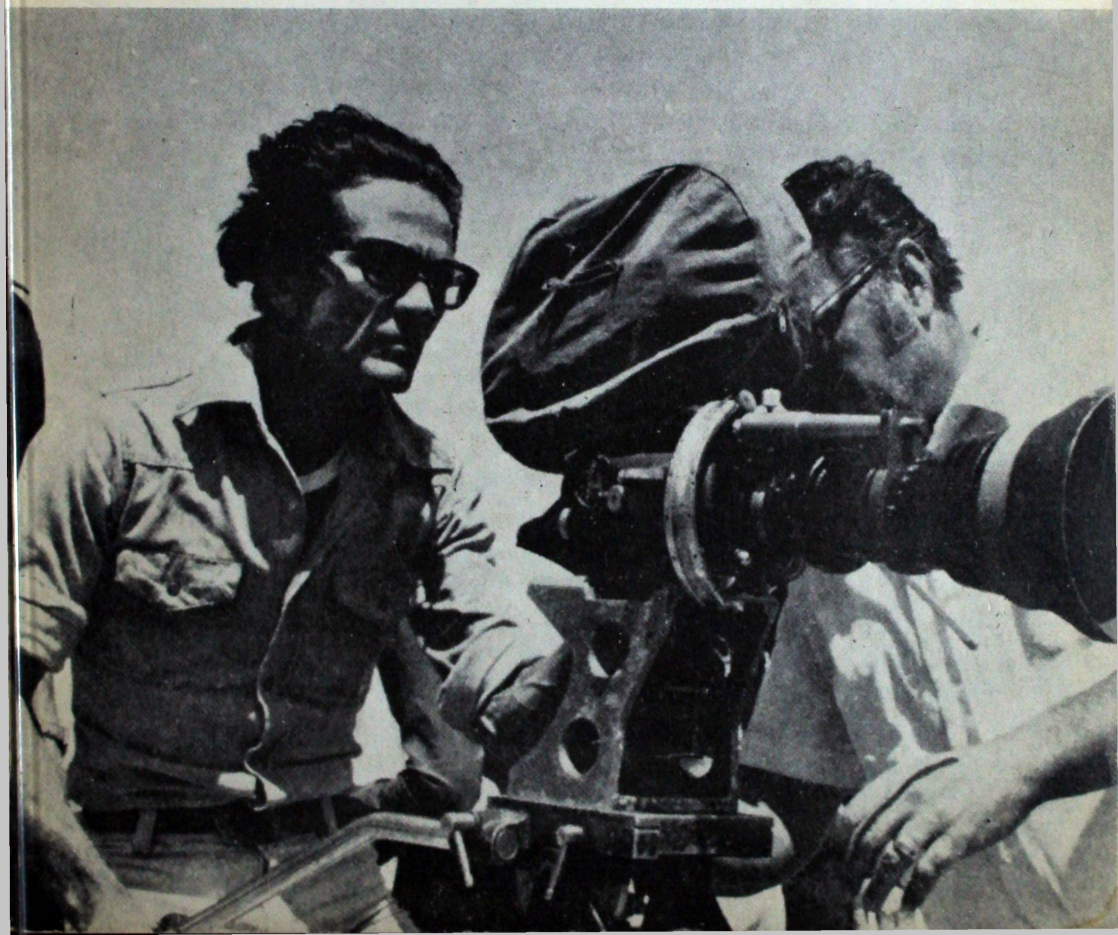
τσόντα

τριμηνο περιοδικο της κινηματογραφικης λεσχης
του ε.ε.θ.-θεσσαλονικη · οκτωβρης - δεκεμβρης '80

Τ. 6

δρχ 70

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ



II-000000000412

ΤΣΟΝΤΑ

ΟΚΤΩΒΡΗΣ
ΝΟΕΜΒΡΗΣ
ΔΕΚΕΜΡΗΣ '80

Περιοδικό "ΤΣΟΝΤΑ". Τρίμηνο περιοδικό της Κινηματογραφικής Λέσχης "Θ.Ε.Θ.". Εκδότης: Σωματείο "Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης", κινηματοθέατρο "Άνετον", Παρασκευοπούλου 42, τηλ. 83 0766

Ομάδα εργασίας: Α. Κοτζιά, Λ. Οικονόμου, Α. Ψαλτόπουλος. Υπεύθυνη τεύχους: Α. Κοτζιά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Σελίδα

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

Η πρωτοτυπία του Παζολίνι 6
Παζολίνι: η ταινία της αποξένωσης 18
Η σημειολογική αίρεση του Π.Π. Παζολίνι 26
Ο φόβος για τον νατουραλισμό 33
"Ακκαττόνε" 35
"Μάμα Ρόμα" 39
"Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο" 43
"Οιδίπους Τύραννος" 46
"Το Δεκαήμερο" 50

ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ώρα της σπίθας 56
"Μνήμες υπανάπτυξης" 59
"Το ακατάβλητο Μεξικό" 61
"Το κάστρο της αγνότητας" 65
"Λουτσία" 67

Τα άτομα που απαρτίζουν το Διοικητικό Συμβούλιο του σωματείου είναι:

Πρόεδρος: Γιώργος Τριανταφυλλίδης
Αντιπρόεδρος: Αλεξάνδρα Βιδάλη
Γραμματέας: Αλέκος Ιωσηφίδης
Ταμίας: Χρήστος Παπαγεωργιάδης
Μέλη: Κώστας Γακίδης, Άγγελος Ζαχαριάδης, Λίνα Ηλιάδου, Εριφύλη Μπλέτσα, Γιώργος Χρουσαλάς.

Η ΠΕΡΣΙΝΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ

Η κινηματογραφική λέσχη του Θ.Ε.Θ. παρουσίασε στην περίοδο 1979-80 τις παρακάτω ταινίες:

α΄ Κύκλος: αφιέρωμα στον Αντρέϊ Βάϊντα

15 Οκτώβρη ΄79: "Στάχτες και διαμάντια"
22 Οκτώβρη ΄79: "΄Ολα για πούλημα"
27 Οκτώβρη ΄79: "Τοπίο μετά τη μάχη"
5 Νοέμβρη ΄79: "Το δάσος με τις σημύδες"

β΄ Κύκλος: αφιέρωμα στον Φρεντερίκο Φελλίνι

12 Νοέμβρη ΄79: "Λα στράντα"
19 Νοέμβρη ΄79: "Οι κλόουν", "Οι Βιτελλόνι"
26 Νοέμβρη ΄79: "Οι νύχτες της Καμπίρια"
3 Δεκέμβρη ΄79: "8 ½"
10 Δεκέμβρη ΄79: "Ντόλτσε Βίτα"
17 Δεκέμβρη ΄79: "Ιουλιέττα των πνευμάτων"

γ΄ Κύκλος: η αναζήτηση της αλήθειας

7 Γενάρη ΄80: "Ρασομόν" του Ακίρα Κουρασάβα
14 Γενάρη ΄80: "Βίαιος θάνατος" του Μπερνάντο Μπερτολούτσι
21 Γενάρη ΄80: "Η αλήθεια και το ψέμμα" του ΄Ορσον Ουέλλες
28 Γενάρη ΄80: "Μπούφαλλο Μπίλλ" του Ρόμπερτ ΄Αλτμαν
4 Φλεβάρη ΄80: "Μπλόου άπ" του Μικελάντζελο Αντονιόνι
11 Φλεβάρη ΄80: "Μπίλλυ ο ψεύτης" του Τζών Σλέσσινγκερ
25 Φλεβάρη ΄80: "Προβιντάνς" του Αλαίν Ρεναί

δ΄ Κύκλος: μύθοι περί ηθικής

3 Μάρτη ΄80: "Ο χασάπης" του Κλώντ Σαμπρόλ
10 Μάρτη ΄80: "Το γόνατο της Κλαίρης" του Ερίκ Ρομέρ
17 Μάρτη ΄80: "Θρύλοι του Καντέρμπουρυ" του Πιέρ Πάολο Παζολίνι
24 Μάρτη ΄80: "Πολιτικός εξόριστος" του Μάρκο Λέττο

ε΄ Κύκλος: φίλμ νουάρ

14 Απρίλη ΄80: "Ο κόσμος των γκάνγκστερ" του ΄Αμπραχαμ Πολόνσκυ
21 Απρίλη ΄80: "Οι δολοφόνοι" του Ρόμπερτ Σιόντμακ
28 Απρίλη ΄80: "Δέκα δολοφόνοι για τον ντέντεκτιβ Μάρλοου" του Ντίκ Ρίτσαρντς
5 Μάη ΄80: "Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων" του ΄Αλφρεντ Χίτσκοκ

στ΄ Κύκλος: αφιέρωμα στον Μπάστερ Κήτον

12 Μάη ΄80: "Κάουμπόυ"
19 Μάη ΄80: "Πρωταθλητής"
26 Μάη ΄80: "Ο στρατηγός"
2 Ιούνη ΄80: "Οι αδελφοί Μάρξ στο τσίρκο"
9 Ιούνη ΄80: "Ο κινηματογραφιστής"

Επιπλέον παρουσιάστηκαν οι μικρού μήκους: "Ταυτότητες και ρόλοι" του Θόδωρου Σούμα και "Αφήγηση – περιπέτεια – γλώσσα – σιωπή" της Μαρίας Γαβαλά. Σε συνεργασία με το Σουηδικό Προξενείο προβλήθηκαν οι ταινίες του βωβού Σουηδικού κινηματογράφου "Ο Θησαυρός του ΄Αρνε" του Μάουριτς Στίλλερ και "Το αμαξάκι φάντασμα" του Βίκτορ Σγαίστρομ.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ
ΟΚΤΩΒΡΗΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ '80

Το πρόγραμμα της Λέσχης, για το οποίο περιέχεται υλικό σ'αυτό το τεύχος είναι:

α' Κύκλος: αφιέρωμα στον Πιέρ Πάολο Παζολίνι

"Ακκαττόνε"
"Μάμα Ρόμα"
"Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο"
"Οιδίπους Τύραννος"
"Το Δεκαήμερο"
"Μήδεια"

β' Κύκλος: λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος

"Αντόνιο ντάς Μόρτες" του Γκλάουμπερ Ρόχα
"Ακατάβλητο Μεξικό" του Πώλ Λεντύκ
"Μνήμες υπανάπτυξης" του Τόμας Γκουτιέρες Αλέα
"Το κάστρο της αγνότητας" του Αρτούρο Ριπστάϊν
"Λουτσία" του Ουμπέρτο Σόλας

θα ακολουθήσουν:

γ' Κύκλος: αναζήτηση του χαμένου εαυτού

"Μίστερ Κλάϊν" του Τζόζεφ Λόουζυ
"Επάγγελμα ρεπόρτερ" του Μικελάντζελο Αντονιόνι
"Το αίνιγμα του Γκάσπαρ Χάνζερ" του Βέρνερ Χέρτζοκ
"Μια γυναίκα εξομολογείται" του Τζών Κασσαβέτης
"Φέρτε το κεφάλι του Αλφρέντο Γκαρσία" του Σάμ Πέκινπα
"Τρίτος άνθρωπος" του Κάρολ Ρήντ
"Κόκκινη έρημος" του Μικελάντζελο Αντονιόνι

δ' Κύκλος: κρυφά και φανερά

"Καζανόβας" του Φρεντερίκο Φελλίνι
"ΕΡΩΣ + ΣΦΑΓΗ" του Γιοσισίγκε Γιόσιντα
"Το ημερολόγιο ενός κλέφτη" του Ναγκίζα Όσιμα
"Η ωραία της ημέρας" του Λουί Μπουνιουέλ
"Ιδιωτικά βίτσια, δημόσιες αρετές" του Μίκλος Γιάντσο
"Ερωτικό γκρό πλάν"
"Ερωτικές συλλογές" του Βαλέριαν Μπόροβτζυκ (μικρού μήκους)

Ζητάμε συγνώμη για τυχόν αλλαγή του προγράμματος προβολών της λέσχης, πράγμα όμως που ούτε κι εμείς μπορούμε να ελέγξουμε αφού εξαρτάται από παράγοντες έξω από μας.

Θ Υ Μ Ε Λ Η

βιβλία

Θ Υ Μ Ε Λ Η

περιοδικά

Θ Υ Μ Ε Λ Η

άφίσσες

Πάντα φθηνότερες τιμές

Ειδική έκπτωση γιά φοιτητές-μαθητές

Θ Υ Μ Ε Λ Η

Σάκης Βαβαλίδης

Δημ. Γούναρη 50
Καμάρα

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

Από το "Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο" του
Π.Π. Παζολίνι

Η ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΤΟΥ ΠΑΖΟΛΙΝΙ[1]

..... Στην "Μάμμα Ρώμα" ο κόσμος του υποπρολεταριάτου δεν του παρέχει μόνο υλικό αλλά είναι και το ίδιο το θέμα της ταινίας, μια και η ιστορία αναφέρεται στις προσπάθειες της "Μάμμα Ρώμα", μιας πρώην πόρνης, να ζήσει "καθώς πρέπει" ζωή και να αποκτήσει ένα σεβαστό μικροαστικό περιβάλλον όπου να μπορεί να μεγαλώσει ο έφηβος γιός-της. Οι προσπάθειες αποτυγχάνουν και το σεβαστό όνειρο εξατμίζεται και, κατά κάποιο τρόπο, υπάρχει ένα ηθικό δίδαγμα σ' όλα αυτά – η πρώτη δήλωση του Παζολίνι αυτού που θα γίνει ένα επαναλαμβανόμενο θέμα: το μη βιώσιμο του μοντέρνου αστικού και μικροαστικού κόσμου. Όπως θα δούμε, όλες οι επόμενες ταινίες-του είναι, άμεσα ή έμμεσα, κεντρωμένες πάνω σ' αυτή την φυγή από το αστικό παρόν είτε σε κάποιον κόσμο του παρελθόντος είτε σ' έναν κόσμο του παρόντος που είναι ακόμα αγνός και αμόλυντος. Όταν η Μάμμα Ρώμα επιχειρεί μια αντίστροφη πορεία, απ' την αθώα βία του υποπρολεταριάτου προς τα προκλητικά φώτα του μοντέρνου καταναλωτικού κόσμου, είναι αναπόφευκτο, σύμφωνα με τις θέσεις του Παζολίνι, ότι αυτή η φυγή θα οδηγήσει σε μια απώλεια.

Με το "Ακκαττόνε", όμως, η υπόθεση δεν είναι και τόσο απλή. Γιατί παρ' όλο που η ταινία είναι τοποθετημένη μέσα στο υποπρολεταριάτο, δεν είναι μια ταινία για το υποπρολεταριάτο ή για τους τρόπους ζωής των υποπρολετάριων. Ορισμένες υποπρολεταριακές εργασίες – πορνεία, μικροεγγλήματα – και μή – εργασίες όπως το να ζεις από το νταβατζιλίκι δίνουν (κατάλληλα ρομαντικοποιημένο) υλικό που χρησιμεύει στην ταινία. Αλλά δεν γίνεται καμιά σοβαρή προσπάθεια για να ριχθεί φως στην κατάσταση του υποπρολεταριάτου, να γίνει αυτό το αντικείμενο της προβληματικής της ταινίας. Παρουσιάζεται σαν δεδομένο, και αποκτά αξία μόνο απ' την χρήση-του (σύμφωνα με μια παράδοση που φτάνει πίσω τουλάχιστον ως τον Βίκτορα Ουγκώ) σαν το ιδανικό περιβάλλον για μια ποιητική ρομαντική αφήγηση.

Όταν είδα για πρώτη φορά το Ακαττόνε – κάτω απ' την εσφαλμένη εντύπωση ότι ο Παζολίνι ήταν Μαρξιστής και ότι το να είναι κανείς Μαρξιστής σκηνοθέτης σημαίνει και ότι καταπιάνεται με τις οικονομικές σχέσεις – κατάφερα να δώσω μια ερμηνεία της ταινίας σαν μια δουλειά μέσα στην παράδοση του νεο-ρεαλισμού, ή μέσα σ' αυτό (στην πραγματικότητα πολύ μικρό) το τμήμα του νεορεαλισμού που ηθικά και πολιτικά ενδιαφέρεται για την φτώχεια και την εξαθλίωση και τις αιτίες-τους και φορμαλιστικά ενδιαφέρεται για ένα άμεσο πορτραίτο άμεσων γεγονότων.

Ξαναβλέποντας την ταινία πρόσφατα αυτό μου κτύπησε σαν ένα φανταστικό λάθος. Μπορώ, όμως, να υποστηρίξω ότι έκανα αυτό το λάθος από αθωότητα, ενώ μερικοί Ιταλοί κριτικοί το έκαναν σκόπιμα, για λόγους πολιτιστικής σκοπιμότητας. Θέλησαν η ταινία να λειτουργήσει σαν μια αναζωογόνηση ή ανάσταση ενός κινηματογραφικού στυλ που ήταν ήδη νεκρό και θαμμένο. Στην πραγματικότητα, το εκπληκτικό με το "Ακκαττόνε", έστω και ψιγματικά, είναι η απομάκρυνση απ' τους κανόνες του νεορεαλισμού. Βέβαια, υπάρχουν πολλά στοιχεία του νεορεαλισμού στην ταινία, όπως και πολλά στοιχεία απ' τον ασαφή υπόκοσμο

πάνω στον οποίο ο Παζολίνι είχε εργαστεί σαν σεναριογράφος. Αλλά τα στοιχεία του νεορεαλισμού στο "Ακκαττόνε" είναι κυρίως εξωτερικά. Έχουν να κάνουν με το στυλ της φωτογραφίας των εξωτερικών χώρων, με τον τρόπο διεύθυνσης των μή-ηθοποιών, το εκκεντρικό μοντάζ και βέβαια με την ομοιότητα του βασικού ακατέργαστου κεντρικού θέματος που είναι παρόμοιο μ'αυτό αναρίθμητων νεορεαλιστικών ταινιών της δεκαετίας του '40 και των αρχών του '50. Αλλά πίσω απ'αυτές τις ομοιότητες, που όλες υπαγορεύτηκαν απ'τις περιστάσεις που γυρίστηκε η ταινία, υπάρχουν βασικές διαφορές.

Το μυστικό των διαφορών βρίσκεται (ή μπορεί να εξηγηθεί αναφορικά με) στον τρόπο που έχει γίνει το μοντάζ της ταινίας. Για να γίνει αυτό κατανοητό θα πρέπει να κάνουμε μια μικρή παρέμβαση.

Όλες οι αφηγηματικές ταινίες βασίζουν την αποτελεσματικότητά-τους στον τρόπο που η δράση του κάθε πλάνου έχει σχέση με την δράση των άλλων πλάνων μέσα στην σεκάνς. Στις ταινίες του Χόλλυγουντ, που έχουν δόσει ένα συνειδητό ή ασυνείδητο μοντέλλο στους κινηματογραφιστές όλου του κόσμου, το μοντάζ και το συνταίριασμα των πλάνων γίνεται σύμφωνα μ'ένα σύνολο από αυστηρά κωδικοποιημένες νόρμες που κυβερνούν την συνοχή της καθαυτού δράσης και τις γωνίες και αποστάσεις απ'τις οποίες πρέπει να κινηματογραφούνται διαδοχικά πλάνα. Το συσσωρευτικό αποτέλεσμα απ' αυτές τις νόρμες είναι η εξασφάλιση μιας ομοιογένειας στην αφηγηματική δράση μέσα στον χρόνο και τον χώρο. Το μοντάζ αφ'ενός συνδέει τα διάφορα τμήματα της δράσης μεταξύ-τους και αφ'ετέρου τον θεατή σε σχέση μ'αυτήν μ'ένα τέτοιο τρόπο που (κατά το πλείστον) να μην μπορεί να αμφισβητήσει κατά την διάρκεια της ταινίας τις διασυνδέσεις της δράσης που έχουν γίνει έτσι. Παρ'όλο που η οπτική της κινηματογραφικής μηχανής αλλάζει συνέχεια, αυτές οι μεταθέσεις γίνονται μ'ένα τέτοιο τρόπο που να φαίνονται τόσο "φυσικές" και τόσο άμεσα αναγνωρίσημες ώστε να περνάν απαρατήρητες. Η προφανής ενότητα δράσης, που παράγεται απ' το αυστηρό μοντάζ, ενισχύεται απ'την δημιουργία μιας ενότητας στην αφηγηματική φωνή, οι διαφορετικές θέσεις αναδύονται τελικά σαν μια σύνθετη δήλωση που την προέλευσή-της ούτε την παρατηρούμε ούτε την αμφισβητούμε.

Γενικά, οι σκηνοθέτες και οι μοντέρ εκτός Χόλλυγουντ ήταν λιγότερο αυστηροί στην εφαρμογή των γραπτών και άγραφων νόμων του αφηγηματικού μοντάζ. Μερικές φορές (όπως σε πολλές Γιαπωνέζικες ταινίες) οι κανόνες που ακολουθούνται συνδυάζονται για να παράγουν ένα διαφορετικό σύστημα αφηγηματικής συνοχής. Μερικές φορές (όπως στον Ιταλικό νεορεαλισμό) οι κανόνες φαίνεται να καταστρέφονται ηθελημένα και το σύστημα που διατρέχει τις ταινίες να περιφρονεί τις προκωδικοποιημένες δομικές νόρμες. Αλλά ακόμη και στις πιο σχετικά χαλαρά κωδικοποιημένες δουλειές του Ρενουάρ, του Ροσσελλίνι ή του Βισκόντι διατηρείται ακόμη η βασική ενότητα της αφήγησης: όχι μόνο τα αφηγούμενα γεγονότα συνδέονται μεταξύ-τους, αλλά και η κύρια θέση της ταινίας παραμένει μιας αφηγηματικής φωνής, που μετακινεί καταλειπτά τον θεατή από τόπο σε τόπο.

Το αξιοσημείωτο πράγμα στο "Ακκαττόνε", μ'αυτά τα στάνταρ, είναι η σχεδόν ολική έλλειψη ενός εσωτερικού αφηγηματικού συστήματος. Αν τα γε-

γονότα που αναφέρονται στην ταινία συνδέονται είναι γιατί ήδη κατέχουν μια δοσμένη ενότητα μέσα σε κάθε πλάνο. Το μοντάζ και το συνταίριασμα δεν προσθέτουν τίποτα σ'αυτήν την δοσμένη εκ των προτέρων ενότητα, ή ακόμα, προσπαθούν να την αφαιρέσουν, απομονώνοντας το ένα πλάνο από το άλλο. Θα έμπαινε κανείς στον πειρασμό να συμπεράνει — μια και το Ακκαττόνε είναι μια πρώτη ταινία — ότι αυτό είναι αποτέλεσμα απλά μιας τεχνικής ανεπάρκειας και ότι τα πλάνα-σεκάνς ήταν απλά μια ανυπακοή ακόμα και στο σχετικά χαλαρό στυλ μοντάζ που έγινε της μόδας στην Ιταλία απ'την εποχή του νεορεαλισμού. Χωρίς αμφιβολία υπάρχουν δείγματα ανεπάρκειας — ή τουλάχιστον έλλειψης πείρας — που μπορούν να ληφθούν υπ'όψη. Αλλά υπάρχουν μερικοί συλλογισμοί που συνηγορούν ενάντια σ'αυτήν την απλοϊκή θέση. Ο πρώτος είναι ότι, αν και ο Παζολίνι τότε μπορεί πράγματι να μην ήξερε τί έκανε, παραμένει το γεγονός ότι αυτός και ο μοντέρ-του, ο Νίνο Μπαράλιη, συνέχισαν να το κάνουν και στις επόμενες ταινίες, την εποχή δηλαδή που θα μπορούσαν και θα έπρεπε να "έχουν μάθει" εάν ήθελαν. Δεύτερον, υπάρχει η απόδειξη στις θεωρίες του ίδιου του Παζολίνι πάνω στον κινηματογράφο που σχηματίστηκαν κάτω απ'την επίδραση της σημειολογίας στην δεκαετία του '60 και των αρχών του '70. Τα θεωρητικά γραπτά του Παζολίνι όχι μόνο φανερώνουν μια ηθελημένη άγνοια της δομικής φύσης του μοντάζ αλλά και μια σταθερή θετική επιμονή στο μεμονωμένο πλάνο σαν μια μονάδα πραγματικότητας με την οποία και λειτουργεί ο κινηματογράφος. Και τρίτον, υπάρχουν τα αποτελέσματα που παράγονται απ'την ίδια την ταινία, που αν την δει κανείς μ'ένα τρόπο όχι και τόσο προσκολλημένο στις συμβατικές προσδοκίες, αποδεικνύεται να είναι τουλάχιστον προσωρινά κατανοητή σύμφωνα με τους όρους ενός συστήματος που εναντιώνεται ριζικά με πολλούς τρόπους στην συνηθισμένη αφηγηματική νόρμα.

Η σειρά των εικόνων στο "Ακκαττόνε" πράγματι αποτελείται κυριολεκτικά από εικόνες, που συνδέονται χαλαρά μεταξύ-τους ως προς το περιεχόμενο αυτού που αφηγείται η ταινία, αλλά που αποσυνδέονται μεταξύ-τους οπτικά και παραμένουν μόνες, συχνά παράξενες. Π.χ., τα πρόσωπα στα γκρο πλαν, δεν χρησιμεύουν, όπως στις κλασσικές ταινίες δράσης, για να εκφράσουν τις σκέψεις του χαρακτήρα σχετικά με την δράση σ'αυτό το σημείο της πλοκής. Ούτε λειτουργούν σαν πορτραίτα κοινωνικών τύπων, όπως γίνεται τόσο συχνά στον νεορεαλισμό. Μοιάζουν μάλλον να είναι απλά και μόνο πρόσωπα, εκφράσεις του αινίγματος που είναι το ανθρώπινο πρόσωπο — ή είναι μια απ'τις απόψεις-του και ίσως η πιο βασική και πρωτόγονη. Συχνά στις ταινίες του Παζολίνι, κι αυτό αρχίζει με το "Ακκαττόνε", ένας χαρακτήρας χαμογελά και αποκαλύπτει μια σειρά από σπασμένα δόντια. Τί σημαίνει αυτό; Τίποτα. Το χαμόγελο δεν σημαίνει τίποτα ως προς το περιεχόμενο της δράσης, εκτός του ότι οποιοσδήποτε κοιτάζει αυτό το πρόσωπο (ίσως ένας άλλος χαρακτήρας, ίσως ο σκηνοθέτης, ίσως οι θεατές) δεν μπορεί να διαβάσει αυτό το πρόσωπο. Υπάρχει μια χειρονομία, ένα χαμόγελο, που θα έπρεπε να σημαίνει κάτι, όπως συμβαίνει με τα χαμόγελα· αλλά είναι έτσι τοποθετημένο στην ταινία ώστε να στερείται νοήματος, να αποδίδει αινιγματικά το μυστήριο ενός άλλου προσώπου. Και τα δόντια; Σίγουρα τα σπασμένα ή απώντα δόντια δεν βρίσκονται εκεί για να σημαίνουν ότι ο χαρακτήρας βρισκόταν

σε καυγά, ή ότι δεν είχε επαρκή υγειονομική περίθαλψη. Ούτε ακόμα για να μας δείξουν τί είδους πρόσωπο είναι ο χαρακτήρας. Σ'όλους, σε μια ταινία του Παζολίνι, είναι πιθανόν να τους λείπουν ένα ή δύο δόντια. Τα σπασμένα δόντια, όπως και το χαμόγελο, εκφράζουν μόνον ένα αίνιγμα. Η ασυμετρία που παράγουν έρχεται σε αντίθεση με την μακάρια άποψη που έχουμε για το πρόσωπο. Καταστρέφει το πρόσωπο σαν μια εικόνα πληρότητας. Το κενό στα δόντια, αν σημαίνει τίποτα, σημαίνει το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα σε μας και την εικόνα, γιατί το πρόσωπο έχει χάσει την τελειότητά-του.

Μ'αυτό που ασχολούμαστε εδώ είναι το φιλμικό ισοδύναμο — ή ένα φιλμικό ισοδύναμο — της ποιητικής χρήσης της γλώσσας, μια χρήση της γλώσσας που είναι περισσότερο μεταφορική παρά μετονυμική, που είναι περισσότερο, υπονοούμενη παρά δηλωτική που παραπέμπει στον εαυτό-της και που ξανοίγεται σε πεδία συνείδησης τα οποία δεν μπορεί να φτάσει η πεζή γλώσσα.

Αλλά όλα αυτά δεν φαίνονται καθόλου καθαρά την εποχή που πρωτοπροβλήθηκε το "Ακκαττόνε". Σύμφωνα με την κινηματογραφική κουλτούρα της εποχής, που, όχι μόνο στην Ιταλία, έδινε μεγάλο βάρος στο περιεχόμενο, πρόσεξαν τον κόσμο της ταινίας, και την θέση του σκηνοθέτη απέναντι σ'αυτόν τον κόσμο και ίσως μερικές απ'τις πολιτικές θέσεις που προέκυπταν απ'αυτήν την σύμπτωση. Αλλά δεν πρόσεξαν την ποιητική επανάσταση που κήρυττε διστακτικά η ταινία.

Μετά το "Ακκαττόνε" και το "Μάμμα Ρώμα" — δυο δουλειές που είναι πιο πειραματικές και πιο πρωτότυπες στυλιστικά από οποιεσδήποτε άλλες — ο Παζολίνι γύρισε τις δυο πιο πολιτικά συνειδητοποιημένες-του ταινίες: "Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο" (1964) και το "Uccellacci e Uccellini" (Μεγάλα πουλιά και μικρά πουλάκια) (1966). Επειδή μ'αυτές τις ταινίες κέρδισε τον αμφίβολο τίτλο του Καθολικού Μαρξιστή, αξίζει να πούμε κάτι σύντομο γι'αυτές — παρ' όλο που κάτω απ'το φως της μετέπειτα εξέλειξης, είναι χωρίς αμφιβολία λιγότερο σημαντικές απ'ότι φαίνονταν εκείνη την εποχή.

Και οι δυο ταινίες είναι πολιτικές παρεμβάσεις, γυρισμένες την περίοδο μεταξύ του 20ού Συνέδριου και του Βατικανού 1^2 απ'την μια και της κλιμάκωσης του πόλεμου του Βιετνάμ και του κόσμου του Μαίου 1968 απ'την άλλη. "Το Ευαγγέλιο" επίσης συνεισφέρει στο να αναπτυχθεί το στυλιστικό σύστημα του Παζολίνι, αν και, όπως και με το "Ακκαττόνε" το γεγονός πέρασε σχεδόν απαρατήρητο. Αυτό που δεν πέρασε απαρατήρητο ήταν η προσπάθεια επαναφοράς του Χριστιανισμού στις λαϊκές-του βάσεις, και η διαρκής ένταση που δημιουργείται στην ταινία ανάμεσα σε μια θεωρητική αγνότητα — το "αληθινό" μήνυμα του Ευαγγέλιου — και σ'όλα όσα η ιστορία στοίβαξε πάνω σ'αυτό το μήνυμα — μια ιστορία που υπονοείται από την χρήση σ'όλη την διάρκεια της ταινίας εικόνων βγαλμένων μέσα απ'την μεσαιωνική και αναγεννησιακή τέχνη και μουσικής απ'τον Μπάχ έως τα Νέγρικα Σπιρίτσουαλς. Κατά την γνώμη-μου είναι δυνατές τουλάχιστον τρεις αναγνώσεις της ταινίας — μία "καθολική", που δέχεται τις διάφορες ιστορικές προσθήκες σαν μέρος της ζωντανής αλήθειας του Ευαγγέλιου· μία "Προτεσταντική" που επιμένει περισσότερο στο αρχικό μήνυμα απογυμνομένο από ξένες προσθήκες (σ'αυτήν την ανάγνωση οι σκηνές του Χρι-

στού που κηρύττει με φόντο έναν άδειο ουρανό θα πρέπει να είναι το κέντρο της ταινίας)· και μία αθεϊστική, σύμφωνα με την οποία το αληθινό μήνυμα είναι μια χίμαιρα και το Ευαγγέλιο θα πρέπει να ταυτίζεται με τα διάφορα πράγματα που σήμαινε σε διαφορετικές περιόδους σε διαφορετικές γενεές. Την ανάγνωση που δύσκολα επιδέχεται είναι την Μαρξιστική. Η ταινία είναι λαϊκιά, αλλά όχι κομμουνιστική. Η αντιμετώπιση της ιστορίας είναι κριτική αλλά όχι υλιστική.

Το "Uccellacci" είναι η μόνη μεγάλου μήκους κωμωδία του Παζολίνι και η τελευταία-του ασπρόμαυρη. Είναι η ιστορία δυό χαρακτήρων, ενός νέου (Νινέττο) και ενός πιο ηλικιωμένου (Τοτό), που περιπλανούνται στην Ιταλία συνοδευόμενοι από ένα κοράκι που μιλά, και που τελικά το σκοτώνουν και το τρώνε. Είναι ένα αφιέρωμα σ'ένα ορισμένο τμήμα του πνεύματος της λαϊκής Ιταλίας — αντιδραστικό, σεξιστικό, μικροαστικό και επίμονα ηλίθιο — που ενσαρκώνεται στην ταινία απ'τον Τοτό, ενός αληθινά μεγάλου κωμικού, που όμως δεν βρίσκεται εδώ στις καλύτερες στιγμές-του. Είναι επίσης ένα αφιέρωμα στον Τολιάττι (σκηνές απ'την κηδεία-του έχουν ενσωματωθεί στην ταινία) και στην άλλη, την Κομμουνιστική πλευρά της λαϊκής Ιταλίας· και ένα αφιέρωμα στον Ροσσελλίνι και τον νεορεαλισμό. Τελικά είναι μια έκφραση, μέσα απ'την φωνή του κορακιού, του εκτοπισμού των διανοούμενων "μετά τον θάνατο του Τολιάττι". Είναι η πιο καθαρά πολιτική ταινία του Παζολίνι, και το μήνυμά-της είναι αρκετά παράξενο. Ο Τοτό και ο Νινέττο, που δεν έχουν αλλάξει απ'την ιστορία, καταπίνουν λίγο Μαρξισμό που άψυχος όταν είναι ακόμα ζωντανός, μπορεί να αποδειχθεί αναζωογονητικός όταν σκοτώνεται και τρώγεται.

Μετά το "Uccellacci" ο Παζολίνι μπαίνει σε μια φάση πολιτικής συσπείρωσης — που συμπίπτει, όπως φαίνεται, με την μεγάλη αναστάτωση της πολιτικής ζωής του 1968 και 1969. Τα γεγονότα των χρόνων εκείνων αναφέρονται ελάχιστα στις ταινίες-του και μνημονεύονται διαφορετικά στη δουλειά-του κυρίως σ' ένα διαβόητο ποίημα που υπερασπίζεται αυτούς τους ευγενείς γιούς των γιών του μόχθου, δηλαδή τα Μ.Α.Τ., ενάντια στους "μπουρζουάδες" φοιτητές που τόσο ηλίθια επέτρεψαν να τους ανοίξουν τα κεφάλια στα αυτοσχέδια οδοφράγματα. Αλλά αυτή η πολιτική συσπείρωση που προκλήθηκε, μερικοί θα υποστηρίξουν, από την απελπισία για τον ρεφορμισμό του Κ.Κ.Ι. και την αφηρημένη επαναστατικότητα της άκρας αριστεράς και την ανικανότητα και των δύο να σταματήσουν το ρεύμα της θανατερής καπιταλιστικής αστικοποίησης του κόσμου που αγαπούσε, έγινε αφορμή και για μια βαθύτερη οπισθοχώρηση: μια εξερεύνηση ενός μυθικού και φανταστικού παρελθόντος.

Η εξερεύνηση γίνεται σε μια σειρά από ταινίες, που αρχίζουν με ένα γκρουπ από τέσσερεις — Οιδίπους Τύραννος, Θεώρημα, Χοιροστάσιο και Μήδεια — που ασχολούνται κεντρικά με μύθους καννιβαλισμού και/ή αιμομιξίας. Τον κύκλο αυτό ακολουθεί αυτό που γενικά αναφέρεται σαν τριλογία, οι τρείς ταινίες που βασίζονται σε μεσαιωνικές ιστορίες — Δεκαήμερο, Θρύλοι του Καντέρμπουρυ και 1001 Νύχτες. Στις προθέσεις του Παζολίνι ήταν να ακολουθήσει μια άλλη τριλογία, μια Κόλαση, ένα Καθαρτήριο και ένας Παράδεισος πάνω στο μοντέλο του Ντάντε, αλλά απ' αυτήν μόνο το τμήμα της Κόλασης — με τούς διαφορετικούς τίτλους Σαλό (απ' τήν μικρή πόλη στην λίμνη Γκάρντα όπου ο

Μουσσολίνι ίδρυσε την μαριονετίστικη δημοκρατία-του το 1944) και Οι 120 Μέρες των Σοδόμων (απ' το μυθιστόρημα του Σαντ) – πρόφτασε σχεδόν να ολοκληρωθεί. Αυτή ήταν και η τελευταία-του ταινία που δεν πρόφτασε να την τελειώσει πριν απ'την δολοφονία-του.

Αυτό που θα ήθελα να κάνω τώρα είναι να προσπαθήσω μια διείσδυση στον κόσμο αυτών των ταινιών αρχίζοντας με μια αναφορά σ' ένα ιδιαίτερο μοτίβο – αυτό του Οιδίποδα. Αυτό το μοτίβο φαίνεται πολύ καθαρά σαν θέμα – και σαν τίτλος – στην πρώτη απ'τις ταινίες που εξετάζουμε. Μετά η παρουσία-του γίνεται λιγότερο προφανής, αλλά πάντα βρίσκεται εκεί, και αν και υφίστανται διάφορες μεταμορφώσεις αυτές καθώς και κρυφές επανεμφανίσεις γίνονται μέσα σ'ένα δίκτυο ιδεών και εικόνων που όλες συσχετίζονται μεταξύ-τους και με την κεντρική Οιδιπόδεια δομή που χαρακτηρίζει το σύνολο.

Θυμηθείτε την αρχή της ταινίας "Οιδίπους Τύραννος". Υπάρχει ο Πρόλογος, που τοποθετείται στον εικοστό αιώνα μέσα σ'ένα ειδυλλιακό ποιμενικό ντεκόρ που η ειδυλλιακότητά-του διακόπτεται απ'την έκφραση της επιθυμίας του πατέρα να σκοτώσει το παιδί[3]. Ο πατέρας είναι ένας αξιωματικός του στρατού, όπως και ο πατέρας του Παζολίνι. Την μητέρα την παίζει η Συλβάνα Μάγκανο, που θα επανεμφανιστεί σαν Ιοκάστη στην κυρίως ταινία. Η κυρίως ταινία, γυρίστηκε στο Μαρόκκο, και μ'αυτόν τον τρόπο προσεκτικά αποφεύχθηκε ή εξουδετερώθηκε κάθε δυνατή σύνδεση με την κλασσική Ελλάδα, και αποτελείται από μια αρκετά πιστή μεταφορά του δράματος του Σοφοκλή "Οιδίπους Τύραννος". Ή τουλάχιστον το λεκτικό κείμενο είναι το ίδιο, αν και ορισμένα γεγονότα, όπως η σφαγή του Λαίου, πατέρα του Οιδίποδα, εμφανίζεται στην οθόνη αντί να αναφέρεται αναδρομικά στον διάλογο. Η Ελληνική σύμβαση απαιτεί μερικά γεγονότα να λέγονται μάλλον παρά να δείχνονται και επίσης επιμένει το έργο να έχει μια αυστηρή δική-του χρονική δομή. Στην ταινία βλέπουμε τα γεγονότα με την σειρά που έχουν συμβεί, μάλλον παρά με την σειρά που αναναφέρονται στον θεατή στο κείμενο της αρχικής τραγωδίας. Υπάρχει επίσης και ένα πρόσθετο επεισόδιο στην ταινία, που αναφέρεται στην συνάντηση του Οιδίποδα με την Σφίγγα. Αλλά περισσότερο βασικές διαφορές συνδέονται με το δράμα απ'ότι μπορεί να βρει κανείς συγκρίνοντας απλά το θεατρικό έργο με το κινηματογραφικό σενάριο. Οι αλλαγές στο σενάριο κυρίως έχουν σαν σκοπό να κάνουν πιο γραμμική την αφήγηση. Οι διαφορές που εισάγονται απ'την σκηνοθεσία – και απ'το γεγονός της μεταφοράς απ'το θέατρο στον κινηματογράφο – είναι πιο βασικές. Η λειτουργία της βίας – και η αναπαράστασή-της – μπορεί να χρησιμεύσει σαν παράδειγμα.

Οι κλασσικοί Έλληνες της εποχής του Σοφοκλή έβλεπαν τους ήρωές-τους σαν πιο πρωτόγονα και στοιχειώδη πλάσματα απ'ότι ε ίλαν να νομίζουν τους εαυτούς-τους. Απ'εδώ πηγάζει, στο ελληνικό θέατρο, και η ασυνείδητη βία που υπογραμμίζει τόσες πολλές τραγωδίες και που είναι παρούσα σαν μέρος του μύθου, αλλά δεν πρέπει, δεν μπορεί, να αναπαρασταθεί στην σκηνή (παρεπιπτόντος ο Οιδίπους είναι, σχετικά ένας απ'τους πιο μυαλωμένους και "διανοούμενους" Έλληνες τραγικούς ήρωες). Αλλά οι αρχαίοι Έλληνες ήρωες, που η βία-τους λέγεται αλλά δεν δείχνεται, δημιουργούσαν την εντύπωση ότι βρίσκονταν πολύ κον-

τὰ στον κόσμο των θεατών της κλασσικής περιόδου, και ο τρόπος αναπαράστασης των έργων – σ᾽ένα ημικυκλικό θέατρο – τόνιζε αυτήν την κοντινότητα, ενώ παράλληλα την αποϊστορικοποιούσε, την έβγαζε έξω απ᾽την ιστορία. Οι ελληνικές τραγωδίες, με πολύ λίγες εξαιρέσεις, δεν τοποθετούνται σε μια συγκεκριμένη ιστορική απόσταση απ᾽τους θεατές, όπως συμβαίνει για ένα θεατρικό έργο απ᾽τον Μεσαίωνα, ή απ᾽την αρχαία Ελλάδα για μας αλλά αναπαριστούν στο παρόν κάτι που βρίσκεται πολύ κοντά αλλά που είναι και χωρίς ηλικία – όχι του καιρού-μας, αλλά ούτε και μιας άλλης εποχής.

Ο Παζολίνι, αντίθετα, τοποθετεί την ταινία-του τελείως ξεκάθαρα σ᾽αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί προϊστορία, κάτι που είναι αναγνωρίσιμο σ᾽εμάς τώρα του εικοστού αιώνα σαν προϊστορία. Με την προϊστορία δεν εννοώ την αρχαιότητα – 10ος αιώνας κλπ. – αλλά ένα κόσμο για τον οποίο το μόνο που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι δεν είναι ο κόσμος της δικής-μας γνωστής, εξετασμένης και εν εξελλίξει ιστορίας. Είναι ένας κόσμος αορίστου χρόνου, ανεξάρτητος του κόσμου-μας, αλλά καθαρά – κι αυτό είναι σημαντικό – ένας κόσμος που προηγήθηκε απ᾽εμάς. Το χάσμα που υπάρχει ανάμεσά-μας και σ᾽αυτόν τον προϊστορικό κόσμο σημειώνεται στην ταινία με την παρουσία ενός μεταβατικού στάδιου – τον κόσμο των αρχών του εικοστού αιώνα (παρελθόν, αλλά ιστορικό) του Προλόγου. Αμέσως μετά τον Πρόλογο, το κοινό βυθίζεται μέσα στον άλλο κόσμο, τον προϊστορικό (με την έμφαση και στο προ και στο ιστορικό)·βυθίζεται, αλλά ταυτόχρονα κρατιέται και σε απόσταση, του απαγορεύεται η πρόσβαση εξ αιτίας της παραξενιάς-του. Η σχέση του θεατή με την οθόνη είναι πολύ σημαντική εδώ, γιατί είναι τόσο διαφορετική από την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον θεατή του δράματος και την αμφιθεατρική σκηνή. Αν και η εικόνα στην οθόνη μπορεί να αφομοιωθεί από τον θεατή μέσα από μια διαδικασία ταύτισης, η διαλεκτική αυτής της ταύτισης περιέχει και το γεγονός ότι από κάποιο σημείο και πέρα, αυτή η εικόνα πάντοτε θα φαίνεται σαν να είναι εκεί πάνω, έξω, ή αν θέλετε, σαν "άλλη". Στον "Οιδίποδα Τύραννο" αυτή η στιγμή του διαχωρισμού (δυναμικά παρούσα σε κάθε ταινία) ενισχύεται κι από το παράξενο του θεάματος στο επίπεδο του περιεχομένου. Ο κόσμος που μας παρουσιάζεται, αλλά που βρίσκεται πάντα, θα λέγαμε, απ᾽την άλλη πλευρά της οθόνης, είναι ένας κόσμος πρωτόγονων παθών, πρωτόγονης επιθετικότητας, πρωτόγονου ερωτισμού.

Αυτή η μετάβαση απ᾽το σύγχρονο και ιστορικό στο προϊστορικό και πρωτόγονο είναι επίσης, στην ταινία, μια μετάβαση απ᾽το προσωπικό στο παγκόσμιο, ή με φροϋδικούς όρους από το οντογεννητικό (η δομή που αναπαράγεται κατά την ανάπτυξη κάθε ατόμου) στο φυλογεννητικό (το επίπεδο των ειδών σαν σύνολο, και του ανθρώπινου πολιτισμού). Το οντογεννητικό εδώ είναι αυτό ενός συγκεκριμμένου ατόμου – του συγγραφέα του Πιέρ Πάολο Παζολίνι. Το φυλογεννητικό είναι, κατ᾽αναλογία, αυτό των θεατών. Απ᾽την ιστορία μιας ζωής που αναφέρεται σαν προσωπική, λοιπόν, περνάμε σε μια θεώρηση μιας καταγωγής που είναι κοινή – που όλοι-μας την μοιραζόμαστε, αν και όχι στην πραγματική ιστορία αλλά σ᾽ένα επίπεδο του μύθου.

Ο κόσμος που μας εκτίθεται σαν ο κόσμος-μας (ο "άλλος"-μας κόσμος) εί-

ναι ένας κόσμος με όλα τα σημεία του πρωτογονισμού. Θα ήθελα να πω γενικά ότι υπάρχει μια αναλογία στην δουλειά του Παζολίνι μεταξύ του πρωτογονισμού/παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας/παιδικής ηλικίας του ατόμου (δηλαδή της παιδικής ηλικίας του Παζολίνι). Προς στιγμήν, θα ήθελα να σημειώσω, σε σχέση με την ταινία, ποιός είναι ο Οιδίποδας – αυτός ο Οιδίποδας. Αρχικά είναι το παιδί στο καροτσάκι, που ο πατέρας-του θέλει να το σκοτώσει. Αλλά είναι επίσης, στην κυρίως ιστορία, ένας άντρας που τον διευθύνουν τρία πάθη – να σκοτώσει ό,τι στέκεται στο δρόμο-του, να αποκτήσει ό,τι ποθεί, και να μάθει ποιά ήταν η μοίρα-του. Σκοτώνει αθώα. Παντρεύεται την Ιοκάστη και παίρνει την βασιλεία αθώα. Μετά μαθαίνει ότι η μοίρα-του ήταν ότι αυτές οι πράξεις ήταν κάτι περισσότερο απ'ό,τι ήξερε ότι ήταν – δηλαδή ότι ήταν, αντίστοιχα, πατροκτονία και μητρική αιμομιξία. Οι ταινίες του Παζολίνι είναι γεμάτες με χαρακτήρες που είναι αθώοι, που έχουν άγνοια της σημασίας αυτών που επιθυμούν ή του γεγονότος ότι αυτά είναι απαγορευμένα. Ένα είδος ημι-αθωότητας παρουσιάζεται χαρακτηριστικά (όπως στον "Οιδίποδα") από τον Φράνκο Τσίττι, και μια ολότελα χαρούμενη αθωότητα απ'τον Νινέττο Νταβόλι (απ'το Uccelacci κι εδώ). Πολύ σπάνια, όμως, ένας χαρακτήρας επιβιώνει με ανέγγιχτη την αθωότητά-του. Το επεισόδιο του Παζολίνι στην σπονδυλωτή ταινία Amore e Rabbia είναι εξαιρετικά διαφωτιστικό πάνω σ'αυτό το θέμα. Το επεισόδιο έχει τον τίτλο "Η άκαρπη συκία", μια αναφορά στην παραβολή του Ευαγγελίου, όπου ο Χριστός κατακεραυνώνει μια συκιά γιατί δεν καρποφορεί τον Μάρτιο, αν και θα της ήταν αδύνατο να κάνει και διαφορετικά. Στο επεισόδιο, ο Νινέττο βαδίζει χαρούμενος την via Nazionale στην Ρώμη, ενώ με διπλοέκθεση εμφανίζονται εικόνες από διάφορα γεγονότα ανά τον κόσμο, όπως ο βομβαρδισμός του Βιετνάμ, τα οποία ο Νινέττο συνεχίζει ευτυχισμένα να τα αγνοεί. Εξ αιτίας αυτής της άγνοιας – ή αθωότητας ο Νινέττο κατακεραυνώνεται απ'τον Θεό, όπως ο Χριστός κατακεραύνωσε την φτωχειά συκιά. Αυτό που κτυπά εδώ είναι η ταυτόχρονη νοσταλγία για μια κατάσταση αθωότητας και μια αναγνώριση της αδυναμίας ύπαρξής-της. Θα πρέπει ή να μεγαλώσεις μέσα στην γνώση ή να τιμωρηθείς (και ο Νινέττο, ξανά, τιμωρείται με τον ευνουχισμό-του, στο "Χίλιες και μια Νύχτες"). Πιο συχνά ο χαρακτήρας εξαναγκάζεται στην γνώση. Αν ο χαρακτήρας έχει, όπως και ο Οιδίποδας, μια επιθυμία να γνωρίσει, τότε η γνώση, όταν έρχεται, έρχεται πάντα πολύ αργά. Η γνώση είναι πάντα μια ένοχη γνώση, μια γνώση ότι ήδη είσαι ένοχος. Μόνον ένας χαρακτήρας στον Παζολίνι πραγματικά ξεπερνά αυτήν την ενοχή, που συνδέεται στενά με την στιγμή του Οιδίποδα, και αυτός είναι ο Πιέρ Κλεμεντί στην Orgia (το ένα μισό του "Χοιροστάσιου"), με την τελική-του θριαμβευτική-του κραυγή "Σκότωσα τον πατέρα-μου, έφαγα ανθρώπινο κρέας, είμαι ευτυχισμένος". Είναι με την είσοδό-του στην κοινωνία που ο Κλεμεντί μαθαίνει την φύση της επιθυμίας-του σαν αμαρτίας και ταυτόχρονα θριαμβεύει πάνω στην ενοχή-του. Η κοινωνία τον τιμώρησε, αλλά τώρα δεν χρειάζεται πια την κοινωνία εκτός ίσως για το μάθημα που του δίδαξε, που τώρα μπορεί να το αφομοιώσει: ό,τι είχε κάνει είναι στα μάτια-της ένα αμάρτημα.

Στις ταινίες του Παζολίνι λοιπόν, ο αθώος ή ημι-αθώος χαρακτήρας εί-

τε πεθαίνει, είτε τιμωρείται διαφορετικά, είτε αναγκάζεται στην γνώση ή ένας συνδυασμός και των τριών. Και – ιδιαίτερα στον "Οιδίποδα" αλλά και αλλού – το χάσιμο της αθωότητας παίρνει την μορφή μιας αναγνώρισης (που ο χαρακτήρας έχει ή δεν έχει τον χρόνο να κάνει) της απαγορευμένης φύσης ορισμένων επιθυμιών – αμομικτικών, πατροκτονικών, κανιβαλιστικών και άλλων. Πριν να πούμε τίποτε παραπάνω για το καθαρά Οιδιπόδειο στοιχείο σ'αυτόν τον σχηματισμό (με το συνεπακόλουθό-του, τον ευνουχισμό) θα ήθελα να εξετάσω με ποιο τρόπο συνδέεται με μια κοινωνική εποχή, με μια ειδική αναφορά στο "Θεώρημα".

Η πλοκή στο "Θεώρημα" έχει μια κάποια γεωμετρική απλότητα, μια καθαρότητα και στην φόρμα και στο περιεχόμενο. Ένας μυστηριώδης άγνωστος, με την μορφή του Τέρενς Στάμπ, επισκέπτεται ένα αστικό σπιτικό, και διαδοχικά κάνει έρωτα μ'όλα τα μέλη της οικογένειας, ανεξαρτήτου φύλου και ηλικίας, συμπεριλαμβανομένης και της υπηρέτριας, κι έτσι τα καθιστά ένα προς ένα ανίκανα να ζήσουν στην κοινωνία, ή τουλάχιστον στην κοινωνία που ζούσαν μέχρι τότε. Οπωσδήποτε, υπάρχει εδώ μια επίθεση ενάντια στην μπουρζουαζία και την οικογένεια. Όμως γενικότερα, φαίνεται να τοποθετείται μια απειλή στα θεμέλια της ανθρώπινης κοινωνίας και της κοινωνικής ύπαρξης. Γιατί αυτό που συμβαίνει αμέσως είναι: η κόρη γίνεται κατατονική, ο γιός απαρνιέται την κλίση-του, η μητέρα εγκαταλείπει τον προορισμό-της της μητέρας/συζύγου κι επιστρέφει σ'ένα κόσμο γενετήσιας αλλά μή-τεκνοποιητικής σεξουαλικότητας. Ο πατέρας τελικά, παύει να είναι ένας καπιταλιστής, μοιράζει τα ρούχα και την περιουσία-του να εμφανίζεται για τελευταία φορά να τρέχει γυμνός στις πλαγιές της Αίτνας – όπου, συμπτωματικά(;), έχουν γυριστεί και μερικές σκηνές από το τμήμα της Orgia του Χοιροστάσιου. Το αποτέλεσμα του αμαρτήματος είναι λοιπόν, σε μια πρώτη ματιά, η καταστροφή μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης που στηρίζεται στην πατριαρχική εξουσία, και στην πραγματικότητα είναι η κατάκτηση του πατέρα Μάσσιμο Τζιρότττ από μέρους του Τέρενς Στάμπ που είναι και το επεισόδιο κλειδί, γιατί ο πατέρας είναι ο κινητήριος μοχλός του οικοδομήματος σαν κάτοχος της κοινωνικής όπως και της οικογενειακής δύναμης. Είναι ο πραγματικός καπιταλιστής· οι υπόλοιποι της οικογένειας δεν είναι άμεσα κάτοχοι της υπεραξίας, αν και ζουν βέβαια απ'αυτήν. Αλλά με το να κάνει την φύση του αμαρτήματος σεξουαλική, ο Παζολίνι απομακρύνει το πρόβλημα απ' την πάλη των τάξεων αυτή καθαυτή και το τοποθετεί σ'ένα επίπεδο υψηλότερης γενίκευσης. Όχι, η αστική, ή πυρηνική, οικογένεια δεν είναι μια παγκόσμια φόρμα, αλλά η ρύθμιση της σεξουλικότητας και της αναπαραγωγής είναι παγκόσμια και είναι αυτό με το οποίο ασχολείται στην ταινία. Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι, εκτός απ'την υπηρέτρια, κανένας απ'τους χαρακτήρες δεν βρίσκει έναν εναλλακτικό κοινωνικό χώρο απ'την στιγμή που καταστρέφεται η πυρηνική οικογένεια. Γιατί οι χαρακτήρες μπορούν να ζήσουν μόνο σε μια αστική κοινωνία με την οικογένεια για καρδιά-της. Όταν αυτή παύει να υφίσταται, δεν μπορούν να ζήσουν σε καμιά απολύτως κοινωνία. Αλλά ο κόσμος της υπηρέτριας επιζεί, και είναι αυτός των αγροτικών καταβολών, μιας (υποτίθεται) μή-αστικής τάξης, και σ'αυτόν μπορεί να γυρίσει. Με άλλα λόγια, οπισθο-

δρομεί. Κατά κάποιον τρόπο απελευθερώνεται, αλλά απελευθερώνεται για να οπισθοχωρήσει. Και οι άλλοι οπισθοχωρούν, αλλά γι'αυτούς είναι κάτι το διαφορετικό, γιατί το αποτέλεσμα της παρεμβολής του Τέρενς Στάμπ, είναι να τους γυρίσει πίσω σ'αυτό που ήταν πριν γίνουν μια αστική οικογένεια, κι'αυτό, ιδιαίτερα στην περίπτωση των παιδιών, είναι ένα τίποτα. Είναι τόσο βαθειά ριζωμένοι στην πατριαρχική δομή που δεν μπορούν — αντίθετα με τους πρωτόγονους, τους χωρικούς και τους υποπρολετάριους των άλλων ταινιών — να βρουν ένα ευτυχισμένο, αθώο, λιμπιντικό, προ-Οιδιπόδειο χώρο για να οπισθοχωρήσουν σ'αυτόν. Αν κάθε κοινωνική τάξη είναι καταπιεστική τότε η σύγχρονη, αστική τάξη είναι διπλάσια, τριπλάσια καταπιεστική.

Η επιχειρηματολογία του "Θεωρήματος" — το ίδιο το "Θεώρημα"[4] — μου φαίνεται λιγάκι ύποπτο, και κάθε προσπάθεια προέκτασής-του είναι καταδικασμένη να μας οδηγήσει σε μια σειρά ανωμαλιών*.

..... Σε τελευταία ανάλυση ο κινηματογράφος του Παζολίνι αξίζει να τον πάρει κανείς στα σοβαρά και να τον αναγνωρίσει σαν πρωτότυπο και σημαντικό. Το ταξίδι που ανέλαβε είναι κάποιου που η έκφρασή-του, μέσα απ'τις ταινίες, είναι σχεδόν οπισθοδρομική — σίγουρα σύμφωνα με την πολιτική ορολογία και για το μεγαλύτερο τμήμα-της σύμφωνα και με την ψυχολογική. Αλλά στο πιο απόμακρο σημείο αυτής-του της οπισθοχώρησης από τον κόσμο, όπου η σύγχρονη ζωή και οι περισσότερες φόρμες της ενήλικης ζωής γίνονται καθημερινά όλο και περισσότερο αβίωτες, και όπου διάφορες το ίδιο αδύνατες και απορριπτέες εναλλακτικές λύσεις έχουν προταθεί και ξανά απορριφθεί, προβάλλει ένα όραμα που, αν και όχι λιγώτερο αδύνατο απ'όλα τα άλλα, τουλάχιστον μας παρέχει μια εικόνα που πάνω-της μπορούμε να αγκιστρωθούμε. Ίσως είναι ουτοπική και ασυμβίβαστη με τη ζωή που μας έχουν επιβάλλει να ζούμε, αλλά τόσο το χειρότερο για μας.

Από το "Μάμα Ρόμα" του Π.Π. Παζολίνι

* Σχετικά με την τριλογία της ζωής βλέπε Τσ. 4, σελ. 43.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αυτό το κείμενο πρωτοπαρουσιάστηκε σαν διάλεξη στο Framework Festival of Film: Pasolini/Bertolucci, που οργανώθηκε απ'την κινηματογραφική εφημερίδα Framework και το Ιταλικό Τμήμα του Πανεπιστήμιου του Warwick.

2. Στο 20ο Συνέδριο του CPSU, το 1956, ο Κρούτσεφ κατήγγειλε τα Σταλινικά λάθη, σφάλματα και εγκλήματα. Το 1961, ο Πάπας Ιωάννης XXIII εξέδωσε την εγγύκλιο Mater et Magistra, τροποποιώντας την συμπεριφορά της Καθολικής Εκκλησίας απέναντι στον σοσιαλισμό και παραδεχόμενος ότι σε μερικές περιπτώσεις, μερικές θέσεις του σοσιαλισμού μπορεί να είναι οφέλειμες για τον λαό.

3. Σ'ένα ανέκδοτο κείμενο πάνω στην επιθυμία των γονέων να σκοτώσουν τα παιδιά-τους, με τον τίτλο "Παιδοκτονία: Γονείς εναντίον Παιδιών" ο Gregorio Kohon, ακολουθώντας την θέση του Dr. Rascousky, υποστηρίζει ότι ο Λάϊος, πατέρας του Οιδίποδα, ήταν ομοφυλόφιλος. Όταν ο βασιλιάς Πέλοπας όρισε τον εξόριστο Λάϊο παιδαγωγό του Βασιλικού Γιού, ο Λάϊος διέφθειρε και απήγαγε το νεαρό αγόρι. Ο Πέλοπας τότε τον καταράστηκε: "Ποτέ να μην κάνεις γιό κι αν όμως συμβεί αυτό, τότε ο γιός-σου να γίνει ο φονιάς του πατέρα-του και να παντρευτεί την μάνα-του". Ο Kohon τονίζει ότι αυτή είναι μια άποψη του μύθου του Οιδίποδα που επίμονα παραβλέπεται, δηλαδή αγνοείται. Το Οιδιπόδειο έγκλημα της επιθυμίας του φόνου του πατέρα (ή της ίδιας της πράξης του φόνου) είναι στην πραγματικότητα απόρροια της πατρικής κανιβαλιστικής επιθυμίας του φόνου του γιού. Αυτή η ειδική άποψη του μύθου παίζει σημαντικό ρόλο στην άποψη του Παζολίνι για την κατάσταση του Οιδίποδα, όπως μπορούμε να δούμε από την εκλογή-του του μύθου της Μήδειας, ενός μύθου που επιμένει επίσης στον φόνο των παιδιών από ένα γονέα (σ'αυτήν την περίπτωση είναι η μητέρα). Η παρουσία των τριών ώρων, πραγματική ή φανταστική πατρική αποπλάνηση, αιμομιξία και κανιβαλισμός, που εμφανίζονται είτε χωριστά είτε σε συνδυασμό μεταξύ-τους σε πολλές απ'τις ταινίες του Παζολίνι, ποτέ δεν δουλεύεται πλήρως και ολοκληρωμένα σε καμιά ταινία-του. Αυτό μας αναγκάζει να σκεφτούμε ότι όταν ο Παζολίνι καταπιανόταν με τους μύθους που αναπαραστούσαν την δομή της σεξουαλικότητας, έχανε τον έλεγχο του υλικού-του. Απ'εδώ και τα φαινομενικά ασύνδετα σημαίνοντα που είναι διάσπαρτα σ'όλα τα γραπτά-του. Τα ασυνείδητα στοιχεία των μύθων που καταπιάνονται ειδικά με τις δομές τις ομοφυλοφιλίας και οι αντιπρόσωποί-τους στην φαντασία αναδύονται ξανά μέσα στο κείμενο, πλέκοντας ένα είδος αντί-κείμενο μέσα στα διάκενά-του, διαλύοντας την φαινομενική συνοχή των ταινιών και αναδιαρθρώνοντάς-τες σύμφωνα με τις γραμμές ενός διαφορετικού, ασυνείδητου συστήματος.

Το "Θεώρημα" φαίνεται να μην ταιριάζει σ'αυτό το σύστημα, αλλά σε μια συνέντευξη ο Παζολίνι δείνει το κλειδί που πράγματι συνδέει αυτήν την ταινία με τις άλλες τρεις μυθολογικές ταινίες (Οιδίπους Τύραννος, Μήδεια και Χοιροστάσιο): ο Θεός του Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον έχει αντικατασταθεί από τον Τέρενς Στάμπ και το σέξ. Ο Παζολίνι πρόσθεσε ότι αυτή η αλλαγή δεν είναι πολύ σημαντική. Πράγματι, δεν είναι, γιατί ο Πατέρας είναι και ήταν πάντα, ο Μεγάλος Αποπλανητής.

Αργότερα, στην τριλογία, αυτές οι κρυμμένες απόψεις ξαναεισβάλλουν και αναδιαμορφώνουν ριζικά την αφηγηματική δομή των ταινιών του Παζολίνι: η επιστροφή της καταπιεσμένης ομοφυλοφιλίας τινάζει στον αέρα την συνοχή των αφηγηματικών δομών. Ο G. Nowell-Smith αναφέρεται σ'αυτήν την παρατήρηση όταν περιγράφει την τριλογία σαν "ένα πάτσγουερκ" όπου "το σχέδιο είναι καπριτσιόζικο".

Ένα ακόμη στοιχείο αρκετού ενδιαφέροντος σ'αυτήν την ενότητα είναι η επανα-

λαμβανόμενη εικόνα του "ξεσκίσματος σε κομμάτια", που έχει για αντίκρυσμα το πάτσγουερκ, τον τεμαχισμό του σώματος του κειμένου (δηλ. κυρίως την δομή της "τριλογίας της ζωής" και πάνω απ'όλα το "Σαλό") και τον τρόπο που αυτό συνδέεται με τον κανιβαλισμό του πατρικού Οιδίποδα ενάντια στο παιδί-του. Στο βιβλίο συνέντευξη του Όσβαλντ Στάκ με τον σκηνοθέτη, ο Παζολίνι διηγείται το ακόλουθο ανέκδοτο, που μας εξηγεί καθαρά το "ξέσκισμα σε κομμάτια":

"Η πρώτη-μου επαφή με τον Κινηματογράφο, όπως την θυμάμαι, όταν ήμουν πέντε χρονών, είχε κάτι το ερωτικό - σεξουαλικό - αν και φαίνεται παράξενο. Κοίταζα μια διαφημιστική αφίσσα μιας ταινίας που έδειχνε μια τίγρη να ξεσκίζει κάποιον σε κομμάτια. Προφανώς η τίγρη ήταν πάνω στον άνθρωπο αλλά για κάποιον μυστήριο λόγο, μου φαινόταν με την παιδική-μου φαντασία ότι η τίγρη είχε μισοκαταπιεί τον άνθρωπο και το άλλο μισό-του ακόμα ξεπρόβαλε μέσα απ'τα σαγόνια-της. Ήθελα πάρα πολύ να δω την ταινία· φυσικά οι γονείς-μου δεν με πήγαν, πράγμα για το οποίο λυπάμαι πικρά ακόμα και σήμερα. Έτσι αυτή η εικόνα της τίγρης που καταβροχθίζει τον άνδρα, που είνοι μια μαζοχιστική και ίσως κανιβαλιστική εικόνα, είναι το πρώτο πράγμα που χαράχθηκε μέσα-μου — αν και βέβαια είδα κι άλλες ταινίες εκείνη την εποχή, αλλά δεν θυμάμαι καμιά-τους".

4. Σύμφωνα με το Επίτομο Λεξικό της Οξφόρδης (1964): "μια αλήθεια που καθιερώνεται με την βοήθεια άλλων παραδεδεγμένων αληθειών· αλγεβρικός ή άλλος κανόνας ειδικά κάποιος που εκφράζεται με σύμβολα ή εξισώσεις".

(Από το κείμενο του G. Nowell - Smith
στο βιβλίο του B.F.I. Pier Paolo Pasolini)
Μετάφραση: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

Φιλμογραφία

Ακκαττόνε (1961), Μάμα Ρόμα, La Ricotta (επεισόδιο στην ταινία Rogopag — άλλα επεισόδια σκηνοθετημένα από τους Ροσσελλίνι, Γκοντάρ, Γκρεγκορέττι) (1962), Η οργή (πρώτο μέρος — το δεύτερο μέρος σκηνοθέτησε ο Τζιοβάννι Γκουαρέσκι) (1963), Έρευνα στην Παλαιστίνη για το "Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο", Comizi d'Amore, Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (1964), Μεγάλα πουλιά και μικρά πουλάκια, Η γη ιδωμένη από το φεγγάρι (επεισόδιο στην ταινία "Οι μάγισσες" — άλλα επεισόδια σκηνοθετημένα από τους Βισκόντι, Μπολονίνι, Ρόσι, Ντέ Σίκα) (1966), Οιδίποδας Βασιλιάς (1967), Θεώρημα, Τι είναι τα σύνεφα (επεισόδιο στην ταινία Capriccio all'Italiana — άλλα πεισόδια σκηνοθετημένα από τους Στένο, Μπολονίνι, Ζάκ, Μονιτσέλλι), Σημειώσεις για μια ταινία στις Ινδίες (για μια τηλεοπτική εκπομπή) (1968), Il Fiore di Campo (επεισόδιο της ταινίας "Αγάπη και Οργή" — άλλα επεισόδια σκηνοθετημένα από τους Λιτζάνι, Μπερτολούτσι, Γκοντάρ, Μπελλόκιο), Χοιροστάσιο (1969), Appunti per un'Orestiade Africana, Μήδεια, Το Δεκαήμερο (1970), Dodici Dicembre, Οι Θρύλοι του Καντέμπουρυ (1971), Χίλιες και μια νύχτες (1974), Σαλό ή 120 μέρες των Σοδόμων (1975).

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΞΕΝΩΣΗΣ

Στα χρόνια πριν την επανάσταση ο κινηματογραφικός άνθρωπος ζει σε μια κατάσταση αποξένωσης αποκομμένος από τη φύση την εργασία και τους υπόλοιπους ανθρώπους. Εάν αυτή η αποξένωση γίνεται πιο ξεκάθαρη μέσα από το σινεμά, αυτό συμβαίνει γιατί η φόρμα του ίδιου του σινεμά με τις συγκεκριμένες κι όμως φανταστικές εικόνες την καθρεφτίζει τέλεια. Η αποξένωση που εκφράζει ο Αντονιόνι στο Ζαμπρίσκι Πόϊντ μέσα από τον κατακερματισμό του αντικειμένου και της εικόνας και από την αναίρεση του τοπίου και του φόντου την οποία ο Βισκόντι εξακολουθεί να μελετά με μελοδραματικό συναίσθημα στους "Καταραμένους" και από την οποία δραπετεύει ο Φελλίνι πέφτοντας στη μανία του "Σατυρικόν", είναι για τον Παζολίνι μία απόλυτη προυπόθεση.

Σ' αυτή την περίπτωση, η τέχνη έχει την ίδια λειτουργία και επίδραση όπως κάθε τί άλλο. Ο Άνθρωπος προσπαθεί να καταλάβει και να ζήσει τη ζωή ενώ αυτή αντίθετα του παρέχει μια τραγωδία με αδιαφορία. Μόνο αντιστρέφοντας τη διαδικασία μπορεί ο καλλιτέχνης να κάνει κάτι γιαυτή – όχι να τη λύσει, αλλά τουλάχιστον να την προσδιορίσει. Όλη η πρόσφατη δουλειά του Παζολίνι χαρακτηρίζεται από πικρή έμφαση πάνω σ'αυτό. Το Affabulazione, που όπως το αυθεντικό "Χοιροστάσιο" και το "Θεώρημα" είχε γραφεί σαν έμμετρη τραγωδία, δείχνει το φάντασμα του Σοφοκλή να επιμένει ότι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα μόνον όταν έχει εκφραστεί.

Έτσι ο Παζολίνι έφτασε στο σημείο να χρησιμοποιεί το φιλμ όλο και περισσότερο σαν τρόπο ορθολογικοποίησης του προβλήματός-του κάτι που αναλύει και τα γεγονότα και τον ίδιο τον εαυτό-του. Το αποτέλεσμα είναι η ανάπτυξη ενός γραμμικού φορμαλισμού που έχει κάτι το κοινό με την αντίθεση του Στράουμπ αλλά και που μπορεί να εισχωρήσει και να αποχωρήσει από τον κυβισμό μ'έναν τρόπο που βάζει τους κριτικούς σε αμηχανία· προσπαθούν ακόμα να καταλάβουν το "Ευαγγέλιο" και τον "Οιδίποδα Τύραννο".

Φορμαλισμός

Ο ίδιος ο Παζολίνι αντιλαμβάνεται πολύ καλά τους ιδεολογικούς κινδύνους που υπάρχουν μέσα στην νέα μέθοδό-του. Ορίζει τον φορμαλισμό σαν το κεντρικό και πρότυπο προϊόν στην πνευματική ανάπτυξη του νεοκαπιταλισμού, ενός νεοκαπιταλισμού έμπειρου στη χρήση των ηθοποιών για να βάλλει υπό συζήτησιν τις ίδιες-του τις δομές ώστε να μπορεί να τις αλλάξει. Το καλύτερο που μπορεί να κάνει ο καλλιτέχνης που διαφωνεί είναι αν καταλάβει πως παγιδεύτηκε σε ένα τέτοιο σύστημα, είναι αυτό που διαπίστωσε ο Γράμσι. Δηλαδή όχι να το χτυπήσει στα ίσια, αλλά να το ανατρέψει από μέσα, παρόλο που θα πεθαίνει στην ίδια -του τη φυλακή στην πορεία-του. Ακόμα κι έτσι σίγουρα θα αισθανθεί μεγάλη απογοήτευση και αυτό φαίνεται στο "Χοιροστάσιο" του Παζολίνι.

Κατά μια άλλη έννοια, ο φορμαλισμός είναι ένα θετικό κέρδος αφού τον αφήνει να υποθέτει χωρίς να προσκολιέται σε ένα συγκεκριμένο μύθο, πηγή, ή

ιδεολογία.

Η φόρμα τελικά είναι η απελευθέρωση του μύθου. Απελευθέρωση που επιτυγχάνεται μέσα από τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης γραμμής στην οποία ο ελεύθερος έμμεσος διάλογος συμβαδίζει με ολόκληρο το φίλμ. Το Cinema di Poesia επιμένει ότι αυτό επιτυγχάνεται όταν ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει έναν πρωταγωνιστή του οποίου το όνομα ως προς το στυλ παραλληλίζεται με το δικό-του. Όταν π.χ. ο Antonioni στην "Κόκκινη Έρημο" κατορθώνει να παρουσιάσει το παράξενο χρωματισμό και σύνθεση του κόσμου μιας υστερικής γυναίκας. Επίσης και για τον Παζολίνι αυτή η απελευθέρωση επιτεύχθηκε μέσω της χρήσεως μιας παθολογικής εμφάνισης ενός οράματος. Τα πρόσωπα στο "Θεώρημα" είναι πάρα πολύ κοντά στα κλινικά όρια του νευρικού κλονισμού· αυτά στο "Χοιροστάσιο" τάχουν ήδη περάσει. Αντιπροσωπεύουν αυτό που ονομάζει νέο ανθρωπολογικό τύπο. Τα αρρωστημένα γοητευτικά λουλούδια της μπουρζουαζίας τους ήρωες του Γκοντάρ, του Ρενέ και του Μπερτολούτσι. Σοβαρή βέβαια κατάσταση αλλά ζωτική. Και ο τρόπος επικοινωνίας-τους με τον κόσμο είναι χαρακτηριστικά οι έμμονες ιδέες, η βασανιστική προσήλωση σε μια λεπτομέρεια, σε μία λέξη, σε μία κίνηση.

Μ ε θ ο δ ο λ ο γ ί α

Στο "Θεώρημα" ο Παζολίνι επιτρέπει στον εαυτό-του να επεξεργαστεί διάφορα μοντέλα. Το ένα είναι ακριβώς η ιστορία μιας ψυχιατρικής περίπτωσης, στην οποία η προ-κλινική συμπεριφορά και οι πρώτες ενδείξεις είναι προσεκτικά καταγραμμένες και αποσπασματικά συνδεδεμένες, μέχρι το σημείο που να μπορεί να γίνει διάγνωση και πρόγνωση. Ένα άλλο μοντέλο είναι η θεία Λειτουργία, όπου το εισαγωγικό-της τροπάριο μοιάζει να είναι το τηλεγράφημα που λέει: "Άφηξη αύριο", και το τέλος-της: οι λέξεις με τις οποίες η Αιμιλία αποχαιρετά τη μητέρα-της και το κοινό: "θα φύγεις τώρα; "Αλλά το μοντέλο που ακολουθείται με τη μεγαλύτερη συνέπεια είναι εκείνο της γεωμετρίας, μια γεωμετρία όμως προσαρμοσμένη και προορισμένη να βρει τους σκοπούς των ψυχολογικών αιτιών.

Η τεχνική, δανείζεται από την Ηθική του Σπινόζα, τη δομή των Αξιωμάτων ή των Δεδομένων, Υποθέσεων, Αποδείξεων, Πορισμάτων και Συμπληρωμάτων. Η κύρια επιρροή του Σπινόζα στον Παζολίνι, τόσο εδώ όσο και στο "Χοιροστάσιο", μοιάζει να είναι ένας υπερβατικός ορθολογισμός, με ίση και παράδοξη έμφαση, και στις δύο ποιότητες. Η φράση στην 14η Υπόθεση, των μέσων που τα Αιώνια Πράγματα είναι γνωστά, θα μπορούσε να είναι του ίδιου του Παζολίνι: Μπορούμε να δούμε ότι πάνω απ' όλα είναι αναγκαίο να αντλούμε όλες-μας τις ιδέες από φυσικά πράγματα ή από πραγματικές καταστάσεις. Η διαλεκτική του Σπινόζα, είναι μια γεωμετρική μέθοδος που δεν μας παρέχει πραγματικά μια σειρά από αυστηρά συμπερασματικές αποδείξεις· μέθοδος η οποία δεν είναι ορθολογιστική και είναι λιγότερο αυστηρή από όσο ισχυρίζεται. Η ίδια παρατήρηση χαρακτηρίζει τον τρόπο που χρησιμοποιεί ο Παζολίνι στο "Θεώρημα" όπου η απόδειξη βρίσκεται ολότελα στο στυλ της ταινίας, και καθόλου στην λογική της αιτιολόγησης.

Το "Θεώρημα" αρχίζει με πραγματικά γεγονότα που συμβαίνουν πριν

πέσουν οι τίτλοι της ταινίας. Χαρίζουν ένα εργοστάσιο, έτσι ανατρέπεται η δυναμική διαδικασία της πάλης των τάξεων. Ποιά υπόθεση θα εξηγήσει το σύνολο αυτών των καταστάσεων; Τα δεδομένα έχουν παρθεί από την οικογενειακή ζωή: μια κρίση συμπεριφοράς στο σύστημα μιας Μιλανέζικης οικογένειας μεγαλοαστών. Τα δεδομένα είναι τα εξής:

– Ότι η μπουρζουαζία, προσαρμοσμένη ή ανήσυχη, φτάνει σε ένα σημείο που ό,τι και να κάνει δεν ικανοποιείται.

– Ότι (ακολουθώντας τώρα την περίπτωση της μητρικής αγάπης στον "Οιδίποδα"), ανεξάρτητα από τάξη, οικογένεια και μόρφωση, η πιο απόλυτη ικανοποίηση βρίσκεται στην ένωση με τον πατέρα.

Αυτή η ιδέα της αγάπης του πατέρα έχει δυό άξονες, ένα θρησκευτικό και ένα σεξουαλικό.

1) Θρησκευτικό: Στο μοντέλο των σχέσεων της οικογένειας, ο Θεός μέσα στον Δυτικό πολιτισμό παίζει το ρόλο του πατέρα. Όλη η αγάπη του πατέρα είναι και πατρική και σεξουαλική. Αυτός ο ίδιος ο πατέρας αποπλάνησε και αγάπησε σεξουαλικά στη νηπιακή ηλικία τον Άνθρωπο, πράγμα που ολοφάνερα δηλώνεται στην ταινία.

"Εσύ με αποπλάνησες, Θεέ-μου, κι άφησα τον εαυτό-μου να αποπλανηθεί, εσύ με βίασες κι εσύ υπερίσχυσες, χλευάζομαι καθημερινά, όλοι με περιγελούν".

2) Αυτό οδηγεί στον δεύτερο άξονα που είναι ακριβώς οικογενειακή και σεξουαλική. Εδώ η διάσταση ετεροσεξουαλικότητα/ομοσεξουαλικότητα, θα καταριφθεί, όπως είναι στην ψυχιατρική θεωρία, και όπως είναι στο φίλμ, όπου οι ομόφυλες σχέσεις αντιμετωπίζονται όπως οι ετερόφιλες. Ο επισκέπτης, που φέρνει αυτή την υπόσχεση της εύκολης και πατρικής αγάπης, που είναι συγχρόνως νέα και δυνατή, εκμαιεύει και τα δύο είδη των απαντήσεων από το Μιλανέζικο σπιτικό – σεξουαλικές και θρησκευτικές, ανδρικές και γυναικείες. Και η κρίση δεν φέρνει τη λύτρωση.

Τώρα έρχεται η επεξεργασία της υπόθεσης.

– ότι σ'αυτήν την περίπτωση όλα τα μέλη του σπιτιού θα φτάσουν στην ακριβή γνώση πάνω στο γιατί οι ζωές-τους είναι ανεπιτυχείς.

– ότι οι οδύνες-τους θα γίνουν κρίσιμες και αιχμηρές, ότι θα χάσουν την ιδέα-τους για τον εαυτό-τους.

– ότι η φύση του ανθρώπου είναι νάναι γυμνός και μόνος, ο τόπος-του η έρημος και ότι οτιδήποτε κι αν σημαίνει η κραυγή-του θα είναι μόνιμη.

Εκφράζοντας όλα αυτά, η κάμερα κινείται στην ταινία με μεγάλη ευκρίνια, σαν ένας διαβήτης που περιγράφει ένα κύκλο ή ένας χάρακας που μετράει την απόσταση μεταξύ δύο σημείων ή μια γραμμή που τέμνει και διχοτομεί. Τυπικά, τα όριά-της συνθέτονται από καθαρές γραμμές που αποσύρονται μες το διάστημα, τις ράγες, τους δρόμους, τις λεωφόρους με τις λεύκες και σχηματίζεται από εφαπτόμενες σε κύκλους όπως εκείνες στον φράχτη, ή οι σιδερένιοι τροχοί πίσω από τη Λουτσία, ή το μπουκάλι στο τραπέζι. Το αποτέλεσμα είναι κάποιου

είδους κυβιστικής νεκρής φύσης. Δεν υπάρχει καμμιά υπερβολή, κανένα ζουμ. Ακόμα και στις ακραίες περιπτώσεις, μια συγκεκριμένη νοσταλγική, ελεγειακή ομορφιά διατηρείται από την ζωγραφική έκθεση των προσώπων και το φως του ήλιου που ανατέλλει ή δύει. Είναι πάθος, αν όχι πάντα χωρίς δάκρυα, σίγουρα χωρίς αίμα. Τα μέλη της οικογένειας δεν είναι διεφθαρμένα μεταξύ-τους. Οι οδύνες-τους είναι εξατομικευμένες και καθώς ανακουφίζονται με τα λαϊκά αστεία, και από τα ίδια-τους τα χαμόγελα ή κραυγές, δεν παρωδούνται ποτέ. Ακόμα και το ότι ο Άγγελος μας παρουσιάζεται με φτερούγα αγγέλου χρησιμοποιείται συμπαθητικά για να βγάλει αστείο από τον ίδιο τον χαρακτήρα του προσώπου.

Κουλτούρα

Μια άλλη μέθοδος αποξένωσης μας εμφανίζεται από το χρώμα. Το "Χοιροστάσιο" έχει γυριστεί κυρίως πάνω σε δύο συμπληρωματικά χρώματα – όχι τα άγρια πρωτόγονα του "Οιδίποδα" ούτε το πράσινο και το κοκκινόμαυρο του "Θεωρήματος" αλλά δύο χρώματα αποκρουστικά όμορφης παρακμής. Είναι: κίτρινο, η ωχρή σκιά του θάλαμου των αρρώστων που ο Τζούλιαν λέει γι΄αυτήν: "Το χρώμα του κινίνου" και η οποία καλύπτει τοίχους, κρεββάτια, κουρτίνες της βίλλας. Κι ένα όμοια ωχρό μωβ για τις ερημικές σεκάνς απλωμένο πάνω σ΄όλους τους βράχους, τις κορφές, τα κοστούμια. Και τα δύο μπαίνουν αντιθετικά σ΄ ένα μονόχρωμο γκρίζο, τα μουντά φρέσκο και αγάλματα του Godesberg και η άγονη γη, ο ηφαιστιώδης καπνός και ο σκοτεινός ουρανός της Αίτνας.

Ο Παζολίνι στα 1965 μελέτησε θεωρίες για το χρώμα στο σινεμά όπου υπογράμμισε την αρμονία του φανταστικού κόκκινου της υστερικής ηρωίδας στην "Κόκκινη Έρημο" του Αντονιόνι. Εδώ μοιάζει σαν νάχε διαβάσει το λαμπρό δοκίμιο του Αϊζενστάϊν στο συγχρονισμό των αισθήσεων όπου το χρώμα είναι αυτό το κίτρινο, με τους αρνητικούς-του συνειρμούς: λεφτά, κάτουρα, περιττώματα, επιβουλή και μελαγχολία.

Είναι αυτό το κίτρινο που δεσπόζει δίνοντας τον τόνο και την ατμόσφαιρα στην ταινία. Στο "Χοιροστάσιο", η αισθητική της ταινίας είναι μαζί όμορφη και αναντίρρητα άρρωστη, επιεικής και γεμάτη από αηδία.....

.....Το ντεκόρ και η μουσική χρησιμοποιούνται με τον ίδιο τρόπο. Οι Βουκολικές και ερωτικές σκηνές στα φρέσκο της Βίλλας κινηματογραφήθηκαν με αγάπη σαν πολύτιμα αντικείμενα τέχνης και συγχρόνως μ΄ ένα αρρωστιάρικο μάτι σαν αηδιαστικά και χτυπητά ψέμματα. Χρησιμοποιήθηκαν εσκεμμένα σαν φόντο σκηνών εκβιασμού, οινοποσίας και συζητήσεων για γουρούνια, Εβραίους και εργάτες. Η μουσική, πριν πέσουν οι τίτλοι της ταινίας, τόσο απατηλά λυπητερή, μεσαιωνική και λεπτά παιγμένη, είναι το Horst Wessel Lied, το τραγούδι της Χιτλερικής Νεολαίας. Ενώ ο ντέντεκτιβ δίνει μια πραγματική περιγραφή της χρήσης αερίων για τους Εβραίους στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με λεπτομέρειες ευνουχισμού και σκεπασμένων με σκατά πτωμάτων, ο Κλότζ τον συνοδεύει με διάφορα

αρπίσματα και τρίλλιες στην άρπα.

Ακόμα και η αγαπημένη κλασσική μουσική του Παζολίνι δεν ξεφεύγει. Η αόρατη μουσική υπόκρουση χρησιμοποιημένη τόσο τραγικά σε άλλα φίλμς γίνεται εδώ ορατή γελοία σάρκα στα πρόσωπα της ορχήστρας δωματίου που ο Κλότζ προσλαμβάνει για τη γιορτή. Ακόμα κι η μουσική, το κατ' εξοχήν έργο του αταξικού πνεύματος παγκόσμια περνά τελείως στα χέρια της νεο-καπιταλιστικής κουλτούρας. Στην άλλη πλευρά, ο Τζούλιαν μπορεί να σιγοσφυρίζει Μπάχ καθώς σκέφτεται ερωτικές σκηνές με γουρούνια. Αν το ένα γιατί όχι και το άλλο; Το φιλμ μας κάνει να συμπαθούμε το τελευταίο.

Όλες οι αναφορές στην τέχνη και στην κουλτούρα έχουν το ίδιο είδος απελπισίας γιαυτές, ειδικά όταν αφορούν θέματα στα οποία ο Παζολίνι είχε προσωπικά βιώματα. Η μπουρζουαζία είναι έξυπνη και αρκετά αδηφάγος για να αφομοιώνει ακόμα τέχνη που φτιάχνεται για να την καταστρέφει. Ο κύριος και η κυρία Κλότζ ξαπλώνουν σ'ένα κρεββάτι συζητώντας για αντιαστική τέχνη: "Οι μέρες του Μπρέχτ και του Γκρόζ δεν πέθαναν" λέει η κυρία Κλότζ απεγνωσμένα. "Ο Γκρόζ θάπρεπε να με είχε σχεδιάσει σαν ένα λυπημένο γουρούνι κι εσένα σαν μια λυπημένη γουρούνα. Εμένα με τη γραμματέα-μου στα γόνατά-μου, κι εσένα με το χέρι ανάμεσα στα μπούτια του σωφέρ. Και ο Μπρέχτ θα μπορούσε να μας είχε δώσει τα κακά μέρη ενός έργου όπου οι φτωχοί θάταν κι οι καλοί". Παρόλο που το πως αντιλαμβάνονται τον εαυτό-τους δεν μπορεί ν'αλλάξει, εντούτοις ο Παζολίνι με τον τρόπο που τους φιλμάρει τους δείχνει ακριβώς να φαίνονται σαν ένα ζευγάρι λυπημένων γουρουνιών.....

.... Η σκηνή του Τζούλιαν να ξεκουράζεται στο κρεββάτι-του σε κατατονική έκσταση είναι ένα θέμα ευχάριστο για κάθε κινηματογραφιστή.

"Αγαπούσε τα γουέστερν" λέει η μητέρα-του. "Αγαπούσε το σινεμά".

"Είδε μόνο ένα" λέει η Ίντα "του Μουρνάου".

Καθώς χρησιμοποιεί τον Τζούλιαν γιαυτή την παρωδία ο Παζολίνι κάνει τη δική-του περίληψη σαν σκηνοθέτης. Η κατατονία είναι φυσικά μια ευθεία αναφορά στο "Θεώρημα" και του Τζούλιαν είναι μια αντιγραφή της θέσης της Οδέττης εκεί. Σαν τον Πάολο, ο Χέρντιτζ σκοπεύει να δωρήσει το εργοστάσιό-του στους εργάτες. Η κηδεία του Τολιάττι φαίνεται στο "Ουτσελάτσι Ουτσελίνι"· τώρα μπορεί να αναφερθεί σαν παρωχημένος θάνατος. Ο φαντάρος που σκοτώθηκε και φαγώθηκε είναι η νιότη ειδωμένη από τα μάτια του πατέρα στο "Θεώρημα".

Η επίθεση από τον Τσίττι στο κάρρο κι ο θάνατος του οδηγού, αναφορά στον "Οιδίποδα" ηχεί σαν κομπασμός της πατροκτονίας. Αλλά οι κύριες αναφορές είναι στο Ευαγγέλιο. Ο άνδρας που οδηγεί τη γυναίκα στο άλογο αντιγράφηκε από τον πίνακα του Ιωσήφ και της Μαρίας και οι πυροβολισμοί στην αυλή του αιχμάλωτου ιθαγενή έχουν αναφορά στον Χριστό μπροστά στο δικαστήριο των Εβραίων. Το χλιμίντρισμα του αλόγου του Ηρώδη ακούγεται στην ηχητική μπάντα. Και η μηχανή προβάλλει τις πλάτες του πλήθους σαν σαφή υποδήλωση.

Ακόμα και η τοποθεσία διαλέχτηκε νάναι σαν εκείνη του Ευαγγελίου. Φαίνεται κάποιου είδους αντιστροφή του Ευαγγελίου: το χρονικό ενός ανθρώ-

που που πήγε στο θάνατο μη ζητώντας συγχώρεση, σκληρός. Ο Κλεμεντί αρνείται να φιλήσει τους σταυρωτές – την ίδια στιγμή φιλμάρεται σαν ο Χριστός. Ο Τζούλιαν, επίσης, συγκρίνεται με τον Χριστό απ' τη μητέρα-του, και αναφέρεται σαν "αυτό το φτωχό σταυρωμένο παιδί" από τον Χέρντιτζ. Τυπικά, ο Παζολίνι επιτρέπει στο ίδιο το πρόσωπο να υποθάλπτει αυτήν την ταυτότητα με την σαρδόνια ερώτηση καθώς διηγείται το όνειρο με τα γουρούνια: "Έκκληση να γίνεσαι μάρτυρας;".

Χρόνος και τόπος!!

Αλλά αν η πρόθεση ήταν να κάνει μια ταινία που θα μας θύμιζε το κύριο σώμα του έργου-του, γιατί διάλεξε να κάνει το μισό προφορικό μέρος στη Γερμανία; Η απάντηση αποκαλύπτει μια παραπέρα παράσταση της αποξένωσης.

Το Godesberg του Παζολίνι είναι μια επινόηση που μοιάζει πιο πολύ με το Σικάγο του Μπρέχτ ή τη Βενετία του Τζόνσον ή το Αλφαβίλ του Γκοντάρ. Είναι μια πολύ ξένη χώρα, και η ξενικότητά-της – σ'αυτή την περίπτωση οι μπύρες, τα λουκάνικα κ.τ.λ. – παραμένει. Το ίδιο ισχύει για τα χοντρά αστεία, όλα τα κλισέ του αντιγερμανισμού ο οποίος υπάρχει άφθονος στις περισσότερες Ευρωπαϊκές χώρες. Αυτοί οι "Γερμανοί" δρουν, μιλούν και μοιάζουν με την εντύπωση που έχει κάθε Ιταλός για τον Κακό Γερμανό. Κουνάν τα σαγόνια-τους, φουσκώνουν τα μάγουλά-τους, και ίσα που μπορούν να κρύψουν το βάδισμα της χήνας όταν περπατούν. Με άλλα λόγια έχουν πλαστεί με τον τρόπο που ο Μπρέχτ δείχνει τους "Αμερικάνους γκάγκστερς", βασισμένοι πάνω στα περιφρονητικά Ευρωπαϊκά στερότυπα για τον κακό Αμερικάνο των μπάρ και του κινηματογράφου.

Η πραγματικότητα και στις δυο περιπτώσεις βρίσκεται ελαφρά πιο κοντά σε σχέση με την πατρίδα. Το Godesberg διαλέχτηκε συγκεκριμένα, όχι μόνο επειδή ήταν ο τόπος όπου ο Χίμλερ έδωσε το τελεσίγραφο για την Τσεχοσλοβακία αλλά και επειδή τώρα πια είναι ένας ευχάριστος τόπος της Δ. Γερμανίας, πρωτεύουσας όπου βιομήχανοι και πολιτικοί που μπορεί κάποτε νάταν κοντά στον Χίμλερ, σήμερα εξουσιάζουν. Αλλά ο Παζολίνι μας υπενθυμίζει ότι υπάρχει άλλο ένα ευρωπαϊκό έθνος με βαθύ φασισμό μέσα-του. Σημειώστε ότι τίποτα δεν φαίνεται πραγματικά απ' αυτή τη "Γερμανία" έξω από τα δωμάτια και το εξωτερικό της Βίλλας των Κλότζ. Όπως τα πρόσωπα μόνα-τους παρατηρούν, αυτή η Βίλα είναι εξιταλισμένη έτσι που να μας κάνει φιλύποπτους – η αρχιτεκτονική-της, τα φρέσκο-της, οι κήποι-της όλα Ιταλικά...

.... Γεννιέται η υποψία ότι τόσο η Ιταλία όσο και η Γερμανία βρίσκονται υπό επίθεσιν και ότι ο Παζολίνι κάνει μια περίπλοκη άσκηση πάνω στην ατομική και εθνική αηδία. Η ευλαβική τοποθεσία του Ευαγγέλιου έχει γίνει τώρα ένα μέρος όπου οι πλούσιοι αστοί μπορούν να παν για διακοπές και απ' όπου περήφανοι κεφαλαιοκράτες μπορούν ν'αναφωνήσουν: "Α' Ταορμίνα. Τί ονειρικό σκηνικό!". Η σύνδεση γίνεται κατανοητή όταν κάποιος θεωρήσει ότι τα άλ-

λα γεγονότα της ταινίας τα πρωταρχικά και τα φυσικά, που είναι τα αντίστοιχα του πολιτισμού και του πνεύματος σ'αυτό το επεισόδιο, στην πραγματικότητα γίνονται στη Σικελία. Ο Τζούλιαν πέφτει σε κατατονία στο σημείο που ο αντίστοιχός-του ικανοποιεί τις παιδικές-του ορέξεις. Συνέρχεται αμέσως μόλις ο ιθαγενής συλλαμβάνεται.

Είναι η ίδια η ηφαιστιώδης Σικελία που πάντα ήταν ο πνευματικός και συμβολικός τόπος όπου έμεναν οι παθολογικοί χαρακτήρες του Παζολίνι. Εδώ καταδείχνονται στο πώς εγκαθίστανται, πώς ψάχνουν για τροφή, πώς σκοτώνουν, πώς τρώνε, πώς οργώνουν. Τοποθετούνται ακόμα στα πλαίσια συγκεκριμένου χρόνου, αμυδρά μεσαιωνικού, όπως ο χρόνος του Ευαγγέλιου, που όμως μπορεί να είναι και σύγχρονος με τα γεγονότα στο Godesberg ή ακόμα μεταγενέστερα. Αυτό βγαίνει όχι μόνο από το μοντάζ που αντιπαραθέτει τις δύο κατηγορίες γεγονότων με αυξανόμενο ρυθμό, αλλά και από τις πέτρες – που είναι μέσα στη φεουδαρχική έρημο, αλλά σε διάφορα σημεία άμμεσα αναφέρονται στην ιστορία του Κλότζ.

Χαρακτήρες και διάλογος

Η πορεία της αποξένωσης είναι συνεχώς ταιριαστή με το αφηρημένο του χρόνου και του τόπου. Διαπερνά ακόμα και τα ονόματα των προσώπων. Είναι δύσκολο να πάρουμε στα σοβαρά έναν ήρωα που τον λένε Κλότζ, ειδικά όταν η μητέρα-του συμβαίνει να την λένε Μπέρτα και την φίλη-του Ίντα. Είναι ακόμα δυσκολώτερο να μη γελάσουμε για έναν εραστή που λέγεται Πάντυ Ντζάνγκς ή έναν επιχειρηματία που τον λένε Ding το όνομα αυτό μοιάζει με τις λέξεις thing = αντικείμενο και prick = τρυπώ, ταυτόχρονα). Ο Χέρντιτζ προχωρά στη διαδικασία ένα βήμα παραπέρα και στο άκουσμα του "κύριος Χίτλερ" και στην έννοια "ζεστό τζάκι", πάνω στο οποίο ο Κλότζ κάνει λογοπαίγνιο όταν λέει: "Είμαι ένα παλιό τζάκι, είσαι ένα μοντέρνο καμίνι". Σαν να μην ήταν τα ίδια τα ονόματα αρκετά γελοία, ο Παζολίνι τα κάνει να ακούγονται αρμονικά στο διάλογο, ειδικά στην επανάληψη του Ding και Χέρντιτζ στο σημείο που ο ντέντεκτιβ βγάζει λόγο στον Κλότζ.....

..... Ο Παζολίνι κάνει με τον διάλογο ό,τι υποτίθεται ότι θα μπορούσε να κάνει με όλη την κινηματογραφική γλώσσα. Να την αποδιαρθρώσει και να την ξαναστήσει. Όταν αναγγέλεται ότι το πολεμικό έγκλημα του Χέρντιτζ ήταν το κέρδισμα μιας συλλογής σκελετών Εβραίων μπολσεβίκων κομισάριων για επιστημονική έρευνα, ο Κλότζ πιάνεται από το ότι οι λέξεις είναι ακαταμάχητα αστείες στο άκουσμά-τους. Αυτή η συγκέντρωση της φόρμας φυσικά αντιπαρατίθεται άμεσα στο νόημα: μπορεί ένα έγκλημα πολέμου να είναι κωμικό σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση εκτός από τα λόγια; Αλλά αν η γλώσσα μπορεί να το παράγει αυτό, για ποιές άλλες αλλαγές της πραγματικότητας είναι υπεύθυνη; .....

..... Τα πρόσωπα ποτέ δεν συναντιούνται πραγματικά, η απομόνωσή-τους αυξάνεται με σκηνές όπως ένας να είναι σε ένα φορείο, κάποιοι άλλοι σ'ένα γού-

νινο παλτό ή σε μια αναπηρική καρέκλα και κάποιος να την ακολουθεί και ο διάλογος να ακούγεται πάνω από λιμνούλες και λιθόστρωτα. Η απόσταση ολοκληρώνεται με την εξαφάνιση των αντικειμένων που πάντα παρεμβάλλονταν στη δράση στις πρώτες ταινίες του Παζολίνι – τα λουλούδια κι ο σταυρός στο "Ακαττόνε", ο ίδιος ο σταυρός στο "Ευαγγέλιο", το φλάουτο και η πόρπη στον "Οιδίποδα", η βαλίτσα στο "Θεώρημα". Εδώ, ακόμα και το φάγωμα του Τζούλιαν από τα γουρούνια απλώς και μόνο αναφέρεται. Σ'αυτή τη γενική έλλειψη συγκίνησης, μόνο στον Μαρατσιόνε και στον γέρο που αναφέρει το θάνατο του Τζούλιαν επιτρέπεται να δείξουν μερικά συναισθήματα, και αυτά τα δάκρυα είναι τα πιο ενδεικτικά για την απροσαρμοστικότητά-τους. Τα συναισθηματικά στοιχεία της τραγωδίας φαίνονται μόνο μέσα από τον Μαρατσιόνε. Οι πρωταγωνιστές έχουν ξεπεράσει τέτοιες συγκινήσεις! Ο Μαρατσιόνε είναι το μόνο πρόσωπο που εμφανίζεται να παρατηρεί και τα δύο επεισόδια, και που έτσι τα συνδέει, που δρα σαν ο δικός-μας μεσάζων στον οίκτο και στον τρόμο. Στην έρημο είναι ο μόνος που κάθεται πίσω παρατηρώντας τους ιθαγενείς να τρώγονται με τη σειρά. Και στο Godesberg είναι εκείνος που περιγράφει το θάνατο του Τζούλιαν.

Αλλά αυτό το πάθος διακόπτεται άσπλαχνα. Δεν επιτρέπεται στη λύπη να έχει την τελευταία λέξη. Ο Χέντριτζ το εννοεί αυτό. Κι αυτός είναι ένας περιορισμός, μετά από όλη αυτή την κουβέντα, προς τη σιωπή. Μόνο σ'αυτό το τελευταίο δευτερόλεπτο του έργου συνειδητοποιούμε τέλεια την ολοκλήρωση της ταινίας. Μέχρι τώρα παρακολουθούσαμε τους ηθοποιούς να παίζουν, την ιστορία που εξελίσσεται. Τώρα ο Χέντριτζ δείχνει να ξέρει πως το αστικό ακροατήριο είναι εκεί στο σκοτάδι, ο χορός πίσω απ' τους εργάτες· κι η τελευταία πράξη της ταινίας είναι μια προσπάθεια να μας δεσμεύσει στο ότι οπωσδήποτε είμαστε συνένοχοι.

Καθώς η κάμερα πλησιάζει το πρόσωπό-του, βάζει το δάχτυλό-του στα χείλια-του, σηκώνει τα μάτια, κωμικά, και λέει: "Σσσσ! Μή το πείτε σε κανένα". Ενώ το "Θεώρημα" τελειώνει με μια αγωνιώδη κραυγή πόνου και συνείδησης, το "Χοιροστάσιο" κλείνει με μια συνωμοτική σιωπή. Αυτός είναι ο τρόπος και τώρα φεύγουμε.

του Noel Purdon

(Απ'το βιβλίο του B.F.I: Π.Π. Παζολίνι)

Μετάφραση: Αφροδίτη Κοτζιά,
Λιάνα Οικονόμου

Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΙΡΕΣΗ ΤΟΥ ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

του Antonio Costa

Ποιητής που γράφει σε διάλεκτο και επίσημα Ιταλικά, κριτικός, μυθιστορηματογράφος, μαχητικός θεωρητικός και σκηνοθέτης, ο Πιερ Πάολο Παζολίνι είναι αναμφίβολα μια από τις πιο πολύπλευρες και αμφισβητούμενες μορφές των τελευταίων δεκαετιών στο καλλιτεχνικό προσκήνιο της Ιταλίας.

Ξεκίνησε σαν ανταποκριτής ποδοσφαίρου και έγινε "Δημόσιο πρόσωπο", όπως δήλωσε ο ίδιος, ίσως σατυρίζοντας τον εαυτό-του. Όπως και νάναι όμως αξίζει αυτόν τον τίτλο περισσότερο από κάθε λογοτεχνική μορφή στην Ιταλία αυτόν τον αιώνα.

Ο Παζολίνι κατάφερε να αναπτύξει μια μοναδική και υποδειγματική δουλειά – λογοτεχνική και πνευματική γενικότερα – που περιλαμβάνει τις πιο ποικίλες μορφές πειραματισμού και τις πιο έντονες αντιθέσεις. Διαρκώς διχαζόταν ανάμεσα σ'ένα φανερό μίσος για τη μπουρζουαζία της χώρας-του – την πιο αδαή της Ευρώπης" – και σε μια απεριόριστη, σχεδόν παιδαριώδη επιθυμία για αναγνώριση και αποδοχή· ήταν πολύ καλλιεργημένος και αποτέλεσε ένα κομμάτι μιας καθοριστικής ακαδημαϊκής και πολύτιμης κληρονομίας, ενώ συγχρόνως είχε βάλει σα στόχο-του την έρευνα της γλώσσας και των εκφραστικών μέσων της λούμπεν, κουλτούρας· αν και για πολλά χρόνια έπαιρνε μέρος μαχητικά και τολμηρά σε πολιτικές και ιδεολογικές διαμάχες μέσα στη μαρξιστική αριστερά, δεν είχε το θάρρος να προχωρήσει σε μια βασικά αναρχο-ατομιστική θεώρηση αντιτιθέμενη σε όλες τις ορθόδοξες φόρμες. Και οι αντιθέσεις-του παίρνουν ακόμα μεγαλύτερες προεκτάσεις.

Οι όροι "Πάθος" και "Ιδεολογία" επαναλαμβάνονται συχνά στα λογοτεχνικά-του έργα και χρησιμοποίησε αυτόν τον τίτλο για τον πρώτο τόμο των κριτικών-του δοκιμίων. Μ'αυτούς τους όρους ο Παζολίνι τόνισε τους δύο αντίθετους πόλους που αποτελούν τις βασικές αντιφάσεις στα έργα-του: από τη μια, η σχεδόν σπλαχνική-του αγάπη για την πραγματικότητα που την εκφράζει ανεπιφύλακτα, και τον ωθεί να περιορισθεί στο άτομο και τις συλλογικές φάσεις της παιδικής ηλικίας και στην "αρχέγονη" κουλτούρα των λούμπεν, μια πραγματικότητα που γίνεται αντιληπτή σαν μια αδιαφοροποίητη ολότητα, που είναι η πηγή και το κίνητρο της αγνής ζωτικής ενέργειας· από την άλλη, μια ανάγκη να καταλάβει, να ερμηνεύσει και να "εκλογικέψει" την πραγματικότητα, χωρίς αυτή η ανάγκη να εμφανίζεται σαν μια σαφής ιδεολογική θέση, μια που ο Παζολίνι περιβάλλει την πραγματικότητα με μυστικισμό και παράλογο.

Ο Παζολίνι μπήκε στον κινηματογράφο σχετικά αργά. Είχε ήδη πετύχει μια αξιόλογη λογοτεχνική καρέρα, για την οποία ξεκίνησε σε σχετικά μικρή ηλικία, και έχει ήδη φτάσει στο αποκορύφωμά-της. Υπάρχει όμως μια άμεση σχέση ανάμεσα στα δυό-του μυθιστορήματα, "Παιδιά της ζωής" (1955) και "Μια

βίαιη ζωή" και στο φιλμ με το οποίο έκανε το σκηνοθετικό ξεκίνημα "Ακατόνε" (1961).

Ο Έντζο Σισιλιάνο, παραδεχόμενος ότι πρώτος ο Αλμπέρτο Μοράβια είχε τονίσει αυτή τη σχέση ανάμεσα στο φιλμ και τα μυθιστορήματα, πολύ σωστά παρατήρησε ότι "η επιλογή μιας φόρμας που ξεπερνάει τον εξπρεσσιονισμό και προκαλεί μια εκρηκτική αφήγηση, όπως εμφανίζεται στα δυό-του μυθιστορήματα, προυποθέτει και μια προδιάθεση για τη δημιουργία ενός συμβολικού τρόπου εκφράσεις που υπερβαίνει και ξεπερνά τη γλώσσα. Διαρκώς προχωράει με υπερβολή και βίαιο ύφος, ξεπερνάει κάθε γραπτή έκφραση, σαν να ακολουθεί κανόνες που είναι ετερογενείς απ' αυτούς που κυριαρχούν στη λογοτεχνία".

Απ' αυτή την άποψη, η στροφή του Παζολίνι στον κινηματογράφο (που τελικά έγινε το πιο σπουδαίο κομμάτι της προσφοράς-του και ποσοτικά και ποιοτικά) αποτελεί μόνο ένα στάδιο σ'ένα μοναδικό ταξίδι αναζητήσεις μιας αγνής και ομογενούς πραγματικότητας που προηγείται της ιστορίας, της γλώσσας και της λογοτεχνίας και προτάσσεται της λογικής, όλων αυτών των θεσμών που είναι μοιραία και αμετάκλητα "μη αυθεντικοί" και "αστικοί".

Η χρήση της διαλέκτου στα πρώτα-του έργα και η ιδιαίτερα προέχουσα θέση του σεξ στα μεταγενέστερα (μετά το "Δεκαήμερο") πρέπει να ενταχθούν σ'αυτό το πλαίσιο.

Σχετικά με τις πρώτες-του ταινίες ο Μπρουνέττα παρατήρησε: "Τα πρόσωπα δεν χρησιμοποιούν τη διάλεκτο σα μέσο επικοινωνίας αλλά σαν κάποιο επιθετικό ή αμυντικό όπλο. Υπάρχει αλληλεπίδραση αλλά σχεδόν καθόλου επικοινωνία. Ο ρόλος της γλώσσας των προσώπων δεν είναι να καθορίσει την κοινωνική-τους θέση, αλλά είναι ένα διακριτικό της συμπεριφοράς-τους.

Αλλά όσο και να μπορεί να παρουσιασθεί αυτή η διάλεκτος απόλυτα σαν τρόπος συμπεριφοράς σαν μια αυτόνομη ενέργεια που αποτελεί δείγμα της διάθεσης του Παζολίνι για επιστροφή σ'ένα γνησιότερο τρόπο έκφρασης, το γεγονός ότι η διάλεκτος είναι μια γλώσσα παραμένει, κι έτσι αυτή αποτελεί τμήμα της ιστορίας, της λογικής του έργου και των διακριτικών-του στοιχείων. Ακολουθώντας αυτή τη λογική, ο Παζολίνι επιμένει στη διάθεσή-του για επιστροφή στις πρωταρχικές ανθρώπινες εκδηλώσεις και στρέφεται προς το σεξ, θεωρημένο σαν καθαρά βιολογική δραστηριότητα, σαν το τελευταίο καταφύγιο της αυθεντικότητας. Αυτό το νόημα έδωσε ο Παζολίνι (σ'ένα πρόσφατο συνέδριο στη Μπολόνια με θέμα "Ερωτισμός, Αντίδραση και Υλικά αγαθά") στην έννοια "η αντίληψη του σώματος από το λαό" που αποτελεί το κυρίαρχο θέμα της τελευταίας-του ταινίας. Μ'αυτό τον ορισμό ο Παζολίνι κάνει μια προσπάθεια να δώσει τον χαρακτηρισμό της ακραίας έκφρασης μιας μορφής αυθεντικότητας — που τείνει να εκλείψει — και που έχει διασωθεί από τις φρικαλαιότητες μιας αστικής και καταναλωτικής κουλτούρας.

Κινηματογράφος ποίησης και κινηματογράφος πρόζας

Στη διάρκεια της καριέρας-του σαν συγγραφέας ο Παζολίνι είχε ήδη

ασχοληθεί με προβλήματα γλώσσας και λογοτεχνίας. Έτσι όταν προχώρησε σ'ένα καινούργιο τρόπο έκφρασης, τον κινηματογράφο, συνόδευε την καλλιτεχνική-του δημιουργία με θεωρητικούς στοχασμούς πάνω στην ιδεολογική σήμανση και τα προβλήματα φόρμας αυτού του μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτά τα θεωρητικά-του κείμενα τα παρουσίασε σαν εισαγωγή στις εκδόσεις των σεναρίων-του, σαν σχόλια σε συνεντεύξεις και σαν άρθρα σε περιοδικά. Πρόσφατα εκδόθηκαν τα γραπτά-του κείμενα πάνω στον κινηματογράφο ως το τρίτο τμήμα της συλλογής των δοκιμίων-του (1972).

Ο Παζολίνι αναζήτησε τα εργαλεία-του για τη θεωρητική μελέτη της λογοτεχνίας σε μεθόδους και απόψεις που εντάσσονται σε συγκεκριμένους τομείς λογοτεχνικής κριτικής, όπως η μεθοδολογία των Κοντίνι, Σπίτζερ και Αουερμπάκ. Συνειδητά προσάρμοσε αυτά τα νέα εργαλεία στις αξιώσεις μιας αντι-ακαδημαϊκής, μεροληπτικής και ανορθόδοξης πραγματείας, εφόσον ο αντικειμενικός -του στόχος ήταν η καθιέρωση και η ολοκλήρωση μιας ολότελα διαφορετικής ποιητικής και λογοτεχνικής ιδεολογίας. Κατά τον ίδιο τρόπο, στη δεκαετία του '60, ο Παζολίνι ασχολήθηκε με το ζήτημα της κινηματογραφικής γλώσσας, όπου περισσότερο τον ενδιέφερε η θεωρητική στήριξη και δικαίωση της δικής-του δουλειάς — και τον σκηνοθετών που έβλεπε να κινούνται στα ίδια πλαίσια μ'αυτόν — παρά η τυχόν επιστημονική-του συμβολή στον κόσμο του κινηματογράφου.

Το γεγονός είναι ότι αν και ο Παζολίνι υιοθετεί ένα φαινομενικά αντικειμενικό και ανεπηρέαστο ύφος, ανεξάρτητο από τη σημιολογική και γλωσσολογική μέθοδος, εξακολουθεί να μιλά στο πρώτο πρόσωπο, σαν συγγραφέας. Αυτό του εκθέτει σε αυστηρές κριτικές που έχουν σαν σημείο αναφοράς αυτήν ακριβώς την αστάθεια με την οποία αντιμετωπίζει σημιολογικά προβλήματα.

Γι'αυτό το λόγο τα κείμενα του Παζολίνι σχετικά με τον κινηματογράφο μπορούν να θεωρηθούν και σαν οδηγός για την εμβάθυνση στην καλλιτεχνική-του προσφορά, πέρα από τη συμβολή-τους στην επίλυση σημιολογικών προβλημάτων.

Στο άρθρο-του "Κριτική και ο καινούργιος κινηματογράφος", ο Παζολίνι ασχολήθηκε με προβλήματα φόρμας παρά με το θέμα της γλώσσας. Θέλησε να αποδείξει την ύπαρξη μιας ποιητικής διάστασης στον κινηματογράφο και στο βασικό-του περιεχόμενο και στο επίπεδο της φόρμας και της τεχνικής της κινηματογραφικής γλώσσας.

Αν και σε μερικά σημεία διαφέρουν οι απόψεις του Παζολίνι, οι θέσεις-του πλησιάζουν κατά πολύ τη θεωρία του Κρίστιαν Μέτζ, ότι δηλαδή ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα χωρίς σταθερό κώδικα· η κινηματογραφική γλώσσα δεν έχει μια στερεά βάση γιατί η λογική-της στηρίζεται στην ανάγκη για επικοινωνία. Αλλά μια και ο κινηματογράφος είναι όπως και να το κάνουμε ένας τρόπος επικοινωνίας πρέπει να υποτεθεί ότι βασίζεται στα φυσικά αρχέτυπα επικοινωνίας. Μ'άλλα λόγια, ο κινηματογράφος βασίζεται στην αναπαραγωγή "ενός σύνθετου κόσμου που εκφράζεται με εικόνες" (που από μόνες-τους έχουν νόημα και ύπαρξη) και συνίσταται από παντομίμα, χειρονομίες, σκηνικά, αναμνήσεις και ορματισμούς. Αλλά αφού όρισε τη "φυσική εκφραστικότητα" των βασικών στοιχείων

της κινηματογραφικής γλώσσας, ο Μέτζ ασχολήθηκε με την ανάλυση του ρόλου που παίζει η οργάνωση αυτών των στοιχείων και έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στο πρόβλημα της αφήγησης στον κινηματογράφο. Ο Παζολίνι, αντίθετα, θεώρησε σα συνέπεια των ίδιων αυτών πρωταρχικών στοιχείων την ποιητική φύση του κινηματογράφου και σ'αυτό ακριβώς το σημείο η έρευνα του Παζολίνι δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί σημιολογική γιατί από 'δω και πέρα είναι περισσότερο ανάλυση ποιητικών προβλημάτων.

Αρκούν ορισμένες-του φράσεις για να δικαιολογήσουν αυτή τη διαπίστωση:

— "Η οπτική επικοινωνία, που αποτελεί τη βάση της κινηματογραφικής γλώσσας, είναι τραχεία και σχεδόν ζωοδική. Όπως ακριβώς η μιμητική και η ωμή πραγματικότητα έτσι και τα όνειρα και οι μηχανισμοί της μνήμης είναι στοιχεία πρωταρχικά ή τοποθετούνται στο όριο της ανθρώπινης ύπαρξης· όπως και νάχει, πρέπει να ενταχθούν κάπου πριν από την έντεχνη χρήση της γλώσσας και την τέχνη γενικότερα".

— "ο κινηματογραφικός συγγραφέας... πρέπει να διαχωρίσει και να προβάλει τα σύμβολα που μεταφέρουν οι εικόνες".

— "οι εικόνες που χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο πρέπει να έχουν αποσπασθεί από τον ισοπεδωμένο και χαοτικό κόσμο των πραγμάτων"

— .... για να ενισχυθεί η ιδέα του κινηματογράφου σαν τέχνη, η εκφραστική-του δύναμη, η ονειρώδεις-του φυσικότητα.

Απαντώντας σ'ένα ερωτηματολόγιο σχετικά με το μυθιστόρημα (1959) ο Παζολίνι μίλησε για την ανάγκη για επιστροφή σε στερεά αντικείμενα και σε μια "μιμητική λειτουργία" που την αντιλαμβάνεται σαν την άμεση αναπαράσταση του φυσικού κόσμου χωρίς τη μεσολάβηση κάποιου διάμεσου — ένας χαρακτήρας που δρα, ένα τοπίο που έχει μια συγκεκριμένη λειτουργικότητα — τη βίαια και απόλυτη απόδοση της πραγματικότητας.

Ο Παζολίνι εντοπίζει την τέχνη του κινηματογράφου στην "εκφραστική-του δύναμη και την ονειρώδη-του φυσικότητα" και θεωρεί την ποιητική-του χροιά σαν απόρροια ενός συνδυασμού παράλογων στοιχείων, που είναι ενσωματωμένα στην κινηματογραφική γλώσσα με τέτοιο τρόπο που γίνονται αναπόφευκτα αισθητά ακόμα και στην περίπτωση των καθαρά θεαματικών ταινιών.

Ακόμα και στον πιο φανταχτερό, αφηγηματικό κινηματογράφο, ο Παζολίνι ισχυρίζεται ότι τα πρωταρχικά στοιχεία είναι πάντα παράλογα, ονειρώδη, στοιχειώδη και πρωτόγονα (που σημαίνει για τον Παζολίνι: δυναμικά ποιητικά), αν και αυτά τα στοιχεία "μπορεί να βρίσκονται στο επίπεδο του υποσυνείδητου" και να χρησιμοποιούνται σαν "μέσο υποσυνείδητου επηρεασμού". Ο κινηματογράφος μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα "τέρας με υπνωτικές ικανότητες" οι οποίες έχουν επικαλυφθεί με τα χαρακτηριστικά της αφήγησης. Γι'αυτούς τους λόγους ο Παζολίνι απορρίπτει κάθε μορφή σύγκρισης ανάμεσα στον κι-

νηματογράφο, το θέατρο και το μυθιστόρημα γιατί τα δύο τελευταία δεν έχουν καμμιά από τις ενυπάρχουσες ποιητικές ιδιότητες της κινηματογραφικής γλώσσας.

Ο Παζολίνι προσπάθησε να καθιερώσει ανάμεσα στο οπτικό και λεκτικό ερέθισμα την ίδια σχέση μ᾽εκείνη που παλιότερα θεώρησε ότι υπάρχει ανάμεσα στη διάλεκτο και τη λόγιο γλώσσα.

Όπως ακριβώς αυτή η αντιπαράθεση διαλέκτου/λόγιας γλώσσας και οπτικού/λεκτικού συμβόλου, έτσι και η ποιητική διάσταση που δίνει ο Παζολίνι στον κινηματογράφο είναι μια ακόμα έκφραση της έμμονής-του διάθεσης για επάνοδο στους πρωταρχικούς τρόπους αντίληψης και έκφρασης. Και για ακόμα μια φορά δεν καταφέρνει με τη θεωρητική-του αυτή διατριβή να ξεπεράσει τα όρια της προσωπικής-του ποιητικής τέχνης.

Πέρα από τα βασικά στοιχεία που συνιστούν την κινηματογραφική γλώσσα και τη γλωσσολογική μέθοδο, ο Παζολίνι προτείνει και την προβολή της κινηματογραφικής ποίησης με καθαρά τεχνικά μέσα. Τονίζει ότι πολλά χαρακτηριστικά διαφόρων σκηνοθετών, που κάνουν διαφορετικά είδη κινηματογράφου, συχνά παραβαίνουν βασικούς κανόνες του παραδοσιακού κινηματογράφου. Αυτές οι "παραβάσεις" αποτελούν μια μορφή "κώδικα" της ποιητικής γλώσσας π.χ. το να γίνεται αισθητή η παρουσία της κάμερας, η εναλλαφακού, μακρινών λήψεων, λάθη στην εκτύπωση για εκφραστικούς λόγους, φαινομενικά τυχαία κ.ά. Είναι γεγονός ότι ο Παζολίνι υπέδειξε αξιόλογους νεωτερισμούς αλλά αυτοί δεν μπορούν από μόνοι-τους να θεωρηθούν σαν βάση της "γλώσσας" της κινηματογραφικής ποίησης. Χάνουν την εκφραστική-τους δύναμη απ᾽ τη συνεχή χρήση. Είναι πράγματι συνηθισμένο να ακολουθούνται οι τακτικές που πρότεινε ο Παζολίνι σε οποιαδήποτε τηλεοπτική διαφήμιση.

Η Γλώσσα της δράσης

Ο Παζολίνι αναπτύσσει μια θεωρία της γλώσσας του φιλμ που θα μπορούσε να συνοψιστεί στα εξής:

1) Ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα που πιστά εγγράφει την πραγματικότητα (ή την δράση) και με το ίδιο τρόπο, η πραγματικότητα μπορεί να ορισθεί ως "κινηματογραφικής φύσης". Επομένως μεταξύ κινηματογράφου και πραγματικότητας υπάρχει μια σχέση ανάλογη με εκείνη του προφορικού και του γραπτού λόγου.

2) Όχι μόνον ο κινηματογράφος κατέχει ένα "λανγκάζ" (π.χ. ένας αφηρημένος κώδικας) που θα μπορούσε να απαρτίζεται από την ίδια την πραγματικότητα, αλλά επιπλέον – αντίθετα από την άποψη του Μέτζ – φαίνεται να είναι "διπλά αρθρωμένο", με διαφορετικό τρόπο όμως απ᾽ ότι ο προφορικός λόγος.

3) Η μικρότερη μονάδα κινηματογραφικής γλώσσας, δεν είναι το (μεμονωμένο πλάνο), αλλά το μεμονωμένο αντικείμενο μέσα στο κάδρο, όπως π.χ. ο φθόγγος στον προφορικό λόγο.

4) Μια συλλογή τέτοιων μεμονωμένων αντικειμένων δημιουργεί μια πιο σύνθετη μονάδα: το μεμονωμένο πλάνο — όπως οι φθόγγοι κάνουν μια λέξη.

Ο Παζολίνι, λοιπόν, προτείνει τον ακόλουθο ορισμό της γλώσσας του σινεμά:

" Η κινηματογραφική γλώσσα είναι ένα μέσο επικοινωνίας, το οποίο αναλύει — πάντοτε με τον ίδιο τρόπο, άσχετα από τις διαφορές που υπάρχουν στις διάφορες κοινωνίες — την ανθρώπινη εμπειρία σε μονάδες, οι οποίες αναπαράγουν το σημειολογικό-της περιεχόμενο και οι οποίες έχουν την δυνατότητα της οπτικοακουστικής εκφραστικότητας. Αυτές οι μονάδες λέγονται πλάνα (shots) και αυτές με την σειρά-τους σχηματίζονται από μια σειρά ξεχωριστών μονάδων, των αντικειμένων, τα οποία παραμένουν ταυτόσημα προς τον εαυτό-τους όταν αναπαράγονται στο κινηματογραφικό γλωσσικό σύστημα. Αυτά τα τελευταία είναι διακεκριμένα, απεριορίστου αριθμού και μοναδικά για όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως εθνικότητος"

Αυτός ο ορισμός μένει ανοικτός σε σοβαρή κριτική. Ίσως λοιπόν είναι χρήσιμο να δούμε από κοντά μερικές απ' αυτές τις κριτικές, ώστε να ξεκαθαρίσουμε και να αναπτύξουμε την προβληματική του Παζολίνι.

Ο Umberto Eco απορρίπτει σαν "αξιοσημείωτα naive σημειολογία" την θέση του Παζολίνι "οι μικρότερες μονάδες κινηματογραφικής γλώσσας είναι αληθινά αντικείμενα που αναπαράγονται στην οθόνη". Ο Eco πιστεύει πως αυτό δεν στέκει γιατί "οι πιο θεμελιακές αρχές της σημειολογίας στηρίζονται στην άποψη ότι τα γεγονότα της φύσης γίνονται πολιτιστικά φαινόμενα και αντιστρόφως δεν μπορούν τα πολιτιστικά γεγονότα να μετατραπούν σε φυσικά φαινόμενα".

Αναφορικά δε με την χρήση της "δράσης" από τον Παζολίνι, ο Eco σημειώνει πως αν ο Παζολίνι με την έννοια δράση εννοεί την "σημαίνουσα κίνησι" τότε κάνει λάθος γιατί μετατρέπει την "κίνηση" σε "δράση". Αυτή η γενίκευση δεν είναι η φύση (και επομένως δεν είναι η πραγματικότητα με την έννοια της φύσης, της μή-εκλογίκευσης, της προ-κουλτούρας. Αντίθετα είναι μία σύμβαση και ανήκει απόλυτα στο βασίλειο της κουλτούρας). Υπάρχουν επιστήμες όπως η κινητική (η μελέτη της ανθρώπινης κίνησης σαν σημειωτικό σύστημα, που διαφέρει σε ανθρώπους διαφορετικής τάξης ή σε διάφορους ανθρώπους) που δικαιώνουν την άποψη ότι "ο κόσμος της πράξης" στον κινηματογράφο είναι ήδη ένας "κόσμος σημάτων" και συνεπώς κουλτούρας και όχι ένας κόσμος "αδιαφοροποίητης φύσης".

Πάντως, συνεχίζει ο Eco, μια σημειολογία του κινηματογράφου δεν μπορεί να αυτοπεριορίζεται σε μια θεωρία μεταγραφής κάποιου φυσικού αυθορμητισμού. Επίσης, σημειώνει ο Eco, η αποτυχία του γλωσσολογικού σχήματος του Παζολίνι φαίνεται και στα εξής: ο Παζολίνι (1) δεν κατορθώνει να κάνει σαφή διαχωρισμό μεταξύ σήματος, σημαίνοντος, σημαινομένου και αναφοράς(2) λανθασμένα εξισώνει τα μεμονωμένα (Kinemes) αντικείμενα στο πλάνο, τα οποία ως ει-

κόνες αναγνωριζομένων αντικειμένων, είναι σημαινόμενα και όχι όπως οι φθόγγοι στις λέξεις, που σαν μικρότερες μονάδες χωρίς σημαινόμενο, δεν μπορούν να θεωρηθούν στοιχεία ενός σημαινομένου που έχει τιμηθεί.

Ο Emilio Garroni εξάσκησε επίσης μια ενδιαφέρουσα κριτική στις ιδέες του Παζολίνι σε σχέση με την "παγκοσμιότητα" του κινηματογράφου. Λέει λοιπόν, πως η προσπάθεια του Παζολίνι να βρει την παγκοσμιότητα του κινηματογράφου μέσα στην ίδια την πραγματικότητα σαν λανγκάζ, δεν είναι παρά μια ύποπτη προσπάθεια για να ξαναναστηθεί ο νεορεαλισμός, με όλες τις συνέπειές-του, συμπεριλαμβανομένης και της αρκετής δόσης λαϊκισμού που περιέχει.

Συνεχίζει ο Garroni: "Αν αρνηθεί κανείς τον μεσολαβητικό ρόλο της γλώσσας, παραβλέποντας το γεγονός ότι η γλώσσα είναι ένα ποιοτικώς διαφορετικό είδος πραγματικότητας, και υποθέσει αντιθέτως ότι είναι η ίδια η πραγματικότητα ή έστω κάτι ουδέτερο, κάποιο άδειο αντικείμενο που επιτρέπει απευθείας είσοδο στην πραγματικότητα, τότε είναι αδύνατο πλέον να θεωριτικοποιήσει τον κινηματογράφο. Ο Garroni τελικά φτάνει στο ακόλουθο συμπέρασμα: "Η πραγματικότητα, ως η υλική προυπόθεση για οποιονδήποτε κώδικα, δεν είναι η ίδια ένας κώδικας. Αυτά που γράφει ο Παζολίνι δεν έχουν κανένα νόημα, ή για να το πω αλλιώς, έχουν νόημα μόνα αν ερμηνευθούν κάτω απ' το πρίσμα της καλλιτεχνικής δουλειάς του Παζολίνι, σαν ποιητική δήλωση.

Τέλος πρέπει να σημειωθεί, ότι παρόλες τις προσπάθειες του Παζολίνι να ασχοληθεί με την σημειολογία του κινηματογράφου, τελικά οι απόψεις -του είναι αντι-σημειολογικές και αντί-αναλυτικές.

Πάντως δεν είναι τυχαίο ότι τα δοκίμιά-του, τελειώνουν έτσι:

"Ο βάρβαρος δεν χρειάζεται την ψευδαίσθηση για να ζήσει ή καλύτερα, για να εκφράσει τον εαυτό-του. Αλλά από την στιγμή που αρχίζει να ζει την πραγματικότητα σαν σκέψη και θεωρία, τότε είναι αναγκασμένος να εφεύρει την γραμμικότητα και την διαχρονικότητα, και να ανακαλύψει την ιστορία, κατά συνέπεια και την ψευδαίσθηση. Από δω και μπρος θα την χρειάζεται πάντοτε, και είναι αυτή η ανάγκη αποκλειστικός υπαίτιος της καταδίκης-του σε αναυθεντικότητα πρώτα η αλλοτρίωση του χωρικού, μετά του μικροαστού.

(Απ'το βιβλίο του BFI: Πιέρ Πάολο Παζολίνι)

Μετάφραση: Μαρία Παπαδοπούλου, Αντρέας Τσάφος

Ο ΦΟΒΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟ

Όλοι υποστηρίζουν ότι το σινεμά είναι ουσιαστικά νατουραλιστικό. Πράγματι, εγώ τολμώ να πω: "Εάν εγώ θέλω να εκφράσω με την κινηματογραφική γλώσσα έναν αχθοφόρο, παίρνω έναν αληθινό και τον αναπαριστώ: φωνή τε και σώματι". Οπότε ο Μοράβια λέει γελώντας: "Όπως βλέπεις το σινεμά είναι νατουραλιστικό! Αλλά το σινεμά είναι εικόνα. Παρουσιάζοντας λοιπόν τον αχθοφόρο βουβό, μπορείς να κάνεις σινεμά μή νατουραλιστικό".

"Δεν κάνεις τίποτα" λέω εγώ, "το σινεμά σημειολογικά είναι μια οπτικοακουστική τεχνική. Επομένως αχθοφόρος με σάρκα, οστά και ψυχή".

"Α! Αυτός ο νεορεαλισμός!" μομφάζει ο Μοράβια.

"Ακριβώς, κάνοντας εγώ σινεμά – όχι ένα φίλμ-μου – αλλά κάνοντας σινεμά, όταν πρέπει να εκφράσω έναν αχθοφόρο, τον εκφράζω παίρνοντας έναν αχθοφόρο αληθινό, με την φάτσα-του, με το σώμα-του και με την γλώσσα με την οποία εκφράζεται".

"Α, όχι εδώ κάνεις λάθος" παρεμβαίνει ο Μπερνάντο Μπερτολούτσι, "γιατί ν' αφήσεις έναν αχθοφόρο να λέει αυτά που συνηθίζει να λέει; Να χρησιμοποιείς το στόμα-του αλλά βάζοντάς-του μέσα φιλοσοφικά ευρήματα. Αυτό που κάνει ο Γκοντάρ".

Εδώ σταματάει η συζήτηση. Γιατί κανείς δεν μπορεί να βγάλει από το κεφάλι του Μοράβια ότι "το σινεμά σαν εικόνα" είναι από μόνο-του νατουραλιστικό· όπως κανείς δεν μπορεί ν' αντιμιλήσει στον Μπερτολούτσι: οι αχθοφόροι πρέπει να μιλούν σαν φιλόσοφοι. Αλλά ας υποθέσουμε πως ο θεατής βλέπει έναν αχθοφόρο βουβό: ο αχθοφόρος ενός φιλμ. Ένας αχθοφόρος αριστουργηματικά φωτογραφημένος: εικόνα επομένως. Γιατί τον αναγνωρίζει ο θεατής; Γιατί είναι ένας αχθοφόρος της καθημερινής ζωής. Στο φιλμ θα είναι αυτό που θέλετε, όμως στο σινεμά είναι ο ίδιος όπως και στην πραγματικότητα. Αναπαραστημένος. Και για να τον εκφράσω ακόμα και σαν εικόνα, είναι αυτός ο ίδιος που χρησιμοποιώ.

Τώρα, ας υποθέσουμε ότι ο αχθοφόρος μιλάει όπως ο Έγκελς. Γιατί όχι; Στην πραγματικότητα – έστω μια σπάνια περίπτωση – δεν θα μπορούσε να συμβεί ένας αχθοφόρος να μιλάει όπως ο Έγκελς; Ένας αχθοφόρος που λέει "άει πνίξου" και ένας αχθοφόρος που λέει "θέση και αντίθεση" είναι και οι δυό πρόσωπα υπαρκτά που το σινεμά αναπαριστάνει έτσι όπως είναι· μ' αυτή την έννοια το σινεμά είναι μοιραία νατουραλιστικό.

Όμως γιατί τόσος φόβος για τον νατουραλισμό; Τί κρύβει αυτός ο φόβος; Μήπως, κατά σύμπτωση, κρύβει τον φόβο για την πραγματικότητα; Και δεν είναι οι αστοί διανοούμενοι που φοβούνται την πραγματικότητα;

Σαν πραγματικότητα εννοώ τον φυσικό και κοινωνικό κόσμο στον οποίο ζούμε, οποιοσδήποτε και νάναι. Όποιος εκφράζεται μέσω οποιουδήποτε συστήματος σημείων για να ερμηνεύσει την πραγματικότητα (δια μέσου συμβόλων είτε σημειολογικής φύσης είτε εικονικής) δεν μπορεί παρά να την αποδώσει ιστορικά, επομένως πραγματικά.

Ο βουβός αχθοφόρος, γνήσια εικόνα, τί πράγμα είναι; Είναι η αισθητική ιδέα που έχει ο αστός για έναν αχθοφόρο με τον οποίο δεν έχει τίποτα να μοιραστεί. Ενώ αντίθετα ο αχθοφόρος που μιλάει για διαλεκτική είναι απόκρυφος και προφασιστικός: κι αυτός ανήκει στην υπηρεσία ενός αστού με τον οποίο ελάχιστα πράγματα έχουν να μοιραστούν. Δηλαδή μεταξύ ενός αστού κι ενός αχθοφόρου μπορεί να υπάρξει μονάχα ένας δεσμός ανθρώπινης συμπάθειας, με λίγα λόγια κυνικός. Εμείς οι αστοί είμαστε όλοι-μας ρατσιστές. Αυτήν την στιγμή εγώ δεν θέλω νάμαι. Θέλω ένας αχθοφόρος να είναι ένας αχθοφόρος: Δηλαδή θέλω να μην υπάρχει ούτε μια εικόνα που μ᾽αρέσει, ούτε το φερέφωνο της φιλοσοφίας-μου.

Ο αχθοφόρος του σινεμά είναι ο ίδιος ο αχθοφόρος της πραγματικότητας, επομένως: από τη στιγμή που το σινεμά είναι μια οπτικοακουστική τεχνική, ο αχθοφόρος του σινεμά παρουσιάζεται και μιλάει όπως και στην πραγματικότητα.

Όμως ο αχθοφόρος ενός φιλμ; Το σινεμά είναι ένα άπειρο πλάνο-σεκάνς, το έχω πει τουλάχιστον χίλιες φορές, είναι η ιδανική και άπειρη επανάληψη, οφειλόμενη σε μια αόρατη μηχανή που αναπαριστάνει ακριβώς όλες τις κινήσεις, τις πράξεις και τα λόγια ενός ανθρώπου, από την στιγμή που γεννιέται μέχρι τη στιγμή που πεθαίνει.

Ο αχθοφόρος ενός φιλμ — σε αντίθεση με τον αχθοφόρο του σινεμά που είναι ένας ζωντανός αχθοφόρος — είναι ένας αχθοφόρος νεκρός. Πράγματι, μόλις πεθαίνει κάποιος, αυτομάτως πραγματοποιείται μια ταχύτατη σύνθεση της ζωής-του. Μηδενίζονται εκατομμύρια πράξεων, εκφράσεων, ήχων, φωνών, λέξεων, κι απ᾽ αυτά κατορθώνουν να επιζήσουν μονάχα μερικές δεκάδες ή εκατοντάδες. Ένας τεράστιος αριθμός φράσεων που έχει πει σ᾽όλα τα πρωϊνά, τα μεσημέρια, τ᾽απογεύματα και τις νύχτες της ζωής-του γκρεμίζονται σ᾽ένα άπειρο και σιωπηλό βάραθρο. Όμως μερικές απ᾽ αυτές τις φράσεις αντέχουν σαν από θαύμα, εγγράφονται στην μνήμη σαν επιγραφές και παραμένουν μετέωρες στο φως κάποιου πρωϊνού, στο γλυκό ζόφος μιας βραδιάς: η σύζυγος ή οι φίλοι όταν τις θυμούνται, κλαίνε. Αυτές οι φράσεις είναι που μένουνε σ᾽ένα φιλμ. Είναι νατουραλιστικό να διαλέγεις έναν αχθοφόρο με σάρκα και οστά, αληθινό — όπως αυτή την στιγμή είναι αληθινός οποιοσδήποτε από μας, μιας κι είμαστε ζωντανοί — με τις λέξεις-του, την γλώσσα-του, την προφορά-του· αλλά επιλέγοντας μια από κείνες τις φράσεις που έτυχε να είχαν σπουδαιότητα, τις διασώζουμε από την καταστροφή ή απλώς μας συγκινούν στην καρδιά;

Πιέρ Πάολο Παζολίνι

(Δοκίμιο για το σινεμά από το βιβλίο-του "EMPIRISMO ERETICO")

Μετάφραση: Πέτρα Κοτσίδου

"ΑΚΚΑΤΤΟΝΕ" (ACCATTONE)

Ρώμη, 1961

Παραγωγή: Αλφρέντο Μπίνι — Arco Film, Σκηνοθεσία: Π.Π. Παζολίνι, Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι, Φωτογραφία: Τονίνο Ντέλλι Κόλλι, Μοντάζ: Νίνο Μπαράλιη, Μουσική: Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ, με επιμέλεια του Κάρλο Ρουστιτσέλλι, Ερμηνεία: Φράνκο Τσίττι, Φράνκα Πάσου, Συλβάνα Κορσίνι, Πάολα Γκουίντι, Αντριάνα Άστη. Διάρκεια: 120΄

Από το "Ακκαττόνε" του Π.Π. Παζολίνι

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΠΑΖΟΛΙΝΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ "ΑΚΚΑΤΤΟΝΕ"

— Είχατε ασχοληθεί με το "Ακκαττόνε" πολύ πριν γυριστεί η ταινία, το είχατε σκεφτεί σαν ένα κινηματογραφικό σύνολο;

— Η ιδέα του να κάνω μια ταινία και η ιδέα του να πραγματοποιήσω το "Ακκαττόνε" μου ήρθαν ταυτόχρονα. Προηγούμενα είχα γράψει για τον κινηματογράφο ένα σενάριο το "La commare seca" (Βίαιος θάνατος). Το σχέδιο αυτό όμως μπλοκαρίστηκε και έτσι αντικαταστάθηκε από το Ακκαττόνε που φαινόταν μια μάλλον καλύτερη ιδέα.

— Τί εννοείται μπλοκαρίστηκε; Δεν υπήρχε οικονομική υποστήριξη;

— Όχι, είχα σκοπό να γυρίσω το "La commare seca" αλλά μετά άλλαξα γνώμη και έγραψα το "Ακκαττόνε". Προχωρώντας συναντούσα δυσκολίες αλλά πιθανά και το "La commare seca" να προχωρούσε με τα ίδια ακριβώς προβλήματα. Τελικά αποφάσισα να αντικαταστήσω το "La commare seca" με το "Ακκαττόνε".

— Προ καιρού, όταν μιλήσατε για τη διαφορά μεταξύ του να γράφεις και του να σκηνοθετείς μια ταινία, είπατε ότι η μόνη σημαντική διαφορά είναι η έλλειψη της αλληγορίας στον κινηματογράφο. Πιστεύετε ακόμα, ότι αυτό είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα;

— Αυτό το είπα λίγο πρόχειρα. Δεν ήξερα τότε πάρα πολλά γύρω από τον κινηματογράφο και ήταν πολύ πριν αρχίσω τις γλωσσολογικές έρευνες πάνω σ'αυτόν. Ήταν ακριβώς μια τυχαία παρατήρηση αλλά, μάλλον από προαίσθηση, δίκαια προφητική: ο Jackobson που ακολουθήθηκε από τον Barthes, είχε μιλήσει για τον κινηματογράφο σαν μια μετωνυμική τέχνη, που αντιπαρατίθεται σε μια άλλη αλληγορική. Η αλληγορία είναι ουσιαστικά μια γλωσσολογική και λογοτεχνική μορφή του λόγου που είναι δύσκολο να αποδωθεί στον κινηματογράφο, εκτός από τις ακραίες σπάνιες περιπτώσεις — για παράδειγμα, αν ήθελα να αναπαραστήσω την ευτυχία θα μπορούσα να το έκανα δείχνοντας πουλιά να πετούν στον ουρανό. Δεν ήταν ότι κατάλαβα τη δυσκολία που παρουσιάζει η σωστή χρήση της αλληγορίας, είμαι ευχαριστημένος που δεν την έχω χρησιμοποιήσει, γιατί όπως έχω πει ο κινηματογράφος αναπαριστάνει την πραγματικότητα με την πραγματικότητα· είναι μετωνυμικός και όχι αλληγορικός. Η πραγματικότητα δεν έχει ανάγκη την αλληγορία για να εκφραστεί. Αν θέλω να εκφράσω εσένα, θα σε εκφράσω μέσα απ' τον εαυτό-σου, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αλληγορία. Στον κιν/φο είναι ακριβώς όπως και στην πραγματικότητα η οποία εκφράζεται με τον ίδιο-της τον εαυτό χωρίς μεταφορές, χωρίς τίποτα ανούσιο, συμβατικό και συμβολικό.

— Αυτό ειδικά φαίνεται στην μεταχείριση από πλευράς-σας του Franco Citti στην πρώτη ταινία. Πώς το ανακαλύψατε;

— Ήταν αδελφός του παλιού-μου φίλου στη Ρώμη, του Sergio Citti.

Τον συνάντησα ένα χρόνο αφ' ότου πήγα εκεί, γύρω στα 1950 και γίναμε στενοί φίλοι. Με βοήθησε ουσιαστικά σ' όλα-μου τα γραπτά, ήταν κάτι σαν ζωντανό λεξικό για μένα. Συνήθιζα να κρατώ σημειώσεις στο σπίτι και μετά όπου πήγαινα τον έπαιρνα μαζί-μου μιας και ήταν κατ' εξοχήν ειδικός στο να συγκρατεί τους αστεϊσμούς και τη λαϊκή διάλεκτο των διαφόρων χαρακτήρων της Ρώμης. Γνώριζα τον αδερφό-του Franco από χρόνια, από μικρό παιδί και όταν επρόκειτο να διαλέξω τους κατάλληλους ανθρώπους για τον Ακκαττόνε τον σκέφτηκα αμέσως.

— Έχετε πει ότι το γεγονός ότι γυρίσατε τον "Ακκαττόνε" στη διάρκεια της κυβέρνησης Tambroni επηρέασε τον τρόπο που τέλειωσε η ταινία — τι εννοούσατε;

— Η κυβέρνηση του Tambroni δεν επηρέασε την ταινία. Δεν ήξερα, ούτε ενδιαφερόμουνα για τον Tambroni που ήταν τέλειο μηδενικό και ως εκ τούτου δεν ήταν δυνατόν νάχει την παραμικρή επίδραση πάνω-μου. Αυτό που εννοούσα ήταν ότι το "Ακκαττόνε" είναι μια ταινία που μπορούσε να αναφανεί σε μια συγκεκριμένη στιγμή της κουλτούρας της Ιταλίας — όταν ο νεορεαλισμός είχε πλέον πεθάνει. Ο νεορεαλισμός ήταν η έκφραση της αντίστασης στον κινηματογράφο, η ξανα-ανακάλυψη της Ιταλίας μαζί μ' όλες τις ελπίδες για μια καινούρια κοινωνία. Αυτό διάρκεσε μέχρι τα τέλη του '50. Μετά ο νεορεαλισμός έσβησε γιατί η Ιταλία άλλαξε: το σύστημα εδραιώθηκε πάνω στους μικροαστους και στην τάξη των κληρικών. Έτσι όταν είπα ότι το Accattone είναι αυτό που είναι (χώρια απ' το γεγονός ότι τελικά έχει αυτή τη μορφή γιατί εγώ είμαι φτιαγμένος έτσι όπως είμαι) λόγω των εξωτερικών πολιτιστικών παραγόντων, δεν εννοούσα ακριβώς τα γεγονότα με τον Tambroni αλλά ολόκληρη την επανίδρυση του ίδιου κρατικού μηχανισμού και της υποκρισίας. Η ιταλική μεσοαστική τάξη είχε κλείσει μια ακόμα πολιτιστική περίοδο, την εποχή του νεορεαλισμού.

— Έχετε αλλάξει τη φωνή του Citti, έτσι δεν είναι;

— Ναι τον είχα ντουμπλάρει αλλά τελικά ήταν σφάλμα. Μερικές φορές νοιώθω κάποια αβεβαιότητα. Αργότερα χρησιμοποίησα τη φωνή του ίδιου στην ταινία και το αποτέλεσμα ήταν εξαιρετικό. Επιπλέον δε τον χρησιμοποίησα στο ντουμπλάρισμα άλλων ηθοποιών, που ερμήνευαν διάφορους χαρακτήρες της Ρώμης. Ας πούμε ότι ήταν τελικά ένα θεωρητικό σφάλμα. Ο Paolo Ferraro που τον ντουμπλάρησε στον Accattone ήταν εξαιρετικά καλός και νομίζω ότι πρόσθεσε κάτι επιπλέον στην ερμηνεία γιατί το ντουμπλάρισμα, εκτός του ότι διαφοροποιεί μια ερμηνεία, την κάνει ακόμα περισσότερο μυστηριώδη, την διευρύνει και την συμπλουτίζει. Είμαι κατά της σύγχρονης λήψης ήχου. Έγινε πρόσφατα στο Amalfi ένα σεμινάριο οργανωμένο από το Filmeritica, που τέλειωσε με μια διακήρυξη υπέρ της σύγχρονης λήψης, στην οποία βλέπω εν αγνοία-μου νάχω υπογράψει άλλα στην πραγματικότητα είμαι αντίθετος γι' αυτή γιατί πιστεύω ότι το ντουμπλάρισμα εμπλουτίζει την ερμηνεία· είναι ένα μέρος της αντίληψής-μου για την παρωδία· ανυψώνει την ερμηνεία πέρα από το χώρο του νατουραλισμού. Πιστεύω βαθιά στην πραγματικότητα, στον ρεαλισμό, αλλά δεν μπορώ να σταθώ

στο νατουραλισμό.

— Ουσιαστικά δηλαδή δεν πρόκειται για ένα μετέπειτα ντουμπλάρισμα, αλλά προτιμάτε τελικά νάχετε έναν ηθοποιό ντουμπλαρισμένο με τη φωνή κάποιου άλλου.

— Δυστυχώς αυτό είναι δύσκολο στην Ιταλία εξαιτίας αυτών που κάνουν αυτή τη δουλειά. Δεν είναι βέβαια τόσο κακοί όσο στη Γαλλία, που πραγματικά είναι φρικτοί, αλλά όλοι έχουν το χαρακτηριστικό να είναι εντελώς κονφορμιστές. Αυτό που συχνά κάνω είναι να "διασταυρώνω" δυο μη-επαγγελματίες. Πιστεύω στο πολυσύνθετο (polyvalence) μιας ερμηνείας. Μ'αρέσει να επεξεργάζομαι ένα ρόλο. Το κύριο σημείο είναι ότι η αγάπη-μου για την πραγματικότητα είναι φιλοσοφική και την σέβομαι απόλυτα, αλλά σε καμμιά περίπτωση δεν είναι νατουραλιστική.

— Αλλά οι ηθοποιοί εξαρτούν την ταυτότητά-τους από έναν αριθμό παραγόντων, μεταξύ των οποίων σημαντικός είναι η φωνή-τους, ο Robert Mitchum ή ο John Wayne δεν μπορούν να νοηθούν χωρίς τις φωνές-τους.

— Αυτό είναι αλήθεια, αλλά εγώ δεν περιορίζω το ενδιαφέρον-μου στους ηθοποιούς. Η μοναδική φορά που ένας ηθοποιός μ'ενδιαφέρει είναι όταν τον χρησιμοποιώ για να ερμηνεύσει έναν ηθοποιό. Για παράδειγμα, ποτέ δεν χρησιμοποιώ επαγγελματίες κομπάρσους στις ταινίες-μου, γιατί είναι ακριβώς κάτι ανάλογο με τους χαμάληδες. Τα πρόσωπά-τους αποκτηνόνονται περνώντας τη ζωή-τους στη Cinecita, τριγυρισμένοι από πόρνες που είναι σκορπισμένες δω και κει. Όταν γύριζα την ταινία "Το Ευαγγέλιο" περιφερόμουνα για να διαλέξω μόνος-μου όλους τους κομπάρσους έναν προς έναν, ανάμεσα στους αγρότες και τους κατοίκους των γύρω χωριών. Αλλά, όταν έκανα το "La Ricotta" που οι ρόλοι ήταν πράγματι για κομπάρσους, χρησιμοποίησα επαγγελματίες. Ενδιαφέρομαι για έναν ηθοποιό μόνο όταν ερμηνεύει έναν ηθοποιό, δεν ενδιαφέρομαι για το τί ηθοποιός είναι. Το γεγονός ότι ένας ηθοποιός μπορεί να εξαρτά ένα μέρος της ερμηνείας-του από τη φωνή-του, είναι κάτι, που μ'ενδιαφέρει ελάχιστα.

— Δεν σας ενδιαφέρει τί γίνεται όταν οι ταινίες-σας προβάλλονται στο εξωτερικό; Για παράδειγμα στην Ισπανία ο Χριστός ήταν ντουμπλαρισμένος με μια άλλη φωνή που άλλαζε τελείως την ερμηνεία. Στην ιταλική βέρσιον ο Χριστός είχε μια μάλλον σκληρή φωνή που σε κανένα από τα ξένα ντουμπλαρίσματα δεν αναπαράχθηκε.

— Στην Ισπανία συμβαίνουν πολύ χειρότερα πράγματα απ' αυτό. Σε μια χώρα όπου ο λαός ακόμα στραγγαλίζεται, μπορώ ν'αντέξω την ιδέα ότι οι ταινίες-μου μπορεί νάναι άσχημα ντουμπλαρισμένες. Αυτό που μπορώ να πω εδώ είναι ότι περιφρονώ οποιονδήποτε πούναι υπεύθυνος για τέτοια πράγματα. Ένα μέρος από το ντουμπλάρισμα αυτό το παρακολούθησα ο ίδιος, αλλά ήδη είχε γίνει το μισό όταν διαπίστωσα πόσο φρικτό ήταν και έτσι προσπάθησα να διορθώσω το υπόλοιπο όσο καλύτερα μπορούσα. Στις πολιτισμένες χώρες όπως στην Αγγλία και την Αμερική οι ταινίες προβάλλονται με υπότιτλους, πράγμα που προτιμώ.

— Για να επιστρέψουμε στον Accattone, μπορείτε να μου πείτε κάτι γύρω από τον τρόπο που επηρεαστήκατε σ'αυτή την ταινία από τους τρεις σκηνοθέτες που προτιμάτε: τον Dreyer, τον Mizoguchi και τον Chaplin;

— Δεν ξέρω αν πραγματικά μπορώ να μιλάω για άμεση επίδραση. Δεν ξέρω αν σκεφτόμουνα αυτούς όταν γύριζα την ταινία· υπάρχουν πηγές αναφορών, που διαπίστωσα αφού είχα τελειώσει την ταινία. Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος τον μοναδικό που σκεφτόμουνα ήταν ο Masaccio. Όταν τέλειωσα κατάλαβα ότι μερικές από τις μεγάλες-μου αγάπες είχαν πάρει μέρος σ'αυτήν. Γιατί αυτοί οι τρεις; Επειδή ήταν όλοι-τους, ο καθένας με τον τρόπο-του επικοί σκηνοθέτες — επικοί όχι με τη μπρεχτική έννοια της λέξης — μια φυσική περισσότερο επικότητα που αναφέρεται σε πράγματα, γεγονότα, χαρακτήρες — χωρίς την αποσπασματικότητα του Μπρέχτ. Αισθάνομαι αυτή τη μυθική επικότητα και στον Dreyer και στον Mizoguchi και στον Chaplin: και οι τρεις είδαν τα πράγματα από μια ματιά απόλυτη, ουσιαστική, κατά κάποιο τρόπο ιερή, μια άποψη αξιοσέβαστη.

(Απ'το "Pasolini on Pasolini" του Oswald Stack)

Μετάφραση: Ρίτα Κολαΐτη

"ΜΑΜΑ ΡΟΜΑ" (MAMMA ROMA)

Ρώμη, 1962

Παραγωγή: Άρκο-φιλμ. Σκηνοθεσία: Π.Π. Παζολίνι. Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι με την συνεργασία του Σέρτζιο Τσίττι στους διαλόγους. Φωτογραφία: Τονίνο ντελι Κόλλι, Μουσική: Βιβάλντι, επιμέλεια: Κάρλο Ρουστιτσέλλι, Μοντάζ: Νίνο Μπαράλιη, Ερμηνεία: Άννα Μανιάνι, Εττόρε Γκαροφόλο, Φράνκο Τσίττι, Συλβάνα Κορσίνι, Λουίζα Λοϊάνο, Πάολο Βολπόνι, Λουτσιάνο Γκονίνι, κ.ά. Διάρκεια: 110'

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θα ήθελα να συνεχίσω με το "Μάμα Ρόμα" και να σας ρωτήσω γι'αυτό το πρόβλημα που παρουσιάζεται στον ρόλο της Άννας Μανιάνι: το γεγονός ότι έχει μικροαστικά ιδανικά αλλά η ίδια δεν μπορεί να το αντιληφθεί — η ματαιότητα της μικροαστικής ηθικής. Και γιατί διαλέξατε την Άννα Μανιάνι, μιαν επαγγελματία ηθοποιό γι αυτόν τον ρόλο;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Είμαι μάλλον περήφανος ότι δεν κάνω λάθος όταν διαλέγω τους ηθοποιούς για τις ταινίες-μου — ιδιαίτερα για το "Ευαγγέλιο" — έχω την εντύπωση ότι πάντα διαλέγω σωστά. Το μόνο λάθος πούχω κάνει είναι ότι διάλεξα την Άννα Μανιάνι κι όχι επειδή είναι επαγγελματίας ηθοποιός. Το πρόβλημα είναι ότι αν έβαζα την Άννα Μανιάνι να κάνει μιαν αληθινή μικροαστή, θάχαμε μια καλή ερμηνεία· αλλά εγώ δεν ήθελα να κάνει αυτό, ήθελα να κάνει μια γυναίκα από τον λαό, με μικροαστικές φιλοδοξίες και η Άννα Μανιάνι δεν είναι καθόλου έτσι. Επειδή διαλέγω τους ηθοποιούς-μου γι αυτό που πραγματικά είναι κι όχι γι αυτό που παριστάνουν ότι είναι, έκανα λάθος σ'αυτόν τον χαρακτήρα και παρ' ότι η Άννα Μανιάνι προσπάθησε πολύ να κάνει αυτό που της ζήτησα, ο ρόλος δεν βγήκε. Ήθελα να δείξω την σύγχιση της υποπρολεταριακής ζωής με το μικροαστικό επίστρωμα. Αυτό δεν έγινε

Από το "Μάμα Ρόμα" του Π.Π. Παζολίνι

δυνατό γιατί η Άννα Μανιάνι γεννήθηκε και έζησε σαν μικροαστή και μετά σαν ηθοποιός δεν έχει αυτά τα χαρακτηριστικά.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πώς ανακαλύψατε τον Εττόρε Γκαροφόλο;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Εδώ ήμουν τυχερός. Ήξερα τον μεγαλύτερο αδελφό-του που ζούσε στο Τραστεβέρε. Είδα τον Εττόρε Γκαροφόλο όταν δούλευε σαν σερβιτόρος σ'ένα ρεστωράν που πήγα να φάω ένα βράδυ, ακριβώς όπως τον παρουσίασα στην ταινία να κουβαλάει μια πιατέλλα με φρούτα, σαν φιγούρα σε πίνακα του Καραβάτζιο. Έγραψα το σενάριο έχοντας αυτόν στον νου, χωρίς να του πω τίποτα κι όταν τέλειωσε πήγα εκεί και τον ρώτησα αν ήθελε να παίξει.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ο θάνατος του Εττόρε είναι βασισμένος σ'ένα αληθινό γεγονός που συνέβη εδώ στην Ρώμη, έτσι δεν είναι;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ναι, έναν χρόνο περίπου πριν γράψω το σενάριο, ένας νεαρός, ο Μαρτσέλλο Ελισεϊ πέθανε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Η σκηνή στην ταινία — και το γεγονός ότι κάποιος πέθανε πραγματικά έτσι μέσα στην φυλακή — είχε καμιά επίδραση; Αντέδρασε ο κόσμος;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Είχε κάποια επίδραση αλλά όχι τόσο μεγάλη γιατί ξέρετε τέτοια πράγματα συμβαίνουν αρκετά συχνά στην Ιταλία. Μόλις χτες διάβασα

στην εφημερίδα την καταγγελία του Παρρί για την αστυνομία. Αυτά τα συστήματα της αστυνομίας δεν είναι κάτι καινούριο. Είχε κάποια επίδραση αλλά μέσα στο γενικό περιεχόμενο της ταινίας, όχι σαν ιδιαίτερο επεισόδιο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το κείμενο που εκδόσατε στον τόμο "Ali Dagli Occhi Azzurri" είναι κάπως διαφορετικό απ' αυτό που χρησιμοποιήσατε στην ταινία — στην πραγματικότητα κάμποσα από τα σενάρια που εκδόσατε έχουν μεγάλες διαφορές απ' αυτά που χρησιμοποιήσατε στις ταινίες — γιατί συμβαίνει αυτό;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Το κείμενο του "Ακκαττόνε" είναι σχεδόν πανομοιότυπο· λείπει μόνο ένα επεισόδιο που έπρεπε να το κόψω γιατί ήταν πολύ μεγάλο. Επίσης και στο "Μεγάλα πουλιά και μικρά πουλάκια" το κείμενο είναι σχεδόν το ίδιο — κι εδώ λείπει ένα επεισόδιο που τόκοψα γιατί ήταν πολύ μεγάλο, αλλά το είχα ήδη γυρίσει. Έτσι αυτά τα δύο είναι όμοια εκτός από μία σεκάνς που έβγαλα εξαιτίας του μεγάλου μήκους-τους. Στο "Μάμα Ρόμα" δεν συμβαίνει το ίδιο. Το σενάριο είναι ακριβώς όπως το κινηματογράφισα και οι αλλαγές στο κείμενο που εκδόθηκε έγιναν δύο ή τρία χρόνια αργότερα από τότε που έκανα την ταινία κι αυτό για λογοτεχνικούς λόγους. Όταν ξαναδιάβασα το σενάριο δεν μου άρεσε — από λογοτεχνική άποψη — κι έτσι το άλλαξα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Οι κριτικοί που έκαναν πολλά παράπονα για την μουσική του "Ακκαττόνε" φαίνεται να δέχτηκαν την μουσική του "Μάμα Ρόμα" χωρίς πολλά προβλήματα. Γνωρίζετε γιατί συνέβη αυτό;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Δεν είμαι σίγουρος. Νομίζω ότι αυτό που τους σοκάρισε στο "Ακκαττόνε" ήταν η ανάμιξις της μουσικής του Μπάχ με το βίαιο Ρομάνικο υποπρολεταριάτο, ενώ στο "Μάμα Ρόμα" υπάρχει ένας διαφορετικός συνδυασμός, λιγότερο σκανδαλώδης — καθημερινοί άνθρωποι που προσπαθούν να γίνουν μικροαστοί, πλαισιωμένοι με τη μουσική του Βιβάλντι που είναι περισσότερο Ιταλική και βασισμένη στην λαϊκή μουσική, κι έτσι το μίασμα είναι λιγότερο βίαιο και σοκαριστικό.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Υπάρχουν δύο πράγματα που δεν ήταν εντελώς ξεκάθαρα για μένα. Το ένα είναι όταν ο Φράνκο Τσίττι μιλάει στον Εττόρε για την μητέρα-του — αυτό είναι κάτι που του σπάει εντελώς το ηθικό;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ναι, βέβαια. Αυτό τον τραυματίζει οριστικά γιατί ποτέ του δεν έχει ζήσει σ'έναν εντελώς υποπρολεταριακό κόσμο. Θα σας δώσω ένα παράδειγμα: σ'έναν τελείως υποπρολεταριακό κόσμο, σ'έναν κόσμο χωρίς αστικά χαρακτηριστικά, σ'έναν υποπρολεταριακό κόσμο όμοιο σχεδόν, από μιαν άποψη, με στρατόπεδο συγκεντρώσεως, όταν ένα αγόρι ανακαλύπτει ότι η μητέρα-του είναι πόρνη, της δίνει ένα χρυσό ρολόϊ για να πλαγιάσει μαζί-της: αυτή ίσως να είναι μία σωστή αντίδραση στους υποπρολετάριους. Ενώ ο Εττόρε δασκαλεμένος από την μητέρα-του, έχει μικροαστική νοοτροπία· από παιδί έχει πάει στο σχολείο κι έτσι τραυματίζεται σ\ηθινά όταν μαθαίνει ότι η μητέρα-του είναι μια πρόστυχη, όπως ακριβώς θα τραυματιζόταν κι ένα αγόρι της αστικής κοινωνίας που θ'ανακάλυπτε κάτι κακό για την μητέρα-του. Κι έτσι καταρρέει, περνάει μιαν αληθινή κρίση που σιγά σιγά τον οδηγεί στον θάνατο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το άλλο σημείο είναι ότι η Μπρούνα δεν μοιάζει ν'ανήκει εντελώς στον κόσμο του υποπρολεταριάτου όπως οι άλλοι.

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Μπορούμε ν᾽αντιπαραθέσουμε την Στέλλα στο "Ακκαττόνε" με την Μπρούνα στο "Μάμα Ρόμα". Η Στέλλα είναι τελείως βυθισμένη στον υποπρολεταριακό κόσμο της φτώχειας, της μιζέριας και της πείνας. Κατοικεί πραγματικά σε τρώγλη. Ενώ, αν θυμάστε, η Μπρούνα σε ορισμένες στιγμές τονίζει το πού μένει· όταν πηγαίνει με τον Εττόρε, εκεί στην μέση από τα χαλάσματα, κατεβαίνοντας αυτό το πελώριο χαντάκι όπου πρόκειται να κάνουν έρωτα, του λέει "κοίτα εκεί πάνω" και του δείχνει μια μεγάλη πολυκατοικία. Φυσικά υπάρχει και τηλεόραση και ραδιόφωνο κι όλα τα παρεμφερή μέσα στην πολυκατοικία. Η Μπρούνα ανήκει στο υποπρολεταριάτο, λαμβανομένου υπ᾽όψη, ότι δεν υπάρχει αληθινό προλεταριάτο στην Ρώμη, γιατί δεν υπάρχει βιομηχανία, αλλά είναι ένα ανώτερο υποπρολεταριάτο για να το πούμε έτσι, ένα υποπρολεταριάτο που βρίσκεται ακριβώς στην στιγμή που προσπαθεί να γίνει μικροαστικό και γι αυτό ίσως φασιστικό, αντιδραστικό κ.λ.π., ένα υποπρολεταριάτο την στιγμή που δεν είναι πια οχυρωμένο μέσα στις τρώγλες αλλά βγαίνει προς τα έξω και επηρεάζεται από την μικροαστική και την άρχουσα τάξη μέσα από την τηλεόραση, την μόδα κ.λ.π. Η Μπρούνα είναι υποπρολετάρια και συγχρόνως ήδη διεφθαρμένη από την μικροαστική επιρροή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ο θάνατος υπογραμμίζεται ακόμα περισσότερο στο "Μάμα Ρόμα" απ᾽ότι στο "Ακκαττόνε" και είναι ένα θέμα για το οποίο έχετε πει πολλά σε σχέση με το παράλογο.

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ο θάνατος καθορίζει την ζωή, το αισθάνομαι αυτό, και τόχω ήδη γράψει σ᾽ένα πρόσφατο δοκίμιό-μου όπου συγκρίνω τον θάνατο με το μοντάζ. Η ζωή αποκτάει κάποιο νόημα μόλις τελειώσει· μέχρις αυτό το σημείο δεν διαθέτει κανένα νόημα· το νόημά-της αιωρείται και γι αυτό είναι διφορούμενο. Για να είμαι όμως ειλικρινής, πρέπει να προσθέσω ότι για μένα ο θάνατος γίνεται σημαντικός μόνον όταν δεν δικαιώνεται και δεν αιτιολογείται ορθολογιστικά. Για μένα ο θάνατος είναι το ύψιστο σημείο του επικού και του μυθικού. Όταν σας μιλώ για την ροπή-μου προς το ιερό, το μυθικό και το επικό, πρέπει να πω ότι αυτή μπορεί να ικανοποιηθεί τελείως μόνο με την πράξη του θανάτου, που νομίζω ότι είναι ότι πιο μυθικό και επικό υπάρχει — όλ᾽αυτά βέβαια στο επίπεδο του απόλυτου παράλογου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σε μια συνέντευξη στο "Image et Son" ο Barthes υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος δεν πρέπει να προσπαθεί να έχει κάποιο νόημα αλλά ν᾽αφήνει το νόημα να αιωρείται. Συμφωνείτε μ᾽αυτό — είναι κάτι με το οποίο έχετε κατά πολύ ασχοληθεί;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ναι, αυτή είναι μια άποψη που είχα από παλιά και που την έχω εκφράσει χωρίς μεγάλη επεξεργασία είναι αλήθεια, κάμποσες φορές όταν έλεγα ότι οι ταινίες-μου δεν πρέπει να έχουν ένα ολοκληρωμένο νόημα, ότι πρέπει στο τέλος-τους ν᾽αφήνουν ερωτηματικά· η πρόθεσή-μου είναι να παραμένουν πάντα εκκρεμείς. Αυτή λοιπόν η άποψη του Barthes που την έχω αναφέρει τις περισσότερες φορές σε σχέση με τον Μπρέχτ έχει ήδη εκφραστεί, ίσως κάπως ασυνείδητα, μέσα από το στυλ και την ιδεολογία-μου.

Από το βιβλίο του Όσβαλντ Στάκ
Pasolini on Pazolini
εκδόσεις Cinema One
Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

"ΤΟ ΚΑΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ"
(IL VANGELO SECONDO MATTEO)

Ιταλία, 1964

Παραγωγή: Αλφρέντο Μπίνι, Σκηνοθεσία: Π.Π. Παζολίνι, Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι, Φωτογραφία: Τονίνο Ντελι Κόλλι, Μοντάζ: Νίνο Μπαράλιη, Μουσική: Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ, Βόλφγκανγκ Αμαντέους, Μότσαρτ, Προκόφιεφ, Άντον Βέμπερν, Λουίς Μπακάλωφ, Κοστούμια: Ντανίλο Ντονάτι, Ήχος: Μάριο Ντέλ Πέτζο, Ερμηνεία: Ενρίκ Ιρατζόκουί (Χριστός), Μαργκερίτα Καρούσο, Σουζάνα Παζολίνι, Μαρτσέλλο Μοράντε, Μάρι Σοκράτε, Σεττίμιο ντί Πόρτο, Οτέλο Σεστίλι, Φερούτσιο Νούτζο κ.ά. Διάρκεια: 140΄

(αποσπάσματα)

ΕΡΩΤΗΣΗ: Απ΄ ότι μας είπατε η Καθολική ανατροφή-σας δεν είναι κάτι που βγαίνει από μέσα-σας, είναι κάτι με το οποίο διαλέξατε να έχετε κάποια σχέση, κυρίως μια εξωτερική σχέση, είναι ένας παράγοντας της Ιταλικής κοινωνίας παρά ένας παράγοντας δικός-σας — είναι γι΄αυτό που διαλέξατε ειδικά αυτό το κείμενο για ταινία;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Τα χαρακτηριστικά του καθολικισμού σ΄αυτή την ταινία είναι μόνο εξωτερικά. Αλλά εσώτερα, τίποτα απ΄όλα όσα έχω κάνει δεν μου ταιριάζει περισσότερο από το "Ευαγγέλιο", κι αυτό για τους λόγους που εξήγησα παραπάνω — την τάση που έχω πάντα να διακρίνω το ιερό, το μυθικό και το επικό σ΄όλα, ακόμα και στα πιο κοινότυπα, απλοϊκά και μπανάλ αντικείμενα και γεγονότα. Δεν πιστεύω στην θεία φύση του Χριστού, γιατί βλέπω τον κόσμο θρησκευτικά — με μια ακρωτηριασμένη θρησκεία που της λείπουν όλα τα εξωτερικά στοιχεία της θρησκείας — γιαυτό, με το "Ευαγγέλιο" προσπαθώ να φτάσω το μάξιμουμ του μυθικού και του επικού. Επιπλέον όλη η ταινία είναι γεμάτη από προσωπικά-μου θέματα — π.χ. όλοι οι δευτερεύοντες ήρωες από το αγροτικό και βουκολικό προλεταριάτο της Νότιας Ιταλίας είναι ολότελα δικοί-μου κι αυτό το αντιλήφτηκα τώρα τελευταία που ξαναείδα την ταινία· αντιλήφτηκα επίσης ότι και η μορφή του Χριστού είναι εντελώς δική-μου εξ αιτίας της τρομακτικής ασάφειας που περιέχει.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Πώς διαλέξατε την φιγούρα του Χριστού;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ήταν μια ξαφνική έμπνευση βασισμένη σε ψυχολογικούς παράγοντες, στο πώς εγώ προσωπικά βλέπω τους ανθρώπους. Έψαχνα παραπάνω από έναν χρόνο για να βρω κάποιον να κάνει τον Χριστό και είχα σχεδόν αποφασίσει να χρησιμοποιήσω έναν Γερμανό ηθοποιό. Και τότε, μια μέρα γύρισα σπίτι και βρήκα αυτόν τον νεαρό Ισπανό να κάθεται και να περιμένει να με δει και μόλις τον είδα, πριν ακόμα ανοίξει το στόμα-του, του είπα: "Με συγχωτε αλλά θα θέλατε να παίξετε σε μια από τις ταινίες-μου;" — πριν ακόμα μάθω ποιος ήταν και τί ήθελε. Ήταν σοβαρός άνθρωπος και μούπε "όχι". Αλλά σιγά-σιγά τον κατάφερα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Είδα κάπου ότι σκεφτόσασταν να χρησιμοποιήσετε έναν ποιητή για να κάνει τον Χριστό — διάβασα τα ονόματα του Κέρουακ και του Γεφτουσένκο — δεν είναι λίγο παράξενο αυτό;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ήταν κι αυτή μια πιθανότητα. Καθώς σκεφτόμουν να παρουσιάσω τον Χριστό σαν έναν διανοούμενο μέσα στον κόσμο των φτωχών, των ώριμων για την επανάσταση, και καθώς έψαχνα για μιαν αναλογία ανάμεσα σ'αυτό που ο Χριστός ήταν πραγματικά και στο πρόσωπο που θα το ερμήνευε, νόμισα ότι η μόνη αληθινή δυνατότητα ήταν να χρησιμοποιήσω έναν ποιητή· κι έτσι ερεύνησα όλους τους ποιητές κι αυτοί που προς στιγμή τράβηξαν την προσοχή-μου ήταν ο Κέρουακ και ο Γεφτουσένκο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Με τους απόστολους τί κάνατε; Σε μια συνέντευξη είπατε ότι διαλέξατε διανοούμενους γιατί αυτή ήταν η μόνη αναλογία που βρήκατε.

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Όχι, διάλεξα τους απόστολους σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε γι αυτούς. Μερικοί απ'αυτούς ήταν από τον λαό όπως ο Πέτρος που ήταν ψαράς κι έτσι τον έκανε ένας νεαρός Εβραίος υποπρολετάριος από την Ρώμη — οι μισοί σχεδόν ήταν από φτωχές περιοχές — οι άλλοι όπως ο Ματθαίος είχαν μεγαλύτερο διανοητικό υπόβαθρο, κι έτσι διάλεξα διανοούμενους.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το πρόβλημα μιας ταινίας με βάση το Ευαγγέλιο είναι ότι δεν πρόκειται απλώς για μια παλιά ιστορία, πρόκειται για μια ιστορία που σε μια κοινωνία σαν την Ιταλική, αποτελεί λάφυρο για ένα ίδρυμα, την Καθολική Εκκλησία. Είναι δύσκολη μια ανάγνωση του Ευαγγελίου σύμφωνα με το πνεύμα του Αλτουσέρ· μια ταινία μ'αυτό το αντικείμενο διατρέχει όμοια τον κίνδυνο ν'αποτελέσει περιουσιακό στοιχείο της Εκκλησίας σαν ίδρυμα σ'αυτήν την ιδιαίτερη κατάσταση.

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ναι, συμφωνώ ότι αυτός είναι ένας πραγματικός κίνδυνος αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κανένας στην Ιταλία δεν διαβάζει το Ευαγγέλιο, αληθινά κανένας, η ταινία ήταν η πρώτη ανάγνωση. Ο κίνδυνος θάταν μεγαλύτερος σε χώρες σαν την Αγγλία όπου το Ευαγγέλιο διαβάζεται ευρέως. Στην πραγματικότητα η ταινία είχε διαφορετική υποδοχή στην Ιταλία απ' ότι στην Αγγλία και στην Αμερική· στην Ιταλία απετέλεσε μια ανατρεπτική και σκανδαλώδη καινοτομία γιατί κανείς δεν περίμενε να δει έναν Χριστό σαν κι αυτόν επειδή κανείς δεν είχε διαβάσει το ευαγγέλιο του Ματθαίου...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στο σύνολό-τους οι κριτικοί θεώρησαν πετυχημένη την προσπάθειά-σας να κινηματογραφήσετε το Ευαγγέλιο κατ'αναλογία μάλλον κι όχι σ'αναπαράσταση αλλά ένα από τα στοιχεία που παρέλειψαν είναι η αναφορά στο πολιτικό περιεχόμενο.....

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Το γεγονός ότι έφτιαξα την ταινία κατ'αναλογία σημαίνει ότι δεν μ'ενδιέφερε η πιστότητα. Μ'ενδιέφεραν όλα τ'άλλα εκτός απ'αυτό. Είναι ολοφάνερο ότι παρέλειψα αντικειμενικά σημαντικώτατους πολιτικούς και κοινωνικούς παράγοντες. Υιοθέτησα μια συγκεκριμένη θέση: ανάμεσα στο ν'αναπαραστήσω πιστά την Παλαιστίνη πριν από δύο χιλιάδες χρόνια και στο να πλησιάσω όσο μπορούσα την πραγματικότητα του σήμερα, προτίμησα το δεύτερο. Επιπλέον μαζί μ'αυτή την μέθοδο της αναπαράστασης κατ'αναλογία, υπάρχει πάντα το έπος και ο μύθος: έτσι λοιπόν όταν διηγήθηκα την ιστορία του Χριστού δεν αναδημιούργησα τον Χριστό όπως ακριβώς ήταν. Αν τόχα κάνει αυτό δεν θα είχα φτιάξει μια θρησκευτική ταινία γιατί δεν είμαι πιστός. Δεν πιστεύω ότι ο Χριστός είναι ο υιός του Θεού. Θα είχα φτιάξει μια

θετικιστική ή μια μαρξιστική αναπαράσταση, μια ιστορία που θα ταίριαζε σ' οποιονδήποτε από τους πέντε ή έξη χιλιάδες αγίους που υπήρχαν εκείνον τον καιρό στην Παλαιστίνη. Αλλά δεν τόθελα καθόλου αυτό γιατί δεν μ'ενδιαφέρει να παραστήσω τον ανατρεπτικό: μισώ αληθινά αυτήν την μόδα, την βρίσκω μικροαστική. Μ'αρέσει να δίνω στα πράγματα τον σεβασμό που τους πρέπει, να τα μυθοποιώ απ' την αρχή. Δεν ήθελα να ξαναφτιάξω την ζωή του Χριστού όπως πραγματικά ήταν· ήθελα να φτιάξω τον μύθο του Χριστού συν τα δύο χιλιάδες χρόνια των χριστιανικών μεταφράσεων γιατί αυτά τα δύο χιλιάδες χρόνια είναι που έχουν μυθοποιήσει αυτήν την βιογραφία που διαφορετικά θα ήταν σχεδόν ασήμαντη. Η ταινία-μου είναι η ζωή του Χριστού συν δύο χιλιάδες χρόνια μυθολογίας. Αυτή ήταν η πρόθεσή-μου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τί εννοούσατε όταν είπατε ότι το κείμενο ήταν το μόνο που συναντήσατε που είχε μια "ηθική ομορφιά";

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Ήταν κι αυτή μια από τις εμπνεύσεις της στιγμής που μου είναι δύσκολο να τις εξηγήσω γιατί εν μέρει είναι κάπως βερμπαλιστικές. Ήταν σε μια στιγμή φιλολογικής κρίσης: πολλοί άνθρωποι μέχρι τότε κατείχαν ένα συγκεκριμένο κώδικα αισθητικών κριτηρίων εξ αιτίας της κρίσης που περνούσε η πνευματική ζωή της Ιταλίας. Νομίζω ότι εννοούσα πως η ομορφιά είχε πάψει ν'αναγνωρίζεται σαν αισθητικό γεγονός κι είχε γίνει ένα ηθικό γεγονός.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Για να ξαναγυρίσουμε στα θαύματα, μερικά απ' αυτά είναι καλογραμμένα μέσα στο κείμενο αλλά στην ταινία αποτελούν παραφωνία. Γιατί συμβαίνει αυτό;

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Είναι πολύ απλό. Στην περίπτωσή-μου όλα πρέπει να είναι αληθινά, έστω και κατ'αναλογία. Έφτιαξα τα θαύματα με τεχνητή βοήθεια κι αυτό φαίνεται. Θάταν καταπληκτικό αν ο Ενρίκ Ιρατζόκουϊ μπορούσε να περπατήσει αληθινά πάνω στο νερό. Το άλλο πρόβλημα είναι ότι ζούμε σε μια κουλτούρα που δεν πιστεύει στα θαύματα κι έτσι η επίδρασή-τους είναι πολύ δυσάρεστη. Αυτό όμως δεν συμβαίνει για τον χωρικό της Νότιας Ιταλίας που ζει ακόμα σε μια κουλτούρα μαγείας όπου τα θαύματα είναι αληθινά όπως ακριβώς και την εποχή του Ματθαίου, κι ίσως έτσι δεν θα πρόσεχε το τέχνασμα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αυτό είναι ένα σημείο όπου υπάρχει μια άλυτη αντίθεση ανάμεσα σ'αυτό που κάνετε εσείς και σ'αυτό που έκανε ο Ματθαίος. Ο συνδυασμός χαλάει στην περίπτωση των θαυμάτων.

ΠΑΖΟΛΙΝΙ: Γιατί για όλα τα υπόλοιπα κατάφερα να βρω κάποια αναλογία. Ίσως θάπρεπε να εφεύρω εντελώς νέα θαύματα, θαύματα που δεν είναι θαύματα, σαν το περπάτημα πάνω στο νερό, ίσως θάπρεπε να μεταφέρω την αίσθηση του θαύματος που δοκιμάζει ο καθένας-μας βλέποντας το ξημέρωμα για παράδειγμα: τίποτα δεν συμβαίνει, ο ήλιος ανατέλλει, τα δέντρα φωτίζονται από τον ήλιο. Ίσως για μας αυτό ν'αποτελεί το θαύμα.....

(Από το βιβλίο του Όσβαλντ Στάκ
Pasolini on Pasolini
εκδόσεις Cinema One)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

"ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ" (EDIPO – RE)

Ιταλία – Μαρόκο, 1967

Παραγωγή: Αλφρέντο Μπίνι – Arco Film, Σκηνοθεσία: Π.Π. Παζολίνι, Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι, βασισμένο στα έργα του Σοφοκλή "Οιδίπους Τύραννος" και "Οιδίπους επί Κολωνώ", Φωτογραφία: Γκιουζέππε Ρουτσολίνι, Μουσική: Ρουμάνικη και Γιαπωνέζικη λαϊκή μουσική με επιμέλεια του Π.Π. Παζολίνι, Μοντάζ: Νίνο Μπαράλη, Κοστούμια: Ντανίλο Ντονάτι, Ερμηνεία: Φράνκο Τσίττι, Συλβάνα Μαγκάνο, Αλίντα Βάλλι, Καρμέλο Μπένε, Τζούλιαν Μπέκ, Λουτσιάνο Μπάρτολι, Φραντσέσκο Λεονέττι, Τζιαντομένικο Νταβόλι, Π.Π. Παζολίνι κ.ά. Διάρκεια: 110'

"EDIPO RE": ΔΟΞΑΣΤΙΚΟ ΔΟΚΙΜΙΟ ΣΕ ΜΟΡΦΗ ΑΙΝΙΓΜΑΤΟΣ

του Ντομινίκ Νογκέζ

Φαντασθείτε στην άκρη ενός δρόμου, μια καφετιά επιγραφή, με χαραγμένο ένα όνομα πάνω-της. Φαντασθείτε, κατόπιν, στην αρχή της οδού που δείχνει η ταμπέλα, κι ίσως στην άκρη του ίδιου πάντα δρόμου, ένα σπίτι με ανοιχτά μπλε παραθυρόφυλλα, σ'ένα Μιλανέζικο χωριό. Φαντασθείτε τώρα, πως με τη βοήθεια ενός κρυφού φακού, μπορεί το βλέμμα-σας καθαρά να διακρίνει τη σκηνή που διεξάγεται ανάμεσα στους κιτρινωπούς τοίχους και τα μπλε παραθυρόφυλλα, στο δωμάτιο του πρώτου ορόφου: μια γριά σηκώνει θριαμβευτικά από την άκρη των χεριών ένα νεογέννητο, που κλαίει.

Και τώρα στήστε το αυτί-σας: ακούγονται γέλια και μπρος στα μάτια-σας φανερώνεται ένα λιβάδι του Κορό, μέσα στο οποίο τρέχουν τέσσερεις γυναίκες, ντυμένες με φούστες του 30. Ένα παιδί κουρνιάζει στη σκιά. Πελώριες σταχτιές λεύκες περιβάλουν το λιβάδι, είναι καλοκαίρι, ησυχία, μόνο τα τζιτζίκια καμμιά φορά, η μητέρα άφησε τις φιλενάδες-της και κάνει βόλτα με το παιδί-της στο γιομάτο παπαρούνες, μεγάλο, ήσυχο και καταπράσινο λιβάδι. Ύστερα σταματά να το βυζάξει. Φαντασθείτε ότι είστε εκεί κοντά-της, το πρόσωπό-της να χαμογελά κι εσείς να το κυττάτε για ένα μεγάλο διάστημα, καθώς ακούγονται οι πρώτες νότες από ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Σηκώστε τώρα το κεφάλι-σας προς τις σταχτιές κορυφές των λεύκων και σκιαγραφείστε με το βλέμμα-σας, από τα αριστερά προς τα δεξιά, το περίγραμμά-τους στον ουρανό, όμοια με ένα πινέλο ή ένα διστακτικό (και συνάμα σίγουρο) μολύβι. Δεν είστε πια εδώ, δεν υπάρχει γη, μα διασχίζοντας τα δένδρα, περνώντας ανάμεσα από τα ηλιόλουστα φυλλώματά-τους, γίνατε όλο τούτο το ανοιχτό μπλε-πράσινο, και συνάμα αυτό το ανάλαφρο περπάτημα στον ουρανό, το θέμα του βιολοντσέλλου που το συνοδεύει, η ίδια η χάρη και η γαλήνη, τούτα τα γέλια που μόλις πριν αντηχούσαν κι αυτό το τοπείο που μοιάζει ότι δεν μπορεί ν'αλλάξει ποτέ – είστε το βλέμμα της μητέρας και συνάμα το βλέμμα του παιδιού, η ειδομένη μέσα από το όνειρο παιδική ηλικία. Και να που το βλέμμα-σας πέφτει, ξανανεβαίνει κι ύστερα πέφτει οριστικά και χάνεται μέσα στο οξύ πράσινο του λιβαδιού.

Κάτι τελείως διαφορετικό τώρα: μια τελετή (βαφτίσια;). Η μητέρα, το παιδί. Κι ύστερα ο πατέρας, νεαρός αξιωματικός. Πλησιάζει, κοιτά το γιό-του·

φαντασθείτε τότε, ότι αυτό που λέει το βλέμμα-του γράφεται μπροστά-σας, με τις εξής ακριβώς λέξεις: "Γεννήθηκες για να πάρεις την θέση-μου σε αυτό τον κόσμο". Παρατηρήστε τότε τη κίνηση του παιδιού να κρύψει τα μάτια-του, λες και κατάλαβε τούτη τη φοβερή απόφαση. Ένα δωμάτιο τώρα, νύχτα. Είστε δίπλα στο παιδί που δεν καταφέρνει να κοιμηθεί. Διάφοροι θόρυβοι και μουσικές φθάνουν συγκεχυμένα. Το παιδί σηκώνεται, μπορεί μόλις και περπατά, φθάνει στο μπαλκόνι και κοιτά ανήσυχα απέναντι, στην άλλη άκρη μιας πλατείας περιστοιχισμένης από σπίτια, το φωτεινό παράθυρο απ' όπου ακούγονται οι θόρυβοι της γιορτής. Πάνω στη λεπτή λευκή κουρτίνα αναγνωρίζει τη σκιά των δικών-του, σφιχταγκαλιασμένους. Και καθώς πέφτουν τα πρώτα πυροτεχνήματα, φαντασθείτε ότι το παιδί σκεπάζει με τα χέρια-του τα μάτια-του και κλαίει.

Αργότερα. Το λιβάδι, οι λεύκες, ο ουρανός έχουν το χρώμα της νύχτας, καθώς και τούτη τη σιωπή-της, που στέκεται έξω από το χρόνο, μια σιωπή που βγαίνει μέσα από αναρίθμητους καταπνιγμένους θόρυβους, όπου κανείς νομίζει ότι ακούει τον απόηχο παλιών και περασμένων ανέμων (και που μόνο ο Αντονιόνι κατάφερε να μας κάνει να την ακούσουμε, σε ένα σημείο του "Μπλόου Απ"). Ο πατέρας σηκώνεται, κοιτά το παιδί με το ίδιο προηγούμενο σκληρό βλέμμα και το πιάνει ψηλά από τα πόδια.

Πιο αργότερα ακόμη, ένας άλλος άνδρας κρατά το παιδί από τα πόδια. Φαντασθείτε ένα βασιλιά-βοσκό, περιτριγυρισμένο από βοσκούς και πρόβατα, προς το τέλος του μεσημεριού, μέσα σε μια αχολογή από κουδούνια και βελάσματα, κάτω από έναν άλλο ήλιο, ένα άλλο φως. Φέρνουν στο βασιλιά το εγκατελειμένο παιδί. Αυτός γελά, αφήνει τη τιάρα-του, φεύγει με το παιδί καβάλλα σε ένα γάϊδαρο, φτάνει στο καφετί παλάτι-του, διασχίζει τις πύλες, που τις φυλάνε στρατιώτες με κυανόχρωμες και ξανθές χαίτες, φωνάζει τη γυναίκα-του, που πλένει τα ασπρόρουχα στην άκρη ενός ρυακιού, και ώ τί ευτυχία, έχουν ένα παιδί!

Φαντασθείτε τώρα τη ζωή αυτού του παιδιού: είναι ένας νεαρός άνδρας πιο ρωμαλέος, περήφανος και πανούργος από τους άλλους. Ένα κακό όνειρο τον ώθησε να πάει να συμβουλευθεί το μαντείο, και νάτος στο δρόμο, μόνος, ρίχνοντας μια τελευταία ματιά στις ταράτσες του ψηλού παλατιού, φτιαγμένες από πηλό, όπου έχουνε κουρνιάσει οι πελαργοί. Φαντασθείτε στη συνέχεια, τα περίχωρα ενός μεγάλου χωριού, όπου μέσα σε μία θύελλα σκόνης και ήλιου, περιμένουν μακριές σειρές προσκυνητών, κοντά σε ένα λόφο, που τον σκιάζει το φύλλωμα ενός μεγάλου ελαιώνα. Μέσα σε αυτή την όαση της σκιάς, φαντασθείτε ότι βρίσκεται, περιτριγυρισμένη από ιερείς με σκιερούς τηβέννους, ένα πλάσμα που στέκεται στο πιο ψηλό σημείο, φορώντας μια άσπρη μάσκα, φτιαγμένη από δύο βολβούς και στολισμένη με ξηρά άνθη και φοινικόκλαδα, όρθιο, ακίνητο, μαυροντυμένο: η Πυθία. Ο ήλιος βαρά άγρια, οι μύγες βουΐζουν, έρχεται τέλος η σειρά του νεαρού άνδρα να πλησιάσει. Φαντασθείτε τότες, πως η δαιμονισμένη, αφού της γεμίσουν το χέρι με ρύζι για να μαντέψει, ξαφνικά αρχίζει να γελά με ένα άγριο γέλιο, φωνάζοντας κι επαναλαμβάνοντας συνέχεια: "Θα σκοτώσεις τον πατέρα-σου και θα παντρευθείς την μητέρα-σου". Και πως ο νεαρός άνδρας αρχίζει να κλαίει και να γελά από

την οδύνη, κλονισμένος από το χτύπημα τούτο κι ύστερα φεύγει μακριά από τη πόλη από όπου ήλθε. Φαντασθείτε-τον, να σκεπάζει τα μάτια-του σε κάθε σταυροδρόμι, να γυρνά συνέχεια ολόγυρά-του, αφήνοντας τη τύχη-του στο τυχαίο, δηλαδή στη Μοίρα. Γιατί πάντα θα εμφανίζεται μπροστά-του μία καφετιά επιγραφή, που θα φέρει το ίδιο πάντα όνομα.

Φαντασθείτε-τον τώρα να πλησιάζει τα προάστεια μιας πόλης σε γιορτή, απ᾽όπου ακούγονται ρουμανικά λαϊκά τραγούδια. Τα παιδιά και οι γέροι του κάνουν νόημα και τον οδηγούν σε μία πίσω αυλή, όπου τον περιμένει μία γυμνή γυναίκα. Σημειώστε τότες, πως πισωπατά και ξαναπαίρνει τον δρόμο-του.

Αργότερα, ύστερα από τη δολοφονία 4 στρατιωτών κι ενός βασιλιά που ταξίδευαν (κι υποθέστε ότι βλέπετε την εικόνα αυτής της σφαγής να κουνιέται και να τρέμει, λες και τρέχετε δίπλα στον νεαρό άνδρα έξω από αυτόν, ουρλιάζοντας όπως κι αυτός, λαχανιασμένοι, με τον ήλιο να σας θαμπώνει τα μάτια, κι ότι βλέπετε τον ιδρώτα να κυλά καμμιά φορά από το πρόσωπό-του, το αίμα των στρατιωτών να κυλά αποτρόπαια και τον βασιλιά, τον οποίο σκοτώνει με ένα παλαβό γέλιο, να έχει την όψη του πατέρα-του) κι ύστερα από παρόμοιες άλλες επεισοδιακές περιπέτειες, όπως αυτή της εξόντωσης ενός τέρατος, που μιλά χρησματικά ("ο πυθμένας που έχεις μέσα-σου, είναι πολύ πιο βαθύς από το πηγάδι, που θες να με ρίξεις"), φαντασθείτε τον νεαρό άνδρα να γίνεται δεχτός με ζητωκραυγές από ένα πλήθος απελευθερωμένων ανθρώπων, που τρέχουν από κάθε γωνιά της πόλης, στην οποία θα βρει επιτέλους άσυλο και ησυχία. Φαντασθείτε λοιπόν, αυτούς τους μαυριδερούς ανθρώπους, τα μισόγυμνα παιδιά, τους στρατιώτες που τα κράνη-τους μοιάζουν με αφρικανικές μάσκες, τους βοσκούς με τις μακριές σκιερές χλαίνες να βγαίνουν από τη πόλη, καθώς την χρυσίζει το φως του ανατέλλοντος ηλίου. Φαντασθείτε ακόμη, ότι τους θρήνους τους διαδέχεται ένα πολύ ρυθμικό θέμα, που το παίζει ένα από κείνα τα πρωτόγονα όργανα, που πάλλουμε μέσα στο στόμα-μας κι αμέσως μετά τραγούδια χαράς, που το ρεφραίν-τους μοιάζει να λέει: "Εὑ-ρη-κα". Φαντασθείτε τέλος τη βασίλισα, στολισμένη μ᾽ένα λινό άσπρο και μπλε φόρεμα, μεγαλοπρεπή κι ακτινοβολούσα, όμοια με πριγκήπισσα των Ἰνκας, να τη κουβαλούν πάνω σε μία διακοσμημένη χειράμαξα και να την προσφέρουν σα σύζυγο στον απελευθερωτή. Να ο νεαρός άνδρας βασιλιάς σε αυτή τη καφετιά και κόκκινη πόλη, πάνω από την οποία περνούν τα βράδυα πελώρια πουλιά και κείνο το ίδιο βράδυ φωτιές ανάψαν σε κάθε ταράτσα, δεν καπνίζαν, μα κάναν ακόμη πιο διαφανή τον διάφανο ουρανό της Αφρικάνικης νύχτας.

Την επαύριο της ίδιας κείνης νύχτας της αναγέννησης και των γάμων, και πάνω στη λάσπη των δρόμων, στο κάτω μέρος των τειχών της πόλης, που τα φωτίζει μια σπάνια λάμψη ήλιου, φαντασθείτε ότι βλέπετε ασπρουλιάρικα κορμιά γεμάτα με εξανθήματα και σπυριά, όμοια με τους μεγάλους μπαρόκ Χριστούς των ισπανικών εκκλησιών, ενώ μόλις κι ακούγονται κραυγές όρνεων και λυγμοί γυναικών. Φαντασθείτε κατόπι, πομπές μαυροφορεμένων ανδρών και γυναικών, να κουβαλούν πάνω σε καλαμωτές τους νεκρούς-τους, που τους έχουν τυλίξει με πολύχρωμες γάζες, μέχρι ένα λάκ-

κο, όπου καίει μια πυρά. Περπατάτε μαζί-τους, το βλέμμα-σας ταλαντεύεται μαζί με τις ταλαντεύσεις του βαδίσματός-τους, και καμμιά φορά ακολουθείτε με τα μάτια-σας, αργά-αργά, το πελώριο και κοντεινό βουνό, καθώς αναρωτιέσται: τί δράμα ετοιμάζεται σε αυτό το ψηλό θέατρο με τις κεραμιδί κερκίδες;

Φαντασθείτε αργότερα, και ύστερα από νέες περιπέτειες, τον νεαρό άνδρα, που έχει ωριμάσει πια, να εμφανίζεται στα πόδια των ίδιων βράχων, πάνω στα σκαλοπάτια του βασιλικού παλατιού, μπροστά στο λαό-του και κάτω από το φως της αυγής, με βγαλμένα τα μάτια-του. Φαντασθείτε ακόμη ότι ένας νεαρός βγαίνει από το βουβό πλήθος και δέχεται να τον οδηγήσει. Φεύγουν και φθάνουν στην Μπολόνια μέσα σ'ένα σημερινό πλήθος, κάθονται στα σκαλοπάτια μιας εκκλησίας, ύστερα βρίσκονται δίπλα σε ένα εργοστάσιο του Μιλάνου και τέλος στο λιβάδι με τις παπαρούνες και τις σταχτοπράσινες λεύκες, από όπου όλα είχαν αρχίσει. Ακούγεται το ίδιο κουαρτέτο, καθώς το διακόπτουν οι νότες μίας μικρής στρατιωτικής μουσικής, θέματα της μητέρας και του πατέρα, νότες που έρχονται από πολύ μακριά. Φαντασθείτε τότες τον τυφλό να μουρμουρίζει: "Έφθασα. Η ζωή τελειώνει κει που έχει αρχίσει".

Μ'άλλα λόγια φαντασθείτε, να αναπαρίσταται με μεγαλοπρέπεια και ευλάβεια, το εσωτερικό δράμα μιας ζωής. Φαντασθείτε, την παραδειγματική βιογραφία ενός ανθρώπου, διαφωτισμένη με εμμονή και ωμότητα από το διπλό φως του μύθου και της ψυχανάλυσης, βιογραφία που τη συναντάμε σε κάθε βιβλίο, που βρίσκεται στον Φρόυντ, κει όπου ο Φρόυντ συναντιέται με τον Σοφοκλή, που ξαναδιαβάζει τον Σοφοκλή κάτω από το βλέμμα του Φρόυντ, για να κυταχθούμε όμως μεις καλύτερα, και που εικονογραφεί τον Φρόυντ από τον Σοφοκλή, για να του δώσει την πολύχρωμη παγκοσμιότητα της τέχνης. Φαντασθείτε λοιπόν ν'ανακατεύονται η "Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση" και ο "Βασιλιάς Οιδίπους", και μάλιστα μέσα σε μία ιστορία διαστροφής. Φαντασθείτε τέλος ότι όλο αυτό είναι μία ταινία. Σα πολλά δεν ζητάμε, θα πείτε, από την τρελλή φαντασία-μας. Σίγουρα. Κι όμως όχι. Γιατί το αξιοθαύμαστο αυτό φιλμ υπάρχει: είναι το "Edipo Re" του Παζολίνι. Όποιος δεν το είδε δέκα φορές, είναι σα να μή τό'χει δει. Κι όποιος δεν τό'χει δει, δεν έχει τίποτα δει.

Ντομινίκ Νογκέζ

(Από το βιβλίο: "Le cinema, autrement")

Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου

"ΤΟ ΔΕΚΑΗΜΕΡΟ" (IL DECAMERONE)

Γυρισμένο στα 1970

Παραγωγή: Αλμπέρτο Γκριμάλντι – Ρ.Ε.Α. Σκηνοθεσία: Π.Π. Παζολίνι, Σενάριο: Π.Π. Παζολίνι από το έργο του Βοκκάκιου, Φωτογραφία: Τονίνο ντελλι Κόλλι, Μοντάζ: Ένζο Οκόνε, Μουσική: Έννιο Μορρικόνε και Π.Π. Παζολίνι, Ντεκόρ: Ντάντε Φερέττι, Κοστούμια: Ντανίλο Ντονάτι, Ερμηνεία: Φράνκο Τσίττι, Νιννέτο Νταβόλι, Άντζελα Λούτσι, Πατρίτσια Καππαρέλλι, Τζιάννι Ρίτσο, Π.Π. Παζολίνι, Συλβάνα Μαγκάνο κ.ά. Διάρκεια: 111'

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΟ JEUNE CINEMA

Τον ρωτήσαμε γιατί αποφάσισε να κάνει μια ταινία βασισμένη στο βιβλίο του Σώσερ (δηλαδή τους θρύλους του Καντέρμπουρυ), ιδιαίτερα αφού η τελευταία ταινία-του ήταν το Δεκαήμερο του Βοκκάκιου και η επόμενη θα ήταν το Χίλιες και Μιά Νύχτες. Γιατί έδειξε ενδιαφέρον για συλλογές ιστοριών και διηγήσεων; Δεν ήταν μάλλον αυτή μια αρχαϊκή φόρμα; Και ο Σώσερ και ο Βοκκάκιος ήταν συγγραφείς του 14ου αιώνα και το Χίλιες και Μια Νύχτες πολύ παλιότερο.

Π.Π.Π.: Δεν υπάρχει ποτέ "γιατί" σ'αυτές τις περιπτώσεις. Θα μπορούσα να σας δώσω ένα σωρό λογικές εξηγήσεις. Π.χ. ταινίες σαν κι αυτές σου δίνουν την δυνατότητα να προσεγγίσεις ένα φάσμα από περίπου διακόσιους χαρακτήρες κι'έτσι σου δίνεται η ευκαιρία να παρουσιάσεις ένα πολύ μεγάλο κομμάτι πραγματικότητας. Ταυτόχρονα μπορώ να είμαι πολύ μοντέρνος. Διανύουμε μια περίοδο κρίσης του "μεγάλου μυθιστορήματος" – του μυθιστορήματος των χίλιων σελίδων όπως του Τολστόυ ή του Ντίκενς. Αλλά το παλιό μυθιστόρημα έχει το ίδιο αφηγηματικό μοντάζ όπως και μια εφημερίδα. Αν ανοίξεις μια εφημερίδα θα δεις ότι δεν υπάρχει τίποτα περισσότερο από μια σειρά ιστορίες, όπως στον Σώσερ ή τον Βοκκάκιο.

Συνδέω αυτές τις ιστορίες με την θλίψη που αισθάνομαι για την εξαφάνιση του κόσμου του παρελθόντος. Είμαι ένας απογοητευμένος άνθρωπος. Πάντοτε βρισκόμουν σε διάσταση με την κοινωνία. Την πολέμησα και με καταδίωξε, αλλά ταυτόχρονα μου έδωσε και μια κάποια επιτυχία. Τώρα δεν μ'αρέσει αυτό πια. Δεν μ'αρέσει ο τρόπος ζωής που σου δίνει, η ποιότητα της ζωής. Κι έτσι αναζητώ το παρελθόν. Στην ηλικία-μου, υποθέτω πως η άποψή-μου πάνω στην ζωή είναι σχεδόν συμβατική.

Ο κόσμος του Σώσερ και του Βοκκάκιου δεν έχουν ακόμα την εμπειρία της εκβιομηχάνησης. Δεν υπήρχε η καταναλωτική κοινωνία δεν γινόταν η συναρμολόγηση των προϊόντων στην σειρά πάνω σε κινούμενες ταινίες. Δεν υπήρχε τίποτα το κοινό με την σημερινή κοινωνία. Εκτός ίσως απ' το γεγονός ότι υπήρχε κάποιο είδος απαίτησης για σεξουαλική ελευθερία που οφειλόταν στην έναρξη μιας αστικής επανάστασης μέσα στο πλαίσιο της μεσαιωνικής κοινωνίας. Ίσως να υπάρχει μια παράλληλος εδώ. Αλλά οι περίοδοι μιας τέτοιας ελευθερίας είναι καταδικασμένοι να τελειώσουν γρήγορα. Στα γεράματά-του, ο Βοκκάκιος έγινε ένας στενόμυαλος ηθικολόγος. Αυτή η έκρηξη ελευθερίας κράτησε μόνο λίγα χρόνια. Το ίδιο αληθεύει και για σήμερα· θα διαρκέσει μόνο λίγα χρόνια.

Ο Παζολίνι διάλεξε απ' τον Σώσερ κυρίως τις ιστορίες που αφορούν τις κατώτερες τάξεις και αγνόησε μάλλον αυτές που αφορούσαν την αριστοκρατία. Ρωτήσαμε τον Παζολίνι γιατί έκανε αυτήν την επιλογή κι αν έβρισκε ότι στους θρύλους του Καντέρμπουρυ υπάρχει μια δυνατή ταξική άποψη.

Π.Π.Π.: Ο Σώσερ έχει ακόμα το ένα πόδι-του στον Μεσαίωνα, αλλά δεν "ανήκει στον λαό" παρ'όλο που εμπνεύστηκε τις ιστορίες-του απ' τον λαό. Είναι ήδη ένας αστός. Επιθυμεί την Προτεστάντικη επανάσταση και την συνόψιση των δύο επαναστάσεων, της προτεσταντικής και της αστικής, στο πρόσωπο του Κρόμγουελ. Αλλά ενώ ο Βοκκάκιος, π.χ., που ήταν επίσης ένας αστός, είχε μια καθαρή συνείδηση, στο Σώσερ υπήρχε ήδη ένα είδος στενάχωρου προαισθήματος, μιάς μή ευτυχισμένης συνείδησης.

Ο Σώσερ προβλέπει όλες τις νίκες και τους θριάμβους της αστικής τάξης, αλλά προβλέπει επίσης και την σήψη-της. Είναι ένας ηθικολόγος αλλά είναι επίσης και είρωνας. Ο Βοκκάκιος δεν προβλέπει το μέλλον μ'αυτόν τον τρόπο. Αποτυπώνει την αστική τάξη την στιγμή του θριάμβου-της, την στιγμή της γέννησής-της. Στην Ιταλία η αστική τάξη μπλοκαρίστηκε. Υπήρξαν τα πριγκιπικά Δικαστήρια και μετά η Αντιμεταρρύθμιση. Δεν υπήρξε καμιά αστική επανάσταση, όπως υπήρξε στην Αγγλία. Αυτό περιέγραψε και ο Γκράμσι. Η Ιταλική αστική τάξη ανακάλυψε ξαφνικά τον εαυτό-της μέσα στον μοντέρνο κόσμο, μετά το τέλος του φασισμού, όπου και την έφεραν στο προσκήνιο άλλοι

.....

Κινηματογράφησα όλο το "Δεκαήμερο" μέσα και γύρο απ' την Νάπολη και έβαλα όλους τους χαρακτήρες να μιλούν την σημερινή Ναπολιτάνικη διάλεκτο.

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΕ ΣΤΟ SEVEN DAYS, ΣΤΙΣ 17 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1971

Π.Π.Π.: Άρχισα να κινηματογραφώ τους "Θρύλους του Καντέρμπουρυ" την εποχή που το "Δεκαήμερο" άρχισε να προβάλλεται στην Ιταλία. Μέχρι τότε οι λόγοι που με οδηγούσαν να κάνω ταινίες ήταν κυρίως ιδεολογικοί. Με την τριλογία, οι λόγοι-μου είναι περισσότερο οντολογικής υφής. Ίσως γιατί άρχισα να γερνώ. Όταν κάποιος είναι νέος έχει μεγαλύτερη ανάγκη από μια ιδεολογία για να ζήσει. Αλλά όταν κάποιος αρχίζει να γερνά, η ζωή γίνεται πιο περιορισμένη και πιο αυτάρκης. Το μέλλον δεν αποτελεί πια ένα πρόβλημα για μένα μια και συνειδητοποίησα ότι το μέλλον δεν θα είναι διαφορετικότερο απ' το παρόν. Αυτή η τριλογία αντιπροσωπεύει μια δήλωση αγάπης για την ζωή. Εκτός αυτού, μου φαίνεται λίγο ανόητο να μιλάμε για μια τριλογία, μια, και στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια και μοναδική ταινία που χωρίζεται σε τρία ανεξάρτητα κεφάλαια. Αλλά καθώς είμαι τρομοκρατημένος απ' τον χρόνο (χρειάζεται δουλειά ενός ολόκληρου χρόνου για να ολοκληρωθεί κάθε ταινία) προτίμησα να την γυρίσω σε ξεχωριστά τμήματα. Μ'αυτόν τον τρόπο ελπίζω να καταφέρω να αποφύγω να ξεκοπώ πάρα πολύ απ'την πραγματικότητα.

.....

Ενώ οι φανταστικές περιγραφές του "Δεκαήμερου" με οδήγησαν στην εκλογή-μου των ντεκόρ, στους "Θρύλους του Καντέρμπουρυ" επεστράτεψα την δικιά-μου φαντασία για να βρω τις κατάλληλες τοποθεσίες για τις ιστο-

ρίες· και ακριβώς όπως το "Ακκαττόνε" και το "Μάμα Ρώμα" ήταν ταινίες κοινωνικής διαμαρτυρίας μπολιασμένες με μια επιθυμία να αυξηθεί η κοινωνική συνείδηση, έτσι, και στην ίδια έκταση, το "Δεκαήμερο" αντιπροσωπεύει την νοσταλγία-μου για έναν ιδανικό κόσμο, με την μιζέρια-του, την έλλειψη πολιτικής συνείδησης και – το ξέρω ότι είναι τρομερό που το λέω αλλά είναι η αλήθεια – για ένα κόσμο που ήξερα όταν ήμουν παιδί. Ίσως ένας τέτοιος κόσμος να υπάρχει ακόμα κάπου μέσα στα σωθικά της Νάπολης. Από τότε, μέσα σε μια περίοδο έξη ή εφτά χρόνων, μια βιομηχανική κοινωνία φυτεύτηκε στην Ιταλία. Αλλά αυτό συνέβει τόσο γρήγορα που δεν είμαστε ακόμα ικανοί να δόσουμε έναν επαρκή απολογισμό του τί έγινε. Οι μυθιστοριογράφοι δεν μπόρεσαν ούτε κι αυτοί να το κάνουν ακόμα, για τον ίδιο λόγο.

Αυτή η άρνησή-σου να κινηματογραφίσης την σύγχρονη Ιταλία και να καταφύγεις στην αναζήτηση ενός ιδανικού κόσμου, παρουσιάζει κατά κάποιον τρόπο ομοιότητες με τους χίππυς που ζουν στο περιθώριο της βιομηχανικής κοινωνίας, όπως συμβαίνει στις Ε.Π.Α.;

Π.Π.Π.: Μ'αυτήν την διαφορά. Ότι γνώρισα τον προβιομηχανικό κόσμο με τα μάτια-μου και το κορμί-μου, ενώ οι χίππυς γεννήθηκαν απ'αυτήν την ίδια την βιομηχανική κοινωνία. Πάντως, θα ήθελα να τονίσω ότι η άρνησή-μου να αντιμετωπίσω τον σύγχρονο κόσμο δεν είναι οριστική. Ισχύει μόνο γι'αυτήν την τριλογία. Στην πραγματικότητα γράφω αυτόν τον καιρό ένα βιβλίο που εξελίσσεται στην σημερινή Ιταλία και σκοπεύω να γυρίσω μια ταινία στο Σικάγο αργότερα... Έχω συνειδητοποιήσει ότι ο κινηματογραφικός χρόνος είναι πάντα ένας ιδανικός χρόνος και ότι είναι μια ψευδαίσθηση το να θέλεις να γυρίζεις νατουραλίστικες ταινίες στις οποίες ο κινηματογραφικός χρόνος να ταυτίζεται με τον πραγματικό. Απ' την πρώτη-μου λήψη ακόμα, κατάλαβα αμέσως ότι το μοντάζ ήταν απαραίτητο και ότι το πλάνο-σεκάνς έπρεπε να εγκαταλειφθεί.

ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΖΕΡΑΡ ΛΑΝΓΚΛΟΥΑ, ΤΟΝ ΜΑΡΤΙΟ ΤΟΥ 1972

Υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ πορνογραφίας και ερωτισμού;

Π.Π.Π.: Θα ήθελα να παραφράσω αυτήν την ερώτηση και να την τοποθετήσω ως εξής: ποιά η διαφορά μεταξύ του Έρωτα – και κατά συνέπεια του ερωτισμού – και της πορνογραφίας; Ο Έρωτας είναι κάτι το υπέροχο, ένα απ' τα ωραιότερα πράγματα στην ζωή-μας. Σύμφωνα με την απόλυτη σωστή άποψη του Φρόυντ, ο Έρωτας είναι ένα από τα δύο κύρια στοιχεία της ζωής-μας, το άλλο είναι ο θάνατος. Ο ερωτισμός είναι ο κοινωνικός, αισθητικός και ιδεολογικός τρόπος έκφρασης του Έρωτα. Είναι, λοιπόν, ένα απόλυτα θεμιτό τμήμα της ζωής-μας. Η πορνογραφία, απ'την άλλη, είναι η βάρβαρη κοινωνική εκμετάλλευση του Έρωτα. Όμως, δεν θα ήθελα να καταδικάσω την πορνογραφία. Αν κάποιοι θέλουν να ασχολούνται με την πορνογραφία, αφήστε-τους. Αυτή είναι η δουλειά-τους. Και το πρόβλημά-τους. Ο ερωτισμός είναι κάτι υπέροχο ενώ η πορνογραφία είναι ένα βίτσιο όπως όλα τ'άλλα.

Έχω ήδη εξηγήσει ότι η ταινία-μου είναι βασικά μια άσκηση ύφους.

Ένα φανταστικό και οραματικό ύφος, και κατά συνέπεια ένα εξπρεσσιονιστικό. Αν δείχνω το πράσινο της χλόης, το δείχνω πιο πράσινο απ'ό,τι είναι στην πραγματικότητα γιατί έχω μια κλίση προς τον εξπρεσσιονισμό, προς ένα πολύ εξπρεσσιονιστικό στυλ. Και με τον ίδιο τρόπο που το χόρτο θα γίνει εξαιρετικά πράσινο, έτσι και τα πρόσωπα που διαλέγω έχουν μια εξαιρετική "προσωπικότητα" επάνω-τους. Έτσι, δεν μπορώ να αρνηθώ να αναπαραστήσω μια ερωτική σκηνή με την ίδια στυλίστικη βία που χρησιμοποιώ για να απεικονίσω ένα φύλλο χόρτου ή ένα πρόσωπο — και όλα αυτά για αυστηρά στυλίστικους λόγους. Αλλά ό,τι κι αν δείχνω ποτέ δεν θα είναι χυδαίο, ούτε πορνογραφικό.

(Απ' το βιβλίο Pier Paolo Pasolini του B.F.I.)

Μετάφραση: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Από το "Κατά Ματθαίο Ευαγγέλιο" του Π.Π. Παζολίνι

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ

"ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ – ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε."

Θα παρουσιάσει και εφέτος τις σημαντικώτερες δημιουργίες
ΥΨΗΛΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΕΝΤΟΝΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ και
ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΕΣ από την ΔΙΕΘΝΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Η ΛΑΜΨΗ
του ΣΤΑΝΛΕΥ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ
της ΚΛΩΝΤΙΑ ΒΕΪΛ

ΧΑΜΜΕΤ
του ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

ΟΙ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΕΣ
ΑΠ' ΤΟ ΒΙΛΚΟ
του ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

Η ΑΡΙΣΤΕΡΟΧΕΙΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ
του ΠΗΤΕΡ ΧΑΝΤΚΕ

ΠΡΟΜΕΛΕΤΗΜΕΝΗ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ
του ΜΠΕΡΤΡΑΝ ΤΑΒΕΡΝΙΕ

Η ΤΑΡΑΤΣΑ
του ΕΤΤΟΡΕ ΣΚΟΛΑ

ΣΤΑΛΚΕΡ
του ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΥ

ΟΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΤΕΣ
του ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΚΜΑΝ

ΟΙ 4 ΤΗΣ ΤΑΞΙΑΡΧΙΑΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ
του ΣΑΜΟΥΕΛ ΦΟΥΛΛΕΡ

ΧΑΖΑΛ
του ΑΛΗ ΟΖΓΚΕΝΤΟΥΡΚ

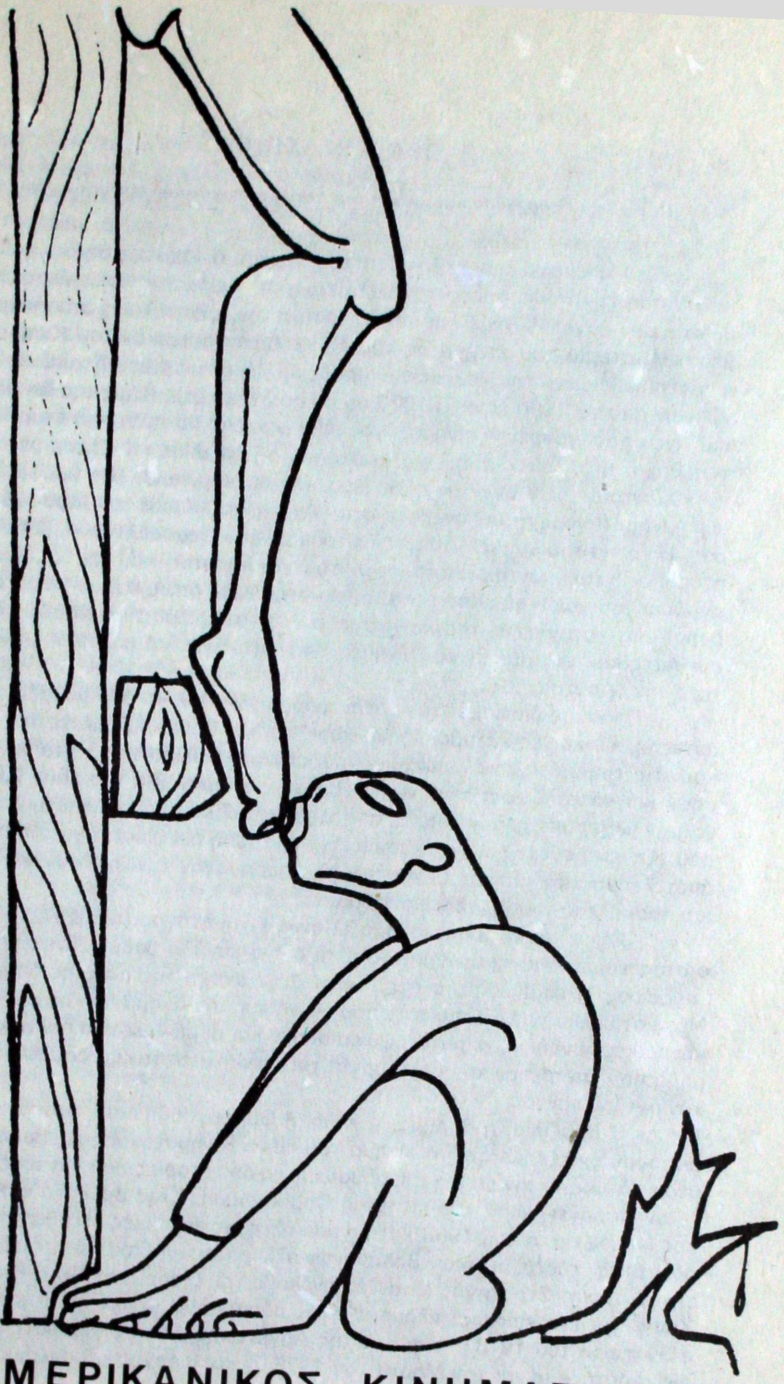
ΟΙ ΟΥΓΓΡΟΙ
του ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ

Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ
του ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΙΜΑ

ΜΟΛΙΕΡΟΣ
του ΑΡΙΑΝ ΜΝΟΥΣΚΙΝ

ΕΡΩΤΙΚΟΣ ΠΑΡΟΞΥΣΜΟΣ
του ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΕΓΚ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ ΝΕΑ
του ΕΛΙΟ ΠΕΤΡΙ



ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΣΠΙΘΑΣ

Πάνω στην υπάρχουσα κατάσταση του Λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου

Δεν αποτελεί πια βεβήλωση της Τέχνης ο ισχυρισμός ότι η πολιτική κατάσταση επηρεάζει άμεσα την καλλιτεχνική έκφραση οριοθετώντας την εμβέλεια των έργων τέχνης και καθορίζοντας την προσπέλαση στα εκφραστικά μέσα. Η ιστορία του κινήματος του Νέου Λατινοαμερικάνικου Κινηματογράφου επιβεβαιώνει την παραπάνω υπόθεση. Η επαναστατική αισιοδοξία των χρόνων από το 1960 έως το 1970 συμπληρώθηκε στο τέλος της δεκαετίας με μια άνευ προηγουμένου κινηματογραφική έκρηξη. Το "Αντόνιο ντας Μόρτες" του Ρόχα, η αλληγορία της νοτιανατολικής Βραζιλίας, συνέπεσε με το επικό ντοκυμανταίρ της Αργεντικής "Η ώρα των υψικαμίνων". Μια ομάδα Βολιβιανών κινηματογραφιστών ανέβηκε στις Άνδεις και γύρισε το "Αίμα του Κόνδορα". Η ταινία του Μιγκέλ Λίττιν "Το τσακάλι του Ναχουελτόρο", μια αναπαράσταση σε ντοκυμανταιρίστικο στυλ του εγκλήματος και της τιμωρίας ενός αγράμματου χωρικού έσπασε τα ταμεία στην Χιλή όπως και το "Αίμα του Κόνδορα" μια καταγγελία της καταναγκαστικής στείρωσης. Η Κούβα έδωσε τις σύνθετες και ακαταμάχητες "Μνήμες Υπανάπτυξης" και μερικούς μήνες αργότερα την "Λουτσία".

Παρά τις διαφορές-τους στην φόρμα, το στυλ και την μέθοδο οι ταινίες αυτές έχουν κοινές καταβολές και κοινό στόχο. Βαθιά ριζωμένες στις ανάγκες και στις επιθυμίες των λαών, προσπαθούν με αποφασιστικότητα να διατηρήσουν και να καλλιεργήσουν την πνευματική κληρονομιά της κάθε χώρας, και να την ισχυροποιήσουν απέναντι στα διαστρεβλωτικά πολιτιστικά προϊόντα που εξάγει ο ανεπτυγμένος κόσμος. Η σύμπτωση δεν είναι τυχαία· αποτελεί το αποτέλεσμα των όμοιων συνθηκών που παρήγαγαν την ίδια συνειδητοποίηση και προκάλεσαν παράλληλες αντιδράσεις.

Όπως παρατήρησε ο Βραζιλιάνος κινηματογραφιστής Λέον Χίρτζμαν ο στρατευμένος κινηματογράφος είναι σ'ένα μεγάλο βαθμό "ανεκτός" κινηματογράφος· η επιβίωσή-του στηρίζεται στην ανοχή της αστικής δημοκρατίας. Μέσα στα δέκα χρόνια από τότε που γεννήθηκε το κίνημα, οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες χειροτέρεψαν αισθητά και οι ρωγμές στο πολιτικό οικοδόμημα που επέτρεπαν την δημιουργία τέτοιων ανατρεπτικών δουλειών κλείστηκαν σχεδόν παντού.

Η Βραζιλία, η Βολιβία, η Χιλή, η Ουρουγουάη και η Αργεντινή, φυτώρια όπου άνθιζε κάποτε το κίνημα του Νέου Κινηματογράφου, βρίσκονται σήμερα κάτω από την μπότα της αδυσώπητης δικτατορίας που για τόσες δεκαετίες αναπαράγει χωρίς σταματημό η Ουρουγουάη. Στην Βραζιλία ο Καταστατικός Νόμος αρ. 5 του 1968 κατάργησε όλες τις πολιτικές ελευθερίες. Οι "προοδευτικές" τάσεις μερικών Βολιβιανών αξιωματούχων του στρατού εξολοθρεύτηκαν όταν ο Στρατηγός Μπανζέρ ανέλαβε την εξουσία το 1971. Η ελπίδα της Χιλής για ένα ειρηνικό πέρασμα στον σοσιαλισμό βρήκε αιματηρό τέλος το φθινόπωρο του 1973. Το φλερτ της Αργεντινής με τις δημοκρατικές διαδικασίες κράτησε μέχρι τον Μάρτη του 1976 αν και ο αργός και αμείλικτος στραγ-

γαλισμός των συνειδήσεων ήταν φανερός από τότε που ο Περόν γύρισε στην εξουσία. Μόνο η Κολομβία και η Βενεζουέλα διατηρούν τα προσχήματα της δημοκρατικής διακυβέρνησης, αν και ειδικά στην Κολομβία με την εικοσάχρονη κατάσταση πολιορκίας τα προσχήματα αυτά δεν πείθουν σχεδόν κανέναν. Το Περού είναι μια ειδική περίπτωση: ένα αυτοκαλούμενο "σοσιαλιστικό" στρατοκρατούμενο πολίτευμα που επιζητά την εύνοια του Δυτικού επενδυτικού κεφαλαίου ενώ προτίθεται να "κοινωνικοποιήσει" το ιδιωτικό κέρδος.

Δεν είναι λοιπόν ανεξήγητο γιατί μόνο σ'αυτές τις τρεις τελευταίες χώρες επιζεί ο Νέος Λατινοαμερικάνικος Κινηματογράφος, ή παλεύει για να επιζήσει, σαν κίνημα κι όχι σαν σειρά από μεμονωμένες προσπάθειες. Η κινηματογραφική δραστηριότητα στην Χιλή έχει εκλείψει εντελώς κάτω από την σκληρή και συνεχή καταπίεση. Ο Σανχινέζ και η ομάδα-του απελάθηκαν από την Βολιβία. Στην Αργεντινή και στην Βραζιλία οι κινηματογραφικές βιομηχανίες προσφέρουν κάποιου είδους καταφύγιο στους στρατευμένους κινηματογραφιστές αλλά μόνο με τους όρους που οι ίδιες επιβάλλουν. Η Κολομβία, το Εκουαντόρ το Περού και η Βενεζουέλα φιλοδοξούν να δημιουργήσουν εθνικές βιομηχανίες αλλά η κρατική μεροληψία για το εμπορικό συμφέρον διασπάει τις ομάδες των στρατευμένων δημιουργών και δεν τις αφήνει ν'αναπτυχθούν και να δράσουν. Μόνο στην Κούβα είναι ακόμα ζωντανός ο επαναστατικός κινηματογράφος αλλ'αυτό είναι μια άλλη ιστορία.....

Έτσι εξαρθρωμένος, αποσπασματικός με την ψυχή στο στόμα ο Νέος Λατινοαμερικάνικος Κινηματογράφος συνεχίζει την πορεία-του. Παντού υποβόσκει η επανεκτίμηση των εμπειριών του παρελθόντος και η διερεύνηση των δυνατοτήτων του μέλλοντος. Η άμεση και έμμεση καταπίεση έχει προκαλέσει μεγάλες απώλειες στο κίνημα. Η κλιμάκωση της καταπίεσης εκτείνεται από την πανταχού παρούσα λογοκρισία στα θέματα και στο στυλ των ταινιών, έως την φυλάκιση, την εξορία ακόμα και τον θάνατο όπως μας δείχνει η πρόσφατη περίπτωση των Χιλιανών και Αργεντίνων κινηματογραφιστών. Ο Βραζιλιάνος Γκλάουμπερ Ρόχα, ο Βολιβιανός Χόρχε Σανχινέζ, ο Χιλιανός Μιγκέλ Λίττιν, ο Ουρουγουανός Μάριο Χέντλερ, ο Κολομβιανός Κάρλος Αλβαρέζ είναι μόνο μερικοί απ'αυτούς που υποχρεώθηκαν να δουλεύουν στην εξορία, προσπαθώντας με κάθε μέσο να μην εγκαταλείψουν την ήπειρο. Άλλοι όπως ο Αργεντίνος Σολάνας και αρκετοί Βραζιλιάνοι απέρριψαν αυτήν την επιλογή και παρέμειναν στις χώρες-τους με αντάλλαγμα αυστηρά περιορισμένες δυνατότητες έκφρασης και σε μερικές περιπτώσεις την απόλυτη σιωπή. Επίσης άλλοι όπως οι Κολομβιανοί Λουίς Οσπίνα και Κάρλος Μαγιόλο προσπαθούν με Δούρειους Ίππους να διαπεράσουν τα τείχη της κρατικής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Το γεγονός ότι ο στρατευμένος Λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος είναι απαγορευμένος στις χώρες που τον γέννησαν, μ'εξαίρεση την Βενεζουέλα, αποτελεί εύγλωττη μαρτυρία για την δύναμη και την αποτελεσματικότητά-του. Η ανταπόκριση του κοινού ήταν υπερβολικά απειλητική για το status quo και επιβεβαίωνε την έλλειψη που τα οργανωμένα συμφέροντα με τα εισαγόμενα κατασκευάσματά-τους δεν μπορούν τώρα πια να καλύψουν. Σήμερα η προσπάθειά-τους στρέφεται στην ικανοποίηση αυτής της έλλειψης με εγκεκρι-

Από το "Μνήμες υπανάπτυξης" του Τ.Γ. Αλέα

μένα από το καθεστώς υποκατάστατα. Αυτή η προσπάθειά-τους εμπεριέχει αντιθέσεις που μπορούν κάλλιστα να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντα εκείνων που μέλημά-τους είναι να ανεξαρτικοποιήσουν το κοινό του Τρίτου Κόσμου και να το αποτρέψουν να γίνει μια καινούρια αποικία. Το σημερινό καθήκον είναι ξεκάθαρο: να κρατήσουν την σπίθα αναμμένη μέχρις ότου οι περιστάσεις επιτρέψουν την μεγάλη πυρκαγιά να ξεσπάσει για μια ακόμη φορά.

Julianne Burton
(από το περιοδικό "Film Quarterly"
φθινόπωρο του 1976)

Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

"ΜΝΗΜΕΣ ΥΠΑΝΑΠΤΥΞΗΣ"

Κούβα, 1968

Παραγωγή: Μιγκουέλ Μεντόζα — ICAIC, Σκηνοθεσία: Τόμας Γκουτιερρέζ Αλέα, Σενάριο: Τόμας Γκουτιερρέζ Αλέα βασισμένο σ'ένα βιβλίο του Εντμούντο Ντεσνόες, Φωτογραφία: Ραμόν Σουαρέζ, Μοντάζ: Νέλσων Ροντρίγκεζ, Μουσική: Λέο Μπρόουερ, Ερμηνεία: Σέρτζιο Κορριέρι, Νταίζη Γκρανάντος, Εσλίντα Νουνέζ, Μπεατρίς Ποντσόρα, Ομάρ Βαλντέζ, Ρενέ ντε λα Κρούζ κ.ά. Διάρκεια 104'

'Οποιος έχει διαβάσει για την αναγέννηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Κούβα από την Επανάσταση και πέρα, έχει τώρα την ευκαιρία να δει κάτι απ'αυτήν με τα ίδια-του τα μάτια. Η βραβευμένη ταινία του Τ. Γκ. Αλέα διαθέτει μια σειρά από αρετές· αντίθετα από τις περισσότερες Ευρωπαϊκές ταινίες, παραδέχεται ότι υπάρχει μια ομφάλια σύνδεση ανάμεσα στο άτομο και στο είδος της κοινωνίας μέσα στο οποίο ζει· μας προσφέρει μια τίμια μή δογματική περιγραφή από τις δυσκολίες προσαρμογής στην επανάσταση· και μας δείχνει ότι ο Αλέα διαθέτει ένα καλό μάτι για την οπτικά σημαντική λεπτομέρεια.

Τόπος η Αβάνα στις αρχές της δεκαετίας του '60. 'Ενας ευφυής εξευρωπαϊσμένος πρώην τσιφλικάς, που η γυναίκα και οι γονείς-του έχουν καταφύγει στις Η.Π.Α., δουλεύει σκληρά για να μπορέσει νά 'ρθει σε κάποια ισορροπία με την επανάσταση που υποστηρίζει παρ'ότι δεν αντιλαμβάνεται πλήρως. Κάθεται και κοιτάζει απλανώς την γραφομηχανή προσπαθώντας να καταγράψει τις εμπειρίες-του αλλά οι λέξεις δεν του βγαίνουν. Βρίσκει ένα απλό αμόρφωτο κορίτσι και προσπαθεί να το μετατρέψει σε γυναίκα της τάξης-του αλλά το ειδύλλιο λήγει άδοξα με τους συγγενείς του κοριτσιού να του κάνουν μήνυση για βιασμό. Περιφέρεται στους δρόμους αλλά αισθάνεται ένοχος που ζει τόσο καλά ενώ γύρω-του υπάρχει τέτοια φτώχεια. Τελικά έρχεται η κρίση στον Κόλπο των Χοίρων: όλη η χώρα κινητοποιείται ενώ ο ίδιος ξαπλωμένος στο διαμέρισμά-του παραμένει απελπιστικά αδρανής.

Η ταινία απέχει πολύ απ' το να είναι μια γενικευμένη μελέτη του αποξενωμένου ατόμου. Θέτει ένα ειδικό πρόβλημα μέσα σ'ένα ειδικό περιεχόμενο — πώς ο μορφωμένος φιλελεύθερος διανοούμενος μπορεί να προσαρμοστεί μέσα σε μια λαϊκά επαναστατική κοινωνία; Ο ήρωας του Αλέα περιφρονεί τους φίλους-του που με την πρώτη ευκαιρία κατέφυγαν σε μια καπιταλιστική κοινωνία: την ίδια στιγμή όμως τί χρήσιμο μπορεί ο ίδιος να προσφέρει με την παρασιτική-του εκπαίδευση; Θέτοντας αυτό το ερώτημα ο Αλέα δεν συσχετίζει μόνο το άτομο με την πολιτική αλλά συγχρόνως κάνει την υπόθεση ότι και τα δύο επηρεάζονται άμεσα από το παρελθόν. Γιαυτό τα πλάνα από τον απότυχημένο γάμο του ήρωα και τις υπερβολές του καθεστώτος του Μπατίστα δεν είναι απλώς διακοσμητικά: μας βοηθούν να κατανοήσουμε και την Κούβα και τον άνθρωπο.

Πρέπει ακόμα να προσθέσω ότι σε ορισμένες στιγμές η ταινία είναι ερωτική και έξυπνα διασκεδαστική και ότι ο Αλέα χειρίζεται την κάμερα με εύγλωττη ευχέρεια. Οι ερμηνείες του Σέρτζιο Κορριέρι σαν τον απομονωμένο ή-

ρωα και της Νταίζη Γκρανάντος σαν την νόστιμη και σέξυ μαιτρέσσα-του είναι εντυπωσιακές. Εάν αυτή η εύστροφη μή φανατισμένη ταινία είναι αντιπροσωπευτική του Κουβανέζικου κινηματογράφου τότε περιμένουμε ανυπόμονα να δούμε κι άλλες πολλές δουλειές από την ίδια πηγή.

Michael Billington
("The Times" 10.7.1969)
Μετάφραση: Λιάνα Οικονόμου

ΤΟΜΑΣ ΓΚΟΥΤΙΕΡΕΣ ΑΛΕΑ

Βιογραφία

Alea Tomas Guttilerez: Κουβανός σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στην Αβάνα το 1928. Από τους νέους κουβανούς κινηματογραφιστές που μετά το 1959, έκανε το ντεμπούτο-του με το ντοκυμαντέρ "Η γη μας ανήκει" και έδωσε στον νέο κινηματογράφο του καστρισμού την πρώτη-του ταινία μεγάλου μήκους, που τις ακολούθησαν άλλα τρία ημιντοκυμαντέρ. Οι κυριότερες ταινίες-του θεωρούνται "Ο θάνατος ενός γραφειοκράτη" (1966), "Μνήμες υπανάπτυξης" (1968), "Ο τελευταίος δείπνος", "Ιστορίες από την επανάσταση".

Φιλμογραφία

Ιστορίες της επανάστασης (1960), Οι δώδεκα καρέκλες (1962), Κουμπιτέ (1964), Ο θάνατος ενός γραφειοκράτη (1966), Μνήμες της υπανάπτυξης (1968), Ένας αγώνας των Κουβανών εναντίον των δαιμόνων (1971), Ο Τελευταίος Δείπνος (1977), Οι επιβήτορες (1979).

Από το "Θάνατος ενός γραφειοκράτη" του Τ.Γ. Αλέα

"ΤΟ ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" (REED: MEXICO INSURGENTE)

Μεξικό, 1972

Παραγωγή: Salvador López, Ollin κ.ά., Σκηνοθεσία: Paul Leduc, Σενάριο: Juan Tovar και Paul Leduc με βάση το ομώνυμο μυθιστόρημα του John Reed και με τη συνεργασία του Emilio Carballido, Κάμερα: Alexis Grivas, Ariel Zuniga, Toni Kuhn, Μοντάζ: Giovanni Korporal, Rafael Castanedo, Ήχος: Ernesto Higuera, Max Lopez, Miguel Ramirez, Antonio Bermudea, Ερμηνεία: Claudio Obregon, Eduardo Lopez Rojas, Ernesto Gomez Cruz, Juan Angel Martinez, Carlos Castanon, Victor Fosado, Lynn Tillet, Hugo Velazquez, Eraclio Zepeda, Enrique Alatorre, Carlos Fernandez del Real, Max Kerlow, Hector Garcia, Luis Suarez, Francisco Laviella, Luis Jasso, Φίλμ 35 mm, γυρισμένο σε αρνητικό 16 mm, ασπρόμαυρο, αντιγραμμένο σε θετικό Eastmancolor, τυπωμένο σε σέπια, μεγεθυσμένο, Διάρκεια: 124'

Η ΠΡΩΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ-ΜΟΥ

Το "ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" είναι το πρώτο-μου φιλμ μεγάλης διάρκειας, μετά από μερικά ντοκυμανταίρ, που γυρίσαμε ομαδικά για τους Ολυμπιακούς Αγώνες 1967/68 του Μεξικού. Είμαστε οι πρώτοι που χρησιμοποιήσαμε κάμερα των 16 mm με συγχρονισμένο ήχο.

Η ιδέα να κινηματογραφηθεί το ρεπορτάζ του Τζών Ρήντ είναι πολύ παλιά, τελικά όμως έγινε δυνατό να γυριστεί σε ταινία ένα μόνο μέρος: η πορεία των στρατευμάτων του Πάντσο Βίλλα κατά του Gomez Palacio, μιας πόλης της πολιτείας Τσιχουάχουα, στο βόρειο Μεξικό.

Τελείως έξω από τα παραδοσιακά και καθιερωμένα συστήματα, γυρισμένη όλη σε φυσικό διάκοσμο, η ταινία "ΤΟ ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" είναι μια εργασία, που έκανε το κινηματογραφικό-μας συνεργείο σε διάστημα τριών μηνών, κάτω από συνθήκες παραγωγής εξαιρετικά περιορισμένες, και υπήρξε για όλους-μας μοναδική εμπειρία.

Αρχικά ήθελα να παρουσιάσω τη δημοσιογραφική, ανθρώπινη άποψη, την οποία συνηθίζουμε να θεωρούμε μεγαλειώδες έπος. Ήθελα να αποφύγω το λαογραφικό στοιχείο, να αποκαλύψω τον ανταγωνισμό ανάμεσα στους πολιτικούς ηγέτες και τους στρατιωτικούς και, τέλος να προβάλω την κρίση που περνούσε ο δημοσιογράφος και τη συνειδησιακή πορεία αυτού του μάρτυρα μιας πραγματικότητας που τον προσπερνά, τη στάση-του σαν παρατηρητή κι αργότερα σαν στρατευμένου συμμέτοχου στον αγώνα.

Paul Leduc

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Νομίζω ότι όλοι εμείς, που παρακολουθήσαμε την ιδιωτική προβολή της ταινίας "ΤΟ ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" του Paul Leduc, σχηματίσαμε την ίδια εντύπωση: ότι είδαμε ένα έργο με αληθινή σημασία, δηλαδή ένα φιλμ με όλες τις ιδιότητες που χαράζουν την αρχή ενός νέου κεφάλαιου στην ιστορία του μεξικανικού κινηματογράφου.

Όπως είναι γνωστό, ο Leduc και το θαυμάσιο επιτελείο-του εργάστηκαν πάνω από τρεις μήνες γι'αυτό το ασυνήθιστο φιλμ, το οποίο γυρίστηκε

ανεξάρτητα, εκτός της εμπορικής κινηματογραφίας. Το αποτέλεσμα πάντως δεν έχει τίποτε το ερασιτεχνικό, αντίθετα μάλιστα. Η μεγάλη πληθώρα των "βιομηχανικών" παραγωγών της εθνικής κινηματογραφίας φαίνεται πολύ φτωχική, σε σύγκριση με τη σοβαρότητα και την έμπνευση του "ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟΥ ΜΕΞΙΚΟΥ".

Η ταινία δεν είναι τόσο προσαρμογή του θαυμάσιου βιβλίου του Τζών Ρήντ, όσο ένα όραμα της εμπειρίας-του στο Μεξικό και η προβολή αυτής της εμπειρίας. Δεν παρακολουθούμε απλά και μόνο εκείνο που είδε ο Ρήντ, αλλά και το πώς το είδε.

Έτσι ο Leduc πέτυχε περισσότερα από μια απλή ιστορική αναπαράσταση. Το "ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" είναι ένας τρόπος να βρεθούμε πάλι αντιμέτωποι με την ιστορία. Αλλά ο σκηνοθέτης δεν είχε την πρόθεση να ξαναζωντανέψει την επανάσταση μέσα σ'ένα συμβατικό ρεαλιστικό ντεκόρ, παρά στράφηκε απόλυτα προς το μοναδικό τρόπο με τον οποίο μπορούμε ακόμη να πλησιάσουμε αυτή την ιστορία. Οι εικόνες-του, που γυρίστηκαν σε μαυρόασπρο φιλμ και χρωματίστηκαν με σέπια κι άλλες αποχρώσεις, έχουν την ποιότητα και τη δομή παλιών φωτογραφικών και κινηματογραφικών ντοκουμέντων (Casasola, Toscano, Avitia), διευκολύνοντας έτσι τη φαντασία-μας να φτάσει ως τα γεγονότα της επανάστασης.

Στον Leduc λοιπόν αυτή η φαντασία βάζει τις εικόνες σε κίνηση. Και ξαφνικά βλέπουμε πρόσωπα, που ξεπροβάλλουν — έτσι όπως ήταν — από τα κιτρινισμένα φύλλα κάποιου παλιού λευκώματος κι αρχίζουν να μιλούν και να δρουν εντελώς αυθόρμητα, με συγκρατημένη ζωντάνια. Και νά που γι'άλλη μια φορά διαλύεται ο μύθος του επαγγελματία ηθοποιού: ο αγγειοπλάστης Hugo Velazquez, ο σκηνοθέτης Carlos Castanon κι ο συγγραφέας Eraclio Zepeda, όλοι-τους γνωστοί σε κύκλους διανοουμένων και καλλιτεχνών, μεταμορφώνονται σ'ένα αυθεντικό Longino, σ'ένα παράδοξο και ονειροπαρμένο Fidencio και στον πιο γνήσιο Pancho Villa που εμφανίστηκε ποτέ στην οθόνη.

Θάλεγε κανείς, πως εδώ κλείνει ένας κύκλος και στο σημείο που ολοκληρώνεται αυτός, αρχίζει ένας καινούργιος, αλλά σε πιο ψηλό επίπεδο. Το πλαστικό και φολκλορικό όραμα του Αιζενστάϊν εξαφανίζεται· το ίδιο και η μικροαστική συγκράτηση των αισθητικά δόκιμων έργων του Fernando de Fuentes και των ρομαντικών, νοσταλγικών ωραιοποιήσεων του Emilio Fernandez· στη θέση-τους ξαναγυρίζει η αρχική εικόνα, το καθαρό κι απλό ντοκουμέντο. Μόνο που το ντοκουμέντο αυτό κερδίζει σε νόημα κι απαρνιέται τον εαυτό-του, για να εντυπωσιάσει με μια νέα αξία και επικαιρότητα. Μ'άλλα λόγια: η επανάσταση ξέφυγε από το κινηματογραφικό μουσείο, για ν'αρχίσει μια νέα ζωή σ'έναν άλλο κινηματογράφο, κάθε άλλο παρά μουσειακό.

Η ταινία του Leduc πολύ απέχει από του να είναι ένα ωραίο μνημείο. Αντίθετα, δημιουργεί απεριόριστες δυνατότητες για τη διαλεκτική εξέλιξη του μεξικανικού κινηματογράφου. Αν το "ΑΚΑΤΑΒΛΗΤΟ ΜΕΞΙΚΟ" βρει την υποστήριξη που του αξίζει κι αν οι γραφειοκρατικές στενές αντιλήψεις δεν εμποδίσουν την ελεύθερη διανομή-του, τότε δεν έχω την παραμικρή αμφιβολία, πως αυτό το τόσο σπάνιο αριστούργημα θα καθιερώσει την κινηματογραφία-μας διεθνώς.

Emilio Garcia Riera
excelsior, Mexico, 28.3.1972
(Από το τεύχος του Ινστιτούτου GOHTHE
"Εβδομάδα Νέου Κινηματογράφου")

Το "Ρήντ – το ακατάβλητο Μεξικό" είναι αφιερωμένο στον Τζών Ρήντ, τον Αμερικανό συγγραφέα, δημοσιογράφο και ασυμβίβαστο ριζοσπάστη που παρακολούθησε την Μεξικανική Επανάσταση για 4 μήνες τον χειμώνα του 1913-14. Πριν να τοποθετήσουμε αυτήν την ταινία στην σωστή-της θέση θα πρέπει να αναφερθούμε στον Τζών Ρήντ και στην Επανάσταση που παρακολούθησε. Ο Τζών Ρήντ (1887-1920) αποφοίτησε απ' το Χάρβαρντ το 1910 και ενώθηκε με τους Λίνκολν Στέφφενς, Ευγένιο Ο'Νήλ, Μάξ 'Ηστμαν, Μέϊμπελ Ντόντζ και με πολλούς άλλους Αμερικανούς καλλιτέχνες και διανοούμενους που ζούσαν μια Μποέμικη ζωή στο Γκρήνουϊτς Βίλλατζ.

'Αρχισε την καριέρα-του σαν δημοσιογράφος, σαν βοηθός εκδότου στο American Magazine. Εκείνη την εποχή στην μποέμικη ζωή υπήρχε σε μεγάλο βαθμό και το πολιτικό στοιχείο και ο Ρήντ ανακατώθηκε στο I.W.W. και στα 1913, ενώθηκε με την ομάδα των νεαρών σοσιαλιστών που είχαν αρχίσει να εκδίδουν "Τις Μάζες". Τον ίδιο χρόνο, ο Ρήντ ανακατώθηκε επίσης στην μακρυά και αιματηρή απεργία των εργατών του μεταξιού, που την οδηγούσε το I.W.W., στο Πάτερσον του Νιού Τζέρσευ με αποτέλεσμα να τον ρίξουν στην φυλακή. Αφού αποφυλακίστηκε, διεύθυνε το μαζικό υπέρ θέαμα υπέρ των εργατών του μεταξιού στο Μάντισον Σκουέρ Γκάρντεν· το θέαμα περιλάμβανε πάνω από 1.000 απεργούς και λόγους απ' τον Μπίγκ Μπίλ Χέϋγουντ και την Ελισσάβετ Γκάρλευ Φλίν. Τον χειμώνα του 1913, ο Ρήντ πέρασε στο Μεξικό και για 4 μήνες έστελνε ανταποκρίσεις και συμμετείχε στην νότια πορεία προς το Τορρεόν, μια σημαντική από άποψη στρατηγικής πόλη που καταλύφθηκε τελικά απ' την φημισμένη Βόρεια Στρατιά του Φραντσίσκο "Πάντσο" Βίλλα. Αυτή η επανάσταση που τέλειωσε με την ίδρυση της Μεξικάνικης Δημοκρατίας το καλοκαίρι του 1914 ήταν η τελευταία μιας σειράς από επαναστάσεις και κινήματα που άρχισαν όταν ο Φραντσίσκο Μαντέρο, ένας πλούσιος κτηματίας, έρριξε τον δικτάτορα, Στρατηγό Πορφίριο Ντιάζ, τα 1910. Ο Μαντέρο, όμως, απέτυχε να κατορθώσει την ανακατανομή της γης που χρειάζονταν και επιθυμούσαν τόσο άμεσα οι πεόν που τον υποστήριζαν. 'Ετσι, τον Νοέμβριο του 1911, ο αρχηγός των χωρικών Εμιλιάνο Ζαπάτα ξεσηκώθηκε χωρίς επιτυχία ενάντια στην κυβέρνηση του Μαντέρο. Τον Φεβρουάριο του 1913, μερικοί δεξιοί στρατηγοί εξεγέρθηκαν εναντίον του Μαντέρο σε μια προσπάθεια να επαναφέρουν την παλιά δικτατορία. Με την βοήθεια του υποτιθέμενα νομοταγή Στρατηγού Χουέρτα και με την ανοικτή βοήθεια και πίεση του Αμερικανού πρεσβευτού, οι στρατηγοί νίκησαν τον Μαντέρο και τον δολοφόνησαν. Ο Χουέρτα ανέλαβε την κυβέρνηση, αλλά το μέλλον-του σφραγίστηκε όταν τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου, ο Βίλλα, που είχε σ'όλη την Αμερική την φήμη ενός επικίνδυνου ληστή (μπαντίντο), διέσχισε τον Ρίο Γκράντε και πέρασε με εφτά συντρόφους-του στο Μεξικό όπου σε χρόνο μηδέν σχημάτισε την Βόρεια Στρατιά. Τον Ιανουάριο του 1914 ο Βίλλα είχε εγκατασταθεί στην Τσιχουάχουα και ετοιμαζόταν να βαδίσει νότια προς το Τορρεόν με τον Στρατηγό Τόμας Ουρμπίνα, το Λιοντάρι του Ντουράγκο, την πρώτη επαφή του Ρήντ στο Μεξικό. Αυτή ήταν η επιχείρηση που παρακολούθησε ο Ρήντ με τα ίδια-του τα μάτια και μετά δυό μήνες αφότου είχε φύγει απ'το Μεξικό, το καθεστός του Χουέρτα

έπεσε και ιδρύθηκε η Δημοκρατία.

Ο Ρήντ πήγε κατ'ευθείαν στο Λουντλόφ του Κολοράντο, αφού έφυγε απ'το Μεξικό και αγωνίστηκε στο πλευρό των απεργών ανθρακορύχων. Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, ο Ρήντ και ο φωτορεπόρτερ Μπόαρντμαν Ρόμπινσον κάλυψαν με τις ανταποκρίσεις-τους το Ανατολικό Μέτωπο στην Ευρώπη· αποτέλεσμα αυτών των εμπειριών ήταν το βιβλίο του Ρήντ "Ο Πόλεμος στην Ανατολική Ευρώπη" (1917). Στην πατρίδα-του ξανά στο Γκρήνουϊτς Βίλλατζ μαζί με την γυναίκα-του Λουίζ Μπράϊαν, ο Ρήντ αναμίχθηκε πάρα πολύ στην σοσιαλιστική πολιτική, βγάζοντας λόγους και συμμετέχοντας όπου μπορούσε και αναμίχθηκε στην λογοτεχνική αβάν γκάρντ της Πρόβινστάουν. Η Ρωσσική Επανάσταση φάνηκε στον Ρήντ και σε πολλούς φίλους-του σαν η αρχή μιας παγκόσμιας σοσιαλιστικής επανάστασης. Τον Αύγουστο του 1917 πήγε στην Ρωσσία και έφτασε στην ώρα-του για να παραβρεθεί στην Οκτωβριανή Επανάσταση. Επέστρεψε πίσω τον Απρίλιο της επόμενης χρονιάς, δικάστηκε με τους άλλους εκδότες για "Τις Μάζες" και έγραψε το "Οι Δέκα Μέρες που Συγκλόνισαν τον Κόσμο" που εκδόθηκε το 1919. Τον Σεπτέμβριο βοήθησε να ιδρυθεί το Κομμουνιστικό Εργατικό Κόμμα αντιτιθέμενος στο Αμερικανικό Κομμουνιστικό Κόμμα και καθώς η κυβέρνηση άρχισε μια μαζική δίωξη των ριζοσπαστών, άφησε την χώρα παράνομα και κατέφυγε στην Μόσχα για να κερδίσει την αναγνώριση του κόμματός-του. Παρ'όλο που τον υποδέχθηκαν θερμά στην Ρωσσία και τον έκαναν μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής της Τρίτης Διεθνούς, έχασε την εύνοια προς χάριν των αντιπροσώπων του Αμερικανικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Ο Ρήντ απογοητεύθηκε απ'αυτήν την απόρριψη που δεν την κατάλαβε ποτέ εντελώς και από ενδείξεις διαφθοράς στο νέο κράτος που είχε υποδεχθεί τόσο θερμά. Αλλά πριν να προφτάσει να αντιδράσει αρρώστησε και πέθανε σε ηλικία 33 χρόνων στις 17 Οκτωβρίου 1920. Ο τάφος-του είναι δίπλα στον Τοίχο του Κρεμλίνου στην Μόσχα.

(Judith και John Hess στο περιοδικό JUMP CUT, nr 1)
Απ'το περιοδικό The Other Cinema
Μετάφραση: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

"ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΤΗΣ ΑΓΝΟΤΗΤΑΣ"
(EL CASTILLIO DE LA PUREZA)

Μεξικό, 1974

Παραγωγή: Estudios Churubusco, Σκηνοθεσία: Αρτούρο Ρίπσταϊν, Σενάριο: Jose Emilio Pacheco και Arturo Ripstein, Φωτογραφία: Άλεξ Φίλιπς Sr. Μοντάζ: Eufemio Rivera (και Rafael Castanedo, που δεν αναφέρεται). Μουσική: Joaquin Gutierez Heras, Σκηνικά: Manual Fontanals, Ερμηνεία: Claudio Brook, Rita Macedo, Diana Bracho, Arturo Beristain, Mario Castillon.

"Το Κάστρο της Αγνότητας" είναι η καλύτερη Μεξικάνικη ταινία της χρονιάς (1974). Είναι η τέταρτη ταινία μεγάλου μήκους του Αρτούρο Ρίπσταϊν και μ'αυτήν αποκαλύπτεται σαν ο πιο συμπαγής και ώριμος απ'τους νέους Μεξικανούς σκηνοθέτες. Το σενάριο είναι υπόδειγμα ακρίβειας και αυστηρότητας, βασισμένο σ'ένα αληθινό γεγονός που είχε γεμίσει τις Μεξικάνικες εφημερίδες στην δεκαετία του '50: ένας άντρας κρατούσε την γυναίκα-του και τα παιδιά-του φυλακισμένα για δεκαπέντε χρόνια, για να τους εμποδίσει να μολυνθούν απ'το κακό του έξω κόσμου. Ο Ρίπσταϊν με την βοήθεια της εξαιρετικής φωτογραφίας του Άλεξ Φίλιπς Sr, και χρησιμοποιώντας ένα αυστηρό και καθαρό στυλ, δίνει μια πυκνότητα στην ιστορία όσον αφορά τον χρόνο και τον χώρο. Ο πατέρας προσπαθεί να δημιουργήσει ένα κόσμο κομμένο στα μέτρα-του και, σαν να ήταν ο ίδιος Θεός, κατοικημένο από πλάσματα καθ'ομοίωσίν-του. Δημιουργεί ένα νησί, ένα νησί τελειότητας και αγνότητας, ξεκομμένο απ'τον κόσμο, έξω απ'τον χρόνο, με δικούς-του νόμους. Αλλά αυτός ο τέλειος κόσμος, με τους κατοίκους-του απρόσβλητους από μόλυνση, γεράματα και καταστροφή, αποδεικνύεται ουτοπικός. Δεν είναι τίποτα άλλο από έναν έγκλειστο και ασφυκτικό χώρο, με αέρα που είναι αδύνατο να τον αναπνεύσει κανείς. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αναπτύσσεται μέσα σ'αυτόν τον "χώρο", ένα παλιό σπίτι που καταρρέει. Τείχη, μπάρες, φυλάκιση: ακόμα και όταν ο πατέρας βγαίνει έξω — είναι ο μόνος που το κάνει, για να κερδίσει τον επιούσιο της οικογένειας — κινείται σαν μέσα σε μια προέκταση του ιδιωτικού-του σύμπαντος. Αυτός ο ιδιωτικός κόσμος, όμως, είναι αδύνατος· τα πλάσματα που δημιούργησε στρέφονται εναντίον-του· ο χρόνος είναι εναντίον-του. Η αναπόφευκτη μόλυνση, απ'τον έξω κόσμο, εισβάλλει κάποια μέρα απ'την δικιά-του εξώπορτα, για να καταστρέψει την ουτοπία-του και την ψεύτικη τελειότητα του "Λόγου"-του.

Tomas Perez - Turrent

Απ'το βιβλίο International Film Guide 1974

Μετάφραση: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΑΡΤΟΥΡΟ ΡΙΠΣΤΑΙΝ (ARTURO RIPSTEIN)

Βιοφιλμογραφία

Το 1969 ο Αρτούρο Ρίπσταϊν μαζί με τον Φελίπε Καζάλς, Αλέξη Γρίβα, Ραφαέλ Καστανέντο και Πέντρο Μιρέτ ιδρύουν στο Μεξικό την ομάδα "Ανεξάρτητος Κινηματογρά-

φος" που αποτελείται από σκηνοθέτες και τεχνικούς, φίλους μεταξύ-τους, και είναι ένα είδος "Συνεταιρισμού" της παραγωγής. Τα μέλη-του χρηματοδοτούν μόνοι τις ταινίες-τους όπως μπορούν, συνεργάζονται μεταξύ-τους χωρίς να χρησιμοποιούν τεχνικούς των Συνδικάτων και προσπαθούν να βρουν μόνοι διέξοδο για την διανομή των ταινιών-τους. Απ'τις πρώτες παραγωγές του "Ανεξάρτητου Κινηματογράφου" η "Ώρα των παιδιών" του Ρίπσταϊν με οπερατέρ τον Αλέξη Γρίβα, με την οποία συμμετέχει το 1970 στο "Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών" στις Κάννες και στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο και γίνεται παγκόσμια γνωστός. Μετά την εμπορική αποτυχία των δύο ταινιών μικρού μήκους που γυρίζει στη συνέχεια, προσχωρεί στον βιομηχανικό κινηματογράφο για να επιστρέψει στην αγαπημένη-του προβληματική – μια αγανακτησμένη καταγγελία της κοινωνίας γενικά, στο σύνολό-της – με το "Κάστρο της αγνότητας". Ο κινηματογράφος-του παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με τον "κινηματογράφο του υπονοούμενου" του Κάρλος Σαούρα. Σημαντικότερες ταινίες-του: Η Ώρα των Παιδιών (1969), Το Έγκλημα (1970) (μικρού μήκους), Η Καλλονή (1970) (μικρού μήκους), Το Κάστρο της Αγνότητας (1974).

Τελειώνοντας αναφέρουμε το Κάστρο της Αγνότητας του Μεξικανού Αρτούρο Ρίπσταϊν (1974) που περιγράφει μια μορφή φασιστικού συστήματος σε επίπεδο οικογένειας: θέληση (ουτοπική) να προφυλάξει μια προνομιούχα ομάδα ανθρώπων (την οικογένεια, δηλαδή, τη ράτσα) από κάθε επαφή με τον υπόλοιπο κόσμο, να προσφέρει την ευτυχία στους άλλους παρά τη θέλησή-τους, θεσμοποιημένη καταπίεση, πλήρη ανευθυνότητα των κυβερνωμένων, άρνηση κάθε εξέλιξης κάθε αλλαγής, στέρηση οποιασδήποτε ελευθερίας που είναι συνδεδεμένη με παραχωρημένα δικαιώματα τα οποία δεν συνεπάγονται καμμιά συνέπεια (δηλαδή τα δώρα που έρχονται απ'έξω, μ'άλλα λόγια, τα λαϊκά προνόμια), κ.λ.π.

(Απ'το βιβλίο του Christian Zimmer Κινηματογράφος και πολιτική)

Από το "Ακατάβλητο Μεξικό" του Π. Λεντύκ

"ΛΟΥΤΣΙΑ" (LUCIA)

Κούβα, 1968

Η "Λουτσία" του Ουμπέρτο Σόλας είναι μια σπονδυλωτή ταινία που αποτελείται από τρία σκετς και παρουσιάζει την εξής ιδιομορφία: α) και τα τρία σκετς είναι σκηνοθετημένα από τον ίδιο σκηνοθέτη, β) το κάθε ένα από τα τρία σκετς τιτλοφορείται Λουτσία, γ) ο κεντρικός άξονας σε κάθε σκετς είναι μια γυναίκα που ονομάζεται Λουτσία αλλά που τοποθετείται χρονικά σε διαφορετική εποχή της Κουβανικής ιστορίας, δ) σε κάθε σκετς ο αφηγηματικός άξονας είναι μια ερωτική ιστορία. Έτσι ο Σόλας πετυχαίνει να εκφράσει ένα τριπλό λόγο: 1) πάνω στην ιστορία της Κούβας — αποικιοκρατία (Λουτσία 1), αστικό καθεστώς στις παραμονές της επανάστασης (Λουτσία 2), καθεστώς του Κάστρο (Λουτσία 3), 2) πάνω στις ανθρώπινες σχέσεις — κυρίως αρσενικού-θηλυκού και 3) να εξετάσει την εξελεικτική πορεία της γυναίκας στην πατρίδα-του. Το αξιοθαύμαστο στην ταινία-του είναι η τέλεια ισορροπία αυτών των τριών λόγων που κανένας δεν υπερσκελίζει τον άλλο. Παράλληλα η ταινία είναι και μια περιπέτεια των κινηματογραφικών στυλ από το εξπρεσσιονιστικό στυλ και την αίσθηση της υπερπαραγωγής του πρώτου σκετς — που φτάνει στα όρια του σουρρεαλισμού με την παρουσία της τρελλής του χωριού — έως το σχεδόν ντοκυμενταρίστικο στυλ του τρίτου σκετς. Σ'αυτό βοηθιέται εξαιρετικά απ'την καταπληκτική φωτογραφία που διέρχεται όλη την γκάμα του ασπρόμαυρου και την θαυμάσια χρήση της μουσικής. Οι τρεις Λουτσίες δίνουν από μια υποδειγματική ερμηνεία όπως και όλοι οι υπόλοιποι ηθοποιοί της ταινίας. Ο Σόλας με την "Λουτσία" αποδεικνύει ότι δεν χρειάζεται να είναι κανείς γυναίκα για να γυρίσει μια πραγματικά σωστή φεμινιστική ταινία.

Ομάδα εργασίας

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΣΟΛΑΣ

Βιοφιλμογραφία

Ο Σόλας γεννήθηκε στην Αβάνα της Κούβας, τον Δεκέμβριο του 1942. Σκόπευε να σπουδάσει αρχιτεκτονική, αλλά μετά την επανάσταση του 1959 αποφάσισε να γυρίσει ένα μικρό πειραματικό φιλμ (LA HUIDA), που το περιγράφει σαν "εξαιρετικά κακό", αλλά που του εξασφάλισε μια θέση στον νεοσχηματισμένο κινηματογραφικό οργανισμό ICAIC. Δεν εκπαιδεύτηκε ούτε ακαδημαϊκά ούτε επίσημα στον κινηματογράφο· έμαθε την θεωρία-του και την τεχνική-του με την πρακτική εξάσκηση. Απ'το 1959 ως το 1961, δούλεψε στο περιοδικό CINE CUBANOS. Η πρώτη ταινία-του μεγάλου μήκους σαν συσκηνοθέτη γυρίστηκε κάτω απ'την επίβλεψη του Γιόρις Ίβενς, που βρισκόταν για επίσκεψη στην Κούβα το 1961. Πριν απ'την πρώτη-του ταινία μικρού μήκους με υπόθεση που την σκηνοθέτησε το 1966, γύρισε εφτά μικρά ντοκυμαντέρ "για τα οποία δεν έχει κανείς να πει και πολλά πράγματα".

Ταινίες

1961 Παραλλαγές (συσκηνοθέτης: Hector Veitia).
1966 Μανούελα (μικρού μήκους).
1968 Λουτσία
1976 Καντάτα της Χιλής.

προξένου
Κορομηλά 29

τηλ. 224345

BANAL

ALPHA

ΞΕΝΕΣ ΓΛΩΣΣΕΣ

ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ. - ΑΝΑΠΛΗΡΩΣΗ: Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ

ΕΡΜΟΥ 38 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 273-220, 273-320
ΚΟΣΜΑ ΑΙΤΩΛΟΥ 10 - (ΣΤΑΣΗ ΦΛΕΜΙΓΚ) ΤΗΛ. 830-535
ΚΥΖΙΚΟΥ 18 (ΚΑΤΩ ΤΟΥΜΠΑ) ΤΗΛΕΦ. 910-930
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

- Εἰκοσιπέντε χρόνια στὴν ὑπηρεσία τῆς ξενόγλωσσης ἐκπαίδευσης
- Ἀλλοδαποὶ καθηγητὲς μετακαλούμενοι μὲ τὴν ἔγκριση τοῦ Ὑπ)γείου Παιδείας
- Ἔμπειρο Ἑλληνικὸ Προσωπικὸ
- Τμήματα γιὰ ὅλα τὰ ἐπίπεδα Ἀγγλικῆς-Γαλλικῆς γλώσσας γιὰ ὅλο τὸ χρόνο.

✳

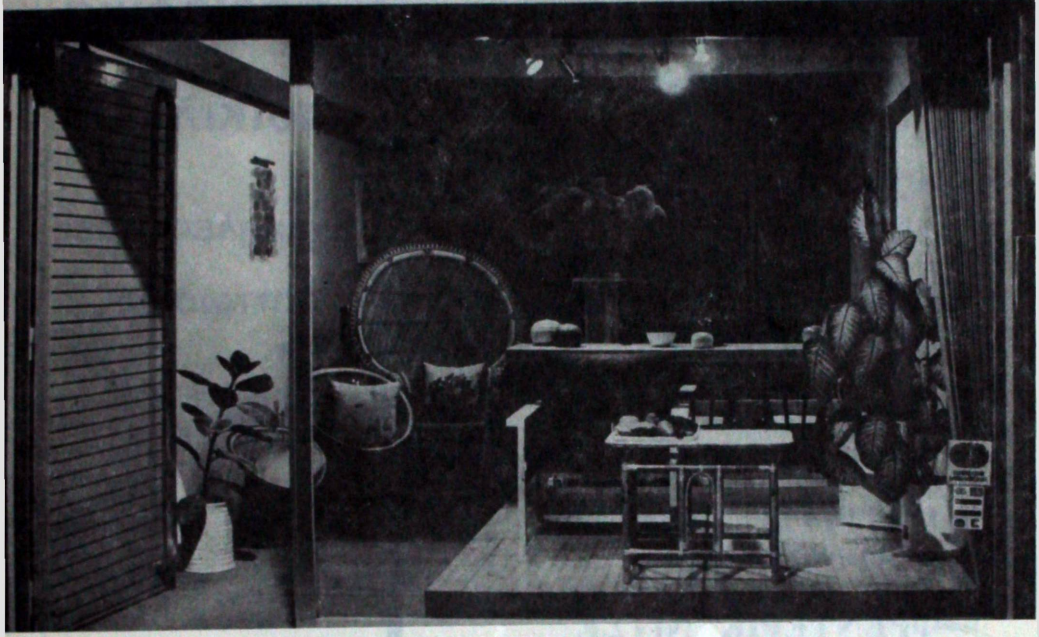
Από τό 1888,
πάντα ένα βῆμα πιό μπροστά!

Βιβλιοπωλεῖον ΜΟΛΧΟ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1888

Τσιμισκῆ 10, Τηλ. 275 271
ΤΜΗΜΑ ΧΑΡΤΙΚΩΝ: Ρογκότη 4, Τηλ. 229 738
Θεσσαλονίκη

design market



ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 50 ΤΗΛ. 23 2601

υπο σκεψη

εκδοσεις

- ΜΠΟΡΙΣ ΒΙΑΝ
  θα φτυσω στους ταφους σας
- ΤΖΑΚ ΚΕΡΟΥΑΚ
  οι υπογειοι
- ΤΖΑΚ ΚΕΡΟΥΑΚ
  πικ
- ΝΑΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
  λιγακι εκκεντρικοι
- ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ
  υποθεση μπεστ-σελλερ

ετοιμαζονται

- ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ ΧΑΪΣΜΙΘ
  ο συνενοχος
- ΦΡΕΝΤΕΡΙΚ ΝΙΤΣΕ
  η αυγη

βιβλιοπωλειο

βιβλια

περιοδικα

ποικιλια

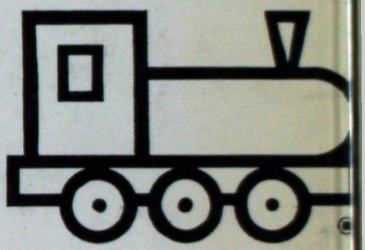
χαμηλες τιμες

εκπτωσεις
ως

25%

υπο σκεψη
εκδοσεις βιβλιοπωλειο
δ. γουναρη 24
θεσσαλονικη
τηλ 235184

διασκεδαζει - μορφωνει



ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Μορφωτικα παιχνιδια για μικρους
Πρωτοτυπα παιχνιδια για μεγαλους
Χειροτεχνιες
Κατασκευες
Παζλς
Ζωγραφικη

Τσιμισκη 52
(1ο πατωμα)
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ