

συγχρονος κινηματογραφος '78

Έκδόσεις Σύγχρονος Κινηματογράφος, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1978. Τιμή τεύχους Δρχ. 100

19

Νέος Ούγγαρέζικος κινηματογράφος

Εύρετήριο τευχών 13-18.

Φεστιβάλ Καννών 1978, Μάρκο Φερρέρι, Πέτερ Χάντκε.

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και έξουσία. Κινηματογράφος Ιστορία, κείμενο του Jean Baudrillard.

Κριτικές: 'Αγκίρε ή μάλιστα του Θεού, Πατέρας αφέντης, 'Ο νευρικός έραστής, Providence, Πάγος, Μιά ξεχωριστή μέρα.



ΔΙΑΒΑΣΤΕ 14

Στό τεύχος 14:

- Τί μπορείτε νά διαβάσετε για τήν Ἑθνική Ἀντίσταση
- Ἀφιέρωμα στόν Κ. Θεοτόκη
- Οἱ πλανόδιοι τυπογράφοι
- Κριτικές νέων βιβλίων
- Χιοῦμορ ἀπό τόν Κ. Μητρόπουλο
- Ὅλες οἱ νέες ἐκδόσεις

Γράφουν οἱ:

Μ. Ἀντωνοπούλου
Θ. Γεωργίου
Γ. Γκιζέλης
Γ. Δάλλας
Γ. Καραβασίλης
Τ. Καρβέλης
Φ. Κονδύλης
Γ. Μαυρογορδάτος

Μ. Μερακλής
Κ. Μουστάκα
Σ. Μπεκατώρος
Π. Παπαστράτης
Π. Πέζαρος
Α. Τεπέρογλου
Δ. Φλάμπουρας
Θ. Φραγκόπουλος

Μήν τό χάσετε!

Τώρα, κάθε μήνα!

ΟΙ ΔΙ Δ Τ Σ

Humberto Solas
ΛΟΥΤΣΙΑ (Κούβα, 1969)

Thomas Gutierrez Alea
ΜΝΗΜΕΣ ΥΠΟΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Κούβα 1968)

Thomas Gutierrez Alea
ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΝΟΣ ΓΡΑΦΕΙΟΚΡΑΤΗ (Κούβα, 1966)

Youssef Chahine
Η ΓΗ (Αίγυπτος, 1969)

Carlos Saura
Η ANNA ΚΑΙ ΟΙ ΛΥΚΟΙ (Ισπανία, 1972)

Kustoff Zanussi
ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ (Πολωνία, 1975)

Jerzy Skolimowsky
WALKOVER (Πολωνία, 1965)

Andrzej Wajda
KANAL (Πολωνία, 1957)

Zsolt Kezdi - Kovacs
ΟΤΑΝ ΓΥΡΙΣΕΙ Ο ΠΙΟΖΕΦ (Ουγγαρία, 1976)

Lucianno Emmer
ΠΙΚΑΣΣΟ, Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ (Ιταλία, 1970)

Federico Fellini
ΝΤΟΛΤΣΕ ΒΙΤΑ (Ιταλία, 1960)

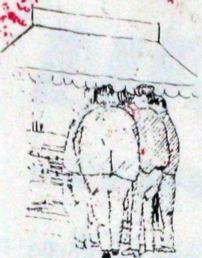
Michelangelo Antonioni
Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ (Ιταλία, 1960)

Pier - Paolo Pasolini
ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ ΚΑΤΑ ΜΑΘΘΑΙΟ (Ιταλία, 1964)

Yasujiro Ozu
TOKYO STORY (Ιαπωνία, 1953)

Kenji Mizoguchi
UGETSU MONOGATARI (Ιαπωνία, 1953)

ΚΑΘΕ ΠΡΟΙ



αφραζε



διαβαζε



διαδιδε

την **ΑΥΓΗ**
τη δική 68
φωνή

Τό περιοδικό

άντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σας ενημερώνει για:

τά ελληνικά
πολιτικά πράγματα
τίς τάσεις
στό χώρο της 'Αριστε-
ράς
τά διεθνή θέματα
τήν πνευματική
ζωή του τόπου



άντί

αποκαλυπτικό
έπίκαιρο
άντικειμενικό

Γραφτείτε συνδρομητές στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

Όνοματεπώνυμο.....

Όδός.....

Πόλη..... Τ.Τ..... Τηλέφωνο.....

Στέλνω..... δρχ. — για συνδρομή στον «Σ.Κ.» — για ανανέωση της συνδρομής

Παραγγελία παλιών τευχών (Άπλό τεύχος 50 δρχ — Διπλό τεύχος 100δρχ)

1-6 ☐ Πανόδετο, 350 δρχ 7 ☐ 9/10 ☐ 11 ☐ 12 ☐ 13/14 ☐ 15/16 ☐ 17/18 ☐

Ή συνδρομή νά αρχίζει από τό τεύχος...

Παρακαλώ νά μου σταλεί ή ειδική έκδοση «ΟΙ ταινίες των STRAUB/HUILLET».

Έτήσια συνδρομή (6 τεύχη): έσωτερικού 350 δρχ. έξωτ. 20 δολ.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78» Ύπατίας 5, τ.τ 118

Γίνονται δεχτές ταχυδρομικές και τραπεζικές έπιταγές στο όνομα: Σωτηρία Καναρά, Ύπατίας 5, Αθήνα Τ.Τ. 118.

συγχρονος κινηματογραφος '78

Εξώφυλλο: 'Ο Gerard Depardieu κι η Gail Lawrence στην ταινία του M. Verrier, 'Ονειρο πύργου (Château maschio).

19

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Διμηνιαία έκδοση της
'Εταιρίας Συγχρονος
Κινηματογράφου.
'Αρ. τεύχος 19,
Τιμή τεύχους: δρχ 100.
Συνδρομή για έξη τεύχη:
έσωτερικού: δρχ. 350,
έξωτερικού: 20 δολ.

Synchronos
Kímatographos '78, édité
par la «Société de Cinéma
Contemporain».
No 19. Parait six fois par
an.
Prix: 100 drs

'Εκδότης: 'Αντώνης
Καρκαγιάννης, 'Υπατίας 5,
Τ.Τ 118, τηλ. 3224131.
'Αρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος -
Δημοσθένης 'Αγραφιώτης.
Σύνταξη: 'Α. 'Αγγελίδη,
Χρ. Βακαλόπουλος,
Μ. Κούκιος, Ν. Λυγγούρης,
Μ. Νικολακοπούλου,
Ν. Σαββάτης.
Συνεργάστηκαν:
Φρ. 'Αλμπερά,
'Α. Δαμιανίδη, Ν. Κολοβός,
'Α. Λελούδης, Θ. Σούμας,
Δ. Σταύρακας,
Γ. Φωτιάδης.
'Αναπαραγωγή
φωτογραφιών: ENKA,
τηλ 5223505.
Κασέ: Χ. Σπυρόπουλος.
Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ
Α.Ε., Συγγρού 194,
τηλ 9515078.
'Εκτύπωση:
Δ. Τουμαζάτος, Πεταλά 19,
τηλ. 254561.
Κεντρική διάθεση:
'Αθήνα, 'Υπατίας 5,
τηλ. 3224131 και
Βιβλ. Γκαζέτ, Σόλωνος 30,
τηλ. 3609896.
Θεσσαλονίκη,
Βιβλιοπωλείο Μ. Κοτζιά &
Σία, Ταμισιή 18,
τηλ. 279720, 268940.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ	6
ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ	
Φεστιβάλ Καννών 1978, τών Γιάννη Φωτιάδη (I)	11
François Albera (II)	26
ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	
Μυθοπλασία του άμεσου (Προοπτικές του Νέου Ούγγαρεζικού Κινηματογράφου), του Μιχάλη Δημόπουλου.	34
Μερικές σημειώσεις για την ιστορία του Ούγγαρεζικού κινηματογράφου, του Νίκου Κολοβού	41
Σύντομη συζήτηση με τόν Istvan Darday	46
Για τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία, τοῦ Θόδωρου Σούμα	48
'Η ποίηση τῆς πραγματικότητας, συνέντευξη τῆς Judit Elek στοὺς Μιχάλη Δημόπουλο καὶ Louis Seguin	51
Φυσιολογική ἀπόπειρα (Μιά ἀπλή ἱστορία), τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη	58
'Η πολιτιστική διαφορά, τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη	60
'Η φράση ποὺ δὲν τέλειωσε, τοῦ Νίκου Κολοβού	63
ΘΕΩΡΙΑ	
'Η Ἱστορία: ἓνα σενάριο ρετρό, τοῦ Jean Baudrillard	69
Κινηματογράφος / Ἱστορία (2), τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου	74
ΚΡΙΤΙΚΗ	
Πάγος, τοῦ Ν. Σαββάτη	79
'Αγκίρε, ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ, τοῦ Μ. Κούκιου,	85
Πατέρας - Ἀφέντης, τοῦ Μ. Κούκιου,	88
'Ο νευρικός ἐραστής, τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου,	92
Providence, τῶν Θ. Σούμα, Δ. Ἀγραφιῶτη, Μ. Δημόπουλο,	96
Μιά ξεχωριστὴ μέρα, τοῦ Θ. Σούμα,	99
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ	103
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ (Τεύχη 13-18)	106





Textes intégraux et photos

OPÉRA

6 numéros par an

n° : 28 F

Série lancée en janvier 1976. Prix du numéro : 28 F (Etr. 32 F). N° double : 50 F (Etr. 58 F). Format 18 x 27. 128 à 160 pages. Cahiers cousus dos carré. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète.

THEATRE

1 000 pièces publiées • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1949. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; Nos double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 600) et Nos reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Format 18 x 27. Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale, nombreuses photos.

CINEMA

300 films publiés • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1961. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; Nos double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 176) et Nos reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). « Lion de Saint-Marc » au Festival de Venise en 1965 et en 1967. Format 18 x 27. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage plan à plan après passage à la table de montage, nombreuses photos, et en supplément : « Cinémathèque » : courts-métrages, dossiers, archives, documents, filmographie, ou « Anthologie » : études consacrées aux « grands » du cinéma. La plus importante collection internationale de textes et découpages intégraux.

BON A ENVOYER (ou à recopier) :

L'Avant-Scène, 27 rue St. André des Arts, 75006 Paris. Tél. 325.52.29. CCP. Paris 735300 V.

Je désire m'abonner à partir du prochain numéro :

☐ à l'Opéra (1 an, 6 nos) 139 F. (Etr. 179 F.)

☐ au Cinéma (1 an, 20 nos) 155 F. (Etr. 190 F.)

☐ au Théâtre (1 an, 20 nos) 145 F. (Etr. 180 F.)

☐ au Théâtre + Cinéma (1 an, 40 nos), 280 F. (Etr. 350 F.)

et recevoir un BON donnant droit à une réduction de 40 % sur l'achat de 10 numéros Théâtre ou Cinéma.

NOM et ADRESSE _____

ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ 1000 συνδρομητῆς.

Καὶ σὲ προηγούμενα τεύχη εἶχαμε τονίσει τὶς εἰδικὲς δυσκολίες, μιᾶς ἔκδοσης ὅπως αὐτή, ποὺ στηρίζεται στὴν ἐθελοντικὴ ἐργασία, δὲν προωθεῖται ἀπὸ μεγάλα ἐκδοτικὰ συγκροτήματα καὶ δὲν ἐπηρεάζεται ἀπὸ ὀργανωμένα κινηματογραφικὰ συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τὴ στιγμὴ ποὺ ἄμεσους στόχους ἔχουμε νὰ πλατύνουμε τὸ χῶρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νὰ ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νὰ πολλαπλασιάσουμε τὶς δραστηριότητές μας καὶ νὰ σταθεροποιήσουμε τὴν τακτικὴ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας, ὅμως, πάντα ἰδεολογικὴ αὐτονομία καὶ οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία.

Κάνουμε ἔκκληση στοὺς ἀναγνῶστες νὰ προτιμήσουν τὸ σύστημα τῶν συνδρομῶν. Εἶναι τὸ μόνο, τὸ ἐπαναλαμβάνουμε, ποὺ μᾶς ἐξασφαλίζει ὑγιὴ οἰκονομικὴ βάση.

Ζητοῦμε τὴ συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καὶ ὁποιοῦδήποτε παρόμοιου φορέα ἢ καὶ ἀτόμων. Τοὺς καλοῦμε νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μαζί μας γιὰ νὰ ἐπιδιώξουμε τὴν πλατύτερη διάδοση τοῦ περιοδικοῦ στὴν ἐπαρχία.

Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ 1000 συνδρομητῆς καὶ περισσότερους ἀναγνῶστες. Χωρὶς αὐτοὺς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματικὴ.

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΣΤΟΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '78

Ειδησεις & σχολια

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ

Όταν τόν περασμένο Αύγουστο έγινε γνωστό ότι ο φετινός κανονισμός του Φεστιβάλ Θεσ/κης δεν έμοιαζε σε τίποτα ή σχεδόν, με τα όσα είχε συμφωνήσει το Διοικητικό Συμβούλιο της Έταιρείας Σκηνοθετών, οι μόνοι που ειλικρινά εξεπλάγησαν ήταν οι αποτελούντες αυτό το Διοικητικό Συμβούλιο. Γιατί και αυτοί ακόμα πού, είτε από υπερβολική άφελεια είτε από έλλειψη έμπειρων, είχαν πιστέψει ότι θα τηρηθούν τα συμφωνημένα, διατηρούσαν ωστόσο μιάν άμφιβολία για το κατά πόσο αυτή η ειδική σχέση των άνθρώπων του Ύπουργείου Βιομηχανίας με την Έταιρεία Σκηνοθετών, ήταν άπόλυτα φυσιολογική...

Ακολούθησε ένας μήνας γεμάτος συγκινήσεις στη διάρκεια του οποίου δόθηκαν συνεντεύξεις, έγιναν εκδηλώσεις, δημοσιεύθηκαν ανακοινώσεις για να δοθεί έτσι ή εύκαιρία στα άτομα ή στους φορείς να εκδηλώσουν γραπτά ή προφορικά το ποιόν άναγνωρίζουν και το ποιόν όχι, σ' αυτή τη χώρα. Έτσι ο σκηνοθέτης Κος Χ (τά όνόματα παραλείπονται για εύνητους λόγους) δήλωσε ότι άναγνωρίζει μόνον τρεις σκηνοθέτες, και ένας ό έαυτός του, τέσσερις, ενώ ο σκηνοθέτης Κος Ψ δήλωσε πως άναγνωρίζει τους σκηνοθέτες που κάνουν κιν/φο, αλλά δεν βλέπει τί σχέση μπορεί νάχει με τους άλλους που σκηνοθετούν στην Τηλεόραση. Ό Ύπουργός της Βιομηχανίας άναγνωρίζει το κύρος και την άρμοδιότητα του Διευθυντή του Κρατικού Ώδείου να κρίνει κιν/κές ταινίες αλλά θεωρεί τελείως άκατάλληλους γι' αυτή τη δουλειά τους κιν/κούς κριτικούς, και τους καταργεί από τις Έπιτροπές (Προκριματική και Κριτική) κ.ο.κ.

Προσεκτική άνάγνωση του γλωσσάριου που χρησιμοποιήθηκε στα κείμενα που δημοσιεύτηκαν στον ήμερήσιο και περιοδικό τύπο, άναφορικά με το θέμα του Φεστιβάλ, κάνει να άναφανεί ή συχνή χρησιμοποίηση όρισμένων λέξεων άνάμεσα στις όποιες περισσότερο χρησιμοποιημένες είναι οι λέξεις «άρμοδιότητα» και «κύρος». Γιατί και όταν οι λέξεις αυτές δεν άναφέρονται καθαυτές, ή παρουσία τους γίνεται άντιληπτή από τα συμφραζόμενα. Πρόχειρη — πολύ πρόχειρη — άνάλυση αυτού του φαινομένου θα όδηγούσε στο συμπέρασμα ότι είμαστε μιά κοινωνία που ζητάει την «άρμοδιότητα» και δεν την βρίσκει και ότι, συνακόλουθα, οι «άρμοδοί» (ή οι ύποτιθέμενοι σάν τέτοιοι), στερούνται «κύρους» ή το «κύρος» τους δεν άναγνωρίζεται από αυτούς που θάπρεπε να το άναγνωρίσουν. Προχωρώντας παραπέρα αυτή την πρόχειρη άνάλυση, θα λέγαμε ότι ή κοινωνία μας έχει κάποιο πρόβλημα έξουσίας ή για την άκρίβεια, πρόβλημα ουσιαστικής άναγνώρισης της Έξουσίας, που δεν είναι άναγκαστικά μόνον ή πολιτική Έξουσία, αλλά ή Έξουσία γενικότερα. Γιατί ή άνάθεση της Έξουσίας σε κάποιον ή σε κάποιους προϋποθέτει την άναγνώριση της «άρμοδιότητας» σε κάποιον τομέα κοινωνικής δραστηριότητας και τη συμμόρφωση στις αποφάσεις μιάς Έξουσίας· προϋποθέτει την άναγνώριση του «κύρους» της από τους ύπολοίπους που καλούνται να συμμορφωθούν με αυτές τις αποφάσεις.

Το πρόβλημα της άσκησης της Έξουσίας (μιλάμε πάντα με την ευρύτερη σημασία της έννοιας Έξουσία) στην ελληνική κοινωνία ή, άκριβέστερα, της άδικαιμαίας της Έξουσίας να «περάσει» τη ν

ιδεολογία της «προς τα κάτω», έχει άναλυθεί κατά το άπώτερο και πρόσφατο παρελθόν από διαπρεπείς Έλληνες κοινωνιολόγους με τρόπο ένδεδλεχ ή και πειστικότατο ώστε σήμερα πλέον έχθροί και φίλοι της Κοινωνιολογίας, ν' άναγνωρίζουν ότι το φαινόμενο αυτό είναι από τα συνιστάντα δομικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας.

Τι σχέση όμως μπορούν νάχουν όλα αυτά με το Φεστιβάλ Έλληνικού Κιν/φου Θεσ/κης; Η σχέση άναφέρεται άκριβώς, στην «άρμοδιότητα» και το «κύρος» των ήρώων (άτομικών και συλλογικών) αυτής της κωμικοτραγικής ιστορίας που λέγεται Φεστιβάλ Θεσ/κης και στις σχέσεις Κράτους - Κινηματογραφιστών. Γιατί ή διαμάχη κινηματογραφιστών — Ύπουργείου Βιομηχανίας πολώνεται γύρω από το ζήτημα της σύνθεσης των έπιτροπών και, πιδ συγκεκριμένα, γύρω από την άρμοδιότητα των προσώπων που συνθέτουν τις έπιτροπές. Πάνω σ' αυτό το ζήτημα δεν θα έπιμείνω, γιατί ένας μινός άνακοινώσεως και άρθρα άναφορικά με τη σύνθεση των έπιτροπών θαχουν, ασφαλώς, δώσει σαφή εικόνα ώστε ό καθένας πιδ νάχει σχηματισμένη άποψη. Άλλά με άφορμή τις έπιτροπές του Φεστιβάλ Θεσ/κης (ζήτημα που καθαυτό έχει δευτερεύουσα σημασία) τέθηκε, άκόμα μιά φορά, το γενικότερο πρόβλημα των διαφορών έπιτροπών που διορίζει το Ύπουργείο Βιομηχανίας που κατά κανόνα άποτελούνται από πρόσωπα που δεν έχουν καμιά σχέση με τον κιν/φο, από την άποψη ότι δεν άντιλαμβάνονται τον κιν/φο πρωτίτως σαν Τέχνη, αλλά σαν Τμήμα κάποιας Δημόσιας Ύπηρεσίας. Έτσι γίνονται φοβερά λάθη όπως π.χ. το ότι διορίστηκε (προφανώς εν άγνοια του ένδιαφερομένου) σε μιά

δευτεροβάθμιο επιτροπή για την κρίση όρισε των ταπεινών, ένας ... τυφλός. Πιο πολύ από την δικαιολογική αγανάκτηση των ενδιαφερομένων σκηνιστών, αναλογίζεται κανείς το ψυχικό τραύμα αυτού του ανθρώπου όταν θα πληροφορήθηκε το διορισμό του, πού θα μπορούσε να τον εκλάβει σαν ένα κακόγουστο άσπιο. Παλαιότερα σε μιάν 'Επιτροπή Λογοκρισίας ένας συμπαθέστατος και εύστολός αξιωματούχος της Χωροφυλακής βλέποντας την ταινία 'Οβέλλος πρότεινε να «κοπεϊ» ή σκηνή του στραγγαλισμού της Δυσδαμόνας ή οποία έκτος από την υπερβολική της βιαιότητα είχε, επί πλέον, για δράστη έναν «νέγρο»...

Αυτά τα περιστατικά φαίνεται να έχουν χαρακτήρα ανεκδοτολογικό: εύθυμες ιστορίες για να διασκεδάσει μια παρέα. 'Αλλά πίσω απ' αυτές τις γκροτέσκο κατστάσεις, διαγράφεται κάποια νοοτροπία άν όχι κάποια στρατηγική που δεν είναι καθόλου άστοια. 'Όταν π.χ. ένας σκηνιστής ζητάει πληροφορίες, από την άρμόδια 'Υπηρεσία, για να στείλει την ταινία του στο Φεστιβάλ των Καννών και ο «άρμοδιος» υπάλληλος άγνοεί, όχι απλώς το Φεστιβάλ, αλλά την ίδια την ύπαρξη αυτής της πόλης, αυτό δεν είναι τυχαίο. Πίσω απ' αυτές τις άγνοιες, τό λάθη, τις αναρμοδιότητες, τις ανακολουθίες και μέσα από τα κωμικοτραγικά άποτελέσματα που έπακολουθούν, υπάρχει ή πρόθεση της υποβάθμισης κάποιων όντότητας ή κάποιας λειτουργίας, έν προκειμένου του έλληνικού κιν/φου και της ύπαρξης του. Για ποιά λόγο;

Πάνω σ' αυτό τό έρώτημα οι άπαντήσεις έχουν δοθεί, διατυπωμένες με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. 'Ακολουθώντας παραπλήσιες αναλύσεις ή έπιχειρηματολογίες, όλοι συγκλίνουν περίπου στο ίδιο συμπέρασμα. Το κράτος «φοβάται» τόν κιν/φο για δύο αίτιες που συμπλέκονται και άλληλοσυγκρούονται. 'Η μία αίτία είναι τό ότι ο κιν/φος έχει, από τη φύση της λειτουργίας του, μιά έντονότατη και εύριπτή δύναμη έπηρεασμού της Κοινής Γνώμης και ή δεύτερη αίτία (πού έρχεται να ένδυναώσει τόν «κίνδυνο» πού παράγεται από την πρώτη) είναι τό ότι, στη χώρα μας ο κιν/φος βρίσκεται στα χέρια «προοδευτικών» ανθρώπων. 'Αλλά ή άνάλυση αυτού του τύπου μού φαίνεται πολύ σχηματική, σχεδόν άπολική. Γιατί ή άλήθεια και του πρώτου και του δεύτερου γεγονότος είναι πολύ

μερική και πολύ άμφισβητήσιμη.

'Ο κιν/φος είναι μέσον έπηρεασμού των μαζών· πρόκειται για μιά άλήθεια πρωτογενή πού δεν χρειάζεται να στηριχτεί από κάποια έπιχειρηματολογία. 'Αλλά δεν χρειάζεται να ψάξει κανείς για να δεί, ότι άπέναντί σ' έναν μικρό αριθμό ταπεινών πού άμφισβητούν την κυρίαρχη ιδεολογία, άντιπαράβεται ένας ακόμα μεγαλύτερος, πολύ μεγαλύτερος, αριθμός ταπεινών πού είναι έπιβεβαιωτικές ή άπολογητικές για τό έγκαθιδρυμένο σύστημα των κοινωνικών αξιών. Μ' αυτό τόν τρόπο, οι ταινίες πού έμπεριέχουν κάποια άμφισβήτηση δεν βάζουν σε κίνδυνο, άλλα άντίθετα, άποτελούν ένα στοιχείο της κοινωνικής ίσορροπίας γιατί οι «χώροι» του κοινωνικού πλέγματος μέσα στους οποίους λειτουργούν δεν είναι όπτατηγική σημασίας για την 'Εξουσία. Δεν είναι ή κουλτούρα πού, μονοδρομικά, έπιβεβαιώνει ένα τρόπο ζωής, άλλα και ο τρόπος πού ζούμε (διομορφωμένος από έλεγχόμενους, από την 'Εξουσία παράγοντες) έπιβεβαιώνει μιά όρισμένη κουλτούρα. Αυτό, άλλωστε, τό βλέπουμε σε ό,τι άποτελεί τό κύριο «ώμα» των έλληνικών ταπεινών, από κατοβολής έλληνικού κιν/φου. Είχαμε (και έχουμε ακόμα) όλοι, την τάση να ίοχυρίζομαστε ότι αυτός ο «ρόζ κιν/φος» της εγχώριας παραγωγής δεν είτανε τίποτα άλλο παρά μιά προσπάθεια της άρχουσας τάξης, στη χώρα μας, για ν' άποπροσανατολίσει τις μάζες και να τις κάνει να ξεχνάνε τά καθημερινά τους προβλήματα κ.λ.π. Λέγαμε, επίσης, ότι έφταιγε και ή λογοκρισία τόν από την άρχή, άποθάρρυνε κάθε άπόπειρα για έλευθερη σκέψη και έλευθερη έκφραση. Φοβάμαι όμως πώς ή άλήθεια δεν είναι τόσο εύχάριστη (εύχάριστη για τις καθησυχασμένες συνειδήσεις), όσο θέλουμε να πιστεύουμε. Γιατί ή 'Ελλάδα της δεκαετίας 55-65, πού είναι και ή περίοδος της μαζικής παραγωγής του «ρόζ κινηματογράφου», είναι ταυτόχρονα ή 'Ελλάδα της ταχύρρυθμης οικονομικής ανάπτυξης, του σχηματισμού των μικρο- και μεσο-άστικών στρωμάτων, της δημιουργίας των οικονομικά παρασιτικών στρωμάτων (ένδεικτικά είναι ή ποσοστιαία αύξηση στόν ένεργό πληθυσμό του τομέα των 'Υπηρεσιών) της αγροτικής έξόδου πρós τις πόλεις, του μεταναστευτικού ρεύματος πρós τό έξωτερικό, μιάς έλληνικής κοινωνίας πού άρχιζε να γίνεται καταναλωτική και της όποιας τά μέλη άρχίζουν να

έχουν αυτή την «αυτοϊκανοποίηση της εύημερίας». 'Αλλά ποιάς «Έλληνας σκηνιστής» ή σεναριογράφος σκέφθηκε να περιγράψει ή να καταγγείλει αυτό άκριβώς τό φαινόμενο; Για να πούμε την άλήθεια ή Λογοκρισία (πού αυτή ή ίδια ή ύπαρξη της είναι προσβλητική για πολίτες πού θέλουν να λέγονται έλευθεροί) δεν είχε και πολλά πράγματα ν' άπαγορεύσει πέρα από μερικές «τολμηρές» σκηνές, πού έτοι και άλλώς θα τις καταδικάζαν οι φιλήσυχτοι οικογενειάρχες πού γέμιζαν τις αίθουσες των κιν/φω. Μέσα λοιπόν σ' αυτή τη σιωπηρή συνεχική άνδράλθηκε ο έλληνοέθνος κιν/φος και καμιά έπαναστατημένη συνείδηση δεν ήρθε να διαταράξει αυτό τό γουργουρητό της αυτοϊκανοποίησης. Δεν ήταν ο μικροαστός Λογοετιδής; και πίσω απ' αυτόν ο πνευματικός του πατέρας Δ. Ψαδάς; πού διαμόρφωσαν τόν έπισημητό κοινωνικό τύπο, άλλα ένας τρόπος ζωής, κατακτημένος ή έπιδικωμένος, πού άντανακλούσε τό μοντέλο του στούς ήρωες των έλληνικών ταπεινών. Και έρχόμαστε τώρα σ' αυτό πού όνομάσαμε για λόγους εύκολίας (άλλά μόνον εύκολίας) «νέος έλληνοέθνος κιν/φος». Περί τίνος πρόκειται; Σε τί αναφέρεται τό «νέος»; Στην ηλικία αυτού πού τόν πραγματοποιούν;

1. Πολλά άναγνώστες θ' άναρρωτηθούν. Μπορεί λοιπόν ή Κοινωνιολογία να έχει έχθρους; Τους άπαντώ. Ναι. Μπορεί. Τό γιατί, δεν μπορώ να τό άναλύσω στο πλαίσιο αυτού του άρθρου. 'Επιφυλάσσομαι...
2. 'Ο Βασίλης Λογοετιδής πού ύπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους έλληνες κωμικούς, ένσάρκωσε μέσα από τά θεατρικά και κιν/κά σενάρια πού γράφονταν στό μέτρο του, τόν έλληνα μικροαστό όπου ή μετριότητα της ζωής του και της ύπαρξης του μετατρέπονταν σε αίσθηση του «μέτρου» και ή αδυναμία του να καταλάβει και να συμπετάσει στα κοινωνικά γεγονότα μετατρέπονταν σε «νηφαλιότητα» και «ψυχράμη σκέψη». 'Ενας από τους ένδεικτικότερους τίτλους έργου πού κεντρικής ήρωας ήταν ο Β. Λογοετιδής είναι τό «Ένας ήρωας με παντοφύλες»...
3. 'Ο Δημήτρης Ψαδάς, όπως και ο 'Αλέκος Σκελλάριος πού έγραψε έργα για τόν Β. Λογοετιδή, είναι ένας από τους λίγους άποτελεσματικούς άπολογητές της μικροαστικής ιδεολογίας στην 'Ελλάδα. 'Εκπροσωπεί τόν 'Έλληνα οικογενειάρχη πού δεν είναι «ούτε δειλός, ούτε άρσιτερός», πού καταδικάζει την πλουτοκρατία «άλλά μισεί και τό προλεταριάτο (την «όχλοκρατία»), πού πιστεύει στις ίοχυρές προσωπικότητες, άποδεχόμενος τη δική του — έκ γενετής — μετριότητα άλλα πού διαθέτει ο ίδιος ένα μεγάλο χάρισμα: τόν «κοινό νού»...

Στην ανανέωση των ιδεών του; "Η στο ότι πραγματοποιεί μιάν ούσιαστική «ρήξη» με τόν «παλιό» ελληνικό κιν/φο;

Η απάντηση δέν «άτι τέτοιο είναι δύσκολη, ίδίως όταν υπόκειται κανείς όπ δέν υπάρχει απάντηση ή, καλύτερα, όπ δέν υπάρχει άντικείμενο στην έρώτηση. Είναι γεγονός όπ πολλοί νέοι σκηνοθέτες έκαναν μαζί είσοδο στό χώρο του κιν/φου. "Αλλά αυτό τό γεγονός, από μόνο του δέν σημαίνει τίποτα, γιατί τό ίδιο γίνεται σέ όλους τους τομείς της κοινωνικής δραστηριότητας, καλλιτεχνικής ή άλλης. Μιά «γενιά» γιά νά μήν είναι άπλα καί μόνον ηλικιακή ομάδα χρειάζεται κάπ περισσότερο, κάποια σχέση άλλου τύπου, μιά κοινότητα αντίληψεων σέ όρισμένα θέματα ή μιά τάση πός κάπ κοινό. Μήπως λοιπόν υπάρχει ένας νέος τρόπος προσέγγισης της ελληνικής πραγματικότητας ή της ίδις της πραγματικότητας, ένας πρωτότυπος τρόπος έκφρασης τών σπερμινών δεδομένων; Δύσκολα μπορεί ν' απαντήσει κανείς καταφατικά σέ τέτοια έρώτηση. "Υπάρχει άσφαλώς καινούργια θεματολογία, ό έμπλουτισμός του ρεπερτορίου μ' ένα νέο είδος πού είναι ό πολιτικός κιν/φος αλλά τό είδος αυτό μπορεί νά είναι καινούργιο γιά τόν ελληνικό κιν/φο αλλά καθόλου νέο γιά τόν ίδιο τόν κιν/φο. Καί προσωπικά δέν πίστεψα ποτέ όπ ό πολιτικός κιν/φος είναι έξ' όρισμού ένας κιν/φος απαλλαγμένος από τή συμβατικότητα. Καί άλλωστε είναι προβληματικό άν μπορούμε νά μιλάμε γιά τήν ούσιαστική ύπαρξη πολιτικού κιν/φου στην "Ελλάδα. Γιατί άν εξαίρεσουμε τρεις ταινίες του "Αγγελόπουλου, μερικές απόπειρες καταγραφής άπεργιών όπου ή καταγγελία είναι σαφώς έμφανεστερη από τήν άνάλυση καί μερικές ιστοριογραφικές προσπάθειες γύρω από τή πρόσφατα πολιτικά γεγονότα της χώρας, δέν υπάρχει τίποτα άλλο. "Όλες δέ αυτές ή ταινίες μαζί, κλιμακωμένες σέ διάρκεια περίπου δέκα έτών, ποσοτικά δέν καλύπτουν ούτε τό μισό της έτήσιας παραγωγής ελληνικών ταινιών της δεκαετίας 55-65.

Μένει νά δούμε εάν ό ελληνικός κιν/φος έχει έμπλουτισθεί με κοινωνικές συνειδήσεις πού άλλοτε δέν ύπήρχαν, με συνειδήσεις πού νά «διακόπτουν» τή σχέση ελληνικής κοινότητας — ελληνικού κιν/φου πού ύπήρχε μέχρι τότε, εγκαθιδρύοντας νέα, πρωτότυπη, λιγότερο καθουραστική, μιά «γωνία λήψης» πού δέν είχαμε σκεφτεί καί πού είναι

άποκαλυπτική της πραγματικότητας, καί πού, στόν ελληνικό κιν/φο νά άντανακλά όχι τή συλλογική συνείδηση εκεί όπου τήν κατευθύνουν ό διάφορες καί πολύμορφες "Έξουσίες (καί όχι μονάχα ή πολιτική "Έξουσία), αλλά κάπ πού νάρχεται σέ άντίθεση με αυτό. Γιατί άλήθεια, ποιά ταινία του «νέου ελληνικού κιν/φου» έβαλε ποτέ σέ άμφισβήτηση τις θεμελιώδεις άξίες του Συστήματος πού ζούμε σήμερα καί ποιά ταινία προσπάθησε νά παραβιάσει τό πλαίσιο (πού τόση ασφάλεια μας προσφέρει) της κοινωνίας μας γιά νά «δεί» τί υπάρχει «έξω άπ' αυτό»; Τελικά, άς μή τό άρνιόμαστε, όλες οι ταινίες καί του «παλαιού» καί του «νέου» ελληνικού κιν/φου (πιο άδέξια άλλοτε, πιο έπιδέξια σήμερα) άφήνουν μεγάλα περιθώρια αισιοδοξίας γιά τή ζωή... Καί αυτή ή όμοιοτητα μου φαίνεται νάναί ό πιο ίσχυρος δεσμός στις παλαιές καί τις νέες ταινίες του κιν/φου μας. "Ενός κιν/φου πού δέν γνώρισε ακόμα καμιά «καταραμένη συνείδηση», καμιά άγωνία γιά τήν "Υπαρξη. "Ενός κιν/φου πού με όππορουνισμό, ψυχρότερα ίσως ύπολογισμένο σήμερα από άλλοτε, «καθαγιάζει» τις πόρνες, ώραιοποιεί τό προλεταριάτο, καταδικάζει τους νταβατζήδες καί άγνοεί τους όμοφυλόφιλους.

Τι συμβαίνει λοιπόν καί τό Κράτος «φοβάται» έναν κιν/φο πού λίγο ή πολύ παραμένει άνάδυσος. Ποιά εξέγηση μπορεί νά υπάρχει γιά μιά συμπεριφορά έκ μέρους της Πολιτείας πού μοιάζει νάναί άνεύθυνη, όταν δέν είναι ξεκάθερα έχθρική;

"Υπάρχει βέβαια ή εξέγηση όπ τό Κράτος παίζει τό παιχνίδι τών μεγάλων έταιριών εισαγωγής ξένων ταινιών, άφήνοντας άπροστάτευτη τή έγχωρια παραγωγή. Πρόκειται εδώ γιά γεγονότα πού κανείς δέν μπορεί ν' άμφισβητήσει. "Αλλά συμβαίνει, τό Κράτος, νά είναι έξίσου άδιάφορο, προσβλητικό ή έχθρικό καί με τους άλλους χώρους της διανοήσης στη χώρα μας, ακόμα καί με εκείνους πού χαιρούν μιάς μεγαλύτερης εκτίμησης από τό κιν/φο, όπως είναι ή Λογοτεχνία ή τό Θέατρο. Μ' ένα τρόπο γενικό τό ελληνικό Κράτος άπεχθάνεται τή διανοήση, τους «κουλτουριάρηδες» όπως τους όνομάζει μιά σχεδόν «φασιστική» έκφραση. "Όπως όλες οι αυταρχικές δομές έξουσίας, ή ελληνικό Κράτος, είναι καχύποπτο άπέναντι στους διανοούμενους καί σ' αυτή τή στάση του έχει τήν παθητική σύμμοχη όλων τών μικροαστικοποιημένων στρωμάτων

της ελληνικής κοινωνίας πού, άνάλογα με τήν πολιτική τοποθέτηση, άπορρίπτει τά «κουλτουριάρικα» έργα ή τις «διανοουμενίστικες κατασκευές» πού είναι ή συμμετρική με τό «κουλτουριάρικα έργα» έκφραση, όρισμένης άριστερας. Γιά τή νοοτροπία αυτών τών "Έξουσίων, οι διανοούμενοι είναι πρόσωπα διανοητικά άνήλικα πού δέν μπορούν ν' άντιληφθούν τις ύπέρτατες άναγκαιότητες του λαού, τις όποιες μόνο τό Κράτος ή τό Κόμμα μπορούν νά συλλάβουν. "Έτσι, σάν μοναδική λύση άπομένει ή προσχώρηση σ' αυτή τή Λογική. Καί σ' αυτό άκριβώς τό σημείο άρχίζουν οι εϋθύνες της άλλης πλευράς καί ειδικότερα οι εϋθύνες τών κιν/στών άπέναντι στην κρατική πολιτική.

Τό Φεστιβάλ Κιν/φου της Θεσ/κης έδωσε ακόμα μιά φορά τήν εύκαιρία γιά νά φανεί πόσο λείπει στους κιν/στές ή ώριμότητα γιά νά στηριχτούν «στό δικό τους πόδι». Πόσο ό δήθεν πολιτικοποιημένες διεκδικήσεις δέν είναι, στην πραγματικότητα ούτε σοβαρές διεκδικήσεις ούτε ούσιαστικά πολιτικοποιημένες. Δέ χρειάστηκε παρά νά πετάξει τό Κράτος ένα κόκκαλο γιά νά τό «αρπάξουμε» όλοι μας, στόν άέρα καί νά τό ροκανίσουμε με βουλιμία.

Είδαμε, έτσι, μερικούς Συμβούλους της "Εταιρείας Σκηνοθετών νά στέλνουν μελοδραματικές άνακοινώσεις στις έφημερίδες, στό στυλ "Ελευθερία ή Θάνατος» καί τήν έπομένη νά προσχωρούν στις "Επιτροπές του "Υπουργείου Βιομηχανίας πού τις είχαν μερικές ώρες πριν καταδικάσει σφοδρά. Είδαμε επίσης αυτό τό «βάλς ντ' έξίτασιόν» μερικών σκηνοθετών πού δέν θέλανε αυτό τό Φεστιβάλ, αλλά θέλανε τή χρηματική βραβεία πού δίνονται στό Φεστιβάλ. Είναι περιεργό όπ θέλουν αυτά τά χρήματα; Καθόλου περιεργό άν λάβει κανείς ύπ' όψη του τή φοβερή κρίση πού περνάει ό κιν/φος. "Αλλά είναι περιεργό νά φαντάζεται κανείς όπ τά χρήματα αυτά μπορούν νά δοθούν «αφιλοκερδώς» από τό Κράτος.

"Αλλά όταν κανείς ύφαινει όλους τους δεσμούς εξάρτησης από τό Κράτος, όταν ό διεκδικήσεις μιάς όρισμένης άριστερας δέν είναι ή κατάργηση της Λογικής του Κράτους αλλά ή άλαση του περιοχόμενου αυτής της Λογικής, πού στην τελευταία της συνείπεια οδηγεί σ' ένα ακόμα ίσχυρότερο κρατικό παρεμβατισμό, όταν υπάρχει αυτή ή διάσταση άνάμεσα στό λόγια καί τις

πράξεις, πώς είναι ποτέ δυνατόν να περιμένουμε από το Κράτος να μας αντιμετωπίσει σαν πρόσωπα ενήλικα; Μιά στάση υπευθυνότητας από τη μεριά του Κράτους, σαν και αυτή που θέλουμε, δεν χαρίζεται αλλά την κατακτά κανείς. Και μία τέτοια κατάκτηση δεν περνάει μέσα από άφηρημένες έννοιες όπως η αλλαγή του συσχετισμού των δυνάμεων, οι δημοκρατικές διαδικασίες και άλλες λεκτικές υπεκφυγές αλλά μέσα από μιάν άλλη στάση απέναντι στα πράγματα. Ούτε ο κίβδηλος συνδικαλισμός της 'Εταιρείας Σκηνοθετών, ούτε η νοοτροπία του ατομικού μικροσυμφέροντος μπορούν να δώσουν τη λύση. Πρόκειται για γενικότερη αλλαγή νοοτροπίας, ίσως, ακόμα, για διαφορετικό τρόπο ζωής. Και προσωπικά πιστεύω πως τα πρώτα σημάδια μιάς τέτοιας αλλαγής θα τα δει κανείς στις ίδιες τις ελληνικές ταινίες...

Δημήτρης ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ

Για μία (όλο και περισσότερο «οφική») μερίδα θεατών, οι καλοκαιρινές επαναλήψεις αποτελούν την εύκαιρα να δει ή να ξαναδει κανείς την «καλή ταινία». Το κοινό, όσο λιγοστεύει και στήνεται μπροστά στους τηλεοπτικούς δέκτες, τόσο περισσότερο έλκεκτικό γίνεται: οι αθουοάρχει κατάλαβαν έγκαιρα το γεγονός αυτό, και άρκετοι θερινοί κινηματογράφοι έσπευσαν να αυτοχαρακτηριστούν «αθουοες τέχνης» για να μη χάσουν κανένα μερίδιο στο λιγοστό, αλλά τουλάχιστον υπάρχει, κυνήγι της ποιότητας. Οι καλοκαιρινές προβολές, βασιλείο της κινηματογραφοφιλίας; 'Από πρώτη ματιά, το καλοκαίρι φαντάζει στα μάτια μας (μια και μάς δίνει την εύκαιρα να ξαναδούμε ταινίες για τέταρτη ή πέμπτη φορά) ως η εποχή του ξεψαχνίσματος των κινηματογραφικών προτιμήσεων. 'Όστόσο, τα πράγματα δεν είναι και τόσο απλά και οι συνθήκες μας ως θεατών μετασχηματίζονται γοργά τα τελευταία χρόνια: τώρα που όλες οι ταινίες έγιναν «τέχνης», από τα γουέστερν του Τζων Στάρτζες μέχρι τις κωμικές του Τζέρυ Λιούις, τώρα που κανένας αθουοάρχεις που σέβεται τον εαυτό του δεν αφήνει έξω απ' το πρόγραμμα το *Pio Μπράβο* ή το *Έλντοράντο*, τι έχει

μείνει σ' εμάς να ξεψαχνίσουμε ή να ανακαλύψουμε; Ούτε καν την ίδια μας την προτίμηση, την γνώια μας μάλλον να ξεπεράσουμε τη μακαριότητα που δημιούργησε ή καταδίκωε των πάντων, του γουέστερν, της Ιταλικής κωμωδίας, των χιτοκοικών θρίλλερ, ακόμη και του μελοδράματος. Σε μία εποχή όπου τα θέματα παραλούνουν και έναλλάσσονται, παραχωρώντας εύγενικά τη θέση τους το ένα στο άλλο, το κοινό αρχίζει να γίνεται έλκεκτικό. Πολύ άργά. Γιατί δεν έχει τίποτε να διαλέξει.

Αυτή τη δυνατότητα έπιλογής προσπαθεί να βρει η αθηναϊκή κινηματογραφική ζωή στις καλοκαιρινές προβολές, μαζί με ένα κάποιο παρελθόν και όρισμένες αναφορές: οι καλοκαιρινοί κινηματογράφοι τέχνης έπαψαν να είναι οι ναοί της γνωριμίας με την ανάνεωση της κινηματογραφικής γραφής, της κινηματογραφικής ρέυσας, με τις νέες τάσεις και γλώσσα σ' όλον τον κόσμο. 'Έκείνο που τους χαρακτηρίζει είναι η έντονη τάση τους (μέσα από άφιερώματα στα κλασικά έδη γουέστερν, άστνυμικά, Ιταλικές κωμωδίες, κ.τ.λ.) να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση ότι ξαναείναι σήμερα η σχέση που είχε παλιά το (συναικιακό κυρίως) κοινό μ' αυτές τις ταινίες. 'Υπάρχει όμως μία μικρή διαφορά: η σχέση αυτή έπικαθοριζόταν τότε από τον λαϊκό χαρακτήρα του κινηματογράφου, χαρακτήρα που χάθηκε για πάντα. Ση τη θέση του τα προγράμματα αυτών των αθουοών τοποθετούν σήμερα την γνωστή «ιδιτυπία» της καλοκαιρινής προβολής, δηλαδή τη μυθοποίηση και τον φετιχισμό των ιδιαίτερων συνθηκών προβολής, (έλεύθερο κάπνισμα - πασατέμπος- δροσιά- λεμονάδα- χαλικάκι και μία σειρά από κλισέ που επανέρχονται στις δημοσιογραφικές παραινεσίες προς το «φιλοθεάμον» κοινό). Νά όμως που και η ίδια η εξέιδανικευση της «βραδιάς στο καλοκαιρινό σινεμά» παύει να λειτουργεί απ' τη στιγμή που οι κινηματογράφοι παίζουν το παιχνίδι της ποιότητας: όπως και να το κάνουμε είναι λίγο δύσκολο να βλέπεις σε άθλια κατάσταση μία ταινία του Χώκς, ιδίως όταν ξέρεις πιά ότι πρέπει να προσέχεις τη σκηνοθεσία και δεν άντεχεις να μην ακούς τίποτε στις τελευταίες σκηνές του *Ζαμπρόκι Πόιντ*, ιδίως όταν ξέρεις ότι κάποτε ακούγόνταν σ' αυτό το σημείο η μουσική των Πινκ Φλόυντ (της καλής περιόδου...). Οι διαμαρτυρίες τότε υπεραμύνονται μιάς τεχνικής

άρτιμέλειας: κατάσταση τελείως άγνωστη και άσχετη με τις συναικικές προβολές, που όλοι κάποτε γνωρίσαμε. Τι μένει λοιπόν; Οι ταινίες θα έλεγες κάποιες. 'Ισως. 'Η ίδια η έπιλογή των ταινιών ώστόσο τείνει όλο και περισσότερο στην κατασκευή ενός όμοιώματος, που δεν έχει πιά και τόσο μεγάλη σχέση με την κινηματογραφική απόλαυση. 'Όμοίωμα του κινηματογραφικού είδους αρχικά, που παρουσιάζεται πιά μουσειοποιημένο, έτοιμο σε κάθε στιγμή να πιηκίσει την παλιά του δόξα. Τότε, όμως, το είδος δεν περιλαμβάνει μόνο τα άριστουργήματα του είδους και οι κινηματογράφοι μπορούν να πράγματι να ανακαλύψουν κάποιο «διαμάντι»: αυτό ήταν που έκανε το είδος να υπάρχει και να λειτουργεί. Σήμερα αυτό το είδος, άφου ψαλιδίζει αθάιρα, υπάρχει μόνο από τα κομμάτια του, που κάποιος έχει προωθήσει. 'Έτσι μπαίνει μιά για πάντα στο μουσείο ενώ, από μία άλλη άποψη, τα νέα είδη: πορνό, καράτε κοιμούνται ήσυχα στα γκέτο τους μιά και κανείς δεν βρίσκει να ρισκάρει την «εξιδίκευση» του στο άγνωστο και παρθένο έδαφος τους. Οι ειδικοί δεν τολμούν ούτε να τα δούν καν, περιφρονώντας τα βαθία και περιχαράκωνοντας με όλο τα δυνατά μέσα — τι όμορφα τα φίλμ νουάρ — το συντηρητισμό τους. Τα χαρακτηριστικά άποσπάσματα του είδους, με τη βοήθεια του χάους που βασιλεύει στις άποθήκες των εισαγωγών, έχουν καταστρέψει μιά για πάντα τα είδη και τη λάμψη τους. 'Όμοίωμα του δημιουργού επίσης: όλοι γίνονται δημιουργοί το καλοκαίρι (ή Λίνα Βερτμύλερ, ό Κέν Ράσελ, ό Ρόζι, ό Πέτρι και άλλοι πολλοί λαμπροί κινηματοθραύστες) ή μάλλον προβάλλονται μόνο ταινίες - δημιουργήματα. 'Η έβδομάδα Ράσελ άκολουθεί τη βδομάδα Παζολίνι, έκείνη την βδομάδα Τέρενς Φίσερ και πάει λέγοντας. 'Η γενικευμένη αυτή «πολιτική των δημιουργών» είναι τελικά διάφορη. 'Έτσι και άλλως στον καλλιτεχνικό κόσμο, όλοι είναι καλλιτέχνες. Μόνο που παλιότερα μερικοί απ' ταυτούς δούλευαν πράγματι ύπογεια, μέσα στη μαζική κουλτούρα (ή δουλεύουνε ακόμη: θα άρghσουμε πολύ μέχρι να δούμε τη «βδομάδα Κομεντίνι...»), ενώ σήμερα η αγορά δεν σηκώνει παρά προϊόντα σε σειρά που μπαίνουν στα γκέτο είτε δημιουργήματα, μοναδικές και άπαράμιλλες παραγωγές, ύποχρεωτικές για όλο τον κόσμο (ό *Πόλεμος των Άστρων* και οι *Στένες*

‘Επαφές είναι τα καλύτερα παραδείγματα αυτής της τάσης). Προσωρινό, εύτοχες, συμπέρασμα: εκείνο που αναζητούν οι καλοκαιρινές προβολές τέχνης ανακυκλώνοντας (άδυνα) προγράμματα χιλιετιδωμένα, είναι η εποχή που υπήρχαν καλοκαιρινές προβολές γενικά, μία εποχή γεμάτη συγκινήσεις, που έρχεται σήμερα να κυριεύσει τη νοσταλγία της άτονης κινηματογραφικής πραγματικότητάς μας, ακριβώς γιατί δεν υπάρχει πιά. ‘Η μίμηση της όμως πολλαπλασιάζει την πληξή αντί για την κινηματογραφοφιλία, την αδιαφορία του κοινού αντί για την απόλαυση της. Φέτος το καλοκαίρι δεν (ξανα)είδαμε τον Πάγο ή το ‘Αγκιρε αλλά τα άπαντα του Ρίτσαρντ Μπρούκς: ά, όχι, είδαμε και το ‘Αλφάβη. Μόνο που κάποιος γέρος, ρωτούσε από πίσω της ώρα: «‘Επιστημονική φαντασία είναι αυτό: Μά ποτέ είναι έπιτέλους τα διαστημόπλοια;» Σας το έχουμε πει, αγαπητοί αϊθουσάρχες: τά πολλά «προσέχω» υπερδεύουν. ‘Η μάλλον φυτεύουν διαστημόπλοια εκεί που δεν υπάρχουν.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

ΙΔΡΥΕΤΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΩΘΕΝΣΗ ΤΟ ΚΑΛΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Μέσα στην πνευματική αποτελμάτωση όπου έχει βυθιστεί η Κύπρος την τελευταία δεκαετία, φυσικό επακόλουθο της ανάπτυξης ενός ευδαιμονισμού και μιάς βαθμιαίας στροφής των κυπριακών μαζών σ’ έναν αχαλίνωτο καταναλωτισμό, και στόν τομέα του κινηματογράφου αυτό που κυριάρχησε ολοκληρωτικά ήταν τά πιο φριχτά κατασκευάσματα του έμπορικου κυκλώματος. Στήν Κύπρο έδώ και χρόνια αυτό που μόνο μπορείς να δεις στις κινηματογραφικές αίθουσες είναι πορνό, καράτε, Τζάιμς Μπόντ, στήν καλύτερη περίπτωση τήν *Φωλή του κοίκου*, ή *Τό τελευταίο ταγκό στό Παρίσι* που κι αυτό σερβίρει τάσν πορνό. ‘Η κατά καιρούς παρουσίαση από τήν Κυπριακή τηλεόραση μερικόν αξιόλογων ταινιών, δέν δημιουργεί κανένα αντίσάθμισμα όντας έννοματωμένη στό χάος των αμερικάνικων, έγγλέζικων και έλληνικών σθρίλα. ‘Η έλλειψη μιάς συνειδητής προσπάθειας προσέγγισης του κοινού και διαπαιδαγώγησής του πρός μιά άλλη

κατεύθυνση — πράγματα άλλωστε που δέν θά μπορούσαν ποτέ νά άποτελούν τούς στόχους ένός κρατικού φορέα κυβερνητικής προπαγάνδας — κάνει τίς έκπομπές αυτές νά προσφέρουν μιά άποσπασματική εικόνα ικανή νά προσεγκύσει μοναχά ένα μικρό αριθμό έξειδικευμένων θεατών. Μέχρι πρόσφατα από τίς καλλιτεχνικές στήλες των έφημερίδων δέν άσκούσαν κανενός είδους κριτική θεάματος, έκτός ίσως από μιά έφημερίδα που σκόρπια παρουσίαζε κάποια αξιόλογα ταινία. Τό κοινό διαπαιδαγωγείτο στήν πραγματικότητα από τά σύντομα διαφημιστικά σημειώματα των εισαγωγών ταινιών που δημοσιεύονταν φυσικά σ’ όλο τόν τόνο. Χάρις σέ μιά στενόμυαη και αντίδραστική λογική, μιά έκπομπή του Ραδιοφωνικού ‘Ιδρύματος παρουσίασης — κριτικής των ταινιών τής έβδομιάτης διακόπηκε. Τό σκεπτικό είναι ότi η έννοική κριτική γιά μιά αξιόλογη ταινία ίσοδυναμεί μέ διαφήμιση της και εύμενη μεταχείριση τής αίθουσας ή του εισαγωγέα από τό κρατικό ίδρυμα. Σήμερα τό μοναδικό μέσο μαζικής έπικοινωνίας που συστηματικά άσκει κριτική και προσπαθεί νά διαμορφώσει ένα κοινό είναι η έφημερίδα *Τά Νέα*.

Τό μεγαλύτερο πρόβλημα των δύο κινηματογραφικών Λεσχών του νησιού είναι τό νά βρουν ταινίες γιά τό πρόγραμμά τους. Παρ’ όλη τήν καλή προσπάθεια των όργανων των και τίς φίλτιμες θυσίες τους, οι λίγες ταινίες που μπορούν νά προμηθεύονται κυρίως από τά πολιτιστικά τμήματα των διαφόρων πρεσβειών, δέν άρκούν γιά νά άντιμετωπιστούν οι άνάγκες μιάς μόνιμης λειτουργίας και φυσικά δέν μπορεί μέ τόν τρόπο αυτό νά παρουσιαστεί η αξιόλογη κινηματογραφική παραγωγή των διαφόρων χωρών. Τό πρόβλημα δε παρουσιάζεται μεγαλύτερο ίδιαίτερα όσον άφορά τόν έλληνικό κινηματογράφο όπου τό κυπριακό κοινό, έκτός από τά προϊόντα τελευταίας κατηγορίας του έμπορικου κυκλώματος, καμιά έπαφή δέν έχει μέ τήν αξιόλογη δουλειά των πιο σημαντικών Έλλήνων δημιουργών όσο κι άν αυτό φαίνεται περίεργο.

Μέσα σ’ αυτές τίς δύσκολες συνθήκες και κόντρα στό ρεύμα, δύο νέοι άνθρωποι ό ‘Ελλαδότης Αάμπος Παπαδημητράκης και η Κυπρία Έέκλα Κίττου, κινηματογραφιστές και οι δύο πήραν τήν πρωτοβουλία νά δημιουργήσουν ένα στέκι βολυία

κινηματογράφου. ‘Ίδρυσαν Κινηματογραφικό Κέντρο μέ σκοπό α) τή δημιουργία συνειδησης ότi ό κινηματογράφος είναι τέχνη κι όχι φτηνή ψυχαγωγία β) τή δημιουργία κινηματογραφικής κοινότητας γ) τή γνωριμία μέ τά διάφορα ρεύματα του έλληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου. Γιά τούς σκοπούς αυτούς προγραμματίζουν μιά σειρά δραστηριοτήτων όπως προβολές ταινιών σέ μόνιμη, καθημερινή βάση, συζητήσεις γύρω από τίς ταινίες σεμινάρια και διαλέξεις γύρω από τόν κινηματογράφο, γνωριμία μέ τό έργο μεγάλων σκηνοθετών. ‘Ίδιαίτερη φυσικά σημασία δίνεται από τούς νέους έμπνευστές αυτής τής προσπάθειας, η βαθειά γνωριμία μέ τό έργο των Έλλήνων δημιουργών τόσο τής παλιάς όσο και τής νέας γενιάς. Θά επιδιωχθεί είδικά μέ τό σύνολο τής δουλειάς τους και του προβληματισμού τους μέσα από τήν παρουσίαση του έργου τους και τήν συζήτηση του μέ τούς ίδιους.

‘Η προσπάθεια αυτή των νεαρών κινηματογραφιστών βρήκε ήδη άνταπόκριση από σειρά διανοομένων του νησιού που τήν πλάισουν και συμμετέχουν σ’ αυτή ένέργια. Στή διοίκηση συμμετέχουν και ό ζωγράφος Νίκος Κουρούσης, η ποιήτρια-ψυχολόγος Έλενα Τομαζή, ό ήθοποιος Κώστας Χαραλαμπίδης, β ηχολόγητης Ντίνας Κίττος, β καθηγήτης-συγγραφέας Σάββας παύλου και η καθηγήτρια Μαρία Χατζηπαύλου.

5 Αύγούστου 1978
Κινηματογραφικό Κέντρο Κύπρου

Εκδηλώσεις

Φεστιβάλ Καννών 1978

I

του Γιάννη Φωτιάδη

Ἡ ἰδεολογία, σὸ ἐπίπεδο δομικῆς συγκρότησης τοῦ 31ου Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, φαίνεται, ἰδιαίτερα σήμερα, νὰ ἔχει «λύσει» τὴν ἐξωτερικὴ πρόσοψη τοῦ θεσμοῦ, ὡς ἀντικειμενικοῦ καὶ δημοκρατικοῦ φορέα ἐπιλογῆς καὶ ἀξιολόγησης τῶν πολιτιστικῶν φιλμς πού «προβάλλει» στὸ διεθνὲς κοινωνικὸ ὑποκείμενο/πραγματικότητα.

Ἡ λίστα τῶν φιλμ τῆς ἐπίσημης συμμετοχῆς περιλαμβάνει χώρες μὲ διαφοροετικά οἰκονομικὰ ἄρα καὶ κοινωνικὰ συστήματα. Διαφορετικὲς ἐθνικὲς οἰκονομίες.

Παρατηρώντας ὁμως προσεκτικὰ τὴν τεχνικὴ ἀφίσα τοῦ κάθε φιλμ χωριστὰ ἀνακαλύπτουμε τὸ «λανθάνον» τῆς φαινομενικῆς τούτης ἀντικειμενικότητας ἰδεολογιῶν, καὶ βρίσκουμε ὅτι ἡ οἰκονομικὴ βάση τῶν περισσοτέρων τῇ ἐξαιρέσει φυσικὰ τῶν σοσιαλιστικῶν — δὲν ἀποτελεῖ παρὰ μονάχα τὸ ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ διεθνὲς πολυεθνικὸ σύστημα οἰκονομικῆς συμπαράγωγῆς τῆς σύγχρονης κιν/κῆς βιομηχανίας καὶ πού συμπίπτει στὸ νεοκαπιταλιστικὸ, σύγχρονο οἰκονομικὸ μοντέλο τῆς πολυεθνικῆς ἐταιρίας.

Ἐτοίμος νὰ καταγγεῖλεις τοῦτο τὸ «λανθάνον» τοῦ πολιτιστικοῦ φορέα ἐπιλογῆς ὑπεράνω πάσης ὑποψίας «ἐθνικῶν» συμφερόντων ἄρα καὶ ἰδεολογιῶν σου ἀπαντοῦν μὲ τὶς παρῶλληλες ἐκδηλώσεις πού τὸ Φεστιβάλ «φιλοξενεῖ» στὸ χώρο του. Αὐτὲς εἶναι «Τὸ Δεκατενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν», «Ἡ Διεθνὴς ἑβδομάδα τῆς γαλλικῆς κριτικῆς», «Ἐνα κάποιο βλέμμα» καὶ οἱ «Προοπτικὲς τοῦ Γαλλικοῦ Κινηματογράφου».

Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς «φιλοξενούμενες» ἐκδηλώσεις εἶναι πράγματι ἀνοιχτὲς μῖα καὶ βρίσκονται «ἐκτὸς» τῆς ἐπίσημης ἀνταγωνιστικῆς οἰκονομικῆς ἀγορᾶς καὶ εἶναι ἀποτέλεσμα τῶν γεγονότων τοῦ Γαλλικοῦ Μάη τοῦ 1968, πού φέτος ἀκριβῶς γιόρταζε τὴν δεκάτη ἐπέτειο.

Ἀπὸ τότες οἱ γάλλοι ὁργανωτές, μετὰ ἀπὸ ἐκεῖνον τὸν τρομακτικὸ ἐφιάλη, ὅπου τὸ Φεστιβάλ ἀμφισβητήθηκε ριζικὰ (Ζ.Λ. Γκοντάρ καὶ ὅλη ἡ ἄλλη παρέα) γιὰ νὰ ματαιωθεῖ στὸ τέλος, ἔχουν «ὀρθολογήσει» στὸ ἔπακρο τὸ σύνολο τῆς πολιτιστικῆς καὶ ἰδεολογικῆς του δομῆς μὲ ἀξιοθαύμαστη εὐλιγισία.

Παρόλο πού συμφωνοῦμε μὲ τὸν διαβρωτικὸ πόλεμο πού ὑφίσταται ἡ ἔννοια «φεστιβάλ», ὅτι δηλαδή ἐνισχύει τὴν καπιταλιστικὴ-ἀνταγωνιστικὴ ἄρα καὶ ἀνταλ-λακτικὴ ὑπεραξία τοῦ πόθου γιὰ ἀτομικὴ οἰκονομικὴ προβολὴ διὰ μέσου τοῦ θεάματος, ὅπου καὶ τὴν ἀνανακλὰ στὴ συνείδηση τοῦ κοινωνικοῦ ὑποκειμένου ναρκισσιστικὰ καὶ ἐγωιστικὰ, κρύβοντας ἐπιμελῶς πίσω ἀπὸ τὸν μανδύα τοῦ πολιτιστικοῦ θεσμοῦ-φορέα τὴν ταξικὴ παραγωγή τούτης ἀκριβῶς τῆς ὑπεραξίας, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ παραδεχτοῦμε τὴν ὀρθο-λογιστικὴ, οἰκονομικὴ τακτικὴ τοῦ καπιταλιστικοῦ τούτου κιν/κού θεσμοῦ-φορέα ἀγορᾶς καὶ διανομῆς ἐνδὸς προϊόντος πού παράγει. Βρίσκεται σὲ συνέπεια μὲ τὸ οἰκονομικὸ-ἰδεολογικὸ τῆς

βάθρο. Η καπιταλιστική κιν/κή παραγωγή άλλαξε όταν κι όπου άλλαξαν οι οικονομικές της προδιαγραφές. Από εθνική μέχρι το 1960 περίπου μεταμορφώνεται έκτοτε σε διεθνή παρακουλουθώντας τις παραμορφώσεις-συγκρούσεις της γενικής-οικονομικής πορείας του καπιταλιστικού κεφαλαίου. Το ίδιο και η αντιπροσωπευτικότερη ιδεολογική του βιτρίνα, το «φεστιβάλ», έκανε εκείνες τις παραχωρήσεις που το βόλευαν.

Αναγκάζομαστε επίσης να παραδεχτούμε, πώς, παρόλο ότι οι «φιλοξενούμενες» τούτες εκδηλώσεις καλύπτουν το ιδεολογικό «λανθάνον» του επίσημου Φεστιβάλ, αποζημιώνονται, διαλεκτικό επακόλουθο, με περισσότερη ελευθερία προβολής ακόμα και αγοράς, «έστω» περιορισμένης σε πλαίσια, σκηνοθετών και κινηματογραφιστών περιορισμένων σε καπιταλιστικά χωροταξικά περιθώρια και καταδικασμένων σε αφάνεια. Το Φεστιβάλ των Καννών, ύστερα από όλα αυτά, παραμένει το «Φεστιβάλ των Φεστιβάλ» με την ίδια ή σχεδόν ίδια εγκυρότητα στο ανταλλακτικό-έμπορευματικό ύποσυνείδητο του κοινωνικού-καταναλωτικού υποκειμένου. Δεν έχει παρά να κοιτάξει κανείς στο έγκυρο, επαγγελματικό και στατιστικό περιοδικό (*Le Film Français*) την κίνηση των είσητηρίων καθώς και τον αριθμό κόπιας (δηλ. αγοράς) που παράγει ένα φιλμ βραβευμένο στις Κάννες με τον «Χρυσό Φοίνικα» τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Καιρός όμως να επιστρέψουμε στο Φεστιβάλ των Καννών, όπως τελικά είναι, και στις ταινίες που μās παρουσίασε.

ΠΕΡΙ-ΓΡΑΦΗ

Συνοψίζουμε την θεματική των φιλμ του 31ου Φεστιβάλ Καννών σε τρεις μεγάλες κατηγορίες απ' όπου βγαίνουν και οι υποκατηγορίες των μερικών εξαίρεσεων, με κάποιες προσχωσυγγενείς μίξεις:

- α. Σύγχρονη προβληματική γύρω από την αντι-ιστορικότητα (*Contre-histoire*)
- β. Φεμινισμός
- γ. Πολιτικοποιημένη ιστορικότητα ή το θέαμα σάν ιστορικότητα.

Η γόνιμη (άρνητικά ή θετικά) πλευρά της α. κατηγορίας περιλάμβανε ταινίες όπως: *Όνειρο πιθήκων* του Ιταλού Μάρκο Φερρέρι, που θα αναλύσουμε πιο κάτω και *Αριστερόχρη γυναικα* του Αυστριακού Πέτερ Χάντκε, που αντιπροσώπευε την επίσημη συμμετοχή της Δυτ. Γερμανίας. Μία συνομιλία που είχαμε μαζί του θα κλείσει την παρουσίαση-έργασία μας.

Η άγνοια κατάδυση σ' ένα σεξουαλισμό «βάθους» όπως η γιανωνέζικη ταινία του Ναγκίζα Όσιμα: *Η αυτοκρατορία του πάθους* ή ενός έρωτισμού χωρίς σοβαρές επιπτώσεις, όπως η Ούγγαρέζικη *Μιά πολύ ήθικη νύχτα* του Κάρολου Μάικ, ή ρώσικη *Ένα άτυχημα κυνηγιού* του Έμιλιου Λοτιάνου ή η αμερικανική του Λουί Μάλ. *Η μικρούλα*.

Η β. κατηγορία περιλάμβανε σχεδόν ολόκληρη την αμερικανική συμμετοχή, επίσημη κι ανεπίσημη καθώς και την αξιοπρεπή δουλειά του Ζύλ Ντασέν με την *Κραυγή γυναικών* που αντιπροσώπευσε την Ελλάδα.

Δε μπορούμε να μη σημειώσουμε το τι εκμετάλλευση υφίσταται σήμερα το γυναικείο κίνημα και ιδιαίτερα από ταινίες που προσπαθούν να το αποπροσανατολίσουν προς άγονες κι αποπολιτικοποιημένες περιοχές, υπολογίζοντας πάντα τις εξαιρέσεις. Όταν δε το ανακατώνουν ξάπτετα κι ανώδυνα με την «πολιτική» (όπως το φιλμ του Χώλ Αζμπυ με την Τζαϊν Φόντα *Επιστροφή στο σπίτι* όπου «ο μάταιος κι άδικος πόλεμος» του Βιετνάμ αφυπνίζει τη γυναικεία συνείδηση ότι ο πόλεμος αυτός ήταν πόλεμος ανδρών και μάλιστα σκληρών μιλιταριστών), το κλειδαιμαρφώνουν ή σ' έναν καθημερινό και διαπροσωπικό κομφορμισμό (όπως η περίπτωση της *Μιάς ελεύθερης γυναίκας* του αμερικάνου Πώλ Μαζούρσκυ) ή σ' έναν ξεκομμένο από τα πάντα «Φροϋδισμό» (όπως τόν είδαμε στο έπιτυχημένο *Θρόνος ανά Ψυχή*) της αμερικάνας Κάρεν Άρθουρ. Το κλουβί του Μάγου στο *«Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών»*. Στην εκδήλωση ακριβώς αυτή ξεχωρίσαμε το

φίλμ της αμερικάνας πάλι Κλώντιας Βάιλ *Κοριτσιίστικες Φιλίες* σά προσπάθεια κοινωνικοποίησης του φεμινιστικού κινήματος περιφραγμένου, ειδικμένου μέσα από τον άστικο χώρο. Ή τρυφερή φιλία δυο κοριτσιών: ή κομφορμιστική πορεία τής μιās (γάμος, γραφείο, παιδιά κ.λ.π) κι ή αναζήτηση ένός διαφορετικού μοντέλου ζωής τής άλλης, καθώς και οί διάφορες μεταπτώσεις πού περνάει ή σχέση τούτη από τη σύγκρουση τών διαφορετικών τούτων επιλογών (συναισθηματικές, Ψυχολογικές κ.λ.π).

Ή ικανοποίηση τελικά μās ήρθε από τὸ ινδικό φίλμ του Μρινάλ Σέν *Οί περιθωριακοί*, πού είδαμε πάντα στο «Δεκαπενθήμερο».

Τὸ φίλμ θίγει τὸ πρόβλημα-θέση τής γυναίκας μέσα στὸν ἀναχρονιστικό κι ἀντιδραστικό ινδικό περίγυρο. Ή γυναίκα πού στο τέλος πεθαίνει πάνω στή γέννα της ἀπὸ ασιτεία κι ἀπὸ ἀδυναμία νά πληρωθεῖ μιὰ μαίia ἐξ αἰτίας τής ήθελημένης «τεμπελιάς» τοῦ πεθεροῦ της πού με ἀπόλυτη πατριαρχική ἐξουσία τήν μεταβιβάζει κι στὸν ἄντρα της, «τεμπελιάς» πού ἀρνεῖται αὐτοκαταστροφικά τήν ἄγρια κι φεουδαλική ἐκμετάλλευση πού ὑφίσταται τὸ ἀπομονωμένο τοῦτο ινδικό χωριό ἀπὸ τήν κάστα μιās φαμίλιας προυχόντων, ἀποτελεῖ ἕνα εὐφνέστατο πόλο πού καταγγέλλει διπλά τήν τραγικότητά του. Ή γυναίκα εἶναι ή μόνη πού ὑποκύπτει στή φεουδαλική τούτη ἐκμετάλλευση πού ὅσο ἀκόμα μπορεῖ, εἶναι ἔγκνος, ἐργάζεται αὐτοσυντηρώντας τή νέα ζωή πού κουβαλάει μέσα της (μάννα-τροφή) συντηρώντας παράλληλα πεθερό κι ἄντρα ὑποστηρίζοντας ἐξ αἰτίας τής ἄμεσης βιολογικῆς ἀνάγκης, τήν ἄλλη πατριαρχική ἀντίληψη τών τελευταίων τής γυναικας-σκάβας. Ή διπλή τούτη πατριαρχική ἐκμετάλλευση — οἰκονομική ἀπὸ τὸ σύστημα, κοινωνική ἀπὸ τὸ θεσμό τοῦ συστήματος — δίνει τόνο τραγικότητας πού ὁ Έγκελς δνόμασε «σύγκρουση δύο δικαίων». Έχουν δίκιο νά «τεμπελιάζουν» πατέρας κι γιὸς σ' ἕνα σύστημα ἄγριας ἐκμετάλλευσης, ἔχει ὁμως δίκιο κι ή γυναίκα πού θέλει νά συντηρήσει τήν ὑπαρξη ζωντανή κι ὄχι νεκρή. Ή ἄρση τούτης τής σύγκρουσης εἶναι ή ἄρνηση τής ἴδιας τής ζωῆς, τής γέννας. Ὁ θάνατος. Ή γυναίκα πεθαίνει τελικά σά ζωὸ καθώς πατέρας κι γιὸς ἀπομονώνονται ἐπίσης σά ζωα, σχεδὸν τρελλοὶ στή μισοκαταστραμμένη καλύβα τους, ἀνίδεοι, μοιραῖοι

Ή αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (*L'empire de la passion*) τοῦ Ναγκίτζα Όσιμα.



για ένα έγκλημα που τους ξεπερνά. Ένα έγκλημα κοινωνιολογικό, θεσμικό.

Η ταινία εγγράφει το κιν/κό της ύλικό με άψογη ιδεολογική διαύγεια. Η άγρια όμορφιά που ξεγυρνούν οι χώροι καθώς και τα γνήσια πρόσωπα-χωριάτες σε έγχρωμη «φωτογένεια» που τίποτα δεν επιδιώκει να κολακέψει, οι συνδέσεις των πλάνων, το ντεκουπάζ που δεν αφηγείται μιάν «ιστορία» αλλά μιά μόνιμη «στατική κατάσταση» με τις ανακυκλωτικές της εκδοχές, σε έλικοειδή κίνηση της κάμερας με αναπληρωματικά πανοραμικά αριστερά και δεξιά, περισφίγγει το χώρο και το χρόνο τούτων των όντων βυθίζοντάς τα στο έδαφος, με καίριες κατακόρυφες κινήσεις της μηχανής προς τα κάτω (βερτικάλ). Όλες τούτες οι κινήσεις «βιώνουν σωματικά» θάλεγες την τραγωδία.

Τέλος η γ. κατηγορία πέρα από το *Δέντρο με τα ξυλοπάπουτσα* του Ίταλου Ερμάνο Όλμι, που δίκαια βραβεύθηκε με τον «Χρυσό φοίνικα» του Φεστιβάλ για την βαθύτατη, σχεδόν «γεωλογική», ιστορική και κοινωνιολογική του ανάλυση-αναπαράσταση των χωρικών της Λομπαρδίας του τέλους του 19ου αιώνα, τον Μολιέρο της Άριαν Μνιούσκιν κι ίσως το *Ecce Bombo* του Νάνι Μορέτι, όλα τ' άλλα φίλμ αντιμετώπιζαν την ιστορικότητά τους «ως θέαμα, δράση και πάθος» όπου το ιστορικό σημαινόμενο υποβιβάζεται κι αφομοιώνεται σ' ένα μοντέλο αφήγησης, άποφύγοντας την ιστορική του, άρα κι ιδεολογική του, σήμανση στην κιν/κή πρακτική της αναπαράστασης. Σημειώνουμε σάν παράδειγμα την *Αναήτηση της Μεθόδου* του Μεξικάνου Μίγκουελ Λίτιν. Αντίθετη πορεία παίρνει η ταινία του Άργεντινιού Φερνάντο Σολάνας, *Οι γιοί του Φιέρρο* που προβλήθηκε στο *Δεκαπενθήμερο*. Ξεκινώντας από μιά σχεδόν μυθική φιγούρα της ιστορίας των ξεγέρσεων στην Άργεντινή, τον Φιέρρο — προσωπικότητα ανάλογη μ' εκείνη του Μεξικάνου Ζαπάτα — επιχειρεί ο Σολάνας με άποσπασματική και διακεκομμένη κιν/κή δομή να μās θυμίσει τον ιστορικό σύνδεσμο μιās άλυσιδας ξεγέρσεων του λαού της Άργεντινής, ενάντια στην ξενокίνητη πάντα, άλλοτε ισπανική σήμερα αμερικανική, ντόπια δικτατορική έξουσία. Άξιοπρόσεκτη είναι ή χρήση της λαϊκής αγωνιστικής μπαλάντας, που άλλοτε εγγράφεται ήχητικά, άλλοτε μεταπλάθεται κι εγγράφεται φιλμικά σάν μυθοπλασία στον κορμό των κιν/κών ντουκουμένων. Άποδιοργανωμένη έτσι ή πολιτική πληροφορία μέσα από μιά ιστορική

Η Βενέτα του Ράινχαρτ Χάουφ.



ποιητική μετωνυμία, φορτίζεται επιπλέον και με την νόμιμη ιστορική της συναισθηματικότητα χωρίς να εξαφανίζεται ή έγκεφαλική εγρήγορση από το ύποπνείδικο του δέκτη, που συμπληρώνει τις δυο κιν/κές παραπληρωματικές δομές στη συνειδησιακή του όδόνη μετά από την έγκεφαλική και συναισθηματική λειτουργία που του επιβάλλει το σύνολο τούτης της κιν/κής πρακτικής. Ο Φιέρρο — διαρκές ιστορικό σημερινό — προβάλλεται σαν άπουσία στην ήχητική μπάντα ή σαν μετωνυμία στη μυθολογία αποφεύγοντας τη μυθολογία της αφήγησής του. Όλες οι λαϊκές μπαλάντες αναφέρονται στα κατορθώματα του Φιέρρο και της ομάδας του.

Σημειώνουμε τέλος την προβληματική της κιν/κής πρακτικής του δυτικογερανού Reinhard Hauff με το αξιόλογο φιλμ *Η Βεντέτα* που είδαμε επίσης στο *Δεκαπενθήμερο*. Ανάμεσα στη μυθολογία και το φιλικό ντοκυμανταίρ του γυρίσματος τούτης της μυθολογίας, θίγεται το συνειδησιακό πρόβλημα του άστου «προοδευτικού» κιν/στή που, επιλέγοντας σαν «βεντέτα» ένα χωριάτοπουλο και τις καταπιεστικές σχέσεις που έχει με τον πατέρα του, μόλις τελειώσει το φιλμ και οι άβροές φιλικές σχέσεις της «Βεντέτας» με το σκηνοθέτη της τελειώσουν, ο τελευταίος θα επιστρέψει στο χώρο του για να έχμεταλλευθεί ήθικα και οικονομικά το κιν/κό του προϊόν. Η ταξική συνείδηση του κιν/στή και η ταυτότητά της ψευδοαντοπροβάλλονται — εν όνοματι της έχμεταλλευόμενης και ιδεολογική από τους νεοαστούς «άντιπροσώπους» της εργατικής τάξης — στον ίδιο του τον έαυτό και τους άλλους, χάνοντάς τον ανάμεσα στην ύλιστική πραγματικότητα του γυρίσματος — το φιλικό ντοκυμανταίρ — και στη μυθολογία — ιδεολογική και οικονομική έχμετάλλευση της εργατικής τάξης από μέρους των «προοδευτικών», από μέρος του. Όταν η «βεντέτα-εργατική τάξη» δηλ. το άγροτόπουλο το σκάσει από τον καταπιεστικό πατέρα και πάει στην πόλη — χώρο του σκηνοθέτη - πατέρα ή σύγκρουση που θα ξεσπάσει θάνατι καταλυτικά ταξική και όπως λέει ο Hauff: «Η σύγκρουση εδώ είναι επίσης σύγκρουση τάξεων που δεν άρχει για να την εξαλείψουμε ή καλή θέληση και ο ιδεαλισμός». Περιμένουμε με άνυπομονησία να δούμε το τελευταίο φιλμ που γύρισε ο Hauff το 1978 με τον τίτλο *Un couteau dans la tête* (*Ένα μαχαίρι στο κεφάλι*).

Η άναζήτηση της μεθόδου (*El recurso del metodo*) του Μόργκανελ Λίαν.



Μετα-γραφή (όνειρο πιθήκου)

Οὐ τὸ μαντεῖον ἐστὶ τὸ ἐν Δελφοῖς,
οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει
ἀλλὰ σημαίνει...
(Ἡράκλειτος)

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Μάρκου Φερρέρι *Ὀνειρο Πιθήκου* (Ciao Maschio), ποὺ παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν δημιουργό της, στὸ Φεστιβάλ σάν «Ἀντι-ιστορία», «ἀναζήτηση ἐνὸς νέου τύπου ἀνθρώπου» ἄφησε πολλὰ κενὰ ἀνάμεσα ἀπὸ σημάδινες συμπτυκνωμένες σ' ἐκτυφλωτικά σύμβολα-ντεκκόρ, ποὺ ἡ εἰκονιστικὴ τους φύση ἀναζητοῦσε τὸ λανθάνον μήνυμά τους (message).

Μὲ τὴν πρώτη κίολας σεκάνς τοῦ φῖλμ, ξετροπνώνοντας ὁ Λαφαγιέτ (Ζεράρ Ντεμπαραντιέ) — κεντρικὸς ὀπτικὸς ἄξονας σύνδεσης τῆς «ἀφήρησης» — ἔνα πρωὶ ἀπὸ τὸ πλημμυρισμένο μὲ ἄρουραῖους ὑπόγειο του, βρίσκεται σὲ ἀτμόσφαιρα σχεδὸν ἐξωγήνην, ἀπειλητική. Ἀνθρώπινες ὑπάρξεις, ντυμένες κάτασπρα, μὲ μάσκες καὶ περιέργα μαῦρα ὄπλα, μοιάζει νάχουν μπλοκάρι τῆ συνοικία. Ἐτοιμος ν' ἀμυνθεῖ μ' ἓνα κομμάτι ξύλο, ἀνακαλύπτει πὺς δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ *μάδα ἐξολοθρευτῶν ἄρουραίων*. (Φωτ. Νο1). Ἔχει σημασία νὰ προσέξουμε ἀμέσως καὶ γρήγορα τὴ δρομικὴ χρῆση τοῦτου τοῦ ὀπτικοῦ ντεκόρ καὶ τῆ σχέσιν του μὲ τὸν ἥρωα/ἄξονα γιὰτὶ καθορίζει ὅλη τὴν πρακτικὴ διάρθρωση-σήμανση τοῦ φῖλμ. Τὸ ἴδιο μοντέλο, πάντα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, θὰ ἐπαναληφθεῖ σὲ ἐξίσωση ὅπου τὸ πρῶτο τῆς μέρους εἶναι ὁ Λαφαγιέτ καὶ τὸ δεύτερο οἱ σεκάνς- ὀπτικά ἐφιαλτικά ντεκόρ, οὐδέτερα ἀπὸ τῆ σήμανση τοῦ α'. μέρους (Λαφαγιέτ).

Ἀκριβῶς ἡ ὀπτικὴ χρῆση τοῦ πρώτου ντεκόρ-σεκάνς καθὼς καὶ τὸ συναίσθημα ποὺ ἐκπέμπει (ἀπειλή, ἀνησυχία) μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καθαρὸ ἀντικείμενο τοῦ ἴδιου του ἑαυτοῦ, οὐδέτερο ἀπὸ τῆ στιγμή ποὺ ἀναιρεῖται τὸ ἀρχικό του συναίσθημα καὶ ἰδιαίτερα τὴ δρομικὴ ἀνατροπὴς του. Δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ μιά *μάδα* κ.λ.π. δηλαδὴ ἐφηρογασιός, ἀνυπαρξία τῶν πρώτων συναισθημάτων ποὺ ἐκπέμπει. Ἡ ἐμβολὴ καὶ ἐκβολὴ τοῦ ἥρωα μέσα καὶ ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ ντεκόρ, δὲν μεταλλάζει τὴν αὐτόνομη μακαριότητα μιᾶς σήμανσης ποὺ δὲν ἀφορᾷ κανέναν καὶ προπατνίζει τὴ φῖλμικὴ δομικὴ συνέχεια τούτης τῆς κατασκευῆς. Πουθενὰ ἄλλου δὲν θὰ ἐγγράφουν ἡ ἔστω ὑπαινιχθῶν τοῦτοι οἱ ἐξολοθρευτές. Τὰ συναισθηματα-σημάνσεις μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ἥρωας φορτίζει τοῦτα τὰ ὀπτικά σημεία-σημαίνοντα ἀπὸ τῆς μιᾶς δὲν τὰ ἀφοροῦν καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τίποτα δὲν ἐγγράφουν στὸν ἴδιο τὸν ἥρωα ἔτσι ποὺ αὐτοανααιροῦνται ἀπὸ τὸν ἴδιο. Παραμένουν ὅμως δομικά στὴν ἐγκεφαλικὴ ἐγγραφή τοῦ δέκτη-θεατῆ σάν ἀπειλή ποὺ δὲν ὑπῆρξε ποτέ. Ἐχουμε δομικὴ φῖλμικὴ ἐγγραφή μιᾶς ὀπτικῆς παρουσίας ποὺ ἀπουσιάζει. Ὑπάρχουν οἱ ἐξολοθρευτές, ἔξκομμένοι ὅμως ἀπὸ κάθε ἀπόπειρα τοῦ δέκτη νὰ τοὺς συνδέσει ἡ μὲ τὴν φῖλμικὴ τους ἐγγραφή ἡ ἔστω τὴν συμβολοποίησή τους ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ του πρακτικὴ, εἶναι σάν νὰ μὴν ὑπάρχουν, ἐγγραφομένοι δομικά, φορμαλιστικά στὸ ἀσυνείδητο. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ ὁδοφύσιον τοῦ Φερρέρι. Χρησιμοποιεῖ δομὴ νευρώσεως τῆς ὄψεως ὅπου ἐξαλείφοντας ὁποιαδήποτε παρατομὴ τὸ λανθάνοντα αἰσθητικὰ ἡ ἱστορικὰ τούτης τῆς δομῆς, ἀφήνει τὰ προσωπικά του ποιητικὰ ἀρχέτυπα νὰ λειτουργοῦν μὲ τὴν πρώτη ἀρχαϊκὴ καὶ ἀσυνήθη σύλληψιν τους. Ὁ θεατῆς-δέκτης καλεῖται νὰ συμμετάσχει ἀσυνείδητα σ' αὐτὴ τὴ φῖλμικὴ ροὴ μιᾶς συνομιλαίας συμβόλων ποὺ ἡ κριτικὴ τους προσέγγισις βάλλεται στὴν ἴδια τῆς τῆς βάσει καὶ ὅπου τὸ σημαῖον μένει μόνο μὲ τὴ δομικὴ τὸν ὑλικότητα. Βρισκόμαστε σὲ μιὰ γειτονία τῆς Ν. Ὑόρκης, ἄδεια ἀπὸ κάθε κίνηση, μπλοκαρισμένη ἀπὸ ἐξολοθρευτές ἄρουραίων, ἡ Ν. Ὑόρκη κινδυνεύει ἀπὸ ἄρουραίους, ὁ ἥρωας μας κινδυνεύει ἀπὸ τοὺς ἄρουραίους.

Μιά τέτοια μετα-γλωσσικὴ σήμανση σ' ἓνα σύστημα ὅπου ἡ ἐνοχρήστωσις τῶν ὀπτικῶν του σημείων ὁδηγεῖ σὲ μεταφορὰ καὶ ὄχι σὲ μετωνυμία, θὰ προδίδε τὸ ἀντικείμενο τῆς μεταφορᾶς.

Ἡ ὀπτικὴ μεταφορὰ δὲ λειτουργεῖ παρὰ διὰ μέσου ἐνὸς συμβόλου. Τὸ σύμβολο γιὰ νὰ λειτουργήσῃ μεταφορικὰ ζητᾷ ἓνα κοινὸ γεωμετρικὸ τόπο ἢ τὴν πολυση-

Ὀνειρο πιθήκου
(Ciao Maschio)
Ἰταλία, 1978

Σκηπ: Marco Ferreri. **Σεν:** Mett. ἀπὸ ἰδέα τοῦ Marco Ferreri συνεργασία μὲ Gerard Brach καὶ Rafael Razzone. **Φωτ:** Luciano Tovoli. **Ντεκ:** Dante Ferreri. **Γλυπτὰ, τογ:** Sante Barelli, Filomeno Crisara. **Μουσ:** Ruggero Mastroianni. **Μουσ:** Philippe Sarde. **Σπείαλα ἔφε:** Giovanni Corridori. **Ἦχος:** Jean-Pierre Ruh, Luis Jimal. **Διευθ. σαρ:** Roberto Giussani. **Έρμ:** Gerard Depardieu (G. Lafayette), James Coco (Andreas Flaxman), Marcello Mastroianni (Luigi Nocollo), Geraldine Fitzgerald (Mme Toland), Gail Lawrence (Angelica), Stefania Casini, Avon Long (Miko), Richard Bowler (Robin), Enrico Biasi, William Berger καὶ ο χιματῆς Bella (Cornelius).

μανσή του από μέρους της αισθητικής πρακτικής που θέλει να το καταστήσει σύμβολο λειτουργικό μέσα σε μιὰ ποιητική κατασκευή ή την κοινή κοινωνιολογική του παραδοχή σαν τέτοιο κι όπου ή ποιητική του παραμόρφωση δεν χάνει τον μεταφορικό της συντελεστή. Οί εξολοθρευτές άρουραίων, όπως αναφέραμε θα εξαφανιστούν όπως έμφανίστηκαν, όπως κι ή βίαιη ομάδα τών φεμινιστριών, το τεράστιο πτώμα του πίθηκου στους πρόποδες τών ουρανοξυστών ή τής άγριας ομάδας-άγελος τών άρουραίων που θα κατασπαράξουν το μικρό πιθηκάκι που ό Λαφαγιέτ κι οι τέσσερεις πέντε γέροι επιζώντες ανακαλύπτουν μες τα νεκρά μέλη του νεκρού πίθηκου. Άρουραίοι που κατασπαράζουν... για να παίξουμε λίγο το παιχνίδι που μάς ζητάει ό Φερρέρι.

Στο βιβλίο *l' homme aux rats*, του Φρόϊντ, οί άρουραίοι άκρωτηριάζουν στους εφιάλτες του Έναν άσθενή. Χωρίς να μπορούμε στίς λεπτομέρειες και άπλοποιώντας στο έσχατο, οί άρουραίοι ζώντας στη βρωμιά τών ύπονόμων, τρεφόμενοι με όλες εκείνες τίς σωματικές μας έγκρίσεις ζώνου που έχουμε άπωθήσει στο άσυνείδητο, στο υπέδαφος τής πολιτισμένης επιφάνειάς μας, στα ένστικτα, αντιπροσωπεύουν τα σεξουαλικά ένστικτα του πατέρα του άσθενή και ό άκρωτηριασμός του όπως και κάθε άλλος «συμβολικός» άκρωτηριασμός σύμφωνα με τη φροϊδική «δεοντολογία» σημαίνει ένουχιισμό.

Ή συμβολική σημασιολόγηση τής κιν/κής εικόνας όπου οί άρουραίοι του ύπογείου του Λαφαγιέτ κατασπαράζουν άκρωτηριάζοντας θανάσιμα το πιθηκάκι που το έχει υιοθετήσει μετά την ανακάλυψή του, δημιουργώντας μαζί του την ίδια σχέση (πατέρα-μητέρα) που είχαμε δει και στη *Τελευταία Γυναίκα* θα άδικούσε ίσως τόν «βιολογικό» κοινωνιολογισμό του Φερρέρι αν μεταφραζόταν με φροϊδική τυπολογία. Ή σχέση άλλωστε όπως άνθρωπομορφίζεται, άντρας / πατέρας + μάνα με το γιό / έξάλειψη τής γυναίκας, σημείο άνταγωνιστικό και τελεσίδικο στην οιδιπόδεια σύγκρουση πατέρα—γιού, πάει περίφημα.

Ό πίθηκος βιολογικά συμβολίζει άκριβώς την άγρια κατάσταση τών ένστικτων πριν «διαστραφούν» από τίς «Δυστυχίες» του «Πολιτισμού». Το ν' άλληλοσπαρχτούν τα «συμβολοποιημένα» — άς πούμε προς το παρόν — ένστικτα μεταξύ τους (άρουραίοι, πίθηκοι) μες τη φιλική εικόνα δεν μπορούν νάχουν νόημα φροϊδικό παρά βιολογικό. Για την ακρίβεια βιταλιστικό. Έπιζει το άνθεκτικότερο ζωο. Ξέρουμε πώς παρόλες τίς αλλαγές του περιβάλλοντος και την έξαφάνιση πολλών μορφών ζωής τα έντομοειδή και οί άρουραίοι έχουν επιδείξει τη μεγαλύτερη άνθεκτικότητα. Έχουμε λοιπόν τη σύγκρουση δύο ένστικτων αλλά διαφορετικής

Εικ. 1: Οί εξολοθρευτές άρουραίων (1η σελάνς).



βιολογικής τάξης όπου το ισχυρότερο (οι άρουραίοι) κυριαρχούν. Η βιταλιστική τούτη άποψη, με τόν μηχανιστικό της χαρακτήρα, προς τα τέλη του 19ου αιώνα περιορίστηκε σε ιδεολογία, καθώς ή έπιστημολογική όντολογία της βιολογίας από τόν βοτανολόγο Μέντελ και ζωολόγο Λαφάρκ, έπαιρναν άλλες κατευθύνσεις ήδη από τα μέσα του 19ου. (Μ. Ζακοπ, *Η Λογική του Ζώντος*). Τα ύπολείμματα τούτης της ιδεολογίας μετατράπηκαν σε λαϊκά κλισέ, τροφοδοτώντας έκτοτε τα μυθιστορήματα «έπιστημονικής φαντασίας» και τόν «φανταστικό κιν/φο». Κατασφρίδες καταλαμβάνουν τόν πλανήτη, τερμίτες, άκρίδες, όπου κι εκείνο το καλοφτιαγμένο στο είδος του φίλμ με τόν Τσάρλτον Ήστον «Ο πλανήτης τών πιθήκων» όπου σε μιά έρειπωμένη Ν. Υόρκη πού μόλις έπιχει ένα ζευγάρι ήλικιωμένων, θά εισορμήσουν άγέλες πιθήκων κ.λ.π. Σ' ένα τέτοιο τελικά κλίμα μάς εισάγει ή πρώτη σεκάνς (έρείπωση, στολές έξολοθρευτών, χρώμα, καθράρισμα), με τήν όλη δομική της όπτική «άπουσία» Μιά πρώτη και βαθιά άγκιστρωμένη γεύση άπειλής σ' ένα μη συνειδητό ύπόστροψμα διά μέσου μάς μηχανιστικής άρα και αισθησιοκινητικής μίμησης έξωτερικών προς έμάς αισθησιοκινητικών όπτικών δομών (J. Piaget: *Biologie et Connaissance*, κεφ. Ψυχογενετική άνάπτυξη σελ. 23).

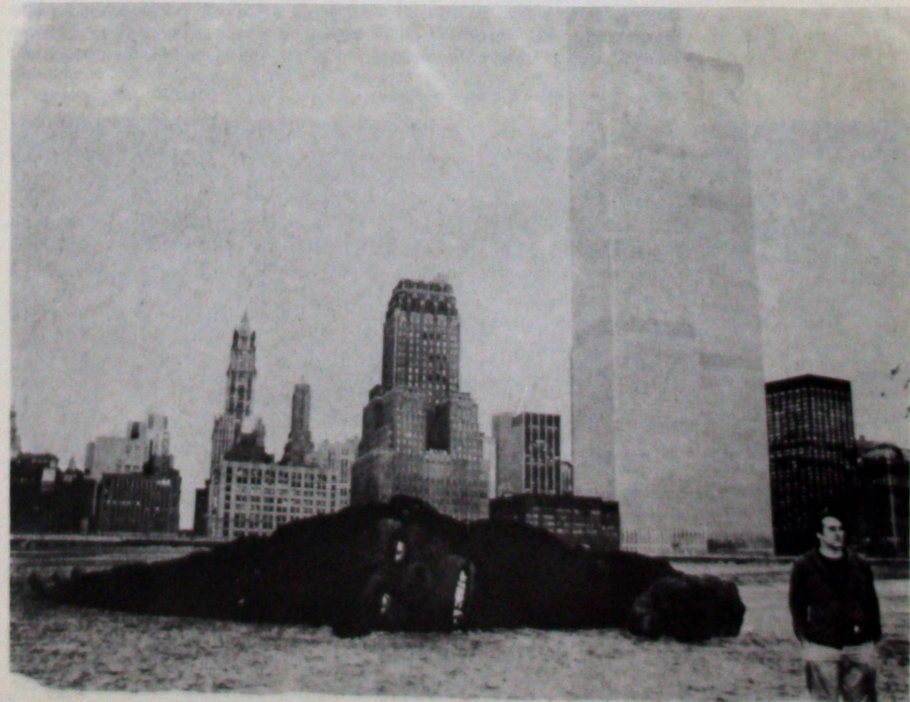
Μάς έξολοθρεύουν τά ένστικτα. Οί άρουραίοι κατασπαράζουν σε στυλ νατουραλιστικό, γράν-γκινιόλ, τó πιθηκάκι-γινό. Πιθηκάκι στα έλληνικά είναι ούδετέρου γένους. Τό σέξ τó συνάγουμε από τó γαλλικό τίτλο *Singe* κι όχι *guenon* πού'ναι τó θηλυκό. Καθώς κι από τó φίλμ *Τελευταία γυναίκα* όπου ό άνδρας στο διπλό ρόλο πατέρα και μάνας άνάτρεφε τó άγοράκι του.

Πούός, ποιά ένστικτα, πότε οί άρουραίοι, οί ούρανοξύστες, ό νεκρός τεράστιος πίθηκος, τά κέρνα όμοιώματα της ιστορίας άλλα ποιās κλπ. Οί άρουραίοι.

Έτσι θά τραύλιζε μιά άνύποπτη κριτική πού θ' άφηνόταν στο φερερρικό παιχνίδι, ή άνύποπτη κριτική τού δέκτη, άπορροφημένη από τήν μονοδιάστατη ύλικότητα τού σημαίνοντος πού δέ σημαίνει. Όμάδα Έξολοθρευτών Άρουραίων. (Εικ. Νο 1).

Η διάχυση και σύγχυση τών όπτικών σηματοδοτήσεων άπορροφούνται από

Εικ. 2: Γενικό φόντο πού άποπροσανατολίζει τόν θεατή. (Δεξιά ό G. Depardieu).



τὴν ὑλικότητα ἐνὸς βαθύτατα ξεμοναχιασμένου σημαίνοντος, κατακόρυφα βυθισμένο στὴ φορμαλιστική του προσπάθεια γιὰ στύλ (Σύνθεση τοῦ φιλικοῦ ντεκόρ-ταμπλώ) δὲν διπλοεγγράφεται σ' ἄλλα ταμπλώ-ντεκόρ ὥστε ν' ἀποκτήσει λειτουργικότητα διαφορετικῆς τάξης ἀπὸ ἐκείνη τὴν πρώτη ἀρχική τῆς αὐτοπροβολῆς του. Βέβαια σ' ἐκεῖνο τὸ φιλικὸ ντεκόρ-ταμπλώ ὅπου ἔχουμε τὸ τεράστιο πτώμα τοῦ πιθήκου καταπλακωμένο ἀπὸ τὶς σκληρὲς κάθετες γκρίζες δομῆς τῆς συσσωρευμένης μάζας τῶν οὐρανοξύστων, βγαίνει μηχανικὰ ἡ μεταφορὰ: ἡ σύγχρονη ἐποχὴ οὐρανοξύστες, τὸ ζωικὸ ἐνστικτο, (πίθηκος/βιολογικὸς μας πρόγονος) ἔχει πεθάνει. Ἡ χοντρικὴ τούτη μεταφορὰ ὅμως, μὲ τὴν ἐκπληκτικὰ θεαματικὴ κινηματογράφισή της, θὰ ρίξει τόσο δυνατὸ φῶς μὲ τὴ γενικότητά της, τὴ σημασία της τὴν τόσο ἀνάγλυφη κι ἐμφαντικὴ, ὥστε θὰ παίξει τὸ γενικὸ φόντο ἐνὸς ἀποπροσανατολισμοῦ τοῦ θεατῆ. Ἐπιδιώκει νὰ τὸν κολλήσει πάνω της σὰν ἐκείνες τὶς πεταλούδες ποὺ κλωθογυρίζουν τυφλωμένες γύρω ἀπὸ τὸν ἠλεκτρικὸ γλόμπο. Εἶναι ἓνα πάνλαμπρο θριαμβικὸ κατόρθωμα τῆς τέχνης τοῦ φωτισμοῦ, τῆς σύνθεσης, τῆς καταληπτότητας. Ἐδῶ ἔχουμε ἓνα σημαῖον ποὺ αὐτοεκφράζεται μὲ τὴν δομικὴ του ὑλικότητα χωρὶς ἀνάγκη διπλοεγγράφης κ.λ.π. ποὺ ἀναφέραμε λίγο πιὸ πάνω γιὰ τὴν ὀπτικὴ μεταφορὰ. Ἐδῶ ἔχουμε *Τὸ σύμβολο*. Τὸ κλειδί τοῦ «Ὀνείρου» εἶναι δοσμένο. Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ λαθάνον, οὔτε αὐτοαναίρεση (λογοκρισία). (Φωτ. Νο 2).

Εἶναι τὸ μόνο ντεκόρ-ταμπλώ μ' αὐτὴ τὴν ἀστραφτερὴ διαύγεια, μαζί μὲ τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ μιλήσουμε πιὸ κάτω. Ἐχει ἐπίσης σημασία ὅτι προηγεῖται ἀπὸ τὴν σκηνὴ ὅπου οἱ ἀρουραῖοι κατασπαράζουν τὸν πιθήκακι, κι ἔπεται μόλις ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὅπου μιὰ ὁμάδα φεμινίστριες βιάζουν τὸν ἥρωα.

Ὑπενθυμίζουμε τὴν ἀξονικὴ σχέση ποὺ ἔχει τοῦτος ὁ ἥρωας στὴν ὅλη δομικὴ διάρθρωση τοῦ φιλμ, ἀποτελώντας τὸ πρῶτο μέρος πάντα μιᾶς ἐξίσωσης ὅπου τὸ δεύτερο σκέλος μονάχα ἐναλλάσσεται. Αὐτὸς ὁ κεντρικὸς ἥρωας-Λαφαγιέτ, γυμνὸς ἢ «ἀκαθόριστα ντυμένος», προβάλλεται ἐντελῶς «σωματικά» (ἐπικοινωνεῖ μὲ τοὺς ἄλλους μὲ σφουρίχτρα, μὲ νοήματα, ἐκφράσεις, χειρονομίες) ἀποτελώντας τὸ μόνο

Εἰκ. 3,4: Why (γιατί) ποὺ καθράγει συνέχεια τὴν Ἀγγελίκα.



«ζωικά αρσενικό νέο κορμί» ανάμεσα στις τέσσερεις-πέντε γερασμένες ανδρικές φριγούρες. Μετά τη σεκάνς με τους «έξωγήινους» εξολοθρευτές θα βρεθούν στο ύπνογειο θεατράκι μιάς πρωτοπορευιακής ομάδας φεμινιστριών όπου ο Λαφαγιέτ φροντίζει τους φωτισμούς και άποτελεί τη μόνη ανδρική παρουσία. Οι φεμινίστριες συζητούν μεταξύ τους για ν' αποφασίσουν μαζί το θέμα της νέας τους παράστασης που μπορεί να είναι ο βιασμός αλλά τούτη τη φορά του άνδρός. Ο Λαφαγιέτ γυμνός ανάμεσά τους δέ θ' αναμειχθεί στην κουβέντα τους αλλά θα τις προκαλέσει παίρνοντας ένα μπουκάλι και κουνώντας το φαλλικά τις περιχύνει με τόν άφρό του έν ειδει σπέρματος. Ή πιό βίαια θά τόν χτυπήσει. Ματωμένος, λιπόθυμος, θά βιασθεί από μιá πού εκλέγουν και πού μετά τó βιασμό θά τόν έρωτευθει σφοδρά, θά τόν ακολουθήσει στις περιπλανήσεις του μέχρι ν' αποκτήσει ένα κοριτσάκι μαζί του, και θά τόν παρατήσει (Sic!) μόλις δείξει άπροθυμία., κλπ. Ή βιάστρια λέγεται Άγγέλικα κι είναι άρχικά και σ' όλη τη διάρκεια του βιασμού δυσχερής, διαχωρίζοντας έτσι κάπως τη θέση της άπ' τις άλλες πού ζητούν περισσότερη επιθετικότητα.

Ή γυμνή τούτη γυναικεία φεμινιστική ομάδα του ύπνογειου πού γαντζώνεται κυριολεκτικά πάνω στο «ανδρικό σωματικό ένστικτο» με τέτοια επιθετικότητα και βία (ματωμένο κεφάλι, καθραρίσματα κ.λ.π.) δομικά θά την ξαναθυμηθούμε στη σκηνή των άρουραίων γαντζωμένων πάνω στο «άμοιρο κι άνυπερδασίστο» ματωμένο πιθηκάκι, άν δέν τυφλωθούμε από τη σεκάνς-ντεκόρ του νεκρού πιθήκου με τους ούρανοξύστες.

Στη σεκάνς αυτή δομικά έχουμε την παντελή έλλειψη ενός ντεκόρ-ταμπλώ. Θάνα ή μοναδική φορά όπου ο ήρωας υφίσταται κάτι αλλά «σωματικά», χωρίς καμιά συναίσθηση. Είναι λιπόθυμος.

Ένώ στο πρώτο πλάνο είχαμε μιá αυτοαναίρεση δομικών συναισθημάτων, έδώ θά έχουμε μιá ανατροπή δομικών πάντα έννοιολογικών καταστάσεων και μάλιστα αίτιακρατική. Μιά σύγκρουση. Βιασμός της γυναίκας έχει μεταφρασθεί από τó κίνημα γυναικών σάν ένουχισμός. Ή έννοιολογική του ανατροπή θά σημάνει τó ίδιο, αλλά τούτη τη φορά για τόν άνδρα. Ή προκλητική επίδειξη του συμβολοποιημένου φαλλού από μέρους του Λαφαγιέτ σάν άπάντηση στα σχέδιά τους, ύποπλώνει την έλλειψη του από μέρους των φεμινιστριών πού ξέφρενες βάχρες θά θελήσουν να τόν οικιοποιηθούν ένουχιζοντας τόν άνδρα, βιάζοντάς τον.

Ή φροϊδική τούτη εικασία, έχει καταγγελλεί από τó στρατευμένο γυναικείο κίνημα σάν «πατριαρχική φαλλοκρατική άποψη της γυναικείας σεξουαλικότητας». Αυτή άκριβώς την άποψη θά χρησιμοποιήσει ο Φερρέρι για ν' άποδείξει πως οι φεμινίστριες σήμερα ένουχιζουν «τó ανδρικό σωματικό ένστικτο». Έχουμε λοιπόν μιá σύγκρουση και μάλιστα τάξεως σεξουαλικής ανάμεσα σέ δύο διαφορετικά ένστικτα. Του γυναικείου και του ανδρικού. Σύγκρουση «βιταλιστικής επιβίωσης» πού την είδαμε και ανάμεσα στους άρουραίους και τó πιθηκάκι.

Ή δομική φιλική άναλογία ανάμεσα στις δύο σκηνές είναι ολοφάνερη. Και οι δύο γύροι είναι ύπνογειο. Ο φωτισμός ηλεκτρικός, ίδιος περίπου χρωματικά, μουντός. Μιά άγέλη γυνών γυναικείων κορμιών γύρω κι επάνω από τόν ματωμένο ήρωα. Μιά άγέλη άρουραίων πάνω και γύρω από τó ματωμένο πιθηκάκι. Τó πιθηκάκι μετά την παρθενόγέννησή του (άποκλεισμός γυναικείος όπως κι ο άλλος της παρθένου-Μαρίας) θ' άνθρωπομορφοποιηθεί σέ τέτοιο σημείο ή σχέση του με τόν ήρωα, ώστε να ταυτιστεί «σωματικά» μαζί του, και καθότι γιός, άρσενικά. Ταύτιση πού θά πολυεγγραφηθεί φιλικά για να επικυρωθεί τελεοειδικά από την άρνησή του να δεχθεί έκείνο τó παιδί — κοριτσάκι πού φτιάχνει με την Άγγέλικα. (Όρίστε πού ο άνδρας άρνείται την οίκογένεια κ.λ.π.)

Και τά δύο είναι έσωτερικά κι όχι έξωτερικά γυρίσματα και «λανθάνοντα» μέσα στην όλη φιμωδομική έννοχήστρωση των λαμπερών μεσαιωνικών «ιστορικών» ντεκόρ-ταμπλώ. Οι δύο ομάδες (άρουραίοι, φεμινίστριες) μετά την πρώτη τους όπτική σήμανση θά εξαφανιστούν πλήρως άπ' όλη τη φιλική ύλικότητα, άποκομμένες, «λογοχορμένες» και φυλαγμένες σ' ένα έξωφιλικό άσυνείδητο όπως άλλωστε κι οι εξολοθρευτές άρουραίων. Ή σύγκρουση άρουραίων-πιθηκάκι δέν μπορεί να είναι βιταλιστική βιολογική σύγκρουση δύο ειδών (espece) του ζωικού

βασιλείου. θάταν ά-νόητη στόν όλο κορμό του φίλμ. Δίνει τό κλίμα της βιταλιστικής κατασπάραξης και συντέλειας της «έπιστημονικής φαντασίας» αλλά σέ σύγκρουση τάξεως έναντίον τάξεως σεξοπατριαρχικής.

Δέν είναι διόλου τυχαίο πώς μετά την άνεύρεση του κατασπαραγμένου πιθήκου οί βασικές άνδρικές φιγούρες «κλειδιά» (Φλαχμάν, Λουίτζι) καταποντίζονται αυτόκτονώντας.

Ανταλλάσσοντας τόν «βαθύ» διάλογο: ΦΛΑΧΜΑΝ: «Οί βάρβαροι είναι στις πόρτες μας», για ν' απαντήσει ό Λουίτζι: «Και ποιός σου λέει πώς οί βάρβαροι είναι χειρότεροι».

Η γυναικεία παρουσία βρίσκεται άλλωστε σέ διαρκή άμφισβήτηση. Εύνοητικές φεμινίστριες. Η σχέση του ήρωα μέ την Άγγέλικα αρχίζει τραυματικά, μέ τό βιασμό πού ύφίσταται από μέρους της. Σ' όλες τις περιπτώσεις τους ή Άγγέλικα καθάρεται ως έξης: πίσω άκριβώς από τό κεφάλι της, στόν τοίχο, είναι ζωγραφισμένο σ' ένα κύκλο-δπως στά εικονογραφημένα περιοδικά - ή λέξη (why) (Δες φωτ. Νο2,3) Άμφισβητείται. Είναι άπ' αυτές τις γυναικες - άρouraίους πού θα επιζήσει στο τελευταίο πλάνο της ταινίας φωτισμένο και δομημένο υπερβολικά ειδυλλιακό. Γυμνή μ' ένα σαμπύ σταφύλι στο χέρι, τσιμπούν τις ρόγες του μαζί μέ τό γυνώ έπίσης κοριτσάκι της πού άπέκτησε από τη σχέση της μέ τόν Λαφαγιέτ.

Έδώ δέν έχουμε άπλως τό «γυναικείο σωματικό ένστικτο» πού θριαμβεύει αλλά όπως διπλοεγγράφεται μέ τό έπίσης γυναικείο κορμάκι της κόρης της, έχουμε «τό γυναικείο μητρικό σωματικό ένστικτο», τόν επικείμενο θρίαμβο της μητριαρχίας.

Ό άντρας-πατέρας, τό άρσενικό σωματικό ένστικτο» καταποντισμένο άπουσιάζει έντελώς από αυτό τό πλάνο-κάδρο-λίση. Ένας τέτοιος προβληματισμός βρίσκεται σέ άμεση συνέπεια μέ την πρόσφατη φερερική παραγωγή κι ιδιαίτερα μέ τό προηγούμενό του φίλμ *Η Τελευταία Γυναίκα*. Κι εκεί είχαμε ένα σεξοβιολογικό μοντέλο, πασπαλισμένο μ' έναν — κάποιο φροϋδισμό, σέ μία φερερική μίση άντρας (πατέρας-μητέρα) μέ γιό, πιθανή κατάργηση της οικογένειας. Τό άδιέξοδο τούτης της μίσης θα είναι τόσο θεαματικό πού μάς δίνει τη γεύση κάποιου φερερικού άνομολόγητου. Ό ήρωας (Ζεράρ Ντεμπαρντιέ πάντα γυνός) θα κόψει τά γεννητικά του όργανα μ' ένα... ήλεκτρικό πριόνι σ' ένα πλάνο νατουραλιστικού γκράν-γκινιόλ.

Δέ θ' άσχοληθούμε μέ την «ιστορική» πλευρά της ταινίας και γιατί δηλώνεται από τόν δημιουργό της σάν άντι-ιστορία (*contre-histoire*). Η ψυχωτική έσωτερικοποίηση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από τόν διευθυντή του κέρνου μουσειού Φλάχμαν κι ό παραλληλισμός του κέρνου όμοιώματος του Νίξον μ' εκείνο του Καίσαρος θυμίζει μέ τό πρωτογονισμό της, την άποψη εκείνη του Άγγλου ιστορικού Τόυμπτ, για την άέναν άνακύκλωση της ιστορίας επί τά αυτά.

Η άνορθολογική άταξικότητα κι ή ψευτοανθρωπιστική λειτουργία της τεχνικής της μορφής, ως κραυγή άναζήτησης «νέου τύπου ανθρώπων» — είδαμε μέσα από ποιά σχέση τύπου έλλιζότανε — είναι μέρος της κάπως έξελικτικής κίνησης του άτισμού μετά τόν μαρξισμό και την επανάσταση, πού θα μπορούσαμε νά ονομάσουμε «άνθρωπολογικό», πάνω στην κατεύθυνση μιάς «έσωτερικής επανάστασης» του νεοκαπιταλισμού έλεγε ό Π.Π.Παζολίνι από τό 1965 ήδη στο άρθρο του «Κινηματογράφος και Ποίηση» (*Σύγχρονη θεωρία του Κιν/φόν*. Δ. Λεβεντάκος σελ. 149).

Υπάρχει μία «Άλλη Άμερική» (Συζήτηση του Μ. Δημόπουλου μέ τόν R. Kramer Σ. Κ. τεύχος 12) όπου ή από κοινού άμφισβήτηση (άνδρός τε και γυναικός) του ρόλου της γυναικας σάν «πιστής» συζύγου, μητέρας, οικιακής άντιπροσώπου μιάς οικογενειακής, οικονομικοσεξουαλικής θεσμικής δομής, στήριζει την *έξουσία* μέ την άμοιβαία τραυματική, ψυχονευρωτική σύγκρουση πού επιβάλλει άνάμεσα από άρσενικό και θηλυκό, και πού τά ντρεσάρε σέ συμπεριφορά ύπακοής πρós την *έξουσία*. Η άμφισβήτηση αυτού του είδους βάζει πραγματικά μπουρλότα

προαναγγέλλοντας το «Θάνατο της "Αγ(ρ)ίας οικογένειας». Η ρωσική επίσης ταινία Ζητώ τον λόγο του Glev Panfilov έθετε επίσης θεσμικά την αμφισβήτηση ενός πατερναλιστικού σοσιαλισμού που έλεω Στάλιν κατάργησε εκείνο το ανοιχτό σύνταγμα του Λένιν-Τρότσκι του 1922 που ξεδόντιαζε την άστική αντίληψη της σεξουαλικής συμπεριφοράς των πολιτών. Από την «Καταγωγή της Οικογένειας» του Ένγκελς, τις ανθρωπολογικοσεξουαλικές ανάζητήσεις του Μαλινόφσκι, τον «Ανθρωπολογικό στρουκτουραλισμό» και τους «Θλιμένους Τροπικούς» του Κλώντ-Λεβύ-Στρώς, ανεξάρτητα από την διαφορετική ιδεολογική επιστημολογία τους, διαπιστώνουμε πως το σεξουαλικό ένστικτο υπάκουε σε κληρονοματολογικούς κώδικες συγγενείας-συμπεριφοράς που δίνουν πάντα ένα μέτρο έλευθερίας ή ανέλευθερίας της πρωτόγονης «άνιστορικής» ομάδας. Ο άνθρωπος υποκείμενο της ίδιας του αντικειμενικότητας δηλ. της ιστορίας που μόνος του δημιούργησε, αυτοπαγιδεύτηκε. Η επιστροφή στο ένστικτο (άνιστορικότητα) σ' ένα υποκείμενο χωρίς το αντικείμενό του δηλ. στο τίποτα (νεαν) νευροβιολογικά είναι αδύνατη διότι έχει εγγραφεί στο γεννητικό κληρονομικό κώδικα. (Μ. Ζακόπ, *Η Λογική του Ζώντος*). Από το σημείο αυτό και πέρα έχουμε μια διαδρομή από τ' αριστερά προς τα δεξιά και ποτέ το αντίστροφο.

Αυτή άλλωστε είναι κι η μαθηματικά εξακριβωμένη έννοια του χρόνου. Ο άνθρωπος γνωρίζει τούτη την τραγικότητά του κι η εξέγερσή του δε ζητάει μια επιστροφή, πούναι αδύνατη, (άνιστορικότητα) αλλά μια καινούργια διαδρομή (ιστορικότητα) της ύπαρξής του που επιπλέον ανθρωπολογικά και βιολογικά είναι δυνατή. Η εξέγερση λοιπόν είναι ιστορική ενάντια σε μια μορφή θέσμισής του, άρα αντικειμενική κι επομένως και όχι άχρονα βιολογική όπου φυσικά γίνεται αντίληπτη σαν γνώση αντικειμενική κάποιου υποκειμένου άρα και ιστορικά βιολογική από τη στιγμή της νευροφυσιολογικής της εγγραφής στον εγκέφαλο.

Οί έξολοθρεντές άρουραίων είναι σαν άχρονη άπειλή ένας μπαμπούλας που καθησυχάζει τον Λαφαγιέτ για την ασφάλειά του στο υπόγειό του, χωρίς να τρομάζει σήμερα κανέναν. Εάν παρακολουθούσαμε με τη φρουδίζουσα όπτική του Φερρέρι τούς «έξωγήμους» έξολοθρεντές με την περιεργή τεχνολογική τους



φρόμα που όπως είναι κατάσταση κάνει κοντράστο με τα κατάμαυρα περίεργα όπλα που κρατούν ανάμεσα από τα σκέλη. (Δες τη χαρακτηριστικά μετωπική στάση του εξολοθρευτή στην φωτ. 1) θα όνομάζαμε τούτη τη φερρερική απειλή σαν έναν φαλλικό ολοκληρωτισμό. Δεν θέλουμε να το τραβήξουμε μέχρις εκεί γιατί τα σύνορά του με το φασισμό χάνονται. Εάν η *ape reggina*, (Συζυγικό κρεβάτι) του Φερρέρι δημιούργησε σκάνδαλο κι απαγορεύτηκε από την Ιταλική λογοκρισία για έξι μήνες διότι δάγκωνε τον θεσμό του γάμου, το *Όνειρο Πιθήκων* του 1978 θα προβλήθει σκανδαλίζοντας μόνον τραυματικά, προκαλώντας τα άπωθημένα κάποιων αντιδραστικών. Αυτή άλλωστε είναι και η έμπορική βλέψη της ταινίας.

Η αντι-γραφική ένδος βλέμματος

Συζήτηση με τον Πέτερ Χάντκε

Για την *Άριστερόχερη Γυναίκα* του Πέτερ Χάντκε θα μιλήσουμε αναλυτικότερα μιιά προσεχή φορά. Πρὸς τὸ παρὸν θ' ἄρκεστούμε σὲ σύντομη παρουσίαση τῆς ταινίας γιὰ νὰ κλείσουμε τούτη τὴν ἐργασία μὲ τὴν σύντομη παρουσίαση-συνομιλία πὸν εἶχαμε μὲ τὸ δημιουργό της.

Ὁ Πέτερ Χάντκε κατορθώνει μὲ ἔξοχη κιν/κή πρακτική μιιά ἀντι-γραφὴ ἐνδὸς βλέμματος. Μὲ σειρά ποιητικῶν εἰκόνων πὸν ἡ μιιά ἀλληλοπροβάλλεται μέσα στὴν ἄλλη διὰ μέσου τοῦ βλέμματος τῆς θαυμάσιας ἡθοποιοῦ Ἐντὶ Κλέβερ. Ὅλες αὐτοεξαντλοῦνται στὸ φιλικὸ κάδρο καὶ στὴν ὑλικότητα τοῦ περιεχομένου χωρὶς καμιὰ συμβολική, νοηματική παραπομπή ἐκτὸς κάδρου. Παραπομπή σὲ μιιά ἱστορία π.χ. ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴν πὸν προσπαθεῖ ν' ἀρθρώσει τοῦτο τὸ βλέμμα πὸν προσπαθεῖ νὰ βρεῖ «τὴ μυθική πόρτα (ἐξόδου του) ὅπου οἱ νόμοι (ἡ κοινωνική θέσμιση) θὰ ἔχουν εξαφανιστεῖ» θὰ πεῖ ὁ Χάντκε. Τούτῃ ἡ κλειστή δομὴ πὸν συνέχεια αὐτοεγγράφεται ἀποδιοργανώνοντας πλήρως ὁποιαδήποτε κλισιαρισμένη προσέγγιση, ὑποβιάζοντας τὴ μυθοπλασία σὲ στατική νύξη, κατορθώνει πλήρη φιλικὴ ρῆξη μὲ αὐτὸ πὸν θὰ λέγαμε «πραγματικότητα». Αὐτὸς ἄλλωστε εἶναι καὶ ὁ σκοπὸς της. Νὰ δημιουργήσει ὑπαρξιακὸ χάσμα στὴ συμπαγὴ δυτικὴ ὑπερκαταναλωτικὴ πραγματικότητα. Δημιουργεῖ τὴν δική της φιλικὴ πραγματικότητα, ἀφήνοντας τὸ δέκτη ἀπόλυτα ἐλεύθερο νὰ τὴν συνδέσει μὲ πιθανή δικιά του.

Ἡ παρουσία τοῦ Πέτερ Χάντκε στὶς Κάννες, διάφανη, στοχαστική, μακριὰ ἀπὸ κάθε μοντέλο, γεμάτη πνευματικὴ ζωτικότητα καὶ εὐλικρίνεια, μᾶς ἔδωσε τὴ δυνατότητα μιᾶς ἐπαφῆς-συνομιλίας πὸν παραθέτουμε λίγο πιὸ κάτω. Πέρα ἀπὸ τὸ *Χρονικὸ τῶν τρεχόντων γεγονότων* πὸν ἔκανε γιὰ τὴν τηλεόραση καὶ ὅπου, ὅπως δήλωσε στὴ γαλλικὴ ἐφημερίδα *Le Monde*, ἤθελε νὰ δείξει τὸν πόλεμο ἀνάμεσα στὴν ἀτομικότητα (τὸ ὑποκείμενο) καὶ τὸν κόσμον τῆς τηλεόρασης — ὁ Χάντκε ἔχει καὶ ἄλλες σχέσεις μὲ τὸν γερμανικὸ κινηματογράφο. Στενὸς φίλος τοῦ Βίμ Βέντερς, θὰ γράφει τὸ σενάριο καὶ τοὺς διαλόγους τοῦ μυθιστορηματὸς του *Ἡ ἄγνοια τοῦ τερματοφύλακα*, τὴ στιγμὴ τοῦ μπέναντν πὸν θὰ γυρίσει ὁ Βέντερς τὸ 1971-72, *Τρεῖς δίσκοι ἀμερικάνικοι* (μικροῦ μήκους) τὸ 1969, καθὼς καὶ τὸ

σενάριο *Λάθος κίνηση* από το μυθιστόρημα του Γκαίτε «*Τά χρόνια της διαπαιδαγώγησης του Βίλχελμ Μάιστερ*». Βραβευμένος θεατρικός συγγραφέας με τα τρία μεγαλύτερα θεατρικά βραβεία της Γερμανίας όπως το *Γκέρχατ Χάουπμαν* 1967, *Γκέοργκ Μπύνγκερ* και το βραβείο «Σίλλερ» το 1973, θα γράφει μυθιστορήματα και μετά τη γενιά του Χάινριχ Μπέλ και Γκύντερ Γκράς αποτελεί έναν από τους τυπικότερους αντιπροσώπους της νέας γερμανικής διάνοησης. Γεννήθηκε το 1942 στο Γκρίφφεν της Αυστρίας. Το θεατρικό του έργο *Γκασπάρ* που είδαμε εδώ από τη δεύτερη σκηνή του Έθνικου σε σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελιάτου καθώς και το *Βρίζοντας το κοινό* που νομίζουμε πώς έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, δίνει το μέτρο μιας άκρως ευλύγιστης κριτικής των έσωτερικών λειτουργιών του σύγχρονου άλλοτριωμένου ανθρώπου. Κριτικής που χωρίς να δηλώνεται δημαγωγικά, διαβρώνει υποβούρνια την γλωσσολογική ή όπτική πρόσωση τούτης της καθησυχαστικής σύγχρονης επιφανείας τούτων των λειτουργιών στο υποσυνείδητο υπόστρωμα του δέκτη-υποκειμένου παρουσιάζοντας ανάγλυφα την άποικοκρατία που υφίσταται το σύγχρονο *εγώ* καθώς προσπαθεί ν' άπελευθερωθεί από τούτη την άποικοκρατία αντιμειμένων που μπλοκάρουν κομμι-γλώσσα σε πράξεις, καταστάσεις ή εκφράσεις σ' ένα αντιυπαρξιακό, αντιουμανιστικό, κενό, μηχανιστικών επαναλήψεων. Σ' ένα στέγνωμα, άποστείρωμα κάθε ποιητικής έξαρσης που είναι. Σε μία άλλοτρίωση συναισθημάτων που δεν του ανήκουν.

Γ.Φ.: Στην Κόκκινη έρημο του Μ. Άντονιόνι έχουμε την σταδιακή δραματοποίηση των χώρων του φίλμ με τη βοήθεια του χρώματος (Βιομηχανικό τοπίο) με την παράλληλη νευρώση της ήρωίδας (Μόνικα Βίτσι). Νευρωτική αναταράσσωση ενός χώρου, ενός κόσμου χωρίς ψυχή, μιας νευρωτικής άλλοτρίωσης. Νομίζεις ότι μπορούμε να ξεγηγήσουμε την «άκατανόητη» άπόφαση της Άριστοτέρης γυναικας να άπομακρύνει ξαφνικά, δίχως λόγο, τόν άνδρα της, το περιβάλλον της μέσα από ένα σύμπλεγμα π.χ. της Άρτέμιδος (άνεξαρτησία κ.λ.π) που το ίδιο αυτό περιβάλλον ύποβάλλει με τις πατριαρχικές του δομές.

Π.Χ.: Δέ θα ήθελα νά μιλήσω γιά τó φίλμ του Άντονιόνι. Δέ νομίζω νά έχει κάποια σέχνη μ' αυτό που προσάθησα με την Άριστοτέρης γυναικία. Τακτικά, ξέρεis, μās αναγκάζουν δοσμένες φόρμουλες ψυχολογικές ή κοινωνικές, κάθε μιá από τη δική της σκοπιά, ν' άμπαλάρουμε έκεiνο που προσπαθεί νά τίς άποφύγει, τούς ξεφεύγει, σέ κάποιες ταυτότητες που τó επιτρέπουν πλέον νά κυκλοφορεί μέσα μας, ήσυχο. Χωρίς νά μās ένοχλεί. Θέλησα ν' άποφύγω αυτό του είδους τίς προσεγγίσεις. Κάτι που πηγάζει από βαθύτερα στρώματα και που ξεπερνά τίς ψυχχαναλυτικές άντιμαχόμενες άπόψεις. Ίσως ένα άνατριχίασμα ύπαρξιακό νά διατρέχει. Ναι. Θέλησα νά τó άποφύγω αυτό. Τίς ξεγηγήσεις. Έπιπλέον δέ θάθελα νά τó όνομάσω *εγώ*, τώρα. Θά ήταν σά νά καταργόυσα έκεiνο που προσάθησα νά πεί μονάχα ή εικόνα. Τό όνειρο που δίνει αυτή ή εικόνα κι όχι ή ξεγηγήσή της με τó λόγο που άπουσιάζει έντελώς ή σχεδόν έντελώς από όλη αυτήν την έργασία που ή γέννησή της, τά έρεθίσματά της ήταν άποκλειστικώς όπτικά.

Έάν θέλεις είναι ή περίπτωση μιάς γυναικας που τίς συμβαίνουν αυτά που βιώνει ή διαφάνεια του βλέμματός της. Αυτά τά καθημερινά. Τά άνάξια λόγου που βιώνει ή ύπαρξη. Δέν πιστεύω σέ αυτό που λέγεται έξωτερικό-έσωτερικό του ανθρώπου. Όλα μαρκάρονται σέ αυτό που κοιτάμε ή με πού τρέπο τó κοιτάμε.

Γ.Φ.: Αναφέροντας τή Κόκκινη Έρημο δέν ήθελα με κανένα τρόπο κάτι νά κλισάρω. Συμφωνά μαζί σου πώς σήμερα ζούμε ή έπικοινωνούμε μ' ένα σύστημα κλισε άπόψων που πολλές φορές δέν μās ανήκουν προσωπικά κι' έτσι χάνουμε την ίδια μας ταυτότητα. Έν τούτοις τούτη ή γυναικία κινείται σέ κάποιους χώρους, κοιτάζει όρισμένα πράγματα. Κοιτάζουμε αυτά που κοιτάει, την κοιτάζουμε. Σ' ένα έξωτερικό της περίπατο περνάει μπρός από μιá βιτρίνα κατάφορη από όστεινές τηλεόρασεις έξόν μιάς που παρουσιάζει τόν κίτρινο γυπατέ, άμερικανικό σύμβολο, κυριαρχία πάνω στό θέαμα ή στην αναπαράσταση αυτού τού θεάματος-βλέματος. Ή φαρδιά γούνα που μέσα της πλέει άδέξια με κείνα τά περίεργα χωρίς τακούνι παπούτσια, ένας γυναικείος άντικομοφορμισμός. Μαγειρεύει, προσπαθεί νά έργαστεί — μεταφράζει την «Άπλή καρδιά» του Φλωμπέρ — μόλις έγκαταλείνει τó σύζυγο. Τέλος έχει ένα παιδί, που κάποια στιγμή τ' άρπάζει από τó λαιμό. Άκόμα ή κιν/κή όπτική άναφορά στό γιαπωνέζο σκηνοθέτη Όζου

με μιὰ φωτογραφία με γυναίκες από τὸ φιλμ Καλημέρα τοῦ 1930 πίσω ἀπὸ τὸ ἀκίνητο καβαλέτο σιδερώματος, ὅταν ξέροντε πόσο ὁ "Ὄζον μαζί με τὸ Μιζογκούσι καταγγείλαν τὴ θέση τῆς γαπωνέζας γυναίκας. "Ὅλα αὐτὰ δὲν σημαίνουν κάτι;

Π.Χ: Στὴν Ἀριστερόχερη γυναίκα πράγματι ὑπάρχει μιὰ ἐξέγερση. Ἡ ἐξέγερση ἐτούτη, ὅπως κάθε ἄλλη, κρύβει μιὰ κριτική. Χρειάζεται ὀργή ὅταν κάνουμε κριτική. Προσπάθησα ν' ἀποφύγω τὰ κλισεὲς αὐτοῦ ποὺ σήμερα *ονομάζουμε* τρεχούμενα φεμινιστική κίνηση. Ἡ Ἀριστερόχερη γυναίκα, θὰ μπορούσε νὰ ἦταν ὁποιαδήποτε ὑπαρξή. Ἡ ἀπόφασή της νὰ κόψει ὅλους τοὺς δεσμοὺς μετὰ τὸ γύρω της κρύβει μιὰ πνευματική στάση-ἀπόφασή. Ἐνα ρισκάρισμα βαθύτατο ὄντολογικὸ τῆς ὑπαρξῆς της σ' ἓναν ἄγνωστο χώρο καὶ τὴν ἴδια στιγμή διακατέχεται ἀπὸ τὸ φόβο τοῦτου τοῦ ρισκαρίσματος, ποὺ δὲν ξέρεי σὲ ποιὸ εἶδος ἀπελευθέρωσης μπορεῖ νὰ τὴν ὀδηγήσει. Ἡ ἀπόφασή γιὰ μιὰ τέτοια ρῆξή δὲν εἶναι ἄρνηση «κοινωνιολογική» σὲ εἰσαγωγικά. Εἶναι περισσότερο ἀγρία ἀλλὰ βοηθὴ ὑπαρξιακή ἐξέγερση μετὰ πάντα. Νὰ βρεθεῖ στὸν ἴδιο της ἐαυτὸ παρ' ὅτις τίς ἀντιξοότητες ποὺ κρύβει τὸ ἐγγύρημα αὐτό. Ὀνειρεύεται μὲν ἀνθρώπινη ἐπαφὴ στὸ καθημερινὸ ψεῦδος τῆς ρουτίνας, ποὺ ὅλα τὰ ἱσοπεδώνει, εἰχόνοντας στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων τὴ σκλαβιά.

Παρ' ὅλα ὅσα λέμε τώρα ἐδῶ, ὑπάρχει κάτι διαφορετικὸ σ' αὐτὸ ποὺ τὸ βλέμμα βιώνει κι ἀντανακλᾷ σὲ βαθύτερη μυστηριακὴ σχέση μετὰ τὴν ὑπαρξή του. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ προσωπική μου ἐμπειρία ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐργασία. Δὲ γνωρίζω ἀν ξέρεις ὅτι Ἡ Ἀριστερόχερη γυναίκα πρὶν γίνει φιλμ εἶχε ἐκδοθεῖ σὲ βιβλίο ἀπὸ τίς ἐκδόσεις Gallimard. Τὸ εἶχα γράψει σὰν γιὰ νὰ γυριζόταν φιλμ. Ὁ σκοπὸς μου ἦταν νὰ βάλω σὲ τάξή τὰ ἀρχικά μου ὀπτικά ἐρεθίσματα ποὺ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή τὰ εἶδα σὲ ταινία. Αὐτὴ ἡ φιλμικὴ ἐργασία μοῦ ἔδωσε προσωπικὴ ἀπελευθέρωση. Κατορθώθηκε νὰ ἐγγραφοῦν ὅλα ἐκεῖνα ποὺ ἡ λέξι ἀδυνατεῖ νὰ ἐκφράσει.

Κάννης Μάγης 78 Γ. Φωτιάδης

Ὁ Π. Χάντνε μετὰ τὴν Ἑντιθ Κλέβερ.



Φεστιβάλ Καννών 1978

II

του François Albera

... όπως λέει ο Σαμπρόλ!

Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης τύπου που ακολούθησε μετά από την προβολή του *Violette Nozière*, ο Κλώντ Σαμπρόλ επιδόθηκε σε μία περιεργη άσκηση αυτοκριτικής. Χαρακτήρισε την επιτυχία των πρώτων χρόνων της καριέρας του κάπως «παραφουσκωμένη», «πέρα από όρισμα όρια», ομολόγησε ότι είχε σ' αυτό το διάστημα «τερατώδεις» άποτυχίες, ότι γύρισε ταινίες-παραγγελίες για να πληρώσει την εφορία και κατ'άληξε διακηρύσσοντας: «Γύρισα αηδίες επειδή είχα ανάγκη από λεφτά». Ωστόσο διαβεβαίωσε όλο τον κόσμο ότι με το *Violette Nozière* έκανε καινούρια αρχή, σωστή αυτή τη φορά, κ.λ.π. Φυσικά, δεν πιστεύουμε τίποτα απ' όλα αυτά, αλλά μπορούμε να συγκρατήσουμε αυτού του είδους τη διαδικασία και να την θεωρήσουμε κάτι σαν την πρωτογενή μήτρα που θα χαρακτήριζε αυτό το φεστιβάλ. Γυρίζονται πράγματι πολλές αηδίες σ' όλο τον κόσμο κι όμως η κινηματογραφική βιομηχανία συνεχίζει να γυρίζει, διαβεβαιώνοντας ότι την επόμενη φορά όλα θα είναι διαφορετικά...

Τό να εξετάσουμε εδώ τις εκατοντάδες ταινίες που παρουσιάστηκαν στις Κάννες, «in» ή «off», στους επίσημα αποδεκτούς χώρους ή στα επίσημα περιθώρια, είναι αρκετά μάταια επιχείρηση, στην οποία μία καθημερινή εφημερίδα μπορεί να «άνταποκριθεί» ευκολότερα απ' όσο ένα περιοδικό. 'Ας μην μιλάμε γι αυτό!

Μπορούμε ωστόσο να πούμε δυο κουβέντες για μερικές ταινίες που παρουσιάσαν (θετικό ή αρνητικό) ενδιαφέρον, χωρίς να αξιολογούμε πιά τον χώρο προβολής τους, εφ' όσον έχει γίνει φανερό ότι δεν υπάρχει εξωτερικός χώρος για το φεστιβάλ: μία λεπτή ισορροπία δημιουργείται ανάμεσα στον επίσημο συναγωνισμό και το Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών, την βδομάδα της κριτικής και την Άγορά των ταινιών, αφού ή μία εκδήλωση είναι ή εισαγωγή ή το καταφύγιο της άλλης.

L' Albergo degli zoccoli (Ερμάνο Όλμι)

Δυο χρόνια μετά το 1900 του Μπερτολούτσι κι ένα χρόνο μετά το Πατέρας άφεντης των αδερφών Ταβιάνι, ο Όλμι πραγματοποιεί μία ταινία που έχει πάλι σαν αντικείμενο την Ιταλική αγροτιά και συγκεκριμένα εκείνη της Λομβαρδίας. Η ιστορία τοποθετείται στα τέλη του 19ου αιώνα, σε ένα από εκείνα τα μεγάλα αγροκτήματα όπου ζούσαν αρκετές οικογένειες κολλήγων: αντίθετα με τους δημιουργούς που αναφέραμε παραπάνω, ο Όλμι δεν «βάζει μπρός» την Ιστορία μέσα στην ιστορία του. 'Αν το έγγραμά του εγγράφεται στο ίδιο ρεύμα πολιτιστικής και ιστορικής επαν-οικειοποίησης μίας χώρας που μόλις πρόσφατα βγήκε από την αγροτική φάση της (βλ. τα άρθρα του Παζολίνι γι αυτό το θέμα), αυτό δεν σημαίνει ότι υπακούει στο ελάχιστο στο ίδιο αποδεικτικό μοντέλο. Ο Μπερτολούτσι είχονογραφεί την πάλη των τάξεων στην επαρχία (στην Έμιλία), χρησιμοποιώντας όλες τις άπλοποιήσεις μίας σοσιαλιστικορεαλιστικής «επίδειξης» (παραδειγματικότητα, γραμμική ιστορία, συνεχής «πρόοδος», μοιρασιά του

καλού και του κακού ανάμεσα στις τάξεις, κ.λ.π.). Οί Ταβιάνι πρότειναν την κατανόηση μιάς δοσμένης κατάστασης όπως εκείνης της Σαρδηνίας, την παραγωγή έννοιων και απόψεων που θα συγκεντρώνονταν γύρω από ένα εξαιρετικό πρόσωπο (Γκαβίνο Λέντα). Ο Όλμι προχωρεί στην ανασύσταση, από πολύ κοντά, χειρονομιών, όμιλων, πρακτικής, συμπεριφορές: με δυο λόγια, μιάς πραγματικότητας. Η αφήγηση του προσδύει ελάχιστα κι αυτό είναι έκδηλο στην ταινία, ενώ μόνο ένα από τα νήματα του φιλικού κειμένου αφηγείται κάποιο «δράμα». Πρόκειται για τὸ δράμα μιάς από τις οικογένειες των κολλήγων, όπου συμβαίνει κάτι ελάχιστο, τὸ ὁποῖο ὅμως ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνο του ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ Νόμο: ἡ οἰκογένεια στέλνει ἕνα ἀπὸ τὰ παῖδιά της στὸ σχολεῖο. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει καὶ μία σειρά ἀπὸ διηγηματικές «δυνατότητες» πὺν πραγματοποιοῦνται τελικὰ (πηγαινόντας στὸ σχολεῖο τὸ παιδί σπάει τὸ ξυλοπάπουτσο του, γιὰ νὰ τὸ ἐπιδιορθώσει ὁ πατέρας κόβει ξύλο ἀπὸ κάποιο δέντρο τοῦ ἀφέντη καὶ ὁ τελευταῖος τὸ ἀντιλαμβάνεται καὶ διώχνει τὴν οἰκογένεια ἀπὸ τὸ ἀγρόκτημα).

Ὅσο παράδοξο κι ἂν φαίνεται κάτι τέτοιο, ἡ ἄρνηση τῆς «ρεαλιστικῆς» ἀνάλυσης (μετὴν χυδαιοποιημένη μαρξιστική, ἂς ποῦμε λουνκατσιανή, ἔννοια τοῦ ὄρου) παράγει ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον αὐτῆς τῆς ταινίας τοῦ Όλμι, πὺν βρίσκεται ἀρκετὰ κοντὰ στὸ *La Terra trema* τοῦ Βισκόντι (μετὴν δεδομένο, θάρπεε νὰ διαλυθεῖ κάθε παρεξήγηση πάνω στη μέθοδο τοῦ σκηνοθέτη: ὁ Όλμι σκηνοθετεῖ, κατασκευάζει, κ.λ.π.) Ἀς συγκρατήσουμε ἐδῶ μερικὰ ἀποτελέσματα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπιλογή στη δουλειὰ τοῦ κινηματογραφιστῆ: γιὰ πρώτη φορὰ, ὁ Όλμι χρησιμοποίησε σύγχρονο ἤχο, γιὰτὶ οἱ ἡθοποιοὶ του ἦταν χωρικοὶ πὺν μιλοῦσαν τὴν διάλεκτο τῆς περιοχῆς τοῦ Μπέργκαμο καὶ δὲν ὑπῆρχε περίπτωση νὰ ντυμπλαριστοῦν ἀργότερα οἱ διάλογοι. Σπάνια περίπτωση στὸν ἰταλικὸ κινηματογράφο, πὺν ἔχει ὑποταχθεῖ ὁλοκληρωτικὰ στη φρίκη τῆς ἐκ τῶν ὑστέρων προσθήκης τοῦ ἤχου (τόσο φτωχῆς σὲ θεωρήσεις καὶ ἤχους γενικότερα, ὅσο καὶ σὲ φωνές, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ Παζολίνι). Ἀπ' αὐτὸ ἀπορρέουν ἐπίσης καὶ περιορισμοὶ γιὰ τὸ ντεκουπάζ καὶ τὸ καθάρισμα (τὸ μικρόφωνο, ἡ ἠχοληψία, ὑπαγορεύουν μερικὲς αἰσθητικὲς ὑποχρεώσεις). Ἡ χρησιμοποίηση χωρικῶν πὺν ὑποδιύονται τοὺς ἑαυτοὺς τους (ἢ περὶ τοῦ) καθόρισε ἐπίσης ἕναν ἄλλο τύπο δουλειᾶς ἀπ' τὴ μεριά τοῦ κινηματογραφιστῆ.

Violette Nozière τοῦ Κλωντ Σαμπρόλ μετὴν Ἰσαμπέλ Ὑπέρ.



Αυτό ακριβώς το πραγματικό, διεισδύοντας στη σκηνή ενός κινηματογράφου συνήθως φοβερά «κατασκευασμένου» (βλέπε για παράδειγμα, το άκατανόηστο *Un certo giorno*) διαφοροποίησε επίσης τα έρμηνευτικά σχήματα, την συνηθισμένη ιστορική όπτική που την ξαναβρίσκουμε σήμερα παντού, άθλια μασκαρεμένη σε «προφητεία εκ των υστέρων», στον Σαμπρόλ ή τον Φασμπίντερ (σε οποιαδήποτε ταινία που διαδραματίζεται στα 1935-38 κάποιος θαμώνας ενός μπάρ ξαφνικά σηκώνεται και ξεστομίζει «Θα τον δείτε αυτόν τον Χίτλερ» ή «Ένας άντρας σαν κι αυτόν θα σ'ς χρειάζονται!», κ.λ.π.).

Ἡ ἀριστερόχερη γυναίκα (Πήτερ Χάντκε) — Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (Ναγκίτσα Όσιμα)

Δυο άλλες ταινίες που θάπρεπε να συγκρατήσουμε είναι: α) η πρώτη ταινία του Πήτερ Χάντκε, η *Ἀριστερόχερη γυναίκα* και β) η 25η ταινία του Ναγκίτσα Όσιμα, η *Αὐτοκρατορία τοῦ πάθους*. Ἡ ταινία του Χάντκε παραλέμπει σ' εκείνες του Βέντερς η μάλλον οι τελευταίες εμφανίζονται ξαφνικά στενά συνδεδεμένες με τον μυθιστορηματικό κόσμο του αυστριακού συγγραφέα. Ταξίδια, έξορjes, ξεριζώματα, μετατοπίσεις, απουσία επικοινωνίας με τους άλλους η έλλειψη κατανόησης όλα αυτά τα θέματα αποτελούν την πρώτη ύλη αρκετών από τα βιβλία του. Όπως και του «νέου» γερμανικού κινηματογράφου (που εκτός από τον Χάντκε έδωσε επίσης το παρόν με το *Die Frau gegenüber* (Ἡ γυναίκα ἀπέναντι) του Χάιν Νέμερ). Ἀλλά η ταινία του Χάντκε έχει μεγαλύτερη δύναμη γιατί δέν προσπαθεί να ρίξει πάνω στην εύρωπαίική κοινωνία τη ματιά ενός «αδύνατου να υπάρξει άμερικάνικου κινηματογράφου»: η παράξενη αυτή γερμανική οίκογένεια που ζει στα παρισινά προάστεια άρκει από μόνη της για να εγκαθιδρύσει μιá μετατόπιση.

Όσο για την υπόθεση, αυτή βασίζεται σε ένα ανεξήγητο «δυστύχημα», στην απόφαση της συζύγου να μείνει μόνη με το παιδί της και να διώξει τον άντρα της την επόμενη μέρα της επιστροφής του από κάποιο ταξίδι, άπ' όπου γυρίζει πλημμυρισμένος από αγάπη για τη γυναίκα και το παιδί του. Συναίσθημα που διακατέχεται από τόσο δυνατή αίσθηση αναγκαιότητας, όπως λέει ο ίδιος, ώστε να

Το δέντρο με τα ξυλόπαπουτσα (*Albero degli zoccoli*) του Έρμόνιο Όλμι.



κάνει την ίδια τη συνέχιση της ζωής υπόθεση άσημαντη. Η γυναίκα αποφασίζει ξαφνικά να μείνει μόνη, ο άντρας δέν καταφέρνει να ξεπεράσει αυτή τη βίαιη άδιαφορία. και αυτό είναι όλο.

Διεκδίκηση της μοναξιάς, του δικαιώματος ενός αυτόνομου χρόνου ζωής, άδιαφορία και ταυτόχρονα εξαντλητική προσοχή σε μικρές λεπτομέρειες: ή ταινία θεμελιώνεται ολοκληρωτικά στην σχεδόν μεταλλική «παρουσία» αυτής της γυναίκας (αυτής της ήθοποιου επίσης, της Έντιθ Κλέβερ), που ο κινηματογραφιστής απογύμνωσε από κάθε μυθιστορηματική «ψυχολογία», από οποιοδήποτε όρατο ίχνος «πάθους» με την ρομαντική έννοια του όρου, έτσι όπως έχει χυδαιοποιηθεί από τα έμπορικά κατασκευασμένα ρομάντζα. Το πέρασμα ενός τραίνου και το ανέμισμα που προκαλεί, το παχνί χορτάρι, ένα φλασκι νερό, μία πλαστική μπουκάλια που διασχίζεται από το φώς: χειρονομίες και πυκνότητα του καθημερινού στοιχείου. Το τσιτάρισμα μέσα στην ταινία μιάς μικρής ταινίας του γιαιπινέζου σκηνοθέτη Όζου — βουβής ταινίας όπου τα μέλη μιάς οικογένειας εκφράζονται με χειρονομίες — εγγράφει ταυτόχρονα τη συγγένεια του Χάντκε με τον Όζου (προσοχή στη διάρκεια και αίσθηση του-ελάχιστου που χαρακτηρίζουν αυτόν τον κινηματογραφιστή) αλλά και την διαφορά του μ' ένα κόσμο σαν τον δικό μας, όπου ή οικογενειακή δομή καταδυναστεύει τις προσωπικές σχέσεις. Ο κινηματογράφος του Χάντκε διαφοροποιείται από την μεγάλη πλειοψηφία των σημερινών ταινιών που χαρακτηρίζονται από έντονο και σχεδόν νευρικό ρυθμό: κυριαρχούν εδώ τα σταθερά πλάνα, ή άναμονή ενός γεγονότος. Πάντα ή εικόνα προηγείται της εισόδου ενός προσώπου και παραμένει μετά την έξοδο του από το πεδίο.

Μετά την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, αφήγηση της πορείας δύο έραστών που οδηγούσαν το σαρκικό πάθος τους μέχρι την εκρηκτική λάμψη του Θανάτου (μοναδική διέξοδο αυτής της σχέσης έγκλεισμού, επόμενα φθοράς κι εξάντλησης), ο Όσομα άναμφισβήτητα εκπλήσσει με την *Αυτοκρατορία του πάθους* (πρωτότυπος τίτλος: Φάντασμα του έρωτα). Πρόκειται για την ιστορία δύο έραστών σ' ένα χωριό στα 1895: σκοτώνουν τον σύζυγο για να μπορέσουν να αγαπηθούν ελεύθερα και βασανίζονται τελικά από το φάντασμά του.

Ο Όσομα λέει ότι θέλησε να προχωρήσει «μακρύτερα», περισσότερο σε βάθος

Η Έντιθ Κλέβερ και ο Μπενζάμιν Μινέτι στην ταινία του Πητερ Χάντκε *Η άριστέραρχη γυναίκα* (Die Linkshändige Frau)



ἀπ' ὅσο στὴν προηγούμενη ταινία, γιατί ὁ Σέκι κι ἡ Τογιόζι ἔχουν νά ὑποστοῦν τίς συνέπειες τῆς κοινῆς πράξης τους (μιᾶς δολοφονίας) ἀκόμα καί μέσα ἀπ' τὸ φόβο τοῦ φαντάσματος, τῶν βασανιστηρίων καί τοῦ θανάτου (ὅταν τὸ ἔγκλημά τους ἀνακαλύπτεται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία, τρία χρόνια ἀργότερα). Ὅλα αὐτὰ δὲν ἐμποδίζουν ἓνα δυτικό θεατὴ νὰ θεωρήσει τὴν ταινία πιασμένη στὰ δίχτυα τῆς προβληματικῆς τοῦ Σφάλματος, τοῦ Ἀμαρτήματος, τῆς Ἑνοχῆς. Ἡ Θέση ποὺ καταλαμβάνει τὸ φάντασμα στὴν γι�πωνέζικη ἀναπαράσταση συγκρούεται μ' ἐκείνη ποὺ κατέχει παραδοσιακά σ' ἐμᾶς.

Ὅταν τὸ ἐμπόδιο γιὰ τὸν ἔρωτά τους βγαίνει ἀπ' τὴ μέση, ὁ ἴδιος ὁ ἔρωτας τῶν δύο ἐραστῶν γίνεται φάντασμα ὅσο τὸ ἔγκλημα παραμένει ἀπωθημένο, κρυμμένο. Ἀντίθετα ἡ συγκατάθεσή τους στὸ νὰ δεχτοῦν τὸ πτώμα ἀνάμεσά τους, σὰν ἓνα τρίτο πόλο στὴ σχέσής τους, τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἀγαπηθοῦν παθιασμένα στὸ λίγο διάστημα ποὺ τοὺς ἀφήνει ἡ ἀστυνομία. Ἔτσι, ἡ προβληματικὴ τοῦ Σφάλματος — ποὺ ἓνας χριστιανὸς θὰ τὴν εἶχε στρέψει πρὸς τὴν Ἑξαγορά: βλ. τὸ *Violette Nozière* — ἀντιστρέφεται κι ἀνοίγεται ἀποφασιστικά στὶς ἀνήθικες ἀπαιτήσεις τοῦ ἔρωτα, ποὺ ὁ ἴδιος παραπέμπεται στὴν φυσικὴ του οὐσία (ἡ μεταφορὰ τῆς Φύσης εἶναι ἄλλωστε ἔντονα παρούσα σ' αὐτὴ τὴν ταινία, μέσα ἀπὸ στοιχεῖα ὅπως τὸ δάσος, τὸ χιόνι, ἡ βροχὴ, ἡ λάσπη, ἡ σαπίλα, ἡ φωτιά, κ.λ.π.)

Ὅσο γιὰ τὰ ὑπόλοιπα

... ἐλάχιστα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε. Τὸ *Despair* τοῦ Φασμπίντερ γιὰ παράδειγμα εἶναι ἓνα ρετρὸ ποὺ συμφιλιώνει τὸ καλὸ γούστο σὲ ὅτι ἀφορᾷ τὴν διακόσμηση ἐσωτερικῶν χώρων μὲ τίς δηλώσεις τῶν καφενειῶν ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Διασκευάζοντας τὸν Ναμπόκωφ, ὁ Φασμπίντερ μεταμφιέζει τὴν Ἀντρέα Φερεὸλ σὲ Μαίη Γουέστ καί παίξει μὲ τίς ἀντανάκλασεις καί τὰ μοιράσματα τοῦ ἥρωά του μᾶλλον ἀσφυκτικά: ἡ «ἰδέα» τῆς ἀφήγησης εἶναι φυσικὰ ἐρεθιστικὴ. Ἐνας ἄντρας νομίζει ὅτι κάποιος ἄλλος εἶναι σωσίας του καί θέλει νὰ πάρει τὴ θέση του ἀφοῦ τὸν δολοφονεῖ. Ὅμως ἡ ὁμοιότητα ἦταν φανταστικὴ καί τὸ πέρασμα στὴν πράξη καταστρέφει αὐτὸν τὸν ἰδιότυπο ἀντικατοπτρισμό... Ἡ

Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (*L'empire de la passion*) τοῦ Ναγκίζα Ὁσιμα.



άστυνομία διαλύει τις αυταπάτες. *Οί πολειμιστές της κόλασης* του Karel Reisz είναι ένα άστυνομικό με τα γνωστά συστατικά (βία, άσφαλτος, ναρκωτικά, έρωτας) που περιέχει επιπλέον την παρωδία του Χιοϋστον και του Γουόλς! Το ενδιαφέρον της *Μήδειας* (ή *Κρανγές Γυναικών*) του Ντασσέν (το παιχνίδι πάνω στα έπιπεδα της γλώσσας, της ελληνικής γλώσσας και των άλλων γλωσσών-άγγλικά/αρχαία ελληνικά/νέα ελληνικά) διαλύεται μέσα στον ακαδημαϊσμό. Η έξυμηση των πορνείων σε στυλ 1900 κυριαρχεί στις ταινίες των Κάρολν Μάκκ και Λουί Μάλ. (*Μιά πολύ ήδικη νύχτα*, *Η μικρούλα*) και αναμασιέται στο *Volets clos* του Μπριάλν, κ.λ.π.

Ας επισημάνουμε λοιπόν μερικές ενδιαφέρουσες ταινίες που προβλήθηκαν εκτός συναγωνισμού. Η αρμενική ταινία του Guernick Malian *Naaret* περιγράφει την άφιξη στην Σοβιετική Αρμενία εξόριστων που προσπαθούν να γλυτώσουν από τις τουρκικές σφαγές. Ο Νάαπετ είναι παλιός άρχηγός κάποιου χωριού που έχει χάσει τα πάντα, γυναίκα, παιδί και το λαό του, όλους σφαγμένους κάτω απ' τα μάτια του. Τόν κυριεύει η άτελπισία, η σιωπή, η μοναξιά. Βρίσκει ξαφνικά αντίμετωπος με την έγκαθίδρουση των Σοβιέτ — στον έρχομό του ηλεκτρισμού στο χωριό (άξιοθαύμαστη σεκάνς). Ο Νάαπετ παραμένει ξένος σ' αυτή την ιστορική διαδικασία (ένα καθρόρασμα διατυπώνει αυτή την πραγματικότητα: ο Νάαπετ είναι ξαπλωμένος στην παράγκα του και στο βάθος ή άνοιχτη πόρτα σχηματίζει μιá δθόνή απ' όπου διακρίνονται παρελάσεις και οί κόκκινες σημαίες...) Η πάντα σκοτεινή εικόνα παίζει συχνά με συνθέσεις όπου τα πρόσωπα *ποζάρουν* μπροστά στο φακό. Σκηνές με σημασία, ποτέ επιδεικτικές, συνθέτουν μιá διαδικασία άρετά κοντινή μ' εκείνη των Μιχαήλωφ-Κοντσαλόφσκι στον *Πρώτο Δάσκαλο* — κι άκόμα, πράγμα σπάνιο, ή ταινία είναι γυρισμένη στα αρμένικα και δέν έχει ντουμπλαριστεί στα ρώσσια.

Μιά άλλη ταινία που δέν θάπρεπε να παραλείψουμε είναι τó *The Scenic Route* του Mark Rappaport (Η.Π.Α) γιά την δουλειά της στη σκηνοθεσία (άρκετά κοντινή σ' εκείνη του Τσεινέ), που βασίζεται πάνω στην αντίπαράθεση των επιπέδων της διατύπωσης.

Φρανσουά Άλμπερά
(Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος)

Άπόγνωση (*Despair*) του Ράινερ Βέρνερ Φασμίντερ (Ντέρκ Μπόγκαντ και Άντρεά Φερέλι).



Τά τελευταῖα μας τεύχη

13/14

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Βέντερς - Ζύμπερμπεργκ - Στράουμπ-Υγιέ)
Συντεντεύξεις, αναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Τὸ ἄλογο πὸν κλαίει, Τὸ πρίμ, Ὁ Ἀθῶος)

ΑΛΛΗΓΟΓΡΑΦΙΑ

15/16

ΝΕΟΣ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ναγκίζα Όσιμα - Γιοσισίγκε Γιόσιντα)

Κείμενα τῶν ΑἴΖΕΝΣΤΑΙΝ, ΜΠΑΡΤ, ΜΠΡΕΧΤ
γιά τὴν Ἀνατολική Τέχνη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

17/18

ΕΙΚΟΝΑ

Οἱ ἀκόλουθε τοῦ M. Foucault

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ

Ὑπεράσπιση τοῦ Rossellini, τοῦ André Bazin

Ὁ Rossellini πέρα ἀπ' τὸν νεορεαλισμό, τοῦ Adriano Aprà
Γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἰταλία, τοῦ Νίκου Σαββάτη

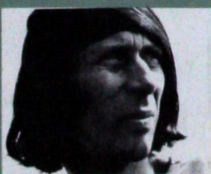
Τὸ μανιφέστο τοῦ Ροσσελίνι

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Θ. Αγγελόπουλος, Π. Τάσιος, Ν. Αλευράς
Φ. Λιάππα, Ἀ. Ἀγγελίδη)
Συνεντεύξεις, αναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Καζανόβας, Τὸ πνεῦμα τοῦ
Μελισσιοῦ, Ὁ γάμος)

ΤΑΣΕΙΣ
ΣΤΟ
ΕΘ
ΓΓΑΡΕΖΙ
ΚΟ
ΗΜΑΤΟΓ
ΡΑΦΟ



Μυθοπλασία του ἄμεσου

Προοπτικὲς τοῦ νέου Οὐγγαρέζικου κινηματογράφου
τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου.

Κάπου στὴν Εὐρώπη, τοῦ Gesa Radvanyi (1947)



Μόνο μετὰ τὸ τέλος τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου καὶ κυρίως μετὰ τὴν ἀποσταλινοποίηση, ὁ Οὐγγαρέζικος κινηματογράφος φτάνει πάλι, μὲ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν ποιότητα τῶν ταινιῶν, στὸ ἀξιόλογο ἐπίπεδο ποὺ βρισκόταν ὅταν ξεκίνησε: διέθετε τότε κινηματογραφιστὲς ὅπως οἱ Frigyes Ban, Geza Radvanyi, Zoltan Fabri, Imre Feher, Felix Mariassy, Karoly Makk καὶ Janos Hersko, ποὺ ἂν καὶ οἱ ταινίες τους — μιᾶς περιόδου «κλασσικῆς» τοῦ οὐγγρικοῦ κινηματογράφου — ἀγνωστοῦνται ἀπὸ τοὺς νέους κινηματογραφόφιλους, —καὶ εἰδικὰ στὴ χώρα μας — κατέχουν θέση ξεχωριστὴ στὴν ἱστορία τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Σημειώνουμε τίς πιὸ φημισμένες: *Κάπου στὴν Εὐρώπη* (1947), τοῦ Radvanyi, *Τὸ χῶμα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια σας* (1948) τοῦ Ban, *Ἀνοίξη στὴ Βουδαπέστη* (1955) τοῦ Mariassy, *Λούνα Πάρκ* (1955) καὶ *Καθηγητὴς Ἀντίβας* (1956) τοῦ Fabri, *Λιλιόμφη* (1954) καὶ *Τὸ σπίτι κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους* (1958) τοῦ Makk. Τὰ θέματά τους, ὅπως στὶς περισσότερες ταινίες ποὺ γυρίστηκαν στὴν Οὐγγαρία ἀπ' τὸ 45, ὥς τὸ 60, μαρτυροῦν

ιδιαίτερη ευαισθησία στα κοινωνικά και έθνικά προβλήματα (μοίρασμα της γής, πόλεμος και συνέπειές του), και προσκόλληση στις παραδόσεις για την οικόδομη του σοσιαλισμού, την κοινωνική δικαιοσύνη, την ειρήνη και την ελευθερία. Όμως αμέσως μετά τον όγκο πίστης στο σοσιαλισμό που τον αναλαμβάνει ή θεματολογία, επικρατεί παράδοξα μια αντίληψη όλοτελα χολλουντιανή στη δραματουργική σύλληψη, στη διεύθυνση των ήθοποιων, στη σκηνοθεσία. Αυτή η συγγένεια του κλασσικού ούγγαρέζικου κινηματογράφου με τους στυλιστικούς και δραματουργικούς κανόνες του χολλουντιανού κλασσικισμού (σ' ό,τι καλύτερο παρά σ' ό,τι χειρότερο διαθέτει), όφείλεται χωρίς άλλο στις πολιτιστικές παραδόσεις των Ούγγαρέζων και την αγάπη τους για το θέατρο—πάντως δεν έχει να επιδείξει, όπως ακόμα συμβαίνει στη Σοβιετική Ένωση, τόσα κατασκευάσματα ύπαγορευμένα από το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Σ' αυτή τη συγγένεια όφείλεται και ή

Σπορά δίχως θέρους (πρωτότυπος τίτλος 'Η Βάπτιση) του Istvan Gaal (1967)



παρουσία πολλών έμικαρέδων Ούγγρων στο Χόλλυγουντ, όπου ένσωματώθηκαν περίφημα, παίζοντας μάλιστα σημαντικό ρόλο στην οικόδομησή του, σαν παραγωγοί και σκηνοθέτες (βλέπε γι' αυτό τις σημειώσεις του Νίκου Κολοβού για το βιβλίο του Istvan Nemeskürty).

Με την έκρηξη της νέας γενιάς των Ούγγρων κινηματογραφιστών, στα μέσα της δεκαετίας του 60, τα πολιτικά προβλήματα μπαίνουν σε πρώτο πλάνο, την ίδια στιγμή που οι αισθητικές έρευνες φέρνουν τη ρήξη με τις άφηγηματικές αντιλήψεις και τις συμβάσεις ενός κινηματογράφου που άσχολεϊται με το ψυχολογικό δράμα (ή την κωμωδία).

Σ' αυτή τη γενιά κινηματογραφιστών, στην όποια ό ούγγαρέζικος κινηματογράφος χρωστά τη φήμη του μέχρι σήμερα, ύπηρχαν άνδρες και γυναίκες, με πολύ διαφορετικές έμπειρίες, προσωπικότητες, στυλ, ακόμα και ήλικίες. Όλοι όμως είχαν περάσει από την Άνώτατη Σχολή Κινηματογράφου της Βουδαπέστης (όπου μέχρι το θάνατό του, πριν τρία χρόνια,

δίδασκε ο Felix Mariassy) κι όλοι τους ήταν φοιτητές τó 1956 (έκτός άπ' τόν Jancso και τόν Kovacs πού είναι άρκετά μεγαλύτεροι). Συμπτώσεις πού έχουν κάποια σημασία. Άπ' τή μιά, όλοι αυτοί οί νέοι Ούγγροι κινηματογραφιστές άπόκτησαν ιδιαίτερα προωθημένη θεωρητική και τεχνική κατάρτιση (όχι μόνο στό μοντάζ και τή σκηνοθεσία αλλά και στή φωτογραφία, άπ' όπου κι αυτή ή φροντίδα στό φωτισμό και στό καθοράρισμα, ή τελειοποίηση στά μαύρα και στά άσπρα, ή έρευνα στό χρώμα, στοιχεία πού χαρακτηρίζουν όλες σχεδόν τες σύγγραφέςικες ταινίες). Άπ' τήν άλλη, έξισαν όλοι άμεσα τά γεγονότα τού 1956, τήν «όμαλοποίηση», και γενικότερα τά προβλήματα και τες κρίσεις τής οίκοδόμησης τού σοσιαλισμού στή χώρα τους, μ' όλη τους τήν όξύτητα.

Η σύνδεση τών δύο αυτών παραγόντων (τής θεωρητικής και τεχνικής τελειότητας και τής αντιμετώπισης τής Ιστορίας και τής κοινωνίας) έξηγει γιατί στες περισσότερες ταινίες τών χρόνων τού 60, συνυπάρχουν οί

Ο Καθηγητής Άννίβας, τού Zoltan Fabri (1956)



πολιτικές με τες αισθητικές άνησυχίες: ή άμφισβήτηση τών πολιτικών γεγονότων και ιδεών γίνεται με τήν άμφισβήτηση τών ίδιων τών κινηματογραφικών μορφών.

Οί ταινίες τού Istvan Gaal γιά παράδειγμα (Στρόβιλος, 1963 και κυρίως Τά άγουρα χρόνια, 1965, και Σπορά δίχως θέρος, 1967), καθώς και τού Istvan Szabo τής ίδιας έποχής (Η ηλικία τών ψευδαισθήσεων, 1965 και Πατέρας, 1966) είναι χαρακτηριστικές αυτής τής πολύ σύγχρονης έπιθυμίας νά συνδεθούν οί άπαιτήσεις τού πολιτικού χρονικού με τες έπίσης έπιτακτικές άπαιτήσεις αυστηρής μορφικής δόμησης. Στες ταινίες αυτές τά Ιστορικά γεγονότα καθορίζουν ιδεολογικά και κοινωνικά τήν έξέλιξη τών προσώπων και τών σχέσεων, ενώ παράλληλα έπιχειρείται μιά άναζήτηση νέων μορφικών στοιχείων (κυριαρχούν τά πλαστικά μοτίβα

στο *Στρόβιλο* και τὰ *Γεράκια*, ταινία τοῦ Gaal γυρισμένη τὸ '70, ἡ μουσικὴ κατασκευὴ μὲ διαστήματα καὶ ἀντιστίξεις στὰ *Πράσινα χρόνια* καὶ *Σπορὰ δίχως θέρος*, τὸ ὄνειρικο-συμβολικὸ ντεκουπάζ στὴν *Ἡλικία* τῶν ψευδαισθήσεων καὶ τὸν Πατέρα).

Ἀντλώντας ἀπὸ ἓνα παρελθὸν χωρὶς φτιασίδια, ψάχνοντας μιὰν ἱστορία ὀδυνηρὴ μ' ἀνεξερευνήτες ἀκόμα πτυχές, ἄλλοι νέοι κινηματογραφιστὲς σὰν τὸν Ferenc Kosa (*Δέκα χιλιάδες ἥλιοι*, 1967) τὸν Sandor Sara (*Ἡ ριγμένη πέτρα*, 1968) τὸν Zsolti Kezdi-Kovacs (*Εὐκρατη ζώνη*, 1970) συναντοῦσαν τὶς ἀρχές τῶν παλαιότερων Fabri, Kovacs, Jancso, ἀρχές ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Λούκατς, εἶχε ἐκφράσει λίγο καιρὸ πρὶν πεθάνει: «Ἡ δύναμη τοῦ μαρξισμού—λενινισμού βρίσκεται μέσα στὴν ἀλήθεια, ἀν δὲν δεχτοῦμε αὐτὴ τὴν ιδέα ἀρνιόμαστε τὸ καλύτερό μας ὄπλο. Εἶναι σπουδαῖο νὰ ὑπάρχουν ἄθρωποι σὰν τὸν Jancso καὶ τὸν Kovacs ποὺ μὲ τὴ γλώσσα τῆς καινούργιας τέχνης, ζητοῦν νὰ ἐκφράσουν τὴν ἀληθινὴ ὄψη

Τὸ σπῆτι κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους, τοῦ Karoly Makk (1958)



τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος μας» (Στὸ οὐγγαρέζικο περιοδικὸν *Film kultura* 1968 καὶ στὴν *Συνέχεια*, 1, 1973).

Ἐνα ἄλλο κοινὸ σημεῖο ὄλων αὐτῶν τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι ὅτι κάποια στιγμή δούλευαν στὸ στούντιο Bela Balász, εἰδικευμένον στὴ παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ ποὺ φέρνει τιμητικὰ τὸ ὄνομα τοῦ μεγάλου αὐτοῦ Οὐγγρου θεωρητικοῦ. Ἐκεῖ, σύμφωνα με τὶς ἀρχὲς μιᾶς γνήσιας αὐτοδιαχειρίσεως, ἀποφάσιζαν οἱ ἴδιοι τὶς ταινίες ποὺ θὰ γυρίζαν, καθορίζοντας καὶ διαχειριζόμενοι τὸν προϋπολογισμό τους με ἔξοδα τοῦ κράτους. Ἡ αἰσθητικὴ ἔρευνα ἔχει ἀπόλυτὴ ἐλευθερία, ἡ προβληματικὴ προωθεῖται, καὶ αὐτὴ ἡ συλλογικὴ δουλειὰ βρίσκεται ἴσως στὶς ρίζες τῆς προέλευσης τοῦ οὐγγαρέζικου νέου κύματος.

Αὕτῃ ἡ ἔκρηξη τοῦ οὐγγαρέζικου κινηματογράφου τῆς δεκαετίας 60-70 ἔτυχε παράδοξα στὴ χώρα μας μιᾶς σχετικῆς προβολῆς ἂν καὶ καθυστερημένης. Χάρη στὶς συνεχεῖς καὶ ἐπίμονες προσπάθειες ποὺ ἀνέλαβαν οἱ δύο αἰθουσες τέχνης τῆς πρωτεύουσας καὶ πρὶν ἅπ' αὐτὸ στὴν τολμηρῇ πρωτοβουλίᾳ τῆς εταιρίας ἐκμετάλλευσης «Ars Gratia Film» ποὺ στὴ διάρκεια τῆς δικτατορίας εἰσήγαγε μαζικὰ μεγάλο στόκ οὐγγαρέζικων ταινιῶν (χωρὶς ἐπιτυχία τότε), τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ μπόρεσε νὰρθεῖ σὲ ἐπαφὴ με τὸ ἔργο ἐνὸς Jancso, ἡ ἐνὸς Kovacs καὶ ἀκόμα με τὶς ταινίες τῶν Fabri, Szabo, Makk, Gaal, Meszaros, Revesz, Gyöngyössy καὶ πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε πῶς ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* πῆρε ἐνεργὸ μέρος σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια, στὴν πρώτη φάση τῆς ταραχώδους ὑπαρξῆς του¹.

Οἱ σημειώσεις αὐτὲς δὲν φιλοδοξοῦν νὰ χαράξουν πανόραμα τῶν δέκα ἢ δεκαπέντε τετραετιῶν χρόνων τῆς οὐγγαρέζικης παραγωγῆς, οὔτε νὰν ἀπολογισμοῦ. Ἡ ἀποσπασματικὴ μας γνώση ἐπιτρέπει μόνον μερικὲς γενικὲς διαπιστώσεις. Συγκεκριμένα τὸ ἐρεθισμα αὐτοῦ τοῦ μικροῦ ἀφιερώματος μᾶς δόθηκε με τὴν προβολὴ δύο ταινιῶν, ποὺ πέρασαν σχεδὸν ἀπατήρητες στὴν Ἀθήνα, τὸν περασμένο χειμῶνα: *Τὸ ταξίδι στὴν Ἀγγλία* τοῦ Istvan Darday (1975) καὶ *Μιά ἀπλὴ ἱστορία* τῆς Judit Elek (1975). Εἶδαμε ἐκεῖ αὐτὸ ποὺ διαπιστώσαμε με δύο συνεχόμενα ταξίδια στὴ Βουδαπέστη τὸ 76 καὶ τὸ 77, ὅτι ὁ οὐγγαρέζικος κινηματογράφος βρίσκεται τὰ τρία τελευταῖα χρόνια σὲ καμπὴ τόσο στὴ γενικὴ του προβληματικὴ ὅσο καὶ στὸν καθαρὰ αἰσθητικὸ τομέα. Πρῶτο στοιχεῖο: τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Ἱστορία καὶ τὸ παρελθὸν μοιάζει νὰ λιγοστεύει (χωρὶς βέβαια νὰ ἐξαφανίζεται ἐντελῶς) καὶ στὴ θέση του μπαίνει ἕνα βλεμματικὸ εἰρωνικὸ στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὴν γραφειοκρατικὴ κοινωνία². Δεύτερο στοιχεῖο: οἱ δύο ταινίες ποὺ ἀναφέραμε σηματοδοτοῦν καθαρὰ μιὰ διαφορετικὴ κατεύθυνση, πιὸ σημαντικὴ γιὰ μᾶς, μιὰ τάση ποὺ ἅπ' ὅσο ἔξωρον με δὲν ἔχει παρόμοιο στὴν κινηματογραφία τῶν ἄλλων σοσιαλιστικῶν χωρῶν, ἀκόμα καὶ τῆς Πολωνίας, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ παρὰ με τὴν ἔκρηξη τοῦ ἄμεσου κινηματογράφου στὸ Κεμπέκ στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 50 καὶ στὶς ἀρχὲς τῆς ἄλλης τοῦ 60, με τὸν Μισέλ Μπρώ, τὸν Ζιλ Γκρου, τὸν Ἀρτὺρ Αμὲρ καὶ τὸν Πιέρ Περρώ (τὸν δυστυχῶς καμμιὰ ταινία τους δὲν ἔφτασε ἐδῶ). Λέγοντας ἄμεσο κινηματογράφον δὲν ἐννοοῦμε τὴν «ἄμεση λήψη», τόσο ἀγαπητὴ στὴν τηλεόραση καὶ καρφὸ τῆς μεγαλύτερης προχειρότητας ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἐκβιάζονται νὰ μιλήσουν μπροστὰ σὲ μιὰ κάμερα κινηματογράφου ἢ βίντεο ποὺ καταγράφει μηχανικὰ, ἀλλὰ μιὰ ἀναδημιουργία ὅπου ἡ εἰκόνα καὶ ὁ ἦχος δένονται στενὰ μ' ἕνα λόγο ὀρισμένο ἅπ' τὸ περιβάλλον ποὺ περιγράφεται καὶ ἀπὸ τὰ δοσμένα πρόσωπα. Ξεκινώντας ἅπ' τὸ ντοκυμαντέρ καὶ τὴν κοινωνιολογικὴ ἔρευνα, ὁ ἄμεσος κινηματογράφος ὀδηγεῖ σὲ νέα μορφὴ μυθοπλασίας, πρὸ ἐλευθερίας καὶ πρὸ ὀξυμένης.

Οἱ δύο ταινίες τῶν Darday καὶ Elek φανερώνουν τὴν τάση αὐτὴ, ἂν καὶ με διαφορετικὸ τρόπο. Τὸ *Ταξίδι στὴν Ἀγγλία* εἶναι λίγο-πολὺ μυθοπλασία μ' ἕνα σενάριο ἔτοιμο, βασισμένο σὲ ἀληθινὸ γεγονός. Ὅμως κανένας ἐπαγγελματίας ἠθοποιοὺς δὲν παίζει μέσα, οἱ διάλογοι αὐτοσχεδιάζονται καὶ τὸ γύρισμα βασίζεται στὴν τεχνικὴ τοῦ direct. Ὁ Darday

1) Τὸ περιοδικὸ συγκέντρωσε τὴν προσοχὴν τοῦ κυρίου σὸ φαινόμενο Jancso ποὺ τὸν καιρὸ ἐκεῖνο ἀνατάρχεε κάμποσο τὰ πνεύματα (Σ.Κ. 13, Μάρτιος-Μάιος 71) ἀλλὰ δὲν ἔχασε τὴ σημαντικὴ συνεισφορά ἐνὸς κινηματογραφιστοῦ ὅπως ὁ Andras Kovacs, ποὺ τοῦ ἀφιέρωσε με τὴν εὐκαιρία τῆς ἀποκαθάρσεως τοῦ σπιν Ἀθῆνα ἐνδομύηροντα κείμενα καὶ ἀνάμεσα

τους μιὰ σημαντική συνέντευξη πού είχε πάρει ὁ Βασίλης Ραφαηλίδης (Σ.Κ. 17-18 Ἰανουάριος-Μάρτιος 72). Σ' αὐτό τὸ τελευταῖο τεύχος ἡ περιγραφή τῆς δαγμάωσης τοῦ κινηματογράφου στὴν Οὐγγαρία ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κοναcs εἶναι ἰδιαίτερα διαφωτιστική κι ἐτοὶ δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ παραπέμψουμε τὸν ἀναγνώστη σ' αὐτή.

Ἄλλα κείμενα γιὰ τὸν οὐγγαρέζικο κινηματογράφο: στὸν Σήγχρονο Νο 8 (Αὐγουστος-Σεπτέμβριος 70) «Ὑπάρχει οὐγγρικό κινηματογραφικό στυλ;» τοῦ Ἰσθβαν Τσοῦργιαν καὶ ἡ κριτική τοῦ Χειμωνιάτικου αἰρέοκο

Οἱ Νικημένοι, τοῦ Miklos Jancso (1965)



Οἱ δέκα χιλιάδες ἡλιοι, τοῦ Ferenc Kosa (1967)



Τὰ γερόκια, τοῦ Istvan Gaal (1970)

τοῦ Μ. Γιάντσο (Σ.Κ. 19-20, Ἀπρ.-Ἰουν. 72).

2) Γι' αὐτὴν τὴν νέα τάση τοῦ Οὐγγαρέζικοι κινηματογράφου ποὺ τονίζει, συχνὰ μὲ σατυρική διάθεση, τὴν «τύχη» τοῦ αὐτοῦ μεῖσα στὴν γραφειοκρατική καὶ βιομηχανική κοινωνία, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἰδιότυπη δουλειὰ τῆς Marta Mezsaros, θὰ ἐπανέλθουμε.

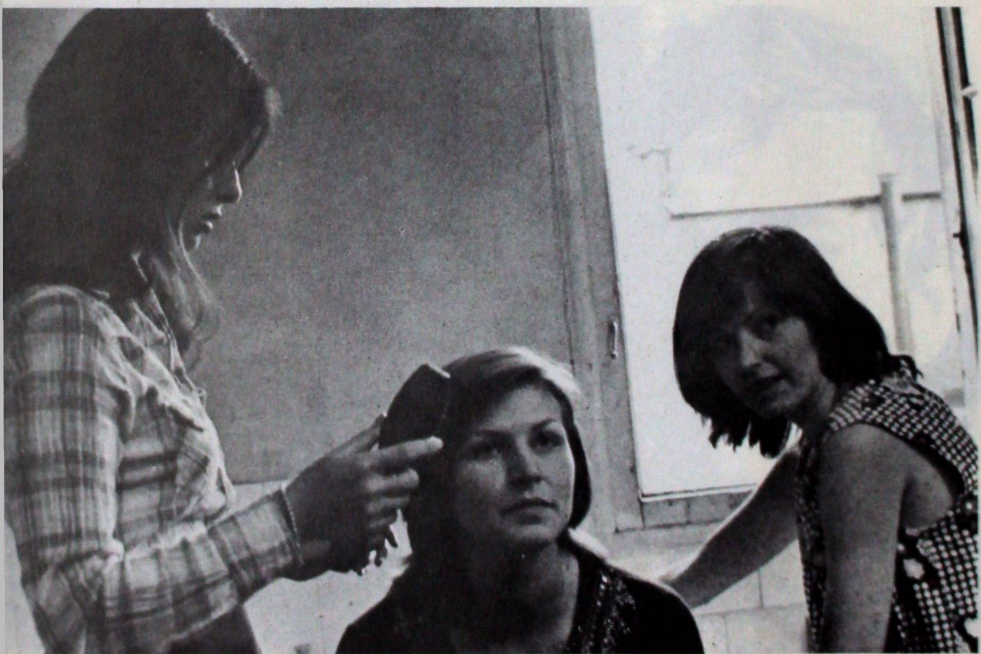
Τὸ κείμενο τοῦ Νίκου Κολοβοῦ γιὰ τὸ Φρόσις ποὺ δὲ τέλει-σε τοῦ Zoltan Fabri, ἔρχεται νὰ συμπληρώσει ἓνα κενὸ κρητικὸς γι' αὐτὴ τὴν ταινία ποὺ προβλήθηκε μὲ ἐπιτυχία στὴν Ἀθήνα ἔδω καὶ μερικὰ χρόνια.



και η Györgyi Szalai, γυναίκα του και συνεργάτης του, προχωρούν παραπέρα σ' αυτή την κατεύθυνση με την τελευταία ταινία τους *Τρεις αδελφές*, ταινία-μυθιστόρημα (1978) που συνθέτει ακόμα περισσότερο τη μυθοπλασία με το direct για να σχεδιάσει ένα πορτραίτο με όλες τις αποχρώσεις τριών αδελφών, τριών γυναικών βουτηγμένων στη σύγχρονη ούγγαρέζικη κοινωνία.

Τα δύο μέρη της ταινίας της Judit Elek για το χωριό Istenmezeje (*"Ενα ούγγαρέζικο χωριό και Μιά απλή ιστορία"*, μόνο η δεύτερη προβλήθηκε στην Αθήνα) είναι κατ' αρχήν ένα ντοκυμαντέρ με κοινωνιολογικό χαρακτήρα. Διαλέγει δύο κορίτσια του χωριού απ' την στιγμή που τελειώνουν το δημοτικό ως την πρώτη τους δουλειά και τον πιθανό γάμο, τη Μαρίκα και την Τλόνκα. Κι ή μία κι ή άλλη θα θέλανε ν' απελευθερωθούν απ' το περιβάλλον τους, νά σπουδάσουν. Όμως ο προορισμός τους είναι διαφορετικός, οι υλικές ανάγκες που οι οικογένειες προβάλλουν, οι

Οι τρεις αδελφές / ταινία-μυθιστόρημα, του Istvan Darday (1978)



πανάρχαιες προκαταλήψεις που ό σοσιαλισμός ακόμα δεν έσβησε, οι ψεύτικες σχέσεις στον έρωτα και στο γάμο, ή ήθικη τέλος, ενός κόσμου τόσο κοντινού σ' αυτό που ακόμα συναντάμε στην ελληνική υπαίθρο, όλα συναγωνίζονται νά πνίξουν τις ασθενικές προσπάθειες για ανεξαρτησία των δύο γυναικών που ή κοινωνία δεν όπλισε προστατευτικά.

Άλλά ή Judit Elek ξεπερνά την κοινωνιολογία, την ψυχολογία, φτάνει σ' ένα άποτέλεσμα άπροσδόκητο: νά δώσει μυθιστορηματική πνοή στη μοίρα άνθρώπων που φαίνονται πολύ συνηθισμένοι, σχεδόν άσήμαντοι. Η μυθοπλασία ξεφύτρωσε κάτω απ' το πρωτογενές, εισέβαλε στην καθημερινότητα. Το άποτέλεσμα είναι συγκλονιστικό.

Μήπως ή λύση στο ξεπέρασμα της παραδοσιακής μυθοπλασίας είναι το σινέμα-direct; Στην Ούγγαρία φαίνονται έτοιμοι νά το πιστέψουν.

Μιχάλης Δημόπουλος

Μερικὲς σημειώσεις γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ Οὐγγαρέζικου κινηματογράφου

Κριτικὴ παρουσίαση τοῦ βιβλίου τοῦ Istvan
Nemeskürty «Word and Image»
(A story of the hungarian cinema)

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Τὸ βιβλίο τοῦτο γνώρισε κιόλας δύο ἐκδόσεις (τὴν πρώτη τὸ 1965, τὴ δεύτερη τὸ 1974). Ὁ συγγραφέας του Ἰσβάν Νεμεσκύρτι διανύει ἱστορικὴ διαδρομὴ ἀπὸ τὸ 1912, χρονιά πού ἔγινε ἡ πρώτη «καθαρά» οὐγγρική ταινία, ὡς τὸ 1973, χρονιά τοῦ ὁ οὐγγρικοῦ κινηματογράφος ἔχει διεθνῶς ἀναγνωριστεῖ.

1. Στὴν περίοδο πρὶν ἀπὸ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ἀφιερώνονται περισσότερες ἀπὸ τὶς μισὲς σελίδες τοῦ βιβλίου. Μία σειρά ἀπὸ ὀνόματα καὶ τίτλους ταινιῶν ἀγνωστων στὸ ἑλληνικὸ κοινό, ἐκτὸς ἀπὸ κείνο τοῦ Σάντορ (μετέπειτα Ἀλεξάντερ) Κόρντα σὰν σκηνοθέτη, παραγωγῶ, δημοσιογράφου, τοῦ Mihaly Kertész (μετέπειτα Μάϊκλ Κέρτιζ) καὶ τοῦ μεγάλου θεωρητικοῦ Μπέλα Μπάλας. Ἀνάμεσα στὰ 1911 καὶ 1917 ἔρχεται ἡ σημαντικὴ ἀνθροση στὴ θεωρία τοῦ κινηματογράφου. Πρὶν ἀκόμη διατυπωθοῦν οἱ ἀπόψεις τοῦ Ἀϊζενστάιν γιὰ τὶς ἀξίες τοῦ μοντάζ ὁ Јенő Тőzőк ἔγραφε, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ σκέψεων καὶ συγκινήσεων, πού πετυχαίνεται μὲ τὸ ἐμφῆ κινησιακῶν στοιχείων. Ὑπογράμμισε τὴ στενὰ δεμένη, ἐξαρτημένη ἀπὸ τὸ χρόνο φύση τοῦ κινηματογράφου, τὴν ἰσοδύναμη σημασία πού ἔχει ὁ χρόνος στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ μουσικὴ. Ἡ σημαντικότερη δουλειὰ στὴν καινούργια αὐτὴ τέχνη εἶναι, ἔγραφε, ἡ σύνδεση τῶν σεκάνς. Τὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας ἀλλάζει, ἀν οἱ ἴδιες σεκάνς συνδεθοῦν μὲ διαφορετικὴ τάξη. Ὁ Тőzőк σχεδίαζε μιὰ θεωρία τοῦ μοντάζ, ἦταν πρόδρομος τοῦ Ἀϊζενστάιν καὶ τοῦ Μπάλας.

2. Ἀπὸ τὸν Ἀπρίλη ὡς τὸν Αὐγούστο τοῦ 1919, τὰ ἐθνικοποιημένα ἀπ' τὴ Δημοκρατία τῶν Συμβουλίων στουίντιο, ἐργαστήρια καὶ ἐταιρεῖες διανομῆς, δούλεψαν σὲ κλίμα ἐνθουσιασμοῦ. Ἡ δικτατορία τοῦ Χόρτυ ἀνάκοψε αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον πείραμα, σκόρπισε τοὺς ἐμπνευστὲς καὶ ἐργάτες του ἢ τοὺς ἀνάγκασε νὰ ἀδρανήσουν. Ἀπὸ τὸ 1920-29 ἐπικράτησε σιωπὴ καὶ ἀπραξία στὸν τομέα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Στὸ χῶρο τῆς θεωρίας ὁ Μπέλα Μπάλας δημοσιεύει, ἐξοριστος στὴ Βιέννη, τὸν Ἀόρατο ἄνθρωπο (1924), πρῶτες θεωρητικὲς ἀναζητήσεις σχετικὰ μὲ τὸν κινηματογράφο, πού θὰ ἀναπτυχθοῦν ἀργότερα στὸ βαρυσήμαντο βιβλίο του τὸ Πνεῦμα τοῦ Κινηματογράφου (1930). Ταυτόχρονα στὴ Βουδαπέστη ἕνας ἄλλος θεωρητικὸς καὶ κριτικὸς ὁ Ίβαν Χάβεσι δημοσίευσε τὸ ἔργο Αἰσθητικὴ καὶ δομὴ τοῦ Κινηματογραφικοῦ Δράματος (1925). Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ κινηματογράφου, ἔγραφε ὁ τελευταῖος αὐτός, πρέπει στὸ ἐξῆς νὰ βασιζέται στὴ λογικὴ καὶ νὰ δομεῖται στὴν κανονικὴ φόρμα. Ὁ τρόπος τῆς σύνδεσης τῶν σεκάνς μπορεῖ νὰ φτάσει ὡς τὸ σχηματισμὸ ἐνὸς ὁρισμένου κώδικα. Ὁρισμένες ἐπίσης σκέψεις του σχετικὰ μὲ τὴν κοινωνιολογία τοῦ κινηματογράφου εἶναι τὸ ἴδιο ἐνδιαφέροντες.

3. Στὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 1930 ὡς τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τὸ κοινὸ τῶν οὐγγρικοῦν κινηματογράφων ζητᾶ ψυχαγωγία καὶ γοητεύεται ἀπ' τὴ χρῆση τῆς ἡχητικῆς μπάντας. Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες τῆς περιόδου αὐτῆς ὁ Νεμεσκύρτι σημειώνει τὴν παρουσία ἐνὸς μεγάλου ἡθοποιοῦ, τοῦ Γκιούλα Κάμπος.

Ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία κατὰ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, σημειώνει παρακάτω, ἔγινε ταπεινὸς ὑπηρετῆς τῆς φασιστικῆς κυβερνήσεως καὶ τῆς πολιτικῆς τοῦ πολέμου. Τὸ ἀντίθετο εἶχε συμβεῖ στὴ διάρκεια τοῦ Πρώτου Πολέμου.

4. 'Ο σύγχρονος ούγγρικός κινηματογράφος αρχίζει την ιστορική του διαδρομή τὸ Μάρτιο τοῦ 1948, τότε ποὺ ἐγίνε ἡ ἐθνικοποίηση τῶν ἐγκαταστάσεων καὶ τοῦ τρόπου παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ἀπὸ τὶς προγενέστερες ταινίες ἀναφέρονται *Τὸ τραγούδι τῶν σιταγῶν* (1947) τοῦ Istvan Szöts καὶ *τὸ Κάπου στὴν Εὐρώπη* (1947) τοῦ Γκέζα Ραντβάνι. Τὸ πρῶτο ἐγίνε μὲ τὴν θεωρητική συμβολή, τὸ δεύτερο μὲ τὴν συνεργασία τοῦ Μπέλα Μπάλας (1884-1949). Ἡ διδασκαλία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ θεωρητικοῦ τοῦ κινηματογράφου ἐπηρέασε καὶ μετὰ τὸ θάνατό του τὴν ἐξέλιξη τοῦ οὔγγρικοῦ κινηματογράφου. Τὸ φιλμ *Κάπου στὴν Εὐρώπη*, συγκλονιστική ἀποψη γιὰ τὶς συνέπειες τοῦ Δευτέρου Πολέμου, πέρασε στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου.

5. 'Ο κινηματογράφος τοῦ οὔγγρικοῦ λαοῦ ἀρχίζει μὲ τὴν ταινία *Τὸ χῶμα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια σας* (1948) τοῦ Frigyes Ban. Γυρισμένο μὲ θέμα τὴν ἐξαθλίωση τῆς ἀγροτιᾶς πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση, ἀποτελεσε γιὰ πολλὰ χρόνια ὑπόδειγμα κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, τόσο στὸ ἐπίπεδο τοῦ μύθου ἢ τοῦ θέματος, ὅσο καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἔκφρασης. 'Ο Imre Jenev στὸ *Μία γυναίκα κάνει τὸ νέο ξεκίνημά της* (1949) θίγει τὸ πρόβλημα τῆς μεταπολεμικῆς ζωῆς τῶν γυναικῶν τῆς μεσοαστικῆς τάξης. Φανερὴ ἡ ἐπιρροή τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ. Παραπλήσιο εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας *Anna Szabó* (1949) τοῦ Φέλιξ Μάριαν. Μακρὰ ἀπὸ προπαγανδιστικῆς ὑπερβολῆς, ὁ κινηματογράφος ὑπηρετεῖ τὴν θεμελίωση μιᾶς καινούργιας κοινωνίας. Ἀπὸ τὸ 1950, ἀντίθετα, ἀρχίζει μιὰ προσπάθεια «ῥωαιοποίησης τοῦ παρόντος καὶ τοῦ μέλλοντος». Ἐπίσης ἡ ἄμεση, καθημερινή πολιτική προπαγάνδα ἦταν ὁ σκοπὸς τοῦ κινηματογράφου. «*Τὰ φιλμ γίνονταν γιὰ νὰ δείξουν τὰ προβλήματα ποὺ συζητιοῦνταν στὸν ἡμερήσιο τύπο*». (Ιστβάν Νεμεσκούρτι). Ἀκόμη κι οἱ ταινίες τῶν μεγάλων σοβιετικῶν σκηνοθετῶν, τοῦ Αἰζενστάιν, τοῦ Ντόνσκοι καὶ τοῦ Ντοβζένκο, ἀπαγορεύτηκαν. 'Ο Ζόλταν Φάμπρι γυρίζει τὸ 1954 ἓνα σημαντικό φιλμ *Δεκατέσσερες σωμένες ζωές*, ἀφροῦ προηγουμένως εἶχε γόνιμη θητεία στὸ θέατρο. Στὸ μετὰξὺ εἶχε ἀνοίξει πλατιά θεωρητική συζήτηση γιὰ τὴν ἀποστολή τοῦ σκηνοθέτη καὶ τὴ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου στὸ κοινωνικὸ πλαίσιο. Ἡ παραπάνω ταινία τοῦ Φάμπρι, ποὺ κατατινάσσεται μὲ ζωτικὸ θέμα, τὴ δουλειὰ τῶν ἐργατῶν στὰ δρυχεῖα, ἀποτελεῖ στροφὴ σ' ἓναν ἄλλο τρόπο παραγωγῆς καὶ μιὰ ἄλλη ἀντίληψη γιὰ τὴν οὔγγρική κοινωνική πραγματικότητα. Στὴν καινούργια κοινωνία ὑπάρχουν προβλήματα. Τὸ Λούνα Πάρκ (1955), μιὰ παραλλαγὴ τοῦ μύθου *Ρωμαῖὸς καὶ Τουλιέττα*, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ προβλήματα παραγωγῆς σ' ἓνα συνεταιριστικὸ ἀγρόκτημα, κι ὁ *Καθηγητὴς Ἀννίβας* (1957), ἡ ἄθλια ζωὴ ἐνὸς καθηγητῆ τῆς δεκαετίας τοῦ '20, μὲ σαφεῖς αἰχμὲς προβολῆς στὴ σύγχρονή ἐποχή, ἐπιβάλλουν τὸν Ζόλταν Φάμπρι ὡς τὸν σημαντικότερο σκηνοθέτη τῆς δεκαετίας τοῦ '50. 'Ο Φέλιξ Μάριαν συνεχίζει μὲ δυὸ ταινίες *Ἡ ἀνοιξὴ ἔρχεται στὴ Βουδαπέστη* καὶ *Ἐνα ποτῆρι μύτρα*, (1955) φέροντας καθαρά σημάδια ἀπὸ ἐπιρροὲς τοῦ νεορεαλισμοῦ. Καινούργιοι παραγωγοὶ ξεχωρίζουν, ὁ Γκιόργκι Ρέβες, ὁ ἴμερ Φέχερ καὶ ὁ Κάρολν Μάκx, ὁ σπουδαιότερος ἀπ' αὐτοὺς (*Τὸ σπίτι κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους*. 1958).

6. Ἡ ἀντεπανάσταση τοῦ 1956 στὴν Οὔγγαρία καὶ ἡ προσωρινὴ ἀναταραχὴ ποὺ ἔφερε στὴ χώρα δὲν ἐπέτρεψε ἴσως κάποια σοβαρὴ ἐξέλιξη στὸν κινηματογράφο τῆς. Τὸ 1957 τὸ μεγάλο στούντιο τῆς Βουδαπέστης ξαναδίνεται γιὰ τὴ δημιουργία ταινιῶν μυθοπλασίας, καὶ μὲ εὐνοϊκὲς οικονομικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς προϋποθέσεις. Πολλοὶ νέοι παραγωγοὶ ἀρχίζουν νὰ δουλεύουν στὸν κινηματογράφο. Μιὰ ὁμάδα ἀπ' αὐτοὺς σχηματίζουν τὸ στούντιο «Μπέλα Μπάλας» γιὰ νὰ ἐνθαρρύνουν τὴν ἀναζήτησιν καὶ τὸν πειραματισμὸ. Μικρότερα στούντιο δημιουργήθηκαν. 'Ο ἐνιαῖος κεντρικὸς ἑλεγχὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ προϊόντος σταμάτησε. Τὸ «νέο κύμα», σὰν χαρακτηρισμὸς συνοπτικὸς ὅλων τῶν ἀνανεωτικῶν ρευμάτων στὸν εὐρωπαϊκὸ καὶ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο (εἰδικότερα Γαλλία, ἀγγλικὸ «φρεϊ σίνεμα», ἀμερικανικὸς ἀνεξάρτητος κινηματογράφος, νέος πολωνικὸς καὶ τεσλοβόχακος κινηματογράφος), ἄσκησε κι αὐτὸ τὴν ἐπίδρασή του. Ἀπ' αὐτὴ τὴν πολυπλευρὴ διεργασία θὰ προέλθῃ ἡ μεγάλῃ ἀνθιστὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60. 'Ο σκηνοθέτης γίνεταὶ ὁ ὑπεύθυνος παραγωγὸς τοῦ ἔργου του. Διαλέγει τὸ θέμα καὶ τὸ μήνυμα. Μεταχειρίζεταὶ τὸν κινηματογραφικὸ μέσο γιὰ τὴν ἔκφραση δικῶν του προβληματισμῶν πάνω σ' αὐτὸ καὶ στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο ποὺ τὸ περιέχει.

7. *Ἡ Καντάτα* (1962) τοῦ Μίκλος Γιαντσό θεωρεῖται στὴν Οὐγγαρία τὸ φιλμ — ἀφετηρία τῆς καινούργιας ἐποχῆς. Τὸ *Σύντροφε ἀντίο* (1964) ἐπισημαίνει τοὺς πρῶτους προσωπικοὺς προβληματισμοὺς τοῦ σκηνοθέτη στὸ ἐκφραστικὸ ἐπίπεδο. *Οἱ νικημένοι* (1965) τοὺς ἐπιβεβαιώνουν. Ὁ Γιαντσό γίνεται γνωστὸς σ' ὅλο τὸν κόσμο, καὶ μαζί του ὁ οὐγγρικός κινηματογράφος. Ὁ Φάμπρι εἶπε γιὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ φιλμ ὅτι «ἴσως εἶναι ἡ καλύτερη οὐγγρική ταινία ποὺ ἔγινε ποτέ». Στὴ συνέχεια τὸ ἔργο τοῦ Γιαντσό ξεσήκωσε ἀτέλειωτη σειρὰ συζητήσεων. Τὸ *Κόκκινο καὶ τὸ Λευκὸ* (1967) εἶναι τὸ τελευταῖο φιλμ, ποὺ ἀναγνωρίζεται στὴν Οὐγγαρία ὁμόφωνα σὰν σπουδαία παραγωγή. Ἐνῶ ὁ *Κόκκινος Ψαλμὸς* (1971) θεωρήθηκε ἀναρχικὸ φιλμ. Ἕνας ἀκόμη ἀξιόλογος σκηνοθέτης τῆς δεκαετίας τοῦ '60 εἶναι ὁ Ἀντρέας Κόβατς. Οἱ ταινίες του *Δύσκολος λαὸς* (1964), ἐφαρμογὴ τῆς μεθόδου τοῦ ντοκουμέντου, *Σκυταλοδρομία* (1970), *Χέρσα γῆ* (1972) καὶ *Μὲ δεμένα μάτια* (1974) δείχνουν τὴ μαστοριά, τὴ γνώση τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου καὶ τὶς

Ἡ Mari Töröcsik καὶ ὁ Jozsef Madaras στὸν *Ἦχο τῆς σιωπῆς*, τοῦ Miklos Jancso (1968)



άναπτυγμένες δυνατότητές του.

Ενώ ο Ζόλταν Φάμπρι, ο Γκιόργκι Ρέβες, ο Γιαντσό, συνεχίζουν την κινηματογραφική παραγωγή τους κι ο Κάρολυ Μάκκ μάλιστα γυρίζει το άριστούργημά του *Αγάπη* (1970), μιὰ έντελως καινούργια γενιά κινηματογραφιστών δουλεύει άποδοτικά. Άνάμεσά τους διακρίνονται ο Ίστβάν Γκάαλ, ο Ίστβάν Στσαμπό, ο Φέρεντς Κόζα, ο Σάντορ Σάρα, ο Φέρεντς Κάροντς, ή Γιούντιτ Έλεκ κι ή Μάρτα Μέζαρος.

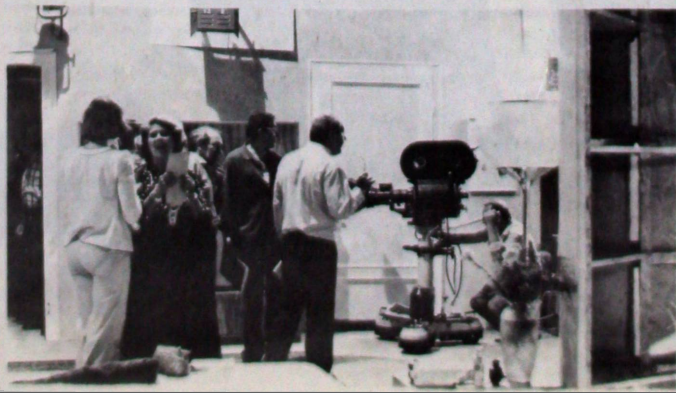
Ο μεταπολεμικός σοσιαλιστικός κινηματογράφος της Ούγγαρίας δίκαια βρίσκεται στο κέντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος περισσότερο από μία δεκαετία.

8. Σήμερα, συμπεραίνει στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του ο Ίστβάν Μενεσκέρτι, είναι γεγονός (παράξενο) τó ότι μās λείπουν οί καλές κωμωδίες. Μιὰ εξήγηση γι' αυτό είναι ο μικρός αριθμός ταινιών (20 περίπου) που γυρίζονται κάθε χρόνο. Μιὰ άλλη είναι ή αντίληψη ότι μόνο ή «τραγωδία» έχει καλλιτεχνική αξία.

Η Mari Töröcsik και ο Ivan Darvas στην *Αγάπη*, του Karoly Makk



Λαβύρινθος, του Andras Kovacs (1977)



Γεγονός είναι επίσης, συνεχίζει, ότι η ούγγρική κινηματογραφική βιομηχανία έχει περιορισμένα μέσα. Τα ποσά που διατίθενται για την παραγωγή ταινιών είναι μικρά και ο τεχνικός εξοπλισμός των στούντιο μάλλον απαρχαιωμένος. "Αν έφτασε στο σημερινό του επίπεδο ο ούγγρικός κινηματογράφος, αυτό οφείλεται στην προσέλευση εκατομμυρίων θεατών και στη σχετική ελευθερία έκφρασης που έχουν οι παραγωγοί. Το τελευταίο αυτό έδωσε την ευκαιρία να παρουσιαστούν μέσω του κινηματογράφου με ειλικρίνεια, και συχνά με τρόπο που άμφισβητεί, τα κοινωνικά προβλήματα της χώρας.

9. Το κείμενο του Νεμεσκούρτι είναι πλούσιο και διεξοδικό σε ιστορικά στοιχεία (πληροφορίες, αναφορά έργων και παραγωγών, εξαντλητική εξέταση των χρονικών περιόδων). Στο ίδιο αυτό επίπεδο καταγγέλλεται ανοιχτά και θαρραλέα η δυσμενής επίδραση του σταλινισμού στην ούγγρική κινηματογραφία. Οί έκτιμήσεις του όμως στο αισθητικό επίπεδο (σχετικά με τις αξίες των έργων, ή ανάλυση των

Agnus Dei, του Miklós Jancsó (1970).



σημαντικότερων από αυτά κι η τοποθέτησή τους στον πολιτιστικό και κοινωνικό χώρο της παραγωγής τους) μένουν μάλλον στην περιγραφική διατύπωση, με ενδιάμεσες σποραδικές παρατηρήσεις που προδίνουν την πρόθεση κάποιας θεωρητικής επεξεργασίας. Είναι ο γνωστός τρόπος ιστορικής γραφής του Ζωρζ Σαντούλ. Μιά αντιμετώπιση των γεγονότων της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ούγγαρία ευθύγραμμη, έκστατική, παρόλη τη χρήση ενός επιφανούς τρόπου διαλεκτικής σκέψης. Χωρίς διαβαθμίσεις, επισημάνσεις, σταθμούς και αναλυτικούς θεωρητικούς προσδιορισμούς, σε σημείο που ο αναγνώστης να τερατίζει την ανάγνωση με την αντίληψη ότι δεν διάνυσε την εξευνώμενη ιστορική διαδρομή, αλλά μιά ομοιομορφη θάλασσα έντυπώσεων, θαυμασμών ή επικριτικών παρατηρήσεων. Παρόλες τις επιφυλάξεις για τη θεωρητική αξία του βιβλίου, ή μοναδικότητά του (πέρα απ' το βιβλίο του Ζωρζ Σαντούλ, *Panorama du cinéma hongrois*, 1952 δεν νομίζω πώς υπάρχει άλλο) ενθαρρύνει την ανάγνωσή του.

Νίκος Κολοβός

«Γιὰ μᾶς τὸ Ταξίδι δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πρόφαση...»

Συζήτηση με τὸν Istvan Darday
γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία

(Τὴν συνέντευξη πήρε ὁ Μιχάλης Δημόπουλος στὴ Βουδαπέστη, τὸ
Φλεβάριον τοῦ 1977)

«Τὸ θέμα στοῦ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία δὲν ἦταν, στὴν πραγματικότητα, παρὰ πρόφαση
γιὰ νὰ μπορέσουμε ν' ἀναλύσουμε τίς σχέσεις ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' ἕνα
στρώμα τῆς οὐγγαρέζικης κοινωνίας, τὸ ἀγροτικό, καὶ στὴν ὁργάνωση τῆς
κοινωνίας αὐτῆς. Αὐτὸ ἦταν ἡ βασικὴ ἀρχή. Κάναμε παλαιότερα ντοκυμανταίρ γιὰ
τὸν ἀγροτικὸ κόσμον καὶ σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ μάθαμε τὴν ἀληθινὴ αὐτὴ ἱστορία. Μᾶς
ἐνδιέφερε καὶ ἔτσι ἀσχίσαμε νὰ ψάχνουμε τὰ πρόσωπα ποὺ τὴν εἶχαν ζήσει.
Πήγαμε νὰ τὰ βοῦμε μ' ἕνα μαγνητόφωνο καὶ τὰ βάλουμε νὰ μᾶς διηγηθοῦν καὶ τίς
παραμικρὲς λεπτομέρειες. Τὸ φιλμ τὸ γυρίσαμε μὲ πρόσωπα ἄλλα, ἐνὸς ἄλλου
χωριοῦ ποὺ εἶχαν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὰ ἴδια προβλήματα καὶ ζοῦσαν στίς ἴδιες
κοινωνικὲς συνθῆκες. Στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος παρουσιάστηκαν πολλὰ
προβλήματα. Μόλις τὸ φιλμ τέλειωσε τὸ δείξαμε στὴν οἰκογένεια ποὺ εἶχε ζήσει τὸ
ἐπεισόδιο καὶ εἶχαμε μεγάλη συζήτηση.

Δὲν ἔχει σημασία ἂν ὁ νεαρὸς ἡθοποιὸς μας (ποὺ δὲν εἶναι, ὅπως εἶπα, κἂν
ἡθοποιὸς) συμμερίζεται τὴ γνώμη καὶ τίς ἀντιλήψεις τοῦ ἀγοριοῦ ποὺ ὑπέστη ὅλη
αὐτὴ τὴν ἱστορία. Δὲν ἔχει σημασία ἂν ἡ γυναικὴ ποὺ παίζει τὸ ρόλο τῆς μητέρας
στοῦ ἔργου μας, θὰ δεχόταν στὴν πραγματικότητα νὰ ἀφήσει τὸν γιό της νὰ πάει στὴν
Ἀγγλία, ἐξ ἄλλου μᾶς εἶπε πὼς θὰ τοῦ τὸ ἐπέτρεπε. Ἐκεῖνο ποὺ μετράει εἶναι τὸ
ὅτι οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔπαιζαν στὴν ταινία μας εἶναι πολλὴ χαρακτηριστικοὶ τῆς
νοστορίας ποὺ βασιλεύει στὴν ὕπαιθρο. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἔπαιζαν
εἶναι ἀγρότες καὶ δὲν ἦταν εὐκόλῃ δουλειὰ νὰ τοὺς μάθουμε νὰ ἐρμηνεύουν τοὺς
ρόλους τους, καὶ ἂς ἦταν, λίγο-πολύ, ἡ ἴδια τοὺς ἡ ζωὴ. Πρὶν ἀπὸ κάθε γύρισμα
εἶχαμε μιὰ μεγάλη διαδικασίαν γνωριμίας μὲ τὴν πραγματικότητα, ποὺ τὸ συνηθίζα-
με καὶ στὰ ντοκυμανταίρ. Περνοῦσαμε ὥρες κουβεντιάζοντας μὲ τὰ πρόσωπα,
μιλοῦσαμε σὲ καθένα χωριστὰ, εἰδικὰ στίς σκηνὲς ὅπου συναντιόνταν τὰ δύο
πρόσωπα, ὁ πατέρας καὶ ἡ μητέρα, οἱ ὁποιοὶ ἦταν καὶ στὴν πραγματικότητα
παντρεμένοι. Ἡ Györgyi ποὺ συνεργάστηκε μαζί μου στὸ σενάριο μιλοῦσε μὲ τὴ
μητέρα καὶ ἐγὼ κουβεντιάζα μὲ τὸν πατέρα. Καὶ ὅταν ξεαναβρίσκονταν γιὰ τὸ
γύρισμα μιᾶς σκηνῆς, οἱ ἀντιδράσεις τους ἦταν ἀπρόσμενες, δὲν ἤξερε ὁ καθένας
πολὺ καλὰ τί θὰ ἔκανε ὁ ἄλλος, ὑπῆρχε ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο ἐκπλήξης,
συμπεριφέρονταν κατὰ κάποιον τρόπο σὰ νὰ ζοῦσαν, ἐκείνῃ τῇ στιγμῇ, μιὰ
πραγματικὴ κατάσταση.

Ξεκινήσαμε μ' ἕνα καλὸ δουλεμένο σενάριο ἀλλὰ τελικὰ οἱ διάλογοι ποὺ εἶχαμε
γράψει, ἡ Györgyi Szalai καὶ γώ, δὲν ἔμειναν αὐτοῦοι στὸ φιλμ. Τελικὰ οἱ
ἡθοποιοὶ μας ποτὲ δὲν πήραν στὰ χέρια τοὺς τῆ λίστα τῶν διαλόγων. Προσπαθί-
σαμε νὰ μὴ γνωρίζουν παρὰ τὸ γενικὸ σκελετὸ τῆς ἱστορίας καὶ ὅχι τὸ σενάριο
ὁλόκληρο. Τὰ πρόσωπα δὲν μάθαιναν παρὰ τὴν κατάστασιν ὅπου ἐπρόκειτο νὰ
βοηθοῦν σὲ κάθε σκηνὴ ποὺ θὰ ἐρμήνευαν. Δὲν εἶχαν παρὰ μερικὴ καὶ ἀποστα-
σματοειδῆ ἀποψη τῆς ταινίας. Ἐτοί ὅταν εἶδαν τὸ φιλμ τελειωμένο, ἔμειναν
κατάπληκτοι μὲ τὸ ἀποτέλεσμα.

Δεν υπήρχε θέμα για μᾶς νὰ δώσουμε δίκιο στὴ μιὰ ἢ στὴν ἄλλη ἀπ' τὶς πλευρὲς ποὺ συγκρούονταν, νὰ δείξουμε ἂν τὸ ὄργανο ἢ οἱ γονεῖς κατέχουν τὴν ἀλήθεια. Ἄν οἱ γονεῖς δὲν θέλουν ν' ἀφήσουν τὸ γιό τους νὰ ταξιδέψει στὴν Ἀγγλία εἶναι γιὰτὶ φοβοῦνται τὸ καινούργιο. Ἀπ' τὴν ἄλλη τὸ γραφειοκρατικὸ ὄργανο δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκπροσωπήσει τὰ ἐνδιαφέροντα αὐτοῦ τοῦ κοινωνικοῦ στρώματος μὲ τὸ ὁποῖο θέλει, παρ' ὅλ' αὐτὰ, νὰ συνεργάζεται. Ἀμοιβαία ἀσυνενοσία; Πέρα ἀπ' αὐτὴν πρόκειται γιὰ διαφορὰ συμφερόντων. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ δείξουμε μῆς ποῖος ἔχει δίκιο· θὰ μπαίναμε σὲ λανθασμένη διαλεκτική.

Τὸ παιδί, πάλι, δὲν μιλάει, δὲν λέει λέξη· αὐτὸ γίνεται μὲ πρόθεση ἀπ' τὴ μεριά μας γιὰτὶ, ἂν θέλετε, τὸ παιδί δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφασίσει γιὰ τὴν τύχη του. Τὰ ὑπομένει ὅλα, τὰ γεγονότα περνοῦν πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του.

Ἄν τὸ κοιτάξουμε καλὰ, αὐτὸ τὸ ταξίδι δὲν εἶναι γιὰ μᾶς παρὰ μιὰ πρόφαση...»

Τὴ μετάφραση ἔκανε ἡ Ἄννα Δαμιανίδη



Ὁ Istvan Darday

Τὸ ἀγόρι (Jozsef Borsi) καὶ τὰ παιδιά τοῦ χωριοῦ στὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία τοῦ Istvan Darday



Ὁ Ἰσθβάν Νταρντάι γεννήθηκε τὸ 1940 στὴ Βουδαπέστη. Ἀσχολήθηκε μὲ τὴ φωτογραφία, τὴ λογοτεχνία καὶ τὴ συγγραφή σεναρίων. Στὰ 1968 μπαίνει στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Δραματικῆς καὶ Κινηματογραφικῆς Τέχνης. Οἱ πρώτες μικροῦ μήκους ταινίες του προβλήθηκαν τὸ 1972 στὸ φεστιβάλ τοῦ Ὁμιεργάουζεν. Φιλμογραφία: *Νὰ πεθαίνεις ἡσυχος* (1971) καὶ *Ταιριάζοντας σὲς συνθήκες* (1972), ταινίες ποὺ ἔκανε στὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του. Ἐκλογή ἀντιπροσώπων (ντοκυμαντέρ, 1972)· *Ἀποτέλεσμα* (1973, διπλωματικὴ ἐργασία). Ἀνώνυμη ἐταιρεία στὸ *Külsvatt* (ντοκυμαντέρ, 1973)· *Ἐκπαιδευτικὴ σειρά I-V* (ντοκυμαντέρ γιὰ τὴν παιδεία σὲ συνεργασία μὲ τοὺς Györgyi Szalay, Laszló Vitézy, Pal Vilt, καὶ Laszlo Mihalyfy, στὸ πρόγραμμα τοῦ στούντιο Bela Balazs, 1973-74)· *Ταξίδι στὴν Ἀγγλία* (μεγάλου μήκους, 1974) καὶ τὸ *Τρεῖς ἀδελφές: Ταινία / μυθιστόρημα* (μεγάλου μήκους, 1977).

Για τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία

τοῦ Θόδωρου Σούμα

Τὸ φιλμ τοῦ Ν. Νταρντάι χαρακτηρίζεται, καὶ διακρίνεται θὰ ἔλεγα, ἀπὸ ἓνα δημιουργικὸ διαφοροῦμένο. Ἀντὶ νὰ ἐκθέτονται ὅλα τὰ αἷτια, ὅλα τὰ κίνητρα γιὰ αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη ἀνέλιξη τοῦ μύθου, ἀντὶ νὰ ἔχουμε ἓνα ἀπόλυτα καλοστημένο μηχανισμό ἐξηγήσεων καὶ ἄρσης τῶν ἀσαφειῶν — κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τὴν ψυχολογία τῶν προσώπων καὶ τὴν ἀκριβὴ ἐπίδραση τῶν γύρω κοινωνικῶν ομάδων καὶ μηχανισμῶν τοῦ κράτους ἐπάνω τους (ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε πιθανὰ σὲ ἓνα ἀκριβὲς κοινωνιολογικὸ ἢ καὶ ψυχολογικὸ φιλμ) — ἀντὶ αὐτῶν, ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ ἔπειτα κατὰ κανόνα δίνεται ἰδιαίτερο βάρος στὸ στοιχεῖο τοῦ δυσερμηνευτοῦ, τοῦ δυσπροσδιόριστου, τοῦ πολλαπλῶς προσδιορίσιμου¹.

Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ὑπάρχει ἡ ἀπόφαση τοῦ κομματικοῦ - κρατικοῦ μηχανισμοῦ, ἀπόφαση ποὺ ἀρθρήκε χωρὶς συζήτηση μὲ τοὺς ἐνδιαφερομένους (παιδιά καὶ γονεῖς) γιὰ τὸ πῶς, τὸ γιατί καὶ τὸ πρὸς τί τῆς ἐκλογῆς, ἐξετάζοντας στὴ σειρά, χωρὶς ἐξηγήσεις, νέους ποὺ παίζουν μουσικὴ, ἔχοντας ἰδεολογικὰ κριτήρια συζητήσιμα (ὑποβόσκει ἡ ἀπαίτηση «κομματικότητας» καὶ ὁ ἐργατισμὸς) καὶ ἐξ' ἴσου συζητήσιμα (ἢ ἀκατανόητα) αἰσθητικὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τοῦ «καλοῦ μουσικοῦ» (γιατὶ π.χ. ὁ προτελευταῖος νεαρὸς — κιθαρίστας — εἶναι ἀκατάλληλος;), ἔτσι ποὺ τελικὰ ἡ ἀπόφαση αὐτοδικαιώνεται ἀπὸ τὸ ποῖός εἶναι ὁ φορέας τῆς καὶ ὁ ἐμπνευστὴς τῆς. Ἡ αὐτοδίκαιη αὕτη ἀπόφαση ἔρχεται νὰ μοιράσει μὲ τὸν τρόπο τῆς τὴν ἐτοιμοπαράδοτη - προαποφασισμένη (ἀναγκαστικά) εὐτυχία, εἰσβάλλει στὴν προσωπικὴ ζωὴ τῶν πολιτῶν καὶ τοὺς βεβαιώνει πῶς εἶναι οἱ τυχεροὶ - ἐκλεκτοί, γιὰ λόγους ἀκατανόητους γιὰ τοὺς ἰδίους: ἡ συμμετοχὴ τους στὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων εἶναι βουβή, τυπικὴ, χωρὶς δύναμη ἢ ἐξουσία (χωρὶς λόγο, χωρὶς τὸ ἴδιο καταξιωμένη καὶ πλούσια ἐνδυμασία μὲ τοὺς δωρητές)².

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά (ἐδῶ εἶναι τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον ἀλλὰ καὶ τὸ διαφοροῦμένο, τὸ ἀντιφατικὸ, τὸ δυσπροσδιόριστο) ἡ ἀντίσταση, ἡ ἄρνηση τῶν γονιῶν, δὲν εἶναι συνεδηγομένη ἀντιγραφειοκρατικὴ ἀντίσταση, ἀλλὰ μάλλον ξεκινáει ἀπὸ ἀδράνεια, ἀπὸ ἰδιόζωντα (ἄλλὰ πῶς; τί εἶδους;) συντηρητισμὸ. Ἡ ἀντίσταση ἔχει ἄφετηρία τὴ διατήρηση τῆς κλειστῆς οἰκογένειας, τὸ φόβο τῆς ἀπόσπασης (πρῶτα τοῦ νέου) ἀπὸ τὸν συνηθισμένο τρόπο ζωῆς καὶ χώρου τῆς, ἀπὸ τὸ κλειστὸ τῆς

Ταξίδι στὴν Ἀγγλία.

(Jutalomutazás)

Οὐγγαρία (1974)

Σκην: Istvan Darday. Σεν: Györgyi Szalai καὶ Istvan Darday.

Φωτ: Lajos Koltai (Estmancolor). Ἑρμηνεία: Kalman Tamas (ὁ πατέρας), Kipria K. Tamas (ἡ μητέρα), József Borsi (ὁ γυιός), Maria Simai ("Avna Φορκὸ).

Παραγωγή: Studio Budapest.

Διανομή: Στουπνία. Διάρκεια: 88'.

Σημειώσεις: 1 Ἡ βάση τοῦ μύθου: παίρνεται ἀπόφαση τῆς καθοδήγησης τῶν πιονιέρων μίας περιοχῆς, νὰ βροῦν ἓνα νέο καὶ νὰ τὸν στείλουν δωρεάν ταξίδι στὴν Ἀγγλία, μὰ οἱ γονεῖς τοῦ ἐπιλεγμένου, ποὺ στὴν ἀρχὴ δέχτηκαν τὴν ἐκλογὴ, κατόπιν ἀλλάζουν γνώμη ἐρχόμενοι σὲ σύγκρουση μὲ τὴς καθοδηγήσεις τοῦ κόμματος καὶ τῶν πιονιέρων.

2. Τὰ τοπικὰ στελέχη, ἔχουν ρόλο ἀντιφατικὸ: ἐκτός ἀπὸ ἐκφραστές τῆς κεντρικῆς κομματικῆς ἐξουσίας ἔχουν καὶ τὸ ρόλο υπερασπίσεως τοῦ ἀνοήματος τοῦ χωριοῦ καὶ τῶν ἐμπεικῶν του.

3. Στὴς συζητήσεις ποὺ παρακολουθοῦμε γίνονται νὰ ἔξῃ: ἡ μητέρα δὲν κριτικοποιεῖται τὴν ἀντίρρηση τῆς, καθένας καὶ ἀκούει, χωρὶς νὰ μιλά, τὸ τοπικὸ στέλεχος. Ὅταν πηγαίνουν καὶ οἱ

οίκιακής εκμετάλλευσης και τὸ αὐταρχικὸ τῆς ἐπιτήρησης τοῦ γιοῦ. Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ ἀφетηρίες στὸ δρόμο μερδεύονται, χάνουν τὴν ἰσχύ τους, διαφορετικὲς αἰτίες καὶ κίνητρα συμπλέκονται καὶ διαχέονται, ἀπὸ τὸ φόβο τοῦ καινούργιου, τοῦ διαφορετικοῦ, τοῦ ξένου, ὡς τὴν αὐθόρμητη ἀντίθεση πρὸς τὴν κομματικὴ ἐξουσία καὶ ὡς τὴν αὐταρχικὴ ἐξουσία τῆς ἰδίας τῆς οἰκογένειας. Μέσα ἀπὸ τὴ ροή καὶ τὴ διάχυση οἱ διάφορες θέσεις παίρνουν διαφορετικὲς σημασίες, μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς γίνονται «φυλάκια ἀντίστασης» πρὸς μιὰ ἐκμοντερνισμένη γραφειοκρατία, γίνονται — ἔστω χωρὶς ἀπάντηση — θέσεις σύγκρουσης πρὸς αὐτὲς τὲς μορφὲς ἐξουσίας καὶ δημιουργοῦν ἓνα μικρὸ σκάνδαλο γιὰ τὸν κομματικὸ μηχανισμό.

Ὁ τρόπος πὺν ἐκθέτεται / σκηνο-θετεῖται ὅλη ἡ τελετουργία τῆς ἐπιλογῆς, βράβευσης, προετοιμασίας, ἀποστολῆς τοῦ μικροῦ πιονέρου ἐνισχύει τὴν τάση διακωμώδησης — καὶ κριτικῆς — τῆς λογικῆς τοῦ μηχανισμοῦ: π.χ. ἐπανάληψη τῆς εἰσόδου τῶν πιονέρων στὴν ἐπίσημη αἴθουσα γιὰτὶ τὴν πρώτη φορὰ δὲν μετῆκαν

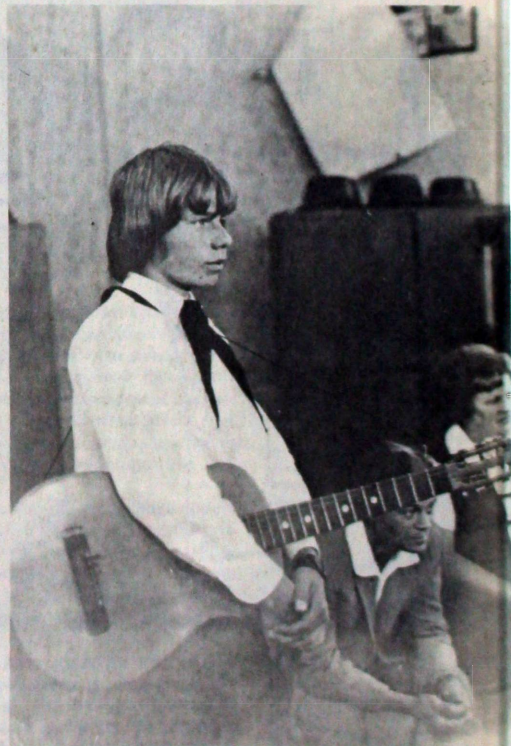


δύο γονεῖς μαζί στὴν καθοδηγή-
τρια τῶν πιονέρων, δὲν φέρνουν
ἐπιχειρήματα, μιλοῦν «παράλο-
γα» γιὰ τὴ συνομιλήτριά τους,
κωφεύουν, ἐνῶ αὐτὴ δὲν κάνει
τίποτε παραπάνω ἀπὸ τὸ νὰ δι-
αρθρῶναι, νὰ συγκροτεῖ καλὰ τὸ
δικό της λόγο, μὰ ἔξισον κλειστὸ
στὴν ἐπικοινωνία. Ἡ κουβέρτα
τῶν στελεχῶν τοῦ χωριοῦ στὸ
τραπέζι, ἄλλοτε μὲ «μαρξιστικὲς»
φράσεις ποὺ χρησιμοποιοῦν-
ται γιὰ τὴ κάλυψη τῶν ἀντιφάσε-
ων, καὶ ἄλλοτε πὺδ κοινητὴ στὴ
γλώσσα τῶν συγχωριανῶν τους,
πὺδ μακριὰ ἀπὸ τὸν αὐταπόδει-
κτο φορμαλιστικὸ λόγο τῆς δι-
οίκησης.

συνταγμένοι καὶ στοιχημένοι. Ἐνδιαφέρουσα πλευρὰ τῶν συγκρούσεων εἶναι αὐτὴ
τῆς κατοχῆς ἢ ὄχι τοῦ λόγου, τῆς κυριαρχίας πάνω σ' αὐτόν, τῆς διαφορετικῆς
χρησιμοποίησής του ἀπὸ τὲς διάφορες ομάδες. Ὅσο μετατοπίζουμε τὴν ἀνάλυσή
μας πρὸς τὴν πόλη καὶ τὸ κράτος, τόσο πὺδ σίγουρη καὶ ἐπιβεβαιωμένη εἶναι ἡ
σχέση τῶν κοινωνικῶν ομάδων μὲ τὸν λόγο: οἱ χωρικοὶ τῆς οἰκογένειας μένουν
συνγὰ ἄλλοι μπροστὰ στὲς ἀρχές· τὰ τοπικὰ στελέχη τοῦ χωριοῦ ἄλλοτε κατέχουν
μία πειστικότητα καὶ ἄλλοτε εἶναι χωρὶς ἐπιχειρήματα (βλέπε τὸν τρόπο συζήτησης
τοῦ στελέχους μὲ τὴ μοτοσυκλέτα καὶ τὲς δύο γυναῖκες μὲ τὰ ποδήλατα)· τὰ
ἀνώτερα στελέχη τῆς πόλης εἶναι αὐτὰ πὺδ μποροῦν καὶ «βγάζουν λόγους» (ὁ
λόγος τους εἶναι συγκροτημένος ἀλλὰ μόνο αὐτονόητα ὀρθός, αὐτοδικαιωμένος).
Κατὰ συνέπεια καὶ οἱ δυνατότητες διαπραγματέυσης, συνάντησης αὐτῶν τῶν
διαφορετικῶν καὶ στεγανοποιημένων λόγων, εἶναι πολὺ πὺδ περιορισμένες³.

Οἱ γυναῖκες / ἡ οἰκογένεια: ἀκόμη λιγότερο κάτοχοι τοῦ ἐπίσημου λόγου, εἶναι
ὅλες μαζί οἱ γυναῖκες τοῦ χωριοῦ. Εἶναι αὐτὲς πὺδ δὲν συνδιαλέγονται μὲ τὴν

έξουσία, διατηρούν δική τους επικοινωνία, μα είναι και οί πλέον αντιτιθέμενες στο καινούργιο. Η μητέρα άσκει καταπιεστικό έλεγχο στο παιδί της, χρησιμοποιεί το σέξ για να φέρει τόν άντρα της προς τη δική της θέση — μη δίνοντάς το ή δίνοντάς το ανάλογα — ενώ αντίστροφα ύφίσταται άνισο σέ βάρος της μοίρασμα της εργασίας και της ψυχαγωγίας. Ο πατέρας θέλει να κρατά μπροστά στους άλλους την εικόνα αὐτουνοῦ πού κυριαρχεί — αποφασίζει, μιλώντας συνέχεια στο α' ένικό πρόσωπο όταν πηγαίνουν μαζί να δηλώσουν τη διαφωνία τους, άγνοώντας έτσι τη γυναίκα πού όμως τόν έφερε προς αὐτή τη θέση. Καί για να συμπληρωθεῖ ο κύκλος της οίκογένειας: αὐτός πού είναι ο πλέον συμπεσιμένος, τόσο από την κομματική - νεολαϊστική - σχολική, όσο και από την οίκογενειακή έξουσία είναι ο γιός, άντικείμενο της έριδας ερήμην του, άποστερημένος τοῦ λόγου, όμως κάτοχος της μουσικής (ή όποία γίνεται και αὐτή πεδίο συγκρούσεων, βλέπε π.χ. δυσκολία του να τραγουδήσει τὸ πιονέριχο τραγούδι)· είναι τὸ πλέον διαφορούμενο πρόσωπο, κόμβος τοῦ μύθου. Η σκηνοθεσία τοῦ Νταρντάι «άπλή», δέν αποβλέπει σέ κάποιες αίσθητικές άναζητήσεις, αλλά μέ την υιοθέτηση ενός στυλ αντίστοιχου μέ τόν



«άμεσο κιν/φο». (Ο Νταρντάι, πρώην ντοκμανταϊρίστας,⁴ έπιχειρεί εδώ τὸ πρώτο του φίλμ μυθοπλασίας φανερά έπηρεασμένος στο στυλ του από τὸ ντοκμανταίρ) δημιουργεί μία (συνήθισμη;) έντύπωση - βιωμένο. Πιὸ δικαιωμένη ή δουλειά του πάνω στη φωτογραφία, στα ξεστά κοκκινωπά χρώματα, στους ήθοποιους πού δίνουν την έντύπωση (βλέπε ξανά την όμοιότητα — ή μίμηση; — μέ τὸ ντοκμανταίρ) πραγματικών χωρικών στην απολαυστική αίσθηση ενός ύπόγειου χιούμορ πού ποτίζει και δίνει πρωτότυπη πνοή σ' όλάνκληρη την ταινία.

Θοδωρος Σούμας

4. Η έπιλογή αὐτή σχετίζεται μέ τὸ χαρακτηριστικό τοῦ διαφορούμενου στο φίλμ, τὸ διαφορούμενο όντας περισσότερο «παρόν», πὸ πολύ στην έπιφάνεια, στην «άμεσο - κιν/φο».

Ἡ ποίηση τῆς πραγματικότητας

Συνέντευξη τῆς Judit Elek
στοὺς Μιχάλη Δημόπουλο καὶ
Louis Seguin.

Ἡ Judit Elek στὸ γύρισμα τοῦ *Οὐγγαρέζικου χωριού*



Τί σέ ὁδήγησε μετὰ τὴν *Κυρία ἀπὸ τὴν Κωσταντινούπολη* (1969) νὰ γυρίσεις τὰ δύο φιλμ πού εἶδαμε: *Ἐνα οὐγγαρέζικο χωριὸ καὶ Μία ἀπλὴ ἱστορία*;

Ἐλεκ. Δὲν ἔκανα τίποτα ἐπὶ δύο χρόνια μετὰ τὴν *Κυρία τῆς Κωσταντινούπολης*. ὕστερα δούλεψα γιὰ τὴν τηλεόραση, γύρισα πολλὰ ντοκυμανταίρ καὶ ἕνα ἀπ' αὐτὰ μὲ θέμα τοὺς μεταλλωρύχους. Ἡ ἰδέα γιὰ μιά ταινία στὸ χωριὸ Istenmezeje εἶναι πολὺ παλαιότερη: γιὰ τὴν ἀκρίβεια στὰ 1962 πρωτάκουσα νὰ μιλάνε γιὰ τὸ χωριὸ αὐτό, διάβασα ἐκείνη τὴ χρονιά ἕνα ἄρθρο στὴν ἐφημερίδα καὶ τὸ φύλαξα.

Τί σου είχε κάνει τότε εντύπωση; Τί το ιδιαίτερο είχε εκείνο το χωριό;

Έλεκ. Έλεγε εκείνο το άρθρο ότι όλα σχεδόν τα κορίτσια του χωριού παντρεύονται πολύ νωρίς, άμέσως μετά το σχολείο. Είναι μία παλιά παράδοση. Και ακόμα ότι το ίδιο το χωριό είναι πολύ κλειστό. Μ' εντυπωσίασαν και οι φωτογραφίες που συνόδευαν το άρθρο: τα κοριτσιάτικα πρόσωπα στο σχολείο και τα ίδια ένα χρόνο μετά, νύχουν παντρευτεί και να περιμένουν παιδί, με φουσκωμένα πρόσωπα και βαριά κορμιά. Τεράστια αλλαγή. Είχα τότε την ιδέα να κάνω κάτι μέσα σ' εκείνο το χωριό, να μείνω τουλάχιστον ένα χρόνο, να δώ αυτή τη μεταμόρφωση. Έκανα την πρόταση στην τηλεόραση και άμέσως έφυγα για το χωριό, ήθελα να επισκεφτώ το σχολείο, να δώ, να διαλέξω τα πρόσωπα.

Πόσων ετών είναι τα κορίτσια όταν τελειώνουν το δημοτικό;

Έλεκ. Γύρω στα 14. Πάω λοιπόν στο χωριό. Ήταν Φλεβάρης του '72. Διαλέγω τα κορίτσια και αρχίζω το γύρισμα.

Πώς έστησες την παραγωγή;

Έλεκ. Οργάνωσα συμπαραγωγή με την Τηλεόραση και το Στούντιο των ντοκιμανταίρ γιατί δεν μπορούσε η Τηλεόραση ν' αναλάβει μόνη της ένα ώριμο φιλμ που το γύρισμα του θα διαρκούσε ένα χρόνο. Τα έξοδα του γυρίσματος και ό γενικός προϋπολογισμός του φιλμ ήταν για την Τηλεόραση δυσανάλογα με το αποτέλεσμα.

Πόσον καιρό έμεινες συνολικά σ' αυτό το χωριό;

Έλεκ. Τελικά αυτά τα δύο φιλμ με άπασχόλησαν περίπου τέσσερα χρόνια. Βέβαια δεν έμεινα εκεί όλο τον καιρό. Πηγαينوερχόμουν, μία ή δυο βδομάδες στο χωριό, έπειτα πίσω στη Βουδαπέστη για να ξαναφύγω σύντομα κ.λ.π. Όλη αυτή την περίοδο άς πούμε ότι ταξίδευα συνεχώς, ήμουν πάντα με τη βαλίτσα στο χέρι. Βέβαια έκανα στο μεταξύ το μοντάζ του πρώτου φιλμ στη Βουδαπέστη και το τέλειωσα πριν καταπιστώ με το δεύτερο. Για να σάς δώσω μιαν ιδέα των αποστάσεων, το χωριό Istenmezeje βρίσκεται στη βόρεια Ούγγαρία κοντά στα Τσέχικα σύνορα, πάνω στο βουνό, γύρω στις τριημίσιω ώρες από τη Βουδαπέστη με αυτοκίνητο.

Μετά από έναμυον χρόνο λοιπόν τελειώνει η πρώτη ταινία. Με πιέζουν να δείξω κάτι, ένα αποτέλεσμα, να δικαιολογήσω τα χρήματα που παίρνω. Και έτσι κάνω το μοντάζ ενώ νοιώθω καλά πώς τίποτα δεν τέλειωσε. Πρέπει όμως να ολοκληρώσω την ταινία. Η Τηλεόραση και το Στούντιο ήθελαν ένα έτοιμο προϊόν, γιατί όπως ξέρετε υπάρχει ένα αρχικό πλάνο για το πόσες ταινίες θα παράγονται κάθε χρόνο... πρέπει να το σέβεται κανείς. Ο προϋπολογισμός που μου είχε διατεθεί έπρεπε να φέρει τους καρπούς του, να χρησιμεύσει σε κάτι. Και ήταν κιόλας έναμυον χρόνος που δούλευα χωρίς να υπάρχει τίποτα έτοιμο, όλοκληρωμένο. Μόνο στο τέλος του δεύτερου χρόνου παρουσίασα την ταινία. Δήλωσα στο Στούντιο ότι θέλω να συνεχίσω γιατί ένα σωρό πράγματα συνέβαιναν στο μεταξύ: ό βιωσιμότητα της Μαρίκας, για παράδειγμα, έγινε όταν έκανα το μζάζ του *Οι μαρξίστριω χωριού κ.λ.π.*... Είπα ότι έπρεπε να συνεχίσω ότι και αν μου κόστιζε, αλλά δεν όφειλόνσε γιατί δεν είχα λεφτά. Έπρεπε πρώτα να παρουσιάσω την ταινία στους υπεύθυνους για να έχω την ευκαιρία να συνεχίσω, ήξερα όμως ότι την άλλη πώς με το να τη δείξω διακινδύνευα το αντίθετο. Μπορούσα τελικά να συνεχίσω χάρη στο στούντιο Bela Balazs που με βοήθησε τον πρώτο καιρό μέχρι που το στούντιο «Βουδαπέστη», με διευθυντή τον Istvan Nemeskury δέχτηκε ν' αναλάβει την παραγωγή. Το γεγονός ότι το στούντιο αυτό, που παράγει συνήθως ταινίες μυθοπλασίας μου επέτρεπε να βάλω μπροστά το δεύτερο φιλμ μου έδωσε κουράγιο. Έτσι η *Άπλη ιστορία* μπήκε ανάμεσα στις 20 ταινίες μυθοπλασίας που γυρίζονται κάθε χρόνο στην Ούγγαρία.

Όταν η πρώτη ταινία προβλήθηκε στις αίθουσες, οι κριτικές δεν πολυκατάλαβαν για τί πρόκειται, φάνηκαν σχεδόν κούτες. Ανάμεσα τις καταστάσεις, τους χαρακτηριστές των προσώπων σά να ήταν ρόλοι ήθοποιών, μερικοί μάλιστα έκριναν τους χαρακτηριστές σά να τους είχα βγάλει απ' τη φαντασία μου... Έδειξα μετά την ταινία στους ανθρώπους του χωριού, κινηματογράφηση τις αντιδράσεις τους, με καθηρόσησαν ότι δημιούργησα άσχημη εικόνα του χωριού τους, ότι είχα διαλέξει

πολύ φτωχές οικογένειες... Χωρίς αμφιβολία προτιμούσαν μιὰ εικόνα τῆς πραγματικότητας ωραιοποιημένη, γοητευτική.

Είπες ὅτι ἡ παραγωγή τῆς δεύτερης ταινίας σου ἔγινε σὰ νὰ ἦταν ταινία μυθοπλασίας.

Ἔλεκ. Πράγματι. Πῆραν αὐτὴ τὴν ἀπόφαση ὅταν εἶδαν τὸ ὕλικο μου. Τοὺς εἶχα δεῖξει τὸ σχέδιό μου, τὴ δομὴ τῆς ταινίας, αὐτὸ πὺ ἤθελα νὰ κάνω καὶ πὺς ἤθελα νὰ τὸ κάνω.

Εἶναι ἀλήθεια πὺς σὲ σχέση μετὰ τὴν πρώτη ταινία, ἡ δεύτερη μοιάζει πολὺ περισσότερο μετὰ μυθοπλασία, δίνει μάλιστα τὴν ἐντύπωση δραματολογικῆς κατασκευῆς.

Ἔλεκ. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση τῆς μυθοπλασίας εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ μοντάζ καὶ μιᾶς

Ἐνα Οὐγγαρέζικο χωριό



Ἐνα Οὐγγαρέζικο χωριό



ξερυνας πάνω στην κατασκευή. 'Η πρόθεσή μου ήταν να χρησιμοποιήσω το ύλικό που είχα γυρίσει σά να επρόκειτο για ύλικό μυθολογίας. 'Ετσι ή 'Αλλη Ιστορία πλησιάζει στο ψυχολογικό δράμα. 'Η πραγματικότητα, το ντοκιμανταίρ, σ' αυτή την περίπτωση εισβάλλει στη μυθολογία. Πλησιάζοντας τα ζωντανά πρόσωπα, χρησιμοποιώντας την τεχνική του άμεσου κινηματογράφου γιά να κινηματογραφήσεις τις πράξεις, τη γέννηση των πράξεων, την πηγή των σκέψεων, τις αντιδράσεις, κάνεις τελικά μυθολογία, χρησιμοποιείς μεθόδους μυθολογικής πορείας. 'Όπως είπα ή κατασκευή της ταινίας και το μοντάζ της ακολουθούν τέτοια διαδικασία: γιά παράδειγμα το παράλληλο μοντάζ της ζωής των δύο κοριτσιών 'Ιτόνκα και Μαρίκα. 'Αλλά βέβαια στην ταινία μου τίποτα δεν παίχτηκε ή σκηνοθετήθηκε, όλα ανήκουν στην πραγματικότητα.

"Ας ξαναγυρίσουμε στο γύρισμα. 'Αρχισες τη δεύτερη ταινία, πώς προχώρησες;

"Ελεκ. Συνέχισα να γυρίζω όπως πρίν. 'Όπως είπα, επί τέσσερα χρόνια πηγαίνω-ρχόμουν. 'Όταν συνέβαινε κάτι ήμουν εκεί, με ειδοποιούσαν οι κάτοικοι. 'Όχι τηλεφωνικά, γιατί δεν ύπήρχε τηλέφωνο στο Ιstenmezeje, άλλα με άλληλογραφία. Κυκλοφορούσα συνεχώς, έκτος από τους τέσσερους μήνες που κράτησε το μοντάζ της πρώτης ταινίας και τους έννεα της δεύτερης. Σ' αυτές τις περιόδους προτιμούσα ν' απομονώνωμαι, να μη βλέπω τους ανθρώπους του χωριού, ν' αντιμετώπιζω το ύλικό μου αντικειμενικά κατά κάποιο τρόπο, νάχω να κάνω μ' ένα κάποιο ύλικό άλλα από άποσταση, σε μιά άλλου είδους σχέση.

Οι δύο οικογένειες είδαν τη δεύτερη ταινία, άλλα στη Βουδαπέστη, όχι στο χωριό. Δεν ήθελα να την προβάλω εκεί, δε θάταν χρήσιμο. Αντίθετα το να τη δείξω σ' άλλα παρόμοια χωριά ήταν πολύ πιο ένδιαφέρον. Καταλαβαίνετε αν είχα κάνει προβολή στο Ιstenmezeje θά λειτουργούσε σαν τσίρκο, τά κουτοσμπολιά, οι γείτονες, όλ' αυτά....

Στην ταινία λέγεται ότι οι άνθρωποι του χωριού είναι αρκετά πλούσιοι, πώς γίνεται αυτό; Πρόκειται για ένα χωριό σε έκβιομηχάνιση...

"Ελεκ. Οι άνθρωποι μοιράζονται στο μεταλλείο και στα χωράφια γύρω απ' το χωριό. Είναι κάπως πλούσιοι γιατί δουλεύουν ασταμάτητα. 'Ενας μεταλλωρύχος δουλεύει όλα τά χρόνια στο μεταλλείο όπου κερδίζει αρκετά, την ώρα που ή γυναίκα και τά άλλα μέλη της οικογένειας — έκτος απ' τους ήλμκιωμένους που προσέχουν τά παιδιά στο σπίτι — πηγαίνουν στα χωράφια, στίς έποχιακές δουλειές και πληρώνονται καλά. Δεν ξέρουν τι θά πεί ξεκούραση, ακόμα και τίς δυο βδομάδες που έχουν άδεια, οι μεταλλωρύχοι πηγαίνουν γιά δουλειά στα χωράφια. 'Ακόμα ασχολούνται με το σπίτι, τά οικιακά τους ζώα, έχουν ένα γουρούνι και διάφορα άλλα...

Πώς ήτανε ή πρώτη σου έπαφή με τους ανθρώπους του χωριού;

"Ελεκ. Την πρώτη φορά που πήγα κατάλαβα πώς είχα ανεπαρκή ιδέα γιά την άγροτική ζωή. 'Ότόσο είχα μαζέψει στοιχεία, είχα διαβάσει πολλά πράγματα γιά τά σύγγραφέα χωριά, και έγώ ή ίδια έζησα στην έξοχη όταν ήμουνα μικρή, άλλα αυτά δεν άρκούσαν. 'Επί πλέον έρχόμουν απ' έξω, ήμουνα παρείσακτη. 'Όλ' αυτά τάνοικσα στίς πρώτες μου έπαφές με τους ανθρώπους, στην άρχη του γυρισματος. Οί έρωτήσεις που έκανα στίς συνεντεύξεις τότε ήταν έντελώς άπλοικές και έδειχναν ότι ήμουνα έξω από το πρόβλημα του χωριού. Π.χ. ρωτούσα γιατί οι άνθρωποι ήταν τόσο υπανάπτυκτοι, κ.λ.π... Σιγά-σιγά όμως με δέχονται, δέχονται την παρουσία μου, άρχίζω να καταλαβαίνω κι έγώ τίς συνθήκες, να νοιώθω τους ανθρώπους που κινηματογραφώ, ν' αντιλαμβάνομαι τίς σχέσεις ανάμεσά τους, στην οικογένεια, στο χωριό, να σημειώνω και τίς διαφορές. Σιγά-σιγά τίς πλησιάζω, άρχίζω να τους καταλαβαίνω βαθιά. 'Από κοιμωμένους που ήταν στην άρχη, μέσα σε τέσσερα χρόνια έγιναν κοντινοί μου φίλοι. Μ' αυτές τίς ταινίες κατάλαβα πολλά πράγματα, ξέρετε.

Δέν έβρισκαν παράξενο πού τους κινηματογραφούσατε;

"Ελεκ. Στην άρχη ναι. 'Αλλά και πάλι με τόν καιρό με δέχτηκαν, το ίδιο και τη δουλειά μου. Παραδέχτηκαν να τους κινηματογραφώ. Καταλάβαιναν καλά ότι τά

Η κυρία άπ' την Κωνσταντινούπολη,
της Judit Elek (1967)

Μιά άλλη ιστορία



προβλήματα τους είναι σπουδαία για να θέλει κάποιος να τα κινηματογραφίσει. Έπειτα κύλησε το πράγμα πολύ φυσικά. Το πιο δύσκολο σ' αυτή την περίπτωση είναι να μην παρατραβιάς το σκοινί. Συμβαίνουν διάφορα γεγονότα, ζούμε μαζί, γυρίζουμε, αλλά υπάρχουν και μερικά πράγματα που δεν μπορείς να τα κινηματογραφήσεις, δεν έχεις, ως πούμε το δικαίωμα. Για παράδειγμα, όταν η 'Ιλόνκα έκανε απόπειρα αυτοκτονίας και τη μεταφέρανε στο νοσοκομείο, σκέφτηκα ότι το να πάω άμέσως στο νοσοκομείο, με τη μηχανή στο χέρι, θα ήταν κάτι παραπάνω από άδιακρισία. Θα ήταν σά να άσκουσα βία επάνω της. Δεν ήταν τότε κατάλληλη στιγμή για να γίνει ταινία.

Άλλα μία βδομάδα μετά σκέφτηκα ότι έπρεπε κάτι να έχω στο φίλμ. Έτσι πήγα μία Κυριακή στο νοσοκομείο. Η 'Ιλόνκα μου μίλησε, μίλησε και στην κάμερα. Ήταν συγκινητικό να βλέπεις πώς γι' αυτήν είχα πιά ταυτιστεί με την κάμερα. Η κάμερα ήμουν εγώ, τα χέρια μου, τα μάτια μου. Δεν την ενόχλησα, είχα άφομοιωθεί. Και να σκεφτείτε πώς ήταν ή πρώτη φορά που βλέπανε κάμερα, που βλέπανε πώς γίνεται ο κινηματογράφος, που βλέπανε να γυρίζεται ταινία. Για τις αυτοκτονίες, πρέπει να πω αυτό που ίσως να ξέρετε, ότι η Ούγγαρια είναι η δεύτερη χώρα στον κόσμο μετά τη Σουηδία στον αριθμό των αυτοκτονιών. Όσο έμεινα στο χωριό έγιναν τέσσερις απόπειρες, δύο που πέτυχαν και δύο που απέτυχαν. Πού όφειλεται αυτό το τόσο παράξενο και ειδικό φαινόμενο; Οί κοινωνιολόγοι το ερμήνευσαν. Η Ούγγαρία, ξέρετε, ήταν χώρα πολύ θρησκευτική, τώρα όμως οι άνθρωποι χάνουν την πίστη τους. Αυτό που έγχεται στη θέση της άκολουθεί πολύ άργη πορεία και δεν άποτελεί για την ώρα γερή βάση ζωής· δεν άποτελεί καινούργια ήθική. Έτσι όταν οί άνθρωποι αντιμετώπιζουν ένα μεγάλο προσωπικό πρόβλημα, είναι σάν χαμένοι. Την ίδια στιγμή είναι πολύ άπομονωμένοι άπό άκόμα και μέσα στις οικόγένειές τους. Υπάρχει χάσμα των γενεών, προβλήματα που δημιούργησε ή κοινωνική άλλαγή, δλ' αυτά είναι οί αίτίες για τις αυτοκτονίες, πραγματικά πολύπλοκες. Για παράδειγμα ο πατέρας της Μαρίας είχε αυτοκτονήσει· έρχόταν άπό ένα άλλο χωριό δούλευε στο μεταλλείο, ήταν νευρικός, άλκοολικός, τον κατηγορήσαν για κλοπή, δεν μπόρεσε να το άντέξει, αυτοκτόνησε. Ποτέ δεν μπόρεσε να ένωματωθεί στη μικρή κοινωνία του χωριού, έμεινε πάντα ένας ξένος και οί γιατροί που ζούν στο χωριό 20 χρόνια μου τόπανε, είμαστε έδώ ξένοι, έντελώς μόνοι...

Αισθάνεται κανείς ότι σέ σχέση με τή Ούγγαρέζικο χωριό, στην Άπλη ιστορία επέλεξε κατά κάποιον τρόπο γεγονότα που ήθελες να γυρίσεις, ήξερες κώλας ποιά πρόσωπα θά χρησιμοποιούσες.

Έλεχ. Αυτό είναι άλήθεια. Έφτασα στο σημείο να μπορώ να διαλέξω τις ιστορίες που ήθελα να διηγηθώ. Για μένα αυτή ή έπιλογή ήταν πολύ σημαντική, ήταν, άν θέλετε, ή πρώτη δημιουργία της ταινίας. Άποφάσιζα να γυρίσω έκείνο το γεγονός και όχι το άλλο, στιγμές που ήταν στενά δεμένες με την προσωπική μου εξέλιξη της κινηματογραφικής μου μεθόδου. Για παράδειγμα, στη μέση περίπου της δεύτερης ταινίας ή γιαγιά ήταν πολύ άρρωστη, περίμεναν να πεθάνει. Πηγαίνω στο χωριό για να δω τη γιαγιά και μαθαίνω πώς ή 'Ιλόνκα άποπειράθηκε να αυτοκτονήσει. Αυτό συνέβαινε συχνά. Η έπιλογή άνηκε στα ίδια τα γεγονότα. Λοιπόν για να ξανάρθουμε στη γιαγιά, ήταν πολύ άρρωστη, την κινηματογράφησα: άν άνοιξεις την πόρτα μιάς κουζίνας και βρεθείς ξαφνικά μπροστά σε μία γριά γυναίκα έτοιμη να πεθάνει στο κρεβάτι της, συνειδητοποιείς ότι αυτό το γεγονός που συμβαίνει μπροστά στα μάτια σου είναι πολύ πιο δυνατό άπό όποιαδήποτε μυθολασία, άπό όποιαδήποτε σκηνοθεσία του θανάτου. Το έμαθα αυτό στη διάρκεια του γυρίσματος.

Η πρώτη ταινία ήταν, ως πούμε, ένα περισσότερο παραδοσιακό ντοκιμαντάιρ, ένα είδος κοινωνιολογικής μελέτης πάνω σ' ένα καθυστερημένο ούγγαρέζικο χωριό, με τα προβλήματα του, τα σεξουαλικά του ταμπού, τα άπαρχαιωμένα του ήθη, τις κοινωνικές συνθήκες κ.λ.π. Η δεύτερη πήρε χαρακτήρα περισσότερης τραγικής, έγινε ένα είδος διαλόγου πάνω στο θάνατο, τη βία, τη μοναξιά, την αυτοκτονία, τις βαθιές συγκρούσεις μιάς περιθωριακής κοινωνίας.

Μετά άπό αυτές τις δύο ταινίες θά συνεχίσεις προς την κατεύθυνση του άμεσου κινηματογράφου ή προανατολίζεσαι προς τη μυθολασία;

“Έλεκ. Μου φαίνεται πώς μ’ αυτές τις δύο ταινίες τράβηξα ως την άκρη. Τώρα θάθελα να ριχτώ σε κάτι πιο οϊκοδομημένο αλλά χωρίς να εγκαταλείψω τη μέθοδο του άμεσου κινηματογράφου, του ντιρέκτ. Το πρόβλημα τελικά είναι πώς να κρατήσεις τη δύναμη και τόν αυθορμητισμό της πραγματικότητας μέσα σε μια κατασκευη λίγο πολύ δραματουργική. Γενικά οι ιστορίες που χρησιμοποιούνται στις ταινίες μου φαίνονταν συχνά πολύ απλές, σχεδόν απλοϊκές. Δεν μπορώ να πω τίποτα περισσότερο. Είμαι στη φάση ενός φοβερού διλήμματος...”

Ρότερνταμ, Φεβρουάριος 1976
(μετάφραση: Άννα Δαμιανίδη)

Μιά άλλη ιστορία



Ἡ Judit Elek γεννήθηκε στὴ Βουδαπέστη τὸ 1937. Φοίτησε στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Δραματικῆς καὶ Κινηματογραφικῆς Τέχνης στὴ Βουδαπέστη (πτυχίο σκηνοθεσίας τὸ 1961). Εἶναι ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τῶν στούντιο Bela Balázs. Ἐκεῖ γύρισε ταινίες μικροῦ μήκους. Στὸ μεταξὺ δημοσιεύεται τὸ μυθιστόρημά της *Ξύπνημα* τὸ 1964. Μετὰ τὴς σπουδῆς της δουλεύει στὰ στούντιο Mafilm ὡς βοηθὸς σὲ πολλὲς ταινίες ὡς τὸ 1968, ὁπότε γυρίζει τὴν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της.

Ταινίες: 1963: *Συνάντηση*, μικροῦ μήκους. 1966: *Οἱ πύργοι κι οἱ κάτοικοί τους*, ντοκιμαντέρ. 1967: *Ποῦ τελειώνει ἡ ζωή*, μεσαίου μήκους. 1969: *Ἡ κυρία ἀπ' τὴν Κωνσταντινούπολη*, μεγάλου μήκους. 1974: *Ἐνα Οὐγγαρέζικο χωριό*, ντοκιμαντέρ μεγ. μήκους. 1977: *Μιά ἀλλή ιστορία*, μεγ. μήκους ντοκιμαντέρ.

Μιά φυσιολογική απόπειρα

(Μιά άπλη ιστορία)
τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδου

«We must get ourselves into a situation
where we can use our experience
no matter what it is»

(John Cage)

«Πρέπει νά μοῦμε σέ τέτοια κατάσταση
πού νά χρησιμοποιοῦμε τήν ἐμπειρία μας
ὅποια καί νάναί.»

2 απόπειρες αὐτοκτονίας.

Ἡ Μαρία μετὰ τὸ βιασμό στὸ λεωφορεῖο.

Ἡ Ἰλόνκα ἔγκυος 5 μηνῶν.

Τι ἡλικία ἔχουν αὐτὲς οἱ γυναῖκες; *

Ἡ λιπόσαρκη μάνα τῆς Μαρίας μασάει τὰ νύχια τῆς στὸ δικαστήριο.

Γιατί ἡ γιαγιά τῆς χαχανίζει διαρκῶς;

Ἡ λιπώδης μάνα τῆς Ἰλόνκα ἀπειλεῖ γιὰ τὸ «καλό» τῆς.

Ποῦ ζοῦν αὐτὲς οἱ γυναῖκες;

Ὅχι γιατί φοῦσκωσε ἡ κοιλιά τῆς Ἰλόνκα, οὔτε γιατί τὴ δαγκώσαν τὴ Μαρία, στὸ μπουτί.

Ἔχουν καμιά θέση τὰ κόμματα γιὰ τὸν ἀνταρτισμό;

Εἶναι διεθνὲς φαινόμενο ἢ συναντιέται μόνο σ' ὁρισμένα μέρη;

Μήπως πρέπει νά ληφθοῦν μέτρα γιὰ μιὰ ἀποδοτικὴ ἐλευθερία;

* Ἀπὸ ἀδυναμία νά κάνουν ἀποδεκτὸ τὸ πέρασμα τῆς δικῆς τους παιδικότητας στὸ πετὸ τοῦ ἐνήλικα πού γίνονται, μιᾶς παιδικότητας πού δὲν διεκδικεῖ τὴν αὐτονομία τῆς ἀλλὰ τὴ θέση τῆς στὴν παγκόσμια ἐκπόρευση. Μέσα στὸ συνεχές τῆς μικρῆς Οὐγγαρέζικης κοινότητας, σημεῖο ἀναπόφευκτο τῆς πορείας νά πάρουν τὸ βάρος ἐπάνω τους, τοῦ μέλλοντος, ὅχι σίγουρα καλύτερον, πού ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι χρόνοι, μετέχει στὴν κατασκευὴ τῆς ἀβουλίας καὶ τῆς πρωτοβουλίας τους, βαθιὰ ποτισμένη ἀπὸ τὰ σὺν καὶ τὰ πλὴν ἐνὸς παρηκμασμένου φεουδαρχισμοῦ καὶ ἐνὸς εφαρμοσμένου σοσιαλισμοῦ. Τὰ σημάδια μετατόπισης τῆς εὐθύνης δὲν εἶναι ταυτόσημα μὲ τὰ σημάδια διαφορετικότητας.

Μιά ἀπλή ιστορία

(Egeszeri Történet)

Οὐγγαρία (1975)

Σκηπ: Judit Elek. **Σεν:** Judit Elek

Φωτ: Elemér Ragalyi (Maupré-
szo).

Παραγωγή: Studio Budapest.

Διανομή: Στούντιο. **Διάρκεια:**

100.

Πού βρίσκεται ό φεμινισμός τής Ήλεκ;

Ήνύπαρκτος ή άκλασσάριστος;

Πού δέν έχει καμία σχέση μέ τό φεμινισμό τής Βαρντά *Ή μιά τραγουδά ή άλλη όχι*.

Πού ή θηλυκότητα και ή μητρώτητα δέν είναι ούτε αυτονόητες ούτε ρόζ.

Πού ό φόβος τής ουδετερότητας δέν τήν όδηγεί στο όγματισμό τής απόρριψης κάθε κοινωνικού ή σεξουαλικού διαφορούμενου. (Ή Μαρίκα και ό φίλος τής βρίσκονται κάπου μέσα στο φάσμα του άρσενικοθήλυκου).

«Πού είναι πιο μουσικό, ένα καμiónι που περνάει μπροστά από ένα εργοστάσιο ή ένα καμiónι που περνάει μπροστά από ένα όδειό;»

Πού δέν σπεκουλάρει πάνω στην αυτοκτονία.

Πού δέν τραγιολοποιεί, ούτε γελοιοποιεί.

Πού οι άνθρωποι ξαναπαίζουν τους έαυτούς τους.

Πού δέν βιάζει τις καταστάσεις μέ τό φακό τής.

Πού γράφει συνεχώς διαφορούμενες διάρκειες.

Πού γράφει μέ διάρκειες.

Πού ό χρόνος είναι καθοριστικός για τό τι γράφεται.

Ήν θεωρήσουμε πως αισθητή-κατανοητή γίνεται μιá ταινία από τη σχέση των έσωτερικών δομών των πλάνων και τής διάρκειας τους, στην περίπτωση τής *Ήπλης Ίστορίας* ή δομή των πλάνων βαρύνει καίρια τους ήθοποιους-κατοίκους του χωριού, που κατάκτησαν τη διάρκεια τής σκέψης και τής πράξης τους μπροστά και παρά τό φακό, να μη βι-άζονται περισσότερο από όσο βι-άζονται από τα βλέμματα των συγγενών τους. Ή σχέση και ή φιλμαρισμένη διάρκεια βαρύνουν τήν Ήλεκ, που μόνο μέ καλή πρόθεση θα μπορούσε να μείνει στο επίπεδο τής «επαναστατικής» φιλανθρωπίας. Και εδώ φτάνουμε στο παράδοξο τής λειτουργίας αυτής τής σχέσης διάρκειας που είναι μυθοποιητική. Βρισκόμαστε μπροστά στην περίπτωση που τό «είδος» ντοκιμανταίρ χάνεται και που ό μύθος δέν παράγεται από στρουκτουραλιστική μέθοδο διαχωρισμού των στοιχείων.

Τό συνεχές, παραιτημένο («non-intentional») γράψιμο, συναντάει από άλλη κατεύθυνση τήν πορεία άμερικάνων κινηματογραφιστών, που μέσα από τη διάρκεια ενός μεγενθυμένου χρόνου τής πραγματικότητας ξαναβρίσκουν τό μύθο. (βλ. οι πρώτες ταινίες του Andy Warhol, τό *La Région Centrale* του M. Snow, προϊόντα στα όποια έχουν τις ρίζες τους οι έργαφες του μύθου στην Akerman ή τη Duras - *Le Camion* που είδαμε φέτος). Τό μύθο που δέν έχει καμιά σχέση με τήν άποτελεσματικότητα μιáς διήγησης με άρχή, μέση, τέλος. (Έδώ νομίζω, βρίσκεται έξ' άλλων, και ή διαφορά αυτής τής ταινίας τής Ήλεκ με τό *Ταξίδι στην Άγγλία* του Νταρντάι). Τό άποτέλεσμα τής κατάκτησης τής διάρκειας είναι ή έξαφάνιση τής τεχνικής διχοτομίας fiction / documentaire. Ή διάρκεια, στοιχείο καταλυτικό του στεγανού των ειδών, συνειδητής άποδέσμευσης από τη διήγηση, για τήν έπανεκτίμηση του μύθου. Έδώ καμιά «δημοσιογραφική αλήθεια» δέν λέγεται, οι αλήθειες δέν είναι παρά συμπτκνώσεις του συνεχούς, που παράγεται από τους καθόλου τυχαίους χρόνους λήψης και ήπαρξης των γεγονότων. Είμαστε απέναντι στο σώμα των κατοίκων και τής Ήλεκ, των κατοίκων - Ήλεκ που είναι μαζί τους έναντίον τους όπως όταν βρισκόμαστε σε άποδεχτό περιβάλλον ή περίοδο άποδοχής του έαυτού μας.

Ήντουανέτα Ήγγελίδη

Ἡ πολιτιστικὴ διαφορά

(Σημειώσεις με ἀφορμὴ τὶς
ταινίες τῆς Ἑλέκ καὶ τοῦ
Ντάρντάι).

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

Ἐάν ἡ Ἀπλὴ ἱστορία καὶ τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία, σὲ μιὰ πρώτη σύγκριση, δὲν παρουσιάζουν παρὰ μόνο ἀνομοιότητες — τόσο στὸ «θέμα» ὅσο καὶ στὴν κινηματογραφικὴ ἀντίληψη — ὥστόσο μπορεῖ νὰ ἐπισημανθεῖ ἓνα κοινὸ στοιχεῖο: καὶ οἱ δύο ταινίες προσεγγίζουν ἓναν πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ χῶρο σὲ «διαφορὰ φάσης» — ἂν θεωρηθεῖ, ὅτι ὑπάρχει μιὰ τροχιὰ ἐξέλιξης μιᾶς κοινωνίας καὶ ὅτι εἶναι δυνατὴ ἡ συνύπαρξη μιᾶς κυρίαρχης μορφῆς μεῖς ἄλλες μορφές κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς οἰκονομίας. Μὲ ἄλλα λόγια γίνεται δεκτό, ὅτι στὴν σύγχρονη Οὐγγαρία ὑπάρχει μιὰ δεσποζούσα μορφή κοινωνικῆς οἰκονομίας — «σοσιαλισμὸς στηριγμένος στὸν βιομηχανικὸ τρόπο παραγωγῆς» — καὶ ταυτόχρονα θύλακες ὅπου διατηροῦνται ἢ ἐπιβιώνουν στοιχεῖα ἄλλης μορφῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς οἰκονομίας καὶ ὅτι οἱ δύο ταινίες δείχνουν τὶς διαφορὰς τῶν μορφῶν αὐτῶν. Πιὸ συγκεκριμένα, οἱ δύο ταινίες διερευνοῦν τὸ πῶς οἱ κάτοικοι μιᾶς ἀγροτικῆς περιοχῆς «συμμετέχουν» στὴ λειτουργία ἐνὸς οἰκονομικοῦ αὐτοῦματος ποῦ ἔχει ὡς βάση τὴ βιομηχανία: ἐάν εἶναι ἐνσωματωμένοι, ἐάν τοὺς διακρίνει ἀντοχή ὑποκριτικῇ, ἀδιαφορία ἢ τῶς ὑποσυνειδητὴ ἀντίσταση.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι πολλοὶ κοινωνιολόγοι — ὅλων τῶν τάσεων — ἔχουν ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν «ἐνσωμάτωση τῆς ἀγροτικῆς» ἢ τὸν τρόπο ὑπαρξῆς τῆς στὸ

1. Οἱ σημειώσεις αὐτές δὲν διεκδικοῦν σύνθετη παρουσίαση τοῦ προβλήματος τῆς «διαφορᾶς φάσης» οὔτε ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση τῆς σύγχρονης σύγκρισης πραγματικότητας, ἀλλὰ θέλουν νὰ εἶναι τὸ ξεκίνημα μιᾶς προβληματικῆς μετὰ βάση τῶν ταινιών. Γιὰ τὴν κριτικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῶν ταινιῶν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει στ' ἄλλα ἄρθρα αὐτοῦ τοῦ ἀμερῶματος.

2. Ἀντίθετα ὁ Τολστόϊ ἐβλεπε στὸ γεωργικὸν τρόπο παραγωγῆς καὶ τὴν συνέχεια τῆς παραδόσεως καὶ τὴν δυνατότητα τῆς ἀναγέννησης.

3. Δὲν εἶναι δυνατό νὰ δοθεῖ ἐδῶ ἡ πολεμικὴ γύρω ἀπὸ τὴν «μοῖρα» τῆς ἀγροτικῆς στὴς ἀναπτυσσόμενες ἢ ἐν ἀνάπτυξιν χώρες.

πλαίσιο του καπιταλισμού ή του σοσιαλισμού: τάξη σε παρακμή, τάξη χωρίς μέλλον², τάξη στηριγμένη στα προνόμια του παρελθόντος ή προσηλωμένη σε προκαταλήψεις που της στερούν οποιαδήποτε δυνατότητα στρατηγικής... "Όλες σχεδόν οι κοινωνιολογικές αναλύσεις αποδίδουν έλάσσονα σημασία στην αγροτική τάξη ή οποία δεν μπορεί παρά να κυριαρχείται³.

"Αν όμως οι κάτοικοι ενός χωριού προσεγγιστούν με ανθρωπολογική ματιά τότε μπορεί να διαπιστωθεί ότι συμμετέχουν στο πολιτιστικό και κοινωνικό γίνεσθαι με ιδιαίτερο τρόπο και έτσι η έκφραση «διαφορά φάσης» δεν είναι απόλυτα άκριβης.

Στις δύο ταινίες δείχνονται οι πολιτιστικές διαφορές χωρίς να δικαιολογούνται από τη «διαφορά φάσης» ανάμεσα στις δομές της «σοσιαλιστικής κοινωνίας» και τις δομές της «αρχαϊκής κοινωνίας». Οι ταινίες δείχνουν χωρίς να αποδεικνύουν, χωρίς να καλλιεργούν τη νοσταλγία⁴ μιας ευτυχισμένης παλαιάς αγροτικής ζωής.



4. και το έμπορικό έποκατάστατό της, το ρετρό.

5. discourse, discourses

6. «τιμή», «κοινή γνώμη», «σεβασμός» κλπ.

7. Κοινωνικός και πολιτιστικός χώρος που χρησιμοποιεί σαν συντεταγμένες σε μία κοινωνική ομάδα ή ο' ένα άτομο για να επιβάλουν την παρουσία τους ή να δηλώσουν την επιρροή τους.

Παράδειγμα «το έθνος», «ο κοινοτικός φορέας» στο συνδικάτο», «η ιδιωτική λέξη»...

8. Λιγότερο από τους άλλους χώρους αναφοράς και ίσως όχι τόσο ουσιαστικά.

Πρώτη πολιτιστική διαφορά που παρουσιάζεται με τις δυο ταινίες είναι αυτή του λόγου⁵. Δείχνονται δύο είδη λόγου: ο πρώτος φτιάχνεται με έπιχειρήματα και έχει λογικοφάνεια και συνέπεια στην ανάπτυξη του· ο δεύτερος είναι φορητομένος με αναφορές σε κάποιες αξίες ή πόλους και σε α-priori λέξεις ή εκφράσεις. Δεν τόν διακρίνει συνεπής αιτιοκρατία και καταλήγει συχνά σε άμεση βία, σε τρυφερότητα ή στην άρνηση του διαλόγου. Στην ταινία της "Έλεκ το πρώτο είδος λόγου εκφέρεται από το δικαστή και λίγο από τις νέες κοπέλες. Όταν η "Έλεκ παρουσιάζει τις προηγούμενες γενιές γυναικών τότε εκφέρεται το δεύτερο είδος. Στην ταινία του Νταρντάί το πρώτο είδος λόγου χρησιμοποιείται από την κεντρική επιτροπή της κομμουνιστικής νεολαίας ενώ το δεύτερο είδος όταν παρουσιάζεται το χωριό, ή οίκογένεια, ή πατέρας, ή μητέρα του "ήρωα.

Δεύτερη διαφορά είναι αυτή του «χώρου αναφοράς»⁷. Δείχνονται ή «οικογένε-

νεια», τὸ «χωριό», ἡ «πόλη», ἡ «κοινωνία»⁸. Στὴν ταινία τῆς Ἑλεκ ἡ διαδοχὴ τῆς ἀναφορᾶς ἀπὸ τὴν οἰκογένεια πρὸς τὴν πόλη συμβαδίζει μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν γενεῶν. Ἐνῶ στὴν ταινία τοῦ Νταρντάϊ μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν ἢ τῶν ἐπιπέδων ὁργάνωσης (οἰκογένεια, κοιματικὴ ὁργάνωση τῆς νεολαίας...). Ἡ Ἑλεκ βλέπει τὴν πολιτιστικὴ διαφορὰ κυρίως μέσα στὴν προοπτικὴ τῶν γενεῶν, ὁ Νταρντάϊ τὴν βλέπει ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν.

Ὁ ἴδιος τρόπος ἔρευνας θὰ ἀποκάλυπτε διαφορὲς στὸ ντύσιμο, στὶς κινήσεις, στὸ ἐπάγγελμα, στὸν τρόπο μετακίνησης... Μὲ ἀπλούστευση θὰ μπορούσε νὰ λεχθεῖ ὅτι ὑπάρχουν δύο πολιτιστικὰ μορφώματα (πρότυπα): τὸ πρῶτο εἶναι κυρίως παρὸν στὸ χωριό καὶ τὶς παλαιότερες γενεὲς καὶ τὸ δεύτερο στὴν πόλη, τὶς νεώτερες γενεὲς καὶ τοὺς ὑπεύθυνους τῆς διοίκησης. Τὸ πρῶτο τὸ διακρίνουν οἱ ἀρχεῖς ἢ οἱ ἀναγκαϊότητες α-priori, τὸ δεύτερο ἢ ἀναφορὰ σὲ μιὰ ἀναγκαϊότητα «λογικὰ» κατεργασμένη, ἢ ὑπαρξὴ μιᾶς γενικευμένης ἀνταλλαγῆς, ἕνα κάποιο ἄνοιγμα γιὰ

Μιὰ ἀπλή ἱστορία



ἀλλαγῇ. Τὸ πρῶτο μόρφωμα προβλέπει δηλαδὴ κώδικες περισσότερο ἄκαμπτους — μὴ ἐλαστικούς ἀπὸ τὸ δεύτερο.

Ἡ ἄρετὴ τῶν δύο ταινιῶν βρίσκεται στὸ ὅτι δείχνουν αὐτὴ τὴν ἀκαμψία-ἀνελαστικότητα χωρὶς νὰ τὴν καταδικάζουν. Ἐπίσης στὸ ὅτι δείχνουν τὴ διαφορὰ, τὴ διαίρεση χωρὶς νὰ τὴν οἰκειοποιοῦνται στὸ ὄνομα τῆς προοδευτικότητας ἢ τοῦ μοιραίου τῆς ἱστορίας. Καὶ αὐτὸ γιατί ἀποφεύγουν νὰ παρουσιάσουν τὶς γενεὲς, τὴν οἰκογένεια, τὸ χωριό, τὴν πόλη... σὰν σειρὰ ἀπὸ χώρους πὺν περιέχουν καὶ περιέχονται ἀλλὰ παρουσιάζουν κάθε χώρο μέσα στὴν αὐτοτέλεια καὶ τὴν αὐτονομία του: ἡ διαφορὰ φάσης ἀποκαλύπτεται ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμή τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς, ἡ δεσπόζουσα μορφή κοινωνικῆς ὁργάνωσης, ἐμφανίζεται μέσα στὴν μερικότητά της.

Δημοσθένης Ἀγραφιῶτης

Ἡ φράση πού δὲν τέλειωσε τοῦ Νίκου Κολοβού

Ἡ καταδίωξη τῆς μνήμης τοῦ θεατῆ ἢ (τοῦ ἀναγνώστη) ἀπ' τὰ πρόσωπα ἐνὸς μύθου ἀπορρέει ἀπὸ διπλὴ λειτουργία τοῦ φιλικοῦ (ἢ λογοτεχνικοῦ) κειμένου πού ἐγγράφεται, ἀπ' τὴ «γοητεία» του ἢ ἀπὸ τὴν καταστροφὴ του. Στὴν πρώτη περίπτωσις μποροῦν νὰ καταταχθοῦν *Τὰ καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας* τοῦ Γ. Γουάιλερ, οἱ *Καταδικασμένοι* τοῦ Λ. Βισκόντι, ἢ τὸ *Πόλεμος καὶ Εἰρήνη* τοῦ Λ. Τολστόι. Ὁ μύθος ἀναπτύσσεται μέσα ἀπὸ κείμενο βασισμένο στὴν ἀφηγηματικὴ συνοχή καὶ στὴν πρόοδο τοῦ χρόνου. Ἐνθαρρύνει ἀκόμη τὴ συνειδησιακὴ (δχι μόνον συναισθηματικὴ) ταύτιση τοῦ θεατῆ με τὶς φάσεις αὐτῆς τῆς ἀνάπτυξης, πού ἀντανάκλᾳ κατὰ κύριο λόγο στὸ φαινόμενον καὶ στὴν κατάστασι τῶν προσώπων. «Γοητεῖ». Στὴ δευτέρῃ περίπτωσις μπορεῖ νὰ ἐνταχθοῦν *Ὁ κονφορμιστὰς* τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι ἢ *Ἡ κυρία Ντολλογουαίη* τῆς Β. Γούλφ. Ὁ μύθος κομματιάζεται καὶ προβάλλεται μέσα ἀπὸ κείμενο πού διαλύεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀνάγνωσις καὶ συντίθεται σ' ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο. Στὴ σύνθεσι, αὐτὴ ἡ συνείδησι τοῦ θεατῆ (μνήμη, συναισθημα, φαντασία, κρίσις) γίνεται τὸ συνεκτικὸ στοιχεῖο. Ἡ ἐκλογὴ τῶν παραδειγμάτων δὲν εἶναι ἀποκλειστικὴ, εἶναι ὅμως ἐνδεικτικὴ. Ὁ ἀμερικανικὸς καὶ ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος, ἡ ρώσικη καὶ ἡ ἀγγλικὴ λογοτεχνία δίδωσαν πλούσια «μυθιστορηματικὴ» παράδοσι. Ὁ μύθος δὲν ὑποκαταστάθηκε ὀριστικὰ ἀπὸ τὸ «θέμα» ἢ τὴν «περίπτωσι» μέσα στὶς ἀναζητήσεις τοῦ μοντέρνου. Αὐτὸ δείχνουν τὰ κείμενα τῆς δευτέρης κατηγορίας. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνει τὸ φιλικὸ κείμενο τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Ζ. Φάμπρι.

Ὁ Λόρινκ

Ὁ Λόρινκ Πέρσεν-Νάγκν εἶναι «θεατῆς» καὶ αὐτός. Μπροστὰ στὸ δικό του βλέμμα καταγράφεται ὁ μύθος-ἱστορία καὶ σὲ σχέση με τὸ δικό του βλέμμα ἐξελιόσεται (ἢ παρατάσσεται). Χωρὶς τὸν Λόρινκ ἡ δομὴ αὐτοῦ τοῦ μύθου-ἱστορίας θὰ ἦταν διαφορετικὴ.

«Ὅπως παλαιὰ, ἓνα μέρος τῶν εὐγενῶν εἶχε περάσει στὴν ἀστικὴ τάξη, ἔτσι καὶ τώρα ἓνα τμήμα τῆς ἀστικῆς τάξης περνάει στὸ προλεταριάτο, καὶ εἰδικὰ, ἓνα τμήμα ἀπ' τοὺς ἀστούς ἰδεολόγους πού κατάφεραν νὰ ἀνυψωθοῦν ὡς τὴ θεωρητικὴ κατανόησι δλης τῆς ἱστορικῆς κίνησις» (*Κομμουνιστικὸ Μανιφέστο*). Τὸ βλέμμα τοῦ Λόρινκ γίνεται τὸ μέσο γιὰ τὴ «θεωρητικὴ» αὐτὴν κατανόησι. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ἐνόησι ἡ ἀντίληψις του προσδιορίζεται ἀπὸ μιὰ σύγκρουσι: οἱ χαφιέδες, οἱ παρασάτες τῆς ἀρχουσας τάξης, οἱ ὀργισμένοι ἀπροσάτενοι. Στὴ δευτέρῃ ἐνόησι, ἡ δολοφονία καὶ τὸ πτώμα τοῦ ἐργάτη Μπέλα Μπάτροκ ἐπικυρώνουν αὐτὴ τὴ σύγκρουσι. «Οἱ ἐργάτες σκοτώνουν καὶ σκοτώνονται γιὰ τὰ πολιτικά». Σὰν σημεῖα αὐτοῦ τοῦ θανάσιμου ἀνταγωνισμοῦ ξεαναγυρίζουν σὲ ὅλη τὴ φιλικὴ διάρκεια ἡ δολοφονία τοῦ Μπέλα σὰν πράξι — τὸ πτώμα του σὰν πᾶγμα — ἀνακαλώντας τὴ φανταστικὴ διαδρομὴ πού διάνυσε ὁ Μίκλος Βίντοβις γιὰ νὰ γίνῃ δολοφόνος καὶ ὁ Μπέλα Μπάτροκ θῦμα. Παράλληλῃ ἀλλὰ ἀνάστροφι διαδρομῇ θὰ καλῇ καὶ ὁ Λόρινκ βλέποντας τὰ πάντα. Θὰ δεῖ τὸν πατέρα του νὰ αὐτοκτονεῖ ἀρνούμενος νὰ σέρνῃ περισσότερο τὸ σῶμα του («βαρὲθκα»). Θὰ μάθῃ ὅτι ἡ μητέρα του εἶχε ἐραστὴ (ἢ ἐραστὲς) καὶ ὅτι ὁ ἴδιος καὶ ἡ ἀδελφὴ του εἶναι «ἀμφίβολος πατέριτας». Θὰ δεῖ τὴν ἀγωνιστικότητα τῆς οἰκογένειας Ρόζα. Θὰ συνειδητοποιήσῃ τὴ γελιότητα τῆς δικῆς τους οἰκογένειας. Θὰ δεῖ τὴ ἰουδαϊότητα τῆς ἀδελφῆς του. Θὰ ζήσει τὸν ἐρωτικὸ δεσμὸ με μιὰ κομμουνίστρια. Θὰ δεῖ τοὺς ἐργαζόμενους νὰ διεκδικοῦν τὰ δικαιώματά τους, νὰ ἐνώνονται σὲ διαδήλωσι, νὰ ἐξαθλιώνονται, νὰ καταδιώκονται, νὰ δολοφονοῦνται. Καὶ ὅταν μέσῳ αὐτῆς τῆς «θεώρησις», μέσῳ τοῦ βλέμματός του, νομίζει πὼς ἀναγνώρισε σὲ ποιὸ ἀπὸ τὰ ἀντίπαλα μέρη τῆς σύγκρουσις βρίσκεται τὸ δικίον, ἐπιχειρεῖ τὸ «πέρασμα» ἀπ' τὴν τάξι του στὸ προλεταριάτο. Τὸ ἐμπόδιον πού θὰ σταθεῖ μπροστὰ του θὰ εἶναι ἡ δολοφονία καὶ τὸ πτώμα τοῦ Μπέλα. Γιὰ νὰ «περάσῃ» κάποιος ἀπ' τὴ μιὰ τάξι στὴν ἄλλη πρέπει νὰ πάρῃ τὴν πολιτικὴ ἀπόφασιν («τὰ πολιτικά» πού λέει ὁ μικρὸς Πέτερ Ρόζα), νὰ σκοτωθεῖ καὶ νὰ σκοτώσῃ. Δὲν ἀρκεῖ ἡ καθαρὴ συνείδησι πού διέβλεψε ἡ ἀγαπημένη του (καὶ στρατευμένη) Ἐβν, δὲν ἀποδειχνεῖ τίποτε ἢ

ελεημοσύνη (χρήματα στην οικογένεια Ρόζα, υίοθεσία του Πέτερ), ούτε καν η θεωρητική κατάρτιση («διακοσμητική» ανάγνωση του «Κεφαλαίου»). Το «πέρασμα» στην όχθη της επανάστασης είναι πρακτική που προϋποθέτει άλλες ποιότητες δράση.

Κι αυτή την απόφαση δεν την είχε πάρει ως το τέλος του φιλμ ο Λόρινκ. Ή αποστασία απέτυχε. Η τελευταία «στάση» του Λόρινκ θα είναι μέσα στην οικογένεια του δολοφόνου Βίντοβιτς. Στο καταφύγιο ενός αποτυχημένου της αντίπαλης παράταξης.

Βάβρα-Βίντοβιτς

Ο Βάβρα εγγράφεται στο μύθο μέσω της αναφοράς σ' έναν νεκρό. Ο πατέρας του Λόρινκ τον γνώριζε και τον ανέχτηκε σαν έραστή της γυναίκας του. Τον «θαύμαζε» όμως, γιατί αναπλήρωνε αρετές που εκείνος στερούνταν. Την όμορφιά του σώματος και τη σεξουαλική του ρώμη, τη γοητεία της λαλιάς του, τη θεωρητική του κατάρτιση. «Οί άστοί μας, μή όντας εύχαριστημένοι άπ' τό γεγονός ότι έχουν στη διάθεσή τους τίς γυναίκες και τίς θυγατέρες των εργατών τους, χωρίς καν νά γίνεταί λόγος γιά τήν έπίσημη πορνεία, βρίσκουν ιδιαίτερη ευχαρίστηση νά ξελογιάζουν ό ένας τή γυναίκα του άλλου» (Κομμουνιστικό Μανιφέστο).

Ο Βάβρα είναι, στο ψυχολογικό επίπεδο, ό ιδανικός έραστής, τό επιθυμητό ύποκειμένο. Ο Λόρινκ διαλύει στο πολιτικό επίπεδο αυτή τη γοητεία αποκλύπτοντας ότι είναι προβοκάτορας, όπιορτουμιστής, άπατεώνας, παλιάνθρωπος, μιά συνείδηση, όχι άλλα «ψεύτικη», αλλά άδεια και επικίνδυνη. Ο Βάβρα διασχίζει τό μύθο σαν πρόσωπο επιθυμητό άπ' τόν πατέρα, τη μητέρα, την άδελφή, τήν οικογένεια του Λόρινκ. Ή γιαγιά προσβάλλει τη νύφη της γιά τή μοιχεία, όχι ειδικά γιά τήν έπιλογή του καθηγητή. Γίνεται πρόσωπο μιστό στούς προλετάριους, στο Λόρινκ που θέλει νά συμμαχήσει μαζί τους. Ένδιαφερόσα είναι ή σύγκριση στο σημείο αυτό Βάβρα-Βίντοβιτς. Ο πρώτος είναι ό έραστής — διαφθορέας, ό δεύτερος είναι ό έραστής — εκτελεστής. Άθλητικό, όμορφο σώμα, έπιθετικός έραστής, συμβιβασμένη και άδίσταχη συνείδηση είναι ό δολοφόνος του Μπέλα. Αυτή ή κοινωνία που μάθαινε πιάνο στα παιδιά της, φόρτωνε τά σαλόνια της μέ διακοσμητικά έργαλεία (αντικείμενα-σώματα), άπομυζούσε τήν άξία της εργατικής δουλειάς, θαύμαζε τήν όμορφιά των νόθων, χρεοκοπούσε ή περίμενε νά έρθει μιά κληρονομιά γιά νά συντηρηθεί, κρατούσε σαν δισκοπότηρο τελετουργικό τό φλυτζάνι του τσαγιού, παρήγαγε έραστές - πόρνες, άτόχειρες δολοφόνους, προβοκάτορες διανοούμενους, ένα σάπιο δειγματολόγιο συνειδήσεων που θά χρησιμοποιε σαν έδαφος γιά τή σπορά του φασισμού και παράλληλα τήν έπιτακτική άξίωση γιά επαναστατική αλλαγή.

Έβν-Λόρινκ

Η σχέση Λόρινκ-Έβν λειτουργεί ως μέσο γιά τό πέρασμα του πρώτου άπ' τη μιά τάξη στην άλλη. Ταυτόχρονα όμως και σαν μέτρο σύγκρισης ανάμεσα σ' έναν κόσμο που άποσυντίθεται κι έναν κόσμο που χτίζεται πάνω στο άνοιχτό μνήμα του άλλου («πριν άπό κάθε τί, ή άστική τάξη παράγει τους νεκροθάφτες της» Κομμουνιστικό Μανιφέστο). Άφου μέ τήν ανάπτυξη του κρίνει συνέχεια τό δεσμό της μητέρας Πέροσεν-Νάγκνι μέ τόν καθηγητή Βάβρα και της κόρης της μέ κάποιον άλλο τυχαίο της γυναιμιο. Η Έβν δέν είναι τό κορίτσι του προλεταριάτου που γεννά τήν έπιθυμία στον μεγαλοαστό σαν σεξουαλικό αντίκειμένο. Είναι μιά συνείδηση που σύνδεσε τήν υπόθεση της επανάστασης και του ανθρώπινου έρωτα, άφου τίς εξαιολόγησε. Γιά τόν Λόρινκ ή Έβν είναι μιά δυνατότητα «έξαγνισμού», άφου ή ίδια διευκολύνει τήν ταξική άποστασία. Η άπώλεια της άφανίζει μέσα στο μύθο και τήν εξέλιξη του Λόρινκ.

Λόρινκ-Ρόζα

Η οικογένεια Ρόζα είναι οί «θετικοί» ήρωες του φιλικού μύθου. Ο πατέρας σπάζει χρόνια στη φυλακή. Η μάνα και ό γιός οργάνωσαν μιά προλεταριακή συνείδηση σκληρή σαν πέτρα. Ο Μάρξ γράφει πώς δέν πρέπει νά μισεί κανένας προσωπικά τους καπιταλιστές, αλλά ό Μάρξ δέν ήταν προλετάριος, και δέν ήξερε τί σημαίνει νά είσαι πάντα στην άμυνα. Μέ τό νά γράφει κάποιος βιβλία, δέν είναι άληθινός προλετάριος». Τό στοιχείο αυτό άπ' τόν όριστικό διάλογο μάνας Ρόζα-Λόρινκ προσδιορίζει τήν άβυσσο των τούς χωρίζει. Όχι μόνο ταξική διαφορά, αλλά μίσος.

1. Η λέξη «γοητεία» αίσθητο διαστροφική άπ' τόν όρο fascination από Pascal Kané στο «Roman Polanski» (End. Cerf).

2. Ένδιαφερόσα άποψη παρουσκάζεται στο άρθρο του Steven Kovacs «Beyond Socialist Realism» Sight and Sound 4/1976. p. 243.

Ο Φάμπρι

Τελειώνοντας την «ανάγνωσή του» ο θεατής αντιμετωπίζει τη δομή ενός μύθου απ' την μεσοπολεμική ζωή στην Ούγγαρία. Ειδικότερα: Την αποτυχία της αποστασίας ενός μεγαλοαστού (Λόρινκ). Την αποσύνθεση της οικογένειας (Πέρσεν-Νάγκυ) που τον παρήγαγε.

Το σημάδεμα μιας κοινωνίας απ' το πέρασμα όρισμένων ανθρώπων (καθηγητής Βάβρα, δολοφόνος Βίντοβιτς, πατέρας Πέρσεν-Νάγκυ) από τη σκιά του φασισμού που έρχεται και το αίμα μιας ενεκδήλωτης επανάστασης, που άρχισε να τον προκαλεί.

Το πέρασμα του «θετικού» ήρωα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σε δεύτερο πλάνο².

Η δομή της ταινίας του Φάμπρι πλέκεται με κεντρικό άξονα-στοιχείο την αποστασία του Λόρινκ. Απ' αυτόν διακλαδώνονται τα άλλα παραπληρωματικά στοιχεία, ένα απ' τα όποια είναι η σύγκριση και σύγκρουση Λόρινκ-Ρόζα. Η λειτουργία της αγνοεί μέχρι ένα σημείο την «παραδοσιακή» αφηγηματική ροή,



άφου την διασπᾶ (ἢ τὴν παρατάσσει) μὲ τρεῖς φανεροὺς τρόπους: τὴν πρόγνωση, τὴν διακοπὴ καὶ τὴ συνάρεση.

α) Τὰ περισσότερα γεγονότα γίνονται, σὲ σχέση μὲ τὸ θεατὴ, γνώση δηλ. ἱστορία, προτοῦ παρασταθοῦν στὴν ὁδὸν σὰν μῦθος. Ὁ θεατὴς πληροφορεῖται μὲ μιὰ εἰκόνα ἢ ἕνα σχόλιο πρωθύστερο τὴν κατάσταση στὴν ὁποία βρέθηκε ἕνα πρόσωπο ἢ τὴν κατάλληλῃ πού εἶχε ἕνα συμβάν καὶ μετὰ ὁ Μπρέχτ προχωρεῖ ἀκόμη πιὸ μακριὰ πρὸς τὴν ἰδίᾳ κατεύθυνση, ἀναρωτώντας τὸν ἑαυτὸ του ἂν τὰ γεγονότα πού ὁ ἐπικός ποιητὴς παρασταίνει δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀπὸ πρὶν γνωστά³, τὰ βλέπει νὰ ἀναπτύσσονται. Αὐτὴ ἡ πρόγνωση δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀνάμνηση, πού σημαίνει χρῆση τοῦ φλᾶς-μπάκ στὸ συστηματικὸ ἐπίπεδο. Ἀφ’ οὗ τοῦ κινηματογραφικὸς παραγωγὸς δὲν ἔχει τὸ ρόλο τοῦ παραμυθᾶ (ἢ μνήμη πού ἀνακαλεῖ καὶ αὐτοπαρουσιάζεται), ἀλλὰ ἔχει σκοπὸ διδαχτικὸ, μεταδίδει πληροφορίες καὶ γνώσεις στὸ θεατὴ. Καὶ τοῦτο γιὰ νὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ κρεμασθεῖ ἀπ’ τὸ μῦθο καὶ νὰ τὸν κάνει νὰ τὸν καταλάβει. Ἡ δολοφονία τοῦ Μπέλα καὶ ἡ αὐτοκτονία τοῦ πατέρα Πέρσεν-Νάγκνυ δείχνονται ἀπ’ τὶς πρώτες ἐνότητες τοῦ φιλμ, παρασταίνονται ὅμως πολὺ μεταγενέστερα.

β) Τὸ ἐπικὸ θέατρο δὲν ἀντιγράφει παραστάσεις πραγμάτων. Περισσότερο πρέπει νὰ τὶς ἀνακαλύπτει. Ἡ ἀνακάλυψή τους δλοκληρῶνεται μὲ μέσο τὴ διακοπὴ τῆς ροῆς τῶν γεγονότων⁴. Ἡ διακοπὴ αὐτὴ στὸ φιλμ τοῦ Φάμπρι σημαίνεται μὲ δύο τρόπους. Μὲ τὴν διαπλοχὴ (καὶ ὄχι τὴ διαδοχὴ) τῶν στοιχείων τῆς δομῆς τοῦ μύθου. Ἡ διαγραφὴ τῆς ἀποστασίας τοῦ Λόρινκ διακόπτεται συνέγεια ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση τῆς αὐτοκτονίας τοῦ πατέρα, ἀπ’ τὴν «τύχη» τοῦ Βίντοβιτς, τὴ συμπεριφορὰ τῆς Ντεζίρε κτλ. Αὐτὴ ἡ λειτουργία δὲν εἶναι ἀντίστοιχη ἀκριβῶς μὲ κείνῃ τὸν παρόλῳ μοντάζ. Δὲν διακόπτεται ἡ ἀνάπτυξή μιᾶς ἀφήγησος γιὰ νὰ προωθηθεῖ ἡ ἐξέλιξη μιᾶς ἄλλης, ἀλλὰ ἡ μοναδικὴ λειτουργία τῆς δομῆς τοῦ μύθου διακόπτεται γιὰ νὰ αὐτοτροφοδοτηθεῖ (ἢ αὐτορυθμισθεῖ). Θὰ μπορούσαμε νὰ χρησιμοποιήσουμε ἕναν νεολογισμό: ἔχουμε τὴ διακοπὴ σὰν μέρος μιᾶς διάλληλης ἀνάπτυξης καὶ, σωστότερα, παρατάξης τοῦ μύθου.

Ὁ δεύτερος τρόπος εἶναι καθαρὰ θεατρικός. Ἐφ’ ὅσον ὁ ἥθοποιος στρέφεται, ἀκριετὲς φορὲς κατὰ τὴ φιλικὴ διάρκειά, στὴ μηχανὴ λήψης καὶ μέσα ἀπ’ αὐτὴν στὸ θεατὴ. Καὶ τοῦτο γιὰ νὰ πεῖ μιὰ φράση ἢ νὰ κάνει ἕνα μορφοσμὸ (πχ. ὁ φίλος τοῦ Μπέλα προτοῦ ἀνεβρεῖ στὸ διαμέρισμα τῆς ἐρωμένης τοῦ Βίντοβιτς) τὰ ὁποῖα σχολιάζουν τὴν ἐπερχόμενη δράση τους. Μὲ τὴ διακοπὴ αὐτὴ ὁ θεατὴς ἀποσπᾶται καὶ πάλι ἀπ’ τὸ μῦθο γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ μὲ ψυχραιμότερη εὐχέρεια τὴ λειτουργία του.

γ) Σὲ μιὰ ἐνότητα πρὸς τὸ τέλος τῆς φιλικῆς διάρκειας ὁ Λόρινκ ἀκούγοντας ἕνα μουσικὸ κομμάτι ἀνακαλεῖ, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς συνειρμικῆς μνήμης, πλῆθος εἰκόνας ἀπὸ πρόσωπα καὶ γεγονότα πού εἶναι γνωστά κιόλας καὶ λειτουργήσαν (ἢ λειτουργοῦν ἀκόμη) στὴ συνείδηση τοῦ θεατὴ. Στὴν τελευταία ἐνότητα τῆς φιλικῆς διάρκειας (μετὰ τὸν ξυλοδαρμὸ του καὶ τὴν πώση του) μιὰ ἄλλη συρροὴ εἰκόνων ἀποτυπώνεται σ’ ἕνα «ξασπρισμένο» (ὑπερφωτισμένο στὴν τεχνικὴ διαδικασίᾳ) φιλμ. «Ὅλα τὰ νήματα, πού ξεκλώνισαν ἀπ’ τὸν κεντρικὸ ἄξονα (ἢ ἱστορία τοῦ Λόρινκ), ξαναδένονται μέσα ἀπ’ τὴ δική του μνήμη. Ἡ δράση πού ξεκίνησε ἀπὸ ἕνα τοπικὰ προσδιορισμένο πλαίσιο συγκλίνει μέσα ἀπ’ τὴν προσωπικὴ στάση τῆς περιπέτειάς του στὸν ἴδιο χῶρο. Ὁ μῦθος ἀποτὰ σφαιρικότητα, συναρτρεῖται σ’ ἕναν κύκλο πού τὸ ἀρχικὸ του σημεῖο ξεκίνησε ἀπ’ τὸ βλεμματικὸ τοῦ Λόρινκ καὶ τὸ τελικὸ του σημεῖο στίζει τὴ συνείδησή του. Γράφτηκε πὺς τὸ ἔργο ἀρθρῶνεται σὰν μιὰ μουσικὴ συμφωνία. Αὐτὸ νομίζω πὺς ἀληθεύει στὸ ἐπίπεδο τῆς (χρονικῆς) ρυθμικῆς λειτουργίας τοῦ μύθου.

Ὅπως καὶ στὸν Καθηγητὴ Ἀνρίβα, στὸ Ἡ φράση πού δὲν τελείωσε γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπ’ τὸ θεατὴ μιὰ μουσικὴ ρυθμικὴ ἀνάπτυξη. Στὴ δραματογραφία του ὅμως τὸ φιλμ αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀριστοτελικὸ δρᾶμα σὺν ὁποῖο ἀποτολμᾷ ὁ Φάμπρι νὰ ἐξαρωμῶσει ὁρισμένα διδάγματα τῆς πρακτικῆς τοῦ Μπρέχτ. Τὰ πρόσωπα καὶ ἰδιαιτέρως αὐτὸ σχέσεις τους μέσα στὸ φιλμ παραμένουν στὴ μνήμη μας ὅχι σὰν «ἥρωες», ἀλλὰ σὰν ἀνθρώπινες ὀντότητες, πού μπορούν νὰ κριθοῦν ἀπὸ τὸ θεατὴ ὡς ἕνα σημεῖο ἢ νὰ τὸν κρίνουν. Μ’ αὐτὴν τὴν ἔννοια μπορούμε νὰ ποῦμε πὺς τὸ φιλμικὸ αὐτὸ κείμενο ἀποτελεῖ πράξη στὶς ἀναζητήσεις τοῦ μοντέρνου. Ἐνα εἶδος μαρξιστικὸ φιλμικὸ κείμενο.

Ὁ Λούκατς ἐπαίνεσε τὸν Ντέρνυ ὅτι στὸ μυθιστόρημά του «ἔβαλε ἀπουδαίους τύπους καὶ ομάδες τύπων μὲ τοὺς περιπλεγμένους κοινωνικοὺς τους δεσμοὺς»⁵.

Νίκος Κολοβός

3. Βόλτερ Μπένγχαμιν, «Λοκίμια γιὰ τὸν Μπρέχτ» / ἐκδ. «Πῦλης» σελ. 23.

4. Στὸ ἴδιο βιβλίον σελ. 20.

5. Ἀναφέρεται ἀπ’ τὴν Κονακς, παραπάνω σελ. 245. Ὁ ἴδιος ὑποστηρίζει, ὅτι Ἡ φράση πού δὲν τελείωσε δίνει ζωντανὸ μόντελο γιὰ μαρξιστικὸ κινηματογράφον.



Ἡ «ὕλική» παρουσία τῶν προσώπων καὶ τῶν σωμάτων, συνδυασμένη μὲ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἀπόπειρες δημιουργίας γυναικείας γραφῆς, χαρακτηρίζουν τὴν δουλειὰ τῆς Μάρθας Μέτζαρος, κινηματογραφίστριας πού ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀφιέρωμα, ἴσως ὄχι ἐντελῶς ἀδικαιολόγητα: ἀντιλαμβανόμαστε αὐτὴ τὴ δύνην ἐὰν μιὰ «ἐπὶ μέρους περίπτωση» καὶ περιμένουμε τὶς καινούριες ταινίες τῆς Μέτζαρος (Αὐτὲς οἱ δύο, Ἐννιά μῆνες) γιὰ νὰ μιλήσουμε συγκεκριμένα πάνω στὰ εἰδικὰ προβλήματα γραφῆς καὶ θεματικῆς πού ἐγγράφονται ἐκεῖ χάρη σὲ ἐντελῶς πρωτότυπη σκηνοθετικὴ ματιά. (Γιὰ τὴν ταινία τῆς Μέτζαρος Υἱοθεσία ὑπάρχει κριτικὴ ἀπὸ τὸν Νίκο Σαββάτη στὸ τεῦχος 11 τοῦ Σ.Κ. '76).

Στὴ φωτογραφία, ἡ Lily Monopi στοὺς Ἐννιά μῆνες: τὸ πρόσωπο ξεπροβάλλει μέσα ἀπ' τὸ χῶρο, σὰν ἀπὸ κάποιο νεφέλωμα. Δὲν ὑπάρχει ντεκόρ, ἀλλὰ οὔτε καὶ «δεύτερο πλάνο». Σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο θὰ γραφτοῦν μὲ αὐστηρὴ ποιητικὴ αἴσθηση ὅλα τὰ στοιχεῖα πού συνήθως παραγεμίζουν φλύαρα μιὰ ταινία. Ἐτοῖς τὸ πρόσωπο πού ἡ ἰδία ἡ ταινία θὰ χτίσει πλάνο μὲ πλάνο, θ' ἀποκτήσει συχνὰ «ἀνάγλυφες» διαστάσεις.

Χρ. Β.



ΤΑΣΕΙΣ
ΣΤΟ
ΕΟ
ΓΓΑΡΕΖΙ
ΚΟ
ΗΜΑΤΟΓ
ΡΑΦΟ

Θεωρία

‘Η Ίστορία: Ένα σενάριο ρετρò

του *Jean Baudrillard*

Σε μιὰ βίαιη και έπίκαιρη ιστορική περίοδο (ας πούμε στη διάρκεια του μεσοπολέμου και της εποχής του ψυχρού πολέμου) ό μύθος εισβάλλει στον κινηματογράφο ως φανταστικό περιεχόμενο. Πρόκειται για τή χρυσή εποχή τών μεγάλων δεσποτικών και θρυλικών αναβιώσεων. Ό μύθος, καθώς ή βία της ιστορίας τόν έδιωξε μάτò τò πραγματικό, βρίσκει καταφύγιο στον κινηματογράφο.

Σήμερα, ή ίδια ή ιστορία εισβάλλει στον κινηματογράφο, ύπακούοντας στο ίδιο σενάριο — τήν ιστορική διαμφισβήτηση που έχει διωχθεί από τή ζωή μας, κυνηγημένη άπ' αυτό τò είδος της γιγαντιαίας ούδετεροποίησης, που ονομάζεται «είρηνική συνύπαρξη» σέ παγκόσμια κλίμακα και «είρηνοποιημένη μονοτονία» σέ καθημερινή κλίμακα. Πρόκειται για τήν ιστορία εκείνη που έξορκίστηκε από μιὰ κοινωνία σέ κατάσταση άργής ή βίαιης ψύξης και που γιορτάζει τή δυναμική αναβίωσή της στίς όθόνες, σύμφωνα με τήν ίδια διαδικασία που στο παρελθόν έκανε νά ξαναζούν εκεί οί χαμένοι μύθοι.

‘Η ιστορία είναι τò χαμένο σημείο άναφοράς (référentiel), δηλαδή ό μύθος μας. Μ' αυτόν τόν τρόπο αντικαθιστά τους μύθους στήν όθόνη. ‘Η αυταπάτη θά βρισκόταν στο νά αισθανθούμε ίκανοποιημένοι γι' αυτή τή «συνειδητοποίηση» της ιστορίας άπ' τή μεριά του κινηματογρά-

φου, όπως αισθανθήκαμε ίκανοποίηση για την είσοδο της πολιτικής στο πανεπιστήμιο. Πρόκειται για την ίδια παρεξήγηση, την ίδια μυθοποίηση. Η πολιτική που μπαίνει στο πανεπιστήμιο είναι εκείνη που βγαίνει από την ιστορία, είναι πολιτική ρετρό, άδειασμένη από την ύψη της και νομιμοποιημένη από την επιφανειακή εξάσκηση της, γήπεδο παιχνιδιού ή πεδίο περιπέτειας. Αυτή η πολιτική είναι όπως η σεξουαλικότητα ή η διαρχία εκπαιδευση (ή όπως η κοινωνική ασφάλιση στην εποχή της): άπλευθέρωση εκ των υστέρων.

Το μεγάλο γεγονός, ο μεγάλος τραυματισμός της περιόδου που διατρέχουμε, είναι αυτή η άγνωση των ισχυρών αναφορικών, η άγνωση του πραγματικού και του ορθολογικού που μās εισάγει σε μια εποχή της προσομοίωσης (simulation). Ένώ τόσες γενιές και ειδικότερα η τελευταία έζησαν στην ώθηση της ιστορίας, στην ευνυχισμένη ή καταστοφική προοπτική μās επανάστασης, σήμερα έχει κανείς την εντύπωση ότι η ιστορία άποτραβήχτηκε, αφήνοντας πίσω της άδιάφορο νεφέλωμα, που διαχέεται αλλά έχει άπογυμνωθεί από τις αναφορές του. Και είναι μās σ' αυτό το κενό στο όποιο εισβάλλουν ξανά τα φαντάσματα μās περασμένης ιστορίας, ή πανοπλία των γεγονότων, των ιδεολογιών, των κινημάτων μόδας ρετρό. Αυτό δέν γίνεται πιά τόσο έπειδη οι άνθρωποι πιστεύουν σ' αυτά τα πράγματα ή στηρίζουν άκόμη πάνω εκεί μερικές έλπίδες, αλλά άπλούστατα, για νά αναστήσουν την εποχή όπου, τουλάχιστον, ύπρχε ιστορία, ύπρχε βία (έστω και φασιστική) ή όπου τουλάχιστον ύπρχε ρισκάρισμα ζωής και θανάτου. Όλα δικαιολογούνται προκειμένου νά ξεφύγουμε άπ' αυτό το κενό, άπ' αυτή τη λενγκαμία της ιστορίας και του πολιτικού στοιχείου, άπ' αυτήν την άμορραγία των άξιων και στο μέτρο που ύπάρχει αυτή ή άποκαρδίωση ύπάρχει και ή φρίδην-μύδην επίκληση όλων των περιεχομένων, ή σωρηδών αναβίωση ολόκληρης της προηγούμενης ιστορίας. Καμιά μεγάλη ιδέα δέν επιλέγει πιά, και μόνο ή νοσταλγία συσσωρεύει άτελείωτα: τον πόλεμο, το φασισμό, τις πολυτέλειες της μετέ έποχ ή τους έναυστατικούς άγώνες. Όλα ισοδυναμούν και ανακατεύονται άδιάκριτα μέσα στην ίδια θλιβερή και πένθιμη έξαρση, στην ίδια γοητεία ρετρό. Προνομιούχα θέση όμως κατέχει ή εποχή που μόλις παρήλθε (δ φασισμός, δ πόλεμος, ή εποχή άμέσως μετά τον πόλεμο): οι άναρχιμντες ταινίες που κινούνται γύρω της διακρίνονται, για μās, άπό άίσθηση πιο κοντινή, πιο διεστραμμένη, πιο πυκνή, πιο άνησυχητική. Μπορούμε νά δόσουμε εξήγηση σ' αυτό έπιχαλούμενοι (και ίσως και νά είναι μια υπόθεση ρετρό) την φροΐδική θεωρία του φετιχισμού. Τό τραύμα αυτό (άπώλεια των αναφορικών, κ.τ.λ.) μοιάζει με την ανακάλυψη της διαφοράς των φύλων άπό τό παιδί, είναι τό ίδιο σοβαρό, λειτουργεί εξίσου σε βάθος και δέν αναστρέφεται ποτέ: ή φετιχοποίηση ένός άντικείμενου παρεμβαίνει για νά συσκοτίσει αυτήν την άνυπόφορη ανακάλυψη. Άλλά άκριβώς, λέει ο Φρόυντ, τό άντικείμενο αυτό δέν είναι όποιοδήποτε, είναι συχνά τό τελευταίο άντικείμενο που διακρίνει κανείς πριν άπό την τραυματική ανακάλυψη. Γι' αυτό τό λόγο ή ιστορία που έγινε φετιχ θά είναι κατά προτίμηση εκείνη που θά προηγείται άμεσα της «μη παραπεμπτικής» εποχής μās. Έκεί όφείλεται και ή ένταση του φασισμού και του πόλεμου στο ρετρό-σύμπτωση ή σχέση καθόλου πολιτική, μιά και είναι άφελές τό νά συμπεράνει κανείς σύγχρονη ανάνεωση του φασισμού, εξαιτίας της φασιστικής επίκλησης (άκριβώς έπειδη δέν βρισκόμαστε πιά εκεί, μιά για πάντα, άκριβώς γιατί βρισκόμαστε σε κάτι έντελώς διαφορετικό, πολύ περισσότερο σοβαρό, γιαυτό δ φασισμός μπορεί νά ξαναγίνει έλκυστικός μέσα άπ' την φιλτραρισμένη και άισθητικοποιημένη άπό τό ρετρό σκληρότητα του (1).

Έτσι ή ιστορία μπαίνει θριαμβευτικά στον κινηματογράφο εκ των υστέρων (δ όρος «ιστορικό» έχει ύποσει την ίδια τύχη: μιά ιστορική στιγμή, ένα ιστορικό μνημείο, συνέδριο ή πρόσωπο χαρακτηρίζονται, άπό τό ίδιο τον όρο, άπολιθωμένα). Η επανεισβολή της δέν έχει σημασία συνειδητοποίησης αλλά νοσταλγίας ένός χαμένου αναφορικού.



«Ο Κιούρμπεκ χειρίζεται την ταινία του σάν σκακιέρα...» (Μπάρι Λύντον)

Αυτό δεν σημαίνει ότι η Ιστορία δεν εμφανίστηκε ποτέ στον κινηματογράφο ως βασικό μοτίβο, επίκαιρη διαδικασία, στάση και όχι ανάσταση. Υπήρξε κάποτε Ιστορία στο «πραγματικό» όπως και στον κινηματογράφο, αλλά δεν υπάρχει πιά. Η Ιστορία που μας «ἀποδίδεται» σήμερα (ἀκριβώς γιατί μᾶς τὴν ἔχουν πάρει) δὲν ἔχει μεγαλύτερη σχέση μ' ἓνα «ιστορικό πραγματικό» ἀπὸ τὴ σχέση που θὰ εἶχε ἡ νεο-ἀπεικόνιση στὴ ζωγραφικὴ μὲ τὴν κλασσικὴ ἀπεικόνιση τοῦ πραγματικοῦ. Ἡ νεο-ἀπεικόνιση εἶναι *ἐπικλήση* τῆς ὁμοιότητας, ἀλλὰ ταυτόχρονα, ἡ ἀδιάσειστη ἀπόδειξη τῆς ἐξαφάνισης τῶν ἀντικειμένων στὴν ἴδια τους τὴν ἀναπαράσταση: *στὸ ὑπεπραγματικό*. Τὰ ἀντικείμενα διακρίνονται ἐκεῖ ἀπὸ μιὰ ὑπερομοιότητα (ὅπως ἡ Ιστορία στὸν σύγχρονο κινηματογράφο), γεγονός που ἔχει τὸ ἀποτέλεσμα νὰ μὴ μοιάζουν τελικὰ μὲ τίποτα ἀπολύτως ἡ πιθανὰ μὲ τὴν ἀδεια φριγούρα τῆς ὁμοιότητας, μὲ τὴν κενὴ μορφὴ τῆς ἀναπαράστασης. Πρόκειται γιὰ ζήτημα ζωῆς ἡ θανάτου: τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ δὲν εἶναι οὔτε ζωντανὰ οὔτε θνητογενῆ. Γιατὸ εἶναι τόσο ἀκριβῆ, τόσο λεπτοδουλεμένα, παγνόμενα στὴν κατάστασις ὅπου θὰ τὰ εἶχε συλλάβει μιὰ ὀλοκληρωτικὴ διαδρομὴ τοῦ πραγματικοῦ ἀκολουθούμενη ἀπλὰ καὶ μόνο ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες (ὀποτιθεταί ἱστορικές, ὅπως τὸ *Τσάιναουν*, οἱ 3 μέρες τοῦ *Κόνδρα*, ὁ *Μπάρι Λύντον*, τὸ 1900, τὸ *Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τοῦ Προέδρου*, κ.λ.π.) ποὺ ἡ ἴδια τους ἡ τελειότητα εἶναι ἀνησυχητική. Αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ἔχει νὰ κάνει μὲ ἀριστα ρημέτης, ἐκπληκτικὰ μοντάζ που προέρχονται κυρίως ἀπὸ μιὰ συνδυαστικὴ κουλτούρα (ἡ μουσικὴ μὲ τὴν ἔννοια ποὺ τῆς δίνει ὁ Mc Luhan), μὲ τεράστιους μηχανισμούς, φωτογραφικούς, κιν, ἱστορικὴ σύνθεσις, κ.λ.π., παρὰ μὲ πραγματικὲς ταινίες. Ὡς ἐξηγοῦμαστε: ἡ ποιότητά τους εἶναι

(1) Ὁ ἴδιος ὁ φασισμός, τὸ μυστήριο τῆς ἐμφάνισης καὶ τῆς συλλογικῆς ἐνέργειάς του, τὶς ὁποῖες καμιά ἐρμηνεία δὲν μπόρεσε νὰ ἐξηγήσει μέχρι τέλους (οὔτε ἡ μαρξιστικὴ μὲ τὴν θεωρία τοῦ πολιτικοῦ χειρισμοῦ ἀπ' τὴ μεριά τῶν κυρίαρχων τάξεων, οὔτε ἡ ραϊκικὴ μέσα ἀπ' τὴ σεξουαλικὴ ἀπόσθηση τῶν μαζῶν, οὔτε ἡ τιτλεζιανὴ μέσα ἀπ' τὴ δεσποτικὴ παράνοια), μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ἥδη σάν «ἀνορθολογικὸς» ὑπερθεματισμὸς τῶν μυθικῶν καὶ πολιτικῶν ἀναφορικῶν, τρελλὴ ἐντατικοποίηση τῆς συλλογικῆς ἀξίας (τοῦ αἵματος, τῆς φυχῆς, τοῦ λαοῦ, κ.λ.π.). Ἐπανεμβολὴ τοῦ θανάτου, μᾶς «αισθητικῆς πολιτικῆς» τοῦ θανάτου, σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ διαδικασία τῆς ἀπώλειας, τῆς αὐταπάτης, τῆς ἀξίας καὶ τῶν συλλογικῶν ἀξιών, τῆς ὀρθολογικῆς δημιουργίας καὶ τῆς μονοδιαστατικοποίησης καὶ ζωῆς, τῆς μετατροπῆς σὲ ἐκμείλιξη καὶ ἀποτυχίας καὶ κοινωνικῆς ζωῆς, γινόταν ἥδη σκληρὰ αἰσθητὴ στὴ Δύση. Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, δὲν θὰ μέσα εἶναι ἀποδεκτὰ γιὰ νὰ ξεφύγουμε κανεὶς ἀπ' αὐτὴ τὴν καταστροφὴ τῆς ἀξίας, ἀπ' αὐτὴ τὴν οὐδμετροποίηση καὶ τὴν εἰρηνοποίηση τῆς ζωῆς. Ὁ φασισμὸς εἶναι μιὰ ἀντίσταση σ' αὐτό, ἀντίστασις ὁ βῆθος, ἀνορθολογικὴ, παράλογη, ἀλλὰ αὐτὸ λίγο μετράει: ἂν δὲν ἦταν ἀντίστασις σὲ κάτι ἀκόμα χειρότερο δὲν θὰ εἶχε σημασιολογεῖ αὐτὴ τὴ μαζικὴ ἐνέργεια. Ἡ σκληρότητά του, ἡ τρομοκρατία του εἶναι ραμμένες στὰ μέτρα αὐτῆς τῆς ἄλλης τρομοκρατίας ποὺ ἀποτελεῖ τὸ μέγα τὸ πραγματικό καὶ τὸ ὀρθολογικό, ποὺ ὀρίζοι

αναμφισβήτητη. Τò πρόβλημα βρίσκεται μάλλον στο ότι κάποιον μᾶς ἀφήνουν ἐντελῶς ἀδιάφορους. Ὡς πάρουμε τὴν *Τελευταία παράσταση*. Θὰ πρέπει νὰ εἶναι κάποιοι ἀρκετὰ ἀφηρημένοι σὰν καὶ μένα, γιὰ νὰ τὴν θεωρήσει πρωτότυπη παραγωγή τῆς δεκαετίας τοῦ 50, πολὺ καλὴ ἡθοιογραφία, ταινία ποὺ περιγράφει τὴν πρωτότυπη ἀτμόσφαιρα τῆς μικρῆς ἀμερικανικῆς πόλης, κ.λ.π. Ὡστόσο, ἐμφανίζεται κάποια ἐλαφριά ὑποψία: ἡ ταινία ἦταν λίγο «πολύ ὥραία», περισσότερο πετυχημένη, καλύτερη ἀπ' τὶς ἄλλες, χωρὶς τὰ ψυχολογικά, ἠθικά καὶ συναισθηματικά γνῶρια τῶν ταινιῶν τῆς ἐποχῆς. Τὶ κατὰ πλῆξιν ὅταν ἀνακαλύπτεις ὅτι πρόκειται γιὰ ταινία τῆς δεκαετίας τοῦ 70, ἄριστο ρετρό, ἀποκαθαρμένο, ἐπινικελωμένο, ὑπερεαλιστικὴ ἀνασύνταξη τῶν ταινιῶν τῆς δεκαετίας τοῦ 50. Λέγεται ὅτι θὰ ξανακάνουν βουβὲς ταινίες, καλύτερες καὶ αὐτὲς χωρὶς ἀμφιβολία ἀπὸ ἐκείνες τῆς ἐποχῆς. Συγκροτεῖται σήμερα ὁλόκληρη γενιὰ ταινιῶν, ποὺ θὰ ἔχουν τὴν ἴδια σχέση μὲ τὴς παλιές ταινίες μὲ αὐτὴν ποὺ ἔχουν τὰ ἀνθρωποειδῆ μὲ τὸν ἄνθρωπο, σὰν θαυμαστά τεχνικά κατασκευάσματα χωρὶς ἐλλείψεις, μεγάλων ὁμοιώματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν θὰ λείπει παρὰ μόνο τὸ φανταστικὸ καὶ αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη φαντασίωση ποὺ κάνει τὸν κινηματογράφον νὰ ὑπάρχει. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες ποὺ βλέπουμε σήμερα — (οἱ καλύτερες) — ἀνήκουν ἤδη σ' αὐτὴ τὴν τάξη. Τὸ *Μπάρνυ Λύντον* εἶναι τὸ μεγαλύτερο παράδειγμα: ποτὲ δὲν ἔγινε καλύτερο ἀπ' αὐτό, ποτὲ δὲν θὰ γίνῃ καλύτερο... σὲ τί; Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν θύμηση; Ὅχι γιὰτὶ δὲν πρόκειται κἂν γιὰ θύμηση, ἀλλὰ γιὰ προσομοίωση. Ὅλες οἱ ἐπικίνδυνες ἀκτινοβολίες ἔχουν φιλτραριστεῖ, ὅλα τὰ συστατικά βρίσκονται στὴ θέσιν τους, σὲ αὐστηρὰ καθορισμένες δόσεις, χωρὶς κανένα σφάλμα.

Εὐχαρίστηση «cool», ψυχρὴ, οὔτε κἂν αἰσθητικὴ, σὲ τελικὴ ἀνάλυση: πρόκειται γιὰ εὐχαρίστηση λειτουργικὴ, ἐξισωτικὴ, εὐχαρίστηση τῆς μηχανογραφίας. Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ σκεφτεῖ τὸν Βισκόντι (τὸν Γατόπαρδο, τὸ Σένο, κ.λ.π., τὰ ὁποῖα ἀπὸ ὁρισμένες ἀπόψεις θυμίζουν τὸ *Μπάρνυ Λύντον*) γιὰ νὰ συλλάβει τὴ διαφορὰ ὅχι μόνο στὸ στυλ τῶν σκηνοθετῶν, ἀλλὰ καὶ στὸ ἴδιο τὸ νόημα τῆς κινηματογραφικῆς πράξης. Στὸν Βισκόντι ὑπάρχει νόημα, ἱστορία, μὲ αἰσθησιακὴ ἠχηρική, νεκροὶ χρόνοι, ἕνα παθιασμένο παιχνίδι ὅχι μόνο στὸ ἱστορικὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ στὴ σκηνοθεσία. Τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὸν Κιοῦμπρικ ποὺ χειρίζεται τὴν ταινία του σὰν σκακιέρα καὶ μετατρέπει τὴν ἱστορία σὲ λειτουργικὸ σενάριο. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀνάλυση δὲν παραπέμπει στὴν παλιά ἀντίθεση τῆς αἰσθήσεως τῆς φινέτσας μὲ τὴν αἰσθήση τῆς γεωμετρίας: ἡ τελευταία ἀνήκει ἀκόμα στὸ παιχνίδι καὶ σ' ἕνα διεκδικούμενο πεδίο τοῦ νοήματος. Ἐνῶ σήμερα μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ ταινιῶν ποὺ δὲν ἔχουν κανένα ἰδιαίτερο νόημα, ἀποτελώντας μεγάλους μηχανισμοὺς σὺνθεσης μὲ μεταβαλλόμενη γεωμετρία.

Υπῆρχε ἤδη κάτι ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὰ γουέστερν τοῦ Λέονε; Ἴσως. Ὅλες οἱ τάσεις κινοῦνται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Τὸ *Τσάινάτουν*: πιστολίδι ἑνασχεδιασμένο μὲ ἀκτίνες λέιζερ. Στὴν πραγματικότητα δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα ζήτημα τελειότητας: ἡ τεχνικὴ τελειότητα μπορεῖ νὰ ὑπηρετήσει τὸ νόημα, μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει μέρος του καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν εἶναι οὔτε ρετρό, οὔτε ὑπερεαλιστικὸ, ἀλλὰ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα. Ἐδῶ, δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μοντέλου: ἀποτελεῖ μὲ ἀπὸ τὶς τακτικὲς ἀξίες ἀναφορᾶς (ἀφοῦ ἡ πραγματικὴ *σύνταξη* τοῦ νοήματος ἀπουσιάζει, δὲν ὑπάρχουν παρὰ *τακτικὲς ἀξίες* ἐνὸς συνόλου, ὅπου, γιὰ παράδειγμα, ἡ C.I.A., σὰν μυθολογικὴ μηχανὴ γιὰ ὅλες τὶς δουλειές, ὁ Ρόμπερτ Ρέντφορντ σὰν πολυσύνθετος στᾶρ, οἱ κοινωνικὲς σέσεις σὰν ὑποχρεωτικὴ ἀναφορὰ στὴν ἱστορία καὶ ἡ *τεχνικὴ δεξιοτεχνία* σὰν ὑποχρεωτικὴ ἀναφορὰ στὸν κινηματογράφο, συνδυάζονται θαυμαστά.)

Ἡ ἱστορία ἦταν ἕνας ἰσχυρὸς μῦθος, ἴσως ὁ τελευταῖος μεγάλος μῦθος, μαζὶ μὲ τὸ ἀσυνείδητο. Ἦταν μῦθος ποὺ ἐμπεριείχε ταυτόχρονα τὴ δυνατότητα «ἀντικειμενικῆς» συνέχειας τῶν γεγονότων καὶ τῶν αἰτίων, καθὼς καὶ τὴν δυνατότητα διηγηματικῆς συνέχειας τοῦ λόγου.



..... ο φασισμός μπορεί να ξαναγίνει έλκυστικός μέσα απ' την φιλτραρισμένη και αισθητικοποιημένη από το ρετρό σκληρότητά του» (από το γύρισμα του 1900 - α' μέρος, του Μπ. Μπερτολούτσι)

Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η εποχή της ιστορίας είναι επίσης η εποχή του μυθιστορήματος. Και αυτός είναι ο θρυλικός χαρακτήρας, η μυθική ενέργεια ενός γεγονότος ή αφηγήματος που μοιάζει να χάνεται όλο και περισσότερο, πίσω από μία παραστατική και αποδεικτική λογική. Όλοι είμαστε συνένοχοι για την έμμονη στην ιστορική πιστότητα, στην τέλεια απόδοση (όπως άλλου, στην απόδοση του πραγματικού χρόνου ή της λεπτολογίας της καθημερινότητας που ζει η Jeanne Dielman⁽²⁾ πλένοντας τα πιάτα της): πρόκειται γι' αυτή την άρνητική πιστότητα, τη γαντζωμένη στην υλικότητα του παρελθόντος, της τάδε σκηνής του παρελθόντος ή του παρόντος, και η όποια υποκατάσταση κάθε άλλης αξία.

Όλα αυτά δεν αναστρέφονται. Γιατί ο ίδιος κινηματογράφος συνεισέφερε στην εξαφάνιση της ιστορίας και στον έρχομό του άρχείου. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος βοήθησαν πλάτια στο να δημευτεί η ιστορία, να σταθεροποιηθεί στην όρατή, «άντικειμενική» μορφή της, ενάντια στους μύθους που την διέτρεχαν. Ο κινηματογράφος μπορεί σήμερα να χρησιμοποιεί όλο το ταλέντο του και όλη την τεχνική του, στην υπηρεσία της επανεμφύχωσης εκείνου που στην καταστροφή του βοήθησε ο ίδιος. Δεν ανασταίνει παρά φαντάσματα και χάνεται ο ίδιος μέσα τους.

Jean Baudrillard

Το κείμενο του Jean Baudrillard μεταφράστηκε από το τεύχος 12/13 (αφιέρωμα «Κινηματογράφος και Ιστορία») του περιοδικού Ça-Cinéma, Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος.

στη Δύση και ο φασισμός είναι μία απάντηση σ' αυτό. Κάθε άλλη υπόθεση είναι ήθικη, καθησυχαστική και βαθειά αντιδραστική, μία και καταλήγει στο να οίχτιρει το φασισμό, χωρίς να θέλει να καταλάβει τίποτα απ' αυτόν (είτε ο φασισμός θεωρείται σάν παρασράττημα της πάλης των τάξεων, είτε σάν παρασράττημα του θόδου).

(2) Ο συγγραφέας αναφέρεται στην ομώνυμη ταινία της βελγίδας κινηματογραφίστριας Chantal Akerman

Κινηματογράφος / Ίστορία (2)

Αναπαράσταση και περίσσεια της μυθοπλασίας

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Στά 1946, σ' ένα κείμενο με τίτλο «Παιδική ανάμνηση»⁽¹⁾, ο Σ.Μ. Αϊζενστάιν γράφει: «Από τους πίνακες της Κομμούνας του Παρισιού, αυτό που διατηρήθηκε στη μνήμη μου με την μεγαλύτερη οξύτητα είναι η σκηνή στα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Βεροσλλιών, όπου κυρίες βγάδουν με τις όμπρέλλες τους τα μάτια των φυλακισμένων κομμουνάριων.

Η εικόνα αυτή με τις όμπρέλλες δεν με αφήνει σε ήσυχία, μέχρι τη στιγμή που, «άφηφώντας τον κοινό νοῦ», την τρυπώνω στη σκηνή της σφαγής του νεαρού εργάτη, στη διάρκεια των ημερών του Ιούλη του 1917.

Σε ό,τι με αφορούσε, κατάφερα έτσι να απαλλαγώ από ένα βασανιστικό πίνακα, αλλά φόρτωνα έντελως άχρηστα το «πανί» μου με μία σκηνή που ούτε μέσα απ' τον τόνο της, ούτε μέσα απ' την ουσία της, άριζε, έστω και στο ελάχιστο, στην εποχή του 1917...»

Ο Αϊζενστάιν αναφέρεται εδώ σε γνωστή σκηνή του *Οκτώβρη* στα 1927. Ωστόσο, η ματιά που ρίχνει ο σκηνοθέτης απ' τα 1946 προς τα πίσω άποκτάει εδώ ιδιαίτερη σημασία: προσεκτική μελέτη του *Οκτώβρη* ή όποιασδήποτε άλλης «ιστορικής» ταινίας γρήγορα θα έφερνε στο φῶς σειρά από αντίστοιχους βασανιστικούς πίνακες, αναπαραστάσεις και λόγους παλαιότερων εποχών που κυριολεκτικά μολιάζουν το σώμα κάθε κινηματογραφικής «ιστορικής» αναπαράστασης⁽²⁾. Πού βρίσκεται το ιστορικό παρατέμπον μέσα σ' όλα αυτά, που σχηματίζεται η σχέση της ταινίας με την ιστορική πραγματικότητα και πώς μπορούμε να διακρίνουμε την τελευταία;

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη φωτογραφία από τον *Οκτώβρη* που υπάρχει στο κείμενο του Μανόλη Κούκιου για τη σχέση Κινηματογράφου / Ίστορίας (*Αναζητώντας μιὰ διαφορετική σχέση, Σύγχρονος* αρ. 15/16, σελ. 122, μελέτη κάτι παραπάνω από σημαντική). Εκείνο που άποσιωπά αυτή η εικόνα, την ίδια στιγμή που δεν μπορεί παρά να το φέρνει στο νου, είναι η ίδια η ύψη της ως «βασανιστικού πίνακα»: πράγματι, ο Αϊζενστάιν έχει «υιοθετήσει» εδώ την ίδια γωνία λήψης μ' εκείνη που χρησιμοποίησε ο όπερατέρ των επικαίρων της εποχής. Η κίνηση του πλήθους είναι σχεδόν πατωμένη. Ιστορική πιστότητα; Η μία ακόμη απαλλαγή από κάποιο βασανιστικό βάρος, καθαρά κινηματογραφικό αυτή τη φορά⁽³⁾.

Ένα γεγονός, το ίδιο και στις δύο περιπτώσεις, στοιχειώνει τόσο την ανάμνηση του Αϊζενστάιν, όσο και την εικόνα του πανικού στο Πέτρογκραντ από τον *Οκτώβρη*: η αυτοαναπαράσταση της Ίστορίας, ή μάλλον η εξαφάνιση του «αυθεντικού» ιστορικού γεγονότος μέσα στις διαδοχικές αναπαραστάσεις του. Αν η ιστορία φρόντιζε να αναπαραστήσει τον εαυτό της, σ' όλες τις εποχές, με ποικίλες σκηνοθεσίες, παράγοντας συνεχώς χαρακτηριστικές εικόνες, αν οι εποχές που πέρασαν πολλαπλασίασαν αυτές τις αναπαραστάσεις, τοποθετώντας τη μία πάνω στην άλλη, άπωθώντας πολλές φορές τις πραγματικές αναπα-



στάσεις «ἀπὸ τὰ κάτω», μετὸν κινηματογράφο μπαίνουμε σὲ ἐποχὴ ὁλοκληρωτικῆς ἀπώλειας τοῦ πρωταρχικοῦ (αὐτο)ἀναπαριστώμενου ἱστορικοῦ γεγονότος⁴⁾, σύγχυσις του μετὴν ἀναταράσσει πού ἐγκαθιδρύει τὸ ἴδιο τὸ μέσο (ὁ κινηματογράφος), ἀναζήτησις τέλους ἐνὸς σταθεροῦ παραπέμποντος πού θὰ ξεπερνῶσε τὸ πρόβλημα καὶ θὰ ἐξασφάλιζε μία-μία τὶς ἐντυπώσεις ἱστορικότητος⁵⁾.

Τὸ εἶδος «ἱστορικὴ ταινία» ἔρχεται λοιπὸν νὰ συστηματοποιήσῃ αὐτὴ τὴν ἐργασία, πού θὰ περιλάμβανε α) τὴν ὑποχρεωτικὴ πρωτοκαθεδρία ἐνὸς σταθεροῦ παραπέμποντος καὶ β) τὴν θηλημένη σύγχυση τῶν ἀλλεπάλληλων ἀναπαραστάσεων, μετὰ κατὰλξη τὴν ἐγκαθίδρυση ἐνὸς αὐτονόητου τῆς ἀναπαραστάσεως τοῦ ἴδιου τοῦ μέσου, πού γιὰ πρώτη φορὰ θὰ ἔπαιρνε χαρακτῆρα «αἰώνιο», ὅσο καὶ αὐτονόητο. Ὁ Μανόλης Κούκος ἀνάλυσε στὸ κείμενο πού ἀναφέρθηκε σειρὰ ἀπὸ μηχανισμοὺς παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἱστορικότητος. Δὲν θὰ ἐπανεῖθω ἐδῶ. Ἀπλῶς θὰ προσπαθῶ παρακάτω νὰ ξεκαθαρίσω ὁρισμένα πράγματα σχετικὰ μετὶς σύγχρονες μυθοπλασίες, πού αὐτοαποκαλοῦνται «ἱστορικές».

Ἱστορία, «λαϊκὴ μνήμη», περίοδια καὶ διαίρεση τοῦ νοήματος

Στὶς πρώτες παραγράφους τῆς 18ης Μπρυνμαίρ τοῦ Λουδοβίκου Βοναπάρτη, ὁ Μάρξ μιλάει γιὰ τὴν ἐπανάληψη ὧλων τῶν μεγάλων ἱστορικῶν γεγονότων, δυὸ φορές. «τὴν πρώτην φορὰ ὡς τραγωδία καὶ τὴν δευτέραν φορὰ ὡς φάρσα». Καὶ συνεχίζει «... (οἱ ἄνθρωποι) ἀκριβῶς τὶς ἐποχὰς τῆς ἐπαναστατικῆς κρίσεως ἐπικαλοῦνται φοβισμένα τὰ πνεύματα τοῦ παρελθόντος, δανεῖζονται τὰ ὀνόματά τους, τὰ συνθήματά τους, τὰ κοιντοῦμα τους, γιὰ νὰ ἐμφανιστοῦν στὴ νέα σκηνὴ τῆς ἱστορίας κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σεβαστὴ μεταμφίεση καὶ μ' αὐτὴ τὴ δανειομένη γλῶσσα».

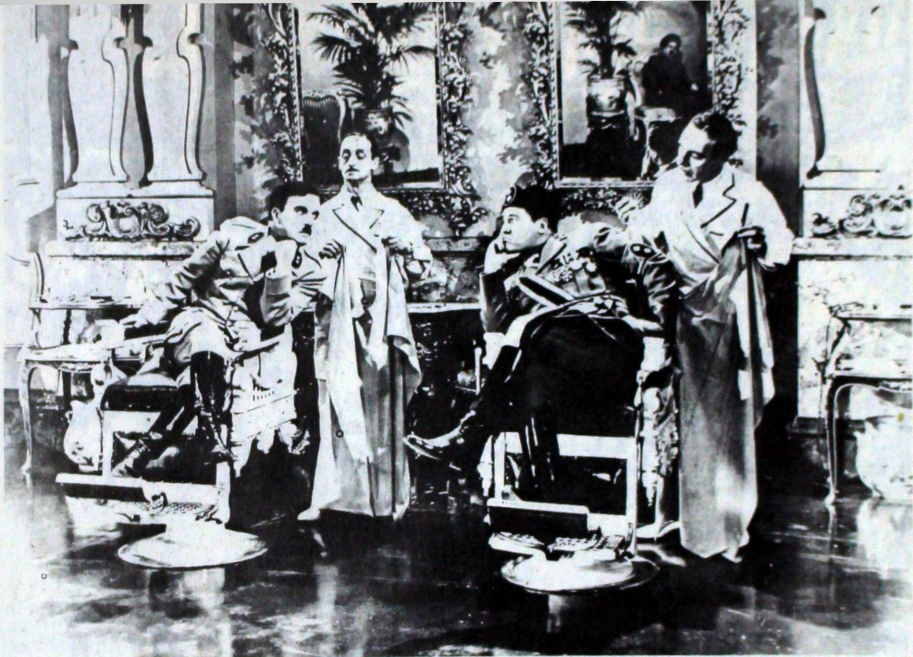
Ὅριζεται ἐδῶ μετὰ σαφήνεια ἡ ἀπουσία αὐτόνομης παραγωγῆς ἀναπαραστάσεων αὐτῶν «τῶν ἐποχῶν τῆς ἐπαναστατικῆς κρίσεως», ὁ σχηματισμὸς τοῦ κώδικα, πού θὰ στηριχθεὶ πάνω σὲ μιὰ ἀναπαραγωγὴ τοῦ παρελθόντος ἐν εἰδὲι φάρσας. Ἡ λειτουργία αὐτὴ θὰ συναυτοῦσε τὴν ἰδίαν τὴν κίνησι τῶν σύγχρονων ἱστορικῶν μυθοπλασιῶν μετὰ «ἐπανα-

Ἔνας ἀπ' τοὺς «βασανιστικούς πίνακες» τοῦ Ὀκτώβρη. Ὁ Ἀἰζενστάιν ἐπὶ τῆς τῆς ἰδίας γωνίας λήψης μ' ἐκείνῃ πού χρησιμοποίησε ὁ ὁπερατὴ τῶν ἐπικαίρων (ἀπὸ τὸν Ὀκτώβρη, τοῦ Σ.Μ. Ἀἰζενστάιν)

1) Ὁ πρωτότυπος τίτλος εἶναι στὰ γαλλικὰ (Souvenir d'enfance). Τὸ ἀποσπάσμα πού δημοσιεύεται ἐδῶ ἔχει παρθεῖ ἀπὸ τὸν τρίτον τόμον τῶν ἔργων τοῦ Ἀἰζενστάιν τῆς γαλλικῆς ἐκδόσεως (10/18), πού ἔχει τὸν τίτλον Mémoires/ 1. Ἡ μετάφραση στὰ γαλλικὰ καὶ τὰ σχόλια στὸ κείμενο ἔχουν γίνει ἀπὸ τὸν Jacques Aumont.

2) Ὁ Σαντοῦλ γράφει γιὰ τὸν Ὀκτώβρη: «Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἐπαιζαν στὴν ταινία εἶχαν συμμετέχει στὰ ἀκόμα πρόσφατα γεγονότα. Βοήθησαν στὴν ἀναστάση τους, ἐνθυμούμενοι τὶς «μαζικὰς παντομίμας» μετὰ τοὺς ὁποῖους ὁ πληθυσμὸς τοῦ Πέτροβραχν εἶχε ἐπαναλάβῃ μετὰ τὸ 1920, στὰ γεννέθια της, τὴν κατάληψη τῶν Χειμερινῶν ἀνακτόρων».

3) Τὸ ἴδιο πρόβλημα, δηλωμένο αὐτὴ τὴν φορὰ μετὰ θανασιὸν τρόπο, συναντᾷ κανεὶς στὸν Δικτάτορα τοῦ Τοῦαλιν Τοῦαλιν. Στὴ σκηνὴ τῆς ἀφίξεως τοῦ τρεῖνου καὶ τῆς συνάντησεως τῶν δυὸ δικτατόρων, τὸ τρεῖνο τῆς ταινίας σταματᾷ λίγο παρακάτω ἀπ' τὸ τρεῖνο τῶν ἐπικαίρων καὶ ἐπειτα ξαναγυρίζει πίσω. Μετὰ μόνον αὐτὴ τὴ διαφορά ἡ σκηνὴ εἶναι ὁλόκληρη, ἡ μὲν εἰκόνα ἐξορκισμένη ἀπ' τὴν ἄλλην. Μετὰ τὴν ἐλάχιστην μετατροπὴν τοῦ Τοῦαλιν ὅχι μόνον γεννιέται μιὰ κομικὴ κατάστασις ἀλλὰ καὶ ἐποδηλῶνεται ἡ ἀνάγκη κάποιου ἐξακαθάριματος λογαριασμῶν μετὰ τὸ ἀρχαῖον ντοκουμέντο, τὴν ἀρχαίαν ἀναταράσσει.



Ο δικτάτορας (Τσάφλν Τσάφλιν): ξεκαθάρισμα λογαριασμών με τὰ ντοκιμέντια.

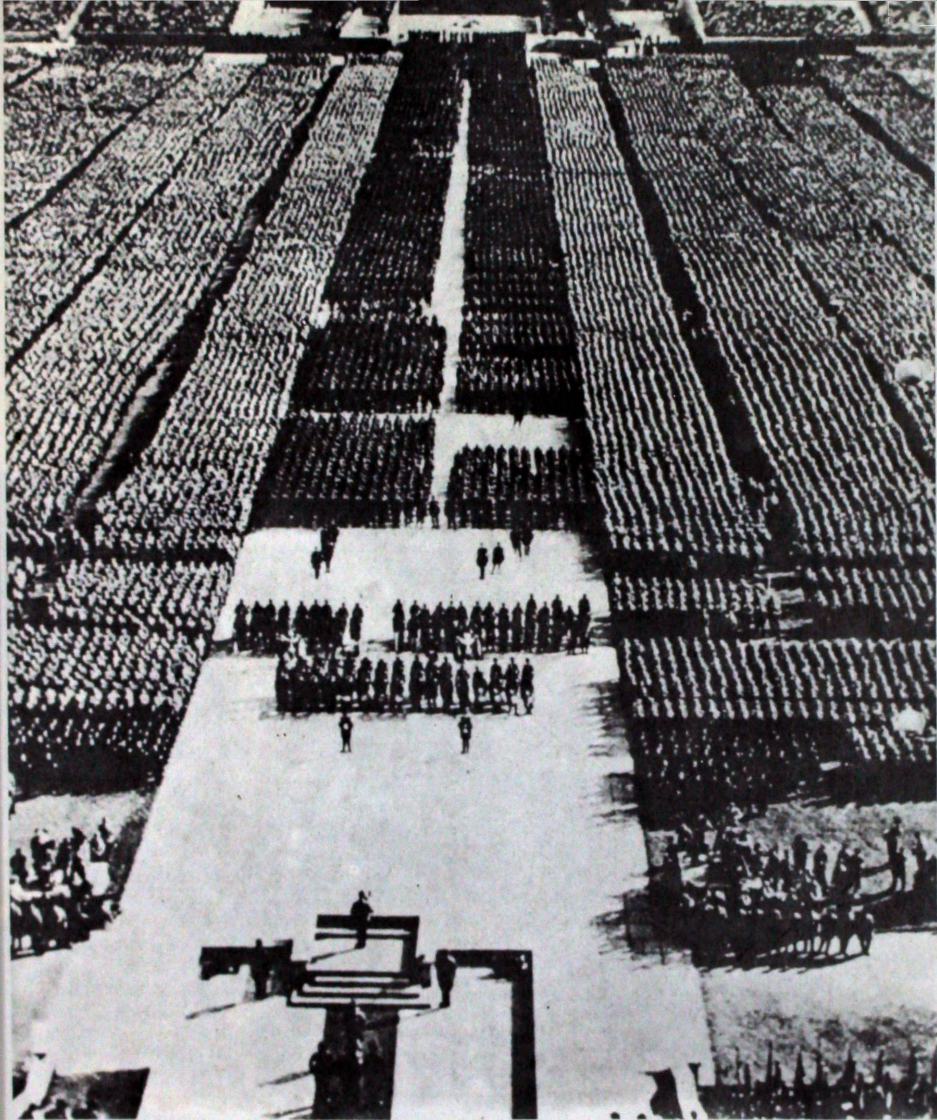
4) Τὸ μεγαλύτερο παράδειγμα ἐδῶ θὰ ἀποτιλοῦσαν τὰ ἐπικάυρα: ἡ κινηματογράφηση μιᾶς ναζιστικῆς παρέλασης μᾶς φέρνει οἱ ἀμνηνία, ὅχι γιὰτὶ δὲν μπορούμε νὰ τὴν κάνουμε τίποτα, ἀλλὰ ἀκριβῶς γιὰτὶ βρισκόμαστε ἐκεῖ, μπροστὰ τῆς, μέσα κάποιου ἀνεγκλητῶν ἀντιπρόθεσμο μᾶς ἐργαλείου (τῆς κάμερας), τὴν ἴδια στιγμή πού αὐτὸ τὸ ἐργαλεῖο μᾶς ἀποκλείει καὶ παίρνει τὴν θέση μᾶς. Ἡ παρέλαση ἀπομακρύνεται, μᾶς λείπει (γεγονὸς πού ἐξηγεῖ τὴν ἀτέλειότη σειρᾶ κινηματογραφημένων ναζιστικῶν παρελάσεων, σὰν νὰ μπορούσε ἡ συσσώρευση νὰ ἐποκαταστήσει αὐτὴ τὴν ἔλλειψη). Ταυτόχρονα, ἐνῶ ἡ παρέλαση εἶναι ἥδη σκηνοθετημένη, ἡ κάμερα τοποθετεῖ δεξιέρη σκηνοθεσία πάνω τῆς, πού δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἀποκριθεῖ ἐντέλως γεγονὸς πού αὐξάνει τὴν ἄμνηνία μᾶς.

5) Βλ. τὸ κείμενο πού Μανόλη Κούκου, Σ.Κ. 15/16, σελ. 123

6) Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ζὰκ Ρανσιέρ: «Ἡ λαϊκὴ μνήμη εἶναι κάτι πού ἐνώνει τὴν ἀριστεριστικὴ ἀνάζητηση ἐνὸς ἐποκατάστατο πού κωδικοῖ μὴ τὴν ἀνάζητηση ἀπ' τὴ μεριά τῆς ἀριστερᾶς γιὰ ἓνα συμπλήρωμα σπὸν κώδικα. Νὰ ξαναβροῦμε τὴ μνήμη: θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε τί ἐννοοῦμε μ' αὐτό. Ἀπὸ τὴ μιὰ ἡ μνήμη πού ἀγνοᾷ γάναται ἡ κεφιδεῖται τὴν ἐποχὴ πού ἀγνοᾷ καὶ εἶναι ὑπόθεση τῆς πολιτικῆς τού παρόντος. Ἀλλὰ στὴν ἡ «κοινοτομία ἀπὸ τὰ κάτω» ἔχει γίνει τὸ ἀντικείμενο ὅχι ἐνὸς ἀπλοῦ καταγωνισμοῦ ἀλλὰ καὶ μιᾶς διπλῆς διαδικασίας καταστροφῆς καὶ ἐπανεργασίας. τότε εἶναι ἔχρηστο κανεὶς νὰ διατείνεται ὅτι ξαναβρίσκει τὴν λαϊκὴ μνήμη. Κινδυνεύει νὰ μὴ κάνει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ εἰκονογραφεῖ τὴν τελευταία ἐπανεργασία τῆς» (L' image fraternelle - Ἡ εἰκόνα τῆς ἀναμνηστικῆς συνέντησής ἀπὸ Cahiers du Cinéma, ἀρ. 268-269).

στατικές προθέσεις» (ἀπ' τὸ 1900 μέχρι τοὺς Κυνηγοὺς). Ἡ χειρωνακία αὐτὴ δὲν βραβεύεται τόσο στὴ νευρωτικὴ νοσταλγία τοῦ «ἱστορικοῦ» εἶδους (κι ἐδῶ θὰ τοποθετοῦσα μιὰ κάποια διαφωνία μὴ μὲ τὸ κείμενο τοῦ Μανόλη Κούκου), ὅσο σ' ἐκεῖνο πού θὰ ἀποκαλοῦσα προσπάθεια νὰ ὑπάρξει ἐκ τῶν ὑστέρων πρωταρχικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος, προσπάθεια πού θεμελιώνει τὴν αὐταπάτη τῆς στὴν ἀνάζητηση τῆς «λαϊκῆς μνήμης». Ἡ «λαϊκὴ μνήμη» θεωρεῖται ἀπ' ὅλες τῆς σύγχρονες μυθοπλασίες, εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν παρουσία τῆς (1900), εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆς (Κυνηγοί) σὰν ἡ ἀμολυντὴ ἐκείνη ἐγγύηση τῆς Ἀλήθειας, πού ἀρκεῖ νὰ τὴν ψάξει κανεὶς γιὰ νὰ ξεπηδήσουν οἱ ἀναπαραστάσεις ἀπὸ τὰ κάτω, ἀπὸ τῆς λαϊκῆς μᾶζης. Στὴν οὐσία πρόκειται γιὰ φάρσα, ἔτσι ὅπως τὴν ὀρίζει ὁ Μάρξ, γιὰ τὴν προσφυγὴ στὴν δανεισμένη γλώσσα ἐνὸς παρελθόντος. Ἡ αὐταπάτη ξεκινάει ἀπὸ τὸ ὅτι αὐτὴ ἡ μνήμη πιστεύεται ὅτι βρισκεται κάπου θαμμένη, ἐνῶ εἶναι φανερό ὅτι πρόκειται γιὰ μνήμη καταστραμμένη, πού ἔχει ὑποστεί μιὰ σειρά μετατροπῆς, ἔχει κατακερματιστεῖ, συστηματοποιηθεῖ σὲ «ἀμνησία» ἀπὸ τῆς στρωματώσεως τῶν ἀλλεπάλληλων ἀναπαραστάσεων. Δὲν πρόκειται γιὰ ἀπόδοση ἀλλὰ γιὰ πολὺπλοκο μετασχηματισμὸ, πού σχηματίζει ὡκεανὸ ἀμνησίας ὅπου κυκλοφοροῦν ψήγματα μνήμης, ἀνίκανα νὰ ἀρθρώσουν λόγο πάνω στὴν Ἱστορία. Ἡ ἀναπόληση αὐτῆς τῆς «χαμένης μνήμης» μοιάζει μὴ τὴν κομματικὴ Ἱστορία: δὲν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐγκαθιδρύει τὴν ἀμνησία σὰν μνήμη, μέσα ἀπ' τὰ νεκρὰ σημεῖα τοῦ παρελθόντος, μέσα ἀπὸ μιὰ κίνηση ρετρό⁽⁶⁾.

Δὲν εἶναι τυχαῖο, λοιπόν, ὅτι δὲς ταινίες ἀρθρώνουν λόγο πάνω στὴν Ἱστορία, ὑποστηρίζουμε στὸ Σύγχρονο, δὲν ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ἀνάζητηση τῆς Μικρότερης (= Λαϊκότερης) Δυνατῆς Ἀναπαράστασης τῆς Ἱστορίας, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὴν κατάδειξη τῆς περιπέτειας τῶν ἀναπαραστάσεων στὴ μυθοπλασία. Πρόκειται γιὰ ταινίες πού δὲν προσπαθοῦν νὰ συλλάβουν τὸ παρελθὸν στὴν ξεχασμένη, ἀποθνήσκουσα μορφή του, ὅτε τὸ παρὸν στὴν ἐξίσου κρυμμένη ἀπ' τὰ μάτια μᾶς ἀντικειμενικότητά του. Ἀντίθετα κυκλοφοροῦν ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, ἀπὸ τῆς ἀναπαραστάσεις πού τυλοποιοῦν τὸ ἓνα στὶς ἀναπαραστάσεις πού διαμορφώνουν τὸ ἄλλο. Αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωσις τῶν Μαθημάτων



Ιστορίας του Στράουμπ, που έγγραφει στην ίδια την ταινία τον αυτό το πήγαινε-έλα, που συνθέτει από μόνο του μια *περίοσση του νοήματος*. Εκεί που όλες οι δυνατές μυθοπλασίες του παρελθόντος τείνουν να απωθήσουν κάθε νόημα (βλ. *Μπάρν Λύντον*) σε δφελος μιας «μεταβαλλόμενης γεωμετρίας» (βλ. το κείμενο του Jean Baudrillard που δημοσιεύουμε παρακάτω), υπακούοντας σ' ένα μοντέλλο γενικευμένης αδρανοποίησης κάθε περιεχομένου, οι βόλτες στη Ρώμη του νεαρού στα *Μαθήματα Ιστορίας* δείχνουν το δρόμο για μιά εξμετάλλευση της περιόσσης των αναπαραστάσεων του παρόντος και του παρελθόντος, όταν δεν ώλληλοαναιρούνται μέσα από την τυποποίησή τους («το παρελθόν ρίχνει το φώς στο παρόν» ή το αντίθετο) ώλλά συγκρούονται και διχάζονται, διαιρούνται στα δύο (δπως ή δθόνή στα *Μαθήματα Ιστορίας*), εξασφαλίζοντας έτσι θέση για την παραγωγή του νοήματος.

Χρήστος Βακαλόπουλος

*Ένα ανώτερό μας έργαλειο (ή κάμερα) παίρνει τη θέση μας: ή εικόνα της ναζιστικής παρέλασης μās άφαιρείται την ίδια στιγμή που προσφέρεται στα μάτια μας (*Ο θρίαμβος της θέλησης, της Λένι Ρίφενσταλ, 1934)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ



Πάγος

(ICE)

Η.Π.Α. (1969)

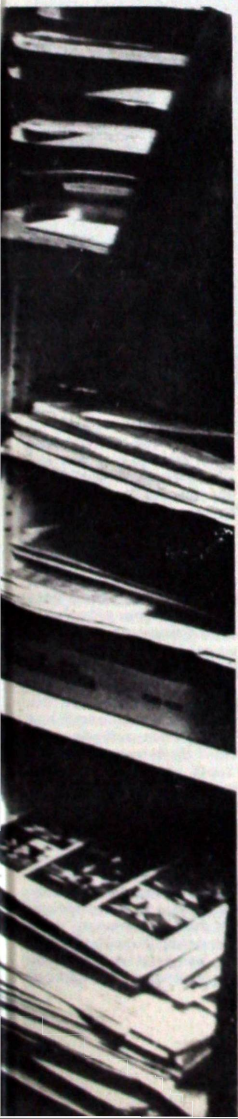
Σκην: Robert Kramer. Σεν: Robert Kramer. Φωτ: Robert Mach² oner (16 mm, μαυρόασπρο).

Έρμηνεία: ανώνυμη. Παραγωγή: American Film Institute.

Διάρκεια: 135' (στην Έλλάδα η κόπια προβάλλεται συντομευμένη κατά τουλάχιστον δέκα λεπτά). Διανομή: Στούντιο.

“Ομως ή “Ανοιξη θάναι όμορφη...

(Πάγος)



«Όλη μας σχεδόν ή δράση, σε στρατιωτική κλίμακα, έπληξε τόν έχθρο όχι πιό πολύ από τό κεντρί μιās μελίσσας.»¹ Δέν είναι άτάκα ήθοποιού στό τελευταίο τέταρτο της ταινίας Πάγος (άν και θά μπορούσε νάνα), αλλά παγερός άπολογισμός ήττας και σάλπιγμα ύποχώρησης γιά τούς πραγματικούς ήρωες στό σενάριο της Έπανάστασης. Άλλωστε ό Κράμερ, στό φίλμ του, προσπαθεί νά φανταστεί μόνο μιá σκηνή άπ' την κορύφωση της στην Άμερικη και τά πρόσωπά του μπορούν νά σφραγίσουν την άνασύνταξη της ομάδας τους (μετά την έπίθεσή τους και την άντεπίθεση της αντίδρασης) μέ μιá κάποια διαφορούμενη άισιοδοξία: «θά γίνουν ίσως άλλαγές στό σχέδιο, αλλά όλα θά πάνε καλά...». “Ομως ή ταινία δέν συμμερίζεται άναγκαστικά αυτή την άισιοδοξία — την εκθέτει, παίζει μαζί της και την κριτικάρει. Ό τόνος της σκηνοθεσίας βρίσκεται άλλοι — στην άπειλή, την άσάθεια, την πρόσκαιρη και όνειρική μετάθεση της πραγματοποιήσης μιās έπιθυμίας στό κοντινό μέλλον: την έπόμενη άνοιξη. Η «άνήσυχη» κυκλική κίνηση της μηχανής, ό άπειλητικός φωτισμός, όλα τά στοιχεία του δαιμονικού — σε στυλ Λάνγκ — τελευταίου πλάνου, πού άφήνει άνοιχτή την άφηγηματική άλυσιδα του Πάγου, ύπονομεύουν την βεβαιότητα των λόγων του «τρομοκράτη» μέσα στόν τηλεφωνικό θάλαμο: «αυτή τη φορά δέν έγιναν και πολλά πράγματα, ή καταπίεση της αντίδρασης είναι σκληρή. “Ομως, ή άνοιξη θάναι όμορφη... ή μεγάλη έπίθεση θά πετύχει.»

“Ομως ή έπόμενη άνοιξη ήταν γεμάτη άπογοήτευση άτελεισία και θάνατο². Νωρίς τό 1970 ή έισβολή στην Καμπότζη έξοικισε άλλη μιá φορά τά

φαντάσματα της άμερικάνικης ριζοσπαστικής άριστερας πού περίμενε την άποκλιμάκωση του πολέμου και πού δέν έμενε γιά πρώτη φορά έκθετη στη θαμπή της αντίληψη γιά την ίστορία. Η παράδοση της άμερικάνικης άριστερας — ή τάση της νά κηρύττει μιá ξένη και όχι βολική ιδεολογία, νά χαλινάγωγει κάθε ριψοκίνδυνη ένέργεια, νά σβήνει την έπαναστατική φλόγα μέ κάμποσο φιλειρηνισμό — κάτω άπ' τις μεγάλες έσωτερικές και έξωτερικές πιέσεις, φαινόταν ξεπερασμένη· ιδιαίτερα όταν τό ξαφνικό, ψυχρό και μεθοδικό έγκλημα στο Όχάιο άπόδειξε ότι ή κυβέρνηση Νίξον είχε βαλθεί νά ξεριζώσει τό «καρκίνωμα του ριζοσπαστισμού» μέ κάθε τρόπο.

Τό 69 και τό 70 ήταν, στην Άμερικη, τά πιό ταραγμένα χρόνια έξέγερσης, ή τελική φάση του διαλόγου άνάμεσα στην «άπλωμένη» πολιτική και την «άπλωμένη» συνείδηση. Κι οι πιό επικίνδυνοι πρωταγωνιστές σ' αυτό τό λευκό τελετουργικό της Έπανάστασης ήταν οι Weathermen πού άπό τό 69 είχαν κηρύξει «όλοκληρωτικό» πόλεμο μπαίνοντας επί κεφαλής σε μιá άγνωσμένη και παράφορη σταντοφορία ενάντια στό Σύστημα και ένώνοντας μιá γιά πάντα μέ τη δράση τους την πολιτική της έκστασης, την πολιτική της χειρονομίας και την πολιτική του τρόμου. Αυτός ό «πόλεμος», όμως, κράτησε μόλις ένα χρόνο. Κι έτοι ούτε ή έρχόμενη άνοιξη ήτα όμορφη. Τό 1971 ό Weatherman άποσύρθηκε σταδιακά άπ' τη λευκή έπαναστατική σκηνή κι ή μαζική πορεία της May Day Tribe στην Νύουινγκτον ύπηρεσε συντριβή. Η πιό μεγάλη άπ' τις άμερικάνικες άξίες πού ξαναανακάλυψαν οι ριζοσπάστες — Η Έπανάσταση — άρχισε κιόλας νά μπαίνει στόν πάγο.

Έχει γεράσει η ταινία του Κράμερ; Νά ένα από τα προβλήματα που γεννάει η προβολή της στην Ελλάδα μετά από έννια χρόνια. Ποιόν μπορεί ακόμα να ενδιαφέρει ένα υποδειγματικό «ντοκιμαντέρ» για το φούσκωμα από φαντασιώσεις (inflation of phantasies) μιάς γκρουπίας επαναστατημένων μικροαστών διανοούμενων; Μιάς ριζοσπαστικής ομάδας που, όπως ο Weatherman, απομακρύνεται απ' τον παλιό καλό ιστορικό υλισμό και στρώχνει τη δράση στις ακραίες της συνέπειες: σε μία γιορτή θανάτου κι εκδίκησης σ' ένα γκροτέσκο και θεατρικό «έκτροωμα» της πολιτικής. Το πρόβλημα είναι σχεδόν ψευτικό. Δημιουργείται απ' το πώς ο εύρωπος θεατής αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο επιλογές προσπαθώντας να δώσει στο φιλμ ταντότητα, που θα καθορίσει την ανάγνωσή του. Είναι τελικά ο *Πάγος* πολιτική μυθολογία ή μήπως είναι πολιτική ² μυθολογία.

Η πρώτη επιλογή θέλει να λογοκρίνει τον μυθολογικό χαρακτήρα της ταινίας και βασίζει την ανάγνωσή στην πληροφοριακή λειτουργία της γεννώντας συγχρόνως το φάσμα του διδακτισμού της. Έτσι η ταινία μάς μιλάει για τις μορφές και τις φάσεις της επαναστατικής δράσης σε μία πόλη, εύχολοιται με τα προβλήματα της στρατευμένης αντίστασης ενάντια στην καταπίεση, περιγράφει το μηχανισμό της μυστικής οργάνωσης. Ανάγνωση ενός cool πολιτικού μυαλού. Ανάγνωση περιορισμένη, μερικη, θεμελιώνεται πάνω σε διαδοχικές άποψήσεις. Ο *Πάγος*, στην καλύτερη περίπτωση άξιζει όσο ένας υπερεαλιστικός πίνακας μιάς τρομοκρατικής ομάδας σε απομόνωση και άδιεξοδο. Η απόσταση ανάμεσα στη βιομηκή σχέση των ηρώων και στην ιδεολογία του φιλμ καλύπτεται τεχνητά και έτσι αυτό που τελικά βαρύνει στη γνώμη του θεατή είναι η πολιτική διαφωνία με τις πράξεις που δείχνονται. Όλα αυτά μαζί με την έμμονη και θελημένη παρανόηση της εξέλιξης της Νέας Άριστεράς καταλήγουν σε απογοητεύσεις του τύπου: ο *Πάγος* δεν κάνει καμιά σοβαρή (δηλ. μαρξιστική) ανάλυση της αμερικανικής κοινωνίας — άσε τις άτελεστοές ήθιολογίες για τη δράση των τρομοκρατών. Σύμφωνα κι αυτή την όπτική η ταινία είναι ένα γερασμένο (μουσειακό) αποκομμένο μιάς αδηνητικής φάσης του κινήματος (καλύτερα να την ξεχάσουμε).

Όμως ο *Πάγος* είναι μία πολιτική-μυθολογία. Είναι η χασματική περιγραφή μιάς κατάστασης που προβάλλεται στο μέλλον, μιάς κατάστασης μη πραγματικής, υποθετικής (δταν θα έχει ξεσπάσει ο μεξικανο-αμερικανικός πόλεμος, δταν θα χειραφετηθούν πολιτικά τα μεσαία στρώματα της Άμερικής, δταν θα φτάνει η στιγμή της μεγάλης επίθεσης). Μιάς κατάστασης που *δνειρεύονται* οι επαναστατικές ομάδες. Η μυθολογία, λοιπόν, *πραγματοποιεί* τον *πόθο* των αληθινών ανταρτών των πλοίων, η αφήγηση παράγεται από τη διασταύρωση δύο σειρών από αντιφατικές έντυπώσεις: μία ρεαλιστική και μία φανταστική. Η αφήγηση απ' άκρη σ' άκρη καταγράφει ψυχρά, κάνει ένα αρχείο με πρόσωπα, κορμιά, χειρονομίες, χώρους, τοπία, περιπλανήσεις, δράσεις, σαμπότaz. Ο τόνος εδώ είναι στο «βιωμένο», στη «φυσικότητα» των ήθιποιών, στην *έγγραφη* του *πραγματικού*. Η υποδειγματική χρήση του ντιρέκτ σκοπεύει να κάνει πιστευτή την *ψευδαισθηση*, ότι οι ήρωες πηγαίνονται απ' το υπερεαλιστικό σκηνηκό του Κράμερ στην πραγματικότητα, ότι στην ίδια τους τη ζωή ύφιστανται τις συνέπειες της εξέγερσής τους, ότι η ριζοσπαστική άριστερά μάς μιλάει κατάφαστα χωρίς ενδιάμεσα φίλτρα.

Κι όμως η ταινία δεν είναι κλασική αφήγηση της διαφάνειας με μία παραδοσιακή δραματική πρόοδο — κάτι τέτοιο άδυνείδητα μπορεί ο θεατής της πρώτης επιλογής. Η αφήγηση κι η δραματολογία περισφίγγονται κι υπονομεύονται από μία σειρά όχι πια του «βιωμένου» αλλά της *φιλμικής έγγραφής*: μία σύνταξη *πραγματικά νευρωτική*, ένα μοντάζ που αφήνει άνολοκλήρωτα τα έπεισοδια αντιπαράθεσης άποστασματοικά, ρευστά, *δνειρικά* κομμάτια (ή σκηνη με το Bread and Puppet Theater) σε συνεντεύξεις ή σε κομμάτια καθαρού τρόμου (ή σκηνη του ξυλοδαρμού και του εθονυχισμού ενός προσώπου απ' τους πλάτους) ή σε έντελως έτεροκλήτες άνομικογενείς άρθρώσεις με ίνσερτες και συνθήματα σε στυλ Βέρτωφ, που η μορφική τους βία διακόπτει το ρεαλισμό της δήληξης.

Απ' την άλλη μεριά το φανταστικό δεν εξαντλείται στα στοιχεία της επισημονικής φαντασίας τα όποια και υπάχουν στην ταινία: βρίσκεται στη βάση δλόκληρης της σύλληψης. Είναι η

1. Φράση της Bernadine Dohrn, σημαντικού μέλους της επαναστατικής ομάδας Weatherman. Οι Weathermen εμφανίζονται στην αμερικανική πολιτική σκηνή μετά από μία σειρά διαστάσεις και μτώσεις της SDS (Students for a Democratic Society), που αρχικά ήταν τμήμα της LID (League for Industrial Democracy). Σύμφωνα με το καταστατικό της του 1962 (Port Huron statement) η SDS έλπιζε να οικοδομήσει ένα φιλελεύθερο - σοσιαλιστικό μέτωπο κατά της βίας και να προσπίσει το δικαίωμα κάθε Άμερικανού να καθορίσει ελεύθερα τη ζωή και την πολιτική του πορεία. Μαζί με το μοσικό κόμμα PL (Progressive Labor) ήταν η πιο σημαντική οργάνωση απ' το 1962-69, όποτε διασπάστηκε (ένα μεγάλο μέρος της ήταν κάτω από την έπηση του PL). Από τη φράση της RYM (Revolutionary Youth Movement) εξέλιχθηκε ο Weatherman και μέσα σε λιγότερο από έναμιο χρόνο, πέρασε όλες τις φάσεις της άκτιβιστικής πολιτικής: κακοχμμένο δογματισμό, βολανταρισμό, έντυπωσιακές πολύχρωμες αναλαμπές.

2. Το Μάρτη τρία μέλη των Weathermen έβγαλαν χλία κομμάτια από έκρηξη βόμβας που έφταναν σε κάποιο σπiti της Νέας Υόρκης. Η οργάνωση είχε κηρύξει τον προηγούμενο χρόνο άνταρτοπόλεμο και η άνάγκη μιάς σοβαρής στρατιωτικής προετοιμασίας του την πιέζε τώρα να έγκαταλείψει τον έρασιτεχνισμό της.

Στις 4 του Μάη η έξουσία πνίγει στο αίμα τεσσάρων λευκών φοιτητών του Kent State τα γεγονότα στο Ohio, σε μία πράβα των μεθόδων καταστολής που θα χρησιμοποιούσε από δω και μπρος στις φοιτητικές εξέγέρσεις. Άλλά και πάλι η μεσαία Άμερική δεν έερσηκώθηκε ούσωση, όπως έκτισμε η άριστερά. Έκλεισαν βέβαια πάνω από 400 πανεπιστήμια και έγινε μία τεράστια πορεία διαμαρτυρίας στην Ουάσινγκτον, πνίν, όμως, καλά καλά περάει ένας μήνας ή φωτιά κόντενε να σβύσει. Όχι ακόμα: στις 9 του Ιούνη έσκαψε μία βόμβα σ' ένα κτίριο της άδτυνομίας στη Νέα Υόρκη με σημαντικές ζημιές και άρκετούς τραυματισμούς άδτυνομικών. Ήταν οι Weathermen: άντιοινα για το Kent State.

Οι βομβιστές δεν άργησαν να έανακτηθούν. Αυτή τη φορά ο στόχος ήταν μία Τράπεζα της Άμερικής στο Μανάττα, ένα μήνα άργότερα. Η FBI είχε κιάλας έπικηρύσει τα μέλη της οργάνωσης με 2000 δολάρια «κατά κεφαλήν». Όμως οι



Weathermen είχαν μάθει πιά να επιπιθώνται γρήγορα, να εξαφανίζονται και να επιστρέφουν «Δέν κρυβάστε, είμαστε άόρατοι» έλεγε η Bernadine Dohr στο πρώτο άνακοινωθέν της ομάδας μετά τις 9 του Ιουνίου, σημαδι ότι ο Weatherman άπομακρυνόταν άπ' το άυτοσχέδιο παιχνιδι και συντόνιζε προσεκτικά τη στρατηγική του πάνω στον πραγματικό στόχο του άνταρτικού της πόλης. Και παρά τις περίπλοκες μεθόδους διείσδυσης και κατασκοπείας, που έφάρμαζε, η διοικητική μηχανή του Νίξον δέν κατάφερε να συλλάβει κανένα σημαντικό μέλος της οργάνωσης. Ή ομάδα άπόκτησε άκτινοβολία και έπλασε μι ά επικίνδυνη πολιτιστική εικόνα. Έτσι δέν φάνηκε καθόλου άπίστων στην έθνοφρουρά της Καλιφόρνιας ή «πληροφορία» ότι, στην έπείττειο του Κολόμβου, ο Weatherman θα χτυπούσε «κάθε δημόσιο κτίριο, στρατιωτική ύπηρεσία και άεροκόφος στην πολιτεία». Θα γινόταν έπιτελους ή μεγάλη έπίθεση που ποθούσαν και έτοιμάσαν οι ήρωες του Πάγου. Όχι βέβαια γιατί ή πληρο-

άντληψη των προσώπων ότι το Κράτος έχει γίνει τεράστια μηχανή που ύφαινει κυρτά μι ά οικουμενική συνωμοσία και, σαν μηχανή, πρέπει να ξεμοναχιστεί. Είναι ή άίσθηση της άόρατης παντοδυναμίας που άπειλει τους ήρωες και που το σινεμά έχει χάσει άπό την εποχή των Μπαμπούζε του Λάνγκ. Μι ά αντίληψη πολιτικά διεστραμμένη για τους μαρξιστές και γι' αυτό σωστή, άφου ή ριζοσπαστική άριστερά και το Κράτος στον άμοιβαίο ύπολογισμό των κινήσών τους ταυτίζονται στην ίδια παρακμαική φαντασίωση. Είναι άκόμα ή πορεία του Κράμερ σ' όλη την ιστορία του κινηματογράφου, μέχρι τις πιό άπόμακρες πηγές του — ή κινηματογραφόφιλη πρακτική του — και οι άναμνήσεις του άπ' τον κινηματογράφο του Χόλνγουντ, μι πολύπλοκη δουλειά πάνω στα είδη και τους κώδικές τους που αλλάζουν λειτουργία καθώς ένσωματώνονται σ' αυτό το καινούριο και διαφορετικό κείμενο. Άκόμα περισσότερο ή μυστηριώδης κίνηση των προσώπων που, ξεκομμένα άπ' τον φυσιολογι-

κό τους «μπαγκχράουντ», ύπάρχουν μόνο όσο χρειάζεται να κυριεύσουν κάθε σκηνή και έπειτα εξαφανίζονται άνεξήγητα άφήνοντας το θεατή μόνιμα μέσα στην άγνοια, έμποδιζόντας τον να προβάλει πάνω τους τα φαντάσματά του και προκαλώντας τον να γεμίσει μόνος του τα κενά, να ξαναδέσει άπ' την άρχή το κατεκερατισμένο ιδεολογικό ύφάδι του Πάγου.

Ρεαλιστικό και φανταστικό, στρατευμένος άμεσος κινηματογράφος και κινηματογράφος (άπλά) με την πολύπλοκη πρακτική του Κράμερ δένονται, άλληλοδιαπερνώνται, άξίζουν μόνο για τις άρθρώσεις, τις αντίθεσεις, το διαλεκτικό παιχνίδι τους. Αυτό που μäs ξενίζει δέν είναι ή διαίρεση άλλα ή άδιάκοπη άλληλεπίδραση των δύο σειρών, ή συναρμογή των άντιφατικών μορφικών και δομικών στοιχείων, το συνεχές πέραςμα άπ' το ένα στο άλλο και ή οργάνωση της άσυνχείας τους όριζόντια και κάθετα. Ή διαβολική δουλειά του Κράμερ προσπαθεί να μιλήσει



για τα όρια της πραγματικότητας και της φαντασίωσης που συγχέεται μέσα στη συγκεκριμένη επαναστατική πρακτική και τον κινηματογράφο που την προπαγανδίζει (όλη η πρακτική του Newsreel³ ξαναγράφεται στον Πάγο σαν σημαντικό κεφάλαιο στην πρακτική της ομάδας). Για να το πετύχει εφευρίσκει αυτό το *προσποητό ντιρέκτ* (αφού όλο το σενάριο είναι γραμμένο από πριν) και το άχρηστεύει με το δυναμισμό του κλασικού ρεαλιστικού (σε στυλ Γουόλς, σε στυλ Χώκς) κινηματογράφου που δίνει στη βίαιη αναπαράσταση της ουτοπίας αυτή την ανησυχτική, τρομοκρατική της ένταση, πείθοντάς μας ότι η πραγματοποίηση αυτής της ουτοπίας απλώς αναβάλλεται από χειμώνα σε άνοιξη.

Μόλο που έτοι άγγιξαμε τη μήτρα που γεννάει τον Πάγο, τη διασταύρωση του ρεαλιστικού με το φανταστικό (ή με άλλη διατύπωση την αντίθεση ανάμεσα σε πλέγματα από σημαίνοντα και τη φιμική εργασία) το ερώτημά μας έμει-

νε αναπάντητο. Γιατί αν η ταινία δεν είναι γερασμένη, η ανάπτυξη μας είναι, μπορεί μόνο να μάς οδηγήσει να ξεχωρίσουμε και να έπαληθεύσουμε (κι απ' την ανάποδη) μια σειρά από σχέσεις που η δουλειά του Κράμερ μάς αναγκάζει να βρούμε (όμολογίες κι αντιθέσεις). Τότε όμως μήπως έξ αιτίας της περιπλοκής δουλειάς η ταινία είναι μια διαδικασία κλειστή, εξαντλείται μονάχα στον εαυτό της χωρίς να σκοπεύει σε καμιά ανάγκη σε κανένα κέρδος (απόλαυση);

'Απ' το 69 μέχρι σήμερα η στανφορδία του Weatherman έχει πάψει να είναι καυτό (hot) πρόβλημα, τα μέλη του έχουν αποτραβηχτεί σε καινούρια αναζήτηση ταυτότητας κι ιδεολογίας. Η τρομοκρατία, η βία στις διεκδικήσεις των μειονοτήτων είναι πια τόσο καθημερινή που μπορεί να γίνει ψυχρή (cool) σεναριακή συνταγή. Τα προϊόντα της ενώ φαίνεται ότι παραιτούνται τη ζωή, στην πραγματικότητα σηματοδούν το τέλος της παραγωγής των χολλυ-

φορία ήταν φιάσκο, άλλη μια παρανοϊκή αστυνομική μυθολογία της πολιτικής που κάποιοι έμπνευστηκαν απ' το μύθο της οργάνωσης. Αντί γι' αυτή τη συντονισμένη επίθεση, έγιναν μόνο τρεις εκρήξεις σε δημόσια κτίρια της δυτικής ακτής. Τον Αύγουστο η New Year's Gang, μια ομάδα σαμποτέρ (φράζια του Weatherman,) μεταφέρουν τη σκηνή της σύγκρουσης στο πανεπιστήμιο του Wisconsin με τη θεαματική κατάληψη του Στρατιωτικού Κέντρου Μαθηματικών 'Ερευνών. 'Απολοισμός της επιχείρησης: υλικές ζημιές έξω εκατομμυρίων δολλ. και ένας νεκρός. 'Ακόμα πιο εντυπωσιακή, όμως, ήταν μια άλλη επιχείρηση του Weatherman αυτή τη φορά. Το Σεπτέμβριο η οργάνωση ανάλαβε να εκτελέσει την απόδραση του αρχιερέα της «πολιτικής της έκστασης» Τιμ-θου Λήρου, που φυγαδεύτηκε έξω απ' την 'Αμερική. Η επιχείρηση δεν έφερε μόνο στην οργάνωση 25.000 δολλ. αλλά ήταν κι απόλυτα εναρμονισμένη με την ιδεολογία της. Στο άνακοινωθέν που ακολούθησε την επιχείρηση υπήρχε η μελοδρα-

ματική διατύπωση: «Ο Λήρυ φυλακίστηκε γιατί βοήθησε όλους μας να ξεκινήσουμε το έργο της δημιουργίας μιας νέας κοινωνίας σ' αυτή την καταδέρη έρημη χώρα... Το LSD και το χόρτο... θα μάς βοηθήσει να πλάσουμε ένα μελλοντικό κόσμο, όπου επιτέλους θα ζήσουμε ειρηνικά».

Όμως το χειμώνα του 70 τα πράγματα αλλάζουν: το ανακοινώνει η Bernadine Doherty πού θραυξήσαν τον τίτλο του τελευταίου δίσκου του μεταμελημένου Bob Dylan *New Morning* ήταν (όπως στον Πάγο) μαγνητοφωνημένο, με το αποτύπωμα ενός μεγάλου δακτύλου στην ταινία (άρα γνήσιο). Ο τόνος ήταν ανεξήγητα ταπεινός, το βάρος έπερε να μετατεθεί απ' την παρόνομη δραστηριότητα στις μαζικές κινητοποιήσεις. Η υπόκωψη είχε άρχιση. «Ο θάνατος τριών φίλων» (τό Μάρτυ) «έβαλε τέρμα στη στρατιωτική αντίληψη της δράσης μας». Τον επόμενο χρόνο η μεγαλύτερη άνοιξιακή κινητοποίηση, η πρωτοφανής ειρηνική πορεία στην Ουώσινγκτον ούσιαστικά επέστρεψε στις άερες της παραδοσιακής και φιλερηνικής αμερικανικής άριστερας. «Όμως όλα δεν πήγαν καλά. Η πρωτοφανής κινητοποίηση στρατού, άστυνομίας, πεζοναυτών και έθνοφρουράς, οι πάνω από 12000 συλλήψεις, τα στάδια για την παραμονή των κρατούμενων ήταν ανατριχιαστικές πρόβες των νέων ψυχρών μεθόδων καταστολής. Υπήρχαν, όμως και συμβολικές εξάρσεις: ένας άντρας στάθηκε γυμνός στα σκαλιά του Καπιτώλιου, αυτόκινητα καταστρόφηκαν, το πεντάγωνο βομβαρδίστηκε με σακούλες σκατά και η σημαία των Βιετ-Κόνγκ ύψώθηκε στο κτίριο της Βουλής των Αντιπροσώπων. Τον ίδιο χρόνο η δράση των Weathermen άρλωσε (Βόμβες, σαμποτάζ) και η επανάσταση είχε ολοκληρωτικά εγκαταλειφθεί. (Στοιχεία από το βιβλίο του David Zane Mainowitz *The Radical Soap Opera*).

3. Όργανισμός παραγωγής και διανομής στρατευμένων ταινιών, που ο Κράμερ ίδρυσε τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 60.

4. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort* (Η συμβολική ανταλλαγή και ο θάνατος). Ed. Gallimard, Παρίσι 1976 - σελ. 62.

5. Μ' αυτή η φόρμουλα ο Baudrillard δεν ένοβε «μια βία μέσα απ' τα σημεία», όπου το σύστημα θα μπορούσε ν' αναδηλώσει ή και ν' μασκάρει την υλική του βία. Η συμβολική βία παράγεται από μια λογική

γουντιανών ειδών που βρίσκονται σε κρίση (άστυνομικό, κατασκοπικό, φίλμ καταστροφής). Η συνταγή που εξέλιχτηκε απ' την άπολιτική παρωδία των γεγονότων στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια (Φράουλες και αίμα) έχει πάρει τη μορφή του μύθου και της ελεγχόμενης μεταβλητής, ξεσφαλίζοντας μια αναπαγωγή στο καινών που άπαντούν στις απαιτήσεις της κατευθυνόμενης κατανάλωσης. Το ερώτημα, λοιπόν, πού διατυπώσαμε για τον Πάγο, ένα προϊόν του ανεξάρτητου κινηματογράφου, πρέπει να στραφεί σάν όπλο στο αντίπαλο στρατόπεδο, στο Χόλλυγουντ. Σε ποιές ανάγκες, σε ποιά κέρδη σκοπεύει ο πληθωρισμός από νεκρά σημεία (βλ. *Συναγεμρός στο Λός Άντζελες*) σ' αυτές τις απαράδεκτες μυθολασίες, ιδιαίτερα όταν και η παραγωγή και η κατανάλωση είναι ασφυγνικά αγκυλωμένες σε μια καταστροφική περιδίνηση, τη σπείρα της όλο και πιο γρήγορης ανάπτυξης;

Η ελικρίνεια του ανεξάρτητου φίλμ σε σχέση με την πραγματικότητα που ύπειθυνα προσεγγίζει είναι η πιο φανερή ποιότητα του Πάγου μπροστά στα χολλγουντιανά όμοιώματα. Κι ακόμη περισσότερο ο Κράμερ ξέρε πως είναι οι πραγματικές χειρονομίες μιας σημαίνουσας πρακτικής που κάνουν *πολιτική διαφορά*. Έτσι αντί για το καθρέφτισμα (Χόλλυγουντ) έχουμε δουλεία, ξαναγράφισμο, αντί για παραγάνδα ξύπνημα της συνείδησης κι αντί για τυφλή αναπαράσταση έχουμε τον τρόπο που αυτή η αναπαράσταση πιάνεται απ' το πραγματικό. Γιατί η τρομοκρατία που δείχνει το Χόλλυγουντ ή η ητλέοραση φαίνεται τόσο άνοχη; Γιατί είναι το άδειο παιχνίδι σειράς από σημαίνοντα που άποκομμένα, «άτελευτερωμένα» απ' τα σημαίνοντα τους κυκλοφορούν κι αναπαράγονται άδιάκοπα. Αντίθετα ο Κράμερ μεταχειρίζεται κάθε στρατηγική για να πετύχει ισχυρές *αντιστοιχίες* των σημαίνοντων με την πραγματικότητα. Και στην ταινία του, όπου η έννοια πάγος παίρνει διαφορετικές μορφές (σταμπία της επανάστασης, θάνατος, χιόνι στο τέλος που θα λιώσει την άνοιξη) οι δυο πόλοι όπου ανάμεσά τους πλέκεται το κείμενο είναι το *ψυχρό* και το *ζεστό*.

Το *ψυχρό* είναι το καθαρό παιχνίδι με τις άξεις του λόγου, τις μεταθέσεις, τις άλλες της γραφής, είναι η απόσταση από μια παρτίδα που παίζεται

μόνο με σημεία, σχήματα, λέξεις και εικόνες. *Θερμό* όμως δεν είναι μόνο το θέμα: είναι το υπόγειο τρελό πάθος κι η αδιάκοπη αναφορική λειτουργία των προσώπων στη ζωή (άφου όλοι οι ήθοιοι είναι ριζοσπάστες)· είναι η εξέγερση όχι σάν cool πολιτική ενέργεια, αλλά σάν θάνατο του δρόμου, η νευρασθένεια που προκαλεί στους ήρωες· είναι το πρόβλημα της στρατεύσης και το πρόβλημα της εξουσίας που ύφίσταται και πρέπει να λύσει το υποκείμενο. *Θερμή* είναι η αντίληψη ότι η καταπίεση άπειλει τα σώματα, τα άχρηστεύει με τη βία της και τα εύνοιζει κι ότι η Έπανάσταση τα άφορά, γράφεται πάνω τους (όπως το πασίγνωστο σύνθημα είναι γραμμένο στην πλάτη ενός στρατευμένου). Στην περιοχή του θερμού γράφεται τέλος η έμμηση του Κράμερ στο επαναστατικό μήνυμα, η τελενταία και ριζική αντιπαράθεση του σ' έναν ολόκληρο κινηματογράφο, που από καιρό έχει πάψει να είναι μέσο κυκλοφορίας συναισθημάτων, ιδεών, μηνυμάτων κι έχει γίνει ο παγωμένος καθρέφτης της άπάνθρωπης κι άφηρημμένης αναγκύλωσης του συστήματος.

Όμως η Έπανάσταση είναι σοβαρή υπόθεση κι άπαιτεί όργάνωση, ευθύνη και λεπτομερική προετοιμασία για τη μετάδοση της εξουσίας. Δέ μπορεί να είναι φάντασμα, αυτοκτονία και πυροτέχνημα, δέ μπορεί να γίνει από μια χούφτα ντεσπεράντος σε *πολεμωγασμό* (Wargasm). Ίσως. Άλλά σήμερα περισσότερο από ποτέ προβάλλει η ύποψια ότι «δέ θα καταστρέφουμε ποτέ το σύστημα με άμεση διαλεκτική επανάσταση της οικονομικής ή πολιτικής ύποδομης. Ό,τι γεννάει αντίφαση, σχέσεις δυνάμεων, γενικά ένεργεια καταφέρνει μόνο νά ξαναγυρίσει στο σύστημα και νά το σπρώξει μπροστά, σύμφωνα με μια περιέλιξη όπως στο δακτύλιο του Μέρμπιους⁴. Οι Weathermen, μέσα στην παράνοιά τους, είχαν άγγιξει αυτόν τον άλχηθι και ο Κράμερ την πήγε ακόμη πιο μακριά. Μή πιστεύοντας ότι το σύστημα θα νικήσει ποτέ στο πεδίο της πραγματικότητας, κινηματογραφεί την πεποίθηση της ομάδας, ότι δά το άφανίσει με τη στρατηγική της, σάν *φαντασίωση* της. Φαντασίωση που έπιβάλλει το ίδιο το σύστημα «πού ζει κι έπιζει μονάχα οδηγώντας άδιάκοπα όλους αυτούς που το έπιτίθενται να χτυπηθούν με το πεδίο της πραγματικότητας που μένει πάντα δικό του»⁴.

HUMANITY WON'T
BE HAPPY UNTIL
THE LAST
BUREAUCRAT IS
DISSOLVED
IN THE BLOOD
OF THE
LAST
CAPITALIST

Έτσι ξοδεύονται όλες οι επαναστατικές ενέργειες κι η φανταστική βία. Το σύστημα ανά πάσα στιγμή αντίτασσει πραγματική βία στη βία. Έτσι κι αλλιώς ζει απ' τη συμβολική του βία⁵.

Ο Weatherman δεν κατάφερε βέβαια τίποτα καινούργιο: μόνο μιά στιγμαία αναταραχή των σχέσεων δύναμης που θα μπορούσε κάλλιστα να λυθεί από την αντίδραση με κάποιο παραδοσιακό τρόπο — αύξηση της πίεσης, παζάρεμα, ύλική βία, ολοκληρωτικό έξολοθρεμό. Μέσα όμως στο αποκαλυπτικό δράμα του, ή σταυροφορία του άσυνείδητα είχε βρει σωστή κατεύθυνση. Αυτό που προσπαθούσε να κάνει ήταν να ρίξει το σύστημα στη δική του παγίδα και κλέβοντας τη συμβολική λογική του, να το νικήσει με τους δικούς του όρους. Η μόνη του έλπιδα ήταν να κάνει στο σύστημα ένα τόσο καταστροφικό δώρο που αυτό θα μπορούσε να το ανταποδώσει μονάχα με το θάνατό του. Όραμα που έπερνούσε τις δυνατότητες των επαναστατών. Ήταν πολύ νωρίς και συγχρόνως πολύ

αργά για να απομονώσουν το σύστημα σαν σκορπίο, να το σφίξουν μέσα σ' ένα πύρινο κλοιό και, άλειώνοντας το με θάνατο, να το δούν να αυτοκτονεί και ν' αφανίζεται.

Μιά ταινία πάνω στο θάνατο τότε; Καλύτερα μιá ταινία πάνω στη μεγεθυμένη άπειλη του θανάτου που εξαπολύει το σύστημα στην άμελικτη πρακτική της ισοπέδωσης — και μαζί ένα όροσημο μιάς περιόδου, όπου η γερασμένη επανάσταση πεθαίνει δίνοντας τη θέση της στον πόθο για μιá άλλη επανάσταση όπου το «προσωπικό» θα ταυτίζεται με το «πολιτικό» (Milestones). Η αξία του Πάγου δεν είναι μόνο ότι μάς θυμίζει πώς ζούμε το θάνατο, δέσμοι σε μιá συνωμοσία που θα φέρει το τέλος του κόσμου, αλλά ότι ξανανοίγει τα περιθώρια της δράσης. Γιατί ο παγωμένος χειμώνας φεύγει κι η Άνοιξη πρέπει όπωδδήποτε να είναι διαφορετική.

του συμβολικού που δεν έχει πιά καμιά σχέση με το σημείο ή την ενέργεια, αλλά με την ανταπόδοση και την συνεχή δυνατότητα ανταπόδοσης του δώρου. Το σύστημα λειτουργεί αντίστροφα, παίρνει την έξοσά με τη μονόπλευρη άσκηση του δώρου, και η κυριαρχία του συντηρείται από το ότι κρατάει την αποκλειστικότητα του δώρου χωρίς ανταπόδοση — (το δώρο της δουλειάς που μπορεί να ανταποδοθεί μόνο με την καταστροφή ή τη θυσία, του δώρου των μέσων ενημέρωσης και του μηνύματος, όπου με το μονοπώλιο του Κώδικα κανένας αντίλογος δεν μπορεί να υπάρξει, του δώρου του κοινωνικού της προστασίας της ασφάλειας από την οποία τίποτα και κανείς πιά δεν ξεφεύγει). Η μόνη λύση τότε είναι να στρέψουμε ενάντια στο σύστημα τη βασική αρχή της ίδιας του της εξουσίας. Την αδυναμία άπάντησης, ανταπόδοσης, αντίλογου.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

Ἡ δηλητηριασμένη μεταφορὰ

(Ἀγκίρε, ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ)

Πρὶν ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια — Φθινόπωρο τοῦ '72 — εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦμε συγκεντρωμένη τὴν μέχρι τότε δουλειὰ τοῦ Βέρνερ Χέρτσοκ καὶ νὰ γράψουμε κάτι γι' αὐτὴν (ΣΚ 24-26). Τὸ παλαιὸ αὐτὸ γραφτὸ ἀποτελεῖ ἀκριβῶς τὴν ἀφετηρία προσέγγισης τοῦ Ἀγκίρε πὺν ἐπιχειροῦμε σήμερα. Καὶ τοῦτο, ὅχι γιὰτὶ δεχόμαστε ὅτι ἡ ὅλη δουλειὰ τοῦ κινηματογραφιστῆ αὐτοῦ ἀποτελεῖ «ἔργο» μὲ ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ σαφὴ διάρθρωση (κάτι τέτοιο θὰ ἀπαιτοῦσε ιδιαίτερη ἐξέταση), οὔτε γιὰτὶ βρίσκουμε κάποια οὐσιαστικὴ συγγένεια (στὸ θέμα, τὴ γραφῇ, τὸ εἶδος τοῦ κιν/φου) ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνες τὶς πρῶτες 4 ταινίες καὶ σ' αὐτὴν ἐδῶ. Ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο. Ἐκεῖ, ἡ ἀνάλυση ἀποκάλυπτε τὴν προοδευτικὴ ἀποδόμηση τοῦ κιν/κού λόγου, τὴν αὐξάνομενὴ στὸ ἑπᾶκρο ἀνικανότητα τῆς πρακτικῆς τοῦ Χέρτσοκ νὰ σημάνει μὲ τὰ ὀλικά του, νὰ παραγάγει νοήματα. Μέσα ἀπὸ τὸ πάγωμα τῆς κάμεράς του βρήκαμε νὰ ἀναδιῶται μία ἀρκετὰ συμπαγὴς δομὴ, στὴν ὁποία ἀναγνωρίσαμε ἀμέσως τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψυχώσης, ἔτσι ὅπως μᾶς τὰ δίδαξε ἡ σύγχρονη ψυχανάλυση. Ἀνίκανη νὰ σημάνει κιν/κά, ἡ «γραφή» τοῦ Γερμανοῦ ἐντασσόταν σ' ἓνα κλειστὸ ἰδιωτικὸ χῶρο, ὅπου μόνον ἡ ψυχαναλυτικὴ θεωρεῖται-ἀνάλυση τοῦ «δημιουργοῦ» θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσει, ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσει τελικὰ νὰ διαβαστεῖ σωστὰ τὸ

παραλήρημα αὐτὸ, πὺν ἔτυχε νὰ διατυπωθεῖ μὲ εἰκόνες καὶ ἤχους. Πίσω τῆς καραδοκοῦσε νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς «δουλειᾶς» αὐτῆς σὰν κιν/φου «τέχνης» μὴ ἰδεολογία, πὺν μέσα ἀπὸ τὸν ἀνορθολογισμὸ καὶ τὴν ἄρνηση τῆς Ἱστορίας (ὑποπροϊόντα τῆς ὅλης ἐπιχείρησης, πὺν ἐκκρίνονται συνεχῶς πᾶνω στοὺς θεατὲς τῶν διαφόρων «εἰδικῶν προβολῶν») προσεγγίζει σὲ θέσεις καθαρὰ φασιστικῆς.

Πολὺς καιρὸς πέρασε ἀπὸ τότε. Οἱ ἐπόμενες ταινίες τοῦ Χέρτσοκ καὶ μαζί ἡ «φήμη» του πέρασαν σὲ εὐρύτερο κοινὸ. Ὅμως καὶ μὲ ἀρκετὲς ἀλλαγές. Ὅς πάρουμε τὸ Ἀγκίρε. Εἶναι ταῖνια μὲ «ὑπόθεση», μὲ σαφέστατο «ἱστορικὸ» παραπέμπον, μὲ στρωτὴ ἀφήγηση, πὺν κάνει χρῆση τῆς γνώριμης τεχνικῆς γιὰ τὴν ἐγγραφή τοῦ θεατῆ στὶς μετωπικῆς τῆς ἀλυσίδες καὶ τὴν παραγωγή τῶν νοημάτων τῆς, μὲ γνωστὸ ἥθοσιό — πρωταγωνιστὴ κλπ. Μὲ δυὸ λόγια, πρόκειται γιὰ ταῖνια πὺν ξαναβρίσκει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὸ γνωστὸ κλασσικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο, καὶ μάλιστα αὐτὸν ἀκόμα τὸ μηχανισμό τῶν «εἰδῶν» πὺν, ὅπως ἔξορουμε, βρίσκεται στὴν καρδιὰ τοῦ μοντέλου. Ὅλα μοιάζουν τόσο «κανονικά», πὺν θ' ἀρχίζαμε νὰ πιστεύουμε πὺς ἡ «ἴαση» τοῦ κιν/κού ὑποκειμένου — Χέρτσοκ, πὺν εἶχαμε ἐνῆρθε στὴν παλιὰ μας ἐκείνη κριτι-

**Ἀγκίρε,
ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ**
(Aguirre, der zorn Gottes)
Γερμανία (1972)

Σκην: Werner Herzog. **Σεν:** Werner Herzog. **Φωτ:** Thomas Mauch (ἐγχρωμ.) **Μουσική:** Popol Vuh. **Ἑρμηνεία:** Klaus Kinski, Helena Rojo, Ruy Guerra, Del Negro, Peter Herling, Dany Aides. **Παραγωγή:** Werner Herzog Filmproduktion. **Διανομή:** Στούντιο. **Διάρκεια:** 90'.

κή έχει επιτευχθεί: ή υιοθέτηση του «κανονικού» κιν/κού λόγου θά συμβάδιζε — δήθεν — με την αδρανοποίηση του ψυχωτικού πυρήνα. Συμπέρασμα εύκολο, απλό μὰ καί βαθιά λαθεμένο. Πρόκειται για τὸ ἴδιο λάθος πού συνοδεύει συνήθως τὴν ἐφαρμογὴ τῆς ψυχχαναλυτικῆς θεωρίας στὸ ὅρο τῆς κριτικῆς ἀνάγνωσης τοῦ κιν/φου. Μὲ δυὸ λόγια: ἂν ἡ ψυχχαναλυτικὴ προσέγγιση τῶν πρώτων ἐκείνων ταινιῶν ἦταν δικαιολογημένη, αὐτὸ στηριζόταν ἀκριβῶς στὴν κιν/κή τους ἀποδόμηση πού συνοψίσαμε πρὶν. Τώρα πού ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ κιν/κά ἀφηγήματα, πού χρησιμοποιοῦν μηχανισμούς γιὰ νὰ φτάσουν στὸ θεατὴ, στὸ πλαίσιο τῆς ὑπάρχουσας πλατιάς ἀγορᾶς τοῦ θεάματος, τώρα ἡ ἀνάλυσή μας ὀφείλει νὰ ἐγκαταλείψει τὰ γλυστερά αὐτὰ ψυχχαναλυτικὰ μονοπάτια. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἡ ὁποιαδήποτε χρῆση ψυχχαναλυτικῶν θεωρημάτων θά πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ στὴν εὐρύτερη πρακτικὴ μας τῆς ἀνάγνωσης τῆς ταινίας.

Ἐνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα χαρακτηριστικά τοῦ Ἄγκιρε, πού κινδυνεύει νὰ μείνει ἀόρατο σὲ μιὰ λαθεμένη ψυχολογιστικὴ (στὴν οὐσία) θεώρηση, εἶναι ἡ ἰδιαίτερη χρῆση τῆς μεταφορᾶς στὴν ταινία. Πραγματικά, ὑπάρχει ἕνα ξετύλιγμα μεταφορῶν πού διασχίζουν λοῦξά τὴ ροὴ τῆς μυθοπλασίας καὶ τὸ ὁποῖο, συνδέοντας σημαίνοντα ἀπὸ διαφορετικὲς μετωνυμικὲς σειρὲς συντελεῖ τελικὰ στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς «ποιητικῆς» ἀτμόσφαιρας πού τυλίγει τὴν ταινία (χωρὶς φρενικά νὰ φτάνει ὡς τὴν ἀποδιάρθρωση τοῦ λόγου, ὅπως τὸ ἄλλοτινὸ μεταφορικὰ δομημένο παραλήρημα). Ὑπάρχει πρῶτα-πρῶτα μιὰ μεγάλῃ μεταφορὰ τῆς Φύσης στὴν ἐπιλογὴ τῶν χώρων, στὸ ντεκόρ, στὰ χρώματα, στὰ ζῶα. Μιὰ θεμελιώδης μεταφορὰ βρίσκεται καὶ στὴ βάση τοῦ ἀφηγήματος: ἡ σχεδιά-σπίτι πού πλέει στὸ ποτάμι παρόμοια μὲ τὴ ροὴ τοῦ μύθου. Μεταφορὲς ἀκόμα βρίσκονται στὴ δουλειὰ τῶν ἡθοποιῶν, στὴν παρουσία-ἀπουσία τῶν ἱθαγενῶν, στὰ βῆλη τους πού μοιάζουν νὰ ἔρχονται ἀπὸ πονθενά, ἀπὸ τὸν ἐκτὸς πεδίου ὅρο. Μεταφορὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἄγκιρε, ὄντας «ἡ ὁργὴ τοῦ Θεοῦ», μεταφορὰ καὶ τὸ μυθικὸ Ἐλντοράντο, ἡ χρυσὴ πόλις. Μεταφορὰ, τέλος, καὶ αὐτὸ τὸ βιβλίο τοῦ ταξιδιοῦ πού κρύαγε ὁ ἱερέας καὶ πού σῶθηκε — μόνο αὐτὸ ἀπ' ὅλη τὴν ἀποστολή — γιὰ νὰ μετα-



σχηματιστεῖ τώρα ἀπὸ τὸν Χέρτσοκ σὲ εἰκόνες.

Ποὺ ὁδηγοῦν ὅλες αὐτὲς οἱ μεταφορὲς; Ποιὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς ρόλος στὴν ταινία; (πέρα δηλαδὴ ἀπὸ τὸ νὰ τὴ στολίζουν ποιητικά). Ἀρθρώνονται ἢ ὄχι σ' ἕνα λόγο πού νὰ βρισκεται καὶ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου; Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ εἰμαστε ἰδιαίτερα προσεχτικοί, καθὼς σήμερα πιά ξέρουμε πὼς τὸ ὁποιοδήποτε κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ, πού ὁ εὐρωπαϊκὸς κιν/φος ἀγωνίζεται τόσο συχνὰ νὰ χαράξει πάνω στὸ σῶμα τοῦ κλασσικοῦ μοντέλου, δὲν σημαίνει ἀπαραίτητα καὶ οὐσιαστικὸ μετασχηματισμὸ αὐτοῦ τοῦ τελευταίου, δηλαδὴ τῶν βαθύτερων αἰσθητικῶν καὶ ἰδεολογικῶν του προτύπο-



θέσεων. Κι αληθινά, στο *Άγκιρέ* υπάρχει τέτοιος κίνδυνος σύγχυσης.

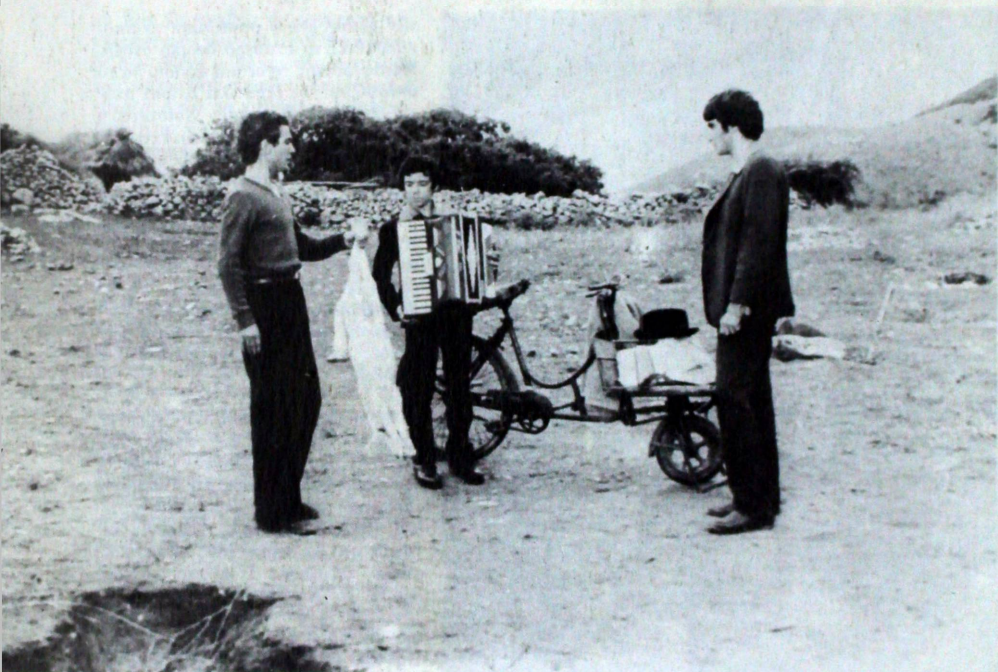
Η προσεχτική εξέταση της συναρμογής των διαφόρων μεταφορών (με την ενεργητική έννοια των «διεργασιών του σημειωντος») μάς δείχνει ότι υπάρχει ένας αρχι-άξονας που κατευθύνει τις διεργασίες αυτές. Είναι εκείνος που συνδέει κάθετα τις 2 βασικές μετωπικές δέσμες που μπορούμε να ονομάσουμε με τις έτικετες «φύση» και «πολιτισμός». Φυσικά, δεν πρόκειται για τις γνωστές έννοιες των ανθρωπολογικών θεωριών, αλλά για σύνολα αναπαράστάσεων που μπορούν να ταξινομηθούν κάτω από αυτά τα αρχισημαινόμενα. Όλες σχεδόν οι μεταφορές της ταινίας μπορούν να αποδειχτούν παράλληλες με τον άξονα αυτόν. Έτσι ώστε πίσω από το πυκνό πλέγμα

των μεταφορικών δακτύλιων να αποκαλυφθεί ένα σταθερό δομικό σχήμα. Μεταφέροντάς το σε μία φράση, θα το συνοψίζαμε ως εξής: ό,τι ανήκει στον «πολιτισμό» (Ισπανοί, Χριστιανική θρησκεία, αποστολή, όπλα) επιχειρεί να καταλάβει τη θέση αυτού που ανήκει στη «φύση» (κατάληψη, εκχριστιανισμός, καταστροφή, ανακάλυψη του Έλντοράντο) — όμως ή όλη αυτή επιχείρηση είναι καταδικασμένη σε αποτυχία, είναι ένα τερατώδες λάθος και τα στοιχεία του «πολιτισμού» θα το πληρώσουν με την καταστροφή τους — ή «φύση» κυριαρχεί στο τέλος (οι μαϊμούδες στην έρημη από ανθρώπους σχεδία).

Ξαναβρίσκουμε έτσι τις έμμονες ιδέες του Χέρτσοκ που είχαμε από παλιά έντοπίσει στη δουλειά του, όμως τώρα δοσμένες με θανατάσια δουλεμένη αισθητική μορφή, με έσωτερική συνοχή και, το σπουδαιότερο, βαλμένες σε δράση στο έσωτερικό μιάς «ιστορικού τύπου» αφήγησης. Τι αντιπροσωπεύει αυτός ο καινούργιος συνδυασμός; Ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι θα έβρισκε ή καθαρά ψυχαναλυτική θεώρηση. Δηλαδή, όχι μόνο δεν έχουμε αδρανepοίηση της ιδεολογίας του άνορθολογισμού και της άγνησης του πραγματικού ρόλου της ανθρώπινης ιστορίας (μαζί με την έξαφάνιση του παραληρηματικού χαρακτήρα των κειμένων), αλλά έχουμε την ιδανική ενσωμάτωση του ιδεολογικού αυτού λόγου μέσα σ' ένα αφήγημα στημένο σύμφωνα με όλους τους κανόνες και προσορισμένο να φτάσει και να γοητέψει ευρύτερο κοινό. Το πέραςμα της γραφής του «μοντέρνου» Γερμανού, σ' αυτή τη φάση, συμμετέχει έτσι άμεσα στο αισθητικό ρεύμα του «ρετρό», ενώ ή εκλογικευση των κινηματογραφικών του δραμάτων άποτελεί σημάδι της όριστικής (και άποτελεσματικής) ενσωμάτωσης των κάθε λογής «ιδιομορφιών» του σε μία πανίσχυρη ιδεολογική μηχανή.

Κι είναι κρίμα φυσικά που στιγμή γεμάτες από ποίηση και όμορφιά, σαν εκείνες της πορείας στις Άνδεις ή της σχεδίας στο ποτάμι, δηλητηριάζονται και γίνονται έτσι επικίνδυνες για κατάναλωση. Δεν είναι όμως ούτε ή πρώτη ούτε ή τελευταία φορά που ή άπειλή σεοβρίεται σε έλκυστικό περιτύλιγμα.

Μανώλης ΚΟΥΚΙΟΣ



‘Ο ἦχος τοῦ ἀκκορντεὸν

(Μιά τομὴ στὸν Πατέρα Ἀφέντη)

Εἶναι ἓνας ἦχος παράξενος, πού ταραίζει τὴ σιωπὴ τοῦ μυαλοῦ τοῦ μικροῦ βοσκοῦ Γκαβίνο Λέντα, γιου καὶ ὑπηρέτη. Παράξενος, ἀφοῦ δὲν ἀνήκει στὸ γνῶριμο ἐκεῖνο πλέγμα τῶν ἡχων, πού συνοδεύουν τὴ ζωὴ στὴ στάνη αὐτῆ τῶν βουνῶν τῆς Σαρδηνίας. Ὁ ἀγέρας πού φυσᾷ, τὸ φύλλωμα πού θροῖζει, τὸ ρυάκι πού κυλᾷ, ἓνα ἄλογο πού περνᾷ μακριά: νὰ οἱ ἦχοι οἱ πρῶτοι, πού ὁ Γκαβίνο διδάχτηκε ἀπ’ τὸν πατέρα κι ἀφέντη του νὰ ξεχωρίζει, νὰ συλλαβίζει καὶ νὰ καταλαβαίνει, ἀπ’ τὸ πρῶτο κιόλας βράδυ πού ἀνοίχτηκε μπροστά του τὸ βιβλίο τῆς φύσης. Τὰ κουνούνια τῶν προβάτων, τὸ ἐκδικητικὸ μαγάρι-

σμα — πλάφ! — τῆς κοπριάς στὸ φρεσκοαρμεγμένο γάλα, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐρωτικὸ λαχάνιασμα τῆς αὐτοϊκανοποίησης. Νὰ οἱ ἦχοι πού παράγονται κάτω ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ πατρικὸ βλέμμα, οἱ ἦχοι, λοιπόν, πού ἀρθρώνουν ἓνα λόγο ἀρεστὸ καὶ σύμφωνο μὲ τὴν πατρικὴ ἐντολή. Ὁ ἦχος τοῦ ἀκκορντεὸν μοιάζει ξαφνικά νὰ προτείνει τὶς βάσεις γιὰ τὴν παραβασὴ τῆς.

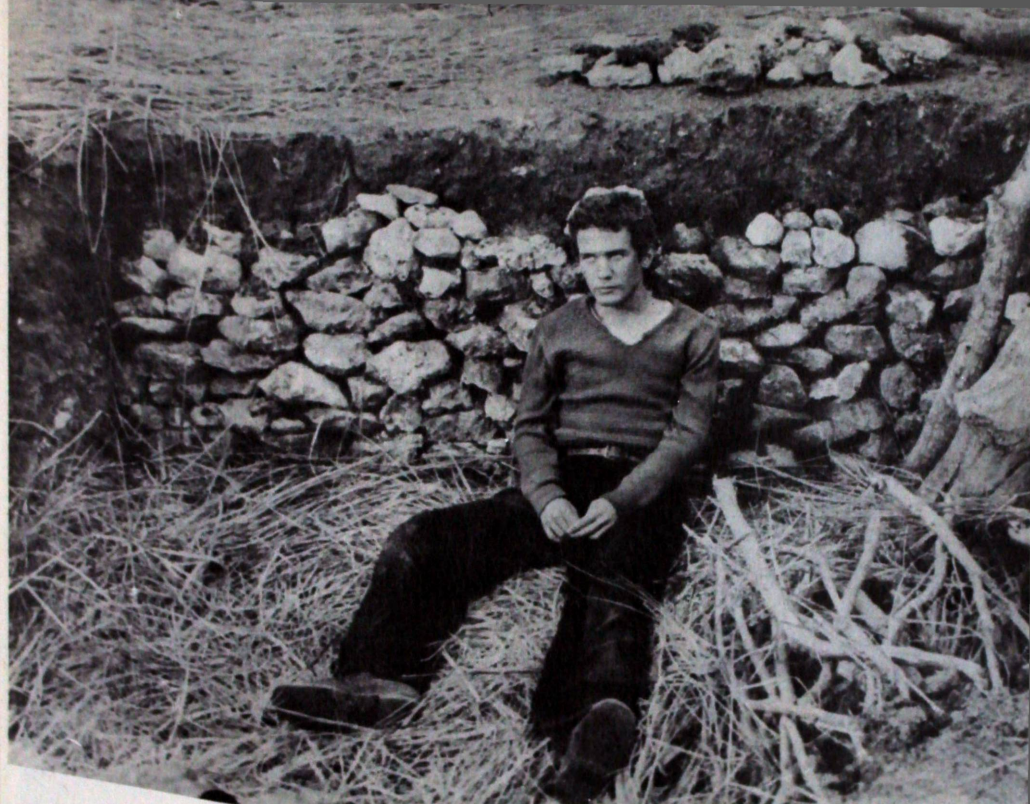
Αὐτὸ πού «ξυπνᾷ» τὸν Γκαβίνο, αὐτὸ πού τείνει νὰ τὸν ἀποσπάσει ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν ἡχων καὶ τῶν λόγων, ὅπου βρισκοῦταν ὡς τότε παγιδευμένος, εἶναι

Πατέρας - ἀφέντης

(Padre Padrone)

Ἰταλία (1977)

Σεν, Σκην: Paolo καὶ Vittorio Taviani ἀπὸ τὸ βιογραφικὸ βιβλίο τοῦ Gavino Ledda «Padre Padrone, l'educazione di un pastore». **Φωτ:** Mario Masini (Eastmancolor, 16 mm). **Ντεκόρ:** Giovanni Sbarra. **Μοντάζ:** Roberto Perpignani. **Μουσ:** Egisto Macchi, ἀποσπάσματα ἀπὸ Mozart, Strauss καὶ λαϊκὰ τραγούδια τῆς Σαρδηνίας. **Κοστ:** Lina Nerli - Taviani. **Παραγ:** Giuliani de Negri γιὰ τὴ RAI televisione Italiana. **Ερμ:** Omero Antonutti (ὁ πατέρας), Saverio Marconi (ὁ Γκαβίνο, 20 ἐτῶν), Marcella Michelangeli (ἡ μητέρα), Fabrizio Forte (ὁ Γκαβίνο, παιδί), Marino Cenna (ὁ βοσκός), Nanni Moretti (ὁ Τσέζαρε) Stanko Molnar (Σεμπαστιάνο). **Διάρκεια:** 110'. **Διανομή:** Μηχαηλίδης.



βέβαια ή βαθειά έτερογένεια πού ανα-
δύεται στο άκουσμα τού βιεννέζικου
βάλς. Έτερογένεια πού εκδηλώνεται ως
ριζική αντίθεση πάνω σε πολλούς άξο-
νες σημασιολόγησης: τó είδος και ή
σημαντική τής μουσικής, όπου τó έντε-
χο στοιχείο αντίθεται στο αὐθόρμη-
το και χοντροκομμένο τού ντόπιου τρα-
γουδιού, και ή ένεργητικότητα και ή
ζωντάνια στην παθητικότητα και τή
μοιρολατρία (μοιρολόι, προσευχή, τρα-
γούδι με τά μάτια στραμμένα στον οὐ-
ρανό). Η σχέση τής μουσικής με τή
φύση και τούς ήχους τής, όπου τó
βαλσάκι τέμνει τó διάλογο ανταγωνι-
σμού — συμβίωσης πού χαρακτηρίζει
τὴν καθημερινή ζωή τού κτηνοτρόφου
(τó φίδι, ó σκύλος). Τó παίξιμο τής
μουσικής, όπου ó πλανόδιος μικρός
όργανοπαίχτης αντίθεται στον καθη-
λωμένο στην τρύπα του βοσκό. "Αν
όμως οί ήχοι στην ταινία μπορούν και
αρθρώνουν ένα λόγο όχι πάντα συμ-
πληρωματικό (θόρυβο) ή και άπλά δια-
κοσμητικό (μουσική) τού λόγου των
εικόνων, αυτό βασίζεται στην ίδια τὴν

δουλειά τής ταινίας, ἥδη απ' τó ξεκίνη-
μά τής.

Η μουσική τού άκκορντεόν παρα-
πέμπει, με τή βίαιη παραβίαση τού
ήχητικού κόσμου τού Γκαβίνο πού έπι-
χειρεί, σε μιá άλλη βίαιη επέμβαση σ'
ένα ήχητικό πλέγμα, πού έγινε στην
άρχή τής ταινίας, με τó αντίθετο όμως
άποτέλεσμα. Εκεί, ή ρυθμική άταγγελία
του παιδικού μαθήματος διακόπτε-
ται από τὴν πατρική είσοδο, τόν πατρι-
κό λόγο, πού υπογραμμίζονται με τó
χτύπημα τού ραβδιού στο θρανίο: τó
ήχητικό σημάδι τής εξουσίας. Βαθειά
χαραγματιά άνοίγεται στο σώμα τής
ταινίας, στο πεδίο των σημάνσεών τής.
Τó πετρωμένο βλέμμα των μικρών μα-
θητῶν, τά δεμένα τους χέρια, τó στραμ-
μένο — γιά πάντα — πρὸς τά έξω
βλέμμα τής νεαρῆς δασκάλας, σημαδεύ-
ουν άκριβώς αυτό τó άνοιγμα. Τὴν ίδια
στιγμή, μέσα σ' αυτό τó πάγωμα τής
αφηγηματικῆς ροῆς, στο έσωτερικό τού
φιλμικού γεγονότος («ό Γκαβίνο στα-



Πατέρας αφέντης (Padre Padrone). Οι άδελφοί Ταβέρνι στη διάρκεια του γυρίσματος

ματά με τὸ ζόρι τὸ σχολεῖο»), ἡ ἡχητικὴ μπάντα προικίζεται μεῖς ἰδιαιτέρους ἰδιότητες. Καθὼς ἡ ὁμαδικὴ ἀπαγγελία κόβεται, σπάζει, τὴ θέση τῆς σιγᾶ-σιγὰ παίρνουν ὅαν θρύψαλα οἱ ἄπειροι ἀτομικοὶ ψιθυροί-σέψεις, καὶ — δεύτερη ἐκπλήξη — στίς «σκέψεις» αὐτὲς φωλιάζει τὸ μῖσος, ὁ φόβος, ἡ ἀπόγνωση, ἡ ἐκδίηση, ὁ πανικός. Μὲ τὸ ἀσφυκτικὸ γέμισμα τῆς ἡχητικῆς μπάντας ὁ ἦχος ξεχειλίζει, ξεγυρνάται σ' ὁλόκληρο τὸ ἀζινητοποιημένο προσωρινὰ πεδίο τῶν σημάτων, σηματοδίνει τὴν ταινία μετὰ τὴς ἀπροσδόκητες σχέσεις ἀτομικοῦ / συλλογικοῦ καὶ μαζὶ συνειδητοῦ / ὑποσυνειδητοῦ πού κουβαλᾷ πάνω του.

Τὶ σημαίνει αὐτό; Πρῶτα-πρῶτα ὅτι ὁ χώρος τῶν ἡχῶν χάνει πιά τὴ γνώριμη ἰδιότητά του νὰ χρησιμεύει γιὰ τὸ ἄπλωμα τοῦ (ἐσωτερικοῦ) μονόλογου, τῆς σκέψης τοῦ ἥρωα, γιὰ τὸ στήριγμα τῆς ψυχολογίας του — βασικοῦ συνεκτικοῦ ἴσπου τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀφήγηματος. Ἔτσι, «ἀκού-

γοντας» τώρα τὸν ἥρωα νὰ παρακαλεῖ ἢ νὰ ἐλπίζει, νὰ νοιώθει ἢ νὰ μιλᾷ, βρισκόμαστε μέσα σ' ἓνα χωρὸ διπλᾶ σηματοδμένο. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἡ προσωπικότητα, ἡ ἐξαιρετικὴ ὕπαρξη τῆς κεντρικῆς φιγούρας ἔρχεται νὰ ἐνωθεῖ μετὰ τὴς ἄπειρες μικρὲς φιγούρες (τοῦ σχολείου, τῆς βοσκῆς, τῆς μετανάστευσης), καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὁ καθαρὸς συνειδητὸς χαρακτῆρας τῆς θολώνεται ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τοῦ πόθου, ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ ἀσυνειδητοῦ (κατὰ τὰ διδάγματα τῆς ψυχᾶνάλυσης — μὴ προσωπικοῦ ὡλὰ δομικοῦ — καὶ τὰ ζῶα «σκέφτονται» στὴν ταινία!).

Τότε ὅμως ὁ ἦχος δὲν μπορεῖ νὰ παίξει τὸ γνωστὸ παιχνίδι του στὸ μηχανισμό τῆς ἀναπαράστασης. Ἀποκτᾷ αὐτονομία στὴν ἀφήγηση, γίνεται ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν κίνησή της (ἡ διαμάχη πατέρα-γιου γιὰ τὴ μουσικὴ ἀπ' τὸ ραδιόφωνο). Ἀκόμα: ἀποτελεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀφήγησης ἓνα συμβολικὸ χωρὸ ὅπου εἶναι δυνατὸ

νά άπεικονιστούν οί άσυνείδητες ή οί ιστορικές αντίθεσεις (βλέπε την ήχητική σύγκρουση στη σκηνή της λιτανείας). Τέλος: ώλληλεπιδρά με τό όπτικό πεδίο των σημάνσεων της ταινίας, έπεμβαίνοντας άμεσα στην παραγωγή του νοήματος που συμβαίνει εκεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ή έγγραφη της άρχης ρυθμικής κίνησης μπρός-πίσω του κορμιού του Γκαβίνο. Σημαίνον δίχως άμεσα παραπέμπον (που γι' αυτό προκαλεί άπεγνωσμένα τό έρώτημα: τί θέλει νά πεί έδώ:), μπορεί νά διαβαστεί σωστά μόνο σέ συνδυασμό με τό ήχητικό «κλίμα» του (οί ήχοι της φύσης, σχέση ήχου-σιωπής), δηλαδή με μιá έσωτερική πάραστομη στην κατάσταση του Γκαβίνο, όπως αυτή σημαίνεται ήχητικά: ό ήχος της σιωπής, ή μουσική της έρημιάς, τό τραγούδι της άπομόνωσης — νά τό μυστικό του άργού ρυθμικού μπρός-πίσω.

Ξαναγυρίζουμε στόν ήχο του άκκορντεόν. Αυτό που κλονίζεται με την έτερογένεια του άκούσματος είναι ή ταχτοποιημένη από τόν πατέρα-άφέντη λειτουργία των ύποκειμένων μέσα στην ταινία. Ό Γκαβίνο ποθεί τή θέση του ύποκειμένου του νέου λόγου, της μελωδίας των πλανόδιων μουσικών. Ό πόθος αυτός, διεισδύοντας μέσα από τή ρωγμή του ήχητικού πεδίου αφήνει τά ίχνη του στην ταινία: είναι οί «άκατανόητες» περιπλανήσεις του βοσκού, έτσι ώστε — κόβοντας δρόμο — νά βρísκεται κάθε τόσο στη θέση του άκροατή της μελωδίας, του ύποκειμένου της άνάγνωσης αυτού του λόγου της παράβασης. Όμως με τόν τρόπο αυτό δέν είναι δυνατόν νά ικανοποιηθεί ό πόθος, άφού τό όργανο βρísκεται στά χέρια του άλλου. Η κατάληψη από τόν Γκαβίνο της ποθητής θέσης περνά μέσα από πολύπλοκη διαδικασία: χάσιμό δρόμον των μουσικών στά βουνά (στό σημαίνοντα χώρο του βοσκού), έρχομός στην τούπα — συμβολικό καταφύγιο του ύποκειμένου, έρώτηση, προβληματικός διάλογος καί, τέλος, συμβολική ανταλλαγή.

Τό σφαγμένο πρόβατο που δίνεται ως αντίλλαγμα γιά την άπόκτηση του άκκορντεόν δέν είναι άπλώς τό νόμισμα που διατίθεται ό βοσκός. Συμπεκνώνοντας την ίδια τή σημαίνουσα ύπαρξη του ύποκειμένου αυτού, άποτελεί τό προνομιούχο εκείνο σημαίνον του πατρικού λόγου (όπως αυτός οργανώνε-

ται κυρίως στο ήχητικό πεδίο, σύμφωνα με τά προηγούμενα) που «πέφτει», νεκρώνεται από ζωή καί νόημα, γιά νά γίνει τό εισητήριο γιά τή νέα θέση. Πρόκειται λοιπόν γιά συμβολικό εύνοχηισμό του ύποκειμένου, έναν κρίκο στη μεγάλη σειρά των αντίστοιχων εύνοχηισμών της ταινίας: τό κούρεμα, τό πλήγωμα στοτόμα, τό δέσιμο των ματιών. Καί τί είναι τό δεύτερο πρόβατο που ζητείται άπ' τους μουσικούς γιά νά δεχτούν την ανταλλαγή; Τί άλλο από μιá περίσσεια, που ύπογραμμίζοντας την ανταλλαγή έπισημαίνει τή συμβολική της σημασία, την έτερογένεια των δύο λόγων (είναι κάτι παραπάνω άπ' αυτό που ό Γκαβίνο ήταν διατεθειμένος νά προσφέρει).

Μέ την άπόκτηση του άκκορντεόν άνοίγεται γιά τόν Γκαβίνο (καί την ταινία) καινούργιος χώρος σημάνσεων. Κι έδώ βέβαια, όπως δείξαμε, βοισκόμαστε μακριά από την προσωπική διάσταση π.χ. μιáς άτομικής εξέγερσης κάποιου γιού (κι ό άλλος βοσκός, άπέναντι άποκτά ξεφαντικά όργανα — ένα φλάουτο), αλλά καί από αυτήν την άναπαράσταση της «άληθινής» ιστορίας (ό Γκαβίνο μαθαίνει μόνος του νά παίζει κλασσικά κομμάτια). Ένα άκόμα στοιχείο που δέν πρέπει νά παρανοηθεί είναι ή συμβολική άποτελεσματικότητα της ανταλλαγής πρόβατα - άκκορντεόν, σέ σχέση με τή δημιουργία ενός θεάματος/λόγου που νά καταφέρνει νά ξεφύγει από τους κυρίαρχους πατρικούς κανόνες. Η κατάκτηση κάποιου «άλλου» χώρου σημειώνεται από την ίδια την ταινία σάν αυταπάτη (ό πατέρας τελικά θά καμαρώνει γιά τό άκκορντεόν). Δέν πρέπει νά μς άπογοητεύει αυτό. Άπλούστατα, ή άπόκτηση του άκκορντεόν δείχνει τόν βασιικό άξονα δουλειάς της ταινίας, τή σχέση λόγου-ύποκειμένου καί άποκαλύπτει τό παιχνίδι τους στην ιστορικά καθορισμένη γλωσσική πολλαπλότητα, γεγονός που βοηθά την ταινία, ενώ χρησιμοποιεί όρισμένο μοντέλο γιά νά φτάσει στο κοινό της νά μñ υποτάσσεται άπόλυτα στην αισθητική καί την ιδεολογία του μηχανισμού αυτού. Άκριβώς στην έπισημάνση του ρόλου του άκκορντεόν καί του ήχου του στη συγκεκριμένη πρακτική των άδελφών Ταβιάνι στην ταινία έξαντλούνται καί οί φιλοδοξίες του κριτικού αυτού σημειώματος.

Μανώλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Στὸ πέρασμα τῆς "Αννυς

(Ὁ νευρικός ἐραστής)

Νὰ προχωρήσει ὁ δεσμός τους, νὰ τὴ ζητάει ἐπίμονα ὁ "Αλβυ Σίγγκερ ἀπὸ τὴν "Αννυ Χώλ. Ἀκριβῶς ὅ,τι καὶ ὁ Γούντυ "Αλλεν ἀπὸ τὸν θεατὴ, μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ τελευταίου στὴ θέση τοῦ ψυχανάλτη, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιδόλας πλάνο (νὰ προχωρήσει ἡ ταινία). Ἡ διπλὴ αὐτὴ χειρονομία θεμελιώνοντας δυὸ δυνάει: ("Αλβυ - "Αννυ σκηνοθέτης - θεατὴς) ποὺ ἐναλλάσσονται διαρκῶς, θὰ ὀδηγήσει τὴν ταινία ἀπ' τὸ τέλος πρὸς τὴν ἀρχή:

ἔχει κανεὶς τὴν ἐντονὴ ἐντύπωση ὅτι ὁ Νευρικός ἐραστής ἀρχίζει ἐπίτηδες μὲ τὴ συνοῶρευση συμπερασμάτων (ποὺ ἀποδεικνύονται ἀδιάφορα) γιὰ νὰ καταλήξει προοδευτικὰ σὲ στιγμιότυπα (ποὺ ξαναρχίζουν τὴν ἱστορία). Ἡ ἀπαιτητικὴ ἐπιθυμία τοῦ "Αλβυ ἔχει τὴν ἴδια τύχη μὲ τὸν ναρκισσισμό τοῦ κινηματογραφιστῆ: καὶ οἱ δυὸ μοιάζουν νὰ προσκοροῦν (νὰ κάνουν «γκέλλ») στὶς ἀγνωστες βουλές τῶν ἀντικειμένων ποὺ διάλεξαν γιὰ νὰ ἀσκηθοῦν. Ἡ "Αννυ δὲν θὰ ἐξηγήσει ποτὲ τίς κινήσεις της καὶ ὁ θεατὴς δὲν θὰ καταλάβει παρὰ τὸ ρόλο τοῦ προσχήματος. Καὶ οἱ δυὸ, στὸ τέλος τῆς ταινίας,



Ὁ Γούντυ "Αλλεν ὅπως τὸν εἶδε ὁ David Levine.

μποροῦν νὰ ἀρχίσουν νὰ ὑπάρχουν (ἀπ' ὅπου καὶ ὁ μαγνητικός τίτλος "Αννυ Χώλ, ποὺ ἐμφανίζεται πρὶν ὁ "Αλβυ μᾶς ἀπευθύνει τὸ λόγο καὶ θὰ δοῦμε παρακάτω γιατί).

Ἡ μεγαλοφύια τοῦ Γούντυ "Αλλεν βρίσκεται στὸ ὅτι ἀπευθύνει τὴν ταινία του σ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι ἐκεῖ (στὴν αἴθουσα), τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ τοὺς διαβεβαιώνει ὅτι ἐκεῖ δὲν ὑπάρχει (παρὰ μόνον γύρω ἀπ' τὴν ταινία). Ἀπ' αὐτὸ βγαίνει καὶ ἡ τερά-

στια σημασία τοῦ πρώτου πλάνου, ποὺ διατυπώνει, κατὰ τὴ γνώμη μου, δύο βασικὲς ὑποθέσεις: α) ὅτι μὴ ταινία δὲν μιλάει παρὰ μόνον στὸν θεατὴ ποὺ ψάχνει νὰ βρεῖ (ἀντίθετα μὲ τίς περισσότερες ταινίες ποὺ ἀπευθύνονται σὲ κάποιον προκατασκευασμένο θεατὴ, ἀντιδραστικὸ ἢ προοδευτικὸ) καὶ β) ὅτι μὴ ταινία ποὺ ψάχνει τὸν θεατὴ δὲν καταφέρνει πάντα νὰ τὸν βρεῖ (παρὰ μόνον ἴσως στὸ τέλος, ἐκεῖ ποὺ ὁ θεατὴς ἀρχίζει μὲ τὴ σειρά του τὴν ταινία).

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτη, ἡ σκηνὴ τῆς ἀναμονῆς στὴν οὐρὰ μπροστὰ στὸν κινηματογράφο, ὅπου ἐμφανίζεται ὁ θε-

Ὁ νευρικός ἐραστής.

(Annie Hall)

Η.Π.Α. (1977)

Σκην: Woody Allen. Σαν: Woody Allen καὶ Marshall Brickman.

Φωτ: Gordon Willis (Color De Luxe). Μοντάζ: Ralph Rosenblum. Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση: Mel Bourne. Τραγούδια:

Carmen Lombardo καὶ John Jacob Loeb («Seems like old times»), Isham Jones καὶ Gus Kahn («It had to be you»). Ἑρμηνεία: Woody Allen ("Αλβυ Σίγγκερ), Diane Keaton ("Αννυ Χώλ), Tony Roberts (Ρόμν), Carol Kane ("Αλυσον), Paul Simon (Τόνυ Λαίηου), Coolen Dewhurst (Μόυ Χώλ), Janet Margolin (Ρόμν), Shelley Duvall (Πάμ), Christopher Walken (Ντιούαν Χώλ), Donald Symington (Ὁ μπαμπὰς Χώλ), Marshall McLuhan (ὁ ἴδιος).

Παραγωγή: Jack Rollins/Charles H. Joffe.

Διανομή: United Artists — C.I.C. Διάρκεια: 93'.

ωρητικός Μάροσαλ Μάκ Λιούαν «με σάρκα και όστα», είναι ύποδειγματική: ό "Άλβυ δέν συζητάει άμεσα την διαφωνία του με τόν «κινηματογραφόφιλο» (ύπάρχει όμως διαφωνία;), άπενθύνεται σ' έμάς και, όταν πάλι δέν γίνεται τίποτα, βγάξει τη «θεωρία» άπ' τό καπέλλο του μάγου. Ό κινηματογραφόφιλος πέρφτει στην παγίδα πού έμείς δέν μπορούμε νά στήσουμε. Κι ό θεωρητικός όμως έξίσου: ή εμφάνισή του άντιστοιχεί μ' εκείνη του λαγού όταν βγαίνει άπ' τό καπέλλο και παύει νά μάς ενδιαφέρει, άκριβώς τη στιγμή πού γίνεται (καμιά δυνατή ύπαρξη της θεωρίας όπως και του θεατή στην ταινία, παρά μόνο σάν δόλωμα ή αυταπάτη, ή όποία όμως επιτρέπει στην ταινία νά προχωρήσει). Όλόκληρη ή σεκάς μάς τοποθετεί διαδοχικά στη θέση του κινηματογραφόφιλου, του θεατή και του θεωρητικού (όπου, κυριαρχεί ό σκηνοθέτης), βάζει τόν ένα νά τρέχει πίσω άπ' τόν άλλο και τελικά κάπου μάς χάνει (όπου ό σκηνοθέτης ξαναγίνεται νευρικός, πριν προχωρήσει): τά έπεισόδια πού διακόπτουν την άναμονή μ' μπροστά στό ταμείο έντείνουν την άναμονή του σκηνοθέτη μπροστά στη δική μας ύπαρξη, στην εκδήλωση αυτής της ύπαρξης (ή άνάγκη άλλωστε του νά γίνει φανερός ένας θεατής σρώχνει τόν σκηνοθέτη νά τόν μιμηθεί, νά εμφανιστεί μέσα στό πεδίο, νά δει την παιδική του ήλικία, κ.λ.π)

Άξιοθαύμαστη αλλά και σκληρή λογική, πλημμυρισμένη από έντυλώσεις κυριαρχίας — άν δέν ύπήρχε ό άγνωστος παράγοντας πού άποτελεί ή "Άννυ Χώλ, πρόσωπο πού ό σκηνοθέτης δέν μπόρεσε τελικά νά καθορίσει, άκριβώς όπως κι ό "Άλβυ Σίνγκερ. Αυτό είναι πού κάνει αυτά τά δύο πρόσωπα νά είναι ένα (και όχι τόσο τά αυτοβιογραφικά παιχνιδάκια): ή επιθυμία τους νά αναλύσουν τη σχέση τους με την "Άννυ (έκ των ύστέρων στην περίπτωση του "Άλβυ, έκ των προτέρων στην περίπτωση του Γούντν "Άλλεν, βλ. πρώτο πλάνο,) νά την καθορίσουν όταν αυτή δέν βρίσκεται πιά ή ακόμα εκεί. Όσοσο ή λογική της σύστασης ενός άντικειμένου (του έρωτα ή της ανάλυσης) σταματάει και γιά τούς δύο εκεί όπου, ή "Άννυ (πρόσωπο ή έρωμένη) φλερτάρει από τό χώρο στών όποιον την τοποθετούν μ' έναν άγνωστο έκτός της επιθυμίας τους. (ή μ' έναν έξίσου άγνωστο έντός της δικής της επιθυμίας: ή "Άννυ δέν

είναι φεμινίστρια και αυτό είναι πού σώζει την ταινία από τη δοξασία).

Η "Άννυ λοιπόν όχι μόνο παίρνει πρώτη τό λόγο όταν γνωρίζεται με τόν "Άλβυ (σέ αντίθεση με όλες τις ύπόλοιπες σχέσεις του και νά γιατί ό τίτλος πού βλέπουμε είναι "Άννυ Χώλ και όχι ό *Νευρικός έραστής*, πού εμφανίζεται πράγματι νευρικός αλλά άμέσως μετά, όπως θά εμφανίζεται σ' όλόκληρη την ύπόλοιπη ταινία), γεγονός πού προλαβαίνει την προτροπή του "Άλβυ νά προχωρήσει ό δεσμός, αλλά και εκμεταλλεύεται γιά λογαριασμό της την κύρια προσπάθεια του "Άλβυ νά ύπάρξει σάν άντικείμενο: όταν ό "Άλβυ την παροτρύνει νά κάνει ψυχανάλυση, εκείνη «άπελευθερώνεται» από την πρώτη μέρα και αναλύει ακόμα και την ίδια τη στάση του "Άλβυ(σεκάς στην κουζίνα, όνειρο με τόν Φράνκ Σινάτρα). Η διαφορά τους είναι θεμελιακή: ή "Άννυ παίρνει τό λόγο γιά νά τελειώ-ποτε κάτι, ενώ ό "Άλβυ κάνει τό ό,τιδήποτε γιά νά άρχισει νά παίρνει τό λόγο.

"Αν ό *Νευρικός έραστής* μέ έκπλη-σει λοιπόν, αυτό γίνεται γιατί ενώ ή ταινία μοιάζει νά στερεώνεται συστηματικά πάνω σε λεκτικά καλαμπούρια, την ίδια στιγμή στοιχειώνεται κυριολεκτικά από μία εικόνα πού θά λειτουργούσε σάν έκτός του λόγου. "Αν ό λόγος (και τό πάροισμό του) είναι άποκλειστική ύπόθεση του "Άλβυ, ή εικόνα γέρνει άποφασιστικά προς την πλευρά του μη άντικειμένου, "Άννυ: εικόνα «άδεια» αλλά και ζωντανή έφ' όσον θά βρισκόταν σέ ένα έκτός πεδίου του λόγου, σέ συνεχή σχέση μαζί του), εικόνα πού προκύπτει. Μπορούμε νά δούμε πολύ καλά κάτι τέτοιο στό πλάνο του διαλόγου του "Άλβυ με τόν φίλο του γιά τό πρόβλημα του άντιβεβραϊσμού στά μέσα μαζικής έννημέρωσης. Η κάμερα παραμένει σταθερή και καθοράγει ένα κομμάτι του δρόμου. Ό διάλογος ακούγεται από τό βάθος ή τουλάχιστον ύποθέ-τουμε κάτι τέτοιο. Περιμένουμε από στιγμή σέ στιγμή νά εμφανιστούν οι συνομιλητές, ενώ παρακολουθούμε τό διάλογο. Μάταια: ή εμφάνισή τους θά άργήσει, ή εικόνα θά παραμείνει «άδεια» γιά πολύ. Και ενώ συνήθως σέ ανάλογα πλάνα εκείνο πού ρωτάμε είναι από πού *έρχεται αυτή ή φωνή*, εδώ τό έρώτημα πού προβάλλει είναι: από πού *έρχεται αυτή ή εικόνα*;

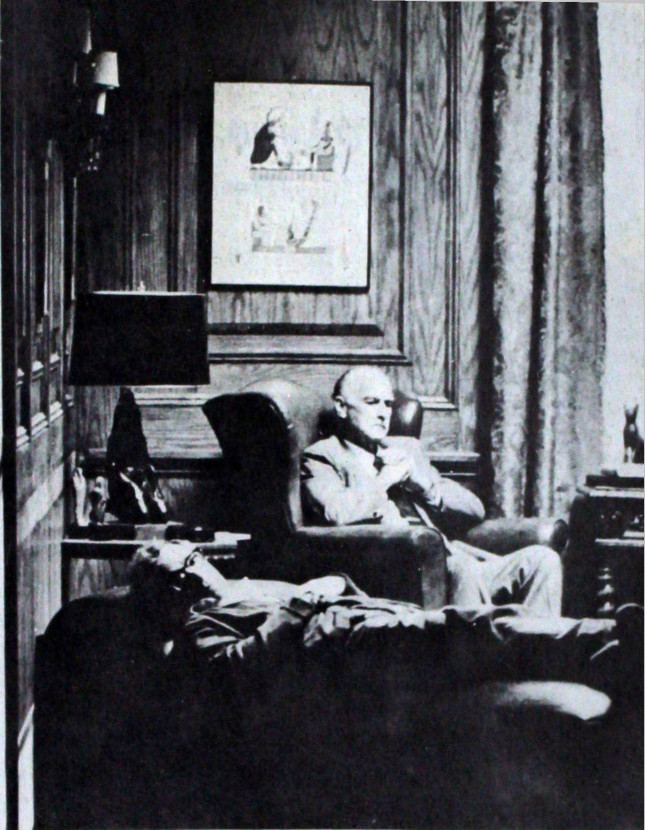
Πράγματι, από πού *έρχεται* ή εικό-



να; Έρώτημα τὸ ὁποῖο ἐλάχιστα ἀντιμετωπίζουμε σὰν θεατές, ἀκόμα καὶ ὅταν μερικές ταινίες μᾶς δείχνουν μὲ τὸ δάκτυλο. Ὡστόσο, τὸ ἐρώτημα παρουσιάζεται ἀντιστραμμένο στὸν *Νευρικό ἔραστή* καὶ αὐτὸ τὸ κόλπο (πὺλ ὡστόσο ἐδῶ γίνεται φανερό) εἶναι πὺλ κάνει τὸν κινηματογράφο νὰ ὑπάρχει. Πὺλ καταλήγει αὐτὴ ἡ εἰκόνα, μοιάζουν νὰ λένε οἱ παιγνιδιάρικες στροφές τοῦ "Ἄλβιν στὸ φακό. Ὁ ἴδιος ὅμως ἔχει κλείσει ὅλους τοὺς δρόμους, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Γούντυ "Ἄλβεν: δὲν τοῦ μένει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ παίρνει τὸ λόγο, γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν εἰκόνα πὺλ δὲν ὁρίζει καὶ ἀπευθύνει τὴν ἴδια εἰκόνα σ' ἓνα γάρο στὸν ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ πάρει τὸ λόγο (στοὺς «θεατὲς»)

"Ἄν ἡ σχέση εἰκόνας — λόγου εἶναι σχέση συνεχούς ἀντιστροφῆς τῆς παραδοσιακῆς λογικῆς πὺλ τοποθετεῖ αὐτὰ τὰ δύο σὲ μιὰ «ἐμπορικὴ» ταινία καὶ ταινιόχρονα μᾶς ριζικῆς μετατόπισῆς τῆς στίς σφαῖρες *παραπληρωματικῆς* κίνησης, ἐκεῖνο πὺλ κυριαρχεῖ στὴ σχέ-

ση μυθοπλασίας - νοήματος εἶναι ἡ λογικὴ τοῦ *πρὶν - μετὰ*, πὺλ θεμελιώνει μιὰ συμπληρωματικὴ χειρονομία. Στίς σεξουαλικές σκηνές, γιὰ παράδειγμα, ὑπάρχουν μόνο διάλογοι πρὶν ἢ μετὰ. Καὶ αὐτὸ ὄχι γιὰτὶ ἡ σεξουαλικὴ πράξη δὲν εἶναι κωμικὰ ἀποδοτικὴ (ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον μᾶς ταινίας σὰν τὸν *Εἰρηνοποιὸ* βρίσκεται ἀκριβῶς ἐκεῖ), ἀλλὰ γιὰτὶ ἐκεῖνο πὺλ ἐνδιαφέρει ἐδῶ εἶναι τὸ κωμικὸ πὺλ γεννιέται ἀπὸ τὴν ἀνάληψη τῆς σεξουαλικῆς πράξης. («ὅπως ἔλεγε ὁ Μπαλζάκ, πάει καὶ αὐτὸ τὸ μυθιστόρημα»). Ὅχι ἡ παρωδία ἢ ἡ ἀπομυθοποίηση τῆς ἀνάληψης (αὐτὸ θὰ ταίριαζε περισσότερο στὰ χονδρوديὰ κατασκευάσματα στὴν Μὲλ Μπρούκς), ἀλλὰ ἡ ἰδιαίτερη ἐκείνη ἀδυναμία τοῦ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν κωδικοποίηση τοῦ περάσματος ἀπὸ τοὺς λόγους στίς πράξεις καὶ τὸ ἀντίθετο. Κίνηση πὺλ θὰ συναντοῦσε τὸν ἴδιο τὸν παραλογισμό τῆς θέσης καὶ τῆς πρακτικῆς τοῦ θεατῆ (τὰ σχόλια τοῦ τύπου «μὲ ἀρέσει - δὲν μὲ ἀρέσει», τὴν κρυφὴ ἐπιθυμία τοῦ κινηματογραφόφι-



λου: «ἄς τελειώσει ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ γρήγορα γιὰ νὰ ποῦμε τὴ γνώμη μας»).

Ὅλο τὸ κωμικὸ στοιχεῖο ἄλλωστε βρίσκεται ἐκεῖ: οὔτε αὐτονόητο («εἶναι ἀστεῖο γιατί μᾶς κλείνει τὸ μάτι») οὔτε σαδιστικό (ὁ θεατὴς ὑπερέχει καὶ ξέρει τὰ πάντα ἀπὸ πρῖν), τὸ κωμικὸ στοιχεῖο γεννιέται στὸν Γούντυ Ἄλλεν μετωπικά εἴτε γιὰ νὰ προλάβει χωρὶς νὰ προκαταλάβει («ἄς φιληθοῦμε τώρα γιατί μετὰ θὰ μοῦ εἶναι δύσκολο νὰ κάνω τὴν πρώτη κίνηση»: ἀξιοθαύμαστη φράση ποῦ συμπυκνώνει δλόκληρη τὴ σχέση Ἄλβυ - Ἄννυς) εἴτε γιὰ νὰ σχολιάσει κάτι ποῦ ἔγινε (ὅλοι οἱ μονόλογοι μπροστὰ στὸ φακό). Πρῖν — μετὰ καὶ κατὰ μέτωπο: ἡ τριπλὴ αὐτὴ κίνηση παράγει τὸ νόημα, χωρὶς νὰ τὸ ἐπιβάλ-λει. Ἀπ' αὐτὸ πηγάζει καὶ ἡ ἀμυχανία πολλῶν ἀπὸ ἐμᾶς, οἱ διαπιστώσεις τοῦ εἰδους «θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ συμφωνήσει μὲ ὅλα αὐτά, ἀλλὰ ὄχι καὶ νὰ γελάσει». Τὸ κωμικὸ χάνει τὸν αναγκα-στικό, τηλεοπτικό του χαρακτήρα καὶ κυκλοφορεῖ ἐλεύθερα ὅπως στοὺς

ἀδελφούς Μάρξ ἢ τὸν Τζέρον Λιούις.

Στὴ σκηνὴ ὅπου ὁ ἀδελφὸς τῆς Ἄννυς ἐξομολογεῖται στὸν Ἄλβυ τὸ πρόβλημά του (δὲν μπορεῖ νὰ οδηγήσει τὴ νύχτα γιατί μαγνητίζεται καὶ ἔχει ὁράματα) ὅλα μοιάζουν ἀβέβαια γιὰ τὸ θεατὴ.

Ποῖο εἶναι τὸ νόημα (ποῦ βρίσκεται τὸ κωμικὸ) αὐτῆς τῆς σκηνῆς; Ὅταν ἀργότερα ὁ Ἄλβυ καὶ ἡ Ἄννυ μπαί-νουν στὸ αὐτοκίνητο τοῦ ἀδελφοῦ, ἡ κάμερα κάνει ἕνα τράβελλινγκ, καθορά-ροντας μετωπικά τὸν ἀδελφὸ, τὴν Ἄν-νυ καὶ καταλήγει στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου τοῦ Γούντυ Ἄλλεν. Θὰ μπο-ρούσαμε νὰ δοῦμε δλόκληρη τὴν ταινία σ' αὐτὸ τὸ τράβελλινγκ: ἀπὸ μὴ κατὰ-σταση στὸ σχολιὸ τῆς, μὲ ἐνδιάμεσο μὴ ἀγνωστὴ φιογούρα, ποῦ δὲν καταφέρ-νουμε νὰ θυμηθοῦμε ἀκριβῶς, ἀλλὰ ποῦ ὑπάρχει, κάπου ἐκεῖ, μέσα στὴν εἰκόνα.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Τὸ σπιλινὸ καὶ τὸ ἄδειο

(Providence)

Σύμφωνα με τὴν κινεζικὴ παράδοση, ἡ πιστοποίηση τῆς ἀξίας καὶ ἡ καθιέρωση τῶν ζωγράφων γίνονταν στὸ τέλος τῆς ζωῆς τους. Ἡ μαστοριά καὶ ἡ μεγαλοφυΐα ἀποδεικνύονταν ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα, ὅπου μερικὲς πινελιὲς θὰ συνόψιζαν ἢ θὰ συμπύκνωναν μὲ ἔνταση καὶ ἀπλότητα τὴν πορεία τοῦ ζωγράφου. Ἀν καὶ ὁ Α. Ρεναί βασανίζεται ἀπὸ τὰ «γρηατέια» (ὅπως δηλώνει καὶ ὁ ἴδιος), ἂν καὶ στὸ Προβιντάνς (Providence) δείχνονται μερικὲς στιγμὲς ἀπὸ τὸ λυκόφως ἐνὸς ἀποτραβηγμένου συγγραφέα, ὥστόσο ἡ ταῖνια αὐτὴ βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τῶν μαστόρων τοῦ πινέλου.

Ὁ Α. Ρεναί παρουσιάζοντας τὸ γέρο συγγραφέα νὰ δημιουργεῖ, νὰ καταστρέφει καὶ νὰ χλευάζει τὶς φαντασιώσεις του, μὲ ἥρωες τὰ μέλη τῆς οἰκογενείας του στὴ διάρκεια μιᾶς νυχτερινῆς ἀγρύπνιας, προσεγγίζει ἀναπόφευκτα τὸ πολυπλοκὸ πρόβλημα τῆς γραφῆς καὶ τοῦ συγγραφέα. Τὸ πρόβλημα πού γίνεται ἀκόμη πὺν δύσκολο, ὅταν ἐπιχειρεῖται μιὰ ἀνάλυση μὲ τὴ βοήθεια ἄλλου μέσου ἀνα-παράστασης⁽¹⁾. Πενταχθεῖ ὅμως νὰ δώσει τὴ διαδικασία παραγωγῆς ἐνὸς μυθιστορήματος καὶ τὴν πρακτικὴ τῆς γραφῆς. Καὶ ναὶ καὶ ὄχι. Naί, γιατί ὅπωςδήποτε ἡ φαντασί-

ωση, ἡ ὄνειροπόληση, τὸ ὄνειρο εἶναι οἱ «πρῶτες ὕλες» γιὰ τὴ γραφή. Ὅχι, στὸ μέτρο πού ἡ μορφοποίηση τῶν «πρώτων ὑλῶν» σὲ μυθιστορηματικὸ ὕλικὸ ἀπαιτεῖ μιὰν ὑστερη καὶ πολλαπλὴ κατεργασία πού δὲν δείχνεται στὴν ταῖνια. Ἡ ἀπουσία αὐτῆ ἔχει τὴ συνέπεια νὰ παρουσιάζεται ὁ συγγραφέας σὰν μικρὸς θεός, νὰ πειραματίζεται ἀτέλειωτα μὲ τὸν πόθο του καὶ τὶς δῆθεν ἐπιθυμίες τῶν αὐλῶν - κατασκευασμένων «ἡρώων», καὶ ἡ ἐπέμβασί του πάνω στοὺς «ἥρωες» νὰ εἶναι συνεχῆς, ἐπίμονη (ἴσως προκλητικὰ) φανερὴ καὶ ὀλοφάνερη: ἐμφανίζεται τόσο κύριος τοῦ παιχνιδιοῦ, ὥστε τελικὰ νὰ προβάλλεται μόνο ἡ δεξιότητά. Αἰχμαλωτίζονται ἔτσι οἱ «ἥρωες» καὶ οἱ θεατὲς ἀπὸ τὸν ἴστο πού πλέκει ὁ πατέρας μὲ μιὰ ἱκανότητα σχεδὸν μάταιη καὶ ἡ παραγωγή τοῦ μυθιστορήματος κατατάει μυθιστορηματικῇ.

Ἀναμφίβολα ὁ γερο-συγγραφέας δὲν δείχνεται ὡς συνείδηση τέλεια, δυνατή, ὀλοκληρωμένη, ἀλλὰ μέσα στὸν πόνο, στὶς ἀναμνήσεις, τὶς μικρότητες, τὶς πονηρίες του... Ὅσο αὐτὴ ἡ σαιχηρὴ εἰκόνα ἐμφανίζεται ἰσχυρὴ καὶ εἰσθραστὴ ἐξαιτίας μιᾶς νοσογραφίας σχεδὸν κλινικῆς. Ὁ συγγραφέας

Providence

Γαλλία (1977)

Σκην: Alain Resnais. Σεν: David Mercer. Φωτ: Ricardo Aronovich. Ἡχολόγιστος: René Magnol. Μτεκόρ: Jacques Saulnier. Μουσική: Miklos Rozsa (National Philharmonic Orchestra, πού διεθύνει ὁ συνθέτης). Ἑρμηνεία: Dirk Bogarde (Κλωντ Λάνγκχαμ), Ellen Burstyn (Σόνια), John Gielgud (Κλάιβ), David Warner (Κέβιν Γουντφορντ), Denis Lawson (Νταίβ, ὁ ποδοσφαιριστής), Elaine Stritch ("Ἐλεν Βίπερ), Tanya Lopert, Kathryn Leigh-Scott, Cyril Luckhan, Milo Sperber, Peter Arne. Παραγωγή: Yves Gasser, Klaus Helwig, Yves Peyrot γιὰ τὶς ἐταιρίες Action Film (Paris), Société Française de Production, FR3, Citel Film (Genève). Διανομή: Καραγιάννης - Καρατζόπουλος. Διάρκεια: 110'.

(1) Ὁ κινηματογράφος πληροῖζει τὴν μυθιστορηματικὴν γραφή ἀλλὰ δὲν εἶναι αἰσθητικὰ ἰσοδυναμὸς τῆς. Καθένα μέσο διεκδικεῖ αὐτονομία σχεδὸν ἀπώλυτη. Ὅχι βέβαια πὺς ὑπάρχει «στεγανότητα» ἀνάμεσα στὴν μυθιστορηματικὴ γραφή καὶ τὴν κινηματογραφικὴ «γραφή»: τὸ «Νέο Μυθιστόρημα» (Le Nouveau Ro-



man) στηρίχθηκε στο ταυτόχρονο της εικόνας και της αισθητικής έκφρασης του κινηματογράφου (συνήπαιξη παρελθόντος και μέλλοντος, έναλλαγή φαντασιώσης και δράσης, συγχώνευση χώρων, υπομόνηση της χωροχρονικής συνέπειας...)· ο Α. Robbe-Grillet και η Μ. Duras γυρίζουν και οι ίδιοι ταινίες.

(2) 'Αρκεί να άνοιξει κανείς ένα όποιοδήποτε βιβλίο ψυχανάλυσης και θα φανεί η εύκολία και η ακρίβεια της διάγνωσης.

(3) «L'Imaginaire» μεταφράζεται «Φανταστικό» για να διαχωριστεί από το imaginaire = φανταστικό. Το φανταστικό (l'Imaginaire) αποτελεί μία από τις τοπολογικές μεταβλητές για την περιγραφή του ψυχισμού, ενώ το φανταστικό δηλώνει την ιδιότητα ενός αντικειμένου, όταν αυτό δεν συμβάλλει στην έμπειρη πραγματικότητα. 'Ετσι ένα σχέδιο του Πλάτωνα είναι ένα αντικείμενο φανταστικό, γιατί μ' αυτό δεν μπορεί να άσκηθεί άμεση επίδραση στην έμπειρη πραγματικότητα. Βέβαια αυτό το

φορτώνεται τα συμπτώματα νευρωτικής ιδεοληψίας (névrose obsessionnelle)⁽²⁾: καθήλωση στο πρωκτικό στάδιο, ξμμονες ιδέες (θάνατος, πολιτική βία, γηρατειά, άνθρωπος-ζώο...), παρορμήσεις για άνεπιθύμητες πράξεις, ένοχές, τελετουργικότητα. Η Ψυχαναλυτική ακρίβεια συναγωνίζεται τη στενότητα της μηχαβιορικής ψυχολογίας και της χαρακτηρολογίας. Τό ότι ένας συγγραφέας μπορεί νάναι ιδεοληπτικός δεν αποτελεί πρόβλημα. Άλλά δεν είναι μόνον αυτό. Η ίδια ψυχαναλυτική νομμότητα βαρύνει και τόν χειρισμό των «ήρώων»: ή συμπύκνωση, ή έναλλαγή, ή μετατόπιση, τό μοίρασμα των χαρακτηριστικών τους και των πράξεών τους έχει γίνει σχεδόν μέ την εφαρμογή των τεσσάρων αρχών πού σύμφωνα με τόν Freud, διέπουν τό όνειρο. Η ψυχαναλυτική θεμελίωση δίνει σίγουρα κάποια πυκνότητα, αλλά προτυποποιεί και κωδικοποιεί τό παιχνίδι ανάμεσα στον πατέρα και τά άλλα μέλη της οίκογένειας.

Ο συγγραφέας δείχνεται να συγκεντρώνει τό βλέμμα στην Ιστορία της οίκογενείας του και ταυτόχρονα να «σαράννει» σειρά από θέματα πού μερικά απ' αυτά τά διακρίνει ένας μοντερνισμός (πολιτική βία, βία ανάμεσα στις γενιές...). Η πληθώρα των θεμάτων δεν δημιουργεί «βάθος», αντίθετα προκαλεί συσώρευση μετέωρη, ούδέτερη, για την άπλή αίτία ότι οι εικόνες αυτές παράγονται από τη φαντασιακή διαδικασία (l'Imaginaire)⁽³⁾ άποκομμένες από όποιαδήποτε βιωματική έμπειρία της πραγματικότητας. Πλούσιο σέ ποσότητα τό φαντασιακό παιχνίδι, άδύναμο όμως να στηρίξει από μόνο του μιάν «άντίληψη ζωής», όπως διαφαίνεται από τά «μεγάλα θέματα» πού θέλει να διαπραγματευτεί ο Α. Ρενάι.

Η ίδια μετέωρη χειρονομία επαναλαμβάνεται στην όργάνωση του ύλικού (είκόνα, διακόσμηση - χώροι, διάλογοι...) και ή διατακτικότητα του σκηνοθέτη να διακινδυνεύσει στο έγχειρημά



του επιβεβαιώνεται άμεσα. Η εικόνα: ή συμβολική του χρώματος είναι στοιχειώδης — απόχρωση γκρι-μπλέ, για να δημιουργηθεί απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το οικογενειακό μυθιστόρημα: κόκκινη απόχρωση για τις σκηνές αγρύπνιας του συγγραφέα για να προκληθεί ή συμπάθεια, και στο τέλος της ταινίας το πράσινο και το έντονο φώς της ημέρας οδηγεί σε ψευδοκάθαρση. Η γεωμετρικότητα, ή αναστήρηση της τελειότητας, ή αποθέωση του design συμβάλλουν σε μιάν αντίληψη διακόσμησης που μετατρέπει τους χώρους σε βιτρίνες. Η ισορροπία ανάμεσα στην προφορά της Νέας Άγγλιας (οι δυο γυναίκες) και στην προφορά των ανδρών (κλασική του Γκίλγουιν, εξεζητημένη μέχρι γελοιότητας από τον Μπόγκαρτ, συγκρατημένη από τον Γουόρνερ) αλλά και ή επιδίωξη μουσικότητας στους διαλόγους, υπονομεύεται από την παράδοση του αγγλικού θεάτρου του 50 — δηλαδή των βερμπλισμό, την ψευτοφιλοσοφία και την πίστη σ' ένα λόγο διαφανή — (ίσως για

αυτο το άτοπο να είναι περισσότερο υπεύθυνος ό σεναριογράφος.)

Τό Προβιντάνς ανοίγει με ύποσχέσεις και προοπτικές που στη συνέχεια προδίδονται, ξεθυμαίνουν ή δεν ολοκληρώνονται. Οι παραγωγικές και ισορροπημένες δομές του Πέρσι στο Μαριένμπαντ παραμένουν μοναδικές και ανεπανάληπτες. Μια σειρά από αδυναμίες και (υπέρ)χειρισμούς έχουν σαν αποτέλεσμα ή ταινία να γυαλίζει, χωρίς να πείθει, να καμώνεται την βαθυστόχαστη, ενώ παραταίει άστοχα ανάμεσα στο ουσιαστικό και το κοινότυπο. Τό «Νέο Μυθιστόρημα» δεν μπόρεσε τελικά να στήσει νέα σχολή, και τα τελευταία δείγματα τό πιστοποιούν όλο και περισσότερο. Ίσως ή κενή στυλιπνότητα ή ή λαμπερή ρηχότητα⁽⁴⁾ να είναι αντίστοιχα του κινηματογράφου του Α. Ρενάι.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ
Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Δημοσθένης ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ

φантаστικό αντικείμενο προϋποθέτει την Φαντασιακή διαδικασία όπως αυτή λειτουργήσει στον Πικάσο. Όσο για τον φανταστικό κινηματογράφο (cinéma fantastique), εντάσσει το imaginaire αλλά με μιá ειδική μορφή, αυτήν που κωδικοποίησε τό είδος των ταινιών (Δράκουλας, τέρατα, φαντάσματα...). Γι' αυτό τό λόγο επίσης προτείνεται ή λέξη «φαντασίωση» και όχι φάντασμα για τον αντίστοιχο όρο «phantasme». Άν και αυτά τά προβλήματα άπαιτούν μιá ιδιαίτερη μελέτη, οι νύξεις αυτές ίσως βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση των καμένων»

(4) Μ. Δημόπουλος: «Άλαιν Ρενάι: Άναγνώριτας μιá μέση λίσση». «Σ.Κ. 75», 7/8, σ.66-71.

Μιά ξεχωριστή μέρα

Μετά την πρώτη σεκάνς του φιλμ — τὰ ἐπικάιρα ἐποχῆς — παρακολουθοῦμε τὴ σεκάνς μὲ τὴν ὁποία ἀνοίγει ὁ μῦθος τῆς ταινίας: ἀργὰ καὶ μακριὰ τράβελλινγκ καὶ πανοραμικά μὲ γερανό, πρὸς τοὺς τοίχους καὶ τὰ παράθυρα τῆς ἐσωτερικῆς αὐλῆς τοῦ κτιρίου ὅπου ἐξελίσσεται ὁλος ὁ μῦθος. Κίνηση σταθερὴ καὶ σίγουρη, κυριαρχία πάνω στὸ χῶρο, παντοδυναμία τοῦ βλέμματος (ιδίως τοῦ βλέμματος ποὺ διεισδύει μέσα ἀπὸ τὰ μεγάλα παράθυρα τῶν τοίχων): σεκάνς ὅπου ὁ Ἔτορε Σκόλα ἀσκεῖ μὲ ἐντυπωσιακὸ τρόπο κυριαρχία πάνω στὸ ὑλικό του καὶ στὰ σημεῖα του, πάνω στὸ φιλμ, καὶ ἀποτελεῖ δείγμα τῆς ὁλῆς, αὐστηρὰ ἐπεξεργασμένης, σκηνοθεσίας του. Ἴσως ἀντίστοιχα τὰ μακριὰ πλάνα, ὅταν ἡ νοικοκυρὰ - Λῶρεν τρυγνὰ στὸ χῶρο τοῦ σπιτιοῦ τῆς καὶ ζυπνᾶει τὰ ἄλλα μέλη τῆς οἰκογένειας, νὰ ἐκφράζουν παραπλήσια — στιγμιαία μόνο — κυριαρχία τῆς στὸ σπῆτι (ποὺ ὅταν ἀργότερα καταστρέφεται γι' αὐτὴ τὴν μοιράζεται — ἡ τῆς τὴν παίρνουν σύζυγος καὶ παιδιὰ — ἡ ματιά, ἡ εἰκόνα τοῦ χώρου κομματιάζεται, διαμελίζεται). Ἀς σταθοῦμε στὰ τόσο δουλεμένα πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας, πρόσωπα ποὺ κουβαλοῦν φανερά τὸν μῦθο καὶ τὶς μνῆμες ποὺ ἔχουμε γιὰ τοὺς ἡθοποιοὺς ποὺ τὰ ὑποδύνονται, τὶς λαϊκὲς βεντέτες Λῶρεν-Μαστρογιάννι (γι' αὐτὸ ἴσως ἡ ἐπιλογή τους σὰν τέτοιες ἀπὸ τὸ σκηνοθετὴ ἔχει ἰδιαίτερη σημασία).

Ἡ συνάντηση τῆς καταπιεσμένης συζύγου — μητέρας — νοικοκυρᾶς μὲ τὸν δικωκόμο ὁμοφυλόφιλο γίνεται, στὴ μυθοπλασία τοῦ φιλμ, τυχαία ἀλλὰ καὶ κατ' ἀναγκαιότητα, ἀφοῦ καὶ οἱ δύο βρισκονται σὲ δύο διαφορετικὰ περιθώρια, τοῦ ἰδίου χώρου. Στὸν Γκαμπριέλε ἐκφράζεται μὲ διαφορετικούς τρόπους ἡ ἀπόστασή του ἀπὸ τὸ κυρίαρχο ἀντρικὸ μοντέλο: χορεύει κω-

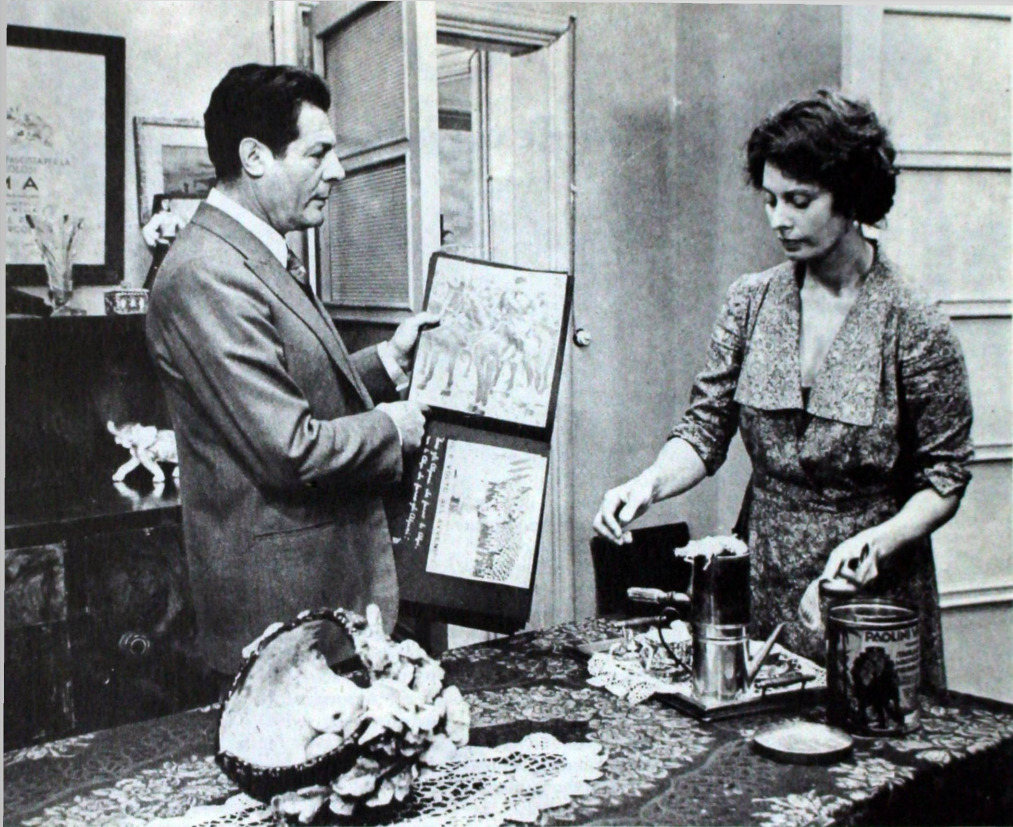
μικά, λυγιστὰ καὶ κουνιστὰ, ἐνῶ τὸ φασιστικὸ τραγοῦδι «δὲν χορεύεται εὐκόλα», τοῦ ἀρέσει νὰ μὴν κρύβει τὸν παιδισμό του, νὰ παίξει — νὰ κάνει πατίνι — μπροστὰ στὴ γυναῖκα. Πρῶην ἐκφωνητῆς στὸ ραδιόφωνο, βρίσκεται νὰ μὴν ἔχει τὴν ἀναγκαῖα ἐπισημότητα καὶ περιφάνεια, καὶ ἐπιπλέον συνέβαινε νὰ ταραῖσει μὲ τὸ γέλιο τὴν τάξη τῆς ἐκφώνησης. Στὸ *Μιά ξεχωριστή μέρα*, τὸ χτύπημα ὅσων εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πρότυπα ὑπάρχει ἐνὶ κάθε παρεκκλίοντα: ἔτσι κοροιδεύουν τὸ χοντρὸ παιδί τῆς Ἀντονιέττα. Ὁ Γκαμπριέλε εἶναι ἀνατρεπτικός, ἀντιφασίστας, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ πρότυπο ἀρρενωπότητας, ὅχι ὡς στρατευμένος ἀγωνιστῆς ἢ ἀριστοτέρας, ἀλλὰ ὡς ὁμοφυλόφιλος. Καὶ ὁ Σκόλα τοῦ ἔχει δώσει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ δεδομένου: σὲ ἐρώτημα τῆς Ἀντονιέττα γιὰ τὸ ἂν ἦταν ἀνατρεπτικὸς ἕνας φίλος του, ἀπαντᾷ: «ἀνατρεπτικὸς ὅπως ἐγὼ», δηλαδὴ ἀνατρεπτικὸς ἀπλῶς ὡς ὁμοφυλόφιλος. Λόγω αὐτῆς τῆς παραβάσεως τοῦ μοντέλου τῆς «γλυκειᾶς» (δηλ. ἑλκτικῆς καὶ ἄρα κατακτητικῆς) ἀρρενωπότητας» τῶν φασιστῶν τῶν ἐπικαίρων (μὰ ὅχι μόνο μοντέλου τῶν φασιστῶν βέβαια...) τίθεται ἐκτὸς κάθε «οἰκογένειας»: χωρὶς οἰκογένεια, ἐκτὸς τῆς οἰκογένειας τοῦ στρατοῦ, τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Ἰδρυμάτος, ὅπως ἐπίσης ἐκτὸς τῆς οἰκογένειας τοῦ κόμματος («στὸ Κόμμα ἀνήκουν μόνο ἄνδρες» ἀλλὰ ὅχι μόνο στὸ φασιστικό...) Τὰ δύο κεντρικά πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας δὲν ἀποτελοῦν μανιχειστικά τοὺς θετικούς ἐκπρωσώπους δύο ἀπαλλαγμένων τὸν φασισμό περιθωρίων, ἀλλὰ εἶναι πρόσωπα μὲ διαφορετικὲς ὁψεις. Ἡ Ἀντονιέττα - Λῶρεν δὲν εἶναι μόνο ἡ καταπιεσμένη γυναῖκα, κλεισμένη στὸ σπῆτι ἀπὸ τὴν οἰκογένεια. Πρὶν γνωρίσει τὸν Γκαμπριέλε - Μαστρογιάννι, νοιώθει, στὴν κυριολεξία ἀπὸ τὸ τίποτα, τὸν ἔρωτα νὰ ἀναβλύζει μέσα τῆς

Μιά ξεχωριστή μέρα

(Una giornata particolare)

Ἰταλία (1977)

Σκηπ: Ettore Scola. **Σεν:** Ruggero Maccari καὶ Ettore Scola, μὲ τὴν συνεργασία τοῦ Maurizio Costanzo. **Φωτ:** Pasqualino de Santis (Τεχνικολόγος). **Ντεκόρ:** Luciano Ricceri. **Κοστ:** Enrico Sabbatini. **Μοντάζ:** Raimondo Crociani. **Μουσική:** Armando Trovati. **Μακιγιάζ:** Franco Freda καὶ Marie-Angèle Protat. **Ἡχολογία:** Carlo Palmieri καὶ Jean-Michel Rovard. **Ἑρμηνεῖα:** Sophia Loren (Ἀντονιέττα), Marcello Mastroianni (Γκαμπριέλε), John Vernon (Ἐμμανουέλε), Françoise Berd (ἡ θυρωρὸς), Nicole Magny (ἡ κόρη τοῦ ὁμοφυλικού), Patrizia Basso (Ρομάνο), Tiziano De Persio (Ἀρνάλντο), Maurizio De Pao-lantonio (Φόμπιο) Antonio Garibaldi (Αὐτόριο), Nittorio Guerrieri (Ὀυμπέρτο), Alessandra Mussolini (Μαρία Λουίζα). **Παραγωγή:** Carlo Ponti: Ἰταλο-καναδέζικη παραγωγή — Compagnia cinematografica, Champion S.P.A. (Rome) καὶ Canafox-Films Inc (Montréal). **Διανομή:** Δαμοσχινός - Μισσηλίδης. **Διάρκεια:** 105'.



για τὸν Μουσολίνι, σὲ μιά στιγμαία συνάντησή τους, μονάχα μὲ τὴν ἀπλή ὄραση τοῦ ἐνσαρκωτῆ τοῦ προτύπου-Μουσολίνι (ὅπως ἀπὸ τὸ τίποτα, ἀπὸ μακριά, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἐξουσία του, γοητεύονται οἱ κοπέλες βλέποντας τὸν Χίτλερ). Ἡ ὁ Γκαμπριέλε κάνει μὲν τὴν Ἀντονιέττα νὰ γελᾷσαι, ἐπιτέλους, στὴν ταράτσα, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ γέλιο προσπαθεῖ νὰ τὸ προκαλέσει μέσα ἀπὸ ἓνα ἐπιθετικὸ ἀστεῖο, ἀπὸ ἓνα ἐπιθετικὸ πείραγμα, ὅπως ἐπιθετικὸς γίνεται ὅταν οὐρλιάζει ἀπὸ πάνω της πῶς εἶναι «γυναϊκούλα» «ποὺ παντρεύτηκε στίς κάψες της» κ.λ.π.

Καὶ αὐτὲς οἱ δικές του ἀντιφάσεις κινητοποιοῦν τὶς ἐπιθυμίες τῆς Ἀντονιέττα. Μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιότητα ἐπιθυμία της γιὰ τὸν, ἐκτός τοῦ προτύπου, Γκαμπριέλε, (γι' αὐτὴν ἐπιθετικὸν ἀλλὰ καὶ «παθητικὸν» ὡς ὁμοφυλόφιλο) γιὰ τὸν, ἐκτός τῆς οἰκογένειας, Γκαμπριέλε, ἡ Ἀντονιέττα ἀρχίζει νὰ ἀντιπαραθέτει τὴν κλειστὴ ἀταραχικὴ οἰκογένειά

της καὶ τὴν ἰδεολογία της, μὲ τὰ ἐκτός αὐτῆς, ἀποκτᾷ ἄρα συνείδηση τοῦ χώρου της καὶ τῶν κανόνων του, ἀποκτᾷ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ τοῦ ρόλου ποὺ τὴν ἐπεισαν καὶ ἀνάγκασαν νὰ παίζει⁽¹⁾. Ἡ Ἀντονιέττα (τόσο πρὶν, ὅσο καὶ μετὰ τὴ καθοριστικὴ γιὰ τὸν αὐτοπροσδιορισμὸ της συνάντησι μὲ τὸν ὁμοφυλόφιλο) κρατᾷ τὴν λειτουργία, τὴν ἐνέργεια τοῦ βλέμματος, σὰν λειτουργία ἐρωτικῆς ἐπαφῆς (χαϊδεύει ἢ ψάχνει μὲ τὸ βλέμμα τὸν Γκαμπριέλε, ὅπως ἡ κάμερα τοῦ ἀπέναντι διαμερίσματος) ἢ σὰν λειτουργία κυριαρχίας, ὅπως τὸ παντοδύναμο βλέμμα τῆς κάμερας ἀπὸ τὸ γερανό, στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ μύθου, δηλώνει τὴν κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη). Ἀλλὰ ὅταν πλέον ἔχει κατακτήσει τὴν αὐτοσυνείδηση της τὸ βλέμμα εἶναι κάτι πολὺ-πολὺ λίγο (φεύγει, χάνεται) γιὰ νὰ ἀρκεῖ.

Τέλος, ὁρισμένες παρατηρήσεις γιὰ τὴ σχέση τοῦ ντοκουμέντου τῶν ἐπικαίρων μὲ τὴ μυθοπλασία, καθὼς καὶ μὲ

(1). Ὁ Σκόλα ὁργανώνει ἐτοι τὸν μῦθο του ὥστε ὁ αὐτὴ τὴ διαδικασία αὐτοσυνείδησης συντελεῖ καὶ τὸ δεῖ ὁ ἴδιος ὁ Γκαμπριέλε ντὲ φάκτο τὴν θέτει ὡς ἓνα ἐνεργητικὸ ρόλο, τόσο στὸν ἔρωτα ὅπου αὐτὴ «παίρνει» γλιτὰ τὸν Γκαμπριέλε (τὸ ἀντίστροφο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ τῆς κάνει ὁ ἄντρας της), ὅσο καὶ σὲ ὁρισμένες ἀπὸ τὶς κουβέντες τους, ὅπου ἐπαινεῖ τὴ μητέρα του (καὶ κατὰ προέκταση τὶς γυναῖκες) σὰν δραστήρια, ἱκανότατη, ἰδιοκρὴ (θὰ λέγαμε πῶς ὁ φεμινιστικὸς λόγος του ἔχει σὰ ἐκκίνημα αὐτὴ τὴν ἀγάπη καὶ τὸ θαυμασμό).



τήν αναπαράσταση του φασισμού στο φιλμ: Τὰ ἐπίκαιρα, τὸ ἱστορικὸ ντοκουμέντο, ἀπὸ τὴν μιὰ βρίσκονται πρὶν, ἔξω ἀπὸ τὸ ξεκίνημα τοῦ μύθου. Ἀλλὰ καὶ ἔρχονται σὲ σχέση μ' αὐτόν, εἰσδύουν στὴ μυθοπλασία: Ὁ Σκόλα κάνει τὰ ἐπίκαιρα τοῦ φασισμού τμῆμα τῆς σκηνοθεσίας του ἀκόμη πιδ εὐκόλα ἀφοῦ τὰ ἴδια τὰ ἐπίκαιρα συνοδεύονται γλαφυρά, γίνονται μῦθος, ἀπὸ μία φωνὴ ὄφ. Ὑπάρχουν λοιπὸν δεμένοι μαζί ὁ φασισμὸς τοῦ ντοκουμέντου καὶ ὁ φασισμὸς στὴ μυθοπλασία. Ὁ τελευταῖος εἶναι οἰκογενειακὸς, γιορταστικός⁽²⁾ γι' αὐτὸ καὶ λιγότερο τρομερὸς, κάπως ξεπερασμένος ἢ καὶ κάπως γελοῖος καὶ παράδοξος, πομπώδης (γι' αὐτὸ καὶ πιδ ἐξωτικός). Ὁ φασισμὸς στὸ φιλμ εἶναι ἄρα, ταυτόχρονα οἰκείος καὶ παράξενος.

Στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ μύθου εἶναι ἄμεσα παρὼν, ἐμφανίζεται μὲ τοὺς κατοίκους ποὺ μασκαρεύονται καὶ κατόπιν φεύγουν ἔξω ἀπὸ τὸ κτίριο,

καὶ ξαναγίνεται ὁρατὸς ὅταν ξανάρχονται ὅλοι μαζί μέσα. Ὅσο ὁμως εἶναι ἀόρατος, ἔξω, ἔρχεται μέσα σὰν ἦχος (ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο τῆς θυρωροῦ) ἢ σὰν φωτορομάντζο στὸ ἄλμπουμ τῆς Ἀντονιέττα.

Στὸ Μιὰ ξεχωριστὴ μέρα ὁ φασισμὸς πλησιάζει καὶ ἀπομακρύνεται καὶ ξαναπλησιάζει, ἢ γίνεται λιγότερο ἢ περισσότερο ὁρατὸς, λιγότερο ἢ περισσότερο φοβερὸς ἢ πομπώδης. Ἄλλοτε πανίσχυρο σύστημα - νόρμα καὶ ἄλλοτε παράδοξο ἐξάμβλωμα, εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας ποὺ μὰ συμπλέκεται περισσότερο στὴν ἀνάπτυξη τῆς μυθοπλασίας καὶ μιὰ ἀποτραβιέται ἀφήνοντας στὴ σκηνὴ τὴ σχέση τῆς συζύγου νοικοκυρᾶς-μητέρας μὲ τὸν ὁμοφυλόφιλο, μὰ ποὺ ποτὲ δὲν ἀποτελεῖ τὸ ἐγκαταστημένο καὶ ἐρεθιστικὸ ντεκόρ, ρόλο ποὺ συνήθως παίζει ὁ φασισμὸς στὶς ταινίες ρετρό, ποὺ γλυκαίνουν τὶς ἀντιθέσεις καὶ δὲν τὶς ἐκθέτουν στὸ προσκήνιο.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

(2). Ὅπως γιορταστικὸς καὶ κάπως ἀστεῖος ἄλλωστε εἶναι καὶ αὐτὸς τοῦ ντοκουμέντου ὡς ἓνα βιβλίο.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Στό προηγούμενο τεύχος (17/18) μερικά τυπογραφικά λάθη αλλοίωσαν το νόημα κάποιων άρθρων ή δυσκόλεψαν την ανάγνωσή τους. 'Ενώ απροσεξίες στη σχεδιοποίηση και στίς λεζάντες έδιναν μία χαοτική εικόνα του τεύχους, Διορθώνουμε τὰ πιό χτυπητὰ καὶ ζητοῦμε συγγνώμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες:

— Σελίδα 12 — Τρίτη στήλη στὸ μέσο. Νὰ παραλειφθεῖ, ἡ λέξη «Grenade»

— Σελίδα 29 — πρώτη ὑποσημείωση.

Διάβαζε «Χάιντεγκερ» ἀντὶ «Χάιντεγκεφ»

— Σελίδα 56 — 8η ἀράδα ἀντὶ

«καθορίζοντάς τα» «καθαρίζοντάς τα.»

— Σελίδα 58 — 19η ἀράδα. "Ενας

ἀντιμυωντρινιαρικός «δαίμονας» αλλοίωσε μιὰ φόρμουλα τοῦ Μπωντρινιὰρ σπέρνοντας συγχρόνως νοηματικὸ χάος. 'Αντὶ γιὰ *Μιά ἀφήγηση ποὺ τὸ συμβολικὸ... θάνατο* (;) ἡ σωστὴ φράση εἶναι «*Μιά ἀφήγηση ποὺ τὸ συμβολικὸ τῆ στοιχειῶναι σάν τὸν ἴδιο τῆς τὸ θάνατο.*»

— Σελίδα 68 — 'Η φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία *ὁ Θίασος* τοῦ Θ. 'Αγγελόπουλου

— Σελίδα 69 — Στὴν πρώτη φωτογραφία παραλείφθηκε ἡ λεζάντα *Ὁ Θίασος* καὶ στὴν δευτέρῃ ἡ λεζάντα *Μέρες τοῦ 36.*

— Σελίδα 72 — Φωτογραφία πάνω ἀριστερά. Νὰ προστεθεῖ ἡ λεζάντα *Ὁ Θίασος*

— Σελίδα 72 — Φωτογραφία κάτω δεξιὰ. νὰ προστεθεῖ ἡ λεζάντα *Οἱ κυνηγοί.*

— Σελίδα 75 — 'Η φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος.*

— Σελίδα 76 — 'Η φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία *Οἱ κυνηγοί.*

— Σελίδα 77 — Κάτω ἀπὸ τὴ φωτογραφία γράφεται «*Απὸ τὴν πρώτη σκηνὴ τῆς ταινίας* Μέρες τοῦ 36» ἀντὶ «*Απὸ τὴν πρώτη σκηνὴ τῆς ταινίας* *Οἱ κυνηγοί.*»

— Σελίδα 91. στὴ φράση πάνω ἀπὸ τὴν δευτέρῃ φωτογραφία μῆκε τὸ ὄνομα τῆς Μαρίας Κουμαριανοῦ ἀντὶ τῆς Νένας Μεντῆ.

— Σελίδα 92. Στὴν φράση κάτω ἀπὸ τὴν φωτογραφία μῆκε τὸ ὄνομα τῆς Νένας Μεντῆ ἀντὶ τῆς Μαρίας Κουμαριανοῦ.

— Σελίδα 115 — δευτέρῃ γραμμὴ ἀπὸ τὸ τέλος. Γράφτηκε «*πάντα*» ἀντὶ «*πίπτα*».

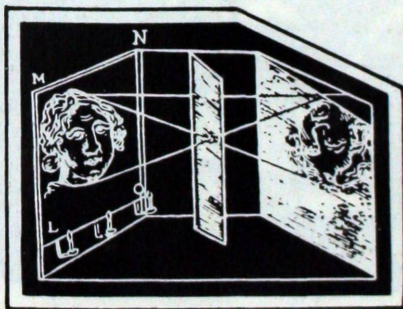
— Σελίδα 119. — 'Ὁλοφάνερα ἡ δευτέρῃ φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία *Τὰ παιδιὰ τῆς ντουλῆπας* τοῦ Benoit Jacquot καὶ ὄχι ἀπ' τὴν ταινία *Αὐτὲς οἱ δύο* τῆς Marta Meszaros.

— Σελίδα 122 — 'Η πρώτη φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ R. Bresson *Πιθανὸν ὁ διάβολος.*

— Σελίδα 128 — 'Υποσημείωση 4, πρώτη γραμμὴ. Διάβαζε «*Ἡ ἴδια ἐντύπωση γεννιέται...*»

— Σελίδα 134 — 2η στήλη, στὴ μέση τῆς παραγράφου, γραμμὴ 27η ἀπὸ πάνω.

Διάβαζε: «*Ἡ τὸν τρόπο καὶ τῇ δυσφορία ποὺ καταλαμβάνει τὸν Καζανόβα βλέποντας τίς δύο γυναῖκες νὰ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ κάρφωμα τῶν*



camera obscura

A Journal of Feminism and Film Theory / 2

Published three times a year at P.O. Box 4517, Berkeley, California 94704

Single copies \$2.50

US and Canada
individuals \$7.50
institutions \$15.00

Outside US
individuals \$10.50
institutions \$21.00

Bookstores: 30% discount; returns permitted (whole books only please)

σκουληκιῶν, πράξη ἀνάλογη μ' αὐτὴν τοῦ εὐτυχιομένου γι' αὐτὲς εὐνουχισμοῦ τοῦ πέους (του).»

— Σελίδα 137 — Στὸ τέλος τῆς κριτικῆς παραλείφθηκε τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα. Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ.

Αλληλογραφία

Πρός τη Συντακτική Έπιτροπή
του περιοδικού *Σύγχρονος Κιν/φος*

Στο τεύχος άρ. 15-16 του περιοδικού σας υπήρχε, στη στήλη των σχολίων, ένα κείμενο του Χρ. Βακαλόπουλου με τίτλο «'Από τη μία κριτική στις άλλες». 'Ο άρκετά διαφοροόμενος τίτλος συνοδευόταν τελικά από μία κριτική των «κριτικών» της κριτικής. 'Επειδή στο δεύτερο μισό του κειμένου με χρησιμοποιούσε σαν παράδειγμα «κριτικής» της κριτικής και μάλιστα «σοβαρής» προσπάθειας για κιν/κή κριτική, έξαιτίας ενός άρθρου μου στο *ΦΙΛΜάρ*. 11, θάθελα να διευκρινιστούν όρισμένα πράγματα, έστω και άν τουτο τό κείμενο θεωρηθεί σαν μία νέα κριτική. Στο κάτω-κάτω δέν είμαι επαγγελματίας κριτικός ούτε κάν έρασιτέχνης πού γράφει όταν βρίσκει εύκαιρία. Κατ' άρχην παρά τό ότι διάβασα τό κείμενο του Χ.Β. 2-3 φορές δέν κατάλαβα και πολλά πράγματα. Τώρα ποιός φταίει τρέχα γύρευε. Θά μου πείτε βέβαια πώς «...ή κριτική γίνεται ή ίδια μία πολλαπλότητα λόγων πού οργανώνονται παράλληλα με τό προίον στο όποιο αναφέρονται χρησιμοποιώντας μερικά έργα/εία. Μά δυό λόγια οι κριτικοί λόγοι γύρω από τις ταινίες αποτελούν μία ιδιαίτερη πρακτική...» κλπ. κλπ. Πολύ ώραία. Μόνο πού ό Χ.Β. δέν μάς λέει ποιά είναι αυτά τά έργα/εία και ποιός ό τρόπος πού τά χρησιμοποιείσες για να γράψει αυτό τό κείμενο (και κατ' έπέκταση για να γράφουνε κάποιοι άλλοι και να καταλαβαίνουνε κάποιοι τρίτοι). Τώρα άν πάλι δέ χρειάζεται να τά καταλάβει κανένας να μή μου λέει μετά πώς ό αυτό πού γράφω παρακάτω δέ κατάλαβα τό δικό του κείμενο.

Στη σελίδα 8 γράφει «τό ενδιαφέρον βρίσκεται στο ποιά είναι ή αντίληψη πού έχει για την κριτική (άρχικά) αλλά και για τόν θεατή (κύρια) ό Γ. Σολδάτος άπέναντι σ' αυτές τις ταινίες. 'Η κριτική πρώτα άπ' όλα άντιμετωπίζεται ένιαία και πάλι, με βάση της την ένοποίηση ότι μπορεί να καταλάβει μερικές ταινίες (τις «Χολλυγουντιανές») τις όποιες και προτιμάει ένώ άλλες όχι (τις «πειραματικές»). Στην τρίτη περίπτωση της έρευνητικής πειραματικής δουλειάς ή κρίση της κριτικής δέν έχει και μεγάλη αξία με την έννοια του καλού/κακού, εκείνο πού χρειάζεται είναι κατανόηση από μέρους της κριτικής ώστε να καταστεί άγωγός για τό κοινό».

"Έχω άδικο μήπως; Μιλάω για την «καλλιέργη», όπως την ονομάζει ό Χ.Β., κριτική. Δέ μιλάω για τό πώς έγώ άντιλαμβάνομαι κάποιο ιδεατό ρόλο της κριτικής. "Έχω κάποιες άπόψεις πού όμως δέν είχανε θέση σ' εκείνο τό κείμενο γιατί άπλούστατα μιλάγε για τό πώς λειτουργεί ένα συγκεκριμένο σύστημα διακίνησης ταινιών σ' ένα συγκεκριμένο χρόνο. 'Ο Ν.Φ. Μικελίδης, όπως και ό Χ.Β. σημειώνει, γράφει: «'Η δουλειά του κριτικού είναι δουλειά ενός μεσαζόντα πού προσπαθεί να φέρει, όσο μπορεί, τό κοινό πιο κοντά στον καλλιτέχνη αλλά και τόν καλλιτέχνη όσο μπορεί πιο κοντά τό κοινό». Είτε τό θέλουμε είτε όχι έτσι δουλεύει ή κριτική. Δουλεύοντας λοιπόν έτσι ή έγώ βλέπω τά άποτελέσματά της. Πώς να τό κάνουμε δηλαδή. 'Ανεγκριμάτουμε ταινίες όσο κι άν αυτές ό «εύλύγιστες», όπως τόν ονομάζει ό Χ.Β., όρος προκάλεσε ύστερία σε

κάποιο κριτικό έφημερίδας πού ένοιωσε να θίγονται τά συμφέροντά του. Μά ό ίδιος ήταν ό αρχιτέκτονας της εμπορικότητας του *Θιάσου*. 'Η σπασισμωδικά άπολογητική του στάση, άπέναντι στο άρθρο μου, έπιβεβαίωσε την κρίση για την όποία μιλά ό Χ.Β. και στην όποια φτάσαμε άκριβώς μέσα από μία σειρά άντιφάσεων από τις όποιες δέ μπορούσε να τούς προφυλάξει τό μοντέλο κριτικής πού στήσανε χρόνια τώρα. Διάλεξαν τό ρόλο του «μεσάζοντα» και ξαφνικά βλέπουν από τη μία μεριά την άδυναμία τους να έξηγήσουν στο κοινό τις νέες ταινίες και από την άλλη την άποκηρυξη τους από τούς σκηνοθέτες. Και ή άδυναμία τους δέ σημαίνει πώς είναι άμόρφωτοι. Κάθε άλλο. 'Απλούστατα τό «δημόσιο λειτουργήμα τους», όπως τό ονομάζει ό Κούνδουρος, περνάει κρίση.

Για ποιά μυστήρια-μυστικισμούς- ύπερταξικισμούς και πράσινα άλογα γράφει ό Χ.Β.; Μού άναφέρει την περίπτωση του 'Αγώνα. Νομίζω ότι είμαι σαφής. Λέω πώς ό 'Αγώνας δέ χρειάστηκε μία κριτική αυτού του είδους γιατί άπλούστατα δέ χρειάστηκε κράτεις και μεσολαβητές να τού φέρουν κόσμο. Πήγε ό ίδιος στον κόσμο. Πού τά βλέπει λοιπόν τά μυστήρια; Πόσα Χολλυγουντ ύπάρχουν και ρωτάει για ποιά άπ' όλα μιλάω; Είλικρινά δέ καταλαβαίνω τι έννοει έκει πέρα. 'Εν πάσει περιπτώσει δέ μπορώ να διατυπώσω τελικά συμπεράσματα για τά δυό κείμενα μίας και δέ κατάλαβα ακόμα πού διαφωνούμε και πού συμφωνούμε.

'Αθήνα 26-2-1978
Γιάννης Σολδάτος

"Ισως πράγματα να μην έχει σήμερα πιά σημασία πού συμφωνούμε και πού διαφωνούμε. 'Ωστόσο, τό επίμαχο κείμενο του Γ. Σολδάτου στο *Φίλμ άρ. 11* κάθε άλλω παρά φώτιζε, τό πού βρίσκεται σήμερα ή κινηματογραφική κριτική. ('Ετσι:α) χωρίζοντας έντελώς μηχανιστικά και σχηματικά τις ταινίες του «ένου» έλληνικού κινηματογράφου σε τρεις κατηγορίες («κλασσικές»: Θίασος «στρατευμένες»: 'Αγώνας, «πρωτοποριακές»: Βιογραφία) έπιχειρούσε να τοποθετήσει τόν κριτικό λόγο σε σχέση μ' αυτόν τόν και παραπάνω από άμφιβολο χωρισμό (δέν θά έπανελθω εδώ σ' αυτό τό θέμα). Ξεπερνούσε έτσι τό πρόβλημα του σχηματισμού αυτού του λόγου καθώς και της λειτουργίας του, και αύτορεσκα «ανάγκλιπτε» ότι

δεν μπορούσε να φέρει σε πέρας» τις ανάγκες ενός καθαρά θεωρητικού σχήματος, κατασκευασμένο από τον Γ. Σολδάτο και κανέναν άλλο. β) μη μπορώντας να ανακαλύψει την πραγματική αντίθεση δημοσιογραφικής-μη δημοσιογραφικής κριτικής (ή άλλων κριτικών) το κείμενο συμπεραίνει ότι η κριτική εφόλης, έπειδή τόχα δεν μπορεί να «εξηγήσει» στο κοινό νέα κινηματογραφικά φαινόμενα όπως η Βιογραφία. «Ένα τέτοιο συμπέρασμα, όχι μόνο άπωθους κείμενα σαν του Μανόλη Κούκιου και του Μιχάλη Δημόπουλου για την Βιογραφία στον Σύγχρονο (τεύχος αρ. 8), αλλά και υιοθετούσε αυτόματα την κατεχόμενη εσφαλμένη άποψη ότι η κριτική είναι (ή τουλάχιστον ήταν κάποτε) μεσολαβητικός κρίκος». Αυτό όμως που γινόταν φανερό τότε, με την άμχανία της κριτικής μπροστά σ' εκείνες τις ταινίες (και ή άμχανία αυτής κάλισσα να κρύβεται και σ' ένα θριαμβευτικό κείμενο, όπως εκείνα του Σταματίου για τον ήθισσο), οπν είναι ή «άδυναμία της κριτικής να εξηγήσει στόν κόσμο τις ταινίες», αλλά το χόσιμο της «μεσολαβητικής» άθωότητάς της, το ξεμασκάρεμα της πραγματικής διαφημιστικής της λειτουργίας, το γκρέμισμα τών μύθων περί «δημοσιού λειτουργήματος», κ.λ.π. «Η κριτική βρίσκεται σήμερα σέ κρίση όχι γιατί δέν μπορεί να επιτελέσει το «ψηλό καθήκον» της (όπως της προσάπτει ο Γ. Σολδάτος), αλλά γιατί αναγκάζεται να υιοθετεί όλο και περισσότερο διαφημιστικές μορφές διατύπωσης και έκφρασης τών (λίγο πολύ) ύστερικών ολόγων της, που παλιά ήξερε να κρύβει πίσω από τα πέπλα της «αντικειμενικής μεσολάβησης». «Όσο για τόν Άγωνα, πολύ άμφιβάλλω ότι δέν χρείσθηκε μεσολαβητές και κράτηες, και τί ήταν αυτοί, κόμματα, οργανώσεις, παρατάξεις στο πανεπιστήμιο, πολιτιστικά γραφεία και άλλα πολλά που περιέφεραν τήν ταινία (με «ύπομονη και εργατικότητα», δέν λέω!) στά εργοστάσια και στά άμφιθέατρα; Πώς λοιπόν ή Άγώνας πήγε μόνος τόν στόν κόσμο; Μάλλον βρέθηκαν κάποιον να πείσουν τόν κόσμο ότι ό Άγώνας βρέθηκε εκεί περί μόνος τού, έτσι απλά, φυσιολογικά σάν τών άέρα που ό «κόσμος» άνάντες (και εγώ ό ίδιος έκανα αυτή τή «μεσολαβητική» δουλειά. Τώρα ξέρω πολύ καλά πώς ήμουν και μεσολαβητής και κράτης εκείνη τήν έποχή...). Τέλος, για το Χόλλυγουντ ή άπορία μου παραμένει: ποιο άπό; Τού Άδνγκ, τού Χίτσκοκ, τού Χώκς, τού Κιοόκορ,

τού Φόρντ, τού Ραίη, τού Φούλερ; «Η μίηως δέν έχει σημασία;

Ό άναγνώστης μας Γιώργος Μορτζάνος (Άθήνα) σ' ένα μακροσκελές γράμμα τού με τίτλο έπιστημονική φαντασία ή χόλλυγουντιανή ιδεολογία (πού δυστυχώς δέν μπορούσε να δημοσιευτεί ολόκληρο), κείμενο πού άναφέρεται στis ύπερπαραγωγές Πόλεμος τών "Αστρων, Στενές Έπαφές Τρίτου Τύπου κ.λ.π., γράφει άνάμεσα στά άλλα:

«Αυτό λοιπόν πού ύπάρχει στόν Πόλεμο τών άστρων δέν είναι φαντασία αλλά μιά λογική, λογική πού γήννη και συγκεκριμένη, τήν άντιμετωπίζουμε κάθε μέρα, ξέρουμε πολύ καλά ποιά συμφέροντα τή δημιουργούν, τά μέσα πού έχει στη διάθεση της — στήν προκειμένη περίπτωση 14.000.000 δολάρια — και πού στρέφεται. Δέν ξέρουμε άν, οι όποιες τεχνικές άρετές είναι άρκετές για να καλύψουν τή γύμνια αυτής της ταινίας σέ φανταστικοεπιστημονικό επίπεδο και τήν ιδεολογική της προέλευση και φύση. "Αν μπορούμε, στ' όνομα μερικών σπέσιαλ έφφέ να παραβλέπουμε τόν όλο ρόλο της πού είναι ο πιο σημαντικός — καθώς έπιασαν τόν εκχυδαισμό της όποιας φαντασίας. Ός πότε, ό εγγέφαλος μας θα ικανοποιείται και θα ήδονίζεται στό άναβόσβυσμα τών χρωματιστών λαμπριών τών κομπιούτερς και τών χρωματιστών άκτινών από τά άκτινοπίστολα τών μέλλοντος, παλαιότερα λεγόντουσαν κόλτ. Τέτοιες συγκινήσεις όσοι θέλουν μπορούν να τις ζήσουν εύκολα και απλά ίσως σ' ένα άδερσκοπείο ή μέσα στά σφαιριστήρια με τά άνάλογα μηχανάκια (π.χ. σέ μιά όθονή με σεληνικό τοπίο ίππώνται διαστημόπλοια, με ένα «κουμπί» τα σηματοδύουμε και τα σκοτώνουμε, παίρνοντας... βαθμούς). Στη σκοτεινή ύποβλητική αίσθουσα τού κινηματογράφου με ένα φίλμ σέ μεγάλη όθονή και περικυκλωτική μουσική όπου όλα αυτά μαζί, όθόνες, μουσικές, λαμπιόνια, καλύπτουν άλλες άκτινες πού έπικινδύνες πού μεταδίδονται από το φίλμ στό θεατή περιέχοντας άμερικάνικο πολιτιστικό ίμπεριαλισμό, με έφηγουχασμό και άδρανοποίηση» είναι ένα ηρεμιστικό χάπι με παρενέργειες θανατηφόρες. Αυτές οι παρενέργειες είναι πολύ

έκδηλες στόν μέσο άμερικάνο. Μετά από όλα αυτά είναι ά άπορεί και να άναρωτιέται κανείς, για τήν παρουσίαση πού έκαναν και το δέος πού έννοιωσαν οι διάφοροι ντόπιοι πάπες και και κριτές τού κινηματογράφου μπροστά σ' αυτό το κατασκευασμα (δέν είναι ή πρώτη φορά). Οι άντιδράσεις δέους αυτών τών κατά τ' άλλα μνημένων και προοδευτικών, θυμίζουν άρκετές φορές μέσο άμερικάνο.»

Πρός τή Συντακτική Έπιτροπή

Είναι μερικές ήμέρες πού έπεσε στά χέρια μου το τεύχος 13/14 τού περιοδικού σας. Όμολογούμενος αισθάνθηκα βαθεία έκπληξη και για τήν προσεγμένη έκδοση και για το πλούσιο περιεχόμενό τού. Άγαπώ τόν κινηματογράφο και πάντα ήθελα ένα κινηματογραφικό περιοδικό πού όδηγεί τόν άναγνώστη σέ άφομοιωτική και ταυτόχρονα δημιουργική σκέψη. Διαβάζοντας τήν κριτική τού συνεργάτου σας Χρήστου Βακαλόπουλου πάνω στό φίλμ του Μικαελίν Τό Πρίμαθ ήθελα να κάνω μερικές παρατηρήσεις. Παραθέτει ένα άπόσπασμα από τά «Ζητήματα Λενινισμού» τού Στάλιν και το έρμηνεύει δεχόμενος ότι ό Στάλιν βάζει τήν ταξική πάλη σέ δεύτερη μοίρα με άποτέλεσμα να άρνείται ουσιαστικά ότι ή ταξική πάλη είναι ή κινητηριακή δύναμη της ιστορίας.

Ό ίδιος ό Μάρξ στήν μελέτη τού «Κριτική της πολιτικής οικονομίας» λέει άκριβώς: «Σέ ένα όρισμένο επίπεδο ανάπτυξης, οι υλικές παραγωγικές δυνάμεις της κοινωνίας έρχονται σέ σύγκρουση με τις ύψιστάμες σχέσεις ιδιοκτησίας ή με τις σχέσεις έκμεταλλεύσεως στis όποιες έκινούνται μέχρι τότε και οι όποιες άποτελούν τήν νομική τους έκφραση...» Το συμπέρασμα λοιπόν είναι ότι πρώτα τροποποιούνται οι παραγωγικές δυνάμεις και κατόπιν οι παραγωγικές σχέσεις άνάμεσα στους ανθρώπους, συμπέρασμα πού δέν άναφέρεται καθόλου από το παραθέμενο στήν κριτική άπόσπασμα τού Στάλιν. Πώς από αυτό και με ποιά συλλογιστική τίθεται ή ταξική πάλη σέ δεύτερη μοίρα όμολογώ πώς δέ μπορώ να τό καταλάβω. Άντίθετα οι φορείς της άντινομίας πού δημιουργείται μετά από τήν ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων, μεταξύ αυτών και τών παραγωγικών σχέσεων είναι οι κοινωνικές τάξεις τών όποιών ή πάλη δημιουργεί τήν εξέλιξη τών και κατ'

πέετασθαι την ιστορία. Οι παραγωγικές δυνάμεις εξελίσσονται ταχύτερα από τις παραγωγικές σχέσεις. Αυτή η διαφορά οδηγεί στις συγκρούσεις των αντίστοιχων φορέων τους. Δηλαδή την ταξική πάλη. "Ίσως να παρεννόησα εγώ την κριτική του συνεργάτου σας. Θά ήθελα εάν βέβαια δεν κάνω κατάχρηση της καλωσύνης σας να επανέλθω σε ένα τεύχος δίνοντας περισσότερες και αναλυτικότερες, εάν είναι δυνατόν εξηγήσεις.

Αικατερίνη Λουκοπούλου
Κάνιγγος 23 Τ.Τ. 141
'Αθήναι

'Όμολογώ πώς η κριτική μου για το Πρίμ έπασχε από υπερβολικό μαρξιστικό ζήλο. Παρόλα αυτά υπενθυμίζω στην αναγνώστριά μας ότι δεν υπάρχουν φορείς των παραγωγικών δυνάμεων και των σχέσεων άρα οποιαδήποτε σύγκρουση μεταξύ τους μπορεί να θεωρείται έντελώς φανταστική. 'Αν ύστερα από όλα αυτά η αναγνώστριά μας επιμένει σε μαρξιστικό διάλογο, εγώ σηκώνω τα χέρια ψηλά. Πάντως η άποψη του Μπεταλέμ επί του θέματος (τόν οποίο διάβαζα εκείνη την εποχή, περιμένοντας το Πρίμ για να βγάλω προς τα έξω ύψηλές διδαχές και θεωρίες, πράγμα που δεν έχω σκοπό να κάνω εδώ, γιατί ό άς μου συγχωρηθεί ο κάπως ειρωνικός τόνος) είναι ή εξής: «ή έτσι διατυπωμένη θέση (του Στάλιν-Σ.Τ./) δεν άρνιέται το ρόλο της πάλης των τάξεων — όσο υπάρχει κοινωνία όπου συγκρούονται ανταγωνιστικές τάξεις —, τόν περιορίζει όμως στο δεύτερο επίπεδο: ή πάλη των τάξεων έπεμβαίνει κυρίως για να σπάσει τις παραγωγικές σχέσεις που αποτελούν έμποδιο για την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, γενώντας, έτσι, νέες παραγωγικές σχέσεις σύμφωνες με τις απαιτήσεις της ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων.» (Οι Ταξικοί άγώνες στην Ε.Σ.Σ.Δ. σελ.3). Θά ήταν ένδιαφέρον επίσης (δέν ξέρω αν ή αναγνώστριά μας συμφωνεί) να παρατηρήσει κανείς ότι ή άφέλεια μιάς ταινίας σε στίλ Πρίμ έμφανίστηκε στις δόθόνες μας υπερσολιβαμένη (στο γνωστό μοτίβο: «σοβιετική βδομάδα») από παράδοξες σοβιετικές ταινίες του είδους όπως 'Η δική σου γνώμη του Κάρασκ, κ.λ.π., ταινίες που μιάς εισάγουν σε μιά «εποχή Μπρέζνιεφ» του σοβιετικού κινηματογράφου. 'Αν μεταφέραμε ή συζήτηση από το μαρξισμό στην άνάλυση αυτής της σύγχρονης τάσης, που οδηγείται στο καλύτερο στην άπολογία της

νέας τεχνοκρατίας, ίσως να κάναμε κάτι πιο ένδιαφέρον από το να ανταλλάσουμε το ταίτάτα μας.

Χρ.Β.

9 Φλεβάρη 1978
'Αγαπητοί φίλοι:

Γνώρισα το «Σύγχρονο Κινηματογράφο» στο τεύχος 12 (Φεβ.77). 'Από τότε προμηθέηκα τα τεύχη 13/14 και 15/16, και βεβαιώθηκα ότι το περιοδικό σας όχι μόνο έχει μιά γενικά σωστή εικόνα της κατάστασης στον κινηματογράφο (και στην τέχνη), αλλά αναλύοντας αυτή την «κατάσταση» προωθείτε προοπτικές και λύσεις, από μαρξιστική «σκοπιά», αναγνωρίζοντας την κεντρική σχέση, ιδεολογία-τέχνη/κινηματογράφο. 'Ιδιαίτερα τα έργα σας για τόν Jean-Marie Straub και την συνεργάτισσά του Danielle Huillet, καθώς και ή άνάλυση Κινηματογράφος/'Ιστορία του Μ. Κούκιου (15/16) άποτελούν απόδειξη όχι μόνο σοβαρής δουλειάς, αλλά και πρωτόθης προοπτικών. Οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι μπορούν να προσφέρουν πολλά-λόγω των γνώσεων τους και εύκολια κατανόησης δύσκολων νοημάτων, έπεξεργασίας ιδεών κ.λ.π.— για την πραγμάτωση του επαναστατικού προγράμματος της εργατικής τάξης, δηλαδή ή δικτατορία του προλεταριάτου, όχι μόνο με την τέχνη τους, αλλά μάλλον μέσω της τέχνης τους, και στην ιδεολογική προπαρασκευή της εργατικής τάξης και των συμμάχων της, για την κατάληψη της πολιτικής εξουσίας. Γιατί: βάσει την τέχνη μου στην ύπηρεσία της επανάστασης χωρίς να ξεφετάω τι είναι ή τέχνη μου (δηλαδή το ρόλο της, πώς διαμορφώθηκε, την ιστορία της, την ιδεολογική τοποθέτησή της κ.λ.π. μάς οδηγεί στη «στρατευμένη» τέχνη (στο 2 του άρθρου Μ. Κούκιου σελ. 124), δηλ. Αυτό δεν πάει να πει ότι υποστηρίζω μιά λύση τύπου οσιαστικού ρεαλισμού (το 1 του Μ. Κούκιου σελ. 124.) Το αντίθετο: 'Ο Διαλεκτικός και 'Ιστορικός 'Υλισμός είναι ή μέθοδος άνάλυσης της πραγματικότητας — σε σχέση διαλεκτική με τόν ύποκειμενικό παράγοντα — και έξαγωγής προοπτικών λύσεων. 'Επίσης: 'Η κριτική άνάλυση του παρελθόντος, βάσει των σημερινών συνθηκών και προοπτικών — τών Einstein, Vertov —, Brecht και άλλων — είναι άπαραίτητη σε κάθε ένα μας για ή δημιουργία επαναστατικής τέχνης (και τεχνικής).

Τό άρθρο του Μ. Κούκιου λοιπόν, είναι πιστεύω, μιά πρώτη εξέλιξη στη κατάσταση αυτή, και στήριξη μόνι στη διαλεκτική σχέση περιεχομένου (περιεχομένου/φόρμας παρελθόν/ μέλλον, μπορούμε να δημιουργήσουμε πρϋποθέσεις ανάπτυξης των τεχνικών που άναφέρει ο Μ. Κούκιος (σελ. 128-30-32). Τα προβλήματα του Σ.Κ. δέν είναι πιστεύω καινούργια. Λόγω των άντικειμενικών συνθηκών στη χώρα μας (πολιτιστικών και κοινωνικοπολιτικών) που έπιβλήθηκα άμέσως μετά την ήττα της επανάστασης του 43-49, της πολιτιστικής πολιτικής των κομμάτων που μιλάνε στο όνομα της εργατικής τάξης, κάθε προσπάθεια, όπως ή δικιά σας, που ξεφεύγει από τα γνωστά αντιδραστικά καλούπια, θεωρείται «άκαταλαβίστη», «ύπερ-θεωρητική», έλιτ κ.λ.π.

'Αλλά βέβαια το μεγαλύτερο πρόβλημα για όλους αυτούς είναι ή ιδεολογία του περιοδικού, που στά σφήνα ειχωρεί βαθιά και τραντάζει τις άνόητες ιδέες τους (έδώ έννοώ τη σχέση ιδεολογίας/τέχνης που εκφράζει ο Σ.Κ.). Γράφω όλα αυτά πρόχειρα — θέλοντας να βοηθήσω το περιοδικό σας και άναπαρκύνωαι στην έκκλησή σας να άποχτήσουμε νέους συνεργάτες. Είμαι άπόφοιτος της σχολής «καλών τεχνών» του Νότινχαμ όπου ειδικήτα στη θεωρία/ιστορία τέχνης και μαρξιστικής αισθητικής θεωρίας. Σάν καλλιτέχνης πρακτικά, γράφω για μέλλοντικές θεατρικές/κινηματογραφικές παρουσιάσεις. Βρίσκομαι στην 'Αγγλία από το 1970, τώρα μένω έδώ στο Λονδίνο. Τό Λονδίνο παρουσιάζει μιά κάποια κινηματογραφική κίνηση, αλλά όχι πιστεύω, τόσο ένδιαφέρουσα έδώ στις εύρωπαϊκές χώρες.

'Ο μοντερνισμός είναι άρκετά γερός ώστε μάλιστα παρουσιάζει «κινηματα» που όρκίζονται να τόν θάσουν, αλλά δέν κάνουν τίποτα άλλο παρά να εκφράζουν πρώτα-πρώτα την έχθρα τους για τόν μαρξισμό και από εκεί πέρα να κάνουν ότι αυτοί νομίζουν σωστό (άκρατος ύποκειμενισμός).

'Υπάρχουν άλλα άτομα ή ομάδες, όπου το αὐθόρμητο κυριαρχεί με άποτέλεσμα φίλμ στρατευμένα, ήρωικά άποίκια, χωρίς προοπτικές. Σέ γενική άνάλυση δείχνουν μιά μικροαστική φόβια για το φασισμό και λύπη για τούς ήρωικούς κατοίκους του Belfast (έδώ βρίσκεται το αντίστοιχο των άποίκων/λαϊκών μυθιστορημάτων).

Φιλικά
Νίκος 'Αξάρλης

Ευρετήριο

Ἐπιμέλεια: ΑΛ. ΛΕΛΟΥΔΗΣ

Δέν χρειάζεται νά ὑπογραμμίσουμε ἰδιαίτερα τήν ἀνάγκη ἑνός εὐρετηρίου γιά τόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» — εἶναι προφανές: τόσο γιά τὸ μελετητή, ὅσο καί γιά ἕνα βιασικότερο ἐρευνητή. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μποροῦν νά ἀξιοποιηθοῦν συχνά σκόρπιες πληροφορίες γύρω ἀπὸ μιὰ ταινία, ἕνα ὄνομα, ἕνα θέμα.

Ἡ μορφή πού ἀκολουθήσαμε εἶναι, πιστεύουμε, ἡ ἀπλούστερη. Στους δύο πρώτους πίνακες (Ἑλληνες καὶ Ξένοι Κινηματογραφιστές) ὑπάρχουν οἱ πληροφορίες (τεῦχος καὶ σελίδα) πού ἀφοροῦν τὸ κάθε ὄνομα. Στὶς «Ταινίες», θὰ ἀνατρέχετε στὸν ἑλληνικὸ τίτλο — ὅταν ὑπάρχει τέτοιος — ἢ στὴ μετάφραση τοῦ ξένου, ὅταν ἡ ταινία δέν ἔχει προβληθεῖ ἢ ὁ ἑλληνικὸς τίτλος της μᾶς ἦταν ἀγνωστος. Παραπλεῦρος ὑπάρχει καὶ ὁ ξένος τίτλος. Πληροφορίες γιά ταινίες μπορεῖτε νά βρεῖτε ἀκόμη καὶ στὶς «Φιλμογραφίες», ἐνῶ στὶς «Συνεντεύξεις-Συζητήσεις» — πού ἔχουν δελτιωθεῖ μὲ τὴν ἀλφαβητικὴ σειρά τοῦ προσώπου πού δίνει τὴ συνέντευξη — ὑπάρχουν πράγματα πού ἀφοροῦν τόσο τοὺς σκηνοθέτες ὅσο καὶ τὶς ταινίες.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1 — ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ	7 — ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ - ΙΣΤΟΡΙΑ - ΤΕΧΝΙΚΗ
2 — ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ	- ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ
3 — ΤΑΙΝΙΕΣ	8 — ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ
4 — ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ	9 — ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
5 — ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ	10 — ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ
6 — ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	11 — ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Ἀντουανέττα	17-18/89
Συζήτηση	17-18/99
Παραλλαγές στοῖς ἴδιος θέματα	17-18/99
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θεόδωρος	
Κινηματογράφος Ἱστορία (ἀναφορά)	15-16/128-131
Γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἱταλία (ἀναφορά)	17-18/56
Συζήτηση τῆς σύνταξης	17-18/82
Ὁ γάμος (ἀναφορά)	17-18/140
ΑΛΕΥΡΑΣ Νίκος	
Διαβρωτικὸ παιχνίδι. (Πέφτουν οἱ σφαῖρες...)	17-18/82
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Πρὸς τὴ μυθοπλασία (Μιά ζωὴ σὲ θυμάμαι...)	17-18/85
Συζήτηση	17-18/89
ΛΥΚΟΥΡΕΣΣΗΣ Τώνης	
Μιά ταινία	17-18/5
ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ Δημήτρης	
Μιά ταινία	17-18/11
ΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ Νίκος	
Δυὸ ταινίες ἐπὶ ὁχτῶ	15-16/21

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορίας κοιλιάδας	17-18/8
ΣΠΕΤΣΙΩΤΗΣ Τάκης	
Δυὸ ταινίες ἐπὶ ὁχτῶ	15-16/21
ΤΑΣΙΟΣ Παῦλος	
Παλιά καὶ νέα φρούτα (Τὸ βαρὺ πεπόνι)	17-18/78

ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς	
Γυναίκα ἀθλιότητα - γυναίκα εὐτυχία	15-16/10
Ὁ Ἀϊζενστάιν καὶ τὸ Καμπούκι	15-16/51
Τὸ ἀπροσδόκητο	15-16/53
Κινηματογράφος - Ἱστορία (ἀναφορά)	15-16/131
ΑΛΛΙΟ Ρενέ	
Ἡ ἀναπαράσταση καὶ ἡ τρέλα	17-18/126
ΒΑΙΝΤΑ Ἀντρέϊ	
Κινηματογράφος - Ἱστορία (ἀναφορά)	15-16/128
Ὁ γάμος	17-18/138
ΒΑΡΝΤΑ Ἀννίς	
Ἡ μία τραγοῦδα, ἡ ἄλλη ὀχι	15-16/20 κ. 17-18/120

BENTERΣ Βιμ	
Επάγγελμα: κινηματογραφιστής	13-14/30
Συνέντευξη	13-14/32
"Ένα άνυπαρκτο είδος	13-14/39
Οι καταπληκτικές περιπέτειες του βλέμματος	13-14/42
Φιλμογραφία	13-14/49
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/133
"Ένας αμερικανός φίλος	17-18/125
ΒΙΛΛΟΥΤΣΚΙ Μάξ	
"Η Βέρα Ρομέικα δεν είναι νομιμόφρων	13-14/27
BIMΠΟΡΝΥ Κλάους	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/133
ΒΙΣΚΟΝΤΙ Λουκίνο	
Τό άφιέρωμα και ή Ταينوθήκη	13-14/4
"Η εύφυια των λουλουδιών (Ό άθώος)	13-14/147
ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιοσιόικε	
Συνέντευξη	15-16/101
"Η βία τού έρωτα	15-16/108
ΕΝΤΚΕΣΤΡΕΜ Ι.	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΕΡΙΚΕ Βικτωρ	
Τό πνεύμα τού μελισσιού	17-18/136
ΖΑΚΩ Μπενουά	
Τά παιδιά τής ντουλάπας	17-18/118
ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάνς Γύργκεν	
Εισαγωγή στόν Ζύμπερμπεργκ	13-14/52
Συνέντευξη	13-14/54
"Η Βίνιφρεντ Βάγκνερ	13-14/56
Φιλμογραφία	13-14/58
ΚΑΖΑΝ "Ηλια	
"Η μαγεία τού "Ηλια Καζάν	17-18/9
ΚΑΟΥΓΚΕ "Αλεξάντερ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/132
ΚΟΝΣΤΑΡΝΤ Χέλμουτ	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/132
ΚΟΥΡΟΞΑΒΑ "Ακίρα	
"Η αδιαφορία τής φίλιας	15-16/110
ΚΡΙΣΤΑ Βλάντο	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/135
ΜΑΚΙΝΟ Σόζο	
Σημειώσεις γιά τή γιανπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/116
ΜΙΖΟΓΚΟΥΣΙ Κένζι	
Σημειώσεις γιά τή γιανπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/118
ΜΙΚΑΕΛΙΑΝ Σεργκέι	
Γιά μιá συντήρηση τής κριτικής (Τό Πρίμ)	13-14/144
ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΣΤΙ Μπερνάρντο	
Κινηματογράφος / "Ιστορία (άναφορά)	15-16/128
ΜΠΛΑΝΚ Μάνφρεντ	
Πόλη, χώρα, κ.λ.π.	13-14/24
ΜΠΡΕΣΣΟΝ Ρομπέρ	
Πθανόν ό διάβολος	17-18/121
ΝΕΚΕΣ Βέρνερ	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/133
ΝΕΣΤΛΕΡ Πέτερ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/136
ΝΤΟΝΣΚΟΪ Μάρκ	
"Η γυναικα-όλογο (Τό όλογο που κλαίει)	13-14/138
ΝΤΟΡΕ Ο	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/134
ΝΤΥΡΑΣ Μαργκερίτ	
Τό καμινό	17-18/123
ΟΖΟΥ Γισαούζρο	
Σημειώσεις γιά τή γιανπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/120
ΟΣΙΜΑ Ναγκίκα	
"Η προβληματική ματιά	15-16/34
Συνέντευξη	15-16/72
"Ο μικρός Τάσιο (Τό άγόρι)	15-16/85

Πρόκληση στο πορνό	15-16/91
"Ο θεσπέσιος έρωτας (Η αύτοκρατορία των αισθήσεων)	15-16/92
"Η αύτοκρατορία των αισθήσεων	15-16/96
ΠΑΡΑΤΖΑΝΩΦ Σεργκέι	
"Η υπόθεση Παρατζάνωφ	17-18/12
ΠΡΑΟΥΝΧΑΪΜ Ρόζα φόν	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135
ΡΕΝΑΙ "Αλαιν	
Πρόβιντανς	15-16/19
ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ Ρομπέρτο	
Κινηματογράφος / "Ιστορία (άναφορά)	15-16/133
Ροσσελίνι	17-18/35
"Υπεράσπιση τού Ροσσελίνι	17-18/44
Γιά τó Ταξίδι στην "Ιταλία	17-18/56
Τό μανιφέστο	17-18/61
ΣΒΑΜΠΙ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΣΙΛΙΝΓΚ Νίκλαους	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΑΛΙΝΤΟΡΦ Φόλγκερ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135
ΣΜΙΤ Ντάνιελ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΤΡΑΣΕΚ Γκύντερ Πέτερ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
Γύρω από μιá έκδηλωση	13-14/60
Τρεις συζητήσεις	13-14/63
Φλόγα και φώς	13-14/98
"Η οικογένεια, ή ιστορία, τó μυθιστόρημα	13-14/98
Στράουμπ / Σαίνμπεργκ	13-14/110
Εισαγωγή στη Μουσική συνοδεία	13-14/124
Κινηματογράφος / "Ιστορία (άναφορά)	15-16/130
ΤΟΥΡΙΝΓΚ Γκέρχαρντ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΦΑΣΜΠΙΝΕΡ Ράινερ Βέρνερ	
"Η μαμά Κίστερ πάει στους ούρανούς	13-14/28
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/120
"Ο φόβος τρώει τά σωθικά	17-18/120
ΦΕΛΛΙΝΙ Φεντερίκο	
Καζανόβας	15-16/18 κ. 17-18/132
ΦΟΡΝΤ Τζών	
"Ο Φόρντ στην τηλεόραση	13-14/5
ΧΑΪΝΟΦΣΚΙ - ΣΟΥΜΑΝ	
"Η διαλεκτική και ή πανουργία	13-14/8
ΧΑΟΥΦ Ράινχαρτ	
"Η έρεθλίωση τού Φράντζ Μπλούμ	13-14/25
ΧΕΡΤΣΟΓΚ Βέρνερ	
"Η αναήτηση των διαφορών	13-14/21
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135

TAINIES

A

"Αγόρι τó (Shonen), Ν. "Όσισμα	15-16/35, 72, 85
"Άγώνας γιά ένα παιδί, Ι. "Ενγκοτρεμ	13-14/137
"Άγνια τού θερματοφύλακα στο πέναλτι - ή (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter), Βιμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50
"Άθώος - ό (L' innocent), Λ. Βισκόντι	13-14/147
"Αλδσκα, Ντόρε "Ο	13-14/134
"Άλικη στις πόλεις - ή (Alice in den Stadt), Βιμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50

"Άλογα της φωτιάς - τά, ή, Οί σκιές των λησμονημένων προγόνων, Σεργκέι Παρατζάνωφ	17-18/12
"Άλογο πού κλαίει - τό (<i>Dorogoi Trenoi</i>), Μάρκ Ντονκόι	13-14/138
"Αναπαράσταση- ή, Θ. "Αγγελόπουλος	17-18/62
"Απαχρονισμός- ό, Ν. "Οσίμα	15-16/72
"Απ' την 'Ελλάδα, Πέτερ Νέστλερ	13-14/136
"Άσμενα γαπωνέζικα τραγούδια- τά, Ν. "Οσίμα	15-16/72
Αυτόκρατορία των αισθησεων - ή (L' empire des sens - Ai no corrida), Ν. "Οσίμα	15-16/91, 92, 96
"Αφρσέ με μόνο, Γκέρχαρντ Τώυρινγκ	13-14/137

B

Βάθος του ούρανού είναι κόκκινο- τό (Le fond de l'air est rouge), Κρίς Μάρκερ	17-18/7
Βαρύ πεπόνι- τό, Παύλος Τάσιος	17-18/78
Βέρα Ρομείκα δέν είναι νομιμόφρων- ή (Vera Romeika ist nicht Tragbar), Μάξ Βιλλούτζκι	13-14/28
Βερολινέζικο μαξιλάρι- τό, Ρόζα φόν Πράουνχαϊμ	13-14/136
Βίνιφρεντ Βάγκνερ και ή ιστορία του οίκου Βάνφρηντ άπ' τό 1914 ως τό 1975- ή (Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975), Χ.Γ. Ζύμπερμπεργκ	13-14/56, 58

Γ

Γάμος- ό (Wesele), "Αντρέϊ Βάιντα	17-18/138
Γερμανία έτος μηδέν (Germania anno zero), Ρ. Ρασσελίνι	17-18/48
Γή της έπαγγελίας- ή, "Αντρέϊ Βάιντα	15-16/128, 17-18/138
Γράμμα- τό, Βλάντο Κρίστλ	13-14/135
Γυναίκα αθλιότητα, γυναίκα εύτυχία, Σ. Μ. "Αϊζεστάιν	15-16/10

Δ

Δαιμονική όδόνη, Κλάους Βιμπόρνυ	13-14/133
Δέν είναι ό όμοφυλόφιλος διστραμμένος, αλλά..., Ρόζα φόν Πράουνχαϊμ	13-14/135

E

"Εγώ, ό Πιέρ Ριβιέρ (Μοί, Ρ. Riviere...), Ρενέ "Αλλιό	17-18/126
Εισαγωγή στη Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας του "Αρνολντ Σαινμπεργκ (Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Licht - spielszene), Στράουμπ/ "Υγιέ	13-14/110, 124
"Ελληνες στη Σουηδία, Πέτερ Νέστλερ	13-14/136
"Ενα γουέστερν γιά τό σοσιαλιστικό γερμανικό φοιτητικό κίνημα, Γκ. Π. Στράσεκ	13-14/137
"Ενας άμερικανός φίλος (Der amerikanische freund), Βιμ Βέντερς	17-18/125
"Ενός λεπτού ακοτάδι δέν μάς τυφλώνει (Eine minute dunkel macht uns nicht blind), Χαϊνόφσκι/Σούμαν	13-14/8
"Εαθλίωση του φράντζ Μπλουμ - ή (Die Verrohung des Franz Blum), Ρ. Χάουφ	13-14/25
"Επτρέπεται να ξανάθουν; Πέτερ Νέστλερ	13-14/136
"Ερως + Σφαγή, Γιοσιόικε Γιάσινα	15-16/101, 108

H

"Ηλιος λάμπει- ό (The sun shines bright), Τζών Φόρντ -	13-14/4
"Ημερολόγιο ενός κλέφτη - τό (Shinjuku dorobo nikki), Ν. "Οσίμα	15-16/72, 84

Θ

Θάσος- ό, Θ. "Αγγελόπουλος	17-18/62
----------------------------------	----------

I

"Ιδιαίτερα αξιόλογος, Χέλμουτ Κόσταρντ	13-14/132
"Ιωάννα στην Πυρά- ή, Ρ. Ρασσελίνι	17-18/52

K

Καζανόβας (Il Casanova di Fellini), Φ. Φελλίνι	15-16/18, 17-18/132
Καλοκαίρι στην πόλη - τό (Summer in the city), Βιμ Βέντερς	13-14/31, 32, 49
Καμιόνι- τό, (Le Camion), Μαργκερίτ Ντυράς	17-18/123
Καρδιά από γυαλί (Herz aus glas), Β. Χέρτσογκ	13-14/21, 135
Κάρλ Μάυ (Karl May), Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ	13-14/52, 54, 58
Καταπίση της γυναίκας είναι προπάντων αναγνωρίσιμη στην ίδια τη συμπεριφορά των γυναικών - ή, Χέλμουτ Κόσταρντ	13-14/132
Κι όμως γεννηθήκαμε (Umaretewa mitakeredo), Γιοσιόιρο "Οζου	15-16/120
Κλεοπάτρα, Τζ. Μάνκιεβιτς	15-16/127
Κυνήγοι- οι, Θ. "Αγγελόπουλος	17-18/56, 62, 136

Λ

Λαγκάντο, Βέρνερ Νέκες	13-14/134
Λάθος κίνηση (Falsche Bewegung), Βιμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50
Λίζα και ή "Άλλη- ή, Τ. Σπετσιώτη	15-16/21
Λουδοβίκος 14ος, Ρ. Ρασσελίνι	17-18/133
Λούντβιχ - Ρέκβιεμ γιά ένα παρθένο Βασιλιά (Ludwig - Requiem für einen Jungfräulichen König), Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ	13-14/52, 54, 58

M

Μαθήματα Ιστορίας (Geschichtsunterricht), Στράουμπ/ "Υγιέ	13-14/63, 98, 110, 15-16/130
Μαμά - Κίστερ πάει στους ούρανοους - ή (Mutter Küsters fährt zum Himmel), Ρ. Β. Φασμπίντερ	13-14/28
Μαξιλάρι- τό, Ρόζα φόν Πράουνχαϊμ	13-14/136
Μεγάλο Κόκκινο "Ενα- τό, Σάμουελ Φούλερ	15-16/15
Μέρας του 36, Θ. "Αγγελόπουλος	15-16/131, 17-18/62
Μιά ζωή σέ θυμάμαι να φεύγεις, Φρίντα Φρίντα	17-18/85, 89
Μία τραγουδά, ή άλλη όχι - ή (L' une chante, l' autre pas), Ανιέλ Βαρντά	15-16/20, 17-18/120
Μιά τρελή σελίδα, Τεϊνσοούκε Κινοουκάσα	15-16/31
Μωσής και "Ααρών (Moise und Aaron), Στράουμπ/ "Υγιέ	13-14/70, 98, 110

N	
Νάσαι παιγνίος, Π. Νέσπλερ	13-14/136
Νομάρχης πυγμής - ό (Il prefetto di ferro), Πασκ. Σκουτιέρι	17-18/8
Νυχτερινές ακιές, Νικλαους Σίλινγκ	13-14/137

O	
"Οθων (Othon), Στράουμπ/Υγιέ	13-14/110
Όκτώβρης, Σ. Μ. Αϊζενστάιν	15-16/131
Ok Ketten Μάρτα Μετζάρος	17-18/8
Ούζαλά (Derzu Uzala), Άκίρα Κουρσάβα	15-16/119

Π	
Παιδιά της ντουλάπας - τά, Μπενουά Ζακώ	17-18/118
Παϊζά, Ρ. Ροσελίνι	17-18/48
Πάνω στην ιδέα του «κριτικού κομμουνισμού» του Άντόνιο Λαμπριόλα (1843-1904), Γκ. Π. Στράσεκ	13-14/137
Πάνω στην ιστορία της γερμανικής κινηματογραφικής μετανάστευσης, Γκ. Π. Στράσεκ	13-14/137
Πάνω στο Δούναβη, Π. Νέσπλερ	13-14/136
Παπαρούνες - οι (Gubijins), Κένζι Μιζογκούσι	15-16/118
Παραδείσιος κήπος - ό, Π. Σβάρμ	13-14/137
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα, Άντουανέτα Άγγελιόη	17-18/89, 99
Πέρασμα του χρόνου - στο (Im Lauf der Zeit), Βίμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50
Πέφτουν οι σφαίρες σαν τό χαλάζι..., Ν. Άλευράς	17-18/82
Πιθανόν ό διάβολος, Ρομπέρ Μπρεσσόν	17-18/121
Πνεύμα του μελισσιού - τό (El espirito de la colmena), Βίκτωρ Έρικε	17-18/136
Ποιός είδε τον άνεμο (Who has seen the wind), Άλλαν Κίνγκ	17-18/7
Πόλη, χώρα, κ.λ.π. (Stadt und Land und Soweiter), Μάνφρεντ Μπλάνκ	13-14/24
Πορφυρό γράμμα - τό (Der Scharlachrote Buchstabe), Βίμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50
Πρίμ - τό (Premia), Σεργκί Μικαέλιαν	13-14/144
Προβιντάνς (Providence), Άλαιν Ρενάλ	15-16/19
Πυγμαχός - ό, Σοζύι Τεραγιάμα	17-18/8

Π	
Roseland, Τζέιμς Άιβορν	17-18/8
Ρώμη, άνοχωρώτη πόλη (Roma, città aperta), Π. Ροσελίνι	17-18/48

Σ	
Σ' αγαπώ, σέ σκοτώνω, Ούβε Μπράντνερ	13-14/137
Σαλώμη, Ν. Μουρατίδης	15-16/21

Τ	
Ταξίδι στην Ίταλία, (Viaggio in Italia) Ρ. Ροσελίνι	17-18/40, 56
Τελευταίο κύμα - τό (The last wave), Πήτερ Πήτερ	17-18/7
Τεμπέλεδες της εύφορης κοιλάδας - οι, Ν. Παναγιώτου	17-18/8

Τεοντόρ Χίρναϊς, ή, Πώς κανείς γίνεται τέως μάγειρος της αούλης (Theodor Hiernleis oder: Wie Man Ehem Hofkoch Wird), Ζύμπερπεργκ	13-14/52, 58
Τή νύχτα όλες οι γάτες μοιάζουν (La nuit tous les chats sont gris), Ζεράρ Ζίνγκ	17-18/8
Τόπος της δράσης - ό, Κλάους Βιμπόρνν	13-14/133
T-WO-MEN, Βέρνερ Νέκας	13-14/133

Φ	
Φορτίνι/Κάνι (Fortini/Can), Στράουμπ/Υγιέ	13-14/78

Χ	
Χαριστική βολή, (Le coup de grace), Φάλγκερ Φάλγκερ	13-14/135
1900, Μπ. Μπερτολούτσι	15-16/128
Χρονικό της Άννας Μαγδαληνης Μπάχ - τό (Chronik der Anna Magdalena Bach), Στράουμπ/Υγιέ	13-14/86, 110
Χρυσομαλούσα - ή, Τώνης Λυκούρεσης	17-18/5
Χρώμα του ροδιού - τό (Sayat Nova), Σεργκί Παρτζάνωφ	17-18/12

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέττα	
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα	17-18/99
ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ Δημοσθένης	
Μεταφορές και Ισομορφισμοί	13-14/19
'Η αυτόσκοπία των αισθήσεων	15-16/96
Σημειώσεις για τη γαμπνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/115
'Η άνοδος και ή πτώση ένός θεσμού	17-18/6
'Η άναπαράσταση και ή τρέλα	17-18/126
ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ Σεργκί Μιχαήλοβιτς	
Τό άπροσδόκητο	15-16/53
ΑΛΜΠΕΡΑ Φρανσουά	
Αϊζενστάιν: Γυναικεία άθλιότητα, γυναικεία εύτυχία	15-16/10
Γράμμα άπ' τό Παρίσι για μερικές ταινίες	15-16/18
'Η υπόθεση Παρτζάνωφ	17-18/12
ΑΠΡΑ Άντριάνο	
'Ο Ροσελίνι πέρα άπ' τό νεορεαλισμό	17-18/44
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος	
Τό άφιέρωμα στον Βισκόντι	13-14/4
Βίμ Βέντερς, έπάγγελμα: κινηματογραφιστής	13-14/30
Οι καταπληκτικές περιπέτειες του βλέμματος	13-14/42
Γύρω άπό μία έκδήλωση	13-14/60
Για μία συντήρηση της κριτικής	13-14/144
'Από την μία κριτική στις άλλες	15-16/6
Πρός τη μυθολογία	17-18/85
6ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης	17-18/116
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχάλης	
'Η διαλεκτική και ή πανουργία	13-14/8
Γύρω άπό μία έκδήλωση	13-14/60
Μακριά άπ' την Ίαπωνία	15-16/24
Πρόκληση στο πορνό	15-16/91
'Η μαγεία του 'Ηλια Καζάν	17-18/9
Προλεγόμενα σ' ένα κείμενο του Φουκώ	17-18/15
Ροσελίνι	17-18/35
ΚΟΥΚΙΟΣ Μανώλης	
'Η προβληματική ματιά	15-16/26
Κινηματογράφος/Ιστορία	15-16/122
Παλιά και νέα φρούτα	17-18/78
'Ο γάμος	17-18/138

ΑΥΓΟΥΡΗΣ Νίκος	
Εισαγωγή στον Ζύμπερπεργκ	13-14/52
‘Η <i>Βίνιφρεντ Βάγκνερ</i>	13-14/56
Φλόγα και φώς	13-14/86
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/132
‘Η γυναίκα-άλογο	13-14/138
‘Η εύφωτα των λουλουδιών	13-14/147
Οι μαριονέτες του Μπούνρακου	15-16/41
‘Η βία του έρωτα είναι θυσία των λέξεων	15-16/108
‘Η αδιαφορία της φιλίας	15-16/110
ΒΕΝΤΕΡΣ ΒΙΜ	
“Ένα ανύπαρκτο είδος	13-14/39
ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ Μηνάς	
<i>Τό πνεύμα του μελισσιού</i>	17-18/136
ΜΑΝΤΙΑΡΓΚ Άντρέ Πιέρ ντε	
“Ο θεσπέσιος έρωτας	15-16/92
ΜΠΑΖΕΝ Άντρέ	
Υπεράσπιση του Ροσελίνι	17-18/36
ΜΠΑΡΤ Ρολάν	
Μάθημα γραφής	15-16/43
‘Ιαπωνία: τέχνη του ζέιν, τέχνη των σημείων (συνέντευξη)	15-16/63
ΜΠΡΕΧΤ Μπέρτολντ	
Σημείωση: η ορατότητα των φωτιστικών πηγών	13-14/97
Σχετικά με το θέατρο των Κινέζων	15-16/37
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Δύο ταινίες έπ’ όχτω	15-16/21
ΣΑΒΒΑΤΗΣ Νίκος	
“Ο Φόρντ στην Τηλεόραση	13-14/4
Στράουμπ/Σάινμπεργκ	13-14/110
Σάμουελ Φούλερ: <i>Τό μεγάλο Κόκκινο</i> “Ένα	15-16/15
“Ο Αϊζενστάιν και τó Καμπούκι	15-16/51
“Ο μικρός Τόσιο	15-16/85
Γιά τó <i>Ταξίδι στην Ίταλια</i>	17-18/56
ΣΕΓΚΕΝ Λουί	
‘Η οικογένεια, η ιστορία, τó μυθιστόρημα	13-14/98
ΣΙΤΕ Βόλφραμ	
Σκοτάδι στον Γερμανικό κινηματογράφο	13-14/14
ΣΟΥΜΑΣ Θόδωρος	
Διαβρωτικό παιχνίδι: (<i>Πέφτουν οι σφαίρες...</i>)	17-18/82
<i>Καζανόβας</i>	17-18/132
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
<i>Εισαγωγή στή μουσική συνοδεία</i>	13-14/124
ΦΟΥΚΩ Μισέλ	
Οι ακόλουθες	17-18/17
ΧΑΙΝΤΕΓΚΕΡ Μάρτιν	
Απόσπασμα από συνομιλία σχετικά με τή γλώσσα	17-18/27

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ

ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος	
Συνέντευξη τού Βίμ Βέντερς στó <i>Positif</i> , <i>Medium</i> και <i>Cinema 76</i>	13-14/32
Συνέντευξη με τόν Στράουμπ: <i>Μαθήματα Ίστορίας</i>	13-14/63
Συνέντευξη Στράουμπ: <i>Μωώςης και Άαρών</i>	13-14/70
Συνέντευξη Στράουμπ: <i>Φορτίνι/Κάνι</i>	13-14/70
‘Η οικογένεια, η ιστορία, τó μυθιστόρημα, τού Λ. Σεγκέν	13-14/98
“Ο θεσπέσιος έρωτας, τού Μαντιάργκ	15-16/92
ΓΚΟΥΖΟΥΛΗΣ Γιώργος	
“Ένα ανύπαρκτο είδος, τού Βίμ Βέντερς	13-14/39
ΖΑΧΜΑΝΙΔΗ Ίρις	
Αϊζενστάιν: <i>Γυναίκα αθλιότητα, γυναίκα εύτυχία</i> , τού Φρανσουά Άλμπερά	15-16/10

ΘΕΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας	
Υπεράσπιση του Ροσελίνι, τού Άντρέ Μπαζέν	17-18/36
ΚΟΤΣΑΝΑΡΟΥ Μαίρη	
<i>Εισαγωγή στή Μουσική συνοδείας</i> , τών Στράουμπ/Ύγιε	13-14/124
ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης	
Συνέντευξη με τόν Ζύμπερπεργκ στó <i>Théâtre Public</i>	13-14/54
ΛΑΣΚΑΡΗΣ Ν.	
‘Η υπόθεση Παράτζάνωφ, τού Φρ. Άλμπερά	17-18/12
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Τό Μανιφέστο, τού Ροσελίνι	17-18/61
ΛΥΓΟΥΡΗΣ Νίκος	
Σχετικά με τó θέατρο τών Κινέζων, τού Μπρέχτ	15-16/37
Μαθήματα γραφής, τού Ρ. Μπάρτ	15-16/43
‘Ιαπωνία: τέχνη τού ζέιν, τέχνη τών σημείων (συνέντευξη με τόν Μπάρτ)	15-16/63
Απόσπασμα από συνομιλία με τόν Χάιντεγκερ	17-18/27
ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία	
Μαθήματα γραφής, τού Ρ. Μπάρτ	15-16/43
‘Ιαπωνία: τέχνη τού ζέιν, τέχνη τών σημείων	15-16/63
Οι ακόλουθες, τού Μισέλ Φουκώ	17-18/17
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Συνέντευξη με τόν “Όσιμα	16-16/72
ΣΑΒΒΑΤΗΣ Νίκος	
Τό άπροσδόκητο, τού Αϊζενστάιν	15-16/53
Συνέντευξη με τόν Γιόσιντα	15-16/101
ΣΚΟΥΛΙΚΗ Εύα	
“Ο Ροσελίνι πέρα άπ’ τó νεορεαλισμό, τού Άντριάνο Άπρά	17-18/44
ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠΛΥΜΛΑΙΝ Μαρία	
Σκοτάδι στó Γερμανικό κινηματογράφο, τού Βόλφ Σίτε	13-14/14

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέτα - ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Συζήτηση με τούς Χρ. Βακαλόπουλο και Μ. Δημόπουλο	17-18/89
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος	
Συζήτηση τής σύνταξης γιά τó έργο του	17-18/62
ΒΕΝΤΕΡΣ Βίμ	
Συνέντευξη στó <i>Positif</i> , <i>Medium</i> και <i>Cinema 76</i>	13-14/32
ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιόσιλνκε	
Συνέντευξη (γιά τó “ <i>Έρωας και Σφαγή</i> ”) στούς Νοέλ Σίμσολ και Πασκάλ Μπονιτζέρ - Μισέλ Ντελαί	15-16/101
ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάινς Γύργκεν	
Συνέντευξη στούς Μισέλ Ραούλ Νταβί και Έρικα Ρόθ-σταίν	13-14/54
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα - ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέτα	
Συζήτηση με τούς Χρ. Βακαλόπουλο και Μιχ. Δημόπουλο	17-18/89
ΜΠΑΡΤ Ρολάν	
‘Ιαπωνία: τέχνη τού ζέιν, τέχνη τών σημείων (συνέντευξη)	15-16/63
ΟΣΙΜΑ Ναγκίτζα	
Συνέντευξη στούς Πασκάλ Μπονιτζέρ, Μισέλ Ντελαί και Σάβι Πιέρ	15-16/72
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
Συζήτηση γιά τó <i>Μαθήματα Ίστορίας</i> , με τόν Μιχ. Δημόπουλο	13-14/63
Συζήτηση γιά τó <i>Μωώςης και Άαρών</i> , με τούς Μιχ. Δημόπουλο και Λουί Σεγκέν	13-14/70

Συζήτηση για τὸ *Φορτίνι/Κάνι*, μὲ τοὺς Φρ. 'Αλμπερά
Χρ. Βακαλόπουλο, Μ. Δημόπουλο καὶ Ν. Σαββάτη

13-14/78

ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡ Μάρτιν

'Απόσπασμα ἀπὸ συνομιλία σχετικὰ μὲ τὴ γλῶσσα

17-18/27

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ - ΙΣΤΟΡΙΑ - ΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ

Φλόγα καὶ Φῶς, τοῦ Νίκου Λυγγούρη 13-14/86

'Η οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τὸ μυθιστόρημα (II), τοῦ Λοὺι

Σεγκέν 13-14/98

Στράουμπ/Σάινμπεργκ, τοῦ Νίκου Σαββάτη 13-14/110

'Η προβληματικὴ ματιά, τοῦ Μανόλη Κούκιου 15-16/26

Σχετικά μὲ τὸ θέατρο τῶν Κινέζων, τοῦ Μπέρτολντ

Μπρέχτ 15-16/37

Μάθημα γραφῆς, τοῦ Ρολάν Μπάρτ 15-16/43

Τὸ ἀπροσδόκητο, τοῦ Σ.Μ. 'Αἰξενστάιν 15-16/53

Σημειώσεις γιὰ τὴ γαπωνέζικη ἰδιαιτερότητα, τοῦ Δημ.

'Αγραφιῶτη 15-16/115

Κινηματογράφος/Ἱστορία, τοῦ Μανόλη Κούκιου

15-16/122

Οἱ ἀκόλουθοι, τοῦ Μισέλ Φουκῶ 17-18/17

'Υπεράσπιση τοῦ Ροσσελίνι, τοῦ 'Αντρέ Μπαζέν 17-18/36

'Ο Ροσσελίνι πέρα ἀπ' τὸ νεορεαλισμὸ, τοῦ 'Αντριάνο

'Απρά 17-18/44

ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Συντήρηση ἡ ὑπέρβαση ἐνὸς θεσμοῦ; 15-16/1

'Απὸ τὴν μιὰ κριτικὴ στὴς ἄλλες 15-16/6

'Η Πανελλήνια "Ἐνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου 15-16/8

Συζήτηση τῆς σύνταξης γιὰ τὸν 'Αγγελόπουλο 17-18/62

Παλιά καὶ νέα φρούτα, τοῦ Μαν. Κούκιου 17-18/78

60 Διεθνὲς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Χωρὶς κανένα λόγο;

τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου 17-18/116

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ρεύματα τοῦ νέου Γερμανικοῦ κινηματογράφου 13-14/13

Σκοτάδι στὸ Γερμανικὸ κινηματογράφο, τοῦ Βόλφ Σίτε

13-14/14

'Η προώθηση τοῦ κιν/φου στὴν 'Ομοσπονδιακὴ Δημοκρα-
τία τῆς Γερμανίας 13-14/18

Μεταφορὲς καὶ ἰσομορφισμοὶ (γιὰ μερικὲς πρόσφατες

ταινίες), τοῦ Δ. 'Αγραφιῶτη 13-14/19

Βίμ Βέντερς (ἀφιέρωμα) 13-14/30

Ζύμπερμπεργκ (παρουσίαση) 13-14/51

Στράουμπ/'Υγιὲ (ἀφιέρωμα) 13-14/59

Νέοι Γερμανοὶ κινηματογραφιστὲς, τοῦ Ν. Λυγγούρη

13-14/132

ΙΑΠΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

'Ιαπωνικότητα: διαφορετικὴ προσέγγιση τοῦ νέου Γιαπω-
νέζικου κινηματογράφου (ἀφιέρωμα) 15-16

Μακρὰ ἀπ' τὴν 'Ιαπωνία, τοῦ Μ.Δ. 15-16/24

'Η προβληματικὴ ματιά, τοῦ Μ. Κούκιου 15-16/26

Σχετικά μὲ τὸ θέατρο τῶν Κινέζων, τοῦ Μπ. Μπρέχτ

15-16/37

Οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνρακου, τοῦ Ν. Λυγγούρη

15-16/41

Μάθημα γραφῆς, τοῦ Ρ. Μπάρτ 15-16/43

'Ο 'Αἰξενστάιν καὶ τὸ Καμπούκι, τοῦ Ν. Σαββάτη 15-16/51

Τὸ ἀπροσδόκητο, τοῦ Σ.Μ. 'Αἰξενστάιν 15-16/53

Ναγκίζα 'Οσίμα (ἀφιέρωμα) 15-16/72

Γισσιόγκτ Γιάσινα 15-16/101

Σημειώσεις γιὰ τὴ γαπωνέζικη ἰδιαιτερότητα, τοῦ Δ.

'Αγραφιῶτη 15-16/115

'Απόσπασμα ἀπὸ συνομιλία σχετικὰ μὲ τὴ γλῶσσα

17-18/27

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΒΕΝΤΕΡΣ Βίμ 13-14/49

ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάινς Γύργκεν 13-14/58

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Ζάννα Π.: *"Ἱστορία καὶ Τέχνη στὸν 'Ιβάν τὸν Τρομερό"*,

τοῦ Μαν. Κούκιου 17-18/10

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Μαχαιρίδης Δημ. — Δημόπουλος Μιχ. 13-14/151

Βελισσαρόπουλος 'Ανδρ. — Φίλμο-γράφος 13-14/152

Σφυρήλ Τ. — Βακαλόπουλος Χρ. — Δημόπουλος Μ.

13-14/154

ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Κινηματογράφος Τέχνης

Πλ. Βικτωρίας - Τηλ. 8815402

Γιὰ φέτος...

Μίκλος Γιάντσο

ΑΣΤΡΑΦΤΕΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ

Νικήτα Μιχάλκωφ

ΤΑ ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ

ΕΒΔΟΜΑΔΑ

ΓΕΩΡΓΙΑΝΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ

7 ταινίες σὲ πρώτη παρουσίαση

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

μεγάλου καὶ μικροῦ μήκους
ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ Θεσ/νίκης 1978

'Ότάρ 'Ιοσηλιάνι

ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΙΦΑΣ

Κόζιντζεφ - Τράουμπεργκ

ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ

ΓΡΑΦΗ 3

σεπτεμβρης - οκτώβρης 1978

ΔΙΜΗΝΙΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΔΡΟ - ΠΛΑΝΟ - ΑΝΑΓΝΩΣΗ
ΣΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

*

ΕΝΑΣ ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
ΜΕΣΑ ΑΠ ΤΟ ΤΑΪΜΙΝΓΚ

*

Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ

*

ΜΑΡΣΕΛ ΠΡΟΥΣΤ

*

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ
ΣΤΗΝ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

*

ΠΡΟΣ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ
ΤΟΥ ΜΠΑΡΤΟΚ

*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΑΙΞΠΗΡ

*

ΤΑ ΕΠΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΣΑΙΞΠΗΡ

*

DEFENSE

*

ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

γιαννης βαρβερης
νανα ησαΐα
νικος κονδυλατος
luciano lattanzi
χριστοφορος lionτακης
ζωρζ μπαταΐγ
μπερτολτ μπρεχτ
francis ponge
βασιλης ραφαηλιδης
michel rio
στελιος σκοπελιτης
δορα στρατον
αλεξης τραϊανος
αντωνης φωστιερης
γιαννης ψυχολαιδης

εξωφυλλο του γιαννη τσαρουχη

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ ΕΠΕ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΔΙΑΝΟΜΗ ΚΙΝ/ΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 81 • ΤΗΛ. 3619 545



ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΘΑ ΠΡΟΒΑΛΛΟΥΜΕ
ΤΟ 1978-1979



ΗΡΕΜΕΣ ΗΤΑΝ
ΟΙ ΑΥΓΕΣ

Σκηνοθεσία: ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΡΟΣΤΟΚΙ

ΜΗ ΖΗΤΑΣ
ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ
ΑΓΑΠΗ

Σκηνοθεσία: ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΡΟΣΤΟΚΙ



ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ

ΤΟΥ ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ



ΣΕΛΙΔΕΣ ΑΠ' ΤΟ
ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ

ΤΟΥ ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

Η ΦΥΛΑΚΗ

ΤΟΥ ΓΚΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ
ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ

ΤΟΥ ΓΚΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΤΡΥΦΕΡΟ ΕΥΓΕΝΙΚΟ ΜΟ
ΤΕΡΑΣ

ΤΟΥ ΕΜΙΛ ΛΟΤΙΑΝΟΥ



Ο ΡΟΛΟΓΑΣ ΤΟΥ ΣΑΙΝΠΩΛ

Σκηνοθεσία: ΜΠΕΡΤΡΑΝΤ ΤΑΒΕΡΝΙΕ



...Κι' ένας αδιακοπτος αχώννας χιὰ νὰ
ἐπιβληθοῦν ἐτὴν ἀγορὰ
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ!

