# συγχρονος κινηματογραφος '76

● ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ '76 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 100 ΔΡΧ.

● Ἀφιέρωμα στὸν Φανταστικὸ Κινηματογράφο ● Φίσερ ● Καταστροφὲς ● Ζὰν Ροὺς ● Μπέργκμαν ● Βισκόντι ● Κάννες ● Ἀμερικάνικος Κινηματογράφος ●

9/10

II-000000002882

'73

ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΩΝ
ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ

'74

ΤΕΡΕΖΑ
ΒΑΡΜΑ-ΔΑΚΟΣΤΑ

'75-'76

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ....
ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΔΥΝΑΜΕΙΣ

ΕΨΙΛΟΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ
ΑΛΚΗΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ε.Ε.
ΑΛ. ΣΟΥΤΣΟΥ 5 ΤΗΛ. 601.436

**Σύγχρονος Κινηματογράφος '76**

**Διμηνιαία ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἀρ. τεύχους 9-10, Ἀπρίλιος-Αὔγουστος '76. Τιμὴ τεύχους δρχ. 50. Τιμὴ διπλοῦ τεύχους 9-10 δρχ. 100. Συνδομὴ γιὰ ἕξη τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250, ἐξωτερικοῦ δολ. 14.**

**«Synchronos Kinimatographos '76» Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 9-10 Spécial. Avril-Août 1976. Prix: 100**

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76». *Ἐκδότες:* Ἀντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπουλος, Θουκυδίδου 7. Τ.Τ. 118, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324. *Ἀρχισυντάκτης:* Μιχάλης Δημόπουλος. *Σύνταξη:* Χρ. Βακαλόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Ἄλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. *Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργαστήκανε:* Δ. Ἀγραφιώτης, Βίκυ Ἀλεξανδρίδη, François Ablera, Ἴρις Ζαχμανίδη, Εὔα Καραϊτίδη, Ν. Φ. Μικελίδης, Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, Στ. Πετσόπουλος.
*Ἀναπαραγωγὴ φωτογραφιῶν:* Ναπολέων Τζανέτος. *Κασέ - Μοντάζ:* Α. Καρκαγιάννης - Τασία Μπιγκιρντισιάν. *Στοιχειοθεσία:* ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. *Ἐκτύπωση:* Δ. Τουμαζάτος. *Κεντρικὴ διάθεση:* Ἀθήνα, Θουκυδίδου 7, τηλ. 32.38.157 - 32.24.324. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος Ἑρμοῦ 44, τηλ. 229493.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

**Εἰδήσεις καὶ Σχόλια**

**Κινηματογραφικὲς ἐκ δηλώσεις**

Σημεῖα ἀναφορᾶς στὸ φεστιβὰλ τῶν Καννῶν 1976, *τοῦ François Albera*, συμπλήρωμα *τοῦ Ν. Φ. Μικελίδη.*

## ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

**Πτυχὲς τοῦ Φανταστικοῦ**

Τὸ τέρας καὶ τὸ ξόρκι, *τοῦ Μανόλη Κούκιου.*

Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου *τοῦ Νίνου Φένεκ Μικελίδη.*

Σὲ δαγκώνω / μὲ ποθεῖς (παραλλαγὲς ἑνὸς μύθου), *τοῦ Ἄλκη Λελούδη.*

Ἕνας βασιλιᾶς στὴν Νέα Ὑόρκη, *τοῦ Claude Ollier.*

Τέρενς Φίσερ, αὐτὸς ὁ ἄγνωστος, *τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου.*

«Ὁ Δράκουλας ἔχει τὸ φύλο τῶν θυμάτων του», συνέντευξη μὲ τὸν Τέρενς Φίσερ.

Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς ταινίας *Δράκουλας ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων* τοῦ Τέρενς Φίσερ.

Τὸ σῶμα τοῦ θεοῦ (γιὰ *τὸν Φρακενστάϊν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως*) *τοῦ Νίκου Ε. Παναγιωτόπουλου*

Τέρενς Φίσερ: Βιοφιλμογραφία, *τοῦ Μ.Δ.*

**Ταινίες Καταστροφῆς**

Οἱ ταινίες καταστροφῆς καὶ ἡ καταστροφὴ τῆς λαϊκῆς μνήμης *τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη.*

Τὰ σαγόνια τοῦ κινηματογράφου, *τοῦ Νίκου Σαββάτη.*

**Ζὰν Ροὺς**

Οἱ θαυμαστὲς περιπέτειες τοῦ κυνηγοῦ εἰκόνων μὲ τὴν κάμερα, *τοῦ Μιχάλη Δημοπούλου.*

*Ὁ κινηματογράφος τοῦ ἐνθολόγου, τοῦ Μανόλη Κούκιου.*

Παρεκκλίσεις τοῦ μύθου, *τοῦ Jean-André Fieschi.*

Ἀποσπάσματα ἀπ' τὸ ντεκουπὰζ καὶ τὰ σχόλια τοῦ Ζὰν Ροὺς γιὰ τὴν ταινία *Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο.*

Ζὰν Ρούς: Βιοφιλμογραφία, *τοῦ Μ.Δ.*

**Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν**

Ἡ σιωπὴ τῆς μουσικῆς καὶ τὸ θέατρο τοῦ θανάτου, τοῦ *Νίκου Σαββάτη*.

«Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν», ἔκδ. «Κάμερα-στυλό», βιβλιοκριτικὴ *τοῦ Μανόλη Κούκιου*.

**Λουκίνο Βισκόντι**

Ἄνθρωπε, πρόσεχε! (στὴν μνήμη ἑνὸς ἄλλου Βισκόντι) *τοῦ Νίκου Λυγγούρη*.

**Μελέτη**

Γύρω ἀπ' τὴν τρέλα, *τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη*.

**Ρολὰν Μπὰρτ**

Σὰντ-Παζολίνι (Γιὰ τὸ *Σαλό*).

**Βλέμμα / Μεταμφίεση / Κίνηση: ὄψεις τοῦ κλασικοῦ Ἀμερικάνικου Κινηματογράφου**

Τὰ μάτια δὲν θέλουν πάντα νὰ ξεγελιόνται *τοῦ Νίκου Σαββάτη*.

Ἀπὸ ποὺ ἔρχονται τὰ παιδιά; (γιὰ τὸ *Shanghai Gesture* τοῦ *Νίκου Λυγγούρη*.

**Κριτικὴ**

*Ἔγκλημα ἀγάπης, Θεέ μου πόσο χαμηλὰ ἔπεσα* τοῦ Λουίτζι Κομεντσίνι, *Νάσβιλ* τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν, *Ἀνήθικες ἱστορίες* τοῦ Βαλέριαν Μπορόβτζικ, *Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ* τοῦ Μ. Ἀντονιόνι, *Ἡ ἱστορία τῆς Ἀντὲλ Οὔγκὼ* τοῦ Φρανσουὰ Τρυφφώ.

**Ἡ γνώμη τῶν δέκα**

**ἐξώφυλλο**

Τὸ τέρας ἀποκτᾶ μιὰ ἰδανικὴ σύντροφο: σκηνὴ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ταινία τρόμου, *Ἡ μνηστὴ τοῦ Φράνκεστάϊν* (1935) τοῦ Τζέημς Γουέηλ, μὲ τὴν Ἔλσα Λάντσεστερ καὶ τὸν Μπόρις Κάρλωφ.

*Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὶς φωτογραφίες ποὺ χρησιμοποιήθηκαν σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος καθὼς κι ἐκείνη στὸ ἐξώφυλλο εἶναι ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ.*

# ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

*Πρόσφατα συγκροτήθηκε ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) μὲ σκοπὸ νὰ καλύψει πολλὲς ἐλλείψεις στὸ χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς ἐπιμόρφωσης στὴ χώρα μας, βοηθώντας ἰδιαίτερα τὴν ποιοτικὴ ἀνάπτυξή της. Μέλη τῆς Ἕνωσης εἶναι οἱ περισσότεροι κριτικοὶ κινηματογράφου τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν εἰδικευμένων περιοδικῶν ἐκδόσεων. Στὶς ἐκλογὲς τῆς 6ης Ἰουνίου ψηφίστηκε τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Ἕνωσης, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τούς: Παῦλο Ζάννα (Πρόεδρος), Μιχάλη Δημόπουλο (Ἀντιπρόεδρος), Βασίλη Ραφαηλίδη (Γενικὸς Γραμματέας), Νίνο Φένεκ Μικελίδη (Ταμίας), Θανάση Ρεντζῆ (Σύμβουλος). Τὸ πρόγραμμα κι οἱ σκοποὶ τῆς ΠΕΚΚ ἀνακοινώθηκαν σὲ μιὰ πρὲς-κόμφερανς καὶ δημοσιεύονται ἐξ ὁλοκλήρου ἐδῶ.*

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ ΣΚΟΠΟΙ
τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου

Ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) ἱδρύθηκε γιὰ νὰ καλύψει ἕνα κενὸ ποὺ δημιούργησε ἡ ἀνυπαρξία συνδικαλιστικῆς ἀλλὰ καὶ πολιτιστικῆς δραστηριότητας αὐτῶν ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸν κινηματογράφο, γράφοντας εἴτε σὰν κριτικοὶ σὲ ἡμερήσια καὶ περιοδικὰ ἔντυπα εἴτε σὰν ἱστορικοὶ εἴτε σὰν φιλμολόγοι. Στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ σωματεῖο φάσματος πολὺ εὐρύτερου ἀπ' αὐτὸ ποὺ ὁρίζει ὁ τίτλος του, τίτλος ἐνδεικτικὸς μιᾶς γενικότερης κατεύθυνσης.

Ἡ ΠΕΚΚ θεωρεῖ πώς, ἡ Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν, σωματεῖο ἀνάλογο πρὸς τὴν ΠΕΚΚ σὲ λίγα μόνο σημεῖα καὶ ἐντελῶς φαντασματικὸ ὅσον ἀφορᾶ τὴ δραστηριότητά του, δὲν ἀνταποκρίθηκε στὶς προσδοκίες τῶν μελῶν του — τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἤδη μέλη τῆς Ἕνωσής μας — οὔτε ἐκπλήρωσε τοὺς ἀπὸ τὸ καταστατικό του ὁριζόμενους σκοπούς, πράγμα ποὺ ἐπισημάνθηκε κατ' ἐπανάληψη στὸ παρελθόν.

Ἄλλωστε ἡ ΠΕΚΚ ἔχει ἤδη μιὰ προϊστορία ποὺ οὐσιαστικὰ τὴ δημιούργησε ἡ χρόνια ἀδράνεια καὶ ὁ νεποτισμὸς τῆς Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν: τὸ 1967 εἶχε γίνει μιὰ ἀνάλογη πετυχημένη προσπάθεια ἀπὸ ἱδρυτικά της μέλη, καὶ τὴν 20ὴ Ἀπριλίου δημοσιεύτηκε στὸν Τύπο ἡ εἴδηση τῆς ἵδρυσης τῆς Ἕνωσης Κινηματογραφικῶν Κριτικῶν Ἑλλάδας ποὺ οὐσιαστικὰ δὲν λειτούργησε παρὰ μόνο μερικὲς ὧρες δεδομένου ὅτι αὐτοδιαλύθηκε ἐξαιτίας τῆς δικτατορίας καὶ τοῦ ἀθέλητου ἢ θελημένου διασκορπισμοῦ τῶν ἱδρυτικῶν της μελῶν.

Οἱ προσπάθειες ποὺ ἔγιναν στὸν μετὰ τὴ δικτατορία χρόνο γιὰ μιὰ διεύρυνση καὶ ἐνεργοποίηση τῆς Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν δὲν καρποφόρησαν γιὰ λόγους ἄσχετους μὲ τὴ θέληση ἐκείνων τῶν μελῶν τῆς Ἕνωσής μας ποὺ ἀνέλαβαν τὴν πρωτοβουλία καὶ ἔκαναν μιὰ σειρὰ ἀτέρμονων συζητήσεων μὲ τὴν Διοίκηση καὶ τὸν Πρόεδρο. Ἔτσι ἐπιβεβαιώθηκε γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα ἡ ὀρθότητα τῆς παλιᾶς μας ἄποψης γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς καινούργιου καὶ σωστότερα ὀργανωμένου σωματείου.

Ἡ ΠΕΚΚ ἐκτιμώντας τὸν λόγο ὕπαρξής της ὄχι μόνο μὲ στενὰ ἐπαγγελματικὰ κριτήρια καὶ ἔχοντας ἐπίγνωση τοῦ γεγονότος πὼς εἶναι καταρχὴν πνευματικὸ σωματεῖο ἔχει σκοπὸ νὰ μεθοδεύσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐνέργειες καὶ νὰ προχωρήσει σὲ συγκεκριμένες πράξεις, ποὺ ἐλπίζουμε νὰ συμβάλουν στὴ δημιουργία τῆς ἀναγκαίας ὑποδομῆς, τόσο γιὰ τὴν πληρέστερη ἀνάπτυξη τῆς ἀνεξάρτητης ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ὅσο καὶ γιὰ τὴν προετοιμασία θεατῶν ποὺ νὰ μποροῦν νὰ κάνουν σωστὲς ἐπιλογὲς ὥστε νὰ βοηθήσουν ἀποτελεσματικότερα μὲ τὸ εἰσιτήριό τους καὶ τὸν ἑλληνικὸ καὶ τὸν ξένο κινηματογράφο ποιότητας.

Συγκεκριμένα, ἡ Ἕνωσή μας προτίθεται νὰ ἐπεξεργασθεῖ καὶ νὰ προτείνει συγκεκριμένες λύσεις γιὰ τὰ παρακάτω:

1. *Λογοκρισία:* Καταρχήν, νὰ ἐνημερώνει τοὺς ἀναγνῶστες τῶν ἐντύπων στὰ ὁποῖα ἐργάζονται τὰ μέλη της γιὰ κάθε λογοκριτικὸ κροῦσμα ὥστε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κοινοῦ, ποὺ εἶναι ὁ ἄμεσα ἐνδιαφερόμενος καὶ θιγόμενος, ἡ λογοκρισία νὰ πάψει νὰ ἀσκεῖ κηδεμονία σὲ ἐνήλικους πολίτες πού, βέβαια, ἔχουν κάθε δικαίωμα νὰ ἀσκοῦν μόνο αὐτοὶ λογοκρισία καὶ μόνο γιὰ προσωπικό τους λογαριασμό. Κάθε ἐπέμβαση ἄνωθεν, καὶ μάλιστα ἀπὸ ἀδαεῖς, στὴν ἐλεύθερη ἐπιλογὴ τοῦ θεάματος ποὺ θάθελε νὰ δεῖ ὁ πολίτης ἀποτελεῖ παραβίαση τοῦ δικαιώματος νὰ διαμορφώνει κανεὶς τὶς ἀπόψεις του ἐλεύθερα καὶ ἀνεπηρέαστα. Ὁ κατὰ τῆς λογοκρισίας ἀγῶνας εἶναι πρώτιστο καὶ βασικὸ καθῆκον ὄχι μόνο δικό μας ἀλλὰ καὶ κάθε ἐνήλικου πολίτη.

2. *Κινηματογραφικὲς λέσχες:* Θεωροῦμε τὶς κινηματογραφικὲς Λέσχες σὰν τὰ μόνα ἄξια λόγου κέντρα κινηματογραφικῆς παιδείας στὴν Ἑλλάδα σήμερα, καὶ σὰν ἐστίες γόνιμων συζητήσεων καὶ προβληματισμοῦ. Γι' αὐτὸ ἡ Ἕνωσή μας

είναι πρόθυμη νὰ συμβάλει στὴ δημιουργία νέων κινηματογραφικῶν Λεσχῶν ἢ νὰ βοηθήσει τὶς ὑπάρχουσες τόσο στὸν προγραμματισμὸ ὅσο καὶ στὴν κριτικὴ ἢ φιλολογικὴ ἐνημέρωση τῶν μελῶν τους. Εὐχαρίστως ἡ ΠΕΚΚ θὰ ἀναλάμβανε τὸν συντονισμὸ τῆς λειτουργίας ὅλων τῶν κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τῆς Ἑλλάδας κάτω ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τῆς δημιουργίας μιᾶς Συνομοσπονδίας. Ἄσχετα μὲ τὴν πιθανὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς Συνομοσπονδίας ποὺ θὰ ἔλυνε πολλὰ ὀργανωτικὰ προβλήματα τῶν μεμονωμένων Λεσχῶν, μέλη τῆς Ἕνωσής μας θὰ μποροῦσαν νὰ ἐπισκέπτονται τὶς ἐπαρχιακὲς Λέσχες — ὅπως τὸ κάνουν ἤδη μὲ προσωπική τους δέσμευση ἐφ' ὅσον προσκαλοῦνται ἀπ' αὐτὲς — εἴτε γιὰ τὴν παρουσίαση μιᾶς συγκεκριμένης ταινίας εἴτε γιὰ τὴν ὀργάνωση σεμιναρίων καὶ διαλέξεων. Πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ τὸ γεγονὸς πὼς οἱ Λέσχες εἶναι, πρὸς τὸ παρόν, ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ φθάσει καὶ στὴν ἐπαρχία ὁ κατὰ κανόνα ἀντιεμπορικὸς κινηματογράφος ποιότητας.

3. *Νομικὴ προστασία τῶν Λεσχῶν:* Οἱ κινηματογραφικὲς Λέσχες ὁλόκληρης τῆς Ἑλλάδας πρέπει νὰ λειτουργοῦν χωρὶς λογοκρισία, ὅπως γίνεται παντοῦ στὸν πολιτισμένο κόσμο. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ κράτους στὸν προγραμματισμὸ τῶν Λεσχῶν οὐσιαστικὰ ἀναιρεῖ τὸν λόγο ὕπαρξής τους, ποὺ εἶναι νὰ προσφέρουν κινηματογραφικὸ θέαμα ποιότητας, τὸ ὁποῖο συχνὰ ἀδυνατεῖ νὰ προσφέρει τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα γιὰ ποικίλους λόγους μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ ὕπαρξη λογοκρισίας. Ἐπίσης, ὅπως γίνεται παντοῦ στὸν κόσμο, οἱ ταινίες ποὺ εἰσάγουν ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ οἱ Λέσχες γιὰ περιορισμένο ἀριθμὸ προβολῶν — καὶ ποὺ θὰ ἐπανεξαχτοῦν μετὰ τὶς προβολὲς — πρέπει ὄχι μόνο νὰ εἰσάγονται τράνζιτ ἀλλὰ καὶ νὰ ἔχουν κάθε τελωνειακὴ διευκόλυνση. Τὰ παραπάνω ἀπαιτοῦν εἰδικὴ νομοθετικὴ ρύθμιση ποὺ ἡ ΠΕΚΚ θὰ τὴν εἰσηγηθεῖ στοὺς ἁρμόδιους κρατικοὺς φορεῖς.

4. *FIPRESCI:* Ἡ Ἕνωσή μας κρίνει τὴ συνεργασία της μὲ τὴν FIPRESCI (Διεθνὴς Συνομοσπονδία Κινηματογραφικοῦ Τύπου) ἀπολύτως ἀναγκαία, καὶ ἤδη ἔκανε τὶς σχετικὲς ἐνέργειες γιὰ νὰ γίνει μέλος της. Αὐτὴ ἡ ἔνταξη θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ γνωστοποιοῦμε γρήγορα καὶ σίγουρα στὸ διεθνὲς κοινὸ κάθε πληροφορία ποὺ θὰ ἄξιζε νὰ γίνη διεθνῶς γνωστή. Ἐπιπλέον ἡ συμπαράσταση τῆς Συνομοσπονδίας σὲ προβλήματα ποὺ ἐνδεχομένως θὰ ἀνακύψουν στὸν ἑλληνικὸ κινηματογραφικὸ χῶρο εἶναι ἀπολύτως βέβαιη, ὅπως φαίνεται ἄλλωστε καὶ ἀπ' τὸ καταστατικό της.

5. *Ἐπαγγελματικὴ περιφρούρηση:* Ἡ περιφρούρηση τοῦ ἐπαγγέλματος — καὶ λειτουργήματος — τοῦ κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ εἶναι ζωτικῆς σημασίας, ὄχι μόνο γιὰ τοὺς κριτικούς. Ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη, ἡ ταινία ἀποτελεῖ ἐπένδυση, συχνὰ κολοσσιαίου κεφαλαίου, ἐνῶ ἡ ἰδιομορφία τοῦ προϊόντος - ταινία συχνὰ ὑπαγορεύει στοὺς διανομεῖς τρόπους ἐπιβολῆς του ὄχι πάντα ὀρθόδοξους. Στὴν Ἑλλάδα, χώρα μὲ θλιβερὴ παράδοση στὴν παρασκηνιακὴ δραστηριότητα, οἱ κινηματογραφικοὶ εἰσαγωγεῖς εἶχαν, ἀπὸ παλιά, μιὰ τάση ἐπεμβατικὴ στὸ ἔργο τοῦ κριτικοῦ, καὶ κατὰ τὸ παρελθὸν δὲν ἔλλειψαν οἱ ἀπειλές τους πρὸς τοὺς ἐργοδότες μας γιὰ διακοπὴ τῆς διαφήμισης. Ὡστόσο, τὰ δυὸ τελευταῖα χρόνια, καὶ στὸ ὄνομα τῆς οἰκονομικῆς κρίσης, τούτη ἡ ἐπεμβατικὴ τάση πῆρε χαρακτήρα θὰ λέγαμε «συνδικαλιστικό» ἀπ' τὴ μεριὰ τῶν εἰσαγωγέων. Παρόλο ποὺ στὶς περισσότερες περιπτώσεις οἱ ἐκφοβιστικές τους ἀπόπειρες ἔπεσαν στὸ κενό, ἡ ἀπειλὴ ἐπικρέμεται πάντα, τουλάχιστον γιὰ τὰ οἰκονομικὰ ἀσθενέστερα ἔντυπα ποὺ συνεχίζουν νὰ ἀντιμετωπίζουν ἕνα δίλημμα ἐκλογῆς ἀνάμεσα στὰ ἀπειλούμενα οἰκονομικά τους συμφέροντα καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης. Στοιχειῶδες συνδικαλιστικὸ ἀλλὰ καὶ πνευματικὸ καθῆκον τῆς Ἕνωσής μας εἶναι νὰ ἐνεργήσει μὲ κάθε νόμιμο τρόπο ὥστε αὐτὲς οἱ ἀχαρακτήριστες ἀπειλές νὰ πάψουν, ἔστω κι ἂν δὲν εἶναι παρὰ μόνο ἀπόπειρες ἐκφοβισμοῦ καὶ δημιουργίας κλίματος ἐπαγγελματικῆς ἀβεβαιότητας καὶ ἀνασφάλειας.

6. *Περιφρούρηση τῶν δικαιωμάτων τοῦ θεατῆ:* Ὁ Νόμος προστατεύει ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ προστατεύει τὸν καταναλωτὴ καὶ ὁ νομοθέτης ἀναθέτει αὐτὸ τὸ καθῆκον στὰ ὄργανα τῆς Ἀγορανομίας. Ὁ θεατὴς πληρώνοντας εἰσιτήριο δὲν κάνει τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ ἀγοράζει λιανικὰ τὸ θέαμά του. Ὡστόσο, τὸ πρὸς ἀγορὰν θέαμα εἶναι δυνατὸν νὰ τοῦ προσφερθεῖ «ἐλλειποβαρὲς καὶ ἀλλοιωμένο». Συγκεκριμένα οἱ εἰσαγωγεῖς ἢ οἱ αἰθουσάρχες — εὐτυχῶς ὄχι πολλοὶ — συχνὰ συνηθίζουν νὰ ψαλιδίζουν μιὰ ταινία, εἴτε γιὰ νὰ «βοηθήσουν» τοὺς λογοκριτὲς αὐτολογοκρινόμενοι εἴτε, τὸ συνηθέστερο, γιὰ νὰ μικρύνουν μιὰ συγκεκριμένη ταινία καὶ νὰ τὴν φέρουν στὰ ἐμπορεύσιμα μέτρα. Μόνο ἀπ' τοὺς αἰθουσάρχες, κυρίως τῶν θερινῶν κινηματογράφων, ἡ σμίκρυνση εἶναι δυνατὸν νὰ γίνει καὶ μὲ ἕναν δεύτερο τρόπο, πιὸ πονηρό: ἐπιταχύνοντας τὸν ρυθμὸ ροῆς τῶν καρὲ ἀνὰ δευτερόλεπτο, πράγμα ποὺ πετυχαίνεται πολὺ εὔκολα μ' ἕναν διακόπτη ποὺ ὑπάρχει σχεδὸν σ' ὅλες τὶς μηχανὲς προβολῆς. Ἐπίσης οἱ αἰθουσάρχες πολὺ λίγο νοιάζονται γιὰ τὴν ποιότητα τῆς προβολῆς μὲ ἀποτέλεσμα συχνὰ νὰ καταστρέφεται ἢ νὰ ἀδικεῖται μιὰ ταινία γιὰ λόγους ποὺ πάρα πολὺ εὔκολα καὶ μὲ πολὺ λίγα ἔξοδα θὰ μποροῦσαν νὰ μὴν ὑπάρχουν. Ἡ Ἕνωσή μας μέσω τῆς FIPRESCI ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωση νὰ εἰδοποιεῖ τοὺς σκηνοθέτες καὶ τοὺς παραγωγοὺς γιὰ κάθε αὐθαίρετη ἐπέμβαση στὸ ἔργο τους καὶ νὰ ἐνημερώνει τὸν θεατή-καταναλωτὴ γιὰ κάθε λαθροχειρία ποὺ γίνεται σὲ βάρος του. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ θὰ καθιερωθεῖ καὶ μιὰ κριτικὴ τῆς ποιότητας τῆς προβολῆς πού, κατὰ κάποιον τρόπο θὰ εἶναι παράρτημα τῆς κυρίως κριτικῆς.

7. *Κινηματογραφικὴ παιδεία:* Ἡ Ἕνωσή μας θὰ ἐπεξεργαστεῖ ὑπεύθυνα καὶ μὲ βάση τὰ διεθνῶς ἰσχύοντα σχέδιο ἀναμόρφωσης τῆς ἑλληνικῆς ἐπαγγελματικῆς κινηματογραφικῆς ἐκπαίδευσης ποὺ βρίσκεται σὲ νηπιακὴ κατάσταση. Παράλληλα θὰ φροντίσει νὰ εἰσαχθεῖ στὴ Μέση Ἐκπαίδευση τὸ μάθημα τοῦ κινηματο-

γράφου, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ σὰν διδασκαλία τῆς «γλώσσας τῶν εἰκόνων». Ἤδη μερικοὶ ἰδιωτικοὶ ἐκπαιδευτικοὶ ὀργανισμοὶ ἐκδήλωσαν ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ μαθήματος τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ΠΕΚΚ θὰ βοηθήσει αὐτὰ τὰ Σχολεῖα νὰ πραγματώσουν τὶς προθέσεις τους, καὶ θὰ φροντίσει νὰ ἐξαπλωθεῖ καὶ νὰ γίνει συνείδηση στοὺς ἐκπαιδευτικοὺς αὐτὴ ἡ πολὺ ὄμορφη καὶ πάρα πολὺ χρήσιμη ἰδέα ποὺ στὸ ἐξωτερικὸ ἔχει δώσει ἤδη λαμπρὰ ἀποτελέσματα.

8. *Φεστιβάλ:* Τόσο τὸ ἑλληνικὸ ὅσο καὶ τὸ διεθνὲς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πάσχουν ἀπὸ χρόνια νοσήματα, καὶ πᾶνε ἀπ' τὸ κακὸ στὸ χειρότερο, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ κοινὸ μυστικό. Κι αὐτὸ ἐξαιτίας τῆς ἐνδημικῆς ἀνοργανωσιᾶς καὶ ἀναρμοδιότητας κυρίως τῶν ὀργανωτικῶν φορέων. Ἡ Ἕνωσή μας σὲ συνεργασία καὶ μὲ τὰ ἄλλα κινηματογραφικὰ σωματεῖα καθὼς καὶ μὲ τοὺς κρατικοὺς φορεῖς, ἐφόσον τὸ θελήσουν, θὰ κάνει ὅ,τι εἶναι ἀνθρώπινα δυνατὸ γιὰ νὰ διατηρηθοῦν στὴ ζωὴ καὶ νὰ βελτιωθοῦν ὀργανωτικὰ καὶ τὰ δύο Φεστιβάλ. Ἤδη ἡ ΠΕΚΚ ἔχει ἐπεξεργαστεῖ σχέδιο, ποὺ σύντομα θὰ τὸ δώσει στὴ δημοσιότητα, γιὰ μιὰ σωστότερη καὶ ὀρθολογιστικότερη ὀργάνωση τῶν Φεστιβάλ. Τὸ σχέδιο αὐτὸ βασίζεται στὶς παρακάτω ἀρχικὲς καὶ βασικὲς διαπιστώσεις: α) Ἡ διοργανωτικὴ καὶ διαχειριστικὴ ἀνεξαρτησία εἶναι ὅρος ἀναγκαῖος γιὰ τὴ σωστὴ λειτουργία καὶ τῶν δύο Φεστιβάλ. β) Οἱ κατὰ κανόνα ἀναρμόδιοι ἄνωθεν διοριζόμενοι θὰ πρέπει νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ κατὰ τεκμήριο ἁρμόδιους σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα, διοικητικὰ καὶ καλλιτεχνικά. γ) Ἡ ἔμφαση πρέπει νὰ δοθεῖ καὶ οὐσιαστικὰ στὸ ἐκπολιτιστικὸ-πνευματικὸ καὶ ὄχι στὸ ἐμπορικὸ ἢ κρυπτοεμπορικὸ σκέλος τῶν Φεστιβάλ. ε) Τὸ διεθνὲς Φεστιβάλ, ὅπως εἶναι σήμερα, οὔτε διεθνὲς εἶναι οὔτε ἐξυπηρετεῖ τίποτα. Εἴμαστε σίγουροι ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ βρεθεῖ τρόπος γιὰ τὴ ριζικὴ καὶ ἐκ βάθρων ἀναδιοργάνωσή του σὲ ἐντελῶς νέες βάσεις. Ἡ Ἕνωσή μας, τόσο μὲ τὴν πείρα ποὺ ἔχουν ἀπ' τὰ ξένα Φεστιβὰλ πολλὰ ἀπὸ τὰ μέλη της, ὅσο καὶ μὲ συλλογικὲς ἐνέργειες πιστεύει ὅτι μπορεῖ νὰ συμβάλει ἀποτελεσματικὰ στὴν ἑδραίωση τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἡ ὕπαρξη τοῦ ὁποίου κρίνεται πολλαπλὰ σκόπιμη γιὰ τὸν τόπο μας.

9. *Ἐκδηλώσεις στὸ ἐξωτερικό:* Εἶναι ἀνάγκη τὸ διεθνὲς κοινὸ νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ καὶ νὰ γνωρίσει τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Οἱ «ἑβδομάδες» ποὺ κατὰ καιροὺς ὀργανώνει τὸ κράτος ἢ ἄλλοι φορεῖς ἐντελῶς περιστασιακὰ καὶ πρόχειρα καὶ μὲ κριτήρια ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν κάθε ἄλλο παρὰ ἀδιάβλητα ἐξυπηρετοῦν ἴσως μεμονωμένα ἄτομα ἀλλὰ ὄχι τὸν ἀνεξάρτητο ἑλληνικὸ κινηματογράφο στὸ σύνολό του. Ἡ ΠΕΚΚ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ κράτος ἢ μὲ τὴν οἰκονομικὴ μόνο βοήθειά του, ἔχει τὰ μέσα καὶ τὸν τρόπο νὰ ὀργανώσει στὸ ἐξωτερικὸ προγράμματα προβολῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν σὲ συνεργασία μὲ ἀνάλογες πρὸς τὴ δική μας ὀργανώσεις ἢ μέσω τῆς FIPRESCI. Ἂν τὸ κράτος ἐπιμένει νὰ ἔχει αὐτὸ τὴν πρωτοβουλία, ἡ ΠΕΚΚ ὄχι μόνο ἀντίρρηση δὲν θὰ εἶχε ἀλλὰ εἶναι ἕτοιμη νὰ βοηθήσει ἐνεργὰ τοὺς κρατικοὺς φορεῖς, ἐφόσον φυσικὰ ἐγκαταλείψουν τὸν ὕποπτο πατερναλισμό τους.

Τὸ Δ.Σ. τῆς Π.Ε.Κ.Κ.

## *Γραφτεῖτε συνδομητὲς στὸν «Σύγχρονο κινηματογράφο '76».*

*Μιὰ συνδομὴ κοστίζει:*

**Γιὰ 6 τεύχη :** 250 δρχ. (Ἐσωτ) - 14 δολ. (Ἐξωτ.)
**Γιὰ 12 τεύχη :** 500 δρχ. (Ἐσωτ) - 28 δολ. (Ἐξωτ)

*Συνδρομὴ ὑποστήριξης: 400 δρχ γιὰ 6 τεύχη, 800 δρχ γιὰ 12 τεύχη.*

Διεύθυνση: περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76» Θουκυδίδου 7, Ἀθήνα Τ.Τ. 118.

*Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνει μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγή, ἢ καὶ μὲ ἐπιταγὴ τραπέζης στὸ ὄνομα Μιχάλης Δημόπουλος.*

**Μακάριοι ὅσοι (πτωχοὶ τῷ πνεύματι) εἶδαν τὴ μορφὴ τοῦ σκηνοθέτη!!**

Ὁ σκηνοθέτης ὑπάρχει, τὸν συνάντησε ἡ Ἕλενα Ἀκρίτα, στὸν *Ταχυδρόμο*, σ' ἕνα ἄρθρο κατατοπιστικό: ἡ Ἕλενα μάθαινε τὸν κόσμο νὰ παίρνει συνεντεύξεις (ἄχ! τὶ ὡραῖες συνεντεύξεις ποὺ παίρνει ἡ Ἕλενα!). Ὁ σκηνοθέτης λοιπὸν (καὶ μάλιστα ὁ νέος καὶ προοδευτικὸς) εἶναι ἕνα τέρας ποὺ ζεῖ χωμένο μέσα σὲ βιβλία καὶ ἔντυπα σωριασμένα στὸ πάτωμα, ἔχει μούσι καὶ μιλάει μιὰ περίεργη μαρξιστικὴ διάλεκτο. Γενικά, εἶναι ἕνα περίεργο ὄν, ποὺ δὲν μοιάζει καθόλου - μὰ καθόλου - μὲ τὸν ἀναγνώστη τοῦ *Ταχυδρόμου:* τὶ καλὰ γιὰ τὴν Ἕλενα καὶ γιὰ τοὺς εὐπρεπεῖς ἀναγνῶστες της!

Ταμπουρωμένα πίσω ἀπ' τὰ ἀστειάκια τους, τὰ περιοδικὰ τοῦ εἴδους ξέρουν καλὰ τὶ κάνουν: Ὁ σκηνοθέτης, ὁ μπουζουξής, ὁ ποδοσφαιριστὴς εἶναι τὰ ἀλλόκοτα ὄντα: ἐξφενδονίστε τους στὸ περιθώριο, περιφρονεῖστε τους, γιὰ νὰ τοὺς δεχτεῖτε ἀργότερα μὲ ἥσυχη τὴ συνείδησή σας! Αὐτὸ τὸ παιχνίδι τοῦ *Ταχυδρόμου,* ποὺ βασίζεται στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς ἰδεολογίας τοῦ «εὐπρεποῦς» καὶ τῆς «μέσης κοινῆς συμπεριφορᾶς», ταυτίζει ὡστόσο τὸν ἀναγνώστη του μὲ ἕναν φετιχοποιημένο «ἄλλο». Ὁ ἀναγνώστης ἐνοχλεῖται ἀφόρητα ὅταν οἱ καθημερινοὶ κώδικες, τὰ σημεῖα τῆς οἰκείας του νεύρωσης δὲν τοῦ παρουσιάζονται σὰν ξωτικά, σὰν ἐξωγενῆ σημεῖα μιᾶς διαφορᾶς. Ὁ ἀναγνώστης μισεῖ τὸν σκηνοθέτη τῆς Ἕλενας γιὰ νὰ τὸν ποθήσει ἄλλη μιὰ φορά: γιὰ νὰ ποθήσει τὸ βρώμικο μούσι του, τὰ ἀκατάστατα ριγμένα στὸ πάτωμα βιβλία του, τὴν βρωμερὴ μαρξιστική του διάλεκτο. Εἶναι ἕνας πόθος ὅμως εὐνουχισμένος, ἕνας πόθος ποὺ ὁριοθετεῖται μέσα ἀπ' τὴν πορνογραφικὴ λειτουργία μιᾶς τέτοιας περίγραφῆς: ἕνας πόθος ποὺ δὲν θὰ ὑλοποιηθεῖ παρὰ μόνο σὰν νεύρωση.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὁ σκηνοθέτης, μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ φολκλορική του τοποθέτηση (μιὰ καὶ χάνονται ὅλα τὰ κύρια στοιχεῖα του: ἐπαγγελματισμός, κ.λ.π.) γίνεται τὸ ἄλλοθι· ἕνας παραπάνω λόγος γιὰ νὰ αἰσθανθεῖ ὁ ἐν λόγῳ ἀναγνώστης, κύριος, εὐπρεπής, «ἐντὸς τῶν πλαισίων», Πατέρας, γιὰ νὰ ἐπενδυθεῖ δηλαδὴ ἡ ἰδεολογία του μὲ μερικὰ παραπάνω φαντάσματα καὶ μάλιστα κάτω ἀπ' τὸν μύθο τοῦ «προοδευτισμοῦ». Γιατὶ εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἰδεολογία ποὺ ἐπεξεργάζεται ὁ *Ταχυδρόμος* χρησιμοποιεῖ ἀναφανδὸν τὸ «προοδευτικὸ» ἐνάντια στὸ προοδευτικὸ (γενικὲς ἀρχὲς τοῦ εἴδους: «ἄς εἴμαστε σοβαροὶ καὶ θὰ πετύχουμε περισσότερα», «τὰ ἄκρα δὲν ὁδηγοῦν πουθενά», «οἱ ἐξαλλοσύνες δὲν εἶναι παρὰ τὰ ἀπωθημένα τῶν νέων» κ.λ.π.)

Τὸ νὰ παίζει ὁ *Ταχυδρόμος* στὰ δύο αὐτὰ ταμπλὼ (1) ταύτιση - ἀπώθηση στὸ ἐπίπεδο τῆς νεύρωσης 2) ἄλλοθι σ' ἕνα ἰδεολογικοπολιτικὸ ἐπίπεδο) ἔχει ἐπιφέρει ὅμως ἀρκετὰ ἀρνητικὰ γι' αὐτὸν ἀποτελέσματα: ἡ πλήξη ποὺ ἀποπνέουν τὰ ἀγαπημένα ἰδεολογήματα τῆς Ἕλενας εἶναι ἀφόρητη. Κάποτε - κάποτε (ἐλπίζουμε πρὶν ἀναγκαστεῖ νὰ κάνει τὸ δικό της πορτραῖτο) μιὰ τέτοια πλήξη εἶναι τὸ προοίμιο τοῦ τέλους.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

**«Δείχνω» καὶ «λέω».**

Σὲ μιὰ Κυριακάτικη *Καθημερινὴ* (25 Ἀπριλίου) διαβάσαμε ἕνα ἐνδιαφέρον σύντομο κείμενο τοῦ Π.Α. Ζάννα, ποὺ θίγει ὁρισμένα γνωρίσματα τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης. Τόσο τὸ θεωρητικοῦ ἐπιπέδου θέμα του, ὅσο κι ἡ φροντισμένη του διαπραγμάτευση ἀποτελοῦν στοιχεῖα ποὺ δὲν συναντᾶμε συχνὰ στὸν καθημερινό μας τύπο, ἔστω καὶ Κυριακάτικο. Δὲν εἶναι βέβαια τυχαῖο τὸ ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν πέννα ἑνὸς ἀνθρώπου γνωστοῦ γιὰ τὸ σοβαρό του ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ κινηματογραφικά μας πράγματα.

Οἱ σκέψεις τοῦ Π.Α. Ζάννα στηρίζονται ἀπὸ τὴ μιὰ στὶς διατυπωμένες ἐπιδιώξεις τῶν δημιουργῶν (μυθιστορήματος, κινηματογράφου) νὰ κάνουν μὲ τὶς ἀφηγήσεις τους τὸ κοινὸ νὰ *«δεῖ»*, νὰ τοῦ *«δείξουν»*, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη στὶς ἀναλύσεις τῶν Ἄγγλων κι Ἀμερικάνων θεωρητικῶν τοῦ μυθιστορήματος γύρω ἀπὸ τὶς λειτουργίες *«δείχνω»* καὶ *«λέω»*. Μὲ βάση τὴ διάκριση τῶν δύο αὐτῶν λειτουργιῶν διαβάζουμε λοιπὸν στὸ σύντομο κείμενο μερικὲς ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς ἀφήγησης, τὸ ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ, τὴ σύγκριση μυθιστορήματος - κινηματογράφου, τὶς σύγχρονες τάσεις.

Γιὰ μᾶς ἐδῶ διακρίσεις σὰν κι αὐτὴν (*«δείχνω» / «λέω»*), ὁσοδήποτε γόνιμες κι ἂν μπορεῖ καμμιὰ φορὰ νὰ ἀποδειχτοῦν γιὰ τὸ στοχασμό, κουβαλᾶνε μέσα τους ἀρκετοὺς κινδύνους. Πρῶτα-πρῶτα, ἂν τὶς ἀποδεχτοῦμε σὰν ἀναλυτικὰ ἐργαλεῖα, κινδυνεύουμε νὰ ἐγκλωβιστοῦμε σ' ἕνα στενὸ χῶρο ἐπιδερμικῶν ἀναλύσεων. Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ ἀγγλοσαξωνικοῦ θετικισμοῦ, πού, ὅσο κι ἂν σ' ἕνα σημεῖο εἰρωνεύεται, ὡστόσο δὲν ἀπορρίπτει ὁ Π.Α. Ζάννας. Κινδυνεύουμε, ὕστερα, νὰ ἀφεθοῦμε στὸ ἀτέλειωτο κρυφτούλι, ποὺ ἡ μιὰ λειτουργία παίζει μὲ τὴν ἄλλη: κάθε ἀφήγηση, ὅπως τελικὰ διαπιστώνει καὶ τὸ κείμενο ποὺ σχολιάζουμε, *«δείχνει»* ἐνῶ θαρρούσαμε πὼς μόνο μᾶς *«ἔλεγε»*, ἢ μᾶς *«λέει»* ἐκεῖ ποὺ πιστεύαμε πὼς μονάχα μᾶς *«ἔδειχνε»*.

Πρέπει λοιπὸν νὰ προσπαθήσουμε νὰ διαπεράσουμε τὶς δύο αὐτὲς λειτουργίες, νὰ δοῦμε τὶ κρύβεται ἀπὸ πίσω τους, τὶ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει στὴν ἀφήγηση κι ἐπιτρέπει τὸ πλάσιμο τέτοιων λειτουργιῶν καὶ τὶ εἶναι αὐτὸ ποὺ πετυχαίνεται μὲ αὐτές, σὲ τὶ δηλαδὴ ἐξυπηρετοῦν. Προσπάθεια ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ ἀφ' ἑνὸς στὴ γλῶσσα καὶ στὶς βασικές της δομὲς (π.χ. τὴ μετωνυμία καὶ τὴ μεταφορὰ) κι ἀφ' ἑτέρου στὴν ἰδεολογία καὶ στὸν τρόπο ποὺ αὐτὴ χρησιμοποιεῖ σὰν ὄχημα τὸ «ἔργο τέχνης».

Μονάχα ἔτσι θὰ καταφέρουμε νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τοὺς κινδύνους καὶ νὰ ἐπωφεληθοῦμε οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὰ διάφορα εὑρήματα τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν, θετικιστικῶν καὶ μή. Κι ἂν οἱ ἀπαιτήσεις μας

κριθοῦν σὰν ὑπερβολικὲς σὲ σχέση μὲ τὸ σύντομο καὶ σεμνὸ σημείωμα τῆς *Καθημερινῆς*, ὀφείλουμε νὰ ἀποκριθοῦμε ὅτι ἀκριβῶς ἡ συντομία τοῦ κειμένου αὐτοῦ μαζὶ μὲ τὴ σπανιότητα τῶν παρόμοιων δημοσιεύσεων στὸν τόπο μας ἐνισχύουν τὸν κίνδυνο κι ἄρα ἀπαιτοῦν κριτικὰ σχόλια σὰν τὸ δικό μας.

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

## Ἀλληλογραφία γύρω ἀπὸ τοὺς Πὼλ Ρόμπσον καὶ Μπέρναρντ Χέρμαν

Ὁ Τάκης Καραγιάννης, Βασ. Γεωργίου Α' 30, Νεάπολη, Νέα Ἰωνία, μᾶς ἔστειλε ἕνα συμπληρωματικὸ κατάλογο τῆς φιλμογραφίας τοῦ Μπέρναρντ Χέρμαν ποὺ δημοσιεύσαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ Σ.Κ. (καὶ ποὺ πρέπει νὰ σημειώσουμε, ἔστω καὶ ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀποτελοῦσε ἐπιλογὴ τῆς φιλμογραφίας τοῦ μουσικοσυνθέτη). Δημοσιεύουμε τὸ συμπλήρωμα αὐτὸ (γιὰ τὸ ὁποῖο εὐχαριστοῦμε τὸν κ. Καραγιάννη), ἔχοντας κάνει ὁρισμένες διορθώσεις στὶς ἡμερομηνίες παραγωγῆς τῶν ταινιῶν ποὺ ἀναφέρονται σ' αὐτό:

1946: *Anna and the King of Siam* (τοῦ Τζὼν Κρόμγουελ). 1953: *White Witch Doctor* (τοῦ Χένρυ Χάθαγουεη), *The Twelve Mile Reef* (τοῦ Ρόμπερτ Γουέμπ). 1954: *King of the Khyber Rifles* (τοῦ Χένρυ Κίνγκ). 1955: *Prince of Players* (τοῦ Φίλιπ Ντάν). 1956: *The Man in the Gray Flannel Suit* (Νάνναλυ Τζόνσον). 1958: *The Seventh Voyage of Sinbad* (Νέιθαν Τζούραν). 1959: *Blue Denim* (Φίλιπ Ντάν). 1960: *Williamsburg* (Τζώρτζ Σῆτον), *The Three Worlds of Gulliver* (Τζὰκ Σέρ). 1963: *Jason and the Argonauts* (Ντὸν Τσάφφυ). 1965: *Joy in the Morning* ("Αλεξ Σήγκαλ). 1971: *Battle of Neretva* (Βέλγκο Μπουλάτσικ), *The Night Digger* ("Αλαστερ Ρήντ). 1973: *Sisters* (Μπράιαν ντὲ Πάλμα). 1976: *Taxi Driver* (Μάρτιν Σκορτσέζε).

Ὁ κ. Καραγιάννης ἀναφέρει ἐπίσης τὶς ταινίες *The Restoration* (1960) καὶ *The Road Builders* (1971), γιὰ τὶς ὁποῖες δυστυχῶς δὲν μπορέσαμε νὰ βροῦμε σχετικὰ στοιχεῖα στὰ διάφορα «*Reference books*» τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου (οὔτε καὶ σ' αὐτὸ τὸ *International Motion Picture Almanac*). Ἐξάλλου ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς δυὸ ταινίες δὲν ἀναφέρεται στὴν πλήρη φιλμογραφία τοῦ Χέρμαν ποὺ δημοσίευσε τὸ 1970 τὸ ἀγγλικὸ *Monthly Film Bulletin* (Νοέμβριος 1970, σελ. 238).

Ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Χέρμαν, ἀναφέρουμε τὴ δραματικὴ καντάτα *Μόμπυ Ντὶκ* (1938), τὴν ὄπερα *Ὁ πύργος τῶν καταιγίδων* (1950), τὴ μουσικὴ διασκευὴ τῆς *Χριστουγεννιάτικης ἱστορίας* τοῦ Ντίκενς (1955), γιὰ τὴν ὁποία ὁ Χέρμαν συνεργάστηκε μὲ τὸν Μάξουελ "Αντερσον (γιὰ τὸ CBS), διάφορες συνθέσεις γιὰ μπαλλέτα, καθὼς καὶ τὴ δουλειά του σὲ προγράμματα τηλεόρασης, (ἀνάμεσά τους καὶ τὰ «σόου» τοῦ "Αλφρεντ Χίτσκοκ, τὰ «σήριαλ» *The Great Adventure, The Twilight Zone, The Virginian*, κ.ἄ). Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες παραπέμπουμε τὸν κ. Καραγιάννη στὸ τεῦχος τοῦ Monthly film Bulletin ποὺ ἀναφέραμε.

Σχετικὰ μὲ τὴ φιλμογραφία τοῦ Πὼλ Ρόμπσον, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ ἴδιο τεῦχος τοῦ *Σ.Κ.*, ὁ κ. Καραγιάννης διερωτᾶται μήπως ἡ ταινία *Body and Soul* (1925) δὲν εἶναι βουβὴ ἀλλὰ ἠχητικὴ ποὺ γυρίστηκε γύρω στὰ 1935. Τὸν πληροφοροῦμε πὼς μὲ τὸν ἴδιο τίτλο (ὁρισμένες μάλιστα χωρὶς νὰ ἔχουν καμμιὰ σχέση μεταξύ τους) γυρίστηκαν τουλάχιστο 6 ταινίες (τὸ 1915, τὸ 1920, τὸ 1925, τὸ 1927, τὸ 1931 καὶ τὸ 1947). Ἡ ταινία τοῦ Ρόμπσον (ποὺ ἔχει χαθεῖ, μαζί της καὶ τὸ ὄνομα τοῦ σκηνοθέτη) ἀναφέρεται σ' ἕνα νέγρο πάστορα, μὲ ψυχὴ κάθε ἄλλο παρὰ ἀγγελική, ποὺ ἐκμεταλλεύεται τοὺς συνανθρώπους του, μαζὶ κι ἕνα κορίτσι ἀπὸ τὸ ποίμνιό του. Ἡ ταινία ποὺ ἴσως εἶχε ὑπ' ὄψη του ὁ κ. Καραγιάννης πρέπει νὰ εἶναι αὐτὴ τοῦ 1947, τοῦ σκηνοθέτη Ρόμπερτ Ρόσεν, μὲ τὸν Τζὼν Γκάρφηλντ στὸ ρόλο ἑνὸς μποξὲρ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὅλα τὰ μέσα, θεμιτὰ καὶ ἀθέμιτα, γιὰ νὰ πετύχει.

Ν. Φ. ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

*Umut* (*Ἡ Ἐλπίδα*) τοῦ Γιλμὰζ Γκιουνέυ

*Ὁ Γιλμὰζ Γκιουνέυ εἶναι ἴσως ὁ πιὸ γνωστὸς στὸ ἐξωτερικὸ Τοῦρκος κινηματογραφιστής. "Οχι, ὅμως, ὅπως θὰ μποροῦσε νὰ πιστέψει κανείς, γιατὶ οἱ ταινίες του ἔχουν προβληθεῖ πολὺ ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας του. Ἀλλὰ γιατί, δυστυχῶς, ὁ ἴδιος ἔχει κλειστεῖ πολλὲς φορὲς στὶς φυλακὲς τῆς χώρας του (πού, ὅπως ξέρουμε, εἶναι τεράστιες κι ἀνοιχτὲς γιὰ νὰ δεχτοῦν τοὺς προοδευτικοὺς στρατευμένους). Ἀπὸ τὸ 1960, εἶχε κιόλας συλληφθεῖ καὶ τιμωρηθεῖ μὲ δέκα χρόνια φυλακή, γιὰ τὸ παράπτωμα τῆς «κομμουνιστικῆς προπαγάνδας», γιατὶ συγκεκριμένα εἶχε γράψει μιὰ νουβέλλα ποὺ δὲν ἄρεσε καθόλου στὶς ἀρχές. Τὸ 1972 ξανάπεσε στὰ χέρια τῆς δικαιοσύνης τῆς τούρκικης*

*κυβέρνησης, μὲ τὴν κατηγορία τούτη τὴ φορὰ ὅτι εἶχε στενὲς σχέσεις μὲ μιὰ ἐπαναστατικὴ ὀργάνωση νεολαίας. Τὸν Ἰούνιο τοῦ 74 ἀμνηστεύτηκε ἀπὸ τὴν κυβέρνηση Ἐτσεβὶτ καὶ πρὶν ἀπὸ λίγο, φέτος, καταδικάστηκε σὲ κάθειρξη δεκαεννιὰ χρόνων ἀπὸ τὸ Κακουργειοδικεῖο τῆς Ἄγκυρας, ἀφοῦ, κρίθηκε ἔνοχος γιὰ τὸ φόνο ἑνὸς ἐπαρχιακοῦ δικαστὴ ποὺ συνέβηκε στὴ διάρκεια μιᾶς συμπλοκῆς πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια. Τὰ πραγματικὰ γεγονότα ἔμειναν σκοτεινά. Ὁ Γιλμὰζ Γκιουνέυ γύριζε κοντὰ στὰ Ἄδανα, τὴν Ἀγωνία, μιὰ ταινία μὲ θέμα τὰ βάσανα τῶν ἀγροτοεργατῶν. Ὁ Γκιουνέυ ἔρριχνε πυροβολισμοὺς στὸν ἀέρα γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ταινίας. Ἕνας δικαστής, ποὺ ἔτρωγε σ' ἕνα ἑστιατόριο διαμαρτυρήθηκε καὶ τὰ ἔβαλε μὲ τὸ σκηνοθέτη. Οἱ δυὸ ἄντρες ἤρθαν στὰ χέρια. Ὁ δικαστὴς ἔπεσε κατάχαμα χτυπημένος ἀπὸ σφαίρα. Ὁ Γκιουνέυ ἀρνήθηκε ζωηρὰ ὅτι τράβηξε τὴ σκανδάλη καὶ ὅτι σκότωσε τὸ δικαστή. Μιὰ ἔκθεση τῶν εἰδικῶν τοῦ ἐγκληματολογικοῦ τῆς Κωνσταντινούπολης, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ Μάη τοῦ 1975 στὴν ἐφημερίδα «Χουριὲτ» ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ πὼς εἶναι πιθανό, ὅτι ἡ σφαίρα, ποὺ σκότωσε τὸ δικαστή, δὲν βγῆκε ἀπὸ τὸ ὅπλο τοῦ κινηματογραφιστή. Χωρὶς νὰ πάρει ὑπ' ὄψη του αὐτὲς τὶς ἀβέβαιες καὶ σκοτεινὲς λεπτομέρειες, τὸ δικαστήριο, μὲ ἐλαφριὰ καρδιά, ἐπιβάλλει στὸ Γκιουνὲν τὴ βαρειὰ ποινὴ τῆς δεκαεννιάχρονης κάθειρξης, θεωρώντας τον ὁλοκληρωτικὰ ἔνοχο.*

*Δὲν ἀμφιβάλλω, ὅτι τὸ πολιτικὸ παρελθὸν τοῦ σκηνοθέτη εἶχε a priori ἐπηρεάσει ἀρνητικὰ τοὺς δικαστές, ἴσως στὸ βαθμὸ νὰ τοὺς καθορίσει στὴν ἐτυμηγορία, ποὺ βγῆκε μὲ ἐλαφριὰ καρδιά, χωρὶς δισταγμὸ καὶ τύψεις. Ἔτσι ὁ κινηματογραφιστὴς στάλθηκε νὰ σαπίσει στὶς φυλακὲς καὶ μάλιστα γιὰ δεκαεννιὰ ὁλόκληρα χρόνια αὐτὴ τὴ φορά.*

*Ὁ Γιλμὰζ Γκιουνέυ εἶχε τιμηθεῖ μὲ τὸ βραβεῖο «Ὀρχανκεμὰλ» γιὰ τὰ μυθιστορηματά του. Σκηνοθέτης ἀρκετῶν προοδευτικῶν ταινιῶν, ὅπως* Ἡ ἐλπίδα - 1969, Ἐλεγεία - 1971, Ὁ φίλος - 1974, *εἶχε ἀντιμετωπίσει μὲ ἐξαιρετικὴ ὀξύτητα, ἀλλὰ ὄχι χωρὶς λυρισμό, τὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ τὶς βιωτικὲς συνθῆκες τῶν ἀγροτῶν τῆς Ἀνατολῆς.*

*Δὲ μποροῦμε παρὰ νὰ ἐξεγερθοῦμε μ' αὐτὴ τὴν καταδίκη, ἐξαιρετικὰ βαρειὰ σὲ σχέση μὲ τὶς τόσο σκοτεινὲς συνθῆκες. Ἀλλά, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, ἀφοῦ ἡ προοδευτικὴ τέχνη δὲν βλέπεται μὲ τόσο καλὸ μάτι ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς Ἄγκυρας, κάθε εὐκαιρία ποὺ τοὺς δίνεται πρέπει νὰ ἁρπαχτεῖ...*

*Μ.Δ.*

**Ὁ Σιωπηλὸς θάνατος ἑνὸς μεγάλου κινηματογραφιστὴ**

*(Φρὶτς Λάνγκ 1891 - Αὔγουστος 1976)*

Στὶς τρεῖς τοῦ Αὐγούστου πέθανε ὁ Φρὶτς Λάνγκ στὸ σπίτι του στὸ Μπέβερλυ Χίλλς. Μὲ τὸ θάνατο τοῦ Λάνγκ κλείνει ὁριστικὰ μιὰ ἀντίληψη ἑνὸς κλασσικισμοῦ στὸν κινηματογράφο καὶ μιὰ περιπέτεια τῆς δημιουργίας ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴν Βιέννη, τὴ γενέτειρα τοῦ σκηνοθέτη, σφραγίζει τὸν γερμανικὸ ἐξπρεσσιονισμὸ μὲ τὰ ἀνεξίτηλα σημάδια μιᾶς βιαιότητας στὶς ὁριακὲς του ταινίες *(Müde Tod / Ὁ Κουρασμένος θάνατος, Μητρόπολη, Δρ. Μαμποῦζε / Br. Mabuse, der Spüler)* περνάει ἀπὸ τὸ ἀνησυχητικὸ πορτραῖτο μιᾶς ἀβάσταχτης κοινωνικῆς ἀρρώστιας *(Μ, ὁ δολοφόνος)* γιὰ νὰ μεταφυτευτεῖ στὴ Γαλλία καὶ στὸ Χόλλυγουντ, ὅπου καὶ θὰ σβύσει ὁριστικά. Οἱ ταινίες τοῦ Λάνγκ εἴτε στὴ Γερμανία, εἴτε στὸ Χόλλυγουντ καθρεφτίζουν ἕνα κόσμο ἀπειλητικό, ὅπου οἱ ἥρωες πάντα ξεπερνιῶνται ἀπὸ δυνάμεις μεγαλύτερες ἀπ' αὐτοὺς (ἡ μοίρα στὶς συμβολικὲς βουβὲς ταινίες, οἱ κοινωνικὲς ἀντιθέσεις στὶς ἀμερικάνικες ταινίες). Ἡ σταθερότητα τῆς δομῆς του (ὁ Λάνγκ ὑπῆρξε κι ἀρχιτέκτονας), ἡ βαθειὰ γνώση τῶν μυθολογικῶν συστημάτων ποὺ διυλίζουν τὸ φανταστικὸ τῆς Δύσης, ἡ ὀμορφιὰ τῆς γραφῆς, ἡ βιαιότητα τοῦ ρυθμοῦ ἔκαναν ταινίες ὅπως ἡ *Νέμεση (Fury), Ἔχω δικαίωμα νὰ ζήσω (You only Live Once), τὸ Scarlet Street, τὸ Rancho Notorious, τὸ While the City Sleeps* ἢ τὸ μοντέλο μιᾶς γκαγκστερικῆς ταινίας *The Big Heat* ἀξεπέραστες σ' ὁλόκληρη τὴν κινηματογραφικὴ παραγωγή. Ὅμως πέρα ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τοῦ Λάνγκ αὐτὸ ποὺ τὸν ξεχώριζε ἦταν τὸ θάρρος του καὶ μία αἴσθηση τῶν δικαιωμάτων του, ποὺ πάντα διεκδικοῦσε καὶ πάντα τὸν ἔφερνε σὲ σύγκρουση μὲ τὰ συστήματα ποὺ κυριαρχοῦσαν εἴτε στὴ Χιτλερικὴ Γερμανία εἴτε στὸ ἀπαγορευτικὸ ἐργοτάξιο τοῦ Χόλλυγουντ. Ἂς μὴ ξεχνᾶμε, ὅτι ἐγκαταλείπει τὸ Χόλλυγουντ γιὰ νὰ γυρίσει *τὸν Τάφο τοῦ Ἰνδοῦ*, τὴ μυθικὴ αὐτὴ ταινία, ποὺ θὰ κλείσει ἕνα ὁλόκληρο σύστημα κινηματογραφικῶν σημείων. Ὁ Λάνγκ βαθὺς γνώστης τῶν κοινωνικῶν ἀσθενειῶν ἀλλὰ καὶ τῶν ἀναταραχῶν τοῦ ἀσυνείδητου εἶχε ἀναγκαστεῖ ἐδῶ καὶ δεκαπέντε σχεδὸν χρόνια νὰ σωπάσει. Τὸν μεγάλο κινηματογραφιστὴ θὰ ἀποχαιρετίσουμε μ' ἕνα ἀφιέρωμα στὸ ἑπόμενο τεῦχος.

Ν.Σ.

## Ἡ φετεινὴ ἑλληνικὴ παραγωγὴ

Ἂν καὶ εἶναι πολὺς νωρὶς ἀκόμα, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ φετεινὸ φεστιβάλ, ὅπως εἶναι ἑπόμενο, θὰ φέρει ἀκόμα περισσότερο στὴν ἐπιφάνεια τὶς ἀντιθέσεις τῆς καινούργιας ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας.

Ἐδῶ καὶ τρία χρόνια, ποὺ ὁλοκληρώθηκε πιὰ ἡ ἀλλαγὴ φρουρᾶς στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου μιλᾶμε γιὰ ἕναν κινηματογράφο — τὸν ἐμπορικὸ — ποὺ πέθανε καὶ γιὰ ἕναν κινηματογράφο — τὸν ἀνεξάρτητο, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ λέγεται καὶ κινηματογράφος χωρὶς κοινὸ — ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει ἂν δὲν γίνουν οὐσιαστικὲς ἀλλαγές. Ἀντὶ γι' αὐτὲς τὶς οὐσιαστικὲς ἀλλαγὲς τὸ κράτος ἔχει νὰ προτείνει τὴ δική του λύση. Μὲ μιὰ σειρὰ ἀλλαγὲς στὸν τομέα τῆς κρατικῆς προστασίας καὶ τῆς παραγωγῆς καὶ διατηρώντας ἀπαράλλαχτο τὸ πλαίσιο ἐκμετάλλευσης, φορολογίας καὶ λογοκρισίας κάνει ἕνα ἐμπορικὸ ψευτοάνοιγμα, ποὺ μόνο ἕναν δρόμο ἀφήνει ἀνοιχτό, τὸν δρόμο τῆς ἐλεγχόμενης ἀπὸ τὸ κράτος παραγωγῆς. Οἱ νέοι σκηνοθέτες πρέπει νὰ βροῦν τὸν τρόπο, μέσα ἀπὸ ἕνα κατάλληλο νομοσχέδιο, νὰ στηρίξουν τὴν ἀνεξάρτητη καὶ αὐτοχρηματοδοτούμενη παραγωγή, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸν φαῦλο κύκλο τῶν φεστιβαλικῶν ταινιῶν καὶ τῶν «ταινιῶν γιὰ τὴν ξένη ἀγορὰ» νὰ δημιουργήσουν τὶς συνθῆκες γιὰ βιομηχανικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου.

Μιὰ ἀλλαγὴ ποὺ θὰ γίνει φέτος καὶ ἐφόσον ὀργανωθεῖ σωστά, πιστεύουμε ὅτι μακροπρόθεσμα μπορεῖ νὰ λειτουργήσει θετικά. Τὸ ἑλληνικὸ καὶ τὸ διεθνὲς φεστιβὰλ θὰ γίνουν φέτος ταυτόχρονα στὸ διάστημα 10 ἡμερῶν. Ἔτσι ἕνα αἴτημα, τῶν κινηματογραφιστῶν, νὰ καλοῦνται ξένοι στὸ 'Ἑλληνικὸ φεστιβὰλ καὶ νὰ ἀνοιχτεῖ μ' αὐτὸν τὸ τρόπο ἡ ξένη ἀγορά, γίνεται πραγματικότητα. Πιστεύουμε, ὅμως, ὅτι δὲν βρίσκεται καταρχὴν ἐκεῖ τὸ πρόβλημα τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου.

Φέτος, κατὰ τὰ φαινόμενα, οἱ μεγάλου μήκους ταινίες θὰ συμμετάσχουν στὸ φεστιβάλ, ἀπ' αὐτὲς οἱ 4 εἶναι ντοκυμαντέρ. Οἱ 5 ἀπ' αὐτὲς χρωστάνε τὴν παραγωγή τους σὲ ἐπιχειρηματικὸ-ἐφοπλιστικὸ κεφάλαιο, οἱ 2 εἶναι παραγωγὲς τοῦ 'Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου καὶ 1 εἶναι αὐτοχρηματοδοτούμενη. Παρακάτω δίνουμε ὁρισμένα στοιχεῖα γιὰ τὶς ταινίες. Ἀναλυτικὰ γι' αὐτὲς καὶ γιὰ τὸ φεστιβὰλ θὰ γράψουμε στὸ ἑπόμενο τεῦχος.

### ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ

*Happy Day* τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη (Διαφημιστικὴ μακέττα)

Παραγωγή: 'Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Παντελῆς Βούλγαρης. *Φωτογραφία:* Γιῶργος Πανουσόπουλος. *Μουσική:* Διονύσης Σαββόπουλος. *Μοντάζ:* Ἀριστείδης Καρύδης - Φούκς. *Ἠθοποιοί:* Ζώρζ Σαρρή, Γιῶργος Μοσχίδης, Σταῦρος Καλάρογλου, Κώστας Τζούμας, Κώστας Φυσσούν, Στάθης Γιαλελῆς. Ἔγχρωμη, 35 μμ, *Διάρκεια:* 1:05'

*Στὰ στρατόπεδα συγκέντρωσης — ὁ διοικητής, οἱ ἀξιωματικοί, ὁ παπᾶς, — οἱ φυλακισμένοι ποὺ ἔχουν μετατραπεῖ σὲ βασανιστὲς καὶ οἱ φυλακισμένοι ποὺ δὲν «ὑπογράφουν». Ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους αὐτοκτονεῖ: τὸν ρίχνουν οἱ βασανιστὲς στὴ θάλασσα μετὰ ἀπὸ σκληρὰ βασανιστήρια. Σώζεται ὅμως, καὶ κρύβεται κάπου στὸ νησί, ὅπου μετὰ ἀπὸ ἀρκετὸ καιρὸ τὸν βρίσκουν ξανὰ καὶ τὸν σκοτώνουν. Ἕνας φυλακισμένος - βασανιστὴς φιλώντας τὸν νεκρὸ θὰ ξαναβρεῖ τὴ θέληση καὶ τὴ δύναμη γιὰ ἀντίσταση.*

### ΜΑΗΣ '36

*Παραγωγή:* Μίλυ Γρέγου Δελητέτρου, Συνεργατικὴ ΕΠΕ. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Τάσσος Ψαρρᾶς. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης. *Μουσικὴ ἐπιμέλεια:* Λουκιανὸς Κηλαϊδόνης. *Σκηνικὰ - Κοστούμια:* Μῆτσος Μητσομπούνης. *Ἠθοποιοί:* Βασίλης Γκόπης, Μιχάλης Μπογιαρίδης, Στέλιος Καπάτος, Δημήτρης Βάγιας, Ἄννα Βαγενά, Βαγγέλης Καζάν, Ἀσπασία Παπαθανασίου, Ἔγχρωμη, 35 μμ. *Διάρκεια* 1:05'.

*Ἡ ταινία ἀναφέρεται στὰ*

*Μάης '36 τοῦ Τάσσου Ψαρρᾶ*

*γεγονότα ποὺ ἔγιναν τὴν ἄνοιξη τοῦ '36 στὴ Θεσσαλονίκη μὲ ἀφορμὴ μία ἀπεργία καπνεργατῶν. Ἡ τραγικὴ οἰκονομικὴ κατάσταση καὶ οἱ συνθῆκες τῆς δουλειᾶς τῶν καπνεργατῶν ἔκαναν νὰ ξεσπάσει μία δυναμικὴ ἀπεργία, ποὺ μέσα στὴν συγκεχυμένη πολιτικὴ κατάσταση — ἄνοδος τοῦ Μεταξᾶ — ἔφερε ἕνα ἐκπληκτικὸ ἀποτέλεσμα: τὴν ἑνότητα τοῦ λαοῦ καὶ τοῦ στρατοῦ. Ἡ περίεργη ἀτμόσφαιρα ποὺ ἐπικράτησε στὴ Θεσσαλονίκη τερματίστηκε ὁριστικὰ στὶς 4 Αὐγούστου, μία μέρα πρὶν ἀπὸ τὴν προγραμματισμένη κήρυξη ἀπεργίας διαρκείας. Τὰ γεγονότα ποὺ προβάλλονται στὴν ταινία εἶναι παρμένα ἀπὸ γραπτὰ ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς καὶ ἀπὸ σύγχρονες μαρτυρίες ἀνθρώπων ποὺ ἔπαιξαν ὑπεύθυνο ρόλο σ' αὐτά.*

**ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ**

*Παραγωγή:* Λάμπρος Λιαρόπουλος. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Λάμπρος Λιαρόπουλος. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης. *Βοηθοὶ σκηνοθέτη:* Γ. Ἀναστασιάδης, Ἰούλιος Διαρεμές. *Μοντάζ:* Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης. Ἀσπρόμαυρη, 35 μμ.

*«Ἡ ταινία δὲν ἔχει ὑπόθεση οὔτε ἠθοποιούς. Πρωταγωνιστὴς εἶναι ὁ Χρόνος ποὺ ἔρχεται καὶ φεύγει καὶ ὁ κόσμος γύρω μας ποὺ ἀλλάζει.*

*Ὁ Κόσμος αὐτὸς εἴμαστε ὅλοι μας μὲ τὴ δουλειά μας, μὲ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἀγαποῦμε, μὲ τὰ παιδιά μας. Εἶναι τὰ σπίτια μας, εἶναι ἡ πόλη ποὺ ζοῦμε, εἶναι ἡ Χώρα μας.*

*Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ γράφει εἰκόνες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωή μας καὶ ἀποτυπώνει πάνω στὸ φίλμ τὴ σημασία τους.*

*Αὐτὲς οἱ εἰκόνες δεμένες ἡ μία μὲ τὴν ἄλλη θὰ γίνουν «ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ», ποὺ θέλουμε νὰ μιλάει γιὰ τὴν σχέση μας μὲ τὴ ζωὴ καὶ μὲ τὴν Ἑλλάδα».*

**ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΑΝΤΕΡΓΑΤΙΚΟ ΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟ — χωρὶς τίτλο**

*Παραγωγὴ — Σκηνοθεσία:* Μαίρη Παπαλιοῦ *Φωτογραφία:* Κ. Καραμανίδης, Νίκος Πετανίδης, κ.ἄ. *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος. 16μμ

*Στὴν ταινία βλέπουμε ὅλα ὅσα συνέβησαν γύρω ἀπὸ τὸ ἀντεργατικὸ νομοσχέδιο, ἀπὸ τὶς 25 Μαΐου μέχρι τὶς τελευταῖες ἀπολύσεις καὶ ἀπεργίες πείνας. Τὰ γεγονότα συνδέονται καὶ μὲ παλαιότερες ἐργατικὲς κινητοποιήσεις.*

**Ντοκυμαντὲρ γιὰ τὴν Κύπρο - χωρὶς τίτλο**

*Παραγωγή:* Γιῶργος Παπαλιὸς *Σκηνοθεσία - Μοντάζ:* Λάμπρος Παπαδημητράκης, Θέκλα Κίττου. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης. Ἔγχρωμη, 16 μμ.

*Τὸ γύρισμα τῆς ταινίας ἄρχισε τὸ φθινόπωρο τοῦ 74, λίγους μῆνες μετὰ τὴν τούρκικη εἰσβολή, καὶ τέλειωσε φέτος στὸ τέλος Ἰουνίου. Μὲ ὑλικὸ ἀπὸ τὰ περασμένα καὶ ἀλληλένδετα μὲ τὰ ἐπίκαιρα, ἱστορικὰ γεγονότα, μὲ ἀφηγήσεις καὶ ἀναπαραστάσεις ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ Ἰούλη καὶ μὲ μιὰ παράλληλη ἐξέταση τῆς κοινωνικῆς δομῆς, ἐπιχειρεῖται ἕνα κριτικὸ πλησίασμα στὴν πραγματικότητα τῆς Κύπρου.*

*Καθὼς ἡ ταινία δὲν ἔχει ἀκόμα τελειώσει δὲν μποροῦμε νὰ δώσουμε πιὸ συγκεκριμένα στοιχεῖα.*

## Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ

*Παραγωγή:* Φίνος Φίλμς. *Σενάριο:* Ντίνος Κατσουρίδης, Πάνος Γλυκοφρύδης — Λ. Ἀντωνάκος. *Σκηνοθεσία:* Ντίνος Κατσουρίδης, Πάνος Γλυκοφρύδης. *Φωτογραφία:* Γ. Ἀρβανίτης. *Μουσική:* Μ. Πλέσσα, Μ. Θεοδωράκη. *Σκηνικά:* Τ. Ζωγράφος, Μ. Ζέρβας. *Μοντάζ:* Ντ. Κατσουρίδης, Μπ. Ἀλέπης. *Ἠθοποιοί:* Θ. Βέγγος, Ἀ. Παπαδόπουλος, Ἠ. Λογοθέτης, Γιαννάτος, Τζιφός, 35μμ, ἔγχρωμο — δὲν προορίζεται γιὰ τὸ φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης.

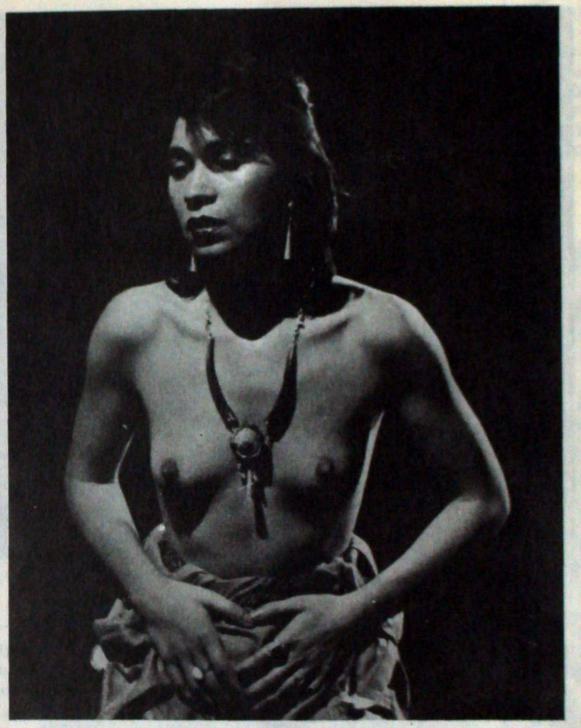
*Ἡ ταινία ἔχει ἤδη παιχτεῖ καὶ εἶχε μεγάλη ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ξεχωριστὰ κομμάτια. Τὸ πρῶτο ἀναφέρεται στὴ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ καὶ ξετυλίγεται στὴν συμβολικὴ σκηνὴ ἑνὸς τσίρκου. Τὸ δεύτερο, μέσα ἀπὸ διάφορα ἐπεισόδια, ἀναφέρεται σὲ ὅλη τὴν περίοδο τῆς δικτατορίας τῆς 21ης Ἀπριλίου. Γιὰ τὴν ταινία θὰ γράψουμε κριτικὴ στὸ ἑπόμενο τεῦχος.*

## ΨΩΜΙ ΔΟΥΛΕΙΑ ΚΑΙ ΟΧΙ ΖΗΤΙΑΝΙΑ

*Παραγωγὴ - Σκηνοθεσία:* Μαίρη Παπαλιοῦ. *Φωτογραφία:* Κώστας Καραμανίδης. *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος, ντοκυμαντέρ, 16μμ. *Διάρκεια* 90'.

*Ἡ ταινία παρακολουθεῖ τὸν ἀγώνα τῶν τυφλῶν ἀπὸ τὴν ἀρχή του καὶ θὰ τελειώσει ὁριστικὰ μόνο ὅταν τελειώσει κι αὐτός. Ἰδιαίτερα ἀσχολεῖται: μὲ τὸν οἶκο τυφλῶν, ποὺ ἐνῶ διαθέτει μία περιουσία 2.500.000-.000 ζοῦν σ' αὐτὸν μόνο 40 - 50 παιδιὰ τοῦ Δημοτικοῦ Σχολείου, μὲ τὸν σύλλογο τῶν τυφλῶν ποὺ στηρίζεται οὐσιαστικὰ στὰ χρήματα ποὺ στέλνουν οἱ Ἕλληνες ἐργάτες τῆς Γερμανίας, μὲ τὸν Φάρο ποὺ εἶναι στὴν πραγματικότητα μία παραγωγικὴ ἐργατικὴ μονάδα ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴν ἐργασία τῶν τυφλῶν*

*Στὸ Φεστιβὰλ ἀκόμα θὰ συμμετάσχει ἕνα Κυπριακὸ ντοκυμαντέρ, γιὰ τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν ἔχουμε στοιχεῖα ἐπειδὴ ὁ σκηνοθέτης του, Κ. Φιλῆς, βρίσκεται στὴν Κύπρο.*



*Διαδικασία* τοῦ Δημοσθένη Θέου (ἡ Ἑλένη Μανιάτη)

## ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

*Παραγωγή:* Γ. Στεφανῆς, Cosmovision Film Enterprises Ltd. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Δημοσθένης Θέος. *Φωτογραφία:* Γιῶργος Ἀρβανίτης, Ἄρης Σταύρου, Πέτρος Καραβίδογλου. *Μουσική:* Χριστόδουλος Χάλαρης. *Σκηνικά:* Τώνης Ἰωάννου. *Κοστούμια:* Τούλα Κατοχιανοῦ. *Μοντάζ:* Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης. *Ἠθοποιοί:* Κώστας Σφήκας, Ἄγγελος Σφακιανάκης, Κώστας Χαραλαμπίδης, Γιάννης Εὐδαίμων, Γιῶργος Μπαλλῆς, Γιάννης Τότσικας, Νῖκος Κούρος, Δημήτρης Πουλικάκος, Νῖκος Γκλαβᾶς, Χρῆστος Μπάρλας, Ἑλένη Μανιάτη, Μαργαρίτα Βασιλιά, Ἡρὼ Κυριακάκη, Μαίρη Σουσοπούλου, Μαριγούλα, Ἰλεάνα Φέξη, Τεσίλα Μοϊδίνη, Ἄννα Κοκκίνου... Ἔγχρωμη, 35 μμ. *Διάρκεια:* 149'.

*Ἡ «ὑπόθεση» τῆς ταινίας εἶναι δανεισμένη ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο θηβαϊκὸ κύκλο καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο τῆς Ἀντιγόνης. Ἡ «ὑπόθεση» αὐτὴ ἔχει μεταφερθεῖ σκόπιμα στὸ Αἰγαῖο, ὅπου ἄλλωστε ξέρουμε σήμερα ὅτι μύθοι αὐτῆς τῆς σειρᾶς ἦσαν πλατιὰ διαδεδομένοι. Χῶρος τῆς δράσης εἶναι κάποιο ὑποθετικὸ νησιώτικο μικροβασίλειο, ὁ Λυκαβηττός. Κατὰ τὴν περίοδο τῆς — φιλμικῆς — δράσης τὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου — καὶ ὁ Λυκαβηττὸς — ἐντάσσονται στὴ ζώνη ἐπιρροῆς τῆς Μινωϊκῆς Κρήτης. Μὲ τὴ δυναμική, ὅμως, παρουσία τῶν μυκηναίων ἡ ἰσορροπία ἀνατρέπεται. Ἡ περίοδος αὐτὴ ἐπιλέχθηκε, γιατὶ ἐμφανίζει ἔντονα τὴν μεταβατικότητα: α) στὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς εἰσάγεται καὶ στὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου τὸ ὀργανωμένο ἀρδευτικὸ σύστημα. β) στὸ ἐπίπεδο πολιτιστικῶν δομῶν σημειώνεται πέρασμα ἀπὸ τὴν μητριαρχία στὴν πατριαρχία γ) στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο ἀνατρέπεται ἡ ἰσορροπία δυνάμεων μὲ τὴν εἰσβολὴ τῶν μυκηναίων.*

*Κλειστὸ Παράθυρο* τοῦ Ἑρμῆ Βελλόπουλου (ἡ Γωγὼ Ἀντζολετάκη καὶ ὁ Βαγγέλης Καζὰν)

## ΚΛΕΙΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ

*Παραγωγή:* Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Ἑρμῆς Βελλόπουλος. *Φωτογραφία:* Δημήτρης Παπακωνσταντῆς. *Μουσική:* Γιάννης Σπανός. *Σκηνικὰ - Κοστούμια:* Μικὲς Καραπιπέρης. *Ἠθοποιοί:* Βαγγέλης Καζάν, Ντῖνος Αὐγουστίδης, Γωγὼ Ἀντζολετάκη. Ἔγχρωμη, 35 μμ.

*Κάτω ἀπ' αὐτὸν τὸ συμβολικὸ τίτλο βρίσκεται ἕνα ψυχολογικὸ δράμα. Θέμα του οἱ συζυγικὲς σχέσεις στὴν σημερινὴ ἑλληνικὴ ἐπαρχία. Ἰδιαίτερα ἐπιχειρεῖται μιὰ τομὴ στὴ θέση τῆς γυναίκας ὡς συζύγου. Τὸ τέλος τῆς ταινίας δίνει καὶ τὴν τραγικὴ λύση τοῦ δράματος.*

*Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι* τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη (ἡ Τατιάνα Παπαμόσχου)

## ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ

Ἡ ταινία δὲν προορίζεται γιὰ τὸ φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης. *Παραγωγή:* Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Μιχάλης Κακογιάννης. *Φωτογραφία:* Γιῶργος Ἀρβανίτης. *Μουσική:* Μίκης Θεοδωράκης. *Σκηνικὰ - Κοστούμια:* Διονύσης Φωτόπουλος. *Ἠθοποιοί:* Εἰρήνη Παπᾶ, Κώστας Καζάκος, Τατιάνα Παπαμόσχου, Κώστας Καρρᾶς, Πάνος Μιχαλόπουλος, Δημήτρης Ἀρώνης, Χρήστος Τσάγκας. Ἔγχρωμη. 35 μμ.

*Τὸ σενάριο, βασισμένο στὸ κείμενο τοῦ Εὐριπίδη, προσπαθεῖ νὰ δώσει συμβολικὴ σημασία στὴν θυσία τῆς Ἰφιγένειας καὶ νὰ δείξει τὶς ἐντριγκες καὶ τὶς συγκρούσεις τῶν δυνάμεων τοῦ στρατοπέδου, τῆς πολιτικῆς ἀρχῆς, τῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν στρατιωτικῶν. Ἡ ταινία εἶναι μιὰ πραγματικὴ ὑπερπαραγωγὴ μὲ στόχο κατευθείαν τὸ ἐξωτερικό. Τὸ γύρισμα θὰ γίνει ὁλόκληρο σὲ ντεκὸρ καὶ θὰ κρατήσει 10 βδομάδες.*

ΕΚ
ΔΗ
ΛΩ
ΣΕΙΣ

# Σημεῖα ἀναφορᾶς στὸ Φεστιβὰλ Καννῶν '76

Ὅπως τὸ σημειώνει ὁ φίλος μας Λουΐ Σεγκέν, τὸ φετινὸ φεστιβὰλ τῶν Καννῶν τοποθετήθηκε κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ πληθωρισμοῦ. «Καθημερινά, στὶς Κάννες, γράφει, ἡ λίστα τῶν προβαλλομένων ταινιῶν περιεῖχε κάπου ὀγδόντα μὲ ὀγδόντα πέντε διαφορετικὲς ταινίες. Μιὰ δωδεκάδα ὀργανωμένων ἐκδηλώσεων (Ἐπίσημη Συμμετοχή, Ἑβδομάδα τῆς Κριτικῆς, Δεκαπενθήμερο σκηνοθεσιῶν, Προοπτικὲς τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, Γόνιμα μάτια, Ὅτι βλέπεται σήμερα, Ἀγορὰ τῶν ταινιῶν κ.λ.π....) προσπαθοῦσαν μάταια νὰ βάλουν κάποια τάξη. Μὲ δυὸ λόγια: πληθωρισμός. Ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο, τὸ φεστιβὰλ διογκώνεται, ὑπερσιτίζεται καὶ αἰσθάνεται ἐνοχλήσεις. Καλὴ δικαιολογία γιὰ τὶς ἀναδιαρθρώσεις: ὁ καθένας μπορεῖ νὰ παρουσιάσει ἔτσι τὸ ντεκουπάζ του, τὶς ἀπαγορεύσεις ἢ τὰ σχέδιά του. Καλὴ εὐκαιρία καὶ γιὰ τὸ φιλελευθερισμό, μιὰ καὶ — παρὰ τὸν προφανέστατα ὑποκριτικὸ περιορισμὸ ποὺ ἀνάγκαζε τοὺς διανομεῖς, στὸ «λόγο τῆς τιμῆς τους», νὰ μὴν προβάλλουν καμμιὰ πορνογραφικὴ ταινία — ὁ καθένας, μὲ τὴν προϋπόθεση τῆς πληρωμῆς (πράγμα εὔκολο γιὰ ὅλα τὰ πορτοφόλια) μποροῦσε νὰ δεῖξει τὴν ταινία του. Ἀκόμα περισσότερο ἀφοῦ δύο κόμματα τῆς ἀριστερᾶς, τὸ Σοσιαλιστικὸ Κόμμα (P.S.) καὶ τὸ Ἑνοποιημένο Σοσιαλιστικὸ Κόμμα (P.S.U) ὀργάνωσαν τοὺς δικούς τους κύκλους προβολῶν. Οἱ Κάννες ἐκφράζουν καὶ ἐξαίρουν τὸν θρίαμβο τῆς ἐλεύθερης πολιτιστικῆς ἐπιχείρησης. Δὲν ἀρνοῦνται τίποτα καὶ δίνουν στὸν καθένα ἀνάλογα μὲ τὰ μέσα του. Ἀνάμεσα στὸ Ἐδῶ καὶ Ἀλλοῦ, ποὺ προβλήθηκε τὶς μεταμεσονύκτιες ὧρες σὲ μιὰ μικρὴ αἴθουσα τῆς πόλης καὶ στὸ 1900 ἢ τὰ Ὑπέροχα πτώματα ποὺ οἱ τίτλοι τους ἔλαμπαν κάτω ἀπ' τὴ στέγη τοῦ Κάρλτον, τὰ χαρτιὰ τοῦ συναγωνισμοῦ εἶχαν μοιραστεῖ «ὅπως ἔπρεπε». Ὅλα πήγαιναν πρὸς τὸ καλύτερο, στὸν καλύτερο ἀπ' τοὺς κόσμους τῆς ἐπανάληψης.»

Ὁ Φρανσουὰ Ἀλμπερά, ποὺ βρισκόταν στὸ φεστιβὰλ Καννῶν γιὰ λογαριασμὸ τῆς Voix Ouvrière τῆς Γενεύης, μᾶς ἔστειλε μιὰ ἀποκλειστικὴ (καὶ ἀναγκαστικὰ ἀποσπασματικὴ) ἀνταπόκριση. Τὸ κείμενό του ἀποτυπώνει σωστὰ τοὺς κύριους ἄξονες τοῦ 29ου φεστιβὰλ Καννῶν, ἀξιολογώντας τὰ οὐσιαστικὰ ρεύματα ποὺ τὸ διαπέρασαν. Γιὰ τὶς σημαντικὲς ταινίες, στὶς ὁποῖες δὲν ἀναφέρεται ἐπειδὴ δὲν τὶς εἶδε, ὁ συνεργάτης μας Ν. Φ. Μικελίδης πρόσθεσε ἕνα ἀπαραίτητο συμπλήρωμα.

Μ. Δ.

*Ὁ Φρανσουὰ Ἀλμπερά, ποὺ εἶχε ἤδη συνεργαστεῖ στὸ παρελθὸν μὲ τὸν Σ.Κ. '75 μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ 9ου Διεθνοῦς Φεστιβὰλ τῆς Μόσχας (βλέπε στὸ τεῦχος ἀρ. 7 τὴν ἀποκλειστική του ἀνταπόκριση πάνω σ' αὐτὴ τὴν κινηματογραφικὴ ἐκδήλωση), εἶναι στὸ ἑξῆς τακτικὸς συνεργάτης τοῦ περιοδικοῦ μας. Κριτικὸς τῆς ἡμερησίας τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος Ἐλβετίας* La Voix Ouvrière, *συνεργάστηκε μὲ πολλὰ γαλλικὰ περιοδικά* (Art-Press, Nouvelle Critique, Dialectiques) *καθὼς καὶ μὲ τὸ ἐλβετικὸ κινηματογραφικὸ περιοδικὸ* Travelling.

*Συγγραφέας μιᾶς ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσας καὶ θεμελιωμένης πάνω σὲ ποικίλες πληροφορίες, ντοκουμέντα καὶ στοιχεῖα, ἐργασίας γιὰ τὸν Ἀϊζενστάϊν* (Σημειώσεις πάνω στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Ἀϊζενστάϊν, *ἔκδοση τοῦ C.E.R.T. καὶ τοῦ C.I.R.S. τοῦ πανεπιστημίου τῆς Λυών), ἐπεξεργάστηκε, εἰδικὰ γιὰ τὸν Σ.Κ., μιὰ ἐξαντλητικὴ ἱστορικοπολιτικὴ καὶ μορφικὴ ἀνάλυση τῆς* Γενικῆς Γραμμῆς *τοῦ Ἀϊζενστάϊν, ἐργασία ποὺ ὁ Σ.Κ. '76 θὰ δημοσιεύσει στὸ ἑπόμενο τεῦχος του.*

# *Along the Great Divide*

## *τοῦ François Albera*

Τὸ Φεστιβὰλ Καννῶν '76 δὲν ἀνάδειξε τίποτα ποὺ νὰ ἀποτελεῖ ὁρόσημο στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ δρόμοι ποὺ χαράχτηκαν ἐδῶ καὶ δύο τρία χρόνια (κυρίως ἀπὸ τὸν 'Αγγελόπουλο, τὸν Ριβέτ...) στὰ διάφορα πεδία ἐξέλιξης τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς, τῆς σκηνοθεσίας, τῆς ἐγγραφῆς τῆς σχέσης κινηματογράφου-κοινωνίας, κινηματογράφου-ἰδεολογίας, κ.λ.π., ὑπερέχουν ἀποφασιστικά.

'Η συγκυρία σύνδεσε λοιπὸν κατὰ τρόπο παράδοξο ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ «δημιουργοὺς» — αὐτοὺς ποὺ ἔχουν ἢ ποὺ σύντομα θὰ βροῦν μιὰ θέση στὰ κινηματογραφικὰ λεξικὰ — μὲ μιὰ πρακτικὴ ταυτολογίας, ἐπανάληψης (ἀλλὰ ὄχι ἀναμασήματος, μὲ ἐξαίρεση τὴν Μαργκερὶτ Ντυράς). 'Ο τελευταῖος Βισκόντι τῆς ἐναρκτήριας προβολῆς ἀποτέλεσε λίγο πολὺ τὸ ἀξιοθρήνητο σύμβολο αὐτῆς τῆς ταυτολογίας, αὐτῆς τῆς ἐπανάληψης τοῦ "Ἰδιου. 'Ο Πολάνσκι μὲ τὸ *Le Locataire ('Ο 'Ενοικιαστής)*, ὁ Λόζεϋ μὲ τὸ *Mr. Klein ('Ο Κύριος Κλάϊν)* — ταινία σεβαστή, ὁ Ρόζι μὲ τὸ *Cadaveri eccelenti ('Υπέροχα πτώματα)*, ὁ Μπερτολούτσι μὲ τὸ *1900*, ὁ Ριβὲτ μὲ τὸ *Duelle (Δυαδική)* καὶ ὁ σεναρίστας του Ντε Γκρεγκόριο μὲ τὸ *Regain*, ὁ Βάϊντα, ὁ Μπέργκμαν, ὁ Γιάντσο, ὁ Γκαρέλ, ὁ Σρέτερ καὶ ἀνάμεσα στοὺς «μικροὺς δάσκαλους» οἱ Μπολονίνι, Σκόλα, Μπλέν, ὅλοι ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιο δρόμο, μιμοῦνται ὁ ἕνας τὸν ἄλλον ἢ χρησιμοποιοῦν στοιχεῖα ποὺ πρωτοεμφανίστηκαν ἀλλοῦ. 'Επανάληψη χωρὶς μετασχηματισμὸ μιὰ καὶ πρόκειται γιὰ ἀπάρνηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἐγχειρήματος ποὺ ἐπιτελοῦν (μὲ ἐξαίρεση καὶ πάλι τὴν Ντυράς, ποὺ ἐγγράφει τὴν ἐπανάληψη στὴν ἴδια *τὴ βάση* τῆς πορείας). Θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζητηθοῦν οἱ συνθῆκες καὶ οἱ ὑλικὲς αἰτίες αὐτῆς τῆς κατάστασης. Θὰ ὁρίσουμε χοντρικὰ παρακάτω αὐτὸ ποὺ ἴσως νὰ ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχή.

Σὲ ἕνα «ἐσωκινηματογραφικὸ» ἐπίπεδο ἐπιβλήθηκαν δύο μονοσήμαντες κατευθύνσεις, τὶς ὁποῖες μποροῦμε νὰ ἐξετάσουμε. 'Απ' τὴν πλευρὰ τοῦ «ἀναγνωρισμένου» κινηματογράφου ὑπῆρχαν ἡ ταινία τοῦ Νάγκιζα "Οσιμα *L' Empire des Sens. ('Η Αὐτοκρατορία τῶν Αἰσθήσεων)* — ποὺ παρεμβλήθηκε ἀνάμεσα στὶς ταινίες τοῦ ἐρωτικοῦ κινηματογράφου — καὶ τὸ *Comment ça va? (Πῶς πάει;)* τοῦ Ζὰν Λὺκ Γκονταὰρ (μιὰ προέκταση τοῦ *Lettre à Jane Fonda (Γράμμα στὴν Τζαίην Φόντα)* ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ δημοσιεύσει ὁ Σ.Κ, καθὼς καὶ τοῦ *Numero 2)*. 'Απ' τὴν πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου, αὐτοῦ τοῦ ἀποκλεισμένου — παρόντος στὸ Φεστιβάλ, ὑπῆρχαν μερικὲς ταινίες «ὅμηροι» ἐντὸς συναγωνισμοῦ, ποὺ βρέθηκαν μπροστὰ σὲ γενικὸν παραγκωνισμό, ὅσον ἀφορᾶ τὴν παρουσίασή τους, ἐνάντια στὸν ὁποῖο οἱ ἄραβες κριτικοὶ διαμαρτυρήθηκαν δίκαια μὲ ἕνα ἀνακοινωθέν. Οἱ ταινίες αὐτές, μαρτυρίες μιᾶς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς πραγματικότητας, ζωντανὲς μνῆμες μιᾶς πάλης, ἦταν προτιμότερες τελικὰ ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν — τῶν δημιουργῶν. "Οσο δὲν ὑπάρχουν *«ἐκεῖνες οἱ ταινίες ποὺ χρησιμεύουν στὸ νὰ παραχθοῦν ἄλλες ταινίες»* (Βέρτωφ) εἶναι προτιμότερες αὐτὲς οἱ ἀγωνιστικὲς ταινίες ἀκόμα κι ἂν ἡ ἐπεξεργασία τους δὲν ἐνδιαφέρει παρὰ στὸ ἐπίπεδο τῆς καταδήλωσης καὶ ὁ λόγος τους (discours) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ παρεμπτικός.

### Στὸ μεταξύ...

'Αναγκαῖος συντελεστὴς γιὰ τὴν κατανόηση τῆς κατάστασης στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ κινηματογράφος τῶν «δημιουργῶν» εἶναι ἡ πραγματικότητα τῆς καπιταλιστικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας. (Τὸ Φεστιβὰλ τοῦ '76 ἦταν ἐπίσης τὸ φεστιβὰλ ἀπ' ὅπου ἀπουσίαζε ἡ Σοβιετικὴ "Ενωση — γιὰ ὕποπτες αἰτίες — ἑπομένως καὶ ἀρκετὲς ἀπ' τὶς σοσιαλιστικὲς χῶρες: ἡ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας, ἡ Βουλγαρία, ἡ Ρουμανία, ἡ Πολωνία, ἡ Τσεχοσλοβακία...). 'Η ἐπιβλητικὴ παρουσία, ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια, τῶν μεγάλων ἀμερικανικῶν ἑταιριῶν (μὲ φανερὸ ἀποτέλεσμα τὴ βράβευση ἀμερικανικῶν ταινιῶν ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπή), ἡ κρίση τοῦ κινηματογράφου στὴν 'Ιταλία καὶ στὴ Γαλλία (συγκεντρωτισμὸς στὴν ἐκμετάλλευση, γρήγορη διανομή, διαφοροποίηση τῶν «εἰδῶν» λόγω τῆς μετατόπισης τῆς κοινωνικῆς βάσης τοῦ κοινοῦ πρὸς τὰ μεσαῖα ἀστικὰ στρώματα, κυριαρχία τῆς διανομῆς — ἐκμετάλλευσης πάνω στὴν παραγωγή, κλπ.), ὅλα αὐτὰ ἐκδηλώθηκαν χωρὶς μάσκες κατὰ τὴ διάρκεια ἑνὸς φεστιβὰλ ποὺ στὴν τριακοστή του ἐπέτειο ἀναδείχτηκε σὰν τὸ μεγαλύτερο ἐμπορικὸ κέντρο τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Τὰ ἐνημερωτικὰ φυλλάδια - προγράμματα ἀντικατόπτριζαν σὲ μεγάλο βαθμὸ αὐτὲς τὶς ἐπιχειρήσεις - μάρκετινγκ, ποὺ ἡ ἐπιμονὴ τῆς C.E.E. *(Εὐρωπαϊκὴ Οἰκονομικὴ Κοινότητα)* τοποθετεῖ ἀναγκαστικὰ κάτω ἀπὸ τὴν σκέπη τοῦ τίτλου: «'Αόρατες διαπραγματεύσεις». 'Αγοράστηκαν καὶ πουλήθηκαν ταινίες πρὶν ἀκόμα γυριστοῦν, ἄλλες ἀνταλλάχτηκαν, ἔγιναν πολλὰ παζάρια

---

* *'Αναφορὰ στὸ γουέστερν ποὺ γύρισε ὁ Ράουλ Γουὶλς τὸ 1951 μὲ τὸν ἴδιο τίτλο ποὺ μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ: «κατὰ μῆκος τοῦ μεγάλου χωρίσματος». 'Ο χαρακτηρισμὸς* Great Divide, *δίνεται σὲ ἕνα γεωγραφικὸ χῶρο, (βουνὸ ἢ ἔρημο) ποὺ χωρίζει, δυὸ μεγάλες περιοχές, δυὸ πολιτεῖες ἢ δυὸ κράτη. 'Εδῶ ὁ 'Αλμπερά μ' αὐτὸ τὸν τίτλο θέλει νὰ τονίσει τὴ διάσταση ἀνάμεσα στὶς κατευθύνσεις τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ὅπως ἐκδηλώθηκαν στὶς ταινίες τοῦ φεστιβάλ.*

γιὰ συμφωνίες συμμετοχῆς, κλπ. Σὰν μιὰ βιομηχανία ποὺ νοσεῖ, ὁ κινηματογράφος φαίνεται ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιβιώσει παρὰ μὲ μιὰ φυγὴ πρὸς τὰ μπρός, μὲ τὴ διόγκωση ὅλο καὶ πιὸ σημαντικῶν προϋπολογισμῶν (ἕνα παράδειγμα γιὰ τὸ κόστος τῶν βεντετῶν: ὁ Λουΐ ντὲ Φυνὲς κοστίζει ἀπὸ 200 ὡς 400 ἑκατομμύρια παλιὰ γαλλικὰ φράγκα), μὲ τὴν αὔξηση στὸ χρόνο διάρκειας τῶν ταινιῶν (μετὰ δὲ τὸ πεντάωρο *1900* καὶ τὰ 10 δισεκατομμύρια λιρέτες ποὺ κόστισε, ὁ Λόζεϋ ἀνήγγειλε ὅτι τὸ *Ἀναζητώντας τὸν Χαμένο Χρόνο* ποὺ πρόκειται νὰ γυρίσει θὰ διαρκέσει ἀνάλογα), μὲ ὅλο καὶ περισσότερη διαφήμιση... Ὁ «Φιγκαρὸ» παρουσιάζει τοὺς «νέους παραγωγοὺς» σὰν ἕνα εἶδος «νεαρῶν προϊσταμένων», σὰν κάτι ἀνάλογο μὲ τοὺς ὑφυπουργοὺς τοῦ Ζισκάρ. Νιάτα, κομψότητα, καλομελετημένη ἄνεση, τάση γιὰ βολιδοσκόπηση καὶ παζάρια, ἀποτελεσματικότητα μέσα ἀπὸ τὸ ρίσκο. Καμιὰ σχέση μὲ τοὺς πληθωρικοὺς Κυρίους μὲ τὰ ποῦρα. Ὁ κύριος Ντανὸν τοῦ «Lira-Films» παρομοιάζει τὸν παραγωγὸ μὲ τὸν ἐργολάβο οἰκοδομῶν καὶ τὸ ἐνημερωτικὸ φυλλάδιο τοῦ φεστιβὰλ μέμφεται τοὺς τεχνικοὺς καὶ ὅλους ὅσους ἐργάζονται σὲ μιὰ ταινία ἐπειδὴ «ὁδηγοῦν τὴ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου στὴν καταστροφή της» μὲ τὰ διεκδικητικά τους κινήματα. [Οἱ ἐργάτες καὶ οἱ τεχνικοὶ τοῦ κινηματογράφου δὲν δουλεύουν παρὰ μόνο ἕξη μῆνες τὸ χρόνο καὶ ἡ δημιουργία τῆς CEP (ἑταιρίας παραγωγῆς ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸ διαμελισμὸ τοῦ Γαλλικοῦ Ὀργανισμοῦ Ραδιοφωνίας - Τηλεόρασης) θὰ σημαδέψει τὴ δημιουργία ἑνὸς τράστ ποὺ θὰ ἐλέγχει τὸ ¼ τῆς γαλλικῆς παραγωγῆς]. Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος χάνει κάθε χρόνο τὸ 30% τῶν ἐπενδύσεών του, δηλαδὴ 140 ἑκατομμύρια φράγκα αὐτὴ τὴ χρονιά!...

Τὸ Φεστιβὰλ ὑπόκειται λοιπὸν σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιταγές: ἀπὸ γοητευτικὴ βιτρίνα, βυθισμένη βαθιὰ μέσα στὴ τρέλλα τῆς δημοσιότητας, μετασχηματίζεται σ' ἕνα γρανάζι. Συμπεριλαμβανομένου τοῦ «Δεκαπενθήμερου σκηνοθετῶν», «λανσάρονται» ταινίες ποὺ προσφέρονται γιὰ τὴν ἐμπορικὴ διανομὴ (ἀπ' ὅπου καὶ οἱ ἀποκλειστικότητες), οὐσιαστικὰ δηλαδὴ πρόκειται γιὰ μιὰ ἐμπορικὴ προώθηση.

Τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ἔρχονται στὶς Κάννες γιὰ νὰ διατυπώσουν τὶς ἀπαιτήσεις τους στοὺς παραγωγοὺς καὶ στὴ συνέχεια δὲν ἀπομένει στοὺς σκηνοθέτες — ὅποιο κι ἂν εἶναι τὸ Ὄνομά τους! — παρὰ νὰ συμμορφωθοῦν.

## L' Empire des Sens

*Ἡ Αὐτοκρατορία τῶν Αἰσθήσεων*

*«... δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνας διεφθαρμένος, ἔστω καὶ λίγο γαντζωμένος στὴν ἀκολασία, ποὺ νὰ μὴ γνωρίζει πόσο ὁ φόνος κυριαρχεῖ πάνω στὶς αἰσθήσεις.»* Σάντ.

Ἡ οἰκονομία τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα εἶναι τὸ παιχνίδι τῶν ἀντιθέτων: τὸ ἀπαγορευμένο / ἡ παράβαση, τὸ πιθανὸ / ἡ ὑπερβολή, ἡ ἐπανάληψη / ἡ διαφορά, χρησιμοποιοῦν μέσα σὲ μιὰ σεξουαλικὴ σχέση, σὲ μιὰ ἀλυσσίδα ἐρωτικῶν πράξεων ποὺ καταλήγουν στὴν ἀνάμιξη τῆς σεξουαλικῆς πράξης καὶ τῆς θυσίας, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀποκαλύπτουν τὴ σάρκα ποὺ ἐδῶ ἐγγράφεται σὰν ἕνα ματωμένο ἰδεόγραμμα: «Μαζὶ γιὰ πάντα» (ὁ θάνατος σφραγίζει τὴν ἀπόλυτη ἰδιοκτησία, ἐκείνην ποὺ ἀποκλείει τὸ χαμὸ τοῦ ἀγαπημένου ὄντος, τῆς ἑνότητας μ' αὐτό).

Στὸ βαθμὸ αὐτὸ ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων μεταβλήθηκε σὲ κυριαρχία τῶν σημείων: πορεία / μεταβολὴ ποὺ ἡ δουλειὰ τοῦ Ὄσιμα στὴ σκηνοθεσία, ἡ γραφή του ἀναπτύσσει μὲ ἀκρίβεια: τὰ πρόσωπα - λειτουργίες (ὁ κύριος καὶ ἡ ὑπηρέτριά του) πορεύονται σύμφωνα μὲ τὴν ἀλληλουχία προαποφασισμένων καὶ κανονισμένων πράξεων (κοπρολαγνεία, τροφὴ ἀνακατεμένη μὲ σέξ, αἱμομιξία κλπ) μέσα ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ποὺ δανείζεται ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ Ukiyo-e καὶ ποὺ τὴν παραβαίνει. Ὁ «κόσμος ποὺ ἐπιπλέει» δηλαδὴ ὁ κόσμος τῆς εὐχαρίστησης τῶν Moronobu, Harunobu, Utamaro, (στὸν τελευταῖο ὀφείλουμε καὶ τὸ ἄλμπουμ μὲ τὸν τίτλο *«Τὸ τραγούδι τοῦ μαξιλαριοῦ»*), Hokusai, Toyokuni, ἐπαναλαμβάνεται κατηγορηματικά. Ἡ ἔμφαση δὲν δίνεται στὸ γυμνό, ἀλλὰ στὸ μπέρδεμα τῶν μελῶν τοῦ σώματος, στὰ ἀκατάστατα ροῦχα, στὸ μπλέξιμο τῶν μαλιῶν (σὲ μιὰ στάμπα τοῦ Suzuki Harunobu, μιὰ γυναίκα ντυμένη παίζει μπάντσο πάνω στὴ κοιλιὰ τοῦ ξαπλωμένου ἄντρα: αὐτὴ ἡ εἰκόνα βρίσκεται καὶ στὴν ταινία). Ἀλλὰ τὸ Ukiyo-e ἐπαναφέρει τὴν ἠθική: ὁ κρυμμένος ἡδονοβλεψίας εἶναι ὁ μάρτυρας τῆς συνενοχῆς τῶν ἀντιθέτων καὶ ὁ ἄρχοντας ποὺ κάνει ἔρωτα μὲ τὴν ὑπηρέτριά του δὲν

ἀσκεῖ παρὰ τὰ δικαιώματά του. Στὴν ταινία, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀγωνία — ὁ ἄντρας γνωρίζει νωρὶς τὸ φόβο τοῦ εὐνουχισμοῦ — ὁ ἐρωτισμὸς ἀποτελεῖ τὴ βίαιη ἄρνηση τοῦ νόμου: ἡ Σάντα ἔχει ξερριζωθεῖ ἀπ' τὴ δουλειὰ σὰν ὑπηρέτρια καὶ ἀπ' τὴ γονιμότητα σὰν γυναίκα (ἡ ἀντίθεση τῆς Σάντα στὴ νόμιμη σύζυγο, τὴν σκλάβα τοῦ ἄντρα, ἀκόμα καὶ στὶς διαστροφές της, ἐπαναλαμβάνεται σὲ μιὰ παρωδία τῆς τελετῆς τοῦ γάμου).

Τὸ «ἐσωτερικὸ» τῆς ἐρωτικῆς οἰκειότητας εἶναι ἡ βίαιη διάψευση ποὺ ἀντιτάσσεται στὸ «ἐξωτερικὸ» τῆς στρατοκρατικῆς γιαπωνέζικης κοινωνίας τοῦ 1936. Τὸ ξόδεμα, ἡ δαπάνη, ἡ ὑπερβολὴ κι ὁ θάνατος ἐναντιώνονται στὸ νόμο. *(Δεκαπενθήμερο σκηνοθετῶν).*

*Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα.

*Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα.

## «Τοίκο, μὴ νοιάζεσαι, ὁ λαὸς εἶναι μαζί σου»

**La Bataille du Chili**

*(Ἡ μάχη τῆς Χιλῆς)*

Ὁ Πατρίτσιο Γκουζμὰν τιτλοφόρησε πολὺ σωστὰ αὐτὸ τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας του: *«Ἀγῶνας ἑνὸς ἄοπλου λαοῦ»*. Γυρισμένο στὴν Κούβα μὲ τὴ βοήθεια ντοκουμενταρίστικου ὑλικοῦ, τηλεοπτικοῦ ὑλικοῦ καὶ ἐπικαίρων ποὺ μονταρίστηκαν μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Κρὶς Μαρκέρ, τὸ κομμάτι αὐτὸ περιγράφει κατὰ γράμμα μιὰ *τραγωδία*. Μιὰ κατάσταση δηλαδή, ὅπου ὁ βασικὸς πρωταγωνιστὴς πρέπει νὰ κάνει τὴν ἐπιλογή του ἀνάμεσα σὲ δύο λύσεις τὸ ἴδιο ἀπαράδεκτες, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι δὲν ἔχει δυνατότητα ἐπιλογῆς: ἢ συνθηκολόγηση μπροστὰ στὴν ἄνοδο τῆς ἄκρας δεξιᾶς, ἀποδοχὴ τῆς ἐκμηδένισης τριῶν χρόνων κοινωνικῶν ἀγώνων καὶ τῆς ἀπώλειας τῆς κατακτημένης ἐθνικῆς ἀνεξαρτησίας ἢ πάλη χαμένη ἀπ' τὰ πρὶν μ' ἕνα στρατιωτικὸ μηχανισμὸ ποὺ ὑπερέχει συντριπτικά. Ὅποια κι ἂν εἶναι τὰ διδάγματα ποὺ τὸ ἐργατικὸ κίνημα θὰ ἀποκομίσει ἀπ' τὴν ἥττα τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου στὴ Χιλή, θὰ χρειαστεῖ σίγουρα νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ ἀκόλουθη θανάσιμη ἀντίθεση: μιὰ λαϊκὴ κινητοποίηση χωρὶς προηγούμενο, μιὰ σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ ταξικὴ συνείδηση τῶν μαζῶν, ἡ συνδικαλιστικὴ ἑνότητα, οἱ βιομηχανικὲς ἁλυσίδες, οἱ ὁμάδες αὐτοάμυνας, ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ στηρίξουν τὴν κυβέρνηση τῆς ἀριστερᾶς ἀπ' τὴ μιὰ κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἡ ἀχαλίνωτη πορεία τῆς στρατιωτικῆς κλίκας, ποὺ ὅμως δὲ βρῆκε κανένα ἐμπόδιο, κι ἡ ἀποχώρηση ἑνὸς τμήματος τῶν μεσαίων τάξεων καὶ τῶν φτωχῶν ἀγροτῶν ἀπ' τὴ συμμαχία μὲ τὴν ἐργατικὴ τάξη. Οὔτε ἡ βεβιασμένη ἀναζήτηση ἑνὸς συμβιβασμοῦ μὲ τὴ χριστιανοδημοκρατία, ποὺ προωθήθηκε ἀπὸ τὸ Κ.Κ καὶ τὸ σοσιαλιστικὸ κόμμα, οὔτε ἡ «φυγὴ πρὸς τὰ μπρὸς» μέσα ἀπ' τὴν σκλήρυνση τοῦ MIR μπόρεσαν νὰ λύσουν αὐτὴ τὴν ἀντίφαση. Ἡ ταινία καταδείχνει, ὅσο καμιὰ ἄλλη προγενέστερή της, πῶς αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ καταλήξει στὰ στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ὅσο πιὸ πολὺ μεγάλωνε ἡ κινητοποίηση τοῦ ἄοπλου λαοῦ, τόσο περισσότερο θὰ ἐξαγριωνόταν καὶ θὰ σκλήρυνε τὴ στάση της ἡ ἀντεπανάσταση. «Τοίκο, μὴ νοιάζεσαι ὁ λαὸς εἶναι μαζὶ σου!» κραυγάζουν ρυθμικὰ ἑκατομμύρια ἐργαζόμενοι παρελαύνοντας μπροστὰ ἀπ' τὸν Ἀλλιέντε, λίγες μέρες πρὶν ἀπ' τὸ πραξικόπημα. Στὶς συνομιλίες του μὲ τὸν Ντεμπρέ, ποὺ δημοσιεύτηκαν τὸ 1970, ὁ Ἀλλιέντε ἰσχυριζόταν ὅτι θὰ εἶχε τὴ δύναμη νὰ ξεπεράσει τὴν ἀντίληψη τῆς «δικτατορίας τοῦ προλεταριάτου». Δὲν περίμενε καὶ πολὺ καιρὸ τούτη ἡ «ἀντίληψη» γιὰ νὰ ξαναεμφανιστεῖ. *(Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετῶν).*

## Duelle

*(Δυαδική)*

Τὸ *Celine et Julie vont en bateau (Ἡ Σελὶν κι ἡ Ζυλὶ πᾶνε βαρκάδα)* χρησιμοποιώντας μιὰ κοινότυπη ἀστυνομικὴ πλοκὴ κι ἕνα παιδιάστικο «φανταστικὸ» προσπαθοῦσε νὰ ἐρευνήσει τὸν κινηματογράφο μέσα ἀπ' τοὺς ἀφηγηματικοὺς καὶ ἀναπαραστατικούς του μηχανισμούς. Γιὰ τὸ *Duelle* ὅμως, θὰ μποροῦσε νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς τὸ ἀντίθετο. Συστηματοποιώντας τὴ μέθοδό του, ὁ Ζὰκ Ριβὲτ τῆς ἀφαίρεσε κάθε περιεχόμενο. Ἔτσι, ἐδῶ, χρησιμοποιοῦνται καὶ πάλι τὰ μυθιστορηματικὰ συστατικὰ τῶν ἐπιφυλλίδων. Ὁλόκληρη ἡ ἀρχὴ τῆς ταινίας γιὰ παράδειγμα, δὲν σταματάει νὰ παραπέμπει τὸ θεατὴ ἀπ' τὸ ἕνα στοιχεῖο στὸ ἄλλο, ἀκολουθώντας μιὰ μέθοδο ὁμοκεντρικῆς ἀνάπτυξης. Αὐτὴ ἡ συνεχὴς μεταφορὰ ἀπ' τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο, αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς ταυτότητας, νοημάτων, φαίνεται ὅτι ἐγκαινιάζουν μιὰ μέθοδο βασισμένη στὴν ἀνταλλαγὴ καὶ τὴ διαφθορά. Ἀλλὰ ἡ ταινία ἀποκτᾶ σιγὰ σιγὰ μιὰ συνοχή, ὑποτάσσεται στὴ λογικὴ τῶν διαδικασιῶν της. Μετασχηματισμένη σὲ μισοαστυνομική, μισοφανταστικὴ ἱστορία (μερικὲς γυναίκες - φεγγάρια περνοῦν σαράντα μέρες στὴ γῆ ἔχοντας σὰν ἀποστολὴ τὴν ἀνεύρεση ἑνὸς διαμαντιοῦ), ἡ ταινία ἀποκαλύπτει τὴ ροπή της πρὸς τὴν πολυτέλεια ἢ τὴν ψευτοπολυτέλεια, πρὸς τὴ θεατρικότητα (νέο - *«Μαρίεν-μπαντ» (Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετῶν)*

## Νὰ λὲς τὴν ἀπελπισία μὲ τὸ ὄνομά της

**L' Ombre des Anges**

*(Ἡ Σκιὰ τῶν Ἀγγέλων)*

Διασκευὴ ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Φασμπίντερ, ἡ ταινία τοῦ Ντάνιελ Σμὶτ εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα σκηνοθεσία ἑνὸς κειμένου: ποιητικὴ φιλοσοφική. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας, ὅπου πόρνες σουλατσάρουν σὲ μιὰ ἔρημη καὶ σκοτεινὴ ἀποβάθρα, τὰ λόγια τῶν περαστικῶν πελατῶν καθορίζουν μιὰ λογικὴ ποὺ θὰ κατευθύνει τὴν ταινία ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη: τὴ λογικὴ τοῦ Χέγκελ, τὸ διαλεκτικό της σύστημα, τὰ σχήματα αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς. Τὰ πρόσωπα μοιράζονται σύμφωνα μὲ ζεύγη ἀντιθέτων κι οἱ ρόλοι τους ἀνταλλάσσονται μὲ βάση τὸ πρότυπο τοῦ Κυρίου καὶ τοῦ Σκλάβου. Ἡ πόρνη εἶναι ἡ σκλάβα τοῦ προστάτη της, ποὺ τὴ δέρνει ὅταν γυρίζει χωρὶς λεφτὰ ἀλλὰ κι ἡ ἴδια γίνεται κύριος τοῦ κυρίου της ὅποτε φέρνει χρήματα: αὐτὸς ταπεινώνεται, ἐξαρτιέται τότε ἀπ' αὐτήν... Δεύτερο ζευγάρι: ὁ Ἑβραῖος κι ὁ Φασίστας. Ὁ Ἑβραῖος, σκλάβος τοῦ Φασίστα ἀπὸ καταβολῆς, κυριαρχεῖ σὲ ἀντάλλαγμα πάνω του. Ἀντιμετωπίζοντας τὰ πάντα ἀνάλογα μὲ τὶς σχέσεις κυριαρχίας — ποιὸς κατέχει τὰ χρήματα; τὴν ἐξουσία; — ἡ ταινία ἀναποδογυρίζει ἀδιάκοπα τὶς σχέσεις τοῦ θετικοῦ καὶ τοῦ ἀρνητικοῦ κι ἔπειτα τὶς ἀνάγει σ' ἕνα σύστημα ἀνώτερο κι εὐρύτερο, σ' ἕνα σύνολο ποὺ διέπεται ἀπὸ μιὰν ἀναγκαιότητα: αὐτὸ εἶναι ἐδῶ ἡ Πόλη (ὀντότητα ποὺ ἀναπαρασταίνει τὸ κράτος σὲ σχέση μὲ τὰ κοινωνικὰ ἐκεῖνα σχήματα τῆς πόρνης, τοῦ πλούσιου Ἑβραίου, τοῦ φτωχοῦ προστάτη κ.λπ.). Τὸ καθετὶ ἀντιστρέφεται ἀνάλογα μὲ τὴ θέση ποὺ κατέχει μέσα στὸ σύνολο: τὸ μίσος γίνεται ἀνώτερο ἀπὸ τὸν ἔρωτα, ἡ ἀδυναμία γίνεται δύναμη. Μέσα σὲ κάθε ἀπόλαυση, λέει κάποιος ἀπ' τοὺς πρωταγωνιστές, βρίσκεται ἕνας θανάσιμος κίνδυνος: τὸ καθετὶ ἐμπεριέχει τὸ ἀντίθετό

του ἀκόμα καὶ μεταβάλλεται στὸ ἀντιθετό του, σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή. Ἡ πόρνη γίνεται ἔμπιστη, ὁ φασίστας ἀλλαξοπιστεῖ κ.λ.π.: μποροῦμε νὰ πιστέψουμε ἀπὸ τὴ διατύπωση αὐτῶν τῶν ἀρχῶν, ὅτι ὑπάρχει μιὰ κάποια συγγένεια μὲ τὸν Ὄσιμα. Ἀλλὰ οἱ Σμὶτ - Φασμπίντερ δὲν ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς *ἀνταλλαγῆς* — ποὺ ὑπάρχει ἤδη μέσα στὶς «κοινωνικὲς» σχέσεις τῆς ταινίας *Αὐτὴ τὴν νύχτα ἢ ποτὲ* ἢ τῆς ταινίας *Τὸ δίκιο τοῦ ἰσχυρότερου* ἐνῶ ὁ Ὄσιμα ἀποκλείει τὴ συνενοχὴ τῶν ἀντιθέτων μέσα στὸ ξεπέρασμα τῶν ὁρίων *(Ἐπίσημο Φεστιβάλ).*

## Son nom de venise dans calcutta desert

*(Τὸ βενετσιάνικο ὄνομά της, μέσα στὴν ἔρημο Καλκούτα)*

Σὲ μιὰ ξεχωριστὴ προσπάθεια ἡ Μαργκερὶτ Ντυρὰς ξαναχρησιμοποίησε αὐτούσια τὴν ἠχητικὴ μπάντα τῆς προηγούμενης ταινίας της *(India Song)* καὶ μοντάρισε πάνω σὲ διαφορετικὲς εἰκόνες. Εἶναι φανερὸ ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ ἄλλη ταινία, ποὺ εἶναι ταυτόχρονα μιὰ ἐμβάθυνση ἢ μάλλον ἕνα καινούργιο φῶς πάνω στὴν πρώτη. Τὸ *India Song* ἦταν μιὰ ταινία στὸν ἀόριστο. Τὸ ἀσύγχρονο ἤχου - εἰκόνων (μὴ σύμπτωση, «καθυστέρηση», καὶ ἡ ἀντιμετώπιση τῶν εἰκόνων σὰν ἠχὼ μέσα ἀπ' τὴ χρήση καθρεφτῶν ποὺ ἀντανακλοῦν τὸ πεδίο ὄφφ) εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν παραγωγὴ αὐτῆς τῆς μοναδικῆς ἐντύπωσης στὸν κινηματογράφο. Οἱ εἰκόνες ἔμπαιναν στὸ παρελθόν, ξεμάκραιναν ἀπ' τὸ παρὸν τῆς προβολῆς - θέασής τους. Ὁ Μέτς, καὶ πρὶν ἀπ' αὐτὸν ἀρκετοὶ «θεωρητικοὶ» τοῦ κινηματογράφου, ἔχουν συχνὰ ὑποστηρίξει ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα, ἀκόμα κι ὅταν πρόκειται γιὰ φλὰς μπάκ, εἶναι πάντα σύγχρονη. Στὴν ταινία *Τὸ βενετσιάνικο ὄνομά της...* ξαναβρίσκουμε τὸ παρὸν καὶ τὴν παρουσία (Anwesenheit). Ἀκατοίκητοι κι ἐρημωμένοι τόποι, μπάζα ἀπὸ οἰκοδομές, ἐρείπια, ξεπεσμένοι πύργοι, κ.λ.π. Ἀλλὰ ἡ ἀπουσία τοῦ ἀνθρώπου εἶναι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἡ παρουσία τῶν ἀντικειμένων, ἡ ὑλική τους ὑπόσταση, οἱ ξεφτισμένοι τοῖχοι, τὰ ξεφτισμένα χρυσαφικά, οἱ θαμπωμένοι καθρέφτες, τὰ θρυψαλιασμένα τζάμια... Ὁ θάνατος στὸ *India Song* εἶναι τὸ «Ὑπῆρχα — πρὶν — ἐδῶ» τῶν ὄντων (κάπως σὰν νὰ λειτουργοῦσε ἐκεῖ ἡ μηχανὴ τῆς *Χίμαιρας τοῦ Μορέλ* τοῦ Μπιόι Καζάρες), ἐδῶ ὁ θάνατος εἶναι ἡ ἔγγραφὴ τοῦ κενοῦ τοῦ ἀνθρώπου (ἄδειοι ἀλληλοδιαδεχόμενοι διάδρομοι, προοπτικές, κλπ) καὶ ἡ παρουσία τῶν ἐγκαταλειμμένων πραγμάτων. *(Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετῶν).*

## Les Nomades

*Οἱ Νομάδες*

Αὐτὴ ἡ Ἀλγερίνικη ταινία του Σίντ Ἀλὶ Μαζὶφ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σημαντικὴ γιατὶ προσεγγίζει ἕνα πρόβλημα - κλειδὶ τῆς ἀγροτικῆς μεταρρύθμισης (τὴ συγκρότηση ἀγροτικῶν χωριῶν, ὀργανωμένων σὲ συνεταιρισμοὺς ποὺ ἐγκαινίασε ὁ Μπουμεντιέν, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1973) καί, ταυτόχρονα, ἐπειδὴ ἀπωθεῖ ἕνα πρόβλημα κάτω ἀπ' ἕνα ἄλλο. Ἡ ἀντίφαση ποὺ ἐγγράφεται ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ ἀντιτάσσει τοὺς νομάδες, ποὺ μετακινοῦνται μὲ τὰ κοπάδια τους, στοὺς φεουδάρχες ἰδιοκτῆτες, ποὺ τοὺς μισθώνουν γιὰ νὰ φυλᾶνε τὰ δικά τους κοπάδια. Γιὰ τὸ ξεπέρασμα αὐτοῦ τοῦ σχήματος ἐκμετάλλευσης — οἱ μεγαλοϊδιοκτῆτες δανείζουν χρήματα καὶ ζῶα στοὺς νομάδες, ποὺ ἔτσι πνίγονται στὰ χρέη — ἡ λύση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἡ ἔνταξη σὲ χωριὰ - συνεταιρισμούς, ὅπου ἡ κρατικὴ βοήθεια ἐπιτρέπει τὴν καλλιέργεια, τὴν κτηνοτροφία, κλπ., Ἀλλὰ δείχνοντας ὅτι ἡ ἐγκατάσταση αὐτῶν τῶν «κολχὸζ» ἀπαιτεῖ περιφράξεις καὶ ἐπιφέρει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ σταμάτημα τῆς νομαδικῆς ζωῆς, ὁ σκηνοθέτης βάζει ἕνα πρόβλημα, μιὰν ἀντίφαση ποὺ ἀποκρύβεται σχεδὸν αὐτόματα. Οἱ μεγαλοϊδιοκτῆτες χρησιμοποιοῦν τοὺς νομάδες ἐνάντια στὰ μέλη τῶν συνεταιρισμῶν. Ἡ βασικὴ ἀντίφαση (μεγαλοϊδιοκτῆτες - κολλεκτιβοποίηση τῆς γεωργίας) «σβήνει» τὴ δευτερεύουσα ἀντίφαση (μόνιμη ἐγκατάσταση - νομαδικὴ ζωή) ποὺ ἡ ταινία τὴν ἀπωθεῖ. *(Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετῶν).*

## Ὁ Φραντσέσκο Ρόζι ἐνάντια στὸν «Ἱστορικὸ Συμβιβασμό»...

Τὸ νὰ μιλήσεις γιὰ τὸ *Cadaveri eccelenti (Ὑπέροχα πτώματα)* σημαίνει ἀναγκαστικὰ νὰ ἀρνηθεῖς νὰ ἀκούσεις τὸν Ρόζι νὰ μιλάει! Συνεντεύξεις τύπου, προσωπικὲς συνεντεύξεις - ποταμοί, σὰν συγκεντρωμένες σὲ βιβλίο, μιὰ σειρὰ ἀπὸ συζητήσεις, ὅλα αὐτὰ συσκοτίζουν περισσότερο παρὰ φωτίζουν τὴν πραγματικότητα αὐτοῦ τοῦ ἔργου.

Ἡ ἱστορία ἀρχίζει μ' ἕνα γέρο δικαστὴ ποὺ ἐπισκέφτεται τὶς κατακόμβες τῆς μονῆς τῶν Καπουτσίνων στὸ Παλέρμο. Παρατηρεῖ τοὺς ντυμένους μὲ κουρέλια σκελετούς.

Ἕνας φύλακας τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι κάποτε ἕνας διάσημος δικηγόρος ἐρχόταν νὰ κρυφτεῖ σ' αὐτὸ τὸ μέρος γιὰ νὰ ἀκούει ὅσα οἱ ζωντανοὶ ἐκμυστηρευόντουσαν στοὺς νεκρούς. Γνώριζε ἔτσι ὅλα ὅσα συνέβαιναν.

Ἡ ταινία τελειώνει μὲ τὴν δολοφονία τοῦ γενικοῦ γραμματέα τοῦ Ι.Κ.Κ. κι ἑνὸς ἀστυνομικοῦ ἐπιθεωρητῆ, μέσα σὲ μιὰ αἴθουσα ἀρχαιοτήτων τοῦ ἐθνικοῦ μουσείου τῆς Ρώμης καὶ ἔπειτα μὲ τὸν διάλογο ἀνάμεσα σ' ἕναν δημοσιογράφο τῆς *Οὐνιτὰ* καὶ τὸν νέο γραμματέα. Πίσω τους βρίσκεται ἡ τοιχογραφία τοῦ Γκουτόζο «Ὁ ἐνταφιασμὸς τοῦ Τολιάτι»

Αὐτὴ ἡ θεματικὴ συνοχὴ δὲν εἶναι προφανῶς ἀναιτιολόγητη σὲ μιὰ ταινία ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ δολοφονίες δικαστῶν. Οἱ νεκροὶ δὲν μιλοῦν, μιλᾶμε στοὺς νεκρούς, τοὺς ἐμπιστευόμαστε αὐτὰ ποὺ κρύβουμε ἀπὸ τὸ λαό.

Δεύτερη ὄψη, ἡ ἀφηγηματικὴ πλοκή. Πρόκειται γιὰ τὴ πλοκὴ μιᾶς ἀστυνομικῆς ἔρευνας ποὺ διεξάγει ὁ ἐπιθεωρητὴς Ρογκάς: ἕνας ἄνθρωπος μόνος ἀναζητάει μὲ ἐπιμονὴ τὴν *ἀλήθεια.*

Τὸ σημεῖο ὅπου συναντιῶνται οἱ δύο παραπάνω ὄψεις βρίσκεται στὴν ἐπιλογὴ τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος νὰ ἀποσιωπήσει αὐτὴν τὴν ἀλήθεια μόλις ἀποκαλυφθεῖ, νὰ

ἀφήσει τοὺς νεκροὺς νὰ τὴν κρατήσουν γιὰ τοὺς ἑαυτούς τους! Τὸ κόμμα κρύβει τὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὶς μάζες (τὰ πλήθη κατακλύζουν τοὺς δρόμους μὲ τὴν ἀναγγελία τῆς τελευταίας δολοφονίας) γιὰ νὰ τὶς προστατέψει: ἂν ἀποκαλύψουμε τὴ φασιστικὴ συνωμοσία ποὺ ὑφαίνεται, δηλώνει συνοπτικὰ ὁ Γενικὸς γραμματέας, θὰ ἐπακολουθήσει πραξικόπημα... Εἶναι λοιπὸν προτιμότερο νὰ ἀποδεχτοῦμε τὴν ἐπίσημη ἐκδοχὴ -(ξαφνικὴ τρέλλα τοῦ ἀστυνομικοῦ) καὶ νὰ μὴ ρισκάρουμε ἕναν ἐμφύλιο πόλεμο καὶ — ποιὸς ξέρει — τὴν ἐπανάσταση!

Αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ἑνὸς Κ.Κ. ποὺ μέχρι τότε ἀπουσίαζε ἀπὸ τὴν πολιτικο-ἀστυνομικὴ σκηνὴ στηρίζεται στὴ διπλὴ «ἀναλυτικὴ» πορεία τοῦ Ρόζι: σ' ἕναν τεχνολογικὸ φετιχισμὸ καὶ στὴν ἔξαρση τοῦ ἀτόμου. Ἡ ἀστυνομικὴ ἐπαγρύπνηση (τηλεόραση, παρακολουθήσεις μὲ πομπούς, σκύλοι μὲ μικρόφωνα, κλπ), ἀντάξια τῶν *«Χίλιων ματιῶν τοῦ Δρ. Μαμπούζε»*, τοῦ Φ. Λάνγκ, ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ κατεστημένη κοινωνία εἶναι «μονοδιάστατη», ὅτι κάθε ἀντίσταση σ' αὐτὴν εἶναι ἀδύνατη καὶ κάθε ἀντίφαση στοὺς κόλπους της ἐνσωματώνεται καὶ ἀφομοιώνεται ἀπ' αὐτήν. Ἀπέναντι σ' αὐτὸν τὸ φετιχισμὸ ὑψώνεται σὰν ὑπέρτατη ἀξία ὁ μοναχικὸς Ἄνθρωπος, ὁ τραγικὰ μόνος στὴν Ἀναζήτησή του τῆς Ἀλήθειας, εὔθραυστος, εὐαίσθητος, ἀπογυμνωμένος ἀπ' τὰ πάντα (ὁ ἐπιθεωρητὴς Ρογκὰς κυκλοφορεῖ μὲ τὰ πόδια ἢ μὲ τὸ λεωφορεῖο!) ἀλλὰ καὶ ἀποφασισμένος.

Μποροῦμε ἔτσι νὰ καταλάβουμε τὴν τελευταία φράση ποὺ ξεστομίζει ὁ κομμουνιστὴς ὑπεύθυνος τὴ στιγμὴ ποὺ κάνει τὴν ἐπιλογὴ τῆς ἀποδοχῆς τῆς ἐπίσημης ἐκδοχῆς γιὰ τὸ φόνο: *«Ἡ ἀλήθεια δὲν εἶναι πάντα ἐπαναστατική»*. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντιστροφὴ μιᾶς φράσης τοῦ Γκράμσι (τελευταῖο πτῶμα τῆς σειρᾶς, ἕνα πτῶμα ποὺ τὸ δολοφονοῦν γιὰ δεύτερη φορά!) ποὺ φωτίζει τέλεια τὴ «θέση» τῆς ταινίας. Ἡ ἐπανάσταση εἶναι ἀδύνατη (ἄρα τὸ κόμμα πρέπει νὰ ἐξαπατᾶ τὶς μάζες) ἀλλὰ ἐναπομένει στοὺς «ἀνεύθυνους» (στὸν διανοούμενο ἢ τὸν μπάτσο — ὅπως μοιάζει νὰ εἶναι ὁ Ρόγκάς — στοὺς ἀριστερίστὲς) νὰ λένε τὴν ἀλήθεια.

*(Ἐκτὸς συναγωνισμοῦ, ἐπίσημο φεστιβάλ).*

## «1900» τοῦ Μπερτολούτσι: μιὰ παρεξήγηση

Τὸ 1900 διαρκεῖ πεντέμισυ ὧρες καὶ κόστισε 4 δισεκατομμύρια λιρέτες. Μὲ βάση αὐτὰ τὰ δύο χαρακτηριστικά, ὁ Μπερτολούτσι συστηματοποίησε τὴν ταινία του. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πλάνο, οὔτε μιὰ σεκάνς ποὺ νὰ μὴν ἐγγράφει αὐτὸν τὸν μυθώδη προϋπολογισμό: στὸ μῆκος της, στὴν ἁπλοχεριὰ τοῦ ντεκουπάζ της, στὶς σταθερές, συνεχεῖς ἐπαναλήψεις τῶν ἴδιων ἐφφέ. Αὐτὴ ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς γραμμικότητας, τῆς χρονολογικῆς ἀφήγησης, τῆς προσοχῆς στὶς λεπτομέρειες, μᾶς φέρνει μπροστὰ σὲ μιὰ ταινία ποὺ τελικὰ μοιάζει πολὺ σύντομη! ('Ο Ἀλμὲρ Σερβονὶ στὴ *Φράνς Νουβὲλ* θὰ ἔβλεπε εὐχάριστα ἕνα τρίτο μέρος πιὸ ἀνεπτυγμένο καὶ ἡ διπλανή μου ἀναπήδησε, ὅταν, ὕστερα ἀπὸ δύο ὧρες χρονολογικῆς ἀφήγησης, ὁ σκηνοθέτης τόλμησε νὰ παρακάμψει μερικὰ χρόνια!)

Μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε γι' αὐτὴν τὴν ταινία ἀκριβῶς τὰ ἀντίθετα ἀπ' ὅτι γιὰ τὸ *Souvenirs d'en France ('Αναμνήσεις ἀπ' τὴ Γαλλία)* τοῦ 'Αντρὲ Τεσινέ: πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰ ταινία ποὺ ἔχει ὅλα τὰ ἐλαττώματα ποὺ ἐπισήμανε ὁ Μπὰρτ παρουσιάζοντας τὴν ταινία τοῦ Τεσινέ: *«μοῦ φάνηκε ὅτι ἡ λεγόμενη πολιτικὴ ταινία εἶχε κάτι τὸ βαγκνερικό. Προκαλοῦσε τὰ ἴδια συναισθήματα ποὺ ἐνέπνευσε ὁ Βάγκνερ στὸν Νίτσε, τὴν νοιώθει κανεὶς δυνατή, προσποιητή, βαριὰ σὰν ἕνα καθῆκον, ἀποτελεσματικὴ σὰν μιὰ ἠθικὴ μαγεία, μὲ δύο λόγια, μὲ τὸν τρόπο τοῦ Βάγκνερ τοῦ Νίτσε: σὰν μιὰ παρεξήγηση»* (Le Monde, 18.9.75).

Ὅπως ὁμολόγησε ὁ Μπερτολούτσι, τὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν Βισκόντι, ἔπειτα περνάει στὸν Γκερασίμωφ καὶ στὶς ταινίες μὲ κινέζικα μπαλλέτα. Θὰ μποροῦσαμε νὰ προσθέσουμε καὶ τὸν Βίκτωρ Φλέμινγκ! *('Εκτὸς συναγωνισμοῦ, ἐπίσημο φεστιβάλ).*

## Κόβατς: «Τώρα ποὺ ἡ θάλασσα εἶναι ἤρεμη μὴν ὑψώνεις τὸ μεγάλο πανί...»

Σὲ μιὰ καθαρὰ ἀπρόβλεπτη συνάντηση τῶν ταινιῶν τοῦ φεστιβάλ, ἡ ταινία τοῦ Οὔγγρου Ἄντρες Κόβατς *Labyrinthe (Λαβύρινθος)* ἀπαντᾶ στὸ μάθημα τοῦ Φραντσέσκο Ρόζι *'Υπέροχα πτώματα* σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ ἀλήθεια δὲν εἶναι πάντα ἐπαναστατική. Ἕνας κινηματογραφιστὴς γυρίζει μιὰ ταινία μὲ πολιτικὸ θέμα: φέρνει στὸ φῶς τὰ προβλήματα τοῦ ὀππορτουνισμοῦ, τῆς ἀποφυγῆς εὐθυνῶν, τῆς γραφειοκρατίας κλπ. Αὐτὴ ἡ «μυθοπλασία» ἀντανακλᾶται στὴν πραγματικότητα, δηλαδὴ στὸ ἴδιο τὸ γύρισμα. Οἱ ἤθοποιοὶ συζητοῦν τὴν ὀρθότητα μερικῶν κειμένων τους, ποὺ καμιὰ φορὰ ἀπηχοῦν τὴν ἴδια τους τὴ ζωή. Ἕνας ὑπουργὸς ἀμφισβητεῖ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ κινηματογραφιστὴς θέλει νὰ τελειώσει τὴν ταινία του, πάνω στὴν αὐτοκτονία ἑνὸς διευθύνοντος ποὺ σπρώχνεται μέχρι ἐκεῖ ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἀντιλέγει ὅτι *ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντα ἐπαναστατική*... Χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι εὐδιάκριτο ὁ Κόβατς προχωράει βαθιὰ στὸ θέμα τῆς ἐπανατοποθέτησης, τῆς ἀμφισβήτητης τῆς Οὐγγαρέζικης νοοτροπίας στὴ δεκαετία 60-70: ἡ ἠθοποιός του ἀνεβαίνει στὸ γιατὶ ὅπου χτίζουν τὸ «σπιτάκι» της, ὁ κινηματογραφιστὴς ἀναρωτιέται πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ χτίζονται στὶς ὄχθες τοῦ Δούναβη σπίτια ποὺ κοστίζουν 15 χρόνων ἡμερομίσθια ἑνὸς ἐργάτη κι ἔπειτα στὸ τέλος τοῦ γυρίσματος παρακολουθοῦμε τὴν «αὐτοκτονία» τοῦ προσώπου, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πυρκαγιᾶς ἑνὸς σπιτιοῦ ποὺ εἶχε χτιστεῖ ἀποκλειστικὰ γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ γυρίσματος καὶ ποὺ τώρα καταστρέφεται... *(Γόνιμα Μάτια, ἐπίσημη συμμετοχή).*

*Μετάφραση: Εὔα Καραϊτίδη*

# Συμπλήρωμα

## τοῦ Νίνου Φ. Μικελίδη

### Ἡ Μαρκησία ντ' Ὀ

Ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ἐρὶκ Ρομέρ, ὕστερα ἀπὸ τὶς *Ἕξη ἠθικὲς ἱστορίες* του, εἶναι μεταφορὰ (κατευθείαν μεταφορά, κι ὄχι διασκευή, ὅπως τόνισε κι ὁ ἴδιος) τῆς νουβέλας τοῦ γνωστοῦ ρομαντικοῦ δραματουργοῦ καὶ συγγραφέα τοῦ 18ου αἰώνα Χάινριχ φὸν Κλάιστ, *Ἡ μαρκησία ντ' Ὀ...* Τὸ ἔργο περιγράφει τὴν παράξενη ἱστορία μιᾶς νεαρῆς χήρας Μαρκησίας ποὺ μένει ἐαφνικὰ ἔγκυος, χωρὶς ἡ ἴδια νὰ ξέρει τὸ λόγο (τὴν βιάζει, ἐνῶ αὐτὴ κοιμᾶται ὁ γενναῖος Ρῶσος ἀξιωματικὸς ποὺ τὴν σώζει ἀπὸ τὸν βιασμὸ ἑνὸς ἄλλου στρατιώτη) καὶ ποὺ διώχνεται ἀπὸ τοὺς δικούς της γιὰ νὰ καλυφθεῖ τὸ σκάνδαλο, ὥσπου τελικὰ οἱ δικοί της θὰ τὴν ξαναδεχτοῦν κοντά τους κι ὁ ἀξιωματικὸς θὰ κερδίσει τὴ συγγνώμη της ὕστερα ἀπὸ τὴν εἰλικρινὴ μετάνοια ποὺ θὰ δείξει.

Ὁ Ρομὲρ διάλεξε γιὰ τὴν ἀφήγησή του τὸν ἀντικειμενικὸ τρόπο τῆς νουβέλας, παρουσιάζοντας τὴν ἱστορία του σὲ μικρά, σχεδὸν αὐτοτελῆ ταμπλώ, ὅπου ἡ δράση παρακολουθεῖται ἀπὸ κάποια ἀπόσταση, ἔτσι ποὺ νὰ βλέπουμε τὶς ὅλες κινήσεις τῶν προσώπων: τὰ χειροφιλήματα, τὶς ὑποκλίσεις, τὸ ἂν κάθονται ἢ στέκονται ὄρθιοι, τὸν τρόπο ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸ δωμάτιο, κ.λπ. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐξαιρετικοῦ κάμεραμαν Νέστορ Ἀλμέντρος, ὁ Ρομὲρ πετυχαίνει νὰ συλλάβει σωστὰ τὴν ἐποχὴ καὶ νὰ φτιάξει εἰκόνες ποὺ φέρνουν στὸ νοῦ πίνακες τῶν Γάλλων ζωγράφων τῆς περιόδου. Ὁ κόσμος μιᾶς ὁλάκερης περιόδου, τόσο τῆς ἴδιας τῆς πραγματικότητας ἀλλὰ καὶ τῶν μυθιστορημάτων, ζωντανεύει μὲ τρόπο πραγματικὰ πρωτότυπο, μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ὅπου κυριαρχεῖ μιὰ λεπτὴ εἰρωνία ἀλλὰ καὶ μιὰ συμπάθεια γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ παθήματά τους. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ πρόσωπά του (τόσο ἀνάμεσα στὴν Μαρκησία καὶ τοὺς γονεῖς της ὅσο καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ τὸν Ρῶσο ἀξιωματικὸ) καταγράφονται μὲ τὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴν σχολαστικότητα ποὺ γνωρίσαμε στὶς προηγούμενες ταινίες τοῦ Ρομέρ, ἰδιαίτερα στὶς *Ἡ νύχτα μου μὲ τὴ Μώντ, Τὸ γόνατο τῆς Κλαίρης* καὶ *Ὁ ἔρωτας τὸ ἀπόγευμα.*

### Πρόσωπο μὲ πρόσωπο

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ἰδιαίτερα στὸ ζευγάρι, ἦταν καὶ παραμένει τὸ βασικὸ θέμα τῶν ταινιῶν τοῦ Μπέργκμαν. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου του, ὅταν ἀκόμη ἦταν ἁπλὸς σεναριογράφος (*Ὀδύνη*, 1944, σκην: Ἄλφ Σιόμπεργκ) κι ἀπὸ τὰ πρῶτα του σκηνοθετικὰ ἔργα (*Κρίση, Ἡ φυλακή, Δίψα*) καθὼς κι ἀργότερα *(Καλοκαιρινὸ διάλειμμα, Καλοκαίρι μὲ τὴ Μόνικα, Ἡ νύχτα τῶν σαλτιμπάγκων, Χαμόγελα καλοκαιριάτικης νύχτας)* καὶ φτάνοντας ὡς τὶς πρόσφατες ταινίες του (*Περσόνα, Ἡ ἐπαφή, Ἡ ντροπή, Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα γάμο*, κ.ἄ.), ὁ Μπέργκμαν δὲν ἔπαψε νὰ καταπιάνεται, πάντα μὲ τρόπο συναρπαστικό, ἀλλὰ καὶ πολλὲς φορὲς ἐφιαλτικό, μὲ ἕνα θέμα ἀπέραντο καὶ βασικὸ στὴν κοινωνία μας, ἕνα θέμα πολύπλοκο καὶ χωρὶς τέλος. Ἡ ἡρωίδα του βρίσκεται, ὅπως τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς στὸν Μπέργκμαν, σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμὴ τοῦ γάμου της: παντρεμένη γιὰ πολλὰ χρόνια, καὶ μὲ μιὰ «τηνέιτζερ» κόρη, βρίσκεται γιὰ λίγο μόνη, ὅταν ὁ ἄντρας της φεύγει γιὰ ἕνα μικρὸ διάστημα στὴν Ἀμερική. Στὸ διάστημα αὐτό, ἡ γυναίκα θὰ ἐπιστρέψει κοντὰ στοὺς γέρους γονεῖς της, θὰ ἀναζη-

*Ἡ Μαρκησία ντ' Ὀ* τοῦ Ἐρὶκ Ρομὲρ

Ἡ Λὶβ Οὔλμαν στὴν ταινία τοῦ Ἴ. Μπέργκμαν: *Πρόσωπο μὲ πρόσωπο.*

τήσει λίγη συντροφιὰ κοντὰ σ' ἕναν συνάδελφο γιατρὸ (ποὺ θὰ ἐπιζητήσει ἐρωτικὲς σχέσεις μαζί της), ἀλλὰ τελικὰ θ' ἀναγκαστεῖ νὰ ἔρθει «πρόσωπο μὲ πρόσωπο» μὲ τὸν ἑαυτό της γιὰ ν' ἀνακαλύψει ἕνα τρομακτικὸ κενό, ἕνα ἀδιέξοδο ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει, πράγμα ποὺ θὰ τὴν ὁδηγήσει στὴν ἀπόπειρα αὐτοκτονίας.

Ὁ σκηνοθέτης ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο ποὺ χάραξε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς *Σιωπῆς:* σκηνοθεσία ἁπλή, ἀπέριττη, ὅπου βασικὴ σημασία δίνεται στὰ πρόσωπα καὶ τὰ αἰσθήματά τους. Ἡ μηχανή του ψάχνει, ἐπιμένει, «κολλάει» τὰ πρόσωπα στὸν τοῖχο, περιμένει τὴν κάθε τους κίνηση, τὴν κάθε τους ἔκφραση, διεισδύει στὴν Ἴδια τὴν ψυχή τους, φωτίζει τὶς πιὸ μυστικὲς πτυχές της, ἐνθαρρύνει τὶς σκέψεις καὶ τὶς φαντασιώσεις τους. Μὲ σκοπὸ πάντα νὰ τοὺς ἀναγκάσει νὰ κοιτάξουν τὸν ἑαυτό τους σὰν σ' ἕναν καθρέφτη, νὰ παραδεχτοῦν τὶς ἀδυναμίες καὶ τὰ ἐλαττώματά τους γιὰ νὰ μπορέσουν καλύτερα ν' ἀντιμετωπίσουν τὴ ζωή. Ἡ ἡρωίδα (συγκλονιστικὴ καὶ ἀψεγάδιαστη ἑρμηνεία ἀπὸ τὴ Λὶβ Οὔλμαν) ἀπομονώνεται στὸ σπίτι της, ἀντιμετωπίζει τοὺς φόβους της (τὴ μοναξιά, τὰ γεράτιά, τὸν Ἴδιο τὸ θάνατο) καὶ τέλος, στὴν πληρότητα καὶ τὴν πραότητα τῆς ἀγάπης ἑνὸς ζευγαριοῦ ποὺ βρίσκεται στὸ κατώφλι τοῦ θανάτου (τῶν γέρων γονιῶν της) θὰ μπορέσει νὰ καταλάβει πόσο χρειάζεται τὴν ἀγάπη τῶν ἄλλων ἀνθρώπων καὶ πόσο οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι χρειάζονται τὴ δική της ἀγάπη. *(Ἐκτὸς συναγωνισμοῦ, ἐπίσημο φεστιβάλ).*

## Βίαιοι, βρώμικοι καὶ κακοὶ

Ἂν οἱ ταινίες τῶν γνωστῶν σκηνοθετῶν (Ρόζι, Βισκόντι, Μπερτολούτσι, Γιάντσο, Λόουζυ, Χίτσκοκ) δὲν προκάλεσαν ἔκπληξη γιατὶ περίμενε πάντα κανεὶς πὼς δὲν μποροῦσαν παρὰ νὰ εἶναι ἐνδιαφέρουσες, ἡ ταινία τοῦ Ἔττορε Σκόλα (γνωστοῦ μας στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ *Δράμα ζήλειας*) ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς πραγματικὲς ἐκπλήξεις τοῦ φετεινοῦ Φεστιβάλ. Μὲ φόντο τὶς συνοικίες τοῦ Ἰταλικοῦ «λοῦμπεν-προλεταριάτου» (ποὺ μὲ τόση διεισδυτικότητα καὶ πρωτοτυπία εἶχε παρουσιάσει πρὶν ἀπὸ δεκαπέντε περίπου χρόνια στὸ *Ἀκκατόνε* του ὁ Παζολίνι), ὁ Σκόλα μᾶς δίνει σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ μιᾶς πολυμελοῦς οἰκογένειας. Σκηνὲς ὅμως ποὺ ἔχουν κάτι τὸ μπουνιουελικὸ καὶ ποὺ φέρνουν ἔντονα στὸ νοῦ τοὺς φτωχοὺς τῆς *Βιριδιάνα.* Ἐκεῖ ὅμως ποὺ στὸ ἔργο τοῦ Μπουνιουὲλ τὸ φέρσιμο κι οἱ ἀντιδράσεις τῶν φτωχῶν ἀντλοῦσαν ἀπὸ τὸν σουρρεαλισμό, στὴν ταινία τοῦ Σκόλα τὸ κάθε τι ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ γύρω πραγματικότητα: ἡ ἀφόρητη ζωὴ τῆς 25μελοῦς οἰκογένειας σ' ἕνα δωμάτιο ἑνὸς ἄθλιου παραπήγματος, οἱ καυγάδες ἀνάμεσα στὰ μέλη της (καυγάδες ἀνάμεσα στοὺς γιοὺς καὶ τὸν πατέρα, ἀνάμεσα στὸν πατέρα καὶ τὴν μάνα) ἀλλὰ καὶ μὲ γείτονες καὶ ξένους, τὸ μεγάλωμα τῶν μικρῶν παιδιῶν (τὸ μάντρωμά τους σ' ἕνα χῶρο ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἕνα εἶδος «παιδικῆς χαρᾶς» καὶ ποὺ τελειώνει μὲ τὴ συγκλονιστικὴ εἰκόνα ἑνὸς 13χρονου κοριτσιοῦ, πού, ἔγκυος πιά, ξυπνᾶ ὅπως κάθε πρωὶ καὶ πηγαίνει μὲ τὰ μικρότερα παιδιὰ στὴ βρύση γιὰ νερό), μιὰ μισοπαράλυτη γρηὰ ποὺ ξημεροβραδυάζεται μπροστὰ στὴν τηλεόραση, ὅλα δοσμένα μ' ἕνα σκληρό, πολλὲς φορὲς πικρὸ χιοῦμορ, ποὺ ἔκανε ὁρισμένους νὰ μιλήσουν γιὰ ἕναν Τζόναθαν Σουΐφτ τοῦ κινημα-

*Οἱ βρώμικοι, οἱ κακοὶ καὶ οἱ ἄσχημοι* τοῦ Ἔ. Σκόλα

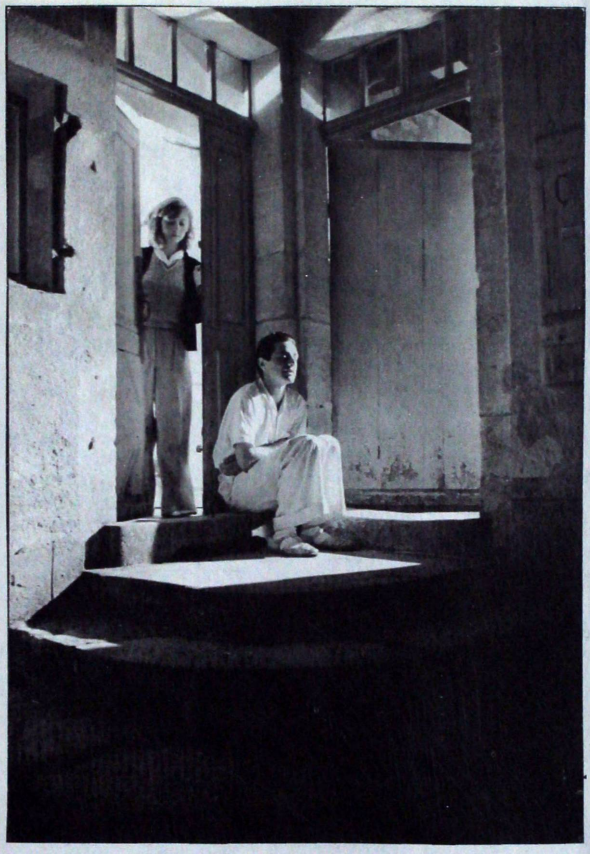
τογράφου. Παλιὸς σεναριογράφος πολλῶν συμπατριωτῶν του σκηνοθετῶν (ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Ντίνο Ρίζι), ὁ Σκόλα, μὲ τὴν ταινία αὐτή, προσθέτει τ' ὄνομά του στὰ λίγα ἐκεῖνα διαλεχτὰ ὀνόματα τῶν σκηνοθετῶν ποὺ δημιούργησαν κι ἐπέβαλαν τὴ σύγχρονη ἰταλικὴ κωμωδία. *('Επίσημο φεστιβάλ).*

## Ἕνα μοναδικὸ κορίτσι

Τὴ ζωὴ μιᾶς μικροαστικῆς οἰκογένειας στὴν ἐπαρχιακὴ Γαλλία, στὰ πρόθυρα τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου, στὰ 1935, παρακολουθεῖ στὴν ταινία του ὁ νέος Γάλλος σκηνοθέτης Φιλὶπ Ναοὺμ (παλιὸς δημοσιογράφος καὶ συνεργάτης τοῦ Γερμανοῦ σκηνοθέτη Φασμπίντερ). Τὰ οἰκογενειακὰ καὶ ἀτομικὰ προβλήματα τῶν χαρακτήρων, τὸ σὲξ ἀλλὰ καὶ ἡ πολιτικὴ (ἰδιαίτερα ἡ θέση καὶ ἡ δράση τοῦ μαχητῆ κομμουνιστῆ γαμπροῦ) δίνονται ἀπὸ τὸν Ναοὺμ μέσα ἀπὸ τὴν καθημερινότητα καὶ τὶς λεπτομέρειες, μὲ τρόπο ὅμως κάθε ἄλλο παρὰ νατουραλιστικό. 'Η ζωὴ τῆς νεαρῆς γυναίκας, οἱ δισταγμοί της, ἡ κάποια ἀνία της, ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ θανάτου (στὴν ἀρχὴ ἑνὸς ἄγνωστου κι ἀργότερα τοῦ ἴδιου τοῦ συζύγου της, ποὺ αὐτοκτονεῖ), ὁ περαστικὸς ἔρωτάς της γιὰ ἕναν νεαρὸ Γερμανό, φίλο τῆς οἰκογένειας ποὺ παραθερίζει γιὰ λίγο κοντά τους, σκιτσάρονται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη μ' ἕνα ἤρεμο κι ἁπλὸ στύλ, μὲ μιὰ μηχανὴ ποὺ κινεῖται ἀπαρατήρητα καὶ μιὰ φωτογραφία ἀσπρόμαυρη, χωρὶς ποτὲ ὅμως νὰ ξεπέφτει στὸ ρετρὸ ἢ τὴν νοσταλγία. 'Η ταινία του χρησιμοποιεῖ τὴν 'Ιστορία γιὰ νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὰ προβλήματά του κι ὄχι μόνο ἐκεῖνα τῆς τότε ἐποχῆς ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ καὶ στὴ σύγχρονη ἐποχή. Σημειώνουμε ἐπίσης τὴν ὅλο εὐαισθησία ἐρμηνεία τῆς Σοφὶ Σεμινώ. ('Εβδομάδα τῶν Κριτικῶν).

## Οἱ γκρίζοι κῆποι

Μὲ τρεῖς νέους συνεργάτες Ἕλλεν Χόβντ, Μάφφυ Μέιερ, Σούζαν Φρέμκε, οἱ γνωστοὶ 'Αμερικανοὶ ντοκυμανταιρίστες, Νταίηβιντ καὶ Ἄλμπερτ Μέυλς, ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τοῦ «σινεμά-



*Ἕνα μοναδικὸ κορίτσι (Une fille unique)* τοῦ Φιλὶπ Ναούμ: Σοφὶ Σεμινὸ καὶ Φ. Ναοὺμ

ντιρὲκτ» («Σόουμαν», ἕνα ντοκυμανταὶρ γύρω ἀπὸ τὸν παραγωγὸ Τζὸ Λεβίν), κατάφεραν νὰ γίνουν δεκτοὶ ἀπὸ δυὸ παράξενες γυναῖκες τὴν Ἕντιθ Μπουβιὲρ Μπὴλ καὶ τὴν κόρη της Ἕντι (θεία καὶ ξαδέλφη τῆς Ζακελὶν Κέννεντυ 'Ωνάση), ποὺ ζοῦν ἀπομονωμένες στὸ σπίτι τους, τοὺς «Γκρίζους κήπους» στὸ Λὸγκ Ἄϊλαντ. Ἕνα ἀπέραντο (μὲ 28 δωμάτια), μισογκρεμισμένο σπίτι, μ' ἕναν ἐγκαταλειμμένο καὶ χορταριασμένο κῆπο, ποὺ φέρνει στὸ νοῦ τὰ σπίτια τοῦ Νότου στὰ ἔργα τοῦ Τέννεση Γουίλλιαμς καὶ τοῦ Φῶκνερ. Οἱ δημιουργοὶ τῆς ταινίας μιλᾶνε μὲ τὶς δυὸ γυναῖκες (ἡλικίας 79 καὶ 56 χρόνων), τὶς ἀφήνουν νὰ μᾶς ποῦν γιὰ τὴ ζωή τους, τὶς σχέσεις τους (συνδέονται ἐπὶ 20 περίπου χρόνια, σὲ σημεῖο νὰ μὴ μποροῦν πιὰ νὰ ἐγκαταλείψουν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη ἂν καὶ ἡ κόρη μιλᾶ συνέχεια γιὰ τὸ σχέδιό της νὰ φύγει ἀπὸ τοὺς «Γκρίζους κήπους»), τὰ ὄνειρά τους, τὰ νιάτα τους, τὴν παλιὰ ἀριστοκρατικὴ ζωή τους, ἔτσι ποὺ τελικά, μέσα ἀπὸ τὸ πορτραῖτο τῶν δυὸ γυναικῶν νὰ ξεπηδᾶ τὸ πορτραῖτο μιᾶς ἄλλης 'Αμερικῆς, τῆς 'Αμερικῆς μιᾶς ξεπεσμένης ἀριστοκρατίας κι ἑνὸς ξεπερασμένου τρόπου ζωῆς, ἀλλὰ ταυτόχρονα κι ἕνα πορτραῖτο τοῦ ἄγχους καὶ τῆς μοναξιᾶς. Εἰρωνική, χιουμοριστική, πικρὴ ἀλλὰ καὶ τραγική, ἡ ταινία εἶναι ἕνα συνταρακτικὸ σχόλιο γύρω ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη κατάσταση (*Τὰ γόνιμα μάτια)*

*Pascual Duarte*

## Πασκουὰλ Ντουάρτε

Τὴ ζωὴ ἑνὸς ἐγκληματία, τοῦ Πασκουὰλ Ντουάρτε, ποὺ ἐκτελέσθηκε στὴν «γκαρρότα» τὸ 1937 σὲ ἡλικία 35 χρονῶν, ἀφηγεῖται στὴν ταινία του ὁ νέος σκηνοθέτης Ρικάρντο Φράνκο, γιὸς τοῦ γνωστοῦ σκηνοθέτη ταινιῶν τρόμου, Τζεζοὺς Φράνκο. Ὁ Πασκουὰλ γεννιέται σ' ἕνα φτωχικὸ χωριὸ τῆς Ἱσπανίας στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, καὶ ζεῖ στὴν μιζέρια καὶ τὴν ἐκμετάλλευση, παρακολουθώντας τὴ μητέρα του νὰ σπαταλᾶ τὴ ζωή της πλάι σ' ἕναν μέθυσο πατέρα. Μόνο θετικὸ στοιχεῖο στὰ παιδικά του χρόνια εἶναι οἱ σχέσεις του μὲ τὴν μικρότερη ἀδελφή του, ποὺ ὅμως, σὲ ἡλικία 18 χρόνων τοὺς ἐγκαταλείπει γιὰ νὰ ἐργαστεῖ ὡς πόρνη στὴν μεγάλη πόλη. Πρῶτο «θύμα» τοῦ Πασκουὰλ εἶναι τὸ σκυλί του κι ἀργότερα τὸ γαϊδούρι του, ὅταν τὸ τελευταῖο γίνεται αἰτία νὰ σκοτωθεῖ ἡ νεαρὴ γυναίκα του. Κι ὅταν ἡ ἀδελφή του ποὺ ἔχει στὸ μεταξὺ ἐπιστρέψει κοντὰ σ' αὐτὸν καὶ τὴν μητέρα του, ἀποφασίζει νὰ ξαναπάει μὲ τὸν φίλο της στὴν πόλη, ὁ Πασκουὰλ τὸν σκοτώνει καὶ φυλακίζεται. Μὲ τὴν νίκη τοῦ λαϊκοῦ μετώπου ὁ Πασκουὰλ ἀμνηστεύεται, σὲ λίγο ὅμως ἀρχίζει ὁ ἐμφύλιος, τὸ χωριὸ καταλαμβάνεται ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ Φράνκο κι ὁ Πασκουάλ, ἀφοῦ πρῶτα σκοτώσει τὴν μητέρα του, σκοτώνει τὸν τσιφλικὰ τῆς περιοχῆς κι ὁ ἴδιος ἐκτελεῖται.

Ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ τὴν ἱστορία του γιὰ νὰ μᾶς δώσει μιὰν εἰκόνα τῆς Ἱσπανίας στὶς πρῶτες δεκαετίας τοῦ αἰώνα. Μ' ἕνα στύλ ἀργό, περιγραφικό, στὸ ὁποῖο κάπου-κάπου εἰσβάλλει μιὰ ἀνυπόφορη ὠμότητα (ὁ τρόπος ποὺ ὁ Πασκουὰλ σκοτώνει τὸ μουλάρι του σόκαρε πολλούς, ἰδιαίτερα τοὺς ζωόφιλους Ἄγγλους), ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀναλύσει ἢ νὰ τονίσει ψυχολογικὲς πλευρὲς τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἥρωα, ὁ Ρικάρντο Φράνκο πετυχαίνει νὰ σκιτσάρει σωστὰ τὸν ἁπλοϊκό του «ἥρωα» καὶ νὰ τονίσει μερικά, μέχρι πρότινος ταμπού, γεγονότα τῆς ἱσπανικῆς πραγματικότητας. Ἡ ταινία του συναρπάζει, συγκλονίζει, προκαλεῖ, ποτὲ ὅμως δὲν κουράζει καὶ δὲν ἀφήνει τὸν θεατὴ ἀδιάφορο. *(Ἐπίσημο φεστιβάλ).*

Νίνος Φένεκ-Μικελίδης

Ὁ Ἀλαὶν Ντελὸν στὴν ταινία τοῦ Τζόζεφ Λόουζυ: *Κύριος Κλαὶν*

# ΠΤΥΧΕΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

# Ἕνας βασιλιὰς στὴ Νέα Ὑόρκη

## τοῦ Claude Ollier

Στὰ 1925, ὁ αἰχμάλωτος βροντόσαυρος, φερμένος ἀπ' τὸ «Χαμένο Κόσμο» στὸ Λονδῖνο καὶ ἐκτεθειμένος σὰν πανηγυριώτικο θέαμα, σπάει τὰ δεσμά του καὶ καταστρέφει διάφορα πράγματα γύρω ἀπὸ τὸ Πικαντίλυ, προχωράει πάνω στὴν περίφημη γέφυρα, ἀλλὰ γλυστράει καὶ πέφτει φαρδὺς πλατὺς τσακίζοντάς την μὲ τὸν ὄγκο του. Ἔξη χρόνια ἀργότερα, ὁ Μέριαν Κ. Κούπερ (συμπαραγωγὸς τοῦ Ἔρνεστ Μπώμον Σέτσακ στὶς ταινίες *Grass (Χόρτο), Chang (Τσάνγκ), The Four Feathers (Τὰ Τέσσερα Φτερά), Rango (Ράνγκο)*, καὶ κατοπινὸς παραγωγὸς τῶν ὡραιότερων ταινιῶν τοῦ Τζὼν Φὸρντ) ζητάει ἀπὸ τὸν Οὐίλλις Ὀ'Μπράϊαν — αὐτὸν ποὺ ἐμπνεύστηκε τὰ σχέδια καὶ τὶς μακέτες ποὺ ἀποτέλεσαν τὴν βάση γιὰ τὰ κατοπινὰ εἰδικὰ τρῦκ — νὰ σχεδιάσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ταμπλὼ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσουν τὸ προσχέδιο μιᾶς ταινίας μὲ θέμα ἕνα γιγάντιο γορίλα. Ἔτσι ὁ Ὀ'Μπράϊαν, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Μάριο Λαρινάγκα καὶ τοῦ Μπάϊρον Λ. Κράμπ, φτιάχνει δώδεκα σχέδια ποὺ μπόρεσαν νὰ ἀποδώσουν τὶς ἰδέες τοῦ μάνατζερ.

*«Τὸ πρῶτο πρῶτο σχέδιο παρίστανε τὸν Κίνγκ Κόνγκ στὴν κορυφὴ τοῦ Ἐμπάϊρ Στέητ Μπίλντινγκ: κρατάει τὴ γυναίκα μέσα στὴν παλάμη του καὶ τὰ ἀεροπλάνα τὸν πυροβολοῦν. Τὸ δεύτερο σχέδιο ἔδειχνε τὸν Κίνγκ Κόνγκ στὴ ζοῦγκλα νὰ τραντάζει τὸν κορμὸ ἑνὸς δέντρου γιὰ νὰ ρίξει τοὺς ναῦτες κάτω. Στὸ τρίτο, τέλος, ὁ Κίνγκ Κόνγκ κατάφατσα στὸν ἥλιο, κοπανάει τὸ στῆθος του· αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ γυναίκα εἶναι στὰ πόδια του. Συνολικὰ ὑπῆρχαν δώδεκα σκίτσα. Τελικὰ γυρίστηκαν μὲ σχολαστικότητα τὰ ἔντεκα μόνο, ἔχοντας ἀναπαραχθεῖ σὲ πραγματικὲς σεκάνς...»* (συζήτηση μὲ τὸν Μέριαν Κ. Κούπερ στὸ Midi - Minuit Fantastique, ἀρ. 6, Ἰούνιος 1963 - σελ. 40). Ἔτσι ἡ περιπέτεια τοῦ γυρίσματος τοῦ Κίνγκ Κόνγκ ἀρχίζει ἀπ' τὴν τελικὴ σκηνή. Θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ ἤξερε κανεὶς μὲ ποιὰ σειρὰ οἱ σεναρίστες ποὺ μεταγενέστερα προετοίμασαν τὴ δράση στὴν κάθε της λεπτομέρεια — ὁ Τζέημς Κρίλμαν καὶ ἡ Ροὺθ Ρόουζ (ἡ ἴδια ἡ κ. Σέτσακ, ἡ ὁποία παρὰ τὶς φῆμες δὲν ὑπῆρξε ποτὲ στηπτηζὲζ) — προχώρησαν στὴν ἐπεξεργασία τῶν ἐπεισοδίων: ἂν ἐπινόησαν τὴν σειρὰ τῶν ἐπεισοδίων ἀπολύτως ἀντίστροφα τὸ γεγονὸς δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἐκπληκτικό· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο γεννιοῦνται καμμιὰ φορὰ οἱ πιὸ πλούσιες φανταστικὲς ἱστορίες, ἀφοῦ στ' ἀλήθεια ὁ δημιουργός, προχωρώντας προοδευτικὰ πρὸς τὰ πίσω, εἶναι ὑποχρεωμένος, σχεδὸν καταδικασμένος, νὰ βρεῖ ἀπόλυτα ἀναμφισβήτητους δεσμοὺς αἰτιότητας (καὶ τοὺς βρίσκει συνήθως ἀρκετὰ γρήγορα, δεδομένου ὅτι οἱ «ἀδύνατοι» κρίκοι τῆς ἁλυσίδας ὑποχωροῦν σχεδὸν ἀπὸ μόνοι τους)· ἐνῶ προχωρώντας στὴν ἀντίστροφη κατεύθυνση, τὴν ὑποτιθέμενη κανονική, οἱ «δυνατοὶ» κρίκοι τοῦ προσφέρονται σὲ μιὰ ὑπερβολικὰ ἀνοιγμένη βεντάλια γιὰ νὰ ἐγγυηθεῖ ὁπωσδήποτε τὴν ἰδανικὴ εὐρωστία τοῦ συστήματος, καὶ τότε ἡ ἀναγκαιότητα τῆς δόμησης τῆς πλοκῆς γίνεται φανερή. Ἀπεναντίας, ἡ ἀναδρομικὴ διαδικασία ἔχει τὶς μεγαλύτερες πιθανότητες νὰ ἐπιβάλει τὴν ἰδέα μιᾶς ἀπόλυτης, ἀναγτίρρητης βεβαιότητας, κι ἂς ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ κάθε λογικὴ καὶ ἀληθοφάνεια τῆς καθημερινότητας· τὰ γεγονότα συναρμολογοῦνται βίαια παρακινημένα ἀπὸ κάποια ὑπόκωφη, ὑποχθόνια ἀπαίτηση, καὶ δὲν ἔχει κανεὶς τὴ διάθεση νὰ τὰ συζητήσει πιὸ πολὺ ἀπ' ὅσο ὁ σεναριογράφος χρειάστηκε γιὰ νὰ κοιμήσει μὲ τὴν ἄνεση του τὰ χαρίσματα τῆς βεβιασμένης μαντικῆς ἱκανότητάς του, καταφεύγοντας στὰ σκοτάδια τοῦ φανταστικοῦ.

Ὅμως τελικά, ὁ Κρίλμαν καὶ ἡ Ροὺθ Ρόουζ ἴσως ἀκολούθησαν τὴ διαδικασία ἐκείνη ποὺ ἡ πλειοψηφία τῶν θεατῶν (καὶ τῶν ἀναγνωστῶν) φαντάζεται ὅτι ἀκολουθοῦν οἱ σοβαροὶ σεναριογράφοι: διαδικασία σύμφωνα μὲ τὴ φορὰ ποὺ ἔχουν οἱ δεῖκτες τοῦ ρολογιοῦ καὶ ὄχι μετρώντας ἀντίστροφα τὴ χρονικὴ ροὴ τοῦ ἀπερίγραπτου. Πάντως ὅλες οἱ ἰσχυρὲς ἰδέες τοῦ φίλμ περιέχονται στὸ ἀρχικὸ δραμα τοῦ Ὀ'Μπράϊαν, πραγματικὸ σχεδιο-γράφημα, συνθετικὸ τῆς φανταστικῆς ἱστορίας: α) ἡ Ὡραία προνομιοῦχα ἀξία, ποὺ ξέφυγε ἀπὸ τὸ κοινωνικό της περιβάλλον τὸ ὁποῖο καταρρέει, καὶ ἔγινε μάρτυρας τῆς θανάσιμης πάλης ἀνάμεσα στὸν μηχανικὸ πολιτισμὸ καὶ τὸ γορίλα — Θεὸ τῆς πρωτόγονης Φύσης (ἄλλωστε στὸ τέλος φαίνεται καθαρὰ λιγότερο τρομοκρατημένη ἀπ' ὅτι στὴν ἀρχή, καὶ ὄχι

*Ἔξη περίπου «μυθιστορήματα» (ἢ μᾶλλον «μυθοπλασίες»:* La mise en scène / Ἡ σκηνοθεσία, Le maintien de l' ordre / Ἡ διατήρηση τῆς τάξης, Eté indien / Τὸ Ἰνδικὸ καλοκαίρι, L' echec de Nolan / Ἡ ἀποτυχία τοῦ Νόλαν, La vie sur Epsilon / Ἡ ζωὴ πάνω στὸ Ἔψιλον, Enigma / Αἴνιγμα), *μιὰ συλλογὴ σύντομων κειμένων* (Navettes), *μερικὰ ραδιοφωνικὰ ἔργα, σπάνιες γραπτὲς θεωρητικὲς παρεμβάσεις, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν μέχρι σήμερα τὸ ἔργο τοῦ Κλωντ Ὀλλιέ. Ἔργο ἀθόρυβο καὶ λίγο κρυφό, στὸ περιθώριο τῆς μόδας. Ὁ δημιουργός του ὑπῆρξε ἐπίσης γιὰ μιὰ δεκαετία ἕνας διανοητὴς καὶ συγγραφέας ἄρθρων πάνω στὸν κινηματογράφο (στὴ* Nouvelle Revue Française, *στὸ* Mercure de France, *στὰ* Cahiers du Cinéma). *Ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἄρθρα του (ὅπως τὸ* Ἕνας βασιλιὰς στὴ Νέα Ὑόρκη *ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ), ἔγραψε ἕνα ἀξιόλογο μεγάλο κείμενο γιὰ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Γιόζεφ Φὸν Στέρνμπεργκ* The Saga of Anatahan *μὲ τίτλο* Μιὰ περιπέτεια τοῦ φωτὸς *(στὰ* Cahiers du Cinéma *ἀρ. 168, Ἰούλιος 1965) καθὼς καὶ μιὰ μελέτη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Στέρνμπεργκ τιτλοφορούμενη* Ἕνα παιχνίδι ἀπὸ κλισὲ *(δημοσιευμένη στὸ περιοδικὸ* Revue d' Esthétique, *19-73, ἀρ. 2-3-4). Ἐνδιαφέρθηκε ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο ἀφοῦ στὰ 1965 (*Cahiers du Cinéma *ἀρ. 173) δημοσίευσε μιὰ λεπτο-*

*μεριακὴ ἀνταπόκριση πάνω στὸ φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης μὲ τίτλο:* Θεσσαλονίκη '65: πρὸς μιὰ ἀνανέωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. *Στὸ λογοτεχνικὸ του ἔργο, ὅπως καὶ στὶς κριτικές του, ἐπεξεργάζεται μιὰ βαθειὰ πρωτότυπη καὶ παραγωγικὴ θεωρία τῆς ἀφήγησης, θεωρία ποὺ βρίσκει τὶς ρίζες της στὴν πρακτικὴ τῆς «μυθοπλαστικῆς» γραφῆς καὶ ποὺ σιγὰ-σιγὰ ἐξάγεται μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν πρακτική. Πρόκειται ταυτόχρονα γιὰ τὸ «διπλὸ» προϊὸν μιᾶς προβληματικῆς πάνω στὶς μυθοπλασίες καὶ γιὰ τὸ σχῆμα ποὺ τὶς παράγει.*

*Δημοσιεύουμε ἐδῶ τὸ ἄρθρο τοῦ Κλὼντ Ὀλλιὲ Ἔνας βασιλιὰς στὴ Νέα Ὑόρκη ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinéma κατὰ παραχώρηση τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ. Τὸ κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 166-167 τῶν C.d.C. τὸ Μάϊο-Ἰούνιο 1965.*

μόνο γιατὶ ὁ φόβος ἐξαντλεῖται στὴν ἴδια του τὴν ἔκφραση) · β) τὸ ἔξαλλο ζῶο, ποὺ τὴν ὑπεραspίζεται μὲ πάθος ἀπὸ τὶς ἰπτάμενες μηχανὲς περισσότερο ἀπ' ὅσο ἡ ἴδια τὸν ἑαυτό της, μιὰ καί, παραμελώντας κάποια στιγμὴ νὰ φυλαχτεῖ γιὰ νὰ βεβαιωθεῖ γιὰ τὴν κατάσταση τῆς προστατευόμενής του, πυροβολεῖται στὴν πλάτη ἀπὸ τὰ Spads τῆς παράτολμης U.S.R.A.F · γ) τὸ μοτίβο τῆς παντοδυναμίας τοῦ θεάματος καὶ τῶν ἀνταλλακτικῶν ἀξιῶν ποὺ πολυπραγματεύεται καὶ καταναλώνει μέχρι τὴν καταστροφική, ἴσως καὶ ἐπιθυμητὴ ἐξάντληση ἢ ἀπορρύθμιση, καὶ συνεπῶς ὁ ὑπερβολικὸς ρόλος τῆς διαφήμησης ποὺ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸ στὰρ σύστεμ: ἡ «προϊστορικὴ» βεντέτα, προηγμένη στὴν τάξη τῶν στάρ, ἀποκαλύπτεται ἕνας θεὸς τοῦ ἔρωτα καί, γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο, τῆς καταστροφῆς · δ) τελικὰ καὶ κύρια ἡ κατάληξη τοῦ παραλληλισμοῦ τοῦ πρωτόγονου νησιοῦ μὲ τὴν μοντέρνα μητρόπολη ποὺ συγκεκριμενοποιεῖται ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ τέρατος στὴν κορυφὴ τοῦ οὐρανοξύστη. Μποροῦμε νὰ σημειώσουμε συμπληρωματικὰ μιὰ ἀπόδειξη τῆς ἀκράδαντης πίστης τῶν «ἐξερευνητῶν» Κούπερ καὶ Σέτσακ στὴ τάση καὶ τὴν ἱκανότητα τοῦ κινηματογράφου νὰ φορτίζεται μὲ ὁποιοδήποτε παραλήρημα.

Εἴτε εἶναι προϊὸν μιᾶς λογικῆς τῆς ἀντιστροφῆς — τὸ ὁποῖο ἐκρήγνυται μέσα ἀπὸ αὐτὴν τὴ μεγαλόπρεπη εἰκόνα — εἴτε ὄχι, τὸ σενάριο τοῦ Κίνγκ-Κόνγκ, συνδυασμὸς τριῶν γοητευτικῶν φανταστικῶν ἱστοριῶν, *The Sorcerer's Apprentice (Ὁ Μαθητευόμενος Μάγος), Beauty and the Beast (Ἡ Ὡραία καὶ τὸ Τέρας)* καὶ *Lost World (Ὁ χαμένος Κόσμος)*, μαρτυράει ἕνα διόλου κοινότυπο πλοῦτο συνεπαγωγῶν. Ἐκπλήσσεται ἀρκετὰ κανεὶς σὰν διαβάζει τὰ ἀπὸ 30ετίας γραφτὰ τῶν σχολιαστῶν, ἀκόμη καὶ τῶν πιὸ ἐπαινετικῶν, ὅπως καὶ σὰν ἀκούει ἀπὸ τὸ στόμα πολλῶν καλοπροαίρετων σημερινῶν θεατῶν, νὰ ἀποδίδουν σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τῆς συμμετρίας τὸ χαρακτηρισμὸ «παιδιάστικο». Ἀναμφίβολα, σὲ μιὰ πρώτη προσέγγιση, τὸ στόρυ δὲν εἶναι τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο αὐτοῦ τοῦ ἐκτὸς σειρᾶς θεάματος. Σίγουρα ὁ Κίνγκ Κόνγκ ἀντλεῖ πρώτιστα τὴ δύναμή του ἀπὸ μιὰ πλαστικὴ ὁμορφιὰ ἀπαράμιλλη σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, ἀπὸ τὴν ποιότητα τῶν

ὀνειρικῶν ἀναπαραστάσεων καὶ ἀπὸ μιὰ ἀρκετὰ παράξενη δύναμη ἐρωτικῆς ὑποβολῆς ποὺ κάνει γενιὲς γυμνασιοκόριτσων νὰ ἐρωτεύονται τὸν μεγάλο πίθηκο, ποὺ προστατεύει, χωρὶς νὰ παύει ὅμως καὶ νὰ τρομοκρατεῖ. Κι ὅμως, ἀξίζει νὰ σταθεῖ κανεὶς σ' αὐτὴ τὴ δόμηση τῶν στοιχείων τοῦ μύθου. Γιατὶ πρόκειται λοιπόν, κατ' ἀρχήν; Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς ἀπόλυτου παραγωγοῦ-δημιουργοῦ (κεφαλαιοκράτη, διευθυντῆ παραγωγῆς, σεναριογράφου, ὀπερατέρ, σκηνοθέτη) ποὺ ξεκινάει ἀκόμη μιὰ φορὰ γιὰ τὶς παρθένες ἐκτάσεις, γιὰ νὰ φιλμάρει ἕνα ἀπὸ τὰ καινούργια θεάματά του, ποὺ τὸν ἔχουν κάνει διάσημο. Ἡ πρωτοτυπία αὐτὴ τῆς «σκηνοθεσίας τῆς καταστροφῆς» πηγάζει ἀπ' τὸ ὅτι περιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἴδια μυστηριακὴ ἀτμόσφαιρα ὅπως καὶ ἡ διήγηση τοῦ ταξιδιοῦ: στὸ ἀπρόβλεπτο μιᾶς φειδωλῆς — σχετικὰ προβλεπόμενο — τοῦ μελλοντικοῦ γυρίσματος, προστίθεται τὸ ἀπρόβλεπτο μιᾶς φειδωλῆς ἀποκάλυψης τῶν στοιχείων τοῦ δεύτερου σεναρίου. Σίγουρα, ὑπάρχει ἕνα ξεκάθαρο κίνητρο γι' αὐτὴν τὴν ἐπιφύλαξη: ἂν τὸ πλήρωμα ἤξερε τί τὸ περιμένει στὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ, πιθανὸν νὰ μὴν μπαρκάριζε. Ὅμως πάνω ἀπ' ὅλα, αὐτὴ ἡ διαδικασία τῆς συγκρατημένης, προοδευτικῆς ἀποκάλυψης, ἐνισχύει τὸν γενικὸ τόνο τοῦ «περιπετειώδους φίλμ». Εἶναι ἐπίσης εὐκαιρία, προχωρώντας, νὰ προσδιορίσουμε ὁρισμένα σημαντικὰ δεδομένα ἢ νὰ προδιαγράψουμε τὴ συνοχὴ καὶ τὸ βάρος τῶν μελλούμενων δραματικῶν γεγονότων. Π.χ. ὁ Κὰρλ Ντέναμ, ποὺ τὰ παίζει ὅλα γιὰ ὅλα στὸ σινεμά, προσλαμβάνει γιὰ πρώτη φορὰ σὲ μιὰ ἀπ' τὶς παραγωγές του μιὰ γυναίκα, μόνο καὶ μόνο γιατὶ οἱ κριτικοί, δηλαδὴ τὸ κοινό, τὸν παρακάλεσαν ἐπίμονα νὰ ἀνανεωθεῖ ἀνακατεύοντας τὸν ἐξωτισμὸ μὲ τὸ «σέξ». Ἡ τωρινὴ ἐπιχείρηση εἶναι λοιπόν, σὲ μεγάλο βαθμό, ἀπάντηση σὲ μιὰ συλλογικὴ ἀπαίτηση. Ἐξ ἄλλου, οἱ περιστάσεις σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες ὁ Ντέναμ κατεβαίνει ὁ ἴδιος στὴ γῆ γιὰ νὰ διαλέξει τὴ βεντέτα του στὸ δρόμο, δὲν ἀφήνονται στὴν τύχη: τὴν προσοχή του τραβάει μιὰ ξαφνικὴ κρυαγὴ ποὺ τὴν προκαλεῖ ἡ ἐπίθεση τοῦ ἐμπόρου φρούτων, ὅταν ἁρπάζει βίαια τὸ θύμα του. Γύρω ἀπ' αὐτὴ τὴ φωνή, αὐτὴ τὴν κραυγὴ μιᾶς ἀγωνίας ποὺ κορυφώνεται, συγκεντρώνεται ὅλο τὸ μυστήριο τῆς διπλῆς προσμονῆς, μυστήριο ποὺ ὁ Ντέναμ δὲν θὰ διαλύσει πραγματικὰ παρὰ μόνο ὅταν θὰ φτάσουν στὸ νησί. Φυσικά, ἔχει τὸ σενάριο στὸ κεφάλι του ἢ μᾶλλον τὸν καμβά του· ἡ σύλληψη ἄλλωστε εἶναι πολὺ μοντέρνα, ἀφοῦ, μέσα σ' ἕνα πλαίσιο καὶ μὲ καθορισμένα δεδομένα — μιὰ ἀνεξερεύνητη γῆ, μιὰ πρωτόγονη φυλή, μιὰ νεαρὴ ἀμερικανίδα, ἕνα μυθικὸ πλάσμα, οὔτε ἄνθρωπος οὔτε ζῶο, μὲ σχεδὸν θεϊκὴ φύση — προβλέπει ἀχανεῖς, μὲ ἀσταθῆ ὅρια, ἐκτάσεις ὅπου θὰ βασιλεύει ὁ πιὸ ἀπόλυτος αὐτοσχεδιασμός. Τὸ θέμα ποὺ διαλέχτηκε εἶναι αὐτὸ τῆς περίφημης ἱστορίας τῆς Κυρίας Λεπρὲνς ντὲ Μπωμόν· οἱ λεπτομέρειες τῶν σκηνῶν θὰ ἐξαρτηθοῦν ἀπὸ τὴν τροπὴ τῶν γεγονότων. Σὰν ἕνα Ζὰν Ροὺς τῆς προϊστορίας, ποὺ μηχανεύεται ἕνα τρομερὸ ψυχόδραμα, ὁ Ντέναμ ἐκμεταλλεύεται τὸ χρόνο τοῦ ταξιδιοῦ γιὰ νὰ πλάσει τὴν Ὡραία του: κουστούμι εἰδικὰ σχεδιασμένο γιὰ τὸ ρόλο, μελέτη τῆς μιμικῆς, δοκιμὲς τῆς φωνῆς στὶς ψηλὲς κλίμακες, ἐγκλιματισμὸς στὶς συνθῆκες τρόμου. Ὅσο γιὰ τὸ Ζῶο, θὰ τὸ διευθύνει ὅπως μπορεῖ μὲ τὴ βοήθεια καπνογόνων. Ἂς ὑπογραμμίσουμε τὸν κλασικὰ μυθικὸ χαρακτήρα τοῦ νησιοῦ· ὁ Νορβηγὸς ναυτικὸς ποὺ ἔδωσε τὸ χάρτη δὲν τὸν εἶχε δεῖ ποτὲ ὁ ἴδιος: ἕνας ντόπιος ποὺ γλύτωσε ἀπὸ ναυάγιο θὰ τοῦ ἔχει μιλήσει. Τὸ ἐθιμοτυπικὸ τοῦ περιπετειώδους διηγήματος τοῦ τέλους τοῦ προηγουμένου αἰώνα — καὶ ἡ γεμάτη αὐτοπεποίθηση ἀτμόσφαιρά του, τὸ ἄρωμα τῆς νωθρότητάς του, ἡ ἀφελὴς καὶ ξεπερασμένη γεύση του — τηροῦνται ἐξίσου σχολαστικά: τυφώνας ποὺ πρέπει γρήγορα νὰ ἀντιμετωπιστεῖ, ἀκρωτήρι ἀρκετὰ ἀσυνήθιστο γιὰ τὴ ναυτικὴ ρουτίνα τῆς ἐποχῆς, καπετάνιος ἀνήσυχος, πλήρωμα ἀπείθαρχο, ἐλαφριὰ ὑγρασία, λήθαργος, ὁμίχλες καὶ ὕφαλοι. Ὅμως, τὸ νησὶ ὑπάρχει ἔτσι κι ἀλλιῶς καὶ ὁ Κόνγκ, ποὺ τὸ ὄνομά του ἠχεῖ στὰ αὐτιὰ τῶν ναυτῶν σὰν μιὰ διάχυτη ἀνάμνηση, ἀναβλύζει μέσα ἀπὸ τὸ πιὸ μακρυνὸ παρελθὸν τῆς ἱστορίας. Τὸ πρῶτο γύρισμα ξεπερνάει ὅλες τὶς ἐλπίδες ποὺ μπόρεσε νὰ θρέψει ὁ πνευματικὸς κληρονόμος τοῦ Σκανδιναβοῦ «ἐφευρέτη». Ὁ Ντέναμ βρίσκεται πολὺ γρήγορα ξεπερασμένος ἀπὸ γεγονότα, τόσο «κινηματογραφικὰ» ποὺ δὲν θὰ εἶχε ποτὲ τὴν τόλμη νὰ εὐχηθεῖ (οἱ ντόπιοι τοῦ ἁρπάζουν τὴ βεντέτα του καὶ ὀργανώνουν ἐκεῖνοι τὴν σκηνοθεσία ἀντὶ γι' αὐτόν). Στερημένος ἀπὸ τὴν πρωτοβουλία, ποὺ ὅμως ἀδράχνει πάλι, ὁ Ντέναμ ἀντικαθιστᾶ τὸ φίλμ τοῦ ἐξωτερικοῦ θεάματος μὲ τὸ ἴδιο τὸ θέαμα, κεραυνοβολώντας τὸ τέρας καὶ φορτώνοντάς το στὸ πλοῖο, σχεδιάζοντας νὰ τὸ συμπεριλάβει σὲ μιὰ ἔκθεση στὴ Νέα Ὑόρκη δίπλα στοὺς ἥρωες τῆς συγκομιδῆς του — καὶ εἶναι πραγματικὰ μιὰ ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις, ὅπου τὸ ἴδιο τὸ θέαμα ἔχει μιὰν εὐκαιρία νὰ ἐντυπωσιάσει περισσότερο ἀπ' ὅτι τὸ ἀποτύπωμά του πάνω στὸ φίλμ.

**Κὶνγκ-Κὸνγκ**

King Kong

Η.Π.Α. 1933

*Σκην.:* Ἔρνεστ Μπ. Σέντσακ καὶ Μέριαμ Κ. Κοῦπερ. *Σεν.:* Τζαίημς Κρῆλμαν καὶ Ροὺθ Ρόουζ, ἀπ' τὴν πρωτότυπη ἱστορία τῶν Μέριαμ Κ. Κοῦπερ καὶ Ἔντγκαρ Γουάλας. *Φωτογρ.:* Ἔντουαρντ Λίντον. *Εἰδικὰ ἐφφέ:* Γουΐλλις Ο' Μπρᾶϊεν. *Μουσ.:* Μὰξ Στάϊνερ. *Ντεκόρ:* Κὰρολ Κλὰρκ καὶ Ἄλ Χέρμαν. *Ἠθοποιοί:* Φαὶν Ραὶν (Ἄν Ντάροου), Ρόμπερτ Ἄρμστρονγκ (Κὰρλ Ντένχαμ), Φρὰνκ Ράϊκερ (Ἤγκλ Χόρν), Μπροὺς Κάμπτ (Ντρίσκολ), Σὰμ Χάρντυ (Γουέστον). *Παραγωγή:* Κοῦπερ-Σέντσακ, RKO, Radio Pictures.

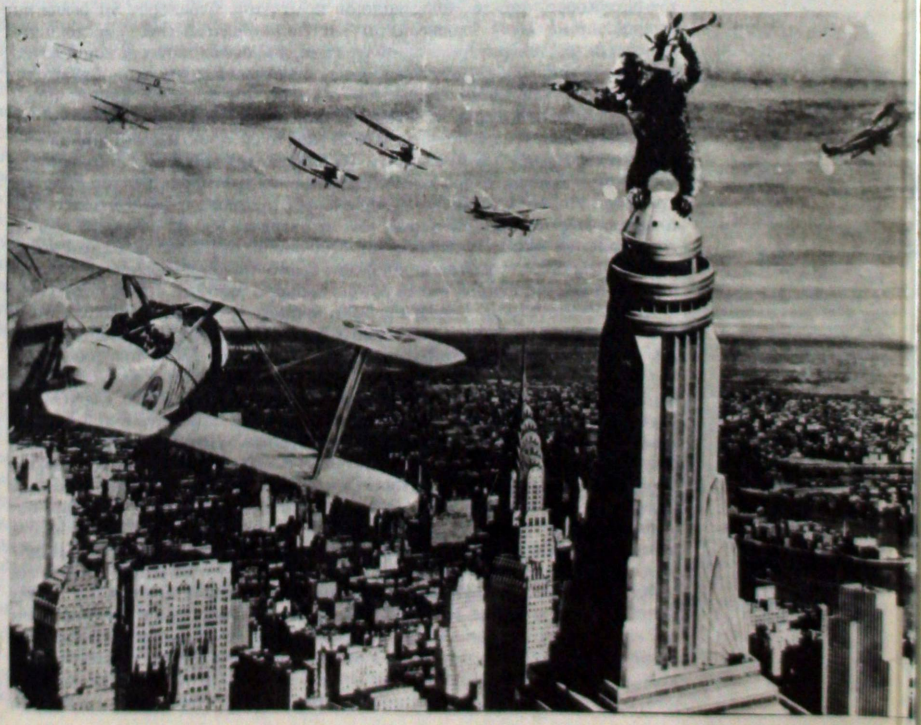
Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς περιπέτειας λοιπὸν εἴμαστε, ὅπως καὶ ὁ Ντέναμ, ἀπόλυτα ἱκανοποιημένοι. Ὑπάρχει, ὅμως, κι ἄλλος τρόπος, ὄχι λιγότερο πιστός, νὰ διηγηθεῖ κανεὶς τὴν ἱστορία: ἕνας «ψημένος» ἐπιχειρηματίας, παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἄνευ προηγούμενου οἰκονομικὴ κρίση ποὺ μαστίζει τὴ χώρα του καὶ κλονίζει τὰ θεμέλια της, καταλαβαίνει πὼς πρέπει νὰ ὀργανώσει ἕνα «σώου» τελείως ἀσυνήθιστο, γιὰ νὰ ἀποσοβήσει τὴν κρίση τοῦ θεάματος. Ἔχοντας ἐγκαταλείψει τὴν πατρίδα του, ὅπου οἱ ἀρχὲς ἀντιμέτωπες μ' ἕναν σοβαρὸ καὶ ἀπρόβλεπτο κίνδυνο ἀντιδροῦν ἀσυνάρτητα, χωρὶς διάθεση θεμελιώδους ἀναθεώρησης τοῦ συστήματος, κι ἀφήνουν τὸν κόσμο χαμένο νὰ τρέμει μπροστὰ στὸ φάσμα τῆς ἀθλιότητας, φτάνει σ' ἕνα ἄγνωστο νησί, σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ παρθένο, ὅπου ἕνας πρωτόγονος λαὸς εἶναι κι αὐτὸς ἕρμαιο μιᾶς τρομερῆς ἀπειλῆς μόνιμης, σχεδὸν αἰώνιας, ποὺ παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως, καταφέρνει νὰ συμβιβαστεῖ μαζί της στὴ βάση ἑνὸς τρόπου συναλλαγῆς, ποὺ ἡ μέχρι τώρα λειτουργία του μοιάζει νὰ ἔχει ἱκανοποιήσει ὅλους. Ξαναμμένος ἀπὸ τὶς προοπτικὲς τοῦ κέρδους, ἀγνοώντας ἀπόλυτα τὴν τοπικὴ σοφία, τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζει μὲ ὅλη τὴν περιφρόνηση τοῦ ἔντιμου λευκοῦ ρατσιστῆ, καταφέρνει σὲ χρόνο ρεκόρ, ὄντας «ἀπερίσκεπτος ἔμπορος» τοῦ παραμυθιοῦ ποὺ λίγο λογαριάζει τὴν Ὡραία, ὄχι μόνο νὰ προκαλέσει τὸ θάνατο μέσα σὲ φρικιαστικὲς συνθῆκες, πολλῶν ἀπ' τοὺς συντρόφους του ἀλλὰ ἀκόμα καὶ νὰ καταστρέψει τὴν εὔθραστη ἰσορροπία, ποὺ οἱ ντόπιοι μάγοι εἶχαν ἐμπνευστεῖ καὶ βάλει σὲ ἐφαρμογή.

Ἡ βλακώδης αὐτὴ ἐπέμβαση, ποὺ ἀπογυμνώνει τὸ τερατόμορφο πλάσμα ἀπὸ τὰ προνόμιά του, τὸ ἐρεθίζει νὰ σπάσει τὰ τείχη τῶν προγόνων καὶ νὰ ἐρημώσει τὸ χωριό. Καὶ δὲν φτάνει αὐτό: μὲ τὸ μυαλὸ σκοτεινιασμένο πάντα ἀπὸ τὸ ἀξιοκαταφρόνητο σχέδιό του, ὁ Ντέναμ κινητοποιεῖ ὅλα τὰ μέσα τῆς τεχνικῆς γιὰ νὰ μεταφυτέψει στὴν ἴδια του τὴν χώρα τὸ παθιασμένο γιὰ ἐκδίκηση, γιγάντιο πλάσμα, διακυβεύοντας μὲ ἐλαφριὰ καρδιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἄφθονα ἀγαθὰ τῶν συμπατριωτῶν του. Μόνο μὲ τὴ χρήση τῶν πιὸ πρόσφατων ὅπλων θὰ ἐξοντώσει τὸ τεράστιο, ζωντανὸ σκιάχτρο. Ἡ πανανθρώπινη ἀπειλὴ ποὺ πλανιόταν πάνω ἀπὸ τὸν Νέο Κόσμο, ἀπὸ τὸ λάθος κάποιου πολίτη του, ἀνήμπορου νὰ δώσει μιὰ ἐποικοδομητικὴ λύση, ὑποσκελίζεται καὶ ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ πολὺ πιὸ τρομερὴ ἀπειλή, ὑπερανθρώπινη, αἰνιγματική, ποὺ δὲν ὑπακούει σὲ καμιὰ λογικὴ καὶ αὐτὴ ἡ ἀντεκδίκηση τῶν πρωτόγονων δυνάμεων παίρνει ἀναπόφευκτα τὴν ἀξία καθαγιασμοῦ: στὴν ἐπαφή του αὐτὴ μὲ μιὰ κοινωνία μέτρια, ἄδικη, ταπεινωτικὴ γιὰ τὸ ἄτομο, τὸ Φυσικὸ μ' ὅλη του τὴν ξεχασμένη φρίκη καὶ τὴν κτηνωδία ἐπεμβαίνει, γιὰ νὰ σώσει ἀπὸ τὸ χάος τὸ μοναδικὸ ἀξιοσέβαστο πλάσμα καὶ νὰ καταστρέψει ὅ,τι τὸ σπιλώνει. Τὸ στοιχεῖο τῆς πρόκλησης ποὺ κυριαρχεῖ ἐδῶ εἶναι ὁ Λευκός, αὐτὸς ποὺ διέρρηξε τὴν συμφωνία παίρνοντας πίσω τὴν προσφορά του. Τὸ νὰ ἀγνοεῖ κανεὶς τοὺς νόμους τῆς φύσης, ἤ, ξαναζωντανεύοντάς τους, νὰ τοὺς παραβιάζει, φέρνει τὸν κατακλυσμό. Μὰ ἂς ἀφήσουμε ἐδῶ τὶς κοινωνικὲς καὶ ἠθικὲς ἐπιπτώσεις τοῦ δεύτερου μέρους, ὅπου τὰ θέματα καὶ οἱ ἀπεικονίσεις τους συνδυάζονται καὶ διασταυρώνονται μέχρι νὰ «ξανασυνθέσουν» στὴν πρωταρχική του ἁπλότητα τὸ ὕσταμο ὅραμα: ὁ γορίλλας, ποὺ κυριαρχεῖ στὴν πόλη, κραδαίνοντας τὴν ἀπειλὴ τῆς ὕψιστης τιμωρίας. Ἂς ξαναγυρίσουμε στοὺς δυὸ συγκεκριμένους χώρους, ποὺ ἐντοπίζονται καὶ δείχνονται σὰν ἰσοδύναμοι ἀπὸ ἕνα σενάριο περίπλοκα «παιδιάστικο». Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ τοπογραφία τοῦ νησιοῦ: τὸ νησὶ τοῦ Κρανίου δείχνεται, ὅπως πολλὰ φανταστικὰ νησιά, σὲ σχῆμα ἡμισφαίριου, κρανίου, ἢ ἀναποδογυρισμένου φλυτζανιοῦ — τὸ Back Cup (ἀναποδογυρισμένο φλυτζάνι) στὸ *Μπροστὰ στὴ Σημαία* γιὰ παράδειγμα, ποὺ ὁ Κάρελ Ζέμαν ἀπόδωσε μὲ κινούμενα σκίτσα στὶς *Φανταστικὲς Περιπέτειες*, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὶς χαλκογραφίες τοῦ Ροὺ γιὰ τὴν συλλογὴ Χέτζελ τῶν βιβλίων τοῦ Ἰουλίου Βέρν. Ἐδῶ, μιὰ μικροσκοπικὴ χερσόνησος ἁπλώνεται στὰ πόδια ἑνὸς τεράστιου βουνοῦ, ὅπως ἐκεῖ κάτω ἡ ἄκρια τοῦ Μανχάτταν ἁπλώνεται στὰ πόδια τῶν γιγάντιων οἰκοδομημάτων. Μιὰ ἐφευρετικὴ φυλὴ ἐπιβιώνει μὲ δυσκολία στὰ πεδινὰ τοῦ νησιοῦ, δίπλα στὶς καταραμένες, ἀπόκρημνες ἀκτές, ὅπως τὰ πολιτισμένα πλήθη μυρμηγκιάζουν γύρω ἀπ' τὰ κτήρια ὅπου οἱ παντοδύναμοι παίζουν καὶ ρυθμίζουν μὲ μυστηριώδη τρόπο τὴ μοίρα τους. Μὰ τὸ τεῖχος τῆς εὐημερίας καὶ τῆς ἀσφάλειας ἐδῶ κι ἐκεῖ τελικὰ ὑποχωρεῖ: μέχρι καὶ τὸ γκρέμισμα τῆς κύριας πύλης τοῦ τείχους μπορεῖ νὰ παρομοιαστεῖ συμβολικὰ μὲ τὸ ἀδιανόητο καὶ περίφημο «Κράχ», ποὺ τὴν ἴδια στιγμὴ ἄνοιγε διάπλατα τοὺς ὑδατοφράχτες τῆς οἰκονομικῆς παλίρροιας. Κι ἀπ' τὴ μιὰ ὅπως κι ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἰσορροπία ἔχει σπάσει μὲ μόνη διαφορά, ὅτι γιὰ τοὺς κατοίκους τῆς Νέας Ὑόρκης οἱ δυὸ κίνδυνοι ἑνώνονται

κι ἕνας λευκὸς κρούει τὸν κώδωνα τοῦ κινδύνου γιὰ νὰ καλέσει σὲ βοήθεια αὐτοὺς τοὺς ἔγχρωμους, ποὺ μόλις πρὶν κατηγόρησε γιὰ δειλία καὶ ποὺ παρασύρει ἀπὸ λάθος του στὴ σφαγή. Κι ὅταν ἐξαγριωθεῖ κάποτε, ὁ Κίνγκ Κόνγκ ὁρμάει καὶ στοὺς μὲν καὶ στοὺς δέ, ἔτσι ἄδικα καὶ χωρὶς νὰ κάνει διάκριση. Βέβαια οἱ λευκοὶ ξαλαφρώνουν τὸ νησὶ ἀπὸ τὸ βάρος τῆς παρουσίας του, ἀλλὰ ἔτσι κι ἀλλιῶς ὁ Κίνγκ Κόνγκ δὲν θὰ ἄδειαζε τὸν τόπο ἀπὸ τὰ ἄλλα γιγάντια Ζῶα. Τὸ μόνο ποὺ μένει στοὺς νησιῶτες εἶναι νὰ θάψουν τοὺς νεκρούς τους καὶ νὰ ξαναχτίσουν τὴν πύλη, προτοῦ προλάβουν νὰ τὴν δρασκελίσουν τὰ ἀληθινὰ τέρατα τώρα, τὰ κτηνώδη καὶ βρωμερά, ποὺ εἶναι ἀνίκανα νὰ κάνουν ὁποιαδήποτε συμφωνία.

Κι ἔτσι παραλληλίζονται δύο ζοῦγκλες. Χάρη στὰ ἀριστοτεχνικὰ τρύκ, ποὺ ἐδῶ χρησιμοποιοῦνται μὲ τὸν πιὸ θαυμαστὸ καὶ ἀποτελεσματικὸ τρόπο, ἡ ζούγκλα τοῦ Νησιοῦ τοῦ Κρανίου καμωμένη ἀπὸ μακέτες, διαφάνειες, χτισμένες σκαλωσιὲς καὶ φιλμαρισμένη μ' ὅλη τὴν λεπτοδουλειὰ τοῦ «καρέ-καρέ», μεταβιβάζει τὴ δύναμη τῆς ὀνειρικῆς ὑποβολῆς της στὴν ἄλλη, τὴν πιὸ σύγχρονη, ποὺ συγκροτήθηκε σὲ μεγάλο μέρος ἀπὸ πραγματικὲς λήψεις τῆς ἀμερικάνικης μητρόπολης. Σ' αὐτὴ τὴν ἐξάπλωση τῆς μόλυνσης τοῦ φανταστικοῦ ἀπὸ τὸν ἕναν κόσμο στὸν ἄλλο βρίσκεται ὁπωσδήποτε ἡ πρωταρχικὴ δύναμη τῆς ταινίας. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη, ποὺ ἔχει νὰ κάνει μὲ τοὺς νόμους ποὺ διέπουν αὐτοὺς τοὺς κόσμους καὶ ἀξίζει νὰ τῆς δώσουμε κάποια προσοχή. Οἱ θεωρητικοὶ τῆς ἀξίας σίγουρα θὰ ἔβρισκαν ἐδῶ γόνιμο ἔδαφος γιὰ ἀνάλυση.

Ἡ ἡρωΐδα, Ἄνν Ντάρρου, περνάει ἄθελά της μέσα ἀπὸ τὴ δοκιμασία τῆς ἐφαρμογῆς τῶν νόμων καὶ τῶν δυὸ κόσμων: ὄντας γιὰ τοὺς καπιταλιστὲς ἀξία καθαρὰ ἀνταλλακτικὴ (μικρὴ στὴν ἀρχή, ποὺ μεγαλώνει, ὅμως, ὅταν τὴν προσλαμβάνει ὁ Ντέναμ), βλέπει ἀργότερα ὅτι προάγεται ἀπὸ τοὺς ἰθαγενεῖς τοῦ νησιοῦ στὴν κατηγορία τῶν ἀξιῶν χρήσης. Κι ἔπειτα, μέσα στὴν παλάμη τοῦ Κίνγκ Κόνγκ



γίνεται ἀντικείμενο ἐρωτικῆς λατρείας — προάγεται γιὰ δεύτερη φορά. Ὅταν σώζεται καὶ πέφτει ξανὰ στὰ χέρια τοῦ Ντέναμ, βρίσκεται δυὸ σκαλοπάτια χαμηλότερα στὴν κλίμακα τῶν ἀξιῶν, ἀλλὰ ἡ ἀνταλλακτική της ἀξία ἀνεβαίνει ἰλιγγιωδῶς. Ξαναρπάζοντάς την, ὡψώνοντάς την πέρα ἀπ' τὴν ἀχτίνα δράσης τῶν κερδοσκοπικῶν ὁμοιωμάτων της, ὁ Κὶνγκ Κὸνγκ τὴ σώζει ἀπὸ μιὰ ταπεινωτικὴ «φετιχοποίηση»: ὁ Θεὸς ξεσπάει ἀπὸ ὀργὴ ὄχι μόνο γιατὶ ἔπεσε θύμα κλοπῆς, ἀλλὰ καὶ γιατὶ οἱ θεατὲς τοῦ μιούζικ χὼλλ δὲν δείχνουν κανένα σεβασμὸ στὸ ζευγάρι τῶν ἡρώων τοῦ δράματος. Ἡ πολυτάραχη μοίρα τῆς Ἄνν εἶναι λοιπὸν στενὰ δεμένη μὲ τὶς συνθῆκες ζωῆς ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν κοινωνική της ὁμάδα: εἶναι ὑποδειγματικὴ τόσο στὴ δόξα ὅσο καὶ στὸν πανικό· αὐτὸ ἀκριβῶς ἐκφράζουν τὰ διαπεραστικὰ σκαμπανευάσματα τοῦ οὐρλιαχτοῦ της ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὣς τὸ τέλος. *«Ἡ μόνη σου δυνατότητα εἶναι ἡ κραυγή σου»* τῆς λέει ὁ Ντέναμ στὸ καράβι. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ κραυγή της ἔχει κι ὅλας προκαθορίσει τὸ βιασμό της κι οἱ συμφορὲς τῆς Ἄνν στὸ *Κὶνγκ Κὸνγκ προεικονίζουν τὶς περιπέτειες μιᾶς ἄλλης, ἐπίσης προκαθορισμένης, ἀμερικανίδας ἡρωΐδας — τῆς Μέλανι στὰ Πουλιά.* Καὶ στὶς δυὸ ταινίες ἡ σχέση τῆς ἀτομικῆς καὶ τῆς συλλογικῆς μοίρας καθορίζεται μέσα ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ ἐνίσχυση τοῦ θέματος καὶ τὴν τελικὴ γενικοποίηση: ἡ Μέλανι προκαλεῖ τὰ πουλιὰ νὰ ξεσπάσουν ὅπως κι ἡ Ἄνν τὸ γορίλλα. Μετὰ ἀπὸ τὴν ἴδια, ἡ κλειστὴ ὁμάδα κι ἔπειτα τὸ σύνολο τῆς κοινότητας κι ὁλόκληρο τὸ ἔθνος γίνονται θύματα τῆς καταστροφῆς. Στὸ περίφημο πρῶτο μέρος τῶν *Πουλιῶν*, ποὺ τραβάει σὲ μάκρος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ *Κὶνγκ Κόνγκ*, δὲν συμβαίνει τίποτα τὸ ὑπερφυσικὸ ἀλλὰ κυριαρχεῖ ἡ ὑπόγεια διάβαση τοῦ ἀόριστου φόβου, ποὺ διαισθάνεται τὸ «προνομιοῦχο» ἄτομο καὶ ποὺ πολὺ γρήγορα στὴ συνέχεια διαχέεται σὲ ὅλο καὶ πλατύτερες κοινωνικὲς ἑνότητες. Τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀναζήτησης καὶ τῆς ἀνάλυσης στὰ *Πουλιὰ* (ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν τῆς ἡρωΐδας), στὸ *Κὶνγκ Κόνγκ* ἔχει συνθλιβεῖ καὶ συμπυκνωθεῖ μέσα στὸ οὐρλιαχτό, σ' αὐτὴ τὴν μοναδικὴ ἱκανότητα τῆς Ἄνν νὰ ἐκφράζει τέλεια τὸν τρόμο της μὲ τὴν κραυγή· αὐτὸ κάνει τὸν Ντέναμ νὰ τὴν ξεχωρίσει, ὅπως κι ὁ Μὶτς θὰ ξεχωρίσει τὴν Μέλανι Ντάνιελς ἀκολουθώντας τὶς «ἀθῶες» μηχανορραφίες της. Ἔτσι, ἡ Νέα Ὑόρκη σώζεται ἀπὸ τὸν ὄλεθρο, ὁ Ντέναμ βγάζει τὸν ἐπικήδειο μπροστὰ στὸ πτῶμα τοῦ νικημένου Κτήνους κι ἔχει τὸν τελευταῖο λόγο — ἐνῶ ἡ ὀθόνη τοῦ Χίτσκοκ μένει κατακτημένη ἀπὸ χιλιάδες ἀπειλητικὰ πετούμενα, ποὺ ἀναπαύονται ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἐπιθέσεις. Ἀλλὰ ἡ Ἀμερικὴ τῆς εὐημερίας τοῦ 1963 μπορεῖ νὰ ἀνεχθεῖ ἕνα τέλος φορτωμένο μὲ ἀβεβαιότητα καὶ κινδύνους· ἡ Ἀμερικὴ τοῦ 1931, τῆς χρονιᾶς ποὺ δημιουργήθηκε ὁ *Κὶνγκ Κὸνγκ* δὲ μποροῦσε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ «χάπυ-ἔντ» (θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε μέχρι τὴ χρονιὰ τῶν *Πουλιῶν*, γιὰ νὰ δοῦμε τὴν Νέα Ὑόρκη καταστρεμμένη ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χέρι τοῦ προέδρου τῶν ΗΠΑ, «ὁριακὸ σημεῖο» τῆς ἔμπνευσης τῶν σεναριογράφων στὴν ἐποχὴ τῶν παχιῶν ἀγελάδων).

Ἀλλὰ ἂς ξαναγυρίσουμε στὸν ἐφιάλτη τῆς Ἄνν. Ὅλα τὰ ἐπεισόδια ξετυλίγονται τὴ νύχτα (καὶ οἱ νεοϋορκέζικοι προβολεῖς παίρνουν τὴ θέση τῶν δαυλῶν τοῦ Νησιοῦ τοῦ Κρανίου). Στὴ διάρκειά τους ἡ ξανθιὰ Φαίη Ραίη (ἡ γλυκειὰ Μίτσι στὸ *Wedding March / Γαμήλιον Ἐμβατήριο*[1], ἡ Εὔα Τράουμπριτζ στὸ *The Most Dangerous Game / Τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο κυνήγι*[2]) μὲ τὸ ἕνα μάτι λάγνο, μὲ τὸ ἄλλο ἔκπληκτο, ἀλλάζει ἀφέντη: ὁ Ντέναμ τὴν ἀπαγάγει, οἱ ἰθαγενεῖς τὴν ἁρπάζουν, ὁ Κὶνγκ Κὸνγκ τὴν κάνει βίαια δικιά του, πρῶτα στὸ θυσιαστήριο ὕστερα στὸ δωμάτιο τοῦ πολυτελοῦς μεγάρου προαναγγέλλοντας τὸ ἀκάθεκτο ἀνέβασμά της στὸν οὐρανοξύστη. Μὲ μιὰ ἐξαίρεση: τὸ σημεῖο ὅπου ὁ Ντρίσκολ τὴν ξαναπαίρνει στὰ χέρια του, ἐνῶ ὁ Κὶνγκ Κὸνγ παλεύει μὲ τὸν πτεροδάκτυλο, μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ μάχες στὴν πιὸ σκληρὴ φάση τῆς περιπέτειας. Τὴν στιγμὴ αὐτὴ μεσολαβοῦν δυὸ κάθετες πτώσεις, ποὺ εἶναι ἴσως ὅ,τι ὁ κινηματογράφος, ἔδειξε μὲ ἀκρίβεια σὰν τρόπο παροδικῆς λύσης — διάλυσης — τοῦ ἐφιάλτη: τὸ γλύστρημα στὸν κορμὸ τοῦ ἀναρριχητικοῦ (ποὺ φύτρωσε μπροστά τους σὰν ἀπὸ μηχανῆς θεὸς) κι ὕστερα ἡ βουτιὰ ἀπὸ τὰ ἰλιγγιώδη ὕψη στὰ μακρυνὰ νερά. Κονιορτοποίηση καὶ ξανακρυστάλλωμα τῆς φρίκης διαδέχονται τὸ ἕνα τὸ ἄλλο μὲ θαυμαστὸ τρόπο καὶ καταλήγουν σὲ ἕνα στροβίλισμα στὰ κύματα, μὲ τὰ μαλλιὰ ξέπλεκα, πρώτη φορὰ χαλαρωμένο ἔπειτα ἀπ' αὐτὲς τὶς φοβερὲς δοκιμασίες, τοὺς σπασμούς, τοὺς διαμελισμούς. Ἄλλωστε ἡ βουτιὰ ἀπ' τὸ βράχο πλησιάζει ἀπὸ κάποιες πλευρὲς τὴ φυγὴ στὸ *Alice in Wonderland (Ἡ Ἀλίκη στὴ χώρα τῶν θαυμάτων)* τοῦ Μὰκ Λέοντ, ποὺ γυρίστηκε τὴν ἴδια χρονιά. Μιὰ ἄλλη σεκὰνς δίνει μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ παραισθητικὲς ἐντυπώσεις τοῦ ἀπίθανου, ποὺ δείχτηκαν ποτὲ στὴν ὀθόνη: αὐτὴ

*1. Τῶν Ἔρνστ Σέντσακ καὶ Ἔρβινγκ Πίτσελ. Γι' αὐτὴν τὴν πολὺ σημαντικὴ ταινία βλ. καὶ στὸ ἄρθρο Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος.*

*2. Τὸ Γαμήλιο Ἐμβατήριο, εἶναι ἡ ἕβδομη κι οὐσιαστικὰ προτελευταία ταινία τοῦ Ἔριχ Φὸν Στροχάϊμ· γυρίστηκε τὸ 1926-28 σὲ δυὸ μέρη καὶ δὲν ξέφυγε τὴ τύχη ὅλων τῶν ταινιῶν τοῦ μεγάλου κινηματογραφιστῆ. Συμπτύχθηκε τελικὰ κι ἐντελῶς αὐθαίρετα σ' ἕνα μέρος, μικρότερο κι ἀπὸ τὸ μισὸ τῆς πρώτης κόπιας. Ἡ Φαίη Ραίη ἔπαιζε δίπλα στὸν Στροχάϊμ τὴν κεντρικὴ ἡρωΐδα.*

ὅπου ἡ Ἄνν πέφτοντας ἀπ' τὴν κορυφὴ τοῦ δέντρου, ὅπου τὴν εἶχε βάλει ὁ Κίνγκ Κόνγκ γιὰ νὰ τὴν προφυλάξει, παρακολουθεῖ, παραλυμένη ἀπὸ τρόμο, τὴ θανάσιμη μονομαχία τοῦ προστάτη της μὲ τὸν τυραννόσαυρο: ἐδῶ ἡ ἐλαφριὰ διαφορὰ στοὺς τόνους τοῦ γκρίζου ἀνάμεσα στὸ πρῶτο πλάνο, ὅπου βρίσκεται ἡ Ἄνν, καὶ στὸ μεσαῖο βάθος πεδίου τῆς σκηνῆς, ὅπου ξεπετάγονται τὰ τέρατα, ἀντιμάχεται τὴν αἴσθηση τῆς μικρῆς ἀπόστασης, γιὰ νὰ μᾶς κάνει νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὸ πραγματικὸ διάστημα τῶν δυὸ τόπων. Τὰ θηρία εἶναι πολὺ κοντά, ἀφοῦ σκοντάφτουν ξανὰ καὶ ξανὰ στὸν ἀναποδογυρισμένο κορμὸ κι ὅμως, ἡ πάλη μαζί τους (σὲ γενικὸ πλάνο) ξετυλίγεται πέρα, εἶναι μακρυνή, προβληματική, «ἀδιανόητη». Ὁ τρόμος τῆς Ἄνν γεννιέται τόσο ἀπὸ τὸ ὅτι βλέπει τὸ θέαμα νὰ ξετυλίγεται ἀκριβῶς πλάϊ της (κι ἔτσι ὁ κίνδυνος γίνεται πελώριος), ὅσο κι ἀπὸ τὴ δυσπιστία, ποὺ νιώθουμε νὰ τὴν βασανίζει ὅλο καὶ περισσότερο, μήπως τελικὰ ὅλα αὐτὰ δὲν συμβαίνουν στὴν πραγματικότητα· κι ἄλλωστε ἂν μιὰ λογικὴ «τῆς πραγματικότητας» ρύθμιζε τὴν ἐξέλιξη τῶν πραγμάτων, δὲν θ' ἀργοῦσε νὰ τσακιστεῖ ἀπὸ τὰ θανάσιμα χτυπήματα μὲ τὶς μουσοῦδες ποὺ ἀνταλλάσσουν οἱ δυὸ ἀντίπαλοι καὶ τὰ τρομαχτικὰ οὐρλιαχτά τους. Ἐκείνη τὴ στιγμὴ ὅμως, ἡ ἀναδίπλωση τοῦ θεάματος γίνεται ὁλοφάνερη: ἡ Ἄνν σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ παρακολουθεῖ τὸν ἴδιο της τὸν ἐφιάλτη. Μιὰ παρόμοια διαδικασία ἀποκόλλησης ἂν καὶ λιγότερο αἰσθητή, ἐπικρατεῖ σχεδὸν μόνιμα σ' ὅλες τὶς σκηνὲς τῆς πάλης, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴ σκηνὴ ποὺ ὁ βροντόσαυρος ξεπετάγεται ἀπὸ τὸ βάλτο καὶ προχωρεῖ «πολὺ γρήγορα», κυνηγώντας τοὺς ναῦτες μέσα ἀπὸ τὴ ζούγκλα. Ἐδῶ πολλὰ ἐφφὲ διαφορετικῆς προέλευσης μπαίνουν στὸ παιχνίδι καὶ συνδυάζονται: τὰ χάσματα, λίγο ὡς πολὺ φανερά, στὰ διάφορα ἐπίπεδα ποὺ ἀρθρώνονται τὸ ἕνα πάνω στὸ ἄλλο, γιὰ νὰ φτιάξουν τὸ βάθος τοῦ πλάνου, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὰ γενικὰ πλάνα στὰ «ἀμερικάνικα» πλάνα (ἂν μποροῦμε νὰ ποῦμε κάτι τέτοιο) τοῦ Κίνγκ Κόνγκ καὶ μάλιστα σ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ τράβελλινγκ μπροστά, πάνω στὴν συσπασμένη ἀπὸ θυμὸ μάσκα του· τελικὰ καὶ κύρια τὰ τραντάγματα ποὺ ὀφείλονται στὶς λήψεις «καρὲ - καρέ». Βλέπουμε ἔτσι πὼς ἀκόμα καὶ τὰ σφάλματα, διάφορες ἀτέλειες ἢ μικρὰ λάθη στὴ συνέχεια τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς κίνησης, ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ καταστρέψουν ἢ νὰ ἐξασθενίσουν τὴν ἱκανότητα τοῦ θεάματος νὰ γίνεται πιστευτό, συγκλίνουν πρὸς τὸ ἀπόλυτο ὀνειρικό, ἀφοῦ χωρὶς ἄλλο ὁ κόσμος τοῦ ὀνείρου εἶναι ἕνας πλαστὸς χῶρος τῶν τρύκ, τῆς ὀπτικῆς μετάθεσης, τῶν χασμάτων ἀνάμεσα στὰ πλάνα καὶ τῆς γενικευμένης ἀσυνέχειας. Ὁ ἀμφίβολος χῶρος, ποὺ πλάθει ὁ Ο'Μπράϊεν, μοντάροντας τὶς ψηλές του κατασκευὲς σύμφωνα μὲ τὸν ὁριζόντιο ἄξονα τοῦ βάθους πεδίου κι οἱ ἀναγκαιότητες τοῦ γυρίσματος σὲ χρόνο κομμένο κι ἀποσμασματικὸ συνθέτουν ἕναν ὀπτικὸ κόσμο ποὺ ἐκθέτει τέλεια πόσο θεμελιακὸ εἶναι τὸ «κολὰζ» σὲ ὁποιοδήποτε ἐφιαλτικὸ ὅραμα — ἀμφίβολες μικρολεπτομέρειες καὶ στίξεις τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, τρύπες, σκηνικὲς ἀποστάσεις, ὑπερβολὲς κι ἀσυμβίβαστες ἀντιθέσεις, περιοχὲς νεκρῆς διάρκειας, κενὸ ὅπου καταποντίζεται ἰλιγγιωδῶς ἡ ὑποψία τῆς μὴ πραγματικότητας. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὰ κάποια «λάθη» ποὺ ἐδῶ κι ἐκεῖ μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε στὶς κλίμακες τῶν ἀναλογιῶν τοῦ Κίνγκ Κόνγκ καὶ τοῦ περιβάλλοντός του συμβάλλουν στὸν ριζικὸ διαχωρισμὸ τῶν περιοχῶν τοῦ ὀνείρου, ὅπου οἱ σχέσεις μεγέθους ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ τὰ ἀντικείμενα ἐξελίσσονται συνέχεια (κρίμα ποὺ στὸ τελικὸ μοντὰζ κόπηκε — ὅπως φαίνεται, μὲ τὴ θέληση τῶν ἴδιων τῶν δημιουργῶν — τὸ ἐπεισόδιο ὅπου οἱ σύντροφοι τοῦ Ντέναμ σφεντονίζονται στὸν κρεμὸ καὶ κατασπαράζονται ἀπὸ τεράστιες ἀράχνες).

Ἀπὸ τὴν καθαρὰ πλαστικὴ ἄποψη, οἱ δημιουργίες τοῦ Ο' Μπράϊεν, εἴτε ζωγραφισμένες στὸ χαρτί, εἴτε ξαναζωντανεμένες πάνω στὴ σελυλόϊντ, ἔχουν μιὰ παράξενη, ἐπιβλητική, περίσσια ὁμορφιά: αὐτὴ ἡ ζούγκλα ποὺ φτιάχνεται μὲ φυτὰ ἐλάχιστα πειστικὰ ἀπὸ γεωγραφικὴ ἄποψη καὶ κατοικεῖται ἀπὸ ζῶα, περισσότερο θρυλικὰ παρὰ προϊστορικὰ μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔννοια, εἶναι βγαλμένη κατευθείαν μέσα ἀπὸ γκαβοῦρες ἐμπνευσμένες ἀπὸ περιπετειώδεις διηγήσεις πολλῶν αἰώνων. Στὴ σκηνὴ τῆς ὑπόγειας λίμνης ξαναβρίσκουμε τὸ ἴδιο «κιαροσκοῦρο» ποὺ ἔχουν καὶ πολλὲς συνθέσεις στὶς εἰκονογραφήσεις τῶν βιβλίων τοῦ Ἰουλίου Βὲρν ἢ τοῦ Πὼλ ντ' Ἰβουὰ (γιὰ παράδειγμα μιὰ παρόμοια λίμνη, ὅπου ὁ κυνηγημένος ἥρωας κρύβεται σὲ μιὰ σπηλιὰ καὶ πρέπει νὰ παλέψει μόνος μ' ἕνα γιγάντιο χταπόδι καὶ μάλιστα χωρὶς τὸν παραμικρὸ θόρυβο, γιατὶ οἱ ἐχθροί του σουλατσάρουν στὶς ὄχθες). Σὲ ἀρκετὲς συνθέσεις μὲ ἀντερείσματα βράχων εἶναι ὁλοφάνερη ἡ συγγένεια μὲ τὸν Γκυστὰβ Ντορέ. Ἄλλωστε ξέρουμε ὅτι ὁ πίνακας τοῦ Νησιοῦ τοῦ Κρανίου εἶναι φτιαγμένος πάνω στὸ περίφημο *Νησὶ τῶν νεκρῶν*

*3. Στὴν τέχνη τῆς μυστηριακῆς ἀκινησίας, τοῦ παραξενέματος καὶ τῆς συμβολοποίησης τοῦ Ἄρνολντ Μπαϊκλιν, ὅπως καὶ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ, πολλοὶ κινηματογραφιστὲς βρῆκαν μιὰ σίγουρη πηγὴ ἔμπνευσης. Ἡ λεπτὴ καὶ μυστικιστικὴ ἀπεικόνιση τῆς Φύσης, στὰ τοπεῖα τοῦ Κάσπαρ Ντ. Φρήντριχ εἶναι μιὰ τέχνη τῆς ἀναμονῆς, τῆς ἀκινησίας, τῶν ὑπερστυλιζαρισμένων «θεατρικῶν» ἀνθρώπινων φιγούρων, ὅπου τὸ παιχνίδι τῆς παρουσίας καὶ τῆς ἀπουσίας (διαφόρων πολὺ συγκεκριμένων στοιχείων) εἰσάγει μιὰ ὑποκειμενικὴ συμβολική, ποὺ ξεπερνάει τὰ ὅρια τοῦ ρομαντισμοῦ. Ζευγάρια κοιτάζουν τὸ χλωμὸ φεγγάρι, «σκουριασμένα» δέντρα μένουν βαρειά, ἀκίνητα κι ἀπειλητικὰ μπροστὰ ἀπὸ ἐκκλησίες (Ἄντρας καὶ Γυναίκα, ποὺ κοιτάζουν τὸ φεγγάρι 1819, Ὁ Σταυρὸς κι ὁ καθεδρικὸς ναὸς στὰ βουνὰ 1811 κ.ἄ).*

*Τὸ Νησὶ τῶν νεκρῶν* (Toteninsel) *τοῦ γερμανο-ἐλβετοῦ Ἄρνολντ Μπαϊκλιν, ζωγραφισμένο τὸ 1880 μετὰ ἀπὸ μιὰ μακριὰ ἔρευνα τοῦ ζωγράφου (ὑπάρχουν ἄλλες τέσσερες παραλλαγὲς στὸ ἴδιο θέμα) εἶναι ἐπίσης μιὰ προσπάθεια κωδικοποίησης τῶν θεμάτων τοῦ θανάτου ποὺ σημαδεύουν τὴ μυθολογία τοῦ Μπαϊκλιν, μέσα ἀπὸ τὸ ἀνατριχιαστικὸ κι αἰνιγματικὸ πάγωμα τῆς φύσης. Δυὸ φιγοῦρες, κουβαλᾶνε ἕνα φέρετρο πάνω σὲ μιὰ βάρκα, ποὺ εἶναι ἕτοιμη νὰ ἀράξει σ' ἕνα σκοτεινὸ νησὶ μὲ μνήματα λαξεμένα στοὺς βράχους. Τὰ χρώματα, οἱ λεπτοσχεδιασμένες μορφές, ἡ ἀπόλυτη ἀκινησία τοῦ πίνακα ἐντυπωσίασαν τὸν Ντὲ Κίρικο καὶ τὸν Νταλί, ποὺ ἐπανεγγράφουν, σὲ μιὰ ἄλλη*

*ὅμως προοπτική, μελαγχολικὴ μοναξιὰ τῶν συμβόλων, ποὺ κολυμπᾶνε σ' ἕνα γοητευτικὸ λυκόφως.*

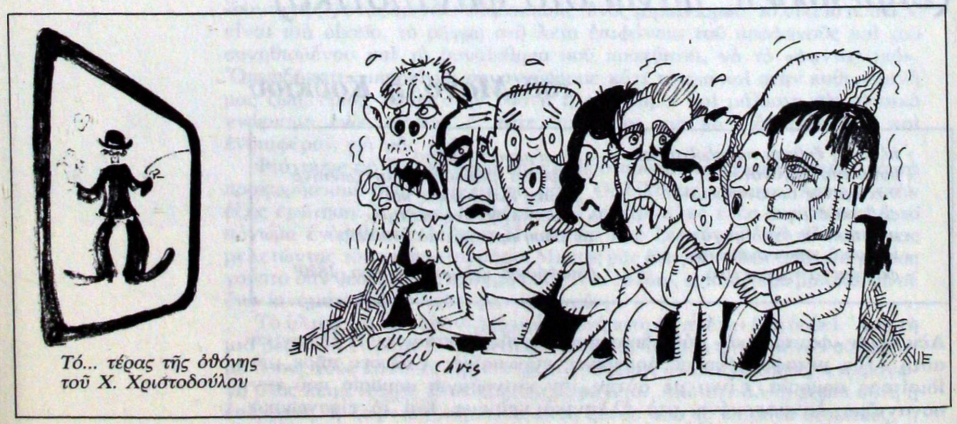
*Ὁ Λάνγκ, ὁ Γκαλέεν, ὁ Σέντσακ κ.ἄ. ἐπανεγγράφουν τὶς ἀναζητήσεις καὶ τῶν δύο ζωγράφων, ὄχι βέβαια γιατὶ γοητεύονται μόνο ἀπὸ τὴ λεπτὴ καὶ κλειστὴ μεταφυσική τους. Ἀντίθετα, θὰ ἔλεγα, βλέπουν στὰ ἔργα τους, ποὺ κλείνουν ἀπὸ μιὰ ἄποψη τὶς πλαστικὲς ἀναζητήσεις τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ, τὴν κατάδειξη τῆς λειτουργίας τοῦ βλέμματος, ποὺ εἰκονίζουν οἱ ζωγράφοι καὶ πραγματικὰ (πολλοὶ πίνακες τοῦ Κάσπαρ Ντ. Φρήντριχ δείχνουν μόνο δυὸ ἀνθρώπους, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ θεατὴ νὰ κυττάζουν τὸ φεγγάρι), ἀλλὰ καὶ σημαδεύοντας συμβολικὰ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴ θέση τοῦ ὑποκείμενου, ποὺ βλέπει τὸ ἔργο, μέσα στὸν πίνακα. Δὲν εἶναι λοιπὸν καθόλου παράξενο τὸ ὅτι ὁ κινηματογράφος (κι ἰδιαίτερα ὁ φανταστικὸς) συνδέει τὶς πλαστικές του ἀναζητήσεις μὲ τοὺς πίνακες αὐτῶν τῶν σκοτεινῶν ζωγράφων, γιατὶ κι αὐτὸς ὅπως κι οἱ πίνακες - προκαλεῖ τὸ μάτι νὰ ξεκουραστεῖ ἀπὸ τὸ βλέμμα. Τὸ βλέμμα, ποὺ μαγεμένο ἀπὸ τὸ δόλωμα τῆς ὀθόνης, πρέπει νὰ «κατατεθεῖ» ἐκεῖ μέσα της, ὅπως ἕνα ὅπλο.*

τοῦ Ἄρνολντ Μπαϊκλιν[3]. Ἀκόμα κι ὁ Φρὶτς Λὰνγκ πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια εἶχε χρησιμοποιήσει τὰ στοιχεῖα τριῶν πινάκων τοῦ Μπαϊκλιν γιὰ δυὸ σεκὰνς τῶν *Νιμπελοῦνγκεν*. Κι ὅσο γιὰ τὸ ζωντάνεμα τοῦ Βασιλιᾶ τῆς Ζούγκλας, ἕνα μυστήριο ἐξακολουθεῖ νὰ σκεπάζει τὶς διαφορετικὲς τεχνικὲς ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ξεχωριστὰ ἢ ταυτόχρονα γιὰ νὰ πετύχει. Μὰ δὲν μποροῦμε καθόλου νὰ βγάλουμε ἀπ' τὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ τὴ λαθεμένη πεποίθηση, ὅτι τὸ ἐκπληκτικὸ στήσιμο καὶ οἱ θαυμάσιες κινήσεις τοῦ Κὶνγκ Κὸνγκ ὀφείλονται στὴν ἑρμηνεία τοῦ «ρόλου» ἀπὸ κάποιο ἀνθρώπινο πλάσμα — τόσο πολὺ ἡ ὕπαρξη τοῦ ἠθοποιοῦ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀναμφισβήτητη ζωϊκὴ ὁρμή, θὰ λέγαμε σχεδὸν τὴν «ἀνθρωπιὰ» του. Καὶ τέλος, ὅσο γιὰ τὴ σκληρότητα, τὴ φρίκη σ' ὅλη τὴ γκάμα σκοτεινῶν, ἀλλὰ θεμελιακῶν αἰσθήσεων (πνίξιμο, δύσπνοια, ἴλιγγος, κοπάνισμα, θάψιμο, ρούφηγμα, πιπίλισμα, στραγγαλισμός, διαμελισμὸς) ἡ ταινία μᾶς δίνει πολλὲς τρομακτικές, ἀπαράμιλλες παραστάσεις, ὅπως μαρτυράει ἡ εἰκόνα τῆς τεράστιας πατούσας μὲ τὰ γαμψὰ νύχια ποὺ συνθλίβει σχολαστικὰ τὸ σῶμα τοῦ ἄτυχου μαύρου μέσα σ' ἕναν βοῦρκο σὰ σφουγγάρι.

Ὁ Κὶνγκ Κόνγκ, ἀριστούργημα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου καὶ σίγουρα ἀπὸ τὰ πιὸ ὄμορφα καὶ συνταρακτικὰ φίλμ ποὺ μποροῦμε νὰ δοῦμε, μᾶς παραπέμπει σὲ μιὰ ἐποχὴ τοῦ κινηματογράφου, ὅπου κάθε γνήσιο τόλμημα ἐπιτρεπόταν καὶ πολὺ συχνὰ ἐγγραφόταν στὴν ὀθόνη. Χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, ἡ ἐντυπωσιακή του ἐπιτυχία ὀφείλεται στὴν ἱκανότητα καὶ τὴ συνοχὴ μιᾶς ἐξαιρετικῆς ὁμάδας. Ὅμως ἡ καρδιὰ τοῦ προβλήματος σίγουρα δὲ βρίσκεται ἐδῶ, ἀλλὰ στὴν πηγὴ ἀπ' ὅπου αὐτὴ ἡ ὁμάδα διάλεξε γιὰ νὰ ἀντλήσει τὴν ἔμπνευσή της. Ὁ Ο' Μπράϊεν κι οἱ συνεργάτες του μέσα ἀπὸ τὴ ζωγραφική, τὴ λογοτεχνία καὶ τὴ γκραβούρα ξαναβρίσκουν μιὰ πλούσια παράδοση θρύλων κι εἰκονογραφημένων μύθων κι εἶναι προτιμότερο καὶ σωστότερο νὰ ψάξουμε τὸ ὑλικὸ σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, παρὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε πανικόβλητοι μιὰ προβολὴ σὲ κάποιο ψευτοατομικὸ ἔργο ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὅπως τὸ θλιβερὸ καὶ ἄσκημο *Χρυσοδάκτυλος (Goldfinger)* ποὺ ἀποτελεῖ σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ χειρότερα δείγματα τοῦ εἴδους. Τὸ μόνο παράπονο ἴσως εἶναι, ὅτι οἱ σεναριογράφοι δὲν ἀκολούθησαν πιστά, μέχρι τέλους, τὴν ἱστορία ποὺ εἶχε βαλθεῖ νὰ γυρίσει ὁ Ντέναμ. Ἕνα ἄλλο πιθανὸ «χάμπυ-ἔντ» θὰ μᾶς ἔβγαζε ἀπ' τὴ δυνατὴ ἀμφιβολία ποὺ μεταιωρίζεται στὴ δεύτερη ἐμφάνιση τοῦ Κτήνους, μυστήριο ποὺ ἔμεινε ἄλυτο: ποιὰ ἔκφραση θὰ εἶχε ζωγραφιστεῖ στὸ πρόσωπο τοῦ Κὶνγκ Κόνγκ, ἂν στὶς τελευταῖες σκηνὲς ἡ Ἄνν τὸν εἶχε ἀγαπήσει;

*Κλὼντ Ὀλλιὲ*

*Μετάφραση: Ἴρις Ζαχμανίδη — Σταῦρος Πετσόπουλος*
*Σημειώσεις - ἐπιμέλεια: Νῖκος Σαββάτης*




*Τό... τέρας τῆς ὀθόνης τοῦ Χ. Χριστοδούλου*

Τὸ τέρας, αὐτὸ τὸ ἀπόρριμμα τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης, ἐπανεγγράφεται θριαμβευτικὰ σὲ αὐτήν, χάρη σὲ ἕνα παιχνίδι βλέμμάτων μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνὴ (Ὁ Μπόρις Κάρλωφ στὴν ταινία τοῦ Τζαίημς Γουέηλ: *Ἡ μνηστὴ τοῦ Φραγκενστάϊν, 1935*).

# Τὸ Τέρας καὶ τὸ Ξόρκι

## (Σημειώσεις πάνω στὸ φανταστικὸ)

***τοῦ Μανόλη Κούκιου***

*- πένθιμη ἔκθεση παραδοξοτήτων*
*- θαυμαστὰ γεγονότα*
*- νυχτερινὲς συναντήσεις*
*- φοβερὰ ὄνειρα*
*- μυστηριώδη ἐγκλήματα*
*- ἱστορικὰ κακουργήματα*
*- φαινόμενα τρομακτικὰ*
*- κινούμενα πτώματα*
*- κεφάλια ματωμένα καὶ ζωντανὰ*
*- ἄγριες ἐκδηλώσεις καὶ*
*- κάθε λογῆς ἀνηθικότητες*
*μὲ βάση πραγματικὰ στοιχεῖα*

*(Διαφήμιση γιὰ μυθιστόρημα, 1820)*

Δὲν εἶναι «φανταστικὸ» κάθε δημιούργημα τῆς φαντασίας. Ἡ ἑλληνικὴ αὐτὴ λέξη μεταφερμένη σὲ ὁρισμένες εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες πῆρε μιὰ ἰδιαίτερη σημασία. Εἶναι μὲ αὐτὴν τὴν καινούργια σημασία ποὺ τὴν συναντᾶμε, ξαναφερμένη, στὰ ἑλληνικὰ κείμενα. Καὶ τὰ εἰσαγωγικὰ προειδοποιοῦν γιὰ τὴν ἀλλαγή.

«Φανταστικὸ» εἶναι λοιπὸν πρῶτα ἀπ' ὅλα, μιὰ λέξη. Θὰ τὴν ἀκούσουμε νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χείλη σὰν ψίθυρος — ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀντίδραση μπροστὰ σὲ ἰδιαίτερες καταστάσεις: «fantastic!», «fantastique!» Τὰ εἰσαγωγικὰ ἐδῶ δηλώνουν ὅτι ὑπάρχει ἕνα ὑποκειμενικὸ ποὺ μιλάει, καὶ τὸ θαυμαστικὸ τὴν κατάπληξή του. Τὸ «φανταστικὸ» εἶναι ὅμως καὶ κάτι ἄλλο, κι αὐτὸ μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἐδῶ. Εἶναι ἕνα «εἶδος»: εἶδος λογοτεχνικό, εἶδος κινηματογραφικό, ἴσως καὶ εἶδος θεατρικὸ ἢ εἰκαστικό. Καὶ σὰν εἶδος παράγεται σύμφωνα μὲ ἕνα ὁρισμένο τρόπο καὶ κυκλοφορεῖ μέσα σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἀγορά, κωδικοποιημένο σὰν τέτοιο καὶ ἄμεσα ἀναγνωρίσιμο ἀπὸ τὸν καταναλωτὴ-θεατὴ ἢ ἀναγνώστη. Μὲ τὴν ἔννοια ποὺ λέμε: «εἴδη διατροφῆς» ἢ «εἴδη πρώτης ἀνάγκης».

Μὰ γιὰ ποιὰ ἰδιότητα τοῦ ἐμπορεύματος ποὺ ζητᾶ, ἐνδιαφέρεται ὁ καταναλωτὴς-θεατὴς ἢ ἀναγνώστης τοῦ «φανταστικοῦ» εἴδους; Δὲν χρειάζεται νὰ ψάξουμε μακρυά. Πρόκειται γιὰ μιὰ ὁρισμένη ἀντίδραση ἀπέναντι στὶς καταστάσεις ποὺ θὰ συναντήσει στὸ βιβλίο ἢ στὴν ταινία, τὴν ἀντίδραση τοῦ «fantastique!» ποὺ λέγαμε. Αὐτὴ εἶναι ποὺ κυκλοφορεῖ στὴ συγκεκριμένη ἀγορά. Αὐτὴ θὰ γίνει καὶ ὁ βασικὸς στόχος τῆς παραγωγῆς τοῦ εἴδους. Πράγματα ποὺ ἄλλωστε ἰσχύουν ἀντίστοιχα καὶ γιὰ ἄλλα εἴδη.

Καιρὸς ὅμως νὰ δοῦμε ποιὰ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ περίεργη ἀντίδραση καὶ ἀπὸ τὶ λογῆς καταστάσεις γεννιέται. Θὰ ξεκινήσουμε μὲ ἕνα παράδειγμα. Ἂς ὑποθέσουμε ὅτι εἶναι μιὰ παγερή, χειμωνιάτικη νύχτα. Βρισκόσαστε μόνος στὸ σπίτι σας, ζεστὸ καὶ εὐχάριστο, στὸ τελευταῖο πάτωμα κάποιου πολυορόφου κτιρίου. Ἀπ' τὰ παράθυρα μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς τὰ φῶτα τῆς πόλης. Ξαφνικὰ τὸ βλέμμα σας πρὸς τὸ παράθυρο συναντᾶ τὴν περίεργη λάμψη τῶν ματιῶν μιᾶς σκοτεινῆς μορφῆς, ποὺ κρεμασμένη στὸ κενὸ σᾶς παρακολουθεῖ. Ἐνδιαφερόμαστε εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀνατριχίλα ποὺ θὰ σᾶς διαπεράσει. Τέτοιες ἀνατριχίλες μπορεῖ νὰ κοστίζουν ὅσο κι ἕνα εἰσιτήριο κινηματογράφου.

Πρέπει νὰ ἐξηγηθοῦμε: ἡ σκηνὴ αὐτὴ δὲν γεννήθηκε ἀπὸ καμμιὰ ἔμπνευση. Ἁπλούστατα, ἀκολουθήσαμε μιὰ συνταγή. Νά την: στήνουμε ἕνα ἁπλό, οἰκεῖο κι εὐχάριστο σκηνικό, ἔτσι ὥστε ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀναγνώστης νὰ τὸ νοιώσουν κάπως σὰν δικό τους, νὰ νοιώσουν λίγο πὼς βρίσκονται μέσα του. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται γιὰ τὴ θαλπωρὴ τοῦ σπιτιοῦ «μέσα», ὅπως ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ «ἔξω», ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ παράθυρα. Προσθέτουμε κι ἕνα στοιχεῖο ἀπομόνωσης. Καὶ ξαφνικά, ἀφήνουμε ἕνα ξένο, μὴ-οἰκεῖο στοιχεῖο, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ ἀνεπιθύμητου «ἔξω», νὰ καταστρέψει τὴν καλοστημένη εἰκόνα. Ἐκεῖ ποὺ βασίλευε ἡ ἠρεμία, ὅλα τώρα μποροῦν νὰ συμβοῦν...

Πολλὰ παρόμοια παραδείγματα μποροῦμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ τὴν «φανταστικὴ» λογοτεχνία καὶ τὸν «φανταστικὸ» κινηματογράφο. Προτιμήσαμε ὅμως νὰ τὸ κατασκευάσουμε γιὰ νὰ τονίσουμε τὴν ἰδέα τῆς «συνταγῆς», ἑνὸς τρόπου κατασκευῆς, ἑνὸς μηχανισμοῦ: τὸ οἰκεῖο ποὺ δὲν εἶναι πιὰ οἰκεῖο, τὸ ρῆγμα στὴ λεία ἐπιφάνεια τοῦ προφανοῦς καὶ τοῦ συνηθισμένου καὶ τὸ συναίσθημα ποὺ προκύπτει, νὰ τὸ «φανταστικό». Ὁπωσδήποτε, μπορεῖ νὰ συναντήσουμε κάτι τέτοιο καὶ στὴν καθημερινή μας ζωή, ὅμως, πάνω στὴν ὀθόνη ἢ στὸ χαρτὶ καὶ μάλιστα σὰν βασικὸ γνώρισμα ἑνὸς εἴδους, ἔ, τότε πρόκειται γιὰ κάτι διαφορετικό, καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς ἐδῶ.

Φτάνουμε σὲ ἕνα κρίσιμο σημεῖο ποὺ πρέπει νὰ ξεκαθαριστεῖ, γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀναζήτησή μας. Ὀφείλουμε νὰ ἀπαντήσουμε στὴν ἑξῆς ἐρώτηση: τὶ μᾶς ἐνδιαφέρουν οἱ ἀνατριχίλες ἑνὸς ἀναγνώστη ἢ τὸ πάγωμα ἑνὸς θεατῆ; Μήπως εἶναι κάτι ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ σκοπό μας μελετώντας τὸν κινηματογράφο; Μήπως μᾶς ὁδηγοῦν ἐδῶ τὰ ἰδιαίτερα μας γούστα σὰν θεατές; Ἢ, πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο, τὶ ἰδιαίτερο βρίσκουμε σὲ ἕνα κινηματογράφο τοῦ «φανταστικοῦ»;

Τὸ ὑλικὸ γιὰ τὴν ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἔχει ἤδη δοθεῖ. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ στήσιμο ἑνὸς συνόλου οἰκείου, δηλαδὴ φτιαγμένου σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, ἡ παραγωγὴ ἑνὸς κειμένου μὲ ἰδιαίτερη ἀληθοφάνεια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ αὐτὴ ἡ ἐπέμβαση, ἡ ξαφνικὴ παρουσία ἑνὸς ξένου ἀπὸ τὸ κείμενο στοιχείου, ἡ εἰσβολὴ τοῦ μὴ-οἰκείου στοιχείου, ἑνὸς ἄλλου κειμένου, ἀνομοιογενοῦς

πρὸς τὸ πρῶτο, ἀπειλεῖ τὴν συντριβὴ τοῦ οἰκοδομήματος. Νά, στὴν καρδιὰ τοῦ εἴδους, μιὰ σίγουρα ἐνδιαφέρουσα ἀντίθεση.

Ἐνδιαφέρουσα εἶναι κι ἡ ἀντίθεση στὸ ἐπίπεδο τοῦ θεατῆ. Καὶ τοῦτο, γιατὶ ἡ ἀντίδρασή του στὴν ὀπτικὴ κατανάλωση εἶναι ἀκριβῶς ἐκείνη, ποὺ τὸν κάνει νὰ ὑποφέρει ὀπτικά, νὰ θέλει νὰ μὴν κοιτάζει (ἀποτέλεσμα ποὺ ἐντείνεται ὅσο ἐντονώτερη εἶναι ἡ ἀντίθεση στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης). Κάθε στιγμὴ λοιπὸν ὁ θεατὴς τείνει νὰ μεταβληθεῖ σὲ μὴ-θεατή, νὰ μὴν βλέπει ἢ καὶ νὰ φύγει ἀπὸ τὴ προβολὴ (πολλοὶ τὸ κάνουν). Τείνει νὰ διχαστεῖ, στὸν θεατὴ ποὺ θέλει νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀπολαύσει τὴν ταινία καὶ στὸν μὴ-θεατή, ποὺ δὲν θέλει νὰ δεῖ, ποὺ ὑποφέρει βλέποντας τὰ τρομαχτικά της σημεῖα. Παιχνίδι λοιπὸν μὲ ὅ,τι πιὸ οὐσιαστικὸ ἔχει ὁ κλασσικὸς κινηματογράφος, τὴν ἀληθοφάνεια, τὴν οἰκειότητα, τὴν ταύτιση, τὴν ἀπόλαυση, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, τὸ «φανταστικὸ» εἶναι ἴσως τὸ ἀντικλείδι, ποὺ θὰ μᾶς ξεκλειδώσει πολλὰ ἀπὸ τὰ μυστικὰ δωμάτια τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ. Ἀξίζει ἐπομένως νὰ προχωρήσουμε.

Τὶ εἶναι λοιπὸν τὸ «φανταστικὸ» δημιούργημα; Τώρα ποὺ βεβαιωθήκαμε γιὰ τὴ σημασία του, ἂς ἐξετάσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὸ βασικό μας τοῦτο πρόβλημα. Ὅπως εἴδαμε, εἶναι ἕνα κλασσικὸ κείμενο «σκαμμένο» σὲ διάφορα σημεῖα του ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ ἑνὸς ἄλλου κειμένου. Πρέπει ἄρα νὰ ἐντοπίσουμε τὸ ρόλο αὐτῶν τῶν «φανταστικῶν» σημείων μέσα στὸ κλασσικὸ κείμενο. Τὸ θέμα αὐτὸ — τὸ πολὺ σημαντικὸ — ἀπαιτεῖ γιὰ νὰ διευκρινιστεῖ μερικὲς βοηθητικὲς προτάσεις.

*ΠΡΩΤΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ:* κάθε συγκεκριμένο δεῖγμα ἀφηγηματικοῦ κειμένου ἀποτελεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ ἀφήγηση μιᾶς κάποιας ἱστορίας, «ἀφήγηση» καὶ μιᾶς συγκεκριμένης περιήγησης στὸ χῶρο τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου.

Νὰ τὶ ἐννοοῦμε: ὅταν ὁ ἥρωας, μπαίνει σὲ ἕνα σπίτι (ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας), «μπαίνει» συγχρόνως καὶ σὲ μιὰ ἄλλη περιοχὴ τοῦ σημαίνοντος, αὐτὴν τοῦ «σπιτιοῦ» (ἀφήγηση μιᾶς διαδρομῆς πάνω στὸ σκελετὸ τοῦ κειμένου). Ὅμοια, ὅταν συναντᾶ μιὰ γυναίκα, συναντᾶ μαζὶ κι ἕνα συγκεκριμένο σημαῖνον τοῦ ἀφηγηματικοῦ σκελετοῦ τοῦ κειμένου, αὐτὸ τῆς «γυναίκας». Μποροῦμε μάλιστα νὰ σκεφτοῦμε τὴ δεύτερη αὐτὴ «ἀφήγηση» σὰν ἕνα ταξίδι τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ ἀναγνώστη μέσα στὸ κείμενο, νοούμενο ἀποκλειστικὰ σὰν ὑλικὴ (σημαίνουσα) παρουσία.

*ΔΕΥΤΕΡΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ:* Στὸν κλασσικὸ κινηματογράφο ἡ ἀφήγηση τῆς κάποιας ἱστορίας χρησιμοποιεῖται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ κρύβει τὴ δεύτερη «ἀφήγηση» καί, μαζί της, τὴ διαρκῆ παρουσία τῆς σημαίνουσας ὕλης μέσα στὸ κείμενο.

Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ ἔργο ἀποκόβεται ἀπὸ τὸ μηχανισμὸ ποὺ τὸ παράγει καὶ ὁ κινηματογράφος μεταμορφώνεται σὲ ἕνα τεράστιο καθρέφτη, ποὺ ἁπλῶς ἀντανακλᾶ τὴν —δῆθεν — πραγματικότητα, τὴ στιγμὴ ποὺ ἀναπαράγει τὶς ἀπόψεις τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, γιατὶ ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ γεγονὸς εἶναι ποὺ πρέπει νὰ λησμονηθεῖ.

*ΤΡΙΤΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ:* τὰ «φανταστικὰ» δημιουργήματα, «σκάβοντας» κάτω ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀφήγηση ἀποκαλύπτουν ἀκριβῶς τὴν παρουσία τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ, ἑνὸς συμβολικοῦ ὑποστρώματος ποὺ πάνω του πατάει ἡ ἀφήγηση.

Τὸ παράξενο γεγονός, χαμένο γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας, ἀποδίδεται ἐκεῖ ποὺ πραγματικὰ ἀνήκει: στὸ Κείμενο. Μιὰ πληγὴ ποὺ φτάνει μέχρι τὸ κόκαλο.

Εἶναι ἀλήθεια; Νὰ τὸ πιστέψουμε πὼς φοβόμαστε τὴν ἁπλὴ αὐτὴ ἀποκάλυψη τῆς παρουσίας τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ κλασσικὸ σκηνικό; Τὶ τὸ τόσο τρομερὸ ἔχει αὐτὴ ἡ ἀποκάλυψη; Τὶ μπορέσαμε νὰ δοῦμε μέσα ἀπὸ τὴ λεπτὴ σχισμὴ τῆς γυαλιστερῆς ἐπιφάνειας; Τὶ εἶναι αὐτὸ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀναδυθεῖ ἀπὸ κεῖ ἀπειλητικό;

Εἶναι ἕνα τέρας.

Δὲν παραδοξολογοῦμε. Ἡ ἑτερογένεια, ἡ πολυσημαντικότητα, ἡ ἀδιαφάνεια, ἡ μὴ-ἀναπαραστατικότητα, καὶ κάθε ἄλλο βασικὸ γνώρισμα

Τὸ κλασικὸ «δάγκωμα» τοῦ βρυκόλακα στηρίζεται στὸν ἐρωτισμὸ τοῦ χολυγουντιανοῦ φιλιοῦ, ποὺ ἀρχικὰ τὸ διαστρέφει στὴ φρίκη τοῦ τερατώδους τρυπήματος στὸ λαιμό. Τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα ὅμως τῶν κωδίκων τοῦ εἴδους δὲν εἶναι παρὰ ὁ διπλασιασμὸς τῶν ἐρωτικῶν ἐντυπώσεων, ὁ θρίαμβος τοῦ Χόλυγουντ (Ὁ Κρίστοφερ Λῆ στὸ *Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα* τοῦ Πῆτερ Σάντου, 1970).

τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ, ποὺ ἀφήνεται γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ ξεπροβάλλει μέσα ἀπὸ τὸ ρῆγμα, συνιστοῦν καὶ τὴν τερατώδη — σὲ σχέση μὲ τὴν κλασσικὴ ἀφήγηση — φύση του. Ἀπὸ τὸ τέρας αὐτὸ ἀπειλεῖται ἡ λειτουργία τοῦ κλασσικοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ, καθὼς πρόκειται γιὰ λειτουργία βασισμένη στὴν ἀπώθηση καὶ στὸ κρύψιμο κάθε ἴχνους σημαίνουσας ὑλικότητας.

Τὸ τέρας αὐτὸ φοβᾶται κι ὁ θεατής. Καὶ λέγοντας «θεατὴς» ἐννοοῦμε μιὰ συγκεκριμένη θέση στὴν ἀναπαραστατικὴ σκηνή, ἕναν καθορισμένο ρόλο μέσα στὸν κλασσικὸ κινηματογράφο ὅπου ὅλα δίνονται κοιταγμένα ἀπὸ ἕνα βλέμμα. Ἕνα βλέμμα στηριγμένο σὲ διαδοχικὲς ἀπωθήσεις, μιὰ νευρωτικὴ ματιά. Ἐκεῖ λοιπόν, ποὺ ἡ ματιὰ αὐτὴ ἀπολάμβανε τὸ βύθισμα της στὸ φανταστικὸ χῶρο, ποὺ ἁπλώνεται πίσω ἀπὸ τὸν καθρέφτη τῆς ὀθόνης, ἡ εἰσβολὴ τοῦ «φανταστικοῦ» τῆς ἀποκαλύπτει τὴν ὑλικὴ ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ καθρέφτη, ραγίζοντάς τον. Ὁπότε, ἀνακαλύπτει ἔντρομος τὴν ὕπαρξη ἑνὸς ἄλλου χώρου γύρω του, χώρου συμβολικοῦ, χώρου τῶν τεράτων, ποὺ ἀπειλοῦν νὰ τοῦ στερήσουν ὅτι πολυτιμώτερο ἔχει: τὴν ματιά του. Νὰ τὸν εὐνουχίσουν.

Τὸ «φανταστικὸ» παρουσιάζεται λοιπὸν σὰν φρικιαστικὴ περιήγηση σὲ ἕνα χῶρο, ποὺ θαρρούσαμε πὼς τὸν ξέρουμε κι ὅμως, μᾶς φαίνεται ἀλλιώτικος, ἀπειλητικός. Τὸ χῶρο τοῦ Κειμένου. Τὸ τερατῶδες Ἄλλο Πρᾶγμα καραδοκεῖ στὸ πάνω μέρος μιᾶς σκάλας, στὴν ἄκρη μιᾶς φράσης, στὸ βάθος ἑνὸς πλάνου. Γνώριμοι χῶροι σὰν ἐκεῖνον ἑνὸς σπιτιοῦ, ἑνὸς δωματίου στοιχειώνονται ἀπὸ τρομαχτικὰ φαντάσματα (π.χ. στὶς νουβέλες τοῦ H.P. Lovecraft). Κοινὰ ἀντικείμενα, π.χ. σὰν τὰ ματογυάλια στὸν E.T.A. Hofmann, μποροῦν νὰ γίνουν μέσο τῶν πιὸ ἀνατριχιαστικῶν ἀποκαλύψεων. Κι ὁλόκληρος ὁ «φανταστικὸς» κινηματογράφος σαρκάζει τὴν μακαριότητα τοῦ κλασσικοῦ μοντέλου.

Ἰδιόρρυθμο εἶδος ἀλήθεια. Εἶδος τοῦ παράξενου καὶ μαζὶ παράξενο εἶδος, ἀφοῦ κατέχει τὴν ἴδια θέση σχετικὰ μὲ τὰ ἄλλα εἴδη τῆς κλασσικῆς ἀφήγησης μὲ αὐτὴν ποὺ κατέχουν τὰ παράξενα συμβάντα σχετικὰ μὲ τὴν ἀφήγηση, ποὺ τὰ περιέχει. Βλαστάρι καὶ μαζὶ παράσιτο τοῦ γένους του.

Μέχρι τώρα ἀσχοληθήκαμε μὲ τὴν ἐξέταση τῆς πληγῆς, ποὺ προκαλεῖ τὸ «φανταστικὸ» πάνω στὸ κλασσικὸ κείμενο. Τώρα θὰ δοῦμε καὶ τὴν ἐπούλωση ποὺ τὸ εἶδος προσφέρει στὸ τραῦμα. Γιατὶ κάτι τέτοιο περιλαμβάνεται στοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ. Ἦταν ὅλα φαντασίες ἑνὸς τρελλοῦ, παραίσθηση, κακὸ ὄνειρο ἢ κάποια τελικὰ ἐξηγήσιμη παραξενιά. Ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη κατηγορία: ἐδῶ ὅλα ἀποδίδονται σὲ κάποιο ὑπερφυσικὸ γεγονός, ποὺ εἶναι ἀπόλυτα παραδεκτὸ σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ κειμένου (π.χ. ἡ ὕπαρξη βρυκολάκων ἢ ἐξωγήϊνων ὄντων). Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ παραπομπὴ στὸ οἰκεῖο καὶ τὸ (ἔστω καὶ συμβατικὰ) παραδεκτὸ ἐξασφαλίζεται.

Ὅμοια ἐπουλώνεται καὶ τὸ τραῦμα τοῦ θεατῆ. Ἡ πλευρὰ «θεατὴς» ὑπερισχύει πάνω στὴ πλευρὰ «μὴ θεατής», οἱ κανόνες τοῦ θεάματος διατηροῦν τὴν ἰσχύ τους. Ὁ θεατὴς βυθίζεται τελικὰ στὸ ἔργο καὶ τὸ ἀπολαμβάνει. Τίποτα δὲν ἔχει ἀλλάξει.

Ἂν λοιπὸν τὸ «φανταστικὸ» ἐπιχειρεῖ νὰ φέρει στὴν ἐπιφάνεια ἕναν ριζικὰ διαφορετικὸ λόγο ἀπ' αὐτὸν τοῦ κλασσικοῦ κειμένου, πρέπει νὰ συμπεράνουμε πὼς ἔχει ἀποτύχει. Στέκεται ἀδύνατο νὰ κωδικοποιήσει αὐτὸ ποὺ δὲν ὑπάρχει ἀκόμα, νὰ γίνει τὸ εἶδος ἑνὸς μὴ εἴδους. Καὶ ἡ ἀποτυχία του βγαίνει τελικὰ σὲ ὄφελος τῆς ἀφήγησης, ποὺ θριαμβεύει πλουτισμένη μὲ ἀπροσδόκητες καμπὲς καὶ συναρπαστικὲς περιπλοκές.

Τὸ ἀποτέλεσμα τὸ ξέρουμε: τὸ «φανταστικὸ» κωδικοποιεῖται τὸ ἴδιο καὶ κυκλοφορεῖ στὴν ἀγορὰ τοῦ σημαίνοντος, σὰν ἰδιόμορφη περίπτωση τοῦ κλασσικοῦ μοντέλου. Μιὰ περίπτωση, μάλιστα, μὲ ἰδιαίτερη σημασία, καθὼς εἶναι αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίσαμε πιὸ πάνω σὰν «παιχνίδι μὲ ὅ,τι πιὸ οὐσιαστικὸ ἔχει ὁ κλασσικὸς κινηματογράφος», ποὺ ἐγγράφεται τελικὰ στὰ πλαίσια τοῦ τελευταίου καὶ ὑποτάσσεται στοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ του. Παίζει λοιπὸν μιὰ ρόλο ἐξορκισμοῦ τοῦ κάθε λογῆς κακοῦ, ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπειλήσει τοὺς κανόνες αὐτούς, τὴ γυαλιστερὴ σὰν κάτοπτρο φόρμα καὶ τὸ ἄγρια λογοκριμένο περιεχόμενο τοῦ κλασσικοῦ μοντέλου.

ιᾶς ἀπαγορευμ
ιουνείδητου, ὁ
η ἐλευθερία, ο
σχιζοφρένεια
(ὁ Φρέντερικ
εν Μαμούλιαν

ιούρει τὸν Δρ. Τζέκυλ στοὺς σκοτεινοὺς λαβυ
ατρέπεται σὲ «κακό», οἱ κοινωνικὲς συμβάσει
σὲ μιὰ «ὑπέρ-ἡδονή». Ἄνθρωπος καὶ τέρας, οἱ
οτερ Χάυντ, ἀναγκαστικὰ ἔρχονταν σὲ θανα
ῆς μεταμόρφωσης στὸ *Δρ. Τζέκυλ καὶ Κύριος Χ*

Ρόλο καναλιζαρίσματος τῆς ὁποιασδήποτε ἀντίθεσης: τὴν ἐγγράφει σὰν στιγμιαία εἰσβολὴ τοῦ «φανταστικοῦ».

Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὴν ἱστορία του σὰν λογοτεχνικὸ εἶδος τοῦ 19ου αἰώνα. Ὅλοι οἱ ἀρχιτεχνίτες τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου, ποὺ στήσανε σωρὸ τὰ διηγήματα, τὶς νουβέλες καὶ τὰ μυθιστορήματα, σὲ κάποια ἀπόμερη γωνιὰ τοῦ ἔργου τους ἀφήσανε (μὲ τὴν ἔννοια ποὺ «ἀφήνει» κανεὶς κάπου τὰ ἀφοδεύματά του) κι ἕνα «φανταστικὸ» δημιούργημα. Στὸ ἔργο τοῦ Μπαλζάκ. τοῦ Μεριμέ, τοῦ Μωπασσάν, τοῦ Γκωτιέ, τοῦ Στήβενσον τὸ «φανταστικὸ» κατέχει θέση ὁριακή, καθὼς ἐκεῖ ἡ ἀφήγηση παίζοντας μὲ τὸν ἑαυτό της φτάνει στὸν ἀνώτερο δυνατὸ βαθμὸ αὐτοανακάλυψης, ποὺ ἐπιτρέπει τὸ μοντέλο, παίζοντας μαζὶ καὶ τὸ ρόλο ἀσφαλιστικῆς δικλείδας ἀπέναντι σὲ κάθε οὐσιαστικὴ ἀπειλή του.

Τὴν ἴδια ὁριακὴ θέση κατέχει καὶ τὸν ἴδιο ρόλο παίζει κι ἡ δουλειὰ τῶν ἀρχιμαστόρων τοῦ «φανταστικοῦ» τοῦ Χόφμαν, τοῦ Πόε, τοῦ Μπλάκγουντ, τοῦ Μπίρς, τοῦ Λάβκραφτ, μέσα στὸ σύνολο τῶν ἔργων τῆς ἐποχῆς τους. Θέση τοῦ Ἄλλου, τοῦ τέρατος καὶ μαζὶ ξόρκι τῆς θέσης αὐτῆς.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ διαμορφώνονται καὶ τὰ μεγάλα θέματα τοῦ «φανταστικοῦ» εἴδους. Ὅσο κι ἂν πραγματικὰ θέματα τοῦ «φανταστικοῦ» εἶναι αὐτὰ ποὺ πάνω τους δουλεύει, δηλαδὴ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν θεμάτων τῆς ἐποχῆς, μποροῦμε νὰ ἐντοπίσουμε μερικὲς θεματικὲς σταθερές, ποὺ ἀναφέρονται κυρίως στὸν τρόπο ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ γεμίζει τὴν ἀφήγηση ρήγματα. Βρίσκουμε ἐδῶ μαζεμένα ὅλα τὰ ἀπωθημένα καὶ ἀποκλεισμένα ἀπὸ τὴν κοινωνία σημαίνοντα:

- σημαίνοντα διαστροφῆς: νεκροφιλία (σχέση μὲ βρυκόλακες), σαδομαζοχιστικὲς τελετουργίες, φετιχισμό, ἔρωτα μὲ ζῶα, μὲ ἀνθρώπινα ὁμοιώματα.
- σημαίνοντα τρέλλας: ὀνειροπαρμένους, τρελλοὺς καὶ μισότρελλους, μανιακοὺς καὶ μελαγχολικούς.
- σημαίνοντα ζώου: μισοὺς ἀνθρώπους μισοὺς ζῶα, τερατόμορφα ὄντα, μεταμορφώσεις.
- σημαίνοντα θανάτου: σκοτάδι, τάφους, φαντάσματα, πτώματα.
- σημαίνοντα εὐνουχισμοῦ: ἀκρωτηριασμούς, ἀποκεφαλισμούς.
- σημαίνοντα εὐνουχιστῆ: διαβόλους, μάγους, ἀλχημιστές, ὑπνωτιστές, γιατρούς ψυχαναλυτὲς — ἀκόμη τερατώδη εὐνουχιστικὰ θηλυκά.
- σημαίνοντα ἄλλων πολιτισμῶν: Κινέζους, Νέγρους, Ἰνδούς.

Τὶς θεματικὲς αὐτὲς σταθερὲς ξαναβρίσκουμε καὶ στὶς ταινίες τοῦ «φανταστικοῦ» ποὺ γυρίζονται στὰ πλαίσια τοῦ κλασσικοῦ, Χολυγουντιανοῦ μοντέλου. Εἶναι μάλιστα σημαντικὸ τὸ πόσο ἀπίστευτα γρήγορα ἡ νέα «τέχνη» ἀπορροφᾶ τὸ ἤδη παλιὸ εἶδος: ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο, ὅλοι οἱ μεγάλοι μύθοι τοῦ εἴδους παρουσιάζονται στὴν ὀθόνη. Ὁ Φραγκενστάϊν, ὁ Δράκουλας, ὁ Δρ. Τζέκυλ καὶ ὁ Κύριος Χάϊντ, ἀλλὰ καὶ ἀναρίθμητα ἄλλα τέρατα στοιχειώνουν τὶς σκοτεινὲς αἴθουσες προβολῆς.

Ὅμως τὸ εἶδος δὲ τὸ φτιάχνουν τὰ θέματα, ἀλλὰ τὰ γνωρίσματα ποὺ συσσωρεύσαμε ὡς ἐδῶ. Μόνο ἂν κρατηθοῦμε σ' αὐτὰ τὰ γνωρίσματα θὰ μπορέσουμε νὰ διακρίνουμε τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ «φανταστικὸ» καὶ στὸ εἶδος «ταινία τρόμου ἢ φρίκης ἢ γκρὰν γκινιόλ». Στὸ τελευταῖο βασικὸς σκοπὸς δὲν εἶναι νὰ γεννηθεῖ ὁ τρόμος ἀπὸ μιὰ ὁρισμένη δουλειὰ μέσα στὸ κείμενο, αὐτὴν ποὺ ἤδη σκιαγραφήσαμε, ἀλλὰ ἁπλῶς νὰ γεννηθεῖ, μὲ ὁποιοδήποτε μέσο. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια μποροῦμε νὰ μιλᾶμε γιὰ ἐκφυλισμὸ τοῦ «φανταστικοῦ» σὲ ἁπλὸ τρόμο.

Κάθε ἐκφυλισμὸς τοῦ «φανταστικοῦ» ἀκολουθεῖ μιὰ πολὺ συγκεκριμένη κατεύθυνση ἀποδυναμώνοντας τὴν τερατώδη πλευρὰ τοῦ εἴδους, νὰ τονίσει τὴν ἐξορκιστική. Κι ἂς μὴ φανεῖ παράξενο ποὺ τὴ στιγμὴ τῆς μεγαλύτερης φρίκης τοῦ θεατῆ μπορεῖ τὰ πραγματικὰ τέρατα νὰ ἀπουσιάζουν. Ἡ καὶ ὁ ἐκφυλισμὸς νὰ καταλήξει ὡς τὰ γιαπωνέζικα πλαστικὰ κατασκευάσματα - μπαμπιοῦλες ποὺ ἀναδύονται ἀπὸ βρώμικες θάλασσες. Ἀλλά, τὸ μονόπλευρο ἐξορκιστικὸ χαρακτῆρα εὔκολα διακρίνουμε καὶ σὲ πολλὰ σύγχρονα παραπροϊόντα, ὅπως οἱ διάφοροι «Ἐξορκιστὲς» (!) κι οἱ ταινίες τῶν «καταστροφῶν» (ὅπου ἀπειλοῦνται μὲ καταστροφὴ τὰ πάντα ἐξὸν ἀπὸ τὸ πανίσχυρο ἀναπαραστατικὸ σύστημα).

Μὲ τὶς σημειώσεις ποὺ προηγήθηκαν ἀνοίγει, πιστεύουμε, ὁ δρόμος γιὰ

τὴν ἐπίλυση τοῦ σημαντικότερου προβλήματος, ἀπ' ὅσα συναντήσαμε ἐδῶ: τῆς σχέσης τοῦ εἴδους μὲ τὴν ἱστορία. Κάτι πού, ἁπλουστευμένα, θὰ διατυπώναμε ὡς ἑξῆς: ἂν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ «φανταστικὸ» προσφέρεται σὰν δυνατότητα, λόγω τῆς ἴδιας τῆς φύσης τοῦ κλασικοῦ κειμένου, τὶ εἶναι αὐτὸ ποὺ κατὰ καιροὺς «ἐνεργοποιεῖ» τὴ δυνατότητα αὐτή, ἀναπαραγάγοντας τὸ εἶδος; Ἡ λύση φαίνεται νὰ βρίσκεται στὴν ἰδιαίτερη σχέση τοῦ εἴδους αὐτοῦ μὲ τὴ γλώσσα καὶ τὸν κώδικα, μὲ τὴν ἀναπαράσταση καὶ τὴν ἀφήγηση μὲ τὴν ἴδια τὴ σκέψη καὶ τὴν ἰδεολογία.

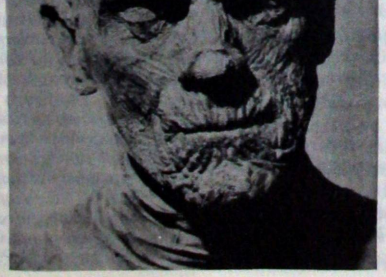
Θὰ ἀποτολμήσουμε νὰ μιλήσουμε μὲ μιὰ μεταφορά. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ αὐτήν, τὸ «φανταστικὸ» εἶδος ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ κλειστή, αἰνιγματικὴ πόρτα τοῦ οἰκοδομήματος τῆς ἀστικῆς «τέχνης» . Πόρτα, ποὺ ἀνάλογα μὲ τὶς διαθέσεις μας, μᾶς ἑλκύει μὲ τὸ μυστήριό της λιγότερο ἢ περισσότερο (μερικοὶ φανατικοὶ τοῦ εἴδους, βρίσκονται μόνιμα κοντά της). Ὅταν ἡ ἐπιθυμία μας νὰ δοῦμε τὶ κρύβει πίσω της κορυφωθεῖ, τὴ μισανοίγουμε καὶ χωνόμαστε στὸ σκοτεινὸ χῶρο. Γρήγορα θὰ ἀνακαλύψουμε τὴν ἀλήθεια: πρόκειται ἁπλῶς γιὰ μία διάβαση, γιὰ ἕνα πέρασμα, ποὺ ὁδηγεῖ στὰ ἴδια δωμάτια, ὅπου μόλις τριγυρίζαμε. Ὅμως, ἔχοντας διαβεῖ μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ πέρασμα, ὁ γνώριμος χῶρος ἔχει πάψει νάναι τέτοιος γιὰ μᾶς: τὸ κάθε τι τώρα μᾶς κάνει νὰ τρέμουμε. Ὅλο τὸ μυστικὸ βρίσκεται στὸ νὰ κρατιέται ἡ προσοχή μας ἀπὸ τὴν κλεισμένη πόρτα καὶ νὰ ἐξαντλεῖται ἡ ἐπιθυμία μας γιὰ ἀναζήτηση, στὸ μοισάνοιγμά της. Ἔτσι ἐξασφαλίζεται τὸ στριφογύρισμά μας στὸν Ἴδιο πάντοτε χῶρο.

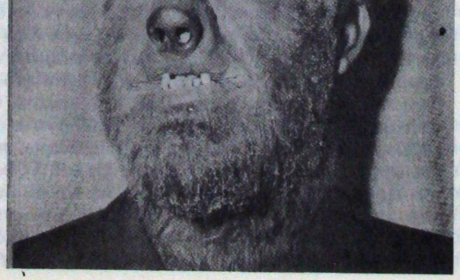
Ὅταν λοιπὸν οἱ οἰκονομικὲς καὶ πολιτικὲς κρίσεις ἀπειλήσουν νὰ μετατραποῦν σὲ ἰδεολογικές, νὰ βομβαρδίσουν τὴν κυρίαρχη, ἀστικὴ ἰδεολογία καὶ νὰ τῆς προκαλέσουν ρήγματα, τὸ «φανταστικὸ» εἶδος θὰ ἐπιστρατευθεῖ καὶ θὰ βοηθήσει κι αὐτὸ στὴ προσπάθεια νὰ ἀποφευχτεῖ τὸ ρῆγμα, νὰ «λυθεῖ ὁμαλὰ» ἡ κρίση καὶ τὰ ἀπειλητικὰ ἰδεολογικὰ βλήματα νὰ γίνουν ἕνα μπουκέτο ἀπὸ παράξενα «φανταστικὰ» λουλούδια.

Μανόλης Κούκιος

Ἡ Μούμια εἶναι τέρας γιατὶ συνενώνει στοιχεῖα ζωῆς καὶ θανάτου: εἶναι ἕνα κινούμενο ἀπολίθωμα, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ τοῦ φανταστικοῦ πρέπει νὰ ἐπιστρέψει στὸ χῶρο τοῦ θανάτου, νὰ καταστραφεῖ. (Ὁ Μπόρις Κάρλωφ στὴ *Μούμια* τοῦ Κάρλ Φρόϋντ, 1932).

Τὸ τερατῶδες στοιχεῖο στὸν Λυκάνθρωπο προκύπτει ἀπὸ τὴ διασταύρωση τῆς ἀναπαράστασης τοῦ ἀνθρώπου μὲ ἐκείνη τοῦ ζώου. Ἐπιχειρεῖται, ἔτσι, ἡ ἐπιβολὴ στὴ σκηνὴ τοῦ ἀπωθημένου ζώου. Ἡ ταινία θὰ παίξει μὲ τὴν εἰσβολὴ αὐτὴ καὶ τελικὰ θὰ τὴν ἐμποδίσει (ὁ Λὸν Τσάνεν τζούνιορ στὸν κλασικὸ ρόλο τοῦ *Λυκάνθρωπου).*





# Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου *(1931-1936)*

## τοῦ Νίνου Φένεκ Μικελίδη

### 1931: Ἡ γέννηση τῶν τεράτων

Ἡ ταινία τρόμου ἀποκτᾶ τὴν ὀντότητά της μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἤχου. Ἐνῶ, μέχρι τὸ 1927, ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος στηριζόταν βασικὰ στὴν εἰκόνα - τὸ παιχνίδι μὲ τὸ φῶς καὶ τὶς σκιές, τὸ «κιαροσκοῦρο» γιὰ τὸ ὁποῖο μιλᾶ ἡ Λόττε Ἤαϊσνερ στὸ θαυμάσιο βιβλίο της *Ἡ δαιμονικὴ ὀθόνη* - μὲ τὴν πρόσθεση τοῦ ἤχου, δημιουργεῖται ἕνα συμπλήρωμα ποὺ ἀποκαλύπτεται βασικὸ καὶ ἀναντικατάστατο: οἱ ὑπόκωφοι θόρυβοι, τὸ τρίξιμο μιᾶς πόρτας, ἡ βουὴ τοῦ ἀνέμου, ἕνα βογγητό, μιὰ γυναίκα ποὺ στριγγλίζει, μυστηριώδη βήματα σ' ἕνα διάδρομο, μαζὶ μὲ τὴν κατάλληλη μουσικὴ ὑπόκρουση, ἀνοίγουν ἕνα καινούργιο δρόμο στὸ νιογέννητο καί, μέχρι σ' ἕνα σημεῖο, ταλαιπωρημένο[1] ἠχητικὸ κινηματογράφο.

Παρ' ὅλα ποὺ ἀπὸ τὸ 1927 ἀρχίζουν νὰ γυρίζονται διάφορες ταινίες τρόμου, καμμιά, μ' ἐξαίρεση τὸ *Οἱ τρεῖς ἀνίεροι (The Unholy Three,* 1930) τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ, δὲν φαίνεται νὰ ἐκμεταλλεύεται σωστὰ τὶς δυνατότητες τοῦ ἤχου. Ἡ ταινία ποὺ χρησιμοποιεῖ σωστὰ ὅλες αὐτὲς τὶς δυνατότητες, παράλληλα μ' ἕνα καλοφτιαγμένο κι ἀρκετὰ σοβαρὸ σενάριο, εἶναι ὁ *Δράκουλας (Dracula,* 1931) τοῦ Μπράουνινγκ. Ὁ Μπράουνινγκ, ποὺ εἶχε ἀρχίσει τὴν κινηματογραφική του καριέρα σὰν βοηθὸς τοῦ Γκρίφφιθ, ἦταν κιόλας γνωστὸς χάρη σὲ πολλὲς ταινίες ποὺ σκηνοθέτησε μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Λὸν Τσάνεϋ *(Οἱ τρεῖς ἀνίεροι,* πρώτη κινηματογράφηση στὴν περίοδο τοῦ βουβοῦ, 1925, *Ὁ δρόμος πρὸς τὸ Μάνταλαι,* 1926, *Ὁ ἄγνωστος, Τὸ Λονδίνο ὕστερα ἀπὸ τὰ μεσάνυχτα,* 1927, κ.ἄ.), ὅλες ταινίες τρόμου. Τὸ 1930, εἶχε κιόλας ἀρχίσει νὰ ἑτοιμάζει ἕνα πρῶτο σενάριο τοῦ *Δράκουλα,* στὸ ὁποῖο θὰ πρωταγωνιστοῦσε ὁ Τσάνεϋ, ὁ θάνατος ὅμως τοῦ ἠθοποιοῦ κάνει τὸν Μπράουνινγκ νὰ ἀναζητήσει τὸν κύριο ἑρμηνευτή του στὸ πρόσωπο τοῦ Οὔγγρου ἠθοποιοῦ Μπέλα Λουγκόσι ποὺ ἤδη εἶχε γνωρίσει τὴν ἐπιτυχία (τουλάχιστο τὴν ἐμπορική) στὴ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ ἔργου τοῦ Μπρὰμ Στόουκερ, ποὺ εἶχε ἀνεβεῖ στὸ Μπρόντγουαιη τὸ 1927.

Ἡ ἑταιρία Γιουνιβέρσαλ κυκλοφόρησε τὴν ταινία τὸ 1931 - σὲ μιὰ περίοδο ποὺ τ' ἀποτελέσματα τῆς μεγάλης οἰκονομικῆς κρίσης εἶχαν ἀρχίσει νὰ φαίνονται καὶ στὸ Χόλλυγουντ - γιὰ ν' ἀνακαλύψει, μὲ μεγάλη της ἔκπληξη, πὼς εἶχε στὰ χέρια της μιὰν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἐμπορικὲς ἐπιτυχίες τῆς χρονιᾶς. Παρ' ὅλο ποὺ ὁρισμένες σκηνὲς τοῦ *Δράκουλα* προδίνουν τὴ θεατρικὴ βάση τοῦ ἔργου (τὸ σενάριο τῆς ταινίας εἶχε βασιστεῖ στὴ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ βιβλίου, ὅπως ἀνέβηκε στὸ Μπρόντγουαιη), ὁ Μπράουνινγκ, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ πραγματικὰ μεγάλου «κάμεραμάν» του, Κάρλ Φρόυντ[2], φτιάχνει πολλὲς ἐξαιρετικὲς σκηνές, ἰδιαίτερα στὸ πρῶτο μέρος (ἡ ἄφιξη τοῦ Τζόναθαν Χάρκερ στὸν πύργο τοῦ Δράκουλα, οἱ πρῶτες σκηνὲς μὲ τὸν Κόμη, οἱ γυναῖκες-βρυκόλακες ποὺ περιφέρονται στὰ ὑπόγεια τοῦ πύργου), ποὺ ἀκόμη καὶ σαράντα πέντε χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸ γύρισμά τους δὲν ἔχασαν τὴν παράξενη ὁμορφιά τους. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Λουγκόσι γιὰ νὰ ἑρμηνεύσει τὸν σατανικὸ

*1. Πολλοὶ παραγωγοί, μαζὶ καὶ σκηνοθέτες, πίστευαν πὼς ἦχος σήμαινε ἁπλῶς διάλογος κι ἕνας ἀριθμὸς ταινίες ποὺ γυρίζονται τὰ πρῶτα χρόνια περιορίζονται στὴν ἁπλὴ αὐτὴ χρήση του, πού, πολλὲς φορές, καταντᾶ κουραστική. Ὑπῆρχαν ὅμως ἄλλοι πολλοὶ σκηνοθέτες ποὺ κατάλαβαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πὼς ὁ ἦχος μποροῦσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ δημιουργικά, πράγμα ποὺ τὸ ἐπιχείρησαν μ' ἀρκετὴ ἐπιτυχία, ὅπως ἀποκαλύφτηκε τὴν τελευταία δεκαετία μὲ τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς ἀριθμοῦ ταινιῶν ποὺ θεωροῦνταν παλιότερα «χαμένες».*

*2. Ὁ Τσέχικης καταγωγῆς αὐτὸς «κάμεραμαν» ἔγινε διάσημος γιὰ τὴ δουλειά του σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς ταινίες τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ* (Μητρόπολη, Ὁ τελευταῖος ἄνθρωπος κ.ἄ.) *καὶ, χάρη στὴ δουλειά του αὐτή, τὸ Χόλλυγουντ τοῦ πρόσφερε συμβόλαιο γιὰ νὰ ἐργαστεῖ στὴν Ἀμερική, ὅπως ἔκανε καὶ μ' ἄλλους σκηνοθέτες, ἠθοποιοὺς καὶ τεχνικοὺς τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου (Μουρ-*

Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Λουγκόσι γιὰ νὰ ἑρμηνεύσει τὸν σατανικὸ Κόμη Δράκουλα ἀποδείχθηκε ἔξοχη: *Δράκουλας* τοῦ Τὸντ Μπράουνινγκ (Μπέλα Λουγκόσι).

*νάου, Ἔμιλ Γιάννιγκς, Μάικλ Κέρτιζ, Ρόμπερτ Σιόντμακ, Πόλα Νέγκρι, Ἔρνστ Λούμπιτς, Φρὶτς Λάνγκ, κ.ἄ.). Τόσο ἡ παρουσία στὸ Χόλλυγουντ ἀνθρώπων ποὺ εἶχαν συντείνει στὴ δημιουργία τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου ὅσο κι ἡ προβολὴ κι ἐπίδραση στοὺς ἴδιους τοὺς Ἀμερικανοὺς τῶν κλασσικῶν ταινιῶν τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, ἐξηγοῦν τὰ διάφορα ἐξπρεσσιονιστικὰ στοιχεῖα ποὺ συναντοῦμε στὶς ταινίες της περιόδου, κι ὄχι μόνο στὶς ταινίες τρόμου ἀλλὰ καὶ σ' ἄλλα εἴδη (στὶς ταινίες τοῦ Φόρντ, τοῦ Ὄρσον Γουὲλς καὶ πολλῶν ἄλλων).*

*3. Τόσο ὁ Λουκόσι, ὅσο κι ἀργότερα ὁ Κρίστοφερ Λῆ, ξέφυγαν ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ Δράκουλα ὅπως αὐτὸς παρουσιάζεται στὸ βιβλίο τοῦ Στόουκερ κι εἶναι πολὺ ἀργότερα, σὲ μιὰ μέτρια κινηματογραφικὰ διασκευὴ ποῦ ἔκανε ὁ Ἱσπανὸς Τζέσου Φράνκο ποὺ ὁ Κόμης (καὶ πάλι στὸ πρόσωπο τοῦ Κρίστοφερ Λῆ) παίρνει τὰ σωστὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ «ἥρωα» τοῦ βιβλίου.*

Κόμη ἀποδείχτηκε ἔξοχη: ἡ ὅλη του ἐμφάνιση, ἡ κάπως ξενικὴ προφορά του («τὰ παι-διὰ τοῦ σκό-τους» λέει μὲ μιὰ ἰδιότυπη ἔμφαση, μιλώντας στὸν ἐπισκέπτη του, κι ἡ φωνή του, γιὰ μιὰ ὁλάκερη γενιὰ ταυτίζεται πέρα γιὰ πέρα μὲ τὸν Δράκουλα) τὸν κάνουν τὸν ὁριστικὸ ἑρμηνευτὴ ἑνὸς ἀπὸ τὰ δυὸ «ἅγια» τέρατα (τὸ ἄλλο εἶναι ἐκεῖνο τοῦ Φράνκεσταϊν) τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου καὶ μέχρι τὸ «ρημέικ» τῆς ταινίας ἀπὸ τὸν Ἄγγλο Τέρενς Φίσερ *(Horror of Dracula,* 1958), ὅπου ὁ Κρίστοφερ Λὴ πετυχαίνει νὰ δώσει μιὰ τὸ ἴδιο θαυμάσια ἑρμηνεία, ὁ Μπέλα Λουγκόσι παραμένει, γιὰ κάθε φίλο τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, ὁ μοναδικὸς καὶ ἀνεπανάληπτος Κόμης Δράκουλας.[3]

Ἡ προβολὴ τοῦ *Δράκουλα* σημειώνει τὴν ἀρχὴ αὐτῆς ποὺ θὰ μείνει ἀργότερα γνωστὴ σὰν «ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου». Τὴν ἴδια χρονιὰ μὲ τὴν ταινία τοῦ Μπράουνινγκ, (χρονιὰ ποὺ ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος προσφέρει ἐπίσης ταινίες ὅπως *Τὰ φῶτα τῆς πόλης* τοῦ Τσάπλιν, *Ταμποὺ* τῶν Μουρνάου καὶ Φλάχερτυ, *Ἡ ἀτιμασμένη* τοῦ Τζόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ καὶ *Οἱ δρόμοι τῆς πόλης* τοῦ Ρούμπεν Μαμούλιαν), ἡ Γιουνιβέρσαλ κυκλοφορεῖ μιὰν ἄλλη κλασσικὴ

ταινία τρόμου, τὸν *Φράνκενσταϊν (Frankenstein)* τοῦ Τζέημς Γουέηλ. Ἀρχικά, τὴν ταινία θὰ σκηνοθετοῦσε ὁ γαλλικῆς καταγωγῆς σκηνοθέτης Ρόμπερτ Φλόρυ, μὲ τὸν Λουγκόσι στὸ ρόλο τοῦ τέρατος ποὺ δημιούργησε ἡ φαντασία τῆς Μαίρης Σέλλεϋ. Ἡ ἄρνηση ὅμως τοῦ Λουγκόσι νὰ ἐμφανιστεῖ σ' ἕνα ρόλο ὅπου τὸ πρόσωπό του θὰ καλυπτόταν μὲ βαρὺ «μέικ-απ», ἀναγκάζει τὴν ἑταιρία νὰ στραφεῖ ἀλλοῦ γιὰ τὸν ἑρμηνευτὴ τοῦ τέρατος. Ὁ Φλόρυ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία (σὰν παρηγοριὰ τοῦ προσφέρεται ἡ σκηνοθεσία τῆς ταινίας *Τὰ ἐγκλήματα τῆς ὁδοῦ Μὸργκ*) καὶ στὴ θέση του καλεῖται ὁ Ἄγγλος Τζέημς Γουέηλ, ποὺ ἤδη εἶχε μεταφέρει μ' ἀρκετὴ ἐπιτυχία στὴν ὀθόνη τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Σέριφ, *Τὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ*. Ὁ Γουέηλ ἐπιλέγει ἕναν ἄγνωστο μέχρι τότε καρατερίστα, τὸν συμπατριώτη του Γουίλλιαμ Χένρυ Πρὰτ (ποὺ στὴ σκηνὴ καὶ τὸν κινηματογράφο χρησιμοποιοῦσε τὸ ψευδώνυμο Μπόρις Κάρλωφ), γιὰ νὰ ἐνσαρκώσει τὸ Τέρας τοῦ Φράνκενσταϊν, ἐνῶ γιὰ τὸ ρόλο τοῦ γιατροῦ ἐπιλέγει ἕναν ἀκόμη Ἄγγλο, τὸν φίλο του καὶ πρωταγωνιστὴ στὸ *Τέλος τοῦ ταξιδιοῦ*, Κόλιν Κλάιβ.

Ὁ *Φράνκενσταϊν* ἀποδείχνεται μιὰ τὸ ἴδιο πετυχημένη μὲ τὸν *Δράκουλα* ταινία. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Γουέηλ ἔχει μιὰν αὐστηρότητα καὶ μιὰν ἁπλότητα ποὺ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὰ ἐξπρεσσιονιστικὰ στοιχεῖα τῶν ντεκὸρ καὶ τῆς φωτογραφίας (τοῦ Ἄρθουρ Ἤντεσον), καθὼς κι ἀπὸ τὸ ἐξαιρετικὸ παίξιμο τοῦ Μπόρις Κάρλωφ. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας σκηνή, στὸ νεκροταφεῖο, ὑποβάλλεται μὲ κάθε τρόπο (ὀπτικὸ καὶ ἠχητικό), ἀκόμη καὶ μὲ τὴν παντελῆ ἔλλειψη μουσικῆς ὑπόκρουσης, ἡ ἀτμόσφαιρα μέσα στὴν ὁποία θὰ παιχτεῖ τὸ δράμα τοῦ

Μιὰ αὐστηρότητα καὶ μιὰ ἁπλότητα ποὺ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα τῶν ντεκόρ καὶ τῆς φωτογραφίας: *Φραγκεστάϊν* τοῦ Τζέημς Γουέηλ (Μπόρις Κάρλωφ-Μαίη Κλάρκ).

Ὁ ἐρωτισμὸς παίζει σημαντικὸ ρόλο στὸ χαρακτῆρα τοῦ Δρα Τζέκυλ/Κυρίου Χάυντ: *Δρ Τζέκυλ καὶ Κος Χάυντ* τοῦ Ροῦμπεν Μαμούλιαν (Φρέντρικ Μὰρτς καὶ Μίριαμ Χόπκινς).

τρελλοῦ ἐφευρέτη ποὺ τὸ δημιούργημά του θὰ στραφεῖ τελικὰ ἐναντίον του γιὰ νὰ τὸν καταστρέψει. Ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ Δρ. Φράνκενσταϊν ἐμφυσᾶ τὴ ζωὴ στὸ Τέρας (φτιαγμένο ἀπὸ μέλη νεκρῶν ἀνθρώπων) στὸ ἀπομονωμένο ἀλλὰ πάντα ἐντυπωσιακὸ ἐργαστήρι του, θὰ παραμείνει σὰν ἔμπνευση ὄχι μόνο γιὰ κάθε ταινία μὲ θέμα τὸν Φράνκενσταϊν ποὺ θὰ γυριστεῖ ἀργότερα (ἀπὸ τὰ «ρημέικ» τοῦ Φίσερ μέχρι τὴν παρωδία τοῦ Μέλ Μπρούκς) ἀλλὰ καὶ γιὰ σχεδὸν κάθε ταινία ποὺ στρέφεται γύρω ἀπὸ τρελλοὺς ἐπιστήμονες. Ὁ Κάρλωφ (βοηθούμενος ἀπὸ τὸ ἐξαιρετικὸ «μέικ-απ» τοῦ ταλαντούχου Τζάκ Πήαρς) φτιάχνει ἕνα συμπαθητικὸ καὶ πάντα πειστικὸ Τέρας, ποὺ μέχρι σήμερα δὲν ἔχει ξεπεραστεῖ ἀπὸ κανένα διάδοχό του.

## 1932: Μιὰ ἀτέλειωτη παρέλαση

Ἡ ἐπιτυχία τόσο τοῦ *Δράκουλα* ὅσο καὶ τοῦ *Φράνκενστάϊν* σπρώχνει τὴ Γιουνιβέρσαλ στὸ γύρισμα ἑνὸς σημαντικοῦ ἀριθμοῦ ταινιῶν τρόμου, οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ὁποῖες παίρνουν ξεχωριστὴ θέση στὴν ἱστορία τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου. Ταινίες ποὺ τὰ ἑπόμενα πέντε χρόνια θὰ προσφέρουν στοὺς φίλους τοῦ κινηματογραφικοῦ αὐτοῦ εἴδους ἕνα πραγματικὸ κι ἀνεπανάληπτο συμπόσιο.

Καὶ πρῶτα, ὁ ἴδιος ὁ Τζέημς Γουέηλ (ποὺ θὰ χριστεῖ ἀπὸ τὴ Γιουνιβέρσαλ σὰν ὁ «μαίτρ τοῦ τρόμου») γυρίζει *Τὸ σπίτι τοῦ τρόμου (The old Dark House)* βασισμένο σ᾽ ἕνα ἔργο τοῦ Τζ. Μπ. Πρίστλεϋ, ποὺ ἀφηγεῖται τὶς παράξενες περιπέτειες μιᾶς ὁμάδας ταξιδιωτῶν πού, γιὰ νὰ

προστατευτοῦν ἀπὸ καταιγίδα, καταφεύγουν σ' ἕνα ἀπομακρυσμένο σπίτι στὴν Οὐαλλία. Στὸ «παλιὸ αὐτὸ σκοτεινὸ σπίτι», ὁ Γουέηλ μαζεύει ὅλα τὰ ἀνθρώπινα τέρατα, ἀνάμεσά τους ἕνα παράξενο ἑξηντάρη (Ἔρνεστ Θέσινγκερ), μιὰ θρησκόληπτη γεροντοκόρη (Εὔα Μούρ), ἕναν τρελλὸ πυρομανὴ (Μπρέμπελ Γουίλς), ἕνα σημαδεμένο ὑπηρέτη (Μπόρις Κάρλωφ), ποὺ τρομοκρατοῦν τοὺς ἐπισκέπτες (Τσάρλς Λῶτον, Ραίημοντ Μάσσεϋ, Οὔνα Ο'Κόννορ). Ἡ θαυμάσια ὅπως πάντα σκηνοθεσία τοῦ Γουέηλ, ποὺ τὴ χαρακτηρίζει ἡ ἄνεση, τὸ λεπτὸ χιοῦμορ, οἱ ὁλοκληρωμένοι χαρακτῆρες ἀλλὰ κι ἕνα ἐπιβλητικὸ ντεκόρ, κάνουν τὸ *Σπίτι τοῦ τρόμου* μιὰν ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες τῆς χρονιᾶς.

Ὁ Ρόμπερτ Φλόρυ γυρίζει γιὰ τὴ Γιουνιβέρσαλ τὰ *Ἐγκλήματα τῆς ὁδοῦ Μόργκ (Murders in the Rue Morgue)*, βασισμένη στὸ διήγημα τοῦ Ἔντγκαρ Ἄλαν Πόε. Τὴν ταινία χαρακτηρίζει ἕνας ἐξπρεσσιονισμός, ποὺ μέρος του ὀφείλεται σίγουρα στὴ φωτογραφία τοῦ Κάρλ Φρόυντ. Ὁ Μπέλα Λουγκόσι ὑποδύεται ἕναν τρελλὸ καθηγητὴ ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει μιὰ πρωτότυπη θεωρία, μὲ πραγματικὰ αἱματηρὰ ἀποτελέσματα. Ἡ ταινία περιέχει σκηνὲς ποὺ γιὰ τὴν ἐποχή της θεωρήθηκαν πολὺ φρικτές, ἂν καὶ μὲ τὰ σημερινὰ μέτρα αὐτὲς φαίνονται πολὺ ἄτολμες: ἡ πόρνη ποὺ πεθαίνει ὕστερα ἀπὸ βασανιστήρια ἢ ἡ σκηνὴ ποὺ ὁ ἥρωας ἀνακαλύπτει τὸ σῶμα τῆς μητέρας τῆς ἡρωίδας σφηνωμένο μέσα στὴν καπνοδόχο.

Ὁ ἴδιος ὁ Κάρλ Φρόυντ βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ σκηνοθετήσει τὴν πρώτη του ταινία, *Ἡ μούμια (The Mummy)*, μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ ὄμορφες ὀπτικὰ ταινίες τῆς περιόδου. Σ' αὐτήν, ὁ Κάρλωφ ὑποδύεται τὸν Ἴμ-Χὸ-Τέπ, ἱερέα στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο, ποὺ ἡ μούμια του ξαναζωντανεύει ὕστερα ἀπὸ τρεῖς χιλιάδες χρόνια ὅταν ἕνας ἀρχαιολόγος διαβάζει

Ἕνας σατανικὸς ἐπιστήμονας ποὺ σχεδιάζει τὸ ὁμίξιμο ἀνάμεσα σὲ μιὰ γυναίκα-πάνθηρα κι ἕνα φυσιολογικὸ ἄνθρωπο: *Τὸ νησὶ τῶν χαμένων ψυχῶν* τοῦ Ἔρλ Κέντον Τσάρλς Λῶτον-Κάθλην Μπέρκ).

ἄθελά του μιὰ προσευχὴ ἀπὸ τὸ ἱερὸ βιβλίο τῶν θεῶν του. Ὁ Φρόυντ πετυχαίνει τέλεια νὰ δημιουργήσει τὴν ἀτμόσφαιρα τρόμου, χωρὶς ποτὲ νὰ καταφεύγει σὲ εὔκολα «ἐφφέ», ἐνῶ ὁ Κάρλωφ φτιάχνει ἕναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους ρόλους του, τόσο σὰν μούμια τοῦ Φαραὼ ὅσο καὶ σὰν Αἰγύπτιος ἀρχαιολόγος.

Παράλληλα μὲ τὴ Γιουνιβέρσαλ, κι ἄλλες ἑταιρίες ἀρχίζουν νὰ γυρίζουν ταινίες τρόμου: ἀνάμεσά τους ἡ M-G-M, ἡ Πάραμαουντ, ἡ Γουῶρνερ, ἡ RKO κι ἄλλες. Στὴ Μέτρο, ὁ Τόντ Μπράουνινγκ γυρίζει μιὰν ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες του καὶ ταυτόχρονα, ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ εἴδους: *Τὰ τέρατα (Freaks)* ποὺ μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο παραμόρφωσε ἡ φύση: νάνοι, σιαμαῖες ἀδελφές, ἄνθρωποι-κορμοὶ κι ἄλλες παραμορφώσεις τῆς φύσης. Ὅμως, στὸν κόσμο αὐτό, τὰ πραγματικὰ τέρατα ἀποδείχνονται οἱ φυσιολογικοὶ ἄνθρωποι κι ὁ Μπράουνινγκ βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ φτιάξει συγκλονιστικὲς σὲ τρόμο σκηνὲς - πράγμα ποὺ ἔκανε τὴν ταινία ν' ἀπαγορευτεῖ γιὰ χρόνια σὲ χῶρες ὅπως ἡ Ἀγγλία. Τὰ «τέρατα» τῆς ταινίας μᾶς παρουσιάζονται σὰν ἄνθρωποι μ' εὐαισθησία καὶ κατανόηση, ἀντίθετα μὲ τοὺς φυσιολογικοὺς ἀνθρώπους ποὺ παρασύρονται ἀπὸ τὰ πάθη καὶ τὸ συμφέρον τους, ὅπως ἡ ὡραία Κλεοπάτρα (Ὄλγα Μπακλάνοβα) πού, γιὰ νὰ βάλει στὸ χέρι τὰ λεφτὰ ἑνὸς νάνου, δέχεται νὰ τὸν παντρευτεῖ γιὰ ν' ἀρχίσει, μαζὶ μὲ τὸν ἐρωμένο της, νὰ τὸν δηλητηριάζει ἀργὰ ἀλλὰ σταθερά. Ἡ τελευταία σκηνή, τῆς ἐκδίκησης τῶν «τεράτων», εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ φρικιαστικὲς τῆς δεκαετίας.

Ἡ Πάραμαουντ ἐμφανίζεται μὲ δυὸ ἄλλα τέρατα, ποὺ σὲ λίγα χρόνια, θὰ γίνουν ἀπὸ τὰ πιὸ δημοφιλῆ τοῦ κινηματογράφου: τὸν Δρ. Μορὼ καὶ τὸν Δρ. Τζέκυλ / κ. Χάυντ. Στὴν ταινία *Τὸ νησί τῶν χαμένων ψυχῶν (The*

Στὸν κόσμο τῶν πραγματικῶν τεράτων, ποὺ μὲ τὸν ἕνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο παραμόρφωσε ἡ φύση: *Τὰ τέρατα* τοῦ Τὸντ Μπράουνινγκ.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ Πόε δοσμένη μ' ἕνα ἐξπρεσιονισμό ποὺ ὀφείλεται, σ' ἕνα μέρος του, στὴ φωτογραφία τοῦ Κάρλ Φρόϋντ: *Τὰ ἐγκλήματα τῆς ὁδοῦ Μόργκ* τοῦ Ρόμπερτ Φλόρυ. (Νόουμπλ Τζόνσον — Μπέλα Λουγκόσι)

*Island of Lost Souls)* τοῦ Ἔρλ Κέντον, βασισμένη στὴ νουβέλλα τοῦ Χ. Τζ. Γουέλς, *Τὸ νησί τοῦ Δρα Μορώ,* ἕνας σατανικὸς ἐπιστήμονας (Τσάρλς Λῶτον) πειραματίζεται μὲ ζῶα ποὺ μετατρέπει σὲ ἀνθρωποειδῆ γιὰ νὰ βρεθεῖ τελικὰ θύμα τῆς ἐξέγερσης τῶν πειραματόζωών του. Τὸ ἀπομονωμένο νησὶ (στοιχεῖο βασικὸ στὶς ταινίες τρόμου) ὅπου ὁ Μορὼ ἐπιδίδεται χωρὶς ἐμπόδια στὰ ἐγκληματικά του πειράματα, κι ὅπου σχεδιάζει τὸ σμίξιμο μιᾶς γυναίκας-πάνθηρα μ' ἕνα φυσιολογικὸ ἄνθρωπο, κυριαρχεῖ στὴν ταινία αὐτή, βουτηγμένη στὴν ὁμίχλη κι ἕνα ὀνειρικὸ ντεκὸρ (φωτογραφημένα μὲ δεξιοτεχνία ἀπὸ τὸν Κάρλ Στρούς).

Ἡ ταινία τοῦ Ρούμπεν Μαμούλιαν, *Δρ. Τζέκυλ καὶ Κος Χάυντ (Dr Jekyll and Mr. Hyde),* παρὰ τὶς ἀμέτρητες φορὲς[4] ποὺ ἔχει μεταφερθεῖ στὸν κινηματογράφο, παραμένει ἡ πιὸ ἀριστουργηματική, ξεπερνώντας τὰ ὅρια τῶν ταινιῶν τρόμου γιὰ νὰ πάρει σημαντικὴ θέση στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ὑποκειμενικὴ χρήση τῆς κάμερας στὴν πρώτη σεκὰνς (ὁλόκληρη ἡ πρώτη μπομπίνα εἶναι γυρισμένη μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ «πρώτου προσώπου», ἡ κάμερα δηλαδὴ παίρνει τὴ θέση τοῦ πρωταγωνιστή), ἡ πρωτότυπη καὶ δημιουργικὴ χρήση τοῦ ἤχου (ἰδιαίτερα στὴ σκηνὴ τῆς μεταμόρφωσης τοῦ Τζέκυλ σὲ Χάυντ), ἀλλὰ κι ὁ ἴδιος ὁ τρόπος τῆς παρουσίασης τῆς μεταμόρφωσης αὐτῆς σ' ἕνα μοναδικὸ πλάνο,[5] εἶναι στοιχεῖα ποὺ καὶ σήμερα ἐντυπωσιάζουν. Βασικὸ στοιχεῖο στὴ διασκευὴ τοῦ Μαμούλιαν, (σ' ἀντίθεση μὲ τὴ βουβὴ διασκευὴ τοῦ Τζὼν Ρόμπερτσον ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ἴδιο τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ρόμπερτ Λούις Στήβενσον), εἶναι ὁ ἐρωτισμὸς ποὺ παίζει σημαντικὸ ρόλο στὸ χαρακτήρα τοῦ Δρα Τζέκυλ καὶ ποὺ ὁ σκηνοθέτης παρουσιάζει μὲ τρόπο ἀρκετὰ γλαφυρὸ (σ' ἀντίθεση μὲ τὴ νουβέλλα τοῦ Ρόμπερτ Λούις Στήβενσον ὅπου

*4. Ἡ νουβέλλα τοῦ Στήβενσον ἔχει μεταφερθεῖ στὸν κινηματογράφο πάνω ἀπὸ 12 φορές. Ἀνάμεσα στὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἀναφέρουμε τίς: 1913 δυὸ «βερσιὸν» μιὰ ἀγγλικὴ καὶ μιὰ ἀμερικανικὴ — 1920 ἀμερικανικὴ μὲ τὸν Σέλντον Λούις, καὶ ἄλλη ἀμερικ. τοῦ σκηνοθέτη Τζὼν Ρόμπερτσον μὲ τὸν Τζὼν Μπάρρυμορ — τὴν ἴδια χρονιά, γερμανικὴ* Der Januskopf *τοῦ Μουρνάου, μὲ τὸν Κόνραντ Φάιτ — 1959* Le Testament du Dr. Cordelier *τοῦ Ρενουάρ, μὲ τὸν Ζὰν-Λουὶ Μπαρρὼ — 1960* The Two Faces of Dr Jekyll *τοῦ Τέρενς Φίσερ, μὲ τὸν Πὼλ Μάσσι — 1962* The Nutty Professor, *παρωδία τοῦ Τζέρυ Λούις — 1970* I, Monster *ἀγγλικὴ τοῦ Στῆβεν Γουήκς, μὲ τὸν Κρίστοφερ*

Ἕνα ἐφιαλτικὸ ὄνειρο βουτηγμένο σ' ἕνα μοναδικὸ στὸ εἶδος του ἐρωτισμό: *Κίνγκ Κόνγκ* τῶν Σέντσακ καὶ Κοῦπερ (τὸ δημιούργημα τοῦ Γουίλλις Ὀ Μπράιεν μὲ τὴ Φαίη Ραίη).

αὐτὸς ἁπλῶς ὑποβάλλεται) σὲ μιὰ περίοδο ποὺ ἡ λογοκρισία δὲν εἶχε ἀκόμη σκληρυνθεῖ.

Παρ' ὅλο ποὺ ἡ ταινία *Δόκτωρ Χ (Dr. X.)*, ποὺ ὁ Μάικλ Κέρτιζ γύρισε γιὰ τὴ Γουῶρνερ, ἔχει γιὰ πλαίσιο τὸ σύγχρονο Μανχάτταν, ἡ ἱστορία ἐκτυλίσσεται σ' ἕνα σπίτι ποὺ φέρνει στὸ νοῦ τὸν κλασσικὸ πύργο τῶν ταινιῶν τρόμου. Ἡ ταινία περιέχει ὅλα τὰ προτερήματα τῆς σκηνοθεσίας τοῦ Κέρτιζ: τὸ ρυθμό, τὸ νεῦρο, τὴν ὀπτικὴ ὀμορφιὰ καθὼς καὶ τὴν ἄνεση. Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ τρόμου (τὸ χέρι ποὺ ἑτοιμάζεται ν' ἁρπάξει, οἱ ἀπειλητικὲς σκιές, τὸ παράξενο ἐργαστήρι, ὁ τρελλὸς ἐπιστήμονας) συνδυάζεται μὲ δεξιοτεχνία μὲ τὸ σασπένς ἀλλὰ καὶ τὸ χιοῦμορ[6] κι ἂν οἱ κόπιες ποὺ εἶχαν διασωθεῖ περιορίζονταν σὲ ἀσπρόμαυρο φίλμ, τὸ 1973 ἐμφανίστηκε καὶ μιὰ κόπια ποὺ χρησιμοποιοῦσε τὸ δίχρωμο τεχνικολόρ[7], δείχνοντας τὴ σημασία ποὺ μποροῦσε νὰ παίξει σὲ μιὰ ταινία ἡ δημιουργικὴ χρήση τοῦ χρώματος.

Μιὰ ταινία ποὺ παίρνει ξεχωριστὴ θέση στὶς ταινίες τρόμου τῆς χρυσῆς περιόδου εἶναι τὸ *Λευκὸ ζόμπι (White Zombie)*, τοῦ Βίκτωρ Χάλπεριν, γύρω ἀπὸ τὸ «βούντου» καὶ τοὺς ζωντανοὺς-νεκρούς. Ἡ καλύτερη ἴσως ταινία μὲ θέμα τὸ «βούντου», τὸ ἔργο τοῦ Χάλπεριν παραμένει μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὄμορφες ὀπτικὰ ταινίες τῆς περιόδου κι ὁ Μπέλα Λουγκόσι στὸ ρόλο τοῦ μάγου, ἀφέντη τῶν ζωντανῶν-νεκρῶν, φτιάχνει τὸ ρόλο τῆς καριέρας του. Ὁ Χάλπεριν πετυχαίνει νὰ δημιουργήσει μιὰν ἀτμόσφαιρα ποιητική, ὅπου ὁ τρόμος κυριαρχεῖ σὲ κάθε γωνιά, σὲ κάθε σκιά, σὲ κάθε πρόσωπο. Ἕνα γκρὸ-πλάνο τῶν ματιῶν τοῦ Λουγκόσι τὰ μακρινὰ πλάνα τῶν ζωντανῶν-νεκρῶν ποὺ περιφέρονται στὰ

Dr. Jekyll and Sister Hyde, *ἀγγλικὴ τοῦ Ρόυ Γουώρντ Μπέηκερ, μὲ τὸν Ράλφ Μπέητς καὶ τὴ Μαρτὶν Μπέσγουϊκ.*

*5. Ὁ Μαμούλιαν κράτησε τὴ μέθοδο ποὺ χρησιμοποίησε μυστικὴ μέχρι σήμερα - ἡ πιὸ πιθανὴ εἰκασία εἶναι πὼς χρησιμοποίησε διάφορα φίλτρα ποὺ «ἔσβυναν» ἢ «ἔγραφαν» τὸ «μέικ-απ» ποὺ ἤθελε νὰ κρύψει ἢ νὰ δείξει.*

*6. Στὴν περίοδο αὐτὴ συναντοῦμε σὲ πολλὲς ταινίες τρόμου μιὰ δυνατὴ δόση χιοῦμορ γιατὶ οἱ παραγωγοὶ πίστευαν πὼς αὐτὸ ἦταν ἀπαραίτητο γιὰ νὰ ἰσορροπήσει τὴ δόση τρόμου ποὺ χρησιμοποιοῦσαν στὶς ταινίες τους!*

Ἡ ἱστορία ἑνὸς γλύπτη κέρινων ὁμοιωμάτων ποὺ ὅταν παραμορφώνεται σὲ μιὰ πυρκαγιὰ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει τὰ χέρια του ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιεῖ ἀνθρώπινα πτώματα σὰ βάση τῶν ἔργων του: *Τὸ μυστήριο τοῦ κέρινου μουσείου* τοῦ Μάϊκλ Κέρτιζ (Λάϊόνελ Ἄτγουιλ — Φαίη Ραίη).

μονοπάτια τοῦ νησιοῦ ἢ τοὺς διαδρόμους τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Λουγκόσι προαναγγέλλουν μιὰν ἄλλη ἐξαιρετικὴ ταινία τοῦ εἴδους ποὺ θὰ γυρίσει τὸ 1943 ὁ Ζὰκ Τουρνέρ (*Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι, I walked with a Zombie).*

Τέλος, ὁ Ἔρνεστ Μπ. Σέντσακ καὶ ὁ Ἔρβιλ Πίτσελ γυρίζουν γιὰ τὴν RKO, τὸ θαυμάσιο *Τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο κυνήγι (The Most Dangerous Game),* γνωστὸ καὶ μὲ τὸν τίτλο *Τὰ σκυλιὰ τοῦ Κόμη Ζάρωφ,* βασισμένο σ' ἕνα διήγημα τοῦ Ρίτσαρντ Κόννελ. Ἡ ταινία χρησιμοποιεῖ τὰ στοιχεῖα τῆς κλασσικῆς ταινίας τρόμου: τὸν πύργο, ἀπομονωμένο ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο (ἐδῶ σ' ἕνα ἄγνωστο νησὶ) καὶ τὸν τρελλὸ ἐπιστήμονα. Στὴν ταινία, ὁ τρελλὸς ἐπιστήμονας εἶναι ἕνα πολὺ διαυγὲς κι ἐκλεπτυσμένο τέρας (θαυμάσια δοσμένο ἀπὸ τὸν Λέσλι Μπάνκς) ποὺ οἱ κριτικοὶ στὴ Γαλλία - ἀνάμεσά τους ὁ Μισὲλ Κὰν καὶ ὁ Ἄδωνις Κύρου - σύγκριναν μὲ τὰ τέρατα τοῦ ἀθάνατου Μαρκήσιου ντὲ Σάντ. Ἐλεύθερος στὸ μικρὸ νησί του, ὁ Κόμης Ζάρωφ ἐπιδίδεται στὸ πιὸ «ἐπικίνδυνο κυνήγι» (τὸ κυνήγι τοῦ ἀνθρώπου), διαλέγοντας τὰ θύματά του ἀπὸ τοὺς ναυαγούς, ποὺ δημιουργεῖ ὁ ἴδιος μὲ τὶς ψεύτικες σημαδοῦρες του. «Ὁ θεὸς φτιάχνει μερικοὺς ἀνθρώπους ποιητές», ἐξηγεῖ ὁ Ζάρωφ ἤρεμα στὸν φιλοξενούμενό του Ἀμερικανὸ κυνηγὸ Ράινσφόρντ, «ἄλλους φτιάχνει ζητιάνους. Ἐμένα μ' ἔφτιαξε κυνηγό»...

Οἱ Σέντσακ καὶ Πίτσελ βούτηξαν τὴν ταινία τους σὲ μιὰ ἐφιαλτικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς τρέλλας. Ἕνας ξέφρενος ἐρωτισμὸς διαπνέει τὴν ὅλη δομὴ τοῦ ἔργου, ποὺ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὴν πρόσθεση - στὸ διήγημα τοῦ Κόννελ - ἑνὸς γυναικείου χαρακτήρα τῆς Εὔας, ποὺ ἑρμηνεύει ἡ ἐξαιρετικὴ Φαίη Ραίη, ποὺ εἶχε κιόλας κάνει μιὰν ἐντυπωσιακὴ ἐμφάνιση στὸ *Δρα. Χ* τοῦ Κέρτιζ. Ἡ ἄφιξη τοῦ Ράινσφορντ στὸ νησὶ εἶναι σὰν μιὰ κατάδυση στὸ ὑποσυνείδητό μας: τὸ νησί μὲ τὸ σουρρεαλιστικὸ ντεκόρ του, ὁ μυστηριώδης πύργος μὲ τὴν πελώρια πόρτα

*7. Τὴν κόπια αὐτὴ εἴχαμε τὴν εὐκαρία νὰ δοῦμε, ὅπως καὶ τὴν ἄλλη ἔγχρωμη ταινία τοῦ Κέρτιζ.* Τὸ μυστήριο τοῦ κέρινου μουσείου, *σὲ προβολὴ στὸ Νάσιοναλ Φίλμ Θήατερ τοῦ Λονδίνου.*

Ἕνας σατανικὸς Ἀσιάτης, «μαὶτρ τοῦ ἐγκλήματος», ποὺ θέλει νὰ κυριεύσει ὁλάκερο τὸν κόσμο: *Ἡ μάσκα τοῦ Φοὺ Μαντσοὺ* τοῦ Τσάρλς Μπράμπιν (Μπόρις Κάρλωφ).

καὶ τὸ πόμολο σὲ σχῆμα πληγωμένου κένταυρου ποὺ κρατᾶ μιὰ γυμνὴ γυναίκα στὰ μπράτσα του, τὸ δωμάτιο τῶν τρόπαιων τοῦ Ζάρωφ ἢ ἡ ζούγκλα ποὺ λὲς καὶ βγῆκε ἀπὸ ζωγραφιὰ τοῦ Μὰξ Ἔρνστ, ὅπου ἐκτυλίσσεται τὸ ἀνθρωποκυνηγητό.

Ἡ χρονιὰ κλείνει μὲ μιὰ πέρα γιὰ πέρα φανταστικὴ ταινία, *Ἡ μάσκα τοῦ Φοὺ Μαντσοὺ (The Mask of Fu Manchu)* τοῦ Τσὰρλς Μπράμπιν, στὴν ὁποία ὁ Μπόρις Κάρλωφ ὑποδύεται τὸ σατανικὸ Ἀσιάτη μαίτρ τοῦ ἐγκλήματος ποὺ θέλει νὰ κυριεύσει τὸν κόσμο (βρισκόμαστε σὲ ἐποχὴ ποὺ ὁ «κίτρινος κίνδυνος» χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ χρησιμοποιοῦνται κι οἱ Ἐρυθρόδερμοι στὰ γουέστερν). Ὁ Μπράμπιν (καί, μέχρι σ' ἕνα σημεῖο, ὁ Τσάρλς Βίντορ, ποὺ γύρισε μέρος τῆς ταινίας) πέτυχε νὰ δώσει μιὰν ὀνειρικὴ ἀτμόσφαιρα στὴν ταινία του καὶ νὰ περιγράψει μὲ τρόπο γλαφυρὸ τὰ βασανιστήρια κι ἄλλους σαδιστικοὺς τρόπους ποὺ ὁ Φοὺ Μαντσοὺ χρησιμοποιεῖ ἐναντίον τῶν ἐχθρῶν του, ἔτσι ποὺ ν' ἀποσπάσει τὸ θαυμασμὸ τῶν σουρρεαλιστῶν. Ἡ ταινία του παραμένει καὶ σήμερα μιὰ ἀρκετὰ ἐντυπωσιακὴ καί, ἀπὸ ὀπτικῆς πλευρᾶς, πάντα συναρπαστικὴ ἐμπειρία.

## 1933: Ἕνας μοναδικὸς βασιλιάς

Τὸ 1933 εἶναι ἀναμφισβήτητα ἡ χρονιὰ τοῦ *Κίνγκ Κόνγκ (King Kong)*. Ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῆς ταινίας *Τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο κυνήγι*, ὁ σκηνοθέτης Ἔρνεστ Μπ. Σέντσακ, μαζὶ μὲ τὸν παραγωγὸ Μέριαν Κοῦπερ, γυρίζει τὴν ταινία ποὺ θὰ παραμείνει σὰν τὸ ἀριστούργημα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου. Οἱ δυὸ συνεργάτες, σκηνοθέτες τῶν ντοκυμαντὲρ «Τσάνγκ» καὶ «Χλόη», μὲ τὴ συνεργασία τοῦ μοναδικοῦ στὰ «ἐφφὲ» Γουίλλις Ο'Μπράιαν, πέτυχαν νὰ μετατρέψουν τὴν ἱστορία τῆς Ὡραίας καὶ τοῦ Τέρατος σ' ἕνα παραμύθι γιὰ μικροὺς καὶ μεγάλους.Ὁ θεατὴς βρίσκεται σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα πραγματικὰ ὀνειρικὴ ποὺ φέρνει στὸ νοῦ σουρρεαλιστὲς ζωγράφους. Ὁ Κόνγκ, ἕνας πελώριος γορίλλας σ' ἕνα μακρυνό, ἄγνωστο νησὶ ἐρωτεύεται τή ξανθιὰ κοπέλλα ποὺ τοῦ προσφέρουν, παρὰ τὴ θέλησή της, οἱ ἰθαγενεῖς τοῦ νησιοῦ καὶ τὴ μεταφέρει στὸ βασίλειό του (μιὰ προϊστορικὴ ζούγκλα γεμάτη δεινόσαυρους, ἀλλόσαυρους κι ἄλλα προϊστορικὰ ζῶα, δοσμένα μ' ἐξαιρετικὴ δεξιοτεχνία ἀπὸ τὸν Ο'Μπράιαν), ἐνῶ τὸν κυνηγοῦν μιὰ ὁμάδα λευκῶν. Ὁλόκληρη ἡ ταινία μοιάζει μ' ἕνα ἐφιαλτικὸ ὄνειρο (ἡ ἁρπαγὴ τῆς κοπέλλας, τὸ κυνηγητὸ στὴ ζούγκλα ὅπου οἱ σύντροφοί της στὰ πλοῖα πέφτουν θύματα τῶν προϊστορικῶν τεράτων, οἱ δυὸ ἐρωτευμένοι ποὺ κρέμονται πάνω ἀπὸ ἕνα γκρεμὸ ἐνῶ ὁ Κόνγκ προσπαθεῖ νὰ τοὺς ἁρπάξει, ἕνας πελώριος ἀετὸς ποὺ ἁρπάζει τὴν κοπέλλα) βουτηγμένο σ' ἕνα μοναδικὸ στὸ εἶδος του ἐρωτισμό. Ἀναφέρουμε χαρακτηριστικὰ τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ γορίλλας κρατᾶ τὴν κοπέλλα στὰ πελώρια χέρια του καὶ τῆς βγάζει τὰ ροῦχα σ' ἕνα πραγματικὰ πρωτότυπο στρὶπ-τὴζ (σκηνὴ ποὺ στὴν ἐποχή της εἶχε ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τὴ λογοκρισία πολλῶν χωρῶν!), ἢ τὴ σκηνὴ ποὺ ὁ Κόνγκ τὴν ἀφήνει προσεχτικὰ στὴν κορφὴ τοῦ Στέιτ Ἔμπαϊαρ πρὶν ὁ ἴδιος σκοτωθεῖ ἀπὸ τ' ἀεροπλάνα. Ἡ Φαίη Ραίη στὸ ρόλο τῆς ἠρωίδας, ποὺ συνεχῶς ξεφωνίζει, ζητώντας βοήθεια, δίνει στὴν ταινία μιὰ ξεχωριστὴ ὀμορφιά, ἐνῶ τὰ εἰδικὰ «ἐφφὲ» τοῦ Ο'Μπράιαν (γιὰ τὰ ὁποῖα χρησιμοποιήθηκε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ προϋπολογισμοῦ τῆς ταινίας) παραμένουν μέχρι σήμερα τὰ πιὸ ἐντυπωσιακά, πολύπλοκα καὶ ταυτόχρονα ἀνεπανάληπτα ποὺ μᾶς ἔδωσε ὁ παγκόσμιος κινηματογράφος.

Ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ *Κίνγκ Κόνγκ* ἔσπρωξε τὴν RKO νὰ γυρίσει καὶ μιὰ δεύτερη ταινία, τὸ *Ὁ γιὸς τοῦ Κόνγκ*, μὲ σκηνοθέτη τὸν Ἔρνεστ Σέντσακ, ὅπου παρακολουθοῦμε τὶς ὄχι καὶ τόσο πετυχημένες περιπέτειες τοῦ γιοῦ τοῦ τρομεροῦ γορίλλα κι ὅπου, κύριος πρωταγωνιστὴς εἶναι καὶ πάλι τὰ εἰδικὰ «ἐφφὲ» τοῦ Ο'Μπράιαν.

Θριαμβευτικὴ ἐπιστροφὴ τοῦ Τέρατος σ' ἀναζήτηση συντρόφου: *Ἡ μνηστὴ τοῦ Φρανγκεστάϊν* τοῦ Τζέημς Γουέηλ *(Βάλερι Χόμπσον-Μπόρις Κάρλωφ).*

Ἡ ἀπάντηση τῆς Γιουνιβέρσαλ στὶς δυὸ ἐπιτυχίες τῆς RKO ἦταν τὸ γύρισμα τοῦ κλασσικοῦ ἔργου τοῦ Χ. Τζ. Γουέλς *Ὁ ἀόρατος ἄνθρωπος (The Invisible Man)* ἀπὸ τὸν Τζέημς Γουέηλ. Ὁ σκηνοθέτης ἐκμεταλλεύεται σωστὰ τὰ ἐντυπωσιακὰ κινηματογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ τοῦ προσφέρει τὸ θέμα του κι ὁ Τζὼν Π. Φοῦλτον δίνει στὰ εἰδικὰ «ἐφφέ» του μιὰν ὀνειρικὴ ὑπόσταση. Ἡ ταινία εἶναι γεμάτη μ' ἕνα λεπτὸ χιοῦμορ ποὺ συναντοῦμε καὶ στὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ σκηνοθέτη, ἐνῶ ὁ Κλὼντ Ραίηνς εἶναι θαυμάσιος στὸ ρόλο τοῦ ἐπιστήμονα Γρίφφιν ποὺ μάταια πρρσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ ἀντίδοτο γιὰ νὰ ξαναγίνει ὁρατός.

Ὕστερα ἀπὸ τὸν πειραματισμὸ μὲ τὰ χρώματα στὸν *Δρα Χ,* ἡ Γουῶρνερ ἀναθέτει καὶ πάλι στὸν σκηνοθέτη Μάικλ Κέρτιζ τὸ γύρισμα μιᾶς ἄλλης ταινίας τρόμου: *Τὸ μυστήριο τοῦ κέρινου μουσείου (Mystery of the wax Museum).* Ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἑνὸς γλύπτη κέρινων ὁμοιομάτων ποὺ ὅταν σὲ μιὰ πυρκαγιὰ παραμορφώνεται ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιεῖ ἀνθρώπινα πτώματα σὰν βάση τῶν γλυπτῶν του. Γιὰ πολλὰ χρόνια πιστευόταν πὼς ἡ ταινία εἶχε ὁριστικὰ χαθεῖ, πρὶν ἀπὸ μερικὰ ὅμως χρόνια ὁ Ἀμερικανὸς ἱστορικὸς τοῦ κινηματογράφου Γουίλλιαμ Κ. Ἔβερσον[8] ἀνακάλυψε μιὰ ἐξαιρετικὰ διατηρημένη κόπια καὶ μάλιστα μὲ τὰ ἀρχικά της χρώματα. Παρ' ὅλο ποὺ οἱ χιουμοριστικὲς σκηνὲς χαλαρώνουν τὴν ἔνταση τῆς ἀτμόσφαιρας τρόμου, ὁ Κέρτιζ πετυχαίνει νὰ δημιουργήσει τὸ κατάλληλο κλίμα, παίζοντας μὲ τὸ φωτισμὸ καὶ τὶς ἐξπρεσσιονιστικὲς του δυνατότητες καθὼς καὶ μὲ τὰ

*8. Ὁ Ἔβερσον ἔχει προσφέρει πολλὰ στὶς ἔρευνες γύρω ἀπὸ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο, ἰδιαίτερα σὲ εἴδη ὅπως τὸ γουέστερν, τὶς ταινίες τρόμου, τὰ θρίλλερ, ἀκόμη καὶ τὶς ἐπεισοδιακὲς ταινίες, γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἔχει γράψει πολὺ ἐνδιαφέροντα βιβλία:* A Pictorial History of the Western Film, The Bad Guys, The Detective in Film, Classics of the Horror Film, *κ. ἄ.*

χρώματα (ἰδιαίτερα τὴ χρήση τοῦ κόκκινου) καὶ ν' ἀποσπάσει ἱκανοποιητικὲς ἑρμηνεῖες ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς του, ἰδιαίτερα τὸν Λάιονελ Ἄτγουιλ στὸ ρόλο τοῦ γλύπτη καὶ τὴ Φαίη Ραὶη στὸ ρόλο τοῦ ὄμορφου θύματος, πού, ὅπως καὶ στὶς προηγούμενες ταινίες της, μετατρέπει τὸ ξεφωνητὸ σὲ πραγματικὴ τέχνη.

Δύο ἄλλες ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσες ταινίες ποὺ γυρίζονται τὴ χρονιὰ αὐτὴ εἶναι *Ὁ βρυκόλακας νυχτερίδα (The Vampire Bat)* τοῦ Φρὰνκ Στρέγιερ, μὲ τὸν Λάιονελ Ἄτγουιλ στὸ ρόλο ἑνὸς τρελλοῦ γιατροῦ ποὺ δολοφονεῖ γυναῖκες σ' ἕνα χωριὸ καὶ ποὺ οἱ φόνοι ἀποδίδονται ἀπὸ τοὺς δεισιδαίμονες χωρικοὺς σὲ μιὰ νυχτερίδα (πλάι στὸν Ἄτγουιλ βρίσκουμε καὶ πάλι τὴ Φαίη Ραίη) καθὼς καὶ ἡ ἀγγλικὴ *Τὸ στοιχειὸ (The Ghoul)* τοῦ Τ. Χέυς Χάντερ, μὲ τὸν Μπόρις Κάρλωφ στὸ ρόλο ἑνὸς μάγου ποὺ ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸν τάφο του γιὰ νὰ πάρει πίσω ἕνα πολύτιμο κόσμημα ποὺ τοῦ κλέβουν ἀπὸ τὸ σῶμα του[9].

## 1934: Κάρλωφ- Λουγκόσι

Τὸ 1934 γυρίζεται μόνο μιὰ ταινία τρόμου, *Ἡ μαύρη γάτα (The Black Cat)*, ἀπὸ τὴ Γιουνιβέρσαλ καὶ μὲ σκηνοθέτη τὸν Ἔντγκαρ Τζ. Οὔλμερ. Οἱ τίτλοι τῆς ταινίας ὑποστηρίζουν πὼς τὸ σενάριο εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ διήγημα τοῦ Ἔντγκαρ Ἄλαν Πόε, στὴν πραγματικότητα ὅμως ἡ ταινία δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μ' αὐτὸ ἂν καί, τελικά, ὁ Οὔλμερ πετυχαίνει νὰ δημιουργήσει μιὰν ἀτμόσφαιρα ποὺ θυμίζει ἔντονα τὰ ἔργα τοῦ Ἀμερικανοῦ συγγραφέα. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἄψογη στὴ δημιουργία τοῦ κατάλληλου κλίματος, μὲ τὰ μαῦρα νὰ κυριαρχοῦν τόσο στὰ κοστούμια, ὅσο καὶ τὰ ντεκόρ, μιὰν ἔντονη αἴσθηση ἐρωτισμοῦ, ἕναν ἄνετο ρυθμό, σωστὴ χρήση τῆς κλασσικῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ τέλειες ἑρμηνεῖες ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές, τὸν Μπόρις Κάρλωφ καὶ τὸν Μπέλα Λουγκόσι ποὺ γιὰ πρώτη, καὶ καλύτερη, φορὰ παρουσιάζονται μαζί. Ὁ Κάρλωφ ὑποδύεται ἕνα δαιμονικὸ ἀρχιτέκτονα ποὺ ζεῖ σ' ἕναν ἀπομακρυσμένο, ὑπερμοντέρνο πύργο, κάπου στὴν κεντρικὴ Εὐρώπη καὶ ποὺ ἐπιδίδεται σὲ μιὰ παράξενη παρτίδα σκάκι μ' ἕναν πονηρὸ ἀλλὰ καλὸ στὸ βάθος γιατρό, ἑρμηνευμένο ἀπὸ τὸνΛουγκόσι.Ἡ ταινία περιέχει σκηνὲς μαύρης μαγείας, σαδισμοῦ, νεκροφιλίας κι ἄλλων ἀπερίγραπτων ἐγκλημάτων ποὺ ὁ Οὔλμερ ζωντανεύει μὲ ἔμπνευση, βοηθούμενος ἀπὸ τὴν ἀεικίνητη κάμερα τοῦ Τζὼν Μέσκαλ. Σημειώνουμε ἐπίσης τοὺς θαυμάσιους διαλόγους τῆς ταινίας ποὺ οἱ δυὸ πρωταγωνιστὲς ἀποδίδουν μὲ πραγματικὴ ἀπόλαυση.

## 1935: Νύφες γιὰ τὰ τέρατα

Ἀντίθετα μὲ τὴ φτώχεια τῆς προηγούμενης χρονιᾶς, τὸ 1935 ἀποδείχνεται ἀρκετὰ γόνιμο. Τρεῖς ταινίες ἀπὸ τὴ Γιουνιβέρσαλ καὶ δυὸ ἀπὸ τὴ M-G-M, ὅλες τους σχεδὸν ἀριστουργηματικές, ἀποτελοῦν τὴ σοδειὰ τῆς χρονιᾶς. Καὶ πρῶτα, τὸ ἀριστούργημα τοῦ Τζέημς Γουέηλ, *Ἡ μνηστὴ τοῦ Φράνκενσταϊν (The Bride of Frankenstein)*. Ἐκεῖ ποὺ τὸ τέρας στὴν πρώτη ταινία καιγότανε στὶς φλόγες, ἡ ἑταιρία βρῆκε ἕναν ἔξυπνο τρόπο γιὰ νὰ τὸ ζωντανέψει κι ὁ Δρ Φράνκενσταϊν ἀναγκάζεται, ὕστερα ἀπὸ τὴν «ἐπέμβαση» ἑνὸς παράξενου γιατροῦ, τοῦ Δρα Πραιτόριου (Ἔρνεστ Θέσινγκερ), νὰ ξαναρχίσει τὰ πειράματά του γιὰ νὰ φτιάξει, τὴ φορὰ αὐτή, μιὰ σύντροφο γιὰ τὸ τέρας. Πλάι στὸν κεντρικὸ μύθο, οἱ δημιουργοὶ τῆς ταινίας προσθέτουν μερικὰ ἔξυπνα κι ἀρκετὰ πρωτότυπα ἐπεισόδια, ὅπως τὴ σκηνὴ μὲ τὰ μικροσκοπικὰ ὄντα ποὺ ὁ Δρ Πραιτόριος ἔχει κλεισμένα σὲ διάφορα μπουκάλια, τὴ σκηνὴ τοῦ τέρατος μὲ τὸν τυφλό, ἢ ἀκόμη τὴ σκηνὴ τοῦ τέρατος μὲ τὸν Δρα Πραιτόριο στὰ κενοτάφια τοῦ νεκροταφείου. Ὁ Γουέηλ φτιάχνει μιὰ τέλεια φανταστικὴ ἀτμόσφαιρα, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν λείπει ὁ λυρισμός, ποὺ φτάνει στὸ ἀπόγειό της στὴ σκηνὴ τῆς δημιουργίας τοῦ θηλυκοῦ τέρατος (θαυμάσια δοσμένου ἀπὸ

*9. Ἡ ταινία βρισκόταν στὶς ἀποθῆκες τῆς «Ρὰνκ» μέχρι τὸ 1969, ὅταν, χάρη στὶς ἔρευνες τοῦ ἱστορικοῦ Γουίλλιαμ Κ. Ἔβερσον, μπόρεσε νὰ βγεῖ στὴν ἐπιφάνεια καὶ νὰ προβληθεῖ στὶς διάφορες ταινιοθῆκες, μαζὶ καὶ στὴν εἰδικευμένη σὲ ταινίες τρόμου κινηματογραφικὴ Λέσχη τοῦ Λονδίνου* The Gothic Film Society.

Μιὰ τέλεια ἀτμόσφαιρα τρόμου χωρὶς εὔκολα ἐφφέ: *Ἡ μούμια* τοῦ Κάρλ Φρόυντ (Μπόρις Κάρλωφ).

τὴν Ἔλσα Λάντσεστερ, ποὺ ὑποδύεται ἐπίσης, στὸν πρόλογο τῆς ταινίας, τὴ συγγραφέα τοῦ *Φράνκενσταϊν*, Μαίρη Π. Μπ. Σέλλεϋ), ποὺ ζωντανεύει στὸ ἐργαστήρι τοῦ Δρα Φράνκενσταϊν, στοὺς παράξενους ἤχους τῆς ὑποβλητικῆς μουσικῆς τοῦ Φρὰντς Γουάξμαν. Ὁ Μπόρις Κάρλωφ καταφέρνει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ νὰ ἐνσαρκώσει μὲ αἴσθημα καὶ πειθὼ τὸ τέρας.

Στὴν ἄλλη ταινία τῆς Γιουνιβέρσαλ ξαναβρίσκουμε τὸ ντουέττο Κάρλωφ-Λουγκόσι: *Τὸ κοράκι (The Raven)*, «ἐμπνευσμένο» καὶ πάλι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Πόε καὶ σκηνοθετημένο ἀπὸ τὸν Λοὺις Φρήντλαντερ (ἀργότερα γνωστὸ μὲ τὸ ὄνομα Λοὺ Λάντερς). Σ' αὐτὴν ὁ Λουγκόσι ὑποδύεται ἕνα χειροῦργο, παθιασμένο μὲ τὸν Ἔντγκαρ Ἄλαν Πόε, ἐνῶ ὁ Κάρλωφ εἶναι ὁ παραμορφωμένος ἐγκληματίας βοηθός του. Παρὰ τὶς κάποιες ἀδυναμίες τοῦ σεναρίου, ὁ Φρήντλαντερ φτιάχνει μιὰν ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα ταινία ποὺ τελειώνει μὲ μιὰ θαυμάσια σκηνὴ στὸ καλύτερο στὺλ τοῦ εἴδους, μὲ τὸν Μπὲλα Λουγκόσι δεμένο στὰ βασανιστήρια τοῦ ὑπογείου ἀπὸ τὸν ὑπηρέτη του, Κάρλωφ, ποὺ παίρνει μιὰ τρομερὴ καὶ πρωτότυπη ἐκδίκηση.

Τέλος, ἐμφανίζεται ἡ τρίτη ταινία τῆς Γιουνιβέρσαλ, *Ὁ λυκάνθρωπος τοῦ Λονδίνου (The Werewolf of London)* τοῦ Στιούαρτ Γουῶκερ, πρώτη ταινία τῆς περιόδου ποὺ καταπιάνεται μὲ τὴ λυκανθρωπία. Παρὰ τὶς ἐπὶ μέρους ἐλλείψεις (ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Χένρυ Χὰλ στὸ ρόλο τοῦ Λυκάνθρωπου δὲν ἦταν καὶ τόσο πειστική), ὁ Γουῶκερ δημιουργεῖ μερικὲς ἀρκετὰ

πειστικὲς σκηνές, ἰδιαίτερα ἐκεῖνες πρὶν ἀπὸ τὴ μεταμόρφωση τοῦ ἥρωα σὲ λυκάνθρωπο (ἐδῶ, σημειώνουμε καὶ τὴ σημαντικὴ προσφορὰ τοῦ Τζὼν Φοῦλτον στὰ εἰδικὰ «ἐφφὲ» τῆς ταινίας).

Οἱ ταινίες τῆς Μέτρο εἶναι κι οἱ δυὸ ἀριστουργηματικές: *Τὸ σημάδι τοῦ βρυκόλακα (The Mark of the Vampire)* τοῦ Τὸντ Μπράουνινγκ εἶναι στὴν πραγματικότητα «ρημέικ» τῆς βουβῆς ταινίας *Τὸ Λονδίνο μετὰ τὰ μεσάνυχτα (London after Midnight)* τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη καὶ παρουσιάζει μιὰν ἱστορία μὲ βρυκόλακες ποὺ τελικὰ ἀποδείχνεται πὼς ἦταν πλαστή, γιὰ νὰ «πεισθεῖ » ἕνας δολοφόνος νὰ ὁμολογήσει τὸ ἔγκλημά του. Παρὰ τὴν ἀπίθανη ἐξήγηση τοῦ τέλους, ἡ ταινία εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ὥριμες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη της: τὸ ὑπόγειο μὲ τὶς βαμπίρες, οἱ ἀραχνιασμένοι διάδρομοι, τὰ ἀνατριχιαστικὰ νεκροταφεῖα, δημιουργοῦν μιὰ ἀληθινὰ τρομακτικὴ ἀτμόσφαιρα κι ὁ Μπέλα Λουγκόσι, παρ' ὅλο ποὺ σχεδὸν δὲ μιλᾶ καθόλου, πετυχαίνει νὰ κάνει τὴν παρουσία του ἀρκετὰ ἐντυπωσιακή. Ἡ ἄλλη ταινία, *Τρελλὸς ἔρωτας (Mad Love)*, σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Κάρλ Φρόυντ, εἶναι βασισμένη σ' ἕνα μυθιστόρημα *Τὰ χέρια τοῦ Ὄρλακ* ποὺ κινηματογραφήθηκε ἀρκετὲς φορὲς ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Ρόμπερτ Βήνε, τὴν ἐποχὴ τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, καὶ φτάνοντας ὡς τὶς μέρες μας. Ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἑνὸς διάσημου πιανίστα ποὺ χάνει τὰ χέρια του σ' ἕνα ἀτύχημα καὶ ὑπόκειται σὲ μεταμόσχευση τῶν χεριῶν ἑνὸς στραγγαλιστῆ μ' ἀποτέλεσμα ν' ἀρχίσει νὰ αἰσθάνεται τὴν παρόρμηση νὰ πνίξει ἀνθρώπους. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κάμεραμαν Γκρέγκ Τόλαντ, ὁ Φρόυντ δημιουργεῖ μιὰ σχεδὸν ἐξπρεσσιονιστικὴ ἀτμόσφαιρα[10], ἐνῶ ὁ Πῆτερ Λόρε, στὸ ρόλο τοῦ γιατροῦ ποὺ κάνει τὴν ἐγχείρηση, ὁ Κόλιν Κλάιβ στὸ ρόλο τοῦ πιανίστα καὶ ἡ Φράνσις Ντρέηκ στὸ ρόλο τῆς γυναίκας του, τὴν ὁποία ἐρωτεύεται ὁ Λόρε καὶ προσπαθεῖ μὲ κάθε τρόπο ν' ἀποκτήσει, εἶναι ἄψογοι. Μὲ τὸν *Τρελλὸ ἔρωτα* κλείνει μιὰ ἐξαιρετικὴ σὲ ἀπόδοση χρονιὰ ποὺ δείχνει πὼς οἱ ταινίες τρόμου δὲν ἔχουν καθόλου ἐξαντληθεῖ ἀλλὰ μποροῦν, μὲ κατάλληλα σενάρια καὶ ταλαντούχους σκηνοθέτες, νὰ δώσουν κι ἄλλα ἀριστουργήματα.

## 1936: Τὸ τέλος τοῦ πρώτου κύκλου

Παρὰ τὴν μεγάλη ἐπιτυχία, τοῦ *Δράκουλα*, πέρασαν ἕξη χρόνια πρὶν ἡ Γιουνιβέρσαλ ἀποφασίσει νὰ δώσει συνέχεια στὸν ἥρωα τοῦ Στόουκερ. Στὰ 1936, ἀναθέτει στὸν Λάμπερτ Χίλλιερ (γνωστὸ σκηνοθέτη γουέστερν καὶ περιπετειῶν στὴ βουβὴ περίοδο) τὸ γύρισμα καὶ τῶν δυὸ ταινιῶν τρόμου ποὺ παράγει τὴ χρονιά αὐτή: *Ἡ κόρη τοῦ Δράκουλα (Dracula's Daughter)* καὶ *Ἡ ἀόρατη ἀκτίνα (The Invisible Ray)*. Χωρὶς νὰ φτάνει στὸ ὕψος τῆς ταινίας τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ, *Ἡ κόρη τοῦ Δράκουλα* παραμένει μιὰ ἀρκετὰ συναρπαστικὴ ταινία, μὲ ὡραῖα καὶ πειστικὰ ντεκόρ, σωστὴ χρήση τῆς μουσικῆς καὶ ἱκανοποιητικὲς ἑρμηνεῖες, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴ Γκλόρια Χόλντεν στὸ ρόλο τῆς βαμπίρας καὶ τὸν Ἔρβιν Πίτσελ στὸ ρόλο τοῦ πιστοῦ ὑπηρέτη της. Ὑπάρχουν σκηνές, ἰδιαίτερα στὸ πρῶτο καὶ τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας, ποὺ ὁ Χίλλιερ πετυχαίνει νὰ δημιουργήσει μιὰ καθαρὰ ὀνειρικὴ ἀτμόσφαιρα, ἐνῶ στὴ σκηνὴ ἀνάμεσα στὴ βαμπίρα καὶ τὰ γυναικεῖα θύματά της δημιουργεῖται μιὰ ἀτμόσφαιρα λεσβιακῶν σχέσεων - ποὺ προαναγγέλλει πρόσφατες ταινίες μὲ γυναῖκες-βρυκόλακες, ἐμπνευσμένες συνήθως ἀπὸ τὴν κλασσικὴ *Καρμίλλα* τοῦ Σέρινταν Λὲ Φανύ.

*Ἡ ἀόρατη ἀκτίνα* εἶναι ἕνα πετυχημένο μίγμα ταινίας τρόμου κι ἐπιστημονικῆς φαντασίας μὲ τὸν Μπόρις Κάρλωφ στὸ ρόλο ἑνὸς ἐπιστήμονα ποὺ τὸ σῶμα του, στὴ διάρκεια τῶν πειραμάτων του, ἀπορροφᾶ μιὰ μεγάλη δόση ραδιενέργειας ἔτσι ποὺ τὸ ἄγγιγμά του νὰ προκαλεῖ τὸ θάνατο. Ἡ ταινία συνεχίζει τὸ θέμα τοῦ *Φράνκενστάϊν* καὶ τοῦ *Ἀόρατου ἀνθρώπου*, δηλαδὴ πώς, ὅταν ὁ ἐπιστήμονας ἀνακατεύεται σὲ πράγματα πέρα ἀπὸ τὴ δύναμή του, τελικὰ ὁδηγεῖται στὴν καταστροφὴ καὶ πληρώνει μὲ τὴ ζωή του. Πλάι στὸν Κάρλωφ, βρίσκουμε γιὰ τρίτη καὶ

10. *Σύμφωνα μὲ τὴν Ἀμερικανίδα κριτικὸ Πωλὶν Κάελ ἡ ταινία αὐτὴ στάθηκε πρόδρομος τοῦ Πολίτη Κέην τοῦ Γουέλς (βλέπετε σημειώσεις της στὸ βιβλίο* The Citizen Kane Book, *ἐκδ. Paladin, 1974).*

τελευταία φορὰ τὸν Μπέλα Λουγκόσι - ἂν καὶ σὲ κάπως μικρότερο ρόλο. Ἡ ταινία εἶναι ἀρκετὰ στυλιζαρισμένη κι ὁ Χίλλιερ δείχνει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ πὼς ἡ θητεία του στὸ γουέστερν τοῦ στάθηκε ἀρκετὰ χρήσιμη.

Τρία χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὴν προηγούμενή της ταινία τρόμου, *(Τὸ μυστήριο τοῦ κέρινου μουσείου)*, ἡ Γουῶρνερ ἀποφασίζει νὰ ξαναεπιστρέψει στὸ εἶδος καὶ καλεῖ τὸν πάντα πιστό της σκηνοθέτη Μάικλ Κέρτιζ (ποὺ θ' ἀποδειχτεῖ ἱκανὸς δεξιοτέχνης σὲ πολλὰ κινηματογραφικὰ εἴδη ἀπὸ ἱστορικὲς περιπέτειες καὶ γουέστερν μέχρι ἐρωτικὰ δράματα καὶ θρίλλερ) γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσει τὸ γύρισμα τῆς ταινίας *Ὁ νεκρὸς ποὺ περπατᾶ (The Walking Dead)*, μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Μπόρις Κάρλωφ. Σ' αὐτὴν ὁ Κάρλωφ ὑποδύεται ἕνα πρώην κατάδικο ποὺ ἐνοχοποιεῖται ἄδικα ἀπὸ μιὰ ὁμάδα γκάγκστερ καὶ στέλνεται στὴν ἠλεκτρικὴ καρέκλα ἀλλὰ ἐπιστρέφει στὴ ζωὴ ὕστερα ἀπὸ τὰ πειράματα ἑνὸς ἐπιστήμονα γιὰ νὰ κυνηγήσει καὶ νὰ σκοτώσει τοὺς ὑπεύθυνους γιὰ τὸ θάνατό του πρὶν ἐπιστρέψει ὁ ἴδιος στὸν τάφο του. Ὁ Κέρτιζ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα τῆς ταινίας τρόμου (ὅπως γιὰ παράδειγμα οἱ σκηνὲς στὸ ἐργαστήρι τοῦ ἐπιστήμονα), ἡ ταινία του ὅμως πλησιάζει περισσότερο τὸ κλασσικὸ θρίλλερ παρὰ τὸν φανταστικὸ κινηματογράφο. Ἡ σκηνοθεσία του εἶναι συγκρατημένη, χωρὶς νὰ καταφύγει ποτὲ σὲ εὔκολα «ἐφφέ».

Τὴν ἴδια χρονιά, ὁ Τόντ Μπράουνινγκ γυρίζει γιὰ τὴ M-G-M τὴν τελευταία του ταινία τρόμου, *Ἡ διαβολικὴ κούκλα (The Devil Doll)* ποὺ εἶναι κι ἡ τελευταία τοῦ πρώτου κύκλου τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου τῆς ἠχητικῆς περιόδου. Ὁ Λάιονελ Μπάρρυμορ ὑποδύεται ἕναν κατάδικο ποὺ δραπετεύει ἀπὸ τὸ νησὶ τοῦ Διαβόλου, παρέα μ' ἕνα ἐπιστήμονα, καὶ χρησιμοποιεῖ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ φίλου του (τὴ σμίκρυνση ζώων κι ἀνθρώπων στὸ μέγεθος κούκλας) γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τοὺς τρεῖς πρώην συνεταίρους ποὺ τὸν ἐνοχοποίησαν. Ὁλόκληρη ἡ ταινία εἶναι τὸ ἄθροισμα τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπράουνινγκ κι ἂν ἡ ταινία του δὲν ἔχει τὴν

*Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἕνα δαιμονικὸ ἀρχιτέκτονα κι ἕνα πονηρό, ἀλλὰ στὸ βάθος καλό, γιατρό: Ἡ μαύρη γάτα* τοῦ Ἔντγαρτ Τζ. Οὔλμερ (Μπόρις Κάρλωφ-Μπέλα Λουγκόσι).

πλαστικότητα καὶ τὴν ὁμορφιὰ ποὺ βρίσκουμε στὸ *Σημάδι τοῦ βρυκόλακα* παραμένει πάντα σ' ἕνα πολὺ ὑψηλὸ ἐπίπεδο ἐνῶ οἱ σκηνὲς ὅπου κινοῦνται οἱ μικροσκοπικὲς «κοῦκλες» (στὴν πραγματικότητα ζωντανοὶ ἄνθρωποι) εἶναι δοσμένες μὲ καταπληκτικὴ πειστικότητα - ἡ χρήση ὑπερφυσικῶν ντεκὸρ γίνεται μὲ πραγματικὴ δεξιοτεχνία καὶ ξεπερνᾶ σὲ φαντασία καὶ ἐκτέλεση παρόμοιες σκηνὲς στὴν ταινία *Δρ. Κύκλωψ* (1939) τοῦ Ἔρνεστ Μπ. Σέντσακ.

Μὲ τὶς τελευταῖες αὐτὲς ταινίες φαίνεται νὰ ἐξαντλοῦνται προσωρινὰ τὰ θέματα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου καὶ θὰ περάσει μιὰ περίοδος 3-4 χρόνων πρὶν τὸ Χόλλυγουντ στραφεῖ καὶ πάλι στὸ εἶδος αὐτὸ ἂν καὶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις χωρὶς μεγάλη ἔμπνευση - μ' ἐξαίρεση βέβαια ὁρισμένες σημαδιακὲς ταινίες τῆς περιόδου 1939-41 καθὼς καὶ τὸ ἐξαιρετικὸ ἔργο τοῦ παραγωγοῦ Βάλ Λιοῦτον. Γιὰ ὅσους πιστεύουν πὼς ἡ ἐμφάνιση τῶν ταινιῶν τρόμου συμπίπτει μὲ ἀγχώδεις κι ἐφιαλτικὲς στιγμὲς τῆς ἀνθρωπότητας, τὸ τέλος τῆς «χρυσῆς ἐποχῆς τοῦ τρόμου» τοὺς δίνει μιὰ πολὺ λογικὴ ἐξήγηση. Ἡ περίοδος τῆς μεγάλης οἰκονομικῆς κρίσης ποὺ εἶχε ἀρχίσει τὸ 1929 ἀρχίζει μὲ τὸ τέλος τοῦ 1936 νὰ ἐξαφανίζεται, ἡ ἀνεργία λιγοστεύει ἐνῶ τὸ Πρόγραμμα τοῦ Νιοὺ Ντὴλ τοῦ Φραγκλίνου Ροῦζβλετ ἀρχίζει ν' ἀποδίδει καρποὺς. Κι ἡ ἀναβίωση τοῦ εἴδους στὰ 1939 συμπίπτει μὲ τὴ νέα κρίση ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ ἀνθρωπότητα καὶ ποὺ θὰ ὁδηγήσει στὸ β' παγκόσμιο πόλεμο.

Τὸ ὑπόγειο μὲ τὶς βαμπίρες, οἱ ἀραχνιασμένοι διάδρομοι... δημιουργοῦν μιὰ ἀληθινὰ τρομακτικὴ ἀτμόσφαιρα: *Τὸ σημάδι τοῦ βρυκόλακα* τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ (Μπέλα Λουγκόσι-Κάρολ Μπόρλαντ).

## Γιὰ τὸν *Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως*

# Τὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ

**τοῦ Νίκου Ε. Παναγιωτόπουλου**

*Di rider finirai pria dell' aurora.*
Il Commendatore.

Τεμαχίζειν καὶ συρράπτειν: δὲν πρόκειται γιὰ γκάγκ, οὔτε γιὰ ἐκλεπτυσμένη διαστροφή[1]. Τὸ ἐγχείρημα τοῦ «δαιμονικοῦ» βαρώνου Φρανκενστάιν εἶναι, τὸ λιγώτερο, τραγικὸ / ἔστω γιατὶ ἐκεῖνο ποὺ παίζεται μέσα του εἶναι μιὰ *κυριαρχία*. Τί ζητάει αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἀνάμεσα στοὺς νεκρούς; Ἂν (καὶ δὲν ἀντιστρέφουμε τὴ ρήση τοῦ Φρόυντ γιὰ χάρη τοῦ λογοπαίγνιου), ἂν ἕνας νεκρὸς εἶναι πάντοτε ἕνας νεκρὸς Πατέρας, ὁ τεμαχισμὸς τοῦ σώματός Του σημαίνει μιὰ δεύτερη δολοφονία Του: ἕναν εὐνοιχισμὸ / βεβήλωση, πρόκληση. Πρόκληση ποὺ ὁλοκληρώνεται μὲ τὴ συρραφὴ καὶ τὴν ἀνα-γέννηση αὐτοῦ τοῦ πένθιμου κολλὰζ μέσα στὸ

*1. Σύγκρινε τὴ χρήση τοῦ ἴδιου μύθου στὶς ταινίες τοῦ Φίσερ καὶ στὸ* Flesh for Frankenstein *τοῦ Μοριεύ καὶ στὸ* Frankenstein Jr. *τοῦ Μὲλ Μπρούκς.*

φανταστικό: «Νέος Προμηθέας» ὁ Φρανκενστάιν, καὶ δικαιολογημένα· αὐτὸ ποὺ ποθεῖ εἶναι νὰ κυριαρχήσει πάνω στὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ, στὸ μέτρο ποὺ αὐτὸ εἶναι σημαῖνον, νὰ καταλάβει αὐτὸς τὴν κενή του θέση χωρὶς νὰ ὑποταγεῖ στὸ Νόμο Του. Κυριαρχία φανταστική: τὸ χέρι ποὺ παίζει τὸ παιχνίδι δὲν εἶναι τὸ ἀφεντικό, μᾶς λέει ὁ Λακάν, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ παιχνίδι ποὺ ὁρίζει, καὶ ἡ «κλεμμένη σάρκα» / σημαῖνον ποὺ λείπει ἀπὸ τὴ θέση του / θὰ ξαναγυρίσει, ἀναπόφευκτα, σ' αὐτήν: εἶναι ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς αὐτὴ ἡ θέση, καὶ τὸ γέλιο τοῦ ἱερόσυλου *«πρὶν τὴν αὐγὴ θὰ πάψει»*[2].

Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς συγκρατεῖ στὸν τελευταῖο *Φρανκενστάιν* τοῦ Φίσερ εἶναι τὸ σοφὸ σκηνικό του σύστημα. Φρενοκομεῖο / θέατρο στὴ μεγάλη σαδικὴ παράδοση, τόπος ὅπου περιχαρακώνεται αὐστηρὰ ὁλόκληρο τὸ δράμα. Παραγωγικὴ διαλεκτικὴ ἀνάμεσα στὴν κλειστὴ σκηνὴ (ποὺ δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ παραπέμπει στὴν ἄλλη σκηνή, στὸ συμβολικὸ καὶ στὸ φανταστικὸ ποὺ σκηνο-θετεῖται: εἶναι ἕνα ὅριο αὐτὸ ποὺ θὰ χαραχτεῖ ἐκεῖ-πάνω, τὸ ὅριο μιᾶς παραγνώρισης σὲ σχέση μὲ τὸ ἀντικείμενό της (στὸ μέτρο ποὺ τὸ φανταστικὸ εἶναι αὐτὴ ἡ παραγνώριση τοῦ συμβολικοῦ, τοῦ Νόμου). Σκηνὴ ποὺ διασχίζεται ἀπὸ ἕνα βλέμμα: τὸ βλέμμα τοῦ νεαροῦ μαθητευόμενου, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, γοητευμένο. Ὄντας ἀκριβῶς τέτοιο, εἶναι τὸ μοναδικὸ βλέμμα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ στηρίξει ἀποτελεσματικὰ τὴ σκηνοθεσία: ὁ Φρανκενστάιν βρίσκεται ἐκεῖ μόνο γιὰ νὰ τὸ παγιδεύσει, κι' ἄλλωστε μιὰ «μεγαλοφυία», ὁσοδήποτε κλισαρισμένη, εἶναι ἕνας Ἄλλος, ποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ *κοιτάξει* ἀπὸ τὴ μεριά του; Ὅσο γιὰ τοὺς τρελλούς, αὐτοὶ δὲν ἔχουν μάτια, ἔχουν, τὸ πολύ, ἕναν πρωκτὸ κι' ἕνα στόμα ποὺ δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ παιχνίδι, ἀντίθετα: τὸ ἀπειλοῦν. «Ὑποκειμενικὰ» πλᾶνα λοιπόν, εἰκόνες ποὺ ἀφοροῦν τὸ ὑποκείμενο / τὸ *νευρωτικό* ὑποκείμενο. Αὐτὸ τὸ ὑποκείμενο, ἐδῶ, μαθητεύει. Ὄχι μιὰν ἀλχημεία τοῦ φανταστικοῦ, ἀλλὰ τὴ ματαιότητά της, μ' ἄλλα λόγια, τὸ Νόμο. Ἡ κορυφαία στιγμὴ τρόμου καὶ ἀποπλάνησης (=ἀπόλαυσης) γι' αὐτὸ τὸ ὑποκείμενο εἶναι ἡ στιγμὴ τῆς ἀποκάλυψης τοῦ Νόμου: τὸ τέρας ζητάει τὴ θέση του ἀνάμεσα στοὺς τάφους, αὐτὸ πάει ἀκόμη μακρύτερα ἀπὸ τὰ γκροτέσκα φτερουγίσματα τοῦ evil genious στὸ ἐργαστήριό του, δὲν εἶν' ἔτσι; Τίποτε πιὸ δελεαστικὸ ἀπὸ τὸ νεκρὸ — σὰν — τέτοιο, ἀπὸ τὴν ὁριστική, φασιστικὴ παγίωση τοῦ Νόμου· *«τὰ σπασμένα κρύσταλλα τοῦ καθρέφτη ποὺ πέφτουν μέσα στὴ νύχτα»*[3] ἀποκαλύπτουν τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ, αὐτὸ εἶναι — ἀπίστευτα γοητευτικό.

Στὴν ἐκστατικὴ κραυγὴ τοῦ Φρανκενστάιν μπροστὰ στὸ τέρας του («βαδίζει!») δὲ μποροῦμε λοιπὸν παρὰ ν' ἀπαντήσουμε: ναί, βαδίζει, ἀλλὰ μονάχα πρὸς τοὺς νεκρούς. Ἀμετανόητοι ἰδεολητικοί, ἀκόμα καὶ μετὰ τὸν *δικό τους* εὐνουχισμό, δάσκαλος καὶ μαθητὴς (θεατὴς) θὰ ἐξακολουθήσουν, παραγνωρίζοντας συνειδητὰ αὐτὴ τὴ φορὰ τὸ Νόμο, νὰ βαδίζουν, κι' αὐτοί, μέσα στὴν εἰκόνα (*«τὴν ἑπόμενη φορὰ δὲν θ' ἀποτύχω»*. ἔτσι κλείνει ἡ ταινία), μέσα στὸ φανταστικό. Ὁ Φίσερ ἐξάλλου δὲν ἔπαψε ν' ἀγαπάει τὸν κινηματογράφο· *«τὴν ἑπόμενη φορά...»*, αὐτὸ εἶναι μιὰ ὑπόσχεση γιὰ ἕναν καινούργιο *Φρανκενστάιν* — γιὰ μᾶς, ὑπόσχεση γιὰ ἕνα καινούργιο ἀντικείμενο γιὰ τὸν πόθο τοῦ ἀναλυτῆ. Στὴν πραγματικότητα, ἐλάχιστα ἐνδιαφέρει τὸ ἂν τὸ κείμενο Φρανκενστάιν/Φίσερ (ὅπως καὶ κάθε κείμενο) εἶναι φανταστικὰ παράνομο ἢ συμβολικὰ νόμιμο: ἀναστημένο ἢ νεκρό, τὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ εἶναι ἡ σταθερὰ μιᾶς κουλτούρας, μιᾶς ἰδεολογίας καὶ μιᾶς νεύρωσης τυπικὰ δυτικῆς. Περιμένοντας τὴν *ἀδύνατη* εἰκονοπλασία ποὺ θὰ δίνει σ' αὐτὸ τὸ σῶμα ἁπλῶς μιὰ θέση / ὄχι τὴν κεντρικὴ / πάνω σὲ μιὰ σκηνὴ δια-σχισμένη ἀπὸ ἕναν *σχιζοφρενικὸ* πόθο, μποροῦμε ἐν τῷ μεταξὺ ν' ἀφιερώσουμε στὸν Φρανκενστάιν καὶ σ' ὅλους ἐκείνους τοὺς Γυιοὺς ποὺ μισοῦν αὐτὸ τὸ σῶμα ἀπὸ ζήλεια κι' ἔρωτα τὶς φράσεις τοῦ Λακάν—

*«Σ' ἀγαπῶ.*
*Ἀλλά, ἐπειδὴ ἀνεξήγητα*
*ἀγαπῶ σ' ἐσένα κάποιο πράγμα*
*περισσότερο ἀπὸ σένα —*
*τὸ ἀντικείμενο μικρὸ α +*
*Σὲ ἀκρωτηριάζω».*[4]

Ἡ ἐξουσία εἶναι αὐτὸ τὸ *«πρᾶγμα»*.

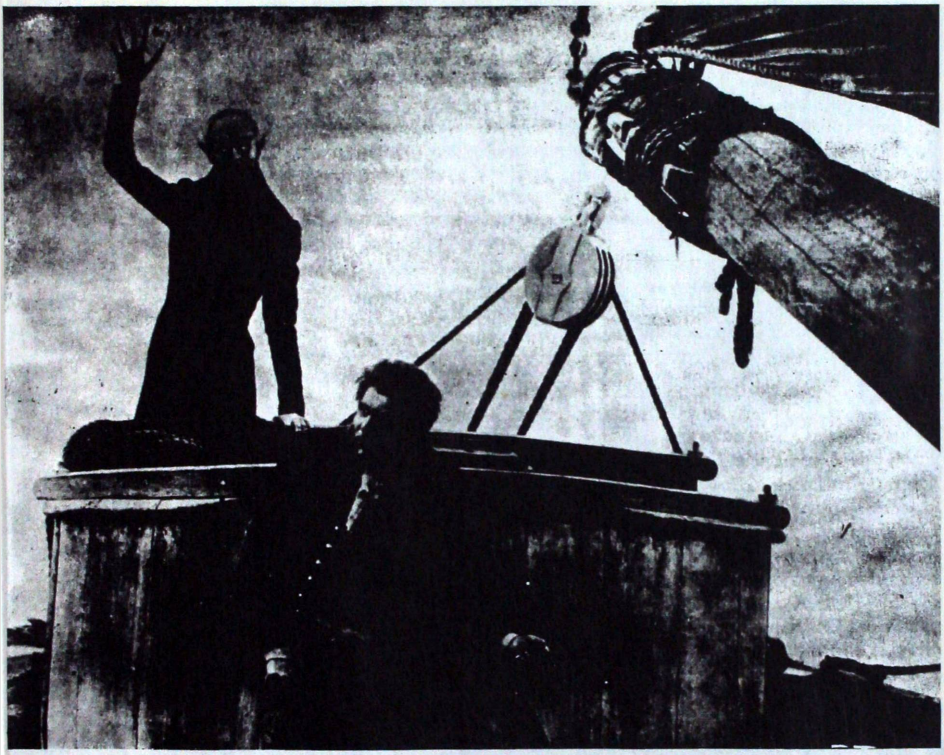
**Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ Τέρας τῆς Κολάσεως**
(Frankenstein and the Monster from Hell)

Ἀγγλία, 1973.
*Σκην:* Τέρενς Φίσερ. *Σεν:* Τζὼν Ἔλντερ. *Φωτ:* Μπράϊαν Τρόμπιν. *Καλλ. Διευθ.:* Σκὼτ Μὰκ Γκρέγκορ. *Ἑρμην.:* Πῆτερ Κάσιγκ (Βαρῶνος Φρανκενστάιν), Σέην Μπράϊαν (Δρ. Χέλντερ), Μάντλην Σμίθ (Ὁ Ἄγγελος-Σάρα), Τζὼν Στράτον (Διευθυντὴς τοῦ ἀσύλου), Ντέηβ Μπρόουζ (Τὸ τέρας), Πάτρικ Τρῶτον (ἕνας τυμβωρύχος). *Παραγωγή:* Hammer Films

2. *Ὁ Commendatore, νεκρὸς πατέρας κι' αὐτός, στὴ δεύτερη πράξη τοῦ* Don Giovanni *τοῦ Μότσαρτ.*

3. *Ζὼρζ Μπατάϊγ.*

4. *Τὸ Σεμινάριο, βιβλίο XI.* Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse Seuil *1974.*



*Νοσφεράτου, μιὰ συμφωνία τρόμου* τοῦ Φ.Β. Μουρνάου (1922).

*Ἕνα ἁμάξι τρέχει μέσα στὴ νύχτα. Ὁ μοναχικὸς ταξιδιώτης φτάνει στὸν πύργο· καὶ κεῖ ἡ ζωὴ παίρνει τὴν ὄψη τοῦ παραλογισμοῦ.*
*Βρισκόμαστε στὸ βασίλειο τοῦ Δράκουλα, ὅπου ἡ ζωὴ κινεῖται τὴ νύχτα καὶ οἱ ὅροι διατροφῆς, συντήρησης καὶ ἀνάπτυξης τῶν ὄντων ἀντανακλῶνται μέσα ἀπὸ ἕναν ἐφιάλτη. Ὁ ταξιδιώτης ἀκουμπάει τὶς ἀποσκευές του· ἡ ἀναμονή του συντηρεῖται μέσα στὴ σιωπή. Ὁ χῶρος ἀποκτάει μιὰ ἔνταση ποὺ φτάνει σχεδὸν στὴν ὑλοποίηση τοῦ ἄϋλου μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς παρουσίας. Εἶναι μιὰ γυναῖκα μὲ ἀθόρυβες κινήσεις, ποὺ ὑποβάλει θὰ λέγαμε, τὴν ἔννοια μιᾶς διάχυσης μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα. Ὁ ταξιδιώτης κάνει λάθος νὰ ἐπικαλεστεῖ τὸ τυπικὸ μιᾶς συμπεριφορᾶς ποὺ δὲν ἔχει τὴ θέση του ἐδῶ. Ἡ γυναῖκα εἶναι βρυκόλακας.*

# *Σὲ δαγκώνω μὲ ποθεῖς...*

## (Παραλλαγὲς ἑνὸς μύθου)

### Τοῦ Ἄλκη Λελούδη

Αὐτὴ ἡ πρώτη σεκάνς ἀπὸ τὸν *Τρόμο τοῦ Δράκουλα* τοῦ Φίσερ, ἐπαναφέρει θριαμβευτικὰ στὶς ὀθόνες τοῦ κινηματογράφου τὸ διασημότερο βαμπὶρ τῆς ἱστορίας του. Ὁ κόμης Δράκουλας, γέννημα τῆς ἀναπλαστικῆς φαντασίας ἑνὸς ἄγγλου, τοῦ Μπρὰμ Στόουκερ, δέθηκε μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ τοὺς μύθους του τὸ 1922, μὲ μεσολαβητὴ τὸν Φρῆντριχ Βίλχελμ Μουρνάου καὶ τὴν ταινία του *Νοσφεράτου*. Ἡ ὑποβλητικότητα αὐτῆς τῆς ταινίας ἦταν παραπάνω ἀπὸ ἀρκετὴ

γιὰ νὰ θεσμοποιήσει τὸ μῦθο καὶ ἡ φιγούρα ἀπὸ τότε ἔκανε συχνὲς ἐμφανίσεις παίζοντας μὲ τὴ διέγερση τῶν θεατῶν μπροστὰ στὸ ἀπωθημένο.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι τὸ λογοτεχνικὸ πρότυπο τοῦ μύθου (βιβλίο), εἶναι θεμελιωμένο πάνω σὲ μιὰ ἀποστροφή. Τὴν ἀποστροφὴ ἑνὸς ἐκπροσώπου (ποὺ εἶναι στὴν περίπτωση ὁ συγγραφέας τοῦ συγκεκριμένου βιβλίου) ἑνὸς πολιτισμοῦ (τοῦ εὐρωπαϊκοῦ) καὶ μιᾶς αὐτοκρατορίας ἀκόμη (τῆς Βρεττανικῆς), ἀπέναντι σ' ἕνα «μόλυσμα» ποὺ προέρχεται (στὸ μῦθο) ἀπὸ τοὺς βαλκανικοὺς λαούς. Ὁ λογοτεχνικὸς κόμης Δράκουλας, φασματικὸς ἀπόγονος - ὑπαρκτῶν - ἡγεμόνων τῆς περιοχῆς ποὺ ἀναφέρεται στὸ βιβλίο, παρουσιάζεται μὲ ἐπεκτατικὰ σχέδια καὶ στὸν «πολιτισμένο» κόσμο. Ἡ στάση τοῦ Στόκερ εἶναι τυπική, ἀλλὰ ἡ ἀποστροφή του ποὺ δὲν τίθεται σὲ ἀμφισβήτηση, δὲν καλύπτει ἐπίσης καὶ τὴν «ἀνησυχία» του. Ὁ Δράκουλας τοῦ Στόουκερ δὲν εἶναι μόνο τὸ παρελθὸν τῆς φεουδαρχίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπισφαλὲς παρὸν - πρωτοκυκλοφόρησε τὸ 1895 - καὶ τὸ «ἀνησυχητικὸ» μέλλον - ἀνησυχητικὸ γιὰ τὶς «ἀξίες» τοῦ κόσμου ποὺ ἀνήκει ὁ συγγραφέας, βέβαια.

Νὰ ποὺ ὁ Δράκουλας, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ μύθου του ἐμφανίζεται καὶ μὲ μιὰ ἐξάρτηση, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πασίγνωστη κάπα του: τὴν ἰδεολογικὴ ἐξάρτηση, σὰν ἕνας «κίνδυνος» γιὰ τοὺς «πολιτισμένους».

Δὲ θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπιμείνουμε πάνω σ' αὐτὸ πού, ἄλλωστε, στὶς κινηματογραφικὲς μεταφορὲς κατὰ κανόνα ἀγνοήθηκε. Ὁ Δράκουλας εἶναι ὁ «κακός», ἀλλὰ ἕνας κακὸς σχεδὸν ἐπιθυμητός. Εἶναι τυπικὴ ἡ σκηνὴ γιὰ τοὺς θεατές: τὸ «θῦμα» μαγνητισμένο, προσφερόμενο, ἡ γλυστερὴ κίνηση ἀποδοχῆς ποὺ βρίσκεται ἀπέναντι.

Ὁ βρυκόλακας τοῦ Μουρνάου *σέρνει μαζί του τὴν πανούκλα καὶ τὰ ποντίκια*· σκιὰ τῆς νύχτας περισσότερο παρὰ σάρκα, εἶναι ἕνας ὑπερφυσικὸς τρόμος γιὰ ὅτι μένει ἀνεξήγητο στὴ φύση, ποὺ ἡ παρουσία της στὴν ταινία, μὲ τὰ

*Nosferatu, eine symphonie des grauens*

*Σκην.:* Φρῆντριχ Βίλχελμ Μουρνάου. *Σεν.:* Χένρικ Γκάλεν. *Φωτ.:* Φρὶτς Ἄρνο Βάγκνερ καὶ Γκοῦντερ Κράμπφ. *Ντεκόρ:* Ἄλμπιν Γκράου. *Παίζουν:* Μὰξ Σχρὲκ (κόμης Ὄρλοκ, Νοσφεράτου/Δράκουλας), Ἀλεξάντερ Γκράναχ (Κνὸκ/Ρέντφηλντ), Γκούσταβ φὸν Βάνγκεχαϊμ (Βάλντεμαρ Χοῦτερ/Χάρκερ), Γκρέτα Σρόντερ (Ἔλεν Χοῦτερ/Μίνα Χάρκερ), Ροὺθ Λάνοχοφ (Ἄννυ Χάρτινγκ/Λούση), Τζὼν Σόττοου (Καθηγητὴς Μποῦλβερ/Βὰν Χέλσινγκ). *Παραγ.:* Prana Film (Γερμανία) 1922. *Διάρκ.:* 5 μπομπίνες.

*Δράκουλας* τοῦ Τὸντ Μπράουνινγκ (1931).

Ὁ Πῆτερ Κάσινγκ στὸ *Τρόμος τοῦ Δράκουλα* τοῦ Τ. Φίσερ (ἐλ. τίτλος: *Δράκουλας, ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων*, 1958)..

σύννεφα, τὰ κύματα, τὸν ἀέρα, ξεφεύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο καὶ γίνεται μέρος τῆς δράσης. Τὸ τελείως ἀντίθετο μὲ τὸν ἀμερικάνικο *Δράκουλα* τοῦ Τὸντ Μπράουνινγκ ποὺ γυρίστηκε τὸ 1931. Τὸ ντεκὸρ ἀντικατέστησε τὴ φύση καὶ τὸν τρόμο της καὶ ὁ βρυκόλακας, μὲ πλαδαρὴ σάρκα καὶ ἀναιμικός, ἔχει μιὰ γλοιώδη εὐγένεια ποὺ τρομάζει. Ὁ κόμης ποὺ ὑποδύεται ὁ Λουγκόσι εἶναι «κάτι ἄλλο». Ἀρρωστημένος, ἐπίγονος, παίζει μὲ τὸ βλέμμα, μὲ τὴ φωνή, κινεῖται στὸν κόσμο μὲ τὴ φινέτσα τῶν τρόπων του, συμπλήρωμα αὐτῆς τῆς μελαγχολικῆς ἐποχικῆς διακόσμησης, μὲ τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση τοῦ Τσαϊκόφσκυ καὶ τὶς «ὡραῖες» μὲ τὴν ἀσπριδερὴ ἐμφάνιση. Θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸ 1958, τρεῖς δεκαετίες σχεδὸν ἀργότερα, ἕναν ἀκόμα πόλεμο καὶ τὴν κατάρρευση τῆς βρεττανικῆς αὐτοκρατορίας, γιὰ νὰ δοῦμε στὴν ταινία τοῦ Τέρενς Φίσερ ἕναν Δράκουλα σάρκινο, δυναμικό, ποὺ τὸ αἷμα τοῦ εἶναι τροφὴ κι ὄχι ἀόριστη πνευματικὴ μετάγγιση. Ὁ ἠθοποιὸς ποὺ τὸν ὑποδύθηκε (Κρίστοφερ Λῆ) καὶ σ' ὅλες τὶς μετέπειτα ταινίες, δὲν ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὴ «σκιὰ» τοῦ Νοσφεράτου ἢ τὴν ἀρρωστημένη ἀνησυχία ποὺ προκαλοῦσε ὁ Λουγκόσι. Μὲ τὶς ταινίες τοῦ Φίσερ ἐμφανίζεται τὸ σὸκ καὶ ὁ τρόμος, σὰ στιβαρὸ ρίγος τῆς σάρκας - ἡ ὁποία ἄλλοτε κομματιάζεται - ἐνῶ τὸ αἷμα (οἱ ταινίες γιὰ πρώτη φορὰ εἶναι ἔγχρωμες) εἶναι μιὰ παρουσία θανάτου καὶ ἡδονῆς. Ὁ βρυκόλακας, προτοῦ μεταβληθεῖ σὲ σκόνη, εἶναι ἕνα κορμὶ ἀπαιτητικὸ ποὺ διεγείρεται μπροστὰ σὲ κεῖνο ποῦναι γι' αὐτὸν ἡ τροφή, ποὺ συγκλονίζεται στὴ θέα ἀντικειμένων ἐχθρικῶν ἢ μπροστὰ στὸν ἐπικείμενο θάνατό του. Ἂν ὁ θάνατος τοῦ βρυκόλακα στὸ τέλος τῆς πρώτης ἀπ' τὶς ταινίες ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Φίσερ, ὀφείλει πολλὰ στὸ ἐπιδέξιο τρυκάρισμα ποὺ τὸν μεταβάλλει σὲ σκόνη, ἡ σύλληψη καὶ ἡ ἐκτέλεση τῆς Μπάρμπαρα Σέλλεϋ (βαμπίρ) ἀπὸ καλόγερους, στὴ δεύτερη ταινία τῆς σειρᾶς εἶναι μιὰ ἀπόλυτα σαρκικὴ φρικίαση, ποὺ μεταδίδεται στὸ θεατή.

Στὶ ὑπόλοιπες ταινίες, ἐκεῖνο ποὺ εἶταν μελετημένο στὸ Φίσερ, φτάνει τὰ ὅρια

*Dracula*

***Σκην.:*** **Τὸντ Μπράουνιγκ.** ***Σεν.:*** **Γκάρρετ Φὸρτ.** ***Διάλογοι:*** **Ντάντλεϋ Μόρφυ, ἀπὸ θεατρικὴ προσαρμογὴ τοῦ ἔργου τοῦ Στόουκερ.** ***Φωτ.:*** **Κὰρλ Φρόϋντ.** ***Μουσ.:*** **Τσαϊκόφσκι.** ***Μακιγιάζ:*** **Τζὰκ Πῆρς.** ***Παίζουν:*** **Μπέλα Λουγκόσι (Δράκουλας), Ντέϊβιντ Μάννερς (Τζὼν Χάρκερ), Ἔλεν Τοάντλερ (Μίνα), Ἔντ Βὰν Σλόαν (Βὰν Χέλσινγκ), Χέρμπερ Μποῦνστον (Δρ. Σιοῦαρντ), Φράνσις Ντέϊντυ (Λούση).** ***Παραγ.:*** **Τὸντ Μπράουνιγκ / Γιουνιβέρσαλ (ΗΠΑ) 1931.** ***Διάρκ.:***

τῆς ὑπερβολῆς καὶ τὸ μόνο ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζουν εἶναι ὁ τρόπος ποὺ φορτίζεται ψυχολογικὰ καὶ κοινωνικὰ τὸ περιβάλλον ποὺ «ἀναβιώνει» τὸ μῦθο, σὲ καθαρὰ σεναριακὸ ἐπίπεδο.

Ὁ μύθος τοῦ βρυκόλακα ἔρχεται ἀπὸ μακρυὰ καὶ εἶναι φορτισμένος πολλαπλά. Εἶναι βασικὰ ὁ τρόμος γιὰ τὸ ἀνεξήγητο καὶ ἡ προσωποποίηση αὐτοῦ τοῦ φόβου ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἐξορκιστεῖ. Σὲ πιὸ πρόσφατες ἐποχὲς ὁ μύθος ἐπενδύεται καὶ μὲ ταξικὰ χαρακτηριστικά: σὰν ἕνα κατάλοιπο τῆς φεουδαρχίας, τῶν πύργων καὶ τῆς κυριαρχίας τους. Στὸ βαμπὶρ τοῦ ρομαντισμοῦ, μὲ τὴν κάπα καὶ τὴν εὐγενικὴ καταγωγή, μποροῦμε νὰ δοῦμε - χωρὶς τὸ φόβο νὰ πέσουμε ἔξω - μιὰ ἀπόδοση χαρακτηριστικῶν ὠμότητας καὶ βίτσιου - τὴν ἐλέω θεοῦ κυριαρχία πάνω στοὺς ὑπηκόους - μιὰ «ἐκδικητική», ὅσο καὶ ποιητικὴ μεταφορὰ σ' ἕνα μύθο, τῆς καταπίεσης ποὺ εἶχαν ἀσκήσει ἐπὶ αἰῶνες οἱ κάτοικοι τῶν «πύργων». Συγχρόνως εἶναι καὶ ἡ δυσπιστία μποροστὰ σὲ κάποια «ἄλλη γνώση» (ὁ πύργος σὰν ἕνας τόπος τοῦ ἐπίφοβου μυστικοῦ καὶ τοῦ ἀνεξερεύνητου).

Ὁ βρυκόλακας ἔρχεται πέρα ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς «κανονικῆς» ζωῆς, ἡ ὑλικὴ ἀνάγκη του γιὰ «τροφὴ» (αἷμα), προϋποθέτει τὴν ἐξάπλωση ἑνὸς μιάσματος. Ἀνήκει στοὺς μεγάλους ἐγκάθετους, σ' ὅτι ἔχει ἀπωθήσει τὸ «κανονικό». Ἐπιστρέφει σὲ κάθε γυναῖκα, κάθε ἄντρα, κάθε παιδὶ καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ καταπολεμηθεῖ, εἶναι ὁ παντοτεινὸς ἐξόριστος. Τὰ θύματά του ποὺ μέχρι τὸ ἄγγιγμά του ἀνῆκαν δικαιωματικὰ στὴν ἀνθρώπινη κοινότητα, μπορεῖ νὰ ἐκλιπαροῦν τὴ συντροφιὰ τῶν δικῶν τους· ἄδικα: εἶναι σημαδεμένα, τὰ ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά τους εἶναι ἀπατηλά, εἶναι φορεῖς τῆς ἐξάπλωσης τοῦ *ἄλλου*.

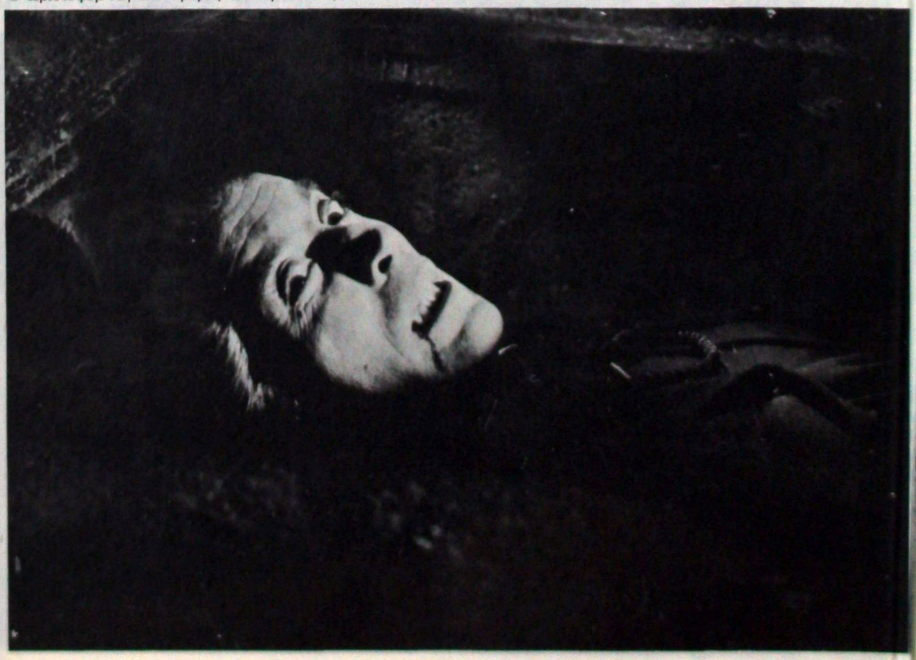
## Ὁ Κύκλος καὶ ὁ διαχωρισμὸς

Στὸν *Τρόμο τοῦ Δράκουλα (Horror of Dracula, 1958)* ὁ βρυκόλακας εἶναι μιὰ ἔντονα ὑλικὴ παρουσία. Μὲ πρόσωπο ἀδυνατισμένο καὶ πεινασμένο, μὲ δόντια ποὺ τονίζουν τὴ σαρκοβόρα του διάθεση, εἶναι ἀπόλυτα φαλλικός, σὲ μιὰ διασκευὴ ποὺ μόνο ὑπαινικτικὰ θίγει τὸ σεξουαλικὸ καὶ γι' αὐτὸ εἶναι διαποτισμένη βαθύτερα ἀπὸ τούτη τὴ διάθεση. Ἡ γυναῖκα-βαμπὶρ ποὺ ἐπιτίθεται στὸν Χάρκερ

*Dracula's Daughter*

*Σκην.:* Λάμπερτ Χίλλυερ. *Σεν.:* Γκάρρετ Φόρτ, ἀπὸ τὸ *Dracula's guest* τοῦ Στόουκερ. *Φωτ.:* Τζώρτζ Ρόμπινσον. *Μουσ.:* Ἔντουαρντ Οὐώρντ. *Εἰδ. ἐφφέ:* Τζὼν Φοῦλτον. *Παίζουν:* Γκλόρια Χόλντεν (κόμισσα Μάρυα Ζαλέσκα), Ὄττο Κροῦγκερ (Δρ. Γκάρτ), Ἔντ βὰν Σλόαν (Βὰν Χέλσινγκ), Μαργκερὶτ Τοῶρτοιλ (Τζάνετ Μπλέϊκ), Ἴρβινγκ Πίτσελ (Σάντορ). *Παραγ.:* Γιουνιβέρσαλ (ΗΠΑ) 1936. *Διάρκ.:*

Ὁ Κρίστοφερ Λῆ *στὸ Τρόμος τοῦ Δράκουλα*, τοῦ Τ. Φίσερ



*Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα* τοῦ Πῆτερ Σάντου (1970)

*Δράκουλας*
*ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων (Horror of Dracula)*

*Σκην.:* Τέρενς Φίσερ. *Σενάριο:* Τζίμυ Σάνγκστερ. *Φωτογραφία:* Τζὰκ Ἄσερ. *Ντεκόρ:* Μπέρναρντ Ρόμπινσον. *Μουσική:* Τζέημς Μπέρναρντ. *Εἰδ. ἐφφέ:* Σίντνεϋ Πῆροον. *Παίζουν:* Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλας), Πῆτερ Κάσιγκ (Βὰν Χέλσινγκ), Μάϊκλ Γκούτζ (Ἄρθουρ Χόλμγουντ), Μέλισσα Στρίμπλινγκ (Νίνα Χάρκερ), Τζὼν Βὰν Ἔϋσσεν (Τζόναθαν Χάρκερ), Κάρολ Μὰρς (Λούση), Βαλερὶ Γκὼντ (Βαμπίρ). *Παραγωγή:* Χάμμερ / Γιουνιβέρσαλ 1958. *Διάρκεια:*

στὸν πύργο, ἡ Λούση ποὺ προετοιμάζεται γιὰ τὸ βρυκόλακα, ἡ Μίνα ποὺ ὑποχωρεῖ μαγνητισμένη στὸ δωμάτιό της καὶ ὑποκύπτει, συνηγοροῦν γιὰ τὸ ἐρωτικὸ ὑπόστρωμα αὐτῆς τῆς διασκευῆς. Ἡ ἐπιθετικὴ πείνα τοῦ βρυκόλακα, τὰ χτυπήματα ποὺ δέχεται ἀπὸ τοὺς διῶκτες του - μὲ τὴν ἐξουδετέρωση τῶν θυμάτων του -, μετρημένα καὶ ὑπολογισμένα σὲ τοῦτο τὸ ἔργο, δημιουργοῦν μιὰ ἔνταση ποὺ φτάνει στὸ ἀποκορύφωμα. Ἡ ταινία μπορεῖ νὰ χωριστεῖ σὲ τρεῖς ἑνότητες ποὺ ἡ κάθε μιὰ ἀναπτύσσεται σὲ τρία στάδια, χωρὶς νὰ παρεκκλίνει ἀπ' αὐτὴ τὴν κατασκευή. Μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε τὸ πρῶτο «ἀνησυχία καὶ ξάφνιασμα», τὸ δεύτερο «ἐπιβεβαίωση» καὶ τὸ τρίτο «κάθαρση».

Στὴν πρώτη ἑνότητα, ἡ ἀνησυχία ἀκολουθεῖ τὸν Χάρκερ κατὰ τὴν εἴσοδό του στὸν πύργο· ἕνα πιάτο ποὺ πέφτει σπάει τὴ σιωπὴ καὶ συγχρόνως κάνει τὴν ἐμφάνισή της μιὰ γυναίκα - ποὺ εἶναι βαμπίρ. Τὸ ξάφνιασμα τὸ προκαλεῖ ἡ ἐμφάνιση τοῦ Δράκουλα, ποὺ ἀκόμα δὲν ξέρουμε ὅτι εἶναι βρυκόλακας. Ἡ ἐπιβεβαίωση εἶναι ἡ ἐπίθεση τῆς γυναίκας στὸν Χάρκερ καὶ ἡ πάλη τῶν δυὸ βρυκολάκων, ἀκόμη καὶ ὁ «θάνατός» της μὲ τὴ σφήνα, ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Χάρκερ, καθὼς καὶ ὁ δικός του πρῶτος θάνατος στὰ χέρια τοῦ βρυκόλακα. Ἡ πρώτη ἑνότητα κλείνει μὲ τὸν ὁριστικὸ θάνατο τοῦ Χάρκερ - βαμπὶρ ἀπὸ τὸν Βὰν Χέλσινγκ, αὐτὸ ποὺ ὀνομάσαμε «κάθαρση».

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀναπτύσσεται καὶ ἡ δεύτερη ἑνότητα, ὅπου στὸ πρῶτο στάδιο ἀντιστοιχεῖ ἡ προετοιμασία καὶ ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Δράκουλα ἀπὸ τὴ Λούση, ἡ ἐπιβεβαίωση τοῦ βαμπιρισμοῦ της στὸ δεύτερο καὶ ὁ θάνατός της στὸ τρίτο, ἐνῶ στὴν τρίτη ἑνότητα συμβαίνει κάτι ἀνάλογο στὴ Μίνα. Συγχρόνως οἱ τρεῖς ἑνότητες ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ταινία, ἀναπτύσσουν στὸ σύνολό τους κάτι ἀνάλογο μὲ κεῖνο τοῦ ἐσωτερικοῦ τους. Αὐτὴ ἡ μελετημένη κατασκευὴ ποὺ θυμίζει ὁμόκεντρους κύκλους, μὲ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἴδιου μοτίβου, δὲ δημιουργεῖ βαρετὴ ἐπανάληψη ὅπως θὰ νόμιζε κανείς. Ἀντίθετα, προετοιμάζει τὸ θεατή, τὸν ὁδηγεῖ μὲ σιγουριὰ στὴ συμμετοχή, γνωρίζοντάς του πὼς αὐτὸ ποὺ ἔχει συμβεῖ θὰ ξανασυμβεῖ, μέχρι τὴν προσωρινὴ ἢ ὁριστικὴ κάθαρση, σὰ μιὰ πανηγυρικὴ ἱερουργία ποὺ ἐπαναλαμβάνει τὸν κύκλο τῶν ἐποχῶν.

*Τὰ σημάδια τοῦ Δράκουλα* τοῦ Ρόυ Γουώρντ Μπέηκερ

Ἡ γεωμετρικὴ κατασκευὴ τοῦ πρώτου Δράκουλα τοῦ Φίσερ δὲν συναντᾶται στὴ δεύτερη ταινία, τὸν *Ἄρχοντα τοῦ σκότους (Dracula, prince of darkness, 1956)*, παρόλο ποὺ κι αὐτὴ ἀναπτύσσεται σὲ τρεῖς ἑνότητες ποὺ κάθε μιὰ ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ «συνάντηση». Ἂν καὶ στὴν ταινία ὑπάρχει ἡ ἀνάσταση τοῦ κόμη Δράκουλα, τὸ θέμα ποὺ δεσπόζει εἶναι μιὰ «μετάσταση»: μιᾶς γυναίκας σὲ βαμπίρ, ἡ σύντομη «σταδιοδρομία» της μὲ τὴ νέα κατάσταση, ἡ κατάργησή της. Ἂν καὶ δὲν ὑπάρχει ἡ μελετημένη λιτότητα τῆς πρώτης, ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Φίσερ κερδίζει στὴν πυκνότητα τοῦ θέματος ποὺ εἶναι δοσμένο μὲ ὑποβλητικότητα. Ἡ εἴσοδος τῶν δυὸ ζευγαριῶν στὸν πύργο, ἡ ἀνησυχία ποὺ κορυφώνεται σὲ κοντράστο μὲ μιὰ διάθεση νὰ μὴν τὴν πάρουν στὰ σοβαρὰ, δημιουργοῦν μιὰ ἀτμόσφαιρα ποὺ προετοιμάζει αὐτὸ ποὺ θὰ συμβεῖ: ἡ ἀνάσταση τοῦ Δράκουλα εἶναι μιὰ στιγμὴ ἐκθαμβωτικῆς φρίκης, τὸ βίαιο σχίσιμο ἑνὸς παραπετάσματος ποὺ καλύπτει ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ζωὴ καὶ θάνατος, σὲ μιὰ μόνη κίνηση. Ἡ ἀποκάλυψη ἐγγράφεται καὶ μέσα στὴν ταινία στὸ βλέμμα τῆς Μπάρμπαρα Σέλλεϋ ὅταν περνάει τὸ παραπέτασμα. Ἡ ἔντονη βιαιότητα αὐτῆς τῆς σκηνῆς μέσα στὴν κρύπτη, θὰ μποροῦσε εὔκολα νὰ ὁδηγήσει στὴ γελοιοποίηση τῶν προθέσεων καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ εἶδος τοῦ ἔργου, ἂν δὲν εἶταν τόσο σίγουρος ὁ χειρισμὸς τοῦ Φίσερ.

Ἡ δεύτερη «συνάντηση» εἶναι ἐκείνη τοῦ προσώπου ποὺ ὑποδύεται ἡ Μπάρμπαρα Σέλλεϋ - ποὺ στὸ μεταξὺ ἔχει ὑποστεῖ τὴ «μετάσταση» - μὲ τοὺς πρώην συντρόφους της καὶ ἡ ἀποκάλυψη τῆς μεταμόρφωσης. Ὁ ἦχος μιᾶς καμπάνας σ' αὐτὴ τὴ σκηνή, ἀντιστοιχεῖ στὸ παραπέτασμα ποὺ πέφτει, χωρίζοντας ξανά. Ἡ τελικὴ συνάντηση εἶναι ἡ εἰσβολὴ τῶν βαμπὶρ στὸ μοναστήρι ποὺ βρίσκονται οἱ «ἄλλοι». Ἂν ὁ πύργος εἶταν ὁ τόπος τοῦ «ἱεροῦ» καὶ τῆς κρύπτης - τὸ μέρος ὅπου ἔστω καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀνασύρεται τὸ παραπέτασμα - τὸ μοναστήρι, ἀμέσως χαμηλότερα, εἶναι ἡ περιοχὴ ὅπου ὁ διαχωρισμὸς εἶναι πλήρης. Ἡ «ἀνθρωπιστικὴ» ἑπομένως κίνηση τῆς Ντάϊαν πρὸς τὴν Ἕλλεν-βαμπὶρ (Μπ. Σέλλεϋ) ἀποδεικνύεται πὼς δὲν συντελεῖ καθόλου στὴν ἐξάλειψη τῆς «διαφορᾶς». «Μολυσμένη» ἀπὸ τὴν ἐπαφή, ἡ πρώτη, ὑφίσταται ἐξαγνισμὸ διὰ τῆς πυρᾶς, ἐνῶ ἡ δεύτερη, ἡ «ἄλλη», ἀντιμετωπίζει θανάσιμη καταδίωξη. Δὲν εἶναι μάταιο νὰ ἀναφερθεῖ γιὰ

*Δράκουλας, ὁ Πρίγκιπας τοῦ σκότους (Dracula, Prince of Darkness)*

**Σκην.:** Τέρενς Φίσερ. **Σεν.:** Τζὼν Σάνσομ (ἀπὸ μιὰ ἰδέα τοῦ Τζὼν Ἕλντερ). **Φωτ.:** Μάικλ Ρέντ. **Μουσ.:** Τζέημς Μπέρναρντ. **Ντεκόρ.:** Μπέρναρντ Ρόμπινσον. **Κοστ.:** Ρόσμαρυ Μπάρουζ. **Εἰδ. ἐφφέ:** The Bowie Films. **Παίζουν:** Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλα), Μπάρμπαρα Σέλλεϋ (Ἕλλεν Κέντ), Ἄντριου Κὴρ (πατὴρ Σαντόρ), Φράνσις Μάτιουζ (Τσάρλς Κέντ) Σούζαν Φάρμερ (Ντάϊαν Κέντ), Τσάρλς Τίνγουελ (Ἄλαν Κέντ), Θόρλεϋ Οὐῶλτερς (Λούντβιχ), Φίλιπ Λάθομ (Κλόβ), *Παραγ.:* A Seven Arts/Χάμμερ 1965. *Διάρκ.:* 90'.

Ὁ Κρίστοφερ Λῆ στὸ *Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα* τοῦ Π. Σάντυ.

*Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Δράκουλα (The brides of Dracula)*

*Σκην.:* Τέρενς Φίσερ. *Σεν.:* Τζίμυ Σάνγκστερ, Πῆτερ Μπράϊαν, Ἐντουαρντ Πέρσυ. *Φωτ.:* Τζὰκ Ἄσερ. *Μουσ.:* Μάλκομ Οὐΐλλιαμσον. *Ντεκόρ:* Μπέρναρντ Ρόμπινσον. *Εἰδ. ἐφφέ:* Σίντνεϋ Πῆρσον. *Παίζουν:* Πῆτερ Κάσιγκ (Βὰν Χέλσιγκ), Ντέϊβιντ Πὲλλ (Βαρῶνος Μάϊνστερ/Βαμπίρ), Ὑβὸν Μονλὼρ (Μάριαν), Μαρτίτα Χὰντ (Βαρώνη Μάινστερ). *Παραγ.:* Χάμμερ / Γιουνιβέρσαλ 1960. *Διάρκ.:* 85'.

*Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπὸ τὸν τάφο του (Dracula has risen from the grave)*

*Σκην.:* Φρέντυ Φράνσις. *Σεν.:* Τζὼν Ἔλντερ. *Φωτ.:* Ἄρθουρ Γκράντ. *Μουσ.:* Τζέης Μπέρναρντ. *Εἰδ. ἐφφέ:* Φρὰνκ Τζώρτζ. *Παίζουν:* Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλας), Ροῦπερτ Νταίβις (Ἐπίσκοπος Μύλλερ), Βερόλλη μιὰ φορὰ ἡ σύλληψη τῆς γυναίκας-βαμπὶρ καὶ ἡ αἴσθηση ποὺ δίνει ὁ τρόπος τῆς ἐκτέλεσής της ἀπὸ τοὺς καλόγερους στὴν ἀποθήκη. Ὁ φακὸς δὲν καδράρει μόνο τὸ πρόσωπο τῆς Σέλλεϋ ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ κορμί της, μὲ τὴν ὑλικότητα τῆς παρουσίας του, τὴν ἔντονη προσπάθεια νὰ ξεφύγει, τὸν τρόμο μπροστὰ στὴν ἐπικείμενη «κατάργησή» του, τοὺς σπασμοὺς τῆς ὀδύνης του. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὶς προθέσεις αὐτῆς τῆς σκηνῆς, ὅπου στὸ μῖσος καὶ τὴ φρίκη τοῦ βαμπίρ, ἀντιτάσσεται ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη ἡ ἀπάνθρωπη παγερότητα τῶν καλόγερων - ἐκτελεστῶν καὶ τὸ ἐπακόλουθο «τυπικὸ» τῆς ἀνάγνωσης τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας.

## «Ψυχολογία» καὶ «Λογικὸ»

Οἱ τρεῖς ἑπόμενες ταινίες τῆς σειρᾶς ἀνήκουν κυρίως στὸν κοινό τους σεναριογράφο (Τζὼν Ἔλντερ) καὶ λιγότερο στοὺς διάφορους σκηνοθέτες τους, ποὺ κατέφυγαν στὴν ὑπερβολὴ καὶ τὸν ἐντυπωσιασμὸ γιὰ νὰ κρύψουν τὴ ρηχότητα τῆς ἔμπνευσης καὶ νὰ συνεχίσουν ἕνα εἶδος ποὺ ἀπέδιδε ἐμπορικά. Ἀφετηρία τους τόσο ὁ δεύτερος Δράκουλας τοῦ Φίσερ, ὅσο καὶ μιὰ ἄλλη ταινία μὲ βρυκόλακες ποὺ γύρισε ὁ ἴδιος, ἀνάμεσα στὶς δυὸ ἄλλες, μὲ τὸν ἴδιο σεναριογράφο τῆς πρώτης (Τζίμμυ Σάνγκστερ). Στὸ *Φιλὶ τοῦ Βρυκόλακα (The brides of Dracula, 1960)*, μιὰ ἀνοιξιάτικη ἐπιδημία βαμπιρισμοῦ πλήττει τὴν περιοχὴ ἑνὸς σχολείου κοριτσιῶν, μὲ κύριο φορέα της ἕνα νεαρὸ βαρῶνο ποὺ καθιστᾶ θῦμα καὶ τὴ μητέρα του. Ὁ παμπάλαιος μύθος τοῦ ξυπνήματος τῆς ἄνοιξης/φύσης καὶ ἡ δέσμευση τοῦ ἐρωτισμοῦ στὴν «ἀρχὴ τῆς πραγματικότητας», δίνεται σ' αὐτὴ τὴν ταινία τοῦ Φίσερ μὲ μιὰ αἰσθητὴ διάθεση παιγνιδίσματος. Ὁ βαμπιρισμός της παραπέμπει ἀπευθείας στὸν ὀρφισμό, τόσο μὲ τὸ νεαρὸ καὶ ἐρωτικὸ τῶν προσώπων, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἐποχὴ τῆς δράσης (ἄνοιξη). Ἀπὸ τὴν ταινία αὐτὴ ὁ Ἔλντερ μετέφερε στὰ τρία σενάρια του *(Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπὸ τὸν τάφο του, Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα, Τὰ σημάδια τοῦ Δράκουλα)* τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον, βαρυμένο ἀπὸ τὴν πατριαρχικὴ ἐξουσιαστικὴ ἀρχὴ καὶ ἀπὸ μιὰ «ἐξέγερση» ποὺ εἰκονοποιεῖ εὐκαιριακὰ τὴ βιαιότητα ὁρισμένων σκηνῶν ἀπὸ τὸν *Ἄρχοντα τοῦ σκότους*.

Μεταφερμένος σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον ὁ Δράκουλας εἶναι ἀφορμὴ—ὄχι ὅμως καὶ ἡ αἰτία - γιὰ ὅτι θὰ ἐπακολουθήσει. Περιορισμένος ὁ ρόλος του, γίνεται ἕνα ψυχολογικὸ στοιχεῖο ἀπόλυτα σχηματοποιημένο, μιὰ φιγοῦρα τοῦ ντεκὸρ χωρὶς τρίτη διάσταση.

Στὸ *Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπὸ τὸν τάφο του (Dracula has risen from the grave, 1968)* τοῦ Φρέντυ Φράνσις, τὸ βαμπὶρ «μεταφέρεται» ἀπὸ ἕναν παπᾶ (Ἔβαν Χόπερ), ποὺ εἶναι τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον πρόσωπο τῆς ταινίας, παραπέμποντας στὸ *M* τοῦ Φρίτς Λάνγκ. Τὸ ἐρωτικὸ ζευγάρι τῆς ταινίας εἶναι ἀρκετὰ ἐλεύθερο στὴ συμπεριφορά του, ἐξαρτᾶται ὅμως ἀπὸ ἕναν ἡλικιωμένο ἐπίσκοπο ποὺ εἶναι ὁ θεῖος τῆς κοπέλας. Τὸ στοιχεῖο τῆς θρησκευτικῆς ἐξουσίας δίνει παρὼν σ' αὐτὴ τὴν ταινία, ἀλλὰ ὁ ἐπίπεδος σκηνοθετικὸς χειρισμὸς δὲ διασαφηνίζει τὶς προθέσεις τοῦ σεναριογράφου. Ὁ βρυκόλακας δὲν ἐξουδετερώνεται μόνο μὲ τὴ σφήνα, ἀλλὴ καὶ τὴν ὑπογραφὴ στὴν «πίστη», τοῦ ἐκτελεστοῦ (ὁ ἄθεος ἥρωας πρέπει νὰ προσευχηθεῖ συγχρόνως). Ἡ βεβήλωση τῶν ἐκκλησιῶν εἶναι μοτίβο σταθερὸ καὶ στὰ τρία σενάρια τοῦ Ἔλντερ, καθὼς καὶ ἡ ἀνταπόδοση, στὸν τρόπο ποὺ ἐξοντώνεται ὁ βρυκόλακας στὸ τέλος (καρφωμένος στὸ σταυρὸ—μεταβαλλόμενος σὲ σκόνη πάνω στὴν ἅγια τράπεζα - ἀπὸ κεραυνό). Αὐτὸς ὁ ὑπερθεματισμὸς τῆς σχηματοποίησης (ὁ σταυρὸς εἶναι ἐχθρὸς τοῦ βρυκόλακα), μὲ τὸν σοβαροφανὴ τρόπο ποὺ εἰσάγεται ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία, δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση παραχάραξης μιᾶς παρωδιακῆς διάθεσης.

Στὸ *Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα (Taste the blood of Dracula, 1970)* τοῦ Πῆτερ Σάντυ, ἀντίπαλος τοῦ βρυκόλακα δὲν εἶναι ἡ ἐκκλησία, ἀλλὰ ἡ ἀστικὴ ἠθική. Τὸ βαμπὶρ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ σῶμα ἑνὸς παρηκμασμένου νεαροῦ ἀριστοκράτη, ὑπηρέτη στὶς κρυφὲς διασκεδάσεις μεγαλοαστῶν καὶ κατευθύνει τὸ χέρι τῶν παιδιῶν τους ἐνάντια στοὺς πατέρες. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ βαμπιρισμὸς μοιάζει τελείως περιττὸς σ' αὐτὲς τὶς σχηματοποιημένες ἐνδοοικογενειακὲς συγκρούσεις. Σ' ἀνταπόδοση, τὸ τρίτο σενάριο τοῦ Ἔλντερ *Τὰ σημάδια τοῦ Δράκουλα (Scars of Dracula, 1971)* ποὺ γύρισε ὁ Ρόϋ Γουώρντ Μπέϊκερ, προσφέρει μεγάλη ἀναλογία «πύργου», ὅπου οἱ προηγούμενοι νεαροὶ γόνοι τῶν ἀλαζονικῶν ἀστῶν τῶν σεναρίων τοῦ Ἔλντερ, προσελκύονται γιὰ νὰ γίνουν ἀντικείμενα ἡδονισμοῦ καὶ βασανιστηρίων, ἀπὸ τὰ ὄντα ποὺ ἔχει ὁριστεῖ ν' ἀνήκουν στοὺς νόμους τῆς Νύχτας.

Ἡ διαφαινόμενη πρόθεση νὰ ἀναιρεθεῖ ὁ διαχωρισμὸς τῆς Νύχτας καὶ τῆς Μέρας (βαμπὶρ καὶ διῶκτες ἢ θύματα), ὁδηγεῖ τὸν Ἔλντερ καὶ τοὺς σκηνοθέτες του σ' ἕνα ἄλλο σχῆμα: οἱ κακοποιὲς δυνάμεις (βαμπὶρ) περιέχονται στοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους, εἶναι προέκτασή τους λόγω κατάχρησης δύναμης (ἀστοὶ) ἢ ἀδυναμίας (χωρικοί). Ἡ κοσμικὴ ἐξουσία (θρησκεία) ἐξισοῦται μὲ τὴ θεϊκὴ ἢ φυσικὴ ὀργὴ (κεραυνὸς) ποὺ ἀποκαθιστᾶ τὴν τάξη. Τὸ μοντέλο φτάνει μέχρι τὴν τοποθέτηση τῶν καταστάσεων σὲ σύγχρονη ἐποχὴ *(Dracula a.d., 1972* καὶ *Satanic rites of Dracula, 1973* καὶ τὰ δυὸ τοῦ Ἄλλαν Γκίμπσον), ὅπου τὸ μυθικὸ κακοποιὸ πρόσωπο βρίσκεται πίσω ἀπὸ ἐκπροσώπους κυρίαρχων μονάδων (ἐπιχειρηματίες) ἢ ὑποομάδων (κοινότητες νέων τοῦ Τσέλσυ). Ὡστόσο καὶ αὐτὲς οἱ ταινίες ὅπως καὶ οἱ τρεῖς προηγούμενες ποὺ ἔγραψε ὁ Ἔλντερ, ἔχουν ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικό: τὸν ἐγκλωβισμὸ τοῦ κοινωνικοῦ τους μοντέλου, ποὺ ὑποτίθεται ὅτι καταδικάζουν, μέσα σὲ μιὰ ἠθικὴ στάση - ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸ ὅτι ὁ βρυκόλακας πρέπει στὸ τέλος νὰ νικηθεῖ. Μεταφερμένος στὸ φῶς τῆς μέρας ὁ συμβολισμὸς τοῦ βρυκόλακα, σὰ στοιχεῖο ψυχολογικό, εἶναι ἐξ ἀρχῆς δέσμιο τοῦ ψυχολογισμοῦ καὶ τῶν περιορισμῶν του. Ἡ κοινωνικὴ ἱεράρχηση τοῦ βίτσιου ἐξάλλου καὶ ἡ ὑπόμνηση τοῦ «πύργου» στὰ *Σημάδια τοῦ Δράκουλα,* ὅπου εἶναι ἡ σχηματοποίηση τοῦ ἀσύδοτου σεξουαλισμοῦ, εἶναι μιὰ ὁλοφάνερη ἀναφορὰ στὸν σαντισμό· μὲ τὴ διαφορὰ ποὺ ἐκεῖνο ποὺ στὸ Ντὲ Σὰντ εἶταν ἡ ἐγγραφὴ τῆς λειτουργίας μιᾶς ἀντι-φύσης, ἐδῶ παρουσιάζεται, μέσα ἀπὸ μιὰ ἐλλειπὴ ἐγγραφή, σὰν ἡ ἴδια ἡ Φύση μὲ τὶς παρεκτροπές της. Τὸ αἴτημα ἑπομένως δὲν εἶναι ἡ θεσμοποίηση τοῦ παραλογισμοῦ - ἀφοῦ αὐτὸς δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο στὸ διαχωρισμό του ἀπὸ τὴ λογικὴ - ἀλλά, ἀναπόφευκτα, ἡ συνέχιση τῆς κυριαρχίας ποὺ βασίζεται πάνω στὸ διαχωρισμὸ σὲ Χαμηλὸ καὶ Ὑψηλό, σὲ Θεμιτὸ καὶ Ἀθέμιτο, Λογικὸ καὶ Παράλογο. Χρεώνοντας τὸ ζωώδες στὸ παράλογο καὶ πιστώνοντάς τα μὲ θέση φασματικῆς κοινωνικῆς κυριαρχίας, οἱ διασκευὲς αὐτές, ἀπὸ τὸν Ἔλντερ καὶ μετά, δὲν παύουν νὰ ἐπικαλοῦνται τὸ Λογικὸ σὰν Ἐπέμβαση - τὸ Λογικὸ ποὺ εἶταν πάντοτε Λόγος κυριαρχίας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ διαχωρίστηκε, ὀνοματίζοντάς το, ἀπὸ τὸ Παράλογο. Καὶ δῶ ματαιώνεται ὁ δῆθεν «ἐμπλουτισμὸς» τῶν ταινιῶν αὐτῶν μὲ «ψυχολο-

νὶκ Κάρλσον (Μαρία Μύλλερ), Μπάρρυ Ἄντριους (Πώλ), Μπάρμπαρα Ἔβιγκ (Ζίνα), Ἔβαν Χοῦπερ (Παπάς). *Παραγ.:* Χάμμερ/Γουῶρνερ 1968. *Διάρκ.:* 92'.

*Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα (Taste the blood of Dracula)*

*Σκην.:* Πῆτερ Σάντυ. *Σεν.:* Τζὼν Ἔλντερ. *Φωτ.:* Ἄρθουρ Γκράντ. *Παίζουν:* Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλας). Τζόφρεϋ Κὲν (Χάργκουντ), Λίντα Χέϋντεν (Ἄλις Χάργκουντ), Ἴλα Μπλαὶρ (Λούσυ), Ρὰλφ Μπέητς (Λόρδος Κούρτλεϋ), Ἄντονυ Κόρλαν (Πώλ). *Παραγ.:* Χάμμερ/Γουῶρνερ 1970.

*Ὁ Κόμης Δράκουλας (Count Dracula)*

*Σκην.:* Τζὲς Φράνκο. *Φωτ.:* Μανόλο Μαρῖνο. *Παίζουν:* Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλας), Σολεντὰτ Μιράντα (Λούση), Χέρμπερτ Λὸμ (Βὰν Χέλσινγκ), Μαρία Ρὲμ (Μίνα), Φρὲντ Οὐίλλιαμς (Χάρκερ), Κλάους Κίνσκι (Ρένφηλντ). *Παραγ.:* Ἀγγλο-Ἰσπανικὴ 1970.

*Τὰ σημάδια τοῦ Δράκουλα (Scars of Dracula)*

*Σκην.:* Ρόϋ Γουώρντ Μπέηκερ. *Σεν.:* Τζὼν Ἔλντερ. *Φωτ.:* Μόρρεϋ Γκράντ. *Μουσ.:* Τζέημς Μπέρναρντ. *Παίζουν:* Κρίστοφερ Λῆ (Δράκουλας), Ντέννις Οὐάτερμαν (Σάιμον), Τζέννυ Χάνλεϋ (Σάρα), Κρίστοφερ Μάττιους (Πώλ), Πάτρικ Τροῦγκτον (Κλόβ), Ἀνοῦσκα Χέμπελ (Τάνια). *Παραγ.:* Χάμμερ 1971.

γικὰ» καὶ «κοινωνικὰ» στοιχεῖα. Πέρα ἀπὸ τὸ Φίσερ - ἀπὸ κεῖνο ποὺ σ' αὐτὸν εἶταν μιὰ νηφάλια σφαιρικὴ κατασκευὴ - οἱ συνεχιστές του ἀποκαλύπτουν τὴν ὕπαρξη ἑνὸς νευρωτικοῦ λόγου, ποὺ ἄδικα ἐπιχειρεῖ νὰ δικαιώσει τὴν ἀντιδραστικὴ φύση του.

Ἄλκης Λελούδης

*Μετὰ τὴν ταινία τοῦ Πολάνσκυ* (Νύχτα τῶν βρυκολάκων, 1966), *ὁ γερμανὸς Χὰνς Γκάϊζεντόρφερ θὰ μεταχειριστεῖ τοὺς χαρακτῆρες τοῦ Στόκερ γιὰ μιὰ ἀλληγορία πάνω στὸ θέμα «ἐξουσία»* (Jonathan, vampire sterben nicht, 1970 - *ἄπαιχτο ἀκόμα ἐδῶ - ἐνῶ σὲ μιὰ ἱσπανικὴ παραγωγὴ* Ὁ κόμης Δράκουλας (Count Dracula), *τὸν ἴδιο χρόνο, ὁ Τζέζους Φράνκο θὰ εἰκονογραφήσει ἁπλῶς τὸ βιβλίο τοῦ Στόουκερ σὰν ὁποιοδήποτε ἔργο «ἐποχῆς» καὶ ὁ Ντὰν Κέρτις* (Dracula, 1973) *θὰ δώσει τὸ βαμπὶρ μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς ρωμαντικοῦ/νευρωτικοῦ. Οἱ παραλλαγὲς φτάνουν μέχρι τὴν πρόσφατη παρωδία τοῦ Πὼλ Μόρισεϋ, ὅπου ὁ μῦθος ἔχει νεκρωθεῖ πρὶν ξεκινήσει ἡ δράση καὶ πολὺ πρὶν ὁ Δράκουλα/Οὔντο Κίερ ἐξοντωθεῖ στὸ φινάλε.*

*Παραπομπή:*

Τὸ βαμπὶρ θὰ τὸ συναντήσουμε καὶ μὲ θηλυκὴ μορφή, σὲ κεντρικὴ θέση τῆς ταινίας· καὶ μὲ μιὰ ψυχολογικὴ ἰδιομορφία: τὴν προτίμησή του στὶς γυναῖκες. Εἶναι ὅλες οἱ ταινίες ποὺ γυρίστηκαν μὲ ἡρωΐδα τὴν «Καρμίλα», ἀπὸ διηγήματα τοῦ Sheridan Le Fanu. Τὸ θέμα τὸ μεταχειρίστηκε ὁ Ντράγιερ στὸ *Βαμπίρ*, σὲ πολὺ προσωπικὴ διασκευή. Τὸ ξανασυναντᾶμε τὸ 1960 στὸν Βαντὶμ *Ἡδονὴ μέχρι θανάτου (Et mourir de plaisir)*, σὲ σύγχρονη ἀπόδοση. Ἀπὸ τότε τὸ ξανάδαμε σὲ σκηνοθεσία Τόμας Μίλλερ *(La maldicion de los Karnstein/La crypte, 1962)*, στὸ *Lust for a vampire (1970)* τοῦ Τζίμμυ Σάνγκστερ καὶ στὸ *The vampire lovers (1971)* τοῦ Ρόϋ Γουόρντ Μπέϊκερ. Πιὸ πρὶν ὅμως, ὑπάρχει ἡ ταινία τοῦ Λάμπερτ Χίλλυερ *Ἡ κόρη τοῦ Δράκουλα (1936)*, ὅπου ἡ «μεταμφίεση» τοῦ βαμπιρισμοῦ καλύπτει τὸ πραγματικὸ θέμα, ἕναν «δύσκολο» ἐρωτισμό. Ἡ ταινία θεωρεῖται πολὺ πετυχημένη στὸν τρόπο ποὺ ἀφήνει νὰ διαγράφεται τὸ βαθύτερο θέμα της.

*Δράκουλας ὁ Βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων* (Κρίστοφερ Λῆ, Μέλισσα Σιρίμπλινγκ)

# Τέρενς Φίσερ, αὐτὸς ὁ ἄγνωστος.

## Τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

Μύθος / Κώδικας / Νόμος. *Τὸ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο κινηματογραφικὸ εἶδος, ὑποτάσσεται μὲ ἐλαφριὰ καρδιὰ στοὺς κώδικες ποὺ ὁ ἴδιος καθορίζει, ἐνῶ ταυτόχρονα διαθέτει τὰ περισσότερα μέσα γιὰ νὰ παρεκκλίνει ἀπὸ τὴν συστηματοποίηση ποὺ ἐπιβάλλουν αὐτοὶ οἱ κώδικες ἢ γιὰ νὰ ξεκόψει ἀπ' τὶς προοπτικές, ποὺ χαράζουν, γιὰ ὅποιον εἶναι οἰκεῖος μὲ τὸ θέμα, ἀποτελεῖ μιὰ ὁλοφάνερη ἀλήθεια, ποὺ ὅσο κι' ἄν εἶναι βασικὴ καὶ κοινότυπη, παραμένει ὁ βασικὸς κανόνας τοῦ κινηματογραφικοῦ αὐτοῦ εἴδους. Ἀπ' τὸν Τζαίημς Γουέλη στοὺς Κοῦπερ - Σέντσακ ἢ ἀπ' τὸν Τὸντ Μπράουνινγκ στὸν Τέρενς Φίσερ, ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος (καὶ πιὸ συγκεκριμμένα ὁ κινηματογράφος φρίκης καὶ τρόμου) συναντάει τὰ ἴδια μονοπάτια ποὺ χάραξαν στοὺς περασμένους αἰῶνες, μύθοι, ποὺ οἱ πηγές τους βρίσκονται στὴν προϊστορία μιᾶς θρυλικῆς ἀρχαιότητας κι ἑνὸς σκοτεινοῦ καὶ θαυμαστοῦ Μεσαίωνα (Δράκουλας) στὰ ἀκραῖα σημεῖα μιᾶς ἱστορίας τῶν πολιτισμῶν (Μούμια) ἢ στὸ περιθώριο μιᾶς ἀντίληψης τῆς προόδου συνδεδεμένης μὲ τὴν ὅλο καὶ πιὸ γρήγορη ἀνάπτυξη τῶν ἐπιστημονικῶν ἀνακαλύψεων (Φρανκεστάιν, Δρ. Τζέκυλ / Μίστερ Χάυντ). Ἔτσι, ὁ κινηματογράφος φρίκης καὶ τρόμου, λόγος ὑπαγορευμένος ἀπ' τὸ ἀπωθημένο ἢ τὸ ἀσυνείδητο, ξανασυνδέεται — στὰ πλαίσια αὐτῶν τῶν περισσότερο ἢ λιγότερο μακρινῶν πεδίων ποὺ καταλαμβάνει — μὲ τὴν ἀφήγηση τῆς οὐτοπίας. Ξαναγυρίζει στὰ τοπία, στὶς παρθένες ἐκτάσεις καὶ στοὺς κλειστοὺς χώρους της, στὰ δάση καὶ στοὺς πύργους της. Διασταυρώνεται μὲ τοὺς ἄρχοντες αὐτῶν τῶν χώρων, τὰ τέρατα καὶ τοὺς ἀγγέλους, τοὺς δαίμονες καὶ τοὺς τρελούς. Νὰ γιατὶ δὲν βρίσκουμε παραλλαγὲς τῶν θεμάτων, τῶν ντεκὸρ καὶ τῶν ἡρώων του. Νὰ γιατί, ἀντίθετα, συναντάμε τὴν σταθερότητα τῆς διαλεκτικῆς του, τὴν ἀνακύκλωση τῶν φαντασμάτων του, μὲ δύο λόγια, τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Ἴδιου, τοῦ Κώδικα. Ἀλλ' αὐτὸς ὁ ἴδιος δὲν ξαναγυρίζει ποτὲ ταυτόσημος, εἶναι ὁ ἴδιος καὶ ἕνας ἄλλος, ὁ νόμος καὶ ἡ παραλλαγή του (μερικὲς φορὲς ἡ ἀνατροπή του).*[1]

Ἐρωτισμὸς / Γραφή. *Ὁ Τέρενς Φίσερ, τελευταῖος μεγάλος τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, συγκαταλέγεται ἀνάμεσα σ' ἐκείνους ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸν ἐρωτισμὸ στὶς ταινίες φρίκης καὶ τρόμου, ὑπολογίζοντας τὶς δόσεις του μὲ μιὰ μέθοδο σχεδὸν ἐπιστημονική. Ξέρει καλὰ ὅτι στὶς ταινίες μὲ βρυκόλακες γιὰ παράδειγμα, λίγη σημασία ἔχει στὴν πραγματικότητα ὁ θρίαμβος ἢ ἡ ἥττα τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, τὸ μόνο ποὺ μετράει εἶναι τὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι καὶ οἱ φάσεις του, οἱ ἐκκρεμότητές του, τὸ διαδοχικὸ μολυσματικό του ἅπλωμα ποὺ ὑφαίνουν μία συμπαγὴ μυθοπλασία, ποὺ βρίσκει μέσα στὴ σφαιρικὴ θεματικὴ τοῦ εἴδους τὶς ρίζες ποὺ τὴν τρέφουν ἀδιάκοπα. Ἀλλὰ σὰν νὰ μὴν τοῦ ἀρκοῦσε τὸ ὅτι ἔφερε στὸ φῶς τὴ λογικὴ τοῦ πόθου καὶ τὶς ἐρωτικὲς μεταφορὲς πού, κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη ἑνὸς μανιχεϊσμοῦ ἐπιφανειακὰ ἁπλοϊκοῦ, διαπερνοῦν αὐτὰ τὰ φανταστικὰ μυθιστορήματα, προσπάθησε νὰ παράγει καὶ τὰ ἀποτελέσματά τους χάρη σὲ μιὰ γραφή, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε μαγική, οὔτε ἀσυνεχής, οὔτε κραυγαλέα ἀλλὰ ἀντίθετα ἐντελῶς λεία. Γραφὴ ποὺ ἡ ὁμορφιά της ἔγκειται στὸ σβύσιμο κάθε ἴχνους της, σὲ μιὰ ἀβρότητα ποὺ ἄλλοτε τυλίγει τὰ πάντα, ἄλλοτε συγχίζει, καὶ πού, παράδοξα, κάνει ἀκόμα πιὸ φανταστικὰ μερικὰ περάσματα ἀπὸ τὸ ἕνα πλάνο στ' ἄλλο, ἀπὸ τὸν ἕνα χῶρο στὸν ἄλλο, ἀπὸ τὴν μία σκηνὴ στὴν ἄλλη, ἀπὸ τὸ ἕνα κορμὶ στὸ ἄλλο.*

Τὸ μάτι / ὁ πόθος. *Κι ἄν, σ' αὐτὲς τὶς ταινίες, τὸ μάτι, σὰν μεταφορὰ μιᾶς κυριαρχίας τοῦ δημιουργοῦ πάνω στὰ σημεῖα του, ἐπενδύεται μὲ μιὰ δύναμη, μὲ μιὰ ἀβάσταχτη ἐπιροὴ (πάνω στὰ ὑποκείμενα ποὺ ὑπνωτίζει, πάνω στὰ σώματα ποὺ ποθεῖ, ποὺ «κάνει δικά του», πάνω στοὺς θεατές), μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε λογικὰ ὅτι τὸ παιχνίδι τοῦ βλέμματος μοιάζει μὲ μιὰ πάλη, ὅτι μᾶς παρασύρει σὲ μιὰ διαλεκτικὴ τῆς ὑποδούλωσης ὅπου στοὺς τερατώδεις καὶ σατανικοὺς δαίδαλους ἑνὸς κυνηγιοῦ τοῦ πόθου ἀντιτίθενται σύμβολα μιᾶς καταπίεσης, τὸ ὁπλοστάσιο τῶν ἀπαγορεύσεων (θρησκευτικῶν, σεξουαλικῶν), τὸ τεῖχος τοῦ Νόμου. Μὲ τελικὸ σκοπὸ βέβαια, ἀπ' τὴ μιὰ τὴν οἰκειοποίηση τοῦ σώματος, τὴν κυριάρχησή του κι ἀπ' τὴν ἄλλη τὴν καταστροφὴ μιᾶς δύναμης, μιᾶς ἐξουσίας, τὴν «ὁμαλοποίησή» της, τὴν «εὐθυγράμμισή» της.*

Ἡ Φάμπρικα. *Τελειοποιώντας ἀπὸ ταινία σὲ ταινία μιὰ ἐκθαμβωτικὴ αἰσθητικὴ ὅπου συνυπάρχουν μιὰ εἰκαστικὴ ἀναζήτηση τῶν τελετουργικῶν χρωμάτων τοῦ σατανισμοῦ (πορφυρό, γκρενά, ἄσπρο, μαῦρο) καὶ μιὰ φροντισμένη ψιλοδουλειὰ στὰ ντεκόρ, στὰ κοστούμια καὶ στὰ σημάδια τῆς ἐποχῆς, ὁ Τέρενς Φίσερ ἵδρυσε καὶ ἐξασφάλισε τὴ συνοχὴ μιᾶς σχολῆς: τῆς Χάμερ Φίλμς. Σὰν τὸν Μουρνάου ἢ τὸν Λάνγκ, κατάφερε νὰ ἐπιβάλλει ἕνα κόσμο σημαινόντων ποὺ ὁ ἴδιος συνταίριαξε, ταξινόμησε, κατάταξε, σκηνοθέτησε, μ' ἕνα τρόπο ἐπιφανειακὰ «οὐδέτερο» · κινηματογραφώντας ὅπως οἱ προκάτοχοί του, εἶναι ὁ ὄψιμος ἐκπρόσωπος μιᾶς ἀντίληψης γιὰ τὸν κινηματογράφο, ποὺ ἄν καὶ ἔχει πιὰ ἐξαντληθεῖ, ξαφνικὰ ξαναζωντανεύει, μιὰ καὶ ἐγγράφεται στὴν τυπικὰ ἀγγλικὴ παράδοση τῆς ταινίας φρίκης.*

Μήπως ὁ Τέρενς Φίσερ δὲν εἶναι τότε ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος ἑνὸς καταραμένου κλασικισμοῦ;

---

*1. Ἔτσι, τὸ θέμα τοῦ βαμπὶρ ἢ ἐκεῖνο τοῦ Φρανκενστάιν γνώρισε ἀπρόβλεπτες φάσεις ποὺ συντάραξαν τὸ ὅλο οἰκοδόμημά του, τελειοποιώντας καὶ μετασχηματίζοντάς το ταυτόχρονα. Σὲ κάθε ἀνάσταση του, ὁ κόμης Δράκουλας ἐκλεπτύνει καὶ παραμορφώνει τὴ παρουσία του, διαιωνίζοντας στὸ ἄπειρο τὴ λίστα τῶν μεταλλάξεών του. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ πλάσμα - δημιούργημα τοῦ βαρώνου Φρανκεστάιν, ποὺ γεννήθηκε ἀπ' τὴν πέννα τῆς Μαίρης Σέλλεϋ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα, γιὰ νὰ ἐπανεμφανισθῆ συχνὰ στὶς κινηματογραφικὲς ὁδόνες ἀπ' τὸ 1935 καὶ μετά, ὅλο καὶ περισσότερο ἀλλοιωμένο.*

*Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους* τοῦ Τέρενς Φίσερ (Κρίστοφερ Λῆ).

# *«Ὁ Δράκουλας ἔχει τὸ φύλο τῶν θυμάτων του»*

## Συνέντευξη μὲ τὸν Τέρενς Φίσερ

*Ποιὰ εἶναι ἡ σύνδεση, οἱ δεσμοὶ ἑνὸς σκηνοθέτη μὲ τὶς ταινίες του; Ἡ ἀγωνία (ἀδυναμία) τοῦ Φίσερ, μέσα ἀπ' τὶς ἀφηρημένες ἀπαντήσεις του περὶ πνεύματος, Καλοῦ καὶ Κακοῦ, εἶναι ἐνδεικτικὴ πάνω στὸ πρόβλημα. Πίσω ἀπ' τὰ λόγια του, διαγράφεται ἀχνὰ ἡ ὀρθότητα τῆς προβληματικῆς ποὺ ἐπισημαίνει «αὐτὸ τὸ κάτι ποὺ χωρίζει ἀνεπανόρθωτα τὸν δημιουργὸ ἀπὸ τὸ ἔργο του» (Κριστιὰν Μέτς). Ἡ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν εἶναι ἕνα ἄχρηστο κινηματογραφόφιλο στολίδι. Ἂν ὁ «Φρανκενστάιν, ἔκανε λάθος» δὲν εἶναι ὁ Φίσερ ποὺ εὐθύνεται γιαυτό.*

*Χρ. Β.*

### Ι. Βαμπὶρ καὶ τέρατα

*Ὁ Φρανκενστάιν σᾶς ἐνδιαφέρει ὅσο καὶ ὁ Δράκουλας;*

— Νομίζω ὅτι προτιμῶ τὸν Φρανκενστάιν ἀπ' τὸν Δράκουλα, τὸν βρίσκω πιὸ ἐνδιαφέροντα. Κι αὐτὸ γιατὶ ἐπιτρέπει ἕνα πλησίασμα στὸν κόσμο, πολὺ πιὸ πλούσιο.
Βέβαια, ὑπάρχουν παράλληλα στοιχεῖα ἀνάμεσα στὰ δύο τέρατα. Γιατὶ τὶ ἄλλο εἶναι ἕνας βαμπὶρ ἀπὸ ἕνα ὄν ποὺ ὑπῆρξε κάποτε σὰν ἕνα ἄλλο πρόσωπο καὶ ποὺ ὑπακούει πιὰ σὲ μιὰ διαφορετικὴ δύναμη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐλέγξει; Τὸ τέρας ποὺ δημιούργησε ὁ Φρανκεστάιν ἦταν ἕνας ἄνθρωπος, πολλοὶ ἄνθρωποι γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἀφοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν σάρκα καὶ τὰ ὀστὰ ἄλλων ἀνθρώπων. Νὰ λοιπὸν μία παραλληλία· ὑπάρχει κι ἄλλη μία ποὺ θἄπρεπε νὰ ἐντοπίζεται καὶ νὰ ἀποτυπώνεται: ἡ ἀναπόφευκτη ἀποτυχία τοῦ Δράκουλα, ὅπως καὶ τοῦ Φράνκενστάιν Ὁ πρῶτος καταστρέφεται, εἴτε ἀπὸ πάσσαλο ποὺ τοῦ καρφώνουν στὴν καρδιά, εἴτε ἀπὸ τὸν ἥλιο, ὁ δεύτερος πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ ἐπίσης. Τὸ κακὸ δὲν μπορεῖ νὰ νικήσει. Οἱ βαμπὶρ δὲν θὰ μπορέσουν ποτὲ νὰ κυριαρχήσουν στὸν κόσμο, γιατὶ θὰ μείνουν πάντα ζωντανοὶ

ἄνθρωποι, ἀκόμα καὶ ἕνας μόνο, γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώνουν τὸν ἀναγκαῖο γιὰ τὸν μύθο δυϊσμό.

*Συχνὰ εἰπώθηκε ὅτι ὁ Δράκουλας θὰ μποροῦσε νὰ ἦταν ὁμοφυλόφιλος. Ποιὰ εἶναι ἡ θέση σας πάνω σ' αὐτό;*

— Μπορεῖ νὰ εἶναι, ἀλλὰ μπορεῖ καὶ ὄχι. Ὁ βαμπίρ, πίνοντας τὸ αἷμα τοῦ θύματός του καταπίνει τὴ μορφὴ καθὼς καὶ τὸ πνεῦμα του: Ὁ Δράκουλας εἶναι σχεδὸν μιὰ ὁλότητα, δὲν ἔχει προσωπικὸ φύλο. Εἶναι μιὰ ἀναθυμίαση τοῦ κακοῦ, ἐκπορεύεται ἀπ' αὐτό, σὰν τὸν Διάβολο. Καὶ χρησιμοποιεῖ αὐτὴ τὴν ἐκπόρευση γιὰ νὰ κατακτᾶ τὰ θύματά του. Ἡ ἀνδρικὴ μορφὴ ποὺ δανείζεται, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀναφορὰ στὴ δύναμη ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ ἐπιβιώσει. Ὁ Δράκουλας ἔχει τὸ φύλο τῶν θυμάτων του.

*Βλέποντας* τὸ the Curse of Frankenstein *σήμερα διαπιστώνουμε ὅτι τὸ φλὰς-μπὰκ ἀποκτᾶ μιὰ ἰδιαίτερη σημασία. Χρησιμοποιήσατε ἄλλωστε τὴν ἴδια μέθοδο στὸν πρῶτο* Δράκουλα *Μὲ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Τζόναθαν.*

— Αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὸ θέμα κι ἐπίσης μὲ τὸν τρόπο ποὺ πλησίασα αὐτὸν τὸν νέο κύκλο θεμάτων. Ὁ βαμπιρισμὸς ἀνάγεται στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο: δὲν ἀσχολούμαστε μ' ἕνα σύγχρονο θέμα! Πρέπει λοιπὸν νὰ ψάξουμε καὶ νὰ βροῦμε τὶς πηγὲς αὐτοῦ τοῦ φαινομένου: προλήψεις, θρύλοι, μύθοι. Μὲ ὅλα αὐτὰ δεδομένα, ὁ Φρανκεστάιν κι ὁ Δράκουλος παρουσιάζουν τελείως διαφορετικὰ προβλήματα ἀντιμετώπισης καὶ πλησιάσματος. Ὁ Φρανκενστάιν βγαίνει κατευθείαν ἀπ' τὴ φαντασία τῆς Μαίρης Σέλλεϋ, ὁ Δράκουλας εἶναι μιὰ πρόληψη.

*Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους.*

*Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ «ξαναζωντανέψουν» ὅλα τὰ τέρατα, πῶς θὰ μπορέσει τὸ εἶδος νὰ ἐπιζήσει;*

— Ἐκμεταλλευόμενοι δύο φλέβες. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ Μαύρη Μαγεία, ἡ πάλη ἀνάμεσα στὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακό. Εἶναι ἕνας δρόμος γοητευτικός, ὅπου ὑπάρχουν ἀκόμη πολυάριθμες πιθανότητες. Ἡ δεύτερη φλέβα εἶναι ἡ μεταμόσχευση τοῦ ἐγκεφάλου, θέμα ποὺ μ' ἐνδιαφέρει ὅλο καὶ περισσότερο καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει ἀντικείμενο καταστάσεων μιᾶς μεγάλης ποικιλίας. Δὲν ἔχουμε ἀφιερωθεῖ ἀκόμα ἀρκετὰ στὸ θέμα, ἀλλὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπ' αὐτὸ μιὰ μεγάλη ποσότητα ἀπὸ ἱστορίες. Δὲν πιστεύω στὰ ὑλικὰ προβλήματα, πιστεύω στὸ πνεῦμα. Γνωρίζουμε κάποιον ἀπ' τὶς ἰδέες του, ἀπ' τὸν τρόπο ποὺ ἀντιδρᾶ στὶς σκέψεις καὶ στὰ συναισθήματά μας. Ὅσο προχωροῦμε σὲ βάθος τὰ πράγματα, τόσο περισσότερο ἀρχίζουμε νὰ γνωρίζουμε τὸ πνεῦμα. Γι' αὐτὸ πιστεύω σὲ μιὰ ἄλλη ζωή. Τὸ φυσικὸ παρουσιαστικὸ δὲν εἶναι σημαντικό, γιατὶ δὲν εἶναι παρὰ ἐφήμερο. Ὁ Μπάρναρντ ὑποστήριξε ὅτι ἡ μεταμόσχευση ἐγκεφάλου θὰ ἦταν δυνατὴ στὸ προσεχὲς μέλλον. Ποιὰ εἶναι τότε ἡ θέση τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος; Ποιὰ εἶναι ἡ σημασία του ἀφοῦ οἱ ἐπιστήμονες μποροῦν νὰ τοῦ ἀφαιρέσουν τὸν σκεπτόμενο μηχανισμό; Μποροῦμε νὰ κάνουμε ὅτι θέλουμε μὲ τὸ σῶμα στὶς μέρες μας. Οἱ ἐπιστήμονες πιστεύουν ὅτι τὸ συναίσθημα ἐκκινεῖ ἀπ' τὸν ἐγκέφαλο ἀλλὰ γρήγορα θ' ἀνακαλύψουμε ὅτι δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ ἕνα μηχανισμό, ὄχι περισσότερο αὐτόνομο ἀπ' τὸ μοτὲρ ἑνὸς αὐτοκινήτου.

*Βρισκόταν μέσα στὶς προθέσεις σας τὸ νὰ καταστρέψετε τὸν Φράνκενστάιν; Ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ κατευθυντήρια γραμμὴ ποὺ εἴχατε χαράξει ἀπ' τὴν ἀρχή;*

— Ὄχι, καθόλου. Ἄλλωστε, ὁ Φρανκενστάιν δὲν καταστρέφεται ποτέ. Μποροῦμε νὰ τὸν «πεθάνουμε» σὲ μιὰ ταινία καὶ νὰ τὸν «ἀναστήσουμε» στὴν ἑπόμενη. Τὸ κοινὸ δέχεται νὰ τὸν βλέπει νὰ καίγεται ζωντανὸς καὶ νὰ ξαναεμφανίζεται μερικοὺς μῆνες ἀργότερα. Ὁ Φρανκενστάιν εἶναι μιὰ ἰδεαλιστικὴ σύλληψη.

## II Σκηνοθεσία καὶ τεχνικὴ

*Ὑπῆρξατε ἀπὸ τὸ 1933 ὡς τὸ 1947 μοντὲρ σὲ ἀρκετὲς ταινίες. Ποιὰ εἶναι ἡ γνώμη σας γιὰ τὸν ἀγγλικὸ κινηματογράφο ἐκείνης τῆς ἐποχῆς;*

— Πρόκειται συχνὰ γιὰ ταινίες μὲ θέμα τὴν οἰκογένεια ποὺ συνήθως γκρουπάρονται κάτω ἀπ' τὴν ἐτικέτα «Domestic movies». Μερικὲς εἶναι καλές, ἄλλες λιγότερο. Ἀλλὰ πολλοὶ σκηνοθέτες θὰ κέρδιζαν ἀρκετὰ ἂν τοὺς ξαναανακαλύπταμε, ἔστω καὶ μόνο τὸν Μπαζὶλ Ντέρντεν τοῦ ὁποίου μοντάρισα ἀρκετὲς ἀπ' τὶς *"Will Bays Comedies"*

*Ἡ σκηνοθεσία σας εἶναι πολὺ «κλασσική». Ὑπάρχουν, γιὰ παράδειγμα, ἐλάχιστα ζοὺμ στὶς ταινίες σας.*

— Στὸ *Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως* ὑπάρχουν μόνο δύο, ἀλλὰ εἶναι δικαιολογημένα.

*Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους.*

Προτιμῶ πιὸ ἀνώνυμα μέσα. Ἂν ἡ σκηνοθεσία μου εἶναι κλασσική, αὐτὸ συμβαίνει γιατὶ οἱ μύθοι πάνω στοὺς ὁποίους δουλεύω δὲν μποροῦν νὰ ἀνανεωθοῦν ἀπ' τὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο καὶ πρέπει ν' ἀλλάζουν «ἐκ τῶν ἔσω». Συνολικά, πρέπει νὰ σεβαστοῦμε τὶς λεπτομέρειες καὶ νὰ μετασχηματίσουμε τὸ σύνολο.
Ἂν μελετήσετε μία ἀπὸ τὶς ταινίες μου θὰ καταλάβετε πόσο κινητικὴ εἶναι ἡ κάμερά μου. Στὸ βαθμὸ ὅμως ποὺ δὲν «παρασύρει» τὸ κοινὸ στὸ διάβα της, τὸ τελευταῖο δὲν καταλαβαίνει αὐτὴ τὴν κινητικότητα. Ὅσο γιὰ τὸ ζούμ, εἶναι καλὸ γιὰ τὴν τηλεοπτικὴ διαφήμιση, ἀλλὰ προσωπικὰ δὲν μὲ ἐνδιαφέρει. Τὸ ζοὺμ ἔχει μιὰ τέτοια ὑφή, ὥστε θἀπρεπε νὰ τὸ χρησιμοποιοῦμε μόνο σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις.

*Πόσο καιρὸ χρειάζεστε γιὰ νὰ γυρίσετε μιὰ ταινία;*

— Τρεῖς μῆνες. Ἕξη βδομάδες προετοιμασίας, τριάντα μέρες γύρισμα καὶ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο γιὰ τὸ μοντὰζ — ποὺ εἶναι πολὺ σημαντικὸ — καὶ τὸ μιξάζ. Δὲν κάνω τόσο λεπτομερειακὰ πλάνα σὰν κι αὐτὰ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ κάνει ὁ Χίτσκοκ, μόνο τὶς ἰδέες μου στὸ χαρτί, ἔτσι ὅπως μοῦ ἔρχονται. Ἔπειτα δουλεύω μὲ τοὺς σεναρίστες.

## III «Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως»

*Κύριε Φίσερ, στὴν τελευταία σας ταινία, ὁ βαρῶνος Φρανκενστάιν εἶναι ἔνοχος, γιὰ πρώτη φορά...*

— Ναί, εἶναι ἔνοχος, σὲ τρομαχτικὸ βαθμό. Ἔνοχος ἐπειδὴ δημιούργησε ἕνα τέρας, ἔνοχος ἐπειδὴ συνεχίζει νὰ δημιουργεῖ. Στὴν πραγματικότητα θἀπρεπε νὰ βρίσκεται μαζὶ μὲ τοὺς τρελλοὺς ποὺ εἶναι φυλακισμένοι στὰ κελλιὰ τοῦ ἀσύλου. Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἔχει χάσει ἐντελῶς τὸν ἔλεγχο τῆς σκέψης του. Νομίζει ὅτι εἶναι ὁ Θεὸς καὶ θέλει νὰ δημιουργήσει τὸν ἄνθρωπο ἀκριβῶς ὅπως Αὐτός. Ἀλλὰ ὁ σωρὸς ἀπὸ σάρκες, στὸν ὁποῖο χάρισε τὴ ζωή, ὑποφέρει φοβερά. Δὲν εἶναι ἄνθρωπος αὐτὸ ποὺ δημιούργησε ἀλλὰ μιὰ ζωντανὴ διαμάχη, ἕνα ὄν ποὺ κατέχεται ταυτόχρονα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό, χωρὶς ὡστόσο νὰ τὸ συνειδητοποιεῖ, χωρὶς νὰ ἔχει δηλαδὴ τὴν αὐτογνωσία ποὺ μόνο ὁ Θεὸς μπορεῖ νὰ χαρίσει.

*Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ πλάσμα θὰ θελήσει νὰ γίνει τὸ ἴδιο Θεὸς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἀναμετρηθεῖ μὲ τὸν δημιουργό του. Ὁ βαρῶνος θὰ τὸν τιμωρήσει γιαυτὸ τὸ κρίμα ὅπως ὁ Θεὸς τιμωρεῖ τοὺς ἀνθρώπους, κάνοντάς τον ἀπὸ ζωντανὸ ὄν σκόνη. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ αἰτία τοῦ τίτλου τῆς ταινίας. — Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως — ἔτσι δὲν εἶναι;*

— Ἀκριβῶς. Ὁ Φρανκενστάιν, βλέπετε, εἶναι ὄν ποὺ ὄχι μόνο θέλει νὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὸν Θεό, ἀλλὰ καὶ νὰ τὸν νικήσει μέσα στὸ ἴδιο του τὸ βασίλειο. Δὲν θέλει νὰ δημιουργήσει τὸν ἄνθρωπο (ἔτσι ὅπως τὸν δημιούργησε ὁ Θεός), ἀλλὰ τὸ τέλειο ἀψεγάδιαστο ὄν. Μιὰ ράτσα ἀφεντικῶν, ὅπως τὴν εὐχήθηκε ὁ Χίτλερ. Ὅσο γιὰ τὸν τίτλο, πρέπει νὰ ὁμολογήσετε ὅτι μὲ τὴν πρώτη ματιὰ εἶναι φρικιαστικός. Ἀλλὰ ταιριάζει ἀπόλυτα στὴν ταινία. Τὸ πρόβλημα βρίσκεται βέβαια στὸ ὅτι πρέπει νὰ τὴν δεῖ κανεὶς γιὰ νὰ τὸ καταλάβει. Οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν μου συχνὰ μοῦ ἐπιβάλλονται γιὰ ἐμπορικοὺς λόγους, ἀρκετὰ κατανοητοὺς ἄλλωστε — ἀλλ' αὐτὴ τὴ φορὰ πέτυχα τὸν τέλειο συνδυασμό.

*Ὑπάρχει μέσα στὴ ταινία μιὰ σκηνὴ ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ ὑποφέρει κανείς: Τὸ ἄνοιγμα τοῦ ἐγκεφάλου.*

— Πιστεύω ὅτι εἶναι πολὺ σημαντική. Ὅταν ὁ Φρανκενστάιν παίρνει τὸν ἐγκέφαλο ἀπ' τὸ σῶμα τοῦ καθηγητή, ὁ θεατὴς πρέπει νὰ ἐντυπωσιασθεῖ, νὰ «ταρακουνηθεῖ», ἡ σκηνὴ πρέπει νὰ τοῦ γίνει ἀνυπόφορη. Ὁ καθένας μπορεῖ νὰ καταλάβει τὶ συμβαίνει τότε. Δὲν πρέπει νὰ ξεφύγει ἀπ' τὴν ἐγχείρηση, δὲν ἔχει αὐτὸ τὸ δικαίωμα, δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀγνοήσει. Ἦταν ἀναγκαία αὐτὴ ἡ ἀνηλεότητα τῆς σκηνῆς. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ τὴν ὑπέστησαν, «σημαδεύτηκαν», μὲ τὴν φυσικὴ ἔννοια τῆς λέξης.

## IV Ἐπίλογος

*Ἀντίθετα μὲ μερικοὺς σκηνοθέτες ποὺ ἀρχίζουν τὶς ταινίες τους μέσα στὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα γιὰ νὰ καταλήξουν στὸν μύθο, ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς κάθε ταινίας σας παραδίδεστε σ' αὐτόν.*

— Ὁπωσδήποτε! Εἶναι τὸ παλιὸ κόλπο τῆς Βίβλου: ἡ παραβολή! Κάθε ἰδέα γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ πρέπει νὰ εἰκονογραφηθεῖ ἀπὸ ἕνα μύθο. Ἐδῶ, προχωρῶ μέχρι τὰ ὅρια τοῦ μύθου, ἀφοῦ τὸ ἄσυλο, αὐτὸ τὸ εἶδος σκοτεινοῦ φρουριου, ὅπου ἐκτυλίσσεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἱστορίας μου εἶναι μιὰ νησίδα στὸ περιθώριο τοῦ κόσμου μας.
Κι ὡστόσο, μέσα στὴν ταινία, ἡ ἀθλιότητα βρίσκεται γερὰ στερεωμένη, παροῦσα, σὰν κι αὐτὴ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει τὸν 19ο αἰώνα. Εἶναι ἀναγκαία, γιατὶ μὴν ξεχνᾶτε ὅτι ἂν ὁ Βαρῶνος δημιουργεῖ ἕνα διαφορετικὸ ὄν, αὐτὸ τὸ κάνει μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς δημιουργίας ἑνὸς ὄντος ἀψεγάδιαστου, σὲ ἀντιπαράθεση μ' αὐτὰ ποὺ τὸν περιτριγυρίζουν σήμερα καὶ μ' αὐτὰ ποὺ τὸν περιτριγύριζαν πάντοτε. Ἡ ἀθλιότητα εἶναι αὐτὸ ποὺ ἐπιτρέπει μιὰ τέτοια ἐπιλογή, λανθασμένη ἢ ἀληθινή. Ὁ Φράνκενστάιν ἔκανε λάθος.

*(Ἡ συνέντευξη ἀποτελεῖται ἀπὸ κομμάτια παλαιότερων συζητήσεων τοῦ Τέρενς Φίσερ μὲ τοὺς Stéphane Levy-Klein καὶ Gary Parfitt στὸ* Ecran 73, *ἀρ. 17, καὶ Paul Bachman στὸ* Positif, *ἀρ. 165. Μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια: Χρ. Βακαλόπουλος.)*

# Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς ταινίας τοῦ Τέρενς Φίσερ: *Δράκουλας, ὁ βρυκόλακας τῶν καρπαθίων (Horror of Dracula).*

**Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ/ βράδυ.**

*Πλούσια κάμαρα, παραπέτα, πολύτιμα ὑφάσματα, κρεββάτι στρωμένο γιὰ τὴ νύχτα, μὲ στριφτὲς κολόνες. Μιὰ φωτιὰ καίει στὸ τζάκι, ἀναμμένα κεριὰ στὰ κηροπήγια. Μιὰ παλιὰ σκακιέρα σ' ἕνα ξύλινο τραπέζι. Ἕνα παράθυρο μὲ βιτρώ: τὸ χρῶμα τους, βαθυγάλαζο, γιατὶ νυχτώνει. Ἡ πόρτα ἀνοίγει· μπαίνει ὁ Δράκουλας, ὁ Ἰωνάθαν Χάρκερ τὸν ἀκολουθεῖ· ἀκουμπᾶ τὴν τσάντα του στὸ τραπέζι. Ὁ Δράκουλας ἀφήνει χάμω τὴν βαλίτσα.*

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Τίποτε ἄλλο ποὺ νὰ χρειάζεσθε, κύριε Χάρκερ;

ΧΑΡΚΕΡ: Δὲν νομίζω, ὄχι. Σᾶς εἶμαι ὑπόχρεως.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Μὰ ὄχι, ἀντίθετα, ἡ εὐχαρίστηση ἦταν δική μου. *(Παύση).* Θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου εὐτυχῆ, κύριε Χάρκερ· βρῆκα ἐσᾶς, ἕναν κύριο τόσο μορφωμένο, γιὰ νὰ φροντίσει τὴν βιβλιοθήκη μου.

ΧΑΡΚΕΡ: Ἀγαπῶ τὴ μοναξιὰ καὶ τὴ γαλήνη. *(Στρέφεται πρὸς τὸ κρεββάτι-κρατᾶ ἀκόμα τὸ παλτὸ καὶ τὸ καπέλλο του).* Νομίζω ὅτι θὰ βρῶ καὶ τὰ δύο σ' αὐτὸ τὸ σπίτι.

*(Ἀφήνει τὰ πράγματά του στὰ πόδια τοῦ κρεββατιοῦ, πάνω σ' ἕνα μπαοῦλο).*

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Κι οἱ δυό μας ἱκανοποιημένοι λοιπόν. Θὰ δεῖτε ὅτι θὰ εἶναι πολὺ εὔκολο νὰ συνεννοηθοῦμε. *(Στρέφεται, κατόπιν ξαναγυρίζει πρὸς τὸν Χάρκερ).* Κάτι ἀκόμα κύριε Χάρκερ. Πρέπει νὰ φύγω ἀπόψε ἀπὸ τὸν πύργο, καὶ δὲν θὰ ἐπιστρέψω πρὶν τὴ δύση αὔριο. Μέχρι τότε, θεωρεῖστε τὸ σπίτι μου δικό σας. Καληνύχτα, κύριε Χάρκερ.

ΧΑΡΚΕΡ: Καληνύχτα κύριε.

*Ὁ Δράκουλας φεύγει. Cut. Ἀκοῦμε, ὄφφ, νὰ κλείνει τὴν πόρτα. Ὁ Χάρκερ, σὲ μεσαῖο πλάνο (πανοραμίκ-τράβελλινγκ) πηγαίνει πρὸς τὸ τραπέζι, παίρνει τὴν τσάντα του, τὴν ἀκουμπᾶ σ' ἕνα σκαλιστὸ ξύλινο γραφεῖο μὲ πολλὰ συρτάρια· βγάζει ἕνα μικρὸ διπλὸ κάντρο ἀπὸ τὴν τσάντα του, τὸ ἀνοίγει, καὶ τὸ τοποθετεῖ, τρυφερά, ψηλὰ πάνω στὸ γραφεῖο, σὲ θέση περίοπτη. Βγάζει ἀκόμα μερικὰ ἄλλα πράγματα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα βρίσκονται ἕνα βιβλίο μαῦρο καὶ τὸ ἡμερολόγιό του· κάθεται στὸ γραφεῖο, κλείνει τὴν τσάντα του, τὴν ἀκουμπᾶ χάμω· τὴ στιγμὴ ποὺ πάει νὰ ἀνοίξει τὸ κουτὶ ποὺ ἔβγαλε ἀπὸ τὴν τσάντα, ἀκούγεται ἕνα χτύπημα στὴν πόρτα. Μπαίνει ὁ Δράκουλας, πλησιάζει τὸν Χάρκερ (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ).*

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Μιὰ καὶ θὰ λείψω γιὰ πολύ, σκέφθηκα ὅτι θὰ ἦταν προτιμότερο νὰ κρατούσατε ἐσεῖς τὸ κλειδὶ τῆς βιβλιοθήκης, κύριε Χάρκερ.

*Τοῦ δίνει τὸ κλειδί.*

ΧΑΡΚΕΡ: *(ὄρθιος, παίρνοντάς το).* Εὐχαριστῶ.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Θὰ βρῆτε τὴ βιβλιοθήκη ἀριστερά, στὸ διάδρομο. *(Ἡ ματιά του πέφτει στὸ κάντρο).* Ἐπιτρέπετε;

ΧΑΡΚΕΡ: Παρακαλῶ

*Τοῦ δίνει τὸ κάντρο. Σφήνα: δυὸ πορτραῖτα μιᾶς κοπέλλας.*

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Ἡ σύζυγός σας;

ΧΑΡΚΕΡ: *(ὄφφ)* Ὄχι, εἶμαστε ἀρραβωνιασμένοι.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Εἶσαστε ἕνας εὐτυχισμένος ἄνθρωπος, κύριε Χάρκερ.... *(Μεσαῖο πλάνο τοῦ Δράκουλα καὶ τοῦ Χάρκερ. Κρατώντας πάντοτε τὸ πορτραῖτο).* Μοῦ ἐπιτρέπετε νὰ ρωτήσω τὸ ὄνομά της;

ΧΑΡΚΕΡ: Λούσυ. Λούσυ Χόλμγουντ.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Γοητευτική. *(Τοῦ δίνει τὸ κάντρο).* Γοητευτική.

ΧΑΡΚΕΡ: Εἶσθε πολὺ εὐγενικός, κύριε.

*Ξαναβάζει τὸ κάντρο ψηλά, στὸ γραφεῖο.*

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: *(ἀπομακρύνεται: ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ).* Καληνύχτα. Καλὸν ὕπνο, κύριε Χάρκερ.

*Βγαίνει καὶ κλείνει τὴν πόρτα πίσω του. Μεσαῖο πλάνο: Ὁ Χάρκερ ξαναγυρίζει στὸ γραφεῖο. Ξερὸς θόρυβος στὴν πόρτα: Ὁ Χάρκερ τρέχει, προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀνοίξει: εἶναι κλειδωμένη. Γκρὸ πλάνο τῶν χεριῶν του πάνω στὸ χερούλι τῆς πόρτας. Ἡ κάμερα, μὲ βερτικάλ, καδράρει τὸ πρόσωπό του. Κοντινὸ πλάνο: γέρνει πάνω στὴν πόρτα. Εἶναι αἰχμάλωτος· καγχάζει, κατόπιν γυρίζει στὸ γραφεῖο του, κάθεται, ἀνοίγει τὸ ἡμερολόγιο, βουτᾶ τὴν πέννα του στὸ μελάνι, σκέφτεται γιὰ μιὰ στιγμή, καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει.*

ΧΑΡΚΕΡ: *(ὄφφ)* Συνάντησα, ἐπιτέλους, τὸν Κόμητα Δράκουλα. *(Βουτᾶ ξανὰ τὴν πέννα του στὸ μελάνι).* Νομίζει πὼς εἶμαι κάποιος ποὺ δέχτηκε νὰ ἐργαστεῖ στὴ βιβλιοθήκη του, ἀλλὰ ἐγὼ δὲν ἔχω καμμιὰ τέτοια πρόθεση. *(Βουτᾶ τὴν πέννα του στὸ μελάνι, συλλογίζεται, ξαναρχίζει τὸ γράψιμο).* Δὲ μένει πιὰ παρὰ νὰ περιμένω νἄρθει ἡ ἡμέρα, καὶ τότε, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ, θὰ δώσω ἕνα δριστικὸ τέλος στὴ βασιλεία τοῦ τρόμου αὐτοῦ τοῦ πλάσματος.

*Cut.*

**Ἡ αὐλὴ τοῦ πύργου — ἐξωτερικὸ/ βράδυ.**

*Στὸ δρόμο ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὸν πύργο ὁ Δράκουλας ἀπομακρύνεται γοργά: ἡ μαύρη του κάπα, ξεδιπλωμένη, ἀνεμίζει πίσω του. Φοντὸ ἀνσαινέ.*

**Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ / βράδυ.**

*Ὁ Χάρκερ, κοιμισμένος (μεσαῖο πλάνο), σὲ μιὰ πολυθρόνα μπροστὰ στὸ τζάκι. Φορᾶ μιὰ σκοῦρα μπλὲ ζακέττα καὶ γιλέκο μπέζ. Cut*

*Πλάνο τοῦ χερουλιοῦ τῆς πόρτας ποὺ κινεῖται χωρὶς θόρυβο. Cut στὸ προηγούμενο πλάνο: ὁ Χάρκερ, κοιμισμένος, σὲ πλάνο γκρό. Ξυπνᾶ, κοιτάζει πρὸς τὴν πόρτα. Σφήνα τῆς πόρτας. Τὸ χερούλι ἔχει γυρίσει στὴν κανονική του θέση. Τρίξιμο. Ὁ Χάρκερ σηκώνεται, πηγαίνει στὴν πόρτα, καὶ ἀπότομα τὴν ἀνοίγει. Κοιτάζει στὸ πλατύσκαλο. Κανείς. Contre-champ: ἔρχεται πρὸς τὸ μέρος μας, προχωράει στὸ πλατύσκαλο, κοιτάζει ἀριστερά, δεξιά, κλείνει τὴν πόρτα πίσω του, προχωράει ἀκόμα λίγο, διστάζει... Πλονζὲ στὴ σκάλα, μιὰ σκιά, φευγαλέα, περνάει πάνω ἀπὸ τὰ σκαλοπάτια καὶ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὶς κολόνες. Κόντρ-πλονζέ: ὁ Χάρκερ κατεβαίνει τὰ σκαλοπάτια ποὺ φωτίζονται ἀπὸ τὰ κηροπήγια, κατευθύνεται πρὸς μιὰ πόρτα στὰ δεξιά του, τὴ σπρώχνει καὶ μπαίνει στὸ δωμάτιο ἀφήνοντάς την ἀνοιχτή.*

## Ἡ βιβλιοθήκη — ἐσωτερικό / βράδυ.

*Μιὰ ὑδρόγειος σφαῖρα στὸ ὕψος ἑνὸς ἀνθρώπου, πάτωμα στρωμένο μὲ μαῦρο καὶ ἄσπρο μάρμαρο.*

*Ἡ πόρτα κλείνει πίσω ἀπὸ τὸν Χάρκερ, ἀποκαλύπτοντας μιὰ κοπέλλα μὲ φόρεμα ρόζ, ποὺ κρυβόταν πίσω της. Ὁ Χάρκερ πλησιάζει τὴ σφαῖρα, ξαφνικά, ἀκούγοντας τὸν θόρυβο τῆς πόρτας στρέφεται, ἔκπληκτος. Γκρὸ τῆς κοπέλλας ποὺ τρέχει πρὸς τὸ μέρος του (ἡ κάμερα τὴν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ). Καὶ οἱ δυό τους τώρα σὲ κοντινὸ πλάνο.*

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Κύριε Χάρκερ, θὰ μὲ βοηθήσετε... *(Ἡ φωνή της εἶναι ἱκετευτική).*

ΧΑΡΚΕΡ: Ναί, ἂν εἶναι δυνατόν. Ἀλλὰ πεῖτε μου, γιατὶ ὁ Κόμης Δράκουλας.....

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Δέ.. δὲ μπορῶ νὰ σᾶς πῶ...

ΧΑΡΚΕΡ: Μά, ἂν πρέπει νὰ σᾶς βοηθήσω, πρέπει νὰ ξέρω καὶ γιατί.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: *(Ρίχνοντας τρομαγμένες ματιὲς πίσω της).* Εἶμαι τόσο ἀπελπισμένη, εἶναι ἀδύνατον.

ΧΑΡΚΕΡ: Δυσκολεύετε πολὺ τὰ πράγματα. Στὸ κάτω-κάτω, ἐγώ, ἐδῶ, εἶμαι ἕνας προσκεκλημένος. Ἂν πρέπει νὰ σᾶς βοηθήσω, πρέπει νὰ ἔχω γι' αὐτὸ κάποιο λόγο.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: *(Θυμωμένη).* Κάποιο λόγο! Ζητᾶτε κάποιο λόγο! *(Περνᾶ μπροστά του, πλησιάζει τὴν ὑδρόγειο σφαῖρα, τὴν κάνει νὰ περιστραφεῖ).* Δὲν εἶναι ἀρκετὸ τὸ ὅτι μὲ κρατᾶ κλεισμένη ἐδῶ, μέσα στὸ σπίτι του; Παρὰ τὴν θέλησή μου; Δὲ μπορεῖτε νὰ φανταστεῖτε τὶ ἄνθρωπος εἶναι, τὸ πόσο εἶναι κακός, τὰ φοβερὰ πράγματα ποὺ κάνει! *(Στρέφεται, κλαίγοντας· ἐνῶ μιλάει γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ σφαῖρα).* Δὲ θὰ μποροῦσα, δὲ θὰ τολμοῦσα ποτὲ νὰ φύγω ἀπὸ δῶ ὁλομόναχη. *(Βρίσκεται τώρα ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τῆς σφαίρας).* Θὰ μὲ ξανάβρισκε, τὸ ξέρω. Ἀλλὰ ἂν μὲ βοηθοῦσατε, θὰ εἶχα μιὰ πιθανότητα νὰ ξεφύγω. *(Τρέχει πρὸς τὸ μέρος του).* Πρέπει νὰ μὲ βοηθήσετε! Πρέπει νὰ τὸ κάνετε! Εἶσαστε ἡ μοναδική μου ἐλπίδα! Πρέπει!

ΧΑΡΚΕΡ: *(Τὸν βλέπουμε φάς. Προσπαθεῖ νὰ τὴν ἠρεμήσει).* Θὰ σᾶς βοηθήσω, σᾶς τὸ ὑπόσχομαι. *(Ἡ κοπέλλα ἀκουμπᾶ τὸ κεφάλι της στὸν ὦμο του καὶ κλαίει).* Σᾶς παρακαλῶ, δὲν πρέπει νὰ ἀπελπίζεστε.

*Χαϊδεύει τὸν ὦμο της· ἐκείνη ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι της καὶ τὸν κοιτάζει.*

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Εὐχαριστῶ. *(ἀκουμπᾶ τὸ κεφάλι της στὸν ὦμο του).* Εὐχαριστῶ.

*Βλέπουμε σὲ πολὺ κοντινὸ πλάνο τὸ πρόσωπό της: τὰ μάτια της, κλειστά. Εἶναι γερμένη στὸν ὦμο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ.*

*Ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι της, ἀνοίγει τὰ μάτια, κοιτάζει τὸ λαιμὸ τοῦ Χάρκερ μὲ τὸ στόμα της μισάνοιχτο. Βλέπουμε τὰ δόντια της: δόντια βρυκόλακα. Ἑτοιμάζεται νὰ τὸν δαγκώσει.*

*Γενικὸ πλάνο: τὴ σπρώχνει μακριά του, ἀπότομα-ἀκούγεται μιὰ διαπεραστικὴ κραυγή. Ὁ Χάρκερ φέρνει τὸ χέρι του στὸ λαιμό του.*

*Πολὺ ἀπότομα, τὸ πρόσωπο τοῦ Δράκουλα σὲ σφήνα, στόμα ἀνοιχτό, γεμάτο αἷμα, δόντια βρυκόλακα. Ὁρμάει (γενικὸ πλάνο) πρὸς τὸ μέρος τους, ἀπὸ τὸ βάθος τῆς αἴθουσας. Πηδᾶ πάνω στὸ τραπέζι, ρίχνεται πάνω στὴν κοπέλλα ποὺ οὐρλιάζει, τὴν ἁρπάζει ἀπὸ τὸ μπράτσο, τὴ ρίχνει βίαια στὸ πάτωμα. Ὁ Χάρκερ, σαστισμένος, μὲ τὸ χέρι του στὸ λαιμό. Πλονζέ: ἡ κοπέλλα πεσμένη στὸ πάτωμα γεμάτη λύσσα. Ὁ Δράκουλας, σὲ κόντρ-πλονζέ, μὲ τὰ ἁρπακτικά του χέρια τεντωμένα ἐμπρός, προσπαθεῖ νὰ τὴν πιάσει. Παλεύουν. Ὁ Χάρκερ ὁρμάει ἐπάνω του, ὁ Δράκουλας τὸν σπρώχνει μακριά. Ὁ Χάρκερ ξαναγυρίζει. Παλεύουν, τώρα σὲ κοντινὸ πλάνο. Ὁ Δράκουλας ἁρπάζει τὸν Ἰωνάθαν Χάρκερ ἀπὸ τὸ λαιμό. Ὁ Δράκουλας σὲ γκρὸ πλάνο, ἀπειλητικός, μὲ ἀνοιχτὸ στόμα, τὰ δόντια του κόκκινα ἀπὸ τὸ αἷμα. Ρίχνει τὸν Χάρκερ στὸ πάτωμα, κατόπιν πλησιάζει τὴν κοπέλλα. Ὁ Χάρκερ, μισολιπόθυμος, προσπαθεῖ νὰ σηκωθεῖ. Ὁ Δράκουλας παίρνει τὴν κοπέλλα στὰ χέρια του. Βγαίνουν ἀπὸ μιὰ πόρτα ποὺ βρίσκεται στὸ βάθος τοῦ δωματίου. Ὁ Χάρκερ προσπαθεῖ ξανὰ νὰ σηκωθεῖ, κατόπιν ξαναπέφτει, λιπόθυμος. Φοντύ.*

**Ἡ εἴσοδος στὸ κτῆμα τοῦ Δράκουλα — ἐξωτερικὸ / ἡμέρα.**

*Γενικὸ πλάνο, τὸ ἴδιο μὲ ἐκεῖνο τῆς ἄφιξης τοῦ Χάρκερ στὸν πύργο. Ἡ εἴσοδος τοῦ πύργου, ἡ μικρὴ γέφυρα, τὸ ρυάκι, τὰ βουνὰ στὸ βάθος. Cut.*

**Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικό / ἡμέρα.**

*Πάνω στὸ σκαλιστὸ ξύλινο τραπέζι, σὲ πρῶτο πλάνο, μερικὰ μικρὰ κρυστάλλινα μπουκάλια γεμάτα μὲ χρωματιστὰ ὑγρά: κόκκινο, πράσινο, γαλάζιο. Τὰ λευκά, γαλάζια καὶ κίτρινα βιτρὼ ἀφήνουν νὰ περάσει λίγο ἀπὸ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Τὸ κερὶ ἔχει σχεδὸν ὅλο λιώσει. Πανοραμίκ στὸ δωμάτιο: τὸ γραφεῖο, τὸ μπαοῦλο στὰ πόδια τοῦ κρεβατιοῦ τοῦ Χάρκερ. Τράβελλινγκ ἐμπρὸς πρὸς τὸ κρεβάτι: ὁ Χάρκερ, φορώντας ὅλα του τὰ ροῦχα (σακκάκι μπλέ, μπέζ*

*πανταλόνι καὶ γιλέκο), ξαπλωμένος, κοιμᾶται. Φοντύ ἀνσαινέ.*

**Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.**

*Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πλάνο ἀλλὰ ἀργότερα: τὰ βιτρὼ εἶναι πιὸ σκοτεινά, τὸ κερὶ καπνίζει ἐντελῶς σβηστό. Ὁ Χάρκερ πάντοτε ξαπλωμένος, στὴν ἴδια θέση, κοιμᾶται. Τράβελλινγκ πίσω. Ὁ Χάρκερ κουνάει ἐλαφρὰ τὸ χέρι του, κατόπιν ἀνασηκώνεται μὲ κόπο. Τὸ ξύπνημά του εἶναι δύσκολο. Ἀναστενάζει, περνᾶ τὸ χέρι του στὰ μαλλιά του (μεσαῖο πλάνο), σηκώνεται ἀπὸ τὸ κρεββάτι, καὶ πηγαίνει πρὸς τὸ παράθυρο, ἐνῶ ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ (καὶ συνεχίζει νὰ τὸν ἀκολουθεῖ μέχρι τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Χάρκερ φθάνει στὴν πόρτα). Ὁ Χάρκερ κοιτάζει μὲ ἔκπληξη πρὸς τὸ κρεββάτι του, προσπαθεῖ μάταια ν' ἀνοίξει τὴν πόρτα, κατόπιν πηγαίνει, στεναχωρημένος, πρὸς τὸ τραπέζι, ὅπου στηρίζεται γιὰ μιὰ στιγμὴ· ξεβουλώνει ἕνα ἀπὸ τὰ κρυστάλλινα μπουκάλια ἀλλὰ δὲν κατορθώνει νὰ ὁλοκληρώσει τὴν κίνησή του. Φέρνει τὸ χέρι του στὸ λαιμό του, τρέχει, παίρνει τὴν τσάντα του ἀπὸ τὸ γραφεῖο, τὴν ἀνοίγει, ψάχνει πυρετικὰ γιὰ τὸν καθρέφτη του καὶ κοιτάζει (σὲ γκρὸ πλάνο) μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τὸ λαιμό του. Ἀνακαλύπτει, μ' ἀπελπισία, τὰ σημάδια τοῦ βρυκόλακα. Στεναχωρημένος σωριάζεται στὴν καρέκλα του, κρατώντας τὸ κεφάλι του μὲ τὰ δυό του χέρια, χωρὶς ν' ἀφήσει τὴν τσάντα του. Σηκώνει τὸ κεφάλι του, ἀκουμπᾶ τὴν τσάντα του χάμω, κατόπιν βγάζει τὸ ἡμερολόγιό του ἀπὸ ἕνα συρτάρι τοῦ γραφείου. Παίρνει τὴν πέννα του ἀνοίγει τὸ ἡμερολόγιο καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει.*

ΧΑΡΚΕΡ *(ὄφφ):* Ἔχω γίνει θῦμα τοῦ Δράκουλα καὶ τῆς γυναίκας ποὺ αὐτὸς κρατᾶ κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία του... Ἴσως νὰ γίνω κι' ἐγὼ βρυκόλακας, μὲ τὴ σειρά μου. Ἂν πράγματι εἶναι ἔτσι, δὲν μοῦ ἀπομένει πιὰ παρὰ νὰ προσευχηθῶ, γιὰ νὰ βρεθεῖ κάποιος ποὺ ὅταν βρεῖ τὸ σῶμα μου, νὰ φροντίσει νὰ κάνει ὅ,τι εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ ἐλευθερωθεῖ ἡ ψυχή μου. *(Φοντὺ ἀνσαινέ. Γκρὸ πλάνο τῆς μαύρης τσάντας του, χάμω. Ὁ Χάρκερ σηκώνει τὴν τσάντα του ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὴ βάζει πάνω στὸ γραφεῖο, τὴν ἀνοίγει (μεσαῖο πλάνο) καὶ βγάζει ἀπὸ μέσα ἕνα πακέτο τυλιγμένο σὲ μπὲζ πανί).* Ἔχασα μιὰ μέρα. Σύντομα θὰ νυχτώσει. *(Ξανακλείνει τὴν τσάντα, τὴν ἀκουμπᾶ χάμω, βάζει τὸ ἡμερολόγιο στὴν τσέπη του).* Πρέπει τώρα ποὺ ἔχω ἀνακτήσει ὅλες τὶς αἰσθήσεις μου, νὰ κάνω ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ κάνω. *(Πλησιάζει στὸ παράθυρο, κρατώντας τὸ μπὲζ πακέτο (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ), ἀνοίγει τὸ παράθυρο καὶ σκύβει πρὸς τὰ ἔξω).* Πρέπει νὰ βρῶ τὸ μέρος ὅπου ἀναπαύεται ὁ Δράκουλας... *(δρασκελίζει τὸ πεζούλι τοῦ παραθύρου).* καὶ νὰ δώσω ὁριστικὸ τέλος στὴν ὕπαρξή του. *Φοντύ ἀνσαινέ.*

**Ἡ ἔξοδος τοῦ κτήματος — ἐξωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.**

*Γενικὸ πλάνο, ὅπως πρίν: ἡ μικρὴ γέφυρα καὶ τὰ βουνὰ στὸ βάθος. Ἀπὸ πολὺ μακριά, ὁ Χάρκερ βγαίνει ἀπὸ τὸν πύργο καὶ ἀπομακρύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας, ξαναγυρίζει τρέχοντας, διστακτικά, μὲ δυσπιστία ἴσως, ἢ μὴ*

*ξέροντας ποῦ νὰ πάει. Σὲ κοντινὸ πλάνο, πλησιάζει ἕνα μικρὸ παρεκκλῆσι, σκαμμένο μέσα σ' ἕνα βράχο. Βγάζει τὸ ἡμερολόγιο ἀπὸ τὴν τσέπη του, τὸ κρύβει πίσω ἀπὸ τὰ μικρὰ ὁμοιώματα τῆς Παρθένου καὶ τῶν Ἁγίων. Κρατᾶ πάντοτε τὸ μπὲζ πακέτο*

ΧΑΡΚΕΡ: *(ὀφφ).* Σὲ λίγο ὁ ἥλιος θὰ δύσει, καὶ ἐκεῖνοι θὰ βγοῦν καὶ πάλι... *(στρέφεται καὶ ἀρχίζει νὰ τρέχει πρὸς τὴν εἴσοδο τοῦ πύργου).* Δὲν μοῦ μένει πιὰ πολὺς καιρός.
*Χάνεται κάτω ἀπὸ τὴ μικρὴ γέφυρα. Cut.*

**Ἡ ἐσωτερικὴ αὐλὴ τοῦ κτήματος — ἐξωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.**

*Γενικὸ πλάνο τῆς αὐλῆς τοῦ πύργου. Ὁ Χάρκερ τρέχει, φτάνει ἐπιτέλους στὴν πόρτα τοῦ πύργου, πλάϊ στὶς στριφτὲς κολόνες ποὺ εἶχε δεῖ ὅταν ἔφτασε στὸ κτῆμα γιὰ πρώτη φορά. Κατεβαίνει τὰ σκαλοπάτια, φτάνει μπροστὰ στὴ σκοτεινὴ πόρτα ποὺ εἶναι σκαμμένη πάνω στὸ χοντρὸ τοίχωμα, καὶ κοιτάζει πίσω του.*

**Ἡ κρύπτη — ἐσωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.**

*Ἡ πόρτα ἀνοίγει. Ὁ Χάρκερ στὸ πλατύσκαλο, ἀντίκρυ μας, ἀκουμπάει τὸ χέρι του στὸ κιγκλίδωμα καὶ κοιτάζει πρὸς τὰ κάτω (κὸντρ πλονζέ). Σφήνα: Ὁ Δράκουλας σὲ πλονζέ, κοιμισμένος μέσα στὸν ἀνοιχτό του τάφο. Κὸντρ πλονζέ: ἡ πόρτα τῆς κρύπτης, πίσω ἀπὸ τὸν Χάρκερ, ἔχει μείνει ἀνοιχτή. Εἶναι ἀκόμα μέρα. Ὁ Χάρκερ κοιτάζει τὸ Δράκουλα, κατόπιν ἀρχίζει νὰ κατεβαίνει, χωρὶς νὰ πάψει νὰ κοιτάζει τὸν τάφο. Πλησιάζει τὸ φέρετρο, ἀκουμπᾶ τὸ χέρι του στὴν ἄκρη, καὶ κοιτάζει μέσα. Σφήνα: ὁ Δράκουλας (πλονζὲ) — αἷμα στὶς ἄκρες τῶν χειλιῶν του. Κόντρ πλονζέ: γκρὸ πλάνο τοῦ Χάρκερ, ποὺ τὸν κοιτάζει γιὰ μιὰ στιγμή, κατόπιν πηγαίνει πρὸς ἕναν ἄλλο, ἀνοιχτὸ τάφο, ὅπου κοιμᾶται ἡ κοπέλα μὲ τὸ ρὸζ φόρεμα. Τὸ στόμα της ἔχει, κι αὐτό, κηλίδες ἀπὸ αἷμα. Ὁ Χάρκερ, κοιτάζοντας πάντοτε τὴ γυναίκα, ἀνοίγει τὸ μπὲζ πακέτο ποὺ κρατοῦσε στὸ χέρι του, καὶ βγάζει ἀπὸ μέσα μερικὰ παλούκια ἀπὸ ξύλο κι ἕνα σφυρί. Ἀκουμπᾶ τὴν αἰχμὴ ἑνὸς παλουκιοῦ πάνω στὴν καρδιὰ τῆς κοπέλλας (σφήνα: ἡ κοπέλλα σὲ πλονζέ)... καὶ παρακολουθοῦμε τὴ συνέχεια τῆς σκηνῆς σὲ σκιὲς πάνω στὸν τοίχο: ὁ Χάρκερ ὑψώνει τὸ σφυρί του, καὶ τὸ κατεβάζει μὲ ὁρμή, ἐνῶ ἀκούγεται (ὀφφ) μιὰ τρομακτικὴ κραυγή. Ἐκείνη τὴ στιγμὴ βλέπουμε τὸ Δράκουλα νὰ ἀνοίγει τὰ μάτια του, ξυπνώντας ἀπότομα (γκρὸ πλάνο), ἐνῶ ἡ κοπέλλα οὐρλιάζει (ὀφφ) μέσα στὴν ἀγωνία της. Ὁ Χάρκερ δίνει ἀκόμα ἕνα χτύπημα μὲ τὸ σφυρὶ καὶ πέφτει, καταρακωμένος, πάνω στὸν τάφο. Ὁ Δράκουλας ἀνοίγει, τρομαγμένος, τὰ μάτια του, ἐντελῶς ξύπνιος τώρα. Μεσαῖο πλάνο τοῦ παράθυρου τῆς κρύπτης: τὰ κρύσταλλα σκοτεινιάζουν, νυχτώνει. Ὁ Δράκουλας χαμογελᾶ. Ἕνας χλευαστικὸς καγχασμὸς ξεσκεπάζει τοὺς ματωμένους του κυνόδοντες. Cut στὸ προηγούμενο πλάνο: ὁ Χάρκερ στηρίζεται πάντοτε στὴν ἄκρη τοῦ τάφου. Μέσα στὸν τάφο, μιὰ πολὺ γριὰ γυναίκα, μὲ τὰ γκρίζα της μαλλιὰ ἀνάστατα, ντυμένη μ' ἕνα ρὸζ φόρεμα καὶ μ' ἕνα παλούκι καρφωμένο στὴν καρδιά. Ὁ Χάρκερ ἀνασηκώνεται ἀργά, στρέφεται (contre-champ), μαζεύει τὰ ἐργαλεῖα, καὶ κατευ-*

*θύνεται πρὸς τὸν τάφο τοῦ Δράκουλα μὲ βαριὰ βήματα. Ἀνακαλύπτει ἔκπληκτος (σφήνα: ὁ τάφος τοῦ Δράκουλα) ὅτι τὸ φέρετρο εἶναι ἄδειο. Τρομοκρατημένος, σηκώνει τὸ κεφάλι του, καὶ (πλάνο τῆς πόρτας τῆς κρύπτης) βλέπει ὅτι ἔφθασε ἡ νύχτα. Ἐκείνη τὴ στιγμὴ ὁ Δράκουλας παρουσιάζεται στὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας, στὴν κορυφὴ τῆς σκάλας (κόντρ-πλονζέ). Καταλαβαίνοντας πὼς εἶναι χαμένος, ὁ Χάρκερ ὀπισθοχωρεῖ μὲ τρόμο πρὸς τὸ βάθος τῆς κρύπτης. Ὁ Δράκουλας κάνει ἕνα βῆμα μπρὸς στὸ πλατύσκαλο. Ὁ Χάρκερ στηρίζεται τώρα στὸν τοῖχο τῆς κρύπτης. Ὁ Δράκουλας, πάντοτε στὴν κορυφὴ τῆς σκάλας, κλείνει τὴν πόρτα πίσω του. Φοντύ.*

**Πανδοχεῖο στὸ Κλάουσενμπουργκ — ἐξωτερικὸ/ ἐσωτερικὸ / ἡμέρα.**

*Σφήνα: τὸ κόκκινο ἔμβλημα τοῦ πανδοχείου, μὲ δύο χρυσὰ διασταυρωμένα κλειδιά, κουνιέται ἁπαλά, πέραδῶθε, στὸ φύσημα τοῦ ἀνέμου. Cut. Μᾶλλον ἀργὸ πανοραμίκ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πανδοχείου: τοῖχοι ἀσβεστωμένοι μπέζ, ξύλινα χωριάτικα τραπέζια, πήλινα κύπελλα, σιδερένια πιάτα. Κοτσίδες ἀπὸ σκόρδα καὶ μπουκέτα ἀπὸ σκορδολούλουδα κρεμασμένα στὰ δοκάρια. Χωρικοὶ καθισμένοι ἀτὰ τραπέζια. Ἡ ὀξύτατη μουσικὴ μιᾶς λατέρνας σκεπάζει τοὺς ἄλλους θορύβους. Ὁ ταβερνιάρης προχωρεῖ πρὸς τὸ μέρος μας, ἐνῶ τραβάει ταυτόχρονα μιὰ ρουφηξιὰ ταμπάκο. Βάζει τὴν ταμπακιέρα στὴν τσέπη του. Θόρυβος ὄφφ μιᾶς πόρτας ποὺ ἀνοίγει· ὅλα τὰ βλέμματα γυρίζουν πρὸς τὸ μέρος της. Πλάνο τῆς πόρτας: ἕνα χέρι τὴν ξανακλείνει. Ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμὶκ — τράβελλινγκ τὸν ἐπισκέπτη ποὺ μπαίνει ἐκείνη τὴ στιγμὴ. Αὐτὸς κατευθύνεται πρὸς τὸν ταβερνιάρη, ἐνῶ τὰ περίεργα βλέματα τὸν ἀκολουθοῦν πάντοτε. Ὁ ταβερνιάρης ποὺ πάει νὰ σταματήσει τὴ λατέρνα στρέφεται μὲ ἔκπληξη.*

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Καλημέρα κύριε.

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: *(ἔχει πάντοτε γυρισμένη τὴν πλάτη του στὸν φακό).* Καλημέρα. *(Βαδίζει ἀκόμα πιὸ μέσα, στὸ δωμάτιο κατόπιν στρέφεται πρὸς τὸ μέρος μας· φορᾶ ἕνα μπλὲ παλτό μὲ καφὲ γούνινο γιακά κι ἕνα μαῦρο καπέλλο. Βήχει, βγάζει τὰ γάντια του καὶ κοιτάζει ὁλόγυρά του, μὲ προσοχή).* Ἕνα κονιάκ, παρακαλῶ.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ἀμέσως, κύριε. *(Ὁ Βὰν Χέλσινγκ τὸν ἀκολουθεῖ στὸ βάθος τῆς αἴθουσας).* Ἔχετε ἀκόμα πολὺ δρόμο;

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Λιγώτερο ἀπὸ ὅσον ἤδη ἔχω κάνει.

*Ὁ ταβερνιάρης πηγαίνει πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο του. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ κοιτάζει πάντοτε γύρω του, ἐξεταστικά. Ὁ ταβερνιάρης σερβίρει τὸ ποτὸ τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, ὁ ὁποῖος ἀφήνει ἕνα νόμισμα πάνω στὸν πάγκο.*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Εἶναι δυνατὸν νὰ γευματίσω ἐδῶ;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ἔ.. Μάλιστα, κύριε. *(Κοιτάζοντας στὸ δωμάτιο, πίσω).* Ἴνγκα! *(Δίνει στὸ Βὰν Χέλσινγκ τὸ γεμᾶτο ποτήρι).* Φοβᾶμαι ὅτι θὰ εἶναι ἕνα πολὺ ἁπλὸ γεῦμα, κύριε. *(Βγαίνει ἀπὸ πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο του καὶ δίνει τὰ ρέστα του*

*στὸν Βὰν Χέλσινγκ, ποὺ πίνει).* Τὰ ρέστα σας, κύριε. *(Ἔρχονται πρὸς τὸ μέρος μας).* Δὲν περνᾶνε πολλοὶ ταξιδιῶτες ἀπὸ τὰ μέρη μας. Ἤ, τουλάχιστο, δὲ σταματᾶνε ποτὲ ἐδῶ.

*Μιὰ ξανθὴ κοπέλλα ἔρχεται ἀπὸ τὸ πίσω δωμάτιο. Φορᾶ ἕνα χωριάτικο φόρεμα τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης: μακριὰ φούστα μαύρη, γαλάζια ποδιά, κορσὰζ μὲ κεντήματα. Φτιάχνει τὴ φούστα της καὶ κοιτάζει τὸ Βὰν Χέλσινγκ.*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Ἔχετε δεῖ νομίζω, πᾶνε μερικὲς μέρες... κάποιον κύριο Χάρκερ.

*Οἱ δυὸ ἄλλοι τὸν κοιτάζουν μὲ ἀπορία.*

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Εἴπατε... Χάρκερ;

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Ναί, εἶναι φίλος μου. *(Ἀκουμπᾶ τὸ ποτήρι πίσω του, στὸν πάγκο).* Μοῦ ἔστειλε ἕνα γράμμα ἀπὸ δῶ.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ὄχι ἀπὸ δῶ, ἀποκλείεται, Κύριε.

ΙΝΓΚΑ: Ἐγὼ θυμᾶμαι αὐτὸν τὸν κύριο. Μοῦ εἶχε δώσει νὰ ταχυδρομήσω ἕνα γράμμα.

*(Ὁ Βὰν Χέλσινγκ βγάζει τὸ πορτοφόλι του ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τσέπη τοῦ παλτοῦ του).*

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: *(ἀπότομα)* Ἐσὺ νὰ σωπάσεις κορίτσι μου!

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: *(δείχνοντας στὴν κοπέλλα τὸ γράμμα ποὺ ἔχει βγάλει ἀπὸ τὸ πορτοφόλι του).* Μήπως ἦταν αὐτὸ τὸ γράμμα;

ΙΝΓΚΑ: *(κοιτάζει τὸ γράμμα, ρίχνει ἀνήσυχες ματιὲς στὸ ἀφεντικό της).* Δὲν εἶμαι σίγουρη...

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Θυμόσαστε ἴσως τὸ ὄνομα - Δόκτωρ Βὰν Χέλσινγκ;

ΙΝΓΚΑ: *(διστακτική, κοιτάζοντας τὸ ἀφεντικὸ)* Δὲν εἶμαι σίγουρη...

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Πήγαινε ἀμέσως νὰ ἑτοιμάσεις τὸ γεῦμα τοῦ κυρίου. Ἀμέσως, ἀκοῦς;

*Ἡ κοπέλλα φεύγει. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ βάζει τὸ γράμμα στὴ θέση του. Παίρνει ξανὰ τὸ ποτήρι του, καί, χωρὶς νὰ κοιτάξει τὸν ταβερνιάρη:*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ φοβόσαστε;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Δὲν καταλαβαίνω τί θέλετε νὰ πεῖτε.

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: *(δείχνοντας τὰ δοκάρια μὲ τὸ χέρι ποὺ κρατάει τὸ ποτήρι).* Γιατὶ ὅλα αὐτὰ τὰ σκορδολούλουδα; Καὶ μάλιστα δίπλα στὸ παράθυρο; *(Προχωρᾶ πρὸς τὸ μέρος μας, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν ταβερνιάρη. Κόβει ἕνα λουλούδι).* Νά! Αὐτὰ δὲν εἶναι γιὰ διακόσμηση, δὲν εἶν' ἔτσι;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Δὲν καταλαβαίνω γιὰ ποιὸ πράγμα μιλᾶτε.

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Νομίζω πὼς καταλαβαίνετε. Καὶ νομίζω ἐπίσης ὅτι ξέρετε κάτι σχετικὰ μὲ τὸ φίλο μου. Εἶχε ἔρθει ἐδῶ μ' ἕνα συγκεκριμένο σκοπό: νὰ σᾶς βοηθήσει.

*Διαδοχὴ ἀπὸ champs/contre-champs τοῦ ταβερνιάρη καὶ*

*τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, ποὺ κάθονται ὁ ἕνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο.*

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Δὲν ζητήσαμε τὴ βοήθεια κανενός...

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Δὲν παύετε ὅμως νὰ τὴ χρειάζεστε.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ἀκοῦστε κύριε. Εἴσαστε ἕνας ξένος ἐδῶ. Ὑπάρχουν μερικὰ πράγματα στὸ Κλάουσενμπουργκ ποὺ εἶναι προτιμότερο νὰ μὴν ἀσχολεῖται κανεὶς μαζί τους, μερικὰ πράγματα ποὺ ξεπερνοῦν τὶς δικές μας δυνάμεις...

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Μὴν παρεξηγεῖτε, σᾶς παρακαλῶ... *(κοιτάζοντας τὰ λουλούδια στὸ ταβάνι, δείχνοντας τὰ δοκάρια μὲ τὸ ποτήρι του).* Ξέρω πολὺ καλὰ ὅτι ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι ἁπλῶς προλήψεις. Ὁ κίνδυνος εἶναι πραγματικός. Ἂν οἱ ἔρευνές μου καὶ οἱ ἔρευνες τοῦ κυρίου Χάρκερ καταλήξουν κάπου, θὰ ὠφεληθεῖτε καὶ ἐσεῖς, καὶ ὁλόκληρος ὁ κόσμος. *(Ὁ ταβερνιάρης βυθίζεται σὲ σκέψεις).* Ὁ πύργος τοῦ Δράκουλα εἶναι κοντὰ στὸ Κλάουσενμπουργκ. Μπορεῖτε νὰ μοῦ πεῖτε πῶς μπορῶ νὰ φτάσω ἐκεῖ;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Παραγγείλατε φαγητό, κύριε. Εἶμαι ταβερνιάρης κι' ἔχω ὑποχρέωση νὰ σᾶς σερβίρω, ἀλλὰ *(ἡ Ἴνγκα ἐμφανίζεται στὸ βάθος τῆς αἴθουσας, κρατώντας ἕνα δίσκο, μὲ τὸ σερβίτσιο),* μόλις τελειώσετε τὸ γεῦμα σας, θὰ σᾶς ζητήσω νὰ φύγετε, νὰ μᾶς ἀφήσετε στὴν ἡσυχία μας.

ΙΝΓΚΑ: *(Μὲ συμπάθεια).* Τὸ γεῦμα θὰ εἶναι ἕτοιμο σ' ἕνα λεπτό, κύριε. Καθῆστε, ἂν θέλετε...

*Τοῦ δείχνει ἕνα τραπέζι.*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: *(στρέφεται).* Εὐχαριστῶ.

*Ξεκουμπώνει τὸ παλτό του, ἐνῶ ἡ Ἴνγκα βάζει τὸ σερβίτσιο στὸ τραπέζι.*

*Ὁ Βὰν Χέλσινγκ βγάζει τὸ καπέλλο του καὶ τὸ κασκόλ του, ἀνοίγει τὸ παλτό του καὶ κάθεται. Ἡ Ἴνγκα κοιτάζει πίσω της γιὰ νὰ δεῖ ἂν τὸ ἀφεντικό της τὴν προσέχει, ἀλλὰ ἐκεῖνος ἀπομακρύνεται. Βάζει τότε τὰ χέρια της πάνω στὴν πετσέτα ποὺ εἶναι πάνω στὸ πιάτο.*

ΙΝΓΚΑ: Αὐτὸ τὸ βρῆκα στὸ σταυροδρόμι, ἐδῶ κοντά. «Ἐκεῖνος» μοῦ εἶπε νὰ τὸ κάψω, ἀλλὰ ὁ φίλος σας ἦταν τόσο εὐγενικὸς ὥστε δὲν μποροῦσα νὰ τὸ κάνω.

*Ἀνασηκώνει τὴν ἄκρη τῆς πετσέτας καὶ ἀπομακρύνεται, ἐνῶ ὁ ταβερνιάρης κοιτάζει πρὸς τὸ μέρος τους. Κοντινὸ πλάνο τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, καθισμένου στὸ τραπέζι. Ἀνασηκώνει τὴν πετσέτα. Σφήνα: ἡ πρώτη σελίδα τοῦ ἡμερολόγιου τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ σκυθρωπιάζει. Γυρίζει τὶς σελίδες. Σφήνα, τὸ ἡμερολόγιο. Φοντὺ ἀνσαινέ.*

**Δάσος + κτῆμα — ἐξωτερικὸ / ἡμέρα.**

*Ἕνα σκεπαστὸ ἁμάξι, ποὺ τὸ σέρνουν λευκὰ ἄλογα, ἔρχεται πρὸς τὸ μέρος μας. Φοντὺ ἀνσαινέ. Ἡ ἅμαξα σταματημένη, μπροστὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ πύργου τοῦ Δράκουλα. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ πηδᾶ κατὰ γῆς, βάζει τὰ χαλινάρια στὴ ράχη ἑνὸς ἀπὸ τὰ ἄλογα καὶ ἀπομακρύνεται πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς γέφυρας ποὺ ὁδηγεῖ στὸν πύργο. Τὴ στιγμὴ ποὺ φτάνει ἐμπρὸς στὴν κεντρικὴ πύλη, μιὰ νεκροφόρα, ποὺ τὴ σέρνουν δυὸ μαῦρα ἄλογα βγαίνει μὲ θόρυβο,*

*περνάει μὲ μεγάλη ταχύτητα μπροστὰ ἀπὸ τὸν Χέλσινγκ καὶ ἀπομακρύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας (ἡ κάμερα τὴν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ). Διακρίνουμε στὸ ἐσωτερικό της ἕνα λευκὸ φέρετρο μὲ χρυσαφιὲς λαβές. Ἡ νεκροφόρα χάνεται. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ τὴν κοιτάζει, ἐνῶ ἀπομακρύνεται, τεντωμένος. Περνάει τρέχοντας τὴν γέφυρα. Φοντὺ ἀνσαινέ.*

**Ἡ μεγάλη αἴθουσα τοῦ πύργου — ἐσωτερικὸ/ἡμέρα.**

*Πλονζὲ στὴν πόρτα: μέσα στὸ μισοσκόταδο βλέπουμε τὸν Βὰν Χέλσινγκ νὰ σπρώχνει τὴν πόρτα. Μπαίνει, κοιτάζει γύρω του. Σταματᾶ γιὰ μιὰ στιγμὴ στὰ σκαλοπάτια καὶ φωνάζει:*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Χάρκερ!

*Ξαναγυρίζει στὴ σκάλα ποὺ ὁδηγεῖ στὰ δωμάτια, τὴν ἀνεβαίνει γρήγορα, φτάνει στὸ κεφαλόσκαλο, σταματᾶ, κοιτάζει γύρω του καὶ φωνάζει καὶ πάλι:*

ΒΑΝ ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Χάρκερ!

*Ἔρχεται πρὸς τὸ μέρος μας. Cut.*

**Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ/ἡμέρα.**

*Γενικὸ πλάνο τοῦ ἀναστατωμένου δωματίου: τὰ πιόνια τοῦ σκακιοῦ εἶναι σκορπισμένα, τὸ κρεβάτι ξέστρωτο, τὰ σεντόνια καὶ οἱ κουβέρτες ἄνω-κάτω. Ἀκοῦμε τὸν Βὰν Χέλσινγκ νὰ φωνάζει, ὄφφ, τὸ ὄνομα τοῦ Χάρκερ γιὰ τρίτη φορά. Ἡ πόρτα εἶναι μισάνοιχτη. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ μπαίνει, κοιτάζει πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα, ὁρμᾶ κατόπιν μέσα στὸ δωμάτιο, γυρίζει γύρω ἀπὸ τὸ κρεβάτι (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμίκ), κοιτάζει τὰ ἀνάκατα πράγματα πάνω στὸ γραφεῖο, καὶ μαζεύει ἀπὸ κάτω (σφήνα) τὸ κάδρο, σπασμένο. Τὰ πορτραῖτα ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Μένει μονάχα ἕνα μικρὸ κομμάτι ἀπὸ τὴν εἰκόνα στ' ἀριστερὰ τοῦ κάδρου. Ὁ Χέλσινγκ τὸ βγάζει, μὲ τὰ γαντοφορεμένα χέρια του, ἀπὸ τὸ κάδρο καὶ τὸ ἐξετάζει. Συλλογίζεται, κοιτάζει γύρω του, ἀνήσυχα. Ἀφήνει τὸ μικρὸ κομμάτι χαρτιοῦ πάνω στὸ κάδρο, καὶ ρίχνει μιὰ ματιὰ πίσω του, πρὸς τὴν πόρτα. Φοντὺ ἀνσαινέ.*

**Ἡ ἐσωτερικὴ αὐλὴ τοῦ πύργου τοῦ Δράκουλα — ἐξωτερικὸ/ἡμέρα**

*Ὁ Βὰν Χέλσινγκ βγαίνει ἀπὸ τὸν πύργο (γενικὸ πλάνο). Σταματᾶ, διστάζει καὶ βλέπει (πλονζὲ) τὴν πόρτα τῆς κρύπτης, ποὺ ἔχει μείνει μισάνοιχτη. Κατεβαίνει τὰ σκαλοπάτια, διστάζει, κάνει νὰ γυρίσει πίσω, γεμᾶτος δυσκολία, κατόπιν μπαίνει μέσα στὴν κρύπτη. Cut.*

**Ἡ κρύπτη — ἐσωτερικὸ/ἡμέρα.**

*Ὁ Βὰν Χέλσινγκ σπρώχνει τὴν πόρτα, κοιτάζει μιὰ*

*στιγμὴ μέσα στὴν κρύπτη, σὰ νὰ θέλει νὰ συνηθίσει τὰ μάτια του στὸ σκοτάδι, κατεβαίνει ἀργὰ τὰ σκαλοπάτια, σταματᾶ, καὶ ξαφνικὰ ὁρμᾶ πρὸς τὸ φέρετρο τῆς κοπέλλας. Στηρίζεται στὴν ἄκρη του, μὲ τὸ χέρι του πάνω στὸ ὕφασμα τοῦ πακέτου ποὺ ἄφησε ἐκεῖ ὁ Χάρκερ. Πλονζὲ στὴ γριὰ γυναίκα-βρυκόλακα, νεκρή, ἕνα παλούκι καρφωμένο στὴν καρδιά. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ μαζεύει τὰ παλούκια, τὰ ἀκουμπᾶ, στρέφεται καὶ πηγαίνει στὸν τάφο τοῦ Δράκουλα, ὅπου (πλονζὲ) εἶναι ξαπλωμένος ὁ Ἰωνάθαν Χάρκερ, κοιμισμένος, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στῆθος του. Κοντινὸ πλάνο τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, πού, ταραγμένος, κρατάει τὸ κεφάλι του μὲ τὰ χέρια του, κατόπιν κοιτάζει ξανὰ τὸν φίλο του. Σφήνα: ὁ Χάρκερ, ὁ λαιμός του γεμᾶτος αἵματα, οἱ κυνόδοντές του προεξέχουν. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ κάνει μιὰ προσπάθεια νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του, στρέφεται πρὸς τὸ κέντρο τῆς κρύπτης, καὶ κατευθύνεται πρὸς κάποιο πράγμα πεσμένο στὸ πάτωμα. Τὸ μαζεύει ἀπὸ κάτω: εἶναι τὸ σφυρὶ ποὺ ὁ Χάρκερ ἄφησε νὰ τοῦ πέσει, μαζὶ μὲ ἕνα παλούκι ἀνάμεσα στὰ σάπια φύλλα ποὺ σκεπάζουν τὸ ἔδαφος. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ ἀνασηκώνεται, πηγαίνει ξανὰ στὸν τάφο, βγάζει τὸ καπέλλο του, τὸ ἀκουμπᾶ στὴν ἄκρη τοῦ τάφου, καὶ στέκεται ἐκεῖ, κρατώντας τὰ ἐργαλεῖα στὸ χέρι του. Φοντύ.*

Μετ: Νίκος Παναγιωτόπουλος

(Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τοῦ ντεκουπὰζ τῆς ταινίας τοῦ Φίσερ, μεταφράστηκε μὲ βάση τὴν γαλλικὴ ἀπόδοση ποὺ δημοσιεύτηκε ὁλόκληρη στὸ περιοδικὸ *L'Avant-Scène du Cinéma*, ἀρ. 160/161, ἀφιερωμένο στὸ Φανταστικὸ Κινηματογράφο.)

# ΤΕΡΕΝΣ ΦΙΣΕΡ

## *(Βιο-φιλμογραφία)*

**1904:**
Γεννιέται στὸ Λονδίνο. Μετὰ τὶς σπουδές του στὸ Κράιστ Χόσπιταλ τοῦ Χόρσαμ, στὴν περιοχὴ τοῦ Σάσσεξ, ἔγινε ναυτικός. Μαθήτευσε δυὸ χρόνια στὸ ἐκπαιδευτικὸ πλοῖο Α. Μ. Κόνγουεη κι ἔπειτα ὑπόγραψε συμβόλαιο μὲ τὸ Ἐμπορικὸ Ναυτικὸ ποὺ τοῦ στοίχισε πολλὰ ταξίδια σὲ θάλασσες κι ὠκεανοὺς μέχρι κορεσμοῦ. Ἔτσι ξαναγύρισε στὸ Λονδίνο κι ἔπιασε δουλειὰ σὰν «διακοσμητής» (ἡ πρώτη του καλλιτεχνικὴ ἀπασχόληση) σ' ἕνα μαγαζὶ ποὺ πουλοῦσε ροῦχα εὐκαιρίας! Ἄρχισε νὰ συχνάζει στὶς αἴθουσες προβολῆς μόνο γύρω στὰ 1931.

**1933:**
Ἀρχίζει κάνοντας μοντὰζ (μετὰ ἀπὸ μιὰ περίοδο ποὺ δούλευε σὰν «κλακεττίστας») στὰ στούντιο τοῦ Σέφεντ Μπούς. Ἐμφανίζεται σὰν βοηθὸς μοντὲρ στὴν ταινία *Οἱ καλοὶ σύντροφοι (The Good Companions)* τοῦ Ἴαν Ντάμπραϊμπλ.

**1936:**
Γίνεται μοντὲρ γιὰ τὴν ταινία *Τιοῦντορ* τοῦ Ρόμπερτ Στήβενσον. Μέχρι τὸ 1944 μοντάρει κωμωδίες τοῦ Γουὶλ Χαίυ, γιὰ τὸν Μπέκζιλ Ντῆρντεν ἰδιαίτερα. Πέρα ἀπὸ τὶς κινηματογραφικές του δραστηριότητες, ὁ Φίσερ σκηνοθέτησε πολλὲς ταινίες γιὰ τὴν ἀγγλικὴ τηλεόραση, ποὺ ἀνάμεσά τους ἦταν τὰ ἐπεισόδια τοῦ *Ρομπὲν τῶν Δασῶν* γιὰ λογαριασμὸ τῶν Γουὶλτ Ντίσνεϋ καὶ τοῦ Ντάγκλας Φαίρμπανκ υἱοῦ, ἀπὸ τὸ 1952 μέχρι καὶ τὸ 1956.

*Ὁ Φίσερ σὰν σκηνοθέτης:*

**1947:**
**Colonel Bogey** *(Συνταγματάρχης Μπόγκυ).* Κωμωδία.

**1948:**
**Portrait from Life** *(Εἰκόνα ἀπὸ τὴ Ζωή).* Πολεμικὸ δράμα.

**1948:**
**To the Public Danger** *(Στὸ Δημόσιο Κίνδυνο).* Ὁδοιπορικὸ δράμα μεσαίου μήκους.

**1948-49:**
**Song for Tomorrow** *(Τραγούδι γιὰ τὸ αὔριο).* Μουσικὸ δράμα.

**1949:**
**Marry me!** *(Παντρέψου με).* Αἰσθηματικὸ δράμα: ἡ ἱστορία τεσσάρων ζευγαριῶν.

**1950:**
**The Astonished Heart** *(Ἡ ἔκπληκτη καρδιά).* Σὲ συνεργασία μὲ τὸν Ἄντονυ Ντάνμπορω.

**1950:**
**So Long at the Far** Μὲ τὴν Τζὴν Σίμμονς καὶ τὸν Ντέρκ Μπόγκαρντ. Μυστήριο στὸ Παρίσι μὲ ἀφορμὴ

*Δράκουλας, ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων* (Κρίστοφερ Λῆ καὶ Κάρολ Μάρς).

*Δράκουλας ὁ Βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων* (Κρίστοφερ Λῆ)

*The Brides of Dracula — Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Δράκουλα* (Νταίηβιντ Πῆλ καὶ Ὑβὸν Μονλώρ).

ἕνα λοιμὸ τοῦ 1889.

**1950:**
**Home to Danger** Μὲ τὸν Στάνλεϋ Μπέηκερ.

**1952:**
**Stolen Face** *(Κλεμμένο πρόσωπο).* Μὲ τὸν Πὼλ Χένρηντ καὶ τὴν Λίζαμπετ Σκόττ.

**1953:**
**Wings of Danger** *(Τὰ φτερὰ τοῦ κινδύνου).* Δράμα ἐγκληματιῶν.

**1953:**
**Manrap** *(Ἀνθρωποπαγίδα).* Μὲ τὸν Πὼλ Χένρηντ. Ἀστυνομικὸ δράμα.

**1953:**
**Four-Sides Triangle** *(Τρίγωνο μὲ τέσσερις πλευρὲς).*

**1953:**
**Blood Orange.** Ἔρευνα γιὰ ἕνα ἔγκλημα.

**1953:**
**Spaceways** *(Δρόμοι τοῦ διαστήματος).* Ἐπιστημονικὴ φαντασία.

**1954:**
**Final Appointment** *(Τελικὴ συνάντηση).* Ἀστυνομικὴ ἔρευνα.

**1954:**
**Faces the Music** *(Βλέπει τὴ μουσική).* Ἀστυνομικὸ μιούζικαλ.

**1954:**
**Stranger Came Home** *(Ὁ ξένος γύρισε πίσω).* Ἀστυνομικὸ δράμα.

**1954:**
**Mask of Dust** *(Μάσκα ἀπὸ χῶμα).* Μὲ τὸν Ρίτσαρντ Κόντε. Δράμα.

**1954:**
**Children Galore.** Κωμωδία

**1955:**
**Murder by Proxy.** Ἀστυνομικὸ δράμα.

**1955:**
**Stolen Assignement.** Ἀστυνομικὴ κωμωδία.

**1955:**
**The Flaw** *(Τὸ Ψεγάδι).* Ἀστυνομικὸ δράμα

**1957:**
**Kill Me Tomorrow.** Δράμα μὲ ἐγκλήματα μὲ τὸν Πὰτ Ο' Μπράιεν.

**1957:**
**The Curse of Frankenstein** *(Ἡ κατάρα τοῦ Φρανκενστάιν).* Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Κρίστοφερ Λῆ.

**1958:**
**The Revenge of Frankenstein** *(Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Φρανκενστάιν).* Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1958:**
**Horror of Dracula** *(Δράκουλας ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων).* Μὲ τοὺς Πῆτερ Κάσινγκ, Κρίστοφερ Λῆ, Μάικελ Γκάου, Μελίσσα Στίρλμπλινγκ κ.ἄ.

**1959:**
**The Mummy** *(Ἡ μούμια).* Μὲ τοὺς Κρίστοφερ Λῆ, Πῆτερ Κάσινγκ, Ὑβὸν Φουρντώ.

**1959:**
**The Hound of the Baskerville** *(Ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Σέρλοκ Χόλμς).*
Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Κρίστοφερ Λῆ.

**1959:**
**The Stranglers of Bombay** *(Οἱ στραγγαλιστὲς τῆς Βομβάης).*

**1959:**
**The Man Who Could Cheat Death.** Φανταστικό.

**1960:**
**The Brides of Dracula.** Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1960:**
**Sword of Sherwood Forest.** Μὲ τὸν Ρίτσαρντ Γκρὴν καὶ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1960:**
**The Two Faces of Dr. Jekyll.** Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λῆ καὶ τὴν Ντὼν Ἄνταμς.

**1961:**
**The Curse of the Werewolf** *(Ἡ κατάρα τοῦ Λυκάνθρωπου).* Μὲ τὸν Ὄλιβερ Ρήντ.

**1962:**
**The Phantom of the Opera** *(Τὸ φάντασμα τῆς Ὄπερας).* Μὲ τὸν Χέρμπερτ Λόμ.

**1962:**
**Sherlock Holmes und Das Halsband Des Todes.** Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λῆ.

**1964:**
**The Horror of It All.** Μὲ τὸν Πὰτ Μπούν.

**1964:**
**The Earth Dies Screaming** *(Ἡ Γῆ πεθαίνει οὐρλιάζοντας).*

**1964:**
**The Gorgon** *(Τὰ πύρινα μάτια τοῦ μαύρου πύργου).* Μὲ τοὺς Πῆτερ Κάσινγκ, Κρίστοφερ Λῆ, Μπάρμπαρα Σέλλεν.

**1965:**
**Dracula, Prince of Darkness** *(Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους).* Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λῆ, καὶ τὴν Μπάρμπαρα Σέλλευ.

**1966:**
**Island of Terror** *(Τὸ νησὶ τοῦ τρόμου).* Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1966:**
**Frankenstein Created Woman.** Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ καὶ τὴν Σοῦζαν Ντέρμπεργκ.

**1967:**
**Night of The Big Heat.** Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λῆ καὶ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1968:**
**The Devil Rides Out.** Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λῆ.

**1969:**
**Frankensein Must Be Destroyed.** Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ.

**1973:**
**Frankenstein and the Monster Hell.** Μὲ τὸν Πῆτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Ντέηβ Πρόοζ. (Μ.Δ)

# Οἱ ταινίες καταστροφῆς ἢ ἡ καταστροφὴ τῆς λαϊκῆς μνήμης

## τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

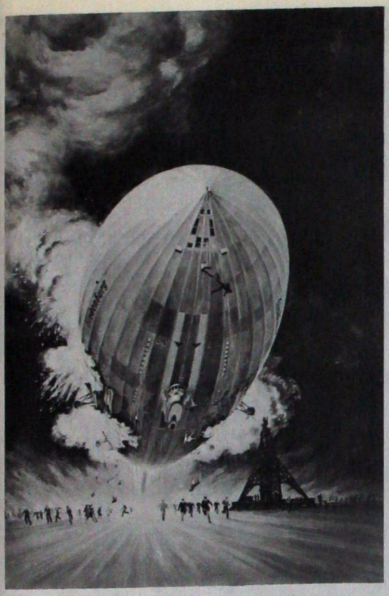
Τὰ τελευταῖα χρόνια στὴν Βόρειο Ἀμερικὴ καὶ τὴν Εὐρώπη παρατηρεῖται μιὰ συσσώρευση ταινιῶν ποὺ ἀναφέρονται σὲ καταστροφὲς ποὺ μποροῦν νὰ συμβοῦν στὸ κοντινὸ ἢ στὸ μακρυνὸ μέλλον. Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς πέρασαν κι' ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα: π.χ. *Ὁ Πύργος τῆς Κολάσεως, Ἔτος 2.000, Κούρσα Θανάτου, Ὀδύσσεια στὸ Βυθὸ τῶν Θαλασσῶν...*

Σὲ μιὰ συζήτηση ὁ Μ. Φουκὼ (*Cahiers du Cinema*, ἀριθ. 251 - 252, Ἰούλ. - Αὐγ. 1974, ἢ *Radical Philosophy Eleven*, καλοκαίρι 1975) μ' ἀφορμὴ ἕναν ἄλλο κύκλο ταινιῶν ὅπως *Ὁ Θυρωρὸς τῆς Νύχτας, Λυσιὲν Λακόμπ, κολασμένο τρίο* κλπ, διαπιστώνει ὅτι ἡ προώθηση τῶν ταινιῶν ρετρὸ στὴν κινηματογραφικὴ ἀγορὰ συμπίμπτει μὲ μερικὰ κοινωνικὰ φαινόμενα τῆς σύγχρονης Γαλλίας. Τὴν διαπίστωση αὐτὴ στηρίζει σὲ μιὰ σειρὰ παρατηρήσεων καὶ συσχετίσεων ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ συναφιστοῦν μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: Τὸ «ξαναγράψιμο» τῆς Ἱστορίας ἀπὸ τὶς ταινίες ρετρὸ συμπίπτει μὲ τὴν προώθηση στὴν πολιτικὴ σκηνὴ τοῦ Ζισκὰρ ντ' Ἐσταὶν καὶ μ' ἕναν ἐπαναπροσδιορισμὸ τῆς ἐπίσημης Ἱστορίας γιὰ νὰ βοηθηθεῖ ἡ ἄρχουσα τάξη ν' ἀποβάλλει τὸ προσωπεῖο τοῦ ἐθνικισμοῦ καὶ τῆς ἡρωϊκότητας, - ποὺ γιὰ τὴν Γαλλία εἶναι ταυτόχρονα ἀντιφασιστικὸ καὶ ἀντιπεταινιστικὸ - καὶ νὰ προβάλλει ἕναν τεχνοκρατικὸ κυνισμό.

Κυνισμὸ ποὺ στὸν κινηματογράφο ἐκφράζεται ἀπὸ μιὰ παραποίηση τῆς Ἱστορίας μέσα ἀπὸ τὴν προβολὴ ἑνὸς «φολκλὸρ» (στὴν ταινία τοῦ Βισκόντι *Οἱ καταραμένοι*, ἡ Ἱστορία δὲν παραποιεῖται ἀντίθετα ἀποκαλύπτεται). Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ψυχωτικὴ προβολὴ τῶν ρούχων ρετρό, τῆς διακόσμησης, τῆς συμπεριφορᾶς τῶν τρελλῶν χρόνων τοῦ 19... κ.λ.π. Αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ στὸ ἐπίπεδο τοῦ «φολκλὸρ» ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ χάνονται οἱ πραγματικὲς αἰτίες τῶν κοινωνικῶν γεγονότων μέσα σὲ μιὰ ψυχολογικὴ διαστροφὴ ἢ σ' ἕνα φαταλισμὸ τοῦ κακοῦ, νὰ ρίχνονται στὸ σκοτάδι οἱ κοινωνικὲς συγκρούσεις, ὁ ἀγώνας τοῦ φασισμοῦ, γιὰ νὰ προβληθεῖ τελικὰ τὸ τυχαῖο τῆς δαντέλλας σὰν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Κυνισμό, ποὺ στὸ χῶρο τῆς δράσης συνδέεται μὲ τὸν ὀρθολογισμὸ τῶν πολυεθνικῶν καὶ τὴν βουλιμία τῆς προόδου. Αὐτὲς οἱ συσχετίσεις ἀποκαλύπτουν γιὰ τὸν Μ. Φουκὼ τὴν ὕπαρξη μιᾶς προσπάθειας γιὰ τὴν καταστροφὴ τῆς λαϊκῆς μνήμης πάνω στὸ παρελθὸν τῶν κοινωνικῶν καὶ ἀντιφασιστικῶν ἀγώνων καὶ τὸν ἐπαναπρογραμματισμὸ της στὰ πλαίσια τῆς ὀρθολογικότητας τῆς ἐξουσίας.

Οἱ ταινίες καταστροφῆς «ἀντέχουν» σὲ τέτοιου εἴδους συσχετίσεις; Τὸ νέο αὐτὸ εἶδος εἶχε μιὰ τεράστια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία, ἀλλὰ ποιά κοινωνικὰ ἢ πολιτιστικὰ φαινόμε-

*Πλημμύρα, ἴλιγγος, φωτιά:* μοτίβα τῶν ταινιῶν καταστροφῆς (πάνω: *Σεισμός* τοῦ Μάρκ Ρόμπσον, κάτω: *Ὁ πύργος τῆς κολάσεως* τοῦ Τζὼν Γκίλερμιν).



*Ἀέρας καὶ φωτιά:* διαφημιστικὴ ἀφίσσα τῆς ταινίας *Τὸ Χίντεμπουργκ φλέγεται* τοῦ P. Γουάιζ.

*Πίστη καὶ αὐτοθυσία:* ὁ ἱερέας θὰ πεθάνει γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ἐπιβατῶν τοῦ πλοίου *(Ἡ περιπέτεια τοῦ Ποσειδῶνος* τοῦ P. Νήμ: Τζὴν Χάκμαν, Σέλλεϋ Γουίντερς).

να ἔρχεται νὰ καλύψει ἢ νὰ φωτίσει; καὶ σὲ ποιό χῶρο; Πρὶν δοθοῦν οἱ ἀπαντήσεις θὰ γίνει μιὰ σύντομη ὑπενθύμιση μερικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ταινιῶν καταστροφῆς. (Μιὰ πρώτη κριτικὴ τῶν ταινιῶν ἔχει γίνει ἀπὸ τὶς στῆλες τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν περιοδικῶν). Οἱ ταινίες αὐτὲς φτιαγμένες στὰ πλαίσια τῆς ἀμερικάνικης μεταβιομηχανικῆς κοινωνίας - καπιταλισμὸς τῆς ὀργάνωσης σύμφωνα μὲ μιὰ ἔκφραση τοῦ L. Goldmann - ἀνταναακλοῦν μοιραία μιὰ πραγματικότητα αὐτῆς τῆς κοινωνίας. Οἱ καταστροφὲς ξεκινοῦν ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς φύσης - σεισμός - ἢ ἀπὸ δυνάμεις τῆς φύσης ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο ἔλεγχο ἢ τῆς τεχνολογίας - φωτιά, μηχανές - ἢ ἀπὸ παρα-φύση ὄντα -νέος τύπος ἀνθρώπου, ἢ θηρία ποὺ τοὺς ἔχει ἀποδοθεῖ μ' ἕνα τρόπο σχεδὸν ρατσιστικὸ μιὰ σατανικότητα (π.χ. καρχαρίας). Ἀναφέρονται στὸ μέλλον, χωρὶς αὐτὸ ὅμως νὰ προσδιορίζεται στὴν ὁλότητα του. Οἱ ταινίες γίνονται ἕνα εἶδος ντοκυμαντὲρ τοῦ μέλλοντος, σ' ἀντίθεση μὲ τὶς ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας (Science-Fiction) ὅπου ἡ πραγματικότητα παραμερίζεται «ἐξ ὁρισμοῦ»: Οἱ καταστροφὲς δὲν ἀφοροῦν μιὰ ὀλιγομελὴ ὁμάδα, ποὺ ξεκινάει γιὰ μιὰ περιπέτεια, γιὰ τὴν περιπέτεια, ἀλλὰ ἀπειλοῦν μεγαλύτερες κοινωνικὲς ὁμάδες: π.χ. ταξιδιῶτες ἑνὸς πλοίου, μιὰ κοινότητα, μιὰ πόλη, ἴσως τέλος καὶ τὴν οἰκουμένη. Στὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ἐπιμονὴ στὸ στοιχεῖο τοῦ θεάματος δὲν ἐπιχειρεῖται καμμιὰ πρωτοτυπία. Στὸ τρόπο τοῦ γυρίσματος συνεχίζουν τὴν παράδοση τῆς ἐπιδεξιότητας ποὺ ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἔχει δώσει πολλὲς ἀποδείξεις τοῦ μεγέθους της.

Μιὰ πρώτη ἀπάντηση: Ἡ βιομηχανία τοῦ θεάματος ἐνδιαφέρεται νὰ διατηρήσει ἢ νὰ αὐξήσει τὴν κατανάλωση τῶν προϊόντων της· στὴ προσπάθεια αὐτὴ ἐπιχειρεῖ ἕναν ψευτο-διαφορισμὸ τῶν προϊόντων σὲ εἴδη (πορνό, ρετρό...). Στὸ δίπτυχο παραγωγὴ - κατανάλωση, παίζει μὲ τὴν δεύτερη μεταβλητή, μὲ τὸ νὰ κεντρίζει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ μὲ νέα εἴδη. Ἔτσι ἡ παραγωγὴ ἐνεργοποιεῖται γιὰ νὰ κρατήσει τὰ ἐπίπεδα κέρδους σταθερά. Ἐξήγηση οἰκονομιστικὴ καὶ φοξιοναλιστική, γιατὶ παρουσιάζει τὶς ἑταιρεῖες παραγωγῆς ταινιῶν σὲ μιὰ διαδικασία προσαρμογῆς στὶς «ἀνάγκες τῆς ἀγορᾶς» ἐνῶ εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ ἑταιρεῖες ἔχουν τὶς δυνατότητες ὄχι μόνον νὰ διαμορφώνουν τὴν ἀγορὰ ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργοῦν καὶ νὰ προωθοῦν νέες ἀνάγκες.

Μιὰ δεύτερη ἀπάντηση ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν πρώτη: τὸ βιομηχανικὸ σύστημα παραγωγῆς, ὅπως αὐτὸ ποὺ διαμορφώθηκε στὶς μεταβιομηχανικὲς κοινωνίες, ἀρχίζει νὰ δείχνει σημεῖα παρακμῆς. Δηλαδή, τώρα ποὺ τὸ βιομηχανικὸ σύστημα παραγωγῆς στηρίζεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ σὲ μιὰ ὀργανωμένη πολυπλοκότητα καὶ σὲ μιὰ συνεχὴ ἐφαρμογὴ τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ἐκδηλώσεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, τείνει νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ παρελθόντος καὶ νὰ προβάλλει τὴν σημασία μιᾶς μελλοντικῆς «εὐδαιμονίας». Τὸ γεγονὸς αὐτὸ στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀτόμων προκαλεῖ ἕνα «ψυχολογικὸ κενό», ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν οὐσία σ' ἕνα κενὸ ἀξιολογικό. Τὸ κενὸ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ δραστηριότητες τῆς καθημερινῆς ζωῆς γίνονται ὅλο καὶ πιὸ τυποποιημένες ὅλο καὶ πιὸ ἐπαναλαμβανόμενες. Τὴν «στασιμότητα», τὸ κενό, τὴν ἐπιφανειακὴ ἀλλαγὴ ἔρχεται νὰ καλύψει ἡ σειρὰ τῶν ταινιῶν καταστροφῆς. Τὸ κοινὸ βρίσκεται μπροστὰ στὸ «μεγάλο γεγονός». Μ' ἕνα τρόπο

Ἡ ἀπειλὴ τῆς καταστροφῆς μέσα στὴν καθημερινότητα (ἐδῶ στὸ μετρὸ τῆς Νέας Ὑόρκης: *Ὥρα 1.23', πανικὸς στὸ μετρὸ τῆς Νέας Ὑόρκης* τοῦ Τζόζεφ Σάρτζεντ).

«μαγικὸ» ἡ σιωπηρὴ πλειοψηφία - γεμάτη νοσταλγία γιὰ τὴν βία καὶ τὴν ἔκφραση, σύμφωνα μὲ μιὰ περιγραφὴ τοῦ Jean Baudrillard - ξυπνάει ἀπὸ τὸ λήθαργό της χάρη στὸ «μεγάλο γεγονὸς» γιὰ νὰ ξαναγυρίσει σ' αὐτὸν χορτάτη κι ἀνίδεη.

Ἡ πιὸ πάνω ἐξήγηση ἂν καὶ μπαίνει στοὺς χώρους τῆς ἰδεολογίας καὶ τοῦ κοινωνικοῦ ἐλέγχου ὕστερεῖ σὲ δυὸ σημεῖα: ἡ ψυχολογική της θεμελίωση δὲν εἶναι ξεκαθαρισμένη δηλαδὴ ἀγνοεῖ τοὺς ἀσυνείδητους μηχανισμοὺς κι ἡ ἀναφορά της στὸ πολιτιστικὸ περιεχόμενο τῶν μεταβιομηχανικῶν κοινωνιῶν εἶναι ἁπλουστευμένη.

Ἡ ἀπάντηση νομίζουμε ὅτι πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ καὶ στὸ γεγονός, ὅτι τόσο οἱ βιομηχανικὲς ὅσο καὶ οἱ μεταβιομηχανικὲς κοινωνίες ἂν καὶ ἀντιμετωπίζουν πρόβλημα κατευθύνσεων τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι περιορίζονται σ' ἕνα ὀρθολογισμὸ οἰκονομιστικό. Ἐνῶ δηλαδὴ τὸ πρόβλημα βρίσκεται στὸ ἐπίπεδο τῆς κουλτούρας - «προϊὸν» συλλογικὸ καὶ ἀσυνείδητο - τελικὰ περιορίζεται σ' ἕνα πρόβλημα ἐξουσίας. Ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ τὴν ἄλλαγή, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἀλλαγὴ πρέπει νὰ ἀφήσει ἄθικτες τὶς κοινωνικὲς δομές, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀνάπαραγωγὴ τῶν τάξεων. Ἔτσι ἡ ἀλλαγή, σὰν τέτοια δὲν ἀποκλείεται, ἀλλὰ πρέπει νὰ γίνει μέσα ἀπὸ μιὰ συντονισμένη καὶ ἐλεγχόμενη διαδικασία. Οἱ κοινωνικοὶ ἀγῶνες λοιπὸν ποὺ θὰ εἶχαν σὰν στόχο τὸ νόημα τῆς ἀλλαγῆς θὰ

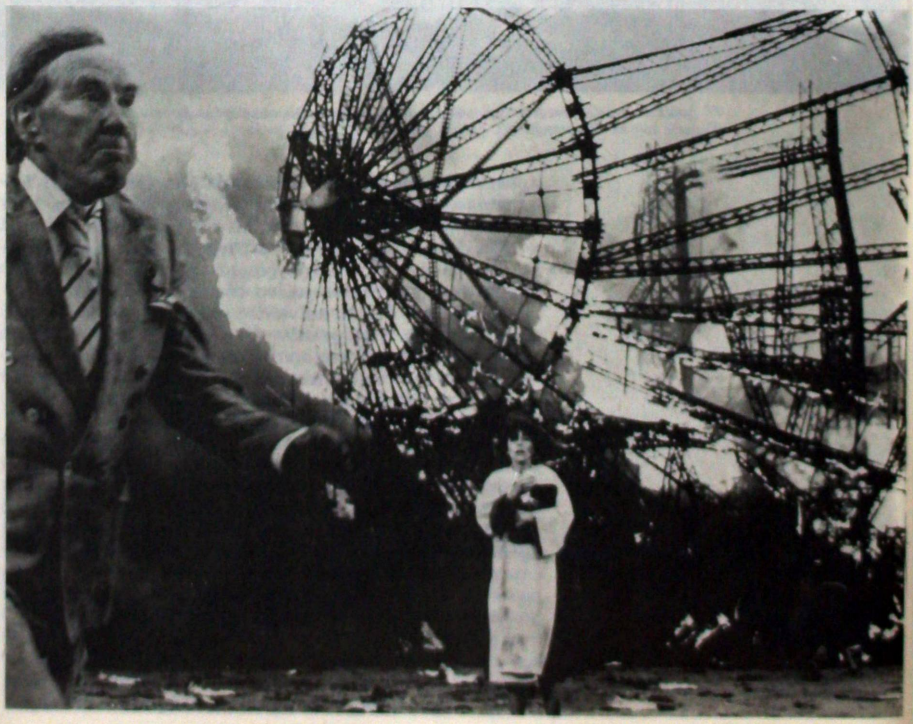
*Τὸ βασίλειο τοῦ πανικοῦ:* ἀκόμα καὶ στὸ νοσοκομεῖο τὰ θύματα δὲν μποροῦν νὰ ξεφύγουν (*Σεισμὸς* τοῦ Μ. Ρόμπσον).

πρέπει νὰ περιοριστοῦν σ' ἕνα πλαίσιο ἐλεγχόμενο. Ἡ φαντασία ποὺ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν μνήμη πρέπει νὰ λειτουργήσει σ' ὁρισμένα κανάλια ποὺ ἐλέγχονται ἀπὸ τὰ κέντρα ἀποφάσεων. Ἔτσι νομίζουμε ὅτι ἡ ἀναφορὰ τοῦ Μ. Φουκὼ στὸν ἐπανα-προγραμματισμὸ τῆς λαϊκῆς μνήμης παίρνει ἕνα συγκεκριμένο νόημα. Πιὸ ἁπλὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι οἱ κοινωνίες αὐτὲς πριμοδοτοῦν τὸ μέλλον καὶ ὄχι τὸ παρελθόν· αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ λαϊκὴ μνήμη θὰ πρέπει νὰ περιοριστεῖ, ὥστε οἱ ἀντιστάσεις στὸ καινούργιο νὰ ἐλαχιστοποιηθοῦν. ἢ ἂν ὑπάρχει μιὰ μνήμη αὐτὴ θὰ ἀνήκει σὲ μιὰ ἐλὶτ ποὺ ἡ ἴδια ὅμως θὰ προγραμματίζει καὶ τὸ μέλλον. Ἡ τεχνοκρατία θέλει, ἡ ἐπίσημη ἱστορία νὰ ἐξυπηρετεῖ αὐτὴ τὴν προβληματικὴ τοῦ μέλλοντος. Ἡ ἐξασθένιση τῆς λαϊκῆς μνήμης, σὰν στόχος τῆς τεχνοκρατίας προκειμένου νὰ ἐπιβάλλει τὴν δική της ἀντίληψη γιὰ τὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι στὸ ἀτομικὸ ἐπίπεδο σημαίνει ὅτι καὶ ἡ προσωπικὴ μνήμη πρέπει νὰ ἐξασθενίσει ἢ νὰ ἐλλατωθεῖ, δηλαδὴ χρειάζεται ἐπιστροφὴ σὲ μιὰ παιδικότητα ἢ σ' ἕνα εἶδος πρωτογονισμοῦ. Οἱ ταινίες καταστροφῆς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἕνα μέσο γι' αὐτὴ τὴν ἐπιστροφή. Γιατὶ οἱ ταινίες αὐτὲς παρουσιάζουν τὴν καταστροφή, ποὺ εἶναι καὶ καταστροφὴ τοῦ βιομηχανικοῦ συστήματος, ὄχι σὰν ἕνα φαινόμενο κοινωνικὸ ἀλλὰ σὰν ἕνα φαινόμενο τῆς φύσης· ποιά φύση; αὐτὴ ποὺ ἔχει ὁριστεῖ ἀπὸ τὴν

βιομηχανικὴ κοινωνία σὰν ἕνα πεδίο ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἐξασκεῖ ἕναν ἔλεγχο δυνάμεων ξεχνῶντας ὅτι εἶναι μέρος αὐτῆς τῆς φύσης. Οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι σὰν νὰ λένε: «*Δὲν χρειάζονται κοινωνικοὶ ἀγῶνες γιατὶ ἡ καταστροφὴ ἂν θάρθει, θάρθει ἀπὸ τὴ φύση. Ἡ φύση ὅλο κι' ἐλέγχεται. Ἡ ἀνησυχία τοῦ κοινοῦ εἶναι σωστὴ ἀλλὰ δὲν εἶναι τῆς ὥρας*». (Μπορεῖ νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ, ὅτι ἐπιχειρεῖται καὶ μιὰ ἰδιοποίηση τοῦ θέματος «τῆς ἐπιστροφῆς στὴ φύση» καὶ ταυτόχρονα προβολὴ τῶν ἀρνητικῶν σημείων του).

Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ στηρίζεται σὲ στοιχεῖα ποὺ βρίσκονται στὶς ταινίες καταστροφῆς: ἡ καταστροφὴ παρουσιάζεται σὰν ἕνα πέρασμα ἀπὸ μιὰ κατάσταση «καλὴ» σὲ μιὰ κατάσταση «κακὴ» -σεισμός-, σὰν τὴν μετατροπὴ ἑνὸς μέσου χρήσης σὲ ὅπλο ἀπειλῆς -φωτιά-, σὰν τὴν μετατροπὴ τῆς προστασίας σὲ κίνδυνο -οὐρανοξύστης-... Ἐδῶ μπορεῖ νὰ γίνει παραλληλισμὸς μὲ τὸν ἀνθρώπινο ψυχισμὸ πρὶν τὸ λεγόμενο Οἰδιπόδειο - σύμπλεγμα ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν ψυχαναλυτικὴ θεωρία (Δές, «τὸ στάδιο τοῦ καθρέφτη» τοῦ Ζ. Λακὰν ἢ τὸ καλὸ/κακὸ ἀντικείμενο τῆς Μελανὶ Κλάιν) εἶναι μιὰ διαδοχὴ καταστάσεων «κα-

*Τὸ ὁλοκαύτωμα:* ἡ κατάληξη τοῦ *Χίντεμπουργκ φλέγεται* τοῦ Ρ. Γουάιζ (Μπάρτζες Μέρεντιθ καὶ Ἄνν Μπάνκροφτ).



λῶν» καὶ «κακῶν» καὶ μιὰ ἀδιαχώριστη ροὴ ἀντιθέσεων - ἡ μητέρα εἶναι «καλὸ» καὶ «κακὸ» ἀντικείμενο, «καλὸ» ὅταν δίνει τὴν τροφή, «κακὸ» ὅταν ἀπομακρύνεται κ.ο.κ .

Οἱ ταινίες καταστροφῆς δημιουργοῦν τέτοιες συνθῆκες ὥστε τὸ κοινὸ «ἐπιστρέφει» σὲ μιὰ προηγούμενη φάση τοῦ ψυχισμοῦ: σὲ μιὰ παιδικότητα ἢ σ' ἕνα εἶδος πρωτογονισμοῦ, ὅπου ἡ φύση παρουσιάζεται σὰν ἀπειλητική, ὑποχθόνια, ἀπόλυτη, ἐχθρική, «μοιραία» καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ τιθασευθεῖ καὶ νὰ ἐλεγχθεῖ (Μιὰ ἀκόμη φαντασίωση τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας). Αὐτὴ ἡ ἐπιστροφὴ σὲ μιὰ στοιχειώδη - πρώϊμη ψυχολογικὴ φάση εἶναι ὁμόλογη στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο μὲ τὸν ἔλεγχο τῆς λαϊκῆς μνήμης ποὺ γιὰ τὸν Μ. Φουκὼ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἔλεγχος τοῦ δυναμισμοῦ τοῦ λαοῦ. Οἱ ταινίες καταστροφῆς λοιπὸν μὲ τὴν ἐπιστροφὴ ποὺ ἐπιτυγχάνουν στὸ ψυχολογικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ προσπαθοῦν νὰ διαμορφώσουν τὴν λαϊκὴ μνήμη κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ν' ἀποκρύψουν τὴν οὐσιαστικὴ κρίση τῶν δυτικῶν κοινωνιῶν, ποὺ εἶναι πολιτιστική.

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

Ὁ κίνδυνος ἔρχεται ἀπὸ παντοῦ (*Σεισμὸς* τοῦ Μάρκ Ρόμπσον).

*Ὁ Κυνηγὸς* (Κουϊντ — Ρόμπερτ Σῶ). Τὸ καδράρισμά του μέσα ἀπὸ τὴ μασσέλα τοῦ τρόπαιού του, μᾶς παραπέμπει ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας, στὴν μοιραία ἔκβαση τῆς ὑπεράνθρωπης σύγκρουσης. Ὁ Κουϊντ θὰ φαγωθεῖ ἀπὸ τὰ *Σαγόνια τοῦ Καρχαρία*.

# Τὰ Σαγόνια τοῦ Κινηματογράφου

## *(Γιὰ τὸ «Jaws»)*

### Τοῦ Νίκου Σαββάτη

Τὰ τελευταῖα χρόνια ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος σημαδεύεται ἀπὸ ἕνα ὅλο καὶ μεγαλύτερο ὑπερθεματισμὸ τῆς βίας. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ πάνω στὴν *ἔνταση* εἶναι ἀποτελεσματικὸ τέχνασμα τοῦ Χόλλυγουντ γιὰ νὰ διογκώσει καὶ νὰ διαιωνίσει τὴν εἰκόνα τοῦ ἴδιου, ποὺ ἀποκρύβει πίσω ἀπὸ γνώριμες πιὰ μάσκες-παγίδες. Ἡ φρίκη καὶ τὸ θέατρο τῆς ὑστερίας, ποὺ καταχρῶνται *Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* δὲν ξεχωρίζουν βέβαια τὴν ταινία σὲ καμμιὰ *ἄλλη* προοπτικὴ τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου τῆς βίας, ποὺ ἀκόμα καὶ σήμερα δὲν παύει νὰ λειτουργεῖ σὰν μηχανή: *«μηχανὴ βιομηχανική, ἰδεολογική, μεταψυχολογική»* (Κριστιὰν Μέτς). Μηχανὴ ποὺ παράγει τὰ κείμενα συνενοχῆς στὴν παρανοϊκὴ ἰδεολογία τὸν κυρίαρχο λόγο τοῦ κράτους.

Κι ὅσο γιὰ τὴν (τεράστια) οἰκονομικὴ ἐπιτυχία τοῦ «προϊόντος», ἡ καριέρα τῆς ταινίας στὰ κυκλώματα τοῦ χρήματος, στὴν Ἀμερικὴ ὅπως κι ἐδῶ, ἀπέδειξε, ὅτι οἱ μηχανισμοὶ (κατασκευῆς, διανομῆς) λειτούργησαν καλά. Κάθε ταινία, ὅμως, -ἰδιαίτερα κάθε ἀμερικάνικη ταινία- μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο σὰν προϊὸν μιᾶς συγκεκριμένης ἰδεολογίας, ἀξεπέραστης σὲ βαρβαρότητα στὶς δοσμένες συνθῆκες κρίσης της. Καὶ ἡ ἰδεολογία αὐτή, ὑστερικὰ καταστροφική, κινεῖται ἀπὸ τὴν ταινία κι ἀναπαράγεται στὸν θεατὴ μέσα ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευση τῶν ἀσυνείδητων λειτουργιῶν, ποὺ ὅλες οἱ ταινίες μιᾶς κατηγορίας θέτουν σὲ κίνηση. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, *Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* δὲν εἶναι ἁπλὰ καὶ μόνο ἄλλη μιὰ συνηθισμένη ἢ κακὴ ταινία φρίκης, ἕνα κάπως δυσάρεστο ἀλλὰ νόμιμο κι ἀποδεκτὸ ναρκωτικὸ εὐκαιρίας. Μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση, συνηθισμένη στὴν ἀστικὴ κριτική, παραγνωρίζει ἢ κλείνει ἀνεύθυνα τὰ μάτια της μπροστὰ στὴ βαθειὰ ἀσυνείδητη δράση τῆς ταινίας, στὰ ἀποτελέσματα της μέσα στὸν κοινωνικὸ-συμβολικὸ σχηματισμό.

Ποιὰ εἶναι λοιπὸν ἡ δουλειὰ τῆς συγκεκριμένης ταινίας καὶ γενικότερα ὅλης αὐτῆς τῆς κατηγορίας τῶν ταινιῶν; Ἂς τὸ θέσουμε ξεκάθαρα: ἡ ταινία ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ προσπαθεῖ νὰ ξαναρρυθμίσει τὴν ἰδεολογία τοῦ θεατὴ πάνω στὸ κυρίαρχο μοντέλο, ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ περιορίσει τὴ λίμπιντο στοὺς γνωστοὺς τομεῖς τῆς νεύρωσης καὶ τῆς οἰκογενειακῆς διυποκειμενικότητας. Σὰν δολώματα ἡ ταινία προσφέρει τὴ γοητεία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας γενικὰ καὶ τὴ φρίκη τοῦ περιεχομένου της.

Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος δένει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν κόμπο τῆς γοητείας καὶ τῆς φρίκης καὶ μιλάει τὴν ψυχανάλυση μὲ σαδιστικὴ σκληρότητα σ' ἕνα κοινὸ ποὺ προσφέρεται συνειδητὰ στὴν κατάσταση τῆς «φιλμικῆς ἀπέχθειας» (Κρίστιαν Μέτς). Ἡ κατάσταση αὐτὴ παράγει μὲ τὴ σειρά της ψυχαναλυτικὰ ἀποτελέσματα στοὺς θεατές, ποὺ κυριολεκτικὰ *ξεμωραίνονται*, ἀπολαμβάνουν τὸν τρόμο καὶ τὴν ἀνευθυνότητα τους, καθὼς βυθίζονται ἀναγκαστικὰ στὸ *φανταστικό*. Ἡ ἀληθοφάνεια τῆς ταινίας, ἡ πιθανότητα νὰ συμβεῖ πραγματικὰ τὸ ἀνέκδοτο (νὰ φαγωθεῖ κάποιος ἀπὸ καρχαρία) δὲν πρέπει νὰ παραπλανοῦν κανένα. *Τὰ Σαγόνια* δὲν προσπαθοῦν νὰ καθρεφτίσουν σοβαρὰ ὁτιδήποτε συμβαίνει *πραγματικὰ* στὴν ἀμερικάνικη κοινωνία σήμερα. Ἀκόμη καὶ οἱ οἰκονομικὲς σχέσεις τοῦ τουριστικοῦ θέρετρου στὸ πρῶτο μέρος εἶναι διαθλασμένες ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ πρίσμα, τὴν ἀνόητη, ἄκριτη, μὴ ἀποτελεσματικὴ σκοπιὰ τῆς «διαφθορᾶς τῶν παραγόντων τοῦ χρήματος». Τὸ *φανταστικό*, λοιπόν, εἶναι τὸ κύριο πρόβλημα τῆς ταινίας καὶ σημαίνει τὴν ἡδονοβλε-

**Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία**

(Jaws)

ΗΠΑ, 1975.
*Σκην.:* Στὶβεν Σπίλμπεργκ. *Σεν.:* Πῆτερ Μπάντσλεϋ καὶ Κὰρλ Γκότλιμπ ἀπ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Πῆτερ Μπάντσλεϋ. *Φωτογρ.:* Μπὶλ Μπάτλερ (Τεχνικολὸρ - Παναβίζιον). *Ντεκόρ:* Τζόζεφ Ἄλβς. *Μοντάζ:* Βέρνα Φήλντς. *Μουσική:* Τζὼν Γουὶλιαμς. *Ἡ σεκὰνς τοῦ καρχαριῶν κινηματογραφήθηκε ἀπ' τὸν* Ρὸν καὶ τὴ Βαλερὺ Ταίηλορ. *Ὑποβρύχιες φωτογραφίες:* Ρέξφορντ Μέτς. *Εἰδικὰ ἐφφέ:* Ρόμπερτ Α. Μάτεϋ. *Ἦχος:* Τζὼν Ρ. Κάρτερ καὶ Ρόμπερτ Χόϊτ. *Τεχνικὸς σύμβουλος:* Ἄλφρεντ Ζέντορ. *Διευθυντὴς παραγωγῆς:* Τζὶμ Φάργκο. *Ἑρμηνεία:* Ρόϋ Σάϊντερ (Μπρόντυ), Ρόμπερτ Σῶ (Κουὶντ), Ρίτσαρντ Ντρέϋφους (Χοῦπερ), Λόραιν Γκάρυ (Ἔλεν Μπρόντυ), Μάραιη Χάμιλτον (Βών), Κὰρλ Γκότλιμπ (Μήντους), Τζέφρυ Κράμερ (Χέντριξ), Σούζαν Μπακλίνυ (Κρίσσυ), Τζόναθαν Φίλευ (Κάσσιντυ), Πῆτερ Μπάντσλεϋ (ὁ ἄνθρωπος ποὺ παίρνει τὶς συνεντεύξεις). *Παραγωγή:* Ρίτσαρντ Ζανοὺκ καὶ Νταίηβιντ Μπράουν γιὰ τὴν Universal. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 124'.

ψία, τὴν ταύτιση τοῦ θεατή, γιατὶ παραπέμπει στὴν «τοπικὴ ἐκείνη τοῦ ὑποκειμένου», ποὺ σφραγίζει πρὶν ἀπὸ τὸ οἰδιπόδειο καὶ πολὺ ἀργότερα ἀπ' αὐτό, γιατὶ ξανακαλεῖ σχίσματα, φοβίες, τρόμους. Τὸ *φανταστικὸ* ἔχει νὰ κάνει ἀκόμα μὲ τὸ περίφημο «στάδιο του καθρέφτη», τὸ στάδιο ἀποξένωσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν εἰκόνα, ὅπου ὁ σχηματισμὸς τοῦ Ἐγὼ γίνεται μέσα ἀπὸ ταυτίσεις μὲ φαντάσματα. Ἡ ἀναλογία τοῦ «σταδίου τοῦ καθρέφτη» μὲ τὴ κινηματογραφικὴ διάταξη ἔχει πολλὲς φορὲς ἀναλυθεῖ. Ἡ ἀδράνεια καὶ ἡ μοναξιὰ τοῦ Ἐγὼ μπροστὰ στὸν *«ἄλλο καθρέφτη, ποὺ εἶναι ἡ ὀθόνη»* (Μὲτς) καταλήγει στὴν ἀπόλαυση (κέντρο τῆς ἀπόλαυσης μιᾶς ταινίας) τῆς ναρκισσιστικῆς ταύτισης μὲ τὰ «φανταστικὰ κομμάτια τοῦ Ἐγώ», ποὺ θὰ διαλέξει ὁ θεατής.

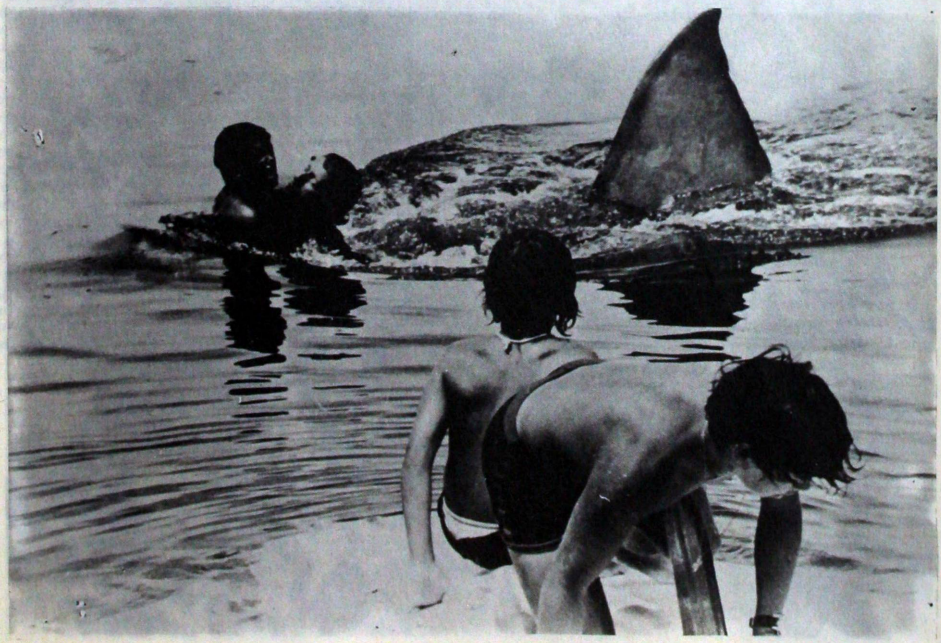
Ἡ ἐπιθυμία τοῦ νὰ κοιτάζεις καὶ νὰ ταυτίζεσαι, τοῦ θεατὴ δηλαδὴ (ἐπιθυμία θανάτου, ὅπως ἀκούγεται ὅλο καὶ περισσότερο)—«καθαρὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἔλλειψης» γιὰ τὸν Λακὰν— ἀγκιστρώνεται γερὰ πάνω στὸ δόλωμα τοῦ φανταστικοῦ. Τὸ κοίταγμα στὸν «ἄλλο καθρέφτη», στὴ φιλμικὴ πραγματικότητα, δίνει τὴν ψευδαίσθηση μιᾶς ταυτότητας, μιᾶς συμμετοχῆς σὲ μιὰ κοινωνικὴ ὑπόθεση, γοητεύει ἀπαλλάσοντας τὸ θεατὴ ἀπὸ φοβίες, τρόμους. Ἀκόμη περισσότερο ὅταν τὸ ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος εἶναι *ἄλλο* (ἕνα τέρας), ὅταν ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὸ κυνηγητὸ τοῦ καρχαρία, μιὰ ἐμπειρία ὄχι εἰδωμένη, ἄρα ἐπιθυμητή, ὅταν οἱ εἰκόνες ἔχουν νὰ κάνουν μὲ κομματιασμένα κορμιά, τὸν ἀργό, ἀγωνιακὸ θάνατο ποὺ δείχνεται μὲ τέτοια εὐχαρίστηση στὴν κορύφωση τῆς ταινίας. (:ὁ Κουίντ ὁ κυνηγὸς θὰ φαγωθεῖ τελικὰ ἀπὸ τὸ θηρίο.) Μὲ λίγα λόγια ὅταν τὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴ φρίκη καὶ τὸν τρόμο, ὅταν οἱ εἰκόνες σκοπεύουν νὰ καταναλώσουν τὴν ἀγωνία, τὴν ἐπιθετικότητα τοῦ θεατὴ (*«Ἡ φρίκη στὴν ἀναπαράστασή της εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν γοητευτικὸ θέαμα»*, Τζούλια Κρίστεβα).

Μ' ὅλα αὐτὰ δὲ θέλω νὰ καταλήξω στὸ συμπέρασμα ὅτι *«Τὰ Σαγόνια»* εἶναι κανένα μοντέλο ταινίας ἀγωνίας καὶ φρίκης. Βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ὁ Χίτσκοκ, (στὰ *Πουλιά,)* ἀναταράζει τὸ οἰκεῖο, ἥμερο

Ἡ ἀντίθεση κυνηγοῦ — θηράματος διαφθείρεται στὰ *Πουλιὰ* τοῦ Χίτσκοκ, τοποθετεῖται σὲ μιὰ προοπτικὴ εὐρύτερα συμβολική. Τὰ πουλιά, ἡ ὑλοποιημένη, καταστρεπτικὴ ἀπειλὴ τοῦ εὐνουχισμοῦ σημαδεύει, τραντάζει τὸ κορμὶ τῶν ἡρώων, μέσα στὸ ἴδιο τους τὸ καταφύγιο: τὸ σπίτι, ἄλλο ἕνα βασικὸ σύμβολο τοῦ σώματος, στοὺς κώδικες τοῦ ἀσυνείδητου.

οἰκογενειακὸ τοπίο (εἰδυλιακὸ καὶ οἰδιπόδειο μαζί) ἀπὸ τὴ βαθειὰ ἀνησυχητικὴ καὶ παράξενη ἐπίθεση τῶν πουλιῶν, εἰκονογραφώντας ἔτσι τὴν ἴδια τὴν ἀπελευθέρωση τῆς ἐπιθετικότητας στὴν πιὸ πραγματικὴ μορφή της, *σὰν βίαιο κάλεσμα τοῦ πόθου σ' ἕναν ἄλλο. Τὰ Σαγόνια,* τὸ χυδαῖο αὐτὸ πανηγύρι τῆς φρίκης δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ τελειότητα, τὸ μεθοδικὸ κρεσσέντο/ντεκρεσσέντο τοῦ χιτσκοκικοῦ παιχνιδιοῦ. Ἀντίθετα στήνεται πάνω σὲ χοντροειδεῖς καὶ πρωτόγονους μηχανισμοὺς σασπένς: γιὰ παράδειγμα βλέπε τὸν ψεύτικο καρχαρία ποὺ τρομάζει τοὺς κολυμβητές, ἐνῶ ὁ ἀληθινὸς κατασπαράζει ἕνα παιδὶ δίπλα στὰ ρηχά. Τὸ ἴδιο τὸ θηρίο, ὑπακούοντας σ' αὐτὴ τὴ λογικὴ μιᾶς ἀφήγησης μὲ τεχνάσματα, θὰ παρουσιαστεῖ στὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατὴ (θὰ *ὑπάρξει* μετὰ ἀπὸ τόση ἀναστολὴ κι ἀμφιβολία), ὅπου μιὰ ὁλόκληρη καὶ δημοφιλὴς παράδοση τοῦ μυθιστορηματικοῦ (ἡ φιλολογία «τοῦ κυνηγιοῦ») διογκώνεται τόσο ὑστερικά, ποὺ σχεδὸν ξεπερνιέται. Ἡ ἁπλοϊκὴ συμβολικὴ κι ἡ ἐκλογὴ τῶν χαρακτήρων στηρίζουν τὴν ἀπαίτηση τῆς ταινίας γιὰ ταύτιση *χωρὶς* ἐκλογὴ —μὲ τί; Μὲ τὸ ζευγάρι θηράματος καὶ κυνηγοῦ ἢ μᾶλλον κυνηγῶν, ἀφοῦ τρεῖς ἄντρες θὰ ἀναλάβουν νὰ ἐξοντώσουν τὸν καρχαρία. Ὁ ἀστυνομικὸς (ἤπιος, οἰκογενειάρχης, τὸ σύμβολο τῆς μεσαίας Ἀμερικῆς), εἶναι ἀνίκανος ἀρχικὰ γιὰ τὸν ἄθλο. Ἡ μετριότητά του, ἡ «κανονικότητά» (ἀφοῦ εἶναι φορέας τοῦ Νόμου) θὰ δέσει σταθερὰ τὴν παράνοια τοῦ Κουίντ, τοῦ «ντεσπεράντο» σκληροῦ ἥρωα, ποὺ εἶναι σχεδὸν παραφωνία μέσα στὸ σύστημα τῶν *Σαγονιῶν,* μὲ τὴν ἰδεοληπτικὴ νεύρωση τοῦ γελοίου, ὠκεανογράφου (ἄλλος ἕνας μεσαῖος τεχνοκράτης), στὴ βάση τῆς ὑπεράνθρωπης σύγκρουσης, ποὺ κατευθύνει. Στὸ τρίο, ὁ καλύτερα διαγραμμένος ἥρωας εἶναι καὶ «ὁ καταραμένος»: ὁ Κουὶντ σὲ μία διήγηση γεμάτη πίκρα καὶ παρανοϊκὴ εὐθυμία προδίδει τὴν ἐπιθυμία θανάτου ποὺ τὸν κινεῖ σ' ὅλη αὐτὴ τὴν «ἐκστρατεία» ξανασυνδέοντάς της μὲ τὴν πρωτόγονη σκηνὴ τῶν καρχαριῶν τῆς Χιροσίμα, περιγράφει τὸν τρόμο τῆς συνάντησης μὲ τὸν καραχαρία, τὰ σωματικὰ κύματα ἑνὸς κορμιοῦ, ποὺ πετσοκόβεται ἀπὸ τὰ σαγόνια τοῦ ψαριοῦ καὶ σὲ ἕνα

*Τὰ θύματα — ὁ «Κυνηγός»:* Ὁ Καρχαρίας βρίσκεται παντοῦ, ἡ ἀπουσία του καὶ οἱ ἐμφανίσεις του δομοῦν τὴ μυθοπλασία. Τὰ σαγόνια του ἀνοίγονται γιὰ νὰ καταπιοῦν (καθόλου τυχαῖα) ὅ,τι ἡ ἀμερικανικὴ κοινωνία καταστρέφει πάνω ἀπ' ὅλα: νέους, γυναῖκες, παιδιά, μικροπαράνομους, μιοότρελλους, «ἀσυμβίβαστους».



ἐντερμέτζο ἠρεμίας προκαλεῖ τὴν τρυφερότητα τῶν ὑπόλοιπων ἐπιδείχνοντας τὰ σημάδια —τὶς οὐλὲς ἀπὸ καρχαρίες— ποὺ ἔχει στὸ κορμί του. Ὁ ὠκεανογράφος κάνει τὸ ἴδιο κι ὁ ἀστυνομικὸς κολακεύοντας τὴν ἀνικανότητα τοῦ μεσαίου θεατή, ποὺ θὰ ταυτιστεῖ μαζί του, δείχνει φάτσα στὴ κάμερα τὴν οὐλὴ ἀπὸ τὴν ἐγχείρηση σκωληκοειδίτιδας, τόσο οἰκεία καὶ κοινὴ σχεδὸν σ' ὅλους.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ τοῦ ὑστερικοῦ ἔπους θὰ μᾶς δώσει ὅλους σχεδὸν τοὺς μηχανισμοὺς τῆς ταινίας, ἡ ἀφήγηση θὰ ὑπακούσει σ' αὐτὸ ὁλοκληρωτικά. Τίποτα δὲ θὰ ἀποτρέψει τὸν Κουίντ νὰ βιώσει μέχρι *τέλους*, τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ ἴδιου, ποὺ εἶναι γι' αὐτὸν ἡ μοιραία ἀναμέτρηση μὲ τὸ θηρίο. Ἄλλωστε καθὼς εἶναι ξεπερασμένος ἥρωας ἀπὸ τὴ σχηματικὴ μυθοπλασία τῶν *Σαγονιῶν* θὰ φαγωθεῖ ἀπὸ τὸ θηρίο. Κι ὁ καρχαρίας, «γενικὸ ἰσοδύναμο» ὅλων τῶν ἐπιθυμιῶν θανάτου τοῦ θεατή, θὰ ἀνατιναχτεῖ τυχαῖα σχεδὸν ἀπὸ τὸν ἀστυνομικό. Ἡ ταύτιση λοιπὸν μὲ τοὺς ἥρωες εἶναι καλὰ κατευθυνομένη καὶ πάντα πρὸς τὸ ἴδιο σημεῖο, τὸν ἥρωα ποὺ ἡ ἀφήγηση μᾶς φέρνει ὅλο καὶ πιὸ κοντά, μᾶς κάνει ὅλο καὶ πιὸ οἰκεῖο.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Σπίλμπεργκ βάζει σὲ κίνηση τοὺς πρωτόγονους μηχανισμοὺς τῆς ταινίας, γεννώντας τὸ ἕνα στερεότυπο μετὰ τὸ ἄλλο. Στὰ *Σαγόνια* ἡ ὑστερία πρέπει νὰ σερβιριστεῖ *νομιμοποιημένη*, νὰ γίνει μὲ λίγα λόγια ἀναγνώσιμη/μεταδόσιμη σὲ ὅλους. Γι' αὐτὸ τονίζει τὴν ἰδεολογικὴ πονηρία τῆς ταινίας (γενικά), —ἀπόλυτα ἀναγκαία γιὰ τὸ εἶδος - τὴν «ἐντύπωση πραγματικότητας» (γιὰ παράδειγμα τὰ ἐξωτερικὰ τοῦ πρώτου μέρους ἢ ἡ μεγάλη σεκάνς τοῦ κυνηγιοῦ), τοποθετεῖ τὰ φανταστικὰ σημαίνοντα ποὺ εἰκονίζει σὲ μιὰ προοπτικὴ ψεύτικης ὑλικότητας (τὸ ξεκοίλιασμα τοῦ καρχαρία, ἡ σκηνὴ μὲ τὶς οὐλὲς στὰ σώματα τῶν ἀντρῶν, ἡ ἀπειλητικὴ παρουσία τοῦ κορμιοῦ τοῦ καρχαρία στὸ δεύτερο μέρος.)

Στερημένη ἀπὸ «φαντασία» καὶ «εὑρηματικότητα» ἡ ταινία μᾶς ἀποδείχνει, ὅτι ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἔχει καταλάβει πὼς ἡ κάθαρση ὡς ἀναγκαία κοινωνικὴ ρύθμιση δὲν περνάει πιὰ ἀπὸ τὸ

*Τὰ θύματα:* Τὰ πλήθη εἶναι, στὰ *Σαγόνια*, ἁπλὰ πιόνια στὸ θέατρο τῆς ὑστερίας. Εἶναι ἄχρωμα, μουντά, δὲν λάμπουν ἀπὸ καμιὰ ἐλπίδα ἐξέγερσης, δὲν ὑλοποιοῦν καμιὰ ἐπιθυμία ἀλλαγῆς (ἔστω καὶ «διακοσμητικά»). Ὁδηγημένα ἀπὸ τὸν μεγαλύτερο φόβο ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν ἐπικίνδυνη θάλασσα (συμβολικὸ χῶρο μιᾶς ἄλλης ἀπόλαυσης) στὸ καταφύγιο τῆς στεριᾶς (ὅπου βασιλεύουν νόμος καὶ «τάξη»). Τὰ πλήθη μᾶς δείχνονται (καὶ μεταδίδουν) ἀκριβῶς τὴν στεγνὴ τῆς παραίτησής τους ἀπὸ τὴν διεκδίκηση τῆς ἡδονῆς.

*Οἱ κηνυγοί — τὸ θήραμα:* Ὁ ἀστυνομικὸς (Ρόυ Σάϊντερ), ὁ ὠκεανογράφος (Ρίτσαρντ Ντρέυφους) ἔχουν μιὰ οὐσιαστικὴ ὁμοιότητα: ἀντιπροσωπεύουν τὴ μεσαία Ἀμερική. Τὰ βλέμματά τους ὅμως εἰκονογραφοῦν τὴ διαφορά τους. Στὴν εἰκόνα, τὸ βλέμμα τοῦ πρώτου κατευθύνεται ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, ἔχει, ὅπως σ᾽ ὅλη τὴν ταινία, κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία του τοὺς πολίτες τῆς κοινότητας. Τὸ βλέμμα τοῦ ἄλλου προδίνει τὴν νεύρωσή του, τὴ γοητεία τοῦ νὰ βλέπεις τὴ φρίκη κατάματα, τὶς τρύπες, τὰ χάσματα τοῦ κορμιοῦ (ἐδῶ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ νεκροῦ, «ἀθώου» θύματος, ποὺ λίγο ἀργότερα ὁ ἴδιος θά ξεκοιλιάσει).

οἰδιπόδειο ἀφήγημα, τὸ οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα, ἀλλὰ ἀπὸ *Τὸ Σεισμό, Τὰ Σαγόνια,* ἢ τὰ πορνό. Ἡ κατανάλωση τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἐπιθετικότητας τοῦ θεατή, χρειάζεται, γιὰ νὰ πετύχει, νὰ στηριχτεῖ στὴν πιὸ ἀκραία κατάχρηση τοῦ δογματισμοῦ τῆς κινηματογραφικῆς διατύπωσης, σ᾽ ἕνα παρανοϊκὸ φιλμικὸ μηχανισμό, *ποὺ χαράζει σημειωτικὰ τὸν ἀφύσικο καὶ μισητὸ Νόμο τῆς καπιταλιστικῆς χτηνωδίας πάνω στὸ ἀσυνείδητο καὶ στὸ σῶμα τοῦ θεατή* (τὸ σφίξιμο στὸ στομάχι, ἡ ἀναγούλα). Τοῦ θεατὴ ποὺ τὰ σαγόνια τοῦ κινηματογράφου τὸν ἁρπάζουν στὸ σταυροδρόμι τῆς ὅρασης καὶ τῆς παραίσθησης, τὸν κατεβάζουν στὸ ἐπίπεδο τοῦ νήπιου μέσα σὲ μιὰ σειρὰ ὀπτικὰ σὸκ (τὸν ἀναγκάζουν, γιὰ παράδειγμα, νὰ ταυτίσει τὸ βλέμμα του μὲ τὸ βλέμμα ἑνὸς θηρίου —στὰ ὑποκειμενικὰ πλάνα τοῦ καρχαρία!) καὶ μετὰ τὸν πετοῦν, τὸν «καταπίνουν» μασημένο πιὰ στοὺς πραγματικοὺς «καρχαρίες» (τῆς οἰκονομικῆς ἐκμετάλλευσης), στοὺς μηχανισμοὺς ἐπιβολῆς τῆς ἰδεολογίας, στὴν παθητικὴ κι ἀνεύθυνη ἀποδοχή τους. Λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία καὶ τὶ ἔχει νὰ πεῖ, (τὶ συμβολίζει ὁ καρχαρίας π.χ.) ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐξεγείρει στὴν ταινία εἶναι ὅτι στὸ τέλος, ὁ θεατὴς θὰ προβάλει πάνω στὸ σκότωμα τοῦ Κουίντ, στὴ διάλυση τοῦ θηρίου τὸν δικό του εὐνουχισμό, τὶς ἀνομολόγητες φοβίες του, καὶ σὲ ἔνταση τρομαχτική.

*Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* εἶναι ἡ πεμπτουσία τοῦ κινηματογραφικοῦ φασισμοῦ, ὅπου ξοδεύονται οἱ ἐπιθυμίες θανάτου καὶ σφυρηλατεῖται μιὰ καινούρια ἀνησυχητικότερη ὑποταγὴ στὸ Νόμο. Κι αὐτὸ πετυχαίνεται ἀποτελεσματικὰ μὲ τὴν ἐρωτικοποίηση τοῦ εὐνουχισμοῦ, δυνατότερη καὶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ ποτὲ (πόσα ἑκατομμύρια θεατὲς δὲν τρόμαξαν ἀπὸ τὴν ταινία;)

*Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία:* ταινία-σύμπτωμα τῆς ἰδεολογικῆς ὑστερίας μιᾶς «ὁλόκληρης σιωπηλῆς πλειοψηφίας», ποὺ ἐπειδὴ εἶναι ἀνίκανη νὰ βρεῖ μιὰν ἱκανοποιητικὴ ἀντανάκλαση παραδίδεται σὲ ἰσοπεδωτικὰ παραληρήματα, μυθοποιώντας γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα, τὶς λαθεμένες δυνάμεις ποὺ ἀπειλοῦν νὰ τὴν καταπιοῦν.

Νίκος Σαββάτης

# Στὴ μνήμη ἑνὸς ἄλλου Βισκόντι

Ὁ Τάτζιο (στὸ *Θάνατο στὴ Βενετία*)

Ἡ Λιέττα (στὴ *Γοητεία τῆς ἁμαρτίας*)

**Ἄλτο:**

*Ἄχ, ποιὸς τοὺς πόνους νὰ γιατρέψει μπορεῖ*
*Ἐκείνου, ποὺ τὸ βάλσαμο φαρμάκι τοὔχει γίνει;*
*Ἐκείνου ποὺ ἀπ' τὰ πλούτη τῆς ἀγάπης*
*Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους μίσος ἤπιε;*
*Πρῶτα περιφρονημένος, τώρα περιφρονεῖ,*
*Ξοδεύει μυστικὰ τὴ σημασία του*
*Σὲ ἀνεπαρκὴ ἀλαζονία.*

(Γιοχάννες Μπράμς, *Ραψωδία γιὰ ἄλτο, ἀνδρικὴ χορωδία καὶ ὀρχήστρα. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ «Χειμωνιάτικο ταξίδι στὸ Χάρτς»*, στίχ. 35 - 42, τοῦ Γιόχαν Βόλφγκανγκ φὸν Γκαῖτε).

**Ἄλτο καὶ χορωδία:**

*Βρίσκεται πάνω στὸ ψαλτήρι σου,*
*Πατέρα τῆς ἀγάπης, κάποιος ἦχος*
*Ποὺ γιὰ τ' αὐτιά του νόημα ἔχει,*
*Δρόσισε τότε τὴν καρδιά του!*
*Ἄνοιξε τὸ συννεφιασμένο μάτι σου*
*Πάνω ἀπ' τὶς χίλιες πηγὲς*
*Πλάϊ στὸν διψασμένο*
*Στὴν ἔρημο!*

(Γιοχάννες Μπράμς: *Ραψωδία γιὰ ἄλτο, ἀνδρικὴ χορωδία καὶ Ὀρχήστρα*, Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ *«Χειμωνιάτικο ταξίδι στὸ Χάρτς»*, στίχ. 42 - 50, τοῦ Γιόχαν Βόλφγκανγκ φὸν Γκαῖτε).

# Ἄνθρωπε, πρόσεξε!

## τοῦ Νίκου Λυγγούρη

*«Ὅταν κοιτάξεις μιὰ ὡραία μορφή*
*Κυνήγησέ την, ἀγκάλιασέ την,*
*Ἂν μπορεῖς...*
*Ξεδιάντροπα, ὠμά, χωρὶς ἔγνοια,*
*Εἴτε αὐτὴ εἶναι κοπέλλα, εἴτε*
*ἔφηβος.*
*Ἡ ζωὴ εἶναι σύντομη.*
*Ἅρπαξε λοιπὸν τὴ στιγμή,*
*Δῶσε τὸ κορμί σου ἐκεῖ ποὺ αὐτὸ*
*βρίσκει ἐπαφή...*
*Στὸν τάφο δὲν ὑπάρχει πιὰ σεξουαλικὴ*
*ζωή».*

Οἱ στίχοι τοῦτοι τοῦ Ὤντεν εἶναι ἡ εἰρωνικὴ ἀπάντηση τῆς Λιέττα στὴν ἔκπληξη τοῦ γέρου καθηγητὴ Λάνκαστερ, ὅταν αὐτὸς μέσα στὰ νυχτερινὰ μουσικά του ὁράματα ἀνακαλύπτει τὸ ἐρωτικὸ τρίο στὸ διαμέρισμά του (*Ἡ Γοητεία τῆς ἁμαρτίας - Conversation Piece*, 1974).

Νομίζω ὅτι τὸ ποίημα τοῦ Ὤντεν (ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του) εἶναι καὶ ἡ γενικὴ ἀπάντηση τοῦ Βισκόντι στὸ αἰσθητίζον κοινό του καὶ στὴν ἠθικολογίζουσα κριτική του, ἡ ὁποία χρόνια ὁλόκληρα τὸν εἶχε στήσει στὸ κρεβάτι τῆς προκρούστειας «ὀμορφιᾶς», τῆς νεφελώδους «παρακμῆς» καὶ τῆς «ποίησης».

Ἐννοῶ ἐδῶ τὸ τελικὸ «ναὶ» τοῦ Βισκόντι στὸν πόθο καὶ στὸ ἀντικείμενό του. Διευκρινίζω: τὸ ναὶ στὸν σεξουαλικὸ πόθο καὶ στὸ σῶμα (τοῦ φανταστικοῦ ἥρωα, τοῦ πραγματικοῦ ἠθοποιοῦ του.)

Ἀπὸ τὴν γεμάτη ἱερὴ φρίκη προτροπὴ τῆς ἄλτο Λουκρέσια Γουὲστ (*Ἄνθρωπε, πρόσεξε*), τὰ λόγια τῆς ὁποίας τσιτάρουν τὸν ἀνάλογο ἀφορισμὸ τοῦ Νίτσε στὸ *Τάδε ἔφη Ζαρατούστρας* καὶ προσφέρουν στὸν *Θάνατο στὴ Βενετία* τὴν Μοναξιὰ τῆς Περιπλανώμενης Ψυχῆς τῆς τρίτης συμφωνίας τοῦ Μάλερ, ἀπὸ τὸ παθητικὸ «Ἄσμα στὸ ἀπογευματινὸ ἄστρο» τοῦ Τανχώϋζερ τοῦ Βάγκνερ στὸν *Λούντβιχ* περνᾶμε στὴ τελευταία ταινία τοῦ Βισκόντι στὴν ἄρια τῆς Ἐμίλια Ραβάλια καὶ στὶς μεθυστικὰ λυρικὲς συγχορδίες τῆς Κοντσερτάντε συμφωνίας Καῖχελ 364 τοῦ Μότσαρτ.

Ἀπ' τὴν ὑψηλή, δαιμονικὴ κραυγὴ τῆς ἄλτο, ποὺ ὑποδείχνει στὸν ἥρωα τοὺς κινδύνους τοῦ πεπρωμένου του, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐξαίσια μουσικὴ περιπέτεια, ποὺ θυμίζει στὸν Ἄσσενμπαχ τὸ παιχνίδι τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπαγορευμένου καὶ τὶς τρομερὲς συνέπειες τῆς παράβασής του, περνᾶμε στὴν *Γοητεία τῆς Ἁμαρτίας* στὴ νοσταλγικὴ καὶ στοχαστικὴ ἀναπόληση τοῦ σώματος. Ἐκεῖ ὁ θάνατος ἦταν τιμωρία ποὺ σφράγιζε τὴ παράβαση (τὸ ἀγωνιῶδες «Σ' ἀγαπῶ» τοῦ Ἄσσενμπαχ στὸν Τάτζιο), ἐδῶ ὁ θάνατος εἶναι τιμωρία γιὰ μιὰ ζωὴ κάτω ἀπὸ τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Νόμου, γιὰ τὴν ἐνοχὴ μιᾶς ὁμολογουμένης ἀγάπης.

* * *

*Τὸ σεξουαλικὸ* ἀποτέλεσε ἀντικείμενο τῆς γραφῆς, τῆς ἰδεολογίας καὶ τοῦ πόθου τοῦ σκηνοθέτη Βισκόντι. Τὸ σεξουαλικὸ βουτηγμένο στοὺς πολιτιστικοὺς μύθους τῆς μεγάλης φεουδαρχικῆς καὶ ἀστικῆς ἐποχῆς,

Ὁ Ντέρα Μπόγκαρντ (Ἄσσενμπαχ) καὶ ὁ Μπγιὸρν Ἄντερσεν (Τάτζιο) στὸ *Θάνατο στὴ Βενετία.*

δηλαδὴ ἀναγμένο σὲ *μυθικὴ αἰτία* τῆς δύσης ἑνὸς κόσμου, σὲ αἰτία τῆς παραγωγῆς τῆς Βισκοντικῆς μυθοπλασίας καὶ τῆς ἰδεολογικῆς ἑρμηνείας της. Τὸ σεξουαλικὸ ἀπώθησε τὴν Ἱστορία, τὴν ὁποία ἐπικαλέστηκε μόνο σὰν ζωγραφικὸ ἀδιαφανὲς βάθος, σὰν σκηνικὴ μεταφορά, ὑπέρλαμπρο ντεκὸρ ποὺ μέσα του σωριάζεται βασιλικὰ ἡ παράνοια τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀστικῆς τάξης, τὰ σκατολογικά της φαντάσματα, τὰ σαπίζοντα ἰδανικὰ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ... Ἡ ὁρατοριακὴ αὐτὴ ἀποσύνθεση ἐγγράφεται σὰν ἐπιτόπου κατάρευση μιᾶς μεγαλόπρεπης θεατρικῆς σκηνῆς, χωρὶς τὴ παραμικρὴ εἴσοδο στὴ σκηνὴ κάποιας ἐξωτερικῆς, ἔστω μυθικῆς δύναμης: ἡ χολέρα τῆς Βενετίας δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν πανούκλα τῶν Θηβῶν. Ὁ μύθος τοῦ Οἰδίποδα μένει ἐδῶ μύθος...

* * *

Ἂν θέλουμε μιὰ γιὰ πάντα νὰ καταλάβουμε τὴ σημασία καὶ τὴν ἀξία τῆς πρακτικῆς τοῦ Βισκόντι, πρέπει νὰ δώσουμε στὴν ἔννοια τοῦ σεξουαλικοῦ μιὰ πολύπλευρη διάσταση, ἡ ὁποία περιλαμβάνει ἕνα πολυφωνικὸ καὶ ἄνισα καταμερισμένο σύνολο ἀπὸ κοινωνικοὺς θεσμούς, ἰδεολογικὲς πρακτικές, γενικὰ ἤθη καὶ ἔθιμα, δοξασίες καὶ μυθολογίες τῶν δυτικῶν λαῶν. Δὲν πρέπει νὰ δοῦμε στὸ σεξουαλικὸ τὴν βιολογική, φυσιολογικὴ καὶ προσωπικὴ διάσταση, ἡ ὁποία σὲ τελευταία ἀνάλυση γέρνει πάντα ἀπ' τὴ πλευρὰ τῆς κουλτούρας καὶ ὄχι τῆς φύσης. Τὸ σεξουαλικὸ λοιπὸν ἐγγράφεται: α) σὰν μυθικὴ αἰτία τῆς δύσης ἑνὸς κόσμου καὶ τοῦ ἐκπροσώπου της - Ἄσσενμπαχ, Λούντβιχ, Καθηγητής, Βαρονέσσα Σοφία φὸν Ἔσσενμπακ, Σάντρα, Ντὸν Φαμπρίτσιο, Λίβια Σερπιέρι... β) σὰν σύμπτωμα, σὰν μυστικό, σὰν ἀνομολόγητη ἀλήθεια αὐτῆς τῆς δύσης - στὸ προσωπικὸ ἐπίπεδο αὐτὴ τὴ φορά: σὰν *σεξουαλικὸ σκάνδαλο,* σὰν εἴσοδος τῆς σεξουαλικότητας κυριολεκτικὰ μέσα στὴ μυθοπλασία (ὁ Ἄσσενμπαχ ἀγγίζει τὸ κεφάλι τοῦ Τάτζιο, ὁ Λούντβιχ κάνει ἔρωτα μὲ τὸν στρατιώτη, ὁ Κόνραντ ἀγγίζει τὴ πλάτη τοῦ

Καθηγητή, ὁ Μάρτιν φὸν Ἔσσενμπακ κάνει ἔρωτα μὲ τὸ κοριτσάκι, ἡ Σάντρα κάνει ἔρωτα μὲ τὸν ἀδελφό της, ἡ κόμησα Λίβια συνδέεται παράνομα μὲ τὸν νεαρὸ Φράντς Μάλερ, εἰκόνα τοῦ γιοῦ της)...

Τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται μὲ διπλό, ἀμφίλογο καὶ δυσανάγνωστο γιὰ τὸν κριτικὸ τρόπο. Ἀπ' τὴ μιὰ εἶναι τὸ *ἰδεολογικὸ ἰσοδύναμο* τῶν οἰκονομικοκοινωνικῶν καθορισμῶν: στοὺς *Καταραμένους* οἱ ἥρωες τοποθετοῦν στὴν *ἴδια* σφαίρα τοὺς ἐρωτικούς τους στόχους καὶ τὴν πολιτική τους πρακτική. Τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται ἐδῶ μεταφορικά, μέσα στὸ χῶρο μιᾶς ποιητικῆς *συμπύκνωσης*, ποὺ ἑρμηνεύει ὅλο τὸ σύστημα τῆς μυθοπλασίας, ἀντὶ νὰ διαχωρίζεται αὐστηρὰ ἀπὸ τὶς πολιτικὲς αἰτίες καὶ τοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντες, ποὺ δὲν συμπίπτουν μαζί του. Τὸ παιχνίδι τῶν οἰκονομικῶν θέσεων, τῶν ἐρωτικῶν ρόλων καὶ τῶν πολιτικῶν σχέσεων ἀπαγορεύει κάθε πραγματικὸ πολιτικὸ ρόλο, ἡ γραφὴ τῆς μυθοπλασίας δὲν κατονομάζει τοὺς ἑτερογενεῖς τους καθορισμούς: οἱ πολιτικοὶ μετασχηματισμοὶ ἑρμηνεύονται ψυχαναλυτικά, οἱ ψυχολογικοὶ καθορισμοὶ ὑποκαθιστοῦν τοὺς οἰκονομικοὺς καὶ οἱ ἀτομικὲς νευρώσεις προβάλλονται πανηγυρικὰ σὲ πολιτικοκοινωνικὰ ταμπλώ.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται κυριολεκτικά, φευγαλέα, στιγμιαία, σχεδὸν φασματικά, σὰν σεξουαλικὴ πράξη καὶ πρακτική, ἀνεπιθύμητη, ἀλλ' ἐνοχλητικὴ κι ἀγχώδης, σὰν σκάνδαλο ποὺ ἀνατρέπει τὶς ἱεραρχίες τῆς κοινωνικῆς σκηνῆς καὶ ποὺ σχίζει ἀποφασιστικὰ τὰ ἰδεολογικὰ πλαίσια, ποὺ μέσα τους ἐγγραφόταν πρὶν μεταφορικά. Μεταφορὰ τῶν ταξικῶν σχέσεων, μεταφορὰ τῆς ἱστορικῆς αἰτιότητας, μείζων παράγων τῆς ἰδεολογικῆς ἑρμηνείας αὐτῆς τῆς αἰτιότητας, τὸ σεξουαλικὸ ἐμφανίζεται ξάφνου σὰν ρήξη, σὰν πραγματικὴ συνουσία, ἀπειλητικὸ «ἐκτὸς» τῆς μυθοπλασίας.

Μ' ἄλλα λόγια: α) τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται μὲ μεταφορικούς, ποιητικοὺς καὶ μυθικοὺς ὅρους σὰν ἐξιδανίκευση τῆς ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφυλίας (ἀρνητικὴ λατρεία τῆς παντοειδοῦς ὀμορφιᾶς, τῆς νιότης, τῆς τέχνης, τοῦ ἑαυτοῦ...) καί, β) σὰν φευγαλέα, ἀλλὰ ἀποκαλυπτικὴ ἀποθέωση μιᾶς συγκεκριμένης σκανδαλώδους ὁμοφυλοφιλικῆς πρακτικῆς, ἡ ὁποία ἤδη ἔχει ἐγγραφεῖ σὰν λογοκριμένη μέσ' τὴν μυθοπλασία.

Δηλαδή, τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται διπλά: σὰν ἕνα ταμποῦ κοινὰ ἀποδεκτὸ καὶ σὰν ἕνα μὴ ἀποδεκτὸ ταμπού. Ἡ λογοκρισία του εἶναι κι αὐτὴ διπλή: ἀπ' τὴ μιὰ πρόκειται γιὰ τὴ γενικὴ *πολιτιστικὴ* λογοκρισία τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπὸ μέρους τῆς ἀστικῆς τάξης κι ἀπ' τὴν ἄλλη γιὰ τὴν *ὑλιστικὴ ἐπανεγγραφὴ* τῆς πρώτης αὐτῆς λογοκρισίας, ἐπανεγγραφὴ ἡ ὁποία εἶναι αἰσχρὴ κι ἀπαράδεκτη γιὰ τὴν ἀστικὴ κουλτούρα.

Ἡ πρώτη γενικὴ πολιτιστικὴ λογοκρισία εἶναι ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὸν ἀστό, στὸ μέτρο ποὺ τὰ θέματα ποὺ λογοκρίνονται κάνουν τὸν θεατὴ νὰ πιστέψει ψευδαισθητικὰ σ' ἕνα μετασχηματισμὸ τῶν κοινωνικῶν σχέσεων οἱ ὁποῖες στὴν πραγματικότητα ἀπαγορεύονται ἀπ' τὸν κρατικὸ καταπιεστικὸ μηχανισμὸ καὶ τοὺς ὑπάρχοντες οἰκονομικοὺς θεσμοὺς τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἡ ψευδαίσθηση αὐτὴ εἶναι γιὰ τὸν ἀστὸ ἕνα ἰδεολογικὸ ἄλλοθι τῆς ἐλευθερίας του καὶ συγκεκριμενοποιεῖται στὰ φίλμ τοῦ Βισκόντι σὰν μαζικὴ καὶ ἀναρχικὴ ἀναπαραγωγὴ ὅλων τῶν ἰδεολογικῶν στερεότυπων μὲ τὰ ὁποία ἡ ἀστικὴ τάξη στοχάζεται τὰ πεπρωμένα της: ὁ Πατέρας ἐναλάσσεται μ' ἕνα ὁμοφυλόφιλο Κυρίαρχο, ὁ ἀνδρισμὸς δείχνεται σὰν ἔλλειψη ἀνδρικότητας, ἡ ἀστικὴ τάξη εἶναι τὸ συνώνυμο τῆς νεύρωσης, ἡ ἀνδρικὴ φιλία εἶναι ἀπωθημένος ἔρωτας, ὁ ἔρωτας τοῦ ἄντρα καὶ τῆς γυναίκας ἐγγράφεται σὰν ἀμοιβαῖο μίσος, οἱ μεταμφιεσμένοι δίνουν τὴ θέση τους στοὺς ἀρσενικοὺς μιλιταριστές, τὸ μακιγιὰζ εἶναι ἡ μάσκα τοῦ θανάτου, οἱ Κύριοι εἶναι διεφθαρμένοι, οἱ Καταπιεζόμενοι ποθητὰ ἀντικείμενα, ἡ παρακμὴ εἶναι ἕνα λυκόφως κλπ.

Ἡ ἐπανεγγραφὴ τῆς ἰδεολογίας τούτης εἶναι μὴ ἀποδεκτή, γιατὶ φέρνει στὸ φῶς ἕνα ἀνομολόγητο ἀπωθημένο τὸ ὁποῖο διασχίζει τὸ πρῶτο, τὸ διαπερνᾶ ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη, τὸ ἐπεξεργάζεται πολύπλευρα, τοῦ προσφέρει τὸ σκελετὸ τῶν δικῶν του σημαινόντων. Τὸ ἀπωθημένο αὐτὸ συνοψίζεται στὴν μυθικὴ φράση τοῦ Μπατάϊγ: «*Οἱ κομμουνιστὲς ἐργάτες εἶναι γιὰ τοὺς ἀστοὺς ἄσχημοι καὶ βρώμικοι σὰν τὰ σεξουαλικά, τριχωτὰ*

*καὶ χαμηλὰ μέρη τοῦ σώματος. Ἀργὰ ἢ γρήγορα μιὰ αἱματηρὴ ἔκρηξη θὰ προέλθει ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὴ διάρκεια τῆς ὁποίας τὰ σεξουαλικὰ καὶ εὐγενῆ κεφάλια τῶν ἀστῶν θὰ καρατομηθοῦν».* Μ' ἄλλα λόγια ὁ Γιὸς βιάζει πάντα αἰσχρὰ τὸν Πατέρα, ὁ ὁποῖος ποθεῖ παρανοϊκὰ αὐτὴ τὴν πράξη.

Στὴ πολιτικὴ σφαίρα τούτη ἡ πρόταση σημαίνει ὅτι ἡ ἀστικὴ τάξη, μὴ μπορώντας νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτό της, φαντάζεται ὅτι τὸ προλεταριάτο εἶναι τὸ βρώμικο καὶ χαμηλὸ μέρος τοῦ (κοινωνικοῦ) σώματός της, μέρος τὸ ὁποῖο αὐτὴ ποθεῖ καθαρὰ ἐρωτικά. Ἡ μυθικὴ τούτη ἀλήθεια στηρίζει τὴν ἐγγραφή της στὴν ἀναπαραγωγὴ τοῦ μείζονος ἀστικοῦ στερεότυπου: ἀστὸς=καθαριότητα καὶ προλετάριοι=βρωμιά, κεφάλι=ἀστός, καὶ γεννητικὰ ὄργανα=προλεταριάτο, καθαριότητα=κυριαρχία καὶ βρωμιὰ =ὑποτέλεια, καθαριότητα=ἔλλειψη σεξουαλισμοῦ καὶ βρωμιὰ=πόθος. Παράλογες καὶ ὅμως ἀναγκαῖες ἐξισώσεις.

* * *

Ὁ πόθος τοῦ Ἄσσενμπαχ γιὰ τὸν Τάτζιο εἰκονογραφεῖ πλήρως τὴν πιὸ πάνω πρόταση: *Ἐγώ, ἕνας Πατέρας ποθῶ τὸ Γιό μου,* ἡ ὁποία παίρνει ὅλες τὶς πιθανὲς μορφές, ἀρνητικὲς καὶ θετικές, πράγμα ποὺ μόνο ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀλήθεια της: *Ἐγώ, ἕνας (καθαρὸς) Πατέρας ποθῶ τὸν (βρώμικο) Γιό μου.* Ἡ βρώμα εἶναι ἐδῶ ἡ *στιγμιαία* ἐμφάνιση τῆς λάσπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθαροῦ Τάτζιο, στὴν ἀκροθαλασσιά, οἱ «ἀπάχηδες» μελαψοὶ φίλοι του, τὸ πρόσωπο τῆς πόρνης ποὺ εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ δικό του - καὶ τῆς γυναίκας τοῦ Ἄσσενμπαχ - ἡ βρωμερὴ μουσούδα τῶν τεσσάρων τραγουδιστῶν, ἡ χολέρα κι ὁ θάνατος τῆς Βενετίας, τὸ μακιγιὰζ ποὺ λειώνει στὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ Ἄσσενμπαχ, ὁ ἱδρώτας του, τὰ δάκρυά του, ἡ ἀποσύνθεση τοῦ προσώπου του. Σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο ἡ πρόταση παίρνει τὴν ἀκόλουθη μορφή: *Ἐγὼ ἕνας καθαρὸς ἀστὸς ποθῶ ἕναν βρώμικο προλετάριο,* πρόταση ποὺ παραμορφώνεται γιατὶ εἶναι ἀ-παράδεκτη. Παραμόρφωση πρώτη: ὁ Τάτζιο δὲν εἶναι προλετάριος, τὸ ἀντίθετο, εἶναι ἐπίσης ἕνας καθαρὸς ἀστός. Παραμόρφωση δεύτερη: δὲν εἶναι βρώμικος αὐτὸς ἀλλὰ ἐγὼ (ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ συχαμερὸ μακιγιὰζ τοῦ Ἄσσενμπαχ, ἡ ἀποσύνθεση τοῦ δέρματός του: ἡ μπουρζουαζία σύμφωνα μὲ τὸν μαρξίζοντα Βισκόντι ἀναπαριστάνεται σὰν βρώμικη τάξη, σ' ἀποσύνθεση).

Ὅμως: α) τὰ σημάδια τῆς βρωμιᾶς πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ Τάτζιο β) οἱ φίλοι του ποὺ εἶναι προλετάριοι, γ) τὸ πρόσωπο τῆς πόρνης / πρόσωπο τοῦ Τάτζιο εἶναι τὰ σημαίνοντα *τῆς μετάθεσης* (μὲ τὴ φροϋδικὴ ἔννοια τῆς λέξης) τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ Τάτζιο, ἀντικείμενο τοῦ πόθου, εἶναι ταυτόχρονα κι ἕνας *ἄλλος*: τὸ χαμηλό, τὸ βρώμικο, ἡ αἰσχρότητα. Τὸ σύστημα αὐτῶν τῶν μεταθέσεων εἶναι μεγαλοφυὲς στὶς ταινίες τοῦ Βισκόντι· καὶ μιὰ λεπτομερειακὴ ταξινόμησή τους ἀφήνει νὰ καταλάβουμε γιατὶ ὀνομάζουμε «ὑλιστικὴ» τὴν ἐπανεγγραφή τοῦ ἀπ' τὴν μπουρζουαζία ἀποδεκτοῦ ἀπωθημένου. Τὸ παιχνίδι τῶν διακριτικῶν στοιχείων τῆς φιλμικῆς γραφῆς συνίσταται πολὺ γενικὰ *στὴν πανούργα καὶ ἀδιόρατη μετάθεση τῶν κατηγορούμενων κάθε σεξουαλικοῦ στερεότυπου σ' ἕνα ἄλλο στερεότυπο,* μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ κάθε ρόλος νὰ δίνει τὴ θέση του σ' ἕνα ἄλλο, κάθε πρόσωπο νὰ κρύβει ἕνα ἄλλο, κάθε φύλο νὰ ἐγγράφει μέσα του τὸ ἄλλο, κάθε σημεῖο τὸ ἀντίθετό του. Ἡ συνεπὴς ἀνάγνωση αὐτῶν τῶν μεταθέσεων δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ ἴδια ἡ ὑλιστικὴ πρακτικὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Βισκόντι, ἡ ὁποία ἐγγράφει τὸ σεξουαλικὸ σὰν τὸ περίσσευμα, τὸ παραπλήρωμα, τὴν αἰσχρὴ ὑπέρβαση τοῦ σεξουαλικοῦ ἰδεαλισμοῦ τῆς μυθοπλασίας.

Ἡ ἀπ' τὴν μπουρζουαζία ἐξιδανίκευση τῆς ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφιλίας σὲ μυθολογία τοῦ ὡραίου καὶ τοῦ ἀληθινοῦ ξαναγράφεται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη σὰν σύστημα, σὰν δομὴ καθαρὰ ἰδεολογικὴ ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ πατριαρχία καὶ τὴ μπουρζουαζία, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴ μιὰ ἀπωθεῖ πανικόβλητη τὶς πραγματικὲς ὁμοφυλοφιλικὲς πρακτικὲς ποὺ ἀπειλοῦν τὸ σκελετό της κι ἀπ' τὴν ἄλλη διατηρεῖ παμπόνηρα καὶ μὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια τὴν ὁμοφυλοφιλία σὰν ἰδεολογική, πολιτιστικὴ κι ἐρωτικὴ δομή της.

Τὸ πρόβλημα λοιπὸν δὲν εἶναι νὰ δειχτεῖ τὸ ἐναλλάξιμο τοῦ σχήματος

ἑτεροφιλία / ὁμοφυλοφιλία, ἀλλὰ νὰ ξεγυμνωθεῖ ἀπ' τὴ μιὰ ἡ ἰδεολογία ἐκείνη πού, στηριζόμενη στὴν ὁμοφυλοφιλία τὴν ἀπωθεῖ (φαλλοκρατία, ἀνδροκρατία, πατριαρχία) κι ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ δειχτεῖ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς πραγματικὲς καὶ στὶς ἰδεολογικὲς ὁμοφυλοφιλικὲς πρακτικές, μὲ μέσο μιὰ γραφὴ ποὺ ἀνατρέπει κάθε ἰδεολογία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία:
α. τὸ χαμηλὸ εἶναι ποθητό.
β. τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου εἶναι ὁ προλετάριος.

Ἡ συνειδητὴ ἀνατροπὴ τῆς ἰδεολογίας αὐτῆς παίρνει τὴ μορφὴ τῆς κεφαλαιώδους δομικῆς πρότασης: *Ἐγώ, ἕνας (καθαρὸς) Πατέρας καὶ ἀστὸς ποθῶ τὸν (βρώμικο) Γιὸ καὶ προλετάριο.* Ἡ πρόταση αὐτή, μοναδικὴ ἀλήθεια ὅλων τῶν καταπιεστικῶν πρακτικῶν, ἐγγράφεται στὶς ταινίες τοῦ Βισκόντι ὄχι *κυριολεκτικά,* ἀλλὰ ὅπως εἴδαμε, ὑπαινικτικά, μὲ μεταθέσεις, μὲ γρίφους, μὲ συμβιβασμούς, δηλ. τελικὰ *λογοκρίνεται* μέσ' τὴν ἀλήθεια της. Τὸ μόνο ποὺ μοῦ ἐπιτρέπει ὁ σκηνοθέτης εἶναι νὰ διαβάσω καθαρὰ τούτη τὴ λογοκρισία. Σ' αὐτὸ τὸ μέτρο ἡ πρακτικὴ τοῦ Βισκόντι εἶναι ἰδιοφυὴς καὶ παραγωγική.

Στὴν *Γοητεία τῆς Ἁμαρτίας* τὸ ρόλο τοῦ Τάτζιο παίρνει ὁ ἐξ ἴσου ὄμορφος Κόνραντ, τὸ ρόλο τῆς λάσπης καὶ τῆς βρωμιᾶς παίρνει τὸ αἷμα τῶν πληγῶν τοῦ χτυπημένου νεαροῦ, ὁ πόθος τοῦ καθηγητὴ γιὰ τὸν γιὸ εἶναι *σχεδὸν* κυριολεκτικός, κι ἡ ὁλοκλήρωση τῶν οἰκογενειακῶν σχέσεων σημαδεύει μιὰ αἰσθητὴ ἐξέλιξη στὸ ἔργο τοῦ Βισκόντι: δὲν ἔχουμε ἐδῶ μιὰ οἰκογένεια ποὺ διαλύεται, ἀλλὰ μιὰ διάλυση ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ὁλοκλήρωση μιᾶς οἰκογένειας, σχῆμα διόλου παραδοξολογικό. Οἰκογένεια οὐτοπική, ὅπου ὅλα τὰ μέλη τοῦ κοινωνικοῦ σώματος *ποθοῦν τὸ ἕνα τ' ἄλλο,* ὁ καθηγητὴς τὸν ἀγράμματο, κατώτερο, πληγωμένο, προλετάριο Κόνραντ, ὁ Κόνραντ τὸν εὐγενικὸ καθηγητή, ἡ Λιέττα (ἀντίτυπο τοῦ Τάτζιο) τὸν καθηγητὴ κι ἀντίστροφα, ἡ μητέρα Μαγκάνο τὸν Κόνραντ καὶ τὸν καθηγητή...

Στὸν *Ρόκκο* οἱ προλετάριοι ἥρωες κοίταζαν μὲ πόθο τὸν κόσμο τοῦ πλούτου. Ἀντίστροφα στὸν *Θάνατο στὴ Βενετία* ὁ ἀνώτερος κόσμος ποθοῦσε τὸν κατώτερο, ἀκόμη κι ὅταν τὸν ἀπέπεμπε (οἱ τέσσερεις τραγουδιστές). Στὴν *Γοητεία τῆς Ἁμαρτίας* ὁ κύκλος ὁλοκληρώνεται θαυμαστά: τὸ προλεταριάτο ποθεῖ ἐπίσης τὸ καθαρὸ διάστημα τοῦ Ψηλοῦ, μιὰ ποὺ ἡ προλεταριακὴ κουλτούρα εἶναι μιὰ μικρὴ περιοχὴ τῆς ἀστικῆς, μιὰ ποὺ ἡ προλεταριακὴ ἰδεολογία δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο στὸ τμῆμα τῆς ἀστικῆς τάξης ποὺ ἀμφισβητεῖ τὴν ἴδια του τὴν τάξη...

Γιὰ τὴν μπουρζουαζία τὸ προλεταριάτο εἶναι βρώμικο μέρος τοῦ σώματος, δηλ. ἀντικείμενο τοῦ πόθου, δηλ. κάτοχος τοῦ φαλλοῦ. Προτάσεις λαθεμένες, νευρωτικὲς κι ὅμως ἀναπόφευκτες γιὰ τὴν τέχνη, στὸ μέτρο ποὺ αὐτὴ δὲν προσφεύγει στὴν οὐτοπία, στὴν τρέλλα ἢ στὴν ἐξέγερση. Κι ὁ Βισκόντι οὔτε ὀνειρεύεται, οὔτε τρελλαίνεται, οὔτε ἐξεγείρεται. Τὸ θάρρος του λοιπὸν δὲν εἶναι οὔτε ἐπαναστατικό, οὔτε ἀνατρεπτικό, μὰ ἁπλὰ *πανοῦργο, σοφό, δυσανάγνωστο.* (Δὲν προβαίνω ἐδῶ σὲ ἠθικολογικὲς ἀξιολογήσεις, οἱ ὁποῖες μοῦ φαίνονται πάντα ὕποπτες, ὑποκριτικές, ἐπικίνδυνες, ψευδολόγες καὶ πουριτανικές). Κι αὐτὸ ποὺ δὲ μιλιέται στὶς ταινίες του (γιατὶ θὰ τὶς κατάστρεφε ἂν ἐγγραφόταν κυριολεκτικὰ στὶς μυθοπλασίες του) εἰπώθηκε ἤδη ἀλλοῦ, ἀπ' τὸν Σὰντ στὴν *Ζυλιὲτ ἢ τὰ καλὰ τοῦ βίτσιου,* ἀπ' τὸν Μπατάϊγ στὴν *Ἱστορία τοῦ ματιοῦ,* ἀπ' τὸν Ζενὲ στὸ ἄπαιχτο σὲ μᾶς βουβὸ ἀριστούργημά του *Ἐρωτικὸ ἄσμα,* ἀπ' τὸν Ὄσιμα στὴν *Τελετή,* ἀπ' τὸν Γκοντὰρ στὸ *Ἕνα σὺν Ἕνα.* Στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ πόνος τοῦ σώματος εἶναι γιορτὴ τοῦ φωτὸς καὶ τὰ δάκρυα τῶν ματιῶν εἶναι βάλσαμο καὶ φαρμάκι μαζί, στὸν Βισκόντι οἱ πόνοι τῆς καρδιᾶς εἶναι φαρμάκι καὶ τὰ δάκρυά της εἶναι λύτρωση στὰ βάθη τῆς ἀλαζονικῆς νύχτας.

Οἱ δυσκολίες τῆς κριτικῆς ὅσον ἀφορᾶ τὶς ταινίες τοῦ Βισκόντι εἶναι σήμερα σύμφυτες μὲ γενικότερες δυσκολίες, ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ ρόλο τοῦ σεξουαλικοῦ στὶς καθημερινὲς καὶ στὶς ἰδεολογικὲς πρακτικές. Εἶναι δυσκολίες οὐσίας.

Συχνὰ ὅμως ἔχουν ἄμεσα νὰ κάνουν μὲ τὴν ὑποκρισία. Σ' ἕνα

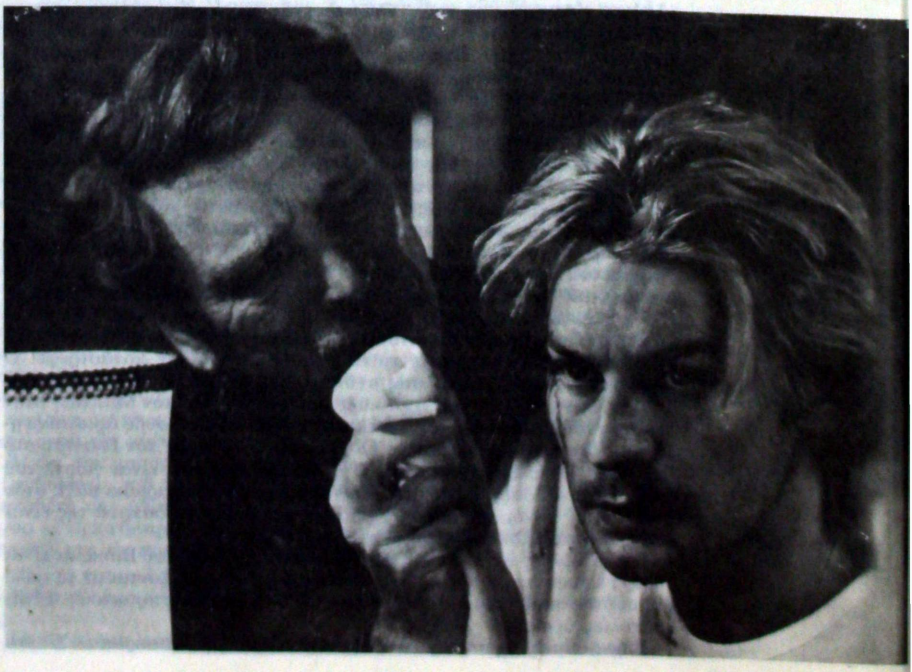
καινούριο βιβλίο γιὰ τὸν σκηνοθέτη διαβάζω π.χ. ὅτι τὸ θέμα τῆς *Γοητείας τῆς Ἁμαρτίας* εἶναι ἡ ὀμορφιά...

Τὸ *Ἄνθρωπε, πρόσεξε!* μυθοποιεῖται ἀπαράδεκτα γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς ταυτολογικῆς κριτικῆς, ἡ ὁποία ἐπικυρώνει τὴν ἀπαγόρευση καὶ ἀπωθεῖ τὴν παράβασή της.

Γιὰ μᾶς ὅμως συνέχεια κι ἀπάντηση στὴν μαγικὴ κραυγὴ τῆς ἄλτο θὰ ἦταν τὰ ἐλεύθερα ἄσματα τοῦ *Βιβλίου τῶν κρεμαστῶν κήπων* τοῦ Σαϊνμπεργκ (ποὺ εἰκονογραφοῦν τοὺς στίχους τοῦ γερμανοῦ Μαλλαρμέ, Στεφὰν Γκεόργκε), ἢ ἀκόμη τὸ *Τραγούδι γιὰ τὴ γῆ* τοῦ ἴδιου τοῦ Μάλερ, ὅπου ἡ κραυγὴ παίρνει τὸ νόημα: «*Ἄνθρωπε, πρόσεξε, τὸ παιχνίδι τῶν Θεῶν δὲν σὲ ἀφορᾶ!*»

Νίκος Λυγγούρης

*Ὁ Χέλμουτ Μπέργκερ (Κόνραντ) καὶ ὁ Μπάρτ Λάνκαστερ (καθηγητὴς) στὴ Γοητεία τῆς ἁμαρτίας.*



# ΣΑΝΤ — ΠΑΖΟΛΙΝΙ

## τοῦ Roland Barthes*

*Ἂν κρίνουμε χρήσιμο νὰ ἐπανέλθουμε στὴν περίπτωση Παζολίνι δημοσιεύοντας αὐτὸ τὸ κείμενο τοῦ Ρολὰν Μπάρτ, αὐτὸ γίνεται γιατὶ ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα μεσολάβησε ἡ «περιπέτεια» τοῦ* Σαλό. *Εἴχαμε ἀναφερθεῖ στὸ* Σαλὸ *στὸ τεῦχος ἀρ. 8 (τοῦ εἴχαμε ἀφιερώσει μάλιστα τὸ ἐξώφυλλο), ἀλλὰ ἐκείνη τὴν ἐποχή, ἂν καὶ ἡ ταινία εἶχε ἤδη τυλιχτεῖ μ' ἕνα φωτοστέφανο σκανδάλου, κανεὶς δὲν τὴν εἶχε δεῖ. Ἀπὸ τότε, ἀπαγορευμένη στὴ χώρα της, διανεμήθηκε σὲ κάμποσες παρισινὲς αἴθουσες, γιὰ νὰ ἀποσυρθεῖ μιὰ βδομάδα ἀργότερα ἀπὸ τὰ μεγάλα κυκλώματα. Ἡ ταινία δὲν παίζεται πιὰ στὴ Γαλλία παρὰ σὲ μιὰ μικρὴ αἴθουσα τέχνης. Ἔτσι, ἡ «περιπέτεια» τοῦ* Σαλὸ *δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐξιστόρηση τῶν κακοτυχιῶν του. Ἐνοχλητικό, βαρυστομαχιάζει τὴν μεγάλη ἑταιρία ποὺ ἔχει ἀναλάβει τὴν διανομή του, σὰν ἕνα ἀντικείμενο ἀναφομοίωτο ἀπὸ μιὰ κάποια κουλτούρα ποὺ ἀναγκάζεται νὰ τὸ ἀπωθήσει, νὰ τὸ κρύψει κάτω ἀπὸ ἕνα χοντρὸ μανδύα προσποιητῆς ἄγνοιας ἢ μίσους. Ἀπὸ τὸν Σὰντ μέχρι τὸ* Σαλὸ *δὲν ἔχουμε κοινὴ μιὰ μόνο συλλαβή: καὶ τὰ δύο εἶναι θεμελιακὰ* ἀπροσάρμοστα *ἀντικείμενα. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ ἄποψη ποὺ διατυπώνει ἐδῶ ὁ Ρολὰν Μπάρτ. Θὰ προσθέσω ὅτι στὴν Ἑλλάδα τὸ πρόβλημα θὰ τεθεῖ ἀναμφίβολα μὲ ὅρους αἰσθητὰ διαφορετικοὺς ἀπὸ τὸ* ἀπροσάρμοστο. *Ἡ ταινία ἁπλούστατα δὲν θὰ γίνῃ* ὁρατή.

*Μ.Δ.*

Τὸ *Σαλὸ* δὲν ἀρέσει στοὺς φασίστες.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἄγριες κραυγὲς ἐκτοξεύονται ἀπὸ μερικοὺς ἀπὸ ἐμᾶς, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Σὰντ ἔχει γίνει ἕνα εἶδος πολύτιμης κληρονομιᾶς: «ὁ Σὰντ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸν φασισμό!» Τέλος, γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους, γι' αὐτοὺς ποὺ δὲν εἶναι οὔτε φασίστες οὔτε ὀπαδοὶ τοῦ Σὰντ, ἰσχύει ἡ πάγια κι εὔκολη δοξασία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ Σὰντ εἶναι «ἀνιαρός». Τὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι λοιπὸν δὲν συναντᾶ τὴν συγκατάθεση κανενός. Κι ὅμως, ὁλοφάνερα, ὑπάρχει κάτι ποὺ θίγεται ἀπ' τὸ φίλμ αὐτό. Τί;

Αὐτὸ ποὺ θίγει τὸ φίλμ, αὐτὸ ποὺ στὸ *Σαλὸ* εἶναι ἀποτελεσματικό, αὐτὸ εἶναι τὸ γράμμα. Ὁ Παζολίνι κινηματογράφησε τὶς σκηνές του *κατὰ γράμμα*, ὅπως αὐτὲς περιγράφτηκαν (δὲν λέω: «γράφτηκαν») ἀπ' τὸν Σάντ· αὐτὲς οἱ σκηνὲς κατέχουν τὴ θλιμμένη, παγωμένη, ἀκριβὴ ὁμορφιὰ τῶν μεγάλων ἐγκυκλοπαιδικῶν εἰκονογραφήσεων. Τρώει κανεὶς περιττώματα; Ξερριζώνει κάποιος ἕνα μάτι; Χώνει ἕνας τρίτος βελόνες μέσα σ' ἕνα φαγητό; Βλέπουμε τὰ πάντα: τὸ πιάτο, τὸ κόπρανο, τὴ μουντζούρα, τὸ πακέτο μὲ τὶς βελόνες (ἀγορασμένες ἀπ' τὸ *Upim* τοῦ *Σαλό*), τὸν κόκκο τοῦ ἀλευριοῦ: *τίποτα δὲν εἶναι ἀντικείμενο φειδοῦς*, καθὼς λέμε συχνὰ (κι αὐτὸ εἶναι τὸ ἔμβλημα τοῦ γράμματος). Σ' αὐτὴ τὴ σφαίρα τῆς αὐστηρῆς περιγραφῆς τὸ βλέμμα μας εἶναι αὐτὸ ποὺ ξεγυμνώνεται ὄχι ὁ κόσμος ποὺ ζωγραφίζεται ἀπ' τὸν Παζολίνι: τὸ ξεγύμνωμα τοῦ βλέμματός μας, αὐτὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ γράμματος. Στὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι (κι αὐτὸ θαρρῶ τὸν χαρακτήριζε οὐσιαστικὰ) δὲν ὑπάρχει κανένας συμβολισμός: ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ μιὰ χονδροειδὴς ἀναλογία (ἀνάμεσα στὸ φασισμὸ καὶ στὸ σαδισμό), ἀπ' τὴν ἄλλη τὸ γράμμα, λεπτολόγο, ἐπίμονο, ἐκτεθειμένο, φιλοτεχνημένο σὰν ἕνας πριμιτὶφ πίνακας. Ἡ ἀλληγορία καὶ τὸ γράμμα, ἀλλὰ ποτὲ τὸ σύμβολο, ἡ μεταφορά, ἡ ἑρμηνεία (στὸ *Θεώρημα* εἴχαμε τὴν ἴδια γλώσσα, ἀλλὰ ἐκεῖ ἦταν θελκτική).

Ἐν τούτοις τὸ γράμμα ἔχει ἕνα περίεργο, ἀπρόσμενο ἀποτέλεσμα. Θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ πιστέψει κανεὶς ὅτι τὸ γράμμα ἐξυπηρετεῖ τὴν ἀλήθεια, τὴν πραγματικότητα. Λάθος: τὸ γράμμα παραμορφώνει τὰ ἀντικείμενα τῆς συνείδησης πάνω στὰ ὁποῖα ὑποτίθεται ὅτι παίρνουμε θέση. Μένοντας πιστὸς στὸ γράμμα τῶν σαδικῶν σκηνῶν ὁ Παζολίνι παραμορφώνει λοιπὸν

* Τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Ρολὰν Μπάρτ δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα *Le Monde*, 16 Ἰουνίου 1976.

καὶ τὸ ἀντικείμενο Σὰντ καὶ τὸ ἀντικείμενο φασισμός: μὲ τὸ δίκιο τους λοιπὸν οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Σὰντ κι ἐκεῖνοι τῆς πολιτικῆς διαμαρτύρονται καὶ τὸν ἀποδοκιμάζουν.

Οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Σὰντ (οἱ ἀναγνῶστες ποὺ ἐνθουσιάζονται μὲ τὸ κείμενο τοῦ Σὰντ) δὲν ἀναγνωρίζουν τὸν Σὰντ μὲς τὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι. Ὁ λόγος εἶναι γενικῆς φύσης: ὁ Σὰντ δὲν μπορεῖ μὲ κανένα τρόπο ν' ἀπεικονιστεῖ. Δὲν ὑπάρχει κανένα πορτραῖτο τοῦ Σὰντ (μόνον φανταστικὰ), καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ κατασκευάσουμε καμμιὰ εἰκόνα ἀπ' τὸ σαδικὸ σύμπαν: ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ σύμπαν τοῦτο, χάρη σὲ μιὰ αὐτοκρατορικὴ ἀποφασιστικότητα τοῦ συγγραφέα - Σάντ, ἔχει ἀποδοθεῖ καθ' ὁλοκληρία στὴν ἐξουσία τῆς γραφῆς. Κι αὐτὸ διότι ἀναμφίβολα ὑπάρχει μιὰ προνομιούχα σχέση ἀνάμεσα στὴ γραφὴ καὶ στὸ φάντασμα: καὶ τὰ δύο εἶναι *διάτρητα*. Τὸ φάντασμα δὲν εἶναι τ' ὄνειρο, δὲν ἀκολουθεῖ τὴ δέση μιᾶς ἱστορίας, ἀκόμη κι ὅταν αὐτὴ ἡ δέση εἶναι ἀλλόκοτη. Καὶ ἡ γραφὴ δὲν εἶναι ἡ ζωγραφική, δὲν ἀκολουθεῖ τὴν πληρότητα τοῦ ἀντικείμενου. Τὸ φάντασμα γράφεται, δὲν περιγράφεται. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ Σὰντ δὲν θὰ περάσει ποτὲ στὸ σινεμά. Ἀπὸ μιὰ σαδικὴ γωνιὰ ὅρασης (ἀπὸ μιὰ γωνιὰ ὅρασης τοῦ σαδικοῦ κειμένου) ὁ Παζολίνι ἦταν καταδικασμένος νὰ πλανηθεῖ - πράγμα ποὺ συνέβη - καὶ μὲ ἰσχυρογνωμοσύνη (τὸ ν' ἀκολουθήση τὸ γράμμα σημαίνει νὰ κυριευτεῖ ἀπὸ ἰσχυρογνωμοσύνη).

Καὶ στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο ὁ Παζολίνι πλανήθηκε. Ὁ φασισμὸς εἶναι ἕνας πολὺ σοβαρὸς καὶ ὕπουλος κίνδυνος, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν διαπραγματευτεῖ μὲ ἁπλὲς ἀναλογίες, μὲ τὸ νὰ δείχνει τοὺς φασίστες κυρίαρχους νὰ παίρνουν «ἁπλούστατα» τὴ θέση τῶν ἐλευθέριων ἡρώων τοῦ Σάντ. Ὁ φασισμὸς εἶναι ἕνα ἀντικείμενο ποὺ μᾶς ἐξαναγκάζει: μᾶς *ὑποχρεώνει* νὰ τὸν στοχαστοῦμε κυριολεκτικά, ἀναλυτικά, πολιτικά: τὸ μόνο πράγμα ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει ἡ τέχνη ἄν θέλει ν' ἀσχοληθεῖ μαζί του εἶναι νὰ τὸν καταστήσει πιστευτό, ν' *ἀποδείξει* πῶς ἔρχεται κι ὄχι νὰ *δείξει* μὲ τὶ μοιάζει· μὲ δυὸ λόγια δὲν βλέπω ἄλλη μέθοδο παρὰ νὰ τὸν διαπραγματευτοῦμε *ἀ λὰ Μπρέχτ*. Ἡ ἀκόμη: τὸ νὰ παρουσιάζεις αὐτὸν τὸ φασισμὸ σὰν μιὰ διαστροφὴ σημαίνει ὅτι δὲν ἔχεις σκεφτεῖ τὶς συνέπειες τῆς πράξης σου. Ποιός δὲν θὰ πεῖ ἀνακουφισμένος μπροστὰ στοὺς ἐλευθέριους τοῦ *Σαλό: «Ἐγὼ δὲν εἶμαι σὰν κι αὐτούς, δὲν εἶμαι φασίστας, γιατὶ δὲν ἀγαπῶ τὸ σκατό!»*.

Μὲ δυὸ λόγια ὁ Παζολίνι ἔκανε δυὸ φορὲς αὐτὸ ποὺ δὲν ἔπρεπε νὰ κάνει. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν *ἀξία*, τὸ φίλμ του κάνει καὶ στὰ δύο ταμπλώ: γιατὶ κάθε τὶ ποὺ δείχνει τὸ φασισμὸ σὰν *μὴ πραγματικὸ* εἶναι κακό· καὶ γιατὶ κάθε τὶ ποὺ κάνει τὸν Σὰντ *πραγματικὸ* εἶναι κακό.

Κι ὅμως, θἄταν ἴσως δυνατόν...

Θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ὑπάρχει μέσα στὸ φασισμὸ σαδισμὸς (τετριμμένη ὑπόθεση), κι ἀκόμη πιὸ πέρα, θἄταν ἴσως δυνατὸ νὰ ὑπάρχει φασισμὸς στὸν Σάντ; *Φασισμὸς* δὲν σημαίνει: *ὁ φασισμός*. Ὑπάρχει «φασιστικὸ σύστημα» κι ὑπάρχει «φασιστικὴ οὐσία». Τὸ σύστημα ἐπιδέχεται ἀκριβὴ ἀνάλυση κι αἰτιολογημένη καταγγελία, ἡ ὁποία μᾶς ἀπαγορεύει νὰ ὁρίσουμε σὰν φασιστικὴ ὁποιαδήποτε μορφὴ καταπίεσης. Ἡ οὐσία μπορεῖ νὰ κυκλοφορήσει παντοῦ: γιατὶ στὸ βάθος δὲν εἶναι παρὰ ἕνας ἀπ' τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ὁ πολιτικὸς «λόγος» χρωματίζει τὴν ὁρμὴ τοῦ θανάτου**, τὴν ὁποία δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ δοῦμε, ἄν αὐτὴ (σύμφωνα μὲ τὸν Φροῦντ) δὲν φωτίζεται ἀπὸ κάποια φαντασμαγορία. Αὐτὴ τὴν οὐσία φέρνει στὸ φῶς τὸ *Σαλό*, ἔχοντας σὰν ἀφετηρία του μιὰ πολιτικὴ ἀναλογία, ἡ ὁποία ἔχει ἐδῶ ἀξία ὑπογραφῆς.

Ἀποτυχημένη ἀπεικόνιση (τοῦ Σάντ, τοῦ φασιστικοῦ συστήματος) τὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι παίρνει τὴν ἀξία μιᾶς σκοτεινῆς ἀναγνώρισης ποὺ ἐλέγχεται ἀδέξια ἀπ' τὸν καθένα ἀπὸ μᾶς καὶ ποὺ σίγουρα μᾶς ἐνοχλεῖ: ἐνοχλεῖ τοὺς πάντες, γιατί, λόγω τῆς χαρακτηριστικῆς στὸν Παζολίνι *ἀφέλειας*, ἐμποδίζει τὸν καθένα ἀπὸ μᾶς νὰ τὴν *ἐκτελωνίσει*. Καὶ ἀναρωτιέμαι ἐδῶ, ἄν, στὸ τέρμα μιᾶς μακριᾶς διαδρομῆς ἀπὸ σφάλματα, τὸ *Σαλὸ* τοῦ Παζολίνι δὲν εἶναι σὲ *τελικὴ ἀνάλυση* ἕνα καθαρὰ σαδικὸ ἀντικείμενο: ἀπόλυτα μὴ ἀφομοιώσιμο: κανεὶς πράγματι δὲν φαίνεται νὰ μπορεῖ νὰ τὸ ἀφομοιώσει.-

**(Μετ. Ν.Λ.)**

** Ὁ ὅρος «ὁρμὴ τοῦ θανάτου» ἀνήκει στὴ θεωρία τοῦ ἀσυνείδητου κι ὑποδείχνει τὴν τάση τοῦ ζωντανοῦ νὰ ἐπιστρέψει στὴν κατάσταση τοῦ ἀνόργανου καὶ τοῦ ἄψυχου: ὥθηση ἐσωτερικὴ ποὺ σκοπεύει τὴν αὐτοκαταστροφὴ τοῦ ζῶντος κι ἀντιτίθεται στὶς ὁρμὲς τῆς ζωῆς οἱ ὁποῖες ἔχουν σὰν σκοπὸ τὴν αὐτοσυντήρησή του. Ἡ ὁρμὴ τῆς ζωῆς «*ἔχει σὰν σκοπό της νὰ καταστήσει ἀδρανὴ αὐτὴν τὴν καταστρεπτικὴ ὁρμὴ καὶ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' αὐτὴν στρέφοντάς την κατὰ μέγα μέρος πρὸς τὸ ἐξωτερικό, κατευθύνοντάς την ἐνάντια τ' ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἰδιαίτερου ὀργανικοῦ συστήματος, τοῦ μυϊκοῦ*» (Σ. Φροῦντ). Ἡ ὥθηση πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ παίρνει τὴ μορφὴ τῆς ἐπιθετικότητας, ἡ ὁποία εἶναι ἁπλᾶ ἡ ἐξωτερίκευση μιᾶς καταστρεπτικῆς δύναμης ποὺ πρωταρχικὰ κατευθύνεται ἐνάντια στὸ ἴδιο τὸ ζωντανό. Ἔτοι ἡ ἐπιθετικότητα δρᾶ κάτω ἀπ' τὴν ἐξουσία τῶν ὁρμῶν τῆς ζωῆς, οἱ ὁποῖες τὴν χρησιμοποιοῦν γιὰ τὴν ἐπίτευξη καὶ τὴν κατοχὴ τοῦ σεξουαλικοῦ ἀντικείμενου καὶ γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς σεξουαλικῆς πράξης. (Σ.τ.μ.)

ΠΑ
ΡΟΥ
ΣΙ
Α
ΣΕΙ
Σ

# ΖΑΝ ΡΟΥΣ

## οἱ θαυμαστὲς περιπέτειες τοῦ κυνηγοῦ εἰκόνων μὲ τὴν κάμερα

τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

*«Ὅταν γυρίζω, δὲν ξέρω ἂν τὸ ἀποτέλεσμα θὰ βγεῖ καλὸ ἢ σκάρτο. Αὐτὸ πού, πολὺ ἁπλά, βλέπω ἐγὼ μέσα ἀπὸ τὸ βιζὲρ τῆς ἴδιας τῆς κάμερα εἶναι τὸ ἂν ὅλα πηγαίνουν καλὰ ἢ ὄχι. Βρίσκομαι μέσα σ' αὐτὸ ποὺ συμβαίνει καί, ταυτόχρονα, εἶμαι κάτι διαφορετικό: δὲν εἶμαι πιὰ ὁ Ρούς, γίνομαι ἕνα μὲ τὴν κάμερα, τοποθετοῦμαι σ' ἕνα ὁρισμένο σημεῖο, κάνω κινήσεις ποὺ δὲν θὰ ἔκανα ποτὲ ἂν δὲν εἶχα τὴν κάμερα καὶ οἱ ἄνθρωποι μὲ δέχονται ἢ μὲ ἀρνοῦνται. Ἂν μὲ ἀρνηθοῦν ἐκείνη τὴ στιγμή, ὅλα τελειώνουν. Σταματάω. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δὲν εἶμαι σὲ φόρμα ἢ ὅτι δὲν θἄπρεπε νὰ βρίσκομαι ἐκεῖ. Νομίζω ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὸν ἴδιο τὸ γειτονικὸ χώρο. Ὅταν εἶσαι σὲ κανονικὴ ἀπόσταση ἐπικοινωνίας, ὅλα τὰ προβλήματα «ἡδονοβλεψίας» ἐξαφανίζονται, γιατὶ ὅταν ὁ «ἄλλος» βρίσκεται πενήντα ἑκατοστὰ μακριὰ ἀπ' αὐτὸν ποὺ τὸν κινηματογραφεῖ δὲν αἰσθάνεται καθόλου ὑποχρεωμένος νὰ κινηματογραφηθῆ. Μπορεῖ νὰ τὸν στείλει στὸ διάολο μὲ μιὰ μονάχα κίνηση. Ἔχει αὐτὸ τὸ δικαίωμα. Αὐτός, ποὺ κινηματογραφεῖ, τὸ ξέρει. Κι αὐτὸς ποὺ κινηματογραφεῖται τὸ ξέρει ἐπίσης. Πράγμα πού, κατὰ περίεργο τρόπο, κάνει κάποιον ποὺ θὰ αἰσθανόταν ἐνοχλημένος ἂν βρισκόταν δέκα μέτρα μακριά, τὴ στιγμὴ ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸν ὀπερατέρ, ἂν δεχθεῖ, νὰ τὸ δεχθεῖ ἐντελῶς. Ἐκείνη τὴ στιγμὴ πραγματοποιεῖται ἕνα εἶδος ἀνατροπῆς τῆς κατάστασης. Εἶναι οἱ ἄλλοι ποὺ κάνουν τὴν ταινία κι ὄχι αὐτὸς ποὺ κινηματογραφεῖ».*

*Ζὰν Ροὺς*
*(«Νὰ κυκλοφορήσουμε ἀνησυχητικὰ ἀντικείμενα»,* Nouvelle Critique, ἀρ. 82, Μάρτιος 1975).

*«Ὁ Ρούς, ὅπως καὶ ὁ δημιουργὸς τῆς* Ἀπληστίας *Στροχάϊμ, ἐνῶ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι περιορίζεται στὸ νὰ κινηματογραφεῖ τὰ πράγματα ὅπως ἔχουν, στὴν πραγματικότητα τὰ ἐφευρίσκει. Σὰν κι αὐτοὺς ποὺ ὁ Μπρὲχτ ὀνομάζει ρεαλιστές, ἢ σὰν τὸν ἀρχαιολόγο ποὺ ἀνακαλύπτει τὴν ἀλήθεια τοῦ ἰδιαίτερου κάτω ἀπὸ τὰ ἐρείπια τοῦ συνηθισμένου — ἐκπλήσσοντας ἔτσι τὸν κόσμο».*

*Ζ. Μ. Στράουμπ.*

Ὅταν ἀποφασίσαμε νὰ ἀφιερώσουμε μερικὲς σελίδες αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ στὸν Ζὰν Ρούς, δὲν ὁδηγηθήκαμε σ' αὐτὴ τὴν ἀπόφαση μόνο καὶ μόνο ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ ἀπ' τὶς ταινίες του προβλήθηκε στὸ ἑλληνικὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, ἀλλὰ γιατί, πολὺ ἁπλά, συμβαίνει τὸ ἔργο τοῦ Ροὺς νὰ εἶναι ἀπ' τὰ σημαντικότερα στὶς μέρες μας, καθὼς ἐπίσης κι ἀπ' τὰ πιὸ παραγνωρισμένα, ἰδιαίτερα στὴ χώρα μας. Ἔργο ἀνανεωτικό, χρήσιμο, θεμελιακὸ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, παραμένει περίεργα τελείως «ἐκκεντρικό», περιφερειακὸ σὲ σχέση μὲ τὰ μεγάλα ρεύματα ποὺ ἀντιπροσωπεύει, μὲ τὶς σχολὲς ποὺ δημιούργησε (κύριος μύστης τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου, οἱ Γκοντάρ, Ριβέτ, Ρομέρ, Ἐστὰς καὶ Στράουμπ τοῦ ὀφείλουν μιὰ «γερὴ» ἀναγνώριση).

Οἱ ταινίες του ἀποκαλέσθηκαν «ἐθνολογικές», ἀλλὰ τὸ ἐθνολογικὸ ὑλικὸ στὸ ὁποῖο παρεμβαίνουν, τὸ ὁποῖο ἐπεξεργάζονται, εἶναι πολὺ ἀπομακρυσμένο ἀπ' τὸ ὑλικὸ τῶν κλασσικῶν «ντοκυμανταίρ», ποὺ ἀρκοῦνται τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς στὴν ἀνασύσταση τοῦ βιωμένου μ' ἕνα ἀνεπεξέργαστο τρόπο, στὴ «σύλληψη τῆς ἀνεπαίσθητης κίνησης τοῦ πραγματικοῦ», βασισμένα στὴν εὐαγγελικὴ ἀντίληψη τῆς «ἀποκάλυψης τοῦ αὐθεντικοῦ πραγματικοῦ» (ποιοῦ πραγματικοῦ; Καὶ μὲ ποιὰ ἰδεολογία ὁπλίζονται; Βλέπε πάνω στὸ θέμα, τὸ ἄρθρο τοῦ Μανόλη Κούκιου).

Διαφορετικὴ εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Ρούς, ποὺ μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ μὲ τὴν ἀκόλουθη φράση τοῦ Μισὲλ Λεϊρὶς (ἑνὸς ἄλλου ἐθνογράφου ποιητῆ), τὴ στιγμὴ τῆς ἀνακάλυψης τῆς *Ἀφρικῆς φαντάσματος: «Μέσα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα, μέσα ἀπὸ τὸν παροξυσμό της, ἀγγίζει κανεὶς τὴν ἀντικειμενικότητα. Γράφοντας ὑποκειμενικά, αὐξάνω τὴν ἀξία τῆς μαρτυρίας μου, δείχνοντας ὅτι γνωρίζω σὲ κάθε στιγμὴ πιὰ εἶναι ἡ θέση μου σὰν μάρτυρας».* Ξεπερνιέται τότε καὶ ἡ παρεξήγηση τοῦ ὅρου «κινηματογράφος - ἀλήθεια», πού, λανσαρισμένος τὴν ἐποχὴ τοῦ *Χρονικοῦ ἑνὸς καλοκαιριοῦ* σὰν μιὰ λίγο βιαστικὴ τιμὴ στὸν Ντζίγκα Βερτὼφ καὶ στὴν «κινο-πράβδα» του, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα, ὅπως σημειώνει ὁ Ζὰν Ἀντρὲ Φιεσκὶ παρακάτω, νὰ μπλοκάρει τὴ σκέψη γύρω ἀπὸ στεῖρες πολεμικὲς καὶ νὰ τὴν παρασύρει σὲ μονοπάτια ποὺ τὸ σημερινὸ ἐπίπεδο τῆς θεωρητικῆς ἔρευνας ἀποδεικνύει ἐσφαλμένα καὶ ἄχρηστα, μονοπάτια ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἀδιέξοδα.

Περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἐθνολογικὸ κινηματογράφο θἄπρεπε νὰ μιλᾶμε γιὰ ἕνα κινηματογράφο μυθοπλασίας, ἕνα κινηματογράφο ποὺ μιλάει γιὰ διαφορετικοὺς μύθους, γιὰ μυθοπλασίες ποὺ ἀναπτύσσονται, ὅπως θὰ δοῦμε, μέσα ἀπὸ «παρεκκλίσεις», ἐνσωματώνοντας σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία τὸ ἀπρόοπτο (βλέπε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, τὴν ἀνάλυση τοῦ *Noël Burch* στὸ *Praxis du cinéma, Gallimard).* Τὰ τυχαῖα γεγονότα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος δὲν ἐξαφανίζονται, ἡ ταινία δὲν ἔχει πιὰ τὴν ὑποχρέωση νὰ εἶναι τὸ διπλὸ σὲ εἰκόνες τῶν προαποφασισμένων περιγραφῶν ἑνὸς σεναρίου. Ὁ κινηματογράφος αὐτὸς χρησιμοποιεῖ περίπλοκα γλυστρήματα στὶς σχέσεις προσώπων - κάμερα, ὅπου οἱ μὴ ἐπαγγελματίες ἠθοποιοὶ ἐνσαρκώνουν τοὺς ἑαυτούς τους, ἀλλὰ χωρὶς νὰ κάνουν ζαβολιές, σχολιάζοντας κατὰ τὴ διάρκεια ἢ μετὰ ἀπὸ ἕνα πρῶτο γύρισμα αὐτὰ ποὺ ἔκαναν μπροστὰ στὴν κάμερα. Σὲ μιὰ τέτοια πρακτική, ἡ μυθοπλασία δὲν προϋπάρχει τοῦ γυρίσματος, ἀλλὰ εἶναι τὸ προϊόν του, *τὸ ἴχνος*, θεμελιώνοντας πάνω του, ὅπως εἶναι φανερό, τὴν ἴδια τὴ διαδικασία κατασκευῆς της (βλέπε τὸ διπλὸ ἄρθρο τοῦ Ζὰν Λουΐ Κομμολὶ *Le détour par le direct-Ἡ στροφὴ μέσα ἀπὸ τὸ ντιρὲκτ*-Cahiers du Cinéma ἀρ. 209 καὶ 211).

Ἀπ' τὴν ἄλλη δὲν εἶναι καθόλου παράδοξο τὸ νὰ βεβαιώνουμε σήμερα ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Ροὺς ἀνήκουν τελικὰ στὴν τάξη τοῦ φανταστικοῦ, ἑνὸς φανταστικοῦ ποὺ μπορεῖ νὰ παρομοιασθεῖ μ' ἐκεῖνο τοῦ Μουρνάου καὶ ποὺ πλησιάζει τὸ «θαυμαστὸ» κόσμο τοῦ Κοκτὼ (πράγμα ποὺ δικαιολογεῖ ἀκόμα περισσότερο τὴν παρουσία του σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος). Εἶναι μιὰ πραγματικότητα ποὺ ἐπιβάλλεται στὸν θεατὴ μέσα ἀπὸ μιὰ ἁπλὴ παρακολούθηση τῶν ταινιῶν τοῦ Ρούς. Ὑπάρχει σίγουρα σ' αὐτὲς μιὰ ἐντύπωση παραξενίσματος, ἐνοχλητική, μυστηριώδης, ποὺ γεννιέται ἀπ' τὸ συναπάντημα δυὸ πολιτισμῶν, ἀπ' τὴ σύγκρουση δύο διαφορετικῶν συμβολικῶν συστημάτων (ἐκείνου τοῦ μακρινοῦ, μυθικοῦ «ἄλλου» κι ἐκείνου τοῦ φωλιασμένου στὸ κάθισμά του θεατή), ποὺ στεφανώνει τὸ ἔργο μ' ἕνα μυστήριο ποὺ πρέπει νὰ φωτιστεῖ καὶ ποὺ ἐπιβάλλει λοιπὸν τὴν ἐνεργητικὴ προσοχὴ τοῦ θεατή.

Ἀλλὰ μήπως ἐκεῖ ἀκριβῶς δὲν βρίσκεται καὶ ἡ τέχνη τοῦ μάγου Ρούς: στὸ νὰ *«κυκλοφορεῖ ἀνησυχητικὰ ἀντικείμενα;»*

Μιχάλης Δημόπουλος

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

# *Τὸ Κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ μὲ τὸ Τόξο*

# *ἢ*

# Ὁ κινηματογράφος τοῦ ἐθνολόγου

## Τοῦ Μανώλη Κούκιου

### Α

Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ζὰν Ροὺς ἀποφάσιζε νὰ χρησιμοποιήσει τὴν κινηματογραφική του μηχανή, γιὰ νὰ κρατήσει σημειώσεις ἀπὸ τὶς ἐθνολογικές του ἔρευνες ἀνάμεσα στὶς Ἀφρικάνικες φυλές, τὴ στιγμὴ ἐκείνη ἄρχιζε γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἕνα καινούργιο, συναρπαστικὸ κεφάλαιο. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ νέου αὐτοῦ κεφαλαίου δὲν ὀφειλόταν ὅμως, στὰ καινούργια ἀντικείμενα, ποὺ βρέθηκαν ξαφνικὰ ἀπέναντι ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ τὸ μάτι τοῦ Ρούς: τοὺς μάγους, τοὺς πολεμιστές, τοὺς κυνηγοὺς καὶ τοὺς ἀρχηγούς, τὴ συνήθεια, τὴν τέχνη καὶ τοὺς θεσμοὺς ἑνὸς κόσμου ποὺ σιγὰ σιγὰ χάνεται, κάτω ἀπὸ τὶς προσχώσεις τοῦ καινούργιου πολιτισμοῦ. Ἕνα τέτοιο ἐνδιαφέρον θάταν ἐθνολογικὸ

μᾶλλον παρὰ κινηματογραφικό. Ἀπ' τὴν πλευρὰ λοιπὸν τοῦ κινηματογράφου, τὸ σημαντικὸ σημεῖο βρίσκεται στὸν ἀλλοιώτικο τρόπο, ποὺ βλέπουμε νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ κάμερα στὰ χέρια τοῦ ἐθνολόγου, στὸ ἀλλοιώτικο μάτι ποὺ ἀνακαλύπτουμε πίσω της, στὸν ἀλλοιώτικο κινηματογράφο ποὺ ξαφνικὰ γεννιέται στὸ χῶρο αὐτό.

Θάταν μεγάλο λάθος ν' ἀποδώσουμε τὸ μετασχηματισμὸ αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου στὴν προσωπικότητα ἢ στὸ ταλέντο τοῦ Ζὰν Ρούς. Θάταν κάτι ἀντίθετο ὄχι μόνο μὲ τὶς θεμελιώδεις αἰσθητικὲς καὶ ἰδεολογικὲς ὑλιστικὲς θέσεις, ποὺ γενικὰ ἀποδεχόμαστε ἐδῶ, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ ἐθνολογικοῦ αὐτοῦ εἴδους κινηματογράφου. Ποιά εἶναι λοιπὸν ἡ οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς τοῦ ἐθνολόγου; Τί ἄλλο; Εἶναι ἀκριβῶς τὸ πλησίασμα τῶν δύο πρακτικῶν, ἡ σχέση καὶ ἡ συναρμογή τους. Ἀκριβέστερα εἶναι ἡ ἐγγραφὴ τῆς μιᾶς πρακτικῆς, τοῦ κινηματογράφου, μέσα στὴν ἄλλη, τὴν κύρια δουλειά, τοῦ ἐθνολόγου, ἐγγραφὴ ποὺ ἔρχεται νὰ καταλάβει ἐκεῖ μιὰ θέση γνωστὴ ἀπὸ παλιά. Τὸ ὄνομά της: *ἐθνογραφία.*

## Β

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐξερευνήσουμε τὴν οὐσία τοῦ ἐθνογραφικοῦ κινηματογράφου τοῦ Ζὰν Ροὺς πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε στὸ γενικότερο πεδίο ὅπου ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἔρχεται τελικὰ νὰ ἐνταχθεῖ. Πρόκειται γιὰ τὸ πεδίο τῶν *«ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου»* ἢ *«κοινωνικῶν ἐπιστημῶν»* (ὅροι ποὺ δὲν ταυτίζονται ἀπόλυτα), μιὰ καινούργια ἤπειρο γιὰ τὸν κόσμο τῆς ἐπιστήμης, ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῆς ταξικῆς πάλης ἀγωνίζεται, ἐδῶ καὶ 1-2 αἰῶνες, νὰ ἀναδυθεῖ μέσα ἀπὸ τὸ ἀγκάλιασμα τῶν κάθε λογῆς πολιτικῶν - θεωρητικῶν ἰδεολογιῶν, ποὺ ἀκόμα κυριαρχοῦν σ' αὐτοὺς ἐδῶ τοὺς ὠκεανοὺς τῆς σκέψης. Ἡ ψυχολογία, ἡ κοινωνιολογία, ἡ οἰκονομία, ἡ πολιτική, ἡ ἱστορία, ἡ ἐθνολογία, ἡ γλωσσολογία, γιὰ νὰ σταθοῦμε στὶς πιὸ γνωστές, εἶναι οἱ χῶρες ποὺ τὰ σύνορά τους ἀρχίζουν νὰ διακρίνονται στὴν ἀναδυόμενη ἤπειρο - οἱ συγκεκριμένοι χώροι ὅπου μεταφέρεται ἡ ταξικὴ πάλη στὸ ἰδεολογικὸ - θεωρητικὸ ἐπίπεδο.

Σὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς χώρους αὐτούς, π.χ. οἰκονομία, κοινωνιολογία, ἔχει ἤδη διανυθεῖ μιὰ μακριὰ διαδρομὴ ποὺ τοὺς ἔχει πλουτίσει μὲ τέτοια γνωστικὰ ὄργανα καὶ ἐργαλεῖα, ὥστε νὰ κινδυνεύουμε νὰ τοὺς μπερδέψουμε μὲ χώρους ἀπὸ ἄλλες ἠπείρους, παλιὲς καὶ μὲ ξεκάθαρη γεωγραφία: μαθηματικά, φυσικοχημικὲς ἐπιστῆμες. Στὶς περισσότερες ὅμως περιπτώσεις πρόκειται γιὰ ἐπίμονη πορεία μέσα σ' ἕνα χαώδη, ἀνεξερεύνητο καὶ ἀδιαμόρφωτο κόσμο π.χ. ἡ ἐξέλιξη τῆς γλωσσολογίας τὰ τελευταία ἑκατὸ χρόνια.

Μιὰ ἀπὸ τὶς κυριότερες δυσκολίες στὴν οἰκοδόμηση τῶν «ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου» εἶναι αὐτὴ ποὺ σχετίζεται μὲ τὸ *ὑλικό τους.* Ξέρουμε, π.χ. πὼς ὑλικὸ τῆς φυσικῆς δὲν εἶναι ἡ «πραγματικότητα», οὔτε οἱ διάφορες «πληροφορίες τῶν αἰσθήσεων μας». Τὸ ὑλικὸ τῆς φυσικῆς δὲν ὑπάρχει σὰν τέτοιο πρὶν ἀπ' τὴ φυσική, οὔτε εἶναι ἄμεσα διαπιστώσιμο ἔξω ἀπ' αὐτήν: *παράγεται* ἀπὸ καθορισμένες καὶ ἐνταγμένες στὴν ἐπιστήμη πειραματικὲς πρακτικές, ποὺ χρησιμοποιοῦν συγκεκριμένα ὄργανα γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτό. Ἐπίσης τὸ ὑλικὸ αὐτὸ δὲν παρουσιάζεται μὲ ὁποιαδήποτε μορφή, π.χ. σὰν σκέψη τῶν φυσικῶν ἢ σὰν κουβέντα τους, ἀλλὰ κωδικοποιεῖται μὲ τὴν κατάλληλη χρήση τῶν μαθηματικῶν, ποὺ παρεμβαίνουν σὰν ξεχωριστὸ (θεωρητικὸ) ἐργαλεῖο στὴν διαδικασία τῆς παραγωγῆς τοῦ ὑλικοῦ τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης.

Τὸ ἐπιστημονικὸ λοιπὸν ὑλικὸ εἶναι στενὰ δεμένο (ἐσωτερικὴ σύνδεση) μὲ τὴν ἐπεξεργασία του, τὴ θεωρία, καὶ ἡ παραγωγὴ καὶ κωδικοποίη-

σή του εἶναι ὅμοια δεμένη μὲ τὴν κύρια ἐπιστημονικὴ διαδικασία: τὴν παραγωγὴ τῶν γνώσεων. Τί κάνουν ὅμως «οἱ κοινωνικὲς ἐπιστῆμες» στὸ σημεῖο αὐτό;

Σχεδὸν σὲ καμμία δὲν διακρίνουμε κάτι ἀντίστοιχο μὲ τὴν παραγωγὴ τοῦ ὑλικοῦ, ποὺ μόλις διαπιστώσαμε στὴν περίπτωση τῆς φυσικῆς. Σχεδὸν ὅλες «δέχονται» τὸ ὑλικό τους «ἕτοιμο» ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ «πραγματικότητα», μερικὲς μάλιστα συγκαλύπτουν τὸ γεγονὸς αὐτὸ κωδικοποιώντας ἐκ τῶν ὑστέρων τὸ «ἕτοιμο» αὐτὸ ὑλικό, μέσα ἀπὸ τὴ χρήση δεδομένων θεωρητικῶν ἐργαλείων, ποὺ δανείζονται, π.χ. ἡ μαθηματικοποίηση τῆς οἰκονομίας: ἐξωτερικὴ σύνδεση θεωρίας - ὑλικοῦ καί, τελικά, μπλοκάρισμα τῆς παραγωγῆς τῶν γνώσεων. Γιατὶ τὸ «ἕτοιμο» ὑλικὸ δὲν εἶναι ἄμεσο, ἀκατέργαστο, ἁπλὴ «πληροφορία». Ὁ κοινωνικὸς ἐπιστήμονας δὲν ἔχει μπροστά του τὴν «καθαρὴ» κοινωνικὴ πραγματικότητα ἀλλὰ στὸ μυαλό του *μιὰ συγκεκριμένη ἀναπαράστασή της, μιὰ εἰκόνα της,* προϊὸν τῶν διαφόρων ἰδεολογιῶν, ποὺ ρυθμίζουν τὶς ἁπλὲς σκέψεις τῶν ἀνθρώπων πάνω στὰ κοινωνικά τους προβλήματα.

Τὸ ὑλικό, π.χ. τῆς ἐθνολογίας, ὅπως καταγράφεται ἀπὸ τοὺς ἐθνογράφους, μέσα ἀπὸ τὴν ἁπλὴ χρήση τῆς γλώσσας, παρασύρει καὶ διατηρεῖ μέσα του τὶς βασικὲς θέσεις τῆς κυρίαρχης σήμερα ἀστικῆς ἰδεολογίας πάνω στὶς «ἄλλες» κοινωνίες, ποὺ μελετᾶ ὁ ἐθνολόγος στὴν Ἀσία, στὴν Ἀφρικὴ ἢ τὴν Αὐστραλία. Ἡ βαρβαρότητα, ἡ ἀγριότητα, ἡ καθυστέρηση, τὸ ἀπολίτιστο, ὁ πρωτογονισμὸς εἶναι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἰδεολογικὰ ἔνοχους ὅρους ποὺ βρίσκονται στὰ θεμέλια τῆς δουλειᾶς τοῦ ἐθνογράφου, μέσα στὴν ἴδια τὴν γλώσσα ποὺ χρησιμοποιεῖ. Δουλεύοντας πάνω σὲ ἕνα τέτοιο ὑλικὸ ὁ ἐθνολόγος ὁδηγεῖται ἀσυνείδητα στὴν ἀναπαραγωγὴ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, κι ὅσο καὶ νὰ τελειοποιήσει τὶς μεθόδους τῆς δουλειᾶς του αὐτῆς, δὲν θὰ πετύχει τίποτα περισσότερο ἀπὸ μεγαλύτερη παραπλάνηση ὡς πρὸς τὸν τόπο τοῦ ἐγκλήματος: τὸ ἀντικείμενό του.

## Γ

Εἶναι δυνατὸν ὅμως, ὁ ἐθνολόγος νὰ συνειδητοποιήσει τὸν ὕποπτο ρόλο τῆς ἐθνογραφίας; κι ἂν ναί, θὰ μπορέσει νὰ ἀποδείξει τὴν ἐνοχή της, καὶ νὰ προχωρήσει στὴν τιμωρία της, νὰ τὴν μετασχηματίσει; Ἐρωτήματα βασικά, γιατὶ πάνω τους στηρίζεται ἡ αἰτιολόγηση τοῦ καινούργιου στοιχείου στὸν ἐθνογραφικὸ κινηματογράφο τοῦ Ρούς.

Ἡ δυνατότητα γιὰ τὴν τέτοια συνειδητοποίηση καὶ τὴν ἀναγκαία της συνέπεια, τὴν μετασχηματιστικὴ δουλειὰ πού, τελικά, ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ ὑλικὸ θὰ παράγει τὸ ἀντικείμενο μιᾶς νέας ἐπιστήμης, ἡ δυνατότητα λοιπὸν αὐτὴ ἐξασφαλίζεται ἀπὸ τὴν ὕπαρξη μιᾶς γόνιμης ἑτερογένειας μέσα στὸν χῶρο τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν. Ὁ ἱστορικὸς καὶ διαλεκτικὸς ὑλισμός, ἡ ψυχανάλυση καὶ οἱ πρόσφατες ἐξελίξεις τῆς σημειωτικῆς, τρεῖς περιοχὲς ποὺ ἤρθαν μὲ πολὺ κόπο, μὲ λοξοδρομήσεις καὶ μετὰ ἀπὸ πολλὰ ἀδιέξοδα ὥς τὴν ἐπιφάνεια, μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτό. Γιὰ τοῦτο καὶ μένουν ἀκόμα ἀπωθημένες ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου.

Καὶ πῶς ἐκδηλώνεται ἡ συνειδητοποίηση τοῦ ἱστοριογράφου, τοῦ κοινωνιογράφου, τοῦ πολιτικοῦ παρατηρητή, τοῦ ἐθνογράφου ἀπέναντι στὸ ἰδεολογικὰ ἔνοχο ὑλικὸ ποὺ ἀσυνείδητα παράγει; Ἂν ἡ υἱοθέτηση ἑνὸς ἱστορικο-ὑλιστικοῦ πλαισίου τὸν βοηθᾶ νὰ ὑποπτευθεῖ τὴ φύση τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ, ποιὰ εἶναι τὰ συγκεκριμένα μέσα του γιὰ νὰ ἐπέμβει,

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

παρεμποδίζοντας τὴν αὐτόματη γέννηση καὶ ἀναπαραγωγὴ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας μέσα ἀπὸ τὴν ἁπλὴ καταγραφὴ τῶν γεγονότων;

Θὰ θέλαμε στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ σταθοῦμε σ' ἕνα διαφωτιστικὸ παράδειγμα: τὴν καταγραφὴ τῆς ἱστορίας καὶ τῆς πολιτικῆς στὸ ἔργο τοῦ Κὰρλ Μάρξ. Ἂς πάρουμε νὰ ἐξετάσουμε ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη τὴν *16η Μπρυμαίρ τοῦ Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Ἀπὸ τὶς πρῶτες κιόλας γραμμὲς θὰ μᾶς ἐκπλήξουν οἱ τόσες *θεατρικὲς μεταφορές*. Διαβάζουμε γιὰ πολιτικὴ σκηνή, μὲ μπρὸς καὶ πίσω μέρος, μὲ προσκήνιο καὶ παρασκήνια, ὅπου κινοῦνται οἱ πολιτικὲς δυνάμεις, γιὰ τραγωδίες καὶ γιὰ φάρσες, ποὺ παίζονται πάνω της, γιὰ φόρεμα στολῶν, γιὰ παίξιμο ρόλων, μορφασμοὺς καὶ κωμικὲς τοῦμπες, γιὰ εἰσιτήρια, κομπάρσους, οὐβερτούρα, παραστάσεις, μάσκες, μασκαράτες, φασουλήδες καὶ αὐλαῖες. Εἶναι τόσο ἔκδηλη ἡ παρουσία τοῦ θεάματος, τῆς ἀναπαράστασης μέσα στὸ κείμενο τοῦ Μάρξ, ἀλλὰ καὶ τόσο ὕπουλη ἡ δράση της, ποὺ κινδυνεύουμε νὰ τὴν νομίσουμε γιὰ ἄκακο στολίδι. Ἂν ὅμως, ἡ ἁπλὴ γλωσσικὴ καταγραφὴ τῶν γεγονότων προϋποθέτει μιὰν ἀσυνείδητη ἰδεολογικὰ εἰκόνα, μιὰ ἀναπαράσταση τοῦ ἀντικειμένου τῆς καταγραφῆς, τότε τὸ στήσιμο μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀναπαράσταση μιᾶς νέας ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς ἐκθέτει τὴν ἀναπαραστατικὴ φύση τῆς καταγραφῆς, καταστρέφει τὴν ὑποκριτικὴ ἰδεολογική της ἀθωότητα καὶ ἀποσπᾶ τὸ ὑλικό της ἀπὸ τὴν μακάρια ἀμεσότητα καὶ προφάνεια ποὺ τὸ χαρακτηρίζουν, γιὰ νὰ τὸ κάνει αὐτὸ ποὺ εἶναι: ἀντικείμενο μελέτης.

Δ

Τὸ *Κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ μὲ τὸ Τόξο* δὲν ἀναπαριστάνει ἁπλὰ τὰ συνήθεια τῶν Γκάο, τῶν τελευταίων μεγάλων κυνηγῶν, ἀλλὰ ἐγγράφει καὶ μιὰ συγκεκριμένη δουλειὰ πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀναπαράσταση.

Πρῶτα πρῶτα τὴ δείχνει μὲ τὸ δάκτυλο. Σ' ὅλο τὸ μῆκος τῆς ταινίας ὁ θεατὴς δὲν ἔχει τὴν ἐντύπωση πὼς βλέπει τὴ ζωὴ τῶν κυνηγῶν, ἀλλὰ μιὰ συγκεκριμένη ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς αὐτῆς. Καὶ τοῦτο δὲν ὀφείλεται στὴν παρουσία τοῦ συνεργείου μέσα στὴν ταινία, στὰ παιδιὰ ποὺ τρέχουν πίσω ἀπὸ τὸ Λὰντ Ρόβερ τῆς ἀποστολῆς. Ὀφείλεται, πρὶν ἀπὸ κάθε τὶ ἄλλο στὴ «φόρμα» ποὺ διαλέγει ἡ ταινία νὰ μᾶς «μιλήσει», ἕναν τρόπο ποὺ πλησιάζει τὸ παραμύθι καὶ δανείζεται ἀπὸ αὐτὸ τὸ οὐσιαστικότερο του στοιχεῖο: τὴν σχέση του μὲ τὸν κόσμο τῆς φαντασίας. Τὸ κυνήγι τῶν Γκάο ἐγγράφεται λοιπὸν σὰν φανταστικὸ γιὰ τὸν «πολιτισμένο» θεατή, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ αὐτὸς βομβαρδίζεται μὲ τὶς ἐντυπώσεις «πραγματικότητας» ποὺ ἐκπέμπει ἡ ὀθόνη. Ἡ ἀντίθεση τούτη καταφέρνει νὰ φέρει στὴν σκηνὴ ὁλόκληρο τὸ παιχνίδι τοῦ φανταστικοῦ καὶ τοῦ πραγματικοῦ, τὸ κρυφτὸ ἀνάμεσα στὰ δυὸ (τὸ ἕνα κρύβεται, τὸ ἄλλο φαίνεται, διαδοχικὰ) ποὺ βρίσκεται στὴ βάση τῆς ἀναπαράστασης.

Ἔπειτα ὁ θεατής, τὸ προνομιοῦχο αὐτὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου, ποὺ βλέπει τὰ πάντα χωρὶς νὰ τὸ βλέπουν, ἐγγράφεται καὶ αὐτὸς στὸ κυνῆγι σὰν τέτοιος: τὰ ὀρθάνοιχτα μάτια τῶν παιδιῶν, ποὺ ἀκοῦνε τὴν ἀφήγηση, εἶναι προνομιούχα ὄχι γιατὶ «ζοῦν» κάτι μοναδικό, ἀλλὰ γιατὶ παίρνουν τὴ θέση τοῦ θεατῆ, σὲ μιὰ ἀναπαράσταση ποὺ στήνεται γι' αὐτόν. Ὁ ἴδιος ὁ Ρούς, ποὺ παίρνει τὸ τηλεγράφημα - πρόσκληση γιὰ τὸ θέαμα, ἀλλὰ κι οἱ θεατὲς τῆς ταινίας, ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν στὴν ἀποστολή του, ἔρχονται νὰ ἐγγραφοῦν στὴν προνομιοῦχα ἐτούτη θέση.

Καὶ κάτι ἀκόμα. Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ ὁ κίνδυνος ἡ ἀναπαράσταση ποὺ οἰκοδομεῖται μέσα στὴν ἀναπαράσταση, ποὺ προϋποθέτει ἡ ταινία, νὰ διπλασιάσει τὶς ἐντυπώσεις καὶ τὴ μαγεία τοῦ διπλὰ βιωμένου θεάματος (κάτι ποὺ συμβαίνει συχνὰ σὲ ἀποτυχημένες ἐφαρμογὲς τοῦ «κινηματογράφου-ἀλήθεια»). Γιατὶ τὸ δεύτερο σύστημα δὲν λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα ὥστε νὰ προστεθεῖ στὸ πρῶτο, ἀλλὰ λειτουργεῖ μὲ βάση τὸ πρῶτο, δρώντας πάνω στὶς ἐντυπώσεις του καὶ ξεσκεπάζοντας τὶς δευδαισθήσεις του.

Μιὰ ἀπόλαυση καινούργιας τάξης γεννιέται. Ἐλευθερωμένα τὰ στοιχεῖα τῆς ἀναπαράστασης ἀπὸ τοὺς περιορισμοὺς τῆς ἕνα πρὸς ἕνα ἀντιστοιχίας μὲ κάποια «πραγματικότητα», μποροῦν τώρα νὰ πλέξουν ἕνα καινούργιο δίχτυ ἀπὸ ἄπειρες συσχετίσεις, ἀπὸ μύριες συναρμογές. Ξεπηδοῦν σωρὸ τὰ καινούργια νοήματα συγκροτώντας μιὰ νέα πραγματικότητα, αὐτὴν ἑνὸς κειμένου, ὅπου τὰ λιοντάρια καὶ οἱ ἄνθρωποι, τὰ δηλητήρια καὶ τὰ πνεύματα, χάνοντας τὴν ἐπαφὴ μὲ τὶς γνώριμες παραστάσεις ὅπου συνήθως παραπέμπουν, ἀποκαλύπτονται στοιχεία καινούργιας τάξης: σημαίνοντα ἑνὸς κειμένου.

Εἶναι ἡ ἀπόλαυση τοῦ παιχνιδιοῦ. Εἶναι ἡ ἀπόλαυση τῆς γνήσιας ποίησης. Ἡ ἀπόλαυση ὄχι σὰν ὑποκατάστατο τῆς παραγωγῆς τοῦ νοήματος ἀλλὰ σὰν ὁμολογημένο (καὶ χρήσιμο) παραπροϊόν της.

Εἶναι ἀκόμα ἡ ἀναγέννηση τοῦ σημαίνοντος, προϋπόθεση γιὰ τὴν

πραγματικὴ παραγωγὴ τοῦ ἀντικειμένου τῶν «ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου». Ἤδη, διαβάζοντας πάνω στὴ φρέσκια ἐπιφάνεια ποὺ μᾶς ἀποκαλύφτηκε, τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ στοιχεία της, μποροῦμε νὰ ἀφήσουμε πίσω τὴν ἐθνογραφία τοῦ κυνηγιοῦ μὲ τὸ τόξο καὶ νὰ μποῦμε ἀβίαστα καὶ ἀνέλπιστα σὲ ἕνα καινούργιο χῶρο: *στὴν ἐθνολογία του.*

Εἶναι, ὄχι βέβαια ἡ «συντριβὴ» τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας (ἀφελὴς πόθος ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἐξυπηρετεῖ τὴν κυριαρχία της), ἀλλὰ ἡ αἰώρησή της, ἡ κατάδειξη τῆς λειτουργίας της, ἡ ἀναγκαστικὴ συμμετοχή της στὸ παιχνίδι, ποὺ ἄλλοτε αὐτὴ ρύθμιζε τοὺς κανόνες του. Πράγμα ποὺ σημαίνει πὼς βρισκόμαστε πιὰ σὲ θέση νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὸν ἐντοπισμένο καὶ ὁρατὸ τώρα ἰδεολογικὸ ἐχθρό.

Εἶναι, τέλος, ὁ κινηματογράφος αὐτὸς τοῦ ἐθνολόγου μιὰ σοβαρὴ συμβολὴ στὸ γενικότερο ἀγῶνα νὰ μεταμορφώσουμε τὸν κινηματογράφο ἀπὸ ὄργανο στὰ χέρια τῆς ἀστικῆς τάξης, γιὰ τὴ διαιώνιση τῆς κυριαρχίας της, σὲ ὅπλο στὴ ταξικὴ πάλη, γιὰ τὴν ἀνατροπὴ τῆς κυριαρχίας αὐτῆς.

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

*Σημειώσεις πάνω στὸν κινηματογράφο τοῦ Ζάν Ρούς.*

# ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

## Τοῦ Jean-André Fieschi

*(Ἡ μελέτη αὐτὴ τοῦ Ζ-Α. Φιέσκι πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ εἰδικὸ τεῦχος τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ,* Revue d' Esthétique, *1973, 2-3-4, ἀφιερωμένο στὶς παλιότερες ἀλλὰ καὶ στὶς νέες τάσεις τῆς Θεωρίας γιὰ τὸν κινηματογράφο:* Cinéma: Théorie, Lectures. *Ἡ Ἑλληνικὴ μετάφραση ὀφείλεται στὴν Τζίνα Κονίδου).*

Σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Ζὰν Ρούς, ἐδῶ καὶ εἴκοσι πέντε χρόνια, ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐθνολογικὲς μικροῦ μήκους ταινίες μέχρι τὸ *Petit à Petit (Λίγο-Λίγο)*, ὁ νεωτερισμὸς ποὺ τὸ διακρίνει, ἡ δύναμη ρήξης, ἡ ρώμη, θὰ πρέπει νὰ ὀφείλονται κυρίως στὴ δυσχέρεια μὲ τὴν ὁποία παίζει (καὶ παίζεται), μεταχειριζόμενο κάθε μέσο γιὰ νὰ φθάσει στὸ σκοπό του, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές, χωρομετρώντας διαστήματα μέχρι τότε μὴ-τετραγωνισμένα, ἀναμιγνύοντας μεθόδους μέχρι τότε ἀντινομικὲς καὶ ἀρνούμενο νὰ κλειστεῖ μέσα σὲ γνωστὰ δεδομένα.

Ἐθνολογία σκασιαρχεῖο, θὰ τολμοῦσε κανεὶς νὰ πεῖ γιὰ τὴν ἀφρικανικὴ πλευρὰ τοῦ ἔργου, ὅπως λέμε ὅταν τὸ σκάμε ἀπὸ τὸ σχολεῖο. Κινηματογράφος κακοῦ μαθητῆ, σὲ σχέση μὲ τὰ καλογραμμένα μαθήματα τοῦ Ρόζι, τοῦ Μελβίλ, τοῦ Λόουζυ: ὁ Ροὺς ἀδιαφορεῖ γιὰ τοὺς κατεστημένους κανόνες καὶ τοὺς ἀγνοεῖ μὲ μία κάποια κοκεταρία, τοὺς διαστρέφει μάλιστα. Καὶ κυρίως κινηματογράφος λαθρεμπόριο, ἕτοιμος νὰ δρασκελίσει ἀδιάκοπα τὰ σύνορα ποὺ ὁ ἴδιος θέτει στὸν ἑαυτό του. Ἀπὸ ἐκεῖ προέρχονται ὅλες οἱ παρεξηγήσεις ποὺ συσσωρεύονται στὸ δρόμο: ἀπαράδεκτος, αὐτὸς ὁ ἐθνολόγος παραεῖναι «φανταζίστικος», ἐλαφρός, κυνηγὸς πεταλούδων. Τί ἄσχετος κινηματογραφιστής, ἀγνοεῖ τὰ ρακόρ, τὴ δραματικὴ ἐξέλιξη, τοὺς καλοδομημένους χαρακτῆρες.

Μὲ τὸν κινηματογράφο τοῦ Ροὺς (καὶ μὲ αὐτὸ τὸ ὄνομα —ὅπως κάτι ποὺ γίνεται στὴ μουσικὴ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Ντεμπυσὺ σύμφωνα μὲ τὸν Μπουλὲζ— ὁλόκληρος ὁ κινηματογράφος «ἀναπνέει» μὲ ἄλλο τρόπο) ἐκτοπίζεται ὅλο τὸ παιχνίδι τῶν ρυθμισμένων (ἄνετων, ψεύτικων) ἀντιθέσεων. Μὲ βάση αὐτὸ τὸ παιχνίδι —τὴν ἀρχὴ τὴν ἔκαναν οἱ Λυμιὲρ - Μελιὲ— δημιουργήθηκαν στὸν κινηματογράφο οἱ κατηγορίες τοῦ ντοκυμαντέρ, τῆς πλοκῆς, τῆς γραφῆς, τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ, τοῦ φυσικοῦ, τοῦ τεχνητοῦ, κλπ. Βέβαια καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Ροὺς μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ σειρὰ ὁλόκληρη ἀπὸ διαδοχικοὺς κλονισμοὺς —Βέρτωφ, Φλάερτι, Ροσελίνι— ποὺ μαρτυροῦν ἔντονα τὴν μηδαμινότητα ὅλων αὐτῶν τῶν παραδοσιακῶν, σχολικῶν ἀντιθέσεων. Ἀλλὰ μὲ τὸν Ροὺς ἔγινε ἕνα συμπληρωματικὸ καὶ ἀποφασιστικὸ βῆμα. Πίστεψαν κάποτε ὅτι δὲν θὰ χρειαστεῖ χρησιμοποιήσουν αὐτὰ τὰ μέτρα, ἂν προστρέξουν σὲ μία παράλογη, ἠχηρὴ φρασεολογία, δανεισμένη ἀνόητα ἀπὸ τὸν Βέρτωφ καὶ τὰ *Kino-Pravda* του: τὴν φρασεολογία τοῦ Κινηματογράφου - ἀλήθεια (Cinéma-Verité). Ἂς ξαναθυμηθοῦμε τὶς διενέξεις τοῦ '60 πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, τὴν ἀτέρμονη ἐκείνη ἀκαδημαϊκὴ διαμάχη, σὲ φεστιβάλ, σὲ δημόσιες συζητήσεις, σὲ περιοδικά. Μέσα, συνήθως, ἀπὸ αὐτὴν τὴν ὕποπτη ἰδεολογία τῆς διαφάνειας (διαφάνεια τοῦ κόσμου, ποὺ ἐπιτείνεται μὲ τὸ «θαῦμα» τοῦ ἄμεσου καὶ τὸ μύθο γιὰ τὸν ἀθῶο λόγο τοῦ κινηματογραφιστὴ καὶ τῶν ἡρώων του) ξεχώριζε τὸ πρόβλημα μιᾶς τεχνητότητας ἐξίσου μεγάλης μὲ τὴν τεχνικότητα τοῦ πιὸ κωδικοποιημένου κινηματογράφου (μὲ λίγα λόγια, τοῦ χολυγουντιανοῦ), ἁπλῶς μόνο σὲ μιὰ ἄλλη βαθμίδα, μὲ κάποια ἄλλα μέσα. Ἀναμείχθηκαν διενέξεις σχολῶν, διαξιφισμοί, ὅπου ὁ καθένας — ὁ Ροσελίνι, ὁ Λήκοκ, οἱ Καναδοὶ — κατηγοροῦσε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο γιὰ ἀπατεωνιά, ὀκνηρία ἢ αὐταπάτη. Σήμερα εἶναι ἀνάγκη ν' ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὁ Ροὺς πῆρε μέρος σ' αὐτὴ τὴ διαμάχη μόνο γιὰ νὰ ἐνοχλήσει καὶ γιὰ νὰ ἀποκαλύψει πόσο ψεύτικη ἦταν.

*«Ἐδῶ, μποροῦν νὰ συμβοῦν τὰ πάντα»:* μέσα στὴν ποιητικὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Γιόζεφ Φὸν Στέρνμπεργκ, ἡ φράση αὐτὴ ποὺ προφέρεται στὴν ἀρχὴ τοῦ *Shangai Gesture,* λειτουργεῖ σὰν τὸ «σουσάμι ἄνοιξε». Δηλώνει μία περιοχὴ τοῦ πνεύματος, ἀνοιχτὴ σὲ ἀντικαταστάσεις,ἀναδιαρθρώσεις, μεταμορφώσεις, θαύματα. Περιοχὴ τοῦ πόθου, δηλαδὴ τῆς θεαματικῆς του ἐξέλιξης. Καὶ ἂν θέλει νὰ ὁρίσει κανείς, ποῦ ἀνήκει ὁ κινηματογράφος τοῦ Ρούς, ποιὲς εἶναι οἱ πηγές του (τὶ νοσταλγεῖ κατὰ κάποιο τρόπο), πρέπει νὰ ἀνατρέξει στὴ μυθικὴ ἀφήγηση, ἀλὰ-Στέρνμπεργκ, στὸ θαυμαστό, ἀλὰ-Κοκτὼ καὶ στὸν ἰδεολογικὸ ἀστερισμὸ τοῦ σουρεαλισμοῦ καὶ στὸ προφορικὸ παραμύθι ποὺ λέει — καθὼς παιδιὰ ἀνοίγουν διάπλατα τὰ μάτια τους, κρατᾶνε τὴν ἀνάσα τους —: *«Παιδιά, γιὰ τὸ ὄνομα τοῦ θεοῦ, ἀκοῦστε...!»"* Ἔτσι ἀρχίζει ἡ ἀφήγηση σὲ ἕνα κυνήγι λιονταριοῦ, μὲ τόξο, σὲ μιὰ χώρα ποὺ νομίζει κανεὶς ὅτι εἶναι ἡ Ἀφρική, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀκριβῶς. Εἶναι μία ἀπίθανη χώρα, πέρα ἀπὸ τὴν *«θαμνώδη περιοχὴ ποὺ βρίσκεται πιὸ μακυὰ ἀπὸ τὸ μακρυά, στὴ χώρα τοῦ πουθενά».* Μετὰ ἀπὸ *«τὰ βουνὰ τοῦ φεγγαριοῦ»* ἔρχονται τὰ

*«κρυστάλλινα βουνά»*... Καὶ κάθε φορὰ πρέπει νὰ διασχίζουμε ἕνα σύνορο, ἢ ἕνα καθρέφτη, γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ ἀλλοῦ, ἢ στὸ "Αλλο, μὲ τὸ ὁποῖο τρέφεται τὸ ὄνειρο ἢ ἡ ἀφήγηση. Κάθε ταινία γίνεται ἡ λεπτομερὴς καταγραφὴ τοῦ τελετουργικοῦ μιᾶς διόδου. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἐξεταστεῖ ὁ βιογραφικὸς καθορισμὸς τοῦ ἐθνολόγου καὶ συγκεκριμένα ὁ πόθος του. Ὁ Κλὼντ Λεβὶ-Στρώς, καὶ ὁ Μισὲλ Λερὶς *L'Afrique Fantôme ('Η Ἀφρικὴ Φάντασμα)*, τὸ διασαφηνίζουν ἀρκετά:

*«Οἱ συνθῆκες ζωῆς καὶ δουλειᾶς τὸν ἀποκόπτουν φυσικὰ ἀπὸ τὴν ὁμάδα του γιὰ πολὺ καιρό· μὲ τὴν βιαιότητα τῶν ἀλλαγῶν στὶς ὁποῖες ἐκτίθεται εἶναι σὰν νὰ ξεριζώνεται χρονικὰ· ποτὲ δὲν θὰ νοιώσει σπίτι του κάπου... »*. (Κλ. Λεβί-Στρώς, *Tristes Tropiques)*. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὸ ξερίζωμα καὶ ἡ ἀπομάκρυνση ποὺ ἐπιφέρει ἀναφέρονται ἐδῶ, μόνο καὶ μόνο γιὰ τὶς ἐντυπώσεις ποὺ παράγουν στὸν κινηματογράφο τοῦ Ρούς, κινηματογράφος ποὺ εἶναι σὰν τὸ ἠθελημένο καὶ διστακτικὸ χνάρι τους, σὰν τὴν ἐγγεγραμμένη ὑποτροπή. Διαγράφεται μία κίνηση, διακριτικὴ στὴν ἀρχή, ποὺ ὁλοένα ὅμως ἐντείνεται.

Ἡ κάμερα, συμπληρωματικὸ ἐργαλεῖο στὴν πανοπλία τοῦ ἐθνολόγου, στὰ πρῶτα του βήματα, πιὸ πιστό, πιὸ εὐέλικτο, καταγράφει τὶς τελετὲς καὶ τὰ ἔθιμα ἐκείνων τῶν ἀνθρώπων ποὺ φέρνουν τὴ βροχὴ, τῶν καλλιεργητῶν τοῦ κεχριοῦ ἢ τῶν μάγων τοῦ Βανζερμπέ. Αὐτὸ τὸ ἐργαλεῖο τὸ ἔχει προτείνει ὁ Μός, ὁ Λερουὰ-Γκουράν, ὁ Μαρσὲλ Γκριὸλ καὶ ἀκόμα καὶ πιονιέροι ὅπως ὁ δόκτωρ Ρενιό, ἀπὸ τὸ 1900. «Ἐπιστημονικὸ» ἐργαλεῖο, ποὺ βοηθάει, κατ' αὐτοὺς (αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀξίζει πραγματικὰ μεγάλη συζήτηση), τὸν παρατηρητὴ νὰ ἀποφεύγει ἢ τουλάχιστον νὰ διορθώνει τὸν ὑπερβολικὸ ὑποκειμενισμό του. Ὁ Ρούς, χωρὶς νὰ ἀνήκει στὴν ἴδια κατηγορία, καταγράφει στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '50 τελετές, ἔθιμα, τεχνικές, γιατί:

*«"Οταν συνιστοῦμε στοὺς νέους ἐθνογράφους κινηματογραφιστὲς νὰ προτιμοῦν τὰ τελετουργικὰ καὶ τὶς τεχνικὲς σὰν θέματα γιὰ τὶς ταινίες τους, εἶναι γιατὶ οἱ τελετὲς καὶ οἱ τεχνικὲς φέρνουν μαζί τους τὴ δική τους σκηνοθεσία»*. (Ζ. Ρούς, *«Ἡ ἐθνογραφικὴ ταινία»* στὸ «Γενικὴ Ἐθνολογία», *Encyclopédie de la Pléiade*, ἔκδ. Gallimard). Ὁ κινηματογράφος αὐτός, δὲν χρειάζεται νὰ ποῦμε, δὲν γράφεται σὲ στενὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ συμβάν, τὴ στιγμή, καὶ τὸν τόπο. Πλάθεται ἐκπληκτικός, καθὼς ἐκτυλίσσεται στὸ πλαίσιο ἑνὸς ἀπὸ τὰ πρὶν καθορισμένου σεναρίου, ἔξω ὅμως ἀπὸ τὸν κινηματογραφιστή: τῆς ἴδιας τῆς πολιτιστικῆς τάξης τοῦ κινηματογραφούμενου τελετουργικοῦ. Ὁ κινηματογραφιστὴς ἐδῶ εἶναι ἐκτελεστὴς (μὲ τὴν μαλλαρμικὴ ἔννοια τοῦ συντονιστή, ἐκείνου ποὺ κατανέμει σημεῖα, ὅπως στὴ στενὰ τεχνικὴ ἔννοια τοῦ «ὀπερατέρ»: μὲ τὸ μάτι στὸ βιζέρ, ἀποκόπτοντας μέσα στὸ παραλληλόγραμμο τοῦ ὁποίου εἶναι ὁ πρῶτος θεατής, μία κινούμενη ἀναπαράσταση φευγαλέα, ποὺ ἐξαρτιέται καὶ ἀπὸ τὶς πολιτιστικὲς του προκαταλήψεις καὶ ἀπὸ τὰ ἀντανακλαστικά του καὶ ἀπὸ τὴν ταχύτητα, τὴν ὑπομονή του καὶ ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς κινήσεις τοῦ σώματός του, ποὺ ἀποτυπώνουν στὴν κάμερα ἕνα ἐλαφρὸ τρέμουλο, ἀπότομες κινήσεις καὶ σκαμπανεβάσματα. Οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς, ἡ διάρκεια τῶν λήψεων, οἱ ἀλλαγὲς τοῦ φωτός, ὁ κόκκος τοῦ φίλμ, ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα τὸ ὑλικὸ ἀντιστέκεται καὶ ποὺ τὸ φιλτράρουν, τὸ μεταθέτουν, ὅλα αὐτὰ γενικὰ μπαίνουν σὲ δεύτερη μοίρα, σχεδὸν καταργοῦνται στὶς «ἐπιστημονικὲς» ταινίες, ἀπὸ τὸν λόγο ποὺ ἀναλαμβάνει νὰ τὰ ἐξηγήσει καὶ τὶς πληροφορίες ποὺ μεταδίδει (σὲ ἄλλους εἰδικούς, γιατὶ σπάνια βλέπει κανεὶς τὶς ταινίες αὐτὲς σὰν θέαμα). "Ολα αὐτὰ στὸν κινηματογράφο τοῦ Ρούς ἔρχονται στὴν πρώτη γραμμή, ἰσότιμα θὰ ἔλεγε κανεὶς μὲ τὴν ἴδια τὴν ἀναπαράσταση.

Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ ἀνακάλυψη, μὲ αὐτὴ τὴν πρακτικὴ τῆς *ὑλικότητας* τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου, εἶχε γιὰ τὸν Ρούς καθοριστικὴ σημασία: ὑλικότητα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἐπιστημονικὴ ἔκθεση τῆς πιστοποίησης, λίγο μετατοπισμένη, γίνεται ὁ ἀβέβαιος λόγος μιᾶς ὑποκειμενικότητας ποὺ ὑπάρχει ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα ἀπαγορεύεται χωρὶς ὅρια στὴν ἴδια τὴ διάρκεια τῆς ἔκθεσής της.

"Ετσι εἶναι οἱ ταινίες μικροῦ μήκους ποὺ συγκεντρώθηκαν μὲ τὸν συλλογικὸ τίτλο *Les Fils de l'eau (Οἱ γιοὶ τοῦ νεροῦ)* καὶ ποὺ περιγράφουν διάφορες ὄψεις τῆς ζωῆς τῶν παραποτάμιων φυλῶν τοῦ Νίγηρα, ὅπως προσευχὲς γιὰ τὴ βροχή, ἔλευση τῆς βροχῆς, ἐποχὴ τῆς σπορᾶς καὶ τῆς σοδειᾶς τοῦ κεχριοῦ, ταφή, περιτομή, κυνήγι τοῦ ἱππποπόταμου. Εἰκόνες φαινομενικὰ ἀπροετοίμαστες σὰν νὰ τὶς τράβηξαν ἐναλλάξ, ὅλα τὰ μέλη τῆς ὁμάδας, σχόλιο κατευθείαν ἀπὸ τὴν τοπικὴ διάλεκτο (μὲ τὴ δομὴ τῶν φράσεων, τὸν τρόπο ποὺ γίνονται οἱ μαγεῖες, τὶς ἐπαναλήψεις καὶ ἐναλλαγὲς τῶν ἁπλῶν φωνηέντων), μουσικὴ καὶ τραγούδια τῶν φυλῶν, τείνουν νὰ δημιουργήσουν τὴν ψευδαίσθηση — καὶ μάλιστα τέλεια κάποιες στιγμὲς — τῆς καθολικῆς ἀπουσίας τοῦ Λευκοῦ. Εἶναι μία ἄμεση προσπάθεια νὰ εἰσχωρήσει κανεὶς σὲ μία ξένη νοοτροπία, περιγράφοντας ἁπλῶς πρόσωπα, χειρονομίες καὶ καθημερινὰ ἀντικείμενα. Ἡ φωνὴ ὅμως ποὺ συμπληρώνει τὶς εἰκόνες, ποὺ τὶς παρασύρει καὶ δείχνει νὰ τοὺς καθορίζει τὴν πορεία, ἐνῶ ταυτόχρονα ὑποτάσσεται σ' αὐτές, εἶναι ἡ φωνὴ τοῦ Ρούς. Αὐτὴ ἡ συναρπαστικὴ φωνὴ τοῦ ἀφηγητῆ, τοῦ παραμυθᾶ, τοῦ «ψευταρᾶ» ἀναγγέλει μὲ τὸν τρόπο της, ζεστὴ καὶ πειστικὴ καθὼς εἶναι, ὅτι θὰ δοῦμε ἐκεῖνα ποὺ πρόκειται νὰ δοῦμε. Εἶναι μία φωνὴ ποὺ δὲν ἐξηγεῖ καὶ δὲν σχολιάζει μόνο τὴν ἀναπαράσταση ἀλλὰ τὴν διπλασιάζει, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα, καὶ «φορτίζοντάς» την ταυτόχρονα εἶναι μία ἀφηγηματικὴ φωνή, φωνὴ τῆς ἀφήγησης.

*Οἱ ἄνθρωποι τῆς βροχῆς (Les hommes de la pluie)*: Ἡ γῆ εἶναι ξερή, οἱ καλλιέργειες κινδυνεύουν. Μόνο τὰ μαγικὰ μποροῦν νὰ ξαναφέρουν τὴ γονιμότητα. Καὶ αὐτὰ τὰ μαγικὰ ἀπαριθμοῦνται, παρουσιάζονται λεπτομερειακά, ἀποδεικνύονται. Καὶ ὅταν στὰ τελευταῖα πλάνα, ὁ μαῦρος οὐρανὸς ἀνοίγει καὶ τὸ νερό, σὰν χείμαρος, πλημμυρίζει τὴν πυρωμένη γῆ καὶ τὸ ἀναμενόμενο θαῦμα ἔχει πραγματοποιηθεῖ ἀκριβῶς ὅπως τὸ ἤθελαν, θεμελιώνεται μία σχέση αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος ἀνάμεσα στὴν τελετὴ καὶ στὴν ἀνταμοιβή της. Ἡ ταινία φαίνεται ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα σὰν νὰ εἶναι μὲ τὸ μέρος τοῦ θαύματος, καὶ ἀκόμα περισσότερο, ἡ ἀπόδειξή του. Τὸ ξεπλυμένο χρῶμα, ἀλλοῦ πυκνὸ ἀλλοῦ ἀραιό, ἀλλὰ πουθενὰ ἴδιο, (αὐτὸ τὸ χρῶμα ποὺ ἤθελε πολὺ ὁ Γκοντὰρ κάποια στιγμὴ γιὰ τοὺς *Καραμπινιέρους* ποὺ νὰ μὴν εἶναι τεχνικολὸρ μὲ χρυσὲς ἀνταύγειες, οὔτε «φυσικὸ» ὅπως λέμε) αὐτὸ τὸ ἀπροσδιόριστο καὶ συγκεχυμένο χρῶμα, ὑπογραμμίζει τὴν ἐντύπωση τοῦ παράξενου.

Ἡ ψευδαίσθηση τῆς ἀπουσίας τοῦ Λευκοῦ (τοῦ παρατηρητὴ ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴν ὁμάδα)

*Χρονικὸ ἑνὸς καλοκαιριοῦ*

προστίθεται στὴν ἄλλη ψευδαίσθηση, ὅτι τὸ κινηματογραφημένο ὑλικὸ δὲν ἔχει ἐπεξεργασθεῖ (οὔτε στιγμὴ δὲν σοῦ περνάει ἀπ' τὸ μυαλὸ ὅτι περίσσεψε τίποτα καὶ πετάχτηκε στὸ μοντάζ, καὶ κυρίως ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ τελικὴ διάρκεια τῶν πλάνων συμπίπτει μὲ τὴ διάρκεια τῶν λήψεων ποὺ διακόπτονται μόνο, γιατὶ τελειώνει ἡ μπομπίνα ἢ γιατὶ κουράστηκε ἢ βαρέθηκε ὁ παρατηρητής), ἐνῶ ταυτόχρονα μιὰ ἄλλη ἐπίμονη παρουσία, ἡ παρουσία τῆς φωνῆς ἐπιβάλλει μιὰ μετατόπιση τοῦ κέντρου, μία ὑποψία γιὰ τὴν ἴδια τὴ φύση αὐτοῦ τοῦ θεάματος ποὺ ἐντάσσεται μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια, στὶς τάξεις τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου.

Καὶ μάλιστα διπλὰ φανταστικός, ἀπ' ὅπου προέρχεται καὶ ἡ εἰδική του ἀποτελεσματικότητα: συνδέεται μὲ ἕνα ἄλλοῦ ποὺ ἔχει ἀποκαλυφθεῖ, ἕνα ἄλλο ποὺ βάζει ἐρωτηματικά, κοντινὸ ἀλλὰ καὶ μακρυνό, φανταστικὸ ὡς πρὸς τὸ πρᾶγμα ποὺ βλέπουμε, ποὺ ξεπηδάει σὰν τέτοιος ἀπὸ μόνη τὴν πολιτιστικὴ διαφορά· καὶ φανταστικὸς ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς ἀφήγησης, ἀναντίρρητος στὶς ἀλληλουχίες του, ποὺ ἐγκαθιστᾶ μία ἀνείπωτη αἰτιότητα. Μὲ ὅλες τὶς ἐκφράσεις τῆς ἀθωότητας ὅπως πρέπει γιὰ νὰ ἐνισχύσει τέτοιου εἴδους ἱκανότητες, τῆς ἀθωότητας τοῦ πιστοποιημένου: κυττάξτε, αὐτὸ εἶναι... Αὐτὴ ἡ ἀθωότητα, εἶναι φανερό, ἔχει σχέση μὲ μία ἰδεολογία τῆς ἀμεσότητας, τοῦ ἄπιαστου βιωμένου, ποὺ διεκδικεῖ ὁ Ροὺς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ αὐτοματισμοῦ, τῆς ἔμπνευσης, δηλαδὴ τῆς ἀποκάλυψης:

*«Ποιὲς εἶναι αὐτὲς οἱ ταινίες, ποιὸ βαρβαρικὸ ὄνομα τὶς διακρίνει ἀπὸ τὶς ἄλλες; 'Υπάρχουν; Δὲν ξέρω τίποτα ἀκόμα, ξέρω ὅμως ὅτι ὑπάρχουν κάποιες πολὺ σπάνιες στιγμές, ὅπου ὁ θεατὴς καταλαβαίνει ξαφνικὰ χωρὶς ὑπότιτλους μία ἄγνωστη γλῶσσα, συμμετέχει σὲ ξένες τελετές, γυρνάει σὲ πόλεις ἢ μέσα ἀπὸ χωριὰ ποὺ δὲν ἔχει δεῖ ποτέ του, ποὺ τὰ ἀναγνωρίζει ὅμως τέλεια... Αὐτὸ τὸ θαῦμα, μόνο ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ τὸ κάνει, ἀλλὰ χωρὶς καμμιὰ ἰδιαίτερη αἰσθητικὴ νὰ μπορεῖ νὰ τοῦ δώσει τὸ μηχανισμό, χωρὶς καμμιὰ εἰδικὴ τεχνικὴ νὰ μπορεῖ νὰ τὸ προκαλέσει: οὔτε ἡ σοφὴ ἀντίστιξη ἑνὸς ντεκουπάζ, οὔτε ἡ χρήση κάποιου στερεοφωνικοῦ σινεράμα προκαλοῦν τέτοια θαύματα...»*

Καὶ συνεχίζει πιὸ κάτω: *«Εἶναι σὰν νὰ μὴν ὑπῆρχε λήψη, ἠχολήπτης, φωτόμετρο, ὅλη αὐτὴ ἡ πληθώρα τῶν ἐξαρτημάτων καὶ τῶν τεχνικῶν ποὺ ἀποτελοῦν τὸ μεγάλο τελετουργικὸ τοῦ κλασσικοῦ κινηματογράφου. 'Αλλὰ ἐκεῖνοι ποὺ κάνουν ταινίες σήμερα προτιμοῦν νὰ μὴν διακινδυνεύουν, μπαίνοντας σὲ ἐπικίνδυνους δρόμους· καὶ μόνο οἱ ἄρχοντες, οἱ τρελλοὶ καὶ τὰ παιδιὰ τολμοῦν νὰ ἀγγίξουν τὰ ἀπαγορευμένα κουμπιά.»* (Ζ. Ρούς, *Positif*, Νοέμβριος 1955.)

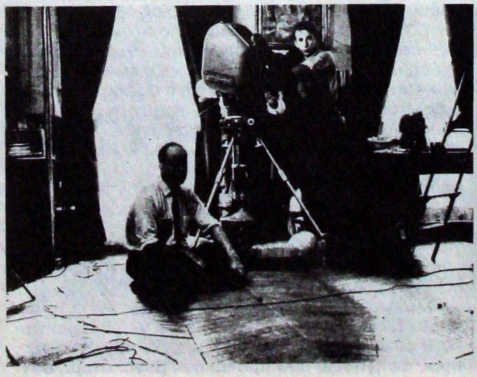
Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἕνας *θησαυρὸς* μὲ τὴν ἔννοια ὅτι καταδείχνει ἱκανοποιητικὰ πὼς τὸ ἐπιστημονικὸ σχέδιο ἔχει μετατεθεῖ πρὸς ἐκεῖνο ποὺ ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἦταν τὸ μέσο τῆς ἀποκάλυψής του, πρὸς τὴν κάμερα δηλαδή, ἡ ὁποία ξάφνου γίνεται κάτι τὸ ἰδιαίτερο, ὡς τὴ φετιχοποίησή της. Ἂς ξαναδοῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ αὐτὴ τὴν ἀλυσίδα, ποὺ ἔχει σημαδευτεῖ τόσο καθαρά, ὡς πρὸς τὴν ποιητικὴ ἀποκάλυψη, σὲ κάθε ἕνα ἀπὸ τοὺς ὅρους καὶ τὶς προϋποθέσεις τῆς: προνομιακὴ στιγμή, ἐπικοινωνία χωρὶς ἐνδιάμεσα, συμμετοχὴ σὲ ἕνα τελετουργικό, ἐντύπωση ἀναγνώρισης πραγμάτων, θαύματα, ἐπικίνδυνοι δρόμοι, τρελλοὶ ἄρχοντες καὶ παιδιά...

Θὰ ἦταν μάταιο νὰ ἀντιπαραθέσουμε αὐτὸ τὸ μανιφέστο στὴν ἐπιστημονικότητα τῆς πορείας, ἕνα ὅμως εἶναι εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς φανερό, ὅτι γιὰ τὸν Ροὺς ἐπιστήμη καὶ κινηματογράφος παίζουν τὸ ἕνα ρόλο ἄλλοθι γιὰ τὸ ἄλλο, ἢ μᾶλλον τὸ ἕνα γεννάει τὸ ἄλλο. 'Η σχέση ποὺ ἀναζητᾶμε λοιπὸν ἐδῶ, δὲν εἶναι κυρίως ἀνάμεσα σὲ μία γνώση (ἐθνολογικὴ) καὶ σὲ μία δεδομένη τεχνικὴ (στὴν προκειμένη περίπτωση, τὴν κινηματογραφικὴ τεχνική, ποὺ σκοπὸ ἔχει νὰ μεταδίδει αὐτὴ τὴ γνώση μὲ ἕνα εἰδικὸ μέσο), καὶ γι' αὐτὸ κινηματογραφιστὲς καὶ ἐθνολόγοι λίγο ἐνδιαφέρον βρίσκουν στὸν κινηματογράφο τοῦ Ρούς, αὐτὸν τὸν κινηματογράφο μὲ τὴν διπλὴ ἐνέργεια. 'Η σχέση ποὺ ἀναζητᾶμε γενικότερα ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴ φαντασία-μυθοπλασία (οἱ ταινίες τοῦ Ροὺς μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν, χωρὶς ὑπερβολικὸ λογοπαίγνιο, ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας (Science-fiction)).

Μὲ τὸ ἕνα πόδι μέσα στὶς διάφορες τεχνικές, μὲ τὸ ἄλλο πόδι μέσα στοὺς διάφορους πολιτισμούς, ὁ Ροὺς παίζει ὅλο καὶ πιὸ συστηματικὰ (χρησιμοποιώντας τὰ προσχήματα τοῦ πραγματισμοῦ) μὲ αὐτὴν τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δύο, ποὺ γίνεται γι' αὐτὸν σιγὰ-σιγὰ ἡ ἴδια ἡ κινητήρια δύναμη γιὰ ἕνα μεγάλο μυθοπλαστικὸ κύκλο, ἀπόλυτα γνήσιο καὶ πλούσιο σὲ προεκτάσεις.

Καί, προοδευτικὰ τὸ παιχνίδι περιπλέκεται. Θὰ σημειώσουμε, ἐδῶ, πολὺ σχηματικά, τὰ στοιχειώδη

*Οἱ δεκαπεντάχρονες χῆρες*



*Petit à Petit (Λίγο-λίγο)*

ἀναγνωριστικὰ σημεῖα αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ. (Ἐδῶ, θὰ ἔπρεπε νὰ σημειώσουμε καὶ τὴ σχέση τοῦ Ρούς μὲ τοὺς προκατόχους του κινηματογραφιστές: ἐπαινεῖ τὸν Βέρτωφ, λέγοντας ὅτι εἶναι ἕνας σκηνοθέτης «ταινιῶν ποὺ παράγουν ταινίες». Γιὰ τὸν Φλάερτυ, λέει ὅτι εἶναι ἕνας «πολυτεχνίτης, ἕνας δραστήριος ἄνθρωπος, ἕνας ποιητής», ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα «ἕνας σκηνοθέτης, καὶ μάλιστα ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους».)

Τὸ παιχνίδι περιπλέκεται λοιπόν. Οἱ πρῶτες του ταινίες πάντως, κι ἂς κάνουν λόγο γιὰ τὸ «ἀφρικανικὸ θαυμαστό», ἀκολουθοῦν ἀρκετὰ διαφοροποιημένα βέβαια, μία μορφὴ μαρτυρίας σχετικὰ κλασσική. Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι καινούργιο στὴν ταινία *(Les Fils de l'eau)* καὶ στὸν κύκλο ποὺ ἐγκαινιάζει, σὲ σχέση μὲ τὴν ἀδιαφοροποίητη μάζα τῶν ἐθνολογικῶν ταινιῶν, εἶναι ὁ τόνος, εἶναι ἡ σαφὴς παρουσία μιᾶς ποιητικότητας καὶ τὸ κινηματογραφημένο ὑλικὸ — ὅταν προβάλλεται σὲ ὀθόνη — ξεχωρίζει ἀπὸ τὶς παραδοσιακὲς καταγραφὲς καὶ ἀπαριθμήσεις γεγονότων, κυρίως ποιοτικά: ἡ πληροφόρηση ὑπάρχει, ἀλλὰ εἶναι ἔτσι συναρμολογημένη, ποὺ νὰ τροποποιεῖται καὶ μάλιστα νὰ μεταμορφώνεται ἡ φύση καὶ ἡ λειτουργία της. Ἐπιβάλλεται κυριαρχία πάνω στὸ λόγο, ἕνα σημάδι ποὺ μπορεῖ ν' ἀναγνωριστεῖ ἀνάμεσα σὲ ὅλα, ποιότητα τοῦ θεάματος, δουλειὰ τοῦ κινηματογραφιστή.

Μὲ τὴν ταινία *Les maîtres fous (Οἱ τρελλοὶ ἄρχοντες)* συντελεῖται ἕνα πρῶτο γλύστρημα ἀρκετὰ διστακτικὸ ἀκόμα, πρὸς μορφὲς πιὸ ἀνοικτές, πρὸς ἀφηγήσεις ποὺ προκαλοῦν μεγαλύτερη σύγχυση, ποὺ ἐμπεριέχουν δηλαδὴ στὴν ἴδια τὴ λειτουργία τους τὴ σύγχυση, τὸ ὅριο ποὺ κάπου ξεπερνιέται. Εἶναι ἡ περιγραφὴ τῆς μεγάλης ἐτήσιας τελετῆς τῶν Χάνκας ἢ πνευμάτων τῆς δύναμης, στὴ Γκάνα. Ἐδῶ δὲν πρόκειται πιὰ γιὰ τὴν ἁπλὴ καταγραφὴ μιᾶς ἱεροτελεστίας, ἀλλὰ γιὰ τὴν πολυπλοκότερη ἀπόδοση μιᾶς ὁμαδικῆς πρακτικῆς, ποὺ ὁδηγεῖ σὲ εἰδικὴ κάθαρση, μιᾶς θυσίας ποὺ ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας της ὁρίζεται καθαρὰ σὰν ἐχέγγυο κοινωνικῆς ὁμαλότητας. Αὐτὴ ἡ «ὁμαλότητα» δίνεται, ὅπως καὶ σὲ κάθε φανταστικὴ ταινία, εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, καὶ λειτουργεῖ σὰν τὸ ἀντίθετο, σὰν τὸ ἄλλο κομμάτι τῆς ἱερῆς, αἱματηρῆς γιορτῆς. Ὅσο γιὰ τὰ πρόσωπα ποὺ παίρνουν μέρος, εἶναι καθημερινοὶ ἄνθρωποι, τῆς πόλης στὴ συγκεκριμένη περίπτωση. Δὲν ἔχουν κανένα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό, ὅταν τοὺς βλέπει κανεὶς στὸ δρόμο, στὴ δουλειά τους — εἶναι χτίστες, γκαρσόνια ἢ κάνουν διάφορες χειρωνακτικὲς δουλειές — . Καὶ μετά, στὴν ἱεροτελεστία (λεπτομερειακὴ καὶ σὲ ὅλες της τὶς φάσεις) τοὺς βλέπεις σὲ πλήρη ἔκσταση, ἐκτὸς ἑαυτοῦ, σὲ παροξυσμό, νὰ διαλύονται, νὰ παραφρονοῦν, νὰ ἀναμιγνύουν τὸ αἷμα τοῦ σκύλου μὲ τὸν κρόκο τοῦ αὐγοῦ, νὰ μεθᾶνε ἀπὸ τὰ σφαγμένα ζῶα, νὰ βγάζουν ἀφροὺς ἀπὸ τὸ στόμα, μὲ ἀναποδογυρισμένες τὶς κόρες τῶν ματιῶν τους. Ξαναγυρίζουν μετὰ στὴν κανονική τους ζωή, στὸν κοινωνικό τους (μὴ-ἱερὸ) χῶρο, μέχρι τὴν ἑπόμενη ἱεροτελεστία. Αὐτὴ ἡ πρώτη ἀντιστροφή, τοῦ καθημερινοῦ καὶ τῆς θυσίας τονίζεται σὲ μιὰ στιγμὴ ἀπὸ εἰκόνες ἀκατάστατα πράσινες καὶ κόκκινες: ἕνα ἀπόσπασμα τῆς *Horse Guards (ἔφιππης βασιλικῆς φρουρᾶς)* μὲ φόντο τὸ ἀνθισμένο λειβάδι. Ἂν τὸ μήνυμα εἶναι σαφές, μέσα στὴν ἄδολη εὐθύτητά του, ποὺ βάζει στὴν ἴδια θέση τὸν ὑποτιθέμενο βαρβαρισμὸ καὶ τὸν ὑποτιθέμενο πολιτισμό, κι ἂν στὸ βάθος, μποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε κάτι πάρα πολὺ κοινό, ἀπομένει πάντως μία μεγάλη ἔκπληξη, ὄχι τόσο στὸ ἐπίπεδο τοῦ λόγου (σὰν θέση ἢ ἀπαρχὴ θέσης), ὅσο στὸ ἐπίπεδο τῆς ταινίας σὰν μυθοπλασία: μεταφορικὴ ἀπόσπαση, ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἕνα ἄλλο χωροχρόνο (ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἀφηγηματικὴ πολιτιστικὴ διάταξη, ἐνδεικτικὴ τοῦ χώρου τοῦ ἀποικισμοῦ), ἀποτιπώνοντας μία δεύτερη μετατόπιση πάνω στὴν μετατόπιση ποὺ ἤδη προκαλοῦσε τὴ σύγχυση καὶ φαινόταν νὰ ἀποτελεῖ τὴν πρόθεση τῆς ταινίας. Ἐδῶ τὸ σύστημα τῆς ἀνάγνωσης πολλαπλασιάζεται. Ἀλλά, πάνω ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου σὰν γνήσιου ὑλικοῦ, μὲ πολλὰ αὐτοδύναμα στοιχεῖα ποὺ ρόλος τους δὲν εἶναι μόνο νὰ μεταβιβάζουν (γνώση, χῶρο, νοοτροπίες), βρίσκεται ἡ ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου σὰν δομῆς (ἀφηγηματικῆς, ποιητικῆς, πλαστικῆς, κριτικῆς). Σκιαγραφεῖται μία συνδυαστικὴ μήτρα, σκιαγραφοῦνται τὰ σημάδια ἑνὸς μηχανισμοῦ, ἀνάμεσα σὲ θεμελιῶδη δεδομένα, μὲ τὰ ὁποῖα ἔπαιζε ὁ κινηματογράφος, ἁπλοϊκὰ ἢ μή, ἀπὸ τὴ γένεσή του, σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια τὴ φύση τῆς σχέσης του μὲ τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πραγματικότητας, τὰ ὑλικὰ (κορμιά, ἀντικείμενα, φῶτα) καὶ ἡ εἰδική τους ἀντίσταση στὸ νὰ ἀφεθοῦν νὰ ἐγγραφοῦν μέσα σ' ἕνα κάδρο, νὰ διπλωθοῦν μέσα σὲ τεχνικὲς (εἰκόνα, ἦχος), ποὺ ἀκόμα καὶ ἂν εἶναι ἐλαφρές, ὅμως εἶναι ἀναγκαῖες. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ χειρισμοῦ, κάθε τί ποὺ τροφοδοτεῖ ἡ λογικὴ συγκεκριμένων ἐπιλογῶν σὰν δυνατότητες νέων συνδέσεων, ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα, ἀκόμα καὶ τροποποιήσεων τῆς κινηματογραφημένης πρώτης ὕλης

(μόλις δόθηκε, ἀμέσως, σκηνοθετήθηκε ὅπως γίνεται μὲ τὴν ἱεροτελεστία, τὸ τελετουργικό, τὴ θυσία).

Ἀπὸ αὐτὴ τὴ σχέση δεδομένα/χειρισμὸς ὁ Ροὺς θὰ ἐργασθεῖ γιὰ νὰ χωρομετρήσει τὶς δυνατότητές της, νὰ διατυπώσει ἀνεξερεύνητα μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμὴ κοινὰ σημεῖα ἀναφορᾶς, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐπίδραση στὸν κινηματογράφο ποὺ φτιάχνεται ἢ ἀναζητάει τὸν ἑαυτό του, θὰ εἶναι πιὸ καθοριστική, ἀναμφισβήτητα ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη (στὸ Γκοντάρ, στὸ Ριβέτ, ἀκόμη καὶ ἐκεῖ ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως δὲν θὰ τὴν ἀναζητοῦσε κανείς, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὸ Στράουμπ).

Βλέπομε, λοιπόν, πῶς προσαρμόστηκαν ἐδῶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν παλιῶν, Βέρτωφ, Φλάερτυ.

Ἐκεῖνο ποὺ ἀποκάλυψε ἡ πρακτικὴ τοῦ ἐθνογραφικοῦ κινηματογράφου τοῦ Ροὺς εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο, μετὰ ἀπὸ ὅλες τὶς ἱστορικὲς τροποποιήσεις ποὺ ἔγιναν, ἕνα ἄθροισμα ἀρνήσεων σὲ σχέση μὲ τὸν κυρίαρχο κινηματογράφο, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ ἐκείνη ποὺ ἔσπερνε ἀκριβῶς μέσα στὴν εὐφορία ἑνὸς νέου κόσμου ποὺ ζητοῦσε νέες μορφές, ὁ Βέρτωφ.

*«Ἦταν ἡ ἐποχὴ ὅπου εἶχαν ἀρχίσει μόλις νὰ διαγράφονται τὰ περιγράμματα τοῦ κινήματος Κινηματογράφος-Μάτι, ὅπου θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποφασίσουμε, ἂν θὰ πυκνώσουμε τὶς γραμμὲς τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου, γιὰ νὰ φτιάξουμε, μαζὶ μὲ ὅλους τοὺς συνάδελφους σκηνοθέτες, προϊόντα κινηματογράφος-ἀπόσταγμα, ἐπικερδῆ ἀσχολία καὶ ἐπιτρεπόμενη ἀπὸ τὸν νόμο, ἢ ἂν θὰ κηρύσσαμε τὸν πόλεμο στὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο καὶ θ' ἀρχίζαμε νὰ ἀναζωογονοῦμε τὸν κινηματογράφο. Κουκλοθέατρο ἢ ἡ ζωή; Νὰ ρωτήσουμε τὸν θεατή;»*

Καὶ οἱ ἀρνήσεις ἀφοροῦν τὸ ἴδιο ὅλα τὰ κλασικὰ πρότυπα, τὸ παιχνίδι, τοὺς ἠθοποιούς, τὸ κείμενο, τὰ κλασσικὰ ντεκόρ, τὸ κλασσικὸ ντεκουπὰζ καὶ μοντάζ, ὅλα αὐτὰ ποὺ ὁ Μπρεσὸν τὰ ὀνόμασε καρικατοῦρα καὶ ὁ Στράουμπ, πορνογραφία. Ὁ Ροὺς ὑπῆρξε ἐδῶ ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἐξερευνητὲς τῶν πηγῶν τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν παραπλανητικὴ δημοσιογραφικὴ πρακτική, στύλ Λήκοκ, μὲ τὴν ψευτομὴ-ἐπέμβασή του, δουλεύει πάνω σὲ διαδικασίες, ἀλληλεπιδράσεις καὶ ἀμοιβαία ἐπινόηση ἀνάμεσα σὲ ὑλικὸ καὶ σὲ μέθοδο, ταινία καὶ λόγο. Ὁ κόσμος δὲν παραδίνει τὸν ἑαυτό του ὅπως εἶναι στὴν ἀθωότητα ἑνὸς φίλμ, στὴν παρθενικότητα ἑνὸς βλέμματος. Καί, καταρχὴν, ποιὸς κόσμος; Θὰ μπορούσαμε, στὰ γρήγορα, νὰ ποῦμε ὅτι ἡ μετατόπιση τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ροὺς γίνεται, ὅλο καὶ μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια, πρὸς τὸ φανταστικό. Καὶ αὐτὸ τὸ φανταστικὸ ἔχει ἤδη ἐγγραφεῖ, σκηνοθετηθεῖ, βέβαια, ἀπὸ τὶς πρῶτες του κιόλας ταινίες ποὺ ἀναφέρονται στὶς ἱεροτελεστίες. Ἀλλὰ ἐκεῖ εἶχε σιγὰ-σιγὰ καὶ διαφορετικὰ ὁριστεῖ καὶ ἀποκαλυφτεῖ. Ἐξαρτιόταν, ὅλο καὶ περισσότερο, ἀπὸ ἕνα σύστημα ἀναπαράστασης λιγότερο ἄμεσο ἀπὸ τὸ σύστημα τῆς ἁπλῆς λεπτομερειακῆς περιγραφῆς, ἐγγράφοντας τὴ μυθοποιητικὴ πλευρὰ κάθε συστήματος ἀναπαράστασης (ἑνὸς ἀτόμου μέσα σὲ μία ἐθνοτικὴ κοινωνικὴ ὁμάδα, ἢ τῆς ἴδιας τῆς ὁμάδας), χωρὶς νὰ ξεχνᾶ τὴν κεντρικὴ καὶ παραμερισμένη πλευρὰ τοῦ παρατηρητὴ ποὺ τὴν δέχεται (τὴν ἀναλύει, τὴν ξεδιπλώνει, τὴν ἐξετάζει). Ἐξαρτιόταν ἀπὸ τεχνικὰ μέσα ποὺ τὴν ὁδηγοῦσαν πρὸς τὴ θεματικὴ της ὁλοκλήρωση ποὺ παράγεται ἀπὸ διαδοχικὰ ἀποθέματα, προερχόμενα ἀπὸ πολλα-

*Οἱ δεκαπεντάχρονες χῆρες* (δεξιὰ ἡ Ναντὶν Μπαλὸ καὶ ἡ Βερονὶκ Ντυβὰλ)

πλὰ συστήματα (κοινωνικὸ καὶ πολιτιστικὸ σύστημα ὅπου πραγματοποιεῖται ἡ ἀποδοχή της, πολιτιστικὸ καὶ τεχνικὸ σύστημα ὅπου πραγματοποιεῖται ἡ μετάδοσή της). Ὁ κινηματογράφος τοῦ Ροὺς εἶναι ἐκεῖνος ὁ κινηματογράφος ποὺ μπαίνει σὲ ἕνα δίκτυο ἰδιαίτερα σύνθετο, ἀποτελούμενο ἀπὸ μεταφορὲς καὶ μετατοπίσεις καὶ ὅπου μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ διαφορετικὰ καὶ μὲ τὰ πιὸ παραγωγικὰ ἀποτελέσματα, ἡ φράση τοῦ Λεβί-Στρώς ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω καὶ ποὺ ἀφορᾶ τὴν ἐξορία ποὺ ὑπομένει ὁ ἐθνολόγος: *«Ποτὲ πιὰ δὲν θὰ νοιώσει σπίτι του πουθενά»*. Μόνο μὲ αὐτὴ τὴν ἀποδοχή, μάλιστα, μπορεῖ νὰ νοηθεῖ, ὅτι ὁ Ροὺς ὁρίζεται σὰν ἐξωτικὸς κινηματογραφιστής. Καὶ βέβαια εἶναι ἐξωτικός, μόνο ὅμως ἄραγε γιὰ τὸ ἀφρικανικὸ μέρος τοῦ ἔργου του;

Ἡ ταινία *Moi un noir (Ἐγώ, ἕνας μαῦρος)* θέτει καθαρὰ τὴν ἐρώτηση αὐτῆς τῆς μετατόπισης τοῦ κέντρου, δηλαδὴ τὴν ἐρώτηση «ποιὸς μιλάει;» Ἡ ταινία ποὺ ἔχει αὐτὸν τὸν τίτλο; Ὁ δημιουργὸς ποὺ διακηρύσσει εἰρωνικὰ τὴ διαφορετικὴ του κατάσταση; Ἕνας ἀπὸ τοὺς ἥρωες του; Ὅποιος κι ἂν εἶναι, πάντως, αὐτὴ τὴ φορά, εἶναι ἕνας μονόλογος ποὺ μᾶς προσφέρεται, νὰ τὸν δοῦμε, νὰ τὸν ἀκούσουμε: Πιὸ συγκεκριμένα: ἕνας καμβὰς ἀπὸ μονόλογους ποὺ συνδυάζονται σὲ ἕνα μοναδικὸ δρόμο, καμωμένο ἀπὸ ἕνα πλῆθος διαφορές. Τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας: εἶναι πραγματικὰ (ὑπάρχουν, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ συναντήσει, στὸ Ἀμπιτζάν, γιὰ παράδειγμα, στὸ Ἀμπιτζὰν μὲ τὶς λιμνοθά-

Ὁ Ζὰν Ροὺς καὶ τὰ γυμνασιόπαιδα τῆς *Ἀνθρώπινης Πυραμίδας*

*Χρονικὸ ἑνὸς καλοκαιριοῦ* τοῦ Ροὺς καὶ Ἐντγκὰρ Μορὲν (ὁ ἐργάτης Ἄντζελο καὶ ὁ μαῦρος Λαντρῶ).

λασσες). Βρίσκονται διπλασιασμένα χάρη σὲ μυθικὲς φιγοῦρες ποὺ ἔχουν ἐπιλέξει τὰ ἴδια (Ντόροθυ Λαμούρ, ἢ μὲ διπλασιασμὸ σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, βάζοντας στὸν ἴδιο παρονομαστὴ τὸν ἠθοποιό, τὸν ἥρωα καὶ τὸ λειτούργημα, ὁ "Εντυ Κονσταντὶν -Λέμυ Κόσιον- ἀμερικανὸς ὁμοσπονδιακὸς πράκτορας. "Η ἀκόμα ὁ Ραίη Σούγκαρ Ρόμπινσον).

'Εκεῖνο ποὺ κινηματογραφεῖ ὁ Ρούς, καὶ μάλιστα τὸ πρῶτο ποὺ κινηματογραφεῖ, δὲν εἶναι συμπεριφορὲς ἢ ὄνειρα, ἢ ὑποκειμενικοὶ λόγοι, ἀλλὰ τὸ ἀξεδιάλυτο μεῖγμα τους. 'Ο πόθος τοῦ κινηματογραφιστὴ εἶναι ὁ πόθος νὰ ἀφοσιωθεῖ στὸ (νὰ ὀργανώσει τὸν) πόθο τῶν ἡρώων του. Νὰ τοὺς ἀκολουθεῖ βῆμα-βῆμα, στὰ βήματα, κατὰ κάποιον τρόπο, τοῦ βασικοῦ νεορεαλιστικοῦ (τσαβαττινικοῦ) σχεδίου, ἀλλὰ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τῆς ὁμιλίας τους (ἐκείνου ποὺ αὐτὴ ἀποκαλύπτει) τουλάχιστον, ὅσο καὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τῆς συμπεριφορᾶς τους. Νὰ ἐνσαρκώνει τὶς ἀποτυχίες τους, τὶς οὐτοπίες τους, τοὺς πόθους τους. Κάποιος διηγεῖται μὲ παντομίμα τὸν πόλεμο τῆς 'Ινδοκίνας, κάποιος μιλάει γιὰ τὰ ἀτμόπλοια στὸ λιμάνι καὶ βεβαιώνει ὅτι ἔχει θαλασσοδαρθεῖ σὲ ὅλες τὶς θάλασσες καὶ ἔχει πάει μὲ ὅλες τὶς γυναῖκες. 'Ακοῦμε τὸν μονόλογο τοῦ ἐραστὴ στὸ τέλος τῆς λειτουργίας, τὸν καυγᾶ ποὺ ξέσπασε μὲ τὸν 'Ιταλό: τόσες ἀξέχαστες στιγμὲς, ποὺ ἐγγράφεται τὸ ἴχνος τῶν ταινιῶν ποὺ ἔχουν δεῖ οἱ ἥρωες, τῶν κόμικς ποὺ ἔχουν διαβάσει, τῶν ἱστοριῶν ποὺ ἔχουν ἀκούσει καὶ οἱ ὁποῖες ἀνασυνθέτονται μὲ μία ἀπόσταση καὶ μία ἀμίμητη γοητεία σὲ ἕνα νέο ἀφήγημα, σὲ ἕνα σύνολο ἀφηγημάτων σωρευμένων ἀλλοῦ κι ἀλλιῶς, ἀναπτύσσοντας ἕνα χῶρο παιγνιδιοῦ τὸν ὁποῖο ὁ κινηματογραφιστὴς ἐπινοεῖ, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα προκαλεῖ καὶ τὸν ὁποῖο κάνει δικό του. Κάθε διάσταση ἀνάμεσα στὸν αὐτοσχεδιασμὸ καὶ τὴν προεργασία φαίνεται ἐδῶ νὰ ἀναιρεῖται λὲς καὶ (αὐτὸ τὸ «λὲς καὶ» πρέπει νὰ τονισθεῖ ἰδιαίτερα) ἦταν δυνατὸ ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα νὰ ὑπάρχει διαφάνεια ἀνάμεσα στὸν νοητικὸ χῶρο καὶ στὸν ἀναπαραστημένο χῶρο. Μὲ τίμημα, φαίνεται, μία συνενοχή, ἕνα οἰκογενειακὸ πνεῦμα (ἀνάμεσα στὸ δημιουργὸ καὶ τοὺς ἥρωές του, καὶ μάλιστα μὲ μία γεύση κάποιου καλαμπουριοῦ καὶ συσκότισης ποὺ εἶναι καὶ αὐτὰ ἐνδείξεις μιᾶς διατηρημένης καὶ ἀποσταγμένης παιδικότητας). Τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι βασικό, ἀφ' ἑνὸς γιατὶ μᾶς μαθαίνει γιὰ τὸν πόθο τοῦ Ρούς, καὶ ἀφ' ἑτέρου γιατὶ ἀποκαλύπτει μετατόπιση πρὸς τὴν συλλογικὴ δημιουργία (καὶ οἱ ἥρωες αὐτοί, σύντομα θὰ γίνουν τεχνικοί, ἀλλὰ καὶ ἠθοποιοί, καὶ μάλιστα, θὰ τολμοῦσε κανεὶς νὰ πεῖ παρόλο ποὺ μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο μπορεῖ νὰ προκαλέσει χαμόγελο σχεδόν, «ἐπαγγελματίες»). Συλλογικὴ δημιουργία, αὐτοσχεδιασμός, αὐθορμητισμός, συνενοχή αὐτὰ εἶναι, ἀναμφισβήτητα , τὰ προνομιακὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Ρούς, γιὰ νὰ περάσει τὸ ὁρόσημο καὶ ἀπὸ παρατηρητὴς ἱεροτελεστιῶν νὰ φτάσει, ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα, -μὲ τὸ δικό του τρόπο- νὰ δημιουργεῖ ὁ ἴδιος ἱεροτελεστίες.

Τὸ *Moi, un noir* εἶναι, βέβαια, μία ταινίασταθμὸς στὸν κινηματογράφο τοῦ Ρούς, στὸν κινηματογράφο γενικά. Γιατὶ λέει περισσότερα, βέβαια, γιὰ τὸ Τρεσβὶλ καὶ τοὺς κατοίκους του ἀπὸ ὅ,τι πολλὲς ἐπιστημονικὲς ἐκθέσεις φαινομενικὰ πιὸ «ἀντικειμενικές.» Γιατὶ λέει περισσότερα, καὶ κυρίως τὰ λέει ἀλλιῶς. Στὴν ταινία *Les maîtres fous,* τὰ μέλη τῆς κάστας σκηνοθετοῦσαν μόνοι τους τὸ ὁμαδικό τους παραλήρημα, ὅπου ντυμένοι ἀλλόκοτα μὲ φανταστικὰ στολίδια συμβολικῶν προσώπων τοῦ ἀποικισμοῦ (ὁ κυβερνήτης, ὁ στρατηγός, ὁ δεκανέας, ὁ ὁδηγὸς τῆς ἀτμομηχανῆς), ἔδιναν ἄνετα τὸ θέαμα ἑνὸς φανταστικοῦ σὲ πράξεις: μία «ἄγρια» καὶ «ρυθμισμένη» ἀναπαράσταση. Μετὰ τὸ *Moi, un noir,* καθιερώνεται μία νέα λειτουργία τῆς κάμερας: δὲν εἶναι πιὰ μιὰ ἁπλὴ συσκευὴ ποὺ καταγράφει, ἀπὸ ἐδῶ καὶ στὸ ἑξῆς προκαλεῖ, διαγείρει, θέτει σὲ κίνηση καταστάσεις, συγκρούσεις, κυκλώματα, πράγματα ποὺ χωρὶς αὐτὴν ποτὲ δὲν θὰ συνέβαιναν, καὶ ἐν πάσει περιπτώσει, δὲν θὰ συνέβαιναν μὲ αὐτὴ τὴ μορφή. 'Εδῶ δὲν γίνονται πιὰ πράγματα «σὰν νὰ» μὴν ὑπῆρχε κάμερα, ἀλλὰ ἀντίθετα ὁ ρόλος της ἀλλάζει ὥστε νὰ ἐπιβεβαιώνεται ἡ παρουσία της, ὁ ρόλος της, στὸ νὰ κάνει ἕνα τεχνικὸ ἐμπόδιο, πρόσχημα γιὰ νὰ ἀποκαλυφθοῦν καινούργια, ἀπροσδόκητα πράγματα. Γεννιέται, ἀπὸ τὴν πράξη τῆς κινηματογράφησης καὶ μόνο, μία ἐντελῶς καινούργια ἀντίληψη γιὰ τὴν ἔννοια κινηματογραφικοῦ ἐπεισοδίου. Οἱ κάτοικοι τοῦ Τρεσβὶλ παίζουν καταρχὴν μπροστὰ στὴν κάμερα τοῦ Ρούς, ποὺ ἄλλοτε εἶναι μπρὸς ἀπ' αὐτοὺς καὶ ἄλλοτε τοὺς ἀκολουθεῖ, πράγματα ποὺ διάλεξαν μόνοι τους νὰ δεῖξουν ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους. "Υστερα ὅταν βλέπουν τὸν ἑαυτό τους στὴν ὀθόνη, σχολιάζουν τὴν πορεία τους, μὲ ἕνα σχόλιο ποὺ τὴν ἐπαναλαμβάνει ἢ ξεφεύγει ἀπὸ αὐτὴν. "Ενα σύνθετο πολιτιστικὸ ἀντικείμενο γεννιέται ἔτσι ἀπὸ αὐτὰ τὰ διαδοχικὰ ἐγχειρήματα, ποὺ ἀνοίγουν ἕνα δρόμο πρακτικὰ ἀνεξερεύνητο, κινηματογράφο τῆς περιπέτειας, περιπέτειας τοῦ ὑλικοῦ καὶ τῆς ἀνακάλυψής του. Πειραματικὸ κινηματογράφο. Καὶ ἐκεῖ, ἡ πάνω ἀπ' ὅλα κλασσικὰ προσδιορισμένη θέση τοῦ δημιουργοῦ (σκηνοθέτη), τῆς τεχνικῆς, τῶν ἠθοποιῶν ἀναπροσαρμόζεται, ἐπαναπροσδιορίζεται. Δημιουργὸς/ὀπερατὲρ ὅταν δὲν εἶναι ὁ ἴδιος καὶ ὀπερατέρ ὅπως στὶς ταινίες — *Chronique d'un été (Χρονικὸ ἑνὸς καλοκαιριοῦ), Les veuves de quinze ans (Οἱ δεκαπεντάχρονες χῆρες)* — αὐτὸ δημιουργεῖ μιὰ ἀνεπαίσθητη ἀπώλεια, μιὰ ἀσυνήθιστη ἐνόχληση καὶ ἕνα βάρος, μὲ ἐξαίρεση τὸ *Gare du Nord (Σταθμὸς τοῦ Βορρᾶ),* ἠθοποιοί/δημιουργοὶ καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ξετυλίγεται ἕνας αὐτοσχεδιασμὸς σὲ πολλαπλὰ ἐπίπεδα (ἐπικίνδυνη καὶ εὔθραυστη πάντα ἐπινόηση τῶν σκηνῶν, ἐπικίνδυνη καὶ εὔθραυστη πάντα ἐπινόηση τῆς κινηματογράφησής τους).

*«"Οταν γυρίζω μιὰ ταινία, μερικὰ λεφτὰ ἀφοῦ ἀρχίσει, βλέπω αὐτὴ τὴν ταινία νὰ φτιάχνεται μέσα στὸ βιζὲρ τῆς κάμεράς μου καὶ ξέρω κάθε στιγμὴ ἂν αὐτὸ ποὺ γυρίζω ἀξίζει ἢ ὄχι. 'Η συνεχὴς αὐτὴ ἔνταση εἶναι ἐξαντλητική, εἶναι ὅμως ἕνας πυρετὸς ἀναγκαῖος γιὰ νὰ πετύχει τὸ τυχαῖο αὐτὸ κυνήγι τῶν εἰκόνων καὶ τόσο ἐντόνων ἤχων, καὶ αὐτὸ χωρὶς ποτὲ νὰ εἶναι κανεὶς βέβαιος γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα, πρὶν γυρίσει καὶ τὶς τελευταῖες σεκάνς... Καὶ πόσες ταινίες δὲν ἔχω γυρίσει ποὺ ἔχουν μείνει ἀνολοκλήρωτες, γιατὶ δὲν συνέβαινε τίποτα — δαιμονικὸς χορὸς χωρὶς δαίμονα — γιατὶ σκοτείνιαζε — καὶ τὸ κομμάτι ποὺ εἶχα τραβήξει τὴν ἡμέρα ἦταν μόνο ὁ πρόλογος τῆς νυκτερινῆς τελετῆς· ἢ γιατὶ τελείωνε τὸ φίλμ — κακὴ πρόβλεψη τοῦ πραγματικοῦ τέλους...»* (Ζ.Ρ.)

'Εκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ κάνουμε δὲν εἶναι νὰ περάσουμε στὰ γρήγορα τὸ ἔργο τοῦ Ρούς, ἀλλὰ νὰ ἐκθέσουμε τὴ γενεσιουργὸ ἀρχὴ πάνω στὴν ὁποία βασίζεται, ὅσον ἀφορᾶ κάποια ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του, ποὺ τὸ ἕνα ἄλλωστε ἐπηρεά-

ζει τὸ ἄλλο μέχρι ποὺ ἀποκαλύπτουν, πίσω ἀπὸ τὸν διαλαλούμενο ἐμπειρισμό τοῦ ἔργου, ἕνα γνήσιο σύστημα, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὰ πιὸ συνεκτικὰ ποὺ ὑπάρχουν. Καὶ αὐτὸ τὸ σύστημα μπορεῖ θαυμάσια νὰ ὀνομαστεῖ παγίδα, ἢ δίκτυο παγίδων: γιὰ ἐπεισόδια, ἀφηγήσεις, μυθοπλασίες, μεταμορφώσεις. Γιατὶ μέσα ἀπὸ τὶς ποικίλες μορφές, φιγοῦρες καὶ τόπους ποὺ δανείζεται αὐτὸ τὸ ἔργο σὲ ὅλη τὴν περιπετειώδη πορεία του καὶ μέσα στὶς ἐναλλαγές του, στὸ πήγαινε-ἔλα του ἀνάμεσα στὶς τεχνικὲς καὶ τὶς κουλτούρες, γεννιέται μιὰ γνήσια ποιητικὴ μὲ τοὺς νόμους της, καὶ τοὺς κανόνες της.

Εἶναι φανερὴ ἡ φιλολογικὴ προέλευση αὐτῆς τῆς ποιητικότητας, φαίνεται σὰν νὰ ἀπορρέει ὁλόκληρη ἀπὸ τὴ σουρεαλιστικὴ ἀρχὴ τῆς συνάντησης, τῆς ἀντιπαράθεσης. Ἡ συνάντηση αὐτὴ παράγει, ὅπως δύο χημικὰ σήματα τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο, μία νέα πραγματικότητα ποιοτικὰ διάφορη ἀπὸ τὸ ἁπλὸ ἄθροισμα τῶν ἀρχικῶν στοιχείων. Ἀπὸ φιλολογικὴ πλευρά, τὰ μυθιστορήματα *Nadja* (Μπρετὸν) καὶ *Ὁ χωριάτης τοῦ Παρισιοῦ* (Ἀραγκὸν) εἶναι παραδείγματα-κλειδιά, καὶ κάτι σὰν ἐμβλήματα. Μὲ τὸν κινηματογράφο τοῦ Ρούς, ὅμως, ἡ κάμερα δὲν μεταδίδει ἁπλῶς τὸ ποιητικὸ γεγονὸς ἀλλὰ τὸ δημιουργεῖ, τὸ προκαλεῖ.

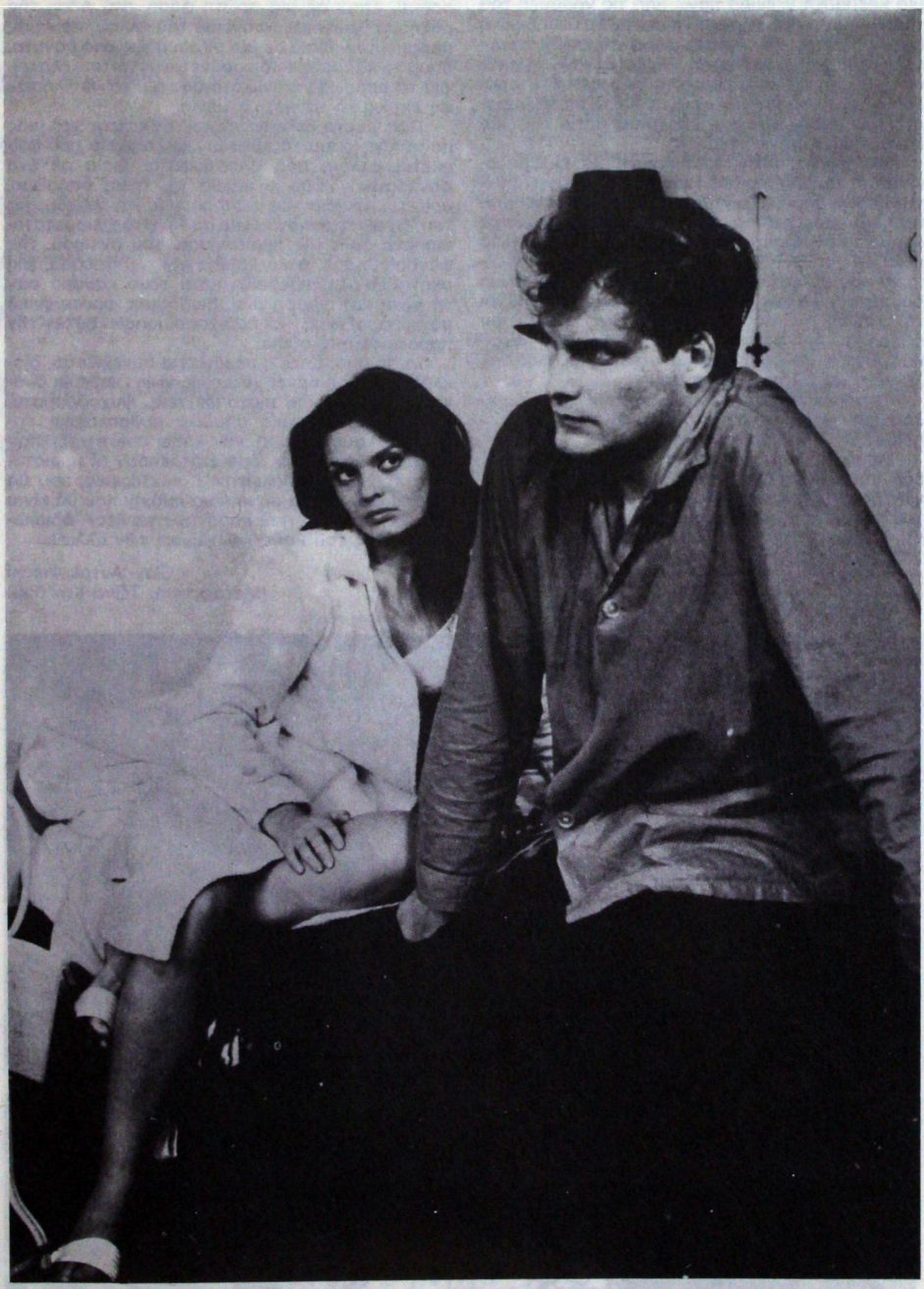
Ἡ ταινία *Jaguar (Ἰαγουάρος)* ἐγγράφει ἔτσι μία περιπετειώδη ἀναζήτηση, δοκιμασίες ποὺ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη, ἕνα εἶδος ὀδύσσειας ποὺ ἔχει ἐπινοηθεῖ συλλογικὰ στὴ διάρκεια ἑνὸς μεθοδικοῦ καὶ πυρετώδους αὐτοσχεδιασμοῦ. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα, τὶ τὸ περίεργο βλέπει κανείς, ἂν σὲ κεῖνο ποὺ ξεκίνησε νὰ γίνει χρονικὸ τῆς μετανάστευσης στὴ Γκάνα, ξαφνικὰ γίνει θέμα πάνω στὸν ὑπερθεματισμὸ τοῦ γυρίσματος, νὰ ἐμφανιστεῖ ἕνας δράκος ἢ ἄλλα «πράματα καὶ θάματα»: Καὶ μπορεῖ μὲν ἡ ἰδέα νὰ μὴν πραγματοποιήθηκε, ἐκεῖ ὅμως βρίσκεται βέβαια ἕνα ἀπὸ τὰ κλειδιὰ τῆς ἐπιχείρησης: ποῦ νὰ σταματήσει κανείς, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἄμεσο, ὁρατὸ «ντοκουμέντο» σχεδὸν παραβιάζεται πρὸς ὄφελος μιᾶς ἄλλης, πιὸ πολύπλοκης πραγματικότητας , ὅπου τὸ φανταστικὸ δὲν παίζει πιὰ μόνο διακοσμητικὸ ἢ παρασιτικὸ ρόλο, ἀλλὰ καθαρὰ συστατικό; Ποῦ νὰ σταματήσει κανεὶς, ἐπίσης, στὴ διάταξη τῆς διάρκειας πού, ἀνήκοντας στὸ παραδοσιακὸ θέαμα, ἐδῶ δὲν ἔχει πλέον πέραση; Μὲ ἄλλα λόγια: σὲ ποιὰ στιγμή, αὐθαίρετα, πρέπει νὰ διακόψει κανεὶς τὸ πείραμα, μὲ ποιὰ κριτήρια, στὸ μοντάζ, νὰ κόψει καὶ νὰ ἀποκλείσει αὐτὰ ἢ ἐκεῖνα τὰ ἐπεισόδια, ἢ κομμάτια ἀπὸ ἐπεισόδια, ὅταν ὅλος ὁ πλοῦτος τοῦ πειράματος βρίσκεται ἀκριβῶς στήν, κατὰ κάποιο τρόπο, ἀπουσία δραματουργικῆς λογοκρισίας, ὅπου ἡ ἴδια ἡ πορεία, ἡ ἔκτροπὴ τῆς μυθοπλασίας μαρτυροῦν τόσα, ἂν ὄχι περισσότερα, ὅσα καὶ τὸ περιεχόμενο κάθε σκηνῆς;

Ἔτσι γίνονται ταινίες πολλῶν ὡρῶν *(Jaguar)* καὶ ἡ συνέχειά του ἡ *(Petit à Petit)*, πραγματικὰ μοντέρνα *σήριαλ*, καὶ ἐξίσου γεμάτα περιπέτειες ὅπως οἱ παλιὲς *Les Vampires (Οἱ Βρυκόλακες), The Perils of Pauline (Οἱ κίνδυνοι τῆς Πωλίν)* ἢ The Dare Devils of the Red Circle *(Οἱ τολμηροὶ δαίμονες τοῦ Κόκκινου Κύκλου)*. Τέτοια ριζικὴ ἀνανέωση τῆς κινηματογραφικῆς μυθοπλασίας — βυθίζεται ἐξ ἄλλου καὶ στὶς πιὸ παλιὲς πηγὲς — παράγει τὴν πορεία τοῦ Ρούς, μία θεμελιώδη ἀναστροφὴ τῶν ἀρχικῶν ἐθνογραφικῶν ἀξιωμάτων, ἀναστροφὴ ποὺ μπορεῖ πλήρως νὰ προβλεφτεῖ: ταινίες καθαρὰ μυθοπλαστικές, «εὐρωπαϊκὲς» ταινίες. Ἐδῶ θὰ ἀναφέρουμε τὸ χαρακτηριστικότερο, ἀναμφισβήτητα, τὸ σκέτς ἀπὸ τὸ *Paris vu par...* (Τὸ Παρίσι μέσα ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ...): τὸ *Gare du Nord*. Τὸ νὰ ἀποδώσουμε στὸ *Gare du Nord* — πράγμα ποὺ θέλουμε νὰ κάνουμε — ρόλο προβλήματος καὶ κέντρου τοῦ ἔργου τοῦ Ρούς, μπορεῖ πιθανὸν νὰ δημιουργήσει ἔκπληξη, γιατὶ πρόκειται γιὰ μία παρισινὴ ταινία, τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἔργο τοῦ Ρούς φαίνεται νὰ ὀφείλει ὅλα του τὰ καλά, ὅλη τὴ διερευνητικὴ του δύναμη σὲ ποικίλους ἐξωτισμούς, στὴν ἐθνολογία, στὴν μαύρη Ἀφρική, στὸν αὐτοσχεδιασμὸ, καὶ νὰ ζεῖ στὴ διασταύρωσή τους. Εἶναι γιατὶ στὸ *Gare du Nord* τὰ ἐρωτήματα «τὶ ἐπιζητεῖ ὁ ἐθνολόγος Ρούς;» «τὶ ἐπιζητεῖ ὁ κινηματογραφιστὴς Ρούς;» παίρνουν ἴσως ἀπαντήσεις λιγότερο διφορούμενες, πιὸ σταθερὲς ἀπὸ ὅ,τι φαίνονται. Ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν θεωρεῖ κανεὶς τὴν ταινία αὐτὴ σὰν διάλειμμα, ἄσκηση, κατόρθωμα, ἢ σὰν ταινία ἐντελῶς ἀναγκαία, ταινία ποὺ ἐγγράφεται, κρυφά, στὶς προγενέστερες ταινίες καὶ φανερὰ στὶς μεταγενέστερες, ἀνάλογα λοιπὸν ἢ παραπέμπεται ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Ροὺς στὸν ἐκλεκτικισμό, ἢ ἀντίθετα στὴν ἑνότητα τῶν ἀντιθέσεων καὶ στὸ δούλεμα αὐτῶν τῶν ἀντιθέσεων ποὺ συνιστοῦν τὸ μεγάλο πλοῦτο αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Τὶ λέει τὸ *Gare du Nord* μέσα ἀπὸ μιὰ τραγωδία ἐκπληκτικῆς ταχύτητας, τὶ ὁρίζεται σ' αὐτό, ποιὸς μιλάει ἢ τὶ τέλος πάντων; Ἴσως ἡ καθαρὴ γοητεία τοῦ ὁρίου, τῆς ρωγμῆς, ὁ ἴδιος ὁ χῶρος τῆς ἀμφιταλάντευσης: ἡ ἐγγραφὴ ἑνὸς ὀνείρου, μιᾶς οὐτοπίας, μιᾶς πραγματικότητας ποὺ ἀποκρύπτεται μὲ τὴν κίνηση καὶ ἀπὸ τὴν κίνηση ποὺ τὴν ἐπιβεβαιώνει.

Ὅλες οἱ ἐγγυήσεις τοῦ ἄμεσου ἔχουν τεθεῖ στὸ ἄκρο ἄωτο τῶν συνεπειῶν τους (σύγχρονος ἦχος, τεχνικὴ κινητικότητα, συνεχεῖς λήψεις) ἀλλὰ ἔχουν μετατοπιστεῖ : αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ διάλογος εἶναι γραμμένος, οἱ χῶροι δὲν εἶναι τυχαῖοι, ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀπὸ πρίν, καὶ ἡ δράση εἶναι συγκεκριμένη. Μία ἐμμονή, ποὺ παραπέμπει στὴν ἐμμονὴ τοῦ *The Rope (Ὁ βρόχος)* τοῦ Χίτσκοκ, νὰ κάνει δηλαδὴ νὰ συμπίπτει ὁ πραγματικὸς χρόνος μὲ τὸ χρόνο τοῦ γυρίσματος, ποὺ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση μίας μοναδικῆς εἰκοσάλεπτης λήψης, ὅπου ἡ ἀλλαγὴ τῆς μπομπίνας γίνεται μὲ ἕνα πέρασμα μὲ μαῦρο.

*«Ὁ αὐτοσχεδιασμὸς δὲν λειτουργεῖ πιὰ στὸ ἐπίπεδο τοῦ διαλόγου ἢ τῶν καταστάσεων, ἀλλὰ ὁλοκληρώνεται στὸ ἐπίπεδο τοῦ σκηνοθέτη, τῶν τεχνικῶν καὶ τοῦ παιξίματος τῶν ἠθοποιῶν.»* (Ζ.Ρ.)

Τὸ *Gare du Nord* εἶναι μία κριτική, ἔντονα μυθοπλαστική, ἀντιστροφὴ τοῦ ψευτο- «κινηματογράφου-ἀλήθεια»: οἱ περιττολογίες, οἱ παρεκκλίσεις, οἱ ὑπεκφυγές, ἡ ὄψη «χρονικοῦ» δίνουν τὴ θέση τους σὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ ἐντύπωση συμπύκνωσης. Ἡ περίληψη τῆς ταινίας εἶναι ἡ ἀκόλουθη: ἕνα νεαρὸ ζευγάρι καυγαδίζει, πρωΐ-πρωΐ κοντὰ στὸ σταθμὸ τοῦ Βορρᾶ. Ἐκείνη τὸν κατηγορεῖ γιὰ τὴν ἀπάθειά του, γιὰ τὴν ἔλλειψη μυστηρίου, ἰδανικῶν· ἀναζητάει τὴν Περιπέτεια, τὴν Ἀναχώρηση. Ἐκεῖνος ἀμύνεται μαλακά. Ἐκείνη καταλήγει νὰ τὸν ἀποκαλέσει ἀξιολύπητο, βροντάει τὴν πόρτα καὶ βγαίνει ἔξω στὸ δρόμο, ὅπου παραλίγο νὰ τὴν παρασύρει ἕνα αὐτοκίνητο. Ὁ ὁδηγὸς βγαίνει ἀπὸ τὸ αὐτοκίνητό του, τὴν ἀκολουθεῖ ζητώντας της συγγνώμη, καὶ μετὰ τῆς προτείνει τὴν Περιπέτεια, τὴν Ἀναχώρηση, μὲ τοὺς ἴδιους ἀκριβῶς ὅρους ποὺ ἐκείνη χρησιμοποιοῦσε πρὶν λίγο. Ἐν συνεχεία τὴν ἐκβιάζει σὲ μία ἀπροσδόκητη συναλλαγή, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ διασχίζουν



*Care du Nord (Σταθμὸς τοῦ Βορρά):* Μπαρμπὲτ Σραιντὲρ καὶ Ναντὶν Μπαλὸ

μιὰ κρεμαστὴ γέφυρα πάνω ἀπὸ τὶς γραμμὲς τοῦ τραίνου: ἔχει ἀποφασίσει νὰ σκοτωθεῖ. Ἂν ἐκείνη πάει μαζί του θὰ ἐγκαταλείψει τὸ σχέδιό του, ἀλλιῶς θὰ ριχθεῖ στὸ κενό. Ἐκείνη δὲν τὸν πιστεύει, εἶναι διστακτικὴ καὶ ἀρνιέται. Μέσα σὲ δευτερόλεπτα, ἐκεῖνος καβαλλικεύει τὸ παραπέτο μπροστὰ στὰ ταραγμένα καὶ ἔκπληκτα μάτια της, καὶ κοματιάζεται στὶς γραμμές.

Ἡ ἱστορία αὐτή, τραβηγμένη μὲ μία ὑπερκινητικὴ κάμερα, ποὺ ἀποσκοπεῖ στὸ δράμα ἐν τῷ γίγνεσθαι, ὅπου ἡ ζωντάνια τοῦ θεάματος συμπίπτει καλύτερα παρὰ ποτὲ μὲ τὸ χωρο-χρονικὸ κομμάτι ποὺ ἀποκόπτεται στὴν ὀθόνη (ὁ Γκοντάρ μιλοῦσε γιὰ ἕνα ἐντυπωσιακὸ σύνολο δευτερολέπτων ποὺ προστίθενται τὰ μὲν στὰ δέ), ἐπιβάλλει δραματουργία πνιγηρὴ σχεδὸν σὲ ἔνταση, μέχρι τὴν πτώση (μὲ τὶς δύο ἔννοιες τῆς λέξης) ποὺ σημαδεύει τὸν ὅρο της, δίπλα σὲ ἕνα κενὸ (φυσικό, ψυχικὸ) ποὺ φαίνεται κάτι παραπάνω ἀπὸ τὴν λύση, εἶναι ἡ ἴδια ἡ εὐκαιρία.

Ὁ τεχνικὸς κίνδυνος τοῦ ἐγχειρήματος αὐτοῦ ἐπαυξάνει τὴν τυχαία καὶ ἀναγκαία πορεία τῶν ἡρώων καὶ τὴ θεμελιώνει.

Μορφικὴ ἔνταση καὶ ἔνταση δραματουργική, ἐδῶ συνδέονται ἄρρηκτα σὲ μία συνολικὴ ἀντίληψη τῆς ἐκτέλεσης τοῦ ἔργου. Ἡ συνεχὴς ἀλλαγὴ τοῦ κάδρου ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ἀποφασιστικὸ διάβημα τῆς Ναντίν, δοσμένο μέσα στὴν κοκκώδη γαλάζια ὄψη ἑνὸς ἀπίθανου φωτός, ποὺ σπάει ἀπὸ τοὺς θορύβους τῆς πόλης ποὺ ἔρχονται σὰν ἀπότομα ρεύματα ἀέρα, ὁριοθετεῖ μία ὀνειρικὴ διαδρομή, ὅπου σὲ μία πρώτη φάση, στὴ φάση τῆς ρήξης ἀρθρώνεται τὸ ὄνειρο τοῦ ἄλλοῦ, πρὶν μᾶς παραπέμψει, βίαια σὲ μία ριζικὴ ρήξη, στὸ θάνατο, ὅπου τὸ κάδρο τότε διευρύνεται μέχρι ποὺ ἐξαλείφει τὰ πρόσωπα, πάνω στὰ ὁποῖα εἶχε «κολλήσει» ὡς ἐκείνη τὴ στιγμὴ μὲ μανία.

Πῶς νὰ μὴν δεῖ κανεὶς ἐκεῖ τὴν καταγραφὴ μιᾶς ποιητικῆς, ὅπου τὸ ἐθνολογικὸ στοιχεῖο ποὺ βρίσκεται ἀλλοῦ, ποὺ ἀπορροφᾶται βίαια σὲ ἕνα φανταστικὸ χῶρο ἀνάμεσα σὲ τρεῖς ὑπάρξεις, ὁρίζει, αἰφνίδια καὶ ἀναδρομικά, τὴ λειτουργία του; Πραγματικὰ στὸ *Gare du Nord* τὰ χιλιομετατοπισμένα ὅρια τῆς περιπέτειας, τοῦ ὀνείρου, τῆς ψευδαίσθησης, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τοῦ ἄμεσου, τῆς σκηνοθεσίας ἐπιβεβαιώνονται τόσο καθαρὰ σὰν νὰ εἶναι καταγραφὴ μίας διαδρομῆς φαινομενικὰ μόνο παράξενης, καὶ ποὺ χρησιμοποιεῖ αὐτὴν τὴν παραξενιὰ σὰν οὐσία.

Μετὰ ἀπὸ αὐτά, ἡ περιπέτεια συνεχίζεται, διακλαδώνεται, παίρνει χίλιες μορφές, μαζεύει ἀνάκατα ἐθνολογικὲς πιστοποιήσεις, ψυχοδράματα, μυθολογικο-σκωπτικὰ *σήριαλς*, μυθοπλασίες, ἐμπειρίες κάθε εἴδους καὶ κάθε ποιότητας, ποὺ μποροῦν νὰ γίνουν, ὅσο ἐπιτρέπουν οἱ περιστάσεις, ταινίες εἰκοσάλεπτες ἢ πεντάωρες, ποὺ θὰ προβληθοῦν ἢ ὄχι σὲ κάποια ὀθόνη, ποὺ θὰ εἶναι πάντως, «ταινίες ποὺ παράγουν ταινίες», ἀδιάκοπα, ταινίες τοῦ Ροὺς καὶ ταινίες τῶν ἄλλων.

Ζὰν-Ἀντρὲ Φιεσκί
(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

Ὁ Ζὰν Ροὺς μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἡθοποιοὺς στὴν ταινία *Ἡ ἀνθρώπινη πυραμίδα.*

# Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ντεκουπὰζ καὶ τὰ σχόλια τοῦ Ζὰν Ροὺς γιὰ τὴν ταινία του *Τὸ κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ μὲ τόξο*

*Ἡ ταινία ἀρχίζει μὲ τὰ πρόσωπα τῶν παιδιῶν πού, μ' ὁλάνοιχτα μάτια, ἀκοῦνε μιὰ ἱστορία. Στὸν Νίγηρα, μιὰ σάπια σχεδία διασχίζει τὸ ποτάμι πλησιάζοντας τὴν ὄχθη. Δύο καμιόνια περιμένουν γιὰ νὰ περάσουν. Ἕνα ἡμιφορτηγὸ ξεμπαρκάρει κι ἕνα πανοραμὶκ μᾶς ἀποκαλύπτει ἕνα Λὰντ-Ρόβερ, τὸ καραβάνι τῆς ἀποστολῆς. Τὰ αὐτοκίνητα ὁρμοῦν στὸ δρόμο μέσα σ' ἕνα σύννεφο σκόνης καὶ φτάνουν στὸ χωριό. Ὅσο οἱ ὁδηγοὶ σηκώνουν τὰ καπὸ καὶ γεμίζουν τὰ ντεπόζιτα νερό, οἱ γυναῖκες καὶ τὰ παιδιὰ συγκεντρώνονται καὶ κοιτάζουν. Προσφέρουν κύπελλα γεμάτα νερό.*

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Παιδιά, γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἀκοῦστε.
Ἀκοῦστε τὴν ἱστορία τοῦ Γκαουέι-Γκαουέι.
Γκαουέι-Γκαουέι ἡ ἱστορία τῶν πατεράδων σας, ἡ ἱστορία τῶν παππούδων σας, ἡ ἱστορία τῶν κυνηγῶν τοῦ λιονταριοῦ μὲ τόξο.
Ἡ χώρα ὅπου συμβαίνει ἡ ἱστορία αὐτὴ ὀνομάζεται Γκάνζι Κανγκαμόρου γκαμόρου, ἡ περιοχὴ ποὺ εἶναι πιὸ μακριὰ ἀπ' τὸ μακριά, ἡ χώρα τοῦ πουθενά.
Γιὰ νὰ πάει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴ χώρα πρέπει νὰ διασχίσει τὸν Ἰσαμπέρι, τὸν μεγάλο ποταμό, τὸν Νίγηρα. Ὁ δρόμος γιὰ τὴ χώρα τοῦ πουθενὰ ἀρχίζει πάνω στὴν ὄχθη Γκούρμα. Κατευθύνεται πρὸς βορρά. Στὴν ἀρχὴ ὑπάρχουν δρόμοι, ὑπάρχουν χωριά· καὶ σὲ κάθε χωριὸ πρέπει νὰ σταματᾶς γιὰ νὰ βάλεις νερὸ στὰ αὐτοκίνητα».

.....

*Τὰ δύο αὐτοκίνητα ξαναπαίρνουν τὸ δρόμο καὶ διασταυρώνονται μ' ἕνα κοπάδι. Μιὰ ἀντιλόπη διασχίζει τὸ δρόμο, ποὺ σὲ λίγο παύει νὰ ὑπάρχει. Τὰ αὐτοκίνητα χοροπηδοῦν πάνω στὴν ἔρημο τὴν σπαρμένη μὲ θάμνους. Τὸ ἡμιφορτηγὸ σταματᾶ κάτω ἀπὸ ἕνα δέντρο κι ὁ ὁδηγὸς βάζει νερό. Ἔπειτα τὸ Λὰντ-Ρόβερ σκαρφαλώνει σ' ἕναν ἀμμόλοφο καὶ κατηφορίζει στὴν ἄλλη πλευρά. Μπροστά του ἁπλώνεται μιὰ ἀμμώδης ἔκταση γῆς. Μέσ' ἀπὸ τὸ παρ-μπρὶζ «τραβᾶμε» τὸ ἁμάξι νὰ ἀνοίγει δρόμο μέσα ἀπὸ τὰ δεντρύλια. Στὸ βάθος τοῦ τοπίου ὑψώνεται ἕνα βουνὸ μὲ διαβρωμένες πλαγιές. Ἀκολουθώντας τὸ Λὰντ-Ρόβερ ἀνακαλύπτουμε ἕναν μεγάλο βράχο μὲ χαραγμένα σημάδια. Μοιάζουν μὲ παιδικὰ σχέδια: ἄλογα μὲ καβαλλάρηδες, σχηματοποιημένα μὲ μικρὲς εὐθεῖες γραμμές. Σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ ἕνας καβαλλάρης τεντώνει τὸ τόξο του. Καί, δίπλα σὲ σταυροὺς τριγυρισμένους ἀπὸ κύκλο ἢ σὲ κύκλους χωρισμένους ἀπὸ ἀκτίνες, παντοῦ τριγύρω σχέδια ζώων: βούβαλοι, καμηλοπαρδάλεις, μιὰ ἀντιλόπη. Μετὰ τὸ Λὰντ-Ρόβερ ἀπομακρύνεται καὶ μπροστά του ζῶα τρέχουν προσπαθώντας νὰ ἐξαφανιστοῦν: χοῖροι τῆς ἐρήμου, στρουθοκάμηλοι, μιὰ καμήλα τῆς ἐρήμου καὶ μιὰ καμηλοπάρδαλη ποὺ σὲ μιὰ τρελλὴ κούρσα ξεπερνᾶ τὸ ἡμιφορτηγὸ καὶ περνᾶ ἀνάμεσα ἀπὸ δύο δέντρα. Αὐτὸ ποὺ οἱ ἐξερευνητὲς ἀποκαλοῦν «foot-girafe». Μέσα στὸ ἡλιοβασίλεμα οἱ καμηλοπαρδάλεις χωρίζουν καὶ μὲ φόντο*

*τὰ δέντρα βαδίζουν ἀργά.*

.....

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Καὶ ἔπειτα, μετὰ τὸ Μπανκιλάρε, τὸ Τέγκε, τὸ Γιατακάλα, δὲν ὑπάρχουν πιὰ χωριά, δὲν ὑπάρχει πιὰ δρόμος, δὲν ὑπάρχει πιὰ παρὰ ἡ ἔρημος.

Ἀλλὰ ἂν μπορέσεις νὰ ξεπεράσεις τὸν ἀμμόλοφο τοῦ Ἔρχσαμ, μπαίνεις στὸ Γκάνζι Κανγκαμόρου γκαμόρου, τὴν ἔρημο ποὺ εἶναι πιὸ μακρυὰ ἀπ' τὸ μακριά, τὴ χώρα τοῦ πουθενά. Αὐτὴ ἐκεῖ ἡ χώρα εἶναι χώρα ἄμμου, σκόνης, χώρα καταχνιᾶς. Εἶναι τὰ δάση δίχως δρόμο, εἶναι τὰ βουνὰ ποὺ τὰ ὀνόματά τους ἔχουν λησμονηθεῖ καὶ ποὺ ἐμεῖς ἀποκαλοῦμε βουνὰ τοῦ φεγγαριοῦ καὶ βουνὰ τοῦ κρύσταλλου.

Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει τίποτα πιά. Κι ὅμως πρὶν ἀπὸ πολὺ καιρὸ ζοῦσαν ἄνθρωποι ἐδῶ. Ἄφησαν πάνω στοὺς βράχους ἕνα βιβλίο μὲ εἰκόνες, ποὺ δείχνουν τί ἦταν, ἕνα βιβλίο μὲ κατορθώματα καβαλλάρηδων μὲ δύο ἢ τρία κέρατα, ποὺ κρατοῦσαν στὸ ἕνα χέρι ἀσπίδα καὶ στὸ ἄλλο ἀκόντιο ἢ τόξο. Τὶ ἦταν αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι; Κανεὶς πιὰ δὲν τὸ ξέρει. Εἶναι οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτές. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτὲς ἄφησαν ἀκόμα πάνω στοὺς βράχους αὐτοὺς τοὺς κύκλους γύρω ἀπὸ ἕνα σταυρό, ποὺ ἴσως εἶναι τὰ μαγικὰ σημάδια τῶν Γκάντζι Χάου, τῶν «Συνδέομαι μὲ τὴν ἔρημο», ἀλλὰ ποὺ ἴσως εἶναι καὶ οἱ τροχοὶ τῶν ἁμαξιῶν, τῶν πρώτων ἁμαξιῶν ποὺ διέσχισαν τὴ Σαχάρα γιὰ νὰ ἔρθουν ὧς ἐδῶ, ἤ, ἴσως, οἱ παγίδες, ποὺ μ' αὐτὲς οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτὲς συλλαμβάνανε τὰ ἄγρια θηρία: τοὺς κροκόδειλους, τὰ ἀγριοκάτσικα, τὶς καμηλοπαρδάλεις, τοὺς βούβαλους, τὶς μεγάλες ἀντιλόπες. Καί, ἂν οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτὲς ἔχουν ἐξαφανιστεῖ ἀπ' τὴ χώρα τοῦ πουθενά, τὰ ἄγρια θηρία, ὅμως, παραμένουν.»

.....

*Μέσα στὸ δάσος δυὸ κυνηγοὶ κόβουν ἕνα κλαδὶ καὶ τὸ κλαδεύουν. Βγαίνοντας ἀπ' τὸ δάσος ὁ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς παρουσιάζει τὸ τόξο του. Στὸ χωριὸ οἱ δυὸ κυνηγοὶ δίνουν στὸ κλαδὶ τὸ σχῆμα του βάζοντάς το ἀνάμεσα σὲ δύο πασάλους. Δίπλα οἱ γυναῖκες ἀλέθουν τὸ ἀλεύρι.*

*Πάνω στὸ ἀμόνι του ὁ σιδερὰς χτυπᾶ ἕνα κομμάτι σίδερο καὶ τὸ κόβει. Τὸ βάζει στὴ φωτιὰ κι ὅταν τὸ σίδερο κοκκινίσει, τὸ περιστρέφει μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς τανάλιας. Ἔπειτα, ἀφοῦ στερεώσει τὸ ἕνα ἄκρο του σ' ἕνα κομμάτι ξύλο, κατεργάζεται τὸ ἄλλο ἄκρο γιὰ νὰ τὸ πλατύνει καὶ νὰ τοῦ δώσει τὴ μυτερή του μορφή. Κι ὁ σιδερὰς δίνει τὴ μύτη τοῦ βέλους στὸν ἀρχηγὸ τῶν κυνηγῶν. Ὁ Βανγκάρι κόβει τὰ καλάμια ποὺ θὰ χρησιμέψουν γιὰ τὸ ξύλινο μέρος τοῦ βέλους. Ἀφοῦ τοὺς κόψει τὶς μύτες καὶ τοὺς κάνει τὴ σχισμή, ἐνισχύει τὰ ἄκρα τους μὲ ἐπιδέσμους ἀπὸ ἔντερα μουσκεμένα σ' ἕνα μαυριδερὸ ὑγρό. Ἔπειτα βάζει κόλλα. Ξαναγυρίζουμε σὲ γενικὸ πλάνο γιὰ νὰ δοῦμε τὸν Βανγκάρι νὰ παρουσιάζει τὰ βέλη του σ' ἕναν ἄλλο κυνηγό, ποὺ τὰ ἐξετάζει. Γκρὸ-πλὰν τοῦ Βανγκάρι, ποὺ φαίνεται εὐτυχισμένος.*

.....

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Γιὰ νὰ κυνηγήσεις τὸ λιοντάρι πρέπει πρῶτα νὰ ἔχεις ἕνα γερὸ τόξο. Ὁ Βανγκάρι κι ὁ Ταχίρου πῆγαν στοὺς ἴδιους θάμνους ποὺ ζοῦν τὰ λιοντάρια γιὰ νὰ κόψουν ἕνα κλαδὶ φαρέι. Διάλεξαν ἕνα κλαδὶ ποὺ εἶχε ἤδη τὸ σχῆμα τόξου. Κι ὁ Βανγκάρι παρουσιάζει τὸ τόξο αὐτὸ στὴν ἔρημο. Καὶ λέει: «Ζῶα τῆς ἐρήμου, κοιτάξτε. Νὰ τὸ καινούργιο μου τόξο. Νὰ ὁ καινούργιος σας ἐχθρός!»

Στὸ χωριὸ ὁ Ταχίρου κι ὁ Μπελέμπια, κάτω ἀπ' τὸ βλέμμα τοῦ μικροῦ Ἄλι, δίνουν σχῆμα στὰ τόξα βάζοντάς τα ἀνάμεσα σὲ πασάλους μπηγμένους στὸ ἔδαφος. Πρέπει τώρα νὰ πᾶνε στοῦ σιδερᾶ καὶ νὰ τοῦ ζητήσουν νὰ φτιάξει ἕνα βέλος.

Ὁ Μουκαέλια, ὁ σιδεράς, κατασκευάζει ἕνα βέλος μὲ πέντε φράγκα. Ἕνα μικρὸ κομμάτι σίδερο κόβεται κατὰ μῆκος καθὼς ζεσταίνεται στὴ φωτιά. Περιστρέφεται γιὰ νὰ πάρει τὴ μορφὴ ἕλικας, ὥστε νὰ παραμένει τὸ δηλητήριο ἀνάμεσα στὶς στροφὲς τῆς ἕλικας. Ξαναμπαίνει στὸ ἀμόνι γιὰ νὰ σχηματιστεῖ ἡ μύτη, νὰ πλατύνει, ξανακρυώνει στὴν ἄμμο, γίνεται μυτερό. Ἕνα καινούργιο βέλος δίνεται στὸν Ταχίρου Κότο, τὸν ἀρχηγὸ τῶν κυνηγῶν.

Τὸ ξύλο τοῦ βέλους γίνεται ἀπὸ καλάμια τῆς ἐρήμου. Ὁ Βανγκάρι στήνει τὰ καλάμια αὐτὰ στὸ σίδερο ἑνὸς ἀκόντιου, τοὺς κόβει τὶς μύτες, φτιάχνει τὴ σχισμή, ὅπου θὰ μπεῖ ἡ χορδὴ τοῦ τόξου, ἐνισχύει τὰ δύο ἄκρα μὲ δερμάτινες λουρίδες. Βυθίζει στὸ ξύλο τὸ σίδερο τοῦ βέλους, ἐνισχύει τοὺς ἐπιδέσμους καὶ τοὺς στερεώνει μὲ κόλλα.

Στὸ βέλος αὐτὸ δὲν μπαίνουν φτερὰ καὶ ἐφόσον εἶναι τελείως ἴσιο, πηγαίνει κατευθείαν στὸ στόχο.»

.....

*Στὴν ἔρημο οἱ κυνηγοὶ διαλέγουν τὰ δέντρα μὲ τὸ δηλητήριο καὶ ὁ Ταχίρου συλλέγει ἕνα εἶδος καρποῦ, ποὺ μέσα του διακρίνονται σπόροι πολὺ λεπτοὶ καὶ στενόμακροι (γκρὸ-πλάν).*

.....

ΑΦΗΓΗΤΗΣ /off

Τὸ δηλητήριο, τὸ Νάγκι, φτιάχνεται ἀπ' τοὺς καρποὺς ἑνὸς δέντρου, ποὺ δὲν βρίσκεται στὴ χώρα τῶν κυνηγῶν. Πρέπει νὰ κατέβεις γιὰ τὰ καλὰ στὰ νότια, κάπου 500 χιλιόμετρα, στὸ δάσος τοῦ Χαμνταλάι, γιὰ παράδειγμα, ὅπου ὁ Ταχίρου κι ὁ Γιέγια, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κυνηγοῦ Φούντι, θὰ ἀναζητήσουν τὴ ναγκίνια, τὴ μητέρα τοῦ νάγκι, τὸ δέντρο μὲ τὸ δηλητήριο. Πρόκειται γιὰ ἕνα δέντρο μὲ στριφτὰ κλαδιά, ποὺ οἱ καρποί του περιέχουν κόκκους, καὶ μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς κόκκους βρίσκεται τὸ νάγκι, τὸ δηλητήριο.»

.....

*Σὲ γκρὸ-πλάν, ἕνα πόδι ἴαινας πιασμένο στὴν παγίδα. Τὰ δέντρα ἀρχίζουν νὰ ἀνθίζουν. Τότε οἱ κυνηγοὶ πρέπει νὰ ἐπιστρέψουν καὶ νὰ διασχίσουν, βουτηγμένοι ὧς τὸ κεφάλι στὸ νερό, τὰ ρυάκια ποὺ οἱ βροχὲς ἔκαναν νὰ ξεχειλίσουν.*

.....

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Κυνηγοῦν στὸ Μπούμα, κυνηγοῦν στὸ Τόκια, κυνηγοῦν στὸ Καρογκούσου καὶ παντοῦ συμβαίνει τὸ ἴδιο πράγμα. Στὶς καμμένες ἐκτάσεις, στὶς σαβάνες, στὰ δάση, στοὺς ἀμμόλοφους, ἐπὶ μέρες καὶ μέρες ἀκολουθοῦν τὰ λιοντάρια, ἀλλὰ κάθε πρωὶ οἱ παγίδες εἶναι ἄδειες.

Ἕνα πρωὶ βρίσκουν σὲ μιὰ παγίδα ἕνα πόδι ὕαινας. Ἡ ὕαινα εἶναι ἀναμφίβολα τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο ζῶο τῆς ἐρήμου, γιατὶ ἡ ψυχή του ξαναγυρνᾶ ἐχθρικὴ γιὰ τὸν κυνηγό. Αὐτὸ τὸ ποδάρι ὕαινας σημαίνει ὅτι ἡ ἔρημος ἔχει κουραστεῖ ἀπὸ τοὺς κυνηγούς. Πρέπει νὰ σταματήσει τὸ κυνήγι. Ἄλλωστε ἡ ἐποχὴ τῶν βροχῶν ἔχει ἀρχίσει, τὰ πρῶτα δέντρα ἀνθίζουν. Τότε οἱ κυνηγοὶ ξανακατεβαίνουν νότια κι ὅταν φτάνουν κοντὰ στὸ Πατακάλα, ὁ Κορουὲλ εἶναι κιόλας γεμάτος νερό. Τώρα πρέπει πραγματικὰ νὰ ἐγκαταλείψουν τὸ κυνήγι, γιατὶ ὅταν ἡ ἔρημος γεμίζει νερό, δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ στήσης ἐνέδρα στὰ λιοντάρια, ποὺ τριγυρνᾶνε ἐδῶ κι ἐκεῖ καὶ δὲν μένουν κοντὰ στὶς βοσκὲς καὶ κοντὰ στὰ πηγάδια.

.....

*Σὲ γκρὸ-πλὰν ἕνα τηλεγράφημα ποὺ ἀπευθύνεται στὸν Ζ. Ροὺς στὸ I.F.A.N. στὸ Ἀμπιτζάν: — παγίδα ἔπιασε λιοντάρι Γιατακάλα — σᾶς περιμένουμε στὸ Γιέρου - Ταχίρου.*

*Στὴν ὄχθη τοῦ Νίγηρα φορτώνεται ἕνα μονόξυλο. Εἶναι ἀραγμένο κατὰ μῆκος τῆς ὄχθης, ὅπου περπατοῦν παιδιά. Ἔπειτα ἀπομακρύνεται. Γκρὸ-πλὰν τῶν ἐπιβατῶν τοῦ μονόξυλου. Κι ἡ Λὰντ-Ρόβερ ξαναβρίσκει τὸ δρόμο γιὰ τὸ Γιατακάλα. Ἔξω ἀπ' τὸ χωριό, κοντὰ σ' ἕνα δέντρο, βρίσκεται τὸ νεκροταφεῖο. Ὄχι πολὺ μακριὰ βόσκουν ζῶα. Καὶ τὸ βράδυ ὁ Ἰσιάκα παίζει τὸ βιολί του. Πίσω του ἕνας ἄνδρας χτυπᾶ τὸ τύμπανο καὶ οἱ γυναῖκες χτυποῦν τὰ χέρια τους γιὰ νὰ συνοδέψουν τὸ χορὸ μιᾶς ἀπ' αὐτὲς κυριευμένης ἀπ' τὸ πνεῦμα τοῦ Θεοῦ Τακούν.*

.....

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Μερικὰ χρόνια ἀργότερα παίρνουμε αὐτὸ τὸ τηλεγράφημα ἀπ' τὸν Ταχίρου: «Παγίδα ἔπιασε λιοντάρι Γιατακάλα. Σᾶς περιμένουμε στὸ Γιέρου: Ταχίρου». Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ κυνήγι εἶναι πάλι δυνατό. Τότε ἀναχωροῦμε μὲ τὸν Ἴντρισα, τὸν Μάιγκα, τὸν Ντα-μοῦρε Σίκα, τὸν Πὰμ Ταλοῦ γιὰ τὴ χώρα τοῦ πουθενά. Καὶ σὲ λίγο μπροστὰ στὴ Λὰντ-Ρόβερ μας παρουσιάζονται τὰ βουνὰ τοῦ φεγγαριοῦ καὶ τὰ βουνὰ τοῦ κρύσταλλου».

.....

*Αὐτὸ τὸ κείμενο εἶναι ἀπόσπασμα τοῦ ντεκουπάζ τῆς ταινίας ποὺ δημοσιεύτηκε ὁλόκληρο στὸ γαλλικὸ περιοδικὸ* L' Avant Scène du Cinéma *ἀρ.* 107, Ὀκτ. 1970.

*Τὸ ἀναδημοσιεύουμε μὲ τὴν ἄδεια τοῦ ἐκδότη.*

*Μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια: Μανόλης Κούκιος.*

*Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο*

# ΖΑΝ ΡΟΥΣ

## ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ Ζὰν Ροὺς γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 31 Μαΐου 1937. Ντοκτορὰ Φιλολογίας. Πολιτικὸς μηχανικός, διπλωματοῦχος τοῦ Ἰνστιτούτου Ἐθνολογίας. Ἐρευνητὴς στὸ Γαλλικὸ Ἐθνικὸ Κέντρο Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν. Ἐξερευνητὴς καὶ ἐθνογράφος. Ἐργάζεται στὸ ἀνθρωπολογικὸ Μουσεῖο τοῦ Παρισιοῦ.

**1946-47:** Πρώτη κάθοδος στὸ Νίγηρα μὲ πιρόγα μαζὶ μὲ τὸν Ζὰν Σωβὺ καὶ τὸν Πιὲρ Ποντύ.

**1947:** **Au pays des mages noirs** *(Στὴ χώρα τῶν μαύρων μάγων).* Μικροῦ μήκους. *Συνεργάτες:* Ζὰν Σωβὺ καὶ Πιὲρ Ποντύ. 16 μμ.

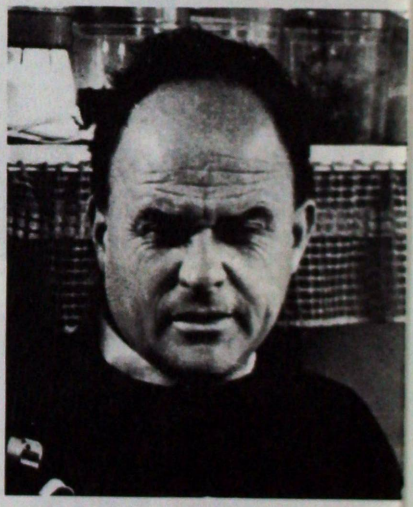
**1948-49:** Ἐθνολογικὲς ἔρευνες στοὺς θάμνους τοῦ Νίγηρα καὶ στὰ βουνὰ τοῦ Hombori (Σουδὰν)

**1949-50:** Ἔρευνα γιὰ τὶς ἀποδημίες τῶν Νιγηριανῶν στὸ Gold Coast μαζὶ μὲ τὸν Ροζὲ Ροσφελντέρ. Ἔρευνες γιὰ τοὺς ψαράδες τοῦ Νίγηρα.

**1948:** **Initiation à la danse des possédés** *(Μύηση στὸ χορὸ τῶν δαιμονισμένων).* *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. 16 μ.μ. ἔγχρωμο, 320 μ., 36'. Μεγάλο βραβεῖο τοῦ Φεστιβὰλ τῶν καταραμένων φὶλμ τοῦ Μπιαρίτς.

**1949:** **Les Magiciens Noirs** *(Οἱ μαῦροι μάγοι).* Γυρισμένο στὸ Οὐανζερμπέ, πρωτεύουσα τῆς μαγείας. *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Συνεργάτης:* Μαρσὲλ Γκριόλ. 16 μ.μ. ἔγχρωμο, 380 μ., 38'.
**La circoncision** *('Η περιτομή).*
*Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. 16 μ.μ ἔγχρωμο, 200μ., 22'. Βραβεῖο τοῦ ρεπορτὰζ στὸ Φεστιβὰλ ταινιῶν μικροῦ μήκους στὸ Παρίσι τὸ 1950.

**1951:** **Bataille sur le grand fleuve.** *(Μάχη στὸ μεγάλο ποταμὸ)* ἢ La chasse à l' hippopotame (τὸ κυνήγι τοῦ ἱπποπόταμου).
*Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Βοηθός:* Ροζὲ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ., Kodachrome, 45'.
**Les cimetières dans la falaise** *(Τὰ νεκροταφεῖα στοὺς βράχους).*
*Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Βοη-*



Ὁ Ζὰν Ροὺς

Ὁ Ζὰν Ροὺς στὸ γύρισμα τῆς ταινίας *Ἡ ἀνθρώπινη πυραμίδα.*

Ἡ Ναντὶν Μπαλὸ καὶ ὁ Ζὺλ Κεὰν στὸ *Gare du Nord (Σταθμὸς τοῦ βορρᾶ)*

*θός:* Ροζὲ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome, 25′.

**Les hommes qui font la pluie** *(Οἱ βροχοποιοὶ)* ἢ Yenendi ou les faiseurs de pluie. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Βοηθός:* Ροζὲ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome. 25′.

**Les gens du mil** *(Οἱ ἄνθρωποι τοῦ κεχριοῦ).*
*Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Βοηθός:* Ροζὲ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome, 45′.

**1952: Alger-Le Cap** *(Ἀλγέρι - Τὸ ἀκρωτήρι).*
*Σκηνοθεσία:* Σὲρζ ντὲ Πολινύ. *Σύμβουλος:* Ζὰν Ρούς. Μικροῦ μήκους.
**Les fils de l' eau** *(Οἱ γιοὶ τοῦ νεροῦ).* Μεγάλου μήκους ταινία ποὺ περιλαμβάνει τὶς ἑξῆς μικροῦ μήκους: Les faiseurs de pluie, La circoncision, L' enterrement, La chasse à l' hippopotame, Culture du mil.
*Παραγωγή:* Ζὰν Ρούς. Films de la Pléiade.
*Σκηνοθεσία, φωτογραφία καὶ σπηκάζ:* Ζὰν Ρούς. Μεγέθυνση σὲ Gévacolor 35 μ.μ., 2.400 μ., 88′.
*Πρώτη προβολή:* Νοέμβρης 1958.

**1954-55: Les maîtres fous.** *(Οἱ τρελλοὶ ἄρχοντες)*
*Σκηνοθεσία, φωτογραφία, σπηκάζ:* Ζὰν Ρούς. *Ἦχος:* Νταμουρὲ Ζίκα. *Μοντάζ:* Σουζὰν Μπαρόν. *Παραγωγή:* Films de la Pléiade. 988 μ., 36′. Βραβεῖο στὸ Φεστιβὰλ Βενετίας, στὸ ἐθνογραφικὸ τμῆμα (1957).
**Mamy water** *(Τὸ ψάρεμα καὶ ἡ λατρεία τῆς θάλασσας).*
*Ἦχος, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς.
*Παραγωγή:* Films de la Pléiade 16 μ.μ., μεγεθυμένο σὲ 35 μ.μ. 510 m., 19′.

**1957: Moro Noba**
Μικροῦ μήκους. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Μοντάζ:* Ζὰν Ραβέλ.

**1958: Moi un noir** *(Ἐγὼ ἕνας μαῦρος).*
Μεγάλου μήκους. *Σενάριο, σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς.
*Ἑρμηνεία* (μὴ ἐπαγγελματίες): Οὐμαροὺ Γκάντα, Πετὶτ Τουρέ, Ἀλασὰν Μέϊγκα, Ἀμαντοῦ Ντέμπα, Σεϊντοῦ Γκέντ, Καριντιὸ Φαούντου, Μαντμουαζὲλ Γκάμπι. *Μουσική, διευθυντὴς ὀρχήστρας:* Γιόπι Ζοζὲφ Ντεγκρέ, *Τραγούδι:* Μύριαμ Τουρέ, Νταγιὲ Γιέρο, Ἀμαντοῦ Ντέμπα. *Γαλλικὸ σπηκάζ:* Οὐμαροὺ Γκάντα. *Σύμβουλος:* Ἰμπραχίμ Ντία. *Ἦχος:* Ἀντρὲ Λιμπέν. *Μοντάζ:* Μαρὶ Ζοζὲφ Γιογιότ, Κατρὶν Ντουρνιόν. *Διευθυντὴς παραγωγῆς:* Ροζὲ Φλετού. *Παραγωγή:* Films de la Pléiade, Πιὲρ Μπρονμπερζέ. *Διάρκεια:* 70′. Eastmancolor. Βραβεῖο Λουὶ Ντελύκ 1959.

**1959: La pyramide humaine** *(Ἡ ἀνθρώπινη πυραμίδα).*
*Σενάριο, σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Φωτογραφία:* Λουὶ Μιάγ. *Ἦχος:* Μισὲλ Φανό. *Ἑρμηνεία* (μὴ ἐπαγγελματίες). Ναντίν,

Ντενίζ, Ἀλαίν καὶ Ζὰν Κλώντ. *Παραγωγή:* Films de la Pléiade. *Διάρκεια:* 90'. Eastmancolor 1960.

**1960: Hampi, ils posent le ciel sur la terre** *(Χάμπι, βάζουν τὸν οὐρανὸ πάνω στὴ γῆ).*
Μικροῦ μήκους. *Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς.
**Chronique d' un été** *(Τὸ χρονικὸ ἑνὸς καλοκαιριοῦ).*
*Σενάριο:* Ζὰν Ρούς, Ἐντγκὰρ Μορὲν. *Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Φωτογραφία:* Ροζὲ Μοριγιέρ, Ραοὺλ Κουτάρ, Ζὰν-Ζὰκ Ταρμπές, Μισὲλ Μπρώ. *Μοντάζ:* Ζὰν Ραβέλ, Νένα Μπαρατιέ, Φρανσουάζ Κολέν. *Ἑρμηνεία:* Μαρσελίν, Μαρὶ-Λού, Ἀνζελό, Ζὰν-Πιέρ· οἱ ἐργάτες: Ζὰκ καὶ Ζάν. Οἱ φοιτητές: Ρεζίς, Σελίν, Ζὰν-Μαρί, Ναντίν, Λαντρύ, Ρεμόν· οἱ ὑπάλληλοι· Ζάκ, Σιμόν οἱ καλλιτέχνες: Ἀνρύ, Μαντί, Κατρίν· ἡ κόβερ-γκέρλ.: Σοφί. *Διευθυντὴς Παραγ.:* Ἀντρὲ Ἀϊνρὶς. *Παραγωγή:* Argos Films —Ἀνατὸλ Ντομάν. *Διάρκεια: 85'.* Βραβεῖα στὰ Φεστιβὰλ τοῦ Μάνχαϊμ, τῶν Καννῶν καὶ τῆς Βενετίας.

**1962 Monsieur Albert, prophète** *(Κύριος Ἀλμπέρ, προφήτης).*
Μικροῦ μήκους. *Σενάριο, σκηνοθεσία, στηκάζ:* Ζὰν Ρούς. *Μοντάζ:* Ζὰν Ραβέλ. *Παραγωγή:* Argos Films. 900μ. ἔγχρωμο. *Διάρκεια: 33'.*
**Urbanisme Africain** *(Ἀφρικανικὴ πολεοδομία).* Μικροῦ μήκους.
**Abidjan port de pèche.** *(Μικροῦ μήκους)*
**Le mil** (Μικροῦ μήκους).
**Pecheurs du Niger** *(Ψαράδες τοῦ Νίγηρα)* Μικροῦ μήκους.
**Sakpata.** *(Μικροῦ μήκους). Σὲ συνεργασία μὲ τὸν* Ζιλμπὲρ Ρουζέ.
**Fêtes de l' Indépendence** *(Γιορτὲς τῆς Ἀνεξαρτησίας).* Μικροῦ μήκους.
**La Punition** *(Ἡ τιμωρία).*
*Σενάριο, Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Φωτογραφία:* Μισὲλ Μπρώ, Ροζὲ Μοριγιέρ, Ζὼρζ Ντυφώ. *Μουσική.* Ζὰν Κριστιὰν Μπάχ. *Μοντάζ:* Ἀννὶ Τρεγκώ. *Ἑρμηνεία:* Ναντὶν Μπαλὼ (Ναντίν), Ζάν Κλώντ Νταρνὰλ (ὁ φοιτητής), Ζὰν-Μαρὶ Σιμὸν (ὁ μηχανικός), Λαντρὺ (ὁ μαῦρος ἀπ' τὸ Ἀμπιτζάν). *Παραγωγή:* Films de la Pléiade. *Διάρκεια: 58'.*

**1963: Les Cocotiers** (Μικροῦ μήκους)

**Les palmiers à huile** (Μικροῦ μήκους)
**Rose et Landry**
*Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Φωτογραφία:* Ζὼρζ Ντυφώ. *Ἦχος:* Μαρὶὲλ Καριέρ. *Μοντάζ:* Ζὰκ Γκοντμπού. Μαυρόασπρο. *Διάρκεια: 28'.*

**1964: L' Afrique et la recherche scientifique** *(Ἡ Ἀφρικὴ καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα).*
Συλλογὴ ἀπὸ παλιότερες μικροῦ μήκους ταινίες.
**Batteries Dogon, élements pour une étude des rythmes** *(Ταμποῦρλα τῶν*

*Cocorico Monsieur Poulet:* προτελευταία ταινία τοῦ Ζὰν Ρούς.

Σκηνὴ ἀπὸ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Ζὰν Ροὺς ποὺ προβλήθηκε στὸ ἐπίσημο συναγωνισμὸ τοῦ φετεινοῦ φεστιβὰλ Καννῶν: *Μπαμπατοῦ (οἱ τρεῖς συμβουλές).*

*Ντογκόν, στοιχεῖα γιὰ μιὰ μελέτη πάνω στοὺς ρυθμοὺς).* Μικροῦ μήκους *σὲ συνεργασία μὲ τὸν* Ζιλμπὲρ Ρουζέ.

**Paris vu par** *(Τὸ Παρίσι μὲ τὰ μάτια τῶν)* Μεγάλου μήκους, σπονδυλωτὴ ταινία, *Σκηνοθεσία:* Ζὰν-Ντανιὲλ Πωλέ, Ζὰν Ντουσέ, Ἐρίκ Ρομέρ, Ζὰν-Λὺκ Γκοντάρ, Κλώντ Σαμπρόλ, Ζὰν Ρουὶς (*Ποὺ σκηνοθέτησε τὸ ἐπεισόδιο* **Gare du Nord).** *Φωτογραφία:* Ἐτιὲν Μπεκέρ. *Μοντάζ:* Ζακλὶν Ρενάλ. *Ἑρμηνεία:* Ναντὶν Μπαλὸ (Ὀντίλ), Μπαρμπὲτ Σρεντὲρ (Ζὰν-Πιέρ), Ζὺλ Κεὰν (ὁ ἀπελπισμένος). *Παραγωγή:* Les Films du Losange.

**Les veuves de quinze ans** *(Οἱ δεκαπεντάχρονες χῆρες).* *Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Φωτογραφία:* Ζὰκ Λάνγκ. *Μοντάζ:* Κλωντὶν Μπουσέ. 698μ.. *Διάρκεια:* 25′.

**1965: La chasse au lion à l' arc** *(Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τόξο).* *Σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Συνεργασία* τῶν Νταμουρὲ Ζίκα, Ἰμπραχὶμ Ντία, Ταλοὺ Μουζουράνε. *Ἦχος:* Ἰντρίσα Μέϊγκα, Μούσα Ἀλιντού. *Μοντάζ:* Ζοζὲ Ματαρασό, Ντὸβ Χένιγκ. *Ἑρμηνεία:* Οἱ Κυνηγοὶ μὲ τὸ τόξο: Ταχίρου Κορό, Βαγκαρὶ Μουσά, Ἰσιακὰ Μουσά, Γιεγιὰ Κορό, Μπελεμπιὰ Ἀμαντού, Ὀσεῖνὶ Ντεμπώ, Σιντικὸ Κορὸ καὶ ὁ μαθητευόμενος Ἀλῆ. *Παραγωγή:* Les Films de la Pléiade — Πιὲρ Μπρονμπερζέ 16 μ.μ. ἔγχρωμο, 2.400 μ. *Διάρκεια:* 88′. Βραβεῖο Χρυσὸς Λέων στὴν 26η Μόστρα τῆς Βενετίας (1965). Ἡ ταινία γυρίστηκε στὰ σύνορα τοῦ Νίγηρα καὶ τοῦ Μαλί, στὴ διάρκεια ἑφτὰ ἀποστολῶν τοῦ C.N.R.S. καὶ τοῦ I.F.A.N. Ἄρχισε τὸ 1958 καὶ τελείωσε τὸ 1965.

**La Goumbe des jeunes noceurs.** Μικροῦ μήκους.

**Tambours et violons des chasseurs Songhay.** Μικροῦ μήκους.

**Alpha Noir.** Μικροῦ μήκους.

**Koli Koli.** Μικροῦ μήκους.

**1967: Jaguar.** Ἄρχισε νὰ γυρίζεται τὸ 1957 στὴ Ἄκρα καὶ στὴ Δαχομέη καὶ τελείωσε 10 χρόνια ἀργότερα. *Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς. *Ἑρμηνεία* (μὴ ἐπαγγελματίες): Νταμουρέ, Λὰμ Ἰμπραχίμ Ντία, Ἰλὸ Γκαουντέλ. *Παραγωγή:* Les Films de la Pléiade. *Διάρκεια. 110′.*

**1967-69: Le Sigrie.** (Ρεπορτὰζ ἀπὸ τὴ γιορτὴ τῆς φυλῆς τῶν Ντογκόν). *Γυρισμένο ἀπὸ τὸν* Ζὰν Ρουὶς *μὲ τὴ συνεργασία τῆς* Ζερμαὶν Ντίτερλαιν.

**1969-70: Petit à petit** *(Λίγο-λίγο).* *Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Ζὰν Ρούς. *Ἦχος:* Μουσὰ Ἀμιντού. *Μοντάζ:* Ζοζὲ Ματαρασύ, Ντομινὶκ Βιλέν. *Μουσική:* «Petit à petit»: Ἕνος Ἀμελοντόν. *Ἑρμηνεία:* Νταμουρὲ Ζίκα, (Νταμουρέ), Λὰμ Ἰμπραχὶμ Ντία (Λάμ), Ἰλὸ Γκαουντὲλ (Ἰλό), Σαρὶ Φάϊ (Σαφί), Ἀριὰν Μπρινετὸν (Ἀριάν), Φιλὶπ Λυζουῖ (ἀλήτης) Ταλοὺ Μουζουρὰν (Ταλού), Μουσταφὰ Ἀλασὰν (Μουσταφὰ) Ἰντρίσα Μαϊγκά) (Ἰντρίσα), Μαρὶ (Μαρί), Σὰρλ Σαμποὺ (Κος Καμπού), Μισὲλ Ντελαὰι (Μισὲλ), Συλβὶ Πιὲρ (νεαρούλα μὲ τὰ χαλασμένα δόντια). *Παραγωγή:* Les Films de la Pléiade — Πιὲρ Μπρομπερζέ. *Τόποι γυρίσματος:* Παρίσι, Νίγηρας, Ἀκτὴ τοῦ Ἐλεφαντοστοῦ, Ἰταλία, Καναδάς, Ἑλβετία, Η.Π.Α. Eastmancolor. *Διάρκεια: 96′.*

**1970-71: Architecture a Ayorou** (μικροῦ μήκους) — **Simiri** (μικροῦ μήκους) — **Yantala** (μικροῦ μήκους). **Tourou** (μικροῦ μήκους) — **Porto Novo** (μικροῦ μήκους), ταινία πάνω στὸ δαιμονισμό — **Dongo** (μικροῦ μήκους).

**1974: Cocorico Monsieur Poulet** *Σεν, Σκηνοθεσία:* Ζὰν Ρούς, Νταμουρὲ Ζικὰ — Λὰμ Ντιά. *Παραγωγή:* Les Films de l'homme καὶ Dalarou (corpoduction Franco - Nigerienne). 16 μ.μ. ἔγχρωμο. *Διάρκεια 90′.*

Μ.Δ.


**ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΨΑΧΝΑΤΕ ΝΑ ΔΕΙΤΕ**

*Κινηματογράφος Τέχνης* ***ΛΙΛΑ***

*Νάξου 115 - Στ. Ἁγ. Λουκᾶ (Πατήσια).*

*Τηλ.: 20.16.849*

Ὁ Ταμίνο (Γιόζεφ Καίστλινγκερ) καὶ οἱ Τρεῖς Κυρίες (Μπιργκίτα Σμίντινγκ, Κίροτεν Βάουπελ, Μπρὶτ-Μαρὶ Ἀρὺν) στὸ *Μαγεμένο Αὐλὸ* τοῦ Μπέργκμαν.

# Ἡ Σιωπὴ τῆς Μουσικῆς καὶ τὸ Θέατρο τοῦ Θανάτου

## (*Ματιὲς πάνω στὸ* Μαγεμένο Αὐλὸ *καὶ τὶς* Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα Γάμο)

**Τοῦ Νίκου Σαββάτη**

*Ἡ μεταφυσικὴ ἔρχεται νὰ γεμίσει τὶς τρύπες τῆς πολιτικῆς*
Lacan

*Sua passion predominante é la giovin principante*
Leporello, ἄρια 4: τοῦ Don Giovanni

## I

Θὰ προσπαθήσω ἕνα πλησίασμα - ἀναγκαστικὰ κριτικὸ - στοὺς δύο τελευταίους σταθμοὺς τῆς μπεργκμανικῆς φιλμικῆς πορείας, μιὰ περιπέτειας τῶν σημείων, ποὺ καὶ στὸ κλείσιμό της πασχίζει νὰ παραμείνει ἐνιαία καὶ συνεχής, μετὰ τὸ ἀριστούργημα τῆς βαθιᾶς κρίσης ποὺ εἶναι ἡ *Περσόνα*. Περιπέτεια τῶν σημείων, εἰδωμένη στὰ διαδοχικά της στάδια: διασπορὰ / ἐπανασυγκόλληση τους κάτω ἀπὸ

τὴ σκέπη ἑνὸς κώδικα, ποὺ εἶχε διαλυθεῖ τόσο συγκλονιστικὰ στοὺς ρυθμούς, ποὺ τὸν ὑποστήριζαν *(Περσόνα).*

Ἔχουμε, λοιπόν, νὰ κάνουμε μὲ μιὰ συστηματοποίηση καὶ μιὰν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἐγκαθίδρυση τοῦ συμβολικοῦ σὲ μιὰ φιλμικὴ ἐμπειρία, ποὺ ξοδεύτηκε νὰ μιλάει γιὰ τὴ παράνοια, τὴ μυστήρια καὶ ἀνεξήγητη ἐπιθετικότητα, τὴν ἀγωνία καὶ τὴν ἐπιθυμία θανάτου *(Ὥρα τοῦ Λύκου - Ντροπή),* μὲ ἕνα ἀργὸ κλείσιμο, μιὰν ὁμολογία τῶν ἀποστάσεων ἀπὸ τὴ πραγματικότητα, ποὺ δομεῖ τὶς σπασμωδικὲς καὶ ἀντιφατικὲς ταινίες *Τὸ Πάθος, Ἡ Ἐπαφή.* Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ ἄγχος, ἡ τρέλλα, τὸ χάσιμο τοῦ ἑαυτοῦ, ἀπὸ τὴν ἄλλη μιὰ προσπάθεια προσέγγισης τῆς πραγματικότητας μὲ τὴν ἐπεξεργασία μιᾶς προβληματικῆς πάνω «στὸ ἀνθρώπινο ζευγάρι». Πάντα ἡ προσπάθεια νὰ πλησιαστεῖ ἡ πραγματικότητα «μέσα ἀπὸ τοὺς μηχανισμοὺς τῆς ἡδονῆς», τὴ γλώσσα (Λακάν),[1] ποὺ θέλει νὰ λειτουργεῖ στὸν Μπέργκμαν μέσα σὲ μιὰ ἀπουσία, ἕνα ἰδεολογικὸ κενὸ - κι ὕστερα;

Τὸ ξαναδιάβασμα ἑνὸς «οἰκογενειακοῦ ρομάντζου» - ἀντανακλάσεις μακρυνὲς ἀπὸ τὶς *Ἀγριοφράουλες* - μέσα σ' ἕνα ἀσφυκτικὸ θησαυροφυλάκιο τοῦ μπαρόκ, ἡ ζωγραφικὴ τῆς τρέλλας καὶ ἡ μουσικὴ μιᾶς ὁλοκληρωτικῆς, ἀργῆς καὶ ἡδονικῆς ἀπώλειας, ὁ ρόγχος τοῦ θανάτου πάνω στὰ φαντάσματα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ μερικὲς ἀναπάντητες ἐρωτήσεις: τί θὰ μᾶς ποῦν οἱ γυναίκες, ἂν τοὺς δώσει ὁ ἄντρας τὸ λόγο, γιὰ τὴ γυναικεία τους «φύση», τὴ σεξουαλικότητα καὶ τὴν ἐπιθυμία θανάτου (ποὺ δομεῖ τὴν ταινία *Κραυγὲς καὶ Ψίθυροι);* Ὁ ψυχολογισμὸς (ποιός εἶναι ὁ πόθος τῆς γυναίκας;) ἀνακατεμένος μὲ τὸν μυστικισμὸ (ἡ γυναίκα δὲν ξέρει γιὰ τὴν ἡδονή της;) σ' ἕνα φὶλμ πάνω στὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ἀντικείμενου τοῦ βλέμματος, ἀντικείμενου τῆς ἐπιθυμίας, ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο ποὺ τὸ ἀναγνωρίζει (τὸν σκηνοθέτη / τὸν θεατή)...

Κι ἔπειτα μιὰ καινούργια προσπάθεια προσέγγισης τῆς πραγματικότητας μὲ τὶς δύο ταινίες ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν. Πραγματικότητα πολιτιστικὴ στὴ μιά, (τὸ ἀνέβασμα τῆς ὄπερας), ἐρωτικὴ (τὸ «ἀνθρώπινο ζευγάρι») στὴν ἄλλη. Ἡ μιὰ ταινία εἶναι πάνω στὴ μουσικὴ (τὴν ἀπόλαυση;), ἡ ἄλλη ταινία σημαδεύεται ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἀπουσία της. Πρόκειται γιὰ φιλμαρισμένο θέατρο, μιὰ ἀπόπειρα ξαναγεμίσματος τοῦ σημαίνοντος τοῦ μπεργκμανικοῦ «δυναμὸ» κι ἕνα τηλεοπτικὸ «ντοκυμαντὲρ» προσώπων, ποὺ ἁρπάζονται στὴν ἀτέλειωτη διαλεκτικὴ ὄξυνση καὶ τὸν μετασχηματισμὸ τῶν σχέσεων τους, ἔτσι ὅπως καθρεφτίζεται μέσα στὴ γλώσσα. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ σταθεροποίηση τῆς συμβολικῆς λειτουργίας τοῦ κινηματογράφου, τὸ ξεκαθάρισμα τῶν σχέσεων του μὲ τὴ σκηνή, τὴν ὄπερα, μιὰ δουλειὰ τῆς «θέσης» (ἀφοῦ γίνεται πάνω στοὺς διάφορους κώδικες), καὶ ἡ μετάδοση αὐτῆς τῆς θέσης μέσα ἀπὸ μιὰ κινηματογραφικὴ ρητορεία, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς διατύπωσης. Οἱ διαφορὲς εἶναι ἀκόμα περισσότερες. Στὴ μιὰ ταινία ἔχουμε τὶς πρωτογενεῖς μυθικὲς δομὲς τῶν Μότσαρτ - Σικανέντερ, στὴν ἄλλη τὸ ζωγράφισμα ἑνὸς φανταστικοῦ ἐρωτικοῦ ντουέτου, ποὺ μᾶς παραπέμπει στὸν Στρίνμπεργκ. Καὶ στὶς δύο ταινίες ὑπάρχει ἡ ἔμμονη ἀπουσία μιᾶς ἰδεολογίας, ποὺ καταλήγει νὰ συνιστᾶ μιὰ ἰδεολογία. Συμπυκνώνοντας, ἀναφέρουμε, ὅτι ὅπως σ' ὅλες τὶς ταινίες τοῦ Μπέργκμαν, ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ ἱστορία χώρου: τὸ σκηνικὸ τοῦ θεάτρου στὸ *Μαγεμένο Αὐλό,* ποὺ μᾶς δείχνεται, ὁ κοινωνικὸς χῶρος στὶς *Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα Γάμο* ποὺ μᾶς ἀποκρύβεται. Ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ ἱστορία τῆς γλώσσας (ἡ μουσικὴ - τὸ μυθιστόρημα), τοῦ βλέμματος καὶ τοῦ θανάτου.

Τὸ ἀριστουργηματικὸ μοτσάρτιο παιχνίδι ἀντιστέκεται στὸ ἀνέβασμα τοῦ Μπέργκμαν, ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὸ «ἐξανθρωπίσει», νὰ ἀρνηθεῖ δηλαδὴ νὰ τὸ μελετήσει, καὶ τελικὰ νὰ τὸ εὐνουχίσει. Κινηματογραφώντας μιὰν ὄπερα ὁ σκηνοθέτης ἔχει μιὰ διπλὴ εὐκαιρία: ἀναστέλλει γιὰ λίγο τὴν ἄντληση ἀπὸ τὰ κοιτάσματα τοῦ φανταστικοῦ του - ποὺ ὁ μύθος τοῦ ἀστοῦ καλλιτέχνη τὰ θέλει ἀνεξάντλητα καὶ συνεχῶς ἀνανεωμένα - καὶ βάζει σὲ κίνηση ἕνα σημαίνοντα μηχανισμό, ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα σίγουρο ἀποθεματικὸ ἀπόλαυσης. Οἱ ἴδιοι οἱ ὅροι «ἀποθεματικὸ - κοίτασμα» μᾶς παραπέμπουν ἤδη σ' ἕνα χῶρο κλειστό, ὅπου ἐξασκεῖται αὐθαίρετα μιὰ ἐξουσία.

Ἀλλὰ γιατὶ τὸ θέατρο, ἡ ὄπερα; (ἂς μὴν ξεχνᾶμε καὶ τὶς δουλειὲς τοῦ Στράουμπ). Ἡ θεατρικὴ σκηνή, εἶναι γνωστό, δίνει στὸν κινηματογράφο τὴν ὑπόσχεση μιᾶς ἀναγέννησης τοῦ σημαίνοντος[2], δείχνει, ὅτι ἡ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου εἶναι λειτουργία κατεξοχὴν συμβολική, ξανατοποθετεῖ τὸν θεατὴ ἐρωτικὰ ἀπέναντι στὴ θεατρικὴ σκηνογραφία. Τὸ θέατρο ἀποστασιοποιεῖ, καταγγέλοντας συγχρόνως τὴν ἐξουσία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας, στὸ ἐπίπεδο τῆς

*1. Jacques Lacan στὸ* Le Séminaire, Livre XX: Encore, *Editions du Seuil, 1975.*

*2. Βλ. Πασκὰλ Μπονιτσέρ,* Σχετικὰ μὲ τὴν «Τελετή», *στὸ* Σ.Κ., *ἀρ. 27-28, Ἰαν-Φεβρ.-Μάρτιος 73.*

πρωταρχικῆς ἰδεολογικῆς της κίνησης: τὸ ψεύτικο βάθος, ποὺ ἡ προβολὴ τῆς εἰκόνας ἐπενδύει στὴν ὀθόνη, εἶναι ξεκάθαρα *μὴ πραγματικό*, σκηνικό, κατασκευασμένο. Ἡ ὄπερα, θεσμὸς ἀναχρονιστικὸς γιὰ πολλούς, ἐπαναστατικὸς γιὰ ἄλλους, εἶναι μιὰ διαδικασία ἀκόμα περισσότερο συμβολική, μιὰ ποὺ ἀποτελεῖ, ὅπως παρατηρεῖ ἡ Κατρὶν Μπακὲς-Κλεμὰν[3], τὴ σκηνὴ ὅπου ξετυλίγεται τὸ παιχνίδι τῶν ἰδεολογιῶν κι ὅπου ξαναβρίσκουμε κάτι χαμένο ἀπὸ καιρό: *τὴν τραγουδιστὴ ὁμιλία*. Ἡ μὴ πραγματικότητα στὴν ὄπερα «ὁ παραλογισμός της, βρίσκεται στὸ ὅτι χρησιμοποιοῦνται σ' αὐτὴν στοιχεῖα λογικά, ὅτι γίνεται ἡ προσπάθεια νὰ βρεθεῖ μιὰ κάποια ὑλικότητα καὶ ἕνας κάποιος ρεαλισμός, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ μουσικὴ ἐκμηδενίζει ὅλα αὐτά» (Μπρέχτ) . Ἡ ὄπερα εἶναι ἡ ἀπειλὴ τοῦ λόγου τοῦ διαφωτισμοῦ, ἀφοῦ ἡ μουσικὴ ἀνοίγεται συνέχεια στὴν ἀπόλαυση, στὴν ἡδονή, στὴν ἀπώλεια, στὴν καταστροφή. Ὁ *«Μαγεμένος Αὐλὸς»* τοῦ Μότσαρτ καὶ θεματικά, - μιὰ ποὺ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸ ἱερὸ καὶ τὴ θεϊκότητα, - ἀλλὰ καὶ σὰν μοίρασμα τῶν φωνῶν, δικαιώνει τὴν ψυχαναλυτικὴ καὶ ἐθνολογικὴ ὑπόθεση, «ὅτι κάθε φωνή, ποὺ τραγουδάει, κάθε φωνὴ ἔξω ἀπὸ τὴ καθημερινή της χρήση, θὰ εἶχε σχέση μὲ τὴν φωνὴ τοῦ θεοῦ: δηλαδὴ μὲ τὴ φωνὴ τοῦ πατέρα[3]...», «τὸ φαλλικό του ἀνάστημα» (Ρολὰν Μπάρτ)[5].

Στὴν κινηματογράφιση τῆς Μοτσάρτιας ὄπερας ὁ Μπέργκμαν χρησιμοποιεῖ τὴ θεατρικὴ σκηνή, ποὺ τὴν ξανακατασκευάζει στὸ στούντιο. Ὁ χῶρος λοιπὸν εἶναι δύο φορὲς ψεύτικος. Ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ τοὺς τραγουδιστὲς μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνὴ μὲ μιὰ χειρονομία ὄχι, βέβαια, ἀποστασιοποίησης - εἴμαστε μακρυὰ ἀπὸ τὸν Μπρὲχτ - ἀλλὰ προσπαθώντας νὰ μᾶς δημιουργήσει μιὰ περισσὴ «ἐντύπωση πραγματικότητας», ἰδεολογικὸ τέχνασμα ποὺ εἶναι πρωταρχικὸ στὴν κινηματογραφικὴ ταινία γενικά. Συγχρόνως παράγεται μιὰ δευτερεύουσα μυθοπλαστικὴ δομὴ ποὺ ταυτίζει ἢ ἀπομακρύνει τοὺς ἠθοποιοὺς ἀπὸ τοὺς ρόλους τους (ὁ τραγουδιστὴς - Παπαγκένο ἀργεῖ νὰ βγεῖ στὴ σκηνή, εἶναι ἀστεῖος καὶ ἀδιάφορος ὅσο καὶ στὸ ρόλο του, ὁ Σαράστρο κοιτάζει μέσα ἀπὸ τὴν αὐλαία στὸ «Μὰρς τῶν Ἱερέων κ.ἄ.»)... «...Μέσα στὶς διαδικασίες ἀνάγνωσης τῆς ταινίας, ποὺ περνοῦν ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια, τὸ βάθος πεδίου, τὴν ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας καὶ τὴ μυθοπλασία εἰσάγεται μιὰ πρώτη σύγχιση: *τοῦ ἀληθινοῦ καὶ τοῦ ψεύτικου*»[6]. Καὶ αὐτὴ ἡ σύγχιση τῶν χώρων καὶ τῶν λειτουργιῶν δὲν πάει, βέβαια, μόνη της.

Ἡ φιλμικὴ σκηνὴ «μέσα στὴ δυναμικὴ καὶ τὴ διαχρονία της, στὸ ἐπίπεδο δηλαδὴ τῆς συνέχειας, τῆς διαδοχῆς καὶ τῆς φυγῆς τῶν πλάνων, εἴτε μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ συγχρονία της διασχίζεται ἀπὸ τὸ παιχνίδι καὶ τὴ δουλειὰ μιᾶς πρώτη ἀπουσίας...»[6]. Κάτι δὲν βρίσκεται ἐκεῖ, ὄχι ἡ Ἱστορία, ὅπως σ' ὅλες τὶς ταινίες - ἀλλὰ ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ τῆς ὄπερας, ποὺ ἀναπαρασταίνεται. Δὲν βλέπουμε στὴν ταινία οὔτε ἕνα πλάνο τῆς ὀρχήστρας καὶ τὰ τραγούδια εἶναι ἠχογραφημένα σὲ «πλαίη-μπὰκ» (ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ παραπέμψουμε στὴ δουλειὰ τοῦ Στράουμπ γιὰ τὸν Μπὰχ ὅπου ἡ μουσική, σὰν διαδικασία παραγωγῆς, φτιάχνεται μπροστὰ στὴν κάμερα καὶ τὸ μικρόφωνο). Ἡ σκηνοθεσία τῆς ταινίας συγκρούεται μὲ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία, γιὰ νὰ ἀνατρέψει τὴ λειτουργία τῆς τελευταίας, ὑπογραμμίζει μὲ γκρὸ πλὰν τὶς ἄριες, ἀποδυναμώνει τὶς δραματικὲς σκηνὲς τῆς ὄπερας (τὸ μεγάλο ρετσιτατίβο τοῦ Ταμίνο, ὁ διάλογός του μὲ τὸν ἱερέα μὲ τὰ τυπικὰ «σὰν - κόντρσαν»). Τὸ μοντάζ, ἀπὸ τὰ πρῶτα μέτρα τῆς οὐβερτούρας πάει νὰ δώσει στὴ ταινία μιὰ λειτουργία κωδικὴ καὶ ρυθμική, ἀνάλογη μ' ἐκείνη τῆς μουσικῆς. Ὅπως ἦταν φυσικὸ οἱ ἀντιφάσεις ὅλης αὐτῆς τῆς κατασκευῆς, ἡ ἑτερογένεια ἀνάμεσα στὸ φιλμικὸ πεδίο (ποὺ θέλει νὰ εἶναι ὁ χῶρος τῆς θεατρικῆς ἀναπαράστασης) καὶ τὸ πεδίο ὄφφ (ποὺ εἶναι ὁ χῶρος τοῦ ἤχου), ἀνάμεσα στὴ ροὴ τῆς ταινίας (δυναμικὴ καὶ συγχρονία) καὶ τὸ καδράρισμα καὶ κάθε φωτόγραμμα (συγχρονία) πνίγονται μέσα σὲ ἕνα σφαιρικὸ καὶ ἑνοποιημένο σύστημα.

Γιατί; μὲ τί ἀποτέλεσμα; Μὰ γιὰ μιὰ ἀπαράδεκτη ἐπιστροφὴ στὸ «φυσιολογικό», τὴν ἀληθοφάνεια, στὸ γνωστὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι τοῦ βλέμματος, ποὺ εἶναι ἄρρηκτα δεμένα μὲ τὸ μεγάλο ἀφηγηματικὸ φίλμ τῆς ταύτισης, τῆς φετιχιστικῆς ἀπόλαυσης. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι, ὅτι μπλοκάρεται ἔτσι ἡ ἀνάγνωση τῆς συγκεκριμένης ταινίας πάνω στὸ μηχανισμὸ ἀπόλαυσης, ποὺ εἶναι ἡ μοτσάρτια ὄπερα. Ἡ παραγωγικότητα τοῦ κειμένου καὶ τῆς ἀνάγνωσης ἐμποδίζεται, ἀφοῦ ὁ θεατὴς καταναλώνει τὸ κείμενο σὰν «ἁπλὸ προϊὸν» (μία ὡραία ἐπιφάνεια) κι ὄχι σὰν τόπο μιᾶς *παραγωγῆς*... ποὺ χρειάζεται μιὰ δουλειὰ ἀποδόμησης τῶν λειτουργιῶν τῆς γλώσσας (ἔκφραση - ἀναπαράσταση - ἐπικοινωνία)[7]. Ἡ τάση στὴ ταινία τοῦ Μπέργκμαν εἶναι νὰ ὀργανωθοῦν οἱ σημασιοδοτικὲς ἑνότητές της πάνω στὴ βάση τῆς μεταμόρφωσής τους σὲ μιὰ κωδικὴ ἑνότητα.

3. *Catherine Backès-Clément*, L'opera ou le réalisme excessif *στὴν* Nouvelle Critique, *ἀρ. 45, Ἰούνιος 1971.*

4. *Στὸ ἄρθρο του:* Notes sur l'opéra "Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny" (Ἄνοδος καὶ πτῶσις τῆς πόλης Μαχάγκονυ), Ecrits sur le théatre 2, *Ἔκδ. de l'Arche (παρατέμπω ἐδῶ στὴ γαλλικὴ μετάφραση).*

5. *R. Barthes*, le grain de la voix, στὸ περιοδικὸ Musique en jeu, *ἀρ. 9, ἀφιερωμένο στὴν* Ψυχανάλυση καὶ μουσική.

6. *Πασκὰλ Μπονιτσέρ*, Hors-champ στὰ Cahiers du Cinéma *ἀρ. 234-235, Δεκ. 71-Φεβρ. 72.*

7. *Βλέπε τὸ ἄρθρο* Analyse textuelle *τοῦ Michel Marie στὴ συλλογὴ* Lectures du film, *collection ça/cinema, Ἔκδ. Albatros, Paris 1976.*

Ἡ ἀφέλεια, ἡ χαρά, τὸ καλό. (Ὁ Παπαγκένο/Χάκαν Χαγκεγκάρτ καὶ ἡ Παμίνα/Ἴρμα Ὑρίλα).

Ἡ σκοτεινὴ συνομωσία τῶν δυνάμεων τοῦ κακοῦ (ὁ Μονόστατος/Ράγκναρ Οὔλφουνγκ, ἡ Βασίλισσα τῆς Νύχτας/Μπίργκιτ Νόρντιν καὶ ἡ ἀκολουθία της).

Καμμιὰ ἐλπίδα ἀποστάσεων ἢ μιᾶς ἔκρηξης στὰ γέλια (- ποὺ εἶναι καὶ ἡ στάση τοῦ Μότσαρτ ἀπέναντι στὴν ὄπερα). Ἡ ταινία λειτουργεῖ στὸ ἐπίπεδο, ὅπου ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα γίνεται ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ «πιστευτή». Στήνεται, γιὰ ἄλλη μιὰ φορά, ὁ μηχανισμὸς γοητείας τοῦ θεάματος, τὸ φετίχ, ἡ μαγεία, ἡ τρομοκρατικὴ ἀπαίτηση τοῦ δημιουργοῦ νὰ τοῦ παραδοθοῦμε χωρὶς ἀντίσταση (βλέπε τὸ γκρὸ πλὰν τοῦ «μαγεμένου» κοριτσιοῦ, ἕνα γοητευτικὸ «ριτορνέλλο»). Οἱ ἰδεοληψίες μιᾶς ὁλόκληρης σκηνοθετικῆς ἐμπειρίας ἀποτυπώνονται πάνω στὴ σκηνογραφία, στὴν «φυσιολογικὴ» ἀξιοποίηση τοῦ βάθους πεδίου, ὅπου θὰ ἐξελιχθοῦν οἱ συγκρούσεις τοῦ ἀστικοῦ δράματος, σὲ μιὰ κωδικὴ χρήση τοῦ χρώματος. Περισσότερο ἀκόμη στὰ πρόσωπα τῶν μέτριων τραγουδιστῶν, ποὺ ὁ Μπέργκμαν προσπαθεῖ νὰ τὰ κάνει νὰ *σημάνουν* ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο. «Πρόσωπα σημαίνοντα» λοιπὸν μιᾶς σκηνογραφικῆς ἄποψης, ποὺ μᾶς παραπέμπει στὴ ρομαντικὴ ζωγραφική, κι ἰδιαίτερα αὐτὴ ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν ἀγγελικότητα. Τὸ ἀνόητο χαμόγελο τῶν προσώπων θὰ σήμαινε, ὅτι δὲν ἔχουν νὰ μᾶς μεταδώσουν τίποτα, γιατί, ὅπως κι οἱ ἄγγελοι τοῦ ρομαντισμοῦ, *«κολυμποῦν μέσα στὸ ὑπέρτατο σημαῖνον»* (Λακάν)[8]. Ἡ *ἡλιθιότητα* τοῦ σημαίνοντος στὴν κυριολεξία; Γιατὶ ὄχι.

Ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ σύγκρουση Μότσαρτ καὶ Μπέργκμαν, ὅπου ὁ τελευταῖος τολμάει τὴ μεγαλύτερη πρόκληση: μᾶς καλεῖ νὰ κάνουμε καὶ τ' αὐτιά μας μάτια, προσπαθεῖ νὰ κάνει τὴ μουσικὴ «νὰ σωπάσει», «ἀφοῦ ὅλα στὴ ταινία παίζονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ ματιοῦ» (Μπονιτσέρ). (Χρησιμοποιεῖ ἀκόμη καὶ ταμπέλες μὲ τὰ «ἀνθρωπιστικὰ» μηνύματα τοῦ λιμπρέττου). Ἐκεῖ ἀκριβῶς σκάβεται τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸν ψεύτικο ρεαλισμὸ τῆς λεπτομέρειας καὶ τὴν χωρὶς ἀληθοφάνεια ἀφήγηση - παιχνίδι τοῦ Μότσαρτ, τὸ προστακτικὸ καὶ συγχρόνως ἀπαγορευτικὸ μπεργκμανικὸ σημαῖνον καὶ τὶς μοτσάρτιες σημειωτικὲς σειρὲς τῆς ἀπόλαυσης.

Τὸ λιμπρέτο τῆς ὄπερας παίζει μὲ μεγάλα θέματα ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν ἐλευθεροτεκτονισμό, γιὰ νὰ τὸν ξεπεράσουν. Τί διηγεῖται ὁ *Μαγεμένος Αὐλὸς* μὲ τὸν κόσμο τοῦ φανταστικοῦ ποὺ ἀνοίγει πάνω στὴ σκηνή; Τὸ παιδί - θαῦμα, ὁ Μότσαρτ, περισσότερο ἀπὸ ποτὲ ἀσχολεῖται μὲ τὴ παιδικὴ σεξουαλικότητα, τὰ σημάδια της μέσα στὸ στάδιο τοῦ φαλλοῦ (καὶ τοῦ λόγου), μᾶς λέει ἕνα παραμύθι γιὰ τὸν βίαιο εὐνουχισμὸ τῆς Μάννας στὸ ὄνομα ἑνὸς Πατέρα, ποὺ ἐνσαρκώνει γοητεία καὶ ἐξουσία, τὴν ἀτέλειωτη ὁμορφιὰ τῆς μουσικῆς, τοὺς χώρους τῆς ἀπόλαυσης ποὺ ἀνοίγει, τὸν ἀδιάκοπο πόλεμο τῶν φύλων, πόλεμο λόγων (τὸ φίμωμα τοῦ Παπαγκένο, ἡ περιφρόνηση τοῦ γυναικείου λόγου στὴ διάρκεια τῆς μύησης), τὴν πάλη ἀντιθέτων βγαλμένων ἀπὸ μιὰ πανάρχαιη, μυθολογικὴ παράδοση, μιὰ πρωτόγονη σκηνή: ἥλιος / σελήνη, θεϊκότητα / ἀνθρώπινη φύση, ζωϊκὸ / πνευματικό, ἱερὸ / κοσμικό, νόμος / ἡδονή, μαγεία / σοφία. Τὸ πριγκηπικὸ ζευγάρι Ταμίνο - Παμίνα, διχασμένο ἀνάμεσα στὴ τρομοκρατία τῶν ἐμφανίσεων τῆς Μάννας καὶ τὴ γοητεία τοῦ Σαράστρο, (τὸ ἀποπλάνεμα τῆς ματιᾶς τοῦ Πατέρα), θὰ ἀποδεχτοῦν, ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ πραγματώσουν τὴν ἕνωσή τους πέρα ἀπὸ τὴ σκέπη τοῦ πατρικοῦ Νόμου, ποὺ μοιράζει τὴν ἡδονὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐξουσία καὶ τὴ γνώση. Παιδιὰ τῆς Μάννας ἀρχικά, θὰ δοῦν τὴν ἐπιθυμία της νὰ διαπράξουν τὸ φόνο τοῦ Πατέρα, νὰ σταματάει μπροστὰ στὴ δύναμη τοῦ λόγου του καὶ θὰ δεχτοῦν τὸ «συμβόλαιο» τῆς εἰσόδου τους στὴν κοινότητα τῶν μυημένων μὲ ὅλες τὶς συνέπειές του: θυσία τοῦ σώματος, νεύρωση, εὐνουχισμός, ἄρνηση τῆς σεξουαλικότητας, καταστροφὴ τῆς γυναικείας «φύσης». Μέτρο καὶ ὅριο τους ὁ Παπαγκένο, ποὺ μαζὶ μὲ τὸ Μονόστατο καὶ τὸ πλῆθος εἶναι «τὸ χαμηλὸ» τῆς ὄπερας. Ἄνθρωπος - πουλί, δυὸ φορὲς *ἄλλος* (ὁ Μὰξ Ἔρνστ ἤξερε ἀκόμη πιὸ πολὺ γιὰ τὴ συμβολικὴ λειτουργία τῶν πουλιῶν στὸ ἀσυνείδητο) θὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερό, ἀλλὰ θὰ ἀνταμειφθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν πατρικὸ Νόμο μὲ τὴ ζωϊκότητα, τὴ σεξουαλικότητα. Θὰ ἀναγκαστεῖ, ὅμως, νὰ περιορίσει τὴν ἡδονή του μέσα σὲ μιὰ κοινωνικότητα (μέσα στὸ γάμο).

Τὸ πιὸ ἐκπληκτικὸ ὅμως στὸ Μότσαρτ, ποὺ πρέπει νὰ τὸ σημειώσουμε, δὲν εἶναι ἡ βαθειά του γνώση γιὰ τὴν παιδικὴ σεξουαλικότητα, τὸ ἐρωτικὸ παιζάρι *(Cosi Fan Tute)* τὸν ταξικὸ χαρακτήρα τῶν ἐρωτικῶν σχέσεων *(Nozze di Figaro)* οὔτε κι ἡ γελοιοποίηση τοῦ Οἰδιπόδειου *(Don Giovanni)*. Πιὸ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἴδια ἡ πρακτικὴ τῆς μουσικῆς του, ποὺ τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν ἀδιάκοπη διαδικασία παραγωγῆς, *σημαίνουσα καὶ οἰκονομική*, ποὺ δὲν καθρεφτίζει μόνο μιὰ προσωπικὴ ἔλλειψη, μιὰν ἐπιθυμία θανάτου, ἀλλὰ τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἄνδρωση (ἰδεολογική, πολιτική, οἰκονομική) μιᾶς συγκεκριμένης ἀστικῆς τάξης. Ἡ

8. Le Séminaire, Livre XX

μουσικὴ σὰν διαδικασία σημαίνουσα διαφοροποιημένη, σὰν δουλειὰ ὄχι μόνο πάνω στοὺς μουσικοὺς κώδικες, ἀλλὰ καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς καινούργιας σχέσης τοῦ ὑποκείμενου μὲ τὸν Ἄλλο. Μιὰ διαδικασία σταθεροποίησης καὶ ξοδέματος μιᾶς (οἰκονομικῆς) *«βάσης», σημαίνουσα πρακτικὴ* κατ' ἐξοχήν, ποὺ γίνεται μιὰ διαλεκτικὴ διαδικασία χωρὶς ὑποκείμενο.

Τὸ ἄλλοθι τοῦ Μπέργκμαν ἦταν, ὅτι δὲν θέλησε νὰ ξέρει τίποτα γι' αὐτά, ὅτι προσπάθησε νὰ ἀνανεώσει μιὰ ὀπτικὴ πάνω στὸ μηχανισμὸ ἀπόλαυσης ποὺ εἶναι ἡ ὄπερα. Ἀλλά, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπρέχτ,[9] ὅλες οἱ ἀπόπειρες ἀνανέωσης τῆς ὄπερας στὸν καπιταλισμὸ δὲν καταφέρνουν τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὴν καταστροφή της. Ὁ Μπέργκμαν δὲν ἤθελε νὰ κάνει αὐτὸν τὸν μηχανισμὸ ἀπόλαυσης, ὄργανο παιδαγωγικὸ καὶ - τὸ χειρότερο - προσπάθησε νὰ τὸν συμφιλιώσει μὲ τοὺς θεατές του πάνω στὴν ἴδια βάση τῆς «παλιᾶς τάξης» πραγμάτων, ποὺ ὁ *Μαγεμένος Αὐλὸς* φαινομενικὰ ὑπηρετεῖ. Γι αὐτὸ καὶ φρόντισε νὰ κάνει τὴ μουσικὴ νὰ σωπάσει μέσα στὰ «εὑρήματα» τῆς παράστασης, τὴ «φρεσκάδα», ποὺ ἡ ὑστερία τῶν κριτικῶν καὶ τοῦ κοινοῦ βρῆκε στὴ ταινία.

Ἐμεῖς προτιμοῦμε νὰ ἀκοῦμε τὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ μὲ τὰ αὐτιά μας καὶ ὄχι μὲ τὰ μάτια, ἀμφισβητοῦμε τὴν ταινία τοῦ Μπέργκμαν στὴν ἴδια τὴ βάση τῆς λειτουργίας της, τὴν γοητεία, ὄχι γιατὶ εἴμαστε ἀντίθετοι στὴν ἀπόλαυση, ἀλλὰ γιατὶ ἀρνούμαστε μιὰν ἀπόλαυση, ποὺ παράγεται ἀπὸ «τὴν ἐρωτικοποίηση ἑνὸς διπλοῦ εὐνουχισμοῦ»: τοῦ Μοτσάρτιου κείμενου, καὶ τοῦ θεατή. «Κι αὐτὴ ἡ ἐρωτικοποίηση δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸν μοχλὸ τῆς ἐξουσίας».[10] (Φιλὶπ Σολλέρς). Διαλέγουμε τὶς δουλειὲς ἑνὸς ὑλιστὴ σκηνοθέτη πάνω στὸ θέατρο, τὴ μουσικὴ καὶ τὴν ὄπερα (τοῦ Στράουμπ), ποὺ εἶναι μιὰ μελέτη τῆς κουλτούρας «σὰν κοινωνικοῦ δεσμοῦ» (Λακὰν) καὶ τῶν οἰκονομικῶν καὶ ἐπιθυμητικῶν μηχανισμῶν, ποὺ τὴν ὑποστηρίζουν. Μιᾶς κουλτούρας ποὺ δὲν ξεκόβεται ἀπὸ τὴν πολιτική, δὲν καταντάει κενοτάφιο γιὰ μιὰ ἀδελφότητα φετιχιστῶν.

## II

Στὶς *«Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα γάμο»*, βλέπουμε μιὰ ἐπιστροφὴ στὶς πιὸ γνώριμες περιοχὲς τοῦ μπεργκμανικοῦ κόσμου, μιὰν ἀκόμη παραλλαγὴ στὰ κύρια θέματά του, ποὺ καθορίζονται ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ταινίας: τὸ ἕνα εἶναι ἡ σκηνή, (τὸ θέατρο ἢ ὁ κινηματογράφος) ἡ ἀναπαράσταση γενικώτερα σὰ Μίμηση τῆς πραγματικότητας, τὸ ἄλλο εἶναι ὁ γάμος, σὰ βιωτικὴ καὶ θεσμοποιημένη σχέση ἄντρα καὶ γυναίκας. Ἡ διήγηση λοιπὸν στὴ πιὸ κλασσικὴ μορφή της, τὸ οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα,[11] σὲ σχέση μὲ τὸ θεσμὸ ἐκεῖνο, ποὺ περισσότερο ἀπὸ ὁποιονδήποτε ἄλλο τῆς δίνει τὴν δυνατότητα τῆς *πλοκῆς*, τὸ γάμο (τὸ *βάθος* της θὰ πρέπει, σύμφωνα μὲ τὸν Μπάρτ, νὰ ἀναζητηθεῖ στὸ οἰδιπόδειο).[12]

Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ δύναμη τῆς ἀφήγησης τοῦ Μπέργκμαν, ποὺ ξεκινάει ἀπὸ πραγματικὲς καταστάσεις, καὶ ἀναπαρασταίνει τὴν περίπτωση ἑνὸς τυπικοῦ ἀνθρώπινου ζευγαριοῦ μιᾶς συγκεκριμένης πραγματικότητας. Μαζὶ μὲ τὴ θεματικὴ ἐκλογή, ποὺ δὲν εἶναι καινούρια στὸ δημιουργὸ καὶ σημαδεύεται πάντα ἀπὸ τὸν κίνδυνο νὰ γλυστρήσει σὲ μιὰ συνηθισμένη παγίδα «χυδαιότητας», ὁ Μπέργκμαν διαλέγει σωστὰ καὶ μιὰ τεχνική: τὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα, τὴν τεχνικὴ δηλαδὴ τῆς ἀκρίβειας τῆς πληροφορίας καὶ τῆς μετάδοσής της - μὲ λίγα λόγια μιὰ κινηματογραφικὴ ρητορική, ποὺ θὰ συναρθρώσει τὶς παραλλαγές του πάνω στὰ δοσμένα θέματα. Κι αὐτὴ ἡ ρητορικὴ καθορίζει καὶ «τὶς ἐρωτικὲς διαστάσεις τῆς γραφῆς του», εἶναι μιὰ χειρονομία στὸν ἄλλο (τὸ θεατὴ) διαφορετικῆς ποιότητας ἀπὸ τὴν ωιοπλάνηση του (τοῦ θεατῆ) στὸ *«Μαγεμένο Αὐλό»*, τὴ μέθοδο δηλαδὴ τῆς ἐπιβολῆς μιᾶς ἐξουσίας πάνω του τοποθετημένης σὲ μιὰ ψεύτικη προοπτικὴ μαγείας. Σ' αὐτὴ τὴν ταινία ὁ σκηνοθέτης δὲν παραδίδεται στὴν ἀπόλαυση, ποὺ τοῦ φέρνει *τὸ θησαύρισμα* τῶν κωδίκων τοῦ μπαρὸκ - ἀντίθετα βλέπουμε κάποια παραίτηση του ἀπὸ τὸ θησαύρισμα. Στὴ θέση του ἡ δίψα μιᾶς καινούριας *ἐπένδυσης τῆς ἐπιθυμίας του*, ποὺ καταλήγει σὲ μιὰ ἁπλούστευση τῶν κωδίκων του (πολλὰ γκροπλάν, λειτουργικὰ ντεκὸρ κι ἐλάχιστη κίνηση τῆς μηχανῆς, ἀπουσία τῆς μουσικῆς, λιτὴ ἠχητικὴ μπάντα). Εἶναι μιὰ ταινία, ποὺ ἔχει νὰ κάνει πέρα ἀπὸ τὴν πίστη καὶ τὴν ἀπιστία στὸ γάμο, μὲ τὴν πίστη τοῦ δημιουργοῦ στὸ περιεχόμενο («Τὸ ἀνθρώπινο ζευγάρι») καὶ τὴν ἀπιστία του « στὴ σημαίνουσα λεῖτουργία τοῦ φανταστικοῦ του, τὸ θέατρο τῆς γλώσσας του»,[13] τὴ φόρμα του.

Τὸ *οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα*, τὸ ἀστικὸ δράμα στὸ θέατρο, εἶναι σίγουρα ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ συνηθισμένα καταφύγια τοῦ ὑποκείμενου καὶ τῆς κυρίαρχης τάξης. Τὸ οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα εἶναι μιὰ δομὴ ὄχι μόνο «καλλιτεχνική», ἀλλὰ ποὺ

*9. Στὸ ἄρθρο* Notes sur l'opéra... *(βλ. σημείωση 3).*

*10.* A propos de la dialectique *στὴν συλλογὴ* Psychanalyse et Politique, *Ἐκδ. du Seuil, 1974.*

*11. Γιὰ τὸ «οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα» περισσότερα στὸ ἄρθρο τοῦ Louis Seguin,* La famille, l'histoire, le roman *ποὺ δημοσιεύτηκε στὰ* Cahiers du Cinéma, *ἀρ. 260-261, Ὀκτ. - Νοέμβ., 1975.*

*12.* Roland Barthes *par R.B., συλ. Ecrivains de toujours, Ἐκδ. du Seuil, 1975.*

*13. R. Barthes, εἰσαγωγὴ στὰ* Essais critiques, *Ἐκδ. du Seuil, 1964.*

φωτίστηκε καὶ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Φρόϋντ σὰν τεχνικὴ ψυχαναλυτική. Ἀλλά, γιατὶ καταφύγιο, κάλυμμα, ἰδιαίτερα ὅταν καθρεφτίζει τὶς συγκρούσεις τῶν προσώπων μὲ τόση βιαιότητα κι ἀληθοφάνεια (ὅπως στὸν Στρίντμπεργκ, ὅπως στὸν Μπέργκμαν); Εἶναι ἕνα φίλτρο κι ἕνα ἐμπόδιο μαζί, ποὺ διϋλίζει ἕνα ὁλόκληρο ὑλικὸ ἀποευαισθητοποιώντας το σὲ μιὰ ἑνότητα, ποὺ σταματάει κάθε παρεμβολὴ τῆς ὁποιασδήποτε *διαδικασίας* σὰν *παραφωνία*, σὰν ἀπειλὴ διάλυσης αὐτῆς τῆς ἑνότητας. Εἶναι ἀκόμα μιὰ ὀθόνη, ποὺ σβήνει ἀπὸ τὴ συνείδηση ὁτιδήποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀνακάτεμα τῶν ἀναμνήσεων καὶ τῶν φαντασμάτων, ποὺ προβάλλεται πάνω της, γιὰ νὰ τῆς δώσει ἕνα νόημα. Εἶναι μιὰ «μνήμη-ὀθόνη», σύμφωνα μὲ τὴν ἐπέκταση τῆς Φροϋδικῆς ἀνακάλυψης, ποὺ κάνει ὁ Guy Rosolato.[14]

Ὁτιδήποτε μπορεῖ νὰ βάλει σὲ κίνδυνο τὴ συνοχὴ τῆς μυθοπλασίας, - εἶναι αὐτονόητο - ἀπωθεῖται ἔξω ἀπὸ τὸ περιθώριο τῆς ὀθόνης αὐτῆς: πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ παραγωγικὴ διαδικασία, ἔπειτα ἡ Ἱστορία (ποὺ θὰ ξαναγυρίσει σὲ μιὰ ἄλλη μορφή: *τὸ ἱστορικὸ* μυθιστόρημα). Οἱ μηχανισμοὶ τῆς ταινίας ἀκολουθοῦν πιστὰ τοὺς ἀφηγηματικοὺς μηχανισμοὺς τοῦ οἰκογενειακοῦ μυθιστορήματος: συνοχὴ τῆς μυθοπλασίας, αὐστηρὴ χρονολογικὴ σειρὰ τῶν σκηνῶν, μιὰ ἀπαρίθμηση σχεδὸν τῶν σεκὰνς τῶν συναντήσεων τοῦ ζευγαριοῦ, συναισθηματικὲς τάξεις ποὺ χτίζουν ὁλόκληρες δομὲς μιᾶς ἀφήγησης, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀφήγησης: ἕνα ἀνθρώπινο ζευγάρι, ἁρπαγμένο μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὸ γάμο, ἀπομονωμένο κι ἀπογυμνωμένο μέσα στὴ διαλεχτικὴ ἀγάπης καὶ μίσους, ποὺ στηρίζει καὶ διαλύει τὴ σχέση του, μιὰ ἀμοιβαία διαδικασία φθορᾶς. Ἐκεῖνο, ὅμως, ποὺ ξεχωρίζει τὴ ματιὰ τοῦ Μπέργκμαν ἀπὸ τὸν κυρίαρχο «ψυχολογισμό», εἶναι ἡ ἐμμονή του νὰ δώσει στοὺς χαρακτήρες του μιὰ τέτοια βαρύτητα, ποὺ νὰ ἀποδείξει μέσα ἀπὸ τὴν τελική τους συνάντηση τὴ χρεωκοπία τοῦ γάμου σὰ θεσμοῦ, τὴν ἀναπόφευκτη σχέση κυριαρχίας, ποὺ καταλήγει νὰ εἶναι σὲ βάρος τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δυὸ συμβαλλόμενους. Ὁ γάμος ἀκόμη σκληρότερα. εἶναι ἕνα

*14. G. Rosolato,* Souvenir-écran *στὴν συλλογὴ ἄρθρων* Ψυχανάλυση καὶ Κινηματογράφος *στὸ* Communications *ἀρ.* 23, *Ἐκδ. du Seuil. 1975.*

Τρυφερότητα καὶ ἀμηχανία ἐναλάσσονται στὸ βλέμμα τῆς Λὶβ Οὔλμαν

καταφύγιο γιὰ τὴ σεξουαλικὴ μιζέρια, ποὺ τὸν στηρίζει (ἡ σχετικὴ ἀνικανότητα τοῦ ἄντρα τοῦ φιλικοῦ ζευγαριοῦ - ἡ ψυχρότητα τῆς Μαριὰν μὲ τὸ σύζυγό της). Τότε τί μένει; Μιὰ βιωτικὴ «ἀτελὴς» σχέση, σχέση σεξουαλικὴ βασικά, ποὺ μπορεῖ νὰ ἐξελίσσεται σὰ σπεῖρα, νὰ ξαναγυρίζει καὶ νὰ κρατάει δυὸ ἀνθρώπους προσωρινὰ ἑνωμένους. Ἡ ὑπερβολική του ἐπιμονὴ νὰ ἀπομονώνει τοὺς ἥρωες ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ χῶρο, ἀλλὰ ἀκόμη κι ἀπὸ τὸ ἄμεσο περιβάλλον τους (τὰ παιδιά τους, τοὺς ἐραστές, τοὺς καινούριους συζύγους τους) καταστρέφει μιὰ καὶ καλὴ τὴν κοινωνιολογικὴ ἐπιθυμία νὰ διαβαστεῖ ἡ ταινία σὰν σοβαρή, «ἐπιστημονικὴ» μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ γάμου, τῆς οἰκογένειας. Τὰ πρόσωπα ἀντίθετα ἐπιμένουν νὰ ξεκόβονται μέσα στὴ μοναξιὰ τῶν λειτουργικῶν ντεκόρ, μέσα στὴν ἀπομόνωση αὐτῶν τῶν ἀδυσώπητων γκρό-πλάν, ἀδιάκοπα ποθῶντας τὸ ἄλλο πρόσωπο ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο (ἡ σκηνὴ στὸ τραπέζι, τὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας). Τί καλύτερος τρόπος νὰ τοποθετηθεῖ ὁ πόθος μέσα σὲ μιὰ ἀρνητικὴ προοπτική, μέσα στὴν *ἔλλειψη* γενικά;

Δὲν εἶναι λοιπὸν ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς μελέτης τοῦ Μπέργκμαν, (μελέτης ἑνὸς κόσμου ὅπου ἔφτασε τὸ τέλος, καὶ ἡ ὑπερ-ηδονὴ τῶν κυρίων, ἀφοῦ πιὰ δὲν ὑπάρχει θεός), ἡ αἰτία τοῦ ἄγχους, ποὺ μεταδίδουν οἱ ἥρωες τῶν ταινιῶν του. Εἶναι αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση τοῦ περιωρισμένου τῆς ἐπιθυμίας, ἡ ἀδυναμία της νὰ ἀρθρωθεῖ, νὰ ἐνταχθεῖ μέσα ἢ καὶ νὰ ἀπειλήσει τὴν ἑνότητα τοῦ κοινωνικο-συμβολικοῦ σχηματισμοῦ. Τὸ περιβάλλον, ὁ κοινωνικὸς χῶρος ἀπωθοῦνται στὸ «φανταστικὸ» τοῦ κειμένου, οὐσιαστικὰ δὲν ὑπάρχουν. Τότε τὶ νόημα μπορεῖ νὰ ἔχει αὐτὴ ἡ πολιτικὴ τοῦ πόθου, ὅταν δὲν μασκαρεύεται μέσα στὴ μαγεία, στὴ τρέλλα, στὴν ἱερότητα, τοὺς χώρους ποὺ ἡ εὐημερούσα σοσιαλδημοκρατία ἔχει ξορκίσει κι ὁ Μπέργκμαν ξαναγράφει στὶς ταινίες του; Τί νόημα μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ταινία γιὰ ἕνα ἐρωτικὸ ζευγάρι, ποὺ ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸν ἔρωτα καὶ τὸ χωρισμό; Γιατὶ τελικὰ οἱ *«Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα Γάμο»* δὲν καταφέρνουν παρὰ τὴν ἐπιτυχία τους, νὰ γίνουν τὸ «εὐαγγέλιο» μιᾶς ἀστικῆς ἢ καὶ μιᾶς μικροαστικῆ

*15. Julia Kristeva,* Pratique signifiante et mode de production, *στὴν συλλογὴ ἄρθρων* La traversée des signes. *Ἐκδ. du Seuil. 1975.*

(στὸ *Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα γάμο* τοῦ Μπέργκμαν, πλάτη ὁ Γιόζεφ Ἔρλαντσον).

ἰδεολογίας; Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ ἴδια ἡ ἀφήγηση: ξεκινῶντας ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα, ἐπιδιώκοντας τὴ μεγαλύτερη ἀληθοφάνεια, δὲν μπορεῖ νὰ κρύψει τὴ σιδερένια της πορεία μέσα ἀπὸ τὸ συμβολικὸ καὶ ἀπὸ τὸ τραῦμα νὰ γλυστρήσει ἠθελημένα στὸ φάντασμα. Ἕνα μακρυνὸ πλᾶνο, νυχτερινό, ἐξωτερικὸ (εἶναι πολὺ σπάνιο στὴν ταινία) χωρίζει τὴν τελευταία σεκὰνς τῆς διήγησης τοῦ ἐφιάλτη, τῆς Μαριάν. Ἕνα πλᾶνο, σκοτεινὸ ἀπειλητικό, πιὸ ἀγχωτικὸ κι ἀπὸ τὶς συγκρούσεις τῶν ἡρώων. Κι ἡ τελευταία σκηνή, μιὰ ξεκάθαρη ἐπανεγγραφὴ τοῦ τέλους τῆς Ντροπῆς, προκαλεῖ κι ἐνοχοποιεῖ τὸ συμπαγὲς οἰκοδόμημα, ποὺ προηγεῖται ἀπ' αὐτήν, δείχνοντας πόσο εὔκολα μπορεῖ νὰ γλυστρήσει νὰ διαλυθεῖ μέσα σ' αὐτὸ ποὺ εἶναι τὸ *φανταστικό του:* τὸ ὄνειρο. Καὶ τότε θὰ ἔχουμε βέβαια νὰ κάνουμε μὲ μιὰ δουλειὰ ὄχι πάνω στὴν πραγματικότητα τῶν ἐρωτικῶν σχέσεων, ἀλλὰ στὸ φανταστικό της, τὴν ἀναπαράστασή τους (στὶς σκηνὲς τοῦ Στρίνμπεργκ, μέσα στὶς ἴδιες τὶς ταινίες τοῦ Μπέργκμαν).

Ἡ ἐρωτικοποίηση μιᾶς ἐπιφάνειας εἰκόνων καὶ ἤχου εἶναι τελικὰ ἡ μόνη πραγματικότητα τῆς μπεργκμανικῆς δημιουργίας. Μιὰ φαινομενολογία, ὅπου ὁ Ἔρωτας κατοικεῖ στὸ κορμὶ καὶ δημιουργεῖ ὅλες αὐτὲς τὶς μορφές, ὅλους τοὺς ἤχους. Πίσω ὅμως ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια, αὐτὲς τὶς τεράστιες εἰκόνες προσώπων ποὺ μᾶς γοητεύουν, νοιώθουμε τὸ Θάνατο νὰ δουλεύει ἀσταμάτητα, ἀνικανοποίητα. Ἡ ἐπιθυμία τοῦ θανάτου εἶναι ἡ ραχοκοκκαλιὰ τῆς ταινίας καὶ περνάει μέσα στὶς διαδοχικὲς ἀπώλειες τοῦ ἀντικειμένου, στὶς ἐπαναφορές, στὸν τραυματικὸ ἐφιάλτη - σημαῖνον μιᾶς νεύρωσης - στὶς στιγμὲς τῆς ἔντασης, στὶς ἀκραῖες καταθλίψεις. Μέσα στὴν ἴδια τὴ στιγμὴ τοῦ ὀργασμοῦ, ποὺ ἡ ταινία δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπαραστήσει στὴ συνάντηση τῆς Μαριὰν καὶ τοῦ πρώην ἄντρα της στὸ γραφεῖο του, γιατὶ ἡ ἡδονὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπαρασταθεῖ. Σ' ὁλόκληρη τὴν ἀντιμετώπιση τῆς σεξουαλικότητας, ποὺ στὸν Μπέργκμαν, ὅπως καὶ στὸν Φρόϋντ, εἶναι πηγὴ ἀγωνίας γιὰ τὸ ὑποκείμενο, *χωρὶς καμμιὰ ἐνδιάμεση ἠθικὴ περιπλοκὴ (Ἡ Σιωπή, Μέσα στὸν καθρέφτη, Περσόνα, Ὥρα τοῦ Λύκου,* κ.ἄ.). Μέσα στὴν προσπάθεια νὰ ἐξακολουθήσει νὰ χτίζει ἕνα λόγο, ἀκριβῶς πάνω στὸ αἰνιγματικό, ποὺ εἶναι γιὰ τὸν ὑστερικὸ καὶ μέχρι σ' ἕνα σημεῖο καὶ γιὰ τὸν ψυχαναλυτή, τὸ σεξουαλικὸ γεγονός. Ἕνα λόγο ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν Κρίστεβα[5], πρέπει νὰ θεωροῦμε ἀκόμη *θρησκευτικό,* ἀφοῦ προσπαθεῖ νὰ ξεχωρίσει *τὰ ὅρια τῆς ἐπιθυμίας καὶ τῆς ὁρμῆς, τὴν ἑτερογένειά της μπροστὰ στὴν ἑνότητα καὶ τὴν ὁμοιογένεια τοῦ κοινωνικοσυμβολικοῦ σχηματισμοῦ* (ποὺ ὁ Μπέργκμαν δείχνει νὰ μὴ θέλει νὰ περιγράψει). Κι ἐκεῖ ἀκριβῶς διαχωρίζουμε τὴ θέση μας μὲ τὴν ταινία, γιατὶ ὁ θρησκευτικὸς λόγος (= ἡ μετατροπὴ τοῦ σεξουαλικοῦ γεγονότος σὲ λόγο) εἶναι μιὰ ἐπιστροφὴ τῆς μεταφυσικῆς, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ θρησκεία φαίνεται νὰ ὑποχωρεῖ. Καὶ ὁ λόγος τοῦ Μπέργκμαν, παρὰ τὴν ἀναμφίβολη ποιότητά του, παρὰ τὸ γεγονός, ὅτι ἀποτελεῖ τὸν *ἄλλο,* μπροστὰ στὸ λόγο τοῦ κράτους καὶ τῆς οἰκογένειας, καταλήγει νὰ γίνει συνένοχός τους.

Εἴπαμε πιὸ πάνω, ὅτι δὲν ὑπάρχει μουσικὴ στὴν ταινία, (δὲν ὑπάρχει ἀπόλαυση), ἀλλὰ μόνο φαινομενικά, ὅπως καὶ στὸ Φρόϋντ. Τὸ διαταχτικὸ τῆς ταινίας, ὅμως εἶναι ἀνάλογο μὲ τὸ διαταχτικὸ τῆς μουσικῆς: σχήματα, ἐπαναλήψεις, ρητορικὴ (μιὰ ἀτέλειωτη σονάτα;), ἡ συμπύκνωση τῶν εἰκόνων σ' ἕνα σύστημα ποὺ ἀποκλείει τὶς παραφωνίες, ἡ μουσικὴ ὁμιλία τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ μέσα της ἀπορροφιέται ἡ σεξουαλικότητα. Ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς *Σιωπῆς* (τοῦ Θεοῦ) οἱ εἰκόνες τοῦ Μπέργκμαν ἐγγράφονται ὅλο καὶ περισσότερο μέσα στὴν σιωπὴ τοῦ Σημαίνοντος, ποὺ παράγει ὅλες τὶς ἁρμονίες, ὅλη τὴ μουσική. Παρόμοια σιωπή, μ' ἐκείνη ποὺ διαιωνίζει ὁ ψυχαναλυτὴς στὴν ἀνάλυση χωρὶς τέλος καὶ ποὺ δίνει στὸ ὑποκείμενο τῆς δημιουργίας τὸ ξεκίνημα, γιὰ νὰ κάνει ἕνα σημαῖνον σύστημα, ἕνα ἄλλο κώδικα τῆς ἀπόλαυσης. *«Ὅλη ἡ μουσικὴ εἶναι γιὰ τὴν εὐχαρίστηση τοῦ αὐτιοῦ καὶ γιὰ τὴ Δόξα τοῦ Θεοῦ»* λέει ὁ Μπάχ, ποὺ σταθεροποίησε (ἡ Δόξα) ἕνα Κώδικα γιὰ χάρη τοῦ Ἄλλου καὶ τοῦ αὐτιοῦ. Δυὸ φορὲς γιὰ τὴν ἡδονὴ λοιπόν. Ἕνα κώδικα ποὺ στὸ τέλος ἀρχίζει καὶ μιλάει γιὰ τὸν ἑαυτό του (οἱ Φοῦγκες τοῦ καθρέφτη τῆς Τέχνης τῆς Φούγκας). Σήμερα ὁ Μπέργκμαν, μέσα ἀπὸ τὴ σιωπὴ τοῦ Σημαίνοντος, τοῦ Σημαίνοντος σὰν ἀρχῆς ἑνοποίησης τοῦ σημαίνοντος συστήματος, φιλτράρει μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἑνὸς οἰκογενειακοῦ μυθιστορήματος, τὴν ἀνησυχία, τὴν ἀγωνία ἑνὸς κοινωνικοῦ συστήματος φαινομενικὰ ἀτάραχτου. Ἐμεῖς περιμένουμε μὲ αἰσιοδοξία τὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς φίλτρων, διαταχτικῶν τὴ μετάθεση τῆς σιωπῆς μέσα στὴν ἐκκωφαντικὴ πολυφωνία τοῦ κοινωνικοῦ «σώματος», τὴν περιπλάνηση τῆς λίμπιντο πάνω σὲ πραγματικὲς ἐπιφάνειες...

*μὲ ἀφορμὴ τὸ βιβλίο:*

«Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν»
Ἐκδόσεις «Κάμερα-Στυλὸ»

Σύνταξη: Διαμάντης Λεβεντάκος

# Μπέργκμαν ἢ σύντομο σχέδιο γιὰ τὴ σωστὴ τοποθέτηση τοῦ δημιουργοῦ.

**τοῦ Μανόλη Κούκιου**

Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο βιβλίο τῆς σειρᾶς (Α1.1) ποὺ σκόπιμα θελήσαμε νὰ θίξουμε δεύτερο, μετὰ δηλαδὴ ἀπὸ τὸ *«Ζὰν-Λὺκ Γκοντὰρ»* (Α2. 3) ποὺ ἐξετάσαμε στὸν *Σ.Κ. 76* τ. 8 (σ. 112-115). Καὶ τοῦτο, γιατὶ στὸ τελευταῖο βιβλίο ὑπῆρχαν ἀρκετὰ πράγματα εὔκολα ἐντοπίσιμα ἀπὸ μιὰ βιβλιοκριτική, ποὺ εἶχε πρόθεση νὰ ἐπιμείνει στὸ σοβαρὸ θέμα τοῦ κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ καὶ τῆς ἰδεολογίας, ποὺ περιβάλλει τὸ ρόλο καὶ τὴ θέση του. Αὐτὸ ἄλλωστε ἀποτελεῖ καὶ τὴ βασικὴ ἀρετὴ τοῦ βιβλίου γιὰ τὸν Γκοντάρ. Ἀντίθετα, στὸ βιβλίο γιὰ τὸν Μπέργκμαν, βυθιζόμαστε σὲ μιὰν ἀποπνιχτικὴ ἰδεολογικὴ καταχνιά, στὸ χῶρο ἑνὸς ἀτέλειωτου παιχνιδιοῦ ποὺ ὀφείλουμε νὰ ἀποδεχτοῦμε δίχως ὅρους. Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀναγνωρίζουμε κάτι, παραγνωρίζουμε κάτι ἄλλο, μὲ ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸ μπλοκάρισμα κάθε δυνατῆς παραγωγῆς γνώσης, τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς «ἰδεολογίας τοῦ δημιουργοῦ», τὴ σύγχυση.

Δὲν θἄξιζε λοιπὸν νὰ ἀσχοληθοῦμε εἰδικότερα μὲ τὰ διάφορα κείμενα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μπέργκμαν, ποὺ ὑπάρχουν στὸ βιβλίο αὐτό. Δὲν θὰ βροῦμε σ' αὐτὰ τίποτα ποὺ νὰ ἀξίζει τὸν κόπο καὶ ἡ ἐνδεχόμενη κριτική μας θὰ στριφογυρνάει μοιραῖα γύρω ἀπὸ τὰ ἴδια θέματα μ' ἐκείνη τοῦ *Σ.Κ. 76* τ. 8. Ἂν μάλιστα στὴ σκέψη τούτη προσθέσουμε καὶ τὴν παρατήρηση ὅτι ἡ κάθε λογῆς «βιβλιοκριτικὴ» ἀπειλεῖται πάντα νὰ αὐτοπεριοριστεῖ στὸν στεῖρο χῶρο μιᾶς ἀδιάκοπης γκρίνιας κι ἑνὸς εὔκολου ἀναμασήματος ἕτοιμων θέσεων, τότε ἔχουμε κάθε δικαιολογία νὰ ἀποφύγουμε σήμερα τὰ γνώριμα «βιβλιοκριτικὰ» μονοπάτια.

Ἂς ἐπιχειρήσουμε νὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ τελείωνε τὸ προηγούμενο κείμενό μας: *τὸ πρόβλημα τοῦ ἐντοπισμοῦ τῆς πραγματικῆς θέσης τοῦ δημιουργοῦ μέσα στὸ «Ἔργο του»*. Κι ἂς πάρουμε σὰν πρόχειρο βοήθημα τὸ κείμενο *«ὁ Μπέργκμαν γιὰ τὸν Μπέργκμαν»* (σ. 11-43), τὸ μόνο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τοῦ βιβλίου (μαζὶ μὲ τὴ Φιλμογραφία καὶ τὰ λοιπὰ στοιχεῖα στὸ τέλος). Ὅπως κάθε δεῖγμα γραφῆς τοῦ Σουηδοῦ σκηνοθέτη, χαρακτηρίζεται κι αὐτὸ ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ ἀναζήτηση, ποὺ δὲν διστάζει νὰ ψάξει ὡς τὶς ἴδιες τὶς ρίζες της, ἀπειλώντας καμιὰ φορὰ νὰ ἀποκαλύψει πράγματα ποὺ ὑποτίθεται ὅτι συγκάλυπτε.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ-ἀρχὴ ὁ Μπέργκμαν μᾶς δηλώνει ὅτι ξέρει πολὺ καλὰ τὴ σχέση του μὲ τὸ ἔργο του. Τὸ ἔργο βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐκφράζει τὸν δημιουργό του, ποὺ ὅπως ὁμολογεῖ κάνει ταινίες σύμφωνα μ' ἕναν ἐσωτερικὸ καταναγκασμό: *«ἐγὼ ἐκφράζομαι κάνοντας ταινίες», «τὸ νὰ κάνω ταινίες εἶναι γιὰ μένα μιὰ φυσικὴ ἀνάγκη ὅπως ἡ πείνα καὶ ἡ δίψα»* (11). Κι ἀμέσως μᾶς σκιαγραφεῖ τὰ πρόσωπα τοῦ ἀτομικοῦ του καλλιτεχνικοῦ δράματος: τὸν ἑαυτό του, τὸ ἔργο-παιδί του καὶ τὸ κοινό. Ἀνάμεσά τους παίζεται ἕνα δράμα ἀνταλλαγῶν, ὑποχωρήσεων καὶ παραχωρήσεων. Στὸ ἕνα ἄκρο ὁ κίνδυνος: «γυάλινος πύργος», ἡ ἀπομόνωση (σ. 12), στὸ ἄλλο ἡ ἐπιτυχία, ἡ ἐπικοινωνία, ἡ «ἔκφραση».

Ἀλλοίμονό μας ἂν πάρουμε τὰ λόγια τοῦ Μπέργκμαν γιὰ ὅ,τι φαίνονται καὶ ἀφεθοῦμε στὸ ρεῦμα τῶν μεθυστικῶν κοινοτυπιῶν του: θὰ ταυτιστοῦμε μαζί του καὶ θὰ υἱοθετήσουμε τὴν ὀπτική του, ποὺ ὅμως ὑπάρχει ἀκριβῶς γιὰ νὰ συσκοτίζει τὴν πραγματική του σχέση μὲ τὸ ἔργο του. Ἀγγίζουμε ἐδῶ τὸ κρίσιμο σημεῖο ὅπου διασταυρώνονται ἡ Νεύρωση τοῦ Ἀστοῦ καλλιτέχνη, ἡ Ἀστικὴ Ἰδεολογία τῆς Καλλιτεχνικῆς Δημιουργίας κι ἡ προσπάθεια γιὰ μιὰν ἐπιστημονικὴ ἀντιμετώπιση. Κοινό τους ὑπόστρωμα, θεμέλιο καὶ μόνιμο πρόβλημα: τὸ Ὑποκείμενο. Ὁ Μπέργκμαν εἶναι λοιπὸν ἕνας Μεγάλος Νευρωτικός, ὅπως Μεγάλοι Νευρωτικοὶ ἦταν κι ὅλοι οἱ ἀστοὶ δημιουργοὶ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέχρι σήμερα. Δημιουργεῖ κάτω ἀπὸ ἕναν νευρωτικὸ καταναγκασμὸ «ἐκφράζοντας» τὸν ἑαυτό του, δηλαδὴ ἀναπαράγοντας μέσα στὸ ἔργο του, χωρὶς τελειωμό, τὴ νεύρωσή του. Ὁ ἴδιος μᾶς εἰσάγει στὴν πρωτόγονη σκηνὴ τῆς νεύρωσης αὐτῆς: *« Θυμᾶμαι ὅτι ἀπὸ τὴν παιδικὴ μου ἡλικία ἀκόμα, ἔνιωθα τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπιδείχνω τὰ ταλέντα μου (...). Προσπαθοῦσα μὲ κάθε τρόπο νὰ προσελκύω τὴν προσοχὴ τῶν μεγάλων πάνω στὶς ἐκδηλώσεις αὐτὲς τῆς «ἐν τῷ κόσμω παρουσίας μου» καὶ πάντα εἶχα τὴν αἴσθηση ὅτι δὲν ξυπνοῦσα ἀρκετὰ τὸ ἐνδιαφέρον τους»* (σ. 24).

Ἡ παρουσία τοῦ ὑποκείμενου αὐτοῦ «ἐν τῷ κόσμω» γίνεται σημαίνουσα γιὰ νὰ καλύψει ἕνα χάσμα ἐνδιαφέροντος, ἕνα χάσμα ἀγάπης. Θὰ τὸ καταφέρει μονάχα, μεταφέροντας ὁλόκληρο τὸ πρόβλημα μέσα στὸ «φανταστικὸ σύμπαν» (σ. 25) ποὺ χτίζει, ἀφήνοντας στὴ θέση του, στὴν πραγματικότητα, μιὰ ἁπλὴ ἐπιθυμία ἀνακοίνωσης, ἐπικοινωνίας, ποὺ τελικὰ τὸν ὁδηγεῖ

στὸν κινηματογράφο. Τώρα πιὰ ξέρουμε καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Μπέργκμαν: Ὑστερία.

Ἀλλὰ τἄχει ἀλήθεια καταφέρει; Ἀπὸ ποῦ λοιπὸν πηγάζει αὐτὴ ἡ διαρκὴς ἀμφισβήτηση τῆς ἴδιας τῆς δουλειᾶς του; «Ἡ δουλειά μας δὲν ἔχει μεγάλο νόημα (...) ἡ προσωπική μου ἀλήθεια (...) ἐκτὸς ἀπ' τὸ ὅτι ἔχει ἀξία γιὰ μένα» (σ. 15).

Καὶ πραγματικά, δὲν ἔχουμε ἐδῶ νὰ κάνουμε μὲ τὴν ὑπερπηδημένη νεύρωση τοῦ κλασικοῦ δημιουργοῦ, ποὺ καταφέρνει τελικὰ νὰ καθρεφτίζεται ναρκισσιστικὰ στὸ ἔργο του: *«καὶ κάθε φορὰ ἀναρωτιέσαι τρομοκρατημένος τὶ ἀκριβῶς θὰ συμβεῖ. Καὶ εἶσαι πάντα ἕτοιμος νὰ σπάσεις τὸ κρύσταλλο τοῦ καθρέφτη»* (σ. 24).

Ἑπομένως, στὰ θεμέλια τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπέργκμαν βρίσκεται ἐνεργὴ σὰν ἠφαίστειο μιὰ ἀξεπέραστη ὑστερικὴ νεύρωση, ποὺ ἐμποδίζει τὸ ἔργο του νὰ πάρει τὴν κλασική του πληρότητα, τὴ μόνη ἱκανὴ νὰ ἀδρανοποιήσει τὸν νευρωτικὸ πυρήνα.

Ὡστόσο δὲν θἄπρεπε γιὰ τοῦτο νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ ὑστερία του καταφέρνει νὰ διασχίζει ἀνενόχλητη ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τὸ ἔργο του. Τὸ κυνήγι τῆς ταυτότητας, τῆς ἀναγνώρισης, τοῦ ὀνόματος, ποὺ συνιστᾶ τὴ σημαίνουσα περιπέτεια τῆς ζωῆς τοῦ νευρωτικοῦ, ἀπορροφᾶται ἐδῶ ἀπὸ τὸν ἠθελημένο/ὑποκριτικὸ (σύμφωνα μ' ἕνα ἐπίσης νευρωτικὸ παιχνίδι) αὐτοπεριορισμό του στὴν παραδοσιακὴ θέση τοῦ καλλιτέχνη-τεχνίτη, ποὺ δουλεύει γιὰ τὸ χτίσιμο ἑνὸς καθεδρικοῦ ναοῦ: δέχεται νὰ χαθεῖ σὰν ὄνομα, νὰ μὴν ὑπάρξει κὰν σὰν τέτοιο, ἀρκεῖ νὰ ἐπιζήσει *«ἕνα μικρὸ κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ μου μέσα στὴ θριαμβικὴ ἀνώνυμη ὁλότητα τοῦ ναοῦ»* (σ. 17)

Σ' αὐτὸ τὸ *«μικρὸ κομμάτι»* τοῦ ἑαυτοῦ του, ποὺ τελικὰ θὰ ἐπιζήσει, πάει νὰ πεῖ θὰ γεφυρώσει τὸ νευρωτικό του χάσμα, παρατηροῦμε ὅτι ἀντιστοιχεῖ τὸ *«μικρὸ δάχτυλο»* τοῦ γίγαντα (σ. 14), ποὺ κατὰ τὸν Μπέργκμαν βάζει σὲ κίνηση ὁ κινηματογραφιστὴς γυρίζοντας ταινίες, τὸ μακρὺ μαυριδερὸ *«πράγμα»* δηλαδὴ ἡ πρώτη ταινία ποὺ ἀπόκτησε σὰν ἦταν παιδὶ (σ. 13), καθὼς καὶ τόσα ἄλλα σημάδια ἑνὸς νευρωτικοῦ φόβου εὐνουχισμοῦ, φόβου ποὺ πρέπει ἀδιάκοπα νὰ γυρεύει προσωρινὴ λύτρωση στὸν φετιχισμὸ τοῦ κλασικοῦ μοντέλου. Μονάχα ταυτισμένος μ' ἕναν ἀπ' τοὺς δράκοντες, τοὺς δαίμονες ἢ τοὺς ἅγιους τοῦ καθεδρικοῦ του ναοῦ (σ. 18) μπορεῖ νὰ βρεῖ μιὰ ταυτότητα.

Ἂν λοιπὸν ὁ Μπέργκμαν δὲν καταφέρνει νὰ ὑπερπηδήσει ὁριστικὰ τὴ νεύρωσή του καταλαμβάνοντας τὴ θέση τοῦ κλασικοῦ δημιουργοῦ, ποὺ τοῦ προσφέρει ὁ κινηματογράφος, ὅμως αἰχμαλωτίζεται σ' ἕνα παιχνίδι ὑπερτίμησης καὶ ὑποτίμησης τῆς θέσης αὐτῆς καὶ τοῦ ρόλου, ποὺ αὐτὴ καθορίζει. Καταλαμβάνει μερικὰ καὶ γιὰ λίγο τὴ θέση, γιὰ νὰ τὴν ἐγκαταλείψει, μόλις ἐπαναλάβει τὴ διαπίστωση ὅτι *«ἡ τέχνη εἶναι χωρὶς νόημα»* (σ. 26) κι ἀναρωτηθεῖ *«ἂν ὑπάρχει λόγος νὰ συνεχίζω τὴν καλλιτεχνική μου δραστηριότητα»* (σ. 27).

Ἔτσι διαγράφει μιὰ τροχιὰ ἀπὸ παρουσίες καὶ ἀπουσίες πάνω στὸ κλασικὸ κείμενο, ὅπου οἱ ἀπουσίες ἀκριβῶς ἀντιστοιχοῦν σὲ μιὰν ὑστερικὴ ἄρνηση τοῦ κειμένου αὐτοῦ, ποὺ ποτὲ ὅμως δὲν ὁλοκληρώνεται. Σύμφωνα μὲ τὴν πολὺ πετυχημένη μεταφορά του (σ. 27), τὰ μυρμήγκια ἔχουν καταβροχθίσει τὸ φίδι, ὡστόσο τοῦτο κινεῖται καὶ φαίνεται σὰν νὰ ζεῖ, ἀφοῦ τὸ πουκάμισό του εἶναι γεμᾶτο ἀπ' τὰ ἔντομα. Χάρη στὴ συμμετοχή του στὸ ἔργο αὐτό, ὁ Μπέργκμαν, μυρμήγκι-τεχνίτης στὸ χτίσιμο τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ, κρατάει τὸ φίδι ἀνέπαφο. Καλύτερα: δημιουργεῖ ἕνα ὁμοίωμα στὴ θέση του. Ἀλλοιῶς τὰ ἔντομα θὰ σκόρπιζαν σὲ μιὰ τρελλὴ φαντασίωση κατατεμαχισμοῦ, εἶδος ποὺ τόσο συχνὰ βρίσκουμε νὰ στοιχειώνει τὸν φανταστικὸ κόσμο τῶν ὑστερικῶν. Καὶ τὸ παιχνίδι αὐτὸ μὲ τὴ θέση τοῦ κλασικοῦ Ὑποκειμένου δὲν μένει χωρὶς συνέπειες γιὰ τὸ κλασικὸ κείμενο. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ τόποι ἐγγραφῆς τοῦ Ὑποκειμένου αὐτοῦ, δηλαδὴ ἀκριβῶς τὰ σημεῖα συναρμογῆς τοῦ κειμένου (οἱ ἀντωνυμίες κι οἱ σύνδεσμοι τοῦ λόγου), προσβάλλονται ἀπὸ τὴν διαρκὴ αὐτοαναίρεση τῆς μπεργκμανικῆς ὑστερίας, ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται μιὰ ἰδιόμορφη πολιτικὴ ἀπέναντι στὸ σημαῖνον. Πολιτικὴ ποὺ ἂν δὲν μπορεῖ νὰ σημάνει μὲ τὸ *σῶμα*, τὸ ἀρχι-ἀπωθημένο τοῦ κλασικοῦ μοντέλου, μπορεῖ νὰ σημάνει μὲ τὸ *πρόσωπο*, μέσα ἀπὸ ἕνα περίτεχνο παιχνίδι μὲ τὰ προσωπεῖα-ρόλους του. Καὶ ποὺ ἂν δὲν μπορεῖ νὰ κλονίσει τὴ λειτουργία τοῦ καθρέφτη σύμφωνα μὲ τὴν ἀστικὴ ἀναπαράσταση, μπορεῖ ὡστόσο νὰ τὸν ραγίσει.

Ὅπως καὶ γιὰ μιὰ σειρὰ μεγάλων Εὐρωπαίων κυρίως δημιουργῶν, ἔτσι καὶ γιὰ τὸν Μπέργκμαν ἡ ὑστερικοῦ τύπου ἀντιμετώπιση τοῦ κλασικοῦ μοντέλου ὁδήγησε σὲ τροποποιήσεις τοῦ μοντέλου αὐτοῦ καί, στὴν καλύτερη περίπτωση, στὸν ἐπικαθορισμὸ τῶν στοιχείων τοῦ κλασικοῦ κειμένου ἀπ' αὐτὸ τὸ Ὑποκείμενο νέου τύπου. Ὅμως ἐδῶ ὁ ἰδιαίτερος, ὅπως τὸν σκιαγραφήσαμε, τρόπος τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑστερικοῦ ὑποκειμένου-Μπέργκμαν στὸ κλασικὸ κείμενο συνεπάγεται τὴ δημιουργία τέτοιων ρωγμῶν στὴν ἀστικὴ ἀναπαράσταση, ὥστε πέρα ἀπὸ κάθε πρόθεση καὶ σὲ πεῖσμα τῆς ἰδεαλιστικῆς κριτικῆς νὰ ἔρχεται συχνὰ ἡ δουλειὰ τοῦ μεταφυσικοῦ Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν πάνω στὸ σημαῖνον κοντὰ σὲ κείνην τῶν σύγχρονων ὑλιστῶν δημιουργῶν.

Μανόλης Κούκιος

# ΒΛΕΜΜΑ ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΗ ΚΙΝΗΣΗ

*Ὁ κλασικὸς ἀμεριχάνικος κινηματογράφος ἔχει συχνὰ γίνει ἀντικείμενο μελέτης ἀπὸ τὸν* Σύγχρονο Κινηματογράφο *καὶ μάλιστα ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ μὲ ἐξαιρετικὴ προσοχή, κείμενα τοῦ Ν. Λυγγούρη γιὰ τὸ Χίτσκοκ (Νο 24-25/26), τοῦ Πασκὰλ Κανὲ πάνω στὴν ἔννοια τοῦ μοντέλου (Νο 23) ἢ τοῦ Ζὰν Πιὲρ Οὐντάρ,* Ἕνας ἐλαττωματικὸς λόγος *(Νο 27/28) ἀποδείχνουν τὴν ἰδιαίτερη φροντίδα ποὺ καταβάλλαμε νὰ πλησιαστεῖ αὐτὸς ὁ κινηματογράφος ἀπὸ πολλὲς σκοπιές, νὰ ἀποπειραθεῖ ἡ σκιαγράφηση τῶν διαφορετικῶν ἀναγνώσεων ποὺ μποροῦν νὰ τοῦ γίνουν μὲ στήριγμα τὰ σύγχρονα θεωρητικὰ ἐργαλεῖα. Ἀπόπειρες, ὅμως, ποὺ λίγο ὡς πολὺ σημαδεύτηκαν ἀπὸ κάποιο «θεωρητικίστικο» πνεῦμα, ἀπὸ ἕνα φάντασμα «ἐπιστημονικότητας», ποὺ κάποτε τὶς ἐμπόδιζε νὰ εἶναι πραγματικὰ παραγωγικές.*

*Παρόμοιος μ' αὐτὰ τὰ ἐπιβλητικὰ ἐμπόδια, ποὺ κάποιος τυφλὸς μόνο θὰ ἀγνοοῦσε ἢ κάποιος ἀφελὴς θὰ ἔλπιζε νὰ βγάλει ἀπὸ τὴ μέση μὲ ἕνα χτύπημα τοῦ χεριοῦ, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα δὲν παύει νὰ σκοντάφτει ἀργὰ ἢ γρήγορα σ' αὐτὰ ἢ ἀκόμα χειρότερα νὰ μπερδεύεται καὶ νὰ τσακίζεται πάνω τους (ἀφοῦ ἔκανε τὸ σφάλμα νὰ μὴν ἐκτιμήσει τὴ σημασία τους), ὁ κινηματογράφος τοῦ Χόλλυγουντ ξεπηδάει καὶ ρίχνει τοὺς ἀπειλητικοὺς ἴσκιους του πάνω στὸν ὁρίζοντα τῶν φαντασμάτων μας. Ξαναγυρίζει σὰν κύμα καὶ μπερδεύεται μὲ τὰ ξεστρατίσματα τοῦ ἀσυνείδητου μας σὰ μοντέλο ποὺ τὸ περιφρονήσαμε ἢ ξαφνικὰ τὸ μισήσαμε, ποὺ σὲ κάποια στιγμὴ ἢ κίνηση ἐξέργεσης βαλθήκαμε μὲ μανία νὰ σπάσουμε, νὰ καταστρέψουμε, νὰ κατακομματιάσουμε.*

*Κείμενο κλασσικό, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἔδινε ὁ Ρολὰν Μπάρτ στὸν ὅρο, ὁ κινηματογράφος τοῦ Χόλλυγουντ εἶναι ἀνοιχτός, μᾶς καλεῖ πάντα νὰ τὸν διαβάσουμε:* «πολύπλοκη μηχανή, πλατειὰ καὶ τελειοποιημένη, ἀκόμη σχεδὸν ἄγνωστη, πρέπει νὰ πλησιαστεῖ γιὰ νὰ εἰδωθεῖ ἀπὸ πιὸ κοντά, πρέπει πρῶτα νὰ μὴν ὑποτιμηθεῖ». *(Κριστιὰν Μέτς). Αὐτὴ εἶναι κι ἡ δικιά μας προοπτικὴ «νὰ τὴ δοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντά», νὰ ἀποπειραθοῦμε διάφορες ἀναγνώσεις σὲ ταινίες ποὺ σήμερα μποροῦν νὰ διαβαστοῦν.*

*Οὔτε σχόλεια κινηματογραφόφιλου, οὔτε ἀπόπειρες εὔκολης ἀπομυθοποίησης (αὐτὴ ἡ λέξη ποὺ ταιριάζει μ' ὅλες τὶς σάλτσες, ἠχεῖ ἄσχημα στ' αὐτιά μας) — στὴ θέση τους θὰ βάλουμε προσπάθειες ἀνάλυσης αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου κι ὄχι μόνο τῶν ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν του, ἀλλὰ καὶ τῆς* «μεταψυχολογικῆς του λειτουργίας». *Μιὰ μελέτη αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου σὰν κινηματογράφου τοῦ «φαντάσματος» θὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὴν σημαίνουσα λειτουργία, θὰ μᾶς φέρει στὸ φῶς τὴν πολυπλοκότητά του.*

*Ἄλλωστε οἱ ταινίες ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν, μᾶς ἀρέσουν, εἶναι γιὰ μᾶς πραγματικὰ ἀντικείμενα ἡδονῆς: κι αὐτὸ ποὺ ἐπιχειροῦμε ἐδῶ εἶναι νὰ ἐξετάσουμε, νὰ διαφοροποιήσουμε καὶ νὰ βάλουμε σὲ δοκιμασία αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἡδονή. Ἴσως τότε νὰ ἔβγαζε κανεὶς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ εὐχαρίστηση ξεπηδάει ἀπ' αὐτὴ τὴ «βία», ποὺ ἀπασχολεῖ τὸν Μπάρτ καὶ ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὸν ἐπιτρέπει σ' ἕνα κείμενο νὰ ξεπεράσει τοὺς νόμους ποὺ μιὰ κοινωνία, μιὰ ἰδεολογία, μιὰ φιλοσοφία θεσπίζουν γιὰ νὰ κουρδίσουν, νὰ ἐναρμονίσουν τὶς ἀντιφατικές τους φωνὲς στὴν κίνηση μιᾶς εὐδιάκριτης καὶ χειροπιαστῆς ἱστορικῆς πολυφωνίας. Κι αὐτὸ τὸ ξεπέρασμα, αὐτὴ ἡ περίσσεια, τελικὰ δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο (ὅπως ὁ ἴδιος τὴν καθορίζει) ἀπὸ τὴ γραφή.*

*Αὐτὴ ἡ δουλειὰ ἀρχίζει κι ἐλπίζουμε, ὅτι θὰ συνεχιστεῖ καὶ στὰ ἑπόμενα τεύχη. Ἀφορμή της ἦταν ἐδῶ μιὰ σειρὰ προβολῶν, ποὺ ὀργάνωσε ὁ Δημοκρατικὸς Ἀγώνας μὲ τὸν «εὔγλωττο» τίτλο «Ἀμεριχάνικος Κινηματογράφος, ἰδεολογία τῆς αὐταπάτης» ὅπως καὶ τὸ πέρασμα στὴν τηλεόραση τῆς θαυμάσιας ταινίας τοῦ Γιόζεφ Φὸν Στέρνμπεργκ* Στὴν Κόλαση τῆς Σαγκάης.

*(Σκέψεις πάνω στὸν κλασσικὸ ἀμερικάνικο κινηματογράφο)*

# Τὰ μάτια δὲν θέλουν πάντα νὰ ξεγελιῶνται

**Τοῦ Νίκου Σαββάτη**

## I

Αὐτὰ ποὺ βλέπω κι ἀκούω στὴν πραγματικότητα, τοῦτο τὸ πρόσωπο, ἐκεῖνα τὰ κορμιά, χῶροι, θόρυβοι καὶ ἦχοι, καταστάσεις πραγματικὲς ἢ βιωμένες δὲν ἔχουν πολλὴ σχέση μὲ τὶς ἀντανακλάσεις τους πάνω στὴν ὀθόνη ποὺ μὲ μαγεύουν, μὲ «ξε-τρελλαίνουν». Ἀφήνω ἔξω ἀπὸ τὴ σκοτεινὴ αἴθουσα τὶς βασανιστικὲς συνθῆκες ὕπαρξης, τὶς ἀντιφατικὲς διαδικασίες ποὺ διασχίζουν ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη ἕνα κοινωνικὸ σχηματισμό, ποὺ ξεπερνοῦν τὴν ἑνότητά μου σὰν ὑποκείμενο (μιᾶς συγκεκριμένης γλώσσας μέσα στὴν πολιτικὴ πραχτική), ποὺ μὲ κατακερματίζουν. Μπαίνω λοιπὸν στὸν κινηματογράφο πραγματοποιώντας μιὰ ἐπιθυμία μου: πηγαίνω σύντομες διακοπὲς — ἀπὸ τί; Ἀπὸ τοὺς συνηθισμένους κώδικες ἐπικοινωνίας, ἀπὸ τὶς ἀλυσσίδες τῶν σημαινόντων, ποὺ ἡ φύση καὶ ἡ κοινωνία δὲν παύουν νὰ παράγουν καὶ νὰ τραβοῦν τὸ ὑποκείμενο ἀνάμεσά τους. Γιὰ νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τότε, νὰ ὀνειρευτῶ (ὅπως τόσα χρόνια προσπαθοῦν νὰ μᾶς πείσουν ἀνόητα); Ὄχι, καθόλου. Ἔτσι κι ἀλλοιῶς ἡ πραγματικότητα, ἀνάλογα μὲ τὰ τραύματά μου, ξεμακραίνει ἀπὸ μένα, μὲ σπρώχνει στὸ φάντασμα. Στὸν κινηματογράφο *ξέρω* ὅτι δὲν ὀνειρεύομαι, ἀντίθετα *ἐπιβεβαιώνω τὴν κοινωνικότητά μου μέσα στὴν ἀπόλαυση*, ταυτίζοντας τὸ βλέμμα μου μὲ τὸ βλέμμα τῶν ἠθοποιῶν, ὅπως κι οἱ ἄλλοι θεατές. Ἀπορροφημένος ἀπὸ τὴν ἀφήγηση, ζῶ τὶς «βιωμένες» καταστάσεις σὰν πραγματικές, ἄρα συγκρούομαι (ὅπως κι ἔξω ἀπὸ τὴν αἴθουσα) μὲ τὴν ἰδεολογία ποὺ ἀδειάζει ἐπάνω μου ἡ ταινία. Ναί, ἀλλὰ πῶς γίνεται αὐτό;

Μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία εἶναι βασικὰ μιὰ αὐθαίρετη ροὴ εἰκόνων καὶ ἤχων. Εἰκόνες καὶ ἦχοι ἀποσπασμένοι ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ποὺ ἀναπαρασταίνεται διπλὰ τεμαχισμένη στὶς διαστάσεις τῆς ὀθόνης καὶ κάθε πλάνου. Εἰκόνες καὶ ἦχοι ὄχι στὴν τύχη, ἀλλὰ προσεχτικὰ ξαναραμμένοι, γιὰ νὰ σχηματίσουν ἕνα συνεχὲς ὁμοιόμορφο διαφανὲς σῶμα. Συστηματοποιημένοι κι ὀργανωμένοι σ' ἕναν ἄλλο κώδικα ἐπικοινωνίας, ἕνα πολύπλοκο μεθοδικὰ ἐπεξεργασμένο ἱστό, ἑνιαῖο, ἀλλὰ ποὺ διατρέχεται ἀπὸ ἄλλους δευτερεύοντες ἱστούς,[1] οἱ εἰκόνες καὶ οἱ ἦχοι ἑνώνονται γιὰ νὰ ἀφηγηθοῦν κάτι, νὰ *παίξουν δηλαδὴ ἕνα διαλεκτικὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὴν ὅραση καὶ τὴ γνώση* τοῦ θεατή. Κι αὐτὸς ὁ κώδικας, ἡ «γλῶσσα» τοῦ κινηματογράφου, μιλάει τὸ φανταστικό, τὸ ἰδεολογικὸ μιᾶς ὁλόκληρης κοινότητας.

*1. Σύμφωνα μὲ τὸν Κριστιὰν Μέτς, οἱ ἐκφραστικὲς ματιέρες τῆς ταινίας εἶναι: α)* ὁ φωνητικὸς ἱστὸς τῆς ἔκφρασης, *ποὺ παραπέμπει στὴ γλώσσα ποὺ μιλιέται (ποὺ μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ στὶς σημαίνουσες σημειολογίες). β)* ὁ ἠχητικὸς ἱστός, ὄχι φωνητικός, *ποὺ παραπέμπει στὴν ὀργανικὴ μουσική (σημειωτικὴ ἀσημαίνουσα), γ)* ὁ ὀπτικὸς καὶ χρωματικὸς ἱστός, *ποὺ παραπέμπει στὴ ζωγραφικὴ (μικτὴ σημειωτικὴ: συμβολικὴ καὶ ἀσημαίνουσα), δ)* ὁ ὀπτικὸς ἱστός, *ἀλλὰ ὄχι χρωματισμένος, ποὺ παραπέμπει στὴν ἀσπρόμαυρη φωτογραφία (μικτὴ σημειωτική), ε)* οἱ χειρονομίες καὶ οἱ κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος *σημειολογία συμβολική). (Christian Metz,* Langage et Cinéma. *Larousse. 1972).*

## II

Μοναχικὸς μπροστὰ στὴν ὀθόνη, σιωπηλός, ἀκούνητος σχεδόν, καλύπτω ἀποστάσεις ἀνέλπιστες, χάνομαι μέσα στὶς τόσο κοντινὲς εἰκόνες. Μέσα στὸ σκοτάδι τῆς αἴθουσας εἶναι ἀκόμη πιὸ εὔκολο νὰ παρασυρθῶ ἀπὸ τὸ μεθυστικὸ χορὸ τῶν χώρων, τὴν αἰσθησιακὴ μουσικὴ τῶν χρωμάτων. Γλυστράω στὸ παιχνίδι τῶν κατόπτρων ποὺ παίζεται γιὰ νὰ μὲ ἀποπλανήσει, νὰ μὲ διαφθείρει. Σὰ θεατὴς ταλαντεύομαι ἀνάμεσα σὲ δυὸ «διαστροφές»: τὴ μιὰ στιγμὴ εἶμαι ναρκισσιστής, τὴν ἄλλη ἕνας ὀφθαλμοπόρνος φετιχιστής. Διαλέγω τοῦτο τὸ ἀντικείμενο γιὰ νὰ ἐπενδύσω συναισθηματικά, ἐκεῖνα τὰ χείλια νὰ ὀνειρευτῶ, τὸν ἄλλο ἥρωα γιὰ νὰ ταυτιστῶ, αὐτὴν τὴν κατάσταση γιὰ νὰ μπλεχτῶ. Μόνο ποὺ ἡ σκαλωσιὰ τοῦ πόθου καὶ τῆς ἀγωνίας ποὺ σκαρφαλώνω ὅσο διαρκεῖ ἡ ταινία δὲν ὑπάρχει *πραγματικά*. Εἶναι μιὰ χιμαιρικὴ «κατασκευὴ» ἑνὸς βλέμματος ἰσχυροῦ, ἀκλόνητου στὴν κυριαρχία του (τοῦ βλέμματος τοῦ σκηνοθέτη), ἄρα θανατηφόρου, ποὺ κατευθύνει τὸ ναρκισσιστικὸ χορό μου μέχρι νὰ κορεστῶ, ποὺ μοῦ ὑπόσχεται ἕνα ταξίδι στὸ φανταστικὸ γιὰ νὰ μὲ ξαναφέρει ἀντιμέτωπο μὲ τὸ Νόμο, ἐξιδανικεύοντας κι ἐρωτικοποιώντας τὸ ὁμοίωμα τῆς ἰδεολογίας. πού, τὸ εἶπα καὶ προηγούμενα, ὑπάρχει κι ἔξω ἀπὸ τὴν αἴθουσα.

## III

Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν καμμιὰ ἀθωότητα, καμμιὰ ἀπόλυτη κινηματογραφικὴ ἀπόλαυση. Ἀκόμη καὶ στὶς ταινίες ποὺ ἐπὶ χρόνια πλασσάρονται σὰν κατ' ἐξοχὴν ἀπολαυστικὲς (ποὺ αὐτὸ σημαίνει ἀ-πολιτικές). Μιλᾶμε βέβαια πάντα γιὰ τὶς ἀμερικάνικες ταινίες κι ἰδιαίτερα τὶς κλασσικὲς — τώρα ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ διακρίνουμε τὸ ἰδεολογικὸ παιχνίδι ποὺ ὑποστηρίζουν, νὰ ξεκαθαρίσουμε ἂν λειτουργοῦν μόνο στὸ ἐπίπεδο τῆς ψευδαίσθησης, καὶ κατὰ πόσο ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ κοινοῦ τους ἐκτὸς ἀπὸ κυνικὴ εἶναι καὶ συνειδητὴ ἢ προσχεδιασμένη («Ὅταν ἔφτιαχνα τὸ *Ψυχώ*, ἔκανα *σκηνοθεσία τοῦ κοινοῦ μου*».)[2]

Καὶ τότε, γιατὶ ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος, *ἀκόμα;* — θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς κρίνοντας καὶ ἀπὸ τὴν σχηματικότητα τῶν προηγούμενων γραμμῶν. Αὐτὸ ποὺ μᾶς χρειάζεται εἶναι μιὰ σθεναρὴ στάση ἀπόρριψής του (ποὺ γιὰ μᾶς εἶναι ἄλλη μιὰ μηχανιστικὴ τύφλωση), μιὰ ποὺ τώρα εἶναι στὴ δύση του κι ἀναπτύσσεται μιὰ ἰσχυρὰ διαφοροποιημένη κινηματογραφικὴ πολυφωνία.

Γιὰ μᾶς ἐδῶ στὸν *«Σύγχρονο Κινηματογράφο»*, ἡ κατάσταση εἶναι ἀλλοιώτικη. Δὲν ὑπάρχει καμμιὰ ἀμφισβήτηση πιά, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας κοινωνικὸς θεσμὸς ἢ δεσμὸς (ὅπως θἄλεγε ὁ Λακὰν) ποὺ ἔχει ἀρθρωθεῖ μὲ τὴν Ἱστορία. Ἡ ἀμερικάνικη κλασσικὴ ταινία εἶναι ἀκόμη περισσότερο θεσμοποιημένη, ἀφοῦ χώνεψε ὅλα τὰ μεγάλα εὐρωπαϊκὰ ρεύματα τοῦ βουβοῦ (τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ γιὰ παράδειγμα), καὶ μετὰ τὴν ἐξαφάνιση τοῦ σοβιετικοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου (τοῦ 1920-35) ἔπλασε τὸ κινηματογραφικὸ *μοντέλο* ποὺ κυριάρχησε (καὶ μὲ τὴν πολιτικὴ διάσταση) *παντοῦ*. Ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ ἡ μελέτη τῆς ἀμερικάνικης ταινίας εἶναι διπλὰ σημαντική: εἶναι χρήσιμη γιὰ μιὰ θεώρηση τῆς ἰδεολογίας τῆς κοινωνίας ποὺ τὴν παράγει καὶ μάλιστα ἐν ὄψει *μετασχηματισμοῦ* της. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ γραφὴ καὶ ἡ ἀφήγηση ἔφτασαν στὴν τελειότητά τους στὶς ταινίες τῶν Φόρντ, Χίτσκοκ, Λάνγκ κ.ἄ., γι' αὐτὸ ἡ ὁμορφιὰ τῶν ταινιῶν τους δὲν σταματάει νὰ ἐγγράφεται σὰν κορυφαία στιγμὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καὶ νὰ προκαλεῖ τὴν ἀδικαιολόγητη φτώχεια τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ μοντερνίζουν.[3] Ὁ κώδικας στὴν κλασσικὴ ἀμερικάνικη ταινία εἶναι ἐνοποιημένος περισσότερο ἀπὸ ποτὲ καὶ γιὰ ἕναν ἄλλο λόγο, πέρα ἀπὸ τὶς ἀφηγηματικὲς ἀνάγκες: μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὑποστηρίζει τὴν *ἑνότητα τοῦ ὑποκειμένου*, ποὺ ὁ καπιταλιστικὸς τρόπος παραγωγῆς (καὶ τῆς ταινίας) χρειάζεται σὰ δόλωμα καὶ βάση τῆς ἰδεολογίας ποὺ τὸν ἐπικαθορίζει. *(«Ἡ γλώσσα εἶναι τὸ σπίτι τοῦ εἶναι»*, Μάρτιν Χάϊντεγκερ).

## IV

Σὰ θεατὴς λοιπὸν δὲν μπορῶ νὰ κάνω τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ κυνηγάω (μέσα στὰ

2. Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ François Truffaut γιὰ τὸν Χίτσκοκ: Le cinéma selon Hitchcock, *ed. R. Laffont, 1966.*

3. *Μ' αὐτὸ ἐννοῶ τοὺς κινηματογραφιστὲς ποὺ ἀντιμετωπίζουν αὐθαίρετα ἢ μετατλάθουν ἄκριτα τοὺς κώδικες τοῦ κλασσικοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου, ποὺ πρέπει πάντα νὰ τοὺς ξεχωρίζουμε ἀπὸ τοὺς πραγματικὰ μοντέρνους, ἀνατρεπτικοὺς κινηματογραφιστὲς (Γκοντάρ, Στράουμπ, Ὄσιμα κ.ἄ.).*

*Ἐντυπώσεις θεατρικότητας στὴ σκηνογραφία τοῦ Φόρντ:* μετωπικὲς λήψεις, «φυσιολογικὸ» βάθος πεδίου, στυλιζάρισμα τῶν προσώπων καὶ τοῦ ντεκόρ, αὐστηρὰ κωδικοποιημένος διαχωρισμὸς στὸ χῶρο τοῦ φιλμικοῦ πεδίου σύμφωνα μὲ τὶς λειτουργίες τῶν ἠθοποιῶν (: ἡ ἀξιοποίηση τῆς δυναμικῆς τῶν διαγώνιων, σημαίνει π.χ. μιὰ σύγκρουση). Τὸ Φρούριο εἶναι κυριολεκτικὰ ἡ σκηνή, ὅπου ξεδιπλώνονται οἱ πραγματικὲς ἢ ἰδεολογικὲς ἀντιφάσεις .ων ἡρώων. Ἀντιφάσεις ποὺ τελικὰ καταργοῦνται, ἑνοποιοῦνται μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἐρωτικῶν συναρμοστῶν τοῦ μύθου τῆς κόρης τοῦ Θέροντεϋ, τοῦ γυιοῦ τοῦ Ο' Ρούρκ (Σίρλεϋ Τὲμπλ - Τζὼν Ὄγκαρ) ἢ καλύπτονται πρόσκαιρα, ὅσο διαρκεῖ τὸ τελετουργικὸ ἑνὸς χοροῦ, βασικὸ στοιχεῖο ποὺ δὲν παύει νὰ ἐγγράφεται σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ταινίες τοῦ Φὸρντ *(Fort Apache,* 1948).

μονοπάτια τοῦ κοινωνικοῦ φανταστικοῦ ποὺ μοῦ ἀνοίγει ἡ ὀθόνη) τὸ φάντασμα αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας ἔτσι ἐρωτικοποιημένο μέσα στὸ γουέστερν, τὸ «φίλμ-νουάρ», τὸ ψυχολογικὸ φίλμ. Παραδίνομαι στὸ σιωπηλὸ παιχνίδι τοῦ πόθου, ποὺ ἡ μυστικιστικὴ συμπαραδήλωση τῶν βλεμμάτων[4] συγκρατεῖ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας, συγκεντρώνω ὅλη τὴ φυσικὴ καὶ τὴν ψυχική μου ἐνέργεια (=τὴ λίμπιντο) γύρω στὰ μάτια καὶ τ' αὐτιά μου. Κι ὅσο περισσότερη εἶναι ἡ μαγεία τῆς ταινίας, τόσο περισσότερο νοιώθω τὸ κορμί μου νὰ χάνεται. Ἀρχίζω νὰ τὸ «ὀνειρεύομαι»: τὸ κομματιάζω, τὸ μεταθέτω, τὸ προβάλλω πάνω στὰ τεμαχισμένα ἀπὸ τὸ κάδρο κορμιά. Καὶ μόλις τελειώσει ἡ ἱεροτελεστία τῆς ἀποπλάνησης ξαναβρίσκομαι στὸ ἴδιο σημεῖο ποὺ ἤμουνα: πίσω στὴν ταξική μου θέση — κι ὅλες τὶς πιέσεις ποὺ συνεπάγεται — ποὺ ἡ ἀμερικάνικη ταινία μὲ κάνει νὰ ξεχνῶ καλώντας με στὴν ἑνοποιημένη ἐπιφάνεια τῆς «ἰδεολογικῆς κοινότητας» τῶν ἡρώων[5], πάλι μέσα στὴν ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ ποὺ σφραγίζει ὅλα τὰ στάδια τῆς ἀνάπτυξής μου, καὶ ποὺ ἡ ταινία παρακάμπτει δίνοντας τόσο βάρος στὴ λειτουργία τοῦ βλέμματος καὶ ξαναξυπνώντας τὸ ναρκισσιστικό μου πόθο, ποὺ σὲ σχέση μαζύ του *«ἡ πραγματικότητα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀπωθεῖται στὸ περιθώριο.»* (Λακάν).[6]

Δὲν ἔχω καμμιὰ ἐλπίδα νὰ ξεκολλήσω ἀπὸ τὸν καθρέφτη ποὺ μὲ μαγνητίζει, μοῦ δίνει μιὰν ἀντανάκλαση διαφοροποιημένη, σύμφωνα μὲ τὶς νόρμες τῆς κοινότητας; Αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ βασικὸ ἐγχείρημα τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ καιροῦ μας (Γκοντάρ, Στράουμπ κ.ἄ.). Αὐτὴ ἡ ἀπαίτηση βρίσκεται, ὄχι ἀκόμη συνειδητοποιημένη, στὴν *ἀβεβαιότητα* τοῦ κοινοῦ, ἀκόμη καὶ τοῦ προνομιούχου λίγο ὡς πολὺ κοινοῦ τῶν εἰδικῶν προβολῶν. Μιὰ ἀβεβαιότητα, ποὺ εἶναι σημαῖνον μιᾶς σύγχυσης, μιᾶς ἀδυναμίας ἑνὸς σωστοῦ στοχασμοῦ πάνω στὴν ταινία, ἀκόμα καὶ σὲ κοινὸ λίγο ὡς πολὺ πολιτικοποιημένο, ποὺ ἔχει καταλάβει ὅτι ἡ μαγεία τῆς ταινίας ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν ἰδεολογία της.[7] Ἡ σύγχυση ἐνισχύεται (ἀδικαιολόγητα) κι ἀπὸ τὴν ἀπόστασή μας (ἱστορική, κριτικὴ κι αἰσθητικὴ) ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες ταινίες καὶ ἐμποδίζει μιὰ θετική τους ἀντιμετώπιση. Ἢ θὰ ἔχουμε ὑστερικὰ ἰδεολογικὰ συνθήματα τοῦ τύπου: «Ὅλες οἱ ἀμερικάνικες ταινίες εἶναι ἀντιδραστικές», ἢ μιὰ βιαστικὴ ἀπόρριψή τους μὲ τὴν ἐπιβεβαίωση τῶν αἰσθητικῶν, ἰδιαίτερα, ἀποστάσεων. Στάσεις ποὺ γιὰ μᾶς εἶναι οἱ δυὸ ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος: μιᾶς μάσκας ποὺ μάταια προσπαθεῖ νὰ καλύψει τὸν τρόπο λειτουργίας αὐτῶν τῶν ταινιῶν, ποὺ ἠθελημένα (ἀπο)μυθοποιεῖται στὰ προηγούμενα κομμάτια αὐτοῦ τοῦ γραφτοῦ.

Σίγουρα ὅλες οἱ ἀμερικάνικες ταινίες κουβαλοῦν καὶ μεταδίδουν τὴν ἰδεολογία ποὺ τὶς παράγει. Ὄχι ὅμως ἀβασάνιστα, ἐνιαῖα, χωρὶς ρωγμές, ὅπως οἱ *πραγματικοί* ἰδεολογικοὶ θεσμοὶ (τὸ σχολεῖο, ἡ οἰκογένεια, ὁ στρατώνας κ.ἄ.) Τὸ ὑποκείμενο τῆς δημιουργίας, στὴ διαδικασία τῆς κατασκευῆς αὐτοῦ τοῦ ἰδιόμορφου κώδικα, τὴν ὥρα ποὺ γράφει τὸ κείμενό του δὲν ἀναπαρασταίνει μόνο τὴ βιωμένη (=τὴν ἰδεολογική του)[8] σχέση μὲ τὰ πράγματα. Παίζει μ' ἕνα δίχτυ ἀπὸ μηχανισμοὺς ἐπιθυμητικοὺς τῶν θεατῶν του, ὑλοποιεῖ ἕνα φάντασμα κυριαρχίας, γρατζουνίζει ἢ καὶ σπάει τὸ ὁλοκληρωμένο κορμὶ τῆς ἰδεολογίας. Ἄλλωστε, κι αὐτὸ εἶναι πολὺ σημαντικὸ καὶ φωτίζει μιὰ χρόνια παρεξήγηση (ποὺ ἴσως κι ἐμεῖς στὸν *«Σύγχρονο»* δὲν ξεκαθαρίσαμε) — ἡ κινηματογραφικὴ γλώσσα δὲν παραπέμπει αὐστηρὰ κι ἀπόλυτα στὴν πραγματικότητα ποὺ μιμεῖται. Ἡ εἰκόνα-σημεῖο — κι αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ οἱ μεγαλύτεροι κινηματογραφιστὲς ἀπόδειξαν (βλ. Ἀϊζενσταΐν) — δομεῖται καὶ πάνω σ' ἕνα δίχτυ ἀπὸ ἐκφραστικὰ στοιχεῖα ἰδιόμορφα (χρώματα, τόνους, ρυθμούς, φιγοῦρες κ.λ.π.) ποὺ δὲν εἶναι ἀναγνωρίσιμα, δὲν ταυτίζονται μὲ τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα. Αὐτὴ ἡ ἀνησυχία τοῦ θεατῆ μπροστὰ σὲ μιὰ ταινία (τοῦ Ἀϊζενσταΐν π.χ.) ἡ περίσσεια τῆς ἐκφραστικότητας θὰ παραπέμπει τότε στὰ *προλεκτικὰ στάδια* (στὰ processus primaires γιὰ τὸν Φρόϋντ).

Εἶναι τόσο ἔντονη, γιατὶ εἶναι ἡ ἀργὴ ἰχνηλασία τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἐπιθετικότητας μέχρι τὰ ἀρχικὰ στάδια τῆς ἀνάπτυξης τοῦ ὑποκειμένου. Εἶναι οἱ στιγμές, ὅπου ἱκανοποιεῖται *ἡ αὐτοερωτικὴ ἐνόρμηση τοῦ νὰ βλέπεις καὶ νὰ βλέπεσαι,*[9] τὸ κενὸ ἐκεῖνο, ὅπου τὸ ἐξωτερικὸ ἀντικείμενο ἐγκαταλείπεται κι ἡ ἐνόρμηση ξαναγυρίζει σὰν τάση νὰ βλέπεις (ἢ νὰ ταυτίζεις φαντασματικὰ) ἕνα μέλος τοῦ ἴδιου σου τοῦ κορμιοῦ. Ὁ κινηματογράφος λοιπὸν ἐνεργοποιώντας τὴν ὀπτικὴ ἐνόρμηση (pulsion scopique γιὰ τὸν Λακὰν) δὲν παραπέμπει ἀποκλειστικὰ στὴν πραγματικότητα, ποὺ ἀναπαρασταίνει. Σωστότερα ἐπεξεργάζεται μιὰ στάση

*4. Τὰ ρακόρ τῶν βλεμμάτων, τὰ σὰν-κόντρ-σὰν δὲν ἐξασφαλίζουν μόνο τὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησης, ὄντας οἱ συμπλεχτικοὶ σύνδεσμοι τοῦ συντακτικοῦ της. Εἰσάγοντας τὸ θεατὴ σ' ἕνα παιχνίδι ἀνταλλαγῆς βλεμμάτων' μὲ τοὺς ἠθοποιούς, εἶναι ἀκριβῶς ἡ αἰτία τοῦ καθορισμοῦ τοῦ θεατὴ σὰν ὑποκείμενου στὸ χῶρο τοῦ θεάματος.*

*5. Βλ. πάνω στὴν ἰδεολογικὴ κοινότητα, τὸ ἄρθρο Ἕνας ἐλαττωματικὸς λόγος τοῦ Ζ.Π. Οὐντάρ, Σ.Κ. 27-28.*

*6. Στὸ σεμινάριο XI, ὁ Λακὰν μελετάει τὸ βλέμμα καὶ τὴν ὀπτικὴ ἐνόρμηση, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν Μεταψυχολογία τοῦ Φρόϋντ καὶ τὴ Φαινομενολογία τῆς Ἀντίληψης τοῦ Μερλὼ-Ποντύ. Στὸ κεφάλαιο «Τί εἶναι ἕνας πίνακας;» μελετάει μιὰ σειρὰ ἀπὸ πολὺ ἐνδιαφέροντα θέματα, ὅπως τὴν ἀμφίδρομη λειτουργία τοῦ βλέμματος μπροστὰ σ' ἕνα πίνακα, τὸ «δόλωμα» ποὺ εἶναι ἡ ὀθόνη, τὸ σχίσμα τοῦ ὑποκείμενου στὸ ἐπίπεδο τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ βλέμματος (J. Lacan,* Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, *ed. Seuil, 1974).*

*7. Ἡ ταινία Ἐπέλαση τὴν Αὐγὴ (Fort Apache) καὶ τὸ Γεράκι τῆς Μάλτας προβλήθηκαν ἀπὸ τὸν Δημοκρατικὸ Ἀγῶνα μέσα σ' ἕνα πλαίσιο γενικότερου προβληματισμοῦ, ποὺ δυστυχῶς δὲν μεταδόθηκε στὸ κοινό.*

*8. Χρησιμοποιῶ τὸν ὁρισμὸ τῆς ἰδεολογίας, ποὺ δίνει ὁ Louis Althusser:* «ἰδεολογία εἶναι ἡ βιωμένη σχέση τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸν κόσμο τους ἢ ἡ ἀντανάκλαση σ' ὁποιαδήποτε μορφὴ αὐτῆς τῆς ἀσυνείδητης σχέσης» *(π.χ.* «μιὰ φιλοσοφία»*). Ἡ ἰδεολογία μπορεῖ νὰ εἶναι συνεκτικὴ καὶ λογική, ἀλλὰ πάντα ἔχει νὰ κάνει περισσότερο μὲ τὸ πρακτικὸ-κοινωνικὸ κι ὄχι μὲ τὴ θεωρία, τὴ γνώση (L. Althusser,* For Marx, *Penguin, 1969).*

*9. Sigmund Freud,* Métapsychologie, *στὸ κεφάλαιο Ὁρμὲς καὶ προορισμὸς τῶν ὁρμῶν, ed. Gallimard.*

*Ὁ ἰδεολογικὸς «συναρμοστὴς» τοῦ μύθου.* Ὁ Γιόρκ, Τζὼν Γουέην, ἀμφιοβητεῖ τὴν τακτικὴ τοῦ συνταγματάρχη του, φορτώνεται τὴν εὐθύνη τῆς ἔκβασης τῆς μάχης, παίρνει τὴ θέση τοῦ Θέροντεϋ μετὰ τὸ θάνατό του. Εἶναι ὁ δεύτερος πόλος τῆς ταύτισης καὶ τῆς ἀναπαράστασης μιᾶς παγωμένης διαφορᾶς — λογικὴ καὶ ἀνθρωπισμὸς (τοῦ Γιὸρκ) ἐνάντια στὴν τρέλλα καὶ τὴν σκληρότητα (τοῦ Θέροντεϋ). Γιὰ νὰ ἀρθρώσει, ὅμως, τὴν ἐπιθυμία του στὸν ἴδιο ἀπαγορευτικὸ νόμο, θὰ ἐξιδανικεύσει τὸν νεκρὸ Θέροντεϋ, θὰ τὸν περιγράψει σὰν ἡρωϊκὸ ὑπόδειγμα στοὺς δημοσιογράφους, μ' ἄλλα λόγια θὰ μυθοποιήσει τὸ σχῆμα τοῦ συμβολικοῦ πατέρα μέσα στὸ φανταστικὸ/τὸ ἰδεολογικὸ ὅλης τῆς Ἀμερικῆς. *(Fort Apache,* 1948).

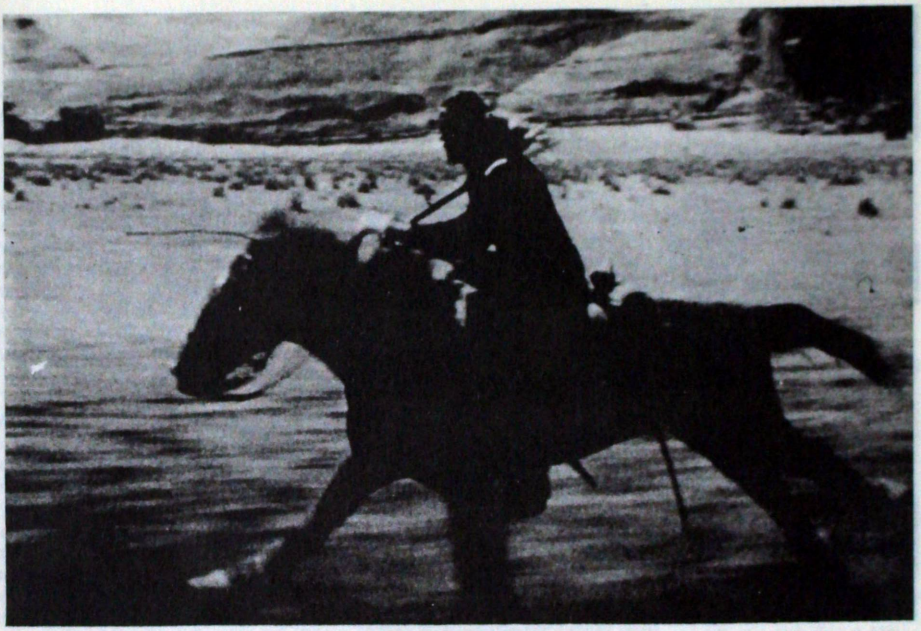
τοῦ ὑποκειμένου ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο (τὴν πραγματικότητα), προσπαθεῖ νὰ συστήσει ἕνα καινούριο «ἐπιθυμητικὸ συμβόλαιο» μὲ τὸ ἀντικείμενο.

## V

Τὸν ἐφηβικὸ δυναμισμὸ τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου (τοῦ Γκρίφφιθ ἰδιαίτερα), ὁ Ἀϊζενστάϊν μαζὺ μὲ τοὺς ἄλλους σοβιετικοὺς κινηματογραφιστὲς καὶ θεωρητικοὺς τὸν μελετοῦν, τὸν θεωρητικοποιοῦν καὶ τελικὰ τὸν ἀνατρέπουν. Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἐπιδίδεται σὲ μιὰ τεράστια προσπάθεια: πῶς ἀρθρώνεται ἕνας κινηματογραφικὸς λόγος πάνω στὴν Ἱστορία, ποὺ θὰ μεταδίδει στοὺς θεατὲς τὸν ἐνθουσιασμὸ ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ στὴν ἐπαναστατικὴ πραχτική. Τὰ ἐμπειρικὰ δοσμένα τῆς γοητείας τοῦ ἀμερικανικοῦ σινεμὰ τὰ χρησιμοποιεῖ, τὰ ἐνσωματώνει σὲ μιὰ *ἐπιστήμη* ὅλο καὶ πιὸ μεγάλης κινηματογραφικῆς *μαγείας* (βλέπε τὶς «τοπολογίες» τῆς Ἀϊζενσταϊνικῆς πραχτικῆς στὰ μαθήματά του), ἐπιστήμη ποὺ δημιουργεῖ μιὰ ἄλλη σχέση μὲ τὸ θεατή. Ὅμως ἡ μαγεία ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴ θεωρητικὴ πραχτικὴ δὲν εἶναι ἀρκετή. Ὁ Ἀϊζενστάϊν — κι ἐδῶ βρίσκεται ἡ μεγαλωσύνη του — ξανατοποθετεῖ τὴν ἀπόλαυση ἐκεῖ ἀκριβῶς ποὺ οἱ ἀστοὶ φαντάζονται ὅτι λείπει, μέσα στὶς ἴδιες τὶς ἱστορικὰ καθορισμένες ἀνάγκες τοῦ ζώου ποὺ ἔχει ὁμιλία, μέσα στὴν ἴδια τὴ διαδικασία (τὴν παραγωγή, τὴν ἐπαναστατικὴ πραχτικὴ) τῆς κατάχτησης τῆς ἄλλης ἱκανοποίησης ποὺ μπολιάζει αὐτὲς τὶς ἀνάγκες. Κι αὐτὴ ἡ ἄλλη ἱκανοποίηση, *«εἶναι αὐτὸ ποὺ ἱκανοποιεῖται στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀσυνείδητου[10]» (Ποτέμκιν, Τὸ Λειβάδι τοῦ Μπεζίν, Ἡ Γενικὴ Γραμμή).*

*I. Lacan,* Encore, Le Séminaire XX, *ed Seuil, ἀπὸ τὸ*

Ὁ Τζὼν Φόρντ συνεχίζοντας τὴν παράδοση τοῦ Γκρίφφιθ τελειοποιεῖ μιὰν ἀφήγηση ἐπικὴ ποὺ στηρίζεται πάνω στὰ ἄτομα καὶ τοὺς μύθους, πού, σύμφωνα μὲ



*Ἡ ἱστορικότητα τοῦ μύθου.* Ἡ ἀναπαράσταση τῆς σφαγῆς τῶν Ἀπάτσι ἀρχίζει. Ὁ Θέροντεϋ ὁδηγεῖ τοὺς ἄντρες του σὲ μιὰ παράλογη ἐπίδειξη δύναμης καὶ σκληρότητας. Ἡ πράξη του, ὅμως, θὰ μείνει στὴν Ἱστορία μασκαρεμένη σὰ γενναιότητα, σὰν τὸ ἀναγκαῖο «κακὸ» ἑνὸς ἡρωϊσμοῦ χωρὶς ὅρια. (*Fort Apache*, 1948).

τὸ σύστημα τῶν ταινιῶν του, ἀποτελοῦν τὴν καταβολὴ καὶ τὸ χῶρο τῆς ἀναδίπλωσης τῆς Ἱστορίας.

Στὸ *Ἐπέλαση τὴν αὐγὴ (Fort Apache)*, γιὰ παράδειγμα, ἡ θαυμαστὴ ἀφήγηση τοῦ Φόρντ τοποθετεῖ τὰ ἀντικείμενά της στὴν καρδιὰ κοινωνικῶν θεσμῶν, *πραγματικῶν* (στὴν οἰκογένεια, στὸ στρατό), ἔχει νὰ κάνει μὲ τὰ διάφορα στρώματα τῆς ἐξουσίας καὶ μὲ γεγονότα ἱστορικά. Τὸ ἐρώτημα, ποὺ τίθεται σχετικὰ μὲ μιὰ τέτοια ταινία σὰν σημεῖο ἐκκίνησης εἶναι: ποιὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἀρθρώνει ἡ ταινία, ποιὰ ἀκριβῶς εἶναι ἡ στάση της ἀπέναντι στὴν Ἱστορία;

Κι ἂν (ὅπως εἶναι φυσικὸ σύμφωνα μὲ τὰ προηγούμενα) ὁ λόγος τοῦ Φόρντ δὲν ἔρχεται σὲ κριτικὴ ἀντίθεση μὲ τοὺς λόγους ποὺ ὀργανώνουν αὐτοὶ οἱ θεσμοὶ στὴν *πραγματικότητα* ὅπου κι ἡ ἀφήγηση του δὲν παύει νὰ παραπέμπει, ἂν ἡ διαλεκτικὴ τῶν λόγων αὐτῶν συμπυκνώνεται, ἐνοποιεῖται γιὰ νὰ δεθεῖ στοὺς κόμπους γοητείας ποὺ εἶναι οἱ χαρακτῆρες τοῦ Φόρντ (ὁ Θέροντεϋ - Χένρυ Φόντα, ἡ Φὶλ-Σίρλεϋ Τέμπλ, ὁ Γιόρκ-Τζὼν Γουέην), τουλάχιστο δὲν μᾶς ἀποκρύβεται, ὅπως σὲ πολλὲς μοντερνίζουσες ταινίες, δῆθεν «προοδευτικές». Ἡ ἰδεολογικὴ χειρονομία τῆς ταινίας εἶναι νὰ παράγει τὸ νόημά της ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀντιθέσεις, ποὺ ἡ ἀφήγηση κλιμακώνει καὶ ἀναδιπλώνει (βλ. π.χ. πῶς ἡ ἀρχικὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐθιμοτυπία καὶ μιὰ ἠθική, ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς ἄφιξης τοῦ Φόντα, μᾶς ὁδηγεῖ στὴν τελικὴ σύγκρουση τῆς πολεμικῆς ταχτικῆς μ' ἕνα πολὺ γενικὸ κι ἴσως ἀνέφικτο οὐμανισμό, ποὺ ὁ Τζὼν Γουέην ἀπαιτεῖ στὴν ἀντιμετώπιση τῶν Ἰνδιάνων). Ἀνθρωπιστικὲς γενικότητες, ἰδεολογικὲς ψευτιές, παραμύθια θὰ ἔλεγε κάποιος, ἀφοῦ ἡ γενοκτονία τῶν Ἰνδιάνων παρουσιάζεται δικαιολογημένη, ἐξιδανικευμένη. Ναί, ἀλλὰ προσοχὴ ἐδῶ: οἱ Ἰνδιάνοι μέσα στὴν πραχτικὴ τοῦ Φόρντ, τουλάχιστον αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπὸ μιὰ συμβολικὴ θέση στὴ μυθοπλασία. Εἶναι οἱ δυνάμεις ποὺ καταλαμβάνουν τὴ θέση τοῦ Ἄλλου, οἱ ἐρωτικοποιημένες φιγοῦρες τοῦ ἀσυνείδητου, ἡ ἐνσάρκωση τῆς ἴδιας τῆς βιαιότητας τῆς ὁρμῆς, ποὺ ἀπειλοῦν νὰ κλονίσουν τὴν κανονικότητα τοῦ διχτατορικοῦ ὑπερεγώ. Ἔτσι πρέπει νὰ κλειστοῦν στὸ γκέτο, νὰ ἐξολοθρευτοῦν, γιὰ νὰ σωθεῖ ὁ Νόμος ποὺ φορέας τους — στὶς διάφορες μορφές του — εἶναι τὸ κεντρικὸ πρόσωπο

τῆς μυθοπλασίας. Εἶναι ἡ φύση κι ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς ἐκπληκτικῆς ἀφήγησης ποὺ κάνει τὸ συμβολικὸ νὰ γεννιέται σὰν ἀναπόφευκτη κι ἐσωτερικὴ διάσταση τῶν ἑρμηνευτικῶν κωδίκων της.

Ὁ Θέρσντεϋ (Χ. Φόντα) γιὰ παράδειγμα κρατάει *καὶ* πραγματικὰ *καὶ* συμβολικὰ τὴ θέση τοῦ Πατέρα. Θέση, ποὺ ἀναπόφευκτα θὰ καταληφθεῖ ἀπὸ τοὺς συμβολικοὺς γιοὺς τὸν Τζὼν Γουέην καὶ τὸν Τζὼν Ἄγκαρ, ποὺ θὰ περάσουν μέσα στὸ Νόμο ἀναλαμβάνοντας τὴν ἀμοιβαία δολοφονικὴ σύγκρουση μαζί του. Ὁ δεύτερος θὰ ἀποχτήσει τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του, τὴν κόρη τοῦ Θέρσντεϋ· θὰ ὑποκαταστήσει ἔτσι τὸν πόθο του γιὰ τὴ μητέρα καὶ θὰ ἀποδεχτεῖ τὸν συμβολικὸ εὐνουχισμό του. Ὁ Τζὼν Γουέην θὰ ἀμφισβητήσει ὁλόκληρη τὴν πρακτική τοῦ Θέρσντεϋ θὰ συγκρουστεῖ δηλ. μὲ τὸ νόμο, μέχρι νὰ καταλάβει τὴ θέση του, ὁπότε καὶ θὰ τὸν μυθοποιήσει. Θὰ διαιωνίσει μ' ἄλλα λόγια καὶ θὰ ὑποστηρίξει *«τὴ σημαίνουσα ἐντύπωση τοῦ φαλλοῦ, ποὺ καθορίζεται σὰ νόμος»* μέσα στὸ ἴδιο τὸ ὄνομα τοῦ Θέρσντεϋ, τὸ Ὄνομα-τοῦ-Πατέρα.[11]

Εἶναι φανερά, ἔστω καὶ μετὰ ἀπὸ μιὰ συνοπτικὴ καὶ καθόλου ὁλοκληρωμένη ἀνάγνωση, τὰ ἰδεολογικὰ ὅρια τῆς ὀπτικῆς τοῦ Φόρντ, πού, ἀντίθετα μὲ τὸν Ἀϊζενστάϊν, ἀναπαρασταίνει *τὴν οἰδιπόδεια καταβολὴ τοῦ μύθου*, βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀστικῆς, πατριαρχικῆς κοινωνίας. Στὴν οὐσία, ἀπὸ τὴν Ἱστορία, ἡ ταινία δὲν ἀφηγεῖται παρὰ ἕνα μόνο: τὸ πέρασμα τοῦ νεκροῦ πατέρα (=συμβολικοῦ πατέρα), ἀπὸ τὴ κεντρικὴ θέση ποὺ κρατάει σ' ὅλους τοὺς μύθους, μέσα στὴν Ἱστορία *τῆς ὁποίας γίνεται τὸ κυρίαρχο σημαῖνον* (βλ.. τὰ ἐκπληκτικὰ εὑρηματικὰ τελευταῖα πλάνα, μὲ τὴ διπλοτυπία τῶν ἵππέων.).

Ὁ κόσμος τοῦ Φόρντ εἶναι τὸ τελετουργικὸ κι ὁ μῦθος τῆς ἄνδρωσης ἑνὸς ἰσχυροῦ κράτους. Ἡ εὔρωστη μυθολογία, ἡ ἰσορροπία τοῦ κλασσικισμοῦ του, ἡ ἀπόλαυση τοῦ καθρεφτίσματος τοῦ νοήματος στὴν πιὸ καθαρὴ μορφή του τὸν κάνουν τὸ πιὸ σημαντικὸ ἔπος τοῦ δυτικοῦ κινηματογράφου. Ἕνας κόσμος ἀντρίκιος, γεμᾶτος ἀπὸ τὰ μεθύσια καὶ τὰ καλαμπούρια τῶν στρατιωτῶν, τοὺς ἡρωισμοὺς καὶ τὶς βιαιότητές τους, ποὺ παρακολουθοῦν μὲ βλέμματα ποὺ καθρεφτίζουν πόθο καὶ ὑποταγὴ οἱ θαυμάσιες, ἐρωτικὲς γυναικεῖες φιγοῦρες (ἡ Τσιουάουα, ἡ Κλεμεντάϊν, ἡ Ντάλλας, ἡ Φίλ...) Μιὰ μεστωμένη εἰκονογραφία ποὺ ἀργοπορεῖ θεατρικὰ γιὰ νὰ δώσει τὴν κατάφαση στὴν οἰκογένεια, στὰ θαυμάσια ἐσωτερικά, ποὺ ξεσπάει στὸ βίαιο χορὸ τῶν παράλληλων ἢ διαγώνιων τράβελλινγκ, στὰ κυνηγητὰ στὴν ἔρημο ἢ στὶς «ἀϊζενσταϊνικὲς» σχεδὸν σκηνὲς τῶν συγκρούσεων. Τὸ κοινὸ τῆς προβολῆς δὲν μπόρεσε νὰ προχωρήσει μιὰ ἀνάγνωση πέρα ἀπὸ τὸ στυλιζάρισμα τῶν ἡρώων, ἀπωθώντας ἔτσι ἔστω καὶ τὰ πιὸ ἀνησυχητικὰ χαρακτηριστικά τους: τὸ τρελλὸ βλέμμα τοῦ Φόντα μὲ τὶς αἱμομιχτικὲς ἐπιθυμίες ποὺ καθρεφτίζει, τὴν ἀκραία του ἐπιθυμία κυριαρχίας, ποὺ καταδείχνεται σὰν καταστροφικὴ παράνοια. Παράνοια, ποὺ θὰ τὸν ὁδηγήσει κατευθείαν στὸ θάνατο, στὸν μοναδικὸ ἀπόλυτο κυρίαρχο.

Ἡ αἰσιοδοξία, ἡ φρεσκάδα τοῦ κείμενου τοῦ Φόρντ κατάληξε, μέσα ἀπὸ τὴν ἀδυναμία τοῦ κοινοῦ νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει κριτικά, νὰ ἀντιστραφεῖ, νὰ γίνει μέτρο τῆς ἰδεολογικῆς τυποποίησης, τῆς ἀποξήρανσης τῆς εὐαισθησίας τῶν θεατῶν, ποὺ δὲν κατάφεραν νὰ ξεπεράσουν τὴν ἐπιφάνεια, νὰ ὁριοθετήσουν τὶς πραγματικὲς διαστάσεις τοῦ κόσμου του: ἑνὸς κόσμου *γιὰ ἀπόλαυση καὶ μελέτη.*

# VI

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Φόρντ, ὁ Χιοῦστον ἀρνιέται νὰ προφασιστεῖ, ὅτι συλλαμβάνει τὰ ἀντιφατικὰ μήκη κύματος τῆς Ἱστορίας. Τὰ ἔργα του εἶναι μαῦρα, ἀπαισιόδοξα «παραμύθια», ἀκόμη κι ὅταν ξανοίγονται σὲ ἀνοιχτοὺς χώρους παρόμοιους μ' ἐκείνους τοῦ Φόρντ *(Ὁ Θησαυρὸς τῆς Σιέρρα Μάντρε* ἢ *ὁ Ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν Βασιλιᾶς).* Στὸ *Γεράκι τῆς Μάλτας* κατασκευάζει ἕναν κόσμο βίαιο, ὅπου ἡ μιὰ ἀπάτη φέρνει τὴν ἄλλη, τὸ κυνήγι τῆς κυριαρχίας ἀποκαλύπτεται μάταιο. Χρησιμοποιεῖ λοιπὸν τὸ εἶδος τοῦ φίλμ-νουὰρ γιὰ νὰ τὸ διαφθείρει καὶ νὰ τὸ χωρέσει στὸ δικό του σύστημα ἀπαισιοδοξίας. Κι ἂν στὸν

*11. R. Bellour,* Le Blocage Symbolique, *μιὰ ὑποδειγματικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας τοῦ Χίτσκοκ* Στὴ σκιὰ τῶν τεσσάρων γιγάντων (North by Northwest) *ποὺ γιὰ μᾶς ἀποτελεῖ μοντέλο σημειωτικὸ-ψυχαναλυτικῆς δουλειᾶς πάνω σὲ μιὰ ταινία* (Psychanalyse et Cinéma, Communication 23, *ed Seuil, 1975).*

Ἡ ταινία *Ὁ Ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν βασιλιάς* καθρεφτίζει μιὰ κάθετη τομὴ τῆς κοινωνίας, ὅπου κυριολεκτικὰ οἱ δυὸ ἥρωες, στὸ περιθώριο τοῦ βρεττανικοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καὶ πάντα ἀναφερόμενοι σ' αὐτόν — ποὺ εἶναι ἡ δομοῦσα ἔλλειψη τῆς μυθοπλασίας — σκαρφαλώνουν ἀπὸ τὸν πάτο μέχρι τὴν κορυφὴ (οἱ «ἀλῆτες» γίνονται «θεοί», σφετερίζονται τὴν ὑπέρτατη ἐξουσία). Ἡ ἡδονὴ τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ἐξουσίας δὲν εἶναι ἀρκετὴ στὸν Ντάνιελ Ντράβοτ (Σὴν Κόννερυ). Ἡ κυριαρχία του χωλαίνει χωρὶς τὴν κατάκτηση τοῦ πραγματικοῦ ἀντικειμένου τοῦ πόθου του, ποὺ εἶναι τὸ ὄμορφο κορμὶ τῆς Ρωξάννης. Ὅμως ἀκριβῶς τὴν στιγμὴ τοῦ γάμου τους, ἐκείνη ἀποκαλύπτει πάνω στὸ πρόσωπό του — ἐπιστρέφοντάς του τὴ συμβολικὴ πληγὴ τοῦ Ἄλλου, ἀπ' ὅπου ξεκόλλησε τὸ σῶμα του — τὴν ἀνθρώπινη του ὑπόσταση. Ἀμέσως ἀκολουθεῖ ἡ πτώση τοῦ ἥρωα (πραγματικὴ καὶ συμβολικὴ) ποὺ πεθαίνει μὲ τὸ χρυσὸ στέμμα στὸ κεφάλι.

Φόρντ ἡ μυθοπλασία εἶναι συμπαγὴς κι ἑνοποιημένη, στὸν Χιοῦστον ἡ ἀφήγηση ἀκολουθεῖ μιὰ πορεία *προοδευτικῆς δόμησης* ἢ καὶ ἀποδόμησης τῶν θεματικῶν σταθερῶν, ποὺ τὴν ἀποτελοῦν. Ἔτσι, χωρὶς νὰ διαλύσει τὴ συνοχὴ τῆς μυθοπλασίας, ἡ ταινία μᾶς φέρνει προσεχτικὰ στὸ κέντρο της, ὅπου ὅλες οἱ συνιστῶσες συγκλίνουν, στὴν ἱστορία τοῦ Γκάτμαν (Σύντνεϋ Γκρήνστρητ) γιὰ τὸ γεράκι τῆς Μάλτας, ἕνα *«μύθευμα»*[12] ποὺ οἱ ἀφηγηματικοὶ μηχανισμοὶ ἀρχικὰ συγκάλυπταν. Ἢ στὴν τελευταία του ταινία μέσα ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τοῦ Μάικλ Κέην τὰ μυθεύματα ὀργανώνονται σὲ μιὰ κυκλικὴ σειρὰ (ὁ τεκτονισμός, ἡ φιλία, ἡ περιπέτεια, ἡ πτώση) γιὰ νὰ ξανανοίξουν στὸ κλείσιμο τοῦ κύκλου. Τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον ὅμως εἶναι ἡ εἰρωνεία τοῦ σκηνοθέτη κι ἡ ὁλοφάνερη ἀπόλαυσή του, ὅταν μᾶς ξεμασκαρεύει τὰ ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ βρίσκονται πίσω ἀπὸ τοὺς δύο συμπαθητικοὺς χαραχτῆρες: ἕνα κοινωνικὸ συμβόλαιο, ποὺ νομιμοποιεῖ τὴν ἄρνηση τῆς ἡδονῆς, μιὰ πρωτόγονη καὶ χοντροκομμένη ἰμπεριαλιστικὴ πραχτική.

Τὸ «φίλμ-νουάρ» εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν φίλμ τοῦ ἥρωα. Ἑνὸς ἥρωα ποὺ συνήθως «τὰ καταφέρνει», ἑνὸς ἥρωα ποὺ κολακεύει τὸν ἀτομικισμὸ τοῦ θεατῆ περισσότερο ἀπὸ ὁποιονδήποτε ἄλλο. Γιὰ τὸν ἥρωα χρειάζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα τὸ σῶμα ἑνὸς ἠθοποιοῦ. Ὅλα εἶναι σῶμα στὸ *Γεράκι τῆς Μάλτας*. Τὸ νευρικὸ ἀεικίνητο σῶμα τοῦ Μπόγκαρτ, τὸ φετιχοποιημένο σῶμα τῆς Μαίρη Ἄστορ, τὸ αἰσχρό, τεράστιο σῶμα τοῦ Γκάτμαν ποὺ κυριολεχτικὰ μπλοκάρει τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο, φιλμαρισμένο μυθοποιητικὰ σὲ κόντρ-πλονζέ, τὸ ἐξεζητημένα ὁμοφυλοφιλικὸ σῶμα τοῦ Κάιρο (Πέτερ Λόρρε), τὸ βίαιο, ζωῶδες σῶμα τοῦ ἄλλου μπράβου· ἢ ἀκόμα τὰ τόσο ποθητὰ σώματα τῶν γυναικῶν στὸ *Ὁ Ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν Βασιλιᾶς*, τὸ σῶμα τοῦ Σὴν Κόννερυ, ποὺ πάνω του θὰ παιχτεῖ ὅλη *ἡ δοκιμασία τοῦ εὐνουχισμοῦ*, τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Στέρλινγκ Χαίυντεν ἀνάμεσα στὰ ἄλογα στὸ τελευταῖο πλάνο τῆς *Ζούγκας τῆς Ἀσφάλτου*, τὸ σῶμα τοῦ πατέρα τοῦ Χιοῦστον (Γουῶλτερ Χιοῦστον), ποὺ τραντάζεται ἀπὸ τὸ τρελὸ γέλιο ἐνῶ ἀπολαμβάνει τὸ θέαμα τῆς χρυσόσκονης ποὺ σκορπίζεται στὴν ἔρημο στὸ τέλος τοῦ *Θησαυροῦ τῆς*

*12. Ἔτσι μεταφράζω τὸν ὅρο mythème, ποὺ προτείνει ὁ Κλῶντ Λεβὶ-Στρὼς στὴ Δομικὴ Ἀνθρωπολογία. Μύθευμα, λοιπόν, σημαίνει μιὰ βασικὴ δομικὴ μονάδα ἑνὸς μύθου, ἕνα συγκεκριμένο «πακέτο» σχέσεων (paquet de relations).*

*Ἡ συμπαραδήλωση τοῦ βλέμματος*: ἡ κοφτερὴ ματιὰ τοῦ Μπόγκαρτ, ἡ διφορούμενη ματιὰ τῆς Ἄστορ, συμπαραδηλώνουν τὶς συγκρούσεις τους μὲ τὸν Σύντνεϋ Γκρήνστρητ (μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀπάτες κι ἐπικίνδυνα παιχνίδια). Τὸ φαλλικὸ ἀντικείμενο ὑπνωτίζει τὸ βλέμμα τοῦ Πέτερ Λόρρε, εἶναι ἡ αἰτία τῆς ὑποταγῆς του στὴν ὁμοφυλοφιλικὴ καὶ οἰδιπόδεια ἐξάρτηση/ταύτιση μὲ τὸν Γκρήνστρητ. Ὁ Λόρρε θὰ συνεχίσει μαζύ του τὴ δονκιχωτικὴ ἀναζήτηση τοῦ πραγματικοῦ ἀντικείμενου τοῦ πόθου τους, τοῦ *Γερακιοῦ τῆς Μάλτας* — ἑνὸς φευγαλέου κι ἀπατηλοῦ διπλοῦ σημαίνοντος μιᾶς κυριαρχίας καὶ μιᾶς μυθοπλαστικῆς δομῆς παρούσας κι ἀπούσας στὸν σκοτεινὸ κόσμο τοῦ Ντάσιελ Χάμμετ.

Ὁ ἔρωτας στὸ *Γεράκι τῆς Μάλτας* εἶναι ἕνα παιχνίδι ἀλληλοεξόντωσης, περνάει ἀπὸ ἀμοιβαῖες ἀπάτες. Τὸ κυνικὸ σύστημα τῆς ταινίας φέρνει τοὺς ἄντρες στὸ προσκήνιο τῆς γοητείας, βάζει τὶς γυναῖκες στὸ παιχνίδι μόνο σὰν εὐνουχίστρες. Μέσα στὸ πλαίσιο ἑνὸς ἀγώνα γιὰ ζωὴ ἢ θάνατο, ἡ τελικὴ προδοσία τοῦ ἥρωα, (παραδίδει τὴν ἐρωμένη του στὴν ἀστυνομία) δικαιολογεῖται σὰν ἀναπόφευκτη ἄμυνα. Ἔτσι ἡ ταινία στὸ κλείσιμό της ἐπαναλαμβάνει μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ἰδεολογικὲς σταθερὲς ὅλου τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου: *ὁ πόθος ἀξίζει μονάχα ὅταν εἶναι κολλημένος πάνω στὸ Νόμο,* τὸν σκληρὸ νόμο τῆς ἀτομικότητας καὶ τῆς πάση θυσία ἐπιβίωσης, ποὺ φορέας του καταλήγει νὰ γίνει ὁ Μπόγκαρτ, ὅσο κι ἂν συγκρούεται μαζύ του.

*Σιέρρα Μάντρε.* Σῶμα, ὅμως, ποὺ συμπαραδηλώνει ὁρμές. Πόσο ἔντονες εἶναι οἱ ὁρμὲς στὶς ταινίες τοῦ Χιοῦστον; Τὸ βίαιο ἀγκάλιασμα τοῦ Μπόγκαρτ καὶ τῆς Ἄστορ, ποὺ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ ἕνα στραγγαλισμό, δὲν εἶναι ἡ ἕνωση τῶν σεξουαλικῶν ἐνορμήσεων μὲ τὶς ὁρμὲς τοῦ θανάτου; Καὶ δὲ μᾶς φαίνεται καθόλου τυχαῖο, τὸ ὅτι ἡ ἀφήγηση τοῦ Χιοῦστον, μ' ἕνα τέχνασμα, ἐκείνη τὴ στιγμὴ εἰσάγει μέσα ἀπὸ μιὰ μεταφορὰ (τὸ μπράβο ποὺ παρακολουθεῖ ἀπὸ τὸ δρόμο) τὴ θέση τοῦ θεατή, ποὺ εἶναι εὐνουχισμένος, γιατὶ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ κυττάζει. Ὁ Ἔρωτας κι ὁ Θάνατος σμίγουν στὸ ἀγκάλιασμα τοῦ Ντράβοτ καὶ τῆς Ρωξάννης *(Ὁ Ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν Βασιλιᾶς)*. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει καμμιὰ μεταφορά: εἶναι θανατηφόρο, γιατὶ φέρνει ἀμέσως τὴν πτώση τοῦ ἥρωα στὸ ἐπίπεδο τοῦ θνητοῦ, εἶναι ἡ αἰτία τοῦ θανάτου του.

Ἕνας κόσμος τῶν ἀντικειμένων τῶν ὁρμῶν εἶναι τὸ φανταστικὸ ποὺ σκηνοθετεῖ ὁ Χιοῦστον. Ἕνας κόσμος ὅπου τὰ δύο κυρίαρχα ἀντικείμενα κινοῦν τοὺς ἥρωες μέχρι τὴ καταστροφή τους, παραμένουν πάντα ἀνέφικτα, δὲν γίνονται ἀνταλλάξιμα μὲ καμμιὰν ἀξία: τὸ *χρυσάφι* κι ὁ *φαλλὸς* εἶναι οἱ κύριες θεματικὲς σταθερὲς στὸν Χιοῦστον. Τὸ χρυσάφι κι ὁ φαλλὸς ὁμόλογα, *«ὑπάρχουν σὰν γενικὲς*

*13. Jean-Joseph Goux:* Economie et Symbolique, *ed Seuil, 1973. Ὁ νέος γάλλος φιλόσοφος μελετάει προσεχτικὰ Μάρξ καὶ Φροΰντ, βρίσκει ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὰ τέσσερα στάδια τῆς ἐξέλιξης τῆς ἀνταλλαγῆς καὶ τῆς «μορφῆς» χρήμα καὶ στὰ τέσσερα στάδια τῆς ἀνάπτυξης τῆς σεξουαλικότητας, ἐπεξεργάζεται τὴ θεωρία «τῶν γενικῶν ἰσοδυνάμων ἢ ἀντιστοιχιῶν» καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει μέσα στὴ συστηματικὴ συνοχή τους τὰ κυρίαρχα φαινόμενα καὶ τοὺς ἀνταγωνισμούς, ποὺ κατευθύνουν τὴν κουλτούρα μας.*

*Τὰ θύματα:* τὸ ἐρωτικὸ ζευγάρι (Πὼλ Νιούμαν - Πάϋπερ Λώρι) τσακίζεται ἀπὸ τὸ ἀπάνθρωπο σύστημα. Ἐκείνη πορεύεται κατ' εὐθεῖαν στὸ θάνατο, θὰ αὐτοκτονήσει, ἀκολουθῶντας τὴν ὁρμὴ τοῦ θανάτου, ποὺ ἐκδηλώνεται σὰν αὐτοκαταστροφὴ (τὸ ἀλκοὸλ). Ὁ παίκτης εἰσάγεται σὲ μιὰ διαδικασία ὡρίμανσης καὶ κοινωνικῆς ἀνόδου, πρέπει νὰ κάνει τὴν στέκα μιὰ συνέχεια τοῦ κορμιοῦ του, γιὰ νὰ καταχτήσει τὴν πρωτιά. Μὲ λίγα λόγια συνειδητοποιεῖ πολὺ καλὰ τὴν ἀλήθεια: ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ φαλλὸ παρὰ μόνο ἂν παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι (ὁ φαλλὸς).

*ἀντιστοιχίες, ποὺ ἐξακριβώνουν τὴν τιμὴ καὶ τὴν ἑνότητα κάθε ἄλλου ἀντικειμένου τῆς ὁρμῆς.»*[13] Νὰ πῶς ἐξηγεῖται ἡ ὑλιστικὴ πληθωρικότητα τῆς εἰκονογραφίας του, αὐτὴ ἡ περίσσεια τῆς ἐντύπωσης τῆς «ροῆς», τῆς ζωϊκῆς διαδικασίας (Λακάν). Μὰ ἂν ὁ φαλλὸς ἐγγράφεται συμβολικὰ στὴ διαδικασία τῆς ἀποκοπῆς του ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο καὶ τῆς μετατροπῆς του σὲ μιὰ οἰκουμενικὴ εἰκόνα, στὴ διαδικασία τοῦ συμβολικοῦ εὐγενισμοῦ (βλ. τὰ βίαια, ματωμένα σενάρια, ποὺ ἀκριβῶς εἶναι τὸ φάντασμα αὐτῆς τῆς διαδικασίας π.χ. ἡ τελευταία ταινία του), τὸ *χρυσάφι* ἀντιμετωπίζεται ὄχι σὰν *«προνομιακὴ μορφὴ ἀνταλλαξιμότητας, ἄμεση καὶ οἰκουμενική»* (Μάρξ)[14] ἀλλὰ μέσα στὶς *αἰσθητικές του ἰδιότητες* τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ τυφλώνει τὰ μάτια καὶ προκαλεῖ τὰ δάχτυλα νὰ τὸ χαϊδέψουν, ὅπως σημειώνει ὁ Μάρξ. Ὁ Χιοῦστον περιορίζεται νὰ τοποθετήσει τὸ *χρυσάφι* μόνο στὴ *φανταστική του λειτουργία.* Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ματιά του παραμένει θεολογική. Ὁ φαλλὸς εἶναι ὁ κοινὸς καὶ μοναδικὸς καθρέφτης τῶν ἀξιῶν, ὁ διαιτητὴς ὅλων τῶν ἐξελίξεων στὸ χῶρο τοῦ σέξ. *Τὸ χρυσάφι* ἀντίθετα δὲν παίζει αὐτὸ τὸ ρόλο στὸ χῶρο τῶν ἐμπορευμάτων. Γι' αὐτὸ ἀναγκαστικὰ τὸ βάρος πέφτει πάνω σ' ἐκεῖνον ποὺ ἔχει αὐτὴ τὴ λειτουργία στὸν κόσμο *τῶν ἄλλων:* στὸν πατέρα καὶ στὸ Νόμο, ποὺ ἐκπορεύεται ἀπ' αὐτὸν (βλ. τὴ ματαιότητα, τὴν παραίτηση ποὺ λέγαμε πάρα πάνω)[15].

*14. Karl Marx,* Τὸ κεφάλαιο, *σελ. 90 τῆς γαλλικῆς ἔκδοσης.*

*15. Δὲ μοῦ ἐπιτρέπεται στὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ κειμένου νὰ ἀντιμετωπίσω ἀκόμη ἀναλυτικότερα τὰ παραδείγματα ἢ νὰ ἐπεκταθῶ σὲ περισσότερα. Στὴ δουλειά π.χ. ποὺ κάνει ἕνας ἄλλος ἀπαισιόδοξος σκηνοθέτης, ὁ Μπίλλυ Γουάϊλντερ, πάνω στὴ σκηνὴ στὸ σῶμα καὶ τὸ φάντασμα,*

*Τὸ παιχνίδι* εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κέντρα τῆς ταινίας *Ὁ Κόσμος εἶναι δικός μου.* Ὁ Ρόσσεν προσπαθεῖ νὰ ἀπεικονίσει τὴν ἡδονὴ τοῦ μπιλλιάρδου, παγώνοντάς την μέσα στὴν πλαστικότητα. Ὁ κόσμος, ὅμως, ποὺ κινεῖται γύρω ἀπὸ τοὺς ἥρωες —νικητὲς καὶ νικημένους— εἶναι ἕνα σκληρὸ σύστημα ἐκμετάλλευσης, ποὺ παραπέμπει στὸ πραγματικὸ σύστημα ποὺ τοὺς περιβάλλει.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ὁ πιὸ θεαματικὸς ἴσως ἀλλὰ ὄχι κι ὁ μόνος τρόπος, ποὺ οἱ καπιταλιστικὲς κοινωνίες χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ «ἀντικαθιστοῦν», νὰ «παραπληρώνουν», νὰ «μεταθέτουν», νὰ «ἀναπαρασταίνουν» τὶς διαδικασίες (τὴν παραγωγή), τὸ σῶμα (τὴν ὁρμή). Εἶναι σίγουρα ἡ πιὸ διαδομένη καὶ πολύπλοκη διαδικασία *συμβολοποίησης*.

Ἀπέναντι σ' αὐτὸν τὸν ἀκόμη παραγνωρισμένο θεσμὸ προσπάθησα νὰ ὁριοθετήσω μιὰ στάση ἢ μᾶλλον μιὰν *ἀπόσταση*. Μιὰν ἀπόσταση ποὺ εἶναι ὁπωσδήποτε *ἐρωτική*. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος μοιάζει μὲ τὴν παλιὰ ἐκείνη γοητευτικὴ ἐρωμένη, ποὺ παύει ὅλο καὶ περισσότερο νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει. Τὸ ἀγκάλιασμα μαζί της εἶναι πάντα ἡδονικό. Τὸ σῶμα της μᾶς εἶναι γνωστὸ μέχρι τὴν πιὸ μικρὴ πτυχή του· κάποτε ἡ εἰκόνα μας καθρεφτιζόταν πάνω σ' αὐτὸ τὸ σῶμα. Ὅμως, τώρα τὰ πράγματα ἔχουν ἀλλάξει: ἡ ἐρωμένη γέρασε, ἀσκήμηνε, ἔγινε ὑστερική. Γιὰ νὰ ἔχει τὸ μονοπώλιο τῶν ματιῶν μας προσπαθεῖ νὰ μᾶς τρομάζει, νὰ μᾶς ἀνησυχεῖ μὲ τὸ ἀπαίσιο κεφάλι τῆς Μέδουσας ποὺ μᾶς δείχνει. Ἐμεῖς ὅμως ξέρουμε πιὰ καλὰ τὶς κινήσεις της. *«Τὸ νὰ ξέρεις τί θὰ κάνει ὁ ἄλλος, δὲν εἶναι ἀπόδειξη ἀγάπης»* λέει ὁ Λακάν.

Κι αὐτὸ δὲ σημαίνει, ὅτι πρέπει νὰ σκοτώσουμε τὴν ἀπόλαυση τῆς ἀμερικάνικης ἀφηγηματικῆς ταινίας, τὴ διαλεχτικὴ τῆς κατάνυξης καὶ τοῦ μίσους, ποὺ ἀνοίγει, τὴ συγκίνηση τῆς ἐπιστροφῆς μέχρι τὶς καταβολές μας, τὴν ἰχνηλασία τῶν συγκρούσεών μας μὲ τὸ νόμο καὶ τὸ οἰδιπόδειο. Ἡ κλασσικὴ ἀμερικάνικη ταινία εἶναι ἕνας μηχανισμὸς ἀπόλαυσης ἀκόμη ὠφέλιμος. Παλιὰ ἦταν ἱκανὸς γιὰ τὸ καλύτερο καὶ τὸ χειρότερο. Σήμερα, μέσα στὴ στασιμότητά του, τὴ βγαλμένη ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ἰδεολογίας ποὺ τὸν στήριξε, μποροῦμε νὰ πάρουμε μιὰν ἀπόσταση, νὰ μελετήσουμε τοὺς μηχανισμούς του, νὰ στρέψουμε τὰ μάτια μας σὲ ἄλλα ἐρωτικὰ ἀντικείμενα.

Νίκος Σαββάτης

*στὸ παιχνίδι ἐρωτισμοῦ, ποὺ στήνει ὁ Χίτσκοκ. Ὅσο γιὰ τὴν τρίτη ταινία τοῦ προγράμματος τοῦ Δ.Α. Ὁ κόσμος εἶναι δικός μου* (The Hustler) *θὰ ἀρκεστῶ νὰ καθορίσω τὴ βασικὴ ἰδεολογικὴ κίνησή της. Στὴ στέρεη μυθοπλασία, ποὺ καλλιγράφει ὁ Ρόμπερτ Ρόσσεν οἱ ψυχολογικοὶ καθορισμοὶ τοῦ ἥρωα (Πὼλ Νισύμαν) κυριαρχοῦν πάνω στὴν καταγραφὴ τοῦ περιβάλλοντος, τὴ μελέτη τῆς σκληρότητας ἑνὸς ὁλόκληρου συστήματος εἰδωμένου μέσα ἀπὸ τὴ μετωνυμία τοῦ κόσμου τῶν ἐπαγγελματιῶν καὶ τῶν ἀπατεωνίσκων τοῦ μπιλιάρδου. Καὶ τί ἄλλο εἶναι αὐτὸς ὁ ψυχο-λογισμὸς (μιὰ στάση πολὺ πιὸ διαδομένη ἀπὸ τὴν ταινία) ἂν ὄχι ἡ προσπάθεια νὰ δικαιολογήσει κάποιος τὴν ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ συστήματος, δίνοντάς του μιὰ ψυχή, ἰδιαίτερα, ὅταν (ὅπως ὁ Ρόσσεν) ἰσχυρίζεται, ὅτι τοῦ «λείπει»;*

Ἡ Τζὴν Τίρνεϋ καὶ ἡ Ὄνα Μάνσον στὸ *Shanghai Gesture*.

# Ἀπὸ ποῦ ἔρχονται τὰ παιδιά;

## (*Shanghai Gesture* τοῦ Γ. φὸν Στέρνμπεργκ)

**Τοῦ Νίκου Λυγγούρη**

Τὰ φίλμ τοῦ Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ ἀντιμετώπιζαν πάντα τὸ πρόβλημα τοῦ περάσματος (ἀπ' τὸ ἕνα πράγμα στὸ ἄλλο) σύμφωνα μὲ τὸ μοντέλο μιᾶς μεταμφίεσης. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ὁ Στέρνμπεργκ *γράφει* μὲ συγκεχυμένα ἴχνη τὶς τροχιὲς ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ἥρωές του — καὶ γράφει τὰ φίλμ του μὲ πολυσημικὲς εἰκόνες.

Στὸ *Shanghai Gesture (Στὴν κόλαση τῆς Σαγκάης)* ἡ Τζὴν Τίρνεϋ ἔχει τρία ὀνόματα — ἕνα ψεύτικο, ἕνα ἄγνωστο κι ἕνα οἰκογενειακό —, ὁ Γουῶλτερ Χιοῦστον δύο — τὸ παλιὸ καὶ τὸ νέο —, ἡ Ὄνα Μάνσον ἕνα ψευδώνυμο, καὶ ὁ μπάρμαν ὀνομάζεται «μπόυ», ἀλλὰ τὸ πραγματικό του ὄνομα εἶναι ἡ γενικευμένη καρικατούρα τῆς σημαντικῆς τοῦ ὀνόματος, ἡ ὁποία εἰσάγει τὸ τυπικὸ στερνμπεργκικὸ σύστημα τῆς μὴ-σήμανσης μέσα στὴν καρδιὰ τοῦ φίλμ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ *ἴχνη* τῆς ἀλλαγῆς καὶ τῆς καταγωγῆς γράφονται κάθε στιγμὴ πάνω στὰ πρόσωπα καὶ στὶς βιογραφίες: ἡ ἀλλαγὴ τῶν ρούχων, τὸ χτένισμα τῶν μαλλιῶν, ἡ φυλετικὴ πανσπερμία, ἡ γεωγραφία τῶν προελεύσεων, ἡ ἀνάμιξη τῶν πολιτιστικῶν ἐπιπέδων, οἱ γλῶσσες...

Ἕνα παράδειγμα: ἡ Τζὶν Σλίνγκ φοράει στὸ καζίνο μιὰ τουαλέττα εὐρωπαϊκῆς ἔμπνευσης, ἀλλὰ στὸ τέλος τοῦ φίλμ, στὸ σπίτι της, ἕνα λευκὸ ἀσιατικὸ ἔνδυμα. Τὰ μαλλιὰ τῆς Πόπυ βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τοῦ φὶλμ δεμένα σὲ κότσο, ἀλλὰ στὸ τέλος

ξεχύνονται πλούσια κι ἐλεύθερα πρὸς τὰ πίσω. Εἶναι ὁ Ὀμὰρ Ἄραβας; Ἡ παρωδική του ἐνδυμασία μᾶς ἐμποδίζει νὰ προχωρήσουμε πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἐξάλλου διηγεῖται ὅτι ὁ πατέρας του εἶναι ἀπὸ τὴν Ἀρμενία, ἡ μητέρα του κατὰ τὸ ἥμισυ εἶναι γαλλίδα (τὸ ἄλλο ἥμισυ ἔχει χαθεῖ) κι ὅτι ὁ ἴδιος γεννήθηκε στὴ Δαμασκὸ κι εἶναι συγγενὴς μὲ τοὺς πάντες. Ἡ Πόπυ ἀποδεικνύεται κατὰ τὸ ἥμισυ ἀσιατικῆς καταγωγῆς καὶ τὸ «μπόυ» δὲν ἔχει καμιὰ πατρίδα *στὴν κυριολεξία* εἶναι ἄπατρις.

Ἡ Τζὶν Σλὶνγκ θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομάζεται ἀλλιῶς — τὸ παιχνίδι τῶν ὀνομάτων *(«Γιατὶ ὄχι Γουίσκυ σόντα»;)* γράφει ἁπλὰ τὴ γοητεία τῆς μάσκας, ἡ ὁποία ἀντίστροφα σημαίνει ὅτι ὁ καθένας μπορεῖ νὰ ἔχει ὁποιοδήποτε ὄνομα, ἀφοῦ τὸ οὐσιῶδες σημαῖνον ἔχει χαθεῖ. Θὰ δοῦμε πιὸ κάτω τὶ ἀντιπροσωπεύει ἡ ἀπώλεια αὐτή.

Ἂν τὸ ἕνα ὄνομα κρύβει κάποιο ἄλλο, τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Στέρνμπεργκ γράφει τὴν ὕπαρξη τῶν προσώπων του μὲ μασκαρεμένα *ἴχνη* καὶ τὴν ὕπαρξη τοῦ φίλμ του μὲ μασκαρεμένες εἰκόνες; Τὸ σκηνικὸ σύστημα τοῦ φίλμ εἶναι πράγματι ὑπερ-κωδικοποιημένο, ἡ θεατρική του καταγωγὴ καταδηλώνει μὲ κρυστάλλινη διαύγεια τὴν εἰκόνα σὰν μιὰ *σκηνὴ* καὶ ταυτόχρονα σὰν τὸ σημαῖνον ἑνὸς ἄλλου πράγματος, τὸ ὁποῖο αἰωρεῖται ἀκαθόριστα πάνω ἀπὸ τὸ φίλμ, σὲ κάθε του βῆμα (θὰ δοῦμε τὶ μορφὴ παίρνει τὸ ἀκαθόριστο αὐτὸ πράγμα). Στὸ τέλος τοῦ φίλμ ἡ μάσκα γράφεται κυριολεκτικὰ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κινέζικης γιορτῆς (γιγαντιαία ἐγγραφὴ τῶν παντοειδῶν μασκαρεμάτων, ἀποκρύψεων καὶ μεταμφιέσεων).

Τὸ νὰ ἐργάζεσαι μὲ μάσκες δὲν σημαίνει νὰ ἐργάζεσαι μὲ *σύμβολα*. Δὲν ὑπάρχουν σύμβολα στὸν Στέρνμπεργκ. Τὸ νὰ ἐργάζεσαι μὲ μάσκες σημαίνει ἁπλὰ νὰ καλύπτεις αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει, νὰ σκεπάζεις τὸ ἴχνος τῆς ὕπαρξης μ' ἕνα ἄλλο, τυποποιημένο καὶ νεκρό, ν' ἀγαπᾶς τ' ἀνακριβῆ, ἡμιτελῆ καὶ ἔνοχα ἴχνη. Νὰ ἐξαφανίζεις τὴν *ἔνδειξη* καὶ τὸ ὑπαρξιακό της φορτίο (Πήος: *«Τὸ εἶναι μιᾶς ἔνδειξης εἶναι αὐτὸ τῆς παρούσας ἐμπειρίας»).* Ν' ἀγαπᾶς τὸ μακιγιάζ, τὰ στολίδια, τὰ κοσμήματα, τὶς στυλιζαρισμένες ἐκφράσεις, τὶς τελετουργικὲς στάσεις, τὰ φλογερὰ καὶ τὰ θανάσιμα βλέμματα, τὶς γιορτὲς καὶ τὰ μυστηριώδη ἀντικείμενα, τὶς παθητικὲς χειρονομίες, τὶς διφορούμενες εἰκόνες. Ν' ἀγαπᾶς τὶς μυθικὲς ἀφηγήσεις ποὺ παρήγαγαν φίλμ ὅπως τὸ *Moonfleet*, τὸ *Φλόγα καὶ βέλος (Flame and the Arrow)* τὸ *Ζυντέξ*...

Ὅταν κάποτε ἡ ἔνδειξη ἐγγραφεῖ πραγματικὰ μέσα στὸ φίλμ, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἐκδικηθεῖ τὴν παρουσία τῆς μάσκας — τῆς ὁποίας ἡ ἀναστροφὴ παίρνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἀποκάλυψης — τότε τὸ πραγματικὸ ὄν θὰ πεθάνει. Ἡ Πόπυ στὸ πρόσωπο τῆς ὁποίας βλέπουμε νὰ παίζεται τὸ παιχνίδι τοῦ χαμένου ὀνόματος σημαδεύει μὲ τὸ θάνατό της τὴν καταστροφὴ τῆς οἰκογένειας. Ὁ θάνατός της εἶναι ταυτόχρονα μεταφορικὸς θάνατος τῆς ἀφήγησης, κλείσιμο καὶ τέλος τοῦ φίλμ. Στὸν Στέρνμπεργκ εἶναι τό τέλος πάντα ἕνας θάνατος, ὅπως σὲ κάθε γνήσιο μελόδραμα· κι ὁ θάνατος ἐγγράφεται ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰν μυστικὸς σκοπὸς τῆς μυθοπλασίας. Τὸ νὰ ἐργάζεται μὲ μάσκες σημαίνει ἀκόμη:

## I

Ὅτι πρέπει νὰ μπορεῖς νὰ διαβάζεις αὐτὸ ποὺ ἤδη ἔχει γραφτεῖ. Τὰ πράγματα μένουν στὸ σκοτάδι καὶ μιλοῦν μονάχα σὲ κεῖνον ποὺ τὰ στοχάζεται, ὄντας ὁ ἴδιος ὄν τῆς νύχτας καὶ τῆς μεταμφίεσης. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μπορεῖ ἡ Τζὶν Σλίνγκ νὰ διαβάσει στὰ λόγια τῆς Ντίξι τὰ γαλάζια μάτια καὶ τὶς χαρακτηριστικὲς χειρονομίες ποὺ σήμαιναν πάντα γι' αὐτήν τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀγαπημένου της. Αὐτὸ ποὺ γράφτηκε ἀπαιτεῖ νὰ διαβαστεῖ «ἐπὶ ποινῆ θανάτου».

## II

Ἂν κάθε πέρασμα ἔχει σχεδιαστεῖ σύμφωνα μὲ τὸ μοντέλο τῆς μεταμφίεσης, τὰ πλαίσιά του εἶναι αὐτὰ τῆς *ὑπερβολῆς*, τῆς *ὡρίμανσης* καὶ τῆς *μεταμόρφωσης*.

*Ὑπερβολή:* ἡ Ντίξι γράφεται σὰν ἕνα «ἐπὶ πλέον» μέσα στὴ δραματικὴ οἰκονομία τοῦ φίλμ. Βρίσκεται ἐκεῖ σὰν μάρτυρας τῆς ὕπαρξης τοῦ Τσάρτερς.

*Ὡρίμανση:* ὁ Τσάρτερς δὲν μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει τὴν Τζὶν Σλὶνγκ γιατὶ τὰ χρόνια ἔχουν *περάσει*, χρόνια ποὺ γράφονται στὸ πρόσωπό της κι ἐμποδίζουν τὴν ἀνάγνωση τῆς ὑπαρξιακῆς ἔνδειξης.

*Μεταμόρφωση:* ἕνα στρῶμα μακιγιάζ, ἕνα ροῦχο, ἕνα καπέλλο, μιὰ κόμμωση περιγράφουν τὴν εἴσοδο στὸ καζίνο, στὸ σπίτι τῆς Τζίν, στὸν ἔρωτα, στὸ θάνατο, στὴ γνώση.

Κάτι περισσεύει καὶ ξεμένει ἀπ' τὸ παρελθόν, ἕνας μάρτυρας, ἕνα ντυμένο κορμί,

**Στὴν κόλαση τῆς Σανγκάης**
Shanghai Gesture
Η.Π.Α. 1941.
*Σκην.:* Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ. *Σεν.:* Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ, Γκέτσα Χέρτσεκ, Κὰρλ Φολμέλερ, Ζὺλ Φούρχτμαν *ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ* Τζὼν Κόλτον. *Φωτ.:* Πὼλ Ἴβανό. *Ντεκόρ:* Μπόρις Λέβεν, Χάουαρντ Μπρίστολ. *Μοντάζ:* Σὰμ Γουίνστον. *Μουσική:* Ρίτσαρντ Χάγκμαν. *Κοστούμια:* Ρουαγιὲ (γιὰ τὴν Ὄνα Μάνσον) Ὄλεγκ Κασσίνι (γιὰ τὴ Τζὴν Τίρνεϋ). *Βοηθὸς σκηνοθέτη:* Τσάρλς Κέρ Φρὲντ Πρέσμπουργκερ *Ἑρμηνεία:* Τζὴν Τίρνεϋ (Πόπυ Σμίθ, Βικτόρια) Γουῶλτερ Χιοῦστον (Σὲρ Γκαὺ Τσάρτερις, Βίκτωρ Ντῶσον), Βίκτωρ Μα

τσιοὺρ (δόκτωρ Ὁμάρ), Ὄνα Μάνσον (Τζὶν Σλίνγκ), Φύλλις Μπρούκς (Ντίξι Πομερόϋ), Μαρία Οὐσπένσκαγια (Ἄμαχ), Ἄλμπερτ Μπάσερμαν (ἐπιθεωρητής), Ἔρικ Μπλὸρ (ὁ διαχειριστής), Ἰβὰν Λέμπεντοφ (ὁ παίκτης), Μάϊκ Μαζούρκι (ὁ κούλης), Μιχαὴλ Ραζούμι (ὁ ταμίας), Κλίντ Φίλμορ (ὁ κομπραδόρος), Ρὲξ Ἤβανς (ὁ σύμβουλος Μπρούκς), Μάϊκλ Ντέλματοφ (ὁ μπάρμαν), Μαρσὲλ Νταλιό, (ὁ κρσυπιέρης), Τζὼν Ἄμποτ (ὁ συνοδὸς τῆς Πόπυ), Βὲνς Μπάρνετ, Ἔρικ Ἀλεξάντερ, Γκραίης Χάμπτον. *Παραγ.:* Ἄρνολντ Πρέσμπεργκερ, Ἀλμπὲρ ντὲ Κουρβίλ. *Διανομή:* United Artists.

τὰ γηρατειά. Καὶ αὐτὸ ἀποτυπώνει τὰ ἴχνη τῆς ζωῆς πάνω στὴ νεκροζώντανη σάρκα (*«Μιὰ μάσκα τοῦ χρόνου»*, λέει ἡ Τζὶν Σλὶνγκ — ποὺ εἶναι ἐπίσης μιὰ περίσσεια σὲ μακιγιὰζ καὶ κοσμήματα) καὶ γράφει τὸ σημάδι τοῦ θανάτου — *πέρασμα κατ' ἐξοχὴν* — πάνω στὸ μεταφορικὸ χῶρο τῆς σκηνῆς. Ἡ σχέση μὲ τὸ θάνατο, γράφεται ἐδῶ σὰν *ἐπιστροφὴ στὴν ἴδια θέση.* Αὐτὴ ἡ θέση εἶναι ἐδῶ ἡ θεατρικὴ σκηνὴ μέσα στὴ συμβολικὴ της τομή, ἡ ὁποία ἐγγράφει τὴ σκηνὴ σὰν μιὰ ἔλλειψη: ἡ σκηνή, μοντέλο σὲ μικρογραφία ἑνὸς ὁλόκληρου κόσμου ἀναπαριστάνει αὐτὸν τὸν κόσμο σὰν νὰ λείπει ἀπ' τὴ θέση του. Καὶ τὰ πρόσωπα μπαίνουν στὴ σκηνὴ γιὰ νὰ δοῦν τὴν καταστροφή τους καὶ τὸ θάνατό τους.

Νὰ πεθαίνεις σημαίνει νὰ ἐγκαταλείπεις τὸν ὑπαρξιακὸ χῶρο, αὐτὸν ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή, καὶ νὰ μπαίνεις στὸν κόσμο τῆς μὴ ὕπαρξης, τῶν φαντασμάτων: στὸ πλάνο.

Ἂς πᾶμε λίγο πιὸ μακριά: ὁ νεκρὸς (ἡ Πόπυ σὰν πτῶμα) εἶναι πάντα *ὁ θάνατος* σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ τοῦ μελοδράμματος στὸ ὁποῖο ὁ θάνατος ἑνὸς προσώπου ἐπιφέρει ἄμεσα τὸν θάνατο τῶν ἄλλων. Νὰ πεθαίνεις, τοῦτο σημαίνει νᾶσαι παρὼν μέσα στὴ σκηνή, ἤδη σημαδεμένος ἀπ' τὴ σφραγίδα τῆς φθορᾶς (ἔπρεπε νὰ περιμένουμε ἀρκετὰ γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ δοῦμε πάλι τὴν ὑλιστικὴ ἐπανεγγραφὴ τῶν θανάσιμων ἰδιοτήτων τῆς σκηνῆς, στὸν Ὄσιμα, στὸν Γιόσιντα...). Νὰ πεθαίνεις σημαίνει ἐξάλλου νὰ ὑπάρχεις μέσα σ' ἕνα κλειστὸ χῶρο, τὸν ὁποῖο οἱ ἀκτίνες τῆς μηχανῆς (προβολῆς) ἐγγράφουν σὰν ἐξόρυξη καὶ ἀποκοπὴ ἔξω ἀπὸ τὸν «ἐλλείποντα-κόσμο» ἑνὸς χώρου, ὁ ὁποῖος ὑπερβαίνει καὶ κωδικοποιεῖ τὴν ἔλλειψη τοῦ κόσμου.

Βλέπουμε ὅτι τὸ πρόβλημα γιὰ τὸν Στέρνμπεργκ εἶναι νὰ πέσει ἡ αὐλαία, πίσω της κάτι νὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει κι αὐτὸ τὸ κάτι νὰ ἐπιστρέφει μασκαρεμένο, σ' ἕνα ἄλλο φίλμ, σ' ἕνα ἄλλο τόπο.

Στὸ *Shanghai Gesture* ἡ σχέση τοῦ προσώπου μὲ τὸ θάνατο εἶναι ἐπίσης σχέση μὲ τὴν προέλευση, τὴν καταγωγὴ τοῦ προσώπου, πρόβλημα λοιπὸν ὑπαρξιακό, κοινὸ σ' ὁλόκληρο τὸ δυτικὸ κινηματογράφο *«Ὑπάρχει κανεὶς ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἔχει γεννηθεῖ, εἶναι κανεὶς ἐκεῖ ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἔχει ἔρθει ἀπὸ κάπου καὶ ἔτσι τὸ νὰ βρίσκεσαι μὲς τὸ πλάνο προϋποθέτει ὅτι ἦρθες ἀπὸ ἀλλοῦ, ἀπὸ ἕναν ἄλλο πρωταρχικὸ τόπο, ποὺ αὐτὸς ὁ κινηματογράφος* (σ.τ.μ. τοῦ Φ. Λὰνγκ) *δὲν ἔπαυε νὰ ποθεῖ νὰ μᾶς τὸ δείχνει μέσα στὸ φάντασμά του»* (Ζὰν-Πιὲρ Οὐντάρ: «Ἐργασία, Ἀνάγνωση, Ἡδονή», *Cahiers du Cinéma* ἀριθ. 222, σελ. 49).

Ἀνάμεσα στὴν Τζὶν Σλὶνγκ ἡ ὁποία ἤδη εἶναι ἐκεῖ καὶ ἡ ὁποία ἔρχεται ἀπὸ ἕναν ἄλλον τόπο (ἀπ' τὴ Μαντζουρία, ἀπ' τὰ παρασκήνια τοῦ καζίνου — τὸ πράγμα δὲν διαφέρει — μπαίνει μέσα στὸ πλάνο, ὅπως κάποιος ποὺ μπαίνει στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου) καὶ στὴν Πόπυ ἡ ὁποία ξάφνου βρίσκεται ἐκεῖ — μέσα στὸ πλάνο καὶ μέσα στὸ καζίνο —, παίρνει σάρκα καὶ ὀστᾶ τὸ πρόβλημα τῆς ἐλλείπουσας (ἐλλειματικῆς) ὕπαρξης τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖο ὁ Στέρνμπεργκ διατύπωσε μὲ ἰδιοφυὴ τρόπο: ἐπειδὴ ὁ τόπος ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔρχεται ἡ Πόπυ (κατὰ γράμμα: τὸ πρόβλημα τῆς γέννησής της καὶ τῆς καταγωγῆς της) φαίνεται νἄναι προβληματικός, ἡ φιλμικὴ γραφὴ ἀφήνει τὴν ἀπεικόνισή της αὐθαίρετη: ἡ Πόπυ εἶναι ἐκεῖ καὶ ἔρχεται ἀπὸ τὸ πουθενά. Ἡ ὕπαρξή της εἶναι στοιχειωμένη, καθαρὴ ὀπτασία, προϊὸν τῆς αὐθαιρεσίας. Κι αὐτὸ γιὰ ἕναν ἁπλὸ λόγο: ἂν τὸ σκηνογραφικὸ μοντέλο τοῦ φίλμ ἀπεικονίζει τὸν κόσμο νὰ λείπει ἀπ' τὴ θέση του, ἡ Πόπυ λείπει ἐπίσης ἀπ' τὴ δική της θέση: στὴν ἀναζήτησή της τὴ βλέπουμε σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ. Ὄντας ὀπτασία συμβολικὴ ἀλλάζει πρόσωπα καὶ σκηνές. Γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη ὁ Λακάν: *«Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ γιὰ κάποιο πράγμα ὅτι λείπει ἀπ' τὴ θέση του, παρὰ γιὰ κεῖνο ποὺ μπορεῖ ν' ἀλλάξει θέση, δηλαδή, γιὰ τὸ συμβολικό» (Γραπτά,* σελ. 25). Ἂς θυμηθοῦμε ὅτι ἡ Πόπυ ἀποφασίζει νὰ μὴ μείνει στὴ Σιγκαπούρη καὶ νὰ ἐπιστρέψει σ' αὐτὸν τὸ μαγικὸ χῶρο ποὺ τὸ φὶλμ ἐγγράφει σὰν τόπο ἐκείνης ἡ ὁποία μόνο μασκαρεμένη μπορεῖ νὰ μπεῖ στὸ πλάνο: τῆς μητέρας. Ἡ κυριολεκτική της ἐγγραφὴ *(«Εἶμαι ἡ μητέρα σου»* λέει ἡ Τζὶν Σλὶνγκ στὴν Πόπυ, στὸ τέλος τοῦ φίλμ) εἶναι σκανδαλώδης, ἀνυπόφορη, ἐκρηκτική. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ σβυστεῖ. Γιατί; Γιατὶ ἡ μητέρα παράγει ζωὴ καὶ ὕπαρξη, τὸ ἴδιο τὸ πραγματικό, τὸ ἀπογυμνωμένο ἀπὸ κάθε ἴχνος. Καὶ ἀκόμη γιατὶ *τὰ παιδιὰ δὲν ἔρχονται ἀπ' τὴ συνουσία τοῦ πατέρα καὶ τῆς μητέρας ἀλλὰ ἀπὸ ἕναν ἄλλο χῶρο, καθὼς μᾶς ὑπογράμμισε ὁ Φροΰντ.* Πέρα ἀπ' τὴν ἐπιστήμη (ποιὸς *ζεῖ* ἐπιστημονικά;) ὁ ἄνθρωπος πιστεύει πάντα βαθειὰ ὅτι τὸ παιδὶ ἔρχεται ἀπ' τὸ Ἕνα. Ὁ Λεβὶ-Στρὼς εἶπε: ἀπ' τὴ γῆ — σύμφωνα μὲ τὶς μυθολογίες τῶν λαῶν. Στὸν Στέρνμπεργκ συναντᾶμε τὶς τρεῖς παιδικὲς θεωρίες γιὰ τὴ σεξουαλικότητα: α) τὴ θεωρία τῆς φαλλικῆς μητέρας. Ἡ

Shanghai Gesture: Τζὴν Τίρνεϋ καὶ Ὄνα Μάνσον.

Τζὶν Σλὶνγκ εἶναι ἀρκετὰ «ἀρσενικὴ» γιὰ νὰ χρειαστεῖ νὰ προστεθεῖ κάτι σχετικὰ μὲ τὴν ἀνδρική της μάσκα, τὴ δύναμή της, τὴν ἐξουσία της, τὸ σκῆπτρο της.
β) τὴ σαδιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ συνουσία. Καὶ ἐδῶ ἐπίσης δὲν χρειάζεται νὰ ποῦμε τίποτα σχετικὰ μὲ τὴν λυσσαλέα διαμάχη τῶν δύο φύλων, τὸ τρομερὸ μῖσος τῆς Τζὶν Σλὶνγκ γιὰ τὸν ἄντρα της κλπ.
γ) τὴ θεωρία τοῦ ὀχετοῦ: γιατὶ μᾶς κρύβεται συνεχῶς ἡ καταγωγὴ τῆς Πόπυ; Γιατὶ θεωρεῖται ντροπὴ αὐτὴ ἡ ἀριστοκράτισσα νὰ μπαίνει στὸ ὕποπτο, σκοτεινὸ καὶ βρωμερὸ καζίνο; Γιατὶ ποθεῖ ἡ Πόπυ τὸ μυστήριο τοῦ καζίνου, τὴν κοινωνικὰ λερωμένη του ὑπόσταση; Γιατὶ ἀκριβῶς αὐτὸς εἶναι ὁ κόσμος της, ὁ κόσμος ἀπ' ὅπου ἔρχεται, κόσμος βρωμερὸς (ἡ Ἀσία μέσα στὸ φάντασμα τοῦ εὐρωπαίου Στέρνμπεργκ), ποὺ τὴν ξέρασε (τὴν γέννησε) σὰν προϊόν του, ἀπομεινάρι του (ὑπενθυμίζουμε ὅτι στὴν παιδικὴ σκέψη τὰ παιδιὰ εἶναι τὰ περιττώματα ἑνὸς σώματος).
Δὲν μποροῦμε ἐδῶ παρὰ νὰ συνοψίσουμε ἐπιγραμματικὰ τὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς τοῦ Στέρνμπεργκ: ἂν τὸ παιδί, ὅπως κι ἡ εἰκόνα, *βλέπει τὸ φῶς τῆς ἡμέρας*, δὲν ὑπάρχει καμμία μητρότητα στὸ φίλμ. Τὸ παιδὶ εἶναι χαμένο, κρυμμένο, κλεμμένο, θεωρεῖται νεκρὸ καὶ τελικὰ σκοτώνεται. Δὲν ὑπάρχει μητέρα, τὸ φίλμ τὴ μεταμφιέζει ἀπόλυτα. Τὸ σύστημα τῆς φιλμικῆς παραγωγῆς καταστρέφεται καὶ

διαστρέφεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, οἱ εἰκόνες μασκαρεύονται, γιατὶ γι' αὐτὲς τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ δοῦν τὴ μέρα, ἀλλὰ τὸ σκοτάδι, τὸ θάνατο καὶ τὸ θέατρο. Αὐτὸ ποὺ δὲν γεννήθηκε ποτὲ δὲν μπορεῖ ἐπίσης νὰ ζήσει.

Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ τὸ πουθενὰ ποὺ καθορίζει τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τῆς Πόπυ δείχνεται καὶ εἶναι μητρικό: ἡ κάμερα, παραγωγὸς ἑνὸς χώρου, ὁ ὁποῖος κωδικοποιεῖ τὴν ἔλλειψη - τοῦ - κόσμου - ἀπὸ - τὴ - θέση - του. Τοῦτο σημαίνει, *ὅτι τὸ συμβολικὸ κωδικοποιεῖται:* αὐτὸ ποὺ ἤδη εἶναι κώδικας κωδικοποιεῖται σ' ἕνα δεύτερο βαθμό. Συνέπεια: ἂν ἡ σκηνογραφία τῆς Ἀναγέννησης ἀπορρίπτει τὴν τομὴ ἡ ὁποία θεμελιώνει τὴν ἀναπαράσταση κι ἂν αὐτὴ ἡ τομὴ ἐπιστρέφει πάντα μὲ τὴ μορφὴ τῆς *«ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητας»*, στὸν Στέρνμπεργκ ἐπιστρέφει ἡ τομὴ σὰν *«ἐντύπωση τοῦ κώδικα»*, τοῦ κλισέ. Ὁ Κλὼντ Ὀλλιὲ στὸ κείμενό του «Ἕνα παιχνίδι τῶν κλισὲ» (*Revue d' esthétique* ἀρ. 1-3, 1973) ἔδειξε μέσω ποιῶν λεπτεπίλεπτων μηχανισμῶν ἀλλοιώνεται τὸ κλισὲ καὶ πῶς τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατὴ μετατοπίζεται ἀπ' τὸν κώδικα πρὸς τὸ ἀ-σήμαντο μέσα στὴ στερνμπεργκιανὴ κινηματογραφία — γεγονὸς ποὺ τὸ ἐπισημάναμε μιλώντας γιὰ τὴ σημαντικὴ τοῦ ὀνόματος στὸ φίλμ.

Ἂν λοιπὸν μαζὶ μὲ τὰ παραπάνω δώσουμε τὴν ἁρμόζουσα σημασία στὸ διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὴν καταδηλωμένη (σὰν φαντασματικὴ) καὶ στὴ συμπαραδηλωμένη (σὰν πραγματικὴ) ὕπαρξη τοῦ προσώπου, καὶ ἀνάμεσα στὴ συμβολικὴ καὶ στὴ φυσικὴ μητέρα — διαχωρισμὸ τὸν ὁποῖο τὸ φίλμ στοχάζεται συστηματικά, τοποθετεῖ στὴ δομή του καὶ στὸ βάθος του — θὰ βλέπαμε τότε ὅτι ἡ στερνμπεργκιανὴ κινηματογραφία ἀποτελεῖ μέρος τῆς μεγάλης καὶ πολύπλοκης κειμενικῆς πρακτικῆς τοῦ δυτικοῦ σινεμά, ἡ ὁποία πορεύεται μέχρι τὸ τέλος τῶν συνεπειῶν της (ἀναπτύσσοντας μέχρι τὸ πέρας τους τὶς ἀρχὲς τῆς γραφῆς της) καὶ αὐτοαναγνωρίζεται σὰν ὁλοκληρωμένη. Μιὰ φιλμικὴ γραφὴ ποὺ ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς ἴδιας της τῆς εὐφυΐας, μιὰ γραφὴ ποὺ δὲν φτιάχνει μονάχα ἀπ' τὸ πράγμα τὸ σημαῖνον ἑνὸς ἄλλου πράγματος μές τὴν εἰκόνα ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα τὸ σφαιρικὸ σημαῖνον ἑνὸς ἄλλου πράγματος: τὸ σημαῖνον τῆς ἔλλειψης τοῦ κόσμου, τῆς ἔλλειψης τοῦ ὑποκείμενου, τῆς ἔλλειψης τοῦ σεξουαλικοῦ σημαίνοντος, τῆς ἔλλειψης τοῦ φαλλοῦ κι ὅλων τῶν ἄλλων χαμένων ἀντικειμένων, τὰ ὁποῖα ὁ στερνμπεργκιανὸς ἰδεαλισμὸς θὰ ἐπενδύσει μὲσ' τὰ θέματά του τοῦ ἔρωτα, τοῦ μίσους, τῆς ὀμορφιᾶς, τοῦ θανάτου, *τῆς ἐκδίκησης, τῆς ἡδονῆς.*

## III

Ἂν ἡ μάσκα κρύβει τὶς ἐνδείξεις, πῶς μπορεῖ τὸ παιχνίδι τῆς ἀπόκρυψης νὰ γίνει φιλμικὴ δομὴ καὶ νὰ μὴ μείνει στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀνέκδοτου;

Ἡ καλύτερη ἐγγύηση δὲν θᾶταν ἐκείνη τῆς γενικευμένης ἐγγραφῆς τοῦ *φετίχ*, τοῦ πέπλου, τὸ ὁποῖο σκεπάζει τὸ ἴχνος, πρὶν αὐτὸ μπορέσει νὰ σημάνει; Καὶ ποιὸ φετὶχ εἶναι πιὸ τυπικὸ καὶ πιὸ παγκόσμιο ἀπ' τὴν ἴδια τὴ γυναίκα;

Στέρνμπεργκ: ὁ σκηνοθέτης κι ἐφευρέτης τῆς μυθικῆς γυναίκας, τῆς στάρ. Ἂς μὴν προσκολληθοῦμε σ' αὐτὴν τὴν κυρίαρχη ἰδεολησία τῆς ἰδεαλιστικῆς κριτικῆς, ἂς πᾶμε λίγο πιὸ πέρα. Τὸ φετίχ ἀπορρίπτει κάθε ἐγγραφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ: καμμιὰ ἀπεικόνιση τῆς συνουσίας δὲν συναντᾶμε στὸν Στέρνμπεργκ. Τὸ μοναδικὸ φιλὶ τοῦ φίλμ ἀνάμεσα στὸν Ὀμὰρ καὶ στὴν Πόπυ κρύβεται πίσω ἀπ' τὸν μανδύα τοῦ πρώτου. Τὰ σεξουαλικὰ ὄργανα ἀπορρίπτονται σὰν σημαίνοντα, στὴ θέση τους εἰσέρχεται τὸ φετίχ.

Νὰ λοιπὸν τὸ πρόβλημα τοῦ φίλμ: πῶς νὰ ἐξαφανίσει τὴν ὕπαρξη τοῦ σεξουαλικοῦ ὄργανου μὲ τὸ νὰ ἐγγράφει στὴ θέση του τὸ ὑπαρξιακὸ σημαῖνον (τὴν ἔνδειξη, τὴν ἀλήθεια τοῦ ἀφηγήματος) καὶ πῶς νὰ μασκαρέψει τὰ πάντα μὲ τὸν τρόπο ποὺ κάποιος μασκαρεύει τὸ ἀθῶο καὶ τὸ ψευδές, γιὰ νὰ μᾶς κάνει νὰ λησμονήσουμε ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ μασκαρευτεῖ;

Ἂν τὸ σύστημα τοῦτο τῆς δαιμόνιας φετιχοποίησης τοῦ φιλμικοῦ πεδίου ὁδήγησε τὸν Στέρνμπεργκ σὲ μιὰ ὑπονόμευση καὶ «ἐρείπωση» τοῦ μηχανισμοῦ τῆς «παρουσίας» καὶ τοῦ «νοήματος» ὁ ὁποῖος τὸ ὑποβάσταζε, αὐτὸ ἔγινε δυνατὸ χάρη στὴ διείσδυση ἑνὸς ἀπόλυτου ἀδιέξοδου, ποὺ ἔκλεισε τὴ μυθολογία τοῦ φιλμουργοῦ: μιὰ ποὺ ἡ μυθολογία αὐτὴ στρέφει τὴ μάσκα ἐνάντια στ' ὄνομα καὶ τὸν κώδικα, ἐνάντια στὸ πραγματικό, ἔπρεπε πάση θυσία νὰ κατασκευαστεῖ ἀπ' τὴ γραφὴ τοῦ φαντάσματος μιὰ ἀλυσίδα, ἀπ' τὴν ὁποία νὰ *λείπει ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη σὰν ὑποκείμενου τοῦ σημαίνοντος* — γιατὶ Αὐτὸς εἶναι ἀπόλυτος κύριος τῶν σημείων

του. Αὐτὸς εἶναι Ἰδέα ἡ ὁποία παράγει τὸ φίλμ, καὶ σὰν τέτοια δὲν κατέχει καμμιὰ θέση σὰν ὑλικὸ πράγμα μέσα στὴν φιλμικὴ ἀλυσσίδα.
Κύριος μιᾶς ἀφήγησης, μιᾶς μυθοπλασίας κι ἑνὸς παιχνιδιοῦ ποὺ παραβαίνει καὶ τὶς δύο (καὶ γνωρίζουμε ὅτι τὸ παιχνίδι εἶναι ἡ ἀθωότερη μορφὴ τῆς ἀπάρνησης κάθε αἰσθητικῆς κυριαρχίας), ὁ Στέρνμπεργκ λείπει ἀπ' τὴ θέση του σὰν ὑποκείμενο τοῦ φίλμ.
Στὴ λέξη «ἀδιέξοδο» πρέπει νὰ δώσουμε ὅμως καὶ μιὰ θετικὴ ἀπόχρωση, γιατὶ μέσα σ' ἕνα βιομηχανικὸ καὶ ἰδεολογικὸ σύστημα τὸ ὁποῖο ἔδεσε στενὰ τοὺς τρόπους κατασκευῆς καὶ ἀντίληψης τῆς εἰκόνας μὲ τὸ πρότυπο τοῦ θεάτρου καὶ τῆς κουλτούρας τοῦ δυτικοῦ λόγου τὸ ἀντίθετο δὲν φαίνεται νὰ ἦταν δυνατόν.
Μόνο σήμερα μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει καθαρὰ τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπωθημένου καὶ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ παραγωγοῦ τῆς ἀπεικόνισης μέσα στὴν καρδιά της σ' ἕναν «περιθωριακὸ» κινηματογράφο τοῦ μελοδράματος καὶ τῆς σκηνῆς, τοῦ θανάτου καὶ τῆς μάσκας, ὅπως αὐτὸς τοῦ Σρέτερ, τοῦ Ὄσιμα, τοῦ Μπένε, τοῦ Ντβόσκιν, τοῦ Σμίτ, τοῦ Γιόσιντα, τοῦ Μάγιερ, τοῦ Ριβέτ κ.ἄ.
Κινηματογράφος ὁ ὁποῖος βρίσκεται αὐτόματα ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἑξῆς δυσκολία: πῶς νὰ καταγγείλει συστηματικὰ τὴν αἰτία του, τὴν καταγωγή του καὶ τὴν ratio του καὶ ταυτόχρονα νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ νέα ἀντίληψη τῆς γλωσσικῆς καὶ τῆς αἰσθητικῆς κυριαρχίας;
Καὶ τὶ θὰ ἀπωθήσει αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ καινούργια κυριαρχία, σὲ μιὰ ἱστορικὴ στιγμὴ κατὰ τὴν ὁποία τὸ ἀπωθημένο γυρεύει ἐπιτακτικὰ τὴν ἀναγνώρισή του;

***

# Γλῶσσες

**Σῶμα.** — Εἶναι σκεπασμένο μὲ ροῦχα. Τὸ φίλμ ἀπομακρύνει τὸ σῶμα ἀπ' τὶς χρήσεις του, τοποθετεῖ στὴ σκηνή τὴ γυναίκα χωρὶς φῦλο, μιὰ εὐνουχίζουσα καὶ εὐνουχισμένη κούκλα, ἕνα λειτουργικὸ ἀντικείμενο, κοροϊδεύει τὴν ἠθικὴ τοῦ στρίπ-τήζ. Τὸ σῶμα ὑπάρχει μέσα στὴν μετάθεσή του πρὸς τὴν μετωνυμία τοῦ ρούχου του. Ἡ περιγραφή του εἶναι θεατρική: ἀπλησίαστο, δίχως ἐλαττώματα, ἀφηρημένο, ἀνοιχτὸ σὲ κάθε δυνατὴ ἀλλοίωση, παράβαση καὶ διαστροφή.
**Χρῆμα.** — Βρίσκεται σ' ἕνα κουτὶ τὸ ὁποῖο ἀνυψώνεται πρὸς τὴν κορυφὴ τοῦ καζίνου. Τὸ ἐρωτικὰ λαίμαργο βλέμμα τοῦ ὑπάλληλου ποὺ μαζεύει τὸ χρῆμα καὶ ἡ κίνηση πρὸς τὰ ὕψη: δύο χειρονομίες φετιχοποίησης, οἱ ὁποῖες βρίσκουν τὸ συμβολικὸ καὶ πλαστικὸ τους ἰσοδύναμο στὴ σκηνὴ μὲ τὶς πόρνες μέσα στὰ κλουβιά. Ἡ κίνηση τῆς κάμερας ἀπὸ ψηλὰ πρὸς τὴ ρουλέτα (εἰκονιστικὸ λάϊτ-μοτὶφ τοῦ φίλμ) καθὼς καὶ τὸ ἀχόρταγο βλέμμα τῆς Πόπυ καταδείχνουν τὴν σκηνὴ τοῦ χρυσαφιοῦ σὰν ἀντικείμενο τοῦ πόθου. Ἡ ἀξία τοῦ χρυσοῦ, ὅπως πάντα στὶς εὐρωπαϊκὲς μυθολογίες, εἶναι ἀξία τοῦ φαλλοῦ.
*«Οἱ γυναῖκες χρησιμοποιοῦνται στὴν πραγματικότητα, εἴτε τὸ ἐπιθυμοῦν εἴτε ὄχι, σὰν ἀντικείμενα γιὰ τὶς ἀνταλλαγὲς ποὺ ὀργανώνουν οἱ στοιχειώδεις σχέσεις τῆς συγγένειας, ἀνταλλαγὲς ποὺ διαιωνίζονται εὐκαιριακὰ μέσα στὸ φανταστικό, ἐνῶ αὐτὸ ποὺ παράλληλα μετακινεῖται μέσα στὴν τάξη τοῦ συμβολικοῦ εἶναι ὁ φαλλός»* (Λακάν *Γραπτά*, σελ. 565).
Εἶναι ἄχρηστο νὰ τονίσουμε ἐδῶ τὰ ρήματα τῆς κίνησης (στὸ τσιτάτο *καὶ* στὸ φίλμ) τὰ ὁποῖα φέρνουν σ' ἐπικοινωνία τοὺς ὅρους τοῦ παραδείγματος: *χρυσάφι / φαλλός / γυναίκα* μέσα στὸ φάντασμα τοῦ ψυχωτικοῦ, καθὼς καὶ τὴν καταδικασμένη ἀπόπειρα τῶν δυὸ γυναικῶν νὰ μὴν εἶναι πιὰ ἀντικείμενα, νὰ χειραφετηθοῦν σὲ ὑποκείμενα.
**Λόγοι.** — Ὁ Ὁμάρ, ἡ Ντίξι κι ὁ Χάου συναντιοῦνται στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ. Εἶναι πρόσωπα ποὺ δὲν ἀλλάζουν: ξέρουν ποῦ εἶναι ἡ πραγματικὴ ἡδονή: στὸ χρῆμα, στὸ σέξ, στὴν τροφὴ (ἡ Ντίξι ὑπογραμμίζει ἰσχυρὰ τὴν πεῖνα της σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ). Δὲν νοσταλγοῦν τὸ χαμένο παράδεισο καὶ τοὺς μύθους του· ἁπλὰ τοὺς *ἀφηγοῦνται*. Δὲν εἶναι λοιπὸν dramatis personnae. Ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς ἥρωες τῆς οἰκογένειας, ποὺ ζοῦν ἔντονα καὶ ποὺ ὁ λόγος τους εἶναι πλήρης, δραματικὸς καὶ παθιασμένος, καὶ στοὺς τρεῖς φίλους ποὺ παίζουν καὶ ποὺ ἀπαγγέλλουν περσικὰ σονέττα — Ὁμάρ, αὐτοβιογραφικὰ στιγμιότυπα ἐν εἴδει διδακτικῶν ἀφορισμῶν — Χάου, ἢ τέλος ἐρωτικὲς ἱστορίες — Ντίξι, ὑπάρχει αὐτὸ ποὺ χωρίζει δύο εἴδη

λογου. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ γλῶσσα (τῆς οἰκογένειας), τὸ δεύτερο μιὰ μεταγλῶσσα (τῶν φίλων). Ἡ μία θέλει νὰ ἀνακαλύψει τὸ μυστικὸ τῆς ἀπόλαυσης, ἡ ἄλλη προσφέρεται σὰν ἀπόλαυση.

**Τροφή.** — Εἶναι ἀποῦσα. Μόνον ἡ Ντίξι τὴν κυνηγᾶ, εἴδαμε τὸ γιατί. Στὴν τελικὴ σκηνὴ τοῦ δείπνου μένει στὴν κυριολεξία ἄθικτη, ξεχασμένη. Πῶς θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἐγγραφεῖ σὰν εἰσαγωγὴ στὴν ἡδονή, τὴ στιγμὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ θάνατου; Ἡ τροφὴ εἶναι τὸ σκάνδαλο τῆς συγκεκριμένης ὕλης μέσα στὸν κόσμο τοῦ ταξινομημένου πάθους.

**Κοῦκλες.** — Ζὰν-Λουῖ Μπαρώ: *«Ἡ μαριονέττα εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Ὁ χειριστὴς της εἶναι ὁ Θεός»* («Τὸ Μπουνράκου», στὰ *τετράδια Ρενὼ-Μπαρώ*, ἀριθ. 31, ὅπως ἀπαντᾶ στὸ ἄρθρο τοῦ Ρ. Μπὰρτ «Μάθημα γραφῆς», *Tel Quel* ἀριθ. 34).
Ἡ Τζὶν Σλὶνγκ προκαθορίζει τὴ μοίρα τῶν ἄλλων: τὴν καταστροφή τους. Σπάζει τὸ κεφάλι τῆς κούκλας γιὰ νὰ καταστρέψει τὸν ἄντρα της. Ἀλλ' ὅπως σὲ κάθε μυθολογία τῆς Δημιουργίας (καὶ τῆς κυριαρχίας) τὸ πράγμα κάπου σκοντάφτει. Οἱ καλεσμένοι θορυβοῦνται, ἀρνοῦνται ν' ἀναλάβουν τὴ θέση τους. Ὁ χειρισμὸς τῆς Τζὶν Σλὶνγκ εἶναι τυφλός, γιατὶ τρέφεται ἀπὸ ἕνα σφάλμα. Τὸ σφάλμα αὐτὸ στὸ θεματικὸ ἐπίπεδο ἀφορᾶ τὸ πρόβλημα τῆς ὕπαρξης τοῦ παιδιοῦ καὶ τοῦ χαμένου χρήματος. Στὸ δομικὸ ἐπίπεδο ἡ πλάνη ἀφορᾶ τὴ ριζικὴ ἀδυναμία τῆς Τζὶν Σλὶνγκ νὰ καθορίσει τὴν ἴδια της τὴ μοῖρα. Οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου ἄφηναν ἐπίσης στὰ χέρια τῆς Μοίρας τὴν τύχη τους, κι ὁ θεὸς τῶν Χριστιανῶν δὲν μπορεῖ νὰ κυτάξει τὴν ἴδια του τὴ Δημιουργία σύμφωνα μὲ τὸν Ἅγιο Αὐγουστίνο. Ὁ ρόλος τῆς σπασμένης κούκλας μετατοπίζεται ἀπ' τὸν ἠθοποιὸ στὸν σκηνοθέτη. Ἂν γιὰ τὸν Ρ. Μπὰρτ ἡ δυτικὴ μαριονέττα εἶναι καρικατούρα τῆς ζωῆς, αὐτόματο ποὺ παρωδεῖ τὸ κορμὶ καὶ μικρὸ πράγμα ποὺ ἔχει πέσει ἀπ' τὸ σῶμα κι ἔχει γίνει φετίχ, οἱ ρόλοι της αὐτοὶ φαίνεται νὰ ἀφοροῦν τὴν Τζὶν Σλὶνγκ περισσότερο ἀπ' τ' ἄλλα πρόσωπα — *στὴν κυριολεξία* (ἡ ἠθοποιὸς ποὺ τὴν ὑποδύεται εἶναι ὑπερβολικὰ μακιγιαρισμένη καὶ στολισμένη, κινεῖται ἀφύσικα καὶ στυλιζαρισμένα, εἶναι ἕνα ζωντανὸ φετίχ, μίμηση ζωῆς). Οἱ κοῦκλες εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς μασκαρεμένης κυριαρχίας. Ὁ λόγος τους τίθεται κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Παιχνιδιοῦ (τῆς τράπουλας, τοῦ θανάτου).

**Ροῦχο.** — Ὁ Ὁ Ὄλεγκ Κασσίνι σχεδίασε τὰ κουστούμια τῆς Τζήν Τίρνεϋ κι ὁ Ρουαγιὲ τὰ κοστούμια τῆς Ὄνα Μάνσον. Μιὰ ἔνδειξη κάποιου ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος; Ποιοτικὲς διαφορὲς στὸ στύλ τῆς ἐνδυμασίας; Ἕνα εἶναι βέβαιο, ὅτι τὸ ροῦχο ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὸ νὰ ἐκπληρώνει μιὰ διακοσμητικὴ λειτουργία. Εἶναι:
α) *Πληροφοριακό.* Καταδηλώνει τὴ φυλὴ καὶ τὴν καταγωγὴ ἀρκετὰ γενικὰ κι ἀφηρημένα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ αὐτὴ ἡ πληροφοριακὴ λειτουργία βρίσκεται ἀναποδογυρισμένη, παραβιασμένη καὶ διασπαρμένη: ἡ Τζὶν Σλὶνγκ φοράει ἀσιατικὰ καὶ δυτικὰ ροῦχα, ὁ Ὀμάρ ἕνα μανδύα ἀπόλυτα ἀκαθόριστης προέλευσης κι ἕνα καπέλλο περισσότερο τούρκικο παρὰ ἀραβικό.
β) *Λειτουργικὸ-Μετωνυμικό.* Καλύπτει τὸ σῶμα, ὑπογραμμίζει τὴν φετιχοποίηση, δείχνει τὸ ἀνέφικτό του, ἐξαλείφει τὰ ἴχνη τῆς ἀτομικότητας καὶ γράφει τὸ τυπικὸ καὶ τὸ κλισέ, διατυπώνει τὸ πάθος καὶ τὸ μῖσος.
γ) *Σημαντικὸ-Μεταφορικό.* Σημαίνει τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ ἕνα πράγμα στὸ ἄλλο, ἀπ' τὸν ἕναν τόπο στὸν ἄλλον, ἀπ' τὴ μιὰ κατάσταση στὴν ἄλλη. Εἴδαμε ἤδη ὅτι ἡ Τζὶν Σλὶνγκ φοράει μες τὸ καζίνο μαῦρες τουαλέττες καὶ στὸ σπίτι της λευκές. Ἡ Πόπυ ἐπίσης. Ὑπάρχουν ροῦχα κοσμικά, τοπικά, κοστούμια τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἐκδίκησης, τοῦ πόθου, τῆς κωμωδίας καὶ τῆς παρωδίας, ἐνδύματα ψυχολογικῆς καὶ κοινωνικῆς διαφορᾶς, ἀνωτερότητας καὶ κατωτερότητας, κυριαρχίας καὶ ἀδυναμίας, ροῦχα ἀρσενικά, σκληρά, μὲ γωνίες καὶ μαιάνδρους (Τζὶν Σλὶνγκ), ροῦχα θηλυκά, μαλακά, ἁπλὰ (Πόπυ, Ντίξι).
δ) *Συνδυαστικό* Σχηματίζει ζεύγη ἀντιθέσεων καὶ ἀφηρημένων ὑποκαταστάσεων: λευκὸ/μαῦρο, ἀσιατικὸ/δυτικό, βραδυνὸ/σπόρ, πολύπλοκο/ἁπλό, στυλιζαρισμένο/φυσικό. Δηλαδὴ τρέφει μιὰ ρητορικὴ τῆς καθαρῆς μορφῆς. Ἡ Πόπυ μπορεῖ νὰ φορέσει ἕνα μαῦρο καὶ ὕστερα ἕνα λευκὸ φόρεμα. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ἐνδυμασιακὲς ἑνότητες ποὺ μποροῦν νὰ ἐγγράφονται μέσα στὸ ἴδιο πλαίσιο δὲν εἶναι παρὰ ἀντιθέσεις μέσα στὴν παραδειγματικὴ ἀλυσίδα. Ἀλλὰ ἡ Πόπυ δὲν θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ φορέσει μιὰ ἀσιατικὴ ἢ ἀντροφέρνουσα τουαλέττα, οὔτε κάποιο τελετουργικὸ ἢ δεσποτικὸ ἔνδυμα. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὶς ἑνότητες λευκὸ καὶ ἀντροφέρνον, οἱ ὁποῖες ἁπλώνονται μέσα στὸ χῶρο καὶ παίρνουν τὴν ἀξία τους ἀπ'

τὴν ἀντιπαράθεσή τους εἶναι κοντράστα μιᾶς συνταγματικῆς σειρᾶς. Τὸ ροῦχο *εἶναι* γλῶσσα.

ε) *Συμβολικό,* (ὁ ὅρος νὰ μὴ συγχέεται μὲ τὸ σύμβολο· τὸν ἐννοοῦμε μέσα στὴ σχέση του μὲ τὸ πεδίο τοῦ Ἄλλου). Ἀναπαριστάνει διὰ μέσου τῆς θεατρικῆς του ἐγγραφῆς καὶ τῆς καρναβαλίστικης ἀξίας του τὴν *ἐρωτικὴ ἀπαίτηση* τῆς στερνμπεργκιανῆς γυναίκας. Ἀπαίτηση μιᾶς ψυχρῆς, δεσποτικῆς κι αἰνιγματικῆς γυναίκας: *«Ὅσο κι ἂν ἡ διατύπωση αὐτὴ μπορεῖ νὰ φανεῖ παράδοξη, θὰ πῶ ὅτι μὲ τὸ σκοπὸ νὰ εἶναι ὁ φαλλός, δηλαδὴ τὸ σημαῖνον τοῦ πόθου τοῦ Ἄλλου, ἡ γυναίκα ἀπορρίπτει ἕνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς θηλυκότητάς της καὶ κυριολεκτικὰ ὅλα της τὰ κατηγορούμενα μέσα στὴ μασκαράτα. Ἐπιθυμεῖ νὰ τὴν ποθοῦν καὶ ταυτόχρονα νὰ τὴν ἀγαποῦν, γιὰ κάτι ποὺ δὲν εἶναι»* (Λακάν).

Τὶ *εἶναι* ἡ γυναίκα; Στὸ μέτρο ποὺ μόνο μιὰ λίμπιντο ὑπάρχει, ἡ ἀρσενική, ἡ γυναίκα εἶναι ὁ ὁ ἄντρας (τὸ φύλο τοῦ ἄντρα, ὁ φαλλός). Στὸ μέτρο ποὺ ἡ μοναδικότητα τῆς λίμπιντο καταπιέζει τὴ διαφορὰ τῶν φύλων καὶ/ἄρα τὴ γυναικεία σεξουαλικότητα ἡ γυναίκα *εἶναι* ἡ χαμένη της σεξουαλικότητα, τὸ φύλο τῆς γυναίκας.

Τὶ *δὲν εἶναι* ἡ γυναίκα; Δὲν εἶναι τὸ φύλο τῆς γυναίκας ἀπ' τὴ μιὰ καὶ δὲν εἶναι τὸ φύλο τοῦ ἄντρα ἀπ' τὴν ἄλλη. Γι' αὐτὸ ποὺ *δὲν εἶναι* (τὸ φύλο τοῦ ἄντρα, ὁ φαλλὸς) ἡ γυναίκα θέλει* νὰ τὴν ποθοῦν καὶ νὰ τὴν ἀγαποῦν. Παράδοξο κι οὐτοπία, στὸ μέτρο ποὺ ὅλοι ποθοῦν τὸ φαλλό, κανεὶς ὅμως δὲν τὸν ἀγαπᾶ. Ὁ πόθος δὲν πάει ἀντάμα μὲ τὴν ἀγάπη. Οἱ ἄντρες ἔχουν τὶς χρήσεις τους κι οἱ γυναῖκες τὶς ἀξίες τους λέει ὁ Ζὰν-Πιὲρ Οὐντάρ. Φριχτὴ ἀλήθεια τῆς Πατριαρχίας.

Τὶ ἄλλο *δὲν εἶναι* ἡ γυναίκα; Δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ *ἔχει.* Αὐτὸ ποὺ κανεὶς ἔχει δὲν μπορεῖ παρὰ νἄναι τὸ *Καλό,* ἔδειξε ὁ Λακάν. Ἡ γυναίκα στὸν Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ θέλει νὰ τὴν ποθοῦν καὶ νὰ τὴν ἀγαποῦν μαζί, γιατὶ ἔχει τὸ Καλό. Ἡ προσφυγή της στὴν ἀρσενικὴ μάσκα εἶναι προσωρινή, συνειδητή καὶ στρατηγική: χρησιμοποίηση τῶν ὅπλων τοῦ ἐχθροῦ, ἐπίγνωση τοῦ ρόλου τῆς μασκαράτας. Καὶ τὸ τίμημα τῆς ἀπαίτησης καὶ τῆς ἐξέγερσής της, ἡ ἀπάντηση τῶν ἀντρῶν στὴν ἐξαίσια κραυγή της εἶναι ὁ θάνατος.

Νίκος Λυγγούρης

**Εἶναι ἀναγκασμένη ἀπ τοὺς ἄντρες.*

*Shangai Gesture:* Ὄνα Μάνσον καὶ Μαρὲλ Ντελιό.

# γύρω ἀπὸ τὴν τρέλα

## Τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

Ἡ Ἑλληνικὴ γλώσσα μὲ μιὰ μεταφορὰ[1] χαραχτηρίζει τὴν τρέλα σὰν κατάσταση ἢ φόρμα χωρὶς περιεχόμενο, ἀπουσία ἢ κενό. Ὁ φιλοσοφικὸς λόγος μὲ τὸ νὰ ἀρνεῖται σὰν ἀντικείμενο τὴν τρέλα ἀφήνει γύρω ἀπ' αὐτὴν ἕνα κενό.

Παράλειψη, ἢ πλάνη; Ἴσως ἀπάρνηση τῆς σκέψης νὰ αὐτοθεωρηθεῖ σὰν εἶδος. Ἡ τρέλα σὰν μιὰ διαρκὴς ἀπειλὴ γιὰ τὴν ταυτότητα καὶ τὸ παντοδύναμο ὑποκείμενο, σὰν μηχανισμὸς ποὺ ὑποθάλπει τὸ παιχνίδι τοῦ Ἴδιου καὶ τοῦ Ἄλλου, σὰν κέντρισμα τῆς φαντασίωσης βγαίνει ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς θεωρητικῆς σκέψης.

Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μιὰ προβληματικὴ γύρω ἀπὸ τὴν τρέλα; Πῶς ὀργανώνεται ὁ λόγος γύρω ἀπ' αὐτήν; Εἶναι ἡ ἴδια ἡ τρέλα ποὺ μιλᾶ ἢ ἡ παρουσία της δὲν εἶναι παρὰ ἡ «σιωπὴ καὶ ἡ ἀπουσία ἔργου»; Ὁ λόγος σὲ ποιὸ θεσμὸ κάνει ἀναφορές; Σὲ ποιὰ πολεμικὴ ἐγγράφεται; Ποιούς λόγους ἔρχεται νὰ συμπληρώσει καὶ νὰ διαφοροποιήσει; Πῶς ὁ λόγος τοποθετεῖται μὲ τὸ λόγο τῆς ἐξουσίας; Ποιανοῦ πολιτι(στι)κοῦ περιεχόμενου καὶ ποιᾶς κοινωνικῆς λογικῆς ἀποτελεῖ χειρονομία καὶ σημεῖο αὐτὸς ὁ λόγος; Ὁ τρελὸς μοιράζεται τοὺς ἴδιους κώδικες νοημάτων μὲ τὴν κοινότητα ὅπου ζεῖ; Ποιοί μηχανισμοὶ παραγωγῆς σημασιῶν δημιουργοῦν αὐτὴ τὴ διαφορὰ στοὺς κώδικες; Τὶ μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὴν τρέλα; Ἐπικοινωνία οὐσίας ἢ ὕπαρξης; Ἐπικοινωνία ὁμοιότητας ἢ διαφορᾶς; Πῶς μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ; Ἡ ἐπανάληψη ποιῶν συμπτωμάτων παρουσιάζει μιὰ κάποια λογικὴ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποκρυπτογραφηθεῖ; Μὲ ποιό ὄργανο θὰ ὀνομαστοῦν τὰ συμπτώματα καὶ οἱ αἰτίες; Ψυχιατρικὴ ἢ ψυχανάλυση (ἢ μήπως ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐπιστημονικὴ φαντασίωση, κατάλοιπο μιᾶς θεολογίας); Ποιός λόγος μπορεῖ νὰ μιλήσει γι' αὐτὴν καὶ μὲ ποιὰ θεμελίωση; Κι ἂν ὑπάρχει αὐτὸς ὁ λόγος, πῶς συμμετέχει στὴν «τεχνολογία τῆς ἐξουσίας»; Ποιό τὸ κριτήριο τῆς ἀποδοτικότητας μιᾶς θεραπευτικῆς μεθόδου; Μήπως ἡ τρέλα βρίσκεται ἔξω ἀπὸ μιὰ λογικὴ ἀνάλυση μιὰ καὶ βρίσκεται στὸ ὅριο τοῦ νοήματος καὶ τοῦ μὴ-νοήματος;

Οἱ παραδοσιακοὶ ψυχίατροι μὲ στήριγμα τὴν κλινική τους ἐμπειρία καταδικάζουν τὴν ὅποια θεωρητικὴ ἢ καλλιτεχνικὴ ἀντιμετώπιση τῆς τρέλας, χρησιμοποιώντας σὰν ἐπιχείρημα, πὼς ἡ λέξη τρέλα καλύπτει μιὰ τέτοια ποικιλία ψυχικῶν καταστάσεων, ποὺ τελικὰ δὲν ἐκφράζει τίποτε, καὶ τὸ γεγονὸς αὐτὸ δικαιολογεῖ τὴν χαλαρὴ χρήση της ἀπ' αὐτοὺς ποὺ βρίσκονται μακρυὰ ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς θεραπείας.

Ὁ Thomas Szasz[2] στὴ διαμάχη του μὲ τὸν ὀργανωμένο θεσμὸ τῆς ἀμερικάνικης ψυχιατρικῆς καὶ τὴν «ὀρθοπεδικὴ ψυχοθεραπεία» τῶν περισσότερων ψυχαναλυτῶν, ἂν καὶ φιλοσοφικὰ μένει πιστὸς στὴν ὑπόθεση τοῦ ὑποκειμένου, ἔδειξε τὴ συνενοχή τους στὴ μεθόδευση ἑνὸς κοινωνικοῦ ἐλέγχου στὰ μέτρα ἑνὸς ψευτο-φιλελευθερισμοῦ.

Ὁ Michel Foucault[3] δείχνει πῶς ὁ φιλοσοφικὸς λόγος ἀποσιωπᾶ τὴν τρέλα καὶ παρουσιάζει τὴν περιπέτεια τῆς τρέλας καὶ τῆς λογικῆς σὰν ἕνα καθρέφτη ὅπου ἡ ἀστικὴ κουλτούρα δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ εἴδωλό της[4]. Δείχνει πῶς ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν τρέλα συμβαδίζει μὲ τὶς μεθόδους θεραπείας της (π.χ. θεραπεία ἐφαρμοσμένη πάνω στὴ σωματικὴ ὑπόσταση - ἐγκλεισμός, ἀπομόνωση, τιμωρία), μὲ τὴν τεχνολογία τῆς ἐξουσίας

*1. Τρέλα ἀπὸ τρέω/τρηρός, τρυπάω/κούφιος - κλούβιος, γι' αὐτὸ ἡ γραφὴ μ' ἕνα «λ».*

*2. Th. Szasz:* The myth of mental illness, *Perenial Library, N. York (1974),* Ideologie and Insanity, *Doubleday / Anchor Books, N. York' (1970),* The Manifacture of Madness, *Paladin (1973).*

*3. Michel Foucault:* Folie et Déraison, Histoire de la Folie à l' âge classique, *Plon, (1961), σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση στὶς ἐκδόσεις Ἠριδανὸς (1975), καὶ* Surveiller et punir, *Gallimard (1975).*

*4. Ὁ Jacques Derrida τοῦ ἀποδίδει ἕνα καρτεσιανισμὸ στὴν προσπάθεια αὐτὴ νὰ δώσει τὸ λόγο στὴ τρέλα, ὡστόσο ὁ Michel Foucault δὲν δέχεται τὸ σχῆμα ὑποκείμενο - ἀντικείμενο (Jacques Derrida:* Cogito et Histoire de la Folie *στὸ* L' Ecriture et la Difference, *Ed. du Seuil, (1967).*

(φυσιολογικὸ / περιθωριακό), μὲ τὴ διαίρεση ἐργασίας (βαθμὸς ἀνάπτυξης τοῦ βιομηχανικοῦ τρόπου παραγωγῆς), μὲ τοὺς θεσμοὺς (θρησκεία, ἐκπαίδευση, στρατός)...

Γεγονὸς σημαντικὸ καὶ ἀναμφισβήτητο: ἡ τρέλα — αἰτία ἢ σύμ-πτωμα, φαντασίωση ἢ πρόβλημα θεωρίας καὶ θεραπείας — ξεπέρασε τὰ σύνορα τῆς ἐπιστημονικῆς κοινότητας, ἔγινε πόλος συζήτησης διαφόρων κοινωνικῶν ὁμάδων καὶ ὁ λόγος γιὰ τὴν τρέλα ἐγγράφεται πιὰ σὲ μιὰ διάσταση σύγκρουσης.

Σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση τῆς πολεμικῆς καὶ τῆς σύγκρουσης ὁ κινηματογράφος ἔρχεται νὰ δώσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ταινίες, ὅπου βρίσκουμε ἀπόηχους ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω: π.χ. *Τσάρλυ* (1958) τοῦ Ρ. Νέλσον, *Στὴ φωλιὰ τοῦ κούκου* (1975) τοῦ Μ. Φόρμαν (ΗΠΑ), *Ἕνα κορίτσι τῆς ἐποχῆς (Family Life,* 1970) τοῦ Κ. Λόουτς (Ἀγγλία), *Histoire de Paul* (1975) τοῦ Ρ. Φερὲ, *Moi, Pierre Rivière* (1976) τῆς Σ. Λιπίνσκα (Γαλλία), *Nessuno o tutti* (1975) τῶν Σ. Ἀγκόστι, Μ. Μπελλόκιο, Σ. Πετράλια, Σ. Ρούλλι, (Ἰταλία)...

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος θέλει νὰ μιλήσει γιὰ τὴν τρέλα; Νὰ δώσει μιὰ ἄλλη εἰκόνα της; Νὰ ἐπιβάλει μιὰ νέα προβληματική; Νὰ τονίσει ὡρισμένες πτυχὲς τῆς τρέλας ὅπως αὐτὲς ἐπαναλαμβάνονται στὴν κοινωνικὴ ἀντίληψη κι ἀντιμετώπισή της; Ὁ κινηματογράφος σὰν μέσο ἀναπαράστασης πρέπει νὰ ξεκινήσει ἀπὸ ἕνα ὑλικὸ πρωτογενὲς — ἄσυλο, ψυχοθεραπεῖες... — ἢ νὰ χρησιμοποιήσει ἕνα μύθο; Μπορεῖ νὰ ἐρευνήσει τοὺς μηχανισμοὺς τῆς τρέλας; Ἢ θὰ μείνει ὑποχρεωτικὰ στὸ φαινόμενο χωρὶς νὰ μπεῖ στὴν οὐσία; Μπορεῖ νὰ δώσει μερικὲς συσχετίσεις καταστρέφοντας ὅμως τὴν «ὑλικότητα τῆς τρέλας»; Πρέπει ὁ κινηματογράφος

**Στὴ Φωλιὰ τοῦ Κούκου**

(One flew over the Cuckoo's nest)

ΗΠΑ, 1975.
*Σκην.:* Μίλος Φόρμαν. *Σεν.:* Λῶρενς Χῶμπεν καὶ Μπὸ Γκόλτμαν ἀπ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Κὲν Καίζυ. *Φωτογραφία:* Χάσκελ Γουέξλερ. *Μουσική:* Τζὰκ Νίτσε. *Μοντάζ:* Ρίτσαρντ Τσού. *Ντεκόρ:* Πὼλ Σίλμπερτ. *Ἠθοποιοί:* Τζὰκ Νίκολσον («Αἰδεσιμώτατος» Μὰκ Μάρφυ), Λουΐζ Φλέτσερ (Ἀδερφὴ Ράτσεντ), Γουΐλιαμ Ρέντφηλντ (Χάρντινγκ), Ντὴν Ρ. Μπροὺκς (Δόκτωρ Στήβεϋ), Σκάτμαν Κρόδερς (Τάρκλ), Ντάνυ ντὲ Βίτο (Μαρτίνι), Γουΐλι-

Ὁ Τζὰκ Νίκολσον στὴ *Φωλιὰ τοῦ κούκου* τοῦ Μίλος Φόρμαν.

αμ Ντιούελ (Σέφελι), Τζόσιπ Ἔλικ (Μπαντσίνι), Νάθαν Τζὼρτζ (Οὐάσιγκτων), Σύγτνεϋ Λάσσικ (Τσέσγουϊκ) Κρίστοφερ Λόϋντ (Τάμπερ), Γουΐλ Σάμσον (Τσὴφ Μπρόμντεν), Μαϊκλ Μπέρυμαν (Ἔλις), Πῆτερ Μπρόκο («ταγματάρχης» Μάτερσον), Ἀλόνζο Μπράουν (Μύλερ), Ντονάϊτ Μάρφηλντ (Ἐλσγουορθ), Λουΐζα Μόριτς (Ρόουζ), Μάρια Σμὶλ (Κάντυ), Ντέλος Β. Σμὶθ Τζούνιορ (Σκάνιον), Τὶν Γουὲλτς (Ράκλεϋ), Μπρὰντ Ντοὺριφ (Μπίλλυ Μπίμπιτ). *Παραγωγή:* Σάουλ Ζὲντς καὶ Μάϊκλ Ντούγκλας γιὰ τὴν United Artists. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 134′.

*5. ὅπου κι ἐκτυλίσσεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ταινίας.*

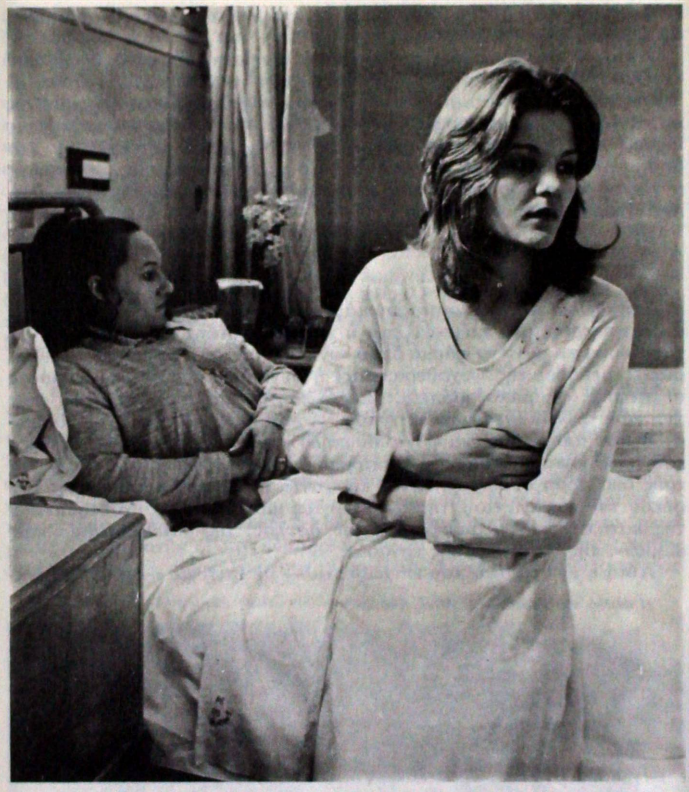
νὰ κρὶθεῖ ἀπὸ τὴ δύναμη ποὺ βάζει τὸ πρόβλημα ἢ ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ἀναζήτηση;

Αὐτὸ δὲ σημαίνει πῶς παλιότερα ὁ κινηματογράφος ἀγνόησε τὴν «τρέλα» (*Δρ. Καλιγκάρι... Ξαφνικὰ πέρυσι τὸ Καλοκαίρι* ) ἢ ὅτι οἱ πρόσφατες ταινίες κατορθώνουν μιὰ μεγαλύτερη ἐμβάθυνση τοῦ προβλήματος (ἡ ταινία τοῦ Κὰρλ Ντράγερ *Ordet* — *Ὁ λόγος* — παραμένει ἰσχυρὸ πρότυπο στὴν παρουσίαση τοῦ ἐνδεχόμενου τῆς τρέλας). Στὸ ἄρθρο αὐτὸ γίνεται μιὰ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὶς πρόσφατες ταινίες, μιὰ πρώτη σύγκρισή τους, στὸ μέτρο ποὺ συγκεκριμενοποιοῦν τὴν προβληματικὴ ποὺ ἀναπτύχθηκε παραπάνω.

Στὴ *Φωλιὰ τοῦ κούκου* παρουσιάζεται τὸ ψυχιατρεῖο, καταγράφονται οἱ λειτουργίες του, ἀπεικονίζεται ἡ καθημερινότητα τῆς θεραπείας. Ἡ ταινία δίνεται σὰν ἕνα φάσμα ὅπου συνυπάρχουν σύγχρονες καὶ παραδοσιακὲς μέθοδοι τῆς ψυχοθεραπείας: ἡ δυναμικὴ τῶν ὁμάδων, ὁμάδες συζήτησης, φαρμακοθεραπεία, ἀπομόνωση, ἠλεκτροσόκ· ὁ χῶρος[5] τῶν τυπικῶν τρελῶν (νευρωτικὸς τύπος, ψυχωτικός...), ὁ χῶρος τῶν ἀρρώστων ποὺ ἀποτελοῦν ἕνα φόντο σιωπηλὸ γιὰ τοὺς πρώτους καὶ ὁ χῶρος τοῦ «σωφρονισμοῦ» καὶ τοῦ ἠλεκτροσὸκ ποὺ εἶναι ἕνα εἶδος ἀπειλῆς γιὰ τοὺς δύο προηγούμενους. Εἶναι προφανὴς ἡ διάθεση ἀποκάλυψης τοῦ ρόλου τοῦ ψυχιατρείου, τῆς τελετουργίας μιᾶς φτωχῆς ψυχοθεραπείας, τῆς καταπιεστικῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ ἄσυλου, τῆς «αὐθαιρεσίας» τῶν εἰδικῶν, τῆς διαίρεσης τῆς ἐργασίας.

Αὐτὴ ἡ καταγραφὴ ποὺ ἐπιχειρεῖται — μὲ ἐπιτυχία — σ᾽ ἕνα πρῶτο

*Ἡ φωλιὰ τοῦ κούκου* τοῦ Μίλος Φόρμαν.



Ἡ Σάντυ Ράντκλιφ στὸ *Ἕνα κορίτσι τῆς ἐποχῆς* τοῦ Κὲν Λόουτς.

ἐπίπεδο, σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο ἀποδυναμώνεται ἂν ὄχι εὐνουχίζεται, γιατὶ τῆς λείπει μιὰ διάσταση κοινωνικὴ καὶ πολιτική. Καὶ ἀφοῦ ἡ ταινία τελικὰ εἶναι περισσότερο ἕνα πετυχημένο «ἐργαστηριακὸ» τόλμημα κι ὄχι μιὰ μακρο-κοινωνικὴ τοποθέτηση ἑνὸς θεμελιακοῦ προβλήματος, ὁποιαδήποτε θεώρησή της, σὰν μιὰ μεταφορὰ τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, παραπαίει ἀνάμεσα σὲ μιὰ ἁπλούστευση καὶ μιὰ πολυσημαντότητα χωρὶς ὅρια. Καὶ αὐτὸ γιατί; Γιὰ τὸ λόγο ὅτι οἱ σχέσεις τοποθετοῦνται σ' ἕνα σχῆμα ἥρωας/σύστημα καὶ ἡ ταινία τείνει πρὸς μιὰ τυπολογία· οἱ τρελοὶ δραπετεύουν καὶ ζοῦν ὅπως «οἱ σεβαστοὶ πολίτες» (διακοπές, σπόρ...) καὶ ἔτσι θεσμοποιεῖται ἕνας τρόπος ζωῆς στηριγμένος στὴν κατανάλωση (οἱ τρελοὶ δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ μποῦν κι αὐτοὶ στὴν ὀργανωμένη ἀπόλαυση). Ὁ ἰνδιάνος, θῦμα μιᾶς ἀπὸ τὶς ἀμερικάνικες γενοκτονίες, σκοτώνει τὸν ἥρωα καὶ παίρνει τὸ ἀναρχικό του πνεῦμα: αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ ἰδεαλισμὸς κρύβει τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἥρωας δὲν εἶναι ὁ Λευκὸς ἀλλὰ ὁ «περιθωριακός», ὁ «τερρορίστας», τὸ ἄλλο, ὅπως ἦταν καὶ οἱ Ἰνδιάνοι γιὰ τοὺς πρώτους ἄποικους, ξοφλώντας καὶ ἰσοσκελίζοντας τὴν ἄνιση ἀνταλλαγὴ ἀνάμεσα στὸν Λευκὸ καὶ τὸν Ἰνδιάνο μὲ τρόπο συμβολικό (ὁ Ἰνδιάνος ἀνασταίνεται καὶ σηκώνοντας τὸ «βράχο» σπάζει τοὺς τοίχους γιὰ νὰ βγεῖ πρὸς τὴ φύση, ποὺ δίνεται ὅμως ἐξιδανικευμένη, κάτι ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ στὴν πραγματικότητα, σὰν ἕνας μὴ-τόπος). Ἡ ἴδια ἀμφιταλάντευση ὑπάρχει μὲ τὴν εἰσαγωγὴ «τῶν κοριτσιῶν», ὅπου ἀποκαλύπτεται ἡ σεξουαλικὴ καταπίεση στὸ χῶρο τοῦ ἄσυλου. Ἡ μόνη δυνατότητα ποὺ τοὺς δίνεται εἶναι οἱ πόρνες, σὰν νὰ ὑπάρχει μιὰ

**Ἕνα κορίτσι τῆς ἐποχῆς**
Family Life
Ἀγγλία 1971
*Σκην.:* Κένεθ Λόουτς. *Σεν.:* Νταίηβιντ Μέρσερ. *Φωτ.:* Γουΐλιαμ Μὰκ Κρόου καὶ Τοὰρλς Στιούαρτ. *Μοντάζ:* Ρόϋ Γουώτς. *Μουσική:* Μὰρκ Γουΐλκινσον. *Ἑρμηνεία:* Σάντυ Ράτκλιφτ (Τζάνις), Μπὶλ Ντὴν (κ. Μπέιλντεν), Γκραίης Κέηβ (κ. Μπέιλντεν), Μάλκομ Τίρνεϋ (Τίμ), Χίλαρυ Μάρτιν (Μπάρμπαρα), Μάϊκλ Ρίντωλ (Δρ. Ντόχαλτσον). *Παρ:* Anglo-Emi. *Διάρκεια:* 105'

διαίρεση στὴν ἀπόλαυση, μιὰ ἐπίσημη περιθωριακότητα...

Ἡ λεπτομερειακὴ καταγραφὴ δὲν μπορεῖ νὰ στηρίξει μιὰ οὐσιαστικὴ κριτικὴ ματιὰ οὔτε νὰ δείξει μερικὲς ἀναγκαῖες ἀναφορὲς σὲ μιὰ κοινωνικὴ πραγματικότητα· ἡ ρητορικότητα καὶ ἡ θεολογικὴ ματιὰ τοῦ Μ. Φόρμαν περιώρισε τὴν ἐκρηκτικότητα τῆς τρέλας.

Στὴν ταινία *Ἕνα κορίτσι τῆς ἐποχῆς (Family Life)* ἡ βοήθεια στὸ ἐπίπεδο τῆς θεωρίας ἀπὸ τὴν Ἀγγλικὴ σχολὴ τῆς ἀντιψυχιατρικῆς προστατεύει τὴν ταινία ἀπὸ μιὰ ρητορικότητα. Ὁ χῶρος τοῦ ἄσυλου ἐναλλάσσεται μὲ τὴν οἰκογενειακὴ ζωή, οἱ νέες τεχνικὲς ψυχοθεραπείας παρουσιάζονται μὲ διακριτικότητα κι ἡ ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος στὴν τύχη τῆς ἡρωΐδας παρουσιάζεται μὲ σαφήνεια. Ἡ προσπάθεια νὰ δοθοῦν μόνο πινελιὲς γιὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ θέματα (τέχνη καὶ τρέλα — ἡ ἡρωΐδα καὶ ὁ ζωγράφος, οἰκογένεια καὶ τρέλα — ἡ οἰκογένεια ποὺ παραληρεῖ πάνω στὸ πρόβλημα τῆς ἡρωΐδας, ἔρωτας καὶ τρέλα - ἡ ἀπαγόρευση ὁποιασδήποτε σχέσης τῆς ἡρωΐδας μὲ τὸν ἄρρωστο σύντροφό της...), χωρὶς νὰ ὑπάρχει μιὰ πολιτικὴ ὑποψία καὶ χωρὶς νὰ δειχτοῦν οἱ βαθύτερες αἰτίες ἀλλὰ καὶ οἱ ἀδυναμίες τοῦ ἀγώνα τῶν ἀντιψυχιάτρων, προκαλεῖ σύγχυση γιατὶ δὲ διαφαίνεται ἡ μερικότητα τῆς «περιπέτειας» τῆς ἡρωΐδας καὶ ἡ γενικότητα τοῦ προβλήματος τῆς τρέλας.

Ὁ τίτλος τῆς Ἰταλικῆς ταινίας *Ἢ ὅλοι ἢ κανένας* εἶναι παρμένος ἀπὸ τὸ στίχο τοῦ Μπρὲχτ «*Ἢ ὅλοι ἢ κανένας, ἢ ὅλα ἢ τίποτε, δὲν ὑπάρχει ἀτομικὴ σωτηρία*»[6] Ἡ ταινία οὐσιαστικὰ δείχνει τὰ ἀποτελέσματα τοῦ πιὸ προχωρημένου, τοῦ πιὸ φιλοδόξου πειράματος στὴν ἀντιμετώπιση — θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ — τῆς τρέλας. Οἱ ἰταλο(αντι)ψυχίατροι μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀρχῶν τῆς Πάρμας δείξανε ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μιὰ θεραπεία τῆς τρέλας ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ τρέλα πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὸ κέντρο ἑνὸς διαλόγου τῶν κοινωνικῶν ὁμάδων καὶ ὄχι στὰ ὅρια ἑνὸς ἄσυλου. Ἡ ταινία δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ

*6. Στὴ Γαλλία παίχτηκε μὲ τὸν τίτλο* Τρελοὶ γιὰ λύσιμο Fous à delier. *Ἰταλ. Τιτλ.* Matti da Slegare) *Τὸ ἴδιο τελικὰ ἔγινε καὶ στὴν Ἰταλία. Ὁ τίτλος* Ἢ ὅλοι ἢ κανένας *χρησιμοποιήθηκε ὅσο ἡ ταινία δείχτηκε σὲ κιν/κὲς λέσχες, ψυχιατρικὲς κλινικές.*

*Ἢ ὅλοι ἢ κανένας (Nessuno o tutti)* τῶν Σ. Ἀγκόστι, Μ. Μπελόκιο, Σ. Πετράλια καὶ Σ. Ρούλλι.

συνεντεύξεις «ἀρρώστων» ποὺ συμμετεῖχαν στὸ δεκαπεντάχρονο αὐτὸ πείραμα. Οἱ «ἄρρωστοι» διηγοῦνται στιγμὲς ἀπὸ τὴ ζωή τους, τὴν ἐμπειρία τους πρὶν καὶ στὴ διάρκεια τῆς ἐρευνητικῆς προσπάθειας, συζητοῦν καὶ κρίνουν τοὺς γιατροὺς καὶ τοὺς συντρόφους τους, ποὺ ἡ κλασσικὴ ψυχιατρικὴ ἀποκαλεῖ διανοητικὰ καθυστερημένους, χρόνια ψυχοπαθεῖς καὶ ποὺ ἔχουν ὑποστεῖ τὶς μεθόδους τοῦ παραδοσιακοῦ ψυχιατρείου - ἄσυλου (ἀπομόνωση, σεξουαλικὴ καταπίεση, βία, ἐπιθετικότητα, φαρμακο-θεραπεῖες...), διηγοῦνται τὸν τρόπο ποὺ ἔζησαν τὸ πείραμα τῆς νέας ψυχιατρικῆς (τὴν αὐτοδιαχείριση τοῦ ψυχιατρείου ἀπὸ τοὺς γιατροὺς καὶ μέρος τῶν ἀρρώστων, τὸν περιορισμὸ τῆς χημικοθεραπείας, τὴν δημιουργία αὐτόνομων ὁμάδων, τὴν κατάργηση τῆς ἀπομόνωσης, τὴ νέα διαμόρφωση τοῦ χώρου τοῦ ἄσυλου, τὴν κατάργηση τῶν ἠλεκτροσόκ, τὴν κατάργηση τοῦ ὁμοιόμορφου ντυσίματος, τὴν ἐπιστροφὴ στοὺς ἀρρώστους τῶν ρούχων καὶ τῶν προσωπικῶν τους ἀντικειμένων, τὸ δικαίωμα τῆς ἐξόδου, τὴν ἀνεύρεση ἐργασίας, τὴν ἐκπαίδευση, τὸ δικαίωμα τῆς ἀμοιβῆς γιὰ τὴν ἐργασία ποὺ γίνεται στὸ ψυχιατρεῖο, τὴν προσπάθεια ὁλοκλήρωσης στὴν κοινωνικὴ ζωὴ σὲ συνεργασία μὲ τὴ σοσιαλο-κομμουνιστικὴ δημοτικὴ ἀρχὴ — οἱ δημοτικὲς ἀρχὲς διέθεσαν διαμερίσματα καὶ οἱ ἐπιτροπὲς γειτονιᾶς ἀνέλαβαν νὰ βοηθήσουν σ' αὐτὴ τὴν προσαρμογὴ μὲ τὴν ἀποστολὴ τῶν ἀρρώστων στὰ ἐργοστάσια ὅπου τὰ συνδικάτα πῆραν τὴν πρωτοβουλία νὰ τοὺς μάθουν ἕνα ἐπάγγελμα, νὰ δημιουργήσουν σχέσεις μὲ τὸ περιβάλλον τους).

Στὴν ταινία *Ἤ ὅλοι ἢ κανένας* ἔχουμε σὰν πρώτη ὕλη τὰ «γεγονότα» — τὶς διηγήσεις ποὺ δὲν εἶναι «φτιαχτὲς» καὶ ποὺ ἐπιβάλλουν κάποιο ὅριο στὸν χειρισμό τους, κι αὐτὸ δίνει μιὰ ἀληθοφάνεια γιατὶ ὅλες οἱ σχέσεις ἀναφέρονται σ' ἕνα κοινωνικὸ περιεχόμενο. Τελικὰ ἂν καὶ μ' ὅλες τὶς ταινίες εἴμαστε στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης, ἡ ἰταλικὴ ταινία μὲ τὸν χαραχτήρα τοῦ ντοκυμαντέρ, μὲ τὴν ἀναφορὰ της σὲ μιὰ συγκεκριμένη κατάσταση μᾶς δίνει μιὰ πολυδιάστατη θεώρηση τῆς τρέλας.

Οἱ συνεντεύξεις καὶ οἱ συζητήσεις ἀποκαλύπτουν τὴ δυσκολία αὐτοῦ τοῦ περάσματος ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ ψυχιατρεῖο στὸ νέο τρόπο ζωῆς, τὴν καταστροφὴ τῶν ὁρίων τοῦ ἄρρωστου καὶ τοῦ κανονικοῦ, τὴν ἀλλαγὴ τοῦ θεσμοῦ, τοῦ λόγου τῆς κοινωνικῆς λογικῆς σὲ σχέση πάντα μὲ τὶς γενικότερες διαδικασίες ποὺ λαβαίνουν χώρα στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς Ἰταλίας.

Ἡ ταινία τελικὰ κατορθώνει νὰ δείξει πὼς ἡ τρέλα σὰν κοινωνικὸ πρόβλημα ἀπαιτεῖ συλλογικὲς διαδικασίες γιὰ τὸ ξεπέρασμά του· οἱ κοινωνικὲς ὁμάδες ποὺ θέλουν νὰ φέρουν ἕνα νέο τρόπο ζωῆς πρέπει νὰ δοῦν τὸ πρόβλημα τῆς τρέλας μέσα στὴν σύγκρουση καὶ τὴν οὐτοπία μιᾶς νέας ὁλότητας. Ἂν ἡ ταινία *Ἤ ὅλοι ἢ κανένας* εἶναι ὁριακὴ στὸ σύνολο αὐτῶν τῶν ταινιῶν αὐτὸ ὀφείλεται στὴν προσπάθεια —ἴσως μιὰ φαντασίωση — νὰ δειχτεῖ ὁ πολιτι(στι)κος χαραχτήρας τῆς τρέλας στὴ βιομηχανικὴ κοινωνία.

Ἡ σύντομη σύγκριση τῶν ταινιῶν ποὺ προηγήθηκε ἔδειξε τὴ δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νὰ φωτίσει καὶ νὰ συγκεκριμενοποιήσει μιὰ πολεμικὴ ποὺ ἔμεινε κλειστὴ σὲ μιὰ κοινότητα ἐπιστημονικὴ ἢ ποὺ ἐμποδίστηκε νὰ λειτουργήσει σ' ἕνα κοινωνικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ μιὰ θεσμικὴ θωράκιση. Ὁ κινηματογράφος καταγράφει καὶ τοποθετεῖ τὴν τρέλα σὲ μιὰ πολυ-διάσταση· φέρνει ὅμως μιὰ νέα ἀντίληψη ἢ μιὰ νέα προβληματικὴ γιὰ τὴν τρέλα;

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

**Ἤ ὅλοι ἢ κανένας**
Nessuno o Tutti ἢ Matti da Slegare
Ἰταλία 1975
*Σκην. καὶ σεν.:* Μάρκο Μπελόκιο, Συλβάνο Ἀγκόστι, Σάντρο Πετράλια, Στέφανο Ρούλι. *Φωτ.:* Ἔντζιο Μπελάνι, Δημήτρης Νικολάου. *Ἦχος:* Ρέμο Γκολινέλι. *Διάρκεια:* 135'

**Τολμηρὲς Ἱστορίες**

(Contes immoraux)

*Σενάριο-Σκηνοθεσία:* Βαλεριὰν Μπόροβζυκ, *Φωτογραφία:* Μπερνὰρ Ντεγιενκοὺρ καὶ Μισέλ Ζολά, *Μουσική:* Μωρὶς Λεροὺ καὶ ἐπιλογὴ ἀπὸ διάφορα εἴδη, μουσικῆς, *Παραγωγή:* Γαλλικὴ-1974, *Παίζουν:* Λὶζ Ντανβὲρς (Τζούλη), Σαρλὸτ Ἀλεξάντρα (Τερέζα), Παλόμα Πικάσσο (Ἐρζεμπετ Μπάτορυ), Πασκὰλ Κριστὸφ (Ἰστβάν), Φλορὲνς Μπελλαμὶ (Λουκρητία Βοργία). *Διάρκεια:* 110′.

# Ἡ ἐξουσία τοῦ Φετὶχ

Πρέπει νὰ τονίσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχή: ἡ ταινία *Τολμηρὲς Ἱστορίες* τοῦ Μπόροβζυκ δὲν εἶναι μιὰ «ἀναίρεση ὅλων τῶν ταμποῦ» — ὅπως πιθανὸν θὰ ἤθελαν κάποιοι κριτικοὶ — ἀλλὰ ἡ ἐγγραφὴ κάτι πολὺ πιὸ συγκεκριμένου καὶ ξεκάθαρου: ἡ κατάδειξη τῆς «κάλυψης» τοῦ σώματος, νοούμενου στὴ φυσικὴ κατάσταση. Τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπεικονίζεται σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας, στὴν ἀπόλυτη γύμνια του, ὁλοκληρωμένο ἢ τεμαχισμένο ἀπὸ τὸ καδράρισμα, ἀλλὰ ἡ εἰσβολή του σταματάει στὸ δικαίωμα τῆς ἀπεικόνισής του. Τὸ σῶμα στὸν Μπόροβζυκ εἶναι τὸ ὑλικὸ ποὺ πάνω του θὰ ἐγγραφεῖ ἕνας λόγος καὶ ἡ ἀξία τῆς ταινίας του εἶναι ἡ κατάδειξη τῆς λειτουργίας ἐγγραφῆς τοῦ κυρίαρχου λόγου. Διαδικασία ποὺ θὰ παραχθεῖ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ κίνηση τῶν στοιχείων τοῦ φιλμικοῦ χώρου. Τὰ σημαίνοντα θὰ ἀναζητηθοῦν στὴν τάξη τοῦ προφορικοῦ λόγου, τοῦ ρούχου καὶ τῆς κίνησης.

### *Ὁ πίνακας, τὸ πλάνο, τὸ Σῶμα: Τὸ Φετὶχ*

Ἡ πληθωρικὴ παρουσία τοῦ γυμνοῦ (συγκεκριμένα τοῦ γυναικείου) σώματος στὶς *Τολμηρὲς Ἱστορίες*, ἀποτελεῖ τὸ μέρος ἑνὸς πίνακα. Εἶναι αὐτὸς ποὺ ὁρίζεται ἀπὸ τὸ καδράρισμα τοῦ φακοῦ στὸ πλάνο, ἡ ἀποτμημένη βάση ἑνὸς τριγώνου πάνω σ' ἕναν ὁρίζοντα, τρίγωνο ποὺ ἡ κορυφή του βρίσκεται στὸ μάτι (ἢ στὸ πνεῦμα) τοῦ ὑποκειμένου ποὺ κάνει τὴν ἀπότμηση. Ἂν αὐτὸ κατὰ τὸ Ρολὰν

Μπὰρτ ἀρκεῖ γιὰ νὰ ὁρίσει σὲ ἕνα μίνιμουμ τὴν ἀναπαράσταση[1], μένει νὰ δοῦμε τὸν τρόπο ποὺ λειτουργεῖ τὸ πλάνο στὸν Μπόροβζυκ. Φανερὰ καδραρισμένο, ἢ ἀπομονώνει μιὰ συγκεκριμένη περιοχὴ ἑνὸς κορμιοῦ ἢ ἀντικείμενα, ἢ ἀποτέμνει ἀπ' τὸ τόπίο ἕνα κομμάτι, ἀνάγοντάς το στὴν ὀπτικὴ ἑνὸς ζωγραφικοῦ πίνακα. Μέσα ἐκεῖ ἐγκαθιστᾶ ἕνα νόημα ποὺ — προκειμένου γιὰ τὰ ἐξωτερικά του — ἀποκρούει τὴ διαφάνεια, τὴν τάση νὰ θεωρηθοῦν σὰν «ἀνοίγματα στὸν κόσμο» (ἢ στὴ «φύση» ), αἰχμάλωτα τῆς θεωρίας τοῦ ρεαλισμοῦ. Μὲ τὸ καδράρισμα ἑνὸς ζωγραφικοῦ πίνακα (θαλασσινὰ τοπία ἐξαίσιας ὀμορφιᾶς, λειβάδια ἰμπρεσσιονιστῶν, ἀγροτικὰ τοπία φλαμανδικῆς ἔμπνευσης), τὰ ἐξωτερικὰ τοῦ Μπόροβζυκ λειτουργοῦν σὰ Νόημα: ἡ θάλασσα στὴν *Παλίρροια* σὰν Φύση καὶ σὰν Νόμος τῆς Φυσικῆς λειτουργίας· τὸ χωριὸ στὴν *Ἔρζεμπετ Μπάτορυ* σὰν νοηματικὸς χῶρος τῆς κοινωνικῆς ὑποτέλειας καὶ τοῦ Ἐξαναγκασμοῦ τῆς φύσης. Νοητὲς Μορφές, φετιχοποιημένα νοήματα.

Ἂν τὸ κάδρο-πίνακας στὸν Μπόροβζυκ ἐπισημαίνεται σὰν φετὶχ (*«Σὰν ἀπόρροια τεμαχισμοῦ, εἶναι ὁ πίνακας ἀντικείμενο-φετὶχ στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἰδεατοῦ νοήματος» — Ρ. Μπάρτ, στὸ ἴδιο*), ὁ ἴδιος τὸ μεταχειρίζεται γιὰ νὰ καδράρει μέσα σ' αὐτὸ σωματικὲς περιοχὲς καὶ ἀντικείμενα (θρησκευτικά, σεξουαλικὰ καὶ σκεύη ἐξουσίας) ποὺ εἶναι ἤδη φετίχ. Τὸ ἀνθρώπινο σῶμα βρίσκεται μέσα στὸν πίνακα-πλάνο παγιδευμένο διπλᾶ. Πληθωρικὸ σὰν παρουσία, σὲ ποσότητα,

1-Βλ. *Σ.Κ.74*, 2-3, σελ. 141: «*Ντιντερὸ-Μπρέχτ-Ἀιζενστάιν*» τοῦ Ρ. Μπάρτ.

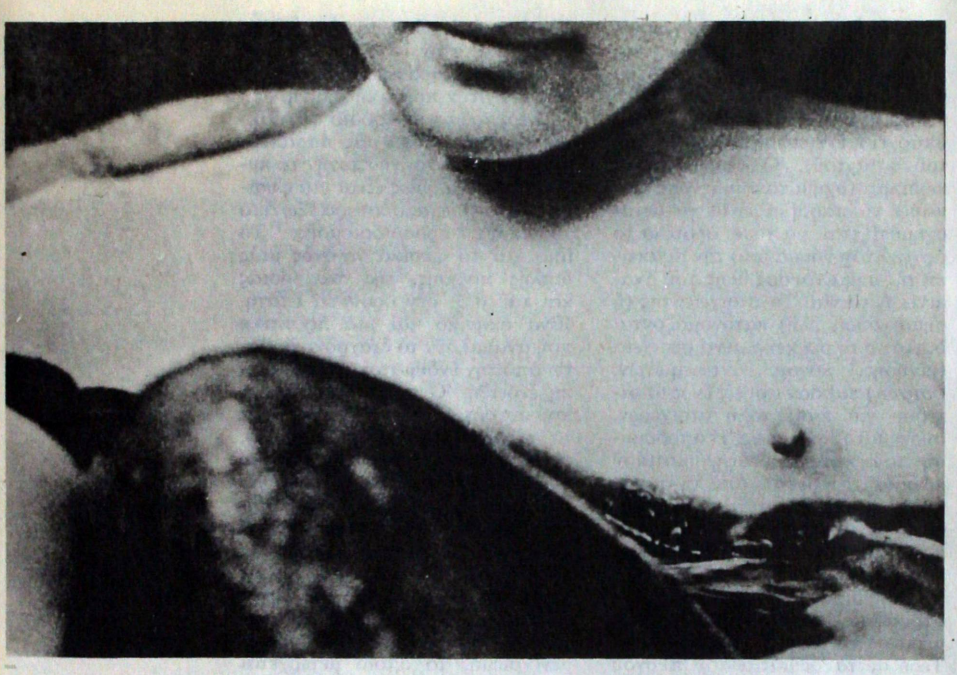
ἀπεικονίζεται σὲ ὅλες του τὶς λεπτομέρειες. Ὑποτίθεται πὼς βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ ἐρωτογενοῦς πεδίου καί, στὴ δεύτερη μάλιστα ἱστορία, τείνουμε νὰ διακρίνουμε στὸν Μπόροβζυκ τὴν ὕπαρξη μιᾶς γραφῆς σκανδαλώδους καὶ αἰσχρῆς, ἀπελευθερωτικῆς ἀπὸ τὸ «κλειστὸ καὶ ἁρμονικὸ σῶμα τοῦ ἰδεαλισμοῦ», αὐτοῦ «ποὺ πάντα εἶναι *περισσότερο* ἀπὸ μᾶς, αὐτὸ ποὺ σκοτώνει μέσα μας τὴν ἴδια του τὴν ἀναπαράσταση». Δὲ συμβαίνει ὅμως αὐτό, γιατὶ τὸ σῶμα δὲ βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ μιὰ «σωματικὴ γραφή»[2], ἀλλὰ σὰν τὸ Σῶμα: τὸ νόημα τοῦ Σώματος καὶ ὄχι τὸ ἴδιο. Καὶ δῶ λοιπὸν προτείνεται ἕνα ἀκόμα Φετίχ.

Μὲ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ φετιχισμοῦ τοῦ πλάνου, τεμαχίζοντάς το συστηματικὰ σὲ γκρὸ-πλάνα καὶ καρδάροντας περιοχὲς καὶ φετιχοποιημένα ἀντικείμενα, ὁ Μπόροβζυκ ἐπισημαίνει ξανὰ καὶ ξανὰ τὸ φετίχ, τὸ ἐγκαθιστᾶ στὸ κέντρο τῆς ταινίας του. Ἐπισήμανση ἑνὸς κυρίαρχου στοιχείου. Κυρίαχο, γιατὶ ἡ ταινία τοῦ δίνει αὐτὴ τὴ θέση, τὸ φέρνει στὸ προσκήνιο ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ σὲ καμιὰ περίπτωση νὰ περάσει ἀπαρατήρητο, τὸ «ἐπισημαίνει». Ἂν χαρακτηρίζαμε τὴν ταινία σὰ δουλειὰ πάνω στὸ φετίχ, θὰ λέγαμε πὼς ὁ ρόλος του, αὐτοονομαζόμενο, θὰ εἶταν νὰ *σημάνει*.

### *Ἡ κίνηση, ὁ λόγος: τὰ στοιχεῖα τῆς κατασκευῆς*

Στὴν ταινία ὑπάρχει ἡ τετραπλὴ — ὅσες καὶ οἱ «Ἱστορίες» της — πορεία πρὸς τὴν *προσφορά*, τὴν *ἀφιέρωση*. Λέξεις ποὺ ὑποβάλλουν κιόλας τὸ νόημα μιᾶς τελετουργίας. Ἡ κίνηση εἶναι τελετουργική. Ὁ βωμὸς ὑπάρχει: ἡ παραλία τῆς παλίρροιας στρωμένη μὲ βότσαλα, τὸ ντιβάνι τῆς ἀποθήκης στὴν *Τερέζα φιλόσοφος*, τὸ κρεβάτι τῆς Μπάτορυ, τὸ ἄδυτο στὴ *Λουκρητία Βοργία*. Ἡ *θυσία* καὶ στὶς τέσσερεις περιπτώσεις ἐκφράζεται μὲ σεξουαλικὴ μορφή. Εἶναι ἡ ὑποταγὴ τῆς νεαρῆς στὸν ξάδελφο γιὰ τὴν πρώτη φάση μιᾶς μαθητείας· ἡ προσφορὰ τοῦ ὀργασμοῦ τῆς Τερέζας στὴ θρησκεία· ἡ γύμνια τῶν Οὐγγαρέζων χωρικῶν γυναικῶν

2-Βλ. *Κριτικὴ παρουσίαση τοῦ Βέρνερ Σραίτερ* τοῦ Ν. Λυγγούρη. *Σ.Κ.* 75, 50.



στὴν κόμησα· τέλος ἡ συναίνεση τῆς Λουκρητίας στὴν ἀναπαράσταση ἑνὸς σεξουαλικοῦ γοργοθά. Ἡ τελετουργικὴ κίνηση εἶναι ἐμφανὴς καὶ στὶς τέσσερεις περιπτώσεις, ἀκολουθεῖ ἕνα κανονικὸ τυπικό. Ἡ προετοιμασία τῆς ἐκδρομῆς, ἡ πορεία μὲ τὰ ποδήλατα, ἡ τακτοποίηση τῶν ρούχων πρὶν ἀπὸ τὴν πράξη, στὴν πρώτη· ὁ τρόπος ποὺ ἑτοιμάζει τὰ σύνεργα τοῦ ὀργασμοῦ ἡ Τερέζα· τὸ λουτρὸ τῶν γυναικῶν, ἡ ἑτοιμασία τοῦ ποτοῦ καὶ ἡ τελετουργία τῶν «γάμων» στὴν τρίτη· ἡ κίνηση τῶν προσώπων στοὺς Βοργίες.

Τελετουργικὴ κίνηση, τελετουργίες ποὺ ἀναιροῦν ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ἐγγράφονται: τὸ σεξουαλικό. Κιόλας, στὸ τέλος τῆς πρώτης ἱστορίας, ὁ προφορικὸς λόγος θὰ ἐπέμβει δηλώνοντας τὴν ἀναίρεση τῆς σεξουαλικῆς σημασίας τῆς πράξης ποὺ προηγήθηκε. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς δείχτηκε στὸ εἰκονιστικὸ ἐπίπεδο (τὸ σεξουαλικὸ) ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἑρμηνεία τοῦ λόγου. Ἡ σύγκρουση ἐγκαθιστᾶ τὴν ἀμφιβολία ὡς πρὸς τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ πρώτου ἐπιπέδου (τὴν «ἀλήθεια» τῆς φαινομενολογίας), ἀφαιρεῖ ὅμως καὶ ἀπὸ τὸ λόγο τὴ λάμψη τῆς ἀναπόδεικτης πειθοῦς[3].

Καταγράφοντας τὰ στοιχεῖα σύνθεσης τοῦ μοντέλου στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ἐπιφέροντας τὴ διάσπαση τοῦ ὅλου στὰ ἐπιμέρους, μὲ τὴν ἐξέγερση, ἐνάντια στὴν εἰκόνα, τοῦ λόγου (ποὺ διεκδικεῖ τὸ προνόμιο — λογοτεχνικῆς τάξης καὶ ὄχι κινηματογραφικῆς — νὰ παράγει μόνος τὸ νόημα), ἡ ταινία καταφέρνει ἕνα πλῆγμα στὸ σημεῖο ποὺ τὸ μοντέλο συναντάει τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸ παράγουν. Ἡ πραγματικότητα τοῦ νοήματος, ὁ φετιχισμὸς τοῦ νοήματος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι δυνατὸς ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ταινία καταδείχνει τὰ ὑλικά της ποὺ τὴν ἐγγράφουν σὰν παραγόμενο προϊόν. Ἐκεῖ ποὺ ὑπῆρχε ἑνότητα, ὑπάρχει ἡ πολλαπλότητα. Ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἐπισήμανση ἑνὸς ἀκόμα φετίχ, τὸ μεγάλο φετὶχ τοῦ Νοήματος ποὺ ὑπάρχει στὸν κλασικὸ κινηματογράφο[4].

Ἡ ταινία τοῦ Μπόροβζυκ γνωρίζει πῶς εἶναι μιὰ κατασκευή. Αὐτὸ σημαίνει πῶς στὴ θέση ποὺ

3-Μέχρι τὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ταινία ἔμοιαζε νὰ ἐγγράφεται στὸν ἀφηγηματικὸ κώδικα ἑνὸς γνωστοῦ μοντέλου: τοῦ «ποιητικοῦ-ἐρωτικοῦ» κινηματογράφου τῶν φιλολογικῶν διαλόγων, τῶν πλάνων ποὺ «θυμίζουν» πίνακες ζωγραφικῆς. Ἡ τομὴ στὴ σύνθεση ἐπιφέρει τὴ διάλυση τοῦ κώδικα-μοντέλου καὶ τὸν διαχωρισμὸ τῶν στοιχείων του. Χωρὶς τὸ ἄλλοθι τῆς ταινίας σὰν ἀντανάκλαση τῆς «πραγματικότητας», τὰ στοιχεῖα ἐκτίθενται σὰν ὑλικὰ τῆς φιλμικῆς κατασκευῆς, ἀποκαλύπτοντας ἐκεῖνο ποὺ τὸ μοντέλο ἀποκρύβει: τὴν πραγματικότητα τῆς παραγωγῆς τῆς ταινίας. Ἡ εἰκόνα (τὸ πλάνο) *εἶναι* πίνακας στὸ βαθμὸ ποὺ διαλέγει κάτι ἀποτέμνοντάς το ἀπὸ τὸ ὅλον. Ὁ λόγος εἶναι σύστημα αὐτόνομο, χωρὶς τὴν εἰκόνα. Ἡ κίνηση τοῦ σώματος, ἡ χειρονομία, συνιστᾶ ἀπὸ μόνη της μιὰ γλώσσα.

4-Ἡ ταινία δὲν ἀναπαριστάνει τὴ φύση καὶ τὴν πραγματικότητα: Ἡ πραγματικότη-

καταλάμβανε τὸ ἰδεαλιστικὸ «πραγματικό», ὑπάρχει ἡ πραγματικότητα μιᾶς ταινίας. Πρωταρχικά, τὸ Φετὶχ ποὺ τὴν ὁρίζει γίνεται ἀπὸ νωρὶς ἀντιληπτὸ (γιὰ τὸν ἀνίδεο ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση τοῦ ψεύτικου, τοῦ φτιαχτοῦ). Ὁ ἀφηγηματικὸς κώδικας (σχηματοποιημένος), δὲν παύει νὰ παραβιάζεται, νὰ μετασχηματίζεται, νὰ χάνει ὁλότελα τὸ ἀρχικό του νόημα ἀπὸ τὴν πρακτικὴ τῆς σημαίνουσας ὕλης ποὺ ἀνακινεῖ ἡ ταινία. Τὰ στοιχεῖα της (ἡ σημαίνουσα ὕλη) κατονομάζονται διπλά: σὰν συγκεκριμένα στοιχεῖα (κίνησης, λόγου, ἀντικειμένων, *ρούχων*) καὶ σὰν φορεῖς ἑνὸς ἰδιαίτερου γιὰ κάθε τάξη στοιχείων, συστήματος *γλώσσας*. Ἡ ἀποδόμηση τοῦ κλασικοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα προέρχεται ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ διακίνηση τῶν γλωσσικῶν φιλμικῶν στοιχείων, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀνάδυση ἑνὸς Ἄλλου νοήματος.

Ἀκόμη, οἱ χῶροι ὁρίζονται θεατρικὰ σὰν σκηνές, περιοριζόμενοι μέσα σὲ τοίχους (ἡ ἀποθήκη στὴν Τερέζα, τὰ δωμάτια τοῦ πύργου καὶ οἱ διάδρομοι στὴν Μπάτορυ, τὸ ἄδυτο στοὺς Βοργίες), ἀπὸ τεχνητὰ ἐμπόδια στὸν φυσικὸ χῶρο (ὁ αὐλόγυρος τοῦ χωριοῦ), ἢ ἀπὸ φυσικὸ —ποὺ δίνει ὡστόσο τὴν ἐντύπωση τοῦ ζωγραφιστοῦ — φόντο (τὸ τεῖχος τῶν βράχων στὴν παραλία, τὰ λειβάδια στὴν Τερέζα.) Ὁ ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνὴ χῶρος δὲν ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτήν.

### *Τὸ ἰδεολογικὸ Φετὶχ*

Παρόλη τὴ θεαματικὴ — καὶ πιὸ ξεκάθαρα — τὴν ἐνδυματολογικὴ ἀναφορά, δὲν ὑπάρχει ὁρισμὸς ἱστορικοῦ χρόνου. Εἶναι κι αὐτὸ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀνατροπὲς τῆς ταινίας, ποὺ ἐνῶ φαίνεται νὰ τοποθετεῖ τὶς σκηνές της ἱστορικά, οἰκοδομεῖ τὸ νόημά της διαχρονικά, μετατοπιζόμενη ἀντίθετα στὸ χρόνο. Ἡ ἀναίρεση τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου, ὅπως αὐτὸς ὁρίζεται ἀπὸ τοὺς ἐνδυματολογικοὺς κώδικες, ἡ ἀποσήμανση τῶν ἱστορικῶν προσώπων (Βοργίες, Μπάτορυ) σὰν τέτοιων καὶ ἡ μετασήμανσή τους μέσα ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς κίνησης καὶ τοῦ ρούχου — καὶ ὄχι τῆς ταυτότητας — παίρνει τὴ μορφὴ παιγνιδιοῦ. Τὸ γλωσσικὸ σύστημα τῆς ταινίας ὑποβάλλει στὴν ἴδια ἐπεξεργασία τὸν ἐρωτικὸ κώδικα, μεταγράφοντάς τον στὴν πολιτικὴ σκηνή.

Στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο *(Ἡ Παλίρροια)* τὰ ροῦχα μᾶς παραπέμπουν στὴν σύγχρονη ἐποχή· τὸ κυρίως σκηνικὸ ὅμως εἶναι μιὰ φυσικὴ σκηνογραφία, αὐστηρὰ ἔξω ἀπὸ χρονικοὺς προσδιορισμούς. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ φυσικὸ γεγονὸς μιᾶς διπλῆς κίνησης, τῆς παλίρροιας καὶ τοῦ σέξ, δὲν ὁροθετεῖ ἐποχή. Ἕνα σκηνικὸ καὶ μιὰ πρακτικὴ ποὺ ἀνακαλοῦν τὸ διαχρονικό, κάτω ἀπὸ τὴν ἐνδυματολογικὴ χρονικὴ ἔνδειξη. Ὁ προφορικὸς λόγος ποὺ συνοδεύει τὴν κίνηση ἐπεξηγεῖ τὸ φυσικὸ γεγονὸς (παλίρροια), τὴν ὥρα ποὺ ὁ φορέας τοῦ λόγου συμμετέχει σ' ἕνα ἄλλο φυσικὸ γεγονὸς (τὴ σεξουαλικὴ ἱκανοποίηση). Ὁ ἴδιος ὁ λόγος ὅμως ἔρχεται νὰ ἀνατρέψει τὴ σημασία τοῦ σεξουαλικοῦ: αὐτὸ ποὺ ἔγινε δὲν εἶταν ἠδονὴ ἀλλὰ μάθηση. Ὁ λόγος ἐκφέρει τὴν ἔννοια μιᾶς σκοπιμότητας ἡ ὁποία διεκδικεῖ τὸ ὑποκείμενο/σῶμα, τὸ ὁποῖο μετέρχεται στὴ θέση ἀντικειμένου. Τὸ σῶμα λοιπὸν βρίσκεται ἐκεῖ ὑποκαθιστώντας τὸ Νόημα τοῦ σώματος, ἐγγράφοντας τὴν παρουσία του στὴν ταινία σὰν φετίχ.

Μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀνατροπὲς σὲ βάρος τῆς κλασικῆς διαφάνειας τοῦ μοντέλου καὶ συγχρόνως μιὰ διαδικασία ἀνά-λυσης τῆς σημαίνουσας ὕλης· ποὺ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ *σημάνει* ἡ ὑλικότητα τῆς παρουσία της μέσα στὴ διάρθρωση τοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα — ποὺ πάντοτε ἀπέφευγε τὴν ὑλιστικὴ ἐγγραφή της στὸ σῶμα του — δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἀποδιαρθρωτικὴ γιὰ τὸν κώδικα.

Στὴ δεύτερη ἱστορία (*Τερέζα φιλόσοφος)* θρησκευτικὰ σημαίνοντα (ροῦχα, ἀντικείμενα, λόγος) ἐγγράφονται σὲ μιὰ σαφέστατα ἐρωτικὴ κίνηση. Συμβαίνει ὅμως καὶ τὸ ἀντίθετο: ἐρωτισμὸς ποὺ ἐγγράφεται στὸ θρησκευτικό. Ὁ φακὸς στενεύει τὰ ὅριά του γιὰ νὰ ἀπομονώσει ἕνα μέρος τοῦ κορμιοῦ τῆς Τερέζας ἢ ἀντικείμενα-φετίχ. Ἡ κίνηση εἶναι ἐκείνη ἑνὸς ὀργασμοῦ ἐρήμην τοῦ φαλλοῦ. Στὴ θέση του ὑπάρχουν σημαίνοντα κοσμικῆς/θρησκευτικῆς ἐξουσίας (τὸ προσευχητάρι καὶ τὸ βιβλίο τοῦ

τά της εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ στοιχεῖα (κίνησης, λόγου, εἰκόνας, ἤχων) ποὺ μὲ τὸ συνδυασμό τους παράγουν νόημα. Τὸ νόημα δὲν εἶναι μεταφυσικῆς τάξης δοσμένο μιὰ γιὰ πάντα, ποὺ θὰ ἀποδοθεῖ ἀπὸ τὴν ταινία σὰν «ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας». Ὁ ἰδεαλισμὸς ποὺ θέλει τὰ πάντα κεντρωμένα γύρω ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ ἑνότητα τοῦ νοήματος, εἶναι ἐκεῖνος τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ποὺ στὴν κυριαρχία τοῦ Ἑνὸς βλέπει τὴν κυριαρχία τοῦ Λόγου της. Ὁ κινηματογράφος τῆς «ἀναπαράστασης τῆς πραγματικότητας» — ἔστω καὶ ἂν τὸ ἀντικείμενό του εἶναι ἡ ταξικὴ πάλη, ἡ σύγκρουση τῶν ἰδεολογιῶν — ἀποκρύβει ἕνα ὑλιστικὸ γεγονός: τὶς διαδικασίες ποὺ ἐγγράφουν τὴν ταινία σὰν παραγόμενο προϊόν. Ἀφήνοντας τὴν ἴδια τὴν ὕπαρξή της ἔξω ἀπὸ τὴν ὑλιστικὴ διαλεκτική, ἡ ταινία παραμένει στὸ λόγο τῆς κυριάρχης ἰδεολογίας, τυφλὴ μπροστὰ στὴν ἴδια τὴν πραγματικότητά της.

Σάντ, οἱ εἰκονιζόμενες ἀντρικὲς μορφὲς καὶ τὰ ἄδεια ἄμφια τῆς ἐκκλησίας, τὰ φαλλικὰ ἀντικείμενα). Ἂν στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο ἡ νεαρὴ μάθαινε ἀπὸ τὸ Λόγο ὅτι ἡ ἐρωτική της ἔξαρση ἐγγραφόταν σὲ κάποιον Κανόνα, στὸ δεύτερο ἐπεισόδιο ὁ ὀργασμὸς ἐπιτελεῖται ἀπευθείας μὲ ὑποκατάστατα ἐξουσίας. Αὐτὸ ποὺ μᾶς δείχνεται δὲν εἶναι ἡ ἀπελευθέρωση τοῦ σεξουαλικοῦ ἐνστίκτου κάτω ἀπὸ τὴν καταπίεση (κοινωνικὴ - θρησκευτική)· ἀντίθετα, τὸ νόημα, γιὰ κεῖνον ποὺ μπορεῖ νὰ δεχτεῖ τὴ διαλεκτικὴ τῆς σημαίνουσας ὕλης, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ κυριαρχία πάνω στὸ σεξουαλικό. Ἡ ἱστορία τοῦ δεύτερου μέρους ἀνοίγει μὲ τὴν εἴδηση μιᾶς ἐφημερίδας ὅτι νεαρὴ θρησκόληπτη ἔγινε θύμα βιασμοῦ καὶ ὅτι ζητεῖται ἡ καθιέρωσή της στὸ μαρτυρολόγιο τῆς ἐκκλησίας· ὅτι ἀκολουθεῖ, φαινομενικά, ἀναιρεῖ τὴν εἴδηση (ἡ ἴδια ἡ Τερέζα ἐπιδίδεται σὲ πράξεις ποὺ ἀποσκοποῦν στὸν σεξουαλικὸ ὀργασμό· δὲν εἶναι τὸ θύμα). Τὸ τελευταίο πλάνο κόβεται ἐνῶ ἔχει ἐμφανιστεῖ ὁ βιαστής. Ποιὸς βιαστής; ποιὸς βιασμός; Καὶ γιατὶ δὲν τὸν βλέπουμε;

Γιατὶ τὸν ἔχουμε δεῖ. Γιατὶ ὅτι ἔχει δειχτεῖ στὴν ἀποθήκη εἶναι ὁ βιασμὸς τοῦ ὑποκειμένου ἀπὸ ἀντικείμενα/φορεῖς ἰδεολογίας. Γιατὶ ἡ κίνηση τοῦ ὀργασμοῦ εἶναι ἡ φαινομενολογία πάνω σὲ κάτι ποὺ μοιάζει νὰ ἐγγράφεται σὲ μιὰ ἀνατρεπτικὴ πρακτική. Τὰ ἀντικείμενα ὅμως ὑπάρχουν μ᾽ ὅλο τὸ φετιχιστικὸ βάρος τους καὶ ἡ ζωτικότητα τῆς κίνησης ἐπενδύεται σ᾽ αὐτά.

Ἡ ἀνατροπὴ ὑπάρχει ἀλλὰ ὄχι στὴν κίνηση ἑνὸς γλωσσικοῦ στοιχείου· ὑπάρχει στὴ διαλεκτικὴ τῆς σημαίνουσας ὕλης, μέσα ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἐπιμέρους ἀνατροπῶν μεμονωμένων γλωσσικῶν συστημάτων (Ἡ Τερέζα εἶναι μάρτυρας: σύστημα ἐγγραφῆς τοῦ λόγου. Ἡ Τερέζα εἶναι ἀνάξια: σύστημα εἰκονιστικό. Ἡ Τερέζα ἀφιερώνει τὸν ὀργασμό της στὴ θρησκεία: γλωσσικὸ σύστημα τῆς διακίνησης τῶν φετίχ). Ὁ βιασμὸς δὲν ἔχει συμβεῖ «ἔξω», ἀλλὰ «μέσα». Δὲν εἶναι αὐθαίρετος ἀλλὰ παράγεται νοηματικὰ σὰν ἀποτέλεσμα τῆς διαλεκτικῆς ἀνέμεσα στὸ σεξουαλικὸ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ παρουσία τῶν φετίχ. Τὸ σῶμα βρίσκεται ἐκεῖ ὄχι γιὰ νὰ ἐγγράψει τὴν παντοδυναμία τοῦ σεξουαλικοῦ, ἀλλὰ τὴν τύφλωσή του, τὸν *εὐνουχισμὸ* του καὶ τὴν ὑποταγή του.

### *Τὸ Ροῦχο: Ἐξουσία καὶ φαλλικὴ σημασιοδότηση*

Τὸ ροῦχο σὰ φετὶχ ἐξουσίας (θρησκευτικῆς: τὰ ἄμφια στὴν Τερέζα), παίρνει ὅλη τὴν σημασία του στὴν *Ἔρζεμπετ Μπάτορυ* καὶ ὄχι μόνο αὐτό. Ἡ παρουσία του καὶ ἡ ἀπουσία του εἶναι ἕνα πλῆρες σημαῖνον. Ἀπὸ τὴ γύμνια τῶν χωρικῶν γυναικῶν στὸν πύργο, μέχρι τὰ ροῦχα ποὺ φοράει ἡ Παλόμα Πικάσο ἢ ὁ «ὑπασπιστής» της. Ροῦχα ποὺ καλύπτουν ἐννοιολογικὰ τὸ σῶμα, ὄχι σὰν οὐσιώδη ἐξαρτήματα[5] ἀλλὰ σὰν οὐσία τὰ ἴδια. Ὁ ὑποβιβασμὸς τοῦ σώματος σὰ σημαῖνον εἶναι πλήρης κάτω ἀπὸ τὴν κάλυψη τοῦ κουστουμιοῦ. Τὸ ροῦχο εἶναι κεῖνο ποὺ παράγει νόημα καὶ ὄχι ἐκεῖνος ποὺ τὸ φορεῖ. Ἡ μεταμφίεση εἶναι ἡ σημασία στὴν ἀλυσίδα τῆς φετιχιστικῆς τάξης τοῦ ρούχου. Ἡ ἀπουσία του πάλι δὲν ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ σῶμα ἀλλὰ τὸ καθορίζει κοινωνικὰ (ἡ γύμνια τῶν γυναικῶν στὸν πύργο δηλώνει τὴ μηδαμινότητά τους, στὴν τάξη τοῦ ρούχου· ἑπομένως εἶναι κι αὐτὲς «ντυμένες» ἐννοιολογικά.). Τὸ ροῦχο δὲν καθορίζει μονάχα τὴν ἱεραρχικὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου (μιλώντας πάντα γιὰ τὸ ἐπεισόδιο τῆς Μπάτορυ), ἀλλὰ παίρνει μέρος καὶ σὲ μιὰ πρακτικὴ παιγνιδιοῦ ποὺ ἀφορᾶ τὴν σεξουαλικὴ θέση τῶν προσώπων (ὁ «Ἰστβὰν» ντυμένος ἐναλλὰξ ἀντρικὰ καὶ γυναικεῖα).

Ἡ σπουδαιότητα τῆς σημαντικῆς τοῦ ρούχου ἐπισημαίνεται ἀπὸ τὴν ἀρχή: πρωτοβλέπουμε τὴν Μπάτορυ ὄχι σὰν πρόσωπο/σῶμα, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὸ κουστούμι της· τὸ ροῦχο τῆς Μπάτορυ καὶ ὄχι τὴν ἴδια. Εἶναι τὸ ροῦχο τῆς ἐξουσίας καθαγιασμένο θρησκευτικὰ (ἡ κόμισσα θὰ σᾶς ἐπιτρέψει νὰ ἀγγίξετε τὸ φόρεμά της, λένε στὶς χωρικές). Ὁ λόγος ἐπενδύει τὸ ροῦχο λατρευτικά, ἀποδίδοντάς του χαρισματικὴ ἀκτινοβολία. Ἡ ἀπάντηση τῶν χωρικῶν γυναικῶν ὅμως εἶναι ἄλλη ὅταν βρίσκονται ἀπέ-

5-Σχετικὰ μὲ τὸ ροῦχο βλ. Π. Μπωντρού: *Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλιβαν. Σ.Κ. 75,6*, σελ. 54.

6-Βλ. Ζ.Π. Οὐντάρ. *Ἕνας ἐλαττωματικὸς λόγος. Σ.Κ. 27-28*, σελ. 61-63

ναντι στὸ *ροῦχο:* κίνηση ἁρπαγῆς, καταστροφῆς καὶ οἰκειοποίησης τοῦ ρούχου καὶ ὄχι λατρευτικῆς παραδοχῆς του. Σύγχρόνως, ἀπογύμνωση τῆς Μπάτορου ἀπὸ τὰ ἐνδυματολογικὰ διακριτικὰ ποὺ τὴ διαφοροποιοῦν ἀπὸ τὴ γύμνια τῶν γυναικῶν.

Ἡ Μπάτορου προσεγγίζει τὶς γυναῖκες γυμνὲς (δηλαδὴ τὶς ποθεῖ στὴν ταξική τους κατάσταση: τὸ χαμηλὸ στὴν ἱεραρχία τοῦ ρούχου)· ἐκεῖνες ὅμως ποθοῦν τὰ διακριτικὰ τῆς ἐξουσίας της, τὰ κοσμήματα καὶ τὰ ὑφάσματα ποὺ τὴν τυλίγουν· ὁ πόθος ὑπάρχει ἀλλοῦ ἀπὸ κεῖ ποὺ τὸν θέλει ἡ μυθοπλασία: εἶναι πόθος ταξικός. Οἱ γυμνὲς γυναῖκες καθορίζονται ταξικὰ — σύμφωνα μὲ τὸ γλωσσικὸ σύστημα τῶν ρούχων ποὺ ἐγκαθιστᾶ ἡ ταινία· ἡ κόμισσα ὅμως ἀπογυμνωμένη ἔχει πάψει νὰ ὑφίσταται· ὡστόσο δὲν πρόκειται γιὰ ὁλικὴ ἔκλειψη. Τὸ ροῦχο — ἡ ταξική της ὑπόσταση — συντάσσεται μὲ νέα μορφή, μὲ νέο νόημα: τὸ *αἷμα.* Ἡ χαρισματικὴ ἀκτινοβολία τοῦ κουστουμιοῦ τῆς ἐξουσίας ἔχει ξεσχιστεῖ στὴν ταξικὴ σύγκρουση. Ὄχι ὅμως καὶ ἡ ὑπόστασή του. Τὸ ροῦχο ποὺ τὴν τυλίγει — ἡ δύναμη — προέρχεται ἀπὸ τὴν ταξικὴ κυριαρχία.

Κλείσιμο τῆς σκηνῆς καὶ νέο ἄνοιγμα στὴ *φαλλικὴ* σημασιοδότηση τῆς ἐξουσίας. Συγχρόνως καὶ ἀποκάλυψη τῆς μεταμφίεσης, τῆς *μάσκας.* Ἀποκάλυψη ποὺ δὲν εἶναι σεξουαλικῆς φύσης (ἀνατροπὴ τοῦ γλωσσικοῦ συστήματος τῆς κίνησης ποὺ ἐγγράφει τὸ ἐρωτικό), ἀλλὰ πολιτικῆς. Ὁ Ἰστβὰν δὲν εἶναι «ὁ» ἀλλὰ «ἡ». Ὑπηρέτης (ὑπασπιστής), δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ κυρίαρχος σὲ μιὰ σχέση τελετουργικὰ ἱεραρχημένη. Ἂν στὴν πρώτη περίπτωση (τὸ φόρεμα τῆς Μπάτορου ποὺ καταστρέφεται ἀπὸ τὶς γυναῖκες) ἀποκαλυπτόταν ἡ γυμνὴ φύση τῆς ἐξουσίας, στὴ δεύτερη ἡ ἀλλαγὴ κουστουμιοῦ ἀπὸ ἀντρικὸ σὲ γυναικεῖο σημαίνει τὸ φαλλικὸ τῆς ἐξουσίας, τὴν εὐνουχιστικὴ φύση τῆς ὑποτέλειας. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἡ προσέγγιση δὲ γίνεται ἀτιμώρητα. Στὴν πρώτη, ἡ κίνηση τῶν ὑποτελῶν (κίνηση ἐξέγερσης) καταστρέφει τὴ μάσκα (τὸ κουστούμι) καὶ δέχεται σὰν ἀπάντηση τὸ ξίφος (ἀπογυμνωμένο, φαλλικὸ σύμβολο ἐξουσίας)· τὰ δεδομένα τῆς ταξικῆς ἀνάγνωσης ἔχουν δοθεῖ.

Ὁ «γάμος» (Μπάτορου-Ἰστβὰν) ἐπιχειρεῖ νὰ ὑποτάξει τὸν ταξικὸ λόγο στὸν κυρίαρχο, μὲ τὴν ἀπόκρυψη τῆς φαλλικῆς σημασιοδότησης τοῦ δευτέρου. Ἡ ἔκθεση τῶν δύο γυμνῶν σωμάτων αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἔχει. Ἡ ἐπόμενη κίνηση εἶναι ἡ «προδοσία» τῆς/ τοῦ Ἰστβὰν ποὺ καθορίζει ἀμετάκλητα τὴν ταξικὴ σύγκρουση. Ἡ Μπάτορου (γυναίκα: ἀπόκρυψη τῆς φαλλικῆς σημασιοδότησης τῆς ἐξουσίας)· «συλλαμβάνεται» καὶ ἀπομακρύνεται, ἐνῶ τὴν θέση της στὴ σκηνὴ (σκηνὴ τῆς ταινίας καὶ τῆς πολιτικῆς) τὴν καταλαμβάνει ἄντρας (φανερὴ φαλλικὴ σημασιοδότηση).

Τὸ ἐπόμενο ἐπεισόδιο — ἡ συνέχεια — εἶναι ἡ ἀποκορύφωση τῆς τελετουργίας (κίνηση), τῆς ἱερατικῆς μεταμφίεσης (ροῦχο), τῆς τυπικότητας (λόγος). Σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο τὰ σημαίνοντα ἔχουν ὑποταγεῖ σὲ κεῖνο ποὺ τὰ καθορίζει, σὲ κεῖνο ποὺ *καθορίζουν:* τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία, τὴν ἐγκατάσταση τῆς κυριαρχίας τοῦ φετὶχ πάνω στὸ πραγματικό. Λόγος κυρίαρχος πάνω στὸ ἐρωτικὸ (τὸ Σῶμα, ἡ κίνηση), στὸ ἱερατικὸ (θρησκευτικὰ σημαίνοντα κίνησης καὶ ρούχου). Ἡ σκηνὴ ὁρίζεται σὰν χῶρος κλειστὸς-ἱερὸς (τὸ ἄδυτο), ἡ κίνηση εἶναι τελετουργική, τὸ ροῦχο ἱερατικό. Τὰ πάντα ἀνάγονται στὸ ἐρωτικὸ (ἡ ἀσέλγεια πάνω στὸ σῶμα τῆς Λουκρητίας) καὶ τὸ ἐρωτικὸ ἀνάγεται σὲ κεῖνα ποὺ τὸ ἐπενδύουν: φετιχιστικὰ σημαίνοντα κυρίαρχου λόγου.

Τὸ *ἄνοιγμα* τῆς σκηνῆς, ἡ ἔκθεση τοῦ Παιδιοῦ (τῆς συνεύρεσης τῶν στοιχείων), εἶναι ἡ ἔκθεση τοῦ Κώδικα καὶ ἡ παρουσία τῆς «πραγματικότητας» του. *Παρουσία* καὶ *πραγματικότητα* ὑπονομευμένη ἀπὸ τὴ Γραφὴ τῆς ταινίας, ποὺ ἔχει ἐγγράψει τὸ Σῶμα ὄχι σὰν πραγματικὸ ὅπως τὸ θέλει ἕνας ἰδεαλιστικὸς Λόγος — ἀλλὰ σὰν φαντασματικό, φετιχιστικό.

### *Ὁ Λόγος: ἐγγραφὴ ἑνὸς μύθου — Τὸ Μάτι — Ἡ ἔλλειψη τοῦ φαλλοῦ*

Ἡ ὑλιστικὴ μέθοδος παραγω-

γῆς τῆς ταινίας εἶναι φανερὴ καὶ στὴν ἐγγραφὴ ἑνὸς μύθου. Τοῦ μύθου τῆς ἔκπτωσης τοῦ Λόγου ποὺ ἐγγράφεται ὄχι στὴ Μυθοπλασία, ἀλλὰ ἀπευθείας στὴν ἁλυσίδα ὑλιστικῆς ἐγγραφῆς ἑνὸς γλωσσικοῦ στοιχείου. Ὁ Λόγος ἐγγράφει τὸ μύθο τῆς ἔκπτωσής του ὄχι ἀπὸ τὴ θέση κυρίαρχου — ὅπως στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο ποὺ δίνει μόνος τὴν «ἐξήγηση» — ἀλλὰ στὸ ἴδιο τὸ σύστημα ἐγγραφῆς του. Ἕνα γλωσσικὸ σύστημα δηλαδὴ ἐγγράφεται σὰν «ὁ» ἥρωας, «ὁ» φορέας τοῦ λόγου, τῆς ἀλήθειας, ἀποσπώντας τὴ θέση ἀπὸ τὴν μυθοπλασία καὶ μεταφέροντάς την στὴν ὑλιστικὴ διακίνηση τῶν στοιχείων.

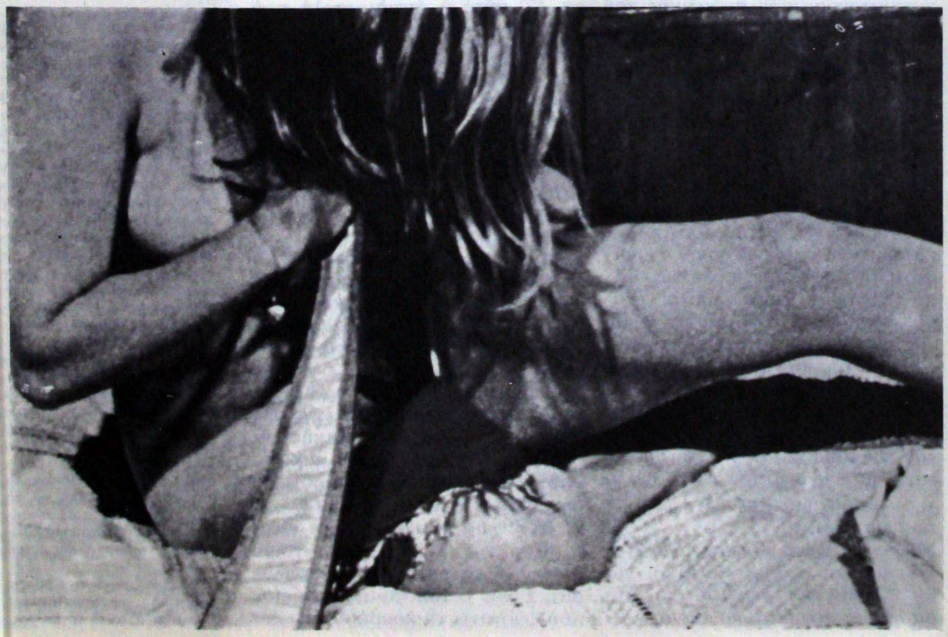
Ὁ λόγος (σὰν προφορικὸς) κυριαρχεῖ στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, φτάνει νὰ διεκδικήσει τὴν πρωτοκαθεδρία στὸ γλωσσικὸ σύστημα τῆς ταινίας σὲ βάρος τῶν ἄλλων στοιχείων καὶ κυρίως τῆς εἰκόνας καὶ ἐκείνου ποὺ ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτήν: τῆς κίνησης τοῦ σώματος. Ἡ «ἀνταρσία» του ἐνάντια στὴν εἰκόνα — μέγιστο σημαῖνον τοῦ κινηματογράφου — ἐπιφέρει τὴν πτώση του. Στὸ ἑπόμενο ἐπεισόδιο ἀνήκει σ' ἕνα γλωσσικὸ σύστημα ποὺ ὁ ρόλος του εἶναι παραπλανητικός: μὲ τὸ νὰ ἐγγράφει τὸ ἐρωτικὸ μέσα στὸ θρησκευτικὸ, ἀποκλείοντας τὸ πολιτικό. (Ἡ πτώση, ὁ παραπλανητικὸς ρόλος — ἕνας μεταφυσικὸς μύθος: τῆς ἀνταρσίας ἐνάντια στὸ Θεό). Στὸ τρίτο ἐπεισόδιο, ὁ λόγος, μὲ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ παραπλανητικοῦ ρόλου του, εἶναι ὁ ὑπηρέτης τῆς ὑλιστικῆς μεθόδου διακίνησης τῶν στοιχείων τῆς ταινίας, ἐνῶ στὸ τέταρτο διαγράφεται ἡ δυνατότητα ἀποκλεισμοῦ του: ἡ παρουσία του στὸ ἐπεισόδιο *Λουκρητία Βοργία* μοιάζει μὲ προσθήκη σ' ἕνα τέλεια σημασιοδοτημένο βουβὸ κινηματογράφο: εἶναι περιττή.

Ὑπάρχει, ἐξάλλου, μιὰ στιγμὴ ποὺ ἡ κάμερα μοιάζει σὰν νὰ ἀποκτᾶ ἐκ νέου ὑποκειμενικὴ διάθεση, ἀπέναντι σὲ μιὰ σκηνογραφία ποὺ ὁρίζεται σχεδὸν ἀναπαραστατικά: εἶναι ἡ εἴσοδος τῆς Μπάτορυ στὸ χωριό, ὅπου ἡ κάμερα ταυτίζεται

μὲ τὸ βλέμμα της καὶ τὸ βλέμμα τῶν ἐκπροσώπων της· μὲ τὸ Μάτι γενικότερα (ἡ ἐγγραφὴ τῆς ἐρωτικῆς σκηνῆς ὅπως ἀποτυπώνεται στὸ βλέμμα ἑνὸς παιδιοῦ: τὸ «ἀθῶο» Μάτι). Χωρὶς νὰ ἀποκλείει τὴν ἐγκατάσταση ἑνὸς σκηνικοῦ συστήματος, μὲ τὴ θεατρικὴ ἔννοια (τὸ χωριὸ ἀποκλεισμένο σὰ χῶρος), ἡ κάμερα κινεῖται μέσα σ' αὐτὸ σὰν νὰ «παγιδεύει» μιὰ πραγματικότητα στὴ «φυσική» της κατάσταση. Μετὰ τὴν ἀποδιάρθρωση τοῦ κλασικοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα, τὴν ἀνά-λυση τῶν στοιχείων του, ποὺ προϋπάρχει αὐτῆς τῆς σεκάνς, εἶναι παράξενη αὐτὴ ἡ ἐντύπωση ἐπαναφορᾶς στὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα. Καὶ τὸ «παράξενό» της εἶναι ποὺ τὴν καθορίζει, σὰν ἐπανεγγραφὴ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος καὶ τοῦ Ματιοῦ τοῦ ὑποκείμενου τῆς παραγωγῆς του. Ἡ ἐξουσία τῆς Μπάτορου πάνω στὰ ἀνθρώπινα (ποὺ προσφέρεται ἀπὸ τὴ μυθοπλασία σὰν στοιχεῖο τοῦ κώδικα τῆς ἀφήγησης), ἐπανεγγράφεται μὲ τὴν κυριαρχία τοῦ Ματιοῦ της πάνω σ' ἕνα σύστημα ποὺ δὲν μπορεῖ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, παρὰ νὰ *δείχνει* ἀναπαραστατικό.

Στὴν ταινία, ποὺ στὸ εἰκονιστικό της σύστημα συναντᾶται σὲ πληθώρα τὸ γυναικεῖο γυμνὸ σῶμα, ὑπάρχει μιὰ ἔλλειψη: ὁ φαλλὸς μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀντρικοῦ ὀργάνου· τὸν συναντᾶμε μόνο ἐκεῖ ποὺ ἐγγράφεται ἡ ἀναπαραστατικὴ λειτουργία: ὁ γυμνὸς χωρικός. Σ' ὅλο τὸ ὑπόλοιπο μέρος ὑπάρχει σὰν ἐπίκληση (οἱ χωρικὲς τὸν ζωγραφίζουν σὰν ἥλιο), σὰν ἔλλειψη (ἡ Μπάτορου καὶ «ὁ» Ἰστβάν), σὰν ὑποκατάστατο στὴν *Τερέζα*, καλυμμένος στὴν *Παλίρροια* καὶ στὴ *Λουκρητία Βοργία*. Συμπαραδήλωση ἑνὸς πράγματος, τοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ πραγματικοῦ, ποὺ τὴ θέση του καταλαμβάνει τὸ φάντασμά του, σὲ σχέση μὲ τὴν ἀποτύπωση τοῦ Σώματος στὴν ταινία· ἀναφορὰ στὴν ἀπώθηση ποὺ δομεῖ τὴ νεύρωση τοῦ κυρίαρχου λόγου, τὴν εὐνουχιστικὴ του ὑπόσταση.

Ἄλκης ΛΕΛΟΥΔΗΣ



# *Κομεντσίνι ἢ οἱ δρόμοι τοῦ Φανταστικοῦ*

**1.** Ἂν ὑπάρχει μιὰ ἱστορία στὶς ταινίες τοῦ Κομεντσίνι δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ φαντάστηκα, ἀλλ' αὐτὴ ποὺ ἤξερα ἢ εἶδα. Ἀπ' τὸν *Πινόκιο* στὸ *Θεέ μου, πόσο χαμηλὰ ἔπεσα;*, περνώντας ἀπ' τὸ *Ἔγκλημα Ἀγάπης*, μιὰ καὶ μοναδικὴ πορεία: ἀπ' τὸ φανταστικὸ στὸ πραγματικό, ἀπ' τὸν κινηματογράφο στὴν πραγματικότητα, ἔτσι ὅπως ἡ τελευταία εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρξει μετασχηματισμένη κι ἐπενδυμένη ἀπὸ μιὰ διπλὴ (φανταστικὴ καὶ πραγματική, ἄρα ἀντιφατική, πολυσήμαντη) οὐσία: λαϊκὸ παραμύθι, λαϊκὸ δραματικὸ ἀνάγνωσμα, μελόδραμα.

Ἐπιλογὴ σημαντική, μιὰ καὶ ἡ ἀναφορὰ στὰ τρία παραπάνω λογοτεχνικὰ εἴδη (θεμέλιος λίθος τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς τοῦ Κομεντσίνι τὰ τελευταῖα χρόνια) προϋποθέτει καὶ ἐγγράφει μιὰ ἐπαναστατικὴ ἄποψη γιὰ τὴν φύση τῆς «πρώτης ὕλης» κάθε φιλμικῆς πρακτικῆς: τὸ ὅτι δηλαδὴ, ἡ πραγματικότητα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συλληφθεῖ (καὶ ἄρα νὰ ἀναπαρασταθεῖ) σὲ μιὰ καθαρή, ἀληθινὴ καὶ συλλογικὴ μορφὴ ἀφοῦ γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ, ἐκφέρεται μέσαἀπὸμιὰ καθημερινὴ «γλώσσα» ποὺ ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία ὁρίζει ὁλοκληρωτικά'. Ἔτσι, ἡ παραπομπὴ σὲ ἕνα μετασχηματισμὸ καὶ μιὰ ἐπένδυση τῆς πραγματικότητας (ποὺ τὴ λειτουργία της θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω) μᾶς ὁδηγεῖ (σὲ μιὰ πορεία ἀντίστροφη αὐτὴ τὴ φορὰ) σ' αὐτὸ ποὺ τελικὰ εἶναι ἡ ἱστορία τῶν ταινιῶν τοῦ Κομεντσίνι: στὴ γραφή τους, μιὰ γραφὴ ποὺ μὲ τὴ σειρά της μετασχηματίζει τὴ φιλμικὴ πραγματικότητα.

Μιλώντας ὅμως γιὰ πορεία ἀπ' τὸ πραγματικὸ στὸ φανταστικό, γιὰ μιὰ πορεία ποὺ θεμελιώνεται στὸ διπλὸ μετασχηματισμὸ τῆς (φιλμικῆς καὶ ἐξωφιλμικῆς) πραγματικότητας τὶ ἀκριβῶς ἐννοοῦμε; Πρῶτα ἀπ' ὅλα αὐτὸ ποὺ συνοπτικὰ ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει: ὅτι μιὰ τέτοια πορεία δὲν εἶναι ἡ μετάβαση ἀπ' τὸ βρώμικο, τὸ παραγεμισμένο, τὸ πρόστυχο στὸ ἁγνό, τὸ καθαρό, τὸ ἀπογυμνωμένο. Κι αὐτὸ γιατὶ ἡ ἀντιδιαστολὴ βρώμικο, φανταστικὸ/ἁγνό, καθαρό, πραγματικὸ βασίζεται στὴν παραγνώριση τοῦ ὅτι οἱ φιλμικοὶ κώδικες δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κώδικες, δίπλα στοὺς ἄπειρους κώδικες ἐκφορᾶς τῆς πραγματικότητας[2]. Σὰν τέτοιοι οἱ καθημερινοὶ κώδικες «ἀλλοιώνουν» τὴν πραγματικότητα τοὐλάχιστον ὅσο καὶ οἱ φιλμικοί, στὸ βαθμὸ ποὺ καὶ οἱ δύο εἶναι τὰ πεδία διαμόρφωσης τῆς ἰδεολογίας. Γι' αὐτὸ ἡ ἀντιδιαστολὴ ποὺ ἀναφέραμε οὐσιαστικὰ λειτουργεῖ ἀντεστραμμένη: «*Ἐγὼ ἕνας καθαρὸς Πατέρας (ἀστὸς) ποθῶ τὸν βρώμικο γυιό μου (προλετάριο)*»[3]. Γιατὶ τελικὰ ἡ «καθαρότητα» ἢ ἡ «οὐσία» ἀποτελοῦν ἔννοιες-φαντάσματα, ἐπενδύσεις τῆς ἰδεολογικῆς ὑφῆς κάθε λόγου, κάθε ἐκφορᾶς τῆς πραγματικότητας, κάθε φιλμικῆς πρακτικῆς.

Ἀναγκαστικὰ λοιπόν, πορεία ἀπ' τὸ φανταστικὸ στὸ πραγματικὸ μέσα ἀπὸ μία φιλμικὴ πρακτικὴ σημαίνει πρῶτα καὶ κύρια *διπλασιασμὸ* καὶ *μετατόπιση* τοῦ φανταστικοῦ, μετασχηματιστικὴ ἐνίσχυση του, ἀνατροπὴ τῆς σχέσης θεατὴ-θεάματος μέσα ἀπὸ μιὰ ἐγγραφὴ καὶ κατάδειξη τῆς ἰδεολογικῆς φύσης τοῦ κινηματογράφου, μακριὰ ἀπὸ κάθε ὕποπτη καθαρότητα, ἀγνότητα ἢ πολῖτικοφάνεια.

**2.** *Ἔγκλημα Ἀγάπης:* Ποιὰ εἶναι ἡ θέση τοῦ λαϊκοῦ δραματικοῦ ἀναγνώσματος μέσα στὴ μυθοπλασία; Εἶναι ὁ τόπος μιᾶς ἀρτηρίας ποὺ ζωογονεῖ τὰ κομβικὰ σημεῖα -

*1. Στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Sade, Fourier, Loyola* (ἐκδ. Seuil, 1971) ὁ Ρολὰν Μπάρτ σημειώνει: «*Τὸ νὰ πιστεύουμε ὅτι ἕνας ἀθῶος λόγος μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ ἐνάντια στὴν ἰδεολογία μᾶς ὁδηγεῖ στὸ νὰ συνεχίζουμε νὰ ὑποστηρίζουμε ὅτι ἡ «γλώσσα» δὲν εἶναι παρὰ τὸ οὐδέτερο ὄργανο ἑνὸς θριαμβευτικοῦ περιεχόμενου. Στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπάρχει σήμερα κάνενας ἐξωτερικὸς χῶρος τῆς «γλώσσας» γιὰ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία: ἡ «γλώσσα» μας προέρχεται ἀπ' αὐτήν, ξαναγυρίζει κι ἐγκλωβίζεται μέσα σ' αὐτήν*».

2. Αὐτοὶ οἱ τελευταῖοι κώδικες ἐκφορᾶς τῆς πραγματικότητος ἀποτελοῦν πεδία ὅπου ὑλοποιεῖται ἡ ἰδεολογία (Ἀλτουσέρ: *Idéologie et appareils idéologiques d'état* La Pensée ἀρ. 151) καὶ μάλιστα τὰ πλέον δυσδιάκριτα μιὰ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ τὰ κατατάξει κανεὶς μὲ εὐκρίνεια σ' ἕνα ἀπὸ τοὺς ἰδεολογικοὺς μηχανισμοὺς τοῦ κράτους.

3. Βλέπε ἄρθρο τοῦ Νίκου Λυγγούρη γιὰ τὸν Λουκίνο Βισκόντι σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος.

**Ἔγλημα Ἀγάπης**
(Delitto d'Amore)

Ἰταλία, 1974.
*Σκην.:* Λουΐτζι Κομεντσίνι. *Σεν.:* Λουΐτζι Κομεντσίνι καὶ Οὔγκο Πίρρο. *Φωτογρ.:* Λουΐτζι Κουβεῖλέρ. *Μουσική:* Κάρλο Ρουστικέλι. *Σικελιάνικο τραγούδι:* «Α Κουρούνα», τοῦ Ὀτέλο Προφάτζιο, *ἑρμηνευμένο ἀπ' τὴ* Ρόζα Ματαλιστρέρι. *Ντεκὸρ καὶ κουστούμια:* Ντάντε Φερέτι. *Ἑρμηνεία:* Τζουλιάνο Τζέμα (Νοῦλο Μπρόντζι), Στεφανία Σαντρέλλι (Καρμέλλα Σαντόρο), Μπρίτζιο Μοντινόρο (Πασκουάλε, ἀδερφὸς τῆς Καρμέλλα), Ρενάτο Σκάρπα, (γιατρὸς τοῦ ἐργοστασίου), Τσεζίρα Ἀμπιάτι (Ἀνταλτζίζα), Ἐμίλιο Μπονούτσι (ἀδελφὸς τοῦ Νοῦλο), Ἀντόνιο Ἰοντίτσε (ἄλλος ἀδελφὸς τοῦ Νοῦλο). *Παραγωγή:* Τζιάνι Χὲκτ Λουκάρι γιὰ τὴν Documento Film. *Διανομή:* Σπέντζος Φίλμ. *Διάρκεια:* 106'.

χώρους ἄφιξὴς τῶν μετασχηματιστικῶν «ὀχημάτων» ποὺ *μετατοπίζουν* τὸ φανταστικὸ μέσα στὴν ταινία. Ὁ τόπος τοῦ ὀνείρου, ὄχι ἑνὸς ὀνείρου αὐτάρκους καὶ λογοκριμένου, ἀλλὰ ποὺ ἐγγράφει τὴν ἴδια του τὴν οὐσία σὰν λογοκριμένου προϊόντος γιὰ νὰ τὴν ξεπεράσει μέσα ἀπὸ ἕνα διπλασιασμό: εἶναι ἐγγραφὴ τοῦ Ἄλλου στὴν ταινία[4]. Γιατὶ ἂν αὐτὸ ποὺ χαρακτήρισε τὸ λαϊκὸ δραματικὸ ἀνάγνωσμα ἦταν μιὰ πρώτη σκηνὴ (ἡ σκηνὴ τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους καὶ τῆς ἔξαρσης τῶν συναισθημάτων, τῆς βίαιης ψυχικῆς ἔντασης καὶ τῶν μεγάλων ἀποφάσεων, τῆς μεγάλης πίκρας ἢ τῆς ἀναπάντεχης χαρᾶς), ποὺ ἀπωθοῦσε κάθε *πραγματικὴ* σκηνὴ (τῆς πάλης τῶν τάξεων καὶ τοῦ σεξουαλικοῦ), στὸ *Ἔγκλημα Ἀγάπης* αὐτὴ ἡ σκηνὴ θ' ἀπωθηθεῖ μὲ τὴ σειρά της μέσα ἀπὸ μιὰ μετατοπιστικὴ μεταμόρφωση: Τὸ ἐρωτικὸ πάθος θὰ ἐκφρασθεῖ μέσα στὸ βρώμικο τοπίο τῆς ὄχθης τοῦ ποταμοῦ, μέσα σὲ ἀφροὺς ἀπὸ ἀπορρυπαντικὰ καὶ ξεραμένη χλόη, ἡ ἔξαρση στὴν οὐρὰ τοῦ ἐργοστασίου - μέσα στὴ μολυσμένη ἀτμόσφαιρα του, ἡ μεγάλη ἀπόφαση (ἡ πρώτη σεξουαλικὴ ἐπαφὴ) πάνω στὰ ἀκάθαρτα σεντόνια τοῦ φτωχικοῦ δωματίου - κάτω ἀπ' τὸ φόβο τῆς ἐπιστροφῆς τῶν συγγενῶν, ἡ μεγάλη πίκρα στὸ διαμέρισμα κουτὶ σπίτι χωρὶς ταυτότητα τοῦ νεαροῦ ἐργάτη, ὅπου ὁ θάνατος χάνει τὸ νόημα του μιὰ καὶ δὲν εἶναι παρὰ ἡ γκρίζα οὐσία τῆς πέτρας, κάθε μιᾶς ἀπὸ τὶς πέτρες ποὺ ἀποτελοῦν τὴν πολυκατοικία ὅπου ζεῖ. Κι αὐτὸ τὸ νεαρὸ ζευγάρι ποιὸ εἶναι; Εἶναι ἄραγε ἕνα ἁπλὸ ἐργατικὸ ζευγάρι; Ὄχι βέβαια. Δὲν εἶναι παρὰ ὁ Τζουλιάνο Τζέμα (ἥρωας τῶν λαϊκῶν γουέστερν τῆς Τσινετσιτὰ) καὶ ἡ Στεφανία Σαντρέλλι (λαϊκὴ γόησσα τῆς δεκαετίας τοῦ 70) ποὺ ὑποδύονται ἕνα *διπλὸ* ρόλο, ἔχοντας ἀποβάλει τὴν προηγούμενη καθαρότητα, τὴν ἀνέγγιχτη ἀγνότητα τους, τὴν καθαρότητα τοῦ καλοῦ λεβέντη φονιᾶ καὶ τὸ

4. Στὰ *Cahiers du Cinéma* ἀρ. 265, ὁ Jean Narboni, σ' ἕνα ἄρθρο του γιὰ τὸν *Πινόκιο* τοῦ Κομεντσίνι, παρατηρεῖ: «*Ἀλλὰ ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τὸ γεγονὸς (ὅπως ἤδη παρατηρήσαμε σχετικὰ μὲ τὴ μαριονέτα) ὅτι ἡ γραφὴ τοῦ Κομεντσίνι δὲν ἀρκεῖται στὸ νὰ κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα σὲ ἕνα ὁρισμένο ἀριθμὸ ἀπὸ περιπέτειες καὶ θέματα, ἀλλὰ ὅτι τὰ διπλασιάζει ἐνεργητικά, καταλαβαίνουμε, ὅτι αὐτοὶ οἱ μετασχηματισμοὶ ἐπιφέρουν κάτι παραπάνω ἀπ' τὴν ἄρνηση μιᾶς «οἰκοδομητικῆς» ἀφηγηματικῆς δομῆς κι ὅτι αὐτὸ ποὺ ἐγκαθιδρύεται καὶ σκιαγραφεῖται κάτω ἀπ' τὸ πρόσωπο τῆς μεταμόρφωσης, τῆς μετάλλαξης καὶ τῆς ἀλλαγῆς πορείας δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο πέρα ἀπ' τὸν αὐτοματισμὸ τῆς ἐπανάληψης ποὺ πάνω του στηρίζεται ἡ ὤθηση θανάτου (pulsion de mort) στὴν κίνηση της, ὅταν προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει στὸ ἄψυχο τὴν πρωταρχικὴ μορφὴ τοῦ ἄψυχου ποὺ ἡ ἴδια ἡ κοινωνία ἔχει συσσωρεύσει*». *Ἡ παρατήρηση, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι κλειδί.*

ἀνέγγιχτο τῆς γοητευτικῆς ὕπαρξης.

Διπλασιασμὸς καὶ μετατόπιση; *Στὸ Θεέ μου, πόσο χαμηλὰ ἔπεσα* ἡ Λάουρα Ἀντονέλλι (μιὰ ἄλλη λαϊκὴ ἡρωΐδα, ποὺ ὁ ἀστικὸς τύπος, χαρακτηρίζοντας την σὰν «λάχανο» καὶ «βλῆτο» (!), ἐπισήμανε, παρὰ τὴ θέλησή του, τὸ διπλὸ τῆς παρουσίας της) ἀκολουθεῖ μιὰ ἀνάλογη πορεία. Ὁ γάμος της, στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, ἀντί νὰ λειτουργήσει συγκαλυπτικά, μπλοκάρεται ἀπὸ ἕνα εὐνουχισμὸ (Συμπαραδήλωση: ὁ γάμος εἶναι εὐνουχισμός). Ποιὰ εἶναι ἡ θέση τοῦ μελοδραματικοῦ τελετουργικοῦ; Μὰ ποιὰ ἄλλη πέρα ἀπ' τὸν τόπο μιᾶς μετατόπισης: Οἱ σύζυγοι (ποὺ εἶναι ἀδελφὸς καὶ ἀδελφὴ) θὰ συνεχίζουν νὰ παίζουν τὸ παιχνίδι, μόνο καὶ μόνο γιατὶ ἡ κοινωνία τὸ ἀπαιτεῖ. Οἱ σύζυγοι ὡστόσο ἀγαπιοῦνται καὶ τὸ παιχνίδι θὰ παιχτεῖ σὲ δύο ταμπλώ: Στὴν μεταξύ τους σχέση καὶ στὴν κοινωνικὴ σκηνή. Σιγά-σιγά ἡ δεύτερη θ' ἀπωθήσει τὴ πρώτη.

Ὁ πόθος στὸ μελόδραμα; Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ τὸν πόθο τοῦ καθαροῦ, τοῦ ἄθικτου. Ἡ σκηνὴ τοῦ πόθου δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ εἶναι τὸ δωμάτιο μὲ τὰ ὡραῖα σὰν ψεύτικα, λουλούδια ἢ τὰ πολυτελῆ ξενοδοχεῖα ἢ ἔστω τὸ βαγόνι τοῦ τραίνου μὲ τὸν ἄψογο γάλλο δανδῆ. Δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ὑπάρξει *ἐκεῖ* ὁ πόθος γιατὶ *ἐκεῖ* βρίσκεται ὁ εὐνουχισμός. Ἀλλὰ τὸ μελόδραμα (ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν μοιχεία) πρέπει νὰ ὑπάρξει, γιὰ πάντα, ὡς τὸ τέλος: σὲ ποιὰ ὅμως σκηνή; Στὴ φτωχὴ καλύβα, μὲ τὴν ἄξεστη παρουσία τοῦ χωρικοῦ - σωφέρ, μὲ τὶς «μυρωδιὲς» του ποὺ ἐνοχλοῦν τὴ μαρκησία, μὲ τὴν ἀνατροπὴ καὶ τὴν ἱεροσυλία (ὁ βρώμικος προλετάριος «παραβιάζει» τὴν μεγαλοαστὴ κάνοντας τὰ ροῦχα της χίλια κομμάτια). Ἡ σκηνὴ τοῦ σεξουαλικοῦ

**Θεέ μου, πόσο χαμηλὰ ἔπεσα;**

(Mio dio, come sono caduta in basso?)

Ἰταλία, 1974.
*Σκην.:* Λουΐτζι Κομεντσίνι. *Σεν.:* Λουΐτζι Κομεντσίνι καὶ Ἴβο Περίλι. *Φωτογρ.:* Τονίνο Ντέλι Κόλι (Τεχνικολόρ). *Ντεκόρ:* Ντάντε Φερέτι. *Μουσική:* Φιορέντσο Κάρπι. *Μοντάζ:* Νίνο Μπαράλι. *Ἑρμηνεία:* Λάουρα Ἀντονέλλι (ἡ μαρκησία), Ἀλμπέρτο Λιονέλο (Ραϊμόντο), Ζὰν Ροσφὸρ (Ἐνρύ), Μικέλε Πλασίντο (ὁ σωφέρ), Κάρυν Σούμπερτ (Ἔβελυν). *Παραγωγή:* Πίο Ἀντζελέτι καὶ Ἀντριάνο ντὲ Μικέλι γιὰ τὴν Dean Cinematografica. *Διανομή:* Δαμασκηνὸς - Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 108'.

ποὺ θ' ἀπωθήσει τὸν εὐνουχισμό; Ἡ μοιχεία δὲν μπορεῖ νὰ γίνει πάρα πάνω στὸ ἄχυρο (σημαῖνον τοῦ πόθου). Μάταια ἡ μαρκησία θὰ προσπαθήσει νὰ «καθαριστεῖ» ἀπὸ τὶς τύψεις της μ' ἕνα γερὸ μπάνιο. Τὸ μελόδραμα ἔχει μετασχηματισθεῖ.

Τὸ *Θεέ μου, πόσο χαμηλὰ ἔπεσα;* Θὰ ἀκολουθήσει μὲ συνέπεια αὐτὴ τὴν πορεία. Ὁ Ντ' Ἀνούντσιο (*«μακάριοι ὅσοι εἶδαν τὴ μορφὴ τοῦ ποιητὴ»*) δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀφετηρία μιᾶς ὁμοφυλοφιλικῆς σχέσης τῆς μαρκησίας, ἡ ἁμαρτία (αἱμομιξία - μοναδικὴ διέξοδος γιὰ τὴν μεταφυσικὴ κορύφωση τοῦ δράματος) δὲν μπορεῖ νὰ γίνει γιατὶ ἡ κοινωνικὴ σκηνὴ (ἡ μετατόπιση) διατηρεῖται μετὰ τὸ τηλεφώνημα τοῦ ἐπίσκοπου, ὁ πόλεμος δὲν εἶναι ἡ δόξα ἀλλὰ ὁ θάνατος τοῦ ἀστοῦ καὶ τὸ φινάλε δὲν εἶναι παρὰ τὸ ξανασμίξιμο τῆς μαρκησίας μὲ τὸν σωφὲρ της σ' ἕνα φτωχικὸ δωμάτιο στὸ Παρίσι. Κάπου ἐδῶ ἀρχίζει τὸ *Ἔγκλημα Ἀγάπης*.

**3.** Ἂν ἡ σκηνοθεσία τοῦ Κομεντσίνι βουτάει μέσα στὸν κλασσικισμό, αὐτὸ γίνεται γιὰ νὰ ξαναβγεῖ ἀπελευθερωμένη. Καὶ τότε τί μένει; Τὸ χρῶμα σὰν φυσικὸς καὶ ἰδεολογικὸς κώδικας, τὰ γεμάτα αὐτάρκεια πλάνα (μήπως αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ καλύτερο μέσο ἀποβολῆς κάθε «ἐντύπωσης πραγματικότητας», δηλαδὴ ἐντύπωσης κίνησης καὶ «φυσιολογικῆς ροῆς»), ἡ κίνηση τῶν ἠθοποιῶν (μιὰ κίνηση ἐνάντια στὸν ἴδιο τους τὸ μύθο: ποιὸς στὰρ ἔγινε ποτὲ συνειδητὰ ἀντικείμενο γιὰ νὰ ξαναβρεῖ τὴν ὑποκειμενικότητα του, ὅπως ἐδῶ, ὅπως ὁ Τζουλιάνο Τζέμα ἢ ἡ Λάουρα Ἀντονέλλι;).

Λαϊκὸς κινηματογράφος; Ναί. Γιατὶ αὐτὸ ποὺ μένει δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ φαντάστηκα, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ ἤξερα ἢ αὐτὸ ποὺ εἶδα.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

# Τὸ αἷμα ποὺ παγώνει

*«Διαπιστώνω, μὲ πικρία, ὅτι δὲν ἀπομένουν πιὰ παρὰ λίγες σταγόνες αἵματος στὶς ἀρτηρίες τῆς φθισικῆς ἐποχῆς μας».*

Λωτρεαμὸν

Ὑπάρχουν ταινίες ὅπου ὅλα συμβαίνουν *πρὶν* καὶ *μετά*. Ἀνάμεσά τους τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν, τὸ λυκόφως τοῦ πόθου, τὸ Φετὶχ τοῦ Θανάτου. Πρὶν καὶ μετὰ λειτουργίες, ἀναπαραστάσεις, σημάνσεις διαχέουν τὴν καθημερινότητα (ἐκείνη τῆς πάλης τῶν τάξεων καὶ τοῦ σεξουαλικοῦ κι ὄχι ἐκείνη ποὺ δὲν εἶναι παρὰ τὸ φάντασμά της) ὑποβάλλοντάς την σ' ἕνα βασανιστικὸ παιχνίδι αὐτοεπιβεβαίωσης, αὐτοξεπεράσματος ἢ αὐταπάτης. Ἐρώτημα μοναδικό: ποιὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς Τέχνης σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση; Εἶναι ἡ κούρσα θανάτου ἑνὸς ὑποτακτικοῦ τοῦ καπιταλισμοῦ ποὺ ἔρχεται νὰ ὀργανώσει αὐτὲς τὶς λειτουργίες μὲ μιὰ κυρίαρχη μέθοδο: *Φετιχοποιώντας τες.* Αὐτὴ ἡ παρεμβολὴ στὸ ἀνάμεσα, δὲν εἶναι ὁ ὑλιστικὰ ἐπανεγγεγραμμένος θάνατος, ἀλλὰ οἱ «λίγες σταγόνες αἵματος», ὁ Θάνατος, ἡ τεχνητὰ ἀρωματισμένη πνοὴ τοῦ τέλους ποὺ μοιάζει νὰ ἐκχέει ζωὴ ἀλλὰ ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἄρνησή της, ἡ ἄρνηση τῆς ροῆς τῆς Ἱστορίας.

Ὁ καπιταλισμὸς ἔχει σήμερα ἀνάγκη τῆς ἀναγνώρισης τοῦ ἴδιου τοῦ χαλασμένου, φθαρμένου αἵματός του, τῶν κενῶν καὶ ὠχρῶν ἀρτηριῶν του. Οἱ τελευταῖες αἱμάτινες σταγόνες μιᾶς φθισικῆς ἐποχῆς.... Πῶς νὰ ἀνανεωθοῦν πρὶν συμβολισθοῦν, πρὶν παρουσιασθοῦν, πρὶν μεταφερθοῦν ἐπὶ σκηνῆς, πρὶν θεωρηθοῦν ἀκίνδυνες ἀπ' τὸ κοινωνικὸ σῶμα ποὺ τὶς καταναλώνει μέσω μιᾶς ὑποτιθέμενης αὐτοκριτικῆς; Ἕνα καὶ μοναδικὸ συμπέρασμα: τὸ χλωμὸ αἷμα, τὸ πηχτὸ καὶ μαῦρο σῶμα τοῦ καπιταλισμοῦ θὰ ξαναγίνει κόκκινο καὶ λαμπερὸ μόνο μέσα ἀπ' τὰ τερτίπια τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, αὐτοῦ τοῦ παραμορφωτικοῦ καθρέφτη ποὺ κατασκεύασε ἡ δυτικὴ κοινωνία γιὰ νὰ ἐξορκίζει τοὺς κινδύνους σ' ἕνα «δεύτερο ἐπίπεδο»

Ὁ καπιταλισμὸς προσφεύγει νομοτελειακὰ στὸ σύστημα τοῦ «δεύτερου ἐπίπεδου»[2]. «Δεύτερο ἐπίπεδο» ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴν

**Νάσβιλ**
(Nashille)

ΗΠΑ, 1975.
*Σκην.:* Ρόμπερτ Ἄλτμαν. *Σεν.:* Τζόαν Τιούκσμπερυ. *Διεύθυνση Φωτογρ.:* Πὼλ Λόχμαν (Παναβίζιον, χρώματα ἀπ' τὰ ἐργαστήρια τῆς M.G.M.) *Μουσ.:* Ρίτσαρντ Μπάσκιν. *Μοντάζ:* Σίντνεϋ Λέβιν, Ντένις Χίλ. *Ἦχος:* Τζὶμ Γουέμπ, Κρὶς Μὰκ Λάφθιν (Lion's Gate 8 Track sound). *Μιξάζ:* Ρίτσαρντ Πόρτμαν. *Ζενερίκ:* Ντὰν Πέτρι. *Συντονισμὸς Παραγωγῆς:* Κέλυ Μάρσαλ. *Σύμβουλος Παραγωγῆς:* Ἔϊντζελ Ντομίγκεζ, Ρόν Χέκτ, Στὴβ Ἄλτμαν, Μάρκ Ἔγκενβαϊλερ, Μαίηζυ Χόϋ, Ἄλαν Χάϊφιλ, Ροζὲ Φραπιέ. *Ἑρμηνεία:* Ντέηβιντ Ἄρντιν (Νόρμαν), Μπάρμπαρα Μπάξλεϋ

(Λαίηντυ Πέρλ), Νέντ Μπῆτυ (Ντέλμπερτ Ρῆζυ), Κάρεν Μπλὰκ (Κόνυυ Γουάϊτ), Ρόνυ Μπλάκυ (Μπάρμπαρα Τζήν), Τίμοθυ Μπράουν (Τόμυ Μπράουν), Κὴθ Καραντάϊν (Τὸμ Φράνκ), Τζέραλντιν Τσάπλιν (Ὀπάλ), Ρόμπερτ Ντόκουϊ (Γουαίηντ), Σέλεϋ Ντυβὰλ (Λ. Α. Τζόαν), Ἄλεν Γκάρφιλντ (Μπάρνετ), Χένρυ Γκίμπσον (Χάιηβεν Χάμιλτον), Σκὸτ Γκλὲν (Γκλὲν Κέλυ), Τζὲφ Γκόλντμπλουμ (ὁ τύπος μὲ τὸ τρίκυκλο), Μπάρμπαρα Χάρρις (Ἄλμπουκερκ), Ντένβιντ Χέηγουρντ (Κένυ Φραίηζερ), Μάϊκελ Μάρφυ (Τζὼν Τρίπλιτ), Ἄλαν Νίκολς (Μπίλ), Νταίηβ Πὴλ (Μπάντ Χάμιλτον), Κριστίνα Ραίηνς (Μαίρη), Μπὲρτ Ρέμσεν (Στάρ), Λίλυ Τόμλιν (Λίνεα Ρήζ), Γκουὲν Γουὲλς (Σβὲλυν Γκαίη), Κήναν Γουῖν (Μίστερ Γκρὴν) καὶ ὑποδυόμενοι τοὺς ἑαυτούς τους: Τζόνυ Μπάρνετ, Βάσαρ Κλέμεντς, οἱ Misty Mountain Boys, Σιοὺ Μπάρτον, Ἔλιοτ Γκούλντ, Τζούλι Κρίστι. Γυρίστηκε στὴ Νάσβιλ, στὸ Τένεσυ, τὸν Ἰούλιο-Αὔγουστο 1974. *Παραγωγή:* Ρόμπερτ Ἄλτμαν γιὰ τὴν Landscape Films. *Διευθυντὴς παραγωγῆς:* Μάρτιν Στάργκερ - Τζέρυ Γουάϊντραουμπ. *Διανομή:* C.I.C. γιὰ τὴν Paramount. *Διάρκεια:* 159′.

*1. Βλέπε καὶ Julia Kristeva.* La traversée des signes *στὸ* Matière et Pulsion de *Mort, σελ. 284, ἔκδ. 10/18.*

*2,3. Γιὰ τὸ* «δεύτερο ἐπίπεδο» *βλέπε ἄρθρο τοῦ Pascal Bonitzer* J- M.S. et J-L.G*στὰ* Cahiers du Cinema *ἀρ. 264, σελ. 9, ὑποσημείωση 2, καθὼς καὶ τὸ ἀπόσπασμα:* Le second degrè et les autres (τὸ δεύτερο ἐπίπεδο καὶ τὰ ἄλλα) *τοῦ Roland Barthes (στὸ* Roland Barthes par R. B., coll Ecrivains de toujours, ἔκδ. du Seuil, 1975).

ἐξυπνάδα τοῦ θεατὴ (μήπως αὐτὴ ἄραγε δὲν εἶναι καὶ ἡ λειτουργία τῆς διαφήμισης;[3]), τὴν συνειδητοποίηση τῆς αἱμορραγίας, ποὺ χάρη σ' αὐτὴ πρόκειται νὰ ἐπέλθει ἡ ἀνανέωση. Τὶ ἄλλο ὅμως εἶναι αὐτὸ τὸ σύστημα τοῦ «δεύτερου ἐπίπεδου» πέρα ἀπ' τὴ συμβολικὴ ἀπεικόνιση τοῦ συστήματος τῶν καπιταλιστικῶν σχέσεων, ἑνὸς συστήματος ποὺ βυθίζεται μέσα στὸ λογοκριμένο προϊὸν τοῦ ὑποσυνείδητου τοῦ ἡδονοβλεψία θεατὴ γιὰ νὰ ξαναβγεῖ στὴν ἐπιφάνεια ἐξαγνισμένο καὶ νὰ δικαιωθεῖ γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, γιὰ πάντα...

* * * *

Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς παρατήσεις θἄπρεπε νὰ ἀφήσουμε τὸν Ἄλτμαν στὴν (ἐπίσης) θνήσκουσα ἀστικὴ κριτικὴ ποὺ μέσα ἀπ' τὴν συντηρητική, ρομαντική, ἀνθρωπιστικὴ ἢ ἀναρχίζουσα ματιά της ἀναζητάει ἐναγώνια τὸ «δεύτερο ἐπίπεδο», ἀγαπώντας μέχρι θανάτου τὸν καπιταλισμό, ὅπως ἀναφέρει καὶ ὁ Μπονιτσέρ. Ὡστόσο, ἡ ἀσχολία μας μὲ τὸ *Νάσβιλ* δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ παρὰ σὰν ἡ δική μας ἀντίσταση στὴν φθισικὴ ἐποχή μας, στὴν θεωρητικοποίηση τῆς φετιχοποίησής της, στοὺς δρόμους τοῦ εὐνουχισμοῦ καὶ τοῦ ἐμπειρισμοῦ, στὰ μονοπάτια τοῦ χλωμοῦ θανάτου...

Ποιοὶ εἶναι οἱ δρόμοι τοῦΦετίχ; Ἐρώτημα ποὺ παραπέμπει ἀναγκαστικὰ στὸ μοντέλο τῆς ἀνανέωσης τοῦ ἀμερικανικοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ἔτσι ὅπως ἐπιχειρεῖται σήμερα ἀπὸ τὸν Ἄλτμαν, τὸν Ἄρθουρ Πὲν ἢ τὸν Σίντνεϋ Πόλλακ. Μοντέλλο ἐλκυστικὸνεκροφιλικὴ τάση ποὺ μεταφράζεται στὴν ἐπὶ σκηνῆς τοποθέτηση τῆς πολιτικολογίας (κι ὄχι τῆς πάλης τῶν τάξεων), τῆς ψυχιατρικῆς (κι ὄχι τῆς ψυχανάλυσης), τῆς χυδαίας συμβολοποίησης (κι ὄχι τοῦ διφορούμενου), τοῦ «σημαντικοῦ» (κι ὄχι τῆς σημασίας)...

Λίγες μόνο λέξεις ἀπομένουν πρὶν κλείσουμε αὐτὴ τὴ μικρὴ εἰσαγωγικὴ τοποθέτηση Λίγα λόγια γι' αὐτοὺς ποὺ σιγοκλαίγοντας πάνω στὸ πτῶμα τῆς «ἀνανέωσης» τοῦ μοντέλλου, πίστεψαν ὅτι οἱ μάζες θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ βροῦν ψήγματα πολιτικῆς κάπου ἀνάμεσα στὶς τρύπες τῆς μεταφυσικῆς (Γιὰ νὰ ἀντιστρέψουμε τὸν Λακάν). Γι' αὐτοὺς ποὺ προώθησαν τέτοιου εἴδους ἐπιλογὲς θεμελιώνοντάς τες πάνω στὴν «πατροπαράδοτη συντηρητικότητα» τῆς μάζας. Μήπως μιὰ τέτοια ἰδεολογικὴ ἐπιλογὴ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση μιᾶς πολιτικῆς ἀδυναμίας; Ἑνὸς μικροπολιτικοῦ δράματος ποὺ ἀγκάλιασε τὴν Τέχνη θυσιάζοντας τὴν Ἐπανάσταση;

* * * *

Νάσβιλ: Πόλη τοῦ χτές, πόλη τοῦ αὔριο. Ποῦ ἀποβλέπει τὸ σήμερα τοῦ Ἄλτμαν; Αὐτὸ τὸ συντονισμένο σήμερα εἶναι νόθο μιὰ καὶ τὸ σήμερα δὲν νοεῖται παρὰ σὰν χτὲς ἢ αὔριο (δὲν ὑπάρχει αὐτή, ἢ στιγμὴ ποὺ γράφω ἢ ποὺ διαβάζεις παρὰ σὰν προηγούμενη ἢ ἐπόμενη στιγμή). Ὅταν μιὰ ταινία δὲν ἐγγράφει στὸ σῶμα της τὴ ροὴ ποὺ σημαδεύει τὸ σήμερα ποὺ ἀποτελεῖ, τότε γίνεται ἱερή, ἀπλησίαστη, φετίχ, σάβανο.

Τὶ εἶναι τὸ ἔντονο σήμερα τοῦ Ἄλτμαν; Ἡ Νάσβιλ, πρωτεύουσα τῆς κάντρυ μιούζικ, σφυγμόμετρο τῆς πολιτικῆς ζωῆς στὴν Ἀμερική. Τὸ σήμερα σημαίνει πάγωμα τῆς κάντρυ μιούζικ, προϊόντος βγαλμένου κατευθεῖαν μέσα ἀπ' τὴ κυριαρχία τῆς ἀστικῆς τάξης στὴν Ἀμερική, ποὺ ἁπλὰ ὑπάρχει μέσα στὴν ταινία, ἁπλὰ σέρνει τὸ πτῶμα της μέσα ἀπὸ πλάνα σεκάνς, μέσα ἀπ' τὶς σκηνοθετημένες κινήσεις τοῦ πλήθους, μέσα ἀπ' τὰ κοντινὰ πλάνα τῶν θαμώνων καὶ τῶν τραγουδιστῶν τυποποιημένων μπάρ καὶ ρεστωράν. Ἡ κάμερα; Ὄργανο στὰ χέρια μιᾶς ἄρνησης τῆς ὑφῆς της σὰν ἰδεολογικοῦ ἐργαλείου, ποὺ προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει τὴν αὐταπάτη τῆς, ἁπλὰ καὶ μόνο, παρουσίασης ἑνὸς φαινομένου: ἡ κάντρυ μιούζικ εἶναι ἐδῶ, ἡ κάμερα ἁπλὰ καὶ μόνο τὴν βγάζει στὴν ἐπιφάνεια, τὴν δείχνει. Μιὰ πρώτη θέση τοῦ Ἄλτμαν: αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀμερική, take it or leave it, τὶ μποροῦμε νὰ κάνουμε ἐνάντιά της; Αὐτὰ τὰ τραγουδάκια ποὺ περιφέρουν τὸ νεκρό τους σῶμα, παραγεμίζοντάς το μὲ τὴν ἐπένδυση τῆς «εἰρωνείας»(ἀλλὰ ὄχι καὶ τοῦ τεμαχισμοῦ, τῆς ἀνάλυσης, τῆς ἀποχαλινωμένης ἀποσύνθεσης, μερικῶν δηλαδὴ πραγματικῶν ὑλιστικῶν λειτουργιῶν), ἔννοιας τόσο προσφιλοῦς στὴν ἀστικὴ κριτική, ὁ Ἄλτμαν μᾶς τὰ πετάει κατάμουτρα,

χωρὶς ποτὲ νὰ προσπαθήσει νὰ τὰ ἀντιμετωπίσει, οὔτε γιὰ μιὰ φορά. Ἡ Ἀμερικὴ εἶναι ἐδῶ, αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀμερική. Τί σημαίνει ὅμως *εἶναι ἐδῶ*, ἂν ὄχι ὑπάρχει *μόνο* ἐδῶ; Ἂν ὄχι *δὲν μπορεῖ νὰ* ὑπάρξει τίποτα ἄλλο στὴ θέση της; Τί σημαίνει «κάτι πρέπει νὰ ἔχουμε κατορθώσει τὸ σωστό, γιὰ νὰ ἐπιζοῦμε 200 χρόνια» ἂν ὄχι *αὐτὰ καὶ μόνο* θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε γιὰ νὰ ἐπιζήσουμε, αὐτὴ καὶ μόνο τὴν ἀθόρυβη, γλυκιά, λαμπυρίζουσα ἠχητικὴ οὐσία τῆς μουσικῆς μας; Τὸ φετὶχ σὲ ἰσχὺ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεθόδου ποὺ προσπαθεῖ νὰ ὁρίσει τὸ ἀντικείμενό της σὰν μεταφυσικὴ ὁλότητα, ποὺ ἔχει ἀπωθήσει τὸ σύνολο τῶν κοινωνικῶν σχέσεων, τὶς πρακτικὲς καὶ τὶς ἰδεολογίες ποὺ τὸ προσδιορίζουν. Καὶ τότε τί μένει; Ἡ γοητευτικὴ φιγούρα τοῦ Κὴθ Καραντάϊν ποὺ τραγουδάει *«I' m easy»* ἢ ἡ εὐγενικιὰ μεγαλομανία τῆς Μπάρμπαρα Τζὴν καὶ ἡ νεύρωσή της, τὸ ντελίριο τοῦ λόγου της ποὺ ἀπελευθερώνει τὸν θεατὴ ὕστερα ἀπὸ μιὰ σεκὰνς χωρὶς τέλος...

Γιατὶ ὅλα αὐτά, ἡ κάντρυ, οἱ σεκάνς, ἡ ταινία πρέπει νὰ βροῦν κάποιο τέλος, κάποιο τέλος ἡρωϊκὸ κι ἀπόλυτα ταιριαστὸ μὲ τὸ νεοέπος τοῦ Ἄλτμαν. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ κάθε φορὰ τελειωτικὸ χτύπημα (ὁ θάνατος τῆς γριᾶς στὸ νοσοκομεῖο, τὰ δάκρυα τῆς Γκουὲν Γουέλλες μετὰ τὸ στρηπτήζ, ἡ δολοφονία τῆς Μπάρμπαρα Τζήν, τὸ βλέμμα τῆς Λίλυ Τόμλιν, τὸ πλῆθος ποὺ τραγουδάει *«It don't worry me»*) ἀποκαλύπτουν τὸν Ἄλτμαν καὶ τὴν ταινία του. Εἶναι τὸ φάντασμα τοῦ Χόλλυγουντ ποὺ τριγυρνάει ἐκεῖ κάτω καὶ ποὺ τρομάζει τοὺς Δημιουργούς, εἶναι αὐτὸ τὸ φάντασμα, φανταστικὸς καὶ πραγματικὸς χῶρος τῆς ταινίας. Ἡ πονηριὰ τοῦ Ἄλτμαν δὲν βρίσκεται ἀλλοῦ ἀπὸ τὴν ἀπόκρυψη μιᾶς τέτοιας ἀλήθειας. Κι ἡ πολιτική; Ἡ προεκλογικὴ ἐκστρατεία τοῦ Χὰλ Φίλιπ Γουῶκερ τί ἄλλο μπορεῖ νὰ εἶναι πέρα ἀπ' τὴ ναρκισσιστικὴ ἀντανάκλαση τοῦ πολιτικοῦ σώματος τοῦ ἀμερικάνου μικροαστοῦ; Τί ἄλλο πέρα ἀπὸ μιὰ ἀναίρεση τῆς κριτικῆς στὸ ἐπίπεδο τῆς νεύρωσης; Στὴν σεκὰνς τοῦ μεγάλου μποτιλιαρίσματος, οἱ μαζορέτες τοῦ Γουῶκερ συνεχίζουν νὰ μοιράζουν χαρωπὰ τὶς προκηρύξεις τους. Μαζί τους ὁ θεατὴς μοιράζει τὴν χαμένη ἡδονή του στὴν ὀθόνη τοῦ φαντάσματος, κάπου χαμένος μέσα στὸ «δεύτερο ἐπίπεδο», λατρεύοντας τὸν εὐνουχισμὸ τοῦ πόθου. (Ὅπως καὶ στὸ στρηπτὶζ τῆς Γκουὲν Γουέλλες, ὅπου ἡ ἡδονοβλεψία γίνεται συνειδητὴ καὶ θεμιτὴ μιὰ καὶ «ἀποστασιοποιεῖται»[4]).

Ἂν ἡ δολοφονία τοῦ τέλους ξαφνιάζει τὸν θεατή, αὐτὸ γίνεται γιὰ πολλοὺς λόγους. Πρῶτα-πρῶτα γιατὶ μιὰ ταινία τελειώνει κάπου (κι ὄχι γιατὶ δολοφονεῖται ἡ Μητέρα, ὅπως θέλησαν νὰ δοῦν πολλοὶ πάνσοφοι θεωρητικοὶ) καὶ γιατὶ μιὰ τέτοια ταινία τελειώνει ἔτσι, δηλαδὴ δηλώνοντας τὴ «σοβαρή» της ταυτότητα. Δεύτερον γιατὶ ὁ Κὴθ Καραντάϊν ἔπρεπε κάποιον νὰ βοηθήσει μεταφέροντάς τον στὰ στιβαρά του μπράτσα, μιὰ καὶ τὸ φάντασμα τοῦ Χόλλυγουντ ἀπαιτεῖ θετικοὺς ἥρωες. Τρίτο γιατὶ ὁ Κέννεντυ φαίνεται πὼς ζεῖ βαθειὰ μέσα στὸν Ἄλτμαν («Ἐδῶ δὲν εἶναι Ντάλλας, εἶναι Νάσβιλ»!!), ἔστω κι ἂν ἡ δολοφονία του ἀντιστρέφεται. Γιατὶ ἕνα εἶναι σίγουρο: πρόκειται γιὰ τὴ δεύτερη δολοφονία τοῦ Κέννεντυ κι ὄχι γιὰ τὴ δολοφονία τῆς Μητέρας... *Νάσβιλ:* δυὸ πρόσωπα (Κὴθ Καραντάϊν, Ρόνυ Μπλάκυ), ἕνα τραγούδι *(«I'm easy»*, βραβεῖο Ὄσκαρ), ποὺ γράφτηκε πρὶν 6 χρόνια μὲ σκοπὸ νὰ γίνει χίτ'. Ὅλα τ' ἄλλα σβύνουν. Ἡ ψευτοντοκιμαντερίστικη καταγραφή, ὁ Ἔλιοτ Γκούλντ καὶ ἡ Τζούλι Κρίστι-ἀντικείμενα τοῦ ντεκὸρ, ἡ Κόκα-Κόλα, τὸ στρηπτήζ, ἡ ὄμορφη Μπάρμπαρα Χάρρις, ὁ ταπεινωμένος λόγω Βιετνὰμ στρατιώτης, οἱ τρεῖς κάμερες τοῦ Ἄλτμαν, ὁ πάπας τῆς κάντρυ Ρίτσαρντ Μπάσκιν, ὅλα σβύνουν καὶ ὑποτάσσονται, διαλύονται μέσα σὲ δυὸ πρόσωπα κι ἕνα σαχλὸ τραγουδάκι τῆς μόδας.

*«Κάθε ταινία μᾶς δείχνει τὸν κινηματογράφο, ἐνῶ εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ θάνατός του»*[6]. Κάθε ταινία ποὺ κρύβει αὐτὴ τὴν ἀλήθεια ἀναπλάθοντας μιὰ φανταστικὴ πραγματικότητα, δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρτηρία ποὺ διάλεξε ὁ καπιταλισμὸς γιὰ νὰ καταναλώσει τὶς τελευταίες σταγόνες αἵματος ποὺ τοῦ ἀπόμειναν.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

4. *Ὁ ὅρος αὐτὸς ἔχει γίνει ἀντικείμενο μιᾶς τεράστιας διαστρεβλωτικῆς ἐπιχείρησης ἀπ' τὴ μεριὰ τῆς δογματικῆς κριτικῆς κι ἂν τὸν ἀναφέρουμε ἐδῶ — ἀκόμα καὶ σὲ εἰσαγωγικὰ — τὸ κάνουμε μόνο ἐπειδὴ ἀσχολούμαστε μὲ τὸν Ἄλτμαν.*

5. *Βλέπε συνέντευξη τοῦ συνθέτη Κὴθ Κάραντάϊν στὸ* Positif, *ἀρ. 177.*

6. *Christian Metz*, «Le signifiant imaginaire», σελ. 26, στὸ Psychanalyse et Cinema, Communications 23.

# Ἡ περίπτωση Ἀντὲλ

**Ἡ Ἱστορία τῆς Ἀντὲλ Οὐγκὼ**

(L' Histoire d' Adèle H)
*Σκην:* Φρανσουὰ Τρυφφώ, *Σεν:* Φρανσουὰ Τρυφφὼ-Σαὶν-Ζὰν Γκρυώ, *Φωτ:* Νέστωρ Ἀλμέντρος, *Μουσ:* Μωρὶς Ζωμπὲρ *Παίζουν:* Ἰζαμπὲλ Ἀτζανί, Μπροὺς Ρόμπινσον.

Ἡ *Ἀντὲλ* τοῦ Τρυφφὼ εἶναι ἕνα μοντέλο ρομαντικῆς ταινίας, φτιαγμένο ὅμως ἀπὸ ἕνα τέλειο γνώστη τῆς «κλασικῆς» γραφῆς, ποὺ γνωρίζει τὴν ἀξία ποὺ ἔχουν οἱ «ἀσήμαντες» λεπτομέρειες καὶ τὰ ἡμιτόνια, σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολο καὶ τοὺς ἔντονους τονισμούς, ἂν «χρωματιστοῦν» κατάλληλα. Οἱ ἔντονοι τονισμοὶ στὴν *Ἀντὲλ* εἶναι τὸ πάθος της γιὰ ἕνα ἄγγλο ἀξιωματικό, ὁ ἀνικανοποίητος ἔρωτας, ἡ ὑστερία, ἡ κατάπτωση. Τὰ ἡμιτόνια εἶναι αὐτὸ ποὺ βγαίνει ἀπὸ μία μικροσκοπικὴ παρατήρηση τῆς συμπεριφορᾶς της. Τὸ σύνολο εἶναι μιὰ ἱστορία πάθους καὶ πτώσης «ἀπὸ ἔρωτα»· τὰ ἐπιμέρους ποὺ διατρέχουν τὴν ταινία στὸ σύνολό της, εἶναι αὐτὰ ποὺ ἀναιροῦν τὸ αἰτιολογικὸ τῆς προηγούμενης πρότασης.

Ἡ ταινία ἀνοίγει καὶ σχεδὸν κλείνει, μὲ δυὸ σκηνὲς πολὺ χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν ἄποψη τοῦ ἐρευνητῆ Τρυφφὼ πάνω στὴν «περίπτωση Ἀντέλ», σκηνὲς ποὺ κινδυνεύουν ὡστόσο, μέσα στὸ «κλασικὸ μοντέλο» -ἑνὸς ρομαντικοῦ ἔρωτα- νὰ περάσουν ἀπαρατήρητες ἢ νὰ ἑρμηνευθοῦν λανθασμένα. Στὴν πρώτη, ποὺ εἶναι ἡ ἀποβίβαση τῆς Ἀντὲλ ἀπὸ τὸ καράβι στὸ Χάλιφαξ, λειτουργοῦν δυὸ σήματα: τὸ ἕνα εἶναι ὅτι κάποιος (ἐπιβάτης) γίνεται *στόχος* καὶ τοῦ ἐπιβάλλεται αὐστηρὴ ἔρευνα καὶ στὸ μεταξὺ ἐπωφελοῦνται ἄλλοι καὶ ἀποβιβάζονται ἀνενόχλητοι· συγχρόνως γίνεται λόγος γιὰ κατασκόπους (1863, ἀμερικανικὸς ἐμφύλιος). Ὁ στόχος καὶ ἡ *μεταμφίεση*. Στὴ δεύτερη σκηνὴ πρὸς τὸ τέλος, τὸ ἀντικείμενο τοῦ πάθους τῆς Ἀντὲλ περνάει ἀπὸ δίπλα της καὶ κείνη δὲν τὸν ἀναγνωρίζει. Στὴν πρώτη σκηνὴ τὰ περιεχόμενα ποὺ ἐπισημάναμε εἶναι εὔκολο νὰ θεω-

ρηθοῦν σὰ στοιχεῖα ἁπλὰ περιγραφικά, ἐνῶ στὴν δεύτερη -τὸ ὅτι ὁ ἀξιωματικὸς εἶναι ἀνύπαρκτος γιὰ τὴν Ἀντὲλ- νὰ ἀποδοθεῖ στὴν προχωρημένη μὴ λογική της κατάσταση.

Γιὰ τὸν Τρυφφὼ ἡ Ἀντὲλ εἶναι ὁ στόχος, ἐνῶ ὁ ἔρωτας ποὺ εἶναι ἡ αἰτία τῆς πτώσης της εἶναι μιὰ ἐπιφανειακὴ ἐπεξήγηση, κάτι ἀνύπαρκτο. Ἡ Ἀντὲλ περιφέρεται στὸ Χάλιφαξ σὰ μεταμφιεσμένος βασιλικὸς γόνος -εἶναι ἄλλωστε κόρη ἑνὸς φιλολογικοῦ ἡμίθεου, τοῦ Βίκτωρα Οὐγκὼ καὶ μόνο σὲ συνάρτηση μ' αὐτὸ παίρνει αὐτὴ τὴ σημασία ἡ συμπεριφορά της. Εἶναι εὐγενικὴ -ἡ καταγωγή της- στὸ βάθος ὅμως δὲν ὑπολογίζει τοὺς ἄλλους καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ συμπεριφορά της στὴ γυναίκα ποὺ τὴ φρόντιζε καὶ στὸ βιβλιοπώλη. Ὅταν ὁ ἀξιωματικὸς τῆς ἀντιστέκεται δὲ διστάζει νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ καὶ γιὰ τὴν προσωπική της ἀξία -καὶ ὄχι μόνο τῆς καταγωγῆς της- νικώντας πάνω στὸ ἀντικείμενο ποὺ τῆς ἀντιστέκεται καὶ ποὺ εἶναι ἐν γνώσει της ὅτι εἶναι ταξικά της κατώτερος. Δὲν πρόκειται μόνο γιὰ ἀναβαθμοὺς κουλτούρας ἀλλὰ καὶ γιὰ κοινωνικούς. Μόνο ποὺ ἡ Ἀντὲλ φεύγοντας ἀπὸ τὸ περιβάλλον ποὺ ἀνῆκε, χάνει τὸ ἔδαφος. Ὅλο καὶ περισσότερο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ κοινωνική της θέση, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀξιωματικὸ ποὺ διατηρεῖ τὴ δική του. Στὸ τέλος -ἔκπτωτη ὁλότελα- περιφέρεται ἀνάμεσα σὲ πρώην σκλάβους. Εἶναι ὅμως τρελλὴ -ἕνα ἱερὸ πρόσωπο κατὰ μιὰν ἔννοια. Μὲ τὴ φροντίδα μιᾶς ἄλλοτε σκλάβας, θὰ ἐπιστρέψει στὴ Γαλλία γιὰ νὰ θαφτεῖ -σαράντα χρόνια ἀργότερα- χωρὶς τιμὲς σ' ἕνα μαυσωλεῖο.

Ὁ Τρυφφὼ δὲν εἶναι ἀπὸ κείνους ποὺ ἀμφισβήτησαν τὸν κινηματογράφο καὶ τὴν κλασικὴ ἀφήγηση. Μέσα ἀπ' αὐτὴ ἐκφράστηκε πάντα, πλουτίζοντάς την ἀλλὰ χωρὶς νὰ τὴ θέτει σὲ ἀμφισβήτηση. Ὅπως καὶ ἡ εὔθραυστη ἐμφάνιση τῆς Ἀντὲλ δὲν ἀποκλείει τὴ σκληρότητα, τὸ ἴδιο καὶ ὁ ἀνθρωπιστικὸς τόνος ποὺ διαλέγει ὁ Τρυφφὼ γιὰ ἐπιφάνεια κάθε του κινηματογραφικῆς ἀφήγησης, δὲν ἀποκλείει ἐκεῖνο ποὺ τὴ στηρίζει ν' ἀνήκει σὲ πιὸ ἀνθεκτικὸ ὑλικό.

Ἄλκης ΛΕΛΟΥΔΗΣ

# *Μπαλλάντα τῆς Μοναξιᾶς καὶ τῆς Περιπλάνησης*

**Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ**

(Professione: Reporter ·
The Passenger)
*Βλ. Ζενερίκ στὸ προη γούμενο τεύχος.*

Δύσκολο νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ*. Ἡ κριτική, φροντίζοντας νὰ ἐπιβιώσει, ἀποφεύγει ὅλα ὅσα τὴν ξεπερνοῦν καὶ τὴν καταργοῦν: κάτω ἡ εἰλικρίνεια, ζήτω οἱ φόρμουλες! Σὲ μιὰ προσπάθεια θεωρητικοποίησης τοῦ ἐμπειρισμοῦ καὶ τοῦ δογματισμοῦ της, ἡ κριτικὴ σπεκουλάρει πάνω στὰ ἴδια της τὰ φαντάσματα: πῶς εἶναι δυνατὸν τότε νὰ δεχτεῖ ὅτι ὑπάρχουν ταινίες (ὅτι ὑπάρχουν ἰδεολογικὰ προϊόντα) ποὺ ἐγγράφουν τὴν ἴδια τους τὴν κριτική, ποὺ προσθέτουν ἕνα δεύτερο, κριτικὸ λόγο, πάνω στὸν πρωτογενὴ ἰδεολογικὸ λόγο ποὺ ἀναπτύσσουν; Τὸ μέλλον διαγράφεται σκοτεινὸ γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ εἴδους. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἀντικείμενό της τὴν καταργεῖ, τὸ φορμαλιστικό της μίσος μετατρέπεται σὲ φανατικὸ λόγο, σὲ μιὰ πορεία πρὸς τὴν αὐτοκαταστροφή. Ἡ κριτικὴ δὲν ἔχει παρὰ μία ἐπιλογή: τὸ ἄνοιγμα στὴ θεωρία, τὴν ἐγκαθίδρυση ἑνὸς κριτικοῦ λόγου πάνω στὴν ἴδια της τὴν ὕπαρξη.

Ἂν τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* μπλοκάρει τὴν κριτική, εἶναι σίγουρο ὅτι ξεμπλοκάρει ἕναν κάποιο κινηματογράφο: ἐκεῖνον ποὺ ὀνομάστηκε κινηματογράφος «ποιότητας» (γιὰ νὰ διαχωριστεῖ τεχνητὰ ἀπ' τὸν «ἐμπορικὸ» κινηματογράφο καὶ ν' ἀποκρύψει ἔτσι τὴν ἰδεολογικὴ φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος) καὶ ποὺ δικαιώθηκε κάτω ἀπ' τὴν *θεωρία τῶν δημιουργῶν*, δίνοντας ἕνα παραπάνω ἄλλοθι στὴν κινηματογραφοφιλία, μασκαρεύοντας γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ (ὅπως κάθε μορφὴ τέχνης), μέσα ἀπὸ τερτίπια «ἀνωτερότητας», «εὐαισθησίας» καὶ «ὑπερβατικῆς ἔμπνευσης», μιὰ κάποια πραγματικότητα (ἡ θεωρία τῶν δημιουργῶν δέχτηκε τὴν πάλη τῶν τάξεων μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τὴν τοποθετήσει στὸ περιθώριο καὶ τὴν Ἱστορία σὰν ἕνα χρήσιμο ντεκὸρ τῆς «ἐμπνευσμένης δημιουργίας»). Πῶς ὅμως ν' ἀντιμετωπίσει κανεὶς μιὰ ταινία ποὺ θεμελιώνεται πάνω στὰ ἐρείπια μιᾶς τέτοιας θεώρησης, ποὺ τῆς δίνει τὸ τελευταῖο καὶ ἀποφασιστικὸ χτύπημα, ὅταν μάλιστα πρόκειται γιὰ τὴν τελευταία δουλειὰ τοῦ κατεξοχὴν «δημιουργοῦ» Ἀντονιόνι;

Τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* καταγγέλλει (δίνοντας μιὰν ἀπάντηση ἀπὸ μόνο του στὸ ἐρώτημά μας) τὴν κινηματογραφικὴ αὐθεντία: αὐθεντία τοῦ σκηνοθέτη (ἑνὸς ἄλλου ρεπόρτερ), αὐθεντία τοῦ ἠθοποιοῦ-στὰρ (Τζὰκ Νίκολσον, Μαρία Σνάιντερ), αὐθεντία (ἀσφάλεια) τοῦ θεατὴ (τοῦ ρεπόρτερ τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας), αὐθεντία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας (ὄχι μιᾶς ἀφηρημένης δημιουργίας ἀλλὰ αὐτῆς ποὺ στηρίζεται πάνω στὶς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ποὺ ἐπεξεργάστηκε ἡ ἀστικὴ τέχνη: ἀπὸ δῶ ξεκινάει καὶ ἡ ἀδυναμία ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς κριτικῆς νὰ κατανοήσει τὴ χρήση τῶν κινηματογραφικῶν μέσων μέσα στὴν ταινία, οἱ κατηγορίες της γιὰ φορμαλισμὸ καὶ ἀδιεξοδικὴ αὐτοκατανάλωση). Ἡ καταγγελία ὅμως τῆς αὐθεντίας τοῦ «δημιουργοῦ» καὶ τοῦ ἱεροῦ δημιουργήματός του, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀρθρώνεται καὶ ἀναπτύσσεται μέσα στὴν ἴδια τὴν ταινία (δὲν εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα δηλαδὴ μιᾶς ἀκαθόριστης σχέσης τῆς ταινίας μὲ τὸν θεατὴ) δὲν φετιχοποιεῖται, δὲν προσπαθεῖ νὰ «καταστρέψει» τὸν κινηματογράφο γενικά, δὲν περιέχει τὴν αὐταπάτη τῆς «ἀνατροπῆς τοῦ θεάματος μέσα ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ θέαμα» (τάση ποὺ παρουσιάζεται ἔντονα μέσα ἀπ' τὶς νιχιλιστικὲς διαθέσεις τῶν a priori πρωτοποριῶν, ἀκόμα καὶ κάτω ἀπὸ μιὰ χονδροειδὴ μορφή, ὅπως στὴν πρόσφατη περίπτωση τῆς *Βιογραφίας* τοῦ Θανάση Ρεντζῆ, στὴ χώρα μας). Ἀντίθετα μιὰ τέτοια καταγγελία, ἀποφεύγοντας νὰ γίνει τὸ ἀγαπημένο φετὶχ τοῦ θεατή, εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα, ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὸ χτίσιμο ἑνὸς πραγματικὰ μοντέρνου κινηματογράφου. Ἂν λοιπὸν τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* ἐπιμένει στὴν αὐτοκριτικὴ του [ἡ ταινία δομεῖται πάνω στὰ συντρίμμια μιᾶς ἄλλης ταινίας, ἐκείνης ποὺ ὁ παραγωγὸς Μάρτιν προσπαθεῖ νὰ ὁλοκληρώσει, πάνω στὸν ρεπόρτερ Ντέηβιντ Λὸκ. Ὁ Λὸκ ἀλλάζει ταυτότητα, ἀμφισβητώντας τὴν ἀντικειμενικότητά του, προσπαθώντας νὰ ἀνακτήσει μιὰ (χαμένη;) ὑποκειμενικότητα. Ὅσα συμβαίνουν στὸν Λόκ, *συμβαίνουν καὶ δὲν συμβαίνουν*, γιατὶ ὁ Λὸκ δὲν εἶναι πιὰ ὁ Λόκ: ὁ μύθος (ὁ μύθος μιᾶς ταινίας) δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσει. Ὅσοι ψάχνουν γιὰ τὸν Λόκ, τὶ ἀκριβῶς ψάχνουν; Ὁ θάνατος τοῦ Λὸκ εἶναι ὁ θάνατος τοῦ μύθου (αὐτοῦ τοῦ ἀνικανοποίητου, ἀτέλειωτου, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του, γιατὶ συνέχεια ἀνατρέπεται, μύθου). Αὐτὸς ὁ θάνατος δὲν μπορεῖ νὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὴν ταινία παρὰ σὰν μία ἀπουσία προσδιοριστική: τὸ πλάνο τῶν 7 (θὰ ἐπανέλθουμε σ' αὐτὸ) εἶναι καθοριστικό πάνω στὴ διαδικασία (αὐτο) ἀνατροπῆς τοῦ μύθου μέσα στὴν ταινία] αὐτὸ γίνεται μόνο καὶ μόνο γιὰ ν' ἀρχίσει μιὰ διαδικασία κινηματογραφικῆς ἀπόδοσης τῶν μεγάλων θεμάτων ποὺ ἀπασχόλησαν τοὺς «δημιουργοὺς» (μοναξιά, περιπλάνηση, θάνατος, ἔρωτας) χωρὶς μεταφυσικοὺς ὅρους. Τὸ κινηματογραφικὸ παιχνίδι ποὺ ἐγκαθιδρύει ὁ Ἀντονιόνι βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τοῦ φορμαλισμοῦ: οἱ λεπτεπίλεπτες κινήσεις τῆς κάμερας ὄχι μόνο ἐγγράφουν τὴν ἀδυναμία τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου νὰ μι-

λήσει πέρα ἀπὸ τοὺς ἰδεολογικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας (σαδισμὸς τοῦ δημιουργοῦ, παθητικότητα τοῦ θεατή, φετιχισμὸς τῆς εἰκόνας), παράγοντας μιὰ συνειδητοποίηση αὐτῆς τῆς ἀλήθειας (μιὰ καὶ εἶναι κινήσεις ποὺ ὁ θεατὴς δὲν μπορεῖ νὰ τὶς αἰτιολογήσει οὔτε ἐντάσσοντάς τες μέσα στοὺς δαιδάλους τοῦ «μηνύματος» τῆς ταινίας, οὔτε ἀπολαμβάνοντάς τες σὰν μαγικὰ ἐφφέ, ὅπως γιὰ παράδειγμα συμβαίνει στὸν Γιάντσο), ἀλλὰ παράγουν καὶ τὸ ξεπέρασμά τους. Γιατὶ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν «ἀναιτιολόγητη» χρήση τῶν κινηματογραφικῶν μέσων ἐγκαθιδρύεται ἕνα πεδίο ἐγγραφῆς τοῦ ἀκωδικοποίητου, τοῦ ἀνείπωτου, τοῦ μὴ ἐγγράψιμου, τοῦ «ἄλλου». Στὴν περίπτωσή μας, τῆς μοναξιᾶς, τῆς περιπλάνησης καὶ τοῦ θανάτου, ποὺ ἀποδίδονται μὲ ὑλιστικοὺς ὅρους, χωρὶς νὰ παραπέμπουν στὰ (προϋπάρχοντα) «μηνύματα» ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ὁ μέγας δημιουργὸς ἐκπέμπει στοὺς ἀσφαλεῖς θεατές του.

Ὁ χειρισμὸς τῶν σημείων ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Ἀντονιόνι ἐκπλήσσει (χωρὶς νὰ παραξενεύει), γιατὶ πρόκειται γιὰ ἕνα χειρισμὸ ποὺ ἔχει κάνει σῶμα καὶ τροφή του τὴν μοναδικὴ ἀλήθεια: ὅτι κάθε σημαινόμενο εἶναι σημαῖνον ἑνὸς ἄλλου σημαινόμενου, ὅτι ἡ μορφὴ εἶναι τὸ πεδίο διαμόρφωσης τῆς ἰδεολογίας.

Ἕνα καὶ μοναδικὸ πρόβλημα: ἡ ταινία δηλώνει τὴν ἀδυναμία ἀνάπτυξης ἑνὸς πολιτικοῦ λόγου σαφοῦς καὶ ὄχι ὑπαινικτικοῦ (ἡ ἐκτέλεση τοῦ Ἀφρικανοῦ ἀγωνιστὴ — ποὺ κινηματογράφησε ὁ ἴδιος ὁ Λὸκ — ἀποδίδεται μέσα ἀπὸ εἰκόνες ποὺ «τρέμουν», θολὲς καὶ ἀνίσχυρες, ἡ σύλληψη τοῦ Ἱσπανοῦ ἀντιφασίστα εἶναι ὁ ἁπλὸς προπομπὸς τῶν ἐνεργειῶν τῆς γυναίκας τοῦ Λὸκ στὴν Βαρκελώνη). Μήπως ὅμως ἡ ἄρνηση τῆς παγίδας τοῦ φανατικοῦ λόγου (παγίδα ποὺ ὁ «πολιτικὸς» κινηματογράφος ἐλάχιστα ἔχει συνειδητοποιήσει) καὶ ὁ μετασχηματισμὸς ἑνὸς ὁρισμένου κινηματογράφου δὲν εἶναι πολιτικὲς πράξεις; Προβλήματα ποὺ μόνο ἡ πρακτικὴ τοῦ Γκοντὰρ (μέσα ἀπὸ ἕνα ὀργανικὸ δέσιμο μὲ

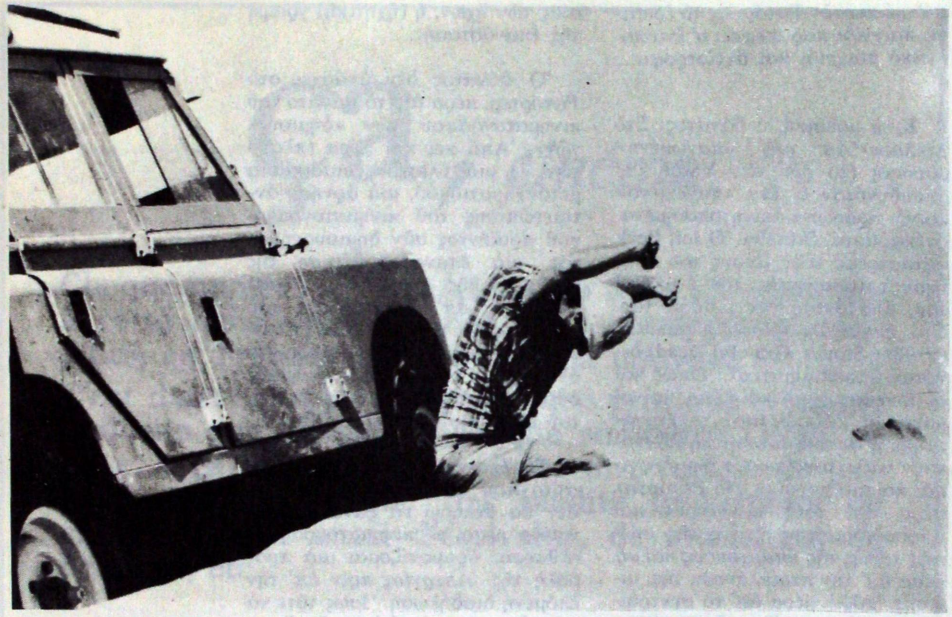
τὸν μαρξισμὸ-λενινισμὸ) ἔχει ἀντιμετωπίσει, ἐπεξεργαζόμενη τὶς λύσεις τους.

### *Ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς: Περιπλάνηση*

Τὶ εἶναι ἡ περιπλάνηση; *Ὑπάρχω μέσα ἀπ' αὐτὴν κι ὅμως δὲν ὑπάρχω.* Αὐτὴ ἡ φράση, ποὺ μοιάζει νὰ συμπυκνώνει ὁλόκληρη τὴν κινηματογραφικὴ πρακτικὴ τοῦ Ἀντονιόνι, εὔκολα μπορεῖ νὰ κατηγορηθεῖ, ἀλλὰ καὶ νὰ τρομάξει: ἀκριβῶς γιατὶ ἀγγίζει τὸ ὅριο τῆς μετάβασης ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ σὲ μιὰ ὑλιστικὴ διαδικασία. Ἡ ἡδονὴ τῆς περιπλάνησης (κι ἐδῶ δὲν εἶναι τυχαία ἡ ἄρνηση τοῦ *Ρεπόρτερ* ἀπὸ τοὺς ἀριστερεστὲς) εἶναι μοιραία καὶ καταστροφική, ἀδηφάγα μέσα ἀπ' τὸ «ἔξω » της καὶ ἀβέβαιη πίσω ἀπ' τὶς διαδικασίες ἑνὸς «μέσα» ἱκανοῦ νὰ ζήσει τὸ θάνατό του μέχρι τὸ τέλος. Τὸ «ἔξω» εἶναι ἡ διαφορά, τὸ «μέσα» τὸ μὴ ἐγγράψιμο, τὸ ἀκωδικοποίητο, τὸ ἀνείπωτο — αὐτὸ ποὺ ἐγγράφει τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ.* Γιατὶ δίπλα στὴν περιπλάνηση τοῦ ἥρωα (θέμα ποὺ κι ἄλλοτε ἀπασχόλησε τοὺς σκηνοθέτες) ὑπάρχει μιὰ κινηματογραφικὴ περιπλάνηση (ἡ ἀλλαγὴ ταυτότητας τοῦ Λὸκ καὶ ἡ περιπλάνησή του εἶναι τελικὰ ἡ ἀναζήτηση μιᾶς νέας κινηματογραφικῆς ταυτότητας γιὰ τὸν Ἀντονιόνι. Μιὰ τέτοια ὅμως ἀναζήτηση παράγει μιὰ ρήξη μὲ ὅλο τὸ κινηματογραφικὸ παρελθόν: ρήξη στὸ ἐπίπεδο τοῦ *τί* ἐγγράφεται μέσα σὲ μιὰ ταινία). Ἀκριβῶς σὰν τέτοια, ἡ λέξη «περιπλάνηση», μετασχηματίζεται, ἀποβάλλει ὅλα τὰ μεταφυσικά της μηνύματα: ἡ περιπλάνηση ὑπάρχει «ἐδῶ» καὶ «τώρα», εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ περιπλάνηση τῆς κάμερας (τὰ πανοραμὶκ στὴν ἔρημο ἢ στὸ καφενεῖο στὴν Ἱσπανία), ἡ περιπλάνηση τοῦ βλέμματος, καὶ τοῦ πόθου μέσα ἀπ' τὴν περιπλάνηση τοῦ σώματος — ἀκόμα κι ὁ θάνατος εἶναι μιὰ περιπλάνηση (πλάνο τῶν 7) ποὺ ἐγγράφει τὴν ἀσημαντότητα καὶ τὴ συνέχειά της. Ἡ περιπλάνηση τρομάζει: ὁ πόθος, τὸ σπέρμα, ἡ ἐπανάσταση δὲν μποροῦν νὰ παγώσουν ποτέ. Ἡ περιπλάνηση δὲν μπορεῖ νὰ ἐξοριστεῖ, ἡ κοινωνία δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἐξφενδονίσει στὸ τυχαῖο: ἡ ἔρημος (τὸ μεγάλο ἄσυλο) δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ δεχτεῖ τοὺς περιπλανώμενους (ἡ ἔρημος, ἀφορμὴ τῆς περιπλάνησης τοῦ Νίκολσον, τὸν ἀποβάλλει. Ποιὰ ἔρημος ὅμως; Αὐτὴ ποὺ μπλοκάρει τὸ τζὶπ τοῦ Νίκολσον, αὐτὴ τοῦ ἀφρικανοῦ πάνω στὴν γκαμήλα ποὺ ἀρνεῖται νὰ τὸν πρσέξει — γιατὶ εἶναι φορέας ἑνὸς ἄλλου πολιτισμοῦ, μιᾶς ὑποτιθέμενης ἀντικειμενικότητας — αὐτὴ ποὺ καδράρει ὁ Ἀντονιόνι. Μὲ δυὸ λόγια ἡ ἔρημος ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς ἐρήμου κι ὄχι ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ Νίκολσον, αὐτὴ ποὺ «δὲν εἶναι ποτὲ τυχαία», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπονιτσέρ'). Ἡ περιπλάνηση δὲν ὁριοθετεῖται (ποῦ ἀρχίζει καὶ ποῦ τελειώνει τὸ πλάνο τῶν 7;): ὁ πόθος, τὸ σπέρμα, ἡ ἐπανάσταση πρέπει νὰ κυκλοφορήσουν, ἀδιάκοπα. Μέσα στὰ μπὰρ τῆς Ἱσπανίας, στὰ γυμνὰ τοπία, στὰ «μαζεμένα» σπίτια τοῦ Λονδίνου, στὴν ἀθλιότητα τῆς ἀφρικανικῆς γῆς, στὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα (ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἰδεολογικὸ προϊὸν ποὺ ἐγκαθιδρύει μιὰ ἰδεολογικὴ σχέση *μὲ* τὸν θεατή. *Ὁ θεατὴς εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὸν κινηματογράφο.* Ὁ θεατὴς πρὶν γίνει ἕνας περιπλανώμενος «παγώνει» τὶς εἰκόνες ποὺ δέχεται μέσα ἀπ' τοὺς δρόμους τοῦ φετίχ: κάπου ἐδῶ βρίσκεται καὶ ἡ διαφορὰ τῶν εἰκόνων τοῦ Μπέργκμαν μ' ἐκεῖνες τοῦ Ἀντονιόνι). Ἡ περιπλάνηση εἶναι ἀνατρεπτική: γιατὶ ἐγγράφει τὴ ροὴ τοῦ πόθου καὶ τῆς ἐπανάστασης, γιατὶ σαρώνει τὶς μάσκες, ἀποκαθιστᾶ τὴν χαμένη ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα (ὁ Νίκολσον χάνει τὴν «ἀντικειμενικότητα» τοῦ ρεπόρτερ, χάνοντας ἀνεπανόρθωτα καὶ τὴν ἀθωότητά του: ὁ Νίκολσον *πρέπει* νὰ πεθάνει), ἐρωτικοποιεῖ τὸ βλέμμα, διαβαίνει μέσα ἀπ' τὰ μονοπάτια τῆς ἐξέγερσης.

Ἡ περιπλάνηση εἶναι ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς, ἡ ἀναφορὰ στὴν καταραμένη λογοτεχνία (Κερουάκ, Φερλινγκέτι, Κόρσο). Ἐκεῖνο ποὺ μένει εἶναι ἡ μετατροπὴ αὐτῆς τῆς ἐξεγερμένης σιωπῆς σὲ ἐπαναστατικὴ κραυγή. Ὁ Ἀντονιόνι δὲν ἀγαπᾶ τὸν κινηματογράφο ἀλλὰ ζεῖ τὴν (κινηματογραφικὴ) περιπλάνησή του.

*1 Στὰ* Cahiers du Cinéma *ἀρ. 262-263, σὲ μιὰ κριτικὴ του γιὰ τὴν ταινία.*



### *Ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς: μοναξιὰ*

(Ὁ Νίκολσον περιμένει στὸ μπάρ. Παίζει μὲ τὸ ποτήρι τοῦ κονιὰκ στριφογυρίζοντάς το πάνω στὸν πάγκο τοῦ μπάρ. Τὸ στριφογυρίζει τέσσερις-πέντε φορές. Ἀπ' τὸ παράθυρο φαίνεται ἡ Σνάιντερ ποὺ παρκάρει τὸ ἄσπρο ἀνοικτὸ αὐτοκίνητο. Ὁ Νίκολσον παρατάει τὸ ποτήρι καὶ σπεύδει νὰ τὴ συναντήσει, στὴν εἴσοδο τοῦ μπάρ. Βγαίνουν μαζί, πηγαίνουν πρὸς τὸ αὐτοκίνητο. Ἡ κάμερα δὲν βγαίνει ἀπ' τὸ μπάρ, ξαναγυρίζει στὴν ἀρχική της θέση καὶ καδράρει τὴν ἀναχώρησή τους μέσα ἀπ' τὸ τζάμι ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπ' τὸν πάγκο. Πάνω στὸν πάγκο ὑπάρχει τὸ ποτήρι τοῦ κονιάκ). Ἡ μοναξιὰ εἶναι μιὰ ἀπουσία.

(Μεσαῖο πλάνο τοῦ Νίκολσον καὶ τῆς Σνάιντερ γυμνῶν, στὸ κρεββάτι τοῦ ξενοδοχείου. Στὸ βάθος μιὰ λάμπα). Ἡ μοναξιὰ εἶναι ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς.

(Πλάνο τῶν 7). Ἡ μοναξιὰ εἶναι ἡ περιπλάνηση, ἡ ἀπουσία, ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς.

### *Ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς: ὁ ἔρωτας, ὁ θάνατος, ἡ μουσική*

Ὁ ἔρωτας στὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* ἐγγράφεται σὰν τὸ παιχνίδι τοῦ βλέμματος, ἡ ἐρωτικοποίηση τῶν γυμνῶν τοπίων, ἡ ἡδονὴ τοῦ χρώματος, ἡ εἰσβολὴ τοῦ πόθου μέσα ἀπ' τὶς καθημερινὲς κινήσεις. Ἀδύνατον νὰ ὑλοποιήσω τὰ φαντάσματά μου πάνω στὸ σῶμα τοῦ *Ρεπόρτερ*: πρόκειται γιὰ ἕνα σῶμα ἰδεολογικὰ καθαρισμένο ποὺ μόνο ἕνα τρομερὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι μπορεῖ νὰ καταλάβει τὸ χῶρο του. Ἀδύνατον νὰ τὸ εὐνουχίσω, νὰ τὸ λογοκρίνω, μιὰ καὶ δὲν τὸ εἶδα. Ἐκεῖνο ποὺ τὸ προσδιορίζει εἶναι μιὰ ἀπουσία. Εἶναι δυνατὸν νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὸν ἔρωτα ξεφεύγοντας ἀπ' τοὺς κυρίαρχους κώδικες; Πῶς ἀποφορτίζεται ἰδεολογικὰ τὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι, πῶς ἀρχίζει νὰ ὑλοποιεῖται; Μέσα ἀπ' τὴν ἐρωτικοποίηση ὅλων ὅσων ἡ κυρίαρχη πολιτιστικὴ μυθολογία ἀπώθησε, ὁρίζοντάς τα σὰν ἄσχετα ὡς πρὸς αὐτό. Αὐτὸς ὁ ὁρισμὸς ποὺ βαραίνει στὴν κινηματογραφικὴ κληρονομιὰ τοῦ «προοδευτικοῦ» κινηματογράφου, δὲν ἰσχύει

πιὰ μέσα στὸν *Ρεπόρτερ*: τὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι παραπέμπει σ' ἕνα πολιτικὸ παιχνίδι καὶ ἀντίστροφα.

Κι ἡ μουσική, ὁ θάνατος; Στὸ *Μπλόου-Ἄπ* μιὰ «παγωμένη» μουσικὴ (τὸ ρὸκ τῶν Yardbirds) ἀπευθυνόταν σ' ἕνα «παγωμένο» κοινό: πρόσωπα ἀκινητοποιημένα, ἀνέκφραστα, ἐπίπεδα. Ὁ Jeff Beck κατάστρεφε τοὺς ἴδιους του τοὺς ἤχους, κλωτσώντας τὸν ἐνισχυτή του, σπάζοντας τὴν κιθάρα του. Στὸ *Ζαμπρίσκι Πόιντ* ἡ μουσικὴ (Rolling Stones, Grateful Dead) δινόταν ἀποσπασματικά. Ὅπως καὶ οἱ κινηματογραφικοί, ἔτσι καὶ οἱ μουσικοὶ κώδικες ποὺ ἐπεξεργάστηκε ἡ ἀστικὴ αἰσθητικὴ ἀδυνατοῦν νὰ λειτουργήσουν δημιουργικά: καμμιὰ μουσικὴ στὸ *Ρεπόρτερ*, πέρα ἀπ' τοὺς μακρινοὺς καὶ ἀπροσδιόριστους ἤχους τῆς σιωπῆς, αὐτῆς τῆς *ὑπάρχουσας καὶ μή*, μέσα ἀπ' τὴν περιπλάνηση της, σιωπῆς. Ἀλλὰ μέσα ἀπ' τὰ συντρίμμια της τὸ παιχνίδι τοῦ σημαίνοντος, ἡ πολυφωνικότητα τῆς ἀπουσίας τῶν ἤχων, ἡ (ἠχητικὴ) γραφὴ τῆς ἐπανάστασης.

Ὁ θάνατος δὲν ὑπάρχει στὸ *Ρεπόρτερ*, πέρα ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ κινηματογράφου τῶν «δημιουργῶν». Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα (πλάνο τῶν 7) μιὰ ὑλιστικὴ διαδικασία μετασχηματισμοῦ, μιὰ ἄρνηση ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος σὰν δημιουργήματος, μιὰ ἐπανατοποθέτηση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Γιατὶ ἐκεῖ μέσα ἀπ' τὴν ἀπουσία ποὺ προσδιορίζει τὸ πλάνο τῶν 7, προετοιμάζεται ἡ ἐπιστροφὴ (μέσα στὸ ὑλικὸ χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης) τοῦ Ἄλλου, τῶν μαζῶν, τοῦ ἐρωτισμοῦ, τῆς ἐπανάστασης.

Τὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* εἶναι *αὐτὸ ποὺ δὲν τέλειωσε*. Ὡστόσο δὲν θὰ θελήσω νὰ ξαναδῶ ἄλλη ταινία μέσα σὲ κινηματογραφικὴ αἴθουσα: ὁραματίζομαι μιὰ προβολὴ τῆς *Ἀπεργίας* πρὶν ἀπ' τὴν ἑπόμενη διαδήλωση. Ἴσως τότε νὰ τελειώσει καὶ τὸ πλάνο τῶν 7.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

# ça, *cinéma*

Chaque numéro de « ça/cinéma » tente de répondre à cette question fondamentale : comment aujourd'hui, en France, faire un cinéma nouveau ?

C'est dans cette perspective d'une pratique filmique nouvelle que s'organise chaque sommaire. Pour ce faire, « ça/cinéma », dirigé par une équipe de jeunes cinéastes, publie des inédits importants de cinéastes mais aussi d'écrivains, de musiciens, de peintres, etc.

Rappel des publications :

1° — M. Duras, Ph. Sollers, J.-L. Borgés.

2° — Numéro spécial « J.-M. Straub », texte — inédit de B. Brecht, J.-M. Straub, J.-L. Baudry, etc.

3° — A. Robbe-Grillet, J.-D. Pollet, etc.

4° — R. Barthes, B. Brecht, B. Eikenbaum, etc.

5° - 6° — L. Bunuel, P.P. Pasolini, M. Roche, J.-L. Baudry, S. Sarduy, J. Risset, etc.

7° - 8° — « Numéro spécial C. Metz », textes de R. Bellour, R. Barthes, F. Guattari, C. Metz, J.-L. Schefer, etc.

9° — Brecht - Godard - Straub

Editions Albatros, 14, rue de l'Armorique - Paris XV^e^.
Abonnement : 50 F. - Prix du numéro : 20 F.
Ç.C.P. 33-743-90 - à l'ordre de F. Barat.

# Ἡ Γνώμη τῶν δέκα

**Πολὺ καλὸ XXX — ἐνδιαφέρον XX — βλέπεται μὲ ἐπιφύλαξη X — ἀδιάφορο O — κακὸ ●.**

*Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ὁ Σ.Κ.76 ἀποφάσισε νὰ δημοσιεύσει κατάλογο τῶν περισσότερων ταινιῶν τῆς χειμερινῆς σαιζόν, «σχολιασμένο» ἀπὸ δέκα κριτικούς. Ἀντίθετα, ὅμως, ἀπὸ πέρυσι, ὑπάρχουν δυὸ καινοτομίες: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ δὲ θελήσαμε νὰ περιοριστοῦμε στὶς γνῶμες τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ καὶ ζητήσαμε ἀπὸ κριτικοὺς κινηματογράφους τῶν ἐφημερίδων νὰ «βάλουν τ' ἀστεράκια τους», ἀπὸ τὴν ἄλλη συμπεριλάβαμε στὸν κατάλογο αὐτὸ καὶ τὶς κλασσικὲς ταινίες, πού, νομίζουμε, δὲν ξεφεύγουν ἀπὸ μιὰ σημερινὴ ματιά, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μᾶς ἔρχονται ντυμένες μὲ τὸ μανδύα μιᾶς αἰώνιας αἴγλης. Ἂν καὶ πιστεύουμε, ὅτι ὁ κατάλογος αὐτὸς δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει περισσότερη βαρύτητα ἀπὸ ἐκείνη ἑνὸς σχηματικοῦ ὁδηγοῦ ταινιῶν, ποὺ δημοσιεύουμε γιατὶ δὲν παύει νὰ ἔχει τὴ χρησιμότητα ἑνὸς βοηθήματος - παιχνιδιοῦ. Ὁ ἀναγνώστης - θεατής, ἐρεθισμένος ἀπ' αὐτὲς τὶς διαφορετικὲς ἀπόψεις, ἴσως ἀπὸ τὴν πλευρά του βρεῖ μιὰ διέξοδο στὴ σύγχυση τῶν καλοκαιρινῶν προβολῶν.*

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Χρ. Βακαλόπουλος *(Σ.Κ.)* | Δ. Δενίκας *(Ρίζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αντίλ.Σ.Κ.)* | Μπ. Κολώνας *(Σ.Κ.)* | Τ. Λυκουρέσης *(Σ.Κ.)* | Χ.Φ. Μικελίδης *(Ἐλευθεροτυπία)* | Ι. Μπακογιαννόπουλος *(Καθημερινή)* | Μ. Παπαδόπουλος *(Τὰ Νέα)* | Β. Ραφαηλίδης *(Βῆμα)* | Ν. Σαββάτης *(Σ.Κ.)* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως (Τέρενς Φισερ) *Frankenstein and The Monster From Hell* | XXX | — | XX | — | — | — | — | — | — | — |
| Γῆ χωρὶς ψωμί (Λουΐς Μπουνιουὲλ) *Las Hurdes* | XX | — | XXX | — | XXX | XXX | K | XXX | XXX | XXX |
| Ὅλα τὰ ἀγόρια λέγονται Πατρίκ (Ζὰν Λὺκ Γκοντάρ) *Tous les garçons s' appellent Patrick* | X | — | X | — | X | O | X | — | ZZ | XX |
| Γκουέρνικα (Ἀλαὶν Ρενὲ) *Guernica* | O | — | XX | — | — | XX | XXX | XXX | XX | — |
| Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχὴ (Ζὰν Ρενουὰρ) *Partie de campagne* | XX | XX | XXX | — | — | XXX | K | — | XXX | — |
| Εἶμαι περίεργη-μπλὲ (Βίλγκοτ Σιέμαν) *Jag är nyfiken-bla* | — | O | O | — | O | — | — | XX | X | ● |
| Τὸ λευκὸ πρᾶξικόπημα (Χαϊνόφσκυ κ. Σόϊμαν) *Der Weisse Putsch* | — | XX | — | XX | — | XX | — | XX | XX | — |
| Τὸ γκέτο τῆς Βαρσοβίας (Φρεντεριὲ Ρουσὲ) *Le temps du Ghetto* | — | — | — | — | — | X | — | — | X | — |
| Ἡ μάνα (Βσέβολοντ Πουντόβκιν) *Mat* | — | XXX | XX | XX | — | XXX | K | — | XXX | XXX |
| Ἡ ἐκδίκηση τῆς Μυλαίδης (Ρίτσαρντ Λέστερ) *The Four Musketeers* | X | X | X | — | O | XX | X | — | X | — |
| Τόμμυ (Κὲν Ράσσελ) *Tommy* | — | X | ● | XX | O | X | XX | — | ● | — |
| Ὑποπτος προδοσίας (Φραντσέσκο Μαζέλλι) *Il sospetto* | ● | XX | ● | O | X | X | XX | — | XXX | O |
| Ἡ γοητεία τῆς ἁμαρτίας (Λουκίνο Βισκόντι) *Gruppo di famiglia in un interno* | XXX | X | X | XX | XXX | XX | X | X | XXX | O |
| Ὁ παράδεισος τῆς Κασίμα (Ντεσβὰρ κ. Λὲ Μασὸν) *Kashima paradise* | XXX | X | XX | XXX | X | XX | XX | — | XX | XX |
| Ὁ ἄνθρωπος ἀπ' τὴ Γαλλία - Νο 2 (Τζὼν Φρανκενχαιμὲρ) *French Connection - No 2* | — | X | ● | — | O | X | O | — | O | O |
| Ὁ Θίασος (Θόδωρος Ἀγγελόπουλος) | XXX | XX | XXX | XX | XXX | XXX | XXX | XXX | XX | XXX |
| 24 τοῦ Ἰούλη (Λευτέρης Χαρωνίτης) | ● | XX | ● | O | X | X | X | XX | X | — |
| Εὐτυχία (Ἀλεξάντερ Μεντβέντκιν) | XX | XXX | XX | XX | — | XXX | K | XXX | XXX | XXX |

* Οἱ σημειωμένες μὲ Κ ταινίες εἶναι παλιές, καθιερωμένες, κλασσικὲς πιὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ὅλες οἱ ἑλληνικὲς ταινίες ὑπερτιμήθηκαν, ἀπὸ μένα γιατὶ τὶς ἀντιμετώπισα μὲ τὰ εἰδικὰ κριτήρια τοῦ ἐνδιαφέροντός τους γιὰ μᾶς.

(Γ.Μπ)

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Νι. Βιτσαλόπουλος (Σ.Κ.) | Δ. Δενίκας *(Ρι.ζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αυγή-Σ.Κ.)* | Μπ. Κολώνιας (Σ.Κ.) | Τ. Λυκουρέσης (Σ.Κ.) | Ν. Φ. Μιχελάκης *(Ελευθεροτυπία)* | Γ. Μπουρμανιάτης *(Καθημερινή)* | Μ. Πιστιολογκίνα *(Τα Νέα)* | Β. Ρομανάκης *(Βήμα)* | Ν. Σαμίρκας (Σ.Κ.) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ἔγκλημα ἀγάπης (Λουΐτζι Κομεντσίνι) *Delitto d' amore* | XX | XX | XX | — | — | XXX | XX | XX | XX | XX |
| Ἄρωμα γυναίκας (Ντίνο Ρίζι) *Profumo di donna* | — | O | X | ● | — | XX | XX | O | O | X |
| Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τόξο (Ζὰν Ροὺς) *La chasse au lion à l' arc* | XXX | XX | XXX | XX | — | XX | XXX | XXX | XXX | XXX |
| Στρατηγὸς Ἀμὶν Ντάντα (Μπαρμπὲ Σραιντὲρ) *General Amin Dada* | — | O | ● | — | O | X | X | X | X | — |
| Ἡ ρομαντικὴ Ἀγγλίδα (Τζόζεφ Λόουζυ) *The Romantic English Woman* | — | XX | ● | XXX | ● | XXX | XX | — | XX | — |
| Ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Ρὸζ Πάνθηρος (Μπλέϊκ Ἔντουαρτς) *The Return of the Pink Panther* | O | X | X | O | O | XX | XX | — | ● | X |
| Παράξενη κυρία (Χέρμπερτ Ρὸς) *Funny Lady* | — | O | ● | — | O | ● | O | — | ● | ● |
| Μανιφέστο (Ἀντώνη Λεπενιώτη) | — | ● | ● | O | ● | ● | O | ● | O | — |
| Ὁ νέος Παρθενώνας (Ὁμάδα τῶν 4ων) | ● | ● | ● | O | O | X | X | X | X | — |
| Ἀλλόνζανφὰν (Πάολο / Βιττόριο Ταβιάνι) *Allonsanfan* | XX | XX | X | XX | XX | XXX | XXX | XXX | XXX | XX |
| Σταβίσκυ (Ἀλαὶν Ρεναὶ) *Stavisky* | O | X | ● | X | ● | XX | XX | — | X | O |
| Οἱ ἀλύγιστοι (Ρίτσαρντ Μπρούκς) *Bite the Bullet* | X | X | ● | — | — | XXX | X | — | XX | — |
| Ὁ ἀγώνας (Ὁμάδα τῶν 6) | XX | XX | XX | X | XX | XX | XX | XX | X | XX |
| Φρανκενστάϊν τζούνιορ (Μέλ Μπρούκς) *Young Frankenstein* | X | XX | ● | XX | X | XX | XX | — | XX | X |
| Ὁ Νονὸς - Μέρος 2ο (Φράνσις Φόρντ Κοππόλα) *The Godfather - part II* | — | X | — | XXX | X | XXX | XX | O | XX | X |
| Μαρτυρίες (Νίκος Καβουκίδης) | O | ● | X | O | X | X | XX | XX | X | — |
| Σημασία ἔχει γ' ἀγαπᾶς (Ἀντρτζεῖ Ζανίμπα) *L' important c'est d'aimer* | ● | XX | ● | XX | — | XXX | XXX | — | XXX | ● |
| Τολμηρὲς ἱστορίες (Βαλέριαν Μπόροβζυκ) *Contes immoraux* | X | XX | X | X | XX | XXX | XX | XX | XX | X |
| Τὸ ἀκαταλύητο Μεξικὸ (Πιὲρ Λεντὲρ) *Revol. Mexico insurgente* | — | X | O | X | O | XX | X | X | X | X |

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Χρ. Βακαλόπουλος *(Σ.Κ.)* | Δ. Δανίκας *(Ρίζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αὐγή-Σ.Κ.)* | Μπ. Κολόντας *(Σ.Κ.)* | Τ. Λυκουρέας *(Σ.Κ.)* | Ν. Φ. Μικελίδης *(Ἐλευθεροτυπία)* | Γ. Μπακογιαννόπουλος *(Καθημερινή)* | Μ. Παπαδοπούλου *(Τὰ Νέα)* | Β. Ραφαηλίδης *(Βῆμα)* | Ν. Σαββάτης *(Σ.Κ.)* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Τὸ κάστρο τῆς ἀγνότητας (Ἀρτοῦρο Ριπστάϊν) *Il castillo de la pureza* | — | O | — | X | — | X | — | — | X | — |
| Σήμανε ἡ ὥρα τῆς ἐλευθερίας (Λένι Σροῦρ) *L'heure de la liberation a sonne* | X | XX | XX | X | — | XX | XX | — | X | XX |
| Πορτογαλλικὴ ἄνοιξη (Σαμπίνε Κιτινζ) *Portuguese Spring* | ● | O | O | — | — | O | — | XX | ● | — |
| Τρία τραγούδια γιὰ τὸ Λένιν (Ντζίγκα Βερτὼφ) *Tri pesni o Lenine* | XX | XXX | XX | — | — | XX | K | — | XXX | XXX |
| Λέννυ ὁ βρωμόστομος (Μπὸμπ Φόσσυ) *Lenny* | O | X | X | XX | X | XXX | XX | — | X | X |
| Μυστικὴ ὀργάνωση Γιακούζα (Σύντνεϋ Πόλλακ) *The Yakuza* | — | X | ● | X | X | X | X | XX | X | ● |
| Δὸν Κιχώτης (Γκριγκόρυ Κόζιντσεφ) | X | XX | X | — | — | XX | XX | — | XX | — |
| Μὲ δεμένα τὰ μάτια (Ἄντρας Κόβατς) *Bekötött szemmel* | — | X | ● | O | — | XX | X | XX | XX | X |
| Καρδιὲς καὶ πνεῦμα (Πῆτερ Νταίηβις) *Hearts and Minds* | X | X | X | — | — | XXX | XX | — | X | — |
| Φλάσμαν ὁ μεγάλος τυχοδιώκτης (Ρίτσαρντ Λέστερ) *Royal Flash* | ● | O | ● | X | X | X | X | — | X | — |
| Ὅταν τὰ ψάρια βγῆκαν στὴ στεριὰ (Μιχάλης Κακογιάννης) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | O | O | ● | — |
| Ἥσυχες μέρες στὸ Κλισὺ (Γιένς Γιόργκεν Θόρσεν) *Quiet Days in Clichy* | ● | O | ● | X | — | O | XX | — | O | O |
| Ἐπιχείρηση μαῦρος Σεπτέμβρης (Ὄττο Πρέμινγκερ) *Rosebud* | — | ● | ● | ● | — | O | — | — | ● | — |
| Σουβόρωφ (Βσέβολοντ Πουντόβκιν) | X | X | — | — | — | X | K | — | X | — |
| Ἑπτὰ αἰνίγματα γιὰ τὸ ντέτεκτιβ Χάρρυ (Ἄρθρουρ Πὲν) *Night Moves* | ● | O | — | ● | ● | XX | XX | — | X | X |
| Ἀλδεβαράν (Ἀντρέας Θωμόπουλος) | X | O | X | X | XX | O | X | XX | X | — |
| Ὁ κινηματογραφιστὴς (Μπάστερ Κῆτον) *The Cameraman* | XX | XX | XXX | X | XX | XXX | K | XXX | XXX | XX |
| 1789 - Γαλλικὴ ἐπανάσταση (Ἀριὰν Μνούσκιν) *1789* | XX | XXX | X | XX | — | XXX | X | XXX | XXX | XX |
| Τὰ σαγόνια τοῦ καρχαρία (Στῆβεν Σπήλμπεργκ) *Jaws* | ● | ● | ● | O | — | XX | O | O | ● | ● |

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Χρ. Βακαλόπουλος *(Σ.Κ.)* | Δ. Δανίκας *(Ριζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αυγή-Σ.Κ.)* | Μπ. Κολώνας *(Σ.Κ.)* | Τ. Λυκουρέντζος *(Σ.Κ.)* | Ν. Φ. Μικελίδης *(Ελευθεροτυπία)* | Ι. Μπακογιαννόπουλος *(Καθημερινή)* | Μ. Παπαδοπαύλου *(Τα Νέα)* | Β. Ρόρρη-Λίδης *(Βήμα)* | Ν. Σταβάκος *(Κ.Ε.)* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ὁ Μπάστερ Κῆτον καουμπόϊ (Μπάστερ Κῆτον) *Go West* | X | XX | XXX | XX | XX | XXX | K | XXX | XXX | XXX |
| Καθένας γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ ὁ Θεὸς ἐναντίον ὅλων (Βέρνερ Χέρτζογκ) *Jeder für sich und Gott gegen alle* | O | X | O | X | XX | XXX | XXX | XX | X | O |
| Ἡ ὁμολογία (Κώστας Γαβρᾶς) *L'aveu* | ● | ● | ● | ● | ● | ● | O | X | ● | — |
| Ὁ μαγεμένος αὐλὸς (Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν) *Trollflöjten* | ● | X | X | X | XX | XX | X | — | XX | ● |
| Ἡ γενικὴ γραμμὴ (Σ. Μ. Ἀϊζενστάϊν) | XXX | XXX | XXX | XXX | — | XXX | K | — | XXX | XXX |
| Ἡ φράση ποὺ δὲν τέλειωσε (Ζόλταν Φάμπρι) *141 perc a befejezetlen mondatbol* | X | XX | XX | XX | ● | XXX | XX | — | XX | XX |
| Ὁ εἰρηνοποιὸς (Γούντυ Ἄλλεν) *Love and Death* | — | X | ● | X | XX | XXX | XX | ZZ | X | — |
| Ὁ ἄσπρος, ὁ μαῦρος καὶ ὁ κίτρινος (Σέρτζιο Κορμπούτσι) *The Samourai* | — | X | — | X | — | X | — | — | X | — |
| Ὅλα γιὰ ποίημα (Ἀντρζέϊ Βάϊντα) *Wszystko na sprzedaz* | XX | XXX | O | XXX | O | XXX | XX | XX | XXX | O |
| Τὸ παιχνίδι μὲ τὴ φωτιὰ (Ἀλαίν Ρόμπ-Γκριγιέ) *Le jeu avec le feu* | XXX | ● | X | O | ● | X | X | — | O | XX |
| Τὸ λάθος (Πέτερ Φλάϊσμαν) *La faille* | — | ● | ● | — | ● | — | O | ● | ● | — |
| Μπλοὺζ μὲ σφιγμένα τὰ δόντια (Ρομπῆρος Μανθούλης) *Le Blues entre les dents* | X | O | O | O | X | X | XX | XX | XX | — |
| Ὁ πιὸ πονηρὸς ἀδελφὸς τοῦ Σέρλοκ Χόλμς (Τζὴν Γουάϊλντερ) *The Adventure of Sherlock Holmes Smarter Brother* | X | X | X | X | ● | X | X | — | XX | O |
| Οἱ ἀριστοκράτες (Α. Μιχάλκοφ - Κοντσαλόφσκιν) | — | O | — | O | — | XX | XX | — | X | — |
| Ὁ ἐπιθεωρητὴς Χάρπερ (Στιοϊάρτ Ρόζενιτεργκ) *The Drowning Pool* | — | X | — | XX | ● | X | X | — | X | X |
| Εἰδικὸν δικαστήριον (Κώστας Γαβρᾶς) *Section spéciale* | ● | ● | ● | — | — | ● | O | — | ● | — |
| Σκηνὲς ἀπὸ ἕνα γάμο (Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν) *Scenes from a mariage* | X | XX | X | X | XX | XXX | XXX | XXX | XXX | XX |
| Ἡ φάνισσα (Κώστας Φέρης) | — | XX | O | XX | XX | X | X | XX | X | ● |
| Ὁ μικρὸς στρατιώτης (Ζὰν-Λὺκ Γοντάρ) *Le petit soldat* | XXX | XX | XX | X | XX | O | XXX | — | XXX | XX |

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Χρ. Βιζβιζόπουλος (Σ.Κ.) | Δ. Δανίζας *(Ριζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αύγή-Σ.Κ.)* | Μτ. Κόλιόνας (Σ.Κ.) | Τ. Λυκουρέσης (Σ.Κ.) | Ν. Φ. Μιχελίδης *(Ἐλευθεροτυπία)* | Γ. Μπαρμπαγιαννόπουλος *(Καθημερινή)* | Μ. Παπαδοπούλου *(Τὰ Νέα)* | Β. Ρεμπαλίδης *(Βῆμα)* | Ν. Σαββάκης (Σ.Κ.) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ιρόλ.: τὸ σὲξ τὸ εὐλόγησε ὁ Θεός (Βίλγκοτ Σιέμαν) *Troll* | O | O | — | O | — | O | X | ● | X | ● |
| Δέκα δούλοι όνοι γιὰ τὸ ντέτεκτιβ Μάρλοου (Ντίκ Ρίτσαρντς) *Farewell My Lovely* | XX | XX | ● | XX | ● | XX | XX | — | ● | X |
| Οἱ βοσκοὶ (Νίκος Παπατάκης) *Les pitres du désordre* | XX | XX | XX | XX | — | XX | XX | ● | XX | X |
| Θύελλα στὴν Ἀσία (Βσέβολοντ Πουντόβκιν) | X | XX | XX | XXX | — | XXX | X | — | XXX | XXX |
| Ἡ ἱστορία τῆς Ἀντέλ Οὔγκω (Φρανσουὰ Τρυφφώ) *L'histoire d'Adelle H.* | ● | O | — | XXX | ● | XX | XX | — | XX | O |
| Οὔζαλα (Ἀκίρα Κουροσάβα) *Dersu Uzala* | XX | XX | X | — | X | XXX | XX | — | XX | XX |
| Νάσβιλ.: ἡ πόλη τῶν ἐκπλήξεων (Ρόμπερτ Ἄλτμαν) *Nashville* | ● | ● | ● | X | XX | XXX | XXX | — | XX | X |
| Σνογκιαλὶκ: ἡ γῆ τῶν Ἀγγέλων (Γκιόργκι Ρέβετς) *Angyalok földje* | O | X | — | O | — | X | XX | — | O | — |
| Τὸ μπαλκόνι (Τζοζέφ Στριτς) *The Balcony* | ● | ● | ● | ● | — | O | X | — | ● | — |
| *Rollerball [Νορμαν Τζιούισον)* | ● | ● | ● | X | ● | X | O | XX | ● | — |
| Σκυλίσια μέρα (Σίντνεϋ Λιοῦμερ) *Dog Day Afternoon* | XX | X | — | X | X | XXX | XXX | — | XX | XX |
| Ὁ ραγοκίνδυνος (Τὸμ Γκράϊς) *Breakheart Pass* | X | | — | X | ● | O | X | — | X | — |
| Φλόγες πάνω ἀπ' τὸ Σαντιάγκο (Ἔλβιο Σότο) *Il pleut sur Santiago* | ● | O | ● | O | — | O | ● | XX | O | — |
| Τυχερὴ γυρία (Στάνλεϋ Ντόνεν) *Lucky Lady* | ● | O | ● | XX | O | X | O | — | O | ● |
| Ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρός (Μάρκο Μπελλόκιο) *In nome del padre* | X | XX | X | XX | X | XX | XXX | XX | XXX | X |
| Θεέ μου, πόσο χαμηλὰ ἔπεσα (Λουΐτζι Κομεντοίνι) *Mio dio, come sono caduta in basso!* | XXX | X | XX | X | O | XX | XX | — | XXX | X |
| Τρεῖς μέρες τοῦ Κόνδορος (Σίντνεϋ Πόλλακ) *Three Days of the Condor* | O | X | ● | XX | ● | XX | XX | — | X | — |
| Ὁ θανάσης στὴ χώρα τῆς σφαλιάρας (Κατσουρίδης - Γλυκοφρύδης) | O | O | — | O | O | O | X | O | O | ● |
| Ὁ ἄνθρωος ποὺ θὰ γινόταν βασιλιᾶς (Τζὼν Χιοῦστον) *The Man Who Would Be King* | XX | XX | XX | XXX | X | XXX | XX | — | XX | XXX |

| Τίτλος ταινίας *(σκηνοθέτης)* | Χρ. Βασιλόπουλος (Σ.Κ.) | Δ. Διονίσας *(Ριζοσπάστης)* | Μ. Δημόπουλος *(Αυγή-Σ.Κ.)* | Μπ. Κούκιας (Σ.Κ.) | Τ. Λυκουρέσης (Σ.Κ.) | Ν. Φ. Μεξέλιδης *(Ελευθεροτυπία)* | Γ. Μπουσουγιαννόπουλος *(Καθημερινή)* | Μ. Παπαδοπούλου *(Τα Νέα)* | Β. Ρηγοπούλης *(Βήμα)* | Ν. Σαμπάτης (Σ.Κ.) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται (Τζών Κασσαβέτης)<br>*A Woman Under the Influence* | X | XX | XXX | X | XXX | ZZ | XXX | ZZ | ZZZ | ZZZ |
| Σκουπίδια (Πόλ Μόρισεϋ)<br>*Trash* | XX | X | O | X | — | O | ZZ | — | ZZ | X |
| Ἡ ἀριστοκρατία τοῦ ἐγκλήματος (Σάμ Πέκινπα)<br>*The Killer Elite* | ● | O | ● | ● | O | X | O | — | X | — |
| Ἔκσταση (Κέν Ράσελ)<br>*Mahler* | ● | ● | ● | XX | X | X | X | O | X | — |
| Βαρώνος Φρανζενσταΐν (Πόλ Μόρισεϋ)<br>*Frankenstein* | ● | X | ● | X | — | O | X | ● | X | ● |
| Ἀγάπη γιά ἕνα κρατούμενο (Κάρολυ Μάκ)<br>*Szerelem* | X | O | X | O | — | ZZ | ZZ | ZZ | ZZ | ZZ |
| Ὁ σιζιφορενής δολοφόνος μὲ τὸ πριόνι (Τόμπ Χοὔπερ)<br>*Texas Chain-saw Massacre* | XX | XX | X | X | Z | XX | Z | — | XX | Z |
| Στὴ φωλιὰ τοῦ κοὔκου (Μίλος Φόρμαν)<br>*One Flew Over the Cukoo's Nest* | ● | ● | ● | X | — | XXX | Z | — | ● | ● |
| Ἀντόνιο ντάς Μόρτες (Γκλαουμπερ Ρόσσα)<br>*Antonio das Mortes* | XXX | XXX | ZZZ | ZZZ | ZZZ | XXX | XXX | — | XXX | XXX |
| Κρίσιμο Σαββατοκύριακο (Φράνσις Μάνκεβιτς)<br>*Le temps d' une chasse* | X | X | — | XX | — | X | X | — | X | — |
| Νύφη ἀπὸ τὴ Σουηδία (Γιάν Τρόελ)<br>*Zandy's Bride* | XX | O | X | O | — | XX | X | — | X | X |
| Ὁ Δράκουλας ... (Πόλ Μόρισεϋ)<br>*Blood for Dracula* | X | X | X | O | O | X | X | — | X | XX |
| Βιοχημεία (Θανάσης Ρεντζῆς) | ● | ● | O | ● | X | X | XX | XX | X | — |
| Οἱ φωτιάρες ποὺ πέσαν τὴν αὐγή... (Ἀνδρέας Δημήτρης) | O | XX | — | X | — | X | X | — | X | — |
| Ἡ δίκη τῶν Ρόζεμπεργκ (Ἄλβιν Γκάντσιαν)<br>*The Unquiet Death of Julius and Ethel Roseberg* | — | X | XX | X | — | X | XX | — | X | — |
| Στρατιώτης τοῦ χειμώνα<br>*Winter Soldier* | — | X | X | XX | — | XX | XX | — | X | — |
| Κύριος Βερντὼν (Ἰωαρὶν Τσάπλιν)<br>*Monsieur Verdoux* | XXX | XXX | XXX | XXX | XXX | XXX | X | XXX | XX | XXX |
| Ἡ δολοφονία τοῦ Φρέντ Χάμπτον (Μαὶκ Γκρέν)<br>*The Murder of Fred hampton* | XX | X | XX | X | — | X | XX | — | X | XXX |
| Τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἰάσονα (Σίρλεϋ Κλάρκ)<br>*Portrait of Jason* | XX | XX | XX | X | — | XX | XX | — | — | XX |

# ΕΚΡΑΝ

ΤΕΡΜΑ ΟΔΟΥ ΖΩΟΔ. ΠΗΓΗΣ & ΑΓΑΘΙΟΥ
ΤΗΛ. 64.61.895

Ὁ κινηματογράφος
πού κάθε
καλοκαίρι
μέ ἰδιαίτερη
φροντίδα
καί συνέπεια
παρουσιάζει τίς
καλλίτερες ταινίες
τῆς 7ης τέχνης...

# ΑΧΙΛΛΕΑΣ

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΩΣ 14 • ΤΗΛ. 86.19.497
ΠΑΤΗΣΙΩΝ • ΣΤ. ΚΑΛΛΙΦΡΟΝΑ

Ἀπό φέτος
ὁ κινηματογράφος μας
ἀφιερώνει
τό πρόγραμμά του
στούς φίλους τοῦ καλοῦ
κινηματογράφου
μέ καινούργιες καί
παλιές δημιουργίες
γνωστῶν σκηνοθετῶν.

ΑΤΕΛΙΕ "95"

# 12 ΧΡΟΝΙΑ ΜΠΑΕΖ

## 12 Χρονια στον αγωνα για ειρηνη και κοινωνικη δικαιοσυνη

οι δισκοι της τζοαν μπαεζ κυκλοφορουν στην ελλαδα απο την

# ο πολιτης • τεῦχ. 3-4

## Κυκλοφορεῖ

## Στὰ περίπτερα καὶ τὰ βιβλιοπωλεῖα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ


Μάκη Καβουριάρη : *Διακηρύξεις Ἀνεξαρτησίας καὶ ἐξάρτησης*.....

Ἀριστείδη Μπαλτᾶ : *Μιὰ πρόκληση (ἢ πρόσκληση)*.....

Ἀλέκου Παναγιώτου : *Μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐγκύκλιο Ράλλη πρὸς τὸ Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων*.....

■

Ἄγγελου Ἐλεφάντη : *Τὸ συνέδριο τοῦ ΚΚΕ Ἐσωτερικοῦ καὶ ἡ ἑλληνικὴ ἀριστερά*.....

■

Παύλου Λουκάκη : *Προβλήματα τῆς περιφερειακῆς δομῆς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Προοπτικὲς ἀναδιάρθρωσης*.....

■

Γ. Παπαδημητρίου : *Τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ διεθνὲς καθεστὼς τῆς Κυπριακῆς Δημοκρατίας (1960-1975)*.....

Πέτρου Ν. Στάγκου : *Οἱ πολιτικὲς δυνάμεις τῆς Κύπρου*.....

Γιώργου Α. Ρωμαίου : *Ἡ Ἰταλία μετὰ ἀπὸ τὶς ἐκλογὲς*.....

■

Θ. Χατζηπανταζῆ : *Ξιφὶρ Φαλέρ: Ἡ ἀποθέωση τοῦ νεοπλουτικοῦ φετιχισμοῦ*.....

Ν. Χατζηνικολάου : *Τέσσερεις ἕλληνες ζωγράφοι τοῦ 20οῦ αἰώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης (Β' μέρος)*.....

Δημ. Μορτόγια : *[Ἡ ἀποδεικτικὴ ἀξία τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μεσοπολέμου]*.....

■

Louis Althusser : *Γιὰ τὴν ἰδεολογία*.....

■

Γ. Κεχαγιόγλου : *«Ἡ ποίηση τῆς ἀντίστασης στὴν μεταπολεμικὴ Ἑλλάδα. Ἡ μοίρα μιᾶς γενιᾶς», τῆς Σόνιας Μπ. Ἰλίνσκαγια*.....

Βάσως Κιζήλου : *«Πόλη καὶ Ἐπανάσταση», τοῦ Αn. Kopp*.....

Χρ. Ἀγριαντώνη : *«Ἡ ἐποχὴ τῆς γυναίκας. Τὸ κίνημα: ἱστορίες καὶ προοπτικές», τῆς Τζούλιετ Μίτσελ*.....

*— Περιοδικὰ τῆς Θεσσαλονίκης*.....

*— Βιβλιογραφία γιὰ τὸ Κυπριακὸ Πρόβλημα*.....

*[ΑΝΑΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ] Μία δυσοίωνη κριτική, τοῦ Ε. Π. Παπανούτσου*.....

# ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ

## ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΙΑ

## ΒΑΣΙΚΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΜΕΓΕΘΗ

| ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ | 31.12.1975 | 31.12.1974 |
|---|---|---|
| Ἐπενδύσεις εἰς Βιομηχανικὰς περιοχάς (Γήπεδα - Ἔργα Ὑποδομῆς - Μελέται) | 769.447.461 | 617.780.506 |
| Συμμετοχαὶ εἰς Ἐπιχειρήσεις | 5.908.005.295 | 4.281.953.158 |
| Δάνεια (πρὸς Βιομηχανίαν, Τουρισμόν, Ναυτιλίαν) | 20.898.783.880 | 18.873.368.707 |
| Λοιπὰ στοιχεῖα ἐνεργητικοῦ | 1.540.413.063 | 1.488.962.083 |
| Σύνολον | 29.116.649.699 | 25.262.064.454 |
| Μεῖον ὑποχρεώσεις: Μακροπρόθεσμοι | 16.217.459.895 | 15.250.425.665 |
| Λοιπαὶ | 2.073.606.729 | 360.013.270 |
| Ἴδια κεφάλαια καὶ προβλέψεις | 10.825.583.075 | 9.651.625.519 |
| Προβλέψεις | 1.856.846.644 | 1.432.220.856 |
| Μετοχικὸν Κεφάλαιον καὶ Ἀποθεματικὰ | 8.968.736.431 | 8.219.404.663 |

| ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ | 1975 | 1974 |
|---|---|---|
| Ἔσοδα ἐξ ἐργασιῶν | 1.556.308.517 | 1.276.864.191 |
| Συναλλαγματικαὶ Διαφοραὶ | 1.155.265.350 | 155.285.703 |
| | 2.711.573.867 | 1.432.149.894 |
| Μεῖον Χρηματοοικονομικὰ ἔξοδα | 931.909.922 | 813.489.151 |
| Μεῖον ἔξοδα Διαχειρίσεως κ.λ.π. | 277.593.043 | 228.476.301 |
| Πλεόνασμα πρὸ προβλέψεων καὶ φόρου | 1.502.070.902 | 390.184.442 |
| Προβλέψεις ἔτους | 429.604.000 | 383.718.500 |
| Φόρος εἰσοδήματος | 395.819.771 | 4.262.536 |
| Καθαρὸν πλεόνασμα | 676.647.131 | 2.203.406 |

## ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΕΤΟΥΣ 1975

**Δημιουργία ὑποδομῆς διὰ τὴν Βιομηχανίαν.** Προωθήθη ἀποφασιστικῶς τὸ πρόγραμμα ἱδρύσεως καὶ λειτουργίας Βιομηχανικῶν περιοχῶν εἰς Θεσσαλονίκην, Βόλον, Ἡράκλειον, καὶ Πάτρας καὶ ὁλοκληρώθη ἡ πρώτη φάσις τῶν μελετῶν διὰ τὴν ἵδρυσιν βιομηχανικῶν περιοχῶν εἰς Χανιά, Κομοτηνήν, Πρέβεζαν, Καβάλαν, Καλαμάταν.

Τὸ πρόγραμμα καλύπτει τὴν ταχεῖαν δημιουργίαν εὐκολιῶν ἐγκαταστάσεως συγχρόνων παραγωγικῶν ἐπιχειρήσεων ἐπὶ συνολικῆς ἐκτάσεως 35.000 στρεμμάτων περίπου εἰς τὰς ἀνωτέρω περιφερείας.

Ἤδη ἄνω τῶν 30 βιομηχανικῶν ἐπιχειρήσεων ἐγκατεστάθησαν καὶ λειτουργοῦν εἰς τὰς βιομηχανικὰς περιοχὰς Θεσσαλονίκης, Βόλου, Ἡρακλείου καὶ τελοῦν ὑπὸ ἐγκατάστασιν ἕτεραι 25 ἐπιχειρήσεις.

Ἐξεπονήθη σειρὰ ἀξιολόγων μελετῶν μὲ στόχον, ὅπως αὗται ἀποτελέσωσιν κατὰ τὴν ἀνάκαμψιν τῆς οἰκονομίας πολύτιμον ὁδηγὸν προσανατολισμοῦ καὶ κατευθύνσεως τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας πρὸς ἐντόπισιν καὶ δημιουργίαν βιωσίμων καὶ διεθνῶς ἀνταγωνιστικῶν μονάδων.

**Μετοχικαὶ καὶ πιστωτικαὶ ἐνισχύσεις πρὸς ἰδιώτας δι' ἵδρυσιν καὶ ἐπέκτασιν παραγωγικῶν ἐγκαταστάσεων.** Εἰς τὸ τέλος τοῦ 1975 τὸ σύνολον τῶν ὑπὸ μορφὴν συμμετοχῶν καὶ μακροπροθέσμων δανείων τοποθετήσεων τῆς Τραπέζης ηὐξήθη εἰς 26.806 ἑκατ. δρχ. ἔναντι 23.155 ἑκατ. δρχ. τοῦ τέλους τοῦ ἔτους 1974. Αἱ εἰσπράξεις τοῦ ἔτους 1975 ἐκ τῶν τοποθετήσεων τῆς Τραπέζης ἐξειλίχθησαν λίαν ἱκανοποιητικῶς, ἀνελθοῦσαι εἰς 2.364 ἑκατ. δρχ. ἔναντι 1.789 ἑκατ. δρχ. τοῦ ἔτους 1974.

Ἐκ τοῦ συνόλου τῶν ἐνισχυθεισῶν κατὰ τὸ 1975 νέων παραγωγικῶν ἐπενδύσεων τὸ 80% περίπου τούτων πραγματοποιεῖται ἐκτὸς τοῦ κέντρου, ἐνῶ τὸ 70% τῶν ἐπενδύσεων αὐτῶν ἀναφέρεται εἰς τὴν βιομηχανίαν, τὸ 25% εἰς τὴν Ναυτιλίαν (χρηματοδότησις ναυπηγικῆς βιομηχανίας) καὶ τὸ 5% εἰς τὸν Τουρισμόν.

**Ἐνίσχυσις μικρομεσαίων ἐξαγωγικῶν ἐπιχειρήσεων.** Πλέον τῶν 200 μικρομεσαίων μεταποιητικῶν ἐξαγωγικῶν ἐπιχειρήσεων ἐνισχύθησαν διὰ χρηματοδοτήσεων ὕψους 1.335 ἑκατ. δρχ. πρὸς πραγματοποίησιν ἐξαγωγικῶν ἐργασιῶν ὕψους 1800 ἑκατ. δρχ. μέσῳ τῆς ΑΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΕΞΑΓΩΓΑΙ θυγατρικῆς ἑταιρείας τῆς Τραπέζης.

**Ἀντλησις κεφαλαίων.** Ἐπανελήφθησαν αἱ διακοπεῖσαι κατὰ τὴν περίοδον τῆς ἑπταετίας σχέσεις τῆς ΕΤΒΑ μετὰ τῶν διεθνῶν πιστωτικῶν ἱδρυμάτων καὶ Ὀργανισμῶν καὶ ἐπραγματοποιήθησαν ἐντὸς τοῦ 1975 αἱ πρῶται χρηματοδοτήσεις των πρὸς τὴν Τράπεζαν ὕψους 20 ἑκατ. δολλαρίων.

Ἐθεμελιώθη ὁ μηχανισμὸς ἀντλήσεως ὑγιῶν πόρων ἀπ' εὐθείας ἐκ τῆς λαϊκῆς ἀποταμιεύσεως. Διὰ πρώτην φορὰν εἰσήχθη ὁ θεσμὸς τῶν Τραπεζικῶν Ὁμολόγων.

**Ὑποβοήθησις τῆς κεφαλαιαγορᾶς.** Ὠργανώθη ἡ προσφορὰ εἰς τὸ εὐρὺ ἀποταμιευτικὸν κοινὸν νέων ὑγιῶν τίτλων, οἱ ὁποῖοι συνδυάζουν ὑψηλὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδόσεως, ἀσφαλείας καὶ ρευστότητος. Τὰ Τραπεζικὰ Ὁμόλογα μὲ τόκον 10½% ποὺ διατίθενται ἀπὸ τὰ ἐμπορικὰς Τραπέζας καὶ τὸ Χρηματιστήριον καὶ οἱ μετοχὲς τῆς Ἑλληνικῆς Ἑταιρείας Ἐπενδύσεων Χαρτοφυλακίου ΑΕ, θυγατρικοῦ ὀργανισμοῦ τῆς Τραπέζης διὰ τὴν ἐνίσχυσιν τῆς Κεφαλαιαγορᾶς, ποὺ διατίθενται μέσῳ τοῦ Χρηματιστηρίου, προσφέρουν δύο εὐκαιρίας αἰγουρῆς καὶ ἀποδοτικῆς ἐπενδύσεως τῶν ἀποταμιεύσεων τοῦ κοινοῦ.

Ἐντὸς τοῦ 1975 ἡ Ἑλληνικὴ Ἑταιρεία Ἐπενδύσεων Χαρτοφυλακίου Α.Ε. ηὐξησε τὰ ἴδια κεφάλαιά της ἀπὸ 434 ἑκατ. δρχ. εἰς 708 ἑκατ. δρχ. καὶ ἀντιστοίχως ἀνέπτυξε καὶ ἀναδιάρθρωσε τὰς ἐπενδύσεις της εἰς τὸ ἐσωτερικὸν καὶ τὸ ἐξωτερικόν.

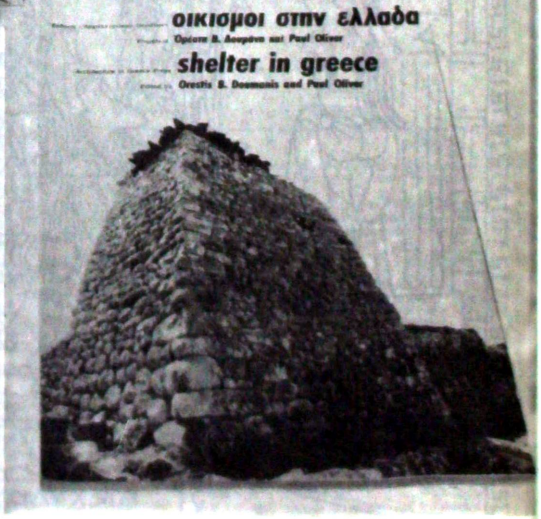
## ΠΡΟΟΠΤΙΚΑΙ ΔΙΑ ΤΟ 1976

Αἱ μέχρι τοῦδε πραγματοποιήσεις τοῦ τρέχοντος ἔτους ἐπιβεβαιώνουν τὴν προβλέψιν οὐσιωδῶς ὑψηλοτέρων ἐπιδόσεων εἰς ὅλους τοὺς τομεῖς δραστηριότητος τῆς Τραπέζης, ἔναντι τοῦ 1975.

**ΕΤΒΑ** ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΕΙ ΚΑΘΕ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ

ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

* ΚΑΙ ΑΝΕΤΑ ΚΑΙ ΣΙΓΟΥΡΑ. ΜΟΛΙΣ ΤΑ' ΒΓΑΛΕ ΟΜΩΣ ΤΟΥ ΩΡΜΗΣΕ Ο ΑΙΓΙΣΘΟΣ




# αρχιτεκτονικα θεματα

**9 τόμοι (1/1967-9/1975)**

# θεματα χωρου+τεχνων

**6 τόμοι (1/1970-6/1975)**

Ἐτήσιες ἐπιθεωρήσεις
Ἐκδότης-διευθυντής: Ὀρέστης Β. Δουμάνης
Κλεομένους 5 καὶ Λουκιανοῦ, Ἀθήνα 139, Ταχ. Θυρίδα 545, τηλ. 713.916 καὶ 725.930

Τὰ ἔργα καὶ οἱ ἰδέες ποὺ ἐπηρεάζουν καὶ διαμορφώνουν τὸ ἀνθρωπογενὲς περιβάλλον στὴ χώρα μας

Ἐνημέρωση γιὰ τὶς ἀντίστοιχες ἀναζητήσεις καὶ ἐπιτεύξεις σὲ ἄλλες χώρες

Μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καὶ τῆς πολιτιστικῆς μας παραδόσεως

Στόχος: ἡ δημιουργία ἑνὸς ὀργάνου προβολῆς τῆς διεπιστημονικῆς συνεργασίας στὰ θέματα τοῦ τεχνητοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς συνεργασίας ἀρχιτεκτονικῆς, εἰκαστικῶν καὶ ἐφαρμοσμένων τεχνῶν

Ἀρχιτεκτονική, πολεοδομία, εἰκαστικὲς καὶ ἐφαρμοσμένες τέχνες, βιομηχανικὸ σχέδιο, γραφικὲς τέχνες

# οικισμοι στην ελλαδα

Ἐπιμέλεια Ὀρέστη Β. Δουμάνη καὶ Paul Oliver
Ἔκδοση «Ἀρχιτεκτονικῶν Θεμάτων»

Γράφουν οἱ καθηγητὲς P. Oliver, Γ. Λάββας, Χ. Μπούρας, Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ζήβας, Δ. Φατοῦρος καὶ οἱ ἀρχιτέκτονες A. Radford, G. Clark, Ἀ. Πολυχρονιάδης, Κ. Χατζημιχάλης, Χ. Καλλιγᾶ καὶ Δ. Φιλιππίδης

Πωλοῦνται σὲ ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα
Κεντρικὴ διάθεση: Ὁλκός, Ὑπατίας 5, τηλ. 322.4131

# αντί

*Μαχητικὴ πολιτικὴ ἐπιθεώρηση*
*Κυκλοφορεῖ κάθε δεκαπενθήμερο, τὸ Σάββατο*

**Τὸ ΑΝΤΙ** ● ἀποκαλύπτει
**Τὸ ΑΝΤΙ** ● ἐξηγεῖ
**Τὸ ΑΝΤΙ** ● πληροφορεῖ ἀντικειμενικὰ
**Τὸ ΑΝΤΙ** ● ἀναζητεῖ τὴν ἀλήθεια

**ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 20**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ :** | ἐτήσια ἐσωτερικοῦ | δρχ. | 520 |
| | ἑξάμηνη » | δρχ. | 260 |
| | ἑξάμηνη ἁπλὴ γιὰ Εὐρώπη ἢ Ἀμερικὴ | δολ. | 10 |
| | » ἀεροπ. Εὐρώπης | δολ. | 13 |
| | » ἀεροπ. Ἀμερικῆς | δολ. | 17 |

**ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ :** «ΑΝΤΙ», Δημοχάρους 60, Ἀθήνα, 601.


*ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ*

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

- Κωνσταντίνου Τσουκαλᾶ: Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
- Α. Μπεναρόγια: Η ΠΡΩΤΗ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟΥ
- Μάριου Νικολινάκου: ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ (1967-1974)
- Στρατῆ Σωμερίτη: Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΜΠΗ
- Ἄγγελου Ἐλεφάντη: Η ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗΣ ΑΔΥΝΑΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ (Κ.Κ.Ε. ΚΑΙ ΑΣΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ)