

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '77

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ • ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ '76 - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ '77  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ • ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ

Ζάν - Μαρί Στράουμπ - Ντανιέλ Ύγιε • Χίτσκοκ  
Μπάσμπι Μπέρκλου • Φρίτς Λάνγκ • Ρόμπερτ Κράμερ  
Κριτικές • Κινηματογραφικές σχολές • Εύρετήριο

12



II-000000002884



## Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία έκδοση της 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. 'Αρ. τεύχους 12, Δεκέμβριος 76 - Φεβρουαρίου 77. Τιμή τεύχους δρχ. 50. Συνδρομή γιά έξη τεύχη: 250, έξιτερικού δολ. 14.

«Synchronos Kinitmatographos '77»  
Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 12. Décembre 76 - Février '77. Prix: 50 drx.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77». Έκδότες: 'Αντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπουλος. Θουκυδίδου 7 Τ.Τ. 118, τηλ. 3238157 - 3224324. Άρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος. Σύνταξη: Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος, Άλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέστης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαθθάτης. Συνεργάστηκαν: Δ. Αγραφιώτης, Α. Βελισαρόπουλος, Ι. Ζαχαρίδη, L. Seguin. M. Κοτσανάρου. Αναπαραγωγή φωτογραφιών: Ναπολέων Τζανέτος, Κασέ: 'Αλεξάνδρα Δρόσου. Έκτυπωση: Φωτοστοιχειοθετική. Κεντρική Διάθεση: 'Αθήνα, Θουκυδίδου 7, τηλ. 3238157 - 3224324. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Έρμοι 44, τηλ. 229493.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Κινηματογραφικές σχολές, τοῦ 'Αντρέα Βελισσαρόπουλου. «'Η ἄλλη Ἀμερική», συνέντευξη τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ μέ τὸν Μιχάλη Δημόπουλο.	2
Πολλαπλότητα καὶ μονοδιάσταση (εἰσαγωγικές σημειώσεις γιὰ τὸ φεστιβάλ Παρισιοῦ), τοῦ Δημοσθένη Αγραφιώτη.	8
ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ. Βιεννέζικη νύχτα (II), τοῦ Φρίτς Λάνγκ. Σύντομη φιλμογραφία.	14
ZAN-MARI ΣΤΡΑΟΥΜΠ - NTANIEΛ ΥΓΙΕΙ Εἰσαγωγή στίς ταινίες τῶν Zán-Mari Στράουμπ καὶ Ντανιέλ Ύγιε, τοῦ Νίκου Σαθθάτη. "Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα, τοῦ Louis Seguin.	21
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ "Η ἀλήθεια («Οικογενειακή συνομωσία»), τοῦ Νίκου Λυγγούρη. Χορογραφία τοῦ χώρου καὶ τοῦ ματιοῦ (Οἱ πολλαπλοί καθρέφτες τοῦ Busby Berkeley), τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου. Βιοφιλμογραφία τοῦ Busby Berkeley.	39
KΡΙΤΙΚΗ "Η στρατηγική τῆς καρδιᾶς (1900), τοῦ N. Λυγγούρη. Φῶτα καὶ ἄλλα πείσματα (Μπάρρου Λύντον) τοῦ N.L. "Ένα φίλμ (Μαρκησία φόν O), τοῦ N.L.	40
Τεχνική τῆς ἔξουσίας ἢ ἔξουσία τῆς τεχνικῆς (Δολοφονίες διακεκριμένων) τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου.	48
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ	72
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	78
Έξωφυλλο: ὁ χορός-λαός στήν ταινίᾳ Μωϋσής καὶ Ἀαρὼν τῶν Ζάν-Μαρί Στράουμπ καὶ Ντανιέλ Ύγιε.	80
	84
	89
	92
	96
	99

# ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Περιοδικά κουλτούρας  
και Σ.Κ. '77

Στίς 19 τοῦ Γενάρη τό Κοινω- θέτηση με θάση τις έννοιες ἀπό τούς καθορισμούς τῆς κυρί- νικό Πολιτιστικό Κέντρο τοῦ Πει- «κουλτούρα», «πολιτισμός», αρχῆς ιδεολογίας καὶ τὴν ἔγ- ραια Ἑλληνική Στοά ὅργανως «προβληματισμός», «πνευματι- γραφή τῆς σὲ μιὰν "Αλλη, ἀκόμα στὰ γραφεῖα του δημόσια αὐζή- κός χώρος» κλπ. ἀποκρύθει, καὶ ἀδιαμόρφωστη, σκοτεινή καὶ ἀτω- τηση μὲ θέμα: «Ο ρόλος τοῦ πού όμως εἶναι τὰ μόνα πού θά θημένη, ιδεολογία. Μονάχα ἔται περιοδικού κουλτούρας καὶ προ- μᾶς ἐπιτρέψουν νά συνειδητο- πιστεύουμε διτὶ μπορεῖ νά καθο- βληματισμοῦ στὴ διαμόρφωση ποιήσουμε τό τι πραγματικά συμ- ριστεῖ ἡ πραγματική θέση ἐνός πῆς Ἑλληνικῆς πραγματικότητας». θαίνει. Δηλαδὴ: 1) ὅτι δλα αυτά τέτοιου περιοδικού καὶ νά προ- Τό θέμα αὐτὸς ἐντάσσεται σὲ μιὰ τά περιοδικά δέν κινοῦνται μέσα κύψουν οἱ δυνατότητες κι οι σειρά δημόσιων συζητήσεων πού σὲ κάποιον ἀκαδημαϊστο «πνευμα- περιορισμοί τῆς δουλειᾶς του. ὄργανώνει αὐτή τὴν περιόδο ἡ τικό - πολιτιστικό» χώρο ἀλλά «Στοά», ἐπιχειρώντας τὴν προσ- στό ιδεολογικό ἐποικοδόμημα Δυστυχῶς, ὁ στόχος μας αὐ- ἔγγιση τῶν προβλημάτων τοῦ ἐλ- ένος συγκεκριμένου κοινωνικοῦ τός, νά εισάγουμε μιὰ τέτοια ληγικοῦ τύπου (ήμερήσιου, περι- σχηματισμοῦ<sup>2</sup>) διτὶ ὁ χώρος αὐ- προβληματική, συνάντησης τὴν οδικῶν ποικιλῆς ὑπῆρχ, πολιτικῶν τός δέν εἶναι σφαιρικοῖς καὶ ὁμο- ἐντονη "ἀντίσταση" τῶν περιο- ἐκδόσεων κλπ.). Είχαν κληθεῖ καὶ γενής, μέ κέντρο τὸν Σκεπτό- στέρων συνομιλητῶν μας. "Ἐνα πῆραν μέρος ἔξη περιοδικά: Δια- μενο "Ἀνθρώπιο, ἀλλά διαπερνι- ιδεολογικό "φράγμα" ύψωνόταν βάζω, Νέα Ἐστία, Αἰολικά Γράμ- έται ἀπό ιδεολογικές ἀντίθεσες μπροστά σέ κάθε θέση μας καὶ ματα, Τομές, Πολίτης καὶ Σύγ- και συγκρούσεις, παρουσιάζει πίσω του ἡ συζήτηση Ἑστράτιζε χρονος Κινηματογράφος '77, ρήγματα, χάσματα, κενά, περι- σε ἀκίνδυνα μονοπάτια τοῦ τύ- Συντονιστής τῆς συζήτησης ἡταν ἔχει περιοχές σκοτεινές, περι- που «πάσεις λέξεις χρησιμοποιεῖ θωρακές ἡ ἀγόνημένες, κι δλα ὁ σύγχρονος ἐλληνας ἐργάτης». αὐτά παράγονται ἀπό τὴν πρ- Δέν ἔχουμε ἀυταπάτες: ἡ συζή- κτική τῶν πραγματικῶν ὑποκει- τηση ἔκρυβε μὲ τὴ σειρά τῆς τή μένων τῆς Ἰστορίας, τῶν κοινω- φύση τοῦ προβλήματος, διπως νικῶν τάξεων, ἀπό τὴν ταξική τόκανταν ἡδη τὰ ἀντίστοιχα περι- πάλη, τὴν κινητήρια δύναμη τῆς οδικά. Ὕπαρχει ὅμως μιὰ διαφο- Ἰστορίας; 3) δti ἐπομένων σ' ρά, ἀρκέτα σημαντική κατὰ τὴ ἔναν τέτοιο χώρο δέν εἶναι δυνα- γώμη μας, καὶ σ' αὐτὸς ἐντοπί- τον νά κινείται κανείς σύμφωνα ζουμε καὶ τὸν ούσιαστικο μας με τίς ἐπιμούμεις του καὶ νά παρ- ρόλο σε μιὰ τέτοια "συζήτηση": θείου θέση θείου (ὅπως θέλει) η παρουσία μᾶς "Ἀλλης, ριζικά ἡ ἐκλεκτικιστική τάση τῆς «ἐκ- διαφορετικής, ἀντιμετώπισης φρασῆς» τῶν διαφόρων «τάσε- (Σ.Κ. '77, Πολίτης, κάποιες μεμο- ων» καὶ τῆς «σκέψης πού εἶναι νυμένες παρεμβάσεις» κάνει τὴν «ἀνοιχτή πρός ολες τις κατευ- θύνσεις», μιὰ τέτοια ἀντίτιλη τος, τῆς ἀπώθησης (πού στὰ διά- ύποτάσσεται αὐτόματα στὶς κυ- φορά περιοδικά ἀναπαράγεται πράρχεις δυνάμεις τοῦ χώρου αὐ- ἀνενόχλητα) φανερή, φέρνει στὸ τοῦ καὶ, εἴτε τό θέλει εἴτε δχι, τὶς φως, ἔσται καὶ σάν ἀποτυχία μᾶς ἔχειπετε<sup>4</sup>) δti, τέλος, καθε προσπάθειας, τὴν ὑπάρχη μιᾶς προσπάθεια γιά πραγματικ ἀλ- κινητικής ιδεολογίας καὶ μᾶς λαγή, γιά ούσιαστική «πρόοδο», ιδεολογικῆς σύγκρουσης. Μέ με δύο λόγια γιά ριζικό μετασχη- λιγα λόγια, στὸ «κείμενο» τῆς ματισμό τῆς σύγχρονης ἐλληνι- συζήτησης, έται δημια παρουσι- κῆς «πνευματικής» πραγματικής ἀξέται στὰ μάτια τοῦ θεατ- τητας, πράμα πού ἐπιδώκουν ἀκροατή - συζήτητη, γίνεται πολλὰ περιοδικά κουλτούρας, ἀναγνώση τὴν φύση τοῦ προβλή- πρέπει νά περνάει ἀπαραίτη ματος πού ἡ ίδια ή συζήτηση, τὴν ἀπό τὴ συνειδητοποίηση τῆς ίδια στιγμή ἀποκρύθει. Έχουμε ὑπάρχουσας ιδεολογικῆς δια- ἀδικο νά πιστεύουμε πώς μ' ἔναν μόρφωσης τοῦ χώρου αὐτοῦ καὶ τέτοιο συσχετισμό ιδεολογικῶν

Τό περιοδικό μας συμμετείχε στή δημόσια αὐτή συζήτηση μὲ ἑνα συγκεκριμένο στόχο, πού διαπερνοῦσε αὐτούς πού ἔθετε τὸ κάπωα τυποποιημένο "πλάνο" τῆς Στοάς (ὅρισμος περιοδικού κουλτούρας, στόχοι του, μεθοδολογία, ἀλληλεπιδραση μὲ το κοινό του, κυκλοφοριακά προβλήματα, φρά- λος καὶ δυνατότητες). Μέ τὴν εισ- γήηση, τὴ δευτερολογία καὶ τὶς παρεμβάσεις στὴ συζήτηση πού ἀκολούθησε<sup>3</sup> ἐπιχειρήσαμε πρώτα νά καθορίσουμε τὴν ιδιαίτερη φυ- σιογνωμία τοῦ περιοδικού μας καὶ μαζὶ τοῦ χώρου όπου κινοῦνται τά περιοδικά "κουλτούρας καὶ προ- βληματισμοῦ" κι ἔπειτα νά προ- χρήσουμε - ἄν ἡ πορεία τῆς συ- ζήτησης τό ἐπέτρεπε - στή δι- ερεύνηση τῆς πραγματικῆς θέσης τῶν περιοδικῶν αὐτῶν μέσα στό ἐποικοδόμημα τοῦ ἐλληνικοῦ κοι- νωνικοῦ σχηματισμοῦ, καθὼς καὶ τοῦ πραγματικοῦ ιδεολογικοῦ ρό- λου πού ἡ θέση αὐτή καθορίζει.

"Ακολούθησαμ αὐτή τὴν κα- τεύθυνση γιά νά φέρουμε στὸ νά δηγείται, μέσα ἀπό μιὰ μα δυνάμεων αὐτὸ συνιστά ἡδη μιὰ φως τά στοιχεία ἐκείνα ἀκριβῶς κριά, ἐπίπονη καὶ συχνά ἀντιφα- μικρή ἐπιτυχία; τοῦ προβλήματος πού μιὰ τοπο- τική πορεία, στὴν ἀπόσπασή της

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

## ΑΠΛΑΝΗ (ΚΑΙ ΆΛΛΑ) ΒΛΕΜΜΑΤΑ

Στήν EPT όλα άρχισαν νά ξαναπάίρουν τήν συνηθισμένη βαρετή τους όψη, μετά από ένα διάλειψμα άκινδυνων και μή παρεκκλίσων, πού προκαλούσαν ένα συνεχή πονοκέφαλο στούς ύπερυθρους, τίς περισσότερες φορές από «ύπερθρολικό ζήλο». Έτοις παραπτώματα σε μάσια σειρά (άνιαρων) γεγονότων: ό P. Μανθούλης άντικαταστάθηκε από τόν στρατιωτικό, κτηνίατρο και πτυχιούχο σκηνοθεσίας κ. Βαληνδρά, ό Χατζδάκις χώθηκε κάπου στή Κρατική Όρχήστρα και δήλωσε ότι σκοπός του είναι «οι συναυλίες της K.O.A. νά προσελκύσουν τό ίδιο πλήθος με τά κονσέρτα τών Beatles», τά ραδιοφωνικά πρωινά σήριαλ ξαναγύρισαν κι αύτά (ή «Εμίλιο Μπροντέ λαταιωρείται» έδων και 15 χρόνια στίς πρωινές έκπομπές τού Δεύτερου προγράμματος. Ποιός θά την άφησε νά ξεκουραστεί; «Οχι βέδαια τό TIDE πού τήν έχει πνίγει στή σαουνάδα παρουσιάζοντάς την κάθε πρωι...»).

Γιά τήν έξουσία, οι «άλλαγές» αυτές έντασσονται σέ μια και μόνη λογική: ό τηλεοπτικός ραδιοφωνικός μηχανισμός πρέπει νά λειτουργήσει, τόσο άνωνάμως (προγραμματισμός, κ.λ.π.) όσο και έπινυμα (στελέχη πού κάνουν δηλώσεις, απόλογούνται δημόσια μέ απλανές βλέμμα, κ.λ.π.). Ο μηχανισμός περιλαμβάνει μερικές θέσεις πού δέν πρέπει νά μείνουν ούτε γιά μια στιγμή κενές, θέσεις πού πρέπει νά καταληφθούν από τούς έκπρόσωπους τής έξουσίας γιά νά συσκοτίσουν τό ίδιο τό γεγονός ότι ή ίδια ή έξουσία τίς κατέχει. Έπιχειρήση απόλυτα πετυχη-

μένη μέχρι σήμερα. Ό αστικός τύπος δργιάζει με τίς «άνταποκρίσεις από τό Λαμψανιστάν», καταδικάζει τούς «Λάμ - Λάμ», άναγκώντας έτοις έναν κεντρώο ή κεντροαριστερό (ε! ας είναι...). Λάμψα πού δέν θάχει απλανές βλέμμα και θά διακρίνεται για τή ρητορική του δεινότητα. Ό κύκλος έχει κλείσει: ή εικόνα τού Λάμψα δέν κάνει τόν έπτησιο απολογισμό δέν είναι βέδαια μιά εικόνα διαφανής (ό Λάμψας είναι σίγουρα ό Λάμψας), μόνο πού αυτή ή εικόνα είναι πρώτα από άλλα ή εικόνα τής έξουσίας πού έρχεται νά μάς μιλήσει - νά «άπολογηθεί» - κατευθείαν, μιά εικόνα πού τά κύρια χαρακτηριστικά της δέν άλλάζουν, όσο κι από τήν θέση τού Λάμψα ποποθετεί κάποιος αλλος. Αύτη τήν άλληθεια (ή έξουσία καταλαμβάνει ένα χρόνο ομήλιας, μάς απέυθυνει μέσα από αυτό, μέσα από εικόνες πού ή ίδια προγραμματίζει και έλεγχει) ό αστικός τύπος τήν συγκάλυψε ψητόν εντελεία. Τό άποτέλεσμα: μιά ιδεολογία τής μιζέριας (δέν θαρίεσα...) έτοις είμαστε έμειτς οι «Έλληνες... άλλα στίς έπομενες έλλογες θά τά πούμε...) πού άδηγει στήν μοιρολατρεία.

Η τηλεόραση δέν είναι «άποθλακτική» (πώς ξεμπερδεύουμε εϋκολα...). Άντιμετωπίζοντάς την μέ τέτοιους όρους πέφτουμε στήν παγίδα τής χάραξης μάς διαχωριστικής γραμμής άναμεσα στούς χοντροκομένους, άδειους, άμφωτους έκπρόσωπους τής Δεξιάς και τούς καλλιεργημένους, μορφωμένους, δεράτους (και θέβαια ώραιους...) ήγεντες πού θά φωτίσουν τό λαό μέ τή σοφία τους. Αύτη ή διαχωριστική γραμμή σίγουρα θρίσκεται άλλού, στό δάστημα έκεινο όπου η τάξική πάλη

διεξάγεται στό έσωτερικό του τηλεοπτικού μηχανισμού, καταφέροντας ρωμέδις στό οικοδόμημά του μέσα από πραγματικές και ζωντανές άντιθέσεις και άντιφάσεις. Ή κυριαρχη κριτική πέρα από τό ότι άγνοει η αποστάτις τίς έκδηλωσεις μιάς τέτιας πάλης, δέν άμφισθητει ποτέ τήν άθωάτητα τών τηλεοπτικών εικόνων και ήχων. Γι' αυτήν η τηλεόραση είναι ένα «μεταφορικό μέσο» που άρκει νά άλλαξει τόν όδηγο (άκομα κι αν ό εισπράκτορας μείνει ό ίδιος) γιά νά κυκλοφορήσουν και διαφορετικές «ιδέες», γιά νά χτιστεί μιά «μή άποθλακωμένη» μηχανή. Δέν θρισκόμαστε και πολύ μακριά από μιά τεχνοκρατική ιδεολογία (θελτιώστε, θελτιώστε, κάτι θά μείνει στό τέλος), από αυτό δηλαδή πού χρειάζεται η έξουσία γιά νά άνανεωθεί, γιά νά έπιβιωσε χωρίς τούς γνωστούς πονοκεφάλους.

Τό νά παλεύεις γιά μια διαφορετική τηλεόραση σημαίνει πρώτα από άλλα τό νά εκσεβαρίζεις με τήν άπωψη τού «κυκλοφοριακού μέσου». Αύτη ή άποψη χτιζει τίς κυριαρχεις εικόνες και ήχους σήμερα (δέν έχετε πάρα νά ρίξετε μιά ματιά στίς «άντιστασιακές» ή «άριστερές» τηλεοπτικές έκπομπές σήμερα. Ή άμπηναία τους, τά μισοδόγια τους, η νεύρωσή τους πηγάζουν από τό ότι έκπερούνται και καταλήγουν στήν ίδια τή «γλώσσα» τής έξουσίας, στή «γλώσσα» πού τούς «θανάτωσε» ο τηλεοπτικός μηχανισμός γιά νά κυκλοφορήσουν τίς «ιδέες» τους η (όπως προτιμάτε) γιά νά ζήσουν τήν τραγικότητα τής άφορμοιώσή τους). Έναντια σ' αύτή τήν άποψη μόνο οι κάθε έιδους προκλήσεις μπορούν νά έχουν ένα κάποιο αποτέλεσμα.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Κινηματογραφικές λέσχες

Στίς 5-6 Ιανουαρίου δργανώθηκε στήν Αθήνα ένα συνέδριο κινηματογραφικών λεσχών, πού από-

τέλεσε τήν άρχη γιά τήν άργανωση όλων τών λεσχών σέ μια όμοιοπονδία μέ συντονιστικό χαρακτήρα και μέ σκοπούς: Νά θρίσκει και νά κυκλοφορεί ταινίες, νά θρίσκει και νά κυκλοφορεί υλικά χρήσιμα γιά τήν παρουσίαση τών ταινιών, νά πρωθεί τά συμφέροντα τών λεσχών, νά τίς κατοχυρώνει νομικά και οικονομικά, νά συντονίζει τίς λέσχες μεταξύ τους, νά πρωθεί τή

συνεργασία τους μέ άλλους πολιτιστικούς φορείς, ντόπιους και ξένους. Τό συνέδριο άργανωσε ή Πανελλήνια «Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, μέ τήν όποια συνεργάστηκαν και οι δύο κινηματογράφοι τέχνης και έλαβαν μέρος σ' αύτό έκπρόσωποι από τίς κινηματογραφικές λέσχες Χαλκίδας, Καλαμάτας, Ηρακλείου, Τρίπολης, Σύρου Ρόδου, Τρικάλων, Ρεθύμνου, Ξάνθης,

Πειραιά, Λαμίας, Βόλου, Αθηνας, Πρέβεζας, Αλεξανδρούπολης, Κοκκινιάς, Παγκρατίου, Αχαρνών, ΦΟΚΘ Πάτρας, ΦΟΘΚ Θεσσαλονίκης, Θ.Τ. Πανεπιστημίου, Πολυτεχνείου, Πανεπιστημίου, Νομικής και ύπαλληλων τραπέζης Ελλάδος. Δέν μπόρεσαν νά συμμετάσχουν γιά έπαγγελματικούς λόγους οι λέσχες Λάρισας, Βέροιας, Σπάρτης, Λεχινών, Χανίων, Λευκάδας, Καρδίτσας, Ξάνθης, Καλλιθέας, και Χολαργού.

Ο κινηματογράφος κρατάει άπο καιρού μιά ζηλευτή θέση στην πολιτιστική μας ζωή. Εύκολα τό συνειδητοποιεί κανείς αν άναλογοιστεί τις συνεχείς προθολές που γίνονται σε κάθε φύση σωματεία, συλλόγους, πολιτικές νεολαίες, τήν υπερτροφία τών δύο κινηματογράφων τρέχην στη διάρκεια τής δικτατορίας, τήν προδικτατορική δύσπονδια κινηματογραφικών λεσχών και τίς 50 τουλάχιστον κινηματογραφικές λέσχες, που λειτουργούν σήμερα άπο την Ξάνθη και τήν Αλεξανδρούπολη μέχρι τήν Κρήτη.

Μέ τήν κρίση τού κινηματογράφου ή θέση αυτή μάλλον ενισχύθηκε παρά χυπήθηκε. Μιά πρόχειρη ματιά θά μάς έλεγε, ότι άντιθετα, τό κοινό του κινηματογράφου τό άγκαλισε, τό πλάτυνε και τό ξεγέλασε καλύτερα ή τηλεόραση. «Ωμάς, μέ το πλήγμα που δέχτηκε ο λεγόμενος έμπορικός κινηματογράφος, άποστρηνίστηκε και δυνάμωσε η σχέση κινηματογράφου - πολιτιστικό φαινόμενο και ή καλλιτεχνική παραγωγή κέρδισε έδαφος. Άλγοντας καλλιτεχνική παραγωγή μπαίνει αυτόμata και ένα έρωτημα: ποιός είναι ό χαρακτήρας της. Κι αυτό επειδή σκεφτόμαστε μιά σειρά άπο δουκολες, ειδικές και τελικά όχι λαϊκές ταινίες. Ής έχηναμε όμως, δι αύτος ή έπι μή λαϊκού, που ισοπεδώνει μέσα στήν άπολυτότητά του την έπιμηρούς καθορισμούς, όπως λαϊκής προέλευσης, λαϊκής κατανάλωσης, προάσπισης λαϊκών συμφερόντων, που θά μάς θεωρούσαν νά άποφασίσουμε πιό σωστά τί διαδικασία. είναι λαϊκό και τί όχι, άφορά κυρίως, μιά λειτουργία που προδιδεται σ' αυτά τά προϊόντα: έντρομες σχέδον μπροστά στό άτομική προσφορά έχει παιξε

λαϊκό χαρακτήρα, που μπορεί νά έχει το κινηματογραφικό θέαμα, οί έταιρεις παραγωγής - έκμετάλλευσης βιάστηκαν νά τό μετατρέψουν σέ βιομηχανία - έμποριο, λέξεις που μπαίνουν όχι με τήν οικονομή τους σημασία, όλλα πού κλέβουν τή θέση τού λαϊκού, παράγοντα πιά, είτε λαϊκιστικό υπόπροσιόντα, είτε καλλιτεχνικές ταινίες, πού χαρακτηρίζονται άλλοτε δυσκολες, δυσονότες, έλιτσιστικες κι άλλοτε πάλι βαρετές, φτωχές, χωρίς δράση ή άρκετη συγκίνηση ή χρώματα. Συντηρώντας κι άναπαράγοντας διαρκώς τό διαχωρισμό, που λιγοστές ταινίες μπρεσαν μέχρι σήμερα νά σπάσουν, και μάλι αντίτην γιά τό θέαμα που στηρίζεται περισσότερο στήν πνευματική οκνηρία παρά στήν ψυχαγωγία άπομονώνουν άπο τό κοινό ταινίες, πού τίποτε δέν τίς χωρίζει άπ' αυτό και τίς δωρίζουν στήν πρωτοπορία.

«Ενα άναλογο έρωτημα σχετικά με τόν ίδεολογικό χαρακτήρα μπορεί νά μπει και γιά τό θέμα τή λέσχης, που συνήθως σημαίνει κάτιο κλειστό, άιδικευμένο, στή συγκεκριμένη περιπτώση μιά όμαδα κινηματογραφόφιλων. Ιχνεύει όμως αυτό γιά σημειρινές έλληνικές κινηματογραφικές λέσχες:

- Οι λέσχες φτιάχνονται άπο τούς ίδιους τούς κατοίκους μιάς περιοχής, οι οποίοι δουλεύουν μόνιμα ο' αύτες και γνωρίζουν τίς άναγκες, τίς ίδιωμοφίες και τή σύσταση τού κοινού τους. Προβάλλουν καλλιτεχνικές ταινίες μέσα άπο μιά συγκεκριμένη διαδικασία, που περιλαμβάνει άναλυση και συζήτηση. Κανείς, θέβαια, δέν πρέπει νά φανταστεί πότε έχουν κάνει μιά ταξική άναλυση τού κοινού ή μιά ίδεολογική - αιδιθητική τοποθέτηση τών ταινιών, άντιθετα, τέτια προβλήματα συχνά μετατοπίζονται σε άντε περισσότερο πρακτικό έπιπεδο. Αν όμως δίναμε διαστάσεις ο' αύτό τό φαινόμενο θά σήμαινε δι πιστεύουμε πώς τό σημειρινό ύπόθαβρο τής έπαρχιας (και τελικά τής Ελλάδας) μπορεί νά προτείνει μιά τέτια είναι λαϊκό και τί όχι, άφορά κυρίως, μιά λειτουργία που διαδικασία.

- Οι λέσχες άποτελούν άντικευμενικά ένα μηχανισμό, που λειτουργεί μαζικά και στόν όποιο ή τρομες σχέδον μπροστά στό άτομική προσφορά έχει παιξε

πολύ μικρό ρόλο μέχρι σήμερα, (πέρα άπο την καθαρά έργατική προσφορά). Σαφώς άρνητικό ρόλο έχει παιξει τό κράτος, πού έπιμενει νά άναγνωρίζει και νά ένισχει μόνο τήν ταινιοθήη τής Έλλαδας, δηλαδή έναν νεκρό όργανισμο που έχει σκοπό νά διατηρει κάθε στάτους, νά προστατεύει τίς «ταινίες τέχνης» νά κάνει άκινδυνες τίς λέσχες, μέσα άπο ισθίες και άποκλειστικές διαδικασίες.

Ιδιαίτερο τομέα, άν και όχι μέ μεγάλη ποιητική διαφορά, αποτελούν οι φοιτητικές λέσχες, στίς οποίες άναφερόμαστε έδω).

- Οι λέσχες άντιμετωπίζουν κοινά και πολύ σημαντικά προβλήματα: τό νομικό - οικονομικό πλαίσιο (πρέπει νά νοικιάσουν μηχανές, αίθουσες, ταινίες, ένω ταυτόχρονα ή νόμος δέν τους έπιπρεπει άλλα έσσοδα άπο τήν παραμικρή ένίσχυση). Ή έξεύρεση τών ταινιών (ή ταινιοθήη δέν μπορεί νά τούς καλύψει, τό εμπορικό κύκλωμα είναι και άκριδο και άπομακρυμένο, και μένουν μόνο οι δύο κινηματογράφοι τέχνης, οι οποίοι άδωνς, κάποτε έξαντλουντο). Ή αστυνόμευση (είτε άμεση, είτε έμμεση) και διάφορα άλλα πιό έξειδικευμένα προβλήματα. «Όλα αυτά κάνουν ώστε δριμένες λέσχες νά κλείνουν μετά άπο κάποιο διάστημα και, έτσι ή άλλοιώς, καμιά νά μήν μπορεί νά λειτουργήσει κανονικά: άπαραίτηη προϋπόθεση γιά τή στέρεωση και τήν άποτελεσματικότητα τού θέματος. Πάλι σε λέσχη με τήν κανονική λειτουργία άρχιζε ένας άλλος κύκλος όργανωτικών, ίδεολογικών προβλημάτων: άδυναμια νά αύτοπρογραμματίσουν, νά παρουσιάσουν τίς ταινίες, νά κάνουν ένδιαφέρουσες συζητήσεις με μεγάλη συμμετοχή άπο τό κοινό (τούς λείπουν γνώσεις, πληροφορίες άκομη και χρόνος, έφοδους δουλεύουν έραστητεχνικά). Και κυρίως, ό φραγμός τού κοινού, που άντιρρο, κουράζεται, φεύγει, συνθήσιμενό δημιούργεις άντιληψης για τό θέμα. Έτοι, άντι νά άλλαζουν οι λέσχες τό κοινό, τό κοινό τείνει νά άλλάζει τίς λέσχες, άναπαράγοντας τό ίδιο τίς άντιληψεις που τό κρατάνε μακριά άπο τήν τέχνη.

Οι λέσχες λειτουργούν σέ μαζίκο έπιπεδο, στό χώρο του έποικο κοδομήματος και είναι άναποδηποτά δεμένες μέτρια το γενικό πολιτιστικό κίνημα. Η πορεία τους άναγκαστικά έξαρτεται από τέλοντας. Ο ρόλος τους δένει είναι ούτε ή απόλιτική παρουσία κάποιων ταινιών ποιότητας, ούτε ή αναπαραγωγή κάποιων πολιτιστικών άξιών. Ό δρόμος πού άνοιγεται μπροστά τους είναι διπλός: νά μεταφέρουν τήν τέχνη στό λαό, μέτρια τήθεν πού περιέχει αύτό τό γνωστό μοτίβο

νά γίνουν κέντρα άλλαγης, νά συμφωνίσουν δηλαδή μέτρια τόνο σκοπό πού όρισμένες ήδη θάζουν μπροστά τους, νά άλλαξουν τή σχέση τού κοινού μέτρια τό έργο τέχνης. Μέτρια ποιούς δρους, μέτρια ποιά στρατηγική θά τό πετύχουν; Δένε μπορούμε νά απαντήσουμε πρόχειρα σ' αύτή τήν έρωτηση, μπορούμε ώστόσο νά διατυπώσουμε ένα γενικό σκεπτικό μέναν προγραμματισμό, πού δένε θά άφηνει άπειρων τίς νέες κινήσεις στό χώρο τής καλλιτεχνικής παραγωγής (άκομη και οι πιο

πρωτοποριακές έχουν νά παιχνούν ενα ρόλο έδω) αλλά ούτε την ιδεολογική άναλυση και τήν πολιτική τοποθέτηση' μέτρια πρακτική πού δένε ήδη απόδεχεται ένα εκπαιδευτικό, έπιμορφωτικό σύστημα, πού δένε θά δέχεται έτοιμα προγράμματα τελικά πού δένε θά έπαναπαύεται στό άμφιθεα παρελθόν τής κινηματογραφικής δραστηριότητας στήν Έλλαδα, άλλα θά χαράζεται από τίς ίδιες σέ μια άλλη και πιο στενή έπαφή μέτρια τήν πολιτιστική πραγματικότητα.

M. N.

## Τό άφιέρωμα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο τής ταινιοθήκης τής Έλλαδας

Στίς 31 Ιανουαρίου μέτρια 6 Φεβρουαρίου «όργανων θήκης» από τήν ταινιοθήκη τής Έλλαδας ένα άφιέρωμα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο. Τό πρόγραμμα, πού είχε κυκλοφορήσει μία θδομάδα νωρίτερα ύποσχόταν δύο θδομάδες προβολών, τή μία στόν κινηματογράφο «Εμπασσού και τή δεύτερη στή Μικρή Λέσχη, διαλέξεις και συζητήσεις. Η έντυπωσιακή ήδης όργανωση τής έκδηλωσης δένε ήταν παρά μιά σειρά από αύθαιρεσίες: οι προβολές πραγματοποιήθηκαν στό «Άστυ γιατί ό αιθουσάρχης τού «Εμπασσού, πού ρωτήθηκε κατόπιν έστρωτης δένε μπορούσε νά διαθέσει τήν αιθουσα. Οι θεατές, μεταξύ τών όποιων πολλούς πού γράφτηκαν μέλη ειδικά γιά αύτές τής προβολές, βρισκότουσαν κάθε μέρα μπροστά σέ συνεχείς, άπροειδοποίητες κι αδικαιολόγητες άλλαγές τού προγράμματος. «Εται, μετά τήν πανηγυρική έναρξη μέτρια άδιαφορη και μεροληπτική, ρετρό συμφραφή ταινιών, σκηνοθετημένη ήπο τόν Στήθενς Τζ., τή δεύτερη μέρα τής έκδηλωσης προβλήθηκαν δύο τελείων σχετεσ και πολλούς κακές ταινιές (Βίρα τίς «Άγκυρες, τού Τζώρτζ Σίντενευ και τό τελευταίο παχνίδι στήν πόλη τού Τζώρτζ Στήθενς).

Βέθαια, ή ασυνέπεια στόν προγραμματισμό έναντι καθεστώς στήν ταινιοθήκη και σίγουρα τά τακτικά μέλη έχουν παθητικά έκλιματιστεί (θυμίζουμε όλα τά άφιερωματα πού δένε έγιναν και τίς θριαμβικές έξαγγελίες στήν άρχη κάθε νέας περιόδου π.χ. Τηράγιερ, νοτιοαμερικάνικος κινηματογράφος μέτρια μόνο ταινίες κ.λ.π.), παρόλού αύτά μένουμε κατάληκτοι μπροστά στή θρασύτητα πού έδειξαν αύτή τή φορά στό κοινό, θόσο και μπροστά στήν άντιμετωπίση τού ίδιου τού πού πολιτιστικού ρόλου. Σέ διάφορες έρωτησεις τών θεατών σχετικά μέτρια τίς άλλαγές δίνονταν άπαντησεις ήπως:

(Γιατί δένε παίζεται τό Τραγουδώντας στή θροχή;) -

- Αύτή τή ταινία (Βίρα τίς «Άγκυρες») είναι άκριβως τό ίδιο (!)

(Θά γίνει άλλη άλλαγή στό πρόγραμμα);

- «Όχι ύπάρχει μόνο μία άλλαγή (τελικά έγιναν τέσσερεις)

(Γιατί δείχνεται μία τόσο κακή κόπια τού Ρίο Γκράντες);

- Νά μήν έρχεστε άν δένε σάς άρεσι (!)

Δένε προσπαθούμε νά συσσωρεύσουμε κακεντρέχεις άλλα γομίζουμε δητή τίες άπαντησεις καθρεφτίζουμε μάθια άδιαφο-

ρια στήν έπιλογή τών ταινιών, άδιαφορία πού έχισωντες ένα ύπεροχο φίλμ όπως τό Τραγουδώντας στή θροχή μέτρια τό κατασκευασμα πού δένε λέγεται Βίρα τίς «Άγκυρες», ένα άθλιο μελό, πού ή μοναδική του άξια βρίσκεται, από δητή άκούμε, σέ δύο μουσικοχορευτικά νόσμερα μέτρια τό Τζήν Κέλυ. Τά νούμερα αύτά, ήδης, λειπανε στή τήν κόπια σέ 16μμ, χωρίς ύπότιτλους, πού εϊδαμε και ύποπτευόμαστε δητή ή περικοπή έγινε έδω, γιά νά χωρέσει ή ταινία στό δύωρο πρόγραμμα (Αύτή ή τακτική σέ τί διαφέρει από τή λεγόμενη άντιδραστική αποψη τών γραφείων έκμετάλευσης, πού συχνά περικόβουν όχι μόνο τά νούμερα πάσι μοιζήκαλ γιά νά άφησουν καθαρή τήν ίντριγκα άλλα και κομμάτια από άλλου είδους ταινίες, π.χ. Φρενίτις, Μιά γυναίκα έξομολογεῖται, Ιστορία ένός άμαρτηματος); Ή ίδια αύτή έπιλογή, πού στηριζόταν στό έπιχειρόματα «Θά δείξουμε όλες τίς πλευρές τού άμερικάνικου κινηματογράφου» μᾶς χάρισε τήν ένης σφαιρική αποψη: Άμερικάνικος κινηματογράφος = γουέστερν + μελό (μένοναδική έξαρτεση ένα ψυχολογικό φίλμ, πού βασίζεται στό θεατρικό έργο τού Τένεσου Γουίλιαμς, Λεωφορείο ό Πόθος, και τά καρικέύματα τής άρχης και τού τέλους: ρετρό συρραφή και έπαναστατικός τίτλος - Ο λαός ήδης μιλήσει - σέ μια ταινία τού Μάνκιεθιτς, πού στερείται έπαναστατικότητας άκομη και στό δύναμα - πραγματικός τίτλος: Ο κόσμος κουβεντιάζει !The People talk). Σίγουρα, μέσα σέ όλο αύτό τό

τουσιδάλιασμα από πληκτικές εἰκόνες ύπτηρχαν άναμφισθήτητα δίλλα και πολυπαιγνήματα αριστουργήματα: οι τρεις ταινίες του Φόρντ, ή μία σε χειρότερη κατάσταση από την άλλη (ειδικά τα 2/3 του *Rio Grande* που είδαμε, μιά προβολή πού κατόρθωσε νά γάνγακτήσει τό κοινό, και τό Αιχμάλωτοι της έρημου, άπ' τό όποιο έλειπε μία δόλκηρη μπομπίνα, πού μέχρι τό καλοκαιρινό ύπτηρχε) και τό *Νανούκ του Βορρᾶ*, πού έπιτέλους είδαμε σε πολύ καλή κόπια.

"Ενα άφιέρωμα με λίγη κινηματογραφική άπόλαυση άλλα πολλές έκπληξεις, πού ή κορύφωση τους ήταν ή σταδιακή μεταμόρ-

φωση ένός άπλου θεατή τού κινηματογράφου σε μέλος της ταινιοθήκης (ένας άριθμός προβολών και τό χρηματικό τους άντιτυπο ήταν τό ζήχημα αύτης της μεταμόρφωσης).

"Οσο γά τούς ένεους μας, οι οποίοι προσελκύστηκαν μαζικά άπο τό πρόγραμμα (κυρίως οι άμερικάνοι) βρέθηκαν μπροστά σε μια σειρά άπο άκατάλυπτες (πετσοκομένες) ταινίες και μία ιταλική μεταγώλωτηση της ταινίας τού *Κλάρενς Μπράουν The Yearling* (Τό μαγεμένο δάδος)

"Η δεύτερη θδομάδα στή Μικρή Λέσχη, πού τό πρόγραμμα είχε άναγγειλει γεμάτη άπο κλασικές ταινίες των Φόρντ, Χώκς,

Στέρνημπεργκ, Κάρπα και Λουντ, παραδόθηκε πιά στή λατρεία τού ρετρό (πού τό περισσότερο ποιοτικό του σύμπτυχο ήταν η ταινία τού *Μπογκντάνοβιτς τήν πρώτη θδομάδα*) με ταινίες όπως τό *Σούγκαρλαντ Έπρες και American Graffiti*. Μόνη καλή ταινία Ό χαμένος όριζοντας τού Κάρπα, ή όποια, δημως είχε προβληθεί και τήν προηγουμένη θδομάδα στήν *Έλληνοαμερικάνικη Ένωση*. Τελευταίο οόκ ήταν τό φάντασμα τού Χώκς, πού άφου έξοριστηκε άπο τήν *Αμερική* πλανιόταν σε μιά έρημο άπο βρετανικές ταινίες (*Άφιέρωμα στόν Βρετανικό κινηματογράφο*.)

N.Z και M.N.

## 'Ο θάνατος τού Φ. Φίνου Ή έννοια τής «κηδείας»

Στίς 26/1/77 πεθανε ο Φιλοποιμένης Φίνος σε ήλικια 69 χρόνων. Ή κηδεία του, τήν έπομένη, συγκέντρωσε στό Α' νεκροταφείο τής Αθήνας ένα ύπολογό-σημερινό πλήθος άνθρωπών τού κινηματογράφου, τού θεάτρου, τής τηλεόρασης, άνθρωπων πού δούλεψαν στήν παραγωγή τών ταινιών του ή πού υπήρχαν συνάδελφοι του στή διακίνηση τού κινηματογραφικού είδους.

Ο θάνατος του Φίνου κλείνει και βιολογικά άυτή τήν άκρετα μακριύ «εισαγωγή» στή βιομήχανία τού κινηματογράφου, πού ύπηρε ή προσφόρα του γιά τριάντα και κάτι, μεταπολεμικά χρόνια, στά όποια δικαιωματικά είχε πάρει τή θέση τού «μεγαλύτερου έλληνα παραγωγού κινηματογραφικών ταινιών!». Μερικά χρόνια πρίν τό βιολογικό - θάνατό του, ή παραγωγή άυτή - πού είχε σημεώσει και περιόδους έντονου όγρασμού - είχε ούισιστικά σταματήσει. Μία ή δύο ταινίες, χαμηλότατου κόστους, πού ρίχνονταν κατά καιρούς στήν άγορά, καθημεριώσαν άπλως και τήν δριστική βεβαίωση τού θανάτου της. Τά τελευταία χρόνια τά «στούντιο Φίνου», πρόσφεραν άποκλειστικά -

σχεδόν - τίς υπηρεσίες τους στήν επέξεργασία ταινιών άνεξαρτήτων παραγωγών ή μεμονωμένων σκηνοθετών, κινηματογράφου ή τηλεόρασης σε άναμυον - άν ύπηρχε πιά - κάποιας κρατικής πολιτικής - παλιό άνειρο πού πιπήλιζαν οι έλληνες παραγωγοί (και εισαγωγείς) ταινών - πού θά «έσωζε» ή θά «βοηθούσε» τό έπαγγελμά τους. Μέ τή διαφορά πώς άνταν οι εισηπράξεις άπο τή φορολογία τών κινηματογραφικών θεαμάτων - στήν παραγωγή έλληνικών ταινιών - έπεσαν κοντά στό μηδέν και όπωδηποτε μή ύπολογιστή, τού «έπαγγελμα» θεωρήθηκε «νεκρό».

Η κηδεία τού Φίνου, άπο μιά άπωφη, προσέγγιζε μέ άξιοσημείωτη συνέπεια τήν κατάληξη τού έπαγγέλματος πού είχε ύπερτησει και πού κατά κοινή - δομολογημένη ή άνομολογητή - διαπιστώσα είχε πεθάνει, χωρίς δημως νά έχει - έπισημα - κηδευτεί.

Τού «έπαγγέλματος»; Μιάς άνθηρότατης - κάποτε - βιοτεχνίας μικροαστικών ταινιών, μικροαστικών κινηματογραφικών «μύθων», μικροαστικής όπτικης σκηνοθετών γιά έσωτερη κατανάλωση. Οι ταινίες της «Φίνος - Φλίμης» - και όχι θέβαια μόνο άυτές - ύπηραν έννιδι συνεπόστατος καθρέφτης μίας «κάποιας έλληνικής πραγματικότητας» μεταπολεμικά, πού άνακαλυπτε τις «άξεις» τού καταναλωτισμού

- σε συνδυασμό μέ τήν «πλεύση» τής «επίσημης» κοινωνικής γραμμής πού έπεδαλλε στό κοινό ένα πρόσωπο, πάντα τό ίδιο: «καθημαχαστικό», «άνθρωπον»/ απάνθρωπο, άπολιτικό (σε σχέση με έπικινδυνα «άνοιγματα»).

Οι «μύθοι» τού Φίνου - και τού έλληνικού κινηματογράφου γενικά - ήταν παρόντες στήν κηδεία του. Σ' ένα έξελυμένο μεταπεισμεριάτικο φάως - πού άπεκλεισε τά έντονα χρώματα κι έδινε έναν έλασσονα τόνο - οι ήθωποιοι του, οι υπάλληλοι του, οι σκηνοθέτες του, Διακριτικές παρουσίες - δημως ταιριάζει στόν τόπο και στή ώρα - προσφέρονται σαν άθαφες μάκσες οι στάρ - δημως ταιριάζει έπισης - σε μερικές τηλεοπτικές και κινηματογραφικές κάμερες, πρό και μετά τής ταφής. «Ήταν δολι τους παιδιά του», θά γραφεί κάπου τήν έπομένη - προσωποποιώντας στόν Φίνο, τόν μέχρι χτές έλληνικό κινηματογράφο πού, δόλι αύτοι, ήταν δέβαια «παιδιά του».

Οι «σάρι» και οι «πρωταγωνιστές», γνωστά όνόματα και φυσιογνωμίες πού συνεχίζουν τή «δημοφιλή» - όχι και τόσο πιά - καρέρα τους στήν τηλεόραση, πού θεωρείται η κυριότερη αίτια θανάτου τού «πατέρα» τους: τού χτεσινού έλληνικού κινηματογράφου. Πασίγνωστοι, άκομα, στή συνοικία, ή όποια έκπρωση πρόθικη ήταν τού γνωστότερου μέχρι

τινός παραγωγους της «ψυχαγωγίας» της και πού άναγνωρίζε πρόσωπα – μύθους μιᾶς φανταστικής διάστασης τού καθημερινού της, πού έτρεχε πίσω τους και μπλοκάριζε κάποιο αύτοκινητο πού μολις είχε δεχτεί μιά «γνωστή» φυσιογνωμία» όλα όμως σ' αυτόν τὸν περιέργο «διακριτικό» τόνο, σά νά λειτουργούσαν οι γνωστές κινήσεις μέ κάποια αποστασιοπίσηση. Κυρίαρχος τόνος πού άπομόνωντες τυχόν άνασθεύεις κάποιου ἄλλου – όπως λ.χ. τοῦ «σπαραχτικοῦ» – πού όπως εϊδαμε τήν ἄλλη μέρα στίς έφημεριδες, ύπηρχε κι αύτος.

Τίποτα. Ό φιλ. Φίνος είχε κη-

δευτεῖ καὶ μαζί του μιὰ ἐποχὴ φαινόταν ὄριστικά πιὰ ξεπερασμένη. Τά τελευταῖα αὐτοκίνητα μέ τίς «γνωστές» καὶ μή φυσιογνωμίες ἀναχωροῦσαν καὶ τό κοινό – μπορεῖ νά γραφεῖ κι ἔτοι – τῆς συνοικίας, ἀποχωροῦσε μέσα ἀπό τούς δρόμους τῆς περιοχῆς, τούς διακοσμημένους μέ «γραφεῖα τελετῶν». Φωναχτές παραπτηρήσεις: –Τούς εἰδες... τόσοι... πού ἄλλοι... – Είχες δίκιο. Τέτοια θέαμα (Διό γυναικες). – Μαμά τούς εἶδα... Κι αύτός ἀπ' τήν τηλεόραση... "Ολοι είχαν ἄσπρα μαλλιά (ἕνα ἀγοράκι).

Τό θέαμα. Καὶ ή κηδεία. Καὶ τό

πρόσωπο τοῦ νεκροῦ; Ποῦ βρίσκεται αὐτό; Ἀσφαλῶς δχι σέ τοῦτο τό σημείωμα. Τό πρόσωπο τοῦ μακαρίτη Φιλοποιέμενα Φίνου, γεννάρχη τῆς «Φίνος - Φίλμες» καὶ δημιουργοῦ τῶν ύπολογίστημα ἔξεπλισμένων στούντιο τῆς ἑταίρειας του – πού ἀσφαλῶς δέν πρέπει νά χαθούν – δέν βρίσκεται ἐδῶ.

Ἄλλα στόν κύκλο μιᾶς μελέτης γιά τον ἐλληνικό κινηματογράφο, γιά κείνες τίς συνθήκες κοινωνικές - πολιτικές - οἰκονομικές πού πλαισίωσαν τή δραστηριότητά του καὶ χρωμάτισαν τά ἀποτελέσματά της.

Α.Λ.

## Τό «ΚΥΝΗΓΙ» τῶν «Τύπων»

Μιά καταγελία τοῦ σκηνοθέτη Θόδωρου Ἀγγελόπουλου πού ἀπασχόλησε μέ τριστήλα τίς καλλιτεχνικές στήλες τῶν ἐφημερίδων τῆς 19-2-77, δέν ἀποκαλύπτει καὶ τίποτα τὸ ίδιατερα σκανδαλιστικό πέραν τοῦ ὅτι ὅταν μιά ἀρνητική ἀπάντηση δέν λέγεται καταπόδισπατα, τό ἀποτέλεσμα είναι τό ἴδιο μέ τήν κωλυσιέργια – γιά λόγους «Τυπικούς» τῆς καταφατικῆς ἀπάντησης. Ἡ τελευταῖα, στήν περίπτωση, ἡταν ὡς οὐσιαστική δανειοδότηση τῆς ταινίας πού γυρίζει ὁ Ἀγγελόπουλος μέ τόν τίτλο Οἱ κυνήγοι, μέ ποσό ἵσο τοῦ ἀντίστοιχου πού ἔβαλε στήν παραγωγής Γερμανική (ZDF) καὶ ἡ Γαλλική (INA) τηλεόραση (4,5 ἑκ. δρχ.). Ἡ ἀπόφαση τῆς δανειοδότησης τῆς ταινίας τοῦ Ἀγγελόπουλου (βάσει διατάξεων νόμων πού ἐπιτρέπουν τήν παροχὴ χαμηλότοκου δάνειου ἀπό ἐλληνικές ἐμπορικές τράπεζες μέ ἐγγυήση τοῦ Δημοσίου σέ ταινίες πού συμπράττουν μέ ένενες ἐπιχειρήσεις) είχε ἐγκριθεῖ ἀπό τήν Ἐθνική Τράπεζα μέ ποσό ἵσον τοῦ ἔνου συναλλάγματος πού θά εισήγαγε ὁ σκηνοθέτης παραγωγός (4,5 ἑκ.) καὶ ἡ Τράπεζα Ἑλλάδος ἀσφάλισε τήν ἀναχρηματοδότηση τῆς Ἐθνικῆς.

Ἀπό κεῖ καὶ πέρα – καὶ ὅλα «τυπικά» – ἀρχισε ὁ γνωστός χο-

ρος τῆς γραφειοκρατίας, μέ τήν Ἐθνική Τράπεζα νά ἀρνεῖται νά καταβάλει τό ποσό, ἀν προηγουμένως δέν ἔπαιρνε «εἰδική» ἐντολή ἀπό τήν Τράπεζα Ἑλλάδος καὶ τήν Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος ν ἀρνεῖται νά τή χορηγήσει – πάλι γιά λόγους τυπικούς – ἐπειδή ἡ ἐγκριση χρηματοδότησης περιλαμβάνεται σέ γενικότερο ἐγγραφο, πού ἀποκλείει «Τυπικά» τήν ἔκδοση «εἰδικής ἐντολῆς».

Οι ὥραι δόμως τῶν ἔνων χρηματοδοτῶν τῆς τελευταῖας ταινίας τοῦ Ἀγγελόπουλου είναι ἐφόσον οἱ ἰδίους ἔχουν τηρήσει τό δικό τους μέρος τῆς συμφωνίας, η ταινία νά είναι ἔτοιμη γιά τίς Κάννες. Καὶ δεδομένου ὅτι τά χρήματα πού ἔχουν καταβάλει ἀντίστοιχούν στό μισό τοῦ κόστους παραγωγῆς (10 ἑκ. περίπου), η ταινία θά ἔχει κάθε – οἰκονομικό – λόγω νά μην είναι ἔτοιμη στήν προθεσμία. Μιά μεταγενέστερη αἴτηση τοῦ σκηνοθέτη νά δανειοδότηση στό «Υπουργείο Βιομηχανίας δέν ἔγινε δεκτή.

Μετά τό προπερσινό «παράλογο» τῆς «περιπτωσης – Θίασος», γιά ὅλλη μιὰ φορά ἡ ἐλληνική κρατική πολιτική στόν τομέα τοῦ κινηματογράφου, είναι πανέτοιψη νά λάμψει μέ τό «Τυπικό» της πρόσωπο διεθνώς. Εἴτε πρόκειται γιά λόγους «τύπων» (ή ιστορία δέν ἔχει τελειώσει ὀρι-

στικά καὶ ἀρνητικά) εἴτε γιά ὅτι δήποτε ἄλλο τό συμπέρασμα είναι ὅτι τυπικά ἔχουν δημιουργηθεῖ ὅλες οἱ προϋποθέσεις γιά τό «θούλαιγμα» – λόγω ἀσυνέπειας πρός τούς ένους χρηματοδότες του – τοῦ σκηνοθέτη. Ποῦ θέβαια ἄν προλάβει νά τελειώσει τήν ταινία του, αὐτό δέν θά φορείται καθόλου στήν σποια κινηματογραφική κρατική πολιτική καὶ στίς τυχόν «έπαγγελίες» της.

Στίς ἴδιες στήλες τῶν ἐφημερίδων πλαΐ στόν Ἀγγελόπουλο ἀναφερόταν καὶ ἡ πρόσφατη περιπέτεια τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου, πού γιά μιὰ ἀκόμη φορά, μετά ἀπό τήν ἀπόρριψη τοῦ σενάριου τοῦ Ντάνκεσ-Μπίτεσεν, δέχτηκε καὶ δεύτερη ἀπόρριψη σενάριου του ἀπό τό ἐλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Οι τεμπέλεδες τῆς εὑφορηγού κοιλάδας. Θέμα του ἡ ἀστική σήψη. Φημολογεῖται πώς ἡ ἀπόρριψη του ἔγινε γιά λόγους θήματος. Μετά ἀπό δλα αὐτά ἀς ἐλπίσουμε ὅτι οἱ κρατικοί φορεῖς κινηματογράφου δέν θά διαπράξουν τή φοβερή γκάφα – καὶ ἶσως γιά νά ἔξιλεωθοῦν – νά χρηματοδοτήσουν Δανό σκηνοθέτη γιά τό γύρισμα κάποιας Ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. "Αν καὶ μ' αὐτή τήν πράξη τους θ' ἀποστόλωναν δλούς τούς ἐπικριτές τους.

Α.Λ.

## Εύρωπαική Συνάντηση των Σχολῶν Κινηματογράφου στη Biennale τῆς Βενετίας (13 - 16 νοε. 1975)

Τὸν Νοέμβριο τοῦ 1975 ἔλαβε τῶν προβλημάτων. Τὸ γεγονός αὐτό, ἀρκετά αἰσθητὸ ἀνάμεσα στοὺς δυτικούς - εὐρωπαίους ὁξεύνοταν ἀκόμα περισσότερο ἢ λάβουμε ύπ' ὅψιν ὅτι ἀντιπροσωπεύονταν σχολές τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν. «Ἐνα στοιχεῖο ποὺ ἐνέτεινε ἀκόμα περισσότερο τὴν ἀνομοιογένεια - Ἰωας καὶ τὸ ποὺ καθοριστικό - ἡταν καὶ τὸ ὅτι ἀντιπροσωπεύονταν ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ «ἐπίσημες» σχολές κινηματογράφου (δημοσίες ἀλλά καὶ ἰδιωτικές) καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη «ὅμαδες» ἢ «κολλεκτίβες» ἀφερουμένες στὸν «ἀμεσο» πολιτικὸ κινηματονόραφο.

Θέμα ἀνάμφισθήτητα σημαντικὸ ἀλλὰ καὶ πολὺ πλατύ. Ὁ χρόνος μας ἡταν περιορισμένος - 3 μέρες, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν προβολῶν - ποὺ περιορίζονταν ἀκόμα στὸ μισὸ ὃν λάβουμε ύπ' ὅψιν ὅτι κάθε φράση μᾶς παρουσίασης ἐπρεπε νὰ μεταφραστεῖ σὲ κάποια ἀλλή γλώσσα. Πέρ' ἀπὸ τὸ καθαρὰ γλωσσικὸ θέμα ὑπήρχαν καὶ ἀλλὰ ἐπιτόπια στὴν ἐπικοινωνίᾳ: οἱ ἀντιπρόσωποι ἐρχόντων απὸ διαφορετικὲς χώρες μὲν διαφορτικὲς ἐμπειρίες ποὺ καθόριζαν διαφορετικά «languages» στὴν ἀντιπεπτώση

τῶν προβλημάτων. Τὸ γεγονός αὐτό, ἀρκετά αἰσθητὸ ἀνάμεσα στοὺς δυτικούς - εὐρωπαίους ὁξεύνοταν ἀκόμα περισσότερο ἢ λάβουμε ύπ' ὅψιν ὅτι ἀντιπροσωπεύονταν καὶ σχολές τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν. «Ἐνα στοιχεῖο ποὺ ἐνέτεινε ἀκόμα περισσότερο τὴν ἀνομοιογένεια - Ἰωας καὶ τὸ ποὺ καθοριστικό - ἡταν καὶ τὸ ὅτι ἀντιπροσωπεύονταν ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ «ἐπίσημες» σχολές κινηματογράφου (δημοσίες ἀλλά καὶ ἰδιωτικές) καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη «ὅμαδες» ἢ «κολλεκτίβες» ἀφερουμένες στὸν «ἀμεσο» πολιτικὸ κινηματονόραφο.

Ἡ ἀνομοιογένεια αὐτὴ δὲν ἔχει ἀφ' ἕαυτοῦ κανέναν ἀρνητικὸ χαρακτήρα, θὰ μποροῦσε μάλιστα νὰ γίνεται ἀφορμή γιὰ μᾶζυμων ποὺ θὰ ἡταν καρποφόρα γιὰ δλους. Γιὰ νὰ γίνεται ὅμως αὐτὸν ἡ χρειάζονταν πολὺ περισσότερος χρόνος: πρώτα γιὰ νὰ φίλτραστοῦν ὀλεῖς οἱ ἀπὸ τόσες πλευρές κατακερματισμένες ἐμπειρίες καὶ καταγωγές σὲ μιὰ γλώσσα κατανοητὴ ἀπὸ δλους. Μόνο μ'

αὐτὸ σα δοσμένο, θὰ μποροῦσε νὰ ἀρχίσει μιὰ γνήσια διαλεκτικὴ ἀλληλοεπίδραση.

Τὰ γεγονότα αὐτά κατοπτρίζονται στὴν παρουσίαση τοῦ σεμιναρίου ποὺ ἀκολουθεῖ. Θὰ παρουσιάσουμε ἐμπειρικά, χωρὶς νὰ προσπαθήσω νὰ ἀποστραγγίξω τεχνικά μιὰ κεντρικὴ ἴδεα, τὶς σοχολές καὶ τὶς ὅμαδες ποὺ πήραν μέρος στὸ σεμινάριο βάσει τῶν αὐτοπαρουσιάσεών τους - προφορικῶν ἡ γραπτῶν ἡ ἀξιολόγηση καὶ ἡ «ἀνάγνωση» εἶναι ἐφοδιασμένη τοῦ ἀναγνώστη.

Παρ' ὅλα αὐτά, νομίζω στὶς παρουσίαση αὐτῆ δὲν στερείται τελείως ἀντικείμενο. Καὶ στὸ ἐπίπεδο τῶν σχολῶν κινηματογράφου καὶ στὸ ἐπίπεδο τῶν κινηματογραφικῶν ὅμαδων ἔχει ἀρχίσει μιὰ προβληματικὴ ποὺ ναι μὲν δὲν θὰ βρεῖ σ' αὐτὰ ποὺ ἀκολουθοῦν ἔτοιμα λύσεις, μπορεῖ ὅμως ν' ἀναγνωρίσει παρόμοια ἐρωτήματα καὶ επὶ μέρους ἀπαντήσεων ποὺ νὰ βοηθοῦν, μερικά τουλάχιστον, στὸ ξεκαθάρισμα τῶν θεμάτων.

### Σουηδία

Τὸ Σουηδικὸ Δραματικὸ Ἰνστιτούτο πουργρήθηκε τὸ 1970 στὴν Σκοχιάλμη καὶ ἔξαρται δέμεσα ἀπὸ τὸ «Υπουργεῖο Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ. Σκοπεύει νὰ προσφέρει ἀνώτατη μόρφωση γιὰ προγράμματα παραγωγῆς στὰ «τέοσερα Πεδία (μέσα): θέατρο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο καὶ τηλεόραση. Τὸ ἐκπαιδευτικὸ πρόγραμμα περιλαμβάνει οκηνοθεσία, παραγωγὴ, τεχνικὴ εικόνας (γιά κινηματογράφο καὶ τηλεόραση), τεχνικὴ ἥχου, οκηνογραφία καὶ τεχνικὴ προσωπειῶν. Ἀπ' την ἄλλη μεριά, ηθοποία δὲν διόδι-

σκεται στὸ Δ.Ι. ἀλλὰ στὶς κρατικὲς θεατρικὲς σχολές τῆς Στοκχόλμης, τοῦ Goteborg καὶ τοῦ Malmö.

Βασικοὶ στόχοι τοῦ Δραματικοῦ Ἰνστιτούτου είναι οἱ ἀκόλουθοι:

-Νὰ παράσχει ἑκαταίδευση γιὰ δραστηρότητες μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ ἐπίσημους θεαμούς καὶ ἐταιρίες παραγωγῆς.

-Νὰ μελετήσει, μὲ τὴν βοήθεια τοῦ προσωπικοῦ του καὶ ἐπισκεπτῶν, μεθόδους ἀνάλυσης καὶ διαμάχης γύ-

ρω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα μέσα ἀπὸ τὰ μέσα ἐπικοινωνίας.

-Νὰ ἐνθαρρύνει μιὰ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν συνθετικῶν παραγωγῆς.

-Νὰ υπογραμμίσει καὶ καλλιεργήσει ὅμαδικὴ συνεργασία στὴν παραγωγὴ.

ἐπικοινωνίας ἀπέναντι στὸ κοινό.

«Οπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, τὸ Δραματικὸ Ἰνστιτούτο, ἐνώ ἔχει στενούς δεσμούς με

κρατικούς και ἄλλους καθιερωμένους θεσμούς (Ραδίφωνο, Τηλεόραση) θέλει νὰ κρατήσει ἐπαφή μὲν ἐλεύθερους θεσμούς (ἐλεύθερους θεατρικούς ὄμιλους, κινηματογραφικές ὅμιλades) και νὰ ἐνθαρρύνει δραστηριότητας σὲ πιὸ εἰδικευμένα, τοπικά πλαίσια: σχολεῖα, νοσοκομεῖα τοπικούς πολιτιστικούς ὄμιλους κλπ. ὅπου ἡ συνείδηση τῆς σημασίας τῶν ἐπικοινωνιῶν ἐπιστημῶν αὐξάνεται.

Τὸ Δραματικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Στοκχόλμης προσφέρει δύο κύκλους σπουδῶν: ἔναν διετή κύκλο σπουδῶν καὶ ἔναν μονοετή. Ο διετής κύκλος σπουδῶν ἀπευθύνεται σὲ μέλλοντες ἐπαγγελματίες. Χωρίζεται σὲ τρία τμήματα:

- α) Τὸ τμῆμα Θεάτρου: σκηνοθεσία, παραγωγή, διεύθυνση σκηνῆς, σκηνογραφία.
- β) Τὸ τμῆμα Ραδιοφωνίας:

κοινὴ ἐκπαίδευση γιὰ παραγωγὴ και γιὰ τεχνικὴ ἥχον.

γ) Τὸ τμῆμα Κινηματογράφου - Τηλεόρασης: σκηνοθεσία, διεύθυνση παραγωγῆς, τεχνικὴ εἰκόνας και ἥχον, σκηνογραφία.

Τὸ πρώτο ἔτος τοῦ διετοῦ προγράμματος ἔχει σάν στόχο νὰ δῶσει σὲ ὅλους τοὺς σπουδαστές, ἀσχετά ἀπὸ τὸ ἐπαγγελματικό τους μέλλον μιὰ κοινὴ ἐκπαίδευση στὰ μέσα ἐπικοινωνίας: Τεχνικὴ ἥχων και εἰκόνας, δραματουργία, σκηνοθεσία, μεθοδολογία ἔρευνας, ιστορία κινηματογράφου, μουσική κινηματογράφου, διακόσμηση και μοντάζ. Τὸ πρώτο ἔτος τελειώνει μὲν μιὰ μεγαλύτερη παραγωγὴ ὅπου ἐφαρμόζονται οἱ θεωρητικὲς γνώσεις.

Τὸ δεύτερο ἔτος ἀρχίζει μὲ τὸ μοντάζ και τελείωμα τῆς δουλειᾶς τοῦ προηγούμενου ἔτους.

Ἐπακολουθεῖ ἀμοιβαία κριτική. Μετὰ ἀπὸ μιὰ περιόδο ἐπαγγελματικῆς εἰδίκευσης ἀρχίζει ἡ προπομπασία τῆς τανίας ἢ τηλεόραστης προγράμματος γιὰ τὶς ἑξετάσεις. Στὸ τέλος τοῦ δεύτερου ἔτους μπορεῖ νὰ λάβει κανεὶς πρόσθετη ἐπαγγελματικὴ ἐκπαίδευση.

Ο μονοετής κύκλος σπουδῶν ἀπευθύνεται σὲ σπουδαστές ποὺ δὲν σκοπεύουν νὰ ἀσχοληθοῦν ἐπαγγελματικά μὲ τὸ θέατρο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο ἢ τηλεόραση ἀλλὰ πρόκειται νὰ ὀργανώνουν ὅμιλοις δραστηριότητες σχετικές μὲ τὰ μέσα ἐπικοινωνίας ὅπου αὐτές εἰναι ἀναγκαῖες. Ἀνάμεσα στοὺς σπουδαστές ποὺ παρακολουθοῦν τὸ μονοετή κύκλο σπουδῶν συναντοῦμε καθηγητές, βιβλιοθέκαρους, ἡγέτες νεολαίων, θεραπευτές, κοινωνικούς λειτουργούς κλπ.

## Ούγγαρια

Τὸ Ἰνστιτούτο Θεάτρου και Κινηματογράφου τῆς Βουδαπέστης ἔχει ίστορία 110 ἑταν στὴν διδασκαλία ἡ θεωρητική. 'Εδῶ και τριάντα χρόνια, μετὰ δηλαδὴ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ούγγαριας ἀλλαξεις βασικά ἡ δομή τῆς σχολῆς, τὸ περιεχόμενο και ὁ στόχος τῶν σπουδῶν: ἀπὸ αὐτήν τὴν περίοδο ἀρχισε και ἡ συστηματικὴ ἐκπαίδευση κινηματογραφιστῶν.

Στὰ τελευταῖα δέκα χρόνια στὴν Ούγγαρια καθιερώθηκε ὁ θεσμός, τὶς τανίες μεγάλου μῆκους νὰ τὶς γυρίζουν μόνον κινηματογραφιστὲς ποὺ ἔχουν τὸ δίπλωμα τοῦ Κινηματογραφικοῦ 'Ινστιτούτου. Τούτο ἔχει δύο πλευρές: ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἡ Κινηματογραφικὴ ἐπιχείρηση εἶναι σίγουρη ὅτι οι τανίες της κατασκευάζονται ἀπὸ ἐπαγγελματίες υψηλῆς στάθμης τῶν οποίων τὴν πολιτική και ἰδεολογική ὑπευθυνότητα ἔγγυαται ἡ μαρξιστικὴ θεωρητικὴ ἐκπαίδευση ἀπὸ τὸ 'Ινστιτούτο: ἀπὸ τὴν ἀλλή μεριά βέβαια ἀποτελεῖ ἔνα ἐμπόδιο γιὰ καλλιτέχνες ποὺ ἀσχολούνται μὲ κάποια παράλληλη τέχνη νὰ γίνουν κι αὐτοὶ φιλμούροι.

Φυσικὸ ἐπακόλουθο εἶναι οι γνωτότεροι δημοσιογροὶ τοῦ Ούγγρικού Κινηματογράφου σήμερα νὰ ἔχουν ἀποφοίτησει ἀπὸ τὸ 'Ινστιτούτο τῆς Βουδαπέστης. 'Απ' αὐτοὺς ἀποτελεῖται και τὸ

διδακτικὸ πρόσωπικό: ὅλοι οἱ καθηγητὲς εἶναι δρῶντες δημιουργοὶ τοῦ κινηματογράφου και τοῦ θέατρου. 'Ετοι τὸ 'Ινστιτούτο ἔχει ζωντανούς δεσμούς μὲ τὴν συγχρονην Ουγγρικὴ καλλιτεχνικὴ Στὴ τελευταῖα δεκαετία ἀρχίσε και ἡ παραλλήλη ἐκπαίδευση ἐπαγγελματῶν γιὰ τὴν τηλεόραση. 'Η φοίτηση εἶναι κοινή, γιὰ κινηματογραφιστὲς και γι' αὐτοὺς ποὺ θέλουν νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὴν τηλεόραση.

Οι εἰσαγωγικὲς ἔξετάσεις κρατῶνται σχέδιον μισό ἔτος και γίνονται σὲ τρία στάδια: τὸ ποσοστὸ εἰσαγωγῆς στὴ σχολή εἶναι περίπου 60 πρός 1. Ανάλογα μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ Ούγγρικού Κινηματογραφικοῦ και τηλεοπτικοῦ κλάδου κάθε τρία χρόνια φοιτοῦν στὸ 'Ινστιτούτο 8 ακινθόθετες, 8-11 εικονολήπτες και 12-16 διεύθυντες παραγωγῆς. Πολλὰ μαθήματα είναι κοινὰ και γιὰ τὶς τρεις κατηγορίες. Δειγματολογικά οι σπουδαστές μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν: 'Ιστορία και Αισθητική τοῦ κινηματογράφου, 'Ιστορία τῆς τέχνης, Τεχνικὴ Κινηματογραφου και Τ.Β., 'Οργάνωση παραγωγῆς, Φιλοσοφία, Πολιτική Οίκονομια, 'Επιστημονικό Σοσιαλισμό, Παγκόδμια λογοτεχνία, ἀλλά και ειδικώτερα μαθήματα στὶς Κινηματογραφικά και Τηλεοπτικά Νομικά, Κινηματογραφική Διανομή, 'Επιχειρηματική και Προϋπολογιστική θεωρία κλπ. Η παραγωγὴ τανίων ἀσκητῆς

στὰ πλαίσια τῆς σχολῆς ἀντικατοπτρίζει τὸν τρόπο ἐργασίας στὰ κρατικὰ Κινηματογραφικὰ στούντιο: παρουσίαση και υποστήριξη τοῦ σεναρίου γιὰ τὴν τελικὴ συγκατάθεση τοῦ καθηγητῆ γιὰ τὸ γύρισμα. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ 'Ινστιτούτο ὑπογραμμίζει τὴν ἰδεολογικὴ σημασία τῆς φιλικῆς παραγωγῆς καθώς και τὴν εύθυνη τῆς αισθητικῆς και πολιτιστικῆς πολιτικῆς.

Μετὰ τὴν ἀποφοίτηση ἀπὸ τὴν σχολὴ οι κινηματογραφιστὲς ἀλλάζουν κατ' ἀρχήν βοηθητικές θεσμοὺς στὰ Στούντιο, ἐνῶ οι ειδικοὶ τῆς τηλεόρασης μποροῦν νὰ ἀναλέψουν ἀμέσως μόνοι τους ἐκπομπές.

Σὰν μεταβατικὸ στάδιο ποὺ θά βοηθεῖσι τοὺς ἀπόφοιτους ἡ ἐκλιματιστοῦν στὶς νέες τους ἐργασίες, ιδρύθηκε φέτος τὸ Στούντιο Bela Balazs τοῦ ὅπου τὰ μέλη ἔχουν τὴν δυνατότητα νὰ φτιάχνουν τὰ φίλμ χωρὶς νὰ εἶναι υποχρεωμένοι νὰ τὰ προβάλλουν. 'Έχουν ἔτοι τὴ δυνατότητα νὰ πειραματίζονται ἐλεύθερα. Τὸ ἄλλο ιδιαίτερο στοιχεῖο αὐτοῦ τοῦ Στούντιο εἶναι ὅτι είναι προστατευόμενοι μὴ πτυχιούχους τοῦ 'Ινστιτούτου καλλιτέχνες ποὺ ἀσχολούνται μὲ ἄλλες παράλληλες τέχνες και ποὺ μποροῦν νὰ πλουτίσουν ἔτοι μὲ τὶς ἐμπειρίες του τούς πτυχιούχους. Τὸ Στούντιο Bela Balazs διεύθυνται ἰδεολογικά ἀπὸ μιὰ δημοκρατικὰ ἐκλεγμένη ἐπιτροπή.

Η ιστορία της Κινηματογραφίκης Ακαδημίας της Όλλανδίας άρχιζει στις αρχές της δεκαετίας του '50, και ο πρώτος της διευθυντής ήταν ένας καθηγητής του Πανεπιστημίου του "Αμστερνταμ". Στην πρώτη αύτη περίοδο ό κύκλος μαθημάτων διαρκούσε 2 χρόνια και κυριαρχούσε η θεωρητική κατάρτιση στὸ τέλος τοῦ δευτέρου έτους οι σπουδαστές έπερνε νὰ παρουσιώνουν μιά ταινία.

Στο μισό περίου της δεκαετίας του 1960, ή διεύθυνση και ή δομή της σχολής άλλαξε ριζικά: ο κύκλος σπουδών αυξήθηκε σε 4 χρόνια και κυριαρχόθηκε ο πρώτος έπαιζε όχι πιά η θεωρητική κατάρτιση αλλά η πρακτική.

Οι έκπαιδευτικές δραστηριότητες στά τέσσερα αύτά χρόνια είναι διαρθρωμένες ως έξης:

*1ο "Έτος: Στὸ πρώτο έτος ὁ σπουδαστής μελετάει βασικά τὴν τεχνικὴ θεωρία τοῦ κινηματογράφου. Μιὰ μέρα τὴν ἐβδομάδα γίνεται πρακτική κινηματογράφησης.*

*2ο "Έτος: Α' Έξαμνο: Η τάξη τῶν 25-27 σπουδαστῶν χωρίζεται σὲ τρία τμῆματα τῶν 8 - 9 σπουδαστῶν ποὺ ἀναλαμβάνει ἔνα κινηματογραφικὸ «σχέδιο». Κάθε σχέδιο μπορεῖ νὰ κοστίσει ως 5.000 φιορίνια (65.000 δρχ). Β' Έξαμνο: "Ολοὶ οἱ σπουδαστὲς ἐργάζονται σὲ μιὰ μεγάλου μῆκους ταινία μ' ἔναν ακηνοθέτη.*

*3ο "Έτος: Πρακτικὴ δουλειά στὴν Τηλεόραση ἢ σὲ*

κινηματογραφικές ἑταπει- ες ἢ μιὰ ἀτομικὴ δουλειά τοῦ σπουδαστῆ.

*4ο "Έτος: Τελικὴ διπλωματικὴ ταινία. Ο προϋπολογισμὸς γιὰ κάθε ταινία είναι ἄρκετά υψηλός. Στὴν διπλωματικὴ ταινίᾳ ποὺ προβλήθηκε στὴν Βενετία ἡ τῶν 33.000 φιορινών (429.000 δρχ). Τὸ τελευταῖο ἔτος ἔγιναν ἔξη διπλωματικὲς ταινίες.*

*'Η πληθωρά δύμας τῶν υλικῶν εὐκολῶν καὶ δυνατοτήτων δημιουργεῖ καὶ αὐτή προβλήματα. Εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ γυρίσεις ταινία στὴν σχολή, καὶ σᾶν ἀποτέλεσμα περίπου τὸ 50% τῶν ταινιῶν τῶν δύο πρώτων ἔτων μένουν ἀτέλειωτες. Οἱ σπουδαστὲς τῆς σχολῆς πιστεύουν ἐπίσης ὅτι ὑπάρχει ἔλλειψη στὸ περίοδο τῆς κινηματογραφικῆς ἀνάλυσης καὶ τῆς κινηματογραφικῆς θεωρίας: ἡ σχολὴ τίνει νὰ σὲ κάνει ἀπλῶς ἔναν καλὸ «μάστορη». Μετὰ τὸ τέλος τῆς σχολῆς ἐπίσης, μιὰ δυσάρεστη ἐκπληξη περιμένει τοὺς διπλωματούχους: ἡ ἀνέργια, ἀφοῦ τώρα πιὰ γίνονται περίπου μόνο 8 ταινίες μεγάλου μῆκους, τὸ χρόνο στὴν 'Όλλανδία. Ή μόνη διέδοσης ποὺ ὑπῆρχε ἡ τῶν τοῦ Υπουργείο Πολιτισμοῦ ποὺ κρηματοδοτεῖ περίπου 25 ταινίες μικρού μῆκους τὸ χρόνο μετὰ ἀπὸ πρόκριση τοῦ σεναρίου. Θά πρέπει νὰ σημειωθεῖ πάντως ὅτι οι ταινίες αὐτές - ἀν κρίνω δύο ἀπὸ αὐτές ποὺ εἰδόμεις στὸ Φεστιβάλ: τὸ Στή φυλακή (ἔνα ἐντυπωσιακὸ φίλμ πάνω στὴν «κράτηση» ἀπὸ κοινωνικὴ οικοποίη) καὶ τὸ Love (ἔνα φίλμ πάνω στοὺς ἀνιάτα οσθενεῖς νέους) - βρίσκονται σ'*

έναν πολὺ ύψηλο ἐπίπεδο.

Παρ' ὅτα αὐτά, γιὰ νὰ ξεφύγουν τὸν κρατικὸ ἐλεγχο ἀπὸ τὴν μᾶς μεριά, καὶ γιὰ νὰ πλατύνουν τὶς κινηματογραφικές τους δραστηριότητες ἀπὸ τὴν ἀλλή, ἔνας δύμιος ἀποφοίτων τῆς 'Όλλανδίκης Κινηματογραφικῆς Ακαδημίας σύστησαν τὸ Fugitive cinema, μιὰ δημάρα ποὺ προσπαθεῖ νὰ δράσει σὲ δύο ἐπίπεδα: στὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς, παράγοντας ταινίες ἔξω ἀπὸ τὸ σύντημα διανομῆς (ῶς ἐπὶ τὸ πλειότον σὲ κινηματογραφικές λέσχες κλπ.) ἐλπίζεται ὅτι τὰ ἔδοσα διανομῆς μποροῦν νὰ ἀποβεβεσθοῦν καὶ νὰ δημιουργηθοῦν οἱ χρηματικές προϋποθέσεις γιὰ νέες παραγωγές. Πρὸς τὸ παρὸν πάντως, ἐν μέρει καὶ λόγῳ τῆς στενότητας τῆς δυνατῆς διανομῆς σὲ μιὰ χώρα μικροῦ πληθυσμοῦ σὰν τὴν 'Όλλανδια, τὸ μοντέλλο αὐτὸν ἀναπαραγωγῆς δὲν λειτουργεῖ καθόλου καλά.

Οι ταινίες ποὺ πρόβαλε στὴν Μπεννάλε ἡ Κινηματογραφικὴ Ακαδημία τοῦ "Αμστερνταμ" ἡταν - γιὰ μένα τουλάχιστον - ἀπὸ τὶς πιὸ εὐχάριστες στιγμὲς τοῦ φεστιβάλ. Πέρα ἀπὸ μιὰ ἀναμφισβήτητη σιγουρία στὴν χρήση τῆς τεχνικῆς, πράγμα κοινὸ σ' δλες τὶς ταινίες τῆς ὀμάδας, ίδιαίτερα ἐντυπωσιακές ἡταν οἱ ταινίες «ἔρευνας». Σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς περισσότερες ταινίες τοῦ εἰδους αὐτοῦ ὅπου ὁ θεατὴς αἰσθάνεται δῆτα ὁ βασικός οικόποιος είναι νὰ τὸν πείσουν, ἐστω καὶ βιάζοντάς τον, ἐδῶ αἰσθανόταν κανεὶς ὅτι τὸ κύριο θέμα μὲτα τὰ πραγματικά ἡ ἔρευνα μ' ὅλες τὶς συνεπαγόμενες - καὶ ποτὲ αὐθαίρετες - μορφικές ἀναζητήσεις.

## Γιουγκοσλαβία

Η Κινηματογραφικὴ Σχολὴ γῆς δὲν είναι καθόλου καλές. Πάντως δὲν στὸν Γιουγκοσλαβία βρίσκονται σῆμερα σὲ μιὰ μεταβατικὴ περίοδο μὲ τοὺς καινούριους νόμους γιὰ τὴν αὐτοδιαχείρηση, ποὺ ἀναμένεται ὅτι θὰ ἀντέψουν τὶς συνθήκες κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Συγκεκριμένα, δημιουργοῦνται ὄργανοι ποὺ θὰ φέρουν σὲ ἀμέσως ἐπαφὴ τοὺς παραγωγούς καὶ τοὺς δέκτες πολιτιστικῶν προϊόντων. "Ολες δηλαδὴ οἱ οικονομικὲς καὶ παραγωγικὲς μονάδες θὰ δίνουν τὴν συνεισφορά τους γιὰ

πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις κατ' εὐθείαν στοὺς πολιτιστικοὺς όργανους (σχολεία, θέατρα, κινηματογράφο) χωρὶς οἱ φόροι νὰ περνάνε ἀπὸ τὸ κράτος. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο πιστεύεται ὅτι οι ἐργαζόμενοι θὰ ἀποκτήσουν ἔναν ἄμεσο ἐλεγχο στὶς πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις ποὺ τοὺς ἀφοροῦν. "Ολ' αὐτὰ βρίσκονται πάντως ἀκόμα στὸ στάδιο τοῦ πειραματισμοῦ καὶ δὲν μποροῦμε νὰ συναγάγουμε συμπεράσματα, δηποτὲ δήλωσε ὁ ίδιος ὁ γιουγκοσλάβος ἀντιπρόσωπος.

‘Η Κινηματογραφική Σχολή της Ulm είναι μέρος της ’Ανωτέρας Σχολής Σχεδίου της Ulm, μιας σχολής που είχε άρχικά δημιουργηθεί στά πρότυπα τού Βauhaus. ’Η σχολή της Ulm είναι βασικά ιδωτική, αλλά πάινει και μάλιστα μικρή κρατική έπιχορηγηση. ’Η εισήγηση τού άντιπροσώπου της σχολής της Ulm είχε σάν άπικενντρο την παιδαγωγική μέθοδο διδασκαλίας τού κινηματογράφου στη σχολή τους. Βασικός τους άρχικος στόχος είλαν νά εξεπεράσουν τίς άντιτάσεις τών σπουδαστών απέναντι στήν «κινηματογραφική πρακτική». Αύτό γινόταν με τά συνχνά γυρίσματα.

’Η άρχική γινόταν μέν «ταινίες μινιατούρες», ταινίες δηλαδή πολύ μικρού μήκους (έως πέντε λεπτά). ’Η περίοδος τών «μίνι - ταινιών» είταν παρ’ όλα αύτά πολύ

έντονη: ὁ κάθε σπουδαστής ἔπρεπε πρώτα νά παρουσιάσει τό σενάριό του και νά το «ύποστριψει» από τίς κριτικές τών άλλων: ἡ κριτική αυτή συζήτησε είχε σάν άποτέλεσμα βέβαια τό ξεκαθάρισμα τῆς ίδεας πού ἔπρεπε νά γίνει τανία. ’Η γενική ίδεα πιών απ’ τήν μέθοδο αυτή είταν ὅτι σταν μάθει κανείς νά χειρίζεται τό περιεχόμενο μιάς πολύ σύντομης ταινίας, μπορεί νά προχωρήσει στήν όργάνωση πιο περιπλόκων συστημάτων 10 - 15 λεπτών. Σανά, κάθε σχέδιο - σεμινάριο παρουσιάζεται, συζητείται και κριτικάρεται. Στήν πραγματοποιεῖται τών μικρών αύτών ταινιών βοηθούν βέβαια δύο οι ἀλλοί σπουδαστές. ’Αποκτιέται ἐτοι μά γενική και συλλογική ἐμπειρία. ’Ολόκληρη αυτή ή περίοδος κρατάει τουλάχιστον ἔνα χρόνο.

Τό τελευταίο στάδιο τῆς φοίτησης είναι ἀφιερωμένο στήν πρεσεπιμασία τής διπλωματικής τανίας. ’Εκτός ἀπό τήν τανία δύμως είναι ἀπαραίτητη μιά διατριβή.

’Η σχολή της Ulm δύμως, σάν κλασική σχολή μὲ σπουδαστές κλπ. είναι πιά παρελθόν. ’Η ἔννοια τοῦ «κινηματογράφου τοῦ δημιουργοῦ», μετά τά πολιτικά γεγονότα στήν Ομεσπονδιακή Γερμανία τοῦ 1968, κριτικάρεται έντονα. ’Από τότε ἡ σχολή της Ulm μαζεύει κινηματογραφικά στοιχεία για πολιτικά γεγονότα. Τό άποτέλεσμα ἦταν ὅτι στοιχεία ἀντίθετα μὲ τήν σχολή μέσα στήν ομόσπονδη κυβέρνηση ἐπέβαλαν τίς ἀπόψεις τους και ἐτοι ἡ ἐπιχορήγηση διακόπτεται.

## Αγγλία

’Η Συνεργατική ’Ομάδα Cinema Action τοῦ Λονδίνου σχηματίστηκε ἐδῶ καὶ 7 χρόνια σάν συνεργατική παραγωγή ταινιών, κινητού κινηματογράφου, διανομῆς και κινηματογραφικού ἐργαστηρίου. ’Η ὄμάδα προσπαθεῖ νά ἐνθαρρύνει τήν συμμετοχή τῆς ἐργατικῆς τάξης πού διαλέγει τόν κινηματογράφο γιά νά ἀνακαλύψει τήν ταυτότητα της, τή ζωή της και τούς ἀγώνες τῆς σά μέσον γιά την ἀναπτύξη τήν συνειδήσης και τήν ἀλληλεγγύη στή σεωτερικό τῆς κοινωνικῆς κοινότητας.

’Η παραγωγή αὐτών τῶν ταινιῶν τοῦ λαοῦ είναι μέρος μιᾶς ἀνταλλαγῆς ιδεῶν και διαδικασίας ἐργασίας τῆς οποίας ὅλα τά στοιχεῖα, ίδεες και δραματική σύνθεση ἐνός εἰδικοῦ θέματος, ἀποφασίζονται ἀνάλογα μὲ τίς ἀνάγκες και τίς ἀπαιτήσεις τοῦ λαοῦ. ’Αποφασίζουν μόνοι τους γιά τήν μορφή και τό περιεχόμενο τής ταινίας, και συμμετέχουν ἐνεργητικά στήν κατασκευή τής και κατά τήν διάρκεια συζητήσεων γύρω ἀπό τά θέματα πού διαλέγονται και χρησιμοποιώντας τά τεχνικά μέσα και τά ἐργαστήρια.

’Η ὄμάδα Cinema Action ἔχει παράγει 14 μαρτυρόσπερτες ταινίες σό 16 χιλιοστά, ὅπου ἔχουν καταγραφεί πολλοί κοινωνικοί, πολιτικοί και κοινωνικοί ἀγώνες στήν σύγχρονη Βρετανία. ’Ανάμεσα σ’ αὐτές, ἀνάφερουμε ἐνδεικτικά τίς ἀκόλουθες:

*Squatters (1965-70,22’)*: “Ενα φίλμ γιά τὸν ἀγώνα τῶν ἀστεγάστων ἐνάντια στήν τάξη τῆς κτηματικῆς κερδοσκοπίας τοῦ Λονδίνου.

*Ο ’Αγώνας τοῦ U.C.S. (1971,24’)*: ἡ κινητοποίηση γιά νά ἀποφευχθεῖ τὸ κλείσιμο τῶν ναυπηγείων και ἡ καταστροφὴ ὀλόκληρης τῆς κοινότητας.

*Κάτω τὰ χέρια ἀπό τίς φοιτητικές ἐνώσεις (1972,42’)*: “Ενα φίλμ πάνω στὸν ἀγώνα τῶν φοιτητῶν γιά τὸ δικαιώμα τῆς αύτονομίας τῶν ἐνώσεων τους.

*Λαός τῆς ’Ιρλανδίας (1969-72,105’)*: “Ενα φίλμ γιά τήν ’Ιρλανδική ἐργατική τάξη, σὲ συμπαράσταση στὸ λαό τοῦ ’Ελεύθερου Ντέρρου.

*Η τανία τῶν μεταλλούχων (1974-75,49’)*: “Ενα γενικὸ φίλμ γιά τήν ἐργασία, τίς βιωτικές συνθῆκες και τούς ἀγώνες τῶν κοινότητων τῶν μεταλλούχων στήν Βρετανία 1926-1974.

## Διανομή

’Η ὄμάδα Cinema Action χρησιμοποιεῖ ἐδῶ και 7 χρόνια ἔνα κινητό συνεργείο προβολῶν. Τό κινητό αὐτό συνεργείο προβάλλει τανίες σ’ ὀλόκληρη τήν Βρετανία καθ’ ὅλη τήν διάρκεια τοῦ ἔτους. « ’Έχουμε πλατεία πρακτικής ἐμπειρία - ύποστριψεις ἡ ὄμάδα - ἀπό προβολές σὲ κοινωνικές αἴθουσες, καντίνες ἐργοστασίων, ἐργατικές πολυκατοικίες, ὅμι-

λους νεότητος, σχολεία, τοπικές συνδικαλιστικές ὄργανώσεις, γιαπία και καφενεῖα. Αύτη ἡ πλευρά τῶν δραστηριοτήτων μας ἔχει αύξησει τήν συνειδότητα και τήν ἐκτίμηση τοῦ κινηματογράφου στοὺς κόλπους τῶν ἐργατικῶν κοινοτήτων τῆς Βρετανίας. ’Η τανία μας ’Ο ’Αγώνας τῶν U.C.S. προβλήθηκε και συζητήθηκε μὲ 20.000 ἀτόμα».

’Η αὐξηση τῆς ζήτησης τῶν ταινιῶν τῆς ὄμαδας είχε σάν ἀποτέλεσμα τήν ίδρυση μιᾶς ύπτηρεσίας διανομῆς μὲ τήν κλασική ἔννοια. Τό δίκτυο αὐτό διανομῆς ύπηρετει ποτικές κοινότητες, συνδικαλιστικούς ὄργανισμούς, σχολεία, πολιτεχνικές σχολές και πανεπιστήμια.

## Τό ἐργαστήριο

’Η ὄμάδα διαθέτει: 2 αίθουσες μοντάζ, μιὰ αίθουσα μεταγραφῆς ἥχου, μιὰ αίθουσα προβολῆς και μιὰ αίθουσα ἐργασίας. ’Ο τεχνικός τους ἔξοπλισμός περιλαμβάνει: μουβιόλα 16/35 χλσ. (Steinbeck), συγχρονιστή εικόνων, ὄργανα μεταγραφῆς ἥχου 16/35 χλσ., μαγνητόφωνο, μηχάνημα προβολῆς, κλπ. ’Ο ἔξοπλισμός τοῦ ἐργαστηρίου χρησιμοποιείται ἐπίσης ἀπό σπουδαστές κινηματογραφικών σχολῶν γιά τίς διπλωματικές τους ταινίες. Τά γυμνασιόπαιδα τῆς περιοχῆς ἐπίσης πυροῦν νά γυρίζουν και νά μοντάρουν ταινίες στά ἐργαστήρια

τους. 'Ομάδες άπό τις 'Αφρικανικές, 'Ινδικές, Κεϋλανέζικες, Ισπανικές, Φιλιππινέζικες, Πορτογαλικές και 'Ιταλικές μειονότητες του Λονδίνου είναι έλευθερες νά χρησιμοποιήσουν τις δυνατότητες μοντάζ και προβολής των έργαστηριών χωρίς καμπά

έπιβαρυνση.

#### Οικονομικά

'Εκτός από δωρεές και έρανους στην έργατική τάξη το *Cinema Action* έχει δεχτεί τά έγχη κονδύλια: £250 από το Clydebank Town Council της Γλασκώβης το

1972. Μετά 5 χρόνια έπισης από το B.F.I. ύλικο άξιας £ 1.000 και άλλα £ 915 μετά τη περάτωση της Ταινιάς των μεταλορρύχων. Παρ' ολά αυτά, ο άγνωνας για την έπιβιωση του *Cinema Action* παραμένει σκληρός.

#### Έλβετία

'Η *Filmcooperative Zurich* (FCZ) δημιουργήθηκε το 1972 από περίπου 10 άνθρωπους που σχολούνταν με τον κινηματογράφο. Στην άρχη ήταν άπλως μιά ταινιοθήκη όπου τα νέα μέλη πού προσχωρούνταν προσέφεραν ένα φίλμ που είχαν φτιάξει (Krawal): ένα φίλμ πάνω στό νεανικό άντι-αυταρχικό κίνημα στην Έλβετία. Γάμος 'Έργαταν, οι 'Έλβετοι στον Ισπανικό έμψυλο πόλεμο. Μια άπεργια δέν είναι κατηχητικό, ταινίες που έχουν πάρει διεθνή βραβεία, πράγμα που βοήθησε το FCZ στη διανομή). "Άλλες ταινίες ήταν προσφορές από ένεους κυρίων συναδέλφους κινηματογραφιστών: Κόκκινες σημαίες φανούνταν καλιτέρα. Ο καιρός των στρατηγών πάνω στό πραξικόπεμπτα της Βολιβίας. Ο πόλεμος των Μουσιών πάνω στό πραξικόπεμπτα της Χιλής κ.α.

Σ' αυτό τό πρώτο στάδιο λοιπόν, τό FCZ λειτούργησε άπλως σάν ούστημα διανομής 'στρατεύμενων' ταινιών. Τό FCZ έδινε την δυνατότητα σε διάφορες κοινωνικές και πολιτικές θέματες νά χρησιμοποιούν έλεβτικά και ένα φίλμ νιά την δουλειά τους. Τό

FCZ δέν προσφέρει μόνο ταινίες, διαφωτιστικά φυλλάδια, και εισηγητές - συζητητές, άλλα και τεχνικό έξπολισμο. 'Ετοι, το 1974 1/3 των προβολών, ίδιατερα στην έπαρχια, γίνονταν μέ το δικό τους μηχάνημα προβολής και θόβονη. 'Η κανονική τιμή της διανομής είναι 2 έλεβτικά φράγκα τό λεπτό: γιά χρηματικά άσθενεστερες θέματα ή τιμή είναι χαμηλότερη. Σ' αύτες τις περιπτώσεις τό FCZ ζητάει άναφορές γιά τις άντιδράσεις του κοινού στις ταινίες.

Τό 1975 τό FCZ - που έχει την οργάνωση κοπερατίβας - άριθμει περίπου 40 συναδέλφους που ύπεργραψαν ένα μερίδιο 150 φράγκων. 'Η διοίκηση άποτελείται από 3 πρόσωπα που είναι άνακλητά μέ απλή πλειοψηφία. 'Ενα άπ' τα σημαντικά καθήκοντα της διοίκησης είναι οι διαπραγματεύσεις μέ τηλεοράσεις και ένεους δραγανισμούς διανομής.

'Από τη διανομή στην παραγωγή

- Μετά τις θετικές έμπειριες που είχαμε μέ τό έργο Μία άπεργια δέν είναι κατηχητικό (περίπου 100 προβολές μέσα σ' έξη μήνες) τό FCZ άπεφάσισε τό καλοκαίρι τού 1975 νά περάσει από τη δια-

νομή (πού οικονομικά ήταν προσδοκόφρα) στην παραγωγή. 'Η άφορμή ήταν μιά άμεση λαϊκή κινητοποίηση έναντι στην κατασκευή ένος κέντρου πυρηνικής ένεργειας στο Kaiserstutzen κοντά στη Βασιλεία. Μέ 20.000 φράγκα από δάνεια και δωρεές, και 10.000 από τόν κινηματογραφιστή έγινε ένα ντοκιμαντέρ 25' πού έκανε περίπου 40 προβολές τούς πρώτους δύο μήνες. Στη δομή του τό φίλμ είναι κατασκευασμένο σάν την 'Απεργία δέν είναι κατηχητικό: τά πρόσωπα παρουσιάζονται και μιλάνε δού γίνεται πιό φυσικά. 'Η έπεμβαση μας είναι μόνο στο μοντάζ, και με τήν χρησιμοποίηση τίτλων άναμεσα στις σεκάνς - ποτέ μέ σχόλιο.'

Τό καλοκαίρι τού 1975 τό FCZ δημιουργήσε την *Filmcollectiv Zurich A.E.*, κυρίως γιά νομικούς και έπιχειρηματικούς λόγους: άναλαμβάνει έτοις έπαγγελματικά δουλειές μέ τήν πλειδόραση και νοικιάζει σε τρίτους τά μηχανήματά της.

Τό FCZ έπιζητει τις καλύτερες δυνατές σχέσεις μέ ένα ουστημάτων διανομής και παρόμοιες ένεις νέες θέματα.

#### Ιταλία

Τό πειραματικό Κέντρο Κινηματογραφία τής Ρώμης - τό περίφημο Centro - ιδρύθηκε άπό το Μουσολινικό καθεστώς τό 1936. Θα άναφέρουμε έδω οχηματικά τις διάφορες ιστορικές περιόδους που πέρασε τό C.S.C. (Centro Sperimentale di Cinematografia) και τά χαρακτηριστικά τους, και στό τέλος τις προτάσεις γιά μιά βασική μεταρρύθμιση που θά τό βγάλει άπό την σημειωνή του κρίση. Α' (1936 - 42): 'Ιδρυση τού C.S.C. Τό Centro είναι μέρος ένος σχεδιού κρατικού παρεμβατισμού στο πεδίο του κινηματογράφου που έχει οκοπά νά καταστήσει την Ιταλία αυτάρκη κινηματογραφικά. Τό φασιστικό πλάνο καλύπτει δόλκηρη την διαδικασία πραγματοποίησης: παραγωγή, διανομή, έξοδα χειρισμού. Τό Centro

χωρίζεται σέ 5 τμήματα: διεύθυνση, δράμα, ντεκόρ, φωτογραφία και καταγραφή ήχου. Διευθυντής και καθηγητές της σχολής, όπως είναι φωτικό, έμφορούνται από μιά ιδεαλιστική αισθητική ίδεολογία.

Β' (1943-46): 'Ο πόλεμος διακόπτει τις δραστηριότητες του Centro που ξαναρχίζει νά λειτουργεί στό τέλος τού 1946 κάτω από την διευθύνση τού U. Barbaro, γνωστού άντιφασίστα άγνωστη. Είναι πάρα πολύδιστος έντονου πειραματισμού μέσα σέ άθλες ύλικες συνθήκες που τελειώνει διώμας γρήγορα γιά πολιτικούς λόγους.

Γ' (1947-55): 'Επιστρέφει τού προπολεμικού διευθυντή L. Chiarini, που έπιβεβαίωνε την συνέχιση των προπολεμικών δομών. Τό γόητρο της σχολής αύξανεται, και ή

σχολή κρατάει όργανικούς δεσμούς μέ την παραγωγή μέσω συμφωνιών μέ τις δύο βασικές έπιχειρησεις παραγωγής και ένθαρρυντάς τόν κρατικό παρεμβατισμό. Τά τμήματα αύξανονται από 5 σέ 7. Έπισης ένοιοι οπουδαστές γίνονται δεκτοί σάν άκροατες.

Δ' (1956-67): 'Αρχίζει η άπομνωση τής σχολής από τόν κόδιον της παραγωγής: τό φαινόμενο αύτό γίνεται άκομα πόλιστη στοτά τό 1962. Χάνει τόν ρόλο της σάν «έπαγγελματικό κέντρο» και άρχιζει μιά προσδετική σκληρώση τών διδακτικών και όργανων δομών τού C.S.C. Οι ιδωτικές έπιχειρησεις έλεγχονται από τούς Αμερικανούς και οι δημόσιες δέν καταφέρουν νά αποκτήσουν αυτονομία. 'Υπ' αύτες τις

συνθήκες τὸ *Centro* προσπαθεῖ νά ἐπιβιώσει σάν γραφειοκρατικός ὄγρανισμός.

Ε' (1968-71): Τὸ *Centro* καταλαμβάνεται ἀπὸ τοὺς σπουδαστές σάν ἀποτέλεσμα τῶν ἀγώνων στὸν δημόσιο τομέα τοῦ κινηματογράφου. Οἱ λειτουργίες καὶ οἱ στόχοι τῆς σχολῆς θέτονται ὑπὸ συζήτηση. Ἀλλάζει τὸ σῶμα τῶν καθηγητῶν καθὼς καὶ ἡ ἀκαδημαϊκὴ πειραματισμὸς καὶ αὐτοδιοίκηση.

ΣΤ' (1972-74): Τὰ μαθήματα ξαναρχίζουν μὲ μιὰ ἀναγγελία συναγωνισμοῦ ποὺ εἰσάγει μιὰ νέα γραμμὴ ἀναζήτησης καὶ ἔρευνας σ' ἕνα πολὺ προχωρημένο (Ἀμερικάνικο) ἐπίπεδο πού είναι τελειωτικά ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴν καὶ ὄργανωτικὴν πραγματικότητα τῆς ἴδιας τῆς σχολῆς. Οἱ σπουδαστές καὶ ἡ διεύθυνση δίνουν δημοσιότητα στὴν κατάσταση τῆς σχολῆς ποὺ ἔχει χάσει τελειωτικὴ τὴν θεωρικὴν λειτουργία. Σχηματίζεται μιὰ «πολιτικὴ συνέλευση» ἀπὸ όπου βγαίνει μιὰ «πολιτικὴ ἐπιτροπή» ποὺ διαγράφει ἔνα «σχέδιο «Ἐπέμβασης» πάνω στὶς δομές καὶ τὶς προγραμματικές κατευθύνσεις τοῦ *Centro*.

Θὰ παραθέσουμε ἑδῶ μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ «Σχέδιο «Ἐπέμβασης», τὶς προτάσεις γιὰ τὴν ἀνάνεωση τοῦ *Centro*, γιατὶ πιστεύουμε ὅτι μποροῦν νά συμβάλλουν στὴν ἑλληνικὴ προβληματικὴ πάνω στὶς κινηματογραφικές σχολές.

Ἡ ἔκθεση ἀρχίζει μὲ τὴν διατύπωση ὅτι ὑπάρχουν στὸν κόσμο 3 εἰδὴ σχολές ποὺ μποροῦν νά καταλογηθοῦν ὡς ἔξης:

1. Σχολές κινηματογράφου μὲ τὴν μορφὴ Πανεπιστημιακῶν «Σχολῶν» γιὰ τὴν ἐκπαίδευση διαχειριστῶν τῆς Κρατικῆς Βιομηχανίας Κινηματογράφου (κυρίως στὶς Ἀνατολικὲς χώρες).

2. Σχολές κινηματογράφου μὲ βασικὸ στόχο τὴν τεχνικὴν εἰδίκευση,

μέρος κάθε πολιτιστικοῦ ὄγρανισμοῦ (π.χ., στὶς ΗΠΑ κάθε Πανεπιστήμιο ἔχει κι ἔνα τμῆμα κινηματογραφίας).

3. Οἱ «εὐρωπαϊκὲς» κινηματογραφικές σχολές ποὺ είναι ἀκόμα βασισμένες πάνω σὲ «Βιοτεχνικά» σχήματα, πεπαλαιώμενες πιά, σχετικά μὲ τὴν περιπλοκότητα τῆς ὄγρανωσης τῆς κουλτούρας καὶ τῆς κινηματογραφικῆς βιομη-

χανίας σήμερα. Οἱ ἐμπειρίες τῶν ἀγαμορφωτῶν τοῦ *Centro* πηγάδουν ἀπὸ τὴν κρίση μᾶς τέτοιας σχολῆς.

Μερικές ἀπὸ τὶς γενικές κατευθυντήριες προτάσεις είναι οἱ ἀκόλουθες:

1. Τὸ σχέδιο ἀναδιοργάνωσης πρέπει νά ἀποφύγει νά ἔναστημιστικοὺς κορπορατιστικὲς δομές.

2. Τὸ σχέδιο πρέπει νά λάβει ὑπὸ δψη τοῦ τὴ σχέσην ἀνάμεσα στὴ πληροφόρησην καὶ τὴν παραγωγή, ὅπως καὶ τὶς μεθόδους ἐκπαίδευσης ὑψηλῆς στάθμης τεχνικῶν.

3. Πρέπει νά ὄργανωσθοῦν ὄργανωτικοὶ δεσμοὶ ἀνάμεσα στὴν κινηματογραφικὴ σχολὴ καὶ τὸ εἰδός τῆς πολιτιστικῆς γνώσης ποὺ προσφέρει τὸ Πανεπιστήμιο (ὅπως π.χ. στὶς ΗΠΑ καὶ τὴν Σοβιετικὴ «Ἐνωση»).

4. Η νέα ὄγρανωση τῆς σχολῆς πρέπει νὰ τείνει νὰ τὴν κάνει νά λειτουργεῖ ὄσο δυνατὸν τὸ λιγότερο σάν «σχολὴ» μὲ τὴν κλασικὴ ἔννοια, κι ὅσο γίνεται πειροσκόπερο σάν «ὕπερεσία»: δηλαδὴ σὰν μιὰ δομὴ ποὺ μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖται ὅπι σκονινικές δυνάμεις ἐνδιάφερονται, ἐνώ συγχρόνως νά είναι ἔνας χῶρος ὅπου μποροῦν νά μελετηθοῦν οἱ ποιό προχωρημένες τεχνολογικές καὶ ἰδεολογικές ἔξελίσεις.

5. Πειροστέροι ἄνθρωποι μὲ διαφορετικὴ λειτουργίας πρέπει νά «περνῶνται» ἀπὸ τὸ *Centro*. Μόνο αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα ἐμπειριῶν καὶ ἐπαγγελματικῶν «πεπραγμένων» μπορεῖ νά δώσει μιὰ νέα δυναμικότητα στὴ σχολή.

6. Μονοετὴ «Stages» πρέπει νά σχεδιαστοῦν ὥστε η σχολὴ νά καρτάρει ἀπαφή μὲ τὶς πιὸ προχωρημένες ἐμπειρίες στὴν χώρα καὶ νά δημιουργεῖ διαλεκτικές σχέσεις μαζὶ τους.

Ποιὸ συγκεκριμένα, γίνονται οἱ ἀκόλουθες προτάσεις:

1. Τετρατῆς κύκλος σπουδῶν μὲ συναγωνιστικές ἔξετάσεις, κάθε 2 χρόνια γιὰ 20 σπουδαστές. Τὰ δύο πρώτα χρόνια θὰ προσφέρουν μιὰ πολιτιστικὴ - κριτικὴ ἐκπαίδευση. Συνεργασία μὲ τοὺς σπουδαστές τῶν «Stages» γιὰ τὴν παραγωγὴ ταινιῶν ποὺ προορίζονται γιὰ μιὰ συγκεκριμένη διανομή.

Ο κύκλος τῶν τελευταίων δύο ἑταῖρων θὰ πρέπει νά δίνει τὴν δυνατότητα στοὺς σπουδαστές νά πειραματιστοῦν όχι μόνο μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ καὶ γλώσσα ἀλλὰ καὶ μ' ὀλόκληρο τὸν κύκλο παραγωγῆς.

2. Δύο όμαδες ἀπὸ μονοετὴ «Sta-

ges» (30 σπουδαστές γιὰ τὴν κάθηση ὁμάδα) μὲ ὑπότροφίες ἀπὸ τὶς περιφερειακές διοικήσεις, τὰ συνδικάτα καὶ τὰ πανεπιστήμια.

3. Η ἀδάκοπη παραγωγὴ 2 ἢ 3 ταινιῶν σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ινστιτούτο Luce καὶ τὴν Τηλεόραση. Οἱ ταινίες μπορεῖ νὰ είναι ταινίες μὲ ὑπόθεση, ιστορικής κριτικής, ἢ ἐπιστημονικού κινηματογράφου ἀλλὰ ὅλες πρέπει νά έχουν σὰ στόχο τὸν πειραματισμὸς στὶς δομές καὶ τὸ κόστος παραγωγῆς.

4. Οἱ σπουδαστές πρέπει νὰ παρακολουθοῦν διάφορα τμῆματα σπουδῶν ἀνάλογα μὲ τοὺς ἐπαγγελματικούς τους προσανατολισμούς. Η εἰδικευση αὐτή δὲν έχει σκοπὸ τὴν δημιουργία τεχνικῶν, ἀλλὰ εἰδίκευμένων τεχνικῶν λειτουργικά ἀνάγκαιων μέσα στὰ πλαίσια τῆς θέμικης ἐπικράτειας.

5. Τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ πού είναι ὑπεύθυνο γιὰ τὴν «τεχνικὴ ἐκπαίδευση» θὰ πρέπει νὰ ἀνανεώνεται ἀνάλογα μὲ τὶς τεχνικές καὶ θεωρητικές ἀνάγκες, μὲ δύο ἢ τρία σταθερά στοιχεῖα.

Τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ θὰ υποδιαιρεθεῖ σὲ τρία τμῆματα ποὺ νὰ ἀντιστοιχοῦν στὰ τρία πεδία δραστηριότητας τῆς παραγωγικῆς μονάδας:

α) Θεωρητικό, γιὰ μιὰ βαθύτερη μελέτη τῆς κινηματογραφικῆς θεωρίας καὶ γιὰ τὴν ἔρευνα σεμάτων ποὺ ἀνακύπτουν στὴ δουλειά τῆς παραγωγικῆς μονάδας.

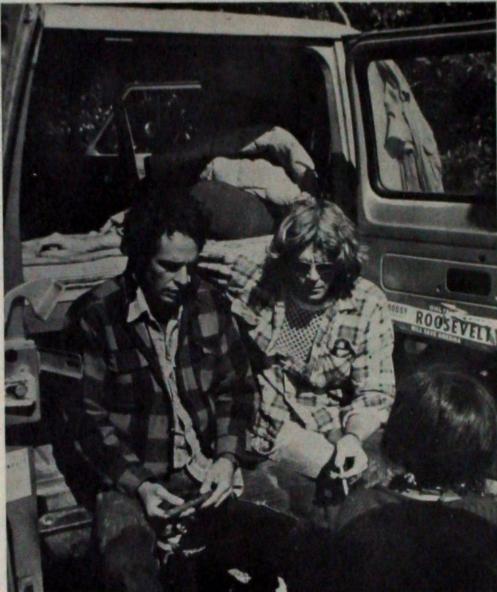
β) Τεχνικό, μὲ στόχο τὸν πειραματισμὸ στὶς πιὸ προχωρημένες τεχνικές καὶ τὴν διαδικασία τῆς διατήρησης τῶν τεχνικῶν μέσων.

γ) Πολιτικά, μὲ στόχο τὴ μελέτη τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ C.S.C καὶ τοὺς πολιτικούς θεσμούς πού τὸ περιβάλλουν.

6. Τὰ μονοετὴ «Stages» πρέπει νὰ δίνουν τὴν δυνατότητα νά γίνονται σταθερὲς ἐπαφές μὲ τὶς περιφερειακές διοικήσεις, συνδικάτα καὶ πανεπιστήμια, ἀφοῦ τὸ *Centro* μετατρέπεται σε χώρο ὅπου οἱ θεσμοὶ αὐτοὶ μποροῦν νά ἀναμετρηθοῦν δημιουργικά, καὶ δὲν είναι πιὰ μιὰ δεξαμενή ὅπου «ψαρεύονται» εἰδίκευμένοι.

A. ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

1. 'Υπάρχει ἐπίσης στὴν σχολὴ μία ἀτμόσφαιρα ἀμιλας ποὺ ἐμφυσεῖται, μπορεῖ νὰ πεῖ κανείς, «δομικά»; σὰν παράδειγμα ἀνάφερουμε στὶ φέτος ἀπὸ τὰ 16 διπλωματικά σενάρια, μόνο τὰ 6 θὰ μποροῦσαν νὰ πραγματοποιηθοῦν.



‘Η ”Αλλη Αμερική  
τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

Συζήτηση μὲ τὸν Robert Kramer

«Εμείς στην ‘Αμερική», λέει ότι Ρόμπερτ Κράμερ, «άναρωτιόμαστε: τί νά κάνουμε; Νομίζω ότι έσεις στην Εύρωπη βάζετε μᾶλλον στὸν έαυτό σας τὸ έρώτημα: τί νά σκεφτούμε; Έμείς οἱ ‘Αμερικάνοι άναρωτιόμαστε τελικά: πώς νά ζήσουμε; Κι ίως νά υπάρχει σ’ αὐτήν τησσαράκη μας ένα είδος φαιολογικού, γήινου υπάρξιουμοι.

Ναι, πάς νά ζήσουμε; Πώς νά «κολλεκτιβοποιηθούμε» γιά νά παλέψουμε μαζί μι θετικό τρόπο; Ξέρουμε τώρα ότι χρειάζεται άρκετάς καιρούς γιά νά βρεθεί μιά πρόσδικη λύση στά έσωτερικά μας προβλήματα, όπως έποισης έξερουμε ότι ή δυμαδική ζωή μας μπορεί νά θεωρηθεί υποχώρηση. Ξέρουμε ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά άναμεσα στήν πραγματικότητα και τήν θοπική που έχουμε έμεις γι’ αύτην, άναμεσα στής έπιδωξεις μας και σ’ αύτό πού υπάρχει. Το Milestones είναι αύτό πού υπάρχει, είναι ένα υλικό πού ξεκινώντας απ’ αύτό ό θεατής θά έπρεπε νά οδηγηθεί σ’ έναν προ-

βληματισμό πάνω στὸν έαυτό του, στὸν νά καταλήξει σε τελική άναλυση σε μερικές έπιλογές».

Μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο θίγει ό Ρόμπερτ Κράμερ τὸ πρόβλημα πού ἀποτελεῖ και τὸ υπόστρωμα τῆς ταινίας Milestones πού γύρισε μαζί με τὸ Τζών Ντάγκλας, τὴν όποια είδαμε μιά πρώτη φορά τὸν Μάη τοῦ 1975 στὶς Κάννες και ξαναείδαμε ἀργότερα, τὸν Ιούνη τοῦ 1976 στὸ Βερολίνο (Βλέπε κείμενο τοῦ Nikos Λυγγούρη σ’ αὐτὸ τὸ τεύχος και τοῦ Louis Seugrin στὸ Σ.Κ. ’76 No 8 οελ. 22). Αὐτή η διδάσταση, δητὸ σημειώνει πολὺ σωστά ό Jacques Rancière σὲ μιὰ συνέντευξη του στὰ Cahiers du Cinéma ἀρ. 268/269, είναι μιά «γενεαλογική» διάσταση, πράγμα πού σημαίνει ότι αύτη ἡ ταινία βρίσκεται μπλεγμένη σ’ ἔναν ιστὸ έπικαθορικῶν «τοποθετεῖται σὲ μιὰ ιστορία εἰδῶν» κι όχι «μορφῶν», όπως συμβαίνει μὲ τὸν ευρωπαϊκὸ κινηματογράφο.

«Ο Κράμερ κι ο Ντάγκλας μποροῦν νά βάζουν τὴν άριστερά

νά μιλάει κατευθείαν, νά κάνουν κατανοητὸ τὸ πώς σχηματίζεται ένας στρατευμένος χώρος, τὸ πώς μετασχηματίζονται μιὰ μορφὴ κι ένα ιδανικό στράτευσης, άκριβώς γιατὶ έχουν πίσω τους μιὰ κάποια γενεαλογικὴ παράδοση τοῦ άμερικάνικου κινηματογράφου. Ένων η δική μας φιλμικὴ παράδοση, σὰν βαθιὰ άμνησιακὴ πού είναι, ζει πάνω σὲ κώδικες και τυπολογίες, ἀν και παίζει τακτικά μ’ αὐτὴν τὴν ἐλάφρη μετατόπιση πού μᾶς ἐπιτρέπει κάθε έξη μηνες νά χαιρετίζουμε έναν καινούριο τόνο στὸν κινηματογράφο μας, ό άμερικάνικος κινηματογράφος έπαιξε συνειδητά, ἀναπάρστησε τὸ θρύλο τοῦ σχηματισμοῦ τοῦ κώδικα, τὸ ούστημα τῶν χειρονομιῶν, τῶν μετατοπίσεων και τῶν ἀνταλλαγῶν πού καταλήγουν στὸ νά άυτοανγνωρίζεται μιὰ κοινότητα σὰν τέτια, μέσα ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση τοῦ νόμου της» (Rancière στὰ Cahiers, στὸ Ιδιο).

Ο Ρόμπερτ Κράμερ, στὸν

όποιον θέσαμε μερικά έρωτήματα, δέν είναι άγνωστος, άκομα κι ἄν (μέχρι σήμερα) οι ταίνιες που δέν έχουν προβλθεί στη χώρα μας. Ιδρυτής του «Newsreel», ένος όργανοιο παραγωγής και διανομής ριζοσπαστικών και στρατευμένων ταινιών, πού δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60, έγραψε και σκηνοθέτησε πριν ίρη το Milestones τρεις μεγάλους μήκους ταινίες: *In the Country* (Μέσα στή χώρα), *The Edge* (Η κόψη) και *Ice* (Πάγος), διεισδυτικά και διάφανα πορτράιτα της άναπτυξης της Νέας Αριστεράς στις Η.Π.Α. «Άν στό *Ice* σκιαγραφόταν ο άδειός μας κάποιας φράξιας τής άμερικανικής έπαναστατικής άριστεράς, πού ήταν βυθισμένη στόν πολιτικό βολονταρισμό και την βίαιη δράση σε μιά προσπάθεια άποφυγής του πάντοτε κινούντοντος άφοιμούς της άπο τό σύστημα, άν αύτή ή ταινία έκφραζε άκομα περισσότερα τά έπαναστατικά φαντάσματα μαίς κάποιας άκρας άριστεράς πού ήταν έξεγερμένη ένάντια στήν έξουσία τού κεφαλαίου, στόν πλεύρο του Βιετνάμ, στήν συνεχή έπικράτηση της άδικιας μέσα στήν άμερικανική κοινωνία κι άξι τόσο τήν συνεκτική κι υπολογισμένη δράση, τό Milestones, άντιτελα, σημαδεύει και προχωρεί παραπέρα μιά άλογκηρη πορεία: στό μεταξύ, μαρεμβλήθηκαν οι «συμφωνίες τού Κίσινγκερ» σχετικά με τό Βιετνάμ, πού έπανταποθέτησαν, άπως έξηγουν οι δημιουργοί τής ταινίας, μιά άλογκηρη πολιτική πρακτική. Τό Milestones, είναι μιά στιγμή άναδιπλωσης, πού μπορεί νά παρουσιάζεται έπιφανειακά σάν άπισθοχώρηση, άλλα πού δέν είναι παρά ή στιγμή τής άναζήτησης μιάς ταυτότητας. Είναι ή άναζήτηση νέων έμπειρων, ή έγκαθιδρυση νέων σχέσεων, μιά νέα κι άπαλλαγμένη άπο άπατός της ματιά. Είναι ή καθημερινή ζωή μιάς μεγάλης κοινότητας «κοινωνικά εξεριζώμενων», πρώντη στρατευμένων, πού έχουν έρθει σέ ρήξη μ' αύτό πού δυναμάθηκε «κίνημα» (*Movement*), οι σκέψεις τους πάνω στήν πρακτική τους, τά έρωτήματά τους γιά τις προσωπικές σχέσεις (στό ζευγάρι, στήν οικογένεια), οι δεσμοί τους με τή φύση, με μιά κουλτούρα πού άλλοτε άπερριπταν κάπως αύθορμητα, άλλα πού δέν έκαναν παρά νά ζουν και ν' άναπτυσσονται μέσα της. Συνειδητοποίηση μιάς άλλης πραγματικότητας άπο τούς διανοού-

μένους πού βγήκαν κατευθείαν άπο τήν έκρηξη τής δεκαετίας του '60; Έπιπλον ξεκαθάρισμα μελικών υγράσιων και μιᾶς κάποιας άπογοήτευσης, γερά γαντζωμένων στό καθένα τους; Τό Milestones είναι άλλα αύτά, άλλα και κάπια παραπάνω. Κι έκει βρίσκεται ή έλκυστική, χειρόπιστη, συγκινητική του πλευραί: σ' αύτό πού πράγαξε άπο μιά άφηγηση πού βρίθει άπο άντιφάσεις, διαμάχες και συγκρούσεις πού μέσα τους επιπλέουν τά πρόσωπα, μιά άφηγηση - άντανάλαση τών δισταγμάτων τους, γεμάτη άπο «τραντάγματα», παρεκκλίσεις, άλματα, άπισθοχωρήσεις, διασταύρωσεις τών δράσεων, καλπασμούς τών άναπτυσσόμενων λόγων, τεμαχισμούς τών προσώπων.

Milestones, ταινία πάνω στήν άνα-σύνταξη τών δυνάμεων και τήν καινούρια στράτευση, στή διαδρομή, στήν ομοφριά τών άνειρων, στής συγκεκριμένες πραγματικότητες, στήν "Άλλη Άμερική.

M.D.

\* \* \*

Προτού παραθέσουμε έδω τήν ουζήτηση πού είχαμε με τόν Ρόμπερτ Κράμερ (χαρακτηριστική μορφή τού νέου προοδευτικού άμερικανού διανοούμενου, τού έκπληκτικά άμεσου και άπλισμένου με ζωτάνια, και ειλικρίνεια πού σε ταράζει, και με ίκανότητα άμεσης έπαφής με τό συνομιλητή τους) κρίναμε ένδιφέρον και χρήσιμο νά μεταφράσουμε έδω ένα μικρό κείμενο παρουσίασης τής ταινίας, πού έχουν γράψει οι Ντάγκλας-Κράμερ.

«Τό Milestones είναι ή Φωτιά - τό Νερό - ο 'Άέρας - Ή Γῆ - ο Λαός. Είναι μιά όψη τής Άμερικής της δεκαετίας του '70 κι έπισης ένα ταξίδι στό παρελθόν και στό μέλλον. Είναι μιά ταινία με πολλά πρόσωπα. «Ενας λαός πού έχει συνειδήση τής κληρονομιᾶς του, πού θεμελιώθηκε πάνω στήν γενοκτονία τών 'Ινδιάνων και τήν σκλαβιά τών Μαύρων. «Ενα έθνος άνθρωπων, πού πολλοί άναμεσά τους ψάχνουν σ' αύτό τό παρελθόν, προσπαθώντας νά διορθώσουν τά λάθη τού παρόντος τό έντονη στρατεύσεια γενοκτονίας τού βιετναμέζικου λαού.

Τό Milestones είναι ένα μωσαϊκό προσώπων και τοπίων πού άλλησσαδέχονται γιά νά σχηματίσουν έτσι τόν ίστο τής ταινίας. Υπάρχουν πολλές σκηνές σε άποκετές πόλεις, ύπαρχουν πρόσωπα και φωνές χωρίς τέλος άλλα μέ

πολλές άρχες. Ή ταινία διασχίζει τήν 'Αμερική, άπο τά χιονισμένα βουνά τού Βέρμοντ μέχρι τις κοιλάδες τής Ούτα, τά φυσικά γλυπτά τού Μόνιουμεντ Βάλεϋ, τούς καταυλισμούς τών 'Ινδιάνων Χόππι, τήν βρώμα, τήν άλιθοτητα και τήν ζωτικότητα τής πόλης τής Νέας 'Υόρκης.

Τό Milestones είναι μιά ταινία πάνω στήν άναγέννηση. Είναι ή άναγέννηση τών ιδεών και τών προσώπων, τών εικόνων και τών ήχων. Ο άργυλος τού τυφλού χωματώδως δοχείου είναι ή άναγέννηση τής γης. Τό παχύ χιόνι είναι ή ύποσχεση τής άνοιξης πού ξρεπεταί. Ή γέννηση ένος παιδιού είναι ένα σύμβολο και παράλληλα μιά άπτικη άναγέννηση τής ίδιας τής ταινίας. Είναι ταινία πάνω στήν ήρωικό βιετναμέζικο λαό που βρίσκεται μέσα στήν ίδια τήν ταινία. Είναι ταινία πάνω στήν ήρωικό βιετναμέζικο λαό, στήν θρίαμβο του και στό μέλλον του».

\* \* \*

Ή ιδέα τής ταινίας Milestones γεννήθηκε άρκετά περιεργα. Μετά τή ρήξη μας με τό πολιτικό κίνημα, συζήτησαμε με τόν Τζών Ντάγκλας και άποφασίσαμε νά κάνουμε μιά ταινία, χωρίς νά ύπαρχει καμιά άξιόλογη αίτιολογηση. Γιά νά σκεφτούμε μόνο, πάνω σε μερικές άπειρεις πού είχαμε στό παρελθόν, και γιατί μόνο αύτό ξέραμε νά κάνουμε. Κάναμε λοιπον αύτην τήν ταινία πάνω στά κομμάτια αύτης τής κουλτούρας πού γνωρίζαμε καλά, και πάνω στό τέμπο και τόν ρυθμό τής ζωής γύρω μας. Πάνω στή ζωή μας και στή ζωή τών άνθρωπων πού άγαπούσαμε πολύ, πάνω στής άντιφάσεις τής ζωής αύτών τών άνθρωπων. Γράψαμε ένα σενάριο πολύ πλήρες. 'Ολοι οι διάλογοι θριασκόντουσαν γραμμένους σ' αύτό, δέν ύπερβαν καθόλου άυτοσχεδιασμού. Κάναμε πολλές άλλαγές με τούς ηθοποιούς, συζητώντας μαζί τους, άλλα τό μεγαλύτερο μέρος ήταν γραμμένο.

Τό γύρισμα και τό μοντάζ διάρκεσαν συνολικά σχεδόν ένα μισό χρόνο. Τό πιο δύσκολο ήταν τό μοντάζ, όπου δουλέψαμε σχεδόν ένα χρόνο γιά νά φτάσουμε σ' αύτη τή βερσιόν τών τριών ώρων και δεκαπέντε λεπτών πού είδες.

M.D.: 'Η ταινία σου μοιάζει νά είναι ταινία πάνω στήν άναδιπλωση μιάς κάποιας έπαναστατικής



άριστερας πού χαρακτηρίσθηκε στή δεκαετία 60-70 από μιά πρακτική βίαιης δράσης, δημιουργήθηκε ένας αλλώστη το δέδειχνες στό *Ice*, πού μού είχε φανεί σάν μιά τανιά βασισμένη στις στιγμαίες έπαναστατικές έπιθυμίες μιᾶς όμαδας έπαναστατών φοιτητών και διανοουμένων. Μπορείς νά μού πεις στά γρήγορα τί είναι αυτό που άλλαξε από τότε στις ΗΠΑ, άλλά και στόν τρόπο πού βλέπεις τά πράγματα;

**P.K.** Σέ μια κάποια έποχη είχαμε έναν διαφορετικό τρόπο που μερικά πρόσωπα προσπαθούν νά βρούν τρόπο νά δώσουν μεγαλύτερη σημασία στήν πολιτική μέσα στήν ίδια τους τη ζωή. Προσπαθούν νά εισάγουν πολιτικές άξεις στήν καθημερινή τους ζωή. Τότε, τί είναι αυτό που λειπει από τό *Milestones*? Είναι, ή σημερινή πάλι ενάντια στήν κρατική ισχύ. Είναι ένα στοιχείο που λειπει από τή ζωή τους κι όχι μόνο από τή ταινία. Είναι ζήτημα τρόπου ζωής. Θά μπορούσε νά πει κανείς

στή δεκαετία τού '60 έπιδοθήκαμε σέ μιά πρακτική, είχαμε πολλές έμπειριες, κάναμε πολλές πολιτικές προσπάθειες και άνθελεις, νομίζω ότι χρειάζεται καιρός για νά άναλυθει αυτή η πρακτική και νά βρεθει ένας άλλος τρόπος άποτελεσματικής ένσωμάτωσης μιᾶς πολιτικής προβληματικής. "Ετσι, μπορούμε νά πούμε ότι από μιά δημόψη *Milestones* + *Ice* = οωστή πολιτική.

Δέν ύπάρχει μία κάποια άντιφαση στή δράση άναμεσα στίς δύο ταινίες;

— Χωρίς αμφιβολία. Οι προσπάθειες που γίνονται από τά πρόσωπα τού *Milestones*, ώστε νά βρεθει μιά σωστή λύση στά σερουαλικά προβλήματα, στή σχέσεις τού ζευγαριού, στά προβλήματα τών παιδιών, κ.τ.λ. έγιναν αναγκαίες από τά ίδια τά άριστα τών έπαναστατών τού *Ice*. Ήπαρχουν καλά πράγματα στό *Ice*, όπως είναι για μένα, π.χ. η στράτευση. Άλλα τά μειονεκτήματα βρίσκονται σ' όλες τίς άνθρωπινες πλευρές,

πού φυσικά δέν πρέπει νά παραμελούνται, άκόμα κι από τούς έπαναστάτες. "Ένας έπαναστάτης δέν είναι μιά μηχανή που παλεύει ενάντια στό κράτος. Γιά νά είσαι πραγματικά έπαναστάτης, πρέπει νά ένωματώνεις μιά στρατευμένη έμπειρια άλλά και μιά έπιστημονική και άνθρωπινη έμπειρια, κ.τ.λ. Μπορούμε νά πούμε ότι στό *Ice* οι άνθρωποι όδηγούνται δχι από μιά οωστή ιδεολογία, άλλα από μερικές πλευρές μιᾶς οωστής ιδεολογίας. 'Αποσπασματικά'. Γιά μένα και γιά τόν Τζών Ντάγκλας αυτές οι ταινίες είναι τά άποσπάσματα μιᾶς ιδεολογίας που θά έξελιχθει πού δέν ύπάρχει άκόμα σήμερα άλλα πού πρόκειται νά δημιουργηθει και νά έφαρμοσθει. Τό *Milestones* έπαιξε σημαντικό ρόλο στή ζωή μας γιά νά μάς κάνει νά καταλάβουμε αυτό που λείπει από τήν. Κι αυτό είναι πού προσπαθήσαμε νά ξεκαθαρίσουμε στό κείμενο τής παρουσίασης της ταινίας. Τό διάβασες;

Nai, βέβαια. Άλλα θά ήθελα

và ξαναγυρίσων σ' ἔνα ἄλλο σημεῖο. Εἶπες δὴ Icie + Milestones = σωστή πολιτική. Αὐτὸς ποὺ ἔδειχνες ὡτόσσο στὸ Icie ἡταν ὁ στρατεύμενος ἀγωνιστής στὸν ἐπαναστατική πρακτική του ἐνάντια στὸ κράτος, ἐνάντια στοὺς καταστατικοὺς μηχανισμούς. Στὸ Milestones λοιπόν, βλέπουμε τοὺς Ἰδίους ἀγωνιστές, ἀλλὰ στὶς μεταξὺ τους σχέσεις. Πράγματι, αὐτὸς που συμβαίνει εἶναι δὴ αὐτὸς οἱ ἀγωνιστές προσπαθοῦν νά βρουν ἐναντίον τρόπο καθημερινῆς ζωῆς που νά ἐναρμονίζεται μὲ τὴν πολιτική τους σκέψη, μὲ τὰ ἴδαινια τους. Αὐτὸς δὲν είναι; Προσπαθοῦν νά ἐνεργήσουν μὲ τέτιο τρόπο νά προβληματιστοῦν, ώστε οἱ σχέσεις ποὺ ἔχουν ἐγκαίδρυσει μεταξὺ τους νά μὴν ἀποτῶνται ἀπὸ τὶς πολιτικές τους θέσεις, ἀπὸ τὴν ἰδεολογία τους. Δὲν ἔχεις δῶμας ἔνα παίσαισδοξό συναίσθημα σὲ σχέση μὲ τὴν πολιτική κατάσταση στὶς Η.Π.Α. σήμερα; 'Ηθα ὑπῆρχε ἀντίθετα σήμερα μιὰ διαδικασία ἐπαναστατικοποίησης, μιὰ ἐπαναστατική συνείδηση ποὺ θὰ ἀντιπούσσοταν στοὺς νέους; Γίνεται πράγματι κάτι ἢ δῆλα είναι ἐπιφανειακά;

— Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς περιόδου ποὺ περιγράφει τὸ Milestones, τὸ πιὸ σημαντικὸ πράγμα είναι δὴ πολλοὶ ἀνθρώποι ἐνσωμάτωναν δῶλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στὴ ζωὴ τους. 'Αλλὰ ιῶσις ἀπὸ μιὰ δᾶλη πλευρὰ νά ἡταν μιὰ ὀπισθοχώρηση, ιῶσας νά μὲν μπορεῖ κανεὶς νά υπερασπισθεῖ αὐτὴ τὴν περίοδο. "Οπως καὶ νῦχει, πιστεῖς νά τῷρα ἀρχίζουμε νά ξαναχτίζουμε ἔνα λαϊκὸ κίνημα, κι δῆτα αὐτὸ προχωρεῖ. Γιατὶ, βλέπεις, τὸ πιὸ σημαντικὸ γεγονός τῆς ἐποχῆς μας ήταν σίγουρα ἡ πανωλεθρεία τοῦ ἀμερικανικοῦ ἰμπεριαλισμοῦ στὴν Ἰνδοκίνα. Αὐτὴ ἡ ἥττα μᾶς ἥλεκτρισε. "Εβαλε τὰ θεμέλια ἐνὸς ἀλλού κινήματος, μιὰς ἀναγέννησης ἀνάλογης μὲ τὴν οἰκονομικὴ κρίση καὶ τὸ ταρακούνημα τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Τὸ ἐρώτημα ποὺ τίθεται αὐτὴ τῇ στιγμῇ είναι τὸ ἀκόλουθο: πῶς νά οἰκοδομήσουμε ἔνα κίνημα ποὺ νά παλεύει ἐνάντια στὸν ἰμπεριαλισμὸ καὶ ταυτόχρονα νά ἀνταποκρίνεται στὶς ἀνάγκες τοῦ λαοῦ μας; "Ταν εἶχαμε τὸν πόλεμο, δῶταν ζουόμενο σὲ περίοδο ἀκρίμης, καὶ κατάσταση ἡταν πολὺ πιὸ δύσκολη γιατὶ βρισκόμασταν σὲ μιὰ θέση πάλι ἐνάντια στὸν ἀμερικανικὸ λαὸ ποὺ ἔμοιαζε νά ὑποστρέψει τὸν πόλεμο καὶ νά ζει ἀπὸ τὸν ἰμπεριαλισμό. 'Αλλὰ τῷρα

ποὺ οἱ ἰμπεριαλισμὸς στὴν Ἰνδοκίνα κατάρρευσε, μπορέσαμε νὰ δοῦμε, νὰ καταλάβουμε δὴ δᾶλα ὅσα ἡταν μισθῶντας σ' ἐμάς ἡταν τὰ ἔμεσα σὲ ἀπότελεσματα τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, σ' ἐμάς ἀλλὰ καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Πρέπει λοιπὸν τῷρα νὰ δραγμάσσουμε τὸν κόσμο πάνω στὶς γραμμὲς αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης. Ταυτόχρονα πολλοὶ νέοι ἀπότελεσμαν παραπάνω πειρά, σὰν τὰ πρόσωπα τοῦ Milestones. Τὸ κίνημα τῶν μαύρων ἔχει ὑποστεῖ τὴν ἴδια ἔξελιξι: παρατηρεῖται μικρότερη στράτευση τοῦ εἴδους «Μαύροι Πάνθηρες» τῆς δεκαετίας 60-70, ὑπάρχει μᾶλλον μιὰ διαδικασία «ξανασυγκέντρωσης» τῶν ιδεῶν δισὶ καὶ τῶν κοινοτήτων. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸν Τρίτο Κόσμο, στοὺς ἀγρότες, στοὺς τσικάνους ποὺ ἀποτελοῦν ἀναμφίβολα τὸ πιὸ σημαντικὸ μαζικὸ κίνημα ἀπὸ τὸ προσδευτικὰ κινήματα στὶς Η.Π.Α. Μὲ δυόλογία, πρὶν ειμασταν ἀπομονώμενοι καὶ καρποὶ τῷρα προσπαθοῦμε νὰ σπάσουμε αὐτὴ τὴν ἀπομόνωση, νὰ ξανασυγκέντρωσουμε τὸν κόσμο, νὰ πλησιάσουμε τὸν κόσμο, νὰ ἀνοιχτοῦμε...

Σὲ γενικές γραμμὲς δηλαδή, αὐτὴ τὴ στιγμὴ τὸ κίνημα στὶς Η.Π.Α. είναι ιῶσας λιγότερο ἐκρητικό, λιγότερο ὀφθαλμοφανές ἀπὸ δῆτα στὴν δεκαετία 60-70, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα δομεῖται πολὺ πιὸ γερά, πολὺ πιὸ βαθιά καὶ σὲ πλατύτερη κλίμακα.

— 'Ακριβῶς. Είναι πολὺ πιὸ ἀποφασισμένο ἐπίστημα. Πολλοὶ ἀνθρώποι δὲν έρουν δῆτα είναι ἀριστεροί, ἐνώ οἱ ιδεῖς τους είναι ἀριστερές. Πρέπει νὰ πλησιάσουμε τοὺς ἀνθρώπους, νὰ τοὺς μιλήσουμε. Μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια πρέπει νά πῶ δῆτα είμαι πολὺ αἰσιόδοξος. 'Η αἰσιόδοξια δὲν είναι μιὰ ἐννοια ντεμοντέ, υπάρχει σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, στὶς χώρες τοῦ Τρίτου Κόσμου, στὰ ἔθνικοπελευθερωτικὰ κινήματα. Τὸ νά μην είμαι αἰσιόδοξος σημαίνει δῆτα καταλαβαίνεις τὴ σημασία τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ σὰν ἀνώτατος σταδίου τοῦ καπιταλισμοῦ. Καὶ τὶ σημαίνει αὐτὸ στὴ ζωὴ μου; Πολὺ ἀπλά, δῆτα φτάσαμε στὸ τέλος. Κι αὐτὸ είναι κάτι καινούριο για μένα, πρὶν δὲν ἦμουν μαρειστῆς - λεινιστής, κι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀπόψη μποροῦμε νὰ πούμε ἐπίσης δῆτα τὸ κίνημα τῆς δεκαετίας 60-70 δὲν είχε δομηθεῖ σωστὰ ιδεολογικά. Φοβόμαστε πολὺ μήπως γίνουμε σὰν τὴν εὐρωπαϊκὴ ἀρι-

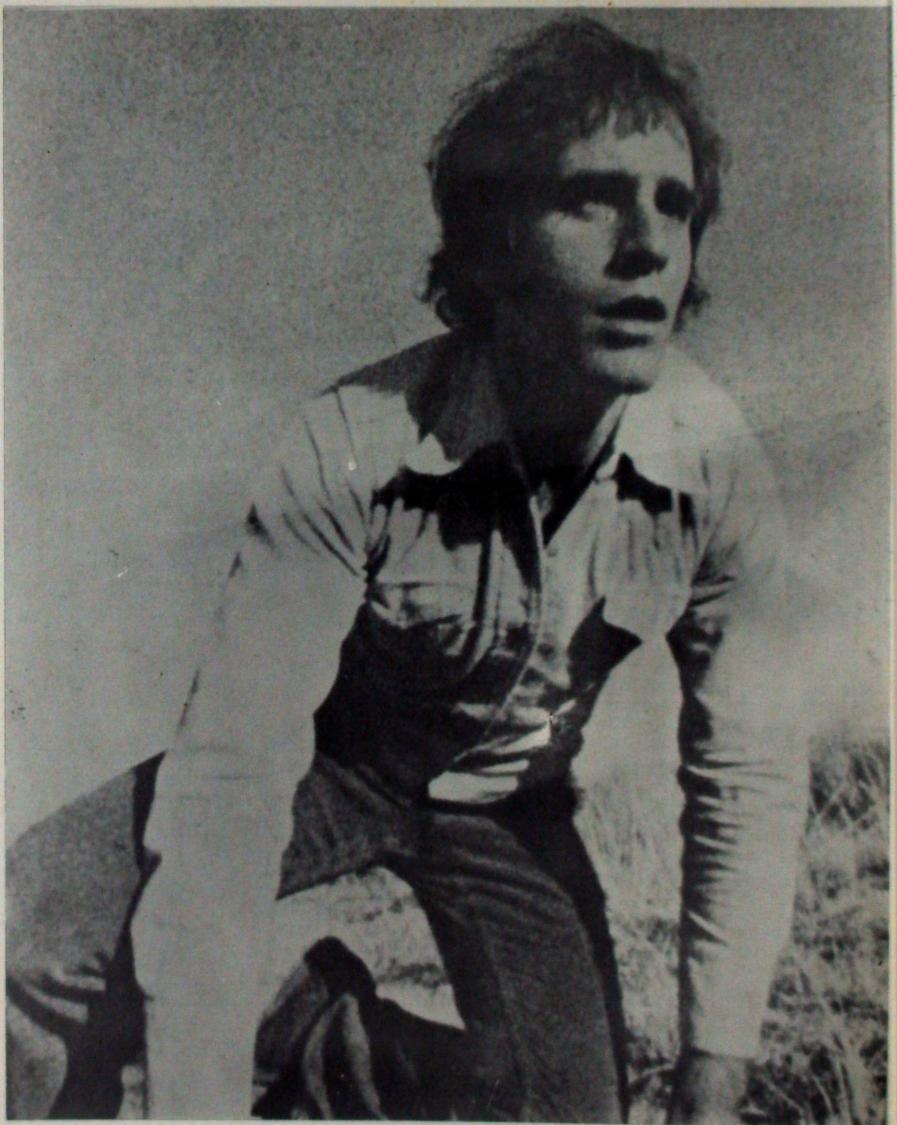
στερά, τὴν αριστερά μὲ τὶς στέρεες δομές, εἶχαμε μιὰ μεγάλη ἐμπιστοσύνη στὸν πραγματισμὸ μας. Αὐτὸς ἡταν τὸ λάθος, ἀλλὰ ιῶσας νὰ μήν σφάλματε πραγματικὰ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἐπιλέγοντας πρώτα τὴν πάλη κι ἐπειτα τὴν σκέψη. Τώρα, ἀντίθετα, ἔχω πεισθεῖ δῆτα πρέπει νὰ συνδέουμε διαλεκτικὰ τὴ σκέψη μὲ τὴν πρατική. 'Απ' αὐτὴν τὴν ἀποψί, νοιμῶς δῆτα ὑπάρχει μιὰ πραγματικὴ πρόοδος. "Οσο μὲ ἀφόρο, ἔμαθα πολλὰ πράγματα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τεκουπάτο τοῦ Milestones. Αὐτὴ ἡ ταινία ἡταν ἔνας σημαντικὸς κρίκος σὲ μιὰ πραγματικὴ διαδικασία.

'Αλλὰ οἱ ἀνθρωποὶ ποὺ ἐμφανίζονται στὴν ταινία σου είναι περιθωριακοὶ ποὺ συγκεντρώνονται σὲ κοινότητες καὶ δὲν ἐπιθυμοῦν νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴν ἀμερικανικὴ κοινωνία, ἔτοι δῆτα είναι αὐτὴ σήμερα. Σπουδάζουν καὶ δὲθελουν νὰ ἀσκήσουν ἐπάγγελμα ἡ ἀρνοῦνται τὴν ἐννοια τοῦ ζευγαριοῦ καὶ ἀποζητοῦν νέες ἐμπειρίες στὸ πειθώριο. Νομίζεις δῆτα αὐτὴ ἡ περιθωριακότητα είναι θετικὴ στὶς Η.Π.Α.;

— Είναι θετικὴ στὸ βαθμὸ ποὺ δημιουργήσαμε, οἰκοδομήσαμε μιὰ κουλτούρα ποὺ κάθεται στὸ στομάχι τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Μιὰ κουλτούρα ποὺ συνοδεύει τὰ κίνηματα ποὺ ἔχουν σωστὴ πολιτική, ποὺ ὑποστηρίζει αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἔνα παράνομο κίνημα δῆτα τὸ Weather Underground. Μιὰ κουλτούρα σημαντικὴ γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων: αὐτὸς είναι θετικὸ ἀποτέλεσμα. 'Εξάλλου, ὅμως, αὐτὴ ἡ κουλτούρα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει παρὰ μόνο ἀπὸ τὴν ὑπεραξία τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, ἀπὸ τὸ χρήμα ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευση τοῦ Τρίτου Κόσμου. Κι ἀκόμη περισσότερο, δῆσσοι είναι πειθωριακοὶ, τὶ σχέση έχουν μὲ τοὺς ἀλλούς, πῶς μποροῦν νὰ μιλήσουν στὸ λαό; Αὐτὴ είναι μιὰ ἀντίφαση.

'Αλλὰ ὑπάρχει ἐπίσης αὐτὸ τὸ πρόσωπο ποὺ ἐργάζεται σὰν ἐργάτης στὸ Ντητρόϊτ, ποὺ δουλεύει πελτικά μὲ τοὺς μαύρους καὶ λέει πρὸς στὸ τέλος: «Δέν θὰ φύγω τῷρα, πρέπει νὰ μείνω γιατὶ αὐτοῖ, ποὺ ἔζησα μαζί τους, θὰ πιστεύουν δῆτα τοὺς ἔγκαταλείπων».

— Σίγουρα. 'Υπάρχει μιὰ ἄλλη θεμελιακὴ σκηνή στὸ Milestones, ἐκείνη τὸ γεύματος, ὅπου ἔνας



πρώην G.I. πού γυρίζει άπό το Βιετνάμ πρόκειται νά ένσωματωθεί σε μιά όμαδα. Η καταγγή του είναι προλεταρική. Ή όμαδα λοιπόν, πού άποφεύγει προσεκτικά τα ταξικά προβλήματα, δέν καταλαμβάνει το πρόβλημα αύτού του τύπου, και προκαλεί άντικειμενικά το θάνατό του, γιατί όταν πρέπει νά πληρώσει τάχρη του και κάνει μιά άπαγωγή κατά τη διάρκεια της όποιας σκοτώνεται. Πέρα άπό την ήθικη, άπό τις έννοιες του καλού και του κακού, βάζουμε ένα στοιχειώδες έρωτημα: πώς νά συλλάβουμε αύτό πού μπορεί, κατά βάθος, νά χωρίσει άνθρωπους πού έχουν τούς ίδιους σκοπούς και πού είναι συγκεκριμένα σύντροφοι πού θέλουν νά παλέψουν μαζί;

"Αν νομίζω πώς πρέπει νά έρ-

θουμε πιό κοντά στήν κοινωνία; Πρός το παρόν αύτό είναι άναγκαιο. Τη χώρα μου, κανείς δεν πολλούς διανοούμενους, βρήκα έξρει άκριβώς ότι κάνω τανίες. Δέν έχω καμιά σχέση μ' αύτο πού ονομάζεται κινηματογραφικό έπαγγελμα. Έδω, στις Κάννες, ένωσα μεγάλη έκπληξη βλέποντας πάρα λειτουργεί η κινηματογραφική βιομηχανία. Εμεις, είμαστε δελείως έξω απ' αύτά. Το σηματικό είναι ότι μπορέσαμε νά κάνουμε τανίες.

Είμαι σκηνοθέτης ταινιών με τήν κλασική έννοια τού όρου: Θά έπρεπε νά ένταχθω σ' έναν άγωνα με άλλους κινηματογραφιστές για ν' άλλάξει κάτι στο κινηματογραφικό έπιπεδο; Δέν ξέρω. Ξέρεις, γνωρίζω περισσότερους κινηματογραφιστές στήν Εύρωπη παρά στήν Αμερική. Τήν τελευ-

ταία φορά πού ήρθα στήν Γηραιά "Ηπειρο, στά 1967, συνάντησα μεγάλη ύποστηριξη γιά τη δουλειά μου, πολύν ένθυμοιασμό γι' αυτά πού έκανα. Σ' έμας, τα πράγματα δέν είναι καθόλου έτσι.

'Ελπίζω ότι ή ταινία θά συζητηθεί όταν προβληθεί στις Η.Π.Α. Πιστεύω ότι έμπειρεχέι τά σπέρματα ένδος πολύ πλούσιου κι ένδιαφέροντος διαλόγου. Γιά μένα, τό νά κάνω μιά ταινία ήταν ήδη ένα μεγάλο βήμα, άλλα άπομένω τό νά συναδευτεί άπό διάλογο, άπό συζητήσεις, δισχετά άπό την άποψη πού μπορεί νάχει κανείς γι' αύτήν.

Κάννες, Μάης 1975.

Συνέντευξη: Μιχάλης Δημόπουλος  
Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος



## MILESTONES

Το 'Όρόσημα είναι ή Φωτιά - τό Nέρο - ή Άερας - ή Γῆ - ή Λαός» λένε οι δημιουργοί τού φίλμ Rόμπερτ Κράμερ και Τζών Ντάγκλας. "Ένα άπολυτο άριστούργημα. Κομμουνιστικό έπος και κοσμογονική διπερα με άντικειμένων μιά άλλη Αμερική της δεκαετίας τού '70, δίχως άτομικούς πρωταγωνιστές, προκαθορισμένη μυθοπλασία και δράση. Ο λόγος τού φίλμ συγκροτείται άπο όμιλες, συμπεριφόρες, σύμβολα, δραστηριότητες, φωνές, κινήσεις και χειρονομίες ένδος συλλογικού άλλα μη δύογενούς πρωταγωνιστή: ή ταινία μιλά γιά - και μιλείται άπο - έθνικες, φυλετικές, κοινωνικές, οικονομικές και σεξουαλικές μειοψήφεις τού Νέου Κόσμου, ή όποιος διατηρεί ζωτανή - ή ξαναβρίσκει πάλι - τή μνήμη τού αίματος τών Νέγρων και τών Ινδιάνων που τρέφει τις ρίζες τού άμερι-

κάνικου έθνους άνακατεμένο με τίς σάρκες τών σκοτωμένων. Βιετναμέζων, οι όποιες έπιπρέπουν τή διαιώνιση τού ίμεριαλισμού. Γυναίκες, νέοι, Ινδιάνοι, Νέγροι, λευκοί (φοιτητές - καθηγητές - διανοούμενοι - ποιητές - άποκλητοι), στρατώτες που πολεμήσαν στό Βιετνάμ, Πορτορικανοί, στελέχη κοινοβίων, όμοφυλοφίλες άριστες, φτωχοί, καταπιεζόμενοι και ξεριζωμένοι άπ' όλες της γνωνίες τής Αμερικής μιλούν γιά τίς έμπειριες τους, ταξιδεύουν, έργαζονται, δημιουργούν, πεθαίνουν, γεννούν, τραγουδούν, χτίζουν λέξη τή λέξη, εικόνα τήν εικόνα, ήχο τόν ήχο μιά νέα ζωή, ένα νέο σώμα, νέες σχέσεις στό σέξ, στήν άγαπη, νέες σχέσεις με τή φυσική και τήν κοσμική ύλη, νέες ιδεολογίες, νέες μυθοπλασίες, νέα μυθολογήματα, και τό ίδιο τό φίλμ. Μαζί με τόν Μάρκ

και τόν Φρόντην: μετάτον τόν Μάρκ και τόν Φρόντην, έκει πού τά δύο αύτες άνόματα ώριμάζουν και πεθαίνουν γιά νά γεννήσουν τό καινούριο. Φίλμ γιά τήν έλευθερία και τήν άπολαυση τής γυναίκας, φίλμ φεμινιστικό που μιλά γιά κάθε έλπιδα γιά άπελυθέρωση στό παιδιού και τού άντρα, άσμα γιά τή νίκη τού βιετναμέζικου λαού, υμνος στήν άνθρωπην σεξουαλικότητα, μανιφέστο ένάντια στό σεξισμό, έξεγερο σωματική και βίσια και προφορική ένάντια στόν Νόμο (τού κράτους, τής οικογένειας, τής πατριαρχίας, τών λέξεων...), άναρχη τελετουργία και τυπικό μιᾶς άπειροτητούς 'Ομιλίας δίχως στήξη και φραγμούς' το πρώτο κομμουνιστικό φίλμ που συνειδητοποιει τή σημασία τής όμιλίας στό ζωτανό άν, όμιλια όχι δογματική άπως αυτή τού εύρωπαϊκού άριστερού κινή-



ματος, ουτε καταπιεστική τρομοκρατίκη, μεταφυσικά θριαμβική, άλλα χωρίς αρχή και τέλος, χωρίς μέτρηση και ταξινόμηση, όμως ασματική, κοινωνική, έλευθερη, απειρη, διαπεραστική, χυμώδης, γήινη, μυθική.

Δέν ύπάρχει στό φίλμ διαχωρισμός ανάμεσα στό δημόσιο και τό ιδιωτικό, στόν πόθο και τή δράση, στήν ίδεα και τή δύναμη, στήν όμιλα και τήν άγριη, στήν μορφή και τήν κίνηση, στήν ψλη και τό δνειρό, στήν περιπλάνηση και τήν ιστορία, στό γήινο και τό πλανητικό. Τά πάντα ζευγαρώνονται, διασταύρωνται, σπάζουν, συναρμολογούνται με νέα στοιχεία, σε όλες την υψηλότερες ασφάρες, σε νέα κρυστάλλινα διαστήματα, πλάθουν μεταφορές, όμοιοι καταλήξεις, συγχροίες, παρηχήσεις, συνεκδυσές του Νέου και τού "Άλλου.

Και στό πλάνο τών μορφών: ριζο-

σπαστική χρήση τού λησμονημένου δίζεντανικού μοντάζ, χρήση τού άποστάματος και τής μεταφοράς, διατήρηση τής εικόνας και τού ήχου, πολυεδρικός στρωματισμός τού φιλμικού ύλικου άναλογα με τό άναγκαιο και τό τυχαίο, σχίσιμο κάθε κλισέ με σκοπό τήν παραγωγή φρέσκου νοήματος, στερεοφωνική συγκρότηση τών λόγων, τών εικόνων, τών ταξιδιών, τών αναγνώστης τόν θριαμβολογικό χαρακτήρα αύτού τού μή κριτικού δρθρου: δλων τών φιλμικών και μή-φιλμικών κωδίκων, δλου τού βιβλίου τής οκέφης και τής γνώσης.

*Milestones*: φίλμ γιά τήν ούτοπια, τήν όποια καιαστούν πιστευτή, φίλμ πού συναντά μεγαλόπρεπα έκεινο πού ο Μάρρη γιά ιστορικο-θεωρητικούς λόγους έβαλε σε παρένθεση: τήν έννοια τής δέισις χρήσης, τό είδος και τό γένος της (άπολαση, ήδονη, παράβα-

Τί νά γράψει κανείς γι' αύτό τό φίλμ, όφου δεν έχει προβληθεί στόν τόπο μας; "Ας εύχηθούμε ότι κάποια έταιρεια ή κάποιος αίθουσάρχης θά άγοράσει τό *Milestones* πού γιά μένα είναι, μαζί με τήν *"Αννα Μαγκνταλένα Μπάχ* και τό *"Ενα σύν ένα, ένας κολοσσός* στήν έξελητη του νεότερου κινηματογράφου." Ας συγχωρέσει ό αναγνώστης τόν θριαμβολογικό χαρακτήρα αύτού τού μή κριτικού δρθρου: ή αιτία των νά δφειλεται στο γεγονός διτό τό φίλμ κλείνει μέσα του κάθε δυνατή κριτική του κι άφινει γιά μάς τά δάκρυα, τόν κλονισμό, τήν παραζάλη και τήν έκρηκτικότητα ένός κορμάου μπροστά σ' αύτό τό *"κάψιμο τών μορφών"*, σύμφωνα με τήν κραυγή τού Άρτω.

Νίκος ΑΥΓΓΟΥΡΗΣ



## Πολλαπλότητα και

## μονοδιάσταση

(Εἰσαγωγικές σημειώσεις

γιά τό 2ο Φεστιβάλ

Παρισιού)

Σύμφωνα με τό επίσημο πρόγραμμα τού φεστιβάλ Παρισιού πουύ πραγματοποήθηκε τόν περασμένο Νοέμβρη, οί δυό κατευθυντήριες ἀρχές της ὄργανωσης τών ἐκδηλώσεων είναι: α) τό φεστιβάλ, δῆμα παρουσίασθης τού «κινηματογράφου τών δημιουργών», β) τό φεστιβάλ, χώρος προθιλής «καλλιτεχνικῶν ταινιῶν», μακριά ἀπό τά γέκτο τών διανοουμένων, ὅπου τό μεγάλο κοινό θά ἔρχεται σέ επαφή μέ «ἔργα ποιότητας».

Τό φεστιβάλ λοιπόν, παρουσιάζεται σάν μιά ἀρχή γιά τό ξεπέρασμα τής οἰκονομικής κρίσης τού «κινηματογράφου τών δημιουργών» μήπως δῆμας είναι καί ἡ ἀρχή μιᾶς ουσιητατικής οἰκειοποίησης δοκιμασμένων νέων σκηνοθετῶν πουύ θά βοηθήσει στήν ἀνανέωση τών γερασμένων κλισέ τής κινηματογραφικής θι-

μηχανίας; (καί τό Χόλυγουντ ἄλλωστε, ἐπιχείρησε καί ἐπιχειρεῖ μιάν ἀνάλογη προσέλκυση νέου αἴματος). Οι μεγάλες ἐταιρείες, πουύ μέχρι χτες διοχέτευαν κυρίως τήν μετριότητα στό κοινό καί δημιουργοῦσαν ἔνα χάσμα ἀνάμεσα στίς «ταινίες ποιότητας» καί τίς «δημιορικές ταινίες», ἔρχονται τώρα νά ύποστηριζευντούς «δημιουργούς» – κατηγορία πουύ καλλιέργησε ἔνα είδος κριτικής, πουύ κατά τά ἀλλα ηθελε νά είναι ἐπαναστατική. Οι «δημιουργοί», προωθοῦνται μέ υποπτον φανατισμό. Νέα τακτική προώθησης; ἐλιγμός; ή νέα τεχνολογία πολιτιστικής ἑξουσίας;

Νά ὄρισμένα σημεῖα πουύ θά μποροῦσαν νά στηρίξουν αὐτή τήν ύποψία γιά τίς νέες χειρονομίες στόν κινηματογραφικό χώρο:

Ή καθιέρωση (καί συνέχιση) τού φεστιβάλ Παρισιού συμπίπτει μέ τήν ἐφαρμογή μιᾶς νέας πολιτιστικής πολιτικής στή Γαλλία, πού στό χώρο τού θεάματος ὑλοποιεῖται π.χ. μέ τήν μετατροπή τού ἔνιαίου κρατικού ιδρύματος Ραδιοφωνίας καί Τηλεόρασης σέ μια ἀλισιδά ἀπό αύτονομες ἐταιρείες στής όποιες τό ίδιωτικό κεφάλαιο καλύπτει τό 49%. Ή ἐπίσημη ἐξήγηση: ὅ συναγωνισμός τών νέων ἐταριεών θά ἀνεβάσει τήν ποιότητα, εύκολια προσαρμογής, νέες ίδεες γιά τήν διανομή τών ταινιών (οί ταινίες παρουσιάστηκαν στόν κινηματογράφο Empire, κοντά στήν ἀψίδα τού θράμβου, ὁ όποιος ἐλέγχεται ἀπό μιά τέτια ἐταριεΐα), κέρδος... Αύτή ή λογική δεωρας, ἔχει καί κάποιες ἀλλες συνέπειες, πουύ συνήθως δέν όμολογούνται δημοσία: τήν εισ-

βολή του ιδιωτικού κεφαλαιού στό χώρο της τέχνης, τού θεάματος και τῆς πληροφόρησης, τήν διάσπαση τού συνδικαλιστικού κινήματος, τήν καλλιέργεια τού «γούστου» και δχι τῆς αισθητικῆς.

Σέ διάστημα ἐπτά ήμερών προβλήθηκαν 103 ταινίες σέ 14 διαφορετικές ἑκδόλωσεις. Ποικιλία ταινιών, πολλαπλές συμμετοχές χωρών, ὑπερδιανομή και πληθωρισμός: μεταφορά και ἐπιβεβαίωση τού δυτικού πλουραλισμού! Ο λόγος τῆς ἔξουσίας συσχετίζει τό σημαντικό «πλουραλισμός» μέ τήν ἀνοχή, τήν συνύπαρξη, τήν διάλογο, τήν κατανόηση, τήν δημοκρατικότητα, τήν ἄπουσία τού κοινωνικού ἐλέγχου κ.τ.λ. και ἀποκρύψει συνέπειες τού πλουραλισμού, ὅπως τήν διάρεση τῆς ἐργασίας, τήν κατάτημηση τού βιώματος, τήν παραγωγή περιορισμένων νοημάτων στούς στενούς χώρους τῆς ειδίκευσης, τον περιορισμό τού πόθου σέ μιά ἀνώδυνη ἐπανάληψη, τήν ἀπόφορτιση τού βιώματος ἀπό τή φαντασία.

Ο πλουραλισμός δέχεται τήν διαφοροποίηση στό βαθμό πού αὐτή ἐλέγχεται ἀπό μηχανισμούς πού ἀπόρρεουν ἀπό τήν ἐνότητα τού κεφαλαιού και ἀπό τήν ἐφαρμογή τού ὀρθολογισμού. Ἐτοι, η διαφορά ξεπέφτει σέ ταυτότητα και ὁ ἔξωτερικός πλουραλισμός συνυπάρχει μέ μιά ἔσωτερηκ μονοδιάσταση. Ο λόγος τῆς ἔξουσίας καλύπτει τήν μονοδιάσταση μέ ἐπιφανειακές διαφορές.

Μέ τόν ίδιο τρόπο, τό φεστιβάλ ξεδιπλώσει μπροστά στό κοινό μιά πραμάτεια διαφοροποιημένη και ταυτόχρονα ίδια, ἐπιλεγμένη και ἀφθονή ἀλλά ὄπωσδήποτε προμελετημένη

σύμφωνα μέ τίς ραφιναρισμένες μεθόδους μάρκετινγκ και τίς ἀπαιτήσεις τού οικονομικού ὄρθολογισμού. Τό πρόγραμμα προεβλέπει (έδω, περιοριζόμαστε σέ σημειώσεις γύρω ἀπό τήν ἐκδήλωση και δὲν ἀναφερόμαστε στίς ταινίες).

### 1. Ἐπίσημη συμμετοχή (11 ταινίες):

Δυτική Γερμανία: W. Herzog, *Herz aus Glas* ('Η καρδιά τού γυαλιού), Δυτική Γερμανία/Γαλλία: R.W. Fassbinder, *Chinesische Roulett* (Κινέζικη ρουλέτα) και V. Schlendorff, *Der Fangschuss* (Χαριτικό χτύπημα), Βραζιλία: Carlos Diegues, *Xica da Silva* Γαλλία: A. Technélin, *Barocco* και D. Duval, *'Η σκιά τών πύργων*, Ιταλία: G. Montaldo, *L' Agnese Va a Morire*, L. Comencini, *Lo Scopone Scientifico* και E. Petri, *Todo Moro*, Σοβιετική "Ενωση: S. Chouster, *Πάντα μαζί μου*, Η.Π.Α.: A. Rudolph, *Welcome to L.A.* (Καλώς ἥλθατε στό Λός Άντζελες)

2. Πρώτη παρουσίαση στή Γαλλία (6 ταινίες)

3. Πανόραμα 76 (7 ταινίες)

4. Ἐπανέκδοση (7 ταινίες)

5. Νύχτα τού φεστιβάλ (7 ταινίες)

6. Παρουσία τού Γαλλικού κινηματογράφου (6 ταινίες)

7. Παρουσία τού Γερμανικού κινηματογράφου (7 ταινίες)

8. Ματιές στόν Σοβιετικό κινηματογράφο (7 ταινίες)

9. Ματιές στόν Γαπιωνέζικο κινηματογράφο (9 ταινίες)

10. Ο Ιταλικός κινηματογράφος τού 1930 και ἡ ἀνοδος τού φασισμού (8 ταινίες)

11. Αφιέρωμα στόν Μαρσέλ Πανιόλ (7 ταινίες, πού προβλήθηκαν στό Studio Logos)

12. Αφιέρωμα στόν Ζάν Γκαμπέν (21 ταινίες, πού προβλήθηκαν

στόν κινηματογράφο Olympic) 13. Προβολή κινηματογραφικής ἀφίσας 1930-1955 (εγχρωμες διαφάνειες)

14. Δημοπρασία 120 ἀφίσων.

Συσσώρευση γιά να [ἀπό]δειχθεῖ τό μέγεθος της ἑκδόλωσης, ἡ δυνατότητα ὀργάνωσης τού κολλοσιαίου, νά προκληθεῖ ἐνα αἰσθημα μερικότητας και ἀδυναμίας στόν θεατή, νά πρωθηθεῖ ἡ ἀνάγκη τής ειδικευσης. Ο ἀριθμός τών προβολών εύνουχίζει, κι' ὅποιος θέλει νά τίς προλάθει πρέπει νά τρέξει.

"Ἐνα μεγάλο παζάρι δου συνύπαρξη σημαίνει κατανάλωση κινηματογραφικών ἀξιών, δου πολιτιστικές ἀνάγκες συγχέονται μέ τίς ἀνάγκες ἐπιβιώσης ἐνός τρόπου παραγωγής και διανομής.

Ἡ κυκλοφορία τών θεατών ἐλέγχεται ἀπό μιά στρατιά συνοδών μέ στολή πού θυμίζει ἀεροσυνοδούς και γυναίκες ἀστυνομικούς. Οι συνοδοί δου μιά συνεχή παρέμβαση, καθηδηγούν, ἐλέγχουν, ἐμποδίζουν, πειθαρχοῦν τό κοινό. Συνεχής παρέμβαση ἀνάμεσα στό ἔργο τέχνης και στόν τρόπο προάληψής του ἀπό τό κοινό, ἀνάμεσα στό «μεγάλο κοινό» και τούς καλλιτέχνες - δημιουργούς». Υπάρχουν αιδούσες ἀναψυχής ἀποκλειστικά γιά τούς καλλιτέχνες και ἀλλοι χώροι ἀποκλειστικά γιά τούς προσκεκλημένους.

Τό 2ο φεστιβάλ Παρισιού προβάλλει τό πολιτιστικό προϊόν γιά τό «μεγάλο κοινό», τόν «κινηματογράφο τών δημιουργῶν», τήν «πρωτοπορία», τό «δοκίμιο» γιά νά μπορέσει νά τά οικειοποιεῖται εύκολότερα.

Φεστιβάλ τής ἀπόλαυσης, μακριά ἀπό τήν ούτοπια τού πόθου.

Δημοσθένης Αγραφώτης

“Αγοράστε τό Σ.Κ. ’76. Κάντε τον γνωστό. Ή ἔκδοση του στηρίζεται στήν βοήθεια σας.

Ό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει άναγκη άπό 1000 συνδρομητές.

Και σέ προηγούμενο τεύχος είχαμε τονίσει τίς ειδικές δυσκολίες, που άντιμετωπίζει μιά έκδοση σαν κι αυτή, πού στηρίζεται στήν έθελοντική έργασία, δέν πρωθείται άπό μεγάλα έκδοτικά συγκροτήματα και δέν έπιπρεπέςται άπό όργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού άμεσους στόχους έχουμε νά πλατύνουμε τό χώρο τών άναζητήσεών μας, νά άποχτησουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας και νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική έκδοση τού περιοδικού, διατηρώντας, ζημιά, πάντα ίδεολογική αύτονομία και οικονομική άνεξαρτησία.

Θεωροῦμε άναγκαιό νά πληροφορήσουμε τούς άναγνώστες ότι τό σημερινό κόστος παραγωγής έχει αύξηθει κατά 40% και μπροστά στίς συνεχείς άνατιμησίες άναγκαστήκαμε ήδη νά διακόψουμε τή συνεργασία μας μέ τή φωτοστοιχειοθετική έταιρεία «Φωτόρον» (τό νέο κοστολόγιο της θεωρήσαμε σχεδόν αισχροκερδές), πράγμα πού φέρνει πρόσθετα δραγανωτικά προβλήματα και άλλαγές στήν έμφασή τού περιοδικού. Μπροστά σέ τέτιες οικονομικές δυσκολίες δέν διαλέξαμε τήν υστατή, κατά τή γνώμη μας, λύση τής έπιβάρυνσης τού άναγνώστη, άντιθετα προσπαθούμε νά διατηρήσουμε τήν ίδια τιμή. Προϋπόθεση, ζημιά, γι' αύτό είναι ή δύμεση ύποστηριξη τών άναγνωστών μας.

Άπο πολύ καιρο, ό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει έπειξεργαστεί και προσπαθεῖ νά έμβαθύνει στή θεωρηση τής καλλιτεχνικής πρακτικής. «Οσοι θεωροῦν ήτι αύτή ή προβληματική είναι σημαντική και ήτι δέν πρέπει νά πεθάνει, πρέπει νά θοηθήσουν δύο μπορούν.

Κάνουμε έκκληση στούς άναγνώστες νά προτιμήσουμε τό σύστημα τών συνδρομών. Είναι τό μόνο, τό έπαναλαμβάνουμε, πού μᾶς έξασφαλίζει ύγιη οικονομική βάση.

Ζητοῦμε τή συνεργασία τών κινηματογραφικών λεσχών, πολιτιστικών συλλόγων, έπαρχιακών βιολοπωλείων και όποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ή και άτομων. Τούς καλούμε νά έρθουν σέ έπαφή μαζί μας γιά νά έπιδιώχουμε τήν πλατύτερη διανομή τού περιοδικού στήν έπαρχια.

Ό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει άναγκη άπό 1000 συνδρομητές και περισσότερους άναγνώστες. Χωρίς αύτούς ή έπιθιώση του είναι προβληματική.

Τη συνδρομή ένός χρόνου (6 τεύχη) κοστίζει 250 δρχ.· γιά τό έξωτερικό 12 δολ. Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές και τραπεζιτικές έπιταγές στό όνομα: Άχιλλέας Άλεξάνδρου, Θουκυδίδου 7, Τ.Τ. 118, Αθήνα.

## Τό περιοδικό

**αντί**

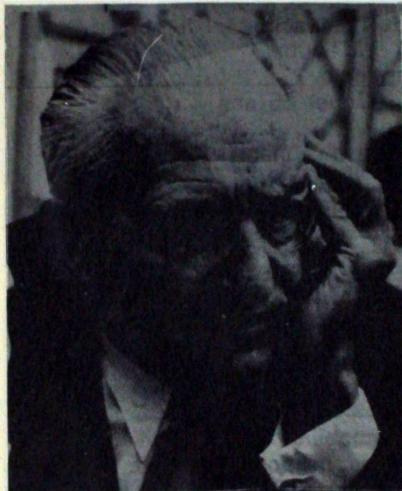
κάθε δεύτερο Σάββατο

σάς ένημερώνει γιά:

- τά έλληνικά πολιτικά πράγματα
- τίς τάσεις στό χώρο τής Αριστερᾶς
- τά διεθνή θέματα
- τήν πνευματική ζωή τού τόπου

●  
**αντί**

άποκαλυπτικό, έπίκαιρο, άντικειμενικό



*Mià ἔξομολόγηση  
τοῦ  
Φρίτς Λάνγκ*

Μέρος Β'

(*Είναι πολύ άργα. Παρόλ' αυτά, δι Φρίτς Λάνγκ συνεχίζει τόν μονόλογό του...)*

— Στήν άρχη τῆς καρδιέρας μου ἔπαιξα σέ δρισμένα φίλμ, εἰνάντι ἀλήθεια. Ήμουν «δραματουργός», μου είχαν ἀναθέσει νά γράφω ἴστορίες γιά τήν Decla καὶ τά λίγα χρήματα που κέρδιζα παιζόντας, μέ δοηθοῦσαν νά ζῶ κάπως καλύτερα. Σ' ἔνα φίλμ τοῦ Joe May, τό Hilde Warren und der Tod, τοῦ δόποιου είχα γράψει τό σενάριο στό νοσοκομεῖο τό 1917, δταν νοσηλευόμουν ἀπ' τά τραύματα τοῦ πολέμου, ἔπαιξα τέσσερις ρόλους: ἔναν γέρο παπά, τόν Θάνατο, ἔναν νεαρό ἀγγελιοφόρο καὶ ἔναν ἀκόμη ρόλο, που δέν θυμάμαι πιά... (*Σταματάει καὶ κοιτάζει τό ταβάνι*). Ή μοίρα είναι περιεργή... Πενήντα χρόνια μετά, παιζώ πάλι στό φίλμ τοῦ Zán - Λύκ Γκοντάρ μαζί μέ τήν Μπαροντό, στήν Περιφρόνηση, πού σ' αὐτή τή χώρα λέγεται Contempt. Παιζώ τόν ρόλο τοῦ ξαντού μου, τόν ρόλο ἐνός σκηνοθέτη τοῦ σινεμά, καὶ ἔγραψα ὃ ἰδιος μεγάλο μέρος ἀπό τίς ιτάκες μου... Στή Γερμανία ἀνακάλυψαν τυχαία μιά κόπια τῆς Hilde Warren καὶ μέ κάλεσαν νά πάω μέ τήν εὑκαιρία τῆς προδολής της... Ἐκείνη τήν ἐποχή, ἔγραψα δύο ή τρία σενάρια. Τό πρώτο ἦταν, νομίζω, τό Die Hochzeit im Exzentrik Club, πού γύρισε δι Ιοή May,

σπεύδοντας νά δάλει τήν ὑπογραφή του τόσο στή σκηνοθεσία δσο καὶ στό σενάριο.

Μέ ωτας, Βίλλυ, τί είδους τεχνικά προ-βλήματα ἀντιμετωπίζαμε. Θαρδώ καὶ ο' αὐτό. Ἀλλά, βλέπεις, στήν Εδώπωτή τότε ἦταν πιό εύκολο νά κάνεις ταινίες, νά τίς δημιουργεῖς ἀπό τό τίποτε. Παραδείγματος χάρη, δέν ὑποχρεωνόμασταν ἀπό τόν παραγωγό (διν είχαμε κάποιον) νά προσλάδουμε μιά μεγάλη δεντέτα: αὐτό είναι ἀμερικάνικη ἐφεύρεση. Σχεδόν πάντα ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν, διφεύλωταν στήσ ιστορίες πού διηγοῦνταν ἡ στούς σκηνοθέτες, καὶ πολύ σπάνια στούς ηθοποιούς. Συναντούσα νέους ἀνθρώπους σέ κάθε είδους μερῷ. Ἀπαντούσα σέ δλα τά γράμματα πού μου στέλνανε, καὶ συναντούσα ἐπίσης δλους δσους τό ἐπιθυμούσαν. Ή Brigitte Helm, μιά ξανθιά μέ ἐνδιαφέρον πρόσωπο, ἦταν μόνο 16 χρονών δταν ἡ μητέρα της τήν ἔφερε στό στούντιο. Ἡθέλε νά γίνει ηθοποιός καὶ νά παιξει στή Maria Sztivnart τοῦ Σύλλερ, τό ἔργο γιά ἐκείνη τήν καύμένη δασιώισα πού ἡ κακιά Ἐλισάβετ φυλάκισε καὶ ὑστερα σκότωσε. Νόμιζα δτι μάντενα τό ρόλο πού ηθελε νά παιξει (τήν συμπαθητική, δέδαια) ἀλλά μέ ἐξέπληξε λέγοντας «τήν Ἐλισάβετ». Πίστεψα λοιπόν, δτι είχα νά κάνω μέ ἔνα αὐθεντικό ταλέντο. Μιά ἄλλη

φορδά, κατά τή διάρκεια μιᾶς διήμερης συνέντευξης τύπου· στή Βιέννη, μιά ἄλλη μητέρα ἔφερε τήν κόρη της γιά νά μοῦ τήν παρουσίασε. Τό κορίτσι ήταν πολύ δυοφορο καί πολύ ξανθό ἐπίσης. Είχε πρόσωπο ἐνδιαφέρον. Τής εἶπα νά ζηθει νά μέ δεῖ στό Βερολίνο, ἀν εἶχε σοδαρά τήν πρόθεση νά γίνει ήθοποιός.<sup>7</sup> Ήρθε ἀργότερα στό στοντιο, στό Neubalbelsberg, και τής ἔδοσα τόν όρο τῆς διαδοικής και κακής κατασκόπου μέ τά παιδιάστικα καμώματα στούς Κατασκόπους (Spione). Λεγόταν Lie Oyers. Ἐπίσης ἐκείνη τήν ἐποχή εἶδα καί τήν Gerta Maurus πού ἔπαιζε ἔξαιρετικά ἔναν μικρό όρο σέ κάποιο διενέξικο θέατρο. Ἐντυπωσιάστηκα ἀπό τό γεγονός ὅτι εἶχε ἐκμεταλλευθεῖ δλες τίς πλευρές τού χαρακτήρα πού ὑποδύσταν, μέχρι μιά τρύπα στήν κάλτσα της. Τής ἔδοσα ἔναν ἀπό τούς βασικούς όροις τῶν Κατασκόπων και ἀργότερα, ἔναν μικρό στή Γυναικα στό Φεγγάρι. (Frau im Mond). Πάντοτε μοῦ ἀρεσε νά δουλεύων μέ ήθοποιούς νέους ἢ ἀγνώστους. Μοιάζουν μέ τούς ἀγρούς πού δέν ἔχουν ἀκόμη καλλιεργηθεῖ, είναι λόλφρεσκα ταλέντα. "Αν καί ἀπό τεχνικής πλευρᾶς είναι πιό δύσκολο νά δουλεύεις μ' αὐτούς ἀπ' ὅτι μέ περισσότερο σκληραγγημένους ήθοποιούς, μακροπρόθεσμα τό ἀποτέλεσμα είναι καλύτερο. Οι πιό ήλικια μένεντες δεντέτες θά σάς πούν: «εἴχα μεγάλη ἐπιτυχία στό τάδε ἡ στό δεΐνα φίλμ παίζοντας τό όρο μ' αὐτούς τόν τόπο...», καί ἐνώ ἔχω κουφαστεῖ νά πρέπει νά ἀπαντώ: «ναί, ἀλλά ἥτταν ἀλλο φίλμ καί ἄλλος όροις». Μερικές φορές είναι ἀδίνατο νά καταστρέψεις αὐτό τό είδος προκατάληψης. Αὐτές οι δεντέτες είναι ἵδιες σέ δλες τίς ταινίες τους, πού κατασκευάζονται ἀποκλειστικά στά μέτρα τῆς ἀμετάβλητης προσωπικότητάς τους. Μπορεῖτε νά πάρετε ἔνα γκρο πλάν ἀπό μιά ταινία τους και νά το μοντάρετε σέ μιάν ἄλλη χωρίς κανείς νά ἀντιληφθεῖ τή διαφορά. Μέ νέους ήθοποιούς δέν χρειάζεται νά ἀνησυχεῖ κανείς δσον ἀφορά τίς ἐπικίνδυνες «ἱδέες», διότι διάζονται νά χαράζουν καινούργιους δρόμους (δ' Λάγκ διορθώνει τήν καλύπτρα τού ματιού του καί συνεχίζει ἄργα).

Δέν ἔχει νόημα νά κάνεις ἔνα φίλμ γιά ἔνα μόνο πρόσωπο, είτε αὐτό είναι παραγώγος, είτε σκηνοθέτης, είτε δεντέτα, είτε κριτικός. Τό σινεμά πάντοτε ήταν, καί πρέπει νά συνεχίσει νά είναι, τέχνη μαζική. Παρόλ' αὐτά, δταν κάνω μιά ταινία δέ σκέπτομαι πάντοτε τό κοινό, είναι, δμως, πολύ πιθανό νά προσαρμόζομαι ἐνοτικωδῶς σέ μερικές ἀπό τίς ἀντιδράσεις του. Τό κοινό ἀλλάζει· ἀλλάζω κι ἐγώ. Οι σημερινοί νέοι δέν σκέπτονται καί δέν ζούν

δπως οι νέοι τριάντα χρόνια πρίν. Δόξα τῷ Θεῷ. Καί κανένας σκηνοθέτης δέν μπορεῖ πιά νά κάνει ἔνα φίλμ δπως γινόταν τότε. Ό Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος προκάλεσε πολλές ἀλλαγές στή δομή τού κόσμου· στήν Εὐρώπη, μιά δόλκηρη γενιά νιοθέτησε τήν ἀπελπισία. Νέοι ἐνταγμένοι στόν πολιτιστικό ἀγώνα κηρύσσουν ἀνοιχτά τήν ἔξεγερση ἐνάντια στήν προηγούμενη τάξη πραγμάτων, ἐνάντια στόν φρομαλισμό, περινόντας ἀπότομα ὅτσ τόν «Ἀφέλη» 1904 αιώνα στήν ἐποχή τῶν ἀμφιβολών ἀγώνων μέ τά μοιραῖα ἀποτελέσματα, δμως, νιοθετώντας σήμερα μιά τέτοια στάση, είναι σάν νά παλεύεις μέ τούς ἀνεμόμυλους.

'Αλλά, καί χθές δπως καί σήμερα, τό σινεμά είναι ἔνα δίτσιο. Τό λατρεύω. Πολλές φορές εἶπα ὅτι τό δλέπω σάν τήν Τέχνη τού αιώνα μας. Είναι ἔνα δίτσιο πού λατρεύω, μιά κακή συνήθεια (ἔχω μόνο κακές συνήθειες). Χωρίς ταινίες δέ θά μποροῦσα νά ζήσω. 'Αγαπατ αὐτή τήν τέχνη, πού, δυστυχῶς, στής περισσότερες χώρες ἔχει γίνει διομηχανία. Σχεδόν σκότωσαν μιά τέχνη. Πάντοτε ἔδινα μεγάλη σημασία στό περιεχόμενο τῶν φίλμ πού μοῦ φαίνεται πιό σημαντικό ἀπό τή φόρμα. Είναι ή ἀπόδοση τής ἰδέας πού ἔχω, τά λόγια πού θέλω νά πά στό κοινό. 'Ισως, δμως, δ δρόμος πού πρέπει νά ἀκολουθήσεις γιά νά τό καταφέρεις αὐτό δέν είναι μοναδικός: είναι ἀντίστοιχος μέ τή σκηνοθετική ἀντίληψη πού ἔχεις. 'Ετσι, δ Γκοντάρο λατρεύει νά αὐτοσχεδιάζει, ἐνώ ἔμενα μοῦ ἀρέσει νά γνωρίζω μέ ἀκριβεία τί θά κάνω μόλις πτώσα στό πλατώ. 'Από ἔκεινή τή στιγμή καί μετά δέν ἀλλάζω σχεδόν τίποτε. 'Οσον ἀφορά τής ήθοποιούς, δμως, νομίζω ὅτι πρέπει νά τούς ἀφήνεις τή μεγαλύτερη δυνατή ἐλευθερία. Προσωπικά, δέν τούς βάζω πότε χαλινάρι, δπως κάνουν μερικοί κινηματογραφιστές.

Γιά νά διευθύνων ἔναν ήθοποιό, πρέπει νά τού δόσω πρώτα νά καταλάβει ποιό είναι τό πεντεμα τού όροιου του, τό ὑπόδαθρο τού χαρακτήρα πού θά ὑποδύθει, ἀκόμη κι ἀν αὐτός δ όροις δέν ὑπεισέρχεται ἀμεσα στά γεγονότα πού διηγεῖται τό φίλμ. Γι' αὐτό δργίζομαι καμιά φορά.. 'Ιδροκοπῶ ἄν χρειαστεῖ, ἀλλά κατά δάθος είμαι πάντοτε πολύ εύτυχισμένος δταν γυρίζω ταινίες. Δέν είναι μιά δεύτερη ζωή γιά μένα: είναι ή ζωή μου. 'Ενας καλός κινηματογραφιστής δέ χρειάζεται, δπως κάνουν πολλοί, νά δείξει ἀκριβῶς (έννοω παίζοντας) σ' ἔναν ήθοποιό πώς νά ἐρμηνεύει τόν όροιο του. 'Αν ήταν ἔτοι, τότε ή δουλεύα τού ήθοποιού δέ θά ήταν παρά τό ξεσήκωμα τής δικῆς του. Φανταστείτε το αὐτό: είκοσι μικροί Φρίτς Λάνγκ νά



Moonfleet: John Whiteley.

σπριφογυρίζουν στήν δθόνη! Θεός φυλάξει! Δέν κάνω τίποτε άλλο παρά νά δοιθώ τους τό θηθοποιούς νά άνακαλύψουν μόνοι τους τό όρο τους. Προσπαθώ νά τούς έξηρήσω τή σύσταση τής προσωπικότητας τού χαρακτήρα που θά υπόδυθούν. Δέν θυμώνω ότι ο θηθοποιός δέν καταφέρνει νά νιώσει κάτι τί: δέν μπορεῖς νά τόν έξαναγκάσεις. Ή μόνη μου έπιθυμία είναι νά ξεσκεπάσω αντά πού κουβαλάει μέσα του, νά τόν δοηθήσω νά τά διγάλει από τό άσυνείδητό του γιά νά δημιουργήσει έτσι ένα πρόσωπο, πού δέν υπονομιάζοντας διτι μπορεῖ νά είναι δίδιος στό δάθος. 'Υπάρχουν οι καλοί και οι κακοί κινηματογραφιστές... άν μπορεῖς νά τούς πεῖς κινηματογραφιστές. 'Ο κακός κινηματογραφιστής θά πει σ' έναν ήθοποιο: «Διάβασες τή σκηνή, ξέρεις τό ρόλο, πηγαίνεις λοιπόν πρός αυτή τήν πόρτα, παίζεις τή σκηνή και δταν τελειώσεις, διγάνεις από τήν άλλη πόρτα». Αυτός δ' άνθρωπος δέν είναι κινηματογραφιστής, άλλα τροχονόμος πού ρυθμίζει τήν κυκλοφορία.

— 3 και 35'. (Πίνονμε άκομη. 'Ο Herman Weinberg άνοιγει έναν χαρτοφύλακα και θγάζει μερικές φωτογραφίες. Τίς άπλωνται στή μέση του τραπεζιού, δπον ο Λάγκ άκουμπάει τά χέρια του).

— Ξέρετε δτι υπάρχει ένα πλάνο τών χειρών μου σέ καθεμιά ταινία μου! (Κοιτάζει τήν πρώτη φωτογραφία). "Α, είναι η Brigitte Helm στή Μητρόπολη. Θεέ μου, τί δμορφη πού ήταν! Ή Μητρόπολη, ξέρετε, στήν πραγματικότητα γεννηθήκε από τήν πρώτη έντυπωση πού είχα απ' τούς ούδανούστες τής Νέας Ύόρκης. Πέρασα από έκει τόν 'Οκτώβρη τού 1924, πηγαίνοντας στό Χόλιγουντ όπου μέ έστελνε η U.F.A. (Γερμανική κινηματογραφική έταιρεία παραγωγής) γιά νά μελετήσω τίς μεθόδους τής άμερικάνικης παραγωγής. Έκείνη τήν έποχή, έκανε τρομακτική ζέστη. Και, άλεποντας τή N. Ύόρκη, σκέφθηκα δτι ήταν η χοάνη πολυδιάστατων και συγκεχυμένων άνθρωπινων δυνάμεων, τυφλών, πού στριμώχνονται ή μιά πάνω στήν άλλη μέσα στήν άκαταμάχητη έπιθυμία τους νά ξέιποιτησύν, και γ' αυτό ζούν μέ άκατάπαντο άγχος. Πέρασα δλόκληρη τήν ήμέρα περπατώντας στούς δρόμους. Τά κτίρια ξεμοιαζαν νά είναι ένα κάθετο λαμπερό πέπλο, πολύ έλαφρον, ένα πολυτελές ζωγραφιστό σκηνικό, πού κρεμόταν απ' τόν σκοτεινό ούδανο γιά νά θαμπώσει, νά προσελκύσει και νά υπνωτίσει. Τή νύχτα, ή πόλη έδινε άπλως τήν έντυπωση δτι ζει: ζούσε, δπως ζούν οι ψευδαισθήσεις. "Ηξερα δτι έπρεπε νά κάνω ένα φίλμ πάνω σ' ολες αυτές τίς έντυπώσεις. Έπιστρέφοντας στό Βερολίνο, στό άποκορύφωμα τής κρίσης, ή Τέα

φρόν Χάρμπουον άρχισε νά γράφει τό σενάριο. Φανταστήκαμε, έκείνη κι έγώ, μιάν άργοσχολη τάξη νά ζει σέ μια μεγάλη πόλη χάρη στήν ύπόγεια έργασία χιλιάδων άνθρωπων, έπιμων νά έξεγερθούν μέ τήν καθοδήγηση μιάς κοπέλας τού λαού. Γιά νά καταστείτε τήν άνταρσία, δ' άρχοντας τής πόλης ξητάει απ' τούς σοφούς νά φτιάξουν ένα δομπότ κατ' είρωνα και διοιώση αυτής τής κοπέλας. 'Αλλά τό ιμπότ, ή Μαρία, στρέφεται έναντια στούς δημιουργούς του και παρακινεί τούς έργατές νά καταστρέψουν τή 'Μηχανή', τή καρδιά αυτής τής πόλης τήν δοπία έλέγχει και στήν δοπία δίνει ζωή. ('Αναστενάζει έλαφρα και μάς κοιτάζει). Πολλές φορές δήλωσα δτι δέν άγαπούσα τή Μητρόπολη κι αυτό, γιατί δέν μπορώ πιά νά δεχτώ τό λαϊτμοτίφ του μηνύματος στήν ταινία. Είναι παράλογο νά λέσ δτι ή καρδιά είναι ό μεσάζων άναμεσα στά χέρια και τό μυαλό, δηλαδή άναμεσα στόν έργασίμενο και τόν έργοδοτ. Τό πρόσδλημα είναι κοινωνικό και δχι ήθικό. Φυσικά, δταν γνώριζα τό φίλμ, τό άγαπούσα, άλλως δέ θά μπορούσα νά τό συνεχίσω... 'Αλλά, άργοτερα, άρχισα νά καταλαβαίνω δτι κάτι δέν πήγαινε καλά... Σκέφθηκα, παραδείγματος χάρη, δτι ένα από τά έλαττωματα, ήταν δ' τρόπος μέ τόν δοπίο είχα δείξει τή δουλειά τών άνθρωπων και τών μηχανών μαζί. Θυμάστε τόν άνθρωπο πού δουλεύει σέ άρμονια μέ τά φολόγια; Γινόταν ένα τημά πτης μηχανής. "Ε λουπόν, αυτό μου συμβόνταν υπερβολικά συμβολικό, υπερβολικά άπλοϊκό σέ σχέση μέ αυτό πού άποκαλούμε 'τά δεινά τής μηχανοποίησης'. "Όμως, πρίν από λίγα χρόνια, βλέποντας τό θέαμα τών άστροναυτών μας νά κάνουν περίπατο γύρω από τή γή, άναγκαστηκα νά άναθεωρήσω τήν κρίση μου. 'Ηταν σοφοί, ώστόσο, ήταν αιχμάλωτοι τής διαστημικής τους κάψουλας, τελικά τίποτε περισσότερο — ή περίπου τίποτα — από ένα τημήμα τής μηχανής πού τούς μετέφερε...

(Κοιτάζει κι άλλες φωτογραφίες τής Μητρόπολης: οι πιό νέοι έργάτες προσπαθούν νά σωθούν απ' τά νερά, ή γνωίκα - ρομπότ, ή έξεγερση τών έργατων μέσα στό δωμάτιο τής μηχανής...). Μπά, νά κι ένα πλάνο, τού Shuftan, δ' Eugen Shuftan τό έκανε... Μέ ωτούσες, Βίλλυ, τί τεχνικά προσβλήματα χρειάστηκε νά άντιμετωπίσουμε, έ λοιπόν αυτήν τή σκηνή, τήν γυρίσαμε χάρη σέ καθορίστες (δ' Λάγκ δείχνει μιά φωτογραφία τού δωμάτιον όπου βρίσκεται ή μηχανή, και μάς άλλη τού τεράστιου στάδιου γιά τά παιδιά τής άρχοντας τάξης): δ' Shuftan έξυσε τήν έπιστρωση σέ δριμένα σημεία τού καθορίστη, τόν τοποθέτησε υπερα άπεναντι στό φακό τής κάμερας, έτσι



Μυστικό πίσω απ' την πόρτα: Joan Bennett.

ώστε ένα μέρος τού - κατασκευασμένου σε άνθρωπινη κλίμακα - πλατά νά φανεί μέσα στόν καθρέφτη. 'Ο καθρέφτης άντικατόπτριξε έπισης ένα πλατώ - μινιστούρα, άναπαράσταση τών μηχανών σε κίνηση. Αύτές οι μινιατούρες έδιναν πλάτος στο πραγματικό πλατώ, πού θά ήταν πολύ άκριδό και πολύπλοκο νά κατασκευαστεί ξεινολόγησον, μονάχα γιά μιά τόσο σύντομη σκηνή. Αύτός δ συνδυασμός πραγματικού και τεχνητού φωτογραφήθηκε (άντι νά γίνει στό έργαστρο δύως σήμερα), κι αύτό δέναια σ δεφίλεται στήν έφευρητικότητα τού Shūtan.

(Παιρνει μιάν άλλη φωτογραφία πού δείχνει μιά πόλη μέ μοντέρνα κτίρια, μέ αύτοκίνητα κι αεροπλάνα «πρωτοπορειακής σύλληψης»).

Κατασκευάσμε μέσα σ' ένα παλιό στούντιο μέ γνάλινα τοιχώματα ένα πλατώ - μινιστούρα τού δρόμου, μήκους 7 ή 8 μέτρων και μετακινήσματα έκατοστο - έκατοστό τά μικρά αύτοκίνητα μέ τό χέρι. Φιλμάραμε καρέ - καρέ, μέ ένα καρδάρισμα γιά κάθε κίνηση. Τά αεροπλάνα μετακινήθηκαν και φιλμαράστηκαν μέ τόν ίδιο τρόπο. Αύτη η σκηνή, πού διαρκεῖ 1 ή 2 λεπτά στήν θύρων, άπαίτησε 6 ήμερων γύρωση! Τελικά, οι διυσκολίες πού συγναντήσαμε δέν άφορούσαν τό γύρωσιμα, άλλα τήν έργαστη-

ριακή δουλειά. 'Ο δπερατέρο είχε πεί στούς τεχνικούς νά έμφανίσουν τό φίλμ κανονικά. 'Αλλά δ διευθυντής τού έργαστροίου, ξοντας υπόψην του τόν χρόνο πού χρειαστήκαμε γιά νά τραβήξουμε αυτή τή σύντομη σκηνή, άποφάσισ νά έμφανίσει μόνος του τή μεγέθυνση. Κανείς δέν είχε κρίνει αναγκαίο νά τού πεί δτι, γιά λόγους προσπικής, δ δπερατέρο είχε τραβήξει τό φόντο τού πλάνου λίγο φλού γιά νά δόσει τήν έντύπωση μεγάλης άπόστασης. 'Ο διευθυντής τού έργαστροίου ζρχισε νά έμφανίζει τό νεγκατίφ, νετάρωντας στό φόντο και δχι στό πρότο έπιπεδο τού πλάνου! Η κλίμακα τών άναλογών, φυσικά, καταστράφηκε. Προσπαθούσα νά διατηρήσω τήν ήρεμιά μου. 'Αυτά είναι πράγματα πού συμβαίνουν, παδιά', είπα, «Ξαναρχίζουμε!» Καί τό κάναμε, τό πρότο πράγμα πού άνακαλύψα γιά τίς ταινίες είναι δέν τίς κάνει κανένας μόνος του. Τό συνεργείο σέ δοιθάλει. Καί είχα ένα έξαιρετικό συνεργείο. 'Οσον άφορα τή σκηνή τού «διντεό - φωνών», πραγματοποιήθηκε μέ τή δοήθεια μιάς άδιαφανούς θύρων, διαστάσεων 1X2 πόδια. Σ' αυτήν προδάλλαμε ένα κομμάτι φίλμ πού είχε ήδη γυριστεί και έδειχνε τό πίσω μέρος μιάς τηλεφωνικής συσκευής. 'Ηταν ή πρώτη «μπαγκράουντ προτζέξιον», ή πρώτη



Rancho Notorious: Marlene Dietrich.

διπλοτυπία... Δέν συνειδητοποιήσαμε τή σημασία, τό δειληνεκές αύτού του ενδρήματος, άλλιως θά είχαμε θησαυρίσει καταθέτοντάς το για δίπλωμα εύθετηγίας. Είναι μιά μέθοδος που σήμερα χρησιμοποιείται παγκοσμίως. Έκείνη τήν έποχή ξέραμε μόνο ότι ήπηρχε ένα πρόβλημα, κι ότι έπρεπε νά τό λύσουμε. Ο διπλατέρ μου, δη Guenther Rittau, ήταν άποφασισμένος νά μήν χρησιμοποιήσει τρύν στό γύρισμα χρησιμοποίησε τήν έξυπνάδα του γιά νά φτάσει σ' αύτή τή λύση: έβαλε τήν κάμερα σέ σύγχρονη κίνηση μέ μιά μηχανή προδολής που πρόσδαλλε τή σιλουέτα ένός αντρα πάνω στό «βιντεόφωνο». Αυτό έγινε μέ κοντάρια συνδέμενα μέ κινητούς άρμοις που πηγαινοέρχονταν άπό τήν κάμερα στή μηχανή προδολής· οι δύο μηχανές ήταν άρκετά μακριά ή μία άπ' τήν άλλη έξαιτίας τού μεγέθους τού πλατώ. "Υστερα, δταν άρχισε ή σκηνή, οι δύο μηχανές λειτούργησαν ταυτόχρονα σ' ένα τέλειο σύνολο. Ή πλημμύρα στήν πόλη τών έργατών ήταν πραγματική, γροιστήκε σέ κανονικές διαστάσεις. Σωλήνες στό έπίπεδο τών δρόμων έκτοξεύνανε νερό σάν πραγματικού θερμοπίδακες. Μιά ώλη κάμερα άσχολείτο μέ τό φομπότ - Μαρία. Οι δύοκεντροι δακτύλιοι τού φωτός που τήν περιβάλλανε και μετακινούνταν άπο

πάνω πρός τά κάτω ήταν, στήν πραγματικότητα, μιά μικρή άσημένια μπάλα πού γύριζε γρήγορα μέσα σ' έναν κύκλο, φιλμαρισμένη σέ φόντο μαύρου θελούδου. Στό έργαστήριο, αύτά τά πλάνα τυπώθηκαν πάνω στό πλάνο τού καθιστού φομπότ πού είχαμε τραβήξει άπό πρόιν.

Η φωτισμένη νυχτερινή πόλη ήταν κινούμενο σκίτσο. Στό γύρισμα τής σκηνής μέ τήν έκρηξη τής μηχανῆς (τήν θυμόσαστε);, ήταν μιά άπ' τίς πρώτες φορές που χρησιμοποιήθηκε ή υποκειμενική κάμερα, ή δούο ήδηνε στό κινούμενη τήν έντύπωση θτι οι δύο ήθοιποιοί αισθάνονταν τό σόκ. Η κάμερα ήταν δεμένη μέ μιά τροχαλία πάνω σέ μια κάθετη σανίδα και προχωρούσε πρός τή μηχανή, ύστερα διπισθοχωρούσε γιά νά δώσει τήν έντυπωση τής έκρηξης.

Ο Σεργκεί Αϊζενστάιν παφευρισκόταν στό σπουντιό και είχαμε μιά διένεξη σχετικά μέ τήν κινητή και τήν σταθερή κάμερα, άλλα δέν μπορέσαμε νά τό συζητήσουμε πολλήν ώρα, έξαιτίας τού ώραριον (μου) γυρίσματος. Σκόπευα νά τόν ξαναδώ μερικές μέρες άργοτερα, άλλα είχε φύγει άπό τό Βερολίνο και δέν τόν ξαναείδα ποτέ. Μού έπαν πώς είχε κάνει μιά μελέτη σχετικά μέ τόδό που δουλειάς τού πρώτου Μπαμπούζε (τήν δόπια, δπως μέ πληροφόρησαν, έξέδοσε στή Ρωσία).



Έχω τό δικαίωμα νά ζήσω: Henry Fonda και Sylvia Sidney.

Γιά τήν Μητρόπολη οι άπόψεις που άκούστηκαν ήταν πολύ διαφορετικές. Ο H.G. Wells πίστευε πώς ήταν τό πιό ήλιθιο φίλμ που είχε δεῖ ποτέ, όλλα ό sir Arthur Conan Doyle είπε: «Τό όγκότσου περιοστέρεο κι απ' τά πιό άγρια δυνειδά μου».

Κοιτάξτε αυτή τή φωτογραφία: είναι ό Paul Richter στούς Νιμπελούγκεν, δταν πέφτει τό άκοντιο στήν πλάτη του. Τά λουλούδια γύρω απ' τήν πηγή είναι πραγματικά· είχαμε φυτέψει τους σπόρους τό φθινόπωρο, και τήν άνοιξη τό «πλατώ» ήταν έτοιμο... Ξέρετε πώς έγινε τό ούρανιο τόξο στήν άρχη τών Νιμπελούγκεν; Είναι μιά διπλοτύπια τού δουνού, που είχαμε τραβήξει στό στούντιο, και ένδινος τόξου που είχαμε ζωγραφίσει μέν κιμωλία σ' ένα κομμάτι μαύρο χαρτόνι. «Οταν τό ξίφος σχίζει τό φτερό, στήν πραγματικότητα είναι δύο φτερά που πέφτουν και έχουν τραβηγτεί άναπτοδά.

Μιά πού μιλάμε γιά διπτικά έφφε, όπλαρχουν και δρισμένα πού γίνονται μέν τό μακιγιάζ. Γιά παράδειγμα, στή Διαθήκη τού Δάκτορα Μαμπούζε, δταν ό Δρ Μπάουμ συναντάει τό φάντασμα τού Μαμπούζε μέσα στή νύχτα, στό

κεφάλι τού φαντάσματος βλέπει τόν ζωντανό έγκεφαλο που είχε άνοιξει τό ίδιο πωλ γιά νά άνακαλύψει ποιά άνωμαλία είχε κάνει τόν Μαμπούζε μεγάλο έγκληματία. Νά πώς τό κάναμε αντό: είχαμε ένα είδικο χρανίο πάνω στό δποιο είχαμε τοποθετήσει γνάλινα σωληνάκια, που τού έδιναν τήν είκονα έγκεφάλου. Τά σωληνάκια ήταν γεμάτα υδρόγεννο έτσι που τό ύγρο νά μετακινεῖται δταν κουνιώταν κι ό Μαμπούζε. Άναμεσα στά γνάλινα σωληνάκια, ό μακιγιέρ είχε βάλει άσπρες τούφες από άλλη θινά μαλλιά, δμοια μ' αυτά που είχε ό Μαμπούζε δταν ζυνθε, πράγμα που έδινε στό κοινό τήν εντύπωση δτι έβλεπε τόν έγκεφαλο διαμέσου τής έπιδεμίδας. Γιά νά κάνουμε άκομη πιο τρομερή τήν δημη τού φαντάσματος, τοποθετήσαμε μιούς κέλυφος αιώρου σέ κάθε μάτι και δάγκωμε, παραμορφώσαμε τόν κερατοειδή. (Ο Λάνγκ χαμογελάει και τό θλέμα του σκοτεινιάζει). Ήταν δμως ή πιό εντυχισμένη περιόδος τής ζωής μου, και γιά τίποτε στόν κόσμο δέν θά ήθελα νά μήν τήν είχα ζήσει... Ήταν σάν ένα κολέγιο: μετά τήν δουλειά, περνούσαμε άτελειωτες ώρες στήν καντίνα, συζητούσαμε γιά τό φίλμ, οι συνεργάτες μου και γώ... Ήταν



"Έχω τό δικαίωμα νά ζήσω: Henry Fonda και Sylvia Sidney.

ού νά ξαναζουόσαμε μαζί τίς μέρες τοῦ κολεγίου.

('Ο Λάνγκ παίρνει τή φωτογραφία ένός αντρά σ' έναν σκοτεινό δρόμο καί κουνάει τό κεφάλι).

...Ό Λόρε. Τόν άνακαλύψα γιά τό *M*, ξέρετε... Πέθανε στό Χόλυγουντ τόν περασμένο μῆνα... Τόν άγαπούσα πολύ... είμασταν φίλοι έδω καί 35 χρόνια... ('Ο Λάνγκ σηκώνει τά μάτια καί κάνει έναν μορφασμό).

— Μετά τά μεγάλα «φρέσκα» τῶν *Nimrod* οὐργκεν, τῆς *Μητρόπολης* καί τῆς *Τυναίκας* στό φεγγάρι, ένδιαφέρθηκα περισσότερο γιά τίς άνθρωπινες ύπάρξεις, γιά τά κίνητρα τῶν πράξεών τους. 'Αντίθετο ἀπ' δτι πιστεύουν πολλοί τό *M* δέν ήταν παραμένο ἀπ' τή ζωή τοῦ Peter Kürten, τοῦ φοβερού δολοφόνου τοῦ Ντύσσελντορφ. 'Η Τέα φόνο Χάρμπουον κι ἐγώ, γράφαμε ηδη τό σενάριο δταν αὐτός ἀρχιζε τούς φόνους του, καί τό τελεώσαμε πολύ πρίν συλληφθεῖ. Πραγματικά, ή πρώτη ίδεα γιά τό θέμα τοῦ *M* μού ήρθε δταν διάδασα ένα δρόσο στήν έφημερίδα. Πάντοτε διαδάχω τίς έφημερίδες μέ τή σκέψη νά δρῶ μιά ἀφετηρία γιά κάποιαν ίστορία. 'Εκείνη τήν ἐποχή, δούλευα μέ τή «Σκότλαντ Γιάροντ» τοῦ Βερολίνου (στήν Alexanderplatz) καί μού ήταν προσιτοί δρισμένοι φάκελοι μέ ἀρκετά έμπιστευτικό περιεχόμενο.

<sup>3</sup> Ήταν ἐκθέσεις γιά ἀκατανόμαστους δολοφόνους δύως δόπως δράκος τοῦ 'Ανόθερου (πού σκότωσε τόσους νέους), κι ἄλλους ἐγκληματίες τῆς Ιδιας φάραος. Γιά τήν σκηνή τής κρίσης στό *M*, δέχτηκα τήν ἀπρόσμενη βοήθεια μιᾶς δργάνωσης κακοποιῶν. Είχα ἀποκήσει φίλους ἀνάμεσά τους, κατά τή διάρκεια τής ζρευνας γιά τό φίλμ. Πράγματι, χρησιμοποίησα 12 ή 14 ἀπ' αυτούς τούς ἑκτός νόμου, πού δέν τούς τρομοκρατοῦσε ή ίδεα νά έμφανιστούν μπροστά στήν κάμερα, γιατί ή ἀστυνομία είχε ήδη φωτογραφίες τους. Κι ἄλλοι ήθελαν πολύ νά μέ βοηθήσουν ἀλλά δέν μπόρεσαν γιατί δέν ήταν γνωστοί στίς υπηρεσίες διώξεως ἐγκληματιῶν. 'Ένω, λοιπόν, τελείωνα τό γύροισμα τῶν σκηνῶν δπου λάθαιναν μέρος πραγματικοί κακοποιοί μέ ειδοποίησαν δτι ἐρχόταν ή ἀστυνομία. Τό είπα στούς φίλους μου, παρακαλώντας τους, δύμως, νά παραμείνουν γιά τίς δύο τελευταίες σκηνές. Δέχτηκαν δλοι καί ἐγώ γύρισα τίς σκηνές ἀστραπιαῖα. "Οταν ἔφτασε ή ἀστυνομία, οι σκηνές μου ήταν μέσα στό κουτί κι οι «ηθοποιοί» μου είχαν ἐξαφανιστεῖ μέσα στό ντεκόρ.

('Ο Λάνγκ παίρνει μιάν ἄλλη φωτογραφία). 'Η Μάρλεν... στό Ράντσο Νοτόριους. 'Ο πρωτότυ-

πος τίτλος ήταν Chuck a Luck, πού είναι τό δνομα του ράντσου στό φίλμ και συγχρόνως τό δνομα ένός τυχερού παιχνιδιού και δ τίτλος ένός τραγουδιού πού ακούγεται άποστασματικά σε δλη τη διάρκεια του φίλμ. Μού άρεσε ή ίδεα νά χρησιμοποιηθεί ήνα τραγούδι σάν μέθοδος, τεχνική δσο και δραματική, γιά νά προωθηθεί ή δράση και άποδείχτηκε δτι ήταν ή πρώτη φορά πού ένα τραγούδι χρησιμοποιείτο καταυτόν τόν τρόπο σ' ήνα γουέστερν. (Τό Καταμεσήμερο γυρίστηκε άργοτερα). Μέ 5 ή 6 φράσεις άπο τό τραγούδι έφτανα πιο γρήγορα στό συμπέρασμα άποφεύγοντας συγχρόνως και δρισμένα πράγματα που και διαφέρει θά ήταν γιά τό κοινό και χωρίς σημασία γιά τό φίλμ.

Άντο πού ήθελα νά δείξω στό Ράντσο Νοτόριους, ήταν μιά γυναίκα δχι πιά πολύ νέα, ιδιοκτήτρια ένός ράντσου, είδους καταφύγιου γιά τους έκτος νόμου, σε άντιθεση μ' ήναν διάσημο δολοφόνο πού είχε γεράσει πολύ γιά νά μπορεί νά πυροβολεί γρήγορα. Τότε μπαίνει στό παιχνίδι ήνας νεαρός πού άντος, είναι πολύ γρήγορος στό πιστόλι. Τό αλιών τοίο τού γουέστερν. Ό κ. Howard Hughes, πού ήταν στήν R.K.O., τήν παραγωγό έταιρεία του φίλμ, άλλαξε τόν τίτλο σε Ράντσο Νοτόριους διότι, έλεγε, στό έξτερεικό δέν θά καταλάβαιναν τί σημαίνει Chuck a Luck. Μήπως, δμως, κατάλαβαν καλύτερα τό Ράντσο Νοτόριους στήν Εύρωπη. (Ό Λάνγκ σταματάει κι άνθει ένα ταγάρι).

- Δυστυχώς, έμεις οί σκηνοθέτες έχουμε περιοιφισμένο έλεγχο σ' αντά τά πράγματα. Στήν κινηματογραφική βιομηχανία, ξέρετε, δέν υπάρχουν πνευματικά δικαιώματα γιά ήναν σκηνοθέτη· μού είπαν δτι στή Γαλλία λίγο - πολύ υπάρχουν. Υπάρχει δμως ήνα πράγμα στήν ΗΠΑ πού έπιδοκιμάζω άπόλυτα, και είναι έγνωστο στήν Εύρωπη: είναι ή «Preview» (πρόδιλεψη). "Αν αντοι πού άποκαλούνται παραγωγοί ήταν άνθρωπινα δντα και πραγματικοί φίλοι του σκηνοθέτη, άντι νά ζηλεύουν, θά συνειδητοποιούσαν πώς δέν υπάρχει πράδα μόνο ήνας τρόπος γιά νά κρίνει κανείς πατήν ήξια ένός φίλμ, κι αντό, δεδαια, είναι: νά μάθεις άν τό κοινό θά άγαπησει τό φίλμ. Έξ ού και «preview». Μιά φορά σ' ήνα άπ' τά φίλμ μου υπήρχε μιά σκηνή μέ τήν Ida Lupino και τόν Dana Andrews, πού δέν άρεσε στόν παραγωγό. Έγα τήν έβρισκα πολύ άστεια και καλή. Έπι μιά έβδομάδα συζητούσα μαζί του γιά τίς άρετες αντές τής σκηνής, άλλα δέν πειθόθαν και ήθελε πεισματικά νά τήν κώφει. Είπα, λοιπόν, κι έγω: «Γιατί νά μήν άφησουμε τήν «preview» ν' άποφασίσει;» Διογάνωσε μιά «preview» γιά νά μπορέσει νά άποδείξει δτι είχα

άδικο. Ήστροσο, ή σκηνή άρεσε στό κοινό, πού γέλασε και χειροκρότησε. Ό παραγωγός ήταν έξαλλος και πολύ πεισμωμένος. Είπε στόν μοντέρο μου, τόν Gene Fowler: «Θά δργανώσω ξανά και ξανά «previews» γιά τό φίλμ, μέχρις δτου δρω ήνα κοινό πού δέν θά τού άρεσει ή σκηνή. Τότε θά τήν κώφω.»

Άντο πού σκεφτόμουν γιά τούς παραγωγούς, τό είπα στό φίλμ τού Γκοντάρο. Ύστερα άπ' δσα είπα γι' αύτους, νομίζω δτι δέν θά έχω ποτέ πιά καινούρια πρόταση γιά τανία... Υπάρχει μιά δική μου φράση στήν Περιφρόνηση στήν δποία πιστεύω πολύ: «Ο θάνατος δέν είναι λύση.»

Πρόσεξε, Χέρμαν, ής ύποθέσουμε δτι είμαι έφωτευμένος μέ μιά γυναίκα. Μέ προδίδει. Τήν σκοτώνω. Τί μού άπομένει; Έχασα τόν έφωτά μου, γιατί είναι δλοφάνερο δτι πέθανε. Αν στή θέση της είχα σκοτώσει τόν έφαστή της, θά μέ είχε μισήσει, και πάλι θά είχα ζάσει τόν έφαστη της! Όχι παιδιά μου, θά θάνατος δέν είναι λύση.

"Αν είχα συνεταιριστεί μ' ήναν παραγωγό, δέν θά είχα μπορέσει ποτέ νά κάνω τό M. Ποιός παραγωγός θά δεχόταν ήνα φίλμ χωρίς έφωτική ίστορια, δπου δ ήρωας είναι δλοφόνος παιδιών; Καθώς τό M ήταν ή πρώτη δμιούσα τανία μου, ήκανα πειράματα μέ τόν ήχο, πού ήταν δεδιασα άδυντα στόν βουβό κινηματογράφο. Θυμάτε τόν τυφλό ζητιάνο πον πηγαίνει στό Παζάρι τών ζητιάνων νά νοικιάσει ήνα χειροκίνητο άρμονιο: δταν τού παίζουν ήνα κομμάτι, κάποιες φάλτσες νότες ένοχλούν τ' αντιά του. Ξαφνικά, δάζει τα ζέρια του σ' αντιά γιά νά μήν άκονει πιά αύτους τούς παράφωνους ήχους και τή ίδια στημή, ή μουσική σταματάει στό φίλμ. Υπάρχουν κι άλλα σημεία δπου χρησιμοποίησα τόν ήχο: τά δημιατα μέσα στήν παράξενη σιωπή ήνός δρόμου, ή νύχτα, ή πάλι ή διαριά άνατνοή τού φονιά τών παιδιών... Μά δσο δ ήχος μπορεί νά δύσει ένταση σε μιά σκηνή, άλλο τόσο ή μελετημένη σύντμηση τής δράσης μπορεί νά αλέξησει τό δραματικό περιεχόμενό της. Αφήστε με νά σας έξηγήσω... "Οταν δλοφοφεύται τό παιδί, ξεπροδώλλει μέσα άπ' ήναν θάμνο τό μπαλάκι του, πού κατασκυλάει και τελικά σταματάει. Τό κοινό έχει ταυτίσει τήν μπάλα μέ τό κοριτσάκι και έτσι, συνειδηματικά, ξέρει δτι μέ τό σταμάτημα τής κίνησης τής μπάλας, σταμάτησε κι η ζωή τού κοριτσιού. Δέν μπορούσα, δέδαια, νά δείξω φοβερές πράξεις σεξουαλικής διάσης πάνω στό παιδί, άλλα μέ τό νά μήν δείχνω τή δράση, προκαλούσα περισσότερες άντιδρασεις στό κοινό άπ' δτι άν τήν είχα πραγματικά



Γαλάζια γαρδένια: φωτογραφία από το γύρισμα.



Η έπιστροφή του Φράνκ Τζέμης: Henry Fonda.

δείξει μέ κάθε λεπτομέρεια. 'Υποχρέωνα τόν θεατή νά χρησιμοποιήσει τή δική του φαντασία. 'Εξάλλον, μιά άπλή μέθοδος μπορεῖ νά ανήσκει τήν ένταση μιᾶς σκηνῆς δείχνοντας αύτό πού ύποτίθεται ότι σκέπτεται ο ήθος ποιός. Θυμόσαστε τό κινούμενο παιχνίδι στήν βιτρίνα ένός μαγαζιού παιγνιδών; "Ενα τόξο πού μετακινιόταν συνέχεια άπο πάνω πρός τά κάτω σκοπεύοντας τό μάτι ένός ταύρου;... Αύτό παίρνει γιά τόν δολοφόνο μιά σεξουαλική σημασία, τήν δοπία τό κοινό συνειδητοποιεῖ άπόλυτα...

('Ο Λάγκ καιρίνει μιά φωτογραφία πού δείχνει τό πρόσωπο ένός ανθρώπου μέ ναζιστική στολή.)

'Ο Hans von Twardowsky... 'Ο Χάιντριχ στό *Kai oī dīmioi pēthainōn*. Μοῦ συνέδη κάτι πολύ δυσάρεστο μ' αύτό τό φίλμ. Δέ γνώρισε μεγάλη έπιτυχία τό 1944: δικόμος μοῦ έλεγε ότι τού θύμιζε ύπερ τό δέον τήν πραγματικότητα τού πολέμου. 'Όμως 19 χρόνια άργοτερα, στό Παρίσι, τό φίλμ έκτιμήθηκε πολύ άπο τούς κριτικούς. 'Ακόμη και σήμερα, μοῦ φαίνεται πώς τό *Kai oī dīmioi pēthainōn* δείχνει τήν πάλη άλληρου πληθυνομού τής Πράγας ένάντια στά φασιστικά στρατεύματα. 'Η πινακίδα τού τέλοντος πού λέει «Δέν είναι τό τέλος», ήταν δυντω-

μιά προφητεία, διότι τώρα συμβαίνουν τά ίδια πράγματα έκει, μόνο πού οι εισοδολεῖς ξοχονταί απ' τήν άλλη μεριά!.

Πάντοτε μέ ένδιεφεραν οι άγωνες, κάθε μορφή πάλης, ένάντια στήν αστυνομία και τή διαφθορά τῶν κυβερνήσεων, ή πάλη τῶν παιδιών ένάντια στούς γονεῖς πού δέν τά καταλαβαίνουν...

"Α, δ Tracy στό *Fury* (*Νέμεση*)... ('Ο Λάγκ κοιτάζει άπο κοντά μιά φωτογραφία τοῦ Spencer Tracy μ' ένα σκυλάκι). "Οταν έκανα αύτό τό φίλμ, σχετικά μέ τό λυντσάρισμα, δέν μπορούσα, δέν έλπιζω ότι θά σταματήσει αύτή η όχρεια πρακτική· τό μόνο πού μπορούσα νά κάνω ήταν νά ένιχνευσω τό πρόβλημα – άλλως θά έκανα πολιτική. Πάντοτε έτοι είναι: μπορού μόνο νά δείξω δρισμένα πράγματα και νά πώ: «νομίζω ότι είναι ή πραγματικότητα. Κοιτάξτε». Αύτό μόνο μπορώ νά κάνω· δέν είμαι θαυματοπούς. Ούτε και θεωρώ τόν έαυτό μου καλλιτέχνη... «Καλλιτέχνης» είναι μιά λέξη. 'Έκανα πολλά φίλμ... Είμαι ένας φιλμουργός, ένας σκηνοθέτης τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο... (Κοιτάζει τήν Έγχρωμη φωτογραφία μιᾶς κοπέλας, τής *Μαίρυλιν Μονρόε* στό *Clash by Night* (*Σύγκρουση έραστών*): Ένα τόσο



Ανθρώπινος πόθος: Glenn Ford και Gloria Grahame.

δυμοδόφο παιδί, πού τό κατευθύνανε τόσο λάθος. Τήν άγαπουσα πολύ, άλλα ή πραγματική βεντέτα στό φίλμ ήταν ή Stanwyck, ή δοποία ποτέ δέν παραπονέθηκε γιά τίς άπανωτές λήψεις πού έπρεπε νά κάνουμε ξανά και ξανά ξεξαπίας τής Mονρόε.

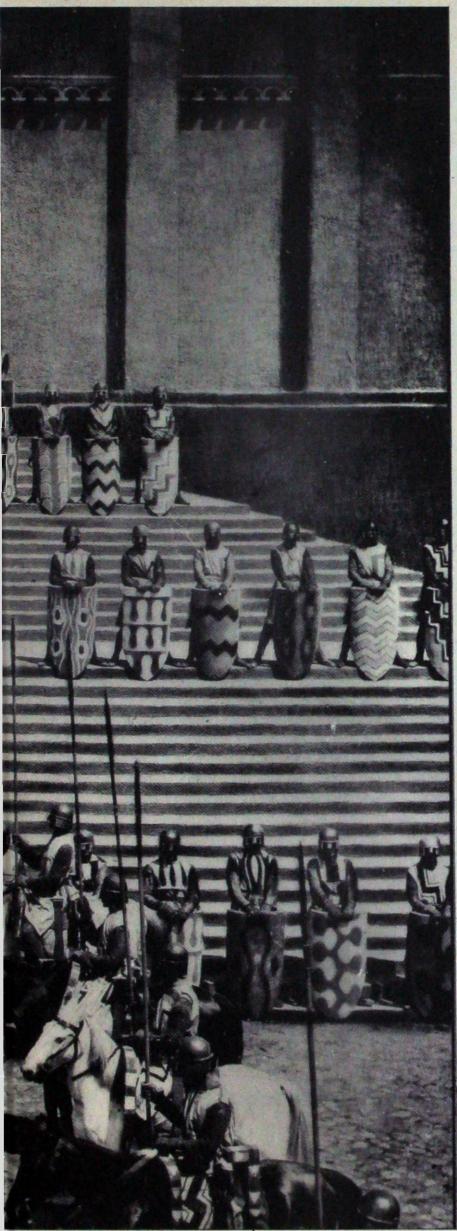
(Σκίβει πάνω στίς φωτογραφίες). Τόσες και τόσες φωτογραφίες! Ό Henry Fonda και ή Sylvia Sidney στό 'Έχω τό δικαίωμα νά ζήσω (You only Live Once), ο Walter Pidgeon κι ή Joan Bennet στό Man Hunt ('Ανθρωποκυνηγητό), ο Randy Scott στό Western Union, ο Edward G. Robinson στό Scarlet Street, ο Dana Andrews κι ή Ida Lupino στό While the city sleeps, ή Debra Paget στά δύο ινδικά φίλμ... ('Ο Λάγκ διορθώνει τήν καλύπτρα τοῦ ματιοῦ τοῦ καί άρχιζε νά στιβάζει μέ πολλή προσοχή τίς φωτογραφίες πού έχει μπροστά τον).

— "Έχω πεῖ συχνά ότι ένας σκηνοθέτης πού δουλεύει μέ ήθοποιούς θά έπρεπε νά είναι ένα είδος ψυχαναλυτή. Όχι, δέδαια, γιά τούς ίδιους τούς ήθοποιούς, άλλα γιά τούς χαρακτήρες τού έργουν. 'Υπάρχουν καταρχήν στό χαρτί· δ σκηνοθέτης πρέπει νά τούς κάνει νά ζήσουν γιά τόν ήθοποιό, ύστερα γιά τό κοινό. Μιά

μέρα στό Χόλιγουντ, ένας συγγραφέας μού είπε: «Ξέρω άκριδώς τί σκεφτόσασταν όταν γρίζατε τήν τάδε σκηνή τού M, καί τού άπαντησα: «Πέστε το». Ανέπτυξε λεπτομερώς τή θεωρία του πού ήταν τελείως λανθασμένη. Τουλάχιστον έτοι πίστευα τότε, άλλα, μετά άπο χρόνια, στό Παρίσι, κι ένω δρισκόμουνα στά μισά μιάς συνέντευξης τύπου, όπου διηγόμουνα αύτό τό άνεκδοτο, σταμάτησα άπότομα γιατί ξάφουν συνειδητοποίησα ότι μπορούσε νά υπάρχει μιά δαθιά άλήθεια σ' αύτά τά πράγματα... ότι αύτό πού λένε «ύφος» ένός σκηνοθέτη πηγάζει άπ' τό ύποσυνείδητό του, καί ότι δι ίδιος δέν έχει συνείδηση αύτού τού πράγματος... Μερικές φορές έπιστης, σκέφτομαι ότι ένας καλός κριτικός είναι δι ίδιος ένα είδος ψυχαναλυτή, καί ότι πιθανόν νά μπορούσε νά μού πεῖ γιατί γνωρισα αύτή τή σκηνή μ' αύτον τόν τρόπο... Είναι θμως, δίκοπο μαχαίρι. Γνώρισα κάποιον συγγραφέα πού μού άρεσε πολύ. 'Έκανε ψυχανάλυση καί, δυσ χρόνια μετά ήταν άνίκανος νά γράψει. Νομίζω πώς ή δουλειά μας, σάν δημιουργοί που είμαστε, είναι άποτέλεσμα δρισμένων στερήσεων, δχι, ίσως «στέρηση» δέν είναι ή άκριδής λέξη, νευρώσεων θά ταιριάζει καλύτερα. Μά όταν οι



*Die Nibelungen.*



στερήσεις ή οί νευρώσεις έχουν έξαφανιστεῖ, τότε, τί γίνεται;

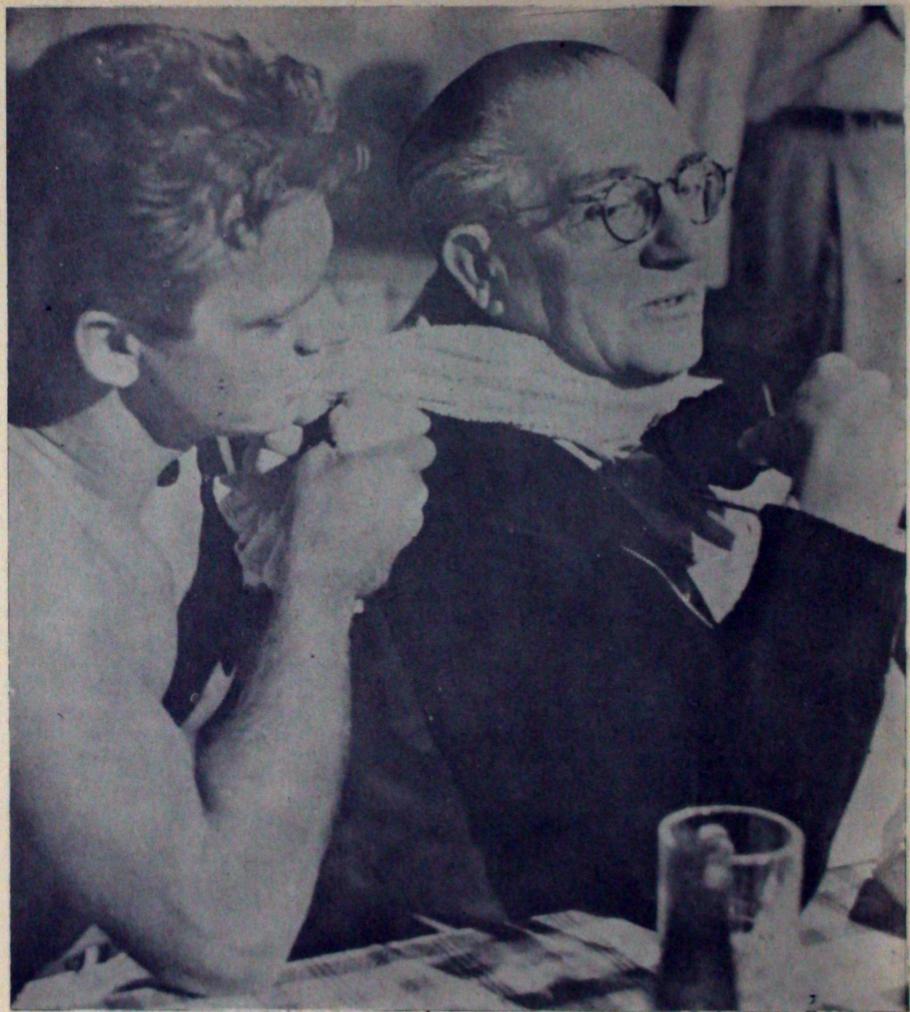
Γιά μένα, ένα φίλμ είναι ένα παιδί πού φέρνω στόν κόσμο. "Οταν τό γεννήσω, ἀν μπορῶ νά τό πῶ ξτοι, τό έγκαταλείπω..." "Οταν τελειώσω ένα φίλμ, δέν θέλω νά τό ξαναδώ. Δέν μπορῶ νά κάνω τίποτε άλλο γι' αυτό. "Εχει τή δική του ζωή, δέν είναι πιά κομμάτι της δικῆς μου. Συχνά μέ ωρωτοῦν ποιό άπό τά φίλμ μου προτιμώ. Μιά μητέρα διαλέγει ένα παιδί πού άγαπαί περισσότερο άπό τ' άλλα; Μιά μητέρα γεννάει μόνο μιά φορά ένα παιδί, ένας σκηνοθέτης γεννάει ένα φίλμ τουλάχιστον 3 φορές: πρώτη φορά άταν δουλεύει τό σενάριο, δεύτερη στό γύρισμα, τρίτη στό μοντάζ. Ωστόσο, νομίζω, πώς τά φίλμ πού προτιμώ είναι τό *M*, τό *Woman in the window*, τό *Scarlet Street* και τό *While the city sleeps*.

Είναι δύσκολο νά πῶ, άταν τό σκέφτομαι, ποιό είναι τό θέμα πού ίππαρχει σάν υπόστρωμα σέ δλα μου τά φίλμ... Πιθανόν νά είναι ή πάλη του άτομου ενάντια στά γεγονότα – τό αιώνιο πρόβλημα τών Αρχαίων Έλλήνων, ή πάλη ενάντια στούς θεούς, ή άγωνας τού Προμηθέα ενάντια στό Πεπρωμένο. Τό ίδιο πράγμα γίνεται και σήμερα: παλεύουμε ενάντια στούς νόμους, παλεύουμε ενάντια στούς κανόνες πού δέν μάς φαίνονται ούτε καλοί ούτε δίκαιοι... Άγωνιζόμαστε συνέχεια. Νομίζω ότι διάγωνας έχει μεγαλύτερη σημασία άπό τό άποτέλεσμα... Τό «χάπτω ξτ», υπάρχει πραγματικά; (*Σταματάει σκεφτικός και σηκώνεται*).

— Ελάτε, παιδιά, ξημέρωσε κιόλας. Ελάτε, ζες σταματήσουμε αυτή τήν ήλιθια συζήτηση γιά μένα...

('Ο Herman Weinberg ύψώνει τό ποτήρι του και άπαγγέλλει ένα κομμάτι άπ' τούς διαλόγους τής Περιφρόνησης: «Αύτός πού ξέρει και δέν ξέρει ότι ξέρει, κοιμάται. »Ας τόν ξυπνήσουμε. Αύτός πού ξέρει και ξέρει ότι ξέρει, είναι ένας «μαίτρ». »Ας τόν άκολουθήσουμε...»)

Τόν μονόλογο κατέγραψε ή Gretchen Weinberg. Ξαναδιάβασε και διόρθωσε δ Φρίτς Λάνγκ γιά τά Cahiers du Cinema άρ. 179 Ιούνιος 1966. Ή μετάφραση τού πρώτου μέρους πού δημοσεύτηκε στό Σ.Κ. '76 άρ. 11 και τού δευτέρου πού δημοσιεύθηκε έδω έγινε άπό τήν Τεριδα Ζαχμανίδη.



# Σύντομη φιλμογραφία τοῦ Φρίτς Λάνγκ\*

Ο ἀναγνώστης μπορεῖ νά βρει μιά ἀναλυτική θιοφιλμογραφία τοῦ Φρίτς Λάνγκ στήν ειδική ἐκδοση τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου μέ εύκαιρια τῆν ἀναδρομή στό έργο τοῦ γερμανοῦ σκηνοθέτη, πού εἶχε ὄργανώσει τό Ινστιτούτο Γκαΐτε τῆς Ἀθήνας στίς 8 - 25 Ιανουαρίου 1971.

## Γερμανία

1919

*Halbblut* ('Ο Μιγάς).

*Der Herr der Liebe* (ὁ ἀφέντης τοῦ ἔρωτα)

*Harakiri*

*Die Spinnen* (Οἱ ἀράχνες)

1ο ἐπεισόδιο: *Der Goldene See* ('Η χρυσή λίμνη)

2ο ἐπεισόδιο: *Das Brillanteschiff* (Τό πλοιο μέ τούς σκλάβους).

1920

*Das Wandernde Bild.* ('Η πλανύμενη εἰκόνα).

1921

*Vier um die Frau* (Τέσσερεις γύρω ἀπ' τή γυναίκα).

*Der Müde Tod* ('Ο κουρασμένος θάνατος).

1922

*Dr. Mabuse, der Spieler* (Δρ. Μαμπούζε, ὁ παικτης)

*Dr. Mabuse, Inferno des Verbrechens* (Δρ. Μαμπούζε ἡ κόλαση τοῦ ἐγκλήματος).

1923 - 24

*Die Niebelungen.*

1ο ἐπεισόδιο: *Siegfrieds Tod* ('Ο θάνατος τοῦ Ζίγκφρηντ).

2ο ἐπεισόδιο: *Kriemhilds Rache* ('Η ἐκδίκηση τῆς Κρήμχιλντ).

1926

*Metropolis*

1928

*Spione* (Κατάσκοποι)

*Frau im Mond* ('Η γυναίκα στό φεγγάρι).

1931

*M -- Dein Mörder sieht dich an* ή *Eine Stadt sucht den Mörder* (Μ -- μιά πόλη ψάχνει τό δολοφόνο).

1932

*Das Testament von Dr. Mabuse* ('Η διαθήκη τοῦ Δρ. Μαμπούζε).

## Γαλλία

1933

*Liliom.*

## Η.Π.Α.

1936

*Fury* (Νέμεσις)

*You Only Live Once* ("Εχω τό δικαίωμα νά ζήσω).

1938

*You and Me* ('Εού κι ἐγώ).

1940

*The Return of Frank James* ('Η ἐπιστροφή τοῦ Φράνκ Τζαίμς).

*Western Union.*

1941

*Man Hunt* ('Ανθρωποκυνηγητό).

1942

*Hangmen Also Die* (Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν).

1943

*The Ministry of Fear* (Τό ύπουργειο τοῦ τρόμου).

1944

*The Woman in the Window* ('Η γυναίκα στό παράθυρο).

1945

*Scarlet Street* (Κόκκινος δρόμος).

1946

*Cloak and Dagger* (Μανδύας καὶ στιλλέτο).

1947

*House by the River* (Σπίτι στό ποτάμι)

1950

*American Guerilla in the Philippines* ('Αμερικάνικη γκερίλλα στίς Φιλιππίνες).

1951

*Rancho Notorius.*

*Clash by Night* (Νυχτερινή σύγκρουση).

1952

*The Blue Gardenia* (Γαλάζια γαρδένια).

1953

*The Big Heat* ('Η μεγάλη κάψα)

1954

*Human Desire* ('Ανθρώπινος πόθος).

*Moon fleet*

1955

*While the City Sleeps* ("Οταν ή πόλη κοιμάται).

1956

*Beyond a Reasonable Doubt* (Πίσω ἀπό μιά λογική ὑποψία).

## Ίνδια - Γερμανία

1958

*Der Tiger von Eschnapur* ('Ο Τίγρης τῆς Εσανπόύρ)

*Das Indische Grabmal* ('Ο τάφος τοῦ Ίνδοοῦ).

## Γερμανία

1960

*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (Τά χίλια μάτια τοῦ Δρ. Μαμπούζε).

\* Οἱ τίτλοι στά ἑλληνικά δέν είναι πάντα αὐτοί μέ τούς ὅποιους κυκλοφόρησαν κατά καιρούς οἱ ταινίες τοῦ Φρίτς Λάνγκ στήν Ἐλλάδα, ἀλλά ή μετάφραση τῶν πρωτότυπων τίτλων.



## Εἰσαγωγή στίς ταινίες των Zán - Maρí Στράουμπ και Ντανιέλ Ύγιε

Τοῦ Νίκου Σαββάτη

"Αχ, μονακή  
ἀνάσα τῶν ἀγαλμάτων  
R.M. Rilke

Έξοδία, έξοδρακισμός, έξέργεση, έξάρθρωση. Νά ποιές κυρίαρχες έννοιες θά καθορίσουν τό λόγο δποιου θέλει νά μιλήσει γιά τή δεκαπεντάχρονη φιλμιάζη πορεία τοῦ Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

Αυτο-έξοδία τοῦ κινηματογραφιστή στη Γερμανία (μετά τήν άνυποταξία του στὸν γαλλικό στρατό) δποι φτιάχνει τίς πρώτες του ταινίες κι απομακρύνεται χωρίς έπιστροφή ἀπό τόν κινηματογράφο τῶν «μεγάλων» δημιουργῶν ποὺ τόν ἐπηρέασαν: (Renoir, Gremillon, Bresson καὶ Dreyer). Τέσσερις ταινίες ήταν ή παραγωγή αὐτῆς τῆς περιόδου (1962 – 1968) καὶ ἀμέσως σχεδόν σημάδεψαν τόν ἔναν πόλο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογραφικοῦ μοντερνισμοῦ: Machorka-Muff, Άσυμφιλοτοί (Nicht Versöhnt), Χρονικό τῆς Αννας Μαγδαληνῆς Μπάχ (Chronik der Anna Magdalena Bach), Ο ἄρραβοναστικός, ἡ θεατρίνα κι ὁ προαγωγός, Der Bräutigam die Komödianten und der Zuhälter). Ή έξοδία συνεχίζεται στήν Ιταλία, δποι θά γίνεται τό σκηνικό τῶν μετέπειτα ταινιῶν ἀπό τό 1969 μέχρι σήμερα: Όθων, Μάθημα Ιστορίας (Geschichtsunterricht), Εἰσαγωγή στή μουσική τοῦ Αρνολντ Σαΐμπεργκ, ποὺ ἀκομπανάρει τή σκηνή μᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας, Μωσῆς καὶ Ααρὼν, Φορτίνι / Σκυλιά (Fortini / Cani). Έξοδία διαφορετικά παραγωγική ἀπό τίς δονκιχωτικές, κοσμοπολίτικες περιπλανήσεις τόσων ξεριζωμένων σκηνοθετῶν (τοῦ Welles γιά παράδειγμα), γιατί μέσα στά «σπλάχνα» τῆς ζυμώνεται μιά πρωτόγνωρη δουλειά πάνω στή γλώσσα καὶ στά κείμενα, κι ἀκόμη πάνω στήν ίδια τήν αἰσθηση τῆς ἀποξένωσης, τοῦ ξεκόμματος.

Τοντή η έξοδία γρήγορα θά συμπληρωθεῖ μέ ένα ἀποτέλεσμά της. Οἱ ἔχθροι του θά δοιθήσουν στόν έξοδρακισμό τῶν ταινιῶν στό μυθικό, δῆλως διόλου ψεύτικο ἔκτος, στά λημέρω τοῦ ἐκκεντρικά δύσκολον, υπερκαλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου. Τά ύλικά τῶν ταινιῶν τούς βοήθησαν. Δύο σύγχρονα κείμενα τοῦ Heinrich Böll ξεκαθαρίζονται, απο-

δραματοποιούνται καί σκηνοθετούνται στίς δύο πρώτες ταινίες. Αργότερα, οἱ πηγές γίνονται πολύ πιο «ἀποθαρρυντικές»: μουσική καί ντοκουμέντα ἀπό τὴν μακρινή ἐποχή τοῦ Μπάχ -Χρονικό τῆς Ἀννας Μαγδαληνῆς Μπάχ - ἔνος θεατρικού ἔργο τῆς βιενέζικης παρασκηνῆς - Ἡ ἀρρώστια τῆς νιότης (Krankheit der Jugend) καί μωσικιτικά ποιήματα τοῦ St. Juan de la Cruz. Οἱ ἀρραβωνιαστικός, ἡ ήθοποιός κι ὁ προσωγόγος - ἔνα ξεχασμένο δράμα τοῦ Corneille - Ὄθων - ἔνα κείμενο τοῦ Μπρέχτ - Μάθημα Ἰστορίας - γράμματα καί μουσικά κομμάτια τοῦ Ἀρνόλτ Σαΐνμπεργκ Εἰσαγωγῆ... - καί Μωσῆς καί Ἀαρὼν - γραφτά τοῦ Φράνκο Φορτίνι - Τά σκυλιά τοῦ Σινᾶ. Δέν θά ἔπειτε δύμας, νά παρασυθεῖ κανείς νά τακτοποιεῖ ἡ νά ἀποδοροφήσει τίς ταινίες τῶν Στράουνπτ· Υγιέ μέ δάση μονάχα τά ψυλιά τους, ἀλλά μέ δάση τήν δπτική τους πάνω στά ψυλιά: ἀντι-αὐθεντική προσέγγιση, ψυλιτική πρακτική, δουλειά πάνω στήν διμιλία τοῦ ήθοποιού, τόν ήχο καί τή μουσική, ἀλάθητη ἐμπιστοσύνη στήν ἐγγραφή τοῦ «πραγματικού» στοιχείου (γι' αὐτό κι αὐτή ή αἰσθηση τῆς ἀπογύμνωσης τῶν ταινιῶν ἀπό τά ἐντυπωσιακά καί γοητευτικά στοιχεία). Οπτική ἀσυμφιλίωτη, μαχητική, ἔχθρική, πού ξεμασκαρέψει, γελοιοποιεῖ τήν ἀριστοκρατική μακαριότητα καί τόν εὔκολο φετιχισμό τοῦ κυνκλώματος τῶν προνομιούχων πολιτιστικῶν φορέων (λέσχες, ἴνοτιτούτα, κινηματογράφοι τέχνης). Οι ταινίες αὐτές δέν μποροῦν νά πάρουν τή σφραγίδα τῆς «ὑπεροκουλτούρας», δέν μποροῦν νά μένουν αἰώνια ἄγνωστες, στό γκέτο. Πόσοι, ἀλήθεια, στή χώρα μας εδύνονται γιάτα τό κενό (στή σωπήλη μνήμη τῶν ματιῶν τῶν Ἑλλήνων θεατῶν), πού ἀντιστοιχεῖ στίς ταινίες τοῦ Ζάν-Μαρί Στράουνπ καί τῆς Ντανιέλ Υγιέ.

Καί γιατί ἔξοτροχισμός;

Γιατί αὐτές οἱ ταινίες τουσυρουφλίζουν τά δάχτυλα πού πάνε νά πατέξουν μαζί τους, τυφλώνουν τά χαυνωμένα μάτια πού θέλουν νά τίς καταδροχθίσουν μέ τήν ἐπιυινδυνή φλόγα μιᾶς ἀκραίας ἔξέγερσης καί μιᾶς θαυμαστῆς στήν ἀκαμψία της ήθικης, πού παραγάγεται ἀπ' αὐτήν. Ἐξέγεση ἐνάντια στή φευτιά ὀδύκλησην τοῦ κινηματογράφου, στήν αἰσχρότητα καί στήν ύστερια του, στό ἀποκοινισμά, στήν (αὐτό)καταστροφή, στήν ἀπονέκδωση, τό σεβίσμα τῆς συνείδησης. Ἐξέγεση ἐνάντια στήν ἐπανάληψη, τήν ἰσοπέδωση, τήν ἐκμετάλλευση, τό κεφάλαιο.

Κι αὐτή η ἔξέγερση, δύναται θαρρούμενα καί διλοφάνερα σκαλισμένη στή σελιλόντ, μεταδίδει γηήσια ανησυχία καί ἐντονή ἐνόχληση στό θεατή, πού δρίσκεται μπροστά στήν ἥρεμη ἔξάρθρωση, τήν πράκτική του γκρεμόματος τῶν Στράουνπτ· Υγιέ. Ἐξάρθρωση τίνος; Τής ἐνοποιημένης κινηματογραφικῆς γλώσσας, πού είναι ἀπατηλή γιατί ἔχει εύνονυχιστεῖ ἀπό τίς ἀντιφάσεις της, καί προσποιεῖται μιά αἰώνια, θαυματουργή «παθθενιά», πού ἐδῶ διακορεύεται ἀνελέητα. Ἡ κινηματογραφική γλώσσα σχίζεται στά δύο (εἰκόνα + ἥχος / πεδίο δρ + δπτικό πεδίο), ξανοίγει στό θεατή τό χώρο ἐνός διαλεκτικού παιχνιδιού με δέλτες τίς πιθανότητες τῆς ψυλικότητας τῆς γραφῆς. Ἡ ἐπίθεση τῶν κινηματογραφιστῶν δέν σπαμάται ούτε μπροστά στίς ἰδιες τίς συντακτικές δομές της. Τά στρογγυλεμένα, στιλωμένα «νοήματα» ἀραιώνων καί καίγονται ἀπό τήν φλόγα του ἀποσαματικού ἀργού ρυθμού. Κι ἔτοι τά ἀτελευθερωμένα δομικά στοιχεία (είτε φανέρω, είτε «κρυψμένα»: π.χ. το «διάστημα», δύπως θά ἔλεγε ὁ Βερτώφ) ξαναδρίσκουν τήν ψυλιά τους ὑπόσταση. Γίνονται δγκοι, «τούθλα», πού χτίζονται μέσα στό χρόνο, ἀφίνοντάς μας τήν ἀνήκουστη ἐλευθερία νά δοῦμε τίς ἀρθρώσεις τους, τούθλα πού χτίζουν ἔναν τοίχο. «Οχι, δέβαια, τόν τοίχη μιᾶς φυλακῆς, δύπου θεληματικά κλεινόμαστε γιά νά συνεχίσουμε τό διάλογο μέ τήν φεύτικη εικόνα μας (Χόληγοντ), ούτε τόν τοίχο μιᾶς ἐκκλησίας, δύπου σχεδόν τίποτε δέν ταράζει τή λατρεία μέχρι θανάτου τοῦ φαντάσματος («ταινίες τέχνης»), ἀλλά τό σύνορο τοῦ στρατοπέδου πού μιᾶς ξεχωρίζει ἀπό τόν πέρα γιά πέρα σάπιο (πορνογραφικό + φασιστικό) κινηματογράφο, δύπου γυμνά δύμαστε καί δοκιμάζουμε τή δύναμη μας μπροστά στή σκηνή καί τό πραγματικό, δύπου ή συνείδηση ξυπνάει καί ἀνοίγονται τά περιθώρια τῆς δράσης.

Κινηματογράφος χωρίς τήν υπουργή ἀποπλάνηση τοῦ θεατή, βαρετό

διδακτικό κήρυγμα, χωρίς αύτή τήν ίδιοτυπία της μαγείας του, ποι μάθαμε νά λέμε κινηματογραφική άπολαυση;

Σκέφτομαι ἔκεινο τό μαρξιστικό ντοκυμαντέρ για τὸν Μπάχ καὶ τὴ μουσικὴ του, πού ἐκρήγνυνται μέσα ἀπὸ τὴν κλεισούρα ἐνός οἰκογενει-ακοῦ χρονικοῦ, μέσα ἀπὸ τὴ συνείδηση ποὺ (δένε;) ἔχει ἡ τρυφερὴ δι-ήγηση τῆς "Αννας Μαγδαληνῆς, τῆς δεύτερης γυναίκας τοῦ συνθέτη (Χρονικό τῆς "Αννας Μαγδαληνῆς Μπάχ). Σκέφτομαι τὴν ἀσυμβίβαστη ἀντίληψη για τὸν κινηματογράφο πού ὑλοποιεῖ, ἀντίληψη πού, ναί, σίγουρα, μπλοκάρει ἡ πετάει στὰ σκουπίδια μιὰν δρισμένη ἀπόλαυση: δύμας, μᾶς είναι ἀδύκινη χρήσιμη ἡ ἔδιαντροπή ἀπόλαυση τοῦ τυμβωρύ-χου καὶ νεκρόφιλου (π.χ. "Ο Μαγεμένος Αὐλός ἢ ο Μπάριον Λύντον) ἢ ἡ λιγοστή καὶ βασανιστική ἀπόλαυση τοῦ ὑστερικοῦ, τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ (πού θά βολευτάν μὲν ἔνα τυπικά οὐδέτερο τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ) ἢ, ἡ ὑπέρεμτη ἀπόλαυση τοῦ ἰδεοληπτικοῦ τοῦ κινηματογραφώφιλου (πού θά στέναξ καὶ θά ριγώνει μπροστά στὰ κλασικά εἰκονογραφη-μένα μὲ τὸ λούστρο καὶ τὴν πολυτέλεια τοῦ Χόλιγουντ);

Αὐτὴ ἡ πενταχάθαρη, αὐστηρή κατασκευὴ κοιματιάζει τὴ μυθοπλα-σία γιά νά τὴν κάνει ντοκυμέντο καὶ ἀρχειοθετεῖ τὸ ντοκυμέντο γιά νά τὸ ἀνεβάσει στὴ σφαίρα μιὰς γενικότερη μυθοπλασίας (τῶν κινη-νικῶν σχέσεων, δύως παραπτερεῖ πιό κάπω ἢ Λ. Σεγκέν). Τὰ στοιχεῖα τῆς μεθόδου της, πού δέν πάνουν νά ἀπαριθμοῦν οἱ ιστορικοὶ καὶ οἱ φαινομενολόγοι (ἄλλωστε εἶναι ἐλάχιστα, τὰ ἀπόλυτα ἀναγκαῖα), ἀπο-γοητεύονται, ἵσως καὶ ἀπωθοῦν, τοὺς ἐραστές τῆς ἐκθαμβωτικῆς τελει-ότητας – π.χ. τοῦ Βιοκόντη. «Ορατορική», ἀποσματική δομῆ (ρετο-τατίσιο – ἄριστα ὅπως οἱ καντάτες καὶ τὰ ὁρατόρια τοῦ Κάντορα); κατα-στροφὴ τῆς κλασικῆς δραματούργικῆς ἀλυσίδας, ἀλληλοιδαδοχὴ «στι-γμάτων» (points); γραφῆ / ἐγγραφῆς τοῦ ἀνθεντικοῦ (ρούχου, χώρου, κεφαλῆν, μουσικοῦ ὀργάνου...), ἀπλοποίηση τῆς σκηνοθεσίας σὲ παι-χνίδι μὲ τὴν τραχιά διαγώνια λήψη, τὸ βάθος πεδίου καὶ τίς σφῆνες, ἢ σὲ μιὰ μονομαχία ἀπὸ ἀντίθετες γονίες ληψῆς, σύγχρονος ἥχος μὲ δῆλη τὴ σκηνοθέτη τῶν ἐνώσεων στὰ πλάνα (ἄλλα ἥχος συμπαταχῆς, πλούσιος), μοντάζ πού δάει στὴ σειρά τίς ἀντιθέσεις καὶ πού σέθεται τὴν ἐνότητα τῆς δεκαλεπτῆς μτομπίνας.

Καὶ οὐδὲ αὐτὰ γιατί; Μήπως γιά νά ἔσαναγρίσουμε σὲ μιὰ σωστὴ ἴστορικότητα; Καὶ ἐδώ, οἱ ἰδιοὶ οἱ κινηματογραφιστές σπεύδουν νά μᾶς καταπλήξουν μὲ τὴν προκλητική ἀπάρνηση (ἐπικαλούμενοι μιὰ αἰνιγμα-τική ρήση τοῦ Μάρξ: «Ἡ Ἰστορία δέν ὑπάρχει») διτὶ ή ταινία δέν είναι ἴστορικη;

Ἄσμη διαστοῦμε νά ἀντιδράσουμε σ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τῶν Στράουνπ - "Υγιέ. Οἱ κινηματογραφιστές ἔξερον καλά διτὶ τὸ πρόδοχημα τῆς ἴστορικό-τητας (ἡ τῆς ἀναπαράστασης τῆς ἴστορίας) ἔχει ὑποστηρίξει πολλές ἐν-θουσιάδεις καὶ εἰλικρινεῖς ἵσως ἀπόπειρες, πού ὑσιταπικά δέν καταλή-γουν παρὰ στὸ στήσιμο μιὰς ἐντυπωσιακῆς τοιχογραφίας, διτὶ η ἴστορία παίζει κυρφτὸ μὲ τὸν πόθο τοῦ δημιουργοῦ γιά τὴν ἔξουσία, τὸν δόπιο ἔχει ὑλοποιήσει στὶς εἰκόνες του. Καμάλ λατρείει τῶν εἰκόνων (ἄρα τῆς ἔξουσίας) τῆς φεουδαρχίας στὸ Χρονικό τῆς "Αννας Μαγδαληνῆς Μπάχ, καμάλ ἐπένδυση τῆς ἀπόλαυσης μέσα στὴν ἀπόλαυση τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ἔξουσίας (δι. Φρόντιν: Συλλογική ψυχολογία καὶ ἀνάλυση τοῦ Ἐγώ). "Ἄσ το ἔξαθαρίσουμε μιὰ καὶ καλή; ἡ κινηματογραφική πρακτικὴ τῶν Στρά-ουνπ - "Υγιέ καὶ τὸ ρετρό εἶναι ἀσυμφιλιώτα μέχρι θανάτου.

Αὐτὴ ἡ ἐπιμονή τῶν κινηματογραφιστῶν νά καταστρέψουν καὶ τὰ τελευταία καταφύγια τῆς αὐταπάτης τοῦ θεατή, ἡ ἀνελέητη πολεμικὴ τοῦ ἐνάντια στοὺς τρόπους θέασης, πού μᾶς κληρονόμησε ἡ μπουρζούναζία είναι διτὶ ἔνας ἀπὸ τοὺς δύο λόγους τῆς ἐνόχλησης πού προσκαλεῖ ἡ ταινία στοὺς ἀρτηριοκαρδιοφραγμούνος μαρξιστές. Οἱ δημιουργοῖς ἐπιμένουν νά ἐπιτύχουν τὴ διαιτητὰ τῆς ἀπόφασής τους, διοσ καὶ ἀν τὸν τοὺς κοστίζει: ἡ διαχωριστική ρηματική, τὸ ταξικὸ σχίσμα πρέπει νά κοψει στὰ δύο κάθε ἔννοια, κάθε μέθοδο, κάθε σημαίνουσα παραγωγή. "Ἀπὸ τὸν Αἴγενοτάν τοὺς μέχρι τὸν Μπρέχ, περονώντας ἀπὸ τὸν Στράουνπ, ἡ Ἰδιαίτερη εἰλικρίνεια, ἡ Ἰδιαίτερη εήθικη.

Μά ἂν ἔνα μαρξιστικό φίλμ μπλοκάρει τὴν ἀπόλαυση ἀκόμη καὶ τῶν

1. Τὸ Χρονικό καταπιά-νεται ἰδιαίτερα μὲ τὶς δυσκολίες τοῦ Μπάχ νά συντηρήσει καὶ νά μορ-φωσει τὰ παιδιά του καὶ μὲ τοὺς συμβιβασμούς πού ἔπρεπε νά κάνει γιά νά κατατερέψει τὴν οἰ-κονομικὴν τὸ θέση. "Ἐνας ἄπ" αὐτοὺς καὶ ἵσως ὁ ση-μαντικότερος γιά τὴ δη-μιουργία τοῦ ἥταν διο-ρισμός του στὴ θέση τοῦ πεθαμένου Κουνάου, Κάντορα τῆς ἐκκλησίας του Ἀγίου Θωμᾶ, στὴ Λειψία (1723). Στὸ γράμμα του στὸν παιδικὸ του φίλον "Ἐρεντίαν (1730), ὁ Μπάχ ζαναθυ-μάται τὸ παζάρι τῆς δια-δοχῆς τοῦ Κουνάου (πρότα πήρε τὴ θέση διορισμοῦ τοῦ Τέλεαν, ποὺ μετά ἀπὸ τρεῖς μῆνες προτίμησε μιὰ ἀλλη πιό συμφέ-ρουσα στὸ Ἀμβούργο, μετά διορισμοῦντες) καὶ προσπαθεῖ μὲ πίκρα νά δικαιολογηθεῖ γιά τὸ συμβιβασμὸ του μὲ τὸ καινούριο ἀφεντικὸ του, τὴ μπουρζούναζα. Γιά δους πιστεύουν στὸ μέθο τοῦ ἀσυμβίβαστον 'Ολύμπιον καλλιτέχνη, οἱ πιεστοὶ ποὺ κατατάλλουν τὸν Μπάχ καὶ τὸν κά-νουν νά ποτοχοῦ, δέν ὑπάρχουν. "Ἡ πραγματι-κότητα, διος, είναι διτὶ παραδόντας τὴ μου-σικὴ του σὲ μιὰ πλατύ-τερη κοινωνικὴ λειτουρ-γικότητα, ὁ Μπάχ ἔπρεπε νά δοκιμάζει πολλές ἀπὸ τὶς ἐπαναστατικές ἐμ-πνεύσεις του στὸ συντη-ριστικὸ τοῦ ἀρχοαπα-τού του. Δές με τὶ εὐκο-λία θυνάζει τὴν Καν-τάτα BWV 23 "Du Wah-ler Gott und Davids Sohn" ("Εσύ ἀληθινὴ Θεέ



καί Γιέ τοῦ Δαυίδ), ἔνα ἐργό μιᾶς ἐκπληκτικῆς συνοχῆς καὶ ἐκφραστικότητας, ἔνα ἑσωτερικό, ἔξοιωλογητικό μαδριγάλι πού διασκέται πάνω στήν παραδολή τοῦ τυψλοῦ, γιά τὴν ἀπλή ἐκκλησιαστική Καντάτα «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (Ο Ἰησοῦς πήρε κοντά του τοὺς δώδεκα) BWV 22, ποὺ παρουσιάζει σάν κομμάτι – ἀπόδειξη τῶν ἴκανοτήτων του γιά τό διορισμό του στή Λειψία. Αὐτό πού στήν πρότη Καντάτα ἥταν μιά μεγαλοφυῆς σύνθεση μουσικῆς δωματίου μέ περίπλοκο, ἐρωτικό, θεατρικό ντυσέτο γιά σοπράνο καὶ ἄλτο, καὶ μέ την ἐντυπωσιακή γραφή τοῦ τελευταίου χοροδιάκονού «Aller Augen Warten» παρουσιάζεται ἔνα χρόνο ἀργότερα ἀπό τό διορισμό του ἀλλαγμένο

μαρξιστῶν, μήπως τότε τό ἵδιο τό φύλμ ἔχει ξεστρατίσει ἀνεπίστρεπτα μέσα στό ντελίριο του κομπασμοῦ του; Βλέπουμε στίς προδολές καὶ τίς συζητήσεις τόν πολιτικό μαπαμούλα, κιτρινισμένο ἀπό τά νεῦρα του, νά κόπτεται καὶ νά δρύεται, ἐκσφεντονίζοντας χιλιομασμένες φόρμουλες γιά τὴν ἐργατική τάξη, πού δὲν καταλαβαίνει (!) τὴν ταινία, για τόν ψυχρό «διατανούμενισμό» τῶν δημιουργῶν κ.ἄ. Λές καὶ ἡ ἐργατική τάξη δέν πρέπει ποτέ νά ἀνοίξει «τίς ἀποσκευές τῆς σκέψης» πού τῆς ἔχουν ἐπιβάλλει (Αἰγανστάν), λές καὶ δριοιδήποτε πραγματική πολιτική ἀπαίτηση μπορεῖ αἰώνια νά συμπορεύεται με τά ζαχαρωμένα προϊόντα πού παράγει τό Χόλνγουντ καὶ οἱ ἀποικίες του, λές κι ἡ ἰδεολογική πάλη πρέπει νά ξεφτίζει σε θαμπές ἀντανακλάσεις μέσα στούς ἀπατηλούς καθρέπτες τῆς ἐνοποίησης, τῆς ψυχολογικῆς παμψηφίας κι ὅχι νά δυναμώνει ἀπό τόν πραγματικό πόθο τῆς ἀλλαγῆς, τὴν τωρινή ἀπαίτηση τῆς βίας καὶ τού τογχεμόσματος δλων τῶν σάπτων ἀλλοθι.

Κι δώμως, ἡ ἔξεγεμένη, πρωτοπορειακή καὶ ὑλιστική δουλειά τῶν Στράουμπ - Οὐιγέ δέν ἐνοχλεῖ μόνο γι' αὐτό τούς «μαρξιστές». Ό δεύτερος, ἴσως, ἴσχυρότερος λόγος τῆς ἀντίδρασής τους είναι τό ἵδιο τό ἀντικείμενο τῆς ταινίας: ἡ ἐπιλογή τού Στράουμπ νά μιλήσει, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, γιά τόν Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ. Ἀκόμη καὶ ἀνθρωποί τῆς εὐφυίας τού Γκοντάρο ἔκφρασαν κάποια δυσαρέσκεια γιά τὴν ἐπιλογή αὐτῆς.

Ποιός Μπάχ ἀπασχολεῖ τόν Στράουμπ; ὅχι δέδαια ἡ ψεύτικη, παραμορφωμένη, προνομιούχα καλλιτεχνική φύση, πού ἔχουν ἰδιοτοιχεῖ οἱ θηρισκόληπτοι, οἱ μελετήτες καὶ οἱ μουσικολόγοι, οὔτε καὶ τό ἀρρωστημένο ὑποταγμένο φάντασμα, πού ἐπλασαν οἱ δρομιτικοί, προσαρμόδοσντας τίς ποιητικές τονικές ἐμπνεύσεις του του στά δργανά τους, στίς τεραστίες δρχήστρες τους καὶ τίς ύστερικές χορωδίες τους. Ο Μπάχ τῶν Στράουμπ - Οὐιγέ είναι μονάχα τό σύνολο τῶν σχέσεων του μὲ τήν



Τό Χρονικό της "Αννας Μαγδαληνής Μπάχ.

μονάχα τό σύνολο τῶν σχέσεων του μέ τὴν ἔξουσία καὶ τούς διαδοχικούς ἀφέντες του, οἱ δυσκολίες συντήρησης τῆς μεγάλης του οἰκογένειας<sup>1</sup>, ἡ ἀκούραστη παραγωγή μιᾶς μουσικῆς, πού κλείνει καὶ ξεπερνάει τόσους αιώνες εὐρωπαϊκῆς πολυυφωνίας, πού καθηρεψτίζει μιὰ ἐπτάλητκή συνείδηση τῶν θεωρητικῶν καὶ συμβολικῶν τῆς καταβολῶν (τοῦ προτεσταντισμοῦ ἰδιαίτερα), πού δρίσκει τὴν ἔσωτερηκή της ἐνότητα ἀπό μιὰ συνεχή κριτική τῶν ἰδεοληπτικῶν κωδίκων<sup>2</sup> του μπαρόκ, πού γίνεται τό μνημειακό θέατρο τῆς ἀδιάκοπης σύγχρονος ἀνάμεσα στὴν ἀδράνεια καὶ τὴν ἔξεγερση, τὴν παραίτηση καὶ τῇ δία. 'Ο Μπάχ τὸν Στράουμ - 'Υγιε δέν είναι τίποτα πιο ἐντυπωσιακό ἢ πιο ἐφωτικοποιημένο ἀπό τὴν ἀντηρηκή μορφή καὶ τὸ λιγνὸ κορμὶ τοῦ δεξιοτέρην τεμπαλίστα καὶ δργανίστα, εἰδίκευμένου ἐκτελεστῆ τῆς μουσικῆς τοῦ Μπάχ, μουσικολόγου, διευθυντῆ μικροῦ συγκροτήματος παλιᾶς μουσικῆς, Gustav Leonhardt.

Ἡ ἐδογή τοῦ Leonhardt γιά τό ρόλο τοῦ Κάντορα διώχνει μιά καὶ καλὴ τὴν ἐρωτικὴ σκιά, πού θά είχε δηγεῖ ἀπό τὸν τάφο τῆς γιά νά σουλατάρει στὶς ὅθινες τοῦ φαντάσματος. Εἶναι μιὰ ζωντανὴ ἔνδειξη (κι ὅχι ἡ πεθαμένη μάσκα) τῆς ὑλικότητας τῆς μουσικῆς του καὶ τῆς ὑλιστικῆς σκοτιάς, ποὺ χρειάζεται γιά νά λευτερωθεῖ αὐτὴ ἡ παραγωγή ἀπό τὶς τόδες παραδομαφώσεις τις. Στὸ περιόλικο σύστημα τοῦ Χρονικοῦ, ἡ παρουσία τοῦ Leonhardt είναι ἀκόμη μιὰ ὅδηγος τοῦ σήμερα, πού φωτίζει καὶ ὑλοποιεῖ τὴν παραγωγὴ τοῦ Μπάχ, τὶς σχέσεις τῆς δημιουργίας του μέ τὶς δυνάμεις πού τὴν καθορίζουν καὶ τὴν ξεπερνοῦν (βλ. πιο κάτω στὸ κείμενο τοῦ Λ. Σεγκέν).

μέ κτηνώδη τρόπο σὲ ἐκκλησιαστική σύνθεση μέ τὴν προσθήκη ἐνὸς τυπικά χρωδιακού καὶ μιᾶς πολὺ συντηρητικῆς ἐνορχήστρωσης. 'Ο Μπάχ ὡς Κάντορας τοῦ Ἀγίου Θωμᾶ δὲν μιλούνε πιά στὴν ἐκλεπτυσμένη φεούδωσιά, πού προσπαθοῦνς μὲ κάθε τρόπο νά παρατείνει ναρκισσιστικά τὴ γνώση της στὸ χειλός τοῦ μυστηρίου, καὶ τοῦ διφορούμενου, ἀλλά σὲ μιὰ ἀστικὴ τάξη πού ἀπαιτεῖ ἀπό τὸν συνθέτη νά συμβολοποιεῖ αὐτό τὸ μυστήριο μέσα στὴν τέχνη του, νά ξαναψυντελάρει κάθε τόσο τῇ χάρῃ τοῦ Θεοῦ μέσα στὴ μουσικὴ του.

2. Τὴν ἐποκή τοῦ μπαρόκ, ἡ μουσικὴ ἦταν μιὰ πλήρης καὶ τέλεια ἀ-

θρωμένη γλώσσα, πού  
ἔπρεπε νά γεμίζει τίς  
ΐδιες σχέδον λειτουργίες  
μέ τή γλώσσα πού μιλό-  
ταν. Ο Μπάχ, κλείνον-  
τας τή μουσική μπαρόκ,  
μπορεί νά θεωρητικο-  
ποιήσει καί νά κριτικά-  
ρει μέσα στίς συνθέσεις  
του, μέσα στά «μηνύμα-  
τά» του, τούς κανόνες  
ένός μουσικού λόγου.  
Στούς κώδικες του ένσω-  
ματώνει μά δόλοκρη  
συμβολική, πού γιά τό  
κοινό τής έποχής του  
ήταν άμεσα κατανοητή,  
μεταπλάθοντας είκόνες  
σε σχήματα καί μοτίβα  
(δ. το περίφημο «σχῆμα  
τού φωτοστέφανου», πού  
παιζει τό πρώτο διολί  
στά άριστοι τού Χριστού  
στά Πάθη κατά Μα-  
θαῖον, ή τό πώς καταγί-  
νεται μέ τά μαθηματικά  
καί τούς διαφορετικούς  
τρόπους που ένσωματώ-  
νονται μέσα στή μουσική  
του. Τό άπλουτερο πα-  
ράδειγμα είναι ή έπανά-  
ληψη επί έντεκα φορές  
τοῦ Herr, bin's ich? (Κυ-  
ριε, είμαι έγω) γιά κα-  
θένα από τούς άπωτό-  
λους, έκτός από τόν Ιού-  
δα, στό ίδιο έργο). Σύμ-  
βολα, ζωγραφική μέ  
ηχους, άριθμητικοί γρί-  
φοι, κ.ά. είναι ή προσω-  
πική έπειμασσα τού Μπάχ  
στήν ύπερβολική έμπι-  
στούνη τών συγχρόνων  
του γιά τίς άτελείωτες  
δυνατότητες τής μουσι-  
κής, τής «δημιαλέ μέ νό-  
τες». Μιά δουλειά πού,  
δχι μόνο έκπλήσσει κάθε  
φράγια καί περισσότερο  
τόν προσεκτικό άκροστη,  
άλλα πού είσάγει μά  
συνειδητοποίηση άλλης  
τάξης, κλονίζοντας τό  
θρησκευτικό φάντασμα,  
πού ή μουσική φαννομε-  
νικά λατρεύει.

3. Τά συναωθήματα κι  
οί σχέσεις άναμεσα στόν  
Μπάχ, τή γυναίκα του,  
τό γιό του Βίλελμ Φρήν-  
τμαν, τόν πρύγηπα Λεο-  
πόλδο μετατίθενται στή  
μουσική τών τεοσάρων  
πρώτων πλάνων, δπου τό  
πλησιασμα τού μουσικού

Ταινία μονοκόμματα παιδαγωγική, χωρίς καμιά απόλαυση:  
έπιμένουν δσοι τρομάζουν από τήν ταχύτητα τού «τραίνου τών  
πληροφοριών» πού διασχίζει τήν ταινία, απ' άκρη σ' άκρη καί  
άπαιτει μιά ασυνήθιστη έγχρηση δπό τόν θεατή. Ο ταπεινός  
διχασμός της μπροστά στά πραγματικό, δ σεβασμός γιά τή βαθειά  
διαλεκτική μουσική τού Μπάχ, δέν τούς άφορα. Πώς, ζμως, γίνε-  
ται μιά ταινία πάνω στή μουσική (πού χρησιμοποιει κάθε στρα-  
τηγική γιά νά μήν ένοχλήσει καί νά μήν παραμορφώσει τήν από-  
λαυση αύτής της μουσικής) νά είναι στερημένη από τήν απόλαυ-  
ση;

Πώς φιλμάρει κανείς τή μεγάλη μουσική, πού δάζει φωτιά  
στίς λέξεις, στίς είκόνες καί στά χονδροειδή κλισέ, πού άντηχει σέ  
κάθε γωνιά τού μυαλού καί τραντάζει τό σῶμα μέ τή ωμαλέα  
ρυθμική της αϊσθηση; Αύτο ήταν τό δεύτερο πρόβλημα, πού δι-  
άσωντει τούς κινηματογραφιστές καί ή λύση τον ήταν συνυφα-  
σμένη μέ τή λύση τον πρώτον θεμελιακού προβλήματος τής ται-  
νίας (:ποιό είναι τό έξωτερικό σημείο, ή διπτική γωνία μιᾶς βι-  
ογραφίας τού Μπάχ; Μεγαλοφυής μετάθεσή της στόν έρωτικό πό-  
λο, τήν «Αννα Μαγδαληνή καί τή συνειδήση της». Καί γιά τήν κι-  
νηματογράφηση τών μουσικών κομματιών μιά μετάθεση παρό-  
μοιας τάξης. «Ας γίνει ή μουσική άρχιτεκτονικό σχέδιο, ουμική  
άγωγή τού φύλου καί θέατρο τής άκινησίας, άποφάσισαν οι Στρά-  
ουμπ - «Υγιέ, μέ άλλα λόγια, άς καθορίσει τή δομή, τίς λήψεις  
(γωνία - κίνηση μηχανής - διάρκεια), τό μοντάζ τής ταινίας («δέν  
μπορούμε νά βάζουμε τό ψαλίδι δπό θέλουμε» Στράουμπ - «Υγιέ).  
«Ας ξάσει ή κάμερα τήν έπιπλολιάτη της, δέν μπορεί νά τά-  
βάλει ούτε μέ τή μεγαλοπετή άρχιτεκτονική, ούτε μέ τό ρυθμό  
καί τή συμβολική τού Μπάχ. «Ας γίνει μονάχα ένα δλέμμα, πού  
μεσολαβεί γιά νά διαλέξει τήν πιό έκφραστική γωνία γιά τή λή-  
ψη. «Ας γίνει τό μικρόφωνα ένα έργαλείο, πού σέβεται τίς έκστα-  
τικές κραυγές τών άγαλμάτων (τών άκινητων μουσικών στή γαλα-  
ρία, τού «Άγιου Θωμά», ένω ή κάμερα καταγράφει τά σημαδιά τής  
σωματικότητας τών ήθοτοιών, τή δούνεια τού Leonhardt καί τών  
ἄλλων έκτελεστών. Σκληρά θεατρικά κοψίματα τής ταχύτητας τής  
ύπόλοιπης ταινίας, δραματουργικοί φροεις τής<sup>3</sup> κι έσωτερικά  
ντοκιμαντερίστικα ποιήματα, τό φιλμαρισμένα κομμάτια μιᾶς  
φέροντων στό μυαλό τήν άγρια ποιητική τού Ντράγιερ, τόν τρόπο  
πού ό μεγάλος αύτός μυτικιστής άσπαζε τή λάμψη τού φιλακι-  
σμένου μέσα στό κάδο ορομιού. Τό Χρονικό γράφει τό κοριμί ζχι  
τήν άρα ποι έπικαλείται μάταια τίς άνατριχιλες καί τίς ήδονες,  
τήν προδοτική μνήμη τού ματιού, άλλα πήν άρα πού δουλεύει κι  
αυτόφατει από τόν πόθο καί τή δία, πού μεταπλάθει σέ παραγωρή  
ήχων.

Ταινία χωρίς απόλαυση αλήθεια! Σκέφτομαι τήν σχεδόν ανυ-  
πόφρονη απόλαυση τών πλάνων 39 - 42 τής κεντρικής σεκάνς τής  
ταινίας, δπου κινηματογραφούνται δύο μεγάλες χρωδιακές κι-  
νήσεις (ή τελευταία κίνηση τής Πένθιμης Όδης, Καντάτα BWV  
198<sup>4</sup> καί τό πρώτο - διπλό - χρωδιακό από τά Πάθη κατά Μα-  
θαῖον) κι ανάμεσά τους σφηνώνται ή στοχαστική άρια από τήν  
Πένθιμη Μουσική, Καντάτα BWV 244<sup>5</sup>, ένα «ύπερθρατικό τρίο  
για σοπράνο, φλάσοντας και 2 δμποε ντά κάκκια. Θαυμάζω τόν  
τρόπο πού ή κινηματογράφηση σέβεται τίς πένθιμες έντυπωσεις  
αυτών τών έργων, ένω συγχρόνως, μέ άδιόρατη λεπτότητα τά σχο-  
λιάζει, τά κριτικάρει, τά ξεπερνάει.

Καί στά τρία κομμάτια ή κάμερα μένει δαρειά, έπισημη κι  
άκουνητη, δλέπει μέ κατάνυξη τούς μουσικούς, άφρηνει τά κομμά-  
τια νά ξεχθιδούν μέχρι τό τέλος, δέν στήνει φράγματα καί παγίδες  
στήν δρμητική δοή τους. Πόσο άφελής είναι ή άποψη δων θέ-  
λουν τόν Στράουμπ ένα διεστραμμένο φρομαλιστή, πού οι έπιλο-  
γές του ύπαγορεύονται μόνο από μιά ξερή αύτηρητη (π.χ. δ  
Ρίτσαρντ Ράουντ στό διδύλιο του κι όλοι οι «όπαδοι» του). Ή

δύναμη τῶν γωνιῶν κι ή ἀπλότητα τοῦ καρδαρίσματος μοῦ φαινονται ἀπόλυτα λογικές καὶ νόμιμες. Οἱ μουσικοί «στριμώγνονται» στὴ γωνία τῆς ἐκκλησίας στὴν Πένθη<sup>9</sup> Όδή, γιὰ νά διευκολύνουν τὴν πυκνὴ διαγώνια λήψη, ποὺ «συμβολίζει» τὴ συμπαγή διμορφισμὸν τῆς χρονιακῆς κινήσης. Η διαρκήτητα τοῦ πλάνου «εἰκονοποιεῖ» τὴν ἐπίσημη τονικότητα (οἱ ἔλασσον), τὸ σκοτεινό ἡχόχρωμα τῆς δρήξησας, τὸν γλυκό ρυθμικό θοήνο (ποὺ μὲ τὴ σειρὰ του «συμβολίζει» τὴν αἰσθηση καὶ τὸ βάδισμα μιᾶς πένθιμης ἀκολουθίας). Κι ἔτοι προσδόλλει ἀκόμη πιὸ τραγικὰ τὸ τεράστιο θέατρο τῆς θεμελιακῆς ἀντίθεσης στὸν Μπάχ, ἡ μημειακή, χιμαρικὴ τοῦ δεδιάλητηα γιὰ τὸ θρίαμβο τῆς Ἀνάστασης πάνω στὸ θάνατο, ποὺ κλείνουν οἱ στίχοι τοῦ Γιώχαν Κρίστοφ Γκροτεντ, ἐνῶ ή μουσικὴ δέν παύει νά μεταμορφώνει τὸν ἐπικήδειο τῆς βασιλίσσας, τὸν πόνο, τὰ δάκρυα καὶ τὸ βάσανο σὲ ἔκσταση, σκοτεινὴ ἔκρηξη τῆς ἐπιθυμίας θανάτου, καὶ χροῦ τοῦ σμάτου.

Ἐλάχιστο πιὸ θερμό, ἀλλὰ ὀπωδήποτε πολὺ πιὸ προσωπικό είναι τὸ ἀμερικάνικο πλάνο, ἀπό κόντρα - πλονέ<sup>10</sup> τῆς Ἀννας Μαγδαληνῆς (πλάτη) καὶ τοῦ Κάντορα (πρόσωπο, σέ δεύτερο πλάνο), ποὺ διευθύνει τὴν ἄφια ἀπό τὴν Κάντατα BWV 244α. Ἡ λήψη είναι ἀπόλυτα δικαιολογημένη, γιατὶ μονάχα ἔτοι καὶ μέ τέτια ἔνταση θά μποροῦσε νά δειχθεῖ τὸ μισο-αυτοτρόπο, μισο-τρυφερό βλέμμα τοῦ Leonhardt πρός τὴν Kristiane Lang καὶ γιατὶ ἔτοι «συμβολιούσινται» οἱ ὑψηλές ρετζίστρες τῆς φωνῆς τῆς συστράπον καὶ τῶν δργάνων (φλάσιον - δρμόε) καὶ ἔπειδος ἀλλείων ἀνατοχιαστικά, παίρνοντας μυθικές προεκτάσεις, ἡ ἐπιθυμία τοῦ θανάτου, ποὺ σηρηφίζει αὐτήν τῇ διαθειά προσωπική ἔξομολόγηση ἐνός πιστοῦ:

Ο θάνατος μοῦ φαίνεται κακή παρηγοριά,

Θέλων<sup>11</sup> ἀγγαλίασθο τὸ Θέο μου...

...Οταν τὸ κομιμοῦ χωριστεῖ ἀπ' τὴ ψυχή μου,

Ἄ, μέ χαρά θ' ἀφήσα τὸν κόδομο.

Ο θάνατος μοῦ φαίνεται κακή παρηγοριά...

Ἀκοῦμ δυσκολότερη είναι ἡ ἐπιλογὴ τοῦ πρώτου χρωδιακοῦ ἀπό τὴν τεράστια, τόσο ἐρωτικὴ μαδριγαλή τοιχογραφία τῶν Παθῶν κατὰ Ματθαῖον, γιατὶ ὅπως δλα τὰ εἰσαγωγικά χρωδιακά στὶς καντάτες καὶ τὰ δρατόρια τοῦ Μπάχ είναι κι αὐτὸ δομημένο μέ μεγαλοφυὴ τρόπο καὶ δίνει ἀπό τὰ πρώτα μέτρα τὴν «εἰκονογραφίαν καὶ τὸ «σημαντικῆς ὀλόκληρης τῆς καταστοῦ». Ο Μπάχ ἔδειπε στὴ χρωδιακή κίνηση μὲ συνοδεία δρχήστρας, τὴν τομῆ δύο στυλιστικῶν περιοχῶν, δπου μποροῦσε νά ἔφαρμοδει δποι-αδήποτε δομική γραμμή (εἴτε τῆς φωνητικῆς, εἴτε τῆς δργανικῆς μουσικῆς). Τὸ πρώτο χρωδιακὸ γενικά είναι λοιτόν ἔνα «εἶδος», δπου ἔναν κόμος ἀπό μορφές συναντώνται (μετέτο καὶ κονοέρτο, χροικό καὶ φετιστικό, φούγκα καὶ ντά κάπο) καὶ ἀναμιγνύνονται γιὰ νά φτιάξουν μιά ἀρχιτεκτονικὴ μουσικὴ/μημειακῶν διαστάσεων, μέ ἀφάνταστο τονικό πλούτο, αὐθηρές μελωδικές γραμμές καὶ χαριτωμένα σχήματα μιᾶς λεπτῆς διαφάνειας. Γιά τὸ πρώτο χρωδιακό στὶς Πάθη κατὰ Ματθαῖον, δ Μπάχ δανείστηκε ἀπό ἔνα Τοπικό (πένθιμο κομμάτι) τοῦ Μαρέν Μαράι (γάλλου μουσικοῦ τῆς αὐλῆς τοῦ Λουδοβίκου 14ου). Τὸ δομικό μοτίβο είναι, δπως συνήθως, καὶ τὸ «συμβολικό» σχῆμα, ποὺ ταιριάζει μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Πικάντε (ή πορεία τὸν ἀμνοῦ πρός τὴ θυσία). Η τονικότητα<sup>6</sup>, ή θεατρικότητα τῆς διαλεκτικῆς γραφῆς γιὰ δύο χρωδίες καθορίζουν τὸ συμβολικὸ ἡχητικὸ κλίμα καὶ τὴ λειτουργικότητα τῆς σύνθεσης: μουσικὸ θέατρο, δπου λατρεύεται ἡ ἐρωτικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ἀπότειρα ἀπόδειξης τῆς θεικότητάς του<sup>7</sup>, διατύπωθη τῆς ἐλπίδας γιὰ τὴ οωθορία καὶ τὴν ἔξαδλωση (βάσει τοῦ Εὐαγγελίου κατὰ Ματθαῖον).

Κανένα μυστικιστικὸ ντελίριο στὴν κινηματογράφηση τοῦ Στράουμπ: ὁ τόνος δπως παντοῦ, είναι ἀπλά πάνω στὴ δουλειά τῆς χρωδίας, τοῦ Leonhardt καὶ τῶν μουσικῶν καὶ τὸ ἐκφραστικό πλονέ<sup>10</sup> είναι ἐκεῖνο ποὺ διατηρεῖ μονάχα τὸν πένθιμο χαρακτήρα

τῆς γυναίκας, τὸν γιοῦ καὶ τὸν πρόγκηπα πάνω ἀπό τὴν παρτιτούνα καὶ τὰ δργανα λάμπει ἀπό μιὰ αἰσθηση κοινωνικότητας, ποὺ ἀνήρει, θά ἔλεγα, στὶς τανίες τοῦ Φόρντ. Βλέπε ἐπίσης τὸ ντουέτο γιά μπάσο καὶ συπράνο ἀπό τὴν Καντάτα BWV 140, ἐρωτικό διάλογο τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Ψυχῆς, ποὺ συμβολίζει τὴν ἐφιατή προσμονή καὶ γίνεται κραυγὴ τῆς μοναξίας τῆς Ἀννας Μαγδαληνῆς, καθὼς ἀκούγεται δφ στὸ πλάνο 83, (σύννεφα, οὐρανός καὶ δένδρα).

4. Ποὺ γράψτηκε γιά τὸ θάνατο τῆς δασιλισσας τῆς Πολωνίας Κριστίαν Εμπεργάρωντιν, τὸ 1727.

5. Ο Μπάχ θά ζαναζησμοποιήσει αὐτήν τὴν ἄφια στὰ Πάθη κατὰ Ματθαῖον, μέ τίτλο «Aus Liebe will mein Heiland Sterben» («Από ἀγάπη θέλει νά πεθάνει ὁ Σωτῆρας μου»).

6. Τὸ ἔργο ἀρχίζει σὲ οἱ ἔλασσον, μιὰ τονικότητά του, ποὺ ἀπό τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπάχ θεωρεῖται δασειά, δανειστόχωστη, κάνει τὸν ἀεροπάτη μελαγχολικό καὶ θλιμμένο, ωρίς διως νά τοῦ στερεῖ τὴν ἐλπίδα δη τοῦ παρηγορηθεὶ!). (Ματέζων).

7. Στὴν τελεικὴ μορφή τοῦ ἔργου, τὸ κέντρο τῆς δασιότητας είναι ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ δάρδος τοῦ θανάτου ποὺ σκάζει τὸ ἔργο δισ προχωρεῖ πρός τὸ τέλος τοῦ συμβολίζεται μὲ τὴν ἀλλαγὴ στὶς τονικότητα τῶν χρωτικῶν. Μὲ μείζον, ότι μείζον καὶ ντά μείζον (Wenn ich einmal soll scheiden, δταν κάποτε θά πρέπει νά ζεστίνω). Αὐτὸ τὸ τελευταίο χροικό είναι ποτισμόν ἀπό τὰ πιὸ δασεῖα συναυθηματα καὶ μιὰ γνήσια ταραχή, ποὺ τυλίγει τὸν συνθέτη μπροστά στὸ γε-

γονός. Καί ποιός μπορεῖ νά ἀμφισβητήσει τήν τολμητή ἐκστατική σκάλα του χρωδιακού («Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen», Ἀλήθεια, αὐτός ἦταν ὁ γιος τοῦ Θεοῦ), που τραγουδεῖ δέ ἐκαπόνταρχος καὶ δοσι εἶναι μαζί του. Τό ἔργο τοῦ Μπάχ δὲν κεντρόρεται μόνο στά Πάθη, στήν ἀπαρχῇ καὶ τό νόημα δῆλος τῆς χριστιανικῆς πίστης, ἀλλά προσταθεῖ νά ἀποδειξεῖ μουσικά τή θεϊκή φύση τοῦ Χριστοῦ γιά ἄλλη μά φορά.

8. "Οπως ἀλλωστε τά ἵδια τά μουσικά κομμάτια ἀναφέρονται στό θάνατο τῆς φεουδαρχίας, εἴτε πραγματικά (BWV 198, BWV 244a) εἴτε συμβολικά μέσα ἀπό τήν εἰπόντα τοῦ Χριστοῦ (Πάθη κ.λ.π.).

9. Τό πρώτο πλάνο τῆς ταινίας δένχεται τό Leonhardt νά παιζει τήν τεράστια (65 μέτρα καντέντα τοῦ τεσμπαλίστα ἀπό τό 50 Βραδεμβούργιο κοντσέρτο). "Ετοι ή ταινία ἀρχίζει χωρίς κανένα είσαγωγικό μέρος κατευθίειν μέ τόν Μπάχ μπροστά μας νά παιζει μά μουσική πού συμβολίζει μέ τή διασύνη καὶ τή δύναμη της διλα τά ευτυχισμένα χρόνια στήν αὐλή τοῦ Κέτεν.

τῆς μουσικῆς (ξέρουμε κι ἀπό τόν Χίτσοκον πλοιονέ = ἀπειλή θανάτου). Κι αὐτή ή ἀδιαφορία του γιά τόν θησηκευτικό χαρακτήρα τού ἔργου συνταράζει τό πλάνο ἀπό τήν καθαροή δία τῆς μουσικῆς πού ἀποκαλύπτεται, κάνει Λαντόφενικτο τό ὀνταπάντεχο ἀνοιγμά τού ὀπτικού πεδίου στό σύντομο πλάνο τῆς θάλασσας. Πῶς νά μήν δούμε σ' αὐτή τή δίαια σφήνα, τήν ἀπόλαυση τῶν ἴδιων τῶν κινηματογραφιστῶν, τήν κορύφωση τῆς ἡδονῆς μιᾶς σειρᾶς φιλμικῶν στιγμῶν, που καταδείχνουν τό θάνατο τῆς φεουδαρχίκης ἔξουσίας τού κινηματογραφιστῆ<sup>8</sup> καὶ συγχρόνως, μέ διενέχιναστο τρόπο, καταφέρουν νά ἀνακεφαλάωσουν διλα τά συναυτιθήματα, που μπόρεσε ποτέ νά μεταδώσει τό σινεμά.

Καί ή ἥλαρδότα τῆς κίνησης; Σκέψομαι τά δύο σύντομα τραβελλινγκ - πίσω στό πρώτο πλάνο, ἀμέσως μετά τή λαμπτερή καντέντσα τού τεσμπαλίστα<sup>9</sup>, που συμβολίζει τή χαρά τοῦ Μπάχ γιά τό καινούριο του τεσμπαλό ἀπό τό Βερολίνο. Τό τραβελλινγκ μεταφέρει τή χαρά τῆς κοινωνικότητας, που ἀκτινοβολεῖ αὐτή ή ἀντιτικτική γιορτή, τά δραδεμδύνωγα κονσέρτα. Στό πλάνο 33 ή μηχανή γλυντοράει πίσω κι ἀπομακρύνεται ἀπό τήν αὐτησηρή αἰσθηση τῆς φούγκας (*sicut locutus est*) γιά νά βάλει στό ὀπτικό πεδίο τούς τρεις τρομπετοτές, τό λαμπτόθ θριαμβευτικό τους τίμπρο που κόδει σάν μαχαίρι δῆλη τήν ἀλλη μουσική υψή (Gloria, ἀπό τό Magnificat, σέ δέ μειζον). Στήν στοχαστική ἀρια σέ σοδλ ἔλασσον, 25η παραλλαγή Γκόλντιμπεργκ ή μηχανή πλησιάζει τό πρόσωπο τοῦ Leonhardt κάνοντας τό πλάνο μελέτη τοῦ προσώπου, τής ἐσωτερικότητας, τής ἔντασης καὶ τής αὐτηρόβητας αὐτού τοῦ ἔξαίρετου μουσικού.

Ταινία αὐτότορφη, μυστικιστική, χωρίς ἀπόλαυση. Τί ήλιθια παραδούσῃ! Πῶς μπορεῖ νά εἶναι μυστικιστική ή ταινία πού «ξέρειν δόσο καμία ἀλλή πώς ή ἀπόλαυση τῆς εἶναι ή μουσική κι δχι ἔνα φάντασμα καὶ μία αἰσθηση εύνονυχισμοῦ; Ταινία ἀκραία κι αἰσιόδιο τό Χρονικό γκρεμίζει τήν ψεύτικη ἀπόλαυση καὶ γίνεται μά σειρά ἀπό μικρούς ὁργασμούς, μικρούς θανάτους (δό Στράουμπτ λέει γιά τό πλάνο ὅτι «πεθαίνει» κι δχι δτι «γυριζεται»). Κι ἐδώ εἶναι τό πρόσδημα διλόληρο τοῦ κινηματογράφου τοῦ Στράουμπτ. Νά καταγγέλει ὅτι δι κινηματογραφιστής πού ἐπιμένει νά συγχέει τό μάτι του μέ τό μάτι τοῦ Θεοῦ<sup>10</sup> πού τόν κοιτάει εἶναι ένας διεστραμμένος φασίστας. Κι ὅτι ένας κινηματογράφος πού εἶναι ποτισμένος ἀπό τόν πόθο γιά τό χώρο τῆς ἀλήθειας, τόν "Άλλο, όπως λέμε ἀκόμη, ένα πράγμα μπορεῖ μόνο νά ἐπικαλεῖται καὶ νά λατρεύει: τήν ἀπόλαυση τῆς γυναικάς, τήν ἴδια τήν ἀπόλαυση πού ὑποστηρίζει τήν ψεύτικη εικόνα, πού λάτρευε κι δι Γιόχαν Σεμπτάσιαν Μπάχ.

Νίκος Σαββάτης

Αγιοράστε πὸ Σ.Κ. '76. Κάντε τον γνωστό. Η ἔκδοση του

στηρίζεται στήν βοήθεια σας.

# Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα

τοῦ Louis Seguin



Ο Jean - Marie Straub καὶ ή Daniele Huillet προσπαθοῦν, ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια, νά δλοκληρώσουν ἔνα δύσκολο ἑγχείρημα: νά χωρίσουν σέ δύο μέρη τή φαινομενική, φυσιολογική ἐνότητα τῆς ἀφήησης. "Ηδη δισκόντι τοῦ Σένσο, καὶ ἀργότερα δι Κομεντσίνι τοῦ Ἐγκλημα ἀγάπης (ταινία σοδαρά παραγνωρισμένη ἀφοῦ καταχωνιάστηκε γρήγορα στή συγκεχυμένη κατάρα τοῦ ἡμιτοξίου), ἔδειξαν δτι ή συνοχή τῆς μυθοπλασίας κάλυπτε μιά ἀντίφαση τοῦ μυθιστορηματικοῦ καὶ τοῦ πραγματικοῦ. Οὔτε οἱ ἐκμεταλλευτές, οὔτε οἱ ἐκμεταλλευόμενοι μπροσοῦν νά δλοκληρώσουν, πρός διφελος τοῦ Καλοῦ καὶ τῆς Ἰκανοποίησης τῆς ἔκδασης, τίς «Ιστορίες ἀγάπης», πού προτείνονται ἀπό μιά ἰδεολογία στήν δποία δέν μποροῦν νά κυριαρχήσουν, μιά ἰδεολογία πού τούς «Ἀνήκει» ή πού τήν «ὤφιστανται». Πρόσκειται γιά μιά παραπομπή τοῦ μυθιστορηματικοῦ σέ μιά πραγματικότητα τῶν κοινωνικῶν σχέσεων, ή δποία τό καταστέψει.

Ἡ προσπάθεια τοῦ Straub καὶ τῆς Huillet είναι, ώστοσο, διαφορετική. Ἀπό τόν Heinrich Böll στούς Ἀσυμφίλιων (Nicht Versöhnt) μέχρι τόν Schönberg στό Μωϋσῆς καὶ Ἀαρὼν (Moise und Aaron) περιώντας ἀπό τόν Μπάχ στό Χρονικό τῆς Ἀννας Μαγδαληνῆς Μπάχ (Chronik der Anna Magdalena Bach) τόν Corneille στόν Ὀθωνα (Othon) η τόν Μπρέχτ στά Μαθήματα Ιστορίας (Geschichtsunterricht) δέν ἀρκούνται στό νά τοποθετοῦν παραλλήλα δύο ἀφηγήσεις ἐκ τῶν δποίων ή πρώτη, ἐκείνη τοῦ προσαρμοσμένου κειμένου θά παραπεμπόταν στήν τάξη τοῦ μυθοπλαστικοῦ, ἐνώ ή δεύτερη, τοῦ φύλμ, θά διασωζόταν ἀτ' τήν ἀληθοφάνειά της, ἀλλά προσπαθοῦν νά διανείμουν μιά μυθοπλασία νέου τύπου, μιά κριτική μυθοπλασία, ἀπό τήν δποία θά ἀπονοίτε τό παραπέμπον. Γιατί δ Straub καὶ ή Huillet δέν παίζουν στίς ταινίες τους κανέναν ἀτ' τούς δικαστικούς ἐκείνους ρόλους, πού ἀποδίδει στόν ἑαυτό τής, σάν ἀντίκτυπο μιᾶς κάποιας πολιτικῆς, ή γεμάτη ὑποχρισία ἀρετῆ τοῦ δημιουργοῦ. Δέν είναι οὔτε δικαστές, οὔτε μάρτυρες – ὑπερασπιστές η ἐπιφυλακτικοί, ἀλλά κριτικοί. Ἐδῶ δρίσκεται καὶ η αἵτια τής

Ιδιαίτερης ύποστήριξης ή καταδίκης τους –άπόδειξη τών όποιων είναι κι αυτή έδω ή «παρέμβαση», πού μαρτυρεῖ διάλογος, γραπτός ή διμιλών, κριτικός λόγος.

Αντί, λοιπόν, ή παρέμβαση, ή παρεμβολή πού χάνεται – ακόμη κι αν τεμαχίζει τη συνέχεια – μέσα σ' αυτήν την πρακτική πού τήν άποδεχεται, θά συμφωνήσει έπισης σέ μια διπλή κατεύθυνση και θά άκολουθησει δυο δρόμους, οι δύοι διασταυρώνονται μόνο για νά αντιταπατεθούν. Θά καταπιαστει μέ δύο ταινίες, δύο κατηγορίες του μυθιστορηματικού, δύο περιπτέτεις της θεωρίας.

Άρχικά, θά δείξει σέ σχέση με τό *Χρονικό*, η καλύτερα, επειδή πρέπει κανείς νά είναι δύο σεμνός τού έπιτρέπει στήν έκαστοτε περίσταση τό έθιμο, θά προσπαθήσει νά δείξει τό «*ορόλο*» πού κρατάει σ' αυτή τήν ταινία ή αντίληψη τού «οίκογενειακού μυθιστορήματός»<sup>1</sup> – γιατί πρόκειται άκριδώς για ρόλο, για έναν ήθωποιό άναμεσα στούς άλλους – δύως τήν άνακαλυψε και άργυτερα έφαρμοσε, μέ συγκλονιστικό συχνά τρόπο μέσα στήν αυτό - άνάλυση του δ Φρόντ.

Μετά, σέ σχέση με τό *Μωσῆς* και *Αράρων*, θά καταπιαστει μέ έναν άλλο τύπο μυθιστορηματικού. Αντόν πού άποκάλυψε δ Μάρξ στής πρώτες παραγράφους τής *Ιθης Μπρυμαίρ τού Λουδοβίκου Βοναπάρτη* και ίνδιμασε «παράδοση», άλλα σήμερα μπορούμε νά τού δόσουμε ένα άλλο δνομα, μιλώντας για «ίστορικό μυθιστόρημα».

Άς προχωρήσουμε άκομη στήν έπισήμανση τών άποχρώσεων. Ή δουλειά τού *Straub* και τής *Huillet* έχει, άναμεσα στά άλλα, σάν άντικείμενο τό μυθιστόρημα πού άφηγούνται, παρεμβάλλοντάς το σάν θθόνη, τό ύποκείμενο και ή άρχουσα τάξη. Σκοπός της, και δχι, άς τό έπαναλάβουμε, διαδικασία της, δριούμαστε άλλωστε μαρουά άπό τήν δικαστική άρμοδιότητα, είναι νά έμφανίσει αυτά πού τό μυθιστόρημα άπωθει και μέ ποιόν τρόπο τά άπωθει.

## I

“Ετσι, έχουμε άρχικά τόν Φρόντ και τό *Χρονικό*.

Σχετικά μέ τήν «παραμόρφωση»<sup>2</sup> τού δνείρου, δ Φρόντ επιχειρεῖ, στήν *Die Traumdeutung*, (*Η έπιστήμη τῶν δνείρων*) μιά έρευνα, σέ τέσσερα χρονικά στάδια, πάνω σε μιά προσωπική του άναμνηση. Πρόκειται ήδη για μιά αφήγηση: τό μυθιστόρημα άνοιγεται μόνο σ' ένα άλλο μυθιστόρημα, σ' αυτό πού τό ύποκείμενο διηγείται στούς άλλους, μέσα δάτ τό διδιλίο του, άφου πρώτα προσποιήθηκε ότι τό διηγήθηκε στόν έαυτό του, μέ ζλες τίς ύπεκφυγές τού είδους, άφου τό μυστήριο άποτελεῖ έκει είσαγωγή στήν άποκάλυψη μιᾶς έκπληξης σέ δύο έπιπεδα.

Τό πρώτο στάδιο είναι, λέει δ Φρόντ, μιά «προκαταρκτική αφήγηση».

Έκθετει μιά διπλή (δέν ξεφεύγουμε ευκολα άπ' τή δυαδικότητα) περίσταση. Ο Φρόντ μαθαίνει «τήν *Ανοιξη τού 1897*», ότι δύο άπο τούς συνεργάτες του, καθηγητές τού Πανεπιστημίου τής Βιέννης, κάνουν προσπάθειες γιά νά του άπονεμηθεῖ διαθμός τού «έπιτιμου διδάκτορα». Μαθαίνει, έπισης, ότι τό πανεπιστήμιο έχει μόλις άρνηθει τόν ίδιο διαθμό σέ κάποιον άλλον συνεργάτη του, τόν φίλο του *P.....*. Τού άπαντησαν ότι ήταν άδύνατο «λαμβανομένων ύπ' δψιν τών συγχρόνων τάσεων», δηλαδή ότι είναι *Έδραιος*. Θυμάται άκομη ότι ένας άλλος καθηγητής δ *N.....*, δρίσκεται στήν ίδια κατάσταση.

Τό δεύτερο στάδιο είναι ή συστηματική έκθεση ένός δνείρου, άπο τό δύο ίδιος δ Φρόντ μᾶς λέει ότι δέν συγκρατεῖ παρά μόνο δσα τόν ένδιαφέρουν. Τό δνείρο αυτό ζευγάρωνε λέξη πρός λέξη, δύο σκέψεις και δύο είκονες και τίς τοποθετούσε σέ μια λογική σχέση. Ό Φρόντ

1. Ό Φρόντ δημιουργήσει τήν *Έκφραση οίκογενειακού μυθιστόρημα* (*Familienporträt*) γιά νά προσδιορίσει φαντασίας προσώπου στής δποιες τό ύποκείμενο προσαρμόζει τούς δεσμούς με τούς γονείς του. (Φαντάζεται π.χ. ότι είναι έκθετο πού τό δρήχναν οι γονείς του ή διένει περιήρθηκε από έκλεκτούς γονείς και δχι από τούς πραγματικούς του, κ.λ.π. ... έπινοει ένα είδος μυθιστορήματος). Τέτια φαντάσματα δρίσκουν φυσικά τίς δάσεις τους στό Οιδιπόδειο, τά δέ συγκεκριμένα κήποτά τους είναι πολυάριθμα και συγχέονται μεταξύ τους: δ πόθος νά ταπεινωθούν οι γονείς, άπο μά διπονή και νά έξηψωθούν, άπο μά άλλη, δ πόθος για μεγάλειο, ή προσπάθεια νά διαστρέβλωθε δ φραγμός, έναντια στήν αίμωμιξια. (Σ.Σ.)

2. Η λέξη *παραμόρφωση* (*Entstellung*) δρίζει τό σφαιρικού αποτέλεσμα τής δνείρων διεργασίας κατά τήν δποια λανθάνουσες σκέψεις μετατρέπονται σέ ένα έκδηλο προϊόν δύσκολα άναγνωρίσιμο. (Σ.Σ.)

λέει διτή ή σκέψη καὶ ή εἰκόνα «ἀλληλοεξηγοῦνται». Δέν ἀναφέρει παρά τὸ πρῶτο ζευγάρι:

Ἡ σκέψη: «Οὐ φίλος μου Ρ..... εἶναι ὁ θεῖος μου. Αἰσθάνομαι γ' αὐτὸν τῇ μεγαλύτερῃ τρυφερότητα».

Ἡ εἰκόνα: «Βλέπω τὸ πρόσωπό του μπροστά μου, λίγο ἀλλαγμένο. Μοιάζει πιὸ μακρύ, διακρίνεται καθαρά ἔνα κιτρινωπό γένι, ποὺ τὸ πλαισιώνει.

Τὸ τρίτο στάδιο ἀποτελεῖ τὸν ἵδιο τὸν λόγο τῆς ἐρμηνείας. Η ἴδια ἡ ἐρμηνεία σκιαγραφεῖ μιὰ λογικὴ ἀλοιδία. Ο Φρόντης σκέπτεται τὸν ἀληθινό θεῖο του, τὸν «Θεῖο Ιωσῆφ». Θεωρεῖ τὴ συσχέτιση θείου - φίλου προσδηλητική γιατί οι δύο τους εἶναι ἡθικά «διαφορετικοί»: ὁ θεῖος εἶναι ἀλήτης ἐνῶ ὁ φίλος εἶναι τίμιος ἀνθρωπος. Θεωρεῖ προσβλητική αὐτὴ τὴν ἐπιβολή τῆς μᾶς εἰκόνας πάνω στὴν ἄλλη. Ἐπιχειρεῖ μιὰ πρώτη ἐξήγηση σ' αὐτό, δηποτε μεριμνάει γιά νά τὴν ἐνισχύσει ἡ περίπτωση τοῦ ἀλλού φίλου του, τοῦ Ν....., στὸν δρόποιον ἀρνήθηκαν τὴν προσαγωγή. Ή προσαγωγή τοῦ Ν..... καὶ τοῦ Ρ..... δὲν ἔγινε δεκτή δχι γιά «θρησκευτικούς», ἀλλά γιά «θημικούς» λόγους. Δέν πρόκειται γιά τὴν «Ιουδαϊκή» τους ταυτότητα ἀλλά γιά τὴν «προσωπικότητά» τους.

Αὐτὴ η πρώτη «ἐρμηνεία» ἀναγνωρίζεται ἡ μέσως σάν ἀνεπαρκής. Ο Φρόντης ἀναγνωρίζει πώς δέν πιστεύει στ' ἀλήθεια διτὶ οἱ φίλοι του εἶναι ἀνέντιμοι. Τὸ δνειρό του εἶναι εὐκτικό: θά ἐπιθυμοῦσε νά ἥταν ἔτσι καὶ ἀπαρνεῖται αὐτὸ τὸν πόθο. Σημάδι αὐτῆς τῆς ἀπάροντος<sup>3</sup> εἶναι ἡ «τρυφερότητα» - «ψεύτικη» καὶ «ὑπερδολική», δηποτε διευκρινίζει - πού είχε αἰσθανθεῖ γιά τὴ διφορούμενη εἰκόνα δηποτε συγχέονταν ὁ φίλος καὶ ὁ θεῖος. Αὐτὴ η «τρυφερότητα» δέν ἀνήκει στὸ «λανθάνον περιεχόμενο» τοῦ δνειρού, στὶς σκέψεις ποὺ αὐτὸ περικλείει. «Ἀντιτίθεται» σ' αὐτές, ἀνήκει στὴν τάξη τοῦ λόγου καὶ τῆς γνώσης: τῆς ἐρμηνείας, δηποτε κατέχει μιὰ θέση ζητώντας νά τὴν ἐμπιδοῖσει. Συγχέεται μὲ τὴν παρέμβαση τῆς ἀρνητικῆς μέσον τὴν ἀφήγηση. «Ἐπιδιώκει νά ἔξαφανίσει ἀπ' τὴν ἀφήγηση αὐτὴ τὴν προσοδολή καὶ μὲ τὴν ἴδια ἐνέργεια νά δικαιολογήσει τὴν ἀπωθημένη «φιλοδοξία τοῦ Φρόντη»; «Δέν νομίζω ὅτι είμαι φιλόδοξος...».

Τέταρτο στάδιο: «Ἄπο ποδ ἔρχεται, λοιπόν», λέει δ Φρόντης, «ἡ φιλοδοξία, ποὺ μοῦ ἀποδίδει τὸ δνειρό;» Απάντηση: ἀπό τὴν «παιδική ἀνάμνηση», ἀπ' αὐτὸ ποὺ τὴν παραπλέμει στὴν «προδιαγραφή» της: τὴν «προφτεία». Όταν γεννιόταν «μιὰ γριά χωρική εἶχε προφήτευει στὴν ὑπερήφανη γιά τὸ πρῶτο τῆς παιδὶ μπτέρα (τοῦ) διτὶ αὐτὸ θά γινόταν μεγάλος ἄντρας». Αργότερα σὲ ἡλικία ἔντεκα ἡ δώδεκα χρονῶν «σ' ἔνα καφενεῖο τοῦ Prater», δηποτε τὸν εἶχαν πάει οἱ γονεῖς του, ἔνας ἄντρας «ποὺ γύριζε ἀπό τραπέζι σὲ τραπέζι κι αὐτοσχεδίας στίχους γιά μερικές δεκάρες» εἶχε συνέθεσει γι' αὐτὸν ἔνα ποιηματάρι καὶ εἶχε προβλέψει «ὅτι μιὰ μέρα θά γινόταν ὑπουργός». Κι ο Φρόντης προσθέτει: «Θυμάμαι πολό καλά τὴν ἐντηποση ποὺ μοῦ πορκάλεσε αὐτὴ δεύτερη προφήτεια. Ήταν ἡ ἐποκή τοῦ δστικοῦ ὑπουργείου. Λιγές μέρες πρὶν ὁ πατέρας μου εἶχε φέρει στὸ σπίτι τὸ πορτραΐτα τῶν ὑπουργῶν καὶ ἡμεῖς εἶχαμε γιοτράσει πρὸς τιμήν αὐτῶν τῶν κυρίων. Υπῆρχαν ἀκόμη καὶ Ἐθραιοὶ ἀνάμερά τους...»

Από τὰ τέσσερα αὐτὰ στάδια μποροῦμε νά ἔξαγάγουμε, ἀποφεύγοντας, ἀλλωστε, νά τὰ συνταιριασόυμε πολὺ στενά μεταξύ τους, τέσσερις ἀρχικές προτάσεις γιά τὴν ἰδεολογία τοῦ «οἰκογενειακοῦ μυθιστορήματος».

Πρώτη: τὸ δνειρό καὶ τὸ «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» δρίσκονται στὴν ἴδια σχέση συμμετρίας, δηποτε τὸ «λανθάνον» καὶ τὸ «ἔκδηλο»: τὸ δνειρό εἶναι τὸ πραγματικό τοῦ μυθιστορήματος καὶ τὸ μυθιστόρημα εἶναι τὸ πραγματικό τοῦ δνειρού. Τὸ καθένα, σάν σκοτεινός θάλαμος, παρουσιάζει τὴν ἀντιστραμμένη εἰκόνα τοῦ ἀλλού· φορέας αὐτῆς τῆς ἀντιστροφῆς εἶναι τὸ πραγματικό. Ή ἀνάλυση, δηποτε θά διευκρινίσει δ Φρόντης στὴν

3. Η ἐννοια τῆς (ἀ)άρτησης (Verneinung – στά γαλλικά (de)negation) καθορίζει, κατὰ τὸ Φρόντη, τὴν διαδικασία κατά τὴν δημόσιαν διαταύτην κάποια μέροι τότε ἀποθημένη επιθυμία, σκέψη η συναίσθημα, συνεχίζει επινότας ν' ἀμενται, ἀγνούμενα, διτὶ τοῦ ἀνήκει. (Σ.Σ.)

4. Συγκαλύπτοντας ἀνάμνηση (Deckerinnerung): στά γαλλικά καὶ στά ἀγγλικά δ δρος μεταφράζεται 'Ανάμνηση - δόθην (Souvenir - escan καὶ Screen - memory), ἐνώ σὲ ἀλλες γλώσσες συγκαλύπτοντας ἀνάμνηση.

Στὴν αὖτο - ανάλυση τους, ἀλλά καὶ στὶς πρότες ψυχαναλυτικές θεραπείες που ἔκανε, δ Φρόντης ἔδωσε μεγάλη σημασία σ' ἕνα παράδοξο φαινόμενο τῆς μνήμης σὲ σχέση μὲ πειστικά τῆς παιδικής ἡλικίας: σηματικά γεγονότα δὲν διατηροῦνται στὴ μνήμη ἐνώ συντροφοῦνται σὲ φαινομενικά ἀσήμαντες ἀναμνήσεις, που ἡ επιδίωση τους αὐτὴ καταπλήσσει τὸ ὑποκείμενο. Αὐτές τὶς ἀναμνήσεις πού χαρακτηρίζονται από τὴν ἀδιάτερη καθαρότητα καὶ ταυτόχρονα ἀπό τὴν φαινομενική δομημότητα τοῦ πεισμένου τους, δ Φρόντης τὶς ὀνόμασε «ἀναμνήσεις δόθην».

Η ἀνάλυση τους (τὴν δημόσια πειστικής σε σηματικές παιδικές ἡμεριές καὶ σὲ ἀσύνειδης φαντασίων). «Οπως καὶ τὸ σημετώπια, η ἀνάμνηση - δόθην είναι μιὰ συμβιδατική μορφή ἀνάμεσα στὰ ἀπωθημένα στοιχεῖα καὶ τὴν ἀμνά. Μαθαίνουμε ἀπό τὸν Φρόντη διτὶ η ἀξία μιὰς τέταιας ἀνάμνησης δρίσκου στο διτὶ ἀντιφροστεύουμενά μέσα στὴ μνήμη ἐντυπώσεις καὶ σκέψεις ποὺ ἔπονται καὶ τῶν δοτούν τὸ πεισμένον δρίσκεται σὲ στενή σχέση,

συμβολική ή αναλογική, με προηγουμένες παιδικές έμπειρες. Ο Φρόντης γράφει στο *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* ('Ενθύμηση, ένανάληψη και διεργασία') (1914, στά Γερμανικά ἀπαντά): «Η άναμνηση θύμηση δένει περιλαμβάνει μόνο μερικά ουσιώδη στοιχεία της παιδιάς της ζωής άλλα πραγματικά δύναται τά σύντομά στοιχεία. Δεν χρειάζεται παρά νά ξέρεις την εξήγηση, με τη δοήθεια της άναλυσης. Αντιτροσποπεύονταν τά ξεχασμένα χρόνια της παιδικής ήλικιας με την ίδια άκριδεια που τό δεκάλο περιεχόμενο τῶν ονείρων άντιπροσωπεύει τίς σκέψεις αυτῶν τῶν χρόνων».

5. actants: Στὸν τομέα τῆς στρουκτουραλιστικῆς σημαντικῆς οι τυπολογίες ἔχουν πρωταρχική σημασία. Χωρὶς νά μπανούμε σε λεπτομέρειες καί ἀνα-

πρώτη ἀπό τίς Νέες Διαλέξεις του, ἐπιχειρώντας μιάν ἀναθεώρηση τῆς *Die Traumdeutung*, εἶναι μιά ὁρθολογία, ἔνα μέτρο τῆς ἀφήγησης: εἶναι ἡ κριτική διάσταση τῆς μυθοπλασίας.

Δεύτερη: τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» καί ἡ μετωνυμική του ἀλυσίδα (ή «παιδική ἀνάμνηση», ή «συγκαλύπτοντα ἀνάμνηση»<sup>4</sup>) ἀποκρύπτει τό πολιτικό στοιχεῖο. Ἀλλά τό πολιτικό στοιχεῖο ξαναγυίζει στά δριακά σημεῖα, στήν ἀρχή καί στό τέλος. Τό πολιτικό στοιχεῖο εἶναι αὐτό που ἔξεπενάει τή μυθοπλασία, εἶναι τό ἵδιο πού ἐμφανίζεται ἔξεπενώντας την, εἶναι τό περιθώριο τῆς. Τό ἵδιο ἰσχύει καί γιά τήν ἀνάλυση: «Εἶναι περιέργο», λέει ὁ Φρόντης σέ μια σημείωση, «ὅτι, δταν ξαγρυπνᾶ, οἱ ἀναμνήσεις μου ἐλαχιστοποιοῦνται γά νά διευκολύνουν τήν ἀνάλυση».

Τρίτη: τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» λειτουργεῖ στήν τάξη τοῦ ἔκδηλου. Ἀποκαλύπτει τό ἀντικείμενο μέσα στό ὑποκείμενο, τό διμιλούμενο κάτω ἀπ' τό διμιλοῦν. Τό συναίσθημα (ή «τρυφερότητα», ή «φιλοδοξία») καί ἡ ήθική (τό «σκανδαλώδες», τό «ἄτιμο») εἶναι μάσκες, τῶν δποίων ἡ κριτική δείχνει ὅτι μεταποτίζονται καί ἀντιστρέφονται (τό συναίσθημα εἶναι «ψεύτικο» καί «ὑπερδολικό»). Δέν εἶναι πιά κατηγορήματα, ἀλλά μάλλον «δρώντες» (actants)<sup>5</sup> μέ τήν προϋπόθεση ὅτι ἀφαιροῦμε τήν στρουκτουραλιστική ἔννοια από τόν ὄρο (Tesnire, Greimas), γιά νά ἀποκαλύψουμε αὐτό πού ἐπιστρέφει στήν ἴδια τήν πρακτική, αὐτό πού ἐπενεγεῖ ὅ αὐτήν τήν ἰδεολογία. Τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» εἶναι ἡ ἐπιστροφή τῆς «τρυφερότητας» καί τής «ήθικής».

Τέταρτη: τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» εἶναι ἀποφασιστικά, γραμμικά χρονολογικό. Οι στιγμές του εἶναι ἀπαριθμημένες καί χρονολογημένες. Ο Φρόντης ἀρχίζει τό Ή ζωή μου κι ἡ ψυχανάλυση μέ τά ἔξης: «Γεννή-



Θηκα στις 6 Μαΐου 1856 στό Freiburg τής Μοραβίας, μιά μικρή πόλη της σύγχρονης Τσεχοσλοβακίας. Οι γονεῖς μου ήταν έβραιοι κι έγώ ο ίδιος παρέμεινα έβραϊς.<sup>6</sup> Ήχρονολογία έγγραφει τήν καταγωγή και τήν άναγκαιότητα τού καθοδισμένου ταξικού είναι. Τό χρονικό είναι ή πολιτική πού δέν ξεπερνάει, είναι τό καταποντισμένο κομμάτι τής πολιτικής.

Στό συμβόλαιο πού είχε υπογράψει ο Γόχχαν Σεμπάστιαν Μπάχ με τό Συμβούλιο τής πόλης Leipzig καθορίζόταν άπολύτως, διτή ή έκκλησιαστική μουσική του δέν θά έπρεπε νά είναι «πολύ θεατρική», και γνωρίζουμε έπίσης τήν άντιδραση έκείνης τής γριάς λουθηρανής, πού ακούγοντας τά Κατά Ματθαίου Πάθη άνεφωνης: «Σώσον Κύριε, είναι όπερα! Η Δρ Χρονικό τής Αννας Μαγδαληνής Μπάχ δέν άποκαλύπτει περισσότερα (μάλλον στόν ίδιο βαθμό) πάνω στό μουσικό θέατρο από την Κατά Ματθαίου Πάθη. Η δργάνωση τής ταινίας, τό ντεκουπάζ της, άρνεται τίς μεταβάσεις και τίς ύποταγές σε μιά ιεραρχία. Τό μοντάζ άποκλείει τίς παύσεις και τίς συνδέσεις. Κόδει και ρυθμίζει. Ο Στράουμπ άνάγγειλε: «Η ταινία θά είναι στήν πραγματικότητα τό άντιθετο από τό πού διάθασα χτές, σέ ένα πανώ τού «Theatiner Filmkunst» σχετικά μέ τήν ταινία γιά τόν Φρήγταν Μπάχ, και τό όποιο έχω σημειώσει: «Η μουσική του, κι έκεινη τού πατέρα του, προσδίνουν στήν ταινία άφθονια από έντυπωσιακά μουσικά άποκορυφώματα». Ο μεγαλύτερός μου φόβος μέχρι στιγμής με τό Μπάχ-φιλμ είναι, άκριθς, μήπως ή μουσική δημιουργήσει κορυφώσεις στήν ταινία: πρέπει νά παραμείνει στό ίδιο έπίτερο μέ δλα τά υπόλοιπα στοιχεία»<sup>6</sup>. Η ταινία άποθαρρύνει τή διαδοχή τού άφηγματικού και τού λυρικού, τού παροξυνισμού και τής παύσης, δλων αυτών πού έννοει ή συνήθεια διατάσσει μάλιάτε γιά ρυθμό ή δραματουργία. Ο Στράουμπ έλεγε έπίσης: «σθήναμε δύο και περισσότερα, μέχρις ότου νά μήν έχουμε πιά σκηνής, νά μήν έχουμε έπεισδος και περά μόνον απάτα πού ο Stockhausen θά άποκαλούσε «στίγματα». Ότι άρχιποτε θά διεγόνταν, πέρα από τίς μουσικές έκτελέσεις, θά ήταν «στίγμα» τής ζωής τού Μπάχ»<sup>6</sup>. Γιατί πρέπει νά είμαστε έπιφυλακτικοί έδω, δσον άφορά τό φυσιολογικό τής μεταφοράς. Αντή ή έξισωτική πρακτική δέν άδηγει στήν «Ισοπέδωση» (τά «στίγματα» τής ταινίας είναι ζωντανές συγκόλλησιες, σχισμένα κομμάτια «χονδροειδώς» – δπως έλεγε ο Walter Benjamin πριν γιά τόν Μπρέχτ – ένωμένα) άλλά στό «κλειστό».

Άκριθως αυτό τόν έγκλεισμό περιγράφει τό «οίκογενειακό μυθιστόριμα». Όπως έρουμε, τό κείμενο τού Χρονικού είναι μιά συρραφή τών στοιχείων πού συγκεντρώνει τό νεκρολόγιο τού Φιλίτ Έμφωνήλ Μπάχ, λογαριασμοί, έπιστολές και μερικά στοιχεία πού προσφέρει ή διογραφική παράδοση. Έπισης, είναι μιά συρραφή σε θηλυκό πρόσωπο, ή δποία μετατοπίζει τό κέντρο τής ταινίας από τή σχεδόν μισοσθημένη φιγούρα τού ίδιου τού Μπάχ («Ολος δ κόσμος ζέρει ότι δ Μπάχ ζέρει πεθάνει από καιρό», λέει δ Στράουμπ, «και δέν έχω τήν πρόθεση νά δημιουργήσω τήν ανταπάτη ότι τόν έχω διαστήσει»<sup>6</sup>) στή φιγούρα τής δεύτερης γυναικάς του. Τέλος, αυτή ή συρραφή έπιβάλλει τό κυριαρχο στοιχείο τής ταινίας, τήν έπικαθορίζει. Πράγματι, ή συρραφή και ή μετατόπιση υποδείχνουν μιά τάξη τού φανταστικού, άπογυμνώνουν τή διογραφία από τή ρεαλιστική τής έπικανεια γιά νά τήν έπιστρεψουν στή μυθοπλασία. Ή «έρωτικ ίστορια» τού Σεμπάστιαν και τής Αννας Μαγδαληνής – πού άχρακτηρίζεται μόνο από τή θηλυκότητα τής φωνής (ή δποία φανερώνεται από τόν τόνο και τό τέμπο πού ταράζουν άποστασιματικά τό κείμενό της, τήν κυριολεκτικότητά του) κι από σπάνιες χειρονομίες (ένα χέρι πού άκουμπαίει σ' έναν ώμο, ένα βλέμμα, μιά έπιστροφή στήν οίκια, δπού ή μικρή Ρεγγίνα Σουζάννα υποδέχεται τόν πατέρα της) είναι ή άρχιτεκτονική τής ταινίας, αυτή πού τήν άποτελεί σάν τέτια, πού τήν περικλείει και τήν διευθύνει, πού τής δίνει τό «νόμιμά» της. Ή φρούδικη γεωμετρία, δπού άρθρωνται τό πραγματικό, ή άφηγμη και τό δινειρό (τό δινειρό είναι κι απάτη μετατοπισμένο πρός τήν πλευρά τής μνήμης, πρός τό «εύτυχιομένο

λύσεις πού θά μάς μετέφεραν πολύ μεριά και μόνο χάρη τών άναγράψων μιάς στοιχειώδους κατανόησης, μπορούμε νά διασκούσουμε τίς απόπειρες στήν τυπολογία τών χαρακτήρων μιάς αφήγησης: υπάρχουν αδέτη πού διαστίζονται στής καθαρά μορφικές σχέσεις και έκεινες πού άπταιστην ήπαρξη παραδειγματικών προσώπων, πού μπορεί καινείς νά τά δρει στή κάθε σελίδα τής ιστορίας τής λογοτεχνίας. Σ' αυτήν τή δεύτερη κατηγορία δρίσκουμε μορφοποιημένους τούς τύπους τών πιο γνωστών προσώπων (π.χ. οί πάπια τής commedia dell' arte δπού οι ρόλοι και οι χαρακτήρες τών προσώπων έχουν σταθεροποιηθεί μάλι για πάντα). Κατά τόν Ρώσο θεωρητικό Wladimir Ρηρρού, οί τύποι αυτών άντιτοποιούν σε ρόλους. Ο Α. J. Greimas (*Sémantique Structurale*, Παρίσιος 66) έπικειρίσης μιά προσέγγιση αυτής τής άπογραφής τών ρόλων και τών συντακτικών λειτουργιών τής γλώσσας και άκολουθόντας τό γλωσσολόγο L. Tesniere εισήγησε τήν έννοια τών δράστων (Cactants). Οι δράστες, κατά τόν Greimas είναι: τό «Υποκείμενο (Sujet), δ' Αντικείμενο (Objet), δ' Αποστολέας (Destinataire), δ' Παραλήπτης (Destinataire), δ' Εναντίος (Opposant), δ' Επιβολητικός (Adjuvant). Οι σχέσεις πού διατηρούν αυτά τά στοιχεία σχηματίζουν ήνα μοδέλο actantiel. Αντά τά δράστα στοιχεία είναι λοιπόν έδω καθαρά συντακτικά λειτουργίες, έχουν αντιθέτη σύλληψη από έκεινη τών ρόλων. τόν Ρηρρού, δέν διατηρούν καινές έδους σχέση με κανένα κατηγόριμα.

6. Βλ. τό κείμενο τού Jean-Marie Straub, στό *Cahiers du Cinéma*, No 193.

παρελθόν» τοῦ Cöthen πού ἀναπολεῖ τὸ πρῶτο ἀλλέγκρο τοῦ 5ου Βραδεμ-  
βουργιανοῦ κονσέρτου στήν ἀρχῇ τῆς ταινίας) ἐπιβάλλει στήν ταινία τὴν  
αὐτηρότητα τῆς συμμετρίας καὶ τὸν ντετεριμνισμό τῆς κίνησής της (πολ-  
λές φορές ὁ Φρόντιν τίθεται ὑπόλογος γιά τὴν ντετεριμνιστική ἰδεολογία  
του κι ἀκόμη περισσότερο γιά τὴν ἐπιστημονικοφάνεια μερικῶν ἀπ' τοὺς  
συνεχιστές τοῦ ἔχοντος του). Τὸ Χρονικό εἶναι ἔνας ἐσωτερικός κινηματο-  
γράφος, ὅπου ἡ Κατοικία, ἡ Ἐκκλησία καὶ τὸ Πανεπιστήμιο εἶναι σάν  
ἀεροστεγή δοχεῖα, τὰ ὅποια μποροῦν νά φυλακίσουν ἀκόμη καὶ τὸν ἥχο.  
‘Ο Μπάχ παίζει μέσα σ' αὐτό τὸ κλειστό δωμάτιο, ὅπου τὸ πανοραμικό δέ  
βρίσκει ἔξοδο.

«Ο Ἐμμανουὴλ», λέει ἡ Ἀννα Μαγδαληνή, «τοῦ ἔδειξε ἐπίσης τὸ καινού-  
ριο κτήριο τῆς ὄπερας στὸ Βερολίνο καὶ τὴ μεγάλη τραπέζαρια μέσα σ' αὐτό.  
Ἐκεῖ, βρήκε διτὶ ἡ ἀρχιτεκτονική εἰχε μεγάλουργήσει, δηλαδή, ἀν σὲ μιά γωνιά τῆς  
ὅροφης, κάποιος ψιθύριζε μερικές λέξεις, σὲ χαμηλό τόνο καὶ μὲ τὸ πρόσωπο  
στραμμένο στὸν τοίχο, τότε ἔνας ἄλλος, στὴν διαγωνίως ἀντίθετη γωνιά τὸν  
ἄκονγε πολὺ καθαρό, ἔνδι κανεὶς δὲν ἄκονγε τὸ παραμικρό, στὴν μέση σ' αὐτὸν  
σημεῖα τῆς αἰθουσας»<sup>7</sup>. Τὸ ἐξωτερικό ἀπωθεῖται πρὸς τὴν νοσταλγία τῆς  
διαφάνειας, τῆς θέασης καὶ τῆς σφήνας. Τὸ Χρονικό εἶναι μιὰ ὀλοκληρω-  
μένη ἀνάλυση, κριτικὴ αὐτοῦ τοῦ ἐγκλεισμοῦ, ὅπου ἡ ἀφήγηση καὶ ὁ χώρος  
ἀναδιπλασιάζονται.

Τὸ ἵδιο τὸ συναίσθημα ἀνήκει σ' αὐτή τὴν τάξη τοῦ μυθοπλαστικοῦ.  
Εἶναι «ψεύτικο». Δέν κατάγεται από τὸ φυσιολογικὸ ἀλλὰ ἀπό τὸ σχόλιο  
ἡ ἀπ' τὴ λεπτομέρεια. Ὁ Μπάχ μιλάει γιὰ «τὴν τάση πού ἔχουν τὰ κλασικά  
κείμενα νά καθιστοῦν λειτουργικές δὲλς τίς λεπτομέρεις, νά παράγουν στέρεες  
δομές καὶ νά μήν ἀφήνουν καμία ἔνδειξη νά αἴτιο λογεῖται ἀπ' τὸ «πραγματικό» καὶ  
μόνο»<sup>8</sup>. Αὐτή ἐιναι καὶ ἡ αἰτία τῆς ἔκδηλης μονοτονίας τοῦ κείμενου, τῆς  
ἔξιωτικῆς του ἀπαριθμητισμού τῶν γεγονότων, τῆς ἐπιφυλακιστικότητάς του,  
τῆς «εὐπρόεπιας» του. «Τὸν κάλεσαν ἐπίσης, στὸ Cassel» μᾶς λέει ἡ Ἀννα  
Μαγδαληνή, «γιά νά ἐπιθεωρήσει καὶ νά ἔγκαινιάσει δημόσια τὸ δργανο τῆς  
μεγάλης ἐκκλησίας καὶ μῆ πῆρε μαζί τον σ' αὐτό τὸ ταξίδι. Μόλις είχαμε χάσει τὴν  
Χριστιάνα Ντοροθέα, πού ἡταν τότε διόμισυ χρονῶν. Καὶ σύντομα ὅθαντος μᾶς  
πῆρε τὴν τετράχρονη Ρεγγίνα Τζάνα μας καὶ τὸν μικρό Γιόχαν “Ωγκουστ ‘Αμ-  
πρααμ, δύο μέρες μετά τῇ γέννησή του»<sup>9</sup>. Στὸ ὅμαξ δόπου ταξίδευει μὲ τῇ  
γυναίκα του, ἡ κάμερα καδράρει μόνο τὸν Σεμπάστιαν καὶ μονάχα ἔνα  
βιαστικό βλέμμα καὶ μιά ὑπόψια χαμόγελουν καταδηλώνουν τὴν παρουσία  
τῆς Ἀννας Μαγδαληνῆς, δίπλα του, ἔξω ἀπό τὸ κάδο. Η διεύθυνση τῶν  
ἡθοποιῶν ἀποκλείει τὴν ἔκφραση. Ο κλασικισμός ἀναφορῶν τῆς παρα-  
γωρίζει τὴν ἀπόκριση, τὴν ἀνταλλαγή, τίς συνταγές τῆς ἐπικοινωνίας,  
χάρη στὶς δόποιες ἐγκαθιδρύεται, διανέμεται (καὶ μερικές φορές ἔξαιρε-  
ται) ἡ ὀληθοφάνεια τοῦ συναίσθηματος. Καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν σπιριτου-  
αλισμό του Μπρεσόν, δόπου αὐτή ἡ ἔλλειψη, αὐτό τὸ ἐλάττωμα, χάνεται  
μέσα στὸ ἀπέιρο του ἄλλου, τοῦ Πνεύματος ἡ τοῦ Θείου, ἡ διαχριτικότητα  
τοῦ Χρονικοῦ δέν προστέμπει τα παρὰ στὴν αὐτηρότητα τοῦ ἔδους, στὴν  
ληθουργανή ἀφαίρεση τοῦ οἰκογενειακοῦ κώδικα. Στὴν ἐκπατική ἀνα-  
φορά τῆς σκηνῆς ἔκεινης, δόπου ἡ Ἀννα Μαγδαληνή παίζει στὸ τσέμπαλο  
ἐνῶ ἡ κόρη της παίζει στὰ πόδια της, τὸ Χρονικό ἐπιλέγει τὸν Chardin  
ἐνάντια στὸν Greuze. Ἐνάντια στὶς προδρομαντικές παγίδες τῆς παθιασμέ-  
νης μεταφορᾶς – πού ἀνήκει στοὺς «νεωτερισμούς» αὐτῆς τῆς «εὐγενικῆς  
τέχνης», ἐνάντια στὴν δόπια, ἀκριβῶς, ἀγωνιζόταν ὁ γερο - Μπάχ –  
ἐπιλέγει τὴ στεγνότητα τῆς σημαίνουσας ἀντίστειξ. Ο θάνατος τῶν παι-  
διῶν, ὁ θάνατος τοῦ πολύγηπτα ‘Ἐπλέκτος’ καὶ τὸ Κύριο τῆς Λειτουργίας σὲ  
Σί προσθέτονται σύμφωνα μὲ τὴν ἀπλή ‘Ἄσμοδίουσα’ σειρά τῆς διαδοχῆς.  
Τὸ «ψεύτικο» καὶ περισσότερο ἡ «ὑπερβολή» τῆς «τρυφερότητας» ἐγίαν  
τά κατηγορούμενα τῆς ὑλικότητας αὐτῆς τῆς παραθέσης. Εἶναι τὰ ἀντικεί-  
μενα πού ἐμπορεύεται, τὰ δῶρα (δ σπίνος καὶ τὸ κλουβί του) πού πρόσ-

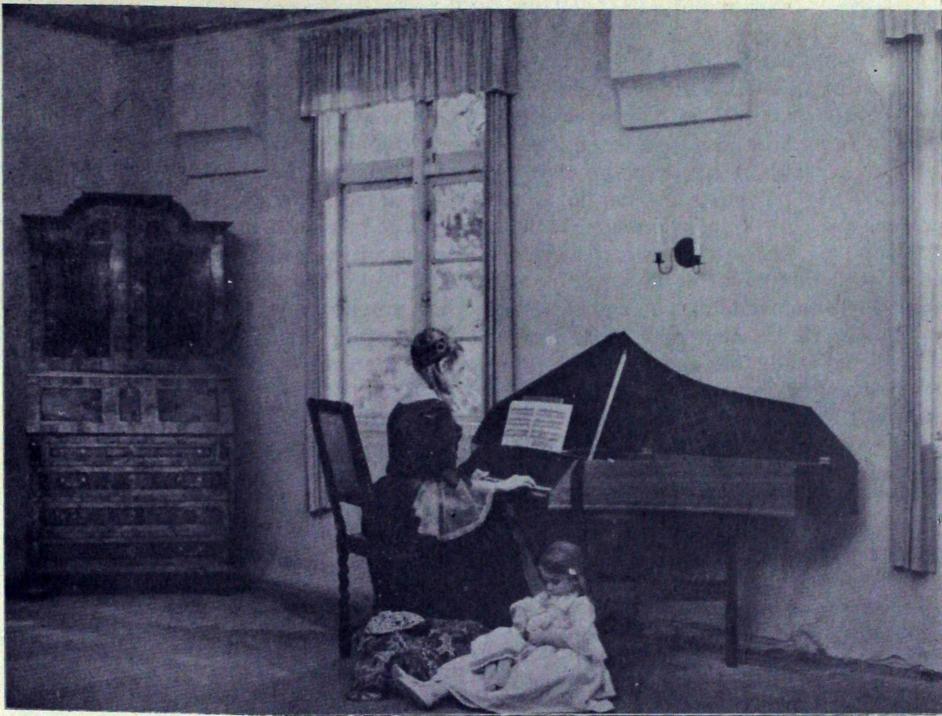
<sup>7</sup>. Βλ. τὸ κείμενο τῆς ταινίας, στά Cahiers du Cinéma, No 200 - 201.

<sup>8</sup>. Roland Barthes: ‘Η ἐντύ-  
πωση τοῦ Πραγματικοῦ στὸ  
‘Communications.



φερε δ ξάδελφος Γιόχαν Έλιας Μπάχ.

Ο Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ είναι σχεδόν ένας ανθρωπος χωρίς πρόσωπο: τά σχεδόν πάντα υποθετικά, ξαναζωγραφισμένα, ψεύτικα, ή χαμένα πορτραΐτα του είναι άπλως τό αντικείμενο ατελείωτων άμφιοδητήσεων. Αυτή ή άπουσία έπιπλέπει στο Χρονικό νά απαλλαγεί από τό ψεύτικο πρόβλημα τής εικόνας και τής διμούριτης σ' αυτήν. Ο Ντιντερό σημείωνε στο *Salon de 1767* ότι «το άλγηθωνάς πορτράιτο πού φτιάχνει ένας κακός ζωγράφος πεθαίνει μαζί μέ τό πρόσωπο πού άναπαριστά, ἐκείνο πού φτιάχνει ο ἐπιδέξιος ἀνθρώπος μένει γά πάντα. Απ' αὐτό τό τελευταῖο οἱ ἀπόγονοί μαζ πλάθουν τίς εικόνες τῶν μεγάλων ἀντρῶν, πού προηγήθηκαν». Καί δύο χρόνια ἀργότερα, στο *Salon de 1769* τά λόγια τού *La Tour* γιά τή Μαρία τού ἐπέτερωναν νά διευκρινίσει: «Δέν υπάρχει στή φύση, και κατά συνέπεια οὗτε στήν τέχνη, κανένα δύκνηρο δν. Άλλα κάθε δν ἐπρεπε νά υποφέρετ λιγότερο η περισσότερο άπό τήν κούραση τής κατάστασής του, φέρει λοιπόν ένα σημάδι αὐτής τῆς κούρασης, λιγότερο η περισσότερο χαραγμένο πάνει του. Τό πρώτο πράγμα πού ἔχει νά κάνει κανείς είναι νά ἐντοπίσει καλά αὐτό τό σημάδι..., τό δευτερο, νά τού ἀποδόσει τή σωστή διάσταση νόθευσης πού τού ταιριάζειν». Η άπουσία μιᾶς άναπταραγωγῆς (ἀκόμη κι ή «Αννα Μαγδαληνή δέν ἔχει πορτραΐτο), πού σήμερα, κάτω απ' τό δάρδος τού ίδεολογικοῦ οὐμανισμοῦ δέν θά μπορούσε νά έριμηνετεί παρά μόνο σάν ψυχολογισμός, έπιτρέπει νά μήν δειχτεῖ άπό τόν Μπάχ παρά μόνο τό κουνοτούμι (ό ανθρωπος τού 18ου αιώνα καί τά ἐνδύματα τής κατάστασής του) καί τό έπαγγελμά του (ό



μουσικός *Custav Leonhardt*). Η άπουσία κάθε έπανενσάρκωσης έπιστρέφει τά πρόσωπα στή μυθοπλασία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων.

‘Η οἰκογένεια καί τό μυθιστόρημα κατάγονται ἀπό τήν Ἰδια πρακτική τῆς γραφῆς. Τό Χρονικό, ἐκθέτει μιά σειρά ἀπό καρνέ, σελίδες, ἐπικεφαλίδες καί γκραβούρες, πού ὑφαίνουν τήν οἰκιακή ἀφήγηση. Αὐτή ή σειρά ἐγγράφεται, μαζί μέ τή μουσική, σέ ἀναριθμητα λιθρέτα. Ἀπό τό Clavier - Büchlein τοῦ Wilhelm Friedmann μέχρι τό Clavier - Büchlein τῆς “Αννας Μαγδαληνῆς, τά ἀλμπουμ δέν ἀνακατώνουν μόνο τά ἀντίγραφα, τίς ἀσκήσεις καί τά ἔργα, πού προορίζονται γιά τά οἰκογενειακά κονσέρτα, ἀλλά ἐπίσης καί τοὺς γραφικούς χαρακτήρες, φτάνοντας στό σημεῖο νά τοὺς συγχέει (δπως στήν περίπτωση τοῦ Σεμπάστιαν καί τῆς “Αννας Μαγδαληνῆς). Τό Χρονικό λέει, πώς ή οἰκογένεια είναι κάτι στό δρπο γράφεις, ἀλλά καί κάτι πού γράφεται: «Εἶχα ἔνα καινούριο βιβλιαράκι τοῦ κλαβίε, τό δρπο είχε ἀρχίσει γιά μένα δ Σεμπάστιαν μέ δύο μικρές σουντες. Καί γιά τό πανηγύρι τοῦ Σαιν Μισέλ, τῆς ἐπομένης χρονιᾶς ἔβαλε νά χαράξουν στό χαλκό μιά ἀνάλογη σουνία, πού ἔμοιαζε μέ τήν πρώτη παρτίτα μιάς μεθόδου γιά κλαβίε. Ήταν ή πρώτη σύνθεση πού τύπωνε...<sup>7</sup>. Πρώτα ή γραφή, ἔπειτα τό χάραγμα βάζουν τά πράγματα σέ τάξη· ἀποτελούν, δπως καί ή ἀνάλυση, μιά δρθολογία.

Τό κείμενο τοῦ Χρονικοῦ ἀπαριθμεῖ τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα», λογαριάζει τά γεγονότα καί τά ἔργα, τά πρόσωπα καί τίς ἀτάκες καί τά μπερδεύει μέσα στή μονοτονία τῆς ἀδιάκοπης ἐπανάληψης. Ο Μπάχ δέν



γερνά γιατί ούτε ή ἀπαρίθμηση, ούτε ή ἐπανάληψη ἔνεργοιν πάνω στό σῶμα. Ἡ ἐπανάληψη είναι ἐπίσης μιά παιδαγωγική τά Clavier - Büchlein προορίζοντα για τὴν ἐκμάθηση καὶ τὴν τελειοποίηση, γιὰ τὴ φλάρη ἐπανάληψη καὶ τὴ διθυμιαία αὔξηση. Ἡ ἐπανάληψη ἀναπαράγει, τέλος, τὸ ἀπόλυτο μοντέλο, πού τὸ Χρονικό μᾶς προσδιορίζει καὶ είναι τὸ μαθιστόν μα, τὸ Βιβλίο, ή Βίδλος. Ἡ οἰκογένεια γράφεται πάνω στὴ Βίδλο, ἀφιερώνεται σ' αὐτήν καὶ σάν ἀντάλλαγμα τὸ Βιβλίο τῆς παρέχει τίς μῆτρες τῶν περιπετειῶν της. Τά παραστατήματα καὶ οἱ ἀτυχίες τοῦ τρίτου γιοῦ τοῦ Μτάχ, τοῦ Γιώχαν Γκόντφρεντ Μπέργχαρντ, ἀνανεώνουν τὴν κυριολεξία τῆς παραδολῆς τοῦ "Ασωτού Υἱού: «Οταν ὅποιαδήποτε προτρόπη καὶ ὅποιαδήποτε στοργική προφύλαξη καὶ θοήθεια δὲν ἄρκεσαν, τότε διατέρας πρέπει νά σηκώσει τὸ σταυρὸν του μὲ υπομονή καὶ νά ἐγκαταλείψει τὸν διεφθαρμένο γιό του στὸν οἶκο τοῦ Θεοῦ καὶ μόνο, χωρὶς νά ἀμφιβάλλει διτὶ Αντός θά ἀκουγει τὸ δύσηντρό παράπονό του καὶ σύμφωνα, τέλος, μὲ τὴ Θεία θέληση θά χειρίζοταν ἔτσι τὸ γό, ὥστε νά τὸν ύποχρεώσει νά ἀναγνωρίσει διτὶ ή μετάνοια δὲν μπορεῖ νά γίνει δυνατή παρά μόνον ἀπό τὴν καλωσύνη τοῦ Θεοῦ».<sup>7</sup> Ο Θεός καὶ ή Οἰκογένεια συνομιλοῦν κι ἀκούν δὲνας τὸν ἄλλον γιατί παραπέμπουν στὸν ἑαυτὸν τους τὴν ἴδια μυθοπλασία, τὸ κείμενο καὶ τὰ δρια τοῦ ἴδιου νόμου καὶ τῆς ἴδιας ηθικῆς.

Τὸ παράδοξο τοῦ Χρονικοῦ είναι διτὶ διατάσσει, σκηνοθετεῖ αὐτό τὸν κλειστό χώρο γιά νά φανερώσει αὐτό πού τὸν ἔξεπερνάει: τὴ μουσικὴ, τὴν πολιτικὴ. Φέρνει ἀντιμέτωπη τὴ συγκεκριμένη ἐπιλογὴ τῶν ἔργων («Διάλεξα» λέει ὁ Στράουμπ, «τὴ μουσική μὲ τέτιο τρόπο, ὥστε νά ἔχουμε ἔνα παράδειγμα ἀπό κάθε είδος»<sup>8</sup>) μὲ τὸ σῶμα τοῦ μουσικοῦ. Τὸ πρώτο πλάνο τῆς ταινίας καθάρεται μὲ τέτιο τρόπο πού νά μή χάνεται τίποτε ἀπό τὴ

δουλειά τοῦ Leonhardtī στό τσέμπαλο, καί, ἀκόμη κι ὅταν αὐτός καδράρεται σέ γκρο πλάν τὸ παίξιμό του, ἡ κίνησή του, εἶναι ἀναπόσπαστα δεμένα μέ τὴν κίνηση τῶν χεριών του (ἔχουμε δι τὸ Μπάχ προκαλούσε τὸ θαυμασμό μέ τὴν τεχνική του, τῇ «φυσιογνωμίᾳ του»), ὅπως ἀναπόσπαστα δεμένη εἶναι ἡ μουσική ἀπό τὰ δργανα τῆς ἐποχῆς (ἐκκλησιαστικά δργανα Μπαρόκ, τῶν δποίων «ἐπιτηρητής» ἥταν ὁ Μπάχ – βιόλες, τρομπέτες καὶ πνευστά τοῦ *Concertus musicus*). Κατόπιν αὐτό τὸ σῶμα ὑποδούλωνται ἀπό τὸ νόμο, ἀπό τὰ σώματα τῆς ἔξουσίας, τῶν ἀστῶν τοῦ Συμβουλίου καὶ τῶν πανεπιστηματῶν. Ἡ ἔξουσία δέν ἀποδίδεται οὔτε σάν κάτι τὸ μοιραῖο, οὕτε σάν τὸν ἀφροδιμένο ἀντίπαλο μιᾶς μυθικῆς πάλης ἀνάμεσα στὸν Δημιουργό καὶ τοὺς Φιλισταίους, ἀλλά σάν ὑλικός καταναγκασμός. Ἡ πολιτική εἶναι αὐτό πού ἐμφανίζεται ἀνάμεσα στὶς παρενθέσεις, ἀνάμεσα στὴ μουσική καὶ τὸ μυθιστόρημα, εἶναι αὐτό πού τὰ κατευθύνει καὶ τὰ ἔσοιλζει ὅταν τοῦ ἔσφυγον. Τὸ *Χρονικό* εἶναι μιὰ διαλεκτικὴ τῆς περίσσειας καὶ τῆς καταπίεσής της. Μιά ἐντελῶς συγκεκριμένη διαλεκτική. Ἡ ὑποταγή τοῦ μουσικοῦ στούς ἐγοδότες του εἶναι ὑποταγὴ στὴ χρήματοδοτική τους μηχανή. Ἡ δουλειά, τὸ σῶμα πουλιούνται: εἶναι ἀνταλλακτικές ἀξίες. «Αὐτός ὁ *Κάντορ* δέν κάνει τίποτα», λέει ἔνας ἀπό τοὺς συμβούλους. Καί τὸ *Χρονικό* τῆς "Αννας Μαγδαληνῆς" εἶναι ἐπίσης ἔνα λογιστικό διδύλιο, ὅπου προστίθενται ἡ ἐξοικονομοῦνται σχολαστικά τὰ τάληρα καὶ ὅπου, τελικά, ἐμφανίζεται ἡ μικροπρόπεια τῶν ὄλλων, ἡ ἀρνηση τοῦ «ξοδέματος». Ἡ ἀρχαιολογία τοῦ *Χρονικοῦ* δέν εἶναι μόνο ἀρχαιολογία τῶν ἐπίπλων, τῶν κοστουμιῶν, τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τῶν μουσικῶν δργάνων, ἀλλά πρῶτον καὶ κύριον, εἶναι ἡ ἀρχαιολογία τῆς οἰκονομίας καὶ τοῦ νομίσματός της.

Δημοσιεύουμε ἐδῶ τὸ πρώτο μέρος ἀπό τὴν μελέτη τοῦ Louis Seguin γιά δύο ταινίες (Τὸ *Χρονικό τῆς "Αννας Μαγδαληνῆς Μπάχ καὶ Μωϋσῆς καὶ Ααρὼν"*) τοῦ Jean - Marie Straub καὶ τῆς Danièle Huillet. Σὲ ἐπόμενο τεύχος θά δημοσιεύουμε τὸ δεύτερο μέρος. Τὸ δύο κείμενο ἔχει δημοσιευτεῖ στά *Cahiers du Cinéma* No 260 - 261, 'Οκτ. - Νοεμ. '75. Τή μετάφραση ἔκανε ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος.



Έγώ ή άληθεια μιλῶ  
Λακάν

**‘Η ’Αλήθεια**  
**Οίκογενειακή συνομωσία**  
**τοῦ Νίκου Λυγγούδη**

"Οχι κάποια άλήθεια μέ κεφαλαῖο Α, ἀλλά ἡ μόνη ἀλήθεια, πού μιλᾶ μέσα στό ύποκείμενο γιά τό ὑποκείμενο, γι' αὐτό πού τό ὑποκείμενο ποθεῖ νά είναι καὶ νά ἔχει.

Στήν ἀρχική σεκάνς τοῦ φίλμ, ἡ Μπλάνς παρωδεῖ αὐτό πού δέν κατορθώνει νά είναι: τίς μαντικές της ιδιότητες, τό είναι της τοῦ μέντιουμ. Είναι φανερό ὅτι ἡ γνώση της γιά τό πρόβλημα πού ἀπασχολεῖ τή γριά θεία είναι μηδέν. Ἡ Μπλάνς παιζει τό μέντιουμ γιά νά ἔχει λεφτά. Στό σπίτι της ἐπιβεθαίνει γιά τό θεατή τήν ἀδυναμία της νά μαντέψει τήν ἀλήθεια, διαν. στή σκηνή τής κουζίνας, ψάχνει νά θρεπτικά πού γυρεύει ὁ Τζώρτζ καὶ κατόπιν ἐμφανίζει πίσω ἀπ' τήν κουρτίνα στήν πελάτισσά της, ὅπως ὁ θησαυρός στό θέατρο.

Στή δεύτερη σεκάνς τοῦ φίλμ, ἡ Μπλάνς διατυπώνει αὐτό πού δέν ἔχει καὶ πού τό ποθεῖ: τό χρήμα, πού θά τής ἐπιτρέψει νά παντρευτεῖ τόν Τζώρτζ.

Στήν τελική σεκάνς, ἡ Μπλάνς ἔχει πραγματοποίησει τούς πόθους της. Είναι αὐτό πού πρίν δέν μπορούσε (ένα πραγματικό μέντιουμ πού μιλᾶ τήν ἀλήθεια) κι ἔχει αὐτό πού πρίν δέν είχε (τό χρήμα).

Τό ὅτι, κατά τύχη, ἀντικείμενο τής ἀλήθειας της είναι ἔνα διαμάντι – ἀντικείμενο τοῦ πόθου ἐνός ἄλλου (τοῦ Σούμπριτζ) – μᾶς δείχνει ὅτι ἡ μόνη ἀλήθεια πού μιλᾶ μέσα στήν Μπλάνς είναι ὁ πόθος τοῦ "Ἀλλοῦ". Εννοῶ διότι ὁ χώρος ἀπ' ὅπου ἡ ἀλήθεια μιλᾶ μέσα στήν Μπλάνς τήν ἔπερνα, τήν φέρνει σέ ἐπαφή μέ τόν χώρο ἀπ' ὅπου μιλᾶ ὁ πόθος τοῦ "Ἐντουαρντ Σούμπριτζ", μέ τόν χώρο ἀπ' ὅπου ἡ ὄμιλία πηγάζει, μ' αὐτήν τήν "Ἀλλη Σκηνή ἀπ'" ὅπου ἡ ἀλήθεια διατυπώνεται σάν ὄμιλία. Ἡ ἀλήθεια ὑπάρχει μόνο σάν ὄμιλία, τό μόνο μέσο της είναι ἡ γλώσσα, τό ξέρουμε πιά καλά.

Τό φίλμ τοῦ Χίτσοκ, αὐτό τό λαμπερό ἀριστούργημα, ἔρχεται, γιά μιά φορά ἀκόμη, νά ἐπιθεβαίσει τή διαλεκτική τοῦ ψεύδους καὶ τής ἀλήθειας, καὶ ταράλληλα, τής γνώσης καὶ τής ἄγνοιας, διαλεκτική ἡ δύοια ἀποτελεῖ γιά τό ύποκείμενο τήν μόνη προοπτική γιά τήν ἐπίτευξη τοῦ στόχου του καὶ τήν ίκανοποίηση τοῦ πόθου του. Τό ὅτι αὐτή ἡ διαλεκτική ἐπενδύεται μέσα σέ μιά μυθοπλασία τής ἀναζήτησης καὶ τής ἔρευνας δέν ἀποτελεῖ νεωτερισμό γιά τό σύστημα τοῦ Χίτσοκ. "Ολα σχεδόν τά φίλμ του μᾶς τό ἔχουν ἐπανηλειμένα δείξει, ἀλλοτε περισσότερο, ἀλλοτε λιγότερο καθαρά.

'Αλλά τό γεγονός ὅτι ἔδω ἡ ἀναζήτηση ἔχει ἀντικείμενό της ἔνα χαμένο παιδί, πού πρέπει νά κληρονομήσει τήν ψηφία θεία, ώστε νά μήν καταλυθεῖ ἡ οἰκογένεια, θά ἐπρεπε ἵσας νά μᾶς ὥθησει στό συμπέρασμα, ὅτι ποτε ἀλλοτε σό Χίτσοκ δέν διατύπωσε πιό κρυστάλλινα τό πρόβλημα τοῦ σεξουαλικοῦ ζευγαριοῦ καὶ τής Συμβολικῆς τής οικογένειας, ἀρθρώνωντας γιά μιά ἀκόμη φορά τήν ήθική τοῦ φυσιολογικοῦ μέ τήν ήθική τοῦ διεστραμμένου μέσα σ' ἔνα ἀπλό ἀλλά σατανικό παιχνίδι, κύριο μέλημα τοῦ ὅποιου είναι δέν ἀναδιπλασιασμός τοῦ ἀνδρόγυνου σέ μιά ἀλλή σκηνή, τό καθρέφτισμά του σέ ἔνα μαγικό καθρέφτη πού τοῦ ἐπιστρέψει ὅχι τό εἰδωλό του, ἀλλά τήν ἀληθινή του εικόνα, τήν ἀλήθεια.

Πρόκειται λοιπόν γιά τήν ιστορία δύο ἀνδρογύνων: τό φυσιολογικό, «νορμά» ζευγάρι της Μπλάνς καὶ τοῦ Τζώρτζ, καὶ παράλληλα τό «ἔγκληματικό» ζευγάρι τοῦ "Ἐντουαρντ καὶ τής Φράνσις. Τό φίλμ ἀντλεῖ τό μάξιμου τών δυνατών νοημάτων του ἀπ' τήν ἀντιπαρθολή τών δύο ζευγαριών, ἀπ' τήν κυκλοφορία στοιχείων καὶ δυνατοτήτων ἀπ' τό ἔνα στό ἄλλο, ἀπ' αὐτή τήν λογική τής ἀνταλλαγῆς καὶ τοῦ καθρέφτισματος τοῦ ἐνός μέσα στό ἄλλο.

Ἡ ἀλήθεια τοῦ φίλμ: τό νόμιμο είναι συνώνυμο τής διαστροφῆς, τό παράνομο είναι ἡ ἀνία. Τό ὅτι ὁ Χίτσοκ γνωρίζει τήν ἀλήθεια (βλ. Σ.Κ. 76, 8, σελ. 9: «οἱ ἔγκληματείς είναι φτιαγμένοι ἐτού πού διαθέτουν πολὺ περισσότερα στοιχεῖα κανονικοῦ μέσα τους, ἐνώ τά καλά παιδιά ἔχουν πιό πολλά ἔγκληματικά στοιχεῖα»), δηλαδή τήν ἀλήθεια ὅτι ἡ κανονική ἥδονή δέν είναι τίποτε ἄλλο παρά ἥδονή γιά τήν κανονικότητα, μᾶς κάνει νά σκεφτούμε ὅτι ἡ ἡθική τοῦ κλασικισμού του είναι ἀνύπαρκτη καὶ ὅτι αὐτή ἡ γνώση πρέπει νά πάρει μέσα στό ἔργο τέχνης τήν μορφή τής ἄγνοιας, ἀν δὲ σκηνοθέτης δέν θέλει νά σκεπάσει τήν ἀλήθεια καὶ νά πνιξει τήν ὄμιλία της (ὅπως π.χ. συμβαίνει σήμερα τόσο συχνά στό σινεμά, μέ φίλμ σχετικά μέ τό ἀνδρόγυνο καὶ τό παιδί πού ἀναμασούν τά κυριαρχά φεύδη καὶ τά ἀνυπόφορα κλισέ τής οικογενειοκρατίας: Σκηνές ἐνός γάμου, 'Η ρομαντική Ἀγγλίδα, Μαγεμένος αὐλός, Θυρωρός τής νύχτας, 'Αθώος....).



Αλήθεια και γνώση λοιπόν: το ύποκείμενο διασπάται άνάμεσά τους κι αυτή ή διάσπαση είναι γλώσσα, μιλά. Η γνώση σκεπάζει όπως πάντα τήν άλήθεια.

Στήν πρώτη σεκάνς έγγραφεται καθαρά ό μοχλός τής μυθοπλασίας: ό πόθος τής γριάς θείας νά βρεθεί ό ανηψιός της γιά νά τήν κληρονομήσει. Κατά γράμμα: ή οικογένεια κινδυνεύει, πρέπει νά σωθεῖ. Ό νόμος της: τεκνοποία, έτεροσεξουαλική δραστηριότητα, γάμος, λατρεία τής γυναικάς - άντικείμενο, άπωθηση τού πόθου γιά τήν μητέρα, άποδοχή τοῦ εύνουχισμοῦ, κληρονομία. Ή ήθική της: πουριτανική, μανιχείστική, Ιουδαϊκοχριστιανική. Η γλώσσα της: ή γραμματική, τό συντακτικό. Ή οικονομία της: φετιχισμός τής άξιας, έναλλαξιμότητα τῶν οικονομικῶν, γλωσσικῶν, συμβολικῶν προϊόντων.

Πανουργία τοῦ Χίτσοκ: τό χαμένο παιδί (κι ξέχουμε νά κάνουμε πάντοτε μέ τό Παιδί σάν συμβολική θέση μέσα στόν οικογενειακό τόπο, άκομη κι όταν τό φίλμ δείχνει αύτό τό Παιδί μέ τή μορφή τοῦ ένηλικου "Εντουαρντ Σούμπριτς, γιά τόν θεατή αύτός είναι τό άναζητούμενο παιδί), τό χαμένο παιδί, λοιπόν, δέν έγγραφεται μέσα στήν οικογένεια και τήν ήθική της, παρά σάν "Άλλο, διαφορετικό, αναφοριούτω:

1) Είναι μπάσταρδο, νόθο, παράνομο, παιδί πού άποπεμφθηκε άπ' τή γριά θεία, άπ' τήν οικογένεια, μιά πού άπλως ή νομιμότητα είναι τό συνώνυμο της.

2) Είναι έγκληματικό παιδί, άφοῦ έχει κάψει τούς θετούς γονεῖς του μέ τή βοήθεια τοῦ Τζό Μαλόνεϋ, και άφοῦ τώρα έπιδεται σέ παράνομες ένέργειες.

3) Είναι διεστραμμένο παιδί, άφοῦ τό πάθος του γιά τήν παρανομία, τό διαμάντι, τίς άπαγγέλς κτλ. υπερβαίνει τήν άπλη χρεία: ό Σούμπριτς είναι ήδη πλούσιος. Στή σκηνή τοῦ γκαράζ, η διαστροφή του έκδηλωνεται καθαρά, όταν μέ σαδιστικό χαμογέλο έτοιμαζει τό καλώδιο γιά τή δολοφονία τής Μπλάνς. (Κι όταν ή Φράνσις νομίζει ότι έπι τέλους όλα τελείωσαν μέ τίς άπαγγέλς, αύτός θά τής έξαγγειλει τό έπομενο σχέδιο: δέν ύπάρχει τέλος



ούτε άρχη τοῦ ἐγκλήματος, γιατί αὐτό εἶναι σαδιστικῆς τάξης, ἀτέλειωτο, ἄπειρο, διαρκῆς, παράβαση τοῦ Νόμου καὶ ἡδονῆ γιὰ τὴν Πάραβαση' ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά ὁ Σούμπριτς ύποδύεται ἐναντινονικό καταστηματάρχη, μὲ σὸνιμα καὶ τρόπους: δέν μποροῦμε νά μή θαυμάσουμε τὴν ἐργασία ἀναδιπλασιασμοῦ καὶ διαιρεσης πού ἐπιτρέπει στὸν Χίτσοκο νά ἔγγράφει τῇ διασπαση ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια καὶ στὴν προφάνεια ὅχι μόνο μεταξύ δύο διαφορετικῶν ζευγαριών, ἡ δύο ἀτόμων, ἀλλά καὶ μέσα στὸ ἴδιο τὸ ἄτομο. Σύστημα συμμετρικοῦ πού γράφει τά ἀποτελέσματά του σέ κάθε κρίκο τῆς φιλμικῆς ἀλυσίδας, σύστημα τῆς ἀναγκαιότητας λοιπόν, τῆς ἀπόλυτης ύπερ-κωδικοποίησης, ἡ ὅποια γιά τὸ θεατὴ μένει ἀπλή φυσικότητα, αὐτονότητα, μέσον της πλοκῆς καὶ τῆς περιγραφῆς τῶν χαρακτήρων).

"Εχει ἄραγε ὁ Χίτσοκο διαβάσει Φρόσυντ; Νόμιμη ἐρώτηση πού ἵσως θά διαφύλιζε τή σχέση τοῦ ὑποκείμενου τοῦ φίλμ (τοῦ Χίτσοκο) μέτο προτάσεων παραγωγῆς τοῦ νοήματος, ἥρα τή σχέση αὐτοῦ πού ὁ Χίτσοκο γνωρίζει κι αὐτοῦ πού ἀναγκαστικά τόν ὑπερβαίνει (ἡ ἀλήθεια). Θά ἐλεγε κανείς ὅτι τό φίλμ εἶναι γιά τόν Χίτσοκο τό μέσο πού τοῦ ἐπιτρέπει νά γνωρίσει τήν ἀλήθεια(!), ἀφοῦ π.χ. ἡ γνώση του γιά τήν ἀλήθεια τοῦ πόθου τοῦ Παιδιοῦ εἶναι ἀληθινή, κυριολεκτική: ἂν ὁ πόθος τοῦ οἰκογενειοκρατικοῦ ζευγαριοῦ εἶναι ἐτεροσεξουαλικός (κανονικός, νόμιμος), αὐτός τοῦ Παιδιοῦ – τό ξέρουμε πιά καλά σήμερα – εἶναι πολύμορφος καὶ διεστραμμένος.

'Ο Σούμπριτς: στό κατάστημα νόμιμος/στό σπίτι παράνομος. 'Η προφάνεια: ὁ ἐνήλικος. 'Η ἀλήθεια: τό παιδί. Δυσό φορές παιδί λοιπόν, τήν μιά μέσα στή μυθοπλασία (τό χαμένο παιδί), τήν ἄλλη μέσα στό συμβολικό (ἡ παιδικότητα σάν τό γκλημα, σαδισμός, φετιχισμός, κλεπτομανία, πάθος γιά τό κακό).

"Εχει διαβάσει ὁ Χίτσοκο Φρόσυντ;

"Ἄς ἀναθάλλουμε τήν ἀπάντηση, κάθε ἀπάντηση, θυμίζοντας στό ἀναμετάνοια ὅτι ἐν πάσῃ περιπτώσει ἡ 'Ἐμιλο Μπροντέ' ἔγραφε τά 'Ἀνεμοδαρμένα 'Υψη, αὐτόν τόν υμόν στήν παιδική κακία καὶ τόν παιδικό σαδισμό, μερικές δεκαετίες πρίν ἀπό τόν πατέρα τῆς ψυχανάλυσης!



“Αν ό Σούμπριτς έχει κάψει τούς γονεῖς του, δέν θά πάψει λοιπόν νά έξεγειρεται διαρκών ένάντια σ’ αύτούς: και ό Κόνσταντιν και ό Επίσκοπος είναι θέθαια πατρικές φιγούρες – διόλου τυχαίο γεγονός. ‘Ο πόθος του Σούμπριτς πραγματοποιείται μέσα στήν έξεγερση ένάντια στόν πατέρα, έν-άντια στήν τυπική μορφή του πατέρα: κεφαλαιούχος (Κόνσταντιν), άντιπρό-σωπος του Θεοῦ (Επίσκοπος).”

“Άς ξαναγυρίσουμε στήν γριά θεία. ‘Ο πόθος της νά βρει τόν κληρονόμο συναντά τήν άγνοια της: πού βρίσκεται αύτός; ‘Η θεία δέν γνωρίζει τίποτε λοιπόν. “Ενα μέντιουμ: ό χώρος όπου μιλᾶ ή άλληθεια – στήν κυριολεξία! Τό μέντιουμ: ή άλληθεια σάν όμιλια, ή άλληθεια πού μιλᾶ μέσα στό μέντιουμ, δηλαδή ή όμιλια του χαμένου παιδιού γιά τήν άλληθεια του. ‘Εγώ, ή άλληθεια μιλῶ...”

Τό μέντιουμ: ή άναδυση μιᾶς μακρινῆς, διλλης όμιλιας, ή θάνατος τής όμιλιας της Μπλάνης, ή σωπή τής «δικῆς» της, προσωπικής όμιλιας. Είναι ή Μπλάνης σέ θέση νά παραπεθεί άπ’ τήν δική της όμιλια καιν’ α’ αφήσει μέσα της τόν “Άλλο νά μιλήσει; ·Κι ζταν αύτός ο “Άλλος κατορθώσει νά μιλήσει μέσα της τί θά πει; Θά μιλήσει γιά τόν έαυτό του, ή γιά τήν άλληθεια της Μπλάνης;

‘Η Μπλάνη, τό μέντιουμ πού προσποιείται ότι άκουει φωνές, μιλᾶ στό τέλος του φίλμ τήν άλληθεια: έχει γίνει πραγματικό μέντιουμ! Και ή διαδρομή άπ’ τήν άγνοια στή γνώση μᾶς λέει καθαρά ότι άπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν πραγματοποίηση τού πόθου (αύτό τό «μπορώ», «έίμαι μέντιουμ» κτλ., κτλ.) είναι ή ύποταγή τού πόθου στόν Νόμο: ή Μπλάνης πραγματοποιεί τή θέληση της θείας, ύπακούει στή φωνή τής οικογένειας. Αύτός είναι ό μονα-δικός τρόπος γιά νά πετύχει τόν σκοπό της. Τό ότι άθελά της καταλήγει νά έξυπηρετήσει και τόν Νόμο του Κράτους (τήν άστυνομία πού γυρεύει τόν Σούμπριτς), μᾶς δείχνει ίσως ειρωνικά ότι ο Νόμος τού Κράτους είναι όμο-λογος μέ έκεινον τής οικογένειας κι’ ότι ό πόθος τού ζευγαριού είναι έπι-τρεπτός μόνον ζταν έγγραφει στήν συμβολική οικονομία πού διέπει ολους τούς θεσμούς τής κοινωνίας μας. ‘Ο Νόμος τού πόθου είναι πόθος γιά τόν Νόμο. ‘Ο πόθος πρέπει νά τοποθετηθεί κάτω άπ’ τόν άστερισμό τού Νόμου γιά νά μπορέσει νά έκπληρωθεί.

Τό ότι ό πόθος της Μπλάνης άρθρωνται ιεραρχικά μ’ αύτόν τής θείας: τούτο θά ζδινε στή θεία τό ρόλο τής Μητέρας και στήν Μπλάνης τό ρόλο τής κόρης. ‘Η Μπλάνης δέν μπορει νά πετύχει τό στόχο της παρά μόνο άν ή δράση της έγγραφει σέ σχέση μέ τήν έπιθυμία τής μητρικής μορφής: κι ή Μπλάνης φαίνεται μάλιστα νά διεγείρει, νά προκαλεῖ αύτήν τήν έπιθυμία. Στή δεύτερη σεκάνας, στό ταξι, ή Μπλάνης θά πείσει τόν Τζώρτζ ότι ή άναζήτηση τού χαμένου παιδιού είναι ή μόνη λύση γιά τό γάμο τους. Στή σεκάνας αύτή θά έκδηλωθει και ή διαφωνία άνάμεσα στό άνδρογυνό, ή όποια μέ τή μορφή τού καυγά θά τονίσει τή διαφορά τής γυναίκας και τού άντρα, έννοω τή διαφορά τών πόθων τους – άν και τό άντικείμενο, ό γάμος, είναι κοινό. Τό ότι ό Τζώρτζ θά υποτάξει τή δράση του στίς έπιθυμίες τής Μπλάνης (θά έρευνή-σει από μόνος του γιά τήν ύπαρξη τού Σούμπριτς), τούτο σημαίνει μόνον ότι ό μοναδικός μοχλός πού κινειτή μυθοπλασία είναι τό θέλω τής Μπλάνης, πού μέ τή σειρά του άκολουθει τό θέλω τής θείας. ‘Η κατεύθυνση λοιπόν πού πάροντει τό σύστημα τών πόθων στό φίλμ άκολουθει τή σειρά: Οικογένεια→ Θεία→ Μπλάνη→ Τζώρτζ.

Διόλου παράδοξο τό γεγονός ότι ολες οι σκηνές τού φίλμ όπου έμφανί-ζεται τό ζευγάρι σημαδέυοντα από καυγάδες, άντικείμενο τών όποιων είναι ή δύσαρμονία τών έπιθυμιών τών δύο παρτενάρ. Στή σκηνή τής κουζίνας μέ τά χαμένα κλειδιά, στή δεύτερη σεκάνας στό ταξι, ή διαφορά άφορά τούς στόχους και τά μέσα γιά τήν άποχτηση τών 10.000 δολαρίων και τήν έπί-τευξη τού γάμου – τόν όποιο δ Τζώρτζ στό ταξι είρωνεύεται. Μπροστά στό σπίτι τής Μπλάνης ο καυγάς γίνεται πιο συγκεκριμένος: δ Τζώρτζ θέλει νά κοιμηθεί, ή Μπλάνης θέλει νά κάνουν ςρωτά. Μοναδική σκηνή όπου και τά δύο ζευγάρια συνυπάρχουν στό φίλμ (μιά πού δ “Εντουαρντ κι ή Φράνσις παρακολουθούν σάν σέ θέαμα τόν καυγά), κατά τήν όποια έγγραφεται ή θουλιμία τής γυναίκας, ό πόθος της νά άποχτησει όποιοδήποτε άντικείμενο πού θά τής έπιτρέψει ω ίκανοποιησει τή διαρκή τής έλλειψη. Μέ άλλα λόγια: ή Μπλάνης είναι ίστερική. Στή σκηνή πού τό αύτοκινθο κινδυνεύει νά πέσει στόν γκρεμό (συνέπεια τής ύπουλης δράσης τού Μαλόνευ) ή Μπλάνης έγ-

γράφεται μέσα στήν άπολυτη ύστερια, ή δοιά εκδηλώνεται σάν πανικός, κραυγές, σωματικοί συσπασμοί και τελικά σάν έπιθετικότητα έναντι στόν παρεναίρ: ή γυναίκα τοῦ τραβά την γραβάτα, άρπαζει τό τιμόνι ἀπ' τά χέρια του, και στό τέλος, όταν τό άμαξι ἔχει σταματήσει μισοσαναποδογυρισμένο δίπλα στόν δρόμο, ή Μπλάνς έμφανίζεται νά συντρίβει με τό παπούται της τό πρόσωπο τοῦ Τζώρτζ! Στήν κυριολεξία: ή γυναίκα έπιθιώνει μέ κίνδυνο τῆς ὑπαρξης τῆς ἄντρα. Καὶ οἱ Χίτσοκοι δέν παραλείπει νά τονίσει πονηρά τόν μισογυνισμό του, πού ἀντανακλᾶ θέβαια τό κυριαρχο φάντασμα τοῦ ἀντρικοῦ μισογυνισμοῦ, σύμφωνα με τό δόποιο ή ύστερια είναι ἀνεξήγητη, παράλογη ὑπόθεση πού ἀφορά μόνον τή γυναίκα. Φάντασμα στό δόποιο ύποτάσσεται ἀκόμη δόλκηρη ή θεωρία τῆς ψυχανάλυσης (βλ. π.χ. τήν ἀποτυχία τοῦ Φρόουντ νά «γιατρέψει» τήν Ντόρα), ἀκόμη κι ὅταν αὐτή δέν παραλείπει νά εἰρωνευτεῖ τήν ὑπαρξη της (ὅπως συμβαίνει με τόν Λακάν, γιά τόν δόποιο ή γυναικεία ἡδονή μένει αἰνιγμα, ὅσο κι ἄν προσπαθεῖ νά τήν καθορίσει φαλλικά, ἀφοῦ δέν πιστεύει σέ μιά «ἡδονή πέραν τοῦ φαλλοῦ», ύπόθεση δρθή, θαρρώ, γιά τήν ἡδονή τῶν δυτικῶν πατριαρχικῶν κοινωνιῶν πού ἀπαγορεύουν τήν αἰμομειξία).

Στή σκηνή τοῦ ἀμαξιοῦ, λοιπόν, οἱ Χίτσοκοι ἀρθρώνει τό σέξει μέ τήν ἀπειλή τοῦ θανάτου, κοινή σταθερά τής πραχτικής του, τοποθετώντας τό ύποκείμενο σ' ἑκείνη τήν φάση τῆς σεξουαλικής ζωῆς πού λέγεται οἰδιπόδεια: οἱ θάνατος καραδοκεῖ σέ κάθε στιγμή νά καταστρέψει τό ζωντανό, τή στιγμή πού αὐτό θαρρεῖ ὅτι ικανοποιεῖ τόν πόθο του. Ή ύστερια τής Μπλάνς διατρέχει ἔτσι δὲλ τό φίλοι: στήν πρώτη σεκάνς ἀποτελεῖ ἀντικείμενο παρωδίας, δηλ. παίρνει τή μορφή τής σπασμωδικής, κομματιασμένης όμιλίας τοῦ μέντιουμ. Στήν σκηνή τοῦ ἀμαξιοῦ παίρνει τήν «κανονική», ψυχαναλυτική μορφή της. Στό τέλος τοῦ φίλοι ή ύστερις γράφεται με τύ κεφαλαίο, ἐνσαρκωμένη πιά στήν φωνή τής Μπλάνς, μιλώντας ὀλες τίς δυνατές ἀλήθειες της, δυτας ή Αιτία πού τήν ὥθει νά δρᾶ καὶ νά μιλᾶ. Η ύστερια ἔχει ντυθεῖ τό ρούχο τής μαγείας.

Εἶναι λοιπόν ή μαγεία δι χώρος ἀπ' δόπου πράγματι μιλᾶ ή ἀλήθεια;

(Ο Λακάν τονίζει ὅτι ἄν γιά τό ύποκείμενο τής ἐπιστήμης ή μαγεία είναι ἀπλῶς μιά σκιά, ἀντίθετα γιά τό ύποφέρον ύποκείμενο ή μαγεία είναι κάτι ἀλλο: ή μαγεία είναι ἡ ἀμεση ἐπίκληση τής ἀλήθειας, ἔνας τρόπος σκέψης, γιά τόν δόποιο ή φύση μιλᾶ μεταφορικά μέσα στό ύποκείμενο, μιά πού τό σώμα τοῦ ύποκείμενου είναι κομμάτι τής φύσης. Η όμιλα τοῦ ύποκείμενου προϋποθέτει, λοιπόν, τήν ἀντίστοιχη όμιλα τής φύσης. Στίς «πρωτόγονες» κοινωνίες δι «ύστερικό», δι «τρελλός» κτλ. δέν κλεινόταν στήν κλινική ἢ στό ψυχιατρείο, ἀλλά ἐπαρνε τή θέση τοῦ μάγου...).

«Ἄς πούμε μόνο ὅτι οἱ Χίτσοκοι μᾶς δείχνει καθαρά τόν δρόμο νά μιλήσουμε γιά τή μαγεία: ἀπό τήν πλευρά τοῦ ύποκείμενου πού ύποφέρει. Λακάν: «ή μαγεία είναι ή ἀλήθεια σάν αιτία, με τή μορφή μιλᾶ ἀποτελεσματικής αιτίας» (Γραπτά, σελ. 871, κεφάλαιο: «Η ἐπιστήμη καὶ ή ἀλήθεια»).

Συνοψίζω: ή Μπλάνς είναι ἔνα ύστερικό ύποκείμενο καθορισμένο ἀπό τήν «Ἐλλειψη, ή δοιά είναι ή αιτία τής δράσης της.

Η Ἐλλειψη ἐγγράφεται και σέ μια ἀλλη σκηνή, στό σπίτι τής Μπλάνς, τή στιγμή πού αὐτή, τρώγοντας ένα χάμπουργκερ, ζητᾶ ἀπό τόν Τζώρτζ νά τής φτιάξει ἀκόμη ἔνα. Εκείνος ἀρνεῖται.

Δέν είναι, λοιπόν, διόλου ὑπέρβολικό νά τονίσουμε ὅτι γιά μιά φορά ἀκόμη οἱ Χίτσοκοι καταπιάνεται με τό ἀγαπημένο του θέμα, τόν Οιδίποδα, τώρα δύος ἀπό τήν πλευρά τής γυναικάς, δωρά στό Μάρνι, στά Πουλιά, στό 13 ἐγκλήματα ζητούν δολοφόνο, στό Under Capricorn στήν Ύποψία, στήν Ταθέρνα τής Τζαμάικα, στήν Έξαφάνιση.

Η Μπλάνς είναι ή ίδια η ἐνόσηρωση τής πείνας. Είτε θέλει νά κάνει ἔρωτα, είτε θέλει ένα δεύτερο χάρμπουργκερ, είτε κυνηγά τίς 10.000 δολλάρια καί τόν γάμο, καθορίζεται πάντοτε ἀπ' αὐτό πού δέν ἔχει, δωρά τό κλασικό φρούδικο κορίτσι πού τό ἔχουν κάνει νά πιστέψει ὅτι τού λείπει τό πέος (κι αὐτή ή ἀνέχεια τοῦ χαρίζει τήν αιώνια στέρηση σέ ἀντίθεση με τό ἀγόρι...). Η Μπλάνς καθορίζεται ἀπό τό Penisneid ἀπ' τόν πόθο γιά τό χαμένο πέος πού θά τής ἐξασφαλίσει τήν πληρότητα...

Κι ἀν θέλουμε νά ἀπομακρυνθούμε ἀπ' τή διαχρονική, δριζόντια διάσταση τής μυθοπλασίας (ἀπ' τό ἀφήγημα) ώστε νά ἐντοπίσουμε τό ἀντικείμενο πού

δομεῖ τὸν πόθο τῆς Μπλάνς σ' ἔνα συγχρονικό, κάθετο ἐπίπεδο (δηλ. στή σφαίρα τοῦ μυθικοῦ, συμβολικοῦ κειμένου) θά ἀνακαλύπταμε ἐκπλήκτοι ὅτι ἡ Μπλάνς ψάχνει κυριολεκτικά νά θρεῖ ἔνα παιδί, ὥστα κάθε κορίτσιο πού ἀσυνείδητα θέλει νά ὑπερβεῖ τῇ στέρηση ἀπόχτωντας ἔνα παιδί ἀπ' τὸν πατέρα του! Τό ὅτι τὸ κοριτσιότικο φάντασμα καθορίζει ἐδῶ τὸν πόθο μιᾶς γυναίκας, μᾶς δείχνει, βέθαια, πόσο μακριά θρίσκεται ἡ Μπλάνς ἀπό τό νά ἔχει εἰσχωρήσει στὴ φάση τῆς «κανονικῆς ἐτεροσεξουαλικῆς γεννητικῆς δραστηριότητας», ἦ, μὲ ἄλλα λόγια, ὅτι αὐτὸ πού ὁνομάζεται σεξουαλικό ἀνδρόγυνο δέν είναι παρὰ φενάκη, πού ἔχητηρετε τὴν ιδεολογία τῆς πατρι-αρχίας. Ἡ ἐρωτική ἀρμονία, «ὅ τρόπος σύμφωνα μὲ τὸν ὄρο τά κορμά, οἱ καρδιές καὶ τά ἰδανικά συνταιρίαζουν καὶ τραγουδᾶν ὅσο τὸ δυνατόν πιό καλά» (Ζ.Π.Ούντάρ), δέν είναι γιά τὸ φίλμ παρά στόχος γιά εἰρωνία καὶ σαρ-κασμό.

Ἡ ύστερια τῆς Μπλάνς ἔχει σάν αιτία της τὸν ἀνεκπλήρωτο πόθο της γιά τό παιδί, ἐννοῶ τὸ παιδί σάν: α) φάντασμα, δ) σύμβολο.

Ἡ μητέρα δέν μπορεῖ νά δύσει στὴν κόρη αὐτό πού κι ἡ ἴδια δέν ἔχει: ἡ γριά θεία γυρεύει κι αὐτή τὸ χαμένο παιδί. Ἡ Μπλάνς θά στραφεῖ ἀλλού γιά νά θρεῖ τό παιδί: στὸν φίλο της. Στὸν μελλοντικό σύζυγο πού ἔνσαρκώνει πάντοτε τὸν πατέρα.

Στή σεκάνς στὸ κατάστημα δησου δουλεύει ἡ κόρη τοῦ σωφέρ τῆς οἰκογέ-νειας Ραίμηνπερντ, στή σεκάνς τοῦ νεκροταφείου, στή σεκάνς τοῦ ταφομά-γαζου, στὸ ληξιαρχεῖο καὶ στὸ θεντινάδικο τοῦ Τζό Μαλόνεϋ, ὁ Τζώρτζ θά ἀρχίσει νά διαβάζει τά ἵχνη τῆς ὑπαρξῆς τοῦ Σούμπριτζ. Κατόπιν θά ἔξα-κολουθήσει τίς ἔρευνες στὴν ἐκκλησία, στὸ καφέ μπάρ καὶ στὸ νεκροταφείο, ὅπου καὶ στὴν κηδεία τοῦ Μαλόνεϋ θά ἀνακαλύψει τό ὄνομα τοῦ Σούμπριτζ: «Ανταμσών.

Ἡ Μπλάνς ἐπιδίδεται τότε κατά γράμμα στὴν ἀναζήτηση τοῦ παιδιοῦ: μόνη ἀρχίζει καὶ χτυπά διαφορετικές πόρτες γυρεύοντας τό ἀντεικείμενο τοῦ πόθου της, ἔγελα τήν ύπαλληλο τοῦ Σούμπριτζ στὸ κοσμηματοπωλεῖο, καὶ φτάνει στὸ σπίτι τοῦ «Ἐντουαρντ.

#### Μικρή παρένθεση:

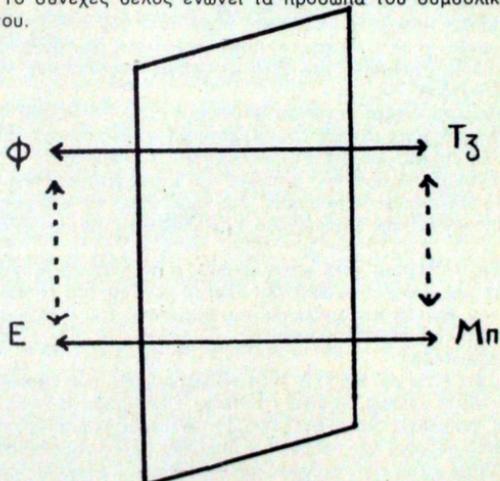
1) Ὁ Τζώρτζ είναι αὐτό πού ἡ δοξασία ἀναγνωρίζει σάν κανονικό σεξου-αλικό τύπο: θέλει μονάχα νά γίνει ἡθοποίος ἡ τό θράδι νά κάνει ἔρωτα με τήν Μπλάνς, δυσπιστεῖ στὰ σχέδιά της, ἀντιστέκεται. Χαρακτηρίζεται ἀκόμη ἀπό τήν τυπική ἀνδρική αἰσχρολογία, ἀπαράτητο σημάδι τῆς κανονικότητας. Στὸ καφέ - μπάρ κάνει ἔναν αἰσχρό ὑπαινιγμό γιά τὸν πάστορα καὶ τήν ἐρω-μένη του προκαλώντας τή δυσαρέσκεια τῆς Μπλάνς, ἐνώ στὸ σπίτι της, ὅταν αὐτός ἐπιστρέφει ἔχοντας θρεῖ τὸ δόνομα τοῦ «Ἀνταμσών», τήν ἀγκαλιάζει ἀπό πίσω καὶ τής ὑπενθυμίζει ὅτι τό θράδι ἔχουν νά ἐπεξεργαστοῦν τήν κοινή στρατηγική τους. Ἡ λογική τοῦ Τζώρτζ είναι μαθηματική: ἀπό τήν κόρη τοῦ σωφέρ τῶν Ραίμηνπερντ μέσω τοῦ νεκροταφείου καὶ μέχρι τόν Μαλόνεϋ, ἡ πορεία του είναι λογική, ἀποδειξιμή, «ἐπιστημονική». Ἀντίθετα, ἡ λογική τῆς Μπλάνς είναι «μαγική» (ὅπως ἔκεινη τής γυναίκας τοῦ ἐπιθεωρητῆ στὴν Φρεντίτα, βλ. τήν κριτική μου στὸν Σ.Κ. 24 - 25, σελ. 72). Μιά ἀκόμη ἀπό-δειξη τής «ἐπιστημονικής» εὑφίσιας του: στὸ τέλος τοῦ φίλμ κατορθώνει νά διαβάσει τό σημείωμα τῆς Μπλάνς στὸ κουδούνι καὶ τή φρέσκια μπογιά πού κυλᾶ στὸ πεζοδρόμιο σάν χνάρια τῆς ὑπαρξῆς τῆς γυναίκας. Τό τρίτο ὄμως χνάρι, οἱ σταγόνες αἵματος στήν ταύτα τῆς ἀποτελούν ἐμπόδιο γιά τήν λογική του, θωλώνουν τήν ἀλήθεια: ἡ Μπλάνς κοιμάται, δέν είναι νεκρή. (Τυπικός ἐμπαιγμός ἀπ' τό μέρος τοῦ Χίτσκοκ τῆς προφάνειας τοῦ σημα-νοντος, τής μονοσήμαντης δομῆς του). Στόν ἄντρα ἀποδίδεται ἡ «ἐπιστη-μη», στήν γυναίκα ἡ «μαγεία» κι ἡ ύστερια.

2) Ἡ Φράνσις είναι ὁ, τι ὁ Τζώρτζ στὸ δεύτερο ἀντρόγυνο: ἀντιστέκεται στής ἐπιθυμίες τοῦ «Ἐντουαρντ», διαμαρτύρεται, θέλει νά σταματήσουν πιά οἱ ἀπαγωγές κι οἱ παρανομίες. Ἀπ' τήν ἀλλή, ἀκριβώς ὥστας ὁ Τζώρτζ, ἐκτελεῖ τή θέληση τοῦ «Ἐντουαρντ» είναι αὐτή πού πάινει τό διαμάντι, πού μπαίνει στὸ ἐλικόπτερο, πού πέφτει λιπόθυμη μπροστά στὸν Ἐπίσκοπο. Στὸ τέλος τοῦ φίλμ, ὅταν ὁ «Ἐντουαρντ» ναρκώνει τήν Μπλάνς στὸ γκαράζ, ἡ Φράνσις κάνει μορφασμό ἀπόδοκμασίας καὶ ταύτοχρονα οϊκού γιά τό θύμα. Τέλος, ἡ Φράνσις μεταμφιέζεται δυσ ϕορές: τήν πρώτη ντυμένη στά μαύρα, μέ ξανθά περούκα, τή δεύτερη, στήν ἐκκλησία, ντυμένη σάν γηραά κυρία. (Πρέπει νά

τονίσουμε έδω ότι ο Τζώρτζ είναι ήθοποιός επίσης· "Ανεργος στήν πραγματικότητα, γι' αυτό και ταξιτζής, θά ύποδυσθεί τόν δικηγόρο στό ταφομάγαζο και στό θενζινάδικο". Ή Φράνσις είναι λοιπόν κόρη τής «λογικής», ο «Έντουαρντ προιόν του παράλογου και τής διαστροφής.

Συνοψίζω: άν ο πόθος τού "Έντουαρντ και τής Μπλάνς είναι «μή κανονικός», έκεινος τού Τζώρτζ και τής Φράνσις είναι «κανονικός». Κάθε στοιχείο τής πρώτης δυάδας βρίσκεται τό άντιστοιχό του στή δεύτερη. Στό δριζόντιο έπιπεδο λοιπόν υπάρχει δυσαρμονία έρωτική, άλλα όχι και στό κάθετο, όπου οι πόθοι συνδυάζονται.

Προτείνω έδω τό άκολουθο σχήμα πού συμπικνώνει τά παραπάνω. Τό κάθετο παραλληλόγραμμο θά ήταν ό καθρέφτης γιά τόν όποιο μιλώ στήν άρχη τού άρθρου μου, αύτός ό μαγικός καθρέφτης πού έπιστρέφει στό ζευγάρι όχι το είδωλο, άλλα τήν άληθεια, τόν "Άλλο. Τά άρχικά συμβολίζουν τά τέσσαρα πρόσωπα, τό διακεκομένο θέλος τήν δυσαρμονία, τό συνεχές τήν άρμονία. Τό συνεχές θέλος ένωνται τά πρόσωπα τού συμβολικά άληθινού άντρογυνου.



Πού είναι λοιπόν ή συνουσία τού "Έντουαρντ και τής Μπλάνς:

Τό φίλμ τήν έγγραφει με τή μορφή τής άπάρνησης (Verneinung στόν Φρόντιν, dēnégation στόν Λακάν) στή σκηνή τού γκαράζ, Ο "Έντουαρντ άρπάζει τήν Μπλάνς, πού ξεφωνίζει, και τήν ναρκώνει. "Αν τό περιεχόμενο τής συνουσίας βρίσκεται έδω άπαρνημένο, άντιθετα, ή μορφή τής παίρνει σάρκα και όστα. Έννω, διτή ή ασματική πάλη τού "Έντουαρντ και τής Μπλάνς γράφεται άπ' τήν κάμερα, τό κάρδο, τό παίκιμο και τήν όμιλα τών ήθοποιών σάν σεξουαλική συνουσία, στιγμή πού πραγματώνει τόν διπλό πόθο τού άνδρογυνου: ή Μπλάνς έκφραζεται με μιά ύστερικη κραυγή, ο "Έντουαρντ ίκανοποιει τόν σαδισμό του φανερώ. Και πιό πέρα: ή σύριγγα με τό ναρκωτικό σφραγίζει άρκετά καθαρά, νομίζω τήν πράξη τής συμβολικής συνουσίας.."

Έχοντας βρει τό άντικειμένο της, η Μπλάνς θά πραγματοποιήσει τόν πόθο της, γιατί ό πόθος της είναι ό πόθος τού "Άλλου, όπως γράφω στήν άρχη τού κειμένου μου. Ή όμιλα τής Μπλάνς θά οωπάσει, η όμιλα τού "Άλλου θά άνοδυθεί γιά νά πει τήν άληθεια της, ή ίδια ή άληθεια θά μιλήσει και θά πει: "Έγώ, ή άληθεια μιλώ, έγώ τό Παιδί βρίσκομαι έδω, μέσα στήν Μπλάνς..."

Γι' αύτό και ή Μπλάνς θά μπορέσει νά βρει τό διαμάντι: ή άληθεια τού "Έντουαρντ έχει μιλήσει μέσα της. «Μπορεῖς!» κραυγάζει ο Τζώρτζ – κι ή συμπαραδήλωση τής άναφωνησής του είναι θέβαιη: «Μπορεῖς νά νιώθεις ήδονη, μπορεῖς νά φτάνεις στόν όργασμό, είσαι τώρα πιά νορμάλη».

Τό διαμάντι είναι τό άντικειμένο τής άληθειας. Πώς νά μήν θαυμάσει κανείς αύτήν τήν άπολυτη κυριαρχία τού Χίτσοκ πάνω στά σημεία του, πού τού έπιπτρέπει νά έγγραψει τό διαμάντι σάν άφαίρεση τού άντικειμένου, σάν πολύτιμο πράγμα πού πέφτει άναμεσα στήν άληθεια και στή γνώση μιλώντας γιά τήν άγαπη; «Μικρό άντικειμένο α», λέει ο Λακάν.

Τό διαμάντι: αύτό πού σημαίνει τό δριό άνάμεσα στήν άλήθεια καί τή γνώση, τό ίδιο σημαίνον σάν φετιχοποιημένη άξια. Κρύσταλλο πού γράφεται σάν διαύγεια τοῦ χιτσοκοκοῦ στύλ καί πού (ὅπως τό «Κλεμένο Γράμμα» τοῦ Πόε) θρίσκεται έκει, σέ κοινή θέα, μέσα σ' αὐτόν τόν θησαυρό τοῦ σημαίνοντος, πού είναι έδω ὁ ἀστραφτερός πολυέλαιος – μεταφορά.

Τό διαμάντι: αύτό πού περισσεύει (ή Μπλάνς ψάχνει γιά τόν "Εντουαρντ, καί σταν τόν βρίσκει ἀνακαλύπτει καί κάτι πού δέν ἐψαχνεῖ: τό διαμάντι). Αύτό τό ἐπι - πλέον, τό ὑπέρ, πού ἐγγράφει διάφανα τήν αἰσθηματική ὑπεράξια στενά δεμένη μέ τήν οικονομική. Αύτό πού πάντοτε είναι περισσότερο, καί πού ἀκριθῶς γι' αυτό σημαίνει.

(Άν ὁ Χίτσοκ οἶναι ὁ ποιητής τοῦ συμπτώματος καί τοῦ μύθου, ὁ Λάνγκ είναι ὁ στυλίστας τοῦ σημαίνοντος: στό φίλμ του Moon Fleet ὁ μύθος τῆς παιδικότητας συνδύεται, ὅπως κι ἐδῶ, μέ να πολύτιμο διαμάντι. Ή διαφορά ἀνάμεσα στούς δύο καλλιτέχνες είναι ὅτι τό μικρό πράγμα ἐγγράφεται στόν Λάνγκ μέσα σέ μια μετωνυμική ρητορική, ἐνώ στόν Χίτσοκ ἡ μεταφορά ἀποτελεῖ τό ούσιωδες τῆς γραφῆς του).

Η Οἰκογενειακή συνομωσία μπλέκει δύο ζευγάρια, δύο μυθοπλασίες, δύο εἰδη πόθων καί δύο εἴδη ἄγνοιας μέ τέτοιν τρόπο πού ἡ λογική τῆς μᾶς νά είναι τό παλιμψηστο τῆς ἀναγκαίοτητας τῆς ἀλλης, ἡ ἀλλη σκονή τῆς. Τό σύστημα αύτό δέν ἔχει ούτε λάθη, οὔτε πλεονασμούς: κάθε στοιχείο διαιρεῖται μαθηματικά στά ἄλλα του, ἡ ἀντίθετα διπλασιάζεται σύμφωνα μέ μια λογική τοῦ διασκορπισμοῦ καί τῆς ἐπέκτασης. Παράδειγμα: ἡ μορφή τοῦ παιδιοῦ διαιρεῖται στό πρόσωπο τοῦ "Εντουαρντ καί σ' ἑκεῖνο τοῦ Τζό Μαλόνευ. «Μᾶς ἐνώνει ἔνα ἔγκλημα» λέει ὁ τελευταῖος στόν πρώτο στό γραφεῖο του, σταν ἔρχεται τόν εἰδοποιησει γιά τήν ἐπίσκεψη τοῦ Τζώρτζ. Αύτοί πού ἐνώνονται μέ να ἐγκλημα είναι, θέθαια, οι ἀδελφοί μέσα στό σύστημα τῆς οἰκογένειας. Ό Τζό είναι ἐπίσης ἔνας διεστραμμένος πού παίζει τόν σύζυγο. Τό φυσικό του (είναι ἀξύριστος), τό μαχαίρι του, ἡ παγίδα πού στήνει στό ζευγάρι είναι σημεῖα ἀρκετά διάφανα. Επί πλέον: ξέρει νά διαβάζει τήν ἀλήθεια, ἀφού λέει στόν "Εντουαρντ ὅτι ἀμέσως κατάλαβε ὅτι ὁ Τζώρτζ δέν είναι δικήγορος.

"Οσο γιά τό πεπρωμένο του ὁ Χίτσοκο μᾶς τό προοινώζει: σταν ὁ "Εντουαρντ, μετά τή συνομιλία του μέ τούς δύο ἀστυνομικούς, γυρίζει στό γραφεῖο του, ὁ Τζό λείπει ἀπό τή θέση του. Μόνο τό σημείωμά του είναι πάνω στό τραπέζι. Ἀργότερα ὁ Τζό θά καεῖ, ὅπως ἀκριθῶς ἔκαψε τοὺς θετούς γονεῖς τοῦ "Εντουαρντ. Ἀλλ' αὐτή τή φορά ἡ γυναίκα του θά πάρει τή θέση τοῦ σημειώματρος – καί θά δόσει τή λύση τοῦ αἰνίγματος. Ή ἐπέκταση γίνεται έδω ὑποκατάσταση, προαναγγελία, συμπλήρωση.

Τό σύστημα τοῦ Χίτσοκ οἶπτρεπει ἀκόμη διασκορπισμούς καί ὄμοιότητες ἄλλου τύπου: ὁ κατασκευαστής τῶν τάφων είναι ἔνα ἀντίτυπο τοῦ Μαλόνευ σέ ὅτι ἀφορά τό παρουσιαστικό, ἡ κόρη τοῦ σωφέρ τῶν Ραίνημπερντ είναι τό ἀντίτυπο τῆς παχιᾶς σερβιτόρας τοῦ καφε - μπάρ, ὅπου τό ζευγάρι περιμένει τόν Μαλόνευ.

Τό ὅτι τέτιες γεωμετρίες πού διατρέχουν τά ἀφηγήματα καταλήγουν νά διατυπώνονται μέσα στήν εἰκόνα κατά γράμμα, μᾶς τό δείχνει τό πλάνο τοῦ νεκροταφείου, σταν ὁ Τζώρτζ ἀκολουθεῖ τήν γυναίκα τοῦ Μαλόνευ: «ἔνας ζωντανός Μοντριάν» λέει ὁ Χίτσοκ - κι ἐμεῖς θά ἐπρεπε, θέθαια, νά ἀπόδοσυμε τή γεωμετρία σ' αὐτήν τήν πολύπλοκη τοπολογία τῶν πόθων πού ἐπιτρέπει στό φίλμ νά διατυπώσει τήν ἀλήθεια του – σέ σχέση μέ τό δίκτυο τῆς διύποκειμενικής ἀλήθειας τῶν προσώπων – σέ κάθε εἰκόνα, σέ κάθε σκηνή του. "Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα μάια «σκοτεινή» σκηνή, ὅπως αὐτήν στό καφε - μπάρ. Ή σειρά τῶν γεγονότων:

1. Τό ζευγάρι μπαίνει στό μπάρ καί κάθεται σ' ἔνα τραπέζι.
  2. Ή σερβιτόρα ἔρχεται, παραγγέλλουν μπύρες, αὐτή τούς κοιτάζει εἰρωνικά καί περιφρονητικά.
  3. Μπαίνει ὁ πάστορας μέ τέσσερα παιδιά, παραγγέλλουν κόκα - κόλα.
  4. Μπαίνει μιά κοπέλα ντυμένη στά κόκκινα, ὁ πάστορας σηκώνεται ἀπ' τό τραπέζι, κάθεται σ' ἔνα ἀλλο τραπέζι μέ τήν κοπέλα.
- Ανάμεσα σ' αὐτά τά συμβάντα τό ζευγάρι μιλά, καί σχολιάζει τήν κατάσταση. Ό Μαλόνευ δέν ἔρχεται. Φεύγουν.
- Έχοντας ὑπόψη μας τήν ἀνάλυση πού προτείνω, θά ἐπρεπε νά διαβάσουμε τό περιφρονητικό υφος τῆς σερβιτόρας σάν τήν κατά γράμμα εἰρωνία μπροστά

στή δυσαρμονία τοῦ Τζώρτζ καὶ τῆς Μπλάνς, γεγονός πού τοποθετεῖ τή σερβιτόρα αὐτόματα στή σφαίρα τῆς ἀλήθειας, σχεδόν τῆς μαγικῆς διαισθησῆς: μοντέλο, μινιατούρα τῶν μαγικῶν ικανοτήτων τῆς Μπλάνς, ἡ σερβιτότα διαθάζει ἀμέσως αὐτό πού ὁ πρωταγωνιστής θά διαβάσει στό τέλος τοῦ φίλμ. Πιό πέρα: ἡ σερβιτόρα είναι ἑκεῖ γιά νά ἐμπαιξει τήν ἔργασία, τόν κόπο τῶν πρωταγωνιστῶν (καὶ τῶν θεατῶν) μέχρι τήν ἀνέύρεση τῆς ἀλήθειας, μιά πού αὐτή δέν καταθάλλει κανέναν κόπο, μαντεύει τά πάντα ἀκαριαία. Ή σερβιτόρα παρωδεῖ τήν ἔργασία τοῦ φίλμ διαχωρίζοντας τήν (μαγική) ἀλήθεια ἀπό τή (λογική) γνώση, τονίζοντας τό παράδοξο τής διάσπασης τους.

Τό ἐπεισόδιο μέ τόν πάστορα καὶ τήν κοπέλα είναι μιά ἐπιχείρηση ἀνατροπής τῆς προφάνειας καὶ ταυτόχρονα ἐγγραφή τοῦ διφορούμενου τῆς φιλμικῆς υἱῆς: αὐτό πού νομίσαμε γιά οἰκογενειακή ἔξιδο είναι ἔνα ἐρωτικό ραντεβοῦ, ἀρκετά εἰρωνικά δειγμένο, μιά πού ὁ πάστορας φορᾶ μαύρα κι ἡ κοπέλα κόκκινα. Ή αἰσχρή παρατήρηση τοῦ Τζώρτζ ἔρχεται νά σφραγίσει τό κωμικό τοῦ ραντεβοῦ, ἐνώ τά παιδιά είναι τώρα μόνα στό τραπέζι. Πώς νά μή διαβάσουμε αὐτήν τήν εἰκόνα σάν μιά φαντασίωση τῆς Μπλάνς, γιά τήν δοοία τό παιδί ἀποτελεῖ τόν ίστο τῆς βαθύτερης ὑπαρξής της; "Οχι μόνον ἔνα παιδί, ἀλλά τέσσαρα, προτείνει ἡ λογική τοῦ διασκορπισμοῦ τοῦ Χίτακοκ, τέσσαρα παιδιά πού περιμένουν τή μητέρα, μιά πού βρίσκονται ἑκεῖ ἐγκαταλειμμένα. Τέσσαρα δομοια παιδιά πού πίνουν ὅλα κόκα - κόλα, ώστε κάθε ἀτομικότητα νά σθηστεῖ, μέ σκοπό μέσα στό φάντασμα νά δημιουργηθει ἀπλώς ἡ ίδεα τοῦ παιδιοῦ.

Παιχνίδι λεπτεπίλεπτο, δργανωμένο, κυριαρχημένο, δυσανάγνωστο, πού φωτίζει μέ μαεστρία τό προταές τής παραγωγῆς νόηματος στό ἐπίπεδο τής ἀφήγησης καὶ τού μύθου, παράγοντας διαρκῶς μικρο - μοντέλα πού ἐπεξηγοῦν, συμπυκνώνουν, διατυπώνουν ἐπιγραμματικά τό συμβολικό νόημα τοῦ μεγάλου μοντέλου, τοῦ φίλμ.

"Οπως ἔγραφε ὁ Serge Daney σέ μιάν ιδιοφυή κριτική του γιά τήν ταινία τοῦ



Ζάκ Ντεμύ Αύτός ο ύπεροχος παλιός κόσμος (Reau d' Ane, 1970) το πρόθλημα δέν είναι μόνο νά ξέρουμε «πώς περνά κανείς απ' το ένα πλάνο στο άλλο, άλλα μάλλον πώς η απάντηση σ' αυτήν την έρωτηση είναι ήδη σκιαγραφημένη, δειγμένη, έγγραμμένη μέσα στο φίλμ» (Cahiers du cinéma No 229). Έγγραφή άναλογη, μεταφορική, πού έκθετει τόν νόμο, τό μοντέλο τής παραγωγής τού φίλμ «κάπου μέσο στο φίλμ»: όχι μονάχα σάν κρυμμένο πυρήνα καί μοντέλο, άλλα σάν άναπαράσταση τής λειτουργίας τού φίλμ μέσα στο φίλμ.

Απ' αυτήν τήν άποψη ή Οικογενειακή συνομωσία πάει πολύ μακριά. Ή πρώτη είκόνα τού φίλμ είναι ή κρυστάλλινη σφαίρα τής μαγισσάς, κι η τελευταία τό διαμάντι σε γκρό. Αύστηρη λύση: ο τόπος τής άλληθειας άφενός, τό άντικείμενό της άφετέρου, ο χώρος τού πόθου / ο στόχος τού πόθου. Κρυστάλλινες σφαίρες, τά δυσάντικείμενα, μᾶς δειχνουν σέ ποιο θαμό τό φιλμικό σημαίνοντας έκρηγνυται στήν πολλαπλότητα τού κειμένου, προσφεύγοντας σέ άπλες, άφηρμένες, στοιχειώδεις μορφές (κρύσταλλο, σφαίρα) οι όποιες μᾶς άπαγορεύουν νά ξέχαρισουμε τήν έπιφενία απ' τό βάθος καί τό δόχημα απ' τό νόμομα. Ο κινηματογραφικός κλασικισμός μᾶς προσφέρει τό κλειδί τής κειμενικής του έργασίας, τό σύστημά του, τήν άλληθεια.

Ο Raymond Bellour σ' ένα μνημεώδες άρθρο του 115 σελίδων γιά τήν Σκιά τών τεσσάρων γιγάντων έντοπιζει σάν άρχες αύτού τού συστήματος τή συμμετρία καί τήν άσυμμετρία, τή διαφορά καί τήν έπανάληψη, οι όποιες καθορίζουν τήν κυκλική διαδρομή τής κειμενικής συστηματικότητας. Τό σώμα τού κλασικού φίλμ είναι ένα καί πολλά, όμογενές καί άποσπασματικό: «Μέσα στό πίο συστηματικό κείμενο ύπάρχει ένα σύστημα μόνο καί μόνο έπειδη ταυτόχρονα ύπάρχουν πολλά συστήματα, πολλαπλότητα, άπειρια συστημάτων. Γιατί, έάν κάθε σύστημα παράγει συστήματα κατώτερα σέ εκτάση, αύτά δέν παύουν, σάν μικρο - συστήματα, ύπο - συστήματα καί πάει λέγοντας, νά σημαδεύουν έπαπειρον, μέχρι τήν πιό στοιχειώδη σχέση, τή μετατόπιση τού συστήματος σέ σχέση μέ τόν έαυτό του, τόν αύτο - πολλαπλασιασμό του, άποδειχνοντάς μᾶς ότι κάθε κειμενική δομή δέν μπορεί μέ κανέναν τρόπο νά άναχθεί σ' έναν δεδομένο άριθμό στοιχείων. Μπορούμε νά πούμε μ' αύτον τόν τρόπο ότι άπλως ύπάρχει σύστημα, καί μπορούμε νά προσπαθήσουμε νά άντιπαραθέσουμε στό σύστημα αύτό πού ο Μπάρτ όνομάζει συστηματικό. Άλλα αύτό συμβαίνει γιατί τό ένα είναι ή προϋπόθεση τού άλλου: γιατί τό κείμενο, αύτό τό κείμενο, τό κείμενο τού κλασικού φίλμ είναι ή άντιφατικό καί άρμονικός χώρος τής συνάντησής τους. Ή σχετικότητα τού συστήματος είναι ή προϋπόθεση τής άπολυτητήτας του. Τό σύστημα, τό συστηματικό, χάρη στήν έντυπωση τής γενικοποιημένης δρμοικατληξίας του, ύποτάσσεται απ' άκρη σ' άκρη στό φιλμικό κείμενο. Εχοντας σάν άφετηρία τής πολλαπλά συστήματα πού παίρνουν μέρος στό παχινή, ή συστηματική διαστροφή τής δρμοικαταληξίας, ύπερβαίνοντας αύτά τά συστήματα, καταλήγει σ' ένα είδος βαθμού μηδέν τού συστήματος, πού είναι τό άντεστραμμένο σημείο τής παντοδυναμίας του. Άπο δώ προέρχεται αύτή η ίλιγγωδης αισθηση ότι δέν ύπάρχει στοιχείο, όποιο δήποτε στοιχείο, πού νά μήν προαναγγέλλει ένα δεύτερο στοιχείο, τό δηπού παρασύρει τό πρώτο, τό άντιγράφει, τό άναδιανέμει μέσα στό άντικαθέρψιμα τής μυθοπλασίας». Άπο δώ προέρχεται αύτό τό αισθημά τού ήδη ίδωμενον, τής δίχως τέλος άναγνώρισης, τής προγραμματισμένης άναμονής, τής παιγμένης καί έμπαιγμένης έκπληξης, αύτή η κυκλική έντυπωση τής αιώνιας έπιστροφής τής δρμοιότητας, πού χαρακτηρίζει τή μυθιστορηματική πρόσδο τών πιό όλοκληρωμένων έργων τού μεγάλου άμερικανικού κλασικισμού» (R. Bellour, «Le blocage symbolique» / «Τό συμβολικό μπλοκάρισμα», *Psychanalyse et Cinéma*, Communications 23, κείμενο πού περιμένει άνυπόμονα τήν έλληνική μετάφρασή του!)

Απ' αύτή τήν άποψη, τό πλακάτ τής ταινίας θά μάς έδινε καί τό μυστικό τής συστηματικότητάς της: μιά κρυστάλλινη σφαίρα καί μέσα της τό κεφάλι τού Χίτσοκ - μέ τό άπαραιτητό κλείσιμο τού ματιού (Στήν πρώτη είκόνα τού φίλμ μέσα στή σφαίρα έμφανιζεται τό κεφάλι τής Μπλάνς). Έγγραφή τής σχέσης ταύτισης πού δένει τόν Χίτσοκ μέ τόν πρωταγωνιστή του καί τόν θεατή: «Έγω δί Χίτσοκ μπορώ νά μαντέψω τήν άλήθεια, έσύ δ' θεατής νομίζεις ότι μπορεῖς, άλλα άγνοεις». Ή: «Έγω δ' καλλιτέχνης είμαι υπερερικός άπως ή πρωταγωνίστρια τού φίλμ μου», ή «Έγω παρωδῶ τήν άλήθεια γιατί τήν γνωρίζω, έσύ είσαι τό άντικείμενο τής παρωδίας μου γιατί άγνοεις» ή «Έγω είμαι ή Μπλάνς» (κατά



τό «Η μαντάμ Μποθαρύ είμαι έγώ» του Φλωμπέρ), ή «Έγώ είμαι τό κλειδί τής  
άληθειας σου» κτλ., κτλ.

'Εξάλλου, τό πλακάτ άπεικονίζει τούς δυό έραστές νά τρέχουν έντρομοι  
(γιά νά γλιτώσουν άπό τό δολοφονικό όμάξι τού Μαλόνευ) μέσα στό γιγαντιαίο  
σώμα τής μεταμφιεσμένης Φράνσις, μέ τό πιστόλι στό χέρι. Τί άπειλει τό  
άνδρογυνο, τήν οικογένεια, τή λογική, τήν ήθική, τόν Νόμο; Άσφαλως ή  
διγνοά του μπροστά στήν μεταμφίση, στή μάσκα του, στόν λόγο τού "Άλλου.  
Τό γεγονός δτι ο "Άλλος θά όρχισει νά μιλά μέσα στό ζευγάρι, δτι δέν θά  
ύπάρχει πά απώθηση. "Ένας μή άπωθημένος γεννητικός χαρακτήρας παρουσι-  
άζει όμοιότητες μ' έναν παράφρονα, τό ξέρουμε καλά σήμερα...

Τό σώμα τής Φράνσις είναι στό πλακάτ τό όμοιώμα πού ξεγελά τόν Νόμο,  
αύτον τόν Νόμο πού άπειλει μέ τόν θάνατο κάθε όμιλα τής άληθειας στό  
σεξουαλικό άνδρογυνο, όταν αύτό ποθήσει νά βρει τήν ήδονή έξω άπ' τή σκέπη  
τής οικογενειακής συνομωσίας. "Άλλα τελικά ένάντια σέ ποιόν πλέκεται ή  
συνομωσία, δν δχι ένάντια στόν Νόμο καί κάτω άπ' τόν άστερισμό του; Παιζον-  
τας μαζί του, μόνον γιά νά τόν παραβεί;

Τό θέατρο: ή μόνη λύση γιά νά άντιταχτούμε στόν Νόμο, νά κοροϊδέψουμε  
τήν παντοδυναμία του, νά τού κλέψουμε τήν ήδονή.

Κι ὅταν ὁ Χίτσοκος ἀποφασίζει νά ἀπεικονίσει τήν παρουσία του μέσα στό φίλμ του, αὐτή τή φορά δέν θά τοπθετήσει μέσα στό σῶμα τοῦ φίλμ τὸ δικό του σῶμα, ἀλλά τή σκιά του, πίσω ἀπό μιά γιάλινη πόρτα: μιά ἐντύπωση, ἔνα ἵχνος, καθαρὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀφαιρετικῆς ἐργασίας, πού δέν ἐγγράφει πά τό κορμί ἀλλά τό εἰδωλό του, αὐτή τήν ἀπατηλή ἀντανάκλαση ἐνός κόσμου σκιών, προϊόν ἐνός σώματος πάνω στόν φανταστικό καθρέφτη τοῦ φίλμ. Ὁ Χίτσοκος σάν προϊόν ἀνάμεσα στά σημεῖα τής παραγωγῆς του, ο' ἔνα θέατρο σκιών καὶ ταχυδακτυλουργῶν, πού ἐγγράφει τό ἔργο μέσα στό φάντασμα καὶ τό ἔργο σάν φάντασμα – ὁ παραγωγός σάν σημεῖο μέσα στό κείμενό του, ἡλιγιώδης κατάληξη τῆς κλασικῆς τέχνης, πού μᾶς λέει ὅτι ἔαν δημιουργός γνωρίζει τήν ἀλήθεια – ὅτι δὲ δίοις δέν μπορεῖ νά πραγματώσει τόν πόθο του (νά ἀφήσει μέσα του τόν "Ἀλλο νά μιλήσει") – ἀντίθετα, ἡ ἡρωΐδα του, πού ἀγνοεῖ τήν ἀλήθεια, τό κατορθώνει «μονάχα μέ τή βοήθεια τοῦ ἔξειδικευμένου φαντάσματος, τοῦ ὅποίου στόχος είναι τό φίλμ σάν φανταστικό ἀντικείμενο, τόσο γιά τόν σκηνοθέτη πού τό φτιάχνει δσο καὶ γιά τόν θεατή πού τό βλέπει» (R. Bellour, στό ἴδιο ἄρθρο, σελ. 350).

"Ἄς μή γελιόμαστε: ὅταν ὁ Χίτσοκος, μέσα τῆς κρυστάλλινης σφαίρας του, προσπαθεῖ νά πεῖ τήν ἀλήθεια του, τήν ἀλήθεια σου, τήν ἀλήθεια μου, αὐτό συμβαίνει γιατὶ δι πραγματικός πόθος τῆς χειρονομίας του είναι μονάχα ἔνας – δσο κι ἀντός φορά τόν μανδύα τῆς περιπέτειας καὶ τοῦ μύθου: νά ἀλλάξει ἡ ζωή –.

Νίκος Λυγγούρης

## Οικογενειακή συνωμοσία (Family Plot)

ΗΠΑ 1975.

**Σκην:** Alfred Hitchcock. **Σεν:** Ernst Lehman (ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Victor Canning «The Rainbird Pattern»). **Βοηθ. σκην:** Peggy Robertson. **Φωτ:** Leonard J. South. **Τεκ:** James W. Payne. **Μοντ:** J. Terry Williams. **Κοστ:** Edith Head. **Μονσ:** John Williams. **Σπέσιαλ εφρέ:** Albert Whitlock. **Διευθ. παρ:** Ernest B. Wehmeyer. **Έρμ:** Karen Black (Φράνσις), Bruce Dern (Ἀλμένη), Barbara Harris (Μπλάνζ), William Devane (Ἀντωνίου), Ed Lauter (Μάλονυ), Cathleen Nesbit (Τζούλια Ρένγμπεργ), Katherin Helmond (Κυρία Μαλόνη), Warren J. Kemmerling (Γκράντιουν), Edith Atwater (Κυρία Κλέν), William Prince (Ἐπίσκοπος), Nicholas Colasanto (Κονσταντίν), Marge Redmond (Βέρα Χάναγκαν), John Lehnie (Ἀντυ Μπούς), Charles Tyner, Alexandra Leckwood, Martin West.

**Διανομή:** Universal (C.I.C.), διάρκεια: 120'.



'Ο Busby Berkeley και μερικά απ' τά κορίτσια.

## Χορογραφία τοῦ χώρου καί τοῦ ματιοῦ (Οἱ πολλαπλοί καθοέφτες τοῦ Busby Berkeley)

τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

Άναριθμητα άνθρωπινα λουλούδια άνθιζανε,  
ΐδια σάρκινα τοτέμ, μέ πυραμίδες ἀπό ἐρωτικά  
γλυκίσματα καὶ συχνά μεταμορφώνανε τό φακό  
σε τριζάτη φλόγα καὶ γλώσσα ύγρου πόθου... Γι'  
αὐτόν καὶ γιά τόν ἀδόφαγο γερανό του, οι στρα-  
τιές τῶν Chorus - girls ἀποτελοῦσαν τή ζωντανή  
ὕλη τῶν παραληρηματικῶν σκηνῶν του, διο πή  
κάμερα βυθιζόταν, ὑπερίπτατο, ἔξαφανιζόταν  
μέσα στούς κυματισμούς καὶ τά φυλλώματα γιά νά  
ἀνιχνεύσει τήν ἄνθινη γεωμετρία τῶν κινούμενων  
φαντασιώσεών του».

(Robert Benayoun, Cinéma 59, No 39)

«... ἐνα δινειρο, στό διοίο, έστω καὶ γιά μιά φορά.  
δξίζε τόν κόπο νά βυθιστεῖ ὁ κινηματογράφος»  
(Jean - Louis Comolli, Cahiers du Cinéma, No 174,  
Γεν. '66)

Ίσως, σήμερα δέν μπορούμε νά μιλήσουμε γιά τόν Busby Berkeley παρά μέ τή φρασεολογία της μδας: Ίσως, μπροστά στήν έλξη πού άσκει σήμερα τό έργο του (στό έξωτερικό), νά χρειάζεται νά αναφερθούμε στό φαινόμενο «ρετρό»; πού άναδραστηριοποιεί τό «ήδη - ίδωμένο» και φετιχοποιεί, μέ τήν νοσταλγική του άναδρομή, τά έπιφανειακά σημεία μάς παρελθούσας έποχής ίσως, τελικά, οι ταινίες του νά μήν είναι τίποτε άλλο από ένα συνοθήλευμα πεπαλαιωμένων σκηνικών άξεσουάρ και κλισέ, πού οι έμπορικές έπιχειρήσεις, μυρηκάζοντας τίς παλιατσούρες τους, άνασύρουν από τά ξεχασμένα ντουλάπια τους γιά νά φτιάξουν συλλογές από «έκλεκτά άποστάσματα» στύλ That's entertainment I και II. Μιά τέτοια ισοπεδωτική και έπιφανειακή άπική, πού λειτουργεῖ έπηρεασμένη από τή γοητεία τού «Κίτες» και τού «σαμπρ», (άσχετα ή στάση της είναι ειρωνική ή όχι) μαγεμένη από τή φευγαλέα φαντασμαγορία τών έξαϋλωμένων και θαριά μπογιατισμένων σωμάτων, ή Berkeley, ίσως νά τήν ένισχυει, δίνοντας έδαφος στήν έκσταση και τήν άπολαυση, μέσα σέ τούτη τήν άναζήτηση τού παρελθόντος, πού σημερα ταυτίζεται άπόλυτα μέ τή φανταστική άπισθοδρόμηση. Μήπως δέν μάς περνά απ' τό μυαλό πώς αύτός δ έπάπειρον έπαναλαμβανόμενος φυσιογνωμικός τύπος πού μάς προτείνει, αύτό τό ένιαίο πρόσωπο, τό πολλαπλασιασμένο θαρρεῖς μέ καρπόν από τό τυποποιημένο μοντέλο μιάς χαριτωμένης ήν και λίγο προσποιητής ωνχέλειας, αύτές οι όχρωμες έναθειές, θαμμένες διμοιδόμορφα μέσα στήν πλατίνα, είναι μέ τόν τρόπο τους όλα πρότυπα τής μδας; Μιᾶς μόδας πού καταφεύγει στό παρελθόν, στήν άπολαυση τών χαμένων άντικειμένων γιά νά έξορκίσει τούς δάιμονες τού σήμερα; «Ολες αύτές οι μηχανικές κουκλίστικες κινήσεις, τά τρομακτικά, μέσω τής μεγαλόστομης στρεοεπιτήσας τους κοστούμια, τά έξωφρενικά διαστημικά και ζαχαροπλαστικά ντεκόρ, οι γυναικείες ροδέλες μέ τά χιλιάδες χρώματα, δέν έχουν θγεί άραγε, από τήν άνεξάντλητη άποθήκη τού φαντασματικού μουσείου τών τεχνών ρετρό;

#### Γέννηση τού «μιούζικαλ»/ πραγματοποίηση τού «όνειρου»

Σίγουρα, ού κίνδυνος θά ήταν σοθαρός άν, πέρα απ' αύτά, δέν ύπήρχε κάτι αλλο. Κάτι αλλο πού σχετίζεται μέ τή γέννηση ένός είδους, τού «μιούζικαλ», τού όποιου άναμφισθήτης έφευρέτης είναι ο Busby Berkeley. Πρίν απ' αύτόν ύπαρχε άπλως ή κινηματογραφημένη όπερέτα, ή κινηματογραφημένη έπιθεώρηση, τό θέαμα του Μπρόντγουαιη μεταφερμένο έπιπεδα, χωρίς φαντασία στόν κινηματογράφο.

Μέ τόν Berkeley (καί μέ τόν διμιούντα κινηματογράφο) ένας καινούργιος χώρος ξεπροβάλλει και νέοι κώδικες κάνουν τήν έμφανισή τους, χαρακτηρίζοντας στό έξης τό είδος τής μουσικής κωμωδίας και έπιστρατεύοντας καθαρά κινηματογραφικά μέσα (θρισκόμαστες στήν περίοδο Warner). Άργοτερα, τό είδος έξελισεται πρός μιά περισσότερο «άφηγματική» φάση, δημού τά χορογραφικά και λυρικά στοιχεία συνταιριάζουν περισσότερο μέ τόν καθαρά λεγόμενο άφηγματικό καμβά. (Περίοδος τής M.G.M., πού είναι στενά συυφασμένη μέ τήν άνεκτιμητη συμβολή τού «παραγωγού» Arthur Freed, πού μαζί με τούς έκπληκτικούς σεναριογράφους Betty Comden και Adolph Green συντέλεσε σέ μεγάλο βαθμό στή δημιουργία τών ταινιών τών Vincente Minelli, Stanley Donen, Gene Kelly και Charles Walters).

Όμως, τό άνειρο γιά τό όποιο μιλά ο Comollι δέν περίμενε τό θάνατο τού Busby Berkeley, στίς 14 τού περασμένου Μάρτη, γιά νά σθήσει. «Έζησε τό πολύ 10 - 12 χρόνια, θσο άκριθως και ή περίοδος Warner, περίοδος πού συνδέεται στενά, μέ τήν ουσιαστική μετατόπιση τών παραστατικών και άφηγματικών κωδίκων (έμφανιση τού διμιούντος, μετατροπή τού τεχνικού - ίδεολογικού - αισθητικού πεδίου) και, παράλληλα, μέ τήν ταραγμένη οίκονομικού - κοινωνική συγκυρία (ή μεγάλη κρίση τού 1929), πού άντιμετωπιζόταν μέ δύο τρόπους: είτε μέ τό νά άπωθείται από τήν άθηνη, είτε μέ τό νά έπανεγγράφεται σάν θεαματικό στοιχείο (μιζέρια, φτώχια, δυστυχία, μαρασμός), πού τό θέαμα, ή χορός, τό τραγούδι είχαν σάν λειτουργία νά καταπολεμήσουν, νά έκμηδενίσουν, νά έξορκίσουν.

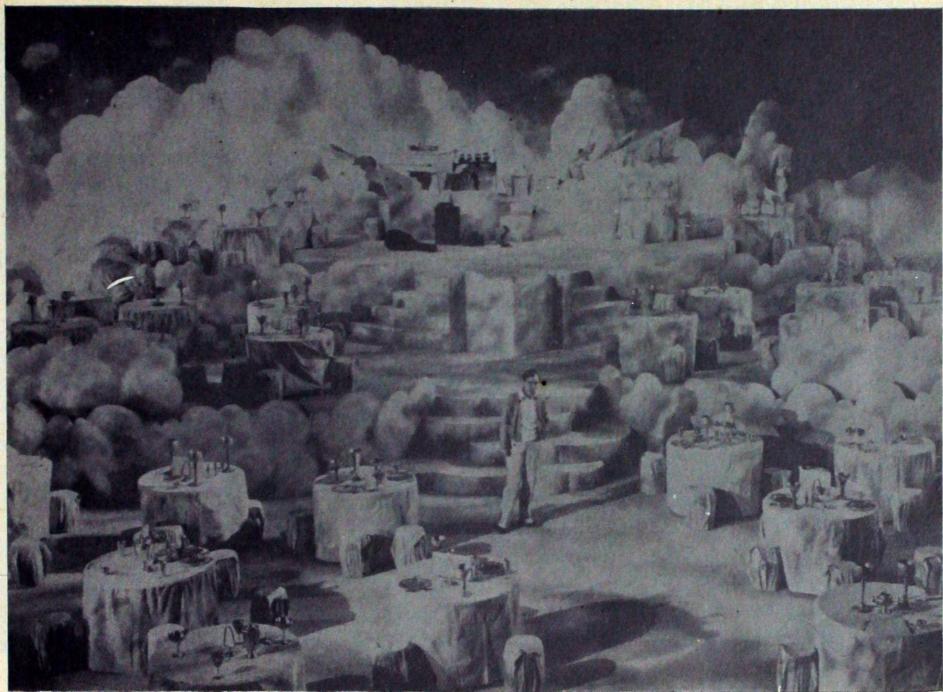


Fashions of 1934.

Ασχετα από τή μεγαλομανία πού έκριθε τό «δνειρο», και ασχετα αν ό Berkeley παρέμβαινε ειδικά πάνω στό υλικό εύρος τού θεάματος, στή διάσταση τής χορογραφικής σκηνής και τόν άριθμό τών χορευτρών, στόν δγκο τού ντεκόρ και τό μέγεθος τού πλατώ (δ ίδιος, άλλωστε, δηγείται πώς μόλις έθλεπε έπι σκηνής τέσσερα πιάνα, άμεσως φανταζόταν έκατο - έκατο κορίτσια, έκατο βιολιά, έκατο πιάνα, έκατο μουλάρια πάνω σέ έκατο σύννεφα, έκατο κρεβάτια, έκατο άρπες», όπως άναφέρει ο Robert Benayoun σέ ένα άρθρο του στό Positif, No 74, Mar. '66), δέν πάνει αύτό τό «δνειρο» νά είναι τυπικά κινηματογραφικό, νά μορφοποιείται και νά μετασχηματίζεται σύμφωνα μέ τούς καθαρά κινηματογραφικούς κώδικες: ο Berkeley δέν άρκεστηκε ποτέ νά κινηματογράφησει ένα μπαλέτο ή ένα σόου, έκανε τίς εικόνες και τούς ήχους νά χορεύουν.

#### 42nd Street

«Ας πάρουμε για παράδειγμα τήν 42η άσσο, πού γύρισε ο Lloyd Bacon τό 1933. Ή ιστορία: στήν προσπάθειά του νά φτιάξει μιά μουσική κωμωδία, ένας σκηνοθέτης βρίσκεται στό χειλός τής νευρικής κατάρρευσης: δλες οι άντιξοδήτης πέφτουν πάνω του, οι άπαιτητοι χρηματοδότες, η κόπωση τών κοριτσιών, η καταστροφική άδιαθεσία τής θεντέτας τήν παραμονή τής πρεμιέρας, ώς τή στιγμή που θά άντικασταθεί ένα απ' τά κορίτσια: η νέα θά άποδειχθεί καταπληκτική ήθωστικά και χορεύτρια και τό σώου θά έχει μεγάλη έπιτυχιά. Ή ιστορία βέθαια δέν έχει καμιά πρωτοτυπία, κι αύτό θφείλεται στή νέα άντιληψη γιά τόν χολυγουντιανό κινηματογράφο: μιά ταινία σχετικά μέ τήν προετοιμασία ένός θεάματος, θέμα πού θά έχει μεγάλη έπιτυχιά (π.χ. Love Happy μέ τούς άδελφους Μάρκ (1949) και The Band Wagon τού Vincente Minelli (1953) μέ τόν Φρέντ Ασταιρ). Τό Χόλυγουντ στίς άρχες τής δεκαετίας τού '30. θφείλει κι αύτό νά άντεπεξέλθει στήν οικονομική κρίση

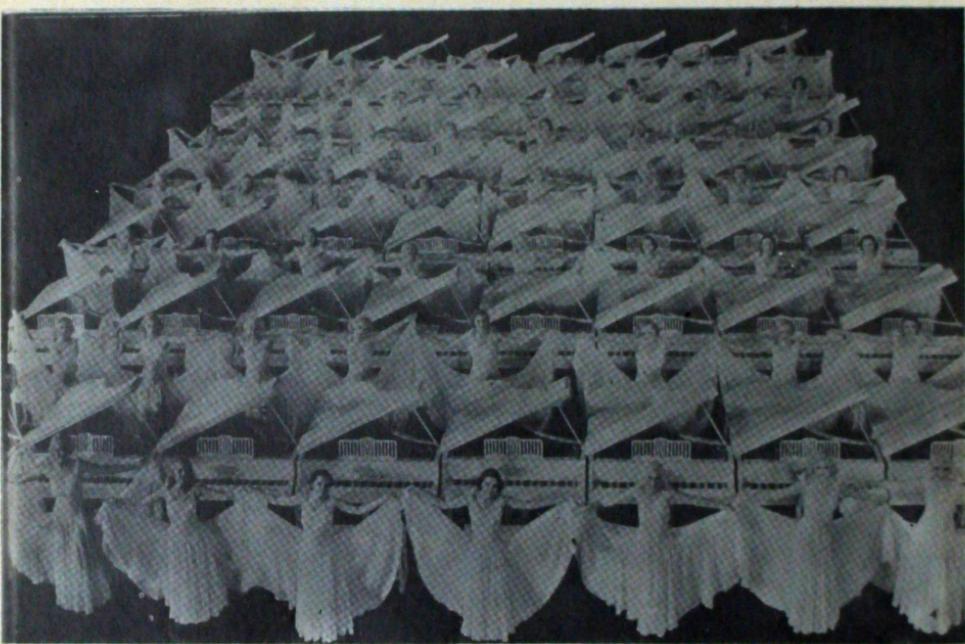


'Ο Busby Berkeley σε σκηνικό του *Wonderbar*.

πού μαστίζει τίς Η.Π.Α. καί πού, φυσικά, προσβάλλει τήν κινηματογραφική θιομηχανία (συντελώντας, όχι όμως άποκλειστικά αύτή, καί στήν έλευση τοῦ όμιλούντος). Γιά νά χρησιμοποιήσει τή νέα τούτη τεχνική, δι κινηματογράφος στρέφεται τό γρηγορότερο πρός τό θέατρο, τήν μουσική κωμωδία. Τί εύκολότερο άπο τό νά συνδέσεις τά χορευτικά νούμερα μέδ μιά άμυδρή πλοκή, μιά ίστορία χορευτών; Άλλα, τό καθαρά κινηματογραφικό στοιχείο στή 42η Όδό είναι ό τρόπος μέ τόν διόποιο έχουν γυριστεί τά νούμερα: πλονζέ καί κόντρ - πλονζέ, άλλαγές κλιμακας, σύνθετες κινήσεις τής μηχανής, πού χαράζουν, γιά τούς χορούς αύτούς, έναν χώρο διαφορετικό άπ' αύτόν τής θεατρικής ράμπας: έναν χώρο έξωπραγματικό, έπηρεασμένο φυσικά άπο τίς μεγαλομανείς άντιλήψεις τοῦ Florenz Ziegfeld (μεγαλειώδη σκηνικά μηνμειακές σκάλες, καταρράκτες καί συντριβάνια κολοσσαίου μεγέθους). Χώρος πού δέν μοιάζει σέ τίποτε μέ τόν «άπλο θεατρικό πίνακα», πού δρίζεται στό σύνολό του άπό τό κάδρο του, ρυθμίζει τίς έμφασιες καί τίς έξαφανίσεις, καί σάν «καλειδοσκόπιο» τήν μεταμόρφωση - στιγματικά κάποτε - τών σχημάτων πού τόν άπαρτίζουν. Έδω, ή κάμερα μετακινείται σάν «μοναδικό» μάτι ή κάκολουσθώντας τίς χορεύτριες στά ξέφρενά τους τινάγματα.

### Gold Diggers of 1933

Οι Χρυσοθήρες τοῦ 1933 τοῦ Mervyn Le Roy, άλλο διάσημο φίλμ αύτής τής έποχής (πού είχε άλλες δύο συνέχειες, μά τό 1935 καί μά τό 1937), άφηγείται τήν αισθηματική ιστοριούλα, ένός νεαροῦ κληρονόμου καλής οικογένειας καί μιᾶς νεαρής χορεύτριας, μέσα στό πλαίσιο τής κρίσης τοῦ '29. Έδω σταματάει η κωμωδία, κι άρχιζει τό «Μιούζικαλ»: Gold diggers song, I've got to sing a torch song, Remember my forgotten man, Pettin in the park, Shadow waltz, μιά σειρά άπο μουσικοχορευτικά νούμερα πού έπεξεργάστηκε δι Busby Berkeley. Από τήν μιάν άκρη τοῦ φίλμ ώς τήν άλλη, ή άλλαγή τοῦ τόνου είναι



Χορογραφία πιάνων στούς Χρυσοθήρες τού '35.



Γύρισμα τού Ziegfeld Girl.

αισθητή: ή πλοκή στούς Χρυσοσθήρες δέν Εξεχωρίζει σε τίποτε άπό τίς πολυάριθμες εύθυμες κωμωδίες που γυρίστηκαν στό Χόλυγουντ έκεινή τήν έποχή. Όταν, όμως, ή πλοκή φτάσει σέ κάποιο μουσικοχορευτικό νούμερο, τότε ή κάμερα άρχιζει νά χορεύει κινηματογραφώντας τίς μεγαλοπρεπεῖς κινήσεις τῶν χορευτῶν ἐπί σκηνῆς: κατασκευάζεται μιά γεωμετρία τῶν μπαλέτων, σχήματα φτιάχνονται καὶ διαλύονται, λάμπει ἡ ἀπεριόριστη χάρη τῶν γυναικείων σωμάτων σέ ασπρο - μαύρο, ή λεπτή ἀντίθεση τοῦ λαμπροῦ καὶ τοῦ μάτ, ή καμπύλη, ή περιφέρεια, ή χαμογελαστή καὶ μουσική ἁνθότητα, μέ λίγα λόγια, ἀρχίζει ἔνα ὑπέροχο πλαστικό καὶ μουσικό παραλήρημα. Στό περίφημο μπαλέτο Shadow Waltz π.χ., καμάτη ἔξηνταριά κορίτσια στυμένα μέ λευκό μετάξι χορεύουν κρατώντας τό καθένα ἀπό ἔνα σιολί, πού τό περιγραμμά του διαγράφεται ἀπό νέον. Τό φῶς σθήνει καὶ τά φωτεινά σιολιά συγκεντρώνονται γιά νά σχηματίσουν ἔνα τεράστιο σιολί. Αὐτή είναι η μαγεία τοῦ Busby Berkeley: μᾶς δείχνει τήν ταύτιση τοῦ φωτός, τῶν σχημάτων καὶ τοῦ μετασχηματισμοῦ τους.

### Παραμόρφωση τοῦ μιούζικαλ

“Οπως ξέρουμε, ἀπό πάντοτε, ὁ πόθος πού παράγεται μέσα σέ ἔνα φίλμ, καθώς καὶ ἀνάμεσα στό φίλμ καὶ τὸν θεατή δέν είναι τίποτε ἄλλο ἀπό τήν μυθοπλαστική ἀξιοποίηση ἐνός ήρωα: δείχνεται ἔνα σῶμα πού ἀνταποκρίνεται στούς κανόνες τῆς καλλονῆς, ἦ πού ὑντας ἀντικείμενο πόθου ἐνός ἄλλου σώματος θεμελιώνει μιά μυθοπλαστική, λιμπιντική κυκλοφορία, κατεξοχήν ἐλκυστική. “Οοι λατρεύουμε ἀναγκαστικά τήν χολιγουντιανή στάρ, περιπτώση ταυτόχρονα τυπική καὶ μοναδική, ἐπειδή ὅλοι τήν ἀγαποῦν μέ πάθος. Κι ἀκριβῶς αὐτόν τόν μηχανισμό ἀνατρέπει ἡ δουλειά τοῦ Busby Berkeley: ἐδῶ πρόκειται γιά τήν πιό λεπτή μορφή ἐρωτισμοῦ πού μπορεῖ νά ὑπάρξει στόν κινηματογράφο καὶ ή ὅποια κρατά ἀπό τά κορμιά μονάχα τήν πλαστική τους ἀξία, ὅπου τό γαλακτώδες λευκό τῶν γυναικείων κορμιών μετακινεῖται, μεταμορφώνεται μέσα στήν ἀρμονική του ἀντίθεση μέ τό μαύρο τῶν κοστουμών καὶ τοῦ τεκόρου. Καὶ ἀλλωστε, μήπως αὐτή ἡ μεταμόρφωση, παρόμοια «σέ πρώτη ματιά μ' ἐκείνην τοῦ καλειδοσκόπου, δέν μπορεῖ νά παραληλιστεῖ μ' αὐτό πού ή Τζούλια Κρίστεβα ὄνομάζει «ἀποκύηση» (engendrement) καὶ πού δέν είναι τίποτε ἄλλο ἀπό μά σημαίνουσα παραγωγικότητα ἐν πλήρει δημιουργίᾳ; Αὐτό ἀκριβῶς ἐννοεῖ καὶ ὁ Jean-Louis Comolli ὅταν γράφει (G.d.C. 177): «Ο κινηματογράφος τοῦ Berkeley δείχνει πώς γεννιούνται καὶ πάρονται μορφή οἱ εἰκόνες του, παρακολουθώντας ὁ ἵδιος τή διαμόρφωσή τους, στοιχεῖο πρός στοιχεῖο ὡς τήν τελική συμπτυγμένη καὶ σύνθετη εἰκόνα» κατόπιν, μέ ἀφετηρία τήν ἴδια αὐτή εἰκόνα, στήν όποια θά θήβελε κανεῖς νά σταματήσει, προβαίνει εἰτε σέ μιά ἀποσύνθεσή της, στοιχεῖο πρός στοιχεῖο, μέχρι τήν πρωταρχική της μορφή, εἰτε τήν ἀντιμετωπίζει σάν ἀπλό στοιχεῖο καὶ τήν ἐντάσσει σέ μιά συνολική σύνθεση, πού μέ τή σειρά της θά ἀκολουθήσει τήν ἴδια πορεία». Πρόκειται γιά σύστημα μέ δική του λογική, λογική πού έχει σάν προϊόν τό παραλήρημα. Σύστημα πού συγγενεύει μέ τήν ἀρχή τής «παραμόρφωσης», ὅπως σημειώνει ὁ Pascal Bonitzer (C.d.C 266 - 267), «ή ὅποια ὑπογραμμίζει τή σχετικότητα, τήν ψευδαισθηση, τήν παραπλανητική βεβαιότητα τοῦ ἐνός καὶ μόνου ὅπικοῦ ἐπιπέδου καθώς καὶ τής προοπτικής πού τό ἀναδιπλασίάς δημιουργώντας στόν θεατή μιά ρήξη, παράγοντας ἔνα φαινόμενο διχασμοῦ. Πολλαπλασιάζει τό χώρο, τοῦ δίνει πολυμορφία». Άκολουθώντας τήν ἴδια πρακτική (όλοδιδια μέ τίς διαδικασίες τοῦ ἀσυνείδητου, ὁ Berkeley μετασχηματίζει τά ἔνιαία σώματα σέ ἐρωτογενή, ἄρα ἀποσπασματικά, καὶ τήν όλοκληρωμένη καὶ όλοκληρωτική θέασή τους σέ μια διασπασμένη καὶ πολλαπλάσια διάχυστη.

Πολλαπλασιάζοντας τούς πόλους τοῦ πόθου, ἀφήνοντας τό βλέμμα τοῦ θεατή νά πλανᾶται, νά γλυστράει, νά διχάζεται ἀνάμεσα στά θεοπέσια ἀλλά καὶ διάφανα φαινόμενα, ἔξαντλώντας τούς κώδικες μέ μιά περισσεια τοῦ σημαινοντος, ὁ Busby Berkeley καταλήγει σέ μιά πληθώρα σημείων, σέ μιά μή παραγωγική δαπάνη, πού, όπως λέει ὁ Ζώρς Μπατάγι, ἀποτελεῖ τό χαρακτηριστικό τής ἐρωτικής δραστηριότητας. ‘Υπερβολή τοῦ σημείου ¶ θάνατος τοῦ σημείου.

Αύτά ολα τά σώματα, πού γλυστρούν, πολλαπλασιάζονται, άστραφτουν, αντικαθερφετίζονται στολισμένα ή γυμνά, διασπασμένα σέ απειρα κομμάτια φτιάχνοντας άνοιχτες ή κλειστές βεντάλιες, όλα αύτά τά σημαίνοντα, γίνονται τελικά μιά έκκληση πόθου και μαζί μιά αύταπάτη άπόλαυσης πού ή διαστροφή της έγκειται στό ότι ο δεξιοτέχνης Berkeley τήν έχει καταστήσει άνεγγιχτη.

"Αν λοιπόν ύποθέσουμε, παραφράζοντας τά λόγια τοῦ Bonitzer, ότι ο Γκοντάρ διενεργει μιά «παραμόρφωση» τοῦ κινηματογράφου και τής τηλεόρασης στό Numero deux (*Νούμερο δύο*), και μιά παραμόρφωση τής στρατευμένης ταινίας στό Ici et Ailleurs, (*'Εδω και άλλού*), ο Berkeley, στίς πυρετώδεις παρεμβάσεις του στίς μουσικοχρευτικές ταινίες τής Warner τού '30, πραγματοποιεῖ έπισης μιά παραμόρφωση τοῦ «μιούζικαλ». Τό είδος δέν μπόρεσε νά άντεξει μιά τέτια παρέμβαση και γι' αυτό διάλεξει άλλους - άφηγηματικούς - δρόμους, παραβλέποντας αύτή τήν ούσιαστική συνεισφορά.

Μιχάλης Δημόπουλος

## Σύντομη Βιοφιλμογραφία τοῦ Busby Berkeley

Ο Busby Berkeley (William Berkeley Enos) γεννήθηκε στίς 25 Νοέμβρη τοῦ 1895 στό Αντζελες. Γιός ήθοποιών, πού έγκαταστάθηκαν στήν Νέα Υόρκη λίγο μετά τή γέννησή του, ο Busby έκανε τό ντεμπούτο σάν ήθοποιός σε ήλικια 5 χρονών. Στά δώδεκά του μπήκε στήν «Mohegan Lake Military Academy», όπου έμεινε γιά τρία χρόνια, παίρνοντας τό δίπλωμα του στά 1914. Πολεμάει στή Γαλλία, όπου άποκτά τό βαθμό τού λοχαγού και κερδίζει μιά τεράστια φήμη δραγωτή στρατιωτικών παρελάσεων .... Στίς H.P.A., συνεχίζει νά έμφανιζεται σε διάφορα «άώου» και νά έπιμελείται τίς χορογραφίες διάφορων «μιούζικαλ». Χάρη στή φήμη του, ο Samuel Goldwyn τόν προσλαμβάνει στά 1930 σάν «dance director» στό Χόλλυγουντ. Άπο τήν πρώτη του ταινία, τό Whoopie μέ τόν Eddie Cantor, γίνεται διάσημος. Στά 1933, μπαίνει στή Warner Bros όπου άρχιζει μιά λαμπρή καρριέρα μέχρι τά 1939, χρονιά κατά τήν οποία προσλαμβάνεται άπο τήν Metro - Goldwyn Mayer. Θά διακριθεί ίδιαίτερα μέ τήν σειρά τών «Babes...» τρύ ζευγαριού Judy Garland - Mickey Rooney κι έπειτα, στή δεκαετία τοῦ πενήντα, μέ τίς ταινίες τής Esther Williams. Τό κύκνειο δόμοι του ήταν τό Jumbo (1962), άλλα τό νέο κύμα πού έγκαθιδρύεται τή δεκαετία τοῦ έξηντα τόν όδηγει νά άνεβάσει στό Μπρόντγουαρι μιά νέα έκδοση τοῦ μιούζικαλ No, No, Nanette στά 1971, παράσταση πού γνώρισε μιά τεράστια έπιτυχία. Κάνει τότε μερικές τουρνέ μαζί μέ τήν παλιά του συμπρωταγωνιστρια τήν Ruby Keeler, σχεδόν μέχρι τό θάνατο του στίς 14 Μάρτη τοῦ 1976.

1930

Whoopie, τοῦ Thornton Freeland (γιά τίς Samuel Goldwyn Prod.) Χορογραφία.

1931

Kiki, τοῦ Samuel Taylor. (Samuel Goldwyn Prod.). Χορογραφία.

Palmy Days, τοῦ Edward Sutherland (Samuel Goldwyn Prod.) Χορογραφία.

Flying High, τοῦ Charles Reisner (M.G.M.) Χορογραφία.

1932

Night World, τοῦ Hobart Henley (Universal). Χορογραφία.

Bird of Paradise, τοῦ King Vidor (David O Selznick / R.K.O.). Χορογραφία.

The Kid from Spain, τοῦ Leo Mc Carey (Samuel Goldwyn Prod.). Χορογραφία.

1933

42nd Street τοῦ Lloyd Bacon (Warner Brothers). Χορογραφία.

Gold Diggers of 1933, τοῦ Mervyn Le Roy (W.B.). Χορογραφία και σκηνοθεσία τών μουσικών κομμάτων (μπαλέτων).

She had to Say Yes, τών Busby Berkeley και George Amy (δχι μουσική ταινία).

Footlight Parade, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα τοῦ Busby Berkeley.

Roman Scandals, τοῦ Frank Tuttle (Samuel Goldwyn). Μπαλέτα.

1934

Wonder Bar, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα. Fashions of 1934, τοῦ William Dieterle (W.B.).

Μπαλέτα.

1935

*Gold Diggers of 1935*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.)  
(σκηνοθεσία καὶ χορογραφία).

*Go into Your Dance*, τοῦ Archie Mayo (W.B.).  
Μπαλέτα.

*Bright Lights*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.). Μπαλέτα.

*In Caliente*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα.

*I Live for Love*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

*Stars over Broadway*, τοῦ William Keighley (W.B.).  
Μπαλέτα.

1936

*Stage Struck* τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1937

*Gold Diggers of 1937*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.)  
Μπαλέτα.

*The Go - getter*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.) (όχι  
μουσική ταινία).

*The Singing Marine*, τοῦ Ray Enright (W.B.). Δύο  
σεκάνς τοῦ B.B.

*Varsity Show*, τοῦ William Keighley (W.B.). «Φινάλε»  
τοῦ B.B.

*Hollywood Hotel*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1938

*Men are Such Fools*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.),  
(όχι μουσική ταινία).

*Gold Diggers in Paris*, τοῦ Ray Enright (W.B.).  
Μπαλέτα.

*Garden of the Moon*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).  
*Comet over Broadway*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1939

*They Made Me a Criminal*, τοῦ Busby Berkeley  
(W.B.), (όχι μουσική ταινία).

*Broadway Serenade*, τοῦ Robert Z. Leonard  
(M.G.M.), «Φινάλε» τοῦ B.B.

*Babes in Arms*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Fast and Furious*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.), (όχι  
μουσική ταινία).

1940

*Forty Little Mothers*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Strike up the Band*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Blond Inspiration*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.),  
(όχι μουσική ταινία).

1941

*Ziegfeld Girl*, τοῦ Robert Z. Leonard (M.G.M.), μπαλέτα.

*Lady be Good*, τοῦ Norman Mc Leod (M.G.M.),  
μπαλέτα.

*Babes on Broadway*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

1942

*Born to Sing*, τοῦ Edward Ludwig (M.G.M.) «Φινάλε»  
τοῦ B.B.

*For Me and My Gal*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

1943

*GirlCrazy*, τοῦ Norman Taurog (M.G.M.), μπαλέτα.

*The Gang's All Here*, τοῦ Busby Berkeley (20th Century Fox).

1946

*Cindarella Jones*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1949

*Take Me Out to the Ball Game*, τοῦ Busby Berkeley  
(M.G.M.).

1950

*Two Weeks with Love*, τοῦ Roy Rowland, (M.G.M.),  
μπαλέτα.

1951

*Call Me Mister*, τοῦ Lloyd Bacon (20th Century Fox)  
μπαλέτα.

Two Tickets to Broadway

, τοῦ James Kern (RKO),  
μπαλέτα.

1952

*Million Dollar Mermaid*, τοῦ Mervyn Le Roy  
(M.G.M.), δύο σεκάνς τοῦ B.B.

1953

*Small Town Girl*, τοῦ Leslie Kardos (M.G.M.), μπαλέτα.

1954

*Rose Marie*, τοῦ Mervyn Le Roy (M.G.M.), μπαλέτα.

1962

*Jumbo*, τοῦ Charles Walters (M.G.M.). ('Ο B.B. διευθύνει τήν δεύτερη κινηματογραφική δύμαδα).

# Ο πολιτης

μηνιαία έπιθεώρηση

**Κυκλοφορεῖ  
Στὰ περίπτερα καὶ τὰ βιβλιοπωλεῖα**

# Η στρατηγική τῆς καρδιᾶς

KP  
TI  
KH

Η κρίσις τοῦ Φρανσουά 'Αλμπερά γιά τό φίλμ (στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» 76 ἀρ. 9/10, σελ. 20) μέ δρίσκει ἀπόλυτα σύμφωνο. Προσθέτω ἑδῶ δυσάκομη λόγια γι' αὐτήν τὴν σαλάτα τοῦ θετρό καὶ τῆς κακογονιστιᾶς, πού κοπανᾶ τὸν Μάρξ πάνω στὸν Φρόνυτ κάνοντα σημαφάλια καὶ τὴν 'Ιστορία καὶ τὸν ἔρωτα, ἀλλά καὶ τὸν Βιοκόντι!

Κύριο μέλημα τοῦ Μπερτολούτοις: πῶς νά μάσσει μέσα στὸν ντεκόρ, τὸ φολκλόρ τῆς 'Ιστορίας καὶ τὴ γραφικότητα τῆς πάλης τῶν τάξεων. Κόκκινα φυσιάδια καὶ σημαιούλες, γνωστές μελωδίες καὶ πορτραΐτα, ἐπιτραπέντανα πλουσιωπάρχοι γι' αὐτό τὸ σκοπό: ή σηκνή τῆς κηδείας σημαδεύεται ἀπ' τὴν ἀπόθεωσιν αὐτῆς τῆς διακομητικῆς μανίας, σχεδόν σὲ γελοίο, γελοιογραφικό στόλ.

'Αφήνω κατά μέρος τοὺς χορούς καὶ τὰ πανηγύρια, τὰ λειβάδια καὶ τὰ γρασίδια, τὰ φουστάνια καὶ τὰ καπέλλακια, πού παζούν τὸ ρόλο τῶν σημαδιῶν τῆς ἐποχῆς...

Τί λείπει γιά νά δλοκληρωθεῖ ἡ συνταγή; Τό σεξουαλικό κλισέ, τὸ ἐρωτικό στερεότυπο: σέ νομάδα δόσεις, ἐτοι πού νά ίκανοποιηθεῖ ἡ φαντασίωση «ἀπελευθέρωσης» τοῦ θυμάζοντος θεατῆ. Τί λένε τά κλισέ;

Στὸ σεξουαλικό ἐπίπεδο, ἡ ἀγροτιά κατέχει τὴν «ψήγη» σεξουαλικότητα καὶ μάλιστα σὲ πλεραφθονία: ὅ ἀρρότης διδάσκει τὰ μυστικά τῆς συνουσίας στὸν φεουδάρχη, ἐπιδεικνύει τὸ μακρὺ πέος του, ίκανοποιεῖ τὴν φίλη δασκάλα του κάτω ἀπ' τὰ πορτραΐτα τοῦ Λένιν κτλ. 'Αντίθετα, οἱ φεουδάρχες είναι «άκρωτοι» (ὅ παπούς - Λάγκωαστερ/πονηρή νύξη γιά τοὺς δισκοντικούς) ή «εύνουχοιμένοι», ή «διεστραμμένοι» (ὅ 'Αλφρέδος έχει δέδασι μικροσκοπικό πέος, δὲν μπορεῖ νά ίκανοποιήσει μὲ τὴν καραμπίνα τὴν ὀχόρταγη ξαδέλφη του, κομμάτια μὲ τὴν «παρακμασιμένη» Σαντά κτλ.).

Παράλληλα, στὸ ἐρωτικό ἐπίπεδο, ἡ ἀγροτιά δείχνεται βαρετή, ἀνιαρή, δίχως ἐνδιαφέρον, ἐνῷ ἡ φεουδαρχία κατέχει τὸ μυστικό τοῦ ἔρωτα, τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τῆς ἥδονῆς, αἰσθητικῆς ἡ αἰσθησιακής: στὴν μοφὴ του 'Αλφρέντο, τοῦ θείου καὶ τῆς Σαντά ἀποδίδεται ἐκείνη ἡ διαθεσιμότητα, ἡ ἐλευθερία, ἡ φαντασία, ἡ ἀναρχία κι ἡ παραγωγικότητα πού χαρακτηρίζει αὐτὴν τὴν κατεξοχὴν λαμαργία γιά «περισσότερο» σὲξ, περισσότερη «ἥδονή», «γνώση», «έλευθερία» κτλ. ἡ δοπία, ἑδῶ, συγχέεται πονηρά μὲ μάτι μυστικοτοιμένην, αἰσθητίζουσα ἐξιδανίκευση ὑλιστικῶν κοινωνιών: Μπατάγι...

Λογική συνέπεια: αὐτὸν πού δέν ἔχει ὁ 'Αλφρέντο θά τὸ ἐπιθυμήσει στὸν ἄλλον, καὶ ἀντίστροφα: τὸ φίλμ εἶναι μιά ἔξιτοδηση μιᾶς ἀπωθημένης διμοσηζουναλικῆς σχέσης, δπως τόσα καὶ τόσα φίλμ πού ἔχουν θέμα τους τὴν ἀνδρική φιλία: διέπει τὴ σηκνή τῆς συνάντησης τῶν δύο φίλων μετά τὸν πόλεμο, στὸν ἀχρόνα, δπον δ ἀγρότης παίρνει τὸ ρόλο του τὸν ἀντρα (τῆς σεξουαλικότητας) ἐνῷ δ φεουδάρχης παίρνει τὸ ρόλο τῆς γυναίκας (τοῦ ἔρωτα).

'Αλλά, ἂν γιά τὸν Μπερτολούτοι (ὅπως ἔξαλλον γιά τὸν Βιοκόντι, ἀλλά καὶ τοὺς Ταδιάνι) οἱ κομμουνιστές ἀγρότες εἶναι γιά τοὺς φεουδαρχούπονδουνάδες δρώμικοι καὶ δισημοι σάν τὰ σεξουαλικά καὶ τριχωτὰ μέρη τοῦ σώματος, αὐτό σημαίνει ἑδῶ δτι, γιά τὸν σκηνοθέτη σάν ὑποκείμενο καὶ γιά τὸ φίλμ σάν ἰδεολογία, αὐτή ἡ ἀλήθεια – τῆς – φεουδαρχίας πρέπει νά γίνεται ἀπόδειξη σάν γενική, ἀντικειμενική ἀλήθευτα! 'Ο Βιοκόντι είχε τὸ θάρρος, τούλαχιστον, νά ταυτίζει τὴ ματιά του μὲ τὰ μάτια τοῦ πρωταγωνιστῆ του καὶ νά δείχνει τὸ φάντασμά του σάν κυριαρχο φάντασμα τῆς κυριαρχης τάξης. Διατυχώς, ἑδῶ μᾶς προτείνεται τὸ φάντασμα σάν χοντροκομμένη, χυδαία, κλι-



νική άλληθεια τῆς Ἰστορίας! Αὐτό πού στὸν πρώτο ἡταν γρίφος, μαγικὴ εἰκόνα, ἀδιόρατος ὑπαινιγμός, παιχνίδι γραφῆς, πάρονται ἐδῶ κατά γράμμα, γίνεται πραγματικό. Γι' αὐτό καὶ τὰ ὀστεούαλικά κεφάλια τῶν κυριαρχῶν δέν θά κατατομθούν, γι' αὐτό καὶ ἡ αἱματηρὴ ἔκρηξη θά γίνει ἐδῶ πιψτελό καὶ βιτρίνα, γι' αὐτό καὶ τὸ κλισέ δέν θά παραδιαστεῖ: καμμιά ἀνατοεπιτήρη πραχτική δέν ἀμφισβῆτει τὴν ἥδον τῶν κυρίων καὶ κείνην τὸν δούλον μὲν μέσο κάπιοια γραφῇ τῆς δίας καὶ τῆς αἰσχρότητας. Τὸ φάντασμα γίνεται Ἰστορίκη πραγματικότητα: ἀπόλυτα συνεπές είναι τὸ φίλμ λοιπόν, δταν μᾶς σερδίζει τά θέματα καὶ τὰ τοίχου του σάν πολιτική σκηνή: τά χρωματάκια τοῦ ποτίου, τά τραγουδάκια κι οἱ φανφάρες, χιλιοχροπισμοποιημένη ποιητική κουζίνα ἐνός ἀμετάκλητα σάπιου κινηματογράφου.

Γιά τὸν Μπερτολούντος αὐτὸ πού μετρᾶ είναι ἡ προσωπικὴ Ἰστορία τῶν ἡρώων του· τὰ ὑπόδιοιπα τὰ ἀπωθεῖ στὸ δάθος, στὸ φόντο, γίνονται κάρδο, πλαίσιο γιά τὴν μιθοπλασία. Παλιά μηχανή τροφοδοτημένη μὲ νέο λάδι! Ό Θίασος τοῦ Ἀγγελόπουλου μᾶς ἔδειξε καλά τί είναι τὸ φόντο καὶ τί ἡ σκηνή. Δίπλα του τὸ 1900 μοιάζει καρικατούρα.

Δέν ὑπάρχει πάλι τῶν τάξεων στὸ φίλμ, ἀπλούστατα γιατί οἱ ἀντιπρόσωποι τῶν δύο τάξεων ἐνόνονται χάρῃ στὸν πόθο τους, στὴ φιλία τους καὶ στὴν ἀγάπη τους – καὶ αὐτὸ είναι ποὺ μετρᾶ γιὰ τὸν θεατὴ, γιὰ τὴν συμβολικὴ οἰκονομία τοῦ μίθου καὶ γιὰ τὰ πολιτικὰ διδάγματά του. Ποιά πάλη, τὴ στιγμή πού ἡ φεουδαρχία ποθεὶ σεξουαλικά τὴν ἀγροτιά, ἐνῷ ἡ δεύτερη μαγεύεται μέχρι θανάτου ἀπὸ τὴν πρώτη; Πάλη σημαίνει διαφορά τὸν θέσεων, τὸν δράσεων, τὸν πόθου, τὸν χειρονομῶν καὶ τὸν γλωσσῶν. "Ολ' αὐτὰ ἀναιροῦνται μέσον στὸ πόθο τοῦ φεούδαρχο (τοῦ Μπερτολούντο, τοῦ ἀστοῦ θεατῆ) καὶ μέσον στὴν ἔκθαμψη ματιά τοῦ ἀγρότη – ποὺ είναι καὶ ματιά τοῦ στρεμμένου, ἐπαρχικήθη θεατή. Καὶ λοιστὸς αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη ἀπώθηση τῆς ταξικῆς ματιᾶς καθιστᾶ τὸ φίλμ τόσο γηγεντυικό γιὰ δύλα τὰ μάτια, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς πού στὸ ντεκόρ ἀνταποιούνται μάχες καὶ συγκρούσεις! Κι αὐτὸ γιατὶ λοιστὸς ἡ σύμπτωση τῶν επιθυμιῶν τῶν δύο ἡρώων είναι τέλεια καὶ ἀμφιδόρομη; δέν είναι πιά μόνον δο Κυριαρχος πού ἀπλεῖ τὴν ἥδον του ἀπ' τὸ κορμό του κυνισιαρχούμενον, ἀλλά κι ὁ δεύτερος παιζεῖ εινύχροιστα τὸ παιχνίδι τοῦ πρώτου, τὸ προκαλεῖ μάλιστα (οτὶ σκηνὴ πού τοῦ δείχνει πῶς κάπιοις κάνει ἐρωτα μὲ τὴ γῆ).



"Αναγνωρίζουμε τήν προδόληματική τού Θυμρωφού τής νύχτας: δό Δήμιος – κάτοχος τού έρωτισμού – τό θύμα – σεξουάλικη μπαταρία τού ζευγαριού. Ο Δήμιος/τό θύμα, δέρωτας/τό σέξ, διαδικασίες/διαρροήματα, διαστορία/διαφορά σάν λιμπιτικό υπεκόρητης μυθοπλασίας..."

"Οσο για τό πραγματικό θύμα αντού τού παιχνιδού, πρόκειται για τήν γυναίκα: π.χ. γι' αιτήν τήν επιληπτική πόρνη που πάνω στό σώμα της δύσι αρσενικά θά πούν τόν διμοιδαίο πόθο τους – χρησιμοποιώντας αντό τό σώμα σάν συνδετικό άγωγό, σάν κοινό άντικεύμενο που τούς προσφέρει τήν σύμπτωση τών ήδονών τους. Στό 1900 ή γυναίκα αποσυάζει: είτε παρωδεῖται στήν μορφή τής παλαβούλας, μπλαζέ, νευρωτικής, σούμπα και άρκετά άρσενικής/ζουνας Σαντά, είτε έχει τήν δημι αντής τής άχαρης, θετερικής άρσετρης δασκάλας, είτε ντύνεται τό γκροτεσκο κοστούμα τής χοντρής χυδαίας άνικανοποίητης ξαδέλφης. Ή γυναίκα λείπει σάν δύμλα, γλώσσα, πόθος και δράση, άπωθείται, καταστρέφεται, έχοντωνται, καταδικάζεται στη βουθαμάρα... Τί μένει; Ή άνδροφρατική παράνοια, φεουδαρχικός σεξισμός.

Γιά τό φίλμ, ή αγοριάς κατέχει τόν φαλλό (διαστορή) άλλα και τήν δρωμά, τόν θρώματο προεκτό (ιδεοληπτική νεύρωση). Η δρωμά, ή άηδια, τό ζωώδες κι ή άπειχεια κάθονται, κυριολε-

κτικά, πάνω στό κεφάλι τού άγροτη, μέ τή μορφή τών βατράχων και τών έρπετών πουν κρεμά στό καπέλο του. "Οσο για τήν φεουδαρχία, αντή κατέχει τό Μοστικό (τού δρωτα, τής παράδασης, τής διαστορής): γνωστές δμοιοκαταληξεις πουν έξυπηρετούν μονάχα τήν ίδεολογία τών Κυριάρχων.

Στήν δεκατία του '30 δ Ζώρς Μπατάται γιάνετες διοληγωτικά τό κλισέ, άπαντώντας ήδη στόν Μπετούλοντοι: «Έάν παραηρήσουμε τά κοινωνικά στρώματα που διαρρούνται σέ ψηλά και χαμηλά στό παγκόσμιο έπιπεδο, δέν θά έπρεπε νά άρνηθούμε δτι στό έσωτερικό κάθε τάξης παράγοντας πόθοι πρός τήν μα ή τήν άλλη κατεύθυνση. Έν πάση περιπτώσει, μόνον οι υψηλές τάξεις έχουν στά χέρια τους τής ίδεες, δηλαδή τίς πιο άναπτυγμένες μορφές τής άνθρωπινης ζωής: άκομη κι δταν οι ίδεες έχουν χαμηλή καταγοή, αντή δέν σημαίνει δτι δέν μορφοποιούνται σέ υψηλούς τόπους, μέσα στής υψηλές διανοητικές σφαίρες, προτού πάρουν παγκόσμια δέξια. Παράλληλα, οι κινήσεις τής άνθρωπινης καρδιάς, εισάγοντας τήν τεράστια άταξι τους και τήν άπλοτη χυδαίητά τους μέσα στής λατορικές άναστατώσεις, παράγονται μονάχα στό έσωτερικό τών προλεταριάτων, μέσα στής πιο θαυμές μάζες πουν έπιποδονται στήν πλεμμετρες άναταραχές» (Ο «Γερούφλοπόντικας» και τό συνθετικό υπέρ στής λέξεις υπεράνθρωπος και υπερρεαλιστής) (George Bataille, Oeures Complètes, II, La «Vieille taupe» et la prefixe

sur dans les mots surhomme et surréaliste).

Tό 1900 άποδει δει δυστυχώς στό «Κάτω» τήν μορφοποίηση τών ίδεών και στό «Πάνω» τίς κινήσεις της άνθρωπινης καρδιάς: μυθοποίηση τής Ιστορίας, μυστικοποίηση τής σέξου-αλικότητας.

Πρίν τοία χρόνια, στόν Σ.Κ., είχαμε ήδη άμφισσητησει φιλμάτην την πραγτική και τήν ίδεολγία του Μπερτολούντοι, άναφορικά μέ τα νοοταλιγικά έκεινα φίλμ του που λέγονται *Στρατηγική της δράχης* και *Κονφορμίστας*. Τό 1900 έχεται δψμα νά έπιθεβαιώσει μέ τό δερνίκι του και τά δολλάρια του δτι τό άπασιο φάντασμα τής άστικης τάξης καταλαμβάνει όλο καί πιό δυναμικά τήν θέση τού πραγματικού, γχρεμίζοντας αυτήν τήν τάξη στήν άβυσσο του φασισμού και βυθίζοντας τήν τέχνη στήν άθλιότητα τής μόδας ρετρό.

Τί λογοφρίνει τό 1900; Τήν γυναίκα, και, ταυτόχρονα, τήν πάλι τήν τάξεων. Τί προωθει, τί έξιδανικεύει; Τήν παράνοια του πατριαρχικού λόγου και, ταυτόχρονα, τήν κοντίνα τού ίστορικον λούστρου. Συνταγή σίγουρη, δοκιμασμένη.

Παιλίζοντας τό σέξ ενάντια στόν έωντα και τήν ίδεα ένάντια στήν καρδιά, τό φίλμ έβαζει στόν χώρο τής Ιστορίας τό φάντασμα ένός κομιμού, τού δποίου τό μεγάλο δάχτυλο τού ποδιού είναι ποθητό, άλλά άναρδο, και τού δποίου τά μάτια είναι μυωπικά, άλλά μυστηριώδη, άδηλα, σαγηνευτικά, έκθαμβα, θεϊκά. Ο «έρωτας» θριαμβεύει δπως πάντα ένάντια στήν υλη. Δέν ήταν άραγε αυτό τό μήνυμα τού Τελευταίου Ταγκό;

Nikos ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ.

1900

(Novecento)

**Σκην:** Bernardo Bertolucci. **Σεν. και διαλ:** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci. **Φωτ:** Vittorio Storaro (Τεχνικολόρ). **Μουσ:** Ennio Morricone. **Καλ. διευθ:** Ezio Frigerio. **Κοστ:** 'Ο γιός τοῦ G. Magrini, Claudio Maiello. **Μοντ:** Franco Arcalli. **Παραγ:** Alberto Grimaldi γιά τήν P.E.A. **Έργ:** Burt Lancaster ('Αλφρέντο Μπερλιγκέρι), Sterling Hayden (Λιό Ντάλκο), Robert de Niro ('Άλφρέντο), Dominique Sanda ('Αντα), Gerard Depardieu ('Ολμο Ντάλκο), Donald Sutherland ('Απτίλα), Alida Valli (κωρία Πιότρη), Laura Betti (Ρεγκίνα), Stefania Sandrelli ('Ανίτα), Werner Brühm ('Οτάδιο), Romollo Valli (Τζιοδάνι), Anna — Maria Gerardi ('Ελεονόρα), Anna Henkel ('Ανίτα), Francesca Bertini.

**Διανομή:** United Artists. **Διάρκεια:** 305'.





## Φωτα και άλλα πείσματα

Διόλου τυχαίο — τὸ γεγονός ὅτι οἱ περιοσότερες εἰκόνες τοῦ φίλμ τοῦ Κιούντηρον εἶναι εἰκόνες καλοκαιρινές, εἰδιύλλιακά τοπία, ἀνοιξιάτικα λειβάδια, διάφανοι οὐρανοί, ἀπέραντα βάθη, ἡλιώλουστα δάση καὶ χλωρές πεδιάδες. Διαλέγοντας τὸ γαλάζιο, τὸ πράσινο καὶ τὸ πορτοκαλί ἐνάντια στὸ μαύρο, τὸ σταχτὶ καὶ τὸ λευκὸ διούμπτικ περιφόρνησ τίς βροχὲς καὶ τίς λάσπες τοῦ χειμῶνα. Ἀπ' τὴν μάτα περέμψει τίς εἰκόνες του σὲ μιὰ κάποια ζωγραφικὴ τοῦ 17ου, τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰώνα μὲ φιλικά διαφοροποιημένη καταγωγὴ (Κεντέν ντε λά Τούρ, Γκάινμπορα, Κόνοτανμπλ, Βαττιώ...) καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη γνόρεψε μὲ πεῖσμα νὰ συλλέξει καὶ ν' ἀποταμεύσει τὶς ἀξίες καὶ τὶς φόρμουλες τοῦ φωτεινοῦ, τοῦ διάφανου καὶ

τοῦ κοσμικοῦ μεσα σ' ἓναν εἰκαστικὸ κώδικα ἀπόλυτα διαινή καὶ μονοσῆμαντο: ἡ ἀτάραχη μεγαλοπέπεια τῆς φύσης ποὺ σ' αὐτές τὶς εἰκόνες δεσπόζει, δὲν σημαίνει τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ ὅτι ἡ φύση εἶναι ἀμετάβλητη, ἀκίνητη, ἀδιάφορη γιὰ τὰ δράματα, τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὸ διφροδιόμενο τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Πενιχρὸ καὶ λειψὸ νόημα βέβαια, τὸ ὅποιο ἐν τούτοις θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ οὖν νοτατο μήνυμα αὐτοῦ τοῦ φίλμ, πράγμα ποὺ γοργὰ συνέβη μὲ τὸν ἥμεροιο τύπο, γιὰ τὸν ὅποιο ἡ οπουδαόπητα τοῦ Μπάρον Λινόν διατύπωθηκε στὸ ολόγκαν: «Ἡ ζωὴ εἶναι ἀσήμαντη, ὁ κόδως εἶναι σημαντικός, ἄλλα σωπαίνει». Ἀνόητα κλιοε ποὺ συναντούν τὸ κενὸ τοῦ νοήματος, κάθε νοήματος.

Κι δώμας σ' αυτό τὸ φίλμ ή ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ ἀφήγημα καὶ στὰ τοπία ποὺ τὸ περιτύλιγον εἶναι σχεδὸν κραυγάλεα. Εἶναι φανερὸ διτὸ μόνο ίσως πράγμα ποὺ ἐνδιέφερε τὸν Κιούμπρικ ήταν ὁ τρόπος κινηματογράφησης τῆς φύσης, τῶν ἐσωτερικῶν καὶ τῶν προσωπικῶν μὲ τὴ βοήθεια μᾶς προχωρημένης τεχνολογίας· κι ίσως ἀπὸ κάποιο παράλογο πνεῦμα πρόκλησης η συνομιασμοῦ ὁ κινηματογραφιστής ἐπέλεξε τὸ χειρίστο ἀφήγημα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ βρεθεῖ, ἔνα ἀνούσιο βιβλίο τοῦ Θάκαρεψ, τοὺς πιὸ ἄχρωμους ήθοποιοὺς καὶ τοὺς πιὸ ἔξοργυτοικοὺς διαλόγους, ποὺ σὲ κάθε στιγμὴ ἐκτοξεύονται ἀσκερά ενάντια στὸν θεατή. Κι αὐτὸ γιατὶ ίσως ὁ μόνος θεμάτος τρόπος ποὺ θὰ τοῦ ἄναψε τὸ πράσινο φῶς γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ τεχνολογικοῦ του σχεδίου θὰ ήταν ἐκεῖνος ὁ δόποις στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος (δόλωμα κι ἄλλοι τοῦ φίλμ) θὰ τόνιξε τὴν λαπτῷ διάρκεια τοῦ φυσικοῦ κόσμου ἀπέναντι στὸ φθαρτὸ πέρασμα τοῦ ἀνθρώπινου, ἀχριτοεύοντας τὴν μυθοπλασία, δηγώντας τὴν στὸν βαθμὸ μηδὲν τῆς ἀνίας καὶ τοῦ στερεότυπου, κατεβάζοντάς την στὸ ἐπίπεδο μᾶς ἀμορφης μάζας ποὺ θὰ καθιστοῦν ἀδρανὴ τὴν παραγωγὴ δόποιουδήποτε ἀλληγορικοῦ νοήματος, δόποιουδήποτε νοήματος ποὺ δὲν ἀρκεῖται νὰ ἐπαναλαμβάνει τὸ ἡδη γνωστὸ καὶ ἡδη ἰδωμένον. Ἡ ἀπόλυτη ἀρνηση τῆς γραφῆς θὰ ήταν λοιπὸ ή αὐτία ποὺ παραπλήνεται τὸν Κιούμπρικ νὰ παραγάγει αὐτὸ τὸ πολυδάπανο καὶ πεισματάρικο φίλμ, ὑπόθεση στὴν δόποια φάνεται νὰ πιστεύει ἀρισταντα, ἄν κρίνει κανεὶς ἀπ' τὶς περιπέτειες μὲ τοὺς παραγωγοὺς καὶ τοὺς τεχνικούς του ποὺ τοῦ κόστισε ἡ ταινία. Ἀρνηση νὰ γράψει τὸ φίλμ του μὲ «πόσοι πεικές», ἰδίօρυμας εἰλόνες, συρρίγνωση τῆς γραφῆς σὲ μᾶς σειρά ἀπὸ ἀναγκαῖες συμβάσεις ποὺ ὑπάρχουνε χυδαία ή κινηματογραφικὴ βιωτικανία.

Οἱ στόχοι λοιπὸν τοῦ σκηνοθέτη θάταν διπλοὶ: α) ἀπ' τῇ μιᾷ θὰ ἀδρανοποιοῦνται τὸ νόμαστο στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας, θὰ ἔξαλεψε κάθε ἵγνος ἐργασίας ἀπ' τὸ προϊόν φίλμ, καὶ θὰ τὸ πρόσφερε στὸ κοινὸ σὰν ἔνα μαγικὸ δῶρο ποὺ θὰ μᾶς καλοῦσε νὰ τὸ ἀπολαύσουμε καὶ νὰ μήν τὸ διαβάσουμε. β) ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ μετατόπιζε τὸ κέντρο βάσους τῆς πραγκτικῆς του στὴν τεχνικὴ, μηχανικο-χημικὴ κι αἰσθητηριακὴ τελειοποίηση τοῦ τρόπου κινηματογράφησης τοῦ φωτός, τοῦ προσπικοῦ βάθοντας καὶ τοῦ χρώματος, σὲ

βαθμὸ ποὺ νὰ μᾶς κάνει νὰ παραμερίσουμε τὴν μυθοπλασία καὶ ν' ἀπολαύσουμε μὲ νέα μάτια, σάν σ' ἔνα δινειρό τῆς Δημιουργίας, τὸ βάθος πεδίου (γιὰ πρώτη φορὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο «τελειοποιημένο» στὸ σινεμά) καθὼς καὶ τὸ φῶς τῶν κειών που ἐπέτρεψε στὴν ὑπερευαίσθητη σελήνοντί του νὰ κινηματογραφήσει, νὰ «γράψει» τὸ ὑλικὸ μυθοπλασίας δίχως πρόσθετο φωτισμό.

Θά είχαμε ἔτοι ἔνα δεύτερο *Τίγρη τῆς Έσναπούρ* — φίλμ ποὺ στὴ σφράγιδα τοῦ νοήματος πλέον μέσα στὴν πενία καὶ ποὺ σ' ἐκείνη τοῦ χρώματος διατυπώνει μιὰ δαιμόνια συνδυαστική, ἡ δούλια σχολιάζει, μεταθέτει κι ἀναδιογνανεῖται τὸ δοσμένον νόημα μέσα σὲ μὰ πολύπλοκη χειρονομία ἐνὸς νοηματικοῦ ηθοσυρισμάτος. Θά είχαμε ἔνα φίλμ στὸ δόποιο ἡ τεχνικὴ θὰ ήταν ίκανη νὰ «γράψει» νέες ἐντυπώσεις, νέες εἰκόνες, νέα ἐφρέ, νέο νόημα, δηλαδὴ θὰ επιανει τὴ θέση τῆς γραφῆς, δὴ οἰκειοποιάτων τὴν κυριαρχία τῆς θέντοντας ταύτοχρονα σ' ἀμφισβήτηση τὴν ἔξουσία ἀπεικόνισης τῆς γραφῆς, τὸ ἴδιο τὸ μέλλον τῆς «παραστατικότητας» (*Darstellbarkeit* στὸν Φρόντην), δηλώνοντας τὴν πρός τὴν οὐτόπια της, ἐκεὶ ποὺ ἡ ἔπαιξη τῆς γίνεται προβληματική καὶ συζητήσιμη. (Στὸ 2001, μᾶς Ὁδύσσεα τοῦ διαστήματος, στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ φίλμ τὸ ἐγχείρημα αὐτὸ γινόταν δρατικό, στεφανωνώντας ἀπὸ ἐπιτυχία).

Ἄν ο *Μτάρρον* Λάντονταρπονητεύει βαθειά σ' δύος τοὺς τομεῖς, τοῦτο συμβαίνει ίσως γιατὶ ἀκολουθεῖ αὐστηρά, ἀκαπτά, δίχως χιονιμορ αὐτὴν τὴν μηχανιστικὴ διάλυση (ποὺ περιγράφω πιὸ πάνω) ἀνάμεσα στὸ ἀφήγημα καὶ στὸ κάρδο του, ἀνάμεσα στὴν μυθοπλασία καὶ στὸν εἰκαστικὸ κώδικα, ἀνάμεσα στὴν ἀπόλυτη ἀρνηση τῆς γραφῆς καὶ στὴν μανιακὴ ἐξύψωση τῆς τεχνικῆς. Στὸν *Τίγρη τῆς Έσναπούρ* τὸ νόημα ήταν φτωχό, ἀλλὰ δομικής τάξης: κατένεμε τὸ ἀφήγημα σύμφωνα μὲ μιὰ διπολικὴ συνδυαστικὴ τοῦ πάνω καὶ τοῦ κάτω (τὸ παλά / τὰ ὑπόγεια, ἡ Εὐθώπη / οἱ Ἰνδίες, ἡ ὑγεία / ἡ ἀρρώστεια, τὸ καλό / τὸ κακό, δὲν ἀνθρώπως / τὸ ζώο, ὁ πόλος / ἡ ἀγάπη...) καὶ παρήγαγε ἔνα σύστημα διασταυρώσεων καὶ συνδέσεων τῶν τόπων, τῶν μύθων καὶ τῶν ιστοριῶν. Ἔδω τὸ ἀφήγημα εἶναι γραμμικό, διαφανές, ἀφασικό, τὸ νόημά του ἀντλει καὶ ἀνάτρησο. Ἐκεὶ τὸ πᾶν ήταν ἀφαίρεση, ἔδω δῆλα πνίγονται μέσα στὸν κοινὸ τόπο. Ἐκεῖ ή μυθοπλασία ἀντλοῦσε μυστικά τὴν σπουδαι-

ότητά της ἀπ' ὅλες τις προηγούμενες μυθοπλασίες τοῦ Λάγκα, τις φάστικές ἀπὸ μᾶ νέα γωνιά, τις σχολίαζε· ἐδῶ δὲν συναντεῖ παρὰ τὸ κενὸν τῆς προϊστορίας καὶ τὸ κενὸν κάθε συνδυαστικῆς ἀπότελεσας. Ἐκεῖ τὸ χρώμα μιλούσος μέσα στὸ σύστημά του ὅλους τοὺς ὑπόλοιπους κώδικες τοῦ φίλμ, ἐδῶ γίνεται ἀπλὰ ἀντικείμενο μιᾶς πραγτικῆς ποὺ δὲν τὸ ἀφήνει νὰ μιλήσει, τὸ ἀπομονώνει αὐθιάρχετα μέσα στὸ κάρδο, τὸ ἀποξενώνει ἀπ' τὸν παράγοντα τοῦ πόθου καὶ τὴς ἀγάπης ποὺ στὸν Λάγκα κινεῖ ὅλες τὶς φριγούρες, τὸ τονίζει μέσα στὴ μοναξιὰ τῆς ἐπὶ μέρους διατύπωσης, μέσα στὴν ἀχανή λαμπρότητα ἐνὸς κώδικα ταυτολογικοῦ, ὁ δοποῖς διατυπώνει κάθε στιγμὴ τὴν ἀτάλεια τοῦ λόγου ὑπαρξῆς του: ὁ φύλμων γρήγορος δὲν δημιουργεῖ πάσιες θυσία τὸν λόγο, τὴν αἰτία, τὴν ἀρχή, ἡ δοποῖα σὲ τελευταῖα ἀνάλυση θὰ ἥταν τὸ μόνο πράγμα ποὺ τὸν ὅπησε νὰ παραγάγει τὸν Μπάρον Λύντον, πέρα ἀπ' τὴν τεχνολογικὴ πρόδοδο (ἀπάτη, δέλεαρ, μετάθεση τῆς ἀλήθειας). "Ε-

χοντας χάσει τὴν ἀρχὴ ποὺ ἀρθρώνει τὸν κώδικα μὲ τὸ κοριμὶ τοῦ ἡθοποιοῦ μετατοπίζει τὴν ἔργασία του σὲ μὰ παραγωγὴ νέων «ἐντυπώσεων τῆς πραγματικότητας», νέων ἐφερέ, νέων τρόπων: θέλει νὰ συσπορεύει μὲς τὴν εἰκόνα ὅσο τὸ δυνατὸ «περισσότερη πραγματικότητα» — ἐντυπώσεις φωτός, σκιᾶς, βάθους, προοπτικῆς — καὶ αὐτὸς ὁ ἔνα φίλμ ποὺ ἐπικαλεῖται σὰν ἀνανορός του τὰ Μουσεῖα καὶ τοὺς ζωγράφους περιασμένων ἐποχῶν!

Ἐντυπώσεις τῆς πραγματικότητας: φῶτα, εὐαίσθητες ἀλλαγές σκιᾶς, ἀποχρώσεις, λεπτομέρειες, φευγαλέες μεταβάσεις, ἀνταύγειες, ἴριδιοιμοι, διάφανα βάθη, φωτεινοὶ δύρκοι, παιχνίδια τοῦ ήλιου ποὺ ἔχουν σὰν σκοπὸν νὰ γεμίσουν τὴν εἰκόνα καὶ τὸ φίλμ μὲ τὴν πληθύσμα τους, νὰ μπλοκάρουν μὲ τὴν μηδαιμνότητα τῆς σημασίας τους κάθε τὶ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ παραγάγει νόημα, νὰ διαλύσουν κάτω ἀπ' τὴν πίεση τοὺς κάθε νοηματικὴ δομῆ, κάθε δυνατή κι ἐνδεχόμενη δομῆ, νὰ λειώσουν τὸ πᾶν σὲ μιὰ ἄμορφη μάζα. (Ἔτοι ἔξηγει-



ταὶ ἵως ἡ ἀναπτηρία τοῦ νοήματος τῆς μυθοπλασίας). Κι αὐτὴ ἡ ἐπίθεση τοῦ «πραγματικοῦ» ἐνάντια στὸ νόημα καὶ τῇ δομῇ συναντᾶ τὸ ἀπόλυτο ἀδιέξιδο γιατί: α) ἡ μυθοπλασία εἶναι ἀπὸ μόνη της ἥδη ἀ-νόητη καὶ β) ἡ συσσώσεων τοῦ πραγματικοῦ δὲν μπορεῖ νὰ ἐρεπώσει κάποια ἔρωτική ἢ σεξουαλική ἰδεολογία (ὅπως συμβαίνει π.χ. στὸν Στέρωμπεργκ, δύον τὸ ἀντικείμενα κι οἱ φωτισμοὶ πάνε κόντρα στὴν καταδήλωση, τὴν συμπληρώνουν ἡ τὴν ἀνατρέπουν) γιατὶ ἀπλούστατα δὶς Κιούμπρων ἔχει χάσει ἀπ’ τὰ μάτια τοὺς λόγου ποὺ ἔνωντε τὸν ἔρωτα μὲ τὴν μυθοπλασία του. Ἡ τελειοπόνηση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνολογίας ἔχει σὰν λειτουργία τῆς ἕδος νὰ μᾶς πεῖ ὅτι τὸ «πραγματικό» ἀρκεῖται στὸν ἑαυτὸ του, εἶναι ἡ ἐγγύηση τῆς εὐφορίας μας (ἀφοῦ βάζει τὰ πρόγραμματα μπροστά στὰ μάτια μας), δὲν χρειάζεται καμμιὰ λειτουργία, καμμιὰ δομή γιὰ νὰ διατυπωθεῖ: τὸ — εἶναι — ἔκει τῶν πραγμάτων εἶναι μᾶς ἐπαρκής ἀρχὴ τῆς ὄμιλίας τους, θάλεγε ὁ Μπάρτ.

Κι ἔτσι ἡ Φύση καὶ ἡ Τέχνη συγχέονται πονηρά, τὸ φίλμ ἀναλαμψάνει νὰ καταστῆσει τὸ Μουσεῖο «πλὸ πραγματικὸ» ἀπ’ δι τι αὐτὸ εἶναι, ἀποφεύγοντας λεπτεπλεπτανά ν’ ἀπαντήσει στὸ καυτὸ ἔρωτημα ποὺ διαπερνά κρυφά τὴν τανία καὶ ποὺ ἀποτελεῖ γιὰ μᾶς τὸν μόνο λόγο ὑπαρξῆς τῆς: ποιός εἶναι δὲ ὁ ἀληθινὸς κυρίαρχος δῶλων τῶν εἰκόνων τοῦ φίλμ, ή Τέχνη ἢ ἡ Διαφήμιση; ‘Ο πίνακας ἡ ἡ κάρτ - ποστάτ; ‘Η γκαλερί ἡ τὸ κίτς; ‘Ο Κιούμπρων δὲν εἶναι τόσο ἀσχετος δοσο προσποεῖται ὅτι εἶναι: γ’ αὐτὸ ίως ουνθέτει τὶς εἰκόνες του σ’ ἀναφορὰ στὴν ζωγραφική, ἀλλὰ μὲ σκοπὸ νὰ παραγάγει τὸ παστορικό, μονοδιάστατο καὶ ἀστραφτερὸ μήνυμα τῆς διαφημιστικῆς εἰκόνας, ἡ δοπία εἶναι δὲ μοναδικὸς πραγματικὸς παραγωγὸς τῆς κινηματογραφίας του. Πράγματι, οἱ πίνακες τοῦ Βατιώ ή τοῦ Κόνσταντη πτιάζουνται ἀπὸ μιὰ θολή καὶ πολύψυλλη ὥη ποὺ μᾶς καλεῖ σ’ δῶλων τῶν εἰδῶν τὶς ἀναγνώσεις, σ’ ἀντίθεση μὲ τὸ ὑλικὸ τοῦ φίλμ, ποὺ ἀπορίπτει τὸ διφορούμενο, τὸ ὑγρό, τὸ λασπῶδες, τὸ θερμό, τὸ ἄνισο, μὲ σκοπὸ ν’ ἀποκλείσει κάθε δυνατή ἀνάγνωση καὶ νὰ συρρικνώσει τὴν ἀπόλουση μπροστά σ’ αὐτὸ τὸ ἀπόλυτα ἀνεπεξέγαστο φίλμ, ποὺ προσφέρει τὰ σημεῖα τῆς τεχνικῆς του τελείωτης σὰν σημεία μᾶς μεγαλόδετης αἰσθητικῆς δαπάνης, σὰν αἰσθητική ἔργασια ποὺ ἔχει τὴν παγκόσμια κριτική νὰ ξεσπάσει σὲ

παραληρήματα.

Παίζοντας μὲ τὴν Φύση καὶ τὴν Τέχνη —, χάροι σ’ ἔνα δχι ἀδέξιο τεχνικισμὸ — τὸ φίλμ βραχυκυλώνει ἐν τοῖς οικείοι τὴν Τεχνικὴ καὶ τὸ ἀποτέλεσμά της — τὴν διαφημιστική εἰκόνα, τὸ εἰκόνιστικό κλισί — ἀπωθώντας τὴν τεχνιστικὴ ἰδεολογία ποὺ τὸ παρηγαγεῖ, συγχέοντάς την μὲ κάποιο φαντασμαγορικὸ στοχασμὸ πάνω στὸν αἰσθητικὴ δημιουργία καὶ καταλήγοντας νὰ παράγει οὖλα τὰ κλισέ, οὖλα τὰ στερεότυπα, δῆλους τοὺς κοινοὺς τόπους ποὺ δὲ «κινηματογράφος ποιότητας» ἀναγνούοιται ἐδῶ καὶ χρόνια σὰν κατηγορούμενά του. Βραχυκυλώνεται ἐπίσης ἡ πρωτότυπη προβλήματική ποὺ δὲ Κιούμπρων ἔχειναι μὲ τὴν «Οδύσσεια βάζοντας ἀκριβῶς στὸ κέντρο της τὴν τεχνιστικὴ μυθολογία καὶ τὸ μέλλον τῆς ἀπεικόνισης, κι αὐτὸ μέσα σὲ μιὰ κομικὴ σφαιρά ποὺ ἔτρεφε ἀδάκοπα μὲ τὶς ποιητικὲς συμπαραδόλωσεις της, τὶς παρανοϊκὲς ἐπιστημονικὲς δοξασίες τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς καὶ ταυτόχρονα τὶς ξένοιγε πρός τὸν κόσμο τοῦ συμβολικοῦ.

Κι ἔκεινο ποὺ ἀπωθεῖται ἀπόλυτα ἀπ’ τὸ φίλμ εἶναι τὸ δῖον τὸ χρῶμα: τὸ χρῶμα δὲν ὑπάρχει στὸν Μπάρον Λύντον σὰν συμβολικὸ ἡ γλωσσικὸ σύστημα, μὰ ποὺ ἡ κοήση του ὑποτάσσεται (ὑποδουλώνεται, ἀλλοσοδένεται) στοὺς κανόνες μιᾶς προσποτικῆς σκέψης. Ἡ «αἰσθητικὴ ἐργασία» ποὺ παράγει δὶς Κιούμπρων, ἡ «ὕπερεξία» του ἀμφορᾶ μόνον τὸ φῶς, τὴν σκιὰ καὶ τὸ βάθος, σταθερές ποὺ ὄμοια ἀπαντῶνται καὶ σ’ ἔνα ἀσπρόμαυρο φίλμ. Σύμφωνα μὲ τὴν λογικὴ τῆς προσποτικῆς σκέψης κάθε εἰκόνα περιλέπει μέσα της τὴν ἴδια της τὴν αἵτια (χάρο στὶς ἰδιότητες τοῦ φωτός, ποὺ τὴν καθιστᾶ δοστή), εἶναι ἡ ἴδια αἵτια τοῦ ἑαυτοῦ της, κρυμμένη στὸ κέντρο φυῆς της, στὸ βάθος τοῦ κόσμου της, στὸ μάτι ποὺ τὴν φωτίζει, τὴν ζωντανεύει καὶ τὴν βλέπει. Διόλουν παράδοξο λοιπὸν τὸ γεγονός διτὶ οἱ μοφές, οἱ φιγούρες, τὰ σώματα, οἱ ἡμιοποιοὶ χάνονται, χάνουν τὴν σημασία τους μέσα σ’ αὐτὸ τὸ εἰκωνικὸ σύστημα ποὺ ἀπαιτεῖ πάση θυσία τὴν ἀπόρριψη τοῦ χρώματος, τῆς ὥλης καὶ τῆς χειρονομίας πρὸς δοφελοὺς τοῦ μικροῦ φετιχισμοῦ τοῦ προσποτικοῦ βάθους καὶ τῶν φωτεινῶν παιχνιδιῶν. Γεγονός ποὺ μᾶς ὑπὲν νὰ συλλογιστοῦμε διτὶ η μοναδική — ἀρνητική — ἀξία τοῦ φίλμ (ποὺ μὲ ὧδησε νὰ γράψω αὐτὸ τὸ σημείωμα) δοφείλεται ἵως στὶς δξεμένες ἀντιφάσεις τῆς πραγματικῆς τοῦ

σκηνοθέτη, πραγματική πού γιά πρότη φορά στο σινεμά μάς έπιπρέπει νά διατυπώσουμε καθαρά τό πρόβλημα της αιλιθητικής παραγωγής μέσα σε μία δρισμένη δυτική, καπιταλιστική έποχή: κι αντό συμβαίνει απ' τή στιγμή πού ή άντιφαση άνάμεσα στην πρόθεση του κινηματογραφιστή και στην έγραφασία του γίνεται τόσο έντονη, ώστε νά μας άφηνει νά καταλύουμε δι' αυτή ή αιλιθητική τής τεχνικο-βιομηχανικής ύπεραξίας (φωτεινά και προοπτικά έφ-

φέ) δέν είναι δυνατή, παρά χάρη στην διολκηρωτική μή - έργασία του σκηνοθέτη (στην θέλησή του νά μή γράψει τό φίλμ του), μιά πού αντός άποδιδει στην βιομηχανία τής Διαφήμισης τήν έξουσία νά μιλήσει γιά την ειλόνα, τήν στιγμή αρχιβώς πού θα νομίζαμε διτί τό φίλμ του τρέφεται άποκλειστικά απ' τήν έγραφασία και τήν γραφή του *Moussieίου*.

Νίκος ΛΥΓΤΟΥΡΗΣ

## Μπάρρο Λόντον

(Barry Lyndon)

**Σκην:** Stanley Kubrick. **Σεν:** Stanley Kubrick (άπό τό μυθιστόριμα τού William Makepeace Thacheray). **Φωτ:** John Alcott (Έγχρωμο – Eastmancolor. Οι φακοί Carl Zeiss πού χρησιμοποιήθηκαν στίς σηνες πού φωτίζονται μέ κερί κατασκευάστηκαν από τόν Ed di Giulio). **Μουσ:** Leonard Roseman — από κομμάτια έργων τών J.S.Bach (*Κοντσέρτο γιά δύο τύμπαλα, και άρχιστρα, σέ ντο μινόρε*), G.F. Händel (*Σαραμάντα*), W.A. Mozart (*Μάρσις από τόν Ίδουενά*), G. Paisiello (*Ερια από τόν Κουρέα τής Σεβίλλης*), F.Shubert (*Γερμανικός χορός No 1 από τόν μείζονα, Trios γιά πάνω σε μί πιπερόλα*), A. Vivaldi (*Κοντσέρτο γιά τύμπανο σε μί έλασσον*), Frederich II (*Marsch Hofenfriedberger*). Παραδοσιακή Ιρλανδέζικη μουσική και μουσική τού Sean O' Riada πού έμμνεσσον τό συγχρότιμα *The Chieftains*. **Καλ. διευθ:** Ken Adam. **Ντεκόρ:** Roy Walker και Mont Tony Lawson. **Κοστ:** Ulla — Britt Söderlund και Milena Canonero. **Περούκες:** Leonard. **Διευθ. παραγ:** Jan Harlan. **Βοηθ. παραγ:** Andros Epaminondas. **Βοηθ. ακην:** Brian Cook. **Έργα:** Ryan O' Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (λαϊδη Lyndon), Hardy Kruger (λοχαγός Potzdorf) Patrick Magee ('Ο Ιταλός Balibari), Stephen Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (Kugí Barry) Diana Koerner ('Η Γερμανίδα), Murray Melvin (δ λοχαγός Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Gustav Adolfus, Αδόρδος Wendover), Arthur O' Sullivan (δ λοχαγός Freney), Godfrey Quigley (δ λοχαγός Grogan), Leonard Rossiter (δ λοχαγός Quninn), Philip Stone (Graham) Leon Vitali (Αδόρδος Bullingdon) Michael Hordern (δ άρχηγητής), Dominic Savage ('Ο Bullingdon πατέλι).

**Διανομή:** Warner Bros / Δαμασκηνός – Μιχαηλίδης.

**Διάρκεια:** 185'.



## "Eva φίλμ

Ο στόχος τοῦ Ρομέο είναι διπλός:

1) Πιστή προσήλωση στὸ γράμμα τῆς νουβέλας τοῦ Χάίνουχ Φὸν Κλάιστ. Κάθε κίνηση χειρονομία, στάση, πόζα, κατάσταση, λέξη, διμιλία κλπ, ἀναπαραγάγεται δπος «ἀκριβῶς» τὴν περιγράφει δι συγγραφέας. Ἐξαίρεση: ή λιποθυμία τῆς μαρκησίας στῇ σκηνῇ τοῦ βιασμοῦ ἀντικαθιστάται ἐδῶ ἀπό τὸν ὑπνο τῆς.

2) Πιστή ἐγγραφή τῆς — ὑποτιθέμενης — ἡθικῆς προβληματικῆς τοῦ Κλάιστ, ἡθική πού, λόγω τῆς ἡθελημένα ἀρχαιολογικῆς περιγραφῆς τοῦ περιβάλλοντος τῆς νουβέλλας, δὲν ἐπιτρέπεται στὸν θεατὴ νὰ τὴν ἀναγνωρίσει σὰν δικῆ του, παίρνοντας γιὰ ἔξωτικὸ αὐτὸ ποὺ στὴν ύσια είναι ἐπίκαιο καὶ πάντα ἐνεργό.

Διόλου παραδόξη λοιπὸν ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Ρομέο νὰ τονίζει σὲ κάθε συνένεξή του, δι μονάχα ἡ πίστη στὸ γράμμα ἐπιτρέπει νὰ μεταφερθεῖ ὁρθὰ ἔνα βιβλίο στὸ σινεμά.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς ν' ἀντιτάξει σὲ μιὰ τέτοια ἄγονη θεωρητικολογία τὴν θέση τοῦ Ρολάν Μπάρτ: «Τὸ γράμμα παραμορφώνει τὸ ἀντικείμενα τῆς συνείδησης πάνω στὰ όποια ὑποτίθεται δι πάιονουμε ύπεση» (Σ.Κ. 76, 9/10, Σάντ-Παξολίνι, σελ. 107).

Ομως μάταν δοθεότερο νὰ τοποθετηθοῦμε μέσα στὰ πλαίσια τῆς πραχτικῆς τοῦ Ρομέο, κι ἀντὶ νὰ τὸν κατηγορήσουμε γιὰ ὑπερβολικὴ πίστη στὴν ἰδέα ὅτι είναι δυνατόν νὰ φιλμαριστεῖ ἔνα βιβλίο κατὰ γράμμα, ἀντίθετα νὰ καταγγείλουμε τὴν ἀπίστια τοῦ φίλμ πρὸς τὸ βιβλίο! Προσήλωση στὸ γράμμα σημαίνει νὰ ἑραρδούσουμε αὐτὸ τὸ ἀξιωμά μας κατὰ γράμμα: ν' ἀφήσουμε μὲς τὸ φίλμ θέση γιὰ τὸ βιβλίο, τὴ σελίδα, τὸ γραμμένο κείμενο, δηλαδὴ γιὰ τὸ βιβλίο σὰν εἰκόνα, ἀπαγγελία, ἀνάγνωση κλπ. καὶ γιὰ τὸ βιβλίο σὰν συμβολικὴ σκέψη, μεταφορά, κλειδὶ καὶ νόημα τοῦ μυθοπλαστικοῦ συστήματος. Ν' ἀφήσουμε μὲς τὸ φίλμ θέση

γι' αντό πού γράφεται καὶ ποὺ δὲν περιγράφεται μὲ κανένα τρόπο, γιατί δὲν είναι δυνατὸν ν' ἀναπαρασταθεῖ. Τὸ βιβλίο δείχνεται ή̄ χρηματοποιεῖται ἐνεργὰ πολὺ σπάνια στὸν κινηματογάρφο, ἀποτέλεσται τὸ δριο του φίλμ, τὴν ἀριθμὴν τοῦ, ἔναν ἀντικείμενο ποὺ δὲν εἰσάγεται μέσα σὲ κανένα θέαμα, σὲ καμιανή φαντασμαγορία. Τὸ βιβλίο διαλύει τὴν φαντασμαγορία καὶ μαζί τῆς καταρρέει αὐτόματα τὸ φαντασματικὸ φροντὶ τῆς εἰκόνας — γιατὶ τὸ φίλμ φέρεται στὴν ἐπιφάνεια τὴν ἔλευψη ποὺ τὴν δομεῖ, τὸ κενό της, τὸν ἀντίλαλο ποὺ τὴν καθιστᾶ ἀκουστὴ καὶ ποὺ μέχρι τότε ἡταν βουβός.

"Ἐνα φίλμ πού γίνεται βιβλίο; Θὰ ἦταν δὲ τρόπος αὐτὸς ίως η̄ μοναδικὴ λύση για τὴν μεταφράση ἐνός κείμενου στὸ σινεμά;

Τὸ βιβλίο «ὅλικῃ διάχυση τοῦ γράμματος», σύμφωνα μὲ τὸν Μαλλαράμ;

Δὲν είναι δυνατὸν νὰ πάμε πιὸ πέρα στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς κριτικῆς. "Ἄς τονίσουμε μόνον ὅτι στὶς παραγωγές τοῦ Ζάν-Μαρι Στράουπτ ἡ τοῦ Λονις Σκορεκί ἀκολουθεῖται μιὰ τέτοια πραγματική, ἀποκορύφωμα τῆς ὁποίας θὰ ἡταν βέβαια τὸ Χρονικὸ τῆς "Αννας-Μαρκνταλένα Μπάχ, φίλμ ποὺ είναι βιβλίο μ' ὅλες τὶς ἔννοιες τῆς λέξης. Τίποτε τέτοιο στὸν Ρομέο. Οἱ μικρές φετιχιστικές του ἀναφορές στὸ στῦλο μιᾶς ἐποχῆς, ή ἐπιμονὴ στὴν διακοσμητικὴ λεπτομέρεια τοῦ ρούχου, τοῦ ἔπιπλου, τῆς ἀτμόδιφαισας καὶ τῆς χειρονομίας λειτουργεῖ σὰν ἑστείστικη φαντασμαγορία ποὺ πνίγει κάθε γράμμα καὶ κάθε βιβλίο μέσα στὴ μανία τῆς ἀναταφαστήσει τὸ φανταστικὸ τῆς γραφῆς τοῦ Κλάιστ. Ἐπιχείρηση χαμένη ἡδη ἀτ' τὴν ἀρχή. Τὶ μένει; Τὸ γράμμα ἰδιωμένο μέσα στὸν καθρέφτη μιᾶς φτηνῆς αιλοθητικῆς καὶ μιᾶς φλάγης ἥθυκης, ἡ φαντασίωση τοῦ ὑποκείμενου Ρομέο, τὸ εἴδωλο, τὸ διόμινα στεղνόμενο ἀπὸ κάθε συμβολικὴ ποὺ θὰ τὸ καθιστοῦν παραγωγικό.

Δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ παραπονεθοῦμε στὸν σκηνοθέτη τὴν προσκόλληση του στὸ κείμενο, ἀλλὰ ἀντίθετα τὴν ἀποκόλληση του ἀτ' αὐτὸ καὶ τὴν προσκόλληση του στὴν φαντασίωση.

Φαντασίωση ποὺ φυσιά εύνοει κάθε εἰδους ομηρεία περὶ ἥθυκης, ἀτ' τὴ σπιγμὴ ποὺ ἡ συμβολικὴ τοῦ βιβλίου καὶ τοῦ οἰκείου λογοχοίνεται.

Στὴ νοιύβελα τοῦ Κλάιστ δὲν ὑπάρχει ἥθυκη παρὰ γιὰ νὰ δεχτεῖ ἀκριβῶς δημιουργεῖται ἥθυκη είναι καθαρὴ φαντασία.

ωση, τυφλὴ κηλίδα κάθε σεξουαλικῆς πραγματικῆς. Στὸν Κλάιστ τὸ μοναδικὸ καντό προβλήμα ποὺ διατρέχει τὸ βιβλίο είναι ἡ λιποθυμία (ὕπνος ἐδώ) τῆς μαρκησίας, ἡ ὅποια τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διατυπώσει κατά γράμμα τὴν ἐρώτηση: «ἀπὸ ποὺ ἔρχονται τὰ παιδιά», μ' ἄλλα λόγια «ποιὸς είναι ὁ πατέρας» καὶ «ποιὰ είναι ἡ μητέρα»; Ποιὰ ἡ θέση τους μέσα στὸν κόσμο, στὸ σέξ, στὴ γλώσσα καὶ στὴν οἰκονομία;

Ἐρώτηση ποὺ θήγει ωικά τὸ πρόβλημα τῆς τεκνοποίας καὶ τῆς σεξουαλικῆς διαφορᾶς μέσα στὶς δυτικές κοινωνίες. Προβλήμα τῆς γένεσης, τῆς παραγωγῆς, τῆς σπορᾶς, τοῦ σπέρματος καὶ τοῦ γράμματος; ταμιτού γιὰ τὸν κλαϊκὸ λόγο, γιατὶ τὸν δομοὶ τὸ σεξουαλικὸ ἀνδρόγυνο παράγει ἀπ' τὸ τίποτε, δίχως μήτρα καὶ δίχως γραφή.

Στὸν Κλάιστ ἔνας ἀγνωστος, ἀνύπαρκτος πατέρας κρατᾶ στὰ χέρια του τὸ θανάσιμο παιχνίδι τῶν παιδιῶν, τῶν λέξεων καὶ τῶν νομάτων. Βούσκεται ἐκεὶ μὲ σκοπὸ νὰ ἐμποδίσει τὴν μητέρα νὰ μπει στὸν κόσμο τῆς ἀπόλαυσης καὶ τῆς ἥδονης, γιατὶ ἡ πραγματοποίηση τῆς γυναικείας σεξουαλικότητας θὰ κατέστοερε κάθε αὐταρχική, καταπιεστική ἥθυκη καὶ ἴδεολογία. Ἀπὸ δῶ προσέρχονται τὰ πάθη καὶ τὸ μαρτύριο τῆς μαρκησίας: ἡ ἥδονὴ είναι γι' αὐτὴν ἀπαγορευμένη. Ἡ λιποθυμία (δὲν ὕπνος) είναι ἡ μόνη λύση. Λιποθυμία: μεταφράσα τοῦ θάνατου λοιπόν. Ο θάνατος σὰν σύνοδο ἀνάμεσα στὸν ἄντρα καὶ στὴ γυναίκα, σὰν εἰδοδοχὴ τῆς συνουσίας, σφραγίδα κάθε σεξουαλικοῦ παιχνιδιοῦ. Ἡ γυναίκα πεθαίνει, δὲ ἀντραίς ἀπολαμβάνει...

Στὴν ἐρώτηση «ποιὸς είναι ὁ πατέρας» ἡ ἀπάντηση τοῦ Κλάιστ είναι διπλή: ὁ ὑποτιθέμενος πατέρας δὲν ὑπάρχει, λείπει, ἔχει ἔξαφαντεί. Τὸ μόνο ποὺ ὑπάρχει είναι μιὰ πονεμένη μητέρα, ἡ ὅποια πρέπει ἀναγκαστικὰ νάναι πατέρας, μιὰ φαλλικὴ μητέρα λοιπόν. Ο πραγματικὸς πατέρας είναι ἔνα "Ονομα-τοῦ-Πατέρα" δὲν ὑπάρχει σὰν δόνα, μὴ ἐνσαρκωμένο σὲ κάποιο κορμί, σὲ κάποιο όρλο, σὲ κάποιο ἄπομο. Μ' ἄλλα λόγια τὸ προταές τῆς σεξουαλικότητας πρέπει νὰ σταματήσει, νὰ προσκολληθεῖ σὲ κάποιο ἄπομο, νὰ κομματιστεῖ, νὰ φρεναριστεῖ σὲ στιγμές, νὰ μπλοκαριστεῖ. Τὸ μπλοκά-

οισμα είναι έδω δ γάμος της μαρκήσιας και του άγνωστου-γνωστού πατέρα. Η έπιστροφή στην συζυγική άρμονία, το σεξιστικό άνδρογύνο δίχως μήτρα και δίχως διαιροδοπίση. Ο θρίαμβος της πατριαρχίας.

Η απάντηση του Κλαϊστ οπέρας της ψυχαριών κάθε ήθική, άφοι ή ηθική είναι άκριβως ή άγνοια του «άπό τον έρχονται τα παιδιά» — κι η ήδονή αυτής της άγνοιας: η ήδονή της απώθησης.

Μόνον ο άκρωτος, ο τυφώλος, ο δίχως δρίσια σεβασμός τον φίλμ πρόδος τό βιβλίο θά του έπειτοπετε νά διατυπώσει ίσως τό πρόβλημα του σώματος-γράμματος αντον πού γράφεται πάνω στο σώμα κι άπό τό σώμα, αντον πού γράφει τ' "Ονομα και πού γράφεται μέ

"Ονόματα. Τό βιβλίο, τό γράμμα, ή φράση είναι ίσως ή μόνη άληθεια του φίλμ — κάθε φίλμ, στο μέτρο που ή παρουσία της γραφής άφινε τό φίλμ νά έχοραγει πρόδος τήν θεατρικότητα τής ήμερίας, του κορωνού και του φίλμ. Καὶ τού επιτρέπει νά διατυπώσει τήν άληθη ήδονη.

Έννοων δχι ένα ίδεατό, φανταστικό φίλμ, δλλ' ένα φίλμ πού γράφεται, ένα φίλμ για τό δοποί τά πάντα είναι φίλμ και πού μόνον αιντό τό φίλμ είναι σε θέση νά πει τούτη τήν άληθεια — άρα ένα φίλμ πού είναι τό άντιθετο ένδος φίλμ.—

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

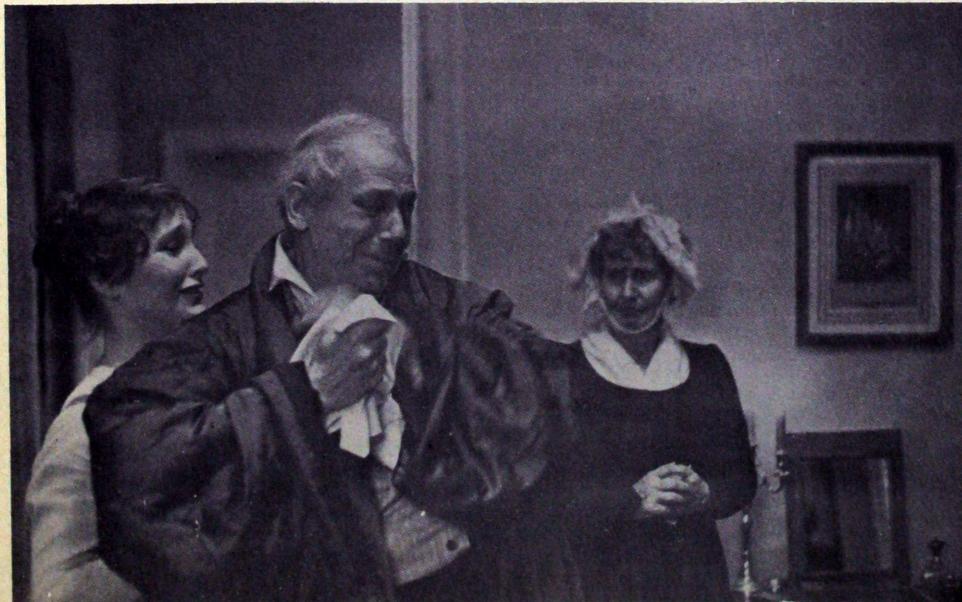
## Η Μαρκησία φόν Ο

(Die Marquise von O)

*Γαλλο - γερμανική συμπαραγωγή: Les Films du Losange, Gaumont Janus — Film Produktion, Artemis, United Artists.*

*Διασκεψή: Eric Rohmer, άπό τό μυθιστόρημα του Heinrich von Kleist. Σκην: Eric Rohmer, Φωτ: Nestor Almendros, (Eastmancolor), Βοηθ. Όπερ: Jean — Claude Rivière, Dominique le Rigoleur, Bernard Aurores. Μουσικ: αιτοσχέδιασμοι πάνω σε πρωσσικούς οκοτούς τού 1804. Ήχος: Jean — Pierre Ruh, Κοστ: Axel Pront, Ντεκ: Roger von Möllendorff, Μοντ: Cecile Decugis, Έργο: Edith Clever (Η Μαρκησία), Bruno Ganz (Ο Κόμης), Peter Lühr (Ο πατέρας), Otto Sander (Ο άδελφός), Edda Seippe (ή μητέρα), Ruth Drexel (ή μαμή), Eduard Linkens (ό γιατρός), Bernard Frey (Αεροπαρόδο), Erro Hober (ό θυνορός), Erich Schachinger (ό ρώσος στρατηγός), Thomas Strauss (ό ταχυδρόμος), Volker Fröchte (ό πατάς), Marion Müller και Heidi Möller (οί καμαριέρες), Franz Pikola, Théo de Maal (οί άστοι), Petra Meier, Manuela Mayer (τά παιδιά).*

*Διανομή: Gaumont/Καραγιάννης — Καραντζόπουλος, διάρκεια: 107'.*





«Οι έπαναστάτες ξέρουν δι ποι εί τελευταία άναλυση δύλα έξαρτωνται δχι από τεχνικές, δύλα, κ.τ.λ. άλλα από τον άγνωστές, απ' την ταξική τους συνείδηση, απ' την άφοσίωση και τό θάρρος τους. Άστορο, όλοληρη ή μαρξιστική παράδοση άρνηθηκε να πει δι ποι «ό ανθρώπος» δημιουργεῖ την ίστορια. Γιατί; Γιατί πρακτικά (άρα από τα ίδια τα γεγονότα), αντή ή έκφραση γίνεται άντικείμενο έκμετάλλευσης από την άστυκη ίδεολογία πού την χρησιμοποιεί για νά καταπολεμείσει, δηλαδή για νά σκοτώσει, μιά άλλη άλληνη και ζωτική για τό προλεταριάτο έκφραση: «οι μάζες δημιουργούν την ίστορια»  
Λοντί 'Αλτουνέρ.

Οι Δολοφονίες διακεκριμένων τού Φραντούσκο Ρόζι τοποθετούνται απ' τόν άστυκο τόπο κάτω απ' τόν άστερισμό της «έπικαιρης πολιτικής τωνίας». Έπικαιρη; Υπάρχει άναμφιβολία μιά έπιφανεία έπικαιρότητας, μιά λατρεύει τής περιγραφής, ένα ξέφρενο κυνήγι γεγονότων: ο Ρόζι τά σπρώχνει δύλα αυτά μέχρι τά άκρα. Δὲν πρόκειται

Τεχνική  
τῆς έξουσίας  
ή  
έξουσία  
τῆς τεχνικῆς

βέβαια για την αποκάλυψη ή την προώθηση μιᾶς θεματικής. Ή φασιστική άπειλή, ή «Ιστορικός συμβιβασμός», ή διαφθορά τόν δυτικών καιταλοιτικών κοινωνιών, αποτελούν τό οίκειο σώμα τής καθημερινής μιας ζωής (τήν «πραγματικότητα») έδω κι αρκετό καιρό. Μὲ ποιόν τρόπο δημος; Πώς βιώνουμε έμεις αντό τό σώμα και πῶς η έξουσία

τὸ χρησιμοποιεῖ;

Γιὰ τὴν ἔξουσία (τῆς δούλιας τὴν «ἔξουσία») ὑπότιθεται ὅτι «ἀποκαλύπτει» (δέ τοι Ρόζι), αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» δὲν πρέπει ν' ἀποκρυψεῖ. Αντὸ τὸ σῶμα πρέπει νά πραμορφωθεῖ (νά ἰδωθεῖ καὶ ν' ἀκούσθει μέσα ἀπ' τις εἰκόνες καὶ τοὺς ἥχους ποὺ ἡ ἴδια ἐπεξεργάζεται), νά ἀπομαρκυρισθεῖ γιὰ νά ἔναντις φύσισει μέσα ἀπ' τὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὴν νεκροφάνεια του. Ή ἔξουσία ἔχει ἀνάγκη ἀπ' τὴν εἰκόνα τοῦ φασισμοῦ, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ εἰκόνα καθαρισμένη ἀπ' τοὺς πολιτικοὺς ἐπικαθοιρισμούς της, μιὰ εἰκόνα πνιγερή καὶ δόλοληρωτική. Εἰκόνα ποὺ λειτουργεῖ στὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ (τοῦ ποθητοῦ), εἰκόνα ἀπομαρκυρισμένη, ποὺ βραδαίνει σάν μιὰ ἀδρότητα ἀπειλή ἀλλὰ ταυτόχρονα προετοιμάζει καὶ τὸν ἐρχόμενο της, ἀνήκει στὴν τάξη τοῦ ἀναπόδευκτοῦ ἢ τοῦ μοιραίου, διπὼς ἡ Δευτέρα Παρουσία ἡ καταστροφὴ τοῦ μόδου. Ή ἔπαφανεια ἐπικαθόριτα, οἱ ὑπερβατικές, δόλοληρωτικές, μοιραίες, «ἀποκαλυπτικές» εἰκόνες, ποὺ κυριαρχοῦν στὴν τανία τοῦ Ρόζι, εἶναι ἡ νεκροφάνεια ποὺ ἔχει προγραμματίσει ἡ ἔξουσία. Κάπου (στὸ μεγάλο αὐτὸ τυμβοφυχεῖν ποι λέγεται κυρίαρχος - διακεκριμένος - κινηματογράφος) ἔνα μυστικὸ συμβόλαιο ἔχει ὑπογραφεῖ: ὁ Ρόζι προσθέτει τὴν ἔξουσία τῶν εἰκόνων των στὸς εἰκόνες τῆς ἔξουσίας. Καὶ ἡ τανία τοῦ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ «ἐπίκαιων», φιγουράροντας δίπλα στὴν ἐπικαιδότητα τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης (τοῦ βραδιούν δελτίου εἰδήσεων, δύον ὁ πρασινιστής ἀναγγέλει ἔμετπτος καὶ σοφράδος, σίγουρος γιὰ τὸν ἔσωτό του, τὸ πραξικότημα στὴν Ταῦλανδη ἢ τὰ βασανιστήρια στὴν Χίλη).

‘Ολοκληρωτικῆς κινηματογράφου; Οἱ Δολοφονίες διακεκριμένων δὲν συγκροτοῦν ἔνα σύστημα, ἀλλὰ μιὰ ὀλόττητα. Οἰκήμα κλειστὸ (ὅλες οἱ πόρτες διδηγοῦν στὸ ἔσωτεροκά του), ποὺ ἔχει οἰκοδομηθεῖ πάνω ὁ αὐτὸ ποὺ διαποντεῖται στὴν ἔγγυότητα τῆς «ἐντύπωσης πραγματικότητας», στὸ βάθος πεδίου. Μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ Ρόζι προσθέτει τὸ βάθος τῆς μυθοπλασίας, φιλτράρει τὴν «ἐντύπωση πραγματικότητας» μέσα ἀπὸ μιὰ «ἐντύπωση φαντασίας». Ή μυθοπλασία μηρυκάζει τὴν αὐτάρκεια τῆς μέσα ἀπὸ μιὰ ὀτιδόφαρα επιστημονικής φαντασίας καὶ ἐγκλεισμοῦ, συνθέτει ἔνα πεδίο ποὺ θὰ παράγει τὶς μεγάλες ἔννοιες: ‘Αλήθεια, Προδοσία, ‘Ἐξουσία, Διαφθορά. Ο Ρόζι προσπα-

θεῖ νά μᾶς πείσει ὅτι ἡ πραγματικότητα εἶναι αὐτὴ ἡ ἄλλη τρομακτική πλευρά ποὺ μόνο δικινηματογραφιστής, διανοούμενος (καὶ στὴν περίτελωση μας ἐδῶ, ὡς ἀστυνομικός ἐπιτεωρητής Ρογκάκας), ξέρει νά ἀποκαλύπτει καὶ νά ἀποδίδει σεβόμενος τὴν ἀλήθεια της, εἶναι αὐτὴ ἡ ἐφιαλτική κατάσταση ποὺ ἐλέγχεται ἀπ' τὴν ἔξουσία, χωρὶς δυνατότητα ἀναποτῆταις.

Οἱ ήρωες αὐτῆς τῆς μυθοπλασίας εἶναι οἱ ήρωες ποὺ ἔβγαλε στὴν ἐπιφάνεια τὸ βλέψιμα τοῦ σκηνοθέτη. Βλέμμα κυριαρχικό, σαδιστικό, ποὺ εἰδούνται στὰ ἀπότα τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ, ἔτρωπόντες τὶς πλεκτάνες, «κουνάλει τὰ νήματα τῆς Ἰστορίας». Οἱ ήρωες: διανοούμενος-μπάτασος Ρογκάκας, — ἔνας καθαρός κι ἄφραγκος ἐδεύνητης τῆς ἀλήθειας, δούλος ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν πλησιάσει —, δισφερός τῶν καθαριμάτων τοῦ δικαστικοῦ οώματος, τῆς ἀστυνομίας καὶ τῆς κυβερνήσης — πλάσματα ἔξωγήνια (ἡ ἔξουσία δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ποτὲ καθημερινή...), ἀπόκοσμα, διεσπαμένα —, τὰ στελέχη τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος — ἀνήμποροι ὑπαλληλίσκοι τοῦ συμβιβασμοῦ, καλοπροσαίρετα ὄντα ποὺ ὑπότιθεται διπὲν πάζουν τὸ παχνίδι τῆς ἔξουσίας—.

Η μυθοπλασία παράγει τὸ ἰδιο της τὸ ἄγχος, τὴν ἀνικανότητά της νὰ ὑπάρξει πέρα ἀπ' τὶς διαστάσεις τῆς δύνης, νὰ ὑπάρξει ἀμφισθητικήν, κατακεραιασμένη, μέσα ἀπ' τὰ συντρίμματα της. Τὰ συντρίμματα ἔνδος διακεκριμένου κινηματογράφου, ὁ Ρόζι προσπατεῖ νά τὰ κολλήσῃ ὅπως δύως, νά μᾶς πρασινισάει μιὰ ἀληθοφάνεια, μιὰ δόμιογένεια τῶν καταστάσων καὶ τῶν ἐμηγειῶν του. Εἶναι ἡ δόμιογένεια ποὺ διέπει κάθε μεταφυσική ἀντίληψη τῆς ἔξουσίας, τὴν ἀντίληψη ποὺ μᾶς πρασινισάει ψηφιαμβευτικά ὁ Ρόζι. Η ἔξουσία δοῖζει τὰ πάντα, κατεύθυνει τὶς κινήσεις τοῦ συνόλου, προγραμματίζει σάν ἡλεκτρονικὸς ὑπολογιστής τὴν ἴδια τὴν ταξική πάλη. Ό κύπλος κλείνει κι ἡ ἔξουσία βρίσκεται πάντα στὴ θέση της. Στὸ ἐνδιάμεσο, ξειρίζεται ἡ τεχνολογία, ἡ μᾶλλον, διπὼς σημειώνει ὁ Ἀλμπερά (Σ.Κ. ’76, ἀρ. 9/10) διαχρονικός φετιχισμός: τηλεοράσεις, μικρόφωνα, δόπλα, μηχανές παίζουν ἔνα Παιχνίδι ἀπότατα υπολογισμένο. Δὲν ὑπάρχει ἔξωτερικός χῶρος σ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι, ἀνόητη καὶ οἱ ἰδιες οἱ μάζες εἶναι ἔνα ὀπ' τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸ βάζουν σὲ κίνηση.

Δομημένες γύρω ἀπὸ μιὰ τεχνοκρατική / νεοκαπιταλιστική συμβολική,



δου τὰ τασάκια, τὰ γναλιά, οἱ καμπαρντίνες, τὰ τηλέφωνα, οἱ σφαῖρες, οἱ τηλεοράσεις καὶ οἱ φωτογραφίες μὲ τηλεφαρό γίνονται τὰ σημεῖα τῆς μοίρας ἡ τῆς ἀμειλικής λογικῆς χωρὶς παρεκκλίσεις, οἱ Διολοφονίες διακεκριμένων ἀπωθοῦν τὸ αἷμα, τὸ παιχνίδι τοῦ σημαίνοντος, τὴν πρόβλητην τῆς γραφῆς. Ταυτόχρονα ὑπακούοντον σὲ μᾶλα χεγρελιανή λογική: τὰ δεδομένα ἀνακυλάνονται, ἡ ἔξουσία είναι ἡ ἔξουσία. Μιὰ ταυτολογία διαπερνάει ἀπ' ἀκρον τὸ ἄκρο τὴν ταυνία. Ἀλλὰ καὶ μᾶλα ἀπάτη: ἡ ἀλήθεια είναι βέβαια ἀληθηνή, ἀλλὰ ποιὰ ἀλήθεια, αὐτὴ ποὺ ποτίζει τὴ λογική τῆς ἔξουσίας, ἡ ἔκεινη ποὺ τομεντάρει τὴν ἐπανάσταση. Αὐτὸν τὸ διαχωρισμὸς ἀπωθεῖ ὁ Ρόζι: ὅταν τελεώνει τὴν ταυνία του μὲ τὴ φράση: «Ἡ ἀλήθεια δὲν είναι πάντα ἐπαναστατική». Κι αὐτὸς δὲ διαχωρισμός εἶναι τὸ νόημα τῆς φράσης τοῦ κομμουνιστὴ ἡγέτη Τζιανκάρλο Παγέτα: «Ἄν είλε νά διαλέξου ἀνάμεο στὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἐπανάσταση, θὰ διάλεγα τὴν ἐπανάσταση».

«Ἡ ἀλήθεια τῆς συμβολικῆς του Ρόζι, είναι ἡ ἀλήθεια τοῦ ενδυγόνων φακοῦ: ἡ «πραγματικότητα» γιὰ νὰ μᾶς τρομάζει (γιὰ νὰ μᾶς ἀκινητοποιήσει) ἀνάγεται στὴν παραμόρφωση, ἡ «πραγματικότητα» είναι ἡ ίδια, ἔνα λίγο ὡς

πολὺ διακεκριμένο πτῶμα. Αὐτὸ τὸ πτῶμα, δῆμος, ὁ θεατής δὲν μπορεῖ νὰ τὸ μολύνει, νὰ τὸ κατασπαράξει, νὰ τὸ παραβρίσει, μπορεῖ μόνο νὰ τὸ κοιτάξει, κοιτάζοντας τελικά τὸ ίδιο ἑαυτό του. Καμιὰ σχέση μὲ τὸ παγχίδι τοῦ βλέμματος: σὲ τελική ἀνάλυση, δὲν είναι ὁ θεατής ποὺ κοιτάζει μιὰ παγωμένη «πραγματικότητα» καὶ ἀποκαλύπτει ἔτοι τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» ποὺ κοιτάζει ἔναν παγωμένο, τρομαγμένο κι ἀκινητοποιημένο θεατή, τὸν διακεκριμένο προνομιούχο τῆς ἡδονοβλεψιακῆς τελετουργίας τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας.

«Ἡ ήρωαποίηση τῆς τεχνικῆς (δὲ φετιχισμὸς τοῦ ενδυγόνων) προσυπογάρωνει αὐτόματα μιὰ ἰδεολογία τῆς ἀνταράφατος. 'Ο κυρίαρχος κινηματογράφος δὲν είναι σὲ θέση νὰ παραγωγίσει τὸ καταρρέον οἰκοδόμημα τοῦ νατονιαράλισμοῦ καὶ τῆς ἀθωότητας, ἀναγκάζεται νὰ ἐφεύρει μιὰ ἀθωότητα σὲ «δεύτερο ἐπίπεδο»: τὴν ἀθωότητα τῆς τεχνικῆς, μόνου ἴκανον μέσου νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἐνοχὴ τῆς «πραγματικότητας». Τὰ μηχανήματα είναι οιδέτερα, καταγράφουν γιὰ πάντα τὴν ἀλήθεια. 'Ο ίδιος ὁ Ρογκάς, ποὺ τὰ στερείται, καταφεύγει σ' αὐτά. 'Η πολιτικὴ πάλη γίνεται μιὰ πάλη γιὰ τὸν ἔλεγχο τῶν μηχανῶν. 'Η ἔξουσία ποὺ τὰ κατέ-

χει, τὰ ἐλέγχει, τὰ προσγραμματίζει εἰναι  
ἀναμφισβήτητα ὁ νικητής ἐνὸς κοινωνίου  
ἄγονα. Ο Ρογκάς θὰ δολοφονηθεῖ  
μαζὶ μὲ τὸν γενικὸν γραμματέα τοῦ κομι-  
μουνιστικοῦ κόμματος, ὁ πρῶτος γιατὶ<sup>1</sup>  
ἀνακάλυψε τὸ μυστικὸν ποὺ κρατάει  
φυλακομένον ἡ τεχνική, κι ὃ δεύτερος  
γιατὶ πρόκειται νὰ τὸ μάθει. Αὐτὸν τὸ  
μυστικὸν ἔρχεται νὰ μᾶς τὸ ἀποκαλύψει  
μιὰ ἄλλη τεχνική, ἐκείνη τοῦ κινηματο-  
γράφου: Ο Ρόζι εἶναι ὁ Ρογκάς τῆς  
κινηματογραφίας.

Τεχνικὴ/ἴδεολογία: ὁ κυρίαρχος κι-  
νηματογράφος συναντάει τὴν κυρίαρχη  
κινηματογραφικὴ κριτικὴ ποὺ λατρεύει  
παραληρηματικὰ τὴν θριαμβευτικὴ εἰ-  
σβολὴ τοῦ φετιχισμοῦ τῆς τεχνικῆς,  
ἀποκρύβοντας τίς σχέσεις της μὲ τὴν  
ἴδεολογία, μὲ τὰ ἀναταρασσατικὰ συ-  
στήματα καὶ τὶς τυπολογίες μᾶς κάποι-  
ας μοντερνίζουσας αἰσθητικῆς. Ἀπ’  
τὸν "Άλτμαν στὸν Ρόζι" ὑπάρχει ἔνας  
δημιουργενὸς πυρήνας προβληματικῆς,  
ποὺ μᾶς διακηρύσσει διὰ ὁ κινηματο-  
γράφος εἶναι τὸ δόπλο γνώσης τῆς πρα-

γματικότητας καὶ μάλιστα τὸ μοναδικὸ  
δόπλο. Οἱ Δολοφονίες διακεκριμένων  
οἰκοδόμοιοῦνται πάνω σ' ἔνα ὅξεινα:  
ἔξο ἀπ' τὸ κινηματογράφο ὁ θάνατος  
(ὁ θάνατος τῆς ἐπανάστασης), μέσα  
στὸν κινηματογράφο ἡ συνειδητοποίη-  
ση αὐτοῦ τοῦ θανάτου.

Λέει ὁ Λεονάρδο Σιάσια (συγγρα-  
φέας τοῦ βιβλίου στὸ δόποι βασίστηκε  
τὸ σενάριο τῆς ταινίας): «τὸ βιβλίο  
είναι ἔνα δέκχειμ γιὰ τὴν ἐπανάσταση,  
γιὰ τὴν ὥραια παλιὰ καὶ ἐπανάσταση.  
Κι αὐτὸν τὸ θέμα, ἡ ταινία τὸ θίγει καὶ  
τὸ σέβεται».

Ο Ρόζι κηρύσσει τὴν μεταφυσικὴν  
τῆς παντοδυναμίας τῆς ἔξουσίας, μᾶς  
ἀρνεῖται τὸ δικαίωμα τῆς ὁργανωμένης  
πάλης. Οἱ Δολοφονίες διακεκριμένων  
προσπαθοῦν νὰ μπαλώσουν τὸ κουρε-  
λιασμένο ἀπ' τὴν ταξικὴ πάλη ἔνδυμα  
τῆς ίταλικῆς κοινωνίας, λουστράροντας  
ἄπλα καὶ μόνο τὸ προσωπεῖο ἐνὸς θηή-  
σκοντος κινηματογράφου.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Δολοφονίες διακεκριμένων

(Cadaveri Eccentri)

Ιταλία 1976.

Σκην.: Francesco Rosi, Σεν: Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Januzzi, ἀπό τὸ μυθιστόρημα  
«Il Contesto» τοῦ Leonardo Sciascia. Διευθ. Φωτ: Pasquale de Santis (Τεχνικόλογος), Όπερ: Mario  
Cimini, Βοηθ. δημερ: Marcello Mastrogirolamo, Adolfo Bartoli, Ντεκ: Andrea Crisanti, Κοστ: Enrico  
Sabbotini, Μοντ. Ruggero Mastrianni, Μουσ: Piero Piccione (Τανγκό «Ζάν καὶ Πάολο», τοῦ Astor  
Piazzolla), Ήχος: Marco Bramonti, Μιζάζ: Romano Cheocacci, Βοηθ. σκηνοθ: Alessandro von  
Normann, Παραγ: Alberto Grimaldi γιὰ τὴν P.E.A. (Produzioni Europea Associate (Ρόμη) καὶ  
United Artists (Παρίσιο)). Ερμην: Lino Ventura (ἐπιθεωρητής Rogas), Charles Vanel (εἰσαγγελέας  
Varga), Fernando Rey (ὑπουργός δασφαλείας), Max von Sydow (πρόεδρος τοῦ "Αρειου Πάγου"),  
Tino Carraro (ἀρχηγὸς τῆς "Αστυνομίας"), Alain Cuny (δικαστής Rasto), Paolo Bonacelli (δι-  
γιατρός Maxia), Marcel Bozzuffi (ἀρχιδοχολός), Maria Carta (Madame Grès), Luigi Pistilli (Cusan)  
Tina Aumont (ἡ πόρνη), Renato Salvatori (δικαιοδόχος τῆς "Αστυνομίας"), Paolo Graziosi  
(Galano), Anna Proclemer (ἡ γυναίκα τοῦ συγγραφέα Nocio), Carlo Tamberlani (δικιεπίσκο-  
πος), Enrico Ragusa (δικαστής).

Διανομή: C.I.C.

**Προτάσεις  
γιά τή  
θεμελίωση  
καί τή λειτουργία  
μιᾶς κινηματογραφικής  
λέσχης**

Τό πρώτο (αν τό άριθμός σουμε περιμένοντας τή συνέχεια) «συνέδριο» τών έκπροσώπων τῶν Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τῆς Ἑλλάδας, πού ἔγινε στήν Ἀθήνα/5-6/1/77, ξεκαθάρισε τουλάχιστον ἑνα πρόβλημα: Τή σύγχυση, πού ἐπικρατεῖ σέ καλόπιστους, ύποψιασμένους, πάνω σέ βασικά θέματα. Τό σύντομο τούτο κείμενο βγήκε ἀπ' τήν πρακτική μιᾶς συγκεκριμένης ὁμάδας δουλειῶν στήν Κινηματογραφική Λέσχη Βόλου. Βασιστήκε στά κοινωνιολογικά δεδομένα και ἀξιώσεις γιά ψυχαγωγία και καλλιέργεια τῶν ἀνθρώπων ἐνός συγκεκριμένου χώρου. Οι προτάσεις κι οι θέσεις του μπορεῖ νά μήν προσαρμόζονται ἢ νά μή βρίσκουν σύμφωνα τά ἀντίστοιχά τους στίς ἄλλες Λέσχες. Δίνουν ὅμως ἀφορμές γιά συζήτηση.

1. «Η Λέσχη κοιταγμένη στό οίκονομικό ἐπίπεδο, είναι μιά ὄργανωση χωρίς κερδοσκοπικό πρόγραμμα ἢ στόχο. Ὕπηρετούμενη ἀπό ἔθελοντες, ἄλλους λιγότερο κι ἄλλους περισσότερο παθιασμένους. Η λειτουργία τους δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τό ἐμπόριο, δέν μετέχει στούς νόμους τής ἀγορᾶς, οὔτε συναγωνίζεται τίς ἐμπορικές αἰθουσες. Ή συνδρομή τῶν μελών τῆς ισοδυναμεῖ μέ τήν οίκονομική συμμετοχή τῶν μελών ὅποιουδήποτε σωματείου. Νοικιάζει τανίες και αἰθουσα προβολής μέ χαμηλή τιμή ἐνοικίου, κι' ἀπ' τό ἔσοδο τῶν συνδρομῶν και τοῦ δικαιώματος εισόδου πληρώνει δλα τά ἔξοδα τῆς λειτουργίας τῆς.

Χάρη σ' αὐτή τήν αὐτοδύναμη οίκονομική τῆς θάση κέρδισε τήν ἀνεξαρτησία της, τήν αὐτόνομη λειτουργία της και τήν ἀπροσθλητότητά της ἀπ' ὅποιας αδήποτε ἑξωτερική ἐπιρροή.

«Τοπέρα ὅπα μά περιόδο δοκιμῆς τῶν μεθόδων τῆς οίκονομικῆς τῆς λειτουργίας, τό σύστημα πού ἐπικράτησε είναι τό παρακάτω: τά μέλη πληρώνουν τήν συνδρομή τους (ἐξάμηνη) και σέ κάθε προβολή είσιτηρο αισθητά χαμηλότερο ἀπό ἑκείνο, πού καταβάλλουν τά μή μέλη. Μ' αὐτό τό σύστημα, ἐκτός ἀπ' τήν σχετική οίκονομική ἐπάρκεια, ἔξασφαλίστηκε καί μιά ἀλλή δυνατότητα: Η Λέσχη ἀνοίει τίς πόρτες τῆς σέ κάθε κινηματογραφόφιλο, διαθατική τακτικό, ἐνημερωμένο ἢ ἀπρειδοποίητο θεατή. Δέν κινδυνεύει ἀντικειμενικά νά μεταβληθεῖ σ' ἔνα κλάμπ γιά ὄρισμένους μυημένους ἢ μορφωμένους θεατές. Είναι ἡ κινηματογραφική ἐνασχόληση πού ἀφορά τόν καθένα.

Μέσω στο πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ οικοπού ἡ Λέσχη κάλεσε σ' ὄρισμένες «προθολές γνωριμίας» ἔργαζόμενους στήν παραγωγή ἢ «ἔλεύθερο» κοινό, νά τίς παρακολουθήσουν δωρέαν.

Παράλληλα ὄργανωσε σειρά προθολῶν γιά μικρῆς ἡλικίας θεατές.

Καί οι δυό αὐτές πρωτοβουλίες σκόπευαν στό παραπέρα «ἀνοιγμα» τῆς Λέσχης.

2. «Η Λέσχη κοιταγμένη στό κοινωνικό ἐπίπεδο είναι μιά ὄργανωση ζωντανή, πού καλεῖ καί δέχεται μέλη της ὅποιονδήποτε κινηματογραφόφιλο, σ' ὅποιαδήποτε κοινωνική τάξη ἢ στρώμα κι' ἀν ἀνήκει, σ' ὅποιαδήποτε θαθμίδα μόρφωσης κι' ἀν βρίσκεται. Δέν απευθύνεται στούς «λιγούς» ἢ τούς «καλλιεργημένους» ἢ τούς «φιλότεχνους», ἀλλά σ' ὅλους δσους θέλουν νά δούν μιά ταινία ποιότητας (αισθητικής καί θεματολογικής).

Δέ λειτουργεῖ μόνο γιά τούς ἐργάτες, οὔτε μόνο γιά τούς οίκονομικά ἀνεξάρτητους. Ἐνδιαφέρεται γιά ὅλους τούς ἀνθρώπους και θεωρεῖ ὅλους τούς ἀνθρώπους ίκανούς νά δεχθούν τήν πολιτιστική τής ἐπίδραση. Η Λέσχη δέ διαλέγει τό κοινό της, γιατί ἀπευθύνεται σέ κάθε εἶδους κοινό, και προσπαθεῖ νά τό ἐνημερώσει.

3. «Η Λέσχη κοιταγμένη στό πολιτιστικό ἐπίπεδο.

Η Λέσχη ἔχει σκοπό ν' ἀνέβασει τήν πολιτιστική στάθμη τοῦ κοινοῦ της μέσα ἀπ' τὸν κινηματογράφο. Αύτό σημαίνει πώς είναι μιά ὄργανωση ειδικῆς και γενικῆς κουλτούρας. Ειδικῆς γιατί ἀποδέπει στήν ἔξοικείωση τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ μέ τό ούγχρονο μέσο ἐπικοινωνίας, πού λέγεται κινηματογράφος, μέσο

με τή δική του γλώσσα και τό δικό του γενικά σύστημα έπικοινωνίας. Γενικής γιατί μέ το κινηματογραφικό έκφραστικό μέσο, πού λειτουργεῖ μέ πολλαπλούς κώδικες: λόγος-εικόνα-μουσική χρώμα κλπ, πλουτίζεται ή γνώση τού άνθρωπου γιά τό τού κόσμο και θοηθίεται ό ίδιος νά γνωρίσει, νά καλλιεργήσει και νά διαθέσει κοινωνικά τόν έαυτό του.

Για τήν πραγματοποίηση αύτού τού μεγάλης σημασίας σκοπού έκτός άπ' τήν προβολή, προτείνη στο θεατή θέματα γιά συζήτηση και προβληματισμό. Μέσα άπ' ένα προσεχτικά συνταγμένα πρόγραμμα, μιά εισήγηση και συχνά μιά συζήτηση, πού άκολουθεί σ' ένα γενικότερο έπιπεδο, μέ άναφορές και συζητήσεις άνεξάρτητα άπ' τίς συγκεκριμένες προβολές, σε θέματα ιστορίας και αισθητικής τού κινηματογράφου. Ή έξωφιλης ειδική παιδεία, πέρα και μαζί με τή γενική του κουλτούρα, πιστεύουμε ότι θοηθεί τό θεατή νά διαθάσει εύχερέστερα μιά συγκεκριμένη τανία.

4. «Η Λέσχη κοιταγμένη στό πολιτικό κι ίδεολογικό έπιπεδο.

Τό κινηματογραφικό μέσο γενικά και κάθε φίλμ είναι παράγωγα ή προϊόντα όρισμένων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών, άπ' τίς όποιες έπιηρεάζονται και τίς όποιες έπιηρεάζουν.

Άκομη, είναι φορείς μιᾶς δοσμένης ίδεολογίας. Τά φίλμ πού παράγονται στόν δυτικό κόσμο άναπατράγουν τήν ίδεολογία του μ' όλες τίς άντιφάσεις καί τά άδιεξοδά της, χωρίς αύτό νά άποκλείει την παρεκκλίσεις ή έξαρσεις. Τά φίλμ πού παράγονται στίς σοσιαλιστικές χώρες, ή άλλου άπό άνεξάρτητους παραγωγούς -καλλιτέχνες προσπαθούν νά μεταφέρουν και νά παραστήσουν μιά διαφορετική ίδεολογία. Αύτός ό «δύσιμός» δέν είναι θέδαια άπολυτος, άφού ύπάρχουν κι' ένδιαμεσα παραδείγματα όπως λ.χ ο κινηματογράφος τών χωρών τού «τρίτου κόσμου».

Κριτήριο έπιλογής γιά τή Λέσχη δέν είναι ή χώρα τής προέλευσης και τής παραγωγής μιᾶς ταινίας, ούτε ή συγκεκριμένη ίδεολογία τής ταινίας αύτής, άλλα ή αισθητική της ποιότητα κι ή δυνατότητα γνώσης τού κόσμου και τού έαυτού του, πού παρέχει στό θεατή.

Αύτό τό σκέλος τών άποψεών μας συνδέεται στενά με τόν προγραμματισμό. Τό σύστημα πού μᾶς δόδηγησε και πάλι ή πρακτική δύο χρόνων περίπου λειτουργίας είναι τούτο: όργανώνονται προβολές μέ ταινίες άπό μάρα όρισμένη χώρα (κύκλοι έθνικού κινηματογράφου), κι' ένδιαμεσα προβολές ταινών «ύπερεθνικών», τών όποιων τό έργο παρουσιάζει ίδιαίτερο ένδιαφέρον. Καταθάλετα φροντίδα, μέσα στά πλαίσια τού δυνατού, νά έπιλεγονται περισσότερες άπό μία ταινίες γιά νά ύπαρχει ή δυνατότητα μιᾶς πλατύτερης γνώσης τού έργου ένός σκηνοθέτη.

«Η Λέσχη είναι άνεξάρτητη άπό κάθε πολιτική ή κομματική κίνηση κι' είναι άνοιχτή στούς άνθρωπους κάθε πολιτικής, φιλοσοφικής ή θρησκευτικής «όμολογιας». Αύτό άμως δέν σημαίνει ότι είναι «άπολιτική».

«Απ' τήν πρώτη του καταγωγή ο κινηματογράφος δέν είναι άπολιτικός, άφοι άντανακλά ή προσπαθεί νά έρμηνεύει τήν κοινωνία. Καταγραφή τής πραγματικότητας, άπ' τόν Λυμιέρ ώς τόν «άμεσο» κινηματογράφο ή φανταστική κατασκευή μέ τόν Μελιές και τούς έπιγονούς του, πού δείχνει «τή ζωή όπως είναι», ή άνοιγει τούς δρόμους γιά όνειροπόλους, προτείνει πάντα στόν άνθρωπο μιᾶ εύκαιρια νά σπαχούσε τόν έαυτό του καί τή θέση του μέσα στήν κοινωνία. Τού δίνει τήν δυνατότητα νά γνωρίσει και νά τ' άλλαξεις και τά δύο. Μ' αύτή τήν πλατειά έννοια ο κινηματογράφος είναι πολιτικός».¹

«Η Λέσχη είναι μιά ζωντανή κοινωνική όργανωση, οικονομικά άνεξάρτητη κι' έξωεμπορική, μέ πλατειά κοινωνική βάση, μέ εύρυ πολιτιστικό σκοπό, πολιτικοποιημένη χωρίς νά είναι δεσμευμένη σ' ένα κόμμα, πολιτικοποιημένη μέ τήν έννοια ότι άναφέρεται στούς άνθρωπους τού τόπου μας και ζητά νά τούς δώσει δυνατότητες νά γνωρίσουν και ν' άλλαξουν τόν έαυτό τους και τήν κοινωνία μέσα στήν όποια ζοῦν.

«Η πείρα αύτής τής βραχύχρονης σχετικά πρακτικής μπορεί νά πλουτισθεί άναμφισθήτητα άπό λύσεις κι' έπιτεύχματα πού σημειώθηκαν άπ' τή λειτουργία άλλων Κινηματογραφικών Λεσχών. «Ετοι θά ήταν σκόπιμο νά συνεχιστεί τούτη ή γραφτή συζήτηση.

ΑΠ' ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ  
ΒΟΛΟΥ

¹. Ζάκ Ρομπέρ, πρόεδρος (τό 1970) τής Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών τής Γαλλίας στό Cinéma 70, τεύχος 151 σελ. 15.

Διαβάζοντας τίς «προτάσεις γιά τή θεμελίωση και τή λειτουργία μιᾶς κινηματογραφικῆς λέσχης» πού μᾶς έστειλε η Κινηματογραφική Λέσχη Βόλου και θεωρώντας τήν υπαρξη ἀυτοῦ τοῦ κειμένου σημαντική και θετική, μιά και ἀποτελεῖ τό πρώτο ἑρθισμα γιά τήν ἀρχήν ἐνός διαλόγου πάνω σέ προβλήματα πού δέν μπόρεσε νά συζητήσει τό «συνέδριο» τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν τῆς 5-6/1/77, θθελα νά διατυπώσω σύντομα μερικές παρατηρήσεις και ἀντιρρήσεις, πού ἔκινον ἀπ' τό πλαίσιο στό όποιο τοποθετεῖ τίς λέσχες και μέσα ἀπό τό διόπιο ὄριζει τόν χαρακτήρα τους τό παραπάνω κείμενο.

1. Η κινηματογραφική λέσχη ὡς πολιτιστικός ὄργανος μόρις ἐπιτελεῖ μιά πολιτιστική πρακτική. «Ἄρα μιά ἰδεολογική πρακτική: ή λέσχη δέν ἀπευθύνεται λοιπόν «σέ ὄλους» μέσα ἀπό τήν πρακτική της, ἀλλά είναι ἐνα τμῆμα (πάντα μέσα ἀπό τήν πρακτική της) την παρεύθινη πάλης, ἐπεμβαίνοντας στό ἑωτερικό της καὶ ὄργανώνει τήν παρέμβαση τῆς σύμφωνα με τούς ιστορικά προσδιορισμένους ὄρους πού διελέγεται αὐτή ἡ πάλη σήμερα. Μιά τέτια διαπίστωση ισχύει τόσο στό θεσμικό ἐπίπεδο (ὄργανωση λειτουργίας τῆς λέσχης, προμήθεια ταινιῶν, οικονομικοί όροι ἐπιβίωσης τῆς λέσχης, κ.λ.π.), ὅσο και στό ἐπίπεδο τού περιεχομένου τῶν ἑκόνδωσεών της (τί ταινίες παίζονται, πῶς γίνονται οι συζητήσεις, γιατί ὑπάρχει πρόγραμμα, κ.λ.π.). Ό διαχωρισμός λοιπόν πού βάζει τό κείμενο ἀνάμεσα στούς «λίγους» ἡ τούς «καλλιεργημένους» και σέ «δους θέλουν νά δούν μιά ταινία ποιότητος» είναι πλαστός και συσκοτίζει τά πράγματα. Κι αὐτό γιατί ἐνώ ή λέσχη ἐπεμβαίνοντας σ' ἐνα χώρο δημιουργεῖ ἐνα κοινό μέσα ἀπό τίς ταινίες πού προβάλλει, καθορίζοντάς του τά κριτήρια ἀνάγνωσης (καὶ ἀναγνώρισης) τῶν ταινιῶν (ἀπό τόν σκοπό ἔχουν τά προγράμματα και οι συζητήσεις), τό κείμενο δίνει τήν ἐντύπωση διτό κοινό προϋπάρχει τῶν ταινιῶν κι ὅτι ὁ μόνος σκοπός τῆς λέσχης είναι ἡ πληροφόρηση (νά γνωρίσουμε νέα ρεύματα, κ.λ.π.) αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ.
2. Τό κείμενο μᾶς λέει ὅτι οι ταινίες είναι «φορεῖς μιᾶς δοσμένης ἰδεολογίας». Πέρα ἀπ' τό ὅτι ἡ ἰδεολογία δέν είναι ποτέ δοσμένη (ἡ ἰδεολογία ὑλοποιεῖται μέσα ἀπό τίς ταινίες, μέσα ἀπό τό ἀναπαραστατικό τους σύστημα, οι ταινίες δέν είναι τά μεταφορικά μέσα ἰδεολογῶν γι' αὐτό και δέν είναι τίποτα ἄλλο ἀπό ἰδεολογικές πρακτικές), τό κείμενο προχωρεῖ σ' ἐναν ἀσαφή και ἐπικίνδυνο κατά τή γνώμη μου διαχωρισμό: Ταινίες τού δυτικοῦ κόσμου (μέ παρεκκλίσεις και ἔξαρσεις ὅπως ἀναφέρει τό κείμενο), ταινίες τῶν οσιαλιστικῶν χωρῶν. Υπάρχουν ἐπίσης πάντα κατά τό κείμενο και τά ἐνδιάμεσα φαινόμενα: ταινίες τού τρίτου κόσμου κ.λ.π. Πιστεύω ὅτι αὐτός ὁ χωρισμός τῶν ταινιῶν ἀγνοεῖ τήν θασική ιδιότητα τῆς ἰδεολογικῆς πρακτικῆς, τῆς ιδιότητας ἐκείνης πού τήν κάνει νά προσδιορίζει μόνο σέ τελευταία ἀνάλυση, ἀπό τίς κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στήσ ὅποιες παράγεται. Ἀγνοεῖ ἐπίσης τήν δυνατότητα πού ἔχει τό φιλμικό προϊόν νά παράγει μιά ἰδεολογική ρήη με τήν κυριάρχη ἰδεολογία (κι αὐτό δέν είναι μιά παρέκκλιση). Τέλος, αὐτός ὁ διαχωρισμός πέφτει τελικά στήν κατηγορία καλῶν-κακῶν προϊόντων. (Καλός οσιαλιστικός κινηματογράφος-κακός καπιταλιστικός κινηματογράφος) και δέν μᾶς ἐπιτρέπει σωστό προγραμματισμό τῆς δουλειάς τῶν λεσχῶν.
3. Παρ' ὅλο τόν διαχωρισμό και τήν κατάταξη πού ἐπιχειρεῖ τό κείμενο ἀνάμεσα στίς ὑπάρχουσες ταινίες, σπεύδει νά δηλώσει ὅτι κριτήριο προβολής μιᾶς ταινίας είναι τελικά ή αισθητική της ποιότητα κι ἡ δυνατότητα γνώσης τοῦ κόσμου και τοῦ ἔαυτοῦ που παρέχει στό θεατή. Ἐτοι τό κείμενο ἐπιχειρεῖ μιά ἀποιδεολογικοποίηση τῶν ταινιῶν ἐπιβεβαίωντας κριτήρια ὅπως αισθητική ποιότητα, κ.λ.π. Δέν νομίζω ὅτι χρειάζεται ἐδώ νά ἐπιμείνουμε πάνω στή σχέση αισθητικῆς / ἰδεολογίας. Πιστεύω ὡτόσο, δτι οι κινηματογραφικές λέσχες πάσχουν μέχρι σήμερα ἀπό τήν ἄρνησή τους νά διερευνήσουν αὐτή τή σχέση (μέ τό πρόσχημα τῆς ἰδεολογίας ἀνέξαρτης) γι' αὐτό και τελικά τείνουν νά λειτουργήσουν εἴτε σάν μουσεία, εἴτε σάν μνή-ταινιοθήκες.
4. Η φιλμική πρακτική σάν σημαντικούσα πρακτική ἔχει μιά ἀιδιαιτερότητα και ἡ σχέση τῶν προϊόντων της μέ τόν θεατή είναι μιά ἰδεολογική σχέση θεατή-θεάματος πού οι λέσχες ἀναπαράγουν, κάτω ἀπό τή γνωστή λατρεία τῆς κινηματογραφοφιλίας (΄Η λέξη κινηματογραφόφιλος ἐπανέρχεται πολλές φορές στό κείμενο τῆς λέσχης τού Βόλου). Ή μόνη οωστή λειτουργία μιᾶς κινηματογραφικῆς λέσχης πού δέν θέλει νά είναι ἀπολιτική ή γενικό ὄργανο καλλιέργειας (ἐστω καὶ τών πολλών) είναι κατά τή γνώμη μου ή προσπάθεια γιά τήν ἀνάτροπη ἀυτής τής κυριάρχης σχέσης και ὁ προβληματισμός μας θά-πρεπε νά θεωρήσει σάν πρωταρχικό θέμα ουζήτησης τόν δριμό αὐτής τῆς σχέσης και τούς τρόπους ἀντικατάστασής της.

# ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

## ΤΕΥΧΗ 1-12

Η άναγκη εύρετήριου προκειμένου για ένα περιοδικό σάν τόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» – περιοδικό στό όποιο ύπάρχουν συχνά σκόρπιες άλλα και ούσιαστικές κάποτε πληροφορίες στό πλαίσιο γενικότερων άρθρων, για τανίες ή σκηνοθέτες – είναι προφανής. "Άλλωστε τό εύρετήριο ήταν τό άπο καιρό αίτημα άναγνωστών μας και κυρίως άνθρωπων πού άσχολούνται μέ τόν προγραμματισμό κινηματογραφικών λεσχών.

Η μορφή που άκολουθήσαμε είναι, πιστεύουμε, ή άπλουστερη. Στούς δυσό πρώτους πίνακες ("Έλληνες και Ξένοι Κινηματογραφιστές") ύπαρχουν οι πληροφορίες (τεύχος και σελίδα) πού άφορούν τό κάθε όνομα. Στίς «Τανίες», θά άνατρέχετε στόν έλληνικό τίτλο – ζταν ύπαρχει τέτιος – ή στή μετάφραση τού ξένου, ζταν η ταινία δέν έχει προβληθεί ή ού έλληνικός τίτλος της μᾶς ήταν άγνωστος. Παραπλεύρως ύπαρχει και ο ξένος τίτλος. Πληροφορίες για τανίες (όπως τού Λάγνη ή τού Παζολίνι, π.χ.) μπορείτε νά βρείτε άκομη και στίς «Φιλμογραφίες», ένω στίς «Συνεντεύξεις-Συζητήσεις» – πού έχουν δελτιωθεί μέ τήν άλφαθητική σειρά τού προσώπου πού δίνει τη συνέντευξη – ύπαρχουν πράγματα πού άφορούν τόσο τούς σκηνοθέτες ζσο και τίς ταινίες.

'Επιμέλεια: ΑΛ. ΛΕΛΟΥΔΗΣ

### ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- 1 – ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ**
- 2 – ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ**
- 3 – ΤΑΝΙΕΣ**
- 4 – ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ**
- 5 – ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ**
- 6 – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ**

- 7 – ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ-ΙΣΤΟΡΙΑ-ΤΕΧΝΙΚΗ**
- ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ-ΜΕΛΕΤΕΣ**
- 8 – ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ**
- 9 – ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ**
- 10 – ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ**
- 11 – ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ**

### ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

#### ΑΓΓΕΛΗ Γκαϊν

Τά έννεα μικρά σκάνδαλα .....	11/16
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος	
Φεστιβάλ Βερολίνου (άναφορά: Μέρες τού 36) .....	1/33
Συνέντευξη μέ τον Θ. Αγγελόπουλο γιά τό Θάσο 1/86	
Τά παπούτσια τού Σάλιβαν (άναφορά στίς Μέρες τού 36) .....	6/54
Τό ιστορικό μιᾶς περίπτωσης «έμμεσης» λογοκριαίας (γιά τό Θάσο) .....	6/10
Η μάλι σκηνή (άναφορά στό Θάσο) .....	7/51
Μιά συζητηση γιά τόν έλληνικό κιν/φο .....	7/54
Ό Θάσος και η ιστορία .....	8/24
Ό Θάσος (Γν. Κρ.) .....	9-10/203

#### ΑΛΕΥΡΑΣ Νίκος

'Ο παπούς μου .....	2-3/84
ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτρης	
'Ο θάνατος τών ειδών .....	11/11

#### ΥΠΕΡΦΩΣΙΑ Καὶ Διδέξαδα τοῦ ντοκυμαντέρ

.....	11/21
-------	-------

#### ΑΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας

13 ταινίες μικρού μήκους .....	2-3/88
Οι δράκοι .....	2-3/93

#### Ο θάνατος τών ειδών .....

.....	11/11
-------	-------

#### ΒΑΡΣΑΜΙΔΗΣ Σίμος

13 ταινίες μικρού μήκους .....	2-3/88
Οι μικρού μήκους ταινίες .....	7/47

#### ΒΑΦΕΑΣ Βασίλης

Φεστιβάλ περιβιωριακού κιν/φου: Γκρενόμπλ 74 .....	5/10
Παρασκευή μέ Δευτέρα .....	7/49

#### ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Άνδρεας

'Η θεατρικότητα .....	11/12
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα .....	11/16

#### Τό σώμα και ο κόδικας .....

.....	11/20
-------	-------

#### ΒΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Έρμης

Κλειστό παράθυρο .....	9-10/13
------------------------	---------

#### ΒΕΡΝΙΚΟΣ Δημήτρης

Τά έννεα μικρά σκάνδαλα .....	11/16
-------------------------------	-------

#### ΒΟΥΔΟΥΡΗΣ Έλένη

'Ενοντολογικός ή έθνογραφικός κιν/φος (Καραγκιόζης) .....	7/42
---	------

#### ΒΟΥΓΑΡΗΣ Παντελής

Γιά μία θεωρία τού έλληνικού κιν/φου .....	5/23
Χάππι Ντάι .....	9-10/11

Τό νησί .....	11/5
'Η δρεφική ήλικια τού μουσικού άποστάσματος .....	11/5

#### ΓΑΒΑΛΑΙΔΗ Μαρία

Τά έννεα μικρά σκάνδαλα .....	11/16
-------------------------------	-------

#### ΓΑΛΑΝΑΚΗΣ Δημήτρης

'Ενας κάποιος Σίσυφος .....	2-3/87
-----------------------------	--------

#### ΠΑΜΑΛΑΚΗΣ Μαθιός

Μετανάστες .....	5/13
------------------	------

#### ΠΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ Δ.

'Από τήν κιν/φοση τών άγωνων στόν άγωνιστικό κιν/φο .....	7/30
---	------

#### Ο Άγωνας (Γν. Κρ.)

.....	9-10/204
-------	----------

#### ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗΣ Νάνος

'Η δίκη τών δικαστών .....	1/5
----------------------------	-----

#### Συζητηση με την δικαστική στάση .....

.....	2-3/26
-------	--------

#### 'Η δίκη τών δικαστών (Γν. Κρ.)

.....	6/93
-------	------

#### 'Ο θανάστης στή χώρα της σφαλιάρας .....

.....	9-10/12
-------	---------

#### 'Ο θανάστης στή χώρα της σφαλιάρας (Γν. Κρ.)

.....	9-10/207
-------	----------

#### ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος

13 ταινίες μικρού μήκους .....	2-3/88
--------------------------------	--------

#### ΓΡΙΒΑΣ Γιάννης

Tό έντινημα τής μνοικής .....	2-3/87
-------------------------------	--------

#### ΔΑΔΗΗΡΑΣ Ντιμής

'Η δαιμονισμένη .....	1/3
-----------------------	-----

ΔΑΡΡΑΣ Άλεξης		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
ΔΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης		
Συμπάσωσης μιάς διαδρομής	7/48	
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχάλης		
'Η άλλη σκηνή	7/51	
Μιά συζήτηση για τον έλληνικό κιν/φο	7/54	
ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ Γιώργος		
'Ελληνες λαϊκοί ρυμαράφοι	2-3/83	
ΔΗΜΗΤΡΗΣ Άνδρεας		
Οι σφαιρίτες που πέσαν την αύγη δέν ήταν οι τελευταίες	9-10/208	
ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ Μάνος		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
Τό πυροτέχνημα	11/14	
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα	11/16	
ΖΑΧΜΑΝΙΔΗΣ Ιωρίς		
Περιπτώσεις μικρού μήκους	11/13	
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα	11/16	
ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ Ηλίας		
'Από την κιν/φοτη των άγώνων στον άγωνιστικό κιν/φο	7/30	
'Ο δύναμης (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΖΑΧΟΣ Σπύρος		
Διύλ άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου	6/20	
'Από τόν κιν/φο τών άγώνων στον άγωνιστικό κιν/φο	7/30	
'Ο Νέος Παρθενώνας (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΖΕΡΒΟΣ Αντώνης		
'Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα στην Έλλας		
Δαύλ άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου	2-3/85	
ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Βαγγέλης		
Γάζωρος Σερρών		1/4
Συζήτηση με τ. Χατζόπουλο - Β. Ηλιόπουλο γιά τό		
Γάζωρο Σερρών	2-3/64	
Γάζωρος Σερρών (Γν. Κρ.)	6/93	
ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος		
'Ένας νομοταγής πολίτης	1/3	
ΘΑΝΑΣΟΥΛΑΣ Γ.		
Γάζωρος Σερρών		
Συζήτηση με τ. Χατζόπουλο - Β. Ηλιόπουλο γιά τό		
Γάζωρο Σερρών	2-3/64	
Γάζωρος Σερρών (Γν. Κρ.)	6/93	
ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος		
'Ένας νομοταγής πολίτης	1/3	
ΘΕΟΣ Δήμηος		
Κιέριον		1/6
Συζήτηση με τό Δ. Θέο γιά τό Κιέριον	2-3/34	
Κιέριον (Γν. Κρ.)	6/94	
Διαδικασία		9-10/12
Τό νησί	11/5	
Μπρεχτισμός	11/9	
'Η θεατρικότητα	11/12	
ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ Άνδρεας		
'περιθωριακή γοητεία ('Αλδεθαράν)	7/40	
'Άλδεθαράν (Γν. Κρ.)	9-10/205	
ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ Νίκος		
'Από την κιν/φοτη των άγώνων στον άγωνιστικό κιν/φο	7/30	
Μαρτυρίες (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ Μιχάλης		
Τρωδεδες		6/88
'Αλέξης Ζορμπάς (Γν. Κρ.)	6/92	
'Αππίλας 7α (Γν. Κρ.)	6/92	
Τρωδεδες (Γν. Κρ.)	6/97	
'Ιριγνέα είν Αύλιδι	9-10/13	
'Όταν τά ψάρια βγήκαν στή στεριά (Γν. Κρ.)	9-10/205	
ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ Γιώργος		
'Η θεατρικότητα	11/12	
Περιπτώσεις μικρού μήκους	11/13	
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα	11/16	
ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Άρης		
Τό μήνυμα πού πάει παντού	11/16	
ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης		
Τό χρονικό τού τέλους (Τό χρονικό μάς Κυριακής) 8/37		
ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ Γιώργος		
Τό μήνυμα πού πάει παντού	11/16	
ΚΑΡΒΕΛΑ Δέσποινα		
Μπέρκελε τό ύπογειον	11/22	
ΚΑΡΠΙΔΗΣ Γιώργος		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
Τελευταίος σταθμός: Κρόδυταμπεργκ	7/50	
ΚΑΤΕΛΙΑΝΗΣ Νίκος		
'Ο Θανάσης στή χώρα τής σφαλιάρας	9-10/12	
'Ο Θανάσης στή χώρα τής σφαλιάρας (Γν. Κρ.)	9-10/207	
ΚΙΡΑΙΔΗΣ Λάκης		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
ΚΙΤΤΟΥ Θέλκα		
Διύλ άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου	6/15	
Ντοκουμανταρί γιά τήν Κύπρο	9-10/11	
'Ο θάνατος τών ειδών	11/11	
ΚΟΚΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ Πάνος		
Πιστομα		7/51
ΚΟΜΗΤΟΥΔΗΣ Δ.		
Οι μικρού μήκους ταίνιες	7/47	
ΚΟΜΝΗΝΟΥ Μαρία		
Καθάλα, Νοέμβρης 1974	7/48	
ΚΟΡΠΑΣ Γιώργος		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
Στηγμόπτυστο από μά εκδρομή	2-3/94	
ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ Νίκος		
Τέχνη, ιστορία, πολιτική καί 'άντισταση'		
8) Τρεις ταίνιες ένα σύμπτωμα	4/22	
Τά τραγούδια τής φωτιάς (Γν. Κρ.)	6/96	
ΛΑΖΟΓΚΑ Κική		
Εικόνες του έργατη		11/11
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα		
13 ταίνιες μικρού μήκους	2-3/88	
ΛΕΠΙΩΝΙΤΗΣ Αντώνης		
3) Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	2-3/103	
Τό μανιφέστο (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΛΙΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Λάμπρος		
Τό δλαο γράμμα	9-10/11	
Εικόνες του έργατη	11/11	
Ο θάνατος τών ειδών	11/11	
Τό μήνυμα πού πάει παντού	11/16	
ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Τάνης		
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κιν/φο	7/54	
ΜΑΝΟΒΟΥΛΗΣ Ροΐδηρος		
Μπλούζ με σφιγμένα τά δόντια (Γν. Κρ.)	9-10/206	
ΜΑΝΙΑΤΗΣ Σάκης		
Μέγαρα		1/22
Επιστολή γιά τά Μέγαρα	2-3/42	
Μέγαρα (Γν. Κρ.)	6/95	
Έβνολογικός ή έθνογραφικός κιν/φος (Μάνη)	7/42	
ΜΑΡΑΓΚΟΣ Θόδωρος		
'Από την κιν/φοτη τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο	7/30	
'Ο δύναμης (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΜΑΤΣΑΣ Νέστωρ		
Οι ρίζες τού τόπου μας (Γν. Κρ.)	6/96	
ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ Δημήτρης		
Έβνολογικός ή έθνογραφικός κιν/φος (Πολεμόντα)	7/42	
ΜΠΙΚΑΣ Λ.		
Πασαρέλα		2-3/87
ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗΣ Βασίλης		
Οι μικρού μήκους ταίνιες	7/47	
ΝΑΣΤΟΣ Κώστας		
'Ο Ταύρος καί τό θγαλμα	7/48	
ΝΕΤΑΣ Θανάσης		
'Η αφήγηση τής Αντιγόνης	2-3/85	
ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ Νίκος		
'Η αύτάρκεια τού σημείου (Εύριδικη)	7/34	
ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ Λευτέρης		
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα	11/16	
'Υπεροψία καί άδειόδος τού ντοκουμανταρί	11/21	
ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ Φ.		
'Από την κιν/φοτη τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο	7/30	
'Ο δύναμης (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος		
Τά χρώματα τής ιερίδος	1/7	

Χρώματα της "Ιριδος" .....	2-3/44
Τά χρώματα της "Ιριδος" (Γν. Κρ.) .....	6/97
ΠΑΝΟΥΣΩΠΟΥΛΟΣ Γ.	
Παρασκευή ώρα 9 .....	2-3/87
ΠΑΝΤΑΖΙΛΗΣ Δημήτρης	
‘Ο θάνατος των ειδών .....	11/11
ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ Τάκης	
Στήν ταβέρνα .....	7/49
ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Λεωνίδας	
Τό πυροτέχνημα .....	11/14
Τά έννεα μικρά σκάνδαλα .....	11/16
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΣ Λάμπρος	
Φεστιβάλ περιθωριακού κιν/φου: Γκρενόμπλ 74 .....	5/10
Δυο άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου .....	6/15
Ντοκουμαντάρ για την Κύπρο .....	9-10/11
‘Ο θάνατος τών ειδών .....	11/11
ΠΑΠΑΔΗΜΟΥΛΗΣ Χρήστος	
Τό τραγύ του τρελού .....	1/4
ΠΑΠΑΛΙΟΥ Μαΐρη	
Ντοκουμαντάρ πάνω στό άντεργατικό νομοσχέδιο .....	9-10/11
Ψωμι, δουλειά και όχι ζητιανά .....	9-10/12
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Κ.	
‘Από την κιν/φηση τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο	
‘Από την κιν/φηση τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο	7/30
Μιά συζήτηση για τόν έλληνικό κιν/φο .....	7/54
‘Ο άγώνας (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Μιχάλης	
Οι μικρού μήκους τανίες .....	7/47
ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος	
Σκηνοθέτης τής κραυγῆς .....	8/50
‘Η λογική τής αναταραχῆς (συνέντευξη) .....	8/51
Παραλλαγές στό θέμα τών σχέσεων θύτη-θύματος (συνέντευξη) .....	8/58
Οι βοσκοί (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
PAKITZΗΣ Θανάσης	
13 τανίες μικρού μήκους .....	2-3/88
PETΖΗΣ Θανάσης	
Μιά συζήτηση για τόν έλληνικό κιν/φο .....	7/54
Κριτική ή γοντεία τού θεάματος (Βιογραφία) .....	8/34
Βιογραφία (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
PETΣΙΛΑΣ Μάριος	
‘Ο γιός μου ό Στέφανος .....	1/3
ΡΙΚΟΣ Αντώνης	
‘Αθήναι .....	2-3/86
ΣΙΛΕΛΗΣ Ν.	
Μή .....	2-3/87
ΣΙΦΙΑΝΟΣ Γ.	
Smile .....	2-3/87
ΣΚΡΟΥΜΠΕΛΟΣ Θανάσης	
Δυό άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου .....	6/20
‘Από την κιν/φηση τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο	
‘Ο Νέος Παρθενώνας (Γν. Κρ.) .....	7/30
ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ Γιάννης	
13 τανίες μικρού μήκους .....	2-3/88
Μιά συζήτηση για τόν έλληνικό κιν/φο .....	7/54
Σμειού μηδέν (Τό Κελλί 0) .....	8/32
ΣΦΗΚΑΣ Κώστας	
Μοντέλο .....	1/7
Συζήτηση μέ τόν Κ. Σφήκα για τό Μοντέλο .....	2-3/54
Ραπότρο τού Γιώργου Καβάγια γιά τό Μοντέλο .....	2-3/61
Μοντέλο (Γν. Κρ.) .....	6/95
‘Η δυναμικότητα τής άκινησίας (Μητροπόλεις) .....	7/38
ΤΣΑΚΟΣ Χρήστος	
13 τανίες μικρού μήκους .....	2-3/88
ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Γιώργος	
Μέγαρα .....	1/22
‘Επιστολή γιά τά Μέγαρα .....	2-3/42
Μέγαρα (Γν. Κρ.) .....	6/95

ΦΕΡΗΣ Κώστας	
‘Η φόνισσα .....	1/5
Συζήτηση μέ τόν Κ. Φέρη γιά τή Φόνισσα .....	2-3/16
Μιά παραστατική σκηνή (Προμηθέας σέ δεύτερο πρόσωπο) .....	7/36
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κιν/φο .....	7/54
‘Η φόνισσα (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
ΦΙΛΙΠΠΟΓΛΟΥ Ευστάθιος	
13 τανίες μικρού μήκους .....	2-3/88
ΧΑΡΩΝΙΤΗΣ Λευτέρης	
24 ‘Ιούλη 1974 .....	7/114
24 ‘Ιούλη 1974 (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης	
Γάζωρος Σερρών .....	1/4
Συζήτηση μέ τόν Χατζόπουλο-Β. Ήλιόπουλο γιά τό Γάζωρο Σερρών .....	2-3/64
Γάζωρος Σερρών (Γν. Κρ.) .....	6/93
ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας	
13 τανίες μικρού μήκους .....	2-3/88
‘Ελλας ‘Ελλήνων Χριστιανών .....	2-3/92
Δυό άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου .....	6/20
‘Από την κιν/φηση τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο .....	7/30
‘Ο Νέος Παρθενώνας (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΙΑΝΟΣ Γιώργος	
Δυό άπόπειρες στρατευμένου κιν/φου .....	6/20
‘Από την κιν/φηση τών άγώνων στόν άγωνιστικό κιν/φο .....	7/30
‘Ο Νέος Παρθενώνας (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
ΨΑΙΛΑΣ ‘Ακης	
Οι μικρού μήκους τανίες .....	7/47
ΨΑΡΡΑΣ Τάσος	
Δι’ άσημαντον άφορμήν .....	1/4
Συζήτηση μέ τόν Τ. Ψαρρά γιά τό Δι’ άσημαντον άφορμήν .....	2-3/74
Γά μά θεωρία τού έλληνικού κιν/φου (άναφορά) .....	5/23
Δι’ άσημαντον άφορμήν (Γν. Κρ.) .....	6/93
Μάης ’36 .....	9-10/10
Μπρεχτιαμός .....	11/9
‘Η θεατρικότητα .....	11/12
Τό μήνυμα πού πάει παντού .....	11/16
<b>ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ</b>	
ΑΠΚΟΣΤΙ Συλβάνο	
Γύρω όπο τήν τρέλλα .....	9-10/169
ΑΙΖΕΝΣΤΑΪΝ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς	
‘Η μη-άδιαφόρη φύση (II, III, IV, V, VI, VII – ‘Υστερόγραφο) .....	1/76, 2-3/130, 4/73, 5/56, 6/98, 7/122
Σύστημα τής Απεργίας .....	6/32
‘Η Γενική Γραμμή (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
Γιά τή Γενική Γραμμή .....	11/68
ΑΛΛΕΝ Γούντη	
‘Ο ύπναρδος (Γν. Κρ.) .....	6/97
‘Ο ειρηνοποιός (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
ΑΙΤΑΜΑΝ Ρόμπερτ	
Ζάρια, πόκερ καί κάτι άλλο (Γν. Κρ.) .....	6/94
Τό αίμα πού παγώνει (Νάσθιλ) .....	9-10/190
Νάσθιλ, ή πόλη τών εκπλήξεων (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
ΑΛΣΑΧΙΜΕΡ Ρόμπερτ	
Κάθε χίλια, χίλια χρόνια .....	5/16
ΑΜΕΛΙΟ Τζάνιο	
Πόλη τού ήλιου .....	5/16
ΑΜΜΑΝ Πέτερ	
Κόκκινο τραίνο .....	5/17
ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ Μικελάντζελο	
‘Επάγγελμα Ρεπόρτερ .....	6/8
‘Επάγγελμα Ρεπόρτερ (Γν. Κρ.) .....	6/94
‘Από την Κίνα στό Ρεπόρτερ (συνέντευξη) .....	8/38
‘Ο Άντονιόνι γιά τό πλάνο τών 7 λεπτών .....	8/46

Γιά τό χρώμα στό Ρεπόρτερ	8/49
Μπολάντα τής μοναξιάς και τής περιπλάνης	9-10/195
<b>ΑΡΚΑΝ Ντενίς</b>	
Καταραμένα χρήματα - Ρεζάν Παντοθανί	6/70
Καταραμένα χρήματα (Γν. Κρ.)	6/94
Ρεζάν Παντοθανί (Γν. Κρ.)	6/96
<b>ΑΣΜΠΥ Χάλ</b>	
Τό τελευταίο απόσπασμα (Γν. Κρ.)	6/96
<b>ΒΑΙΝΤΑ Αντρέϊ</b>	
'Η γῆ τής έπαγγελίας	7/20
"Ολα για πούλημα (Γν. Κρ.)	9-10/206
<b>ΒΕΡΤΩΦ Ντζίγκα</b>	
Ο δινθρωπός με τήν κινηματογραφική μηχανή	6/24
'Ο Ντζ. Βερτώφ γιά τήν ταινία του	6/26
Σχέδιο σενάριου	6/28
Τρία τραγουδιά γιά τό λένιν	8/102
Τρία τραγουδιά γιά τό λένιν (Γν. Κρ.)	9-10/205
<b>ΒΙΝΤΕΜΠΕΡΤΚ Μιώ</b>	
"Ανταλεν 31 (Γν. Κρ.)	6/92
<b>ΒΙΖΚΟΝΤΙ Λουκίνο</b>	
"Ανδρώπε πρόσεξε!	9-10/100
'Η γοητεία τής άμαρτίας (Γν. Κρ.)	9-10/203
<b>ΓΑΒΡΑ Κώστας</b>	
Κατάσταση ποιλορκίας	2-3/99
'Η περίπτωση τού Ζ	4/17
Z (Γν. Κρ.)	6/94
Κατάσταση ποιλορκίας (Γν. Κρ.)	6/94
'Η όμολογία (Γν. Κρ.)	9-10/206
Ειδικό δικαστήριο (Γν. Κρ.)	9-10/206
<b>ΓΑΜΠΟΡ 'Αρνάντο</b>	
Κάθε γυμνόπτα θά τιμωρεῖται	1/25
<b>ΓΙΑΝ Ζάν</b>	
Οι Κινέζοι στό Παρίσι (Γν. Κρ.)	6/94
<b>ΓΑΝΤΣΟ Μίκλος</b>	
Σύντροφες άντιο (Γν. Κρ.)	6/96
<b>ΠΕΡΣΙΝ "Υδ</b>	
Οι τελευταίοι σειρήτοποιοι	4/9
<b>ΠΟΡΤΓΚΕΝ ΘΟΡΣΕΝ Γιένες</b>	
"Ησυχές μέρες στό Κιλιάν (Γν. Κρ.)	9-10/205
<b>ΠΟΖΟΙΝΤΑ Γιοσισίγκε</b>	
Αύτοφιλμογραφία	1/55
Συνέντευξη	1/58
Κριτικό σημείωμα γιά τό Πραξικόδημα	1/62
<b>ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ Σεργκέι</b>	
'Ο Λένιν στήν Πολωνία (Γν. Κρ.)	6/95
Ο Μαγιακόφσκι γελά	7/24
<b>ΓΚΙΛΕΡΜΙΝ Τζών</b>	
'Ο πύργος τής κολάσεως (Γν. Κρ.)	6/96
Οι ταινίες καταστροφής	9-10/88
<b>ΓΚΙΜΠΖΟΝ "Άλλαν</b>	
Σέ δαγκώνω με ποθείς	9-10/61
<b>ΓΚΙΟΥΝΕΥ Γιλμάζ</b>	
Ένας στρατευμένος κινηματογραφιστής	9-10/8
<b>ΓΚΟΛΝΤΣΤΑΪΝ "Άλβιν</b>	
'Η δίκη των Ράζενμπεργκ (Γν. Κρ.)	9-10/208
<b>ΓΚΟΝΤΑΡ Ζάν-Λύκ</b>	
Οι Καραμπινιέροι	6/40
Οι Καραμπινιέροι (Γν. Κρ.)	6/94
'Εδώ και άλλου	8/22
'Όλα τά άγοριά λέγονται Πατρίκ (Γν. Κρ.)	9-10/203
'Ο μικρός στρατώπητς (Γν. Κρ.)	9-10/206
<b>ΓΚΟΥΕΡΑ Ρού</b>	
Τά όπλα	2-3/109
<b>ΓΚΟΥΖΜΑΝ Πατρίτο</b>	
Ο πρώτος χρόνος τού 'Αλλιέντε (Γν. Κρ.)	6/95
'Η μάχη τής Χιλής	9-10/18
<b>ΓΚΡΑΣ Τόμ</b>	
Ο ριψοκίνδυνος (Γν. Κρ.)	9-10/207
<b>ΓΚΡΕΝ Μάικ</b>	
'Η δολοφονία τού Φρέντ Χάμπτον (Γν. Κρ.)	9-10/208
<b>ΓΟΥΑΙΛΑΝΤΕΡ Μπίλλι</b>	
'Η πρώτη σελίδα	6/81
'Η πρώτη σελίδα (Γν. Κρ.)	6/95
<b>ΓΟΥΑΙΛΑΝΤΕΡ Τζήν</b>	
'Ο πού πονήρος άδελφος τού Σέρλοκ Χόλμς	9-10/206
(Γν. Κρ.)	
<b>ΓΟΥΕΗΝ Τζέμης</b>	
Η χροστή έποχή τού φανταστικού κινηματογράφου	9-10/42
<b>ΓΟΥΕΛΑΜ Σουλιάμ</b>	
Παρουσίαση	8/10
<b>ΓΟΥΙΝΕΡ Μάικλ</b>	
'Ο έκτελεστής τής νύχτας (Γν. Κρ.)	6/93
<b>ΓΟΥΝΤ Σάμ</b>	
Γιά ποιόν χτυπά ή καμπάνα	7/87
<b>ΓΟΥΩΚΕΡ Στιούάρτ</b>	
Η χροστή έποχή τού φανταστικού κινηματογράφου	9-10/42
<b>ΕΛΤΟΝ Φεντρίκο</b>	
'Η μάχη τής Χιλής (συνέντευξη)	7/16
<b>ΕΝΤΟΥΑΡΝΤΣ Μπλέηκ</b>	
Η έπιστροφή τού ρός πάνθηρα (Γν. Κρ.)	9-10/204
<b>ΖΑΛΑΚΙΑΒΙΣΤΟΥΣ Β.</b>	
Ταινίες από τίς 'Ανατολικές χώρες	2-3/100
Τό τούνελ τής έλευθερίας (Γν. Κρ.)	6/97
<b>ΖΑΡΟΥΤΣΙΝΟ Σάκο</b>	
'Ο βρυχηθόμενος τής τίγρης	7/22
<b>ΖΕΤΤΕΡΠΛΙΝΓΚ Μάε</b>	
Παιχνίδια τής νύχτας (Γν. Κρ.)	6/96
<b>ΖΙΡΑΛ Σέρτζιο</b>	
'Ο άλλος Φραντσόκο	7/21
<b>ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ 'Αντρέϊ</b>	
Σημασία έχει ν' άγαπας (Γν. Κρ.)	9-10/204
<b>ΖΥΤΡΑ Κλώντ</b>	
Καμουράσκα	6/72
Καμουράσκα (Γν. Κρ.)	6/94
<b>ΙΒΕΝΣ Γιόρις</b>	
'Ισπανική γή	7/83
<b>ΙΟΣΣΕΛΙΑΝΙ Όταρ</b>	
Η επανάληψη και οι άλλαγές (Φυλλορροή)	11/92
<b>ΚΑΒΑΝΙ Λιλάνα</b>	
'Ο θυμρώδες τής νύχτας (Γν. Κρ.)	6/94
<b>ΚΑΓΙΑΤ 'Αντρέ</b>	
Δεν υπάρχει καπνός χωρίς φωτιά	1/25
<b>ΚΑΡΑΣΙΚ Ιούλι</b>	
Η έτυμηγόρα (Γν. Κρ.)	6/93
<b>ΚΑΡΜΕΝ Ρόμαν</b>	
Τά γεγονότα στήν 'Ισπανία	7/83
Γρανάδα μου	7/85
<b>ΚΑΡΡΕ Ζάν-Μισάελ</b>	
Πειραματικό Γκέπτο	5/15
<b>ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ Τζών</b>	
Μία γυναικείη έξομολογείται (Γν. Κρ.)	9-10/208
<b>ΚΑΤΙΝΣ Σαμπίνε</b>	
Πορτογαλική δνοιεζ (Γν. Κρ.)	9-10/205
<b>ΚΕΝΤΟΝ 'Ερλ</b>	
Η χροστή έποχή τού φανταστικού κινηματογράφου	9-10/42
<b>ΚΕΡΤΙΣ Μάικλα</b>	
Η χροστή έποχή τού φανταστικού κινηματογράφου	9-10/42
<b>ΚΕΡΤΙΣ Ντάν</b>	
Σέ δαγκώνω με ποθείς	9-10/61
<b>ΚΗΤΟΝ Μπάστερ</b>	
Ο κινηματογραφιστής (Γν. Κρ.)	9-10/205
Ο Μπάστερ Κήτονς καουμπόδι (Γν. Κρ.)	9-10/206
<b>ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ Στάνλεϋ</b>	
Τό κουρδιστό πορτοκάλι (Γν. Κρ.)	8/94
Φωτά και άλλα πείσματα (Μπάρρου Λίντον)	12/0

<b>ΚΛΑΡΚ Σίρλεϋ</b>	
‘Ο προμηθευτής .....	6/86
‘Ο προμηθευτής (Γν. Κρ.) .....	6/96
Τό πορτραΐτο τοῦ ‘Ιάσονα (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
<b>ΚΛΕΙΤΟΝ Τζάκ</b>	
‘Ο υπέροχος Γκάταπου .....	6/80
‘Ο υπέροχος Γκάταπου (Γν. Κρ.) .....	6/97
<b>ΚΟΒΑΤΣ ‘Αντρας</b>	
Λαβύρινθος .....	9-10/20
Μέ δεμένα τά μάτια (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΚΟΖΙΝΤΣΕΦ Γκριγκόρι</b>	
Δόν Κικώτης (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΚΟΜΕΝΤΣΙΝΙ Λουΐτζι</b>	
Οι δρόμοι τοῦ φανταστικού .....	9-10/186
Έγκλημα δάγκτης (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
Θεέ μου πόσο χαμηλά έπεσα! (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΚΟΠΟΛΛΑ Φράνσις Φόρντ</b>	
‘Η συνωμάλια (Γν. Κρ.) .....	6/96
‘Ο νονός, μέρος II .....	7/119
‘Ο νονός, μέρος II (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΚΟΡΜΠΟΥΤΣΙ Σέρτζιο</b>	
‘Ο ασπρος, ό μαυρος καί ό κίτρινος (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
<b>ΚΟΥΝΤΑΡ Γ.</b>	
‘Η χρονιά τής έκλεψης .....	7/20
<b>ΚΟΥΠΕΡ Μέριαμ</b>	
Κίνγκ Κόγκι: ‘Ενας θασιλιάς στή Νέα Ύόρκη .....	9-10/26
‘Η χρυσή έποχή τοῦ φανταστικού κινηματογράφου .....	9-10/42
<b>ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ Ακίρα</b>	
Ντέρζου Ούζλα .....	7/25
Ούζάλα (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΚΟΥΣΤΖΩΦ Λίζ</b>	
Ρωμιοσάνη .....	4/22
<b>ΚΡΑΜΕΡ Ρόμπερτ</b>	
Μάϊλστοουνς .....	8/22
‘Η άλλη Αμερική (συνέντευξη) .....	12/14
Μάϊλστοουνς .....	12/19
<b>ΚΡΟΥΖ Τζέημς</b>	
‘Ο μεγάλος Γκάμπο .....	1/27
<b>ΚΡΥΟΥ ‘Αδωνις</b>	
‘Ο κολασμένος καλόγερος .....	6/79
<b>ΛΑΓΚ ‘Αντριού</b>	
Κήπος .....	4/10
<b>ΛΑΛΟΥ Ρομπέρ</b>	
‘Ο όγριος πλανήτης (Γν. Κρ.) .....	6/92
<b>ΛΑΜΟΤ ‘Αρτύρ</b>	
Μιστήλου - Πακουασίου .....	4/10
<b>ΛΑΝΤΙΚ Φρίτς</b>	
‘Ο Σιωπηλός Θάνατος ενός μεγάλου κινηματογραφιστή .....	9-10/9
‘Ο θάνατος τοῦ δεινόδαιμου .....	11/25
‘Η Βιενέζικη νύχτα (I) .....	11/26
Λέξεις δύως Μ .....	11/44
Λάνγκ/Μπρέχτ/Χόδυγουντ (Ντοκουμέντο) .....	11/53
‘Η ανάμηνση τοῦ Φρίτζ Λάνγκ .....	11/54
‘Αποσάμαστα από τοῦ ‘Ημερολόγιο Έργασίας .....	11/55
‘Η Βιενέζικη νύχτα (II) .....	12/24
<b>ΛΑΝΤΑΟΥ Σ.</b>	
Βασανιστήρια στή Βραζιλία (Γν. Κρ.) .....	6/93
Φιντέλ (Γν. Κρ.) .....	6/97
<b>ΛΑΤΟΥΑΝΤΑ Αλμπέρτο</b>	
Μίλησε μου γιά έρωτα (Γν. Κρ.) .....	6/95
<b>ΛΕΚΟΝΤ Πατρίς</b>	
‘Η εύτυχισμένη οικογένεια .....	5/12
<b>ΛΕ ΜΑΣΟΝ Γιάν</b>	
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα ή τί μᾶς ένδιαφέρει η Ιαπωνία; .....	7/4
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα .....	7/120
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
<b>ΛΕΝΤΥΚ Πώλ</b>	
‘Ακατάθλητο Μεξικό (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΛΕΟΝΕ Σέρτζιο</b>	
‘Επίσκεψη στο Σέρτζιο Λεόνε .....	7/8
<b>ΛΕ ΡΟΥ Μέρθιν</b>	
Κίνηση χώρου καί ματιού (Χρυσοθήρες τοῦ 1933) .....	12/75
<b>ΛΕΣΤΕΡ Ρίτσαρτ</b>	
Μπριτανικ, ο στόχος τοῦ έκβιαστή (Γν. Κρ.) .....	6/95
Οι τρεις σωματοφύλακες (Γν. Κρ.) .....	6/97
‘Η έδικηρη τής Μυαλίδης (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
Φλάδαμαν, ό μεγάλος τυχοδιώκτης (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΛΕΤΟ Μάρκο</b>	
Πολιτικός έδριστος (Παραθερισμός) .....	1/30
<b>ΛΕΦΕΒΡ Κλώντ</b>	
Τά παιδιά της Κυθέρνησης .....	5/14
<b>ΛΙΟΥΜΕΤ Σίντνεϋ</b>	
Σέρπικο .....	2-3/102
Έγκλημα στό ‘Οριάν-Εξπρές (Γν. Κρ.) .....	6/94
Σέρπικο (Γν. Κρ.) .....	6/96
Σκυλίσια μέρα (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΛΙΤΤΙΝ Μιγκέλ</b>	
‘Η γή τής έπαγγελίας .....	1/36
<b>ΛΟΜΜΕΛ Ούλη</b>	
Η τρυφερότητα τῶν λύκων .....	1/25
<b>ΛΟΥΤΣ Κέννεθ</b>	
Γύρω από τὴν τρέλλα .....	9-10/169
<b>ΛΟΟΖΥΖ Τζόζεφ</b>	
‘Η ρομαντική γιγγίδα (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΜΑΖΕΛΙ Φραντσέσκο</b>	
Υποπότος προδοσίας .....	7/116
Υποπότος προδοσίας (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
<b>ΜΑΖΙΦ Σιντ ‘Αλι</b>	
Οι νομάδες .....	9-10/19
<b>ΜΑΚ Κάρολο</b>	
Αγάπη γιά έναν κρατούμενο (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
<b>ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ Ντούζαν</b>	
Σουΐτ Μουθί .....	2-3/101
‘Ο ἄνθρωπος δέν είναι πουλί (Γν. Κρ.) .....	6/92
<b>ΜΑΡΛΩ Αντρέ</b>	
‘Η έλπιδα .....	7/86
<b>ΜΑΜΟΥΛΙΑΝ Ρούμπεν</b>	
‘Η χρυσή έποχή τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου .....	9-10/42
<b>ΜΑΝΚΕΒΙΤΣ Φράνσις</b>	
Κρίσματο Σαββατοκύριακο (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
<b>ΜΑΡΚΣΩΝ Μόρλεϋ</b>	
Τὸ τραγικό ήμερολόγιο τοῦ Μηδέν τοῦ Τρελλοῦ ..	4/10
<b>ΜΑΡΣΑΛ Χέρμπερτ</b>	
‘Η Μαδρίτη σήμερα .....	7/83
<b>ΜΑΤΤΑΣ Πέρου</b>	
Έμψυκρεδες .....	8/22
<b>ΜΕΛΒΙΑ Ζάν-Πιέρ</b>	
‘Ο δάστινόμος (Γν. Κρ.) .....	6/92
<b>ΜΕΝΤΒΕΝΤΚΙΝ Άλεξάντερ</b>	
Εύτυχία (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
<b>ΜΕΤΖΑΡΟΣ Μάρθα</b>	
‘Η έπαναληψι καὶ οἱ ἀλλαγές (Υιοθεσία) .....	11/92
<b>ΜΕΓΓΑΛ Νταϊβίντ καὶ Άλμπερτ</b>	
Οι γκρίζοι κήποι .....	9-10/23
<b>ΜΙΝΓΚΡΟΝΕ Μάσσιμο</b>	
Χίλιες λέξεις .....	4/10
<b>ΜΙΧΑΛΑΚΩΦ - ΚΟΝΤΣΑΛΟΦΣΚΥ Αντρέι</b>	
Οι άριστοκράτες (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
<b>ΜΝΟΥΣΚΙΝ ‘Αριάν</b>	
1789 - Γαλλική Έπανασταση (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΜΟΝΙΤΣΕΛΙ Μάριο</b>	
Θέλουμε τοὺς Κολονέλους (Γν. Κρ.) .....	6/94
<b>ΜΟΡΙΣΣΕΥ Πώλ</b>	
Σάρκα .....	6/77
Σάρκα (Γν. Κρ.) .....	6/96
Σκουπίδια (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
Βαρώνος Φραγκεντόιν (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
Ο Δράκουλας διψάει γιά αίμα παρθένας (Γν. Κρ.) .....	9-10/208

ΜΟΥΡΝΑΟΥ Φρήντριχ Βίλχελμ		
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς	9-10/61	
ΜΟΥΝΚ Αντρέι		
‘Ο άνθρωπος του τραίνου (Γν. Κρ.)	6/92	
ΜΠΑΒΑ Μάριο		
‘Η μάσκα τού δαίμονα	6/66	
ΜΠΑΚΣΙ Ράλφ		
Φρίτς ὁ πονηρόγατος	4/68	
Φρίτς ὁ πονηρόγατος (Γν. Κρ.)	6/97	
ΜΠΕΙΚΕΡ Ρού Σουόρντ		
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς	9-10/61	
ΜΠΕΙΚΟΝ Λόδντ		
Κίνηση χώρου και ματιού (42η θέση)	12/74	
ΜΠΕΚΕΡ Λούτς		
‘Ο δγυκυλώτος σταυρός του Ναζισμού	6/85	
ΜΠΕΚΕΡ Φρέντερικ		
‘Ηρωες	5/15	
ΜΠΕΛΛΟΚΙΟ Μάρκο		
‘Ἐν ὄνδραι τοῦ πατρός	1/29	
Μάρκο Μπελλόκιο (3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεα/νίκης)	2-3/106	
Βιασμός στην πρώτη σελίδα (Γν. Κρ.)	6/92	
Γύρω από τὴν τρέλλα	9-10/169	
‘Ἐν ὄνδραι τοῦ πατρός (Γν. Κρ.)	9-10/207	
ΜΠΕΝΕ Καρμέλο		
3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεα/νίκης (Σαλώμη)	2-3/107	
ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ ‘Ιγκνάρα		
Πρόσωπο μέ πρόσωπο	9-10/21	
‘Ἡ σιωπή τῆς μουσικῆς καὶ τὸ θέατρο τοῦ θανάτου	9-10/136	
Κριτική βιθύνου γιά τόν Μπέργκμαν	9-10/145	
‘Ο μαγεμένος αὐλός (Γν. Κρ.)	9-10/206	
Σκηνής ἀπό ἔνα γάμο (Γν. Κρ.)	9-10/206	
ΜΠΕΡΚΑΥ Μπάσμπου		
Κίνηση χώρου και ματιού	12/72	
ΜΠΕΡΚΟΒΙΤΣ Σβονίμπρ		
‘Ἡ ἐπανάληψη καὶ οἱ ἀλλαγές (Ρόντο)	11/92	
ΜΠΑΡΛΑΝΓΚΑ Λουίς		
Σέ φυσικό μέγεθος (Γν. Κρ.)	6/96	
ΜΠΕΡΡΩ Άλκη		
Αύτό πού ἥξερε ὁ Μόργκαν	5/12	
ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΖΙ Μπερνάρντο		
1900	9-10/20	
‘Ἡ στρατηγική τῆς καρδιᾶς (1900)	12/81	
ΜΠΙΤΖΑΡΙ Άλβαρο		
‘Ο ἐποχιακός ἐργάτης	1/29	
ΜΠΛΑΙΣ Μπερνάρ		
‘Ο χορός τῶν διεφθαρμένων. (Γν. Κρ.)	6/97	
ΜΠΟΡΖΕΪΓΚΙ Φράνσι		
‘Ἐνας μεγάλος ρωμαντικός	7/11	
ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ Βαλέριαν		
Τολμηρές ιστορίες	9-10/175	
Τολμηρές ιστορίες (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΜΠΟΡΣΟΝΤΥ Έντυκαρ φών		
Wunschkoncert	7/86	
ΜΠΟΤΖΕΤΤΟ Μπρούνο		
Self-Service	5/11	
ΜΠΟΥΥΑΜΑΡΙ Μωχάμεντ		
‘Ἡ κληρονομία	7/21	
ΜΠΟΥΥΜΠΟΥΛΙΑ Μωρίς		
Σαλβαντόρ Άλλιεντε: Μαρτυρία	4/10	
ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ Λουίς		
Τό φάντασμα τῆς ἀλευθερίας	4/60	
Διεφθαρμένη δημοκρατία (Γν. Κρ.)	6/93	
Τό φάντασμα τῆς ἀλευθερίας (Γν. Κρ.)	6/97	
Γῆ χωρὶς ψωμί	7/83	
Μαρόπη 36	7/84	
Γῆ χωρὶς ψωμί (Γν. Κρ.)	9-10/203	
ΜΠΟΥΥΡΛΑΣ Ντάνιελ		
Νῦν	2-3/103	
ΜΠΟΥΥΡΜΑΝ Τζών		
Ζαρντός (Γν. Κρ.)	6/94	
ΜΠΡΑΚΕΝΖ Στάν		
Τό νά βλεπεις μέ τά μάτια ένος	4/9	
ΜΠΑΡΜΠΙΝ Τσάρλς		
‘Η χρυσή ἐποχή τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου	9-10/42	
ΜΠΡΑΟΥΝΙΝΤΚ Τόντ		
‘Η χρυσή ἐποχή τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου	9-10/42	
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς	9-10/61	
ΜΠΡΟΥΚΣ Μέλ		
Μπόττες, σπιρούνια καὶ καυτές σέλλες (Γν. Κρ.)	6/95	
ΜΠΡΑΝΕΤΑΝΤΙΝ Τζόνιορ (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΜΠΡΟΥΚΣ Ρίτσαρντ		
Οἱ ἀλύγιστοι (Γν. Κρ.)	9-10/204	
ΝΑΟΥΜ Φίλιπ		
‘Ἐνα μοναδικό κορίται	9-10/22	
ΝΑΡΛΙΕΦ Κοτζακούλι		
‘Ἡ προγονή	7/19	
ΝΕΣΤΑΕΡ Πήτερ		
Ισπανία	1/28	
Ισπανία	7/85	
ΝΤΑΙΗΒΙΣ Πήτερ		
Καρδιές καὶ πνεύμα (Γν. Κρ.)	9-10/205	
ΝΤ ΑΝΤΩΝΙΟ Έμιλ		
Σύνεντευξη	1/45	
Γουρουνίδαια χρόνια (Γν. Κρ.)	6/93	
ΝΤΑΣΣΕΝ Ζύλ		
Δοκιμή	1/35	
Τρεῖς ταινίες, ἵνα σύμπτωμα	4/22	
Δοκιμή (Γν. Κρ.)	6/93	
ΝΤΕΒΑΡ Μπενί		
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα ή τί μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ Ισπανία;	7/4	
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα	7/120	
‘Ο Παράδεισος τῆς Κασίμα (Γν. Κρ.)	9-10/203	
ΝΤΕΒΑΡ Μισάλ		
Τό μανιασμένο πρόβατο	2-3/103	
Τό μανιασμένο πρόβατο (Γν. Κρ.)	6/95	
ΝΤΕ ΛΥΑΡ Γιολάντα		
‘Αντελού, Νταϊθρίς, τό πορτραΐτο μιᾶς ἐπαναστάτριας (Γν. Κρ.)	6/92	
ΝΤΕΛΑΥΜΠΑΚ Υγή-Αντρέ		
‘Αντίο ‘Αννα	5/17	
ΝΤΕ ΜΠΡΟΚΑ Φίλιπ		
‘Ἐνα υπέροχος κατάσκοπος (Γν. Κρ.)	6/93	
ΝΤΕΡΑΙ Ζάκ		
Μπορσαλίνο καὶ Σία (Γν. Κρ.)	6/95	
ΝΤΙΝΤΟ Ρίτσαρντ		
Οἱ Ἐλέτες στὸν Ισπανικό Έμφύλιο	7/85	
ΝΤΙΤΕΡΑΕ Σουιλάμ		
Blockade	7/85	
ΝΤΟΝΕΝ Σάντιλεύ		
Τυχήρη κυρία (Γν. Κρ.)	9-10/207	
ΝΤΟΝΖΟΚΙ Μάρκ		
‘Η καρδιά τῆς μάνας (Γν. Κρ.)	6/94	
‘Η μάνα (Γν. Κρ.)	6/95	
‘Η πίστη τῆς μάνας (Γν. Κρ.)	6/96	
ΝΤΥΡΑΣ Μαργκερέτ		
Τό βενετσιάνικο δονομά τῆς στὴν ἐρήμο Καλκούτα	9-10/19	
ΟΚΕΕΔ Τολομούχ		
Κόκκινα μῆλα	7/19	
ΟΜΠΕΝΧΑΟΥΖΕΝ Μάρκ		
Μέρκ	4/9	
ΟΡΕΝΑΙΧΕΡ Τζών		
Κήπος	4/10	
ΟΡΤΙΣ ΤΕΧΕΔΑ Κάρολς		
Ἐνάντια στὴ λογική καὶ γιὰ τὴ δύναμη	1/36	
Γκρενόμπιλ 74	5/11	
ΟΣΙΜΑ Νάγκια		
‘Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰοθήσεων	9-10/16	

## ΟΥΛΜΕΡ "Εντυκαρ Τζ.

'Η χροσή έποχή τού φανταστικοῦ κινηματογράφου	9-10/42
<b>ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ-Πλόδο</b>	
Τό Θεώρημα .....	4/64
Χίλιες και μία υψητες .....	6/73
Τό Θεώρημα (Γν. Κρ.) .....	6/94
Χίλιες και μία υψητες (Γν. Κρ.) .....	6/97
Δειγμα ποιησης .....	8/64
Γράμμα για τό θάνατο του .....	8/66
'Ο ποιητής τών «διαφορετικών» .....	8/67
'Ο κινηματογράφος σάν σημειολογία τής πραγματικότητας .....	8/69
Tetis .....	8/75
Σημειώσεις πάνω στην «Τριλογία τής Ζωῆς» .....	8/81
'Απάρνηση τής «Τριλογίας» .....	8/84
Αύτοπαρουσίαση .....	8/87
Βιο-φιλμογραφία .....	8/88
Σάντ-Πασολίνι .....	9-10/107
<b>ΠΕΚΙΝΑΤΑ Σάμη</b>	
Φέρτε μου τό κεφάλι τού 'Αλφρέντο Γκαρασία (Γν. Κρ.) .....	6/97
'Η άριστοκρατία τού έγκληματος (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
<b>ΠΕΝ Αρθουρ</b>	
'Επτά αινίγματα γιά τό ντέτεκτιβ Χάρρυ (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
Τό λεωρωμένο Γουέστ .....	11/97
<b>ΠΕΤΡΑΡΙΑ Σάντρο</b>	
Γύρω από τήν τρέλα .....	9-10/169
<b>ΠΕΤΡΙ 'Ελιο</b>	
'Η ιδιοτητία δέν είναι πιά κλοπή .....	1/25
Σχετικά με δύο «προσδευτικές» ταινίες .....	1/65
<b>ΠΙΤΣΕΛΑ Έρβιλ</b>	
'Η χροσή έποχή τού φανταστικοῦ κινηματογράφου .....	9-10/42
<b>ΠΟΛΑΝΣΚΥ Ρόμαν</b>	
Ταΐνατάσουν .....	4/30
Ti; .....	6/82
Ti; (Γν. Κρ.) .....	6/96
Ταΐνατάσουν (Γν. Κρ.) .....	6/97
<b>ΠΟΛΛΑΚ Σιντνέϋ</b>	
Μυστική άργανωση Γιακούζα (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
Τρεις μέρες τού Κόνδωρα (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζίλο</b>	
Συνέντευξη γιά τή Μάχη τής 'Αλγερίας .....	6/50
'Η μάχη τής Άλγεριας (Γν. Κρ.) .....	6/95
<b>ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ Βασέθολοντ</b>	
'Η μάνα (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
Σουβόρωφ (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
Θύελλα στήν 'Ασα (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΠΡΕΜΙΝΤΚΕΡ 'Οττο</b>	
'Επιχείρηση Μαύρος Σεπτέμβρης (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΠΩΛ Χάντς</b>	
Kameraden Auf See .....	7/86
<b>ΠΟΡΕΙΤ Κριστιάν</b>	
'Αλληγορίες .....	5/14
<b>ΡΑΙΗ Νίκολας</b>	
Παρουσίαση και συνέντευξη .....	8/4
<b>ΡΑΪΝΑ Χάραλμτ</b>	
'Οσο ζεις .....	7/87
<b>ΡΑΪΣ Γκούντερ</b>	
'Ένας μεγάλος δημιουργός .....	5/6
Ρόδα Λούξεμπουργκ και Κάρλ Λίμπκνεχτ (Γν. Κρ.) .....	6/96
<b>ΡΑΙΥ Σατιζίτ</b>	
Μακρινός κεραυνός .....	1/25
<b>ΠΑΝΤΙ Μωχάμεντ</b>	
Οι γιοι τής σωτήτης .....	7/22
<b>ΡΑΣΣΕΛ Κέν</b>	
Οι δαιμονισμένες (Γν. Κρ.) .....	6/87
Οι δαιμονισμένες (Γν. Κρ.) .....	6/93
Τόμπου (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
'Εκσταση (Γν. Κρ.) .....	9-10/208

## ΡΟΒΕΤΣ Γκιόργκι

Συνοικία: 'ή γη τών άγγελων (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΡΕΝΑΙ Άλαιν</b>	
Σταβάτοι: 'Αναζητώντας μιά μέση λύση .....	7/66
Γκουέρνικα .....	7/84
Γκουέρνικα (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
Σταβάτοι (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΡΕΝΟΥΑΡ Ζάν</b>	
'Εκδρομή στήν έξοχή (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
<b>ΡΙΒΕΤ Ζάν</b>	
Out 1 — Φάντασμα .....	1/33
Out 1 — Φάντασμα (Φεστιβάλ Μόντρεαλ) .....	4/9
Zák Ριθέτ: τό άφεντικό .....	4/39
Συνέντευξη .....	4/42
Γεωγραφία τού Λαζύρινθου .....	4/51
'Η Σελίν και ή Ζυλί πάνε βαρκάδα .....	9-10/18
<b>ΡΙΖΙ Ντίνο</b>	
'Αρωμα γυναικάς (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΡΙΠΣΤΑΙΝ Αρτούρο</b>	
Τό κάστρο τής άγνωτης (Γν. Κρ.) .....	9-10/205
<b>ΡΙΤΕΡ Κάρο</b>	
'Εναντία στον παγκόσμιο έχθρο .....	7/84
Λεγεών Κόνδορ .....	7/86
<b>ΡΙΤΣΑΡΝΤΣ Ντίκ</b>	
Δέκα δολοφόνοι γιά τό ντέτεκτιβ Μάρλουσ (Γν. Κρ.) .....	9-10/207
<b>ΡΟΖΙ Φραντσέσκο</b>	
Σχετικά με δύο «προσδευτικές» ταινίες .....	1/65
Δολοφονίες διακεριμένων .....	9-10/19
Τεχνική τής έξουσίας ή έξουσία τής τεχνικής .....	12/92
<b>ΡΟΜ Μιχαήλ</b>	
'Ο Λένιν τόν Οχτώβρη .....	6/89
'Ο Λένιν τό 1918 .....	6/89
'Ο άλθινός φασισμός .....	6/90
'Ο άλθινός φασισμός (Γν. Κρ.) .....	6/92
'Ο Λένιν τόν Οχτώβρη (Γν. Κρ.) .....	6/94
'Ο Λένιν τό 1918 (Γν. Κρ.) .....	6/94
<b>ΡΟΖΕΝΜΠΕΡΓΚ Στιούαρτ</b>	
'Ο επιτεωρητής Χάρπερ (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
<b>ΡΟΜΕΡ Έρικ</b>	
'Η μαρκησία φόν Ο .....	9-10/21
'Ενα φίλμ ('Η μαρκησία φόν Ο) .....	12/89
<b>ΡΟΜΠΙ-ΓΚΡΙΤΙΞ Άλαίν</b>	
Τό παιχνίδι με τή φωτιά (Γν. Κρ.) .....	9-10/206
<b>ΡΟΜΠΕΡ Υ'6</b>	
'Ο φηλός ένανθος μέ το μαύρο παπούτσι .....	1/25
<b>ΡΟΜΠΟΝΣ Μάρκ</b>	
Σεισμός (Γν. Κρ.) .....	6/96
Οι ταινίες καταστροφής .....	9-10/88
<b>ΡΟΣ Χέρμπετρ</b>	
Παράξην κυρία (Γν. Κρ.) .....	9-10/204
<b>ΡΟΣΑ Δλαύσουμπε</b>	
'Ο Μαύρος Θεός και ή Ξανθός Διάδολος .....	2-3/104
'Αντώνιαν τάς Μόρτες (Γν. Κρ.) .....	9-10/208
<b>ΡΟΣΣΙΦ Φρεντερίκ</b>	
Πεθαίνοντας στή Μαδρίτη .....	7/84
Τό γκέττο τής Βαρσοβίας (Γν. Κρ.) .....	9-10/203
<b>ΡΟΥΖΙ Ραούλ</b>	
'Απαλλοτρίωση .....	1/36
<b>ΡΟΥΛΕ Σέρζ</b>	
'Ο τοίχος .....	7/87
<b>ΡΟΥΛΙ Στέφανο</b>	
Γύρω από τήν τρέλλα .....	9-10/169
<b>ΡΟΥΣ Ζάν</b>	
Οι θυμαστές περιπτειες τού κυνηγού εικόνων .....	9-10/109
'Ο κινηματογράφος τού έθνολόγου .....	9-10/111
Παρεκκλίσεις τού Μύθου .....	9-10/117
'Αποσάπαματα ντεκουπάζ και σχόλια από τό Κυνήγι τού λιονταριού μέ τόξο .....	9-10/127
Βιο-φιλμογραφία .....	9-10/132
Τό κυνήγι τού λιονταριού μέ τόξο (Γν. Κρ.) .....	9-10/204

<b>ΣΑΜΠΡΟΛ Κλώντ</b>	
Κόκκινοι γύμοι	.1/25
Έπιχειρήση: ώρα μηδέν (Γν. Κρ.)	.6/93
<b>ΣΑΝΧΙΝΕΣ Χόρχε</b>	
'Ο υπ' άριθμον ένα έχθρος	.1/36
<b>ΣΑΣΝΤΥ Πήτερ</b>	
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς	.9-10/61
<b>ΣΑΦΝΕΡ Φράνκλιν</b>	
'Ο Πεταλούδας (Γν. Κρ.)	.6/95
<b>ΣΕΓΚΕΝ Λουι</b>	
Παρουσίου του άπο τὸν Μ. Δημόπουλο	.5/14
<b>ΣΕΝ Μινέλ</b>	
Μιά μιστελειωμένη ιστορία	.1/31
'Υμοι	.7/22
<b>ΣΕΝΤΖΑΚ Έρνετ</b>	
Κίνγκ Κόνγκ: "Ενας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη . . . . .	.9-10/26
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου	.9-10/42
<b>ΣΙΕΜΑΝ Βίλγκοτ</b>	
Είμαι περιέργη/κίτρινη (Γν. Κρ.)	.6/93
Είμαι περιέργη/πιλέ (Γν. Κρ.)	.9-10/203
Τρόλ: τὸ σέξ τὸ έπλαστο ὡς Θεός (Γν. Κρ.)	.9-10/207
<b>ΣΚΟΛΛΑ Εττορέ</b>	
Βίαιοι, δρώμικοι καὶ κακοί	.9-10/22
<b>ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ Μάρτιν</b>	
Φύλλα άπο τὸ ήμερολόγιο ἐνός καταδικασμένου (Ταξιτζῆς)	.11/102
<b>ΣΜΑΪΚ Τζάκ</b>	
Τζάμπο 747 ἐν κινδύνῳ (Γν. Κρ.)	.6/97
<b>ΣΜΕΝΤ Αντάμ</b>	
Πειραματικό γκέττο	.5/15
<b>ΣΜΙΤ Ντάνιελ</b>	
'Η σκιά τῶν ἀγγέλων	.9-10/18
<b>ΣΟΙΜΑΝ</b>	
'Η Χιλίη μετά τὸ πραξικόπημα (Γν. Κρ.)	.6/97
'Η Χιλίη μετά τὸ πραξικόπημα	.7/16
Τὸ λευκό πραξικόπημα (Γν. Κρ.)	.9-10/203
<b>ΣΟΛΑΝΑΣ Φ.</b>	
'Η ώρα τῶν Υψηλαρίων . . . . .	.2-3/110
<b>ΣΟΛΙΜΑ Σέρτζιο</b>	
Ρεβολύερ (Γν. Κρ.)	.6/96
<b>ΣΟΤΟ Ελδίο</b>	
'Η μεταρρύφωση τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς σταυροφίας	.1/52
Φύλογες πάνω ἀπ' τὸ Σανπάρκο (Γν. Κρ.)	.9-10/207
<b>ΣΟΥΜΠΙ Εφέρηρ</b>	
'Ο εμφύλιος πολέμος τῆς Ἰσανίας	.7/84
<b>ΣΠΛΑΜΠΕΡΓΚ Στήβεν</b>	
Τὸ έξηρές τοῦ Σούγκαρλαντ (Γν. Κρ.)	.6/93
Τὰ σαγόνια τοῦ κινηματογράφου	.9-10/95
Τὰ σαγόνια τοῦ καρχαρία (Γν. Κρ.)	.9-10/205
<b>ΣΡΑΙΝΤΕΡ Μπαρμπέ</b>	
Στρατηγὸς Ἀμίν Νταντά (Γν. Κρ.)	.9-10/204
<b>ΣΡΕΤΕΡ Βέρνερ</b>	
Φλυμογραφία	.5/41
Αὐτόπαρουσια	.5/42
Νούράτζα (ἀπόσαμασμα σενάριου)	.5/43
Κριτικὴ παρουσίαση	.5/46
<b>ΣΡΟΥΡ Χέννυ</b>	
Σήμανε ἡ ώρα τῆς ἐλεύθερίας (Γν. Κρ.)	.9-10/205
<b>ΣΤΑΡΤΣΕΣ Πρέστον</b>	
Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλλιβαν	.6/54
<b>ΣΤΕΡΝΗΜΠΕΡΓΚ Γιοζέφ φον</b>	
'Απὸ ποὺ ἔρχονται τὰ παιδά:	.9-10/161
<b>ΣΤΡΑΝΤ Πώλ</b>	
'Η καρδιά τῆς Ἰσανίας	.7/84
<b>ΣΤΡΑΟΥΜΠ Ζαν-Μαρί</b>	
'Η οικανένια, ἡ ιστορία, τὸ μυθιστόρημα(1)	.12/48
Εἰσαγωγὴ, στὶς ταινίες τῶν Στράουμπ καὶ 'Υγιεί	.12/40
<b>ΣΤΡΕΓΕΡ Φράνκ</b>	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου	.9-10/42
<b>ΣΤΡΙΚ Τζόεφ</b>	
Τὸ μπαλκόνι (Γν. Κρ.)	.9-10/207
<b>ΤΑΒΙΑΝΙ Πάολο καὶ Βιττόριο</b>	
'Άλλονζανφάν	.2-3/104
Τὸ Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	.2-3/108
'Άλλονζανφάν	.8/107
'Άλλονζανφάν (Γν. Κρ.)	.9-10/204
<b>ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ Αντρέϊ</b>	
'Ο καθρέφτης	.7/23
<b>ΤΑΝΝΕΡ 'Αλαΐν</b>	
Ἐπιστροφὴ ἀπό τὴν Ἀφρική	.1/29
<b>ΤΕΜΕ Κάριν</b>	
Μεταξὺ νύχτας καὶ μέρας	.1/27
<b>ΤΖΑΚΙΝ Ζύστ</b>	
'Εμμανουέλλα καὶ ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγὴ	.6/46
'Εμμανουέλλα (Γν. Κρ.)	.6/93
<b>ΤΖΕΝΙΝΑ 'Ασουγκόστο</b>	
'Η πολιορκία τοῦ Ἀλκαζάρ	.7/86
<b>ΤΖΟΥΣΙΩΝ Νόρμαν</b>	
Ρόλλερμπωλ (Γν. Κρ.)	.9-10/207
<b>ΤΡΟΛ Γιάν</b>	
Οἱ μετανάστες	.6/96
Νύφη ἀπό τὴ Σουηδία (Γν. Κρ.)	.9-10/208
<b>ΤΡΥΦΩΦ Φρανσουά</b>	
'Ἐνα ὠραῖο κορίτσι οὖν καὶ μένα (Γν. Κρ.)	.6/93
'Η περίπτωση 'Αντέλ	.9-10/193
'Η ιστορία τῆς 'Αντέλ Ούγκω (Γν. Κρ.)	.9-10/207
<b>ΤΣΑΠΛΙΝ Τσάρλου</b>	
ΤΣΙΝΝΕΜΑΝ Φρέντ	.7/87
Καὶ ἴσοι ἵπποι χλωμός	.7/87
<b>ΤΣΟΥΧΡΑΙ Γκριγκόρι</b>	
Μνήμη (Γν. Κρ.)	.6/95
<b>ΦΑΙΑΡΣΤΟΝ Σίντα</b>	
'Αττικα (Ἐξέγερση στὶς φυλακές)	.4/9
'Ἐξέγερση στὶς φυλακές 'Αττικα (Γν. Κρ.)	.8/94
<b>ΦΑΜΠΡΙ Ζόλταν</b>	
'Ο καθηγητῆς Αννίβας	.6/90
'Η φράση ποὺ δὲν τέλειωσε ποτέ	.7/20
'Η φράση πού δὲν τέλειωσε (Γν. Κρ.)	.9-10/206
<b>ΦΕΛΛΙΝΙ Φεντερίκο</b>	
'Αμαρκορντ	.2-3/102
'Αμαρκορντ (Γν. Κρ.)	.6/92
<b>ΦΕΡΡΕΡΙ Μάρκο</b>	
Τὸ μεγάλο φαγοπότι	.4/70
Τὸ μεγάλο φαγοπότι (Γν. Κρ.)	.6/95
<b>ΦΙΣΕΡ Τέρενς</b>	
Τὸ οώμα τοῦ Θεοῦ	.9-10/59
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς	.9-10/61
Τέρενς Φισερ: αὐτὸς ὁ ἀγνωστος	.9-10/70
Συνέντευξη	.9-10/71
'Απόσπασμα σενάριου ἀπό τὸ Δράκουλα	.9-10/75
Βιο-φιλμογραφία	.9-10/86
'Ο Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως (Γν. Κρ.)	.9-10/203
<b>ΥΓΙΕΙ Ντανίελ</b>	
Εἰσαγωγὴ στὶς ταινίες τῶν Ζάν-Μαρί Στράουμπ καὶ Ντανιέλ 'Υγιεί	.12/4 0
<b>ΦΑΛΙΣΜΑΝ Πέτερ</b>	
Τό Λάθος	.9-10/206
<b>ΦΛΕΙΣΕΡ Ρίτορντ</b>	
Τοε, ὁ μεγάλος επαναστάτης (Γν. Κρ.)	.6/97
<b>ΦΑΟΡΥ Ρόμπερτ</b>	
'Η χρυσή έποχη τοῦ φανταστικού κινηματογράφου	.9-10/42
<b>ΦΟΡΜΑΝ Μίλος</b>	
Γύρω ἀπό τὴν τρέλα	.9-10/189
Στὴ φωλιὰ τοῦ κούκου (Γν. Κρ.)	.9-10/208
<b>ΦΟΡΝΤ Τζών</b>	
Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά ξεγελιαύνται	.9-10/149
Τό λευκόνον Γουέστ	.11/97
<b>ΦΟΣ Μπόμη</b>	
Λέννυ ὁ δρωμάστομος	.8/100
Λέννυ ὁ δρωμάστομος (Γν. Κρ.)	.9-10/205
<b>ΦΟΥΛΕΡ Σάμουελ</b>	
Σκοτωμένο περιστέρι στὴν ὁδὸ Μπετόβεν (Γν. Κρ.)	.6/96

<b>ΦΡΑΝΖΥ Ζώρζ</b>	
'Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο (Γν. Κρ.) .....	.6/92
Γιατί ο Φρανζύ: .....	.7/88
Τό στοιχειωμένο κενό .....	.7/90
Ζυντέξ: άποσπασμά από τό ντεκουπάτι .....	.7/103
Τό αίμα τών ζώων .....	.7/106
Κατακύρωση στόν τοίχο .....	.7/107
'Υπεράσπιση και στολισμός της άρετής, πτήσ οσφίας και της φωτισης ('Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο) .....	.7/108
<b>ΦΡΑΝΚΕΝΧΑΙΜΕΡ Τζών</b>	
'Ο άνθρωπος άπ' τή Γαλλία-No 2 (Γν. Κρ.) .....	.9-10/205
<b>ΦΡΑΝΚΟ Ριάρντο</b>	
Πασχαλίδη Ντουάρτε .....	.9-10/204
<b>ΦΡΑΝΚΟ Τζέρους</b>	
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς .....	.9-10/61
<b>ΦΡΑΝΣΙΣ Φρέντι</b>	
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς .....	.9-10/61
<b>ΦΡΗΝΤΛΑΝΤΕΡ Λουίς</b>	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου .....	.9-10/42
<b>ΦΡΗΝΤΛΑΝΤ Γουΐλιαμ</b>	
'Ο έξορκιστης (Γν. Κρ.) .....	.6/93
<b>ΦΡΟΥΝΤ Κάρλ</b>	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου .....	.9-10/42
<b>ΧΑΙΝΟΦΣΚΙ</b>	
'Η Χίλη μετά τό πραξικόπημα (Γν. Κρ.) .....	.6/97
'Η Χίλη μετά τό πραξικόπημα .....	.7/16
Τό λευκό πραξικόπημα (Γν. Κρ.) .....	.9-10/203
<b>ΧΑΛΠΕΡΙΝ Βίκτωρ</b>	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου .....	.9-10/42
<b>ΧΑΜΙΛΤΟΝ Γκάι</b>	
'Ο άνθρωπος μέ τό χρυσό πιστόλι (Γν. Κρ.) .....	.6/92
<b>ΧΑΝΙΚΜΑΝ Στιούάρτ</b>	
Φράουλες και αίμα (Γν. Κρ.) .....	.6/97
<b>ΧΕΛΕΥΤ Τζ.</b>	
Μιά φορά στό Χάλλυμουντ (Γν. Κρ.) .....	.6/95
<b>ΧΕΡΠΑΝ Μπέρναντ (μουσικός)</b>	
Βιογραφικό σημείωμα και φίλμογραφία .....	.8/15
Συμπληρωματικό σημείωμα .....	.9-10/8
<b>ΧΕΡΤΖΟΓΚ Βέρνερ</b>	
Καθένας γιά τόν έαυτό του και ό Θεός έναντίον δλων (Γν. Κρ.) .....	.9-10/206
<b>ΧΙΛΛΙΕΡ Λάμπερτ</b>	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου .....	.9-10/42
Σέ δαγκώνω μέ ποθείς .....	.9-10/61
<b>ΧΙΟΥΣΤΟΝ Τζών</b>	
Βράμκη πόλη (Γν. Κρ.) .....	.6/93
Τά ματιά δέ θέλουν πάντα νά ξεγελιούνται .....	.9-10/149
'Ο άνθρωπος πού θά γινόταν θασιλιάς (Γν. Κρ.) .....	.9-10/207
<b>ΧΙΤΣΚΟΚ Αλφρέντ</b>	
Οίκογενειακή συνομωσία .....	.8/9
Τά σαγνά τού κινηματογράφου (Τά Πουλιά) .....	.9-10/96
'Η ήλθεια (Οίκογενειακή συνομωσία) .....	.12/59
<b>ΧΟΥΪΤΧΕΝΤ Πήτερ</b>	
Παρουσιάσια .....	.2-3/119
'Η πτώση .....	.2-3/120
Ντάντυ .....	.2-3/122
'Ο Χουάιτχεντ μιλάει γιά τίς ταινίες του .....	.2-3/125
Συζήτηση μέ τόν Σ. Κ. .....	.2-3/127
<b>ΧΟΥΠΕΡ Τόμη</b>	
'Ο σχιζοφρένης δολοφόνος μέ τό πριόνι (Γν. Κρ.) .....	.9-10/208
<b>ΧΟΥΡΒΙΤΣ Λέο</b>	
'Η καρδιά τής Ισπανίας .....	.7/84
<b>ΧΟΧΜΑΝ Σάντρα</b>	
Τό έτος τής γυναίκας .....	.1/32
<b>ΧΡΑΜΠΟΒΙΤΣΚΥ Ντάνιελ</b>	
Τό ήμερωμα τής φωτιάς .....	.6/91
<b>ΧΩΡΒΙΤΣ Λέο</b>	
'Η καρδιά τής Ισπανίας .....	.7/84
<b>ΧΟΧΜΑΝ Σάντρα</b>	
Τό έτος τής γυναίκας .....	.1/32
<b>ΧΡΑΜΠΟΒΙΤΣΚΥ Ντάνιελ</b>	
Τό ήμερωμα τής φωτιάς .....	.6/91
<b>ΧΩΚΣ Χάσουαρντ</b>	
Τό λερωμένο Γουέστ .....	.11/97
<b>ΩΛΑΝΤΡΙΤΖ Ρόμπερτ</b>	
'Εντεκα υπέροχα καθάρματα (Γν. Κρ.) .....	.6/93
<b>TAINIES</b>	
A	
'Αβυσσοι-οι (Les abysses), Ν. Παπατάκης .....	.8/51
'Αθυσσος, Δημ. Πανταζίδης .....	.11/4-23
'Αγάπη γιά έναν κρατουμένο (Szerelem), Κάρολος Μάκ .....	.9-10/208
'Αγγελος τού δρόμου (Street Angel), Φράνκ Μπορζέγκι .....	.7/10
'Αγκυλωτός σταυρός τού Ναζισμού-ό, Λ. Μπεκέρ .....	.6/85
'Αγριος πλανήτης-ό (Planète sauvage), Π. Λαλού .....	.6/92
'Αγώνας-ό, δύαδος τών 6 .....	.7/30, 9-10/204
'Αγωνιστικές τάξεις (Classes de lutte), Σλον-Ισκρα .....	.5/38
'Αθήναι, Άντ. Ρίκος .....	.2-3/86
'Αίμα τών ζώων-τό (Le sang des bêtes), Ζ. Φρανζ .....	.7/106
'Αίτη, ο δρόμος της έλευθερίας (Haiti, Le chemin de la liberté) .....	.7/15
'Ακατάθλητο Μεξικό-τό (Reed, Mexico insurgente), Π. Λεντύκ .....	.9-10/204
'Αλεθεαράν, Άνδρ. Θωμόπουλος .....	.7/40, 9-10/205
'Άλεξης Ζορμάτς (Zorba the greek), Μ. Κακογιάννης .....	.6/92
'Αληθινός Φασισμός-ό, Μιχ. Ρόμ .....	.6/90, 9/2
'Αλήτες τής ζωής (Beggars of life), Γ. Γουέλμαν .....	.8/11
'Αλλη Σκηνή-ή, Μιχ. Δημόπουλος .....	.7/51
'Άλλο γράμμα-τό, Λάμπτ. Λιαρόπουλος .....	.9-10/11, 11/4-23
'Άλλονζανφάν (Allonsanfan), Ταϊβάνι .....	
'Άλλος Φρανσίσκο-ό, Σέρτζιο Ζιράλ .....	.2-3/104, 8/107, 9-10/204
'Άλλγιστοι-οί (Bite the bullet), Ρ. Μπρούκς .....	.7/21
'Άμαρκόρ (Amarcord), Φ. Φελλίνι .....	.2-3/102, 6/92
'Αναυνήσεις από τό μέλλον (Chariot of the gods) .....	.6/92
'Ανθρώπος απ' τή Γαλλία/Νο 2-ό (French connection -Νο 2), Τζ. Φρανκενχάιμερ .....	.9-10/203
'Άνθρωπος ζέρπι .....	.7/21
'Άλγιστοι-οί (Bite the bullet), Ρ. Μπρούκς .....	.9-10/204
'Άμαρκόρ (Amarcord), Φ. Φελλίνι .....	.2-3/102, 6/92
'Αναυνήσεις από τό μέλλον (Chariot of the gods) .....	.6/92
'Ανθρώπος απ' τή Γαλλία/Νο 2-ό (French connection -Νο 2), Τζ. Φρανκενχάιμερ .....	.9-10/203
'Άνθρωπος ζέρπι .....	.6/92
'Άνθρωπος που δεν είναι πουλί-ό, Ντ. Μακαδένιεφ .....	.6/92
'Άνθρωπος μέ τήν κιν/κή μηχανή, ο Ντζ. Βερτάρ .....	.6/24
'Άνθρωπος μέ τό χρυσό πιστόλι-ό (The man with the golden guan), Γκ. Χάμιλτον .....	.6/92
'Άνθρωπος που θά γινόταν βασιλίς-ό (The man who would be king), Τζών Χιούστον .....	.9-10/155, 207
'Άνθρωπος τού πραίνου-ό, Αντρέ Μούνκ .....	.6/92
'Άνθρωπος χωρίς πρόσωπο-ό (L' Homme sans visage), Φρανζ .....	.6/92, 7/108
'Άνταλεν 31 (Adalen 31), Μη. Βίντεμπεργκ .....	.6/92
'Άντεργατικό νομοσχέδιο-ό, Μ. Παπαλιού .....	.9-10/11
'Άντελα Νταϊλής, τό πορτράιτο μάτ σπαναστάτριας (Angel, Portrait of a revolutionary), Γ. Ντέ Λύαρ .....	.6/92
'Άντιο Αννα (Addio Anna), "Υδ-Άντρε Ντελμπάτ .....	.5/17
'Άντριον ντάς Μόρτες (Antonio das Mortes), Γκ. Ρόσα .....	.9-10/208
'Άρορατη άκτινα-ή (The invisible ray), Λ. Χίλιερ .....	.9-10/56
'Άρορατος άνθρωπος-ό (The invisible man), Τζ. Γουέλη .....	.9-10/53
'Αουτ ουάν-Φάντασμα (Out 1 – Spectre), Ζάκ Ριβέ .....	.1/33, 4/9 και 42
'Απαλλοτρίωση (L' Expropriacion), Ραούλ Ρουί .....	.1/36
'Απεργία-ή, Α' ιζενστάιν .....	.6/32
'Απόπειρα γιά κοινωνιολογική έρευνα στήν Ελλάδα, Ν. Ζερβός .....	.2-3/85
'Απορρόφηση στά 257-ή, Δημ. Βαφέας .....	.5/12
'Αποχαιρετισμός στά όπλα (A farewell to arms), Φρ. Μπορζέγκι .....	.7/10
'Αριστοκράτες-οί, Α. Μιχαλκώφ-Κοντασάδηκι .....	.9-10/206
'Αριστοκρατία τού έγκληματος-ή (The killer elite), Πέκκινα .....	.9-10/208
'Αρωμα γυναίκας (Profumo di donna), Ντίνο Ρίζι .....	.9-10/204
'Ασπρος, ο μαύρος, ο κίτρινος-ό (The samourai), Κόρμπούτσι .....	.9-10/206

Αστυνόμος-δ (Un flic), Ζάν-Πιέρ Μελβίλ	6/92
Ατίθασα παιδά του δρόμου (Wild boys of the road), Γ. Γουέλμαν	8/11
Αττίλα, Κική Λαζόγκα	11/4-23
Αττίλας, Μ. Κακογιάννης	6/92
Αύτοί πού έχασαν τό Θεό (Strange cargo), Δρ. Μπορέζικη	7/11
Αύτοκρατορία των αισθήσεων-ή (L' Empire des sens), Ν. "Οσμα	9-10/16
Αύτος που ήξερε ό Μόργκαν (Ce que savait Morgan), Λύκ Μπερρώ	5/12
Α' Φήμηση της Αντιγόνης-ή, Θαν. Νέτας	2-3/85

## Δ

B	
Βαθμοῦ ἀπροσδιορίστου, Βασιλόπουλος	
-Κομπούδηρα	7/47
Βασανιστήρια στη Βραζιλία (Report on Torture), Σ. Λαντάου	6/93
Βενετανικό νομός της στήν Έρημο Καλκούτα-τό (Son nom de Venise dans Calcutta Desert), Μαργκ. Ντιράς	9-10/19
Βιαίοι, βρύσικοι καὶ κακοί, Ἐπτορε Σκόλα	9-10/22
Βιασμός στήν πρώτη σελίδα (Sbatti il mostro in prima pagina), Μ. Μπελλόκιο	2-3/106, 6/92
Βιο-γραφία, Θαν. Ρεντζής	8/34, 9-10/208
Βόλτε, ἡ ζωή καὶ ἡ δράση ἐνός ἀναρχικοῦ (Wolz, Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten), Γκούντερ Ράις	5/6
Βομβαρδιστής πιλότος (Der Bomberpilot), Βέρνερ Σρέτερ	5/47
Βοσκοί-οι (Les pâtres du désordre), Σ. Παπατάκης	8/50, 9-10/207
Βρυκόλακας νυχτερίδα-ό (The vampire bat), Φρ. Στέγελ	9-10/54
Βρυκήμος τῆς τίγρης-ό, Σάκο Ζαρουτάνο	7/22
Βρύσικη πόλη (Fat city), Τζών Χιούστον	6/93

Γ	
Γάζωρος Σερρών,	
Χατζόπουλος-ή, Ηλιόπουλος	1/4, 2-3/64, 6/93
Γελεκάκι-τό, Ἱρις Ζαχανιδή	11/4-23
Γενική Γραμμή-ή, Σ. Μ. Αἰγενοτάνι	11/68, 9-10/206
Γεράκι τῆς Μάλτας-τό, Τέών Χιούστον	9-10/155
Γῆ τῆς ἐπαγγελας-ή, Ἀντρέι Βάιντα	7/20
Γῆ τῆς ἐπαγγελας-ή (La tierra promedida), Μ. Λιττίν 1/36	
Γῆ χωρὶς ψυχή (Las Hurdes), Α. Μπουνιούλε	7/83, 9-10/203
Γάι τούς Παλαιστίνους μά 'Ισαρηλίτισσα μαρτυρά (Pour les palestiniens, une israélienne témoigne)	7/15
Γίδη μου ὁ Στέφανος-ό, Μ. Ρεταίλας	1/3,
Γκέττο τῆς Βαρσοβίας-τό (Le temps du ghetto), Φρ. Ροοσιφ	9-10/203
Γλòρια Μούντι (Gloria Mundi), Ν. Παπατάκης	8/60
Γκουέρνικα (Guernica), Ἀλαΐν Ρενάι	9-10/203
Γκρίζια κήποι, Ντ. Μέλις	9-10/23
Γονειάτη τῆς άμαρτιας-ή (Gruppo di famiglia in un interno), Λ. Βισκόντι	9-10/100 και 203
Γουλλάδος Σπρίνγκες (Willow Springs), Βέρνερ Σρέτερ	5/47
Γουρουνίσια χρόνια-τά (In the year of the pig), ΝΤ' Αντόνιος	1/45, 6/93
Γράμμα στό Ναζίμ Χικμέτ, Κ. Αριστόπουλος	11/4-23
Γυναικείς δλῶν (Other men's women), Γ. Γουέλμαν	8/11

Δαιμονιαμένες-οι (The Devils), Κέν Ράσσελ	.6/87 και 93
Δαιμονιαμένη-ή, Ντ. Δαδήρας	1/3
Δάχτυλα μέσα στά γρανάζια-τά (Les doigts dans l' engrenage), Αλγερίνικη	7/15
Δέκα δολοφόνοι γιά τά ντετεκτιβ Μάρλου (Farewell my loveley), Ντί Ρίτσαρντς	9-10/207
Δεκατήμερο-τό (Il decamerone), Παζόλινι	8/81 και 96
Δεν ύπάρχει καπνός χωρὶς φωτιά, Καγιάτ	1/25
Δημόσιος ἔχθρος (Public enemy), Γ. Γουέλμαν	8/11
Διαβατικά πουλιά (A man's castle), Φρ. Μπορέζικη	7/10
Διαβολική κούκλα-ή (The devil doll), Τ. Μπράουνινγκ	9-10/57
Διαδικασία-ή, Δήμας Θέος	9-10/12, 11/4-23
Δι' ἀστάντον ἀφορμήν,	
Τάσος Ψαρράς	1/4, 2-3/74, 5/28, 6/93
Διεθερμένη δημοκρατία (Le fievre monte a el pao), Μπουνιούλε	6/93
Δίκη τῶν δικαιοτάν-ή, Π. Γλυκοφύρδης	1/5, 2-3/26, 6/93
Δίκη τῶν Ρόζενμπεργκ-ή (The unquiet death of Julius and Ethel Rosenberg), Αλάθ. Γκολντοτάνι	9-10/208
Δοκιμή-ή, Ζύλ Ντασάεν	1/35, 4/22, 6/93
Δοκίμιο 1/4, Ν. Γραμματικούλος	2-3/90
Δόκτωρ Χ (Dr. X), Μάικλ Κέρτι	9-10/49
Δόκτωρ Τζέκιλ Μάιστερ Χάντυ (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), Μαύριουλαν	9-10/48
Δολοφονία τοῦ Φρέντ Χάμπτον-ή (The murder of Fred Hampton), Μάκ Γκρέν	9-10/208
Δολοφονίες δακεκριμένων (Cadaveri Eccelleni), Ρόζι	9-10/19, 12/0
Δόν Κικώπης, Γκρ. Κόζιντσεφ	9-10/205
Δράκοι-οι, Κ. Αριστόπουλος	2-3/93
Δράκουλας (Dracula), Τ. Μπράουνινγκ	9-10/42
Δράκουλας, δρχων τοῦ σκότους (Dracula, Prince of darkness), Τέρενς Φίσερ	9-10/66
Δράκουλας θυγήκε από τὸν τάφο του-ό (Dracula has risen from the grave), Φρ. Φράναϊς	9-10/67
Δράκουλας δύψειλ γιά αἷμα παρθένας ... καὶ πεθάνει διψαμένος-ό (Blood for Dracula), Π. Μόρσειους	9-10/208
Δράκουλας, ὁ θρυκόλακας τῶν Καρπαθίων (Horror of Dracula), Τ. Φίσερ	9-10/61 και 75
Δύο ψφεις τοῦ νομίσματος-οι (Les deux côtés de la médaille), Γκύ Λά Κοτέ	8/22
Δυάδ-τρια πράγματα, Γιάννης Σμαραγδής	2-3/91

## Ε

Έθδομος ούρανός (Seventh heaven), Φρ. Μπορέζικη	7/10
Έγκλημα ἀγάπης (Delitto d' amore), Λ. Κορεντίνι	9-10/186 και 203
Έγκλημα στο Ορίδι Εξηρές (Murder on the Orient Express), Σιντ. Λιούμετ	6/94
Έγκληματα τῆς όδου Μόργκ-τά (Murders in the rue Morgue), Ρ. Φόλρι	9-10/46
Έδω ἀρχίζει το Λαρζάκ (Ici commence le Larzac), ομαδική...	8/22
Έδω καὶ Άλλοι (Ici et Ailleurs), Ζάν-Λικ Γκοντάρ	8/22
Έθνικο απελευθερωτικός ἀγώνας τῆς Ναμίβιας (La lutte de libération de Namibie)	7/14
Ειδικό δικαστήριο (Section Spéciale), Κ. Γαρδάς	9-10/206
Ειδικούτερες Ιούλιος 1974, Λ. Χαρωνίτης 7/114, 9-10/203	
Εἶμαι περιέργη-μπλέ (Jag är Nyfiken-blå), Β. Σιέμαν	9-10/203
Εἶμαι περιέργη-κίτρινη (Jag är Nyfiken), Β. Σιέμαν	8/93
Είρηνοποιός-ό (Love and death), Γούντυ "Άλλεν	9-10/206
Εκδίκηση τῆς Μυλαΐδης-ή (The four musketeers),	

Π.Λέστερ	9-10/203
'Εκδίκηση του Δράκουλα-ή (The brides of Dracula),	
Τ. Φίσερ	9-10/67
'Έκδρομη στήν έξοχη (Partie de campagne),	
Ζάν Ρενουάρ	9-10/203
'Έκσταση (Mahler), Κέν Ράσσελ	9-10/208
'Έκτελεστής τῆς νύχτας-ό (Death Wish), Μ. Γουίνερ 6/93	
'Ελλάς 'Ελλήνων Χριστιανών, Κ. Χρονόπουλος	2-3/92
'Έλληνες λαϊκοί ψυγράφοι, Γ. Διζικρίκης	2-3/83
'Έλληνικη κοινότητα Χαιδεύθεργου,	
Λ. Ανθόπουλος	11/4-23
'Ελιά-ή (L' Olivier), θμάδα Βενέσεν	8/22
'Έμψυκρεδες (Transplantés), Πέρσι Μάττας	8/22
'Έμμανουέλλα (Emmanuelle), Ζ. Τζακίν	6/46 και 93
'Ένα δάστερι γεννιέται (A star is born), Γ. Γουέλμαν	8/12
'Ένα κορίτσι της έποχής μας (Family life),	
Κ. Λόουτς	9-10/172
'Ένα μοναδικό κορίτσι (Une fille unique),	
Φίλ. Ναούμ	9-10/23
'Έναντι στή λογική καὶ γιὰ τὴ δύναμη (Contra la razón y por la fuerza)	1/36, 5/12
'Ένας υπέροχος κατάσκοπος (Le magnifique),	
Ντέ Μπροκά	6/93
'Ένας κάποιος Σίσιφος, Δημ. Γαλανάκης	2-3/87
'Ένας νομοταγής πολίτης, Ερρ. Θαλάσσινος	1/3
'Ένα ώραιο κορίτσι ασάν καὶ μένα (Une belle fille comme moi), Φρ. Τρυφφώ	6/93
'Ένα Μυτήληνη Μ. Εύστρατιάδης	2-3/90
'Έντεκα υπέροχα καθάρματα (The mean Machine),	
Ρ. Ολντρίτς	6/93
'Ένωντας τοῦ Πατρός (Al nome del Padre),	
Μ. Μπελάκιο	1/29, 2-3/106, 9-10/207
'Ένω ἡ ζωὴ διαβαίνει (Little man what now?),	
Φρ. Μπορζένικι	7/10
'Έξεγερη στής φυλακές 'Αττικά (Attica),	
Σ. Φάρετον	4/9, 6/94
'Έξορκιστής-ό (The Exorcist), Γ. Φρήντκιν	6/93
'Έπτρες τοῦ Σούγκαρλαντ-ό (The Sugarland express),	
Σ. Στίλπτερηκ	6/93
'Έπαγγέλμα: Ρεπόρτερ (Profession: Reporter),	
'Αντονίονι	6/8 και 94, 8/38, 9-10/195
'Έπτων στά θελούδα (Living on velvet),	
Φρ. Μπορζένικι	7/11
'Έπειούδιο στό 'Οξμπου (The Oxbow incident),	
Γ. Γουέλμαν	8/12
'Έπελση τὴν αὐγή (Fort Apache), Τζών Φόρντ	9-10/154
'Έπιθεωρητής Χάρπερ-ό (The drowning pool),	
Άλ. Τανέρ	1/29
'Έπιστροφή τοῦ 'Οδύσσεα-ή (Le retour d' Ulysse), Λουΐ Σεγκέν	5/14
'Έπιστροφή τοῦ Ρόζ, Πάνθρα-ή (The return of the Pink Panther), Μητλ. "Εντουαρντς	9-10/204
'Έπιχερηση Μαύρος Σεπτέμβρης (Rosebud),	
Πρέμυνκερ	9-10/205
'Έποχακος ἐργάτης-ό (Le Saisonner),	
Άλδ. Μπιτζάρι	1/29
'Έπτη αινίγματα γιά τὸ ντέκτιθ Χάρρου (Night moves),	
Άρ. Πέν	9-10/205
'Έργατικη τάξη πάνε στὸν παράδεισο-ή, "Ελιο Πέτρι	1/65
'Έτος τῆς γυναικάς-το (Year of the woman),	
Σ. Χόχλιαν	1/32
'Έτυμηγορία-ή (Le verdict), Καγιάτ	6/93
Εύτυχια, Μεντβέντκιν	9-10/203
Έπτυχιαμένη οικογένεια-ή (La famille heureuse),	
Π. Λεκόντ	5/12
Εύρυδικη, Ν. Νικολαΐδης	7/34

Z

Z, Κώστας Γαβράς ..... 4/17, 6/94  
 Ζάρια, πόκερ καὶ κάτι ἄλλο (California Split),

P. "Άλτμαν	6/94
Ζαρντόζ (Zardoz), Τζών Μπούρμαν	6/94
Ζυντέξ (Judex), Ζώρζ Φραζύ	7/103

H

'Ημέρωμα τῆς φωτιάς-τό, Ντ. Χραμπροβίτακι	6/91
'Η όλοι ἡ κανένας (Nessuno o tutti / Matti da Slegare), Μπελόκιο, Ἀγκόστη, Πετράλια, Ρούλι	9-10/173
'Ηρωες (Heroes), Φρέντ Μπέκερ	5/15
'Ησυχες μέρες στὸ Κλισή (Quiet days in Clichy), Γιόργκεν-Θόρσεν	9-10/205

Θ

Θανάσης στή χώρα τῆς αφαλιάρας-ό, Κατσουρίδης	
-Γλυκοφρύδης	9-10/12 καὶ 207
Θάνατος στή Βενετία (Morte a Venezia), Λ. Βιακόντι	9-10/100
Θάνατος τῆς Μαρία Μαλιμπράν-ό (Der tod der Maria Malibran), Βέρνερ Σέρτερ	5/48
Θέσ μου πάσο χαμηλή ἔπεσαι! (Mio Dio, come sono caduta in basso!), Λ. Κομεντίνι	9-10/186 καὶ 207
Θέλουμε τοὺς κολονέλους (Vogliamo i collonelli), Μονιτσέλι	6/94
Θέμα διαδικασίας (Point of order), 'Εμίλ ντ' Αντόνιο 1/45	
Θέωρημα (Τοερέμα), Παζόλινι	4/64, 6/94, 8/93
Θηλαρρός της Σιέρρα Μάντρε-ό, Τζών Χιούστον 9-10/155	
Θίασος-ό, Θ. Ἀγγελόπουλος 1/86, 6/10, 7/51, 8/24, 9-10/203	
Θρύλοι τοῦ Καντέρμπουρι (Canterbury tales), Παζόλινι	8/81 καὶ 96
Θύελλα στήν 'Ασία, Πουντόβικιν	9-10/207
Θυμωρός τῆς νύχτας-ό (Il portiere di notte), Λ. Καθάνι	6/94
Θυρητό Ποτέμκιν, 'Αίζενστάιν	4/73, 5/57

I

'Ιάβα ὁ Τρομερός, Σ. Μ. 'Αιζενστάιν	5/63, 6/99
Ισπανία (Spanien), Πήτερ Νέστελ	1/28
Ιστορία γράφεται τῇ νύχτα-ή (History is made at night), Φρ. Μπορζένικι	7/11
Ιστορία τῆς Αντέλ Ούγκω-ή (L' Histoire d' Adèle H.), Φρ. Τρυφφώ	9-10/193 καὶ 207
Ιστορία τοῦ φαντάρου Τζό-ή (The story of G. I. Joe), Γ. Γουέλμαν	8/12
Ιφιγένεια ἐν Αύλιδι, Μ. Κακογιάννης	9-10/13

K

Καθάλα, Νοέμβρης 1974, Μαρία Κομηνοῦ	7/48
Καθένας γιὰ τὸν ἑαυτὸν καὶ ὁ Θεός ἐναντίον ὥλων (Jeder für sich und Gott gegen alle), Βέρνερ Σέρτζογκ	9-10/206
Κάθετο χίλια, χίλια χρόνια (Every thousand, thousand years), Ρ. 'Αλσούχιερ	5/16
Καθηγητής 'Αννιβάς-ό, Ζόλταν Φάμπρι	6/90
Καθρέφτης-ό, 'Αντρέι Ταρκόφσκι	7/23
Καλογέρη πήρως, Σ. Βαρσαμίδης	2-3/90
Καλογρήδα πήρως, Ζάκ Ριθέτ	4/42
Καμουράσκα (Kamuraska), Κλώντ Ζυτρά	6/72 καὶ 94
Καραγκιόζης, Έλένη Βουδούρη	7/42
Καραμπινιέροι-οι (Les carabiniers), Ζάν-Λύκ Γκοντάρ	6/40 καὶ 94

Καρδιά τής μάνας-ή, Μάρκ Ντόνσκοι .....	.6/94
Καρδίες και πνεύμα (Hearts and minds), Πάτερ Νταΐνης .....	9-10/205
Κάστρο της άγνωστης-τό (Il castillo de la pureza), Αρτ. Ριπόταν .....	9-10/205
Κατακέφαλα στον τοίχο (La tête contre les murs), Ζ. Φρανζύ .....	7/107
Κατάληψη τού δρους Τήρης με τέχνασμα, Κινέζικη .....	2-3/100
Καταραμένα χρήματα (La maudite galette), Ντ. Άρκαν .....	6/70 καὶ 94
Κατάσταση πολιορκίας (Etat de siège), Κ. Γαβράς .....	2-3/99, 6/94
Κελλί Ο-τό, Γιάννης Σμαραγδής .....	.8/32
Κήπος (Yard), Αντρ. Λάγκ-Τζ. Όρενλιχερ .....	.4/10
Κίεριον, Δήμος Θέος .....	1/6, 2-3/34, 6/94
Κίνα (Chung Kuo), Μ. Αντονίονι .....	.8/38
Κίνγκ-Κόνγκ (King-Kong), Σέντοσακ-Κούπερ .....	9-10/26 καὶ 52
Κινέζος στό Παρίσι-οι (Les chinois à Paris), Ζάν Γιάν .....	6/94
Κινηματογραφιστής-ό (The cameraman), Μπάστερ Κήτον .....	9-10/205
Κίτρινος ούρωνας (Yellow sky), Γ. Γουέλμαν .....	.8/13
Κλειστό παράθυρο, Έρμι, Βελλόπουλος .....	9-10/13
Κληρονομιά-ή, Μωχάμεντ Μπουαμάρι .....	.7/21
Κόκκινη σωπή 1950, Βασ. Μπουντούρης .....	.7/47
Κόκκινι γύμαι, Κλών Σαμπρόλ .....	.1/24
Κόκκινο μήλο-τό, Τ. Όκεφέρ .....	.7/19
Κόκκινο τραίνο (Train rouge), Πάτερ Άμμαν .....	.5/17
Κολασμένος καλόγερος-ό (Le moine), Αδωνίς Κύρου .....	.6/79
Κοράκι-τό (The raven), Λ. Φρηντάλοντερ .....	9-10/55
Κόρη του Δράκουλα-ή (Dracula's Daughter), Λαμπ. Χίλιερ .....	9-10/56
Κουπεπέ, Λάκης Κιρλίδης .....	2-3/90
Κουριότιο πορτοκάλι-τό (Clockwork Orange), Στ. Κιούμπρικ .....	.6/94
Κρέπν τέ σιν, Μ. Γαβάλα .....	11/4-23
Κράιζο Σαββατοκύριακο (Le temps d'une chasse), Μάνκιετις .....	9-10/208
Κύκλος-ό (The Circle), Φρ. Μπορζένγκι .....	.7/9
Κυνήγι τού λιονταριού μέ τόξο-τό (La chasse au lion à l'arc), Ζάν Ρούσ .....	9-10/109 καὶ 204
Κύπρος, η δλλη πραγματικότητα, Κίττου-Παπαδημητράκης .....	6/16, 9-10/11, 11/4-23
Κύριος Βερντού-ό (Monsieur Verdoux), Τσάρλου Τσάπλιν .....	9-10/208

Λ

Άλθος-τό (La faille), Π. Φλάισμαν .....	9-10/206
Απομοιό-τό, Άλεξης Δάρρας .....	2-3/89
Αένιν στήγη Πολωνία-ό, Γιούτεβιτς .....	.6/95
Αένιν τόν Οχτώβρη-ό, Μιχ. Ρόμ .....	.6/89 καὶ 94
Αένιν το 1918-ό, Μιχ. Ρόμ .....	.6/89 καὶ 94
Αέννυ ο Θρωμόστομος (Lenny), Μπόμη Φός .....	8/100, 9-10/205
Αευκό ζόμπι-τό (White zombie), Βικτ. Χάλπεριν .....	9-10/49
Αευκό πραέκοπτημα (Der weisse Putsch), Χανόφσκι-Σόιμαν .....	9-10/203
Αίθιος, Γ. Καλογιάννης .....	.11/4-23
Αικάνθωρωπος τού Λονδίνου-ό (The werewolf of London), Στ. Γουώκερ .....	9-10/55
Αιωνοσαμένο πρόβατο-τό (Le mouton enragé), Μ. Ντεβίλ .....	2-3/103, 6/95

Μ

Μ (για όλες τις ταινίες τού Φρίτς Λάνγκ θλ. αφιέρωμα No

11 καὶ 12)	
Μαγεμένος αύλος-ό (Trollflöjten), Ινγκμάρ Μπέργκμαν .....	.9-10/136 καὶ 206
Μαγιάκοφρι γελά-ό, Γιούτεβιτς-Κοράνοβιτς .....	.7/24
Μαγική πόλη (Magic city), Γ. Γουέλμαν .....	.8/12
Μάνη 36, Τ. Ζαρράς .....	9-10/10, 11/4-23
Μάλιστσουν (Milestone), Ρόμπερτ Κράμερ .....	8/22, 12/14
Μακριά απ' το Βιετνάμ (Loin du Vietnam), Μαρκέρ, Γκοντάρ Ε. κ.λ.π. .....	.6/95
Μακρινός κεραυνός (Ashani sanket), Σάτιατ Ραιν .....	.1/25
Μάνα-ή (Mat), Πουντόβκιν .....	.9-10/203
Μάνα-ή (Mat), Μάρκ Ντόνσκοι .....	.6/95
Μάνη, Σ. Μανιάτης .....	.7/42
Μανιφέστο-τό, Αντώνης Λεπενώτης .....	2-3/103, 9-10/204
Μανεκέν (Mannequin), Φρ. Μπορζένγκι .....	.7/11
Μαρκρίδια φών ο-ή (La marquise d' O), Ερικ Ρουέρ .....	.9-10/21, 12/89
Μαρτυρίες, Νίκος Καθουκίδης .....	.7/30, 9-10/204
Μάσκα τού δαιμονα-ή (La maschera del demonio), Μ. Μάτα .....	.6/66
Μάσκα τού Φου-Μαντσού-ή (The mask of the Fu Manchu), Τσάρλος Μπράμπιν .....	.9-10/52
Μαύρη γάτα-ή (The black cat), Έντ. Τζ. Ούλμερ .....	.9-10/54
Μαύρος Θεός και ο Ξανθός Διάδολος-ό, Γκλάουμπερ Ρόσα .....	.2-3/104
Μάχη τῆς Αλγερίας-ή (La Bataille d' Alger), Τζ. Ποντεκόρβο .....	.6/50 καὶ 95
Μάχη της Χιλής-ή (La Bataille du Chili), Π. Γκούσμαν .....	.7/16, 9-10/18
Μεγάλος Γκάμπο-ό, Τζέμης Κρούζ .....	.1/27
Μεγάλο φαγοπότι-τό (La grande bouffe), Μ. Φερέρι .....	.4/70, 6/95
Μεγαλύτερη δόξα (No greater glory), Φρ. Μπορζένγκι .....	.7/11
Μέγαρα, Μανιάτης-Τευμερέρόπουλος .....	1/22, 2-3/42, 6/94
Μέδενέα τού μάτια (BEKÓTOTT SZEMMEL), Αντρ. Κοδάτας .....	.9-10/205
Μέρες τού 36, Θ. Αγγελόπουλος .....	.1/33
Μέρκ (MERC), Μάρκ Όμπερχαουζεν .....	.4/9
Μεταχίμο, Μπενίστσης-Κανελλόπουλος .....	.11/4-23
Μεταμόρφωση τού όρχηγου τῆς άστυνομίας-ή (La métamorphose du chef de la police), Ελέδιο Σότο .....	.1/32
Μετανάστες, Δημ. Αντώνηπουλος .....	.11/4-23
Μετανάστες, Μαθίς Γιαμαλάκης .....	.5/13
Μετανάστες-οι (The Emigrants), Γιάν Τρόδ .....	.6/95
Μεταξινύχτας και μέρας (Über Nacht), Κάριν Τέμε .....	.1/27
Μετά σαράντα μέρες, Φίντα Λάππα .....	.2-3/90
Μή, Ν. Σιλέλης .....	.2-3/87
Μητρόπολεις, Κώστας Σφήκας .....	.7/38
Μία γυναίκα έξοιλογείται (A woman under the influence), Τζών Κασασέβετης .....	.9-10/208
Μίδι μισοτελειωμένη ιστορία (Ek adhuri kahani), Μιριάν Σέν .....	.1/31
Μίδι φαρά στο Χόλλιγουντ (That's entertainment), Τζ. Σκέλευ .....	.6/95
Μίκρος στρατιώτης-ό (Le petit soldat), Ζάν-Λούκ Γκοντάρ .....	.9-10/206
Μίληστη μου γιά έρωτα (Lo faro da padre), Αλ. Απαύοντα .....	.6/95
Μιστάπιους (Mistapishu), Αρτύρ Λαμπότ .....	.4/10
Μνήμη, Γκριγκόρι Τσουχράι .....	.6/95
Μνηστή τού Φρακνενστάιν-ή (The bride of Frankenstein), Τζ. Γουέλη .....	.9-10/54
Μοναδά στήγη ποίηση τού Ζάκ Πρεθέρ-ή, Μιχ. Παπανικολάου .....	.7/47
Μοναστρά, Γκαΐη Αγγελή .....	.11/4-23
Μοντέλο-τό, Κώστας Σφήκας .....	.1/7, 2-3/54, 6/95
Μούμια-ή (The Mummys), Κάρο Φρόουντ .....	.9-10/46
Μπαλκόνι-τό (The Balcon), Τζόζεφ Στρίκ .....	.9-10/206
Μπάρρου Λίντον (Barry Lyndon), Στάνλευ Κιούμπρικ .....	.7/129

Μπάστερ Κήτον καυμπόϋ-ό (Go west), Μπ. Κήτον	9-10/206
Μπέρκλεύ τό άπογευμα, Δεσπ. Καρβελά	11/22
Μπλουζί με σφιγμένα τα δόντια (Les blues entre les dents), Ροβ. Μανθούλης	9-10/206
Μπορσαλίνο και Σία (Borsalino et Co), Ζάκ Ντεράι	6/95
Μπούφαλο Μπιλ (Buffalo Bill), Γ. Γουέλμαν	8/12
Μπότες, παρούνια και καυτές σέλλες (Blazing saddles), Μέλ Μπρούκς	6/95
Μπριτάνικ, δ στόχος του έκβιαστη (Jugernaut), Ρ. Λέστερ	6/95
Μυστική όργανωση Γιακούζα (The Yakuza), Σίντν. Πόλλας	9-10/205
Μυστήριο του κέρινου μουσείου-τό (Mystery of the wax museum), Μάικλ Κέρτις	9-10/53

## N

Νά θλέπεις μέ τά μάτια τών δλλων-τό (The act of seeing with one's own eyes), Στάν Μπράκεντζ,	4/9
Νάσθιλ, ή πόλη τών έκπληξεων (Nashville), Ρ. "Άλτιαν	9-10/190κ204
Νεκρός πού περπατά-ό (The walking dead), Μάικλ Κέρτις	9-10/57
Νέος Παρθενώνας-ό, δύμάδα τών 4...6/20, 7/30, 9-10/204	
Νησί των χαμένων ψυχών-τό (The island of lost souls), Έρλ Κέντον	9-10/48
Νικόλας, Δημ. Βέρνικος	11/4-23
Νομάδεσ-οι (Les Nomades), Σ. 'Άλι Μαζίρ	9-10/19
Νονός-μέρος II-ό (The Godfather, part II), Φ. Φόρντ Κόπολα	7/119, 9-10/204
Νούρπτζια (Neurastenia), Βέρνερ Σρέτερ	5/43
Ντάντυ (Daddy), Πήτερ Χουάιτχεντ	2-3/119
Νύφη από τη Σουδία (Zandy's bride), Γιάν Τρόλ	9-10/208
Νύχτες, Γ. Κατακουζνός	11/4-23
Νώε, Ντάνιελ Μπουρλᾶς	2-3/103

## Ξ

Ξύπηνημα τῆς ἀνοιξης-τό, Γιάννης Γρίβας	2-3/87
---	--------

## O

Οικογενειακή συνωμοσία (Family plot), Χίτακος	8/9, 12/59
Όλα για πούλημα (Wszystko na sprzedaz), Αντρέι Βάιντα.	9-10/206
Όλα τ' άγνοια λέγοντα Πατρίκ (Tours les garçons s' appellent Patrick), Ζάν-Άνικ Γκοντάρ	9-10/203
Όμολογια-ή (L' Aveu), Κ. Γαθράς	9-10/206
Όπερα, Ανδρ. Βελισσαρόπουλος	11/4-23
Όργια τοῦ βαρύνου Φράνκενσταϊν-τά (Frankenstein), Π. Μόρισονεύ	9-10/208
Όταν οι πάρια θυγήκαν στή στεριά,	
Μ. Κακογιάννης	9-10/205
Ούταλα (Dersu Uzala), Α'Κιρά Κουροσάθ	7/25, 9-10/207

## P

Παιδιά τῆς Κυθέρωνησης-τά (Les enfants du gouvernement), Κλώντ Λεφέθρ	5/14
Παιχνίδια τῆς νύχτας (Nattlek), Μ. Ζέττερλινγκ	6/96
Παιχνίδι με τή φωτιά-τό (Le Jeu avec le feu), -	
Ρόμπ-Γκριγιέ	9-10/206
Πακέτο-τό, Θαν. Ρακιντζής	2-3/89
Πακουασίπου (Pakuashipu), Αρτύρ Λαμότ	4/10

Παππούς μου-ό, Νίκος Άλευρας	2-3/84
Παράδεισος τῆς Κασίμα-ό (Kashima Paradise), Ντεβάρ/Λε Μασόν	7/14 και 120, 9-10/203
Παράδεινη κυρία (Funny Lady), Ξέρμπετρ Ρός	9-10/204
Παρίσι μάς άνήκει-τό (Paris nous appartient), Ζάκ Ριβέτ	4/42
Παρασκευή μέ Δευτέρα, Βασ. Βαρέας	7/49
Παρασκευή ίσρα 9, Γ. Πανουσόπουλος	2-3/87
Πασαρέλα, Λ. Μπίγας	2-3/87
Πασκάλ Ντουάρτε (Pascuale Duarte), Ρικ. Φράνκο	9-10/24
Πειραματικό Γκέττο (Ghetto Experimental), Καρέ/Σμέντ	5/15
Πεταλούδας-ό (Papillon), Φρ. Σάφνερ	6/95
Πιό έπικινδυνο παιχνίδι-τό (The most dangerous game), Σέντακ/Πίτσελ	9-10/50
Πιό πονηρός άδελφος του Σέρλοκ Χόλμς-ό (The adventures of Sherlock Holmes smarter brother), Τζ. Γουάιλντερ	9-10/206
Πίστη τῆς μάνας-ή Μάρκ Ντόνσκαι	6/96
Πίστομα, Πάνος Κοκκινόπουλος	7/51
Πίγιν καδρο, Λ. Παπαδάκης	11/4-23
Πολεμόντα, Δημ. Μαυρίκιος	7/42
Πολεμώντας γιά τη ζωή μας (Fighting for our lives), ομαδική	7/15
Πόλη τοῦ ήλιου (Città del sole), Τζ. Άμελιο	5/16
Πολιτικός Εξόριστος (La villeggiatura), Μάρκο Λέτο	1/30
Πορτογαλική άνοιξη (Portuguese Spring), Σ. Κάτινς	9-10/205
Πόρτο-Ρίκο (Puerto Rico), Κουβανέζικο Κίν. Ινστιτ.	7/14
Πορτραΐτο τοῦ Ίασμαν-τό (Portrait of Jason), Σιρλ. Κλάρκ.	9-10/208
Ποτάμι-τό (The River), Φρ. Μπορζέγκι	7/10
Πουλιά-τά (The Birds), "Άλφ. Χίτσοκ	9-10/96
Πραξικόπημα-τό, Γιοσιάγκε Ισοίντα	1/57
Πρέδορος εξαφανίστηκε-ό (The President vanishes), Γουέλμαν	8/11
Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο, Κώστας Φέρης	7/36
Προμηθευτής-ό (The Connection), Σιρλ. Κλάρκ	6/86 και 96
Προξενιό τῆς Άννας-τό, Παντ. Βούλγαρης	5/28
Πρόσωπο μέ πρόσωπο, Ιγκυκ. Μπέργκμαν	9-10/21
Πρώτη σελίδα-ή (The front page), Μπ. Γουάιλντερ	6/81 και 95
Πρώτος χρόνος-ό (The first year), Φρ. Μπορζέγκι	7/9
Πρώτος χρόνος τοῦ Άλλιεντε-ό (La première année), Π. Γκούζμαν	6/95
Πτώση-ή (The Fall), Πήτερ Χουάιτχεντ	2-3/119
Πύργος τῆς κολάσεως-ό (The Towering inferno), Τζ. Γκίλερμιν	6/96

## P

Ρεβόλθερ (Revolver), Σέρτζιο Σολίμα	6/96
Ρεζάν Παντοβανί (Rejeanne Padovani), Ντενίς Αρκάν	6/70 και 96
Ρίζες τού τόπου μας, Ν. Μάτσας	6/96
Ριψοκίνδυνος-ό (Breakheart Pass), Τόμ Γκράις	9-10/207
Ρόζα Λουζεμπουργκ	5/6, 6/96
Ρόλλερμπωλ (Rollerball), Νόρμαν Τζούσιον	9-10/207
Ρομαντική Άγγλιδα-ή (The Romantic English Woman), Τζ. Λόουζιν	9-10/204
Ρομένη τοῦ Έλντοράντο (Robin Hood of Eldorado), Γουέλμαν	8/11
Ρωμαϊκή Αρχαιότητα	4/22
Ρόντο (Rondo), Ζον, Μπέρκοβιτς	11/92
Ρόξη Χάρτ (Roxy Heart), Γ. Γουέλμαν	8/12

Σαγόνια τοῦ καρχαρία-τά (Jaws), Στηθ. Σπήλαιμπεργκ	9-10/95 καὶ 205
Σαλβαντόρ Άλλιέντε: Μαρτυρία (Salvador Allende Pos-sens), Μ. Μπουλμπουλάν	4/10
Σαλο ἡ οἱ 120 μέρες τῶν Σοδόμων (Salo o le 120 Giornate di Sodome), Πιέρ-Πλόο Παζολίνι	8/97, 9-10/107
Σαλώνη (Salome), Καρμέλο Μπένε	2-3/107
Σάν Μίκελ εἰχε ἔναν πετεινό-ό,	
Πάολο/Βιττόριο Ταβιάνι	2-3/108
Σάρκα (Flesh), Πώλ Μόρισεϋ	6/77 καὶ 96
Σεισμός (Earthquake), Μ. Ρόμπον	6/96
Σελιν καὶ ἡ Ζυλί πάνε βαρκάδα-ή (Celine et Julie vont en bateau), Ζάκ Ριβέτ	9-10/18
Σέρπικο (Serpico), Σιντ. Λιούμετ	2-3/102, 6/96
Σὲ φυσικό μέγεθος (Grandeur nature), Α. Μπερλάνγκο	6/96
Σημάδι τοῦ βρυκόλακα-τό (The mark of Vampire), Τ. Μπράουνινγκ	9-10/56
Σημάδια τοῦ Δράκουλα-τά (Scars of Dracula), Ρ. Γουώρντ Μπέικερ	9-10/68
Σήμανε ἡ ώρα τῆς ἐλευθερίας (L' Heure de la libération a sonnée), Χένου Σρούρ	9-10/204
Σημασία ἔχει ν' ἀγαπάς (L' important c' est d' aimer), Α'ντρ. Ζουλάφοκ	9-10/204
Σκηνές ἀπέργιας στα Βαντέ (Scènes de grève en Vendée), άνδα Slon-Iskra	5/36
Σκηνές ἀπό ἓνα γάμο (Scenes from a marriage), Ινγκ. Μπέργκραν	9-10/136 καὶ 206
Σκιά τῶν ἄγγελων-ή (L' ombre des anges), Ντ. Σμίτ	9-10/18
Σκοτωμένο περιστέρι στὴν ὁδό Μπετόβεν (Dead pigeon on Beethoven str.), Σάμ. Φούλερ	6/96
Σκουπίδια (Trash), Πώλ Μόρισεϋ	6/78, 9-10/208
Σκυλιάσια μέρα (Dog day afternoon), Σιντ. Λιούμετ	9-10/207
Smile, Γ. Σιφιανός	2-3/87
Σουζόρωφ, Πουντόβκιν	9-10/205
Σουΐτ Μούΐτ, Ντ. Μακαδένγεφ	2-3/101
Σπίτι τοῦ τρόμου-τό (The old dark house), Τζ. Γουέλη	9-10/45
Σταβλίκο (Stavisky), Άκαιν Ρενάι	7/66, 9-10/204
Στά ἤχη τῆς γάτας (Track of the cat), Γ. Γουέλμαν	8/13
Στήη ἄκρη, Γιώργος Καρπιτσός	2-3/90
Στήν κόλαρη τῆς Σαγκάτης (Shanghai Gesture), Στέρνημπεργκ	9-10/161
Στήν ταβέρνα, Τάκης Παπαγιαννίδης	7/49
Στή φωλιά τοῦ κούκου (One flew over the cuckoo's nest), Μ. Φόρμαν	9-10/169 καὶ 208
Σπιγμότυπα ἀπὸ μάτι ἐκδρομή,	
Γιώργος Κόρρας	2-3/91 καὶ 94
Στίς δ τοῦ Ιούλη, Γ. Κάρασικ	6/96
Στοιχεῖο-τό (The Ghoul), Τ. Χ. Χάντερ	9-10/54
Στρατηγὸς Ἀμίν Ντάτα (General Amin Dada), Μπ. Σραϊτέρ	9-10/204
Στρατιώτες τοῦ χειμώνα (Winter soldier), ομαδική	9-10/208
Συμπτώσεις μάτι διαδρομής, Τ. Δαυλόπουλος	7/48
Σύν ἔνα πλήν ἔνα, Τοάκος/Φιλιππόγλου	2-3/90
Συνικιά: γῆ τῶν ἀγέλων (Angyalos Foldje), Γ. Ρέβετς	9-10/207
Συνομιλία-ή (The Conversation), Φ. Φ. Κοπόλα	6/96
Σύντομα θά τα ξαναπούμε ελπίζα (A bientôt, j' espère), άνδα Slon-Iskra	5/38
Σύντροφε φάντα, Μίκλος Γιάντο	6/96
Σφαίρες πού πέσαν τὴν αὐγὴ δέν ήταν οι τελευταίες-οι, Ανδρέας Δημήτρης	9-10/208
Σχιζοφρενῆς δολοφόνος μὲ τὸ πριόνι-ό (Texas Chainsaw massacre), Τόμη Χούπερ	9-10/208
Σώμα λαφαγιέτ (Lafayette escadrille), Γ. Γουέλμαν	8/13

Ταξίδια τοῦ Σάλλιθαν-τά, Πρέστον Στάρτζες ..... 6/95

Ταξίδις-ό (Taxi driver), Μ. Σκοτράξε ..... 11/102

Ταύρος καὶ τὸ ἄγαλμα-ό, Κ. Νάστος ..... 7/48

Τελευταίο ἀπόσπασμα-τό (The last detail), Χάλ. Αρμπι

6/96

Τελευταίοι σειρητοποιοι-οι (Die letzten Heimposamenten), Υθ Γερσάνι, 4/9

Τελευταίος σταθμός: Κρύπταιμπεργκ, Γ. Καριπίδης 7/50

Τεμπέλης-ό (Lazybones), Φρ. Μπορζέγκι 7/9

Τέρατα-τά (Freaks), Τ. Μπράουνινγκ 9-10/47

Τερμίτες, Ακης Ψαλίας 7/47

Τεσαράκοστή δευτέρα ὅδος (42nds street), Λ. Μπέκον 12/74

Τέζμπο 747 ἐν κινδύνῳ (Airport '75), Τζάκ Σμάιτ 6/97

Τί; (Che?), Ρομάν Πολάνσκι 6/82 καὶ 96

Τίποτα λέρο (Nothing sacre), Γ. Γουέλμαν 8/12

Τολμηρές λατορίες (Contes immoraux), Β. Μπορθόζκ 9-10/175 καὶ 204

Τόπιον (Tommy), Κέν Ράσσελ 9-10/203

Τοπίον ὀλέθρου, Σ. Βαρσαμίδης 7/47

Τούνελ τῆς ἐλευθερίας-τό, Β. Ζαλακιάδιτσους 2-3/100, 6/97

Τραγικό ήμεροδάγιο τοῦ Μηδέν τοῦ Τρελλού-τό (Tragic diary of zero the Fool), Μ. Μάρκον 4/10

Τραγούδι της φωτιᾶς-τά, Νίκος Κούνδουρος 4/22, 6/96

Τρεῖς μέρες τοῦ κόνδορος (Threedays of the condor), Σιντ. Πόλλας 9-10/207

Τρεῖς οματοφύλακες-οι (Three Musketeers), Ρ. Λέστερ 6/97

Τρελός ἔρωτας (L' amour fou), Ζάκ Ριβέτ 4/42

Τρελός ἔρωτας (Mad love), Κάρλ Φρόδοντ 9-10/56

Τρία τραγούδια γιὰ τὸ Λένιν (Tri pesni o Lenine), Τζ. Βερτώφ 8/102, 9-10/205

Τρόλλ: τό σέδ το ἐυλόγιος ὡς Θεός (Troll), Βιλ. Σιμέαν 9-10/207

Τρωδές (The Trojan women), Μ. Κακογιάννης 6/88,97

Τσινιατάουν (Chinatown), Ρόμαν Πολάνσκι 4/30, 6/97

Τσαρικόμι-μά τρωκή παράσταση, Μ. Εὐστρατίαδης 11/4-23

Τσαπάγιεφ, Βασίλιεφ 2-3/131

Τσέ, ὁ μεγάλος ἐπαναστάτης (Che), Ρ. Φλέισερ 6/97

Τυχερή κυρία (Lucky lady), Στάν. Ντόνεν 9-10/207

## Υ

Υιοθεσία, Μάρτα Μέτζαρος ..... 11/94

Ύμνοι, Μιρινάλ Σέν 7/22

Ϋπ' ἀριθμ. ἔνα ἔχδρος-ό (El enemigo principale).

Χ. Σανχίνες 1/36

Υπέροχος Ηγάποτης-ό (The great Gatsby), Τζ. Κλέπτον 6/80 καὶ 97

Υπναράς-ό (Sleeper), Γ. Άλλεν 6/97

Υπογράψει παρακαλ. 5/12

Άλμπρος Παπαδημητράκης 5/12

Υπόθεση Ματτέι (Il Caso Mattei).

Φραντσέσκο Ρόζι 1/65

Υπόπτος προδοσίας (Il Sospetto), Φρ. Μαζέλι 7/116, 9-10/203

## Φ

Φάντασμα τῆς ἐλευθερίας-τό (Le Fantôme de la liberté), Α. Μπουνιούελ 4/60, 6/97

Φεγγοδόλημα (The shining hour), Φρ. Μπορζέγκι 7/11

Φέρτε μου τὸ κεφάλι τοῦ Ἀλφρέντο Γκαρσία (Bring me the head of Alfredo Garcia), Σ. Πέκιντα 6/97

Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα (Taste the blood of Dra-

culia), Πήτερ Σάντου	9-10/68
Φίντελ (Fidel), Σ. Λαντάου	6/97
Φλάσμαν, ὁ μεγάλος τυχοδιώκτης (Royal Flash),	
Ρ. Λέστερ	9-10/205
Φλόγες πάνω ἀπ' τὸ Σαντιάγκο (II pleut sur Santiago), Έβλ. Στό	9-10/207
Φάνισσα-ῆ, Κώστας Φέρρης	1/5, 2-3/16, 9-10/206
Φρανκενστάϊ (Frankenstein), Τζ. Γουέλη	9-10/44
Φρανκεντάϊ καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως (Frankenstein and the monster from hell), Τέρενς Φίσερ	9-10/59, 203
Φρανκεντάϊ τζόνιορ (Young Frankenstein), Μέλ Μπρούκ	9-10/204
Φράση πού δέν τέλειωσε-ή,	
Ζόλταν Φάμπτη	7/20, 9-10/206
Φράσιοις καὶ αίμα (The strawberry statement), Στ. Χάνγκμαν	6/97
Φρίτς ὁ ποντρόγατος (Fritz the cat), Ρ. Μπάκα	4/68, 6/97
Φτερά (Wings), Γ. Γουέλμαν	8/10
Φυγάδες τοῦ Μιζούρι-οί (The Missouri Breaks), Αρθ. Πέν	11/97
Φυλλορροή (Listopad), Οτάρ Ιοσελιάνι	11/96
Φώς πού σθηνε-τό (The light that failed), Γ. Γουέλμαν	8/12

## X

Χάππο Νταΐτη, Παντελής Βούλγαρης	9-10/10, 11/4-23
Χιλή μέ δόπλα καὶ τραγούδια-ή,	6/97
Χιλή μετά τὸ πραξικόπημα-ή (Ich war, Ich bin, ich werde sein), Χαΐνφοσκι-Σόδιμαν	6/97, 7/16
Χίλια ἐννιακάσια (1900), Μπ. Μπερτολούσται	9-10/20, 12/0
Χίλιες καὶ μία νύχτες (Il fiore dell'i mille e una notte), Παζολίνι	6/73 καὶ 97
Χίλιες λέξεις (Mille mots), Μ. Μινγκρόνε	4/10
Χορός τῶν διεφθαρμένων-ό (Les valseuses), Μπ. Μπιλέ	
Χρονιά τῆς ἔκλειψης-ή, Γ. Κουντάρ	7/20
Χρονικό μας Κυριακῆς-τό, Τάκης Κανελλόπουλος	8/37
Χρονικό τῆς Άννας Μαγδαληνῆς Μπάχ-το,	
Ζάν-Μαρί Στρόμουπτη	12/40 καὶ 12/49
Χρυσοθήρες τοῦ 1933 (Goldiggers of '33), Μ. Λέ Ρόύ	12/75
Χρώματα τῆς Ἱερος-τά,	
Νίκος Παναγιωτόπουλος	1/7, 2-3/44, 6/97

## Ψ

Ψωμί, δουλειά, Μ. Παπαλιού	9-10/12
----------------------------	---------

## Ω

Ωρα τῶν Ὑψικάμινων-ή, Φ. Σολάνας	2-3/110
----------------------------------	---------

## ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος	
Συνέντευξη γιά τό Θίασο (θλ. «Συνεντεύξεις»)	
ΑΓΡΑΦΩΤΗΣ Δημοσθένης	
Ἐθνολογικός ἡ έθνογραφικός κιν/φος (Μάνη)	7/42
Οι μικροῦ μήκους ταινίες ('Η δλλή σκηνή)	7/51
Οι ταινίες καταστροφής ἡ ἡ καταστροφή τῆς λαϊκῆς μνήμης	9-10/88
Γύρω ἀπό τὴν τρέλα	9-10/169

ΑΙΓΑΙΝΣΤΑΤΙΝ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς	
'Η μή-ἀδιάφορη φύση (II-VII)	1/76, 2-3/130, 4/73, 5/56, 6/98, 7/122
ΑΛΜΠΕΡΑ Φρανσουά	
9ο Διεθνές Κιν/κό Φεστιβάλ Μόσχας	7/19
Κάννες 76: Along the great divide	9-10/15
Γάλ τῇ Γενικῇ Γραμμῇ-1 ('Αἰζενεντάν)	11/68
ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ Μικελάντζελο	
Ἄπο τὴν Κίνα στὸν Ρεπόρτερ (θλ. «Συνεντεύξεις»)	8/46
Γάλ τὸ πλάνο τῶν 7' (Ρεπόρτερ)	
ΑΠΠΡΑ Αντρίαν	
Γεωγραφία τοῦ Λαθύρινθου	4/51
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος	
«Περιθωρειακή» γοητεία ('Αλεδεβαράν)	7/40
Ἐθνολογικός ἡ έθνογραφικός κιν/φος (Πολεμόντα-Καραγιάκιδης)	7/45
Σημείο Ο (Τό Κελλί Ο)	8/32
Τὸ χρονικό τοῦ τέλους (Τὸ χρονικό μάς Κυριακῆς)	8/37
Λέννυ ὁ δρωμόστομος (Μητόπι Φός)	8/100
Ειδονεῖσι καὶ σχολία	9-10/7
Κομεντσίνι ἡ δρόμοι τοῦ φανταστικοῦ ('Έγκλημα ἀνάπης - Θεέ μου πόσο χαμηλά ἔπεσα)	9-10/186
Τὸ αἷμα πού παγώνει (Νάσθιλ)	9-10/190
Μπαλάντα τῆς Μοναδίας καὶ τῆς περιπλάνησης (Ρεπόρτερ)	9-10/195
Ἡ θρεφική ἥλικια τοῦ μουσικοῦ ἀποσπάσματος	11/5
Ο θάνατος τῶν ειδῶν	11/11
Περιπτώσεις μικροῦ μήκους	11/13
Τὸ πυροτέχνημα	11/14
Τὸ μνήμα πού πάει παντοῦ	11/16
Υπερφύια καὶ ἀδέειδα τοῦ ντοκυμανταίρ	11/21
Μπέρκλευ τὸ ἀδύσεμον	11/22
Τεχνική τῆς ἑδουσίας ἡ ἑδουσία τῆς τεχνικῆς	12/92
Ἄπλανη (καὶ ἄλλα) βλέμματα	12/3
ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Ανδρέας	
Ευρωπαϊκή συνάντηση τῶν Σχολῶν Κιν/φου στή Μπιεννάλε	12/8
ΒΕΡΤΛΩΦ Ντζίγκα	
Γάλ τὴν ταινία του ('Ο ἀνθρωπος μέ τὴν κινηματογραφική μηχανή)	6/26
'Ο ἀνθρωπος μέ τὴν κιν/κή μηχανή (σχέδιο σενάριου)	6/28
ΠΟΣΙΝΤΑ Γιοσιάγκε	
Αὐτοβιογραφία	1/55
Συνέντευξη (θλ. «Συνεντεύξεις»)	1/58
ΓΚΟΝΤΑΡ Ζάν-Λύκ	
Κατακέφαλα στὸν τοίχο (Φρανζύ)	7/107
ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗΣ Πάνος	
Συζήτηση γιά τή Δίκη τῶν Δικαστῶν (θλ. «Συνεντεύξεις»)	2-3/26
ΓΟΥΙΑΜΙΝΚΤΟΝ Μάικ	
Ταίνιασταύν (Πολάνκι)	4/30
ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Γρηγόρης	
Φεστιβαλικά 1974	2-3/113
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχάλης	
Μέγαρα (Μανιάτης-Τσεμπερόπουλος)	1/22
Βερολίνο: Φόρουμ Νέου Κιν/φου 73 καὶ 74	1/24
Πραξικόπημα (Γίσιντα)	1/62
Ζάκ Ριβέτ: Τό ἀφεντικό	4/39
Παρουσίαση τοῦ Λουΐ Σεγκέν	5/14
Διάφορα πρόσωπα τοῦ σούπερ-8	5/18
I.S.K.R.A. ἡ τὰ προθήματα τοῦ στρατευμένου Κιν/φου	5/34
Εισαγωγικό σημειώμα στά «Παπούτσια τοῦ Σάλλι-βαν»	6/54
Ἀπό τὴν κίνηση τῶν ἀγώνων στὸν ἀγώνιστικό κιν/φο (Νέος Παρεθνώνας - Αγώνες - Μαρτυρίες)	7/30
Ἀναζητώντας μία μέση λύση (Σταθίσκυ)	7/66
Εισαγωγή στὸν Ισπανικό κιν/φο	7/73
Νικόλας Ράιν: Είσαγωγή στή συνέντευξη	8/4
Κριτική ἡ γοητεία τοῦ θέαματος; (Βιο-γραφία)	8/34
Γιλμάζ Γκιουσέν: ἐνας Τούρκος κινηματογραφιστής-	
Γύρω ἀπό τὴν τρέλα	9-10/8

Σημεία άναφοράς στό Φεστιβάλ Καννών	76	9-10/14
Τέρεν Φίσερ: αύτός διαγωνιστής	9-10/70	
Εισαγωγή στό «Σάντ/Παζολίνι» του Μπάρτ	9-10/107	
Οι θυμαστές περιπέτειες τού κυνηγού εικόνων με την κάμερα (Ζάν Ρούζ)	9-10/107	
Τό νησί	11/5	
Η δοξασία και τό παράδειο	11/8	
Μπρεχτισμός.	11/9	
Εισαγωγή στό «Λάγκ/Μπρέχτ/Χόλυγουντ»	11/53	
Χορογραφία χωρού και ματιού	12/72	
Η 'Αλλη Άμερική (Ρ. Κράμερ)	12/14	
<b>ΚΑΒΑΓΙΑΣ Γιώργος</b>		
Ραπτό γιά τό Μοντέλο τού Κ. Σφήκα	2-3/61	
<b>ΚΑΝΑΣ Διονύσης</b>		
Γράμμα γιά τό θάνατο τού Παζολίνι	8/66	
<b>ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΗΣ Δημήτρης</b>		
Οι μικρού μήκους ταινίες (Τελευταίος σταθμός: Κρούταμπεργκ)	7/50	
<b>ΚΟΚΤΩ Ζάν</b>		
Τό αίμα τών Ζώων (Φρανζύ)	7/106	
<b>ΚΟΛΩΝΙΑΣ Μπάμπης</b>		
13 ταινίες μικρού μήκους έκτος συναγωνισμού	2-3/88	
'Ελλάς 'Έλληνων Χριστιανών (Κώστας Χρονόπουλος)	2-3/92	
Οι Δράκοι (Κώστας Αριστόπουλος)	2-3/93	
Οι ταινίες τού ζου Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσ/νίκης (μέσ συνεργασία Φρίντας Λιάπτα)	2-3/99	
Παρουσίαση τού Πήγαντ Χουάιτχεντ και τών ταινιών του 'Η Πτώχη και Ντάντατο	2-3/119	
Τέχνη, Ιστορία, πολιτική και «Αντίσταση»	4/16	
Θέωρημα (Παζολίνι)	4/64	
Ντενία 'Αρκάν: Είναι η πρώστη πού Καναδά	6/70	
Σάρκα (Πώλ Μόρισεϋ)	6/77	
'Ο καλαμένονς καλλιέργειος ('Αθωνί Κύρου)	6/79	
'Ο υπέροχος Γκάπτουν (Κλέιτον)	6/80	
'Ο προμηθευτής (Σίρλευ Κλάρκ)	6/86	
Τρωάδες (Μ. Κακογιάννης)	6/88	
Σκέψεις μέ άφορμη τό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	7/28	
Μιά παραστατική σκηνή (Προμηθέας σέ δεύτερο πρόσωπο)	7/36	
Οι μικρού μήκους ταινίες	7/47	
24 'Ιουλίου 1974 (Χαρωνίτης) - μέ τή συνεργασία Φρ. Λάππα	7/114	
Έβδομαδα Νέου Κιν/φου	8/18	
<b>ΚΟΥΚΚΙΟΣ Μανώλης</b>		
Τό φάντασμα τής Έλευθερίας (Μπουνιούέλ)	4/60	
'Η έλληνικότητα: ένας ιδεολογικό και αισθητικό πρόβλημα τού έλληνικού κιν/φου	5/24	
'Ο Λιασσός και ή ιστορία	8/24	
Κριτική ή γοητεία τού θεάματος; (Βιο-γραφία)	8/34	
Ειδήσεις και σχόλια	9-10/7	
Τό Τέρας και τό Ξόρκι	9-10/34	
'Ο κινηματογράφος τού έθνολόγου (Ζάν Ρούζ)	9-10/111	
Συνάντηση περιοδικών κουλτούρας	12/2	
<b>ΚΑΝΕ Πασκάλ</b>		
Σχετικά μέ δύο «προοδευτικές» ταινίες	1/65	
<b>ΚΡΗΤΙΚΟΣ Ζώδωρος</b>		
Τό φάντασμα τής έλευθερίας (Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης)	2-3/114	
<b>ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ Φώτος</b>		
'Η κρατική πολιτική στόν κιν/φο (I)	1/12	
'Ο θεασμός τού Φεστιβάλ Θεσ/νίκης (II)	2-3/7	
Ντζίγκα Βέρτωφ	6/24	
'Ο όγκωλιτος σπαύρος τού Ναζισμού (Λούτης Μπέκερ)	6/85	
'Ο Λένιν τόν Οχτώβρη - Ο Λένιν τό 1918 (Μιχαήλ Ρόμ)	6/89	
'Ο καθεμερινός φασισμός (Μ. Ρόμ)	6/90	
'Ο καθηγητής Αννίβας (Ζόλταν Φάμπρι)	6/90	
Τό ήμερωμα τής φωτιάς (Ντάνιελ Χραμπρούτικο)	6/91	
<b>ΛΑΝΓΚ Φρίτς</b>		
'Η Βιεννέζικη νύχτα (I-II)	11/26, 12/0	
<b>ΛΕΛΟΥΔΗΣ Άλκης</b>		
Χίλιες και μά νύχτες (Παζολίνι)	6/73	
Ti: (Πολάνκι)	6/82	
'Η αύτάρκεια τού σπηλείου (Εύριδίκη)	7/34	
'Η δυναμικότητα τής άκινησίας (Μητροπόλεις)	7/38	
'Ο Νονός, μέρος II (Κοπόλα)	7/119	
Σημειώσεις πάνω στήν 'Τριλογία τής Ζωῆς' (Παζολίνι)	8/81	
Σέ δαγκώμα με πονεις	9-10/61	
'Η έξουσια τού Φετίχ (Τσαλμηρές Ιστορίες)	9-10/175	
'Η περιπτώση 'Αντέλ (Ιστορία τής 'Αντέλ Ούγκω)	9-10/193	
Τό Σώμα και οι Κώδικας ('Οπερα)	11/20	
<b>ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα</b>		
Γιατί ο Φρανζύ;	7/88	
24 'Ιουλίου 1974 (Λ. Χαρωνίτης) - σέ συνεργασία μέ Μπ. Κολώνια	7/114	
<b>ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ Νίκος</b>		
'Η μικρού μήκους ταινία και ή ιδιοτυπία της	1/37	
Στιγμιότυπα από μά έδρωμη (Γ. Κόρρας)	2-3/94	
Τό μεγάλο φαγοπότι (Μάρκο Φερρέρα)	4/70	
Κριτική παρουσίαση τού Βέρνερ Σρέτερ	5/46	
Σημειώσεις στό «Σύντομα τής Απεργίας» τού Π. Μπονιτσέρ	6/38	
Οι καραμπινέροι (Ζάν-Λύκ Γκοντάρι)	6/40	
'Υπεράσπιση και στολισμός τής άρετής, τής σοφίας και τής φώτισης ('Ο άνθρωπος χωρίς πρόσωπο)	7/108	
Δυό λόγια γιά τό χρώμα στό Επαγγέλμα Ρεπόρτερ	8/49	
'Άνθρωπος, πρόσεξε! (Στή μνήμη ένος άλλου Βιοκόντι) 'Από πού έρχονται τά παιδιά; (Στή κόλαση τής Σαγκάρης)	9-10/100	
Λέξεις όπως M	11/44	
Μαϊλστόνιους (Κράμερ)	12/19	
Φώτα και άλλα πείσματα (Μπάρρου Λύντον)	12/85	
'Η στρατηγική τής καρδιάς (1900)	12/81	
'Η άλτησι (Οικογενειακή συνανοσία)	12/58	
'Ενα φίλμ (Μαρκράδια φόν Ο)	12/89	
<b>ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Τώνης</b>		
'Η αφήγηση τής 'Αντιγόνης (Θανάσης Νέτας)	2-3/85	
30 Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης	2-3/96	
'Η πρώτη σελίδα (Μπύλλου Γουστάλντερ)	6/81	
Οι δαιμονισμένες (Κέν Ράσσελ)	6/87	
'Υποπτος προδοσίας (Φρ. Μαζέλι)	7/116	
<b>ΜΑΝΙΑΤΗΣ Σάκης</b>		
Μία έποιτολη γιά τά Μέγαρα	2-3/42	
<b>ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΥ Χριστίνα</b>		
Γκρενόμπι 75: Ταινίες μικρού μήκους και ντοκυμαντράρ	7/14	
<b>ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ Δημητρής</b>		
'Ο ποιητής τών «διαφορετικών»	8/67	
<b>ΜΗΤΣΟΤΑΚΗ Κλαίρη</b>		
'Η μικρού μήκους ταινία και ή ιδιοτυπία της	1/37	
<b>ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ Νίκος Φένεκ</b>		
Φάρακ Μπορέζικη: ένας μεγάλος ρωμαντικός	7/9	
Γουίλιαν Γουέλμαν: 'Αποκατάσταση ένός παραγωγών μένουν	8/11	
Πάλ Ρόμπον: Βιογραφικό σημείωμα	8/14	
Μπέρναρντ Χέρμαν: Βιογραφικό σημείωμα (άλληλογραφία)	8/15	
Γύρω από τούς Ρόμπον και Χέρμαν	9-10/8	
Κάννες 76: Συμπλήρωμα	9-10/21	
'Η χρυσή έποχη τού φανταστικού κινηματογράφου	9-10/42	
<b>ΜΠΑΚΕΣ-ΚΛΕΜΑΝ Κατρίν</b>		
'Εμμανουέλλα και ή κοινωνική έπιταγή	6/46	
<b>ΜΠΑΡΤ Ροάν</b>		
Ντιντερό/Μπρέχτ/Αίζεντοντίν	2-3/140	
Σάντ/Παζολίνι (Σαλό)	9-10/107	
<b>ΜΠΟΥΡΓΚΟΝ Χοσέ Ιγνάσιο Φερνάντεθ</b>		
Εισαγωγικό σημείωμα στόν ισπανικό κιν/φο	7/74	

ΜΠΟΝΙΤΣΕΡ Πασκάλ	
Σύστημα Απεργίας (Αίγεινσταϊν)	6/32
Ό Παράδεισος τής Κασίμα (Λέ Μασόν - Ντεβάρ)	7/120
Άλλονζανφάν (Ταβιάνι)	8/107
ΜΠΡΕΧΤ Μπέρτολτν	
Αποστάσματα από τό «Ημερολόγιο έργασίας»	11/55
ΜΠΟΝΤΥΡΠ Πίερ	
Τά παπούτσια του Σάλλιβαν	6/55
Έπισκεψη στόν Σέρτζι Λεόνες	7/8
ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία	
Έλληνικές κιν/κές λέξεις	12/0
ΟΛΛΙΕ Κώνων	
Ένας βασιλιάς στή Νέα Ύόρκη (Κίνγκ-Κόνγκ)	9-10/26
ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Σπύρος	
Πάνω στο Διεθνές Φεστ. Κιν/φου Θεσ/νίκης	2-3/112
ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ-Πάολο	
Δείγμα ποίησης	8/64
Ο κιν/φος σάν σημειολογία τής πραγματικότητας	8/69
Tetis	8/75
Άπαρνηση τής «Τριλογίας τής Ζωής»	8/84
Αύτοπαρουσίαση	8/87
Φιλμογραφία	8/88
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Τό σώμα του Θεού (Φρανκενστάϊν)	9-10/59
Τό κοινό	11/5
Εικόνες τού χρήστη	11/11
Η θεατρικότητα	11/12
ΠΑΠΑΤΑΝΝΙΔΗΣ Τάκης	
Έλληνες λαϊκοί ρυθμοφόροι (Γ. Διζικίρης)	2-3/83
Ο παπούς μου (Νίκος Άλευρας)	2-3/84
Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα στήν «Ελάδα (Σερβός)	2-3/85
Έξη ταινίες μικρού μήκους από τό Φεστ.	
Θεσ/νίκης	2-3/87
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Πάνος	
Άθηναι ('Αντώνης Ρίκος)	2-3/86
ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος (θλ. «Συνεντεύξεις»)	
ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζέλο (θλ. «Συνεντεύξεις»)	
ΡΑΙΗ Νίκολας (θλ. «Συνεντεύξεις»)	
ΡΙΒΕΤ Ζάκ (θλ. «Συνεντεύξεις»)	
ΡΟΜΕΟ Κλωντίν	
Τι «φοριέται» στό Παρίσι	5/20
ΡΟΥΣ Ζάν	
Αποστάσματα από τό ντεκουπάζ και σχόλια στό Κυνήγι τού λιονταριού μέ τάξο	9-10/127
ΣΑΒΒΑΤΗΣ Νίκος	
Τρία τραγουδία γιά τό λένιν (Τζ. Βερτώφ)	8/102
Φρίτς Λάνγκ: ο σιωπηλός θάνατος ένός μεγάλου κινηματογραφιστή	9-10/9
Τά σαγόνια τού κινηματογράφου	9-10/95
Η σωπή τής μουσικής και τό θέατρο τού θανάτου	9-10/136
Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά ξεγελιώνται	9-10/149
Έννεα μικρά σκάνδαλα	11/16
Η επανάληψη και οι άλλαγες (Ρόντο-Υιοθεσία-φυλλορροή)	11/92
Τό λερωμένο Γουέστ (Φυγάδες τού Μίζούρι)	11/97
Φύλλα δέ τό ημερολόγιο ένός καταδικασμένου (Ο ταξίζης)	11/102
Εισαγωγή στής ταινίες τών Ζάν-Μαρί Στράουμπ και Ντανιέλ Υγιέ	12/40
ΣΕΓΚΕΝ Λουι	
Ένας τόπος και ένα άντικείμενο:	
Τονόν Λέ Μπαίν 74	5/14
Τονόν Λέ Μπαίν 75-20 Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών 8,16 χιλ.	8/21
Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα (I)	12/48
ΣΕΝΜΠΕΡΝΕΡ Γκέρχαρντ	
Τό διεθνές Φόρουμ Νέου Κιν/φου	8/19
ΣΡΕΤΕΡ Βέρνερ	
Αύτοπαρουσίαση	5/42
Νούράζια (σχέδιο σενάριου)	5/43
ΦΙΕΣΚΙ Ζάν-Άντρε	
Παρεκκλίσεις τού μύθου	9-10/117
ΦΙΣΕΡ Τέρενς (μέ τόν Τζίμου Σάνγκστερ)	
Αποστάσματα σενάριου από τόν Δράκουλα τών Καρπαβίων	9-10/75
ΦΡΑΝΖ Ζώρζ	
Τό στοιχειωμένο κενό	7/90
Ζυντέξ: απόστασμα από τό ντεκουπάζ	7/103
ΧΙΟΤΑΚΗΣ Νίκος	
Φεστιβάλ περιθωριακού κιν/φου: Γκρενόμπτλ 74	5/10
ΧΟΥΚΕΡ Ντένθ	
Φρίτς ο πονηρόγατος (Ράλφ Μπάκσι)	4/68
ΦΙΛΑΜΟ-ΓΡΑΦΟΣ	
Γιά ένα μεταφραστικό λάθος	5/67
Σχετικά μέ τό ρυθμό και τό μοντάζ	11/80
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ	
ΑΓΓΕΛΙΔΟΥ Αντονανέτα	
Συνέντευξη τού Ζάκ Ριθέτ	4/42
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος	
9ο Διεθνές Κιν/φικό Φεστιβάλ Μόσχας, τού Φρανσουά Άλμπερά	7/19
Ο κινηματογράφος σά σημειολογία τής πραγματικότητας, τού Παζολίνι	8/69
Ο Δράκουλος έχει τό φύλο τών θυμάτων του (Συνέντευξη τού Τέρενς Φίσερ)	9-10/71
Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα, τού Λουί Σεγκέν	12/48
ΖΑΧΜΑΝΙΔΗΣ Ιρίς	
Άλλονζανφάν, τού Πασκάλ Μπονιτσέρ	8/107
Ένας βασιλιάς στή Νέα Ύόρκη, τού Κλώντ Όλλιέ	9-10/26
Η Βιεννέζικη νύχτα (I), τού Φρίτς Λάνγκ	11/27
Η Βιεννέζικη νύχτα (II), τού Φρίτς Λάνγκ	12/24
ΖΥΚΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ.	
Εισαγωγικό σημειώμα στόν Ίσπανικό κιν/φο	7/74
ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΗΣ Δημήτρης	
Η λογική τής άναταραχής (συνέντευξη τού Παπατάκη)	8/51
Γιά τη Γενική Γραμμή, τού Φρανσουά Άλμπερά	11/68
ΚΑΡΑΪΤΙΔΗ Εύα	
Κάννες 76: Along the great divide, τού Φρανσουά Άλμπερά	9-10/13
ΚΟΛΩΝΙΑΣ Μπάμπης	
Συνέντευξη τής Słon-Iskra στόν Σ.Κ.	5/38
Συνέντευξη τού Τζίλο Ποντεκόρβο γιά τή Μάχη τής Αλγερίας	6/50
Ο Ζάν Κοκτώ γιά τό Άιμα τών Ζώνων (Φρανζύ)	7/106
Τονόν Λέ Μπαίν 75, τού Λουί Σεγκέν	8/21
ΚΟΝΙΔΙΟΥ Τζία	
Τονόν Λέ Μπαίν 74, τού Λουί Σεγκέν	5/14
Έμμανουέλλα και ή κοινωνική έπιταγή, τής Κ. Μπακές-Κλεμάν	6/46
Τά παπούτσια τού Σάλλιβαν, τού Πιέρ Μπωντρύ	6/55
Ο Παράδεισος τής Κασίμα ή τί μᾶς ένδιαφέρει ή Ιαπωνία	7/4
Ο Παράδεισος τής Κασίμα, τού Πασκάλ Μπονιτσέρ	7/120
Παρεκκλίσεις τού μύθου, τού Ζάν Άντρε Φιεσκί	9-10/117
ΚΟΤΣΑΝΑΡΟΥ Μαΐρη	
Η μή άδιαφόρη φύση, τού Αίγεινσταϊν (VII)	7/122
ΚΟΥΚΚΙΟΣ Μανώλης	
Σχετικά μέ δύο «προοδευτικές» ταινίες, τού Πασκάλ Κανέ	1/65
Αποστάσματα ντεκουπάζ και σχόλια από τό Κυνήγι τού λιονταριού μέ τάξο	9-10/127
Αποστάσματα από τό «Ημερολόγιο έργασίας» τού Μπρέχτ	11/55
ΚΟΥΤΣΟΥΡΗ Μαΐρη	
Συνέντευξη μέ τό Νίκολας Ραϊή	8/6
ΚΥΡΓΙΑΝΗ Φρύνη	
Γεωγραφία τού Λαζαρίνθου, τού Άντριανό Αππρά 4/51	

<b>ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ Φώτος</b>	
'Ο Νιζηγκα Βερτώφ γιά τόν "Ανθρωπο μέ τήν κιν/κή μηχανή" . . . . .	6/26
Σχέδιο σενάριου ('Ο άνθρωπος μέ τήν κιν/κή μηχανή) . . . . .	6/28
<b>ΛΙΑΠΤΑ Φρίντα</b>	
Τό στοιχειωμένο κενό, τού Ζώρζ Φρανζύ . . . . .	7/90
'Ο Ζάν-Λύκ Γκοντάρ πράγματα στόν τοίχο . . . . .	7/107
<b>ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ Νίκος</b>	
Σύστημα τής 'Απεργίας, τού Πασκάλ Μπονιτσέρ . . . . .	6/32
Σάντ/Παζολίνι, τού Ρολάν Μπάρτ . . . . .	9-10/107
<b>ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ Κλαρί</b>	
Συνέντευξη μέ τόν 'Εμιλ ντ' 'Αντόνιο . . . . .	1/45
'Η μή-αδιάφορη φύση, τού 'Αιζενστάιν (III) . . . . .	1/76
'Η μή-διάφορη φύση, τού 'Αιζενστάιν (III) . . . . .	2-3/130
Συνέντευξη τής Slon-Iskra στόν Σ.Κ. . . . .	5/38
'Εμμανουέλα και ή κοινωνική έπιταχή, τής Κατρίν Μπακές-Κλεμάν . . . . .	6/46
<b>ΜΠΟΝΖΙΔΟΥ Αθηνά</b>	
'Απάρνηση τής 'Τριλογίας τής Ζωής», τού Παζολίνι . . . . .	8/84
<b>ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Παντελής</b>	
Τούναδάνου, τού Μάικ Σουλιμάνκτον . . . . .	4/30
<b>ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία</b>	
'Από την Κίνο στόν Ρεπόρτερ . . . . .	8/38
Τί φορέαται στό Παρίσι, τής Κλωντ Ρομέο 5/20	
Τό στοιχειωμένο κενό, τού Ζώρζ Φρανζύ . . . . .	7/90
'Αποστάσματα από τό 'Ημερολόγιο έργασίας» τού Μπρέχτ . . . . .	11/55
<b>ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος</b>	
'Αποστάσματα από τό σενάριο τού Δράκουλα . . . . .	9-10/75
<b>ΠΕΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Σταύρος</b>	
Τέτις . τού Παζολίνι . . . . .	8/75
"Ένας βασιλιάς στή Νέα Ύόρκη, τού Κλώντ Όλλιε . . . . .	9-10/26
<b>ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠΛΥΜΛΑΪΝ Μαρία</b>	
Τό Διενές Φόρουμ Νέου Κιν/φου, τού Γκέρχαρντ	
Σέντερνερ . . . . .	8/19
'Αποστάσματα από τό «Ημερολόγιο έργασίας» τού Μπρέχτ . . . . .	11/55
<b>ΣΦΗΚΑΣ Κώστας</b>	
'Η μή-αδιάφορη φύση, τού 'Αιζενστάιν (IV), (V), (VI) . . . . .	4/73, 5/56, 6/98
Συνέντευξη τού Τζίλο Ποντεκόρβο γιά τή Μάχη τής 'Αλγερίας . . . . .	6/50
<b>ΧΡΟΝΑΣ Γιώργος</b>	
Δείγμα ποιήσης, τού Πιέρ-Πάολο Παζολίνι . . . . .	8/64
<b>ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ</b>	
<b>ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος</b>	
Συνέντευξη γιά τό θάλασσα	
(στούς Μιχαήλ Δημόπουλο και Φρίντα Λιάπτα) . . . . .	1/86
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΑΝΤΩΝΙΟΝΙ Μικελάντζελο</b>	
'Από την Κίνα στόν Ρεπόρτερ	
(συνέντευξη στό Γιεδέν Μπάχμαν) . . . . .	8/38
<b>ΠΟΣΙΤΟΥΝΙΑ Γιοσιάσηκε</b>	
Συνέντευξη στό Μιχαήλ Δημόπουλο . . . . .	1/58
<b>ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗΣ Πάνος</b>	
Συζήτηση γιά τή Δίκη τών Δικαστών	
(μέ τούς Τάκη Παπαγιαννίδη και Γ. Καλογιάννη) . . . . .	2-3/26
<b>ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχαήλς</b>	
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΕΠΙΠΔΗΣ Δημήτρης</b>	
Ιουνέντευξη στόν Σ.Κ.) . . . . .	4/11
<b>ΕΛΑΤΟΝ Φεντερίκο</b>	
Συνέντευξη στό Σ.Κ. . . . .	7/16
<b>ΖΑΧΟΣ Σπύρος</b>	
Διυ όπότειρες στρατευμένου κινηματογράφου	
<b>ΘΕΟΣ Δήμης</b>	
Συζήτηση γιά τό Κιέριον (μέ τούς	
Μπάμπη Κολώνια, Φρίντα Λιάπτα και Μαρία Νικολακοπούλου) . . . . .	2-3/64
<b>ΚΙΤΤΟΥ Θέλκα</b>	
Διυ όπότειρες στρατευμένου κινηματογράφου	
(συνέντευξη στή Φρίντα Λιάπτα και Μαρία Νικολακοπούλου) . . . . .	6/15
<b>ΚΡΑΜΕΡ Στάνλεϋ</b>	
'Η άλλη 'Αμερική (συνέντευξη στό Μιχάλη Δημόπουλο) . . . . .	12/14
<b>ΛΑΝΓΚ Φρίτς</b>	
'Η Βιεννέζικη υψήλα (I-II) (Μιά έξομολόγηση τού Φ.Δ. παρουσία φίλων και συνεργατών) . . . . .	11/26, 12/24
<b>ΛΕ ΜΑΣΟΝ Γιάν</b>	
'Ο Παράδεισος τής Κασίμα ή τί μάς ένδιαφέρει ή Ιαπωνία (συνέντευξη στούς Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σέρζ Τουμπιανά) . . . . .	7/4
<b>ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Τάνης</b>	
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΝΤ ΑΝΤΩΝΙΟΥ Εμίλ</b>	
Συνέντευξη στούς Μπερνάρ 'Αιζενστάιτς και Ζάν Ναρμπονί πονί . . . . .	1/45
<b>ΝΤΕΒΑΡ Μπενί</b>	
'Ο Παράδεισος τής Κασίμα ή τί μάς ένδιαφέρει ή Ιαπωνία (συνέντευξη στούς Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σέρζ Τουμπιανά) . . . . .	7/4
<b>ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος</b>	
Συζήτηση γιά τά Χρωματά τής 'Ιριδος (μέ τούς Τάων Λικουρέσα, Τάκη Παπαγιαννίδη και Πάνο Παπαδόπουλο) . . . . .	2-3/44
<b>ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ Λάμπρος</b>	
Διυ όπότειρες στρατευμένου κινηματογράφου	
(συνέντευξη στή Φρίντα Λιάπτα και Μαρία Νικολακοπούλου) . . . . .	6/20
<b>ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Κώστας</b>	
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος</b>	
'Η λογική τής άναταραχής (συνέντευξη στούς Ζάν Ναρμπονί και Ζάν-Αντρέ Φιεσκί) . . . . .	8/51
Παραλλαγές στό θέμα τών σχέσεων θύτη-θύματος (συνέντευξη στό Μιχάλη Δημόπουλο) . . . . .	8/58
<b>ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζίλο</b>	
Συνέντευξη γιά τή Μάχη τής 'Αλγερίας . . . . .	6/50
<b>ΡΑΗΝ Νικολας</b>	
'Αποστάσματα συζήτησης μέ τούς Μ. Δημόπουλο και Άλεξη Γρίβα) . . . . .	8/6
<b>ΡΕΤΖΗΣ Θανάσης</b>	
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΡΙΒΕΤ Ζάκ</b>	
Συνέντευξη στούς Μπερνάρ 'Αιζενστάιτς, Ζάν-Αντρέ Φιεσκί και Έντουσάρντο ντέ Γκρεγκόριο . . . . .	4/42
<b>ΕΚΡΟΥΜΠΕΛΟΣ Θανάσης</b>	
Διυ όπότειρες στρατευμένου κινηματογράφου	
(συνέντευξη στή Φρίντα Λιάπτα και Μαρία Νικολακοπούλου) . . . . .	6/20
<b>ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ Γιάννης</b>	
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54
<b>ΣΦΗΚΑΣ Κώστας</b>	
Συζήτηση γιά τό Μοντέλο (μέ τίς Φρ. Λιάπτα και Τζίνα Κονίδου) . . . . .	2-3/54
<b>ΦΕΡΗΣ Κώστας</b>	
Συζήτηση γιά τή Φόνισα	
(μέ τούς Τώνη Λικουρέσα και Πάνο Παπαδόπουλο) . . . . .	2-3/16
Μιά συζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο . . . . .	7/54

## ΦΙΣΕΡ Τέρενς

Ο Δράκουλας έχει τό φύλο τών θυμάτων του  
(άποσπάσματα συζήτησεων με τούς Στέφεν Λεθίν-Κρέιν  
και Γκάρι Παρφίτ) ..... 9.10/71

## ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης

Συζήτηση γιά τό Γάζωρ Σερρών  
(μέ τούς Μπάμπη Κολωνία και Φρίντα Λιάππα) ..... 2.3/64

## ΧΟΥΑΙΤΧΕΝΤ Πήτερ

Συζήτηση με τό Σ.Κ. ..... 2.3/127

## ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας

Δύο άπόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συν-  
ενέντευξη στή Φίντα Λιάππα και  
Μαρία Νικολακοπούλου) ..... 6/20

## ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΙΑΝΟΣ Γιώργος

Δύο άπόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου  
(συνέντευξη στή Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακο-  
πούλου) ..... 6/20

## ΨΑΡΡΑΣ Τάσος

Συζήτηση γιά τό Δι' αστήμαντον άφορμήν  
(μέ τούς Φρίντα Λιάππα και Τάκη Παπαγιαννίδη) ..... 2.3/74

## SLON-ISKRA (όμάδα)

(συνέντευξη στόν Σ.Κ.) ..... 5/38  
(συνέντευξη στόν Σ.Κ.) ..... 5/38

## ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ – ΙΣΤΟΡΙΑ – ΤΕΧΝΙΚΗ – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ – ΜΕΛΕΤΕΣ

– Σχετικά με δύο «προοδευτικές» ταινίες, τού Πασκάλ Κανέ ..... 1/65

– Ή μή – άδιάφορη φύση, τού Σ.Μ 'Αίζενσταϊν ..... 1/76, 2.3/130, 4/75, 5/56, 6/98, 7/122

– Ντιντέρο /Μπρέχτ /'Αίζενσταϊν, τού Ρολάν Μπάρτ ..... 2.3/140

– Κριτική παρουσίαση τού Βέρνερ Σρέτερ,  
τού Νίκου Λυγγούρη ..... 5/46

– Ένα μεταφραστικό λάθος, τού Φιλμο-γράφου ..... 5/67

– Σύντημα τής Άπεργειας, τού Πασκάλ Μπονιτάερ ..... 6/32

– Οι καραμπινιέροι, τού Νίκου Λυγγούρη ..... 6/40

– Τά παπούατα τού Σάλβιαν, τού Πίερ Μπωντρ ..... 6/54

– Ύπερσύσπιτη και στοιλισμός τής άρετής, τής σοφίας και  
τής φωτισης, τού Νίκου Λυγγούρη ..... 7/108

– Οι κινηματογράφος σάν σημειολογία τής πραγματικό-  
τηταις, τού Παζολίνι ..... 8/69

– Tetis, τού Παζολίνι ..... 8/75

– Τό Τέρας και τό Ξάρκι, τού Μανώλη Κούκκιου  
..... 9.10/34

– Οι ταινίες καταστροφής και ή καταστροφή τής λαϊκής  
μνήμης, τού Δημοσθένη Άγραφωτ ..... 9.10/88

– Τά σαγόνια τού Κινηματογράφου, τού Νίκου Σαββάτη ..... 9.10/95

– Ανθρώποι, πρόσεξε! (Στή μνήμη ένός άλλου  
Βισκόντι), τού Νίκου Λυγγούρη ..... 9.10/100

– Σάντ /Παζολίνι, τού Ρολάν Μπάρτ ..... 9.10/107

– Οι κινηματογράφος τού έθνολόγου, τού Μανώλη  
Κούκκιου ..... 9.10/111

– Παρεκκλίσεις τού μάθου, τού Ζάν - Αντρέ Φιεσκί<sup>1</sup>  
..... 9.10/117

– Η σωπή τής μουσικής και τό θέατρο τού θανάτου τού  
Νίκου Σαββάτη ..... 9.10/136

– Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά ξεγελώνται,  
τού Ν. Σαββάτη ..... 9.10/149

– Από πού έρχονται τά παιδιά; τού Νίκου Λυγγούρη  
..... 9.10/161

– Η έξουσία τού Φετίχ, τού "Αλκή Λελούδη" ..... 9.10/175

– Η Βιεννέζικη νύχτα, τού Φρίτε Λάνγκ ..... 11/26, 12

– Λέξεις όπως Μ., τού Νίκου Λυγγούρη ..... 11/44

– Λάνγκ /Μπρέχτ /Χόλυγουντ (μέ άποσπάσματα από τό  
«Ημερολόγιο έργασίας» τού Μπρέχτ) ..... 11/53

– Γιά τή Γενική Γραμμή, τού Φρανσουά Αλμπερά ..... 11/68

– Σχετικά με τό ρυθμό και τό μοντάζ, τού Φιλμο-γράφου  
..... 11/80

– Η οικογένεια, η ιστορία, τό μυθιστόρημα, (Ι), τού Λουί  
Σεγκέν ..... 12/48

– Η άληθεια, τού Νίκου Λυγγούρη ..... 12/58

– Εισαγωγή στής ταινίες τών Ζάν - Μαρί Στράουμπ και  
Ντινιέλ Υγιέ, τού Νίκου Σαββάτη ..... 12/40

## ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ

### Έλληνικός Κινηματογράφος

– Ιδρυτική νέου σωματείου κινηματογράφου ..... 1/8

– Σκοποί και δραστηριότητες τής ΓΚΕ ..... 1/9

– Η κρατική πολιτική στόν κινηματογράφο, τού Φ. Λαμ-  
πρίου ..... 1/12

– Η μικρού μήκους ταινία και ή ιδιοτυπία της, τών Ν.Λ.,  
Κ.Μ. ..... 1/37

– Θεσμός τού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,  
τού Φώτου Λαμπρίου ..... 2.3/7

– Τό 15ο Φεστιβάλ έλληνικού κινηματογράφου  
Θεσσαλονίκης ..... 2-3

– 3ο Διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσ/νίκης  
..... τεύχος 2-3

– Συνταγματική κατοχύρωση τής λογοκρισίας ..... 4/2

– Έθνικο κέντρο κινηματογράφου ..... 4/2

– Εισιτήρια ταινιών ..... 4/2

– Η λογοκρισία και δόρος τού τύπου ..... 5/2

– Γάιο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ..... 5/3

– Η 'Ένωση Τεχνικών Έλληνικού Κιν/φου - Τηλ/σης 5/3

– Γάι μά θεωρία τού έλληνικού κινηματογράφου,  
τού Μ. Κούκκιου ..... 5/23

– Τό 4ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης ..... 6/2

– Οι κινηματογραφικές λέσχες στήν Έλλαδα ..... 6/2

– Η κίνηση τών εισιτηριών ..... 6/6

– Τό ιστορικό μάς περίπτωσης «έμμεσης» λογοκρισίας  
..... 6/10

– Η κίνηση τών εισιτηριών και θίασος ..... 7/2

– Τό 16ο Φεστιβάλ έλληνικού κινηματογράφου τεύχος 7

– Μία αυζήτηση γιά τόν έλληνικό κινηματογράφο ..... 7.5/

– Τά νέα μέτρα γιά τόν έλληνικό κιν/φ και ή σημασία  
τους ..... 8/2

– Η αντίδραση τής ΕΣΕΚΤ ..... 8/4

– Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κιν/φου (ΠΕΚΚ) 9-10/4

– Η φετενή έλληνική κιν/κή παραγωγή ..... 9-10/10

– 17ο Φεστιβάλ έλληνικού κινηματογράφου ..... τεύχος 11

– Ο θάνατος τού Φ. Φίνου ..... 12/6

– Έλληνικές κινηματογραφικές λέσχες, τής Μ.  
Νικολακοπούλου ..... 12/3

– Οι κιν/κές λέσχες στήν Έλλαδα, τού Ν. Κολοθού 12/0

– Οι κινηματογραφικές λέσχες στήν Έλλαδα τού  
Χρ. Βακαλόπουλου ..... 12/0

## Άμερικανικός κινηματογράφος

– Τά σαγόνια τού κινηματογράφου, τού Ν. Σαββάτη ..... 9-10/95

– Σκέψεις πάνω στόν κλασικό άμερικανικό κιν/φ,  
τού Ν. Σαββάτη ..... 9-10/148

– Συνέντευξη με τόν Ρόμπερτ Κράμερ ..... 12/14

## Γαλλικός κινηματογράφος

– Διάφορα πρόσωπα τού σούπερ - 8 ..... 5/18

– Τί «φορείται» στό Παρίσι, τής Κλωντίν Ρομεό ..... 5/20

– Στρατευμένος κινηματογράφος (όμάδα Slon-Iskra)  
..... 5/33

## Ισπανικός κινηματογράφος

– Εισαγωγικό σημείωμα στόν Ισπανικό κινηματογράφο,  
τού Χοσέ Ιγνάθιο Φερνάντεθ Μπουργκόν ..... 7/72

- Ταινίες για τόν ισπανικό έμφύλιο .....	.7/83
<b>Καναδικός κινηματογράφος</b>	
- Κοινοπραξία ανέξαρτήτων κινηματογραφιστών (συνέντευξη Δ. Ειπίδη) .....	.4/11

### Σοβιετικός κινηματογράφος

- Τάσεις τού Σοβιετικού κινηματογράφου .....	.7/23
- Γιά τή Γενική Γραμμή, τού Φρανσουά Άλμπερά .	11/68

### ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<b>ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιοσισίγκε</b> .....	.1/55
<b>ΓΟΥΕΛΜΑΝ Γουιλιάμ</b> .....	.8/10
<b>ΛΑΝΓΚ Φρίτς</b> .....	.12/39
<b>ΜΠΕΡΚΛΥ Μπάμπη</b> .....	.12/78
<b>ΜΠΟΡΖΕΪΓΚΙ Φράνκ</b> .....	.7/9
<b>ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ - Πάολο</b> .....	.8/88
<b>ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος</b> .....	.8/56
<b>ΡΙΒΕΤ Ζάκ</b> .....	.4/42
<b>ΡΟΥΣ Ζάν</b> .....	.9-10/132

<b>ΣΤΡΕΤΕΡ Βέρνερ</b> .....	.5/41
<b>ΦΙΣΕΡ Τέρενς</b> .....	.9-10/86
<b>ΦΡΑΝΖΥ Ζώρζ</b> .....	.7/88
<b>ΧΟΥΑΙΤΧΕΝΤ Πήτερ</b> .....	.2-3/119
<b>ΙΣΠΑΝΙΚΟΣ ΕΜΦΥΛΙΟΣ:</b> Κατάλογος ταινιών ντοκυμαντάρ και μέ υπόθεση .....	.7/83

### ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ (τοῦ Μανώλη Κούκκιου)

1. Σύγχρονη θεωρία τού κινηματογράφου (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκου) .....	.1/95
2. Μύθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία, τού Σωτ. Δη- μητρίου .....	.2-3/148
3. Κινηματογράφος - έπιστημη - Ιδεολογία, τού Τάκη Αντωνόπουλου .....	.5/72
4. Ζάν-Λύκ Γκοντάρ (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκου) .....	.8/112
5. Έγγκυμαρ Μπέργκμαν (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκος) .....	.9-10/145

### ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

- Νικολαΐδου Μάγδα - Παπαγιαννίδης Τάκης .....	.4/83
- Αλευράς Νίκος .....	.5/76
- Καραγιάννης Τάκης .....	.9-10/8
- Κολοβός Νίκος .....	.12/0

**κεραμικά**

άπό τό έργαστηρίο

## “ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ,,

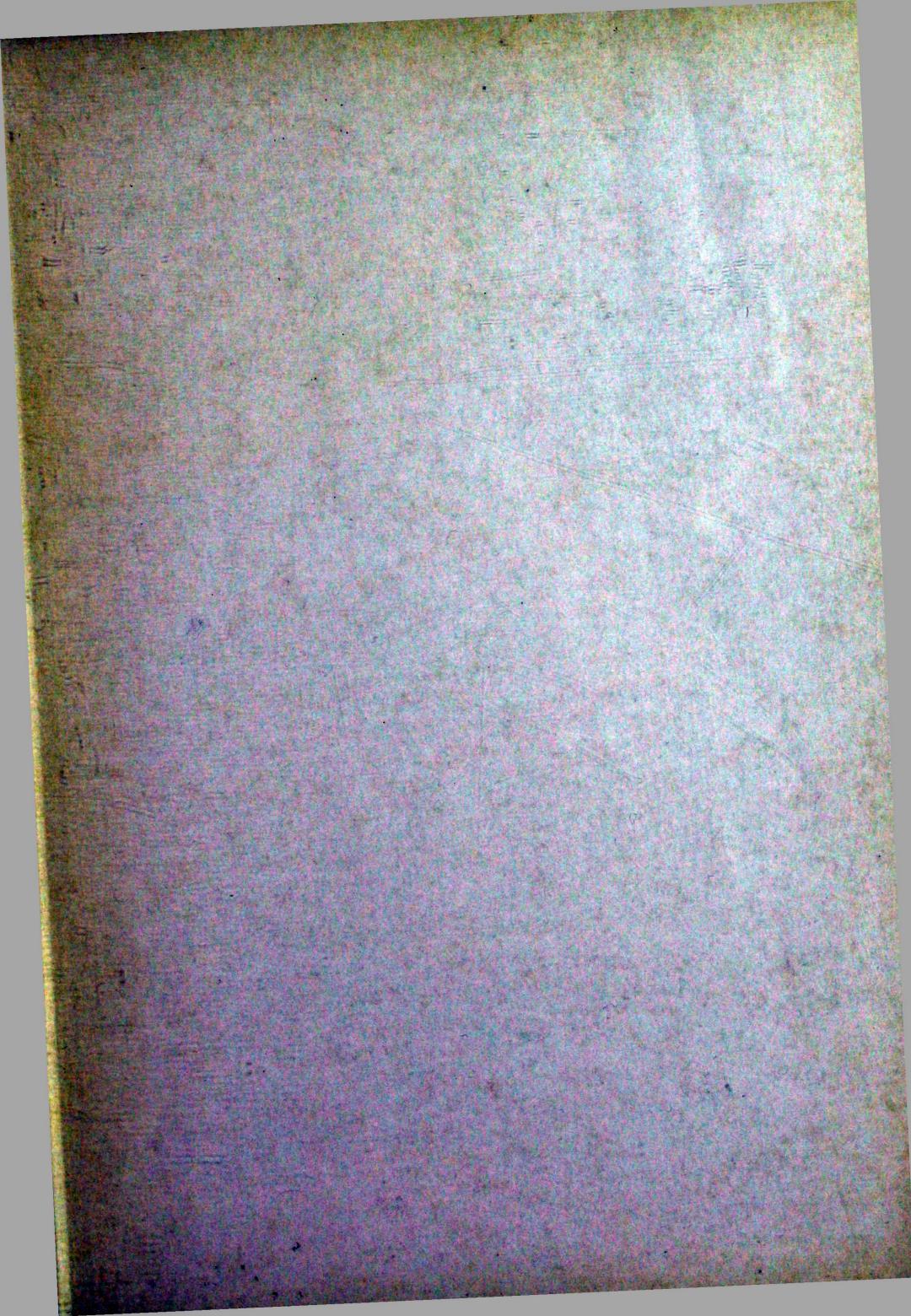
Φτιαγμένα με κέφι και άγρια  
σε κανούργιες πλαντά φόρμες και σχέδια  
έκλεκτά δώρα για τούς αποπτικούς  
φίλους σας.

Θέ τά δρῆτε στό έργαστηρίο,  
Φανερωμένης 48 - Χολαργός  
τηλ. 65.21.725  
και στήν "στάθμη,, πλατεία άμερικής.

Στή Θεσσαλονίκη άντικείμενα  
τούς έργαστηρίου δά δρῆτε  
και' αποκλειστικότητα στό μαγαζί<sup>1</sup>  
“ΆΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ,, Δημητρίου Γούναρη 30.







# ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΞΥΔΗ

## Προτάσεις για τήν Ιστορία τής Νεοελληνικής Τέχνης

### Διαιμόρφωση•Εξέλιξη



ΑΘΗΝΑ 1976 • ΟΛΚΟΣ

Τα κειμένα των δυο τόμων καλύπτουν τρίαντα χρόνια δημόσιας ένασχόλησης με τη νεώτερη ελληνική Τέχνη. Ξανδιαθάζοντάς τα και αναλογόδενος το δρόμο πού καλύψαν μερικοί από τους καλλιτέχνες που τους πρόσεξε πρωτόγονοις πριν 30 χρόνια, δέν άρνουμει πως νιωθω καποιαν ικανοποίηση ότι στις πιο πολλές περιπτώσεις δεν διαψευσθηκε ή πρώτη μου διαγνωση για τη σημασία ή την αξία του έργου τους. Έλπιζω νά

έκερδισαν έκεινοι από τή δημόσια διατύπωση τής γνώμης μου γι' αύτό ένα έλάχιστο κλάσμα από τά δοσα έκερδισαν έγώ παρακολουθώντας τή δουλειά τους τόσα χρόνια. Ή συμπόρευσή μας, έστω και μέ διαιλείψεις μου, ήταν πολύτιμη και διδακτική έμπειρια. Τό ότι έπροσεξα μερικούς μέ μακρύτερα κείμενα δέν σημαίνει όπαραιτη ότι είναι καλύτεροι από όλους πού τους άναφέρω μόνο παροδικά, ή από έλάχιστους πού δέν άναφέρω

καθόλου. Απλώς τουτοί έμφανιστηκαν σε περιόδους που απουσιάζα από την Ελλάδα, 11 χρόνια συνολικά από τα 30, η δέν δριακοντάν πά στην Ελλάδα όταν έγιναν έδω. Γιατί θαϊκά, όπως θά τό διαπιστώσει ο αναγνωστής, άσχολούμαι με την ελληνική τέχνη, ζωγραφική και γλυπτική κυρίως, όπως ξετυλίγεται μέσα στόν Ελλαδικό χώρο, με φορεις της δασούς έχουν ή είχαν κυριο πεδίο δραστηριότητας τόν χώρο αυτό.