ΟΘΟΝΗ

ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

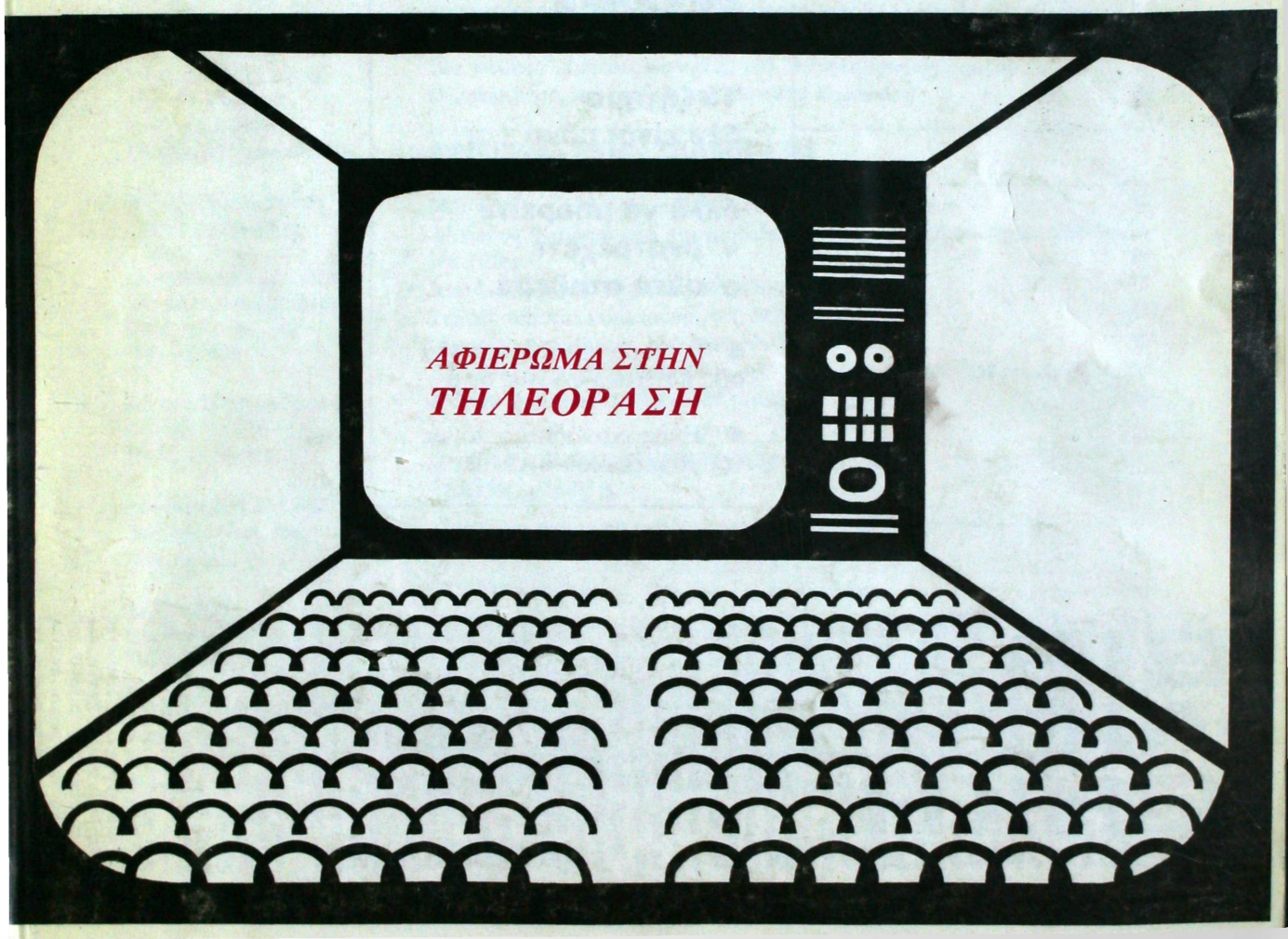
ΤΕΥΧΟΣ 9 ΟΚΤΩΒΡΗΣ 1982 ΔΡΧ. 150

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

ΨΥΧΟΚΩΜΩΔΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ/ ΕΙΔΗΣΕΙΣ / ΣΧΟΛΙΑ

ALFRED HITCHCOCK



ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σέ κάθε τεῦχος:

- Παρουσίαση τῶν 30 σημαντικότερων βιβλίων τοῦ μήνα
- Συνεντεύξεις μέ γνωστούς συγγραφεῖς
- Βιβλιογραφίες γιά θέματα ἐπιστήμης καί τέχνης
- Πορτραῖτα ἐκδοτικῶν οἴκων καί βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Ρεπορτάζ γιά τήν κίνηση τοῦ βιβλίου στήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό
- Περιλήψεις τῶν διατριβῶν πού ἑτοιμάζονται στίς ἀνώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο μέ ὅλες τίς νέες ἐκδόσεις
- Κριτικογραφία τοῦ ἡμερήσιου καί περιοδικοῦ τύπου
- Ἄρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

πολυσέλιδο — ἀνανεωμένο — ὑπεύθυνο

anti

Τό ζήτημα
δέν εἶναι μόνο
νά διαβάζετε «ANTI»
ἀλλά νά μπορεῖτε
ν' ἀνατρέχετε
σ' αὐτό σταθερά.

- Τό καλύτερο δῶρο γιά σᾶς καί τούς φίλους σας:
- Ἕνας πανόδετος τόμος τοῦ περιοδικοῦ «ANTI»

Π-000000004615

ΒΙΒΛΙΟ ΘΗΚΗ
ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ ΣΜΥΡΝΗΣ 19 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΒΙΒΛΙΑ ΕΝΑ 271423

ΟΘΟΝΗ:ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΟΘΟΝΗ No 9

ΟΚΤΩΒΡΗΣ 1982

ΕΚΔΟΤΗΣ

Ζωή Ἐλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38
Τηλ: 427 291

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Γιάννης Δεληολάνης
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς
Θωμᾶς Νέος
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ

Δημήτρις Βεργέτις
Περικλῆς Δεληολάνης
Παντελής Καρακάσης
Νίκος Κολοβός
Θόδωρος Νάτσης
Χαρούλα Σταματοπούλου

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ

Γιάννης Γιαννούλης

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
ΤΑΧ. ΘΥΡΙΔΑ 868
Τηλ: 623 839

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ Ε.Π.Ε.
Προξ. Κορομηλᾶ 49

ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΦΙΛΜ

Βασίλης Λαμπρίδης
Βασ. Σοφίας 35

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

ΤΥΠΟ-ΜΟΥΓΚΟΣ Ο.Ε.
Πρ. Νικολάου 1

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη
Τσιμισκῆ 54
Τηλ: 284 987

ΣΧΟΛΙΑ

In Memoriam, τοῦ *Νότη Φόρσου* 2
Τά προβλήματα τοῦ ἔγχρωμου φίλμ, τοῦ *Νότη Φόρσου* 3
Σύντομες Εἰδήσεις 4
Μήν πυροβολεῖτε τόν αὐτοκράτορα, τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 5
Ἡ ταινία τοῦ Νίκ (Ἀστραπή πάνω ἀπ' τό νερό), τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 5
Ἑτοιμᾶστε τά μαντήλια σας, τοῦ *Γ. Τ.* 8

J. LACAN: Νεκρολογώντας τήν πανούκλα, τοῦ *Δημήτρι Βεργέτι* 9

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Dimenticare Venezia, τοῦ *Θωμᾶ Νέου* 14
Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 16
Βενετσιάνικες κουβέντες, τοῦ *Θωμᾶ Νέου* 18
«Memories are made from all these things...», τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου* 22
Γύρω ἀπό μιά Querelle, τοῦ *Παντελῆ Καρακάση* 28
50η Διεθνής Ἔκθεσις Βενετίας, τοῦ *Ἄγγελου Βεζυρόπουλου* 29
Σημείωμα γιά δυό ταινίες, τοῦ *Παντελῆ Καρακάση* 31

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Μιά πάπια... Μά ποιά πάπια; τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 33
Ὁ χῶρος ἀνάμεσα στά προγράμματα· ἡ τηλεοπτική συνέχεια, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* 39
Jean-Luc Godard· νά μιλᾶς σέ κάποιον ἔτσι... 42
Τηλεόραση καί κουλτούρα, τοῦ *Stuart Hall* 47
Ἀπορίες κορασίδων, τοῦ *Νότη Φόρσου* 53
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ (μέ τόν Θόδωρο Ἀγγελόπουλο, τόν Χρῆστο Βακαλόπουλο, τόν Δημήτρη Ποντίκα καί τόν Μηνᾶ Χρηστίδη) 55

Η ΠΑΡΑΞΕΝΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ, μέρος Δ' 66

ΨΥΧΟΚΩΜΩΔΙΑ, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 75

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ἀγαπημένη μου Βέρα, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ*
Οἱ ληστές τοῦ χρόνου (Time bandits), τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 88
Ἐρωτικές ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 90
Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 92

ΣΧΟΛΙΑ

IN MEMORIAM

Εἶναι μερικοί ἠθοποιοί τόσο συνδεδεμένοι μέ τόν κινηματογράφο, πού ὅταν πεθάνουν σοῦ φαίνεται ὅτι μαζί τους περνᾶ στήν ἱστορία καί μιά ὁλόκληρη ἐποχή τοῦ κινηματογράφου. Γιατί ὁ Χένρυ Φόντα, στίς 100 περίπου ταινίες πού γύρισε ἀπό τό 1935, μεγάλωσε καί γέρασε μέσα τους, μαζί τους ἀλλά καί μαζί μας, σημαδεύοντας τά νεανικά μας φαντάσματα εἴτε σάν πιστολέρο εἴτε σάν Λίνκολν, μέσα, δίπλα ἤ πέρα ἀπό τό νόμο καί τήν ἠθική.

Πολύπλευρο ταλέντο, κωμικός καί τραγικός (σ' αὐτό τόν βοήθησε καί ἡ γνώση τῆς μιμικῆς), ἐνσάρκωσε χαρακτῆρες διαφορετικούς μεταξύ τους, ἀποφεύγοντας τήν παγίδα τοῦ καρατερίστα. Ἀνήκει σ' ἐκείνη τή γενιά τῶν ἠθοποιῶν πού μποροῦσαν νά βοηθήσουν ἕναν Φόρντ, ἕναν Χίτσκοκ καί ἕναν Χώουκς νά φτιάξουν αὐτές τίς νόστιμες φέτες γλυκοῦ πού ἀπολαμβάνουμε στούς καλοκαιρινούς κινηματογράφους καί στήν τηλεόραση.

Ὅμως ἀκόμα καί αὐτός ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος τόν τίμησε (ὅπως καί τόν Τζών Γουέην), ὄχι τόσο μέ τό ἀμφισβητούμενο γιά τή σκοπιμότητά του βραβεῖο Ὄσκαρ, ἀλλά ἐγγράφοντας σέ μιά ταινία τήν ἴδια τήν κινηματογραφική ἱστορία του. Ἔτσι, στήν ταινία τοῦ Σέρτζιο Κορμπούτσι *Τό ὄνομά μου εἶναι κανένας* (1973) - μιά καθαρά κινηματογραφοφιλική ταινία — ὁ Φόντα συμβολίζει ἕνα ὁλόκληρο κινηματογραφικό εἶδος, μέσα στό ὁποῖο τόσο δούλεψε (ἄς θυμηθοῦμε τό ἀνέκφραστο καί παγερό πρόσωπό του στό ρόλο τοῦ πιστολᾶ στό *Warlock* τοῦ Ἔντουαρντ Ντμύτρικ, πού ἔπαιξε σχετικά πρόσφατα ἡ τηλεόραση μέ τόν τίτλο *Οἱ ἀετοί τῆς καταραμένης κοιλάδας*), τό ἀμερικάνικο Γουέστερν. Μέσα ἀπό τόν κινηματογραφικό θάνατο τοῦ Φόντα καί τό πέρασμά του στό θρῦλο, ὁ Κορμπούτσι δήλωνε καί τό πέρασμα στήν Ἱστορία ἑνός ὁλόκληρου μύθου, πού ἄφηνε ἀπόγονο μιά νέα σειρά μυθοπλασιῶν, ὅπως αὐτή τοῦ Τρινιτά, στό πρόσωπο τοῦ Τέρενς Χίλλ.

Ὁ Φόντα γεννήθηκε τό 1905 στή Νεμπράσκα. Πρῶτα ἀσχολήθηκε μέ τό θέατρο, ἐγκαταλείποντας τίς σπουδές του γιά τή δημοσιογραφία. Μέ τήν προτροπή καί τή βοήθεια τῆς μητέρας τοῦ Μπράντο ξεκίνησε τήν καριέρα του στή Νέα Ὑόρκη. Μέ τή θεατρική του ἐπιτυχία *The farmer takes a wife* (ἑλληνικός τίτλος: *Ὁ ἀγρότης πατρεύεται)*

Ὁ Henry Fonda στήν ταινία τοῦ John Ford *Young Mr. Lincoln*

ξεκινᾶ καί τήν κινηματογραφική του καριέρα τό 1935. Τό 1937 τόν χρησιμοποιεῖ ὁ Φρίτς Λάγκ στήν ταινία του *You only live once* (ἑλ.τ.: *Ἔχω δικαίωμα νά ζήσω*), ὁπότε ὁ Φόντα καθιερώνεται καί ὡς δραματικός ἠθοποιός σ' ἕνα φίλμ προάγγελο τοῦ *Μπόνυ καί Κλάϊντ*. Ἀκολουθοῦν ἐπιτυχίες ὅπως τό πολυβραβευμένο μέ Ὄσκαρ *Jezzebel (1937)* τοῦ Γουάιλερ καί τό *Young Mr Lincoln* (ἑλ.τ.: *Ὁ νεαρός κος Λίνκολν*, 1937) τοῦ Φόρντ πού εἶναι ἡ ἀπαρχή μιᾶς μακρᾶς τους συνεργασίας. Οἱ δυό ἑπόμενες ταινίες του μέ τόν Φόρντ, τό *Drums at Mohawk* (ἑλ.τ.: *Τύμπανα στό Μοχώουκ*, 1939) καί τό *Grapes of wrath* (ἑλ.τ.: *Τά σταφύλια τῆς ὀργῆς*, 1942) ἀπό τό ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Στάιμπεκ θεωροῦνται ἀπό ὁρισμένους κριτικούς ὡς οἱ καλύτερες ἑρμηνεῖες τοῦ Φόντα μαζί μ' ἐκείνη τοῦ νεαροῦ Λίνκολν. Τό 1942 ἑρμηνεύει τόν περιπλανώμενο πιστολέρο στό ἀντιρατσιστικό Γουέστερν τοῦ Γουέλμαν *The Oxbow incident* (ἑλ.τ.: *Ἐπεισόδιο στό Ὄξμποου*). Κάνει μιά διακοπή γιά νά ὑπηρετήσει στό στρατό, ὅπου καί παρασημοφορεῖται. Ἡ συμμετοχή του στά κλασικά Γουέστερν τοῦ Φόρντ *My darling Clementine* (ἑλ.τ.: *Ὁ λυτρωτής*, 1946), ὅπου ὑποδύεται τό γνωστό πιστολά-σερίφη Γουάιατ Ἔρπ, *Fugitive* (ἑλ.τ.: *Ὁ φυγάς*, 1947) καί *Fort Apache* (ἑλ.τ.: *Ἐπέλαση τήν αὐγή*, 1947) κλείνει μιά ἀπό τίς παραγωγικότερες κινηματογραφικές του περιόδους. Στήν τελευταῖα μάλιστα ἀπό αὐτές τίς ταινίες συμπρωταγωνιστεῖ μ' ἕναν ἄλλο «θρύλο» τοῦ Γουέστερν, τόν Τζών Γουέην. Τό Μπρόντγουέη τόν περιμένει γιά μιά μεγάλη ἐπιτυχία, τό *Mr Roberts*, τό ὁποῖο ἀργότερα ἔγινε καί ταινία — πού ἔγραψε καί σκηνοθέτησε ὁ Τζοσουά Λόγκαν. Ἀκολουθοῦν τό *Wrong man* (ἑλ.τ.: 13 ἐγκλήματα ζητοῦν ἔνοχο, 1956) τοῦ Χίτσκοκ, τό *Twelve angry men* (ἑλ.τ.: *12 ἔνορκοι*, 1957) τοῦ Λιοῦμετ, τό *The tin star* (ἑλ.τ.: *Ἕνας ἄνδρας μέ καρδιά*, 1957) τοῦ Ἄντονυ Μάν, τό *Advise and consent* (ἑλ.τ.: *Θύελα στήν Οὐάσιγκτον*, 1961) τοῦ Πρέμιγκερ, τό *Madigan*, 1968 τοῦ Σῆγκελ, τό *The Boston strangler* (ἑλ.τ.: *Ὁ στραγγαλιστής τῆς Βοστώνης*, 1968) τοῦ Φλάϊσερ γιά νά τόν δοῦμε τήν ἑπόμενη χρονιά στόν ἰδιότυπο ρόλο τοῦ κακοῦ στό Γουέστερν τοῦ Ἰταλοῦ Σέρτζιο Λεόνε (*Once upon in the West* (ἑλ.τ.: *Κάποτε στή Δύση*). Τό 1970 γυρνᾶ ἀκόμα ἕνα Γουέστερν, τό *There was a crooked man* (ἑλ.τ.: *Ἦταν ἕνας παλιάνθρωπος*) τοῦ Μάνκιεβιτς. Τό 1982, τή χρονιά πού πέθανε, παίρνει βραβεῖο Ὄσκαρ μέ τό μετριότατο *Golden pond* (ἑλ.τ.: *Χρυσή Λίμνη*) τοῦ Μάρκ Ράιντελ, παίζοντας δίπλα σ' ἕνα ἄλλο «ἱερό τέρας» τήν Κάθριν Χέημπορν, ἀλλά καί μέ συμπρωταγωνίστρια, γιά πρώτη φορά, τήν κόρη του Τζαίην. Ἐπίσης ἔπαιξε καί στήν τηλεόραση στά σήριαλ *The Deputy* (1959-1960) καί *Smith family* (1970-71) πού δέν ἔχουν παιχτεῖ στήν Ἑλλάδα.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΓΧΡΩΜΟΥ ΦΙΛΜ

«Σέ δέκα χρόνια, εἶμαι σίγουρος, τά φίλμ πού ἔχω κάνει θά ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Τά μουσεῖα τοῦ μέλλοντος θά ἔχουν πολλά καλοδιατηρημένα ἀσπρόμαυρα φίλμ καί τίποτε ἀπό τίς μέρες μας». Τά τρομακτικά αὐτά, γιά τούς κινηματογραφόφιλους λόγια τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας Νέστωρ Ἀλμέντρος βάζουν ἕνα πρόβλημα λίγο-πολύ ἄγνωστο στούς περισσότερους θεατές. Τά ἀρνητικά τῶν ἐγχρώμων ταινιῶν πού χρησιμοποιοῦν φίλμ τῆς Kodak, καί αὐτά εἶναι ἡ πλειοψηφία τῶν ἐγχρώμων ἀπό τήν δεκαετία τοῦ '50 καί ὕστερα, καταστρέφονται μέ τήν πάροδο τοῦ χρόνου. Ὅπως παραδειγματικά ἀναφέρει ὁ Ρίτσαρντ Μπρούκς οἱ κόπιες τῆς ταινίας του *Elmer Gantry* ἦταν τόσο κακές, πού δέν μποροῦσε ν' ἀναγνωρίσει ὁρισμένους ἀπό τούς χαρακτῆρες. Ὁ λόγος πού ὁδήγησε στή χρήση αὐτοῦ τοῦ φίλμ καί τήν ἐγκατάλειψη τοῦ ἀνθεκτικότερου Technicolor ἦταν καθαρά οἰκονομικός. Ὁ κινηματογράφος κάτω ἀπό τήν πίεση τῆς τηλεόρασης ἔπρεπε νά βρεῖ μιά φτηνότερη πρώτη ὕλη καί τεχνική σέ σχέση μέ τήν ὑπάρχουσα. Ἔτσι παρ' ὅλο πού οἱ κόπιες μέ τό kodak ἦταν κατώτερες τοῦ Technicolor ἦταν πολύ πιό οἰκονομικές. Ἀποτέλεσμα: αὐτή τή στιγμή ὑπάρχει ἕνα καί μοναδικό ἐργοστάσιο Technicolor στόν κόσμο καί αὐτό στήν Κίνα.

Σύμφωνα μέ τίς μετρήσεις, τό kodak χάνει ἕνα 10% τῆς χρωματικῆς του πυκνότητας. Ἴσως τό ποσοστό νά μή φαίνεται σοβαρό, ἀλλά κάθε ἀνισοροπία στό χρῶμα ἐπιδρᾶ στήν ὁλική ἐντύπωση τοῦ φίλμ. Ὅπως μᾶς λέει ὁ Σκορτσέζε: *«Μετά ἀπό πέντε χρόνια τό μπλέ θά ἐγκαταλείψει τό νερό* (ἀναφέρεται στήν ταινία τοῦ Σπῆλμπεργκ *Jaws*, ἑλλ. τίτλος: *Τά σαγόνια τοῦ καρχαρία) καί τό αἷμα τοῦ Ρόμπερτ Σώου θά γίνει πολύ πιό κόκκινο»*.

Βλέπουμε λοιπόν ὅτι περίπου γιά ἕνα τέταρτο αἰώνα ἕνας μεγάλος ἀριθμός ἀπό ταινίες γυρίστηκαν μ' ἕνα format πού ἐμπεριεῖχε τό χαρακτήρα τοῦ προσωρινοῦ. Ἴσως μάλιστα αὐτή τή στιγμή νά μήν ὑπάρχει καμιά σωτηρία γιά ὁρισμένες ἀπ' αὐτές τίς ταινίες.

Ὡς τώρα ἔχουν προταθεῖ δυό τρόποι γιά νά ἀντιμετωπιστεῖ τό πρόβλημα. Καί οἱ δύο ὅμως εἶναι πολυδάπανοι καί μέ ἀμφισβητούμενη ἀποτελεσματικότητα. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ τοποθέτηση τῶν ἀρνητικῶν τῶν ταινιῶν σέ ψυγεῖο. Ὁ δεύτερος στηρίζεται στό χρωματικό διαχωρισμό. Αὐτές οἱ μέθοδοι κοστίζουν μεταξύ 15.000 καί 30.000 δολλαρίων γιά κάθε ταινία, ποσό πού δέ διατίθεται εὔκολα ἀπό τίς ταινιοθῆκες. Ἀποτέλεσμα ὅλων αὐτῶν εἶναι μιά ἐκστρατεία πού ξεκίνησε ὁ Σκορτσέζε μαζί μέ πολλούς γνωστούς σκηνοθέτες καί διευθυντές φωτογραφίας γιά νά δοθεῖ μιά λύση. Ἀπειλοῦν μάλιστα δ-

τι ἂν δέ γίνει τίποτα, θά προχωρήσουν στή χρήση ἐναλλακτικῶν λύσεων. Ὁ Σκορτσέζε, μάλιστα, μέ τό γύρισμα τῆς ταινίας τοῦ *Raging bull* (ἑλ.τ.: *Ὀργισμένο εἴδωλο*) σέ ἀσπρόμαυρο ἐφάρμοσε μερικῶς μιά ἀπ' αὐτές. Ἂς ἐλπίσουμε, γιά τό καλό τοῦ κινηματογράφου, ὅτι θά βρεθεῖ μιά λύση, τόσο γιά τίς ταινίες πού θά γυριστοῦν, ὅσο καί γιά τίς ταινίες πού ἔγιναν ἤδη.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Σκηνή ἀπό τό *Tron*

ΣΥΝΤΟΜΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος μετέχει σέ μιά διεθνή τηλεοπτική σειρά μέ Ἰταλό παραγωγό καί μέ ὑπεύθυνη τήν RAI. Ὁ τίτλος τῆς σειρᾶς αὐτῆς εἶναι *Πολιτιστικές πρωτεύουσες* καί ἔχει γιά θέμα 12 πόλεις. Χαρακτηριστικά ἀναφέρουμε μερικά ὀνόματα σκηνοθετῶν πού γυρίζουν σέ ταινίες κάποια πόλη τῆς πατρίδας τους: Γιαντσό - Βουδαπέστη, Σάουρα - Τολέδο, Σρέτερ - Βερολίνο, Λιτσάνι - Βενετία, Ζανούσι - Βατικανό, Ριβέτ - Παρίσι, Μπέργκμαν - Στοκχόλμη καί ἴσως ὁ Ταρκόφσκι τό Λένινγκραντ. Ἡ ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου ἔχει θέμα της τήν Ἀθήνα. Ὅπως μᾶς εἶπε χαρακτηριστικά ὁ σκηνοθέτης, πρόκειται γιά μιά ταινία ἀντι-τουριστική, ἀντιϊστορική, ἀντι-ἐπιστημονική, γενικά «ἀντί».

Θά μοιάζει ἴσως λίγο μέ τήν ταινία τοῦ Γκοντάρ *Δυό-τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτήν*, ὅπου ἡ πόλη ἀντιμετωπίζεται κάπως σάν γυναίκα, ὅπου ἐνυπάρχει κάποιο ἐρωτικό στοιχεῖο γιαυτήν. Ἡ σειρά αὐτή θά προβληθεῖ σ' ὅλο τό κόσμο. Ἂς περιμένουμε λοιπόν.

• Τό πρῶτο τρίμηνο τοῦ 1982 στή Γαλλία, 53 ἑκατομμύρια θεατῶν πέρασαν τίς πόρτες τῶν κινηματογράφων, κάτι πού σημαίνει 16% περισσότερους ἀπό τό 1981 στήν ἴδια περίοδο. Γιά τίς εἰσπράξεις ἡ αὔξηση ἀντιπροσωπεύει 32,5%.

Στή Μ. Βρεταννία, ἀντίθετα, τό 1981 σημειώθηκε τό ἀπόλυτο ρεκόρ στήν πτώση τῆς προσέλευσης τῶν θεατῶν πού ἦταν κατά 10% λιγότεροι ἀπό τό 1980, χρονιά ἐπίσης πολύ κακή.

Στήν παραγωγή ἡ ἴδια παρακμή: 24 ταινίες γυρίστηκαν μονάχα τό 1981 (38 τό 1980) κι ἀπ' αὐτές μόνο οἱ 13 μέ βρετανικά κεφάλαια.

• Τά Oscars τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου (Bundesfilmpreise) ἀπονεμήθηκαν γιά τό 1982. Οἱ βραβευμένοι σκηνοθέτες: Fassbinder (*Lola*), Margarethe von Trotta (*Les années de plomb*), H.W. Geissendörfer (*Τό μαγικό βουνό*), Herbert Achernbusch (*Ἡ Τελευταία τρύπα*), Werner Herzog (*Fitzcarraldo*), Helmer von Lützelburg, Werner Schroeter καί Johann Schmid. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτούς παρέλαβαν στίς 26 Ἰουνίου τό πρίμ τῶν 300.000 D.M. (περίπου 7.000.000 δρχ., ὁ καθένας) μέ σκοπό νά τό ἐπενδύσουν στήν παραγωγή τῆς ἑπόμενης ταινίας τους.

Ἐπίσης, οἱ 26 ὑπογράφοντες τοῦ Μανιφέστου τοῦ Oberhausen τό ὁποῖο, τό 1962, ἀποτέλεσε τήν ἀφετηρία τοῦ Νέου Γερμανικοῦ Κινηματογράφου, τιμήθηκαν μέ εἰδική διάκριση μέ τήν εὐκαιρία τῶν εἴκοσι χρόνων ἀπό τή διακύρηξή τους.

• Τό *Tron* εἶναι ἡ τελευταία παραγωγή τῆς ἑταιρίας Disney. Αὐτό δέ θά εἶχε καί τόση σημασία ἂν δέν ἐπρόκειτο γιά τήν πρώτη ταινία (ἐπιστημονικῆς φαντασίας) πού πολλά ἀπό τά σκηνικά της, τά κοστούμια ἀλλά καί τούς χαρακτῆρες της ἦταν εἰκόνες πού δημιούργησε ἕνας κομπιούτερ. Οἱ ἠθοποιοί κινοῦνταν ντυμένοι στά μαῦρα σ' ἕνα μαῦρο περίγυρο. Οἱ κομπιοῦτερ πρόσθεταν ὅλα τά ὑπόλοιπα. Ἐλπίζουμε ὅτι θά μᾶς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νά μιλήσουμε ξανά γιά τίς νέες τεχνικές, ὄχι μόνο ὅσον ἀφορᾶ τή χρήση τῶν κομπιοῦτερ, ἀλλά καί τή χρησιμοποίηση τοῦ video.

• Ἐπιστροφή, μετά ἀπό 5 χρόνια αὐτο-ἐξορίας, τοῦ Μπέργκμαν στή Σουηδία μέ τό *Fanny and Alexander* ποῦ πέρα ἀπό τήν προβολή του στούς κινηματογράφους θά παιχθεῖ καί στήν τηλεόραση μέ τή μορφή ἑνός μίνι-σήριαλ, πέντε ἢ ἕξι ἐπεισοδίων.

• Κατακλυσμός ταινιῶν φαντασίας προβλέπονται γιά τή φετεινή σαιζόν· δειγματοληπτικά ἀναφέρουμε τό *Blade Runner*, τοῦ Ρίντλευ Σκώτ ἀπό τά φίλμ ἐπιστημονικῆς φαντασίας, τόν *Πόλεμο γιά τή φωτιά*, τοῦ Ζάν-Ζάκ Ἀννώ ἀπό τή σειρά τῶν ταινιῶν προϊστορικῆς φαντασίας καί τό *Conan* τοῦ Τζών Μίλιους, ἕνα ὑπερθέαμα πού γυριζόταν τρία χρόνια.

ΜΗΝ ΠΥΡΟΒΟΛΕΙΤΕ ΤΟΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ

Πέρασαν ἤδη ἀρκετοί μῆνες ἀπό τό τελευταῖο ἐντυπωσιακό χτύπημα τῆς λογοκρισίας στόν κινηματογράφο. Ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, μέ εἰσαγγελική πρωτοβουλία, γκρεμιστηκε ἀπό τό θρόνο της, θρόνο ἀσταθή βέβαια, καμωμένο ἀπό φεστιβαλικές δάφνες καί κριτικά ἐγκώμια, καί καταδικάστηκε σέ ἰσόβιο σκότος. (Γιά νά ἀποδειχτεῖ ὅτι ἡ κατάργηση τοῦ προληπτικοῦ ἐλέγχου, ἀπό μόνη της, δέν ἀρκεῖ νά προστατεύσει τίς ταινίες ἀπό τίς δικαστικές περιπέτειες *μετά* τό «ἀδίκημα» τῆς προβολῆς.)

Πολύ πρόσφατα, ἡ δίκη τοῦ Sade μᾶς προμήθευσε μέ ἕνα ἀνάλογο παράδειγμα, ἀπό τό χῶρο τοῦ βιβλίου αὐτή τή φορά.

— *Μά πῶς, ἀφοῦ ἐπιτρέπεται νά κυκλοφοροῦν τά αἰσχρότερα καί χυδαιότερα ἔντυπα, εἶναι δυνατόν νά διώκεται ὁ Sade, ὁ ὁποῖος...;* δήλωναν στό δικαστήριο οἱ συνωθούμενοι στήν αὐλή τῆς Σανταρόζα διανοούμενοι, ὑπερασπιζόμενοι τό βιβλίο.

— *Μά πῶς, ἀφοῦ ἐπιτρέπεται νά προβάλλονται οἱ αἰσχρότερες καί χυδαιότερες ταινίες, εἶναι δυνατόν νά διώκεται ἡ «Αὐτοκρατορία» ἡ ὁποία...;* ἀπορροῦσε ἡ ὑπεράσπιση στή δίκη τῆς ταινίας στή Θεσσαλονίκη.

Οἱ ἀπορίες αὐτές μᾶς θυμίζουν, λίγο, αὐτά τά λόγια τοῦ R. Barthes: *«Ἡ λογοκρισία εἶναι μισητή σέ δυό ἐπίπεδα, ἐπειδή εἶναι ταυτόχρονα καταπιεστική καί ἠλίθια, ἔτσι, πού νά θέλουμε νά τῆς πᾶμε κόντρα καί, μαζί, νά τῆς δώσουμε ἕνα καλό μάθημα.»* Μόνο πού θά προσθέταμε: ὄχι καί τόσο ἠλίθια. Ἐξηγούμαστε: Αὐτό πού βλέπουμε σ' αὐτή τή φαινομενικά παράλογη συμπεριφορά τῆς λογοκρισίας εἶναι μιά τάση κερματισμοῦ τοῦ κοινωνικοῦ σώματος καί δημιουργίας στεγανῶν. Τάση πού ἤδη εἶχε ἐκδηλωθεῖ μέ τό φράγμα διανομῆς πού εἶχε ἐπιβληθεῖ τήν *Αὐτοκρατορία* ἤ στό *Σαλό*. (Θυμίζουμε ὅτι τό *Σαλό* παιζόταν γιά μῆνες *ἀποκλειστικά* σέ ἕνα μόνο κινηματογράφο *τέχνης*.) Περιορισμός παράλογος (γιατί σ' αὐτόν καί ὄχι καί σέ κάποιον ἄλλο κινηματογράφο;) καί ταυτόχρονα λογικός (ἐνταγμένος στή λογική αὐτή τοῦ φράγματος καί τοῦ κερματισμοῦ). Στήν περίπτωση τῆς *Αὐτοκρατορίας*, αὐτό πού ἐνόχλησε ἦταν,ἀκριβῶς, ἡ διάχυση τῆς ταινίας ἔξω ἀπό τά ὅρια πού τῆς εἶχαν τοποθετηθεῖ. Ἀντίθετα μέ τίς πορνοταινίες πού παίζονται σέ ὁρισμένους κινηματογράφους μέ ὁρισμένο κοινό, ἡ *Αὐτοκρατορία* κατάφερε τοῦτο: καθώς ἦταν φορτωμένη μέ τά διάσημα τῆς ταινίας τέχνης, ἀλλά καί μέ τό χαρακτηρισμό τῆς ταινίας σκανδάλου(ἄρα μιᾶς ταινίας πού «δέν πρέπει νά χάνει κανείς»), *νομιμοποιοῦσε* τό ἔνοχο καί μονίμως σκανδαλισμένο βλέμμα τοῦ μικροαστοῦ, πράγμα πού τοῦ ἐπέτρεπε τή θέασή της. Ἔξω, λοιπόν, ἀπό τά γκέτο τῆς «ταινίας τέχνης» καί τῆς «ταινίας πορνό», τό φίλμ τοῦ Ὄσιμα ἦταν ἀπειλητικό καί ἐπικίνδυνο.

Ἕνας φίλος μου πού δουλεύει σ' ἕνα γκαράζ εἶχε κλάψει πολύ μέ τήν ταινία. Θά ἤθελα νά τοῦ δώσω τό τηλέφωνο τοῦ εἰσαγγελέα γιά νά τά ποῦνε. Μήπως σᾶς βρίσκεται;

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚ (Ἡ ἀστραπή πάνω ἀπ' τό νερό)

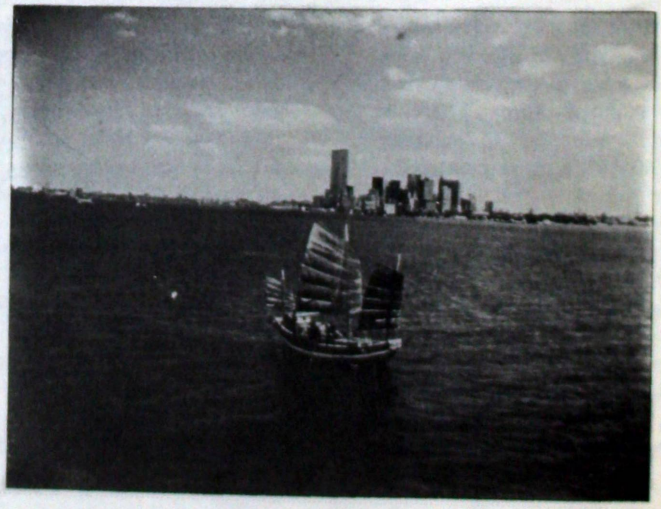
Πρίν ἀπό μερικές μέρες (17.9.82) στήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς ΕΡΤ-1 εἴδαμε τήν «Ταινία τοῦ Νίκ» καί τοῦ Βίμ Βέντερς. Ἕνα κείμενο φιλμικό πού προσδιορίζεται ἀρνητικά. Γιατί δέν ἦταν παρά τό σχέδιο παραγωγῆς μιᾶς ταινίας. Μιά ἀβέβαιη ἐπιθυμία περισσότερο γιά τή χρησιμοποίηση ἑνός συνεργείου γυρίσματος καί τήν καταδαπάνηση ὁρισμένων μέτρων ἀρνητικοῦ φίλμ. Μιά ἀπόδειξη φιλίας κι ἔμφοβης συνεργασίας μέ τό μελλοθάνατο Νίκολας Ραίη καί τό κινηματογραφικό μέσο. Παρά ἕνα τελειωμένο φιλμικό κείμενο. Τό ἡμερολόγιο μιᾶς ὁριστικῆς κι ὁριακῆς συνάντησης. Γραμμένο στό διάστημα ἑνός χρονικοῦ κενοῦ ἀπ' τήν παραγωγική δουλειά τοῦ Βίμ Βέντερς (ὁ σκηνοθέτης ἔχει δυό βδομάδες ἀνάπαυλα ἀπό τό γύρισμα τῆς ταινίας του *Χάμμετ*. Ὡς ἄσκηση γραφῆς ἤ πράξη κινηματογραφικοῦ ἀλκοολισμοῦ[1]. Ἄλλωστε βρίσκει κανείς μιά ἀναλογία ἀνάμεσα στό ἡμερολόγιο τοῦ Νίκ καί σ' αὐτό τό ἡμερολόγιο γιά τόν Νίκ. Τό πρῶτο γεμίζει τό δεύτερο. Δέ ἦταν μιά ταινία ντοκυμανταίρ. Ὁ Βέντερς ἤθελε (καί δέν ἤθελε)[2] νά κάνει ἕνα φιλμικό κείμενο πού θά ξεπερνοῦσε τό γυμνό γεγονός. Τή συνάντησή του, τό μελλοθάνατο, τίς ἀντιδράσεις του, τό λόγο του.

Ὁ Νίκολας Ραίη δέν εἶναι ὁ ἄρρωστος μέ τό μακρύ βήχα πού ἐγγράφεται στήν ἠχητική μπάντα σάν ἕνας πρῶτος ἦχος τοῦ ἐπιθανάτιου ρόγχου. Σκηνοθετεῖ μέσα στήν ταινία ἕνα θεατρικό τώρα κείμενο (τήν *Ἀναφορά στήν Ἀκαδημία* τοῦ Κάφκα). Δίνει ὁδηγίες καί συνεργάζεται μέ τόν Βέντερς γιά τήν παραγωγή τῆς ταινίας πού βλέπομε

καί μιᾶς ἄλλης ταινίας μέσα στήν ταινία. Μιά προέκταση ἤ παρεκτροπή ἀπ' τήν ἀτέλειωτη *Ἀστραπή πάνω στό νερό*. Παίζει μιά σκηνή μέ τή γυναίκα τοῦ Βέντερς. Σέ ἀντικατάσταση μιᾶς ἄλλης, λιγότερο δραματικῆς πού εἶχε ἐκείνη ἑτοιμάσει ἀπ' τό *Βασιλιᾶ Λήρ* τοῦ Σαίξπηρ. Εἶναι ἄρρωστος ὁπωσδήποτε, ἀλλά σ' αὐτή τήν πραγματική κατάσταση τῆς ἀνίατης ἀπελπισίας μπαίνει βαθμιαία στήν παραγωγή μιᾶς μυθοπλασίας. Στήν τροχιά μιᾶς παρέκκλισης ἀπ' τόν κανόνα τοῦ ντοκυμανταίρ. Πρός τήν κατεύθυνση πού ἀφήνεται νά παρασυρθεῖ κι ὁ ἴδιος ὁ Βέντερς. Μ' ἀφορμή τό γυρισμό τοῦ Ρόμπερτ Μήτσαμ στό σπίτι του (μιά ἐνότητα ἀπ' τήν ταινία τοῦ Ραίη *Σκληροί ἄντρες*),ὁ Νίκ λέει κάτι σημαντικό. «Τά 90% τῶν ἀμερικανῶν ἔχουν ἕνα ὄνειρο, ν' ἀποχτήσουν δικό τους σπίτι». Μ' ἄλλη διατύπωση νά γυρίσουν ὁριστικά κάπου καί νά ριζώσουν. Νά σταματήσουν τήν περιπλάνηση καί τήν ἀναζήτηση. Αὐτό λέγεται τήν ὥρα πού ξέρουμε πώς ὁ ἴδιος ὁ Ραίη φεύγει γιά πάντα καί γιά πουθενά. Ὁ Βέντερς εἶναι περαστικός, σταματώντας (ἤ συνεχίζοντας μ' ἄλλον τρόπο) μιά δική του περιπλάνηση. Ἕνα κινέζικο ἱστιοφόρο ταξιδεύει κάτω ἀπ' τίς γέφυρες τοῦ Μανχάτταν ἤ τοῦ Μπροῦκλιν μέ προορισμό τόν Ἀχέροντα ἤ τή σκοτεινή ἄκρη τοῦ κόσμου. Τήν ὥρα πού ξέρουμε ὅτι οἱ ἥρωες τοῦ Βέντερς εἶναι κι αὐτοί ταξιδιῶτες πού ξεκίνησαν κάποτε, σταθμεύουν κάπου, ἀλλά δέν ἔχουν ἐπιστροφή ἤ ὁριστικό προορισμό. Ἡ *Ἀστραπή πάνω ἀπ' τό νερό* εἶναι τό προμήνυμα τοῦ θανάτου μέσα στό φιλμικό κείμενο τοῦ Βέντερς. Ἀφοῦ ἔχει ἐκδηλωθεῖ κιόλας σάν ἡ νοσταλγία μιᾶς χαμένης ταινίας. Ἡ μυθοπλασία διαβρώνει ἀργά κι ἀπροφάσιστα τό ντοκυμανταίρ. Ἀκόμη κι ἡ φωνή τοῦ Βέντερς πού ὑποτονίζεται καί μαλακώνει τήν ὥρα πού διαβάζει τό ἡμερολόγιο τοῦ Νίκ, λειτουργεῖ σάν στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας. Καί τελικά μόνο δυό στοιχεῖα συνηγοροῦν γιά τήν ἔναρξη καί τή συνέχιση τοῦ ντοκυμανταίρ.

Τό σῶμα τοῦ Βέντερς κι ὁ ἐπιθανάτιος, μακρυνός λόγος καί τό σβησμένο βλέμμα τοῦ Νίκ. Ὁ θεατής πιστοποιεῖ τήν ἐγγραφή τοῦ πρώτου στό φίλμ χάρη στά δυό ἄλλα. Ὅταν ὁ Νίκ διακόπτει θεληματικά τή συμμετοχή του στή μυθοπλασία κι ἀποτραβιέται στήν ἀρρώστια του. Ξέρουμε τότε, ξαναθυμόμαστε, ὅτι ὁ ἕνας γυρίζει μιά ταινία γιά τόν ἄλλο, ὅτι τή γυρίζουν μαζί. Συνειδητοποιοῦμε ὅτι αὐτή δέν εἶναι ἕνα εἶδος ταινίας, ἀλλά ἕνα εἶδος κινηματογράφου. Ὄχι ἕνα ὀργανωμένο, ἀρθρωμένο φιλμικό κείμενο, ἀλλά παράδειγμα μιᾶς ἀνοργάνωτης, ἄναρθρης κινηματογραφικῆς γραφῆς. Κάτι ἀνάμεσα σέ ἕναν ἀμφίλογο χρησμό καί μιά κραυγή ἀπελπισίας. Ὁ Νίκολας Ραίη τελικά παθαίνει ναυτία ταξιδεύοντας μ' αὐτό τό πλοῖο. Ἀναγουλιάζει. Διατάσσει νά κόψουν (ὄχι νά σταματήσουν) τό γύρισμα. Δέν μποροῦσε ν' ἀντέξει ἄλλο τόν πειραματισμό αὐτόν. Ὄχι τόσο γιατί ἦταν ἄρρωστος, ἀλλά γιατί καθυστέρησε τή ζωή του γιά νά φτάσει σέ μιά ἄλλη, πολλαπλή ἐποχή. Αὐτό πού εἶπε ὁ ἄλλος μεγάλος «νέος» τοῦ σινεμά, ὁ Λουῒς Μπουνιουέλ (τηλεοπτική συνέντευξη μέ τό Ζάκ Λακαρριέρ, πού μεταδόθηκε τήν ἴδια βραδυά, λίγο πρίν ἀπ' τήν ταινία). «Τώρα μποροῦμε νά κάνουμε τά πάντα. Ἡ κατάταξη τῶν κινηματογραφικῶν εἰδῶν εἶναι ἀδύνατη[4].» Ἡ ἐκεῖνο πού ἔλεγε ὁ Μπάρτ γιά τή λογοτεχνία στό *Critique et verité*[4]. Ἀπ' τήν ἄποψη αὐτή ἔχει ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον τό φιλμικό κείμενο τοῦ Βέντερς.

Ὁ Βέντερς ζητᾶ στήν ἀρχή τῆς ταινίας ἀπ' τόν Νίκολας Ραίη νά συνεργαστοῦν, νά γυρίσουν μαζί μιά ταινία. Ὁ θεατής ἀναρωτιέται ποιανοῦ εἶναι αὐτή ἡ ταινία τελικά. Ὁ Ραίη φέρνει μέσα στό φιλμικό κείμενο τό φαγωμένο σῶμα του. Ἕνα βαθειά βουλιαγμένο βλέμμα καί μιά φωνή πού ἀνεβαίνει ἀπ' τή σπηλιά πού ἔσκαψε ὁ καρκίνος στά πνευμόνια του. Ὁ ἐρχόμενος θάνατός του δέ θά χρειαζόταν ἄλλο σαφέστερο σημαῖνον. Ὅ,τι ξεφεύγει ἀπ' τό βλέμμα τοῦ Βέντερς, τό ἐγγράφει στό φιλμικό κείμενο ἡ κάμερα. Μέσα ἀπ' τό φακό της ἡ ἀπόσταση τοῦ σώματος αὐτοῦ ἀπ' τό τέλος του φαίνεται συντομότερη γιατί εἶναι πιό ξεκάθαρη. Τά σημεῖα τῆς φθορᾶς εἶναι ἀδυσώπητα. Ἡ κάμερα τό περιεργάζεται, τό προσεγγίζει, τό ἀπωθεῖ, γιά νά διαπιστώσει, θαρρεῖς, ἄν εἶναι ἀκόμη ζωντανό. Ἔτσι ὅμως τοῦ μεταγγίζει κίνηση. Ὁ θεατής θά παρατηρήσει πώς ὁ Ραίη εἶναι πάντα ξαπλωμένος ἤ καθιστός. Ἡ μηχανή τοῦ δανείζει τήν κίνηση. Μέ τό σῶμα του κάνει ὁ Βέντερς κινη (σω) ματογράφο. Χωρίς αὐτό



δέ θά μποροῦσε κυριολεκτικά νά γυριστεῖ ἡ ταινία του. Ἀφοῦ γυρίζει καί γυρίζεται γύρω ἀπ' τό μελλοθάνατο σῶμα τοῦ Νίκ[5]. Ὁ Βέντερς ξεκίνησε τούτη τήν τελευταία φορά νά ξαναδεῖ τόν Ραίη ὄχι σάν φίλος, ἐπισκέπτης, ἀλλά σάν κινηματογραφιστής. Ἔφερε μαζί του ὁλόκληρο συνεργεῖο γιά τό γύρισμα. Ἀποφασίζοντας τό θαυμασμό του γιά τόν Ραίη νά τόν ἐγγράψει σ' ἕνα φιλμικό κείμενο.

Ἕνα κείμενο πού ἦταν ἀδύνατο νά ξεφύγει ἀπ' τά ὅρια τοῦ σιωπηλοῦ θρήνου καί τῆς ἀναπότρεπτης ἀδυναμίας γιά ὁποιαδήποτε κρίση, θεώρηση ἤ ἱστορική ἀναδρομή. Τό πλαίσιο ἦταν συγκεκριμένο. Τό εἶχε διαγράψει ἡ ἀρρώστεια πού δέν πρόλαβε ὁ Βέντερς. Δέν ξέρει κανείς ἄν αὐτή ἡ καθυστέρηση ἦταν συμπτωματική ἤ θελημένη. Τό μόνο πού μποροῦσαν νά κάνουν οἱ δυό τους ἦταν νά παραδοθοῦν στήν ἀναπόληση. Ἤ ν' ἀφηθοῦν νά τούς παρασύρει ἡ ραγδαία πραγματικότητα, τά γεγονότα. Μ' ἄλλα λόγια νά παραδεχτοῦν πῶς μιά ταινία γιά ἤ μέ τόν Ραίη ἦταν ἀδύνατη. Ἡ εὐφυΐα τοῦ Βέντερς βρίσκεται στήν ἐμμονή του νά κινηματογραφήσει αὐτή τήν ἀδυναμία πού ἐξαντλεῖται στήν ἀναγούλα τοῦ Ραίη, στή διαταγή του νά κοπεῖ τό γύρισμα. Στήν ἄρνηση τῆς ταινίας. Ἔτσι ἔμεινε ἡ ἀναπόληση ἀπό ταινίες του πού ὑπῆρξαν κι ἄλλες πού περίμεναν μάταια νά γυριστοῦν. Ἀναμνήσεις καί σχέδια ἑνός κινηματογραφάνθρωπου (ἐδῶ ταιριάζει ἡ χοντρή αὐτή λέξη). Ὁ Ραίη δέχεται νά γίνει στοιχεῖο ἑνός κινηματογραφικοῦ κειμένου, ὁ θάνατος τοῦ κινηματογράφου του. Γιατί δέν παραδεχόταν ὅτι ὁ πρῶτος ἐκεῖνος θάνατος μποροῦσαν νά προεξοφλεῖ καί τό δικό του σωματικό θάνατο. Παρ' ὅλο πού προηγήθηκε χρονικά. Ἀφήνοντας τή μηχανή λήψης νά ταξιδεύει ἔρημη μέ τό κινέζικο ἱστιοφόρο, ἐνῶ πίσω της ἀνεμίζουν σάν πέθνιμες κορδέλες τά κομμάτια τοῦ ἀρνητικοῦ πού δέ γυρίστηκαν. Τελικά πάνω ἀπ' τόν ἐπιθανάτιο βήχα / ρόγχο, μπροστά ἤ ἀνάμεσα ἀπ' τούς παράξενους στεναγμούς τοῦ Ραίη, βγαίνει ἕνας λόγος. Πού ἀποδείχνει τήν αὐθεντία του σ' ὅσα μέρη ἀναφέρονται στή δουλειά τοῦ κινηματογραφιστῆ καί τήν σοφία του στά μέρη πού ὁ διάλογος μέ τόν Βέντερς ἤ ὁ ἐξαντλητικός μονόλογός του μέ τήν κινηματογραφική κάμερα ὑποχωροῦν στήν ἀνθρώπινη ἐξομολόγηση. Δηλαδή στό χαμηλόφωνο παραλήρημα πού προκαλεῖ ὁ φόβος τοῦ θανάτου. Τό ἡμερολόγιο τοῦ Νίκ κι ὁ ζωντανός προφορικός του λόγος ἀρθρώνονται στό φιλμικό κείμενο σάν σημαίνοντα προορισμένα νά παραγάγουν ἀνάλογα νοήματα μέ κεῖνα πού παράγουν ἡ ἐγγραφή τοῦ θανάτου τοῦ σώματος καί τοῦ κινηματογράφου του μέσα στό φιλμικό κείμενο.

Ποιός γύρισε τελικά τήν ταινία αὐτή; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ὁ Βέντερς ἔγραψε ἕνα φιλμικό κείμενο. Ἐνῶ ὁ Ραίη ἔδωσε τή δυνατότητα στόν Βέντερς νά μήν τό γράψει, ἤ νά τό γράψει μ' ἐντελῶς ἀρνητικούς προσδιορισμούς. Κανείς τους δέ γύρισε τήν κοινή τους ταινία. Παρά λίγο νά βλέπαμε μιά ταινία τοῦ μοντέρ Peter Przygodda στόν ὁποῖο ὁ Βέντερς ἐμπιστεύτηκε ἀρχικά τό ὑλικό.

Τό παράδοξο εἶναι ὅτι ἐμεῖς εἴδαμε καί διαβάσαμε μιά ἄλλη ταινία γι' αὐτή τήν ἀπρόσφορη ἀπόπειρα. Αὐτήν πού μοντάρησε, περιόρισε καί συμπλήρωσε ὁ Βέντερς μέ προσωπικό μοντάζ. Ἕνα κείμενο πού μποροῦσε νά μείνει χωρίς ἐπίλογο, ἀφοῦ δέν ἀποτέλεσε παρά μιά προετοιμασία. Χωρίς σχέδιο καί χωρίς ἀρχή. Σωστό θά ἦταν νά μείνει ἀνοιχτή, ὅπως ἀκριβῶς ἕνα ταξίδι.

1. «Εἶναι ἴσως προτιμότερο νά πῶ ὅτι ἤθελα νά κάνω ἕνα *φίλμ*... νά τοῦ δώσω τήν ἐπιφάνεια ἑνός φίλμ, παρά νά κάνω ἕνα φίλμ-φιξιόν» (συνέντευξη στά *Cahiers du cinéma*, 318/19).
2. «Δέ γυρίσαμε τό φίλμ *σάν* κι *ὅπως* ἕνα ντοκυμανταίρ. Τό φίλμ ὁδηγήθηκε ἀπ' τήν πραγματικότητά μας, βέβαια· ἀλλά καταβάλαμε συνεχή προσπάθεια νά τό κάνουμε φιξιόν ἤ τουλάχιστον νά τό κάνουμε ἀντιληπτό σάν φιξιόν (κείμενο στό *Cinéma*, 264/64).
3. «Μέσα ἀπ' τό ταξίδι τά πρόσωπά μου βγαίνουν ἀπ' τή ρουτίνα τους· βέβαια δέν ξέρουμε ἀκριβῶς πρός ποιά κατεύθυνση πρόκειται νά μετασχηματιστοῦν, ἀλλά ξέρουμε ὅτι δέ θά ξαναγυρίσουν ποτέ στήν ἀφετηρία τους» (συνέντευξη στό *Σύγχρονο Κινηματογράφο* 13-14/35).
4. Ὁ Gérard Genette ἔχει γράψει γιά μιά «σύμπτωση λειτουργιῶν», τήν κριτική καί τήν ποιητική, πού ὁρίζουν τήν «κατάσταση τῆς ρητορικῆς». *Figures II, Seuil, p. 41.* Γενικότερα γιά τή λογοτεχνία ὁ Ρολάν Μπάρτ ἔγραψε: «Δέν ὑπάρχουν πιά οὔτε ποιητές, οὔτε μυθιστοριογράφοι· δέν ὑπάρχει πιά παρά μονάχα μιά γραφή» *(Critique et verité, Seuil, p. 45).*
5. «Ὁ Τουμπιανά εἶχε δίκιο νά λέει (στή *Libération)* ὅτι ὁ Ραίη ἔκανε δῶρο τό σῶμα του στόν Κινηματογράφο, ὅπως ἄλλοι τό κάνουν στήν Ἐπιστήμη. Μόνο πού δέν ὑπαρχει Κινηματογράφος, εἶναι πάντα ἕνας κινηματογραφιστής, καί κατά σύμπτωση ἐδῶ ἦταν ὁ Βέντερς».
(Serge Daney στά Cahiers du cinéma 318/167.)

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

COUP DE TÊTE

Patrick Dewaere: Ἑτοιμάστε τά μαντήλια σας

«Ἀπό τίς *Valseuses* ὡς τή *Série Noire* καί τό *Hôtel des Amériques*, εἶχε ξεχωρίσει ἀπό τήν ποικιλία τῶν ταλέντων του μέσα στούς πιό διαφορετικούς ρόλους». Ἡ δήλωση ἀνήκει στόν Jack Lang, ὑπουργό πολιτισμοῦ, καί γιά μιά δήλωση ὑπουργοῦ πού σέβεται τόν ἑαυτό του δέ θά μποροῦσε παρά νά μοιάζει μέ καρτέλα παραρτήματος Ἀσφαλείας.

Γιατί ἡ πραγματικότητα εἶναι τελείως διαφορετική. Ὁ Dewaere, ἀπό τίς *Valseuses* ὡς τό *Hôtel des Amériques*, περνώντας ἀπό τό *La meilleure façon de marcher*, τόν *Juge Fayard dit le shérif*, τό *Préparez vos mouchoirs*, τό *Beau-Père* ἤ τό *Plein Sud*, δέν ἔκανε παρά νά ἀναδεικνύει τήν ἀναιμία τοῦ ταλέντου του πάντα μέσα στόν ἴδιο ρόλο. Τό ρόλο τοῦ καταπιεσμένου, ἀδέξιου ψιλοδιανοούμενου, στό στύλ «τά προβλήματα τοῦ καθένα — ὅλα μαζί — σέ μιά συμπαθητική φάτσα».

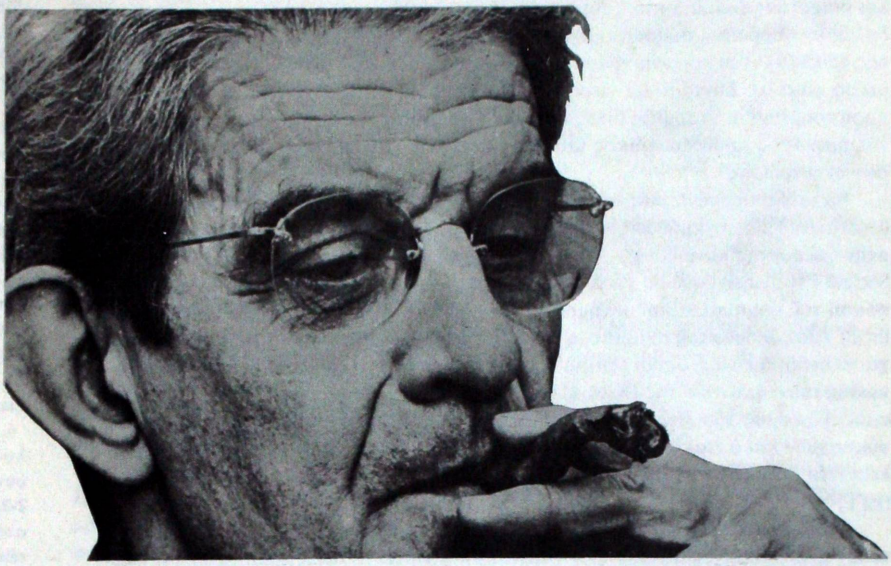
Ἴσως ἄλλωστε ὁ Dewaere ν' ἀδιαφοροῦσε τελείως γιά τό ταλέντο του. Ἴσως ἀκόμα ν' ἀδιαφοροῦσε καί γιά *τούς ρόλους του*. Αὐτός δέν ἔκανε παρά νά ὑποδύεται, πάντα, τό νευρικό μαζοχιστή σέ ὑπερδιέγερση, τό μοναδικό ρόλο πού τόν εἶχε συνεπάρει. Τόσο ὥστε, στό τέλος, νά τόν παγιδεύσει.

Ὁ Patrick Dewaere αὐτοκτόνησε τό ἀπόγευμα τῆς Παρασκευῆς 16 Ἰουλίου μέ μιά σφαίρα μέσα στό στόμα. Νέα ἀποτυχία. Μιά φορά πού ἀποφάσισε νά πάρει ὅλους τούς κινδύνους τοῦ ρόλου του, κανένας δέν τόν πίστεψε. Οὔτε ὁ Jack Lang.

Γ.Τ.

ΕΠΕΤΕΙΟΙ

ΝΕΚΡΟΛΟΓΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΑΝΟΥΚΛΑ: Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ J. LACAN



«Γενάρης 1980, ὑπάρχουν χιλιάδες ἄνθρωποι πού δέν καταλαβαίνουν τόν Λακάν. Γύρω στό 1950, δέν ὑπῆρχαν παρά μόνο 20 μέ 30.»[1]

Θά γνωρίζετε φαντάζομαι τή φράση τοῦ Φρόϋντ ἀποβιβαζόμενου στήν 'Αμερική: «ἀγνοοῦν ὅτι τούς κουβαλᾶμε τήν πανούκλα». Βέβαια αὐτή ἡ χώρα πού τόσο εὔστοχα ὁ Χ. Μίλλερ χαρακτήρισε «κλιματιζόμενο ἐφιάλτη» χωνεύει τά πάντα. Ἡ πανούκλα λοιπόν; Τίποτα πιό εὔπεπτο. Ὅμως ἡ πανούκλα εἶναι μιά κατ' ἐξοχήν εὐρωπαϊκή ἐπιδημία, ἀπό τότε πού ἀποδείχτηκε μεσαιωνική μάστιγα. Στήν Εὐρώπη λοιπόν κάποιος νεαρός ψυχίατρος ὀνόματι Jacques-Marie Lacan πού σύχναζε στή μικροκοινωνία τῶν σουρρεαλιστῶν, ἔγραφε στό Minotaure κι εἶχε συνδέσει τό ὄνομά του μέ μιά διδακτορική διατριβή πού ἄφησε ἐποχή, ἀπ' ὅπου κάποιος φίλος του ὀνόματι Dali θά ἐμπνευστεῖ τή θορυβώδη critique paranoiaque, θά βρεθεῖ προσβεβλημένος ἀπ' αὐτή τήν ἐπάρατη νόσο. 1936 - Μαρίεμπαντ, ἐμφανίζει τό πρῶτο σύμπτωμα: τό στάδιο τοῦ καθρέφτη, κείμενο θεωρητικό, μά ἐξίσου κείμενο πολιτικῆς παρέμβασης σέ ἀναστολή, μέσα στήν ἰδεολογική συγκυρία πού συνηθίζει νά λέει ὁ 'Αλτουσσέρ: στό στόχαστρο τῆς πολιτικῆς του πρόθεσης θά εἶναι ἀκριβῶς τό χαλκέντερο ψυχαναλυτικό καρτέλ τῆς ψυχολογίας τοῦ Moi, πού θά κάνει χρυσές δουλειές στή μεταπολεμική 'Αμερική[2]. Hartman, Kris, Loewenstein [3] μέσα στό μακάβριο αἰώνιο λήθαργο τῆς 'Αμερικῆς, ποδηγετούμενοι σάν ὑπνωτισμένες ὑστερικές τοῦ Σαρκό ἀπό ἕναν ἄλλο Maître, ἐν προκειμένω ἀπό τήν ὀρθοπεδική ἰδεολογία τῆς ψυχικῆς ὑγείας, πού μετριέται σύμφωνα μέ μιά ἀπαίτηση κοινωνικῆς προσαρμογῆς καί ὁλοκληρώνεται στή χοάνη τῆς κοινωνικότητας, θ' ἄρχιζαν νά στριμώχνονται στό Ἄδυτο τῆς Συνείδησης, τό περίφημο Αὐτόνομο Moi, φυλαχτάρι γιά τό κακό

1. 'Από τήν ἀφίσσα λανσαρίσματος τοῦ L' Ane, τοῦ νέου περιοδικοῦ τοῦ Lacane.
2. Σχηματοποιῶ κατ' ἀνάγκη, συμπτύσσω τά ἱστορικά δεδομένα, ἡ ψυχολογία τοῦ Ego ἀρχίζει νά βγαίνει ἀπό τό τσόφλι της ἀρκετά ἐνωρίς, τά κείμενα τοῦ Φρόϋντ τῆς δεύτερης τοπικῆς δέν εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπό τούς ἴσκιους της.
3. Ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ὁ ψυχαλυτής τοῦ Λακάν.

μάτι τοῦ ἀσυνείδητου. Ἀπό μιά ἄποψη ἡ ζωή τοῦ Λακάν,καταγγέλλονταςἐπίμονα τό Φαντασιακό ὡς φάρσα καί τό Moi ὡς διαχειριστή της, δέν εἶναι παρά ἡ ἀκατάπαυστη ἀντίσταση σ' αὐτή τήν τάση ἐκφυλισμοῦ τῆς φροϋδικῆς τομῆς σέ ὀρθοπεδική μηχανορραφία, τάση πού κυριάρχησε καί πρυτανεύει στήν Ἀμερική. (Ὄχι βέβαι σ' αὐτή πού λέγεται Λατινική, ὅπου ἡ ἀνάπτυξη τοῦ Λακανισμοῦ ἐκπλήσσει μέ τό εὖρος της). Ἀντίσταση πού εἰκονογραφεῖται ἔξοχα στή μεταφραστική φροντίδα μέ τήν ὁποία περιέβαλε τήν περίφημη φράση μέ τήν ὁποία ὁ Φρόϋντ ἔκλεινε τή ζωή του: «Wo es war, soll ich werden»[4], φράση στήν ὁποία ἐμβληματοποιεῖται ἡ λακανική σύλληψη τῶν σκοπῶν τῆς ψυχανάλυσης.

Μετά τό '36 ἀκολουθεῖ ὁ πόλεμος, δύσκολοι καιροί γιά τήν πανούκλα. Δύσκολοι καιροί ἐν γένει, μιά καί ὁ Λακάν θά πληρώσει τήν ἀφέλεια τῆς γυναίκας του νά δηλώσει «Ἑβραία», σύμφωνα μέ τήν προτροπή τῆς γαλλικῆς κυβέρνησης, παίζοντας τό κεφάλι του κορώνα-γράμματα: θά γλιστρήσει στή Γκεστάπο καί θ' ἀποσπάσει τό φάκελο. Σύντομα θά γιορτάσει τό ἐπεισόδιο στό ὄνομα πού θά δώσει στήν κόρη του, Judith. Ἀκριβῶς ὅπως τό λέει ἡ C. Clement πού ἀναφέρει τό γεγονός: «ἕνας ἡρωισμός μπουρζουάδικος καί ἰδιωτικός. Πού δέν ἐπιζητᾶ τήν εὔνοια τῶν μέσων ἐνημέρωσης».[5]

Ὁ ἱστός τῆς συνέχειας αὐτοῦ τοῦ μπουρζουάδικου ἰδιωτικοῦ ἡρωϊσμοῦ σημαδεύεται ἀπό τίς συγκρούσεις του μέ τό καρτέλ τῆς ὑγείας, πάντα τόσο προσεκτικό στήν ἀπειλή τῆς πανώλους[6]. Ἀπό τό 1953, χρονολογία τοῦ πρώτου σχίσματος στή Societé Psychanalytique de Paris (SPP) ἀνοίγεται μιά περίοδος, ὅπου ἡ θεσμική ἔκφραση τοῦ ψυχαναλυτικοῦ κινήματος τοῦ 1964: ἡ Societé Française de Psychanalyse (SFP), ἐπακόλουθο τοῦ σχίσματος τῆς SPP τό 1953, ζητᾶ νά προσχωρήσει στήν Ψυχαναλυτική Διεθνή,ἡ ὁποία ἐξακοντίζει ὡς ὅρο τήν ἀπαίτηση διδακτικῆς ἀπανθράκωσης τοῦ Λακάν καί τῆς Dolto, καί ἐν συνεχεία τόν ὁλοκληρωτικό του ἐξοστρακισμό. Διχασμός τῶν μελῶν τῆς SFP, τῆς ὁποίας ἡ συνοχή ἦταν ἕνα παλίμψηστο συμμαχιῶν καί ὁ Λακάν θά δώσει τέλος στήν ἀλληλουχία τῶν ἀντιδικιῶν ἐγκαταλείποντας τήν SFP καί ἱδρύοντας στίς 21 Ἰουνίου 1964 τόν Ecole Freudienne de Paris (EFP)[7].

Κάπου ἐδῶ ἐμφανίζεται στήν ἱστορία μας ἡ πανώλης τοῦ μαρξισμοῦ, ὁ Ἀλτουσσέρ βέβαια. Νοέμβρης 1963, ὁ Λακάν ἐγκαινιάζει τό σεμινάριό του μέ μιά διάλεξη πάνω στό ὀνόματα - τοῦ - Πατέρα, στό ψυχιατρεῖο Sainte-Anne, τακτικό τόπο τῶν σεμιναρίων του ἀπό τό 1953. Θάναι ἡ τελευτία του παρουσία ἐκεῖ. Οὐσιαστικά διωγμένος, μόλις διαγραμμένος ἀπό τό διδακτικό συμβούλιο τῆς SFP, θά βρεθεῖ στερημένος ἀπό δυνατότητα λόγου. Ἐπεμβαίνει ὁ Ἀλτουσσέρ, ἀπό τούς καπετάνιους τῆς Ecole Normale καί χάρη στή μεσολάβησή του τοῦ ἐκχωρεῖται ἡ μεγάλη αἴθουσα μέ τίς κόκκινες κουρτίνες. Πρώτη διάλεξη πάνω στό Kherem, τόν ἀφορισμό στόν ὁποῖο κατέληξε τό πάθος τῆς Ἐκκλησίας ἐνάντια στόν Σπινόζα. Εἶναι ἡ χρονιά τοῦ πασίγνωστου σεμινάριου XI, Les quatres concepts fondamentaux de la Psychanalyse. Τήν ἴδια ἐποχή, Γενάρης, ὁ Ἀλτουσσέρ γράφει τό ἱστορικό πλέον Freud et Lacan, δημοσιευμένο τόν ἑπόμενο χρόνο, κείμενο μοναδικό μέσα στή ναρκισσευόμενη ἀθλιότητα τῆς μαρξιστικῆς σκέψης[8], πού θά παίξει ἕναν ἀνεκτίμητο ρόλο στήν προσέγγιση τῆς ψυχανάλυσης μέ ἕναν κύκλο διανοουμένων τῆς Ecole Normale, ἀπ' ὅπου θά ξεπηδήσουν τά Cahiers pour l' Analyse μέ μιά ἀπαράμιλλη ποιότητα ὕλης. Ἦταν ἡ ἐποχή πού ὁ στρουκτουραλισμός ἔκανε χρυσές δουλειές μέ τόν Λακάν, τόν Ἀλτουσσέρ, τόν Φουκώ, τόν Μπάρτ, τόν Λεβί-Στρώς, πού διόλου ἄδικα θά παρατηρήσει ὅτι στρουκτουραλιστές δέν ἦσαν παρά «Dumézil, Benveniste et moi». 1964, χρονιά ὁριακή στή διδασκαλία τοῦ Λακάν μιά καί ἔκτοτε ἀρχίζει ἡ ἀνάπτυξη τῆς καθαρά λακανικῆς πλευρᾶς τοῦ ἔργου του πού ὡς τότε συνίσταται σέ διαδρομές μέσα στό φροϋδικό κείμενο: ἀναγνωστικοί ἔξοδοι στό γαλαξία τῶν φροϋδικῶν ἐννοιῶν καί διαλεύκανση τῶν μυστικῶν τῆς συνοχῆς τους μέσα ἀπό ἀλλεπάλληλες ἑρμηνευτικές τομές τῆς ἐλλειπτικῆς τους ἁλύσωσης Ἀνάπτυξη στό κύλισμα τῆς ὁποίας μεταμορφώνονται τά ἐπιστημολογικά ἐρείσματα τῆς ψυχανάλυσης μέσα ἀπό ἕνα προοδευτικό γλίστρημα τοῦ τόπου τῆς γλωσσικῆς της ἄρθρωσης ἀπό τή Γλωσσολογία, αὐτή τῶν Saussure & Jakobson γιά ν' ἀκριβολογοῦμε, στή μαθηματική Τοπολογία, χρόνια ὀλίσθηση πού θά ὁλοκληρωθεῖ σέ δραστική μετα-

4. Ἡ μεταφραστική ἀπόδοση στά γαλλικά ἀπό τόν Λακάν εἶναι ἀνυποψίαστη, βλέπε ἀλλόκοτα ἀκριβής. Θά χρειαζόταν ὅμως ἕνα εἰδικό ἄρθρο γιά νά τήν ἀντιμετωπίσουμε, καθώς ὀργανώνεται μέσα στό ἀνοιχτό διάστημα αὐτοῦ πού ὀνομάζει, μιά λέξη, lalangue, σέ τοπολογικό παιγνίδι μεταθέσεων τῶν ὅρων moi, je, sujet de l' inconscient. Οἱ μεταφράσεις στά ἑλληνικά πού ἔχω συναντήσει εἶναι στήν καλύτερη περίπτωση ἀπαράδεκτες. Μεταφράζοντας «ὅπου ἦταν, ὀφείλω νά ἐπισυμβῶ (ὡς ὑποκείμενο τοῦ ἀσυνείδητου)» ἁπλά δίνω μιά λιγότερο ἀπαράδεκτη λύση στό γλωσσικό βάσανο τοῦ ἕλληνα ἀναγνώστη.

5. *Vies et légendes de J. Lacan*, ἐd. Grasset.

6. Θυμίζουμε μόνο τά πολυσυζητημένα τρίλεπτα ραντεβοῦ, κάποτε ὡστόσο 2-2,5 ὧρες, πρόκληση στή στανταρισμένη διάρκεια τῶν 45'. Ἀρνήθηκε κατηγορηματικά τήν ἰδέα τῆς «χρονομετρικῆς σύλληψης τοῦ ραντεβοῦ».

7. Ἡ ἱστορία τῶν δύο σχισμάτων διαθέτει μετά ἀπό τόσα χρόνια τή δέουσα ἀναγνωσιμότητα μέ τή δημοσίευση ἀπό τόν J.A. Miller δύο τόμων μέ τά συναφή ντοκουμέντα, «Τό σχίσμα τοῦ 1953», «Ὁ Ἀφορισμός», ἐd Ornicar?

8. Θρίαμβος τῆς φτώχειας της, τό πρόσφατο κείμενο τοῦ D. Lecourt «Althusser et Lacan», ὅπου, ἡ σχέση τοῦ Ἀλτουσσέρ μέ τή σκέψη τοῦ Λακάν ἀναλύεται μέ ὅρους ἐκφοβισμοῦ! Ἐκφοβισμένος ἀπό τήν πνιγηρή προσωπικότητα τοῦ Λακάν καί τό γλωσσικό του ἑρμητισμό γλύστρησε στό ἀσυγχώρητο κείμενο τοῦ 1964. Καί πέρασαν τόσα χρόνια ἀπό τήν *Ἀθλιότητα τῆς Φιλοσοφίας!*

τόπιση στή δεκαετία τοῦ '70. Συνακόλουθα, τό ὁμφάλιο σημεῖο γύρω ἀπό τό ὁποῖο διατάσσεται ὁ ψυχαναλυτικός λόγος δέν εἶναι πλέον ἡ ἔννοια τοῦ Συμβολικοῦ, ἀλλά τοῦ Πραγματικοῦ. Ἡ φαλλική προβληματική τῆς δεκαετίας τοῦ '50, συναφής μέ τή δεσπόζουσα θέση τοῦ Συμβολικοῦ, ἀποκλειστικό ἄξονα ἐπένδυσης τῆς ἀναλυτικῆς πρακτικῆς στό μέτρο πού τό 'Ασυνείδητο εἶναι δομημένο σάν μιά γλώσσα, ἀφοῦ ἀναδιπλωθεῖ σέ μιά διακριτικότερη θέση ἐνδιαφέροντος, κληροδοτώντας τήν προτεραιότητα σέ ἀναπτύξεις ἐπικεντρωμένες στό μέλημα ἀπόδοσης θεωρητικῆς σύστασης στήν ἔννοια «objet-petit-a», θά ἐπιστρέψει στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ἀρθωμένη πλέον, μέσα στίς συνέπειες τῆς ἐπιστημολογικῆς μετατόπισης, σύμφωνα μέ μιά συλλογιστική ὅπου πρυτανεύει ὁ τοπολογικός καθορισμός τοῦ Réel: περίοδος τῶν κόμβων, τοῦ φαλλοῦ, Φ, ὡς συνάρτηση - ὑπενθυμίζω ὅτι στήν προβληματική τοῦ '50 ἐξαντλοῦνταν στό στάτους ἑνός σημαίνοντος, τοῦ ἑνός γιά τήν ἀκρίβεια -, τῶν τύπων τῆς σεξικῆς κατανομῆς

πλευρά ἄνδρα $\begin{matrix} \forall x \Phi x \\ \exists x \overline{\Phi} x \end{matrix}$ πλευρά γυναίκας $\begin{matrix} \overline{\forall} x \Phi x \\ \overline{\exists} x \overline{\Phi} x \end{matrix}$,

κεντρικότερο ἴσως σημεῖο τῶν ὕστατων ἐπεξεργασιῶν, τοῦ «L' étourdit», τοῦ «Τζέιμς Τζόυς», τοῦ RSI σεμινάριου τοῦ 1974, μέ τό ὁποῖο ἐγκαινιάζεται ὡς ὕστατος ἀντίλαλος μιᾶς ἀδιάπτωτα ἀνανεωτικῆς κλίσης ἡ τέταρτη φάση ἐξέλιξης τῆς λακανικῆς σκέψης[9], ὅπου μέσα σ' ἕνα εἶδος ἀπόλυτα σημαίνουσας μεταθεωρίας, ὁ Λακάν ἀναπλέει τό θεωρητικό χρόνο τοῦ ἔργου του, βουλιάζοντας σ' ἕνα στοχασμό πάνω στά ἴδια του τά ἐπιστημολογικά θεμέλια.

Περίοδος ὅπου ἡ ψυχαναλυτική ἐμπειρία, χρονικά ἰσότιμη μέ τήν ἡλικία τοῦ αἰώνα μας, ἀθροίζεται στό γλωσσικό διάστημα τῆς ἀπόφανσης «il n' y a pas de rapport sexuel», ἀρνητικότητα, στή χαίνουσα σύσταση τῆς ὁποίας ἐγκαθίσταται τό ἔσχατο θεμέλιο τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ (lien social). ('Ο Hegel δέν παρατηροῦσε ὅτι «ἡ ἀθρωπότητα εἶναι ἡ ἀποτυχία τῆς σεξουαλικότητας»;)

Οἱ ἐπιπτώσεις τῆς ἐπιστημολογικῆς μετατόπισης πού ἀνέφερα πάνω στήν ἀναλυτική πρακτική θά μεταφραστοῦν στήν κεφαλαιώδη ἀνατροπή τοῦ ψυχαναλυτῆ μέσα στή μεταβιβαστική πλοκή (transfert) ὁ ψυχαναλυτής δέν ἀντιπροσωπεύει πλέον τή θριαμβευτική ἐνσάρκωση τοῦ Grand Autre, ὀφείλει, μέ τήν ἔννοια τοῦ καντιανοῦ sollen, νά εἶναι ἡ πτώση του ὡς "Αλλου σέ objet-petit-a, αὐτή ἡ ἰλιγγιώδης ἀνταύγεια τοῦ Πραγματικοῦ.

Θά πρέπει νά μνημονευτεῖ, ἔστω καί ὑπό τό δέος τῆς συντομίας, ὁ τεράστιος ρόλος τοῦ J.A. Miller [10] στή θεωρητική συστηματοποίηση τοῦ Λακανισμοῦ, ἄν ὄχι στήν ἐξέλιξη ὁρισμένων ὄψεών του, «ἐγκέφαλου» τῆς λογικῆς τοῦ σημαίνοντος, (la logique du Signifiant), γνωστοῦ στό γλωσσάρι τῶν διαφωνούντων τῆς EFP ὡς «ἡ μάστιγα τῆς Ecole Freudienne», ὄχι μόνο γιά τό ρόλο του στή διάλυση τῆς σχολῆς. Οἱ παρεμβάσεις του ἀποτελοῦν ἀπαράκαμπτη μεσολάβηση γιά τήν ἀναγνωστική προσέγγιση τοῦ Λακάν.

'Από τήν διαδοχή τῶν γεγονότων μετά τό '64, ἀξίζει ν' ἀπομονώσουμε τήν κρίση τῆς EFP γύρω στό '68 πού καταλήγει σ' ἕνα μερικό σχίσμα, ἡ ὁποία ρίχνει ἀναδρομικά κάποιο φῶς σ' ὁρισμένες πτυχές τῆς κρίσης τοῦ '80, πού κατέληξε στή διάλυση τῆς σχολῆς. Αἰτία, ὁ καθορισμός τῶν ὅρων περάσματος τοῦ ἀναλυόμενου σέ ἀναλυτή τῆς σχολῆς. Τό σύστημα πού πρότεινε ὁ Λακάν χαρακτηρίστηκε ἀπό τούς διαφωνοῦντες ὡς «diabolique». Τά θεωρητικά προβλήματα γύρω ἀπό τά ὁποῖα πραγματοποιήθηκε τό σχίσμα δέν ἔπαψαν μέ τή μιά ἤ τήν ἄλλη μορφή νά ἐλέγχουν τήν ἐπικαιρότητα τῶν συζητήσεων, ὀργανωμένα γύρω ἀπό τήν ἀδιαφάνεια τοῦ τέλους τῆς ἀνάλυσης. Τήν ἐκδίωξη ἐπίσης τοῦ Λακάν ἀπό τήν Ecole Normale, λαμπρά ἐπεισοδιακή καί θορυβώδη, καθώς οἱ Sollers καί Lebel, ἐπικεφαλῆς τῶν ἀγανακτισμένων, θά καταλάβουν τό γραφεῖο τοῦ διευθυντῆ πρός βοήθεια τοῦ ὁποίου θά πλακώσουν τά CRS (κάτι σάν τά δικά μας MAT). 'Απ' ὅ,τι λέγεται ἐπρόκειτο γιά ἕνα γραφικότατο σκάνδαλο. 'Ο Λακάν θά διατηρήσει ὡστόσο τήν ἰδιότητα τοῦ διδάσκοντα κατ' ἀνάθεση στό πλαίσιο τῆς Ecole Pratique καί θά μετακομίσει στή Νομική Σχολή τοῦ Panthéon. Μετακομίσεις καί σχίσματα δέν ἔπαψαν νά τόν κυνηγοῦν στή ζωή του.

9. 'Αφήνω στήν ἀσάφεια τά χρονικά καί θεωρητικά σύνορα ἀπ' ὅπου περνᾶ ἡ περιοδολόγηση τῆς λακανικῆς ἐξέλιξης. Σ' αὐτούς ὡστόσο πού δυναστεύονται ἀπό τό βάρος τῆς περιέργειας θά ὀργάνωνα τίς νύξεις πού προηγοῦνται ὡς ἑξῆς: πρώτη φάση ὡς τό 1953, ὅπου στή λακανική σύλληψη τῆς ψυχανάλυσης δεσπόζει ἡ Φαντασιακή νομιμότητα, ὅπως αὐτή κωδικοποιεῖται, ἀδιεξοδικά, στό *Στάδιο τοῦ καθρέφτη*. Ἡ ἐγκατάλειψή της νομιμοποιεῖται μέ τό ἱστορικό *Rapport de Rome*, τοῦ 1953, περιεχόμενο στά *Ecrits*, ἔμβλημα τῆς γένεσης τοῦ Λακανισμοῦ ὅπως διαμορφώνεται ὡς διάπλους τοῦ φροϋδικοῦ κειμένου, πού περατώνεται τό 1964. 1964-1973, τρίτη φάση, ὁ Λακανισμός χωρίς ἀρχαιολογία. 1973 καί ἔπειτα, ἀναδίπλωση στόν ἐπιστημολογικό μετασχηματισμό.
Οἱ σκοτοῦρες κάθε φάσης, τά ἀδιέξοδα καί ἡ λογική τῶν περασμάτων, οἱ μετατοπίσεις τῶν ἐννοιῶν κτλ. δέν μποροῦν νἄβρουν τό ψυχαναλυτικό τους ντιβάνι στίς σελίδες τῆς *'Οθόνης*.

10. Γαμπρός τοῦ Λακάν, σχέση πού δέν ἔπαψε νά σχολιάζεται, μέ σπουδές στή Μαθηματική Λογική, συντάκτης τῶν σεμιναρίων του, τό 95-98% τῆς παραγωγῆς τοῦ Λακάν εἶναι σέ μορφή προφορικοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ, μέ ἀνυπολόγιστο ρόλο στήν ἱστορία τῆς θεσμικῆς - ὀργανωτικῆς ἔκφρασης τοῦ Λακανισμοῦ.

Τό 1969 τοῦ ἀνατίθεται ἡ ὀργάνωση τμήματος ψυχανάλυσης στό νέο πανεπιστήμιο τῆς Βενσέν, τοῦ ὁποίου εἶχε τήν ἐπιστημονική ἐποπτεία ὡς τό θάνατό του. Τό μοναδικό πανεπιστημιακό τμῆμα ψυχανάλυσης σ' ὅλο τόν κόσμο. Μ' ὅλους τούς ἐνδοιασμούς πού σφράγιζαν τήν ἀντίληψή του γιά τή λειτουργία τοῦ πανεπιστημιακοῦ savoir, θά συγκατατεθεῖ στήν εὐκαιρία, συλλαμβάνοντας τό τμῆμα ὡς τήν κατάλληλη ὀργανωτική μήτρα γιά ἕναν παραγωγικό διάλογο ἀνάμεσα στήν ψυχανάλυση καί τίς συναφεῖς ἐπιστῆμες, Γλωσσολογία, Τοπολογία, Μαθηματικά, Φιλοσοφία, Ἱστορία κτλ. 5 Γενάρη 1980, χειρονομία πού πέφτει σάν βόμβα: δέν ὑπάρχει πλέον σχολή, EFP, τή διαλύω, δικιά μου εἶναι, ὅ,τι θέλω τήν κάνω!

Ἡ σφοδρότητα τῆς κατάπληξης πού ἀπλώθηκε μεταφράζει δύσκολα τήν ἐνάργεια τῆς ἀθυροστομίας. Θύελλα διαμαρτυριῶν ἀπό τούς διαφωνοῦντες πού πίστευαν πώς πλέον, τόν γέροντα τῶν 79 χρονῶν, τόν εἶχαν στό χέρι. Οἱ ἐσωτερικές διαιρέσεις ἀναπτύσσονταν, ἀπό τόν Σεπτέμβριο ἤδη, μέσα στό σφυγμό τῆς κρίσης. Τότε πού ὁ Λακάν πρότεινε τήν ἀναδιοργάνωση τῶν διοικητικῶν βαθμίδων τῆς EFP στό πλάσιο μιᾶς τακτοποίησης λογαριασμῶν μέ τούς μνηστῆρες, πού ζοῦσαν ἀγωνιακά τή βιολογική του ἀντοχή. Ἄρχισε ἀπεργία σιωπῆς, τακτικός στό σεμινάριό του μά ἄφωνος. Ἡ ἔξοδος ἀπό τή σιωπή του ἦταν μιά χειρονομία ἡ ὁποία ἐπιβεβαίωνε ὅτι παράμενε πάντα ὁ Maître. Ἡ φυσιογνωμία τῶν γεγονότων πού γονιμοποίησε ἡ ἀπόφασή του συνθέτει τό πρόσωπο μιᾶς μαρτυρίας ὅπου τό πάθος τῆς συνέχειας σφραγίζεται ἀπό τό σεπτό ἡρωϊσμό ἑνός ἀνθρώπου 80 χρονῶν πού δέ διστάζει νά σαρώσει μέ μιά βέβαιη κίνηση ἕνα ἔργο ζωῆς γιά νά ξεκινήσει ἀπό τήν πληγή τοῦ μηδενός τό ἀρχαϊκό στρατί πρός τή Θήβα, σ' ἕνα Παρίσι πού ἡ διανοητική μετριότητα ἔχει πλέον ἐμπεδωθεῖ ὡς κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ, μέ τούς διανοούμενούς του νά τρέχουν πίσω ἀπό ἕνα ἐκτροχιασμένο μαικήνα ὀνόματι Verdiglione, πού μοιράζει ἀεροπορικά εἰσιτήρια. Ἡ ἀθλιότητα τῶν mass-media, συστατική τῆς λειτουργίας τους, ἐπί τό ἔργο: Λακάν ὁ Τύραννος, Λακάν ὁ Δεσπότης, Λακάν ὁ Παρανοϊκός, διψασμένος γιά τή ἀπόλαυση τῆς ἐξουσίας[11]. Ὅλος ὁ θορυβώδης παριζιάνικος θίασος τῆς μετριότητας φόρεσε τά κυριακάτικά του συνωστιζόμενος στήν ἀγοραία συνενοχή τῆς κοινοτυπίας. Ἐπειδή εἶναι ὁ τελευταῖος βράχος τῆς διαλεκτικῆς σκέψης, γι' αὐτό δέ θά τοῦ χαριστοῦν, εἶχε προφητέψει ὁ Badiou.

Δέ θά ἀπογράψω ἐγώ τίς πτυχές τῶν ἐξελίξεων πού ἐγκαινίασε ἡ ἀπόφαση διάλυσης, τή λογική της, τόν κόσμο της, τίς τάσεις της, τίς συνέπειές της ἤ τά ἐπώδυνα κείμενα μέ τά ὁποῖα ὁ Λακάν συνόδεψε τή χειρονομία του.

Ἕνα χρόνο ἀργότερα, ὁ Λακάν μέ τήν ἡλικία τοῦ αἰώνα μας θά ἱδρύσει τή νέα του σχολή, La Cause Freudienne. Συνεχίζοντας τή θεωρητική του παραγωγή καί τίς ψυχαναλύσεις. Ἀφήνοντας ἕνα ἔργο τό ὁποῖο θά βρισκόταν προδομένο καί μέσα στήν πλέον ἐπική ἔμφαση. Ἔργο ἀνικειοποίητο ἀπό τόν ἐπιδερμικό ἦχο τῶν mass-media καί ἀπρόσβλητο ἀπό τό ἄδειο ντελίριο τῶν Πανεπιστημιακῶν.

11. Ἀναφέρω μόνο ἕνα μεταγενέστερο διασκεδαστικό ἄρθρο στήν *Monde*, 4 Ἀπρίλη 1982, ὅπου ἀποκαλύπτεται ὅτι ὁ Λακάν πλάκωνε στό ξύλο τούς πελάτες του!

12. Τά κείμενα τοῦ Οὐντάρ πολλαπλῶς ἐμπνευσμένα ἀπό τή θεωρία τοῦ Λακάν. Ἤ κείμενα τοῦ Metz, γιά νά μήν ἐπεκταθοῦμε σέ γραφτά ξεχασμένα ἐδῶ κι ἐκεῖ.

13. Μαρτυρία πού παρέχεται ἀφειδῶς ἀπό τήν πνευματική ἐντιμότητα τοῦ 'Αλτουσσέρ, τοῦ ὁποίου ἡ σύνθετη σχέση μέ τόν Λακάν δέν ἔπαψε νά ἐπιβεβαιώνεται σ' ὅλη τήν πολυπλοκότητα, τήν πολυσημία καί τήν ἐντασή της, ὅπως ἀποκαλύπτεται στήν περιπαθή ἐπεισοδιακότητα τῆς παρέμβασής του τόν Μάρτη τοῦ '80.

14. 'Αρνήθηκα συστηματικά σ' αὐτό τό κείμενο νά ὑπεισέλθω σέ θεωρητικά προβλήματα περιοριζόμενος σέ μιά κρύα ἐπίδειξη ὄψεων τῆς περίπτωσης Λακάν, σέ μιά παρουσιαστική παθητικότητα πού ἐγκαταλείπει ὅ,τι ἐκτίθεται στό βάρος τῆς ἀδιαφάνειάς του. 'Επιμένοντας σ' αὐτή τήν ἐκλογή, μνημονεύω ἁπλά τήν συμβολή του σ' ὁρισμένους μόνο τομεῖς: τήν ἱστορική τομή πού ἐπέφερε στή μελέτη τῶν ψυχώσεων, μέ τήν εἰσαγωγή τοῦ ἀπορριπτικοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ ὀνόματος - τοῦ - Πατέρα (forclusion du Nom-du-Père) ὡς ἑρμηνευτικοῦ ἄξονα, τήν ἀποσαφήνιση τῆς φύσης τοῦ 'Εγώ καί τοῦ φαντασιακοῦ, τῆς ἐπιθυμίας καί τοῦ ὑπολείμματός της, δηλαδή τῆς ἀπόλαυσης (jouissance), τή διάκριση ἀνάμεσα σέ φαλλική ἀπόλαυση καί ἀπόλαυση τοῦ "Αλλου, τήν εἰσαγωγή τοῦ objet-petit-a, τοῦ Φαλλοῦ ὡς ὕστατο ἔρεισμα τῆς ὁμιλίας (parole), τίς ἐργασίες του πάνω στό φετιχισμό, τό ἄγχος, τήν ὑστερία, τήν ἀναγνωστική τομή καί τήν ἀνακατασκευή τοῦ cogito τοῦ Descartes, τή μετατόπιση τῆς γλωσσολογίας τοῦ Saussure καί τοῦ Jakobson, τίς διεισδυτικές ματιές πάνω στό ἔργο τοῦ Χάϊντεγκερ, τοῦ Βίντγκενστάιν, τοῦ Hegel, τοῦ 'Αριστοτέλη, κτλ. κτλ. Μά πρέπει νά συμπληρώσουμε: κανείς δέ μίλησε τόσο γιά τήν καθημερινότητά μας, δηλαδή τήν ἀλήθεια της.

"Ομως τό γράμμα φτάνει πάντα στόν προορισμό του, ὅπως ἔλεγε στό σεμινάριο γιά τό *Κλεμμένο γράμμα*. 'Αλήθεια γιά τόν καθένα, ἐξ ἴσου ἀλήθεια καί γι' αὐτόν πού ὁ Badiou, στό λυρισμό κάποιας στιγμῆς, τόν ἀποκάλεσε Hegel τῆς ἐποχῆς μας. Μόνο πού ὁ προορισμός του, τοῦ γράμματος, δέν εἶναι τό χέρι τῆς Βασίλισσας, ἤ κάτι ἄλλο-της, ὅπως ὑπέθεσε ὁ Derrida, εἶναι αὐτό πού διαγράφεται μέσα στό διάστημα τῆς φράσης τήν ὁποία ὁ Φρόϋντ ἀπόθεσε πάνω στήν ἐπιτύμβια πλάκα πού ἔκλεισε τήν ὕστατη χαραμάδα στόν κύκλο τῆς ζωῆς του: «Wo es war soll ich werden».

'Ο Λακάν στάθηκε σημεῖο διαίρεσης σ' ὅλη του τή ζωή. 'Η παρουσία του ἐπέσυρε πάντα ἕνα ρῆγμα: οἱ μέν, οἱ δέ. "Οχι μόνο μέσα στό ποίμνιό του, μήτε κατ' ἀποκλειστικότητα μέσα στό κοπάδι. Μά κυρίως, δηλαδή μέ τά πλέον ὁρατά γνωρίσματα, ἀνάμεσα στούς μεγάλους τῆς ἐποχῆς του. Διαίρεση ἐξωτερική, κάποτε ὡστόσο ἐσωτερική. 'Η ἐνίοτε κλινική δυσφορία τοῦ 'Αλτουσσέρ, τοῦ Φουκώ, τοῦ Ντερριντά, γιά νά μή στραφοῦμε στόν ὑποδεέστερο κύκλο τῶν Γκυατταρί, Μπωντριγιάρ καί τῶν ὑπολοίπων ἀποτελεῖ μαρτυρική ἀπόδειξη. Γιά νά μήν πᾶμε βέβαια σέ φιγοῦρες τοῦ ψυχαναλυτικοῦ μικρόκοσμου πού τά τελευταῖα χρόνια ζοῦσαν γαντζωμένες στήν ἐκκρεμότητα τῶν βιολογικῶν του προθεσμιῶν. Δέν πρόκειται γιά τό ἀνέξοδο τῶν ἀπόψεων, πρόκειται γιά τό βάρος τῶν γεγονότων.

Γιατί λέω ὅλα αὐτά, γιατί ὑπενθυμίζω τή διαιρετική βία τοῦ λακανικοῦ σημαίνοντος; 'Υπενθυμίσεις, μέσα ἀπό τίς ὁποῖες ἡ ἐκκωφαντική ἔκρηξη σιωπῆς τῆς *'Οθόνης*, περισσότερο θριαμβευτική καθώς στίζεται θριαμβευτικά ἀπό ἕνα κείμενο τοῦ Μπονιτσέρ, ὅπου μέ δικαιολογημένη προκλητικότητα δηλώνεται ὅτι «τίποτα τό σοβαρό πάνω στόν κινηματογράφο χωρίς νά ὑπεισέλθει στή Λακανική θεωρία τοῦ βλέμματος». Γι' αὐτόν, πού μέσα στή σεμνή περισυλλογή τοῦ περιθώριου πάντα, σημάδεψε μέ τό ἔργο του, ὅσο ἐλάχιστοι, τήν ἐξέλιξη τῆς γαλλικῆς σκέψης, κι ὄχι μόνο αὐτῆς, στόν τομέα τῆς γλωσσολογίας, σέ κύκλους μαθηματικῶν, στή λογοτεχνική κριτική, στή φιλοσοφία τῆς γλώσσας, στόν κινηματογράφο [12], στό μαρξισμό, ὁ ὁποῖος λίγο ἤ πολύ τοῦ ὀφείλει τή θεαματική ἀναγέννηση τοῦ'60,[13], στήν ψυχανάλυση [14] τέλος, δέ βρῆκε μήτε τίς ἐλάχιστες λέξεις ἑνός συνοπτικοῦ σχολίου.

Διαβάζοντας τό παρελθόν του σάν ἐφιάλτη, παγιδευμένο σέ μιά δυσβάσταχτη κλίση ἀπέναντι στίς ἀπαιτήσεις τῶν ὁποίων δέν μπόρεσε νά διαπραγματευθεῖ παρά τή σκηνοθεσία τοῦ ἐξορκισμοῦ, ἕνα ἄλλο κινηματογραφικό περιοδικό, ὁ *Σύγχρονος κινηματογράφος*, ἀνακατέλαβε τήν ὁμαλότητα ἀποθεραπευόμενος ἀπό τούς ἴσκιους τῆς πανούκλας πού θόλωναν τήν ἱστορία του· μάλιστα κάποιος συνεργάτης του, προστρέχοντας στήν εὔγλωττη εὐκαιρία πού τοῦ πρόσφερε μιά ταινία τοῦ Μακαβέγιεφ, βάλθηκε νά δοξάζει τό φάρμακο: τρῶτε χόρτα· κάνετε φυτοθεραπεία· κάνετε δίαιτα· κάπως ἔτσι! (Εἶναι σαφές ὅτι ἡ λεπτή διατύπωση τῆς προτροπῆς ὑπονόμευσε τήν ἐργασία τῆς ἀπομνημόνευσης.)

Σ' ἕνα διανοητικό τοπίο, αὐτό τῆς 'Ελλάδας, ὅπου, καθώς τό ἀπέδειξε ὁ σπινθηροβόλος Χαρίλαος, δεσπόζουν ὡς ἐξόχως σεβαστά θεωρητικά ἐργαλεῖα τά μπρόκολα καί τά λάχανα, τό ἄνοιγμα στή χορτοθεραπεία δέν παύει νά ὑποδαυλίζεται ἀπό τόν πειρασμό τῆς ὑπόσχεσης, ἐννοῶ τόν πειρασμό τοῦ κοινοῦ. Γιατί ἀκριβῶς τό πρόβλημα τοῦ περιοδικοῦ δέν κλείνεται στίς θεωρητικές προτιμήσεις μελῶν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς, τέμνεται μέ τό πρόβλημα τοῦ κοινοῦ, ἀποδεχόμενοι αὐτή τή λέξη στή σημασιακή της ριζικότητα: αὐτοῦ πού μοιράζεται. Στήν ὑποβλητικότητα τοῦ ὁποίου στοιχειοθετεῖται τό πραγματικό ἐρώτημα: τί μοιράζεται; "Οχι πάντως ἡ énonciation (κάτι πού ἐπιβάλλει, βέβαια, μακριά ἀπό μένα νά τό ἀρνηθῶ, τήν ἀνάγκη μιᾶς ἠθικῆς τοῦ αἰνίγματος, μέ τήν ἔννοια τῆς éthique.)

Μά φοβοῦμαι ὅτι ξεστρατίζω ἀπό τίς προσανατολισμένες ἔγνοιες αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Κλείνω λοιπόν μέ μιά ἐκλεκτική συγκεφαλαίωση, περιοριζόμενος νά θυμήσω ὅτι δέ σκέφτεται κανείς μόνος του, σκέφτεται μέσα ἀπό τόν "Αλλο — ἡ *Ψυχώ* τοῦ Χίτσκοκ δέ θά ἀρκοῦσε γιά νά ἀναχαιτίσει τίς πιθανές ἀμφιβολίες σας; —, νά τό θυμίσω γιά νά δώσω ὅλη του τή βαρύτητα στό σύντομο ἀπόσπασμα τοῦ Bonitzer: «τίποτα τό σοβαρό πάνω στόν κινηματογράφο χωρίς ...», χωρίς τί; Μά ἀκριβῶς αὐτό, αὐτό πού μόλις ὑπογράμμισα, χωρίς νά περάσει κανείς ἀπό τό σημαῖνον τοῦ "Αλλου.

Δημήτρις ΒΕΡΓΕΤΙΣ

Dimenticare Venezia

Τό φεστιβάλ Βενετίας δέν ὀνομάζεται ἔτσι. Ἡ ἐπίσημη ὀνομασία του εἶναι Διεθνές Πανόραμα τοῦ Κινηματογράφου *καί ἀποτελεῖ (στά χαρτιά τουλάχιστον) τμῆμα τῆς Biennale τῆς Βενετίας. Ἡ Biennale εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία, σύμπτωμα μιᾶς πόλης τόσο πλούσιας ὥστε νά ἐπιτρέπει κάποιες δαπάνες γιά τήν «τέχνη».*

Τό φεστιβάλ Βενετίας δέ γίνεται στή Βενετία. Γίνεται στό Λίντο, ἕνα νησί κοντά στή Βενετία, ἀλλά μέ ἀρκετά διαφορετικά ἀπ' αὐτή. Στή Βενετία ὑπῆρχε κοσμοσυρροή· στό Λίντο (εὐτυχῶς) ὄχι. Στή Βενετία τά νερά τῶν καναλιῶν εἶναι τουλάχιστον ἀποκρουστικά· στό Λίντο ἔκανε κανείς μπάνιο, καθότι τό Λίντο τυγχάνει θέρετρο καί μάλιστα ἀπό τά πιό ἀριστοκρατικά τῆς Εὐρώπης. Ἡ Βενετία βυθίζεται σιγά-σιγά στά ἀποκρουστικά, ὅπως προαναφέραμε, νερά της· τό Λίντο παραμένει σταθερά στήν ἐπιφάνεια, ἄσχετα ἄν τό φεστιβάλ δέν κατορθώνει κἄν νά ἐπιπλεύσει καί βρίσκεται βυθισμένο σέ νερά καί μάλιστα θολά.

Τό φεστιβάλ Βενετίας εἶναι ἕνα φεστιβάλ πού περισσεύει.

— Περισσεύει ἀπό τό Λίντο πού ἔχει τούς μόνιμους πελάτες / παραθεριστές στά ὑπερπολυτελή του ξενοδοχεῖα (καί οἱ ὁποῖοι βέβαια κάνουν τά μπάνια τους, ἀδιαφοροῦν γιά τό φεστιβάλ καί μᾶλλον ἐνοχλοῦνται ἀπό αὐτό τό κάποιο πλῆθος του) καί ὅλα μοιάζουν νά εἶναι τακτοποιημένα ὡραῖα καί καλά, ὅπως ἀκριβῶς εἶναι τακτοποιημένα σέ αὐστηρούς γεωμετρικούς σχηματισμούς τά σπιτάκια - τέντες τῶν διαφόρων ξενοδοχείων στίς ἰδιωτικές τους ἀμμουδιές.

— Περισσεύει ἀπό τή Βενετία μέ τούς πολυάριθμους τουρίστες (κατά προτίμηση ὀργανωμένους σέ γκρούπ, μέ τόν ξεναγό / ὁδηγό τοῦ κάθε γκρούπ νά κρατᾶ ψηλά κάτι χαρακτηριστικό, ὀμπρέλα, βιβλίο, τσάντα, ὥστε νά μή χάνονται στήν πολυκοσμία τά μέλη τοῦ κοπαδιοῦ) πού ἐνδιαφέρονται μόνο γιά Murano καί ἀγνοοῦν ἀκόμη καί τήν ὕπαρξη τοῦ φεστιβάλ.

— Περισσεύει τέλος καί ἀπό τήν Ἰταλία. Τή μερίδα τοῦ λέοντος σέ δημοσιότητα καί προβολή πετυχαίνουν καί ἔχουν οἱ ἀμερικάνικες ταινίες τῶν μεγάλων ἑταιριῶν, ἐνῶ οἱ ἰταλικές περιορίζονται στόν ἄχαρο ρόλο τοῦ φτωχοῦ συγγενῆ. Πρόκειται γιά ἀξιοσημείωτο κατώρθωμα τῶν Ἀμερικανῶν· κάνουν marketing μέ ξένα χρήματα.

Καί οἱ ταινίες; Αὐτές προβάλλονται ἤ καί (σπανίως) ὄχι (ἡ πρωινή προβολή τῆς ταινίας τοῦ Jean Louis Comolli Les chemins du retour δέν ἔγινε, ἐνῶ στήν αἴθουσα βρισκόμασταν τρία μόλις ἄτομα), χειροκροτοῦνται (κατά κανόνα) ἤ καί, μερικές φορές μόνο, ὄχι (ὑπάρχουν πάντα καί οἱ ἐξαιρέσεις· ἐλάχιστες ταινίες ἀποδοκιμάστηκαν καί σφυρίχτηκαν), συζητιοῦνται ἤ καί (τό συνηθέστερο) ὄχι. Καί ἐνῶ δέν ἔχουν τίποτα τό καινούριο (δέν περιμέναμε ἄλλωστε καί κάτι τέτοιο), τό θλιβερό εἶναι ὅτι δέν ξέρουν ἤ δέ θέλουν νά χρησιμοποιοῦν τό παλιό. Ἔτσι σχεδόν ὅλες τείνουν νά ἀποτελέσουν τμῆμα μιᾶς καί μόνης ταινίας μεγάλης σέ διάρκεια πού ἀρχίζει τό πρωί καί τελειώνει τό βράδυ. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν οἱ ταινίες σπάνια νά εὐχαριστοῦν (δέ μιλᾶμε γιά ἀπόλαυση· αὐτή ἦταν εἶδος ἀπειλούμενο ἄμεσα μέ ἐξαφάνιση). Ἀπό μιά ἰδιάζουσα ἀπάθεια πού κινδύνευε νά μᾶς κυριέψει, σωθήκαμε χάρη στίς ταινίες τῶν Rohmer (Le beau mariage), Wenders (Der Stand der dinge) καί μιά-δυό ἀκόμη, ἔτσι πού στό τέλος νά αὐτοπαρηγορούμαστε· πάλι καλά.

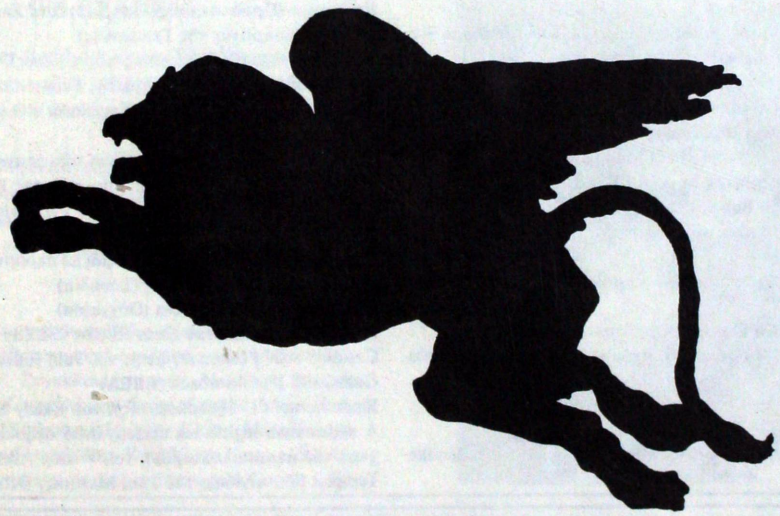
Καί τί μένει νά ποῦμε ἀκόμη γιά τό Φεστιβάλ; Μερικές σκόρπιες πληροφορίες ἴσως στή θέση τοῦ ἐπίλογου.

— Ὅτι τό φεστιβάλ ἦταν ἕνας ἀκόμη τόπος τῶν Φεστιβαλιστῶν (εἶδος ἀνθρώπινο, ἰδιαίτερο, πού βρίσκεται, συναντᾶται καί ὑπάρχει μόνο κατά τήν διάρκεια τῶν φεστιβάλ κινηματογράφου. Συνήθης κάλυψή τους τό ἐπάγγελμα τοῦ δημοσιογράφου. Ἰδιαίτερο κοινό χαρακτηριστικό τους ἡ γκρίνια). Ὅτι τά ἄτομα τῆς γραμματείας τύπου τοῦ φεστιβάλ ἦταν τά μόνα πού δέν μποροῦσαν νά δώσουν κάποια χρήσιμη πληροφορία (θυμηθήκαμε τίς παλιές καλές μέρες τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).

— Ὅτι ὑπῆρχε καί ἕνας τουλάχιστον ἀπό τούς σκηνοθέτες, πού ἦταν προσκαλεσμένοι τοῦ φεστιβάλ, πού ἐνδιαφερόταν γιά τίς ταινίες. Ἦταν ὁ Satyajit Ray πού γύριζε πρωί, μεσημέρι, βράδυ ἀπό αἴθουσα σέ αἴθουσα, χωρίς νά φαίνεται ὅμως καί ἰδιαίτερα εὐχαριστημένος.

— Ὅτι, τέλος, τό μόνο ἴσως κίνητρο γιά μιά ἄλλη ἐπίσκεψή μας ἐκεῖ θά εἶναι ἀρκετά περιορισμένο: ἡ δυνατότητα νά δοῦμε ὁρισμένες ταινίες.

Θωμᾶς ΝΕΟΣ



MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA
La Biennale di Venezia
28 agosto - 8 settembre 1982

Τό πρόγραμμα

Α΄ Τό ἐπίσημο πρόγραμμα (τίτλος: Κινηματογράφος '82)

Μιά αἰγυπτιακή ἱστορία, τοῦ Yussef Sahine (Αἴγυπτος)
Le beau mariage ('Ο ὡραῖος γάμος), τοῦ Eric Rohmer (Γαλλία)
Le grand frère ('Ο μεγάλος ἀδελφός), τοῦ Francis Girod (Γαλλία)
Qu' est-ce qu'on attend pour être heureux! (Τί περιμένουμε γιά νά εἴμαστε εὐτυχισμένοι!), τῆς Coline Serreau (Γαλλία)
La truite ('Η πέστροφα), τοῦ Joseph Losey (Γαλλία)
The draughtman's contract (Τό συμβόλαιο τοῦ σχεδιαστῆ), τοῦ Peter Greenaway (Βρετανία)
Hero ("Ηρωας), τοῦ Barney Platt-Mills (Βρετανία)
Τό φράγμα, τοῦ Δημήτρη Μακρῆ ('Ελλάς)
Σταυροδρόμια, τοῦ Buddhadeb Dasgupta ('Ινδία)
Il buon soldato ('Ο καλός στρατιώτης), τοῦ Franco Brusati ('Ιταλία)
Colpire al cuore (Χτύπημα στήν καρδιά), τοῦ Gianni Amelio ('Ιταλία)
Grog, τοῦ Francesco Laudadio ('Ιταλία)
Gli occhi, la bocca (Τά μάτια, τό στόμα), τοῦ Marco Bellocchio ('Ιταλία)
Il pianeta azzurro, τοῦ Franco Piavoli ('Ιταλία)
Sciopèn, τοῦ Luciano Odorisio ('Ιταλία)
De smaak van water ('Η γεύση τοῦ νεροῦ), τοῦ Orlow Seunke ('Ολλανδία)
A estrangeira (Στήν ξένη), τοῦ Joao Mario Grilo (Πορτογαλλία)
Die Beunruhigung ('Η ἀνησυχία), τῆς Lothar Warneke (Λαϊκή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας)
Imperative (Προστακτική), τοῦ Krzysztof Zanussi ('Ομοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας)
Letze fünf tage (Οἱ τελευταῖες πέντε μέρες), τοῦ Percy Adlon ('Ομοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας)
Querelle, τοῦ Rainer Werner Fassbinder ('Ομοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας)
Der stand der dinge ('Η κατάσταση τῶν πραγμάτων), τοῦ Wim Wenders ('Ομοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας)
Estoy en crisis (Εἶμαι σέ κρίση), τοῦ Fernando Colomo ('Ισπανία)
Ingenjör Andrées luftfärd (Τό ταξίδι μέ ἀερόστατο τοῦ μηχανικοῦ 'Αντρέ), τοῦ Jan Troell (Σουηδία)
Guernica, τοῦ Ferenc Kosa (Οὐγγαρία)
Agonija ('Αγωνία), τοῦ Elem Klimov (ΕΣΣΔ)
Castnaja zizn' ('Ιδιωτική ζωή), τοῦ Julij Razman (ΕΣΣΔ)
Golos, τοῦ Il'ja Averbach (ΕΣΣΔ)
Blade runner ('Ο ἐξολοθρευτής), τοῦ Ridley Scott (ΗΠΑ)
A midsummer night's sex comedy (Μιά σεξοκωμωδία μιᾶς νύχτας τοῦ μεσοκαλόκαιρου), τοῦ Woody Allen (ΗΠΑ)
Tempest (Καταιγίδα), τοῦ Paul Mazursky (ΗΠΑ)

Β' Κύκλος προβολῶν μέ τίτλο: Officina Veneziana (Βενετσιάνικο ἐργαστήρι)

Προβλήθηκαν 32 ταινίες. Ἀνάμεσα σ' αὐτές καί οἱ:

La chute de la maison Usher ('Η πτώση τοῦ οἴκου τῶν Ἄσερ) τοῦ Jean Epstein (Γαλλία), Le tempestaire ('Ο καταιγιδοποιός) τοῦ Jean Epstein (Γαλλία), Crystal gazing (Κοιτάζοντας τήν κρυστάλινη σφαίρα) τῶν Laura Mulvey, Peter Wollen (Βρεταvία), Il dialogo di Roma ('Ο διάλογος τῆς Ρώμης) τῆς Marguerite Duras ('Ιταλία), La veritaaà ('Η ἀλήθεια) τοῦ Cesare Zavattini ('Ιταλία), Alsino y el condor ('Ο 'Αλσίνο καί ὁ κόνδορας) τοῦ Miguel Littin (Νικαράγουα, Κούβα, Μεξικό, Κόστα-Ρίκα), Health ('Υγεία) τοῦ Robert Altman (ΗΠΑ) My dinner with André (Τό δεῖπνο μου μέ τόν 'Αντρέ) τοῦ Louis Malle (ΗΠΑ).

Γ' Κύκλος προβολῶν μέ τίτλο Mezzogiorno-Mezzanote (Μεσημέρι - Μεσάνυχτα)

Προβλήθηκαν 30 ταινίες. Ἀνάμεσα σ' αὐτές καί οἱ:

Toute une nuit (Μιά ὁλόκληρη νύχτα) τῆς Chantal Akerman (Βέλγιο, Γαλλία), Le chemins du retour (Οἱ δρόμοι τῆς ἐπιστροφῆς) τοῦ Jean Louis Comolli (Γαλλία), Naissance τοῦ Robert Cramer (Γαλλία), Le pont du nord ('Η γέφυρα τοῦ νότου) τοῦ J. Rivette (Γαλλία), Une villa aux environs de New York (Μιά ἔπαυλη στά προάστεια τῆς Νέας Ὑόρκης) τοῦ Benoit Jacquot (Γαλλία), Sadgati ('Απελευθέρωση) τοῦ Satyajit Ray ('Ινδία), Die sehnucht der Veronika Voss τοῦ Rainer Werner Fassbinder ('Ομ. Γερμανία), Lettre a Freddy Buache (Γράμμα στόν Φρέντυ Μπουάς) τοῦ Jean-Luc Godard ('Ελβετία), Come back to the «five and dime» Jimmy Dean, Jimmy Dean ("Ελα πίσω στό ψιλικατζίδικο Τζίμυ Ντήν, Τζίμυ Ντήν) τοῦ Robert Altman (ΗΠΑ), E.T. The extra-terrestial (E.T. - ὁ ἐξωγήϊνος) τοῦ Steven Spielberg (ΗΠΑ), Heaven's gate ('Η πύλη τοῦ παραδείσου) τοῦ Michael Cimino (ΗΠΑ), Poltergeist (Δαιμονική παρουσία) τοῦ Tobbe Hooper (ΗΠΑ), Slionen (τό ἀγόρι) τοῦ Nagisa Oshima ('Ιαπωνία).

Δ' Κύκλος προβολῶν μέ τίτλο Cinema Italiano

Προβλήθηκαν, ἀνάμεσα στίς ἄλλες, οἱ ἑξῆς ταινίες: Domani sibala τοῦ Maurizzio Nichetti, Io so che tu sai clíe io so, τοῦ Alberto Sordi, Malamore, τοῦ Eriprando Visconti, Il matrimonio di Caterina, τοῦ Luigi Comencini, Oltre la porta τῆς Liliana Cavani, Storia d' amore e d' amicia, τοῦ Franco Rossi

Ε' Κύκλος ἀναδρομικῶν προβολῶν μέ τίτλο: Πενῆντα χρόνια κινηματογράφου στή Βενετία

Κριτική 'Επιτροπή
Luis Garcia Berlanga
Marcel Carné
Mario Monicelli
Gillo Pontecorvo
Satyajit Ray
Andrei Tarkovskij
Valerio Zurlini

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Χρυσός λέων: Der stand der dinge (WimWenders)
Χρυσός λέων γιά πρῶτο καί δεύτερο ἔργο: Sciopen (Luciano Odorisio) καί De smaak van water Corlow Seunke)
Εἰδικό βραβεῖο: Imperative (Krzysztof Zanussi)
'Ηθοποιΐας (Χρυσός Φοίνικας): α) Béatrice Romand (γιά τό Beau mariage τοῦ Eric Rohmer)
b) Robert Powell (γιά τό Imperative τοῦ Krzysztof Zanussi

Γιά τά 50 του χρόνια τό Φεστιβάλ τίμησε (μέ χρυσό λιοντάρι) τό ἔργο 13 σκηνοθετῶν γιά τή συμβολή τους στό Φεστιβάλ κατά τό παρελθόν. Συγκεκριμένα τούς Alessantro Blasseti, Luis Bunuel, Frank Capra Marcel Carné, George Cukor, Jean-Luc Godard, Sergej Yutkevic, Alexander Kluge, Akira Kurosawa, Michael Powelle, Satyajit Ray, King Vidor, Cessare Zavattini. 'Επίσης τίμησε καί τόν κριτικό καί ἱστορικό George Sadoul

Βενετσιάνικες κουβέντες

Ἕνα φεστιβάλ κινηματογράφου εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα μιά πλημμύρα εἰκόνων· ὅσο μεγαλύτερο τό φεστιβαλ, τόσο περισσότερες καί οἱ εἰκόνες (καί τόσο τό καλύτερο γιά μᾶς). Ὅμως ἕνα «σοβαρό» φεστιβάλ αἰσθάνεται τήν ὑποχρέωση νά συντροφεύσει αὐτό τόν πληθωρισμό τῶν εἰκόνων μέ ἄλλους δύο: τοῦ τυπωμένου χαρτιοῦ (ἐννοοῦμε τό χαρτομάνι μέ τό ὁποῖο μπουκώνουν τούς δημοσιογράφους τῶν φεστιβάλ) καί τοῦ λόγου (ἐννοοῦμε τίς λογῆς δηλώσεις καί τίς συνεντεύξεις τῶν παραγόντων τῶν ταινιῶν).

Οἱ συντεύξεις τύπου δίνονταν κάθε μέρα ἀπό τίς 9 τό πρωί ὡς τίς 2 τό μεσημέρι. Τό διάστημα αὐτό χωριζόταν σέ 5-7 μικρότερα, στό καθένα ἀπό τά ὁποῖα ἔπαιρναν τό λόγο οἱ σκηνοθέτες καί οἱ ἄλλοι συντελεστές τῶν ταινιῶν τῆς ἡμέρας (ἤ τῆς προηγούμενης).

Τίς συνεντεύξεις διηύθυνε κάποιος Ἰταλός πολύγλωσσος καί ἄκρως ἀγενής (Ὑπάρχει κανείς πού νά θέλει μετάφραση στά ἀγγλικά; Ὅσοι θέλουν μετάφραση στά ἀγγλικά νά σηκώσουν τό χέρι τους. Τέσσερις. Ἔστω θά κάνουμε καί ἀγγλική μετάφραση) πού τροποποιοῦσε κάποιες ἀπαντήσεις (ἐπισημάναμε δύο περιπτώσεις μιά στή διάρκεια τῆς συνέντευξης τοῦ Jean Louis Comolli καί μιά σέ ἀπάντηση τοῦ Jan Troell, καί ὁ ὁποῖος χωρίς κανένα ἐνδοιασμό διέκοψε τή συνέντευξη τύπου τοῦ Buddhadeb Dasgupta (Ἰνδία) ἐνῶ ἑτοιμαζόταν νά ἀπαντήσει σέ ἐρώτηση τοῦ συνεργάτη μας Παντελῆ Καρακάση, λέγοντάς τους ὅτι μποροῦσαν νά συνεχίσουν τή συζήτησή τους στό διάδρομο. Κατά τά ὑπόλοιπα, οἱ συνεντεύξεις κύλησαν ὁμαλά. Τό μεγαλύτερο μέρος τῶν δημοσιογράφων πού παρευρίσκονταν σ' αὐτές διάβαζε συνήθως κάποια ἐφημερίδα ἤ κάποιο ἄλλο ἔντυπο, πολλοί χασμουριόνταν, καί ἦταν ἀρκετά συνηθισμένο τό φαινόμενο νά μήν ὑπάρχει κανείς πού νά θέλει νά ρωτήσει κάτι σέ σκηνοθέτες ὁρισμένων ἀπό τίς πιό ἀξιοπρόσεκτες ταινίες, κατά τήν γνώμη μας, τοῦ φεστιβάλ (ἐνδεικτικά ἀναφέρουμε ὅτι μετά τήν πρώτη παρουσίαση ἀκολούθησε σιωπή καί ἀμηχανία στίς περιπτώσεις τῶν Molly Davis, Jean Louis Comolli, Orlow Seunke). Βέβαια συνωστισμός, φλάς καί προβολεῖς, στίς περιπτώσεις τῶν γνωστῶν (Wenders, Altman), ἔτσι ὥστε νά γίνεται βάσιμη τελικά ἡ σκέψη ὅτι ἡ ὅλη ὑπόθεση τῶν συνεντεύξεων ἀποτελοῦσε τμῆμα τοῦ marketing τῆς ταινίας. Οἱ συνεντεύξεις τῶν ὁποίων τά ἀποσπάσματα ἀκολουθοῦν εἶναι ἀπό τίς πιό «πετυχημένες» (σύμφωνα μέ τά φεστιβαλικά κριτήρια).

α. Συνέντευξη τύπου τοῦ **Robert Altman** μετά τήν προβολή τῆς ταινίας του *Come Back to the five and dime Jimmy Dean, Jimmy Dean* καί πρίν ἀπό τήν προβολή τῆς ἄλλης ταινίας του *Health*.

— Γιατί ἡ ταινία εἶναι ἐκτός συναγωνισμοῦ;

— Τελείωσε μόλις πρίν ἀπό μιά ἑβδομάδα. Οἱ μεταφράσεις γιά τούς ὑποτίτλους γίνονταν ταυτόχρονα μέ τά τελευταῖα στάδια ἑτοιμασίας τῆς ταινίας. Καί φυσικά οἱ ἐπιλογές τοῦ φεστιβάλ Βενετίας εἶχαν γίνει πρό πολλοῦ. Πάντως χαίρομαι πού ἔφτασε. Ἡ βασική μου ὑποχρέωση, αὐτό πού μέ ἐνδιέφερε κυρίως ἦταν ἡ ἴδια ἡ ταινία καί ὄχι ὁ συναγωνισμός.

— Ποιά ἡ θέση σας σέ σχέση μέ τό σύστημα, τό Χόλλυγουντ;

— Ἡ ἴδια ἀκριβῶς ὅπως καί πρίν.

Γιατί σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας ἡ κάμερα δέ βγαίνει ἀπό τό κατάστημα;

— Αὐτό ἀκριβῶς ἤθελα. Αὐτή εἶναι ἡ καρδιά τῆς ὑπόθεσης: ἡ ἐσωτερικότητα. Βγάζοντας τήν κάμερα ἔξω, θά κατάστρεφα αὐτήν τήν αἴσθηση πού ἤθελα νά δώσω.

— *Ὁ μῦθος τοῦ James Dean εἶναι δυνατός ἀκόμη σήμερα; Τί σημαίνει αὐτός ὁ μῦθος γιά τούς Ἀμερικανούς καί τί γιά μᾶς στήν Εὐρώπη;*
— Ὁ μῦθος δέν εἶναι πολύ δυνατός σήμερα. Οἱ τότε νέοι εἶναι πενηντάρηδες σήμερα. Σίγουρα ἡ ὑπόθεση James Dean σημαίνει περισσότερα, πολλά περισσότερα γιά τήν Ἀμερική παρά γιά τήν Εὐρώπη.

— *Πολλοί Εὐρωπαῖοι νομίζουν ὅτι θέλετε νά καταστρέψετε τό σύστημα ἀπό μέσα. Τό πιστεύετε αὐτό ἤ ἀποτελεῖ ἐπινόηση τῶν Εὐρωπαίων;*
— Κάνω τίς ταινίες πού θέλω. Ὅπως τίς θέλω. Αὐτό εἶναι τό κίνητρό μου.

— *Πιστεύετε ὅτι θά ἀλλάξει τίποτα μέ τούς ἀνεξάρτητους παραγωγούς;*
— Θά εἶναι σωτηρία οἱ ἀνεξάρτητοι παραγωγοί.

— *Πῶς ἐξηγεῖτε τήν ἀποτυχία ὁρισμένων ταινιῶν, ὅπως ὁ* Popey*;*
— Δέν ἐλέγχω τήν ἐπιτυχία ἤ ἀποτυχία. Γιά μένα τόν ἴδιο, ὁ *Popey* ἦταν ἐπιτυχία. Ἐλπίζω καί γιά τούς Ἰταλούς. Ὅλα τά παιδιά εὐχαριστήθηκαν ἀπό τήν ταινία καί ὅλοι οἱ ἐνήλικες πού ἐπιτρέπουν μιά παιδική φωνή μέσα τους.

— *Τό φίλμ ὅμως κόπηκε στήν Ἰταλία.*
— Αὐτό ἀποτελεῖ δεῖγμα τῆς σοφίας τῶν studio Walt Disney.

— *Γιατί δέ διατηρεῖτε τόν ἔλεγχο στίς ταινίες σας;*
— Τόν διατηρῶ. Ἀλλά πάλι κάνουν ὅτι θέλουν. Στά συμβόλαια ἀναφέρεται ὅτι ἡ τελική μορφή μιᾶς ταινίας εἶναι αὐτή πού θά δώσω ἐγώ, ἀλλά πάλι αὐτοί ἀλλάζουν τήν ταινία καί λένε μετά «μύνησέ μας». Τό καλύτερο εἶναι πάντως νά μήν μπλέκεται κανείς μέ τά μεγάλα studio. Παρ' ὅλα αὐτά ἐγώ, οἱ ταινίες μου, θά ἀντέξουν περισσότερο ἀπό τά μεγάλα studio.

— *Οἱ ταινίες σας φαίνεται νά ἔχουν ἀπήχηση στήν Εὐρώπη. Θά θέλατε νά κάνετε ταινίες ἐδῶ; Ἤ μήπως πιστεύετε, ὅπως ὁ Fellini, ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά δουλεύει στήν πατρίδα του;*
— Μ' ἀρέσει ἡ Εὐρώπη, ἀλλά δέ θά μποροῦσα νά κάνω ταινίες ἐδῶ. Μοῦ λείπει ἡ γλώσσα, ἡ κουλτούρα.

— *Τί ἔγινε ἡ προηγούμενη ταινία σας, τό* Health;
— Τελείωσε πρίν ἕνα χρόνο περίπου γιά τήν Fox. Τότε ὅμως ἄλλαξε ἡ διοίκηση τῆς Fox καί ἡ ταινία χάθηκε. Ἐγώ ἐπέμενα νά προβληθεῖ καί αὐτοί θύμωσαν. Τούς ζήτησα νά ἀγοράσω τά δικαιώματα, ἀλλά πάντα κάτι συμβαίνει. Ἡ ζημία παραμένει δική τους, γιατί μέ τό νά τήν ἀγοράσω ἐγώ δέν πρόκειται νά ἔχω κανένα οἰκονομικό ὄφελος. Ἐνδιαφέρομαι μόνο γιά νά προβληθεῖ. Πρίν ἔρθω ἐδῶ πίστευα ὅτι εἶχε κλείσει ἡ δουλειά, ἀλλά...

β) Συνέντευξη τοῦ **Wim Wenders** μετά τή δημοσιογραφική προβολή τῆς ταινίας του *Der stand der dinge.* Παρόντα καί τέσσαρα ἄλλα ἄτομα: ὁ διευθυντής φωτογραφίας καί τρεῖς ἠθοποιοί. Ὅλες οἱ ἐρωτήσε ; πλήν μιᾶς ἀπευθύνονταν στόν Wenders.

— *Ἦταν ταινία πάνω στό σινεμά γενικά, ἤ πάνω στό δικό σας σινεμά; Ποιές οἱ δυσκολίες γιά νά τελειώσει;*
— Δέν ἦταν μιά ταινία γιά τό σινεμά γενικά, ἀλλά μιά ταινία πού ἐκφράζει τή δική μου ἄποψη γιά τό σινεμά, γιά τό σινεμά πού μέ ἐνδιαφέρει. Δέν ξέρω πῶς θά μποροῦσα νά κάνω μιά ταινία πάνω στό σινεμά γενικά. Ἦταν μιά ἀπό τίς πιό γρήγορες ταινίες. Ἀπό τήν πρώτη στιγμή πού σκέφτηκα νά κάνω τήν ταινία ὥς τήν πρώτη λήψη, μεσολάβησαν δώδεκα μέρες. Τά χρήματα τά ἐγγυήθηκαν ἀνεξάρτητοι διανομεῖς.

— *Τηλεφωνούσατε καθόλου αὐτές τίς μέρες;*
— Συνεχῶς καί δεχόμουν μόνο μετρητά.

— *Οἱ δυσκολίες μέ τόν* Hammet *πῶς ἐπηρέασαν αὐτήν τήν ταινία;*
— Ὁ *Hammet* παραμένει ἕνα μεγάλο ἐρωτηματικό.

— *Πῶς βρήκατε τόν Robert Crammer;*
— Ἦταν ἐκεῖ δέν τόν βρῆκα. Ἔκανε ἕνα φίλμ μέ τόν Raul Ruiz καί μ' ἄρεσε ἡ ἰδέα νά κάνω μιά ταινία μαζί του. Δέν τόν ἤξερα προηγουμένως, τόν ρώτησα. Ἦταν ἕτοιμος νά κάνει ὁτιδήποτε.

— *Ποιές οἱ σχέσεις σας μέ τόν παραγωγό; Ἦταν ἡ ταινία ἕνα σχόλιο στή σχέση σας μέ τόν F.F. Coppola;*
— Ὄχι. Ἡ ταινία γυρίστηκε σ' ἕνα ἐνδιάμεσο. Ὁ Coppola ἔκανε τό *One from the heart* καί ἐγώ δέν εἶχα τί νά κάνω καί δέ μ' ἀρέσει νά μένω ἀδρανής. Πάντως ἡ ταινία δέν περιέχει στοιχεῖα αὐτοβιογραφικά σέ σχέση μέ τόν Coppola.

— *Ποιά ἡ σχέση σας μέ τόν ἀπειλητικό ὠκεανό;*
— Γιά μένα ὁ ὠκεανός ἦταν ἕνας εὐχάριστος σύντροφος. Ἦταν ἀπειλητικός μόνο γιά τό διευθυντή φωτογραφίας.

— *Μιά μικρή τεχνική ἐρώτηση. Τί σᾶς κάνει νά προτιμήσετε τό μαῦρο - ἄσπρο φίλμ καί ὄχι τό ἔγχρωμο; ἡ κύρια αἰτία;*
— Δέν πρόκειται γιά τεχνική ἐρώτηση. Ἡ ἰδέα ἔρχεται μέ τήν πρώτη σύλληψη τῆς ταινίας.

— *Μιά πού ἡ ταινία ἦταν μιά ταινία γιά τήν ἐπιβίωση, πῶς θά ἐπιβιώνατε χωρίς σινεμά;*
— Μέ τό χιοῦμορ. Μέ πίνακες, μέ συζήτηση. Ἐλπίζω ὅτι δέ θά ὑπῆρχε καί ἡ τηλεόραση. Ἀρνοῦμαι νά ζήσω μέ τήν τηλεόραση καί χωρίς τό σινεμά.

— *Ποιά ἦταν ἡ συνεισφορά τοῦ Robert Kramer στήν ταινία;*
— Ἔγραφε ὅλη μέρα. Τό βράδυ τό συζητούσαμε. Τήν ἄλλη μέρα τό γυρνούσαμε σέ φίλμ.

— *Μιά καί πάντα ἀναφέρεστε σέ ἄλλους σκηνοθέτες ποιές οἱ σχέσεις σας μέ τούς Γερμανούς;*
— Ἀπό τούς Γερμανούς αἰσθάνομαι πιό κοντά στόν Herzog. Γνωρίζω καί ἄλλους. Ὀργανωθήκαμε πρίν δέκα χρόνια περίπου. Ἀλλά ἔχω χάσει τήν ἐπαφή μαζί τους μιά καί ζῶ πολύ καιρό στίς Η.Π.Α.

— *Ποιές οἱ σχέσεις σας μέ τόν Fuller;*
— Ἦταν πολύ πειθαρχημένος ὡς ἠθοποιός. Μόνο πού στήν σκηνή τοῦ bar ἤθελε ἀληθινά ποτά. Στό τέλος ἔπεσε ξερός ἀπό τήν καρέκλα καί τόν κουβαλούσαμε στό δωμάτιο του. Βέβαια ὁποιοσδήποτε ἄλλος θά ἔπεφτε πέντε ποτήρια πρίν.

— *Ποιές ἦταν οἱ ἀναφορές σας σέ ἄλλες ταινίες;*
— Ὤχ! Λοιπόν ἡ σκηνή στήν ἀρχή εἶναι ἀναφορά στόν Allan Dwan, τόν πιό ἐπικίνδυνο ἄνθρωπο ὅσο ζοῦσε. Τόν συνάντησα μισό χρόνο πρίν πεθάνει. Καί ἦταν συγκινητικό νά συναντᾶς κάποιον πού ἔκανε ταινίες πρίν τόν Griffith. Ὁ Sam Fuller εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία. Ὑπάρχει μιά εὐθύθητα στίς ταινίες του καί στόν ἴδιο πού μ' ἀρέσει πολύ. Κάνει ταινίες πού ξέρω ὅτι ἐγώ δέ θά κάνω ποτέ. Ὑπάρχει ἐπίσης μιά σκηνή πού εἶναι ἀφιερωμένη στόν John Ford στούς *Searchers*. Γενικά ὅλες οἱ ἀναφορές εἶναι πάνω σέ ταινίες τοῦ Χόλυγουντ πού δέ γίνονται πιά.

— *Τί σκέφτεστε γιά τό video σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο στό μέλλον;*
— Τό νέο σύστημα τῆς Sony εἶναι περίπου τόσο καλό ὅσο ἕνα φίλμ 16 cm. Γιά τά ἑπόμενα 20 χρόνια δέν προβλέπεται νά φτάσει τά 35 mm, ἄρα γιά τά ἑπόμενα 20 χρόνια δέ μ' ἐνδιαφέρει καθόλου τό video.

— *Ποιό εἶναι τό σημεῖο τομῆς τῶν ταινιῶν σας μέ τά νέα φίλμ τοῦ Χόλυγουντ;*
— Δέν μπορῶ νά πῶ ὅτι δέ μ' ἀρέσουν. Ἴδίως ὁ κινηματογράφος τοῦ Spielberg σοῦ κόβει τήν ἀνάσα. Ἀλλά αὐτά τά φίλμ εἶναι σάν μιά ἔκρηξη: στό τέλος βγαίνω ἄδειος, καί πιστεύω ὅτι αὐτό συμβαίνει σ' ὅλους. Πάντως πάω καί τά βλέπω, γιατί μοῦ θυμίζουν πῶς ἔβλεπα τό σινεμά ὅταν ἤμουν παιδί. Ἀπό μιά ἄλλη σκοπιά εἶναι τρομαχτικό νά σκέφτεται κανείς ὅτι τό Ἀμερικάνικο σινεμά ἔχει καταφύγει ἐκεῖ. Εἶναι ἡ ἐμπορική του ἄποψη τά φίλμ αὐτά.

— *Δέν εἶστε ὁ μόνος πού ἔφυγε ἀπό τή Γερμανία. Δέ θά θέλατε νά κάνετε μιά ταινία στή Γερμανία;*
— Ἴσα-ἴσα τώρα νιώθω πιό ἕτοιμος νά κάνω ταινίες στή Γερμανία. Τό φθινόπωρο θά γυρίσω μιά ταινία σέ σενάριο Peter Handke, στήν Αὐστρία ὅμως.

— *Ποιά ἡ σχέση σεναρίων καί ζωῆς;*
— Οἱ ἱστορίες τῶν ταινιῶν εἶναι πιό ἐνδιαφέρουσες ἀπ' τή ζωή. Καί, δυστυχῶς, οἱ ταινίες εἶναι πιό ἐνδιαφέρουσες ἀπ' τίς συνεντεύξεις τύπου. Γιαυτό ἄς προχωρήσετε στήν ἑπομένη. Σᾶς παρακαλῶ.

γ. Συνέντευξη τύπου τοῦ **Krzysztof Zanussi** μετά τή δημοσιογραφική προβολή τῆς ταινίας του *Imperative*. Μαζί του ὁ πρωταγωνιστής τῆς ταινίας Robert Rowell.

— *Ἀρχικά, θά θέλατε νά πεῖτε κάτι γιά τήν ταινία σας;*
— Ὄχι, γιατί πιστεύω ὅτι ὄχι ἐγώ ὁ ἴδιος ἀλλά οἱ κριτικοί πρέπει νά μιλήσουν γιά τήν ταινία μου, νά τονίσουν ἤ ὄχι κάποια σημεῖα της. Δέν ἔχει σημασία νά τονίσω κάτι ἐγώ.

— *Ποιά εἶναι τά προβλήματα τῆς ταινίας;*
— Ἡ ταινία ἀντιμετώπισε πολλά οἰκονομικά προβλήματα. Σέ κάποια στιγμή ὅλα ἔδειχναν ὅτι τελείωσαν καί ὅτι ἡ ταινία θά ἔμενε στή μέση. Τήν τελευταία στιγμή δέχτηκε ὅλο τό συνεργεῖο καί οἱ ἠθοποιοί ἕναν ἐλάχιστο μισθό, βρέθηκαν καί κάποια χρήματα ἀπό τήν

τηλεόραση καί ἔτσι σώθηκε ἡ ταινία. Μετά ἀπό ὅλα αὐτά, ἦταν ἀπαραίτητο νά δείξω τήν ταινία στό φεστιβάλ, γιατί ἀλλοιῶς θά χανόταν. Εἶναι ἡ τρίτη φορά πού ἔρχομαι στή Βενετία, ἀλλά ἡ πρώτη ἀπολύτως ἀπαραίτητη. Ἐδῶ τελικά βρέθηκε καί ἕνας διανομέας.

— Κατά τή μετάβαση ἀπό κινηματογραφική ταινία σέ τηλεοπτική ἔγιναν ἀλλαγές;
— Καμμία. Πάντα ἐλπίζαμε ὅτι θά σωζόταν ἡ ταινία καί δέν ἀλλάξαμε τίποτα.

— Τό πιό σπουδαῖο στοιχεῖο τῆς ταινίας ἦταν ὁ μυστικισμός. Στό τέλος, τό ἔγχρωμο φίλμ σημαίνει ἀπόρριψη αὐτοῦ τοῦ μυστικισμοῦ;
— Τό χρῶμα στό τέλος δείχνει τή μετάβαση ἀπό τόν κόσμο τοῦ ψυχιατρείου στόν κόσμο τόν πραγματικό, καί φυσικά εἶναι καθαρή εἰρωνία. Σήμερα κάνει κανείς ταινίες ἀσπρόμαυρες μόνον ἄν δέν ἔχει χρήματα: ἤ ἄν εἶναι Wim Wenders ἤ Woody Allen.

— Ποιός ὁ λόγος νά ἀσχοληθεῖτε μέ θέματα θρησκευτικά;
— Ἁπλῶς συνέβη σ' αὐτήν τή φάση τῆς ζωῆς μου νά ἔχω τέτοια προβλήματα (νά κάνω τέτοιες σκέψεις).

— Ποιές εἶναι οἱ βασικές διαφορές πού συναντᾶ κανείς στή δουλειά του στήν Πολωνία καί ἔξω ἀπ' αὐτή. Θά γυρίσετε στήν Πολωνία νά κάνετε ἄλλη ταινία;
— Φυσικά θέλω νά πάω στήν Πολωνία. Προσωρινά ὅμως κάτι τέτοιο δέ γίνεται κι ὅπως κι' ὁ Βάϊντα δουλεύω καί 'γώ στό ἐξωτερικό, γιατί εἶναι δύσκολο νά μιλήσεις στούς συμπατριῶτες σου κάτω ἀπό τό στρατιωτικό νόμο. Θά ἤθελα πάντως νά τονίσω ὅτι θεωρῶ αὐτή τήν κατάσταση αὐτηρά προσωρινή. Τώρα σέ σχέση μέ τό πρῶτο σκέλος τῆς ἐρώτησης, ἡ δουλειά στήν Πολωνία μοῦ εἶναι πολύ πιό εὔκολη, ὅπως εἶναι φυσικό, γιατί εἶμαι γνώστης ὅλης τῆς κατάστασης, τῶν συνθηκῶν κ.λ.π.

(ἐπιμέλεια Θωμᾶς ΝΕΟΣ)

Imperative

« MEMORIES ARE MADE FROM ALL THESE THINGS...»

Κατά καιρούς πλάθονται διάφοροι μῦθοι: Στόν χῶρο τῆς κριτικῆς σαφῶς ἰσχύουν ἀκόμα τά γνωστά καί σωστά θεωρητικά καί ἰδεολογικά ἐργαλεῖα: Ὡστόσο ἡ κριτική δέν εἶναι οὔτε ὑποκειμενική, οὔτε ἀντικειμενική. Εἶναι λογικό καί θεμιτό νά ἀντιμετωπίζουμε κάθε ταινία, ἀνάλογα μέ τή μυθοπλασία καί τήν «ἐρωτική» σχέση πού ἀποκαθιστᾶ μέ τόν γράφοντα. Τό κείμενο αὐτό ἀφιερώνεται σ' ὅσους δέν ἔγιναν ἀκόμα ρομπότ.

Οἱ ἀναμνήσεις ἀπό τή Βενετία, ἀπό τό φεστιβάλ της τοῦ 1982, ἔρχονται ἀπό τά πιό ἀπίθανα σημεῖα, τά πιό ἀσήμαντα περιστατικά, ἀπό τίς στιγμές τῆς ἀπόλαυσης κάποιων — πολύ λίγων — «μεγάλων», ταινιῶν. Ἀρχίζουν ἀπό τή βροχή στά κανάλια καί τά πουλόβερ πού τήν ρουφάει καί καταλήγουν στά λιοντάρια - ἐμβλήματα, στό μπάρ τῶν λεόντων καί τῆς ἀκρίβειας, στή θυρίδα πού ποτέ δέν ἔχει αὐτό πού περιμένεις, στόν ἱδρῶτα τοῦ τηλεφωνικοῦ θαλάμου. Οἱ ἀναμνήσεις ἀπό τήν Βενετία γίνονται ἀπό σάντουϊτς καί κόκα-κόλα, ἀπό ἀφόρητη ἀνία, ἀπό τήν ὑπνηλία πού σοῦ διακόπτει ἕνας Βέντερς, ἀπό μιά καταραμένη *Πύλη* πού σέ κρατάει ἄγρυπνο, ἀπό τήν ἐκδίκηση τοῦ Γκοντάρ, ἀπό τόν παρθενικό Ριβέτ, ἀπό τά τραγούδια, πού ἀκούγαμε τό καλοκαίρι τοῦ '59 στήν ἀγαπημένη μας τότε ἐκπομπή «Μουσική γιά ὅλους».

Οἱ ἀναμνήσεις στή Μόστρα τοῦ '82 ἔχουν πάντα γιά ὑλικό τους ἕνα συγκεκριμένο τρόπο ἀντίληψης τοῦ κινηματογράφου. Τί εἶναι αὐτό πού συνδέει τούς Βέντερς Γκοντάρ, Ριβέτ, Φασμπίντερ, Τσίμινο, πού τίς ταινίες τους εἴτε διαγωνίζονταν στό φεστιβάλ εἴτε ὄχι, τίς ἀγαπήσαμε πολύ; Δέν εἶναι τυχαῖο τό ὅτι οἱ ταινίες πού ἐπιλέγουμε, ἄσχετα ἀπό τή θεματολογία τους, εἶναι ταυτόχρονα πολύ κινηματογραφοφιλικές καί βαθειά ὑλιστικές.

Σ' ἐποχή μεγάλης μιζέριας τόσο γιά τούς σκηνοθέτες ὅσο καί γιά τούς ... κριτικούς καί γιά ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ κοινοῦ, δέν εἶναι τυχαῖο πώς μᾶς ἐντυπωσίασαν δημιουργοί πού στηρίζοντας γερά τό ἕνα πόδι τους στή μεγάλη ἀγάπη γιά τήν Τέχνη τους, ἀπογειώθηκαν, γιά νά συναντήσουν τρέχοντας ἰλιγγιωδῶς, τό ἀδιέξοδό τους: Τό ἴδιο τό σινεμά πού πεθαίνει καί αἱμορραγεῖ, τίς μυθοπλασίες πού χάθηκαν καί διαλύθηκαν γιά νά ξαναζωντανέψουν στέρεες ὅσο ποτέ καί νά πεθάνουν στή συνέχεια ὁριστικά. Στή Βενετία μᾶς συγκίνησαν πάνω ἀπ' ὅλα ταινίες γιά τό... θάνατο, πού ἦταν ὅμως ἡ πιό ἐλπιδοφόρα ἀλήθεια μιά καί οὐσιαστικά μιλοῦσαν γιά τήν ἴδια φύση τοῦ κινηματογράφου, γιά τή μόνη ἀλήθεια του.

• *Ἡ λαχτάρα τῆς Βερόνικα Φός*, τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, ἦταν ἴσως τό κατ' ἐξοχή φίλμ πού μιλοῦσε γιά τό ὑλικό ἀπό τό ὁποῖο φτιάχνονται οἱ... ἀναμνήσεις. Ὄχι μόνο γιά τήν καθαρά κινηματογραφοφιλική δομή του, ὄχι μόνο γιά τήν προσπάθεια του νά δεῖ τό σήμερα σέ σχέση μέ τό παρελθόν, ἀλλά καί γιατί κεντρώνει τούς ἀποδειχτικούς ἰδεολογικούς του μηχανισμούς, τή γέφυρα μεταξύ αἰσθητικῆς καί... «μηνύματος», ἀκριβῶς στούς διαφοροποιημένους γλωσσολογικούς τονισμούς τῆς ἀπόδοσης τῶν στίχων τῆς μεγάλης ἀμερικάνικης ἐπιτυχίας «Memories are made from all these things. Don't forget a stolen kiss. Your lips and mine are sips of wine... Then hear the wedding bells[3]...» κτλ. Οἱ ἀναμνήσεις τοῦ Φασμπίντερ εἶναι ἡ «Νοσταλγία» τῆς... Βερόνικα Φός. Ὅλο τό παιχνίδι στό φίλμ αὐτό παίζεται στούς γνωστούς κώδικες τοῦ σκηνοθέτη. Μεγάλη καί ἡ δική του νοσταλγία, ἡ ἐπιθυμία νά γίνει ὁ Γερμανός Orson Welles. Ὁ πατέρας «Πολίτης Κέην» καί τό πάζλ τῆς γραφῆς, πάντα θἄναι παρόντα. Ὁ ναζισμός, ἄλλη μιά ἀνάκληση, τό γερμανικό «θαῦμα» τοῦ τώρα,καί στή μέση, μετέωρη, ἡ Βερόνικα Φός: Νά συντηρεῖται παροπλισμένη στό τώρα ἀπό τίς ἀναμνήσεις τοῦ τότε. Ἔχουμε πάλι ἕνα πορτραῖτο μέσα στό πορτραῖτο, τήν προσπάθεια τοῦ νά ὑπάρξει μιά ἱστορία μέσα ἀπό ἄλλες ἱστορίες,τήν ἔρευνα, τούς θεατρογενεῖς χώρους καί τίς στυλιστικές χορογραφικές κινήσεις, ἀλλά καί τόν κινηματογράφο σέ μεγάλες στιγμές. Τό ἕνα ἐπίπεδο δουλειᾶς τοῦ Φασμπίντερ γίνεται στήν ἠχητική μπάντα, τό ἄλλο στήν κινηματογραφική ἀντιμετώπιση τῶν θεατρικῶν χώρων. Καί βέβαια ὑπάρχει πάντα τό «κρυφό» ἐπίπεδο, ἐκεῖνο ὅπου οἱ «ἀνατροπές» τῶν «ἀνατροπῶν» θά περάσουν μέσα ἀπό τήν ἀμερικάνικη πόπ μουσική, ἐκείνη τῆς ἀμφισβήτησης κτλ.... «Well, if you see me coming, better step aside. A lot of men didn't, a lot of men died, oh brother don't you call me cause I can't go, I ought my soul to the company...»[2] ἤ «I was born one morning when the sun did't shine». Ὅταν ἀκούγονται κάποιοι ἀπό τούς στίχους τοῦ περίφημου «Sixteen tones», ἀπό τά κλασικό-

τερα τραγούδια ἀμφισβήτησης, ἡ χρήση τοῦ περιορισμένου ὀπτικοῦ πεδίου μᾶς ἀποκαλύπτει ἕνα νέγρο 'Αμερικάνο λοχία, στό χῶρο ὅπου οἱ... ψυχίατροι (;), ποτίζουν μέ μορφίνη τήν Φός. Ἡ ἀντίστιξη τοῦ πάει .'Αμφισβήτηση καί καταπιεσμένη ἔγχρωμη μειονότητα, ἡ συνηθισμένη κινηματογραφική σύζευξη, ἡ παλιά γνωστή ἱστορία. Καί μετά ἡ ἀντιστροφή. Καί μετά ὁ κινηματογράφος τοῦ Φασμπίντερ, πού ὅπως κάθε μέγας κινηματογραφόφιλος (π.χ. Τρυφφώ, εἰδικά στό *Τελευταῖο μετρό* καί στή *Γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας)* θέλει νά βλέπεται καί νά αὐτοαποκαλύπτεται, νά συγκολλάει τίς ἑτερόκλητες μυθοπλασίες, ἀλλά καί νά τίς... διαλύει. Ἔχουμε ἄλλη μιά περίπτωση «ντεκαλάζ» (ἔλλειψης σύμπτωσης,συντονισμοῦ) μιά καί ἡ τελική ἀντίληψη, ἡ π ρ α γ μ α τ ι κ ό τ η τ α, (ἄν εἶναι δυνατό νά ὑπάρξει τέτοια) εἶναι πώς ἡ Φός καταπιέζεται ἀπό τήν καταπιεσμένη ἔγχρωμη μειονότητα. Σ' αὐτήν στρέφεται ὁ φακός, αὐτή πρέπει νά σηκώσει τούς «16 τόννους», γιαυτήν εἶναι τό λευκό τῆς ἀποστείρωσης καί τῆς παραφροσύνης, αὐτός εἶναι ὁ μεγάλος ρόλος ποὔθελε πάντα νά παίξει. Καί μετά τόν πατέρα Welles ὁ ἄλλος πατέρας, ὁ Χίτσκοκ,ἡ ἄλλη μεγάλη μορφή ὅπου θυσιάζουν καί ἀφιερώνουν οἱ κινηματογραφόφιλοι. Ὁ ρόλος τῆς Φός, ὁ πιό μεγάλος, ὁ ὕστατος εἶναι ἡ ἴδια ἡ θεαματικοποίηση του θανάτου της: Τότε θά τραγουδήσει τό «Memories...» Ὅσοι τό θυμοῦνται, θἄχουν σίγουρα προσέξει τόν χαδιάρικο τόνο τοῦ Πέρυ Κόμο (ἄν εἶναι ὁ Ντήν Μάρτιν, τήν ἐπιστολή διαμαρτυρίας τῶν στατιστικολόγων ἀναγνωστῶνμας, θά τή δημοσιεύσουμε ὁπωσδήποτε στό τεῦχος τοῦ χειμώνα). Εἶναι ἡ φάση ὅπου ὁ Φασμπίντερ σύμφωνα μέ τήν πιό μοντέρνα ἄποψη (παραπέμπουμε στό *Nicks movie* καί στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* τοῦ Βέντερς) ἀβαντάρει ἐπικά τό φίλμ του καί ἀπογειώνεται ἐκπληκτικά, δίνοντάς μας νά καταλάβουμε καλά πώς κινηματογράφος σημαίνει ταυτόχρονα καί ἀπόλαυση - ἀγάπη - συγκίνηση... Ἡ Βερόνικα Φός, ἐγκλωβισμένη στήν ἀνυπαρξία τοῦ τώρα καί στήν οὐτοπία τοῦ χθές, δέν μπορεῖ νἄχει ἀναμνήσεις. Ὅ,τι θυμᾶται εἶναι πεθαμένο, ὅ,τι ζεῖ εἶναι νεκρό, ἡ ἴδια ἡ ὑστέρηση χρόνων τήν κάνει μιά ἁπλή σιλουέτα σκιᾶς καί φωτός. Τό ἀμερικάνικο τραγουδάκι γίνεται ἡ ἀπόλαυση ἑνός ρέκβιεμ, δέν ὑπάρχουν γιαυτήν «wedding bells» ἀλλά μάτια ὁλόασπρα ἀπό τό ναρκωτικό, μόνο «funeral fire»[3] ἡ μοναξιά τοῦ τάφου,... ἡ καταγγελία τῆς ὁριστικῆς σιωπῆς της, τό «no trespassing» τῶν «ἐκτός κάδρου» αἰτίων. Εἶναι μιά κατάσταση πλήρους ἀ-φασίας, ἕνας «ἀγωνιστικός» κινηματογράφος, στά κοντράστ τοῦ ἀσπρόμαυρου, μιά ἔρευνα στούς λαβύρινθους τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά καί τῆς ἐξάρτησης. Τό συστήματα ἐλέγχου καί πάλι κερδίζουν, ἀλλά τό σινεμά ἀποδιαρθρώνεται. Εἶναι τό σημεῖο μηδέν, ἡ ἀνυπαρξία, ἀλλά καί ἡ ἐλπίδα.

• Οἱ ταινίες τοῦ Γκοντάρ εἶναι οὐσιαστικά ταινίες δρόμου καί περιπλάνησης. Εἶναι δημιουργίες-περιηγή-

Veronica Voss

σεις. Σέ μιά περιήγηση δέν κριτικάρεις, ἀλλά μόνο βλέπεις. Καί βλέπεις ὅπως ὁ *Ἐξωγήινος* τοῦ Σπήλμπεργκ τόν κόσμο τῆς γῆς, ἐφιαλτικά διαφορετικό ἀπό τόν δικό σου. Ἔ, λοιπόν, ἐδῶ τήν πατήσαμε ἴσως ὅλοι μας: Ὁ Ζάν Λύκ δέν κάνει ταινίες γιά μιά προνομιούχα δραση, δέν ἀπευθύνεται στούς κουλτουριάρηδες γιά νά δείξει τό χάλι και τήν ἀλλοτρίωση τῶν διπλανῶν τους. Ὁ Γκονταρ δημιουργεῖ γιά τό βλέμμα τοῦ ἀλλοτριωμένου ἤδη ἀτόμου. Ὁ Γκοντάρ πρόλαβε τόνΣπῆλμπεργκ καί μᾶς προβάλλει τό ντοκυμανταίρ (*Γράμμα στόν Φρέντυ Μπουάς*) τοῦ βλέμματος τοῦ *Ἐξωγήινου* ὅταν περιηγεῖται τή Λωζάνη. Ὁ Ζάν Λύκ κάνει ταινίες, πού σ' αὐτές τίποτε δέν ἀναγνωρίζουμε. Ὁ γάλλος σκηνοθέτης οὐσιαστικά κάνει σπουδές πάνω στόν τρόμο καί στό ἄγνωστο, στή μοναξιά τῆς εἰκόνας του πού ἔρχεται ἀπό τό μέλλον γιά νά εἰσδύσει στό τώρα. Τό *Γράμμα στόν Φρέντυ Μπουάς* εἶναι μιά ἐξίσωση τοῦ τύπου 1966 + 1980 = 1981!!![4] ἤ *Δυό τρία πράγματα πού ξέρω γιαυτήν* (Λωζάνη) + *Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω* (γιά τόν δημιουργό).

Οἱ φυλλωσιές τῶν δέντρων, τό πλάνο τῆς καθημερινότητας, ὁ τρόμος τῶν κινηματογραφικῶν χρόνων καί ὁ χρόνος τοῦ τρόμου, ἡ συνωμοτική φωνή πού μιλάει γιά τό χρῶμα, τά πλάνα, τά βουνά ἔρχονται ἀπό τό 1966. Ἡ ἰδιότυπη χρήση τοῦ ραλαντί ἀπό τό 1980. Ἡ ζωή στήν ἀκμή της, αὐτή πού φεύγει, ὁ κινηματογράφος πού τήν ἀκολουθεῖ, εἶναι ἐδῶ. Καί στό σπηκάζ, ἡ φιλοσοφία τοῦ ἀβράβευτου δημιουργοῦ, ποὔναι χρόνια μπροστά· «Ἡ πόλη εἶναι μιά μυθοπλασία, ἡ ζωή εἶναι μιά μυθοπλασία». Ἡ ἀπόλαυση εἶναι μόνο ἡ ἀγάπη, συμπληρώνουμε ἐμεῖς, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ ἀπόλαυση τῆς ἀγάπης γιά τή ζωή καί ἡ ζωή εἶναι ἡ ἀγάπη γιά τήν ἀπόλαυση τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Γκοντάρ δεκάδες χρόνια μπροστά, παρέα μέ τό *E.T.* τοῦ Σπῆλμπεργκ, καταρρίπτει τό μῦθο τοῦ πεσσιμιστῆ κινηματογραφιστῆ. Ἁπλά τώρα καταλαβαίνουμε πώς ὁ τρόμος τῶν ταινιῶν του δέν ἦταν γιά τόν «ἄλλο», ἀλλά αὐτός ὁ κλέφτης τοῦ βλέμματός μας, πού μάταια ψά-

χναμε νά βροῦμε, εἴμασταν ἐμεῖς οἱ ἴδιοι πού, ἔχοντας οἰκειοποιηθεῖ τήν ἀλλοτριωτική ὀπτική τῆς ἀντίληψης τοῦ κόσμου, νιώθαμε προνομιοῦχοι καί ζητούσαμε νά κάνουμε κριτικές. Τώρα ξέρουμε πιά πώς τό μόνο πού χρειάζεται δταν βλέπεις τίς ταινίες του εἶναι ἡ μοναξιά καί ἡ εὐλάβεια.

• Οἱ ἀναμνήσεις στή φετεινή Μόστρα ἔρχονται καί ἀπό τόν τρόμο πού μέ γέμισε ἡ νύχτα τῆς ἐναρκτήριας μέρας τοῦ φεστιβάλ. Μέ καταρρακτώδη βροχή, σέ πρωτοφανή ἐρημιά, τό μπέρδεμα τοῦ «ποιό νερό ἀπ' αὐτό πού γυαλίζει εἶναι τοῦ καναλιοῦ καί ποιό τοῦ ἀσφαλτοστρωμένου δρόμου», τό μόνο μονοπάτι διαφυγῆς ἦταν ἡ Σάλα Γκράντε. Ὁ τρόμος γίνεται εὐθυμία, ὁ φόβος γιά κάποια πνευμονία, ἀνακούφιση, ἡ μοναξιά,φωνές ἐπιδοκιμασίας πού θά ὑποδεχτοῦν τόν *Ἐξωγήινο*. Τώρα κατάλαβα σέ τί διαφέρουν μεταξύ τους οἱ Γκοντάρ καί Σπῆλμπεργκ.

Ὅταν βλέπεις ταινία τοῦ πρώτου, δέν καταλαβαίνεις πώς αὐτός ὁ χῶρος εἶναι ἡ γειτονιά σας καί αὐτή ἡ γκριμάτσα σέ ραλαντί εἶναι ἀπό τό δικό σου πρόσωπο. Στόν Σπῆλμπεργκ, τόν «ἐντός πεδίου» ἀνοιχτό χῶρο (πού λειτουργεῖ ὡς «ἐκτός πεδίου» ἀφοῦ καμμία δράση δέν ὑπάρχει ἐκεῖ,τόν ἀναγνωρίζεις γιά οἰκεῖο σου: Τό σπίτι, τό δάσος, ὁ δρόμος. Αὐτό τό βλέμμα πού ταυτίζεται μέ τό δικό σου καί τό βλέμμα τῆς κάμερα εἶναι τοῦ ἐξωγήινου. Ἐσύ εἶσαι δμως ὁ ἀσφαλής καί ὁ ἄβολος καί τρομαγμένος εἶναι ὁ ἀλλότριος. Ὁ κίνδυνος στόν Γκοντάρ ἔρχεται ἀπό τό πουθενά, δηλαδή τελικά ἀπό τό σημεῖο μηδέν τοῦ θεατῆ, ἄρα ἀπό τόν ἴδιο, στόν Σπῆλμπεργκ ὁρίζεται πιά σάν ἕνα μή προσαρμόσιμο ὄν. Οἱ ταινίες τοῦ Στῆβεν, λοιπόν, δέν τρομάζουν, ἀλλά καθησυχάζουν, εἶναι φάροι πού σοῦ λένε «ἔλα ἐδῶ, μήν πέφτεις ἀπό τήν ἀφηρημάδα σου στό κανάλι» οἱ ταινίες τοῦ Γκοντάρ σέ σπρώχνουν στό κανάλι μιλώντας σου γιά τή γοητεία τῆς φόρμας, τοῦ χρώματος, τοῦ νεροῦ, τήν ἔλξη σου νά χαθεῖς μέσα στήν εἰκόνα...

• Καί μετά ὁ παρθενικός Ριβέτ. *Ἡ γέφυρα τοῦ Βορρᾶ* εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ συντρόφου τοῦ Γκοντάρ πού εἶδα. Ὁ θρῦλος ἀπό τό *Παρίσι μᾶς ἀνήκει* τόν ἀκολουθεῖ κατά πόδας σ' αὐτό τό φίλμ.Τό Παρίσι δέν ἀνήκει σέ κανένα, *Ἡ γέφυρα τοῦ Βορρᾶ* εἶναι τό τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ, δέν ὑπάρχει πουθενά καταφύγιο, ὁ γρίφος εἶναι ἄλυτος, ἡ ἐξουσία ἄτρωτη. Ἦρθε ἡ ὥρα νά κάνουμε ὅλοι μας κάποιες τομές καί ἀναθεωρήσεις στόν ἀκαδημαϊσμό καί τό συντηρητισμό μας, νά βαδίσουμε ἔξω ἀπό τούς κανόνες καί τά βιβλία, νά ρισκάρουμε τό κόψιμο τοῦ ὀμφάλιου λώρου μας μέ τίς βάσεις τῆς κουλτούρας μας. Ἴσως τό φαινόμενο πλῆθος αὐτῶν πού θά ἐνοχληθεῖ νά μήν ἔχει τό πάθος αὐτῶν πού ἤθελε *ὁ Ξένος* τοῦ Καμύ νά φωνάξουν στήν ἐκτέλεσή του[5], ἀλλά τό ρισκάρισμα πάντα θά ἀξίζει. Τό ἐρώτημα εἶναι τί θά πεῖ μυθοπλασία καί τί ἀντιμυθοπλασία; Ὅταν γιά νά δημιουργήσω μιά «συσπάνς», δπου θά στηρίξω τίς ἐμμονές καί τή φιλοσοφία μου, τήν ἀνησυχία καί τήν ἰδεολογία, χρησιμοποιήσω δυό ἡρωΐδες στήν κυριολεξία ἐν κινήσει, αὐτό δέν εἶναι μῦθος. Εἶναι ἁπλά ἕνα μοτέρ, ἕνα ἐξάρτημα, ἕνα ὄχημα πού μεταφέρει τίς ἀπόψεις μου.Τροχιές λοιπόν τά βλέμματα τῶν δύο ἡρωΐδων πού καλοῦνται στό ὄνομα μιᾶς ἀντιμυθοπλαστικῆς μυθοπλασίας νά βροῦν τό λαβύρινθο τοῦ κινηματογράφου καί τῆς ἐξουσίας, νά παίξουν τό παιγνίδι τοῦ φιλμικοῦ χρόνου, νά τόν σπαταλήσουν καί νά τόν σκοτώσουν καί νά ἑνώσουν τήν ὀπτική τους πάνω στήν ἀπουσία.Ἡ ἀπουσία δέν εἶναι μυθοπλασία, εἶναι ἕνα κενό καί μιά παγίδα πού δέν ὁρίζεται παρά μόνο ἀπό τά ἀποτυπώματα πού ἀφήνει ἡ κάμερα πάνω στό ἀόρατο. Μιά καί τό ἀόρατο δέν κινηματογραφεῖται, τό σινεμά αὐτοπροσδιορίζεται πλέον ὡς οὐτοπικό, ἡ μυθοπλασία τῆς ἀπουσίας προτείνεται σάν ἡ ἱστορία τῶν ὁρατῶν, δίπλα στό ἀόρατο. Οἱ δύο ἡρωΐδες τοῦ φίλμ μπλέκουν σέ μιά περίεργη ἱστορία (;) μέ ἕνα κλεμένο χαρτοφύλακα πού περιέχει καί ἕνα χάρτη μέ χώρους παγίδες. Μπαίνουν σ' αὐτό τό παιγνίδι τῶν χώρων καί τῆς ἀναζήτησης συμμετέχοντας ταυτόχρονα στό κινηματογραφικό παιγνίδι τοῦ ἰδιοφυέστατου Ριβέτ. Ὑπάρχει μιά ἀναζήτηση, μιά διαδικασία, ἕνα ἐπικίνδυνο παιγνίδι: εἶναι ἡ... «μυθοπλασία». Ὑπάρχει καί ἡ ἀναφερόμενη κατάληξη στό πουθενά, στό κομβικό σημεῖο, στή *Γέφυρα τοῦ Βορρᾶ*, στό χῶρο δπου καί ὁ ἴδιος ὁ Ριβέτ βλέπεται, ἐκεῖ δπου δλα τελειώνουν, γιατί τέλειωσε ὁ φιλμικός χρόνος. Ἡ «μυθοπλασία» ἀνατρέπεται. Ἂν οἱ γυναῖκες τῆς ταινίας δέν ξέρουν τί κυνηγοῦν οὐσιαστικά, ὁ Ριβέτ βρίσκεται στά ἴχνη τῆς ἀποκάλυψης τῆς ἀπουσίας. Θυμᾶμαι μιά πολύ «μεγάλη» κριτική ποὖχε γράψει ὁ διακεκριμένος κριτικός *Λάμπρος Παπαχρόνης* ἐδῶ καί 12 περίπου χρόνια στή «Θεσσαλονίκη» γιά τό *Παρίσι μᾶς ἀνήκει*. Τό *Παρίσι* δέν τδδα, τήν κριτική δμως τή θυμᾶμαι. Δέ νομίζω, πώς ὁ Ριβέτ (δσο μπορεῖ νά σέ κατευθύνει μιά κριτική) ἄλλαξε προβληματική. Θυμᾶμαι λοιπόν, γιά κάποια ἄτομα κατωτέρων κοινωνικῶν στρωματώσεων, ἱκανά γιά δράση ἐνάντια στό σύστημα, μέ παρεκλίσεις πρός τόν ὑπόκοσμο, πού μέσα σέ μιά ἀνήσυχη ἀτμόσφαιρα ἀλληλοεξοντώνονται καί σπαταλιοῦνται παίζοντας τό παιγνίδι τῆς ἐξουσίας.

Ὁ Ριβέτ στή *Γέφυρα τοῦ Βορρᾶ* ψάχνει ἀπεγνωσμένα μέ τήν κάμερα νά ἀποτυπώσει αὐτή τήν ἐξουσία. Κινηματογραφεῖ μνημεῖα μέ ἀγάλματα, μᾶς δείχνει ἀποκόμματα ἐφημερίδων πού καταγράφουν πράξεις βίας, μᾶς μιλάει γιά φυλακή, δράκους, καράτε, κλειστοφοβία, ὑπενθυμίζει εὐστοχα πώς οἱ προθεσμίες παραμένουν πάντα οἱ ἴδιες, δτι τά περιθώρια στενεύουν, πώς δρια δέν ὑπάρχουν. Καί ἀπό κάποια φάση καί μετά ἀρχίζει ἡ ἀλληλοεξόντωση. Καί ἐκεῖ, στή *Γέφυρα τοῦ Βορρᾶ*, ἡ ἐξουσία ἐγκλωβίζεται γιά λίγο μέσα στήν κινηματογραφική κάμερα. Εἶναι μιά ἄλλη κάμερα (ἤ μήπως ὅπλο μέ τηλεφακό;) πού παρακολουθεῖ ἄγρυπνη. Ὁ Ριβέτ μένει μετέωρος μεταξύ σαρκασμοῦ καί ἐλπίδας, μεταξύ ἀναπαράστασης καί κριτικῆς. Εἶναι

μιά ταυτολογία, ἕνα σχόλιο πάνω στόν ἐξουσιαστικό ρόλο τῆς ἀναπαράστασης, στούς ρόλους πού μοιράζει. Μιά κάμερα καταγράφει τήν ἄλλη, ἡ ἐξουσία καταδηλώνεται μέσα στήν πλήρη ἀπραξία της. Τό ξεκαθάρισμα γίνεται γιά χάρη της, ἀλλά ἐρήμην της, αὐτή εἶναι ὁ καταλύτης πού τό προκαλεῖ, ἀλλά τό μαχαίρι τῆς ἐκτέλεσης τό βάζει στά χέρια τῶν ἄλλων. Στήν τεράστια κοινωνική παγίδα, στό παιγνίδι τῆς κοινωνικῆς διεκδίκησης, ὁ Ριβέτ μέ μιά νηφάλια ἀργή κινηματογράφηση, μέ παύσεις καί σιωπές, μέ κλεφτά βλέμματα καί ἀνήσυχη ἠρεμία, μέ τήν κατάδειξη ἑνός δρόμου χωρίς ἐπιστροφή, ἐκφέρει τόν ἀκόλουθο λόγο. Ἡ ἐξουσία γράφει τό σενάριο τῆς διεκδίκησης, τήν ταινία τήν σκηνοθετοῦμε ἐμεῖς καί τά κέρδη τά δίνουμε σ' αὐτήν, παντοτινό παραγωγό ἀλλά καί προαγωγό τῶν αἰτημάτων μας γιά μιά *Ζωή πού νά μᾶς ἀνήκει.*

• Οἱ ἀναμνήσεις στό Λίντο ἔχουν γιά ὑλικό τους καί τήν ποιότητα ἤ τή συνταγή κάποιων ταινιῶν τρόμου. Ἄς ποῦμε μέ τόν *Ἐξορκιστή* τοῦ Σπῆλμπεργκ ἔνιωσα ἀσφάλεια καί ζεστασιά (ἀπό τή βροχή καί τό κρύο) μέ τό *Πνεῦμα τοῦ κακοῦ* (ἀγνώστου σκηνοθέτη (;)) μετροῦσα τίς κινηματογραφοφιλικές ἀναφορές (ἤ ξεσηκώματα) καί ἀναρωτιόμουν μήπως *Ἀπό τούς ἄμμους τῆς Ἰβοζίμα*[6] καταλήξουμε σέ πολύγευστες «σαλάτες» πού ἔχουν θαμένο κάτω ἀπό τόν τεχνοκρατισμό τοῦ Σπῆλμπεργκ τόν φερόμενο ὡς σκηνοθέτη Χούπερ. Μιά ἦταν ἡ μεγάλη ταινία τρόμου, κατά τήν ἄποψή μας φυσικά. Ταυτόχρονα καί ἡ πιό ἀφελής καί ἡ... πιό πονηρή. Καί γι' αὐτό βραβεύτηκε: ἡ *Προσταχτική* τοῦ Κριστόφ Ζανούσι. Ὁ Πολωνός ἔγινε ἐξπέρ στόν ψυχολογικό τρόμο καί στούς χρόνους τῶν πλάνων του. Ἡ προβληματική του ἀφελέστατη...
...Οἱ ρητορισμοί του ἀφόρητοι. Ἡ ἐπιτροπή ὅμως ἤξερε ἀπό σινεμά. Καί τή βράβευση, τή συνόδεψε μ' ἕνα σκεπτικό! Πολλοί θά σκέφτηκαν πῶς ἦταν ἀπολογητικό. Νομίζουμε πώς ἦταν πονηρό, εὐθυγραμμισμένο κι αὐτό στά πλαίσια τῆς «κρυφῆς» ἀνάγνωσης τῆς ταινίας. Τί συμβαίνει στό σοσιαλισμό ὅταν πεθάνει ὁ ἕνας, ὁ μεγάλος, ὁ ἀπόλυτος ἡγέτης, ὁ Θεός; Πλήρης ἡ ἀποσταθεροποίηση, ἡ ἠθική κρίση, ἡ ἀμφιβολία, ὁ προβληματισμός. Θεολογία - Ψυχανάλυση καί Μαθηματικά δέν μποροῦν πιά νά ὁρίσουν τήν ἀνισοροπία ἀπό τήν πτώση τοῦ Θεοῦ, τόν ἀδειασμένο χαμένο παράδεισο, τήν πλήρη ἔλλειψη ἐλέγχου, τό ντετερμινισμό τῆς νέας πραγματικότητας, τήν ἀνασφάλεια ἀπό τή χαμένη ἐξάρτηση. Ἡ τύχη καί ἡ ἀναγκαιότητα, οἱ πιθανότητες καί οἱ ἐπιλογές γίνονται πιά τρομακτικές ἐμπειρίες στά χέρια ἀνθρώπων πού ἔμαθαν νά σκέφτονται ἄλλοι γιαυτούς; Εἶναι ἄκρως παρακινδυνευμένο, ἀλλά νομίζουμε πώς πάνω ἀπ' ὅλα ἡ *Προσταχτική* εἶναι ἕνα φίλμ - σχόλιο γιά τή σχέση Στάλιν καί σοσιαλισμοῦ, γιά τό θάνατο τοῦ πρώτου, γιά τή δυνατότητα τοῦ ἀτόμου νά γίνει ὁ Ἕνας, γιά τήν πιθανότητα τοῦ ὁ Ἕνας νά περάσει μέσα σέ πολλούς, γιά τήν εὐθύνη τοῦ νά ἀποφασίζεις, ἀλλά καί γιά τήν εὐθυνοφοβία τοῦ νά στηρίζεσαι μόνο στόν ἄλλο μέ τό ἄλλοθι τῆς αὐθεντίας του πού ἐσύ πάνω ἀπ' ὅλα πλάθεις. Εἶναι ἕνα φίλμ πού ζητάει ἐπίμονα μιά «προσταχτική», ἔκκληση γιά τή δυνατότητα συμμετοχῆς στήν ἐξουσία ὅλων τῶν σοσιαλιστῶν. Εἶναι ἴσως τό πιό παράδοξο καί ἐλπιδοφόρο φίλμ τοῦ Ζανούσι πού, μέσα στό βαθύ φαινομενικά καθολικισμό του, καταφέρνει καί εἶναι τό πιό σοσιαλιστικό. Ἡ ἐπιτροπή κάτι ξέρει.

• Ὅταν οἱ ἀναμνήσεις μας σταματοῦν στόν Μπελόκιο, τό μπλοκάκι μας σημειώνει *Τά μάτια, τό στόμα* φίλμ φεστιβαλικό, καμωμένο γιά νά διεκδικήσει διάκριση, φτιαγμένο μέ ὅλους τους κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ. Κινηματογραφοφιλία καί νεκροφιλία, αὐτοβιογραφία καί αὐτοκριτική, ἀργοί ρυθμοί καί καταθλιπτικά χρώματα, νευρῶδες μοντάζ. Ἀκόμα, φίλμ πού βλέπεται ἰδεολογικά ἀπομακρυσμένο πιά ἀπό τό μαοϊσμό καί τήν ὑπερεπαναστατικότητα, πιό κοντά στόν Ράϊχ, ἐλπιδοφόρο, γεφυροποιό, συμφιλιωτικό. Ἦταν καλό γιά τήν πρώτη θέση, ὥσπου ἦρθε ὁ Βέντερς καί τό ἀποσταθεροποίησε τελείως.

• *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* βραβεύτηκε οὐσιαστικά στά 1966! *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* εἶναι οὐσιαστικά ὁ θρίαμβος τοῦ Γκοντάρ[7]. *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* εἶναι τό ναί τῆς ἐπιτροπῆς στόν κινηματογράφο τῶν ἔμμονων ἰδεῶν, ἄρα στό ἀπόλυτο σινεμά, σ' αὐτό πού δέ συμβιβάζεται, δέ γνωρίζει σκοπιμότητες καί τρέχει μέ ἰλιγγιώδη ταχύτητα νά προλάβει τήν ἴδια τήν κάμερα νά μειώσει τήν ὑστέρηση χρόνου τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς. Εἶναι ἡ νίκη τοῦ κινηματογράφου, τῆς κατάργησης τῶν μυθοπλασιῶν καί εἰδῶν καί ἡ ἐπιβολή τῆς ἄποψης ὅτι οἱ ταινίες ὑπάρχουν ΜΟΝΟ στό «ἐκτός πεδίου» μετά τό τέλος τους. Τό σινεμά τοῦ Βέντερς εἶναι τό πιό ὑλιστικό καί μαρξιστικό (στήν πραγωγή καί ἀντίληψή του), τό πιό ἐπαναστατικό καί πρωτοποριακό, ἕνα μανιφέστο πρωτοφα-

Τά μάτια, τό στόμα: σκηνή ἀπό τό γύρισμα

νοῦς τόλμης! Κάθε ταινία πού παρακολουθοῦμε εἶναι μιά «κοιλιά», ἕνας ἐγκλωβισμένος «νεκρός» χρόνος, μιά στείρα ἀναπαράσταση. Τό φίλμ ἀρχίζει ἐκεῖ πού τελειώνει καί ὑπάρχει ἤδη προτοῦ νά ἀρχίσει. Κάθε ταινία εἶναι ἕνα ὄχημα πού στόχος του εἶναι νά μᾶς μεταφέρει μέ ἰλιγγιώδη ταχύτητα σέ δύο διαφορετικές στιγμές, ὅταν τά φῶτα τῆς αἴθουσας θἀναι ἀναμμένα. Ἡ τυπική «μυθοπλασία» (ἱστορία) τῆς ταινίας ἐκφέρεται μέσα ἀπό ἄλλες ἱστορίες καί ὅλο τό φιλμαρισμένο θέαμα ἀποκαθιστᾶ μιά μυθοπλασία μ' ἐμᾶς, μέ τό δημιουργό, μέ τό πραγματικό. Στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, ὁ μυθοπλαστικός ἥρωας - σκηνοθέτης γυρίζει μιά ταινία «ἐπιστημονικῆς φαντασίας». Ἐμεῖς παρακολουθοῦμε τό γύρισμα καί τή ζωή τοῦ συνεργείου. Ὁ σκηνοθέτης παρακολουθεῖται ἀπό κάποιους, ὁ ἴδιος ψάχνει τόν παραγωγό. Ὁ σκηνοθέτης ὅμως εἶναι καμουφλαρισμένος ὁ ἴδιος ὁ Βέντερς. Ὁ Βέντερς βάζει τόν ἑαυτό του νά βλέπεται κι ἔτσι ὅλοι βλέπουν καί βλέπονται. Στό τέλος, ὁ σκηνοθέτης τοῦ φίλμ καί ὁ Βέντερς ἀποκαθιστοῦν τόν εὐνουχισμένο ρόλο τῶν θεατῶν πού εἶναι οἱ μόνοι πού δέ βλέπονται. (Νά ἀναφέρουμε καί τούς Σάμουελ Φούλλερ, Ρότζερ Κόρμαν, Ρόμπερτ Κρέημερ πού, παίζοντας στό φίλμ, βλέπονται πολλαπλά). Εἶναι ὁ συνδετικός κρίκος πού λείπει. Στή φάση αὐτή, ἡ «καλλιτεχνική» (καί τά εἰσαγωγικά δέν εἶναι καθόλου εἰρωνικά) ταινία πού τήν προωθεῖ ἡ κουλτούρα καί οἱ κριτικοί, ἀποχτάει τήν πρόσβασή της καί στό πλατύ κοινό μέ τόν ἐπικό συγκινησιακό χαρακτήρα πού ὁ Βέντερς προσθέτει ἔντεχνα καί ἠθελημένα, τονίζοντας κι αὐτός πώς τό σινεμά εἶναι καί ἀπόλαυση καί ἀγάπη. Στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, ὁ σκηνοθέτης πέφτει στό τέλος νεκρός, ἐνῶ ἡ κάμερα «δουλεύει». Οἱ θεατές ἐνθουσιάζονται... Οἰκειοποιούμενος τό βλέμμα τῆς ἐν ἐνεργεία κάμερας, ἀποτυπώνουν στήν πλήρη ἀπουσία της τήν κρυμμένη ἀλήθεια. Δέν ὑπάρχει τό ἐρώτημα «ποιός τδκανε;». Ἡ κάμερα εἶναι μιά σιγουριά καί μιά μαρτυρία. Ὅταν θ' ἀνάψουν τά φῶτα δέ θά χρειαστεῖ νά τρέξουν νά ἐμφανίσουν τό φίλμ, γιά νά βροῦν τήν ἀλήθεια: Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὁ θάνατος πού εἶδαν, τό φίλμ πού παρακολούθησαν, ἡ πραγματικότητα ἔξω ἀπό τό φίλμ εἶναι πιό ἐλπιδοφόρα μέ ὅπλο τίς κάμερες, τίς ἔμμονες ἰδέες, μέ κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Βέντερς. Σέ λίγο θά ἀνακαλύψουν ὄψιμα καί τόν Γκοντάρ.

• Οἱ ἀναμνήσεις κάπου τελειώνουν... Θά θέλαμε νἄταν στό *Καμικάζε 1989*, πολύ ὅμορφη ταινία τοῦ Δυτικογερμανοῦ Βόλφ Γκράιμ, μέ ἔξυπνο σενάριο, ἕνα ἰσοροπημένο δεῖγμα πάνωστά«κίτς» τῶν κόμικς καί στήν παραφιλολογία, τή φαινομενολογία ἑνός ἀδιέξοδου στό ὑπαρξιακό πρόβλημα κτλ. Θά θέλαμε νά μιλήσουμε λίγο γιά μιά προωθημένη ἀντίληψη (περισσότερη ἰδεολογία, πιό σύνθετη ἐσωτερική γραφή) τοῦ κινηματογράφου τοῦ Σπῆλμπεργκ στήν *Ὁμάδα ἐξοντώσεως*

Ὁμάδα ἐξοντώσεως

ἀπό τόν Ρίντλεϋ Σκότ. Θά θέλαμε γά μᾶς πιστέψετε, ὅτι ἐκτός ἀπό τόν Βέντερς, μαντέψαμε καί προείπαμε τή βράβευση τοῦ ἰταλικοῦ *Σοπέν* καί τῆς ὁλλανδικῆς *Γεύσης τοῦ νεροῦ*. Ἀκόμα θά θέλαμε νά ποῦμε πώς ὁ Τζιάνι'Αμέλιο ἔκαμε μεγάλο ἰδεολογικό τόλμημα μέ τό *Χτυπώντας στήν καρδιά*, ἀντιστρέφοντας τό χάσμα τῶν γενεῶν, χωρίς ὅμως νά προτείνει κάποια νέα σκηνοθετική ἀντίληψη. Γιά τήν Καβάνι,τό μόνο πού θά θέλαμε, εἶναι, γιά τό καλό τοῦ σινεμά, νά πάθει (κινηματογραφική) ἀφασία μετά τό ἀδίκημα πού διέπραξε αὐτή τή φορά, μέ τό *Πέρα ἀπό τήν πόρτα*. Ὡστόσο, ἀντί γιά Πόρτα, μιά *Πύλη* ζητάει καί πάλι γιά δεύτερη συνεχή φορά νά τήν καλύψουμε, νά τήν ὑπερασπιστοῦμε. Μερικές φράσεις μοιάζουν μελό, ἀλλά τό νιώθουμε τιμή μας νά βγοῦμε πάλι μπρός ἀπό τήν *Πύλη τῆς Δύσης* τοῦ Μάικλ Τσίμινο, σάν ὑστερόγραφο. Εἴδαμε τήν κόπια στήν πλήρη διάρκειά της, εἶναι ἕνα μεγαλεῖο. Τό πιό μαρξιστικό φίλμ ἀπό τίς ΗΠΑ: Σίγουρα. Ἀλλά φτιαγμένο κι αὐτό μέ ἀγάπη πολύ, καμωμένο ἔτσι πού

Πέρα ἀπό τήν πόρτα: σκηνή ἀπό τό γύρισμα

νά σέ κάνει νά γίνεσαι ἕνα μέ τίς εἰκόνες του, νά συγκινεῖσαι ἀπό τά ἐπικά του στοιχεῖα, νά συνταράσσεσαι ἀπό τό ἰδεολογικό του βάθος. Ἂν ζοῦσε ὁ Ἀϊζενστάιν, σίγουρα θἄλεγε τώρα: «Αὐτός ὁ ἀμερικάνος εἶναι ὁ καλύτερος μαθητής μου». Καί δέ θἄχε ἄδικο. Μόνο πού ὁ μαθητής ἐδῶ, στήν ἄποψη τοῦ μοντάζ, ξεπερνάει μερικές φορές τό δάσκαλο. Πρόκειται γιά ἕνα «κρυφό» ἐσωτερικό μοντάζ μεγίστης ἀκριβείας καί ἰδεολογικῆς σημασίας. Πρόκειται γιά ἕνα μοντάζ, πού «διαλεκτικῆ ἀδεία» κάνει τρομερά «τζάμπ-κάτς»[8] χωρίς νά συσκοτίζει τίποτε. Πρόκειται γιά ἕναν ἐκθαμβωτικῆς διαύγειας συσχετισμό τοῦ χώρου μέ τήν ἰδεολογία καί τούς φορεῖς της.

Ὁ Τσίμινο ἀποδείχνεται μέγας μαέστρος στή χρήση τοῦ «πλάν-σεκάνς». Ὅσοι μᾶς ταλαιπωροῦν μ' αὐτή τήν αἰσθητική θἄπρεπε νά ρίξουν μιά ματιά στόν τρόπο πού διασυνδέονται οἱ κυκλικοί χῶροι του, πού λειτουργοῦν ταυτόχρονα θεατρογενῶς καί ρεαλιστικά, σχολιάζοντας τήν ἴδια τήν Ἱστορία. Μόνο ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος (*Μεγαλέξαντρος*) προσέγγισε αὐτή τήν προωθημένη χρήση τοῦ «πλάν-σεκάνς». Ἡ μπότα τοῦ Κρίς Κριστόφερσον καί βασικά ἡ μελωδία ἀπό τά «Κύματα τοῦ Δουνάβεως» ὁρίζουν αὐτό τό ἐκπληκτικό ἰδεολογικό ἐσωτερικό μοντάζ. Οἱ σκηνές πού ἔκοψαν οἱ παραγωγοί εἶναι δριμύτατες ἰδεολογικά. Ἡ ἐπέμβαση ὅμως τοῦ τέλους εἶναι ἀπαράδεκτη, ἀποτελεῖ βάναυση πράξη. Ὑπάρχει μιά διαφορετική ἀντίληψη τοῦ μοντάζ στήν τελική μοναξιά τοῦ ἥρωα: Ἡ ἑλληνική κόπια τόν θέλει βαρειά μοναχικό. Ἡ ἄποψη τοῦ Τσίμινο εἶναι μελαγχολία μέσα στό συμβιβασμό τοῦ παλιοῦ του δεσμοῦ. Τό ἀδιέξοδο τοῦ «θετικοῦ» ἥρωα εἶναι πλῆρες. *Ἡ πύλη τῆς Δύσης* λοιπόν παραμένει ὁριστικά ἀφύλαχτη ἀπό τούς Ἀμερικάνους παραγωγούς, τό ἑλληνικό κοινό καί ὁρισμένους διστακτικούς κριτικούς. Ὅταν σέ 20 ἤ 50 χρόνια αὐτή ἡ ταινία θἄναι τό μνημεῖο τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά, ὁ βωμός τοῦ θαυμασμοῦ,τότε θά μποροῦμε ἴσως νά ἐλπίζουμε τήν ἱκανοποίηση ἐκείνη νά ἔχουμε προτείνει ἔγκαιρα τό φίλμ, νά τό ἔχουμε ξεχωρίσει καί νά ἔχουμε ζητήσει ἐπίμονα τήν ἀρτιότητά του. Ὅλα τά κειμήλια, προτοῦ νά ἀναχωρήσουν γιά τό φυλάκιο τοῦ ἱστορικοῦ θαυμασμοῦ, πρέπει νἄναι σῶα καί ἀτόφια. Γιά νά συντηροῦν τίς ἀναμνήσεις, γιά νά θυμίζουν πῶς τό ὑλικό τοῦ καλοῦ κινηματογράφου τῶν μνημῶν καί τοῦ θανάτου εἶναι ἡ σιωπή καί ὁ θαυμασμός... Ἂν στόν Βέντερς ταιριάζει τό χρυσό λιοντάρι, στόν Τσίμινο ἀξίζει ἡ ἀναγνώριση. Στό Λίντο τήν βρῆκε... Οἱ ἀναμνήσεις λοιπόν γίνονται καί ἀπό κομμένες ταινίες κι ἀπό κείμενα σάν αὐτό, πού βρῆκε τόν καλύτερο τρόπο νά πεῖ τήν ὕστατη λέξη: *Cut...*

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

(1) «Οἱ ἀναμνήσεις γίνονται ἀπό ὅλα αὐτά τά πράγματα. Μήν ξεχνᾶς κι ἕνα κλεμένο φιλί... Τά χείλια μου καί τά χείλια σου, μιά γουλιά κρασιοῦ. Μετά ἄκουσε τίς καμπάνες τοῦ γάμου...»

(2) Ἂν μέ δεῖς νἄρχομαι παραμέρισε. Πολλοί δέν τὸ καναν καί πέθαναν... Μή μέ φωνάξεις ἀδελφέ μου, γιατί δέν μπορῶ νἄρθω: Ἡ ψυχή μου ἀνήκει στήν ἑταιρία...»

(3) «Φωτιά κηδείας» Ἀπό τό τραγούδι τοῦ Jim Morisson «Come on baby, light my fire».

(4) Ἡ χρονιά παραγωγῆς τοῦ *Γράμματος στόν Φρέντυ Μπουάς*.

(5) Ἀναφορά στό τέλος τοῦ βιβλίου τοῦ Καμύ.

(6) Στό Πνεῦμα τοῦ κακοῦ, πάντα τό τελευταῖο πλάνο, προτοῦ νά κλείσει ἡ τηλεόραση, ἦταν ἡ ἐπική πασίγνωστη φωτογραφία τῶν πέντε Ἀμερικανῶν, πού καρφώνουν τήν ἀστερόεσα στήν κορυφή τῆς Ἰβοζίμα. Εἶναι παράλληλα μιά ἀναφορά στόν τίτλο τῆς ταινίας τοῦ Ἄλαν Ντουάν ἀλλά καί στόν πρῶτο στίχο τοῦ ἐμβατηρίου τῶν πεζοναυτῶν.

(7) Ὁ Γκοντάρ ἔκαμε τόν *Τρελό Πιερό* στά 1966. Ἐκεῖ χρησιμοποίησε, μέ εἰδική σημασιοδότηση, τόν Ἀμερικάνο σκηνοθέτη Σάμουελ Φοῦλλερ. Τόν ἴδιο σκηνοθέτη χρησιμοποιεῖ καί ὁ Βέντερς στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* καί τὸχει ξανακάνει καί στόν *Ἀμερικάνο φίλο*.

(8) «Τζάμπ»: τό ἅλμα, ἡ ἀλλαγή κινηματογραφικοῦ χρόνου. «Κάτ»: ἡ ἀλλαγή κινηματογραφικοῦ χώρου. «Τζάμπ-κάτς»: οἱ αἰφνίδιες καί ταυτόχρονες ἀλλαγές χώρων καί χρόνων.

Στήν ἑπόμενη *Ὀθόνη*
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
(Β΄ μέρος)
FRANÇOIS TRUFFAUT
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ
μηνιαία ἐπιθεώρηση

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΜΙΑ QUERELLE

Στό φεστιβάλ, γιά τήν παγκόσμια πρεμιέρα τῆς ταινίας, παραβρέθηκαν οἱ πιό σημαντικοί συντελεστές της. Ἀπουσίαζε ὁ σκηνοθέτης της, ὁ πιό σημαντικός ἀπ' ὅλους. Ὁ **Ράϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ.** Πέθανε στίς 10.6.1982, μετά τό τέλος τοῦ γυρίσματός της.

Στή συνέντευξη τύπου, ἔγινε κάτι τό ἀσυνήθιστο. Ἡ ὑποδοχή στούς συντελεστές ἀποτέλεσε τήν ἀναγνώριση, τήν πικρή καί τή στερνή πρός τήν ἰδιοφυΐα τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου.

Τούς ρωτήσαμε γιά τήν ἐμπειρία τους στό *Querelle.* Ὁ *Μπράντ Ντέϋβις* (γνωστός ἀπό τήν ταινια *Ἐξπρές τοῦ μεσονυχτίου)* μᾶς ἀπάντησε γιά τό ρόλο του τά ἑξῆς:

«Ὅταν μοῦ ἔγινε ἡ πρόταση νά δουλέψω μέ τόν Φασμπίντερ, δέν ἔχασα οὔτε ἕνα δευτερόλεπτο, γιά νά δεχτῶ. Κοντά στόν Φασμπίντερ αὐτό θά σήμαινε τή δημιουργία ἑνός συναρπαστικοῦ ἔργου. Διάβασα τό βιβλίο καί τό σενάριο. Ἐνθουσιάστηκα. Καί ξαφνικά μέ κατέλαβε φόβος. Μιά ὁλόκληρη νύχτα ἀγωνίστηκα, κι ὁρκίστηκα νά διώξω τό φόβο.

Ὁ ρόλος τοῦ Κερέλ, μοῦ παρέχει μιά νέα δυνατότητα ἀπελευθέρωσης. Μερικοί ἠθοποιοί βρίσκουν εὐχάριστο καί ἄνετο νά παίζουν ὅλο τούς ἴδιους ρόλους. Γιά μένα θά ἦταν ἕνας ἀργός θάνατος. Αὐτή ἡ ἀσφάλεια θά μ' ἔπνιγε. Ὄχι μόνο ὡς ἠθοποιό, ἀλλά καί ὡς ἄτομο. Ὁ Κερέλ σπρώχνεται ἀπό ἔνστικτα, πού δέ μοῦ εἶναι ἄγνωστα. Καταλαβαίνω τήν ἐνέργεια τῆς αὐτοκαταστροφῆς, σ' ὁποια μορφή κι ἄν ἐμφανίζεται. Τό ἔνστικτο τοῦ Κερέλ στρέφεται πρός τό θάνατο κι ὄχι πρός τή ζωή. Αὐτό δέ σημαίνει πώς ὁ Κερέλ ποθεῖ τό θάνατο. Τό ἀντίθετο. Διαμέσου αὐτοῦ τοῦ ἐνστίκτου ζεῖ. Ἁπλά σημαίνει ὅτι ὁ δρόμος του εἶναι διαφορετικός. Ἕναν δρόμο πού μπορεῖς νά τόν χαρακτηρίσεις σκληρότερο, πιό ἐπικίνδυνο, πιό μοναχικό. Γιά τόν Κερέλ, εἶναι ἡ μοίρα του, καί ρίχνεται μέσα σ' αὐτή. Θεωρῶ σημαντικό νά πῶ πώς τό *Querelle* δέν εἶναι μιά ταινία γιά τό ἔγκλημα καί τήν ὁμοφυλοφιλία. Τήν βλέπω σάν ἕναν καθρέφτη: Μπορεῖς νά δεῖς μέσα καί νά πεῖς: ὅ,τι βλέπω ἐδῶ, εἶναι μόνο ἡ ἀντανάκλασή μου. Μπορεῖ ὅμως κανείς νά προσπαθήσει νά δεῖ τί εἶναι ἐκεῖθεν τοῦ καθρέφτη - κι ἐδῶ γίνεται ἐνδιαφέρον τό θέμα - ἕνας κόσμος πίσω ἀπό τήν πρόσοψη, στόν ὁποῖο ὅλοι μποροῦμε ν' ἀνακαλυψουμε τόν ἑαυτό μας.»

Ἡ *Ζάν Μορώ,* στόν ρόλο τῆς Λισιάνε, μᾶς εἶπε:

«Τό διήγημα *Querelle* εἶναι ἐπικίνδυνο, ἀγνό, ἀνήθικο καί ποιητικό, σκληρό καί τρυφερό, γεμάτο ἀγάπη καί μίσος. Ἕνα λογοτεχνικό ἔργο πού μέ κάνει νά τρέμω ψυχικά. Ἡ Λισιάνε τοῦ Ζενέ δέν εἶναι ἕνα ρεαλιστικό πρόσωπο, εἶναι ἡ φανταστική φιγούρα τοῦ ποιητῆ: ὁ μύθος, τό σύμβολο τῆς γυναίκας, μέ ὅλες τίς ὄψεις τῆς θηλυκότητας. Ἡ Λισιάνε εἶναι καί γιά τόν Φασμπίντερ ἀλλά καί γιά τόν Ζενέ, ἡ οὐτοπική ἀκρίβεια τῆς γυναίκας.

Ὁ Φασμπίντερ ἔκανε μιά ταινία πού ἀσχολεῖται μ' ὅλα ὅσα εἶναι βασικά γιά τή ζωή μας: ἀνοχή, ἀγάπη, πάθος, θάνατος, ἡ διχόνοια τῶν ἀνθρώπων, οἱ ἐπιθυμίες καί ἡ ἰδιοτέλεια του, τό ἀπίστευτο θάρρος του καί μεγαλοψυχία του, οἱ ἀδυναμίες του καί ἡ δύναμή του. Τόν Ζενέ, τόν συνάντησα ὅταν ἤμουν μικρό κορίτσι. Ἔπαιζα τότε κάθε βράδυ στό θέατρο. Ἤμουν παθιασμένη γιά λογοτεχνία, ἔτσι νωρίς ἄρχισα νά γνωρίζω ἐκδότες καί συγγραφεῖς. Ἀπό ἀνθρώπους τῶν ἐκδόσεων Γκαλιμάρ μπόρεσα νά τόν συναντήσω. Ὁ Ζενέ εἶναι ἕνα διχασμένο πρόσωπο. Μπορεῖ νά εἶναι πολύ κακός, ἤ πολύ καλός. Ὅταν ἀποκτήσαμε μιά σχέση, τήν ἀπολαύσαμε καί οἱ δυό. Ἦταν ἐπικίνδυνη, κι ὅταν ἔγινε πολύ ἐπικίνδυνη ἡ σχέση, ἐγώ ἔφυγα. Ὁ ποιητής Ζενέ, εἶναι κάτι τό ἀπίστευτο, εἶναι ἀπίθανος. Ποτέ δέν ἐπιθύμησε τήν κινηματογράφιση τῶν ἔργων του. Εἶναι ἕνας ποιητής, καί ζεῖ ἐκεῖ στόν κόσμο του, ὅπου μέ τή ζωή του ἔχει ν' ἀγωνιστεῖ.

Αὐτός ὁ κόσμος εἶναι ἕνα κομμάτι χαρτί καί γράψιμο. Ὁ κινηματογράφος εἶναι γι' αὐτόν ἕνας ἐχθρικός κόσμος.».

Κι ὁ *Φράνκο Νέρο,* στό ρόλο τοῦ ἀνθυπολοχαγοῦ Σεμπλόν μᾶς εἶπε:

«Πῆρα αὐτόν τό ρόλο ἀπό σεβασμό πρός τόν Ρ.Β. Φασμπίντερ καί τήν δουλειά του. Γιά μένα εἶναι ἕνας ἀπό τούς πιό ἐνδιαφέροντες σκηνοθέτες τοῦ καιροῦ μας. Ὁ Σεμπλόν εἶναι ἕνας δύσκολος ρόλος. Γιατί πρέπει ν' ἀποκαλύψει τά πάθη του καί τίς ἀντιθέσεις του. Εἶναι ἡ μόνη φιγούρα «διανοούμενου» στήν ταινία καί φαίνεται πώς ὁ Φασμπίντερ τήν χρησιμοποιεῖ σάν τηλεβόα τοῦ Ζενέ. Ἡ συνεργασία μου μέ τόν Φασμπίντερ ἦταν ἁπλή καί γρήγορη. Σημεῖο σκηνοθέτη μέ τάλαντο καί ποιότητα. Τίς περισσότερες φορές τό γύρισμα διαρκεῖ μήνες. Κι αὐτό σοῦ δίνει τήν εὐκαιρία νά μπεῖς στό ρόλο σου. Μέ τόν Φασμπίντερ δέν τό προφταίνεις. Ἔτσι δουλεύεις κοντά του αὐθόρμητα καί ἀσυνείδητα.».

Υ.Γ. Μέ τήν Ἰδια τήν ταινία θ' ἀσχοληθοῦμε διεξοδικά ὅταν προβληθεῖ στήν Ἑλλάδα.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ

ΜΕΡΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

HADDUTA MISRIYA - (Μιά αἰγυπτιακή ἱστορία)

Σκην.: Γιουσέφ Σαχίνε, *Σεν.:* Γ. Σαχίνε, *Φωτ.:* Μοσέν Νάσρ, *Μουσ.:* Γκαμάλ Σαλάμα, *Ἤθοπ.:* Μοχιέλ Ντίν, Ο,σάμα Ναντίρ, Ραγκά Χουσέιν, *Παραγ.:* Σέιφ εντ Ντίν, Ἀμπτέλ Ραχμάν, Χρῶμα, 1982, Αἴγυπτος, 135΄.

Ὁ Γιουσέφ Σαχίνε, εἶναι ὁ σημαντικότερος σκηνοθέτης τῆς Αἰγύπτου. Γεννήθηκε τό 1926 στήν Ἀλεξάνδρεια. Προέρχεται ἀπό καθολική οἰκογένεια.
Στήν νέα του ταινία, ὁ σκηνοθέτης αὐτοβιογραφεῖται, αὐτογιορτάζεται, ὅπως ὁ Μπ Φός, μέσα σ' ἕνα διχασμένο κόσμο. Κάνει μιά πορεία πρός τά πίσω. Στή σκέψη μου ἔρχεται ὁ Φελλίνι ἀπό τό *8 1/2* ὡς τό *Ἡ πόλη τῶν γυναικῶν*. Ὁ Σαχίνε ἐκθέτει στήν ὀθόνη τό πετσί του. Τολμάει νά ἐμβαθύνει στόν ἐσωτερικό του κόσμο δίχως νά πάθει ζημιά. Μέ τήν ἀντικειμενική ἐμφάνιση τῶν πραγμάτων ἤ τήν κινηματογραφική παράσταση. Παρατηρῶ τό προτσές τῆς ἔξαλης αὐτοσυνείδησης, τῆς αὐτογνωσίας δίχως αὐταπάτες. Ἀπό τήν ταινία περνᾶ ἡ ἱστορία τῶν τελευταίων πενήντα χρόνων ζωῆς στήν Αἴγυπτο. Μιά ἱστορία πού ὁ ἴδιος ὁ Σαχίνε ἔζησε μέ πάθος. Ἀπό τήν ἐφηβεία τῆς κοσμοπολίτικης Ἀλεξάνδρειας τοῦ 30 καί 40 ὡς τό σημερινό ἀποπροσανατολισμό. Βλέπουμε καί τή δική του αὐτοκριτική ζύμωση στό σήμερα. Καί πάνω σ' ἐκείνη τή χαώδη μοίρα τῆς πατρίδας του καί ὁλόκληρου τοῦ ἰσλαμικοῦ κόσμου. Ὑπάρχει στήν ταινία ἕνας οὐσιώδης διαχωρισμός. Πέρα ἀπό μερικές ἐξωτερικές ἀφηγήσεις - μεταξύ τοῦ αὐτοκριτικοῦ ἡμερολογίου γιά τόν κόσμο τοῦ Σαχίνε καί τά ἔργα τοῦ Φός καί Φελίνι.
Ὁ Σαχίνε κατευθύνεται πρός τό μοχλό τῶν προβληματικῶν ἀντιθέσεων πού ξέρει ἀπό τό δρόμο του, τόν τρελό, πρός τήν ἐπιτυχία, πρός τά ἀγχώδη ἐρωτηματικά πάνω στό ἐπικίνδυνο καθεστώς τοῦ λαοῦ του σήμερα. Ἡ *Αἰγυπτιακή ἱστορία* ξετυλίγεται στήν ταραγμένη ἱστορία τῶν κλασικῶν τόπων τῆς ὑπαρξιακῆς του ἱστορίας (τά οἰκογενειακά αἰσθήματα καί τό ἐρωτικό πάθος, τά ἰδεαλιστικά ξεπετάγματα, τή βάρβαρη - ἱερή ἀναζήτηση στήν τέχνη) καί τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας, τῶν πολιτικῶν ἐξεγέρσεων ἐνάντια στούς ἀποικιοκράτες, τήν πτώση τοῦ βασιλιᾶ Φαρούκ, τήν ἐθνική ἐπανάσταση, τήν ἐποχή τοῦ Νάσερ, τόν Σαντάντ, τήν καταστροφική ἐξέλιξη τῶν ἀραβο-ισραηλινῶν πολέμων, τήν προεδρία τοῦ Μπουμάρακ. Ἡ προσωπική ἐμπειρία τοῦ σκηνοθέτη, ἡ ἐγχείρηση στήν καρδιά, καί ἀμέσως τό σουρρεαλιστικό ὄνειρο μεταξύ τῆς ροῆς τῆς συνείδησης καί τῆς ἐξαντλητικῆς ἠθικῆς τῆς αἰγυπτιακῆς ἱστορίας. Ἡ ταινία δέν εἶναι μονο μιά φλέγουσα αὐτοβιογραφία, ἀλλά ἀκριβῶς μιά ξεκάθαρη μαρτυρία ἑνός κινηματογραφιστῆ, πάνω στό χρόνο του, τήν ἰδιωτική του ἱστορία, καί τήν ἱστορία τοῦ λαοῦ του. Μιά σπουδαία ταινία ἀπό τόν ἀραβικό κόσμο, ὅπου τ' ὄνομα τοῦ θεοῦ, εἶναι ἰσχυρό, καί ἡ προσωπικότητα τοῦ ἀτόμου πνίχτηκε στά σλόγκαν τῆς Coca-Cola.

AGONIJA - (Ἀγωνία)

Σκην.: Ἔλεμ Κλίμωφ, *Σεν.:* Σεμιέν Λούντζιν & Ἠλία Νουσίνοβ, *Φωτ.:* Λ. Καλασνίκοφ, *Μουσ.:* Τ. Σνίτκε, Ἠθοπ.: Ἀλεξέϊ Πετρένκο, Ἀνατόλι Ρομάσιν, Βέλτα Λίνα, Ἀλίσα Φρέγντλιχ, *Παρ.:* Μόσφιλμ, Σοβιετική Ἕνωση, 1975, Χρῶμα, 150΄.

Ἡ Σοβιετική Ἕνωση ἔχει τό ταλέντο νά δημιουργεῖ μάρτυρες - ἥρωες. Καί οἱ κομματικοί διευθυντές τοῦ γιγάντιου στούντιο Μόσφιλμ ἔχουν μιά ἀντιπάθεια σέ διεθνή βραβεῖα καί διακρίσεις, πού τίς ἀποφεύγουν ὅπως ἡ νύχτα τήν ἡμέρα. Αὐτό διαπιστώνεται πάλι μιά φορά μέ τήν ταινία - ἀριστούργημα τοῦ Ἔλεμ Κλίμωφ *Ἀγωνία*, παραγωγῆς τοῦ ἔτους 1975, πού ὡς πέρσυ τήν κράτησαν ἀπαγορευμένη στό μαγικό «σοσιαλιστικό» ντουλάπι.
Ἡ ταινία προβλήθηκε πέρσυ στό διεθνές φεστιβάλ τῆς Μόσχας ἐκτός συναγωνισμοῦ. Στή Βενετία πραγματοποιήθηκε ἡ πρεμιέρα της στή δύση. Ἔγινε δυνατή, χάρι στή θαυμαστή διπλωματικότητα τοῦ κ. *Κάρλο Λιτσάνι*, διευθυντή τῆς Μόστρας, καί μέ τήν προϋπόθεση νά παιχτεῖ ἐκτός συναγωνισμοῦ. Ὥστε νά μήν τύχει καί βραβευτεῖ, καί γελοιοποιηθοῦν. Θυμήθηκα τόν Ἰοσελιάνι, τόν Παρατζάνωφ, τόν Ταρκόφσκυ, κι ὅλο τόν ἄγνωστο κινηματογράφο τῶν σοβιετικῶν ἐπαρχιῶν, πού ὑπάρχει καί ἀποτελεῖ ἴσως, ὅ,τι σπουδαιότερο γίνεται σήμερα στόν παγκόσμιο κινηματογραφικό χῶρο. Καί θά ρωτήσω ξανά, κι ἄς γνωρίζω τό γιατί (εἶναι θέμα ὁλόκληρης διατριβῆς, ἀλλά στό σύντομο μέλλον θά μᾶς ἀπασχολήσει)«τί ἐπικίνδυνο ὑπάρχει στήν *Ἀγωνία;*» Πρός τί αὐτή ἡ ἀστυνομική στάση τῶν σοβιετικῶν στό σεβαστό δημιούργημα τοῦ Κλίμωφ, πού τό μόνο πού ἔχει κάνει εἶναι νά τιμᾶ τό σοβιετικό κινηματογράφο; Καί γιατί περίμεναν ἑφτά χρόνια νά δώσουν ἄδεια προβολῆς γιά τή δύση, τί τούς παρακίνησε τώρα, νά τήν στείλουν σ' ἕνα διεθνές φεστιβάλ; Σύν μιά ἄλλη λεπτομέρεια: ἡ ταινία προβλήθηκε τήν πρώτη μέρα μόνο, ἐνῶ οἱ περισσότεροι δημοσιογράφοι δέν εἶχαν φτάσει ἀκόμη ἀπ' ὅλο τόν κόσμο κι ἔτσι δέν εἶδαν οὔτε τήν *Ἀγωνία* οὔτε τόν Κλίμωφ. Σύν κάτι ἀκόμη δέν ἔγινε καμιά «πρές κόνφερανς», κατά τό καθιερωμένο, γιά τήν ταινία μέ παρόντες τούς συντελεστές της. Κι ἀκούστηκε, μόνο, ὅτι ὁ σκηνοθέτης παραβρίσκόταν στό Λίντο. Τελικά ἡ «Ἀγωνία» βραβεύτηκε ἀπό τήν διεθνή ἐπιτροπή τῶν κριτικῶν κινηματογράφου *Φιπρέσκί*. Κι εἶναι ἡ τιμή αὐτή πιότερο σημαντική ἀπό κάθε λογῆς μετάλλιο.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ

50η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΙΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Τό Φεστιβάλ Βενετίας εἶναι ἕνα στοιχεῖο τῆς ἴδιας τῆς πολιτείας. Χτισμένο πάνω σέ λιμνασμένα κανάλια χωρίς ἐλπίδα ἀνανέωσης, μισοβουλιαγμένο ἀξιοθέατο πού ἔρχεται νά προστεθεῖ στά ὑπόλοιπα τῆς «πόλης τῶν Δόγηδων». Τό Φεστιβάλ διεξάγεται σ' ἕνα μικρό νησάκι, τό Λίντο, ἀλλά τό «βλέμμα» εἶναι στραμμένο ἀπέναντι, πρός τή Βενετία πού φαίνεται νά τό στηρίζει, ἐκεῖ ὅπου γίνονται καί οἱ ὑπόλοιπες ἐκδηλώσεις τῆς Μπιενάλλε πού χωρίς αὐτήν δέ θά ὑπῆρχε.

Τό νησάκι λοιπόν αὐτό κάθε χρόνο ἀπό τίς 27 Αὐγούστου ὥς τίς 8 τοῦ Σεπτέμβρη τίθεται στή διάθεση τῶν κινηματογραφόφιλων. Οἱ λιγοστοί κάτοικοί του ἀπομακρύνονται διακριτικά ἀπ' τό δρόμο τους καί τήν παρουσία τους μπορεῖς νά μαντέψεις μόνο ἀπό τά φωτισμένα παράθυρα ἤ ἀπ' τόν ἦχο ἀπό κάποιο μπαλλάκι τοῦ τέννις. Ἔτσι ἀπομονωμένος, σιγά-σιγά, μπαίνεις στό ρυθμό τοῦ Φεστιβάλ, ρυθμό ἀργό, μελαγχολικό (καί λόγω τῶν καιρικῶν συνθηκῶν βέβαια). Οἱ μόνες μέρες ἤ μᾶλλον νύχτες πού ταράζουν τήν γαλήνη τοῦ νησιοῦ εἶναι αὐτές πού στό πρόγραμμα «Μεσημέρι-Μεσάνυχτα», ὅπου γίνονται προβολές καί γιά τό κοινό, ὑπάρχει κάποια πολύκροτη ταινία. Φέτος τέτοια δείγματα εἴχαμε στό *E.T.* καί στό *Poltergeist*. Αὐτές τίς βραδιές, λές κι ἦταν προϊόντα τῶν ταινιῶν, ἐμφανίστηκαν κάτι «περίεργα ὄντα» πού δέ μοιάζανε μέ τίς φάτσες πού συνηθίσαμε νά βλέπουμε κάθε μέρα. Φωνάζανε, κάνανε φασαρία γιά νά μποῦνε στήν αἴθουσα καί «ἄμα λάχει» σπάζανε καί πόρτες.

Τό Φεστιβάλ, λοιπόν, ἀστήριχτο ἀπό κάθε «ἐξωτερική βοήθεια» (ἀντίθετα ἀπ' τῶν Καννῶν πού διέθετε μπόλικη ἀπό δαύτη), βρίσκεται μόνο του ἀπέναντι ἀπό τούς ἐπισκέπτες τους. Καί τό μόνο πού μένει νά τούς προσφέρει γιά νά τούς ἀποσπάσει ἀπ' τήν καθημερινή πλήξη ἤ ἀπ' τή γειτονική Βενετία, εἶναι ἕνας ἄλλος κόσμος, φανταστικός, αὐτός τῶν ταινιῶν. Ἀλλά καί δῶ τά πράγματα δέν πῆγαν καλά φέτος. Ὑπῆρχαν, βέβαια, μερικές καλές ἤ πολύ καλές ταινίες ἀλλά αὐτό δέ λέει τίποτα γιά ἕνα φεστιβάλ πού κρατάει 12 μέρες. Καί αὐτό πού τοὔλειπε βασικά ἦταν ἡ ποικιλία καί ἡ δυνατότητα ἐκλογῆς. Ἔτσι,ἄν ἐξαιρέσουμε κάποιες ρετροσπεκτίβες καί ἄφθονες ἰταλικές ταινίες (χωρίς ὑπότιτλους), δέν ἔμενε νά δεῖς παρά τό «ἐπίσημο πρόγραμμα».

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ

Κάπου μέσα στή φιλμική ζωή τοῦ φεστιβάλ ὑπῆρχαν φέτος οἱ ἐπίφοβοι «T.V. people», οἱ ἀνησυχητικοί «replicants» καί ὁ δαιμόνιος Καλίμπανος. Καί πρῶτα οἱ «T.V. people» καί ἡ ταινία *Poltergeist* τοῦ Tobe Hooper. Πρόκειται γιά κάποια ἀθέατα - σάν τούς κατοίκους τοῦ Λίντο - σατανικά ὄντα, τά ὁποῖα ἐδρεύουν μέσα στήν τηλεόραση καί ἐκπέμπουν σ' ἕνα μῆκος κύματος πού δέν μπορεῖ νά πιάσει εὔκολα ὁ ἄνθρωπος μέ γυμνά αὐτιά. Ἕνα βράδυ ὅμως, τό μικρό κοριτσάκι μιᾶς οἰκογένειας, ὅταν ὅλοι κοιμοῦνται καί ἡ τηλεόραση μένει ἀνοιχτή, ἐνῶ ἔχει τελειώσει τό πρόγραμμα, θά ἐπικοινωνήσει μέ τούς «T.V. people». Ἀπό τότε θ' ἀρχίσει νά παίζει μαζί τους κι αὐτοί μέ τή σειρά τους θά τῆς κάνουν χαρές, δείχνοντάς της διάφορα μαγικά κόλπα καί ἀφήνοντας ἄναυδους τούς γονεῖς πού ἀργοῦν ἀλλά μπαίνουν κι αὐτοί τελικά στό παιχνίδι. Κάποια στιγμή, ὅμως, τά πράγματα θ' ἀγριέψουν. Καί τό μικρό κοριτσάκι μιά βραδιά μέ καταιγίδα θά ἁρπαχτεῖ ἀπό τούς «T.V. people» μέσο μιᾶς «μαύρης ὀπῆς» πού ἐδρεύει στό διπλανό ἀπ' τό δικό της δωμάτιο.

Ἀπό κεῖ καί πέρα ὅπως σέ κάθε τυπική «Σπηλμπεργκική» ταινία, διάφορες μυθοπλασίες θά μᾶς κατακλύσουν. Ἐξορκιστές παλιοί καί σύγχρονοι, ἀπόηχοι ἀπό Στενές ἐπαφές γ' τύπου, ἡ ἐκδίκηση τῶν ζόμπι κ.λ.π. Ἡ τηλεόραση, λοιπόν, βοηθός τῆς γνωριμίας μέ τούς ἐξωγήϊνους στίς *Στενές ἐπαφές* - μέσο αὐτῆς θ' ἀνακαλύψει ὁ Ρίτσαρντ Ντρέϋφους τό βουνό τῆς προσεδάφισης τους -, φορέας τῆς ἐπικοινωνίας μ' αὐτούς στό *E.T.* - ὁ διαστημικός ἐπισκέπτης θά μάθει «γήϊνα» μέσο μιᾶς ἐκπομπῆς της - αὐτή τή φορά τό παρακάνει.

Μᾶς φέρνει σ' ἐπαφή μέ τούς κακούς «T.V. people». Συμπέρασμα. Ἡ τηλεόραση ἔχει τά χάλια της. Καί εἶναι ἐπικίνδυνη ἀκόμα κι ὅταν δέν παίζει. Γι' αὐτό ἡ μόνη λύση εἶναι αὐτή πού ἐφαρμόζει στό τέλος τῆς ταινίας ὁ παθών πατέρας τῶν παιδιῶν. Πρίν μπεῖ μέσα σ' ἕνα δωμάτιο βγάζει αὐτήν ἀπ' ἔξω.

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚ

Τά replicants εἶναι ἡ τελευταία ἀτραξιόν τοῦ Ridley Scott πού λανσάρεται στήν ταινία του *Blade Runner*. Εἶναι ἕνα εἶδος μελλοντικῶν πάνκ πού κατασκευάζονται ἀπό μιά μεγάλη ἑταιρία καί χρησιμοποιοῦνται ἀπό τή γήϊνη ἐξουσία γιά τίς βαρειές δουλειές στίς ἀποικίες τοῦ διαστήματος. Τό μόνο τους πρόβλημα εἶναι ὅτι ὁ προγραμματισμός τους ἰσχύει μόνο γιά 4 χρόνια.
Μετά εἶναι καταδικασμένα νά πεθάνουν. Αὐτό βέβαια, ὅπως εἶναι φυσικό, εἶναι μεγαλύτερο πρόβλημα γιά τά ἴδια τά replicants. Ἔτσι κάποια στιγμή 4 ἀπ' αὐτά ἐπαναστατοῦν καί ἔρχονται στή γῆ σέ ἀναζήτηση τοῦ «πατέρα» κατασκευαστῆ τους. Αἴτημά τους: ἡ παράταση τοῦ χρόνου ζωῆς τους. Ἀκολουθοῦν διάφορες περιπέτειες, καθώς ἕνας σπεσιαλίστας πρώην ἀστυνομικός τῆς ὁμάδας Blade Runner ἀναλαμβάνει νά τά ἐξοντώσει.
Ἡ ταινία πέρα ἀπ' τήν ἀρχική της τοποθέτηση δέν ἔχει καί μεγάλη σχέση μέ ἐπιστημονική φαντασία. Εἶναι μιά ἀστυνομική περιπέτεια μέ ἀρκετά στοιχεῖα φίλμνουάρ. Ὁ ἥρωάς της Χάρισσον Φόρντ θέλει νά εἶναι ἕνας κλασικός ἥρωας μυθιστορημάτων τοῦ Τσάντλερ, μερικές φορές γίνεται ὁ Στήβ Μάκ Κουήν τοῦ *Μπούλιτ* καί δέν καταφέρνει νά ἀπαλλαγεῖ τελείως ἀπ' τόν Χάρισσον Φόρντ τῶν *Κυνηγῶν τῆ χαμένης κιβωτοῦ*. Τό ἴδιο κομφούζιο ἐπικρατεῖ καί στά ὑπόλοιπα στοιχεῖα τῆς ταινίας. Ἀπό τά πρόσωπα ὥς τά παράξενα ντεκόρ της, μῖγμα σημερινῶν καί μελλοντικῶν κατασκευῶν.

Τά πράγματα δέν ἀλλάζουν εὔκολα, θά πεῖ ὁ σκηνοθέτης. Ἔτσι σέ μιά ταινία πού τοποθετεῖται μερικά χρόνια μπροστά πρέπει νά ὑπάρχουν πολλά ἀναγνωρίσιμα στοιχεῖα τοῦ παρόντος. Ἄποψη πού φροντίζει νά μᾶς τήν κάνει ἀκόμα πιό αἰσθητή μέ τήν ὕπαρξη τεράστιων διαφημίσεων (Coca - Cola, Atari) πού ἀναβοσβήνουν σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας.

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΦΤΙΑΣ

Καλίμπανος ἐστί Ἕλλην πρώην ἐλεύθερος γιδοβοσκός καί νῦν μισθωτός ἑνός χωρισμένου ἀμερικάνου πού ἔρχεται στή χώρα μας γιά νά ἀνακαλύψει τό χαμένο παράδεισο. *Tempest* ἐστί πρώην σαιξπηρικό ἔργο καί νῦν ἀπόπειρα κοινωνικῆς κωμωδίας. Καί Mazursky πρώην σκηνοθέτης καί νῦν τουρίστας εὑρισκόμενος εἰς διακοπάς. Τά ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα τῆς ταινίας εἶναι δύο καί σχετίζονται μέ τόν ἑλληνικό χῶρο. Τό πρῶτο ἔγκειται στό πῶς καταφέρνει αὐτή ἡ μαγική χώρα νά καθιστᾶ ἀνύπαρκτο ἕνα ὁλόκληρο κινηματογραφικό συνεργεῖο καί νά μεταβάλει ἕναν σκηνοθέτη, ἔστω τοῦ ἐπιπέδου τοῦ Mazursky,σέ ἁπλό παρατηρητή. Καί τό δεύτερο εἶναι ὁ μοναδικός καλίμπανος, ἕνας τύπος πού κάνει ἄνω-κάτω τήν ταινία ὁδηγώντας την ὅπου καί ὅπως αὐτός ὑπάρχει. Ἴσως εἶναι ἡ γνωριμία μας μέ τόν χαρακτῆρα αὐτόν. Ἴσως ἡ προσμονή τῆς ἑλληνικῆς συμμετοχῆς καί ἡ ἀπόλαυση πού μᾶς στέρησε τό *Φράγμα* τοῦ Μακρῆ. Πάντως ὁ Καλιμπανισμός ἦταν τό στοιχεῖο πού ἔλειπε μέσα καί ἔξω ἀπ' τίς ταινίες στό φετινό Φεστιβάλ Βενετίας.

Ἄγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Ὁ Ronald Reagan σ' ἕνα φίλμ τοῦ 1939 μέ τίτλο Secret Service of the Air. *(Φωτ.* R. Depardon).

Μιά πάπια...
Μά ποιά πάπια;

Σᾶς ἔχει τύχει ποτέ νά δυσκολεύεστε νά μιλήσετε ἀκριβῶς ὅταν πρόκειται (καί πρέπει) νά μιλήσετε γιά κάτι μέ τό ὁποῖο διατηρεῖτε μιά ἰδιαίτερη σχέση; Μιά σχέση πάθους, ἀδυναμίας, ἀπέχθειας, τρόμου ἤ ὅ,τι ἄλλο θέλετε; Μιά σχέση ἐργασίας ἐπίσης, ὅπως τήν ἀντιλαμβάνεται ὁ Godard (γιά τόν ἑαυτό του), ὡς μιά σχέση ἐρωτική, ἀναλυτική, ἀντιφατική καί κυρίως ἑνική, μοναδική;

Ἐμένα μοῦ ἔχει τύχει. Ὅταν ἀκριβῶς προγραμματίστηκε στήν *Ὀθόνη* τό ἀφιέρωμα στήν τηλεόραση γιά τό... προηγούμενο τεῦχος. Ἀποτέλεσμα; Νά μετατεθεῖ ἡ ὕλη, γιατί ἐγώ δέν εἶχα γράψει τά συμφωνημένα. Ἀπώθηση στήν ἀπώθηση, τό πράγμα δέν πήγαινε ἄλλο κι ἔτσι κάθομαι τώρα καί προσπαθῶ (μάταια πρός τό παρόν) νά σκεφτῶ πῶς διάολο μπορῶ νά χωρέσω μέσα σ' ἕνα ἄρθρο ὅλα ὅσα δέν καταφέρνω νά ταξινομήσω ἐδῶ καί δυό χρόνια πού ἑτοιμάζω τή διατριβή μου μέ θέμα... τήν Τηλεόραση. Καί μιᾶς καί δέν μοὔρχεται καμμιά ἰδέα, ἀντί νά ἐπιχειρήσω νά ἐξηγήσω, θά προτιμήσω νά σκιαγραφήσω τά στοιχεῖα πού συνθέτουν τό τηλεοπτικό φαινόμενο σάν ἕνα γλωσσοδέτη (δηλαδή σάν μιά ἐπανάληψη πού ἀρνεῖται νά ἐπαναλάβει τόν ἑαυτό της). Ὅπως ὁ καθένας μπροστά στό δέκτη του: ξεχνώντας, μετασχηματίζοντας, διαστρέφοντας, ἐξαπατώντας, πιστεύοντας...

Ἔστω μιά Τηλεόραση λοιπόν. Μά ποιά Τηλεόραση; Ἡ τηλεόραση - ὄχημα τῆς ἰδεολογίας (σύμφωνα μέ μιά θεωρία πού θέλει τήν τηλεόραση νά ἀδειάζει ἤ νά γεμίζει ἀπό «ἀντιδραστικό» ἤ ἐπαναστατικό» περιεχόμενο, ἀνάλογα μέ τή φύση τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας), ἡ τηλεόραση-πληροφορία, ἡ τηλεόραση-ψυχαγωγία, ἡ τηλεόραση-κουλτούρα, ἡ τηλεόραση-κινηματογράφος;

Τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτά. Γιατί ἡ τηλεόραση δέν εἶναι κἄν φερέφωνο ἐξουσίας + ἐπικαιρότητα + μυθοπλασίες + ... Εἶναι ἁπλά ἡ ροή τους. Μία διαρκής ροή ἀπουσίας, μιά ροή πού κρύβει μιά ἀπουσία, μιά ἁπλή παρουσία τῆς ἀπουσίας. Ἀπουσίας τοῦ νοήματος πρῶτα ἀπ' ὅλα. Ἀπουσίας τῆς Ἐξουσίας ὕστερα. Ἀλλά ἄς πάρουμε τά πράγματα μέ τή σειρά.

Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ Τηλεόραση ἐνδιαφέρεται πρίν ἀπ' ὅλα γιά τή διατήρηση μιᾶς ἀπάτης. Τῆς ἀπάτης πού ἰσχυρίζεται ὅτι ὑπάρχει *μιά* ἀλήθεια κι *ἕνα* ὑποκείμενο, δηλαδή ἕνας δημιουργός, μιά ἐξουσία πού τήν ὀργανώνει καί τήν προφέρει. Δέν ὑπάρχει κέντρο μέσα στή νέα τάξη πού ἡ Τηλεόραση προτείνει καί ἡ συναίνεση πού ἀπορρέει δέν ἔχει νά κάνει μέ τό μύθο καί τήν πίστη (ὅπως στό σινεμά), ἀλλά μέ τήν ὑπόκρουση καί τήν ὕπνωση. Ἀτελείωτη παρέλαση σημείων πού ἀνταλλάσσονται, ἡ Τηλεόραση εἶναι ἐκεῖ γιά νά παράγει τήν κυριαρχία, ἀλλά καί γιά νά τῆς διαφεύγει ἐπίσης, πάντα ἀλλοῦ ἀπ' ὅπου τήν τοποθετεῖς.

Οἱ κυβερνήσεις ἀλλάζουν. Ἔστω. Τά προγράμματα γεμίζουν μέ νέα στοιχεῖα. Ἔστω. Μένει ἡ ἀδιάκοπη ροή καί ἡ θέληση (ἀδιάκοπη ἐπίσης) νά κυριαρχήσεις πάνω της. Μένει ἀκόμα ἡ ἀναπόφευκτη σκηνοθεσία τῆς ἐπανάληψης καί ὁ ἐξορκισμός τῆς ἔκπληξης. Κι ἄν ἀκόμα μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἡ σύγχρονη κοινωνία προικίστηκε μέ μιά τεχνολογία κι ἕνα θεσμό πού τῆς «ἀντιστοιχοῦν», δέν ὑπάρχει κανένας λόγος, αὐτή ἡ τεχνολογία κι αὐτός ὁ θεσμός νά κυοφοροῦν αὐτόματα ἕνα «ἰσοδύναμο» συμβολικό σύστημα. Θά ἦταν ἴσως πιό σκόπιμο νά λέγαμε ὅτι ὑπάρχουν δύο «τάξεις» πού συνθέτουν δύο λογικές, δίχως σχέση αἴτιου-αἰτιατοῦ ἀνάμεσά τους ἤ τουλάχιστο δίχως ἀναγκαστική σχέση. Αὐτές οἱ δύο τάξεις (πού συνυπάρχουν) εἶναι αὐτή τῆς λειτουργίας τοῦ τηλεοπτικοῦ θεσμοῦ (ἐξαρτημένου ἀπό τήν κρατική καί οἰκονομική ἐξουσία) κι αὐτή τῆς «γλώσσας» καί μποροῦν νά εἶναι ἀντιφατικές ἤ, συχνότερα, αὐτόνομες. Ἀκόμα κι ἄν ἡ Ἐξουσία προσπαθεῖ νά τίς ταυτίσει. Κι ἔχω λόγους νά πιστεύω ὅτι μιά στρατηγική ἐλέγχου τοῦ ἐργαλείου ἀπ' τή μεριά τῆς ἐξουσίας μέ σκοπό τήν ἀποτύπωση στή γλώσσα του μιᾶς τάξης κι ἑνός νοήματος εἶναι ἔτσι κι ἀλλοιῶς ἀσήμαντη μπροστά στά ἀποτελέσματα τῆς ἴδιας τῆς γλώσσας τοῦ ἐργαλείου. Γιατί τό «ὑποκείμενο», εἴτε εἶναι τό Κράτος εἴτε ἡ κυρίαρχη τάξη εἴτε τά οἰκονομικά συμφέροντα εἴτε οἱ μάζες, δέν εἰσάγει τήν τηλεοπτική γλώσσα. Τή συναντάει. Ἔτσι ὥστε ἀντί ν' ἀναλύουμε τούς συνειδητούς ὅρους πού παρήγαγαν τό ἐργαλεῖο τέτοιο πού εἶναι σήμερα (ὅρους πού ἔχουν ὑπ' ὄψη ἀκόμα κι οἱ «κουτσές Μαρίες» πού κάνουν «κριτική τηλεόρασης» στίς καθημερινές φυλλάδες), θἄπρεπε μᾶλλον νά κατανοήσουμε τό μηχανισμό μέ τόν ὁποῖο τό ἐργαλεῖο ἀναπαράγεται καί ἀναπαράγει τήν κοινωνική τάξη ἀνεξάρτητα ἀπό τήν ὅποια βούληση. Νά ξεχωρίσουμε, μ' ἄλλα λόγια, τή λογική τῆς ἐξουσίας ἀπ' αὐτή τῆς τηλεοπτικῆς γλώσσας.

Ἡ τηλεοπτική πληροφόρηση ἔχει, ὅπως καί ἡ μυθοπλασία, τούς νόμους της: εἶναι ὑποχρεωμένη νά σκηνοθετήσει ἕνα θέαμα, ἕνα τελετουργικό, νά μήν ἀφήσει κανένα κενό, κανένα δευτερόλεπτο νά πάει χαμένο, νά προτιμήσει τό δράμα ἀπό τή τάξη, χωρίς νά ξεχνάει νά θέτει πάντα τό μέν σέ σχέση μέ τή δέ. Ἡ τηλεοπτική πληροφόρηση ἐγκαταλείπει τήν προπαγάνδα γιά τήν κατανάλωση, ἐνῶ τήν ἴδια στιγμή διασχίζεται ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη ἀπ' τήν Ἐξουσία. Ἄλλωστε ἡ Τηλεόραση, ὅσο κι ἄν τελεῖ ὑπό τήν ἐπιτήρηση τῆς Ἐξουσίας, δέν μπορεῖ νά εἶναι ἕνα τέλειο φίλτρο (μιᾶς κι ὅπως θά δοῦμε δέν εἶναι μία μηχανή παραγωγῆς νοήματος καί πειθοῦς), ἐνῶ

Οἱ γάμοι τοῦ Κάρολου καί τῆς Ντάϊάνας. 12 τό μεσημέρι στή Ν. Ὑόρκη. (Φωτ. R. Depardon).

τήν ἴδια στιγμή δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι ἀπό τή φύση της ὁ καθρέφτης τῶν ὅσων συμβαίνουν ἀπ' ἔξω (ἔξω ἀπ' αὐτήν). Ἀπ' τό νά κυλοῦν διαρκῶς καί νά διαδέχονται ἡ μιά τήν ἄλλη, οἱ εἰκόνες τῆς ἐπικαιρότητας δημιουργοῦν ἀναγκαστικά μιά ἀντίληψη τοῦ κόσμου ἀποσπασματική, ξεχαρβαλωμένη πού δέν μπορεῖ παρά νά ἀντιτίθεται στίς ἐπίσημες, συστηματικές, ἐπεξεργασμένες, ὀργανωμένες καί ἀρθρωμένες ἀντιλήψεις τῆς ἐξουσίας. Ἡ ἐξουσία πού ἐπιχειρεῖ νά ἐλέγξει τήν «κοινή γνώμη», συγχέεται μαζί της μέσα «σέ μιά σχέση ὅπου ἡ ἀδυναμία ἐπικοινωνεῖ καί ἡ ἐπικοινωνία εἶναι ἀδύνατη». Ἡ ἐξουσία ὀφείλει, γιά ν' ἀποδείξει τήν κυριαρχία της, νά ἐμφανίζεται στήν Τηλεόραση καί νά παίρνει τό λόγο. Ἔχει λοιπόν λιγότερο τό δικαίωμα — μονοπώλιο τοῦ λόγου καί περισσότερο τήν ὑποχρέωση νά φιγουράρει, νά δίνει τή γνώμη της καί νά ἐξηγεῖ τή συμπεριφορά της. Ὅμως ὁ τηλεοπτικός λόγος δέν εἶναι ἕνας λόγος πού ἀκούγεται μέ εὐλάβεια. Ἀκόμα κι ἄν ἐπιθυμεῖ νά σημάνει, γίνεται περισσότερο ἀντιληπτός ὡς ἕνα ἀναγκαῖο τελετουργικό, ἄδειο ἀπό νόημα, τοῦ ὁποίου συγκρατοῦμε μᾶλλον τό ρυθμό παρά τήν πληροφορία ἤ τήν κρίση. Ἡ Τηλεόραση ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ σύμπτωση ἀνάμεσα στήν ἐξουσία καί τό λόγο εἶναι ὅλο καί λιγότερο ἐξασφαλισμένη (τό ἴδιο ὅπως καί ἡ σύμπτωση ἀνάμεσα στήν ἐξουσία καί τούς παραδοσιακούς πολιτικούς θεσμούς). Κι αὐτό πού ἔχει σημασία δέν εἶναι ἡ πληροφορία ἤ ἡ συγκατάθεση τῶν μαζῶν, ἀλλά ἡ θέση σέ λειτουργία μιᾶς μηχανῆς πού ἀπορροφᾶ τίς πληροφορίες καί δέν τίς ξαναστέλνει πίσω συγκροτώντας μιά ἰδιαίτερη θέαση κι ἀπολαμβάνοντάς την. Δέν πρόκειται γιά τήν περίφημη ἀλλοτρίωση τῶν μαζῶν οὔτε γιά τήν ἀδυναμία ἀντίστασής τους, ἀλλά γιά τήν ἀδιαφορία τους γιά τήν πληροφορία καθ' ἑαυτή. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, οἱ μᾶζες δέν ἀποτελοῦν μιά παθητική δομή ὑποδοχῆς τῶν τηλεοπτικῶν μυνημάτων, ἀλλά τά ἀποκωδικοποιοῦν μέ τόν τρόπο τους, ἀδιαφορώντας συχνά γιά τό μύνημα τῆς ἐξουσίας κι ἀντιθέ-

τοντας τούς ἰδιαίτερους ὑπο-κώδικές τους πού τυλίγουν τό medium ὁδηγώντας το σ' ἕνα φαντασιακό πεδίο. Γιατί ἡ ἀπόλαυση δέν προέρχεται ἀπό τό νόημα, ἀλλά ἀπό τήν ἐξουδετέρωση τοῦ μυνήματος πρός ὄφελος τοῦ σημείου, τήν ἐξουδετέρωση τῆς ἰδέας πρός ὄφελος τοῦ εἰδώλου, τήν ἐξουδετέρωση τῆς ἀλήθειας πρός ὄφελος τοῦ ὁμοιώματος, τήν ἐξουδετέρωση τοῦ πραγματικοῦ σέ ὄφελος τοῦ φαντασιακοῦ.

Ἕνα νόημα... Μά ποιό νόημα;

Ξέρουμε ὅτι ἡ ἰσχύς τοῦ κάθε ἰδεολογικοῦ ἐργαλείου καθορίζεται ἀπό τή δομή πού τό περικλείει. Εἶναι καιρός νά μάθουμε ὅτι τό κύριο χαρακτηριστικό τῆς δομῆς πού περικλείει τήν Τηλεόραση εἶναι νά... μήν εἶναι μιά δομή. Ξαναγυρίζω στή ροή.

Ἡ Τηλεόραση ὡς ἕνα ὄχημα μυνημάτων τῶν ὁποίων τό περιεχόμενο εἶναι θεμελιῶδες, ὡς μιά δομή διά μέσου τῆς ὁποίας περνοῦν τά μοντέλα καί οἱ νόρμες, περικλείεται μιά ἀντίληψη τοῦ κόσμου, ξεδιπλώνεται μιά στρατηγική... Χωρίς ἀμφιβολία, ὅλα αὐτά συμβαίνουν. Ἡ στρατηγική εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα θεσμική. Σύμφωνοι. Ἐφαρμόζεται ἐπίσης στά μυνήματα. Καμιά ἀντίρρηση. Ὅμως τά μυνήματα εἶναι πράγματι τόσο σημαντικά; Ἀβέβαιο. Γιατί τό «κοινωνικό» περιεχόμενο τοῦ τηλεοπτικοῦ λόγου,ἀπ' ὅπου ξεπηδοῦν οἱ ἐπαναλήψεις καί οἱ ἀντιφάσεις, τά μοντέλα καί οἱ διευθετήσεις, μοιάζει νά εἶναι ἀμφίβολο, φευγαλέο, λιγότερο καθοριστικό, ἴσως,ἀπό τή δομή πού τοῦ δίνει μορφή. Μήπως θἄπρεπε λοιπόν ν' ἀφήσουμε στήν ἄκρη τήν «ἀνάλυση περιεχομένου» καί ν' ἀσχοληθοῦμε μέ τή δομή, τή σύνταξη καί τήν ἐκφορά; Μέ τή ροή καί πάλι;

Τά τηλεοπτικά μυνήματα δέν ξεχωρίζουν τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο. Ροή στοιχείων πού σβύνονται μεταξύ τους, ἡ Τηλεόραση μοιάζει μᾶλλον μέ μιά συνέχεια στοιχείων καί τό τηλεοπτικό μύνημα δέν ὑπάρχει παρά στή σχέση του μέ ἄλλα κυκλοφοροῦντα (ρέοντα) μυνήματα. Τό περιεχόμενο χάνεται στήν ὁριζόντια, ἀτελείωτη ἁλυσίδα τῶν σημαινόντων. Ἀνάμεσα στά τηλεοπτικά θέματα, μποροῦμε νά ἐπισημάνουμε κάποιες σταθερές, κάποια ρεφραίν πού ἐπανέρχονται συχνά, μιά συγκεκριμένη ἠθική, ἀλλά φαίνεται πώς τό κατώφλι τοῦ τηλεοπτικοῦ ἀπ' τό μή-τηλεοπτικό ἔχει νά κάνει λιγότερο μέ τά θέματα καθ' ἑαυτά — ὑπάρχουν ἐλάχιστα ἀκόμα ἀποκλεισμένα — ἀπ' ὅτι μέ τή μεταχείρισή τους. Ὄχι μόνο ἡ τεχνική, ἀλλά καί ἡ γλώσσα πού ἡ τηλεόραση εἰσάγει, ἔχουν μιά δική τους ἐξουσία πού κάνει εὔθραυστη τήν ἐξουσία τῆς κάθε ἀναπαράστασης χωριστά, πού θέτει σέ κίνδυνο τήν ἴδια τή θέση τῆς σημασίας. Ἡ Τηλεόραση θέτει ἕνα ἀκόμα ἐρώτημα: μιά δομή, μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἴδια στερητική σημασίας;

Ὅμως ὅλα αὐτά προϋποθέτουν τήν ὕπαρξη μιᾶς τηλεοπτικῆς γλώσσας. Ὑπάρχει;

Μιά γλώσσα... Μά ποιά γλώσσα;

Ὅλη ἡ ἐκφορά στήν Τηλεόραση εἶναι ὀργανικά παρούσα μέσα στήν τηλεοπτική ροή. Ἡ τηλεοπτική γλώσσα δέν ὑπάρχει δίχως τόν τρόπο διατύπωσης πού τῆς δίνει ζωή: τή ροή. Μέσα στήν τηλεοπτική ροή, τό μή λεκτικό μοιάζει νά κυριαρχεῖ πάνω στό λεκτικό, γιατί ἡ ροή, στό σύνολό

της, ἀφοσιώνεται στήν αὐθαιρεσία τῶν συνδέσμων. Μιά ὁποιαδήποτε σύνταξη προϋποθέτει μιά σειρά ἀπό λογικούς ἁρμούς. Ἡ τηλεοπτική ροή ἐξουδετερώνει τή «λογική». Δέν ἔχουμε παρά νά κοιτάξουμε ἕνα καθημερινό πρόγραμμα γιά νά πειστοῦμε ὅτι πρόκειται γιά μιά ἄτακτη διαδοχή. Ἀκόμα καί στό ἐσωτερικό τῶν εἰδήσεων (πού δίνουν τό ρυθμό σ' ὁλόκληρο τό πρόγραμμα, τοποθετημένες πάντα στήν ἴδια ὥρα) ἡ σύνταξη καί ὁ ὀρθολογισμός τους μοιάζουν ἀμφίβολα. Οἱ «πληροφορίες» παρουσιάζονται μέσα σέ μιά καθαρή χρονική διαδοχή πού δέν ἐγκαλεῖ καμμιά λογική. Ἔτσι ὥστε νά μήν μποροῦμε νά ἐφαρμόσουμε στήν τηλεοπτική ροή τίς κατηγορίες πού χρησιμεύουν στή μελέτη τοῦ λόγου, τῆς ἀφήγησης, τοῦ κειμένου... Ἡ τηλεοπτική ροή εἶναι ἀναπόσπαστη ἀπ' τή χρονολογία της.

Ἡ συντακτική ἀταξία καί ἡ σπουδαιότητα τοῦ χρόνου μᾶς πείθουν ὅτι δέν πρόκειται ἀκριβῶς γιά ἕνα «λόγο» (discours). Ἡ ταχύτητα τῆς τηλεοπτικῆς ροῆς παράγει τό σβύσιμο, τήν παραβίαση τῆς σύνταξης, τό θέαμα ἐξουδετερώνει τό νόημα, ἡ σκηνοθεσία ἐκκενώνει τό παραπέμπον: ἡ ροή εἶναι ἀνεξέλεγκτη.

Ἡ Τηλεόραση εἶναι δεμένη στό χρόνο, στόν πραγματικό χρόνο πού κυλάει, σ' αὐτόν πού ὁριοθετεῖ τό καθένα ἀπ' τά προγράμματά της... Ἡ Τηλεόραση δέν ἐπιτρέπει κανέναν ἄδειο χρόνο, καμμιά ἀναμονή καί τό θέαμα ὀφείλει διαρκῶς νά κλείνει τίς ρωγμές, μέ τόν ἴδιο ρυθμό καί σ' ὅλες τίς ἐκπομπές: εἰδήσεις ἤ σήριαλ, τηλεοπτικά παιχνίδια ἤ ποδόσφαιρο. Ἕνας χρόνος πού εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή καί ἡ κίνησή της, ὅπου συμβαίνει πάντα κάτι. Τό μοντάζ εἶναι παντοῦ τό ἴδιο εἴτε πρόκειται γιά διαφημίσεις εἴτε γιά μουσικοχορευτικά προγράμματα. Προσπαθεῖ νά προξενήσει ἀπεγνωσμένα τήν ἔκπληξη, ἀλλά ἡ ἔκπληξη δημιουργεῖται μόνο ὅταν ξαφνικά ὑπάρξει ἕνας κενός χρόνος (ἔκπληξη καί γιά τό ἴδιο τό μέσο πού αἰσθάνεται ἔ-

νοχο: *«μᾶς συγχωρεῖτε, διακοπή»).* Ἡ ταχύτητα κατασκευάζει τή λήθη, οἱ εἰκόνες πού περνοῦν χάνονται, οἱ ἰδέες ἐμφανίζονται κι ἐξαφανίζονται δίχως νά μποροῦμε νά κάνουμε τίποτα: οὔτε νά τίς σταματήσουμε οὔτε νά τίς καθυστερήσουμε. Ὅλες κυλοῦν μέ τήν ἴδια ὑπερβολική ταχύτητα. Μηχανή εἰκόνων πού προβάλλει ἰλλιγγιωδῶς μιά παρέλαση σκέψεων. Ὅμως σκέφτομαι σημαίνει «μπορῶ νά γυρνάω πίσω». Τίποτα τέτοιο στήν Τηλεόραση. Τό νόημα χάνεται ἀνεπανόρθωτα μέσα στή μάζα (στό ἀτελείωτο διάστημα τῶν πληροφοριῶν) καί στή ροή της (μέσα σ' ἕνα χρόνο δίχως μνήμη). Ἡ Τηλεόραση εἶναι λοιπόν, κυρίως, ἕνα τελετουργικό ὅπου αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι λιγότερο τό περιεχόμενο τοῦ προγράμματος, πάντα τό ἴδιο, καί περισσότερο τό γεγονός ὅτι ὑπάρχει. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἐπανάληψη πού τό πρόγραμμα ὑποθέτει. Πρέπει μέ κάθε τρόπο νά τραφεῖ ἡ ροή τῶν εἰκόνων. Ἐξ οὗ καί ὁ μικρός ἀριθμός τῶν μοντέλων: κάθε προϊόν μοιάζει μέ τό προηγούμενο σ' ὅποιο «εἶδος» κι ἄν ἀνήκει. Περνᾶμε διαρκῶς ἀπό τό ὅμοιο στό ἴδιο καί ἡ Τηλεόραση παίρνοντας ζωή ἀπ' τήν ἐπανάληψη, εἶναι καταδικασμένη νά ντύνει τά πάντα μέ τή μορφή τοῦ σήριαλ. Ἡ ἐπανάληψη αὐτή παίζει μέ τή μνήμη (εἶναι ἐκεῖ γιά νά δώσει μιά μνήμη), ἀλλά ἐπίσης μέ τή λήθη (ἐπαναλαμβάνει κάποιος τόσο περισσότερο τό παρελθόν του, ὅσο λιγότερο ἔχει συνείδηση τῆς θύμησής του).

Ἡ Τηλεόραση δέν ἐμφανίζεται λοιπόν οὔτε ὡς γλώσσα (langage) οὔτε ὡς λόγος (discours), μιᾶς καί ἡ σύνταξη εἶναι ἀποῦσα καί τό νόημα ἀβέβαιο. Τό μόνο βέβαιο χαρακτηριστικό της μοιάζει νά εἶναι ἡ ροή, ὄχι ἁπλά ἡ ροή καθ' ἑαυτή, ἀλλά ἡ ροή ὅπως ἀπευθύνεται στόν καθένα. Μιά ροή ξαναδουλεμένη μέσα σ' ἕνα σύστημα ἐξουσίας πού δέν εἶναι ὅμως ἐλεγχόμενο. Δέν πρόκειται τόσο γιά ἐφαρμογή μιᾶς στρατηγικῆς ὅσο γιά κάποιες χρήσεις, τή σκηνοθεσία κάποιου τελετουργικοῦ πού συγκροτεῖ τή σύγχρονη μορφή τῆς κοινωνικῆς ἐξουσίας.

Ἕνα ἄρθρο... Μά ποιό ἄρθρο;

Ὑποθέτω πώς τά ὅσα προηγήθηκαν μποροῦν, μέ λίγη καλή θέληση, νά θεωρηθοῦν ὡς μιά εἰσαγωγή στήν Τηλεόραση. Ἤ τουλάχιστον ὡς μιά μίνιμουμ βάση γιά ὅσα θ' ἀκολουθήσουν. Γιατί τά ἐρωτήματα πού τίθενται μπροστά στήν ἐξέταση τοῦ τηλεοπτικοῦ φαινόμενου καταρτίζουν μιά ἀτέλειωτη λίστα. Ἐνδεικτικά: Τί εἶναι ἕνας τηλεθεατής; Πῶς ἐγκαλεῖται στίς εἰκόνες πού τρέχουν μπροστά στά μάτια του; Ποιά εἶναι ἡ σχέση αὐτῶν τῶν εἰκόνων μέ τίς εἰκόνες τοῦ σινεμά; Ἀντιγράφουν τό πραγματικό ἤ ἁπλῶς τό ὑποκρίνονται; Ποιά εἶναι ἡ σχέση τοῦ πραγματικοῦ μέ τό μυθοπλαστικό στήν Τηλεόραση; Ποιός εἶναι ὁ ρόλος τοῦ προγράμματος μέσα στήν τηλεοπτική ροή; Τί ξεχωρίζει τίς εἰδήσεις, τίς συζητήσεις, τά τηλεοπτικά παιχνίδια, τά σήριαλ, τίς ἀθλητικές ἀναμεταδόσεις;

Ἡ συνέχεια λοιπόν στό ἑπόμενο. Ὅπως στά καθώς πρέπει σήριαλ. Ἐκτός κι ἄν ἡ ἀπώθηση γιά τήν ὁποία μιλοῦσα στήν ἀρχή ξαναγυρίσει ἐνισχυμένη. Ὅμως κανείς δέν ξερει πῶς ἡ ἀπώθηση ἐπιστρέφει. Οὔτε κἄν τά καθώς πρέπει σήριαλ.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Ο ΧΩΡΟΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Η πλειοψηφία τῶν (ἐλάχιστων) γραπτῶν σχετικά μέ τήν τηλεόραση ἀφορᾶ συνήθως ἕνα ἀπό τά ἑξῆς δυό θέματα: (1) κριτική καί θεωρία συγκεκριμένων τηλεοπτικῶν εἰδῶν π.χ. εἰδήσεις, σήριαλ, ντοκυμανταίρ κτλ., (2) ἀνάλυση τοῦ πλατύτερου κύκλου πολιτικῶν καί οἰκονομικῶν δομῶν στόν ὁποῖο τοποθετοῦνται τά ἱδρύματα τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Ὡστόσο, ἡ τηλεόραση συμμετέχει σέ μιά σειρά ἀπό κοινωνικές δομές καί χρησιμοποιεῖ πολυάριθμους κώδικες, εἰδικούς τοῦ μέσου, πού ἐλάχιστα ἔχουν μελετηθεῖ. Σ' αὐτές τίς κατηγορίες περιλαμβάνονται θέματα ὅπως (1) ἡ θέση τῆς τηλεοπτικῆς συσκευῆς μέσα στήν οἰκογένεια καί οἱ σχέσεις θεάματος/θεατῆ στό συγκεκριμένο περιβάλλον, (2) ὁ ἐκδημοκρατισμός τῶν μέσων ἐπικοινωνίας, (3) οἱ μηχανισμοί προσέλκυσης καί διατήρησης τηλεθεατῶν, (4) ἡ ἀνάλυση τῶν μεταδόσεων πού δέ θεωροῦνται ὅτι ἀποτελοῦν εἶδος. Αὐτό τό σύντομο ἄρθρο προσφέρει μερικές εἰσαγωγικές προσεγγίσεις στά θέματα 3 καί 4.

(1) Τεχνικές προγραμματισμοῦ (scheduling)

Ἕνα ἀπό τά βασικά χαρακτηριστικά τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας εἶναι ἡ τάση τους νά ἐλέγχουν καί νά κατευθύνουν τό κοινό παρά νά τό ἐξυπηρετοῦν. Αὐτό τό φαινόμενο παρατηρεῖται γιατί, ἐνῶ τά μηνύματα μεταδίδονται σ' ἕνα τεράστιο ἀριθμό ἀνθρώπων, δέν ὑπάρχει καμιά δυνατότητα νά ἀποκτηθεῖ σαφής γνώση γιά τό ποιοί εἶναι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι καί πῶς ἀντιδροῦν. Ὁ μόνος τρόπος μέ τόν ὁποῖο τά ἱδρύματα παίρνουν μιά κάποια ἰδέα τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ εἶναι μερικοί ἐντελῶς ἀπόλυτοι καί ξεροί ἀριθμοί ἀκροατῶν. Δηλαδή ξέρουν πόσοι παρακολουθοῦν κάθε τηλεοπτικό σταθμό κάθε μέρα ἀλλά ὄχι πῶς ἀντιδροῦν στά συγκεκριμένα προγράμματα. Ἡ τηλεόραση συνεχῶς ρέει, ἀλλάζει, δέν ἔχει τήν πολυτέλεια τοῦ χρόνου πού θά μποροῦσε νά κάνει ἕνα προϊόν της γνωστό. Τό κοινό εἴτε παρακολουθεῖ τό α ἤ β πρόγραμμα στίς 7:30 τό βράδυ εἴτε τό ἔχει χάσει.

Ἡ χαρακτηριστική μέθοδος ἐλέγχου τοῦ κοινοῦ πού λέγεται προγραμματισμός διαμορφώθηκε ὥστε τά μέσα μαζικῶν ἐπικοινωνιῶν ν' ἀντεπεξέλθουν στίς πιθανές διαροές θεατῶν. Γι' αὐτά τά μέσα τό κεντρικό μήνυμα δέν εἶναι τά ἐπί μέρους προγράμματα, ἀλλά τό σύνολο τῶν μεταδόσεων μιᾶς μέρας, μιᾶς βδομάδας, ἑνός χρόνου. Τό μήνυμα δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά τό ἴδιο τό μέσο ἐπικοινωνίας, κατά τόν Marshall McLuhan. Κατά τόν Nicholas Garnham τό μήνυμα εἶναι τό ὡρολόγιο πρόγραμμα (schedule), γιατί ὁ προγραμματισμός ἔχει καταδείξει ὅτι ὁ ἀριθμός τῶν θεατῶν δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ποιότητα τῶν προγραμμάτων.

Σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τοῦ προγραμματισμοῦ οἱ θεατές τείνουν νά παρακολουθοῦν τό ἴδιο κανάλι *ὅλο* τό βράδυ. Ὁ σκοπός ἑπομένως εἶναι νά τούς κρατήσεις (ἀφοῦ τούς προσελκύσεις) στό δικό σου κανάλι. Αὐτή ἡ συμπεριφορά ὀνομάζεται «πίστη στό κανάλι» (chanel loyalty) καί ἐνθαρρύνει τή μετάδοση ἁπλουστευμένων προγραμμάτων, πού νά εἶναι προσιτά σέ ὅσο τό δυνατό περισσότερο κόσμο. Τά προγράμματα πρέπει νά ἀπαιτοῦν τήν ἐλάχιστη δυνατή ἐνεργή συμμετοχή τῶν θεατῶν, γιατί, ἀντίθετα, ἡ ἐνεργή συμμετοχή θά μποροῦσε νά ἔχει ἀπρόβλεπτα ἀποτελέσματακαί νά ὁδηγήσει μέρος τοῦ κοινοῦ εἴτε στό νά σβήσει τή συσκευή εἴτε (κάτι πολύ χειρότερο) στό νά τ γυρίσει σέ ἄλλο κανάλι.

Δεδομένης τῆς «πίστης στό κανάλι», τό κρίσιμο σημεῖο εἶναι ἡ στιγμή πού οἱ θεατές ἀνοίγουν τήν τηλεόραση. Τά ἀνταγωνιζόμενα κανάλια προσπαθοῦν ὥστε τά δημοφιλή προγράμματά τους πού ἀποτελοῦν τό κύριο σῶμα τῶν καθημερινῶν ἐκπομπῶν τους ν' ἀρχίζουν ὅσο πιό νωρίς γίνεται. Αὐτό ἐπιτυγχάνεται συνήθως σέ βάρος τῶν ἐκπαιδευτικῶν καί ἄλλων μή δημοφιλῶν προγραμμάτων. Κατά τή διάρκεια τοῦ ἀπογεύματος γίνεται προσπάθεια νά προσελκύσουν εἴτε τούς νεαρούς θεατές εἴτε τίς νοικοκυρές, ἔτσι ὥστε, ὅταν οἱ ἐργαζόμενοι ἐπιστρέφουν καί ἀρχίζουν τήν καθημερινή τους «δόση», ἡ συσκευή νά εἶναι ἀνοιχτή στό συγκεκριμένο κανάλι. Τό κανάλι πού τούς «τσακώνει» νωρίτερα, τούς κρατᾶ περισσότερο.

Δυό ἄλλες ἀρχές τοῦ προγραμματισμοῦ εἶναι ἡ «ἀρχή τῆς κληρονομικότητας» καί ἡ «πρόηχώ». Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στό γεγονός ὅτι ἕνα μεγάλο ποσοστό τῶν ἀκροατῶν ἑνός δημοφιλοῦς προγράμματος θά παραμείνει γιά νά δεῖ καί τό ἑπόμενο πρόγραμμα στό ἴδιο κανάλι, ὄχι ἀπό συνειδητή ἐκλογή ἀλλά ἀπό ἀδράνεια. Ἀντίθετα, ἡ προ-ηχώ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς συνεχοῦς ροῆς τῆς τηλεόρασης, ὅπου, ὅταν χάσεις κάτι, δέν μπορεῖς νά τό ξαναβρεῖς. Ἔτσι, ἕνα σημαντικό ποσοστό τῶν θεατῶν θά γυρίσει στό κανάλι πού ἔχει τό δημοφιλές πρόγραμμα ἀρκετά πρίν τήν ἔναρξή του. Εἶναι προετοιμασμένοι νά ὑποστοῦν ὁτιδήποτε ὑπάρχει προηγουμένως, παρά νά χάσουν τήν ἀρχή τῆς ἐκπομπῆς τῆς διαλογῆς τους.

Ἀποτέλεσμα τοῦ προγραμματισμοῦ εἶναι ὅλες οἱ ἐκπομπές μιᾶς μέρας νά εἶναι διαρθρωμένες ἔτσι ὥστε νά ὑπάρχει μιά διαδοχή, ἕνα κρεσσέντο πρός τό κεντρικό πρόγραμμα-γεγονός τῆς ἡμέρας, συνήθως μεταξύ 8-10 μμ. Στά ἄκρα τοῦ καθημερινοῦ προγράμματος ὑπάρχουν οἱ «ἐξειδικευμένες» ἐκπομπές πού ἄν ἔμπαιναν στό κύριο σῶμα του, θά κατέστρεφαν τήν «ὁμαλή» ἀνέλιξή του. Φυσικά ποτέ δέν ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἡ αὐτονόητη ἰσχύς καί λογική αὐτοῦ τοῦ «συνόλου».

Τί εἶναι ἕνα μή-πρόγραμμα;

Τό 5,2% τοῦ συνόλου τῶν μεταδόσεων π.χ. τοῦ BBC τό 1978-79 (473 ὧρες) ἀφιερώθηκε σ' ἕνα «εἶδος» πού εἶναι ἀμφίβολο ἄν μπορεῖ νά ὀνομαστεῖ ἔτσι. Καταρχήν δέ διαθέτουμε κανένα ὄνομα γιά νά τό περιγράψουμε. Προτείνουμε λοιπόν νά τοῦ δώσουμε τό ὄνομα *ὑλικό συνέχειας* ἤ *ὑλικό ροῆς*. Ἀποτελεῖται ἀπό ὅ,τι καταλαμβάνει τό χῶρο μεταξύ διαδοχικῶν προγραμμάτων (ἀνακοινώσεις, ρολόγια, «μᾶς συγχωρεῖτε διακοπή» κτλ.).

Ἀπό τόν ὁρισμό του αὐτό τό ὑλικό εἶναι «μή-πρόγραμμα», μιά πού οὔτε οἱ τηλεοπτικοί σταθμοί τό θεωροῦν ὡς πρόγραμμα οὔτε οἱ θεατές τό βλέπουν ὡς τέτοιο. Ἐκτός ἀπό τά ὀνόματα τῶν παρουσιαστῶν, ὅταν αὐτοί ἐμφανίζονται, ποτέ δέν ἀναφέρονται ἄλλα ὀνόματα π.χ. τεχνικῶν ἀφοῦ, φυσικά, δέν ὑπάρχουν ζενερίκ. Ἡ γενικά ἀποδεκτή ἰδέα πού βολεύει θαυμάσια τούς σταθμούς εἶναι ὅτι αὐτό τό ὑλικό ἀποτελεῖ φυσικό καί χωρίς προβλήματα μέρος τοῦ συνόλου τῶν ἐκπομπῶν. Νομίζουμε ὅτι θά ἔχει ἐνδιαφέρον νά θέσουμε μερικές ἐρωτήσεις: ποιά εἶναι ἡ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ; ποιά ἡ σχέση του μέ τά ἐπί μέρους προγράμματα; ὑπάρχει κανένας λόγος νά διακρίνουμε προγράμματα ἀπό μή-προγράμματα;

Τό ὑλικό συνέχειας δέν εἶναι περιθωριακό. Τό 5,2% πού ἀναφέρθηκε στήν πρώτη παράγραφο εἶναι μεγαλύτερο ἀπό ἐκεῖνο πού ἀφιερώθηκε στίς εἰδήσεις (4,2%, 388 ὧρες) καί εἶναι σχεδόν τό ἴδιο μέ τό ποσοστό τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάτρου. Λειτουργεῖ σάν ἕνα πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο τοποθετοῦνται τά ἐπί μέρους προγράμματα. Αὐτό τό πλαίσιο ἀποτελεῖ κεντρικό στοιχεῖο καθότι οἱ ἐκπομπές κάθε βραδιᾶς δέν παρακολουθοῦνται ἀπό τό κοινό μεμονωμένα ἀλλά ἐνιαῖα, σέ μιά συνέχεια, ὡς μιά «ροή» προγραμμάτων, ὅπως τήν ἔχει ὀνομάσει ὁ Raymond Williams.

Τό ὑλικό συνέχειας κατασκευάζει τά ὅρια μέσα στά ὁποῖα αὐτά τά προγράμματα γίνονται ἀντιληπτά. Κατασκευάζει τήν ἀνάγνωσή τους πού προτείνει τό ἴδιο τό ἵδρυμα. Κατασκευάζει τό στύλ

τοῦ σταθμοῦ πού ὅπως εἴπαμε στήν προηγούμενη ἐνότητα εἶναι, σέ τελευταία ἀνάλυση, τό μήνυμα πού μεταδίδει καί πού ὑπερκαλύπτει τά ἐπιμέρους μηνύματα τῶν προγραμμάτων. Τό ὑλικό συνέχειας (μετα-κείμενο) περιέχει τά προγράμματα (κείμενα).

Ὁ μῦθος πού περιέχεται στό ὑλικό συνέχειας (καί γίνεται ἀπόδεκτος) εἶναι ὅτι τά ἴδια τά ἱδρύματα ἐπικοινωνιῶν ἔχουν τό προνόμιο καί τή χάρη τοῦ λόγου, ὅτι εἶναι δυναμικά καί ἀποτελεσματικά. Τό ὑλικό συνέχειας χρησιμοποιεῖται ὡς μετωνυμία γιά τό ἴδιο τό ἵδρυμα.

Ὁ σκοπός λοιπόν εἶναι νά κατασκευαστεῖ μιά σχέση μέ τό κοινό γιά τή μεγαλύτερη ὠφέλεια τοῦ σταθμοῦ, κάτι πού ἐπιτυγχάνεται μέ τή χρήση εἰδικῶν μορφικῶν συμβάσεων στό κοινό. Ὅταν τό κοινό συνηθίσει σ' ἕνα σύνολο κωδίκων τότε ἔχει δημιουργηθεῖ ἕνα «φυσικό» σύστημα πρακτικῆς καί μορφῶν.

Ἡ «κοινή λογική» λέει ὅτι τό ὑλικό συνέχειας εἶναι ἀπαραίτητο γιά νά παρέχει πληροφορίες γιά τά προγράμματα. Καί ὅμως,ἄν κοιτάξουμε τό θέμα πιό προσεκτικά, γίνεται ἀμέσως φανερό ὅτι τά προγράμματα θά μποροῦσαν ἄνετα νά διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο χωρίς τίποτα ἐνδιάμεσα. Ὅλα τά προγράμματα διαθέτουν σεκάνς τίτλων, ὅπου περιέχονται πολύ περισσότερες πληροφορίες ἀπό ὅ,τι στό ὑλικό συνέχειας. Ἔχοντας ἀφαιρέσει τό μῦθο τοῦ ρόλου τῆς πληροφόρησης, ἡ λειτουργία τοῦ ὁλικοῦ γίνεται πιό φανερή. Ἐπομένως ἡ διαφορά μεταξύ τῶν δύο κατηγοριῶν εἶναι μορφική καί λειτουργική.

Σ' αὐτό τό σημεῖο θά εἶχε ἐνδιαφέρον νά χρησιμοποιήσουμε τή γνωστή παρομοίωση τοῦ Bazin ὅτι «ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα παράθυρο στόν κόσμο». Τό ὑλικό συνέχειας εἶναι ἀπό τά μέρη τοῦ συνόλου τῶν ἐκπομπῶν πού ἀμφισβητεῖ τήν ἰδέα ὅτι ἡ ὀθόνη εἶναι διαφανής, ὅτι ἁπλά εἶναι ἕνα μέσο μεταφορᾶς πραγματικῶν γεγονότων. Τό ὑλικό συνέχειας διατηρεῖ τήν παρομοίωση τοῦ παράθυρου, ἀλλά μέ μιά σημαντική διαφορά. Ἀντί νά κοιτᾶμε, μέσα ἀπό αὐτό τό παράθυρο, ἕναν κόσμο πού βρίσκεται πέρα ἀπ' αὐτό, κοιτᾶμε τό ἴδιο τό παράθυρο.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Βιβλιογραφία:

1. Nicholas Graham: *Structures of Television,* British Film Institute, 1973.
2. Marshall McLuhan: *Understanding Media,* 1964.
3. John Morey: *The Space between programmes: Television Continuity,* University of London. Institute of Education, 1981
4. Raymond Williams: *Television, Technology and Cultural Form,* Fontana, 1974.

JEAN-LUC GODARD

Νά μιλᾶς σέ κάποιον ἔτσι...

Ἂς ὑποθέσουμε πώς βρισκόμαστε μπροστά σέ κάποιον μυστήριο καί μᾶς ρωτάει τί γυρεύει αὐτή ἡ συνέντευξη τοῦ Godard μέσα σ' ἕνα ἀφιέρωμα γιά τήν τηλεόραση. Σᾶς τό λέω ἀπό τώρα: ὁ μυστήριος τήν ἔχει πατήσει. Γιατί δέν ὑπάρχουν πιό συγγενικά πράγματα. Θέλετε ἀποδείξεις;

Ἡ συνέντευξη αὐτή εἶναι μιά τηλεοπτική συνέντευξη. Πού σημαίνει ὅτι ἐπιβάλλει ἕναν τηλεοπτικό ρυθμό λόγου. Δίχως ξέφωτα καί δίχως παύσεις. Γιατί ὑπάρχουν μερικά πράγματα πού ἡ τηλεόραση δέν μπορεῖ νά ἀνεχτεῖ: τή σιωπή, γιά παράδειγμα. Εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά ν' ἀποκτήσει τή σιωπή τῶν θεατῶν της.

Ὅταν κάποιος μιλάει στήν τηλεόραση, ξέρει πώς ὄχι μόνο ἀκούγεται, ἀλλά καί βλέπεται νά μιλάει. Ὅταν αὐτός ὁ κάποιος εἶναι ὁ Godard, ψάχνει, ἐπιπλέον, νά δεῖ. Νά δεῖ πῶς οἱ ἄλλοι τόν βλέπουν νά μιλάει.

Ὁ Godard δέν εἶναι εὔκολη λεία. Γιατί ξέρει ὅτι ἡ ἐπικοινωνία εἶναι μιά διαπραγμάτευση, ὄχι ἕνα σημεῖο Α καί ἕνα σημεῖο Β, ἀλλά ἕνα διάστημα ἀνάμεσά τους, μιά ἀγορά. Ὁ Godard γνωρίζει τούς νόμους τῆς ἀγορᾶς. Καί τῆς τηλεόρασης. Στήν πραγματικότητα, ὁ Godard δέν ἔκανε ἄλλο πράγμα ἐδῶ καί χρόνια παρά νά μιλάει γιά τήν τηλεόραση. Κάτω ἀπό διαφορετικό σχῆμα κάθε φορά: σάν ἕνας σοφός σέ ντελίριο, σάν ἕνας κοσμικός ἐρημίτης, σάν ἕνας δεκαθλητής τῆς εἰκόνας, σάν ἕνας κυνηγός τοῦ πάθους.

Τό *Πάθος* εἶναι ὁ τίτλος τῆς τελευταίας του ταινίας. Ἡ συνέντευξη ἀφορᾶ τήν ταινία. Ἄρα, εἶναι γεμάτη ἀφορισμούς (γιά τόν Godard, εἶναι φυσιολογικό). Πού ἀφοροῦν πολύν κόσμο. Ἀκόμα καί τούς μυστήριους.

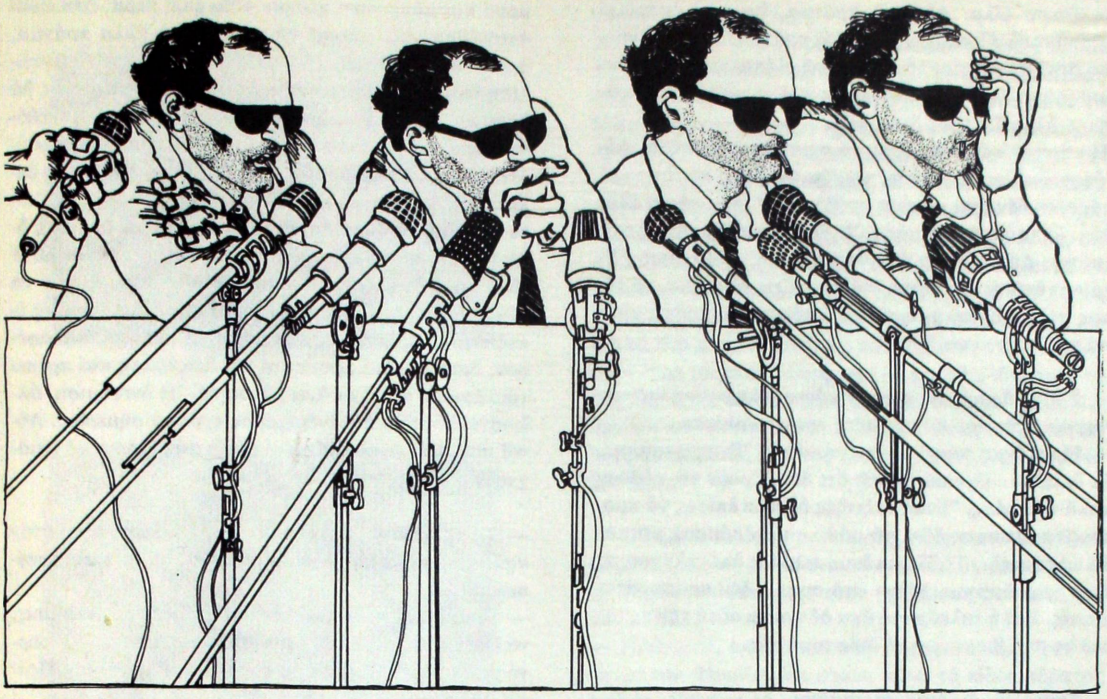
Γ.Τ.

— Γιά ποιό λόγο αὐτές οἱ εἰκόνες - video πρίν τό γύρισμα τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ σας; Εἶναι μήπως τό ἀντίστοιχο ἑνός καρνέ σχεδίων γιά ἕνα ζωγράφο; Ἕνα εἶδος πρόχειρου;

— Δέν πρόκειται γιά εἰκόνες-video ἤ γιά εἰκόνες-σινεμά, ἀλλά γιά σκέτες εἰκόνες. Ὑπακούουν σέ μιά ἀναγκαιότητα νά δεῖς, μιά ἐπιθυμία νά δεῖς πρίν ἀκόμα μιλήσεις, νά ἀδράξεις τόν κανόνα πρίν νά ὑπαγορεύσεις... τό νόμο. Οἱ εἰκόνες εἶναι τό ἀντίθετο ἀπ' αὐτό πού μ' ἀναγκάζετε νά κάνω τώρα. Αὐτή τή στιγμή μέ κάνετε νά μιλάω ὅπως οἱ παρουσιαστές τῆς τηλεόρασης πού δέν κοιτάζουν τίς εἰκόνες, ἀλλά ἀπαγγέλλουν τό κείμενο πού τούς μάθανε. Ἡ σωστή θέση θἄπρεπε νά εἶναι ἀκριβῶς ἀντίθετη. Πρέπει πρῶτα νά κοιτάξεις, νά ψάξεις νά δεῖς, νά δεῖς ἄν πράγματι ὑπάρχει κάτι γιά νά δεῖς. Ἔπειτα μποροῦμε νά χρησιμοποιήσουμε τό λόγο, σάν γέφυρα, σάν σύνδεσμο... Κι ὕστερα καταλάβαμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἀμφισβητοῦσε τή θρησκευτική πλευρά τοῦ φίλμ. Εἶναι κάτι τό ἀπαγορευμένο ἡ εἰκόνα, ἔρχεται ἀπ' τά βάθη τῶν αἰώνων. Ἄν μερικοί ἀρχαῖοι λαοί, ὁ ἑβραϊκός λαός ἰδιαίτερα, ἀπαγόρευσαν τήν εἰκόνα γιά νά ἐπιβάλουν τό νόμο, εἶναι γιατί ἡ εἰκόνα εἶναι φορέας κάποιου πράγματος τῆς τάξης τοῦ ἁμαρτήματος κι ὅτι τό κείμενο, κακοφτιαγμένο συνήθως, εἶναι ἐκεῖ ἀκριβῶς γιά νά προστατεύσει ἀπ' τό ἁμάρτημα. Θἄπρεπε νά βροῦμε ἕναν τρόπο γιά νά γίνει καλοφτιαγμένο τό κείμενο. Καταλαβαίνω τήν ἀπόπειρα τῆς Marguerite Duras νά φτάσει στό κείμενο χωρίς νά δείξει τήν εἰκόνα... Ἐγώ πού δέν σταματάω νά ντεμπουτάρω, ἔχω ἀνάγκη νά πάω πρός τό ἀπαγορευμένο φροῦτο: σήμερα, τήν εἰκόνα.

— Αὐτές οἱ εἰκόνες-video, εἶναι ἕνας σταθμός γιά σᾶς;

— Ναί, εἶναι ἕνα εἶδος προπόνησης, ὅπως ἕνας ζωγράφος κάνει σκίτσα, ὅπως ἕνας ποδοσφαιριστής ἤ ἕνας μποξέρ προπονοῦνται πρίν τούς ἀγῶνες. Μοιάζει



ἀκόμα μέ μιά ἄσκηση στό ἄλμα εἰς ὕψος. Ἄλλωστε, δέν πρόκειται στ' ἀλήθεια γιά εἰκόνες, ἀλλά μᾶλλον γιά ἕναν τρόπο γιά νά πλησιάσεις αὐτές τίς εἰκόνες. Ἡ τηλεόραση εἶναι ἕνας τρόπος γιά νά πλησιάσεις τήν εἰκόνα. Ὅπως μεταδίδει, μεταδίδει τά πάντα: τά λάθη, τήν ὁμορφιά...

— *Τό φίλμ θά ἦταν τό ἴδιο, ἄν δέν εἴχατε περάσει ἀπό τίς εἰκόνες-video?*

— Ἁπλούστατα, δέ θά ὑπῆρχε.. Ὑπάρχει πάντα μιά πάλη μέ τούς τεχνικούς τοῦ φίλμ πού ἀρνοῦνται αὐτή τήν ἐμπειρία, πού ἔχουν ἀνάγκη ἀπό ἐντολές, ἀπό νόμους, ἀπό διαβάσεις καί πού δέν ἐνδιαφέρονται *νά δοῦν*. Ὅπως μ' ἕνα παιδί, δέ θέλουμε νά ξέρουμε τίποτα γιά τούς ἐννιά μῆνες στούς ὁποίους δέν τό βλέπουμε, ἀλλά ἀποφασίζουμε προκαταβολικά: θά γίνει πολιτικός μηχανικός, πρωθυπουργός ἤ σέντερ-φόρ στήν Ἐθνική Γαλλίας...

— *Θά θέλατε νά δεῖτε τά «πρόχειρα» — ἐπομένως κατά κάποιον τρόπο τίς μπάντες-video — τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ παρελθόντος πού θαυμάζετε;*

— Εἶναι ὅπως ὅταν εἶσαι μόνος, τό βράδυ, μέσα σέ μιά πόλη, καί ψάχνεις νά συναντήσεις κάποια πού νά σοῦ ἀρέσει. Πρέπει νά κινηθεῖς, νά πᾶς κάπου, στό σταθμό, σ' ἕνα καφέ. Ἕνα φίλμ, εἶναι τό ἴδιο. Πρέπει νά πᾶς νά δεῖς... Ὁ Delacroix σχεδιάζει ἕνα χέρι, δέν ὑποψιάζεται ἀκόμα ὅτι αὐτό θά εἶναι τό χέρι τοῦ κοριτσιοῦ στούς *Σταυροφόρους τῆς Κωνσταντινούπολης*. Σχεδιάζει ἁπλῶς ἕνα χέρι. Καί τήν ἡμέρα πού θἄχει ἀνάγκη ἀπό ἕνα κορίτσι μ' ἕνα χέρι, θά εἶναι ἕτοιμος. Στό σινεμά, καί δέν μιλάω γιά τήν τηλεόραση, ὅλος ὁ κόσμος ἀρνεῖται νά τό κάνει. Παρατήρησα ὅτι ἡ *ἐπιθυμία νά δεῖς*, πού δέν ἀνήκει μέ κανένα τρόπο στή Δύση, ἔρχεται ἀπό πολύ μακριά. Κι ἄλλωστε, ἄν δοῦμε μιά φορά, δέν ἔχουμε κιόλας διάθεση νά πᾶμε πιό μακριά; Ἄν δοῦμε τήν εἰκόνα, ἴσως δέν ὑπάρχει πιά ἀνάγκη νά κάνουμε τό φίλμ. Γι' αὐτό, τοῦτες τίς εἰκόνες προσπαθήσαμε νά τίς παραγάγουμε ἐπίσης, πού πάει νά πεῖ ὅτι τό ἴδιο τό σενάριο ἦταν μιά παραγωγή. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι ἄν τά φίλμ εἶναι κακά, εἶναι γιατί καί οἱ συνθῆκες παραγωγῆς τους ἦταν κακές. Δέν μποροῦμε κἄν νά ποῦμε ὅτι ὁ Verneuil εἶναι πιό κακός ἀπ' τόν Straub. Γιά νά μπορεῖς νά ἐκφέρεις μιά κρίση, θἄπρεπε, ὅταν ὁ Verneuil ἑτοιμάζει ἕνα φίλμ, τό σενάριό του νά περνάει ἀπό τήν τηλεόραση, νά βλέπεται, νά παράγεται μέ τόν ἕναν ἤ τόν ἄλλο τρόπο... Ἄν ὁ Delon κάνει ἕνα φίλμ, πρέπει νά δοῦμε ἄν μπορεῖ νά εἶναι ἕνας μπάτσος. Φτιάχνουμε λοιπόν ἕνα σενάριο καί βλέπουμε ἄν εἶναι πράγματι ἐνδιαφέρον νά εἶναι ὁ Delon ἕνας μπάτσος... Ὕστερα φτιάχνουμε τό φίλμ, πού θά εἶναι ἴσως διαφορετικό ἀπ' αὐτό πού προβλέπαμε στήν ἀχή. Ἴσως μάλιστα ὁ Delon νά μήν εἶναι μπάτσος... Κι ὕστερα, video ἤ ὄχι..., ὅλα αὐτά μποροῦν νά γίνουν διαφορετικά, σέ κάρτ-ποστάλ, μέ μουσική, μέ ἤχους, μέ διάλογο, μέ περιπέτειες..., δέν ξέρω. Ἴσως ὁ Delon, ἀντί νά εἶναι μπάτσος μέσα στό φίλμ θἄκανε καλύτερα νά πάει νά δουλέψει γιά τήν ἀστυνομία, νά ζήσει πρῶ-

τα κάτι ἄλλο, νά προπονηθεῖ..., μετά θά ἔκανε ἴσως καλύτερα φίλμ. Αὐτό τό πράγμα, ἐγώ, τό ὀνομάζω προπόνηση. Ὑπάρχει μέσα στά πράγματα τῆς τέχνης, μιά ἄρνηση τῆς προπόνησης, ἐνῶ οἱ ἐπαγγελματίες ποδοσφαιριστές, οἱ χορευτές, ὡς καί οἱ μαθητές τό κάνουν, ἀλλοιῶς τούς διώχνουν.
Ἡ κάμερα μόνη της ξέρει νά φτιάχνει μιά εἰκόνα. Αὐτός πού εἶναι ἀπό πίσω, νομίζει ὅτι μιᾶς καί ἔχει μιά κάμερα, δέν ἔχει κανένα πρόβλημα. Ἴσως νάναι ἀλήθεια, ἴσως νάναι ψέμματα. Ἐγώ θέλω νά δῶ, ὅπως στά χαρτιά. Δέν ὑπάρχει ἀπόλαυση χωρίς νά βλέπεις. Ὑπάρχει ἐπίσης τό ρίσκο. Νά γνωρίζεις τό ρίσκο, νά ξέρεις πότε καί ποῦ μπορεῖς νά ὁ πάρεις, νά μάθεις αὐτό γιά τό ὁποῖο εἶσαι ἱκανός.

— Χωρίς ἀμφιβολία εἶστε ὁ μόνος σύγχρονος κινηματογραφιστής πού κάνετε αὐτή τήν προπόνηση...
— Εἶμαι ἕνας συνηθισμένος πολίτης. Ἕνας χασάπης, ἄν θέλετε... Πρέπει νά πῶ ὅτι δέν ξέρουν νά κόβουν καλά τό κρέας. Ἕνας ταξιτζής ὀφείλει ἐπίσης νά προπονεῖται στοιχειωδῶς, νά μάθει τούς δρόμους, νά μάθει νά ὁδηγεῖ... Τό ἴδιο κι ἕνας πιλότος ἀεροπλάνου, κι ἕνας χειροῦργος... Μόνο στό σινεμά δέν προπονεῖται κανείς. Καί ἡ τηλεόραση ἔχει ὁδηγήσει αὐτή τήν κατάσταση στή βιομηχανική διάστασή της.

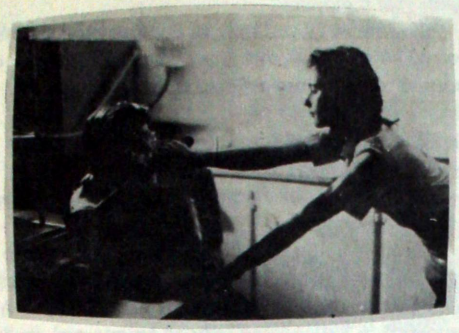
— Τεμπελιά, ἔλλειψη φαντασίας;
— Τά ἀφεντικά, γιά παράδειγμα, εἶναι πιό ἰσχυρά, γιατί προπονοῦνται περισσότερο ἀπό τούς ἐργάτες. Διαφορετικά δέ θά μπορούσαμε νά ἐξηγήσουμε γιατί ἕνα ἀφεντικό εἶναι πιό δυνατό ἀπό δέκα χιλιάδες ἐργάτες.

— Γιά ἕναν ἄνθρωπο τοῦ ἤχου καί τῆς εἰκόνας ὅπως ἐσεῖς, τί ἀντιπροσωπεύει μιά συνέντευξη;
— Θἄπρεπε ν' ἀντιπροσωπεύει τόν ὑπότιτλο τῆς ταινίας *Πάθος* ἤ αὐτό πού ἦταν ὁ ὑπότιτλος. Δηλαδή τήν ἐργασία καί τήν ἀγάπη κάτω ἀπ' τή φόρμα: ἡ ἀγάπη αὐτῆς τῆς ἐργασίας ἤ ἡ ἀγάπη πού τρέφουμε γιά κάποιο πρόσωπο ἤ τό ἐνδιαφέρον αὐτῶν τῶν προσώπων, μέ τήν ἐργασία νά εἶναι εἴτε ἕνα στήριγμα εἴτε ἕνας πελαργός πού θἄφερνε τό μωρό πρός αὐτό τό πρόσωπο ἤ πού θά ξανάφερνε τό μωρό στό πρόσωπο πού τό ἔκανε, τέλος πάντων τέτοια πράγματα...
Πρέπει πάντα νά μαθαίνεις τά νέα. Νά πηγαίνεις νά τά ψάξεις. Νά δίνεις καί νά παίρνεις. Εἶναι σπάνιο νά δοῦμε ἕναν συνδικαλιστή νά μιλάει στή βάση του. Μᾶς λέει πάντα: «ἡ βάση μᾶς εἶπε ὅτι..»

— Καί μιά συνέντευξη γιά τίς ἐφημερίδες ἤ γιά τήν τηλεόραση;
— Ἀκριβῶς τό ἴδιο πράγμα!... Οἱ ἄνθρωποι τῆς τηλεόρασης λένε πάντα: «δέν πρέπει νά μᾶς δίνουν ἐντολές, πρέπει νά μᾶς ἀφήσουν ἐλεύθερους». Ὅμως, ὅταν τούς ἀφήσεις ἐλεύθερους, δέν κάνουν τίποτα. Ἄς τούς ἀφήσουμε ἐλεύθερους. Κανείς δέν ὑποχρεώνει τόν Labro[1] νά μιλάει γιά τή Μέση Ἀνατολή ὅπως μιλάει, μόνο καί μόνο γιατί χύθηκε αἷμα ἐκεῖ πέρα. Δέν εἶναι ἀναγκασμένος, μπορεῖ νά μιλήσει γιά ἄλλο πράγμα, ἀρκεῖ νά τό ἐπιθυμεῖ... Ἄν ὁ Mauroy βρίσκει ὅτι ἡ γαλλική τηλεόραση εἶναι κακή, ἄς ἀναρρωτηθεῖ μήπως θά ἦταν καλύτερη ἄν ξαφνικά ἀποφάσιζε νά μήν ἀπευθύνεται πιά σέ σαράντα ἑκατομμύρια ἄτομα. Ν' ἀπευθύνεται σέ σαράντα ἑκατομμύρια, μόνο ὁ Χίτλερ τό θέλησε κάποια στιγμή καί εἴδαμε τά ἀποτελέσματα. Ὅταν ἀπευθύνεσαι σέ σαράντα ἑκατομμύρια ἄτομα ἤ ὅπως ὁ Στάλιν σέ ἑκατόν πενήντα ἑκατομμύρια, αὐτά εἶναι τά ἀποτελέσματα... Μιά συνέντευξη, πρέπει νά τήν ἐπιθυμεῖς κι ὕστερα πρέπει νά κάνεις πρόβες, νά ἐπεξεργαστεῖς αὐτή τήν ἐπιθυμία κι αὐτό τό ἐνδιαφέρον, διαφορετικά πρόκειται γιά διαφήμιση καί πρέπει τουλάχιστο νά τήν κάνεις ἀνοιχτά. Ἡ διαφήμιση, ἄλλωστε, εἶναι τό πιό ἐνδιαφέρον πράγμα σήμερα... Αὐτοί πού τήν κάνουν, εἶναι οἱ μόνοι πού ξέρουν νά φτιάχνουν εἰκόνες, ἤχους...

— Τό νά παίρνεις συνέντευξη ἀπό κάποιον, εἶναι στήν καλύτερη περίπτωση νά προσπαθεῖς νά τόν συναντήσεις...
— Ἐπιπλέον, πρέπει νά ἐπιθυμεῖς νά τόν συναντήσεις, νά ἐκφράσεις αὐτή τήν ἐπιθυμία, νά κάνεις τό δημιουργό νά ἐπιθυμεῖ μέ τή σειρά του νά σέ συναντήσει. Πρέπει νά ὑπάρχει κάτι γιά νά πεῖς...
Τό πρόβλημα εἶναι πώς μιά συνέντευξη δέ γίνεται παρά μέσο τοῦ λόγου κι αὐτός ὁ λόγος δέν εἶναι ἀληθινός. Δέν μπορεῖ νά ὑπάρχει μιά ἀναζήτηση τοῦ λόγου σέ μιά συνέντευξη γιατί θά ἀπαιτοῦσε χρόνο. Μία καλή συνέντευξη δέν μπορεῖ νά γίνει ἀπό τόν κινηματογράφο, ἁπλούστατα γιατί οἱ μπομπίνες κόβονται κάθε 10 λεπτά καί ἐπιβάλλουν, ἔτσι, ἕνα συγκεκριμένο ρυθμό. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ἡ συνέντευξη ἄργησε τόσο νά μπεῖ στό σινεμά καί πάλι μέ τήν ἐπιρροή τῆς τηλεόρασης. Ἀντίθετα, σήμερα, θά μποροῦσε νά γίνει, ἀλλά φαίνεται πώς δέν ἐνδιαφέρει κανέναν. Ὑπάρχουν πράγματα πού μποροῦμε νά δοκιμάσουμε... ὅπως καί νἄχει, δέν μποροῦμε νά δείξουμε σ' ἕναν ἐργάτη μιά ὥρα δουλειᾶς του. Σέ λίγη ὥρα πλήττει ἀναγκαστικά, ἡ ἴδια ἡ δουλειά εἶναι πληκτική. Γιά ποιό λόγο θά τήν ξανάβλεπε;...

— Γιά νά ξαναγυρίσουμε σ' αὐτό πού λέγατε πρίν ἀπό λίγο, ἔχετε τό συναίσθημα ὅτι ἐμεῖς πού σᾶς ρωτᾶμε καί σᾶς κινηματογραφοῦμε αὐτή τή στιγμή, ἐπιθυμοῦμε πράγματι νά ρθοῦμε κοντά σας;
— Στό βάθος, ὄχι. Διαφορετικά, θά βλεπόμασταν πιό συχνά. Ἐγώ, πηγαίνω κάθε μέρα πρός τήν τηλεόραση, ἐσεῖς δέν ἔρχεστε κάθε μέρα πρός τά μένα... Τό λέω δίχως κακία... Ξέρετε, ἡ ἰδέα τοῦ *Πάθους* εἶναι πώς ἡ ἀγάπη τῆς ἐργασίας ἀφορᾶ ἀκόμα μερικούς ἀνθρώπους, συνήθως τούς ἐπαναστάτες. Πρόκειται ἁπλά γιά τήν ἀγάπη τοῦ νά θέλεις..., νά θέλεις ν' ἀλλάξεις κάτι. Πρόκειται γιά μιά μνημειώδη ἐργασία πού χάνεται.



Jean-Luc Godard: *Passion* καί *France - Tour - Détour -Deux enfants.*

Μποροῦμε νά δοῦμε πῶς οἱ Βιετναμέζοι ξεκίνησαν ἀπό τήν ἀγάπη, καθώς καί τήν ἐργασία πού συσσώρευσαν γιά νά ξαναβροῦν τήν ἀγάπη τῆς πατρίδας τους. Μέσα σέ τριάντα χρόνια ἔχασαν τή νιότη τους καί ἡ ἐργασία κατέστρεψε τήν ἀγάπη πού ὑπῆρχε στήν ἀρχή. Τέλος πάντων, ἡ ἰδέα τοῦ φίλμ ἦταν πῶς ἡ ἀγάπη τῆς ἐργασίας ἔχει κάποια σχέση μέ τήν ἀγάπη, ὅτι σοῦ ἐπιτρέπει νά τήν ξαναβρεῖς στήν πηγή της. Ἡ ἀγάπη, ἡ ἐργασία, εἶναι ἕνα καί τό αὐτό, ὅπως οἱ δύο δίσκοι τῆς ζυγαριᾶς τῆς δικαιοσύνης καί ὑπάρχει ἕνα σημεῖο ἰσορροπίας πού μετατοπίζεται διαρκῶς ἀνάλογα μέ αὐτό πού θέλουμε ν' ἀποκτήσουμε καί μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ νόμος δέν εἶναι ἡ δικαιοσύνη. Ἐγώ, μιά εἰκόνα, μπορῶ νά τήν ἐκφράσω μέ τή φόρμα τῆς δικαιοσύνης. Γιά μιά εἰκόνα... χρειάζονται δύο χέρια. Κι ἄλλωστε, φτιάχνοντας αὐτό φίλμ, ἀναρωτήθηκα, ὡς κινηματογραφιστής, τί θἄκανα ἄν ἔπρεπε νά κάνω ἕνα φίλμ μαζί μ' ἕναν... δέν ξέρω, μ' ἕνα χαλίφη... ἄν ἤμουν αἰχμάλωτος ἑνός χαλίφη καί μοῦ πρότεινε, γιά νά σώσω τήν καρριέρα μου, ἤ νά μοῦ βγάλει τά μάτια ἤ νά μοῦ κόψει τά χέρια, ἀναρωτήθηκα τί θά διάλεγα (...). Θά διάλεγα, μᾶλλον νά σώσω τά μάτια μου, ἀλλά, ἀπό τήν ἄποψη τῆς ἐργασίας, σκέφτομαι ὅτι τά χέρια θά μοῦ ἔλειπαν, ὅτι θά μποροῦσαν νά μοῦ λείψουν περισσότερο ἀπό τά μάτια...

Τό πρόβλημα μέ τή γαλλική τηλεόραση, ὅπως καί μέ τίς ἄλλες τηλεοράσεις, εἶναι πώς... εἶναι ἕνας κύκλωπας. Ἄλλωστε, ἡ κάμερα δέν ἔχει παρά ἕνα μάτι. Τό ἄλλο μάτι, τό βλέπουμε τήν ἐπομένη ἤ δυό-τρεῖς μέρες ἀργότερα. Ἐνῶ στό video, ὑπάρχουν δύο μάτια. Ὑπάρχει αὐτό πού κοιτάζουμε, αὐτό πού μπαίνει μέσα στήν κάμερα καί τήν ἴδια στιγμή ὑπάρχει ἡ αἴσθηση τοῦ φωτός, ἡ αἴσθηση ὅτι ὑπάρχουν δύο κινήσεις, ὅτι στέλνουμε τό φῶς πίσω ἀπ' αὐτό πού ἐπιθυμοῦμε νά δοῦμε κι αὐτό, ἁπλούστατα, γιατί ἔχουμε τήν ὀθόνη μπροστά μας καί βρισκόμαστε, μ' αὐτό τόν τρόπο, πιό κοντά στό μέσο πολίτη. Τό ἀντικείμενο, ὁ δέκτης δέν εἶναι ἕνας μαγικός τόπος, κι ἐγώ ἀγαπάω ἰδιαίτερα τή μαγεία, ἀλλά τήν ἀληθινή μαγεία. Νομίζω ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού κάνουν σινεμά σήμερα εἶναι, σέ σχέση μέ τούς ὑπέρογκους μισθούς πού παίρνουν, ἐντελῶς ἀνάξιοι μάγοι (...).

— *Ὑπάρχει, κατά τή γνώμη σας, ἕνας καινούριος τρόπος γιά νά μιλᾶς γιά τό σινεμά στήν τηλεόραση; Πάει ἤδη καιρός πού ὑπάρχουν στήν τηλεόραση ἐκπομπές γιά τό σινεμά...*

— Πράγματι, ἀκόμα καί στήν Ἀμερική, ἀρχίζουν νά ὑπάρχουν. Νομίζω ὅτι φταίει αὐτό τό εἶδος τέρατος πού γεννιέται μέ τή συνέργεια τοῦ τηλεθεατῆ, τῶν κυβερνήσεων καί τῶν μεγάλων ἑταιριῶν μέ σκοπό νά φτιάξει εἰκόνες σ' ἕνα ἐπίπεδο περισσότερο ἀπό βιομηχανικό. Πρέπει νά μιλᾶς γιά τό σινεμά, πρέπει νά τό ὑποστηρίζεις, γιατί εἶναι τό μόνο πού μπορεῖ νά παράγει ἀκόμα μυθοπλασίες σέ λογικές δόσεις. Τό πιό ἐπιτυχημένο πρόγραμμα τῆς τηλεόρασης, σ' ὅλο τόν κόσμο, εἶναι οἱ ταινίες. Ἀκολουθοῦν τά μάτς κι ὕστερα οἱ variétés...

Ὅλες οἱ ταινίες, ἀκόμα καί οἱ χειρότερες, ἄλλοτε ἕνα φίλμ τοῦ Delannoy, σήμερα ἕνα φίλμ τοῦ Verneuil, ἔχουν γιά μένα κάτι ἀνάμεσα στήν ἀγάπη καί τήν ἐργασία. Ἕναν τρόπο νά ἀναμιγνύουν καί τά δύο πού κάνει τόν κινηματογράφο ἕνα ὀνειρεμένο ἐπάγγελμα. Τό σινεμά κάνει πάντα τούς ἀνθρώπους νά ὀνειρεύονται. Δέν ξέρουν γιά τί ἀκριβῶς πρόκειται, ἀλλά νομίζουν πώς ξέρουν. Καί πρέπει νά συνεχίσουμε νά διαφημίζουμε τό σινεμά, γιατί πρέπει νά ζήσει, ἀλλοιῶς ἡ ἀνάγκη γιά ἱστορίες θά ἐξαφανιστεῖ. Ἑπομένως, πρέπει νά ὑποστηρίζουμε τό σινεμά καί συγχρόνως νά κυριαρχήσουμε πάνω του, νά τό πνίξουμε μιλώντας ὅλο καί περισσότερο γι' αὐτό. Ἄλλωστε, στήν τηλεόραση δέ μιλᾶνε τόσο γιά τίποτα ἄλλο. Δέ μιλᾶνε γιά τίς πολικές ἀρκοῦδες, γιά τό χόκεϋ ἐπί πάγου ἤ γιά τήν ἀστροφυσική ὅσο μιλᾶνε γιά σινεμά. Εἶναι ἀπίστευτο! Στή Γαλλία ὑπάρχουν τέσσερεις χιλιάδες ἄτομα πού κάνουν σινεμά. Δεῖτε πόσες τηλεοπτικές ὧρες ἀφιερώνονται σ' αὐτό τόν ἀριθμό ἀτόμων σέ σχέση μέ τίς πολικές ἀρκοῦδες... πρέπει νά ὑπάρχουν βαθιοί, ἐνστικτώδεις λόγοι γιά νά συμβαίνει ἔτσι...

— Δέν σκεφτήκατε ποτέ νά φτιάξετε μία ἐκπομπή γιά τό σινεμά;

— Μά αὐτό κάνω ὅλη μου τή ζωή! Νομίζω πώς ἄν ἔχω ἐπιζήσει — γιατί οἱ ταινίες μου, μέ ἐξαίρεση μιά-δυό, δέ γνώρισαν παρά τήν ἀποτυχία, καί δύο ταινίες στίς εἴκοσι πέντε δέν εἶναι ἀρκετές γιά νά θρέψεις οἰκογένεια, ν' ἀγοράσεις ἕνα ψυγεῖο, νά πληρώσεις τή βενζίνη σου... — ἔχω ἐπιζήσει χάρη στήν ἀγάπη μου γιά τό σινεμά, ὅπως κι ὁ Rivette. Δέν ἰσχυριστήκαμε πώς ἀγαπᾶμε τό Βιετνάμ ἤ τό Χριστό, φέραμε μαζί μας τήν ἀγάπη γιά τό σινεμά. Πρίν, ὑπῆρχε ἕνα ἐπάγγελμα, ἕνα γοῦστο, μιά ἐπιθυμία, ἕνα ταλέντο, ἀλλά ὄχι ἡ ἀγάπη ὅπως, γιά παράδειγμα, ὁρισμένοι μουσικοί ἤ ζωγράφοι δέν εἶχαν παρά τήν ἀγάπη γιά τή μουσική, γιά τή ζωγραφική, ὅπως ὁ Van Gogh εἶχε τήν ἀγάπη τοῦ κίτρινου. Κάποιος σάν τόν Rivette ἔφερε μαζί του τήν ἀγάπη τοῦ σινεμά. Καί εἶναι ἀρκετό. Ἐγώ, ἔκανα ταινίες μᾶλλον γι' αὐτούς πού κάνουν σινεμά. Καί ἐπιπλέον, λέω, ὅπως εἶμαι παληοχαρακήρας: «πρέπει νά γίνει», ἀντί «μπορεῖ νά γίνει».

— Ἔχουμε δίκιο ἤ κάνουμε λάθος ὅταν σκεφτόμαστε, ἔτσι ἀπ' ἔξω, ὅτι αὐτή τήν ἀγάπη τοῦ σινεμά, τή χάσατε λιγάκι κάποιες στιγμές;

— Εἶναι ἀλήθεια ὅτι χάσαμε τό κέντρο. Ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό ἕνα κέντρο πού δέν ἀποκλείει τήν περιφέρεια. Ὁ Cézanne ἔλεγε: «ποῦ εἶναι τό κέντρο;». Ὁ Bonnard ἔλεγε: «ἔχασα τό κέντρο, πρέπει νά ξαναβρῶ τό κέντρο». Ξαναγυρίζω πάντα σ' αὐτή τήν εἰκόνα δικαιοσύνης. Θέλω νά πῶ: τό κέντρο εἶναι αὐτό πού βρίσκεται ἀνάμεσα, πού δημιουργεῖ τήν ἰσορροπία, πού εἶναι λίγο-πολύ πάντα ἐκεῖ (...). Ἡ ζωή βρίσκεται ἀνάμεσα ... (...). Τό σινεμά, ἡ κάμερα ἤ τό τραπέζι τοῦ μοντάζ, ὅλο τό ὑλικό, πιό περίπλοκο ἀπό ἕναν πίνακα ἤ μιά παράσταση ὀρχήστρας στήν Ὄπερα, ἑπομένως πιό ἀντιπροσωπευτικό τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, εἶναι τό *ἀνάμεσα*... Νά φτιάξεις ἕνα φίλμ εἶναι ἁπλό, δέν ἔχεις παρά νά ἑνώσεις τρεῖς εἰκόνες. Ὑπάρχει μία στήν ἀρχή, μία ὕστερα, μιά τρίτη... Ὑπάρχει χθές, σήμερα, αὔριο..., πέφτω σέ κοινοτυπίες πού εἶναι ὅμως θεμελιώδεις. Ὑπάρχει παρόν, παρελθόν, μέλλον. Τή στιγμή πού γυρίζουμε μιά εἰκόνα, ὑπάρχει ἡ προηγούμενη, ἡ ἑπόμενη. Ἡ εἰκόνα δέν κάνει ἄλλο ἀπ' τό νά ἀναπαριστάνει τό σύνδεσμο τῆς προηγούμενη καί τῆς ἑπόμενης καί ἀνάμεσα στίς δυό ὑπάρχει ἕνα κόλλημα, κόλλα ἤ κολλητική ταινία σέ φίλμ. Στήν τηλεόραση ὑπάρχει μαγνητικό κόλλημα... Γιά νά κάνεις ἕνα φίλμ ἀπαιτεῖται κάποια ἐργασία. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού τό Κομμουνιστικό Κόμμα δέ θέλησε ποτέ νά κάνει ταινίες. Εἶναι μιά ἐργασία. Ἄς τήν κάνουν! Ἄς κάνει ὁ Marchais[2] μιά ἱστορία ἀγάπης! Ἄς προσλάβει τόν Alain Delon κι ὕστερα βλέπουμε... Ἴσως εἶναι ἕνα καλό φίλμ. Ἤ τό ἀντίθετο: νά προσλάβει ὁ Delon τόν Marchais καί νά τόν βάλει νά παίξει, νά φτιάξει μιά ἱστορία ἀγάπης. Ἀλλά ὅλα αὐτά ἀπαιτοῦν ἐργασία! Καί οἱ κυβερνήσεις δέ θέλουν νά δουλέψουν. Τουλάχιστον δέ θέλουν νά κάνουν ταινίες.

— Ἕνας ἥρωας τοῦ Πάθους ὁ Jerzy, ἐπαναλαμβάνει συχνά: «πρέπει νά ζήσεις πρίν νά δημιουργήσεις». Ἐδῶ βρίσκεται ἡ διαφορά;

— «Πρέπει νά ζήσεις πρίν νά δημιουργήσεις», σύμφωνοι, ἀλλά κανείς δέ σκέφτηκε νά τοῦ ἀπαντήσει: «πρέπει πρῶτα νά δημιουργήσεις τή ζωή σου» (...).

— Ἕνα συλλογικό ἔργο, εἶναι κάτι τό οὐτοπικό;

— Κάθε ἔργο εἶναι συλλογικό.

— Ναί, ἀλλά μέ τήν ἔννοια ὅτι κάποιοι κινηματογραφιστές θά ἑνώνονταν...

— Αὐτό ἔγινε ἤδη, στό Χόλλυγουντ. Γιά κάποιο χρόνο, σέ κάποιο χῶρο. Ἄλλωστε, ὁ χῶρος αὐτός εἶναι ὁ χῶρος ὅπου γεννήθηκε ἡ βιομηχανία τοῦ αὔριο, ἡ ἠλεκτρονική, ἡ Καλιφόρνια, χῶρος ἐπίσης πού κινδυνεύει, δέν ξέρω γιατί, νά ἐξαφανιστεῖ ἀπό τούς σεισμούς. Ἄρα, δέν ἔχουν τίποτα νά χάσουν.. Τό Χόλλυγουντ, ἦταν εἴκοσι χιλιάδες ἄτομα πού φτιάχνανε μαζί ταινίες μ' ἕνα συγκεκριμένο τρόπο. Ἦταν ἀρκετό γιά νά κυριαρχήσουν σ' ὅλο τόν κόσμο. Ἦταν ἑνωμένοι. Ὁ ἕνας δούλευε στή Fox, ὁ ἄλλος στήν Columbia...

— Ὑπῆρξαν κάποιοι Εὐρωπαῖοι σκηνοθέτες πού πῆγαν, ὄχι νά στιβαχτοῦν, ἀλλά νά συναντήσουν αὐτό τό κέντρο...

— Ναί. Ἀδύνατο νά ἐξηγήσεις αὐτή τήν ἔλξη. Γιατί ὅλος ὁ κόσμος ἀκόμα καί σήμερα ἕλκεται τόσο ἀπ' τό σινεμά, καί μάλιστα ἀπ' τό σινεμά τοῦ Χόλλυγουντ; Θά μποροῦσε νά μᾶς ἕλκει τό σινεμά τῆς Μαδρίτης ἤ τῶν Φιλιππίνων ἤ τῆς Ὁλλανδίας..., κι ὅμως ὄχι. Πρέπει νά ὑπάρχει κάποιος λόγος... Κι ἐγώ ὁ ἴδιος ἔχω ὑποστεῖ αὐτή τήν ἔλξη, ἀλλά, παράλληλα, ψάχνω κι ἄλλες, ἕνα σύνολο πού δέ θά κατέληγε στούς διεστραμμένους νόμους... Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ἐνδιαφέρθηκα πάντα, ὄχι γιά τή στράτευση, ἀλλά γιά τούς λαούς, τούς ἀνθρώπους πού ψάχνουν, ὄχι γιά νά τ' ἀλλάξουν ὅλα, ἀλλά γιά ν' ἀλλάξουν κάτι στούς διεστραμμένους νόμους, μέ στόχο μιά καλύτερη ζωή καί τή δυντότητα νά φτιάχνουν ταινίες. Οἱ κυβερνήσεις λένε: «πρέπει ν' ἀλλάξουμε τήν τηλεόραση», ἀλλά ἄς τό κάνουν στ' ἀλήθεια... πηγαίνεται νά δεῖτε τί σημαίνει νά μιλᾶς σέ κάποιον, νά μιλᾶς σέ κάποιον ἔτσι, σέ κάποιον πού δέν γνωρίζεις κἄν!

Μετάφραση: Γ.Τ.

1) Πρόκειται γιά τόν Philippe Labro, γνωστό σκηνοθέτη, πού παρουσιάζει ἐδῶ κι ἕνα χρόνο τίς μεσημβρινές εἰδήσεις στό δεύτερο κανάλι τῆς γαλλικῆς τηλεόρασης.

2) Γνωστός καί μή ἐξαιρετέος. Τόσο τό καλύτερο γιά ὅσους δέν τόν ξέρουν.

(Ἡ ἀναδημοσίευση αὐτοῦ τοῦ κειμένου γίνεται ἀπό τό ἐκτός σειρᾶς τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Art press*, τό ἀφιερωμένο στή ραδιοφωνία καί τήν τηλεόραση)

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

τοῦ Stuart Hall

Τό ἄρθρο πού ἀκολουθεῖ δικαιολογεῖ, πιστεύω, τήν ἁπλή ἐρώτηση τοῦ ἀναγνώστη: γιατί αὐτό; Ἐρώτηση εὔλογη, ἄν ἀναλογιστεῖ κανείς τό σημαντικό ἀριθμό, ἀπ' τό ἕνα μέρος, τῶν θεωρητικῶν (καί μή) κειμένων γιά τήν τηλεόραση καί, ἀπό τό ἄλλο, τίς φανερές ἀδυναμίες τοῦ κειμένου καθεαυτοῦ. Χρειάζονται, λοιπόν, κάποιες ἐξηγήσεις, μιά ἀπολογία, ἄν θέλετε.

Τό Τηλεόραση καί κουλτούρα δέν εἶναι ἕνα κείμενο σταθμός, ἕνα ὅριο γιά τή σκέψη μας πάνω στήν τηλεόραση, δέν ἔκανε αἴσθηση ὅταν διαβάστηκε οὔτε ἔγινε, ποτέ, ἰδιαίτερα γνωστό. Ὁ συγγραφέας του δέν εἶναι ἕνα μεγάλο ὄνομα στό χῶρο τῆς κριτικῆς καί τά χρόνια πού πέρασαν ἀπό τήν πρώτη του δημοσίευση κάθε ἄλλο παρά ζωογόνησαν τήν, ἤδη ἀπό τότε, ρικνή του ἐπιδερμίδα.

Ὅμως, γιά μένα, τό κείμενο βρίσκει σ' ἕναν ἄλλο τόπο τήν ἱκανότητα νά θρέψει τό ἐνδιαφέρον μου. Αὐτό πού μέ ἕλκει εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀδυναμίες του, τά ἀδιέξοδα τῆς σκέψης του—ὄχι, βέβαια, πώς οἱ ἰδέες του εἶναι συλλήβδην γιά πέταμα — οἱ φανερές του ἀντιφάσεις, οἱ θεωρητικές του καταφυγές γιά τή συγκρότηση ἑνός θεωρητικοῦ στάτους πίσω ἀπό τό κείμενο, ἀκόμη ἡ κατάσταση μιᾶς ἄλλης σκέψης (δέν τολμῶ νά πῶ σχολῆς) διαφορετικῆς ἀπό τή γαλλική (πού δείχνει, αὐτή μόνη, νά ἐπηρεάζει τό «θεωρητικό φόντο» τῆς Ὀθόνης). Διαστροφή, ἴσως, μετατόπιση ἀπό τό κείμενο στό γλωσσικό του ἰδίωμα καί στό «δια-κείμενο» πού τό περιέχει (αὐτοί δέν εἶναι, ἐξάλλου, οἱ κύριοι τροπισμοί τῆς κριτικῆς;) καί, ἀκόμη, ἀπό τό γλωσσικό ἰδίωμα στό γράμμα ὡς ἔλλειψη, ἀντίφαση καί ἀτέλεια. Ὅσοι μοιράζεστε αὐτό τό ἐνδιαφέρον, μπορεῖτε νά διαβάσετε τίς σελίδες πού ἀκολουθοῦν.

A.M.

Ἡ τηλεόραση, ὡς μέσο ἐπικοινωνίας (medium), εἶναι ἕνα *ὑβρίδιο*. Κατά ἕνα μέρος, αὐτό ὀφείλεται στήν ἐξαιρετικά μεγάλη ἑτερογένειά της σέ θεματικό ὑλικό. Ἀλλά, καί ἀπό τήν πλευρά τῆς φόρμας της, ἡ τηλεόραση σφετερίζεται καί χωνεύει καννιβαλικά πολυάριθμες τεχνικές καί φόρμες ἄλλων πηγῶν, περιλαμβανόμενων καί ἄλλων μέσων ἐπικοινωνίας. Ἡ θέση πού κατέχει ὡς μιά ὑψηλά προηγμένη καί κοινωνικά εἰδικευμένη τεχνολογία χαρακτηρίζεται ἀπό τό βαθμό στόν ὁποῖο *συνδυάζει* παλιά καί νέα μέσα σ' ἕνα καινούριο medium. Ὅπως παρατήρησε ὁ Enzensberger (στό ἄρθρο του *Ἡ βιομηχανία τῶν συνειδήσεων:* «Ὅλες οἱ νέες μορφές τοῦ medium σχηματίζουν διαρκῶς νέους δεσμούς, τόσο μεταξύ τους ὅσο καί μέ παλιότερα μέσα...».

Στόν τομέα τῆς κουλτούρας, μ' ἕνα πλατύ ὁρισμό της, ἕνα μεγάλο μέρος τῆς τηλεόρασης ἐμφανίζεται ὡς μιά σχετικά ἀδιαμόρφωτη ἀναπαραγωγή παραστατικῶν μορφῶν, τυπικῶν σέ ἄλλες τέχνες καί μορφές ψυχαγωγίας π.χ. κινηματογράφος, θέατρο, συναυλία, τσίρκο, σώου, μιούζικ χώλ, καμπαρέ, δημόσια διάλεξη, συζήτηση μετά τό γεῦμα, σεμινάριο, συνέντευξη κ.λ.π. Ὅπως ὅμως παρατηρεῖ ὁ Richard Dyer: «Ἡ καθαρή, ἀπ' εὐθείας ἐκπομπή στήν τηλεόραση εἶναι μιά οὐτοπία». Ἡ τηλεόραση *πάντοτε* ἐκμεταλλεύεται τό ἀκατέργαστο ὑλικό της — εἶναι ἀπό τή φύση της ἕνα «βρώμικο medium». Παρ' ὅλο πού φύση καί ἐπικαιρότητα διαρκῶς ἐμφανίζονται μπροστά μας στήν ὀθόνη σάν νά ἔχουν συλληφθεῖ ἀπό τό τηλεσινέ στή διαφάνειά τους, οἱ εἰκόνες πού βλέπουμε εἶναι κατασκευές ἤ ἀναπαραστάσεις τοῦ «γεγονότος» καί ὄχι ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα. Αὐτό συμβαίνει ἀκόμα καί ὅταν ἡ τηλεόραση φαίνεται νά ἀναπαράγει ἁπλῶς ἕνα θεατρικό ἔργο στήν πρωτότυπη μορφή του: ἡ ἀναπαραγωγή εἶναι κατά κάποιον τρόπο καί μέχρις ἕνα βαθμό ξαναειδωμένη /ξαναδουλεμένη /ξαναευθυγραμμισμένη. Ἡ διαφάνεια τῆς τηλεοπτικῆς ὀθόνης εἶναι μιά χίμαιρα.

Τό πιό σημαντικό παράδειγμα είναι, ἴσως, τό κινηματογραφικό φίλμ, πού φαίνεται ὡς ἡ πιό ἄμεση περίπτωση μεταφορᾶς στήν τηλεόραση. Δέν εἶναι ὅμως ἔτσι. Ὑπάρχει πάντοτε ἕνα πρόβλημα ὡς πρός τό βαθμό, τή φύση καί τήν ἔκταση τῶν κοψιμάτων πού ἐπιβάλλει ἡ τηλεόραση στά φίλμ πού μεταφέρει στήν ὀθόνη της. Αὐτό τό κόψιμο ἔχει κυρίως δύο σκοπούς: (α) νά μικρύνει ταινίες μεγάλης διάρκειας γιά νά τίς φέρει στά μέτρα τῶν αὐστηρῶν τηλεοπτικῶν προδιαγραφῶν, (β) νά ἀπομακρύνει τά «ἀταίριαστα περιστατικά», κυρίως, ἄν καί ὄχι ἀποκλειστικά, τίς σκηνές βίας, τίς ὧρες πού τά παιδιά βλέπουν τηλεόραση. Καί γενικότερα ὅμως, ἡ μεταφορά στή μικρή ὀθόνη μιᾶς εἰκόνας καμωμένης γιά τήν ὀθόνη τοῦ κινηματογράφου ἀλλοιώνει σημαντικά τή μορφή της. Ὅπως μᾶς θυμίζει πάλι ὁ Enzensberger: «Οἱ πιό βασικοί χειρισμοί τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας, ἀπό τήν ἐκλογή τοῦ μέσου τοῦ ἴδιου μέχρι τόν κερματισμό, τήν περιστολή, τό συγχρονισμό, τή διανομή, ὅλα εἶναι ἐνέργειες πού ἀσκοῦνται στό πρωταρχικό ὑλικό καί τό ἀλλοιώνουν».

Αὐτό πού χαρακτηρίζει τήν τηλεόραση εἶναι (α) ὁ σχετικά χαμηλός βαθμός μετασχηματισμοῦ πού ἐπιχειρεῖ στά περιεχόμενά της, (β) ἡ πολύ μεγάλη ἀναλογία περιπτώσεων στίς ὁποῖες τό πρωταρχικό ὑλικό εἶναι αὐτό τό ἴδιο τό περιεχόμενο ἑνός ἄλλου μέσου. Οἱ περισσότεροι μετασχηματισμοί πού ὑφίσταται ἕνα ὑλικό μέ τήν εἴσοδό του στήν τηλεόραση εἶναι δευτερεύουσας σημασίας, καθώς οἱ ἐπεμβάσεις συνίστανται κυρίως σέ ἠσσονος σημασίας κοψίματα στά φίλμ, σέ ἐλαφρές ἀλλοιώσεις τῶν γωνιῶν, σέ ἀλλαγές τῶν φωτισμῶν θεατρικῶν ἔργων ἤ σέ τροποποίηση τῆς χρονικῆς τους ἔκτασης. Ἡ τηλεόραση ἀλλοιώνει σέ πολύ λιγότερο βαθμό τό ὑλικό της ἀπ' ὅ,τι μποροῦμε νά ὑποθέσουμε. Ἡ τηλεόραση χρησιμοποιεῖ — στήν πραγματικότητα ἐξαντλεῖ— τά περιεχόμενα ἄλλων μέσων καί τῆς καθημερινῆς ζωῆς· ἀλλά δέν ἐπιβάλλει μέ συστηματικό καί ἐπίμονο τρόπο τίς μορφές της στό ὑλικό. Ὁ ἀδύνατος χαρακτήρας τῶν μετασχηματισμῶν της ἔκανε τόν Dyer νά τήν ὀνομάσει «οὐτοπία τῆς ἄμεσης μετάδοσης».

Τό πρόβλημα τῶν μορφῶν φαίνεται ἀξεχώριστο ἀπό ἐκεῖνο τῶν περιεχομένων. Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ τηλεοπτικοῦ ὑλικοῦ εἶναι ἡ ἐπικαιρότητα — εἰκόνες ἀνθρώπων, γεγονότων καί τόπων τοῦ «πραγματικοῦ» κόσμου. Ἕνα ἄλλο, πάλι, σημαντικό τμῆμα τῶν τηλεοπτικῶν προγραμμάτων πού δέν εἶναι ζωντανή ἐπικαιρότητα δίνεται μέ τή μορφή ρεπορτάζ ἤ ντοκυμανταίρ· κι αὐτό γιατί ἐπιχειρεῖ νά ἀναπαραγάγει τίς μορφές τῆς «ζωντανῆς» ἐπικαιρότητας. Καθώς ἡ τηλεόραση ἐπικοινωνεῖ μέ εἰκόνες καί εἶναι ἕνα γρήγορο ἄν ὄχι στιγμιαῖο, μάτι, τό μεγαλύτερο μέρος της ἀποκτᾶ νατουραλιστικό χαρακτήρα. Ὅταν ἡ αὐταπάτη τῆς διαφάνειας τῆς φόρμας συνδέεται μέ τό βάρος τοῦ νατουραλιστικοῦ περιεχομένου, τότε μποροῦμε νά καταλάβουμε γιατί οἱ λειτουργίες τῶν τηλεοπτικῶν καναλιῶν *φαίνονται* νά ἐπικυριαρχοῦν σέ τέτοιο βαθμό πάνω στίς λειτουργίες τοῦ μέσου.

Ἡ ἐξουσία τῆς τηλεόρασης νά «αἰχμαλωτίζει τήν πραγματικότητα» καί νά τή μεταφέρει μέσα στό σπίτι

εἶναι ἡ κυρίαρχη λειτουργία της. Ἔστω ὅτι ἡ τηλεόραση ἔχει νά μεταδώσει τή βραδινή ἐπίσημη συναυλία. Αὐτό μπορεῖ νά τό κάνει μέ δύο τρόπους: εἴτε μέ τήν ἀπ' εὐθείας μετάδοση τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων τῆς ἐκδήλωσης, εἴτε μέ τήν κινηματογράφηση καί τήν ἀποθήκευση τοῦ ὑλικοῦ γιά ὕστερη μετάδοση. Στήν πρώτη περίπτωση, ἡ τηλεόραση μεταδίδει «ζωή». Στή δεύτερη, φιλμαρισμένες εἰκόνες. Καί στίς δυό περιπτώσεις ὅμως, ἡ μορφή ὑπαγορεύεται ἄμεσα ἀπό τίς συνθῆκες τῆς αἴθουσας συναυλιῶν: ἡ τηλεόραση πολύ λίγο εἰσάγει τίς δικές της φόρμες στό ἤδη σχηματισμένο ὑλικό.

Ἔστω τό παράδειγμα ἑνός ἀγώνα rugby. Κανένα ἄλλο medium δέν μπορεῖ, ἐκτός ἴσως ἀπό τό ραδιόφωνο, νά «δημιουργήσει» ενα πρόγραμμα τέτοιου εἴδους. Τά κινηματογραφημένα ἤ βιντεοσκοπημένα στοιχεῖα εἶναι

φτωχά σέ χαρακτηριστικά τοῦ medium. Ὅμως ἡ τηλεόραση δέ μᾶς δίνει τό σύνολο τοῦ ἀγώνα, δέν καλύπτει ὅλο τό γήπεδο, περιστρέφει τήν κάμερα καί ἀλλάζει γωνίες μέ σκοπό νά *ἀναδημιουργήσει* κομμάτια τοῦ παιχνιδιοῦ γιά μᾶς μέ ὀπτικούς ὅρους. Ἔτσι τό πρόγραμμα μετασχηματίζει τό περιεχόμενό του. Ἀλλά ὁ βαθμός τοῦ μετασχηματισμοῦ διαφέρει, ὅπως τά προγράμματα πού συνδυάζουν «ζωντανές» σκηνές στό στούντιο καί φιλμαρισμένα ἐμβόλιμα στοιχεῖα. Τέτοιο φαινόμενο δέν ὑπάρχει σέ κανένα ἄλλο μέσο.

Αὐτός ὁ ἀθροιστικός ρόλος τῆς τηλεόρασης εἶναι ἕνας ἀπό τούς ἰδιαίτερους χαρακτῆρες της. Ὁ βαθμός τοῦ τεχνικοῦ συντονισμοῦ πού ἀπαιτεῖται γιά νά πραγματοποιηθοῦν αὐτές οἱ συνδέσεις ἀπό τόπο σέ τόπο καί ἀπό γεγονός σέ γεγονός, ἀπό τό «ζωντανό» στό «κονσερβαρισμένο» ὑλικό, εἶναι τεράστιος. Τό πρόγραμμα εἶναι ἕνα μέγιστο κατόρθωμα συλλογικοῦ κοινωνικο-τεχνικοῦ συντονισμοῦ καί ἐλέγχου. Ἀλλά τό ἐγχείρημα τῆς θεώρησης τοῦ προγράμματος ὡς ὁλότητας μέ ὅρους ἀπό ἕνα ἐνοποιημένο σύνολο αἰσθητικῶν κριτηρίων, ἤ ἡ προσπάθεια νά παραχθεῖ μιά ἐνοποιημένη αἰσθητική μορφή ἀπό τέτοια προγράμματα, εἶναι ἕνα ἐξαιρετικά δύσκολο, ἄν ὄχι ἀδύνατο, ἔργο. Ὅταν ὁ θεατής δέν εἶναι ὁλοκληρωτικά ἀπορροφημένος ἀπό τήν «πρώτη ὕλη» τοῦ προγράμματος, αὐτό πού τείνει νά προσέξει περισσότερο εἶναι κάποιες εἰδικές πλευρές αὐτοῦ τοῦ ἀθροιστικοῦ καί συντονιστικοῦ μηχανισμοῦ. Παρατηρεῖ τούς μανιερισμούς τοῦ παρουσιαστῆ, τό στύλ του, τήν ἐγκυκλοπαιδική του κατάρτιση. Προσέχει *κυρίως* αὐτό πού δέν πάει καλά στήν παραγωγή — μεγάλες παύσεις, ἀπώλεια ἤχου, λάθη τοῦ παρουσιαστῆ.

Ἡ τηλεόραση καταφέρνει νά μήν εἶναι σχεδόν ποτέ τό ὄχημα μέ τό ὁποῖο ὁ θεατής μπορεῖ νά προσεγγίσει τήν «πρώτη ὄψη» τῆς κουλτούρας, ἐλεύθερος ἀπό πολιτιστικο-κοινωνικές ἀξίες ἐγγενεῖς στούς τρόπους παρουσίασης τοῦ προγράμματος. Ὅπως ἡ κάμερα ὁδηγεῖ, διαλέγει, ἀφαιρεῖ, διευθετεῖ τό ὑλικό της, ἔτσι καί ὁ παρουσιαστής ἤ ὁ παραγωγός ὁδηγεῖ /διαλέγει/ ἀφαιρεῖ /κανονίζει αὐτό πού ἤδη ἔχει ἐπιλεγεῖ/ὀργανωθεῖ κ.λ.π. Δηλαδή, ὁ συλλογικές ἀξίες καί θέσεις οἱ ὁποῖες κατασκευάζουν καί πλαισιώνουν τέτοιες διαδικασίες ἐπιλογῆς καί συνάθροισης διεισδύουν σέ κάθε περιεχόμενο τό ὁποῖο φαίνεται νά μεταδίδει «ἀπ' εὐθείας» ἡ τηλεόραση. Μέ δυό λόγια, ἡ τηλεόραση — ἄσχετα ἄν αὐτό καταλήγει σέ καλό ἤ σέ κακό της— εἶναι ἕνα βαθειά χειραγωγούμενο μέσο. Ἡ οὐτοπία τῆς ἄμεσης μετάδοσης ἤ ὁ «νατουραλιστικός μῦθος» στήν τηλεόραση δέν εἶναι μόνο μιά χίμαιρα— εἶναι μιά ἐπικίνδυνη ἀπάτη.

Μιλᾶμε γιά τηλεοπτική κάμερα· ἀλλά τή σκεφτόμαστε σάν νά ἦταν μιά κινηματογραφική κάμερα. Στόν κινηματογράφο, ἡ παραγωγή καί ἡ διανομή εἶναι πράγματα ξεχωριστά. Στήν τηλεόραση, ἡ κάμερα ἔχει μιά διπλή λειτουργία: ὅταν εἶναι ἐφοδιασμένη μέ ταινία λειτουργεῖ σάν τήν κινηματογραφική πρόγονό της· ὅταν ἐφοδιάζεται μέ βιντεοκασέτα, μπορεῖ ἐπίσης νά ἀποθηκεύσει πληροφορίες γιά ὑστερότερη μετάδοση. Ἀλλά ὅταν, στό στούντιο, ἡ κάμερα συνδέεται ἄμεσα μέ τή συσκευή ἀναμετάδοσης, δέν ἀποθηκεύει τίποτε — εἶναι ἕνα medium ἄμεσης διόδου τῶν εἰκόνων στό κανάλι. Μέ δυό λόγια, ἡ τηλεοπτική κάμερα εἶναι μία ἀποθηκευτική, ἀθροιστική καί ἀναμεταδοτική μηχανή. Ὑπάρχει ὅμως μιά ἰδιαίτερη σειρά τηλεοπτικῶν λόγων (discourses) ἤ ἕνας καί μοναδικός λόγος ἀποτελούμενος ἀπό διαφορετικά ἀφηγηματικά στοιχεῖα; Τό ἐπιχείρημά μας στηρίζεται στόν ἀντίποδα αὐτῆς τῆς πρότασης. Παρά τή μαζική της ἑτερογένεια, πιστεύουμε ὅτι ὑπάρχει μιά ἐνιαία, ὁμοιογενής τηλεοπτική γλώσσα στήν ὁποία μποροῦν νά ἀναφέρονται ὅλες οἱ διαφορετικές πρακτικές της. Αὐτή ἡ γλώσσα εἶναι, γιά ὅλους τούς πρακτικούς σκοπούς, ἀξεχώριστη ἀπό τή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Παρά τίς πολλές διαφορές στό περιεχόμενο, τή φύση καί τίς κοινωνικές χρήσεις τῆς τηλεόρασης καί τοῦ κινηματογράφου, πιστεύουμε ὅτι μιά αἰσθητική τῆς φόρμας τοῦ μέσου πρέπει νά γίνει ἀντικείμενο μελέτης καί ἐπεξεργασίας· καί θά στηρίξουμε αὐτή τήν ἐπεξεργασία στή φράση πού λέει ἡ πόρνη στό *Μήν πυροβολεῖτε τόν πιανίστα* τοῦ Fr. Truffaut: «Ἡ τηλεόραση εἶναι ἕνας κινηματογράφος πού μποροῦμε νά πᾶμε μένοντας σπίτι μας...».

Ὁ κινηματογράφος ἔχει τό πλεονέκτημα σέ σχέση μέ τήν τηλεόραση στό ὅτι ἡ σύνδεση τῶν πλαισίων του μπορεῖ νά εἶναι πιό λεπτομερής καί ἐλεγμένη· ἔτσι, ὁ κινηματογραφικός λόγος εἶναι πιό δεμένος, πιό ὁμοιογενής. Ἡ τηλεόραση ἔχει τό πλεονέκτημα ὡς πρός τόν κινηματογράφο στό ὅτι μπορεῖ νά δώσει εἰκόνες ἤ σεκάνς ἀπό πολλούς καί διαφορετικούς χώρους σέ ἕνα πρόγραμμα ἤ νά ἐναλλάξει «ζωντανές σεκάνς μέ φιλμαρισμένα ἤ βιντεοσκοπημένα κομμάτια. Ὁ λόγος της εἶναι λοιπόν χαλαρότερος, πιό ἑτερογενής. Ἀλλά αὐτές οἱ διακρίσεις, ἄν καί σημαντικές ἀπό κάποια ἄποψη, ἀντιπροσωπεύουν μᾶλλον παραλλαγές ἑνός συνόλου σταθερῶν τρόπων σηματοδότησης.

Ἐκεῖ πού ἡ τηλεόραση διαφέρει ριζικά ἀπό τόν κινηματογράφο δέν εἶναι ὁ τρόπος πού ἐπικοινωνεῖ. Δέν εἶναι τό «πῶς» ἀλλά τό «τί» τῆς ἐπικοινωνίας. Ὁ κύριος ὄγκος τῶν περιεχομένων τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν εἶναι ἡ μυθοπλασία· τό κινηματογραφικό ὑλικό εἶναι σαφέστατα μιά μυθοπλαστική ἀναπαράσταση τοῦ «πραγματικοῦ». Ἡ τηλεόραση, ἀντίθετα, ἀναπαράγει συνεχῶς τά γεγονότα, τούς πρωταγωνιστές καί τούς τρόπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς — τό θεματικό της ὑλικό εἶναι συχνότατα τό θεματικό ὑλικό τῆς «πραγματικότητας» γιά τήν ὁποία ἐξακολουθοῦμε νά πιστεύουμε ὅτι δέν ἔχει δικούς της σημασιοδοτικούς μηχανισμούς, ὅτι εἶναι ἕνας λόγος χωρίς συμβάσεις.

Ὅπως παρατήρησε ὁ κριτικός George Gerbner, «Ἡ τηλεοπτική βία δέν εἶναι βία, εἶναι ἡ ἐπικοινωνία τῆς βίας». Πρέπει νά τονίσουμε ὅτι τό μπηχαβιοριστικό συνεχές πού δημιουργεῖ ὁ δεσμός τηλεόραση - φύση εἶναι ἕνας λανθασμένος δρόμος γιά τή μελέτη τῆς τηλεόρασης. Τό κομβικό σημεῖο εἶναι ὁδεσμός τηλεόραση - κουλτούρα. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Gerbner, «Οἱ συμβολικές λειτουργίες τῆς ἐπικοινωνίας δέν εἶναι ἀναγκαστικά οἱ ἴδιες μέ τή συμπεριφορά πού συμβολίζουν ...».

Ἀκόμη καί ὅταν ἡ τηλεόραση φαίνεται νά ἀνοίγει «ἕνα παράθυρο στόν κόσμο», διαλέγει αὐτά πού βλέπει καί μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει μόνο ὅ,τι διαλέγει μέ τό μετασχηματισμό συμπεριφορῶν σέ εἰκόνες- μεταφράζοντας τό κοινωνικό σέ συμβολικό. Ὅλοι αὐτοί οἱ μετασχηματισμοί πρέπει, ἐξ' ὁρισμοῦ, νά εἶναι μορφές ἑνός συμπληρωμένου ἔργου. Πρέπει νά γίνουν κανόνες καί συμβάσεις, μέ μιά λέξη: αἰσθητική· καί πρέπει ἀκόμη νά γίνουν τεχνικές, κώδικες, ἰδιώματα καί ἀξίες: μ' ἕνα λόγο, ἕνα ἄθροισμα κοινωνικῶν πρακτικῶν.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

Οἱ βασικοί μετασχηματισμοί τῆς πραγματικότητας πού προκαλεῖ ἀδιάκοπα ἡ τηλεόραση πραγματοποιοῦνται μέ ἕνα σύνολο ἀπό κανόνες καί συμβάσεις πού μετατρέπουν τή συμπεριφορά σέ συμβολική πράξη· καί ἕνα σύνολο ἀπό κοινωνικές πρακτικές καί ἰδιώματα πού σχηματίζουν τή βάση τῶν ἐπαγγελματικῶν τεχνικῶν πού εἶναι προσιτές στούς παραγωγούς, τούς σκηνοθέτες καί τούς τεχνικούς μέ τούς ὁποίους οἱ συμβολικές πράξεις γίνονται ἐπικοινωνία. Αὐτή εἶναι ἡ ἐγγενής δομή τῆς τηλεόρασης ὡς πράξης ἐπικοινωνίας.

Δέν ἔχουμε χῶρο νά ἐξετάσουμε μέ λεπτομέρειες τούς ὑπάρχοντες κώδικες καί τά δικαιώματα τῆς τηλεόρασης: θά περιοριστοῦμε νά ἐξετάσουμε τό πρόβλημα «τί εἶναι *καλή* τηλεόραση». Ἡ καλή τηλεόραση αἰχμαλωτίζει τήν προϊούσα μορφή τῆς πραγματικῆς ζωῆς· ἡ καλή τηλεόραση προσφέρει ἕνα στιλβωμένο ἐπαγγελματικό προϊόν χωρίς χάσματα καί ἀσυνέχειες· καί ἀκόμη, σέ πεῖσμα τῶν σύγχρονων νεωτερισμῶν, στήν καλή ἐπαγγελματική τηλεόραση, ἡ τεχνική φύση τοῦ μέσου συμπιέζεται ἐντονότατα: κάθε ὑπόμνηση τῆς παρουσίας τῆς κάμερας, τῶν μικροφώνων, τῶν ὀπερατέρ, τῶν γραμματέων, τῶν script, τῶν σκηνοθετῶν κ.ο.κ. καταστρέφει τήν αὐταπάτη τῆς ἀμεσότητας καί τῆς διαφάνειας.

Ἡ τηλεόραση πρέπει νά εἶναι «γρήγορη»· ἡ καλή τηλεόραση μιλάει σύντομα, δέν εἶναι ἕνα μέσο γιά περίπλοκες κατασκευές ἤ γιά λεπτές ἀποχρώσεις. Ἡ καλή τηλεόραση εἶναι, τέλος, ἡ τηλεόραση τῆς πλειοψηφίας: προορίζεται ὄχι γιά ἕνα σύνολο θεατῶν πού ἀποτελεῖται ἀπό διαφορετικές ὁμάδες μέ διασταυρωνόμενα μικρότερα ἐνδιαφέροντα, ἀλλά γιά μιά πλατειά, ἀδιαφοροποίητη, ὁμοιογενῆ μάζα. Ἔτσι ἡ «καλή» τηλεόραση εἴτε πρέπει νά εἶναι ἐπίπεδη, ἁπλή καί ἄμεση, εἴτε χρειάζεται τή μεσολάβηση ἑνός ἑρμηνευτῆ — ὁδηγοῦ — ρυθμιστῆ, ὁ ὁποῖος «στέκεται στό πόδι» τοῦ ἁπόντος κοινοῦ καί κάνει τό περίπλοκο ἐπίπεδο, ἁπλό, ἄμεσο.

Ὑπάρχουν βέβαια δυό παραλλαγές ἀπ' αὐτό τό εὐαγγέλιο: ἡ λαϊκίζουσα ἐκδοχή, ἡ ὁποία ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ τηλεόραση *εἶναι* ἀκριβῶς ἡ πραγματική ζωή, «ἐκεῖ ὅπου βρίσκεται ὁ λαός» καί αὐτό «πού θέλει ὁ λαός»· καί ἡ πατερναλιστική ἐκδοχή, ἡ ὁποία διακηρύσσει ὅτι τό ἴδιο τό medium πρέπει νά μεταφράζει διαρκῶς πολύπλοκες πραγματικότητες σέ ἁπλούς ὅρους πού νά μπορεῖ νά τίς καταλάβει «ὁ ἄνθρωπος τοῦ δρόμου». Ἡ «καλή» τηλεόραση ὀπτικοποιεῖ ὅ,τι μπορεῖ, ποτέ δέ χρησιμοποιεῖ μιά λέξη ὅταν στή θέση της μπορεῖ νά βάλει μιά εἰκόνα. Ἡ καλή τηλεόραση εἶναι δραματικά ὀπτική· οἱ εἰκόνες της εἶναι γεμᾶτες ἀπό γεγονότα καί ἀτυχήματα. Ἡ «κακή» τηλεόραση εἶναι στατική, ὁμιλοῦσες κεφαλές, μεγάλες λήψεις, ἀκίνητες εἰκόνες...

Μερικά ἀπό τά παραπάνω ἰδιώματα εἶναι ἡ κατασταλαγμένη σοφία τοῦ ἐπαγγέλματος, μερικά εἶναι καθαροί μύθοι. Ἔτσι ἤ ἀλλοιῶς, περισφίγγουν τήν τηλεοπτική μέσα σ' ἕνα σιδερένιο κορσέ. Κάθε παραγωγός πού θέλει νά δουλέψει ἔξω ἀπό τά συμβατικά ὅρια ἔχει νά ἀντιπαλέψει σκληρά καί ἀδιάκοπα μέ τήν παλίρροια τῆς ἐπαγγελματικῆς ὀρθοδοξίας.

Γύρω ἀπ' αὐτές τίς συμβατικές ἀξίες ἔχει παγιωθεῖ μέ τό χρόνο ἕνας σταθερός κλοιός ἐπαγγελματισμοῦ, πρός τόν ὁποῖο συμμορφώνονται ἀπόλυτα οἱ περισσότεροι παραγωγοί καί ἀπό τόν ὁποῖο εἶναι ἰδιαίτερα δύσκολο νά βγεῖς.

Ἄν ἡ τηλεόραση δέν ἔχει ἀποκτήσει ἀκόμη μιά κοινωνική αἰσθητική, αὐτό δέν ὀφείλεται στήν ἔλλειψη ἐσωτερικῆς φόρμας, ἀλλά στό ὅτι οἱ δυνατότητές της νά μετασχηματίζει τά περιεχόμενά της ἔχουν ὑποστεῖ ἕνα εἶδος συλλογικῆς καταπίεσης. Ἡ ὑπανάπτυξη τῆς τηλεοπτικῆς φόρμας εἶναι τό ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ κοινωνικοῦ φαινομένου.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ

Στό ἀξιοσημείωτο δοκίμιό του, «Τό ἔργο τέχνης τήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγῆς του»[1], ὁ Walter Benjamin σημείωνε τόν ἀπόλυτα μοναδικό χαρακτήρα τῆς κάμερας. «Ἡ κάμερα δέ σέβεται τήν ὁλότητα. Ὁδηγημένη ἀπό τόν ὀπερατέρ, διαρκῶς ἀλλάζει θέση, δημιουργεῖ ἕνα σύνολο στάσεων. Τό σύνολο αὐτῶν τῶν στάσεων, πού συνθέτει ὁ μοντέρ, ἀποτελεῖ τήν ἕτοιμη ταινία». «Ὁ ζωγράφος τηρεῖ κατά τήν ἐργασία του μιά φυσική ἀπόσταση ἀπό τό ἀντικείμενο, ὁ ὀπερατέρ ἀντίθετα διεισδύει βαθειά στό πλέγμα τῶν ἀντικειμένων».

Ἡ κάμερα δέν ἀναπαράγει «ὁλικά» ἕνα γεγονός, μπαίνει στό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς φαινομενικῆς ὁλότητας, ἀνατέμνει τήν πραγματικότητα, τήν κομματιάζει μέ μιά σειρά ἀπό κοντινές λήψεις, εἰδικές γωνίες κ.λ.π. «Ἡ ἐπίπλαστη φύση της» εἶναι λοιπόν

τό προϊόν τοῦ γεγονότος ὅτι «στό κινηματογραφικό στούντιο ἡ μηχανή ἔχει διεισδύσει τόσο βαθειά στήν πραγματικότητα, ὥστε ἡ γνήσια, ἡ ἀπαλλαγμένη ἀπ' τό ξένο σῶμα τῆς μηχανῆς ἄποψή της εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς εἰδικῆς διαδικασίας, δηλαδή τῆς λήψης ἀπ' τή φωτογραφική μηχανή καί τοῦ μονταρίσματος τῆς εἰκόνας μέ ἄλλες ὁμοιογενεῖς της. 'Η ἀπαλλαγμένη ἀπ' τή μεσολάβηση τῆς μηχανῆς ἄποψη τῆς πραγματικότητας γίνεται ἐδῶ ἡ πιό τεχνητή τῆς ἄποψη καί τό θέαμα τῆς ἄμεσης πραγματικότητας γίνεται μιά ὀρχιδέα στή χώρα τῆς τεχνολογίας».

'Ο Benjamin διατυπώνει τό ἐπιχείρημα ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγῆς μετασχηματίζει ἔντονα τόσο τό στάτους τοῦ ἔργου τέχνης καθεαυτοῦ, ὅσο καί τή σχέση, τῶν θεατῶν καί τῶν ἀκροατῶν μ' αὐτό πού βλέπουν ἤ ἀκοῦνε. 'Η στάση μας ἀπέναντι στή μοναδικότητα, στή μή ἀναπαραγωγιμότητα, τοῦ ἔργου τέχνης ὑφαίνει γύρω του αὐτό πού ὀνομάζει *aura*. 'Αλλά μέ τήν ἀνάπτυξη τῶν νέων μορφῶν τέχνης, πού τό κύριο χαρακτηριστικό τους εἶναι ἡ δυνατότητα τῆς μαζικῆς ἀναπαραγωγῆς τους «αὐτή ἡ aura (ἡ αἴγλη, τό φωτοστέφανο τῆς τέχνης) καταστρέφεται τελειωτικά: πρόκειται γιά μιά τρομακτική συντριβή τῆς παράδοσης». Καί ἡκαλλιτεχνική παραγωγή δέν μπορεῖ ἀπό δῶ καί μπρός νά στηρίζεται στήν τελετουργία «ἀλλά σέ μιά ἄλλη πρακτική: τήν πολιτική».

Γιά τούς ἴδιους λόγους, ἡ μηχανική ἀναπαραγωγή τῆς πραγματικότητας ἀλλοιώνει βαθειά τήν παραδοσιακή στάση τῶν θεατῶν ὡς πρός αὐτό πού βλέπουν. Τό μοναδικό ἀντικείμενο γίνεται τό ἀντικείμενο μιᾶς ἀτέλειωτης ἀναπαραγωγῆς. 'Η παράδοση στήν ὁποία ἦταν ριζωμένο γίνεται πολλαπλότητα παραδόσεων. 'Η ἔννοια ἑνός παγωμένου ἀκροατηρίου σέ μιά μοναδική σχέση ὡς πρός τήν τέχνη μετασχηματίζεται σέ ἕνα συνεχῆ ἐπανασφετερισμό τοῦ ἔργου μέσα ἀπό *διαφορετικές* στάσεις.

Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Benjamin: «'Ο κινηματογράφος, ἐνῶ ἀπό τή μιά μεριά, μέ τά γκρό-πλάνα, μέ τόν τονισμό κρυμμένων λεπτομερειῶν στά ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσης, μέ τήν ἐξερεύνηση συνηθισμένων χώρων πάνω ἀπό τή μεγαλοφυῆ καθοδήγηση τοῦ φακοῦ, αὐξάνει τήν κατανόηση τῶν ἀναγκαιοτήτων πού διέπουν τήν ὕπαρξή μας, καταφέρνει ἀπ' τήν ἄλλη μεριά νά μᾶς ἐξασφαλίσει τεράστια καί ἀφάνταστη ἐλευθερία κινήσεων. Οἱ ταβέρνες καί οἱ λεωφόροι μας, τά γραφεῖα καί τά δωμάτιά μας, οἱ σιδηροδρομικοί μας σταθμοί καί τά ἐργοστάσιά μας ἔδειχναν νά μᾶς περικυκλώνουν ἀσφυχτικά. Καί νά πού ἦρθε ὁ κινηματογράφος γιά νά ἀνατινάξει αὐτή τή φυλακή. Μέ τό γκρό-πλάνο διαστέλλει τό χῶρο, μέ τό ραλαντί τήν κίνηση. Καί καθώς ἡ μεγέθυνση δέν εἶναι μόνο μιά ἁπλή διασάφηση αὐτοῦ πού *ἔτσι κι ἀλλοιῶς* βλέπει κανείς ἀσαφῶς, ἀλλά φέρνει στό φῶς ὁλότελα καινούριες δομές τῆς ὕλης, ἔτσι καί τό ραλαντί δέν περιορίζεται νά φέρει στό φῶς γνωστές κινήσεις, ἀλλά ἀνακαλύπτει σ' αὐτές τίς γνωστές, ἄλλες ὁλότελα ἄγνωστες. Ἔτσι γίνεται φανερό πώς ἡ φύση πού μιλάει στήν κάμερα δέν εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτή πού μιλάει στό μάτι... 'Η κάμερα μέ τά τεχνικά της μέσα, τά ζούμ, τό στόπ-καρέ, τήν ἀπομόνωση, τήν ἐπιτάχυνση καί τήν ἐπιβράδυνση τῆς κίνησης, τή μεγέθυνση καί τή σμίκρυνση, μᾶς δείχνει τό *ὀπτικά ἀσυνείδητο*[2], ὅπως ἡ ψυχανάλυση μᾶς δείχνει τό ἀσυνείδητο τῶν ἐνστίκτων.

Τό καθημερινό περιβάλλον τῆς κοινωνικῆς ζωῆς ἔγινε, γιά πρώτη φορά σέ ἕνα μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας, σενάρια δράσης, οἱ ἁπλοί ἄνθρωποι ἔγιναν, μέσα ἀπό τήν εἰκόνα πού τούς ἀναπαρήγαγε, οἱ ἠθοποιοί τοῦ «θεάτρου» τῆς καθημερινῆς ζωῆς. 'Η τηλεόραση καθεαυτή, βέβαια, ἐξακολουθεῖ νά κυβερνιέται ἀπό ἰδεολογίες καί κοινωνικές πρακτικές. 'Εξακολουθεῖ νά ἀναπαράγει τό μοντέλο τῶν μικρῶν ὁμάδων — διαιτητές τῆς γεύσης, κριτές τῆς δράσης, φύλακες τῆς παράδοσης— πού μιλοῦν σ' ἕνα ἀποκλεισμένο, ἐξατομικευμένο, ἀνώνυμο ἀκροατήριο. 'Υπάρχει ὅμως μιά βαθειά ἀντίφαση ἀνάμεσα στίς μορφές τῆς κυριαρχίας καί τίς εἰκόνες τοῦ μετασχηματισμένου κόσμου τήν ὁποία δέν μπορεῖ νά οἰκειοποιηθεῖ ἤ νά ἀμβλύνει ἡ παράδοση καί πού καταστρέφει τήν «aura» σέ κάθε στιγμή τῆς τηλεοπτικῆς μετάδοσης.

'Η τηλεόραση κρατάει μιά ἀμφίσημη θέση ἀνάμεσα σέ ὅ,τι παραδοσιακά ὁρίζεται ὡς «Τέχνη» καί σ' αὐτό πού συνήθως γίνεται ἀντιληπτό ὡς «ἐπικοινωνία». 'Αλλά δέν πρόκειται γιά μιά ἁπλή σύγχυση. Σύμφωνα μέ τήν κυρίαρχη ἀντίληψη, φαίνεται σάν ἕνα μέσο πού κατεβάζει διαρκῶς τήν «τέχνη» στά πλαίσια καί τίς εἰκόνες τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μπορεῖ ὅμως ἐξ' ἴσου νά γίνει νοητή ὡς ἕνα μέσο τό ὁποῖο, φέρνοντας μιά ἐπανάσταση ὡς πρός τά ὅρια αὐτῶν τῶν μέχρι τώρα ἀποκλεισμένων μεταξύ τους τομέων, ἀνυψώνει τήν καθημερινή ζωή σέ ἕνα εἶδος καλλιτεχνικῆς ἐπικοινωνίας, ἡ ὁποία μετασχηματίζει διαρκῶς τόν «πραγματικό κόσμο» σέ μιά ἰσχυρή εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ του.

'Η τηλεόραση εἶναι ἀκόμη, βέβαια, ἕνα χαρακτηριστικό μέσο στό ὁποῖο οἱ λίγοι ἀπευθύνονται στούς πολλούς. Πουθενά δέν ἔχουμε παράδειγμα ἀνάλογο μέ τό δικό της: ἕνα παντοδύναμο μέσο ἐπικοινωνίας ἑνός ἰδιαίτερου καί ἔντονα δημοκρατικοῦ εἴδους, τό ὁποῖο σήμερα χρησιμοποιεῖται καί ὁρίζεται μέ ἐλιτίστικους τρόπους. Οἱ εἰκόνες ἑνός παροπλισμένου, χάσκοντος ἀκροατηρίου μιᾶς ὁμοιογενοῦς μάζας ἀνώνυμων θεατῶν, πού στηρίζουν μιά ὁλόκληρη τηλεοπτική παραγωγή εἶναι ἰδεολογικοί μῦθοι μιᾶς ἐξουσίας.

'Η τηλεόραση μᾶς προκαλεῖ, ὄχι νά σερβίρουμε «πιό ἀποτελεσματικά» τά παραδοσιακά «πιάτα κουλτούρας», ἀλλά νά κάνουμε πραγματικότητα τό οὐτοπικό σλόγκαν πού φάνηκε τό Μάη τοῦ '68 νά στολίζει τούς τοίχους τῆς Σορβόννης. «'Η τέχνη πέθανε. Ἄς δημιουργήσουμε τήν καθημερινή ζωή».

---

[1] Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischer Reproduzierbarkeit (1936). Βλέπε ἑλλ. μετάφρ. Walter Benzamin, *Δοκίμια γιά τήν τέχνη*, Κάλβος (μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ).

[2] 'Η ὑπογράμμιση εἶναι τοῦ συγγραφέα τοῦ ἄρθρου.

(Τό ἄρθρο αὐτό πρωτοδημοσιεύτηκε στό ἐγγλέζικο περιοδικό *Sight and Sound*, Vol. 45, No 4 τό φθινόπωρο τοῦ 1976· τίτλος πρωτοτύπου· Television and Culture· ἐπιλογή καί μετάφραση: 'Αλέξαντρος Μουμτζῆς).

(Εὐχαριστοῦμε τό περιοδικό Sight and Sound γιά τήν ἄδεια ἀναδημοσίευσης αὐτοῦ τοῦ κειμένου.)

FAT FREDDY'S
CAT
SHOO!
CLICK
... SO, THE NEXT TIME YOU FEED YOUR CAT, GIVE HIM THE ENRICHED PROTO BEEF BY-PRODUCT KITTY FEAST CAT FOOD...
MEOW! MEOW!
... SPECIFICALLY RECOMMENDED BY VETERINARIANS ALL OVER THE COUNTRY, AND 100% BIODEGRADABLE!
MEOW! MEOW!
KITTY FEAST
... IT COMES IN A THICK GRAVY-LIKE SAUCE THAT CONTAINS NO CEREAL AND NO PRESERVATIVES!
REALLY?
MEOW! MEOW!
WHY, IT LOOKS GOOD ENOUGH TO EAT!
KITTY FEAST
FAT FREDDY IS GETTING UP! DO YOU SUPPOSE...?
KITTY FEAST
HE'S GOING INTO THE KITCHEN! AND NOW...
HE'S OPENING THE REFRIGERATOR! HE'S REACHING FOR...
THE CAT FOOD!
HE'S TAKING OUT A CAN OF CAT FOOD! IT WORKS!
THE TEEVEE AD ACTUALLY WORKED! IT MADE FAT FREDDY GET UP AND OPEN ME A CAN OF FOO...
CLICK CLICKITY CLICK CLICK
GLUCK!
IT WORKS TOO WELL!

ΑΠΟΡΙΕΣ ΚΟΡΑΣΙΔΩΝ

'Αρχίζω μέ μιά παρατήρηση τοῦ Umberto Eco ἀπό τήν εἰσαγωγή τοῦ κειμένου του *Teaching and TV:* «'Οκτώ ἤ ἐννιά χρόνια πρίν, ὅταν ἡ κόρη μου ἄρχισε νά βλέπει τόν κόσμο μέσα ἀπό τό παράθυρο τῆς τηλεοπτικῆς ὀθόνης (αὐτή ἡ ὀθόνη ἀποκαλεῖται στήν 'Ιταλία «ἕνα ἀνοιχτό παράθυρο σ' ἕναν κλειστό κόσμο»), τήν εἶδα κάποτε νά παρακολουθεῖ εὐλαβικά μιά διαφήμιση, πού, ὅσο θυμᾶμαι, ἰσχυριζόταν ὅτι ἕνα ὁρισμένο προϊόν ἦταν τό καλύτερο τοῦ κόσμου καί ὅτι μποροῦσε νά ἱκανοποιεῖ ὅλες τίς ἀνάγκες. Γιά λόγους καθαρά ἐκπαιδευτικούς, προσπάθησα νά τῆς διδάξω ὅτι αὐτό δέν ἦταν ἀλήθεια καί γιά νά ἁπλοποιήσω τό ἐπιχείρημά μου, τήν πληροφόρησα ὅτι συνήθως οἱ τηλεοπτικές διαφημίσεις λένε ψέμματα· κατάλαβε ὅτι δέ θά ἔπρεπε νά ἐμπιστεύεται τήν τηλεόραση (μιά πού τό Οἰδιπόδειό της τήν προέτρεπε νά ἐμπιστευθεῖ ἐμένα). Δυό μέρες ἀργότερα παρακολουθοῦσε τά νέα, πού τήν πληροφοροῦσαν ὅτι δέ θά ἦταν συνετό νά ταξιδεύει στά βόρεια προάστια γιατί χιόνιζε (πληροφορία πού μέ βόλευε, μιά πού προσπαθοῦσα ἀπεγνωσμένα νά μείνω σπίτι ἐκεῖνο τό Σαββατοκύριακο). Μέ κοίταξε ὅλο ὑποψία, ρωτώντας με γιατί ἐμπιστεύομαι τήν τηλεόραση μιά πού εἶχα ὑποστηρίξει, δυό μέρες πρίν, ὅτι ἡ τηλεόραση δέ λέει τήν ἀλήθεια. 'Υποχρεώθηκα νά προχωρήσω σέ πολύπλοκες ἐξηγήσεις μέ σκοπό νά τήν πείσω ὅτι ἡ τηλεόραση *μερικές* φορές λέει ψέμματα καί *μερικές* φορές λέει τήν ἀλήθεια. Γιά παράδειγμα ἕνα βιβλίο πού ἀρχίζει μέ τό «Μιά φορά κι' ἕνα καιρό ἦταν ἕνα μικρό κοριτσάκι πού τό λέγαν κοκκινοσκουφίτσα...» δέ λέει τήν ἀλήθεια, ὅτι πρόκειται γιά ἕνα παραμύθι, γιά μιά ἱστορία πού ἐπινόησε κάποιος κύριος Perrault. Μόνο ὁ ψυχίατρος πού πιθανόν ἡ κόρη μου θά καλέσει ὅταν φτάσει στήν ἡλικία τῆς σοφίας, θά μπορέσει, ὑποθέτω, νά πεῖ σέ ποιά ἔκταση ἡ παιδαγωγική μου παρέμβαση κατέστρεψε σημαντικά τό μυαλό της καί τό Id της. Αὐτή ὅμως εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία».

Αὐτό τό κείμενο τοῦ Eco καθώς καί ἕνα κόμικ πού διάβασα πρόσφατα στό περιοδικό Freak Brothers — ἕνας τύπος ἀκούγοντας τά παινέματα ἀπό τήν τηλεόραση γιά μιά τροφή γιά γάτες τήν τρώει ὁ ἴδιος — νομίζω ὅτι θέτουν μέ εὐκρίνεια ἕνα σημαντικό πρόβλημα. Πόσο πιστεύουμε αὐτά πού ἀκοῦμε καί βλέπουμε στήν τηλεόραση; Πόσο αὐτά ἀνταποκρίνονται στήν ἀλήθεια καί πόσο μᾶς ἐπηρεάζουν;

Βέβαια δέν εἶναι μόνο ἡ τηλεόραση πού κατέχει αὐτό τό προνόμιο. "Ολα τά μαζικά μέσα ἐπικοινωνίας περιέχουν αὐτό τόν κίνδυνο. Πᾶρτε τήν ἐφημερίδα, τό βιβλίο, τό ραδιόφωνο (ὅλοι θά ἔχετε ἀκουστά τήν ἐκπομπή τοῦ Orson Welles γιά μιά φανταστική εἰσβολή ἀπό τόν πλανήτη "Αρη πού ἀναστάτωσε τίς ΗΠΑ, ἐνῶ δέν εἶναι μακρινό τό περιστατικό μέ τήν πρωταπριλιάτικη φάρσα γιά τή ρύπανση, στά καθ' ἡμᾶς).

Ἡ τηλεόραση χάρη στό συνδυασμό τοῦ λόγου καί τῆς εἰκόνας, ἀλλά καί ἐξ αἰτίας τῆς φύσης της νά ἐνοποιεῖ σ' ἕνα σῶμα τίς ἐκπομπές της, γίνεται ἕνα ἰσχυρότατο ὅπλο πειθοῦς κυρίως σ' αὐτούς πού δέν ξέρουν νά βλέπουν τηλεόραση. Τό γεγονός ὅτι εἰσβάλει στό σπίτι, ὅτι σέ βρίσκει ἀπροετοίμαστο ὅταν τήν ἀνοίγεις μέ τίς παντόφλες καί τήν πυτζάμα, τῆς ἐπιτρέπει νά σοῦ ἐπιβληθεῖ εὐκολότερα. Ὡς ἰδεολογικό προϊόν ὑψηλῆς τεχνολογίας, σοῦ δίνει αὐτό πού θέλεις νά δεῖς, αὐτό πού δέν τήν ἐνοχλεῖ. Σέ προετοιμάζει καί σέ ντρεσάρει ὡς καταναλωτή, ὡς δέκτη. Ὅμως... Ἂν εἶναι ἔτσι ἁπλά τά πράγματα τότε θά περίμενε κανείς ὅτι τ' Ἀμερικανάκια τῆς δεκαετίας του '50 μέ τίς ἐκπομπές τοῦ τύπου Flash Gordon, τίς ταινίες τοῦ John Wayne πού καθαρίζει τήν Εὐρώπη καί τήν Ἀσία ἀπό τούς κακούς, θά εἶχαν μετατραπεῖ σέ εὐηπόληπτους ἀστούς μέ παχυλές καταθέσεις, μέ τό Νόμο καί τήν Τάξη στή καρδιά τους. Ἀντί γι' αὐτό ἔχουμε τό Berkley καί τούς Hells Angels, τούς Easy Riders καί τούς χίπις.

Ποῦ βρίσκεται λοιπόν τό λάθος;

Τήν ἀπάντηση ἴσως μπορεῖ νά μᾶς τή δώσει κάποια κοινωνιολογική μελέτη. Γιά τήν Ἑλλάδα τά πράγματα εἶναι ἀκόμα πιό δύσκολα. Ἡ τηλεόραση ἦταν καί εἶναι φορέας τῆς κυβερνητικῆς πολιτικῆς. Εἶναι σάν τόν Μανωλιό πού ἀλλάζει ροῦχα. Πρέπει νά μάθουμε νά βλέπουμε τηλεόραση καί σίγουρα νά μάθουμε νά τήν κλείνουμε. Νά ψάχνουμε τήν ἀλήθεια μέσα ἀπό τίς εἰκόνες καί τίς λέξεις.

Αὐτά τά λίγα πού ἀναφέρω δέν ἀπαντοῦν, οὔτε λύνουν κάποιο πρόβλημα. Οὔτε κάν τό δικό μου. Ἡ τηλεόραση εἶναι καινούριο φροῦτο στήν Ἑλλάδα. Γλυκό καί ζουμερό, ἔγχρωμο (ἐσχάτως) καί προκλητικό. Δίκοπο μαχαίρι. Μορφώνει, διαμορφώνει καί παραμορφώνει. Ἐμένα ὅμως μοῦ πέφτει μικρή. Ἐγώ θέλω μεγάλη ὀθόνη. Εἶμαι κινηματογραφόφιλος, πού λένε.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Τρία μεγάλα βιβλιοπωλεῖα στήν καρδιά τῆς Θεσσαλονίκης σᾶς περιμένουν:

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Ἀριστοτέλους 4 καί Ἐγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ἀριστοτέλους 6

• Κάθε ἑβδομάδα καινούριες προσφορές βιβλίων σέ ἀφάνταστα χαμηλές τιμές.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ἕνας σκηνοθέτης, ἕνας κριτικός τοῦ κινηματογράφου καί ἕνας τῆς τηλεόρασης παρέα μ' ἕναν τηλεοπτικό παραγωγό ἀποτελοῦν, νομίζουμε, ἕνα πολύ ἱκανοποιητικό «δεῖγμα». Οἱ ἀπαντήσεις ὅπως εἶναι φυσικό, δέν ἀντιπροσωπεύουν καί τίς ἀπόψεις τοῦ περιοδικοῦ, ἐξάλλου εἶναι πολύ διαφορετικές ἀπό συνέντευξη σέ συνέντευξη, πράγμα πού τούς δίνει ἕνα πρόσθετο ἐνδιαφέρον. Στό ἑπόμενο τεῦχος, στό δεύτερο (καί τελευταῖο) μέρος τοῦ ἀφιερώματος στήν τηλεόραση, θά ὑπάρξουν μερικές ἀκόμη.

... ΜΕ ΤΟ **ΘΟΔΩΡΟ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟ**, σκηνοθέτη

— Θά ἤθελα νά μοῦ μιλούσατε γιά τίς διαφορές μεταξύ μιᾶς κινηματογραφικῆς καί μιᾶς τηλεοπτικῆς σκηνοθεσίας.

— Εἶναι πάρα πολλές καί προφανεῖς. Κατ' ἀρχήν ὑπάρχει ἄλλο κάδρο. Τό τηλεοπτικό κάδρο εἶναι πιό περιορισμένο ἀπ' ὅ,τι τό κινηματογραφικό. Ἔτσι, σέ μιά κινηματογραφική προβολή μπορεῖ νά φαίνεται καί ὡς λάθος. Δεύτερο, εἶναι ἡ σχέση τοῦ κοντά καί τοῦ μακριά. Πράγματα πού διαβάζονται στόν κινηματογράφο δέ διαβάζονται στήν τηλεόραση. Πρέπει κανείς λοιπόν νά βρεῖ μιά σχέση τέτοια πού τά πράγματα αὐτά νά διαβάζονται στήν τηλεόραση. Ἕνα πλησίασμα πρός τά πράγματα καί τά πρόσωπα καί αὐτό βέβαια στή γενική ἀντίληψη γιά τό κάδρο, γιά τή σχέση μέ τούς φακούς, τό πλανάρισμα, τό βάθος πεδίου κ.τ.λ. Τρίτο, εἶναι ἡ διαφορά ρυθμοῦ. Δηλαδή, ρυθμοί πού στόν κινηματογράφο φαίνονται ἀργοί, ὅπως π.χ. στίς ταινίες μου, περνοῦν πολύ πιό δύσκολα στήν τηλεόραση. Ἐπειδή στήν τηλεόραση ὑπάρχει ἕνας διασπαστικός περίγυρος, τά στοιχεῖα πού προσφέρει ἡ τηλεόραση πρέπει νά εἶναι ἐναλλαγές ὥστε νά κρατᾶνε τό ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ.

Στήν τηλεόραση δουλεύεις γιά ἕνα μεγάλο κοινό καί ἡ ἀνάγκη τῆς ἀναγνωσιμότητας λειτουργεῖ ὑπόγεια καί ἐπηρεάζει.

— Πιστεύετε ὅτι ἕνας κινηματογραφικός σκηνοθέτης εἶναι κατάλληλος γιά νά κάνει τηλεόραση;

— Νομίζω ὅτι δέν ὑπάρχει κανένα πρόβλημα.

— Ἐσεῖς θά μπορούσατε νά δουλέψετε στήν τηλεόραση, σ' ἕνα σήριαλ;

— Ὄχι. Θά μποροῦσα νά κάνω μιά κινηματογραφική ταινία πού θά μποροῦσε νά παιχθεῖ καί σάν σήριαλ στήν τηλεόραση. Βέβαια, θά μποροῦσε νά παρουσιαστεῖ κάποιο θέμα πού νά μήν μποροῦσα νά τό κάνω μέσα στά περιθώρια ἑνός φίλμ καί νά αἰσθανόμουν τή διάθεση νά τοῦ δώσω ὅλη τήν ἔκταση πού ἔχει, κι αὐτό νά γινόταν μόνο στήν τηλεόραση. Πάντως ἔτσι ὅπως εἶμαι αὐτή τή στιγμή νομίζω πώς ὄχι.

— Θά μποροῦσε ἡ τηλεόραση νά γίνει ἐργαλεῖο ἐθνικῆς διαπαιδαγώγησης;

— Κατ' ἀρχήν ἀπαιτεῖται ἡ τηλεόραση νά μήν εἶναι ἐξάρτημα τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ. Νά ἀντιμετωπιστεῖ ὡς ἐργαλεῖο ἐθνικῆς διαπαιδαγώγησης καί αὐτό σημαίνει ἄνοιγμα πρός ἄλλες κατευθύνσεις καί ἄλλα πρόσωπα. Αὐτό, βέβαια, δέ θά μποροῦσε νά γίνει.

— Πιστεύετε ὅτι ἡ τηλεόραση μπορεῖ νά βοηθήσει τόν ἑλληνικό κινηματογράφο;

— Αὐτή τή στιγμή πάει νά βοηθηθεῖ. Δηλαδή ὑπάρχει μιά προαγορά ἑλληνικῶν ταινιῶν, κάτι σάν συμπαραγωγή, μέ τό δικαίωμα αὐτές οἱ ταινίες νά παιχθοῦν στήν τηλεόραση 18 μῆνες μετά, ὅπως γίνεται παντοῦ. Μ' αὐτή τήν ἔννοια βοηθάει. Ἀπό τήν ἄλλη, μέ τίς τηλεταινίες, βοηθάει σ' ἕνα εἶδος ἄσκησης πολλούς σκηνοθετες πού παλιότερα θά ἦταν καταδικασμένοι νά κάνουν μιά ταινία τώρα καί μιά μετά ἀπό τέσσερα

χρόνια. Αὐτό βοηθᾶ μερικούς θετικά, σάν μιά ἄσκηση ὄψους, σάν μιά ὡρίμαση μέσα ἀπ' αὐτά πράγματα.

— *Καί οἱ κινηματογραφικές ταινίες πού παίζονται στήν τηλεόραση;*
— Οἱ ταινίες αὐτές, ἄν τίς δεῖς στόν κινηματογράφο, κερδίζουν ἕνα 50%.

— *Δηλαδή, οὔτε ἔτσι μπορεῖ νά βοηθήσει ἡ τηλεόραση;*
— Γιά μένα, θά ἔπρεπε νά ὑπάρχει ἕνα τεῖχος ἀνάμεσα στά δυό μέσα.

— *Βλέπετε καμιά διαφορά στά σήριαλ μετά τήν κυβερνητική ἀλλαγή;*
— Ὅσον ἀφορᾶ τή γλώσσα καμιά, θεματολογικά ναί. Ἄς πάρουμε τά παράδειγμα τῶν *Λαυρεωτικῶν*, ἕνα ποπουλίστικο θέμα, μέ σοσιαλιστικά διανθίσματα.

— *Δηλαδή, ἄν γίνονται τομές, αὐτές εἶναι σέ ἄλλους χώρους. Τί νομίζετε;*
— Νά σᾶς πῶ· βλέπω μιά τολμηρότητα μεγαλύτερη στά θέματα. Ἄνοιγμα πρός θέματα πού ἦταν ταμπού, κυρίως σέ ἐκπομπές πού θά λέγαμε ἀναζητήσεις ζωντανῶν θεμάτων, ὄχι ὅμως στίς ὀργανωμένες σκηνοθεσίες, στά σήριαλ κ.τ.λ.

— *Πιστεύετε ὅτι ὑπάρχει μιά σκηνοθεσία τῶν εἰδήσεων; Τί ἀλλαγές ὑπάρχουν σ' αὐτήν;*
— Δέν πιστεύω ὅτι ὑπάρχει μιά σκηνοθεσία, ἀλλά ἕνας ἔλεγχος τῶν εἰδήσεων. Αὐτό τό καταλαβαίνω πάρα πολύ καλά, γιατί τό ΠΑΣΟΚ ἀμύνεται ἀκόμα. Προσπαθεῖ νά στερεωθεῖ, νά πατήσει. Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχει μιά ἀβεβαιότητα, μιά ἀμυντική στάση πού ὁδηγεῖ σέ μιά συγκέντρωση γύρω ἀπ' αὐτό πού θά ἐνδιέφερε τήν κυβερνητική πολιτική.

— *Πιστεύετε ὅτι ἡ τηλεόραση μπορεῖ ν' ἀμφισβητήσει τήν ἐξουσία ἤ νά στραφεῖ ἐναντίον της;*
— Θά ἀστειεύεστε βεβαίως. Αὐτά τά πράγματα δέ γίνονται. Παράδειγμα ἡ περίπτωση τοῦ BBC στό θέμα τῶν Φώκλαντς.

— *Ἄραγε οἱ ἰδιωτικοί σταθμοί θά μποροῦσαν νά εἶναι μιά λύση;*
— Ἔχει δοκιμαστεῖ αὐτό στήν Ἰταλία. Τό μόνο πού ἔκαναν οἱ σταθμοί αὐτοί, ἐπειδή χρειάζονται πολλά χρήματα γιά νά συντηρηθοῦν, ἦταν νά προσπαθήσουν μέ μέσα τά ὁποῖα τελικά ἐκχυδάισαν τήν πρόθεση.

— *Μπορεῖ ἡ τηλεόραση νά γεννήσει καί νά διοχετεύσει μύθους, ὅπως ὁ κινηματογράφος; καί τί λογῆς;*
— Κατ' ἀρχήν, ἡ τηλεόραση, ἀντιμετωπισμένη ἀπό τήν ἑκάστοτε ἐξουσία ὡς ἕνα μέσο ἐπαφῆς καί περάσματος κάποιων πραγμάτων στό λαό, ὄχι μόνο μέσα ἀπό τίς εἰδήσεις, ἀλλά μέσα καί ἀπό ἄλλους τρόπους, ἔχει ἕναν πολιτικό ρόλο, πού, θέλουμε δέ θέλουμε, ὑ-

Σκηνή ἀπό τό *Dallas*

πάρχει. Μέσα σ' αὐτήν τή διαδικασία διαφαίνεται, σέ σχηματισμένες τηλεοράσεις, μιά ἰδεολογική κατεύθυνση. Ἄς ποῦμε ὅταν τό μεγάλο κοινό εἶναι ὁ ἀποδέκτης καί ἀντιδρᾶ συνήθως, ἡ τηλεόραση διαμορφώνει τό πρόγραμμά της σέ σχέση μέ μιά ὁρισμένη ἀντίληψη τοῦ κοινοῦ. Πᾶμε πρός αὐτό πού θά λέγαμε «μικρομεσαῖο», ὄχι ὅμως ὡς οἰκονομική ἀλλά ὡς πνευματική ἔννοια. Ἐκεῖ κάπου κυμαίνονται οἱ περισσότερες τηλεοράσεις, γιαυτό καί τά δύσκολά τους προγράμματα δέν τά βάζουν σέ ὧρες αἰχμῆς. Ἄρα, προσπαθοῦν νά εἶναι πολύ κοντά στά γοῦστα ἑνός μέσου κοινοῦ. Νά μή βιάσουν δηλαδή τά πράγματα. Ἀπ' αὐτά διαμορφώνεται καί μιά ὁρισμένη ἀντίληψη. Τό κοινό μαθαίνει σέ μιά γλώσσα. Τή γλώσσα αὐτή τήν κάνει γλώσσα του καί μόνη γλώσσα του. Ἄν τό ἴδιο κοινό μεταφερθεῖ στόν κινηματογράφο ἔχει τίς ἴδιες «γλωσσικές» ἀπαιτήσεις. Τό κοινό τό διαμορφωμένο ἀπό τήν τηλεόραση εἶναι ἀδύνατο νά καταλάβει πιά μιά κινηματογραφική γλώσσα, ἡ ὁποία εἶναι τελείως διαφορετική.

— *Δηλαδή ἡ τηλεόραση εἶναι ἕνα ἑνιαῖο μέσο μέ τή δική του γλώσσα.*
— Ἔγινε μιά ἔρευνα, δέ θυμᾶμαι ποῦ τό εἶχα διαβάσει. Πάντως, μιλώντας γιά μιά τηλεοπτική γλώσσα σήμερα, ἔλεγαν ὅτι ἡ τέλεια τηλεοπτική γλώσσα εἶναι τό *Dallas*. Χρησιμοποιεῖ τούς κώδικες τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου, προσαρμοσμένους στό μέσο καί δημιουργεῖ πιά ἤ προεκτείνει στό ἄπειρο αὐτή τή γλώσσα· μέσα ἀπ' αὐτή τή διαδικασία διαμορφώνει καί κάποιους μύθους. Αὐτοί οἱ μῦθοι εἶναι πάνω σέ πρόσωπα, παράγει τούς δικούς της ἀστέρες. Ἄν διαβάσετε στίς ἐφημερίδες θά δεῖτε ὅτι οἱ τηλεοπτικές κριτικές στήν Ἑλλάδα πιάνουν μεγαλύτερο χῶρο ἀπό τίς κινηματογραφικές. Ἀρχίζει δηλαδή καί διαμορφώνεται ἕνας κόσμος πού ἐνδιαφέρεται μόνο γιά τήν τηλεόραση. Εἶναι γεγονός τόσο σημαντικό καί τόσο κρίσιμο πού δέν μπορεῖ κανείς νά τό προσπεράσει, ἀλλά καί δέν μπορεῖ νά μήν τό φοβᾶται.

— Πῶς λειτουργεῖ ὁ μύθος σ' ἕνα σήριαλ καί γιατί παρ' ὅλο πού τό σήριαλ ἔχει διάσπαση τῆς δράσης του καί κρατᾶ μιά μεγάλη χρονική διάρκεια, παρ' ὅλ' αὐτά ἔχει καί τή μεγαλύτερη ἀκροαματικότητα;

— Κοιτάξτε, εἶναι ἡ παλιά ἀντίληψη τοῦ βιβλίου μέ συνέχειες. Αὐτό ξεκινᾶ ἀπό τό 19ο αἰώνα. Τά βιβλία, πρίν ἐκδοθοῦν, ἔβγαιναν σέ συνέχειες. Αὐτό τό πράγμα συντηρεῖ τό σήριαλ.

— Μέ μιά συγκεκριμένη τεχνική.

— Βέβαια. Ὅταν λέμε ὅτι τό *Dallas* εἶναι ἡ τέλεια τηλεοπτική γλώσσα εἶναι αὐτή πού βαλμένη στό κομπιοῦτερ προκαλεῖ τόσο γέλιο, τόσο δάκρυ, τόσο ἐκεῖνο, τόσο τό ἄλλο. Εἶναι ὑπολογισμένο σέ τρομακτικό βαθμό. Νομίζω ὅτι αὐτό γίνεται στήν Ἀμερική καί γιά τόν κινηματογράφο.

— Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχει κάποιος προνομιοῦχος χῶρος μετασχηματισμοῦ τῆς τηλεόρασης, π.χ. τό direct *καί ἡ πληροφορία, ἡ κουλτούρα ἤ ἡ μυθοπλασία;*

— Ἄν ἡ τηλεόραση περιοριζόταν σέ πληροφορία καί στοιχεῖα, σέ ποδόσφαιρο, σέ εἰδήσεις καί σέ ρεπορτάζ, γιά μένα θά ἐκπλήρωνε τό ρόλο της. Ἡ ἔννοια τοῦ σήριαλ εἶναι μιά ἔννοια πού ἐπεμβαίνει καθαρά πάνω σ' αὐτό πού θά λέγαμε γλώσσα. Τ' ἄλλα ἀποτελοῦν ἰδιόμορφες καταστάσεις πού εἶναι ἔτσι κι ἀλλοιῶς ἀποδεκτές. Τό σήριαλ ἐπεμβαίνει στή γλώσσα. Διαμορφώνει κοινό. Διαμορφώνει μιά ὀπτική γλώσσα. Ὁ θεατής ἀναγκαστικά θά τήν ἀναζητήσει καί στόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ στροφή πού ὑπάρχει τόν τελευταῖο καιρό στήν κλασική μυθοπλασία, σ' αὐτό πού θά λέγαμε παραδοσιακή γραφή — καί ὑπάρχει σέ πολλούς σκηνοθέτες τολμηρότατους παλιότερα — ἄν ἐξαιρέσουμε τόν Γκοντάρ, ὀφείλεται στήν ἀδυναμία τοῦ κοινοῦ νά διαβάσει ὁτιδήποτε καινούριο. Ἡ τηλεόραση σκοτώνει σιγά-σιγά τόν κινηματογράφο.

... ΜΕ ΤΟ **ΧΡΗΣΤΟ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟ**, κριτικό κινηματογράφου

— Ποιές διαφορές ὑπάρχουν ἀνάμεσα στήν κινηματογραφική καί τήν τηλεοπτική κριτική;

— Σίγουρα ἡ κριτική τῆς τηλεόρασης δέν ὑπάρχει ἀκόμα, γιατί ἡ τηλεόραση εἶναι τελείως διαφορετικό μέσο ἀπό τόν κινηματογράφο. Στόν κινηματογράφο, κρίνεις κάτι ὁλοκληρωμένο, πράγμα πού εἶναι λάθος νά γίνεται στήν τηλεόραση. Στήν τηλεόραση μπορεῖς νά κρίνεις μόνο μιά ροή εἰκόνων καί μιά συνεχή ἀλλαγή. Γι' αὐτό νομίζω ὅτι δέν ὑπάρχει τηλεκριτική. Ἄνθρωποι δηλαδή πού νά ἀσχολοῦνται μέ τήν τηλεόραση ἀποκλειστικά, νά τήν ἀγαπᾶνε καί νά γράφουν γι' αὐτή. Δέν ἔχω διαβάσει οὔτε ἕναν τηλεκριτικό πού νά ἐξασκεῖ αὐτό τό εἶδος κριτικῆς. Ὁ Χρηστίδης καί ἡ Παπαδοπούλου στήν οὐσία κάνουν κριτική πάνω σ' ἕνα ὑποτιθέμενο περιεχόμενο τῆς τηλεόρασης πού θά τό ἤθελαν ν' ἀλλάζει, ἀλλά δέν ἔχουν πιάσει τή φύση τοῦ μέσου.

— Καί ποιά εἶναι ἡ φύση τοῦ μέσου; Πῶς θά τήν ὁρίζαμε;

— Αὐτή εἶναι πολύ δύσκολη ἐρώτηση, γιατί εἶναι θεωρητική. Δέν ξέρω ἄν μπορῶ ἐγώ νά τήν ἀπαντήσω. Ἐκεῖνο πού μπορῶ νά πῶ εἶναι ὅτι ὅταν ἔγραφα ἐγώ τηλεκριτική στήν *Αὐγή*, προσπαθοῦσα κατά κάποιον τρόπο νά δῶ τί γίνεται μέ τήν Ἀλτουσεριανή ἄποψη πού μίλαγε γιά τούς ἰδεολογικούς μηχανισμούς τοῦ κράτους· ἡ κριτική αὐτή ἀποδείχτηκε ἀρκετά ἐλλειπής, μέ τήν ἔννοια ὅτι ἐπαναλάμβανε συνεχῶς ἕνα πράγμα, ὅτι δηλαδή ἡ τηλεόραση εἶναι ἰδεολογικός μηχανισμός τοῦ Κράτους. Ἔτσι, σταμάτησα νά κάνω τηλεκριτική. Ἐν πάση περιπτώσει, σ' αὐτό πού μέ βοήθησε ἡ τηλεοπτική κριτική ἦταν ὅτι κατάλαβα ὅτι στήν τηλεόραση ἔχει σημασία τό στιγμιαῖο καί τό τυχαῖο. Μιά εἰκόνα πού μπορεῖς νά δεῖς μιά στιγμή καί νά ἔχει ἕνα ἀποτέλεσμα πάνω σου πού μπορεῖς νά βρεῖς τή συνέχεια του σέ μιά εἰκόνα πού θά ἐμφανιστεῖ μετά ἀπό 5 λεπτά. Δέν ἔχεις, κατά κάποιον τρόπο, τήν ὑποχρέωση νά ἀντιληφθεῖς τά πράγματα ὡς ἕνα ἐνιαῖο, ὁλοκληρωμένο πράγμα, ὅπως π.χ. σέ μιά κινηματογραφική ταινία. Κατάφερα δηλαδή μέσα ἀπό τήν τηλεκριτική νά καταλάβω κάπως τήν τηλεόραση.

— Μπορεῖ νά ἀκινητοποιηθεῖ καί νά τεμαχιστεῖ αὐτή ἡ ροή, ὥστε νά ἐλεγχθοῦν τά ἐπιμέρους στοιχεῖα της, π.χ. οἱ εἰδήσεις, τά σήριαλ;

— Μπορεῖς νά τό κάνεις ἀπό τή στιγμή πού ἔχεις στό μυαλό σου ὅτι ἡ τηλεόραση εἶναι μιά συνέχεια εἰκόνων καί ἤχων καί ὄχι μιά περιορισμένη ὁλότητα. Εἶναι μιά συνέχεια πού θά ὑπάρξει καί αὔριο καί μεθαύριο. Ἄν ἔχεις αὐτό ὑπ' ὄψη σου μπορεῖς νά κρίνεις τά ἐπιμέρους μέ τά κριτήρια τῆς τηλεόρασης καί ὄχι μέ τά κριτήρια ἑνός ἄλλου μέσου, πού προηγεῖται τῆς τηλεόρασης καί ἄρα διατηρεῖ μιά σχέση μαζί της ἀρκετά ἰδιότυπη. Δηλαδή δέν ἔχει νόημα νά κρίνεις ἄν ἕνα τηλεοπτικό παιχνίδι εἶναι καλά ἤ κακά σκηνοθετημένο, ἀλλά ἄν αὐτό τό τηλεοπτικό παιχνίδι ἐντάσσεται σ' ἕνα σύνολο ἐκπομπῶν, εἰκόνων καί ἤχων, καί μέ ποιό τρόπο γίνεται αὐτό. Ἄλλο παράδειγμα: σ' ἕνα ντοκυμαν-

ταίρ δέν ἔχει σημασία ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἔχει φιλμαριστεῖ. Σημασία ἔχει τί ἀλλαγές φέρνει σέ μιά παράδοση ντοκυμανταίρ καί ρεπορτάζ μέσα στήν ἴδια τήν τηλεόραση. Δηλαδή κατά πόσο οἱ ἄνθρωποι μιλᾶνε μέ διαφορετικό τρόπο ὕστερα ἀπό 15 χρόνια τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν καί ρεπορτάζ. Οἱ ἄνθρωποι ἄρχισαν νά εἶναι πιό ἄνετοι ἀπέναντι στό φακό, σταμάτησαν νά εἶναι σφιγμένοι. Αὐτό ἔχει σημασία. Αὐτό μπορεῖς νά τό ἐπισημάνεις. Αὐτό εἶναι ἕνα εἶδος κριτικῆς γιά τήν τηλεόραση. Δέν εἶναι, ὅμως, νά λές: ἡ τάδε ἐκπομπή δέν ἔθιξε τό θέμα τῆς ἀνεργίας καί ἔθιξε τό θέμα τῆς ψυχαγωγίας κτλ. Αὐτό ἐννοῶ πολύ ἁπλά.

— *Ἕνας θεατής δέν κάνει μιά ἐπιλογή μέσα ἀπό αὐτή τή ροή, καί τελικά αὐτή ἡ ἐπιλογή δέν ἔχει μιά αἰσθητική ἤ ἰδεολογική ἐπιροή πάνω του;*
— Ναί, εἶναι σαφές, κατ' ἀρχάς, ὅτι ὁ θεατής ἔχει τήν ἀντίληψη τῶν διαφορετικῶν ἐκπομπῶν,ἀλλά εἶναι σαφές ἐπίσης ὅτι ὁ τηλεθεατής δέν ἐνδιαφέρεται νά δεῖ μιά ἐκπομπή ἀπό τήν ἀρχή ὣς τό τέλος ἀναγκαστικά. Μπορεῖ νά δεῖ τίς εἰδήσεις γιά ἕνα τέταρτο, μετά νά πάει στήν κουζίνα νά φτιάξει ἕναν καφέ καί νά γυρίσει μετά ἀπό δέκα λεπτά. Τό ἴδιο μπορεῖ νά συμβεῖ καί στό σήριαλ. Μπορεῖ μόνο ν' ἀκούει. Ἄρα αὐτό σημαίνει ὅτι ὑπάρχει μιά ἀρκετά «βρώμικη» σχέση, μέ τό τηλεοπτικό μέσο, σέ ἀντίθεση μέ τήν «ἱερή» σχέση πού ὑπάρχει στό σινεμά, ἀνάμεσα στό θεατή καί τήν ταινία. Ὁ τηλεθεατής μπορεῖ ἄνετα νά περάσει ἀπό μιά ἀθλητική ἐκπομπή σ' ἕνα σήριαλ κτλ. Αὐτό τό *πέρασμα* ἀπό τό ἕνα στό ἄλλο ἔχει σημασία. Αὐτό εἶναι τό «κόλπο» τῆς τηλεόρασης καί ἡ οὐσιαστική ἀλλαγή πού ἔφερε στά media.

— *Μπορεῖ ἡ τηλεόραση νά παράγει δικές της, τηλεοπτικές μυθοπλασίες καί, ἀκόμη μακρύτερα, νά γίνει ὁ φορέας καινούριων μύθων;*
— Πρῶτα-πρῶτα, μυθοπλασίες σίγουρα περνᾶνε. Καί γράφονται εἰδικά γιά τήν τηλεόραση. Μάλιστα εἶναι καί ἀρκετά ἐνδιαφέρουσες, γιατί παίζουν πάνω στήν οἰκονομία καί στήν ἐκφραστική λιτότητα. Γιαυτό ἕνα ἐπετυχημένο σήριαλ ἤ μιά πετυχημένη τηλεταινία ἴσως νά εἶναι πιό οἰκονομικά, πιό λιτά καί πιό ἐκφραστικά ὡς μυθοπλασία ἀπό ὁποιαδήποτε κινηματογραφική ταινία. Γιατί ἡ κινηματογραφική ταινία ἐξορίζεται σήμερα στο χῶρο μιᾶς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἐνῶ ἡ τηλεόραση εἶναι τό κατ' ἐξοχή μαγικό μέσο. Ἄρα πρέπει νά εἶναι πολύ οἰκονομικό, πολύ ἀποτελεσματικό καί πολύ γρήγορο. Οἱ μυθοπλασίες στήν τηλεόραση οὐσιαστικά εἶναι ἡ μόνη λύση γιά μιά νέα ἐκφραστικότητα. Ἀπό κεῖ καί πέρα οἱ μῦθοι πάντα ὑπάρχουν, μέ τήν ἔννοια ὅτι μιά κοινωνία πάντα τούς χρειάζεται γιά νά μπορέσει νά συνεχίσει νά ὑπάρχει. Μόνο πού ἡ τηλεόραση εἶναι ἀρκετά «πονηρό» μέσο, ὥστε νά παίζει μέ τούς μύθους της ὥστε ὁ θεατής νά μήν παίρνει καί πολλά πράγματα στό σοβαρά. Δηλαδή, δέ νομίζω ὅτι τό *Dallas* προκαλεῖ μεγαλύτερη συγκίνηση ἤ καλλιεργεῖ περισσότερους μύθους ἀπό τό *Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος* σέ σχέση μέ τή συγκινησιακή κατάσταση τοῦ θεατῆ στήν τηλεόραση.

— *Μήπως ὅμως ἡ διάρκεια ἑνός σήριαλ ὅπως π.χ. ὁ Ἄγνωστος πόλεμος ἔχει ἕνα μεγαλύτερο συγκινησιακό ἤ ἰδεολογικό ἀποτέλεσμα;*
— Ὄχι, ἐγώ δέ νομίζω ὅτι ὁ *Ἄγνωστος πόλεμος* εἶχε κανένα ἰδιαίτερο ἰδεολογικό ἤ ἄλλο ἀποτέλεσμα. Ὁ *Ἄγνωστος πόλεμος* ἦταν τό πρῶτο ἑλληνικό σήριαλ. Ἄν εἶχε αὐτό τό ἰδεολογικό ἀποτέλεσμα πού λέγαμε, τότε δέ θά δικαιολογοῦνταν μέ τίποτα οἱ πολιτικές πεποιθήσεις των ἀνθρώπων ἐκείνη τήν ἐποχή καί ἀργότερα. Ὁ *Ἄγνωστος πόλεμος* ἦταν μιά προσπάθεια νά στηθεῖ μία μυθοπλασία σ' ἕνα καινούριο μέσο. Ἄσχετα ἄν ἦταν κακό ἐπειδή ἦταν τό πρῶτο. Δέ νομίζω ὅτι ἐπηρέασε περισσότερο ἀπό μιά ὁποιαδήποτε κινηματογραφική ταινία. Αὐτό πού ἐνδιέφερε τελικά τόν κόσμο ἦταν ὅτι ἔβλεπε μιά ἱστορία σ' ἕνα μέσο πού ἦταν μέσα στό σπίτι του. Αὐτό ζητοῦσε ὁ κόσμος, γιατί δέν τό εὕρισκε πιά στό ἑλληνικό σινεμά πού ἦταν πεσμένο φοβερά. Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι εἶχε μιά ἄλλη ἀποτελεσματικότητα σέ ἰδεολογικό ἤ πολιτικό ἐπίπεδο.

— *Εἶναι δηλαδή κάτι σάν τό* Πικρή, μικρή μου ἀγάπη *τοῦ ραδιοφώνου, μεταφερμένο στήν τηλεόραση;*
— Δέν ἔχει καμιά σχέση. Γιατί τό ραδιόφωνο κατά τή γνώμη μου εἶναι θερμό μέσο, ἐνῶ ἡ τηλεόραση ψυχρό. Καί τό *Πικρή, μικρή μου ἀγάπη* στήν οὐσία εἶναι μιά συνέχεια τῶν λαϊκῶν ἀναγνωσμάτων, ἐνῶ τά σήριαλ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικό πράγμα.

— *Καί ποῦ βρίσκεται αὐτή ἡ διαφορά;*
— Ὅταν βασικό συστατικό ἑνός μέσου εἶναι ἡ εἰκόνα, αὐτό διαφέρει ριζικά ἀπό ἕνα ἄλλο, ὅπου ἡ εἰκόνα ἀπουσιάζει. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἐκεῖ πιό ἰσχυρή καί ταυτό-

χρονα πιό ἐλεύθερη. Ἡ φωνή δημιουργεῖ εἰκόνες πού ὁ ἀκροατής πρέπει νά τίς βρεῖ σ' ἕνα ἄλλο μέσο πού εἶναι τό λαϊκό ἀνάγνωσμα καί ἡ εἰκονογράφησή του. Ἤ τό φανταστικό τῶν ταινιῶν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἔχει μεγαλύτερη αὐτάρκεια τό τηλεοπτικό μέσο.

— Μποροῦμε νά δοῦμε καμιά διαφορά στά σήριαλ πρίν καί μετά τήν ἀλλαγή;

— Νομίζω καμιά διαφορά πρός τό παρόν. Ὑπάρχει μιά ὑποτιθέμενη διαφορά στό περιεχόμενο, ἀλλά στήν τηλεόραση δέν ὑπάρχει περιεχόμενο.

— Πιστεύεις ὅτι δέν ὑπάρχει κάποιος προνομιοῦχος χῶρος μετασχηματισμοῦ τῆς τηλεόρασης, ὅπως τό direct καί ἡ πληροφορία, ἡ κουλτούρα ἤ οἱ μυθοπλασίες;

— Πιστεύω πρῶτα-πρῶτα ὅτι τό direct καί οἱ μυθοπλασίες στήν τηλεόραση εἶναι τό ἴδιο πράγμα, γιατί ἀποδίδουν μέ τόν ἴδιο τρόπο καταστάσεις ἑνός κοινωνικοῦ χώρου καί δίνουν στήν κοινωνία μιά εἰκόνα γιά τόν ἑαυτό της. Τό direct μπαίνει μέσα στή μυθοπλασία καί τό ἀντίθετο. Αὐτό ἔχει γίνει ἤδη ἀπό τό σινεμά. Στήν τηλεόραση μάλιστα αὐτή ἡ ἀνταλλαγή ὁλοκληρώνεται. Ἡ τηλεόραση εἶναι ὁ προνομιοῦχος χῶρος αὐτῆς τῆς ἀνταλλαγῆς.

— Ποιά εἶναι ἡ σχέση τηλεόρασης ἐξουσίας; Μπορεῖ ἡ τηλεόραση νά στραφεῖ ἐναντίον της ἤ νά τήν ἀμφισβητήσει;

— Ἡ τηλεόραση, οὐσιαστικά, εἶναι πιό ἰσχυρή ἀπό τήν ἐξουσία. Ἡ τηλεόραση καταπίνει τήν ἐξουσία. Τελικά εἶναι ἀνεξέλεγκτη. Φαινομενικά ἀσκεῖται ἐξουσία μέσα ἀπό τήν τηλεόραση. Ἔτσι τό ἀντιλαμβανόμαστε ἐμεῖς. Στήν οὐσία ἡ τηλεόραση περιλαμβάνει τήν ἐξουσία. Δηλαδή αὐτή τή στιγμή τό γεγονός ὅτι στήν ἐξουσία εἶναι ὁ Ἀνδρέας Παπανδρέου ὀφείλεται κατά μεγάλο μέρος στήν τηλεόραση. Ὄχι, βέβαια, στόν τρόπο πού τήν χρησιμοποίησε, ἀλλά στό γεγονός ὅτι ὁ Παπανδρέου εἶναι ἕνας πολύ καλός τηλεοπτικός ἠθοποιός.

— Πῶς τοποθετεῖται ὁ κινηματογράφος ἀπέναντι στήν τηλεόραση;

— Ὁ κινηματογράφος σήμερα ἔχει σαφῶς μιά παρανοϊκή σχέση μέ τήν τηλεόραση. Τόσο, στήν Εὐρώπη ὅσο καί στήν Ἀμερική περνάει σέ δεύτερη μοίρα. Ἐνῶ ἦταν λαϊκό θέαμα γίνεται κάτι ὅπως ἦταν τό θέατρο πρίν 20 χρόνια. Ἐξαρτιέται ὅλο καί περισσότερο ἀπό φεστιβάλ ἤ ἀπό γκέτο, πράγμα πού δέν συνέβαινε παλιότερα.

— Βλέπουμε ὅτι προβάλλονται κινηματογραφικές ταινίες στήν τηλεόραση. Πέρα ἀπό μιά αἰσθητική μείωση πού παρατηρεῖται στήν προβολή τους ποιές ἄλλες ἐπιπτώσεις ὑπάρχουν;

— Πρῶτα-πρῶτα ἐγώ δέ συμφωνῶ μέ τή μείωση. Οἱ καλύτερες συνθῆκες προβολῆς πού ἔχω δεῖ ἐγώ στήν Ἑλλάδα τά τελευταῖα πέντε χρόνια εἶναι στήν τηλεόραση. Γιατί οἱ αἴθουσες εἶναι σέ ἀπερίγραπτα χάλια καί ἡ μόνη πού προβάλλει μέ κάποια ἀξιοπρέπεια, μέ κανονικές κόπιες καί χρώματα εἶναι ἡ τηλεόραση. Ἄν δέν ὑπῆρχε ἡ τηλεόραση, ἐπειδή δέν ἔχουμε μιά καλή Λέσχη, ἐπειδή εἶναι ἔτσι οἱ συνθῆκες προβολῆς, θά χάναμε ὁποιοδήποτε ἐνδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο. Τά τελευταῖα πέντε χρόνια, τά 80% τῶν ταινιῶν πού μέ ἐνδιαφέρουν τά ἔχω δεῖ στήν τηλεόραση. Δέν μπορῶ νά καταλάβω λοιπόν γιατί κάνει κακό στόν κινηματογράφο ὅτι παίζονται οἱ ταινίες στήν τηλεόραση. Τόν κινηματογράφο τόν ἀπειλεῖ κάτι ἄλλο, ἡ ἀμεσότητα καί ἡ ἀποτελεσματικότητα τῶν τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν, τῶν σήριαλ καί τῶν τηλεταινιῶν. Ἐκεῖ ὁ κινηματογράφος πρέπει νά δώσει μιά ἀπάντηση. Τό ὅτι παίζονται ταινίες στήν τηλεόραση βοηθάει τόν κινηματογράφο καί πολύ μάλιστα. Ὅλη ἡ κινηματογραφική κίνηση στό Παρίσι, γιά παράδειγμα, ρυθμίζεται ἀπό τήν τηλεόραση· ὅταν, ἄς ποῦμε, γίνεται στήν τηλεόραση ἕνα ἀφιέρωμα στόνLouis Jouvet τρία σινεμά παίζουν ταινίες τοῦ Jouvet. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ τηλεόραση εἶναι ἕνα ἀπό τά ἐλάχιστα μέσα πού μποροῦν νά βοηθήσουν τόν κινηματογράφο νά ὑπάρξει, ἐννοῶ τίς συμπαραγωγές. Δέν συμφέρει στόν κινηματογράφο νά εἶναι σέ ἀντίθεση μέ τήν τηλεόραση· αὐτό εἶναι μιά παλαιομαρξιστική ἄποψη πού ὑποστηρίζουν ὁρισμένοι σκηνοθέτες πού ἐνδιαφέρονται μόνο γιά τά φεστιβάλ· ἀλλά αὐτοί δέν ἐνδιαφέρουν κανένα.

— Ποιά εἶναι ἡ κατάσταση τῆς τηλεόρασης στήν Ἑλλάδα;

— Γιά πολλούς καί διάφορους λόγους, στήν Ἑλλάδα ἡ τηλεόραση δέν ἔχει προχωρήσει στήν κατεύθυνση τῆς μυθοπλασίας. Ἕνας ἀπό τούς λόγους ἦταν ὅτι ὑπῆρχε πληθώρα ἀμερικάνικων σήριαλ πού δέν μπο-

Σκηνή ἀπό τά *Λαυρεωτικά*

ροῦν νά ἀποτελέσουν οὔτε παράδειγμα οὔτε πρότυπο. Τά εὐρωπαϊκά σήριαλ εἶναι πολύ καλύτερα ἀπό τά ἀμερικάνικα καί αὐτό τό βλέπουμε καθημερινά. Μ' αὐτή τήν ἔννοια οἱ ἑλληνικές προσπάθειες γιά μυθοπλασία ἦταν μᾶλλον ἀποτυχημένες. Τά ἀποτελέσματα τῶν πρόσφατων προσπαθειῶν θά φανοῦν στήν πληθώρα τῶν τηλεταινιῶν καί σήριαλ πού γίνονται ἀπό νέους ἕλληνες σκηνοθετες γιά τή χειμερινή σαιζόν. Αὐτό πού ἔχει προχωρήσει κατά τή γνώμη μου εἶναι ἡ λογική τοῦ direct. Αὐτό δέ φαίνεται γιά τόν τηλεκριτικό ἀλλά φαίνεται γιά τόν κανονικό τηλεθεατή. Τά ντοκυμανταίρ καί τά direct ἔχουν ἀλλάξει ριζικά καί βαδίζουν σέ μιά ἀρκετά ἱκανοποιητική ἀντιμετώπιση τῆς φόρμας direct. Ἐπίσης, οἱ εἰδήσεις εἶναι σέ πολύ κακή κατάσταση, γιατί κανένας δέν ἔχει ἀντιληφτεῖ ὅτι εἶναι κι αὐτές μυθοπλασία.

— Πιστεύεις ὅτι ἕνα σήριαλ ὅπως τά Λαυρεωτικά ἔχει ἐπιροές ἀπό τά ἀμερικάνικα σήριαλ;

— Ναί. εἶναι σαφῶς ἀμερικάνικο σήριαλ, μέ τήν ἔννοια ὅτι προσπαθεῖ νά κρατήσει τήν ἴδια δραματουργική δομή μέ τό *Dallas* γιά παράδειγμα. Τά *Λαυρεωτικά* εἶναι ἕνα ἀποτυχημένο *Dallas*. Ἀντίθετα ὁποιοδήποτε γαλλικό σήριαλ δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τά ἀμερικάνικα. Τά *Λαυρεωτικά*,στήν οὐσία,εἶναι τό ἔργο ἑνός ἀνθρώπου πού ἔχει δεῖ ἀμερικάνικη τηλεόραση καί ἀνατολικό κινηματογράφο.

— Μετά τήν κυβερνητική ἀλλαγή βλέπεις νά γίνεται κάτι καινούριο στόν τηλεοπτικό χῶρο;

— Σίγουρα γίνεται κάτι, γιατί σήμερα ὑπάρχει μιά ἐπιτροπή προγραμματισμοῦ, πού εἶναι στήν πραγματικότητα ἐπιτροπή προγραμματισμοῦ, πού ἔχει πάρει ἀπόφαση νά αὐξήσει τό ἑλληνικό μέρος τοῦ προγράμματος. Σήμερα, ὅλοι οἱ νέοι ἕλληνες σκηνοθέτες εἶναι μέσα στήν τηλεόραση· καί πολύ καλά κάνουν καί εἶναι. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἀλλαγές σέ πολλά ἄλλα πράγματα, στά μουσικά προγράμματα, ἄς ποῦμε. Παλιότερα δέν ἔβλεπες τούς Class ἤ, τόσο συχνά, τόν Ray Charles, γιά παράδειγμα. Ὑπάρχουν ἀλλαγές σέ τέτοια πράγματα· αὐτό πού πηγαίνει πίσω εἶναι ὅ,τι ἔχει σχέση μέ τήν πολιτική. Οἱ εἰδήσεις γιά παράδειγμα εἶναι πολύ ἄσχημες, εἶναι ραδιόφωνο, εἶναι ἀνακοινώσεις. Βέβαια αὐτή στιγμή πού μιλᾶμε, τά πράγματα γίνονται καί, ἔτσι, εἶναι δύσκολονά μιλήσεις γιαυτά. Ἀλλά ἡ ἀλλαγή εἶναι ἐπικίνδυνη λέξη...

... ΜΕ ΤΟ **ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΟΝΤΙΚΑ**, τηλεοπτικό παραγωγό

— Θά ἤθελα νά μοῦ πεῖτε ἀρχικά τί σημαίνει τηλεοπτικός παραγωγός καί τί διαφορά ἔχει αὐτός ἀπό τόν κινηματογραφικό παραγωγό.

— Ἐδῶ θά πρέπει νά κάνουμε ἕνα διαχωρισμό. Πρῶτα πρῶτα ὁ τηλεοπτικός παραγωγός στήν Ἑλλάδα ἀντιμετωπίζεται πολύ διαφορετικά ἀπ' ὅ,τι στόν ὑπόλοιπο κόσμο, *ἀνατολικό* καί *δυτικό*· παραγωγοί ὑπάρχουν σ' ὅλο τόν κόσμο. Τώρα ὡς πρός τόν ὁρισμό, παραγωγός εἶναι ἕνας δημιουργικός καταρχήν χαρακτήρας πού ἀναλαμβάνει γιά λογαριασμό ἑνός δικτύου ἤ μιᾶς ἑταιρίας διανομῆς νά παραγάγει μία ταινία ἤ ἕνα τηλεοπτικό πρόγραμμα. Ἐδῶ ταυτίζονται ἀπολύτως οἱ λέξεις *πρόγραμμα* καί *ταινία*, γιατί εἶναι τό ἴδιο πράγμα. Ὁ παραγωγός αὐτός, λοιπόν, ἐπιλέγει τό σενάριο, τούς συνεργάτες, ἐπιλέγει τόν τρόπο κατασκευῆς καί εἶναι ἀπολύτως ὑπεύθυνος γιά τό ἀποτέλεσμα. Ὁ παραγωγός, δηλαδή, διακινδυνεύει καί χρήματα, γιατί, δσον ἀφορᾶ τή Δύση, βάζει ἕνα ποσό πού τοῦ δίνουν οἱ τράπεζες καί δσον ἀφορᾶ τήν Ἀνατολή, ἐργάζεται μέ βάση ἕνα συγκεκριμένο κοστολόγιο πού ἄν τό ὑπερβεῖ, τό γεγονός αὐτό θά ἔχει ἐπιπτώσεις στή δουλειά του· τό ἀποτέλεσμα δηλαδή θά εἶναι τό ἴδιο.

— Αὐτά τά ἄτομα πού δουλεύουν στό ἐξωτερικό ὡς παραγωγοί ἔχουν κάποια ἐκπαίδευση γιαυτό;
— Σαφῶς, ὅλοι ἔχουν σπουδάσει αὐτό τό ἐπάγγελμα. Ἐγώ, ἀπό τήν πλευρά μου, ἔχω σπουδάσει σκηνοθέτης, ἀλλά τό σύστημα μέ ἀναγκάζει νά κάνω τόν παραγωγό. Ἀναγκάζομαι δηλαδή νά ἀπαρνοῦμαι τήν ἰδιότητά μου τοῦ σκηνοθέτη.

— Δηλαδή ἔχετε μετακινηθεῖ σ' ἕναν ἄλλο χῶρο· ὁ χῶρος αὐτός ἀπαιτεῖ μιά εἰδική γνώση ἤ ἐπαρκεῖ ἡ δική σας γνώση ὡς σκηνοθέτη;
— Θέλει εἰδική γνώση· γιαυτό, ἄλλωστε, τέλειωσα στό BBC ἕνα εἰδικό τμῆμα πού ἀφορᾶ τούς παραγωγούς. Παραγωγός εἶναι μιά δημιουργική δουλειά· ἀπό τή στιγμή πού θελήσει κανείς νά φτιάξει ἕνα ἔργο ἀπό τήν ἀρχική ἰδεατή μορφή του ὥς τήν ὑλοποίησή του, ὑπάρχει ἕνας διάμεσος πού λέγεται παραγωγός. Εἶναι ἕνας μεγάλος βοηθός τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ ἰδιότητα τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ παραγωγοῦ δέν μποροῦν νά συνυπάρξουν σέ ἕνα ἄτομο. Ἤ ἡ σκηνοθεσία θά ἀποβεῖ σέ βάρος τῆς παραγωγῆς ἤ τό ἀντίθετο. Αὐτό συμβαίνει παντοῦ. Ἀκόμη καί ὁ Coppola ὅταν κάνει δικές του παραγωγές ἔχει τόν executive producer, ὁ ὁποῖος εἶναι ὄνομα, ἔχει γραφεῖα, ἔχει ὑπαλλήλους, ἔχει βοηθούς. Δέν μπορεῖ ὁ σκηνοθέτης ὁ ἴδιος νά ἀσχοληθεῖ μέ λογαριασμούς, μέ λογιστικά, μέ σκηνικά, μέ διευθέτηση χώρων, μιά τεράστια δηλαδή δουλειά, ἡ ὁποία ἐπιβάλλει εἰδικές γνώσεις, χρόνο καί ἀνθρώπους. Τώρα ἐρχόμαστε στήν ἑλληνική πραγματικότητα. Ἐδῶ τά πράγματα δέ λειτουργοῦν ἔτσι. Ἄς μή μᾶς παραξενοφαίνεται. Εἶναι ἕνα κατάλοιπο τῆς δικτατορίας, τό ὁποῖο παρέμεινε ὥς τώρα πού γίνονται κάποιες ἀλλαγές στό χῶρο τῆς τηλεόρασης, ὄχι κάποιες ἀλλαγές, σημαντικές ἀλλαγές, δέν ξέρω, βέβαια, ἄν θά ὁλοκληρωθοῦν, ἀλλά τίς βλέπω. Μέχρι πρότινος, ὁ παραγωγός ἦταν ἐκτελεστής· ἔπαιρνε μιά παραγωγή γιά λογαριασμό τοῦ σταθμοῦ καί τήν ἔκανε· εἴτε καλή εἴτε κακή, ἀφοῦ δώσαμε τόν παρά μας, βρωμάει δέ βρωμάει θά τό φᾶμε. Μιλάω γενικά· οἱ παραγωγοί δέν εἶχαν εἰδικές γνώσεις, προέρχονταν οἱ περισσότεροι ἀπό τό χῶρο τῆς διαφήμισης, πράγμα πού ἐπίσης ὀφείλεται σέ ἕνα κακό παρελθόν, γιατί τότε οἱ παραγωγοί-διαφημιστές ἐνεργοῦσαν ὅπως τά πρῶτα χρόνια τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους οἱ κοτσαμπάσηδες οἱ ὁποῖοι,ἐπειδή δέν ὑπῆρχαν φοροεισπράκτορες, τούς εἶχε ἀνατεθεῖ νά εἰσπράτουν αὐτοί τούς φόρους καί νά κρατοῦν ἕνα μερίδιο. Ὁ διαφημιστής λοιπόν ἔφτιαχνε ἕνα πρόγραμμα τό γέμιζε μέ διαφημίσεις μέ δική του φροντίδα, ἔδινε ἕνα μικρό ποσοστό 10-20% στό σταθμό καί καρπωνόταν τό ὑπόλοιπο 80-90%, ἀπό τό ὁποῖο ἔβγαινε καί τό κόστος τῆς παραγωγῆς. Ἄλλαξαν ὅμως τά πράγματα μετά τό '74. Τότε ἀνέθεταν μιά παραγωγή σέ κάποιον παραγωγό πού προερχόταν ἀπό τόν παλιό χῶρο τῶν διαφημιστῶν — ἴσως νά ἤμουν ἐγώ μιά ἐξαίρεση (ἀλλά, ἐγώ, νά μιλάω γιά τόν ἑαυτό μου εἶμαι ὁ πιό ἀναρμόδιος). Ἀκολουθεῖ ἡ ἀλλαγή τοῦ '81 μέ τίς ἐξῆς μεταβολές: πρῶτα-πρῶτα, ἀνεβαίνει τό κόστος· γιά τήν ἀκρίβεια δέν ἀνεβαίνει τό κόστος, ἀλλά μειώνονται τά ἐπεισόδια. Βέβαια, ἔτσι τά σήριαλ κερδίζουν σέ ποιότητα. Θέλω ὅμως νά πῶ ὅτι αὐτή ἡ μείωση, ὁ ἀριθμός δεκατρία ὡς ἀριθμός ἐπεισοδίων ἑνός σήριαλ, εἶναι λίγο αὐθαίρετη, γιατί ὑπάρχουν ἔργα πού πρέπει νά ἀποδοθοῦν σέ 26 ἤ, ἀκόμη, μή σᾶς φαίνετε παράξενο, σέ 100 συνέχειες καί ἄλλα πού τούς φτάνουν πέντε ἤ τρεῖς ἤ καί μία. Θά δεῖτε ὅτι ἔξω σπάνια εἶναι δεκατρία.

Σκηνές ἀπό τά σήριαλ *Ἡμερολόγιο ἑνός θυρωροῦ* καί *Κούρσα θανάτου*

— Γιατί ἔγινε αὐτή ἡ ἐπιλογή τοῦ ἀριθμοῦ δεκατρία;
— Αὐτό ἔγινε, προφανῶς γιατί τά 13 ἐπεισόδια καλύπτουν ἀκριβῶς τρεῖς μῆνες συνεχοῦς προβολῆς, δηλαδή τό ἕνα τέταρτο τοῦ χρόνου.

— Ἔτσι ὑπάρχει καί ἕνας περιορισμός στό εἶδος τοῦ σεναρίου...
— ... Βεβαίως, εἶναι κάπως δεσμευτικό. Ἐγώ ὡς δημιουργός αἰσθάνομαι κάπως περιορισμένος. Βέβαια τόν ἀριθμό 13 δέ μᾶς τόν ἔχει ἐπιβάλει κανείς ἀναγκαστικά, ἀλλά ἔχει γίνει ἕνα εἶδος αὐτοεπιβολῆς.

— *Ἄλλες ἀλλαγές;*
— Τά καινούρια πρόσωπα, πού ἡ τηλεόραση τά ἔχει ἀνάγκη· ἐλλοχεύει, βέβαια, ὁ κίνδυνος νά μποῦν ἀτάλαντα πρόσωπα, ἀλλά αὐτό πού προέχει εἶναι νά μπεῖ καινούριο αἷμα. Τρίτο σημαντικό γεγονός, ἄν καί δέν τό ἔχει, ἴσως, ἐντοπίσει κανείς, ἀλλά πού ἐγώ τό θεωρῶ ὡς τό σημαντικότερο βῆμα τῆς ἑλληνικῆς τηλεόρασης ἀπό τή γέννησή της ὥς σήμερα, εἶναι ἡ *παραγωγή τηλεταινιῶν*. Αὐτό πού ὀφείλεται στό Νίκο τό Μήλα, ὁ ὁποῖος εἶναι ἕνας παλιός κινηματογραφιστής, δυναμικός καί ταλαντοῦχος, πού κατόρθωσε καί ἔδωσε τηλεταινία πού μέσα ἀπ' αὐτή θά συντηρηθεῖ ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος καί θά βγοῦν τά νέα ταλέντα. Ἡ τηλεσκηνοθεσία δέν ἔχει καμιά διαφορά, ὡς πρός τήν τεχνική, μέ τόν κινηματογράφο. Αὐτά ὡς πρός τό φίλμ· ὡς πρός τό βίντεο, ἡ νέα ἐπανάσταση εἶναι οἱ καινούριες συσκευές πού εἶναι ὅπως οἱ κινηματογραφικές· μ' αὐτές, ἕνας σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νά κάνει ἄνετα βίντεο χωρίς νά ἔχει *καμιά* γνώση βίντεο, εἶναι σάν κι αὐτά τά μηχανήματα πού ἔφερα ἐγώ.

— *Ὑπάρχει κάτι ἄλλο πού θέλετε νά πεῖτε γιά τίς μεταβολές στήν τηλεόραση μετά τήν κυβερνητική ἀλλαγή;*
— Ναί, ἕνα ἄλλο σημαντικό γεγονός εἶναι ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού δουλεύουν σήμερα στήν τηλεόραση εἶναι ἄνθρωποι σχετικοί μέ τή δουλειά, ἄνθρωποι πού ἀγαποῦν τήν τηλεόραση καί τόν κινηματογράφο.

— *Μιλήσαμε ὡς τώρα γιά τά σήριαλ καί τίς ταινίες· θά θέλαμε νά ρωτήσουμε γενικότερα ποιός εἶναι ὁ χῶρος, ἀνάμεσα στίς διάφορες κατηγορίες τηλεοπτικῶν προγραμμάτων, ὅπως τό* direct *καί ἡ μυθοπλασία, τό σήριαλ, τό παιχνίδι ἤ οἱ εἰδήσεις, πού μέσα ἀπ' αὐτόν θά περάσει κατά κύριο λόγο μιά ἐργασία ἀλλαγῆς καί μετασχηματισμοῦ τῆς τηλεόρασης;*
— Δέν πρέπει τήν τηλεόραση νά τή βάζουμε σέ καλούπια· ἡ τηλεόραση εἶναι ὅλα αὐτά πού λέτε καί ὅλα μαζί. Καί ὁ ἠλεκτρονικός δημοσιογράφος χρειάζεται, γιατί ἡ εἴδηση, ἡ πληροφορία εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά τοῦ προγράμματος καί ἡ κουλτούρα γιά νά ἀνέβει τό ἐπίπεδο τοῦ κοινοῦ καί ἡ ψυχαγωγία. Ὅλα αὐτά, ὅμως, ἔχοντας ὑπ' ὄψη μας, πρῶτον, τόν ὀρθολογικό χαρακτήρα τοῦ κοινοῦ στό ὁποῖο ἀπευθύνεται ἡ τηλεόραση, δεύτερον, τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τῆς προσωπικότητας τοῦ θεατῆ, τρίτον, τίς κοινωνικές ὁμάδες πού ἀπαρτίζουν τό κοινό τῆς τηλεόρασης, τέταρτον, ποιά εἶναι ἡ κυβερνητική γραμμή πού ἀκολουθεῖ κάθε φορά ἡ τηλεόραση, γιατί πάντα ἡ τηλεόραση καθοδηγεῖται ἀπό τήν ἑκάστοτε κυβέρνηση. Ἄν κατορθώσει ἡ τηλεόραση νά ξεφύγει ἀπ' αὐτή τήν καθοδήγηση, ὅποια κι ἄν εἶναι αὐτή, θά εἶναι σαφῶς κερδισμένη.

— *Ὑποστηρίζεται ἀπό πολλούς ὅτι ἡ τηλεόραση δέν ἔχει μιά δική της αὐτόνομη γλώσσα.*
— Δέ συμφωνῶ καθόλου· δέν ἀπαντῶ ἐγώ, ἀλλά θά ἀ-

Σκηνή ἀπό ἰδιωτικό κανάλι τῆς Ἰταλίας

παντήσουν ὅλοι οἱ νέοι σκηνοθέτες: Σπῆλμπεργκ, Τόμσον, Λούκατς, οἱ ὁποῖοι εἶναι τόσο πολύ ἐπηρεασμένοι ἀπό τήν τηλεόραση, πού τά κινηματογραφικά τους δημιουργήματα εἶναι εἰκονοκλαστικά. Δημιουργοῦνται σήμερα ταινίες, ἐντυπωσιακά φτιαγμένες ἀπό ἐφφέ τηλεοπτικά. Τό ἴδιο ἐπηρεάζονται καί τά μυθιστορήματα, πού τρέπονται πρός τά κόμικς. Ἤ τά παιδιά· σκεφτεῖτε τί λεξιλόγιο ἔχουν.

— *Γιά νά στρέψουμε κάπου ἀλλοῦ τή συζήτηση... Τί γνώμη ἔχετε γιά τή σχέση τηλεόρασης - ἐξουσίας· μπορεῖ ἡ πρώτη νά ἀμφισβητήσει τή δεύτερη;*
— Ὁ Μαρκούζε εἶχε πεῖ κάπου ὅτι ἡ τηλεόραση εἶναι, στή βάση της, ἀναρχική. Ἐγώ λέω: θά μποροῦσε νά εἶναι ἀναρχική, ἀλλά σ' ὅλο τόν κόσμο λειτουργεῖ πατερναλιστικά. Ἐξαίρεση, ἴσως, εἶναι ἡ ἀγγλική τηλεόραση, ἡ ὁποία ἔχει γίνει περισσότερο κοινωνική. Ἐξηγοῦμαι τί ἐννοῶ πατερναλιστική. Σ' ὅλες τίς τηλεοράσεῖς τοῦ κόσμου ὑπάρχει ἕνας εἰδικός, ὁ ὁποῖος λέει «αὐτό δέ θά τό προβάλλετε γιατί κάνει κακό στό κοινό»· καί ἔχει δίκιο· γιατί δέν μπορεῖς, ἄς ποῦμε, στίς ἐννιάμισυ, ἄν ἔχεις κάποιο εἰδησεογραφικό φίλμ, ὅπου κάποιος σκοτώνεται βάναυσα ἀπό ἀστυνομικούς, νά τό προβάλεις. Αὐτή ἡ ἐνέργεια ὅμως εἶναι πατερναλιστική καί τά ὅρια της εἶναι προβληματικά.

— *Μήπως αὐτή ἡ προστασία τοῦ κοινοῦ δέν εἶναι ὁμως ἕνα ἄλλοθι γιά τήν προστασία τῆς ἰδιας τῆς ἐξουσίας;*
— Πιθανόν, δέν μποροῦμε νά ξέρουμε τίς διαθέσεις ἀπό τίς ὁποῖες ξεκινοῦν αὐτές οἱ ἐπεμβάσεις.

— *Ποιά δυνατότητα ἐπιβολῆς μύθων ἔχει ἡ τηλεόραση;*
— Κοιτάξτε, αὐτό εἶναι θέμα πολλῶν παραγόντων, τῆς διάρκειας μιᾶς ἐκπομπῆς, τῆς συχνότητας, τῆς μέρας, τῆς ὥρας. Τά σήριαλ, ἔξω, εἶναι ἡμερήσια, ἐδῶ ἑβδομαδιαία. Ὁ πραγραμματισμός ἐδῶ εἶναι ἑβδομαδιαῖος, στήν Ἀγγλία 15ήμερος, στήν Ἀμερική ἡμερήσιος. Μπορεῖ δηλαδή ἡ τηλεόραση, ὡς mass medium πού εἶναι, νά ἐπιβάλει ἕνα μῦθο.

— *Καί τί λογῆς εἶναι αὐτοί οἱ μῦθοι;*
— Νά σᾶς πῶ ὁρισμένα παραδείγματα. Στή Βραζιλία, τό πιό σημαντικό πρόγραμμα εἶναι ἡ *La Cohara*. Ἔτσι λέγεται τό ἡμερήσιο σήριαλ πού ἀναφέρεται στήν ἱστορία μιᾶς κοπέλας νόθου, ἡ ὁποία κατακτᾶ τά ἀριστοκρατικά σαλόνια καί ἀποφασίζει νά ἐκδικηθεῖ τούς διῶκτες της. Στή Σουηδία ἔχουμε περιπτώσεις παιδικῶν προγραμμάτων, κατά περίεργο τρόπο, ἀπό τήν Ἀνατολή, ἐνῶ ξέρουμε ὅτι τά καλύτερα παιδικά προγράμματα εἶναι ἀπό τήν Ἀμερική· εἶναι τέτοιος ὁ πολιτικός προσανατολισμός τῆς ἐξουσίας. Στή Ρωσία, τά προγράμματα εἶναι περισσότερο γεωργικά, ντοκυμανταίρ, ἐπιστημονικά, κλασικά (μπαλέτο καί τέτοια). Στήν Κίνα δέν ἔχουνε τηλεόραση καλή, στήν Ἀνατολική Γερμανία ἔχουμε μιά τηλεόραση πού κατακλύζεται ἀπό ἀθλητικά καί στή Δυτική, ὅσο παράξενο κι ἄν σᾶς φαίνεται, ἔχουμε πληθώρα γερμανικῶν γουέστερν καί πολύ soap-opera, στή Γαλλία μιά κακή μίμηση ἀμερικάνικης, ἀγγλικῆς καί γερμανικῆς τηλεόρασης, ἡ Ἰταλία δέν ἔχει καλή τηλεόραση καί ἀπομένει ὁ Ἀραβικός κόσμος πού τώρα ἀρχίζει νά κάνει τηλεόραση καί ἡ Ἀγγλία, πού ἔχει καί τήν καλύτερη τηλεόραση. Δηλαδή αὐτό πού λέμε μῦθος ἐξαρτᾶται ἀπό ποιά ἀφετηρία, ἀπό ποιά ἐξουσία ξεκινάει. Ἐγώ πιστεύω στήν ἰδιωτική τηλεόραση καί πιστεύω ὅτι εἶναι ἡ μόνη δυνατή δημοκρατική λύση, κάτω, βέβαια, ἀπό ἕναν ὁρισμένο ἔλεγχο, καί ἔχουμε πολύ καλά τέτοια παραδείγματα.

... ΜΕ ΤΟ **ΜΗΝΑ ΧΡΗΣΤΙΔΗ**, τηλεοπτικό κριτικό

— Τό θέμα τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεόρασης, πέρα ἀπό τίς φιλολογικές, ἰδεολογικές, πολιτιστικές ἀντιμετωπίσεις του, εἶναι κύρια τεχνικό. Ἡ τηλεόραση καταφέρνει μόλις αὐτή τή στιγμή ν' ἀντιμετωπίσει τά τεχνικά της προβλήματα. Ἔχουμε μιά φοβερή καθυστέρηση. Κι αὐτό ὀφείλεται στό ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού χρησιμοποίησαν τό μέσο, τά μηχανήματα, δέν τά ἤξεραν. Οἱ ἄνθρωποι πού μπῆκαν στήν Τηλεόραση προέρχονταν ἀπό ἄλλα μέσα καί δέ διέθεταν κάποια ἐκπαίδευση, κάποια βασική προετοιμασία. Αὐτό ὀφείλεται μέ τή σειρά του στό ὅτι ἡ Τηλεόραση ἐμφανίστηκε στή δικτατορία, ἡ ὁποία δέν ἐνδιαφερόταν παρά νά δημιουργήσει ἕνα μέσο γιά νά βγεῖ καί νά μιλήσει. Ἡ Τηλεόραση εἶχε ξεκινήσει πειραματικά λίγο πρίν τή χούντα. Ἡ χούντα τή βρῆκε πάνω στό ξεκίνημά της καί τή χρησιμοποίησε. Ἡ ἐξέλιξη τῆς Τηλεόρασης θά ἦταν διαφορετική ἄν δέν τήν προωθοῦσε ἡ χούντα, πού κατάλαβε τή χρησιμότητα καί τή δύναμή της. Αὐτός ἦταν καί ὁ θάνατος τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεόρασης.

— *Δηλαδή, ἡ ἑλληνική Τηλεόραση παρουσιάζει προβλήματα ἀπό τή γέννησή της;*
— Ναί, ὅπως καί τό Ραδιόφωνο, γιατί κι αὐτό ἐμφανίστηκε σέ μιά περίοδο δικτατορίας. Κι αὐτό ξεκίνησε σέ λάθος ἐποχή, στή δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ. Τά θεμέλια εἶναι σάπια καί τώρα προσπαθοῦν νά κτίσουν πάνω σ' αὐτά κάνοντας ἐνέσεις.

Γιά νά λειτουργήσει σωστά ἕνα μέσο χρειάζονται βάσεις. Ἐκεῖνο πού πρέπει νά ἀντιληφθοῦμε εἶναι ὅτι τήν Τηλεόραση δέν μπορεῖ νά τή διευθύνει παρά μόνο κάποιος πού ξέρει. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὅλοι οἱ γενικοί διευθυντές ὡς τώρα ἦταν ἄνθρωποι πού δέν εἶχαν ἰδέα ἀπό Τηλεόραση. Ἀκόμα καί μετά τή χούντα. Ὁ Χόρν, Ὁ Λάμψας, ὁ Χόνδρος, ἀλλά καί ὁ Βασιλικός καί ὁ Ρωμαῖος. Ὁ τελευταῖος μάλιστα δήλωσε «ἐγώ δέν βλέπω τηλεόραση». Αὐτός ὁ ἄνθρωπος κλήθηκε νά κάνει Τηλεόραση, νά ἔχει ἀπόψεις.

— *Αὐτή ἡ προχειρότητα στήν ἐπιλογή ἤ μᾶλλον ἡ τάση νά τοποθετοῦνται σ' αὐτές τίς θέσεις κάποιοι πού εἶναι συγγραφεῖς, ἠθοποιοί ἤ δημοσιογράφοι, ἐκφράζει κάποια ἀντίληψη;*
— Καμιά ἀντίληψη. Αὐτό εἶναι τό κακό. Ἡ μόνη ἀντίληψη πού ἐκφράζει ἔχει νά κάνει μέ τήν ἐξυπηρέτηση, χωρίς πολλές ἀντιρρήσεις, τῆς κάθε κυβέρνησης. Βασικό προτέρημα, ὡς σήμερα, τοῦ ἀνθρώπου τῆς Τηλεόρασης εἶναι ἡ ἀδιαμαρτύρητη ἀποδοχή τῶν ἄνωθεν ἀποφάσεων. Αὐτό εἶναι τό κύριο προσόν. Ὅποιος ἔχει

ἀντιρρήσεις, ἁπλούστατα, διώχνεται. Ὅλα αὐτά δέ θά εἶχαν βέβαια τόση σημασία ἄν αὐτοί πού παίρνουν τίς ἀποφάσεις εἶχαν κάποια ἰδέα.

— *Πιστεύετε ὅτι ἄν οἱ ὑπεύθυνοι «ἤξεραν Τηλεόραση», θά προέκυπτε κάποια ρήξη μέ τά κέντρα ἐξουσίας;*
— Μόλις ἀρχίζεις νά μαθαίνεις καλά τηλεόραση ἀρχίζει καί ἡ ρήξη, γιατί δέν μπορεῖς πιά νά ἀνεχτεῖς τήν καταπίεση καί τή γνώμη ἀνθρώπων πού δέν ξέρουν. Ὅποιος ἔχει γνώσεις καί ἀρχές δύσκολα δέχεται νά ἐνταχθεῖ χωρίς ὅρους.

— *Ἐσεῖς, ὡς κριτικός τῆς τηλεόρασης, ἔχετε κάποια προπαιδεία;*
— Ἐγώ δούλεψα στήν Τηλεόραση καί στό Ραδιόφωνο. Μάλιστα, πρίν γίνει ἡ Τηλεόραση ἐδῶ, δούλεψα ἔξω. Θεωρητικά καί πρακτικά. Ὅταν γύρισα μετά τή δικτατορία καί εἶδα ὅτι παρά τίς προσπάθειές μου δέν μποροῦσα νά δουλέψω μέσα στήν Τηλεόραση, σκέφτηκα νά κάνω τουλάχιστο μιά δουλειά πού θά μποροῦσε νά βοηθήσει τήν Τηλεόραση ἔστω κι ἀπ' ἔξω.

— *Ἀντιμετωπίζετε τήν Τηλεόραση ὡς ἕνα ἐνιαῖο μέσο ἤ ὡς ἄθροισμα ἄλλων μέσων; Πιστεύετε ὅτι διαθέτει μιά δική της γλώσσα, μιά αὐτονομία;*
— Ἔχει μιά αὐτονομία παρ' ὅλο πού χειρίζεται καί τίς ἤδη ὑπάρχουσες γλῶσσες. Τό κυριότερο εἶναι ὅτι μιλάει κατευθείαν στό θεατή, μέσα στό σπίτι του, ἔρχεται αὐτή σ' ἐσένα καί δέν πᾶς ἐσύ γά τή συναντήσεις. Κατ' αὐτό τόν τρόπο, δέν κάνεις ἐσύ τήν ἐπιλογή ὅπως, γιά παράδειγμα, στόν κινηματογράφο.

— *Καί μιά κινηματογραφική ταινία στήν Τηλεόραση, τί εἶναι; Τηλεόραση ἤ κινηματογράφος;*
— Τό νά μεταδίδει ἡ Τηλεόραση μιά κινηματογραφική ταινία δέν εἶναι τηλεόραση, εἶναι μιά κινηματογραφική ταινία παιγμένη στήν Τηλεόραση. Ἀκόμα κι ἄν περνάει στήν Τηλεόραση ἐξακολουθεῖ νά εἶναι μιά κινηματογραφική ταινία. Ἁπλῶς, ἡ Τηλεόραση, λόγω τῶν πολλῶν ὡρῶν πού ἐκπέμπει, εἶναι ἀναγκασμένη νά γεμίζει τό πρόγραμμά της μέ δημιουργίες ἄλλων μέσων. Ἡ Τηλεόραση δέν εἶναι κινηματογράφος.

— *Τί εἶναι λοιπόν;*
— Ἡ Τηλεόραση εἶναι βασικά πληροφόρηση. Ἡ Τηλεόραση ἔρχεται νά πληροφορήσει εἴτε μέ τίς εἰδήσεις εἴτε μέ γενικῆς μορφῆς ἐκπομπές ὄχι ἀπαραίτητα ἐπικαιρότητας, μέ ντοκυμανταίρ γυρισμένα γιά τήν Τηλεόραση. Ὁ κινηματογράφος, ἡ συναυλία εἶναι γεμίσματα.

— *Ὑπάρχει δηλαδή κάποια τεχνική πού μετουσιώνει τό ἀρχικό ὑλικό;*
— Δέν εἶναι μόνο τεχνική. Βέβαια ὑπάρχει μεγάλη διαφορά μέ τόν κινηματογράφο. Ἐνῶ δηλαδή στόν κινηματογράφο ἕνα μέσο πλάνο σημαίνει κάτι, στήν τηλεόραση φαίνεται σάν μακρινό. Ἡ αἰσθητική τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν δέν μπορεῖ ποτέ ν' ἀποδοθεῖ πιστά στήν τηλεόραση. Χρωματικά μάλιστα εἶναι καταστροφή λόγω τῆς διαφορετικῆς ποιότητας τοῦ ἠλεκτρονικοῦ χρώματος. Πάντα ὑπάρχει στήν καλύτερη περίπτωση μία ἀπώλεια 10-15%.

— *Οἱ σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου, δουλεύοντας γιά τήν Τηλεόραση, τή βοηθοῦν;*
— Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι οἱ τηλεοράσεις στό ἐξωτερικό δημιουργήθηκαν μέ δικούς τους σκηνοθέτες. Ἐδῶ, δεδομένου ὅτι δέν ὑπῆρχαν τηλεσκηνοθέτες, οἱ σκηνοθέτες ἦταν εἴτε κινηματογραφικοί εἴτε θεατρικοί. Οἱ θεατρικοί ἦταν οἱ χειρότεροι.

— *Ἔχετε τή γνώμη ὅτι ἡ Τηλεόραση θά ἔπρεπε νά ἦταν ἕνα ἐργαλεῖο διαπαιδαγώγησης, ἀδιαφορώντας γιά τήν ἀκροαματικότητά της;*
— Ἡ Τηλεόραση δέν μπορεῖ νά εἶναι μόνο κάτι, π.χ. μόνο ἐκπαιδευτική τηλεόραση. Ἐκπαιδευτικό μπορεῖ νά εἶναι ἕνα κανάλι ἀπό τά πολλά ὅπως π.χ. στήν Ἰτα-

λία. Μέ δυό κανάλια δέν μπορεῖς καί δέν πρέπει νά κάνεις μόνο ἕνα εἶδος τηλεόρασης. Θά κάνεις ἕνα συνδυασμό.

— Δέ θἄπρεπε ἡ Τηλεόραση, πέρα ἀπ' τούς στόχους της νά κάνει καί κάποια μελέτη τοῦ κοινοῦ της;

— Βέβαια. Αὐτό λίγο-πολύ ὑπάρχει ἕτοιμο. Δέ μένει παρά νά προσαρμόσουν τά νούμερα. Ἐκεῖνο ὅμως πού πρέπει ν' ἀποφασιστεῖ ὁριστικά καί ἀμετάκλητα ἀπ' αὐτή τήν κυβέρνηση εἶναι βασικά τό ὅτι ἡ Τηλεόραση πρέπει νά διευθύνεται ἀπό τούς ἀνθρώπους της. Νά μήν ὑπάρχει ἐξάρτηση ἀπό τά κέντρα ἐξουσίας. Νά ὑπάρχει ἀκόμα καί σύγκρουση μέ τήν ἐξουσία. Τό τελικό ἀποτέλεσμα εἶναι θετικό. Παράδειγμα τό BBC στόν πόλεμο μέ τήν Ἀργεντινή. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι ὁ κόσμος πίστεψε στή δημοκρατική Ἀγγλία.

— Ἔτσι λοιπόν πρέπει νά γίνει καί στήν Ἑλλάδα;

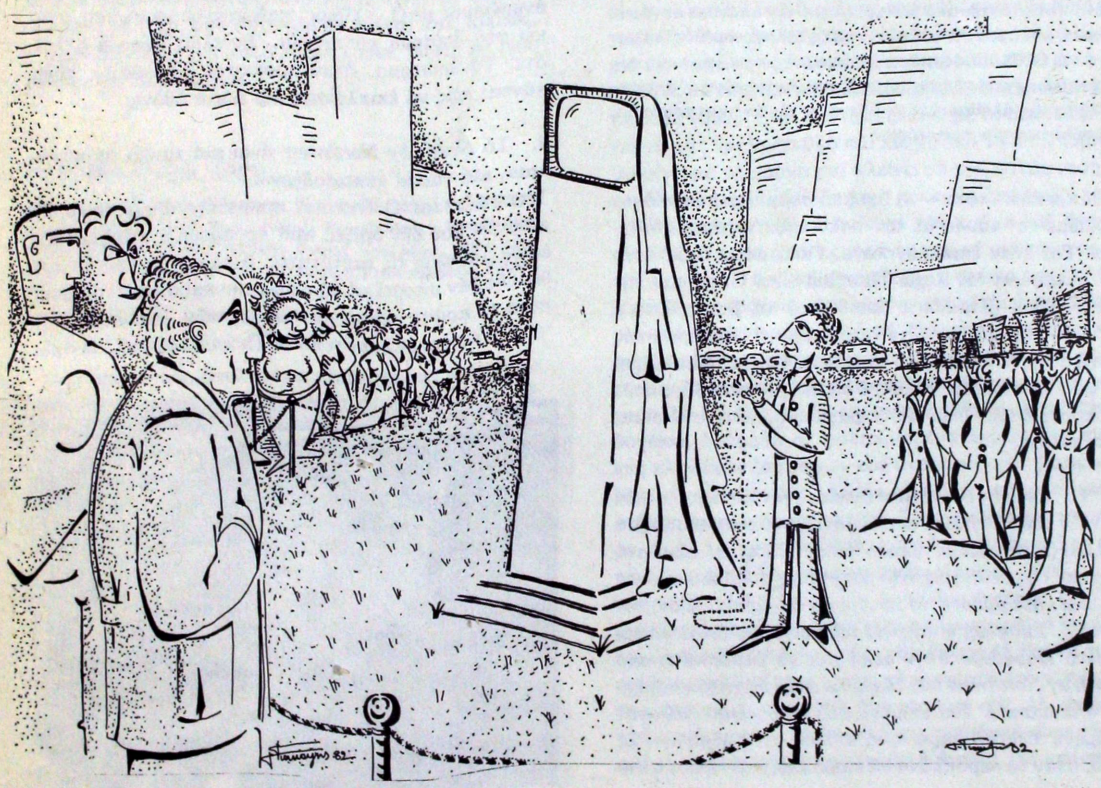
— Πρέπει. Ἀλλοιῶς ἡ Τηλεόραση δέ θά μπορέσει νά σηκώσει κεφάλι. Θά ἐξαρτᾶται πάντα ἀπό τό πόσο μυαλό κουβαλεῖ αὐτός πού παίρνει τίς ἀποφάσεις. Ἕνα μυαλό τελικά τό ὁποῖο βρίσκεται ἔξω ἀπ' τήν Τηλεόραση. Τό χειρότερο ὅμως δέν εἶναι ἡ λογοκρισία, ἀλλά ἡ αὐτολογοκρισία. Κάτι ἄλλο πού εἶναι ἀντιτηλεοπτικό εἶναι τό νά δείχνες τή φωτογραφία τοῦ πρωθυπουργοῦ κάθε δυό δευτερόλεπτα. Ὅμως τό κάνουν γιατί ἔχουν μυριστεῖ τήν ἀδυναμία τῶν πολιτικῶν. Ὁ Καραμανλῆς τρελαινόταν νά βλέπει τή φωτογραφία του.

— Καί ποῦ βρίσκεται ἡ θέση τοῦ θεατῆ; Μπορεῖ ὁ θεατής νά ἐπιδράσει στήν Τηλεόραση;

— Μπορεῖ, ἀπό τή στιγμή πού ἡ Τηλεόραση θά εἶχε ἤδη ἐπιδράσει ἐπάνω του ἀνεβάζοντας τό ἐπίπεδό του. Ὅταν δέν τόν ἀνεβάζει, οἱ ἀπαιτήσεις του παραμένουν χαμηλές. Ὅταν τοῦ δείχνεις πέντε χρόνια καλή τηλεόραση καί στόν ἕκτο χρόνο τήν κατεβάσεις, θά πιέσει. Εἶναι ἕνα κύκλος.

— Ἐσεῖς, βλέποντας μιά μέρα τηλεόραση, πῶς ταξινομεῖτε καί δουλεύετε τό ὑλικό σας;

— Θέλω νά πῶ ὁρισμένα πράγματα, τά ὁποῖα ξέρω ὅτι ὁ θεατής τά διαισθάνεται. Καί θέλω νά τοῦ μιλήσω γι' αὐτό πού εἶμαι βέβαιος ὅτι μυρίστηκε ἤ νά τοῦ τονίσω κάτι, συχνά ἐπαναλαμβάνοντάς το. Κι αὐτό γιά νά γίνει πιό ξύπνιος, νά ὑποπτευθεῖ ὁρισμένα πράγματα. Αὐτό κάνει τή δουλειά αὐτή πολύ ὑπεύθυνη.



Ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ κυρίου Ἄλφρεντ Χίτσκοκ

Μέρος Δ΄

NORTH BY NORTHWEST (*Βόρεια μέ βορειοδυτικά*, ἑ.τ. **Στήν σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων, 1959).**

Παρ.: Alfred Hitchcock, Metro Goldwin Mayer. Σεν.: Ernest Lehman. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ἠθ.: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis, Leo G. Carroll, Philip Ober, Josephine Hutchinson, Martin Landau, Adam Williams. Διάρκεια: 136΄.

Ἕνας ἐπιτυχημένος διαφημιστής ἐκλαμβάνεται, λανθασμένα, γιά κυβερνητικός πράκτορας καί ἡ ζωή του ἀπειλεῖται ἀπό ἕνα κατασκοπευτικό δίκτυο. Ἀφοῦ τόν ἀπάγουν καί δραπετεύσει καί ἀφοῦ τόν μπλέξουν μέ τή δολοφονία ἑνός διπλωμάτη τοῦ ΟΗΕ, αὐτός, μέ τή βοήθεια μιᾶς κοπέλας πού γνωρίζει στή διάρκεια τῆς περιπέτειάς του, καταφέρνει ν' ἀποκαταστήσει τήν ἀλήθεια καί νά ὁδηγήσει τήν ἀντικατασκοπεία στή σύλληψη τῶν πρακτόρων.

Θἄπρεπε κάποτε — κι ὄχι ἀπό σνομπισμό — ν' ἀνακαλοῦμε τήν ταινία μέ τόν τίτλο της: *North by Northwest*. Γιά ἕναν ἐπιπλέον λόγο. Γιατί μέσα στό τρένο πού μεταφέρει τόν Roger Thornhill (Cary Grant) καί τήν Eve Kendall (Eva-Marie Saint) ἀπό τά βορειοδυτικά πρός τά βόρεια, ξετυλίγεται μιά ἀπό τίς πιό ἐρωτικές σκηνές τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου: τό περίφημο φιλί τῶν ἡρώων σέ 3.426 εἰκόνες (φωτογράμματα, ἄν προτιμᾶτε). *Φιλί*. Οὔτε δάγκωμα, οὔτε σάλιωμα, οὔτε φιλάκι.

2. Τό *North by Northwest* ἀνήκει στήν κατηγορία τῶν ταινιῶν τοῦ Hitchcock πού ὀργανώνονται γύρω ἀπό μιά κηλίδα (σκηνοθεσία τυπικά Χιτσκοκική): τό αἷμα στό φόρεμα τῆς Ντῆντριχ στό *Stage Fright* (*Ὁ δολοφόνος ἔρχεται κάθε βράδυ*), τό ποτήρι μέ τό (φωσφορίζον) γάλα στίς *Ὑποψίες*, ἡ κάφτρα τοῦ τσιγάρου τοῦ δολοφόνου στό *Παράθυρο στήν αὐλή* καί τό ἀεροπλάνο στό *North by Northwest* πού δέν εἶναι στήν ἀρχή (ὅπως ἐξηγεῖ ὁ Bonitzer σ' ἕνα κείμενο πού θά δημοσιευτεῖ στήν ἑπόμενη *Ὀθόνη*) παρά «μιά κηλίδα στόν οὐρανό». Σέ λίγο, ὅταν τό ἀεροπλάνο θά εἰσβάλλει στό πεδίο, ἡ κηλίδα θά εἶναι τό σῶμα τοῦ Thornhill, ὕστερα ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπό τή σύγκρουση ἀεροπλάνου καί καμιονιοῦ κ.ο.κ.

3. Τό *North by Northwest* ξεδιπλώνεται πάνω στό τίποτα (οἱ ἀνύπαρκτοι ἀγροί, ὁ ἀνύπαρκτος «Kaplan»...). Στή διάρκεια τοῦ φίλμ, ὁ Roger O. Thornhill δέχεται μιά ἐρώτηση ἀπό τήν Eve: τί σημαίνει αὐτό τό «Ο» στή μέση τοῦ ὀνόματος; Ἀπάντηση: «Μηδέν». Ξέρουμε πώς ὁ Hitchcok χωρίζει τήν ἀνθρωπότητα σέ δύο κατηγορίες: τούς ἀνθρώπους σέ Ι καί τούς ἀνθρώπους σέ Ο. Ὁ ἴδιος, καθώς κι οἱ ἥρωές του, ἀνήκει στή δεύτερη κατηγορία. Ἐντελῶς φυσικά ἄλλωστε. Τό ἐρώτημα, ὅταν πρόκειται γιά σινεμά, εἶναι πάντα: πῶς νά ἐπιπλώσεις μιά ἄδεια ὀθόνη;

4. Τό *North by Northwest* εἶναι μιά ταινία σέ κεφάλαια, μιά ταινία «ἐπεισοδίων».
Ἐπεισόδιο 1ο: Ὁ Thornhill συμμετέχει ἄθελά του σ' ἕνα παιχνίδι πού δέν ὁρίζει. Μιά κρυμμένη μυθοπλαστική ἑστία μοιράζει τίς ταυτότητες. Δίπλα στόν Thornhill, ὁ θεατής δέν μπορεῖ μέ τή σειρά του παρά νά ἀποδεχτεῖ αὐτό τό πρῶτο μοίρασμα τῶν χαρτιῶν. *Ἐπεισόδιο 2ο:* Ὁ θεατής γνωρίζει κάτι πού ὁ Thornhill ἀγνοεῖ. Ἡ σχέ-

ση μέ τά θεώμενα μεταβάλλεται κι ὁ θεατής ἀναγκάζεται νά ψάξει μιά καινούρια θέση. *Ἐπεισόδιο 3ο:* Ὁ Thornhill περνᾶ σέ πρῶτο πλάνο, γίνεται ἠθοποιός, παίζει συνειδητά τό ρόλο κάποιου ἀνύπαρκτου προσώπου. Τώρα εἶναι αὐτός πού ξέρει κάτι πού ὁ θεατής ἀγνοεῖ. *Ἐπεισόδιο 4ο:* Ὁ Thornhill γίνεται ἀπό ἠθοποιός σκηνοθέτης κι ἀποφασίζει νά δώσει τέλος στό παιχνίδι. *Ἐπεισόδιο 5ο:* Ὅταν τά παιχνίδια τελειώνουν, οἱ ἥρωες ἐνηλικιώνονται. Ὁ Thornhill εἶναι ὥριμος νά συναντήσει τό σέξ. Κι ὁ Hitchcock τοῦ χαρίζει τό φιλί τοῦ τρένου.

5. *Τό ἠθικό δίδαγμα.* Οἱ μυθοπλασίες ὅπως κι ὁ ἔρωτας δέν ἀκολουθοῦν ποτέ τόν εὐκολότερο δρόμο. Πρέπει νά ὑποβληθοῦν σ' ὅλες τίς πιθανές δοκιμασίες καί νά ἐξαντλήσουν ὅλα τά τεχνάσματα. Ξέρουμε πώς ὅλες οἱ ἱστορίες, εἶναι οἱ ἱστορίες μιᾶς καταδίωξης (ἐδῶ: ὁ Thornhill, ἀκολουθούμενος ἀπό τήν ἀστυνομία, ἀκολουθεῖ τόν Kaplan · ὁ Kaplan ὑποτίθεται πώς ἀκολουθεῖ τόν Vandamm ὁ ὁποῖος ὑποχρεώνεται ν' ἀκολουθήσει τόν Thornhill · ὁ Vandamm ἀκολουθεῖ τήν Eve πού ἀκολουθεῖ τόν Thornhill · τό F.B.I. ἀκολουθεῖ τόν Vandamm πού ἀναζητᾶ τόν Kaplan. Στό κέντρο αὐτῆς τῆς κίνησης, μιά ἀπουσία, ἕνα μηδέν: ὁ Kaplan). Σ' αὐτές τίς περιπτώσεις, ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά φτάσεις κάπου εἶναι νά χρησιμοποιήσεις ὅλα τά μεταφορικά μέσα (ἀπό αὐτοκίνητα σ' ἀεροπλάνα, ἀπό λεωφορεῖα σέ ταξί, ἀπό ἀσανσέρ σέ τρένα) καί, κυρίως, ν' ἀκολουθήσεις ἕνα λοξό δρομολόγιο. North by Northwest, γιά παράδειγμα.

PSYCHO (Ψυχώ, 1960)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Paramaount. Σεν.: Joseph Stefano ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Robert Bloch. Φωτ.: John L. Russell. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ἠθ.: Janet Leigh, Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John Mc Intire, Simon Oakland, Frank Albertson, Patricia Hitchcock. Διάρκεια: 108'.

Μιά γραμματέας, ἀφοῦ κλέψει τήν ἐπιχείρηση στήν ὁποία ἐργάζεται,δολοφονεῖται σ' ἕνα μοναχικό ξενοδοχεῖο, ὅπου ἔχει καταφύγει στήν προσπάθειά της νά πάει στόν Σάν Φραντζίσκο. Τό ξενοδοχεῖο διευθύνεται ἀπό ἕνα νεαρό ἄντρα καί τήν «ἄρρωστη» μητέρα του. Τά ἴχνη τῆς κοπέλας ἀκολουθοῦν ὁ ἐραστής της μέ τήν ἀδελφή της μαζί μέ ἕνα ντέντεκτιβ ἀπό ἐταιρίας. Ὁ τελευταῖος δολοφονεῖται στήν ἀπόπειρά του νά συναντήσει τή μητέρα τοῦ ξενοδόχου. Παραλίγο νά συμβεῖ τό ἴδιο καί μέ τούς ἄλλους δύο, ἀλλά τελικά σώζονται γιά νά ἀποκαλυφτεῖ ὅτι ὁ ξενοδόχος ἦταν ὁ δολοφόνος καί ὅτι ὑποδυόταν τό ρόλο καί τῆς νεκρῆς μητέρας του.

Ἡ *Ψυχώ* ἀρχίζει μέ τήν εἰκόνα μιᾶς πόλης. Ἐμφανίζεται τό ὄνομά της καί ὁ ἀκριβής χρόνος καθώς ἡ κάμερα βουτάει πάνω ἀπό τίς στέγες. Διστάζει, μοιάζει σάν νά διαλέγει, κινεῖται πρός ἕνα κτίριο, ξαναδιστάζει μπροστά στά παράθυρα καί καταλήγει σ' ἕνα μισοσκότεινο δωμάτιο. Κάποιος τόπος, κάποιος χρόνος καί τώρα κάποιο παράθυρο: τό ἀποτέλεσμα μιᾶς τυχαίας ἐκλογῆς. Θά μπορῦσε νά ἦταν ὁποτεδήποτε καί ὁπουδήποτε. Θά μπορούσαμέ νά ἤμασταν κι ἐμεῖς.

Τό πέρασμα τῆς κάμερας στό μισοσκόταδο ὑπαινίσσεται μιά ἐξέλιξη, ἴσως τήν πιό τρομακτική πού γυρίστηκε ποτέ. Γιατί ὁ τρόμος στόν Χίτσκοκ δέ βρίσκεται στήν ἀπεικόνιση μιᾶς φρικτῆς πράξης, ἀλλά εἶναι μιά διανοητική κατάσταση πού προκαλεῖται ἀπό τό συσχετισμό εἰκόνων κάθε ἄλλο παρά τρομακτικῶν ἀπό τή φύση τους. Ἔτσι, ἡ *Ψυχώ* ξεκινᾶ μέ τό συνηθισμένο γιά νά μᾶς τραβήξει ὅλο καί πιό βαθειά τό ἀσυνήθιστο. Ἀνοίγει μέ τό χρόνο καί κλείνει μέ μιά κατάσταση ὅπου ὁ χρόνος (ἡ ἐξέλιξή του) παύει νά ὑπάρχει.

Ὁ Χίτσκοκ, γιά νά ἐντείνει τόν τρόμο τοῦ θεατῆ, τόν ὁδηγεῖ μέσα ἀπό τίς εἰκόνες του σέ μιά ταύτιση μέ τήν ἡρωΐδα. Ἄτομο νευρωτικό, ἀνίκανο νά ἐλέγξει λογικά τίς πράξεις του, εἰκονογραφεῖται ἔτσι σ' ὅλη του τήν πορεία μέσα ἀπό τά διάφορα ἐπεισόδια, ὥσπου νά φτάσει στήν τελευταία της καθοριστική συζήτηση μέ τόν ξενοδόχο πρίν τή φοβερή σκηνή τοῦ λουτροῦ. Ἡ συζήτηση γίνεται στόν προθάλαμο τοῦ ξενοδοχείου, ἀνάμεσα σέ βαλσαμωμένα πουλιά καί πίνακες κλασικῶν ζωγράφων πού ἀναπαριστοῦν βιασμούς. Μιλᾶνε γιά παγίδες. Αὐτός τῆς λέει: «ὅλοι εἴμαστε στήν προσωπική μας παγίδα. Ξύνουμε καί γρατσουνᾶμε, ἀλλά μόνο στόν ἀέρα, μόνο ὁ ἕνας τόν ἄλλον καί παρ' ὅλα αὐτά δέν καταφέρνουμε τίποτα». Ὁρίζει ἔτσι μιά ψυχωτική κατάσταση ὅπου δέν ὑπάρχει ἐλπίδα, μιά ψυχολογική κόλαση. Ἡ σκηνή στό μπάνιο συνδέεται μέ δυό βασικά στοιχεῖα, τήν ἀπόφασή της νά γυρίσει πίσω καί νά ἐπιστρέψει τά χρήματα (τό πρόσωπό της ἐκφράζει αὐτή τήν ἀνακούφιση τῆς ἐξιλέωσης) καί, ταυτόχρονα, τό θάνατό της πού ἀνατρέπει τό αἴσθημα ἀνακούφισης πού νιώθει ὁ θεατής (τό πρόσωπό

της ἐκφράζει τόν τρόμο καί τήν ἀπορία αὐτῆς τῆς χωρίς νόημα τιμωρίας).

Μετά ἀπό τή δολοφονία τῆς ἡρωΐδας (γιά τή σκηνή αὐτή ἔχουν γραφεῖ πάρα πολλές ἀπόψεις), τό ἐπίκεντρο τῆς ταινίας μεταφέρεται στό πρόσωπο τοῦ ξενοδόχου. Μέ τό τέλος τῆς ταινίας καί τήν ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας, ἀποκαλύπτεται καί ἡ σημασία τῆς σκηνῆς τοῦ μπάνιου καθώς εἰσάγονται νέα στοιχεῖα στήν ἀντιμετώπισή της. Ἡ ἀπρόσμενη αὐτή δολοφονία ἀποκτᾶ μιά σεξουαλική χροιά, καθώς ὁ ξενοδόχος δολοφονεῖ τή γυναίκα πού εἶναι ἀνίκανος νά βιάσει, κάτι πού δείχνει ἐπίσης τήν ἐπιθυμία ἑνός παγιδευμένου ἀνθρώπου νά καταστρέψει τό ἄτομο πού ἀπέκτησε τήν ἐλευθερία πού αὐτός δέν μπόρεσε νά ἐπιτύχει. Καί ἡ εἰρωνία εἶναι ὅτι αὐτή ἡ ἐλευθερία πήγασε ἀπό τή δική του ἐπίδραση.

Ἄν οἱ παραπάνω γραμμές ἐξαντλοῦνται σέ μιά περιγραφική ἀντιμετώπιση τῆς ταινίας (καί αὐτή ἀκόμη συρρικνωμένη σ' ἕναν περιορισμένο ἀριθμό πλάνων), αὐτό συμβαίνει ἀπό τήν ἀναγκαστική ἀμηχανία τῆς γραφῆς νά προσεγγίσει, στόν περιορισμένο χῶρο ἑνός σημειώματος, μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες ταινίες τοῦ Χίτσκοκ. Ἀκριβέστερα: μιά ἀπό τίς στιγμές ὅπου ἡ γραφή τοῦ σκηνοθέτη φτάνει στήν κορύφωση της καί πού δίνει γέννηση σ' ἕναν ἥρωα, τόν Norman (Anthony Perkins), ἀπό τίς πιό δυνατές μορφές τοῦ Χιτσκοκικοῦ Πανθέου, ἕνα πρόσωπο διχασμένο ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία ἐπιστροφῆς στή μήτρα καί στήν ἀνάγκη ἀποδοχῆς τῆς γέννησης[1] (θέμα τυπικά χιτσκοκικό, βέβαια, ἀλλά ποτέ ὑπηρετημένο μέ τέτοιον πλοῦτο καί ἔνταση). Ἄς κλείσουμε λοιπόν τό σημείωμα, δανιζόμενοι κάτι ἀπό τό δικό του στόμα σέ μιά ὁριακή σκηνή ἀπόσεισης τῆς ἐνοχῆς τόσο γιά κεῖνον ὅσο καί γιά μᾶς, τούς θεατές: *Oh! mother, mother!*

1. Ὅπως εἶναι φανερό, ἡ ταινία ἔχει τεράστιο ψυχαναλυτικό ἐνδιαφέρον. Ἐπισημαίνουμε ἁπλῶς, τήν ἄχρηστη περίσσεια τῆς τελευταίας σκηνῆς (τῆς ἐπίσημης ἰατρικῆς ἐξήγησης), σκηνή συμβιβασμοῦ τοῦ σκηνοθέτη, ἡ ὁποία μεταφέρει τήν ψυχανάλυση ἀπό τήν ὑπονόηση σέ ἕνα πρῶτο, καταδηλωτικό ἐπίπεδο. Ἡ κίνηση αὐτή, ὅπως εἴχαμε ἐπισημάνει καί σέ παλαιότερη συνέχεια τοῦ ἀφιερώματος, εἶναι ἡ μεγάλη ἀδυναμία, ὅταν γίνεται, τό χιτσκοκικό ἔργο. Καί ὄχι μόνο γιά τήν ψυχανάλυση, ἀλλά καί γιά τά ἄλλα «μοτίβα» τοῦ σκηνοθέτη, π.χ. τόν καθολικισμό.

THE BIRDS (Τά πουλιά, 1963)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Evan Hunter ἀπό μυθιστόρημα τῆς Daphne du Maurier. Φωτ.: Robert Burks. Ἠλεκτρονικοί ἦχοι: Remi Gassman, Oskar Sala. Ἐκπαιδευτής πουλιῶν: Ray Berwick. Ἠθ.: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies. Διάρκεια: 120'.

Ἕνας νεαρός δικηγόρος καί μιά κοπέλα συναντιοῦνται σ' ἕνα παραλιακό χωριό. Ἐκεῖ εἶναι ἐπίσης ἡ μητέρα τοῦ νέου, ἡ μικρή ἀδελφή του καθώς καί ἡ πρώην ἀρραβωνιαστικιά του. Κατά τή διάρκεια τῆς παραμονῆς τους γίνονται διάφορα περίεργα συμβάντα, μέ δράστες σμήνη ἀπό πουλιά πού ἔχουν γιά ἀποτέλεσμα ἀκόμη καί τή θανάτωση ἀτόμων. Μέσα σ' αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα ἀναπτύσσεται τό εἰδύλλιο τοῦ ζευγαριοῦ, μέ κορύφωση τήν τελική σκηνή, ὅταν τό ζευγάρι μαζί μέ τή μητέρα καί τήν ἀδελφή καταφέρνει νά ἀποδράσει ἀπό τό πολιορκημένο ἀπό ἑκατομμύρια πουλιά σπίτι.

Τό πρῶτο πού ἐντυπωσιάζει στά πουλιά εἶναι ἡ ἀρτιότητα ἑνός πολύ δύσκολου τεχνικοῦ ἐγχειρήματος, μιά ἐνορχήστρωση ἑνός τεράστιου ἀριθμοῦ «φτερωτῶν φίλων τοῦ ἀνθρώπου», πρόδρομος τῶν ταινιῶν καταστροφῆς πού χρησιμοποιοῦν διάφορα, περισσότερο ἤ λιγότερο γνωστά, «ὄντα» τοῦ πλανήτη μας (μυρμήγκια, μέλισσες, καρχαρίες, πιράνχας...). Ὅμως ἐκεῖνο πού μετράει περισσότερο εἶναι ἡ λεπτή σκηνοθεσία τῆς δράσης τῶν πουλιῶν (ἡ σκηνοθεσία τῆς παρουσίας καί τῆς ἀπουσίας τους, τῆς ἀνεξήγητης καταστροφικῆς τους δραστηριότητας καί τῆς ἐξ ἴσου ἀνεξήγητης ἠρεμίας τους), ἡ ὁποία συνιστᾶ τελικά καί τόν ἱστό τῆς δραματουργίας τῆς ταινίας. Μιά μεγάλη καινοτομία λοιπόν στό ἔργο τοῦ δημιουργοῦ; Ἀσφαλῶς, ἀλλά ταυτόχρονα καί μιά συνέχεια τῶν προηγούμενων φίλμ. Γιατί ἡ ταινία δέν πέφτει (ὅπως τά πουλιά της) ἀπό τόν οὐρανό. Βρίσκουμε καί σ' αὐτήν τυπικά χιτσκοκικά στοιχεῖα ὅπως π.χ. τή σχέση μητέρας - γιοῦ, ὅμως τό φίλμ παρ' ὅλες τίς ἐμφανεῖς του ὁμοιότητες μέ τήν Ψυχώ (γιά παράδειγμα, τό κατέβασμα τῆς σκάλας πού ὁδηγεῖ τήν ἡρωΐδα σχεδόν στό θάνατο), ἀκολουθεῖ τό δικό του διαφορετικό δρόμο.

Τί σημαίνουν ὅμως τά πουλιά; Ὁ Χίτσκοκ ἔδωσε (στό διαφημιστικό τρέηλερ τῆς ταινίας) τήν ἑξῆς ἐξήγηση: τά πουλιά παίρνουν ἐκδίκηση γιά ὅλες τίς ταλαιπωρίες πού ἔχουν ὑποστεῖ ἀπό τόν ἄνθρωπο. Κανείς ὅμως δέν τόν πίστεψε καί οἱ κριτικοί ἄρχισαν τό... ψάξιμο. Μιά ἀπό τίς ἀπόψεις πού διατυπώθηκαν ὑποστηρίζει ὅτι τά πουλιά εἰκονογραφοῦν τίς ἐντάσεις ἀνάμεσα στούς χαρακτῆρες, ὅτι ἀναδιπλασιάζουν κατά κάποιον τρόπο τήν πρωταρχική (φτωχή) δράση· ἀναδι-

πλασιασμός πού παρεμβαίνει βέβαια στόν ἀρχικό καμβά τῆς ἱστορίας καί τόν τροποποιεῖ. Ἡ ἄποψη εἶναι βέβαια ἀνεπαρκῶς θεμελιωμένη, ἐπειδή δέν μπορεῖ νά ἐξηγήσει ὅλες τίς ἐπιθέσεις. Κατά τόν Robin Wood[2], τά πουλιά δηλώνουν τό ἀπρόσμενο καί τό αὐθαίρετο, εἶναι μιά ἀναφορά στήν ἀνισορροπία καί τήν ἀβεβαιότητα τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, τῆς ζωῆς. Γιά τίς περιπτώσεις τῶν ἐπιθέσεων τῶν πουλιῶν στά παιδιά,ὁ ἴδιος συγγραφέας ὑποστηρίζει ὅτι αὐτά εἶναι ὁλοκληρωτικά ἀθῶα καί ἐπιπλέον ἀνίκανα νά ἀμυνθοῦν καί δέν ὑπάρχει κάνενας λόγος νά τούς ἐπιτίθενται τά πουλιά· ἡ ταινία ἀντλεῖ τήν τρομακτική της δύναμη ἀπό τόν ἀπόλυτο παραλογισμό καί τόν ἀπρόβλεπτο χρόνο στόν ὁποῖο συμβαίνουν οἱ ἐπιθέσεις καί μόνο ὅταν χρησιμοποιοῦνται τά παιδιά ὡς θύματα μποροῦν καί ἀποκαλύπτονται τά ὑπόγεια αἰσθήματα τῆς ἀπελπισίας καί τοῦ τρόμου.

Ἐκεῖνο πού θά πρέπει νά ὑπογραμμιστεῖ περισσότερο ἴσως ἀπό τό «χαμένο νόημα» αὐτῶντῶν ἐπιθέσεων εἶναι ἡ ἔξοχή τους σκηνοθεσία. Ἂς θυμηθοῦμε τή σκηνή τῆς πρώτης τους ἐπίθεσης. Ἡ ἡρωΐδα (τό ὄνομά της εἶναι Melanie εἶναι ὅμως κατάξανθη) πηγαίνει μέ βάρκα στό σπίτι τοῦ Μίτς. Ἡ κάμερα μᾶς δείχνει ὅ,τι μπορεῖ νά δεῖ ἕνας ἐπιβάτης τῆς βάρκας. Ξαφνικά, μέ κοντινό πλάνο, ἡ κάμερα πιάνει ἕνα γλάρο νά ὁρμᾶ πάνω στή Melanie. Γιά ἕνα δευτερόλεπτο δηλαδή, ὁ θεατής μπορεῖ νά δεῖ τό πουλί πρίν ἀπό τήν ἡρωΐδα, γιά ἕνα δευτερόλεπτο ἡ κάμερα παύει νά εἶναι ὑποκειμενική. Ὁ σκηνοθέτης παραβιάζει φανερά ἕναν αἰσθητικό κανόνα καί καταφέρνει νά δημιουργήσει ἕνα μεγάλο σόκ.

Ἡ σκηνή αὐτή εἶναι ἀρκετά ἐνδεικτική ἀλλά καί ταυτόχρονα πολύ λίγη γιά νά περιγράψει τήν περίπλοκη κατασκευή τῶν *Πουλιῶν*. Κατασκευή πού θυμίζει κάπως, ἀπό τήν ἀνάποδη, ἐκείνη τοῦ *North by Northwest*. Ἐκεῖ ἔχουμε τρεῖς ἄνδρες (σύμβολα τοῦ Σατανᾶ, τοῦ Θεοῦ καί τοῦ Ἀνθρώπου) πού φιλονικοῦν γύρω ἀπό μιά γυναίκα (γυναίκα πού συμβολίζει στόν Χίτσκοκ τή Θεϊκή συνείδηση), ἐδῶ τρεῖς γυναῖκες (ἡ μητέρα, ἡ δασκάλα καί ἡ Melanie) ἀναζητοῦν νά ἀγκιστρωθοῦν πάνω σ' ἕναν ἄντρα, τόν Μίτς.

Τό τέλος τῆς ταινίας, ὅπως ἄλλωστε καί ἡ ταινία στό σύνολό της,εἶναι διφορούμενο, αἰσιόδοξο καί ἀπαισιόδοξο μαζί. Ποιός μπορεῖ νά διαβάσει μέσα ἀπό τό βλέμμα τῶν ἑκατομμυρίων πουλιῶν πού κατέλαβαν τό σπίτι; Θριαμβική χαρά γιά τήν πλήρη τους κυριαρχία, ἀπογοήτευση γιά τά ὑποψήφια θύματα πού γλύτωσαν σάν ἀπό θαῦμα ἤ τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτά;

1. Γιά τά ὀπτικά καί τά ἠχητικά ἐφφέ τῆς ταινίας βλέπε ἀντίστοιχα *Cahiers du cinéma* no 316 καί no 318.
2. Robin Wood, *Hitchcock's films*, Paperback library, New York.

MARNIE (Μάρνι, 1964)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Jay Presson Allen ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Winston Graham. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ἠθ.: Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham. Διάρκεια: 130'.

Ἡ Μάρνι, μιά κλεπτομανής ὑπάλληλος, κλέβει τό ἀφεντικό της Μάρκ Ρούτλαντ, πού γνωρίζει τό πάθος της. Αὐτός θά τήν ἀναγκάσει νά τόν παντρευτεῖ, ἡ Μάρνι ὅμως θά εἶναι ψυχρή. Φοβεροί ἐφιάλτες θά τή βασανίζουν, ἐνῶ θά λιποθυμᾶ ὅταν βλέπει κόκκινο χρῶμα. Ὁ Μάρκ θά κάνει ἔρευνες γιά τό παρελθόν της κι ὕστερα ἀπό μιά νέα κλοπή θά ὁδηγήσει τή Μάρνι στή μητέρα της, πρώην πόρνη, ὅπου καί θ' ἀποκαλυφτεῖ τό ἀπωθημένο μυστικό πού τή βασάνιζε: ἡ δολοφονία ἑνός μεθυσμένου πελάτη ἀπό τό πεντάχρονο κορίτσι. Ἡ ἀποκάλυψη θά ἔχει ἀπολυτρωτικό χαρακτήρα καί ἡ Μάρνι θά λευτερωθεῖ ἀπό τίς ἐνοχές, τούς φόβους καί τή νεύρωσή της.

Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού στό ἔργο τοῦ Χίτσκοκ τό θέμα τῆς κλοπῆς θά συναντηθεῖ μέ κεῖνο τοῦ σέξ (τῆς ψυχρότητας) καί τοῦ θανάτου: στίς *Ὑποψίες*, ὁ φόβος τῆς Λίνας ὅτι θά δολοφονηθεῖ ἀπό τόν ἄνδρα της εἶναι μιά καμουφλαρισμένη δικαιολογία τῆς ψυχρότητάς της· στήν *Σκιά μιᾶς ὑποψίας*, ὁ θεῖος Τσάρλυ σαγηνεύει γεροντοκόρες γιά νά τίς σκοτώσει καί νά τίς κλέψει· στό *Spellbound*, ὁ φόνος πού διέπραξε ὁ ἥρωας στήν παιδική του ἡλικία θά τόν κάνει ἕνα ψυχωτικό ἀμνησιακό ἄτομο πού «κλέβει» μιά ξένη προσωπικότητα (αὐτήν τοῦ δρ. Ἔντουαρντς)· στό *Νοτόριους*, ὅπως ἀργότερα στό *Τοπάζ* (περίπτωση τῆς Χουανίτα), οἱ ἡρωΐδες θά χρησιμοποιοῦν τή γοητεία τους γιά νά κλέψουν ἀπό τούς ἄνδρες πού τίς ἀγαποῦν κατασκοπευτικά μυστικά· ἀλλά καί στό *Κυνήγι τοῦ κλέφτη* ἔ-

χουμε τό δίπτυχο «κλοπή-σέξ», χωρίς δμως νά ὑπάρχει τό τρίτο στοιχεῖο τοῦ θανάτου· στήν *Ψυχώ*,τέλος,ἔχουμε μιά γραμμική παρουσίαση τῶν παραπάνω στοιχείων μιά καί ἡ ταινία ἀρχίζει μέ τό τέλος μιᾶς ἐρωτικῆς (καί ἀνικανοποίητης) ἐρωτικῆς πράξης, συνεχίζει μέ μιά κλοπή καί κλείνει τό πρῶτο μέρος της μ' ἕνα φόνο.

Ποτέ δμως τά στοιχεῖα αὐτά δέ θά βρεθοῦν τόσο δομικά συνδεδεμένα δσο στό *Μάρνι*: ἡ κλεπτομανία τῆς ἡρωΐδας ἐρμηνεύεται σάν ἕνα νευρωτικό ἀντιστάθμισμα τῆς σεξουαλικῆς ψυχρότητάς της, ἀλλά τά αἴτια αὐτῆς τῆς τελευταίας θά μᾶς ὁδηγήσουν σ' ἕνα ἀπωθημένο παιδικό τραῦμα, πού συνδυάζει τήν «πρωταρχική σκηνή», τό κρυφοκοίταγμα, τόν τραυματισμό τοῦ μικροῦ,παιδιοῦ, ἀπό τή θέαση τοῦ σέξ καί τήν τιμωρία -εὐνουχισμό τοῦ βίαιου πατέρα, πού θά σκοτωθεῖ μ' ἕνα μαχαίρι (μήπως ἡ Μάρνι δέν εἶναι τό θηλυκό εἴδωλο τοῦ Νόρμαν Μπαίητς τῆς *Ψυχώ;* (Μόνο πού αὐτή ἔχει τήν τύχη μέ τήν τελική ὑποτυπώδη ψυχαναλυτική θεραπεία της, ν' ἀπολυτρωθεῖ ἀπό τά σεξουαλικά φαντάσματά της καί νά ἀφομοιωθεῖ μέσα στό κοινωνικό εἶναι).

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν στό *Μάρνι* (δμοια μέ τό *Vertigo* καί τήν *Ψυχώ)* κυριαρχεῖ καθαρά μιά ψυχαναλυτική προβληματική, πού παραμερίζει τίς καθολικές ἀναζητήσεις τοῦ Χίτσκοκ, μιά καί ὁ πόνος καί ἡ ὀδύνη τῶν ἡρώων δέν ὀφείλονται τόσο σ' ἕνα κάποιο προπατορικό ἁμάρτημα, ἀλλά σέ συγκεκριμένα ψυχαναλυτικά αἴτια καί τραύματα. Καί εἶναι ἀκριβῶς γι' αὐτή τήν κάπως χονδροκομένη ἔκδοση τῆς ψυχανάλυσης πού κατηγορήθηκε ἡ ταινία (τελείως ἀδικαιολόγητα κατά τή γνώμη μου) μέ ἀποτέλεσμα νά καταλογίζεται σήμερα στίς μεγαλύτερες ἀποτυχίες τοῦ Χίτσκοκ.

Ἂν κρίνουμε δμως ἀπό τήν ἀντίστοιχη ψυχαναλυτική τελική ἑρμηνεία τῆς *Ψυχώ,* πού δέν ἐμπόδισε κοινό καί κριτική νά θεωρήσουν τό φίλμ ἀριστούργημα, ἀλλοῦ θά πρέπει νά ἀναζητήσουμε τά αἴτια τῆς φαινομενικῆς ἀποτυχίας τῆς *Μάρνι.* Αὐτό πού στήν πραγματικότητα ἐνοχλεῖ δέν εἶναι ἡ χρήση τῆς ψυχανάλυσης,ἀλλά ἡ ἐμμονή τοῦ Χίτσκοκ σ' ἕνα παραμυθένιο κόσμο πού τό 1964 φαίνεται ξεπερασμένος ὡς θεματική. Πράγμα πού συνειδητοποιεῖ καί ὁ ἴδιος ὁ Χίτσκοκ στή συνομιλία του μέ τόν Τρυφφώ, ὅταν λέει ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἱστορίες (τύπου «Ὁ Πρίγκηπας καί ὁ Ζητιάνος) συνδέονται μέ μιά ταξική κοινωνική ἀντίληψη ξεπερασμένη ἐδῶ καί 30 χρόνια.

Πράγματι, ἄν δοῦμε τή *Μάρνι* ἔξω ἀπό τίς ψυχαναλυτικές ἀναφορές της, εὔκολα ἀναγνωρίζουμε μιά ἄλλη ἔκδοση τῆς *Ρεβέκκας:* μιά φτωχή ὑπάλληλος παντρεύεται, ὕστερα ἀπό μιά ξαφνική καί σχεδόν ἐκβιαστική πρόταση, ἕναν γοητευτικό, ἀλλά μεγαλύτερο σέ ἡλικία, χῆρο - ἀριστοκράτη, πού τήν ὁδηγεῖ σ' ἕνα σπίτι - ἀρχοντικό (κι ἕνα ἐχθρικό περιβάλλον: στή «Ρεβέκκα» ἦταν ἡ περιφρόνηση μιᾶς «ἀνώτερης» κοινωνικῆς τάξης καί τό μίσος μιᾶς λεσβίας ὑπηρέτριας: στό «Μάρνι» εἶναι ὁ σκοτεινός καί ἄγνωστος κόσμος τοῦ σέξ, ἐκφραζόμενος στήν πιό ζωώδικη μορφή του — ὁ Μάρκ θά τή βιάσει γιά νά τήν κάνει δική του).

Οἱ ὁμοιότητες πᾶνε ἀκόμη καί στά δευτερεύοντα πρόσωπα (ἔτσι ἔχουμε στή *Μάρνι* μιά ζηλότυπη ἀδελφή τῆς πεθαμένης γυναίκας τοῦ Μάρκ στή θέση τοῦ ξάδελφου τῆς *Ρεβέκκας)* ἢ τίς σκηνές - κλειδιά (ἕνας χορός θά γίνει αἰτία καί στίς δυό ταινίες νά ὀξυνθοῦν οἱ καταστάσεις). Οἱ μόνες ἀντιστροφές τοῦ μύθου βρίσκονται στό ὅτι, ἐνῶ στήν πρώτη ταινία εἶναι ὁ ἄνδρας αὐτός πού κατέχει ἕνα μυστικό, στή *Μάρνι* εἶναι ὁ σύζυγος πού ψάχνει νά βρεῖ τό μυστικό τῆς γυναίκας του. Κι ἀκόμη ὅτι στή *Μάρνι* δέν μπαίνει ποτέ τό θέμα τῆς κατάκτησης ἑνός ξένου περιβάλλοντος, γιατί ἡ ἡρωΐδα ἀδιαφορεῖ ἐξαρχῆς νά μπεῖ σ' αὐτό (παντρεύεται ὕστερα ἀπό ἕνα λεπτό ἐκβιασμό, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε). Γιά τή Μάρνι λοιπόν ἡ ἐποχή τοῦ παραμυθιοῦ τελείωσε!

Ἡ σκηνοθετική μαεστρία τοῦ Χίτσκοκ εἶναι γιά μιά ἀκόμη φορά ἀπόλυτη, ὑπογράφοντας μιά ἀπό τίς πιό τέλεια σκηνοθετημένες ταινίες του (μαζί μέ τό *Vertigo, Τά πουλιά, Ψυχώ, North by Northwest, Τό σωσίβιο* κ.ἄ.). Κυριαρχοῦν οἱ σκηνές σέ γκρό-πλάνα (κυρίως μέ κλειδιά), καθώς καί λήψεις μέ πλάγια τή μηχανή. Τά χρώματα καί τά ντεκόρ συμβάλλουν τόσο πολύ στή δημιουργία τῆς ἀπαιτούμενης ἀτμόσφαιρας, ὥστε στιγμές νά νομίζουμε ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ κινούμενα σχέδια, ὅπου ὅλα εἶναι τεχνητά (ὅπως στήν περιβόητη σκηνή στό λιμάνι μέ τήν ὁλοφάνερη, ἀλλά τόσο ὑποβλητική, διαφάνεια). Οἱ πιό ἐντυπωσιακές σκηνές τοῦ ἔργου εἶναι: τό γραφεῖο τοῦ Ρούτλαντ καί τό ἐπεισόδιο μέ τόν κεραυνό, ἡ κλοπή καί τό ἐπεισόδιο μέ τήν ψευτο-σασπένς (ἕνα παπούτσι πέφτει ἀπό τά χέρια τῆς κλέφτρας, ἀλλά ἡ καθαρίστρια πού μῆκε στό γραφεῖο εἶναι... κουφή!), τά διάφορα δνειρα τῆς Μάρνι, ἡ σκηνή τοῦ χοροῦ (γιά μιά ἀκόμη φορά ἡ κάμερα ξεκινᾶ ἀπό τό πρῶτο πάτωμα, διασχίζει τό χῶρο καί καταλήγει στήν πόρτα τῆς εἰσόδου τή στιγμή ἀκριβῶς πού ἐμφανίζεται ἕνας ἀπρόσμενος κι ἐπικίνδυνος καλεσμένος — τό παλιό ἀφεντικό τῆς Μάρνι), ἡ σκηνή τοῦ κυνηγιοῦ καί τέλος τό φλάς-μπάκ μέ τό ἐπεισόδιο τοῦ φόνου. Ἂν ὁ Σήν Κόννερυ νιώθει τελείως ἄβολα στόν κοσμικό ρόλο του, ἡ Τίππυ Χέντρεν εἶναι τέλεια ἐναρμονισμένη μέ τό δικό της, ἴσως γιατί εἶναι ὑπόδειγμα ψυχρῆς ἠθοποιοῦ.

Τό *Μάρνι* εἶναι ἡ τελευταία μεγάλη ταινία τοῦ Χίτσκοκ. Ἀπό δῶ καί πέρα θά ἀκολουθήσουν ταινίες ἀδιάφορες ἢ ἀμφισβητήσιμες (Σχισμένο παραπέτασμα, *Τοπάζ)* ἢ συμπαθητικές ἐπιτυχίες πού ἁπλῶς θά θυμίζουν τό παλιό μεγαλεῖο τοῦ σκηνοθέτη (*Φρενίτις, Οἰκογενειακή συνομωσία).*

TORN CURTAIN (Σχισμένο παραπέτασμα, 1966)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Brian Moore. Φωτ.: John F. Watten. Μουσ.: John Addison. Ἠθ.: Paul Newman, Julie Andrews, Lil Kedrova, Hanjöerg Felmy, Tamara Toumanova, Wolfgang Kieling, Günter Strack, Ludwing Donath. Διάρκεια: 119'.

Ὁ Ἀμερικάνος φυσικός Michael Armstrong, στή διάρκεια ἑνός ἐπιστημονικοῦ συνεδρίου στήν Κοπεγχάγη, ἀποκιρτᾶ στό Ἀνατολικό μπλόκ. Ἡ πιστή βοηθός καί ἀρραβωνιαστικιά του τόν ἀκολουθεῖ καί σύντομα πληροφορεῖται ὅτι ὁ Michael πρόσποιήθηκε τήν ἀλλαγή στρατοπέδου γιά νά ἀποσπάσει σημαντικές πληροφορίες πάνω σ' ἕνα ἀντι-πυραυλικό ἀμυντικό σύστημα, ὅμοιο μ' αὐτό πού δούλευε κι αὐτός, ἀλλά εἶχε φτάσει σέ ἀδιέξοδο. Χάρη στή βοήθεια ἀντιφρονούντων, ὁ Michael καταφέρνει νά ἀποσπάσει τή φόρμουλα. Πρίν τό σκάσουν ἀνακαλύπτονται. Μέ τή βοήθεια, ὅμως, μιᾶς μυστικῆς ὀργάνωσης ἀντιφρονούντων φτάνουν στό Ἀνατολικό Βερολίνο, ὅπου τούς κρύβει μιά κόμισα. Τελικά ἐπιβιβάζονται κρυφά σ' ἕνα καράβι πού μεταφέρει ἕνα ρώσικο μπαλέτο στή Σουηδία. Μέ λίγη καλή τύχη καί μετά ἀπό περιπέτειες καταφέρνουν νά φτάσουν ἀσφαλεῖς στή Στοκχόλμη.

Στήν πεντηκοστή του παραγωγή, ὁ Χίτσκοκ ἀσχολήθηκε μ' ἕνα ψυχροπολεμικό κατασκοπευτικό μελόδραμα. Πέρα ὅμως ἀπό τίς κάποιες τεχνικές ἀνανεώσεις του (γυρίσματα μέ φυσικό φῶς) καί μερικές ἀπό τίς πιό ρεαλιστικές σκηνές δολοφονίας πού γυρίστηκαν στόν κινηματογράφο, ἡ ταινία εἶναι μιά ἀπό τίς χειρότερές του.

Ἡ ἀποτυχία ξεκινᾶ ἤδη ἀπό τό ἀφελές σενάριο τοῦ Καναδοῦ συγγραφέα Brian Moore πού βασιζόταν σέ μιά ἰδέα τοῦ ἴδιου τοῦ Χίτσκοκ, γιά τήν ἀπόδραση δυό βρετανῶν ἐπιστημόνων στήν Ἀνατολή. Ἡ ἐπιλογή τῶν Paul Newman καί Julie Andrews στούς πρωταγωνιστικούς ρόλους ὑπῆρξε μιά δεύτερη ἀποτυχία, καθώς τό παίξιμο τους ἦταν ἐκτός κλίματος. Ἐπίσης,τό μεγάλο τους κασέ δέν ἐπέτρεψε στό σκηνοθέτη νά διαθέσει χρήματα σέ πράγματα πού ἤθελε νά κάνει. Στό τέλος φτάνουμε σ' ἕνα ἀποτέλεσμα πού μποροῦμε νά συνοψίσουμε στά λόγια τοῦ κριτικοῦ τῶν New York Times, Bosley Crowther: «Εἶναι μιά παθητικά ἀδιάφορη κατασκοπευτική ταινία καί ὁ προφανής λόγος εἶναι ὅτι τό σεναριό της δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπ' αὐτό πού ὁ Χίτσκοκ ἀντιπαθεῖ περισσότερο: κλισέ... Ἡ ταινία εἶναι τόσο ἄσχημα βεβαρυμένη ἀπό τό κακό σενάριο καί ἀπό ἕναν ἥρωα καί μιά ἡρωΐδα πού φαίνεται ὅτι ἔχασαν τήν οὐσία αὐτοῦ πού γίνεται, πού καταλήγει νά σέρνεται χωρίς καμιά ἔκπληξη, σασπένς ἤ καλαμπούρι.»

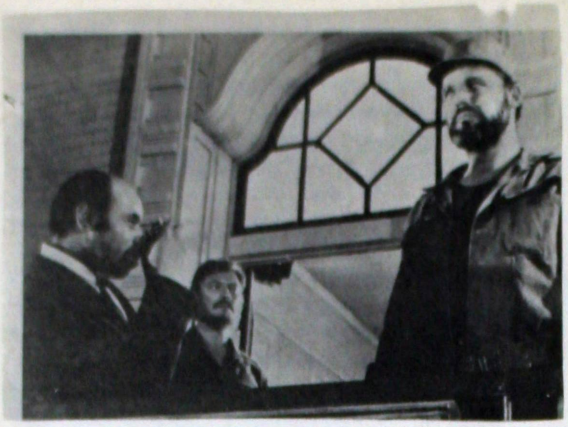
Ἡ πιό ἀξιοσημείωτη σκηνή τοῦ φίλμ εἶναι αὐτή τῆς προσπάθειας τοῦ Newman νά βγάλει ἀπό τή μέση τόν κομμουνιστή συνοδό του. Βρίσκονται σ' ἕνα ἀγροτόσπιτο μαζί μέ μιά γυναίκα. Ἡ γυναίκα καί ὁ Newman προσπαθοῦν νά τόν σκοτώσουν, γιατί ἀνακάλυψε τό διπλό παιχνίδι του καί προσπαθεῖ νά εἰδοποιήσει τούς δικούς του. Πρῶτα αὐτή τόν χτυπᾶ μ' ἕνα χασαπομάχαιρο ἀλλά σπάζει ἡ λεπίδα. Ὁ Newman προσπαθεῖ ἀνεπιτυχῶς νά τόν πνίξει καί τελικά ὅταν τόν ρίχνουν κάτω χτυπώντας τον μ' ἕνα φτιάρι, τόν σέρνουν ἀπό τή μιά μεριά τοῦ δωματίου στήν ἄλλη καί τοῦ βάζουν τό κεφάλι σέ μιά σόμπα ὑγραερίου. Ὅπως ἐξήγησε καί ὁ Χίτσκοκ σέ μιά συνέντευξή του, προσπάθησε νά δείξει πόσο δύσκολο εἶναι νά σκοτώσεις ἕναν ἄνθρωπο.

TOPAZ (Τοπάζ, 1969)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Brian Moore ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Leon Uris. Φωτ.: Jack Hildyard. Μουσ.: Maurice Jarre. Ἠθ.: Frederick Stafford, John Forsythe, John Vernon, Roscoe Lee Browne, Dany Robin, Karin Dor, Michel Piccoli, Philippe Noiret. Διάρκεια: 124'.

Ἕνας Γάλλος κατάσκοπος πάει γιά λογαριασμό τῆς CIA στήν Κούβα νά ἐρευνήσει τίς ρωσικές δραστηριότητες. Οἱ Κουβανέζοι δολοφονοῦν τήν ἐρωμένη καί πληροφοριοδότισά του, ἀλλά ἡ ἀποστολή του στέφεται μ' ἐπιτυχία. Στό ΝΑΤΟ γίνεται διαφυγή πληροφοριῶν. Ὑπαίτιος εἶναι ἕνας Γάλλος διπλωμάτης, πού εἶναι ταυτόχρονα κι ἐρωμένος τῆς γυναίκας τοῦ ἥρωα. Ἡ συνωμοσία τελικά θά ἀποκαλυφθεῖ καί τό δίκτυο θά ἐξαρθρωθεῖ.

Ἄν στό *Σχισμένο Παραπέτασμα* ἀναγνωρίζουμε μερικά κύρια στοιχεῖα τοῦ προβληματισμοῦ καί τοῦ κλίματος τοῦ Χίτσκοκ, τό *Τοπάζ* εἶναι ἴσως τό πιό ξένο ἔργο του, μιά ταινία ὅπου καί ὁ ἴδιος ὁ Χίτσκοκ ἤ οἱ ἠθοποιοί του δέν ξέρουν τί ἤθελαν νά κάνουν. Ἡ ταινία βασίζεται σ' ἕνα ἀλαλούμ βιβλίο τοῦ ψυχροπολεμικοῦ Λεόν Γιοῦρις, πού μᾶς πάει ἀπό τή Νέα Ὑόρκη στήν Κούβα καί ἀπό κεῖ στό ΝΑΤΟ καί στή Γαλ-



λία, χωρίς καμιά οὐσιαστική ἑνότητα καί τό κυριότερο χωρίς καμιά πρσωπικότητα στή σκιαγράφηση τῶν ἡρώων. Τό κάστ τῶν ἠθοποιῶν εἶναι τό χειρότερο πού ἔγινε ποτέ σέ ταινία τοῦ Χίτσκοκ (ἰδιαίτερα ἀναφέρω τούς κάκιστους Φρέντερικ Στάφορντ, Τζών Φορσάϊ θ, Ντανύ Ρομπέν, Μισέλ Πικολί κ.ἄ.) ἐνῶ ἀπουσιάζει καί ὁποιοδήποτε κλίμα ἤ ἀτμόσφαιρα (μ' ἐξαίρεση τή σκηνή τῆς δολοφονίας τῆς Χουανίτα) καί ὑπάρχουν ἐλάχιστες στιγμές μέ χιοῦμορ, ὅπως τό ἔγγραφο πού τυλίγει ἕνα σάντουϊτς). Τό κακό ἀποτελειώνεται ἀπό ἕνα μελοδραματικό καί ἄτονο φινάλε (ὁ Μισέλ Πικολί αὐτοκτονεῖ), πού εἶναι τό τρίτο πού γυρίστηκε γιά τήν ταινία (ὁ Χίτσκοκ ἤθελε μιά σκηνή μονομαχίας σ' ἕνα ἄδειο στάδιο), χαρακτηριστικό δεῖγμα γιά τό πῶς φτιάχτηκε τό ἔργο.

Κι ὅμως, τούτη ἡ ψυχροπολεμική καί ἄνευρη ταινία, πού δείχνει τόν κομμουνισμό, τόν καστρισμό καί τόν ντεγκωλισμό ὡς τά τρία πολιτικά κακά τοῦ κόσμου (μιά ζωή οἱ Γάλλοι παίζουν τό ρόλο τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου ἐπειδή ὁ πολιτικός φιλελευθερισμός τους καί ἡ τάση τους γιά ἀνεξαρτησία ὑποτίθεται ὅτι δίνει ἔδαφος νά ἀναπτυχθεῖ ὁ κομμουνισμός) ἔχει ἀκόμη καί σήμερα τούς θαυμαστές της πού ὑποστηρίζουν ὅτι «πρόκειται γιά ἕνα ἀπό τά μεγαλύτερα πολιτικά φίλμ πού ἔγιναν πάνω στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ πολιτική ἐπεξεργάζεται τούς ἀνθρώπους. Ὅπως ἐπίσης πάνω στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο συνήθισαν νά βλέπουν τήν πολιτική σάν ἕνα θέαμα ἤ ἕνα μάτς» (Ζάν Ντουσέ).

FRENZY (Φρενίτης, 1972)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Anthony Shaffer ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Arthur La Bern. Φωτ.: Gilbert Taylor. Μουσ.: Ron Goodwin. Ἠθ.: John Finch, Alec Mc Cowen, Barry Foster, Vivien Merchant, Anna Massey. Διάρκεια: 116'.

Ἕνας κακότυχος νέος (ὁ Ρίτσαρντ) - ἥρωας στόν πόλεμο βρίσκει καταφύγιο διαδοχικά στό σπίτι τῆς κοπέλας του, τοῦ φίλου του Μπόμπ καί, στό τέλος, στήν πρώην σύζυγό του. Ὅταν ὁ φίλος του βιάζει καί στραγγαλίζει τίς δυό γυναῖκες, ὁ ἥρωάς μας θεωρεῖται ὕποπτος καί ἀναζητεῖται ἀπό τήν ἀστυνομία. Ὁ Μπόμπ καταφέρνει νά ἐνοχοποιήσει τόν Ρίτσαρντ καί νά ὁδηγήσει τήν ἀστυνομία στή σύλληψη τοῦ τελευταίου. Ἕνας ὅμως ἐπιθεωρητής τῆς Σκώτλαντ Γυάρντ πού δέν ἔμεινε ἱκανοποιημένος, ἀνακαλύπτει ἔγκαιρα τήν ἀλήθεια καί γλυτώνει τόν Ρίτσαρντ ἀπό τά χέρια τοῦ Μπόμπ καθώς αὐτός ἑτοιμάζεται νά σκοτώσει τόν Ρίτσαρντ πού ἔχει δραπετεύσει καί ἔχει καταφύγει στό σπίτι του.

Τό φίλμ ἀρχίζει μέ μιά σκηνή ἐνδεικτικά Χιτσκοκική. Ἡ κάμερα βλέπει τό Λονδίνο ἀπό τόν ἀέρα, καθώς πέφτουν τά ζενερίκ. Μέ τό τέλος τους, πλησιάζει τίς ὄχθες τοῦ Τάμεση, ὅπου ἕνα πλῆθος (μεταξύ τῶν ὁποίων καί ὁ σκηνοθέτης) παρακολουθεῖ τήν ὁμιλία ἑνός ἐπίσημου γιά τή ρύπανση («ξένα σώματα») τοῦ ποταμοῦ, ἀνακοινώνονται κάποια μέτρα. Ὁ λόγος εἶναι βαρετός καί διακόπτεται ἀπό τήν κραυγή ἑνός ἀκροατῆ πού βλέπει νά πλέει στό ποτάμι τό γυμνό σῶμα μιᾶς κοπέλας. Ἀκολουθεῖ ἕνα close-up καί τό μάτι τοῦ σκηνοθέτη μέ τό μάτι τοῦ θεατῆ ἑνοποιοῦνται. Ἀπό 'δῶ καί μπρός παρακολουθοῦμε μιά ἱστορία σέξ καί ἐγκλήματος μέ ὅλα τά Χιτσκοκικά στοιχεῖα. Τό κυνήγι τοῦ ἀθώου, ἡ διαστροφική ἀσφάλεια τῆς οἰκογένειας, ἡ παρεξήγηση, τό σασπένς. Οἱ χαρακτῆρες του, κοινοί καί συνηθισμένοι, τά μέρη γνωστά καί καθημερινά. Καί ὅπως κάθε του ταινία, ἔρχεται μέ μιά σκηνή της νά συμπληρώσει τό μῦθο τοῦ σκηνοθέτη ὡς μάστορα, ἔτσι κι ἐδῶ ὑπάρχει ἡ σκηνή πού ὁ δολοφόνος στήν καρότσα ἑνός φορτηγοῦ μέ πατάτες προσπαθεῖ νά πάρει μέσα ἀπό τά παγωμένα δάχτυλα τοῦ στραγγαλισμένου θύματός του τό δαχτυλίδι του μ' ἕνα σουγιά. Ἕνα μίγμα φρίκης καί χιοῦμορ, γοητείας καί ἀπώθησης.

Μέσα ἀπό τή διπλή ἀφήγηση, αὐτήν τῆς κάμερας πού εἶναι καί τό μάτι τοῦ θεατῆ καί αὐτήν τοῦ ἀστυνομικοῦ (βασανισμένου ἀπό τή γαλλική[1] κουζίνα τῆς γυναίκας του) πού εἶναι καί ἡ ἐπίσημη ἐκδοχή τῆς μυθοπλασίας, χτίζεται μιά σύγκρουση καί μιά σύγχιση πού ἐπιτείνεται ἀπό τή σκηνοθεσία. Ὁ Χίτσκοκ σκηνοθετώντας τό βλέμμα μας τό κοροϊδεύει. Παράδειγμα: μετά ἀπό τή σκηνή τῆς ἀνακάλυψης τοῦ γυμνοῦ πτώματος — πού στραγγαλίστηκε μέ μιά γραβάτα — ἔχουμε ἕνα πλάνο τοῦ πρωταγωνιστῆ νά δένει τή γραβάτα του μπροστά στόν καθρέφτη.

Ὁ ἥρωας τοῦ Χίτσκοκ, καθώς αἰχμαλωτίζεται μέσα στόν καθρέφτη - ὀθόνη ὑποδηλώνει καί τόν αἰχμαλωτισμό τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ μέσα σ' ἕνα χῶρο ψεύτικο, εἰδωλοποιητικό πού ὅμως ὀργανώνει μιά δική του ἀλήθεια.

1 Γιά τό ρόλο τῶν τροφῶν στήν ταινία βλ. τήν κριτική τοῦ Ν. Λυγγούρη στόν *Σύγχρονο Κινηματογράφο* 24-26 (1972).

FAMILY PLOT (Οἰκογενειακή συνομωσία, 1976)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Universal. Σεν.: Ernest Lehman ἀπό μυθιστόρημα τοῦ Victor Canning. Φωτ.: Leonard J. South. Μουσ.: John Williams. Ἠθ.: Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris, William Devane, Ed. Lauter, Cathleen Nesbitt. Διάρκεια: 126'.

Στήν τελευταία αὐτή ταινία τοῦ Χίτσκοκ παρακολουθοῦμε τήν παράλληλη δράση δυό ζευγαριῶν. Ἑνός ψευτο-μέντιουμ καί τοῦ ταξιτζῆ φίλου της καθώς κι ἑνός κοσμηματοπώλη -πού εἶναι ἀπαγωγέας προσωπικοτήτων - καί τῆς ἐρωμένης καί συνεργάτιδάς του.

Οἱ δρόμοι τῶν δυό αὐτῶν ζευγαριῶν διασταυρώνονται, καθώς τό πρῶτο ζευγάρι προσπαθεῖ νά βρεῖ τό νόθο ἀνηψιό μιᾶς πλούσιας πελάτισας, τόν ὁποῖο αὐτή εἶχε δώσει ὅταν γεννήθηκε. Μετά ἀπό διάφορες περιπέτειες, ὅπως τήν ἀπόπειρα δολοφονίας τοῦ πρώτου ζευγαριοῦ ἀπό τό δεύτερο, τήν ἀπαγωγή ἑνός ἐπισκόπου καί τήν παγίδευση τοῦ μέντιουμ ἀπό τόν κοσμηματοπώλη, τό παράνομο ζευγάρι συλλαμβάνεται ἀπό τό πρῶτο πού καταφέρνει νά βρεῖ τά διαμάντια πού δίνονταν ὡς λύτρα ἀλλά καί ν' ἀνακαλύψει τό χαμένο ἀνηψιό πού δέν ἦταν ἄλλος ἀπό τόν κοσμηματοπώλη.

Ἡ 53η καί τελευταία ταινία τοῦ Χίτσκοκ, χωρίς νά ἀποτελεῖ ἀκριβῶς τήν κορύφωση τῆς ὡς τότε δουλειᾶς του στόν κινηματογράφο ἤ τή συγκεφαλαίωση ὅλων τῶν κεντρικῶν θεματικῶν καί αἰσθητικῶν χιτσκοκικῶν μοτίβων, τό ξετύλιγμα τῶν ὁποίων παρακολουθήσαμε στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ἀφιερώματος τῆς *Ὀθόνης*, εἶναι ἕνα τυπικό, ἀντιπροσωπευτικό φίλμ τοῦ σκηνοθέτη τους.

Πρόκειται γιά μιά κωμωδία ἤ, ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος, γιά «ἕνα σχεδόν κωμικό θρίλλερ», στό ὁποῖο, μέ τή δική μας ὅπως πάντα συνενοχή, στήνεται ἕνα διασκεδαστικό καί ἐνδιαφέρον παιχνίδι. Τά δυό ζευγάρια τῆς ταινίας (ὁ Bruce Dern μέ τήν Barbara Harris καί ὁ William Devane μέ τήν Karen Black) κινοῦνται μέσα σ' ἕνα χορό συμπτώσεων μ' ἕναν τρόπο αὐστηρό, σχεδόν γεωμετρικό, καθώς οἱ δρόμοι τους συγκλίνουν καί ἀποκλίνουν διαρκῶς. Ἡ ἐντύπωση πού προκαλεῖ αὐτό τό ξετύλιγμα τῆς μυθοπλασίας εἶναι χαρακτηριστική. Προσφεύγοντας στά μαθηματικά στήν ἀναζήτηση μιᾶς ἐπιτυχημένης μεταφορᾶς, θά λέγαμε ὅτι οἱ ἥρωες κινοῦνται μέ τή ντετερμινιστική νομοτέλεια τῶν ἀλγεβρικῶν νόμων καί, ταυτόχρονα μέ τήν ἁπλόχωρη ἐλευθερία τῆς θεωρίας τῶν πιθανοτήτων.

Ὁ ἴδιος ὁ τίτλος μᾶς παραπέμπει σέ δύο στοιχεῖα πού καθορίζουν τό ἔργο: τό family (οἰκογένεια) καί τό plot (πλοκή). Ἡ πρώτη κινεῖ τή δεύτερη, καθώς ὅλο αὐτό τό παιχνίδι στήνεται στό ὄνομά της. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ «ἀθῴου» θύματος τῆς κοινωνικῆς ἠθικῆς μετατρέπεται σέ κυνήγι τοῦ «ἔνοχου» ἀπαγωγέα καί ἀξιότιμου κοσμηματοπώλη. Ἕνα, γνώριμο ἤδη ἀπό τά προηγούμενα χιτσκοκικά φίλμ, λεπτό παιχνίδι τῆς ἀθωότητας καί τῆς ἐνοχῆς καί ὅλων τῶν περιπλοκῶν τους, παιχνίδι ἀνταλλαγῶν καί εἰρωνίας, ὅπως αὐτή ἐκδηλώνεται, γιά παράδειγμα, στήν ἄγνοια τοῦ ἐγκληματία-κληρονόμου ἤ πού κορυφώνεται στήν ἀπαγωγή τοῦ ἐπισκόπου τοῦ Σάν Φραντσίσκο, στά μισά τῆς λειτουργίας, μπροστά σ' ἕνα ἔκθαμβο ἐκκλησίασμα.

Πολλοί θεώρησαν τήν ταινία ὡς τήν πιό ἐρωτική τοῦ Χίτσκοκ. Ἴσως πρόκειται γιά ἕναν ὑπερβολικό χαρακτηρισμό. Βέβαια, ἡ ταινία ἔχει νά κάνει μέ τό σέξ, καί αὐτό, ἀσφαλῶς, ὄχι μέ ἄμεσο τρόπο, ἀλλά εἶναι ξένη μέ τόν ἐρωτισμό πού συναντᾶμε σέ ταινίες ὅπως τό *Παράθυρο στήν αὐλή* ἤ τό *Τό κυνήγι τοῦ κλέφτη* (Ἂς θυμηθοῦμε, γιά παράδειγμα, τό πρῶτο φιλί τῆς Grace Kelly στή δεύτερη ἀπό τίς ταινίες αὐτές.) Ἐδῶ ὁ «ἡδονοβλεπτισμός» τῶν προηγούμενων ταινιῶν ἀντικαθίσταται μέ ἕνα ζευγάρι κανονικῶν σεξουαλικῶν σχέσεων.

Τά χρώματα πού κυριαρχοῦν στήν ταινία εἶναι τό βαθύ κόκκινο καί τό ἄσπρο (τό μέντιουμ ὀνομάζεται Blanche (= Λευκή) καί τό ἄσπρο εἶναι τό ἀγαπημένο της χρῶμα), τό μαῦρο (τό χρῶμα τῆς περούκας τῆς κακοποιοῦ) καί σπάνια τό πράσινο, τά ὁποῖα δημιουργοῦν ἕνα συνεχές παιχνίδι μέ τίς ἔννοιες τοῦ θανάτου, τῆς ζωῆς, τῆς ἀγνότητας καί τοῦ πάθους.

Τό φινάλε τῆς ταινίας τό κρατοῦμε — χωρίς ἑρμηνεῖες ἤ σχόλεια — γιά τό τέλος τῆς κριτικῆς καί τοῦ ἀφιερώματος: τό πονηρό, κλείσιμο τοῦ ματιοῦ τοῦ ψευτομέντιουμ.

(Ἐπιμέλεια: Μ.Α. - Α.Μ. - Γ.Τ.- Ν.Φ.)

Γραφτείτε συνδρομητές στό ΑΝΤΙ

Είναι χρήσιμο για σας και βοηθά το περιοδικό

προοπτικη

επιθεώρηση κοινωνικής κριτικής καί πολιτικής παρέμβασης

αφιέρωμα στις δημοτικές εκλογές

Ενας χρόνος «αλλαγή»
Οι νέες Πανελλήνιες
Πολωνία

Μουσικές ταξιαρχίες και άλλα

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΤΟ 7ο ΤΕΥΧΟΣ

περιοδικό

Κυκλοφόρησε τό 8ο τεῦχος
'Αφιέρωμα: μόδα
Πινόκιο
T.S. Elliot

Ψυχοκωμωδία

ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΠΡΟΛΟΓΟ

Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι μιά μεγάλη, λυπημένη μά πάντα ἀγαπημένη οἰκογένεια. Πάντα μεγάλη, γιατί οἱ γιοί της εἶναι πολλοί (κόρες στίς ἀμερικάνικες οἰκογένειες δέν ὑπάρχουν, ἀλλά κι ὅταν ὑπάρχουν τίς παντρεύουν γρήγορα)· πάντα λυπημένη, γιατί οἱ περισσότεροι ἀπό τούς γιούς της εἶναι ἄσωτοι· καί πάντα ἀγαπημένη, γιατί ὅλοι σχεδόν οἱ ἄσωτοι, ἀργά ἤ γρήγορα, ἐπιτρέφουν στό σπίτι (μερικοί μάλιστα οὔτε κἄν φεύγουν). Τό νεώτερο καί κακομαθημένο παιδί αὐτῆς τῆς οἰκογένειας εἶναι ἡ ψυχοκωμωδία. Δείχνει ἀσέβεια στούς γεροντότερους, δέν ὑπακούει κανένα καί δέ δέχεται ἄλλο λόγο ἀπ' τό δικό της, κάνει συνειδητά τόν κλόουν, αὐθαδιάζει (ἀρκετά μά ὄχι ὑπερβολικά), δέ νοιάζεται νά ὑψώσει τόν ἑαυτό της, ἀλλά νά γκρεμίσει τούς ἄλλους γύρω της. Ὁ μόνος λόγος πού δέν πετοῦν αὐτό τό «διαβολάκι» ἀπό τό σπίτι εἶναι ἐπειδή διασκεδάζουν ὅλοι τόσο πολύ μαζί του· κι ἔτσι κάθεται σέ μιά γωνία, γελάει, κοροϊδεύει, σαρκάζει, κι ὅ,τι προσπαθήσει νά πεῖ χάνεται κάτω ἀπό τά βροντερά γέλια τοῦ κοινοῦ — ὅμως αὐτό δέν εἶναι τόσο σημαντικό ὅσο ἡ ἐπιτυχία, γι' αὐτό εὔκολα ξεχνιέται.

Καί μ' αὐτό τό τρόπο ζοῦν ὅλοι εὐχαριστημένοι.

Σ' αὐτό τό ἄρθρο θά ἐξετάσουμε ἀρκετά χαρακτηριστικά δείγματα ψυχοκωμωδίας πού ὅλα τους προβλήθηκαν ἤ ἐπαναπροβλήθηκαν πρόσφατα καί θά προσπαθήσουμε κατόπιν νά βγάλουμε συνοπτικά ὁρισμένα συμπεράσματα σχετικά μέ τά κοινά γνωρίσματα πού καθορίζουν τήν ψυχοκωμωδία. Θέλουμε τά «πορίσματα» τῆς σύντομης ἐρευνάς μας νά 'χουν ἕνα θεωρητικό (γενικό) χαρακτήρα, κι ἔτσι δέν ἐπεκτεινόμαστε σέ ἐκτενή κριτική ἀνάλυση κάθε ταινίας, ἀλλά μᾶλλον σέ σύντομα σημειώματα μέ κύριο σκοπό νά ἐπισημάνουμε πέρα ἀπό τό κωμικό στοιχεῖο, αὐτά πού, ὅπως εἴπαμε παραπάνω, χάνονται κάτω ἀπό τά γέλια τοῦ κοινοῦ. Οἱ πρῶτες τέσσερις ταινίες πού θά μᾶς ἀπασχολήσουν εἶναι τά *Φράνκεστάιν Τζούνιορ, Λίγο Πολύ Τρελούτσικος, Μπότες, Σπηρούνια καί Καυτές Σέλλες* καί *Ἡ Τελευταία Τρέλα τοῦ Μέλ Μπρούκς*.

Α. ΦΡΑΝΚΕΝΣΤΑΪΝ ΤΖΟΥΝΙΟΡ

Κύριος ἄξονας τοῦ ἔργου εἶναι ὁ *Φράνκενστάιν* τῆς Μαίρη Σέλλεϋ, ἐμπλουτισμένος μέ τούς γνωστούς κλασικούς πιά χαρακτῆρες, τόν καμπούρη βοηθό, τή μυστηριώδη οἰκονόμο κλπ. Ἡ φωτογραφία εἶναι ἐπιτηδευμένα ἀσπρόμαυρη καί οἱ φωτισμοί καί τά ντεκόρ εἶναι κατά τέτοιον τρόπο σχεδιασμένα, ὥστε να ἀναπαράγουν τό κλίμα τῶν παλιῶν ταινιῶν τρόμου. Οἱ ὁμοιότητες ὅμως φτάνουν μονάχα ὡς ἐδῶ. Χρησιμοποιώντας τά γνωστά τρύκ ὥς τήν ὑπερβολή (τό χλιμίντρισμα τῶν τρομαγμένων ἀλόγων κάθε φορά πού προφέρεται τό ὄνομα τῆς οἰκονόμου), τά νευρωτικά συμπτώματα τῶν ἡρώων καί τήν ἀντιστροφή τῶν μύθων (τό τέρας εἶναι ἐντελῶς ἄκακο), ὁ Μπρούκς καταφέρνει νά ἀνατρέψει καί νά γελοιοποιήσει τό παραδοσιακό μοντέλο. Οἱ κινήσεις τῶν ἡρώων προκαλοῦν τό γέλιο κι ὄχι τήν ἀγωνία, κι αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι καί οἱ ἴδιοι οἱ ἥρωες φοβοῦνται-φοβοῦνται τό *εἴδωλό* τους, τό ρόλο πού προσπαθοῦν νά ὑποδυθοῦν, αὐτός εἶναι τό παντοτινό ἀντικείμενο τοῦ φόβου τους· βρίσκονται ἔξω ἀπό τό «κλίμα», ἔχουν ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' τό μύθο, οἱ πράξεις τους δέ προκαλοῦν τόν τρόμο ἀλλά προκαλοῦνται ἀπ' αὐτόν, οἱ ὅροι ἔχουν ἀντιστραφεῖ. Αὐτά μποροῦμε νά τά παρατηρήσουμε καλύτερα στή φιγούρα τοῦ καμπούρη ὑπηρέτη (φιγούρα κατ' ἐξοχήν ἀποκρουστική καί τρομακτική, γίνεται ἰδιαίτερα κωμική ἀπό τόν πολύ καλό Μάρτυ Φέλντμαν πού τήν ἐνσαρκώνει) σέ δύο χαρακτηριστικές σεκάνς: πρῶτα στήν ἐπίσκεψή του στό νεκροτομεῖο, ὅπου τρομάζει βλέποντας τόν ἑαυτό του στόν καθρέφτη κι ἔπειτα κατά τή μεταφορά τοῦ Φράνκενσταιν (Τζήν Γουάιλντερ) στόν πύργο. Ὁ Μ. Φέλντμαν μιλάει μέ τό κλασικό παγερό ὕφος καί κοφτές λέξεις· ὁ Γουάιλντερ, ἀπορημένος, τόν ρωτάει γιατί μιλάει ἔτσι. «Δέν ξέρω, νόμισα ὅτι θά σοῦ ἄρεζε» εἶναι ἡ ἀπάντηση. Ὑπάρχει λοιπόν μιά μόνιμη διάσταση ἀνάμεσα στόν ἠθοποιό καί τό ρόλο του, ἀνάμεσα στό μοντέλο καί τήν ἐφαρμογή του: αὐτή ἡ διάσταση ἐμποδίζει τήν παραγωγή ὁποιουδήποτε μύθου καί προκαλεῖ μιά συνεχή ἐνόχληση, μιά ἀποστασιοποίηση πού ἀποκλείει τά ἔντονα συ-

Frankestein Junior

ναισθήματα κι ἐνισχύει τό «εὔκολο» γέλιο.

Ὁ μελοδραματισμός καί ἡ «μεγαλόψυχη» συμπάθεια πρός τό τέρας πού κυριαρχεῖ καί σέ ἀνάλογες παλιές παραγωγές (βλέπε *Κίνγκ-Κόνγκ* καί τά παρόμοια) σατιρίζεται διακριτικά (;) μέ ἔξυπνο τρόπο ἀπό τά ἀγγελικά γεμάτα ἀθωότητα μάτια τοῦ τέρατος πού μοιάζουν προορισμένα ἀκριβῶς γιά νά συγκινοῦν.

Ὅσο γιά τό «συμβατικό» happy end, αὐτό λειτουργεῖ τελικά ὡς στοχασμός πάνω στή σχέση δημιουργοῦ (σκηνοθέτη) καί δημιουργήματος (ταινίας): Τό τέρας - χάρη σέ μιά ἀνταλλαγή πού προκλήθηκε φυσικά ἀπό τό δημιουργό του - ἀποκτάει εὐφυία καί ὁ Φράνκενστην μεγαλύτερη... ἐρωτική ἱκανότητα:

Ὁ καλλιτέχνης δίνει στό δημιούργημα τήν πνευματικότητά του μέ ἀντάλλαγμα μιά ἱκανοποίηση «ἐρωτική» - ἡ ἀλληλεπίδραση τους εἶναι ἀναπόφευκτη!

Β. ΛΙΓΟ ΠΟΛΥ ΤΡΕΛΟΥΤΣΙΚΟΣ (High Anxiety)

Ἄν θέλαμε νά χαρακτηρίσουμε μέ μιά λέξη αὐτό τό μέ πολλή ἀσέβεια «ἀφιερωμένο στόν ἄρχοντα τῆς ἀγωνίας Ἄλφρεντ Χίτσκοκ» φίλμ, θά λέγαμε παίζοντας μέ τίς λέξεις πῶς πρόκειται γιά μιά Ψυχω — κωμωδία. Ὁ τίτλος, τό φινάλε στό καμπαναριό καί οἱ ὀλιγοι τοῦ πρωταγωνιστῆ (Μέλ Μπρούκς) πού «τυχαίνει» νά 'ναι κι αὐτός ψυχίατρος, προέρχονται φυσικά ἀπό τό *Vertigo,* ἐνῶ ἀναφορές σ' ἄλλες γνωστές δημιουργίες τοῦ Χίτσκοκ γίνονται σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ φίλμ. Ἰδιαίτερη ἔμφαση δίνεται φυσικά στά «συμπτώματα» τῶν πρωταγωνιστῶν· ὅλοι σχεδόν οἱ χαρακτῆρες εἶναι νευρωτικοί. Τό ἔργο τοῦ Χίτσκοκ εἶναι ἐξαιρετικά πρόσφορο πεδίο γιά τή δημιουργία τέτοιων χαρακτήρων, κι ἔτσι ὁ Μπρούκς, χωρίς νά χάσει εὐκαιρία, δημιουργεῖ ἕνα πάνθεο προσώπων πού πάσχουν ἀπό τίς πιό ἀπίθανες ψυχοπαθολογικές καταστάσεις. Τό φίλμ χρησιμοποιεῖ ὅλα τά τεχνάσματα τῆς ψυχοκωμωδίας, τήν ὑπερβολή, τίς ἀντιστροφές καί ἰδιαίτερα τήν ἐπανάληψη ἑνός εὑρήματος (τήν ἀνικανότητα τοῦ σωφέρ νά σηκώνει βαριά ἀντικείμενα, τήν ἀμηχανία τῶν ἡρώων ὅταν ἀκούγεται ἡ μουσική ἐπένδυση πού μοιάζει νά προέρχεται ἀπ' τό πουθενά — μιλήσαμε ἤδη γιά τήν ἔχθρα τῆς ψυχοκωμωδίας πρός τά δραματουργικά ἐφφέ—) ἀλλά καί γιά πρώτη φορά ἀναφέρεται στήν ψυχανάλυση. Ἄς προσέξουμε ὅμως: παρόλο πού ἡ νεύρωση παρουσιάζεται σέ κάθε ψυχοκωμωδία, σπάνια γίνονται ἀναφορές στήν ψυχανάλυση· αὐτό πού ἐνδιαφέρει τό σκηνοθέτη τῆς ψυχοκωμωδίας εἶναι ἡ νεύ-

High anxiety

ρωση κι ὄχι ἡ θεραπεία της. Ὁ Μπρούκς χρησιμοποιεῖ τήν ψυχανάλυση στό *High Anxiety* γιά νά διακωμωδήσει ἀκριβῶς τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο παρουσιάζεται συνήθως (ἁπλουστευμένη, κακοχωνευμένη καί κλισαρισμένη) στίς ἀστυνομικές ταινίες καί στά θρίλλερ. Πολύ πιθανό ἐπίσης νά ἀναφέρεται καί στό Spellbound τοῦ ἴδιου τοῦ Χίτσκοκ, φίλμ ἀποτυχημένο ἐξαιτίας τῆς «ψευδο-ψυχανάλυσης» πού υἱοθέτησε (Ἡ λέξη στά εἰσαγωγικά χρησιμοποιήθηκε ἀπό τόν ἴδιο τόν Χίτσκοκ· σχετικά μέ τό φίλμ — βλέπε καί *Ὀθόνη 6)*. Ὁ ψυχαναλυτής λοιπόν τοῦ *High Anxiety* βγάζει τό... ἐκπληκτικό συμπέρασμα ὅτι οἱ ἴλιγγοι τοῦ ἥρωα ὀφείλονται σέ δυστυχισμένη παιδική ἡλικία καί στό πέσιμό του ἀπό μιά καρέκλα! Ὁ Μπρούκς χρησιμοποιεῖ τό κλισέ μέ τόση (ἐπιτηδευμένη) ἀφέλια, ὥστε μ' αὐτό τόν τρόπο τό ἐγκαταλείπει μετέωρο, καί τό κάνει νά μοιάζει ἐντελῶς ψεύτικο· ἔτσι τό κλισέ αὐτοανατρέπεται.

Παρόμοιο σκοπό ἐξυπηρετεῖ καί τό φινάλε, τό ὑποχρεωτικό «εὐτυχισμένο τέλος». Ἡ πλαστότητά του ἀποκαλύπτεται, ὅταν ἡ κάμερα, κινούμενη ἀργά πρός τά πίσω στά πρότυπα τῶν γνωστῶν χολλυγουντιανῶν φινάλε, πέφτει πάνω στά τζάμια.

Τό φίλμ τελειώνει μέ κάτι ἀμήχανα «όφφ» σχόλια (προφανῶς τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ ὀπερατέρ) καί τή φράση «... Ἴσως νά μήν κατάλαβαν...»:

Ἴσως νά μήν κατάλαβαν τό λάθος κι ἴσως νά μήν κατάλαβαν ὅτι ὅλα αὐτά εἶναι σκηνοθετημένα παραμύθια καί ὅτι γιά τέτοια πρέπει νά γίνονται μονάχα δεκτά.

Γ. ΜΠΟΤΕΣ, ΣΠΗΡΟΥΝΙΑ ΚΑΙ ΚΑΥΤΕΣ ΣΕΛΛΕΣ (Blazing Saddles)

Στίς *Καυτές Σέλλες* θέμα — καί θύμα — τοῦ Μέλ Μπρούκς εἶναι ἕνα ἀκόμα κινηματογραφικό εἶδος πού γεννήθηκε, ἄκμασε, γέρασε, πέθανε καί βρυκολάκιασε στήν Ἀμερική· προμηθεύοντας ἐπί χρόνια τή λαϊκή φαντασία μέ «νικηφόρα» μυνήματα καί βοηθώντας την νά ξεπεράσει τά ἐσωτερικά «κακῶς κείμενα»: τά γουέστερν. Ὁ μύθος τῆς κατάκτησης ἑνός ἄγριου τόπου μέ βάρβαρους κατοίκους ἀπό ὄμορφους καί γενναίους σερίφηδες ἤ στρατιωτικούς πού μοιάζουν λίγο καί μέ τόν Τζών Γουέην ἴσως νά ταίριαζε στά μιλιταριστικά ὄνειρα τῆς Ἀμερικανοπαίδων τῆς γενιᾶς τῆς «A-Bomb», ἀλλά δέ ταιριάζουν στό νευρωτικό κι ἀνασφαλή σύγχρονο Ἀμερικάνο πού ἄρχισε νά βαριέται αὐτά τά ὄνειρα· μέ λίγα λόγια δέν ταιριάζουν στόν Μέλ Μπρούκς. Τό ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης εἶναι ἡ δημιουργία τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα τοῦ φίλμ, ἑνός «σωτήρα» οὐρανοκατέβατου στή μικρή δυτική πόλη πού ἔρχεται νά προστατεύσει: ἑνός μαύρου σερίφη.

Στά ρατσιστικά γουέστερν τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὁ μαῦρος εἶχε μόνο ἕνα ρόλο, αὐτόν τοῦ δούλου· στά πιό «φιλελεύθερα» ἴσως ἐμφανιζόταν ὡς ἐργάτης (πού στήν ἀντίληψη τοῦ μέσου Ἀμερικάνου δέ διέφερε πολύ ἀπό δοῦλο) ἤ ὡς ὑπηρέτης πού ἔδινε μιά εὐπρόσδεκτη γραφικότητα μέ τά μπλούζ τραγούδια του. Οἱ κάτοικοι τῆς πόλης, καρικατούρες σχεδιασμένες στά πρότυπα τῶν παλιῶν γουέστερν, ὁμοιόμορφες (ὅλοι οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ ἔχουν τό ἴδιο ὄνομα) καί κλισαρισμένες ἀποτελοῦν ζωντανά ντεκόρ, τό παρελθοντικό ὑπόστρωμα πού θά πρέπει νά δεχτεῖ ἕναν ἥρωα ἀπαράδεκτο: πάλι λοιπόν γεννιέται ἡ διάσταση ἀνάμεσα στόν παραδοσιακό μύθο καί τήν ἐφαρμογή του, ὁ μαῦρος σερίφης εἶναι σ' αὐτόν τό μικρόκοσμο πλάσμα «ἐξωγήινο», ἐχθρικό καί περιφρονητέο. Εἶναι μαῦρος καί γι' αὐτόν *δέν μπορεῖ νά εἶναι σερίφης (δηλαδή ἥρωας)*. Καί συγχρόνως, ἡ διάσταση ἀνάμεσα στόν ἄνθρωπο καί στό ρόλο: Ὁ σερίφης εἶναι δύο πρόσωπα στά μάτια τῶν κατοίκων τῆς πόλης πού εἶναι ἀνίκανα νά ἀποδεχτοῦν ὁποιαδήποτε εἰκόνα ἔξω ἀπό τά πρότυπα· γι' αὐτό καί σέ κάποιο σημεῖο καταφέρνει νά τούς ξεφύγει ἀπειλώντας μέ τό πιστόλι τόν ἑαυτό του· ὑποκρίνεται δύο ρόλους· αὐτοί οἱ δύο ρόλοι ὅμως εἶναι ἀποδεκτοί ἀπό τά ὑπνωτισμένα μάτια τῶν πολιτῶν σάν δύο πραγματικότητες: ἡ μία, ὁ σκληρός, βίαιος πιστολάς, ἡ ἄλλη, ὁ δειλός, τρομοκρατημένος νέγρος. «... Εἶναι τόσο ἠλίθιοι» θά πεῖ ἴσια στήν κάμερα ὁ σερίφης μονολογώντας· ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό μαῦρο σερίφη καί τούς κατοίκους μπορεῖ νά συγκεντρωθεῖ τελικά σέ μία πρόταση: ὁ πρῶτος παίζει ἕνα (;) ρόλο (καί τό ξέρει)· οἱ δεύτεροι *εἶναι* ἕνας ρόλος - τίποτα περισσότερο.

Οἱ ἀπόψεις αὐτές ἀναπτύσονται κι ὁλοκληρώνονται στό φινάλε: Ἡ μεγάλη μάχη καλῶν / κακῶν σπάει τό φράγμα τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου (γιά τούς πιό ρεαλιστές τό φράγμα τοῦ τοίχου τοῦ στούντιο) κι ἁπλώνεται στούς αὐτοκινητόδρομους, στά πεζοδρόμια, στούς κινηματογράφους... Ἡ τελική μονομαχία γίνεται μπροστά σ' ἕνα σινεμά, ὅπου οἱ πρωταγωνιστές, ἔξω πιά ἀπό τή δράση, θά παρακολουθήσουν τά τελευταῖα λεπτά τοῦ *Καυτές Σέλλες*. Οἱ ἥρωες παρακολουθοῦν τό ρόλο τους, ἀλλά ἡ παρακολούθηση εἶναι κι αὐτή ἕνας ρόλος. Σινεμά λοιπόν μέσα στό σινεμά· μιά ἀλλεπάλληλη σειρά ἀπό «ἀλήθειες» πού ἡ μία ἀναιρεῖ τήν ἄλ-

Blazing saddles

λη˙ κάπου μέσα σ' αὐτή τή πλημμύρα, χάνεται κι ὁ θρύλος τοῦ ἀμερικάνικου Γουέστ.

Κι ὅταν πέφτουν πιά τά γράμματα κι ὁ ἥλιος γέρνει στή δύση του, μπορστά στά μάτια τοῦ θεατῆ ἁπλώνεται μιά ἀπέραντη ἔρημος γεμάτη μυστικά καί περιπέτειες κι ἀπό κάπου μακρυά θά 'πρεπε ν' ἀκούγονται οἱ στοίχοι «... εἶμαι ἕνας φτωχός καί μόνος κάου-μπόυ...» — ὅμως οἱ ἥρωες (ὄχι ὁ σερίφης κι ὁ βοηθός του,ἀλλά ὁ Τζήν Γουάιλντερ καί ὁ Κλίβον Λίτλ τώρα πιά) παρατᾶνε τ' ἄλογα, μπαίνουν στίς λιμουζίνες τους κι ἐγκαταλείπουν τά ἄδεια ντεκόρ, τή «μικρή ἐπαρχιακή πόλη». Ὅσο γιά τή μαγευτική λάμψη τοῦ ἥλιου πού δύει, καλό θά ' ταν νά 'σβηνε κάποιος τεχνικός τόν προβολέα.

Δ. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΡΕΛΑ ΤΟΥ ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ (Silent Movie)

Εἶναι ἡ *Βουβή Ταινία* μιά τεράστια τιμητική ἀναφορά / ἀναβίωση τοῦ βωβοῦ σινεμᾶ; Δέ νομίζω˙ τό σενάριο ἔχει ἀπομακρυνθεῖ πολύ ἀπ' τά σενάρια τοῦ βωβοῦ, ἡ φωτογραφία εἶναι λαμπερή ἀπό τή φωτεινότητα τοῦ ἔγχρωμου, ὁ βουβός εἶναι μιά ὁλόκληρη ἐποχή μέ τούς δικούς της κώδικες καί τό δικό της κοινό πού ἔσβησε πιά ἀπό τό χρόνο καί ἀπόμεινε μόνο μιά νοσταλγία.

Εἶναι ἡ *Βουβή Ταινία* διακωμώδηση τοῦ βωβοῦ (ὅπως οἱ τρεῖς προηγούμενες ταινίες τοῦ Μπρούκς πού ἐξετάσαμε - τρόμος, θρίλλερ, γουέστερν ἀντίστοιχα) κινηματογράφου; Ὅμως ὁ βουβός στηριζόταν κατά μεγάλο μέρος στήν κωμωδία, πῶς νά διακωμωδήσει κανείς τόν γεννήτορα τέτοιων ἀξέχαστων ὀνομάτων ὅπως ὁ «ἀλητάκος» Τσάρλυ Τσάπλιν, ὁ ἀγέλαστος Μπάστερ Κῆτον, οἱ ἀξέχαστοι Λώρελ καί Χάρντυ, πῶς θά μποροῦσε ὁ Μπρούκς νά σατιρίσει τούς «προγόνους» του; Δίπλα στή νοσταλγία ἔρχεται κι ὁ σεβασμός: πληθώρα ἀπό γκάγκ καί ἀναφορές, ὅλα τους πιστά στούς κώδικες τοῦ βωβοῦ˙ καί οἱ πρωταγωνιστές (Μ. Μπρούκς, Μ. Φέντμαν, Ντόμ Ντε Λουίζ) τρεῖς κωμικές φιγούρες σάν νέοι ἀδελφοί Μάρξ (ὄχι ὅμως ὡς λεπτομερεῖς μιμήσεις - ἀντιγραφές τῶν παλιῶν ἀδελφῶν) γεμίζουν τήν ὀθόνη κίνηση καί δράση, ἕτοιμοι γιά κάθε παραλογισμό, δισδιάστατες εἰκόνες, ὄχι πιά ἄνθρωποι ἀλλά καρτούν˙ χάρη σ' αὐτή τή γεννημένη ἀπό σεβασμό αὐθεντικότητα, μποροῦμε νά ποῦμε πώς ἡ *Τελευταία Τρέλα* εἶναι ἴσως τό πιό σοβαρό φίλμ τοῦ Μπρούκς.

Ἡ ταινία ἀφηγεῖται τίς περιπέτειες ἑνός σκηνοθέτη πού προσπαθεῖ μαζί μέ τούς δυό φίλους του νά βρεῖ διάσημους πρωταγωνιστές γιά νά γυρίσει ἕνα φίλμ πού θά σώσει τήν μικρή ἑταιρία ὅπου ἐργάζεται ἀπό οἰκονομική καταστροφή˙ μέ τά πολλά θά καταφέρει νά γυρίσει τό φίλμ καί θά τό ὀνομάσει *Βουβή Ταινία*˙ εἶναι εὐνόητο πώς ἡ βουβή ταινία πού πρακολουθοῦμε καί οἱ διάσημοι πρωταγωνιστές συμμετέχουν ὡς συμπρωταγωνιστές˙ ἡ ταινία «βλέπει» τόν ἑαυτό της καί «βλέπεται» ἀπό αὐτόν, τό ἀδιάσπαστο καί μοναδικό χωρίστηκε στά δύο γιά χάρη τοῦ θεάματος. Φτάσαμε σ' ἕναν παραλογισμό, ἀλλά παραλογισμός δέν εἶναι ὁλόκληρη ἡ ταινία, ἡ ὁποία δέν κάνει ἕναν ἁπλό ἀναχρονισμό, ἀλλά μιά γιγάντια ἀντιστροφή πού τόσο συνηθίζεται στή ψυχοκωμωδία; Ἡ ταινία εἶναι βουβή, κι ὅμως μιά καί μοναδική φορά ἀκούγεται λόγος ἀπό τόν Μαρσέλ Μαρσώ (!) τόν ἀριστοτέχνη τῆς παντομίμας, τέχνης βουβῆς!

Ὁ Μ. Μπρούκς καταλήγει στή *Τελευταία Τρέλα* σ' ἕναν προβληματισμό ἀνάλογο μέ τίς *Καυτές Σέλλες*, πού παρουσιάζεται ἰδιαίτερα ἔντονος στό φινάλε, μέ τρόπο ὅμως πάντα διακριτικό καί χωρίς νά ἀποδυναμώνεται ἡ ἀφηγηματική ἱκανότητα τοῦ φίλμ.

Silent movie

Ε. ΤΑ ΔΙΔΥΜΑ ΤΗΣ ΛΕΓΕΩΝΑΣ (The Last Remake of Beau Geste)

Μιά ἀπόπειρα γιά σκηνοθεσία ψυχοκωμωδίας ἔκανε κι ὁ Μάρτυ Φέλντμαν γυρίζοντας τό *The Last Remake of Beau Geste*. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν ἱκανοποιητικό, παρόλο πού στίς ἐπιδόσεις του δέν μπόρεσε νά φτάσει τήν εὐρηματικότητα τοῦ Μπρούκς, ἀλλά οὔτε καί τοῦ Τζήν Γουάιλντερ. Θέμα τοῦ Φέλντμαν σ' αὐτή τήν ταινία εἶναι ἄλλο ἕνα γνωστό εἶδος ταινιῶν, χαρακτηριστικό τοῦ ὁποίου ὑπῆρξε ὁ *Beau Geste* τοῦ Γουίλιαμ Γουέλμαν: γυρισμένος στά 1939, εἶχε ὅλα τά προσόντα γιά νά πετύχει (κι ἐπομένως νά δικαιώσει τήν ὕπαρξη μιᾶς σειρᾶς «ρημέηκ» ἤ «ἐπανεγγραφῶν» τοῦ θέματός του, - τελευταῖο ἀπό τά ὁποία ὑπῆρξε τό «ρημέηκ» τοῦ Φέλντμαν!) καί δημιούργησε (ἴσως ὅμως ἁπλά νά ἀναπαρήγαγε) χαρακτήρες πού ἔμειναν κλασικοί στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο: τήν ἀδίστακτη μητριά, τό σκληροτράχηλο λοχία, τό γενναίο, ὑπερήφανο, δυνατό, εὐγενικό, ἄφοβο, γοητευτικό καί ἄλλα ἥρωα, τό δειλό ἀδελφό του κ.λ.π. Ἄς ξεκαθαρίσουμε ὅμως τά πράγματα· (γιατί οἱ παραπάνω χαρακτῆρες εἶναι παρόντες σέ ἀρκετές ἑκατοντάδες χολλυγουντιανές παραγωγές τῶν περασμένων δεκαετιῶν: σωροί ὁλόκληροι ἀπό ἀνύπαρκτες σεναριακά καί ἐπικίνδυνες ἰδεολογικά ταινίες πού - μερικές τους - εἶχαν τήν τύχη νά περάσουν ἀπό τά χέρια κάποιου μεγάλου σκηνοθέτη / παραμυθᾶ· ἄλλες τύφλωναν τό κοινό μέ τήν ἐκτυφλωτική λάμψη τῶν προσεκτικά μακιγιαρισμένων ἀστέρων τους. Τά λάθη τῆς πρώτης κατηγορίας πάντως συγχωροῦνται ἀρκετές φορές εὔκολα· (ποιός δέ θά θαύμαζε τόν Τζών Γουέην στό *Stage coach* τοῦ Τζών Φόρντ, ἐπειδή ὑπῆρξαν - ἀμφότεροι - ἄτομα μέ ὕποπτη ἰδεολογία καί ὁ πρῶτος κάπως ὑπέρ τοῦ δέοντος ρατσιστής;) μιλᾶμε γιά τά φίλμ μέ τή Λεγεώνα τῶν Ξένων, τούς Λογχοφόρους καί τά παρόμοια, ὅλα τους προορισμένα ἁπλά γιά νά ψυχαγωγοῦν μέ σῆμα-κατατεθέν κάθε τι μεγάλο: μεγάλα κατορθώματα, μεγάλους ἔρωτες, μεγάλα ἰδανικά, μεγάλες μάχες καί μεγάλες εἰσπράξεις.

Πλαστοί μύθοι εὐρείας κατανάλωσης· ὁ Φέλντμαν δικαιολογημένα σταματάει τή μάχη ἀνάμεσα στή λεγεώνα καί τούς Ἄραβες γιά νά παρεμβάλει μιά διαφήμιση. Ὅλα αὐτά τίποτα καινούριο δέν προσφέρουν· μιά ἄσκοπη ἐπανάληψη - διαιώνιση τοῦ ἀδιαφοροποίητου μοντέλου, ἡ ἴδια ἱστορία σέ νέα ντεκόρ, κι ὁ «σκληρός» λοχίας ν' ἀλλάζει καθημερινά τίς πλαστικές οὐλές του. Ἐχθροί δέν ὑπάρχουν πιά, ὁ τρομερός

Ἄραβας ἀρχηγός εἶναι ἕνας κοστουμαρισμένος κύριος μέ ἄψογη προφορά, οἱ στρατηγοί προδότες κι ὁ ἥρωας τό σκάει ἐντελῶς συμφεροντολογικά.

Τί ἀπόμεινε λοιπόν ἀπό τό ἔπος τοῦ Μπό Ζέστ; Ποῦ εἶναι ὁ ἄφοβος Γκάρυ Κούπερ γιά νά πολεμήσει ὥς τήν τελευταία ἀνάσα;

Στήν περιοχή τῶν ἀντικατοπτρισμῶν, βέβαια! Ἐκπληκτικό τό εὕρημα τῆς σεκάνς ὅπου ὁ Ντίγκμπυ / Φέλντμαν μπαίνει μέσα στήν περιοχή τῶν ψευδαισθήσεων καί συναντάει τόν Γκάρυ Κούπερ (Μπό Ζέστ πού μιλάει γιά γενναιότητα καί παλικαριά, ἐνῶ ὁ δειλός Ντίγκμπυ προσπαθεῖ ἀπελπισμένα νά ξεφύγει ἀπό τήν περιοχή «τῆς ψεύτικης ζωῆς», τή χώρα τοῦ μαυρόασπρου, τοῦ κινηματογραφικοῦ μύθου τοῦ ἡρωισμοῦ, πού 'ναι μονάχα ἕνας ἀντικατοπτρισμός!!

Καί μετά ἀπ' ὅλα αὐτά, στήν τελευταία σεκάνς, στήν ὁριακή στιγμή τοῦ «ζῆσαν αὐτοί καλά κι ἐμεῖς καλύτερα» βλέπουμε τόν ἀποστάτη πρώην - ἥρωα νά ζεῖ ζωή χαρισάμενη· τό ἴδιο κι ὁ ἀδελφός του, ὁ δειλός πού ξαφνικά ἀνακυρήχτηκε ἥρωας. Ἡ ὀθόνη μοιράζει τό χῶρο της στούς δύο «ἥρωες», στίς δύο ὄψεις τοῦ νομίσματος - καί οἱ δύο πλαστές. Τά ἀδέλφια σφίγγουν τά χέρια καί ἐπιβεβαιώνουν τόν ὅρκο «πάντα ἀχώριστοι»· καί οἱ δύο ἀπατεῶνες, καί οἱ δύο δοξασμένοι ἀπό μιά τυφλή δικαιοσύνη πού χρειάζεται ἥρωες γιά νά ἐπιβιώσει· καί οἱ δύο ἠθοποιοί, καί οἱ δυό ψεύτες: καί τό μεγαλύτερο ψέμα, τά ἰδανικά τους, μιλιταριστικά κι ἀποικιοκρατικά. Κι ὁ ἑτοιμοθάνατος (σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου) στρατηγός, λές κι ἦταν προσωποποίηση αὐτῶν τῶν «γερασμένων» ἰδανικῶν, ξεψυχάει στό κρεβάτι μαζί μέ τό ψεύτικο σκύλο/ μασκώτ, φετιχοποιημένο σύμβολο τοῦ παλιοῦ ὁριστικά νεκροῦ πιά στρατιωτικοῦ «ἡρωϊσμοῦ»!

Τζήν Γουάιλντερ: *Ὁ πιό πονηρός ἀδελφός τοῦ Σέρλοκ Χόλμς.*

Τό βλέμμα του παγιδευμένο ἀπό τό φακό γίνεται σιωπηλός μάρτυρας τῆς ἀμηχανίας, τῆς ἀπογοήτευσης, τοῦ ἀνεκπλήρωτου πόθου κι ἑνός πανικοῦ πού βρίσκει ὕστατο καταφύγιο του τή νεύρωση· τό προσωπεῖο τοῦ «ἥρωα» ἔχει πιά ραγίσει.

Ὁ Τζήν Γουάιλντερ σκηνοθέτησε δύο ψυχοκωμωδίες τό ' 75 καί τό '77 ἀντίστοιχα. Ἰδιαίτερη σημασία θά δώσουμε στή δεύτερη, τό *Μεγαλύτερο Ἐραστή* — ἐπειδή σ' αὐτήν ὁλοκληρώνονται οἱ ἀπόψεις τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό σινεμά καί τήν ἐπίδραση τῶν μύθων του στό κοινό — ὅμως δέν ὑποτιμοῦμε καί τόν προγενέστερο ἀλλά τέλεια ὀργανωμένο καί πληθωρικό *Σέρλοκ Χόλμς*. Θἄπρεπε, τέλος, νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ πραγματοποίηση τῶν ταινιῶν τοῦ Γουάιλντερ καθώς καί τοῦ Φέλντμαν θά ἦταν πολύ ἀμφίβολη ἄν δέν προϋπῆρχε ὁ Μέλ Μπρούκς, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι μιμήθηκαν τόν τελευταῖο ἤ ὅτι ὁ Μπρούκς συνέβαλε μέ ὁποιοδήποτε τρόπο στίς ταινίες τους.

Ζ. Ο ΠΙΟ ΠΟΝΗΡΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ ΧΟΛΜΣ (The Adventures of Sherlock Holme's Smarter Brother)

Μέ τήν πρώτη του αὐτή ψυχοκωμωδία ὁ Γουάιλντερ μᾶς δίνει ἕνα προσεκτικά ὀργανωμένο φίλμ μέ πληθώρα ἀπό γκάγκ καί μιά εὐρηματικότητα ὁπωσδήποτε ἰσάξια τοῦ Μέλ Μπρούκς (ὄχι στό ἐπίπεδο τῆς μίμησης ὅπως εἴπαμε προηγουμένως, ἀλλά χάρη στήν ἐπιτυχημένη κοινή χρήση τῶν συμβάσεων τῆς ψυχοκωμωδίας). Ὅλοι σχεδόν οἱ χαρακτήρες τοῦ *Σέρλοκ Χόλμς* παρουσιάζουν νευρωτικά συμπτώματα πού τούς ὁδηγοῦν στίς πιό ἐξωφρενικές καταστάσεις καί συγκρούσεις - πού δέν ἔχουν πάντα ἀνεκδοτολογικό σκοπό. Ὁ Γουάιλντερ, παρόλο πού οἱ κινήσεις του εἶναι ἀκόμα λίγο δειλές, εἶναι πολύ σωστός ἰδεολογικά καί οἱ ἐπιδόσεις του σ' αὐτήν τήν ἐξαίρετη πρώτη ταινία του ἀποτελοῦν ἕνα πολύ σημαντικό προοίμιο γιά τή δεύτερη.

Πρωταγωνιστής βέβαια τοῦ φίλμ εἶναι ὁ ἀδελφός του Σέρλοκ Χόλμς, πού κρατάει τό ρόλο τοῦ «ἡρωικοῦ» πρωταγωνιστῆ· πίσω ὅμως ἀπ' αὐτό τόν ἡρωισμό, πίσω κι ἀπό τόν ἄκρατο ἐγωισμό του ἀκόμα, διακρίνουμε τόν ἀγώνα ἑνός ἁπλοῦ ἀνθρώπου πού προσπαθεῖ ν' ἀναδείξει τόν ἑαυτό του ἰσάξιο ἑνός μύθου. Ἡ σχέση τοῦ Σέρλοκ Χόλμς μέ τόν ἀδελφό του εἶναι οὐσιαστικά μιά σχέση ὑποτέλειας. Ὁ γκαφατζής ἥρωας κινεῖται πάντα στή σκιά τοῦ ἀδελφοῦ του, ὁ ὁποῖος δέν εἶναι ἁπλά ἄνθρωπος (ὅπως δείχνεται ἀπό τήν ὑπεράνθρωπη ἐπίδειξη τῆς μεγαλοφυΐας του στήν ἀρχή τοῦ ἔργου) ἀλλά ἕνας ζωντανός μύθος. Μέσα ἀπό τίς μεταμφιέσεις του συνεχῶς κατευθύνει τή δράση καί βοηθάει τόν ἀδελφό του νά ἐκπληρώσει τό ρόλο του, τούς ἡρωισμούς τους. Ἔτσι, αὐτές οἱ πράξεις εἶναι ψεύτικες, ἀνήκουν σέ κάποιον ἄλλο, κι ὁ «ἥρωας» στό φινάλε στέκεται μέσα στό πάρκο ἀνίκανος νά καταλάβει, ἀντιμέτωπος μέ τό μεταμφιεσμένο ἀδελφό του - ἄραγε τόν ἀναγνωρίζει; Δέ θά τό μάθουμε· μά οἱ κινήσεις του δέν εἶναι πιά κωμικές, καί τίς πλάτες του βαραίνει ἕνας ρόλος ψεύτικος πού πάντα τόν ὑπαγορεύει κάποιος ἄλλος: ὁ μύθος, τό πρότυπο· κι ἀκόμα χειρότερα, ἴσως αὐτός πού βλέπει δέν καταφέρει νά δεῖ κάτω ἀπό τή μεταμφίεση, ἴσως ὁ θεατής δέ διακρίνει τό ἀληθινό πρόσωπο πού κρύβεται πίσω ἀπό τή γελαστή μάσκα. Ἡ ρομαντική μουσική πού ἔρχεται ἀπό τό βιολί τοῦ ἀδελφοῦ /ὕπατου ἁρμοστῆ ὁρίζει ἕνα τέλος εὐτυχισμένο, ἀλλά ὁλότελα κούφιο. Ἡ λογική, ἡ ταυτότητα χάθηκε τώρα, ἀπόμεινε μόνο ἡ νεύρωση, ἕνα μακάβριο πιά ἀστεῖο, ὁ ρόλος, τό ψέμα κι ἡ θεληματική ἄγνοια τοῦ βλέμματος...

Η. Ο ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΣ ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (The World's Greatest Lover)

Ὁ *Μεγαλύτερος Ἐραστής* εἶναι τό δεύτερο μέρος, θά λέγαμε, ἑνός τετράωρου φίλμ τοῦ Γουάιλντερ, ὅπου οἱ νύξεις τοῦ πρώτου μέρους ἐξελίσσονται σέ ὁλοκληρωμένες ἰδέες καί οἱ ἀκατέργαστες ἀπόψεις μεταβάλλονται σέ συγκεκριμένα συμπεράσματα. Ἡ μυθοπλασία εἶναι μονάχα προσχηματικά ἀλλαγμένη, ὁ Ρωδόλφο Βαλεντίνο βρίσκεται σέ τέλεια ἀναλογία μέ τόν Σέρλοκ Χόλμς, ὁ Ρούντυ Βαλεντάιν μέ τόν ἀδελφό τοῦ Χόμς (ἡ ἀδιάσπαστη σχέση τοῦ πρωταγωνιστῆ μέ τό συγκεκριμένο μύθο τοῦ κάθε φίλμ φαίνεται ξεκάθαρα κι ἀπ' τό ὄνομά του: ἄλλο μικρό ὄνομα ἀντί γιά Σέρλοκ τήν πρώτη φορά, Βαλεντάιν ἀντί γιά Βαλεντίνο τή δεύτερη) καί ὁ νευρωτικός παραγωγός μέ τόν ἀρχηγό τῶν ἐκβιαστῶν· κι ἐπιπλέον τά πραπάνω δύο ζευγάρια ρόλων ἑρμηνεύονται ἀπό τούς ἴδιους ἠθοποιούς καί στίς δύο περιπτώσεις (Τζήν Γουάιλντερ, Ντόμ Ντε Λουίζ). Ὅπως στόν *Σέρλοκ Χόλμς*, δέ γίνεται προσπάθεια ἀπομυθοποίησης τοῦ Βαλεντίνο, ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει ὅτι ὁ Γουάιλντερ τόν ἀπεικονίζει «μυθοποιημένο»: παραπάνω ἀκόμα, τό πρόσωπο τοῦ Βαλεντίνο εἶναι ἕνας ἀτόφιος μύθος, «ὁ μεγαλύτερος ἐραστής τοῦ κόσμου», κι αὐτό μόνο ὑπάρχει. Ὁ ἄνθρωπος - Βαλεντίνο δείχνεται μόνο μιά φορά καί τότε εἶναι τόσο ὑπερβολικά γοητευτικός, πού δέ μοιάζει πιά μέ τίποτα ἄλλο παρά μέ μιά ζωντανεμένη ἀφίσα, ἕνα βιομηχανικό προϊόν, τό ὑπέρτατο κι ἀξεπέραστο, ἕνας μυθικός χάρτινος θεός πού κατευθύνει κι ἀναστατώνει τή ζωή τῶν «κοινῶν» ἀνθρώπων. Μία καί μοναδική φορά, κι ὁ Βάλεντάιν μένει ἔκθαμβος μπροστά τους· τά εἴδωλα δέν κάνει νά πλησιάζουν πολύ τούς ἀνθρώπους, εἶναι μιά παντοτινή χίμαιρα· τά χαρακτηριστικά τους συνεχῶς μεταβάλλονται καί τά εἴδωλα πληθαίνουν, παρασύροντας πίσω ἀπό τή μυθική μορφή τους τά πλήθη τῶν ἀνθρώπων. Οἱ μόνοι πού κερδίζουν ἀπ' αὐτό τό παιχνίδι εἶναι οἱ πάντα ἀπρόσωποι «κατασκευαστές τῶν θεῶν»· τά συμπεράσματα βγαίνουν μόνα τους ἀπ' αὐτήν τή (δυστυχῶς παρεξηγήσιμη) νύξη· ὁ Γουάιλντερ ξέρει πώς δέ χρειάζεται νά πεῖ τίποτα περισσότερο.

Καί τί ἀπογίνονται οἱ ἄνθρωποι; Πόση ἐπίδραση μπορεῖ νά 'χει πάνω τους ὁ μύθος; Ὁ Βάλεντάιν φτάνει στό Χόλλυγουντ μέ τό ἄσπρο, ἀκριβοπληρωμένο κο-

στούμι του, κατεβαίνει ἀπό τό τρένο κι ἀντικρύζει μιά θάλασσα ἀπό ὁλόιδια, ἄσπρα κοστούμια-μάσκες ἀπρόσωπων ἀνθρώπων.

Τίμημα πρῶτο: Χάσιμο τῆς ἀτομικῆς ταυτότητας καί ἔλλειψη κάθε προσωπικῆς πρωτοβουλίας. Ἡ λαοθάλασσα σάν ὑπνωτισμένη κατευθύνεται στά ξενοδοχεῖα, μετά στά στούντιο, στά δοκιμαστήρια κ.λ.π. Ἡ γυναίκα τοῦ Βάλεντάιν τόν ἐγκαταλείπει γιά χάρη τοῦ Βαλεντίνο, τόν ὁποῖο δέν πρόκειται νά συναντήσει φυσικά ποτέ. Τίμημα δεύτερο: Τό ναυάγιο τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων μέσα σέ μιά βιομηχανοποιημένη καί μυθο-κρατούμενη κοινωνία. Ὁ Βάλεντάιν ἀνίκανος νά συγκρατήσει τήν πίκρα του κυριεύεται ἀπό μιά νευρωτική κρίση ξεσπώντας στήν ἠθοποιό-παρτεναίρ του στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ δοκιμαστικοῦ· στό πρόσωπό της βλέπει τή γυναίκα του πού τόν πρόδωσε γιά χάρη τοῦ εἰδώλου, μά κι ὁ ἴδιος προσπαθεῖ νά παίξει ἕναν τέτοιο ρόλο καταπνίγωντας τόν πραγματικό ἑαυτό του. Αὐτός ὁ διχασμός γεννάει τήν ψύχωση· μά οἱ ἀπελπισμένες, ἐξοργισμένες πράξεις τοῦ Βάλεντάιν γίνονται ἀντιληπτές ὡς ἠθοποιία ἀπό αὐτούς πού παρακολουθοῦν τό δοκιμαστικό καί τοῦ ἀναγνωρίζουν καί «ταλέντο»· τώρα λοιπόν ἔγινε τό ψεύτικο πιό σημαντικό ἀπό τό ἀληθινό, μονάχα ὁ ρόλος ἐπικρατεῖ καί καθετί πρέπει νά 'ναι ἕνας ρόλος:

Ἡ γυναίκα τοῦ Βάλεντάιν γιά πρώτη φορά ἀπολαμβάνει πραγματικά τόν ἔρωτα μαζί του, μόνο ἐπειδή νομίζει ὅτι εἶναι ὁ Βαλεντίνο. Ἔτσι, γιά μιά ἀκόμη φορά ὁ πρωταγωνιστής τῆς ψυχοκωμωδίας παίζει διπλό ρόλο. Ὅταν χάνει ὅμως τή γυναίκα του ἐξαιτίας τοῦ ρόλου πού ἀπόκτησε, ἐπαναστατεῖ κι ἀποκτάει γιά πρώτη φορά συνείδηση τοῦ τί γίνεται γύρω του.

Ὅλοι αὐτοί πού θεωροῦν ἕναν ὁποιοδήποτε μύθο σημαντικότερο ἀπό τήν πραγματική ζωή ἔχουν λάθος· οἱ ψεύτικοι (κατασκευασμένοι μύθοι ἀνήκουν σέ ψεύτικους (κατασκευασμένους) κόσμους κι ἐκεῖ πρέπει νά παραμείνουν. Ἡ μυθοποίηση εἶναι ἐπιζήμια ὅταν ξεγελᾶ τούς ἀνθρώπους καί τούς ἀναγκάζει νά παίζουν ρόλους καί νά γίνονται οἱ ἴδιοι ρόλοι, ὅταν ἡ μοναδική ἀξία στή ζωή εἶναι νά ἀλλοτροιώνεσαι, νά γίνεσαι κάποιος ἄλλος, νά μοιάζεις μέ κάποιο Βαλεντίνο...

Ὁ Βάλεντάιν (πού παραλίγο νά γίνει Βαλεντίνο) καλπάζει πρός τήν πύλη τοῦ στούντιο. Τό φῶς τοῦ πραγματικοῦ κόσμου πού 'ρχεται ἀπ' ἔξω φαντάζει παράταιρα ἔντονο, τελική διαφυγή καί «δρόμος πρός τήν ἐλευθερία»· οἱ στρατιῶτες / ἠθοποιοί τῆς ταινίας πού γυριζόταν τόν πυροβολοῦν μέ τά ψεύτικα ὅπλα τους μά δέν μποροῦν νά τόν σκοτώσουν. Ἡ κάμερα

«Φαίνεται λοιπόν ἐξαιρετικά δύσκολο νά τιθασευτεῖ ὁ μύθος ἀπό μέσα, γιατί ἡ ἴδια αὐτή κίνηση πού ἀποτελεῖ μιά προσπάθεια ἀπαλλαγῆς ἀπό τό μύθο, μεταβάλλεται κι αὐτή σέ λεία τοῦ μύθου (...) Πιστεύω πώς τό καλύτερο μέσο νά καταπολεμήσει κανείς τό μύθο, εἶναι ἴσως νά τόν μυθοποιήσει μέ τή σειρά του, νά δημιουργήσει ἕναν τεχνητό μύθο.» (R. Barthes, Mythologies)

κινηματογραφεῖ σέ ἀργή κίνηση μιά ἀπόδραση πραγματικά ἡρωική: Αὐτήν τοῦ ἀνθρωπάκου πού κατάλαβε πόσο ἄθλιο πραγματικά ἦταν τό φανταχτερό ὄνειρό του καί σπάει τά δεσμά τοῦ βιομηχανοποιημένου μύθου.

Ξαναγυρίζει στή γυναίκα του — τά ψέματα καί οἱ ρόλοι ἀποκαλύπτονται — οἱ δυό τους καλπάζουν μέσα στήν ἔρημο πάνω στό ἄσπρο του ἄλογο, νικητές, ἥρωες, εἴδωλα γιά τό ἐξωφιλμικό κοινό αὐτήν τή φορά — κι ἐδῶ πάλι θά ἐπικρατήσει ἡ μεγάλη εἰλικρίνεια τοῦ Γουάιλντερ: Ἡ κάμερα ἀπομακρύνεται, τό κάδρο ὅμως δέν ἐπεκτείνεται καί ἀποκαλύπτει ὅτι τό εὐτυχισμένο τέλος — κι ὅλη ἡ ἱστορία πού εἴδαμε — εἶναι μονάχα ἀκόμα σχηματοποιημένη ταινία - ἐπίδειξη ἑνός νέου πρότυπου· ὅμως κάθε νέο πρότυπο εἶναι ἕνα νέο παραμύθι.

Ὁ Γουάιλντερ γιά νά τό πεῖ αὐτό δέ δίστασε νά «ἀκρωτηριάσει» τήν ταινία του, καί γι' αὐτήν τήν πολύ σημαντική καί σπάνια συνέπεια τοῦ ἀξίζουν συγχαρητήρια. Ὁ *Μεγαλύτερος Ἐραστής τοῦ Κόσμου* κι *Ὁ πιό Πονηρός Ἀδελφός τοῦ Σέρλοκ Χόλμς* μπορεῖ νά μή φτάνουν τήν πληθωρικότητα τοῦ Μπρούκς (πού ἔκανε καί περισσότερες ταινίες) ὅμως ἡ μεγάλη «εἰλικρίνεια» καί οἱ ἐξαιρετικές ἑρμηνείες τοῦ Τζήν Γουάιλντερ καταξιώνουν τό σχετικά λιγοστό σκηνοθετικό ἔργο του, τουλάχιστον ἴσο μ' αὐτό τοῦ «πρωτοπόρου» Μπρούκς.

ΨΥΧΟΚΩΜΩΔΙΑ: ΤΟ ΓΕΛΙΟ, Η ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΗ ΚΑΙ Η ΝΕΥΡΩΣΗ

Ἡ ψυχοκωμωδία εἶναι τό κινηματογραφικό εἶδος τῶν ἀντιθέσεων, τό προϊόν δύο συγκρουόμενων τάσεων, ἕνα «σύμπτωμα» πού γεννιέται ἀπό τήν παρουσίαση ἑνός κατ' ἐξοχήν δραματικοῦ θέματος (νεύρωση) μέσα ἀπό μία κωμική φόρμα. Τό ἀποτέλεσμα φαντάζει τόσο παράταιρο ὅσο τά συμπτώματα ἑνός νευρωτικοῦ σέ κάποιο «λογικό» ἄνθρωπο. Θά ἦταν εὔλογο λοιπόν νά παρουσιαστεῖ κάποια ἀμηχανία στό κοινό (ἀπό τήν ἀδυναμία κατανόησης τῶν κίνητρων τῶν νευρωτικῶν ἀντιδράσεων τοῦ ἥρωα) πού θά ἐμπόδιζε τήν παραγωγή γέλιου ἀπό τή ψυχοπαθολογία τοῦ πρωταγωνιστῆ, ὅμως συμβαίνει ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Γιά ποιό λόγο;

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό κωμικό καί στό τραγικό εἶναι πολύ μικρή (αὐτό τό 'χει ἀποδείξει ἐπανειλημμένα ἕνας ἄλλος Γουάιλντερ, ὁ Μπίλλυ, σέ ταινίες ὅπως ἡ *Πρώτη Σελίδα, Τροτέζα, Τό Τελευταῖο Ἀτού* καί πολλές ἄλλες) κι ὅσο μικραίνει, τόσο δυναμώνει τό γέλιο· γιατί τό γέλιο εἶναι ἕνα ξόρκι. Τό κωμικό εὕρημα στήν ψυχοκωμωδία πολλές φορές ταυτίζεται μέ τή λογική ἀνακολουθία· ὅταν ὁ θεατής γελάει μέ τίς ἐξάρσεις τῆς νεύρωσης τοῦ ἥρωα, τίς σημαδεύει ὡς παράλογες ἐκτελώντας μία φωναχτή δήλωση τοῦ τύπου «γελάω γιατί ὅλα αὐτά εἶναι παράλογα γιά μένα», πρόταση -αὐτοεπιβεβαίωση πού μόνος του τή συμπληρώνει: «γιατί ἐγώ εἶμαι λογικός». Σπασμωδική ἀντίδραση -ἀντίδραση πανικοῦ, πεισματική ἄρνηση τῆς οἰκειότητας τῶν ψυχολογικῶν προβλημάτων τοῦ «εἰδώλου» πού στή συνείδηση τοῦ μεγαλωμένου μέ χολλυγουντιανές παραγωγές μέσου ἀμερικάνου θεατῆ ἔχει καθιερωθεῖ ὡς προσωποποιημένο ἰδανικό καί πρότυπο πρός μίμηση. Στό εὐαίσθητο σημεῖο τῶν δυτικῶν μυθοπλασιῶν λοιπόν «χτυπάει» ὁ σκηνοθέτης τῆς ψυχοκωμωδίας· στούς ἐπιβλητικούς χαρακτῆρες προσθέτονται ἐλαττώματα πού ὑπονομεύουν τήν παντοδυναμία τους, τούς κάνουν ἐντελῶς ἀνθρώπινους κι ἔτσι μποροῦμε καί γελᾶμε μαζί τους, παίρνοντας ἐπιτέλους ἐκδίκηση γιά τήν παρελθοντική ἀδυναμία / ὑποταγή μας: τά ξεπεσμένα αὐτά μοντέλα λανσάρονταν σάν Θεοί — καλοί ἤ κακοί δέν ἔχει σημασία — στίς πρωτότυπες χολλυγουντιανές ταινίες, ἀφήνοντας ἔκθαμβο τόν ὀνειροπόλο θεατή μπροστά στήν ἀψεγάδιαστη ἀριστοκρατική συμπεριφορά τους (ὅπως ὁ Γουάιλντερ / Βάλεντάιν μένει ἄναυδος μπροστά στήν ὑπερκόσμια μορφή τοῦ Ροδόλφο Βαλεντίνο), ἀνίκανο γιά ὁποιαδήποτε δράση ἐκτός ἀπό τήν ἐκστατική παρακολούθηση τῆς κάθε ἀσήμαντης ὅμως ἀπόλυτα ἐξουσιαστικῆς κίνησής τους.

Ἔτσι λοιπόν, ὅσο πιό ἔντονα γελάει τό κοινό, τόσο πιό ἔντονο νιώθει τό φόβο ὅτι θά ἀποκαλυφτοῦν οἱ κρυμμένοι - ὑποσυνείδητοι φόβοι (σημάδια στέρησης / ἀνικανοποίητου λίμπιντο, ἀπωθημένες, ἀπαράδεκτες κοινωνικά ἐπιθυμίες καί ἡ ἐπακόλουθη νεύρωση - ὑποκατάστατο ἐκκένωσης τοῦ λίμπιντο) του. Φτάσαμε λοιπόν στό συμπέρασμα ὅτι τό γέλιο τοῦ κοινοῦ εἶναι μιά πρόχειρη (ἡ μόνη δυνατή) ἀντίδραση στήν οἰκειότητα τῆς νεύρωσης, ἐνῶ πλαστογραφεῖται σάν ἡ «φυσιολογική» ἀντίδραση στήν ἀκριβῶς ἀντίθετη κατάσταση, δηλαδή τή μη-οἰκειότητα. Οἱ θεατές σάν ἕνα μονάχα (νευρωτικό) ἄτομο ἀμύνονται, καί κωδικοποιοῦν τή συμπεριφορά τους, προσπαθώντας νά διατηρήσουν τήν ἐπιφανειακή μακαριότητά τους - καί πάνω ἀπ' ὅλα νά μήν ἀποκαλύψουν τήν ἀλήθεια στόν ἑαυτό τους.

Θά θέλαμε, τώρα, νά ὁλοκληρώσουμε κάτι πού ἀναφέραμε παραπάνω, ὅτι δηλαδή ἡ ψυχοκωμωδία εἶναι ἡ ἴδια ἕνα «νευρωτικό σύμπτωμα», προϊόν δύο συγκρουόμενων τάσεων καί προσπάθεια διεκπεραίωσης καί τῶν δυό — μ' ἕνα συμβολικό τουλάχιστον τρόπο —. Αὐτή ἡ πρόταση ἔχει βέβαια ἰσχύ, ὅταν θεωρήσουμε ὅτι τά ὑπόλοιπα κινηματογραφικά εἴδη ἀποτελοῦν τήν «ὑγιή» πνευματική ζωή καί συμπεριφορά τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά. Ὅταν, ὅμως ἀπομονώσουμε τό συγκεκριμένο κινηματογραφικό εἶδος καί τό ἀναλύσουμε, ἀνακαλύπτουμε πώς ἡ ψυχοκωμωδία εἶναι κάτι σημαντικότερο: εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τῆς νεύρωσης: αὐτό τό φανερώνει ὄχι μόνο ἡ εἰκόνα, ἀλλά καί ἡ ὀργάνωση τοῦ φίλμ. Ἐξετάζοντας ἐφτά συνολικά ταινίες ἀνακαλύψαμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά πού ὑπάρχουν λίγο-πολύ σ' ὅλες τίς ψυχοκωμωδίες. Μιλήσαμε πολλές φορές γιά τή διάσταση τοῦ ἠθοποιοῦ μέ

τό ρόλο του: ὁ Μάρτυ Φέλντμαν στό *Φρανκεστάιν Τζούνιορ* δέν τρομάζει ἀπό τόν ἑαυτό του, ἀλλά ἀπό τήν παραμορφωμένη καί κουρελιασμένη φιγούρα τοῦ καμπούρη ὑπηρέτη· ἐμεῖς οἱ θεατές ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ὁ Φέλντμαν στόν καθρέπτη βλέπει τόν ἑαυτό του, μά ἐκεῖνος δέν τόν ἀναγνωρίζει ὡς τέτοιο: ἔχει ΔΙΑΣΠΑΣΤΕΙ σέ δύο πρόσωπα. Τό μοντέλο (ὁ ρόλος) μοιάζει νά ζωντανεύει, νά γίνεται ἀνεξάρτητο κι αὐτόνομο, κυρίαρχο (προκαλεῖ φόβο) κι ἐξουσιαστικό (ἐπιβάλλει ἕναν «κώδικα», ἕναν ψεύτικο τρόπο ζωῆς), μιά «τερατογέννηση»[1] (ὅπως αὐτή τοῦ ἄγγλου Λόρδου στήν *Τροτέζα* πού δέν εἶναι ὑπαρκτό πρόσωπο τῆς ἐνδοφιλμικῆς πραγματικότητας) ἔχει συντελεστεῖ καί ὑπεύθυνη εἶναι — ὅπως εἴπαμε καί στό σημείωμα γιά τό *Μεγαλύτερο Ἐραστή* — ἡ ὑπερεκτίμηση τοῦ «ρόλου» σέ βάρος τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στίς *Καυτές Σέλλες*, ὅπου ὁ ἥρωας ὑποκρίνεται δυό ρόλους καί «κερδίζει» ἔτσι δύο ταυτότητες ταυτόχρονα - διασπᾶται. Παρόμοια διάσπαση γιά χάρη τοῦ θεάματος συντελεῖται στή τελική σεκάνς τῆς *Τελευταίας Τρέλας*. Παρατηρήσαμε ἐπίσης τή συχνή ἐπανάληψη τῶν ἴδιων κωμικῶν εὑρημάτων — μάλιστα ἡ ἐπανάληψη εἶναι πού τά κάνει ἀκόμα πιό κωμικά (ὁ χορός στόν *Σέρλοκ Χόλμς*, τό χλιμίντρισμα τῶν ἀλόγων στό *Φρανκενστάιν Τζούνιορ*). Ἡ ἐπίμονη ἐπανάληψη ὅμως, ἡ τελετουργική ἐκτέλεση τῶν ἰδίων φαινομενικά παράλογων πράξεων ξανά καί ξανά, δέν εἶναι κοινό χαρακτηριστικό κάθε νεύρωσης, ἀτομικῆς ἤ ὁμαδικῆς, φανερωμένης ἤ μεταμφιεσμένης; (Ὁ ἴδιος ἐπίμονος, νευρωτικός ρυθμός ἐπικρατεῖ σέ κάθε ψυχοκωμωδία στίς ἀπρόσμενες κορυφώσεις τῆς δράσης, στά ξεσπάσματα τῶν κρυμμένων φόβων τῶν ἡρώων πού «πυροδοτοῦνται» ἀπό μία λέξη, μιά κίνηση, κλείνουν τόν ἄρρωστο σ' ἕνα προσωπικό του ἐφιάλτη· πόσο μεγάλη ἀντίφαση, τί ἀποτρόπαιο γκροτέσκο νά γελᾶμε μέ μιά φιγούρα τραγική[2] πού στέκει ὁλότελα ταπεινωμένη ἀπό τή θεαματοποίηση καί τό ἀνέμελο / καταδικαστικό βλέμμα μας! (σκέψεις πού ὁ Γουάιλντερ ἀπεικόνισε πολύ σωστά στή σεκάνς τοῦ δοκιμαστικοῦ τοῦ Βάλεντάιν). Ἐπίδειξη τῆς νεύρωσης, μεταμφίεση τῆς εἰκόνας, ἀνικανότητα ἀναγνώρισης: νά τά χαρακτηριστικά τῆς ψυχοκωμωδίας τοῦ Τζήν Γουάιλντερ.)

Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι τό ἴδιο συμβαίνει μέ τήν κωδικοποίηση τοῦ «μυνήματος» τοῦ τέλους, προσφιλή συνήθεια τοῦ Μέλ Μπρούκς, καί νά κάνουμε μιά χρήσιμη παρομοίωση μέ τή κωδικοποίηση τῶν ὑποσυνείδητων ἀπραγματοποίητων ἐπιθυμιῶν τοῦ νευρωτικοῦ στά συμπτώματα. Αὐτή ἡ κωδικοποίηση στόν Μπρούκς καί στόν *Ἐραστή* τοῦ Γουάιλντερ παρουσιάζεται σάν ἕνας ἀκόμα παραλογισμός πού μπορεῖ νά περάσει ἀπαρατήρητος (π.χ. οἱ λιμουζίνες στίς «*Καυτές Σέλλες*»), ἐνῶ ἄλλες φορές ἔχει ἀνεκδοτολογικό χαρακτήρα *(Φρανκεστάιν Τζούνιορ, Λίγο -πολύ Τρελούτσικος, Ἡ Τρελή Ἱστορία τοῦ Κόσμου)*. Ὅμως ὁ συμβολισμός εἶναι εὐρύτατα διαδεδομένος στό σινεμά καί δέ θά 'πρεπε νά τόν δεσμεύσουμε ἀποκλειστικά μέ τούς παραπάνω ἰσχυρισμούς. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τό ἄλλο συχνότατο γνώρισμα τῆς ψυχοκωμωδίας, τήν ἀντιστροφή.

Ψυχοκωμωδία: ἀπεικόνιση τῆς παρακμῆς στά πρόσωπα καί στή νεύρωση τῶν «ἡρώων»· ἐπίδειξη καί ἀπόδειξη τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου νά δώσει ζωή στούς μύθους του· ἐγγραφή τῆς στέρησης.

Στόν Μπρούκς καί στόν Φέλντμαν, στίς παρωδίες τους τῶν κλασικῶν ταινιῶν καί εἰδῶν, προβάλλει ξεκάθαρα ἡ ἀνικανότητα πραγματοποίησης τῶν προθέσεων, ἡ στέρηση τῶν ἰδανικῶν, ἡ φετιχοποίηση καί μουμιοποίησή τους στίς κινηματογραφικές ὀθόνες. Στόν Γουάιλντερ, ἡ ἐξίσωση μέ τό πρότυπο εἶναι ἐπίσης ἀδύνατη,ἀλλά καί ἡ διαφυγή ἀπό τά πλαίσια πού ἐπιβάλλει δέν μπορεῖ νά συντελεστεῖ *(Serloc Holmes)* χωρίς μιά δυναμική ἐπέμβαση *(Ὁ Μεγαλύτερος Ἐραστής)*.

Ἀνεπάρκεια τοῦ ρόλου καί ἀνεπάρκεια τῆς μυθοποιητικῆς ἐνδοφιλμικῆς «πραγματικότητας»· ἡ πολυπόθητη διαφυγή δέν ἔρχεται πιά τόσο εὔκολα.

Ἕνας ἀκαδημαϊκός ἐπίλογος θά ἀπαιτοῦσε κλείσιμο τοῦ κειμένου μέ μιά σύνοψη τῶν συμπερασμάτων καί διαβεβαιώσεις γιά τή σπουδαιότητα τοῦ θέματος. Ὅμως ἡ ψυχοκωμωδία δέν εἶναι ἀκαδημαϊκό ἄρθρο· ἀκόμα περισσότερο, δέν πιστεύω ὅτι ἀποτελεῖ κάτι ξεχωριστό ἤ ἰδιαίτερα σημαντικό γιά τόν κινηματογράφο, οὔτε ὅτι εἶναι εἶδος «καταραμένο» ἤ καί παρεξηγημένο. Ἁπλῶς ὑποτιμημένο.

Τό τίμημα τοῦ νά εἶσαι Ἀμερικάνος; Ἴσως. Τά ὀνόματα τοῦ Μέλ Μπρούκς καί τοῦ Τζήν Γουάιλντερ (γι' αὐτόν τόν τελευταῖο δέν εἶμαι τόσο σίγουρος - ἴσως μᾶς ἐπιφυλάσσει κάποια ἔκπληξη ἀκόμα) κι ὁποιου ἄλλου, ὁ ὁποῖος θά ἀσχοληθεῖ μέ τήν ψυχοκωμωδία [3], εἶναι προορισμένα νά μείνουν στήν κινηματογραφική ἱστορία ὡς ὀνόματα «γελωτοποιῶν», δημοφιλῶν ὅμως ὄχι ἀγαπητῶν, διασκεδαστικῶν ἀλλά πάντα λησμονημένων, μέ φωνή ὑπερβολικά δυνατή γιά κουφούς ἀκροατές, ἐπιτυχημένων κι ὅμως — πάντα ἀποτυχημένων.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

1) Λέξη πού πολύ σωστά, πιστεύω, διατυπώθηκε στήν κριτική τῆς *Τροτέζας* ἀπό τόν Α.Ν. Δερμεντζόγλου, ἐφημερίδα Θεσσαλονίκη, 13.7.1982.

2) Αὐτές οἱ παρατηρήσεις ἰσχύουν γιά τόν Γουάιλντερ μᾶλλον παρά γιά τόν Μπρούκς, ὁ ὁποῖος βλέπει τά πράγματα πιό «εὔθυμα». Ὁ Γουάιλντερ γύρισε τό ' 80 ἕνα σκέτς (τό καλύτερο) τῆς *Ἀποπλάνησης Τώρα*, ὅπου ὑποκρίνεται ἕναν τρόφιμο φρενοκομείου πού προσπαθεῖ νά ζήσει «φυσιολογικά». Τό ἀποτέλεσμα - πού ἀποτελεῖ γιά τό σκηνοθέτη, φαντάζομαι, τήν «ἀποκάλυψη» τῶν μεταμφιεσμένων προθέσεων τῶν δύο ψυχοκωμωδιῶν του - εἶναι κάθε ἄλλο παρά κωμικό.

3) Καί ὑπάρχουν φυσικά κι ἄλλοι, ἐκτός ἀπ' αὐτούς πού ἀναφέραμε (τούς πιό γνωστούς). Ὅμως, ὅπως εἴπαμε καί στήν ἀρχή τοῦ ἄρθρου, δέν εἴχαμε σκοπό νά ἀποπειραθοῦμε νά καλύψουμε ὅλο τό φάσμα τῆς ψυχοκωμωδίας ἤ νά ἐξετάσουμε κάθε πτυχή της, μά νά δώσουμε σ' αὐτή τήν πρώτη σύντομη (ἄρα ἀρκετά σχηματοποιημένη) προσέγγισή ἕνα γενικότερο θεωρητικό χαρακτήρα.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΜΟΥ ΒΕΡΑ

ANGI VERA
Σκην.: Pal Gabor, *σεν.:* Pal Gabor (ἀπό μιά ἱστορία τοῦ Endre Veszi), *φωτ.:* Laszlo Koltai, *μουσ.:* Gyorgy Selmeczi, *ἠθ.:* Veronica Papp, Evsri Pasztov, Thomas Dunai, Eva Szabo, Laszlo Halasz, Laszlo Horvath, *διάρκεια:* 96' (1978)

1. Στόν οὐγγρικό κινηματογράφο ἐπικράτησε τελικά αὐτός ὁ ρεαλισμός τῶν ὑπαινιγμῶν, τῶν χαμηλῶν τόνων καί τοῦ λακωνικοῦ, μή ρητορικοῦ λόγου. Ἕνα εἶδος πού ἀναπτύχθηκε ἱστορικά στή δεκαετία τοῦ '60 στήν Τσεχοσλοβακία βασικά (Γίρι Μέντσελ, Μίλος Φόρμαν, Ἔβαλντ Σόρμ, Ἰβάν Πάσσερ κλπ.) ἀλλά καί στίς ἄλλες σοσιαλιστικές χῶρες. Μετά τό 20ό Συνέδριο τοῦ Κ.Κ. τῆς Ε.Σ.Σ.Δ. Ὅταν οἱ δυσάρεστες σκέψεις γιά τήν κοινωνία, τήν ἀπαισιόδοξη ἰδεολογική κατάσταση καί τήν πολιτική ἐξέλιξη τῶν χωρῶν αὐτῶν, ἀναζητοῦσαν μιά διέξοδο. Κι οἱ ἁπλές κοινωνικές παραβολές πού ἱστοροῦνταν σέ καινούργια λογοτεχνικά ἤ κινηματογραφικά κείμενα, δέν προκαλοῦσαν τήν ἐξουσία. Παρ' ὅλη τή σκληρότητα, τήν ὀξύτητα καί τόν κυνισμό καμιά φορά τῆς κριτικῆς πού, συχνά ἔμμεσα καί σπανιότερα ἄμεσα, διατύπωναν. Ἀντίθετα αὐτό τό στύλ εἶχε βρεῖ μιά σχέση ἰσορροπίας μέ τήν ἐξουσία. Τήν καθησύχαζε γιατί ἔδειχνε ἀκίνδυνο στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο. Ἐξ ἄλλου τά προϊόντα αὐτῆς τῆς παραγωγῆς εἶχαν περιορισμένη κατανάλωση στό ἐσωτερικό. Μ' αὐτή τήν ἀνοχή ὅμως ἀναδείχθηκαν καί στήν Οὐγγαρία μιά σειρά ἀπό παραγωγούς σάν τή Μάρτα Μετζάρος, τόν Ἴστβαν Στζάμπο, τόν Ἀντράς Κόβατς, τόν Ἴστβαν Νταρντάι, τή Γιούντιτ Ἔλεκ - καί βέβαια τό Μίκλος Γιαντσό. Διαμορφώθηκε ὁ νέος Οὐγγρικός κινηματογράφος.

2. Ὁ Πάλ Γκάμπορ μέ τή *Βέρα Ἄνγκι* ἱστορεῖ μιά ἀκόμη τέτοια κοινωνική παραβολή. Μιά κοπέλα πού μπαίνει καί δοκιμάζεται στόν (κι ἀπ' τόν) κομματικό μηχανισμό. Ἡ ὑποχρεώνεται νά ἐνταχθεῖ στόν κομματικό μηχανισμό καί τόν δοκιμάζει. Ἀντιλαμβάνεται ὁρισμένα ἐλαττώματα στόν κοινωνικό χῶρο πού δουλεύει. Τά καταγγέλει. Μέ τήν ἀφόρητη εἰλικρίνειά της ὅμως ἐκθέτει καί καταστρέφει τήν προσωπική της ζωή περισσότερο. Γιατί ὁ μηχανισμός μένει γιά τήν ὥρα ἀπρόσβλητος. Ἡ παραβολή τοῦ Γκάμπορ χαρακτηρίζεται ἀκριβῶς ἀπ' τά γνωρίσματα πού ἀναφέραμε. Καί προϋποθέτει τήν ἀρχική πανουργία, ἄλλα νά δεῖ ὁ θεατής καί ἄλλα ν' ἀντιληφθεῖ. Ἄλλα νά ἐπισημάνει ἡ κομματική λογοκρισία κι ἄλλα νά καταλάβει. Μιά ὑποχθόνια στρατηγική τοῦ «ὅλα κινδυνεύουν, τίποτε δέν κινδυνεύει». Ὁ ρεαλισμός πού παράγεται ἔτσι κάτω ἀπό μιά τριπλή λογοκρισία: τοῦ παραγωγοῦ, τοῦ θεατῆ καί τοῦ κόμματος.

Ἡ Βέρα ἔχει μιά ἀφοπλιστική ἀθωότητα. Εἶναι ἡ καταγωγή, ἡ ἄγνοιά της, ἡ «ἐνστικτώδης» δυνατότητά της νά ἐνταχθεῖ στόν κομματικό μηχανισμό καί νά ἐξελιχθεῖ. Στό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου ἀποτελεῖ ἀρνητικό στοιχεῖο λειτουργίας. Ἐνσαρκώνει μιά ἀντι-ηρωΐδα. Ὄχι μόνο γιατί ὡς ἀνθρώπινη παρουσία κάνει ἐξαίρεση σέ σχέση μέ τούς ἐκπαιδευόμενους καί τούς καθοδηγητές, ἀλλά γιατί μέ τήν ἐρωτική της πράξη καί τόν εἰλικρινή λόγο της ἔρχεται σ' ἄμεση ἀντίθεση μέ τήν ξηρότητα τοῦ κομματικοῦ περιβάλλοντος καί τή διαφθορά τοῦ χώρου τῆς δουλειᾶς.

Αὐτή εἶναι ἴσως ἡ ἄποψη τοῦ παραγωγοῦ, σίγουρα θά εἶναι ἡ ἐκτίμηση τοῦ ἀπροκατάληπτου (τοῦ «ἔντιμου», ὅπως θἄλεγε στήν περίπτωση ὁ Michel Clauscard) θεατῆ. Ὄχι ὅμως τοῦ κομματικοῦ λογοκριτῆ πού ἐξουσιοδοτεῖται νά ἑρμηνεύσει τή Βέρα ἄν ὄχι ὡς θετικό στοιχεῖο, τουλάχιστον ὡς φορέα μιᾶς ἐνεργῆς θετικότητας. Ἡ Βέρα συνδέεται μέ μιά παλιά καί δοκιμασμένη κομμουνίστρια, τήν Τραγιάν. Κατορθώνει νά καταδικάσει κι ἀκυρώσει τό ἐρωτικό της συναίσθημα. Ξεπερνᾶ τήν προσωπική της κρίση, ἀφοῦ ἀφομοίωσε τό ἐκπαιδευτικό πρόγραμμα. Τοποθετεῖται σ'

ἀνώτερη κομματική θέση. Ἀλλά κι ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ὁ ἴδιος θεατής ἀποσπᾶ ἕνα ἀκόμη ἀρνητικό στοιχεῖο. Κομματική ἐπιβράβευση βρίσκουν ὅσοι ἔχουν συμπαραστάτη. Ὅσοι πληγώνοντας ἤ ἀκρωτηριάζοντας μ' ἕναν τρόπο τήν ἀνθρωπιά τους ὑποτάσσονται στήν κομματική ἀποστολή, ὅπως στή «μοίρα». Ἡ μικρή παραβολή τῆς ἀθῶας Βέρα Ἄνγκι λέει περισσότερα ἀπό πολλά κείμενα τῆς οὐγγρικῆς σχολῆς κοινωνιολογίας.

Πιστεύω ὅτι τελικά τόν Γκάμπορ δέν ἐνδιέφερε ἡ προσωπική περιπέτεια τῆς Βέρα, ἡ ὁποία ἦταν τελικά κι ἐλάχιστα πειστική-ἰδιαίτερα ἡ ἀπροσδόκητη αἰσθηματική μεταστροφή της. Ἀλλά ἡ κατάσταση τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος στή σύγχρονη Οὐγγαρία. Δηλαδή ἡ ἔκθεση κι ἡ ἐπίκρισή της: ἡ ἀπανθρωπιά πού συντηρεῖ, ἡ διαφθορά πού ἀνέχεται, ἡ μετριότητα πού ἐπιβραβεύει, ἡ ἀστυνόμευση κι ὁ χαφιεδισμός πού χρησιμοποιεῖ, ἡ ἀσκητικότητα πού ἐξομοιώνει μέ τόν κυνισμό, ἡ πειθαρχία πού κάνει νά ἰσοδυναμεῖ μέ τήν τρομοκρατία. Ἐδῶ ὑπάρχει μιά ἄλλη ἀθωότητα, στό ἐπίπεδο τῆς ἔκφρασης: Τό χιοῦμορ κι ἡ λιτότητα τῆς ἄμεσης καταγραφῆς τῶν καταστάσεων πού ἐξασφαλίζουν ἀκόμη μιά φορά τήν παραβολή ἀπ' τόν τρίτο πόλο τῆς λογοκρισίας: τήν κομματική ὑπηρεσία. Ἀπ' τήν ἀρχή ὡς τό τέλος, τό φιλμικό κείμενο τοῦ Γκάμπορ διέπεται ἀπ' τό χιοῦμορ τῆς μισῆς κουβέντας καί τοῦ ἀθόρυβου χαμόγελου. Ὁ προϊστάμενος σπουδῶν εἶναι κωμικός σάν φυσιογνωμία καί σάν χειρονομία. Τό ψυχαγωγικό πρόγραμμα εἶναι αὐτόφωρα παιδαριῶδες. Ὁ Νόϋμπάουερ κι οἱ ἀνθρακωρύχοι του μέ τή χοντρή συμπεριφορά τους ἐξευτελίζουν ὁρισμένες «σοβαρές» καταστάσεις. Ἄλλοι ἐκπαιδευόμενοι γελοιοποιοῦν κάποια γλωσσικά κι ἐννοιολογικά στερεότυπα, ὅπως τά «κατάλοιπα τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ» ἤ τό «κολλεκτιβίστικο πνεῦμα». Οἱ κομματικοί «ἱεροεξεταστές» ὑπονομεύουν τίς ἱεροτελεστίες τους μέ τήν ἠλιθιότητά τους (ρωτοῦν λ.χ. τήν καθαρίστρια Βέρα ἄν καταλαβαίνει τήν ταξική της θέση κλπ.). Τά ἄλλα μέσα, τά ἐμβατήρια στό μεγάφωνο, ἡ ψυχαγωγία τῆς γαλατόπιτας στό μπάρ. Ὅλα αὐτά στήν κλίμακα ἑνός ἀδιόρατου, ὑπόγειου χιοῦμορ. Μιᾶς προσπάθειας τοῦ Γκάμπορ νά ἀποφύγει τό τρανταχτό γέλιο, ἀλλά νά συντηρήσει ὁπωσδήποτε τό χαμόγελο καί τό σκεπτικισμό. Βέβαια μένει πάντα ἡ καθαρή ἀπορία τῆς ἱστορικῆς ἤ πραγματικῆς ἀναλογίας τῶν στοιχείων αὐτῶν μέ τά δεδομένα τῆς οὐγγρικῆς κοινωνίας στήν ὁποία παραπέμπει.

Καί τελικά ἡ ἀθωότητα τῆς ἄμεσης πραγματικότητας. Καταστάσεις ἁπλές. Τί γίνεται σέ κάποιο ἀνώνυμο ἐκπαιδευτήριο αὐριανῶν στελεχῶν τοῦ κόμματος. Τί κάνουν μερικά τρίτης κατηγορίας στελέχη, κάποιος σύντροφος Σάς, κι ἀσήμαντα, ἀνώνυμα ἄτομα κάποιας κομματικῆς καί στρωματικῆς πανσπερμίας. Διάλογος ἁπλός, ἐξαιρετικά δουλεμένος στό ἐννοιολογικό ἐπίπεδο. Ἐλεγχόμενες παρεκβάσεις στή συμπεριφορά κι ἐκρήξεις στή συζήτηση. Ἕνας ἐλεγχόμενος ρεαλισμός ἐλεγχόμενων καταστάσεων. Ἐπισήμανση ἐξαιρετικῶν κινδύνων μ' ἐξαιρετικά ἀκίνδυνο, ἀθῶο τρόπο. Ἡ ἴδια ἡ ἐπιλογή τῆς Βέρας, τοῦ ἐραστῆ της, τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν πού κρατοῦν τούς βασικούς ρόλους ἔγινε μέ κριτήριο τή σκόπιμη ὑποτονικότητα. Ἡ ὁποία συχνά καταντᾶ σέ παράλυση ἤ ἐξάρθρωση τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Νά μήν κινήσουν τήν προσοχή. Νά μήν περάσουν ἀπαρατήρητα. Προπάντων νά μήν προκαλέσουν κανένα. Ἄν εἶναι δυνατό νά ξεχαστοῦν πρίν ἀπ' τό τέλος τῆς προβολῆς.

Τό ζήτημα ὅμως εἶναι ὅτι οἱ παραβολές εἶναι ἁπλές κι ἀφομοιώνονται ἄνετα ἀπ' τό θεατή-ἀκροατή. Ἔχουν ἕνα διδαχτικό κι ἕνα προφητικό στοιχεῖο, δηλαδή μιά αἰνιγματική λειτουργία, πού γοητεύουν κι ἀπασχολοῦν τό θεατή-ἀκροατή. Τόν φέρνουν σέ κατάσταση προβληματική. Τό κείμενο τοῦ Γκάμπορ δέν ἔχει τή μεθοδικότητα καί τήν ἐκφραστική ἀρτιότητα τῶν κειμένων τῆς Μετζάρος. Εἶναι ὅμως ὑποδειγματικό ὡς προϊόν τοῦ ἐξελιγμένου ρεαλισμοῦ στίς σοσιαλιστικές χῶρες τῆς δεκαετίας τοῦ '60.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΟΙ ΛΗΣΤΕΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Τό *Time Bandits* εἶναι ἡ τελευταία ταινία τοῦ Τέρρυ Γκίλιαμ, μέλους τῶν Μόντυ Πάϋθον καί σημαδεύει τό πέρασμα τῆς ὁμάδας αὐτῆς (δύο μελῶν της τουλάχιστον - οἱ ὑπόλοιποι δέ συμμετέχουν στή ταινία) σέ μιά καινούρια ἐποχή. Ἄν εἶναι καλύτερη ἤ χειρότερη αὐτή ἡ νέα ἐποχή, ἄς τό κρίνει ὁ καθένας· σκοπός αὐτοῦ τοῦ σημειώματος εἶναι νά ὑπενθυμίσει μονάχα τίς ἀλλαγές στό λόγο τῶν Μ.Π. καί κάνει μερικές προτάσεις γιά τή χρήση του.

Στήν ταινία του ὁ Γκίλιαμ χρησιμοποιεῖ τά χρήματα πού ἀπέφεραν οἱ προηγούμενες ἐπιτυχίες τοῦ γκρούπ γιά νά χτίσει ἕνα ἀκριβό παραμύθι πλαισιωμένο ἀπό μερικούς γνωστούς ἠθοποιούς καί ἐντυπωσιακά εἰδικά ἐφφέ - τά ὁποῖα εἶναι καί τό βασικό ἀτού τοῦ φίλμ. Οἱ *Ληστές* ἔχουν μέν ἀποκυρήξει τό καταλυτικό χιοῦμορ πού σφυροκοποῦσε τό θεατή - μέ περισσότερη ἤ λιγότερη ἐπιτυχία - σέ παλιότερες παραγωγές τῶν Μ.Π., ἀλλά πάσχουν σεναριακά· οἱ ἔξυπνα σχεδιασμένες φιγοῦρες τοῦ Ὑπέρτατου Ὄντος, τοῦ Ρομπέν τῶν Δασῶν κ.λ.π. εἶναι βέβαια διασκεδαστικές, ἀλλά δέν καταφέρνουν νά καλύψουν τίς ἐλλείψεις καί τήν ἀμηχανία τοῦ σεναρίου. Τά πάντα περιστρέφονται γύρω ἀπό τά ἐφφέ, τά ντεκόρ καί τά κοστούμια, ἔτσι ὥστε ἡ ταινία χάνει πολλές φορές τό ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ. Εἶναι λοιπόν ἡ ἐπίδειξη ὁ μοναδικός σκοπός αὐτῆς τῆς παρέλασης τῶν μεγαλόπρεπων «μαγικῶν» εἰκόνων; Ὅλες τους ἔχουν κοινό χαρακτηριστικό τήν (ἐνδοφιλμική τουλάχιστον) «Ἱστορική Ἀλήθεια», ἡ ὁποία πιστοποιεῖται ἀπό τήν παρουσία τους στό χάρτη τοῦ χρόνου - χρόνος ἀναγνωρίσιμος, ἱστορικός καί συγχρόνως χρόνος μυθικός, κινηματογραφικός;

TIME BANDITS
(ἑλλ. τίτλος: **Οἱ ὑπέροχοι ληστές καί τά κουλουβάχατα τῆς ἱστορίας**)
Σκην.: Terry Gilliam, *σεν.:* Michael Palin, Terry Gilliam, *φωτ.:* Peter Biziou, George Harrison, *ἠθ.:* John Gleese, Sean Connery, Shelley Duvall, Ian Holm, Peter Vaughan, David Warner, Ralph Richardson, Katherine Helmond, *διάρκεια:* 115' (1982).

Μυθοποίηση τῆς Ἱστορίας ἢ Ἱστοριοποίηση τοῦ Μύθου; Ἡ ταινία δέ θέλει νά δώσει βιαστικές ἀπαντήσεις. Ὁ κινηματογράφος δέν ἀπαντάει, μονάχα ρωτάει, προτείνει κι ἐξετάζει τό κατ' ἐξοχήν ἀντικείμενο: τόν ἀναπαριστώμενο ἑαυτό του.

Ἂς δοῦμε ὅμως τούς *Ληστές* ἀναλυτικότερα: Βασικός ἄξονας τοῦ φίλμ εἶναι οἱ περιπέτειες ἑνός παιδιοῦ, τοῦ Κέβιν πού ζεῖ μέ τίς συνεχεῖς ὀνειροπολήσεις του μέσα σέ μιά ἐκσυγχρονισμένη καταπιεστική πραγματικότητα. Ὁ Κέβιν, κλεισμένος στό γεμᾶτο ἀπό τίς εἰκόνες τῆς φαντασίας δωμάτιό του, δέν ἀρκεῖται στίς ὀνειροπολήσεις μά ἐπιδιώκει τήν εἴσοδό του στόν κόσμο τοῦ Μύθου, ποθεῖ νά «δεῖ» τόν ἑαυτό του, μέσα του: κι ἡ εὐχή του πραγματοποιεῖται. Ὁ μικρός δέχεται μέσα στό σκοτάδι τοῦ δωματίου του τήν εἰσβολή ἕξι νάνων πού 'χουν τή μαγική ἱκανότητα νά ταξιδεύουν μέσα στό χρόνο: ἀποκαλύπτονται γιά πρώτη φορά στά μάτια του χάρη στή δέσμη φωτός τοῦ φακοῦ. (Οἱ ὁμοιότητες μέ τίς συνθῆκες θέασης τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας εἶναι προφανεῖς). Ὁ Κέβιν θά τούς ἀκολουθήσει στίς περιπλανήσεις τους· ἐφτά μικροσκοπικές φιγούρες πού κινοῦνται μέσα στό χωροχρόνο γεμίζοντας τά ἱστορικά πλαίσια μέ τή μυθική παρουσία τους. Τή μετακίνηση αὐτή τήν ἐπιτρέπει ἕνας μαγικός χάρτης πού ἔκλεψαν οἱ νάνοι ἀπό τό «Ὑπέρτατο Ὄν». Αὐτή ἡ δύναμη τραβάει τήν προσοχή τοῦ «κακοῦ», τό ὁποῖο, παρά τή μεγαλόπρεπη μυθική ὑπόστασή του, εἶναι ἕνας νευρωτικός χαρακτήρας πού πασχίζει νά προσαρμοστεῖ στή μοντέρνα ζωή - καί ὅταν προσπαθεῖ νά τόν ἀποσπάσει ἀπό τούς νάνους αὐτοί ἀντιστέκονται , «τό ἱππικό ἔρχεται», grand finale: Στήν (ἀπαραίτητη) μάχη πού ἀκολουθεῖ μετέχουν τοξότες, ἱππότες, καουμπόυδες, τάνκς, διαστημόπλοια - ἀντιπρόσωποι τῶν διάφορων ἱστορικῶν περιόδων - μέ ἀποκορύφωση τῆς σύγκρουσης τήν ἐμφάνιση τοῦ Ὑπέρτατου Ὄντος, ἡ σκιαγράφηση τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ μιά ἀπό τίς καλύτερες ἐπιδόσεις τῆς ταινίας: παρουσιάζεται ἕνας κοστουμαρισμένος μεσόκοπος ἀνθρωπάκος πού θυμίζει μᾶλλον διευθυντή ἑταιρίας (ἢ διευθυντή... παραγωγῆς) παρά Θεό. Ἀλλά πῶς ἀλλιῶς θά μποροῦσε νά μοιάζει σήμερα τό «Ὑπέρτατο Ὄν»; Ἡ τάξη λοιπόν ἐπανέρχεται κι ὁ μικρός - τά φῶτα ἄναψαν πιά γι' αὐτόν - ξαναβρίσκεται σπίτι του.

Ὅλα θά μποροῦσαν νά τελειώνουν ἐδῶ' ὅμως δέν τελειώνουν. Ὁ Κέβιν ἀναγνωρίζει γύρω του ἕνα νέο κόσμο· καταλαβαίνει πώς ὁ μύθος τόν ἀκολούθησε στήν πραγματικότητα. Οἱ γονεῖς του, ὁλότελα ἀπρορροφημένοι ἀπό τή μηχανοκρατούμενη ζωή τους, δέ θά δώσουν σημασία στό μυθικό «κακό» κι ἔτσι αὐτό θά τούς καταστρέψει. Ἡ μητέρα κι ὁ πατέρας τοῦ Κέβιν πεθαίνουν μπροστά στά μάτια του· τό φινάλε, ἀπαισιόδοξο κι ἀντισυμβατικό, (τά παραμύθια πρέπει νά 'χουν πάντα εὐτυχισμένο τέλος) προβάλλει τήν τιμωρία ἐκείνων πού ἔχασαν τήν ἀθωότητά τους, πού ἀγνόησαν τό παραμύθι σάν κάτι «παράλογο» — σύμφωνα μέ ποιόν ὁρισμό τοῦ λογικοῦ; Γιατί ὅπως ἀποκαλύπτεται στό τέλος, ὁλόκληρος ὁ κόσμος πού τόση ὥρα βλέπαμε εἶναι κι ὁ ἴδιος ἕνα παραμύθι, ἕνα κομμάτι σελυλοΐντ, μιά ἱστοριούλα τοῦ μαγικοῦ χάρτη. Ὁ χάρτης: ἡ Ἱστορία κι ὁ Μύθος, ὁ Χῶρος κι ὁ Χρόνος, ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος, ἕνας ὁλόκληρος κόσμος πού προσφέρει τίς παραμυθένιες εἰκόνες τους στά πεινασμένα μάτια μας.

Οἱ *Ληστές τοῦ χρόνου:* Ταινία ἁπλή, ἀδέξια, ἀγκαλιασμένη μέ μιά κινηματογραφοφιλία φθαρμένη ἀπ' τήν πολλή - καί βιαστική - χρήση, ἀπευθύνεται μόνο στό βλέμμα, ἀρνεῖται τόν κριτικό λόγο, δέν μοῦ ἐπιτρέπει νά πῶ τίποτα παραπάνω· πεισμώνει μουτρωμένη καί μέ παιδικό ἐγωισμό παραπονιέται: ὁρίστε λοιπόν, εἶναι ἕνα παραμύθι, ἀλλά δές πόσους κόσμους κλείνω μέσα μου. Ναί, ἡ ζωή μου ἡ ἴδια εἶναι ἕνα παραμύθι· ὅμως τί πιό σημαντικό γιά μένα ἀπ' τή ζωή μου;

Πρέπει ν' ἀρκεστοῦμε σ' αὐτό. Ὁ Γκίλιαμ δέν εἶναι Ἄλτμαν, Ντέ Πάλμα, Τρυφφώ, οὔτε Μπρούκς[1] ἢ Τζήν Γουάιλντερ· κι ὅλα τά παραμύθια δέν εἶναι τό ἴδιο ὅμορφα.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[1]Μποροῦμε εὔκολα νά διακρίνουμε ἐπιρροές ἀπό τήν ἀμερικάνικη «ψυχοκωμωδία» στά παλιότερα φίλμ τῶν Μ.Π., ἀλλά καί στούς *Ληστές*, τῶν ὁποίων τά τελευταῖα πλάνα θυμίζουν (ὑπερβολικά;) τόν *Ἐραστή* τοῦ Τζήν Γουάιλντερ.

ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΑΣ

Ὁ Τσάρλς Μπουκόφσκι στό βιβλίο του *Ἐρωτικές ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας* (στό ὁποῖο βασίστηκε τό σενάριο τῶν Μάρκο Φερρέρι καί Τζιόρτζιο Ἀμιντέϊ) ἐγγράφει ἕναν παραληρηματικό (καί κούφιο) λόγο πάνω σέ ἀσήμαντα καθημερινά γεγονότα. Ἐρωτικές ἤ ἁπλά σεξουαλικές περιπέτειες τοῦ συγγραφέα καί δυσάρεστα περιστατικά ἀπ' τή νεοϋρκοκέζικη ζωή του. Ἕνα λόγο πού μοιάζει μέ βλαστήμια, ἐμετό, ἐκσπερμάτωση, χοντρό φτύσιμο, ρέψιμο, ἀφόδευση, κάποτε μ' ἀνθρώπινη ἀνάσα. Μικρές φράσεις. Συχνά μονολεκτικές. Πολλά δάνεια ἀπ' τήν ἀμερικάνικη «ἀργκό». Μιά αὐθάδης οἰκειότητα καί μιά ἀνακοινωτική διάθεση πού «δεσμεύουν» τόν ἀναγνώστη. Αὐτό τό στύλ νομιμοποιεῖ κατά κάποιαν ἐκδοχή τή χυδαιότητα κι ἀποτρέπει τήν πορνογραφία. Διαμορφώνει ἐπιτέλους ἕνα λογοτεχνικό κείμενο, ἀγγίζοντας ἐπικίνδυνα καί μεταχειρισμένα πράγματα.

STORIE DI ORDINARIA FOLLIA (ἑλληνικός τίτλος: Ἐρωτικές ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας)

Σκην.: Marco Ferreri, *σεν.:* Sergio Amidei, Marco Ferreri, Anthony Fautz ἀπό τό βιβλίο τοῦ Charles Bukowski, *φωτ.:* Tonino delli Colli, *μουσ.:* Philippe Sarde, *ἠθ.:* Ben Gazzara, Ornella Muti, Tonga Lopert, Susan Tyrrell, Katia Berger, *διάρκεια:* 108' (1981).

Ὁ Φερρέρι νομίζομε ὅτι πέτυχε τό ἴδιο ὄχι διατυπώνοντας ἕνα φιλμικό κείμενο, σ' ἀναλογία μέ τό λογοτεχνικό, ἀλλά διαλέγοντας τόν Μπέν Γκατζάρα γιά τόν κεντρικό ρόλο. Ἐδῶ δέν μετροῦν ὁ λόγος, ὁ χῶρος, τά ἐπεισόδια, ἀλλά ἡ παράσταση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ Φερρέρι κάνει ἕναν βιογραφικό ἔπαινο στόν ἥρωα τοῦ (στόν) Μπουκόφσκι. Δέν μεταγράφει τό σύστημα τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου πού ἀποτελεῖται ἀπό μιά σειρά αὐτοτελῶν ἀφηγήσεων. Ὁ ἴδιος σχεδίασε ἕνα ἐνιαῖο φιλμικό κείμενο μέ βασικό συνεκτικό στοιχεῖο τήν ἱστορία τῆς Κάς καί πολλά παραπληρωματικά στοιχεῖα μεταφερμένα ἀπ' τό λογοτεχνικό κείμενο ἤ ἀπ' τή φερρερική παρακαταθήκη. Τόν ἐνδιαφέρει τό στύλ τῆς ζωῆς του κι ὄχι τό λογοτεχνικό. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας κι ὄχι ἡ γραφή του. Σ' αὐτό τό ἐπίπεδο μόνο ὑπάρχει κάποια ἀναλογία ἀνάμεσα στά δυό κείμενα. Ἀπό κεῖ καί πέρα κυριαρχεῖ ὁ Φερρέρι μέ τόν ἐνδιάθετο μισογυνισμό του καί τήν ἀνεξάντλητη λατρεία του γιά τό ἀντρικό φῦλο - (ἀνεξάντλητο) φαλλό στό ψυχολογικό ἐπίπεδο (παραδείγματα, ἡ σκηνή πού ὁ Τσάρλς προσπαθεῖ νά μπεῖ στή μήτρα τῆς χοντρῆς γυναίκας, ἡ σκηνή τῆς νεκροφιλίας πού ὁ Τσάρλς καταφιλᾶ τό πτῶμα τῆς Κάς, πού ἀποτελοῦν χοντρά φερρερικά ἐπινοήματα). Τήν ἀμφιλεγόμενη ἰδεολογική του ἄποψη, πού στό συγκεκριμένο τοῦτο κείμενο ἀναμιγνύει τό θαυμασμό γιά τούς λοῦμπεν καί τούς ψυχικά διαταραγμένους («οἱ σημαντικότεροι ἄνθρωποι τούτου τοῦ κόσμου») μέ τήν ἀνησυχία γιά τήν εἰρήνη καί κάποιαν ἀόριστη ἀφύπνιση τῶν κοιμισμένων.

Ἄν ἔλειπε ἡ παράσταση τοῦ Μπέν Γκατζάρα θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά μιά *πλαστογραφία* ἀπ' τή μιά καί μιά *φθηνογραφία* ἀπ' τήν ἄλλη. Παίρνοντας τά δυό αὐτά οὐσιαστικά ὡς μέτρα ἀξιολόγησης τοῦ φιλμικοῦ κειμένου κι ὄχι πολεμικῆς. Πλαστογραφία γιατί ὁ Μπουκόφσκι, ὁ Γκατζάρα, ὁ ἴδιος ὡς φιλμικό πρόσωπο δέ χωρᾶ τόση εὐαισθησία («φίλησέ μου τά μάτια, τό μυαλό... κάνε με νά ξεχάσω», ὁ ἔρωτας σάν λησμονιά, ἕνα πελώριο θέμα) οὔτε ποιητικότητα. Εἶναι βιολογικό ὄν περισσότερο παρά πολιτισμικό προϊόν. Ἀποτέλεσμα συμπτωματικῆς χυδαιότητας, παρά προκλητικῆς (ἔστω) πνευματικότητας. Ἀκόμη καί τό γράψιμο εἶναι γιά κεῖνον ὑλική βιολογική πράξη. Κάτι ἀνάμεσα στό μεθύσι, τόν ὕπνο καί τή συνεχόμενη συνουσία.

Φθηνογραφία γιατί ὁ Φερρέρι καμιά ἰδιαίτερη προσπάθεια ἔκανε νά ξεπεράσει τά κλισέ τῶν χώρων τῆς ἀμερικάνικης πόλης καί τῆς τυπολογίας καί συμπεριφορᾶς τῶν περιθωριακῶν ἀνθρώπων μέσα σ' αὐτούς. Τά ἀνήλια δωμάτια, οἱ ὑποφωτισμένες αἴθουσες τῶν μπάρ, οἱ ἀπάνθρωποι δρόμοι, τά «ἄσυλα» καί τά κρατητήρια, οἱ ἔρημες παραλίες, οἱ νυμφομανεῖς ἤ πεισιθάνατες πόρνες, οἱ ἴδιοι οἱ περιθωριακοί ἄνθρωποι μέ τά χαμένα πρόσωπα, τό χαμένο βλέμμα καί τή χαμένη ζωή εἶναι γνωστά, πασίγνωστα πιά πράγματα. Τό κείμενό του δέν ἔχει κἄν τήν αἰσθητική τῆς στέρησης καί τῆς μοναξιᾶς πού περνοῦσαν στό *Ἀτλάντικ Σίτυ* τοῦ Λουΐ Μάλλ, ἤ τό *Ζαμπρίσκι Πόϊντ* τοῦ Ἀντονιόνι. Ὁ Φερρέρι δέν ἀγγίζει αὐτά τά «δυσάρεστα» πράγματα μέ στύλ, ἀλλά μέ μανιέρα. Αὐτήν πού διαμόρφωσε ἀπ' τήν *Τελευταία γυναίκα* καί κατοπινά. Αὐτό ἐννοοῦμε ὅταν λέμε «φθηνογραφία».

Ὁ συγγραφέας Τσάρλς Σέρκιν ἀραδιάζει στήν πρώτη ἑνότητα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου τοῦ Φερρέρι μερικές ξεκάρφωτες φράσεις γιά τό στύλ. Ἀνάμεσα στά πολλά, μιά ταυτολογία συνοδευόμενη μέ παραδείγματα. «Στύλ εἶναι τά πάντα... Νά κάνεις κάτι ἐπικίνδυνο μέ στύλ. Ὅταν ὁ Χέμινγουαίη τίναξε τά μυαλά του στόν ἀέρα εἶχε στύλ...».

Ὅταν ὁ Φερρέρι, θά λέγαμε ἐμεῖς, προσπάθησε νά μιμηθεῖ (ὄχι νά μεταγράψει, πού εἶναι διαφορετικό) τόν Μπουκόφσκι δέν εἶχε στύλ. Τελικά ὁ Μπέν Γκατζάρα γράφει μόνος του τό φιλμικό κείμενο σ' ἐκεῖνο τό μπουκοφσκικό στύλ. Μέ τή συνενοχή βέβαια τοῦ σκηνοθέτη. Κάποιος μπορεῖ νἄγραφε, ἀνταγωνιστικά μέ τό σκηνοθέτη. Ὁπότε δύσκολα θά διακρίναμε ποιό εἶναι τό μερτικό τοῦ ἠθοποιοῦ καί ποιό τοῦ σκηνοθέτη στήν παραγωγή αὐτοῦ τοῦ φιλμικοῦ κειμένου.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Ν' ΑΓΑΠΑΣ

«Βλέπεται δταν κοιτάζει, βλέπει γιά νά δεῖ τόν ἑαυτό του νά κοιτάζει.»
('Ο Σάρτρ γιά τόν Μπωντλαίρ.)

Τό *Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς*, τρίτη ταινία μεγάλου μήκους τοῦ Ζουλάφσκι, ἔχει γιά θέμα της, ἀπό τό ἕνα μέρος, τήν παρακολούθηση μιᾶς κοινῆς πορείας συνειδητοποίησης ἑνός φωτογράφου πορνό καί μιᾶς παραγνωρισμένης ἠθοποιοῦ καί, ἀπό τό ἄλλο, τήν περιγραφή τῆς αὐτοκαταστροφικῆς πορείας τοῦ συζύγου τῆς ἠθοποιοῦ, μανιώδους κινηματογραφόφιλου καί συλλέκτη φωτογραφιῶν ἀπό ταινίες.

Οἱ πρωτογενεῖς σημάνσεις εἶναι πολύ εὐκρινεῖς. Ἡ πορεία τῶν δύο πρώτων εἶναι πορεία συνειδητοποίησης τῆς ὑπόστασής τους ὡς ἀνθρώπων καί ὡς καλλιτεχνῶν, τοῦ ρόλου τῆς ἐξουσίας στήν ἀλλοτροίωση τους καί πάνω ἀπ' ὅλα συνειδητοποίησης τοῦ κριτικοῦ βλέμματος πού εἶναι ἀπαραίτητο ἀπέναντι στή δουλιά τους, ἔτσι ὥστε νά μπορέσουν κάποια στιγμή νά ξεφύγουν ἀπό τό ἀνούσιο ἀναμάσημα τῆς ἀσυνείδητης ἀναπαράστασης (μήπως ἡ βιομηχανία τοῦ πορνό στήν ὁποία εἶναι μπλεγμένοι, δέν εἶναι ἀκριβῶς αὐτό τό πράγμα;). Μέ ἀνάλογο τρόπο, ὁ συλλέκτης ἀντιλαμβάνεται τή στέρηση τοῦ ἀντικείμενου τοῦ πόθου του καί ὁδηγεῖται στήν αὐτοκτονία. Γύρω τους κινοῦνται διάφοροι ἄλλοι χαρακτῆρες πού μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο ἐπεμβαίνουν στή ζωή τους, ἀλλά συγχρόνως χρησιμεύουν καί ὡς σημεῖα πού ὁριοθετοῦν τό γενικότερο χῶρο τοῦ θεάματος.

L' IMPORTANT C' EST D'AIMER
Σκην.: Andrej Zulawski, *σεν.:* A. Zulawski, Christopher Frank (ἀπό μιά ἱστορία τοῦ Chr. Frank, *μουσ.:* George Delerue, *ἠθ.:* Fabio Testi, Kl. Kinski, R. Sneinder, N. Machiavelli (1974).

«Γιά φτιαχτεῖ μιά ταινία ἀπαιτεῖται ἡ γνώση πολλῶν καί δύσκολων κανόνων. Πάντως, λένε, ὅτι πραγματικά μεγάλος κινηματογραφιστής εἶναι αὐτός πού μπορεῖ νά φτιάξει μιά μεγάλη ταινία ἀγνοώντας ἤ ἀνατρέποντας τούς κανόνες αὐτούς». Πολλές, βέβαια, ταινίες δικαιώνουν τήν παραπάνω φράση. Κατά τήν ταπεινή μας γνώμη, περίοπτη θέση ἀνάμεσά τους κατέχει καί ἡ ταινία πού ἀπασχολεῖ αὐτό τό σημείωμα.

Αὐτό πού κάνει τελικά ὁ Ζουλάφσκι εἶναι μιά ταινία τέχνης μέ μυθοπλασία καί συγχρόνως μιά ταινία ἀνατροπῆς τοῦ ἀναπαραστατικοῦ κινηματογράφου (ἐνῶ τό *Πράσινο δωμάτιο* τοῦ Φρανσουά Τρυφφώ, βρίσκεται ἀκόμη τέσερα χρόνια μακριά[1]. Ἡ ταινία βρίθει ἀπό κινηματογραφοφιλικές καί μή ἀναφορές σ' ὅλα τά ἐπίπεδα. Γιά νά ὀργανώσει ὅλον αὐτό τόν ὄγκο τῶν σκέψεων καί νά τόν κάνει φανερό κάτω ἀπό τήν αὐτόνομη ἐρωτική ἱστορία, στήν ὁποία σέ μιά πρώτη ἀνάγνωση παραπέμπτει ὁ τίτλος, ὁ Ζουλάφσκι ἐπιστρατεύει ἕνα σωρό ἀνορθόδοξες μεθοδεύσεις. Ἔντονο στυλιζάρισμα τῶν ἠθοποιῶν, ἀνορθόδοξες κινήσεις τῆς κάμερας, ἀντιαφηγηματικό ρακόρ, ἀνατροπή τῶν ἐσωτερικῶν χρόνων, ἐλλείψεις, ἀντιστροφές καί πάνω ἀπ' ὅλα τό βλέμμα τῶν ἠθοποιῶν πού μοιάζει πολλές φορές νά υἱοθετεῖ ἡ κάμερα (ὑποκειμενικό βλέμμα).

Ἡ ταινία εἶναι τόσο μεστή, ὥστε μιά πλήρης ἀνάλυση θά ἀπαιτοῦσε μιά μελέτη της πλάνο πρός πλάνο. Ἐπειδή κάτι τέτοιο εἶναι ἀδύνατο νά μεταφερθεῖ στόν περιορισμένο χῶρο τοῦ περιοδικοῦ, θά περιοριστῶ σέ μιά ἀποσπασματική ἀναφορά κάποιων στοιχείων πού εἶναι ἐνδεικτικά τῶν ὅσων ἤδη ἀναφέρθηκαν.

Χαρακτηριστική εἶναι ἡ χρησιμοποίηση στό ἔπακρο τῆς δραματικῆς λειτουργίας τῶν ἠθοποιῶν σ' ἕνα ἐντελῶς στυλιστικό ἐπίπεδο, σέ σημεῖο μάλιστα ν' ἀγγίζουν τά ὅρια τοῦ γκροτέσκου. Ἀποσπᾶται ἔτσι, ἐκτός τῶν ἄλλων, καί μιά συγκλονιστική ἑρμηνεία ἀπό τόν Κλάους Κίνσκι. Ἂς θυμηθοῦμε τίς σεκάνς τῆς πρώτης συνάντησης τοῦ Τσίμμερ (Κ. Κίνσκι) καί τοῦ φωτογράφου Σερβαί Μόν (Φ. Τέστι), τῆς συνάντησης στό θέατρο μέ τόν Ζάκ βαμμένο σάν κλόουν νά χορεύει λατινικούς ρυθμούς, τῆς κουβέντας τοῦ Τσίμμερ μέ τήν ἠθοποιό, τῆς ἀνταλλαγῆς τῶν φωτογραφιῶν μέ τούς δύο μανιακούς συλλέκτες. Αὐτό τό στυλιζάρισμα ἐνισχύεται καί ἀπό τήν ἀντισυμβατική χρήση τῆς μουσικῆς πού σάν καταλύτης - ὁδηγός εἰσβάλλει ἀπρόσμενα στήν ἠχητική μπάντα καί ὁρίζει τίς συναισθηματικές κορυφώσεις, συμπληρώνει τίς βίαιες ἐκρήξεις, περιγράφει χώρους καί καταστάσεις καί δίνει μιά ἀκόμη προέκταση πρός τό γκροτέσκο στό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν.

Ἄξιο προσοχῆς, ἐξάλλου, εἶναι καί τό ρακόρ. Τό ρακόρ ὀργανώνεται μ' ἕναν φαινομενικά ἀνορθόδοξο τρόπο. Στερεῖται τῆς κλασικῆς ἀποστολῆς τους (πού εἶναι ἡ συνεπής πρός τήν ἀφήγηση σύνδεση τῶν πλάνων μέ κάποια λογική συνέπεια ὅσον ἀφορᾶ τό χῶρο, τό χρόνο κ.λ.π), καθώς ἡ ταινία μέσα ἀπό τό ρακόρ ἀποκτᾶ «συνείδηση» τοῦ σώματός της. Πρόκειται γιά ἕνα ρακόρ cut τήν πιό γνωστή, ἁπλή (;) καί χρησιμοποιημένη μέθοδο. Ὁ Ζουλάφσκι ἀποφεύγει ὅλες ἐκεῖνες τίς τεχνικές (φοντύ, φιλάζ κ.λ.π.) καί πλαστικές συνδέσεις πού συγκροτοῦν τήν ἀφήγηση, καθώς μοιάζει νά ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιά τήν κατάδειξη τῆς «κινηματογραφικότητας» τῆς δουλειᾶς του. Ἐξάλλου, τό βάρος τῆς προσοχῆς του, κατά τήν ὀργάνωση κάθε ἐπιμέρους ἐπεισοδίου πέφτει μᾶλλον στίς ἀναφορές καί ὄχι στήν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας (ὁ φωτογράφος μέ τήν ἠθοποιό ξαπλωμένοι στίς φωτογραφίες, τό βλέμμα τοῦ συλλέκτη πρίν αὐτοκτονήσει κ.ἄ.). Ἕνα παράδειγμα ὀργάνωσης μιᾶς σεκάνς κατά τά παραπάνω, συναντᾶμε κατά τή διάρκεια τοῦ πρώτου ραντεβοῦ στό σπίτι τῆς ἠθοποιοῦ. Καθώς ὁ Τέστι καί ἡ Σνάϊντερ συζητοῦν, ὁ Ζουλάφσκι δέν καταφεύγει σ' ἕνα σάν κόντρ σάν[2] στατικῶν πλάνων (ἕνα κλασικό ρακόρ πάνω στό βλέμμα), ἀλλά προτιμάει μιά διακοπτόμενη κυκλοτερή κίνηση πού ξεκινᾶ ἀπό τό βλέμμα τοῦ ἑνός καί τό πλάνο ἀλλάζει

1. Παραθέτω, ἀπό μνήμης, μιά φράση τοῦ Κώστα Φέρρη, εἰπωμένη, κάποτε, στήν τηλεόραση.

2. Ἀναφέρω τό *Πράσινο δωμάτιο* (1978) τοῦ Φρανσουά Τρυφφώ, γιατί, κατά τήν γνώμη μου, ἀποτελεῖ ἀρτιότατο παράδειγμα μυθοπλαστικοῦ κινηματογράφου μέ «μήνυμα», διανθισμένο μέ πολλές κινηματογραφόφιλες ἀναφορές.

3. Εἶναι ἀπό τούς πιό συνηθισμένους τρόπους κινηματογράφησης δύο ἀνθρώπων πού συζητοῦν ὁ ἕνας ἀπέναντι στόν ἄλλο. Βασίζεται σέ μιά διαδοχή πλάνων ὅπου ἕνας παίρνει τή θέση τοῦ ἄλλου, ἀνάλογα μέ τό ποιός ἔχει σειρά νά μιλήσει.

πρίν συναντήσει τό βλέμμα τοῦ ἄλλου. Τό ἑπόμενο πλάνο ξεκινᾶ ἀπό τό βλέμμα τοῦ δεύτερου καί σταματᾶ πρίν συναντήσει τό βλέμμα τοῦ πρώτου κ.ο.κ. Εἶναι ξεκάθαρο ὅτι ὁ Ζουλάφσκι δέν ἐνδιαφέρεται γιά τό περιεχόμενο τῆς συζήτησης καί τίς διαθέσεις πού ἐκφράζονται μέσ' ἀπ' αὐτήν, ἀλλά γενικότερα γιά τήν ἀναζήτηση καί τήν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας πού χαρακτηρίζει τή σχέση τους σ' αὐτήν τή φάση. Ἕνα ἄλλο εὑρηματικό ρακόρ συναντᾶμε στήν περίφημη σεκάνς τῆς συνάντησης τοῦ Ντυτρόν καί τῆς Σνάϊντερ, στό καφενεδάκι. Κατά τή διάρκεια τῆς συζήτησης, ἡ ἐναλλαγή τῶν πλάνων βασίζεται στό πήγαινε-ἔλα τοῦ σερβιτόρου, εἰσαγωγή τοῦ τυχαίου στήν κινηματογραφική «ροή», μιά ἀκόμη σήμανση τῆς κινηματογραφικῆς κατασκευῆς.

Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο πού χρησιμοποιεῖται κατά κόρον εἶναι τό βλέμμα. Ἡ ταινία ὁλόκληρη, ἀλλά κυρίως οἱ τελικές σεκάνς, εἶναι ἕνα ἀτέλειωτο παιχνίδι μέ τό βλέμμα. Ὁ Ζουλάφσκι δέν τό χρησιμοποιεῖ τόσο ὡς δραματικό στοιχεῖο, ὅσο ὡς ἐργαλεῖο πού ἀναζητᾶ, ἀνοίγει δρόμους, λύνει ἤ θέτει προβλήματα καί τελικά συνθέτει ὁλόκληρη τήν ταινία, ἀφοῦ τά καπρίτσια του εἶναι αὐτά πού κάθε φορά ὁρίζουν τόν τρόπο κινηματογράφησης καί τελικά ὁρίζουν ἀκόμη καί αὐτό τό δικό μας βλέμμα πού εἶναι καρφωμένο στήν ὀθόνη!

Ἡ ταινία ξεκινάει μ' ἕνα παρατεταμένο τράβελλινγκ ἑνός κινηματογραφικοῦ συνεργείου, καθώς ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ στήν ἀρχή ἀποκλειστικά τή Ρόμυ Σνάϊντερ πού ὀπισθοχωρεῖ καί στή συνέχεια ἀποκαλύπτεται τό συνεργεῖο πού τήν ἀκολουθεῖ «δείχνοντάς» μας ὅτι «αὐτό» πού συμβαίνει «ἐδῶ» εἶναι τό γύρισμα μιᾶς ταινίας, μέ πρωταγωνίστρια μιά ἠθοποιό πού τήν ὑποδύεται ἡ Ρόμυ Σνάϊντερ. Εἶναι ἡ πρώτη ἀπό τίς πολλές ταυτολογικές νύξεις πού ὑπάρχουν στήν ταινία. Σ' αὐτή τήν πρώτη σεκάνς, φανερώνεται ἡ ἀδυναμία τῆς ἠθοποιοῦ νά ἐκφράσει κάποια συναισθήματα (συγκεκριμένα νά πεῖ «σ' ἀγαπῶ» στόν αἰμόφυρτο ἥρωα), ἀρνούμενη ἔτσι οὐσιαστικά νά συμμετάσχει σ' αὐτή τήν καταναλωτική διαδικασία, πού ἔχει ξεκινήσει ὄχι ἀπό τήν ἀνάγκη τῆς ἔκφρασης μέσα ἀπό τήν τέχνη, ἀλλά ἀπό τό οἰκονομικό ἀντίκρυσμα τῆς φτηνῆς κατασκευῆς. Αὐτό γίνεται ξεκάθαρο καθώς γιά πρώτη φορά εἰσβάλλει μέσα ἀπό τήν κάμερα τό βλέμμα τοῦ Σερβαίν Μόν (ἤ μήπως τό Ζουλάφσκι) καί ἀποσπᾶ ἀπό τήν ἠθοποιό τή φράση «εἶμαι ἠθοποιός καί βγάζω τό ψωμί μου», δήλωση σέ γκρό πλάν μέ βλέμμα στήν κάμερα, ἐντοπίζοντας ἔτσι ἀπό τήν πρώτη αὐτή σεκάνς τόν «ἐχθρό», τό βιομηχανικό φτηνοκατασκεύασμα, τό ὁποῖο ἀσυνείδητα ὑπηρετοῦν. Ἀντίστοιχα ἡ τελική σεκάνς εἶναι ἀπόλυτα συμμετρική μέ τήν πρώτη (φιλμαρισμένη μάλιστα στόν ἴδιο χῶρο πού στήν ἀρχή χρησιμοποιήθηκε ὡς «σέτ» γιά τό γύρισμα τῆς «ταινίας» καί τώρα χρησιμοποιεῖται ὡς «σπίτι» τοῦ φωτογράφου). Αὐτή τή φορά μιά νέα πορεία μοιάζει νά χαράζεται καί ἡ κάμερα τήν ἀκολουθεῖ ὑποχωρώντας αὐτήν τή φορά πρός τό βάθος (στό χῶρο ὅπου ἡ Σνάϊντερ ἀδυνατοῦσε νά πεῖ «σ' ἀγαπῶ»· τυχαῖο;), ἀκολουθώντας τήν Σνάϊντερ καί ἀποκαλύπτωντας τελικά τόν αἰμόφυρτο φωτογράφο, γιά νά εἰπωθεῖ συνειδητά αὐτήν τή φορά τό «σ' ἀγαπῶ» σ' ὅλα τά ἐπίπεδα πού ἔχουν ὁριστεῖ ἀπ' τήν ταινία καί στά ὁποῖα ἔχει πρόσβαση αὐτή ἡ δήλωση.

Στό κυρίως σῶμα τῆς ταινίας, μετά ἀπό ἀναζητήσεις, ἀπογοητεύσεις, συγκρούσεις, οἱ ρόλοι γίνονται κάποια στιγμή ξεκάθαροι καί οἱ ἐξελίξεις περνοῦν σ' ἕνα γρήγορα καί δραματικό τέμπο, οἱ ὁποῖες, σάν ἀλυσιδωτή ἀντίδραση, μοιάζουν νά ξεκινοῦν ἀπό τήν αὐτοκτονία τοῦ Ζάκ. Ἐπισημαίνουμε τίς πιό ἐνδιαφέρουσες στιγμές καί τά κυρίαρχα σημαίνοντα τοῦ φινάλε.

Συγκλονιστικός εἶναι ὁ τερματισμός τοῦ Ζάκ μέ τήν ἐκπληκτική σκηνή τῆς αὐτοκτονίας του. Πρίν ἀκριβῶς ἀπό τήν πράξη, προηγεῖται ἕνα παρατεταμένο βλέμμα στήν κάμερα. Ἕνα βλέμμα τόσο πυκνό, πού διστάζει κανείς νά τό ἀναλύσει. Εἶναι ἕνα βλέμμα ἐπιθανάτιο; εἶναι ἡ οὐσιαστική ἐπιβεβαίωση τοῦ γνωστοῦ τσιτάτου «ἔλξη γιά τό σινεμά, σημαίνει πόθος θανάτου»; εἶναι ἡ τελική συνείδηση

τῆς στέρησης τοῦ ἀντικειμένου τοῦ πόθου του; (συγκεκριμένα, ἡ προσφορά χρημάτων ἀπ' τήν πλευρά τοῦ φωτογράφου στό αἴτημα τοῦ Ζάκ νά τοῦ δώσει αὐτό πού τοῦ χρωστάει. Ὁ φωτογράφος δέν ἔχει καταλάβει ἀκόμη), εἶναι ἕνα κάλεσμα νά κρίνουμε τά φιλμομαγειρέματα κακῆς ποιότητας πού μᾶς προσφέρονται ἀπό τή μαζική παραγωγή καί ἀπό τήν τηλεόραση; Ἤ μήπως εἶναι ἕνα ἀκόμη σύμπτωμα τοῦ παθολογικοῦ του χαρακτήρα, σύμπτωμα καί τοῦ σημαίνοντος πού ἐκπροσωπεῖ, αὐτοῦ τῆς κινηματογραφοφιλίας;

Ἡ συνάντηση στό νεκροτομεῖο χαρακτηρίζεται ἀπό τή βίαιη ἀντίδραση τῆς Σνάϊντερ στό σχόλιο τοῦ φωτογράφου «τί βλάκας», καθώς μοιάζει νά μήν ἔχει συνειδοτοποιήσει ἀκόμη τό νόημα τῆς προειδοποίησής της: «πρόσεχε τί κάνεις», ὅταν ἔδινε τά χρήματα στόν Ζάκ. Ἴσως νἄναι αὐτή ἡ ἐπίθεση πού ὁδηγεῖ σ' ἐκεῖνο τό ὁριακό πλάνο τῶν δυό τους πάνω στίς σκάρτες φωτογραφίες τῆς συλλογῆς τοῦ Ζάκ, ὅταν τά ἐναλλασσόμενα βλέμματα στήν κάμερα, δηλώνουν, πιθανά, μιά διέξοδο. Μᾶλλον, γιατί ἀμέσως μετά ὁ φωτογράφος θά δουλέψει γιά τελευταία φορά στόν Μαζέτι καί θά δηλώσει τήν παραίτησή του σ' ἕνα ἐκπληκτικά κινηματογραφημένο πλάνο-δίνη πού ἁρπάζει λέξεις, βλέμματα, συσπάσεις τοῦ προσώπου, προσπαθώντας μέ ἀγωνία νά καταγράψει αὐτό πού εἶναι μιά πράξη ἐπανάστασης κι ἡ ἀρχή μιᾶς νέας πορείας. Μήπως δέν εἶναι ἡ ἐπαναστατημένη γενιά τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ἡ γενιά πού τράφηκε μέ τό κλέμμένο ἀπ' τούς Ναζί γάλα πού πρόσφερε ὁ Μαζέτι; Μήπως αὐτή ἡ γενιά δέν εἶναι πού τάραξε τά νερά τοῦ ἄκριτου μυθοπλαστικοῦ κινηματογράφου, ἀναζητώντας ἕνα σινεμά καθαρῆς τέχνης, συναντώντας τήν ἀντίδραση τοῦ κεφαλαίου, πού ἐκδηλώθηκε πλημμυρίζοντας τούς κινηματογράφους μέ διάφορες ὑπερπαραγωγές καί ἄλλα ἐκθαμβωτικά κατασκευάσματα τή δεκαετία τοῦ '70; Δέν εἶναι τυχαῖο λοιπόν τό γεγονός ὅτι τούς μπράβους τοῦ Μαζέτι - Κεφάλαιο ἔπαιζαν στό συνεργεῖο στήν ἀρχή. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τόν ρημάζουν στό ξύλο γιά νά καταλάβει ὅτι «δέν εἶναι ζήτημα χρημάτων, εἶναι ζήτημα ἀρχῶν» ἤ ὅτι «ἄνθρωποι σάν κι ἐμᾶς δέν ὑπάρχουν. Πρέπει νά πείσουμε γιά τήν ὕπαρξή μας. Αὐτό κάνεις τώρα· πείθεσαι», ἀφήνοντάς τον αἱμόφυρτο μέ μόνη ἐλπίδα ζωῆς τό «σ' ἀγαπῶ» τῆς ἠθοποιοῦ! Μά εἶναι καί προφήτης λοιπόν ὁ Ζουλάφσκι;...

Κάπου ἐδῶ καταλαβαίνω ὅτι ἔχω ἤδη γράψει ἀρκετά. Εἶναι ὅμως τόσο λίγα... Κάπου ἐδῶ συνειδητοποιῶ τή ματαιότητα τοῦ νά προσπαθεῖς ν' ἀναγνωρίσεις κομμάτι-κομμάτι ἕνα ἀριστούργημα καί τοῦ νά ἀποπειρᾶσαι νά μεταφέρεις τήν ἐμπειρία σου μέσα ἀπό τούς δρόμους πού ἀκολουθεῖ ἕνα «ἀμήχανο» κείμενο. Κάπου ἐδῶ νιώθω ὅτι *σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς*. Δέν τά κατάφερα. Ἀπόδειξη, αὐτό τό κείμενο.

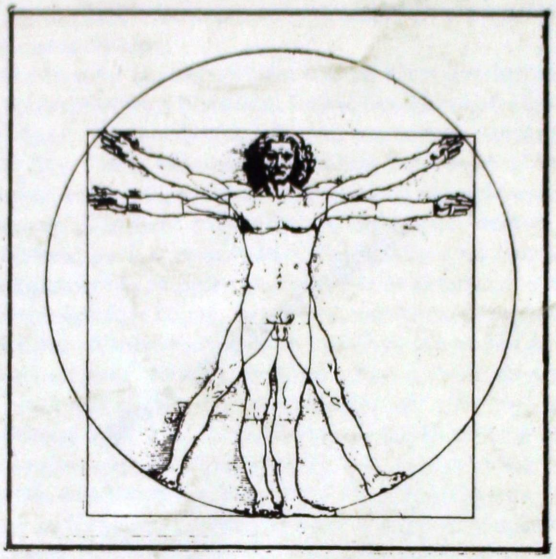
Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Εὐχάριστα νέα γιά νέους

Συνεργάτης τῆς *Ὀθόνης* ἔμαθε, ἐπιβεβαίωσε καί ἔτρεξε στή σύνταξη γιά νά τό μεταφέρουμε καί στούς ἀναγνῶστες μας. Σᾶς πληροφοροῦμε λοιπόν ὅτι ἕνα *εἰδικό γιά τή νεολαία* γραφεῖο ταξιδίων ὀργανώνεται στή Θεσσαλονίκη. Ὡς τώρα, πέτυχε νά ἐξασφαλίσει φτηνά ναῦλα, φτηνή παραμονή καί διατροφή καί ἄριστη ὀργάνωση ἐκδρομῶν, ὥστε **κάθε νέος** νά μπορεῖ να ταξιδεύει. Μοναδικός ὅρος: ἡλικία κάτω ἀπό τά 35 χρόνια. Μέ τίς ἴδιες συνθῆκες, φυσικά, τό γραφεῖο αὐτό ἐξασφαλίζει καί κλείνει ἐκδρομές γιά φοιτητικά, μαθητικά γκρούπ καί σέ διάφορα γκρούπ νεολαίας.

Στήν ἑπόμενη ἔκδοσή μας θά σᾶς δώσουμε λεπτομερεῖς πληροφορίες, καθώς ὥς τότε τό γραφεῖο αὐτό θά ἔχει ἀρχίσει τή λειτουργία του.

BAR BANAL



προξ.κορομηλα 29 τ. 224345

Sight & Sound

Please send with a cheque/P.O. (crossed and made payable to the British Film Institute) to:

PUBLICATIONS AND MEMBERSHIP DEPT.,
BRITISH FILM INSTITUTE, 81 DEAN STREET,
LONDON W1V 6AA

(Please tick appropriate box/es)

One year's subscription to SIGHT & SOUND ☐ *Published January, April, July and October*
Annual subscription £5.70 *UK & Europe*

SIGHT & SOUND binders at £4.50 ☐

I enclose a cheque for £ _____

NAME _____

ADDRESS _____

_____

_____

bfi