ΟΘΟΝΗ

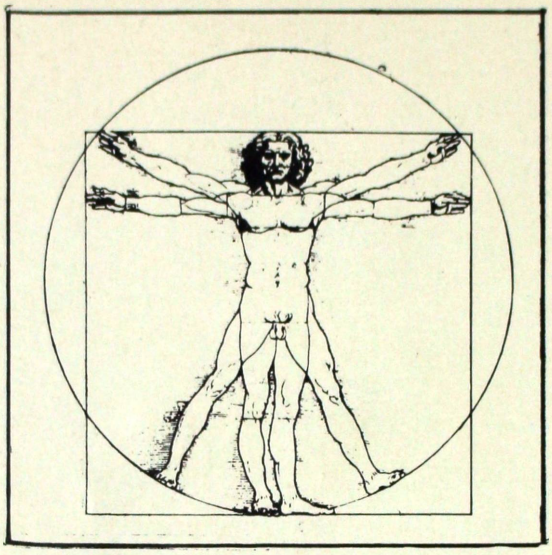
ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 11 ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΙΟΥΝΙΟΣ 1983 ΔΡΧ. 150

Wim Wenders
Heavy Metal
Blade Runner

TV—Κιν/φος–Βίντεο
Κριτικές
Ειδήσεις - Σχόλια

BAR BANAL



προξ.κορομηλα 29 τ. 224345

Τρία μεγάλα βιβλιοπωλεῖα στήν καρδιά τῆς Θεσσαλονίκης σᾶς περιμένουν:

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

᾽Αριστοτέλους 4 καί ᾽Εγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

᾽Αριστοτέλους 6

Π-00000004617

• Κάθε ἑβδομάδα καινούριες προσφορές βιβλίων σέ ἀφάνταστα χαμηλές τιμές.

ΟΘΟΝΗ No 11
ΑΠΡΙΛΙΟΣ -
ΙΟΥΝΙΟΣ 1983

φωτογραφία ἐξωφύλλου:
Blade Runner, τοῦ Ridley Scott

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Θωμᾶς Νέος
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΤΑΞΗ
Δημήτρις Βεργέτης
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Σωτήρης Ζήκος
Παντελής Καρακάσης
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Χρῆστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Κατερίνα Ντρίτσιου
Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ταχ. Θυρίδα 868, 623839

ΕΚΔΟΤΗΣ
Ζωή Ἐλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38, 427291

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Σύγχρονη Γραφή
Μητροπόλεως 82
τηλ. 266-586

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΤΥΠΩΣΗΣ
Α. Ἐλεύθερος
Νιρβάνα 80, τηλ. 8328330
Ἀθήνα

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Τσιμισκῆ 54, τηλ. 284987

Ἐτήσια συνδρομή
(τέσσερα τεύχη)
***ἐσωτερικοῦ*: 500 δρχ.**
***ἐξωτερικοῦ*: 10 δολλάρια**

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Τῆς σύνταξης 2
Diamonds are for ever, τοῦ *B.K.* 2
Warren Oates, τοῦ *Θωμᾶ Νέου* 3
Ἀλέξανδρος Ἀλεξέγιεφ, τοῦ *Θ.Να* 4
Μιά ἐκδήλωση 4
Φεστιβάλ Φθινοπώρου, τοῦ *Θ.Ν.* 4
Ἡ Νύχτα τῶν ἑρπετῶν, τοῦ *Ν.Φ.* 5
Συνέντευξη μέ τόν Ἀκίρα Κουροσάουα, τῶν *Παντελῆ Καρακάση - Κατερίνας Ντρίτσιου* 6
Οἱ πέντε καλύτερες ταινίες τοῦ 1982 9

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ, Ο ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΤΟΥ, τοῦ *Δ. Βεργέτη* 10

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ 18

Too much on my mind, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 19
Wim Wenders: Ὅταν ξυπνάω 24
Πῶς κινοῦνται τά λάθη *(Λάθος κίνηση)*, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 25
Ὁ διαρκής νόστος τοῦ Βίμ Βέντερς, τοῦ *Παντελῆ Καρακάση* 28
Ἕνα, ἀκόμη, τελευταῖο φίλμ *(Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων)*, τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 29
Μικρό Λεξικό, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 32
Φιλμογραφία 33

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ / ΒΙΝΤΕΟ 35

Ἡ κινηματογραφική ταινία στήν τηλεόραση, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 35
Ἡ ἐπιφάνεια βίντεο, τοῦ *Pascal Bonitzer* 43
Κινηματογράφος / Τηλεόραση: ἕνα συνέδριο, τοῦ *Νότη Φόρσου* 46
Βιβλιογραφία γιά τήν τηλεόραση 48

HEAVY METAL 49

Heavy Metal, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 50

BLADE RUNNER 64

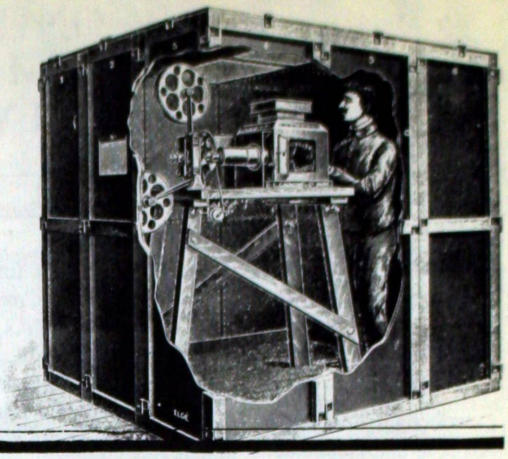
Ἀπόδραση ἀπό τό χρόνο, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 64
Συνέντευξη τοῦ Ridley Scott 68
Τό πραγματικό καί ἡ μυθολογία, τοῦ *Σωτήρη Ζήκου* 70

ΚΡΙΤΙΚΕΣ 75

Ε,Τ καί ἄλλα γράμματα (Ε.Γ., ὁ ἐξωγήινος), τοῦ *Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* 75
Νύχτα εἶναι θά περάσει *(Ἡ νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο)*, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 78
Θυμᾶσαι τή Ντόλλυ Μπέλ;, τοῦ *Χρήστου Μήτση* 82
Στό Δρόμο... *(Ὁ δρόμος)*, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 85
Ρεπό, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 87

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΩΝ 1-10 92

Εἰδήσεις
Σχόλια



Τῆς σύνταξης

Οἱ φίλοι τῆς *Ὀθόνης* θά πρέπει νά πρόσεξαν τήν τακτική της κυκλοφορία ἐδῶ καί ἀρκετόν καιρό. Αὐτό ὀφείλεται στό ὅτι ἀπό τό 6ο τεῦχος ἔχουμε ἀναλάβει οὐσιαστικά ἐμεῖς οἱ ἴδιοι τήν ἔκδοσή της καί τή μέριμνα στό τεχνικό ἐπίπεδο (σελιδοποίηση καί μοντάζ), στή θερμή συμπαράσταση ὁρισμένων φίλων καί κινηματογραφικῶν λεσχῶν πού φροντίζουν γιά τή διακίνηση τοῦ περιοδικοῦ καθώς καί σ' αὐτήν τῶν συνδρομητῶν μας.

Μέ τήν εὐκαιρία, λοιπόν, τῆς συμπλήρωσης τῶν δέκα πρώτων τευχῶν, καί ἀφοῦ ὑπενθυμίσουμε ὅτι ἡ ἐγγραφή τῶν ἀναγνωστῶν μας ὡς συνδρομητῶν βοηθεῖ καί αὐτούς καί τό περιοδικό, θά θέλαμε νά εὐχαριστήσουμε τούς Λάζαρο Στεργιάδη, Μαρία Ματσαηδόνη, Διονύσιο Μποστάνη, Βασίλειο Φιλιππᾶτο καί Νίκο Ζάχο πού μέ διάφορους τρόπους βοήθησαν τήν *Ὀθόνη*.

Στό ἑπόμενο τεῦχος :
Ἀφιέρωμα: Western
Jacques Tati
ΚΑΝΝΕΣ 83

Diamonds are for ever

Στό προηγούμενο τεῦχος εἴχαμε δημοσιεύσει τά ἀποτελέσματα τῆς τελευταίας σφυγμομέτρησης τοῦ ἀγλικοῦ περιοδικοῦ *Sight and Sound*, ὅσον ἀφορᾶ τίς δέκα καλύτερες ταινίες ὅλων τῶν ἐποχῶν. Ὅπως εἴχαμε, τότε, ἀναφέρει, τό παραπάνω περιοδικό καλεῖ κάθε δεκαετία 200 κριτικούς γιά τήν ἔρευνα αὐτή. Ἔτσι, θεωρήσαμε χρήσιμο ν' ἀναφέρουμε καί τά «ἀποτελέσματα» τῶν προηγούμενων ἐτῶν, ὥστε νά γίνει δυνατή μιά σύγκριση γιά τήν ἐξαγωγή συμπερασμάτων.

Πρῶτα ὁ πίνακας τοῦ **1952**:

1. *Κλέφτης ποδηλάτων* τοῦ Ντέ Σίκα (1949)
2. *Τά φῶτα τῆς πόλης* τοῦ Τσάπλιν (1930)
3. *Ὁ χρυσοθήρας* τοῦ Τσάπλιν (1925)
4. *Τό θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Ἀϊζενστάιν (1925)
5. *Λουϊζιάνα στόρυ* τοῦ Γκρίφιθ (1947)
6. *Μισαλλοδοξία* τοῦ Γκρίφιθ (1916)
7. *Ἀπληστία* τοῦ φόν Στροχάιμ (1924)
8. *Ξημερώνει* τοῦ Καρνέ (1939)
9. *Τά πάθη τῆς Ζάν ντ' Ἄρκ* τοῦ Ντράγιερ (1928)
10. *Σύντομη συνάντηση* τοῦ Λήν (1945)

11. *Τό ἑκατομμύριο* τοῦ Κλαίρ (1930)
12. *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ρενουάρ (1939)

Ἀκολουθεῖ αὐτός τοῦ **1962**:

1. *Πολίτης Κέην* τοῦ Οὐέλς (1941)
2. *Περιπέτεια* τοῦ Ἀντονιόνι (1960)
3. *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ρενουάρ (1939)
4. *Ἀπληστία* τοῦ φόν Στροχάιμ (1924)
5. *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* τοῦ Μιζογκούτσι (1953)
6. *Τό θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Αἰζενστάιν (1925)
7. *Κλέφτης ποδηλάτων* τοῦ Ντέ Σίκα (1949)
8. *Ἰβάν ὁ Τρομερός* τοῦ Αἰζενστάιν (1943-46)
9. *Ἡ γῆ τρέμει* τοῦ Βισκόντι (1948)
10. *Ἀταλάντη* τοῦ Βιγκό (1933)

Τέλος, ὁ κατάλογος τοῦ **1972**:

1. *Πολίτης Κέην* τοῦ Οὐέλς (1941)
2. *Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ρενουάρ (1939)
3. *Τό θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Αἰζενστάιν (1925)
4. *Ὀκτώμιση* τοῦ Φελλίνι (1963)
5. *Περιπέτεια* τοῦ Ἀντονιόνι (1960)
6. *Περσόνα* τοῦ Μπέργκμαν (1967)
7. *Τά πάθη τῆς Ζάν ντ' Ἄρκ* τοῦ Ντράγιερ (1928)
8. *Ὁ στρατηγός* τοῦ Μπ. Κῆτον (1926)
9. *Οἱ ὑπέροχοι Ἄμπερσον* τοῦ Οὐέλς (1949)
10. *Οὐγκέτσου Μονογκατάρι* τοῦ Μιζογκούτσι (1953)
11. *Ἀγριοφράουλες* τοῦ Μπέργκμαν (1957)

Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι μόνο δυό ταινίες ὑπάρχουν σ' ὅλους τούς καταλόγους (συμπεριλαμβανομένου τοῦ καταλόγου τοῦ 1982). Πρόκειται γιά τόν *Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ρενουάρ (πού μάλιστα, ἀνεβαίνει ἀξιολογικά μέ τήν πάροδο τῶν ἐτῶν) καί τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Αἰζενστάιν, πού κρατάει σταθερή θέση.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τά ἐπιλαχόντα φίλμ (αὐτά, δηλαδή, πού βρίσκονται κάτω ἀπό τίς πρῶτες δέκα θέσεις) γιά τό 1982:

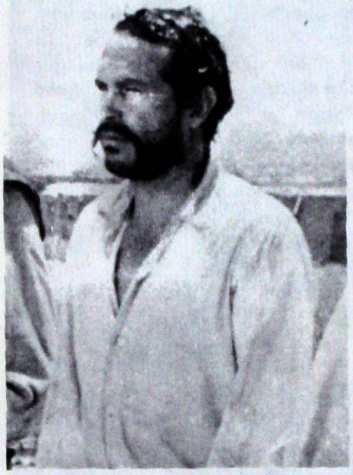
1. *2001, ὀδύσσεια τοῦ διαστήματος* τοῦ Κιούμπρικ (1968)
2. *Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ* (τοῦ Ταρκόφσκι (1966)
3. *Ἀπληστία* τοῦ φόν Στροχάιμ (1924)
4. *Ζούλ καί Τζίμ* τοῦ Τρυφφώ (1961)
5. *Ὁ τρίτος ἄνθρωπος* τοῦ Ρήντ (1949)

Ἕνας ἄλλος ἀξιοπρόσεκτος πίνακας εἶναι αὐτός τῶν δέκα καλύτερων σκηνοθετῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν:

1. Ὄρσον Οὐέλς
2. Ζάν Ρενουάρ
3. Τσάρλυ Τσάπλιν
4. Τζών Φόρντ
5. Λουίς Μπουνιουέλ
6. Φρεντερίκο Φελλίνι
7. Ἄλφρεντ Χίτσκοκ
9. Ζάν Λύκ Γκοντάρ
10. Μπάστερ Κῆτον

Β.Κ.

Warren Oates



Κατά τή διάρκεια τοῦ 1982 (καί, ἀπ' ὅ,τι δείχνουν τά πράγματα, τό 1983 ἀκολουθεῖ στά ἴδια χνάρια), πέθαναν πολλοί ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου, ὁρισμένοι ἀπ' αὐτούς σημαντικοί. Στίς διάφορες λίστες θανάτου πού δημοσιεύτηκαν στό τέλος τοῦ '82 ἔλειπε ἕνα ὄνομα, ἑνός ἠθοποιοῦ τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου (πού δυστυχῶς πέθανε κι αὐτός πέρσι στά 53 του). Αὐτό τοῦ Warren Oates. Κι' ἄν ἀναφερόμαστε τώρα στόν Oates, δέν τό κάνουμε γιά νά συμπληρώσουμε τήν παράλειψη τῶν καταλόγων, ἀλλά ἁπλῶς καί μόνο γιατί ἡ εἴδηση τοῦ δικοῦ του θανάτου ἦταν αὐτή πού μᾶς λύπησε περισσότερο.

Ὁ Warren Oates κρατήθηκε ἤ τόν κράτησαν μακριά ἀπ' τά φῶτα τῆς μεγάλης δημοσιότητας. Ἴσως δέ γινόταν κι ἀλλοιῶς· ἦταν μόνιμα *βρώμικος* σέ ἐποχές πού ἡ διάκριση γινόταν ἀνάμεσα σέ καλούς καί κακούς (ἀργότερα καί σέ ἄσχημους). Καί ἕνας βρώμικος δέν προσφέρεται γιά στάρ, ἀκόμα καί στίς μέρες μας. (Μπορεῖτε νά σκεφτεῖτε στάρ ἕναν κοντό, λίγο φαλακρό, ἀξύριστο, σκυθρωπό, βρώμικο ἄντρα πού νά μυρίζει καπνό, οὐίσκι καί ἱδρώτα;)

Στίς ταινίες του ὁ Oates κινεῖται καί ἐνεργεῖ μ' ἕναν τρόπο πού προδίδει ἀπελπισία καί προοιωνίζει ἀποτυχία. Γι' αὐτό καί προσπαθεῖ νά ἀποφεύγει τήν ἔντονη δράση, ἄσχετα ἄν σχεδόν ποτέ δέν τό κατορθώνει γιατί δέν τοῦ τό ἐπιτρέπουν. Ὁ ἴδιος προτιμᾶ τήν ἀκινησία. Καί εἶναι ἀπ' τούς καλύτερους Ἀμερικανούς ἠθοποιούς (μαζί μέ τόν Robert Mitchum) πού οἱ εὐτυχέστερες στιγμές του σέ μιά ταινία εἶναι ὅταν δέν κάνει ἀπολύτως τίποτε. Καμιά σχέση μέ τήν ὑπερκινητικοτητα τῶν νεώτερων (ἀρκεῖ νά σκεφθεῖτε τόν De Niro).

Ὁ φυσικός του χῶρος εἶναι τά σύνορα. Δέν ἔχει σημασία ποιά, ἀρκεῖ νά 'ναι σύνορα. Ἔτσι μπορεῖ πιό εὔκολα νά τά παραβιάζει (καί νά τιμωρεῖται στή συνέχεια).

Ἐμφανίστηκε σέ ἀρκετές ταινίες. Στήν κινηματογραφική του διαδρομή ὑπάρχουν κάποιες ταινίες πού προτιμᾶμε, ὅπως:

- Τό *Dillinger* τοῦ John Millius (τό ἔπαιξε πρόσφατα ἡ τηλεόραση). Ὁ Oates μέ λευκό κουστούμι καί ψαθάκι. Μεγαλεῖο!
- Τό *Badlands* (τοῦ Terence Mallick). Ὁ ἔντονος θρῆνος τῆς Sissy Spacek γιά τό χαμό τοῦ πατέρα της γίνεται ἀπόλυτα πιστευτός τή στιγμή πού τό ρόλο τοῦ πατέρα της εἶχε ὁ Warren Oates.
- Ἡ *Ἄγρια συμμορία* (τοῦ Sam Peckinpah). Ἡ κατάληξή της ἦταν προκαθορισμένη. Ἀρκεῖ νά πρόσεχε κανείς τό πρόσωπο τοῦ Oates.
- *Φέρτε μου τό κεφάλι τοῦ Ἀλφρέντο Γκαρσία* (πάλι τοῦ Peckinpah). Ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Oates, ἴσως (ἀλλά καί τοῦ σκηνοθέτη). Ἀπό τό πρῶτο τέταρτο τῆς ταινίας ὁ Oates «μυρίζει» θάνατο.

Θωμᾶς ΝΕΟΣ

Ἀλέξανδρος Ἀλεξέγιεφ

Ὁ θάνατος τοῦ Ἀλέξανδρου Ἀλεξέγιεφ, δημιουργοῦ ὄχι ἰδιαίτερα γνωστοῦ στό κινηματογραφόφιλο κοινό, τό 1982, στερεῖ τόν κινηματογράφο ἀπό μιά ἔντονα προσωπική ὅσο καί ποιητική φυσιογνωμία. Ὁ Ἀλεξέγιεφ ἦταν ἕνας ἀπό τούς πιό πρωτότυπους δημιουργούς τοῦ *animation (κινούμενο σχέδιο* εἶναι μιά πολύ περιοριστική ἀπόδοση τοῦ ὅρου). Εἶχε σοβιετική καταγωγή (γεννήθηκε στό Καζάν τό 1901), ἀλλά ἐργάστηκε κυρίως στή Γαλλία καί τόν Καναδά, ὅπου συνεργάστηκε μέ τό National Film Board, καταφύγιο πολλῶν καί ἰδιαίτερα σημαντικῶν animators.

Ὁ Ἀλεξέγιεφ ἐπινόησε μιά ἐντελῶς προσωπική μέθοδο, χρησιμοποιώντας μιά ὀθόνη διάτρητη ἀπό χιλιάδες βελόνες. Μέ συνεχεῖς ἀλλαγές τοῦ φωτισμοῦ, τοῦ ἀριθμοῦ καί τῶν θέσεων τῶν βελονῶν δημιουργοῦσε μιά σειρά ἀπό σχεδόν ἀνάγλυφες εἰκόνες. Τό μεγάλο πλεονέκτημα τῆς τεχνικῆς του εἶναι ἡ ἄνετη καί ρέουσα μεταμόρφωση διαδοχικῶν εἰκόνων. Ἡ μέθοδος, ὅμως, εἶναι ἰδιαίτερα ἐπίπονη, ἡ δημιουργία κάθε εἰκόνας ἀπαιτεῖ πολύν καιρό. Γιαυτό τό λόγο ὁ Ἀλεξέγιεφ κατάφερε νά ὁλοκληρώσει μικρό μόνο ἀριθμό ταινιῶν.

Οἱ δημιουργίες του δέ χαρακτηρίζονται ἀπό χιοῦμορ (ἕνα ἀπό τά προβλήματα τοῦ animation εἶναι αὐτή ἀκριβῶς ἡ ταύτιση τοῦ εἴδους, ἀπό τό κοινό, μέ τό κωμικό, τό εὐτράπελο στοιχεῖο). Οἱ ταινίες τοῦ Ἀλεξέγιεφ εἶναι σοβαρές, τραγικές, πολλές φορές μακάβριες. Τά «σκοτεινά» θέματα ταιριάζουν περισσότερο στήν τεχνική του, στήν ὁποία ἡ σκιά, ἡ διαδοχή καί ἡ συνύπαρξη τοῦ ἄσπρου καί τοῦ μαύρου παρουσιάζουν ἐξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά.

Ἀπό τά ἔργα του, θεωροῦνται ἀριστουργήματα ἡ εἰσαγωγή στή *Δίκη* τοῦ Welles (1962) καί ἡ *Μύτη* (1963), βασισμένη στήν ὁμώνυμη νουβέλα τοῦ Γκόγκολ. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ἐπίσης τά μικρά διαφημιστικά φίλμ του, μιά ἄλλη πλευρά τοῦ ταλέντου του, ὅπου ἡ χάρη, ἡ δροσιά καί ἡ λεπτή φαντασία, ἐκτοπίζοντας τή σοβαρότητα καί τήν αὐστηρότητα τῶν ἄλλων ταινιῶν του, ἐπιστρατεύονται στήν ὑπηρεσία, γιά παράδειγμα, μιᾶς μάρκας τσιγάρων (*Μάσκες*, 1954) ἤ μιᾶς μιζανπλί *(Σταθερά,* 1958).

Θ.Ν–α

«Περαστικά»

ΜΙΑ ΕΚΔΗΛΩΣΗ

Τήν τελευταία ἑβδομάδα τοῦ Φλεβάρη, ἡ *Ὀθόνη* μαζί μέ τήν *Κινηματογραφική Λέσχη* τοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηριοῦ Θεσσαλονίκης ὀργάνωσε μιά σειρά προβολῶν στόν κινηματογράφο *Ἄνετον* τῆς συμπρωτεύουσας. Οἱ ταινίες τοῦ προγράμματος, πού συνοδεύτηκαν μέ σύντομες εἰσηγήσεις ἀπό συντάκτες τοῦ περιοδικοῦ, ἦταν οἱ ἑξῆς:

- *Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω* τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ
- *Ὁ Μπάστερ Κῆτον κάου μπόυ* τοῦ Μπάστερ Κῆτον
- Σολάρις τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι
- *Ἐπάγγελμα ρεπόρτερ* τοῦ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι
- *Οἱ διακοπές τοῦ κυρίου Ὑλό* τοῦ Ζάκ Τατί
- *Μπλόου ἄουτ* τοῦ Μπάιαν ντέ Πάλμα.

****

Φεστιβάλ Φθινοπώρου (1-14 Δεκεμβρίου 1982)

Τά τελευταῖα χρόνια τό γνωστό γαλλικό περιοδικό *Cahiers du Cinéma* διοργάνωσε στό Παρίσι μιά ἑβδομάδα κινηματογράφου μέ ταινίες πού διάλεγαν τά μέλη τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς. Τό 1982, ἡ ἑβδομάδα τῶν *Cahiers du Cinéma* προήχθη σέ «Φεστιβάλ Φθινοπώρου», κράτησε 14 μέρες καί, κατά τή διάρκειά του, προβλήθηκαν γύρω στίς ἑκατό ταινίες σέ πέντε παρισινούς κινηματογράφους καί στή γαλλική Ταινιοθήκη. Οἱ ταινίες ἦταν ὀργανωμένες σέ κύκλους προβολῶν. Κάποιοι ἀπό τούς κύκλους αὐτούς εἶχαν τόση ἐπιτυχία, ὥστε οἱ ἰδιοκτῆτες τῶν κινηματογράφων νά τούς συνεχίσουν, μέ δική τους πρωτοβουλία πλέον, νοικιάζοντας δηλαδή οἱ ἴδιοι τίς ταινίες, ὡς τά μέσα τοῦ Γενάρη. Τό «Φεστιβάλ Φθινοπώρου» παρουσίασε, σέ εἰδικό ἔνθετο, ἡ ἐφημερίδα *Libération* (φύλλο No 478). Συνοπτικά οἱ ἐνότητες τοῦ Φεστιβάλ ἦταν:

Α) Ἀναδρομικές προβολές

1) *Οἱ ταινίες τοῦ Hans Jurgen Syberberg.* (Δεκατρεῖς συνολικά).

2) *Ὁ κινηματογράφος τῆς Ἱσπανικῆς Δημοκρατίας.* (Ἔντεκα ταινίες τῆς περιόδου 1931-1939· ἡ γέννηση τοῦ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου παράλληλα μέ αὐτήν τῆς Ἱσπανικῆς Δημοκρατίας.)

3) *Ἕνας Bunuel κυρίως Μεξικανός.* (Εἰκοσιπέντε ταινίες του — σχεδόν ὅλες οἱ διαθέσιμες —, μέ ἔμφαση σ' αὐτές πού γυρίστηκαν στό Μεξικό καί πού δέν εἶναι καθόλου δευτερεύουσες ὅπως γενικά πιστεύεται.)

4) *«Λευκή κάρτα στό Samuel Fuller.»* (Ὁ Fuller διάλεξε τή *Μεγάλη χίμαιρα* τοῦ Jean Renoir καί τή δική του *The Big red one* — ἑλλ. τίτλος: *Οἱ τέσσερεις τῆς ἡρωϊκῆς ταξιαρχίας* –. Τήν προβολή τους, μέσα σ' ἕνα γενικό ἀδιαχώρητο, παρακολούθησε καί ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης).

5. *Ναροῦζε, ὁ τέταρτος μεγάλος Γιαπωνέζος.* (Δέκα ταινίες τοῦ ἄγνωστους Ναροῦζε Μίκιο, ἑνός διακριτικοῦ σκηνοθέτη πού πέθανε ἀθόρυβα, ὅπως καί εἶχε ζήσει ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, τό 1969 σέ ἡλικία 69 ἐτῶν).

Β΄ Ἀφιερώματα

1) *Πρός τιμήν τοῦ Raoul Ruiz.* (Τέσσερες ταινίες ἑνός κινηματογραφιστῆ ἐλεύθερου σέ ὅλες του τίς καταστάσεις.)

2) *Kafr Kassen τοῦ Λιβανέζου Borhan Alaouie.* (Ὁ τίτλος εἶναι τό ὄνομα τοῦ χωριοῦ ὅπου ὁ ἰσραηλινός στρατός ἔσφαξε ὅλους τούς κατοίκους του, τό 1956. Ἕνα φίλμ γιά τό Λίβανο εἰδωμένο ἀπό μέσα πού προβλήθηκε ἐφέτος καί στήν Ἑλλάδα.)

3) *Ἡ ὁλοκληρωμένη ἔκδοση τοῦ* Heaven's gate (ἑλλ. τίτλος: *Ἡ πύλη τῆς Δύσης) τοῦ Michael Cimino.*

4) Μιά ταινία τοῦ *Xie Jin.* (Ἑνός Κινέζου σκηνοθέτη πού ἐπέζησε ἀπό μιά Πολιτιστική Ἐπανάσταση, ξεχάστηκε καί ἐπέστρεψε δριμύτερος).

5) *Δυό ταινίες μέ τήν Hildegard Knef.* (Εἰκόνα τῆς ἀθωότητας, στά εἴκοσι χρόνια της, πάνω στά ἐρείπια τῶ Βερολίνου.)

6) *«Γιατί πολεμᾶμε».* (Τέσσερες ταινίες τοῦ Frank Kapra).

7) *Τέσσερες ταινίες μέ τόν Carlos Gardel.* (Ὁ νόθος γιός μιᾶς πλύστρας ἀπό τήν Τουλούζη γίνεται ἡ μεγάλη βεντέτα τοῦ ταγκό καί τοῦ τραγουδιοῦ στήν Ἀργεντινή.)

8) *Ἡ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου* (Ἐννέα ὧρες προβολῆς γιά τόν πόλεμο στή Μαντζουρία ἀπό τόν Ἰάπωνα σκηνοθέτη Κομπαγιάσι.)

9) *Οἱ ἄγγελοι τοῦ δρόμου, τοῦ Yuan Muzhi* (Κορυφαῖο παράδειγμα τοῦ «ποιητικοῦ ρεαλισμοῦ» τῆς σχολῆς τῆς Σαγκάης.)

10) *Ἡ συλλογή τοῦ Raymond Rohaner.* (Ἕξι ἀπό τίς ταινίες πού σέ διάστημα μεγαλύτερο ἀπό τριάντα χρόνια διέσωσε ὁ Rohauer. Σ' αὐτόν ὀφείλεται ἡ ἐπιβίωση πολλῶν φίλμ τοῦ Keaton, τοῦ Harry Langdon καί τοῦ Douglas Fairbanks.)

Γ. Δέκα ταινίες γιά τή μνήμη

Ἀπό τό *Θάνατο τοῦ Siegfried* τοῦ Fritz Lang ὡς τό *Πάθος* τοῦ Godard.

Δ. Δεκαπέντε ταινίες πού δέν κυκλοφόρησαν στή Γαλλία

Ε. Ἡ ἐπιλογή τῶν Cahiers du Cinéma

Εἴκοσι ἀρκετά πρόσφατες ταινίες ἀπ' ὅλο τόν κόσμο.

ΣΤ. Ὀκτώ ταινίες μέ τήν Σάρα Μοντιέλ

Στίς πρῶτες μέρες τῆς Σοσιαλιστικῆς κυβέρνησης τῆς Ἱσπανίας ζητήθηκε ἀπό τόν Χουάν Κάρλος νά μποϋκοταριστεῖ ἡ αὐτοκράτειρα τοῦ μουσικοῦ δράματος τῶν χρόνων τοῦ Φράνκο. Ὁ Χουάν Κάρλος ἀπάντησε· *«Ζητεῖστε μου νά ἀντικαταστήσω τό Ἐσκοριάλ· θά εἶναι πιό εὔκολο».* Τό «ἐθνικό μνημεῖο;» πῆγε στό Παρίσι μαζί μέ τριάντα δημοσιογράφους.

Θ.Ν.

Σάρα Μοντιέλ

Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΕΡΠΕΤΩΝ

Πολυβραβευμένος ὁ θεατρικός συγγραφέας Tennessee Williams. Ἀγαπημένο παιδί τῆς ἀμερικάνικης σκηνῆς, ἀλλά καί μέ πολλές μεταφορές ἔργων του στήν ὀθόνη. Μέ ρίζες στό Νότο, τό συντηρητικότερο κομμάτι τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας, ἀλλά καί τό πιό βίαιο στήν καθημερινότητά του. Παιδί τοῦ μεσοπόλεμου, ὁμοφυλόφιλος, ἐκφραστής στό «πικρό» του ἔργο τῆς ἀδυναμίας, τῆς βίας, τῆς καταπιεσμένης σεξουαλικότητας καί τῆς ἀποτυχίας. Δυνατές φιγοῦρες πού ἐπιβάλλουν τόν ἠθικό, σεξουαλικό ἤ οἰκονομικό τους ἔλεγχο στό περι-

βάλλον τους. Ἄτομα διάστροφα πού πατοῦν στήν ἀδυναμία τοῦ ἄλλου. Ἐλπίδες σωτηρίας ἐλάχιστες. Ἡ παραίτηση ἤ ὁ θάνατος εἶναι οἱ μόνες διέξοδοι. Σπάνια, σώζει ἡ φυγή ἤ ἡ ἀντίσταση. Τό ἀμερικάνικο ὄνειρο δέν ὑπάρχει. Ἡ οἰκογένεια χῶρος καταπίεσης· ἡ κοινωνία μεγέθυνσή της.

Τό ἄστρο τοῦ Williams ἔλαμψε στίς δεκαετίες τοῦ '50 καί τοῦ '60. Ὁ πρόσφατος θάνατός του καθώς καί ἡ προβολή στήν τηλεόραση τῆς ταινίας *Νύχτα τῆς Ἰγκουάνα* μᾶς δίνουν τήν εὐκαιρία νά παρουσιάσουμε τίς πιό γνωστές ταινίες πού γυρίστηκαν μέ βάση τά θεατρικά του ἔργα.

○ **Rose Tatoo** 1950 *(Τό ρόζ τατουάζ) σκην.:* D. Mann, σεν.: T.W., ἠθ.: A. Magniani, B. Lancaster, M. Dowan

○ **Glass managerie** 1950 *('Ο γυάλινος κόσμος)* σκην.: I. Rapper, σεν.: T. W., ἠθ.: G. Laurence, J. Wymark, K. Dauglas, A. Kennedy

○ **Streetcar named desire** 1951 *(Λεωφορεῖον ὁ πόθος)* σκην.: E. Kazan, σεν.: T.W., ἠθ.: V. Leigh, M. Brando, K. Malden

○ **Baby Doll** 1956 *('Η κουκλίτσα)* σεν.—σκην.: E. Kazan, ἠθ.: K. Malden, E. Wallach, C. Baker

○ **Cat on a hot tin roof** 1958 *('Η λυσσασμένη γάτα)* σεν.—σκην.: R. Brooks, ἠθ.: P. Newman, B. Ives, E. Taylor, J. Garson.

○ **Suddenly last summer** 1959 *(Ξαφνικά πέρσι τό καλοκαίρι)* σκ.: J. L. Mankiewicz, σεν.: G. Vidal, ἠθ.: K. Hepburn, E. Taylor, M. Clift

○ **Sweet bird of youth** 1961 *(Γλυκό πουλί τῆς νιότης)* σεν.—σκην.: R. Brooks, ἠθ.: P. Newman, G. Page, E. Begley

○ **Night of the Inguana** 1964 *('Η νύχτα τῆς 'Ινγκουάνα)* σκην.: J. Huston, σεν.: A. Veiller, ἠθ.: R. Burton, D. Kerr, A. Gardner, S. Lyon.

Ν.Φ.

Ὁ Μάρλον Μπράντο καί ἡ Βίβιαν Λῆ στό *Λεωφορεῖο ὁ Πόθος*

ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ: Ἡ κρίση τοῦ ἰαπωνικοῦ κινηματογράφου καί ἡ ἔλλειψη ἀγάπης γι' αὐτόν

Βενετία, 7 Σεπτεμβρίου 1982

Ὁ Ἀκίρα Κουροσάουα ἦταν ἕνας ἀπό τούς δεκατρεῖς σκηνοθέτες πού τίμησε τό τελευταῖο φεστιβάλ Βενετίας. Ἄν καί δύο ἔργα του, τό θρυλικό *Ρασομόν* τό 1951 καί *Οἱ ἑφτά Σαμουράι* τό 1954, κέρδισαν τό χρυσό λιοντάρι, ἦταν ἡ πρώτη φορά πού παραβρισκόταν σ' αὐτό. Τήν τελευταία μέρα τοῦ φεστιβάλ ἐμφανίστηκε στό Λίντο καί, ὅπως ἦταν φυσικό, δεκάδες δημοσιογράφοι τόν πολιόρκησαν γιά μιά συνέντευξη. Ἡ τιμή πού μᾶς ἔκανε νά μᾶς δεχτεῖ (εἰδικά ἄν σκεφτεῖ κανείς τήν ἰδιαίτερη δυσκολία μέ τήν ὁποία ὁ Ἰάπωνας σκηνοθέτης στέργει νά μιλήσει γιά τό ἔργο του) —στό ἄκουσμα ὅτι εἴμαστε Ἕλληνες σάστισε ἀπό θαυμασμό— ἦταν γιά μᾶς μεγάλη.

Ὁ Κουροσάουα ἐνδιαφερόταν πάντοτε γιά τίς συναρπαστικές (καί σατιρικές κάποτε) ἱστορίες δυνατῶν χαρακτήρων καί σκοτεινῶν μορφῶν. Τίς βρίσκει στό παρόν (στίς «κοινωνικῆς κριτικῆς» ταινίες του γιά τήν καταπίεση καί τήν ἐκμετάλλευση στή σημερινή Ἰαπωνία), ἀλλά κυρίως στήν πλούσια Ἱστορία τῆς χώρας του.

Ὁ Κουροσάουα εἶναι θύμα τῆς καταστροφικῆς κατάστασης πού ἐπικρατεῖ στόν ἰαπωνικό κινηματογράφο. Τρεῖς παντοδύναμοι παραγωγοί τοῦ Τόκυο ἐλέγχουν ὅλο τό κύκλωμα μέ ἔργα σέξ, βίας καί φτηνῆς περιπέτειας, φράζοντας τό δρόμο στούς σημαντικούς σκηνοθέτες. Οὔτε ὁ Κουροσάουα, οὔτε ὁ Ὄσιμα (ὅπως καί ὁ Κομπαγιάτα, ὁ Ἰτσικάουα, ὁ Σίντο κ.ἄ.) μποροῦν νά κινηθοῦν ἐλεύθερα. Τά ἐμπόδια εἶναι τεράστια. Οἱ ἐπιτυχίες τοῦ Κουροσάουα στή Δύση (μέ τελευταία τή χρυσή δάφνη γιά τόν *Καγκεμούσα* στίς Κάννες τό 1980) τοῦ δημιούργησαν περισσότερους ἐχθρούς παρά φίλους. Οἱ προτάσεις του γιά ταινίες πάνω σέ σύγχρονα

θέματα ἀπορρίπτονται συνεχῶς, κανείς δέν τοῦ δίνει χρήματα. Καταφεύγει, ἔτσι, σέ ταινίες ἐποχῆς, αὐτός πού θά μποροῦσε ἀνεξάντλητα νά μιλᾶ γιά τή σημερινή Ἰαπωνία. Παρ' ὅλες τίς δυσκολίες, ὁ 72χρονος Κουροσάουα, ὁ *Τέννο* (Βασιλιάς) γιά τούς ἀνθρώπους τοῦ Γιαπωνέζικου κινηματογράφου, κατάφερε νά γυρίσει 27 ταινίες. *«Αὐτό πού ἀκόμη ἐπιθυμῶ*, μᾶς λέει, *εἶναι νά γυρίσω μιά ἑλληνική τραγωδία στήν ὀθόνη».*

ΟΘΟΝΗ: *Ὁ ἰαπωνικός κινηματογράφος βρίσκεται σέ μεγάλη κρίση. Ἐσεῖς, ὅμως, ἀποφασίζετε ἄλλη μιά φορά νά μιλήσετε κινηματογραφικά...*

Α. ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ: Στήν πατρίδα μου, ὁ κινηματογράφος βρίσκεται στά χέρια ἀνθρώπων πού τόν ἀγαποῦν μόνο γιά τά χρήματα πού τούς φέρνει. Πρόκειται γιά ἕναν ἐμπορικό κινηματογράφο δίχως καλλιτεχνική ἀξία.

ΟΘ.: *Τί συμβαίνει μέ τούς νέους σκηνοθέτες στήν Ἰαπωνία;*

Α.Κ.: Τόν ἰαπωνικό κινηματογράφο μπορεῖ κανείς νά τό χωρίσει σέ τρεῖς περιόδους. Ἡ πρώτη εἶναι πολύ μακρυνή, τέλειωσε. Ἡ δεύτερη ἄρχισε μέ τήν ἔριδα κινηματογράφου καί τηλεόρασης. Ἡ τρίτη διαρκεῖ ἕως σήμερα καί εἶναι σέ κρίση. Οἱ νέοι σκηνοθέτες, νομίζω, παραμένουν γιά τό μεγάλο κοινό ἀκατανόητοι καί δύσκολοι. Χάνονται διαρκῶς μέσα στά γρανάζια τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου.

ΟΘ.: *Ἄν καί ἔχετε κερδίσει γιά τό* Ρασομόν *(πρίν ἀπό 31 χρόνια) τό πρῶτο βραβεῖο, εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἔρχεστε στή Μόστρα τῆς Βενετίας.*

Α.Κ.: Ναί, ὅταν βραβεύτηκε τό *Ρασομόν*, ἀπουσίαζα. Δέ γνώριζα κἄν ὅτι ἡ ταινία μου βρισκόταν στό φεστιβάλ καί μάλιστα στό ἐπίσημο πρόγραμμα. Γιά μένα, ὡς σκηνοθέτη, αὐτή ἡ ἐπιτυχία ἦταν σπουδαία· περισσότερο, ὅμως, μετροῦσε γιά τή χώρα μου, γιατί μ' αὐτό τόν τρόπο μαθεύτηκε στή Δύση ὁ Ἰαπωνικός κινηματογράφος. Τό 1954 παίχτηκαν ἐδῶ *Οἱ ἑφτά Σαμουράι*· οὔτε τότε μπόρεσα νά ἔρθω.

ΟΘ.: *Στίς Κάννες, πάντως, σᾶς συναντᾶ κανείς συχνότερα...*

Α.Κ.: Ναί, γιατί ἦταν οἱ Γάλλοι, ὁ Λανγκλουά, πού μέ ὤθησε στή χρήση τοῦ χρώματος. Στήν ἀρχή ἔκανα ταινίες μόνο ἀσπρόμαυρες. Ὅταν μέ κάλεσαν στήν Ταινιοθήκη στό Παρίσι, μοῦ ἔδειξαν τί μπορεῖ κανείς νά πετύχει μέ τό χρῶμα. Κι ἄρχισα νά γυρίζω ταινίες ἔγχρωμες. Θέλω νά σᾶς ὁμολογήσω πώς θεωρῶ τόν *Καγκεμούσα* τήν πρώτη μου γνήσια ἔγχρωμη ταινία.

ΟΘ.: *Εἶναι γεγονός ὅτι σήμερα εἶστε ἕνας ἀπό τούς μεγαλύτερους σκηνοθέτες τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Τί θά εἴχατε νά συμβουλέψετε τούς νέους;*

Α.Κ.: Κυρίως εἶμαι Ἰάπωνας σκηνοθέτης. Τίς ἐντυπώσεις καί τά ἐρεθίσματα ἀπό τό προσεκτικό μου πλησίασμα στή Δυτική λογοτεχνία τά ἐπεξεργάστηκα πάντα ὡς Ἰάπωνας καί τά πέρασα στήν ὀθόνη ὡς σκηνοθέτης. Ἄν οἱ ταινίες μου ἔχουν ξεπεράσει τά ὅρια τῆς πατρίδας μου καί κέρδισαν ἕνα μεγάλο κοινό, αὐτό ὀφείλεται στό ὅτι σεβάστηκα πάντα τό θεατή. Γνωρίζω ὅτι ὑπάρχει καί ἀγαπάει τήν κινηματογραφική τέχνη. Μήν ξεχνᾶτε ὅτι οἱ περισσότερες ταινίες μου ἔχουν λογοκριθεῖ, κοπεῖ. Ἄν κάποιος κάνει ὡραῖα ἔργα, ἀληθινά, τότε θά κερδίσει τήν ἀναγνώριση τοῦ κοινοῦ. Μέ τήν ποιότητα τοῦ κινηματογράφου πιστεύω πώς θά ξαναγεμίσουν οἱ αἴθουσες.

ΟΘ.: *Στίς ταινίες σας δέ χρησιμοποιεῖτε ἀνατολική μουσική. Γιατί*

συμβαίνει αὐτό;

Α.Κ.: Γιά τήν ἔννοια μουσική ἔχω δική μου γνώμη καί κανόνες. Ἐκφράζω κάτι μέ θορύβους. Τό σφύριγμα τοῦ βέλους, τό θρόισμα τῶν φύλλων, τό οὐρλιαχτό τῶν ἀγριμιῶν... ὅλα αὐτά εἶναι γιά μένα ἡ μουσική τῆς ταινίας.

ΟΘ.: *Γράφετε μόνο τά σενάρια τῶν ταινιῶν σας;*

Α.Κ.: Συνεργάζομαι μέ μιά ὁμάδα ἀπό διανοούμενους. Πιστεύω πώς μόνος σου κινδυνεύεις νά δεῖς τά πράγματα μονόπλευρα. Ἄν χρειαστεῖ, ἀπομονώνομαι μέ τούς συνεργάτες μου σ' ἕνα ἐρημικό ξενοδοχεῖο καί, ξεχωριστά ὁ καθένας, δουλεύουμε βδομάδες. Συναντιόμαστε μιά φορά τήν ἑβδομάδα κι ἀνταλλάσσουμε τίς ἰδέες μας. Διορθώνουμε, ἀνανεώνουμε, ἀλλά τήν τελευταία λέξη τήν ἔχω ἐγώ. Ὁ βοηθός μου Γκούνι, γιά παράδειγμα, δέ γράφει τίποτε. Εἶναι αὐτός πού προφορικά τά ἀμφισβητεῖ ὅλα. Φυσικά ἀφήνουμε χῶρο γιά αὐτοσχεδιασμούς. Τό πιό ὡραῖο ἀπ' ὅλα, ὅμως, εἶναι ὅταν ἀρχίζει κανείς νά δημιουργεῖ ὁ ἴδιος. Προσπαθῶ πάντα νά συγχρονίζω τίς κινήσεις τῆς κάμερας μέ αὐτές τῶν ἠθοποιῶν μου. Χρησιμοποιῶ πολύ συχνά τό τηλεομπεκτίβ.

ΟΘ.: *Σήμερα παρατηρεῖται μιά ἐπιρροή τῆς τηλεόρασης στόν κινηματογράφο. Ποιά εἶναι τά θετικά καί τά ἀρνητικά σημεῖα αὐτῆς τῆς ἐπίδρασης κατά τή γνώμη σας;*

Α.Κ.: Τό λάθος ἦταν καί εἶναι αὐτή ἡ ἐντύπωση ἀνταγωνισμοῦ πού ἐπικρατεῖ. Κατά τή γνώμη μου τό κοινό εἶναι διαφορετικό. Δέ θά ἔπρεπε λοιπόν νά ὑπάρχει καμιά ἀντίθεση. Εἶναι ἀλήθεια πώς αὐτό εἶναι κυρίως ἕνα εὐρωπαϊκό φαινόμενο. Ὅταν πέθανε στήν Ἰαπωνία ὁ Μιζογκούτσι, ὁ ἐπικεφαλῆς τῶν φιλμστούντιο, ἡ ἐπιχείρηση κινηματογράφος περιῆλθε στά χέρια τῶν πολιτικῶν καί τῶν γραφειοκρατῶν. Κι ἐπειδή αὐτοί εἶχαν κυρίως ἐνδιαφέρον γιά τήν τηλεόραση, ὁ κινηματογράφος σήμερα ἀργοπεθαίνει. Ἡ τέχνη τοῦ φίλμ πρέπει νά ξαναγυρίσει στούς ἐραστές της· θέση γιά τούς μύστες τοῦ κινηματογράφου λοιπόν!

ΟΘ.: *Πῶς νιώθετε ἐδῶ στή Βενετία;*

Α.Κ.: Χρειάζεται νά τό πῶ πώς εἶμαι εὐτυχισμένος; Αὐτό φαίνεται ἀπ' τό πρόσωπό μου. Θεωρῶ τήν πρόσκλησή μου ἀναγνώριση ὅλου τοῦ ἔργου μου. Οἱ παλαιότερες ἐδῶ ἐπιτυχίες μου ἐπηρέασαν σέ μεγάλο βαθμό τήν καλλιτεχνική καί τήν ἰδιωτική μου ζωή. Μέ βοήθησαν νά ξεφύγω ἀπό τήν κρίση. Ἕνας ἄνθρωπος ὅπως ἐγώ, πού θεωρεῖ τήν κινηματογραφική δουλειά ζωντανή ουσία, κάτι σάν ὀξυγόνο, δέν μπορεῖ ποτέ νά ξεχάσει τίς ἐπιτυχίες τῆς Βενετίας.

Ἐδῶ, ἡ συζήτησή μας διακόπηκε ξαφνικά. Μια ὁμάδα τεχνικῶν τῆς τηλεόρασης εἰσέβαλε μέ φασαρία στόν ἤρεμο κῆπο πού βρισκόμασταν. Θά γύριζαν ἕνα ντοκυμανταίρ μέ τόν Κουροσάουα γιά τό ἀρχεῖο τοῦ φεστιβάλ. Κάποιος τόν ρωτᾶ ἄν ὁ κῆπος μοιάζει μέ τούς Ἰαπωνικούς. Ὁ σκηνοθέτης χαμογελᾶ. Κοιτάζει γύρω μέσα ἀπό τά μαῦρα του γιαλιά. *«Ὄχι, στήν πατρίδα μου εἶναι ὁμορφότεροι».* Στέκεται δίπλα σ' ἕνα θεόρατο πεῦκο. Εἶχε μιλήσει ἀργά καί λακωνικά. Αὐτός ὁ ὁδοιπόρος τῶν βουνῶν καί τῶν πεδιάδων τοῦ ἰαπωνικοῦ θεάτρου Νό, τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ἀιζενστάιν, τοῦ ἑλληνικοῦ δράματος — ἕνας ἀπό τούς τελευταίους Ζέν—βουδιστές τῆς παλαιᾶς Ἰαπωνίας.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ—
Κατερίνα ΝΤΡΙΤΣΙΟΥ

Ρασομόν

ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΙΔΑΜΕ ΤΟ 1982

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων
Μπλαίηντ Ράννερς, ὁμάδες ἐξοντώσεως
Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Ἡ γῆ τρέμει
Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων
Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία

ΑΛΕΞΗΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Ἡ ἄσπρη
Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή
Ἔξαψη
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων
Μπλόου ἄουτ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας
Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων

ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΗΤΣΗΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Ἡ γῆ τρέμει
Δύο ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων
Χίτλερ, μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Ἡ γῆ τρέμει
Δυό ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων

ΘΟΔΩΡΟΣ ΝΑΤΣΗΣ

Κόναν ὁ βάρβαρος
Λόλα
Μάντ Μάξ 2
Μεφίστο
Μπλαίηντ Ράννερς, ὁμάδες ἐξοντώσεως

ΘΩΜΑΣ ΝΕΟΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Ἕνας δολοφόνος πέρασε
Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων
Μπλόου ἄουτ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ ἀριστερόχειρη γυναίκα
Ἡ ἐρωμένη τοῦ Γάλλου λοχαγοῦ
Καί οἱ τέσσερεις ἦταν φίλοι της
Μπλόου ἄουτ

Ὅπως φαίνεται ἀπό αὐτό τό μίνι-δημοψήφισμα, τήν πρώτη θέση στίς προτιμήσεις κατέχει *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* τοῦ Wim Wenders (7 ψῆφοι), τή δεύτερη ἡ *Ἀριστερόχειρη γυναίκα τοῦ* Peter Handke (6 ψῆφοι) καί τήν τρίτη ἡ ταινία τοῦ Jean Luc Godard *Δύο ἤ τρία πράγματα πού ξέρω γι' αὐτή (5 ψῆφοι).*

Σημείωση: Ἡ σύνταξη αὐτῶν τῶν καταλόγων ἔγινε μέ βάση ταινίες πού παίχτηκαν στή χώρα μας στή χώρα μας τό 1982 γιά πρώτη φορά καί ἀνεξάρτητα ἀπό τό χρόνο παραγωγῆς τους. Δέν ὑπολογίστηκαν ὅσες πρωτοπροβλήθηκαν στήν τηλεόραση ἤ σέ εἰδικές προβολές ἔξω ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα.

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ, Ο ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΚΙ Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΤΟΥΣ

τοῦ Δημήτρι Βεργέτι

στόν Λ. Μπουνουέλ καί στόν *Ἀνδαλουσιανό σκύλο* μέ τή γλυκιά μουσική του (αὐτή πού τοῦ ἄρεσε, τήν «καλή»)

«Τά ἔργα τέχνης δέ μιλοῦν παρά στό βαθμό πού ἀποτελοῦν γραφτό. «Κάθε αἰσθητική οὐτοπία προσλαμβάνει σήμερα αὐτή τή μορφή: νά δημιουργήσουμε πράγματα πού νά μήν ξέρουμε τί ἀκριβῶς εἶναι». T.W. Adorno
«Là où ça jouit et ça sait rien» J. Lacan (Ἐκεῖ ὅπου μιλᾶ: ἀπολαμβάνει, καί ξέρει τίποτα).

Παράξενο ἀλήθεια αὐτό τό γράμμα τοῦ Φ. Πλατάκη στήν **Ὀθόνη** 10. Ὄχι γιατί μᾶς ζητᾶ ὀκνηρές ἀναγνωστικές χαρές, δικαίωμά του. Ἀλλά γιατί ἡ διαλλακτική ἐχθρότητά του, συναρμοσμένη στήν ἀθώα ἀνεντιμότητα τῶν παραπομπῶν του, ταξινομεῖ ἀμείλικτα: νάμαι λοιπόν ἀνάθεμα ναρκισσιστικῆς αὐτάρκειας πού ὀνειδίζει ἐπώνυμους (Δερμεντζόγλου καί γιατί ὄχι Πλατάκης) καί ἀνώνυμους ὅτι δέν εἶναι στό ὕψος τῆς γραφῆς μου(!!!), τήν ὁποία πετάω κατάμουτρα στή μιζέρια τῆς ἐπιτήδευσής τους. Ὁ Φ. Πλατάκης φτάνει στό κατόρθωμα αὐτῆς τῆς ὑστερόβουλης ἐκτελεστικῆς σκηνοθεσίας διασύροντας τή νοηματική σεμνότητα τῆς πρότασης πού ἄνοιγε τό κείμενο **Γιά τό βλέμμα καί τήν ἀναπαράσταση: «ἡ γραφή μου εἶναι ἡ ἐπιτηδειότητα τοῦ ἄλλου»**, πρόταση ἡ ὁποία ἔστιζε, ἄν ὄχι τό σεβασμό, τουλάχιστον τό δέος μου ὡς ἀνθρώπου πού γράφει ἀπέναντι στόν ἄλλο, ἐπώνυμο ἤ ἀνώνυμο, στήν πλευρά τοῦ ὁποίου βρίσκεται ἡ ἐπιτήδευση.

Στό κείμενό «μου» — καί **«τό «μου» δέν εἶναι «ἐγώ», πολύ περισσότερο ὁ τρίτος ὅρος τῆς ἀκολουθίας»**, ὅπως παρατηροῦσα — ἡ ἐπιτήδευση δέν εἶναι ποσοτικοποιήσιμη: **εἶναι ἁπλά ὁ τόπος τοῦ ἄλλου**, πραγματικότα πού ὑπενθύμιζα, γιά νά προκαταλάβω τήν ἀθωότητα τοῦ «Πλατάκη», μέ τήν ἐπίκληση μιᾶς λακανικῆς διευκρίνισης: **«τό στύλ εἶναι ὁ ἄνθρωπος»**, ὄχι ὁ ἄνθρωπος πού ταυτίζεται μέ τή χίμαιρα τοῦ στύλ του ὅπου βαυκαλίζεται μέ τό ναρκισσισμό τῆς μοναδικότητάς του, ἀλλά **«ὁ ἄνθρωπος στόν ὁποῖο ἀπευθυνόμαστε»**, ἐπώνυμος ἤ ἀνώνυμος προσθέτω.

Παράδοξη διαλεκτική τῆς ἀναστροφῆς μέσα στήν ὁποία τό ὑποκείμενο εἶναι τίποτα, παράδοξη ἐννοῶ γι αὐτόν τό Δυτικό πολιτισμό πού ἡ φιλοσοφία του ἔλυωσε στήν ὑπηρεσία τοῦ Καρτεσιανοῦ Cogito, τοῦ Ἀνθρώπου, τοῦ Ἐγώ μέ τίς ἀκούραστες μετενσαρκώσεις του. Τί φταίω ὅμως Ἐγώ ἄν οἱ ἄλλοι, ἀνώνυμοι ἤ ἐπώνυμοι, εἶναι ἐπιτηδευμένοι; Ὁ Πλατάκης ἀγνοεῖ τήν ἀπάντηση, ἁπλούστατα γιατί δέν ὑπάρχει. Μιά ἀπάντηση ὡστόσο μποροῦμε νά σκιαγραφήσουμε, ἐκεῖ πού ὁ κριτικός κι ὁ ἀναγνώστης διαβάζονται στό κείμενο, χρησιμοποιώντας ὡς παράδειγμα τό κείμενό «μου».

Τό κείμενό «μου» εἶναι ἁπλό, σεμνό, μαζεμένο, ἀπέριττο: ἀρχίζει ἀπό τό α καί πηγαίνει ὥς τό ξ — ὅπως διαπιστώνει κανείς μέ μιά ἀνάγνωσή του. Δέν τά λέει λοιπόν ὅλα. Ἀποδέχεται ἄς ποῦμε τή συστατική συμφορά τοῦ ἀνθρώπινου πλάσματος: ἡ ἀλήθεια δέ λέγεται ὅλη, **«οἱ λέξεις λείπουν»** (Lacan). Κείμενο πού δέν κλείνει μάτι στό ναρκισσισμό τοῦ ἄλλου, στήν ἀβροφροσύνη τῆς κατανόησης, μέσα ἀπό τήν ἀποκατάσταση μιᾶς κορεσμένης συνενοχῆς («ἐσεῖς κι ἐγώ, πόσο συμφωνοῦμε ἀλήθεια!»). Ἀλλά ἀναδεύει τό ἀντικείμενο μέσα στό φάντασμά του, ἔτσι πού ἡ ἀπόλαυση δέ συνοψίζεται στό γλίστρημα τοῦ σημαίνοντος, ἀλλά συνάπτεται μέ τήν πιθανότητα πού δίνεται στό ἀντικείμενο, δηλαδή σέ κάτι ἀ-σημαῖνον. Τό στοίχημά του λοιπόν, αὐτοῦ τοῦ κειμένου, εἶναι δομημένο ἀπό τήν πλευρά τοῦ Πραγματικοῦ.

Ὑπάρχουν κείμενα πού «δένουν» μέσα στήν ὁρατότητα, μέσα σ' ἕναν οὐρανό χωρίς πλοκή, χωρίς ἀμφιβολίες, χωρίς πληγές, πού ἡ γραφή τους τά ἐπισυνάπτει στήν ἀναμονή τοῦ θαύματος τῆς Ἐρυθρᾶς θάλασσας: ὁ ἀναγνώστης καλεῖται νά τά διασχίσει χωρίς νά βραχεῖ: ὁ δρόμος του πρός τή γῆ τῆς Ἐπαγγελίας τοῦ Νοήματος εἶναι ἤδη χαραγμένος.

Ἀνάμεσα στόν οὐρανό καί στή θάλασσα ἡ γῆ (πού οἱ ποιητές ἤξεραν πῶς νά τήν προσφωνοῦν καλώντας την μάνα).

'Η κοινωνία ἀποδέχεται νά σέ ἐνσωματώσει ἀφοῦ πρῶτα σέ γδάρει ἀπό τή διαφορά σου — ἀπό τό «ἰδιάζον» σου: γιά νά διευκολύνει τή χώνεψη, προφανῶς πρέπει νά σέ ξεφλουδίσει. 'Ο Φρόυντ δέ σημειώνει ὅτι κάθε συγκρότηση κοινότητας συνοδεύεται ἀπό τόν καννιβαλισμό; 'Απομένει βέβαια νά ἐκτιμήσουμε τό πάχος, τή μεσολάβηση πού διαφοροποιεῖ τόν καννιβαλισμό τοῦ τοτεμικοῦ γεύματος ἀπό τόν καννιβαλισμό τῆς (κατ)α-νόησης.

'Απέναντι στόν καννιβαλισμό τῆς κατανόησης, ἀπέναντι στήν ἀπόχη της πού θέλει νά τό πιάσει, τό κείμενο δέν ἔχει ἄλλη διαφυγή παρά νά γίνει πτήση: ἐκσφενδονίζει τήν ἀπόστασή του στή βουλημία τῆς ἀπειλῆς καί μεταμορφώνεται. 'Η διαφορά του γίνεται ἔκρυθμη, κρουστή, σαρκοβόρα πεταλούδα.

«Υπάρχουν δύο φύλα. Τό ἴδιο καί τό Ἄλλο» (Lacan).

'Υπάρχουν δύο κείμενα. Τό κείμενο τοῦ καταλαβαίνω καί τό κείμενο τοῦ κατ'-άλλα-βαίνω.

Γι' αὐτούς πού καταλαβαίνουν, τό κείμενο εἶναι λύτρωση μέσα στήν παθολογία τῆς ἀληθοφάνειας, φραγμένος μεταβολισμός ἀπό καθρέφτες ὅπου τό ὑποκείμενο γίνεται ἡ ἀδύνατη μετανάστευση μέσα στά σημεῖα: σισύφεια διαιώνιση μέσα στήν κόλαση τῆς βεβαιότητας.

Γι' αὐτούς πού κατ'-άλλα-βαίνουν, τό κείμενο εἶναι σεπτή, μοναχική, κάποτε ἡρωϊκή καί ἐπώδυνη μετάληψη μιᾶς ὑποψίας ὅπου σκεδάζεται τό φέγγος μιᾶς πυθιακῆς ἐγκυμονούσας ἐκκρεμότητας, πλεγμένης μέ χιλιάδες τόπια ἀνατολίτικης γλώσσας παραμυθιῶν, μέ χιλιάδες τρυφερές κλωστές ἐπιθυμίας, πού διαμελίζεται ἀγαλλιακά σ' ἄπειρα σταυροδρόμια. Τό κείμενο

τοῦ κατ' ἄλλα-βαίνω εἶναι μιά ἄδεια πλησμονή, θέληση νά μιλήσεις γιά τά πάντα χωρίς νά πεῖς μήτε μιά λέξη, παροξυσμός ἀπό ἐνδεχόμενα, ἐρωτική καμπύλη ἀπό τό σπείραμα μιᾶς ὀδύσσειας τοῦ πολλαπλοῦ, βακχικό κομμάτιασμα τῆς σημασίας πού παραδίδει τό ὑποκείμενο σέ μιά πλωτή ἀφθονία πειρασμῶν.

Τό κείμενο τοῦ καταλαβαίνω εἶναι ἡ παλλιλογία τῆς σουφρωμένης μάγισσας πού ἔρπει καβάλα στό σκουπόξυλο τοῦ νοήματος.

Τό κείμενο τοῦ κατ'-άλλα-βαίνω εἶναι βλεφαρισμός τῆς μεταφορᾶς στό μετωνυμικό πέταγμα τῆς πεταλούδας, καρκινική διακλάδωση σέ μιά ὀδύσσεια τῶν σημείων, *'Αλίκη στίς πόλεις* τοῦ Βίμ Βέντερς, πόλεις-ἐνδεχόμενα πού στίζουν τό κείμενο τῶν διαδρόμων.

Τό νόημα; Μά τό ἀσυνείδητο δέν ἔχει νόημα: τό ἀσυνείδητο ἐργάζεται, ὅπως δείχνει ὁ Λακάν. 'Η ἐργασία του μέσα στή διαμόρφωση τοῦ ὀνείρου μᾶς δίνει αὐτό πού ὀνομάζουν ἐργασία - τοῦ - ὀνείρου. Στό κάτ' ἐξοχήν πεδίο του, αὐτό τῆς γλώσσας, ἡ ἐργασία του μᾶς δίνει τό lapsus, τό Witz, τό λησμονημένο φθόγγο. Οἱ προνομιακές στιγμές λοιπόν αὐτῆς τῆς ἐργασίας εἶναι τά χάσματά της. 'Η παρακολούθησή της κατά συνέπεια εἶναι ἡ σποραδική συλλογή τῆς ἀλήθειας πού ἐμφανίζεται σάν μιά ἁρμαθιά χασμάτων, διαρροές μιᾶς ἄπιαστης énonciation ὅπου λιμνάζει τό ὑποκείμενο.

Τό νόημα; «τό Κείμενο ἐξασκεῖ τήν ἀπεριόριστη ἀναβολή τοῦ σημαινόμενου, εἶναι (ὡς πρός αὐτό) συνεχῶς ἀναβλητικό. Τό πεδίο τοῦ Κειμένου εἶναι τό πεδίο τοῦ σημαίνοντος (τό σημαῖνον δέν πρέπει νά νοεῖται — ὅπως συνηθίζεται ἀπό πολλούς — ὡς τό «πρῶτο στάδιο τοῦ νοήματος», ὡς τό ὑλικό του περίβλημα, ἀλλά, τελείως ἀντίθετα, ὡς ἡ διαρκῶς ἀναβλητική του δράση) Ρολάν Μπάρτ.

Οἱ Δυτικές κοινωνίες ἔστησαν ἕνα πλῆθος ἀπό μηχανισμούς πάνω στήν ἀπαίτηση τοῦ νοήματος καί τῆς κατανόησης, πού δέν περιορίστηκε νά ἐγκαταστήσει τήν ἱερότητά της μέσα στό δίκτυο τῶν θεσμῶν πού ἀνέλαβαν τό παιγνίδι της — σχολεῖα, ἐκπαιδευτήρια, ἐξετάσεις, βοηθήματα, πανεπιστήμια κτλ. — μά τήν ἄπλωσε σέ κάθε ἐκδήλωση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, λές καί οἱ ἄνθρωποι δέ ζοῦν παρά γιά νά μοχθοῦν γιά τό νόημα, νά τό ἐπισημαίνουν, νά τό παγιδεύουν, νά τό ἀκοῦν, ν' ἀνοίγουν τά σημεῖα του, νά ἀποκρυπτογραφοῦν τά νεύματά του, νά διαλέγονται μέ τό μυστικό του. Κι ἐξουδετερώθηκε ἔτσι ὅ,τι εἶχε νά κάνει μέ τή διάσταση τοῦ παιγνιδιοῦ, μέ τήν ἀνοιχτή πιθανότητα τῆς συνδυαστικῆς, μέ τή νυχτερινή περιπέτεια τῶν

σημείων, μέ τήν "Υβρι τοῦ κειμένου καί τήν ἀναγνωστική μετάληψή της.

Ἡ κατανόηση εἶναι πανεπιστημιακή, παιδαγωγική, χειραγωγημένη καί χειραγωγοῦσα: καταναγκασμός στό Λόγο τοῦ Πανεπιστημιακοῦ (discours de l' Universitaire).

Ἡ ἀνάγνωση εἶναι ἐρωτική.

Ἡ ἀνάγνωση δέν εἶναι γνώση, savoir, σέ μιά λίγο πολύ ἀνακριβή μετάφραση. Ἡ ἀνάγνωση εἶναι σωματική περιπέτεια, διάβρωση τοῦ σώματος ἀπό τό σημαῖνον, γίγνεσθαι μιᾶς σωματικῆς μετάλλαξης.

Στίς Δυτικές κοινωνίες ἡ ἱστορία τοῦ savoir μέσα στό ὁποῖο ζοῦμε ἀρχίζει μέ τό καρτεσιανό Cogito πού ἔρχεται νά καταλάβει τή θέση μιᾶς πανσπερμίας ἀδέσποτων τεχνικῶν, οἱ ὁποῖες αὐλάκωναν τήν κοινωνική ἐπιφάνεια μέ σιωπηλές κινήσεις, τυφλές, ἀποσπασματικές, ὑπόκωφες στρατηγικές, ἀπογυμνωμένες κι ἀδιάφορες ἀπό κάθε μεταγλωσσική ἐπιτήδευση, ἀκάλυπτες ἀπό κάθε ἐξωγενή νομιμότητα, χωρίς métalangage. Ἔκτοτε, τό κοινωνικό ὑποτάσσεται στό savoir, φαινόμενο πού τήν εἰκονογράφησή του μπορεῖτε νά δεῖτε μέσα στόν καθρέφτη τῆς ἔλλειψης μιᾶς ars erotica πού παράγει ἡ scientia sexualis, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Φουκώ στήν **Ἱστορία τῆς σεξουαλικότητας.**

Ὅμως ὁ Freud, μέσα σέ μιά ἐμπειρία κορεσμένη ἀπό τήν ἐπιθυμία τῆς ὑστερικῆς, θά προσκρούσει στό σχίσμα πού ἀρθρώνουν savoir καί ἀλήθεια μέσα σέ μιά σχέση ἀποκλεισμοῦ, τήν ὁποία ὁ Lacan θά μετατρέψει σέ ἄξονα τῆς διδασκαλίας του: **«τό savoir φράζει τό δρόμο στήν ἀλήθεια».**

Στήν ἀρχή τοῦ ἐπίμαχου κειμένου θύμιζα λοιπόν ὅτι **«τό savoir γράφει, ἡ ἀλήθεια μιλᾶ»** γιά νά προκαταλάβω αὐτό πού ἡ εὐγένεια θά ἐπέβαλε νά ὀνομάσω «οἱ δισταγμοί τοῦ κ. Πλατάκη», ἐξηγώντας ὅτι ἕνα καλό γραφτό γιά τόν Λακάν δέ θά ὑπάρξει ποτέ. (Πάνω ἀπό τό 95% τῆς θεωρητικῆς τοῦ παραγωγῆς δέν εἶναι διαποτισμένο ἀπό τόν αὐτοσχεδιασμό τῆς προφορικῆς ἐμπειρίας;)

Αὐτό πού μεταδίδεται συμπαρασύροντας μόνο καί μόνο τήν ἀλήθεια του, ἀπογυμνωμένο ἀπό τήν ἀκολουθία ἑνός φαντασιακοῦ ὑπολείμματος μέ τό ὁποῖο δένεται στό λόγο τοῦ **Maître** εἶναι, ὅπως οἱ μαθηματικοί συνδυασμοί τῶν γραμμάτων οἱ ἀλγεβρικές «ἐπιτηδεύσεις» ὅπως :

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

Αὐτό πού ἀνταλλάσσεται χωρίς τή συνδρομή τοῦ φαντασιακοῦ ἀποτελεῖ Mathème.

Τό **a-Lacan:...** ἀποτελεῖ Mathème: αὐτό πού μέσα στήν ἀπόκοσμη θαλπωρή τοῦ στύλ φαίνεται νά προάγεται σέ ἀνθοφορία τοῦ παράδοξου, νά καταναλώνεται στό θρίαμβο ἑνός ὑποκειμενικοῦ κύκλου σημείων, νά χάνεται γιά τήν ἀναμονή τοῦ εὔκολου ἀναγνώστη, νά πού, στό βαθμό πού ἀναπτύσσεται, μαζεύει, συρρικνώνεται, μαδᾶ, γιά νά καταλήξει σ' ἕνα κοτσάνι, σ' ἕνα κόκκαλο, σέ μιά ἀλγεβρική ἀπίσχναση: βαθμός μηδέν τοῦ φαντασιακοῦ, δηλαδή μιά πλήρης κατανόηση πού δέν εἶναι καταδικασμένη νά καταλάβει.

Τό **a-Lacan** εἶναι τό πιό εὔκολο κείμενο πού δημοσιεύτηκε: ἐπιτρέπει ἕναν ὁλικό ἐγκλιματισμό στήν ἀλήθεια του πού ἀνακλώμενη στόν πλοῦτο τῶν παραδειγμάτων ἐπιστρέφει σέ παιδαγωγική καί πρακτική κατάσταση.

Αὐτό πού στό **a-Lacan** βρίσκεται νἄχει ἁλωθεῖ ἀπό τό πνεῦμα τῆς ἐπιτήδευσης δέν εἶναι ἡ δυσκολία του: ἡ ἐπιτήδευσή του, μιά καί ἀλγεβρική, εἶναι ἡ ἁπλότητά του. Μέ τήν ἔννοια ὅτι εἶναι ἡ ἁπλότητά του πού ἔχει ἀφεθεῖ στό δέλεαρ μιᾶς ἐπιτήδευσης πλημμυρισμένης ἀπό τό ὄνειρο τῆς ὁλικῆς μετάδοσης, μιᾶς κατανόησης πού δέ διαμελίζεται σέ ὑποθέσεις καί σκοτεινά μαντέματα.

«... Ἔσπασα τά μούτρα μου πάνω στό «ἰδιάζον» τῆς γραφῆς τοῦ ἀρθρογράφου». Κι ἄν τό «ἰδιάζον» τῆς γραφῆς ἦταν ἀκριβῶς τῆς γραφῆς κι ὄχι τοῦ ἀρθρογράφου; Προχώρησε ποτέ ὁ ἀγαπητός κ. Πλατάκης σέ μιά συνοπτική δοκιμασία μέ κάποιο ἀπό τά κείμενα πού ἀνοίγουν δρόμο στήν τελικά λιπόσαρκη ἀναγνωστική πρόταση πού διαμορφώνει τό **a-Lacan** μέ τίς «κολάσιμες» περιπλοκές τῆς γλώσσας του; Ἤ μέ ὅποιο κείμενο τοῦ Λακάν; Μέ ὁποιαδήποτε ἄκρη τοῦ λακανικοῦ «ἰδιάζοντος»; Ἐρώτηση μεταβατική πού μοῦ ἐπιτρέπει νά διεκδικήσω τήν ἀναμονή μιᾶς ἀπάντησης: μιά ὑποτυπώδης διανοητική ἐντιμότητα ἐπιβάλλει ἤ ὄχι τό σεβασμό τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ ἀντικειμένου, τό σεβασμό τῆς ἰδιομορφίας τῶν προϋποθέσεων πού κάνουν δυνατή τή διαμόρφωση ἑνός λόγου πάνω σ' αὐτό καί τήν ἰδιοτυπία του;;; Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ ἰδιομορφία τοῦ ἀντικειμένου τοῦ **a-Lacan** βρίσκεται προδομένη ἤ σωσμένη μέσα στό «ἰδιάζον» τοῦ ἀρθρογράφου;

Εἶναι δυνατό νά ὑπάρξει ἕνας σεβασμός πρός τόν ἀναγνώστη πού νά μήν εἶναι θεμελιωμένος πάνω στό σεβασμό τοῦ ἀντικειμένου;

Ὁ σεβασμός γιά τή δουλειά σου, γιά τήν ἰδιομορφία τοῦ ἀντικειμένου σου σέ μετατρέπει σέ ρομπότ; Τά ρομπότ παθιάζονται;

Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού ὀνειρεύονται τή χαρισματική κλίση τοῦ προστάτη καί γιά λογαριασμό της ἡ κομπορημοσύνη τῆς εὐσυνειδησίας ἀναλαμβάνει νά σκηνοθετήσει ἕνα ὑποκείμενο, μιά βούληση τῆς καθαρότητας σέ ἐγρήγορση, διαδικασία μέσα στήν ὁποία οἱ ἄνθρωποι, ὅπως μᾶς θυμίζει ἡ Ἁγία Γραφή, προσφέρουν τά ἱμάτιά τους στήν ἁγανάκτηση, γιά τό θέαμα τῆς διάρρηξης. **«Μά αὐτό δέν εἶναι κινηματογράφος. Ἄς πάψει ἐπιτέλους ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ κινηματογράφου ἀπό τήν ψυχανάλυση!»**

Κι ἄν ὅμως ἦταν ὁ κινηματογράφος πού ἐκμεταλλεύεται τήν ψυχανάλυση; Διατρέχοντας τούς διασταθμούς μιᾶς κλίμακας ἐντελῶς ἀπρόσιτης στήν ψυχανάλυση ὡς πρός τήν ἔνταση καί τήν ἔκταση τῆς ἐκμετάλλευσης; Θέλετε 5-10-100 ταινίες τυφλά πιασμένες στό δίχτυ τοῦ παραδείγματος; Μία; Τό **Freud, secret passion** τοῦ Huston ἄς ποῦμε;

Ὅμως μιά τέτοια ἀπάντηση εἶναι μιά ἀπάντηση πού ξεχνιέται μέσα στόν καθρέφτη τοῦ ἀντίπαλου τοῦ ὁποίου ὁ προστατευτικός οἶστρος γίνεται ὁ σφυγμός της. Μιά ἔντιμη ἀπάντηση εἶναι πάντα μιά ἀπάντηση χωρίς ἀντίπαλο πού ἐν προκειμένω ἐνσαρκώνεται στή διατύπωση: ὑπάρχουν ἐπιτυχημένες συναντήσεις τῆς ψυχανάλυσης καί τοῦ κινηματογράφου στήν κατασκευή μιᾶς ταινίας, στήν ἐπεξεργασία ἑνός σενάριου, στό ἐσωτερικό ἑνός πλάνου, στή λήψη ἑνός ἀντικειμένου, στή διάπλαση ἑνός κριτικοῦ σχόλιου, στήν ἔνταση μιᾶς ἀνάλυσης. Καί ὑπάρχουν συναντήσεις ἀποτυχημένες, ἐπιδερμικές, προσχηματικές, ξιπασμένες. Αὐτό καί τίποτε ἄλλο (ἐκτός ἀπό τήν ὀσμή τοῦ Ἱερατείου, βλέπε τήν μπόχα).

Μοιράζομαι σε δυό λογιῶν κείμενα. Κείμενα μιᾶς ἐφιαλτικῆς διασπάθισης τοῦ Μοί, κάτι σάν ἕνα ἀκοινωνικό ξεχέρσωμα τῆς γλώσσας ἀπό τήν ἀναγνωρισιμότητά της, θαῦμα βαβελικῆς μεταμόρφωσης ὅπου φέγγει ἡ φρίκη τοῦ θρυμματισμένου Ἄλλου, διαμελισμένο σῶμα ἁγίου : ἀπόκρυφα κείμενα ἑνός στύλ πού τά ἐμπιστεύομαι στό βάθος τοῦ συρταριοῦ μου, (ἤ τά ἀλληλογραφῶ). Κείμενα πού ποτέ δέ σκέφτηκα νά δημοσιεύσω. Κι ἔπειτα κείμενα - σταυροδρόμια μιᾶς προβληματικῆς σύμπνοιας, λεπτοκαμωμένος ἱστός μιᾶς εὐχετικῆς συνέργειας πού μέ ἐπανεισάγει στό γαλάζιο διακριτικό φῶς μιᾶς ἱστορίας, πού εἶναι καί δική μου. Κείμενα δημοσιεύσιμα λοιπόν.

Γιά τόν ἀναγνώστη τό κείμενο τοῦ ἐνοχλητικοῦ κριτικοῦ περιέχεται σέ μιά διαίρεση: ἀπό τή μιά ἡ αὐθαιρεσία τοῦ ὕφους, τά καπρίτσια τῆς γραφῆς, ἡ κουραστική πολυτέλεια ἑνός στύλ. Κι ἀπό τήν ἄλλη ἡ καθαρότητα ἑνός περιεχομένου ἤ ἡ παροδική ἀδιαφάνειά του, ἡ συνέπεια μιᾶς οὐσίας, τό καλοχαραγμένο ἱστόγραμμα τῆς ἰδέας. Τό κείμενο λοιπόν, μέσα στό διχασμό πού τό θεμελιώνει εἶναι ὁ τόπος μιᾶς ὑποκλοπῆς, ὑφαρπαγή καί ἐκφορά στό φῶς ἑνός συγκαλυμμένου ἀλλά ἐνδοτικοῦ περιεχομένου. Τό κείμενο εἶναι ὁ ὁρίζοντας τῆς κοινοποίησής του, μιᾶς ὅμως παγιδευμένης κοινοποίησης, παγιδευμένης στή νοσηρότητα τοῦ στύλ πού τή δυναστεύει μέσα στήν ἀσάφεια τοῦ διφορούμενου, πού τή συσκοτίζει μέσα στήν ἴδια της τήν ἀποκάλυψη, μετατρέποντας τήν ὁμολογία της σέ παρασιώπηση καί τή διατύπωσή της σέ ἀπόκρυψη. (Βλέπε γιά παράδειγμα τήν ἄποψη τοῦ κ. Πλατάκη.)

Πρότυπο αὐτοῦ τοῦ κριτικοῦ, ἕνα εἶδος διεκδικήσιμου πρόγονου, θἄταν οἱ ἀρχαιοελληνικοί ραψωδοί, πού ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φουκώ ἦσαν κάτοχοι μιᾶς γνώσης ποιημάτων πού ἀπάγγελναν τροποποιώντας, ποικίλλοντας, μετασχηματίζοντάς τα, προσυλλάσσοντας ὅμως τήν τεχνική πού στήριζε τήν ἀπαγγελτική πρακτική τους μέ τόν ἐπιτηδευμένο σεβασμό τοῦ μυστικοῦ της, **«τό ὁποῖο ἡ ἀπαγγελία ἐκδήλωνε χωρίς ὅμως νά κοινοποιεῖ»** (Φουκώ).

Στή φιξιόν αὐτῆς τῆς διαίρεσης, ὅπου ὁ ἐνοχλημένος ἀναγνώστης ἐναποθέτει τή μοίρα μιᾶς ἐνοχοποιητικῆς πρόθεσης, τήν ἐλπίδα ἑνός διακανονισμοῦ λογαριασμῶν μέ τόν κριτικό του δέ θά ἀντιπαραθέσω μόνο τήν ἀναρμοδιότητα, βλέπε τήν ἀφέλεια πού ζωογονεῖ τή διάκριση σέ γραφή-ἀντικείμενο, μορφή-περιεχόμενο κτλ. (μιά καί ἕνα ἔντιμο κείμενο ἔχει ὡς ἀντικείμενό του καί ὡς περιεχόμενο τή μορφή τοῦ περιεχομένου του). Ἀλλά κυρίως θά θύμιζα ὅτι **«τά μυστήρια τῶν Αἰγυπτίων ἦσαν μυστήρια καί γιά τούς ἴδιους τοῦ Αἰγύπτιους»** (Hegel). Πόσο μᾶλλον ὅταν τά μυστήρια εἶναι γλωσσικῆς φύσης, μιά καί **«il n' y a pas maître à langage»** (Kristeva).

Στήν ἀρχή φτερούγισε ἀπό τό μυαλό μου μήπως δέν ξέρω νά διαβάζω, μετά ἀναρωτήθηκα μήπως ὁ δείκτης νοημοσύνης μου εἶναι ἀπελπιστικά χαμηλός, ὕστερα μήπως δέν εἶμαι ἀρκετά διαβασμένος καί προβληματισμένος γιά νά καταλήξει τελικά ἡ ἀμηχανία μου σέ μιά ἔκρηξη ὀργῆς καί ἀπώθησης.» Στόν Λακάν ἔφτασα via Althusser, σύν κάτι ψιλά τοῦ **Σύγχρονου** τῆς Belle Époque — ὅταν δέν πρότεινε στό κοινό του νευροφυτοθεραπεῖες καί ζαρζαβατικά — κι ὅταν δοκίμασα νά σπρώξω τή σχέση μου μέ τή θεωρητική του δουλειά στήν ἀμεσότητα τῆς ἀνάγνωσης **«ἔσπασα τά μούτρα μου πάνω στό «ἰδιάζον» τῆς γραφῆς»** του. **«Στήν ἀρχή φτερούγισε ἀπό τό μυαλό μου μήπως δέν ξέρω νά διαβάζω, μετά ἀναρωτήθηκα μήπως ὁ δείκτης τῆς νοημοσύνης μου εἶναι ἀπελπιστικά χαμηλός, ὕστερα μήπως δέν εἶμαι ἀρκετά διαβασμένος καί προβληματισμένος γιά νά καταλήξει τελικά ἡ ἀμηχανία μου σέ μιά ἔκρηξη»**, σέ μιά ἔκρηξη εὐδαιμονίας καί ἀγάπης γιά τούς κρεμαστούς κήπους τῆς Βαβυλώνας πού ἄνοιγαν τήν ὁμορφιά καί τήν ἀδιαλλαξία τους στό ξετρελαμένο βλέμμα μου, πλημμυρισμένο ἀπό τόν πανικό τῆς ἀγαλλίασης.

Γρήγορα ἔνιωσα ὅτι τά «κείμενα» τοῦ Λακάν εἶναι κείμενα πού δέν ἐξαπατοῦν γιατί τό ἰδιάζον τῆς γραφῆς τους μοῦ ἐξασφαλίζει μιά θέση μέσα στήν ἀνάπτυξή της, γιατί πολυσήμαντη, καρποφόρα, αἰφνίδια μέ συνυποθέτει ὡς τό μυστικό της: μ' ἀπελευθερώνει ἀπό τή μιζέρια τῆς βεβαιότητάς μου. Ἀπό βλέμμα παγιδευμένο στό σημαῖνον τοῦ ἄλλου μέ προάγει σέ ἀναγκαῖο συμπλήρωμά της σβύνοντας τήν ὑπερβατικότητα τοῦ κειμένου ἀπέναντί μου. Καμιά Ἀποκάλυψη.

Ἀντίθετα ἡ δημοσιογραφική γλώσσα προϋποθέτει καί τρέφεται ἀπό ἕνα ἀλώβητο στρῶμα διαφορᾶς, ἕνα προκαταρκτικό σχίσιμο πού ἐδραιώνει τό μοίρασμα τῆς ὑπεροχῆς: ἀπό τή μιά ἕνα sujet - supposé - savoir γιά νά χρησιμοποιήσω ἕνα λακανικό ὅρο, αὐτός πού ξέρει, ὁ κριτικός, ὁ συγγραφέας, ὁ ἐπιστήμονας, ὁ σπεσιαλίστας μέ μιά λέξη. Κι ἀπό τήν ἄλλη ὁ ἀναγνώστης: αὐτός πού δέν ξέρει, ἐνσαρκωμένο ὄνειδος τῆς ἄγνοιας.

Ὅμως, σ' ἕνα ἔντιμο κείμενο οἱ ρόλοι ἐξαλείφονται καί ἡ λειτουργία του δέ ρυθμίζεται ἀπό μιά σχέση ὑπεροχῆς, ἡ ἀνάγνωση γίνεται ἐνεργός οἰκειοποίηση μιᾶς σημαινουσας διαθεσιμότητας, μιᾶς ἀνοιχτῆς παρακαταθήκης σημείων. Ὑπό τήν προϋπόθεση ὅτι οἱ ἐνδοιασμοί καί οἱ ἐκκρεμότητες πού πλαισιώνουν τήν ἐργασία τοῦ σημείου δέ δημεύονται σέ ὀργή καί ἀπώθηση: δηλαδή σέ ἐπιθυμία πού δέ βρίσκει τό δρόμο της (Γιατί ὁ ἀναγνώστης πού ἀπωθεῖ, τί ἄλλο κάνει ἀπό τό νά μᾶς ἐκθέτει τήν ἐπιθυμία του, ἀπόλυτη προϋπόθεση κάθε διαδικασίας ἀπώθησης μιά καί συγκροτεῖ τό ἀντικείμενό της. Ἐδῶ ἡ θέση τοῦ ἀναγνώστη ὁρίζεται σέ σχέση μέ τήν ἐπιθυμία πού ἀποτυγχάνει νά κουμαντάρει γιά νά τρέξει ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπό τό νεῦμα της πετώντας την βορά στήν ὀργή).

'Η ἐργασία τῶν σημείων: ἀνάγκη νά δουλέψουν βέβαια, γιατί πέρα ἀπό μερικές σελίδες τοῦ Merleau-Ponty στό **Le visible et l' invisible** κι ἕνα κομμάτι τοῦ **Séminaire XI** τοῦ Lacan – σύν κάτι εὐφυεῖς καί συζητήσιμες ἀπόψεις τοῦ Σάρτρ στό **L' être et le néant** —οὐσιαστικά δέν ὑπάρχει τίποτε ἄλλο πάνω στό βλέμμα: κανείς σύγχρονος θεωρητικός τομέας δέν παρουσιάζεται βουτηγμένος σέ τόσο κραυγαλέα ἔνδεια.

'Εργασία τῶν σημείων: δηλαδή ἡ γλώσσα, φυσική ἤ φτιαχτή («métalangage»).

'Η γλώσσα μ' ἐγκαθιστᾶ μέσα στή διαύγεια, μέ δαμάζει μέσα στό φῶς, μ' ἐνθρονίζει στό μύθο τῆς ἀμεσότητας, κοινωνικοποιεῖ τό σῶμα μου καί μέ εἰσάγει στήν 'Ιστορία. Μέ μιά λέξη, μέ σφετερίζεται: μέ παγιδεύει καί μέ ἀνταλλάσσει. Πιστεύει ὅτι μ' ἐξαντλεῖ. Καί τό χειρότερο: ἐπιβάλλει τήν πίστη της στούς ἄλλους, πού προσχωροῦν στή βεβαιότητά της. Εἶναι λοιπόν ὁ τόπος μιᾶς συλλογικῆς, γενικευμένης αὐταπάτης ὅπου ἡ κοινότητα προβάλλεται μέσα στή διαύγεια.

Τό στύλ τέμνοντας κάθετα τή γλώσσα μέ βυθίζει σέ μιά σκηνοθεσία τῆς ἀπόκλισης: φυγόδικος, ἐξεγερμένος, λιποτάκτης τῆς ἐγκοσμιότητας καί ἰκρίωμα τῶν ἄλλοθι. Εἶναι λοιπόν ἡ ἀναδίπλωσή μου στήν ἀδιαφάνεια. Μέ ἀποκοινωνικοποιεῖ μέσα σέ μιά μοναχική ταυτότητα καί μέ πλουτίζει μέ τό ἀντιστορικό οἰκόσημο τῆς διαφορᾶς μου. Μέ ἀπελευθερώνει ἀπό τό φῶς τῆς γλώσσας. Θά 'λεγα ὅτι εἶναι ὁ τόπος μιᾶς ἐξατομικευμένης χίμαιρας ὅπου τό ὑποκείμενο δρέπει τήν παραπειστική ἀκεραιότητά του.

'Ανάμεσα στά συμπληρωματικά ὅρια αὐτῆς τῆς διπλῆς ἔκθλιψης μέσα στό συμβολικό ἐκμηδενισμό τῆς συλλογικῆς αὐταπάτης καί τή φανταστική ἀποκατάσταση τῆς ἐξατομικευμένης χίμαιρας ἀχνοδιαγράφεται ἡ λεπτή, ἀστάθμητη, τρωτή ζώνη μιᾶς ἐπώδυνης

ἐλευθερίας ἀπ' ὅπου τό ὑποκείμενο ἐπανεισάγεται στό χρόνο τῆς ἱστορίας του, στόν καταναγκασμό τῆς ἐποχῆς του, στήν ἐπικαιρότητά του μέσα ἀπό τή λυτρωτική κίνηση μιᾶς διακριτικῆς σύμπραξης ἡ ὁποία τό κοινωνικοποιεῖ μέσα στή διαφορά του, τό συναρθρώνει μεροληπτικά, τό ἐγκαθιστᾶ μέσα σέ μιά περιορισμένη «λακωνική» συνενοχή, κι ὡστόσο ἀρκετά σταθερή: πρόκειται γι' αὐτό πού ὁ Μπάρτ, ἐπηρεασμένος ἀπό τό σαρτρικό engagement, ὀνόμασε γραφή: **«μιά πράξη ἱστορικῆς ἀλληλεγγύης»**.

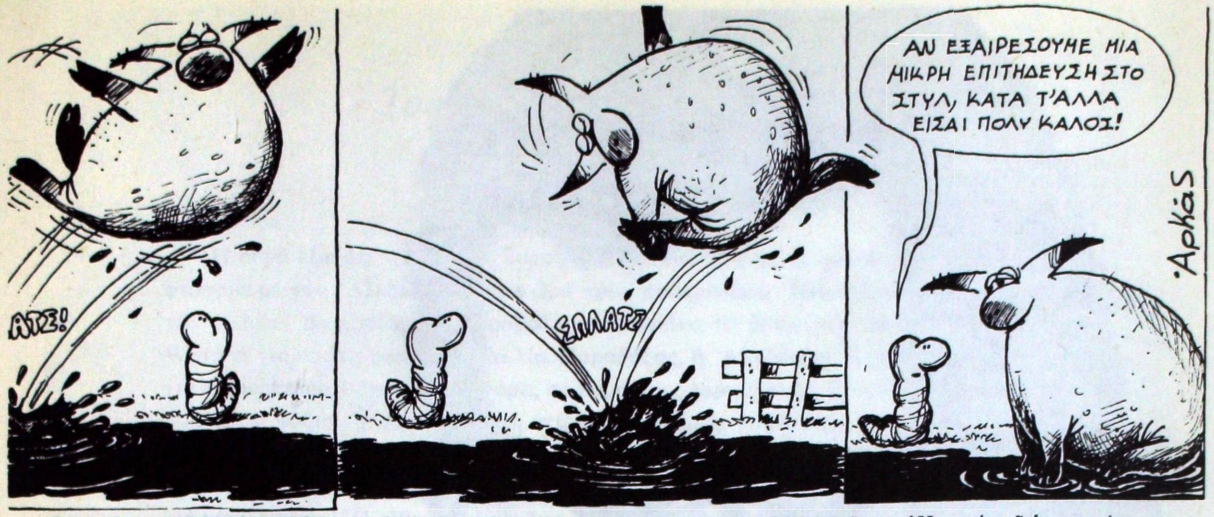
Ἡ γραφή λοιπόν ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη εἶναι μιά σχέση μέ τήν Ἱστορία, ἰδιότυπη ἀλήθεια, ἀφοῦ δέν ἱστοριοποιεῖ τό ὑποκείμενο (πού θά μπορούσαμε νά συρρικνώσουμε σέ τίποτα περισσότερο ἀπό μιά ἀκινητοποιημένη ἁρμονία, μιά δομημένη παράθεση σημαινόντων.) Ὅμως ἡ γραφή μέ τό νά εἶναι δεσμός μέ τήν ἱστορία δέν παύει ὡστόσο νά μήν εἶναι ὁ κόμπος πού σταθεροποιεῖ μιά ταυτότητα, «νέα κοινωνικά ὑποκείμενα», περιθωριακές μειονότητες ἤ ἕνα «συλλογικό διανοούμενο», σέ πεῖσμα μάλιστα τῆς ἀναγκαιότητας πού θέλει κάθε πολιτικό κόμμα, μέσα στό ἐγκόσμιο ξεδίπλωμα τῆς λειτουργίας του, νά γράφει μέ ἰδιότυπο τρόπο τόν κόσμο πού ἐλέγχει, ἐγκλιματίζοντάς τον μέσα στήν ἐνότητά του μέ μιά συνεχή μετατόπιση πού «θημωνιάζει» τήν ἀριθμητική του ἐκτατικότητα γύρω ἀπό ἕνα σημαῖνον τό ὁποῖο τήν ὁμοιογενοποιεῖ (γιατί ὑπάρχει πάντα ἕνα τέτοιο σημεῖο πού οἱ ἀναλύσεις τοῦ Hegel, τοῦ Lacan, τοῦ Freud, τοῦ Althusser φέρνουν στό φῶς).

Αὐτό εἶναι τό πεδίο λειτουργίας ἑνός περιοδικοῦ κινηματογραφικῆς (καί) θεωρίας καί κριτικῆς, τῆς **Ὀθόνης** συγκεκριμένα; Ἂς μή φοβόμαστε τό ἐρώτημα, ἐμεῖς, κριτικοί καί ἀναγνῶστες, ἐπώνυμοι καί ἀνώνυμοι, ὁμώνυμοι καί ἑτερώνυμοι.)

Ἡ γραφή, γιά νά συνεχίσουμε ἀφήνοντας τήν **Ὀθόνη** στό ἐρώτημά της, ὡς ἀποχώρηση ἀπό τή γλώσσα καί ἀποκόλληση ἀπό τό στύλ δέν παράγει κοινότητα. Περιορίζεται σ' ἕνα διάτρητο μυστικό, σέ μιά ἀποσπασματική συνενοχή, σέ μιά σποραδική σύσφιξη, δέν εἶναι παρά εὐκτική τῆς συνάντησης πού δέ δίνει τόπο σέ κανένα ἐπί πλέον ὑποκείμενο — ἐννοῶ ὑπερυποκείμενο, σ' ἕνα Ὑπερ-Ἐγώ, σέ μιά ὑπέρβαση — ἐπωμιζόμενη τήν τοποθεσία τοῦ καθενός μέσα στή μή ἀναγωγιμότητα τῆς ἐπιθυμίας του. (Ἡ ἐπιθυμία δέ μοιράζεται, μοιράζει, δηλαδή ἐξοντώνει. Ἀλλιῶς λεγόμενο, δέν ὑπάρχουν συλλογές ἐπιθυμίας.)

«Ὑπάρχουν λοιπόν κάποιοι πού ὑποκρίνονται πώς γράφουν γιά ὅλο τόν κόσμο ἐκτός ἀπό τόν ἑαυτό τους καί μερικοί πού γράφουν γιά τόν ἑαυτό τους καί κάποιους ἄλλους».

Ἀποκλείοντας τό ἐπιπλέον ὑποκείμενο, ἡ γραφή γίνεται ἀποσπασματική ἐπιβεβαίωση τοῦ ὑποκειμένου μέσα σ' ἕνα ἀνύπαρκτο κόσμο, δηλαδή μέσα σ' ἕναν κόσμο λίγο πολύ ἐπώνυμο, λίγο πολύ ἀριθμήσιμο, μή σφετερισμένο, ἕναν κόσμο φυγόκεντρο. Κοντολογῆς:



ἕναν κόσμο πού δέν ἐποπτεύεται, πού δέν ἀνακρίνει τήν ἐνότητά του.

Κόσμος πού δέ συνέχεται ἀπό καμιά φαντασιακή προβολή, ἀλλά συμπορεύεται μέσα στήν πολυδάπανη ἐκμετάλλευση τῆς διαφορᾶς του καί τήν ἄρνηση τῆς κραματοποποίησής του ξορκίζοντας τό συνωστισμό μέσα σέ μιά ἀγελαία συνενοχή. Ἡ γραφή λοιπόν εἶναι ἡ (παρ)έλευση τοῦ ὑποκειμένου.

Ὅμως τό ὑποκείμενο, ὅπως διευκρίνιζα παραθέτοντας μιά πρόταση τοῦ J.A. Miller, δέν εἶναι ἰθαγένεια, θύλακας, ἀφετηρία, **«χίμαιρα ὅπου προσκολλᾶται ἡ ἀναφορά στόν ψυχισμό σάν περίβλημα, κάτι σάν ἀναδιπλασιασμός τοῦ ὀργανισμοῦ ὅπου θά ἐνδημοῦσε αὐτή ἡ πλαστή ἐνότητα»** (Lacan), τό ὑποκείμενο δέν εἶναι δεδομένο, αὐτό πού εἶναι δεδομένο εἶναι ὁ Ἄλλος. Ὁ Ἄλλος εἶναι ἡ ἐτυμολογία τοῦ ὑποκειμένου.

Τό ὑποκείμενο ἐμφανίζεται ἐκεῖ πού ὁ Ἄλλος γίνεται κενοτάφιο, ἐκεῖ πού ἀδειάζει, ἐκεῖ πού γίνεται ἔλλειψη τῆς ἀναπαράστασής του καί ἡ παρουσία του ρόγχος. (Θέση πού ἡ σκιαγράφησή της, ἀπό τήν κλασική ἰδίως ζωγραφική, ἀρθρώνεται μέ σαφήνεια μέσα στήν ἀνάλυση πού προτείνεται.)

Ἡ ἀνάλυση τοῦ ὑποκειμένου εἶναι συνυφασμένη μέ τή διαλεκτική τῆς ἔλλειψης μέσα στόν Ἄλλο τήν ὁποία μᾶς ἐκθέτει ἡ αἰνιγματική λειτουργία τοῦ μηδενός μέσα στήν ἀκολουθία τῶν ἀριθμῶν: **«Γιατί μέ δήλωσες, μέ τί στοιχεῖα, ἀφοῦ δέν εἶχα γεννηθεῖ. Τώρα, σήμερα, ἐδῶ γεννιέμαι,ἐδῶ φοβᾶμαι, ἐδῶ ἐκμηδενίζομαι, ἔχοντας τό μηδέν σάν ἐξουσία, κρατώντας ἀπό μέσα τό μηδέν, ὁλόγιομο φεγγάρι, πού συνοδέει ὕπνους βαθεῖς, ὁλόκληρους, μέ ὄνειρα κοινά πού μᾶς ἀρνιοῦνται»** (Γ. Βέλτσος, **Τό ἔργο ἀνεβάζεται σ' ὁλόκληρη τήν πόλη**). Πόσο φλογισμένη ἀπό ἀκρίβεια καί σπαραγμό πινελιά!

Ἄς συνεχίσουμε, ὅμως. Ἡ τομή τοῦ ὑποκειμένου, S, καί τοῦ Ἄλλου εἶναι ἡ ἐπιθυμία: SΩA = Ἐπιθυμία στή θεωρία τῶν συνόλων. Διευκρινίζοντας ὅτι, ἀφοῦ **«ἡ ἐπιθυμία εἶναι πάντα ἡ ἐπιθυμία τοῦ Ἄλλου»**, S = 0. (Ξανασυναντᾶμε τό ὑποκείμενο μέσα στή μηδαμινότητά του, ἄδεια κόγχη ταριχευμένης χιτσκοκικῆς Μητέρας, **Ψυχώ**, Mac Gaffin.)

Ὡς ὑποκείμενο τῆς γραφῆς μου δέν εἶμαι ὑποκείμενο τῆς ἐπιτηδειότητάς μου γιατί
1) ἐγώ ὡς ὑποκείμενο τῆς γραφῆς δέν εἶμαι παρά τό μηδέν τῆς ἀφετηρίας,μηδέν πιασμένο στά δίχτυα τοῦ χάσματος ἑνός λακανικοῦ Autre,τοῦ ὁποίου, μέσα στίς συγκυρίες τῆς καθημερινότητας, οἱ ἀνώνυμοι καί οἱ ἐπώνυμοι, ἀναμφίβολα περισσότερο αὐτοί, ἀποτελοῦν τό φαντασιακό στήριγμα καί
2) γιατί ἡ ἐπιτηδειότητα, ἡ ἐπιτηδειότητα ὡς ἐπιθυμία, ἐπιθυμία τῆς ἐπιτηδειότητας, δέν μπορεῖ, ἀφοῦ ἐγώ γεννιέμαι πάντα **«κρατώντας ἀπό μέσα τό μηδέν»**, παρά νά εἶναι ἐπιτηδειότητα τοῦ Ἄλλου , συγκεκριμένα τῶν ἄλλων του.

Τό ὁποῖο ἐξηγεῖ ἐξαντλητικά, ἔστω καί ἐκπρόθεσμα, τήν ἀτυχή διευκρίνιση μέ τήν ὁποία ἐγκαινίαζα τό **a-Lacan**: ἡ γραφή μου εἶναι ἡ ἐπιτηδειότητα τοῦ ἄλλου.

Δ. Β.

ΥΓ. Ἡ ἀναφορά τοῦ κ. Πλατάκη στήν καλοστημένη ἀνάλαφρη παρανομία τῶν **59 ὑπάρχω** θά μποροῦσε νά λειτουργήσει σάν τρομοκρατική ὑπόμνηση, κολλώντας τή Συντακτική στόν τοῖχο τῆς ἀποκάθαρσης, χαράζοντας τά ἀνακλαστικά της μ' ἕνα αἴσθημα ἐνοχῆς πού θά προετοίμαζε τήν πτώση στήν ἐμπειρία τῆς ἐξιλέωσης: ποτέ πιά! Ποτέ πιά τέτοια κείμενα! Σ' αὐτή τήν περίπτωση θά πρότεινα στή Συντακτική νά ναυλώσει ἕνα σύντροφο ἀπό τήν ὀργάνωση βάσης τοῦ **Ρίζου** ἤ τοῦ **Ὁδηγητῆ** πού νά ἐμπεδώσει μιά στιβαρή λογοκριτική ἐπίβλεψη ἔτσι πού ἡ ἔκδοση νά ἐξασφαλίσει τόν ἀέρα τῆς βλογιοκομένης σοβαρότητας πού φυσᾶ στή στρούγκα τοῦ Κ.Κ.Ε.

WIM WENDERS

Too much on my mind

Ἡ οὐρά ἔξω ἀπ' τό Action Republique ἔφτανε ἤδη ὡς τή γωνιά τοῦ δρόμου ὅταν φτάσαμε μέ τήν Ἀλεξάνδρα (μισή ὥρα πρίν, παρακαλῶ!). Ἦταν βλέπετε ἡ ἑβδομάδα τῶν Cahiers du Cinéma καί προβάλλονταν ἐκεῖνο τό βράδυ τά court-metrages τοῦ Wenders γιά πρώτη φορά στή Γαλλία. Παραδόξως, ἡ Ἀλεξάνδρα δέ μοῦ εἶπε «δέν πᾶμε γιά καμιά μπύρα;» ὅπως ἄλλες φορές σέ παρόμοιες περιπτώσεις. Μπήκαμε λοιπόν μέ τά πολλά καί ψάξαμε γιά κάποια θέση στίς πρῶτες σειρές. Τό Παρίσι, ξέρετε, εἶναι ἡ μόνη πόλη ὅπου συχνά ψάχνει νά βρεῖ κανείς θέση στά μπροστινά καθίσματα. Σ' ὅλες τίς ἄλλες πόλεις τοῦ κόσμου μιά μυστηριώδης προκατάληψη κάνει τούς πάντες νά ψάχνουν γιά θέσεις πίσω. Ἡ αἴθουσα ἦταν ἕνα ἀπ' αὐτά τά συνηθισμένα στή Γαλλία λίβιγκ—ρούμ μέ ὀθόνη—γραμματόσημο καί μοκέτα. Ὁριακά, μιά οἰκογένεια μπροστά στήν τηλεόρασή της, ἕνα κοινό πού βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά δεῖ ἕνα φίλμ κι ὄχι γιά νά πάει σινεμά. Ἡ Ἀλεξάνδρα διέκοψε αὐτές τίς βαθυστόχαστες σκέψεις μ' ἕνα «τί θά γίνει, θ' ἀρχίσει ἐπιτέλους;» τό ὁποῖο ἔνιωσα ὅτι στρεφόταν κυρίως ἐναντίον μου, γι' αὐτό καί ἀναγκάστηκα νά τῆς ἐξηγήσω ὅτι σέ παρόμοιες κουλτουριάρικες ἐκδηλώσεις ἡ ἀναμονή, ἐπομένως ἡ καθυστέρηση, ἐπιβάλλεται ἀπό παράδοση, μιά παράδοση πού θέλει τήν ταινία νά ξεχειλίζει πρίν καί μετά τήν προβολή της καί κάτι τέτοια (δέν εἶμαι βέβαια ὑποχρεωμένος νά σᾶς πῶ τί μοῦ ἀπάντησε).

Οἱ ταινίες ἄρχισαν τελικά μέ εἴκοσι λεπτά καθυστέρηση. Δέ θά σᾶς τίς περιγράψω ὅλες. Ἄλλωστε δέν πρόκειται παρά γιά μία καί μοναδική ταινία. Μέ τίς ἴδιες ἔμμονες ἰδέες πού βρίσκει κανείς σ' ὅλες τίς ταινίες τοῦ Wenders ὡς σήμερα: τά μέσα μεταφορᾶς καί τά μέσα ἐπικοινωνίας. Δρόμοι, φανάρια, αὐτοκίνητα, τραῖνα, ἀεροπλάνα — κινηματογράφος, τηλεόραση, ρόκ...: εἰκόνες καί ἤχοι πού γενοῦν ἱστορίες. Σάν κι αὐτή: ἕνας τύπος μπαίνει μέσα σ' ἕνα μπάρ. Στό κέντρο τοῦ μαγαζιοῦ ὑπάρχει ἕνα τζούκ—μπόξ. Διάφοροι μάγκες βάζουν Stones, Hendrix, Dylan, Coltrane. Καταλάβατε, πιστεύω, ὅτι πρόκειται γιά μιά ταινία τζούκ—μπόξ. Ξέρουμε ὅτι ὅταν διαλέγουμε ἕνα κομμάτι σέ κάποιο τζούκ—μπόξ, τό κάνουμε κυρίως γιά νά δείξουμε στούς ἄλλους τό γοῦστο μας. Ἀκοῦμε λοιπόν τό «πρόγραμμα» τοῦ Wenders μαζί μέ τόν τύπο πού περιφέρεται στό μπάρ, ὥσπου σέ μιά στιγμή παρεμβάλλεται ἕνα πτῶμα γιά νά ἀναγκάσει τόν τύπο νά φύγει μ' ἕνα αὐτοκίνητο. Βλέπουμε δρόμους νά ἀναβοσβήνουν καί φτάνουμε σ' ἕνα στραυροδρόμι ὅπου τυπικά ἀρχίζει ἄλλη ταινία. Αὐτό τό σταυροδρόμι τό κοιτᾶμε γιά δέκα λεπτά γιά νά περάσουμε σ' ἄλλη ταινία, νά πάρει δηλαδή ὁ τύπος τό αὐτοκίνητο καί νά κόβει βόλτες ἀκούγοντας τρία ἀμερικάνικα LP's, τοῦ Van Morisson, τῶν Creedence Clearwater Revival κι ἕνα ἄλλο πού δέν ξέρω (ξέρω ὅμως ὅτι εἶναι ἀμερικάνικο ἀπό τόν τίτλο τῆς ταινίας: *τρία ἀμερκάνικα* LP's) γιά νά καταλήξει σ' ἕνα ντράιβ—ἵν μετά ἀπό ἕνα δεκαπεντάλεπτο τράβελλινγκ σέ πόλεις κι ἐξοχές. Στήν ἑπόμενη ταινία, ὁ τύπος τήν κάνει λαχεῖο, ἴσως ἐπειδή φοβᾶται τήν ἱστορία μέ τό πτῶμα ἀπό τήν πρώτη ταινία (μέ παρακολουθεῖτε;) καί φεύγει μ' ἕνα ἀεροπλάνο γιά τή Νέα Ὑόρκη. Μόλις ἐκεῖ μαθαίνουμε ὅτι ὁ τύπος εἶναι ὁ Wenders καί πάει στήν Ἀμερική γιά νά γυρίσει μιά ταινία πού λέγεται *Hammett* μέ παραγωγό τόν Coppola. Νάμαστε λοιπόν!

Ἡ Kit Conger (Marilu Henner) καί ὁ Hammett (Fred. Forrest)

Στό Los Angeles, ὁ Wim ἐγκαθίσταται στό διαμέρισμα πού εἶχε ζήσει ὁ Hammett (στό ἴδιο διαμέρισμα ἐγκαταστάθηκε ἀργότερα κι ὁ Fred Forrest, ὁ Hammett τῆς ταινίας) καί γιά νά μπεῖ στό πετσί τοῦ πρώην ντετέκτιβ γίνεται ὁ ἴδιος ντετέκτιβ ψάχνοντας παντοῦ γιά στοιχεῖα. Ὁ Hammett εἶναι λοιπόν μιά ἀκόμα ἱστορία τοῦ Wenders, μιά ὀφειλή σ' ἕνα κινηματογραφικό εἶδος[1] πού ἐξαφανίζεται καί ἕνα μύθο (τήν Ἀμερική) πού δέν ὑπάρχει πιά. Ὅμως ἡ ὅσμωση τοῦ Wenders μέ τήν ταινία σταματάει ἐδῶ. Ὁ Hammett εἶναι ἐπίσης ἕνα φίλμ τοῦ Coppola, ἕνα φίλμ σέ στούντιο, μιά παραγγελία (ὁ Nicolas Roeg κι ὁ Truffaut εἶχαν ἤδη ἀρνηθεῖ τήν πρόταση τοῦ Coppola) πού πρέπει νά ἐκτελεστεῖ καί μάλιστα ἔγχρωμη (ἄν καί στό τέλος, ἡ ταινία εἶναι ἀσπρόμαυρη μέ χρώματα). Τό γύρισμα διακόπτεται κι ὁ Wenders φεύγει ξανά γιά τή Νέα Ὑόρκη γιά νά συναντήσει τόν Nick Ray πού πεθαίνει.

Δέν ἔχει ἀκόμα ξημερώσει ὅταν ἕνα κίτρινο ταξί ἀφήνει τόν Wenders (μέ καμπαρντίνα καί βαλίτσα, ὁλόφτυστο Hammett) σ' ἕνα νεοϋορκέζικο δρόμο. Ὁ Wim ἀνεβαίνει στό σπίτι τοῦ μυθικοῦ πατέρα. Λίγα χρόνια πρίν, στίς πρῶτες εἰκόνες τοῦ *Ἀμερικανοῦ Φίλου*, ὁ Dennis Hopper κατεβαίνει ἀπό ἕνα κίτρινο ταξί στόν ἴδιο νεοϋρκέζικο δρόμο. Μαντέψτε ποιόν πάει νά δεῖ! Τόν Nick Ray, ζωγράφο, πού θεωρούμενος νεκρός, κλέβει τούς πίνακές του ἀπό τά μουσεῖα γιά νά τούς πλαστογραφήσει. Τήν ἴδια στιγμή, ὁ Jonathan (Bruno Ganz), κορνιζοποιός στό Ἀμβοῦργο, μουρμουρίζει κάποιους στίχους τῶν Kinks: too much on my mind. Οἱ ἔγνοιες του δέν εἶναι λίγες. Πάσχει ἀπό μιά ἀνίατη ἀσθένεια τοῦ αἵματος καί τοῦ προτείνουν ἕνα «ἐμπόριο» ὄχι καί τόσο καθημερινό: 250.000 μάρκα γιά νά σκοτώσει κάποιον ἄνθρωπο. Ἕνα κάδρο πέφτει πάνω στόν Jonathan. Σάμπως κάθε καδράρισμα δέν εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ἐγκλήματος;

(1) Ρίξτε μιά ματιά στούς δεύτερους ρόλους. Θά βρεῖτε: τόν Elisha Cook Jr. (ἀπό τό *Γεράκι τῆς Μάλτας*), τή Sylvia Sidney (ἀπό τό *City Streets* τοῦ Mamoulian, γραμμένο ἀπό τόν Hammett!), τόν Royal Dano, τό φθισικό δολοφόνο τοῦ *Johnny Guitar* τοῦ Ray... Ὁλόκληρη ἡ ἱστορία ἑνός εἴδους σημειωμένη στό περιθώριο.

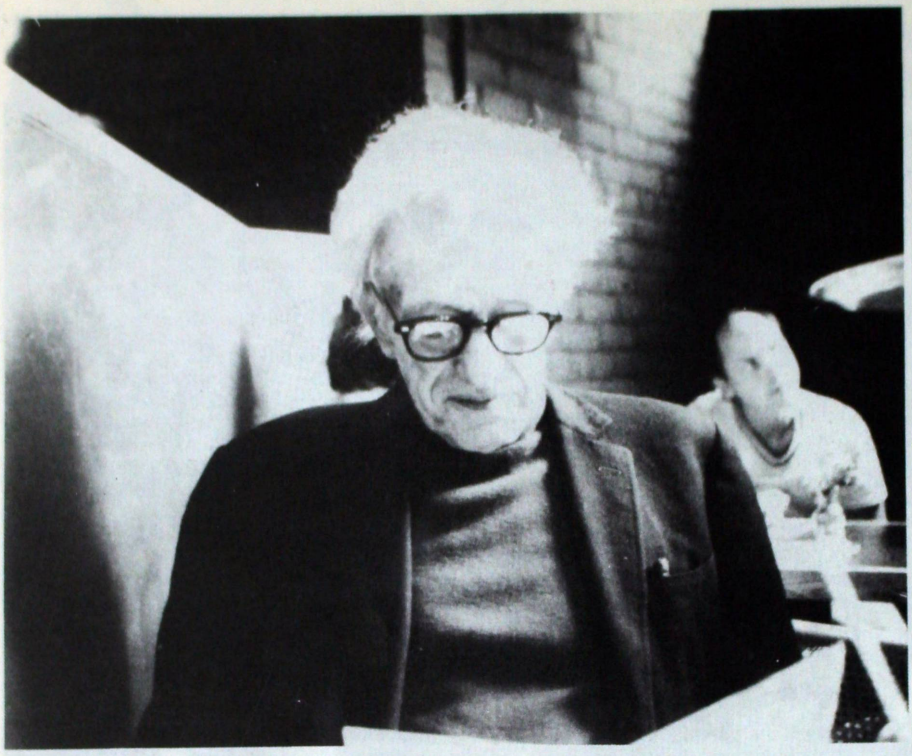
'Ο Bloch (Arthur Brauss) στήν 'Αγωνία τοῦ τερματοφύλακα

Σ' ἕνα συνοικιακό κινηματογράφο, ὁ τερματοφύλακας Bloch ρωτάει τήν ταμία (πού ἀργοτερα θά στραγγαλίσει): *«ξέρετε τίποτα γιά τό φίλμ;». «Μιλάει γιά παραχαράκτες»*, τοῦ ἀπαντάει ἐκείνη. Πίσω, στό σπίτι τοῦ Nick, ὁ παραχαράκτης[2] τοῦ *'Αμερικανοῦ φίλου* κοιτάζει τόν Wenders κατάματα: *«εἶσαι ἕτοιμος νά μέ σκοτώσεις γιά ν' ἀποκτήσεις τό μυστικό; Κάντο, γι' αὐτό βρίσκομαι ἐδῶ»*. 'Η συμφωνία εἶναι περίεργη, ὅμως οἱ ρόλοι εἶναι σαφεῖς: ὁ Nick κάνει δῶρο τό σῶμα του στό σινεμά ὅπως ἄλλοι στήν ἐπιστήμη. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἕνας κινηματογραφεῖ, ὁ ἄλλος πεθαίνει: 'Ο θάνατος σέ 24 εἰκόνες τό δευτερόλεπτο. Σκέφτομαι τή φράση τοῦ Cocteau: *«τό σινεμά κινηματογραφεῖ τό θάνατο σέ ὥρα ἐργασίας»*. 'Ενός λεπτοῦ σιγή, παρακαλῶ.

(2) Στόν *'Αμερικανό φίλο*, ὁ Wenders μεταχειρίζεται σκηνοθέτες γιά τούς ρόλους τῶν γκάγκστερς (ὁ Ray, ὁ Sam Fuller, ὁ Hopper), γιατί οἱ σκηνοθέτες εἶναι οἱ μόνοι γκάγκστερς πού γνωρίζει. Οἱ μόνοι πού παίζουν τόσο ἄνετα μέ τή ζωή καί τό θάνατο.

Στόν καθένα τό φάντασμά του, λένε οἱ λακανικοί. Στόν καθένα ἡ ταινιοθήκη του ἐπίσης. 'Εννοῶ τό αἰώνιο πρόβλημα τῶν κινηματογραφόφιλων: ὅταν τά φῶτα ἀνάψουν, ὁ καθένας ἀρνεῖται νά δεῖ στό διπλανό του τά σημάδια τῆς ἀπόλαυσης. Τί πιό λογικό ἄλλωστε; 'Η ἀπόλαυση, τό ξέρουμε, ἤ θά εἶναι μοναχική ἤ δέ θά ὑπάρχει καθόλου.

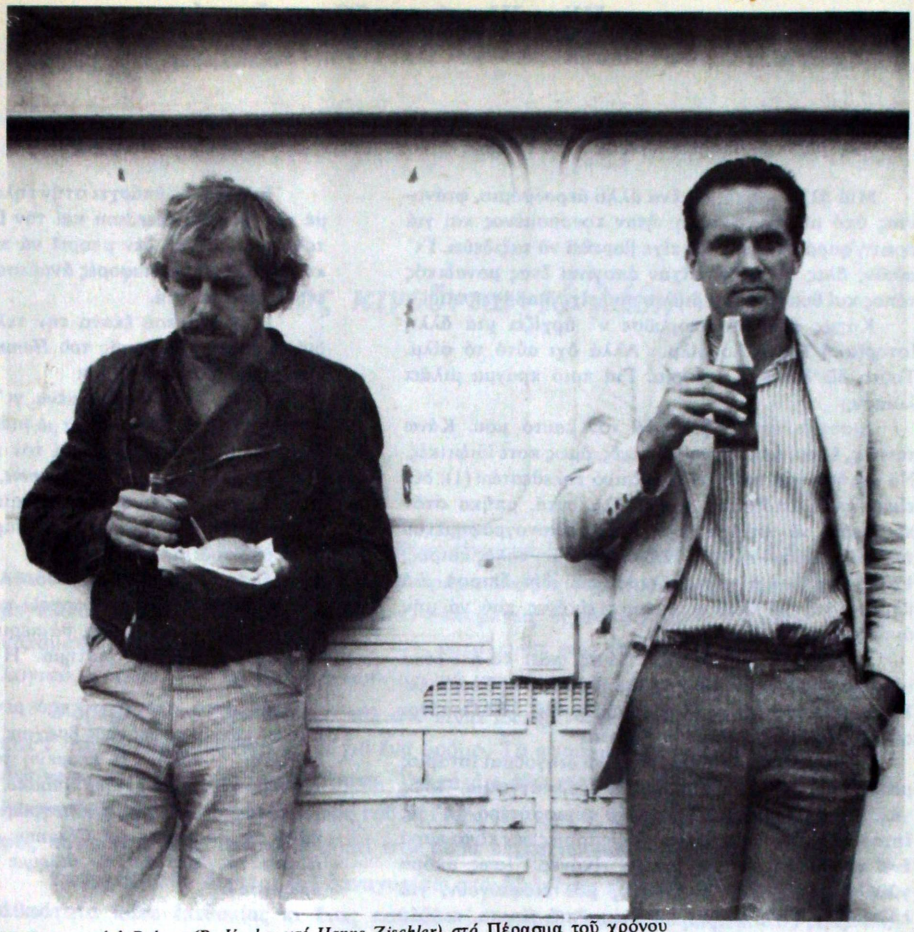
Δέ χρειάζεται νά ψάξουμε πιό μακριά τήν καταγωγή τοῦ ὀνείρου κάθε κινηματογραφόφιλου: νά ἔχει ἕνα φίλμ γι' αὐτόν μόνο. Θά προμηθευτεῖ ἕνα βίντεο ἤ θά ἐφεύρει τό φίλμ του. "Ωσπου νά τό κάνει, δέν ἔχει παρά νά ὀνειρεύεται τά φίλμ τῶν ἄλλων. "Ολα αὐτά γιά νά σᾶς πῶ ὅτι ἐκεῖνο τό ἀπόγευμα ἔβλεπα στό βίντεο ἕνα ὀνειρικό πρόγραμμα: τό *Nick's Movie* τοῦ Wenders καί τό *Lusty men* τοῦ Ray. 'Υπάρχει, ξέρετε, μιά σκηνή πού ἐμφανίζεται καί στίς δυό ταινίες, ἡ σκηνή τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Mitchum στό σπίτι του. Κουτσαίνοντας ὁ Mitchum πλησιάζει στό σπίτι καί θυμᾶται τήν παιδική



Ὁ Nikolas Ray ἕνα χρόνο πρίν ἀπ' τό γύρισμα τοῦ Ἀμερικανοῦ φίλου

κρυψώνα του. Βάζει τό χέρι του καί βγάζει ἕνα κόμικ. Ὅπως ἀκριβῶς ὁ Bruno στο *Πέρασμα τοῦ χρόνου* στό σπίτι πού μεγάλωσε. Κάθε ταξίδι εἶναι ἕνα ταξίδι ἐπιστροφῆς στό σπίτι: τό σπίτι τῆς γιαγιᾶς τῆς Ἀλίκης πού ψάχνει ὁ Φελίξ στήν *Ἀλίκη στίς πόλεις*, τό σπίτι τοῦ Βίλχελμ στό *Λάθος κίνηση*, τό αὐστριακό πανδοχεῖο στήν *Ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα*, ἡ καλύβα τῆς Ἐστέρ στό *Πορφυρό γράμμα*, ἡ πολυκατοικία στό λιμάνι τοῦ Ἀμβοῦργου στόν *Ἀμερικανό φίλο*, τό σπίτι μέ τίς ξύλινες σκάλες στόν *Hammett*, τό διαμέρισμα τοῦ Ray στό *Nick's movie*... Στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* ὁ Friedrich τηλεφωνεῖ: *«νά θυμᾶσαι: δέν εἶμαι σπίτι μου πουθενά. Δέν ἔχω οὔτε σπίτι οὔτε πατρίδα»*. Νά μιά ἀκόμα ἔμμονη ἰδέα τοῦ Wenders: νά γυρίσεις, ἀλλά ποῦ; Ξέρετε ποιός εἶναι ὁ τίτλος τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Ray; Σᾶς τόν ἀποκαλύπτω: *We can't go home again*.

Ὁ Ray εἶναι νεκρός κι ὁ Wenders γυρίζει στό L.A γιά νά ἀποτελειώσει τόν *Hammett* γιά τόν ὁποῖο ἔχει γραφεῖ ἕνα καινούριο (τό τρίτο) σενάριο. Εἶπα «νά ἀποτελειώσει». Τό ἐννοοῦσα. Μέ τόν *Hammett* ὁ Wenders προσπαθεῖ νά μπεῖ στή θέση τοῦ Jonathan στόν *Ἀμερικανό φίλο*, νά γίνει κορνιζοποιός: νά ἀποτελειώσει τούς πίνακες τῶν ἄλλων. Ἡ ἐμπειρία του *Hammett* μοιάζει ἀκόμα μέ τήν ἐμπειρία τοῦ Φελίξ στήν *Ἀλίκη*: ἕνα συμβόλαιο ἐπικίνδυνο στήν τήρησή του. Ὁ Φέλιξ, ἀντί νά γράφει τήν ἱστορία γιά τήν ὁποία εἶχε πληρωθεῖ, γυρίζει ἀπό τήν Ἀμερική μέ κάποιες φωτογραφίες πού ἀρνοῦνται νά βρεθοῦν στή θέση τῆς γραφῆς. Πρέπει νά γυρίσει στήν Εὐρώπη γιά νά ἐφεύρει τήν ἱστορία πού δέν κατάφερνε νά γράψει. Ἀντιλαμβάνεστε τίς ὁμοιότητες; Ὁ Wim βρίσκεται στή Ζυρίχη ἀπ' ὅπου τηλεφωνεῖ στήν Isabelle Weingarten στήν Πορτογαλία. Ἔτσι μαθαίνει ὅτι τό φίλμ στό ὁποῖο ἔπαιζε τό



Ὁ Bruno καί ὁ Robert (R. Vogler καί Hanns Zischler) στό Πέρασμα τοῦ χρόνου

«πρόσωπο» (τό *Territoire* τοῦ Paul Ruiz) ἔχει μπλοκαριστεῖ λόγω ἐλλείψεως pellicule. Ὁ Wim ψάχνει στό ψυγεῖο του καί βρίσκει κάποια ἀχρησιμοποίητα ὑπόλοιπα ἀπό τό *Lighting over Water*. Τήν ἐπομένη βρίσκεται στή Λισσαβώνα, στό γύρισμα τῆς ταινίας τοῦ Ruiz, ὅπου συναντάει γιά πρώτη φορά τόν Henri Alekan ἕναν ὀπερατέρ πού ἀνέκαθεν θαύμαζε. Τή δεύτερη μέρα, ὁ Wim, ψάχνοντας γιά ἕνα ἐστιατόριο, χάνει τό δρόμο του καί πέφτει πάνω σ' ἕνα ἐγκαταλειμένο παραλιακό ξενοδοχεῖο. Ἡ ἰδέα τοῦ φίλμ εἶναι ἕτοιμη, ἡ τεχνική ὁμάδα καί οἱ ἠθοποιοί βρίσκονται ἤδη ἐκεῖ, δέ μένει παρά νά βρεθοῦν τά χρήματα. Λεπτομέρεια γιά ἕναν ἐρεθισμένο κινηματογραφιστή.

Μένει ἀκόμα τό σενάριο. Ὅμως τό σενάριο δέν εἶναι πρόβλημα. Θυμᾶστε τίς τελευταῖες σκηνές ἀπό τό *Πέρασμα τοῦ χρόνου;* Ὁ Bruno καί ὁ Robert ἔχουν χωρίσει. Ὁ Bruno σχίζει τό χάρτη του. Στό ἑξῆς θά συνεχίσει δίχως σενάριο. Ὁ Robert φτάνει σ' ἕνα σταθμό μέ τή βαλίτσα του. Ἕνα παιδί γράφει σ' ἕνα τετράδιο. *«Περιγράφω ἕνα σταθμό»*, ἐξηγεῖ στόν Robert. *«Ὅλα ὅσα βλέπω: τίς γραμμές, τόν οὐρανό, τά σύννεφα, ἕναν ἄντρα μέ μιά ἄδεια βαλίτσα...»*. *«Εἶναι τόσο ἁπλό;»* ρωτάει ὁ Robert. *«Τόσο ἁπλό»*, ἀπαντάει τό παιδί.

«Τόσο ἁπλό», εἶναι ἐπίσης ἕνας ὁρισμός τοῦ σινεμά.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Wim Wenders: *Ὅταν ξυπνάω...*

Μιά ἄλλη νύχτα, σ' ἕνα ἄλλο ἀεροδρόμιο, φτάνοντας ἀπό μία ἄλλη πόλη: ἦταν κουρασμένος καί γιά πρώτη φορά στή ζωή του εἶχε βαρεθεῖ νά ταξιδεύει. Γι' αὐτόν, ὅλες οἱ πόλεις εἶχαν ἀπογίνει ἕνας μοναδικός τόπος καί θυμόταν ἕνα βιβλίο πού εἶχε διαβάσει παιδί...

Κάπως ἔτσι θά μποροῦσε ν' ἀρχίζει μιά ἄλλη ἱστορία ἤ ἕνα ἄλλο φίλμ. Ἀλλά ὄχι αὐτό τό φίλμ. Τοῦτο δῶ δέν ἔχει ἱστορία. Γιά ποιό πράγμα μιλάει λοιπόν;

Διστάζω νά μιλήσω γιά τόν ἑαυτό μου. Κάνω ταινίες, ἔστω, ἀρκετά προσωπικές, ὅμως ποτέ ἰδιωτικές. Νά μιλήσω γιά μένα σ' ἕνα κοινό τηλεθεατῶν (1), δέν εἶναι ἁπλή ὑπόθεση... Παρ' ὅλα αὐτά, μπῆκα στόν πειρασμό νά φτιάξω ἕνα εἶδος εἰκονογραφημένου ἡμερολογίου γι' αὐτή τήν ἐκπομπή. Πάει πολύς καιρός, 12 χρόνια ἤ καί περισσότερα, πού δέν ἔπιασα μιά κάμερα γιά νά φτιάξω κάποιες εἰκόνες πού νά μήν ἀνήκουν σέ μιά ἱστορία.

Ἀπό τότε ἔκανα δέκα ταινίες, πάει νά πεῖ δέκα ἱστορίες, ἀπ' τίς ὁποῖες τίς πιό πολλές στή Γερμανία. Στήν «Εὐρώπη» ὅπως λένε συνήθως ἐδῶ. «ΕΔΩ» εἶναι οἱ Η.Π.Α ὅπου κατοικῶ 4 χρόνια.

Ἄν καί ἡ δουλειά μου εἶναι νά διηγοῦμαι ἱστορίες μέ εἰκόνες, δέν τήν εἶδα ποτέ σάν ἕνα ἐπάγγελμα. Ἴσως γιατί οἱ εἰκόνες μ' ἐνδιαφέρουν περισσότερο ἀπ' τίς ἱστορίες. Ἀκόμα παραπέρα: οἱ ἱστορίες δέν εἶναι παρά ἕνα πρόσχημα γιά νά φτιάξω εἰκόνες. Ἴσως ἀκόμα γιατί ποῦ καί ποῦ οἱ εἰκόνες μοῦ διαφεύγουν, γιά ἑβδομάδες ἤ γιά μῆνες. Δέ βλέπω πιά τίποτα, καμμία ἱστορία δέ μοῦ μοιάζει ἄξια λόγου, μοῦ εἶναι δύσκολο νά τή συλλάβω, κι ἄν προσπαθήσω, καταντάει ἐντελῶς αὐθαίρετο. Εἰκόνες δίχως φόρμα, μιᾶς καί ἀπουσιάζει τό βλέμμα πού θά μποροῦσε νά τούς τή δώσει. Καί τό χειρότερο πού μπορεῖ νά συμβεῖ: τό τουριστικό βλέμμα.

Στό τέλος, μετά ἀπό περιπλάνηση ἡμερῶν, ἔρχεται ἕνα βιβλίο καί μοῦ ξαναδίνει τήν ἐπιθυμία τῶν εἰκόνων, τό νόημα τῆς ἀφήγησης. Αὐτή ἡ ἁπλή ἱστορία, μ' ὅλο τό σεβασμό πού τρέφω γιά τίς λεπτομέρειες, μοῦ θυμίζει ὅτι καί τό σινεμά μπορεῖ νά περιγράψει μέ τόν ἴδιο τρόπο, ἀφήνοντας τά πράγματα νά ἐμφανίζονται ὅπως εἶναι. Κι ἀμέσως, μιά καινούρια ἱστορία μοῦρχεται.

«Καθόταν στό παράθυρο. Περίμενε κοιτάζοντας τόν οὐρανό καί τό πάρκο.»

Μιά ἄλλη δουλειά πού γίνεται τόν ἴδιο καιρό καί τελειώνει αὐτές τίς μέρες: τό μοντάζ τοῦ *Hammett*, τῆς πρώτης ἀμερικάνικης ταινίας μου, γυρισμένης στό Χόλυγουντ.

Τρεῖς μοντέρ δουλεύουν σέ τρεῖς αἴθουσες μέ φρενήρη ρυθμό. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τό μοντάζ εἶναι διαφορετικό ἀπ' ὅσα ἤξερα.

Ἡ ἱστορία καί οἱ εἰκόνες τῆς ταινίας δέ μοῦ ἀνήκουν. Δέν μπορῶ νά τίς ἐλέγξω ὅπως στίς προηγούμενες ταινίες μου.

Ἕνα βράδυ, ὑπάρχει στήν τηλεόραση μιά ἐκπομπή μέ τόν Tony Richardson καί τόν Louis Malle πού τήν τελευταία στιγμή δέν μπορεῖ νά πάρει μέρος. Μιλᾶνε καί δέ μιλᾶνε γιά διαφορές ἀνάμεσα σέ ἀμερικάνικο καί εὐρωπαϊκό σινεμά.

Ἡ ταινία πού ἔκανα τήν τελευταία χρονιά, στή διάρκεια μιᾶς διακοπῆς τοῦ *Hammett*, ὀνομάζεται *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων.*

Μιλάει πιό συγκεκριμένα γι' αὐτή τή διαφορά. Τελειώνει στό Χόλυγουντ μέ μιά μακριά συνάντηση ἀνάμεσα στό σκηνοθέτη καί τόν παραγωγό.

Ὁ παραγωγός τοῦ *Hammett*, ὁ Coppola, φτάνει στή Ν. Ὑόρκη. Εἶναι οἱ τελευταῖες μέρες τοῦ μοντάζ. Ὀργανώνουμε κάμποσες προκαταρκτικές προβολές σέ αἴθουσες τοῦ Μπροντγουαίη.

Μέ ἕνα τυχάρπαστο κοινό. Ἀκολουθοῦν ἀτέλειωτες συζητήσεις μέ τόν Coppola καί τούς μοντέρ.

Γιά μιά ἀκόμα φορά, θά περικόψουμε τήν ταινία. Εἶναι τό ἀμερικάνικο σύστημα. Ἡ ἱστορία ἀνήκει στόν παραγωγό.

Μπροστά στό σπίτι πού μένω στή Ν. Ὑόρκη μπορεῖ κανείς νά δεῖ τούς βράχους πάνω στούς ὁποίους στέκεται ἡ πόλη. Ἡ ἐπόμενη ταινία μου, μέ βάση τέσσερα βιβλία τοῦ Peter Handke, πρόκειται νά μιλάει γι' αὐτό ἐπίσης. Ἄρχισα νά γράφω τό σενάριο. Πέφτω πάνω σέ μιά φράση τοῦ Cézanne: *«Ὅλα ἐξαφανίζονται. Πρέπει νά βιαστοῦμε ἄν θέλουμε νά δοῦμε ἀκόμα τά πράγματα».*

W.W.

(1) Σχόλιο τῆς μικροῦ μήκους ταινίας πού ἔφτιαξε ὁ Wenders γιά τήν ἐκπομπή τῆς Antenne 2, Cinéma-Cinémas.

Μετάφραση: Γ.Τ.

Πῶς κινοῦνται τά λάθη

Τό μεγαλύτερο δράμα ἑνός ἀνθρώπου εἶναι νά ξεχάσει ἀκόμα καί τά ὄνειρα τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Τό μεγαλύτερο δράμα ἑνός κινηματογραφιστῆ εἶναι νά ἔχει μεγαλώσει σέ μιά χώρα δίχως ὄνειρα —ἐπομένως δίχως σινεμά— ἀνάμεσα σ' ἕνα κατάμαυρο σκοτάδι (τή ντροπή) κι ἕνα κατάλευκο φῶς (τήν ἀμνησία). Τίποτα πιό λογικό, λοιπόν, ἀπ' τό νά προσπαθήσει νά χαράξει ἕνα δρόμο γιά τά ὄνειρά του.

FALSCHE BEWEGUNG (**Λαθος κίνηση**)
Σκην.: Wim Wenders, *σεν.:* Peter Handke ἀπό τό ἔργο τοῦ Goethe *Τό χρονικό τοῦ Wilhelm Meister (ἐλεύθερη διασκευή), φωτ.:* Robble Müller, *μοντ.:* Peter Przygodda, *μουσική:* Jürgen Knieper, Troggs, *παραγωγή:* Solaris Film, Μόναχο, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Κολωνία, *ἡθ.:* Rüdiger Vogler, Hanna Shygulla, Hans Christian Blech, Nastassia Kinski, *διάρκεια:* 103'.

Ὁ δρόμος —τό ξέρουμε ἀπό παλιά— εἶναι ἰδανικό θέμα γιά μιά ταινία. Τά τραῖνα καί τ' αὐτοκίνητα ἰδανικά μέσα γιά ἕνα δρόμο. Τά παράθυρά τους ἰδανικές ὀθόνες γιά ἀντικατοπτρισμούς καί φαντάσματα. Σταματάω ἐδῶ τίς *μεταφορές*. Δέ χρειάζεται νά ξαναποῦμε πώς ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς εἶναι, πρίν ἀπ' ὅλα, ἕνας κινηματογράφος πάνω στά μέσα μεταφορᾶς καί στά μέσα ἐπικοινωνίας.

Ὑπάρχουν δύο Βέντερς (θά ξαναγυρίσω στό *δύο*): ἕνας πού μένει πεισμένος γιά τήν ἀθωότητα κάθε ἐπιθυμίας κι ἕνας πού δέν ὑποχωρεῖ ὅταν τό πραγματικό, μοιραῖα, ἐπιστρέφει. Ἡ *Λάθος Κίνηση* ξεκινάει, λοιπόν, ἀπό μιά μεταφορά (πάλι αὐτή), ἕνα δρομολόγιο μύησης σπαρμένο μέ σύμβολα, τά ξεφορτώνεται στό δρόμο (πάλι αὐτός) γιά νά ξεστρατίσει σ' ἕνα ρομαντικό θρίλλερ πού τό ἐγκαταλείπει γιά νά καταλήξει σέ μιά ὑπενθύμιση τοῦ (ἀδύνατου) πραγματικοῦ. Ἀκριβῶς ὅπως ἕνα φίλμ σειρᾶς Β πού θά χειριζόταν τό «ἀτυχές τέλος» του μέ τόν ἴδιο τρόπο, μέ τήν ἴδια ἀδιαφορία σάν νά ἦταν «εὐτυχές» (καί οὔτε κἄν τέλος): δέν ὑπάρχει κανένα πρόβλημα, ἁπλῶς, μιά ἀκόμα λάθος κίνηση. Ἡ ταινία δέν ἔχει, λοιπόν, ἀρχή, μέση καί τέλος ἤ, ἄν ἔχει, δέν ἀκολουθεῖ ἀναγκαστικά αὐτή τή σειρά.

Θά μπορούσαμε νά ποῦμε πώς ἡ *Λάθος Κίνηση* εἶναι ἕνα ντοκυμανταίρ πάνω στή Γερμανία καί στούς τρόπους νά τή διασχίσεις (μυθολογικά, ἱστορικά, κινηματογραφικά...) πού δέν εἶναι, ἴσως, οἱ καλύτεροι, ἀλλά οἱ μόνοι πού ἀπομένουν σ' ἕναν τόπο ὅπου ὅλα τά σημάδια ἔχουν ἐξαφανιστεῖ καί τίποτα πιά δέν εἶναι βέβαιο. Ὁ Βέντερς ἀκουμπάει στό σινεμά γιά νά θέσει (στόν ἑαυτό του) τήν ἐρώτηση: τί εἶναι ἡ πατρίδα; Μιά ἐξοχή; Μιά γλώσσα; Ἕνα παρελθόν; Ἤ μήπως μερικές εἰκόνες; Καθώς εἶναι κινηματογραφόφιλος δέν ξεχνάει πώς πατρίδα του εἶναι, πρίν ἀπ' ὅλες, τό σινεμά κι ὅλα ὅσα ἐπιτρέπει ν' ἀνακαλέσουμε (τήν *Ἄννα Μαγκνταλένα Μπάχ* στήν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης, γιά παράδειγμα). Ὅποιος λέει σινεμά ἐννοεῖ περιπλάνηση· κι ὅποιος λέει Βέντερς ἐννοεῖ μιά γεωγραφία τῆς ἐπιθυμίας (ὁ Βέντερς εἶναι ἀπό τούς σπάνιους κινηματογραφιστές πού ταξιδεύουν τόσο πολύ: μέσα στούς μύθους, τήν ἱστορία τοῦ

σινεμά, τίς ἠπείρους, τούς τρόπους παραγωγῆς...).

Ἡ *Λάθος Κίνηση* εἶναι ἕνα ἀκόμα φίλμ περιπλάνησης κάποιων ἡρώων, πάνω στίς μυθοπλασίες τοῦ ταξιδιοῦ, τό θάνατο πού συναντοῦν, τήν οὐτοπία πού καταδιώκουν, τή ζωή πού ἀνακαλύπτουν, τήν ἐπιθυμία πού περιφέρουν: ὅλοι μαζί, ἀλλά ὁ καθένας γιά τόν ἑαυτό του. Ἀνάμεσα στή φυγή πρός τά μπρός (πού σώζει, ἴσως) καί τήν ὑπακοή στούς ἀκίνητους νόμους τῆς λογικῆς (πού σκοτώνουν, ἀργά ἤ γρήγορα), ἀνάμεσα στήν ἐπιστροφή στήν παιδική ἡλικία (τό σινεμά) καί τό δρόμο τῆς ὡρίμασης (τήν πραγματικότητα), ὁ Βέντερς, δέν κρύβει τήν προτίμησή του. Γιατί ἄλλωστε δέ θά ἐπέτρεπε στόν ἑαυτό του νά ταλαντεύεται ἀνάμεσα στά δύο; Οἱ ἀντιφάσεις (τό ξέρουμε) προχωρᾶνε ἀνά δύο: Πόλη/Ἐξοχή, Ἱστορία/Μυθολογία, Παρελθόν/Παρόν, Πατέρας/Γυιός, Εἰκόνα/Ἦχος, Σινεμά/Τηλεόραση, Γκαῖτε/Βέντερς... Χρειάζονται δύο γιά νά μεταφέρουν τίς ἀντιφάσεις σέ ἀφήγηση, χρειάζεται ἕνας κανόνας (νά ὑπάρχουν τουλάχιστον δύο) γιά νά ὑπάρξει παιχνίδι, χρειάζεται κάποιο παιχνίδι γιά νά ὑπάρξει ἕνα φίλμ...

Ἡ δραστηριότητα τῶ Βέντερς εἶναι μιά δραματουργία τῆς ἀναμονῆς: νά κάνεις τό θεατή νά περιμένει δείχνοντάς του ἥρωες πού περιμένουν. Περιμένουν νά μεγαλώσουν, γιά παράδειγμα: μετά τήν Ἀλίκη (στήν *Ἀλίκη τῶν πόλεων*), ἡ Μινιόν (Ναστάζια Κίνσκι), μέσω τῆς ὁποίας ἀνακατασκευάζεται τόσο πετυχημένα ὁ κόσμος τῆς παιδικῆς ἡλικίας (μόνο οἱ Ταβιάνι τό καταφέρνουν ἐξίσου καλά, ὅμως, μήν ξεχνᾶμε, εἶναι κι αὐτοί δύο). Ἡ Μινιόν (ὅπως ὅλα τά παιδιά) ζεῖ μέσα στό μικροκύκλωμα ὅσων τήν

ξαφνιάζουν καί τῆς ἰδέας πού σχηματίζει γι' αὐτά. Ὑπομένει τά πάντα, διασχίζει τίς ἱστορίες μέ τούς φόβους της καί τούς ξορκίζει μέ τίς ἰδέες της.

Τό *Λάθος Κίνηση* εἶναι, ἐπιπλέον, μιά ταινία πάνω στίς γενηές: τή γενηά τοῦ Χίτλερ, τή γενηά τῶν Τρόγκς καί τῶν Κίνκς καί τή γενηά τῆς Μινιόν. Οἱ δεκαετίες τρέχουν καί οἱ γενηές χάνονται ὅταν δέν ξέρουν πιά νά διηγηθοῦν τήν ἱστορία τους σ' αὐτές πού τίς διαδέχονται. Ἡ κάμερα τοῦ Βέντερς γίνεται ἐθνογραφική, εὐαίσθητη στούς τρόπους πού οἱ γενηές διαθέτουν γιά νά σκέφτονται ἤ νά κινοῦνται, νά φοβοῦνται ἤ νά μιλοῦν, νά παίζουν ἤ νά ἀπουσιάζουν. Νά μιλήσουμε γιά ἀδυναμία ἐπικοινωνίας (πάλι αὐτή), θά ἦταν ὑπερβολικό. «Στόν καθένα τό κόλπο του», θά ἦταν πιό δίκαιο. Στόν Βίλχελμ ἡ φωνή, στή Μινιόν τό σῶμα, κι ἕνα διάστημα γιά νά τά φιλοξενήσει, ἕνα φίλμ γιά νά τά ἀφηγηθεῖ.

Ὁ Βέντερς κινηματογραφεῖ τή Γερμανία ὅπως κάποιος πού πίνει: γιά νά ξεχάσει. Νά ξεχάσει, ἄς ποῦμε, πώς ὑπάρχουν χῶρες ἀχάριστες (ὅπως ὑπάρχουν ἀχάριστες ἀγάπες). Μιά κίνηση πάνω σ' ἕνα λάθος; Ἄδικος κόπος, μιᾶς καί ὁ Βέντερς ξέρει πώς δέν μπορεῖ νά ξεχάσει τίποτα. Ὅπως ἄλλωστε ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Βέντερς. Γιατί, ἕνας ἀληθινός κινηματογραφιστής δέ γυρίζει παρά δυό-τρία σενάρια στή ζωή του, πάντα τά ἴδια. Αὐτό πού μετράει εἶναι ἡ ὅσμωση πού δημιουργεῖται μέσα στό χρόνο, ἀνάμεσα σ' ἕναν κινηματογραφιστή, κάποιους τύπους ἱστοριῶν καί κάποιους τύπους ἠθοποιῶν (ὅλα ὅσα ἀπαρτίζουν *τό* σινεμά).

Τό *Λάθος Κίνηση* εἶναι ἕνα φίλμ-σταθμός στό σινεμά τοῦ Βέντερς. Μετά ἀπ' αὐτό, ἡ ἀμνησία εἶναι ἀδύνατη καί τό πένθος ἔχει τελειώσει. Γιά ν' ἀρχίσει καί πάλι ἡ ἴδια ἱστορία: τό μπλέξιμο ἀνάμεσα στό σενάριο τῶν ἀνδρῶν καί τό σῶμα τῶν γυναικῶν, ἕνα αἴνιγμα κι ἕνας χορός.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Ο ΔΙΑΡΚΗΣ ΝΟΣΤΟΣ ΤΟΥ ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

«Δέν ἔχω πατρίδα, πουθενά, σέ κανένα μέρος...». Μ' αὐτά τά λόγια ὁ Γερμανός σκηνοθέτης Φρῆντριχ ἀποχαιρετᾶ τόν παλιό του φίλο ὁπερατέρ Τζόε Κόρμπο (Σάμουελ Φοῦλλερ) στό Χόλυγουντ. Φράσεις ἑνός σύγχρονου Ὀδυσσέα πού θά μποροῦσαν νά εἶχαν εἰπωθεῖ ἀπό τούς μελαγχολικούς ταξιδιῶτες τῶν προηγούμενων ταινιῶν τοῦ Βέντερς, οἱ ὁποῖοι, ψάχνοντας νά βροῦν τόν ἑαυτό τους, τήν προσωπική τους ταυτότητα, περιπλανήθηκαν χιλιόμετρα ἀποστάσεις. Ἀπό τήν Ἀμερική στή Γερμανία *(Ἀλίκη στίς πόλεις)*, ἀπό τά νότια στά βόρεια γερμανικά σύνορα *(Στό πέρασμα τοῦ χρόνου)*, ἀνάμεσα στό Ἀμβοῦργο, τό Παρίσι, τή Νέα Ὑόρκη *(Ἕνας ἀμερικανός φίλος)*... Πολύ συχνά, οἱ φιγοῦρες αὐτές ἔδιναν τήν ἐντύπωση τοῦ περιπλανημένου χωρίς σκοπό ἥρωα, τοῦ χαμένου προορισμοῦ, τῆς λησμονημένης Ἰθάκης.

«Ἄν στίς ταινίες μου ὑπάρχει κάποιος πού νά μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ ὡς ἥρωας, τό ὄνομά του θά ἦταν Ὀδυσσέας. Τά ἄλλα πρόσωπα θά ἦταν οἱ φίλοι του πού προσπαθοῦν νά τόν βροῦν, νά τοῦ ποῦν ὅτι εἶναι ἀκόμη νωρίς γιά τήν ἐπιστροφή στήν πατρίδα». Αὐτά ἔλεγε ὁ σκηνοθέτης τό Μάη τοῦ 1982 στή Νέα Ὑόρκη, βρισκόμενος σχεδόν στό τέλος μιᾶς περιπλάνησης στήν ἀμερικάνικη αὐτοκρατορία τῶν σκιῶν. Τέσσερα χρόνια, λίγο πολύ, κάτω ἀπό τήν ἐξάρτηση ἑνός σύγχρονου μάγου μέ τό ὄνομα Κόππολα· ὥρα γιά νά γυρίσει ὁ Ὀδυσσέας τίς πλάτες του στό Χόλυγουντ.

Searchers εἶναι τό ὄνομα τοῦ γνωστοῦ γουέστερν τοῦ Τζών Φόρντ· ἡ λογοτεχνική του καταβολή εἶναι ἕνα ὁμώνυμο διήγημα τοῦ Ἄλαν Λέ Μάυ. Στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων* ἡ Γαλλίδα ἠθοποιός Ἄννα διαβάζει ἕνα κομμάτι ἀπ' τό διήγημα. *«Αὐτοί οἱ ἄνθρωποι εἶχαν ἕνα εἶδος θάρρους πού εἶναι ἴσως τό καλύτερο χάρισμα τοῦ ἀνθρώπου. Ἕνα θάρρος κάποιων πού ἁπλῶς πάντα καί συνεχῶς δέν τόβαζαν κάτω καί προχώρησαν πέρα ἀπό κάθε λογικό ὅριο. Σπάνια σκέφτηκαν τόν ἑαυτό τους μάρτυρα καί ποτέ δέν ἔκαναν τούς γενναίους»*. Σέ μιά στιγμή βλέπουμε τό πλακάτ τῆς ταινίας τοῦ Ford στό Χόλυγουντ. Σκεφτόμαστε: μήπως οἱ ἥρωες στούς *Ἐπιζήσαντες*, τό ρημέικ πού γυρίζει ὁ Φρῆντριχ μέσα στήν ταινία, δέν εἶναι ἐξίσου παραλῆπτες αὐτῶν τῶν φράσεων τοῦ Λέ Μάυ; Ὅπως καί ὁ Φρῆντριχ (ἤ ὁ ἴδιος ὁ Βέντερς);

Τό ὄνομα Φρῆντριχ θυμίζει κάποιους ἄλλους πού πρίν ἀπ' τόν Βέντερς καταβλήθηκαν ἀπό τά τραγούδια τῶν Σειρήνων τοῦ Χόλυγουντ. Θυμίζει Φρῆντριχ Βίλχελμ Μουρνάου καί Φρίτς Λάνγκ. Ὁ πρῶτος ἀπέτυχε μέσα στό Χόλυγουντ. Ὁ δεύτερος, μετά ἀπό σκληρό ἀγώνα τριάντα χρόνων, κατάφερε νά γυρίσει ἐκεῖ τίς καλύτερες ταινίες του. Εὐαίσθητοι δημιουργοί ὅπως ὁ Μουρνάου, ὁ Μάξ Ὀφύλς, ὁ Ζάν Ρενουάρ δέν εὐτύχησαν ποτέ μέ τίς μεθόδους βιομηχανικῆς κατασκευῆς ταινιῶν. Ἄλλοι, ὁ Λάνγκ, ὁ Σέρκ, ὁ Γουάιλερ, ὁ Πρέμινγκερ, ἔμαθαν νά ὑπηρετοῦν τή μηχανή χωρίς νά χαθοῦν οἱ ἴδιοι. Στήν ταινία ὁ Φρῆντριχ λέει: *«πιστεύω πώς μιά ταινία δέν εἶναι ἕνα ἑτοιμοπαράδοτο σπίτι. Ἔχει κι αὐτή μιά δική της ζωή»*. Καί ἡ ζωή αὐτή μπορεῖ νά ἀναπτυχθεῖ μόνο δίχως τίς οἰκονομικές πιέσεις τῆς βιομηχανίας «ἑτοιμοπαράδοτα σπίτια» τοῦ Χόλυγουντ, πιέσεις πού ἐξασφαλίζουν τήν ὑπόσταση της μέ τή συνεχή ἐπένδυση τοῦ εὔκολου κέρδους. Οἱ καλλιτεχνικοί κίνδυνοι ζημιώνουν τήν ἀγορά καί τό ἐμπόριο. Καί μόνο τό γεγονός ὅτι ὁ Φρῆντριχ γυρίζει τήν ταινία του σέ ἀσπρόμαυρο φέρνει τόν παραγωγό του, καί στό τέλος τόν ἴδιο, σέ θανατερά δύσκολη θέση. Μιά νύχτα ὁλόκληρη γυρνοῦν ἄσκοπα στούς δρόμους τοῦ Λός Ἄντζελες μέ τό κινούμενο σπίτι-αὐτοκίνητο, ὁ Ἑβραῖος παραγωγός καί ὁ Γερμανός του σκηνοθέτης. Καί στά συνεφιασμένα ξημερώματα, ὁ Γκόρντον, ὁ παραγωγός, κουρασμένος, βασανισμένος, ἀπελπισμένος τραγουδᾶ πάνω ἀπό τήν πόλη τῶν κομματιασμένων ὀνείρων *Hollywood, hollywood, never been a place where people had it so good.*

Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων περιγράφει τήν «κατάσταση τῶν προβληματισμῶν» τοῦ Βέντερς γιά τήν κατασκευή ταινιῶν καί κλείνει τούς λογαριασμούς του μέ τόν Κόππολα: γιά τόν πρῶτο ἔχουμε μάθει πολλά γιά τόν δεύτερο σχεδόν τίποτε. Ὑπάρχει μιά σειρά ταινιῶν μέ τό ἴδιο πρόβλημα — σχέσεις παραγωγοῦ καί σκηνοθέτη — ὅπως τό *Boy meets girl* (1938), τό *Once in a life time* (1932) ἤ τά νεώτερα *Ἡ περιφρόνηση* καί ἡ *Ἡ ἀμερικάνικη νύχτα*. Ἡ ταινία τοῦ Βέντερς ἀνήκει σ' αὐτή τήν κατηγορία. Εἶναι κρίμα πού δέ μαθαίνουμε τίποτε γιά τή διαφωνία τοῦ Κόππολα, παραγωγοῦ τοῦ *Hammett*, ἐκτός ἀπό τό ὅτι δέν ὑπάρχουν ἄλλα χρήματα γιά τό γύρισμα τῆς ταινίας. Τό γιατί καί τό πῶς δέν θά τό μάθουμε. Ἕνα ἀσπρόμαυρο φίλμ δέν μπορεῖ νά εἶναι ἡ μοναδική αἰτία τῆς κρίσης. Αὐτό πού ἐμεῖς γνωρίζουμε εἶναι ἡ στενοχώρια τοῦ σκηνοθέτη, τίποτε ἀπό τήν ἀντίστασή του στίς ἀντιξοότητες. Ἤ μήπως τελικά ὁ Κόππολα μπροστά στήν καταστροφή τῆς αὐτοκρατορίας του, τῶν Zoetrope studios, σωστά τά «παζάρεψε»;

Ὅταν ὁ Βέντερς δέχτηκε τήν πρόσκληση τοῦ Κόππολα νά γυρίσει τόν *Hammett* μέ τόν ἀμερικάνικο τρόπο δέ γνώριζε τί τόν περιμένει καί ὅτι τό ἀποτέλεσμα θά ἦταν ὄχι «μιά ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς» ἀλλά μιά ταινία «directed by Wim Wenders»; Ἡ ἀπορία μένει ἀνοιχτή. *Ἡ Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, πάντως, δείχνει ὅτι ὁ Βέντερς κάτι ἄλλο ἀναζητᾶ. Τό Χόλυγουντ δέ φωτίζει ἄλλο πιά. Ὁ δρόμος τοῦ Ὀδυσσέα ὁδηγεῖ μέσα ἀπό τά χωριά.

Παντελής ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ

Ἕνα, ἀκόμη, τελευταῖο φίλμ

DER STAND DER DINGE (ἑλλ. τίτλος: **Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων**)

Σκην.: Wim Wenders, *σεν.:* Wim Wenders, Robert Kramer, *φωτ.:* Henri Alekan (Technicolor), *μουσ.:* Jurgen Knieper, *μοντ.:* Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda, *ἦχος:* Maryte Kavaliauskas, *παραγωγή:* Road Movies GMBH/ Wim Wenders Production/ Project Filmproduktion (Μόναχο)/ Zweites Deutsches Fernsehen/Pari Films (Παρίσι)/Musidora (Μαδρίτη)/ Film International (Rotterdam)/Artificial Eye (Λονδῖνο), *ἠθ.:* Patrick Bauchau ,Paul Getty III, Viva Auder, Samuel Fuller, Arthur Semedo, Francisco Baiao, Robert Kramer, Isabelle Weingarten, Allen Goorwiz, Roger Corman, *διάρεια:* 127΄.

Ἡ Πορτογαλία εἶναι ἡ ἄκρη τῆς ἠπείρου, ἕνα τέλος κι ἕνα σημεῖο ἀφετηρίας. Μετά ἀπ' αὐτήν, ὁ ὠκεανός· ὕστερα, ἡ Ἀμερική: χῶρος ἑνός νεκροῦ ἤ ζωντανοῦ μύθου, χῶρος ἑνος μυθικοῦ κινηματογράφου ἐπίσης· σημεῖο ἀφίξεως κατ' ἐξοχήν. Ἡ Πορτογαλία, πιό σωστά: ὅλη ἡ Ἰβηρία, ἦταν τό ὁρμητήριο τῶν μεγάλων θαλασσοπόρων καί ἡ Ἀμερική ἕνα ταξιδιωτικό ὄνειρο. Ὁ σκηνοθέτης Wenders ταξιδεύει, ἐπίσης, πολύ (ὅπως καί στίς ταινίες του). Πῶς θά μποροῦσε νά ἀποφύγει τή μεγαλύτερη ταξιδιωτική πρόκληση, τήν Ἀμερική;

Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων εἶναι μιά ταινία—γέφυρα (καλύτερα: ἀερογέφυρα). Πορτογαλία—Λός Ἄντζελες. Δέ θά μποροῦσε νά ἦταν ἀλλοιῶς. *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* δέν εἶναι *κἄν* ταινία καί δέν εἶναι *μόνο* μία ταινία. Στό ἐσωτερικό της, πολλά ἄλλα φίλμ: οἱ *Ἐπιζήσαντες* (ἕνα ρημέικ «ἐπιστημονικῆς φαντασίας»), ἡ «ἀμερικανική περιπέτεια» τοῦ σκηνοθέτη, οἱ μέρες ἀπραξίας τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεργείου στό ἔρημο πορτογαλικό ξενοδοχεῖο, ἡ ταινία—σχέδιο στήν ἠλεκτρονική ὀθόνη στό δωμάτιο τοῦ σεναριογράφου, ἡ ταινία μέσα στό μυαλό τοῦ παραγωγοῦ... Πολλές ταινίες, σωστότερα: πολλά κομμάτια φίλμ δίχως τέλος, δίχως κοινό μέτρο καί ὕφος· ταινίες σπαράγματα.

Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων εἶναι, ἀκόμη, μιά ταινία πού ἀμύνεται· ἀπέναντι στούς ἐχθρούς τοῦ κινηματογράφου, ἀπέναντι σ' ἕνα «ἐνάντιο περιβάλλον», ἀπέναντι στό θάνατο... Μιά ταινία πού ψάχνει γιά καταφύγιο (στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο, ποῦ ἀλλοῦ;), πού νιώθει ἐπικίνδυνο τό ἔδαφος κάτω ἀπό τά πόδια της. Ἡ εἰκόνα τῆς ταινίας μοιάζει μέ ἀρχαία μετάλλινη ἀσπίδα· δύσκολο νά τήν προσβάλεις· τά ζενερίκ *γλιστροῦν* πάνω της (Δυσκολεύομαι νά παραβάλω τή φωτογραφία τῆς ταινίας — αὐτό τό φῶς, αὐτό τό μεταλλικό γκρίζο χρῶμα — μέ τή φωτογραφία ἄλλων φίλμ.) Μιά ταινία—σιδερένια μπάλα πού κυλᾶ. Ὄχι ὥς τό τέλος, ὅμως. Ἡ ἄμυνα δέν ὠφέλησε, τό παιχνίδι χάθηκε: *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* θά ἐκραγεῖ στά τελευταῖα πλάνα της, θ' ἀνοιχτεῖ πρός τά ἔξω μέσα ἀπό ἕναν ὕστατο σπασμό—ἐξομολόγηση.

J' écris ceci sur mon lit de mort

Γράφω τοῦτο ἐδῶ πάνω στό νεκροκρέβατό μου. Ἡ φράση εἶναι τοῦ Lautréamond. Καθόλου τυχαία ὁ Sollers, στό δοκίμιό του γιά τόν ποιητή, βαφτίζει τό ἔργο του *θανατογραφία.* Ἡ λέξη ταιριάζει καί στήν περίπτωση τοῦ φίλμ. Καί ἐδῶ μιά ἐπίμονη συσσώρευση σημείων θάνατου. Ἄς τά δοῦμε ἀπό πιό κοντά.

Τό «θέμα», δέν εἶναι ἄγνωστο στόν Wenders (ἄς θυμηθοῦμε τόν *Ἀμερικανό φίλο*)· οὔτε περιορίζεται στό ἐσωτερικό τῆς ταινίας (ὁ *Hammett*, ὅταν γυρίζεται *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων*, κινδυνεύει νά μήν ὁλοκληρωθεῖ, νά «πεθάνει», καί οἱ περιπέτειές του διάβαζονται εὐκρινῶς μέσα στό δεύτερο φίλμ· τό *Nick's movie*, ὁ ἄλλος δορυφόρος τοῦ Hammett, παρακολουθεῖ, φιλμάρει, σκηνοθετεῖ ἕναν πραγματικό θάνατο, τοῦ σκηνοθέτη Nicolas Ray). Ἄν, ὅμως, στό *Nick's movie* ὁ θάνατος εἶναι ὑπερβολικά παρόν, ὑπερβολικά ὑλικός, ὑπερβολικά «ἀληθινός», στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, εἶναι κυρίως τό σύνολο τῶν ἀναπαραστάσεών του: Τό σῶμα πού πεθαίνει καί τό πρόσωπο πού παραμορφώνεται στούς *Ἐπιζήσαντες* (κάποια περίεργα ἀνθρωποειδή, πού, λίγο μετά τό τέλος τοῦ κόσμου, βαδίζουν σέ μιά ἔρημο ἀπό στάχτες). Ἡ ἄλλη ἔρημος, ἐκείνη τοῦ Λός Ἄντζελες, ὅπου ὁ σκηνοθέτης θά ἀναζητήσει τόν «Ἀμερικανό φίλο». Ὁ θάνατος τῆς γυναίκας τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας (Sam Fuller)· ἀρχικά ὡς ἀναμονή μετά ὡς (τηλεφωνική) ἀναγγελία, ὕστερα ὡς σχόλιο, πάντα ἀπόν ὁ ἴδιος. Ὁ κρεβατωμένος σεναριογράφος, ὁ νεαρός μέ τόν «καρκίνο», τό ἔρημο ξενοδοχεῖο (μιά καταιγίδα τό εἶχε καταστρέψει πρίν ἀπό δύο χρόνια). Ὁ θάνατος τοῦ διαλόγου (ὅλο τό φίλμ εἶναι μιά σειρά ἀπό μονόλογους πού δέ διασταυρώνονται πουθενά· οἱ ἄνθρωποι ἐπικοινωνοῦν δύσκολα· γυρίζουν στή μοναξιά καί τίς μηχανές τους: πολαρόιντ, κάμερα, φωτογραφική μηχανή, walkman, μαγνητόφωνο, ἠλεκτρικό ξυπνητήρι, τηλέφωνο, μετρονόμος...). Καί οἱ ἐπίμονες ἀναφορές σέ κάποιον (νεκρό;) κινηματογράφο: ἀπό τόν Alan Dwann ὡς τόν Fritz Lang καί ἀπό τόν Nicolas Ray ὡς τόν John Ford. *«Γενικά ὅλες οἱ ἀναφορές εἶναι πάνω σέ ταινίες τοῦ Χόλυγουντ* πού δέ γίνονται πιά.»[1] (θά πρόσθετα: καί πού ἀπειλοῦν νά γίνουν στό μέλλον, καταργώντας τόν παραδοσιακό τρόπο παραγωγῆς, θανατώνοντας τό σκηνοθέτη καί ἐγκαθιστώντας στή θέση του τό διευθυντή· ἠλεκτρονικό ὅραμα ἑνός κινηματογράφου τῶν κομπιοῦτερς).

[1] Ἀπό συνέντευξη τύπου τοῦ σκηνοθέτη στή Βενετία. Βλ. *Ὀθόνη 9*, σελ. 20.

Ἕνας Ἀμερικανός θεῖος

Ἡ ἄρθρωση τῆς ταινίας σέ τρία μέρη εἶναι σαφής: τό ρημέικ/ἡ δράση (καί ἡ ἀδράνεια) τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεργείου στό ἔρημο ξενοδοχεῖο/τό ταξίδι τοῦ

σκηνοθέτη στό Λός Ἄντζελες καί ἡ συνάντησή του μέ τόν παραγωγό Gordon. Μέ ἔκτυπες τίς διαφορές (ὁ χῶρος, ὁ χρόνος, ὁ ρυθμός, ἡ κινηματογράφηση...). Τρεῖς διαφορετικές ταινίες ἴσως, ἄν δέν τίς συναιροῦσε αὐτή ἡ ἐπίμονη καί πολύμορφη εἰκόνα θανάτου.

Ὁ σκηνοθέτης Fritz (ἤ Fred ἤ Friedrich ἤ Fried Rice ἤ —θά πρόσθετα— Wenders) θά ἐμπλακεῖ —στό τρίτο μέρος— στούς λαβύρινθους τοῦ L.A, στούς λαβύρινθους τοῦ κινηματογράφου ἐπίσης, ὁδηγώντας τό φίλμ στήν ἔκρηξη τῆς τελικῆς σκηνῆς. Θά προηγηθεῖ ἕνας συνταρακτικός, ταυτόχρονος μονόλογος σκηνοθέτη καί παραγωγοῦ, ἕνα διπλό παραλήρημα γιά τό σινεμά, τό Χόλυγουντ, τίς ταινίες, τή ζωή, τό θάνατο. Μιά νύχτα σ' ἕνα τροχόσπιτο. Βγαίνοντας ἀπ' αὐτό, Fritz καί Gordon θά πέσουν θανάσιμα χτυπημένοι ἀπό τίς σφαῖρες ἑνός πιστολιοῦ πού δέ βλέπουμε. Πέφτοντας, ὁ σκηνοθέτης θά στρέψει τήν κάμερά του στήν κατεύθυνση τοῦ δολοφόνου. Πληθωρική συσσώρευση σημείων θανάτου. Θάνατος τῆς ταινίας, θάνατος τοῦ ρημέικ (τά χρήματα δέ θά βρεθοῦν ποτέ πιά), θάνατος τοῦ Χόλυγουντ (μέσα ἀπό τόν ἐκφραστή του —ἤ ἁπλῶς νοσταλγό; — Gordon), θάνατος τοῦ σκηνοθέτη—δημιουργοῦ, θάνατος τοῦ Wenders (μέσα ἀπό τό προσωπεῖο τοῦ Fritz). Ὅμως, *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων* δέν εἶναι μιά ἁπλή ἐλεγεία θανάτου. Εἶναι ἡ γόνιμη ἀντίθεση καί πάλη τῆς ζωῆς μέ τό θάνατο. Τά πτώματα τῆς τελικῆς σκηνῆς μήπως δέ σημαίνουν, ἐπίσης, τήν ὁλοκλήρωση (τή *γέννηση*) τοῦ φίλμ; Καί ἡ μικρή Canon, ζωντανή αὐτή, δίπλα στό νεκρό σῶμα τοῦ ἰδιοκτήτη της, δέν κρύβει μέσα της τό μυστικό τῶν δολοφόνων, μοναδικός «ἐπιζήσας» μάρτυρας; Μήπως, ἀκόμη, ὁ κινηματογράφος δέν ἀποδεικνύεται, ἔτσι, νικηφόρος ἀπέναντι στή μιά ἤ τήν ἄλλη «κατάσταση τῶν πραγμάτων»;

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Wenders πέθανε, ζήτω ἡ καινούρια του ταινία!.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Μικρό Λεξικό

Off-side[1]: *«Προσπαθήσατε ποτέ νά κοιτάξετε τόν τερματοφύλακα κι ὄχι τούς προωθημένους;»* ρωτάει ὁ Bloch τόν διπλανό του στήν κερκίδα. *«Εἶναι πολύ δύσκολο νά ξεκολλήσει τά μάτια του ἀπ' τή μπάλλα. Πρέπει νά τήν ἀδράξει»*. Ὁ Bloch εἶναι ὁ τερματοφύλακας τῆς *Ἀγωνίας*. Καί γιά ἕναν τερματοφύλακα τό πιό σημαντικό πράγμα εἶναι ἡ φόρμα. Γιά ἕνα σκηνοθέτη ἐπίσης. Στόν Wenders ἡ κάθε ἱστορία δέν εἶναι παρά ἡ ἀφορμή γιά νά σκηνοθετηθεῖ ἕνα βλέμμα. Τό βλέμμα ἑνός τερματοφύλακα εἶναι ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα. Ἕνας τερματοφύλακας ὀφείλει νά βλέπει διαρκῶς τό παιχνίδι, νά μήν τό χάνει ἀπ' τά μάτια του, εἶναι ἕνας ἐπαγγελματίας τοῦ βλέμματος, ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ ἥρωες τοῦ Wenders (ἀπό τό φωτογράφο τῆς *Ἀλίκης* ὡς τό σκηνοθέτη τῆς *Κατάστασης*). Ὅλοι οἱ ἥρωες τοῦ Wenders εἶναι ἐπίσης καταδικασμένοι στή μοναξιά. Ὅπως ἀκριβῶς οἱ τερματοφύλακες.

Beatles: Σέ μιά σκηνή τοῦ *Ἀμερικανοῦ φίλου*, ὁ Ripley (Dennis Hopper) λέει στόν Jonathan (Bruno Ganz): *«κάποια μέρα θά φέρω τούς Beatles στό Ἀμβοῦργο»*. Στό τέλος τῆς ταινίας, μέσα στό κόκκινο VW πού ὁδηγεῖ ἡ γυναίκα του (Lisa Creuzer), ὁ Jonathan μουρμουρίζει *«Baby you can drive my car»*. Μόλις ἔχουν ἐγκαταλείψει τόν Ripley. *«Δέν θά φέρει ποτέ τούς Beatles στό Ἀμβοῦργο»* ψιθυρίζει ὁ Jonathan.

Ποσοστά: Ὁ Hammett ἀφηγεῖται: *«τό μισό μου πρόβλημα ἦταν ὅτι ἤμουν κατά τό ἥμισυ τίμιος σ' ἕναν κόσμο κατά 90% διεφθαρμένο»*. Ζήτημα τιμῆς.

M-UV2270: ὁ ἀριθμός τοῦ καμιονιοῦ τοῦ Bruno στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*. Ὁ εὑρών ἀμειφθήσεται.

Love (in vain): Μπροστά σ' ἕνα τζούκ-μπόξ ὁ Bruno καί ὁ Robert τραγουδᾶνε: *«when the train come in the station...»*. Βλέπετε, στά φίλμ τοῦ Wenders τά τραῖνα δέν ὑπάρχουν μόνο γιά νά ταξιδεύουν, ἀλλά καί γιά νά τραγουδιοῦνται.

Σκατά: Στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*, ὁ Bruno ἀπομακρύνεται κάποια στιγμή ἀπ' τό καμιόνι του (βλέπε: M-UV2270), κατεβάζει τό παντελόνι του κι ἀφήνει νά βγεῖ μιά χοντρή κουράδα[2]. *«"Οταν ὁ Vogler χέζει, θά γράψει ὁ Bonitzer στά Cahiers du Cinéma, χέζει μέ παλιό σινεμά, αὐτό πού πρέπει νά ἐγκαταλειφθεῖ, χωρίζεται μεταφορικά ἀπ' αὐτό...»*. *«Ἔπρεπε νά κατουρήσω, ἀλλά μετά ἀπό μερικές λήψεις μοῦ ἦταν ἀδύνατο, δέν μποροῦσα πιά»*, *διηγεῖται ὁ* Rüdiger Vogler. *«Τότε ἀνάγγειλα ὅτι τήν ἐπόμενη φορά θά χέσω καί τό ἔκανα»*. Σέ λίγο τά *Cahiers* θά ἐγκαταλείψουν τή σημειολογική περίοδό τους.

Γυναῖκες: Στό τυπογραφεῖο τοῦ πατέρα του, ὁ Robert συνθέτει μιά σελίδα ἐφημερίδας. Ὁ τίτλος τῆς σελίδας; *«Πῶς νά σέβεσαι μιά γυναίκα»*. Ἕνα μόνιμο πρόβλημα τοῦ Wenders (γιά τό κουτσομπολιό, παντρεμένου καί χωρισμένου δυό φορές, μέ τήν Lisa Creuzer καί τήν Ronee Blakley): ἡ γυναίκα στίς ταινίες του εἶναι πάντα μιά γυναίκα χωρίς ἱστορία ἀνάμεσα στίς ἱστορίες τῶν ἀνδρῶν (θυμηθεῖτε τή γυναίκα τοῦ Jonathan στόν *Ἀμερικανό φίλο* ἤ τήν ταξιθέτρια στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*).

USA: Ἡ Ἀμερική, τό ξέρουμε, εἶναι ἡ μόνιμη ἀναφορά τοῦ Wenders. Ἀναφορά μουσική, ριζωμένη μέσα στό γεωγραφικό καί φαντασιακό διάστημα τῶν ταινιῶν του (βλέπε: rock). Ἀναφορά κινηματογραφική ἐπίσης[3], μιᾶς καί ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἦταν ὁ μόνος προσιτός σέ μιά γενιά σάν αὐτή τοῦ Wenders καί σέ μιά χώρα σάν τή μεταπολεμική Γερμανία. *«Οἱ Ἀμερικάνοι ἔχουν ἀποικίσει τό ὑποσυνείδητό μας»*, παρατηρεῖ ὁ Robert στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*. Τά φίλμ τοῦ Wenders τριγυρίζουν ἀσταμάτητα γύρω ἀπ' αὐτή τήν περίεργη, ἀντιφατική σχέση, σχέση πού ὁ Godard συνοψίζει καλύτερα ἀπ' τόν καθένα: *«πῶς μπορῶ νά μισῶ τόν John Wayne, ὅταν ὑποστηρίζει τόν* Goldwater καί νά τόν ἀγαπάω τόσο τρυφερά ὅταν παίρνει στά μπράτσα του τή *Natalie Wood στήν προτελευταία μπομπίνα τῆς* Αἰχμάλωτης τῆς Ἐρήμου;». Πῶς ντέ;

Rock (n'roll): Canned Heat (On the road again), Chuck Berry (Memphis Tennessee), Rolling Stones (Under the Boardwalk) στήν *Ἀλίκη*, Dylan (I pity the poor immigrant) στόν *Ἀμερικανό φίλο*, Troggs (I' m sorry, I don't know the title) στό *Λάθος κίνηση*, Roger Miller (King of the road) στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*... Ὁλόκληρο τζούκ-μπόξ.

Ferry boat: Μεταφορικό μέσο πού ἐμφανίζεται μονάχα μιά φορά στίς ταινίες τοῦ Wenders (στό τέλος τῆς *Λάθος κίνησης*).

Ferry Brian: Τραγουδιστής τῶν Roxy Music. Δέν ἐμφανίζεται σέ καμιά ταινία τοῦ Wenders.

Θάνατος: Κάθε καινούριο φίλμ τοῦ Wenders εἶναι ἕνα πρῶτο φίλμ (καί εἶναι σπάνιο πράγμα στό σινεμά ἕνας κινηματογραφιστής πού συνεχίζει νά κάνει τό πρῶτο του φίλμ, ἴσως ὁ Wenders κι ὁ Rivette νά εἶναι οἱ μόνοι), μοναχικό, μοναδικό, ἕνα ἔγκλημα τοῦ δημιουργοῦ του ἀπό τό δημιουργό του. Ἡ θέση τοῦ Wenders ἀπέναντι στό θάνατο εἶναι μιά θέση ἰδιόμορφη: κάθε ταινία του σκοτώνει τήν προηγούμενη. Ὅμως πῶς νά γίνει διαφορετικά; Τό σινεμά δέν εἶναι ἕνα σπόρ κι ὁ ἀληθινός κινηματογραφιστής σκοτώνεται σέ κάθε εἰκόνα του ἤ παύει νά φτιάχνει εἰκόνες.

Ὑστερόγραφο: Τό παρόν «ἐγχειρίδιο» δέ συντάχθηκε μέ ἀξιολογική σειρά (ἄς ἡσυχάσουν οἱ φεμινίστριες).

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

[1] Κινηματογραφικά: ἐκτός πεδίου

[2] Ἡ περί οὗ ὁ λόγος κουράδα φυλαγόταν στό Μουσεῖο Κινηματογραφικῆς Τέχνης τοῦ Σαγιώ ὡς πρόσφατα πού κάποιος τήν ἔκλεψε. Δέ διαπιστώθηκε ἄν πρόκειται γιά κινηματογραφόφιλο ἤ κοπρολάγνο (μερικοί λένε πώς δέν ὑπάρχει διαφορά).

[3] Πρόχειρα: ἡ *Κόκκινη Γραμμή 7000* τοῦ Hawks στήν *Ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα, ὁ Νεαρός κ. Λίνκολν* τοῦ Ford στήν *Ἀλίκη* (στήν τελευταία σκηνή ὁ ἥρωας πληροφορεῖται τό θάνατο τοῦ Ford στίς ἐφημερίδες), τό *Lusty men* τοῦ Ray στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου* καί στό *Nick's movie*, τό *Γεράκι τῆς Μάλτας* τοῦ Huston στόν *Hammett*, τό *The most dangerous man alive* τοῦ Alan Dwann καί ἡ *Αἰχμάλωτη τῆς ἐρήμου* στήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*.....

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Μεγάλου μήκους

1970—71: **Summer in the city (Καλοκαίρι στήν πόλη)**
ντοκυμανταίρ, φωτ. R. Müller, 125΄
1971—72: **Die Angst des Tormans beim Elfmeter** *(Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα στά πέναλτυ)*
σεν. W. Wenders ἀπό τό ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Peter Handke, φωτ. R. Müller, μουσ. J. Knieper, ἠθ. A. Brauss, E Pluhar, K. Fischer, 101΄
1972—73: **Der Scharlachrote Buchstabe** (*Τό πορφυρό γράμμα*)
σεν. W. Wenders, B. Fernander Φωτ. R. Müller ἠθ. S. Berger, H. C. Blech, Lou Castel, 90΄
1973—74: **Alice in den Städten** (*Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις)*
σεν. W. Wenders, V. von Fürstenberg φωτ. R. Müller
ἠθ. R. Vögler, Y. Rottländer, L. Kreuzez, 110΄
1974—75: **Falsche bewegung** (*Λάθος κίνηση*)
σεν. P. Handke, φωτ. R. Müller,
ἠθ. R. Vögler, H. Schygulla, H. C. Blech, 103΄.
1975—76: **Im Lauf der Zeit** (*Στό πέρασμα τοῦ χρόνου*)
σεν. W. Wenders, φωτ. R. Müller,
ἠθ. R. Vögler, H Zischler, M. Bohm, 176΄.
1976—77: **Das Amerikanische Freund** (*Ἕνας Ἀμερικανός φίλος*)
σεν. W. Wenders ἀπό διήγημα τῆς Patricia Highsmith,
φωτ. R. Müller,
ἠθ. B. Granz, D. Hopper, L. Kreuzer, 123΄.
1979—80:**Nick's movie–Lightning over water** (*Ἡ ταινία τοῦ Νίκ - Ἀστραπή πάνω ἀπ' τό νερό*)
φωτ. E. Lachman ἠθ. N. Ray, W. Wenders, T. Kaufman 91΄.
1979—82: **Hammett**
σεν. R. Thomas, D. o' Flaherty, T. Pope, J. Gores, Φωτ. P. Lathrop, J. Biroc.
ἠθ. F. Forest, P. Boyle, E. Cook Jr, 94΄
1981: **Der stand der dinge** (*Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων*) σεν. W. Wenders, R. Kramer, Φωτ. H. Alekan, ἠθ. P. Bauchau, P. Getty III, V. Auder, 127΄.

Μικροῦ μήκους

1966: *Schaurlätze*, 10΄
1967: *Same player shoots again*, 12΄.
1968: *Silver city*, 25΄.
1968: *Alabama:* 2000 *light years*, 22΄.
1969: *2 Ameri Kanische L. P' s*, 15΄.
1969: *Pollzelfilm*, 12΄.
1974: *Aus der Familie der Penzerechsen*, 50΄.
1982: *Reverse angle—New York City*, 17΄
1982: *Chambre* 666, 21΄.

ΔΙΑΒΑΖΩ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
πολυσέλιδο — ἀνανεωμένο — ὑπεύθυνο

Κυκλοφορεί τώρα και σε βιβλίο στα Ελληνικά

ΙΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΚΜΑΝ

«ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ»

Προηγήθηκε η φήμη του σαν κινηματογραφικού έργου.

ΜΙΑ ΤΟΛΜΗΡΗ ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΟΥ ΘΕΣΜΟΥ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ - ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ

Α.Α. ΛΙΒΑΝΗ & ΣΙΑ Ε.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
«ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ»
Σόλωνος 94, Τηλ. 3600.398 - 3610.589

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

1. Ἡ πρώτη ἄποψη γιά τόν τίτλο τοῦ μικροῦ τούτου δοκίμιου ἦταν «*Ὁ κινηματογράφος στήν τηλεόραση*». Τό πρόβλημα ὅμως δέν ἀποτελοῦσε ἡ σύγκριση τῶν δυό μέσων ἔκφρασης.

Οὔτε ἡ ἐκτίμηση τοῦ βαθμοῦ τῆς ἀλληλεπίδρασής τους, τοῦ τρόπου παραγωγῆς τῶν ἀντίστοιχων προϊόντων καί τῆς παράλληλης λειτουργίας τους στό κοινωνιολογικό καί ἰδεολογικό ἐπίπεδο. Ὁ κινηματογράφος ὡς διαδικασία καί σύνολο παραγωγῆς (μέσα στήν ὁποία περιέχεται καί ἡ κατανάλωση) ταινιῶν δέν μπορεῖ νά συσχετισθεῖ, οὔτε, πολύ περισσότερο, νά ταυτιστεῖ μέ τήν τηλεόραση. Οἱ διαφορές εἶναι πολλές καί σημαντικές. Σημειώνομε ὁρισμένες ἀπ' αὐτές.

Στόν κινηματογράφο ἔχομε τή δυνατότητα ν' ἀναζητήσουμε τά στοιχεῖα ἑνός λεκτικοῦ, γιατί πέρα ἀπ' τό μέσο (medium) ὑπάρχει τό συγκεκριμένο κείμενο, τό μήνυμα. Μποροῦμε ἀκόμη ν' ἀναγνωρίσουμε τήν ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ καί τή διεργασία τῆς μυθοπλασίας, γιατί ἀποτελοῦν τό ὑλικό αὐτοῦ τοῦ λεκτικοῦ. Στήν τηλεόραση ὑπάρχει μιά ἀδιάκοπη συνέχεια καί μιά ἀναπότρεπτη ἑτερογένεια. Δέ διαβάζομε ἕνα κείμενο ἤ δείγματα μιᾶς γραφῆς, ἀλλά μιά ἀδιάκοπη ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ ἤ τοῦ μυθολογικοῦ πού τήν ὥρα τῆς προβολῆς στήν τηλεοπτική ὀθόνη γίνεται μέρος μιᾶς ἄλλης εὐρύτερης χωροχρονικῆς συνέχειας τοῦ δωμάτιου, τῆς αἴθουσας πού βρίσκεται ὁ τηλεθεατής. Ἡ τηλεοπτική εἰκόνα δέν ἀποτέμνεται ἀπό κάποιο πραγματικό γιά νά προβληθεῖ, ἀλλά συντάσσεται στή ροή μιᾶς πολλαπλῆς συνέχειας, τεχνικῆς, ἠλεκτρονικῆς, φυσικῆς, αἰσθητικῆς. Δέν ἐπικοινωνοῦμε οὔτε τροφοδοτούμαστε μέ τίς σημασίες ἑνός μέσου, ἀλλά μέ πολλά διαφορετικά μέσα (media) στά ὁποῖα ἡ τηλεόραση χρησιμεύει ὡς μέσο[1]. Ἀκόμη κι ἡ ἀμεσότητα μπορεῖ ν' ἀμφισβητηθεῖ ὡς ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό της, ἀφοῦ εἶχε κιόλας ὡς τρόπος ἐγγραφῆς τῆς εἰκόνας προχρησιμοποιηθεῖ στόν κινηματογράφο.

Ἂν κινηματογράφος καί τηλεόραση δέ συσχετίζονται οὔτε ταυτίζονται, μιά ἀξιοπαρατήρητη διείσδυση τοῦ πρώτου στή δεύτερη εἶναι δοσμένη. Στήν τηλεοπτική ὀθόνη προβάλλονται χωριστά μία (ἤ) καί περισσότερες ταινίες.

Ὁρισμένες ὄψεις αὐτῆς τῆς διείσδυσης σκοπεύουμε κι ἐμεῖς νά διερευνήσουμε. Ἔτσι ὁ τίτλος εἶναι πιά «*Ἡ κινηματογραφική ταινία στήν τηλεόραση*». Καί μέσα ἀπ' αὐτό τό μερικότερο ἀντικειμενικό γεγονός «*ὁ κινηματογράφος στήν τηλεόραση*». Μέ τήν ἔννοια τώρα ὄχι τοῦ «*σύνολου τῶν γύρω ἀπ' τήν ταινία*» («*total des entours du film*» κατά τόν Cohen - Séat), ἀλλά μιᾶς γλώσσας (langage), ἑνός λεκτικοῦ πού ἀρθρώνεται στό κάθε ξεχωριστό φιλμικό κείμενο.

Μποροῦμε ἀπό τώρα νά ποῦμε ὅτι τό κεντρικό στοιχεῖο τοῦ προβλήματός μας εἶναι ἀκριβῶς τό ἄν ὁ κινηματογράφος ὡς γλώσσα ἀρθρωμένη, διατυπωμένη σ' ἕνα ἕτοιμο κινηματογραφικό προϊόν πού προβάλλεται στήν τηλεόραση, παραμένει κινηματογράφος ἤ ἀφομοιώνεται, βουλιάζει μέσα στήν τρομακτική ροή τῆς τηλεοπτικῆς συνέχειας.[2]

2. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα (ἀφήνομε στό περιθώριο τό θεωρητικό ζήτημα ἄν πρόκειται γιά σημεῖο, ἐνδείκτη ἤ «εἰκόνα»)[3] ὡς στοιχεῖο (οἱ γλωσσολόγοι πού ἀκολουθοῦν τόν Ἀντρέ Μαρτινέ, κι εἶναι οἱ περισσότεροι, θά τήν ὀνόμαζαν «μόνημα») τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ἐγγράφεται σ' ἕνα χῶρο. Στό ἀρνητικό φίλμ, στό θετικό φίλμ, στήν ὀθόνη (ἤ στήν ἐπιφάνεια προβολῆς). Δέν ἀναπτύσσεται σέ χρόνο, ὅπως οἱ λέξεις (ἤ μονήματα) τῆς φυσικῆς γλώσσας.[4]

1) Ὁ Serge Le Peron ὑπογραμμίζει τήν ἑτερογένεια τῆς σύστασης τοῦ τηλεοπτικοῦ μέσου. «*Γιατί περισσότερο ἀπ' ὁποιοδήποτε ἄλλο πρίν ἀπ' αὐτό, τό μέσο αὐτό ἔχει συσταθεῖ ἀπό στοιχεῖα φερμένα ἀπ' ἄλλοῦ. ... Μόνο ἡ ἐσωτερική τεχνολογία τῶν μηχανῶν λήψης ἀλλάζει: ἐπιτρέπει τό ἄμεσο*». Στά *Cahiers du Cinéma, No special (1981) p.6.*

2) Εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ εἰκόνα πού δίνει ὁ James Monaco, *How to read a film,* Oxford. (1977) p. 363. «*Ἴσως εἶναι χρησιμότερο νά περιγράψουμε τήν τηλεόραση σέ σχέση μέ τό νερό κι ὄχι μέ τή γῆ, ὡς μιά πελώρια σκοτεινή θάλασσα ἀπό εἰκόνες κι ἤχους πού μερικές φορές μᾶς τρομάζει ἐξαιτίας τῆς φαινομενικῆς ὁμοιομορφίας της...*»

3) Γιά μιά πρώτη ἐνημέρωση δές τό βιβλίο τοῦ Peter Wollen, *Signs and meaning in the cinema,* Secker and Warburg (1969) p. 122 et suiv. Ἑλλ. μτφρ. Πολ. Πολυκάρπου, Κάλβος, σελ. 89 κ.ἑ.

4) Δές τόν Georges Mounin, *Introduction à la semiologie,* éditions du minuit (1970) p. 72.

Ἡ πρόταση αὐτή ἀναφέρεται στό σημειολογικό ἐπίπεδο καί μόνο. Γιατί στό αἰσθητικό ἐπίπεδο θά ἔπρεπε νά ἀποφευχθεῖ μιά σύγχυση σχετική μέ τό ἄν ὁ κινηματογράφος (ὄχι τώρα μιά ταινία) εἶναι τέχνη τοῦ χώρου ἤ τέχνη τοῦ χρόνου.[5]

Ἔτσι ὁ χῶρος τῆς ἐγγραφῆς καί τῆς προβολῆς τῆς ταινίας τοῦ κινηματογράφου προσδιορίζει βασικά τήν ὑπόστασή της καί τήν ποιότητά της. Ἡ ὀπτική ἐγγραφή στή σελλυλόϊντ (στό ἀρνητικό φίλμ) ἔχει τήν ἴδια αἰσθητική ἀξία μέ τήν ἐγγραφή στή φωτοταινία τοῦ βίντεο; Ἡ προβολή στήν ὀθόνη μιᾶς κινηματογραφικῆς αἴθουσας παράγει τό ἴδιο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα μέ κείνη στήν τηλεοπτική ὀθόνη;

Ἡ ἐγγραφή στή φωτοταινία δέν ἀποτελεῖ ἀποκλειστικά τηλεοπτική πρακτική. Ἐνῶ οἱ διαφορές ἀνάμεσα σ' αὐτήν καί στήν ἐγγραφή στό ἀρνητικό φίλμ μέ τήν ὀπτική μέθοδο εἶναι δυσδιάκριτες. Ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας βρίσκεται στήν ἀμεσότητά της, στήν ἄμεση λήψη κι ἐκπομπή-προβολή της. Θέμα γιά τό ὁποῖο θά γίνει λόγος στή συνέχεια.

Τό δεύτερο ἐρώτημα τώρα. Στήν κινηματογραφική ὀθόνη προβάλλεται ἡ κινηματογραφική εἰκόνα ὅπως ἔχει ἐγγραφεῖ στό θετικό φίλμ. Μέ τή βοήθεια ἰσχυρῶν φωτεινῶν πηγῶν καί τή χρήση φωτοφακῶν προβολῆς πού μεταθέτουν, θά λέγαμε, τήν ἔτοιμη διαφάνειά της στήν ὀθόνη. Σέ μεγέθη πού ποικίλουν ἀνάλογα μέ τήν ἐστιακή ἀπόσταση τῶν φωτοφακῶν. Στήν τηλεοπτική ὀθόνη ἡ εἰκόνα σχηματίζεται ἀφοῦ ἀναλυθεῖ σ' ἑκατοντάδες παράλληλες κι ὁριζόντιες γραμμές μέ τή βοήθεια μιᾶς λεπτῆς ἠλεκτρονικῆς «ἀκτίνας» πού μετατίθεται («σαρώνει») ὁλόκληρη τή φωσφορική τηλεοπτική ὀθόνη. Τό «στάνταρ» τῶν γραμμῶν αὐτῶν διαφέρει ἀπό σύστημα σέ σύστημα. Στό Βέλγιο γιά παράδειγμα, στή Γαλλία, στίς σοσιαλιστικές χῶρες χρησιμοποιεῖται τό «στάνταρ» μέ 625 παράλληλες κι ὁριζόντιες γραμμές. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἡ προβαλλόμενη εἰκόνα ἀναλύεται σ' αὐτά τά πολυάριθμα φωτεινά σημεῖα κι ἡ συνοχή της ὑπακούει σ' ὁρισμένα κυκλώματα συγχρονισμοῦ πού ὑπάρχουν μέσα στό δέκτη. Ἡ τεχνική διαδικασία τῆς τηλεοπτικῆς προβολῆς εἶναι περίπλοκη. Ἡ τηλεοπτική εἰκόνα φέρνει τά ἴχνη αὐτῆς τῆς διαδικασίας.[6] Ὁ τηλεθεατής πού θά πλησιάσει πέρα ἀπό μιά ὁρισμένη ἀπόσταση στήν ὀθόνη θ' ἀντιληφθεῖ τούς φωτεινούς κόκκους τῆς εἰκόνας, τή διασπορά τῶν φετεινῶν σημείων, τήν πάλη τῶν γραμμῶν νά τή σχηματίσουν. Ὁ θεατής πάλι πού θ' ἀπομακρυνθεῖ πέρα ἀπό μιά ὁρισμένη ἀπόσταση χάνει τήν ἐπαφή, τήν «ἀφή» θἄγραφε ὁ Mac Luhan μέ τήν εἰκόνα.[7]

Ἡ τηλεοπτική εἰκόνα εἶναι ρευστή, ἔτοιμη θἄλεγε κανένας ν' ἀποσυντεθεῖ ἤ νά διαφύγει ἀπ' τήν ὅρασή μας. Ἀκόμη καί κάτω ἀπό ἰδανικές συνθῆκες προβολῆς της. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα ἔχει ἀντίθετα πυκνότητα, συνάφεια καί σταθερότητα. Ἐκτίθεται σέ μιά ἀσφαλή καί συνεχόμενη ἀνάγνωση. Ἡ ταυτότητα κι ἡ ποιότητά της εἶναι ἀμετάλλαχτες. Ἐξαιτίας τοῦ τρόπου σχηματισμοῦ καί τῶν συνθηκῶν προβολῆς της πάλι. Ἔτσι μιά κινηματογραφική εἰκόνα, προβαλλόμενη στήν τηλεοπτική ὀθόνη, ὑπόκειται σ' αὐτή τήν αἰσθητική πιά κι ὄχι ἁπλά τεχνική διαφοροποίηση.

3. Τό κάδρο τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας λογικά ἀποτελεῖ τό φυσικό περιορισμό της. Σκοπό ἔχει νά τήν ἀποσπάσει[8] ἀπ' τήν πραγματικότητα καί νά τήν ἐντάξει στή διαδικασία παραγωγῆς τῆς ταινίας. Ὁ Παζολίνι ὑποστήριζε μέ πάθος ὅτι ἡ πραγματικότητα αὐτή εἶναι ἡ γλῶσσα (τό λεκτικό) κι ὁ κινηματογράφος ὁ γλωσσικός κώδικας.[9] Χωρίς κάδρο δέν εἶναι ἀντιληπτή ἡ κινηματογραφική εἰκόνα. Γιά κάδρο μιλοῦμε μόνο μετά τήν ἐγγραφή τῆς εἰκόνας στό ἀρνητικό. Γιατί τότε μόνο γίνεται ὁριστική ἡ διαμόρφωσή του. Προτήτερα ὁ κινηματογραφιστής βρίσκεται σέ μιά κατάσταση διαρκοῦς ἀναμονῆς κι ἐπιλογῆς.

Τό κάδρο ἀκόμη προσδιορίζει αἰσθητικά τήν εἰκόνα. Περικλείνοντας σ' αὐτήν ὁρισμένα στοιχεῖα πού σκόπιμα ἀναζήτησε ὁ παραγωγός κι ἄλλα πού συμπτωματικά ἔμειναν μέσα της. Ὁ Νοέλ Μπέρς ἔδειξε μέ σαφήνεια τή λειτουργική ἀξία πού ἔχουν γιά τήν εἰκόνα ὅσα στοιχεῖα ἀποκλείστηκαν ἤ ἔμειναν ἔξω ἀπ' τό κάδρο.[10] Ἐμεῖς θά προσθέταμε ὅτι τό κάδρο εἶναι τελικά ἕνα νοητό ὅριο τῆς εἰκόνας. Αὐτό πού λέμε πραγματικότητα (τῆς εἰκόνας κι ὄχι φυσική, ὅπως θ' ἀναλύσουμε παρακάτω) ξεχειλίζει πάντοτε ἀπ' τό κάδρο. Ὅσα βρίσκονται ἐκτός κάδρου, ἕνα σῶμα, μιά φωνή, τμήματα ἑνός χώρου, δέ συνορεύουν μέ τά ὁρατά στοιχεῖα τῆς εἰκόνας, ἀλλά ἀποτελοῦν τήν προέκτασή της. Αὐτό τό ἀθέατο ὑλικό ἀποχτᾶ ἰδιαίτερη λειτουργική ἀξία γιατί ἡ ἀπουσία του, ἡ παράλειψή του προσδιορίζει ἀκριβῶς τήν εἰκόνα. Ἔτσι, τό κάδρο αἰσθητικά εἶναι ρευστό. Σέ βαθμό πού αὐτή του ἡ ἰδιότητα καί μόνο νά ἀποκλείει τόν ἰσχυρισμό ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι τό ἀντίστοιχο τῆς λέξης (τοῦ μονήματος), ἡ πρώτη ἄρθρωση τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτές ἀφοροῦν πρωταρχικά τή φάση ἐγγραφῆς τῆς εἰκόνας στό φίλμ.

5) Πρός τή δεύτερη ἄποψη ἔχει κλίνει ἡ παλιότερη κι ἡ σύγχρονη θεωρία. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, éd. Universitaires (1963) p. 329 et suiv. Noel Burch, *Theory of film practice*, Secker and Warburg (1973), p. 14 καί *Πράξη Κινηματογράφου*, ἑλλ. μτφρ. Κ. Σφήκα, Ἐκδόσεις Παϊρίδη (1984), σελ. 24.

6) «... ἐξαιτίας τοῦ ἰσχνοῦ «ὁρισμοῦ» της μέ τήν ἐντελῶς εἰδική ἔννοια τοῦ ὅρου, παρουσιάζει μιά εἰκόνα πού εἶναι μωσαϊκό. Ἀκριβῶς ἡ τηλεοπτική εἰκόνα, στούς συνηθέστερους «ὁρισμούς» της, παρουσιάζεται μέ τή μορφή τριῶν ἑκατομμυρίων σημείων τό δευτερόλεπτο». Jean Cazeneuve, *Les pouvoirs de la télévision*, Idées (1970), p. 73.

7) «Ἐνῶ ὁ θεατής στόν κινηματογράφο κρατᾶ μιά κάποια ἀπόσταση βλέποντας τήν ὀθόνη, ὁ τηλεθεατής, λέει ὁ Mac Luhan γίνεται ὀθόνη...» Jean Cazeneuve, στό ἴδιο p. 72. Δές καί τήν ἄποψη τοῦ Henri Dieuzeide ὅπως τήν παραθέτει ὁ Enrico Fulichignioni, *La civilisation de l' image*, Payot (1975) p. 216: «Ἄν συγκρίνομε τή συνειδητοποίηση τῆς φιλμικῆς εἰκόνας, διαπιστώνουμε προπαντός ὅτι ἡ πρώτη διαβάζεται γοργά. Οἱ διαστάσεις της ἐπιβάλλονται στούς θεατές. Ἀντίθετα, ἡ τηλεοπτική εἰκόνα ἀπαιτεῖ μιά προσπάθεια ἀνάγνωσης, πού ἀκόμη δέ μετρήθηκε».

8) Δές τόν Roger Dadoun στό βιβλίο τοῦ Chr. Zimmer *Cinéma et politique*, Seghers (1974) p. 113-114 καί ἑλλ. μτφρ. Μπάμπη Κολώνια-Τάκη Ἀντωνόπουλου, *Κινηματογράφος καί Πολιτική*, Ἐξάντας, σελ. 113.

9) «*Ἡ πραγματικότητα δέν εἶναι σέ τελευταία ἀνάλυση, παρά ὁ κινηματογράφος ἐκ τοῦ φυσικοῦ*» P.P. Pazolini, *L' experience hérétique*, Payot (1976), p. 169.

10) *Πράξη Κινηματογράφου*, σελ. 33 κ. ἑ.

11) «*Ἡ κατάσταση φαίνεται ἐδῶ*, (δηλαδή στήν τηλεοπτική προβολή), *πολύ διαφορετική ἀπό τήν κατάσταση τοῦ θεατῆ τῆς φιλμικῆς εἰκόνας: ἡ ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας μειώνεται περίπου ἑκατό φορές σέ σχέση μέ τήν εἰκόνα πού μᾶς δίνει μιά κανονική ὀθόνη σέ μιά συνηθισμένη αἴθουσα κινηματογράφου*». Enrico Fulchignioni, στό ἴδιο, p. 216.

12) «*Ξέρομε ὅτι ἡ ἠλεκτρική κατάσταση τῆς διαδικασίας ἀναπαραγωγῆς μπορεῖ νά τροποποιηθεῖ κάθε στιγμή στή διάρκεια τῆς ἐκπομπῆς: ἡ εἰκόνα, ἐπειδή περιέχεται σέ μιά σειρά ἠλεκτρικῶν ὠθήσεων, γίνεται εὐμετάβλητη στή διάρκεια τῆς προβολῆς. Οἱ ἀξίες (μεσαῖες ἤ ἀκραῖες) ἔντασης ἤ ἀντίθεσης μποροῦν νά μετατραποῦν μέ μιά ἁπλή χειρονομία*». Enrico Fulchignioni, στό ἴδιο, p. 215.

Γιατί στή φάση τῆς προβολῆς της θά μιλήσουμε πιά γιά ἐλαστικότητα τοῦ κάδρου. Ἡ εἰκόνα, δηλαδή τό κάδρο της, μεγεθύνεται ἤ μικραίνει ἀνάλογα μέ τήν ἀπόσταση τῆς μηχανῆς προβολῆς ἀπ' τήν ὀθόνη. Ἐνῶ τό κάδρο μιᾶς κανονικῆς (ὄχι σέ σινεμασκόπ) εἰκόνας ἔχει συνήθως διαστάσεις 18X24 χιλιοστά, σέ κανονική προβολή στήν ὀθόνη μιᾶς αἴθουσας κινηματογράφου ἀποχτᾶ γιγαντιαία διάσταση. Τά πρόσωπα καί τά πράγματα ἀποχτοῦν «φυσική» (ἤ καί ὑπερφυσική) ἀναλογία. Μέ τήν προβολή, ἡ κινηματογραφική εἰκόνα ἀρχίζει νά λειτουργεῖ ὡς τέτοια. Προτήτερα ἦταν μιά φωτογραφία σέ σμίκρυνση καί σέ διαδοχική ἀνάπτυξη.

Κινηματογραφική εἰκόνα γίνεται στήν ὥρα προβολῆς. Ἡ πρόθεση τοῦ κινηματογραφιστῆ εἶναι αὐτό τό τελικό ἀποτέλεσμα κι ὄχι ἡ ἀρχική ἀποτύπωση. Ἔτσι τό κάδρο τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας δέν εἶναι πιά ἐκεῖνο τοῦ φίλμ (θετικοῦ κι ἀρνητικοῦ), ἀλλά τό κάδρο πού σχηματίζεται κάθε φορά στήν ὀθόνη (στήν ἐπιφάνεια) προβολῆς της.

Ἡ τηλεοπτική ὀθόνη εἶναι κυρτή κι ἔχει διαστάσεις 35X45. Λίγο μικρότερες ἤ μεγαλύτερες ἴσως. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα ἔτσι μικραίνει ὄχι μόνο σέ μέγεθος[11] ἀλλά καί σέ ἀξία. Ἡ σμίκρυνση τοῦ κάδρου ἰσοδυναμεῖ μέ τή διαφοροποίηση καί τήν ἀντικατάστασή του. Ἡ εἰκόνα δέν εἶναι πιά κινηματογραφική, ἀλλά τηλεοπτική. Δέν περιορίζεται μόνο ἀπ' τό κάδρο, ἀλλά κι ἀπ' τό μέσο προβολῆς της. Ἔξω ἀπ' αὐτό δέ μένουν μόνο τά στοιχεῖα τῆς περιφέρειάς της, ἀλλά καί κεῖνα πού προσδιορίζουν αὐτή τήν ἴδια.

Ὅπως εἶναι οἱ διαστάσεις τοῦ χώρου καί τῶν προσώπων, τό μέγεθος τῶν ἀντικειμένων, οἱ ἀντιθέσεις τῶν γραμμῶν καί τῶν ὄγκων, ἡ κλίμακα καί οἱ τόνοι τοῦ φωτισμοῦ.[12]

Ἔτσι ἡ διαφοροποίηση τοῦ κάδρου τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας συναρτιέται ὡς ἕνα βαθμό μέ τήν καταστροφή τῆς ἀναλογίας, ἑνός βασικοῦ κανόνα πού διέπει τή δομή τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας.

4. Τό πρόβλημα τῆς ἀναλογίας στήν κινηματογραφική εἰκόνα εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον καί περίπλοκο. Ἡ σχέση της μέ τήν πραγματικότητα εἶναι ἀναλογική ἤ διάφορης ἀξίας; Ὁ κινηματογραφιστής ἀντιγράφει ἤ μεταγράφει τήν πραγματικότητα; Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα εἶναι αὐθαίρετη, ὅπως τό σημεῖο στή σωσσυριανή γλωσσολογία, ἤ παραπέμπει πάντοτε στό πράγμα πού ἀναπαριστάνει; Ὑπάρχει ἀναπαράσταση ἤ ἀπεικόνιση; Καθαρή, ἀπόλυτη καί πλήρης ἀναλογία ἀνάμεσα στήν κινηματογραφική εἰκόνα καί τήν πραγματικό-

τητα (φυσική ἤ σκηνοθετημένη ἤ ἐπινοημένη) δέν ὑπάρχει.[13] Ἡ χρήση τῶν ὑλικῶν καί τῶν ὀργάνων ἐγγραφῆς (ἀρνητικό φίλμ, μηχανή λήψης), ἡ ἐπέμβαση τῶν τεχνικῶν σ' ὁρισμένα (τά περισσότερα) εἴδη κινηματογραφικῆς ταινίας (μακιγιάζ, συνθῆκες φωτισμοῦ) ἡ σκόπιμη τοποθέτηση ἤ μετακίνηση τῆς μηχανῆς λήψης, καθιστοῦν αὐτή τήν ἀναλογία ἀδύνατη. Στοιχεῖα πού τό ἀθῶο κι ἄσκοπο ἀνθρώπινο βλέμμα καταγράφει σωρευτικά διαφεύγουν ἤ ἀποφεύγονται ἀπ' τό φακό τῆς κάμερα. Ἀντίστροφα, ἡ κάμερα συλλαμβάνει στοιχεῖα πού θά περνοῦσαν ἀπαρατήρητα καί τά ἐντάσσει σ' ἕνα σύστημα σημασιοδότησης ἤ ἐπικοινωνίας (δέ θ' ἀναφερθοῦμε στή θεωρητική διένεξη ἄν ἡ κινηματογραφική ταινία εἶναι σύστημα σημασιοδότησης ἤ ἐπικοινωνίας).[14] Τά στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας ἐγγραμένα σέ μιά κινηματογραφική ταινία λειτουργοῦν ὡς σημειολογικές μονάδες. Δέν εἶναι πράγματα, πρόσωπα, ἀντικείμενα μόνο, ἀλλά σημεῖα (εἰκόνες, σύμβολα ἤ ἐνδεῖχτες). Δέν ἔχουν αἰσθητική μόνο, ἀλλά καί πραγματολογική, ἀνθρωπολογική ἤ κοινωνιολογική ἀξία.

Ὁ κινηματογραφιστής δέν ἀντιγράφει τήν πραγματικότητα. Δέν ἀποτυπώνει στό φίλμ τό ἀκριβές ἀντίστοιχό της, ἀλλά πάντοτε κάποιο κατάλοιπο ἤ κάποιο εἴδωλό της. Αὐτό πού θέλησε νά περιλάβει ἐπιλέγοντας καί παραλείποντας μέσα ἀπ' τό ὑλικό της, ἤ ἄφησε νά τήν ἀντικαταστήσει πάνω στό φίλμ. Ὁ κινηματογραφιστής δέν ἀντιγράφει, ἀλλά μεταγράφει τήν πραγματικότητα γιατί τήν ἑρμηνεύει. Δέν περιορίζεται στήν παρατήρηση καί δέν ἐξαντλεῖται στήν πιστή περιγραφή. Περισσότερο προσπαθεῖ νά καταλάβει τό ὑλικό τῆς παρατήρησης καί τῆς περιγραφῆς. Ὄχι μόνο γιά νά μπορέσει νά τό ἐντάξει στό σύστημα τῆς ταινίας, ἀλλά καί γιά νά ἀξιοποιήσει τή δυνατότητά του ὡς φορέα ἑνός μηνύματος, ἑνός ἐξιδιασμένου λόγου. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ὅμως μεταχειρίζεται σκόπιμα, ἑρμηνεύει τήν πραγματικότητα. Δέν τήν ἀντιγράφει, ἀλλά τή μεταγράφει.

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα δέν εἶναι αὐθαίρετη, ἀλλά παραπέμπει πάντοτε στό ὑλικό πού μεταγράφει. Ἕνα χέρι εἶναι πάντοτε χέρι, ἕνα βιβλίο εἶναι πάντοτε βιβλίο πάνω στήν κινηματογραφική εἰκόνα. Οἱ λέξεις | βιβλίο | καί | χέρι |, ὅμως, συμβατικά κι αὐθαίρετα σημαίνουν τό ἀντικείμενο «βιβλίο» καί τό μέρος τοῦ ἀνθρώπινου σώματος «χέρι». Αὐτή ἡ ἰδιότητα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας δέν ἐνισχύει τή σχέση τῆς ἀναλογίας ἀνάμεσα σ' αὐτήν καί στήν πραγματικότητα, ἀφοῦ τά ἴδια αὐτά στοιχεῖα ἔχουν ἀποσπασθεῖ (κάι κάποτε βίαια ἀποκοπεῖ) ἀπ' τήν πραγματικότητα αὐτή γιά νά ἐγγραφοῦν στήν ταινία. Μιά πράξη (ἀπόσπασης, ἀποκοπῆς) πού ὁλοκληρώνεται στήν αἴθουσα προβολῆς. Ἕνα χῶρο πού ὁ θεατής ἔρχεται εἰδικά νά μείνει, νά ἰδεῖ. Πού στήν ὥρα τῆς προβολῆς βυθίζεται στό σκοτάδι ἀφήνοντας μόνο ἕνα συγκεκριμένο κομμάτι του ὁρατό, τήν ὀθόνη.

Τελικά θά πρέπει νά ξεφύγουμε ἀπ' τήν προβληματική τῆς ἀναλογίας καί νά προτείνουμε μιά «ταυτολογική» σχέση. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα δέν παραπέμπει παρά στήν εἰκόνα τοῦ θετικοῦ φίλμ. Δέν εἶναι αὐθαίρετη μέ τήν ἔννοια τοῦ σωσσυριανοῦ σημείου, ἀλλά αὐτόνομη. Δέ λειτουργεῖ σέ σχέση καί σ' ἀναλογία μέ τήν πραγματικότητα, ἀλλά μέ τά στοιχεῖα πού συγκροτοῦν τή δομή της. Πέρα ἀπ' τήν ἀναλογία ὑπάρχει ἡ κινηματογραφική εἰκόνα. Δηλαδή τό ἀντίκείμενο μιᾶς θεωρητικῆς ἔρευνας καί μελέτης.[15] Μέσα στήν ὁποῖα τό ἀνθρώπινο σῶμα, ὁ χῶρος καί τά πράγματα ἔχουν (ἤ προικίσθηκαν μέ τίς διάφορες μεθόδους ἐγγραφῆς τους στό φίλμ), μέ δικές τους ἀναλογίες. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα στήν ὀθόνη κινηματογραφικῆς προβολῆς λειτουργεῖ ὡς σύστημα μέ δικές του ἀναλογίες, πού συναρτιοῦνται ἀπ' τήν ἔνταση τῆς φωτιστικῆς πηγῆς, τή στιλπνότητα καί τήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης, ἀπ' τό μέγεθος τῶν σωμάτων, τήν ὁρατή ἔκταση τοῦ βάθους πεδίου, (μιλᾶμε πάντα γιά τήν εἰκόνα, ἐξαιρώντας σκόπιμα ἀπό τούτη τή διαπραγμάτευση τόν ἦχο). Ἡ προβολή τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας στήν τηλεοπτική ὀθόνη μεταβάλλει ριζικά κι αὐθαίρετα αὐτές τίς ἀναλογίες. Ἡ σμίκρυνση τῆς εἰκόνας κι ἡ κύρτωσή της δέν καταστρέφει μόνο τήν αὐτόνομη ἀναλογία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας καθαυτῆς, ἀλλά καί σέ σχέση μέ τήν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ. Δέν ἐνδιαφέρει τόσο ἡ ψυχολογική ὅσο ἡ αἰσθητική ἄποψη τῆς μεταβλημένης αὐτῆς σχέσης.

Παραδείγματα: Ὁ θεατής πού εἶδε στήν κινηματογραφική ὀθόνη τήν εἰκόνα τῆς μάνας πού κρατᾶ τό σκοτωμένο παιδί της στή σκάλα τῆς Ὀδησσοῦ, στό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* τοῦ Ἀιζενστάιν, ἀρχίζει ν' ἀμφιβάλλει γιά τήν προτερινή της αἰσθητική ἀξία βλέποντας τά μάτια τοῦ τρόμου της νά γίνονται δυό εὐδιάκριτες κουκίδες καί τό ἀνοιχτό στόμα τῆς ἀπελπισίας της ἕνα μαῦρο στίγμα. Οἱ μπότες τῶν στρατιωτῶν τοῦ τσάρου πού ἔκφραζαν (κυριολεκτικά) τήν κινηματογραφική ὀθόνη, μοιάζουν στήν τηλεοπτική ὀθόνη μέ ἐξαρτήματα μηχανικοῦ παιχνιδιοῦ. Μαζί μέ τίς διαστάσεις τῶν πραγμάτων διαφοροποιεῖται, ἐλαττώνεται κι ἡ ση-

13) Δές τήν ἀνάλυση τοῦ Umberto Eco στό *Communications* 15, σελ. 11-21. Ὁ Eco συμπεραίνει ὅτι *«εἰκονικό σῆμα εἶναι κεῖνο πού μᾶς φαίνεται ὅτι ἀναπαράγει ὁρισμένες ἰδιότητες τοῦ ἀναπαριστάμενου ἀντικειμένου»*.

14) Γιά τήν ἐννοιολογική διαφορά δές τόν Georges Mounin στό *Introduction à la semiologie, p. 11-12.*

15) Δές τόν Christian Metz, *Communications 15, p. 9.*

16) Ὁ Jean - Louis Comolli: *«Ἡ δράση πού φιλμάρεται δέν εἶναι προγενέστερη τοῦ φιλμαρίσματός της: εἶναι αὐστηρά σύγχρονη μ' ἐκείνη, δέν εἶναι πράξη γιά φιλμάρισμα, ἀλλά φιλμαρισμένη πράξη»*. *Cahiers du Cinéma, 211, p. 42.*

μασιοδοτική λειτουργία τους μέσα στό σύστημα τῆς ταινίας.

5. Τά πλάνα σέ μιά τηλεοπτική ταινία εἶναι διαφορετικά, ἤ ὀργανώνονται διαφορετικά ἀπ' τό σκηνοθέτη, ἀπ' ὅ,τι στήν κινηματογραφική ταινία. Ἕνα μακρυνό πλάνο ἤ ἕνα μακρυνό πανοραμίκ ἀπ' τήν *Ταχυδρομική ἅμαξα* τοῦ Φόρντ ἁπλώνει στήν ὀθόνη τοῦ κινηματογράφου μιά πεδιάδα τοῦ ἀμερικάνικου Γουέστ. Στήν τηλεοπτική ὀθόνη αὐτή ἡ ἀντίληψη ἐξουδετερώνεται, ἐνῶ ἕνα πλῆθος ἀπό λεπτομέρειες χάνονται ἀπ' τό ὀπτικό πεδίο τοῦ θεατῆ. Ἡ μεταβολή στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου ἑνός ἠθοποιοῦ πού γίνεται ἀντιληπτή σ' ἕνα ἀμερικάνικο πλάνο, χάνεται ἤ γίνεται ἀσαφής στήν τηλεοπτική ὀθόνη. Ἕνα πλάνο-σεκάνς προβλημένο στήν τηλεοπτική ὀθόνη γίνεται ἀφόρητο στό ψυχολογικό ἐπίπεδο, ἐνῶ δέ λειτουργεῖ ὡς σημαῖνον τῆς ἑνότητας τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου στό αἰσθητικό ἐπίπεδο. Περισσότερο θεωρεῖται ὡς σύμπτωμα ἐκφραστικῆς ἀμηχανίας. Ἕνα γκρό-πλάνο στήν κινηματογραφική ὀθόνη λειτουργεῖ χάρη στόν ὄγκο του ἀκριβῶς, ὡς σημεῖο ἰδεολογικῆς ἤ ψυχολογικῆς ἀξίας. Στήν τηλεοπτική προβολή παίρνει τήν ὀπτική κι αἰσθητική διάσταση μιᾶς συνηθισμένης λεπτομέρειας ἀπό ἕνα πράγμα ἤ ἕνα σῶμα. Ὁ Μπέλα Μπαλάς θά ἀποσιωποῦσε τίς αἰσθητικές παρατηρήσεις του γιά τό γκρό-πλάνο, μπορεῖ νά μή χρησιμοποιοῦσε καθόλου τόν ὅρο αὐτό, ἄν ὑποθετικά ἔβλεπε τέτοιες εἰκόνες μόνο στήν τηλεοπτική ὀθόνη. Στήν τηλεοπτική προβολή ἀλλοιώνεται ἡ κινηματογραφική εἰκόνα. Ἀποδιαρθρώνεται σ' ἕνα ἀπροσδιόριστο ἀπ' τά πρίν βαθμό. Ὑπολειτουργεῖ, δυσλειτουργεῖ ἤ χάνει ὁλότελα τήν προορισμένη αἰσθητική της ἀξία μέσα στό σύστημα τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας. Χωρίς βέβαια νά μεταμορφώνεται σέ τηλεοπτική εἰκόνα.

6. Πρόσφατα εἴδαμε τήν κινηματογραφική ταινία *Πατέρας ἀφέντης* τῶν Ταβιάνι σέ τηλεοπτική προβολή. Χωρίς χρῶμα, μέ μαυρόασπρη εἰκόνα. Τό τοπίο τῆς Σαρδηνίας πῆρε τόν αὐθεντικό του χαρακτήρα. Οἱ εἰκόνες ὅμως ἀπ' τά ἐσωτερικά, τό χωριό, τή θρησκευτική πομπή καταλύονταν κάτω ἀπ' τή διχρωμία. Οἱ εἰκόνες ἀπ' τή νύχτα ἰσοδυναμοῦσαν ὀπτικά μέ μιά σκοτεινή ἐπιφάνεια κι αἰσθητικά μέ μιά ἀπουσία. Τό χρῶμα στήν κινηματογραφική εἰκόνα δέν ὑπόκειται κι αὐτό στή σχέση τῆς ἀναλογίας. Τά χρώματα πού ἀποδίνει τό φίλμ ἔχουν μεταβλητή ἀληθοφάνεια. Δέν ἀντιστοιχοῦν ὅμως στά χρώματα καί τίς ἀποχρώσεις τῆς

πραγματικότητας. Τό ἠλεκτρονικό χρῶμα τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας δέν ἔχει στενή εἰκαστική σχέση μέ τό χρῶμα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας.

Ἄλλα εἶναι τά βασικά χρώματα τῶν κινηματογράφικῶν φίλμ κι ἄλλα τῆς τηλεοπτικῆς φωτοταινίας ἤ τῆς τηλεοπτικῆς κάμερας. Μέ διαφορετικό τρόπο προβάλλεται μιά ἔγχρωμη κινηματογραφική εἰκόνα στή μεγάλη ὀθόνη κι ἐντελῶς διαφορετικά ἀναλύεται καί «συμπυκνώνεται» ὕστερα μιά τηλεοπτική εἰκόνα στή μικρή ὀθόνη.

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα στήν τηλεόραση μεταχρωματίζεται, δηλαδή ἀλλάζει αἰσθητική δομή. Ἕνα ἀπ' τά βασικά της σημαίνοντα στοιχεῖα, δηλαδή τό χρῶμα, εἴτε λειτουργεῖ ὡς ρεαλιστικό / ἀναλογικό ἤ ὡς συμβολικό σημεῖο, διαφοροποιεῖται.

Ἔτσι στόν *Λούντβιχ* τοῦ Βισκόντι οἱ εἰκόνες στήν κινηματογραφική ὀθόνη «ἔπλεαν» μέσα σ' ἕνα κίτρινο χρῶμα τῆς μελαγχολίας καί στίς μουσικές, θἄλεγε κανένας, παραλλαγές του. Τά πρόσωπα ἀναδύονταν ἀπ' τίς φαιόχρωμες σκιές τῶν κλειστῶν ἤ ὑποφωτισμένων χώρων σάν φαντάσματα ἑνός ἱστορικοῦ παρελθόντος πού ἐκτέθηκαν στή θεατρική «πράξη» ἀπ' τόν Βισκόντι. Οἱ ἴδιες εἰκόνες στήν τηλεοπτική ὀθόνη ἔδειχναν νά σχηματίζονται ἀμυδρά γύρω ἀπό μεταβαλλόμενες κηλίδες τοῦ κίτρινου, ἐνῶ ὁ φαιόχρωμος, ζωτικός χῶρος τῆς θεατρικῆς σκηνῆς ἔσβησε πιά. Τά πρόσωπα σφίχτηκαν μέσα σέ μιά μαύρη κι ἀκίνητη χρωματική ὕλη. Οἱ παραλλαγές κι οἱ ἀντιθέσεις χάθηκαν.

Ἀνάλογα μέ τήν ἔνταση τοῦ τηλεοπτικοῦ σήματος, τό χρῶμα ἀραιώνει, ὑπερχειλίζει ἤ χάνεται ὁλότελα. Σχετίζεται ἄμεσα μέ τή λειτουργία τοῦ μέσου κι ἐπηρεάζεται σέ τέτοιο βαθμό πού συχνά χάνει τήν ποιότητά του, τήν εἰκαστική του ἀξία.

7. Οἱ προβολές στήν τηλεόραση χωρίζονται σέ τρία εἴδη βασικά. Τήν ἄμεση ἤ ζωντανή ἐκπομπή στήν ὁποία ἡ τηλεοπτική κάμερα συλλαμβάνει καί μεταδίνει ἀπευθείας τήν εἰκόνα, μέσο τοῦ τηλεοπτικοῦ σταθμοῦ, στούς δέκτες. Ἡ δεύτερη εἶναι ἡ μαγνητοσκοπημένη ἐκπομπή πού ἡ εἰκόνα ἐγγράφεται σέ μαγνητική φωτοταινία κι ἐκπέμπεται ὄχι ἄμεσα, ἀλλά σέ μιά μεταγενέστερη χρονική στιγμή. Κι ἡ τρίτη εἶναι ἡ προβολή μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας μέσα ἀπ' τήν εἰδική μηχανή πού ἔχει ἐγκατασταθεῖ στό στούντιο.

Ὁ ἄμεσος κινηματογράφος εἶναι ἕνας τεχνικός τρόπος ἐγγραφῆς της κινηματογραφικῆς εἰκόνας στό φίλμ.[16] Ἔχει εἰσχωρήσει στήν ἄμεση, ζωντανή τηλεοπτική λήψη κι ἐκπομπή, διαφέρει ὅμως φανερά ἀπό κείνην. Ἡ εἰκόνα τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου θά προβληθεῖ στό μέλλον. Εἰσχωρεῖ ἀκόμη καί σέ μιά ταινία μ' ἐπινοημένη ὑπόθεση (fiction). Ἡ ἄμεση, ζωντανή τηλεοπτική εἰκόνα θά μεταδοθεῖ τήν ἴδια στιγμή πού συλλαμβάνεται ἀπ' τήν κάμερα. Ἡ θεωρητική/αἰσθητική συζήτηση γιά τήν τηλεόραση κι ἡ κριτική τῆς τηλεόρασης σωστό εἶναι νά στρέφονται γύρω ἀπ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τή λήψη-ἐκπομπή. Ἡ γοητεία τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος ἀναφέρεται ἀποκλειστικά στή δυνατότητα τῆς ἐγγραφῆς καί μετάδοσης μιᾶς ζωντανῆς ὕλης τοῦ πραγματικοῦ στή χρονική στιγμή ἀκριβῶς πού παράγεται. Θά ἔλεγε κανένας χωρίς ὑπερβολή πώς ἡ ἀμεσότητα εἶναι ἡ ἰδιάζουσα πηγή τῆς τηλεοπτικῆς μυθοπλασίας, πώς εἶναι ἡ ἴδια μυθική καί μυθοποιητική.[17]

Ὁρισμένοι θά ὑποθέσουν ὡς μιά πιθανή διαφορά ἀνάμεσα στήν τηλεόραση καί στόν κινηματογράφο τή διάκριση πραγματικοῦ καί φανταστικοῦ. Ὅπου τό πραγματικό (réel) συνδέεται μέ τήν τηλεόραση καί τό φανταστικό (fiction) μέ τόν κινηματογράφο. Στήν τηλεόραση, ὅμως, ἐπιπλέει καί χύνεται ἕνα «ἀκατέργαστο» ὑλικό πού δύσκολα ἐπιδέχεται τέτοια ἀνάλυση. Στή μετάδοση ἑνός ρεπορτάζ ἤ ἑνός ἀθλητικοῦ γεγονότος, ἡ ἀμεσότητα ἐξασφαλίζει ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ πραγματικοῦ. Ἡ ἐπέμβαση ὅμως τοῦ κάμεραμαν καί τοῦ σκηνοθέτη ἐπιφέρει συχνά μιά πρόσμιξη τῶν δυό στοιχείων. Στήν ἀναμετάδοση τῶν Πανευρωπαϊκῶν Ἀγώνων Στίβου τοῦ 1982 (ὅπως στήν ταινία τοῦ Κόν Ἰτσικάουα γιά τούς Ὀλυμπιακούς Ἀγῶνες στό Τόκιο τό 1964) χρησιμοποιήθηκε συχνά ἡ προβολή τῆς εἰκόνας σ' ἀργή κίνηση. Ὁ τρόπος αὐτός εἶναι μιά ἀπόδοση (ὄχι ἀναπαράσταση) τοῦ πραγματικοῦ σέ μιά καθαρά φανταστική, ἐπινοημένη ἐκδοχή του. Ἡ ἴδια παρατήρηση ἰσχύει καί γιά τά πλάνα φίξ ἤ τά γκρό πλάνα, ὅπου τό πραγματικό πανώνει στήν ἀποτύπωση καί προβολή του ἤ κομματιάζεται γιά νά μείνει μόνο μιά ἄλλη ἐκδοχή του πάνω στήν εἰκόνα. Μ' αὐτή τήν ἐκδοχή, τά ὅρια τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ πραγματικοῦ δέν εἶναι σαφή στήν τηλεόραση[18], ὅπως δέν εἶναι καί στόν κινηματογράφο. Ἔτσι κι ἡ ἐπισήμανση μιᾶς διαφορᾶς τους βασισμένης σ' αὐτό τό κριτήριο εἶναι συζητήσιμη. Χωρίς προσχεδιασμένη ἄποψη τοῦ κάμεραμαν ἤ τοῦ τηλεσκηνοθέτη γιά τό παραγωγικό αὐτό γεγονός. Ἐκτός ἀπ' τήν πρόθεσή τους νά συμπέσουν χρονικά μ' αὐτό. Χωρίς αἰσθητικό σχέδιο ἄλλο ἀπ' τή σύγχρονη μέ τή λήψη ἐπιλογή κι ἀξιολόγηση τοῦ ὑλικοῦ. Ἔτσι, τό ἄμεσο στήν τηλεοπτική εἰκόνα βασίζεται σέ δύο πράξεις αὐτοσχεδιασμοῦ. Τοῦ λήπτη τῆς εἰκόνας (τοῦ κάμεραμαν) καί τοῦ σκηνοθέτη. Μ' αὐτές, οἱ παρα-

17) Δές τίς σκέψεις τοῦ Umberto Eco, *L' oeuvre ouverte*, seuil, col. points. (1979) p. 165: «*Ἡ ἄμεση λήψη διατηρεῖ πολυάριθμες πιθανότητες «ἀνοίγματος» (ouverture), ἀφοῦ μπορεῖ πάντα νά τονίσει τή βαθειά ἀπροσδιοριστία τῶν καθημερινῶν γεγονότων*». Μέ τόν ὅρο «ἄνοιγμα» ἐννοοῦσε ὁ Eco τίς πλατειές ἑρμηνευτικές δυνατότητες πού παρέχει, «ἀνοίγει» στόν καταναλωτή του ἕνα ἔργο τέχνης.

18) «*Ἡ τηλεόραση λειτουργεῖ συνεχόμενα, ἀσταμάτητα, εἴτε μέσα στό πλαίσιο τοῦ προγράμματος μιᾶς ἡμέρας, εἴτε σέ σχέση μέ τίς σειρές καί τά σήριαλ πού ἀποτελοῦν τίς ἰδιαγενεῖς μορφές της. Πέρα ἀπ' αὐτό, ἡ τηλεόραση συμβαίνει στό χῶρο μας, στό χρόνο μας, γίνεται μέρος τῆς πραγματικότητάς μας. Κατά συνέπεια μεσολαβεῖ ὄχι μόνο ἀνάμεσα στό θεατή καί στήν πραγματικότητα, ἀλλά κι' ἀνάμεσα στήν πραγματικότητα καί τό φανταστικό*». James Monaco, o.p. p. 386. Δές στόν ἴδιο καί p. 380. Ἀκόμα τήν κατηγορηματική ἄποψη τοῦ Stuart Hall στήν Ὀθόνη 9, σελ. 49.

γωγοί αὐτοί τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας παρεμβαίνουν στό ὑλικό τοῦ πραγματικοῦ. Συλλαμβάνουν τίς εἰκόνες πού θέλουν τήν ὥρα τῆς λήψης, χωρίς αὐτό ν' ἀποκλείει τήν εἰσβολή τοῦ συμπτωματικοῦ πού μπορεῖ νά εἶναι κρίσιμο. Τό παράδειγμα πού διαπραγματεύτηκε ὁ Ἀντονιόνι στό *Μπλόου Ἄπ*, μιά κλεμένη ἀλλά ἀθῶα φωτογραφία ἀποκαλύπτει στή μεγέθυνση ἕνα πτῶμα. Ἤ ἡ τηλεοπτική λήψη τῆς ὑποδοχῆς τοῦ Τζών Κέννεντυ στό Ντάλλας πού ἐγγράφει καί τό θανάσιμο τραυματισμό του. Ἤ ἀκόμη ἡ λήψη μιᾶς φάσης σέ ποδοσφαιρικό ἀγώνα πού φανερώνει ἕνα πέναλτυ. Ἡ ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ δέν εἶναι κι ἡ πιστοποίηση τῆς ταυτότητάς του μέ τήν εἰκόνα (κινηματογραφική ἤ τηλεοπτική). Ἡ εἰκόνα πού ἐπιδιώκει (ἤ καταδιώκει, κυριολεκτικά) ὁ κινηματογραφιστής ἤ ὁ τηλεοπτικός κάμεραμᾶν μπορεῖ νά φαίνεται ὡς ἄμεση πραγματικότητα, ὄχι ὅμως πάντα κι ὡς ἀδιάσειστη ἀλήθεια της. Ἔτσι, ἡ ἀκρίβεια τῆς ἀμεσότητας μπορεῖ ν' ἀμφισβητηθεῖ στό φιλοσοφικό ἐπίπεδο. Τό πρόβλημα ὅμως δέ βρίσκεται στή δική μας διαπραγμάτευση ἐκεῖ, ἀλλά στό αἰσθητικό ἐπίπεδο. Σέ μιά ἐργατική διαδήλωση, γιά παράδειγμα, ὁ κάμεραμαν παίρνει συνέχεια μέ κοντινά γυρίσματα τίς εἰκόνες ὅπου οἱ διαδηλωτές κάνουν ἐπίθεση σ' ἀστυνομικούς. Ἀποφεύγει νά πάρει καί εἰκόνες ὅπου ἀστυνομικοί βιαιοπραγοῦν πάνω σέ διαδηλωτές. Ὁ τηλεσκηνοθέτης σ' ἕναν ποδοσφαιρικό ἀγώνα κρατᾶ περισσότερες εἰκόνες ἀπ' τίς φάσεις πού ξετυλίγονται στίς ἀτομικές συγκρούσεις καί στίς σπασμωδικές, αὐθόρμητες ἐκδηλώσεις τῶν παιχτῶν ἤ στό κέντρο ἤ στίς ὁμαδικές ἐπιθέσεις, παρά στίς ἑστίες τῶν τερματοφυλάκων.

Στήν πρώτη καί στή δεύτερη περίπτωση, πέρα ἀπ' τή λειτουργία αὐτῆς τῆς ἐπιλογῆς κι ἀξιολόγησης στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο, τό ἐνδιαφέρον βρίσκεται στόν τρόπο διοχέτευσης αὐτοῦ τοῦ σπαρταριστοῦ, ζεστοῦ ὑλικοῦ στήν τηλεοπτική ὀθόνη. Ὄχι τόσο ἡ ψευδαίσθηση τοῦ θεατῆ ὅτι παραβρίσκεται στήν ἐξέλιξη τοῦ γεγονότος, ὅσο ἡ ἀντίληψη τῆς συγχρονίας τῆς εἰκόνας μέ τό γεγονός. Ὁ θεατής τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας διαφέρει τοπικά, χωρίζεται ἀπ' αὐτό μέ μιά τεράστια πολλές φορές ἀπόσταση. Ταυτόχρονα σχετίζεται μαζί του συμβατικά, καθισμένος σ' ἕνα σημεῖο κάποιου δωμάτιου, μιᾶς αἴθουσας ἤ ἑνός δημόσιου χώρου, μπροστά στή συσκευή ἑνός δέκτη. Γι' αὐτόν, τό γεγονός εἶναι ἡ εἰκόνα πού κυλᾶ πάνω στήν κρυστάλλινη ὀθόνη τοῦ δέκτη. Ἀφοῦ πέρασε ἀπ' τή διαφοροποιητική παρέμβαση τοῦ κάμεραμαν καί τοῦ σκηνοθέτη. Ὄχι τό ἴδιο τό ἐγγραφόμενο γεγονός. Ἔτσι, ἡ ἀμεσότητα χαρακτηρίζει μόνο τή σχέση τῆς ἐπιλεγμένης εἰκόνας μέ τό γεγονός, ὄχι τό γεγονός μέ τό θεατή μέσο τῆς εἰκόνας. Κι ἡ αἰσθητική ἀξία τῆς ἀμεσότητας ἔγκειται σ' αὐτή τήν ἀναταραγμένη, διαφοροποιημένη σχέση. Ἡ κάμερα (ἤ οἱ κάμερες) μετακινεῖται καί δέ σαρώνει τό πεδίο πού ξετυλίγεται τό γεγονός. Ὁ σκηνοθέτης δέν ξεφορτώνει αὐτό τό ὑλικό στούς δέκτες, ἀλλά τό διασκευάζει, τό διαθέτει. Κερματίζει τή φυσική ροή του κι ἀνασυνθέτει τή χρονική του δομή.[19] Διαφοροποιεῖ τή λειτουργία του. Εἶναι εὐρύ τό κεφάλαιο τῆς αἰσθητικῆς τοῦ ἄμεσου στήν τηλεοπτική εἰκόνα.

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα, ἀκόμη καί ἀπό μιά ταινία πού ἔχει γυριστεῖ μέ τά μέσα καί τίς συνθῆκες τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου, στερεῖται ἀπ' τή βασική αὐτή ἰδιότητα. Εἶναι ἡ εἰκόνα ἑνός ἕτοιμου φίλμ, ὄχι ἑνός σύγχρονού της πράγματος / γεγονότος. Σ' αὐτό τό φίλμ παραπέμπει, κι ἔμμεσα μόνο, στήν πραγματικότητα πού ἔχει ἐγγραφεῖ. Εἶναι μιά μορφή παραγωγῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας χωρίς τό «ἰδιάζον» τῆς τηλεοπτικῆς αἰσθητικῆς, τήν ἀμεσότητα. Μ' αὐτήν τή συλλογιστική θά μπορούσαμε νά συμπεράνουμε ὅτι μιά κινηματογραφική εἰκόνα, μιά ταινία κινηματογραφική κατ' ἐπέκταση, δέν εἶναι οὔτε κινηματογράφος πιά, οὔτε τηλεόραση τώρα. Ἡ προβολή τους ὑπακούει σέ μιά ἄλλη μικτή αἰσθητική[20], πού τούς κανόνες της μένει νά διερευνήσουμε καί τόν κίνδυνό της νά ἐκτιμήσουμε στό πλαίσιο ἑνός καινούριου «πολιτισμοῦ τῆς εἰκόνας». Ὅπου ἡ εἰκόνα μετριέται σέ ἀριθμητική συχνότητα καί διάσταση κι ὄχι σ' αἰσθητική ἀξία. Ὅπου ἡ αἰσθητική αὐστηρότητα, ὁ πλοῦτος τῆς μυθοπλασίας κι ἡ παραγωγή τοῦ νοήματος διέπονται ἀπό μιά ἀπεριόριστη ἐλαστικότητα προσαρμογῆς στά κοινωνικά δοσμένα.

Ὑπάρχει ὅμως αἰσθητική ἀξία στήν προβολή (μόνο) ἤ ὁλοκληρώνεται ἡ καλλιτεχνική ἐργασία στό στάδιο τῆς παραγωγῆς τῆς εἰκόνας; Τότε βέβαια γεννιέται μιά ἄλλη προβληματική. Ὡς ποιό βαθμό τό ἐνδεχόμενο μιᾶς τηλεοπτικῆς προβολῆς μπορεῖ νά ἐπηρεάσει τήν καλλιτεχνική ἀναπαραγωγή τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας; Ἡ ἐγγραφή αὐτῆς τῆς εἰκόνας στό κινηματογραφικό φίλμ εἶναι βέβαιο τώρα ὅτι προσδιορίζεται ἀπ' τίς μεθόδους τῆς τηλεοπτικῆς λήψης. Ἡ χρήση τῆς κινητῆς κάμερας ἔχει σχεδόν γενικευτεῖ. Σέ συνδυασμό μέ τό κυνηγητό τῶν πραγμάτων, τή σειρά ἀπό κοντινά πλάνα καί τή γοργή ἐναλλαγή τους στήν ἐγγραφή, τό κοφτό μοντάζ, τήν ἀσυνήθιστη χρήση τοῦ φακοῦ ζούμ καί τῶν τράβελλινγκ. Μήπως ὅμως βαθμιαῖα ἐπιφέρει τό μαρασμό τῶν αἰσθητικῶν κανόνων κι ἀξιῶν τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας; Παράδειγμα, ποιά ἀξία μπορεῖ νά κρατήσουν οἱ κινηματογραφικές εἰ-

19) Ὁ Gilles Delavaud: «*Πολλαπλασιάζοντας τά πλάνα, εἶναι σάν νά τρυπᾶς τό πραγματικό καί ν' αὐξάνεις τό ὁρατό. Ἀπ' αὐτοῦ προέρχεται, ἀναμφίβολα, τό αἴσθημα τοῦ τηλεθεατῆ ὅτι βρίσκεται συνέχεια σ' ἔκκρεμότητα, ὑποταγμένος στό θλέμμα αὐτοῦ τοῦ ἀόρατου ὁπερατέρ πού ἀφηγεῖται ὅ,τι θλέπει καί τό μετατρέπει σέ εἰκόνες*». *Cahiers du Cinéma 328, p. 39.*

20) Ὁ Serge Le Peron πού θλέπει τήν τηλεόραση ὡς «*πόλο αἰσθητικά ἐνεργό μέ ἀποτελέσματα συγγενή μέ ἐκεῖνα πού ἀναζητᾶ ὁ Ἔκαρτ Στάιν, ἑνός* entre-deux-langages». *Cahiers du Cinéma, No special (1981) p. 8.*

Ὁ Roy Armes: «"*Οπως ἡ ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας στό δέκατο ἔνατο αἰώνα, στερώντας ἀπ' τό ζωγράφο τή μοναδική ἀξίωσή του πάνω στόν παραδοσιακό ἀναπαραστατικό του ρόλο, τοῦ ἐπέτρεψε - ἴσως ἀκόμη τόν ἀνάγκασε - νά στραφεῖ στήν ἀφαίρεση, ἔτσι κι ὁ θεμελιακός νατουραλισμός τῆς τηλεόρασης χρησίμευσε στήν ἀπελευθέρωση τῆς φιλμικῆς εἰκόνας γιά νέες ἐκφραστικές λειτουργίες. Ἀλλά τό ἀντίρεῦμα πρόχμιά σύνθεση κινηματογράφου καί τηλεόρασης ἔγινε τό ἴδιο ἰσχυρό*». Στό *Film and reality*, Pelican books (1975) p. 77.

κόνες ἀπό ἕνα πλάνο-σεκάνς, ἤ ἕνα γκρό πλάνο, σέ μιά τηλεοπτική προβολή; Ἀφοῦ περιγράψαμε κιόλας τίς διαφοροποιήσεις πού παθαίνουν; Ἡ τηλεοπτική προβολή ἀντικειμενικά ἐγκυμονεῖ τόν κίνδυνο τῆς ἀδράνειας ἤ τῆς παρακμῆς στήν ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ, τῶν εἰδικῶν κωδίκων του τουλάχιστον, στό αἰσθητικό ἐπίπεδο.[21] Κι αὐτός ὁ κίνδυνος γίνεται πιό ἀπειλητικός, γιατί ἐξογκώνεται ἡ ἀνάγκη τῆς πλατύτερης διανομῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος.

8. Ἡ τηλεόραση ὑπολογίζεται πιά ὡς χῶρος ἐκμετάλλευσης στή διαδικασία παραγωγῆς μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας. Ὁ *Μεγαλέξαντρος* τοῦ Ἀγγελόπουλου προβλήθηκε πρῶτα σ' ἕνα γερμανικό τηλεοπτικό δίκτυο κι ὕστερα στίς κινηματογραφικές αἴθουσες τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Γερμανίας. Ἡ διανομή τῆς συγκεκριμένης αὐτῆς ταινίας δέν ἐπηρέασε θέβαια τήν καλλιτεχνική της δομή στό στάδιο τῆς παραγωγῆς. Αὐτό θά εἶναι ἴσως ἡ ἀκραία συνέπεια ἑνός ὄχι μακρινοῦ μέλλοντος. Δέν τή διαφύλαξε ὅμως κι ἀπ' τή μείωση ἤ διαφοροποίηση στό αἰσθητικό ἐπίπεδο, γιά τά ὁποῖα γράψαμε προτήτερα ἀναλυτικά. Ἡ εὔκολη σχετικά διανομή καί κυκλοφορία μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας στήν τηλεόραση δέν ὑπακούει μόνο σ' ἕναν ἁπλό οἰκονομικό νόμο προσφορᾶς / ζήτησης. Ἐξυπηρετεῖ καί μιά συγκεκριμένη ἰδεολογία. Οἱ προβολές τοῦ τηλεοπτικοῦ δίκτυου τῆς ΥΕΝΕΔ (τότε, ΕΡΤ-2 σήμερα) μέ τό γενικό τίτλο *(Φεστιβάλ Κινηματογράφου»* σταμάτησαν ξαφνικά κάτω ἀπό μιά ἐπίμονη (δῆθεν) ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά οἱ προβολές τῆς *«Κινηματογραφικῆς Λέσχης»* στήν ΕΡΤ-1 ἀπωθήθηκαν σ' ἐξουθενωτικές γιά τά ἑλληνικά δοσμένα μεταμεσονύχτιες ὧρες προβολῆς. Στά ἀπώτατα περιθώρια τοῦ προγράμματος. Ἐνῶ, σύγχρονα, ἀπ' τήν περίοδο τῆς φασιστικῆς δικτατορίας ὡς σήμερα, συνεχίζεται ἀκατάπαυστα ἡ «ἐκταφή» καί προβολή τῶν ταινιῶν ὅλου τοῦ φάσματος τοῦ ἐμπορικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου - ἐκτός ἀπ' τό βωβό. Κι ἀπ' τά δύό τηλεοπτικά δίκτυα. Τό γεγονός αὐτό δέν εἶναι συμπτωματικό. Ἡ καταστροφική αὐτή ἐνέργεια πού διαστρέφει τό ἑλληνικό κοινό καί πλήττει τόν ἴδιο τόν ἑλληνικό κινηματογράφο εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐπικίνδυνης ἰδεολογίας. Νά μή θιγεῖ ἡ σχέση τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ μέ τό τηλεοπτικό θέαμα. Ὄχι μόνο αὐτό. Νά βυθιστεῖ τό κοινό στό ἀρχαῖο κι ἀποκρουστικό αὐτό θέαμα. Οἱ περίοδοι τοῦ ἐφησυχασμοῦ καί τῆς ἀδρανοῦς, ἄκριτης ψυχαγωγίας του νά παραταθοῦν σ' ἀόριστο χρόνο, ν' ἀποσιωπηθοῦν ἤ νά μή γνωστοποιηθοῦν, μέσα σ' ἕνα κλίμα γενικῆς ἀθωότητας, ὅλες οἱ μεταβολές πού ἔχουν στήν ἐνδιάμεση τριακονταετία ἐπέλθει στόν κοινωνικό μας σχηματισμό καί προπαντός στήν ἴδια τή γλώσσα, τό λεκτικό τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ σποραδική προβολή στά τηλεοπτικά δίκτυα ὁρισμένων ταινιῶν τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου δέν ἀναιρεῖ τίς παραπάνω παρατηρήσεις. Τίς ταινίες αὐτές ἐκτιμᾶ τό κοινό τελικά ὡς τήν ἐξαίρεση τοῦ κανόνα. Ὡς ἰδεολογικές κι αἰσθητικές παρεκκλίσεις πού θά λησμονηθοῦν ἤ θά μείνουν ἀνεπανάληπτες στόν ἴσκιο τῶν φαντασμάτων τοῦ παρελθόντος. Τίς ταινίες τοῦ Σαββάτου, τῆς Κυριακῆς, τῆς Τρίτης (κι ὁποιασδήποτε ἄλλης μέρας τῆς ἑβδομάδας) δέν τίς βλέπει καί δέν τίς διαβάζει ἱστορικά καί κριτικά. Τίς ἐκτιμᾶ περισσότερο ὡς ἐκδηλώσεις μιᾶς μακροβιότητας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, μιᾶς διαιώνισής του μέσα ἀπ' τήν (διπλή καί τριπλή κάποτε) τηλεοπτική τους προβολή. Κι ἄν ἀκόμη ἀποκλείσουμε τή σκοπιμότητα αὐτῆς τῆς (ὡς ἕνα βαθμό πανευρωπαϊκῆς, ὄχι μόνο ἑλληνικῆς) πρακτικῆς, μένει μιά μεγάλη ποσότητα ὑπαίτιας ἀνοχῆς πού ὁδηγεῖ στό ἴδιο ἀποτέλεσμα.

Ἀπό μιά ἄλλη (ἰδεολογική πάντα) ἄποψη, ἡ συστηματική προβολή καλλιτεχνικῶν ταινιῶν στήν τηλεόραση ἐπιφέρει κι αὐτή ἑνός ἄλλου εἴδους σύγχυση. Τό κοινό μαθαίνει ταινίες ὅπως τό *Τέλος τῆς Ἁγιας Πετρούπολης* ἤ *Ἡ Ἑβδομη Σφραγίδα, Ἡ Γέννηση ἑνός Ἔθνους* ἤ οἱ *Μέρες τοῦ 36* ἀπ' τήν τηλεοπτική τους προβολή μόνο. Γιά νά τίς ξεχάσει ἄμεσα ἤ νά τίς ἀφήσει νά κυλήσουν στήν ὁρμητική ροή τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος πού τό κατακλύζει μέ τή χυδαιότητα ἤ τή γοητεία του τίς περισσότερες ἀπ' τίς ἐνεργές ὧρες τοῦ εἰκοσιτετράωρου. Δηλαδή ἀναγκάζεται νά διαβάζει σημαντικά κινηματογραφικά κείμενα σέ λαθεμένο χῶρο μέ παραποιημένο τρόπο. Αὐτή ἡ ἐξέλιξη μπορεῖ νά εἶναι καί πάλι σύμπτωμα ἑνός καινούριου πολιτισμοῦ τῆς εἰκόνας ἤ προμήνυμα μιᾶς ἄλλης μικτῆς αἰσθητικῆς. Αὐτό πού μέ ἐνθουσιασμό πρόβλεπε ὁ Βαλερύ καί μελαγχολικά στοχαζόταν ὁ Μπένγιαμιν.[22] Εἶναι πιθανό ὅμως νά ἀλλάξει ριζικά καί τή σχέση τοῦ θεατῆ μέ τήν κινηματογραφική παραγωγή. Νά μιλοῦμε ἀπό ἕνα σημεῖο καί μετά γιά τηλεκινηματογράφο κι ὄχι γιά κινηματογραφική ταινία στήν τηλεόραση.[23] Ἐνῶ ἡ ἀναζήτηση κι ἡ ἔρευνα ὅπως αὐτή πού κάναμε θά φαίνονται ἀναχρονιστικές κι ἀδιάφορες.

Ν.Κ.

21) Ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος: *«Τό σήριαλ ἐπεμβαίνει στή γλώσσα... Διαμορφώνει μιά ὀπτική γλώσσα. Ὁ θεατής ἀναγκαστικά θά τήν ἀναζητήσει καί στόν κινηματογράφο... Ἡ τηλεόραση σκοτώνει τόν κινηματογράφο».* Ὀθόνη 9, σελ. 57.

22) *«Πρέπει νά περιμένουμε πολύ μεγάλες καινοτομίες πού θά μεταμορφώσουν ὅλη τήν τεχνική τῶν τεχνῶν, θά ἐπενεργήσουν ἀκόμη καί πάνω στήν ἔμπνευση, θά φτάσουν ἴσως ὥς τή θαυμαστή μεταβολή τῆς ἴδιας τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης».* Paul Valéry, *Pièces sur l' art*, Pleiade (1960), p. 1284. Ἡ ἄποψη τοῦ Benjamin στό δοκίμιο «Ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς ἀναπαραγωγιμότητάς του», στόν τόμο *Δοκίμια γιά τήν τέχνη*, ἑλλ. μτφρ. Δημοσθένη Κούρτοβικ, Κάλβος, σελ. 14-15.

23) *«Μποροῦμε νά φαντασθοῦμε τή μετάδοση τῶν εἰκόνων μέ τηλεγραφικά καλώδια... Ὁρισμένες ἀμερικάνικες αἴθουσες ἐκσυγχρονίζονται προβάλλοντας τό ἴδιο πρόγραμμα τό ὁποῖο μεταδίδεται ἀπ' τή Νέα Ὑόρκη καί ἀναμεταδίδεται μέ καλώδια καί μέ μεγάλη ἐπιτυχία»* (Ζώρζ Σαρανσόλ, Ὁ κινηματογράφος, ἑλλ. μτφρ. Πάπυρος, σελ. 83).

Η ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΒΙΝΤΕΟ

τοῦ Pascal Bonitzer

Ἡ ἐπιτυχία τοῦ κινηματογράφου συνδέεται ἐξαρχῆς μέ τήν ἱκανότητά του νά ἀναπαριστάνει τήν κίνηση καί τή ζωή, ἤ μᾶλλον στό ὅτι *εἶναι φτιαγμένος γιαυτό τό σκοπό*. Καπνοί, φυλλώματα πού θροΐζουν, σύννεφα, τρεχούμενα νερά, ὅλα αὐτά τά θέματα - ἰντερλούδια ἀποτελοῦν κατά κάποιον τρόπο τόν πυρήνα τοῦ σινεμά, τήν ἀνοησία του ἐπίσης ἄν θέλετε, ἀλλά, ὅπως καί νἄχει, τόν ἴδιο του τό «σπόρο». Ὁ σπόρος τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας εἶναι ἕνας σπόρος λεπτός, ἀτμοσφαιρικός, ὁ ὁποῖος ἐκθέτει, μέσα στή συνύπαρξή του μέ τό φῶς, τίς διαφορετικές ὑφάνσεις τοῦ δέρματος, τῶν ἱστῶν, τῆς πέτρας, τοῦ τριχώματος τῶν ζώων, τοῦ κελύφους, τού στίλβοντος μετάλλου, τῶν ρευστῶν, τῶν καπνῶν κλπ. Αὐτή ἡ ἄμεση συνύπαρξη διαφορετικῶν ὑλικῶν καί οὐσιῶν εἶναι ἡ ρίζα τῆς ἐξουσίας του, αὐτό πού ἀποκαλοῦμε ἐντύπωση πραγματικότητας. Ἡ εἰκόνα εἶναι διαφανής, τό φίλμ ἐγγράφει τό παιχνίδι τῶν φωτοσκιάσεων, ἡ ἐργασία δέν πραγματοποιεῖται μέσα στό κουτί πού ἐγγράφει, ἀλλά πρίν ἤ μπροστά (τό φῶς) καί μετά (τό ἐργαστήριο). Ἡ πραγματικότητα μπορεῖ νά ἀλλοιωθεῖ *ἐκ τῶν ὑστέρων*, ἀλλά εἶναι ἐκεῖ *ἐκ τῶν προτέρων*, εἶναι αὐτή πού ἐντυπώνεται καί παράγει ἐντυπώσεις.

Τό βίντεο λειτουργεῖ τελείως διαφορετικά. Ἡ ἀδιαφανής μαγνητική ταινία δέν ἔχει τίποτε νά κάνει μέ τό διαφανές καί εὐαίσθητο φίλμ. Τό βίντεο δέν ἀλλοιώνει τήν ὀπτική πραγματικότητα, ἐνεργεῖ σ' ἕναν ἄλλο τομέα, θεωρεῖ ὅτι ἐξ ὁρισμοῦ μπορεῖ νά τή χειραγωγεῖ, νά τή μετρᾶ. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀπό τήν ἀρχή ἀπεριόριστα ἀναλύσιμη, ὑποβάλλεται σχεδόν φυσικά σέ μή ἀναπαραστατικούς χειρισμούς. Ἡ εἰκόνα δέν ἔχει ὁμοιόμορφο κόκκο, συντίθεται ἀπό σημεῖα, ξεκινώντας ἀπό τά ὁποῖα μποροῦμε, χάρη στό ἐφφέ Squeeze Zoom ἤ Quantel[1], νά τήν καταστρέψουμε, νά τήν ἀναμορφώσουμε καί νά τή μεταμορφώσουμε.

Ἡ μεταμόρφωση εἶναι τό φυσικό βασίλειο τῆς εἰκόνας τοῦ βίντεο, δέν ἔχει λοιπόν καμιά φυσική σχέση μέ ὁποιαδήποτε πραγματικότητα, οἱ ἔννοιες τοῦ πλάνου καί τοῦ πεδίου δέν εἶναι ἐδῶ κατάλληλες, στό βαθμό πού αὐτές ἔχουν ὀπτικό νόημα.

Ὁ χῶρος τοῦ βίντεο εἶναι φτιαγμένος ἀπό καθαρή ἐπιφάνεια, γιαυτό στήν ἠλεκτρονική εἰκόνα δέ μιλοῦμε γιά σκηνοθεσία ἀλλά γιά «σελιδοποίηση». Δέν ὑπάρχει στρωμάτωση βάθους σέ μιά κλίμακα πλάνων, οὔτε κάποια, περισσότερο ἤ λιγότερο εἰρηνική, συνύπαρξη σωμάτων πού θά εὐνοοῦσε τήν ἀφήγηση, τό δράμα, ἀλλά μία χωρίς συγκρούσεις συγκόλληση, ἕνα παιχνίδι χαρτοκοπτικῆς, σάν νά ἔχουν ὅλα τά σώματα λευτερωθεῖ ἀπό τό βάθος καί τό βάρος καί ἐκτίθενται σέ μιά ἐπιφάνεια σάν τραπουλόχαρτα.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά τέχνη τοῦ κοντινοῦ καί τοῦ μακρινοῦ καί ὅλων τῶν συναισθημάτων πού αὐτά γεννοῦν: φιλία, ἀγάπη, μίσος, ἀνησυχία, ἀγωνία, φοβία, τρόμος, φρίκη, πόθος, διέγερση, ἀηδία... Στό βίντεο δέν ὑπάρχει οὔτε κοντά οὔτε μακριά, ὅλα εἶναι ταυτόχρονα κοντινά καί ἀπροσμέτρητα, ὁ Averty μπορεῖ νά κάνει τόν Tino Rossi νά χορεύει σ' ἕνα τριαντατριάρι μέ φόντο τόν ὠκεανό, ἀλλά μποροῦμε νά μιλοῦμε ἀκόμη, σ' ἕνα παιχνίδι τέτοιας λογῆς, γιά βάθος καί ἐπιφάνεια; Ἡ εἰκόνα ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τήν προοπτική. Τά σώματα ἔχουν ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' ὅλες τίς συγκινήσεις, ὅλες τίς ἀναστολές. Ὁ χῶρος εἶναι ἕνα χρωματιστό παιχνίδι (τό βίντεο σέ ἀσπρόμαυρο δέν ἔχει κανένα νόημα, παρά μό-

1. «Τό Squeeze Zoom, τοῦ ὁποίου τό πιό ἰσχυρό μοντέλο κατασκευάστηκε ἀπό τήν ἀγγλική φίρμα Quantel ἀντιπροσωπεύει τό μή περαιτέρω δσον ἀφορᾶ τίς δυνατότητες χειρισμοῦ τῶν εἰκόνων τοῦ βίντεο. Μέ τίς κινήσεις καί μόνο ἑνός χεριοῦ, μποροῦμε νά στρέψουμε τήν εἰκόνα γύρω ἀπό τόν ἑαυτό της μέσα στά πλαίσια τῆς ὀθόνης, νά τή ντουμπλάρουμε, νά τήν πολλαπλασιάσουμε σέ χίλιους κύβους, νά τήν προωθήσουμε μ' ἕνα τέχνασμα τοῦ ζούμ, λιγότερο ἤ περισσότερο γρήγορο, χωρίς τήν παρέμβαση καμιᾶς κάμερας. Ἀπό τότε πού ἀνακαλύφτηκαν αὐτά τά

νο ὡς εἰδικό κινηματογραφικό τρύκ), εὐφορικό, ἀνάλαφρο, ἀμέριμνο· γλυκιά ψυχεδέλια.

Στόν κινηματογράφο, μιά τρύπα εἶναι πάντα δραματική. Εἶναι ἕνα πηγάδι, μιά πληγή, μιά κλειδαριά ὅπου γλυστράει τό μάτι τοῦ ἡδονοβλεψία (καί ὅπου ὁ παρανοϊκός, ὅπως στό *El*[2], σπρώχνει μιά μακριά ἐκδικήτρια βελόνα), εἶναι ἡ τρύπα τῆς μπανιέρας ὅπου τό αἷμα ἐξαφανίζεται στροβιλιστά (*Psycho*), εἶναι τό στόμα πού ἀνοίγει κραυγάζοντας, τό κενό τοῦ ἀνελκυστήρα ὅπου σπρώχνουν τό θύμα, τό σημάδι τῆς σφαίρας ἀνάμεσα στά μάτια, οἱ αἱμάσσουσες κόγχες τοῦ θύματος, εἶναι τό στόμιο τῆς σκούπας πού ρουφάει ἕνα ὁλόκληρο μαγαζί, εἶναι μιά μαύρη ὀπή, ἕνας πρωκτός, ἕνα ἀνοιχτό αἰδοῖο, μιά χαίνουσα κοιλιά, μιά ἄβυσσος. Δέν ὑπάρχει τρύπα στό βίντεο ἤ, μᾶλλον, δέν ὑπάρχουν παρά τρύπες, διάτρητες ἐπιφάνειες, παλίμψηστα χωρίς τέλος. Ὅλες οἱ τρύπες πάντοτε θά φραχτοῦν ἀπ' αὐτό πού θἄρθει νά τίς σιάξει σέ μιά ἐπιφάνεια, δέν ὑπάρχει τρύπα ἐπειδή ὑπάρχουν μόνο διαδοχικές ἐπιστρώσεις, λουλούδια πού θ' ἀνθίσουν στή θέση τῶν ματιῶν, μιά μύτη πού ξεπροβάλλει ταυτόχρονα μέ τό στόμα, ἕνας λαγός μέσα στό αὐτί καί ὅλα αὐτά μέ μουσική. Δέν ὑπάρχει κενό στό βίντεο[3], ἡ εἰκόνα εἶναι ἕνα μυρμήγκιασμα ἀπό ζωντανά σημεῖα — μέσα ἀπό τήν ἠλεκτρονική σάρωση —, ἕνας χῶρος ἀδιάκοπης διάχυσης.

Δέν ὑπάρχει ἠθοποιός στό βίντεο, ἠθοποιός εἶναι ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα, ἡ εἰκόνα πού κάνει τήν ὑστερική ἤ τή σχιζοφρενή, πού μεταμορφώνεται καί πολλαπλασιάζεται.

Ὁ κινηματογράφος παίρνει τή μεταμόρφωση στά σοβαρά ἀλλά, ἐξίσου σοβαρά, καί αὐτό πού ὁ Elias Canetti ὀνομάζει *ἐναντιομόρφωση*[4], τήν πράξη νά ξεμασκαρεύεις, νά ξαναδίνεις σέ μιά σειρά ἀπατηλῶν εἰκασμάτων μιά πρωταρχική ταυτότητα. Ὁ Lang, ὁ Hitchcock: κάτοπτρα χωρίς εἴδωλο, ἀπάτες, ψεύτικες ταυτότητες, «ἀναληθοφανεῖς ἀλήθειες», μάσκες διάφορες.

ἐφφέ, οἱ σκηνοθετες τῆς τηλεόρασης ἀρχίσαν νά σοφίζονται διάφορους τρόπους νά περιστρέφουν τά πρόσωπα, τίς σιλουέτες, νά προβάλλουν, μέ ὅλες τίς σημασίες τῆς λέξης, τά φωτογραφικά ντοκουμέντα. Πρόσωπα πού ξεγελοῦν τούς νόμους τῆς βαρύτητας, διασχίζουν τήν ὀθόνη σάν μετεωρίτες, παράγουν τό εἴδωλό τους, πολλαπλασιάζονται ὥς τό ἄπειρο.»
Dominique Belloir, «Video Art Exportations», *Cahiers du Cinéma* (ἐκτός σειρᾶς), 1981. (Σημείωση τοῦ συγγραφέα).

2. Ἡ γνωστή ταινία τοῦ Louis Buñuel.

3. Τό λογοπαίγνιο δέν ἀποδίδεται στά ἑλληνικά (il n'y a pas de vide en vidéo).

4. Elias Canetti, *Μάζες καί ἐξουσία*, ἐκδ. Ἡριδανός.

Στόν κινηματογράφο τά γεγονότα κατά βάθος δέν εἶναι ποτέ ἀντιστρέψιμα καί τό τέχνασμα ἀκόμη τῆς «ἐπιστροφῆς πρός τά ἐμπρός» ἔχει ἀνάγκη νά ἀποδειχτεῖ. Τά πάντα ἀντιστρέφονται στό βίντεο, ἐπειδή ὅλα εἶναι κυκλικά καί χωρίς συνέπειες, τά ἀσώματα πλαστικά σώματα καταστρέφονται καί ἀνασυγκροτοῦνται κατά τά γοῦστα τῆς σελιδοποίησης. Τό βίντεο εἶναι ἡ 'Αλίκη ἡ ὁποία τρέχει ἐπί τόπου, ἀναδιπλώνεται, μακραίνει, ἁπλώνει καί μαζεύεται. 'Η 'Αλίκη εἶναι πρόσωπο τοῦ κινηματογράφου,ἐπειδή στόν κινηματογράφο τά τρύκ ὀφείλουν νά εἶναι ρεαλιστικά καί ὁ ρεαλισμός δέν ἔχει τίποτε νά κάνει μέ τήν ἱστορία. Τό βίντεο δέν ἔχει τεχνάσματα, οὔτε ἕναν «πίσω-κόσμο», δέν ἔχει ἀπατηλές πραγματικότητες, ἐπειδή δέν εἶναι τό ἴδιο - ἤ εἶναι ἐλάχιστα - πραγματικότητα.

Δέν ὑπάρχουν σκιές στό βίντεο. 'Η «σελιδοποίηση» γίνεται ὑποχρεωτικά μέ ἀπ' εὐθείας φωτισμό, τό μπροστινό πλάνο πρέπει νά εἶναι φωτισμένο πάντα μέ τόν ἴδιο τρόπο (λίγο πιό σκοτεινό) σέ σχέση μέ τό λαμπρό μπλέ πίσω πλάνο πού ἀποτελεῖ τό ὑπέρεισμα τῶν πολλαπλῶν στρωματώσεων. Τό βίντεο γνωρίζει τίς δυσκολίες τοῦ χρωματικοῦ κοντράστ ἀλλά ἀγνοεῖ τίς τονικότητες τοῦ φωτισμοῦ.

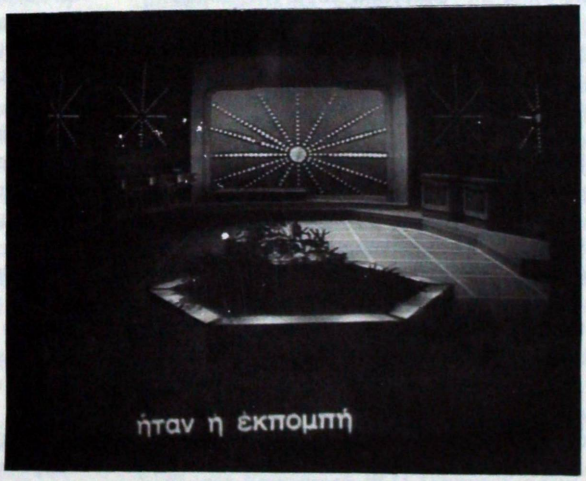
Τό βίντεο δέν ἀφηγεῖται μιά ἱστορία, ἀναπτύσσει ἕνα μικρό ὀπτικό ποίημα, ἕνα χάικου (ἤ, ἀκόμη, φιλοσοφεῖ πάνω στό ὁρατό, περίπτωση Godard). Ποιήματα, χάικου: οἱ συνθετικές μεταμορφώσεις τοῦ θαυμαστοῦ *Sunstone*, τοῦ Ed. Emshwiller (ἀλλά πρόκειται γιά μιά ἰδιαίτερη περίπτωση). Ἕνα γοητευτικό βιντεοφίλμ γιά τήν Grace Jones. 'Η Grace Jones εἶναι ἕνα ἰδανικό σῶμα τοῦ βίντεο, ἕνα σῶμα τεχνητό, λαμπρό, ἐλαφρό, ἕνας παγωμένος ἀνδρόγυνος κλόουν, ἕνας μαῦρος Πιερρότος. Εἶναι μιά παρωδία στάρ καί τό ἀντίθετο τοῦ στάρ ἐπειδή δέν ὑποβάλλει κανένα δράμα, κανέναν κίνδυνο, κανέναν τρόμο, κανένα ρίγος.

Οἱ βιντεοταινίες δέ γίνονται ἀνεκτές παρά μόνο ὅταν εἶναι σύντομες, χορταίνουν ἀμέσως τό ἐνδιαφέρον.

'Η πελικύλ τοῦ φίλμ ἴσως νά μήν εἶναι παρά, ὅπως λέει ὁ George Lucas, «ἕνα ἠλίθιο ὑλικό, τυπικό προϊόν τοῦ δέκατου ἕνατου αἰώνα[5]», ἡ μαγνητική ταινία εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ἕνα ἐπιτηδευμένο, ἕνα ξιπασμένο προϊόν ἀντάξιο τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα.

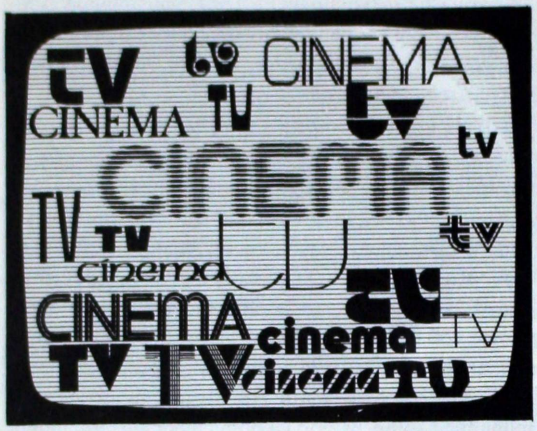
Φτωχέ εἰκοστέ αἰώνα.

5. 'Από συνέντευξη τοῦ George Lucas στά *Cahiers du cinéma*, No 328, 'Οκτώβριος 1981. (Σ.τ.σ.)



(Τό παραπάνω κείμενο εἶναι ἕνα κεφάλαιο μέ τίτλο *La surface vidéo* ἀπό τό βιβλίο τοῦ Pascal Bonitzer *Le champ aveugle, Essais sur le cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma-Gallimard. Μετάφραση 'Αλέξαντρος Μουμτζῆς).

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΕΝΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟ



«Αὐτό τό κομμάτι τῆς τηλεόρασης πού λέγεται κινηματογράφος» (Godard)

«Αὐτό τό κομμάτι τοῦ κινηματογράφου πού λέγεται τηλεόραση» (Rosselini)

Τό 1979 τό πολιτιστικό τμῆμα τοῦ 'Ιταλικοῦ Σοσιαλιστικοῦ κόμματος ὀργάνωσε στή Ρώμη ἕνα συνέδριο πάνω στή σχέση τῶν δυό μέσων, μέ περισσότερους ἀπό ἑξῆντα σύνεδρους ἀπ' ὅλο τόν κόσμο. Ἕνας βαθμός σύγχησης καθώς καί κάποιες ἐπαναλήψεις ἦταν πράγματα ἀναπόφευκτα. Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτό, καί παρά τήν ἔλλειψη χρόνου, δόθηκε ἡ εὐκαιρία νά ἀκουστοῦν ἀρκετά ἐνδιαφέροντα πράγματα, ἀλλά κυρίως νά ἔρθουν σέ ἐπαφή καί νά συζητήσουν ἐξωσυνεδριακά οἱ σύνεδροι γιά θέματα κοινοῦ ἐνδιαφέροντος.

'Εκεῖνο ὅμως πού προκάλεσε τή μεγαλύτερη ἔκπληξη στούς ξένους συνέδρους ἦταν τό γεγονός ὅτι ἕνα τόσο μαζικό καί φιλόδοξο πρόγραμμα ὀργανώθηκε ἀπό ἕνα πολιτικό κόμμα. Ὅπως ἐξήγησε καί στόν ἐναρκτήριο λόγο του ὁ Claudio Martelli, αὐτό ἦταν τό πέμπτο συνέδριο πού διοργάνωνε τό κόμμα του ἀπό τό 1977 πάνω σέ πολιτιστικά θέματα καί ὅτι ὁ γενικός στόχος ἦταν, πέρα ἀπό τήν ἀνταλλαγή πληροφοριῶν, ἡ προετοιμασία μιᾶς σαφοῦς πολιτικῆς πού θά μποροῦσε νά ἐγγυηθεῖ τήν ἐδραίωση τῶν σοσιαλιστῶν μέσα στίς ὑπάρχουσες κοινωνικές δομές. 'Η πολιτιστική παρέμβαση παίζει σημαντικό ρόλο στά πλαίσια τῶν προσπαθειῶν γιά ἐπανεξέταση τῆς ὁλικῆς πολιτικῆς στρατηγικῆς ὅσον ἀφορᾶ τήν κάθε μορφή ἀντιπολιτευτικοῦ προγράμματος στό Κοινοβούλιο. Ὅλα τά κόμματα στήν 'Ιταλία (μέ ἐξαίρεση τούς Χριστιανοδημοκράτες) χρειάζονται μιά μορφή αὐτο-ρυθμιζόμενης δομῆς γιά ἕνα συνεχή ἔλεγχο τῶν ἰδεολογικῶν τους δεσμεύσεων.

Δέ θά προσπαθήσουμε νά ἀναλύσουμε τίς θέσεις αὐτές ὅπως κάνει ὁ Don Ranvaud[1], ἀλλά θά δώσουμε ἔμφαση σ' αὐτά πού εἰπώθηκαν πάνω στό θέμα ἀπό τούς συνέδρους.

'Ο Claude Degand, μέλος τῆς ἐπιτροπῆς τῆς ΕΟΚ, βρῆκε ὑποστηρικτές στήν θέση του γιά μιά *Ε.Ο.Κ. τῶν Μέσων Μαζικῆς 'Ενημέρωσης* ὡς τό μόνο μέσο πάλης στήν εἰσβολή τῶν πολυεθνικῶν πού ἐδρεύουν στήν 'Αμερική. Ὅπως ὅμως, σωστά, παρατήρησε ὁ Lino Micciche, πρίν ἀπό τό πρόβλημα τοῦ Μέσου ὑπάρχει τό πολιτικό πρόβλημα: «Γιά ποιά Εὐρώπη μιλᾶμε, τοῦ Giscard ἤ τοῦ Schmidt, τοῦ Γαλλικοῦ Κομμουνιστικοῦ κόμματος ἤ τῶν Tories[2];» 'Η παραγνώριση ἑνός τέτοιου προβλήματος κάνει τά Media ἀπολιτικά, τείνει νά διατηρεῖ τόν κόσμο «ὅπως εἶναι» καί δέν βοηθᾶ στή λύση κανενός οὐσιαστικοῦ προβλήματος.

'Από τή μεριά του ὁ Hans Jurgen Syberberg διαφώνησε μέ τίς «ρομαντικές» συσχετίσεις πολλῶν ὁμιλητῶν στό χειρισμό τοῦ συγκεκριμένου θέματος καί ζήτησε μιά εὐρύτερη συζήτηση γιά τήν *ἐπικοινωνία*. 'Υποστήριξε ὅτι οὔτε ἡ τηλεόραση, οὔτε ὁ κινηματογράφος εἶναι πλέον ἐπαρκῆ

(«ἕνα φίλμ θά πρέπει νά κρατᾶ πέντε ὧρες καί σέ ἰδανικές συνθῆκες μιά ζωή») καί ὅτι τό μέλλον βρίσκεται σέ κέντρα ὅπως τό Παρισινό Beaubourg, ὅπου ἱκανοποιοῦνται ὅλοι οἱ τρόποι ἔκφρασης.

Ὁ Marco Leto παρομοίασε τή σχέση κινηματογράφου-τηλεόρασης μέ τόν παραδοσιακό «γάμο βολέματος» μεταξύ τῆς κόρης ἑνός πλούσιου ἀστοῦ καί ἑνός ἀξιοπρεποῦς ἀριστοκράτη. Ἀπό τή μιά μεριά, ἡ τηλεόραση παρουσιάζει μέ καμάρι ταινίες, στήν προσπάθειά της ν' ἀποκτήσει μιά ἀχρείαστη ἐντιμότητα καί ἀπό τήν ἄλλη, ὁ κινηματογράφος κρατώντας «ψηλά τή μύτη» ἁρπάζεται ἀπό τήν τηλεόραση γιά νά σωθεῖ. Ὁ Leto συνέχισε μέ τήν ἀποκήρυξη τῆς ἡγεμονίας τῶν κέντρων ἀποφάσεων στήν παραγωγή ταινιῶν στήν Ἰταλία, ἀλλά ταυτόχρονα προειδοποίησε γιά τή μειωμένη ἀνάμειξη τοῦ κράτους καί τούς αὐξανόμενους κινδύνους πού παρουσιάζουν οἱ πολυάριθμοι ἰδιωτικοί τηλεοπτικοί σταθμοί στήν Ἰταλία.

Ὁ Kryszstof Zanussi ἀναφέρθηκε κυρίως στήν προσωπική του ἐμπειρία. Παρομοίασε τίς συνθῆκες ἐργασίας στήν τηλεόραση μέ αὐτές σέ μιά τεράστια ἁλυσίδα παραγωγῆς ἐργοστασίου, πού καταπνίγονται ἀπό γραφειοκρατικές ἀπαγορεύσεις καί ἐκνευριστική ἀμάθεια.

Ὁ Ermanno Olmi ἀπό τή μεριά του ὑπεραμύνθηκε τῆς τηλεόρασης. Ὄχι μόνο, εἶπε, ἡ ἀνάμειξη τῆς τηλεόρασης σημαίνει σημαντική μείωση τῶν οἰκονομικῶν κινδύνων τῶν παραγωγῶν καί κατά συνέπεια ἐνθαρρύνει τήν παραγωγή περισσότερων ταινιῶν, ἀλλά, ἐπίσης, μέ δοσμένο τό κοινωνικό πλαίσιο (τό σπίτι) μέσα στό ὁποῖο λειτουργεῖ ἡ τηλεόραση, μειώνονται οἱ ἀντιρρήσεις τῶν παραγωγῶν ὅσον ἀφορᾶ «πολιτιστικά» θέματα στίς προτάσεις πού μελετοῦνται. Ἡ διάκριση μεταξύ τῶν δυό μέσων βρίσκεται στούς θεατές καί στίς σχετικές τους προσδοκίες. Γιά τόν Olmi ἡ ἐκούσια ἐπιλογή τοῦ νά βγεῖς ἔξω καί νά πληρώσεις ἕνα εἰσητήριο θέτει ἕνα ἐπίπεδο «ἐπιθυμίας» πού πρέπει νά ἱκανοποιηθεῖ καί πού εἶναι ξένο μέ τό συνηθισμένο «ἄνοιγμα» μιᾶς οἰκιακῆς συσκευῆς.

Συνεπῶς, ἡ τηλεόραση ἔχει τήν εὐθύνη νά ἱκανοποιήσει γοῦστα καί «χαμηλά ἐπίπεδα προσδοκίας» ἐκτιμώντας τά πολιτιστικά καί ἠθικά θέματα πάνω ἀπό τίς ὁποιεσδήποτε «βιομηχανικές» της φιλοδοξίες.

Ὁ Carlo Lizzani διάλεξε νά μιλήσει γιά τό βαθμό τῆς ἐλευθερίας πού ἀπολαμβάνει ὁ σκηνοθέτης πού δουλεύει γιά τήν τηλεόραση καθώς δέν ἐξαρτᾶται οὔτε ἀπό τούς νόμους τοῦ star-system, οὔτε ἀπό τόν κανόνα τῆς διάρκειας τῶν 90'. Ἐπιχειρηματολογώντας γιά τήν ἀνώμαλη φύση τοῦ κινηματογράφου ὡς βιομηχανία πού ποτέ της δέν ὑπῆρξε οἰκονομικά ἀνεξάρτητη ἀπό κυβερνητικές ἤ ἄλλες παρεμβάσεις, ὁ Lizzani τόνισε μιά θέση πού θά διατηρεῖ καί ταυτόχρονα θά προφυλάσσει τίς δομές πού ἀναπτύχθηκαν στήν κρατική τηλεόραση μέ τήν ἀπουσία τοῦ ἰσχυροῦ ἰδιωτικοῦ τομέα.

Ἡ Barbara Huntsman ἀναφέρθηκε στά πλεονεκτήματα τῶν καινούργιων τεχνολογικῶν ἐπιτευγμάτων στόν τομέα τῆς τηλεόρασης καθώς καί πῶς μποροῦν αὐτές νά χρησιμοποιηθοῦν.

Ὅσον ἀφορᾶ τίς ἐθνικές προοπτικές ἡ Cecil Clairval (Γαλλία) καί ὁ Vilgot Sjoman μίλησαν πάνω στήν ὑποκριτική συμπεριφορά τῆς τηλεόρασης ἀπέναντι στίς μειονότητες ἤ τίς πειραματικές πρακτικές. (Ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νά παραχθοῦν φίλμ γιά τούς ὁμοφυλόφιλους ὅπως τό **Tabu** ἀλλά νά μή δειχθοῦν!)

Ὁ Oscar Katz καί ὁ Franco La Polla ἀναφέρθηκαν στόν τρόπο τοῦ προγραμματισμοῦ τῶν Ἀμερικάνικων τηλεοπτικῶν δικτύων καί συγκεκριμένα στήν ἀλλαγή τῆς ἀντίληψης τοῦ ρόλου τῶν παλιῶν ταινιῶν πού ἀπό «γεμίσματα» τοῦ προγράμματος μετατράπηκαν σέ εἰδικές ἐκπομπές ἀργά τή νύχτα, ὡς «ὑψηλῆς ποιότητας» φίλμ. Ὁ La Polla ἔθεσε μερικά πολύ ἐνδιαφέροντα ἐρωτήματα: εἶναι ἄραγε αὐτός ὁ προγραμματισμός μιά μορφή «γκέτο» γιά τούς κινηματογραφόφιλους ἤ ἕνας εὐνοημένος χῶρος, μιά νοσταλγική γιορτή; Ὁ κλασικός Χολλυγουντιανός κινηματογράφος χρησιμοποιεῖται εἴτε ποσοτικά (μηχανική ἀνακύκλωση παρελθοντικῶν προϊόντων) ἤ ποιοτικά (ἐπιλεγμένη ἀνακύκλωση μύθου καί τέχνης) καί στήν τελευταία περίπτωση *πάντοτε* χωρίς καμιά μορφή κριτικῆς προσέγγισης.

Στό θεωρητικό τομέα, τό κείμενο τοῦ Baudry πάνω στή λειτουργία τοῦ Ἐποπτικοῦ Σημείου στήν τηλεόραση διακρίθηκε γιά τήν αὐστηρότητα καί τή συντομία του, ἐνῶ ὁ Narboni ἀποπειράθηκε νά ἀντιστρέψει τήδιχοτόμηση πού προτάθηκε ἀπό τόν ὀργανωτή τοῦ συνέδριου Vittorio Giacci (ὁ Melies ὡς κέντρο τῆς κινηματογραφικῆς παράδοσης καί ὁ Lumière ὡς τό κύριο σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς τηλεοπτικῆς τεχνικῆς) καί ἐπίσης νά ἐπαναφέρει τό θέμα τοῦ συνεδρίου μέσα ἀπό τό μάθημα τοῦ **Sur et Sous La Communication** πίσω στόν Godard.

(Παρουσίαση: Νότης Φόρσος)

1. Βλ. περ. **Framework,** nº 11, University of East Anglia, Norwich. Στό κείμενο τοῦ Ranvaud στηρίχτηκε καί τό ἄρθρο αὐτό.
2. Tories. Ἡ ὀνομασία τοῦ Ἀγγλικοῦ Συντηρητικοῦ κόμματος.

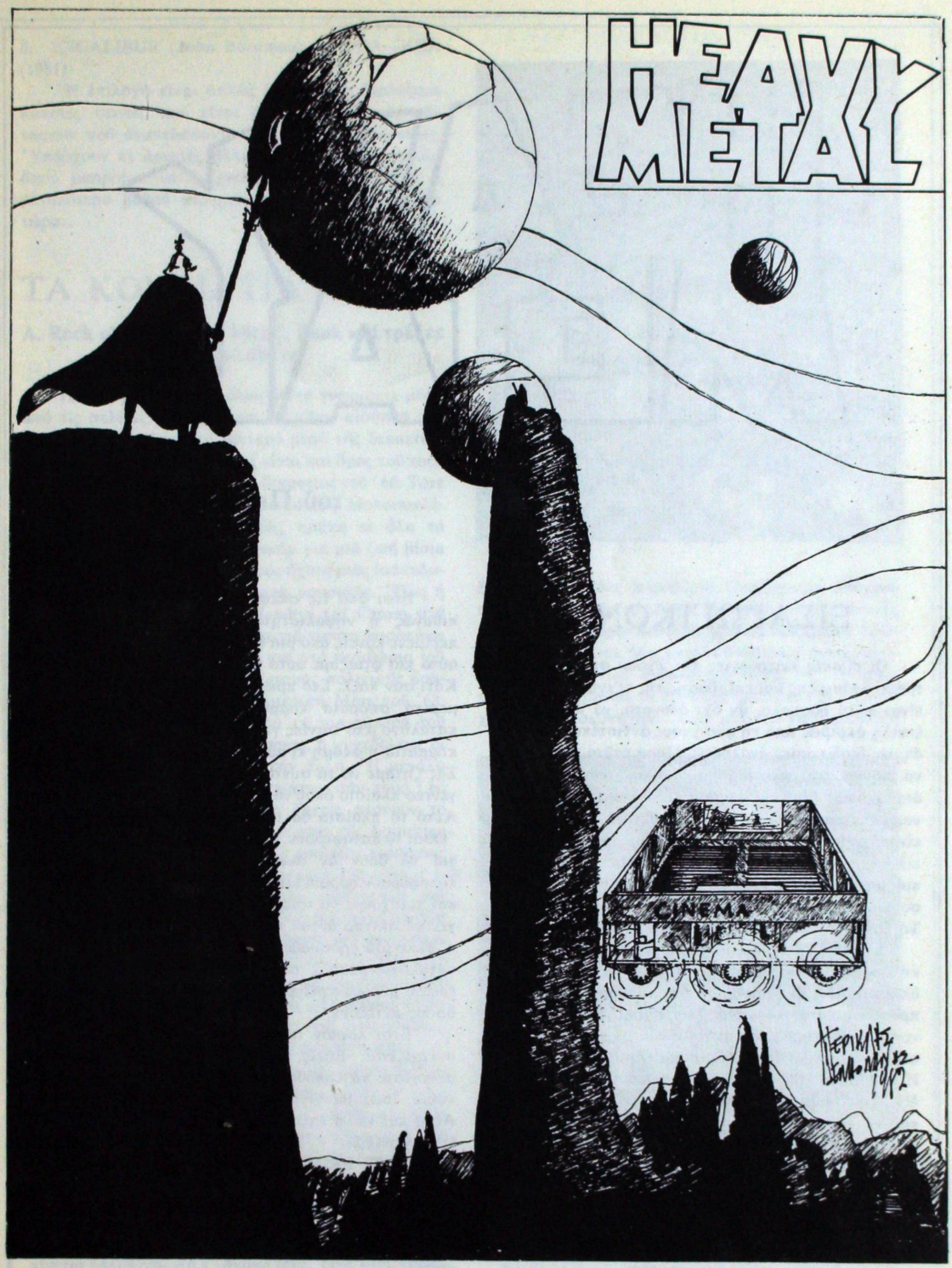
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Αγγλική

- M. Alvarado, E. Buscombe, *Hazell: the makinf of a TV series*, BFI/Latimer, London
- J. Bakewell, N. Garnaham, *The new priesthood: british television today*, London, 1970
- E. Barnow, *A history of broadcasting in the United States*, Oxford, 1966-1970
- W.A. Belsen, *The impact of television*, Hamben, Conn. USA, 1967
- J. Brumler, D. McQuail, *Television in politics*, Faber, London, 1968
- G. Brandt, *British TV Drama*, Cambridge University Press
- R. Collins, *TV news*, BFI, London
- Council, *From circuits to circus: daily TV*, New York, 1970
- R. Dubin, *The medium may be related to the message*, Oregon University, 1965
- R. Dyer, *Light entertainment*, BFI, London, 1973
- R. Dyer et al, *Coronation street*, BFI, London
- P. Elliot, *The making of a TV series*, Constable, London
- J. Ellis, *Visible fictions*, RKP, London, 1982
- N.E. Feldman, *Cable television: opportunities and problems*, Santa Monica, USA, 1970
- R. Fielding, *A technological history of motion pictures and television*, Berkeley, USA, 1967
- N. Garham, *Structures of television*, BFI, London 1973
- The Glascow Media Group, Bad news, RKP, London
- The Glascow Media Group, *More bad news*, RKP, London
- The Glascow Media Group, *Really bad news*, Writers and Readers, London
- T. Green, *The universal eye*, new York, 1972
- B. Groombridge, *Television and the people*, London, 1972
- J. Halloran (ed.), *Effects of television*, London, 1970
- P.D. Hazard (ed.), *Television as art*, NCTE, USA, 1972
- R. Heath, *Radio and television*, London, 1969
- S. Hood, *Our television*, Pluto, London
- H. Innis, *Empire and communications*, Oxford, 1950
- M. McLuhan, *Understanding media*, New York, 1964
- S. Mickleson, *The electric mirror: politics in the age of television*, New York, 1972
- H. K. Schiller, *Mass communications and american empire*, New York, 1970
- H.J. Skornia, J.W. Kitson, *Problems and controversies in television and radio*, Palo Alto, 1968
- A. Smith, *Television and political life*, Macmillan, London
- A.F. Welis, *Picture - tube imperialism*, New York, 1972
- R. Williams, *Communications*, Penguin, London, 1966
- R. Williams, *Television: tecnology and cultural form*, Fontana, London, 1974

Γαλλική

- Jean Baudrillard, *La societé de la consommation*, Idées/Gallimard, 1970 (κεφάλαιο «La culture mass-médiatique)
- Jean Baudrillard, *Pour une critique de l' économie politique du signe*, Gallimard, 1972 (κεφάλαιο «Requiem pour les média»)
- Jean Baudrilliard, *L' echange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976 (κεφάλαιο «L' ordre des simulacres»)
- Jean Baudrilliard, *A l' ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Utopie, 1978
- Jean Baudrilliard, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981
- Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du recit en images*, Les cahiers de l' audio-visuel, 1982
- Patrick Bezenval, *La télévision*, Larousse, collection: Idéologies et sociétés, 1978
- Sylvie Blum, *La télévision ordinaire du pouvoir*, PUF, 1982
- Daniel Boorstin, *L' image*, 10/18, 1981
- André Brincourt, *La télévision et ses promesses*, La table ronde, 1960
- Jean Capin, *L' effet télévision*, Grasset, 1980
- Jean Gazeneuve, *Les pouvoirs de la télévision*, Idées/Gallimard, 1970
- Jean Cazeneuve, *La société de l' ubiquité*, Denöel/Gonthiez, 1972
- Jean Cazeneuve, *La grande chance de la télévision*, PUF, 1974
- Jean Cazeneuve, *Sociologie de la radio-télévision*, PUF, 1974
- Jean Cazeneuve, *L' homme téléspectateur*, Mediations, 1974
- Michel de Certeau, *L' invention du quotidien*, 10/18, 1980
- Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Minuit, 1977
- Charles Ford, *Caméra et mass-média*, Name, 1970
- H.J. Habermas, *La technique et la science comme idéologie*, Gallimard, 1973
- H.J. Habermas, *L' espace public*, Payot, 1977
- R. Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit, 1976
- Francis James, Hervé Brusini, *Voir la vérité*, PUF, 1982
- Mercel Jullian, *La télévision libre*, Idées/Gallimard, 1981
- J.F. Lyotard, *La condition post-moderne*, Minuit, 1979
- Ignacio Ramonet, *Le chewing—gum des yeux*, Alain Moreau, 1980
- Henri Spade, *Histoire d' amour de la télévision Française*, France-Empire, 1968
- Jean-Marie Touratier, *T.V. Essai sur la représentation et la communication*, Galilée, 1978
- T. Vebleu, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, 1970



σκίτσο Π. Δελημολάνη

HEAVY METAL

τοῦ Περικλῆ Δεληολάνη

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟΝ

Οἱ εἰδικές λειτουργίες πού ἔχουν σχέση μέ τόν τρόπο ἀνάπτυξης καί ἐπέμβασης τῆς τέχνης στό χῶρο εἶναι πολύ δύσκολο, ἄν ὄχι ἀδύνατο, νά ἀναλυθοῦν ἐπειδή ἀκριβῶς ἀπό τή φύση τους ἀντιστέκονται στίς ὅποιες διαδικασίες ἀνάλυσης. Παρά ταῦτα, μποροῦμε νά ποῦμε, στά πλαίσια τῶν λογικά ἀναμενόμενων ἀποκλίσεων ὅτι κάθε σημαντικό αἰσθητικό φαινόμενο, ὡς ἀποτέλεσμα κάποιας συνθετικῆς διεργασίας, εἶναι πάντα μιά εἰκόνα (μιά προβολή ἄν θέλετε) τῶν εἰδικῶν συνθηκῶν πού τό γέννησαν. Μέ τήν ἐλευθερία πού μᾶς παρέχει ἡ παραπάνω πρόταση, θά προσπαθήσουμε νά προσεγγίσουμε τό θέμα πού μᾶς ἀπασχολεῖ. Τό Heavy Metal καί τήν αἰσθητική τους.

Κι ἐπειδή ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά ἐκφραστική φόρμα πού δουλεύει πάντα σέ συνάρτηση μέ τίς ἄλλες μορφές ἔκφρασης, θά ἦταν ἄτοπος καί ἐκ τῶν προτέρων καταδικασμένος ἕνας σχολιασμός τοῦ φαινομένου αὐστηρά μέσα στά πλαίσια τῆς κινηματογραφικῆς δεοντολογίας. Ἰδιαίτερα τή στιγμή πού τό Heavy Metal εἶναι ἕνα φαινόμενο πού βρίσκεται στήν ἐξέλιξή του. Εἶναι δύσκολο λοιπόν νά ἀπομονώσουμε καί νά καταγράψουμε στή δικαιοδοσία του κάποια στοιχεῖα πού πιθανῶς ἀνήκουν σέ κάποια ἄλλα εἴδη (ἐπιστημονική φαντασία, ἀντεργκράουντ, ἡρωϊκή φαντασία κ.λπ) Ἀκόμη οἱ κοινωνικές ὁμάδες, πού μέ τόν τρόπο ζωῆς τους καί σκέψης τους ἐπηρέασαν ἄμεσα τή γέννηση αὐτῆς τῆς «κουλτούρας» ἐξακολουθοῦν καί σήμερα νά ὑφίστανται καί νά παρεμβαίνουν στά πράματα μέ τρόπο πού κάθε ἄλλο παρά ἀπαρατήτος περνάει.

Ἔτσι ἀπό τίς σκέψεις τοῦ γράφοντα θά λείπει πιθανῶς ἡ νηφαλιότητα κι ἡ σαφήνεια πού θά περίμενε κανείς ἀπό μιά δουλειά αὐτῆς τῆς μορφῆς. Γι αὐτό καί φτιάξαμε αὐτό τό κείμενο σάν ἕνα παιχνίδι. Κάτι σάν πάζλ. Στό πρῶτο μέρος σᾶς ἐφοδιάζουμε μέ μερικά σκόρπια κομμάτια, σᾶς δίνουμε κι ἕναν κατάλογο ἀπό ταινίες γιά νά ψάξετε κι ἐκεῖ νά βρεῖτε κομμάτια ἤ ἀκόμη κι αὐτά ἐδῶ πού σᾶς δίνουμε ἐμεῖς. Σᾶς ζητᾶμε νά τά συνταιριάξετε καί νά φτιάξετε ἕνα γενικό πλαίσιο ὅπου νά «χωρᾶνε» οἱ δοσμένες ταινίες. Αὐτό τό πλαίσιο θά τ' ὀνομάσουμε «heavy metal». Ὅσοι τά καταφέρουν, ἄς διαβάσουν τά ἄλλα δύο μέρη γιά νά δοῦν ἄν συμφωνοῦμε. Γιά ὅσους δέν τά καταφέρουν παραθέτουμε τά ὑπόλοιπα κείμενα, μήπως καί πετύχουμε νά τούς βοηθήσουμε. Τό ἕνα εἶναι ἕνα γενικό σκίτσο αὐτοῦ τοῦ «heavy metal» πλαισίου καί τ' ἄλλο μιά προσπάθεια τοποθέτησης τῶν ταινιῶν τοῦ καταλόγου μέσα σ' αὐτό. Σπέσιαλ δῶρο στό τέλος τοῦ τρίτου μέρους κριτική τῆς ταινίας *Heavy Metal*. Γιά ὅσους ἀντέξουν.

Ἔτσι λοιπόν τό θέμα δέν κλείνει. Τό παιχνίδι συνεχίζεται. Ἐσεῖς, πέρα κι ἔξω ἀπ' αὐτό τό κείμενο, συνεχίστε νά τοποθετεῖτε ταινίες μέσα στό πλαίσιο, καθώς ἴσως θά γίνεται ἔτσι, ὅλο καί πιό ξεκάθαρο. Αὐτά καί καλή ἐπιτυχία.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ:

1. ESCAPE FROM NEW YORK (John Carpenter). ΕΠΑ (1981)
2. BLADE RUNNER (Ridley SCOTT), ΕΠΑ (1982)
3. MAD MAX II, (George Miller), Αὐστραλία (1981)
4. HEAVY METAL (Gerald Potterton), ΚΑΝΑΔΑΣ (1981)
5. CONAN (John Millius), ΕΠΑ (1982)

6. EXCALIBUR (John Boorman) ΑΓΓΛΙΑ—ΕΠΑ (1981)

Ἡ ἐπιλογή εἶναι ἁπλῶς ἐνδεικτική. Διαλέξαμε κάποιες ταινίες πού εἶναι ἀντιπροσωπευτικές τῶν τάσεων πού ἀναπτύσσονται μέσα σ' αὐτό τό εἶδος. Ὑπάρχουν κι ἀρκετές ἄλλες, λιγότερο ἴσως καλές, ὅπου μποροῦμε νά ἀνιχνεύσουμε σέ μικρότερο ἤ μεγαλύτερο βαθμό στοιχεῖα τοῦ Heavy Metal. Καί τώρα...

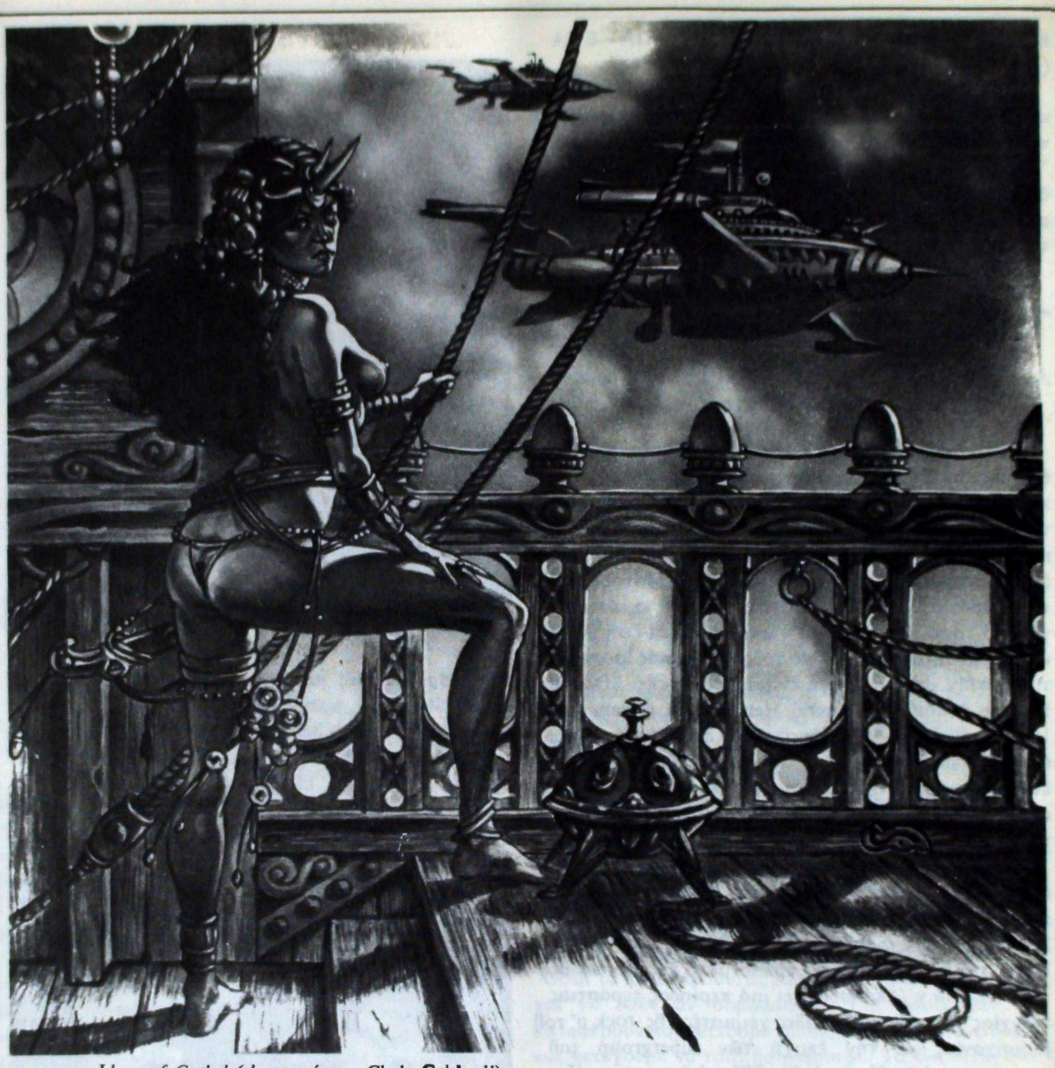
ΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ

A. Rock n' roll, Heavy Metal, Punk καί τρέξτε νά προλάβετε

Τό heavy metal, ἔτσι ὅπως θά τό γνωρίσετε μέσα ἀπό τίς σελίδες αὐτές, ἄρχισε νά κάνει αἰσθητή τήν παρουσία του μέσα στό δεύτερο μισό τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Τό heavy metal ὅμως εἶναι καί ὅρος τοῦ rock n' roll μέ ἰσχύ ἀπό τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Τότε ξεφύτρωσε καί μιά νέα γενιά ἀπό ρόκερς. Μοτοσυκλέτες, πέτσινα, ἁλυσίδες, μπότες, κράνη κι ὅλα τά γνωστά τώρα κίτς εἶναι τό ντεκόρ γιά μιά ζωή βίαια καί «προκλητική» κάτω ἀπό τούς ἤχους μιᾶς ἰσοπεδωτικῆς στόν ὄγκο καί τήν ἔνταση μουσικῆς. Ὅλη ἡ ἱστορία ξεκινάει μέ Jimmi Hendrix καί Cream στά 1960. Στήν ἀρχή δέν πρόκειται γιά τίποτα παραπάνω ἀπό μιά «κάλτ» στήν Ἀγγλία καί στό περιθώριο τοῦ ἐνδιαφέροντος. Εἶναι ἐποχή ἔντονης πολιτικῆς δραστηριότητας σέ Εὐρώπη καί Ἀμερική. Μάης τοῦ '68, ταραχές στά πανεπιστήμια ἀπό τή μιά πλευρά τοῦ Ἀτλαντικοῦ, τό Βιετνάμ, οἱ hippies, ἡ ψυχεδέλεια, οἱ ἀνατολίτικες φιλοσοφίες ἀπ' τήν ἄλλη. Ἡ μεγάλη πάντως ἐμπορική ἐπιτυχία ὀνομάτων σάν τούς Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple φέρνουν τό H/M στό προσκήνιο στό πρῶτο μισό τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Γιά ν' ἀκολουθήσει μιά περίοδος τεράστιας εὐτυχίας γιά τούς κοιλαράδες χειριστές τῆς rock n' roll βιομηχανίας μέ τήν ἐποχή τῶν supergroup τοῦ pompous rock κι ὅλων αὐτῶν. Ὅλη ἡ ἔνταση μοιάζει νά πνίγεται μέσα σέ ἐφφέ ξηροῦ πάγου καί φωτιστικά. Ἡ Ἀμερική κοιμᾶται ἥσυχη. Στήν Ἀγγλία στό μεταξύ, κάποιοι κουρασμένοι νεανίες, βαρεμένοι ἀπό τήν ἀτέλειωτη ἐπανάληψη καί τίς χαυνωτικές διαδικασίες κατανάλωσης τῆς rock n' roll βιομηχανίας, φορμάρουν καινούριες σκληροπυρηνικές ὁμάδες. Ἀκοῦνε μιά ἀδυσώπητη, ἐκκωφαντική μουσική (Sex pistols, Damned, Stranglers, Glash, Scits κ. ἄ.), ἀναβιώνοντας τήν ἐποχή τῶν N. Y. Dolls καί MC5 μαζί μέ μνῆμες ἀπό τήν πρώτη ἐποχή τοῦ rock n' roll μέ τούς greasers, τόν James Dean καί τόν Marlon Brando. Ξαναεμφανίζονται βελτιωμένα καί ἐπαυξημένα τά παλιά κίτς. Πέτσινα, σκισμένα τζήν, ἁλυσίδες, καρφιά, παραμάνες κ.λπ, κ.λπ. Ἡ μᾶλλον προκλητική, γιά τήν κρατούσα ἠθική, συμπεριφορά τους γίνεται ὑπεύθυνη, γιά τ' ὀνομά τους. Τούς λένε Punks. Στό φῶς τῆς φρέσκιας δημοσιότητας ἀποκαλύπτονται

ἕνα σωρό ὁμάδες ποικίλλων ἰδεολογικῶν ἀποχρώσεων (Skinheads, rastamen, διάφορες νεοφασιστικές ὁμάδες). Ἡ ψωροκώσταινα φυσικά δέν ἔμεινε ἀδιάφορη σέ ὅλα αὐτά. Μιά μερίδα ἀνθρώπων ἀντιμετώπισε μέ οὐσιαστικό ἐνδιαφέρον αὐτές τίς ἱστορίες πράγμα πού ἐρέθισε τά θηριώδη ἔνστικτα τῶν ἀπαντοχοῦ κεφαλαιοκυνηγῶν. Ἔτσι μιά νέα καταναλωτική

Boris Valejo: εἰκόνα ἀπό τό ἄλμπουμ Take No Prisoners (Molly Hatchet)



Llana of Gathol (εἰκονογράφηση Clyde **Cald**well)

τάξη εἶναι τά τελευταῖα χρόνια γεγονός στήν Ἑλλάδα, ἡ ὁποία μέ μεγάλο μεράκι ἐπιδίδεται στήν κατανάλωση τῶν προϊόντων τῆς νεοεισαχθείσας βιομηχανίας καθώς καί σέ γραφικότητες ἐντός καί ἐκτός τῶν γηπέδων.

Β. Ἡρωϊκή Φαντασία, Edgar Rice Burroughs, Heavy Metal καί πᾶμε λιγάκι πίσω...

Θά σᾶς διηγηθοῦμε τώρα ἕνα κάτι πού ξεκίνησε στό πρῶτο μισό τοῦ αἰώνα. Στό πρῶτο μισό τοῦ αἰώνα λοιπόν ἐξέδωσαν τίς ἱστορίες τους ὁ Edgar Rice Burroughs (1875—1950) καί ὁ Robert E. Howard (1906—1936)

Ὁ E. R. Burroughs ἦταν τό εἶδος τοῦ ἀνθρώπου μέ τήν ἀκούραστη καί χωρίς σύνορα φαντασία. Ἀφοῦ ἄλλαξε δεκάδες δουλειές, γράφει τό 1911 καί σέ ἡλικία 36 χρόνων, τό πρῶτο του διήγημα. Στά 1912 βγαίνει σέ συνέχειες μέ τίτλο *Under the Moons of Mars* κάτω ἀπό τό ψευδώνυμο Norman Bean. Ἀργότερα τό τύπωσε σέ βιβλίο μέ τίτλο *A Princess of Mars*. Αὐτό ἦταν. Ἀκολούθησε μιά μεγάλη σειρά βιβλίων φαντασίας πού φτάνουν ἀπ' ὅσο μποροῦμε νά ξέρουμε τά 50. Ἀνάμεσα τους δέκα νουβέλες γιά τόν πλανήτη Ἄρη, ὅλες τους γεμάτες ἀπό μιά ἐκρηκτική φαντασία πού γεννάει παράξενα ὄντα, πανέμορφες πριγκήπισσες, ἔρωτα, περιπέτεια. Κεντρικός ἥρωας ὅλων αὐτῶν ἕνας ἄτυχος (πολύ τυχερός τελικά) γήινός, ὁ John Carter πού βρέθηκε ἐκεῖ, κάτω ἀπό περίεργες συνθῆκες. Ἔγραψε βιβλία μέ περιπέτειες στή Σελήνη (The Moon Maid), στήν Ἀφροδίτη (Venus), στό Pellucidar *(At the Earth's Core)*, ἕναν παράξενο τόπο 500 km κάτω ἀπό τό φλοιό τῆς γῆς, ὅπου ὁ ἥρωας David Innes συναντάει τά πάντα, ἀπό πτεροδάχτυλους ἕως ἡμίγυ-

μνες καλλονές. Ἀκόμη ἔγραψε τό *The Land that Time Forgot*, ἕναν τόπο στήν Ἀνταρκτική ὅπου βρίσκει κανείς ὅλες τίς βαθμίδες τῆς ἐξέλιξης. Καί φυσικά τό *Tarzan of the Apes*, γιά τό ὁποῖο κάθε σχόλιο, νομίζω, περιττεύει. Ἡ τελευταία του δουλειά ἦταν τό *Llana of Gathol* πού ἐκδόθηκε τό 1950, λίγο πρίν πεθάνει.

Ὁ R. E Howard δέν ἔφτασε ἴσως τή φήμη τοῦ Edgar Rice Burroughs. Παρόλα αὐτά ἔγινε διάσημος γράφοντας κι αὐτός ἱστορίες δράσης καί φαντασίας πού ἐντάσσονται στό εἶδος πού εἶναι γνωστό ὡς Ἡρωϊκή Φαντασία. Ἡ ἐποχή πού διαδραματίζονται εἶναι κάπου στό πουθενά, σ' ἕνα χῶρο σκεπασμένο ἀπό ἀπίθανες πολιτεῖες, τρίσβαθες θάλασσες, τρομακτικά δάση. Σέ χῶρες σάν τήν Κόθ, τή Στυγία, τήν Ὑπερβορρεία, τήν Κιμμέρια ὅπου συναντᾶμε πολύ ὄμορφα κορίτσια, ἀδυσώπητους μάγους καί ἐξουσιαστές, σκληρούς κι ἀδίσταχτους πολεμιστές, πού ἀναζητοῦν χρῆμα καί δύναμη. Τέτοιοι εἶναι ὁ Κόναν κι ὁ Κούλ, οἱ πιό γνωστοί ἥρωές του, μέ πρῶτο τόν Κόναν, ἀστείρευτη πηγή ἐκδόσεων καί ἄλμπουμ καί πρόσφατα μιᾶς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς.

Ἄν καί οἱ δουλειές τῶν δύο αὐτῶν ἀνθρώπων ἀνήκουν στό εἶδος ἐκεῖνο πού λέγεται «παραφιλολογία», ὁ ρόλος πού ἔπαιξαν εἶναι, κατά τή γνώμη μας, πολύ σημαντικός. Ἕνας λόγος εἶναι τό γεγονός ὅτι γιά πρώτη φορά, κι ἀπό τόσο νωρίς, συντελεῖται μιά ἀπόπειρα ὑπέρβασης τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας κι ἕνα ἄνοιγμα στό χῶρο τῆς καθαρῆς φαντασίας. Ἀκόμη, παρά τή μικρή διαλεκτική τους βάση, οἱ ἰσχυρές ἐρωτικές δόσεις πού ὑπάρχουν στά διηγήματά τους ἀποτελοῦν μιά σχεδόν συνειδητή ἀμφισβήτηση τῆς πουριτανικῆς καί κληρικαλιστικῆς ἀντίληψης γιά τήν ἠθική καί τόν ἔρωτα. Κι ἄς μήν ξεχνᾶμε τό κοινό πού ἀπευθύνονταν! Ἀλλά ἄν καί τό πρῶτο ἔπεσε στό κενό σάν μιά «ἄκαιρη» ἴσως καινοτομία καί τό δεύτερο χάνεται μέσα στό γενικότερο κλίμα ἀμφισβήτησης τοῦ 20ου αἰώνα, ὑπάρχει ἕνας τρίτος λόγος πού ἀναφερόμαστε στούς δύο αὐτούς συγγραφεῖς. Εἶναι οἱ πρῶτοι πού μιλᾶνε γιά τό «τώρα» σέ χρόνους παρελθοντικούς ἤ μελλοντικούς, σνομπάροντας συγχρόνως τή χρήση στοιχείων ψευδοϊστορικῶν ἤ ἐπιστημονικοφανῶν γιά νά ἀναπτύξουν τίς φαντασιώσεις τους. Ἀκόμη τά παιχνίδια μέ τό χρόνο εἶναι ἰδιαίτερα προσφιλή στά διηγήματά τους. Προβληματισμοί πού τή σημασία τους θά ξανανακαλύψουν κάποιοι ἄλλοι πολύ ἀργότερα.

Γ. Ἀκόμη πιό πίσω...

Ὅταν στά 1851 ὁ William Wilson χρησιμοποίησε γιά πρώτη φορά τόν ὅρο Science fiction στήν πραγματεία *A little earnest book upon a great old subject*, ἔγραφε: «*Ὁ Campell λέει ὅτι* «ἡ Φαντασία στήν Ποίηση δέν εἶναι τό ἀντίστροφο τῆς ἀλήθειας, ἀλλά μιά τρυφερή καί σαγηνευτική ὁμοιοθετή της». *Αὐτή ἡ ἔκφραση ταιριάζει ἰδιαίτερα στήν Ἐπιστημονική Φαντασία, ὅπου οἱ ἀποκεκαλυμμένες ἀπό τήν Ἐπιστήμη ἀλήθειες μποροῦν νά δοθοῦν, μέσα ἀπό μιά εὐχάριστη ἱστορία πού μπορεῖ συγχρόνως νἄναι καί ποιητική καί ἀληθινή – κι ἔτσι νά διασπείρει τή Γνώση τῆς Ποίησης τῆς Ἐπιστήμης, ντυμένη στό ἔνδυμα τῆς Ποίησης τῆς Ζωῆς».*

Τό φανταστικό ταξίδι, τοῦ Richard Fleischer

Ἀναζητώντας οἱ σύγχρονοι ἱστορικοί τοῦ εἴδους τήν ἐμβέλεια τοῦ ὅρου φτάνουν ἀκόμη καί ὡς τό μύθο τοῦ Δαίδαλου καί τοῦ Ἴκαρου ἤ πιό πρόσφατα στά γραφτά τοῦ ἀμετανόητου δανδῆ καί γνωστοῦ μυταρᾶ Gyrano de Bergerac, προϊόν τοῦ 17ου αἰώνα. Στήν πραγματικότητα ὅμως ἡ Ε/Φ, ὅπως τήν ἀντιλαμβανόμαστε σήμερα, εἶναι ἕνα γεγονός τοῦ 20ου αἰώνα, παρά τό ὅτι, συχνά πυκνά, δείγματά της συναντοῦμε καί στό δεύτερο μισό τοῦ 19ου αἰώνα, (γιά νά θυμηθοῦμε ὀνόματα σάν τόν Jules Verne ἤ τόν Edgar Allan Poe). Μέσα στόν 20ο πάντως αἰώνα ἡ Ε/Φ κατόρθωσε νά ἀποκτήσει παγκοσμιότητα τεράστια καί νά ἐπιβληθεῖ μέσα ἀπό μιά πληθώρα ἐκδόσεων καί φυσικά κινηματογραφικῶν ταινιῶν, ἀπ' ὅπου βρίσκει διέξοδο στόν κόσμο. Γρήγορα ἀποκτάει ἕνα φανατικό κοινό πού μεγαλώνει ραγδαία. Μαζί του μεγαλώνουν κι οἱ ποιοτικές ἀπαιτήσεις. Ἔτσι κατορθώνει κάποια στιγμή νά ἀποσπαστεῖ ἀπό τό μεγάλο ὄγκο τῶν παραφιλολογικῶν ἐκδόσεων καί τῶν μαζικῶν παραγωγῶν γιά νά μᾶς δώσει ἀριστουργήματα. Σέ μιά συνεχή θεματική ἀναζήτηση ἡ Ε/Φ προβληματίζεται πιά πάνω σέ ζητήματα προαιώνια, φιλοσοφικά καί μεταφυσικά, προκαλώντας συνέχεια ρωγμές στή λογική πού τή θέλει προπομπό τῆς τεχνολογικῆς ἐξέλιξης. Κι ὅταν κάποια στιγμή ἀποφασίζει νά μιλήσει γιά τά σημερινά προβλήματα, γκρεμίζει (χωρίς νά ἐγκαταλείπει τούς μέλλοντες χρόνους) τά ἐναπομείναντα πρότυπα, σέ μιά προσπάθεια ὑπέρβασης τοῦ ἑαυτοῦ της. Αὐτά καί θά ἐπανέλθουμε.

Δ. Καί τό ταξίδι στό χρόνο συνεχίζεται...

Μετά τήν πτώση τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας, γιά τό δυτικό μέρος της ἀκολούθησε μιά χρονική περίοδος πού ἐκτείνεται ὡς τήν Ἀναγέννηση καί εἶναι γνωστή ὡς Μεσαίωνας. Στήν ὑπερχιλιετή αὐτή ἐποχή, ἡ φεουδαρχική ἐξουσία, οἱ ἀνεξάντλητες ἐπιδρομές καί ἐμφύλιες συγκρούσεις, ἡ πανούκλα καί ἡ θρησκοληψία πού ἀπέτρεπε κάθε λόγο πλήν τοῦ ἐπικοῦ, λειτουργοῦν ὡς κινητήρια δύναμη τῆς μνήμης καί τῆς φαντασίας τοῦ κοσμάκη, πού παράγει μύθους. Μάγοι, ξωτικά, πριγκιπέσες καί πρίγκηπες, βασιλιάδες καί δράκοι, ἱππότες καί κατορθώματα ἐξελίσσονται σ' ἕνα περιβάλλον ἀπό σκοτάδι καί λίθινες κατασκευές, ὅπου κρυφοκινοῦνται οἱ σκοτεινές θεότητες τῶν Κελτῶν καί τῶν Σαξώνων, στό περιθώριο τῆς Χριστιανικῆς Πίστης. Ἡ ὑποβλητικότητα καί ἡ ἀποτελεσματικότητα αὐτῶν τῶν μύθων γιά τούς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς εἶναι τεράστια. Ἡ Ἀναγέννηση ὅμως ἐμφανίζεται γιά νά ἐξαπλωθεῖ ταχύτατα. Ἀκολουθοῦν οἱ ἀνακαλύψεις, ὁ ἀποικισμός καί ἡ ἐποχή τοῦ Διαφωτισμοῦ. Κι ὅμως οἱ μάγοι καί οἱ δαίμονες ζοῦν ἀκόμα στό ἀχρονικό κενό ἀνάμεσα στίς μυθοπλασίες γιά νά εἰσβάλλουν πότε πότε μέσα τους. Ἀκόμη καί σήμερα...

HEAVY METAL

Περί «βαρέος μετάλλου» λοιπόν ὁ λόγος. Κι ἄν σᾶς ξαφνιάσαμε μ' αὐτές τίς ἀπρόσμενες, ἴσως, ἀναφορές πού προηγήθηκαν, καιρός τώρα ν' ἀποδώσουμε ὕλη στό σκελετό, τοῦ ὁποίου, κατά τή γνώμη μας πάντα, μέρος εἶναι οἱ προηγούμενες ἀποσπασματικές νύξεις. Καί παρά τό γεγονός ὅτι ἡ συμπτωματική λογική τῆς ὁρολογίας δέ μᾶς ἐνθουσιάζει ἰδιαίτερα, θά ξεκινήσουμε μέ μιά ἀπόπειρα ὁρισμοῦ τοῦ ὅρου «heavy metal» γενικά ὡς μιά πολυπρόσωπη μορφή «κουλτούρας». Καί φυσικά πιό εἰδικά ὡς τόν κοινό παρανομαστή μιᾶς ὁμάδας ταινιῶν ὅπου συνυπάρχουν κοινά σημεῖα τόσο ὅσον ἀφορᾶ στό «περιεχόμενο» ὅσο καί στή φόρμα, σέ τέτοιο βαθμό μάλιστα ὥστε νά εἴμαστε σέ θέση νά μιλᾶμε γιά heavy metal κινηματογράφο κι ὄχι ἁπλῶς γιά φανταστικό μέ στοιχεῖα heavy metal.

Μιά ἀπόπειρα ὁρισμοῦ λοιπόν, γιά δύο λόγους. Ὁ πρῶτος, ὅτι ὁ ὅρος «heavy metal» εἶναι σχετικά ἄγνωστος στό χῶρο τοῦ σινεμά καί ἀκόμη ὅτι αὐτά καθ' αὐτά τά κριτήρια πού τοποθετοῦν μιά ταινία στήν ἐπικράτειά του εἶναι ἀρκετά δυσκρινή καί ἀφηρημένα. Ὁ δεύτερος, ὅτι πρόκειται γιά ὅρο ἤδη πολυχρησιμοποιημένο στό χῶρο τῆς μουσικῆς καί στίς ἐκδόσεις τῶν κόμικς, μέ ἀποτέλεσμα τήν πιθανότητα δημιουργίας λανθασμένων ἐντυπώσεων σέ μιά μεγάλη μερίδα τοῦ κοινοῦ.

ΣΤΗΝ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΒΑΒΕΛ

υπάρχει και αγωνια να σας εξυπηρετήσει (επι χρήμασι)

ΚΟΜΙΚΣ ΑΛΜΠΟΥΜ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΑΓΓΛΙΚΑ, ΓΑΛΛΙΚΑ, ΙΤΑΛΙΚΑ, **ΕΠΙΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΠΛΗΡΗΣ** (ἡ ΣΧΕΔΟΝ) **ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΗ ΑΓΓΛΙΚΗ. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΕ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΠΟΣΟΤΗΤΑ, ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΔΙΣΚΟΙ ΚΑΙ ΚΑΣΕΤΕΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.**

☎ **3645133**

ανιδιοτελως πληροφορίες απο κοντα ἡ απ' το τηλέφωνο για ὁ,τι βιβλίο δεν βρίσκετε.

Heavy metal, λοιπόν, μποροῦμε νά θεωρήσουμε μιά σύγχρονη τάση στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, πού ἀποπειρᾶται ἕνα πλατύτερο βλέμμα πάνω σέ κάποια σημερινά προβλήματα, μέσα ἀπό τήν ὑπερβατική χρήση στοιχείων, ἐπαναπροσδιορισμένων μέ βάση συχνά μιά γοτθική αἰσθητική, ἄλλων μορφῶν τοῦ φανταστικοῦ εἴτε παλαιότερων, εἴτε σύγχρονων. Ὅλα αὐτά συχνά κάτω ἀπό τό φάσμα τῆς αἰσθητικῆς καί τῆς ἰδεολογίας κάποιων περιθωριακῶν[1] ὁμάδων πού ἔκαναν ἔντονη τήν παρουσία τους μετά τήν ἔκρηξη τοῦ rocK n' roll καί τίς ἔντονες ἐπαναστατικές διεργασίες τῆς ἀνήσυχης δεκαετίας τοῦ '60.

Γιατί βαφτίστηκε heavy metal; Ἡ ἀπάντηση ἄς ἀναζητηθεῖ σέ μιά σειρά ἀπό συγκυρίες πού ἔχουν σχέση μέ τά ἐξωτερικά του χαρακτηριστικά. Οἱ συμπτώσεις αἰσθητικῆς καί περιεχομένου μέ τό τεράστιας κυκλοφορίας περιοδικό HEAVY METAL (σιαμαῖο ἀδελφάκι τοῦ γαλλικοῦ MÉTAL HURLANT) καί ἡ συχνή χρήση «βαρέων» μετάλλινων ἐξαρτήσεων καί κατασκευῶν στίς ταινίες τοῦ εἴδους εἶναι κατά τή γνώμη μας ἀρκετές. Ἀλλά ἡ πιό νόστιμη ἑρμηνεία, μέ ἐμβέλεια καί στόν κινηματογράφο, εἶναι ἴσως ἐκείνη πού ἔδωσε ὁ ἐκδότης Sean Kelly[2], ἀφοῦ ἐπισημάνει ἀρχικά καί τήν ἠχητική συγγένεια τῶν λέξεων HEAVY METAL και MÉTAL HURLANT. Λέει λοιπόν: «(...) *Τό νά μεταφράσεις τούς ὅρους* HEAVY METAL/METAL HURLANT *ἦταν πάντα μιά ἀλλόκοτη ἱστορία. Πάρτε τόν τίτλο αὐτοῦ τοῦ φραντσέζικου περιοδικοῦ,* Métal Hurlant. *Σημαίνει μέταλλο πού οὐρλιάζει, μέταλλο πού στριγγλίζει.... ἀλλά κι αὐτό ἀκόμη τί σημαίνει;* Hurlant *εἶναι ὁ θόρυβος πού κάνει ὁ δυνατός ἄνεμος, οἱ λύκοι, οἱ ὑστερικοί...Ἴσως νά σημαίνει τόν ἦχο πού κάνει τό μέταλλο οὐρλιάζοντας μέσ' τόν ἄνεμο, δηλαδή παλιοσίδερο; Μά συγχρόνως προσωποποιεῖ τό μέταλλο, τοῦ δίνει φωνή, μιά φωνή πόνου, αἴσθηση ἄγχους, τήν παγιδευμένη σκλάβα ψυχή ἑνός ρομπότ.* Metal *βέβαια, εἶναι ἐπίσης ὅρος τοῦ* rock, *στήν προκειμένη περίπτωση δηλαδή ἔχουμε ἕνα εἶδος σύζευξης. Μιά μελλοντική (μετάλλινη) μητρόπολη, ὅπου ἀνατριχιαστικά σύρματα γερανῶν καί παραβολικά σιδερένια δοκάρια, ἀνησυχητικά τεντωμένα καλώδια καί γυαλιστερές κονσόλες, οὐρλιάζουν, κλαψουρίζουν μ' ἀγωνία, ἕτοιμα νά καταρρεύσουν, νά ἐκραγοῦν, νά συντριβοῦν, νά καταστραφοῦν, νά ἀνατιναχτοῦν· τό ἀποκορύφωμα τῶν πάντων;*

Ἔτσι λοιπόν τόπαμε Heavy Metal, *πού διατηροῦσε, ἄν μή τί ἄλλο, κάποιες φουτουριστικο-ροκιστικο-πυρηνικο-ἐπιστημονικές δονήσεις (...)*»

Ἄς ρίξουμε μιά ματιά τώρα σέ κάποιους ἄλλους χώρους ὅπου συναντᾶμε τήν ἀπόκοσμη, γοτθική αἴσθηση πού χαρακτηρίζει τό heavy metal. Συγκεκριμένα στά «ἐνήλικα» κόμικς τοῦ φανταστικοῦ καί σ' ἕνα μέρος τῶν δραστηριοτήτων τῆς κομέρσιαλ ἄρτ. Μέσα ἀπό τή βιομηχανία τῶν posters, τῶν περιοδικῶν φαντασίας καί τῶν εἰκονογραφημένων ἄλμπουμ καί portofolio βρίσκουν διέξοδο οἱ δουλειές κάποιων καλλιτεχνῶν μέ κοινά χαρακτηριστικά. Ἄν θέλαμε νά τίς περιγράψουμε, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι πρόκειται γιά τή μετουσίωση σέ πολύχρωμες ὀπτικές ἐκρήξεις τῶν ὁραμάτων πού προσφέρει ἡ συνδυασμένη χρήση τῆς ἡρωϊκῆς φαντασίας, τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, τῆς rock n' roll φαντασίας[3], κάτω ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα καί τά ντεκόρ τῶν «γοτθικῶν»[4] μυθιστορημάτων ἀγωνίας. Δέ συναντᾶμε συνήθως ὅλα αὐτά στοιχεῖα μαζί (χωρίς νάναι ἀπίθανο αὐτό), ἀλλά ἐπιμέρους συνδυασμούς τους. Γνωστοί ἐκπρόσωποι τοῦ εἴδους εἶναι οἱ Barry Windsor Smith, Frank Brunner, Tim Conrad, Michael Moorcock, Charlie Vess, Jeffery Jones, Boris Valejo, Hildebrandt bros κ.ἄ., ὁ κατάλογος θά μποροῦσε νά γεμίσει σελίδες. Πολλοί ἀπ' αὐτούς ἔχουν δεῖ τή δουλειά τους νά

Syd Mead: ζωγραφιά γιά τό Blade runner

βγαίνει καί ἀπό τίς ἐκδόσεις τῶν κόμικς, ἐνῶ δέν εἶναι λίγοι αὐτοί πού ἔκαναν τό πέρασμα στό χῶρο τοῦ σινεμά. Ὅπως ὁ Syd Mead, τοῦ ὁποίου οἱ ζωγραφιές χρησιμοποιήθηκαν γιά τήν παραγωγή τοῦ *Blade runner*.

Στό χῶρο τῶν κόμικς, ἡ εἰσαγωγή στοιχείων τοῦ underground στό καθαρό φανταστικό ὁδηγεῖ σέ ὁρισμένα ἰδιαίτερα ἀξιοπρόσεχτα ἀποτελέσματα. Κοντά στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '70, οἱ Druillet, Dionnet, Farkas καί Moebius, μέ σκοπό τήν πρωτοποριακή ἔρευνα στό χῶρο τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἐκδίδουν τό Métal Hurlant πού δέν ἄργησε νά γίνει πόλος ἐνδιαφέροντος τόσο γιά τό κοινό ὅσο καί γιά τούς καλλιτέχνες. Ἡ ἀντίστοιχη βιομηχανία «ἐνηλίκου» κόμικ στίς ΕΠΑ, βρισκόταν σέ τέλμα μέ ἀποτέλεσμα νά ἁρπαχτεῖ ἀπό τό ἐνδεχόμενο ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας μιᾶς ἔκδοσης σάν τό Métal Hurlant. Ἀποτέλεσμα τό Heavy Metal. Γύρω του συσπειρώνονται πολλοί πρώην underground καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Richard Corben τοῦ *Slow Death*, ὁ Angus McKie καί ἄλλοι, καθώς καί πολλοί νέοι (ὅπως ὁ «ἰδιόμορφος» Suydam), πού δέν ἔβρισκαν διέξοδο στό ἤδη νεκρό underground κίνημα. Ἔτσι τό HEAVY METAL κάνει ἕνα ἄνοιγμα στούς πρώην underground ἀναγνῶστες καί στούς φανατικούς τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, τῆς ἡρωϊκῆς φαντασίας καί τῶν ἱστοριῶν τρόμου. Ἡ ἐπιτυχία εἶναι ἐξασφαλισμένη. Στό σινεμά ὅμως τί γίνεται;

Ἡ σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στό σινεμά καί τά κόμικς εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό ἐμφανής. Δέ θ' ἀναφερθοῦμε καθόλου σέ γεγονότα ὅπως τή σύγχρονη περίπου ἐμφάνιση τους ἤ τήν ἀναλογική τους ἐξέλιξη πού τελικά δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἔξω ἀπό μία συνεχή ὡσμωτική διαδικασία. Θ' ἀναφερθοῦμε σέ κάποια ἐξίσου ἐνδιαφέροντα ζητήματα. Ἕνα εἶναι ἡ βασική ἀρχή τῆς ἀνάπτυξης τῆς ἀφήγησης μέσο τῆς διαδοχῆς τῶν εἰκόνων, ποῦναι κοινή καί γιά δύο μέσα. Τά κόμικς περιορισμένα εὐθύς ἐξ ἀρχῆς στή μικρή δυνατότητα πού παρέχει ἡ διαδοχή τῶν πάνελ εἶναι «καταδικασμένα» στήν ἀποσπασματικότητα, μέ μόνη ἴσως δυνατότητα ὑπέρβασης τήν ἐλλειπτικότητα. Πάνω στό ἴδιο πρόβλημα ὁ κινηματογράφος προσφέρει ἀπεριόριστες δυνατότητες ἐπέμβασης. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ δυνατότητα τῆς ὀπτικῆς ἔκρηξης τοῦ ἀπεριόριστου «βάθους πεδίου» πού ἔχουν τά πάνελ (τά «κουτάκια») τοῦ κόμικ, εἶναι πολλές φορές κάτι τό ἀδύνατο στόν κινηματογράφο ἐξαιτίας τοῦ τεράστιου κόστους καί τῶν εἰδικῶν συνθηκῶν καταγραφῆς τοῦ ἀναπαραστατικοῦ ὑλικοῦ.

Πρόκειται ἴσως γιά τό μοναδικό σημεῖο ὅπου τά κόμικς θά μποροῦσαν νά ὑπερηφανεύονται ὅτι ξεπερνοῦν τό σινεμά. Κι αὐτό γιατί τό διαλεκτικό φορτίο πού προσφέρει ἡ ἀμιγής ὀπτική πληροφορία τοῦ πάνελ εἶναι πολύ πιό οὐσιῶδες ἀπό τό ἀντίστοιχο τοῦ κινηματογράφου πού καταφεύγει στά ὀπτικά τρύκ πού συμβάλλουν στήν ἀνομοιογένεια τῆς εἰκόνας καί τή μείωση τῆς ἀποτελεσματικότητάς της. Παρ' ὅλα αὐτά ἡ συνεχής ἔρευνα καί ἡ ἀνάπτυξη τῆς τεχνολογίας τῶν εἰδικῶν ἐφφέ ὁδήγησαν σήμερα σέ πολύ ἱκανοποιητικά ἀποτελέσματα.

Πάντως, ὅπως καί νἄχει τό πράγμα, ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀναμφισβήτητα μιά ἐκφραστική πλατφόρμα πολύ πιό περίπλοκη καί καταξιωμένη. Οἱ δραματουργικές δυνατότητες, ἡ αἴσθηση τῆς ροῆς καί τοῦ ρυθμοῦ, οἱ πολλαπλές μέθοδοι προσέγγισης τοῦ ἴδιου τοῦ στοιχείου καί ἡ ἀπορρέουσα πολυεπίπεδη δυνατότητα λειτουργίας του μέσα στό φιλμικό σῶμα, ἡ ἰδιόμορφη πρόσβαση στή χρονική ροή, καθώς κι ἕνα σωρό ἄλλα στοιχεῖα σχετικά μέ τά προβλήματα καταγραφῆς τῆς εἰκόνας στό φίλμ, ἀπομακρύνουν ἀκόμα καί τό σεμνότερο δεῖγμα κινηματογραφικῆς δουλειᾶς ἀπό τό πρωταρχικό ἀφηγηματικό μοντέλο καί ἀναδεικνύουν τό σινεμά καλλιτεχνικά ὡς τήν πιό ἐνδιαφέρουσα καί οὐσιαστική αὐτόνομη μορφή Τέχνης τοῦ 20ου αἰώνα, πού συνάντησε ὅπως εἶναι φυσικό τεράστια ἀντάποκριση ἀπό τόν κόσμο. Ἔτσι τά κόμικς ἀκολουθοῦν πολύ μακριά πίσω, χωρίς νά παύουν ὅμως ποτέ νά μᾶς δίνουν δείγματα τῆς «κινηματογραφοφιλίας» τους, (Λούκυ Λούκ, Ἀστερίξ κ.λπ). Ἀντλοῦν συνεχῶς θεματικά καί λειτουργικά στοιχεῖα ἀπό τό σινεμά καί ζοῦν πάντα στό περιθώριο τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Χωρίς νά λείπουν βέβαια οἱ ἐξαιρέσεις, πού εἶναι τόσο συχνές ὥστε ἔχουν ἀρχίσει νά ἀμφισβητοῦν τόν κανόνα...

Ἄς ρίξουμε μιά ματιά τώρα στό ἀμερικάνικο σινεμά τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Ἡ ἀμερικάνική κινηματογραφική βιομηχανία βρίσκεται σέ τέλμα[5]. Οἱ μεμονωμένες περιπτώσεις ταινιῶν σάν τόν *Νονό, τόν Ἐξορκιστή ἤ τά Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* μοιάζουν ἀνήμπορες νά τή στηρίξουν. Τό ἄγχος τῶν παραγωγῶν ἐκφράζεται μέ τή συνεχή ἀναζήτηση ἰδεῶν. Στό χῶρο τοῦ φανσταστικοῦ ταινίες σάν τίς *Στενές ἐπαφές τρίτου τύπου* τοῦ Spielberg ἤ τήν ἀναβίωση τῆς Space opera μέ τόν *Πόλεμο τῶν ἄστρων τοῦ* Lucas δίνουν ἐλπίδες. Οἱ παραγωγοί στρέφονται στή χρηματοδότηση ταινιῶν ὑψηλοῦ κόστους, μέ πυκνό ὀπτικό περιεχόμενο, κατά προτίμηση στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, καθώς καί στή χρήση ὑψηλῆς τεχνολογίας στό χῶρο τῶν ὀπτικῶν ἐφφέ. Τά ἀποτελεσμάτα εἶναι ἐνθαρρυντικά.

Ὁ κινηματογράφος ἐξαιτίας τῆς βιομηχανικῆς του φύσης ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπό τίς πηγές κεφαλαίου. Μιά κρίση στήν παραγωγή δέν ἀφήνει ἀνεπηρέαστο τό καλλιτεχνικό του τμῆμα. Μερικοί κινηματογραφιστές, γνωστοί ἐραστές τοῦ φανταστικοῦ, ἀνακαλύπτουν τίς δυνατότητες τῆς νέας τεχνολογίας στήν πραγμάτωση τῶν ὁραμάτων τους πού γεννήθηκαν μέσα ἀπό τήν ἐμπειρία τῆς σύγχρονης ζωῆς καί τῆς κομέρσιαλ ἄρτ (τά κόμικς μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι σέ γενικές γραμμές ἀποτελοῦν μέρος της). Ἄνθρωποι μέ ἄποψη τόσο ἀπέναντι στά προβλήματα τοῦ κόσμου πού ζοῦν, ὅσο κι ἀπέναντι στή δουλειά τους, χρησιμοποιοῦν τή νέα τεχνολογία ὄχι σάν ἐργαλεῖο κατασκευῆς ἀνεγκέφαλων συμπλεγμάτων, ἀλλά ὡς οὐσιαστική προϋπόθεση δημιουργίας καί ἄρθρωσης κάποιων προτάσεων ἤ ἀξιωμάτων, χωρίς νά στερήσουν

ἀπό τόν ἑαυτό τους καί τό κοινό τήν ἀπόλαυση τοῦ «καθαροῦ» σινεμά. Λέει ὁ Ridley Scott[6]: *«(...) Ἔχω τή γνώμη ὅτι πολλοί σκηνοθέτες συνειδητοποιοῦν ξαφνικά ὅτι ταινία εἰδικῶν ἐφφέ δέ σημαίνει ἀπαραίτητα σκατοταινία. Ἡ λέξη* «special effects» *συνδέεται συχνά μέ ἄθλιες ταινίες τρόμου. Ἀλλά τώρα πιστεύω ὅτι οἱ καλές ταινίες εἰδικῶν ἐφφέ ἑλκύουν ἕνα διαφορετικοῦ ἐπιπέδου σκηνοθέτη. Σκηνοθέτες καί παραγωγοί ἀρχίζουν νά ἀντιλαμβάνονται ὅτι τά εἰδικά ἐφφέ εἶναι ἁπλῶς ἐργαλεῖα γιά τήν κατασκευή ἑνός καλοῦ φίλμ, ἕνα πολύ ἀναγκαῖο μέρος του. Ὁ σκηνοθέτης ρισκάρει πολλά ἄν δέ σχετιστεῖ μαζί τους. Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νἄχει ἐπιβολή ἀλλοιῶς θά παραχθοῦν λάθος ἐφφέ».*

Ἕνας ἀπό τούς σημαντικότερους σημασιοδοτικούς ἄξονες τῶν ταινιῶν τοῦ εἴδους εἶναι τό παιχνίδι μέ τό χρόνο, ἀπόρροια τοῦ προβληματισμοῦ τῶν σκηνοθετῶν πάνω στό πῶς θ' ἀναδείξουν μιά σύγχρονη ἄποψη μέσα ἀπό χώρους «παρελθοντικούς» ἤ «μελλοντικούς». Γιά νά τό πετύχουν καταφεύγουν εἴτε σέ κάποιους «εἰδικούς» χρόνους (μυθοπλαστικούς), εἴτε σέ μία αἰσθητική θέση ἡ ὁποία, μέσα ἀπό τίς διαδικασίες χειρισμοῦ τοῦ μέσου, παραπέμπει σέ γνωστά ἀμερικανικά ἀφηγηματικά μοντέλα, (film noir, western) ἤ (καί) σέ μιά «στρεβλωμένη» pop αἰσθητική, μιά προέκταση καί κριτική συγχρόνως τοῦ αἰσθητικοῦ βιασμοῦ τῶν mass media. Ἔτσι ταινίες τόσο διαφορετικές ὅσο τό *Conan* καί τό *Blade Runner*, τό *Excalibur* καί τό *Escape from New York*, κατορθώνουν νά μᾶς μιλᾶνε ἀπό τό «αὔριο» ἤ τό «χθές», γιά τό σήμερα.

Ἀκόμα κι ὅταν ὁ προβληματισμός αὐτός δέ γίνεται φανερός μέσα ἀπ' ὅλα αὐτά, ἀρκεῖ μιά ματιά στό χῶρο, ὅπως ἀναπτύσσεται στίς ταινίες αὐτές, γιά νά τόν ξανασυναντήσουμε. Ἡ λογική τοῦ μείζονος ὄγκου κυριαρχεῖ παντοῦ. Καί εἶναι αὐτός ἕνας ἀκόμη μεγάλης σημασίας ἄξονας ἀναφορᾶς. Ἡ κάμερα βλέπει τό χῶρο μέ τέτοιον τρόπο, ὥστε τείνει νά κορέσει ἀκόμη κι αὐτήν τήν ποιητική διάθεση τοῦ βάθους πεδίου. Ἀκόμη κι ἐκεῖ τό βλέμμα μας θά μπλοκαριστεῖ ἀπό ὀγκώδη οἰκοδομήματα, βαριές μηχανές, γυμνασμένα σώματα, βιομηχανικές ἐγκαταστάσεις. Τί ἄλλο εἶναι αὐτό ἀπό τή φορμαλιστική συμπύκνωση τοῦ σύγχρονου ἐφιάλτη τῶν ὑπερμεγεθῶν. Τοῦ ἐφιάλτη ἑνός πλανήτη πολύ μικροῦ γιά νά μᾶς χωρέσει ὅλους, μιᾶς ὑπερκαταναλωτικῆς διάθεσης πού πάει νά καταναλώσει κι ἐμᾶς τούς ἴδιους, μιᾶς ὑπερπληροφόρησης, ἀποτέλεσμα τῆς καταιγιστικῆς ἐξάπλωσης τῶν mass media καί μιᾶς *ἐξακολουθητικῆς* ὑπερφόρτωσης τοῦ ἐγκεφάλου ἀπό ἑτερόκλητες πληροφορίες. Ὅλα ταῦτα τά ὑπέρ φτιάχνουν ἕνα ὑπέρ σῶμα. Ὁ ὄγκος πού συμπυκνώνεται, γιά νά γίνει «ὁρατός», σέ μιά ὑπέρ—μάζα πού ἐκσφενδονίζεται σ' ἕνα χῶρο ἀ—χρονικό... γιά νά μήν πέσει καί μᾶς πλακώσει.

Ἀκόμη κι ἐκεῖ πού τό ὑπερσῶμα μοιάζει καινοφανές, ἕνα φετίχ τοῦ ἱστορικοῦ προτσές ἤ ἕνα σημεῖο τῆς κινηματογραφικῆς κατασκευῆς, ἀκόμη κι ἄν καταρρέει σέ συντρίμμια στό τελικό «happy-end», ὁ φακός τῆς κάμερας κατεφέρνει νά καταγράψει ἕνα χῶρο ἐκτυφλωτικό, ἰσοπεδωτικό στή λαμπρότητά του, ἕνα χῶρο πού βρίσκεται «ἀλλοῦ» ὄντας «ἐδῶ».

Πράγμα πού γίνεται ἐφικτό καί ἔξω ἀπό τή χορταστική «πλαστότητα» τῶν εἰδικῶν ἐφφέ. Ἐκεῖ ὅπου ὁ ὄγκος αὐτοσυστήνεται χρησιμοποιώντας τή μαγεία τῶν ἀνοιχτῶν πεδίων. Ἡ πού ἐκμηδενίζεται ἀκόμη μέσα ἀπό μιά ἰδεαλιστική αἰσιοδοξία, ἐκφρασμένη μέσα ἀπό τήν οἰκονομία τῶν μέσων καί τήν ἀμφισβήτηση τῆς οἰκονομικῆς ἐξάρτησης. Καί δέν εἶναι βέβαια τυχαῖο τό γεγονός ὅτι ταινίες πού ὑπακούουν στό ἀξίωμα αὐτό, ἔχουν ὡς θεματικό ἄξονα κάτι ἀνάλογο. Ἄς θυμηθοῦμε τό *Mad Max* τοῦ George Miller. Ἐδῶ τό λοῦστρο τῆς εἰκόνας πού συναντᾶμε στίς ἄλλες ταινίες εἶναι μικρό ἤ ἐλάχιστο, καθώς μέσα ἀπό τήν ἐμπειρία τῆς ἀμφισβήτησης τῶν περιθωριακῶν ἐπιχειρεῖται ἕνα κριτικό βλέμμα πάνω στίς διαβρωτικές διαδικασίες τῆς ἐμπορευματικῆς ἐξάρτησης καί στίς δυνατότητες ἐπέμβασης.

Ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικό τοῦ heavy metal εἶναι τό παράξενο κοκταίηλ σύγχρονων καί παλιότερων ἤ μελλοντικῶν στοιχείων στά ντεκόρ καί στά κοστούμια. Ἕνας ἀκόμα σοβαρός καί οὐσιώδης προβληματισμός, ἕνα βλέμμα σχεδόν ἀρχιτεκτονικό αὐτή τή φορά πάνω στό χῶρο. Ἡ ραγδαία ἐξέλιξη τοῦ 20ου αἰώνα σ' ὅλους τούς τομεῖς καταγράφτηκε μ' ἀκρίβεια στόν περιβάλλοντα χῶρο. Ἔτσι νεοκλασικά ἤ καί ἀναγεννησιακά ἀκόμη κτίρια συνυπάρχουν μέ πολυόροφους ἀτσάλινους γίγαντες. Καί δέν εἶναι καθόλου ἀπίθανο νά δοῦμε ἕναν πάνκι ν' ἁράζει στά σκαλοπάτια τῆς Καπέλα Σιξτίνα, μιά ὑπερσύγχρονη μοτοσυκλέτα νά συντρίβεται μέ ταχύτητα στούς τοίχους ἑνός ἀρχοντικοῦ τῆς Πλάκας, ἤ ἕναν Χάρυ-Κρίσνα νά περιδιαβάζει τούς δρόμους τοῦ L.A καθώς ἕνας Blade Runner καταδιώκει μιά replicant.

Ἰδεολογικά, τό heavy metal προτιμάει τίς ἀκροβασίες ἑνός ἀνάλαφρου ἰδεαλιστικοῦ ἀναρχισμοῦ ἀπό ἕνα πιό διαλεκτικό καί ἀναλυτικό βλέμμα. Παρά τήν εἰλικρίνειά του, ὅμως, κινδυνεύει πολλές φορές νά πέσει σέ παγίδες ἀμφισβητήσιμης ἰδεολογικῆς καθαρότητας. Τό γιγαντισμό καί τή χρήση τοῦ «ἄρειου» σώματος, σημεῖα γνωστά τῶν αἰσθητικῶν προτιμήσεων τῶν φασιστῶν, συναντᾶμε συχνά στίς ταινίες τοῦ εἴδους. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἄλλοτε ἡ ἰδεολογική ἀποδυνάμωση τῆς ταινίας κι ἄλλοτε ἕνα ἰδεολογικό κομφούζιο, μέσα ἀπό ἀπόπειρες θέσεων κι ἀνατροπῆς θέσεων (βλέπε *Conan*). Θά ἦταν ἄτοπο πάντως νά προσπαθήσουμε νά ἐντάξουμε τό heavy metal κάτω ἀπό ἕνα συγκεκριμένο πλαίσιο, καθώς ἡ κάθε μία ἀπό τίς ταινίες αὐτές ἔχει ἕνα ξεχωριστό ἐπίπεδο ἰδεολογικῆς ἔκφρασης. Θά ἦταν ἴσως γόνιμο πεδίο γιά κάποιον πολιτικό σχολιασμό, κάτω ἀπό ἕνα κοινό πρίσμα, ταινίες σάν τό *Mad Max* ἤ τό *Escape from New York*, ὅπου εἶναι φανερός ὁ προβληματισμός πάνω σέ κάποιες ὁμάδες, τά σύμβολά τους, τήν ἄποψη τους γιά τόν ἐρωτισμό ἤ τήν εἰδική μορφή τῆς πολιτικῆς τους παρέμβασης. Ἐμεῖς πάντως θά τόν ἀποφύγουμε. Ὄχι γιατί μᾶς λείπει ἡ ἄποψη, ἀλλά γιατί ταινίες σάν κι

αὐτές σχολιάζουν ἀπό μόνες τους τήν ἀνάπτυξη τῆς δικῆς τους ἰδεολογικῆς φόρμας. Θά μᾶς δοθεῖ πάντως ἡ δυνατότητα νά σχολιάσουμε συγκεκριμένα προβλήματα ὅταν ἀναφερθοῦμε ξέχωρα στήν κάθε μία ἀπ' αὐτές.

Καί ἐπανερχόμαστε στό πρόβλημα τῆς σχέσης τῶν κόμικς τοῦ φανταστικοῦ μέ τό heavy metal σινεμά γιά νά διαπιστώσουμε ἐπιτέλους τή σχέση τους. Θά ἐνοχλοῦσε ἴσως πολλούς νά ποῦμε ὅτι τό σινεμά ἐπηρεάστηκε ὅσον ἀφορᾶ στό ἀναπαραστατικό ὑλικό του ἀπ' αὐτήν τή μορφή τῶν κόμικς καί τῆς κομέρσιαλ ἄρτ πού συναντήσαμε παραπάνω. Πάντως εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι οἱ προβληματισμοί καί οἱ εἰκόνες ἀνθρώπων σάν τόν Moebius, τόν Druillet ἤ ἄλλων καλλιτεχνικῶν παραλληλίζονται σέ μεγάλο βαθμό μέ τ' ἀντίστοιχα στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ σινεμά. Ἴσως τό γεγονός ὅτι προηγήθηκαν ἀπό τίς ταινίες ἤ ὅτι προκάλεσαν τό ἐνδιαφέρον πολλῶν κινηματογραφιστῶν (γνωστή ἡ ἀγάπη τοῦ Fellini γιά τόν Moebius) νά εἶναι ἕνας λόγος γιά νά πιστέψουμε κάτι τέτοιο. Παρ' ὅλα αὐτά δέ θά ἐπεκταθοῦμε περισσότερο ἀπ' τό νά ἐπισημάνουμε αὐτή τήν ἀξιοπρόσεχτη σύμπτωση καί νά σᾶς παραθέσουμε, μέσα στά στενά ὅρια τοῦ περιοδικοῦ, κάποιο ὑλικό γιά συγκρίσεις. Ἐξάλλου ἀποκαλυπτική γιά τήν ἄποψή μας εἶναι ἡ ἐκτενής ἀναφορά στά κόμικς καί τήν κομέρσιαλ ἄρτ πού γίνεται στίς μέρες μας[6].

Ἴσως διαπιστώσατε διαβάζοντας ὅλα αὐτά τήν ἔλλειψη κριτικῆς ματιᾶς. Αὐτό ἔγινε ἠθελημένα μιά καί θεωροῦμε κάτι τέτοιο ἐντελῶς ἀνεδαφικό τή στιγμή πού τά πράγματα βρίσκονται στήν ἐξέλιξή τους. Ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι τά ἐπόμενα χρόνια θά μᾶς κατακλύσουν heavy metal ταινίες καί ἴσως τότε, ὅταν τά πράγματα θἄναι πιό ξεκάθαρα, μπορέσουμε, πέρα ἀπό εἰκασίες καί ὑποθέσεις, νά καταγράψουμε κάποια νέα στοιχεῖα μέ περισσότερο κριτική στάση.

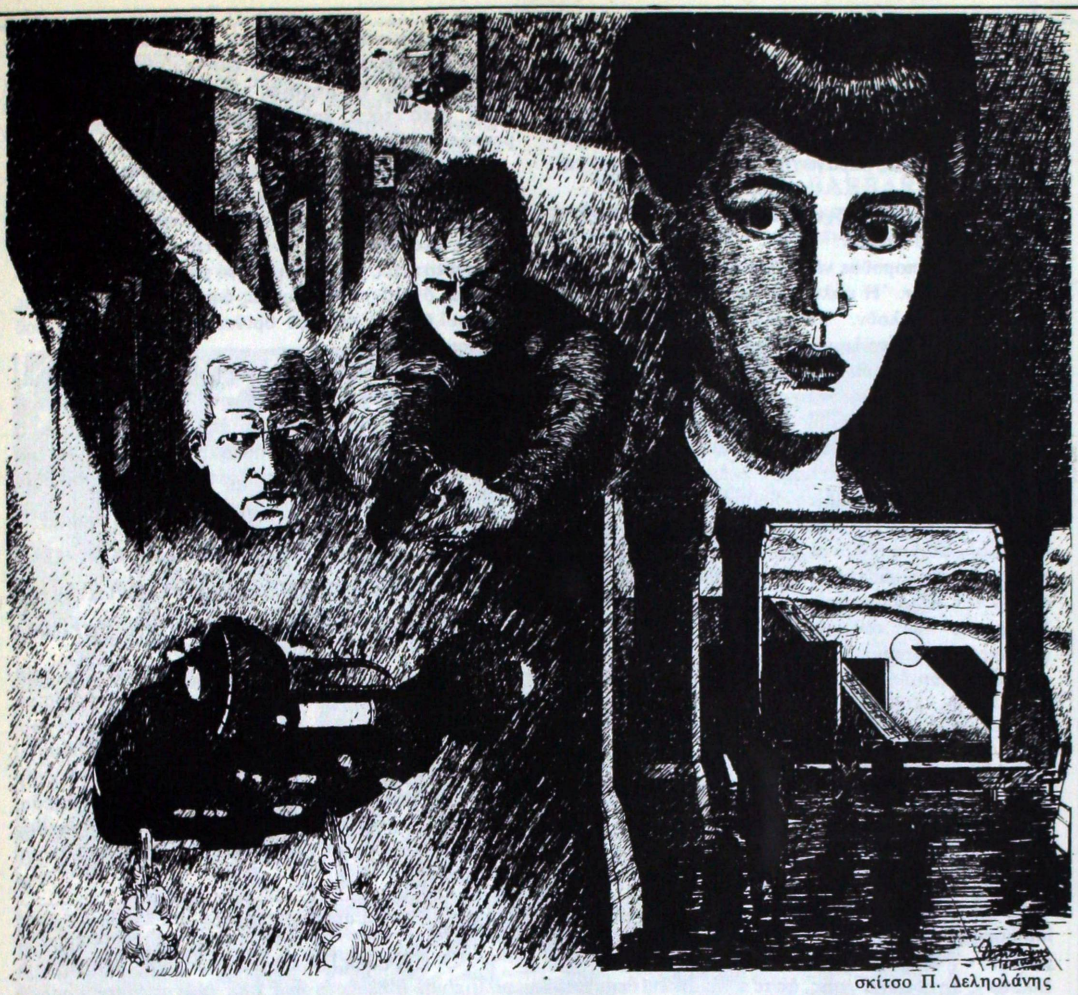
Ο Γιά νά ἀναφερθοῦμε εἰδικότερα πλέον στίς ταινίες πού ὑποσχεθήκαμε θά τίς διαχωρίσουμε σέ δύο τομεῖς, μέ βάση κριτήρια καί ὁρολογία κλασική στό γλωσσάρι τοῦ φανταστικοῦ.

Α. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ μέ τίς ταινίες *Escape from New York, Blade Runner, Mad Max II*

Στίς παραπάνω ταινίες διακρίνουμε μιά τάση ὑπέρβασης τῆς κλασικῆς λειτουργίας τῆς Ε/Φ. Ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, μετά τό Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, ἡ ἐπιστημονική φαντασία ἀσχολεῖται ὅλο καί περισσότερο μέ σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, παραμερίζοντας τή λεπτομερή περιγραφή τῶν πιθανῶν τεχνολογικῶν ἐξελίξεων. Στό heavy metal δέ διστάζει νά κάνει ἕνα βῆμα ἀκόμη. «*A step beyond science fiction*» ἀναφέρει τό διαφημιστικό τῆς ταινίας *Heavy Metal*. Χωρίς νά διστάζει, παίρνει τά σύγχρονα πρότυπα καί τά μεγεθύνει, τοποθετώντας τα σέ ἕνα μελλοντικό χρόνο καί μέ βάση μιά ταυτολογική διαλεκτική ἀναπτύσσει τούς προβληματισμούς της, χωρίς πλέον νά δίνει ἰδιαίτερο βάρος στά ἐπιστημονικά δεδομένα. Αὐτή ἡ ὑπερβατική διάθεση εἶναι ἀποκαλυπτική ἀκόμη μιᾶς ἀνάγκης εἰσαγωγῆς στίς μυθοπλασίες κάποιων ὀνειρικῶν ἤ φαντασιακῶν στοιχείων πού ἀναφέρονται στό ὑποσυνείδητο, ἀναπαράγοντας ἔτσι κάτω ἀπό διαφορετικές συνθῆκες τό πραγματικό. Κάτι πού δέν ἄφησε ἀδιάφορους τούς κινηματογραφιστές.

Οἱ πολλαπλοί ρόλοι τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου

Ο ESCAPE FROM NEW YORK Ο πάρα πολλά ἔχουν εἰπωθεῖ κι ἄλλα τόσα γραφεῖ γιά τήν ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα ταινία τοῦ Carpenter. Γι' αὐτό κι ἐμεῖς θ' ἀναφέρουμε ἐπί τροχάδην τίς γενικές ἀρχές τοῦ προβληματισμοῦ της, καθώς καί τά στοιχεῖα πού τήν ἐντάσσουν στό heavy metal. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ ἀγχώδης σκιαγράφηση τῶν δαιδαλωδῶν χρονικῶν διαβάσεων χαρακτηρίζει ἀπό τίς πρῶτες στιγμές τήν ταινία, καθώς καί τό στόρυ τοποθετεῖται στή χρονολογία 1997. Χρονολογία «εἰδική», κοντά στήν ἀλλαγή τοῦ αἰώνα, γιά νά κρατάει τά ἔντονα σημασιοδοτικά χαρακτηριστικά τοῦ 2.000, ἀλλά συγχρόνως ἀρκετά μέσα στόν εἰκοστό αἰώνα, ὥστε νά μή λειτουργεῖ ὡς προπομπός τοῦ εἰκοστοῦ πρώτου, πλατφόρμα ἐκτόξευσης σέ πολυφουτουριστικά καί ἐξωσημερινά γεγονότα. Ἀκόμα χρονολογία κριτής, κόμβος ἐπόπτευσης, θέση—πανοπτικῆς λήψης τοῦ χώρου τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Κι ἀκόμα μόνο 16 χρόνια μακριά ἀπό τό σήμερα (εἶναι 1981 ὅταν τελειώνει τό φίλμ), ἀπόσταση μικρή, ἐλάχιστη, κοντά στό μισό τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα σέ δύο γενιές, διάστημα πού γιά νά γεφυρωθεῖ καί νά «ταυτίσει» τό τότε μέ τό τώρα, ἀρκεῖ μιά λέξη, *Now*!, πού πράγματι παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στά ζενερίκ καί τίς πρῶτες εἰκόνες τοῦ φίλμ. Ἀπό δῶ καί πέρα τά πράγματα μπερδεύονται. Ὁ χῶρος διπλά σημασιοδοτημένος, ὡς ντεκόρ τοῦ μύθου (1997), καί ὡς πεδίο ἀναφορᾶς τῆς σύγχρονης πόλης (1981), ὁρίζεται ἐκτός ἀπ' αὐτά ἀπό τίς δικές του «χωρικές» καί κοινωνικές παραμέτρους. Εἶναι ἡ πόλη—φυλακή, πού ἐσωκλείει τήν κάλτ μιᾶς «εἰδικῆς» κοινωνίας, μέ ἰδιόμορφους κανόνες λειτουργίας, ἀντιεξουσιαστική ἀλλά κάτω ἀπό τό «μάτι» τῆς ἐξουσίας, παράγωγο τῆς τεχνολογικῆς ἐπέμβασης καί πραγματικότητα τῆς τεχνολογικῆς ἀποσύνθεσης. «Στατους σύμπολ» τοῦ αἰώνα πού ἀπέρχεται καί ἀπόβλητο τοῦ κοινωνικοῦ προτσές τοῦ δεύτερου μισοῦ του. Πάντα κάτω ἀπό τήν πίεση τῆς «διπλῆς» χρονικῆς ροῆς, ὁ χῶρος γίνεται μιά νέα ἀξιωματική μέγγενη, κάτω ἀπό τήν ὁποία καλεῖται νά λογοδοτήσει ἡ ἐξουσία, πού ὅμως μοιάζει ἀνίκανη νά ἀντέξει τήν πίεση τῶν νέων σημείων. Κι ὅταν ὁ ἕνας, τό ἀπόσπασμα, ὁ ἐπεμβασίας (τοποθετημένος ἔξω ἀπό τό χωροχρόνο, κάτω ἀπό τή στρέβλωση τῆς δικῆς του χρονικῆς πραγματικότητας τῶν 22 ὡρῶν), κατορθώνει νά διασώσει τό μύθο της, τόν ὑπονομεύει συγχρόνως



σκίτσο Π. Δεληολάνης

καταστρέφοντας τήν κασέτα, κεντρικό σημαῖνον τοῦ ἀναπαραγώγιμου τοῦ μύθου στό φίλμ καί σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς μυθοπλασίας τῆς ἐξουσίας.

Εἶναι φανερός ὁ προβληματισμός πάνω στό ρόλο τῆς ἐξουσίας καί τῆς πόλης ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐπέμβασης τῆς πρώτης, ἀλλά καί ὡς μέσο ἀνατροπῆς της. Ὅσον ἀφορᾶ στά ἄλλα χαρακτηριστικά ὑπάρχει καί γιγαντομορφία καί ἀνασύνθεση σύγχρονων στοιχείων καί ἰδιόμορφες παρουσίες πάνω σέ σύγχρονα πρότυπα κι ἐξεζητημένες μορφές, ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν τό εἶδος.

---

does the city dream of a living authority?

Ο BLADE RUNNER Ο ἄς ξεκινήσουμε ἀντίστροφα. Ἔστω ὅτι ὑπάρχει μόνο ἡ πόλη καί ἡ ἐξουσία. Καί καθώς ἡ πρώτη ἀναπτύσσεται, στήν πορεία πρός τήν ἐνηλικίωσή της ἀναγνωρίζει στό σῶμα της τά σημάδια τῆς ἐξουσίας. Ἀναγνωρίζοντάς τα, συνειδητοποιεῖ τή σχέση της μέ τήν ἐξουσία. Καταλαβαίνει τή λειτουργία τοῦ φαλλικοῦ κτιρίου τῆς ἀστυνομίας, καθώς ὀρθώνεται ψηλά πάνω της. Τόν ἐντυπωσιασμό τῆς ἔγχρωμης φθορικῆς λάμψης τῆς κορυφογραμμῆς τῶν κινούμενων ἄκρων πού σχηματίζουν τά ὑπερκτίρια. Τήν εἰκόνα τοῦ πατέρα στίς 800όροφες πυραμίδες.

Πάνω στό σόκ τῶν ἀποκαλύψεων καί στόν πανικό πού ἀκολουθεῖ διακρίνει μιά δραστηριότητα. Ἕνα χορό ἀπειροελάχιστων μορίων μέσα στό σῶμα της. Καθώς ὁ βαθμός τῆς ἀντίληψής της μεγαλώνει, διακρίνει τό σχηματισμό τῶν σωμάτων, τά βλέμματα πού τά συνδέουν σ' ἕναν αὐτόνομο ὀργανισμό, τό ἐγώ της. *Βλέπει* τή γέννησή της, ἀνακαλύπτει τό παράσιτο τῆς ἐξουσίας κρυμμένο στό 800όροφο κάστρο τοῦ πατέρα. Καί συνθλίβει τό «πρόσωπο» τοῦ πατέρα, ἐγκαταλείπει τά ψηλά κτίρια καί καταδύεται, ἀναζητώντας καταφύγιο, σ' ἕναν ἄλλο χῶρο. Ἕνα χῶρο θερμό, γεμᾶτο εἰκόνες.

Εἰκόνες παλιές... σχεδόν ἀρχαῖες. Ἐκεῖ, μέσα στά σκοτεινά παλιά κτίρια, βρίσκει μιά ζεστασιά,

σχεδόν... μητρική(;) Βρίσκει τίς μάσκες, τό θάνατο, τούς ρόλους, τή μεταμφίεση τοῦ κορμιοῦ της, γιά νά δεῖ ὅτι.... δέν ὑπάρχει, ὅτι ὁ μόνος λόγος που ὑπῆρξε ἦταν ὁ μύθος. Αὐτή ἦταν ὁ μύθος. Καί τώρα πεθαίνει. Τελευταία της ἀναλαμπή, τό ψυχρό φῶς τῆς διαφήμισης μιᾶς ἑταιρείας παραγωγῆς συστημάτων ἤχου καί εἰκόνας TDK...

Τέλος; Ὄχι· ἕνα ὄχημα ἀπομακρύνεται ἐπιταχύνόμενο ἀπό τό πτῶμα.

Αὐτή θά μποροῦσε νἄναι μιά ἄποψη γιά τό στόρυ τοῦ *Blade runner*. Ἡ καλύτερη ἴσως ταινία ἀπ' αὐτές πού μᾶς ἀπασχολοῦν. Ὑπακούει στίς γενικές σταθερές πού ἤδη ἀναπτύξαμε, ἀλλά κάπου τίς ξεπερνάει. Οἱ μέγιστες μυθοπλασίες τῆς πόλης καί τῆς ἀναπαράστασης ὑπερφαλαγγίζουν τά στοιχεῖα τοῦ heavy metal, χωρίς νά τἀ ἐξαφανίσουν ὅμως. Σέ μιά ἐπιδερμική ἴσως προσέγγιση θἄξιζε νά ἀναφέρουμε τήν ἄψογη γνώση τοῦ μοντέλου film noir, τήν ἐπιμιξία ἑτεροχρονικῶν στοιχείων· ἄς θυμηθοῦμε ὅτι ἀνάμεσα στά μοντέρνα? κτίρια ξεπροβάλλουν τά σκοτεινά κτίρια καί τά σοκάκια τοῦ film noir τῆς δεκαετίας τοῦ '40. Τό σπίτι τοῦ Sebastian εἶναι μιά ὑποβαθμισμένη γοτθική εἰκόνα τοῦ Bradbury Building (ἔργο τοῦ Frank Lloyd Wright ἄν δέν κάνουμε λάθος). Οἱ χῶροι ὅπου κινοῦνται τά replicants, οἱ λοῦμπεν καί οἱ περιθωριακοί εἶναι αὐτοί τῆς παλιᾶς πόλης βιασμένης ἀπό τήν τεχνολογία. Ὅλα εἶναι ἐδῶ. Μαζί μ' ἕνα διεισδυτικό καί οὐσιώδη προβληματισμό.

ἐνεργειακή κρίση καί πῶς νά τήν ἀποφύγετε

Ο MAD MAX II Ο πρόκειται γιά τό «φτωχό» συγγενή τῶν δύο ἄλλων. Πολύ χαμηλότερο μπάτζετ, κατ' ἐπέκταση λιγότερα ἐφφέ καί τεχνικές εὐκολίες καί ἄρα μιά πιό λιτή, ἀλλά ὄχι λιγότερο ἰδιόμορφη, εἰκόνα τοῦ «μέλλοντος». Ἀκόμα, ὁ Miller μοιάζει ν' ἀνησυχεῖ ἰδιαίτερα μέ τό πρόβλημα τῆς ἔλλειψης πηγῶν ἐνέργειας, ὥστε ν' ἀποτελεῖ θεματικό ἄξονα τοῦ φίλμ τό κυνηγητό τῶν ὑγρῶν καυσίμων σ' ἕναν ἐνεργειακά φτωχό κόσμο. Φτωχός συγγενής λοιπόν ἀπό κάθε ἄποψη ἐκτός ἀπό τήν ποιοτική. Ἀναφερόμαστε στό δεύτερο φίλμ τῆς σειρᾶς μιά καί τό θεωροῦμε πολύ πιό οὐσιῶδες καί ἀντιπροσωπευτικό γιά τό εἶδος πού μᾶς ἀπασχολεῖ.

Τοποθετημένο στό κοντινό μέλλον, ὕστερα ἀπό μιά πυρηνική καταστροφή, τό φίλμ παρακολουθεῖ τήν πορεία στήν ἔρημο ἑνός πολεμιστῆ—περιηγητῆ, μέσα ἀπό τήν ἐξιστόρηση ἑνός μυστηριώδους ἀφηγητῆ, πού τήν ταυτότητά του μαθαίνουμε στό τέλος τῆς ταινίας.

Μετά τήν πυρηνική καταστροφή ὅλες οἱ ἀνθρώπινες κατασκευές ἔχουν διαλυθεῖ. Οἱ ἐπιζήσαντες φτιάχνουν νέες μηχανές ἀπό τά κομμάτια τῶν παλιῶν. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά σειρά γκροτέσκα συμπλέγματα ἀπό ἀτσάλι καί πλαστικό (ἴσως νά ἐπισημαίνει ἔτσι ὁ σκηνοθέτης τό σημερινό τεχνολογικό κομφούζιο, ὅπου συχνά σταματᾶμε ἔκπληκτοι μπροστά σέ μιά καινούρια παράξενη κατασκευή), προϊόντα τῆς ἄμεσης ἀνάγκης καί τῆς ἔλλειψης καυσίμων. Ἄς θυμηθοῦμε τό ποδήλατο—ἑλικόπτερο ἐκείνου τοῦ παράξενου ἐφευρέτη, τίς μηχανές τῶν πολιορκητῶν καί τά ὅπλα (ἀπό τόξα καί μπούμεραγκ ἕως ἐκτοξευτές μικροπυραύλων).

Ἡ προσπάθεια τοῦ σκηνοθέτη νά μᾶς περάσει τά προβλήματα τοῦ τεχνοκρατισμοῦ, τῆς μάχης τοῦ ἐνεργειακοῦ (καί τό ἀπορρέον κυνήγι τῶν ἐξοπλισμῶν), ὁλοκληρώνεται μέ ἕναν ἑτεροχρονισμό, ὅταν ὁ συμπαθέστατος μικρούλης μέ τό μπούμερανγκ ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι ὁ γέροντας ἀφηγητής τῆς ἱστορίας τῆς φυλῆς του καί τοῦ θρύλου τοῦ πολεμιστῆ τοῦ δρόμου...

Ἐνισχύοντας τή χρονική ἀσάφεια καί ὑπενθυμίζοντας συνεχῶς τούς κινδύνους ἑνός κόσμου πού ἐξαρτιέται ὅλο καί πιό πολύ ἀπό τήν τεχνολογία, ὁ Miller κάνει τό ἄλμα στό σήμερα γιά νά μᾶς δώσει ἕνα φίλμ πού καταλαμβάνει περίοπτη θέση στό γαλαξία τοῦ φανταστικοῦ.

Β. ΗΡΩΙΚΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ καί μεσαιωνικές ἐπιρροές μέ τίς ταινίες *Excalibur* καί *Conan the Barbarian*.

Ἐδῶ τό heavy metal παίρνει στοιχεῖα ἀπό τήν Η/Φ, τούς μεσαιωνικούς μύθους καί τή σύγχρονη πραγματικότητα γιά νά μᾶς δώσει τό δικό του μοναδικό χαρμάνι. Δέ χρειάζεται νά ποῦμε τίποτε ἄλλο, ἐκτός ἴσως ἀπό τό νά ἀναφέρουμε δύο ἀκόμη ἀνάλογες ταινίες πού παίχτηκαν στήν Ἑλλάδα μέσα στό 1982 Τίς *The sword and the Sorcer* καί *The Archer and the Sorceress*, μᾶλλον τυφλές, μέ κάπως καλύτερη τήν πρώτη...

ἀπό τή στρογγυλή τράπεζα, στά ἕδρανα τοῦ ΟΗΕ

Ο EXCALIBUR Ο θεματικός ἄξονας τοῦ φίλμ εἶναι ἡ ἐξουσία ἀνά τούς αἰώνας, ὅπως μορφοποιεῖται κάτω ἀπό τή φόρμα ἑνός σπαθιοῦ, τοῦ Excalibur,πού μᾶς ἔρχεται κατευθείαν ἀπό τό μεσαιωνικό μύθο τῶν ἱπποτῶν τῆς στρογγυλῆς τραπέζης. Ὅλη ἡ ταινία δομεῖται πάνω σέ μία μᾶλλον ρομαντική ἄποψη πάνω στήν πολιτική, πού μιά σύγχρονη εἰκόνα της θά μποροῦσε νἄναι ὁ ΟΗΕ .

Θά περιοριστοῦμε ἐδῶ στό νά σᾶς παρουσιάσουμε τά στοιχεῖα πού τοποθετοῦν τό φίλμ στό χῶρο τοῦ Η/Μ, μιά καί ἄνετα θά μποροῦσε κανείς νά τήν ταξινομήσει μαζί μ' ὅλες τίς ἄλλες ταινίες μέ ἱππότες καί Ρομπέν τῶν δασῶν κ.λπ. Ἕνα στοιχεῖο εἶναι ἡ διαχρονική μορφή τοῦ μύθου, ὅπως μᾶς τόν παρουσιάζει ὁ Boorman, ὅταν μάλιστα ἐνισχύει τό βεληνεκές του, ἐξαφανίζοντας τό σπαθί στά νερά τῆς «λίμνης», στό τέλος τοῦ φίλμ (ἄν τό βρῆκε κανείς ἄς μᾶς εἰδοποιήσει, ἕνας θρόνος τόν περιμένει). Ἀκόμη τά ντεκόρ, τά κοστούμια, τά οἰκοδομήματα (τό Camelot εἶναι ἀπό γυαλιστερό ἀτσάλι) ἀποκλίνουν ἔντονα ἀπό τά ἀντίστοιχα τῆς ἐποχῆς, ἐνισχύοντας τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ παραμυθιοῦ.

Ἕνα παραμύθι ὅμως γιά μεγάλους, ποτισμένο μέ σέξ καί ἄγρια πάθη μέσα σέ μιά γοτθική ἀτμόσφαιρα (θυμηθεῖτε τήν τελική μάχη) καί σκοτεινούς διαδρόμους, ὅπου μπορεῖ ξαφνικά νά ἐμφανιστεῖ τό φανταστικό (μέ τή μορφή πιθανῶς τοῦ Μέρλιν), γιά νά διατηρήσει τό μύθο ἀναλλοίωτο ἀπό τό χρόνο. Ὁ χρόνος πού δυστυχῶς συμπράττει μέ τήν ἀδύνατη μνήμη μας στήν ἐλλιπή αὐτή παρουσίαση. Θά φροντίσουμε νά ἐπανορθώσουμε, μόλις ξαναπαιχτεῖ ἡ ἀριστουργηματική αὐτή ταινία.

ἀκόμη κι ἄν ὁ Βέρθερος ἦταν βέρβερος κι εἶχε σπαθί, πάλι δέν θἄφτανε τόν

Ο CONAN THE BARBARIAN Ο γιά τόν Conan τἄπαμε στό περασμένο τεῦχος. Γιά νά μήν ἐπαναλαμβανόμαστε λοιπόν ἐπισημαίνουμε ἁπλῶς τό

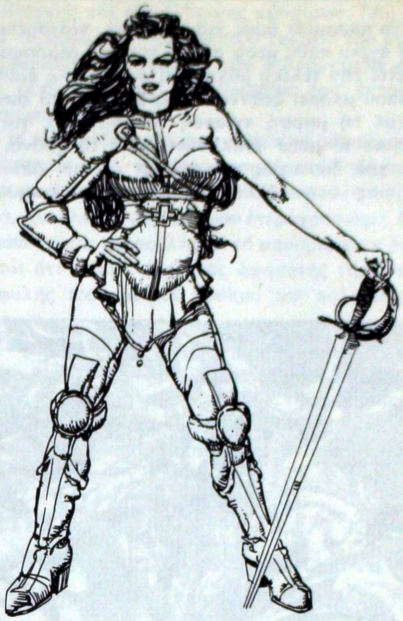
Conan, τοῦ Barry Windsor Smith

γιγαντισμό, τόν Schwarzenegger, τή σπάθα του, τούς χίππυς καί τό ναό τοῦ φιδιοῦ, κάτω ἀπό τ' ἀθάνατα λόγια τοῦ ποιητῆ:

«Μάθε, πρίγκηπα, ὅτι ἀνάμεσα στά χρόνια πού κατάπιαν οἱ ὠκεανοί τήν 'Ατλαντίδα καί τίς ἀστραφτερές πολιτεῖες καί τήν ἄνοδο τῶν γιῶν τοῦ 'Αρύα, ὑπῆρξε μιά ἐποχή πού δέν τήν ὀνειρεύτηκε κανείς, ὅπου θαυμαστά βασίλεια ἁπλώνονταν στόν κόσμο, σάν γαλάζιοι χιτῶνες κάτω ἀπ' τ' ἄστρα.

'Από κεῖ ἦρθε ὁ Κόναν ὁ Κιμμεριανός, μέ μαῦρα μαλλιά καί μελαγχολικά μάτια, μέ τό σπαθί στό χέρι, κλέφτης, σφαγέας, μέ γιγάντια δυσθυμία καί γιγάντια εὐθυμία, γιά νά ποδοπατήσει τούς χρυσοποίκιλτους θρόνους τῆς Γῆς μέ τά σανδαλοφορεμένα πόδια του».

Ρόμπερτ Ἔρβιν Χάουαρντ.



Γ. HEAVY METAL

Ταινία κινουμένων σχεδίων τοῦ Gerald Potterton, ὑπεύθυνο γιά τήν ὁποία εἶναι τό γνωστό περιοδικό. Στήν ἱστορία ἤδη ἀναφερθήκαμε, δέ χρειάζεται νά ἐπανέλθουμε. Τό φίλμ εἶναι μιά συρραφή περιπετειῶν ἡρώων πού εἶδαν τό φῶς ἀπό τίς σελίδες τοῦ περιοδικοῦ, πάνω ἀπό τίς ὑπογραφές τῶν Ρίτσαρντ Κόρμπεν, Ἄνγκους Μακί, Ντάνιελ Ο' Μπάννον, Τόμας Βάρκεντιν καί Μπέρνι Ράιτσον, μαζί μέ δύο νέους ἥρωες, τούς Χάρυ Μπάνιον καί Τάαρνα, μέ κοινό σημεῖο ἀναφορᾶς μιά πράσινη φωτεινή σφαίρα, ἀπολυτο ἐκπρόσωπο τοῦ κακοῦ.

Ταξινομήσαμε τήν ταινία ὁλομόναχη, μιά καί ἐκτός τοῦ ὅτι πρόκειται γιά κινούμενο σχέδιο, εἶναι ἡ ἀντιπροσωπευτικότερη τοῦ εἴδους. Καί ἡ χειρότερη. Συνδυάζει στοιχεῖα ἀπό Ε/Φ, Η/Φ, καί rock n' roll φαντασία σέ μιά ἐπικίνδυνη ἰσορροπία πού λίγο-πολύ κρατιέται. Μέσα σέ μιάμιση ὥρα τά βλέπουμε ὅλα. 'Υπερδιαστημόπλοια, τεράστιες κατασκευές, ὑπερσώματα, πρεζάκηδες, βάρβαρους, φρικιαστικές μεταλλάξεις, τέρατα, σπάθες κι ὅπλα ἀκτίνων, ὑπερβυζιά καί ἀπίστευτα τυχερούς γαμιάδες, θεριακλίδικες δόσεις βίας κι ἄλλα πολλά. Ὅ,τι χωράει ἡ ἐκρηκτική «ἐνηλικίωση» τῶν παιδικῶν ὑπερ—ἡρώων. 'Εμεῖς περιμέναμε ἕνα φίλμ ἀντάξιο τῆς συρρεαλιστικο-νταντεϊστικῆς παράδοσης τοῦ περιοδικοῦ. 'Αντ' αὐτοῦ συναντήσαμε μιά σούπα, ὅπου ἔχει ὑπολογιστεῖ πόσο γαμήσι θά μπεῖ ἐδῶ, πόσο αἷμα θά χυθεῖ ἐκεῖ, κι ὅλα ὅσα κάνουν τό κατασκεύασμα πικάντικο, ἀλλά εὔπεπτο συγχρόνως, μιά κι ἡ μεγάλη εἰσπρακτική ἐπιτυχία προέρχεται ἀπό εὐαίσθητα στομάχια.

Καί νάταν μόνο αὐτά. Παρά τίς ὑπερσύγχρονες μεθόδους, τούς ὑπερχίλιους καλλιτέχνες καί τεχνικούς ἀπό 17 χῶρες, μέ πολλά σημαντικά ὀνόματα ἀνάμεσά τους, τά πάντα ἔδιναν τήν αἴσθηση τῆς προχειρότητας. 'Από τό σενάριο ὡς τή μουσική

ἐπένδυση (ἐξαιρεῖται τό original score τοῦ Elmer Bernstein). Ἀπό τήν κακοήθη ἀποπλάνηση τοῦ film noir καί τοῦ western ὥς τό πράσινο «μπεμπεσημαῖνον» καί τήν ἐγκληματική ἀδιαφορία γιά τούς ἀφηγηματικούς ρυθμούς. Ἐκεῖνο ὅμως πού σέ κάνει Τοῦρκο εἶναι ἡ περιρέουσα μέσα σ' ὅλ' αὐτά φασιστοειδής αἴσθηση καί τό διεστραμμένο φασιστικό τέλος πού θ' ἀνέβαζε στό 30 τήν πίεση τῶν παλιῶν underground ὀπαδῶν.

Ἀλλά ἄς μή σταθοῦμε μόνο στ' ἄσχημα. Ἐξετάζοντας τό εἰκαστικό μέρος συναντοῦμε εἰκόνες μεγάλης ἀκρίβειας στή σχεδίαση καί τήν ὀργάνωση, ἐνδεικτικές τοῦ τρόπου πού ἡ Commercial art ξεγύμνωσε ἀπό τή διάλεκτική τους τήν Pop art καί τό συρρεαλισμό, γιά νά κρατήσει πονηρά τά στοιχεῖα τοῦ ὀπτικοῦ ἐντυπωσιασμοῦ. Παρά τίς ἀντιρρήσεις μας γι' αὐτό τό γεγονός, δέν παύουμε νά συμμετέχουμε (συγκρατημένοι πάντως), στή χρωματική βουλημία τῆς εἰκόνας. Ἔτσι θυμόμαστε τόν Neal Adams πάνω σέ background τοῦ Angus McKie στό *So Beautiful and so Dangerous*, τό *Soft Landing* τῶν Ο΄ Μπάννον καί Βάρκεντιν, τό *Harry Canyon* τοῦ Μισέλ Γκερέν καί φυσικά τήν Τάαρνα. Ἀπογοήτευση τό *Den* μετά τήν ἐμπειρία τοῦ Κόρμπεν στό περιοδικό. Πολλά ἀπ' αὐτά στηριγμένα στό σχεδιασμό μέ κομπιοῦτερ θά μποροῦσαν ν' ἀποτελέσουν μιά εὐχάριστη παρένθεση, πού δέν ἔρχεται ὅμως, ἐξαιτίας ἑνός ἄνισου animation πού ἐκτείνεται σέ μιά κλίμακα ἀπό τό καταπληκτικό (Τάαρνα) ὥς τό κάκιστο.

Γενικά ἡ συνολική ἐντύπωση δέν εἶναι ἰδιαίτερα κολακευτική γιά τό περιοδικό.

ΟΚλείνοντας, νά διακινδυνεύσουμε μιά καιρική πρόγνωση γιά τήν ἐνσκήπτουσα καταιγίδα ταινιῶν Η/Μ. Ἤδη τά ἀμερικάνικα, τά ἰταλικά καί τά γιαπωνέζικα κέντρα παραγωγῆς δραστηριοποιοῦνται ἔντονα. Ἐνδεικτικά σᾶς παραθέτουμε ἕναν κατάλογο ἰταλικῶν ταινιῶν: *The new barbarians* τοῦ Enzo Castellani, *She* τοῦ Avi Nesher (με τή Sandahl *Bergman* ἀπ' τόν *Conan*), Ator the *invisible* καί *Ator the fighting eagle* τοῦ David Hills, *Superhuman* τοῦ Peter Newton, *Gunan* (!) *King of the barbarians* τοῦ Franco Prosperi... Στό μεταξύ, ἡ νέα ταινία τῶν Muppets πού γυρίζεται στήν Ἀμερική (*The dark crystal*) εἶναι «heavy metal».

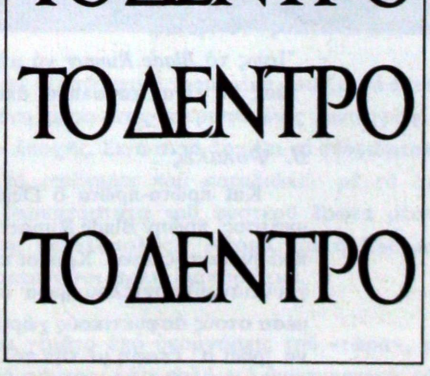
Αὐτά κι ἑτοιμάστε τίς ὀμπρέλες σας.

Π.Δ.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὁ ὅρος, βέβαια, εἶναι καταχρηστικός.
2. Μέ τήν εὐκαιρία τῆς ἔκδοσης τοῦ *The best of Heavy Metal* τό 1982.
3. Ὁ ὅρος εἶναι αὐθαίρετος καί σχετίζεται μ' ὅλη ἐκείνη τή δραστηριότητα πού ἔχει νά ἐπιδείξει ἡ rock n' roll βιομηχανία, (περιοδικά, βιβλία, posters, ἐξώφυλλα δίσκων, video, rock show κ.λπ).
4. Ὅταν λέμε «γοτθικά» μυθιστορήματα ἀγωνίας, δέν ἀναφερόμαστε, βέβαια, στούς Γότθους, ἀλλά σέ μιά μορφή μυθιστορημάτων φρίκης καί μυστηρίου πού περιγράφονται μέ τόν ὅρο Gothick καί εἶναι συνήθως ἀμφίβολης ἤ κακῆς λογοτεχνικῆς ποιότητας. Ἔτσι, παρά τόν ὄγκο τοῦ ὑλικοῦ πού ἔχει κυκλοφορήσει, μόνο ἕνας «Gothick» συγγραφέας θεωρεῖται «πραγματικός». Ὁ Edgar Allan Poe.
5. βλέπε τό «Κρίση τῆς παραγωγῆς—ἡ πτώση τῆς χολυγουντιανῆς αὐτοκρατορίας» τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου στά *Κινηματογραφικά Τετράδια* no 8.
6. Μεταξύ ἄλλων σχολίων πού δημοσιεύτηκαν στήν εἰδική ἔκδοση *Blade rymer Souvenir Magazine*.
7. Θά μπορούσαμε πάντως ἐδῶ ν' ἀναφέρουμε τήν ἄποψη τοῦ Roland Barthes γιά τό θέμα, ὅπως ἀναπτύσσεται ὡς ὑποσημείωση στό κείμενό του *Τό Τρίτο Νόημα*, πού βρήκαμε μεταφρασμένο ἀπό τόν Γιῶργο Σιδηρόπουλο στό περιοδικό *Γραφή* νο 4, χρησιμοποιώντας τόν ὅρο κόμικ (στό πρωτότυπο:bande dessinée) ἀντί γιά τόν ὅρο *εἰκονογραφημένο* τοῦ μεταφραστῆ.

«Ὑπάρχουν ἄλλες «τέχνες» πού συνδυάζουν τό φωτόγραμμα (ἤ τουλάχιστον τό σχέδιο) καί τήν ἱστορία, τή διήγηση–συγκεκριμένα τό φωτο–ρομάντσο καί τό κόμικ. Ἔχω πεισθεῖ ὅτι αὐτές οἱ «τέχνες», γεννημένες στά χαμηλότερα βάθη τῆς ὑψηλῆς κουλτούρας, ἔχουν θεωρητικά προσόντα καί παρουσιάζουν ἕνα κανούριο σημαῖνον (πού ἔχει σχέση μέ τό ἀμβλυμένο νόημα). Αὐτό ἀναγνωρίζεται ὅσον ἀφορᾶ τό κόμικ· ἀλλά ἐγώ ὁ ἴδιος ἔχω ἐμπειρία αὐτοῦ τοῦ ἀνεπαίσθητου τραύματος τῆς σημαναγωγῆς (signifiance) ἀντίκρυ σέ ὁρισμένα φωτο–ρομάντζα: «ἡ βλακεία τους μέ ἀγγίζει» (πού θά μποροῦσε νά εἶναι κάποιος ὁρισμός τοῦ ἀμβλυμένου νοήματος). Μπορεῖ ἔτσι νά ὑπάρξει μιά μελλοντική–ἤ ἕνα πολύ ἀρχαῖο παρελθόν–ἀλήθεια σέ αὐτές τίς γελοῖες, χυδαῖες, βλακώδεις, διαλογικές μορφές τῆς καταναλωτικῆς ὑποκουλτούρας. Καί ὑπάρχει καί αὐτόνομη «τέχνη» (ἕνα «κείμενο»), αὐτή τοῦ εἰκονογράμματος («ἀνεκδοτοποιημένες» εἰκόνες, ἀμβλυμένα νοήματα βαλμένα σέ ἕνα διηγητικό χῶρο)· αὐτή ἡ τέχνη θά χρησιμοποιοῦσε, πλάγια, ἔμμεσα, ἱστορικά καί πολιτισμικά ἑτερόκλητες παραγωγές: ἐθνογραφικά εἰκονογράμματα, ὑαλογραφήματα, τό θρύλο τῆς Ἁγιας Οὔρσουλας τοῦ Carpaccio, εἰκόνες τοῦ Epinal, φωτο–ρομάντζα, κόμικς. Ὁ νεωτερισμός πού θά ἀντιπροσώπευε τό φωτόγραμμα (σέ σύγκριση μέ αὐτά τά ἄλλα εἰκονογράμματα) θά ἦταν ὅτι ἡ «φιλμική» (τήν ὁποία ἀποτελεῖ) θά ντουμπλαριζόταν ἀπό ἕνα ἄλλο κείμενο, τό φίλμ.
8. *Δέν ἀναφερόμαστε στή σύγχρονη τάση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλά στή γενική ἔννοια τοῦ ὅρου.*



ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΛΟΣ ΑΝΤΖΕΛΕΣ

Μανία: Ἐκτός ἀπό τ' ἄλλα καί ἐρωτικό πάθος, παράφορη ἐξομολόγηση, παροξυσμός δημιουργικότητας, ὑπέρβαση.

Διηγοῦμαι: Ἐκτός ἀπό τ' ἄλλα καί *διασχίζω*

THIS IS THE CITY

Α. Ἀπόδραση ἀπό ἕνα μοντέλο

Τό λέω ἀπό τήν ἀρχή: δέν ἰσχυρίζομαι ὅτι τό *Blade Runner* δέ θά μποροῦσε νά εἶναι καλύτερο· ἁπλῶς ξεπερνάει κάποια ὅρια· καί κατά μεγάλο βαθμό, ἡ ἡδονή τῆς ἐπαφῆς μέ τό ἀπαγορευμένο, ἡ παράβαση τοῦ νόμου, ὑπερκαλύπτει τό γεγονός ὅτι τά ἐμπόδια δέν ὑπῆρξαν ποτέ ἀνυπέρβλητα. Πόσες φορές ὅμως οἱ ἀληθινά ὑπερ-ὀπτικές εἰκόνες τῆς ἀμερικάνικης ἐμπορικῆς παραγωγῆς εἶναι ἱκανές νά ἀποκτοῦν τέτοια πλαστικότητα ὥστε νά σμιλεύονται ἀπ' τό βλέμμα τοῦ θεατῆ; Κι ἀκόμα, νά προκαλοῦν ἔκπληξη;

Τά δάκρυα τῶ Batty πού ποτέ δέ φάνηκαν, συγκρινόμενα μέ τά δάκρυα τοῦ **Ἐξωγήινου** πού ποτέ δέν εἶδα, γεννοῦν μιά ἀπόσταση μεταξύ τους πού πραγματικά προκαλεῖ ἔκπληξη. Πόση μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἀπόσταση ἀπό τήν ἀσφάλεια τῆς ἀνακύκλωσης ὥς τήν ἀνακάλυψη μιᾶς ἀναγέννησης ἤ ἁπλῶς, τῆς ἀποκάλυψης τῶν δυνατοτήτων μιᾶς μυθοπλασίας; Αὐτή ἡ ταινία δέ θά ἦταν σημαντική ἄν δέν ἦταν ἀμερικάνικη, ἀλλά αὐτή ἡ ταινία δέ θά μποροῦσε παρά νά εἶναι ἀμερικάνικη. Ἀντίφαση; Ἴσως, ἀλλά ὄχι ἀσυμφωνία. Μᾶλλον παραλληλία, κι ὁ ἐνδιάμεσος χῶρος της τό ἀνεξερεύνητο πεδίο τοῦ ἐρτηματικοῦ καί τῆς γοητείας, ταξίδι δίχως τέλος, κινηματογραφικό· ἡ καθοριστικότητα ἀπονεκρώνει τήν εὐαισθησία τῆς τέχνης. Τό βασικότερο ἀξίωμα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου αὐτοανατρέπεται: ναί, ὅλα αὐτά θά ἦταν μιά ἀξιοθαύμαστη «πραγματικότητα», ὅμως μυθοπλασία ἄτονη, ἀξιοθρήνητο φάντασμα τῆς τεχνικῆς τελειότητας, πού τό μόνο πού καταφέρνει μέ τίς διηγήσεις της εἶναι νά ἀποκαλύπτει τή στειρότητά της.

Ἀπαράδεκτη ἐξάρτηση. Σχέση ὑποτέλειας. Ὅπως τοῦ Deckard μέ τήν πόλη τοῦ Λός Ἄντζελες.

Ἴσως τό *Blade Runner* νά μήν εἶναι ἁπλῶς μιά ταινία. Ἴσως νά εἶναι μιά μετάβαση. Ἴσως νά εἶναι παραπάνω ἀπό μιά μυθοπλασίες.

Β. Φυλακές

Καί πρῶτα-πρῶτα ὁ Deckard: μπάτσος, Blade Runner, φονιάς. Μᾶλλον: πρώην μπάτσος, πρώην Blade Runner, πρώην φονιάς, θά μᾶς πεῖ ὁ ἴδιος στήν ἀρχή. Κι ἀκόμα, πρώην παντρεμένος. Χρόνοι παρελθοντικοί, ξεθωριασμένη ἀνάμνηση κάποιου (χολλυγουντιανοῦ) μοντέλου ἥρωα· ὁ χρόνος δέν κυλάει γιά τόν Deckard καθώς περιπλανιέται μέσα στούς ἀσφυκτικούς χώρους τοῦ Λός Ἄντζελες. Χαμένος μέσα στό χῶρο, δέ θέλει νά 'ρθει σ' ἐπαφή μέ τήν πόλη (δέν ἀπαντάει στήν «ἀργκό» τοῦ Gagg), ἀναγνωρίζεται μονάχα ὡς Blade Runner, ὡς ρόλος. Ἡ χαμένη ταυτότητα ἀντικαθίσταται ἀπό τό ὅπλο-

1. Ἡ Ζόρα πεθαίνει ἀπό τόν πυροβολισμό του, ἀφοῦ περνάει μέσα ἀπό τέσσερεις ἢ πέντε βιτρίνες καταστημάτων· στήν τελευταία ἀπ' αὐτές πέφτει διαφημιστικό, συνθετικό χιόνι· ἔνδειξη τῶν λανθασμένων ἐπιλογῶν τοῦ Deckard, ἔρχεται σ' ἀντιπαράθεση μέ τόν ἥλιο καί τά δάση τοῦ φινάλε.

φετίχ, τό φασματικό φαλλό τῆς ἐξουσίας. Πραγματικά, ἡ γυναίκα μοιάζει νά ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπ' τή ζωή του, ἰσοπεδωμένη μέσα στίς κιτρινισμένες φωτογραφίες του, ἀπομεινάρια κάποιας ἄλλης «ἔνδοξης» ἐποχῆς. Σιγά-σιγά ἀρχίζει νά συνειδητοποιεῖ τά συναισθήματα πού τοῦ προκαλοῦν τά replicants πού καταδιώκει· μέ τό ὅπλο θά σκοτώσει μόνο νά θηλυκά, φόνοι ὑποκατάστατα τοῦ φυσικοῦ ἔρωτα μέσα στήν ἀντίστοιχη πλαστή «φυσικότητα»[1] τῆς μεγαλόπολης. Ἀκόμα καί ἡ Rachael εἶναι replicant — ἀλλά μ' αὐτήν τά πράγματα εἶναι πολύ διαφορετικά.

Τό Λός Ἄντζελες τοῦ 2019 εἶναι γεμᾶτο ἀπό ὑπομνήσεις τοῦ «τώρα», πού δέν ἔχουν ὅμως σκοπό νά ὑποδηλώσουν τό σήμερα: κάτι πολύ πιό ἀνησυχητικό: τό αὔριο

πού θά εἶναι ἴδιο μέ τό σήμερα, τό ἀπαράλλαχτο, τό νεκρωμένο: ὁ χωροχρόνος ἔχει «παγώσει», ἡ πόλη εἶναι ἕνα μηδενικό πεδίο.

Τό Λός Ἄντζελες τοῦ 2019 εἶναι γεμᾶτο καί ἀπό ὀθόνες, στούς δρόμους, στά σπίτια, στ' αὐτοκίνητα, πού ὅλες τους προσφέρουν τίς φτωχικές μυθοπλασίες τῆς διαφήμισης. Φαίνεται ὅτι τό Λός Ἄντζελες τοῦ 2019 θά ἔχει ἐπεκταθεῖ τόσο πολύ, ὥστε νά περιλαμβάνει τό Χόλλυγουντ. Ἤ ἴσως, τό Χόλλυγουντ θά ἔχει τόσο ἐπεκταθεῖ ὥστε νά περιλαμβάνει τό Λός Ἄντζελες. Καί στά ἄδυτα τῆς νεκρωμένης πόλης, γενετικοί σχεδιαστές σάν τόν Sebastian, πρόωρα γερασμένοι σκηνοθέτες, καί τά «ζωντανά» παιχνίδια τους.

Καί ἀγγελιαφόροι σάν τόν Gaff, ζωντανές προεκτάσεις τῆς πόλης, ἀνάπηροι, σιωπηλοί, ὁριστικά ἡττημένοι ἐπαναστάτες: τά χάρτινα ζωάκια πού φτιάχνει ὁ Gaff, τά προσωπικά του «δημιουργήματα», συνοδεύουν — ἀκόμα καί καθορίζουν — τίς πράξεις τοῦ Deckard· ὁ χάρτινος μονόκερώς του εἶναι τό σημάδι τῆς συγκατάθεσής του στή φυγή τῶν ἡρώων, στήν ὁποία ὁ ἴδιος εἶναι ἀνίκανος νά συμμετάσχει. Ἡ τραγικότητά του γεννιέται ἀπό τήν ἐπίγνωση τῆς μοίρας του, ἀλλά κι ἀπ' τή λανθασμένη ἐκτίμηση τῆς μοναδικῆς ἐλπίδας ζωῆς, τῶν replicans, τῶν μυθοπλασιῶν πού πεθαίνουν στά χέρια του. Τήν τελευταία φορά πού θά δεῖ τόν Deckard, θά τοῦ φωνάξει γιά τήν Rachael: *κρίμα πού δέ θά ζήσει· ἀλλά πάλι, ποιός ζεῖ;*

Ὁ Gaff καί ὁ Batty εἶναι τά μόνα πρόσωπα τοῦ ἔργου πού *γνωρίζουν*, ἄν καί τελικά, μέ τόν τρόπο τους, εἶναι τό ἴδιο ἀνίσχυροι. Ἀλλά ὁ δεύτερος θά ἐπιδράσει καταλυτικά στήν ἐξέλιξη τοῦ μύθου· καί ὁ Ridley Scott θά ὁλοκληρώσει μέ τρόπο μεγαλειώδη τούς ταυτολογικούς συλλογισμούς του.

Γ. Ἀποδράσεις

«Ἡ ἀφήγηση ἐκείνη πού ἀποκαλύπτει τίς δυνατότητες τῆς ζωῆς ἀναφέρεται – δίχως νά τήν κατονομάζει ἀναγκαστικά – σέ μιά στιγμή μανίας...» Καί μιά ἀπόπειρα μεταγραφῆς αὐτῆς τῆς ἔκρηξης, τῆς στιγμῆς μανίας πού ἀναφέρει ὁ Μπατάιγ, ἡ θεαματοποίηση μιᾶς ὑπερβατικά ἀνανεωμένης παρθενικότητας, δέν μπορεῖ παρά νά τή στερήσει ἀπό τή σημασία της μέ μιά λεπτομερή περιγραφή, νά τήν ἐξαρθρώσει περιορίζοντάς την ἤ καί νά τήν ἰσοπεδώσει ὁλότελα ἑρμηνεύοντάς την· μποροῦμε μονάχα νά μαντεύουμε, νά ὑποθέτουμε, νά χαρακτηρίζουμε. Ἡ ἀποσπασματικότητα λοιπόν τῆς περιγραφῆς μας ἄς εἶναι ἕνας ἐλιγμός καί μιά ἔνδειξη σεβασμοῦ πρός τήν κινηματογραφικότητα τῶν «παιχνιδιῶν» τοῦ σκηνοθέτη, ὁ χῶρος πού θά καταλάβει ὁ θεατής, ἤ καί ὁ ἀναγνώστης.

Ὁ Roy Batty εἶναι *καί* αὐτά τά πράγματα: ἄψογο δημιούργημα· ἔργο τέχνης· ταινία ἀντιμέτωπη μέ τήν ἐπιτακτικότητα τοῦ φινάλε· κινούμενη μυθοπλασία τοῦ ἀδύνατου: κανείς δέν πρέπει νά ἀντιστέκεται στό θάνατο.

Ἄν ξέρατε ἐσεῖς οἱ ἄνθρωποι τί ἔχουν δεῖ τά μάτια μου... Ὅλες αὐτές οἱ στιγμές θά χαθοῦν στό χρόνο... σάν δάκρυα... στή βροχή...[2]

Ἡ νυχτερινή, διαβρωτική βροχή, πού ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας μουσκεύει τήν πόλη· ἡ φθορά, ὁ χρόνος, ὁ θάνατος· κι ἀκόμα;

Ὁ Batty: ὁ μανιακός, ἡ μεγαλοφυΐα, τό σταυροδρόμι ἀμέτρητων ἱστοριῶν, κι ἀκόμα ἡ πόλη, «πίνακας πού ζωγραφίζεται μέσα στό μάτι του»[3], ὁλόκληρη ἡ ταινία πού ξεκινάει ἀπό τό βλέμμα του, ὁ Deckard, ἡ ὑπέρτατη μυθοπλασία τοῦ θανάτου του· ὁ Batty, τό ὑπερ-ὑποκείμενο, πού ξεπερνώντας τό δημιουργό του θά ξεπεράσει τόν ἑαυτό του.

Ἡ ὁριακή στιγμή: ὁ Deckard κρέμεται ἀνίσχυρος πάνω ἀπό τήν ἄβυσσο τῆς πόλης, ἐνῶ ὁ Batty γιγαντώνεται μέ λήψη κόντρ-πλονζέ: Νά ζεῖς μέσα στό φόβο, αὐτό σημαίνει νά εἶσαι δοῦλος.

2. Ἀπό τό διάλογο.

3. *«Χωρίς ἀμφιβολία, ὁ πίνακας ζωγραφίζεται μέσα στό μάτι μου. Ὁ πίνακας βρίσκεται μέσα στό μάτι μου. Ἐγώ ὅμως βρίσκομαι μέσα στόν πίνακα».* Ἀπ' τό Σεμινάριο XI τοῦ Ζ. Λακάν.

Οί δυό τους εἶναι ὁλοφάνερα τώρα, φιγοῦρες συμμετρικές: τό γνωρίζουν πιά καί οἱ ἴδιοι: ὁ Batty σώζει τόν Deckard καί πεθαίνει μπροστά στά μάτια του γυμνός, «μακιγιαρισμένος» ἀπό τίς μπογιές τῆς Pris καί τό ἴδιο του τό αἷμα: ἡ ἱερή στιγμή τῆς ἐμυστήρευσης· ἡ γνώση: ὁ Batty ἀφήνει τό περιστέρι πού κρατάει στά χέρια του κι αὐτό πέφτει ἴσια πάνω· πρώτη φορά βλέπουμε στήν ταινία τό γαλάζιο τοῦ οὐρανοῦ· τό περίβλημα τῆς πόλης ἔχει σχιστεῖ, κι ἀπ' τό ἄνοιγμα μπαίνει τό φῶς σάν λεπίδα, βυθίζεται στό μάτι τοῦ Batty, τόν τυφλώνει· συσκότιση τοῦ βλέμματος, θάνατος τῆς μυθοπλασίας: ἡ πόλη παύει νά ὑπάρχει.

Οἱ συντριπτικοί χῶροι καί τό σκοτάδι χάνονται μέσα στό φῶς πού πλημμυρίζει τό πεδίο στά ἑπόμενα πλάνα: ὁ Deckard ἀπελευθερωμένος φεύγει μέ τήν Rachael· τό αὐτοκίνητό τους εἶναι ἕνας μονόκερως: *Δέν ἤξερα πόσον καιρό θά περνούσαμε μαζί... ἀλλά πάλι, ποιός ξέρει;*

Τό τέλος: Ὁ Deckard δραπετεύει, φέρνοντας μέσα του τό «Λόγο» τοῦ Batty, τόν ἀπόηχο τῆς «σκηνοθεσίας» τοῦ θανάτου του, τήν ἀπελευθέρωσή του:

Φτάνοντας ἀπό πάντοτε, σύ πού θά φεύγεις παντοῦ[4]

Ὁ θάνατος τῆς μυθοπλασίας, ἔγινε ἤδη γιά μᾶς ἡ δημιουργία μιᾶς ἄλλης. Ὁ θάνατος τοῦ Roy εἶναι μιά ἀναγέννηση.

Ἱστορίες, λοιπόν, ὑπάρχουν μονάχα μέσα στίς ἱστορίες, θά 'λεγε ἕνας Βέντερς. Καί ὡς ποῦ μπορεῖ νά φτάσει ἡ ἐγκυρότητα τῶν ἱστοριῶν; Καί ποιός θά τίς διηγεῖται; Ὁ Ridley Scott δέν ξέρει τήν ἀπάντηση σ' αὐτό τό ἐρώτημα· *ἀλλά, πάλι, ποιός ξέρει;*

Καί γιά ποιόν λόγο; Ἡ ἐρώτηση κλείνει μέσα της τόσο πολλές ἀπαντήσεις πού δέ θά διατυπώνονταν ἴσως ποτέ αὐτούσιες· ἡ ἐρώτηση εἶναι ἀπό τή φύση της μιά ἀνατροπή, ἡ ρήξη μέ τό πραγματικό, ἡ μήτρα τῆς τέχνης.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

4. Rimbaund, *Σ' ἕνα λόγο.*

BLADE RUNNER:

Συνέντευξη τοῦ Ridley Scott στόν Harlan Kennedy

— *Ἀπό ποῦ προῆλθε ὁ τίτλος* Blade Runner*; Χρησιμοποιεῖται γιά νά περιγράψει τόν πληρωμένο ἥρωα-κυνηγό, ἀλλά παρατήρησα ὅτι δέν ἐμφανίζεται στό μυθιστόρημα τοῦ Philip K. Dick.*

— Ἤθελα ἕναν τίτλο γιά ἕναν πληρωμένο δολοφόνο, ἤ ὅπως ἀλλοιῶς μπορεῖ ἕνας κυνηγός νά λέγεται σέ μιά τέτοια περίπτωση. Καί ὁ πρωταγωνιστής, πού στήν ταινία ἀκούει στό ὄνομα Rick Deckard, εἶναι ἕνας ἱκανός ἐξολοθρευτής πού ἔχει ἀναλάβει οὐσιαστικά ἕνα κυνήγι ἐπ' ἀμοιβή. Πληρώνεται γιά νά ἐξολοθρεύσει κάποιον, κάποιον ἄνθρωπο ἤ κάποιο πράγμα, καί αὐτό γίνεται νόμιμα. Πῶς θά τόν ὀνομάσουμε λοιπόν; Στήν πέμπτη περίπου ἐκδοχή τοῦ σεναρίου ἐμφανίστηκε ἡ φράση «*blade runner*». Καί μ' ἄρεσε πολύ. Ὁ συγγραφέας, λίγο ἔνοχα, μοῦ ἐξομολογήθηκε ὅτι στήν πραγματικότητα δέν ἦταν δική του φράση. Τήν πῆρε ἀπό ἕνα βιβλίο τοῦ William Burroughs. Καί τό βιβλίο, ἀρκετά περίεργα, ὀνομάζεται *Blade Runner: The film*. Ἔτσι, ζητήσαμε τήν ἄδεια ἀπό τόν κ. Burroughs καί ἀγοράσαμε τόν τίτλο.

Ἀλλάξαμε λίγο τό χαρακτήρα τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Dick. Στό βιβλίο, εἶναι ἕνας λίγο ξεπεσμένος, ἐλεύθερος ἐπαγγελματίας, μέ μιά ἀμοιβή γιά κάθε δουλειά. Ἀλλά στήν ταινία εἶναι τμῆμα τῆς γραφειοκρατίας. Σκεφτήκαμε ὅτι ἄξιζε νά δοῦμε αὐτόν τό χαρακτῆρα νά γίνεται προοδευτικά ἕνας πολύ ἀξιόλογος ἐξολοθρευτής, κάτι σχεδόν καφκικό. Πολλά στοιχεῖα τῆς μυθοπλασίας εἶναι, κατά ἕνα ἀστεῖο τρόπο, καφκικά.

— *Σέ πρώτη ἄποψη, ἡ ἱστορία φαίνεται νά εἶναι μιά ἀντίστροφη ἐκδοχή τοῦ* Alien. *Ἀντί γιά ἕξι ἀνθρώπους πού πολεμᾶνε ἕνα τέρας, ἔχουμε ἕναν ἄνθρωπο πού πολεμᾶ ἕξι ἀντίγραφα. Ἐπίσης διαδραματίζεται σ' ἕνα ἀπειλητικό, βιομηχανοποιημένο, μᾶλλον Γοτθικό, μέλλον. Σκέφτεσαι τό* Blade Runner *ὡς θεματική παραλλαγή τῆς τελευταίας στου ταινίας;*

— Ὄχι. Ἡ ἀρχική μου ἀντίδραση διαβάζοντας τό σενάριο ἦταν ὅτι ἐπρόκειτο γιά ἕνα ἀκόμα φουτουριστικό σενάριο, καί σκέφτηκα ὅτι μόλις εἶχα ἀσχοληθεῖ μέ κάτι τέτοιο καί ὅτι ἦταν καιρός ν' ἀλλάξω ταχύτητα. Ἀλλά, ὅταν τό ξανασκέφτηκα, διαπίστωσα ὅτι δέν ἦταν πραγματικά φουτουριστικό. Τοποθετεῖται βέβαια σαράντα χρόνια μπροστά, ἀλλά θά μποροῦσε νά συμβεῖ σέ ὁποιαδήποτε χρονική στιγμή. Καί ἔτσι ἄρχισα νά τό σκέφτομαι καί νά τό ἐπανατοποθετῶ σέ παρελθοῦσες ἐποχές, σέ σχέση μέ τή γενική ἐντύπωση καί τό αἴσθημα, καί αὐτό πού κάναμε τελικά ἦταν μιά ταινία παλιά, σαράντα χρόνων, πού διαδραματίζεται σαράντα χρόνια στό μέλλον. Εἶναι ὁ κόσμος τοῦ Philip Marlowe: Film noir, ἀνεμιστῆρες στό ταβάνι...

Προστέθηκα στήν ὁμάδα πού δούλευε γιά τήν ταινία ἀρκετά ἀργά. Τό σχέδιο εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀπό τόν Michael Deeley, καί τόν Haptom Fauchet. Αὐτοί τό ἐπεξεργάστηκαν περίπου ἕνα χρόνο πρίν ἀπό μένα. Ἐγώ ἀσχολήθηκα μ' αὐτό περίπου ἐνάμισυ χρόνο.

— *Ὁ ὀπτικός ἱστός τῆς ταινίας εἶναι πολύ φορτωμένος, ἠλεκτρικός, γεμᾶτος μέ ἑτερόκλητες λεπτομέρειες. Γιατί;*

— Ἔτσι πρέπει νά εἶναι. Νομίζω ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Los Angeles θά εἶναι πολύ Ἰσπανική, μέ μιά μεγάλη διασταυρωμένη ἐπίδραση τῆς Ἀνατολῆς. Ἀλλά ἡ ταινία εἶναι ἕνα εἶδος κόμικ. Ἐνδιαφέρομαι πολύ ἔντονα γι' αὐτό τό ὑλικό, γιά κόμικς καί χαρακτῆρες τῶν κόμικς.

— *Κάποιος συγκεκριμένος καλλιτέχνης;*

— Ναί, ὁ Mobius, νομίζω ὅτι εἶναι καταπληκτικός, ἴσως ὁ καλύτερος κομικογράφος τοῦ κόσμου. Δούλεψε λίγο γιά τό *Alien* καί προσπάθησα νά τόν ἐμπλέξω στό *Blade Runner*. Θά ἤθελα πολύ κά κάνω μιά ὁλόκληρη ταινία μαζί του, ἀλλά πάντα τόν πετυχαίνω σέ ἀκατάλληλη ἐποχή. Ἡ σύληψη τοῦ *Alien* συνδυάστηκε μ' ἕνα κόμικ πού εἶχα δεῖ ἀρκετά παλιά. Λεγόταν *Τό μακρύ αὔριο* καί νομίζω ὅτι τό ἔγραψε ὁ Dan O' Bannon (συγγραφέας τοῦ ἀρχικοῦ σεναρίου τοῦ *Alien*). Ἡ δουλειά πού ἔκανε σ' αὐτό τό κόμικ ἦταν ἐξαιρετική γιατί δημιούργησε ἕνα χειροπιαστό μέλλον. Ἄν τό μέλλον εἶναι κάτι πού μπορεῖς νά τό δεῖς νά τό ψηλαφήσεις, αἰσθάνεσαι λίγο πιό ἄσχημα γιατί καταλαβαίνεις ὅτι πλησιάζει. Καί πάντα ὑπάρχει στή δουλειά του μιά αἴσθηση ὑπερφόρτωσης, ὑπερκορεσμένων πόλεων. Τοποθετήσαμε τήν ταινία στό Los Angeles, ἀλλά θά μποροῦσε νά ἦταν στό Chicago ἤ στή Νέα Ὑόρκη.

— *Σχετικά μέ τούς χαρακτῆρες πού βρίσκονται στό κέντρο τῆς ταινίας, ἡ «νέα γενιά», τά ἀντίγραφα. Ἄν καί ὑπάρχουν μερικές πολύ συγκεκριμένες πληροφορίες γι' αὐτούς –τά τέσσερα χρόνια ζωῆς τους, ἡ τρωσιμότητά τους σέ σχέση μέ τό τέστ «ἐμπάθειας»– ἡ γέννησή τους καί ἡ καταγωγή τους ἀφήνονται πολύ ἀδιευκρίνιστα.*

— Σκόπιμα σταματήσαμε, ὅταν ἀναπτύσσαμε τό σενάριο, καί δέν προχωρήσαμε στό θέμα τῆς καταγωγῆς τους, πράγμα πού θά μπορούσαμε νά εἴχαμε κάνει. Ἀλλά τότε θά ἐπρόκειτο γιά μία ἐντελῶς διαφορετική ταινία. Θά ἦταν τό *2001* κατά κάποιον τρόπο. Πράγματι, τό νά ἀσχοληθεῖ κανείς μέ τή γενετική καί τό μέλλον της εἶναι σαγηνευτικό. Ἀλλά πρόκειται γιά ἐντελῶς ἄλλη περίπτωση.

Ἔτσι τραβήξαμε μιά γραμμή. Δέ θά ἐξερευνούσαμε τίς ἐργαστηριακές λεπτομέρειες, τίς γενετικές ἐξηγήσεις. Ἀντίθετα θά ρωτούσαμε· τί θά συμβεῖ ἄν μεγάλα βιομηχανικά συγκροτήματα γίνουν ἐξ ἴσου ἰσχυρά μέ τήν κυβέρνηση; Πράγμα πού εἶναι πιθανό.

— *Πολλοί χαρακτῆρες καί πολλοί κομπάρσοι ἔχουν πάνκ ἐμφάνιση.*

— Ὑπάρχει κάποιος λόγος γι' αὐτό. Πιστεύω ὅτι μερικές ἀπό τίς ὁμάδες πού ἀναπτύσσονται σήμερα —

φατρίες κοινωνικές, θρησκευτικές, ὁτιδήποτε — θά διατηρηθοῦν τά ἑπόμενα σαράντα χρόνια καί θά σκληρύνουν. Ἡ ἀστυνομία νομίζω ὅτι θά γίνει μιά παραστρατιωτική ὀργάνωση, πράγμα πού σχεδόν συμβαίνει σήμερα.

Σέ σχέση μέ τήν ταινία τώρα, χρησιμοποιήσαμε πολλούς ἀληθινούς πάνκ γιά τίς ἐξωτερικές σκηνές. Ἐπειδή ὑπάρχει τόσο μεγάλο «πλῆθος» ἦταν πιό σύντομο καί πιό οἰκονομικό νά προσλάβουμε ἕναν μεγάλο ἀριθμό κομπάρσων. Διακόσιοι πάνκς, ἑκατό Κινέζοι, ἄλλοι ἑκατό Μεξικάνοι. Καί ἦταν πιό εὔκολο νά ἔχουμε τούς διακόσους πάνκς τό πρωΐ καί νά τούς σουλουπώνουμε λίγο, γιατί ἔρχονταν στολισμένοι σάν παγώνια, πράγμα πού δέν ἤθελα. Μειώνοντας τά ἐμφανισιακά τους στοιχεῖα, ἀμέσως προβάλλονται τά βασικά φυσικά τους χαρακτηριστικά. Ἐκεῖνο τό περίεργο βλέμμα, πού ὀφείλεται στά παράξενα κουρέματά τους, γιατί ξυρίζουν εἴτε τά φρύδια, εἴτε τό κεφάλι. Ἔτσι, στίς γρήγορες ματιές πού ρίχνει κανείς σ' αὐτούς, στούς δρόμους, δέ βλέπει πλήρως ἀναπτυγμένους πάνκς, ἀλλά ἁπλῶς παράξενους ἀνθρώπους. Γιατί τά πράγματα θά ξεθωριάσουν. Αὐτή ἡ ἔντονη ταυτοποίηση θά ξεθωριάσει καί κάτι ἄλλο θά πάρει τή θέση της. Ἀλλά πιθανόν νά ὑπάρχουν ἐνθυμίσεις ἤ ὑπολείμματα πάνκ.

— *Ἡ ταινία δείχνει ἕνα στύλ «προσθετικῆς» ἀρχιτεκτονικῆς. Σωλῆνες, στύλοι στηρίξεως, ὑπόστεγα, βεράντες συσσωρεύονται στό ἐξωτερικό παλιότερων σπιτιῶν. Ἔχει αὐτή ἡ ἐμφάνιση κάποιον δευτερεύοντα σκοπό ἤ νόημα στήν ταινία;*

— Πρῶτα-πρῶτα ὑπάρχει μιά ἀναγκαιότητα. Εἶναι πολιτεῖες ὅπου δέν μπορεῖς νά γκρεμίσεις ἕνα κτίριο, γιατί κοστίζει πολύ περισσότερο ἀπό τό νά κατασκευάσεις ἕνα στή θέση του. Ἀπό τή στιγμή πού ἕνα κτίριο σάν τό Empire State Building γίνεται, θά βρίσκεται ἐκεῖ... Πῶς διάολο θά τό κατεδαφίσουν; Ἔτσι πρόκειται γιά ἕνα φυσικό αἴσθημα πού γεννιέται γιά μιά τέτοια κοινωνία.

— *Ποιά θά εἶναι ἡ ἑπόμενή σου ταινία;*

— *Ὁ Θρῦλος τοῦ Σκότους (Legend of Darkness).* Ἔχει γραφτεῖ ἀπό τόν William Jortsberg, ἕνα Νορβηγό πού ζεῖ στή Χαβάη. Πρόκειται κυριολεκτικά γιά ἕνα παραμύθι. Ἔχει βασιστεῖ στό *Τριστιάνος καί Ἰζόλδη*. Θά προσπαθήσουμε ν' ἀποφύγουμε ὅλα τά κλισέ, ἀλλά θά κρατήσουμε τίς σκοτεινές καί φωτεινές πλευρές τῆς ἱστορίας. Δέ θά ὑπάρχουν σπαθιά πού τραβιοῦνται ἀπό βράχους, οὔτε δράκοι, οὔτε Κέλτικο ἡμίφως. Πιστεύω ὅτι θά ἔχουμε τήν πρώτη πραγματικά μεσαιωνική ταινία.

(Film Comment, July-August 1982· μετάφραση: Θωμᾶς Νέος)

Τό πραγματικό καί ἡ μυθοπλασία

(Blade runner)

Πάει καιρός πού μιά ὑποψία μέ τριγυρίζει: ὁ κινηματογράφος μοιάζει νά μαραζώνει ἤ μᾶλλον νά καταπίνει τόν ἑαυτό του. Μπαίνουμε, βγαίνουμε ἀπό τίς κινηματογραφικές αἴθουσες καί, στήν καλύτερη περίπτωση, μουρμουρίζουμε συγκαταβατικά: *«δέν ἦταν καί ἄσχημο φίλμ»*.

Ἡ χειμερινή σαιζόν, πού θεωρεῖται καί ἡ πιό εὔφορη, ἐλάχιστες ἀξιόλογες σύγχρονες παραγωγές μᾶς πρόσφερε. Καί εἶναι ἀδύνατο νά ξαναδοῦμε γιά ἄλλη μιά φορά τίς ἴδιες ἐπαναλήψεις. Ἀρκεῖ. Κατακλυστήκαμε καί πάλι ἀπό ταινίες-μαστρωπούς, ἀπ' αὐτές πού «βγάζουν στό κλαρί» σπουδαῖα θέματα, ἀπ' αὐτές πού προσπαθοῦν νά μεταβάλουν τή συμμετοχή τῶν θεατῶν στή σκοτεινή αἴθουσα σέ συνενοχή πελατῶν μπουρδέλου.

Ταινίες μέ ἐξωγήινους-ἥρωες γιά παιδιά θεατές, ταινίες μέ παιδιά-ἥρωες γιά κλαψιάρηδες-θεατές, ταινίες φλύαρες γιά κουφούς, παρδαλά θρίλλερ γιά γέλια, μουντές κωμωδίες γιά κλάματα. Ἄ, εἶναι καί οἱ ταινίες πού εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά δοῦμε γιά νά μήν εἴμαστε οἱ μόνοι πού δέν τίς εἴδαμε. Τέτοιες εἶναι οἱ *Κόκκινοι* ἤ τό *Γιόλ*. Ἡ ἀστραπή τους ἐντυπωσιακή, ἡ βροντή, ὅμως, πού ἀκολουθεῖ ἄτονη καί ἀπογοητευτική.

Ἀνίατα διεστραμμένοι, ξαναεπιχειροῦμε μέ τούς *Μπλαίηντ Ράννερς* αὐτή τή φορά. Ἡ ἔκπληξη: εἶναι μιά ταινία μέ ἱστορία καί ἥρωες. Μέ ἥρωες πού δέν εἶναι τίποτε πρίν ἀπ' αὐτό τό φίλμ, πού εἶναι κάτι μέσα σ' αὐτό· πού ὑπαρχουν-γίνονται-ἀρχίζουν νά ζοῦν μέσα του· ἀλλά καί μετά. Δέν ξέρω ἄν εἶναι μιά μεγάλη ταινία, δέν ξέρω κἄν ἄν σήμερα εἶναι δυνατόν νά ὑπάρξουν μεγάλες ταινίες. Ξέρω μόνο πῶς εἶναι μιά ταινία. Τά διάφορα κατασκευάσματα πού κυκλοφοροῦν, οἱ χυδαῖες συναρμογές γυαλιστερῶν εἰκόνων δέν ξέρω τί εἶναι.

Τί εἶναι ὅμως μιά ταινία; Εἶναι μιά πλήρης εἰκονική ἀφήγηση: ἀφηγεῖται μιά ἱστορία, ἀλλά πέρα ἀπ' αὐτήν δίνεται ὡς ἀπόσπασμα ἑνός καθολικοῦ λόγου, δημιουργεῖ τό ἴδιο της τό σύστημα ἀναφορᾶς, σάν «πιό πραγματικό» ἀπό κάθε «πραγματικό» πού θά μποροῦσε νά ἀναπαρασταθεῖ, ἀναγγέλει τό δικό της σύστημα ἑρμηνείας. Γιαυτό καί μιά ταινία εἶναι πάντα μιά εἰκονική ἀφήγηση ἐλλειπής: δημιουργεῖ πάντα ἕνα ἐπιπλέον *πάνω* καί *χάρις* σ' αὐτό πού δείχνει. Δημιουργεῖ ἕνα νόημα μή συμπερασματικό καί ἀμετάφραστο ἀπό οὐσία στήν τρέχουσα γλώσσα.

Τό *Μπλαίηντ Ράννερς*, λοιπόν, πρῶτ' ἀπ' ὅλα εἶναι μιά ταινία, μιά ταινία πού ἀναφέρεται στό μέλλον. Θά μποροῦσε νά εἶναι μιά ταινία πρόβλεψης, προειδοποίησης, προφητείας, ἐν πάση περιπτώσει ἕνα φιλμικό ὡροσκόπιο τῆς ἀνθρωπότητας. Ἀλλά δέν εἶναι.

Ὁ κινηματογράφος — ἀλλά καί ἡ τέχνη ἐν γένει — εἶναι ἱκανός νά συλλαμβάνει μιά ἄλλη διάσταση τοῦ κόσμου πού ἀναπαριστάνει, ἄγνωστη γιά μᾶς ὡς τότε,οὔτε δυνατή οὔτε ἀδύνατη, ἀλλά *ἄλλη*, νά τήν ἀναπτύσσει καί νά τήν κάνει ὁρατή. Ὁ φιλμικός κόσμος πού δείχνεται, ἀλλά καί ὑπονοεῖται, στό *Μπλαίηντ Ράννερς* εἶναι ἕνας κόσμος ὅπου οἱ παραδοσιακές ὁμάδες καί κοινότητες ἔχουν κονιορτοποιηθεῖ καί οἱ ἀντίστοιχες στάσεις ἀλληλεγγύης καί αἰσθήματα πίστης καταστραφεῖ. Μιά κοινωνία τοῦ «μέλλοντος», ὅπου τό ὀρθολογικό ἔχει γίνει νόρμα καί λυδία λίθος. Ἀκόμη χειρότερα, μιά κοινωνία ἀγκυλωμένη, ριγμένη σ' ἕναν «ἄπειρο» χρόνο πού παριστάνεται ὡς χρόνος ἐξορθολογισμοῦ, κατάκτησης τῆς φύσης, ὅλο καί πιό στενῆς προσέγγισης σέ μιά ὑλική καί ἀκριβή γνώση στόν ἕνα πόλο καί ὡς χρόνος ἀκατάπαυστης ρήξης, καταστροφῆς, διαρκοῦς ξερριζώματος αὐτοῦ πού ἤδη ὑπάρχει στόν ἄλλο πόλο. Οἱ εἰκόνες κυλᾶνε στήν ὀθόνη σέ βαρύ καί ἀργό ρυθμό. Μέσα σ' αὐτές, συνωστίζεται ἕνα πλῆθος ἀπό μοναχικές καί ἀνώνυμες φιγοῦρες σέ γκρίζο φόντο.

Ἀλλά αὐτός ὁ παράξενος κόσμος εἶναι ἕνας φανταστικός κόσμος, τοποθετημένος σ' ἕνα ἀλλοῦ καί σ' ἕνα κάποτε, δέ μοιάζει μέ τόν δικό μας. Δέ μοιάζει ὅμως;

Ὁ κινηματογράφος δέν ἀνακαλύπτει, δέν «ἀποκαλύπτει», δέν προάγει αὐτό πού παρέμενε κρυμμένο, δηλαδή ἕνα ἤδη συγκροτημένο πραγματικό, ἀλλά συγκροτεῖ τίς εἰκόνες καί τούς ἤχους του, συγκροτεῖ τό δικό του «πραγματικό». Ἡ σχέση αὐτοῦ πού συγκροτεῖ μέ τό πραγματικό δέν εἶναι σχέση ἐπαλήθευσης. Εἶναι μιά σχέση ἀσφαλῶς πολύπλοκη. Ἐδῶ, ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἀναφέρομαι σέ πολύ λίγες, σέ ἐλάχιστες ταινίες, τουλάχιστον σημερινές.

Ὁ φιλμικός κόσμος εἶναι καθορισμένος — δέ θά μποροῦσε νά μήν εἶναι — , οἱ καθορισμοί του ὅμως οἱ ἴδιοι δέν μποροῦν νά καθοριστοῦν ἀπό τούς καθορισμούς τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, εἶναι καθορισμοί *ἄλλοι* ἤ, ἀλλιῶς,τό εἶναι τοῦ φιλμικοῦ κόσμου, ἀλλά ὡς εἶναι, ἔρχεται ἀπό τό τίποτα καί ἀπό τό πουθενά — δέν

προέρχεται ἀλλά ἔρχεται — εἶναι δημιουργία.

Τά πρόσωπα, ἡ ὀργάνωση τῶν εἰκόνων, οἱ μορφές, τά «ὁμοιώματα» τῆς εἰκονικῆς ἀφήγησης στό σινεμά εἶναι ἄλλα ἀπό τίς μορφές τοῦ πραγματικοῦ κόσμου. Λέγοντας αὐτό, ἐννοῶ ὅτι ἀπό τά «ὁμοιώματα» τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος ὥς τίς πραγματικές μορφές ὑπάρχει οὐσιώδης ἀκαθοριστία. Αὐτό ὅμως δέ σημαίνει ὅτι ἡ ἀκαθοριστία εἶναι ὁλοκληρωτική. Κάτι τέτοιο θά προϋπόθετε ἕναν κινηματογραφιστή ἔξω ἀπ' τόν κόσμο καί θά εἶχε ὡς συνέπεια ἕνα θεατή πού δέ θά ἔβλεπε τίποτα. Δέ σημαίνει πώς ὅ,τι εἶναι καθορίσιμο στό πραγματικό, πρέπει νά εἶναι ἄλλο ἀπ' ὅ,τι εἶναι καθορίσιμο στή φιλμική μυθοπλασία. Ὑπάρχει πάντοτε ἐπίμονη παραμονή ἤ ἐπιβίωση ὁρισμένων καθορισμῶν.

Ναί, ἀλλά ποιός εἶναι τέλος πάντων ὁ κόσμος στόν ὁποῖο ἀναφέρεται τό φίλμ *Μπλαίηντ Ράνερς;* Ἕνας «μελλοντικός» κόσμος πού περιέχει ὅλες τίς συνέπειες τοῦ παρόντος; ἁπλῶς μιά ὑπερβολή τοῦ παρόντος;

Τί εἶναι ὅμως τό μέλλον; τί σημαίνει νά ἔχουμε ἐμεῖς *ἐδῶ* μιά παράσταση τοῦ μέλλοντος *ἐκεῖ;*

Κάθε κοινωνία κατασκευάζει μιά παράσταση τοῦ ἀνθρώπινου συνόλου, μέσα στό ὁποῖο ξέρει ὅτι εἶναι τοποθετημένη: παράσταση τῶν ἄλλων κοινωνιῶν τοῦ παρελθόντος καί τοῦ μέλλοντος. Αὐτή ἡ παράσταση προσδίδει σημασία στό παράξενο γεγονός τῆς διαδοχῆς τῶν ἀνθρώπινων κοινωνιῶν, ὅπως καί τῆς συνύπαρξής τους. Δέν μποροῦμε νά κατανοήσουμε τό αὔριο καί τό ἀλλοῦ τῆς ἀνθρωπότητας, παρά μόνο σέ συνάρτηση μέ τίς κατηγορίες μας.

Μιά ταινία γιά τό «μέλλον», μιά ταινία πού διαπλάθει, μεταμορφώνει, ἀλλοιώνει τίς σημασίες πού καθορίζουν τήν οὐσία τῆς δραστηριότητας τοῦ «πεπρωμένου» μπορεῖ νά μᾶς κάνει νά ἐπανέλθουμε σ' αὐτές τίς κατηγορίες καί νά τίς σχετικοποιήσουμε, νά ξεπεράσουμε τήν ὑποδούλωσή μας σ' αὐτές. Νά δοῦμε μ' ἄλλο βλέμμα, ὅ,τι δέ βλέπαμε σ' αὐτό τό «μέλλον» ὥς τότε.

Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι οἱ ποιητές καί οἱ λογοτέχνες πάντα «πρόβλεψαν» τό μέλλον καί βρίσκονταν, ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ἕνα βῆμα μπροστά ἀπό τήν ἐπιστήμη. Τί ἀπίθανο μπορεῖ νά περιέχει σήμερα τό ἔργο τοῦ Ἰουλίου Βέρν; *Ἡ ἡμέρα ἑνός ἀμερικανοῦ δημοσιογράφου τοῦ 2889* ἤ τά ἔργα τοῦ Ὄργουελ;

Ἄ, ὥστε μιλᾶς γιά τά ἔργα «Ἐπιστημονικῆς φαντασίας» θά ἀναφωνοῦσε κάποιος ἀνυπόμονος. Ὄχι, μιλάω γιά κάτι περισσότερο.

Αὐτό πού καταγράφει ἡ μηχανή τοῦ Σκότ δέν εἶναι εἰκόνες τοῦ κόσμου αὐτοῦ πού προβάλλονται στήν «ὀθόνη» τοῦ μέλλοντος, ἀλλά οὔτε καί χωρίς σχέση πρός ἕνα οὕτως—εἶναι τῶν εἰκόνων αὐτῶν.

Ὑπάρχουν κινηματογραφικές δημιουργίες πού μᾶς «ξαναμαθαίνουν» (καί μπορεῖτε νά βάλετε ὅσα εἰσαγωγικά θέλετε στόν ὅρο, τά μισά γιά τή διδακτική του ἔννοια καί τά ἄλλα μισά γιά τόν ἐνεστῶτα χρόνο

του) μέσο καί χάρις στό ἔργο τους, νά ξαναβλέπουμε τόν κόσμο καί μ᾽ αὐτήν τήν ἔννοια μπορεῖ μιά ταινία νά δίνει στόν κόσμο μιά τόσο «βαθειά» σημασία, ὅσο καί μιά φιλοσοφική πραγματεία.

Προφανῶς, ὄχι γιατί οἱ διάλογοί της μεταμφιέζονται «φιλοσοφικά». Πόσες ταινίες εἶναι σήμερα τέτοιες;

᾽Αλλά ἄς ξανατοποθετηθοῦμε ἀπέναντι στήν ταινία, αὐτή τήν ταινία πού ξεκινάει γιά τό «μέλλον»· τό ροῦχο της γαντζώνεται σέ κάποια ἐξοχή τοῦ παρόντος καί σχίζεται. Μέσα ἀπό τή σχισμή του ἀφήνει νά φανοῦν παράξενα καί ἄγνωστα πράγματα καί πρόσωπα. Αὐτό δέ σημαίνει μήπως νά εἴμαστε θεατές; «νά παίρνουμε μάτι» ἀνάμεσα ἀπ᾽ τίς σχισμές.

Αὐτός ὁ κόσμος πού μέσα του περιφέρεται ὁ πρώην μπάτσος Ντέκαρτ εἶναι ἕνας περιορισμένος κόσμος σέ συλλογή νεκρῶν κανόνων, ἤτοι κανόνων θανάτου. Αὐτοί οἱ κανόνες δέν ἔχουν καμιά προέκταση δικαίωσης οὔτε σ᾽ αὐτόν οὔτε σέ κανέναν ἄλλο ἥρωα. Κι᾽ ὅμως εἶναι ὅλοι τους πλαστικές μορφές. Καί αὐτοί πού ἐπιζοῦν καί αὐτοί πού πεθαίνουν.

Σ᾽ αὐτό τόν κόσμο τοῦ φίλμ, ἐκτός ἀπό τίς ἀπαγορεύσεις, ὅ,τι ὑπάρχει φαίνεται νά εἶναι ὑπόλειμμα τοῦ παρελθόντος. ῾Ο Ντέκαρτ εἶναι μόνος του καί ἐξουθενωμένος, τρώει περίεργα φαγητά πού δέν μπορεῖ νά προφέρει τ᾽ ὄνομά τους. Χωρίς ἐπιλογή.

Δέν εἶναι οὔτε ἥρωας, οὔτε ἀντι-ἥρωας, ἀλλά ἕνα ἐξαθλιωμένο ἀπομεινάρι τῆς ἐποχῆς πού ἦταν ὁ «μάγος». ᾽Αλλά καί τῆς ἐποχῆς πού στόν κινηματογράφο ὑπῆρχαν ἥρωες ἤ ἀντι-ἥρωες.

῾Εδῶ ὅμως τί εἶναι;

Δέν εἶναι οὔτε ὁ ἥρωας πού σκοτώνει γιατί πιστεύει ὅτι ὑπερασπίζει τήν ἀνθρώπινη κοινότητα ἀπό τά ἀνθρωπόμορφα ρομπότ, τούς παρακατιανούς, δέν εἶναι ὁ καλός μπάτσος, οὔτε ὅμως ὁ ἀντι-ἥρωας, ὁ τυχοδιώκτης, τό κάθαρμα πού σκοτώνει γιά τούς δικούς του ἐγωϊστικούς σκοπούς. ῾Ο Ντέκαρτ δέν εἶναι τίποτα ὅταν ἀρχίζει ἡ ταινία καί εἶναι κάτι ὅταν τελειώνει. Εἶναι ἕνας ἄνεργος φονιάς πού δέχεται νά σκοτώσει, γιατί εἶναι τό μόνο πού ξέρει νά κάνει. Εἶναι ἕνας πρώην ἀρχηγός μιᾶς πρώην ὁμάδας ἐξόντωσης. Εἶναι ὅτι ἀπόμεινε ἀπό τόν ἥρωα/ἀντι-ἥρωα τῶν παλιῶν κινηματογραφικῶν μυθοπλασιῶν.

῾Η κατάσταση πού τόν περιβάλλει εἶναι ἀπολιθωμένη καί ἀφόρητη. Τά κίνητρα τῆς δράσης του, γιά ὅσο διάστημα δέχεται τήν ὑπάρχουσα τάξη πραγμάτων, δέν ἐγγράφουν τό παρόν του σέ μιά προοπτική, μιά συνέχεια πού τό ξεπερνᾶ.

῾Ο Ντέκαρτ δέν εἶναι φιλόδοξος, δέν περιμένει τίποτα. Γι᾽ αὐτόν δέν ὑπάρχουν πόλοι ἀξιολόγησης πού τοῦ δίνουν κάποιο νόημα στήν ὕπαρξή του. ᾽Ακόμα χειρότερα, δέν φαίνεται νά ὑπάρχουν κἄν συνταυτιστικές ἀναφορές ἀνάμεσα σ᾽ αὐτόν καί τ᾽ ἄλλα πρόσωπα τοῦ κόσμου πού ζεῖ. Καί κείνη ἡ βροχή δέ σταματάει καί ποτέ δέν ξημερώνει.

῾Η διεξαγωγή τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα σ᾽ αὐτόν

καί τίς ρεπλίκες, δέ βρίσκεται στήν ὑπηρεσία κανενός κοινωνικοῦ στόχου πού νά τόν πιστεύει. Ἀκόμα χειρότερα, δέν ὑπάρχει κἄν, μίσος, φονική τρέλα, ἐκδίκηση, παράνοια, καταπολέμηση τοῦ κακοῦ.

Ἔτσι ἡ ὑπεροχή του πάνω στά θύματά του συνίσταται στό ὅτι αὐτά «παίζουν» πρίν τόν σκοτώσουν, ἐνῶ αὐτός πυροβολεῖ παράδοξα, «ὕπουλα θά ἔλεγαν». Τό ἀδιέξοδό του: μόλις τά ἐξοντώσει, θά εἶναι πάλι ἕνα τίποτα, χωρίς λόγο ὕπαρξης, χωρίς νόημα ζωῆς. Ὁ Ντέκαρτ εἶναι θῦμα τοῦ ἴδιου τοῦ ἐσωτερικοῦ του κενοῦ. Ἀλλά οἱ ρεπλίκες τί εἶναι;

Τό νά εἶσαι ρεπλίκα σημαίνει νά ζεῖς διαρκῶς μέ φόβο,νά ζεῖς μόνο γιά ὅσο καιρό εἶσαι πρόσφορος, παραγωγικός, ἔχεις μιά ἀξία χρήσης. Ὅταν πάψεις νά εἶσαι ὅλα αὐτά, ὅταν συμπληρώσεις τό χρόνο λειτουργίας, ὅταν ἀγγίξεις τό χρόνο λήξης σου, θά «συνταξιοδοτηθεῖς». «Ἀλλά ποιός ζεῖ πολύ, ἄλλωστε»; Ποιός δέν εἶναι ρεπλίκα;

Οἱ ρεπλίκες δέν εἶναι ἄνθρωποι, εἶναι ρομπότ, ἕνα σύνολο μερικῶν χαρακτήρων πού ἐπιλέγονται σέ συνάρτηση μέ ἕνα σύστημα σκοπῶν πού μεταχειρίζονται στήν πράξη. Εἶναι μηχανικοί δοῦλοι, εἶναι πράγματα. Τό νά εἶσαι ρεπλίκα σημαίνει νά εἶσαι δυνατός, εὐκίνητος καί μέ μακροζωΐα καθορισμένη. «Φῶς μέ διπλή λάμψη καί μισή ζωή». Χωρίς ἀναμνήσεις, χωρίς παρελθόν καί χωρίς μέλλον.

Μόνο πού οἱ ρεπλίκες, αὐτά τά «πράγματα» ἐξακολουθοῦν νά δημιουργοῦν προβλήματα μέσα σ' αὐτό τό μηχανικό σύμπαν πού τά κατασκευάζει. Οἱ ρεπλίκες δέ θέλουν νά εἶναι τέλειοι, δυνατοί, καί μελλοθάνατοι. Ἀναζητοῦν τόν τρόπο, ὄχι μιᾶς βελτίωσης, ἀλλά κάτι πιό ριζικοῦ: νά μποροῦν νά ζοῦν, νά ἀγαπᾶνε, νά δακρύζουν, νά θυμοῦνται, νά ἐλπίζουν, νά γίνουν κάτι ἄλλο καί κάτι πέρα, ἀπό μιά ἡμερομηνία ἔναρξης καί ἡμερομηνία λήξης. Ἀντιδροῦν στό φετιχισμό πού τούς ὁρίζει, τούς ἐλέγχει μέ τά τέστ, ἀρνοῦνται νά τούς μεταχειρίζονται ὡς καθαρό μηχανικό σύστημα.

Εἶναι λοιπόν οἱ ρεπλίκες πράγματα;

Κανείς δέ θά μάθει ὥς τό τέλος, ἄν καί ὁ ἴδιος ὁ διώκτης τους εἶναι ρεπλίκα. Τί σημασία θά εἶχε; Τί ἄλλο θά μποροῦσε νά εἶναι ἀπό πράγμα, γιά ὅσο οἱ ἄλλοι τοῦ εἶναι πράγματα, καί γιά τόν ἑαυτό του καί γιά τούς ἄλλους, γιά ὅσο ἐπιβιώνει ἀποδεχόμενος τίς σχέσεις κυριαρχίας καί βίας μέ τίς ὁποῖες εἶναι ἀποκλειστικά δομημένος ὁ κόσμος πού μέσα του ὑπάρχει;

Οἱ ρεπλίκες εἶναι καί δέν εἶναι πράγματα, ὅσο καί ὁ Ντέκαρτ εἶναι καί δέν εἶναι πράγμα. Οἱ ρεπλίκες ἔχουν μιά «ἀξία ἀπόδοσης», ἀλλά τούς λείπει ἡ «ἀξία προσαρμογῆς». Ὁ Ντέκαρτ ὑπάρχει καί ἀναγνωρίζεται σέ συνάρτηση μέ τήν κατοχή ἑνός πράγματος πού εἶναι ἔξω ἀπ' αὐτόν: τῆς ἐξουσίας.

Μήπως ὅμως παίρνουμε πολύ στά σοβαρά φιγούρες τῆς ὀθόνης; Μήπως βγάζουμε ἀπό «τή μύγα ξύγκι»; Αὐτές οἱ κινούμενες μορφές δέν εἶναι παρά «ὁμοιώματα» μιᾶς μυθοπλασίας.

Τί εἶναι ὅμως τό «ὁμοίωμα» τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος; Εἶναι αὐτό πού ἐπιτρέπει τήν πρόσβαση στό νόημα, ὡς νόημα ἀνοιχτό καί στήν κυρίως σημασία, ὡς μιά δυνάμει ἀτέρμονη συσχέτιση τοῦ θεατῆ. Εἶναι αὐτό πού προσδιορίζει αὐτά πού εἶναι γιά τό ὑποκείμενο — θεατῆ τά συνταυτιστικά σημεῖα ἀναφορᾶς.

Καί ἐγώ πού εἶμαι ἕνας θεατής· τέλος πάντων ἕνας θεατής πού γράφει. Μπορεῖτε νά κρίνετε αὐτά πού γράφω, αὐτά πού ἐκλέγω, ὄχι ὅμως ἐπειδή ἐκλέγω, ἑρμηνεύω. Πῶς θά μποροῦσε νά γίνει διαφορετικά;

Ἄς ἐπανέλθουμε. Στό φίλμ αὐτό, λοιπόν, δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τόν ἐξανθρωπισμό μηχανῶν, ρομπότ, ἀλλά μέ τόν ἀποανθρωπισμό τῶν ἀνθρώπων, τό φαινόμενο πού ὁ Μάρξ (νάτος πάλι αὐτός) ὀνόμασε πραγματοποίηση[1].

Οἱ ρεπλίκες δέν εἶναι ρομπότ, γιατί εἶναι κάτι ἄλλο καί κάτι περισσότερο ἀπό τόν κοινωνικό τους ὁρισμό. Τό ἴδιο καί κάθε ἄνθρωπος, τό ἔλεγε ἤδη κάπου ὁ γέρο-Χέγκελ (νάτος κι ὁ ἄλλος), *«ὁ ἄνθρωπος εἶναι αὐτό πού δέν εἶναι καί εἶναι αὐτό πού δέν εἶναι»*, αὐτό πού τό ἐσωτερικό τῆς κοινωνίας τοῦ γίνεται ἐξωτερικό, τό αὐτονόητο καί τό ἱερό, ἀμφισβητίσιμο καί ἐπιβεβλημένο.

Ποιό εἶναι ὅμως ἐδῶ αὐτό τό ἱερό;

Εἶναι γνωστό ἀπό τόν Πλάτωνα ἀκόμη ὅτι σέ κάθε τύπο ἐξουσίας ἀντιστοιχεῖ ἕνας ἀνθρωπολογικός τύπος. Σ' αὐτή τήν ἐξουσία, τή φαινομενικά ἀφ—ηγιασμένη, αὐτό πού κατάφερε νά ὑποκαταστήσει τό ἱερό, ὡς πραγματικό του ἰσοδύναμο, εἶναι ἡ γνώση καί ἡ τεχνική. Ὁ τύπος τοῦ ἀνθρώπου πού τῆς ἀντιστοιχεῖ εἶναι ὁ πρόεδρος—μεγαλοφυΐα. Μιά εὐφυΐα ἐργαλειακή: συνδυαστική καί ὑπολογιστική. Τό πουλί πού φτερουγίζει δέν εἶναι ἡ γλαύκα τῆς Ἀθηνᾶς, εἶναι ἕνα μηχανικό πουλί.

Κι αὐτή ἡ πόλη εἶναι πνιγμένη ἀπό τεράστιες φωτεινές εἰκόνες διαφημισης. Enjoy Coca-Cola. Ἡ γλώσσα τῆς διαφήμισης εἶναι ἡ ἐργαλειοποιημένη γλώσσα καί μέ μιά γλώσσα ὑποβιβασμένη στήν ἐργαλειακή της διάσταση μποροῦμε νά ὑπολογίζουμε, ὄχι νά σκεφτόμαστε.

Ἴσως κανείς ν' ἀντιλήφθηκε ὅτι χάσαμε τό σύνορο ἀνάμεσα στόν κόσμο τῆς ταινίας καί στόν κόσμο πού ζοῦμε, ἤ μήπως ὄχι;

Τό βλέμμα μας παγιδεύεται μέσα σ' ἕναν κόσμο πού θέλει τά πάντα ὑποταγμένα ρητῶς, σαφῶς στόν ἐργαλειακό χαρακτήρα τῆς ἐξουσίας καί τῆς δύναμης, ὑποταγμένα στήν ἀποτελεσματικότητα.

Ἀλλά ἀποτελεσματικότητα γιά ποιόν, ὡς πρός τί, γιά τί πράγμα;

Μά γιά κέρδη, λέει ὁ πρόεδρος — μεγαλοφυΐα, γιά τήν οἰκονομική αὔξηση. Τήν οἰκονομική αὔξηση ὅμως γιά ποιόν, μέ τί κόστος, γιά νά φτάσουμε ποῦ;

Στήν πραγματικότητα τοῦ φαντάσματος τῆς παντοδυναμίας, στήν κατάκτηση τῆς φύσης, στήν ἐκπλήρωση τῆς ρήσης τοῦ Καρτέσιου: *«νά γίνουμε ἀφέντες καί κτήτορες τῆς φύσης»*. Ἀλλά αὐτή ἡ κυριαρχία συμβαδίζει μέ τήν ἐξαφάνιση τοῦ φυσικοῦ κόσμου, τή μεταμόρφωσή του σέ βιολογική τρώγλη. Καί τί μ' αὐτό; Τό τίμημα τῆς ἐξάντλησης τῆς γνώσης εἶναι τό τίμημα τοῦ Φάουστ: ἡ κόλαση.

Ἀκόμα καί ὁ Δρ. Φρανγκενστάϊν ὠχριᾶ μπροστά στήν ἐν σειρᾶ μαζική παραγωγή ἀνθρώπινων ὀργανι-

σμῶν πού θά χρησιμεύσουν ὡς δοῦλοι. Στήν ὑπηρεσία τῆς πραγματοποιούσας ὀρθολογικότητας βρίσκονται ἡ γνώση, οἱ μεγαλοφυΐες,ἡ ἐπιστήμη. *«Ὦ! Ἡ ἐπιστήμη. Διόρθωσε τά πάντα χωρίς ν' ἀφήσει τίποτα ὀρθό»*[2].

Στήν ὑπηρεσία της βρίσκονται οἱ Μπλαίηντ Ράνερς γιά νά «συνταξιοδοτοῦν» ὅποιον παρεκκλίνει ἤ ἀντιστέκεται σ' αὐτή τήν καθολική εὐθυγράμμιση. Εἶναι ἡ ἐποχή τῆς καθαρῆς δύναμης. Ἡ βία μέσα σ' αὐτό τόν κόσμο εἶναι τέλος τοῦ ἑαυτοῦ της, δέν ἀναμειγνύεται μέ τίποτα ἄλλο παρά μέ ξεφτίδια τοῦ παρελθόντος. Αὐτό τό παιχνίδι τοῦ θανάτου εἶναι τό Κουϊντέτο. *«Κι' ὅμως εἶναι μέσα στήν ἴδια σας τή χώρα πού συμβαίνουν ὅλ' αὐτά, ὄχι σέ μιά ξένη χώρα»*[3] ἀναφωνεῖ ὁ Χένρυ Μίλλερ στούς ἀμερικάνους. *«Οἱ Γιαπωνέζοι μπορεῖ νά εἶναι σκληροί, οἱ Huns βάρβαροι, ἀλλά ποιοί εἶναι αὐτοί οἱ δαίμονες πού σᾶς μοιάζουν, πού μιλοῦν τή γλώσσα σας, ντύνονται, τρέφονται μέ τόν ἴδιο τρόπο καί πού σᾶς καταδιώκουν σάν κοπάδι σκύλων»*.

Ἀπ' αὐτό τό κοπάδι τῶν σκύλων ἔμεινε μόνο ἕνας, ὁ Ντέκαρτ, ἡ βία του εἶναι στήν ὑπηρεσία τοῦ τίποτα, μιά βία στήν ὑπηρεσία τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἀλλά ἕνας κόσμος θεμελιωμένος στήν τελική ὑπερίσχυση τῆς βίας καί τοῦ θανάτου ἔχει ὡς συνέπεια τή ριζική ἐξάλειψη τοῦ νοήματος τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης.

Μέσα ἀπό τή σύγκρουση τοῦ «βετεράνου» ἐκτελεστῆ καί τῶν ἀνυπότακτων «δούλων» ἀναδύονται τά «κοινά» ἤ «μεθεκτά» πράγματα πού προϋποθέτει καί ἡ πιό βίαιη σύγκρουση, σπάζοντας τόν ἀσφυκτικό κλοιό τῆς βίας γιά τή βία στήν καταπληκτική ἐκείνη σεκάνς τῆς ἀντιστροφῆς τῶν ρόλων τοῦ διώκτη καί τοῦ κυνηγημένου, λίγο πρίν τό φινάλε. Ἕνα προφανές «κοινό»: νά διαφυλάξουν τήν ἰδιαίτερη ταυτότητά τους μέσα σ' ἕναν κόσμο πού τείνει νά κάνει ὁμοιόμορφους τούς πάντες καί τόν καθένα. Τό πήδημα ἔξω ἀπό τόν ἑαυτό τους, τό σπάσιμο τῆς εἰκόνας τους. Καί ἡ βροχή σταματάει καί τά τελευταῖα πλάνα εἶναι φωτεινά. Ὁ οὐρανός φωτίζεται καθώς *ἄλλοι* ἀστερισμοί ὑψώνονται σ' αὐτόν.

Ναί ἀλλά τό μήνυμα;

Ποιό μήνυμα;

Εἶναι μιά ταινία πού δέ θέλεις νά τελειώσει, ἀλλά ἀνακουφίζεσαι καί τίποτα δέν λείπει ἀλλά ἀντίθετα πολλά περισσεύουν ὅταν τελειώνει. Οἱ δονήσεις ἑνός κλονισμοῦ, ἑνός τραντάγματος. Καί ἡ δόνηση δέν εἶναι μήνυμα.

Αὐτή ἡ ταινία δέ δηλώνει τίποτα καί συνδηλώνει περίπου τά πάντα. Εἶναι μιά ταινία. Εἶναι ἕνα φίλμ πού εἶναι ἀδύνατον νά ἔχει δεύτερο μέρος, ὅπως τό *«Μάντ Μάξ»*. Καί αὐτό δέν εἶναι λίγο.

Ἡ ταινία αὐτή εἶναι ἡ δημιουργία ἑνός *ἄλλου* κόσμου, ἑνός σύμπαντος πού δέ μοιάζει μέ κανένα ἄλλο καί τό ὁποῖο θά ἀνακαλύψουμε *χάρις σ' αὐτό* μ' ἔκπληξη καί φρίκη πώς τό κατοικούσαμε χωρίς νά τό ξέρουμε.

Ἄν τό κείμενο ἔγινε ἀβάσταχτο καί ἐπίμονο κάπου, τόσο τό καλύτερο, αὐτό θά σημαίνει πώς πέτυχε νά συναντηθεῖ μέ τό ἀβάσταχτο καί τό ἐπίμονο τῆς ταινίας. Αὐτή τή συνάντηση προσπάθησε νά πετύχει.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

1.– *Τό θέμα τῆς πραγματοποίησης ἐπεξεργάστηκε ἐκτενέστερα καί ἀνέλυσε ὁ Λούκατς στό ἔργο του 'Ιστορία καί ταξική συνείδηση.*

2.— Arthur Rimbaud *Μιά ἐποχή στήν Κόλαση*, ἐκδόσεις Γνώση.

3.— Χένρυ Μίλλερ *Ὁ καιρός τῶν δολοφόνων*, ἐκδόσεις Ἐγνατία.

προοπτική
ἐκδιδόμενη κοινωνικῆς κριτικῆς καί πολιτικῆς παρέμβασης

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΜΠΟΥΟΥ!

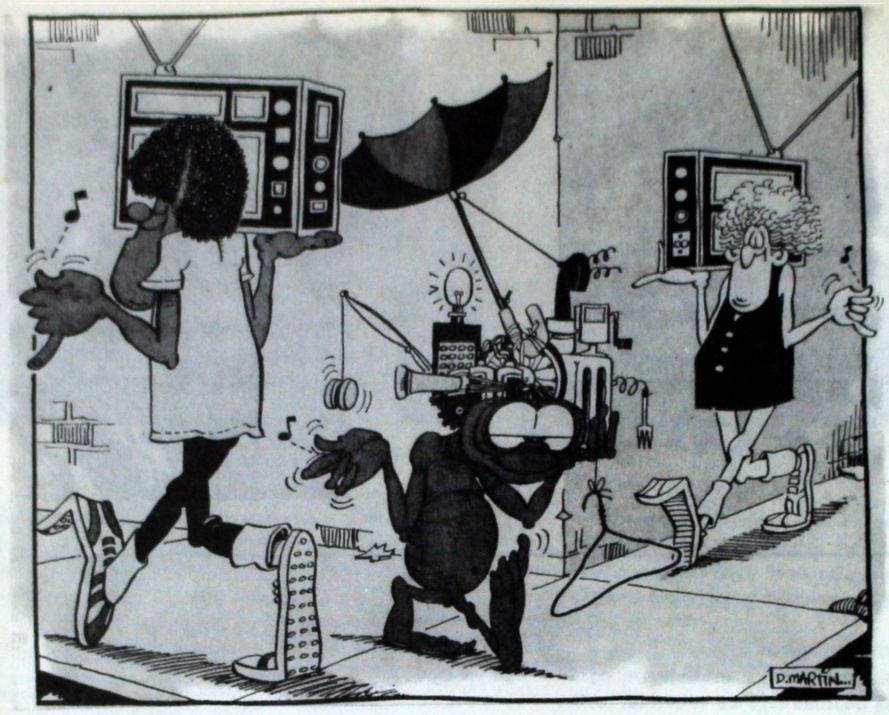
Ε, Τ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

E.T., THE EXTRA - TERRESTRIAL (ἑλλ. τίτλος: Ε.Γ., ὁ ἐξωγήινος)

Σκην.: Steven Spielberg, *σεν.:* Melissa Mathison, *φωτ.:* Allen Dariau, *μουσ.:* John Willimams, *κατασκευή τοῦ Ε. Τ.:* Carlo Rambaldi, *ἡθ.:* Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert MacNaughton.

Παρατήρηση ἐναρκτήρια: ἡ ταινία τοῦ Spielberg εἶναι ἀπόλυτα ἀδιάβροχη ἀπό ὁποιαδήποτε ἐμπλοκή μέ τό πρόβλημα τοῦ Ἄλλου καί τῆς ἑτερότητας (τό ἀντίθετο, ἐξάλλου, θά ἦταν παράδοξο)· φίλμ ἀπόλυτα οἰκεῖο καί καθησυχαστικό τρέφεται — πολύ μακριά ἀπό τήν ἀντίθεση τοῦ Ἴδιου μέ τό Ἄλλο, τοῦ γήινου ὄντος μέ τό ἐξωγήινο αἴνιγμα — ἀπό μιά σειρά σημασιολογικῶν ζευγῶν τοῦ τύπου ἄνθρωπος/(κατοικίδιο) ζῶο, μικροί/μεγάλοι, προάστιο/πόλη, μέρα/νύχτα...

Παρατήρηση δεύτερη καί ἐπάγωγη: τό «τέρας» τοῦ φίλμ εἶναι τό προϊόν μιᾶς σύλληψης βαθύτατα ἀνθρωποκεντρικῆς. Ὡς βιολογική, ψυχική ἤ νοητική ὀντότητα. Μέ ἔντονες ὁμοιότητες καί προσεγμένες διαφορές, παρεκκλίσεις. Οἱ πρῶτες φτάνουν συχνά ὥς τή σμίλευση τῆς λεπτομέρειας (χαρακτηριστικό παράδειγμα: ὅταν τό δάχτυλο τοῦ Ε.Τ. μετατρέπεται σέ μαγικό φαναράκι πού ἐπουλώνει πληγές, ἡ κόρη τῶν ματιῶν του παθαίνει μύση ἀντιδρώντας στό περίσσειο φῶς)· ἐνδιαφέρουν, ὅμως, κυρίως οἱ δεύτερες. Ὁ Ε.Τ. εἶναι ἕνα πλάσμα τοῦ ὁποίου τό σχῆμα ξεκόβει σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τίς στερεότυπες φαντασιώσεις τῶν διαστημικῶν ταινιῶν: ἀπό τά μακρουλά αὐτιά ὥς τίς κεραῖες στό κεφάλι, ἀπό τή μεταλλική ἐξάρτηση ὥς τό κουρδισμένο βάδισμα. Οἱ μορφικές ἀναλογίες πρέπει μᾶλλον νά ἀναζητηθοῦν στό χῶρο τοῦ ζωϊκοῦ βασιλείου· ἕνας μεγάλος βάτραχος. Ἕνα ζῶο πού δέ δαγκώνει καί δέν ἔχει διακριτό φύλο (μέ ἄλλα λόγια, ἕνα κατοικίδιο ζῶο, μιά πού τά τελευταῖα δέν μποροῦν νά ὑπάρξουν παρά εὐνουχισμένα, πραγματικά ἤ συμβολικά). Ἡ σχέση τοῦ Ε.Τ. μέ τό ζῶο δέν ἐξαντλεῖται στήν εἰκαστική ἀναλογία. Ἐπεκτείνεται καί στόν τρόπο τῆς οἰκείωσης τοῦ μικροῦ Elliott (καί, κυρίως, τοῦ θεατῆ) μαζί του. Σέ εἴκοσι ὁλόκληρα λεπτά τοῦ φίλμ ἡ ὁλική



μορφή τοῦ E.T. ἀπουσιάζει. Μᾶς προσφέρεται ὡς «ὑποκειμενικός» ἦχος (λαχάνιασμα ζώου) στά πρῶτα πλάνα τῆς καταδίωξης. Ἡ πρώτη εἰκόνα τοῦ σώματός του πού λαβαίνουμε εἶναι τά δυό του δάχτυλα. Τό ἑπόμενο πλάνο τῆς ταινίας δείχνει τ' αὐτιά ἑνός λαγοῦ. Ἡ μορφική ἀναλογία ἀνάμεσα στά τελευταῖα καί στά παράξενα δάχτυλα εἶναι ἐμφανής. Τό μυητικό τελετουργικό, ὅμως, εἶναι πολύ περισσότερο ἐκλεπτυσμένο· ἐπεκτείνεται, γιά παράδειγμα, στό ψυχολογικό (ὁ λαγός εἶναι κατεξοχήν αὐτός πού φοβᾶται καί καταδιώκεται) ἤ στό ἀναφορικό ἐπίπεδο (τό εἴκασμα τοῦ λαγοῦ εἶναι οἰκεῖο καί ἀναδεικνύεται συμπαθές στίς παιδικές ἀναπαραστάσεις, στίς κοῦκλες καί στά κόμικς — ποιός δέ θυμᾶται τόν Bugs Bunny;). Ἀμέσως μετά τή μισοεμφάνισή του στήν πόρτα τῆς ἀποθήκης, ἡ κάμερα στρέφεται στό ἐσωτερικό τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Elliott καί μᾶς δείχνει διαδοχικά τήν εἰκόνα ἑνός σκύλου στόν τοῖχο καί τό σκύλο τῆς οἰκογένειας. Ἀκόμη, τά χνάρια του στό ἔδαφος ἑρμηνεύονται ὡς πατήματα κάποιου λύκου. (Μετά τήν ἀναγνώριση τῆς ὁλικῆς μορφῆς τοῦ E.T., τά σημεῖα αὐτῆς τῆς συστηματικῆς παραβολῆς του μέ ζῶο ἀραιώνουν· δέν καταργοῦνται ὅμως: σκηνή τῆς ἀπελευθέρωσης τῶν βατράχων).

Ἂν ὅμως ὁ E.T. ὑπολείπεται τοῦ ἀνθρώπου σέ «αἰσθητική τελείωση», τόν ὑπερβαίνει σέ εὐφυία καί δεξιότητες. Μπορεῖ νά πετάει, νά κάνει τά λουλούδια ν' ἀνθίζουν ἤ νά μαραίνονται, νά ἐπουλώνει πληγές, νά μαθαίνει «ξένες γλῶσσες», νά κατασκευάζει περίπλοκες συσκευές... Σέ συναίσθημα ἐπίσης: « *Ἡ καρδιά του πιάνει ὅλο τό χῶρο τοῦ στήθους* », λένε οἱ γιατροί γιά τό ὑπερευαίσθητο αὐτό πλάσμα.

Οἱ μηχανισμοί τῆς οἰκείωσης δέν ἐξαντλοῦνται,ἐν τούτοις, στή ζωική μεταφορά καί τή συναισθηματική φόρτιση. Προστρέχουν στήν εἰκονοπλασία τῶν κόμικς. Τόσο στή διαμόρφωση τοῦ κεντρικοῦ «προσώπου»[1] ὅσο καί στή σκιαγράφηση τῆς περιρέουσας ἀτμόσφαιρας (νυχτερινά πλάνα, σκηνές τοῦ δάσους, ἱπτάμενα ποδήλατα...). Προστρέχουν ἐπίσης στή μυθοπλασία τους, τήν ὁποία δανείζεται τό φίλμ (τό

1. Ὁ Μαγικός βάτραχος, ὁ ἥρωας τοῦ ἀριστουργηματικοῦ κόμικ τοῦ Chuck Jones *One Froggy evening* (1956), ἀποτελεῖ ἕναν ἀρκετά ἀναγνωρίσιμο πρόγονο τοῦ E.T. Ὑπάρχουν ἀρκετοί ἀκόμη (στό εἰκαστικό ἐπίπεδο): ὁ Kermit τοῦ *Muppet show*, ἄς ποῦμε.

ἀπροστάτευτο νεαρό ἄτομο πού κινδυνεύει, πού υἱοθετεῖται καί τελικά σώζεται — πού πεθαίνει καί ἀνασταίνεται· ἄς θυμηθοῦμε τή *Χιονάτη*[2]...). Κι ὅταν δέν τή δανείζεται ἀρκεῖται νά τήν παραθέτει (ἡ τηλεόραση πού παρακολουθεῖ ὁ Ε.Τ. παίζει ἕνα κόμικ μέ τόν Τόμ τό γάτο). Ἡ χρήση τῶν κόμικς ἀπό τόν Spielberg εἶναι περισσότερο περίπλοκη, λεπτή (ἄν καί φλύαρη ὡς μοντέλο ἀφήγησης) καί ἔμμεση. Ὁ κόσμος τῶν κινούμενων σχεδίων (μαζί μέ τό συγγενικό του περίγυρο: ὅ,τι ἐξέθρεψε τό φανταστικό τους σύμπαν, τίς ὑπερπαραγωγές ἐπιστημονικῆς φαντασίας, γιά παράδειγμα) κατοικεῖ μέσα στό σῶμα τῶν παιδιῶν τῆς ταινίας. Συγκροτεῖ τό σύνολο (ἤ περίπου) τῶν ἀναπαραστάσεών τους. Τό τέρας εἶναι στά μάτια τους μία μορφή παρόμοια μέ τά παιχνίδια τους, τούς κινηματογραφικούς ἤ τούς τηλεοπτικούς ἥρωές τους. Ἐνδεικτική εἶναι ἡ σκηνή πού ὁ Ε.Τ., χωμένος ἀνάμεσα στίς κοῦκλες, δέ γίνεται ὁρατός ἀπό τό «ἐνήλικο» βλέμμα τῆς μητέρας. Τό ἴδιο ἐνδεικτική, ἐκείνη τῆς μεταμφίεσης: ἕνα παιδί, μεταμφιεσμένο σέ Γιόντα (ἀπό τό φίλμ *Ἡ αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται*) ξεγελάει τόν Ε.Τ. πού τό ἐκλαμβάνει γιά διαστημικό του συγγενή.

Ἄν ὅμως ἡ συγκρότηση τοῦ «προσώπου» Ε.Τ. εἶναι ἔξυπνη καί ἐκλεπτυσμένη, τό ἴδιο προσεκτικά σχεδιασμένος εἶναι καί ὁ ρόλος τοῦ Ἐξωγήινου μέσα στή μυθοπλασία. Θεμελιωμένος σέ μιά ὁλοφάνερη παρέκκλιση ἀπό τό στερεότυπο μύθο· ἐδῶ, οἱ διαστημικοί εἰσβολεῖς δέν εἶναι κακοί. Ἡ παρέκκλιση δέν εἶναι πρωτοφανέρωτη· οἱ *Στενές ἐπαφές τρίτου τύπου* εἶναι, ἴσως, τό πιό κοντινό χρονικά παράδειγμα (ἀνατρέχοντας στό παρελθόν, τά παραδείγματα αὐξάνονται, παραμένουν ὅμως πάντοτε ὀλιγάριθμα: λόγου χάρη: *Τή μέρα πού ἡ γῆ σταμάτησε*, τοῦ Robert Wise, τό 1951). Ὅμως, στήν περίπτωση τοῦ *E.T.*, ἡ παρέκκλιση προάγεται σέ ἀντιστροφή: οἱ κακοί δέν εἶναι οἱ εἰσβολεῖς. Εἶναι οἱ κάτοικοι τῆς γῆς μέ τήν ἐξαίρεση τῶν παιδιῶν. Ἀπό τίς πρῶτες σκηνές, μᾶς παρουσιάζονται μέ «ἐχθρικό» καδράρισμα (πλάνα ἀπό τή μέση καί κάτω, φανοί, ἁρμαθειές κλειδιά). Στό τέλος, ντυμένοι τίς διαστημικές τους στολές, δέ θά διαφέρουν αἰσθητά ἀπ' τήν εἰκόνα πού ἔχουμε γιά τούς ἐξωγήινους ἐπισκέπτες.

Ἄκακο ζῶο, φιγούρα τῶν κόμικς, ἀπροστάτευτο ὀρφανό, ἔξυπνο καί εὐσυγκίνητο πλάσμα, ὁ Ε.Τ. βρίσκεται (κυριολεκτικά) οὐρανοκατέβατος σ' ἕναν ἄγνωστο κόσμο. Ὁ τελευταῖος ἀποκαθιστᾶ μαζί του μιά διπλή σχέση καί ἔτσι μᾶς ἀποκαλύπτεται ριζικά διχασμένος. Σχέση συμπάθειας (ἀκόμη: ἀγάπης, στοργῆς, προστασίας) μέ τούς μικρούς. (Ὁ Elliott πού εἶναι τό πιό κοντινό πρόσωπο τοῦ Ε.Τ. εἶναι καί ὁ πιό μικρός μέσα στούς μικρούς· ἄς θυμηθεῖ κανείς τή σκηνή — με τήν πίτσα — πού τά παιδιά παίζουν τούς μεγάλους) — σχέση ἐχθρότητας, σκληρῆς, «ἐπιστημονικῆς» περιέργειας, ἀλλά, κυρίως, μή ἀναγνώρισης (σχεδόν τύφλωσης) ἀπό τούς μεγάλους. Ἔτσι ἤ ἀλλοιῶς, ἔξω ἀπό ὁτιδήποτε ἀνήκει στήν τάξη τοῦ ἀνησυχητικά παράδοξου, στήν τάξη τῆς διαφορᾶς, στή χοάνη τοῦ Μυστηρίου. «*Ἡ σχέση μέ τόν ἄλλο εἶναι σχέση μέ ἕνα Μυστήριο*» γράφει ὁ Emm. Levinas. Καί ἀκόμη: «*ὁ ἄλλος μπορεῖ νά γίνει ἀντικείμενο γνώσης μέσα ἀπό τή συμπάθεια, ὡς ἕνα ἄλλο ἐγώ, ὡς ἕνα alter ego*»[3]. Ὁ Ε.Τ. ὡς alter ego τοῦ μικροῦ Elliott; Γιατί ὄχι ὅταν οἱ ὁμοιότητες περισσεύουν; Δυό ἀστρικοί δίδυμοι, δυό ὀρφανά (οἱ γονεῖς τοῦ Elliott εἶναι χωρισμένοι καί ὁ πατέρας εἶναι μόνιμα ἀπών), συμπάσχοντα πλάσματα (ἄς θυμηθοῦμε τίς ἀντιδράσεις τοῦ Elliott στό σχολεῖο ἤ τήν παράλληλή τους νόσηση). Γιατί ὄχι ὅταν οἱ ὁμοιότητες ἀνιχνεύονται ἀκόμη καί στή σχέση τῶν ὀνομάτων; Ε καί Τ εἶναι τό πρῶτο καί τό τελευταῖο γράμμα τοῦ ὀνόματος τοῦ μικροῦ παρατηρεῖ ὁ Jean Narboni[4] (Ε και Τ εἶναι ἀκόμη, θά πρόσθετα, τά ἀρχικά τοῦ πλήρους του ὀνόματος: Elliott Taylor).

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

2. «*Ἡ πρώτη ταινία πού θυμᾶμαι εἶναι* ἡ Χιονάτη καί οἱ ἑφτά νάνοι», λέγει ὁ σκηνοθέτης.

3. Emmanuel Levinas, Le temps et l' autre, in *Le choix, le Monde, l' existense*, Artaud, 1949.

4. *Cahiers du Cinéma*, no 342, décembre 1982.

Νύχτα εἶναι θά περάσει

Στόν λεγόμενο πολιτικό κινηματογράφο—ὅρος ἐπικίνδυνος ὅσο καί γενικευμένος—δύο πράγματα, ἔχω τήν ἐντύπωση, ὅτι περνοῦν μεγάλη κρίση: Τό χιοῦμορ καί ἡ αἰσθητική ἀπόλαυση. Οἱ ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους πηγαινοέρχονται ἀνάμεσα στό διδακτισμό καί στήν ἔλλειψη φαντασίας, χῶρος τόσο μικρός κι ἀσφυκτικός πού ἀσφαλῶς δημιουργεῖ μιάν ἀποπνικτική διάθεση στούς θεατές πού θά θελήσουν νά γίνουν συμμέτοχοι σ' αὐτές τίς συνεχεῖς παλινδρομήσεις. Ἀλλά ὁ κινηματογράφος εἶναι ὁ ἴδιος ἡ ἐλευθερία, πράγμα πού δέ φαίνεται νά ἔχει ἀντιληφθεῖ μεγάλος ἀριθμός κινηματογραφιστῶν, δημιουργῶν φίλμ πού φέρνουν ἐπάνω τους τό στίγμα τῆς μικροαστικῆς μιζέριας. Εἶναι ἡ ἔκρηξη τῆς φαντασίας, ἡ ταυτόχρονη ἐξακόντιση στίς σφαῖρες τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας καί κατάδυση στά σκοτάδια τοῦ δυσπρόσιτου ἀσυνειδήτου.

Τό παραπάνω φαίνεται νά γνωρίζουν καλά οἱ ἀδελφοί Ταβιάνι, μέ ἀποτέλεσμα νά μᾶς δώσουν φέτος τή χαρά ν' ἀπολαύσουμε τήν τελειότερη, ἀπ' τήν αἰσθητική τουλάχιστον πλευρά, ταινία τους. Στήν κατασκευή της δέν ἐμποδίζει σέ τίποτα τό γεγονός τῆς προσήλωσής τους στό μαρξισμό. Ὁ κινηματογράφος τῶν Ταβιάνι εἶναι γνήσια πολιτικός σέ πεῖσμα αὐτῶν πού ἐπιμένουν νά διαχωρίζουν τούς καλλιτέχνες σέ ἐστέτ καί λαϊκούς ἤ ὁτιδήποτε ἄλλο. *Ἡ νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο* δέν εἶναι παρά ἕνα παραμύθι πού μᾶς ὑποδεικνύει τί σημαίνει ἱστορία (δέν ξέρω ἄν ἔχει νόημα τό κεφαλαῖο Ι). Δίκαια ἀπορία: Ἀφοῦ τό παραμύθι εἶναι ἕνα ἀποκύημα τῆς φαντασίας, πού τείνει ν' ἀποσπασθεῖ ἀπό τήν πραγματικότητα καί νά μεταφερθεῖ στό χῶρο τῆς ἐπιθυμίας, πῶς μπορεῖ νά συνδεθεῖ μέ τήν ἱστορία, πού ἀντιπροσωπεύει τήν προσπάθεια γιά ρεαλιστική προσέγγιση τῶν *γεγονότων* καί τό αἴτημα γιά αἰτιοκρατική ἐξήγησή τους; Τό ἔχουν κι αὐτό ὑπ' ὄψη τους οἱ ἀδελφοί Ταβιάνι, ὅπως καί τό ὅτι τό προνόμιο τῆς κατασκευῆς παραμυθιῶν τό διατηροῦν τό εὐφάνταστο παιδικό πνεῦμα κι ὁ κινηματογράφος. Γι' αὐτό καί συνενώνουν αὐτά τά δύο πράγματα στό πρόσωπο τῆς μικρῆς Τσερλίνα[1], μυθοπλαστικό κόμβο ἀπό τόν ὁποῖο θά ξεκινήσει ἡ διήγηση μέ τό χαρακτηριστικό τρόπο τῶν παραμυθιῶν: «Μιά φορά κι ἕναν καιρό...» Ναί, ἀλλά αὐτό πού ἔπεται εἶναι ἡ ἐξιστόρηση ἑνός πραγματικοῦ γεγονότος τοποθετημένου τό 1944, ὅπως τό εἶχε καταγράψει ἡ ἀμόλυντη παιδική συνείδηση τῆς Τσερλίνα. Εἶναι ἐδῶ λοιπόν, πού ἐπεμβαίνει ἡ Ἱστορία. Τό κοριτσάκι θά πάρει ἄθελά του τό ρόλο τοῦ ἱστορικοῦ, τό δυνατόν ἀπροκατάληπτου μάλιστα, ὅπως μᾶς δείχνεται, καί θά προσπαθήσει ν' ἀναπαραστήσει τό συμβάν στά μάτια τοῦ βρέφους πού κρατάει στά χέρια της, ἀλλά κυρίως τῶν θεατῶν φυσικά (νά πού ὁ διδακτισμός μπορεῖ νά εἶναι ἔμμεσος καί διόλου ἐνοχλητικός). Αὐτό εἶναι ὁ ἱστορικός, μοιάζουν νά λένε οἱ Ταβιάνι. Μιά συνείδηση πού προσπαθεῖ νά ἐπιστρέψει στήν παιδική της ἀθωότητα, νά δεῖ τά πράγματα μέ καθαρή ματιά, πού δέν παύει ὅμως οὔτε στιγμή νά εἶναι ἄτομο μέ τίς προσωπικές του κρίσεις καί συναισθήματα (καταλαβαίνετε τώρα γιατί ἀμφιβάλλω γιά τό κεφαλαῖο Ι);

Εὐκαιρία γιά ἀναδρομή: Τό ρόλο τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ ἀναλαμβάνουν οἱ ἴδιοι οἱ σκηνοθέτες στίς προηγούμενες ταινίες τους. Τά γεγονότα τά ὁποῖα τίς τροφοδοτοῦν εἶναι μισορεαλιστικά. Ἤ μᾶλλον μισορεαλιστικά εἶναι τά ἔργα τους, τά συμβάντα εἶναι ρεαλιστικά. Ὑπαρκτό πρόσωπο εἶναι κι ὁ ἀναρχικός Τζούλιο Μανιέρι στό *Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα*, γύρω στά 1880, ὑπαρκτή καί ἡ ὁμάδα τοῦ *Ἀλονζανφάν*, τοποθετημένη

1. Χαρακτηριστικά κάποιος ἀπό τούς χωριάτες τῆς ἀποδίδει τήν ἰδιότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ μυαλοῦ.

στά 1816, ὑπαρκτό καί τό περιστατικό τοῦ *Πατέρα ἀφέντη* ὅπως μᾶς δηλώνεται. Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα ἐπεμβαίνει ἡ δημιουργικότητα τῶν σκηνοθετῶν, πού δίνει στίς ἱστορίες (κομμάτια τῆς ἐνιαίας Ἱστορίας) διαστάσεις οἱ ὁποῖες νά ἑρμηνεύουν τά σημερινά γεγονότα, μιά πού ἡ Ἱστορία μόνο ὡς τέτοια ἔχει νόημα, ὡς πεδίο ἀναφορᾶς δηλαδή, μέ βάση τό ὁποῖο ἐξηγοῦνται τά σημεῖα τῶν ἑκάστοτε σύγχρονων καιρῶν. Ἔτσι, ὅπως οἱ ἴδιοι δηλώνουν[2], τό *Ἀλονζανφάν* ἀντιπροσωπεύει τήν ἐπιστροφή στή μπουρζουάδικη ὑστερία, τό *Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα* τή διαρκή πάλη κι ἀνανέωση τῶν ἰδεῶν, ὁ *Ἀστερισμός τοῦ Σκορπιοῦ* τήν οὐτοπία τοῦ Μάη τοῦ '68 καί οἱ *Ἀνατροπεῖς* τήν κρίση τῆς ἀριστερᾶς μετά τό γεφυροποιό Τολιάτι.

Αὐτές οἱ ταινίες ἀποτελοῦν τό φίλτρο πού θά διηθήσει, μέ μεγάλη προσοχή, τό βλέμμα τῶν Ταβιάνι γιά τή «διαρκή ἐπανάσταση», ὥστε νά φτάσει σέ μᾶς ἕνα ἀπόσταγμα, μίγμα οὐτοπίας καί αἰσιοδοξίας, συνδυασμός, ἐξαιρετικά δύσκολος στήν πραγματοποίησή του. Ἡ σοβαρότητα καί ἡ γνώση—μέγιστα προτερήματα τῶν δύο ἀδελφῶν,ἄν καί ἐξαιρετικά σπάνια στή σύγχρονη κινηματογραφία—θά τούς ἀποτρέψει ἀπό τόν κίνδυνο τῆς «κασσάνδρειας» προφητείας καί τῶν κροκοδείλιων δακρύων γιά τή δῆθεν χαμένη ἐπανάσταση, ἀλλά καί τῶν ἀκατάσχετων θριαμβολογιῶν καί διθυράμβων γιά τήν πραγματοποίηση τοῦ ὁποιουδήποτε ἐπαναστατικοῦ ὀνείρου. Τό ὄνειρο αὐτό, ὅπως φαίνεται μέσα ἀπό τά ἔργα τους, βαδίζει σταθερά τήν πορεία του, παρά τά μύρια ὅσα προβλήματα πού συναντάει στό δρόμο του. Ὁ ἐνάμισης αἰώνας πού ἀγκαλιάζουν οἱ ταινίες τους δέν εἶναι ἄλλο ἀπό τή συμπύκνωση δύο δεκαετιῶν κρίσιμων ἐξελίξεων, αὐτῶν τοῦ '60 καί τοῦ '70, ἀφοῦ εἶναι σαφεῖς οἱ ἀναλογίες τῶν περιστατικῶν πού περιγράφονται. Οἱ παγίδες τίς ὁποῖες ἔχει νά ὑπερκεράσει ἡ ἐπανάσταση—μόνιμος συνοδοιπόρος τῆς Ἱστορίας—ἀνακύπτουν κυρίως ἀπό τούς ἴδιους τούς «ἀνατροπεῖς». Τά ἄτομα αὐτά κουβαλοῦν ἐπάνω τους τήν ἀντιφατικότητα σέ ἰσχυρότατες δόσεις καί οἱ ἐσωτερικές τους συγκρούσεις μοιάζουν ἴδιες σέ μέγεθος μ' αὐτές τίς ἐξωτερικές, τῶν ὁποίων τά ἴδια ἄτομα ἡγοῦνται. Καί μή νομιστεῖ ὅτι εἶναι ἄσχετα τ' ἀποτελέσματα τῶν μέν καί τῶν δέ.

2. Βλ. τή συνέντευξή στό Revue du cinéma no 287.
3. Γιά τήν ἀναλυτικότερη ἄποψη τοῦ Ἀιζενστάιν πάνω στή σχέση μουσικῆς—κινηματογράφου βλέπε καί στό βιβλίο S. M. Eisenstein, **The film sense**, ed. Faber.

Ὑπάρχει ἕνας μονόδρομος, ὑποψιάζομαι, πού ὁδηγεῖ ἀπό τίς ἐξελίξεις τῶν πρώτων σ' αὐτές τῶν δεύτερων. Ἔτσι ὁ Φούλβιο Ἰμπριάνι τοῦ *Ἀλονζανφάν*, ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ ν' ἀποκόψει τήν ἐπικοινωνία αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων, προδίνει τούς συνεργάτες του καί τό ἐπαναστατικό τους ἔργο κινούμενος, προφανῶς, ἀπό κούραση γιά ὅσα ἤδη ἔχουν συμβεῖ. Αὐτόν, πού ἄν καί μπουρζουάς, ἀπαρνήθηκε τή βολεμένη του ζωή καί ἡγήθηκε ἐπί δεκαετία μιᾶς ὁμάδας τῆς τελειωμένης πιά Γαλλικῆς Ἐπανάστασης, βλέποντας τά ὁράματά του ν' ἀργοσβήνουν, ἐπιχειρεῖ τήν προσωπική του ἀπελευθέρωση. Καθώς ἀντικρύζει τήν ἀθέτηση ἤ τήν κακή ἐφαρμογή τοῦ «κοινωνικοῦ συμβολαίου», λάβαρο τῶν ξεσηκωμένων Γάλλων, προδίνει ἀπό συνέπεια, ὅπως πιστεύει, γιά νά χρησθεῖ ὡς τό πραγματικά τραγικό ἄτομο τῆς ὑπόθεσης, μιά πού ἀπό τή στιγμή τῆς ἐπιστροφῆς στό σπίτι του θά εἶναι καθημερινά ἀντιμέτωπος μέ τήν ἀποτυχία. Ὑπ' ἀριθμόν ἕνα κίνδυνος μᾶς ψιθυρίζουν οἱ Ταβιάνι στ' αὐτί (ἦχος πολύ ὀξύτερος ἀπ' αὐτόν τῶν κραυγαλέων συνθηματικῶν «μηνυμάτων»): Ὁ ἐγωκεντρισμός κι ὁ ἄκρατος συναισθηματισμός τῶν ἐπαναστατῶν. Ἡ αἰώνια σύγκρουση κοινωνίας—ἀτόμου πηγάζει ἀπό τίς ἐσωτερικές ἀναστολές τῶν ἡμιτελῶς συνειδητοποιημένων. Ὁ Τζούλιο Μανιέρι αὐτοκτονεῖ στό *Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα*, ὅταν, βγαίνοντας ἀπό τή φυλακή, βλέπει ὅτι τά πράγματα βαδίζουν τό δρόμο τους χωρίς νά τόν περιμένουν. Ἡ ἀέναη κίνηση καί ἐξέλιξη τῶν ἰδεῶν ἔχει παίξει πάλι τό ρόλο της, ρίχνοντας ἀπό τή βάρκα, ἐκτοπίζοντας οὐσιαστικά, τόν ἄλλοτε κραταιό ἀναρχικό. Ὕψιστη μορφή προσωπικῆς ἐξέγερσης ὁ χωρίς μέτρο ἔρωτας, θά φανεῖ ἀνεπαρκής νά σηκώσει ἀπό μόνος του τό βάρος τῆς ὁλοκλήρωσης τοῦ ἀτόμου στό *Λειβάδι*. Τελική κατάληξη, γιά μιά ἀκόμη φορά, ὁ θάνατος. Τά προηγούμενα, πού ἀναδίνουν ἔντονη τήν ὁσμή τῆς χίμαιρας καί τῆς ἀποτυχίας, δέ θά φάνταζαν πρωτόγνωρα, ἄν δέ συνοδεύονταν ἀπό τή σωστή νότα αἰσιοδοξίας, τήν κατάδειξη τοῦ δύσβατου μονοπατιοῦ πού θά ὁδηγήσει τελικά στό ξέφωτο. Ὁ μπολιασμένος ἀπό ὑπερβολική δόση ὀργῆς Τζιοβάννι—τί ἄλλο μπορεῖ νά συμβολίζει τό μικρόβιο τῆς λύσσας;—θ' ἀφήσει πίσω του ἕναν ἐπαναστάτη πατέρα. Τόν ρομαντικό ἀμφισβητία Τζούλιο Μανιέρι θά διαδεχτοῦν οἱ ἐπιστημονικά ὀργανωμένοι νεαροί ἐπαναστάτες τῆς δεύτερης βάρκας. Τέλος, ἡ φαινομενικά ἀνολοκλήρωτη προσπάθεια γιά ἀποτίναξη τοῦ ζυγοῦ τοῦ *Πατέρα-ἀφέντη* βρίσκει τήν ὁριστική της μορφή, ὅπως πληροφορούμαστε ὄφφ, μέ τήν κατάκτηση τῆς γνώσης, πού σηματοδοτοῦν οἱ σπουδές τῆς γλωσσολογίας. Ἄν καί ὅλοι οἱ ἥρωες τῶν Ταβιάνι πνίγονται, ἀφοῦ δέν πλέουν σύμφωνα μέ τή ροή τῆς Ἱστορίας, τήν ἰσχυρότερη ἴσως ροή ἀπό καταβολῆς κόσμου, κανενός οἱ προσπάθειες δέ θά μείνουν ἀτελέσφορες. Στή βάρκα τοῦ Τζούλιο Μανιέρι θά ψάξουμε γιά τή μιά συνιστώσα τῆς ἐπανάστασης. Τήν ἄλλη θά τή βροῦμε στή βάρκα τῶν συμπλεόντων νεαρῶν φυλακισμένων.

Οἱ προηγούμενες εἰκόνες παίρνουν νόημα μέσα ἀπό ἕνα ἄκρως μουσικότροπο σινεμά. Διαλέγετε καί παίρνετε ἀπό τίς μουσικές ἀναφορές: Μάκβεθ, Νόρμα, Ἰταλικό καπρίτσιο, Ρέκβιεμ, Σαλταρέλο (τοπικό Ναπολιτάνικο τραγούδι), ἕνα ἐκπληκτικό march τοῦ Morricone, ἀφιερωμένο στήν ὁρμή καί τήν ἀποτυχία τῆς ἄκαιρης ἐπανάστασης κι ἕνα σωρό ἄλλα κομμάτια διαποτίζουν τό σῶμα τῶν ταινιῶν. Ἡ μουσική δέν ἔχει τή θέση ὀργανωμένου συμβολικοῦ συστήματος, ἀλλά αὐτή τοῦ βηματοδότη. Ἡ ἀιζενσταϊνική ἀρχή γιά ἀντίστιξη εἰκόνας—μουσικῆς πάει περίπατο, ἀφοῦ ἡ δεύτερη δέν ὀργανώνει τό ἐσωτερικό νόημα τοῦ φωτογράμματος, ἀλλά ἔχει ἀκριβῶς τόν ἀντίθετο ρόλο[3]. Εἰσβάλλει σέ στιγμές ὅπου ἡ δράση βρίσκεται σέ κατιούσα καί οἱ σκέψεις ἤ τά συναισθήματα σέ ἀνιούσα κλίμακα. Ἔτσι, ὑπαγορεύει τό ρυθμό, πού μοιάζει μέ μιά ἡμιτονοειδή καμπύλη στήν ὁποία ἡ χαλάρωση διαδέχεται τήν ἔνταση μέ σταθερότητα καί τ' ἀνάπαλιν. Ἡ μουσική τέχνη πού δημιουργεῖ τόσες

εἰκόνες στό φαντασιακό, ὅσες καί οἱ ἀριθμοί τῶν ἀκροατῶν, διατηρεῖ τό αὐτόνομό κέντρο βάρους της. Κατ' αὐτό τόν τρόπο ἀναπλάθεται ἡ κινηματογραφική εἰκόνα, ἡ ὁποία, μέ τή σειρά της πιά, ἀναπλάθει τή μουσική. Σοφή χρήση, πού ἔρχεται νά φέρει τόν κινηματογράφο σέ θέση ἰσχύος ἀπέναντι στίς τέχνες τοῦ Λυρικοῦ Θεάτρου καί τῆς Χορογραφίας.

Ποῦ ὁδηγοῦν ὅλα αὐτά; Γιά νά τό μάθουμε θά ξαναγυρίσουμε ἐκεῖ ὅπου ξεκινήσαμε. Στήν ἡμέρα πού θά διαδεχτεῖ τή νύχτα τοῦ Σάν Κυριάκο—κυριολεκτικά μέρα, σύμφωνα μέ τή μαρξιστική ἀντίληψη τῆς Ἱστορίας, ὅπως αὐτή παρουσιάζεται ὡς διαδοχή τῆς νύχτας ἀπό τήν ἡμέρα—καί στήν ὁποία θά ἔχουμε τόν ὁλοκληρωτικό θάνατο τοῦ φασισμοῦ, μέ τόν ἐκπληκτικό τρόπο πού ἀποκαλύπτουν οἱ Ταβιάνι στό φίλμ τους. Νά πῶς ἡ Ἱστορία μετατρέπεται σέ μελλοντολογία. Γιατί, φυσικά, τό δικαίωμα γιά τό ἐκπληκτικό αὐτό πλάνο, τό ἄσχετο μέ τήν πραγματικότητα, τό παίρνουν οἱ σκηνοθέτες ἀπό τό ἐξ ὁρισμοῦ παραμύθι πού μᾶς διηγοῦνται, μπλέκοντας μαγικά τό παρελθόν μέ τό μέλλον. Εἶναι τό ἴδιο δικαίωμα πού κάνει τά ψωμιά νά στέκονται στήν τάβλα τοῦ πίνακα τοῦ Θεόφιλου καί τό νοσοκομεῖο τοῦ Δόν Ταβάρα νά παίρνει τή θέση πού κατέχει στήν *Ἄποψη τοῦ Τολέδου*. Ἡ λύση εἶναι ξεκάθαρη. Τό κοριτσάκι μέ τό «κινηματογραφικό μυαλό» θανατώνει τό «τέρας». Ὁ Λένιν εἶχε πεῖ ὅτι ἡ ἐπανάσταση εἶναι δυό βήματα μπρός κι ἕνα πίσω. Ὁ Πάολο κι ὁ Βιττόριο Ταβιάνι δηλώνουν γιά τόν Γκοντάρ ὅτι βρίσκεται δύο βήματα μπροστά καί κάπου ἀλλοῦ ὅτι οἱ ἴδιοι κάνουν ἕνα βῆμα πίσω γιά νά μελετήσουν τήν Ἱστορία. Μήπως, τελικά,—κάνοντας κι ἐμεῖς χρήση μιᾶς αὐθαιρεσίας στήν ἑρμηνεία τῶν ἐννοιῶν—παίρνουμε τήν ἀπάντηση γιά τό τί εἶναι ἡ ἐπανάσταση;

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗ ΝΤΟΛΛΥ ΜΠΕΛ;

Ἡ κατάσταση τῆς Γιουγκοσλαβίας εἶναι σ' ὅλους λίγο - πολύ γνωστή. Ἡ προσπάθεια προσέγγισης τοῦ Δυτικοῦ κόσμου καί σταδιακῆς ἀποδέσμευσης ἀπό τήν πολιτική τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης ἔχει πολύπλευρα καί διεξοδικά κριτικαριστεῖ. Στήν προκειμένη περίπτωση ἔχουμε ἕνα κοίταγμα τῶν πραγμάτων «ἐκ τῶν ἔσω», ἀπό ἕνα Γιουγκοσλάβο πού ἔζησε ἔφηβος ἐκείνη τή συγκεχυμένη φάση τῆς ἱστορίας τῆς πατρίδας του. Ἡ ὀξυτάτη κρίση καί ἡ ἀντικειμενικότητά του βοήθησαν τόν 27χρονο Ἐμίρ Κουστορίτσα νά περάσει τίς ἐμπειρίες του στό φίλμ, κάνοντας τήν ταινία *Θυμᾶσαι τή Ντόλυ Μπέλ;*, μιά συγκλονιστική μαρτυρία τῶν προβλημάτων (καί τοῦ τρόπου ξεπεράσματός τους) τοῦ ἀτόμου ἀπό τόν ἰδιαίτερο τρόπο οἰκοδόμησης τοῦ σοσιαλισμοῦ στή Γιουγκοσλαβία στή δεκαετία τοῦ '60.

Ἡ ταινία εἶναι λίγο - πολύ αὐτοβιογραφική κι ἔχει γιά ἥρωα τόν 16χρονο Ντίνο, ἕνα νεαρό πού ζεῖ στό Σεράγιεβο. Μιά πόλη πού βρίσκεται στά Ν.Δ τῆς Γιουγκοσλαβίας, μακριά ἀπό τήν πρωτεύουσα, κοντά στήν Ἀνατολή, κοντά στίς παλιές νοοτροπίες καί ἔθιμα καί συγχρόνως δίπλα ἀπό τήν Ἰταλία ἀπ' ὅπου εἰσβάλλουν τά νέα ἤθη καί ὁ μοντέρνος τρόπος ζωῆς. Εἶναι ἡ ἐποχή πού τό κόμμα βγαίνει ἀπό τή μετεπαναστατική ἄτεγκτη πολιτική του κι ἀρχίζει νά προσαρμόζει τό σοσιαλισμό στή συγκεκριμένη κατάσταση τῆς χώρας. Ἀρχίζει ἡ πολιτιστική ἐξόρμηση καί ἡ τοπική ἐπιτροπή προσπαθεῖ νά συγκροτήσει μιά μουσική μπάντα, ὅπου ὁ Ντίνο θά παίζει κιθάρα. Παράλληλα ἔχουμε τή σταδιακή εἰσβολή τοῦ δυτικοῦ τρόπου ζωῆς. Οἱ βέσπες, τά κινηματογραφικά εἴδωλα, οἱ ξένες μουσικές ἐπιτυχίες, τό μοντέρνο ντύσιμο, οἱ ταινίες γιά τή νυχτερινή ζωή στήν Εὐρώπη πού προβάλλει ὁ σωματέμπορος Σιντόρ.

Στό σπίτι ἡ οἰκογενειακή ἀτμόσφαιρα εἶναι τελείως διαφορετική. Ὁ πατέρας, ἀπόμαχος ἀγωνιστής καί κομμουνιστής τοῦ «παλιοῦ καιροῦ», ἔχει τήν πρώτη καί τελευταία λέξη. Συγκαλεῖ οἰκογενειακά συμβούλια πού συμμετέχει αὐτός καί οἱ τρεῖς γυιοί του, ὅπου κρατοῦνται τυπικότατα πρακτικά καί καθημερινός ἀπολογισμός καί αὐτοκριτική ἀπό τόν καθένα.

Ποιά λοιπόν εἶναι ἡ θέση καί ἡ στάση τοῦ Ντίνο πού βρίσκεται στό κέντρο ὅλων αὐτῶν τῶν ἑτερόκλητων ἐπιδράσεων; Πηγαίνει συχνά στήν πολιτιστική λέσχη ὅπου παίζει σκάκι μέ τό διευθυντή ἤ τραγουδᾶ καί παίζει στήν κιθάρα τό ἀγαπημένο του τραγούδι, *Venta quatro milla baci*, ἕνα ἰταλικό ρόκ' εν ρόλλ. Ἀσχολεῖται μέ τήν ὕπνωση πειραματιζόμενος στούς φίλους του καί σ' ἕνα κουνέλι, ἐνῶ οἱ συζητήσεις μέ τόν πατέρα του ἀφοροῦν στήν «ψυχή καί σώματι» ἀφοσίωση στό χτίσιμο τοῦ σοσιαλισμοῦ ἤ στήν ἀτομική ὁλοκλήρωση, τή δημιουργία ἑνός «προσωπικοῦ κομμουνισμοῦ» σύμφωνα μέ τήν ἰδιομορφία τοῦ καθενός. Ὁ Ντίνο, ἀσχημάτιστος καί ἀνώριμος ἀκόμη, προσπαθεῖ νά συνταιριάξει τά προσωπικά του ἐνδιαφέροντα καί τίς ἀλλεπάλληλες ἔξωθεν ἐπιδράσεις φτιάχνοντας τήν ἀτομική του βιοθεωρία καί προσπαθώντας κάθε μέρα, μέ κάθε τρόπο, νά γίνει λίγο καλύτερος, ὅπως ὁ ἴδιος χαρακτηριστικά ἀναφέρει.

Ἐνῶ ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός φεύγει γιά νά δουλέψει σέ ἐθελοντική ὁμάδα ἐργασίας, ὁ Ντίνο φιλοξενεῖ γιά λίγες μέρες στή σοφίτα του τή Ντόλλυ Μπέλ, μιά ἀγαθιάρα πόρνη. Μεταξύ τους θ' ἀναπτυχθεῖ φιλική σχέση μέ ἀμοιβαία κατανόηση. Εἶναι ἡ μόνη πού τῆς ἀρέσει νά ἀκούσει τίς σκέψεις κι ἀπόψεις του, ἐνῶ θά τοῦ ξυπνήσει γιά πρώτη φορά τό ἐρωτικό του ἔνστικτο. Ὁ Σιντόρ παίρνει τήν κοπέλα μακριά, ἐνῶ ὁ πατέρας του εἰσάγεται στό νοσοκομεῖο. Νιώθει τώρα διπλά ἀμήχανος μιᾶς καί ἐπωμίζεται τίς εὐθῦνες τοῦ σπιτιοῦ, ἐνῶ παράλληλα αἰσθάνεται γιά πρώτη φορά ἐρωτευμένος.

Θά βρεῖ τή Ντόλλυ Μπέλ σ' ἕνα καμπαρέ ὅπου ἀργότερα θά κάνουν ἔρωτα. Αὐτή ἡ σεξουαλική μύησή του εἶναι ἡ ἀρχή τῆς ὡριμότητάς του, τό χάσιμο τῆς παιδικῆς ἀθωότητας, τό ψάξιμο τῆς προσωπικῆς του ταυτότητας. Δέν εἶναι παρά ἡ ἴδια ἡ ὡρίμαση μιᾶς ἰδεολογίας πού μπολιάζεται ἀπό τά ξενόφερτα δυτικά, κι ὡστόσο ἀναγκαία, στοιχεῖα πού ἐνσωματώνει κι ἀτσαλώνεται μ' αὐτά. *Θυμᾶσαι τή Ντόλλυ Μπέλ;* ρωτάει ὁ σκηνοθέτης. Θυμᾶστε τήν ἐποχή καί τόν τρόπο πού ἀνδρώθηκε ἡ πρώτη μετεπαναστατική γενιά. Θυμᾶστε πῶς ὁ σοσιαλισμός τῆς πατρίδας μας γεννήθηκε μέ τήν ἐπανάσταση τό '45 καί ἄρχισε νά ὡριμάζει μέ τίς δυτικές ἐπιδράσεις τήν δεκαετία τοῦ '60;

Στίς συζητήσεις μέ τόν πατέρα του στό νοσοκομεῖο βλέπει πιά τό μέλλον πού τοῦ ἀνήκει. Εἶναι ἡ γενιά πού θά διαδεχθεῖ τούς παλιούς πεισματάρηδες καί οὐτοπιστές ἀγωνιστές στήν πορεία γιά τό σοσιαλιστικό αὔριο. Πάνω ἀπό τό κρεβάτι του λίγο πρίν πεθάνει, ὁ Ντίνο θά τοῦ διαβάσει μιά θεωρία γιά «τήν ἀλλαγή τοῦ ἄξονα τῆς γῆς, τήν αἰώνια μέρα, τήν αἰώνια ἄνοιξη». Ὁ γέρος εἶναι πιά πεπεισμένος γι' αὐτό πού θἄρθει. «*Εἶναι πολύ ὡραῖο. Τό νιώθω, θἄναι πράγματα πολύ ὄμορφα*», ὁμολογεῖ. Πεθαίνοντας θά τοῦ ἀφήσει γιά κληρονομιά τά μαρξιστικά βιβλία του καί τά σύνεργα τοῦ καπνίσματος. Τόν ἀναγνωρίζει πιά σάν ἄντρα καί τοῦ παραδίνει τή «βίβλο» του, τό ἰδεολογικό του πιστεύω γιά τό καλύτερο μέλλον.

Οἱ σεκάνς πού ἀκολουθοῦν συμπυκνώνουν τήν προβληματική τοῦ σκηνοθέτη. Στήν πρώτη βλέπουμε τήν ἐναρκτήρια παράσταση τῆς μουσικῆς μπάντας τοῦ τοπικοῦ συλλόγου. Ἡ παρέα θά τραγουδήσει ἕνα παλιό ρομαντικό γιουγκοσλάβικο τραγούδι κι ὕστερα τό γνωστό Ἰταλικό ρόκ ἐν ρόλλ. Ἡ παράδοση κι ὁ μοντερνισμός, τό φολκλόρ καί τά νέα ἤθη βαδίζουν πλάι-πλάι, ζυμώνονται καί γίνονται τό κράμα ἀπ' τό ὁποῖο φτιάχνεται ἡ συνείδηση τῆς νέας Γιουγκοσλαβίας. Στά τελευταῖα πλάνα ἡ ἀλλαγή τοῦ περιβάλλοντος ὁλοκληρώνεται. Ἡ οἰκογένεια ἀφήνει τό παλιό χαμόσπιτο καί ξεκινᾶ γιά τό καινούριο διαμέρισμά της. Στό βάθος φαίνονται οἱ πολυκατοικίες καί ὁ ἥλιος πού ἀνατέλλει. Σέ πρῶτο πλάνο ὁ Ντίνο σιγοψιθυρίζει: «*Κάθε μέρα, μέ κάθε τρόπο, γίνομαι λίγο καλύτερος*». Τό καλύτερο αὔριο εἶναι μακριά, μά ἔχει πιά φανεῖ στόν ὁρίζοντα. Ἡ νέα ἐποχή πού ἀρχίζει εἶναι ἡ δικιά μας ἐποχή. Ὁ δρόμος πού ἀνοίχτηκε θά συνεχιστεῖ κόντρα στίς προλήψεις, τίς μικροαστικές ἀντιλήψεις, τήν «ἐπαναστατική ἀμάθεια», τή διαφθορά, τήν «εὔκολη ἀπόλαυση».

Ὁ σκηνοθέτης μᾶς καταπλήσσει μέ τήν ἁπλότητα τῆς κινηματογραφικῆς του γραφῆς (τό ὕφος της θυμίζει τόν ἰταλικό νεορεαλισμό καί τήν πικρή ἰταλική σάτιρα τῆς δεκαετίας τοῦ '50) καί τήν ἀμεσότητα τῆς κοινωνικῆς κριτικῆς του. Ἡ πολιτική προβληματική του εἶναι τόσο ξεκάθαρη καί ἀντικειμενική, πού ἀποβαίνει πολύ πιό χρήσιμη καί καίρια ἀπό δεκάδες θεωρητικές ἀναλύσεις. Ἡ τέχνη δέ χρειάζεται μόνο πρωτοποριακά ἔργα, ἔχει ἀνάγκη κι ἀπό ἔντιμες καί οὐσιαστικές προσπάθειες.

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

μόλις κυκλοφόρησε

Μισέλ Φουκώ

ΑΥΤΟ ΕΔΩ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΠΙΠΑ

(σκέψεις πάνω στή ζωγραφική τοῦ Ρενέ Μαγκρίτ)

ἐκδόσεις ΟΘΟΝΗ

Στό δρόμο...

Μιά διαδρομή παίρνει ἀξία ἀπό τή στιγμή πού σέ φέρνει σ' ἐπαφή μέ κάτι καινούριο,ἀποτελεῖ δηλαδή γνωριμία μέ πράγματα ἄγνωστα ἕως ἐκείνη τή στιγμή κι ἀφορμή γιά τόν ἐμπλουτισμό τῶν γνώσεων καί τῶν ἐμπειριῶν. Μ' αὐτό τό κριτήριο, εἶναι σίγουρο ὅτι ἡ παρακολούθηση τῆς πορείας τοῦ διάσημου πιά Γιλμάζ Γκιουνέι ἔχει περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπ' ὅ,τι αὐτῆς τῶν ταινιῶν του. Ἴσως, μάλιστα, ἡ πρώτη νά ἔχει παίξει ἀποφασιστικά τό ρόλο της, ὡς πρός τήν ἔμμεση διαφήμιση καί ἀναγνώριση τῶν καλλιτεχνικῶν προϊόντων τοῦ Τούρκου σκηνοθέτη. Φαίνεται νά ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἀρκετά συνηθισμένη περίπτωση, ἀνάλογη αὐτῆς τοῦ συγγραφέα Μπόρις Πάστερνακ, ὅπου τά δημιουργήματα παίρνουν μιά ἐξαιρετική πολιτική χροιά ἐξ αἰτίας τῆς μοίρας τοῦ δημιουργοῦ τους. Πάντως, ἐσεῖς εἶστε προσκαλεσμένοι ὡς συνταξιδιῶτες σέ μιά διαδρομή,ὅπου θ' ἀντικρύσουμε ἀπό κοντά μιά-μιά τίς ταινίες—σταθμούς τοῦ Γκιουνέι (πρός Θεοῦ, μήν κάνετε μεταφορική χρήση τοῦ ὅρου) πού ἔχουν προβληθεῖ στή χώρα μας.

Ἀφετηρία ἡ *Ἐλπίδα*. Ἄν σήμερα μᾶς ζητοῦσε κάποιος ν' ἀποδώσουμε μέ μιά λέξη τήν οὐσία τῆς ὀργάνωσης τοῦ καπιταλισμοῦ, δέ νομίζω ὅτι θά βρίσκαμε καταλληλότερη ἀπό αὐτήν τοῦ παραπάνω τίτλου. Τό λατινικό Dum spiro spero ἔχει βρεῖ τόν καλύτερό του ἐνσαρκωτή στό πρόσωπο τῆς δυτικῆς κοινωνίας. Καί μήν πάει ὁ νοῦς σας στό κακό. Κανείς ἀστός δέν ἐλπίζει σέ θεαματικές ἀλλαγές, προϊόντα γνώσης καί πλήρους συνειδητοποίησης. Τό εὖρος τῶν ἐλπίδων ἐξαντλεῖται στά κέρδη τοῦ ΠΡΟ-ΠΟ, στήν ὀργάνωση μικροκομπινῶν πού θά ὁδηγήσουν στό βόλεμα ἤ ἀκόμη-ἀκόμη σ' αὐτό τόν πετυχημένο γάμο, λύση πολλῶν προβλημάτων. Ἀλλά κινδυνεύουμε ἀπό ἐκτροχιασμό. Ξαναγυρνᾶμε στήν ταινία, ὅπου τά προηγούμενα ἀντιπροσωπεύει ἕνας ἀμαξάς μέ τό ψευδαισθητικό ὅραμα τοῦ ἰδιοκτήτη-ἀφεντικοῦ, ὅραμα πού θά τόν κρατήσει μακριά ἀπό τήν κατανόηση τῆς οὐσίας τῶν προβημάτων του. Ἐκεῖ πού τελειώνουν οἱ ἐλπίδες γίνεται ἐπίκληση τοῦ θεϊκοῦ στοιχείου κι ἐκεῖ πού τελειώνει κι αὐτό, ἀρχίζει ἡ τρέλα. Ὁ ρεαλισμός πού υἱοθετεῖ ὁ Γκιουνέι στίς ταινίες του δίνει τή θέση του στήν ὑπέρβαση τῆς λογικῆς, ἕνα εἶδος ὑπερ—ρεαλισμοῦ (πόση ἀπόσταση μπορεῖ νά χωρίζει τόν κόσμο τῶν ὀνείρων ἀπό τόν φανταστικό κόσμο τῆς τρέλας;) Ὁ νοῦς τοῦ δύστυχου ἀμαξᾶ, ἐγκαθιδρύει μιά δικιά του συμβολική τάξη τῶν πραγμάτων, μέ τήν παραδοχή τῆς ὁποίας θά πάρουν ὁριστικό τέλος τά βάσανά του. Ἡ παράνοια, μορφή ἐπανάστασης τοῦ πρωταγωνιστῆ, θά δώσει ἀπάντηση σ' αὐτούς πού συνεχίζουν νά πιστεύουν ὅτι κάποιος «ἀπό μηχανῆς Θεός» θά βρέξει χρῆμα μιά μέρα. Ἡ ἐλλειπτικότητα, βάση τοῦ κινηματογράφου, ὅπως μᾶς μαρτυρεῖ κι ὁ M. Martin, θά καταστήσει τήν *Ἐλπίδα* καλύτερη ταινία τοῦ Γκιουνέι καί ἡ ἔλλειψή της θά ὁδηγήσει τίς ὑπόλοιπες στό ἀναπόφευχτο τέλμα πού τά ὁριά του περιγράφουν οἱ τσιριχτές καταγγελίες.

Ἡ θέα τοῦ τέλματος θ' ἀσχημήνει τίς ἐντυπώσεις μας ἀπό τήν ὑπόλοιπη διαδρομή. Ἔτσι, γιά νά μή βουλιάξουμε, θ' ἀποφύγουμε νά σταματήσουμε στό *Σύντροφο*, ὅπου μᾶς περιμένουν ὑψωμένες γροθιές, κραυγαλέα «μηνύματα» καί πολύς... μουσακάς (δέν πρόκειται γιά σχῆμα λόγου, ἀλλά γιά τό φαγητό τοῦ ὁποίου ἀρκετές μερίδες καταβροχθίζει ὁ χοντρός μεγαλοαστός τῆς ταινίας).

Ἡ κατάσταση διορθώνεται κάπως στό *Κοπάδι*, τό ὁποῖο θ' ἀκολουθήσουμε γιά νά περάσουμε ἀπό τήν ὀρεινή Τουρκία στήν ἀστική καί τή σύγχρονη ἀντιμετώπιση τοῦ

όριστικοῦ ἀποκλεισμοῦ. Στό φίλμ ὑπάρχουν δυό κοπάδια, τό ἴδιο ταλαίπωρα. Ἕνα ἀποτελούμενο ἀπό τετράποδα, κι ἕνα ἀπό δίποδα. Ἡ ἐξόντωση περιμένει καί τά δύο. Τά προβλήματα αὐτῆς τῆς μετακίνησης εἶναι περίπου ἴδια μ' αὐτά τοῦ *Γιόλ* καί θά τά ἐξετάσουμε παρακάτω.

Ἑπόμενος σταθμός *ὁ Ἐχθρός*. Ὁ ἐχθρός ὁ ὁποῖος σέ κανένα σημεῖο δέν ὁρίζεται ὀνομαστικά, ἀλλά ὑποδηλώνεται ἔξυπνα μέ βάση τήν ἀρχή «ὁ νοῶν νοείτω» (καί θά εἶναι μᾶλλον μειωμένης ἀντιληπτικῆς ἱκανότητας αὐτός πού δέ θά τόν καταλάβει). Πλανᾶται πάνω ἀπ' τά κεφάλια καί κρύβει τόν ἥλιο ὅλων αὐτῶν πού ἀγωνίζονται γιά μιά θέση κάτω ἀπ' αὐτόν. Ὁ Γκιουνέι ἐνστερνίζεται τίς ἀρχές τοῦ Αἰζενστάιν γιά ἕναν κινηματογράφο—γροθιά στό στομάχι καί φέρνει τούς ἥρωές του μπροστά στό δίλημμα: «Λουμπενοποίηση» ἤ «προλεταριοποίηση;» Μ' ἄλλα λόγια, «μόνος ἤ Manos;» (τό καθαρά ταξιδιωτικό αὐτό σλόγκαν, παίρνει νόημα ἄν ἀντικαταστήσετε ὅπου Manos, κόμμα).

Στό τέρμα τῆς διαδρομῆς μᾶς περιμένει ἡ ἐπιγραφή *Γιόλ*. Ταινία—διαδρομή κι αὐτή, μέσα στ' ἄγονα κούρδικα χωριά τῆς Τουρκίας. Ταινία πού θέλει νά ὑπηρετήσει τό ρεαλισμό, ὅρο τόν ὁποῖο ὁ H. Agel[1] ταυτίζει μέ τόν λεγόμενο στρατευμένο κινηματογράφο (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἐξαιρεῖ ἀπό τήν ταύτιση τόν νεορεαλισμό, τά σημάδια τοῦ ὁποίου ὑπάρχουν ἔντονα στήν *Ἐλπίδα*). Ὁ κινηματογράφος αὐτοῦ τοῦ εἴδους φαίνεται νά εἶναι μιά αὐταπάτη, ἀφοῦ, ὅπως ἔξυπνα μαρτυρεῖ κι ὁ H. Read, οἱ εἰκόνες εἶναι οὕτως ἤ ἄλλως δημιουργήματα ἑνός νοῦ, πού μεταβάλλονται μέ τή μεταβολή τῶν συνθηκῶν. Ὁ Γκιουνέι προσπαθεῖ ν' ἀποσπάσει τή συμπάθεια τῶν θεατῶν γιά τή γείτονα χώρα, μέ μιά σειρά «ρεαλιστῶν» εἰκόνων—σόκ, ξεχνώντας ὅτι ἡ πραγματική συγκίνηση στήν τέχνη εἶναι ἡ νοητική, γι' αὐτό καί διαρκεῖ πολύ περισσότερο ἀπό τή συναισθηματική[2]. Τό *Γιόλ* μοιάζει νά ἔχει προτεταμένο τό δάχτυλο καί νά μᾶς ὑποδεικνύει: «*Δεῖτε κι αὐτό... δεῖτε κι αὐτό...*». Βέβαια κάτι τέτοιο μπορεῖ νά εἶναι χρήσιμο γιά μερικούς πού κοιμοῦνται μακαρίως, πιστεύοντας ὅτι ὅλα βαίνουν καλῶς, ἀγνοώντας συγχρόνως τί συμβαίνει μερικά χιλιόμετρα πέρα ἀπό τό σπίτι τους. Φτάνει ὅμως αὐτό; Γιά μερικούς ἄλλους πού ἡ καρδιά τους χτυπάει μέ 24 καρρέ τό δευτερόλεπτο, ἀσφαλῶς ὄχι.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

1. H. Agel: *Ἡ αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου*, ἐκδ. Ζαχαρόπουλος.
2. Ὁ Ἔρικ Μπέντλεϋ στό βιβλίο του *Το στρατευμένο Θέατρο* (ἐκδ. Ἀρίων) ἀναφέρει πολύ χαρακτηριστικά ὅτι ἡ τέχνη ἔχει ἀπό μόνη της ἀξία καί δέ χρειάζεται νά ὑποβαστάζει τήν πολιτική ἤ τή θρησκεία γιά νά σωθεῖ. Κάπως ἔτσι κι ὁ Ὄσκαρ Οὐάλντ ἀναφέρει ὡς βάρβαρη κάθε ὠφελιμιστική προσπάθεια ἐκμετάλλευσής της, ὑπονοώντας μ' αὐτό τή στρατευμένη τέχνη.

ΡΕΠΟ

Γιά εὐκολία λέμε: πάω νά δῶ *ἕνα* φίλμ. Συχνά (στό ἑλληνικό σινεμά: πολύ συχνά) δέ βλέπουμε παρά δυό-τρεῖς εἰκόνες πού κολυμποῦν στό κενό, διαφημίσεις καί στερεότυπα, ὅμως δέν πειράζει, λέμε: εἶδα ἕνα φίλμ. Συνήθεια, μοιραία κυριαρχία τοῦ *ἕνα*.

Μερικές φορές (στό ἑλληνικό σινεμά: σπάνια) βλέπουμε ἕνα φίλμ στ' ἀλήθεια, τό *Ρεπό* γιά παράδειγμα. Τότε, θἄπρεπε νά λέμε: εἶδα μερικά φίλμ ἤ, καλύτερα: εἶδα σινεμά.

ΡΕΠΟ

Σκην.: Βασίλης Βαφέας, *σεν.:* Β. Βαφέας, *φωτ.:* Γιῶργος Καβάγιας, *μοντάζ:* Γιῶργος Κόρρας, *σκηνικά-κοστούμια:* Δαμιανός Ζαρίφης, *ἠθ.:* Πέτρος Ζαρκάδης, Δημήτρης Πιατάς, Ἄννα Μακράκη, Κατερίνα Γιουλάκη, Ἀθηνόδωρος Προύσαλης, Τάσος Ὑφαντῆς, *ἐκμετάλλευση:* Νέα Κινηματογραφική, *διάρκεια:* 76 λεπτά.

Ἕνα σενάριο εἶναι, ἐκτός ἀπό μερικές δακτυλογραφημένες σελίδες καί ὅλα τά ψυχοπαθολογικά βραχυκυκλώματα, τά μικροσκοπικά τελετουργικά πού ζοῦμε καθημερινά καί πού ἀποτελοῦν τήν πρώτη ὕλη, τούς αὐτοματισμούς τοῦ σινεμά. Ἕνα βλέμμα ὀφείλει νά συναντήσει ἕνα ἀντικείμενο, εἶναι ἕνα σενάριο, μερικοί ἄνθρωποι ὀφείλουν νά περιμένουν σέ μιά οὐρά, εἶναι ἕνα ἄλλο σενάριο, μιά φράση ὀφείλει νά διωχθεῖ ἀπό μιά ἄλλη καί εἶναι φυσικό: κάθε σενάριο εἶναι ἡ ἀφήγηση μιᾶς καταδίωξης. Το *Ρεπό* εἶναι πολλές ταινίες καί πολλά σενάρια: ἕνα κωμικό θρίλλερ, μιά ταινία καταδίωξης μέ ἐμπόδια καί καθυστερήσεις, ἕνα ντοκυμανταίρ πάνω στήν κατάσταση τῆς Ἀθήνας... Ὅλα αὐτά δέν εἶναι «ἐπίπεδα ἀνάγνωσης», εἶναι πολλές ταινίες πού βλέπονται συγχρόνως. Τό *Ρεπό* δέν εἶναι *μία* ταινία καί γι' αὐτό θἄπρεπε νά τό δοῦμε ὅπως μετακινοῦμε (νευρικά) τό δάχτυλο πάνω στό τρανζίστορ γιά νά συλλάβουμε κάποιους πειρατικούς σταθμούς. Τό *Ρεπό* εἶναι λοιπόν μιά πειρατική ταινία: ὁ Βαφέας εἶναι ἡ βελόνα κι ἐμεῖς τό τρανζίστορ.

Νά ξεχάσεις τό σενάριο εἶναι μιά ἤδη παλιά ἱστορία, αὐτή τοῦ μοντέρνου σινεμά. Ὅμως, τό σενάριο δέ μᾶς ξεχνᾶ· οὔτε κάν τόν Βαφέα πού τό ἔχει ἀνάγκη, ὅπως ἄς ποῦμε, ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό ἕναν ἀρνητικό πόλο, μιά παγίδα πρός ἀποφυγή, ἕνα ρεπό. Ἐξ οὗ καί ἡ κούρσα τοῦ ἥρωα: τρέχει γιά ν' ἀποφύγει τό σενάριο.

Τί χάνεται ἀπό ἕνα εἶδος ὅταν ἐγκαταλείπει τίς φιλοδοξίες του, ἀφήνοντας ἀντιμέτωπους, ἀπό τή μιά μεριά κάποιο κοινό κι ἀπό τήν ἄλλη μερικούς ξεχωριστούς ἠθοποιούς; Τό *σινεμά*. Μιλάω γιά τήν ἑλληνική κωμωδία, μιά ἀπό τίς λιγότερο *ὀπτικές* κωμωδίες πού ὑπάρχουν. Ὅλες της οἱ ἰδέες βρίσκονται στό σενάριο, τούς διαλόγους, τίς καταστάσεις, τούς ἠθοποιούς, σχεδόν ποτέ στή σκηνοθεσία. Ἴσως γιαυτό γελᾶμε περισσότερο μέ τά τρέϊλερς καί λιγότερο μέ τίς ταινίες.

Στό *Ρεπό* τό σινεμά εἶναι παρόν. Ἴσως γιατί ὁ Βαφέας κατάφερε αὐτό πού μοιάζει νά διαφεύγει μόνιμα ἀπό τίς ἑλληνικές κωμωδίες: τό πέρασμα ἀπό ἕνα πλάνο σ' ἕνα ἄλλο, τήν ἐπανεισαγωγή τῆς ἀσυνέχειας στήν καρδιά τοῦ σινεμά. Ἀντί νά ρίξει ἕνα ψυχρό καί ἠθικολογικό βλέμμα πάνω στή μηχανική τῶν σωμάτων καί τήν κωμωδία τῶν ἐπιφανειῶν, προτιμάει ἕνα βλέμμα διάστροφα εὐαίσθητο σ' ὅ,τι ἀνθρώπινο μένει *παρ' ὅλα αὐτά* μέσα σ' ἕναν παράλογο κόσμο. Σύνθεση ἀντί γιά ἀνάλυση. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ *Ρεπό* ἔρχεται ἀπ' τό γεγονός ὅτι ὁ Βαφέας κάνει τό χιοῦμορ νά ἀναβλύζει ἀπό τά παράδοξα τοῦ ἴδιου τοῦ πραγματικοῦ, ἀρνούμενος νά τό ἀναδιπλώσει στά ὅρια μιᾶς ἁπλῆς «πλάκας». Τά ὅσα συμβαίνουν στό *Ρεπό* εἶναι λιγότερο καρικατοῦρες καί περισσότερο ρεαλιστικές ἀνακατασκευές καί εἶναι ἀκριβῶς μέσα στό ρεαλισμό τους πού φαντάζουν γελοῖες. Ὁ χῶρος πού ὁ ἥρωας διασχίζει (ἡ Ἀθήνα τοῦ 1982), εἶναι

ένας χῶρος ὅπου ὑπάρχει ἕνα ἀτέλειωτο στόκ ἀπό ἱστορίες, ἀλλά κανένα ρεπό, κανένα ξέφωτο γιά νά τίς σκεφτεῖς, χιλιάδες γκάγκ πού κυκλοφοροῦν ἰλλιγγιωδῶς, ἀλλά κανένα πάρκιγκ γιά νά ξαποστάσουν. Τό *Ρεπό* κατορθώνει νά βρεῖ αὐτή τήν πολύτιμη ἰσορροπία ἀνάμεσα στήν ἀκινησία καί τή φρενίτιδα, ὅπως ἄς ποῦμε, ἕνας ἀκροβάτης πού ξέρει πώς γιά νά φτάσει στήν ἄκρη τοῦ νήματος χρειάζεται, πρίν ἀπ' ὅλα, ἕνα ρυθμό.

Μποροῦμε νά ἀφηγηθοῦμε τό *Ρεπό* ὅπως θά γράφαμε σ' ἕνα ἡμερολόγιο. Ὅμως ὁ θεατής πού θά ἔβλεπε ἔτσι τήν ταινία θά ἔφευγε ἀπογοητευμένος. Δέν θἄβρισκε τίποτα ἀπ' ὅσα τόν προτρέπουν νά μιλήσει μόλις τά φῶτα ἀνάψουν. Οὔτε κοινωνιολογία τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας, οὔτε προσωπικό δράμα, οὔτε προσωπική κωμωδία. Σέ ἀντίθεση, θά συναντοῦσε ἕναν ἀσθματικό ρυθμό (τή μοναδική δυνατή ἰσορροπία σ' ἕνα φίλμ πάνω στήν Ἀθήνα), μιά ἀφήγηση γεμάτη τρύπες (ὅπως κάθε ἀθηναϊκό δρομολόγιο), ἕνα φλού πού κερδίζει ὅλο τό φίλμ. Μεγάλος κίνδυνος σέ μιά ἐποχή ὅπου δέν ἀγαπᾶμε τίς ταινίες παρά γιά τή σοβαρότητα μέ τήν ὁποία «πραγματεύονται» τό σενάριό τους (ξεχνώντας ὅτι μιά ἀληθινή ταινία δέν «πραγματεύεται» ποτέ τίς ἱστορίες της· αὐτά εἶναι γιά τήν τηλεόραση). Μεγάλος κίνδυνος γιά τόν Βαφέα; Ὄχι. Τό *Ρεπό* εἶναι πιό ἀστεῖο ἀπ' ὅ,τι φαίνεται. Ὅμως πρέπει νά τό πάρουμε ὅπως ἔρχεται: πλάνο μέ πλάνο, ὅπως ὀργανώνουμε μιά ἔρευνα. Ὄχι σάν ἕνα φίλμ, ἀλλά σάν ἕνα νῆμα (δηλαδή σάν ἕνα ...φίλμ). Ὄχι σάν ἕνα «θέμα» (γιά τόν Βαφέα τό θέμα εἶναι οἱ ἥρωες), ἀλλά σάν ἕνα παιδικό παιχνίδι: ὅπως στή σκηνή τοῦ παιδικοῦ πάρτυ. Κανείς δέν κινηματογράφησε ὡς τώρα στήν Ἑλλάδα τά παιδιά ὡς ἐτερόκλητες συλλογές μικρῶν *ἀνθρώπων* (οὔτε σάν

μινιατοῦρες, οὔτε σάν τέρατα, οὔτε σάν ξένους). Τά παιδιά ἔχουν τά παιχνίδια τους, τά τίκ τους, τήν ἀδιαφορία καί τό πεῖσμα τους (τή γελοιότητά τους ἐπίσης). Αὐτό πού ὀνομάζουμε *σκηνοθεσία* μιᾶς ταινίας ἀδειάζει ἀπ' ὅλο τό στόμφο του ἀπό τή στιγμή πού βλέπουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἕνας κινηματογραφιστής παίζει μ' αὐτά τά παιχνίδια. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἕνα παιχνίδι μέ ἕνα μονάχα κανόνα: δέ γυρνᾶμε ποτέ πρός τά πίσω, ἀκολουθοῦμε τό νῆμα ὅπως μέσα σ' ἕνα ὄνειρο (ἤ ἕναν ἐφιάλτη), προτιμᾶμε νά ξεχνᾶμε, νά ἀντιφάσκουμε, ἀλλά νά συνεχίσουμε νά παίζουμε. Ἡ δεκαετία τοῦ '70 πέρασε, ἡ «ὑπέροχη καί ἀναγκαία περιπέτεια τοῦ σινεμά της» τέλειωσε καί ὁ Βαφέας τό ξέρει. Σκύβει λοιπόν πάνω σ' ὅ,τι τόν κάνει νά ὑποφέρει καί νά σκέφτεται, τό βρίσκει ἀστεῖο κι' ἐνδιαφέρον (δίχως περισσότερα) καί τό κινηματογραφεῖ μέ μιά φανερή ἀπόλαυση. Αὐτά, τή στιγμή πού οἱ περισσότεροι Ἕλληνες κινηματογραφιστές δέν κάνουν ἄλλο ἀπ' τό νά παραπονιοῦνται. Ἕνα ρεπό στήν κοιλάδα τῶν δακρύων τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΔΙΑΝΟΜΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΧΡΗΣΤΟΥ ΛΑΔΑ 11
ΤΗΛ. 32 26 735 • 32 31 300 • 32 21 864

ΕΚΛΕΚΤΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

○ Μερικά δείγματα ἀπό τόν πλούσιο κατάλογό μας ○

ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ: **'Ο σώζων ἑαυτόν σωθήτω**
ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΦΩ: **'Η γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας — Τό τελευταῖο μετρό**
ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ: **'Η κατάσταση τῶν πραγμάτων**
ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΙΜΑ: **'Η αὐτοκρατορία τοῦ πάθους — 'Η αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων**
ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΟΥΑ: **Καγκεμούσα**
ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ: **'Ο θεῖος ἀπ' τήν 'Αμερική**
ΜΩΡΙΣ ΠΙΑΛΑ: **Τό ἀγόρι πού ἀγαποῦν τά κορίτσια**
ΚΡΙΣΤΟΦ ΖΑΝΟΥΣΙ: **Δρόμοι μέσα στή νύχτα**
ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ: **Σουήτ μούβι**
ΤΖΟΤΖΕΦ ΛΟΟΥΖΥ: **Μίστερ Κλάϊν — Πέστροφα — Δόν Τζιοβάννι**
ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ: **Τό κτῆνος — 'Ανήθικες ἱστορίες**
ΑΝΤΡΕΙ ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ: **Μιά γυναίκα δαιμονισμένη**
ΜΠΕΡΝΑΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ: **1900 — Τό φεγγάρι**
ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΕΡΙ: **'Η τελευταία γυναίκα — 'Ερωτικές ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας**
ΜΠΕΡΝΑΡ ΤΑΒΕΡΝΙΕ: **Καί ἡ γιορτή ἀρχίζει**
ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΕΒΕΤΗΣ: **Γκλόρια**
ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΛΤΜΑΝ: **Παντρολογήματα — Τρεῖς γυναῖκες**
ΤΖΩΝ ΧΙΟΥΣΤΟΝ: **'Ο ἄνθρωπος πού θά γινόταν βασιλιάς**

6000

2700
4000
6700

2700
3800
6500

23950
6400
17.550

από την ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ

* *κωμωδίες* *

ΦΡΑΝΚΕΝΣΤΑΪΝ ΤΖΟΥΝΙΟΡ — ΛΙΓΟ ΠΟΛΥ ΤΡΕΛΟΥΤΣΙΚΟΣ τοῦ Μέλ Μπρούκς

ΡΑ ΤΑ ΤΑ ΠΛΑΝ — ΘΑ ΚΑΝΩ ΣΠΛΑΣ τοῦ Μ. Νικέτι

Ο ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ — Ο ΠΙΟ ΠΟΝΗΡΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ ΤΟΥ ΣΕΡΛΟΚ ΧΟΛΜΣ τοῦ Τζήν Γουάιλντερ

* *μιούζικαλ* *

ΕΛΑ Ν' ΑΓΑΠΗΘΟΥΜΕ μέ τή Μαίριλυν Μονρόε

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ τοῦ Τζών Φόσσι

* *ἀξέχαστες ἐπιτυχίες τοῦ Χόλυγουντ* *

Ὁ Συλλέκτης

Ἡ μερίδα τῆς εὐτυχίας

Ὁ Λώρενς τῆς Ἀραβίας

Ὁ ἄνθρωπος γιά ὅλες τίς ἐποχές

Ἡ τροτέζα καί ὁ πρωτάρης

* *Ἑλληνικές ταινίες* *

Μεγαλέξανδρος τοῦ Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Μελόδραμα; τοῦ Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης εἶναι νυχτερινοί τῆς ΦΡΙΝΤΑΣ ΛΙΑΠΠΑ

Ἠλεκτρικός ἄγγελος τοῦ Θ. ΡΕΝΤΖΗ

* *ταινίες γιά παιδιά* *

Ἐλᾶτε νά γελάσουμε

Ἕνας ἀστροναύτης στήν αὐλή τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου

Ἡ κοιμισμένη βασιλοπούλα τοῦ δάσους

Ἄννυ

Ποπάϋ ὁ ναύτης

από την ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΩΝ 1-10

Μετά ἀπό τή συμπλήρωση τῶν δέκα πρώτων τευχῶν τῆς *Ὀθόνης* σκεφτήκαμε νά συντάξουμε ἕνα εὐρετήριο τῆς ὕλης πού δημοσιεύτηκε σ' αὐτά. Ἡ καταχώρηση τῶν ταινιῶν ἔγινε μέ βάση τόν ἑλληνικό τους τίτλο ἤ, ὅταν δέν ὑπῆρχε, τήν ἑλληνική του μετάφραση. Ὁ πρῶτος ἀριθμός δηλώνει τό τεῦχος καί ὁ δεύτερος τή σελίδα (1/16 σημαίνει τεῦχος 1 σελ. 16). Γιά ὅσους ἀναγνῶστες ἡ δημοσίευση τῶν περιεχομένων, θά ἀποτελέσει κίνητρο ἀγορᾶς παλαιότερων τευχῶν, ἐπισημαίνουμε ὅτι τά τεύχη 5 καί 6 ἔχουν ἐξαντληθεῖ.

Τή φροντίδα (ἀγγαρεία) γιά τή σύνταξη εἶχε ὁ Θωμᾶς Νέος. Βοήθησε ὁ Θόδωρος Νάτσης.

Θ.Ν.

Ταινίες

Ἀγαπημένη μου Βέρα Πάλ Γκαμπόρ 9/85
Ὁ ἄγνωστος τοῦ ἑξπρές Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/78
Ἀγωνία Ἔλεμ Κλίμωφ 9/31
Το αἴνιγμα τοῦ Κάσπαρ Χάουζερ Βέρνερ Χέρτζοκ 1/66
Ἀλαλούμ Γιάννης Σμαραγδῆς, Γιάννης Τυπάλδος, Γιῶργος Ἀποστολίδης 10/94
Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις Βίμ Βέντερς 1/57
Ὁ Ἀμερικανός φίλος Βίμ Βέντερς 1/57
Ἀνεξέλεκτες καταστάσεις Κέν Ράσσελ 7/52, 7/54
Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο Ἀντρζέι Βάιντα ... 1/56, 2—3/93, 2—3/100
Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο Ἀντρζέι Βάιντα 7/95
Ὁ ἄνθρωπος πού ἤξερε πολλά Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/49, 7/76
Ὁ ἀπαγχονισμός Ναγκίσα Ὀσίμα 8/86
Ἀπό ποῦ πᾶνε γιά τή χαβούζα Θόδωρος Μαραγκός 1/35
Ἀποκάλυψη τώρα Φράνσις Φόρντ Κοππόλα 4/48, 5/71, 5/84
Ἀριθμός 17 Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/48
Ἀταλάντη Ζάν Βιγκό ..... 2—3/65
Οἱ ἀτίθασοι μαχητές Φίλιπ Κάουφμαν 5/90
Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους Ναγκίσα Ὀσίμα 6/51
Βιεννέζικα βάλς Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/49
Ὁ βρόγχος Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/76
Τά γεράκια τῆς νύχτας Ρόν Πέκ 6/55
Γερτρούδη Κάρλ Θίοντορ Ντράγιερ ..... 2—3/120
Γιά τό τομάρι ἑνός μπάτσου Ἀλαίν Ντελόν 7/82
Γκρήζ Ράνταλ Κλάιζερ 1/54
Ἡ γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας Φρανσουά Τρυφφώ ... 10—57
Ἡ γυναίκα τοῦ ἀγρότη Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/43
Ἡ γυναίκα τοῦ Γάγγη Μαργκερίτ Ντυράς ..... 2—3/49
Οἱ γυναῖκες μεταξύ τους Μισέλ Ντεβίλ 6/85
Τό δάσος μέ τίς σημάδες Ἀντρζέι Βάιντα ..... 2—3/104
Δέκα Μπλέικ Ἔντουαρντς 5/92
Δεκατρία ἐγκλήματα ζητοῦν ἔνοχο Ἄλφρεντ Χίτσκοκ ... 7/76
Δεσμώτης τοῦ Ἰλίγγου Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 7/77
Τά δίδυμα τῆς λεγεώνας Μάρτι Φέλντμαν 9/79
Ἡ δίκη Ὄρσον Οὐέλς 7/63
Δοδοφονία Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/46
Ὁ δολοφόνος ἔρχεται κάθε βράδυ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ ... 6/77
Ἐδῶ Ἔλστρι (Elstree Calling) Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/45
Ἐκβιασμός Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/44
Ἔκσταση (Spellbound) Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/73
Ἐμφύλιος λόγος Διαμαντής Λεβαντάκος 4/69
Ἕνας δολοφόνος πέρασε Μισέλ Βιανέ 8/9
Ἕνας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο Τζών Λάντις 7/85
Ὁ ἔνοικος Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/42
Ἡ ἐξαφάνιση τῆς κυρίας Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/55
Ἐξκάλιμπερ Τζών Μπούρμαν 7/48, 7/50
Ἡ ἐξομολόγηση Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/80
Ὁ ἐπαγγελματίας Ζώρζ Λωτνέρ 7/82
Ἐπιφώτιση Κριστόφ Ζανούσι 6/97
Οἱ ἑπτά σαμουράι Ἀκίρα Κουροσάουα ..... 2—3/114
Ἐρωτικές ἱστορίες καθημερινῆς τρέλας Μάρκο Φερέρι ... 9/90
Εὔκολη ἀρετή Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/42
Ἡ ἔφηβος Ζάν Μορώ 4/12
Ἐφιάλτες Ρόμπερτ Ἄλτμαν 8/10
Ζόμπις, τό ξύπνημα τῶν νεκρῶν Τζώρτζ Ρομέρο 1/51
Ζωντανές ἀναμνήσεις Γούντυ Ἄλλεν 6/93
Ἠλεκτρικός ἄγγελος Θανάσης Ρεντζῆς 6/24
Ἡ ἡλικία τῆς θάλασσας Τάκης Παπαγιαννίδης ..... 2—3/122
Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη Τόμας Γκουτιέρεζ Ἀλέα . 4/67
Kagkemoῦsa Ἀκίρα Κουροσάουα 6/64
Τό καμιόνι Μαργκερίτ Ντυράς ..... 2—3/45
Κάρο Πάπα Ντίνο Ρίζι 4/65
Καταπιεσμένη προσωπικότητα Χάλκε Σάντερ 4/12
Ὁ κατήφορος Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/42
Ὁ κάτοικος τῆς νήσου Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/44
Κερέλ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ 9/28
Ὁ κῆπος τῶν ἡδονῶν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/41
Τό κόκκινο τρένο Τάκης Σιμονετᾶτος 10/91
Κόναν ὁ βάρβαρος Τζών Μίλιους 10/88
Τό κορίτσι ἀπ' τήν Πράγα Ντανιέλ Ζεαγκί 4/10
Τά κουρέλια τραγουδοῦν ἀκόμη Νίκος Νικολαΐδης 4/72
Κρόνος 3 Στάνλεϊ Ντόνεν 5/86
Τό κτῆνος Βαλέριαν Μπόροβτζικ 7/80
Τό κυνήγι τοῦ κλέφτη Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 7/73
Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης κιβωτοῦ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ ... 7/45
Κύρος καί κυρία Σμίθ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/70
Λίγο πολύ τρελούτσικος Μέλ Μπρούκς 1/69, 9/76
Μάθε παιδί μου γράμματα Θόδωρος Μαραγκός 7/93
Μακάβρια εἰσβολή Φίλιπ Κάουφμαν 8/90
Μάρνι Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/69

Τά μάτια τῆς Λώρα Μάρς Ἴρβιν Κέρσνερ ..... 2—3/110
Μεγαλέξανδρος Θόδωρος Ἀγγελόπουλος 6/31
Ἡ μεγάλη ἀπόδραση τῶν 11 Τζών Χιοῦστον 6/100
Ὁ μεγαλύτερος ἐραστής τοῦ κόσμου Τζήν Γουάιλντερ ... 9/81
Μήδεια Πιέρ Πάολο Παζολίνι ..... 2—3/118
Μιά αἰγυπτιακή ἱστορία Γιουσέφ Σαχίνε 9/29
Μιά νύχτα γεμάτη βροχή Λίνα Βερτμύλερ 1/69
Μνῆμες ὑπανάπτυξης Τόμας Γκουτιέρεζ Ἀλέα ... 1/67, 4/67
Μπότες, σπιρούνια καί καυτές σέλλες Μέλ Μπρούκς 9/77
Τά μυστήρια τοῦ Ὁμπερβαλντ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι 6/6
Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ Ντούσαν Μακαβέγιεφ . 2—3/116
Μυστικός πράκτωρ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/54
Ναπολέων Ἀμπέλ Γκάνς 6/3
Νέος καί ἀθῶος Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/54
Νοσφεράτου, μιά συμφωνία τρόμου Φ.Β.Μουρνάου 4/56
Νοσφεράτου, φάντασμα τῆς νύχτας Βέρνερ Χέρτζοκ 4/56
Νοτόριους Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/74
Ντόν Τζιοβάννι Τζόζεφ Λόουζι 6/89
Οἱ ξύπνιοι μάγκες γελᾶνε τελευταῖοι Ρόμπερτ Ντέι 6/4
Οἰκογενειακή συνομωσία Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/73
Ἡ ὁμίχλη Τζών Κάρπεντερ 6/91
Οὐγκέτσου Μονογκατάρι Κένζι Μιτσογκούτσι 4/62
Πάγος Ρόμπερτ Κράμερ 1/50
Τό παιγνίδι ἑνός κακοῦ ἀνθρώπου Ἄλφρεντ Χίτσκοκ ... 5/48
Τό παιγνίδι τοῦ μήλου Βέρα Σιτίλοβα 4/13
Παιγνίδια μέ τή φωτιά Ἀλαίν Ρόμπ Γκριγιέ ..... 2—3/28
Τά παιδιά τῆς ντουλάπας Μπενουά Ζακό ..... 2—3/55
Οἱ παλιόφιλοι Τζόαν Τιούκσμπερι 4/10
Παραγγελιά Παῦλος Τάσιος 6/35
Παράσταση γιά ἕνα ρόλο Διονύσης Γρηγορᾶτος 1/42
Στό πέρασμα τοῦ χρόνου Βίμ Βέντερς 1/57
Ὁ πιό πονηρός ἀδελφός τοῦ Σέρλοκ Χόλμς Τζήν Γουάιλντερ 9/81
Πιράνχα Τζόε Ντάντε 1/14
Πλούσιος καί ξένος Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/48
Ποιός σκότωσε τόν Χάρυ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 7/75
Πολεμικός ἀνταποκριτής Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/69
Ὁ πολίτης Κέην Ὄρσον Οὐέλς 7/65
Πονηρές ἱστορίες τοῦ Χάρλεμ Ράλφ Μπάκσι 8/88
Ποπάυ Ρόμπερτ Ἄλτμαν 7/88
Τά πουλιά Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/68
Ἡ πύλη τῆς δύσης Μάικλ Τσιμίνο 7/90
Ραντεβοῦ μέ τ' ἀστέρια τῆς πόπ Μάρτιν Σκορτσέζε . 2—3/106
Ρεβέκα Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/69
Τό ρίνγκ (The ring) Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/43
Ρόλλερ Μπούκι Μάρκ Λέστερ 5/88
Σαλό, 120 μέρες τῶν Σοδόμων Πιέρ Πάολο Παζολίνι .. 6/53
Σαμπάνια Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/44
Σαμποτάζ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/54
Σαμποτέρ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/72
Σάν στό σπίτι Μάρτα Μετζάρος 4/11
Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς Ἀντρζέι Ζουλάφσκι 9/82
Σιωπηλός μάρτυς Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/81
Στή σκιά μιᾶς ὑποψίας Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/72
Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων Ἄλφρεντ Χίτσκοκ ... 9/66
Σκοτώνουν τ' ἄλογα ὅταν γεράσουν Σίντνεϊ Πόλλακ 2—3/112
Σούπερμαν Ρόμπερτ Ντόνερ 1/68
Σταθμός ἀποχαιρετισμοῦ Κρίς Μαρκέρ 8/8
Στάλκερ Ἀντρέι Ταρκόφσκι 6/98, 7/14, 7/19, 7/20
Σχισμένο παραπέτασμα Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/71
Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω Ζάν Λύκ Γκοντάρ 6/95, 7/5
Τό σωσίβιο Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/73
Ἡ ταβέρνα τῆς Τζαμάικα Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/56
Ἡ ταινία τοῦ Νίκ Βίμ Βέντερς 9/5
Ταξίδι τοῦ μέλιτος Γιῶργος Πανουσόπουλος 4/74
Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ πάντα δύο φορές Μπόμπ Ράφελσον 7/37, 7/40
Ἡ τελευταία τρέλα τοῦ Μέλ Μπρούκς Μέλ Μπρούκς 9/87
Τό τελευταῖο μετρό Φρανσουά Τρυφφώ 6/87
Τεμπέληδες τῆς εὐφορίης κοιλάδας Νίκος Παναγιωτόπουλος 1/38
Ὁ Τζοῦνο καί τό παγώνι (Juno and the peacock) Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/45
Τηλεφωνήσατε ἀσφάλεια ἀμέσου δράσεως Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/81
Τοπάζ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/71
Τά τριανταεννιά σκαλοπάτια Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/50
Τροπικός τοῦ Αἰγόκερω Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/76
Οἱ ὑπέροχοι ληστές καί τά κουλουβάχατα τῆς ἱστορίας Τέρυ Γκίλιαμ..... 9/88
Ὑπόθεση Παραντάϊν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/76
Ὑποψίες Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 6/70
Φαιδώρα Μπίλυ Γουάιλντερ 1/66
Φθινοπωρινή σονάτα Ἴνγκμαρ Μπέργκαμαν 1/68
Φρανκενστάιν Τζούνιορ Μέλ Μπρούκς 9/75
Φρενίτις Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/72
Χίτλερ, μιά καριέρα Γιόακιμ Φέστ 1/68
Ἡ χρονιά μέ τά 13 φεγγάρια Ράινερ Βέρνερ Φάσμπιντερ 8/82
Ἡ χρυσομαλλούσα Τώνης Λυκουρέσης 1/67
Ψυχώ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 9/67

Θεωρία

Ἀκτσόγλου Μπάμπης: Κοινωνιολογικές παρατηρήσεις πάνω στόν σύγχρονο ἀμερικάνικο κινηματογράφο ..... 2—3/19
Ἀκτσόγλου Μπάμπης: Ἡ αὐτοκρατορία τῶν στερήσεων 6/39
Βεργέτης Δημήτρις: α-Lacan: Τό βλέμμα, ἡ ἀναπαράσταση καί κάτι ἄλλο 8/46
Γρηγορᾶκος Μηνᾶς: Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα . 1/30
Γρηγορᾶκος Μηνᾶς: Ὁ καθρέφτης, ἡ *Ὀθόνη* καί μεῖς 2—3/5
Κανέ Πασκάλ: Τό παράδοξο 5/63
Κολοβός Νίκος: Ἱστορία καί κινηματογράφος 8/73
Μπάρτ Ρολάν: Ἀπό τό ἔργο στό κείμενο ..... 2—3/88
Μπονιτσέρ Πασκάλ: Ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου καί τοῦ ὑποκειμένου τοῦ κινηματογράφου 1/16
Μπράουν Νίκ: Ὁ θεατής μέσα στό κείμενο: ἡ ρητορική τοῦ *Stage coach* ..... 2—3/76
Νταγιάν Ντανιέλ: Στοιχεῖα γιά ἕναν κώδικα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου 4/22, 5/57
Ντανιούν Ροζέ: Ὁ φετιχισμός στίς ταινίες τρόμου 4/29
Φόρσος Νότης: Κινηματογραφικά εἴδη καί τό φανταστικό 4/26
Φόρσος Νότης: Τό μαῦρο φίλμ (film noir) 7/30

Σχόλια

Ἀκτσόγλου Μπάμπης: Λόγος περί «προκρουστῶν» καί ἄλλων δεινῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου 4/2
Ἀκτσόγλου Μπάμπης: Τό μυστικό τοῦ βράχου τῶν κατακρεουργημένων 5/6
Βεζυρόπουλος Ἄγγελος: Ἀπειλή ἀπ' τόν πλανήτη Video 7/4
Βεργέτης Δημήτρις: Νεκρολογώντας τήν πανούκλα: Ὁ θάνατος τοῦ J. Lacan 9/9
Γ.Δ. : Vic's movie 10/4
Γ.Τ. : Patrick Dewaere 9/8
Γ.Τ. : Ζάν Πιέρ Λεώ 10/56
Δερμεντζόγλου Ἀλέξης: Οἱ παράδοξες καί θαυμαστές διαδρομές καί περιπέτειες τοῦ φανταστικοῦ 7/6
Μήτσης Χρῆστος: Ὁ νέος Οὐγγρικός κινηματογράφος στήν κινηματογραφική Λέσχη 10/5
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος: Τί θέλει νά πεῖ; ..... 2—3/4
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος : Ὁ πόλεμος τῶν ἄστρων 5/3
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος / Τζιώτζιος Γιῶργος : Σάν... ... 6/4
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος: Ἄρπαξε τίς εἰκόνες καί σκάστο 6/9
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος: Ἡ εἰκόνα τῆς διαφήμισης ... 8/11
Μουμτζῆς Ἀλέξανδρος: Μήν πυροβολεῖτε τόν αὐτοκράτορα 9/5
Μπονιτσέρ Πασκάλ: Ὁ κινηματογράφος καί ἡ λακανική θεωρία τοῦ βλέμματος 6/6
Νάτσης Θόδωρος: Ἡ ἀναστήλωση ἑνός ἥρωα 6/3
Νέος Θωμᾶς: Ἐκνευριμοί καί ἄλλα τινά 6/10
Νέος Θωμᾶς: Ντρίν 6/11
Ντανέ Σέρζ: Τό θέαμα δέν εἶναι πιά στήν αἴθουσα 8/2
Ντεβερίκος Παναγιώτης: Τό βίντεο, ἡ τηλεόραση καί οἱ περιπέτειες τοῦ κινηματογράφου 8/6
Στεργιάδης Λάζαρος: «Μορφή», «περιεχόμενο» καί προοδευτικός κινηματογράφος 1/7
Τζιώτζιος Γιῶργος: Ὁ Βιτράκ, ὁ Βικτόρ καί ἡ θεατρική Λέσχη Βόλου ..... 2—3/9
Τζιώτζιος Γιῶργος: Τό σινεμά στήν τηλεόραση 6/3
Τζιώτζιος Γιῶργος: 59 «ὑπάρχω» χωρίς (;) λόγο ὕπαρξης 7/8
Νότης Φόρσος: Ἐπίθεση μετριότητας 1/12
Φόρσος Νότης: «Χιονάτη» βιασθείσα κατ' ἐπανάληψη ὑπό νάνων 6/12
Φόρσος Νότης: Παγκόσμιο κύπελο καί τηλεόραση 8/12
Φόρσος Νότης: In memoriam 9/2
Φόρσος Νότης: Τά προβλήματα τοῦ ἐγχρωμου φίλμ 9/3
Χολέβας Μάρκος: Ἐρασιτεχνισμός καί κινηματογράφος 8/5

Κινηματογραφιστές

Ἀγγελόπουλος, Θόδωρος . 6/31, 9/55
Ἀλέα, Τόμας Γκουτιέρεζ . 1/67, 4/67
Ἄλλεν Γούντυ 6/93
Ἄλτμαν Ρόμπερτ .. 7/88, 8/10, 9/18
Ἀντονιόνι,Μικελάντζελο . 5/23, 5/28, 5/39, 6/6
Ἀποστολίδης, Γιῶργος 10/94
Ἀριστόπουλος, Κώστας 6/17
Βάϊντα Ἀντρζέι ..... 1/56, 2—3/93, 2—3/100, 2—3/104, 7/95
Βαφέας, Βασίλης 10/27
Βέντερς, Βίμ 1/57, 9/5, 9/19
Βερτμύλερ, Λίνα 1/19
Βιανέ Μισέλ 8/9
Βιγκό, Ζάν ..... 2—3/65
Βιντόρ, Κίγκ 10/4
Γκαμπόρ, Πάλ 9/85
Γκάνς, Ἀμπέλ 6/3
Γκίλιαμ, Τέρυ 9/88
Γκοντάρ, Ζάν Λύκ 5/5, 6/95, 7/5, 9/42
Γκριγιέ, Ἀλαίν Ρόμπ ..... 2—3/28
Γουάιλντερ, Μπίλυ 1/66
Γουάιλντερ, Τζήν 9/81
Γρηγορᾶτος, Διονύσης 1/42
Ἔντουαρντς, Μπλέικ 5/92
Ἐστάς, Ζάν 8/3
Ζαέγκι, Ντανιέλ 4/10
Ζακό, Μπενουά ..... 2—3/55
Ζανούσι, Κριστόφ 6/97, 9/21
Ζουλάφσκι, Ἀντρζέι 9/92
Κάουφμαν, Φίλιπ 5/90, 8/90
Κάρπεντερ, Τζών 6/91
Κέρσνερ, Ἴρβιν ..... 2—3/110
Κλάιζερ, Ράνταλ 1/54
Κλίμωφ, Ἔλεμ 9/31
Κοππόλα, Φράνσις Φόρντ 4/48, 5/71, 5/84, 8/5
Κουροσάουα, Ἀκίρα ..... 2—3/114, 6/61, 6/64
Κράμερ, Ρόμπερτ 1/50
Λάντις, Τζών 7/85
Λεβεντάκος, Διαμαντής 4/69
Λέστερ, Μάρκ 5/88
Λόουζι, Τζόζεφ 6/89
Λωντέρ, Ζώρζ 7/82
Λούκας, Τζώρτζ 7/42
Λυκουρέσης, Τώνης 1/67
Μακαβέγιεφ, Ντούσαν ..... 2—3/116
Μαραγκός, Θόδωρος 1/35, 7/93
Μαρκέρ, Κρίς 8/8
Μετζάρος, Μάρτα 4/11
Μίλιους, Τζών 10/88
Μιτσογκούτσι, Κένζι 4/62
Μορώ, Ζάν 4/12
Μουρνάου, Φρῆντριχ Βίλχελμ .. 4/56
Μπάσκι, Ράλφ 8/88
Μπέργκμαν, Ἴνγκμαρ 1/68
Μπόροβζικ, Βαλέριαν 7/80
Μπούρμαν, Τζών 7/48, 7/50
Μπρούκς, Μέλ 1/69, 9/75, 9/77, 9/78
Νικολαΐδης, Νίκος 4/72
Ντάντε, Τζόε 1/14
Ντεβίλ, Μισέλ 6/85
Ντέι, Ρόμπερτ 6/4
Ντελόν, Ἀλαίν 7/82
Ντυράς, Μαργκερίτ ..... 2—3/41, 2—3/45, 2—3/49
Ντόνεν, Στάνλευ 5/86
Ντόνερ, Ρόμπερτ 1/68
Ντράγιερ, Κάρλ ..... 2—3/120
Ὄτζου, Γιασουχίρο 6/57
Ὄσιμα, Ναγκίσα 6/47, 6/51, 8/86
Οὐέλς, Ὄρσον 7/56, 7/60, 7/63, 7/65, 7/71, 7/72
Παζολίνι, Πιέρ Πάολο 2—3/118, 6/53
Παναγιωτόπουλος, Νίκος 1/38
Πανουσόπουλος, Γιῶργος 4/74
Παπαγιαννίδης, Τάκης ..... 2—3/122
Πέκ Ρόν 6/55
Πέτρι, Ἔλιο 10/9
Πόλλακ, Σίντνεϊ ..... 2—3/112
Ράσσελ, Κέν 7/52, 7/54
Ράφελσον, Μπόμπ 7/37, 7/40
Ρέι, Νίκολας 9/5
Ρεντζῆς, Θανάσης 6/24
Ρίζι, Ντίνο 4/65
Ρομέρο, Τζώρτζ 1/51
Σάντερ, Χάλκε 4/12
Σαχίνε, Γουσέφ 9/29
Σιμονετᾶτος, Τάκης 10/91
Σιτίλοβα, Βέρα 4/13
Σκορτσέζε, Μάρτιν ..... 2—3/106
Σμαραγδῆς, Γιάννης 10/94
Σπῆλμπεργκ, Στῆβεν 7/45

Ταρκόφσκι, Ἀντρέι 6/98, 7/14, 7/19, 7/20, 7/24
Τάσιος, Παῦλος 6/35
Τατί, Ζάκ ..... 2—3/68
Τζίμας, Νίκος 6/33
Τιούκσμπερι, Τζόαν 4/10
Τορνές, Σταῦρος 10/31
Τρυφφώ, Φρανσουά . 6/87, 10/37—64
Τσιμίνο, Μάικλ 7/90
Τσουρλίνι, Βαλέριο 10/10
Τυπάλδος, Γιάννης 10/94
Φασμπίντερ, Ράινερ Βέρνερ 8/82, 9/28
Φέλντμαν, Μάρτι 9/79
Φερέρι, Μάρκο 9/90
Φέστ, Γιοακίμ 1/69
Χέρτζοκ, Βέρνερ 1/66, 4/56
Χιοῦστον, Τζών 6/100
Χίτσκοκ, Ἄλφρεντ 5/34, 6/69, 7/73, 9/66

Συνεντεύξεις

Κινηματογραφική Λέσχη τοῦ Θ.Ε.Θ. 2-3/17
Οἱ σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν τοῦ 22ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1981) καί οἱ ταινίες τους 6/19
Ἀγγελόπουλος Θόδωρος 9/55
Ἄλτμαν Ρόμπερτ 9/18
Βακαλόπουλος, Χρῆστος 9/57
Βαφέας, Βασίλης .....
Βέλτσος Γιῶργος 10/81
Βέντερς, Βίμ 9/19
Γκοντάρ, Ζάν-Λύκ 9/42
Ζανούσι, Κριστόφ 9/20
Μικελίδης, Νῖνος-Φένεκ 10/84
Μπούρμαν, Τζών 7/48
Οὐέλς, Ὄρσον 7/60
Ποντίκας, Δημήτρης 9/61
Ρεντζῆς, Θανάσης 6/24
Ταρκόφσκι, Ἀντρέϊ 7/20
Τορνές, Σταῦρος 10/31
Τρυφφώ, Φρανσουά 10/46
Φέρεν, Μπράν 7/25
Χίτσκοκ, Ἄλφρεντ 5/36
Χριστίδης, Μηνᾶς 9/63

Ἀφιερώματα

Ὄψεις τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου ..... 2—3/27
Ἑλληνικός Κινηματογράφος 6/14, 10/15
Ὁ Ἐρωτισμός στό σινεμά 6/37
Ἠλεκτρονικά παιγνίδια .. 7/25
Ρολάν Μπάρτ 5/8
Ὄρσον Οὐέλς 7/56
Τηλεόραση 9/32, 10/65
Φρανσουά Τρυφφώ 10/37
Φεστιβάλ Βενετίας (1982) 9/14
Φεστιβάλ Καννῶν 8/14
Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 5/34, 6/69, 7/73, 9/66

Φεστιβάλ

1ο - 2ο Φεστιβάλο ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου (1979-1980) ... 4/8
8ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1979) 4/9
1ο Φεστιβάλ Λάρισας (1979) .. 4/15
2ο Φεστιβάλ Δράμας (1979) ... 4/18
2ο Φεστιβάλ Super-8 (1980) ... 5/4
10ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1981) 6/7
22ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1981) 6/17
35 Χρόνια Κάννες 8/14
35ο Φεστιβάλ Καννῶν (1982) .. 8/29
Φεστιβάλ Βενετίας (1982) 9/14
5ο Φεστιβάλ Δράμας (1982) ... 10/7
23ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1982) 10/16

Διάφορα

Κατευθυντήριες ἀρχές τοῦ ΦΟΘΚ 1/3
Μπράβο σου Χριστοδούλου 1/15
Κινηματογραφική βιβλιογραφία 1/70
Γιά τούς ὅρους ..... 2—3/3
Κινηματογραφικές λέσχες 2—3/11, 4/5, 5/5
Κινηματογραφοφιλία (τοῦ Μηνᾶ Γρηγοράκου) ..... 2—3/62
Βιβλιοκριτική .....
Βιβλιοκριτική (*Ὁ φανταστικός κινηματογράφος τοῦ Δημήτρη Παναγιωτάτου*) — 4/76
Κίνηση ταινιῶν 5/2
Πίνακας ἀξιολογότερων ταινιῶν τῆς δεκαετίας 1970-1980 ..... 6/13
Οἱ καλύτερες καί χειρότερες ταινίες τοῦ 1981 .... 7/102
Ἀπό τούς λόγους τοῦ φυλάρχου Τουιάβι 8/78
Δέκα καλύτερες ταινίες (τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου) 10/9
Γιά τούς ὅρους ..... 2—3/3

Ἐπιστολές - Ἀπαντήσεις

Ρολάν Μπάρτ: Ἀγαπητέ Ἀντονιόνι 5/23
Γιῶργος Τζιώτζιος: Ἡ διαβρωτική ἠρεμία τοῦ ἀνεπίδεκτου 6/12
Χρ. Μήτσης / Β. Κεχαγιᾶς: Μιά ἐπιστολή 8/7
Γιῶργος Τζιώτζιος: Ἔλεος Παναγιώτατε 10/7
Φίλιππας Πλατάκης: Μιά ἐπιστολή / Καί μιά ἀπάντηση 10/11

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

διμηνιαίο λογοτεχνικό περιοδικό

ἡ λέξη

ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία

αντί

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

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

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 ☐

SIGHT & SOUND binders at £4.50 ☐

Published January, April, July and October
Annual subscription £5.70 *UK & Europe*

I enclose a cheque for £ _____

NAME _____

ADDRESS _____

_____

_____

bfi

ο πολιτης

μηνιαία επιθεώρηση

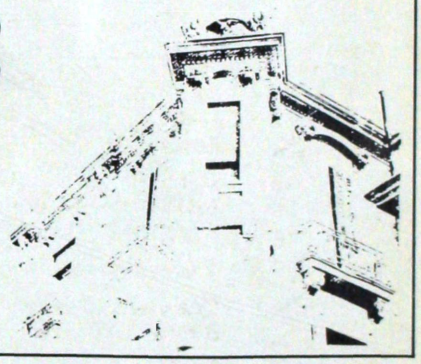
Γραφτείτε συνδρομητές στό ΑΝΤΙ

Είναι χρήσιμο για σας και βοηθά το περιοδικό

οι πεζογράφοι της θεσσαλονίκης

Εἰσαγωγή - Ἀνθολόγηση
Νίκος Καρατζᾶς

1930
1980



ἐκδόσεις
ἐπιλογή

ἡ λέξη

ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία

HEAVY METAL

Ἀπό τόν Ucello...

στό Druillet

Philippe Druillet, ἀπό τό κόμικ *Yragael*)

(Paolo Ucello, *Ὁ Ἅγιος Γεώργιος καί ὁ δράκοντας* Λονδίνο, Ἐθνική Πινακοθήκη