ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '80

Δίμηνη έκδοση. Όκτώβρης - Δεκέμβρης 80. Τιμή δρχ.: 120.

26

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης '80

«Μεγαλέξανδρος» «Μελόδραμα;» «Παραγγελιά» «Ομίχλη κάτω ἀπ' τόν ἥλιο» καί οί μικροῦ μήκους ταινίες

Σοβιετικός κινηματογράφος: ή «Νέα Βαβυλώνα» καί ή ΦΕΚΣ

Ρολάν Μπάρτ
Ζάκ Τουρνέρ

πρόσφατες εκδόσεις

Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος Ἐθνικῆς Τραπέζης

Βιβλιοθήκη Γενικῆς Παιδείας

Δ.Ρ. Θεοχάρη, *Νεολιθικός Πολιτισμός*
(17×24), σσ.

Βάσου Καραγιώργη, *Ἀρχαία Κύπρος – Ἀπό τή Νεολιθική ἐποχή ὡς τό τέλος τῆς Ρωμαϊκῆς*
(17×24), σσ. 151 + πίν., εἰκ. ἔγχρ. 21, Α/Μ 250 Δρχ. 250

Wolfgang Schadewaldt, *Ἀπό τόν κόσμο καί τό ἔργο τοῦ Ὁμήρου*
Α' *Τό ὁμηρικό ζήτημα*
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής
(14×21), σσ. 284 + 28 Α/Μ εἰκ. Δρχ. 300

C. M. Bowra, *Ἀρχαία ἑλληνική λυρική ποίηση*
Α' *Ἀλκμάν, Στησίχορος, Ἀλκαῖος, Σαπφώ*
Μετ. Γιάννης Καζάζης
(14×21), σσ. 408 Δρχ. 400

Paul Lemerle, *Ὁ πρῶτος βυζαντινός οὐμανισμός*
Μετ. Μ. Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου

«Encyclopédie de la Pléiade», *Ἱστορία καί μέθοδοί της:*

– *Γενικά προβλήματα*
Μετ. Ἑλένη Στεφανάκη
(14×21), σσ. 475 Δρχ. 450

– *Οἱ μαρτυρίες καί ἡ κριτική τους ἀξιοποίηση*
Μετ. Χρίστος Παπάζογλου
(14×21), σσ. 354 Δρχ. 350

– *Παραδοσιακές βοηθητικές ἐπιστῆμες. Γραπτές μαρτυρίες*
Μετ. Ἑλένη Στεφανάκη

«Encyclopédie de la Pléiade», *Ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας:*

Α' *Ἡ Καντιανή Ἐπανάσταση*
Μετ. Κυριάκος Σ. Κατσιμάνης
(14×21), σσ. 305 Δρχ. 200

Β' *19ος αἰώνας: Ρομαντικοί - Κοινωνιολόγοι*
Μετ. Τίτος Πατρίκιος
Παῦλος Χριστοδουλίδης
(14×21), σσ. 379 Δρχ. 300

Γ' *19ος-20ός αἰώνας: Ἡ Ἐξελικτική Φιλοσοφία. Ἐθνικές Φιλοσοφικές Σχολές*
Μετ. Μαριλίζα Μητσοῦ - Παππᾶ
(14×21), σσ. 334 Δρχ. 300

W. Windelband & H. Heimsoeth, *Ἐγχειρίδιο Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας:*
Α' *Ἡ φιλοσοφία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἡ φιλοσοφία τῶν ἑλληνιστικῶν καί ρωμαϊκῶν χρόνων*
Μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος
(14×21), σσ. 342 Δρχ. 350

Μελέτες Οἰκονομικῆς Ἱστορίας

Γιώργου Δερτιλῆ, *Τό ζήτημα τῶν τραπεζῶν (1871-1873). Οἰκονομική καί πολιτική διαμάχη στήν Ἑλλάδα τοῦ ΙΘ' αἰώνα*
(14×21), σσ. κα' + 355 + 37 εἰκ. Δρχ. 350

Ι.Α. Βαλαωρίτου, *Ἱστορία τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος (1842-1902)*
(20×28), σσ. 10 + 352 + η' + πίν. Δρχ. 600

Εὑρετήριο τοῦ Γενικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης
(17×24), σσ. 224 + εἰκ. Α/Μ 33 Δρχ. 250

Νεοελληνική Προσωπογραφία

Ε.Π. Παπανούτσου, *Α. Δελμοῦζος (Ἡ ζωή του – Ἐπιλογή ἀπό τό ἔργο του)*
(14×21), σσ. 299+ εἰκ. Α/Μ 6 Δρχ. 250

Λευκώματα

Κάρλ Κρατσάιζεν, *Προσωπογραφίες Ἑλλήνων καί φιλελλήνων ἀγωνιστῶν*
(Προλεγόμενα Π. Πρεβελάκη)
(33×44), σσ. 16 + 14, σχέδια 16, λιθογραφίες 28 Δρχ. 1.200

Πινακοθήκη καί Γλυπτοθήκη τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης στή Θεσσαλονίκη
31 ἔγχρωμοι πίν. 35×39 ἑκ. Δρχ. 400

Χρίστου καί Σέμνης Καρούζου, *Θησαυροί τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*
(25 × 30), σσ.

Σημείωση: *Τά βιβλιοδετημένα ἀντίτυπα ἐπιβαρύνονται μέ 150 δραχμές*

Πωλοῦνται σέ ὅλα τά βιβλιοπωλεῖα
Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3, 2ος ὄροφος (τηλ. 32.21.337)
Πρατήριο: Ἐθνική Τράπεζα, Καραγεώργη Σερβίας 2 (Πλατεία Συντάγματος)

Τά ἔσοδα ἀπό τίς πωλήσεις διατίθενται γιά πολιτιστικούς σκοπούς

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΕ

Χρήστου Λαδά 11, τηλ. 32.26.735, Ἀθήνα

II-000000002858

Κινηματογραφική περίοδος 1980–1981

Μιά καινούρια παρουσία στό χώρο τού κινηματογράφου

Καί ἄλλες ἀξιόλογες ταινίες τῆς διεθνοὺς παραγωγῆς:

Νάγκιζα Ὄσιμα
Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων (*L'empire des sens*, Ἰαπωνία - Γαλλία 1979)

Χάνς - Γὺργκεν Ζὺμπερμπεργκ
Ὁ δικός μας Χίτλερ (*Hitler, Ein Film Aus Deutschland*, Δ. Γερμανία 1978)

Μαργκαρέτε φὸν Τρόττα
Οἱ ἀδελφές (*Schwestern*, Δ. Γερμανία 1979)

Κρίστοφ Ζανούσι
Δρόμοι μέσα στή νύχτα (*Wege in der Nacht*, Δ. Γερμανία 1980)

Σαλβατόρε Πιτσισέλλι
Δυό ἐρωτευμένες γυναίκες (*Immacolata e Concetta*, Ἰταλία 1979)

Μαουρίτσιο Νικέττι
Rataplan (Ἰταλία 1979)
Splash (Ἰταλία 1980)

Νάνυ Λόυ
Καφὲ Ἐσπρέσσο (Ἰταλία 1980)

Μπερτράν Ταβερνιέ
Ἡ γιορτή ἀρχίζει (*Que la fête commence*, Γαλλία 1975)

Μωρίς Πιαλά
Loulou (Γαλλία 1980)

Ντάβηντ Ράπαπορτ
Μυστήρια (*ἀπό τήν νουβέλλα τού Κνούτ Χάμσουν*, Ὁλλανδία 1978)

ΒΙΒΛΙΟ ΟΡΦΕΥΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΙΝΑΣ

21 / 22

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1979
Ἀμερικάνικος κινηματογράφος
Κάρλ Ντράγιερ (6ο μέρος)
Ψυχανάλυση καί τέχνη, τοῦ J.F. Lyotard

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο, Ἀναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ, Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα, Ἀστραφτεροί Ἄνεμοι, Μιά γυναίκα στό Παρίσι, Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ, Ὁ Ἀνθρωπάκος, Οἱ Ἐντιμότατοι φίλοι μας)

23

Μόστρα Βενετίας 1979
Φεστιβάλ Λοκάρνο 1979
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ἀποκάλυψη τώρα, Ἐλαφοκυνηγός)

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Περιπλάνηση, Ἀνατολική περιφέρεια, Λαμόρε, Τά κουρέλια..., Ἐξόριστος στήν κεντρική λεωφόρο, Ἀφήγηση, Περιπέτεια / Γλώσσα, Σιωπή)

ΚΕΝΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Οἱ δυό γυναίκες, Νοσφεράτου, Ἄλιεν)

24/25

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Συνέντευξη μέ τούς Παντελή Βούλγαρη, Νίκο Παναγιωτόπουλο καί Ἀντρέα Μπέλλη, Μεγαλείο καί συντριβή τῶν τεράτων (γιά τόν Ἀλέξη Δαμιανό), Περιμένοντας τόν *Μεγαλέξαντρο*)

ΠΟΛΩΝΙΑ: ΤΟΠΙΟ ΑΠΟ ΣΕΛΛΥΛΟΪΝΤ
(Συνεντεύξεις καί ἀναλύσεις γύρω ἀπό τόν Πολωνικό Κινηματογράφο)

YASUJIRO OZU

ΘΕΩΡΙΑ
(Ὁ μετακινηματογράφος τοῦ Werner Nekes)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

● Οἱ συνδρομητές τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* μποροῦν νά προμηθεύονται τή μοναδική μελέτη τοῦ Τζ. Λέυντα, *KINO. Μιά ἱστορία τοῦ Ρώσικου καί Σοβιετικοῦ Φίλμ*, μέ ἐκπτωση 40% (300 δρχ. ἀντί 550 δρχ.) ἀπό τά γραφεία τοῦ περιοδικοῦ.

● Μιά ἀκόμα εὐνοϊκώτερη προσφορά γιά τίς κινηματογραφικές λέσχες καί πολιτιστικούς συλλόγους: τό βιβλίο τοῦ Λέυντα διατίθεται μέ ἐκπτωση 50% (250 δρχ. ἀντί 500 δρχ.) γιά παραγγελίες τουλάχιστον 5 ἀντιτύπων.

Τά χρήματα νά στέλνονται *μόνο* μέ ταχυδρομική ἐπιταγή στό ὄνομα:
ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφῶν 4, Ἀθήνα 144.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '80

Δίμηνη έκδοση
Άρ. Τεύχους: 26
Τιμή τεύχους: δρχ. 120
Συνδρομή γιά 6 τεύχη:
έσωτερικού: 600 δρχ.
έξωτερικού: 30 δολ.

Synchronos
Kinimatographos '80
Delfon 4, Athens 144
No 26
120 drs

Άρχισυντάκτης:
Μιχάλης Δημόπουλος

Σύνταξη:
Άντουανέτα Άγγελίδη
Χρήστος Βακαλόπουλος
Μαρία Γαβαλά
Κώστας Θεοφιλόπουλος
Μανόλης Κούκιος
Μαρία Νικολακοπούλου
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν:
Δημοσθένης Άγραφιώτης
Μανόλης Γαλιάτσος
Εύαγγελινή Γλυνού
Γιώργος Ζηκογιάννης
Νίκος Κολοβός
Φρίντα Λιάππα
Νίκος Λυγγούρης
Ζεράρ Κουράν
Γιώργος Μαρής
Γιώργος Μπράμος
Λευτέρης Ξανθόπουλος
Δημήτρης Παναγιωτάτος
Βασίλης Παπαβασιλείου
Θόδωρος Σούμας
Μπήλιω Τσουκαλά
Γραμματεία: Ρίτα Κολαΐτη
Υπεύθυνος σύμφωνα με τό νόμο:
Μιχάλης Δημόπουλος
Άνδριανού 18, Νέο Ψυχικό, Άθήνα
Μοντάζ-Φωτογραφήσεις:
Σταύρος Κουνδουράκης
Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Τατιάνα Βολανάκη
Στοιχειοθεσία:
Β. Καλλιπολίτης - Θ. Μπανούσης Ε.Π.Ε. Foto-libri, Λορέντζο Ντετζιόρτζιο καί Σια Ο.Ε.
Έκτύπωση:
Φωτολιθογραφική Κ. Μάντζιος & Σια Ε.Ε. Κ. Τσαλδάρη 21–23, τηλ. 88.31.503
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, Άθήνα Τηλ. 36.04.885

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ 4
Συνέντευξη μέ τόν Βέρνερ Σρέτερ. Μνήμη Μπάριο Μπάβα. Φεστιβάλ: 7ο Φεστιβάλ Γκντάνσκ 1980. Film as Film (Τέμενος 1980). Βιβλιοκριτική. Άλληλογραφία

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Δύο ταινίες *(Μεγαλέξαντρος, Μελόδραμα;)* τού *Νίκου Σαββάτη* 19
Ή παρεξήγηση τού λαϊκού καί τής αποστασιοποίησης *(Παραγγελιά)*, τού *Νίκου Κολοβού* 28
Ή ντατούρα καί ή σάμπα *(Όμίχλη κάτω άπ' τόν ήλιο)*, τού *Χρήστου Βακαλόπουλου* 30
Γιά τόν *Γυρολόγο*, τού *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 31
Έπιλογή άπό τίς ταινίες μικρού μήκους, τού *Λευτέρη Ξανθόπουλου* 33
Νά πεθάνει ή *Όμίχλη* (μιά άπάντηση στήν κριτική), τού *Νίκου Λυγγούρη* 39
Ποιός τρομοκρατεί ποιόν, τής *Φρίντας Λιάππα* ..... 44.

ΖΑΚ ΤΟΥΡΝΕΡ
Ένάντια στήν αίωνιότητα, τού *Χρήστου Βακαλόπουλου* 47
Ή διαθρωτική ήρεμία τού άνεπίδεικτου (Ό Ζάκ Τουρνέρ σάν σκηνοθέτης τού φανταστικού), τού *Δημήτρη Παναγιωτάτου* 51
Ό Ζάκ Τουρνέρ γιά τόν Ζάκ Τουρνέρ 58
Φιλμογραφία 61

ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Ή *Νέα Βαβυλώνα* καί ή ΦΕΚΣ, τού *Γιώργου Μπράμου* 64
Ή ΦΕΚΣ καί ή παράδοση τής πρωτοπορίας, τής *Giusi Rapisarda* 66
Τό τέλος τής δεκαετίας τού '20, τού *Grigori Kozintsev* 79
Πέζαρο '80: Άπό τόν θουθό στή δεκαετία τού '70, τών *Μαρίας Γαβαλά* καί *Θόδωρου Σούμα* 89

ROLAND BARTHES
Ό φωτεινός θάλαμος (άποσπάσματα) 96

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Ή στιγμή τής ζωής *(οί δεσποινίδες τού Βίλκο)*, τής *Μαρίας Νικολακοπούλου* 104
Πώς γεννιούνται οί (σωστές) εικόνες *(Τό βάθος τού ούρανού είναι κόκκινο)*, τού *Θόδωρου Σούμα* 107
Τό Σώμα καί ή Ψυχή *(Ή κυρία χωρίς καμέλιες)*, τής *Μαρίας Γαβαλά* 110
Κριτικά σημειώματα *(Οί καβαλάρηδες μέ τή μεγάλη σκιά, Δράκουλας, Γυναίκες μεταξύ μας, Οί άδελφές, Παρασκευή καί 13, Οί τρείς πύλες τής κολάσεως* 114

Έξώφυλλο: Βουβούλα Σκούρα.

Ειδησεις & σχολια

Ἡ Μπρίγκιτ Τίλγκ καὶ ὁ Νίκολα Ζάρμπο στό «Palermo oder Wolfsburg» τοῦ Βέρνερ Σρέτερ

Συνέντευξη μέ τόν Werner Schroeter

Ἀπό ποῦ ξεκίνησε ἡ ἰδέα τοῦ «Palermo oder Wolfsburg»;

— Στήν ἀρχή, ὅπως καὶ γιά τό «Regno di Napoli», εἶχα σκεφτεῖ νά κάνω ἄλλο πράγμα. Μετά θυμήθηκα κάτι ποὺ εἶχα διαβάσει σέ μιά ἐφημερίδα τό 1973 ἤ τό 1974: ἕνας νεαρός ἀπό τή νότια Ἰταλία ποὺ εἶχε μεταναστεύσει σέ μιά μεγάλη πόλη τοῦ βορρᾶ εἶχε σκοτώσει δυό ἀνθρώπους καὶ εἶχε περάσει ἀπό δίκη. Δούλεψα αὐτό τό θέμα μέ βάση τίς μελέτες ποὺ ἔκανα καὶ τά στοιχεῖα ποὺ μάζεψα ἐπί δυό μῆνες στή Σικελία, ὅπου καὶ ἐψαξα γιά τόν πρωταγωνιστή μου, τούς ὑπόλοιπους ἠθοποιούς, καθώς καὶ γιά τό χῶρο ποὺ θά γύριζα τήν ταινία.

Δέ μέ ἐνδιαφέρει νά καταπιάνομαι παρά μόνο μέ θέματα πολύ ριζοσπαστικά. Μ' αὐτή τήν ἱστορία φάνηκα πολύ ἐπιθετικός ἀφοῦ στό τέλος τῆς ταινίας παίρνω τό μέρος ἑνός δολοφόνου. Δέν εἶναι κάτι τό καινούριο, ἀλλά εἶναι μιά ἰδέα ποὺ μ' ἀρέσει πολύ...

Στό βάθος αὐτό τό φίλμ εἶναι μιά ἱστορία πολύ ρομαντική. Ἡ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση ποὺ πῆρα ἦταν ποὺ τήν πραγματοποίησα καὶ ποὺ δούλεψα μέ τούς συνεργάτες μου.

Ποὺ βρῆκες τόν Nicola Zarbo, *τόν πρωταγωνιστή τῆς ταινίας;*

— Ὁ Nicola Zarbo μένει στό Palma di Montechiaro τῆς Σικελίας, τήν πόλη ὅπου γύρισα τήν ταινία. Ψάχνοντας γιά τόν ἠθοποιό ποὺ θά ἔπαιζε τό βασικό ρόλο συνάντησα γύρω στά 200 ἀγόρια. Ἔκανα μαζί τους δοκιμαστικά, πήγαινα στά σχολεῖα καὶ κοιτοῦσα. Στό τέλος τόν βρῆκα. Χωρίς καμιά δοκιμή, χωρίς τίποτα, τοῦ εἶπα: «Ἐσύ». Ἦταν ὅμως δύσκολο γιατί ἦταν ὁ μόνος ποὺ ἀρνήθηκε! Χρειάστηκε ἕνας ἀγώνας δυό ἑβδομάδων μ' αὐτόν καὶ τήν οἰκογένειά του γιά νά τόν πείσω. Τελικά τό κατάφερα... Καταλαβαίνω πολύ καλά τό ὅτι δέν ἤθελαν νά παίξει στήν ταινία. Ἐξάλλου εἶναι καὶ πολύ μικρός: εἶναι μόνο 15 χρονῶν, ἐνῶ στό φίλμ παίζει τό ρόλο ἑνός νέου 18 χρονῶν.

Πόσο διάρκεσε τό γύρισμα τῆς ταινίας;

— Όλο μαζί πήρε δέκα βδομάδες: τέσσερεις στή Σικελία, τέσσερεις στό Wolfsburg καί δύο στό Βερολίνο όπου γυρίσαμε τίς σεκάνς τής δίκης.

Τό Palermo oder Wolfsburg *είναι μιά ταινία δομημένη μέ πολύ τάξη όπου διαγράφονται ξεκάθαρα τά τρία της μέρη. Τό πρώτο είναι νεορεαλιστικό, στό δεύτερο περνάμε σ' ένα ρεαλισμό τυπικά γερμανικό, καί στό τρίτο, κατά τή διάρκεια τής δίκης, γίνεται μιά ρωγμή, ό ρεαλισμός σπάει στό έπίπεδο τής συνείδησης τού πρωταγωνιστή.*

— Μέ ένδιέφερε πάρα πολύ τό Palma di Montechiaro καί οί κάτοικοί του. Όσο γιά τό κομμάτι πού γυρίστηκε στή Γερμανία — θά μπορούσα νά είχα διαλέξει τή Γαλλία μέ τά έργοστάσια τής Renault στό Boulogne - Billancourt — έκεί έκανα μιά ίδεολογική έπίθεση ένάντια στή σημερινή Γερμανία. Δέ μπορώ νά πιστέψω πώς είναι δυνατό νά ζήσει κανείς εύτυχισμένος μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον. Δέν προσπαθώ νά δώσω μιά ντοκουμενταρίστικη εικόνα τής Γερμανίας. Τό τρίτο μέρος, ή σεκάνς τής δίκης, άρχίζει πολύ μελετημένα καί κανονικά καί λίγο - λίγο τά πάντα άναποδογυρίζονται.

Σέ τούτη, περισσότερο άπό κάθε άλλη ταινία μου, έφτιαξα τόν κεντρικό μου ήρωα στό μοντάζ. Είχα γράψει ένα σενάριο διακοσίων σελίδων καί δέ χρησιμοποίησα παρά τίς δέκα ή δώδεκα. Όλο τό ύπόλοιπο ξαναφτιάχτηκε κατά τή διάρκεια τού γυρίσματος. Γύρισα πάρα πολύ. Μετά ήμουν άναγκασμένος νά κόψω πολλές σκηνές γιατί ή ταινία διαρκούσε έπτά ώρες.

Ήμουν ύποχρεωμένος νά θυσιάσω όλους τούς γυναικείους χαρακτήρες — έκτός άπ' αύτόν τής Giovanna — γιά νά τονιστεί ή προσωπικότητα τού Nicola. Ή Brigitte, ή άρραβωνιαστικιά του, καί ή μητέρα της, ήταν δυό χαρακτήρες πολύ πιό έπεξεργασμένοι.

Ή σεκάνς τής δίκης είναι πολύ διαφορετική

Βέρνερ Σρέτερ

άπ' τήν ύπόλοιπη ταινία. Θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά σουρεαλισμό στή φόρμα αύτού τού μέρους τού φίλμ;

— Τό πρώτο μέρος τής ταινίας, στή Σικελία, είναι πολύ χειροπιαστό γιατί ύπερασπίζομαι ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής καί άνθρώπινης έπικοινωνίας. Τό δεύτερο, στό Wolfsburg, είναι δοσμένο μέσα άπό ένα πρίσμα άρνησης, άντίθεσης στή Γερμανία. Αύτό πού θέλω νά δείξω σέ τούτο τό κομμάτι τής ταινίας δέν είναι μιά άναλυτική γνώμη πάνω στή Γερμανία άλλά μιά έπίθεση. Τό τρίτο μέρος, ή δίκη, ξεκινάει, όπως σού είπα, κανονικά. Κατάλαβα ότι ό Nicola βαριόταν καί κουβέντιασα πολύ μαζί του. Δέν έκανα τίποτα άλλο παρά νά δείξω τίς εικόνες πού αύτός είχε μέσα στό κεφάλι του. Αύτό δέν είναι σουρεαλισμός! Είναι μόνο οί φαντασιώσεις του. Έξάλλου, όλα αύτά, τά δείχνω στήν ταινία πολύ καθαρά στό έπίπεδο τής τεχνικής. Είναι μιά στιγμή πού κοιτάζει τήν άρραβωνιαστικιά του καί τότε καταλαβαίνουμε ότι τά πάντα άρχίζουν νά γίνονται μιά ύποκειμενική ματιά. Είναι μιά κανονική κατάσταση μεγενθυμένη ώς τήν ύπερβολή μέ τήν βοήθεια τών γκάγκ.

Δέν πρέπει νά παραβλέπουμε τό μίσος πού κρύβεται στήν προσωπικότητα τού ρόλου πού παίζει ό Nicola. Ό ίδιος ό Nicola στήν πραγματικότητα, δέν έχει ταξιδέψει ποτέ έξω άπ' τό χωριό του. Μόνο μιά φορά έχει πάει μέχρι τό Μιλάνο γιά νά κάνει μιά έγχείρηση. Μέ τήν πρώτη συνάντηση πού είχε μέ τήν κοπέλα (είναι μιά κοπελίτσα 16 χρόνων πού δουλεύει σ' ένα χαρτοπωλείο στό Wolfsburg), τήν έρωτεύτηκε. Δέν μπορούσε νά καταλάβει τήν άνεση πού έχουν οί κοπέλες στή Γερμανία. Καί δυστυχώς γι' αύτόν, έκείνη δέν ένιωθε τό ίδιο...

Μίλησέ μας γιά τή σεκάνς τών παθών.

— Είναι ένα έθιμο, κάτι σάν λιτανεία, πού άνακάλυψα στό Palma di Montechiaro κατά τή διάρκεια τής προετοιμασίας τής ταινίας. Οί ντόπιοι τό γιορτάζουν μιά φορά τό χρόνο, τή νύχτα τού Πάσχα.

Στό φίλμ αύτό παίρνει μιά χροιά γελοίου.

— Μά ναί, έτσι είναι στήν πραγματικότητα. Άλλαξα μόνο τό φωτισμό γιά νά τονίσω τόν πρωτόγονο χαρακτήρα αύτής τής θρησκευτικής τελετής. Έκανα μερικές ύποδείξεις σ' αύτούς πού λάβαιναν μέρος γιά νά τό παρουσιάσουν λίγο πιό δραματικά, άλλά δέν άλλαξα τίποτα άπ' τό θέαμα.

Διαρκεί έξι ώρες: άπ' τίς όχτώ τό βράδυ ώς τίς δύο τό πρωί. Ύπάρχει κι ένας ύποβολέας πού σ' όλη τή διάρκεια τής λιτανείας δέ σταματάει νά μιλάει καί τόσο δυνατά πού όλος ό κόσμος τόν άκούει. Είναι πολύ άστείο. Όλη αύτή ή σεκάνς βρίσκεται σέ άντίθεση μέ τήν ίστορία τού πρωταγωνιστή μου. Έδώ έπαιξα ταυτόχρονα μέ τήν είρωνεία καί τήν παθητική πλευρά αύτής τής τελετής.

*Τό «*Palma di Montechiaro*» παίζει γιά σένα τόν ίδιο ρόλο μέ τή Νάπολη ή τό Μεξικό στίς προηγούμενες ταινίες σου; Είναι δηλαδή μιά κοινωνία πού δέν έχει άκόμα τελείως ύποταχθεί στόν άστικό τρόπο ζωής.*

— Αύτός όμως έκανε τά πάντα γιά νά τό

προσαρμόσει στά μέτρα του. Οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, πάντως, είναι τόσο άσχημες, πού είναι άλήθεια ότι τό Palma di Montechiaro θά μπορούσε νά βρισκόταν στό Μεξικό ή στόν Ίσημερινό.

Δέν βρίσκεις πώς μ' αύτό τό έργο πλησιάζεις άρκετά στόν Παζολίνι;

— Νά σοϋ πώ. Μ' άρέσει πολύ τό «Accatone» καθώς και τό «Salo» και τό «Mama Roma». Οι άλλες του ταινίες μ' ένδιαφέρουν λιγότερο. Στό ίδεολογικό έπίπεδο ή θέση τοϋ Παζολίνι έχει άπόλυτη συνέπεια ένώ ή δικιά μου όχι και τόσο. Σ' ό,τι έχει νά κάνει μέ μένα δέν έχω, πραγματικά, τίποτα νά χάσω. Μπορώ λοιπόν νά έπιτρέψω στόν έαυτό μου διάφορες τρέλες, όπως τό νά ύπερασπίζομαι ένα χαρακτήρα άνθρώπου πού όλοι θεωροϋν άπαράδεκτο. Όταν ήμουν μικρός ήμουν πολύ δεμένος μέ τά πράγματα, άπό τότε όμως έχω άλλάξει πολύ, άποχωρίστηκα άπ' όλα αύτά. Τότε είχα άνάγκη άπό ένα δωμάτιο μέ τά βιβλία μου, τούς δίσκους μου. Τώρα δέν τά 'χω πιά άνάγκη. Δέν έχω πιά δωμάτιο... μόνο ένα δωμάτιο ξενοδοχείου.

Αύτό πού μέ διαφοροποιεί άπό τόν Παζολίνι είναι ότι έγώ είμαι πιό ένστικτώδης και δέ μ' ένδιαφέρουν πολύ οι ίδεολογικές άναλύσεις.

Σήμερα μιλάμε γιά τόν Παζολίνι και τόν παρουσιάζουμε σάν ήρωα ένώ όσο ζούσε τόν βλέπαμε σάν τέρας. Είναι πολύ ένδιαφέρον τό βιβλίο τής Laura Betti πού μιλάει γιά όλες τίς δίκες πού πέρασε ό Παζολίνι.

Έσύ πέρασες ποτέ άπό δίκη;

— Όχι, άλλά μ' αύτή τήν ταινία παραλίγο νά είχα μία. Τελικά ή τηλεόραση και ή διανομή άποφάσισαν — μέ τή συγκατάθεσή μου — νά άλλάξουν μερικούς ύπότιτλους τής γερμανικής κόπιας. Είναι ένας διάλογος άνάμεσα στόν Antonio και στόν Nicola. Βρίσκονται μέσα στό έργοστάσιο και βλέπουμε τήν είσοδό του πού μοιάζει πολύ μέ θάλαμο άερίων σέ στρατόπεδο συγκέντρωσης μ' έκείνους τούς τεράστιους γυμνούς διαδρόμους, και μετά ένώ βλέπουμε τήν φωτογραφία τοϋ διευθυντή τοϋ έργοστασίου μέ τήν πίπα στό στόμα, ό Antonio λέει στόν Nicola: «Πάρε ένα περίστροφο και σκότωσέ τον». Έπειτα, πάλι τό έργοστάσιο και άκούμε τόν Antonio νά λέει: «Νά ρίξει κανείς μιά βόμβα νά τινάξει στόν άέρα όλην αύτή τή βρωμιά».

Θά ήταν μιά δίκη τελείως άσκοπη γιατί ή ταινία κόστισε πολύ άκριβά, και ό παραγωγός — είναι ό Thomas Mauch πού είναι έπίσης και κάμεραμαν — είχε χάσει πολλά χρήματα. Άν άρχίζαμε μιά ίστορία μέ τά δικαστήρια τό φίλμ θά μπλοκαριζόταν γιά ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Και τελικά τό ότι λογοκρίθηκε αύτό τό κομμάτι είναι τελείως γελοίο γιατί αύτό πού λέει δέν έκφράζει μιά άντικειμενική γνώμη.

Μετά είχα κι ένα άλλο πρόβλημα μέ τήν τηλεόραση και τή διανομή. Ήταν σέ σχέση μ' έκείνο τό πλάνο τής δίκης πού άνοίγει τό παράθυρο γιά πρώτη φορά. Άκούγεται άπ' τό ραδιόφωνο ή φωνή ένός σπίκερ πού άναγγέλλει τήν έκλογή τοϋ Strauss στήν καγκελαρία ένώ τό πλήθος ζητωκραυγάζει. Ήταν κάτι πού ένόχλησε τή γερμανική τηλεόραση μπροστά στίς έκλογές πού πρόκειται νά γίνουν στήν Γερμανία.

Γιατί θέλησες ώστε ό νεαρός νά άθωωθεί στό τέλος;

— Ίσως γιατί ήταν άναπόφευκτο, μιά και οι κατηγορίες έναντίον του ήταν τελικά έλάχιστες. Οι δυό Γερμανοί πού σκότωσε δέν ήταν κακοί μαζί του, ό τρόπος πού τοϋ φέρθηκαν δέν ήταν περίεργος, άν σκεφτούμε κι όλες τίς προκαταλήψεις πού είναι δυνατό νά έχουν άπέναντι σ' ένα ξένο, σ' ένα μετανάστη. Ό Nicola φεύγει άπ' τή γιορτή άπεγνωσμένος, γεμάτος θυμό και μίσος και σκοτώνοντάς τους άπομονώνεται, κλείνεται σ' ένα δικό του κόσμο άπ' όπου τίποτα δέν μπορεί νά τόν βγάλει. Άρνείται όποιαδήποτε κοινωνική συμμετοχή.

Θεωρείς τή Γερμανία σήμερα χώρα άντιδραστική;

— Όπως ή Γαλλία... ή Άγγλία κι άλλες χώρες τής Εύρώπης...

Πρίν ήταν λιγότερο;

— Όπωσδήποτε. Οι άξίες πού μετράνε ούσιαστικά στή ζωή δέ βρίσκονται πιά στίς άνθρώπινες σχέσεις άλλά στό οικονομικό συμφέρον. Νά τά άποτελέσματα μιάς καταναλωτικής κοινωνίας! Παντού είναι τό ίδιο, και στή Σοβιετική Ένωση και στή Κίνα. Γιά τήν Κίνα πολλοί είχαν τήν έλπίδα και τήν αύταπάτη πώς πρόκειται γιά μιά κοινωνία πού σκόπευε σ' ένα μέλλον διαφορετικό, άλλά στό τέλος όλα καταλήγουν στό οικονομικό συμφέρον πού έχει σάν συνέπεια νά έμποδίζει τούς άνθρώπους νά έπικοινωνούν μεταξύ τους. Σήμερα ή κοινωνία έναντιώνεται στή ζωή.

Όταν γύριζες τό «Eika Katappa» πρίν δώδεκα χρόνια, είχες τίς ίδιες ίδέες; Και σ' αύτή τήν ταινία ύπάρχει ένα κομμάτι γυρισμένο στή Γερμανία κι ένα στήν Ίταλία, στή Νάπολη.

— Όχι, όχι. Τό φίλμ αύτό είναι τόσο γεμάτο παιδικότητα, και φαντασία... Είχα, βέβαια, άπόλυτη συνείδηση ότι έκανα κάτι πού έναντιωνόταν σ' ένα σύστημα πού ύποχρέωνε τούς άνθρώπους νά σκέφτονται μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο, προκαθορισμένο. Άλλά έκείνη τήν έποχή, στά 1969-70, ήμουν πολύ εύχαριστημένος πού ζούσα στή Γερμανία. Έβρισκα πώς ή καινούρια γενιά ήταν άνοιχτή στίς καινούριες ίδέες, έτοιμη νά τίς δεχτεί. Τώρα όλα αύτά έχουν τελειώσει. Ή κατάσταση είναι παντού τό ίδιο άπελπιστική, στή Γερμανία, στή Γαλλία, παντού. Οι άνθρωποι δέν είναι πιό εύτυχισμένοι άπό πρίν. Έχουμε φτάσει σ' ένα τέτοιο σημείο πού, μή έχοντας τίποτα νά προτείνουμε σάν έναλλακτική λύση, δέν ύπάρχει τίποτα πού νά μπορούμε νά πούμε στούς ήρωινομανείς. Δέν θά μπορούσα νά πώς σέ κάποιον ότι είναι καλύτερα νά δουλεύει σ' ένα έργοστάσιο άπ' τό νά παίρνει ναρκωτικά.

Ξέρω πώς σάν δημιουργός βρίσκομαι σέ πλεονεκτική θέση, άλλά έχω διαμορφώσει μιά συνείδηση πού μοϋ έπιτρέπει νά είμαι όπως είμαι.

Τό κοινό είναι πιά εύχαριστημένο μέ ότιδήποτε. Ό κινηματογράφος τοϋ πλασάρει ίστορίες χωρίς

κανένα ενδιαφέρον. Τά μεγάλα μέσα ενημέρωσης όπως τό σινεμά, ή τηλεόραση, τό ραδιόφωνο, ισοπεδώνουν τά πάντα. Νομίζω πώς σήμερα οί άνθρωποι έχουν γίνει πολύ άντιδραστικοί, σχεδόν αποκτηνωμένοι. Ένας καινούριος ρατσισμός εμφανίζεται κι ό κόσμος δέν τό συνειδητοποιεί. Αύτό πρέπει νά πολεμήσουμε, τώρα περισσότερο παρά ποτέ.

Μ' αύτή σου τήν ταινία ό κόσμος έχει θυμώσει μαζί σου στή Γερμανία;

— Στό φεστιβάλ τού Βερολίνου όπου προβλήθηκε ή ταινία έμεινα μόνο δυό μέρες κι έτσι δέν είχα τόν καιρό νά καταλάβω τί αίσθηση έκανε ή ταινία στό κοινό. Μού είπαν πώς ή κριτική στή Γερμανία έπιτέθηκε πιό πολύ στό τρίτο μέρος, στή δίκη, άλλά ξέρω έπίσης πώς ύπήρχαν καί άνθρωποι πού ή ταινία τούς άρεσε.

Ό χαρακτήρας τού Nicola, *όπως παρουσιάζεται κύρια στή διάρκεια τής δίκης, έχει μιά τέτοια ήρεμία, μιά έγκαρτέρηση, πού νιώθουμε πώς ό τρόπος πού φέρεται έχει κάτι τό θείο, τό μαρτυρικό. Θά μπορούσαμε νά τόν δούμε σάν ένα σύγχρονο Χριστό;*

— Όχι, είναι ένα θύμα. Ή σκηνή έμπεριέχει βέβαια πάντα τά στοιχεία τών Παθών καί τών Μαρτυρίων, άλλά αύτός είναι τελείως άφελής καί άθώος, δέν καταλαβαίνει αύτά πού γίνονται γύρω του.

Βλέποντας τήν ταινία σου μάς έρχεται στό μυαλό ό Dreyer.

— Μ' άρέσει πολύ ό Dreyer. *Ό θάνατος τής* Jeanne d' Arc»... (γέλια)... «La Passion»... Όταν ήμουν νέος έβλεπα πολλές ταινίες. Θυμάμαι ένα φίλμ τού Abel Gance πού μού είχε άρέσει πολύ, τό «Tour de Nesles». Ήταν τόσο kitsch καί ύπερβολικό! Από τότε πού άρχισα νά κάνω ταινίες δέν πηγαίνω πιά στόν κινηματογράφο παρά πολύ σπάνια.

Πρίν άπό τό «Regno di Napoli» *δούλευες έσύ καί τήν κάμερα. Ή συνεργασία σου μέ τόν* Thomas Mauch *σάν κάμεραμαν τί άλλαγές έφερε;*

— Όταν άποφάσισα νά γυρίσω τό «Regno di Napoli» σκέφτηκα νά μήν κάνω έγώ ό ίδιος καί τήν κάμερα γιατί τελικά είναι πολύ δύσκολο νά κάνει κανείς τά πάντα ταυτόχρονα μόνος του. Έτσι συνεργαστήκαμε, καί καθώς όλα πήγαν καλά, ό τρόπος πού έργαζόταν μού άρεσε κι άρχισε όλο καί πιό πολύ νά μπαίνει στό πνεύμα αύτών πού ζητούσα, άποφασίσαμε νά συνεχίσουμε τή συνεργασία μας. Όταν πρόκειται γιά ταινίες πού άπαιτούν τόση προετοιμασία καί δουλειά χρειάζεται νά δουλεύει κανείς μέ μεγάλο συνεργείο. Έχω τώρα ένα σχέδιο γιά ένα μικρό φίλμ όπου θά κάνω έγώ ό ίδιος καί τήν κάμερα. Θά είναι ή ιστορία ένός άνατολικογερμανού... Θά δουλέψω μέ μιά όμάδα τεσσάρων άνθρώπων, καί μέ τήν Magdalena Montezuma.

Νιώθει κανείς βλέποντας τίς ταινίες σου πώς φιλμάρεις τούς ήθοποιούς σου μέ πολλή άγάπη. Θά μπορούσες ποτέ νά γυρίσεις μέ κάποιον πού δέν σ' άρέσει;

— Είναι άλήθεια πώς δέ μπορώ νά γυρίσω μ' έναν άνθρωπο πού δέ νιώθω καλά μαζί του. Είναι κάτι πού δέ μ' ένδιαφέρει.

Τί γνώμη έχεις γιά τίς άναλύσεις τών ταινιών σου;

— Καμιά φορά έχουν ένδιαφέρον. Ό Michel Foucault είχε γράψει τό 1973 ένα κείμενο πάνω στήν ιδεολογία τού κινηματογράφου πού κάνω, ξεκινώντας άπό τήν άνάλυση τού *Ό θάνατος τής Maria Malibran*, πού βρίσκω πώς είναι πολύ ένδιαφέρον.

Τί σχέδια έχεις γιά τό μέλλον;

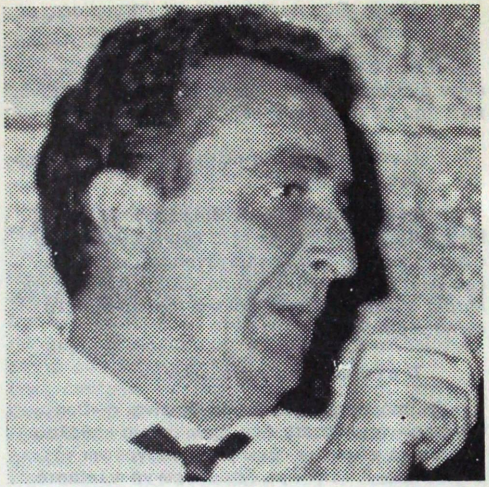
— Ή έπόμενη δουλειά μου θά είναι ό «Don Giovanni» τού Mozart. Δέν ξέρω άκόμα καθόλου πώς θά τό χειριστώ. Έχω μόνο ύπογράψει τό συμβόλαιο. Γιά τήν ώρα δέν μπορώ νά πώ τίποτα...

(Τή συνέντευξη πήραν ή Μπήλιω Τσουκαλά καί ό Ζεράρ Κουράν στό Palace *στίς 9 Μάρτη 1980).*

Μνήμη Μάριο Μπάβα

Θεμελιωτής (μαζί μέ τόν Ρικάρντο Φρέντα) τού ιταλικού φανταστικού καί, κατά δεύτερο λόγο, ένθερμος έκπρόσωπος τής θραχυχρόνιας περιόδου τών ψευδοϊστορικών ταινιών, ό Μάριο Μπάβα άκολούθησε τή μοίρα τών σκηνοθετών πού δέν είναι κάν παραγνωρισμένοι: έμεινε στήν ούσία άγνωστος (στόν έλληνικό μάλιστα χώρο, όχι μονάχα σ' ένα πλατύτερο κοινό). Ό θάνατός του, στίς πρώτες μέρες τού Μάη '80, δέν άλλαξε σέ τίποτα τήν κατάσταση: δέν πέρασε ούτε στά ψιλά τών έφημερίδων. Οί ταινίες του; Παιγμένες στήν έποχή τους, σχεδόν άποκλειστικά, στούς κινηματογράφους τής Όμόνοιας, δέν άξιώθηκαν τίς κοσμικές αίθουσες περισσότερο «έκλεπτυσμένων» προϊόντων. Τόσο τό καλύτερο γι' αύτές!

Έτσι, ύστερα άπό μιά περίοδο έννιά περίπου χρόνων χωρίς ταινία τού Μπάβα, τόν περασμένο χειμώνα τό *Έλυζέ* προγραμμάτισε μιά παλιά, άπαιχτη έδώ, ταινία τού σκηνοθέτη (πλασαρισμένη όμως σάν παραγωγή τού '80 καί μέ τίτλο *Ή κατάρα τών ζωντανών νεκρών!*). Άλλά ή συγκυρία είχε πιά άλλάξει: οί παλαιότερες ταινίες (όχι μονάχα τού φανταστικού κινηματογράφου) γίνονται τώρα δύσκολα άποδεκτές άπό τό πλατύτερο κοινό. Ούτε ό Φίσερ (πού πέθανε κι αύτός μέσα στό καλοκαίρι, σέ ήλικία 76 χρόνων) άπέφυγε, δυστυχώς, όρισμένες (κρετινοειδείς) άποδοκιμασίες στή διάρκεια τής προβολής τού *Ήχου τού θανάτου*, πρίν άπό δυό χρόνια, καί μάλιστα σέ κινηματογράφο «τέχνης» *(Λιλά)*. Άς όψεται τηλεοπτικός (ή) κριτικός έφημερίδας πού, πνέοντας μένεα ένάντια στήν προβολή τών «κακών» ταινιών τού «κακού αύτού σκηνοθέτη» (Ζάκ Τουρνέρ) άπό τήν τηλεόραση τής ΕΡΤ, διαχώριζε τήν κινηματογραφική παραγωγή σέ «ταινίες τής τελευταίας δεκαετίας» καί «παλιατσαρίες» (προφανώς τίς ταινίες παλαιοτέρων



Μάριο Μπάβα

δεκαετιών)! Ἀχάριστοι, ὀντως, καιροί γιά τόν παλιό (καλό) φανταστικό κινηματογράφο...

Ἀπό τή ζωγραφική στόν κινηματογράφο

Ὁ Μπάβα γεννήθηκε τό 1914 στό Σάν Ρέμο. Γιός ἑνός ἀπό τούς μεγαλύτερους διευθυντές φωτογραφίας τοῦ θωβοῦ, ἔρχεται γρήγορα σ' ἐπαφή μέ τόν κόσμο τοῦ κινηματογράφου. Ὡστόσο, ἀρχίζει παίρνοντας μαθήματα ζωγραφικῆς καί παρακολουθώντας τή Σχολή Καλῶν Τεχνῶν. Ὁμως οἱ ἱκανότητές του θά τοῦ ἐξασφαλίσουν, σέ ἡλικία 29 χρονῶν, τήν εἰδικότητα τοῦ διευθυντή φωτογραφίας.

Ἀπό τό 1943 μέχρι τό 1960 ὑπογράφει τή φωτογραφία δεκάδων ἰταλικῶν ταινιῶν (ἀνάμεσά τους, ταινίες τοῦ Μάριο Κόστα, τοῦ Λουτσιάνο Ἐμερ, τοῦ Μονιτσέλι). Παράλληλα, σκηνοθετεῖ μερικά ντοκυμαντέρ πάνω στή ζωγραφική. Ἀλλά ἀπό τό 1955 καί μετά, ὁ Μπάβα θά ἀρχίσει νά θεωρεῖται μαίτρ τοῦ ἐγχρωμου σινεμασκόπ καί τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν τρίκ: μ' αὐτή τήν ἰδιότητα συνεργάστηκε σέ πολλές ψευδοϊστορικές παραγωγές, μέχρι νά τοῦ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νά σκηνοθετήσει τίς σκηνές μάχης καί ὁρισμένα ἐξωτερικά τῆς *Μάχης τοῦ Μαραθώνα* (1959), πού γύρισε ὁ Ζάκ Τουρνέρ.

Τήν ἐπόμενη χρονιά, ὁ Μπάβα θά γυρίσει τήν ταινία μεγάλου μήκους *Ἡ μάσκα τοῦ δαίμονα*. Εἶναι ἡ ἀρχή: θά ἀκολουθήσουν δεκαπέντε περίπου ταινίες, ὁλες σχεδόν στή διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 60. Ἀπ' αὐτές, ἡ συντριπτική πλειοψηφία ἀνήκει στό φανταστικό κινηματογράφο (ἀκόμα κι ὁταν ἐμφανίζεται μέ τή μορφή τοῦ ψυχολογικοῦ θρίλερ) καί οἱ ὑπόλοιπες στίς ψευδοϊστορικές παραγωγές. Γιά λόγους ἐκμετάλλευσης τῶν ταινιῶν του ἔξω ἀπό τά σύνορα τῆς πατρίδας του, ὁ Μπάβα, ὁπως καί ἄλλοι ἰταλοί συνάδελφοί του, ὑπέγραψε ὁρισμένες ἀπ' αὐτές μέ τό ψευδώνυμο Τζών Μ. Ὁλντ.

Ἡ λατρεία τοῦ ψυχοπαθολογικοῦ

Δέν εἶναι ὑπερβολή νά χαρακτηρίσουμε τό ἔργο τοῦ Μπάβα σάν μιά ἐντυπωσιακή τοιχογραφία ψυχοπαθολογικῶν καταστάσεων. Στά λίγα χρόνια τῆς ἀκμῆς τοῦ ἰταλικοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου (1960-1965), ἀλλά καί λίγο ἀργότερα, ὁ Μπάβα ὀργάνωσε σχεδόν πάντα τίς ταινίες του γύρω ἀπό νευρωτικές ἡ ψυχωτικές περιπτώσεις πού στή βάση τους ἔχουν μιάν ἀπωθημένη σεξουαλικότητα: ψυχρότητα *(Τό κορίτσι πού ἤξερε πολλά)* ἡ ἀνικανότητα *(Ὁ σαδιστής)*, αἰμομικτικές σχέσεις *(Ἡ μάσκα τοῦ δαίμονα)*, σαδο-μαζοχισμός *(Σάρκα καί μαστίγιο)*, ὁμοφυλοφιλία *(Τό τηλέφωνο)*, νεκροφιλία *(Ἡ σταγόνα τοῦ νεροῦ, Σάρκα καί μαστίγιο)*. Καί δέν εἶναι, σίγουρα, τυχαῖο πού τά ψυχολογικά θρίλερ τοῦ Μπάβα κατατάσονται, ἀπό πολλά σχετικά βιβλία, στό φανταστικό κινηματογράφο: οἱ ἡρωές τους παίζουν ἐδῶ ρόλο μιάς παραφύσης (ἡ «διεστραμμένης» φύσης) καί ἐνεργοῦν ὁπως ἀκριβῶς τό παραδοσιακό μυθολογικό τέρας (ἔρχονται σέ σύγκρουση μέ τό φυσικό / φυσιολογικό).

Ὡστε τό μυθολογικό ἐπίπεδο ἔχει ἐλάχιστη βαρύτητα στό ἔργο τοῦ ἰταλοῦ σκηνοθέτη. Ὁ βρυκόλακας *(Ἡ οἰκογένεια τῶν Βούρταλακ)*, ἡ μάγισσα *(Ἡ μάσκα τοῦ δαίμονα)*, τό φάντασμα / φαντασίωση *(Σάρκα καί μαστίγιο)*, δέν ἀποτελοῦν γιά τόν Μπάβα παρά προφάσεις γιά τήν κατάδειξη μιάς ψυχοπαθολογικῆς κατάστασης. Τά τέρατα τοῦ Μπάβα εἶναι ὁλότελα ἀνθρώπινα, γιατί δέν ἔχουν ἀνάγκη νά ἀντλήσουν ἀπό τό μύθο γιά νά γίνουν τρομαχτικά. Ἀρκεῖ νά κλειστοῦν στίς ἐμμονες ἰδέες τους, νά ἐγκαταλειφθοῦν στίς φαντασιώσεις τους, νά παγιδευτοῦν στό νοσηρό ὑποκειμενισμό τους, γιά νά γίνουν ἀμεσα ἐπικίνδυνα γιά ἕνα περίγυρο κυριολεκτικά ἀποπνιχτικό γι' αὐτά.

Ἀπό κεῖ καί ὑστερα, τά σενάρια τῶν ταινιῶν τοῦ Μπάβα μποροῦν νά φαίνονται ἀτελή, οἱ διάλογοί τους ἀδούλευτοι, οἱ καταστάσεις τραβηγμένες καί τά δευτερεύοντα πρόσωπα σχηματοποιημένα. Ἡ ἰδια ἡ σκηνοθεσία του δέ διστάζει νά καταφύγει στίς εὐκολες λύσεις (ὑπερβολική χρήση τοῦ zoom πού καταντάει μανιερισμός) ἡ, στίς πιό πρόσφατες ταινίες του *(Σφαγή στό ἀκρογιάλι τῆς ἡδονῆς)*, νά ὑπηρετήσει ἕναν ἀδικαίωτο ὑπερθεματισμό τῆς βίας. Ἀλλά ὁ Μπάβα δέν ξεχνάει ποτέ ὁτι εἶναι ἕνας

Ἡ Μπάρμπαρα Στήλ στήν *Μάσκα τοῦ δαίμονα* τοῦ Μάριο Μπάβα

(ἀνυπέρβλητος) διευθυντής φωτογραφίας. Τά ντεκόρ καί ὁ περίγυρος τών ἔργων του συνθέτουν μιά μοναδική ἀτμόσφαιρα μπαρόκ, ἔξω σχεδόν ἀπό χώρο καί χρόνο — στόν ἀντίποδα τών ρεαλιστικών ντεκόρ τής ἀγγλικής σχολής τρόμου. Κι ἐκεί πού κερδίζουν ἀναμφισβήτητα, εἶναι στή χρησιμοποίηση αὐτού τού ὁλωσδιόλου τεχνητού χώρου γιά τήν καταγραφή μιάς ἀνθρώπινης ἰδιαιτερότητας, γνήσια τραγικής, γιατί ἀδύναμης νά ξεπεράσει τίς βαθιές ἀντιφάσεις της.

Σημειώνουμε τίς σημαντικότερες ταινίες τού Μπάβα (ἀποκλειστικά σάν σκηνοθέτη):

1960: «La maschera del demonio» *(Ἡ μάσκα τού δαίμονα).* Μιά μάγισσα καταδικασμένη σέ θάνατο ἐπιστρέφει στή ζωή, μερικούς αἰώνες ἀργότερα, γιά νά ἐκδικηθεί.

1961: «Ercole al centro della terra» *(Ὁ Ἡρακλής στό κέντρο τής γής).* Ὁ Ἡρακλής ἐναντίον βρυκολάκων.
«Gli invasori» *(Οἱ ἐπιδρομεῖς).* Περιπέτεια τήν ἐποχή τών Βίκινγκς.

1962: «La ragazza che sappeva troppo» *(Τό κορίτσι πού ἤξερε πολλά).* Ψυχολογικό θρίλερ.

1963: «I tre volti della paura» *(Τά τρία πρόσωπα τού φόβου).* Σπονδυλωτή ταινία μέ τρεῖς ἱστορίες τρόμου: *Τό τηλέφωνο, Ἡ οἰκογένεια τών Βούρνταλακ, Ἡ σταγόνα τού νεροῦ.*
«La frusta e il corpo» *(Σάρκα καί μαστίγιο).* Οἱ φαντασιώσεις μιάς γυναίκας πού, ἔχοντας δολοφονήσει τόν ἐραστή της, φροντίζει νά ἀναπαραστήσει σημάδια τής «παρουσίας» του.

1964: «Sei donne per l'assassino» *(Ἕξη γυναίκες γιά τό δολοφόνο).* Ψυχολογικό θρίλερ.

1965: «Terrore nello spazio» *(Τρόμος στό διάστημα).* Ἐπιστημονική φαντασία.

1966: «Operazione paura» *(Ἐπιχείρηση τρόμος).* Πρόκειται γιά τήν ταινία πού παίχτηκε ἐδῶ πρίν ἕνα χρόνο μέ τόν τίτλο *Ἡ κατάρα τών ζωντανών νεκρών* καί πού εἶχε θέμα της τήν κατάρα πού στοιχειώνει ἕνα χωριό, ὑπεύθυνο γιά τό θάνατο ἑνός μικροῦ κοριτσιοῦ.

1967: «Diabolik» *(Ντιαμπόλικ).* Ταινία πάνω στούς ὑπερήρωες.

1969: «Cinque bambole e la luna d'Agosto» *(Πέντε κορίτσια καί τό φεγγάρι τού Αὐγούστου).* Ψυχολογικό θρίλερ.
«Il rosso segno della follia» *(Τό κόκκινο σημάδι τής τρέλας / Ὁ σαδιστής).* Ψυχολογικό θρίλερ.

1971: «Antefatto» / «L'ecologia del delitto» *(Σφαγή στό ἀκρογιάλι τής ἡδονής).* Ψυχολογικό θρίλερ.

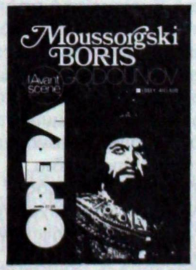
1975: «La casa dell'esorcismo» *(Τό σπίτι τού ἐξορκισμού).* Μπροστά στήν ἐπιτυχία τού *Ἐξορκιστή*, οἱ παραγωγοί τής ταινίας χρησιμοποίησαν τό ὑλικό ἑνός προηγούμενου φίλμ τού Μπάβα («Lisa e il Diavolo», 1973), μέ θέμα τό δισυπόστατο μιάς γυναίκας, καί, προσθέτοντας νέες σεκάνς καί διαφοροποιώντας τό σενάριο, τήν ἐκμεταλλεύτηκαν σάν καινούργια!

Δημήτρης ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

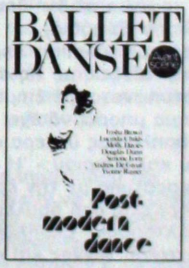
QUATRE NUMEROS SPECIAUX DE L'AVANT-SCENE

Deux pièces de Jean ANOUILH et Eugène IONESCO saluent ce numéro qui résume trente ans de théâtre et d'Avant-Scène par le commentaire analytique des six cent pièces que nous avons publiées. Vous trouverez plus de quatre vingt photos des acteurs qui ont fait ces trente ans de théâtre. Ce numéro est indispensable aux professionnels et aux amoureux du théâtre. 140 pages. Prix 30 F (Etr. 36 F).

Ce numéro spécial double présente Jean RENOIR à travers deux films de l'avant guerre : « La Petite Marchande d'allumettes » et « Toni ». Le film de Gisèle Braunberger, « La Direction d'acteurs par Jean Renoir » et « L'Anthologie Jean Renoir » par Claude Beylie complètent ce numéro avec un texte inédit de Pierre Gaut, producteur de « Toni ». Une iconographie exceptionnelle illustre cette étude. 130 pages. Prix 30 F (Etr. 36 F).



Ce numéro présente la transcription phonétique du livret, sa nouvelle traduction, le commentaire analytique de la partition, des études historiques, esthétiques, musicologiques, une discographie comparée et un panorama des « Boris » dans les plus grands théâtres. Pour l'Opéra de Paris, la mise en scène de J. Losey. Un numéro flamboyant de l'Avant-Scène Opéra. 250 pages. Prix 60 F (Etr. 68 F).



Textes inédits de Gertrude Stein, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Andrew de Groat. Etudes sur New York et l'origine du mouvement, son développement par Marcelle Michel, Saul Yurkievich, Michel Guy, Raquel Guy Scarpetta. 148 pages très illustrées de documents originaux. Pour conclure un dossier sur Shonah Mirk. Prix 45 F (Etr. 49 F).

Bulletin à découper et à renvoyer avec votre règlement à L'Avant-Scène 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris. CCP Paris 7353.00 V

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____ Code postal _____

Je commande. ☐ le Théâtre ☐ le Cinéma ☐ l'Opéra ☐ Ballet/Danse
Je joins la somme de.....
Je désire recevoir gratuitement le Catalogue général de l'Avant-Scène

7ο φεστιβάλ Γκντάνσκ 1980

NOWA FALA
(τυχαία ανάκαμψη ή αστοχη έκτίμηση)

1. Συγκυρία

Στίς 30 Αύγούστου ύπογράφεται ή συμφωνία άνάμεσα στούς άπεργούς τής βιομηχανικής περιοχής Γκντάνσκ καί τούς άντιπροσώπους τής κυβέρνησης τής Βαρσοβίας. Στίς 8 τού Σεπτέμβρη άρχίζει τό Φεστιβάλ πολωνικών ταινιών μεγάλου μήκους μυθοπλασίας. Τό κτίριο τού Φεστιβάλ βρίσκεται σέ άπόσταση 500 μέτρων άπό τά ναυπηγεία Λένιν. Στήν έφημερίδα τού Φεστιβάλ δημοσιεύονται φωτογραφίες άπό τήν άπεργιακή κινητοποίηση καί μηνύματα τών έργατικών έπιτροπών. Στίς προβολές τών ταινιών, κάθε φορά πού ύπάρχει κάποια πολιτική νύξη, οί θεατές ξεσπούν σέ χειροκροτήματα καί έπιδοκιμασίες. Ένας κινηματογραφιστής παρατηρεί γιά τόν ένθουσιασμό: «άρκεί νά μή βλέπουμε τού χρόνου μόνο ρώσικα πλάνα!» (έννούσε πλάνα ποϋ κόβουν τά κεφάλια σέ άντίθεση μέ τά άμερικανικά πού κάβουν τά πόδια).

Δέν είναι λοιπόν περίεργο πού σέ όλες τίς συνεντεύξεις μέ τίς όμάδες παραγωγής διατυπώνεται μέ έπιμονή τό ίδιο έρώτημα: «τί νόημα μπορεί νά έχει ένα φεστιβάλ μέ ταινίες μυθοπλασίας ύστερα άπό τά ίστορικά γεγονότα τού καλοκαιριού;» Ή άπάντηση ήταν τό ίδιο στερεότυπη μέ τήν έρώτηση: «ό σοσιαλισμός στηρίζεται στή δουλειά, άλλά έχει σάν στόχο τήν κουλτούρα». Έκδήλωση μονιστικής άντίληψης γιά τή σχέση τέχνης καί κοινωνίας; Ύπολογισμένη ύπερβολή τών έργατών τής τέχνης; Θρησκεία τής κουλτούρας; Πάντως τά συμβάντα τού καλοκαιριού καί οί πολιτικές ζυμώσεις πού άκολούθησαν, άποτελούσαν γιά τό φεστιβάλ άναφορά καί όρίζοντα.

2. Διοργάνωση

Οί διοργανωτές φιλοδοξούν στή διεθνή προβολή τόσο τού Φεστιβάλ όσο καί τής κινηματογραφικής παραγωγής τής Πολωνίας. Προβλήθηκαν 27 ταινίες μυθοπλασίας, όχτώ άπ' τίς όποίες άνήκουν σέ πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες. Ή παρουσία κριτικών καί διανομέων άπό διαφορετικές χώρες μαρτυρεί έμμεσα τήν έπιθυμία τής πολωνικής κινηματογραφίας γιά ίσχυρή θέση στή διεθνή άγορά.

Παράλληλα, οί διοργανωτές έπιδιώκουν τήν πολιτιστική ένεργοποίηση τής βιομηχανικής περιοχής Γκντάνσκ, Γκντύνια καί Σοπότ. Γιαυτό καί οί ταινίες προβάλλονται σέ διάφορες αίθουσες τής περιοχής τού Γκντάνσκ (λύκεια, κινηματογράφοι, αίθουσες έργοστασίων...) καί οί σκηνοθέτες συζητούν μέ τό κοινό. Τό Φεστιβάλ προσπαθεί νά μιμηθεί καί νά ξεπεράσει τό άνοιγμα πού δειλά διαμορφώνεται στό πολιτικό έπίπεδο!

Σέ σχετική έρώτηση γιά τόν άποκλεισμό ταινιών ντοκυμαντέρ, ό ύφυπουργός κινηματογραφίας άπαντά ότι τά «ντοκυμαντέρ είναι χρήσιμα μόνο γιά τούς κοινωνικούς έπιστήμονες, πού μελετούν τά προβλήματα τής πολωνικής κοινωνίας καί δέν ένδιαφέρουν τό πλατύ κοινό». Ό Άντρέι Βάϊντα, Πρόεδρος τής Ένωσης Κινηματογραφιστών, έπιμένει κυρίως στή διαχρονική καλλιτεχνική δύναμη τών ταινιών μυθοπλασίας καί άναφέρεται στόν *Πολίτη Καίην* καί τόν *Άλέξανδρο Νιέφσκι*. (Σέ είδική προβολή, όργανωμένη έξω άπό τό πλαίσιο τού Φεστιβάλ, παρουσιάστηκε μιά σειρά άπό ντοκυμαντέρ μέ έξαιρετικό κινηματογραφικό ένδιαφέρον. Έτσι τά παραπάνω έπιχειρήματα φάνηκαν άρκετά άδύναμα).

3. Στοιχεία γιά τή δομή τής πολωνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Ή κινηματογραφική παραγωγή χρηματοδοτείται άπό τό κράτος καί ό Ύφυπουργός γιά τόν κινηματογράφο ύπογράφει τίς άποφάσεις γιά τό γύρισμα τών ταινιών. Ύπάρχουν 9 μονάδες παραγωγής καί 2 μεγάλες βιομηχανικές κινηματογραφικές μονάδες. Οί μονάδες παραγωγής δέ διαθέτουν καμιά ύποδομή γιά τό γύρισμα τών ταινιών, ούσιαστικά προετοιμάζουν προτάσεις - σενάρια πρός τό Ύπουργείο Τεχνών (μερικοί λένε πώς άποτελοϋν ένα άκόμη έλεγχο καί μία λέσχη γιά φλυαρία). Κάθε μονάδα διευθύνεται άπό έναν πεπειραμένο σκηνοθέτη καί περιλαμβάνει παλιούς καί νέους κινηματογραφιστές.

Μετά τήν τελική έπεξεργασία της ή ταινία παραδίδεται στήν Polski Film, ή όποία άποφασίζει γιά τή διανομή της. Οί σκηνοθέτες θά ξαναϋποβάλουν προτάσεις - σενάρια καί ό κύκλος έπαναλαμβάνεται άνεξάρτητα άπό τήν τύχη τής

Οί χάντρες τού κομπολογιού τού Καζιμίρ Κούτς

Γκολέμ τοῦ Πιότρ Τσοϋλκιν

προηγούμενης ταινίας τους.

Ένα ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά τής κινηματογραφικής βιομηχανίας εἶναι ἡ ἐπαγγελματοποίηση καί ἡ ὑψηλή τεχνική κατάρτιση σκηνοθετών, τεχνικών καί ἠθοποιών. Μιά φιλοδοξία γιά τή διοργάνωση ἑνός μικροχόλυγουντ πλανιέται στά σχέδια τής πολωνικής κινηματογραφίας. Ὡστόσο, ἀρκετοί παράγοντες δροῦν ἀνασταλτικά: πτώση τῶν εἰσιτηρίων, ἔλλειψη σύγχρονου δίκτυου αἰθουσών, «πληθωρισμός» διπλωματούχων σκηνοθετών (οἱ ἀπόφοιτοι τής σχολής τοῦ Λότζμόνο κατά τό 1/4 παραμένουν στό ἐπάγγελμα τοῦ κινηματογραφιστή, διαβεβαιώνει βετεράνος σκηνοθέτης), ἀπουσία σοβαρών ἐκτιμήσεων γιά τίς προτιμήσεις τοῦ πολωνικοῦ κοινοῦ, κ.ἀ. (Πέρα ἀπό τόν ἐπίσημο κρατικό μηχανισμό παραγωγής, φαίνεται νά ὀργανώθηκε κι ἕνας ἀνεξάρτητος ὀργανισμός παραγωγής. Τό μόνο δείγμα ὑπαρξής του, μιά ἀφίσα, πού καλεί τούς ἀνεξάρτητους παραγωγούς καί κινηματογραφιστές στή διοργάνωση ἑνός ξεχωριστοῦ Φεστιβάλ).

Ἡ προσπάθεια τής Πολωνίας γιά ἐξαγωγές βιομηχανικών προϊόντων δέν ὑπῆρξε ἐξαιρετικά ἐπιτυχής. Ἡ κινηματογραφική βιομηχανία, ὁμως, μέ τήν Nowa fala (Νέο Κύμα) στάθηκε πιό τυχερή. Ἀρκετές διακρίσεις σέ διεθνή Φεστιβάλ καί καλές ἐξαγωγές σέ πολλές χώρες εἶχαν καί ἔχουν τήν θετική καί ἀρνητικά ἐπίδρασή τους στήν πορεία τής πολωνικής κινηματογραφίας: Θετική, γιατί δημιουργεί ἀπαιτήσεις ποιότητας, ἀρνητική, γιατί προσανατολίζει τήν παραγωγή στήν ἐπανάληψη καί τήν τυποποίηση. «Μέ τήν διοργάνωση ἀνεξάρτητου συνδικάτου ἐργατών κινηματογράφου, ὁ ὑπουργός θά πρέπει νά μιλάει γιά τήν τέχνη καί οἱ κινηματογραφιστές γιά χρήματα» δήλωσε ἕνας ἀπ' τούς πρωτεργάτες τοῦ νέου συνδικάτου, ὁ Ἀντρέι Βάιντα.

4. Ὑλικό

Οἱ 27 ταινίες πού προβλήθηκαν στίς 8 μέρες τοῦ Φεστιβάλ θά μποροῦσαν νά «ὑποστοῦν» διάφορες ταξινομήσεις. Ἐάν χρησιμοποιηθεῖ σάν κριτήριο κατάταξης ἡ ὑπόθεση τῶν ταινιών, κριτήριο ἐπικίνδυνο αἰσθητικά — τότε ἡ περιγραφή, στό βαθμό μηδέν προσέγγισης τῶν φιλμικών γεγονότων, καταλήγει στήν κατάταξη;.

α. Ταινίες ἐποχής, ὁπου ἡ ἀφήγηση μιάς ἱστορίας ἐπιτρέπει τήν παρουσίαση μιάς ἱστορικής περιόδου τής Πολωνίας (π.χ. *Ὁ Πατέρας τής Βασίλισας*, τοῦ Βόυτσεχ Σολάρ. Στήν ταινία, οἱ περιπέτειες ἑνός γάλλου ἱππότη στό δεύτερο μισό τοῦ 17ου αἰώνα ἐμπλέκονται μέ τίς διπλωματικές συνωμοσίες Γάλλων καί Αὐστριακών, οἱ ὁποίες ὁδήγησαν τελικά τίς πολωνικές στρατιωτικές δυνάμεις ἐναντίον τών Τούρκων. Ἡ ταινία τοῦ Φιλίπ Μπαγιόν *Ἀνίχνευση ἐγκλήματος στά 1901* παρουσιάζει μέσα ἀπό μιά ὑπερεαλιστική γραφή τήν ἀπεργία τών μαθητών τών γυμνασίων μιάς ἐπαρχιακής πόλης στά 1901, ἀπεργία πού εἶχε σάν αἰτημα τή διδασκαλία τής καθολικής θρησκείας στήν πολωνική καί ὄχι στή γερμανική γλώσσα).

β. Ταινίες πού ἀναφέρονται στόν Β΄ παγκόσμιο πόλεμο: Εδῶ ἐμφανίζεται ἡ διάθεση γιά ἰδεολογική αὐτοσυγκέντρωση καί «ἐκμοντερνισμό». Στό ἐπίπεδο τοῦ σημαινόμενου, ὁ «ἥρωας» δέν εἶναι ἀπόλυτα θετικός, δέν δίνεται ἡ ἱστορία μέ γραμμικότητα· στό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος, ἡ εἰκόνα φορτίζεται μέ χρώματα καί ἀνταύγειες ρετρό, χρησιμοποιεῖται ἡ φιλμική γραμματική πού ἐφαρμόζεται καί στίς ταινίες τοῦ «Νέου Κύματος»

(Ἡ ταινία τών Εὐα καί Τσέλαβ Πετέλσκυ *Τά γενέθλια* ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό δείγμα τοῦ εἴδους καθώς παρουσιάζει τά γενέθλια τοῦ «ἥρωα» πρίν τόν Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, στή διάκρειά του καί στό τέλος του· ἡ παράθεση τών γενεθλίων δίνει τήν εὐκαιρία στόν σκηνοθέτη νά φωτίσει τήν ἐξέλιξη τοῦ «ἥρωα», ἡ ὁποία δέν εἶναι πάντα ἐνδιαφέρουσα, θετική ἡ ἐπική: μιά κλασική μετωνυμική ἀφήγηση χωρίς φιλοδοξία γενίκευσης...)

γ. Ταινίες σύγχρονου προβληματισμοῦ καί κοινωνικής κριτικής, πού τείνουν νά ἀποτελέσουν παραλλαγές ἑνός κοινοῦ θέματος: Ἡ ἀνοδος ἡ ἡ δυσκολία ἀνόδου στόν τριτογενή τομέα τής οἰκονομίας, ἡ ἐπαγγελματική ἐπιτυχία ἡ ἀποτυχία, ἡ σύγκρουση μέ τόν κυνισμό, τήν μετριότητα ἡ τήν παθητικότητα τοῦ περιβάλλοντος, ἡ ἠττα, ἡ φυγή, ἡ ὁ θάνατος.

(Τό *Χωρίς ἀγάπη* τής πρωτεμφανιζόμενης Μπάρμπαρα Σσάς διηγεῖται τήν ἀνοδο καί τήν πτώση μιάς φιλόδοξης δημοσιογράφου, ἐνώ ὁ Κριστόφ Ζανούσι μέ τήν *Σταθερά* δίνει τίς περιπέτειες ἑνός τίμιου νεαροῦ — μέ πρόσωπο ἁγίου — πού ἔρχεται συνέχεια σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀπληστία καί σκληρότητα τών συνανθρώπων του καί ἔτσι δέν μπορεί νά πραγματοποιήσει καί τό ὄνειρο του: τήν ἀναρίχηση στά Ἰμαλάια. Τέλος, οἱ *Χάντρες τοῦ κομπολογιοῦ* τοῦ Καζιμίρ Κούτς διηγοῦνται τίς τραγικοκωμικές περιπέτειες ἑνός βετεράνου καί παρασημοφορημένου ἐργάτη πού ἀρνεῖται νά παραχωρήσει τό πατρικό του σπίτι γιά νά χτιστοῦν οἱ νέες ἐργατικές πολυκατοικίες. Οἱ τοπικές ἀρχές θά τόν πιέσουν χωρίς ἐπιτυχία καί τελικά θά τοῦ παραχωρήσουν μιά βίλα, ὁπου ὁ συνταξιοῦχος σέ πλήρη πολιτιστική ἀποξένωση θά πεθάνει τελικά ἀφοῦ ἔκανε καί τόν τελευταίο του συμβιβασμό).

Μιά καί ἡ τρίτη κατηγορία εἶναι καί ἡ κυρίαρχη καί ἡ πιό δυναμική, ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὁτι

μολονότι οι ταινίες αύτές φιλοδοξούν νά άσκήσουν κριτική τού κοινωνικού γίγνεσθαι, ή μυθοπλασία τους στηρίζεται σέ μιά παρωχημένη σύλληψη τών συγχρόνων βιομηχανικών κοινωνιών. Τό παρωχημένο τής σύλληψης άποκαλύπτεται άμέσως μέσα άπό τήν ψυχική συγκρότηση τού «ήρωα», ή όποία διαμορφώνεται άπό τόν σκηνοθέτη σάν νά ζούσε ό «ήρωας» στό τέλος τού περασμένου αίώνα, στή Βιένη τού Φρόυντ, καί όχι στήν Πολωνία πού φιλοδοξεί νά παίξει ένα ρόλο στή σημερινή διεθνή διαίρεση έργασίας. Σέ όλες σχεδόν τίς ταινίες, ό «ήρωας» στίς σκληρές καί εύμετάβλητες άπαιτήσεις καί τόν τρομερό συναγωνισμό τής βιομηχανικής κοινωνίας άντιτάσσει τήν σταθερότητα τών άρχών του. Μόνο πού οί άρχές αύτές άντιστοιχούν σέ μιά κοινωνία άγροτική καί ήμιβιομηχανική. Οί ταινίες παρουσιάζουν τά προβλήματα τών νεοευημερούντων τής Πολωνίας μέ τήν προοπτική μιάς χαμένης ήθικής τάξης, δηλαδή μιάς τάξης έξω άπό τίς άπαιτήσεις καί τίς κατευθύνσεις τής σύγχρονης Πολωνίας. Ή κριτική στάση τελικά θυμίζει τό κήρυγμα τής Κυριακής.

Στήν κατασκευή τών ταινιών, ή κυριαρχία τού λόγου είναι σαφής: ή όλη κινηματογράφηση δέν είναι παρά ή τοποθέτηση τών ήθοποιών σέ φυσικούς χώρους, όπου μπορούν νά άνταλλάξουν φράσεις. Οί σκηνοθέτες συναγωνίζονται ποιός θά βρεί τίς πιό καθημερινές στιγμές καί θά τίς φορτώσει μέ φράσεις καί νύξεις γιά μεγάλα καί μικρά θέματα, όπως κοινωνική άνοδος, θάνατος, ζωή, τιμιότητα... Ή άδυναμία άρθρωσης πειστικής κοινωνικής κριτικής ένισχύεται καί άπό τό γεγονός ότι ή κινηματογραφική μηχανή μάς καλεί νά είμαστε μάρτυρες γιά τά δρώμενα μέ άμεσότητα τόσο ύπολογισμένη πού καταντάει παραπλανητική. (Δέν είναι τυχαίο πώς ό Ζανούσι, ό έμπνευστής τής «ήθικοπλαστικής» αύτής τάσης, κάνει μιά ταινία άμερικανοϊταλικής παραγωγής μέ θέμα τή ζωή τού Πάπα Βοτύλα. Άς σημειωθεί ότι τόν σκηνοθέτη τόν ύπέδειξε - άπαίτησε ό ίδιος ό Πάπας).

Οί μόνες ταινίες πού ξεφεύγουν άπό τίς προαναφερόμενες κατηγορίες τής apriori ταξινόμησης είναι τό *Γκολέμ* τού Πιότρ Τσούλκιν καί ό *Ίππότης* τού Λέχ Μαζιούσκι. Ή πρώτη άποτελεί μιά άκόμη παραλλαγή τού γνωστού μύθου τού Γκολέμ: Ό μύθος τοποθετείται στό μέλλον καθώς ένα άνθρωποειδές ύποπτεύεται πώς είναι άνθρωπος καί δίνει μάχη γιά τήν ταυτότητά του. Ή ταινία βρίσκεται στήν συνένωση τής καφκικής άτμόσφαιρας μέ τόν κόσμο τής έπιστημονικής φαντασίας καί τών άναμνήσεων τού Άουσβιτς. Ή σύνθεση τής κινηματογραφικής είκόνας είναι συγκλονιστικά άρτια. Μόνο πού στήν άνέλιξη τής ταινίας ή είκόνα χάνει τή λάμψη της λόγω τής θεατρικότητας τής κινηματογραφικής γραφής καί τής θεοκρατικής - ίδεαλιστικής διχοτομίας άνθρώπινο / μή άνθρώπινο.

Στή δεύτερη ταινία, μέ άφορμή τήν κλασική ίστορία κάποιου ίππότη πού ζητάει ένα ίερό άντικείμενο, ό Μαζιούσκι άναπαραγάγει τά τοπία τών ίταλών ζωγράφων τής Άναγέννησης καί τίς κατακτήσεις τής σύγχρονης ζωγραφικής (π.χ. ό ίππότης διασχίζει μέ τό άλογό του ένα τοπίο διαμορφωμένο μέ τίς νόρμες τής Landscape Art). Ή ξενάγηση στόν είκαστικό χώρο δέν άποτελεί μόνο άσκηση κινηματογραφικής σύνθεσης άλλά καί εύκαιρία νά τονιστεί ή ένταση καί ή πυκνότητα τής πρωτοανακάλυψης άνθρώπων καί πραγμάτων άπό τούς πλάνητες όλων τών έποχών.

5. Κλείσιμο

Τά πιό πολλά βραβεία δόθηκαν σέ ταινίες τής τρίτης κατηγορίας καί μάλιστα στήν ταινία *Οί Χάντρες τού Κομπολογιού* γιά τήν όποία είχαν έκφραστεί θετικά καί οί έργάτες τών νέων άνεξάρτητων συνδικάτων. Ή βράβευση ύπονοεί νέα κοινωνική όμοφωνία; Νέα έκδοση τού ούμανισμού; Νέες κοινωνικο - πολιτικές σκοπιμότητες; Ή άπάντηση ίσως δοθεί στό έπόμενο φεστιβάλ.

Δημοσθένης ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ

Film as Film
(Temenos 1980)

Στή Λυσσαρέα τής Άρκαδίας, τόπο καταγωγής τού Γκρέγκορι Μαρκόπουλου, στίς 6 καί 7 Σεπτεμβρίου πού πέρασε καί στίς έκδηλώσεις Film as Film, TEMENOS 1980, μάς δόθηκε ή εύκαρία νά δούμε δύο παραδείγματα τέλειας εικονιστικής γραφής, νά παραστούμε σέ δυό άπαγγελίες ποιημάτων εικονιστικών. Άπολαύσαμε κινηματογράφο καθαρό, εικόνα δηλαδή κινούμενη ικανή νά στήσει αύτοδύναμο νόημα ποιητικό έξαιρετικής πυκνότητας, νά πλέξει πλήρη καί συναρπαστικό εικονιστικό λόγο.

Τό Σάββατο σ' ένα φυσικό άμφιθεατρικό χώρο έξω άπ' τό χωριό, μέ τό σούρουπο, προβλήθηκε ή τελευταία ταινία τού Robert Beavers, «Sotiros» (1980), καί τήν Κυριακή ή ταινία «Twice a Man», τού Μαρκόπουλου. Ή ταινία τού Μαρκόπουλου έχει γίνει έδώ καί εικοσι χρόνια, τό 1963, φαίνεται όμως (καί καταφέρνει νά δίνει τήν έντύπωση) πώς είναι έξω άπ' τή χρονικότητα, κι αύτό παρά τό καταρχήν θεωρούμενο έπιβαρυντικό στοιχείο τής νεωτεριστικής γραφής της, άφού μέ τήν έξοδο άπό τά μεγάλα άφηγηματικά πρότυπα, οί νεωτερισμοί έρχονται καί παρέρχονται ραγδαία. Μάλλον είναι άπό έκείνες τίς ταινίες όρόσημα πού ξαναβλέπουμε πάντα μέ τό ίδιο παρθενικό δέος: τών άδελφών Lumière, *Ό Άνθρωπος μέ τήν κάμερα* (1929) τού Vertov, «Meshes of the Afternoon» (1943) τής Maya Deren, «Dog star May» (1962-63) τού Stan Brakhage.

Τί γίνεται όταν τό ρήμα παίρνει θέση άνάλογη μέ κείνη τής παράστασης; τί γίνεται τότε πού τό νόημα βγαίνει άπό εικόνες; τό νοιώσαμε παρά τό κατανοήσαμε μέσα άπό τίς δυό αύτές ταινίες.

Ό David Curtis θεωρεί πώς μέ τήν ταινία «Twice a Man» ώριμάζει τό σύστημα τών «Νοητικών Παραστάσεων» τού Μαρκόπουλου, καί ίσως γι' αύτό τό λόγο νά ήταν ή καλύτερη δυνατή εισαγωγή στήν έτήσια όπως θέλει νά γίνει κινηματογραφική αύτή έκδήλωση.

«Προτείνω μιά νέα κινηματογραφική μορφή, λέει ό Μαρκόπουλος στό«Film Culture», No 30, τό 1963, *τήν ένωση τού κλασικού μοντάζ, μ' ένα πιό άφηρημένο σύστημα, πού κάνει χρήση σύντομων φιλμικών φράσεων, καί οί όποίες μοιάζουν μέ τίς νοητικές παραστάσεις».*

Άφηγηματικά δομημένη ή ταινία τού Μαρκόπουλου, έλλειπτική καί μετωνυμική ή

Ὁ Γκρέκορυ Μαρκόπουλος (σκυμένος) καὶ μερικοὶ θεατὲς ἀπὸ τὸ Temenos '80

ἀφήγηση τοὺ Beavers. Τὶ ἀφήγηση ὁμως: Κινη - ματο - γραφική. Δέσμες ἀπό καρὲ ἐρχονται στόν Μαρκόπουλο ἀκαριαία καὶ ἀπρόβλεπτα νά σχίσουν τήν αἴσθηση τῆς παρουσίας στό χρόνο, νά περάσουν τήν ἐντύπωση τῆς χρονικῆς διάρκειας σέ ἀχρονική ταυτόχρονη παρουσία. Ἡ ταχύτητα μέ τήν ὁποία ἐναλλάσσονται οἱ εἰκόνες ἐμποδίζουν τήν προσοχή νά συγκεντρωθεῖ κάπου. Ἡ συγκρότηση τοὺ φιλμικοὺ κειμένου ὑπακοὺει σὲ νόμους τοὺ ὀνειρου, τῆς πρωτεύουσας διαδικασίας, ὀχι σὲ ἐκείνους τοὺ συλλογισμού, τῆς σὲ ἐγρήγορση σκέψης, τῆς ἐλεγχόμενης πράξης.

Ὁ μορφικὸς κινηματογράφος ποὺ εἴδαμε εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετος ἀπό τή στατικότητα τοὺ δομικοὺ κινηματογράφου τῶν Paul Sharits, Michael Snow, Ernie Gehr, ἡ ἀκόμα καὶ ἀπό τή δομική ἀφήγηση τῆς Chantal Ackerman. Τὰ αἰφνίδια «πακέτα» τῶν εἰκόνων παραπέμπουν στήν ἐλεύθερη μετατόπιση τῆς πρωτεύουσας διαδικασίας, στήν πολυσημία τῶν mots - valises τοὺ Joyce, καθὼς καὶ στὸν ἐσωτερικό μονόλογο τοὺ ἰδιου καὶ τοὺ Edouard Dujardin.

Ἡ γραπτή λέξη προσφερόμενη σάν παράσταση εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό ἁπλή γραμμή. Ἀπευθύνεται πέρα ἀπό τήν ἀντίληψη κατὰ κύριο λόγο στή νόηση. Ἡ εἰκόνα ὁμως ὁταν δὲν εἶναι σκέτη χρωματιστή ἐπιφάνεια ἀπευθύνεται ἐξίσου, ταυτόχρονα καὶ ἀξεδιάλυτα στή νόηση καὶ στήν ἀντίληψη. Ἡ συνολική ἐντύπωση ποὺ ἀφήνουν οἱ ταινίες εἶναι ἀποτέλεσμα ὀχι αἰτιοκρατούμενης ἀνάπτυξης ἀλλὰ ἕνα εἶδος συναισθηματικής μεταβίβασης μέσω ἑνὸς πλέγματος διάχυτων καὶ ἀσυγκράτητων συνειρμικῶν ἁλυσίδων. Τὰ «πακέτα» ἀπό ἀνεξάρτητες εἰκόνες ἐνοποιοὺνται στό μάτι καὶ κάτω ἀπό τὰ ὁρια τῆς συνειδησης, μὲ δομή ὁμόλογη μὲ ἐκείνη τῶν μνημονικῶν ἰχνῶν, χάνουν τήν ξεχωριστή ταυτότητά τους, τήν αὐτοτελή σημασία τους, γιὰ νὰ ἀποκτήσουν μιὰ νέα συνολική, μὲ ἕνα παιχνίδι ἀλληλοδιείσδυσης νοημάτων, μὲ ἀλληλοπαραπομπές πρὸς νέο πάντα σύνολο, καταφέρνοντας ἔτσι νὰ ὑποθάλει μιὰ ἀποδέσμευση ἀπὸ τή χρονικότητα, νὰ δώσει στήν εἰκονιστική μάζα τῆς ταινίας μιὰ διάσταση ρευστής ἀχρονικότητας, κάτι ποὺ δρά πέρα ἀπ' τὸ λόγο πέρα ἀπ' τή λογική ἐπεξεργασία. Ἔτσι στό Μαρκόπουλο βλέπουμε τή μελαγχολική στατική ἀναπόληση κάπου νά ἐκρήγνυται καὶ τὰ θραύσματα ἀπό συναφεῖς παραστάσεις νὰ ἐκτοξεύονται μέσα σέ διάφορους συνειρμικούς διαδρόμους. Ταχύτατες ἐπενδύσεις τοὺ πόθου, συχνὰ ἀσύλληπτες, πετάγματα τῆς φορτισμένης μνήμης πέρα ἀπό περιοριστικές ἀγκιστρώσεις στή διάρκεια καὶ στό χώρο, πολύπλευρη προσπάθεια γιὰ ἀγγιγμα τοὺ ποθητοὺ ἀντικειμένου πάνω στίς ἀνάλαφρες καὶ φευγαλέες σκιές του, ἀναλαμπές τῆς μνήμης μὲ αἰφνίδιες καταιγίδες ἀναμνήσεων.

Τελειώνοντας τή σύντομη αὐτή παρουσίαση θὰ ἤθελα νὰ ἐπισημάνω μιὰ τεχνική ἀδυναμία τῆς προβολῆς. Στήν ἀπόλυτη φυσική ἡσυχία ὁ θόρυβος τῆς μηχανῆς προβολῆς καὶ τῆς ἠλετρογεννήτριας ἦταν παραπάνω ἀπό παρεἰσακτος, κι ἐμπόδισε γιὰ παράδειγμα νὰ ἀκουστεῖ ὁ ἦχος τῆς νυχτερινῆς βροχῆς μὲ τὸν ὁποῖο ἀρχίζει ἡ ταινία «Twice a Man».

Γιώργος ΖΗΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Michael Pye - Lynda Myles
«The Movie Brats»
(Faber and Faber, 1979)

Τὸ βιβλίο αὐτό, ποὺ ὁ τίτλος του θὰ μποροὺσε νὰ μεταφραστεῖ *Τὰ παλιόπαιδα τοὺ κινηματογράφου*, ἔχει τὸν ὑπότιτλο *«Πῶς ἡ κινηματογραφική γενιὰ κυρίεψε τὸ Χόλυγουντ»*

Τὸ ἐπιχείρημα τῶν συγγραφέων εἶναι ἡ ἐξέταση *«τῆς μηχανῆς ποὺ κατασκευάζει λαϊκὴ κουλτοὺρα»*, *«ἡ ἐξερεὺνηση αὐτῆς τῆς διαδικασίας»* κατασκευῆς, ἡ εἰσαγωγὴ στοὺς κανόνες τῆς *«ἰδιωτικῆς γραμματικῆς τῶν ταινιῶν»* της (σελ. 5). Ἡ διαπραγμάτευσή του ὁμως ἀπαιτοὺσε ἕνα ἄλλο πρόγραμμα δουλειᾶς καὶ θεωρητικῆς σκέψης ἀπ' αὐτὸ ποὺ διέθεσαν οἱ συγγραφεῖς. Ἔτσι ὁδηγεῖ ἀπ' τὶς πρῶτες σελίδες σ' ἄλλες, μάλλον ἀσχετες κατευθὺνεις: α) στήν ἐξήγηση τοὺ γεγονότος τῆς μεταβολῆς ποὺ ἐπέφεραν συγκεκριμένοι οἰκονομικοὶ καὶ κοινωνικοὶ παράγοντες στὸν τρόπο παραγωγῆς ταινιῶν στό Χόλυγουντ. β) στήν περιγραφὴ τοὺ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο τὰ movie brats ἐφτασαν στή θέση τῶν κληρονόμων τῆς Χολυγουντιανῆς παράδοσης.

Ἡ διάδοση τῆς τηλεὸρασης σάν οἰκογενειακοὺ μέσου ψυχαγωγίας. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς προαστιακῆς ζωῆς, ποὺ κρατοὺσε μακριὰ ἀπ' τοὺς κινηματογράφους τοὺ κέντρου τὶς οἰκογένειες. Ὁρισμένες ριζικὲς ἀλλαγὲς στὸν τρόπο διανομῆς τῶν ταινιῶν. Στοὺς πενιχροὺς αὐτοὺς λόγους οἱ συγγραφεῖς θὰ μποροὺσαν νὰ προσθέσουν κάτι πιὸ καίριο καὶ προσδιοριστικό: τὴν ἀδυναμία τῶν παλιῶν χολυγουντιανῶν παραγωγῶν νὰ προσεγγίσουν τὴν ἀνησυχητικὴ πραγματικότητα τῆς δεκαετίας τοὺ '50 (περιὸδος τοὺ ψυχροὺ πολέμου) καὶ τοὺ '60 (ἐξαρση στὰ κινήματα τῶν «μειονοτήτων», πόλεμος στὸ Βιετνάμ). Παρὸλο ποὺ καὶ πάλι, θὰ παρέμεναν ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἐπάρκεια καὶ τὴν πληρότητα αὐτῶν τῶν δικαιολογικῶν στοιχείων.

Εἶναι σωστὴ ἡ παρατήρηση, ὁτι τὸ κοινὸ τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ἄλλαξε στή δεκαετία

τού '60. Όπως μεταβλήθηκε κι ή άποψη τών θεατών πάνω σέ πολλά θέματα. Ένα πλήθος νέων, πιό ώριμων καί πιό καλλιεργημένων άνθρώπων, άρχισε νά γεμίζει τίς αίθουσες. Άνθρώπων άποδεσμευμένων άπ' τόν κλοιό τής άμερικάνικης οικογένειας καί συμφιλιωμένων μέ τήν άπομάκρυνση καί τίς άποστάσεις. Αύτές τίς άλλαγές άντιλήφθηκαν έγκαιρα «τά παλιόπαιδα» τού άμερικάνικου κινηματογράφου. Δέν περιορίσθηκαν νά ζητήσουν βιοτική άπασχόληση σ' ένα άπ' τά παρακμάζοντα χολυγουντιανά στούντιο. Άλλά προσπαθούσαν νά ύπαγορεύουν έκείνα τούς όρους καί τόν τρόπο τής παραγωγής του. *«Κληρονόμησαν έτσι τή δύναμη τών μεγιστάνων νά κάνουν κινηματογράφο γιά μαζικά άκροατήρια»* (σελ. 7). Μπαίνοντας στόν ίδιο τό μηχανισμό τής παραγωγής έκείνων. Ή κληρονομιά αύτή δέν ήταν συμπτωματική. Όλοι τους πέρασαν άπό κινηματογραφικές σχολές. Έμαθαν τήν τεχνική τού μέσου. Δούλεψαν σέ διάφορους τομείς τής παραγωγής τών φίλμ. Έδειξαν μέ πρώιμες ταινίες τήν δυνατότητά τους, κι ύστερα διεκδίκησαν τή θέση τού κληρονόμου. Στίς περιόδους αύτής τής δοκιμασίας άνάπτυξαν τή συλλογική δουλειά καί άποδέχθηκαν τή μεταξύ τους συνεργασία. Βοηθήθηκαν άπό πανεπιστημιακά ίδρύματα καί άτομα, όπως ό Ρότζερ Κόρμαν (τόν όποίο σωστά οί συγγραφείς θεωρούν κηδεμόνα, ώς ένα σημείο, όλων αύτών τών «παλιόπαιδων»). Τό play ground τού Χόλυγουντ δέν τούς άπώθησε. Παρ' όλο πού γνώριζαν, ότι ήταν ένας χώρος κατασκευασμένος καί προορισμένος γιά τήν παραγωγή έμπορευματικού θεάματος. Δέχτηκαν αύτή τή συνθήκη γιατί είχαν κι αύτοί ένα προϊόν νά πωλήσουν. Πέρασαν σ' αύτή

«τήν παράδοση ό Κόππολα, ό Λούκας, ό ντέ Πάλμα, ό Μίλιους, ό Σκορτσέζε κι ό Σπίλμπεργκ σάν άληθινά παλιόπαιδα τού κινηματογράφου, γνήσια παιδιά τού Χόλυγουντ. Περιφρονούν τή σημερινή μορφή τής βιομηχανίας. Δυσπιστούν στή σωματειακή τους διοίκηση. Ξέρουν ότι τό σπίτι είναι άδειο, άλλά παραμένουν ύποψιασμένοι γιά τά φαντάσματα. Είναι οί κληρονόμοι τής μεγάλης παράδοσης τού άμερικάνικου σινεμά» (σελ. 12).

Όλα αύτά μ' ένα λόγο άφηγηματικό, διανθισμένο μέ άριθμητικά στοιχεία, άπλές ίστορικές άναφορές κι άκόμη άπλούστερες κοινωνιολογικές παρατηρήσεις. Χωρίς ίδιαίτερη μέριμνα γιά τήν documentation του καί τήν άπόδειξη τής άκρίβειάς του. Ούτε βέβαια γιά τή θεωρητική του πλαισίωση.

Στό τρίτο μέρος τού βιβλίου, πού άναφέρεται στά «παιδιά» αύτά τού Χόλυγουντ οί παραπάνω παρατηρήσεις έπαληθεύονται ξανά. Ή ένότητα γιά τόν Κόππολα, σάν παράδειγμα, έξαντλείται σχεδόν στήν περιγραφή τής «μυθολογίας» ή τής «ίστορίας» παραγωγής τών ταινιών του. Ένα πληροφοριακό ύλικό, πού έντάσσεται στό άρχικό σχέδιό τους νά καταδείξουν, πώς λειτουργεί ό μηχανισμός τής κατασκευής ταινιών στό Χόλυγουντ καί ποιοί είναι οί κανόνες τής «ίδιωτικής γραμματικής» τους. Τό ίδιο μέ τήν ένότητα γιά τόν Λούκας. Διαπραγμάτευση πολύ ένδιαφέρουσα, άλλά άναπτυγμένη στά περιθώρια, μακριά άπ' τόν πυρήνα καί τά κύρια, προβληματικά στοιχεία τού θέματος.

Jean - Pierre Jeancolas
«Le cinéma des Français»
(Stock Cinéma, 1979)

Τό βιβλίο τού J.P.J. *Ό Κινηματογράφος τών Γάλλων* φέρνει σάν ύπότιτλο *Ή 5η Δημοκρατία 1958-1978*. Άκόμη κι άπ' τά στοιχεία αύτά θά μπορούσε νά προβλέψει ό άναγνώστης τό κοινωνιολογικό κι ίστορικό έπίπεδο, πού έχει άναπτυχθεί τό κείμενό του.

Τό βασικό έπιχείρημα τού J. είναι ν' άποδείξει ότι ό γαλλικός κινηματογράφος περνά περιοδικές «κρίσεις» άπ' τό 1920. Ποτέ όμως δέν έπαψε νά παράγει καί ν' άναπαράγεται. Οί Γάλλοι δέν άποστρέφονται τά προϊόντα του. Άπλά τά καταναλώνουν κάθε φορά μέ διαφορετικό τρόπο (σελ. 11).

Μιά νομοθετική ρύθμιση, πού έφαρμόσθηκε άπ' τό 1959 καί συνεχίζεται μέχρι σήμερα, έδωσε τήν οικονομική δυνατότητα σέ δεκάδες παλιούς καί νεώτερους κινηματογραφιστές νά πραγματοποιήσουν τό σχέδιό τους. Στό χώρο τής πρωτότυπης παραγωγής καί τής καλλιτεχνικής έρευνας. Ένα είδος κρατικής χορηγίας (ή avance sur recettes: προκαταβολή έπί τών είσπράξεων), πού κράτησε τό γαλλικό κινηματογράφο ζωντανό.

Άπ' τήν άλλη πλευρά όμως ό J. διαπιστώνει ότι ένα έμμεσο (άστυνομικό, πολιτικό κι οικονομικό) σύστημα κρατικής λογοκρισίας, πλήττει τόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο, ένώ δείχνει άνοχή στά πορνογραφικά προϊόντα. Ένα συγκεντρωτικό δίχτυ διανομής κι έκμετάλλευσης τών ταινιών άνακόπτει ή δυσχεραίνει τήν έλεύθερη δημιουργικότητα (σελ. 41, 65).

Ή τηλεόραση άπορόφησε καί στή Γαλλία θεατές άπ' τίς κινηματογραφικές αίθουσες. Παράλληλα όμως άνάπτυξε μέ τόν κινηματογράφο πολύπλευρη σχέση: παρουσιάζει στά προγράμματά της σειρές άπο ταινίες, παράγει άρκετές

καινούριες, προωθεί άλλες μέσα από μία ποικιλία ειδικών έκπομπών.

Όλα αυτά τα κεφάλαια αποτελούν το πρώτο μέρος του βιβλίου, με το τίτλο «ύποδομή». Είναι πλουτισμένα με αριθμητικά στοιχεία, πίνακες και παραδειγματικές αναφορές.

Ο συγγραφέας στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του διαπιστώνει ότι ο γαλλικός κινηματογράφος λίγο πριν απ' το 1958 *«κοιμάται, είναι κινηματογράφος γέρων»* (σελ. 97). Ο γκωλισμός έδωσε πολιτική βαρύτητα στον πολιτιστικό τομέα, παραμέλησε όμως τον κινηματογράφο (σελ. 108). Η nouvelle vague αναπτύσσεται παράλληλα μ' αυτόν, συμπτωματικά. Ένα φαινόμενο που προέκυψε *«αναγκαία»* μέσα από μιά *«δέσμη συγκεκριμένων αιτιών»* (σελ. 115).

Απ' αυτές δεν αποκλείει ο J. την *«ψευδαίσθηση της ανατροπής»* που έφερε στη Γαλλία η πολιτειακή μεταβολή της 5ης Δημοκρατίας Νεωτερικοί θεσμοί, νέα πρόσωπα, νέος κινηματογράφος.

Η nouvelle vague, που αντιμετωπίζεται απ' το συγγραφέα με πρόχειρη αϋστηρότητα, *«ήταν, τελικά, μία βαθμίδα έκκίνησης γιά όσους δέν είχαν ακολουθήσει τήν μία ή τήν άλλη πίστα, πού όδηγούσε στήν σκηνοθεσία ταινιών μεγάλου μήκους, τήν θέση τού βοηθού σκηνοθέτη ή τό γύρισμα ταινιών μικρού μήκους»* (σελ. 126).

Ο συγγραφέας αναγνωρίζει σάν θετική τήν είσφορά της στήν άπλοϋστευση της τεχνικής διαδικασίας γυρίσματος και παραγωγής μιάς ταινίας (έλαφρά συνεργεία, γύρισμα έξω απ' τά στούντιο, έλαστικότητα στούς έπαγγελματικούς κανόνες) (σελ. 127). Απ' τήν άλλη μεριά όμως καταλήγει στήν πολύ άμφισβητούμενη διαπίστωση, ότι παίρνοντας η ίδια τή θέση τού underground κινηματογράφου στή Γαλλία, έμπόδισε τήν άνάπτυξή του (σελ. 128-129).

Είναι άλήθεια, ότι η συζήτηση γιά τή nouvelle vague σάν γεγονός πολιτιστικό - κοινωνιολογικό έχει έξαντληθεί. Η έκτίμηση όμως της καλλιτεχνικής άξίας των προϊόντων της, ξεπερνά όπωσδήποτε τά όρια της διαδικασίας τού γυρίσματος. Αρκεί μόνο νά σημειώσει κανένας, ότι η ίδια η άποδέσμευση απ' τό στούντιο συνέβαλε στή διάπλαση και διατύπωση ένός άλλου είδους κινηματογραφικού σημαίνοντος.

Τά χρόνια, πού άκολούθησαν θεωρούνται *«χρόνια όμαλοποίησης»* (σελ. 131). Ένας κινηματογράφος μαζικής κατανάλωσης, μέσα στόν όποίο ξεχωρίζουν μοναχικοί παραγωγοί σάν τόν Γκοντάρ και τόν Ρεναί. Σωστές σέ πολλά σημεία παρατηρήσεις τού J. γιά τόν Σαμπρόλ, τόν Τρυφώ, τόν Μάλ. Η έκτίμηση γιά παράδειγμα, ότι *Η φλόγα πού τρεμοσβήνει* τού Μάλ ήταν *«ένα απ' τά πιό καθαρά και σωστά φίλμ της έποχής»* (σελ. 135). Παράλληλα πλήθος από ταινίες «άστυνομικές» και κωμωδίες στημένες με τήν ίδια μέθοδο της τελευταίας τριακονταετίας. Η άνάμνηση των άποικιακών πολέμων στήν Ινδοκίνα και στήν Αλγερία. Ο έθνογραφικός κινηματογράφος τού Ζάν Ρούς κι ο κινηματογράφος — άλήθεια τού Κρίς Μαρκέρ.

Ο Μάης τού '68 γράφει ο J. ήταν ένα απ' τά πρώτα ιστορικά γεγονότα, πού ο κινηματογράφος έκανε τήν παρέμβασή του, όχι σάν μάρτυρας μόνο, άλλά και σάν μαχητικός παράγοντας (σελ. 170). Εκτός απ' τόν Γκοντάρ, πού μετά τό '68 έπαψε νά κάνει τόν ίδιο κινηματογράφο, οι υπόλοιποι παραγωγοί έμειναν στήν άνυποψίαστη κατάσταση τού Σαμπρόλ: *«Ο Μάης τού '68 δέν είχε καμιά έπιροή στόν κινηματογράφο μου, στις φιλοσοφικές μου άντιλήψεις...»* (σελ. 172).

Η αναφορά κι η έκτίμηση της δουλειάς τού Λελούς, *«κινηματογραφιστή της κατάστασης»*, *«Εύτυχισμένου άπολιτικού»* *«περήφανου γιά τό ύπάρχειν»*, *«δυναμικού παραδουλευτή»* (galopin), (σελ. 175) σωστή στήν περιγραφική της διατύπωση.

Τό τρίτο μέρος τού βιβλίου τού J. παραπέμπει στά χρόνια Πομπιντού, πολιτικού άδιάφορου μάλλον γιά τόν κινηματογράφο (σελ. 181). Παρόμοια με τόν ιταλικό και τόν αμερικάνικο κινηματογράφο, ο γαλλικός γίνεται ο *«καθρέφτης της έποχής»*. Οι Γάλλοι *«έμφανίζονται στίς ταινίες τους»* (σελ. 185). Ο κοινωνικός χώρος / φυσικός και οικισμένος / της σύγχρονης Γαλλίας άρχίζει νά διαγράφεται σ' αυτές. Τό ίδιο κι οι άνθρωποί του. Εύστοχες διαπιστώσεις, όπως *«ο Μισέλ Μπουκέ φιλμαρισμένος απ' τόν Σαμπρόλ και κάποιους άλλους, θά παραμείνει έμβληματική εικόνα τού πομπιντολιανού μπουρζουά»* (σελ. 193). Οι υποθέσεις πολιτικού ένδιαφέροντος, η γαλλική οικογένεια.

Ο γαλλικός κινηματογράφος τού '30, τού Βισύ, της 4ης Δημοκρατίας και των γκωλικών χρόνων *«λειτουργεί δίπλα στήν ίστορία»* (σελ. 205). Η δεκαετία τού '70 σημείωσε μιά στροφή στόν τομέα αυτό, γράφει σωστά ο J., αναφέροντας όρισμένες βάσιμες αίτίες. Με ντοκουμέντα, όπως η ταινία τού Μαρσέλ Όφύλς *Η θλίψη κι ο οίκτος*, η συγκεχυμένα ιδεολογικά προιόντα σάν τόν *Λακόμπ Λυσιέν* τού Μάλ.

Από κεί και πέρα ένας κινηματογράφος, πού μεταφέρει τήν κυρίαρχη ιδεολογία. Ανοίγεται στό χώρο *«ένός κατεστημένου καπιταλισμού, τού μαγαζάτορα, τού τεχνοκράτη, η ένός αναμορφωμένου καπιταλισμού»* (σελ. 219). Εξαιρέσεις στόν κανόνα ο κινηματογράφος *«των ανθρώπινων δικαιωμάτων»*, όπως γράφει ο J. Οι ταινίες τού Γαβρά. Ο κινηματογράφος τού «Κοινού Προγράμματος» τό «Beau Masque» τού Ροζέ Βαγιάν γιά παράδειγμα, και των άριστεριστών, όπως τό *Κάπου, κάποιος* της Yannick Bellon.

Ο κινηματογράφος τού 1974 αποδίνει τό παρόν. Αποδέχεται τήν ύπαρξη και τήν έκφραση ένός είδους «κατεστημένου». Ενός κόσμου σέ άνισοροπία πού κλείνει μιά πλειοψηφία στήν έξουσία και μιά ένδεχόμενη πλειοψηφία της άλλαγής (σελ. 235).

Στό τέταρτο και τελευταίο μέρος τού βιβλίου του ο J. διαπιστώνει ότι η Γαλλία τού Ζισκάρ δέν έχει πιά ιδεολογία. Κρίσιμα χρόνια γιά τόν γαλλικό κινηματογράφο, άλλά και παραγωγικά. Ο πολιτικός «φιλελευθερισμός» εύνοεί τήν άνθιση της παραγωγής και κατανάλωσης τού πορνό. Στήν κοινωνιολογία και στήν κινηματογρφική κατασκευή τού όποίου αφιερώνει ο J. άρκετές άξιόλογες σελίδες τού κειμένου του. Τήν εύφορία τού έμπορικού κινηματογράφου, παράλληλα με τή μονωμένη παραγωγή ταινιών απ' τούς έπιζήσαντες και τούς έπιγόνους της nouvelle vague. Μιά σειρά από καινούριους παραγωγούς. Μιά φανερή ζωτικότητα στήν άναζήτηση καινούριων τρόπων δουλειάς.

«Στίς άρχές τού '79, συμπεραίνει ο J., *ο γαλλικός κινηματογράφος άποτελεί τόπο μεγάλης σύγχυσης, όπου συνυπάρχουν άγριες έμπορικές φιλοδοξίες και μικρές ρωγμές απ' τίς όποίες μπορεί νά περάσει η έλευθερία ένός δημιουργού»* (σελ. 289).

Εξήντα φιλμογραφίες συμπληρώνουν τό βιβλίο. Όχι όμως και ένα εύρετήριο, πού θά ήταν άπαραίτητο στή συγκεκριμένη περίπτωση από

τόσες ἀναφορές σ' ὀνόματα καί τίτλους.

Ἕνας λόγος ἁπλός καί θαυμαστικός, συχνά «γοητευτικός». Συνταγμένος μέ περιγραφικά καί «μυθιστορικά» στοιχεία, ὑστερα ἀπό μιά ὄχι καί τόσο συστηματικά ὀργανωμένη διαδρομή στήν ἱστορική καί κοινωνιολογική ἐπιφάνεια τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου τῶν χρόνων 1958-1978. Ἀφθονία πληροφόρησης, ἀλλά ἀπουσία θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ, κάπου μόνο ἡ θέση τοῦ προβλήματος: ἀν ὁ κινηματογράφος εἶναι ὅλο καί περισσότερο ὄργανο ἀπαραίτητο γιά τήν κατανόηση τῆς ἐποχῆς (σελ. 206) ἡ ἀν ὅλος ὁ κινηματογράφος εἶναι πολιτικός (σελ. 187 ὑποσημ.1). Ὅπως καί ἀσάφεια τῶν ἰδεολογικῶν (κριτικῶν κι αἰσθητικῶν) μέσων, πού χρησιμοποιοῦνται στήν ἀνάπτυξη τοῦ λόγου αὐτοῦ καί τή θεμελίωση τῶν ἐκτιμήσεών του.

Μέσα σ' αὐτήν τήν πλαισίωση τό βιβλίο τοῦ Jeancolas ἔχει ὁρισμένου βαθμοῦ ἐνδιαφέρον γιά ὅσους μελετοῦν ἡ ἁπλά ἀγαποῦν τόν γαλλικό κινηματογράφο.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἄς ἀνοίξουμε τόν Σ.Κ. στό μύθο, στό ποίημα καί στήν τελετή

Πρός τήν Σ.Ε. τοῦ *Σ.Κ.*

Στό προηγούμενο τεύχος τοῦ περιοδικοῦ (Νο 24-25, σελ. 26-35), δημοσιεύτηκε ἡ συνέντευξη τοῦ Παντελή Βούλγαρη μέ τόν τίτλο *«Ὁ Βενιζέλος, ὁ Παντελής καί ἡ Ρωμαϊκή Ἀρένα»*. Στή συνέντευξη εἶχα προτάξει ἕνα μικρό εἰσαγωγικό σημείωμα στό ὁποῖο καί ἀποκλειστικά ἀναφερόταν ὁ παραπάνω τίτλος. Τό κείμενο αὐτό ἔχει ὡς ἑξῆς:

«Ὁ *Βενιζέλος* τοῦ Βούλγαρη, ἐχοντας πίσω του ἕναν τεράστιο ὄγκο συλλογικῆς δουλειάς, πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι *θέαμα* καί ἀπόλαυση αἰσθητική. Ὁ ἐμπειρικός Βούλγαρης, εὐαίσθητος δέκτης λαϊκῆς παιδείας καί μάστορας ἀπό τούς πρώτους, ξέρει νά χειρίζεται τό χρώμα καί κατέχει τήν τέχνη συναρμογῆς ἑτεροκλήτων. Ὁ *Βενιζέλος* πού πλησίασε καί ξεπέρασε τά ὁριά του, εἶναι ἡ *τοιχογραφία τῆς ἱστορίας*, τό μωσαϊκό της. Ἡ πρώιμη πολεμόχαρη ὀργή γιά τόν *Βενιζέλο*, τό *ἀνάθεμα* τοῦ τύπου, δέ σήμαινε τίποτε ἄλλο παρά τήν προβολή τῶν πολιτικῶν ἐνοχῶν τῆς φιλελεύθερης ἀστικῆς τάξης πάνω στήν ταινία. Ὁ Βούλγαρης τόλμησε νά διαδηλώσει (δισταχτικά ἔστω, ἀνολοκλήρωτα ἴσως, ἀποσπασματικά) τήν ἄποψή του γιά ἕνα πρόσωπο - ταμπού.

Ἡ σωρός τοῦ νεκροῦ Βενιζέλου εἶναι ἀναλώσιμο εἶδος. Ὁ νεκρός δέν ἔχει ἀντιρήσεις, εἶναι ὑπάκουος, δέν ἔχει γνώμη, κάθεται ὅπου τόν βάζουν καί τό κυριότερο *δέν πράττει*. Ὁ Βενιζέλος εἶναι τό καλλιμάρμαρο ἀγαλμα τῶν ἀστῶν.

Ὁ *Βενιζέλος* τοῦ Βούλγαρη, πού πηγαινοέρχεται καί παλινδρομεῖ, εἶναι ἡ χαμένη γοητεία, ἡ χαμένη νεότητα τῆς ἀστικῆς τάξης, ἰδιαίτερα εὐαίσθητης σέ νεκροθάλαμους καί μαυσωλεῖα. Ἡ ἀστική τάξη δέ συγχωρεῖ τίς μετακινήσεις καί τήν ἀναψηλάφηση».

Τό κείμενο κρίθηκε ὅτι δέν ἔπρεπε νά δημοσιευθεῖ καί οἱ λόγοι γιά τήν ἀπόρριψή του μοῦ ἀναφέρθηκαν στήν τηλεφωνική μου ἐπικοινωνία μέ τόν Μιχάλη Δημόπουλο, τῆς 1.7.80.

Ἐπειδή νομίζω ὅτι τό γραφτό διαβάστηκε βιαστικά κι ἐπειδή ἡ οὐσία του δέ βρίσκεται σ' αὐτά πού δηλώνει ἄμεσα ἀλλά ἀνάμεσα καί πίσω ἀπό τίς λέξεις πού χρησιμοποιεῖ, αἰσθάνομαι τήν ἀνάγκη νά τό ὑπερασπιστῶ.

Τό κείμενο χαρακτηρίστηκε: «βαρύγδουπο», συναισθηματικό», ὅτι «κλείνει τή συνέντευξη ἀντί νά τήν ἀνοίγει», ὅτι «δέν τεκμηριώνει αὐτό πού ὑποστηρίζει», ὅτι «εἶναι περισσότερο μιά δήλωση πίστης στήν ταινία» κι ἀκόμα ὅτι «αὐτό πού χρειαζόταν ἦταν μιά νηφάλια ἀνάλυση ὁπως νηφάλια ὑπῆρξε καί ἡ συνέντευξη».

Κάθε λέξη εἶναι φορέας ἑνός ἡ περισσότερων σχημάτων. Σέ κάθε ἕνα ἀπό τά δοσμένα σχήματα μπορεῖς νά τοποθετήσεις ἕνα ἡ περισσότερα νοήματα. Τά νοήματα αὐτά, πού μποροῦν νά ἐγκλειστοῦν μέσα στά γεωμετρικά σχήματα — δυνατότητες τῆς λέξης, μάς τά προσφέρει ἡ ἱστορία καί οἱ περιπέτειες πού κουβαλάει ἡ γλώσσα. Μικρές παρεκκλίσεις εἶναι δυνατές ἀνάλογα μέ τήν εὐλυγισία ἡ δεκτικότητα τῆς λέξης καί τήν εὐελιξία ἡ δεινότητα αὐτοῦ πού τή χρησιμοποιεῖ.

Ἡ λέξη *βαρύγδουπος* σημαίνει κιόλας *κενός*· δηλαδή, κάτι ὀγκώδες πέφτει καί σκάζει καί ἀπό τόν ἦχο τῆς πτώσης ἀποδεικνύεται πώς τό πράγμα ἦταν μεγαλόσχημο, ἐνοχλητικά ἠχηρό, ὀχληρό καί ἄδειο.

Οἱ ἔννοιες πού κατά τή γνώμη μου μποροῦν νά χαρακτηρίσουν τό κείμενο πού δέν ἐγκρίθηκε γιά δημοσίευση περικλείονται στίς ἑξῆς λέξεις (ἡ τό κείμενο εἶναι):

1) *Μεστό*, γεμάτο κρυφά νοήματα καί κώδικες γι' αὐτόν πού θά θελήσει νά τό ἀποκρυπτογραφήσει (κι αὐτός εἶναι ὁ μόνος ἀναγνώστης - δέκτης γιά τόν ὁποῖον νοιάζομαι).

2) *Πυκνό*· λειτουργεῖ *ἀφαιρετικά*. Τό ὑφος εἶναι *ποιητικό*.

3) *Ὑπερβολικό* γιατί πιστεύω ὅτι ἡ ὑπερβολή μόνο μέ ὑπερβολή ἀντιμετωπίζεται, ἡ ὑπερβολή ἐννοώ μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίστηκε ὁ *Βενιζέλος*. Ὁποιοσδήποτε ἄλλος τρόπος ἀντιπαράθεσης εἶναι *χριστιανικός* καί δέν μέ ἀφορά· καί ὁ *Σ.Κ.* εἶναι νομίζω ἐντυπο πού κατεξοχήν στηρίζεται στήν ἀπόλυτη κρίση καί τήν ὑπέρβαση.

4) *Γενναιόδωρο* καί τό μικρό χώρο πού κινούμαστε πολύ τσιγγουνιά καί σφίξιμο ψυχῆς τόν χαρακτηρίζει...

5) Ναί, εἶναι *συναισθηματικό*, δέν τεκμηριώνει τήν ἄποψη πού κομίζει καί καλά κάνει, εἶναι πεισματάρικο κείμενο, ἀρκετά μέ τούς ἐπιστήμονες, τούς τεχνοκράτες καί τούς αἰτιοκράτες πού μάς διαπερνοῦν βίαια. Ἀπό παντοῦ ἐπιχειρεῖται ὁ εὐνουχισμός μας. Προσπαθοῦν νά μάς κρατήσουν ὑπάκουους πολίτες - καταναλωτές ποιᾶς ἀθλιας καί ξεπερασμένης — τους — κοινωνίας;

Ἀκόμα· ὑπάρχει μιά *τελετή* στό κείμενο κι ἕνα *παιγνίδι*, τά πράγματα διατυπώνονται τελετουργικά. Πήγαινε νά δεῖς τή μυστική τελετή τῆς γάτας, πῶς πιάνει τό ποντίκι, πῶς παίζει μαζί του καί πῶς τό τρώει σιγά - σιγά. Μετά, μιά ἄλλη φορά δοκίμασε νά διακόψεις τήν τελετουργική διαδικασία της· κλώτσησε μέ τό πόδι σου παράμερα τό νεκρό ποντίκι. Θά σέ κοιτάξει ἡ γάτα ἡμερα καί πικραμένα, θά σοῦ γυρίσει τήν πλάτη καί θά πάει νά ξαπλώσει στόν ἥλιο! Μήτε πού θά ἀσχοληθεῖ ἄλλο μέ τόν ποντικό, μήτε πού θά τήν ἀπασχολήσει πιά τό ἀντικείμενο τῆς τελετῆς της, μολύνθηκε ἀπό τήν ἐπέμβαση τρίτου, διακόπηκε βίαια ἡ μαγεία.

Ἐμεῖς μιλᾶμε γιά μυθοπλασία· ἄς ἀνοίξουμε

λοιπόν τό περιοδικό στό μύθο, ἀς τό ἀνοίξουμε στό ποίημα καί τήν τελετή...

Φιλικά
Λευτέρης Ξανθόπουλος

Ἀγαπητέ Λευτέρη,

Σοῦ ἀπαντῶ ἐδῶ γιά λογαριασμό τῆς συντακτικῆς μιά καί εἰσηγήθηκα τήν ἀπόριψη τοῦ κειμένου σου. Δέ θά εἶμαι καθόλου ὑπερβολικός καί κινδυνεύω νά μέ χαρακτηρίσεις χριστιανό — μόνο πού πιστεύω ὅτι δέν ὑπάρχει οὔτε ἀπόλυτη οὔτε σχετική κρίση, ὑπάρχει ἁπλά κρίση καί κρίση συνεπάγεται κριτήρια, ἄποψη, γοῦστο, πές το ὅπως τό θέλεις. Ἡ ὀργή ἐνάντια στίς ἐφημερίδες δέ συνιστά ἀπό μόνη της κριτικό λόγο. Τό πολύ - πολύ νά ἐκφράζει μιά κοινή μας ἐκτίμηση. Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα γιά νά ὑπερασπιστεῖ κανείς τόν Βενιζέλο *(Ὁ Παντελής δέ χρειάζεται ὑπεράσπιση) χρειάζεται νά ἀποδείξει τί εἶναι αὐτό πού τόν κάνει νά κινεῖται μέ τέτοιο ἐνθουσιασμό. Ἤ, ἄν εἶναι συναισθηματικός, ὅπως εἶσαι συνήθως, νά μιλήσει λίγο γιά τό τί ἐπενδύει σέ μιά ταινία ἤ ἕνα σκηνοθέτη. Φοβάμαι ὅτι τό κείμενό σου κάνει τό ἀντίθετο: ἀμύνεται, τρέμει, φοβᾶται μήπως καί χρειαστεῖ νά μιλήσει γι' αὐτά τά πράγματα. Ἄς ἀφήσουμε τίς ἐφημερίδες καί τούς ἀστούς πολιτικούς νά κοιμοῦνται στό βάθος τοῦ τέλματος. Τό πρόβλημα δέν εἶναι τί θά πεῖ ὁ Μαῦρος ἤ ὁ Ζίγδης γιά τόν* Βενιζέλο *ἀλλά τί θά πούμε ἐμεῖς κι αὐτό τό τελευταῖο δέν τό βρῆκα στό κείμενό σου — τό μόνο πού κατάλαβα εἶναι ὅτι ὁ Παντελής εἶναι μάστορας καί εὐαίσθητη λαϊκή ψυχή. Λές ὅτι τό κείμενο καλά κάνει καί δέν τεκμηριώνει τήν ἀποψη πού κομίζει, ἀλλά ποιά εἶναι ἡ ἄποψη; Ὅτι ὁ* Βενιζέλος *εἶναι «Θέαμα», «ἀπόλαυση αἰσθητική», «τοιχογραφία τῆς ἱστορίας», ἡ «χαμένη γοητεία», «ἡ χαμένη νεότητα τῆς ἀστικῆς τάξης»; Ὄχι, αὐτά δέν εἶναι ἄποψη, εἶναι χαρακτηρισμοί καί κοσμητικά ἐπίθετα, ἀπό αὐτά πού μάς μπουκώνουν καθημερινά οἱ ἐφημερίδες, ὅλοι αὐτοί οἱ μίζεροι τυπάκοι πού δέν ξέρουν τί νά γράψουν καί γράφουν τά ἴδια γιά τίς διακόσιες ἤ πεντακόσιες χιλιάδες ταινίες πού ἔχουν δεῖ. Ὅλα αὐτά δέν εἶναι οὔτε πυκνά, οὔτε μεστά: εἶναι κλισέ, δέν ὑπονοοῦν τίποτα, παραπέμπουν στόν γνωστό δημοσιογραφικό λόγο, στό βασίλειο τῆς Λιανη-κῆς ἐπικράτειας. Αὐτά λοιπόν, σύν τό ὅτι ἡ συντακτική δέν ἐκτίμησε καί τόσο τόν* Βενιζέλο. *Ἐλπίζω νά ξαναπαίξουμε φλιπεράκια στήν Εὐρώπη.*

Χρήστος Βακαλόπουλος

Περί προβολών (συνέχεια)

«Ἦτανε Δευτέρα βράδυ. Ὅπως κάθε — ἡ σχεδόν κάθε — βράδυ, ἔτσι καί τότε πήρα τό *Ἀθηνόραμα* καί τό ἀπαραίτητο κατοστάρικο καί ξεκίνησα γιά καινούριες ἀνακαλύψεις στό χῶρο τῆς ἑβδομης τέχνης. Ἀποφάσισα λοιπόν νά γεμίσω τό δίωρο πού θά ἀκολουθοῦσε μέ τήν ἀριστουργηματική ταινία τοῦ Ἀκιρα Κουροσάβα *Οὐζάλα* καί νάμαι στίς 8 παρά κάτι μαζί μέ τό «πρόσωπο» στό *Ἴλιον*. Δέν προλαβαίνω νά καλοκάτσω καί οἱ διαφημίσεις ἀρχίζουν νά τρέχουν στό πανί. Ἀγωνία, σασπένς, γρήγορο τελευταῖο σκούπισμα τῶν γυαλιῶν καί κάρφωμα στήν ὀθόνη γιά τήν ἀρχή τοῦ φίλμ. Καί πράγματι τό φίλμ ἄρχισε, λίγο ἀπότομα ὅμως ὥστε νάχω ἀρκετές ὑποψίες πώς κάμποσα μέτρα ἀφαιρέθηκαν στό ξεκίνημα (ποιός ὁ λόγος ν' ἀργοῦμε νά μποῦμε στό θέμα;). Κάτι γραμμές περίεργες φανερώνουν πώς τό ἔργο μπορεῖ μέν νάναι καλό ἀλλά ὄχι καί ἡ κόπια. Ἡ ὑποψία μου διαβεβαιώνεται ἀπό ἀρκετές ἀπανωτές καί καθόλου διασκεδαστικές ἀπουσίες καρρέ ἀπό τήν κόπια. Ἀπό 'κει καί κάτω τό φίλμ ἐξελίχτηκε σέ ἀπόλυτη συμφωνία μέ τήν ἀρχή του καί κάποια στιγμή τέλειωσε. Ὅμως καί πάλι κάτι μού 'φταιγε. Θυμόμουνα ἀπό τίς προάλλες κάτι σκηνές στά «προσεχῶς» πού δέν εἶδα στό ἔργο (!!). Ψίλοι στ' αὐτιά μου μπήκανε καί γυρίζοντας στό σπίτι ἀνοίγω τό τεύχος 15/16 τοῦ *Σ.Κ.* καί βλέπω στή σελ. 111, πῶς ἡ διάρκεια τοῦ ἔργου ἦταν 145'. (ΣΟΚ!!). Ἐγώ μπήκα στίς 8 καί θγήκα στίς 10.15 καί μεσολάθησε καί ἕνα διάλειμμα 15'. Κάνοντας τίς ἀπαραίτητες ἀφαιρέσεις, κατάλαβα πώς εἶδα ἕνα ἀριστούργημα «κοντύτερο» κατά 25' περίπου. Φαίνεται πώς ὁ κ.κ. αἰθουσάρχης τοῦ *Ἴλιον* θεώρησε μερικές σκηνές περιττές (ἴσως φταίει καί ὁ διανομέας — ποιός ξέρει;) καί νά τίς ἔκοψε γιά νά μή κουράζει τό «προσφιλές» κοινό τοῦ σινέμα του.

Καί μ' αὐτά τέλος στό μονόπρακτο *Ἴλιον*, καί μπρός γιά τίς διαπράξεις τῆς κωμωδίας *Ἀλκυονίς*.

Ἦτανε καί πάλι Δευτέρα (κακορίζικη μέρα) καί πήγα ἀπό νωρίς (στίς 6 αὐτή τή φορά) στήν *Ἀλκυονίδα* νά δῶ τίς ταινίες μικροῦ μήκους ἀπό τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρώτη ἔκπληξη: ἀπό τό πρόγραμμα — ὄχι αὐτό πού 'δινεις τάλληρο καί τό παίρνεις (γιατί αὐτό μίλαγε γενικά γιά τό Φεστιβάλ, ἔχοντας καί ταινίες πού δέν θά θλέπαμε καί παραλείποντας μερικές ἀπ' αὐτές πού θά προβάλλονταν) ἀλλά τό ἄλλο τό μεγάλο στήν εἴσοδο τοῦ σινεμά — εἶχε διαγραφεῖ τό *Ἀπεταξάμην* τῆς Φρίντας Λιάππα (κατόπιν πληροφορήθηκα προσωπικά ἀπό κάποιον «ὑπεύθυνο» τοῦ σινεμά ὅτι θά προβάλλοταν μόνο του σέ ξεχωριστή προβολή - γιατί ἀραγε;)

Τέλος πάντων, σκέφτηκα, ἀς μπῶ νά δῶ τά ὑπόλοιπα. Κι ἔτσι μπῆκα (ποῦ νά μού κοβόνταν τά πόδια ἀπό τή ρίζα). Περίμενα κάμποσο. Ἐνῶ τό πρόγραμμα (τό μεγάλο) ἔλεγε 7.15', τά φῶτα σθήσανε στίς 7.35 (πάντως σθήσανε), γιά νά ἀρχίσει ἡ προβολή. Κάποια στιγμή λοιπόν, θλέπω στήν ὀθόνη νά προβάλλεται ἡ ἀρχή τῆς ταινίας *Τό πρόσωπο*, ὄχι ὅμως στήν ὀθόνη μονάχα ἀλλά καί στήν κουρτίνα τῆς ὁποίας ὁ μηχανισμός εἶχε χαλάσει. Ἔτσι θλέπαμε καί ἕνα κομμάτι κατσαρό (θλέπε δίπλες κουρτίνες). Καί νάταν μόνο αὐτό. Ὁ φωτισμός ἦταν ἀπαίσιος καί ὁ ἦχος ἀνύπαρκτος. Ψέμματα ὅμως λέω, ποῦ καί ποῦ ἀκουγόσαντε ἀπό τά μεγάφωνα κάτι ἀπίθανα χρίτσ - χράτσ πού ξυπνάγανε καί πεθαμένο. Δέν ἀντεξα καί πολύ, θγήκα ἔξω καί ζήτησα νά μού ἐξαργυρώσουν τό εἰσιτήριο γιατί δέν μπορούσα νά δῶ κάτω ἀπ' αὐτές τίς συνθῆκες. Ἡ ταξιθέτρια (εὐγενική καί πρόθυμη κοπέλα) ἀφοῦ πρῶτα μοῦπε νά πάω ἐγώ νά τραθήξω τή κουρτίνα γιά νά μή μ' ἐνοχλεῖ καί ἀφοῦ ἐγώ ἔθαλα τίς φωνές, μού εἶπε νά περιμένω 5 λεπτά νάρθει τό ἀφεντικό πούχε «πεταχτεῖ» κάπου γιατί δέν μποροῦσε ἡ ὑπάλληλος νά μού δώσει πίσω τά λεφτά μου ἀπό μόνη της. Γιά νά μή τά πολυλογῶ τό ἀφεντικό γύρισε μόλις μετά ἀπό 2 1/2 ὧρες καί ἀφοῦ εἶχαν μαζευτεῖ κι ἄλλοι ἐν τῶ μεταξύ καί τόν περιμέναμε ὅλοι μαζί. Τελικά (καί μόνο μετά ἀπό φασαρία) κατάφερα ἁπλῶς νά μονογραφεῖ τό εἰσιτήριο μου νά πάω ἄλλη μέρα.

Ἔτσι ξαναπήγα καί τήν ἐπομένη, καί αὐτή τή φορά, ἀφοῦ ἀπό τό πρόγραμμα διαγράφτηκε καί ἡ ταινία *Ἀκρόπολις - Ἀκρόπολις*, ἡ προβολή ἐγινε ἀπό μιά μικρή ἰδιωτική μηχανή τοποθετημένη μέσα στό διάδρομο τῆς αἰθουσας μέ ἕνα μικρό μόνο ἠχεῖο γιά τόν ἦχο καί χωρίς τό πρόβλημα τῆς κουρτίνας — ἀφοῦ φρόντισε ἡ ταξιθέτρια (ὄχι νά τή τραθήξει, πρός Θεοῦ),

ἀλλά νά δέσει τήν ἄκρη της στό πλάι ἐχοντας ἔτσι μπροστά μας μιά ὀθόνη στύλ Νταγιάν.

Τέλος πρώτης πράξης.

Πράξη δεύτερη ἡ (πώς ὁ Μεγαλέξαντρος *τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐγινε κωμωδία)*

Αὐτή τή φορά ἤτανε Πέμπτη (προσοχή, ὄχι Δευτέρα) ὅταν ἀποφάσισα νά πάω νά δῶ τόν *Μεγαλέξαντρο* καί πάλι στήν *Ἀλκυονίδα* (εἶναι ἀλήθεια λοιπόν πώς ὁ Ρωμηός δέν θάζει μυαλό). Τό πρόγραμμα κανονικό αὐτή τή φορά καί ἡ προβολή ξεκινά στήν ὥρα της (ὄχι παίζουμε). Ξεκινά λοιπόν τό ἔργο καί ὁ ἦχος καλός, καί ἡ εἰκόνα ἐπίσης. Ἀπ' τήν ἀρχή ὁμως εἶδα κάτι σκαμπανεβάσματα στό πλάνο τά ὁποία δέν μπορούσα νά ἀποδώσω στόν Γιώργο Ἀρβανίτη. Τό ἐρωτηματικό ἀπαντήθηκε ὅταν μπῆκαν τά γράμματα στούς πρώτους ξενόγλωσσους διαλόγους. Ἁπλῶς στήν ὀθόνη τό κάδρο προβάλλοταν κομμένο. Στήν ἀρχή τά γράμματα ἦταν κομμένα. Μερικά σφυρίγματα συντέλεσαν στό νά φανοῦν κανονικά αὐτό ὁμως βέβαια σέ βάρος τοῦ πάνω μέρους τοῦ κάδρου τό ὁποῖο ἔχασε ἕνα σεβαστό κομμάτι του. Ἀπό κεῖ καί πέρα ἀρχίσανε νά μπαίνουν στοιχήματα στήν αἴθουσα γιά τό ἀν θά κοπεῖ μόνο ἡ περικεφαλαία τοῦ Omero Antonutti ἡ ὁλόκληρο τό κεφάλι του (ποιός τούπε νάναι συνέχεια καβάλα στ' ἄλογο;). Ἡ ἐξέλιξη τῆς ταινίας ἦταν πραγματικά στά χέρια τοῦ «τεχνικοῦ» ὁ ὁποῖος ἀναβοκατέβαζε τό κάδρο ἀνάλογα μέ τό ἀν ὑπῆρχαν γράμματα ἡ ὄχι. Ἀπό συγκρίσεις πού ἔκανα σέ συγκεκριμένα καδραρισμάτα τῆς ὀθόνης καί στά ἀντίστοιχα πού περιέχονται στό βιβλίο *Μεγαλέξαντρος* τοῦ Ἀγγελόπουλου εἶδα πώς ἐλειπε περίπου τό 1/4 τοῦ ὕψους τῆς εἰκόνας (!!) Βέβαια θά μπορούσε νά πεῖ κανείς πώς τά τόσα κοψοκεφαλιάσματα τοῦ Antonutti ἦταν ἐμπνευση (δημιουργική) τοῦ αἰθουσάρχη τῆς *Ἀλκυονίδας* νά προετοιμάσει τούς θεατές γιά τό τέλος τῆς ταινίας (θυμίσου τό κομμένο μαρμάρινο κεφάλι). Καί καλά σ' αὐτά μάς ἔχει συνηθίσει ἡ *Ἀλκυονίδα* ἀπό τόν *Ἰβάν τόν τρομερό* τοῦ Ἀϊζενστάιν, ἐδῶ καί ἀρκετό καιρό. Ἀλλά αὐτή τή φορά ἡ ὑπόθεση προχώρησε σέ τολμηρές πρωτοτυπίες. Στό τελευταίο 15 λεπτο, γιά κάποιο πολύ περίεργο λόγο ἡ κόπια μετακινήθηκε πρός τά δεξιά, ἀφήνοντας ἀκόμα ἕνα κομμάτι τῆς εἰκόνας ἔξω ἀπ' τό κάδρο (καί τό μισό ἀπ' αὐτό πού φαινότανε ἦταν θαμπό). Μπορούσαμε ὁμως σ' ἀντάλλαγμα τῆς χαμένης εἰκόνας νά βλέπουμε τώρα τή γραμμή τοῦ καναλιοῦ τοῦ ἤχου, καί ἦταν ἀρκετά διασκεδαστικό (καθόλου στή πραγματικότητα, ἰδιαίτερα ὅταν θυμάσαι τίς 120 πούχες δόσει πρίν 3 1/2 περίπου ὧρες γιά νά δεῖς *ἔργο*) νά βλέπεις τόν ... ἦχο καί τίς τουφεκιές πρίν ἀκόμα τίς ἀκούσεις. Καί παρά τά παλαμάκια καί τά σφυρίγματα ἡ κατάσταση ἐξακολούθησε μέχρι τό τέλος.

Σωστά ἀναρωτήθηκε κάποιος λοιπόν, ἀγανακτισμένος ἀπό τήν ἀδιαφορία τοῦ «τεχνικοῦ»: «φαίνεται πώς τόν πῆρε κάνα βολί»

— Αὐλαία».

Διονύσης Ἀλεξανδρόπουλος
Φοιτητής Ε.Μ.Π.
Πολύγωνο - Ἀθήνα

Ἡ ψυχανάλυση: αὐτοψία τοῦ κινηματογράφου

Μέ ἀφορμή τά κείμενα τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιώτη: «Γύρω ἀπό τήν τρέλα» *(Σ.Κ. τ. 9/10),* «Ἡ ἀναπαράσταση καί ἡ τρέλα», *(Σ.Κ. τ. 17/18) καθώς καί τόν διάλογο μέ τήν Μαρίζα Γκαλλώ (Σ.Κ. τ. 20 καί 21/22), ἡ ψυχαναλύτρια - παιδοψυχίατρος Δρ. Ἀθηνά Ἀλεξανδρή μάς ἐστειλε τό παρακάτω γράμμα - γρίφο:*

Αὐτοψία

ὁ Δολοφόνος εἶναι τό ὑποσυνείδητο
ὁ ντετέκτιβ εἶναι ὁ ψυχαναλυτής
τό πτώμα εἶναι +, ἕνα, δύο, τρία,
τέσσερα παιδιά.....
Ἡ πράξη;! ... ἁπλή
Ἐφῶ συνετάχθει...
Αὐτόπτης μάρτυς
Ψ.Α.
Poste Restante
Κεντρικοῦ Ταχυδρομείου

Κινηματογραφική περίοδος 1981

Ζήνος Παναγιωτίδης καί Σία
Γραβιάς 9–13, Ἀθήνα, τηλ. 64.48.692

Μέσα στό Γενάρη

Ταινίες ἀπό τήν Τουρκία

Γιλμάζ Γκιουνέι
ΑΡΚΑΝΤΑΣ (1974)

Φρέντ Σκεπίσι
ΜΙΣΟΣ ΚΑΙ ΑΙΜΑ (Αὐστραλία, 1976)

Τούντζελ Κουρτίζ
Ο ΧΑΣΑΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΟΚΧΟΛΜΗ (1979)

Μικελάντζελο Ἀντονιόνι
ΚΙΝΑ (Ἰταλία, 1972)

ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

τοῦ Νίκου Σαββάτη

α. Μεγαλέξαντρος

Μεγαλέξαντρος

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος. *Σενάριο:* Θόδωρος Ἀγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Ἀρβανίτης. *Μουσική:* Χριστόδουλος Χάλαρης. *Σκηνογραφίες:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ἠχοληψία:* Ἀργύρης Λαζαρίδης. *Ὀργάνωση παραγωγῆς:* Στέφανος Βλάχος. *Ἑρμηνεία:* Ὅμερο Ἀντονούτι (Ἀλέξαντρος), Εὐα Κοταμανίδου (ἡ θετὴ κόρη), Γρηγόρης Εὐαγγελάτος (ὁ δάσκαλος), Μιχάλης Γιαννάτος (ὁ ὁδηγός), Λάουρα ντε Μάρκι, Φραντσέσκο Καρνελούτι, Μπρίτζιο Μοντινάρο, Νόρμαν Μοτσάτο, Κλώντ Μπετάν (ἰταλοί ἀναρχικοί), Τούλα Σταθοπούλου (μιὰ χωρική), Θάνος Γραμμένος (ἕνας χωρικός), Χριστόφορος Νέζερ (κύριος Ζελέπης), Ἠλίας Ζαφειρόπουλος (ὁ μικρὸς Ἀλέξαντρος). *Παραγωγή:* Θόδωρος Ἀγγελόπουλος καὶ Σια Ο.Ε. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφικὴ Α.Ε. *Διάρκεια:* 235΄

Ὁ λόγος κι ὁ μῦθος

Ἀπὸ τὸ *Θίασο* στοὺς *Κυνηγοὺς* αὐτὸ ποὺ πέφτει εἶναι ἡ πρωτοτυπία. Μέχρι τὸ *Θίασο* ἡ πρωτοτυπία — τοῦ λόγου καὶ τοῦ σημείου — συμβαδίζει μὲ μιὰ ἀπόπειρα: νὰ καταστραφεῖ ἕνας συγκεκριμένος ἀναπαραστατικὸς κλασικισμός. Εἶναι ἡ περίοδος τοῦ καταστροφικοῦ λόγου, ἡ χαρὰ τοῦ γκρεμίσματος, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ τί θὰ συμβεῖ στὸ μέλλον. Εἶναι ἀκόμη ἡ πρώτη προσπάθεια γιὰ ἕνα ἑλληνικὸ κινηματογράφο τοῦ Σημείου, ποὺ σύμφωνα μὲ τὸν Μπρέχτ, τὸ μεγάλο καὶ συχνὰ παρεξηγημένο πρότυπο, *πρέπει νὰ διαβάζεται δυὸ φορές*. Στὸν *Θίασο* ὁλοκληρώνεται ἡ κριτικὴ τῆς ἀποξένωσης ἀπὸ τὴν Ἱστορία, τῆς μοιρολατρείας. Χτίζεται ἕνας ἐσχατολογικὸς λόγος ποὺ διαπιστώνει ὅτι τὰ λάθη τοῦ κινήματος καὶ τὰ δεινὰ τῆς φυλῆς εἶναι ἀρρώστιες ποὺ μποροῦν νὰ θεραπευτοῦν. Εἶναι καιρὸς νὰ δοῦμε τί ὑπάρχει μετά...

Στοὺς *Κυνηγοὺς* ἀλλάζει ὁ τόνος. Τὴ θέση αὐτοῦ τοῦ λόγου παίρνει σιγὰ - σιγὰ ἕνας ἄλλος, ἀπολογητικὸς αὐτὴ τὴ φορά, ποὺ θέλει νὰ καταλήξει στὰ ἴδια συμπεράσματα. Οἱ *Κυνηγοὶ* ἀποτυχαίνουν γιατὶ ξαναγυρίζουν στὸ στερεότυπο, στὸ μαρξιστικὸ trademark, ποὺ τοὺς σφραγίζει ἐξασφαλίζοντας τὴν ἐγκυρότητα τοῦ λόγου τους. Σ' αὐτὴ τὴν ὑποχώρηση πρὸς τὶς πηγὲς καὶ ἡ γραφὴ ἀναγκάζεται νὰ περιοριστεῖ σὲ σχήματα καὶ ἐμμονές. Ὅμως ἡ ἀνοιχτὴ προοπτικὴ στὸν *Θίασο* ἦταν ἕνα ρίσκο. Στὸ κλείσιμό της παραμόνευε ἡ κακογουστιὰ τοῦ φανατισμοῦ καὶ ἡ στενότητα τοῦ δόγματος. Καὶ κάτι ἀκόμη: τὸ μπλοκάρισμὰ μιᾶς *ἐπαναστατικῆς* ἀντίληψης γιὰ τὴν ἀπόλαυση, ποὺ ξεκολὰ ἀπὸ τὸ σημείο. Ἔτσι τὸ σημεῖο γίνεται μονοδιάστατο, κακὸ σημάδι. «Ἂς πέσει σὰν νεκρὸ δέρμα» (Μπάρτ).

Αὐτὸ ποὺ ὑψώνεται στὸ *Μεγαλέξαντρο* εἶναι ὁ μῦθος. Ὁ μῦθος σὲ διαλεκτικὸ παιχνίδι μὲ τὴν Ἱστορία, ὅπως πάντα. Ἡ ἀφήγηση συμπυκνώνει τὶς ἀντιφάσεις τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας τὴν αὐγὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Οἱ πρῶτες ἀγροτικὲς διεκδικήσεις στὸ κατῶφλι τῶν καινούριων ἰδεῶν κόντρα στὴν ἀνοδο τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ τὰ συμφέροντα τῆς φεουδαρχίας καὶ τῆς ξένης ἐπέμβασης εἶναι τὸ πλαίσιο ποὺ καθορίζει μιὰ ἄλλη ἱστορία: τὸ θρύλο τοῦ Μεγαλέξαντρου. Ἡ διαλεκτικὴ τῆς Ἱστορίας διεισδύει στὴ διαλεκτικὴ τοῦ ἡρωα, τοῦ κοινωνικοῦ ληστῆ, ποὺ εἶναι διαδοχικὰ πιόνι στὰ χέρια τῆς ἐξουσίας καὶ τρομοκράτης της, προστάτης τῆς μικρῆς κομοῦνας ποὺ στήνεται στὸ χωριὸ του καὶ στυγνὸς δήμιος τῶν ἀνθρώπων της.

Αὐτή, πολὺ σχηματικά, εἶναι ἡ δομικὴ μήτρα. Ἀπὸ τὴν ταινία ποὺ γενιέται οἱ θαυμαστὲς προσπαθοῦν ν' ἀπομονώσουν τὴν κατεύθυνση ποὺ τοὺς βολεύει. Ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἀνάλυση κρατοῦν τὸ μάθημα: αὐτὸ ποὺ ἴσως μᾶς βοηθήσει νὰ διορθώσουμε τὸ παρόν. Ἡ διαβάζουν τὴν κριτικὴ τῆς ἐξουσίας σὰν δραματικὴ παραβολὴ τοῦ σταλινισμοῦ. Ἢ τέλος ταυτίζουν τὸν ἡρωα μὲ τὸν δημιουργό, ὑποκύπτοντας στὴ φιλολογία γιὰ τὴν μικροπολιτικὴ τοῦ πόθου ποὺ ἔτσι κι ἀλλιῶς συνδέει κάθε ἠθοποιὸ μὲ τὸν σκηνοθέτη του. Χρειάζεται ὁμως νὰ λογοκρίνουμε τὴν ἀληθινή, τὴν *κριτικὴ* διάσταση αὐτῆς τῆς ὑπερμυθοπλασίας; Χρειάζεται νὰ βάλουμε στὴ θέση της τὴν ἀπολογία κάποιας ἐνοχῆς, νὰ προβάλουμε τὴ *χωρὶς λύση* προσωπικὴ ἐμπλοκὴ τοῦ Ἀγγελόπουλου σὲ κάποιο μηχανισμὸ τῆς ἐξουσίας (τῆς κινηματογραφικῆς διατύπωσης); Ἐκτὸς ἂν ὅλα αὐτὰ εἶναι ἡ ἀπεγνωσμένη ἀναζήτηση κάποιου μέτρου. Γιὰ νὰ μετρήσουμε τὴν ἀνολοκλήρωτη σχέση μας μὲ τὴν ταινία, τὸν ὑπερτροφικὸ μῦθο τοῦ ἰδιου τοῦ Ἀγγελόπουλου κι ὄχι τὸ ἀποτέλεσμα. Μὲ τὰ μέτρα καὶ τὰ σταθμὰ τῆς ὑστερίας ὁ Μεγαλέξαντρος γίνεται πρόσχημα. Μέτρο τρομοκρατίας ποὺ ἐπιβάλλει τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ τεράστιο ἐγχείρημα καὶ τὴ σιωπὴ μπροστὰ στὸ μεγαλεῖο τοῦ Δημιουργοῦ. Ὅμως τὸ μέτρο τοῦ μεγέθους δὲν εἶναι ἡ ταύτιση, ἀλλὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἀγγελόπουλος σὰν σκηνοθέτης ἔρχεται *σ' ἀναμέτρηση* μὲ τὸν Μεγαλέξαντρό του. Ἂν ὁ σκηνοθέτης στηρίξει τὴ δουλιὰ του στὰ

Μεγαλέξαντρος

μέτρα πού *ἄλλοι τού φτιάχνουν* θά κάνει βέβαια μέτριες ἡ μεγαλομανεῖς ταινίες. «Μόνο οἱ μπότες φτιάχνονται μὲ τό μέτρο», ἐλεγε κάπου ὁ Μπρέχτ. Ἕνα ἄλλο κριτικό κείμενο θά προσπαθήσει νά μήν ἀπαντήσει σ' ὅλ' αὐτά «μὲ τό ἴδιο μέτρο». Τό λιοντάρι τού Ἁγίου Μάρκου ἀς εἶναι ἕνα μέτρο καί μάλιστα ἀπό χρυσάφι...

Μέσα σ' αὐτή τήν σύγχυση μπορεῖ κανείς ἀκόμη νά *δεῖ* τήν ταινία. Νά τήν σκεφτεῖ, νά ἔχει μιά σχέση μαζί της προτοῦ οἱ διθύραμβοι καί οἱ ἀνομολόγητες διαφωνίες τήν ταριχεύσουν στό μουσεῖο τῶν μεγάλων, ἐθνικῶν, ἀκίνδυνων ἀριστουργημάτων. Μπορεῖ κανείς νά ξεπεράσει τήν ἐπισημότητα τοῦ γεγονότος καί τοῦ τόνου καί νά τή δεῖ ἀπό τή σκοπιά τῆς «ἀφέλειας». (1) Ἡ ἴδια ἡ ταινία μάς ἐνθαρρύνει (μὲ τό πρῶτο καί τελευταῖο της πλάνο). Ἔτσι μάς ἐνδιαφέρει πρῶτα νά παρακολουθήσουμε τό μῦθο, τή διήγηση καί πῶς παρασταίνονται τά πράγματα. Ἀπ' αὐτή τή σκοπιά ὁ *Μεγαλέξαντρος* λέει τό σκληρό παραμύθι ἑνός ἥρωα πού σκαρφαλώνει στά ὕψη καί κατρακυλάει στά βάθη. Οἱ πιό παράξενες διασταυρώσεις (τό πλάνο στό Σούνιο) εἶναι ἡ στρατηγική κι ἡ γεωγραφία του, ἡ σκοτεινή τελετουργία ἡ μορφή κι ὁ ρυθμός τῶν βίαιων στιγμῶν του (μηχανοραφίες, ἀπαγωγές, ἐκβιασμοί, αἱμομιξία, παγίδες, ἐκτελέσεις, τό τελικό μακελιό). Ἡ μακεδονίτικη γῆ, οἱ χείμαροι καί τό λευκό χιόνι, τό χειμωνιάτικο φῶς κι ὁ σκληρός τοῖχος, οἱ ληστές κι οἱ ἄρχοντες, τ' ἄλογα καί τά ντουφέκια, κι ὁ χορός τῶν ἀνθρώπων τῆς κομμούνας εἶναι οἱ πρωταγωνιστές του.

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου φέρνει περισότερο ἀπό ποτέ τό «βιωμένο» τοῦ μύθου στήν ἀμείλικτη σκηνή τῆς τραγωδίας. Διεκδικεῖ ἀπό τόν αἰσθησιασμό τοῦ ἐπικοῦ γουέστερν τήν βιαιότητα καί τήν ἐνέργεια στήν ἀπεικόνιση τῶν δεινῶν πού ξεθάβει ἀπό τό σκοτάδι τῆς λησμονιάς.

Ἡ ζωγραφική καί τό θέατρο

Μετά τή σεκάνς τῆς ἀπαγωγῆς τῶν Ἐγγλέζων, κορύφωση τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας, ὁ δραγουμάνος φέρνει τό μήνυμα τοῦ Ἀλέξαντρου στόν γαιοκτήμονα, τό γέρο Τζελέπη. Τά δυό πρόσωπα πού βρίσκονται πίσω ἀπό τήν καλοστημένη παγίδα ἐρχονται στό προσκήνιο, στό φῶς. Τό πλάνο εἶναι πολύ γενικό: μιά πολύ γενική ἄποψη τοῦ χώρου τῆς δράσης καί ταυτόχρονα ἡ ὑλοποίηση τῆς πιό βασικῆς ἀποψης τοῦ Ἀγγελόπουλου γιά τό στύλ στόν κινηματογράφο.

Ἡ σύνθεσή του εἶναι στοιχειώδης. Οἱ γραμμές καί τά χρώματα ἀποθέτουν τήν ὑλική πραγματι-

1. Στά τελευταία κείμενα τού Μπρέχτ καί σέ διάφορες μαρτυρίες γιά τή δουλειά του στό Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ, ὅπως στίς μαρτυρίες τού Μάνφρεντ Βέκβερτ, ἑνός ἀπό τούς στενότερους συνεργάτες του, ἡ λέξη *ἀφέλεια*, ἐπανέρχεται συχνά μέ δυό σημασίες: — ἄλλοτε πρόκειται γιά τήν ἀφέλεια τῶν ἡρώων τού Μπρέχτ — ἄλλοτε πρόκειται γιά τήν ἀφέλεια ἡ μάλλον τό *ἀφελές* σάν «αἰσθητική κατηγορία», δηλαδή σάν τρόπο παρουσίασης τῶν γεγονότων: τρόπο πού ἀπέχει τό ἴδιο καί ἀπό τή νατουραλιστική φωτογραφία καί ἀπό τόν ἐξπρεσιονιστικό συμβολισμό. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ λέει: *«Τό ἀφελές χαρακτηρίζει τόν τρόπο πού παίζουμε. Στίς παραστάσεις μας διηγούμαστε πρῶτα τό μῦθο. Ἀπ' αὐτόν μπορεῖ ἡ πρέπει νά προκύψουν καλλιτεχνικά ἐφέ ἡ ἰδέες, ἀλλά τό πρωταρχικό εἶναι ἡ διήγηση τού ἰδιαίτερου γεγονότος, ὅπως ἐξηγεῖ ὁ Βέκβερτ».* (Στό κείμενό του γιά τή μπρεχτική θεατρική πρακτική, στό περιοδικό «Sinn und Form», 1957). *Ἀνάγνωση τού Μπρέχτ*, τού Μπερνάρ Ντόρτ, Σελ. 184, Ἐκδ. Κέδρος, 1975.

Ὁ Ὅμηρο Ἀντονούτι στόν *Μεγαλέξαντρο*

κότητα τῆς εἰκόνας, τά στρώματα τῆς γῆς καί τ' οὐρανοῦ. Στό πράσινο λιβάδι κάτω ἀπ' τόν γκρίζο οὐρανό κάθεται ὁ ἄνθρωπος πού ὁρίζει τή γῆ. Ἡ μαύρη φιγούρα του συγκεντρώνει τό βλέμμα μας ἀλλά ἕνα ἄλλο μαῦρο στίγμα ἀκριβῶς στή γραμμή τοῦ ὁρίζοντα, στό ἀριστερό ἄκρο τοῦ κάδρου, τό ἀποσπά. Εἶναι μιά μαύρη ἀμαξα. Τό ἀρχικό παραξένισμα ἀρχίζει νά ἐξαφανίζεται. Μιά καινούρια μαύρη φιγούρα λεκιάζει τήν καθαρότητα τοῦ χώρου. Κατεβαίνει ἀπ' τ' ἀμάξι καί τρέχει πρός τό μοναχικό πρόσωπο πού δεσπόζει σ' αὐτή τή στιγμιαία ἐκρεμότητα τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου. Ἀναγνωρίζουμε τό δραγουμάνο πού στήν προηγούμενη σεκάνς εἶχε ξεκόψει ἀπό τήν πορεία δίπλα στή θάλασσα καί εἶχε μπεί στό μαῦρο ἀμάξι. Ἡ

μηχανὴ εἶναι ἀκίνητη σ' ὁλη τὴ λήψη. Ἡ κίνηση ποὺ κυριαρχεῖ εἶναι ἡ κίνηση τοὺ δραγουμάνου σὲ κάποια παράλληλο τῆς διαγώνιας τοὺ κάδρου. Φτάνει τὸν τσιφλικά, τοὺ δίνει νὰ διαβάσει τὸ μήνυμα τοὺ Ἀλέξαντρου (τὸ 'χουμε ἀκούσει off στὸ προηγούμενο πλάνο), στέκεται πλάι στὸ κάθισμά του δουλικά. Ὁ γέρος διαβάζει καὶ ξεσπάει στὰ γέλια...

Τίποτα σὰν κι αὐτὸ δὲν ὑπάρχει στὴν ὑπόλοιπη ταινία. Ἡ σύνθεση τοὺ κάδρου, τὰ ψυχρὰ χρώματα, τὸ βάθος πεδίου, τὸ εἰρωνικὸ παιχνίδι μὲ τὴν προοπτικὴ μὰς παραπέμπουν στὴ σουρεαλιστικὴ ζωγραφική. Τὸ «πνεῦμα» κι ὄχι τὸ «γράμμα» τοὺ René Magritte βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴ λιτότητα τῆς σύνθεσης, τὸν πριμιτιβισμὸ τῶν χρωμάτων, τὴ μεταφυσικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀναμονῆς, τὸ ἀνησυχητικὸ παραξένισμα. Καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸ τὸ πάγωμα τὸ εἰρωνικὸ ντελίριο τῆς ἀρχῆς τῆς λειτουργικότητας. Τὰ εἰκαστικὰ κάδρα εἶναι κοινὸς τόπος γιὰ τὸν κινηματογράφο, τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς λειτουργοῦν. Ὄχι μόνο σὰν νεκρὸς χρόνος ἀνάμεσα σὲ δυὸ κινητικὲς σεκάνς· ἀλλὰ καὶ σὰν ἀνεξάρτητες συμπυκνώσεις χώρων καὶ χρόνων ποὺ δὲν προδίδουν τὴν δράση καὶ μὰς μεταδίδουν πολλὲς καὶ διαφορετικὲς πληροφορίες. Κι αὐτὸ μὰς ξαναφέρνει στὸν Μπρέχτ.

Ὁ Βάλτερ Μπένγιαμιν παρατηροῦσε ὅτι «οἱ μορφὲς τοὺ ἐπικοὺ θεάτρου ἀντιστοιχοῦν στὶς καινούριες τεχνικὲς μορφές, στὸν κινηματογράφο, ὅπως καὶ στὸ ραδιόφωνο». Ἡ συγγένεια ἦταν πιὸ πραγματικὴ στὰ τελευταῖα χρόνια τοὺ βωβοὺ καὶ στὰ πρῶτα τοὺ ὁμιλοῦντος. Γρήγορα ὁμως τὸ σινεμὰ δέχτηκε τὴν ἐπίθεση τοὺ δραματικοὺ θεάτρου καὶ τῆς ψυχολογικῆς κωμωδίας. Εἶναι ἡ βασιλεία τοὺ champ - contre-champ, τῆς ἀφηγηματικῆς ἐλλειψης, τῶν ρακόρ καὶ τῶν enchaînements, ποὺ ράβουν τὴν διήγηση κλείνοντάς τη στὴ σκηνὴ τοὺ δραματικοὺ θεάτρου. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς ἑνότητας, τῆς συνέχειας, τῆς συνοχῆς ἑνὸς ἀτομικίστικου λόγου ποὺ θριαμβεύει. Ὁ Μπρέχτ ὁμως ἔλεγε ὅτι ἡ ἀλυσίδα τῶν λαθῶν παράγει τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀλήθειας. Πρέπει λοιπὸν νὰ σπάσουμε τὴν ἀλυσίδα, νὰ κομματιάσουμε τὴ συνέχεια. Ὁ *Μεγαλέξαντρος* ἀρνεῖται τὸ μοντάζ, τὰ ρακόρ, τὴ «ραφὴ» καὶ λατρεύει τὸ ἀπόσπασμα. Εἶναι ἡ ἐμμονὴ του καὶ ἡ νόρμα του. Ὁμως τὸ μπρεχτικὸ ἀπόσπασμα εἶναι μιὰ «γωνιὰ» τοὺ γεγονότος χωρὶς νὰ γενικεύει γιατὶ τότε θὰ γινόταν «ἄξίωμα». Δὲν εἶναι οὔτε «λακωνικὸ» οὔτε ἀνακεφαλαίωση, μπορεῖ νὰ εἶναι χαλαρὸ καὶ ἄτονο, γεμάτο ἀπὸ συμπτώσεις, ἐξειδικεύσεις, διαλεκτικὰ δεδομένα. Μήπως τότε ἡ σπασμένη ἀφηγηματικὴ γραμμὴ τῶν τελευταίων ρεαλιστῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι ὁ ὁδηγὸς τοὺ στὺλ τῆς ταινίας; Γιὰ τὸν Φόρντ, τὸν Χὼκς καὶ τὸν Ροσελίνι τὸ σπάσιμο τῆς ἀφήγησης ἦταν πάντα μιὰ εὐπρόσδεκτη εὐκαιρία γιὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ παραλλαγές. Κάπου ἐκεῖ ἀνάμεσα στὶς δυὸ ὄχι καὶ τόσο διαφορετικὲς πιθανότητες βρίσκεται ὁ Ἀγγελόπουλος.

Τὸ στὺλ του ὁμως πάνω ἀπ' ὁλα μὰς διδάσκει κανόνες. Εἶναι μιὰ ἀπόπειρα νὰ ἀνασυσταθεῖ ἡ ἀλήθεια τῆς γραφῆς: ἡ *ἱστορικὴ* κι ὄχι ἡ φιλολογικὴ ἡ μεταφυσικὴ της ἀλήθεια. Στὴν ἐποχὴ τῆς

Μεγαλέξαντρος

βασιλείας τῆς ἀναπαράστασης ἡ ἀλήθεια τῆς γραφῆς τοὺ κυρίαρχου κειμένου, τοὺ κινηματογράφου, ἔχει παραχτεῖ ἀπὸ δυὸ δεδομένα: τὸ θέατρο καὶ τὴ ζωγραφική.

Ξαναγυρίζουμε στὸ πλάνο. Τὸ εἰκαστικὸ παραξένισμα μεταμορφώνεται ἀπὸ τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση σὲ θεατρικὴ ἐκφραστικότητα. Ἡ κινηματογραφικὴ του λειτουργία ὁμως εἶναι ὑπόθεση τοὺ βλέμματος. Ὁ Ἀγγελόπουλος θέλει νὰ ξεπεράσει τὴν οὐδετερότητα τοὺ βλέμματος ποὺ θεωρεῖ λαθεμένα ἀναπόσπαστο συστατικὸ τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης. Τὸ μέγεθος τοὺ πλάνου, ἡ ἀνατροπὴ τῆς εὐθραυστης προοπτικῆς του, τὸ στήσιμο τῶν προσώπων, ἡ παραπομπὴ στὸν Magritte (2) δυσκολεύουν τὴν ἀναγνώριση, ἀπαιτοῦν τὴν ἄσκηση τοὺ βλέμματος. Δὲ βλέπουμε ἀμεσα τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀνάγνωσης ἀλλὰ τὸ πρῶτο συστατικό της: τὸ βλέμμα ἑνὸς ἀναγνώστη. Στοχαστικό, ἐρευνητικό, ἐλάχιστα ἐρωτικὸ διαβάζει σιωπηλά, ἐπαναλαμβάνει. Τὸ ἀντικείμενό του τὸ κλασικὸ κείμενο, τοὺ εἶναι μισητό. Γι' αὐτὸ φρενάρει, διαβάζει ξανὰ καὶ ξανά, συμπληρώνει, προσθέτει ἀνάμεσα στὶς φράσεις τὴν κριτικὴ ποὺ τὶς ἀπομυθοποιεῖ.

Ἡ ἀληθινὴ τρίτη διάσταση τοὺ πλάνου εἶναι ἡ στιγμὴ ποὺ οἱ μορφὲς τοὺ στὺλ του ἐπιτίθενται στὴν ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας καὶ τῆς λειτουργικότητας, στὴν ἰδια μας τὴ συνείδηση. Στὸ σύντομο ξάφνιασμα ξεπερνάμε τὴν εἰρωνικὴ ἐπανάληψη τῆς κακῆς συνείδησης τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ὡς σήμερα (τῆς προοπτικῆς ποὺ βάζει τὸ σημεῖο μπροστὰ στὸν κόσμο). Ἀνακαλύπτουμε ὅτι τὸ πραγματικὸ ποὺ μὰς περιβάλλει εἶναι ἕνας κόσμος μὲ ἀντικειμενικὴ του ὑπόσταση τὴ σκηνοθεσία σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τοὺ βάθους. Ὁ ἀντιπρόσωπος μιὰς τάξης, ποὺ ἡ προοπτικὴ καὶ οἱ γραμμὲς φυγῆς τὸν δείχνουν κυρίαρχο, καὶ ὁ λακὲς του ὀργανώνουν αὐτὴ τὴ μυστικὴ καὶ γελοία σκηνοθεσία. Καὶ τὸ κριτικὸ μάτι δὲν πρέπει νὰ μείνει

2. Ἡ στάση τοὺ γέρου εἶναι βέβαια ἀναγνωρίσιμη. Εἶναι ἡ στάση τοὺ θεραπευτῆ, στὸ ὁμώνυμο λάδι τοὺ Magritte, ἕνα πίνακα τοὺ 1937.

στό ἀξίωμα, τήν ἀνακεφαλαίωση ὅλου τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας, ἀλλά νά βρεί τί κρύβεται πίσω του. Πίσω ἀπό τόν πίνακα τό χάρτη, πίσω ἀπό τούς νόμους (τῆς προοπτικῆς καί τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ χωρόχρονου) τόν ἀληθινό καταχραστή τους, πίσω ἀπ' τό ἀπόσπασμα τή συνοχή ἑνός καινούριου λόγου, πίσω ἀπ' τή φύση τήν ἱστορία.

Ὁ κύκλος

Σέ κάποια φάση ὀργανωτής τοῦ παιχνιδιοῦ γίνεται ὁ Ἀλέξαντρος. Ὁ λαϊκός μύθος θέλει κι αὐτός νά καταστρέψει τό «τερατώδες» κείμενο, ἀλλά δέν ἐχει τή λεπτότητα τῶν ἐξουσιαστῶν τῆς ἀναπαράστασης. Ἡ τεχνική του εἶναι ἡ βία, δέ μπορεί νά εἶναι ἡ τεχνική τῆς ἀνάγνωσης, ἡ κριτική τοῦ λόγου τοῦ ἀστικοῦ παρελθόντος. Κι ἔτσι χωρίς τήν ἄλλη λύση μένει στό κέντρο τοῦ κύκλου πού τόν καταδίκασε ἡ ἀγνοια. Τό κέντρο, τό πιό δυνατό σημεῖο τοῦ κύκλου, τοῦ δίνει τή θεϊκή του δύναμη ἀλλά καί τήν ἀδυναμία του. Ὁ Ἀλέξαντρος κύριος τῶν βουνῶν ξέρει μόνο τή «διάταξη σέ ὕψος», κι ἐνώ μιά ἄλλη τάξη προσπαθεί νά βάλει τό χάος στή θέση τῆς «διάταξης σέ βάθος», αὐτός εἶναι προσκολημένος στήν ἀρένα τῆς βίαιης δράσης καί τῆς ἀνακύκλωσης. Θέλει τόν κόσμο νά στρέφεται γύρω του καί πάει στά ἄκρα τήν παράσταση τῆς σκληρότητας. Ὅταν ἐξαντληθεί ἡ δύναμή του θά ὑπερισχύσει ἡ κεντρομόλος, ὁ κλοιός θά τόν περισφίξει, θά τόν ἐξαφανίσει.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ἀλέξαντρου ἀποτυχαίνει. Καί ὁ Ἀγγελόπουλος πού διηγεῖται αὐτή τήν ἀποτυχία, δέν ἀφήνεται νά «παρασυρθεί» ἀπό τήν ἐνέργεια τοῦ ἡρωα. Ἡ πάλη του μέ τόν Ἀλέξανδρο εἶναι ἡ ἐπίδειξη τῆς δικῆς του δεξιοτεχνίας. Τό ἀτού τῆς κριτικῆς ἐκμηδενίζει τόν ἡρωα στό τυφλό του σημεῖο. Ἔτσι στό πιό κινητικό μέρος τῆς ταινίας ἡ κριτική καί ἡ δεξιοτεχνία ἰσοπεδώνουν τή δράση.

Ὁ Ἡλίας Ζαφειρόπουλος στόν *Μεγαλέξαντρο*

3. Ἀκόμα καί ὅταν ὑπάρχει ἕνα φυσικό ὅριο — τό ποτάμι ἀνάμεσα στά πεδία τῆς δράσης — ἡ ἀντιπαράθεση ἀρχίζει μέ champ - contrechamp ἀλλά κλείνεται πάλι στόν κύκλο.

Τό προνομιούχο σχῆμα εἶναι πάντα ὁ κύκλος. Οἱ κυκλικές κινήσεις τῆς μηχανῆς καταστρέφουν τίς διατάξεις σέ βάθος, δίνουν τήν αἴσθηση τοῦ ἐγκλωβισμοῦ, τῆς φυλακῆς ἀλλά καί τῆς κλειστοφοβίας στούς πιό ἀνοιχτούς χώρους. Ὁ κύκλος τῶν ἀνθρώπων πού δοκιμάζουν τίς πρωτόγνωρες χαρές μιᾶς καινούριας κοινωνικότητας γράφεται ἀπό τίς μηχανές μέσα στίς γωνίες τοῦ ντεκόρ, συμπιέζεται στά ὑλικά ὅρια τοῦ χώρου. Ὁ τόνος στή σεκάνς τῶν χορῶν εἶναι στή συμμετρία ὄχι στή ρευστότητα καί στό ρυθμό. Τό μονοπλάνο ὑπογραμμίζει τή βαριά τελετουργία προσπαθώντας νά χωρέσει ὅσο τό δυνατόν περισσότερη κίνηση σέ μιά λήψη. Συχνά ἐπιστρατεύεται ἕνα ἁπλό ἐφέ γιά νά μεταμορφώσει τή δομική κίνηση σέ δραματική: τά κάθετα ἐπίπεδα (οἱ τοίχοι καί τά σπίτια τοῦ χωριοῦ) πού λειτουργοῦν σάν παύσεις στήν παρακολούθηση τῆς δράσης. Ἡ κατάχρηση τοῦ πανοραμίκ συγχέει τίς κατευθύσεις. Οἱ ἀντιπαραθέσεις χωρίς γωνίες χάνουν τή δυναμική τοῦ τυχαίου, τήν ἐνταση τους (3). Ἐνώ ἡ σκηνοθεσία ἐπιμένει νά ἐκθέτει μέ ἀκρίβεια τό στύλ της, ἀποφεύγει τήν ἀκρίβεια τῆς διήγησης.

Μπορεί κανείς νά διαλέξει ἀπό τίς εὐτυχισμένες στιγμές τῆς ταινίας: τό πλάνο τῆς ἐκτέλεσης ὅπου τό πανοραμίκ καταστρέφει τή διάταξη σέ βάθος γιά νά βάλει ἀπροσδόκητα στό πεδίο τή δραματική ἐμφάνιση τῆς νύφης· τήν κυκλική κίνηση τῆς μηχανῆς στή σκηνή πού δυό στρατιῶτες ντυμένοι παπάδες διασχίζουν τό ποτάμι γιά νά πατήσουν τά χώματα τοῦ Μεγαλέξαντρου· τό χιονισμένο χωριό, τό ἐκτυφλωτικό θαῦμα πού ἀποκαλύπτει τό πανοραμίκ στή σκηνή τῆς διάλυσης τῶν χωρικῶν.

Ὁ Λάνγκ δέν εἶπε κάποτε ὅτι τό πανοραμίκ εἶναι ἕνα θαῦμα, μιά ἀποκάλυψη;

Τό μυστικό

Ποιό εἶναι τό μυστικό τοῦ Μεγαλέξαντρου;

Οἱ κινήσεις, οἱ ἐμβληματικές λεπτομέρειες τοῦ κοστουμιοῦ του, ἡ ἀφηρημένη γεωμετρία τοῦ πλήθους πού τόν περικυκλώνει, οἱ σχέσεις του, ὅλη ἡ κίνηση τῆς ταινίας, οἱ σιωπές κι οἱ συνωμοσίες ἀπομιμοῦνται μιά αἰνιγματική κυκλοφορία. Τό κρυφό καί τό ἀπωθημένο δέν τή συντηροῦν. Αὐτά τά δυό ἔτσι κι ἀλλιῶς φανερώνονται ἡ ἐπιστρέφουν. Ἡ συνενοχή τῶν ἀνθρώπων γύρω του, ἀπό τό θρίαμβο ὡς τό σπαραγμό του, σκεπάζει κάτι παραπάνω ἀπό μιά κρυμμένη πληροφορία. Κάτι μένει ἔξω ἀπ' ὅλες αὐτές τίς σχέσεις, δέν ὑλοποιεῖται γιατί εἶναι πέρα ἀπό τό λόγο καί τίς πράξεις. Κάτι δέ λέγεται ποτέ ἀφοῦ δέν ἐχει νόημα κι ὅμως μᾶς ἀγγίζει πρίν ἀπό τή φράση. Αὐτό πού ἐνώ βρίσκεται πέρα ἀπό τήν τάξη τῆς ἐπικοινωνίας ὅλοι τό συμμερίζονται. Κάτι ὅπου κρατάει τήν ἐνταση μιᾶς ἀντιψυχολογικῆς σχέσης τοῦ μύθου μέ τό σχόλιο (δικῆς μας μέ τόν κινηματογράφο τοῦ Ἀγγελόπουλου).

Ένα κοινό μυστικό στήν κυριολεξία.

Έδώ είναι ὁ κόμπος. Ἡ ἀπομυθοποίηση ἐχει γεμίσει τή ζωή μας κοινά μυστικά. Τί εἴδους σχέση μου μέ τόν ἄλλο στηρίζουν; Ὅταν γνωρίζω τό μυστικό τοῦ ἄλλου, ἐκείνος ξέροντας ὁτι ξέρω δέ διστάζει καθόλου νά σηκώσει τό πέπλο. Ὁ Ἀλέξαντρος μπορεί νά ὑπερασπίζεται τό μυστικό του ὡς τό τέλος, ὡς τό θάνατο τῶν ἄλλων πού ἀπειλοῦν νά τό ἀποκαλύψουν. Ἡ ταινία, ὁμως, ἀπ' τή μιά μάς δείχνει ὁτι ἕνα μυστικό τόν κάνει αἰώνιο, ἀπ' τήν ἄλλη τό προδίδει ἀδίστακτα. Ἡ σκηνή τῆς «αἱμομιξίας» βέβαια. Ἡ ἀποκάλυψη τοῦ μυστικοῦ σημαίνει πάντα τήν ἐμφάνιση τῆς σεξουαλικότητας ἀλλά ἐδώ δέν εἶναι αὐτή ἡ τελευταία λέξη. Ἡ αἱμομιξία καί τό δομικό της ἐπακόλουθο, ἡ αὐτοκτονία, εἶναι ἡ γνώριμη πιά ἀγγελοπουλική ἀναγωγή τοῦ μύθου στήν οἰδιπόδια καταγωγή του.

Μήπως ἡ ἀρρώστια τότε; Κανείς δέν πρέπει νά δεῖ τίς ἐπιληπτικές κρίσεις τοῦ Ἀλέξαντρου, τά παθητικά coup de theâtre τοῦ Antonuti — πού σέ δυό πολύ καίριες σεκάνς διαλύουν ὁλη τή δύναμη τοῦ ἥρωα στούς σπασμούς τοῦ σώματος, στό χωρίς νόημα ξόδεμα τῆς μυθικῆς του ἐνέργειας. Κανείς ἐκτός ἀπό μάς. Μήπως τό μυστικό του εἶναι αὐτός ὁ ἁπλός συμβολισμός, αὐτό πού «λέει» ἡ δεύτερη κρίση τοῦ Ἀλέξαντρου πάνω στό μπαλκόνι; Ὁτι ἡ ἐξουσία εἶναι ἀρρωστη, ὁτι ἡ τρομοκρατία, ἡ βία κι οἱ τελετές της ὑφαίνονται στό σκοτεινό παιχνίδι τῆς ἐπιληψίας. Οὐτε κι αὐτό δέν εἶναι ἡ τελευταία λέξη. Ἡ ἀρρώστια δέν εἶναι τό δράμα τοῦ ἥρωα ἀλλά μιά ἁπλή παραπομπή στή μυθική ἐπεικόνιση τῶν ἐξουσιαστῶν (βλ. τόν σαιξπηρικό Ἰούλιο Καίσαρα). Ἡ παράδοσή της χάνεται στά βάθη τῶν αἰώνων. Ἡ ἐπιληψία σφραγίζει τόν πιό μεγάλο ἀπό τούς ἥρωες. Σύμφωνα μέ τόν Ἱπποκράτη εἶναι ἡ «ἱρὰκλεια ἀρρώστια» καί στήν ταινία τό σημάδι τῆς ἀναγωγῆς τοῦ μύθου στήν παράδοση τοῦ Ἡρακλῆ.

Ὁ Ἀλέξανδρος δέν ἐχει μυστικό νά κρύψει γιατί εἶναι διάφανος. Στό προτελευταῖο πλάνο ἐχει στοιχειώσει τό πεδίο off, τή φαντασία μας καί τήν ἱστορική μνήμη. Τό μυστικό του ἐχει περάσει μέσα μας, ἀλλά τό ποιητικό εὕρημα διαλύεται στό τελευταῖο πλάνο μέ τήν αὐθεντία τοῦ ἀφηγητῆ off. Προσγειωνόμαστε στό στερεότυπο, στήν κατευθυνόμενη ἀνάγνωση πού διπλασιάζεται καταργώντας τό ὀπτικό σόκ.

Ὁ Μεγαλέξαντρος δέν εἶναι *ἥρωας*, ὁπως ὁ Ἤθαν Ἐντουαρντς τοῦ Φόρντ (The Searchers, 1956). Δέν εἶναι ἡ παροδική ἐνσάρκωση τῆς κατάρας, τῆς βίας καί τῆς τρέλας, μιά *φαντασίωση* πού ἡ ἐρημος (ἡ ἱστορία;) ξεβράζει γιά νά τήν ξαναπάρει πίσω, ὁταν ἀποκατασταθεῖ ἡ συμβολική ἰσορροπία τοῦ Μύθου. Οὐτε ὁπως ὁ Ἀρτούρο Οὐι, ἡ ἀνατριχιαστική στιγμή ὁπου ἡ πιό συγκεκριμένη λογική, ἡ λογική τῆς μέρας, χτυπάει ἀφοβα τίς πύλες τῶν αἰώνων.

Στό σταυροδρόμι μιάς μυθοπλασίας τῆς Ἀνάγκης καί μιάς μυθολογίας τοῦ πόθου, μιάς ρεαλιστικῆς καί μιάς οὐτοπιστικῆς κατεύθυνσης, ὁ μεγαλύτερος ἥρωας τοῦ Ἀγγελόπουλου εἶναι μόνο ἕνα πλέγμα ἀναφορῶν στήν ἱστορία ἀλλά καί στή λαϊκή παράδοση (φυλάδα τοῦ Μεγαλέξανδρου, εἰκόνες ὁπλαρχηγῶν τοῦ '21, τό θέατρο σκιών, οἱ βίοι τῶν ἁγίων, οἱ θρύλοι τῶν ληστῶν). Σάν γενικό ἰσοδύναμο τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου κινεῖται σχεδόν ἔξω ἀπό τό χρόνο καί τή δράση. Μάταια ψάχνουμε τό μυστικό του, τή γοητεία του, σέ σκηνοθεσίες πού εἶναι κατά γράμμα ἐφαρμογή ἀναλυτικῶν σλόγκαν (ἐδώ καί πολύ καιρό ὁλοι ξέρουμε ὁτι ὁλοι οἱ μῦθοι ὁδηγοῦν στόν Οἰδίποδα). Τό σύστημα τῆς ταινίας τόν θέλει a-priori Ὑπερ-ἥρωα, χωρίς μυστικά. Ἡ παρουσία κι ἡ ἐσωτερικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι τά ὁρια τοῦ χαρακτήρα.

Κι ὁμως πίσω ἀπό τίς εἰκόνες, μέσα ἀπό τίς παύσεις καί τίς ἀκινησίες, τίς σιωπές καί τίς κραυγές, κάτι ἐπικίνδυνο κυκλοφορεῖ. Κάτι πού γνωρίζουμε καί δέ μάς ἐκπλήσει, κάτι πού διαβάζουμε ἀντί νά νιώθουμε. Τό κοινό μυστικό τοῦ *Μεγαλέξαντρου* εἶναι μιά πίστη ἀλλοτε θερμή καί γνήσια (ἡ τολμηρή ἀντιστροφή τοῦ κλισέ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου σέ χορικό ἀρχαίας τραγωδίας καί λαϊκή γιορτή) κι ἀλλοτε «κατασκευασμένη» (ἡ ὁπισθοχώρηση τῶν Ἐγγλέζων στήν ἐμφάνιση τῆς λατέρνας). Ἡ πίστη στή μυστική μαγεία, τήν ἀτράνταχτη δύναμη τοῦ λαϊκοῦ μύθου.

6. Μελόδραμα?

Ἰουδήθ: *Βλέπω μιά ἠρεμη λίμνη, ἀσπρη, ἀκύμαντη, κοιμισμένη.*
Τί εἶναι αὐτό τό πένθιμο νερό;

Κυανοπώγων: *Δάκρυα, Ἰουδήθ μου, δάκρυα, δάκρυα.*
(Τό κάστρο τοῦ Κυανοπώγωνα, ὁπερα τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ, λιμπρέτο Μπέλα Μπαλάς).

Ἡ ἀφίσα ἔξω ἀπό τή *Γρανάδα* μοῦ ἐλεγε μιά ἱστορία. Ἕνας ἀντρας καί μιά γυναίκα στέκονται πίσω ἀπό κάποιο παράθυρο. Ἡ ἀκινησία καί τό τραγικά ἀδειο βλέμμα τους μιλοῦσαν γιά ἀναμονή, ἀπελπισία, ἐγκατάλειψη. Τήν πρώτη φορά πού τήν εἶδα, περνώντας γρήγορα μέσα ἀπό ταξί, φαντάστηκα μιάν ἀκόμη «μελοδραματική» λεπτομέρεια: οἱ δυό ἠθοποιοί εἶχαν δάκρυα στά μάτια. Μιά φωτογραφία ἀργότερα διέλυσε τήν παρεξήγηση. Δέν ὑπῆρχαν δάκρυα. Τό κλάμα ἠταν στήν ἀτμόσφαιρα, δέν ὑποβαλλόταν κάν ἀπό τόν τίτλο τῆς ταινίας. Ἠταν ἡ ὑγρή γάζα τῆς βροχῆς πού κολοῦσε στή πληγή αὐτοῦ τοῦ διπλοῦ κάδρου, θολώνοντας τίς ἀντανακλάσεις τῶν τζαμιῶν καί τυλίγοντας τή στάση τῶν ἠθοποιῶν στό βουδό λυγμό τοῦ χώρου...

Δέ μπορούσε νά εἶναι ἀλλιῶς. Οἱ ἀνθρωποι ἐχουν πάψει νά κλαίνε στόν κινηματογράφο. Τό γιατί καί τό πῶς εἶναι μεγάλη ἱστορία. Φταίει ἡ ψυχρή φάση ὁλου τοῦ πολιτισμοῦ, ἡ πλήξη ἀπό τά φτηνά μελό, ἡ ἀπομυθοποίηση τῆς μεγάλης εἰκόνας ἀπό τή μικρή «κατοικίδια» ἀδελφή της, οἱ θεωρίες, ἡ ἐξυπνάδα, ἡ βλακεία. Φταίνε ὁλα αὐτά (ὁχι ἀναγκαστικά μ' αὐτή τή σειρά) καί χι-

Μελόδραμα;

Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος. *Σενάριο:* Νίκος Παναγιωτόπουλος. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης. *Μουσική:* Ἀπό ἐργα τῶν Βέρντι καί Πουτσίνι. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Διονύσης Φωτόπουλος. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Μαρία Ξενουδάκη - Λευτέρης Βογιατζής. *Παραγωγή:* Χρῆστος Μάγκος. *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική Α.Ε. *Διάρκεια:* 93'

Ὁ Λευτέρης Βογιατζής στό *Μελόδραμα*; τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου

1. Στό ρεαλιστικό *Στρόμπολι* ὁ Ροσελίνι παρουσιάζει τήν ἐσωτερική πορεία τῆς ἡρωίδας του σάν συνεχή ἀναστολή τῆς συντριδής της, τοῦ κλάματός της. Ποιός φόδος τῆς ὑπερδολῆς, τῆς «ὑστερίας», τοῦ «μελοδράματος», μπορεί νά μάς κάνει ν' ἀδιαφορήσουμε γιά τό πῶς ἡ Ἰνγκριντ Μπέργκμαν στά τελευταία πλάνα *ἐκτίθεται* μ' αὐτό τό χείμαρο δακρύων πού βέδαια δέ θά σδήσει τή φωτιά τοῦ ἡφαίστειου, ἀλλά θά λυτρώσει τήν ἡρωίδα ὑψώνοντάς την (μαζί μέ τό κοινό) στήν πιό ὑπέροχη ἔκσταση, στήν ἐναρμόνισή της μέ τίς μυστικές δυνάμεις τοῦ σύμπαντος; Καί μήπως ὁ Ντράγερ στή *Γερτρούδη*, τήν πιό ἀσυμδίδαστη ταινία του, δέν κατάλαδε ὅτι στή σεκάνς τοῦ κλάματος τοῦ ποιητή τό ἀστικό δράμα πού κινηματογραφοῦσε ἀγγιζε τά ὅρια τοῦ «μελοδράματος»;

λια δυό ἀκόμη. Τό βασικό εἶναι ὅτι κάποτε τά δάκρυα ἐπαψαν νά εἶναι *σημεῖα* κι ἐγιναν ἀπαγορευμένες ἐκφράσεις μιάς διαταραχῆς πού ἐπρεπε νά ξαναγίνει ὑγεία! Κι ἔτσι πρώτα τά δάκρυα, ὕστερα ἡ συγκίνηση, πρέπει νά ξεθωριάσουν, νά κρυφτούν ἀλλού.

Ἀδιέξοδο τοῦ σύγχρονου κυνισμοῦ. Ἡ «μεγάλη τέχνη» δέ σνόμπαρε ποτέ οὔτε τή συγκίνηση οὔτε τά δάκρυα καί βέδαια δέν ἐννοῶ μόνο τήν ὄπερα ἡ τό *Σένσο*: Πολλά κινηματογραφικά μελοδράματα δέν εἶναι μόνο ἡ προγραμματισμένη κορύφωση τῶν συμδάσεων τοῦ φτηνοῦ μελό ἀλλά καί θαυμάσιες ταινίες (οἱ ταινίες τοῦ πιό εἰδικευμένου στό εἶδος Ντάγκλας Σέρκ γιά παράδειγμα). Καί σίγουρα τό κλάμα καί τά δάκρυα, καθαρτήρια ἡ μελοδραματικά, εἶναι μιά τρομακτική *πρόκληση* γιά τόν ἠθοποιό καί τό σκηνοθέτη, ἡ στιγμή μιάς ἀληθινῆς δοκιμασίας. Ἀπ' αὐτήν τελικά κρίνεται πόσο συμπαγής μπορεί νά εἶναι ἡ συγκινησιακή δομή τῆς ταινίας, πόσο μακριά ἔχουν καταφέρει νά πάνε τό θεατή (1).

Οἱ παλιοί δημιουργοί ἤξεραν ὅτι ἡ σκηνοθεσία εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιάς σύγκρουσης ἀνάμεσα στήν ποίηση καί τό κλισέ καί προσπαθοῦσαν νά μή διαταράξουν τήν λεπτή κάθε φορά ἰσορροπία τῆς προοπτικῆς τοῦ χώρου καί τῆς προοπτικῆς τοῦ κειμένου. Πάνω ἀπ' ὅλα ἤθελαν τόν κινηματογράφο ἀνθρωποκεντρικό. Καί γι' αὐτούς ἡ ἀναπαράσταση ἦταν πρόσχημα, ἡ εὐκαιρία ὄχι τόσο νά τυποποιήσουν τίς ἰδεολογικές χειρονομίες μιάς κοινωνίας, ἀλλά νά δώσουν μορφή σ' ἕνα παγκόσμιο φάντασμα ἐρωτισμοῦ. Πάρτε τόν Χίτσκοκ γιά παράδειγμα Ἡ διαλεκτική τῆς ἀθωότητας καί τῆς ἐνοχῆς μιάς ὁλόκληρης τάξης εἶναι ἀρκετά περιορισμένη καί συμδατική. Τότε τί τόν κάνει τόσο μεγάλο; Αὐτό τό ἄλλο, τό μυστηριώδες καί φευγαλέο πού κρύδεται πίσω ἀπό τήν τελειότερη διήγηση ὅλου τοῦ κινηματογράφου, αὐτό πού ἀποφασίζει πῶς εἶναι τό σωστό τάιμινγκ, πόση ἐπιθετική βουλιμία τοῦ δλέματος ὑπάρχει στά σάν-κόντρ-σάν: οἱ ἐκρήξεις μιάς λιμπιντικῆς ἐνέργειας, μιά ὁρμή τόσο βίαιη πού μάς παρασέρνει κυριολεκτικά *νά δοῦμε τόν κόσμο μέ ἄλλα μάτια.*

Ἡ Μαρία Ξενουδάκη στό *Μελόδραμα;* τού Νίκου Παναγιωτόπουλου

Δὲ θὰ βροῦμε τίποτα ἀπ' ὁλα αὐτά στὸ *Μελόδραμα;* Οὔτε συγκίνηση, οὔτε δάκρυα, οὔτε «μελόδραμα», οὔτε κάθαρση κι οὔτε καὶ μιά καινούρια ματιά στόν κόσμο (τά παράθυρα κι ἡ ἀναφορά στὸ Μπαζὲν εἶναι χιουμοριστικά, λέει ὁ σκηνοθέτης). Ἡ ἀρχική πρόθεση τού Παναγιωτόπουλου δὲν ἦταν ν' ἀντιπαραθέσει τά ἐρείπια μιάς φτωχῆς μυθοπλασίας στήν μεγαλύτερη θεαματική δομή καὶ τὸ συγκινησιακὸ χρυσωρυχεῖο τού μελοδράματος (τῆς ἰταλικῆς ὄπερας πιό συγκεκριμένα). Ἡ ἐμμονή του σ' ἕναν ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο πού δὲ θέλει νὰ διηγεῖται καμιά ἱστορία, σὲ ἥρωες πού κινδυνεύουν νὰ γκρεμίσουν ἀντὶ νὰ ὑποστηρίξουν τὴ δομὴ τῆς ταινίας, εἶναι πιὰ μονάχα *πρόληψη:* ὁλος ὁ κινηματογράφος εἶναι σύμβαση, οἱ ταινίες μὲ τίς ἱστορίες καὶ τοὺς χαρακτῆρες τους εἶναι ἀπάτες. Στὸ *Μελόδραμα;* λοιπὸν προσπαθεῖ νὰ ξορκίσει τὸν κακὸ δαίμονα τῆς κινηματογραφικῆς ἀποπλάνησης, ξανααναλύπτοντας τὴ λιτότητα καὶ τὴν *τάξη* τῆς σκηνοθεσίας. Κι ἀφοὺ ἡ τάξη αὐτὴ ἀρνεῖται καὶ τὴν παραγωγὴ (νοήματος) καὶ

Μήπως δὲ ρισκάριζε πολλά πηγαίνοντας κόντρα καὶ στὴ κοινὴ «λογικὴ» καὶ στὴν «κοινὴ συνείδηση», στίς λαϊκὲς σοφίες τύπου «οἱ ἄντρες δὲν κλαίνε»; Ὅλα ὁμως εἶναι θέμα ἀπόστασης καὶ τόνου. Στὴ *Μαρκησία φον Ο* ὁ Ρομὲρ διστάζει, δὲν εἶναι πολύ σίγουρος. Ἔτσι μιά ἀπό τίς πιό «δακρύβρεκτες» σύγχρονες ταινίες βγάζει πολὺ γέλιο.

τόν πόθο, ὁ Παναγιωτόπουλος ὑποτάσσει τό μίνιμουμ πού τοῦ ἀπομένει σέ μιά ἄλλη ἱεραρχία: στή γεμάτη ὑποκρισία ἀρετή τοῦ δημιουργοῦ. Ὁ κινηματογράφος του μπορεῖ ν' ἀποθαρρύνει τήν ψυχολογία, τή μελέτη τῶν χαρακτήρων καί τή δράση, μπορεῖ ν' ἀρνεῖται «τήν ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ» καί νά ἐξυψώνει «τήν ἐντύπωση - σινεμά». Ταυτόχρονα ὁμως τονίζει τή διαδοχή τοῦ ἀφηγηματικοῦ καί τοῦ λυρικοῦ, τίς παύσεις καί τίς συνδέσεις, ὁλα ὁσα ἡ *συνήθεια* καθορίζει ὁτι μεταμορφώνουν τό ντεκουπάζ σέ «δραματουργία» καί τό μοντάζ σέ «ρυθμό». Μόνο πού αὐτή ἡ φροντίδα γιά τήν πλαστικότητα καί τό μοτίβο δέν εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀρνητικῆς στάσης (ὁπως ὁ ἴδιος δηλώνει) ἀλλά μιᾶς *ἀπάθειας*. Ἡ ἀπάθεια εἶναι ἡ ἀκραία συνέπεια τῆς ἀρνησης ἑνός ἀνθρώπου πού ἀποφάσισε νά εἶναι κυρίαρχος. Στό *Μελόδραμα;* ἡ στάση αὐτή μεταφράζεται στή μετατόπιση καί τόν ἀποκλεισμό ὁλων τῶν «ζωντανῶν συγκολήσεων» πού θά μποροῦσαν νά δώσουν πνοή σ' αὐτή τή στεγνή συραφή «ἁπλῶν» κινηματογραφικῶν στιγμῶν. Παγωμένοι κάτω ἀπό τήν ἀπαθή ματιά οἱ ρυθμοί ἑνός κόσμου γεμάτου ἐξαψη, πάθος κι ἀπελπισία ἐχουν τόσο πολύ ἐξισωθεῖ γιά νά χωρέσουν στό σύστημα τῆς ταινίας, πού ὁταν γίνονται αἰσθητική μορφή ὁδηγοῦν σποραδικά μόνο στό «κλειστό» (κι ὁχι τό «ἐσωτερικό» πού βιάστηκαν νά ἐξυμνήσουν οἱ κριτικοί τῶν ἐφημερίδων) καί στό μεγαλύτερο μέρος τῆς ταινίας στήν *«ἰσοπέδωση»*.

Οἱ ἠθοποιοί ἦταν τά πιό φανερά θύματα αὐτῆς τῆς ἰσοπέδωσης. Ὁ Παναγιωτόπουλος δέ θέλει νά δεχτεῖ ὁτι ἡ *τελειοποίηση τοῦ τεχνητοῦ σημείου* γεννάει τήν αἰσθητική ἀκτινοβολία, τή γοητεία τοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι ξαναπέφτει στήν πρόληψη. Ξεκινάει νά διαλύσει τή μαγεία, νά ξορκίσει τήν ὑπερβολή, τό τεχνητό, ν' ἀπογυμνώσει τή δουλειά τῶν ἠθοποιῶν του καταστρέφοντας καί τούς ρόλους καί τόν κώδικα ἐπικοινωνίας τους. Ὁμως στήν καρδιά τοῦ μύθου τοῦ κινηματογράφου ὁλοι οἱ ἠθοποιοί, ὁλα τά στύλ ἠθοποιίας, ὑφαίνουν αὐτή τήν ἀφηρημένη εἰκόνα τῆς γοητείας πού συνδέεται θαυμαστά μέ τήν ὑποβλητική δύναμη καί μαγεία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας αὐτῆς καθ' αὐτῆς. Ἡ εἰκονοκλαστική διάθεση ἀποδείχνεται μάταιη· ἀν καταστρέψουμε αὐτή τήν ὑπέροχη σύνδεση, τήν εἰκόνα δηλαδή, δέ θά βροῦμε τίποτα πίσω της. Ἐκτός ἀπό μιά καινούρια σύμβαση (τό νεκρό γράμμα κι ὁχι τό φρέσκο, τολμηρό, αὐτοσχέδιο πνεῦμα τῆς Νουβέλ Βάγκ), ἀνίκανη νά πολεμήσει τό μυστήριο. Γιατί οἱ δυό «κλασικές» πιθανότητες δέν εἶναι οὔτε τόσο περιορισμένες οὔτε τόσο διαφορετικές. Τό ἐκστατικό βλέμμα καί τό χαμόγελο τῶν χολυγουντιανῶν στάρ ὁσο κι «ἡ ὑπαρξιακή μάσκα» τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Μπρεσόν δέν εἶναι καθρέφτες οὔτε τῆς ψυχῆς οὔτε τῆς «ἀληθινῆς εὐαισθησίας». Ἀντίθετα ὑπάρχουν *γιά νά ματαιώνουν κάθε «ἔκφραση» μέ τήν τελετουργική μαγεία τοῦ κενοῦ κι ἔτσι γίνονται μῦθοι.*

Τό Μελόδραμα; ὁμως θέλει νά διαφθείρει καί νά ἐξευτελίσει κάθε μυθικό καί δέν ἀποστασιοποιεῖ τά πρόσωπα γιά νά τ' ἀποδώσει στή μυθοπλασία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων. Ὁ Λευτέρης Βογιατζής κι ἡ Μαρία Ξενουδάκη ἐρχονται ἀπό τό θέατρο νά ἐνσαρκώσουν τό παγιδευμένο στή φθορά ζευγάρι τῆς ταινίας κι ἀντιμετωπίζουν τό παράδοξο δυό ρόλων πού πρέπει νά τούς μείνουν *ξένοι* ἀπ' τήν ἀρχή ὡς τό τέλος. Κι ἀφοῦ οἱ ρόλοι ἐχουν ἀπονεκρωθεῖ πρίν ἀπό τήν πρώτη ἀτάκα κάθε σκηνή τους εἶναι ἡ ἐπανάληψη αὐτοῦ τοῦ θανάτου. Νά τί κρύβεται πίσω ἀπ' τήν πληκτική ἐπανάληψη τοῦ μικροῦ ὀνόματος, τήν ἐμμονή στό μονοδιάστατο τῶν προσώπων (εἶναι μόνο σεξουαλικά), τίς παροιμίες πού μετροῦν τό χρόνο τῆς ἀποσύνθεσης τῆς σχέσης. Καμιά ποίηση τῆς ἀπομόνωσης, τῆς ἀλλοτρίωσης καί τῆς ἀργῆς φθορᾶς. Τό «μίνιμουμ» παίξιμο πού ἐπέβαλε ὁ Παναγιωτόπουλος στούς ἠθοποιούς μπορεῖ νά λειτουργήσει μόνο σάν τεράστια ἀπαίτηση ἑνός στύλ μέ «μάξιμουμ» ἀποτέλεσμα (οἱ ἠθοποιοί τοῦ Ντράγερ ἡ τοῦ Ὄτζου θά ἦταν τό πιό λαμπρό ὑπόδειγμα). Ἀλλιώς δέ μπορεῖ νά καθοριστεῖ κανένας «βαθμός μηδέν τῆς ἠθοποιίας». Ὑπάρχει μόνο τό *κακό* παίξιμο: τό *ραδιοφωνικό* παίξιμο, ὁταν ἡ ἐπισημότητα ἡ ἡ ἐκφραστικότητα τῆς φωνῆς προσπαθεῖ νά γεμίσει ἕνα ἀνέκφραστο, ἄδειο, νεκρό ἀρα *ἀόρατο* σῶμα ἡ κάτι ἀκόμα πιό ἀπογοητευτικό: ἡ μηχανική ἀναπαραγωγή τοῦ *ἀ-σχημου*. Μόνο τό μαγνητόφωνο μπορεῖ νά ἐκτελέσει τέλεια αὐτή τή μισάνθρωπη ἀπαίτηση κι ἔτσι παίζει στήν ταινία — ὁχι σάν σύμβολο τῆς ἀδύνατης ἐπικοινωνίας τῶν προσώπων. Οἱ μόνες στιγμές πραγματικῆς ἐγκατάλειψης στό *Μελόδραμα;* εἶναι τά λίγα πλάνα πού οἱ ἠθοποιοί βρίσκονται στό ἐκτός πεδίου, ἀφήνοντας τό μαγνητόφωνο νά σκορπά μέσα στό κάδρο, στούς ἀδειους καί κλειστούς χώρους, φωνές χωρίς σώματα, φαντάσματα τῆς ἰταλικῆς ὀπερας...

Χωρίς τόν ἀκραίο φόβο τῆς μυθοπλασίας, ἡ ταινία θά μποροῦσε ἴσως νά παρεκλίνει πρός τίς δυό ἐνδιαφέρουσες πιθανότητες πού μπλοκάρει. Νά πλησιάσει τήν ἀληθινή μουσικότητα καί τό πάθος πού μόνο στήν ὀπερα ταυτίζονται. Ἡ ἀκόμα νά πάρει στά σοβαρά τήν τραγικότητα τῆς ὑπαρξης, τήν κατεύθυνση τοῦ παράλογου πού ὁταν ἐμφανίζεται (στό πλάνο σεκάνς τῆς ταφῆς τῆς μάνας) βάζει ἕνα ἀνησυχητικό ἐρωτηματικό στό κυνικό καλαμπούρι τοῦ Παναγιωτόπουλου. Γιατί ἔτσι οὔτε ἡ φροντίδα τῆς ἐπιφάνειας, οὔτε ἡ ἐξαίρετη δουλειά τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας Σταῦρου Χασάπη μποροῦν νά δικαιώσουν τό *Μελόδραμα;* σάν πράξη λατρείας σέ μιά μορφή πού ἀδειάζει ἀπό νόημα. Οἱ μεγάλοι φορμαλιστές ἐδειξαν ὁτι ἡ «καθαρή» μορφή εἶναι ἐνέργεια πού αὐτοπεριορίζεται ταυτόχρονα ἀποταμίευση καί ξόδεμα, κατάφαση πού ἐκπληρώνεται μέ ἀρνηση, δύναμη πού εἶναι καταστροφή. Μά θά μοῦ πεῖτε ἴσως. Ἀφοῦ δέν ὑπάρχει ἐνέργεια στό χῶρο, πῶς μπορεῖ νά περάσει στήν ταινία;
That's another story (Κινέζικη σοφία;)

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

(Ἡ Παραγγελιά)

τοὺ Νίκου Κολοβοὺ

1. Μπορεί νὰ διαβάσει κανένας τὸ ἐργο τοὺ Παύλου Τάσιου χωρίς καμιὰ θεωρητικὴ προϋπόθεση. Στὸ *Ναί μέν, ἀλλά...* ἕνα fait divers (ἕνα περιστατικὸ ἀπ' τὰ ψιλὰ τῶν ἐφημερίδων) γίνεται ὁ ἄξονας ἑνὸς σχοινοτενοὺς (σὰν χρονικὴ διάρκεια καὶ σὰν διαπραγμάτευση) κινηματογραφικοὺ θεάματος. Στὸ *Βαρὺ πετόνι* ἀκολουθήθηκε ἡ ἐνδιαφέρουσα διαδικασία τῆς προλεταριοποίησης καὶ πολιτικοποίησης ἑνὸς ἀγρότη. Μέσα ἀπὸ ἕνα εἶδος λαϊκοὺ λόγου — συγχεόμενου κάποτε μὲ τὴν καθημερινὴ κουβέντα. Μὲ στοιχεία τοὺ πραγματικοὺ, ποὺ ἡ σύσταση κι ὁ τρόπος ἐγγραφῆς τους στὸ φίλμ δὲν ἐπαρκοὺσαν γιὰ τὴν διεκπεραίωση μιᾶς τόσο σημαντικῆς διαδικασίας. Τελικὰ ἀναγνώριζε ὁ θεατὴς τὴν ἀναζήτηση μιᾶς αὐθεντικότητας στὴν ἐκφραση καὶ μιᾶς σαφήνειας στὴν ἰδεολογικὴ στάση.

2. *Ἡ Παραγγελιά* ἀποστερημένη ἀπ' τὸν ἐξωκινηματογραφικὸ-πληροφοριακὸ φόρτο ποὺ τὴν περιτύλιξε τελευταία, ἔχει συνταχθεῖ καὶ λειτουργεῖ στὰ ἴδια ἐπίπεδα. Ὑπογραμμίζοντας μὲ ἐμφαντικότερους τρόπους τὶς ἀδυναμίες τοὺ συστήματος τοὺ παραγωγοὺ της.

Ὁ Παύλος Τάσιος δέχεται σὰν σεναριακὸ εὕρημα ξανὰ ἕνα fait divers. Ἡ ἐπιλογὴ δὲν εἶναι συμπτωματική. Μὲ κάποιο πολιτικὸ ἴσως χρωματισμὸ αὐτὴ τὴ φορά. Τὸ ἐξαντλεῖ σὰν δραματουργικὸ στοιχεῖο κι ἐξαντλεῖται κι ὁ ἴδιος πάνω σ' αὐτό. Ὁ «Νίκος» κι ἡ συντροφιά του εἶναι λούμπεν προλετάριοι (1). Αὐτὸ νομίζομε πὼς εἶναι σαφὲς σὰν δομικὸ στοιχεῖο τοὺ ἔργου. Περιθωριακὰ ἄτομα. Ὑπαρκτὰ στὴν κοινωνικὴ στρωμάτωση τῶν μεγάλων ἀστικῶν κέντρων ἰδιαίτερα. Ὀργισμένα, βλάσφημα, «ἀπροσάρμοστα», «μοναχικά», «καταπιεσμένα» ἄτομα, χωρὶς ὅμως σαφὴ πολιτικὴ συνείδηση. Ὁ λούμπεν δὲν ἀντιπροσωπεύει τὰ λαϊκὰ στρώματα. Ἀποτελεῖ μιὰ ἐξαίρεση μέσα ἢ πλάι σ' αὐτά.

Τὸ σφάλμα τοὺ Τάσιου εἶναι ὅτι ἀναθέτει στὸν ἡρωά του μιὰ σημασιοδοτικὴ λειτουργία μέσα στὸ φιλμικὸ κείμενο διάφορη ἀπὸ κείνην ποὺ προσδιορίζει ἡ κοινωνικὴ του καταγωγή. Ἀφήνομε ἀσχολίαστο τὸ γεγονὸς τῆς ἀσάφειας, ποὺ παρατηρεῖται καὶ σ' αὐτὸ τὸ στοιχεῖο. Τὰ πλάνα, ποὺ ἀπεικονίζουν φυσιογνωμίες ἐργαζόμενων στὶς πρῶτες καὶ στὶς τελέσουν σημεῖα ἀναφορᾶς γιὰ τὸν κοινωνικὸ του περίγυρο. Ἡ κοινωνικὴ συμπεριφορὰ καὶ λειτουργία ὁμως ἐκείνου σὰν φορέα σημαινόντων μέσα στὸ φιλμικὸ κείμενο, ἐπιφέρουν ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας στιγμὴ μιὰ ρήξη σ' αὐτὴ τὴν παραπεμπτικὴ σχέση. Τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα ἔχει κι ὁ ἀντιπαραγωγικὸς (στὸ συνταγματικὸ καὶ στὸ συστηματικὸ ἐπίπεδο) λόγος, ποὺ περιχύνεται στὸ εἰκονικὸ σύστημα τοὺ φίλμ ἢ ὁ ἐμφαντικὸς ἦχος ἀπὸ ρεμπέτικη μουσική. Γιὰ νὰ γίνουμε πιὸ ἐξηγηματικοί: ἡ θάναυση μεταχείριση τῆς κοπέλας ἀπ' τὸ Νίκο, ἡ σφαγὴ τῶν θαμώνων τοὺ νυχτερινοὺ κέντρου, ἡ ἀπόπειρα τῆς διαφυγῆς του, ἡ ἀντίδραση στὴν πράξη συμπαράστασης τοὺ πατέρα του, ἡ χειρονομία, ὁ λόγος, τὸ βλέμμα, ἡ στάση, ἡ «ἱστορία» του, δὲν χαρακτηρίζουν τὸν ἀντιπροσωπευτικὸ - ἐργαζόμενο - ἐκμεταλλευόμενο ἀνθρωπο τοὺ λαοὺ. Περισσότερο συνιστοὺν ἕνα «δυνάμει» ἐγκληματία, ποὺ ἀντικρίζει τοὺς ἀστυνομικοὺς, τοὺς ξενόφερτους, τοὺς ἀστοὺς, *ὄχι σὰν ταξικοὺς ἀλλὰ σὰν φυσικοὺς ἐχθροὺς του*. Οἱ στίχοι τῆς Κατερίνας Γώγου, ποὺ διεκδικοὺν τὴ θέση ἑνὸς δεύτερου, ὑποτιθέμενου, λόγου τοὺ ἡρωα, καταδηλώνουν μιὰ πλατιὰ σύγχυση στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο. («Τὸ τομάρι μας θὰ τὸ πουλήσουμε ἀκριβὰ» ἢ κάπως ἔτσι, σ' ἀντιπαράθεση μὲ τὸ «σημασία εἶναι νὰ μένεις ἀνθρωπος». Ἢ τὸ ἄλλο «νὰ τραβᾶς φαλτσέτα» μὲ τὸ «κάποτε τὰ πράγματα θ' ἀλλάξουν οἱ ἀνθρωποι θὰ μιλοὺν μὲ χρώματα», κ.λπ. κ.λπ.). Ἀφήνομε ἀνεκτίμητη τὴν ἀξία τους στὸ ποιητικὸ ἐπίπεδο. Ἐνὼ σύγχρονα ἡ προσπάθεια νὰ χριστεῖ μέσα ἀπ' αὐτοὺς ὁ ἡρωας σὲ λαϊκὸ διανοούμενο, διευρύνει ἁπλὰ τὴ ρήξη ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Τέλος ὁ μουσικὸς ἦχος τοὺ ρεμπέτικου, ἀποτελῶντας κιόλας ἀπ' τὴν ἱστορικὴ καὶ κοινωνιολογικὴ του φύση συγκεκριμένο παραπέμπον, περιορίζει τὴν δυνατότητα τῆς αὐθεντικῆς σύνδεσης τοὺ ἡρωα μὲ τὸ προλεταριάτο. Ἔτσι, (χωρὶς κὰν νὰ χρειαστεῖ νὰ ἐρευνήσουμε, ἂν κι ὡς ποιὸ βαθμὸ, ἀναλύεται ἡ αἰτιολογία τῆς πράξης τοὺ ἡρωα), καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα, ὁτι ὁ Νίκος εἶναι ἕνας ἐξεγερμένος περιστασιακὰ ἀντιήρωας. Ξεκομμένο ἀπ' τὸ ἐργατικὸ προλεταριάτο ἄτομο. Σὲ σημεῖο τέτοιο, ποὺ ν' ἀναρωτιέται ὁ θεατὴς ἂν ἡ

Παραγγελιά

Σκηνοθεσία: Παύλος Τάσιος. *Σενάριο:* Παύλος Τάσιος. *Φωτογραφία:* Κώστας Παπαγιαννάκης, Σάκης Μανιάτης. *Μουσική:* Κυριάκος Σφέτσας. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Τάσος Ζωγράφος. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Ἠχοληψία:* Ἠλίας Ἰονέσκο. *Ἑρμηνεία:* Ἀντώνης Ἀντωνίου, Ὄλια Λαζαρίδου, Κατερίνα Γώγου, Ἀντώνης Καφετζόπουλος, Σοφία Ρούμπου. *Παραγωγή:* ΓΚΡΕΚΑ ΦΙΛΜ - Παύλος Τάσιος. *Διάρκεια:* 95' *Διανομή:* Γκρέκα φίλμ.

(1) Μὲ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει ὁ Μάρξ στὸν ὁρο, (K. Marx καὶ F. Engels, *Oeuvres Choisies* tome II. Editions du Progrès (1970), p. 173).

(2) Ἐδῶ ἀνακύπτει ἕνα πολύπλοκο θεωρητικὸ πρόβλημα. Τί εἶναι «λαϊκὸ» καὶ τί «ταξικὸ» στὸ κοινωνιολογικό, στὸ πολιτικὸ καὶ στὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο. Ἕνα συμπέρασμα στὴ σύγχρονη κοινωνιολογικὴ καὶ πολιτικὴ θεωρία εἶναι τοὺτο: *«Ἂν οἱ τάξεις δὲν μποροὺν νὰ εἶναι ἡγεμονικὲς χωρὶς τὴν ἐνἀρθρωση «τοὺ λαοὺ», «ὁ λαὸς»*

Ὁ Ἀντώνης Ἀντωνίου στήν *Παραγγελιά* τοῦ Παύλου Τάσιου

ὑπάρχει μόνο ἁρθρωμένος στίς τάξεις» (Ernesto Laclan, *Politics and Ideology in marxist theory*, N.L.B. éditions, (1977) p. 196). Οἱ λούμπεν - προλετάριοι σάν κοινωνικό στρῶμα (ἡ τάξη) ἁρθρώνονται στό «λαό», δέν εἶναι ὅμως *«ὁ λαός»*. Εἶναι δυνατό νά ἀποτελέσουν φορέα τῆς ἀλλαγῆς, γιά τήν ὁποία προφητεύει ὁ «ποιητικός» λόγος στήν ταινία τοῦ Τάσιου; Στή μαρξιστική πολιτική θεωρία γίνεται δεκτό ὅτι ὁ λούμπεν συνιστά κίνδυνο γιά τήν ἐπαναστατική ἀλλαγή (ἐκτός ἀπ' τήν παραπομπή στή σημείωση (1) δές ἀκόμη στό K. Marx - F. Engels *op. cit.*, tome I, p. 219, 442) κι ὄχι φορέα της. Μέσα σ' αὐτό τό θεωρητικό πλαίσιο, ἀντιλαμβάνεται ὁ ἀναγνώστης τό μέγεθος τῆς διαφωνίας μας μέ τό συγκεχυμένο μήνυμα τῆς ταινίας τοῦ Τάσιου. Ἀλλά καί τοῦ τρόπου παραγωγῆς του.

(3) Δές Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Δοκίμια γιά τόν Μπρέχτ*, 2η ἔκδοση Πύλης, σελ. 136 καί Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil - Points (1972), p. 197. (Ἑλ. μετ.: *Ἀνάγνωση τοῦ Μπρέχτ*, Ἐκδ. Κέδρος 1975).

(4) Συνέντευξή του στήν *Αὐγή* (12.10.1980): *«Ἡ ταινία μου Παραγγελιά δέν εἶναι ἡ ἱστορία τῶν Κοιμζήδων. Μ' ἀφορμή αὐτή τήν ἱστορία ἔκανα μιά ταινία. Εἶναι ἕνα μουσικό ἔργο θά ἔλεγα. Ἀφοῦ ἔστησα καί κινηματογράφησα τό πραγματικό «ντοκουμέντο» τότε ἄρχισα νά ἐπεμβαίνω στή ταινία ἐγώ, ὁ μουσικός, ὁ μοντέρ καί ἡ Γώγου μέ τά ποιήματά της. Στήν οὐσία ἔχουμε δύο ταινίες πού δίνουν ἕνα ἀποτέλεσμα. Οἱ σκηνοθετικές, μουσικές, ποιητικές ἐπεμβάσεις καί τό μοντάζ κράτησαν 5 μῆνες. Ἔτσι, δύο ξεχωριστά καί φαινομενικά ἀσχετα πράγματα νομίζω ὅτι τά ἰσορροπήσαμε σ' ἕνα ἁρμονικό ἀποτέλεσμα».*

ἠθική συμπεριφορά κι ἡ πράξη του ἔχουν ὁποιοδήποτε πολιτικό νόημα. Ὅλη αὐτή ἡ διαδικασία ὁδηγεί τελικά στή διαμόρφωση μιᾶς παρεξήγησης καί τοῦ λαϊκοῦ καί τοῦ ταξικοῦ. Δέν εἶναι δυνατό ἀντικειμενικά νά δεχτοῦμε ὅτι ὁ λούμπεν - προλετάριος εἶναι ἡ μετωνυμία τοῦ «λαοῦ» (2).

3. Ὁ σκηνοθέτης δουλεύει μέ δυό κωδικά συστήματα βασικά. Τό εἰκονικό σύστημα καί τό σύστημα τοῦ «ποιητικοῦ» λόγου. Τό πρῶτο ἀναπαριστά τό πραγματικό. Μέ κεντρικό πυρήνα τό γεγονός τῆς σφαγῆς στό νυκτερινό κέντρο. Στό ἐπίπεδο αὐτό μπορεῖ ν' ἀναγνωρίσει κανένας μιά σκηνοθετική φροντίδα. Ἡ προπαρασκευή τῆς κρίσιμης ἐνότητας μέ τή χειρονομία, τό λόγο, τό σκηνογραφικό ὑλικό, τό μουσικό ἦχο, εἶναι ὁρατή. Ἕνα πάθος διαχέεται στήν ἀτμόσφαιρα. Συμβαίνει μιά συσσώρευση φορτισμένων εἰκόνων. Μέ μιά οἰκονομία κι ἕνα ρυθμό, πού ἀναδείχνουν στό σημαίνον ὑλικό τους ἕνα ρωμαλέο, ρεαλιστικό τόνο. Παρά τήν καταδήλωση στοιχείων ἐξπρεσιονιστικῶν στό σκηνογραφικό ἐπίπεδο. Ἡ παρεμβολή ὅμως τοῦ δεύτερου σημασιοδοτικοῦ συστήματος ἐρχεται σ' ἀντίθεση, ἀκυρώνει αὐτή τήν ἐξέλιξη, ἡ τήν ὑπονομεύει. Δέν συνιστά σέ καμιά περίπτωση τή «διακοπή», πού πρόβλεπε ὁ Μπρέχτ στό θεατρικό του σύστημα (παρά τήν διαφαινόμενη τέτοια πρόθεση). Γιατί ἡ διακοπή αὐτή δέν εἶναι ἀσχετη μέ τόν τρόπο πού διαμορφώνεται ἡ διακοπτόμενη δράση ἡ ἀναπαράσταση. Ἔχουν συγγένεια ἡ ὁμογένεια (3). Τά ἀποστασιοποιητικά στοιχεία πρέπει νά προϋπάρχουν στό σύνολο τοῦ συστήματος παραγωγῆς ἑνός καλλιτεχνικοῦ ἔργου. Δέν ἀποτελοῦν ἕνα παράλληλο, ἰδιαίτερο στοιχεῖο, πού προστίθεται γιά νά ἀποστασιοποιήσει τό ὑπόλοιπο σύστημα.

Ἡ ἴδια παρατήρηση ἰσχύει καί γιά τούς τρόπους ἐγγραφῆς τοῦ «ποιητικοῦ» αὐτοῦ λόγου στό φιλμικό κείμενο· ἡ μάσκα τῆς Κατερίνας Γώγου, ὁ φωτισμός, ὁ σκληρός τόνος τῆς φωνῆς της, ἡ στάση της ἀπέναντι στή μηχανή λήψεως.

Ὁ «ποιητικός» λόγος προορίσθηκε νά λειτουργήσει καί σάν μηχανισμός παραγωγῆς νοήματος στό φιλμικό κείμενο. Ἐξαιρώντας καί πάλι τήν αἰσθητική του ποιότητα, πού εἶναι ἀμφίβολη, παρατηροῦμε ξανά ὅτι τά νοήματα σ' ἕνα ἔργο δέν παρεμβάλλονται αὐθαίρετα. Παράγονται μέσα ἀπ' ὅλο τό σημασιοδοτικό σύστημά του. Ἀπ' τίς σχέσεις τῶν εἰκόνων, τοῦ λόγου, τῶν ἄλλων κωδικῶν στοιχείων. Δέν ἀρκεῖ μιά σεναριακή τους πρόβλεψη. Γιατί εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς λειτουργίας ὅλων τῶν στοιχείων τῆς δομῆς τοῦ ἔργου. Ὁ θεατής ὅμως τῆς *Παραγγελιᾶς* ἀδυνατεῖ νά συνδέσει τόν λόγο αὐτό, ὄχι μόνο μέ τά ὑπόλοιπα στοιχεία τοῦ φίλμ, ἀλλά καμιά φορά καί μέ τόν ἴδιο τόν πομπό τους, τήν ἠθοποιό, πού τόν ἐξαγγέλει.

Ὁ ἴδιος ὁ Τάσιος προσθέτει κι ἕνα τρίτο κωδικό σύστημα, τό μουσικό ἦχο. Ὑποστηρίζοντας, μάλιστα, ὅτι ἡ ταινία του «εἶναι ἕνα μουσικό ἔργο» (5). Ἀθάσιμα κι ὑπερβολικά ὀπωσδήποτε. Ἀφοῦ ἡ μουσική χρησιμοποιεῖται σάν δραματουργικό συμπλήρωμα στό εἰκονικό σύστημα. Δηλαδή μέ τρόπο καθαρά ἀναπαραστατικό κι ἀκαδημαϊκό. Ἡ σάν ἠχητικό φόντο στό σύστημα τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Δέν ἐχει αὐτοτέλεια λειτουργική.

Μ' αὐτές τίς πολύ ἐπιεικεῖς, εἶναι ἀλήθεια, σκέψεις μπορούμε νά συμπεράνουμε ὅτι ὁ Παῦλος Τάσιος καταλήγει ξανά σέ μιά παρεξήγηση τῆς ἀξίας τοῦ ἀποστασιοποιητικοῦ στοιχείου. Μέ τό ὁποῖο ἐπιδίωξε ἕνα «ἁρμονικό» ἀποτέλεσμα.

Μένουν τελικά στή μνήμη τοῦ θεατή ὁρισμένα μονωμένα πλάνα. Ἡ διατύπωση ἑνός εὐστοχου διάλογου. Ἡ χειρονομία τῶν ἠθοποιῶν. Μιά φωτογραφική ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ, πού ἐπίσης ἀδυνατοῦμε νά ἐκτιμήσουμε, γιατί στήν ἐπιφάνεια τοῦ φίλμ διαχύνεται μιά μπλέ ἀπόχρωση. Ἡ δουλειά τοῦ πρωτόγονου σκηνοθέτη, πού ἐξαντλεῖται ἀναπαριστῶντας ἀσυστηματικά τό πραγματικό.

Νίκος Κολοθός

Η ΝΤΑΤΟΥΡΑ ΚΑΙ Η ΣΑΜΠΑ

(Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τὸν ἡλιο)

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

Ὅπως κάθε καλή ταινία σεναρίου ἡ *Ὁμίχλη* ἐχει σάν ἀφετηρία τήν κυκλοφορία ἑνός ἀντικειμένου: τῆς Ντατούρας στή συγκεκριμένη περίπτωση, φυτοῦ μέ εὐχάριστες ἀλλά καί ἐπικίνδυνες ἰδιότητες, πού κυκλοφορεί ἀπό χέρι σέ χέρι, γιά νά καταλήξει κτήμα κανενός ἡ ὁλόκληρης τῆς πόλης. Προσοχή ὁμως! Ὅπως σέ κάθε καλή ταινία σεναρίου τό διεκδικούμενο ἀντικείμενο εἶναι ταυτόχρονα τό ἴδιο καί οἱ ἐπιθυμίες πού τό περιτριγυρίζουν, τό πρόσχημα πού βάζει σέ κίνηση τή μυθοπλαστική μηχανή καί οἱ λεπτομέρειες πού ρυθμίζουν τή λειτουργία της. Τέλος, ὁπως σέ κάθε καλή ταινία σεναρίου, τό ἀντικείμενο αὐτό μπορεί νά χαθεί ἀπό τά μάτια μας καί νά ξεχαστεί προσωρινά, ποτέ ὁμως δέν πρέπει νά ἐξαφανιστεί ἐντελῶς ἀπό τήν μυθοπλασία γιατί τότε ἡ ταινία χάνει τό παιχνίδι. Τό ἴδιο παιχνίδι κερδίζει ὁριστικά ἡ *Ὁμίχλη:* ἡ Ντατούρα, ἐνώνοντας μέ λεπτούς δεσμούς τά πρόσωπα, κρατάει τή θέση της μέχρι τό τέλος τοῦ φίλμ. Ὁ Νίκος Λυγγούρης συνέθεσε μιά πραγματική ταινία μυθοπλασίας.

Ὑπάρχει ἀλλωστε ἕνας εἰδικός ρόλος γιά τή Ντατούρα στό φίλμ: ἡ *ἀπορρόφηση* τῶν βλεμμάτων. Ὅταν ὁ Ἱππόλυτος ἀκολουθεί τόν Χέρμαν μέχρι τήν εἴσοδο τῆς βίλας πού μένουν οἱ δυό γερμανοί μιά Ντατούρα «μαζεύει» τό βλέμμα του στόν κήπο μπροστά ἀπό τή μεγάλη σκάλα. Ἕνα διακριτικό — ἀλλά ὁχι ἀόρατο — ζούμ πρός τό φυτό τερματίζει τή σεκάνς. Κι ὁταν ὁ Χέρμαν στέλνει στήν Ἀμαλία τήν ἴδια Ντατούρα, τό φυτό συγκεντρώνει πάλι τά περιφρονητικά βλέμματα τοῦ Ἱππόλυτου καί τῆς Μαρίας πίσω ἀπ' τήν πλάτη τῆς Ἀμαλίας, πίσω ἀπ' τό ἀνὺποπτο βλέμμα τῆς Ἀμαλίας. Τά ὑπόλοιπα ἀντικείμενα πού ἀνταλάσσονται ἡ χαρίζονται (οἱ πυτζάμες τοῦ Κανελλάκη, τά λεμόνια τῆς Μαρίας, τά παπούτσια τοῦ Χέρμαν, τό πέπλο) λειτουργοῦν ὡς σταθμοί τῆς ἀφήγησης, κυριολεξίες (ὁ Ἱππόλυτος δίνει στόν Χέρμαν «τά παπούτσια στό χέρι») πού τά βλέμματα ἁπλά συναντοῦν στή πορεία τους. Μόνο ἡ Ντατούρα καί ὁσα ἔχουν σχέση μαζί της (τά ἀγκαθόμηλα, ἡ σκόνη μέσα στό μπουκαλάκι) συλλέγουν τίς ἐπιθυμίες καί ἀνατροφοδοτοῦν τή μυθοπλασία, ἐξασφαλίζουν τή ροή τῆς ἱστορίας, κινοῦν ἀποτελεσματικά κι ὁχι ὑποθετικά τά πρόσωπα.

Ὑπάρχει λοιπόν διάχυτο στό φίλμ ἕνα *ἀποτέλεσμα - Ντατούρα.* Τά πρόσωπα ἀποκτοῦν ὑπόσταση μέσα ἀπ' αὐτό καί ἡ ταινία τό ἐπεξεργάζεται μέ εὐστοχία. Ὡστόσο, τό φίλμ θά ἐμενε ἀνολοκλήρωτο, κατά τή γνώμη μου, ἀν δέν ὑπήρχε ἕνα ἀντίβαρο σ' αὐτό τό μυθοπλαστικό εὕρημα, μιά ποιητική χαρακιά στό ὑπερβολικά λείο σώμα τῆς μυθοπλασίας, μιά «ἀνάγλυφη» λοιπόν διάσταση πού θά ὀνόμαζα *ἀποτέλεσμα - σάμπα.*

Τί εἶναι τό ἀποτέλεσμα - σάμπα; Ὑπενθυμίζω ἐδώ τούς στίχους πού μουρμουρίζει ἡ Μαρία (Ὁλια Λαζαρίδου, πολύ καλή): *«Δέν θέλω Σοπέν καί Μπάχ / Βαρέθηκα τ' ἀχ καί βάχ / μιά σάμπα μέ ρυθμό / χωρίς τελειωμό / νά χορεύω τρελά προτιμώ».* Πρόκειται γιά ἕνα τραγούδι παλιό, πού ἀκούγεται στήν πρώτη του ἐκτέλεση ἀπό τήν Νίτσα Μόλλου στά τελευταία πλάνα τοῦ φίλμ. Δέν πρόκειται ὁμως τόσο γιά μιά δήλωση πίστης (τοῦ Λυγγούρη ἡ τῆς Μαρίας) ὁσο γιά κάτι πού προϋπάρχει σ' ὁλόκληρη τήν ταινία, μερικές εἰκόνες ἡ σεκάνς πού ἀραιώνουν τήν αὐστηρή συνοχή τῆς μυθοπλασίας, ξεστρατίζοντας ἀπό μιά μονοδιάστατη ἀντίληψη τῆς ἱστορίας

Ἡ Ρόζε Ἀϊχέλε καί ὁ Πάνος Εὐαγγελίδης στήν *Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τόν ἡλιο* τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τόν ἡλιο

Σκηνοθεσία: Νίκος Λυγγούρης. *Σενάριο:* Νίκος Λυγγούρης. *Φωτογραφία:* Νίκος Λυγγούρης. *Σκηνογραφίες - Κοστούμια:* Πάνος Εὐαγγελίδης. *Μοντάζ:* Νίκος Λυγγούρης. *Ἠχοληψία:* Γεράσιμος Θάνος. *Ἑρμηνεία:* Πάνος Εὐαγγελίδης, Νέλλυ Ἀγγελίδου, Ὁλια Λαζαρίδου, Κλάους Βίλμπραντ, Ρόζε Ἀιχελε. *Παραγωγή:* Νίκος Λυγγούρης. *Διάρκεια:* 70'

πού ἀφηγεῖται ἡ ταινία. Ἀφοροῦν τίς στιγμές πού ἡ μυθοπλασία «ἀναπνέει» χωρίς νά παγώνει ἡ πάλι ἐκτείνεται χωρίς νά ἐγκαταλείπει τήν ἀρχική της διαδρομή. Ἔτσι οἱ σεκάνς ὅπου τό ἀποτέλεσμα - σάμπα γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητό (ὁλόκληρη ἡ νύχτα τοῦ Ἁι-Γιαννιοῦ, ὅπου τά πρόσωπα δοκιμάζονται, ἡ σκηνή ἀνάμεσα στούς δυό γερμανούς μέ τά καρέ-φίξ) «ὑπερίπτανται» ἐλαφρά ἀλλά δέν ἀφήνουν ποτέ πίσω τους τίς ἀναγκαιότητες τῆς ἱστορίας. Μπορούμε νά ὁρίσουμε λοιπόν τό ἀποτέλεσμα - σάμπα ὡς παραγωγή ποιητικῶν ἐντυπώσεων πού μπολιάζουν τό ἀποτέλεσμα - Ντατούρα, διασχίζοντας ἀστραπιαία τόν μυθοπλαστικό ἱστό (χωρίς νά τόν καταργοῦν σέ ὄφελος μιᾶς φετιχιστικῆς συσσώρευσής τους). Ἐκεῖνο πού ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία στό φίλμ εἶναι ὅτι τά δυό ἀποτελέσματα συνυπάρχουν κι ἀν εἶναι κάτι πού ἡ ταινία ἐπεξεργάζεται εἶναι τά περάσματα ἀπό τό ἕνα στό ἄλλο. Ἡ Ντατούρα, ἀντικείμενο - σημεῖο καί ἡ σάμπα, ρυθμός - εἰκόνα χορεύουν στήν *Ὀμίχλη* σφιχταγκαλισμένες. Καί ἡ *Ὀμίχλη*, φίλμ μέ θέμα τίς περιπέτειες τοῦ φυτοῦ Ντατούρα, βλέπεται ὅπως χορεύεται μιά σάμπα.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

ΓΙΑ ΤΟΝ «ΓΥΡΟΛΟΓΟ»

τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου

Ὁ γυρολόγος

Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης. *Σενάριο:* Πάνος Γλυκοφρύδης. *Φωτ.:* Ἀντρέας Μπέλλης. *Μουσική ἐπιμέλεια:* Ζάκ Μεναχέμ. *Ἠχοληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος. *Μοντάζ:* Μπάμπης Ἀλέπης. *Σκηνογραφία - Κοστούμια:* Πάνος Γλυκοφρύδης. *Διεύθυνση παραγωγής:* Λευτέρης Χαρωνίτης. *Ἑρμηνεία:* Βασίλης Διαμαντόπουλος (πατέρας), Κατερίνα Χέλμη (μητέρα), Δάνης Κατρανίδης (ἀγόρι), Ἐντθίς Βάρφη (κορίτσι), Γιάννης Ἀργύρης (θεῖος), Τάκης Χρυσικάκος (γυρολόγος), Θύμιος Καρακατσάνης (φύλακας). *Παραγωγή:* Γλυκοφρύδης - Γουλιάνος Ο.Ε., Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (20%). *Διάρκεια:* 120΄

Ἡ ταινία στηρίχτηκε στό ὁμώνυμο θεατρικό ἔργο τοῦ Ν. Ζακόπουλου. Ὁ σκηνοθέτης Πάνος Γλυκοφρύδης ἔχει στό ἐνεργητικό του, ἀπό τό 1959 μέχρι σήμερα, καμιά εἰκοσαριά ταινίες ἀνάμεσα στίς ὁποίες ἡ *Μέ τή λάμψη στά μάτια* (1966) καί μερικούς πετυχημένους Βέγγους.

Ὁ Γλυκοφρύδης εἶχε ἀνεβάσει στά Γιάννενα τόν θεατρικό *Γυρολόγο* μέ τόν Ὀργανισμό Ἠπειρωτικοῦ Θεάτρου καί ὅπως μάς πληροφορεῖ τό ἐνημερωτικό φυλλάδιο τοῦ σκηνοθέτη «*εἶχε καλή ὑποδοχή ἀπό τό κοινό (...) καί μέ κέντρισε— νά διακινδυνέψω τό θανάσιμο παιγνίδι καί ν' ἀποφασίσω τελικά τό γύρισμα τοῦ Γυρολόγου*».

Ὁ μῦθος χαρακτηρίζεται ἀπό τήν πλήρη ἐλλειψη πρωτοτυπίας. Ἡ ἔνταση καί τό ξάφνιασμα πού θά ἔπρεπε νά βγαίνουν ἀπό τήν σύνθεση ἡ ἀποδιάρθρωση τῶν ἐπιμέρους κινηματογραφικῶν στοιχείων, ἐπιχειρεῖται νά ἀνασυρθοῦν μέσα ἀπό τήν ὑπερβολή τῆς ἑρμηνείας τῶν ἠθοποιῶν. Συγγραφεῖς τοῦ θεάτρου τοῦ παραλόγου συναντιώνται στήν ταινία τοῦ Γλυκοφρύδη, μέ καθυστέρηση 20 χρόνων στήν Ἑλλάδα, καί ἀνταλλάσσουν αὐτούσια ἀποσπάσματα ἀπό ἔργα τους. Εἴχαμε τήν αἴσθηση ὅτι αὐτή τήν ἀλλοπρόσαλλη δράση τήν εἴχαμε ξαναδεῖ κομματιαστά σέ παραπάνω ἀπό δέκα θεατρικά ἔργα (Μπέκετ, Ζενέ, Ἰονέσκο, Πίντερ...).

Ἡ κινηματογράφηση στηρίχτηκε στή χρήση μιᾶς σειρᾶς πεπαλαιωμένων καί συμβατικῶν κωδίκων Ἀνασύρθηκε ἐπιπλέον τό εὕρημα τοῦ καθρέφτη. Μέσα στό πλάνο οἱ ἠθοποιοί ἀφήνουν τό πόστο τους, κατευθύνονται πρός τόν πλησιέστερο καθρέφτη, γυρίζουν τήν πλάτη στήν κάμερα καί ἀπαγγέλλουν τήν ἀτάκα τους. Οἱ ἥρωες μιλάνε μεταξύ τους καί ἀπαντοῦν μέσα ἀπό καθρέφτες. Ἐμεῖς βλέπουμε τήν πλάτη τους καί μαζί τό εἰδωλό τους στό γυαλί.

«Χρησιμοποίησα φακούς εὐρυγώνιους καί τό βάθος πεδίου εἰδικά στά πλάνα μέ τούς καθρέφτες ὅπου τά πρόσωπα κοιτιώνται καί αὐτοθαυμάζονται, ὅπου οἱ πιό δραματικές συγκρούσεις παίζονται μπροστά στούς καθρέφτες».

Ὅταν ὁ Φασμπίντερ *(Ἔφι Μπρίστ)* ἡ ὁ Μπέργκμαν *(Μέσα ἀπό τόν σπασμένο καθρέφτη)* χρησιμοποιοῦν τό εὕρημα τοῦ κατόπτρου, τό κάνουν μέ μεγάλη προσοχή καί σύνεση. Φροντίζουν πρῶτα νά πλάθουν δραματουργικά χειροπιαστούς χαρακτῆρες μέ διαστάσεις καί μετά νά διακινδυνεύουν τήν παράδοση τῶν ἡρώων στόν θεατή.

Ἡ Ἔφι Μπρίστ μιλώντας μέσα ἀπό τόν καθρέφτη χρησιμοποιεῖ ἕναν ἑαυτό πού δέν εἶναι δικός της. Οἱ κοινωνικές συνθῆκες πού τήν περιβάλλουν ἔχουν ἀπωθήσει ἐκτός κάδρου τόν πραγματικό ἑαυτό της καί τῆς ἔχουν ἐπιβάλει ἕνα ἀστραφτερό (μέσα σέ βαριά κορνίζα, περιχαρακωμένο) εἰδωλο γιά κατανάλωση μέσα καί ἔξω ἀπό τό σπίτι της.

Στό *Μέσα ἀπό τό σπασμένο καθρέφτη* ὁ Μάρτιν (Μάξ φόν Σύντοου), ἀνίσχυρος νά βοηθήσει τήν γυναίκα του, τῆς μιλάει μέσα ἀπό καθρέφτες. Ὁ Μάρτιν ἀπουσιάζει, προβάλλει μόνο ἕνα

Ὁ γυρολόγος

Ὁ Παναγιωτόπουλος στούς *Τεμπέληδες*, δουλεύοντας ποιητικά καί ἀφαιρετικά, ἐκλεισε τούς χαρακτήρες του μέσα σ' ἕνα σπίτι, ἀφήνοντας ταυτόχρονα ὁλες τίς ἐξόδους ἀνοιχτές. Κανείς ψυχρό καί χωρίς διαστάσεις εἴδωλο πού παράγει ἡ ἀντανάκλαση τῆς μορφῆς του στό γυαλί.

Οἱ ἥρωες παγιδεύονται στή βίλα μέ τήν θέλησή τους. Τά ἐμπόδια πού τούς συγκρατοῦν εἶναι πλαστά, μποροῦν νά τά ὑπερπηδήσουν κάθε στιγμή. Μένουν μέσα στό σπίτι μόνο καί μόνο γιά νά νομιμοποιήσουν μέ τήν κοινότυπη φλυαρία τους τόν θεατρικό διάλογο καί μέ τό γκροτέσκ νά ὑποκαταστήσουν τήν κινηματογραφική δράση.

ἀπ' αὐτούς δέν θέλησε νά δραπετεύσει. Οἱ χαρακτήρες του ἀποκτοῦσαν διαστάσεις. Στό σενάριο τοῦ Γλυκοφρύδη ἐπιστρατεύονται προσθετικά τά ὑπερβολικά φορτισμένα στοιχεῖα — σύμβολα (γυρολόγος - αὐταρχικός φύλακας - φράκτες στόν κῆπο) γιά νά πείσουν τούς θεατές ὅτι ὁ ἐγκλωβισμός τῆς οἰκογένειας ἐρχεται ἀπ' ἔξω. Τό ἀποτέλεσμα μέσα στό ἑτερόκλητο ντεκόρ τῆς βίλας (οὐτε κάν κίτς δέν εἶναι) ὄχι μόνο δέν πείθει ἀλλά καί ἀπωθεῖ. Ἡ ταινία ὅπως καί οἱ περισσότερες ταινίες σ' αὐτό τό φεστιβάλ, προσπάθησε νά μάς ἐξαπατήσει.

Ξανθόπουλος / Ὀκτ. '80.

Οἱ συνεργάτες τοῦ «Σ.Κ.» ἡ ποίηση καί ἡ πεζογραφία

Κυκλοφόρησε τό βιβλίο τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιώτη, «μικροκυκλοροές» ποιήματα, σχέδια.
Τό βιβλίο στέλνεται μετά τήν εἰσπραξη ταχυδρομικής ἐπιταγῆς 200 δρχ. στό ὄνομα Ε. Μουνδρέα, Σεμιτέλου 6, Ἀθήνα 611, τηλ. 7777440.

«Λυρικός ἐπίλογος τῆς ὁδοῦ Πατησίων» εἶναι ὁ τίτλος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τῆς Φρίντας Λιάππα πού κυκλοφόρησε ἀπό τίς ἐκδόσεις Ἠριδανός.

Ἡ «Ὑπόθεση Μπέστ - σέλλερ» εἶναι τό πρώτο μυθιστόρημα (πολύ κινηματογραφικό) τοῦ φίλου Χρήστου Βακαλόπουλου.
Κυκλοφόρησε πρόσφατα ἀπό τίς ἐκδόσεις «υπο-σκεψη».

ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

τοὺ Λευτέρη Ξανθόπουλου

Ἀπεταξάμην

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Παραγωγή: Φρίντα Λιάππα. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδής. *Μοντάζ:* Γιώργος Κόρρας. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Μαριτίνα Πάσσαρη. (χρώμα, 25', 35 χιλ.).

1. Ἀπεταξάμην

«ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΙ ΟΧΙ ΙΣΤΟΡΙΑ»
(μὲ σπρέι σὲ τοῖχο τοὺ Ἀρχαιολογικοὺ Μουσείου στὴν Ἀθήνα, ὁδὸς Τοσίτσα)

Στὰ τελευταῖα καρὲ τῶν τίτλων ἀκούγεται κρότος γυαλιοὺ ποὺ σπάζει καὶ ἡ ὀθόνη πλημμυρίζει μὲ αἷμα. Στὸ πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας ὁ πατέρας τοὺ σπιτιοὺ βρίσκεται νὰ ἔχει κόψει τὸ χέρι του μ' ἕνα γυαλί. Τὸ αἷμα λερώνει τὸ ἄσπρο του πουκάμισο. Ἡ ἀνηψιὰ του Λουκία (Μαριτίνα Πάσσαρη) θὰ τοὺ δέσει τὸ χέρι καὶ θὰ ἐρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ αἷμα. Ἡ Ἠλέκτρα (Τζουλιέττα Καρόρη), ἀδιάφορη καὶ κυνικὴ συνεχίζει νὰ μιλάει στὸ τηλέφωνο μὲ τὸν φίλο της. Ἡ Λιάππα, μὲ τὴ συμβολικὴ θυσία τοὺ αἵματος, ἐπικαλεῖται τὴν τελετὴ γιὰ νὰ στεριώσει ἡ ταινία (ὅπως παλιότερα ἐσφαζαν τὸν πετεινὸ στὰ θεμέλια τοὺ καινούριου σπιτιοὺ). Ἡ θυσία τοὺ αἵματος πάει καὶ πιὸ πέρα: εἰσάγει στὴν ἱστορία - φάντασμα ποὺ θὰ ξετυλιχτεῖ.

Ἡ Λουκία εἶναι ἡ ἀνηψιὰ ἀπὸ τὴν ἐπαρχία ποὺ φιλοξενεῖται γιὰ τὶς Πανελλήνιες Ἐξετάσεις, τὸ «καλὸ παιδί» τοὺ σπιτιοὺ. Ἡ ἐξαδέλφη της Ἠλέκτρα εἶναι ἡ «κακομαθημένη μοναχοκόρη» μὲ τὸ κράνος καὶ τὴ μοτοσικλέτα.

Ἡ Λιάππα ἀπὸ τὰ πρῶτα πλάνα τῆς ταινίας ἀναπτύσσει μὲ θαυμαστὸ τρόπο τοὺς διαφορετικοὺς χαρακτῆρες τῶν δύο κοριτσιῶν καὶ τοὺς σταθεροποιεῖ. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἐξελίσσοντας μόνο δευτερογενῆ τους στοιχεῖα, τὶς χρησιμοποιεῖ γιὰ τοὺς λατρευτικούς της σκοποὺς.

Ἡ μικρὴ *Ἀλίκη* στὸ παραμύθι τοὺ Λούις Κάρολ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ βιβλίο ποὺ διαβάζει ἡ ἀδερφή της καὶ ἀρχίζει μόνη της τὴν κατάδυση «Στὴ Χώρα τῶν Θαυμάτων». Ἡ Ἠλέκτρα στὴν ταινία τῆς Λιάππα παίρνει τὸ κράνος της καὶ φεύγει. Ἡ Λουκία μένει μόνη της κλεισμένη στὴν ὑπερβολὴ τῆς ἐφηβείας της. Οἱ σελίδες τῆς Ἱστορίας ποὺ διαβάζει παράγουν φαντάσματα. Ἡ ἐφηβεία τῆς Λουκίας καὶ τὸ ἄγχος τῶν ἐξετάσεων μεγαλοποιοὺν τὰ φαντάσματα καὶ τὰ προεκτείνουν. Οἱ νεκροὶ ἀπὸ τὸ παρελθὸν τῆς Ἱστορίας μεταμορφώνονται σὲ ζῶα καὶ ἠχους· γεμίζουν τὸ δωμάτιο. Συμβαίνουν πράγματα ποὺ τὰ βλέπει ἡ Λουκία (γάτες μέσα στὸ σπίτι) καὶ πράγματα ποὺ δὲν τὰ βλέπει (ἕνα παγώνι μπαίνει στὸ ὑπνοδωμάτιο τὴν ὥρα ποὺ κλαίει μπροὺμυτα στὸ κρεβάτι τῶν θείων της). Ἡ ἐφιαλτικὴ χώρα τῶν θαυμάτων στὴν ὁποία βυθίζεται τὸ κορίτσι βρίσκεται στὴν πιὸ κεντρικὴ ἀρτηρία τῆς μεγαλοὺπολης.

Οἱ φαντασιώσεις τῆς Λουκίας προεκτείνονται, συναντοὺν τὸ πραγματικὸ καὶ συμπλέκονται μαζί του. Τὸ σπίτι εἶναι βουβό, κανένας ἦχος δὲ φτάνει ἀπὸ τὸν δρόμο. Ξαφνικὰ τρακάρισμα αὐτοκινήτων εἰσβάλλει στὸ διαμερίσμα· σειρῆνες ἀσθενοφόρου, θόρυβος. Μετά, ἡσυχία πάλι, σὰν κάτι νὰ ἔγινε καὶ νὰ μὴν ἔγινε ποτέ!

Χτυπάει τὸ τηλέφωνο, χτυπάει τὸ κουδοὺνι τῆς ἐξώπορτας, τὸ σταματημένο ἐκκρεμὲς ἀρχίζει νὰ κουνιέται ἀπὸ μόνο του, κανεὶς δὲ βρίσκεται στὴν ἄλλη ἄκρη. Ἡ Λιάππα μὲ τ' ἀνεβοκατεβάσματα τῆς δράσης καὶ τὶς ἐντάσεις προσπαθεῖ νὰ μᾶς μεταφέρει τὴν ἀγωνία της καὶ νὰ ἐντυπωσιάσει. Ἡ ἄσκηση ὕφους ποὺ ἐπιχειρεῖ πετυχαίνει.

Ἡ Μαριτίνα Πάσσαρη στὸ *Ἀπεταξάμην* τῆς Φρίντας Λιάππα

Ἡ πρωταγωνίστρια υἱοθετεῖ λατρευτικὲς κινήσεις καὶ χειρονομίες, μπαίνει μέσα στὴν ὑπερβολὴ ποὺ τῆς παίζουν οἱ αἰσθήσεις, ὁ ἐρωτισμός καὶ ὁ πόθος της, περνάει ἀπὸ τὸ σκοτάδι στὸ φῶς καὶ ξαναγυρίζει· μετὰ παγώνει. Ἡ ἱέρεια Λουκία-Λιάππα διατρέχει ἀγαλματικὰ τὴν ταινία ἀπὸ τὴ μιὰ ἄκρη στὴν ἄλλη γιὰ νὰ προσκαλέσει / προκαλέσει τὰ φαντάσματα καὶ νὰ μᾶς διαδηλώσει τὴν ἀφοσίωσή της στὸ φακὸ τῆς μηχανῆς, στὰ χρώματα τοῦ φίλμ, στὶς σκούρες ἀποχρώσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς, στὴ φωτογραφία.

Ἡ Λιάππα παίζει μὲ τὸ *σῶμα* τῆς πρωταγωνίστριάς της (ποὺ στὸ τέλος *παραλαμβάνεται* ἀπὸ τὸ πραγματικὸ / φανταστικό), παίζει μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ τὸ κινηματογραφικὸ συνεργεῖο, παίζει μὲ τὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο, παίζει μὲ τοὺς ρυθμοὺς τῆς ταινίας, ναρκισσεύεται ἀνακαλύπτοντας τὸν ἑαυτό της, τὶς διαστάσεις της καὶ τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ μέσου ποὺ χρησιμοποιεῖ. Ἡ Λιάππα δημιουργεῖ στὴν ταινία της τὸ *θέαμα* γιὰ νὰ τὸ ἐπιδείξει.

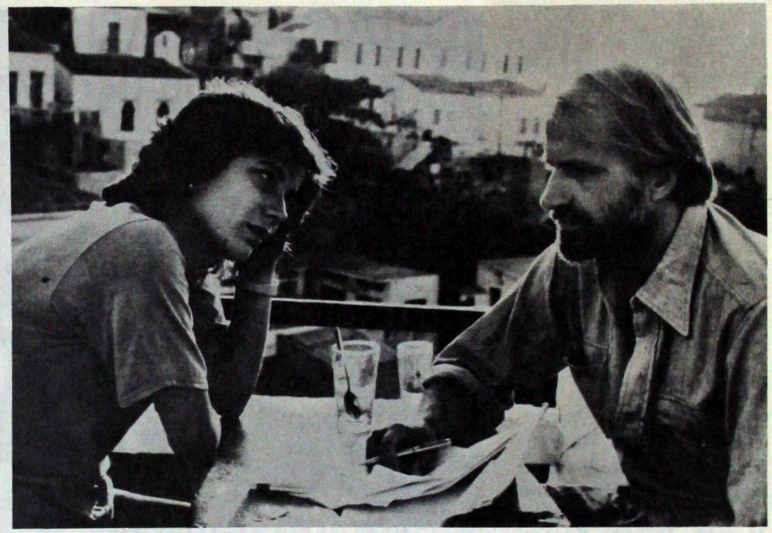
Μέσα ἀπὸ τὴν τελετὴ κατασκευῆς αὐτῆς τῆς ταινίας ἡ σκηνοθέτισα καταθέτει εἰδωλολατρικὰ μιὰ δήλωση πίστης πρὸς τὸν κινηματογράφο καὶ τὰ εἰδωλά του, δηλώνει τὶς κινηματογραφικὲς της καταβολὲς καὶ τὴν κινηματογραφοφιλία της. Στοὺς τίτλους τῆς ἀρχῆς ἀφιερώνει θεαματικὰ τῆς ταινία της (γιὰ νὰ τὸ δοῦμε *ἐμεῖς*) στὸ νεκρὸ Ροδόλφο Βαλεντίνο. Σὲ μιὰ ἐφημερίδα ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει ὁ φακὸς διαβάζουμε τὴν ἀναγγελία θανάτου τοῦ Χίτσκοκ. Οἱ κινηματογραφικὲς ἀναφορὲς της στοὺς μάστορες τοῦ εἴδους (Πολάνσκι - Μπουνουὲλ) εἶναι ὁ φόρος τιμῆς ποὺ προσφέρει. Ἡ ἴδια ἡ ταινία της, μ' ἕναν ἐντελῶς γυναικεῖο τρόπο (ὅπως ἕνα κορίτσι κόβει τὴν πλεξοῦδα του καὶ τὴν ἀκουμπάει στὸ βωμό), εἶναι ἡ μοναδικὴ της προσφορὰ - ὑστέρημα μαθητευόμενου πρὸς δάσκαλο.

Σὲ ἀνταλλαγμα τῆς προσφορᾶς της ἡ Λιάππα ζητάει τὴν ἀφοσίωσή μας, ζητάει ἀκόμα νὰ ξορκίσει τὸ κακὸ πνεῦμα, νὰ κατακάτσουν οἱ φοβέρες καὶ οἱ ἀνέμοι (μέσα της καὶ τριγύρω), νὰ ξεκινήσει γιὰ τὸ μεγάλο ταξίδι στὸ χρόνο καὶ στ' ὄνειρο.

Τὸ τέλος τῆς ταινίας παραμένει ἀνοιχτό, χαίνει ὅπως τὸ ἀνοιχτὸ βιβλίο τῆς ἱστορίας στὰ χέρια τῆς Λουκίας, ὅπως ὁ σκοτεινὸς διάδρομος τῆς πολυκατοικίας στὸ τέλος τοῦ ὁποίου χάνεται τὸ κορίτσι τυλιγμένο στὴν κόκκινη πετσέτα τοῦ μπάνιου· δὲ μᾶς ὁδηγεῖ πουθενά. Ἡ ἱστορία (κινηματογραφικὰ καὶ θεματικά) παραμένει ἀνοιχτὴ καὶ γιὰ μᾶς καὶ γιὰ τὴ Λιάππα.

2. Τὸ διήμερο

Ἂν ἡ Λιάππα ἀμφισβητεῖ τὴν ἱστορικὴ μνήμη ἔτσι ὅπως ξεπροβάλλει ἀπειλητικὰ ἀπὸ τοὺς τάφους καὶ στὴ συνέχεια ἐγγράφει / ἀντιπαραθέτει τὴ δική της ἀτομικὴ Ἱστορία, ἡ Καρβέλα υἱοθετώντας τὸν χρονικὸ προσδιορισμὸ *(Διήμερο)*



Ἡ Γιώτα Φιέστα καὶ ὁ Ἄλκης Παναγιωτίδης στὸ *Διήμερο* τῆς Δέσποινας Καρβέλα

δηλώνει τὴν πίστη της στὴν ἱστορία καὶ προχωράει στὴν καταγραφὴ τοῦ μύθου της.

Τὸ νησὶ τῶν ἡρώων θὰ συμπυκνώσει τὶς στιγμὲς τους. Τὸ διήμερο ἠρεμίας ποὺ διαλέγουν θὰ εὐαισθητοποιήσει τὸ θηλυκὸ τῆς ἱστορίας. Ὁ ἀρσενικὸς (Ἄλκης Παναγιωτίδης), κλεισμένος στὸν ἑαυτό του ἔχει ἀποκλείσει τὰ ἐρεθίσματα ποὺ τοῦ ἐκπέμπονται. Ἡ Δάφνη (Γιώτα Φέστα), σωπαίνοντας προσωρινὰ διαλέγει τὸν νυχτερινὸ αἰσθησιασμὸ τοῦ νησιοῦ γιὰ νὰ περιφέρει τὴ μοναξιά της. Μετὰ θὰ ζήσει τὸ δράμα τῆς γριᾶς μὲ τὸν κατάκοιτο γέρο της, τὴ σχέση ἀγάπης - μίσους τοῦ παραδοσιακοῦ ζευγαριοῦ, τὴ συνήθεια τοῦ ἑνὸς γιὰ τὸν ἄλλο, τὴ μικρὴ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν ἐλξη καὶ τὴν ἀπώθηση, τὴ συντήρηση τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὴν ὑποταγὴ ὅλων τους στὴν ἀπροσδιόριστη μοῖρα - ριζικό. Ἡ Δάφνη περισσότερο τολμηρὴ ἀπὸ τὸν σύντροφό της ἀποφασίζει νὰ βιώσει γιὰ λογαριασμό του ὅσα ἐκεῖνος ἀπωθεῖ· ἀργότερα θὰ προσπαθήσει νὰ τοὺ τὰ μεταφέρει.

Ἡ Καρβέλα, πρὶν φέρει ἀντιμέτωπα τὰ δύο μέρη στὴ σεκάνς - κλειδὶ τῆς ταινίας, διαχέει στὸ νησὶ τοὺς ἥρωες καὶ τὸ ὑλικό της, διστάζει νὰ μᾶς φανερώσει τὴ σχέση τοῦ ζευγαριοῦ, διστάζει μὲ τὶς γωνίες λήψης ποὺ διαλέγει γιὰ τὴ μηχανή της, παρατείνει τὴν ἐκκρεμότητα. Ὅταν ἡ Δάφνη ἀποφασίζει νὰ ἐπέμβει γιὰ νὰ τεμαχίσει τὸ χρόνο, νὰ συνοψίσει τὸ χρόνο ποὺ πέρασε μέσα ἀπὸ τὴ σχέση, ὁ ἥλιος πέφτει καὶ τὸ τραπεζάκι τοῦ καφενείου εἶναι παλιὸ καὶ τσίγκινο καὶ γέρνει (ὅπως καὶ τὸ νησὶ τῶν τουριστῶν ποὺ τοὺς περιβάλλει). Ἡ Δάφνη, διακριτικὰ καὶ χαμηλόφωνα, ἀφηγεῖται, ἐκ τῶν ὑστέρων, ψιθυρίζει σχεδὸν τὸ μῦθο τῆς Καρβέλα.

Τὸ τέλος τῆς ταινίας δὲ δηλώνει τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐπανάληψή της. Ἡ σχέση τοῦ ζευγαριοῦ εἶναι διαλυμένη. Ἡ ἀπόσταση ποὺ τοὺς χωρίζει γεφυρώνεται προσωρινὰ ἀπὸ ἕνα τεχνητὸ εὕρημα, ἀπὸ ἠχους δρωμένων στὸ δι-

Τὸ διήμερο

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Δέσποινα Καρβέλα. *Παραγωγή:* Δέσποινα Καρβέλα - Movie Makers. *Φωτογραφία* Φίλιππας Κουτσάφτης. *Κοστούμια:* Τάσος Ζωγράφος. *Ἠχοληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος. *Μοντάζ:* Δέσπω - Δανάη Μαρουλάκου. *Ἑρμηνεία:* Γιώτα Φιέστα, Ἄλκης Παναγιωτίδης. (χρώμα, 16 χιλ., 35΄).

πλανό δωμάτιο. Ἡ φόρτιση πού βγαίνει ἀπό τήν ἠχητική μπάντα λειτουργεί συγκινησιακά ὅπως μιά εἴδηση λογουχάρη πού διαβάσαμε στήν ἐφημερίδα γιά τά πεινασμένα παιδιά τῆς Ἰνδίας. Τό δικό μας τραπέζι ὁμως εἶναι γεμάτο καί ἡ διαδρομή ἀπό τήν ἐφημερίδα στήν κουζίνα ἀμβλύνει τή μνήμη. Θά ξημερώσει σέ λίγο καί τό νέο ζευγάρι ἔχει νά κάνει τήν ἴδια διαδρομή. Ὁ γέρος καί ἡ γριά, μαζί μέ τίς ἀξίες πού κουβαλοῦν, σβήνουν πίσω μας, θά ξεχαστοῦν. Οἱ νέοι θά ἐπιστρέψουν στήν πόλη λειψοί, ὅπως καί πρίν. Ἡ ἀναχώρησή τους, πού δέν βλέπουμε, θά ἐπαναλάβει τήν ἱστορία τους. Τό *Διήμερο* πού ἔζησαν καί ἡ μνήμη (μας) πού ἐπικαλεῖται ἡ σκηνοθέτισα, ὑπάρχουν μόνο στό νεγκατίφ τῆς ταινίας τῆς Καρβέλα.

3. Ἡ ματαίωση

Ἡ ματαίωση

Σκηνοθεσία: Κώστας Αὐγέρης. *Παραγωγή:* Κ. Αὐγέρης-«Παπαδάκης, Χρονόπουλος Ο.Ε.». *Σενάριο:* Παῦλος Μάτεσις. *Φωτογραφία:* Νίκος Σμαραγδής. *Κοστούμια:* Ἀλίκη Παπαζαχαρίου. *Μοντάζ:* Γιάννα Σπυροπούλου. *Ἠχοληψία:* Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Ντίνα Κώνστα, Γιάννης Ζαβραδηνός. (χρώμα, 35 χιλ., 45΄).

Ἀπόπειρα κωδικοποίησης τοῦ οἰκουμενικοῦ μύθου τῆς γερασμένης πόρνης (Ντίνα Κώνστα) πού τήν ἐκμεταλλεύεται ὁ λαϊκός ἐραστής (Γιάννης Ζαβραδινός) μέ τήν ὑπόσχεση γάμου.

Ὁ Αὐγέρης προσπαθώντας νά ἀποκρύψει τήν καθαρά λαϊκῆς καταβολῆς ἱστορία, διαχωρίζει τή θέση του ἀπό τά στοιχεία πού τήν συνθέτουν καί ἐπιστρατεύει τό μπαρόκ γιά νά ἐπενδύσει τό μύθο, τά ντεκόρ καί τούς ἠθοποιούς τους, νά *μεταμφιέσει* τό μῦθο.

Ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας μᾶς δηλώνεται ἡ ἀπώθηση πρός τό γυναικεῖο σῶμα. Ἡ ἴδια ὁμως ἡ ταινία πάει ἀκόμα πιό μακριά: μέσα ἀπό τόν σωματικό καί ψυχικό μαρασμό τῆς πόρνης (μέσα ἀπό τή διαδικασία κατασκευῆς τῆς ἴδιας τῆς ταινίας) ἐπιχειρεῖται νά ξορκιστεῖ ἕνα κακό. Ἡ ξεπεσμένη — γερασμένη πόρνη πρέπει νά ταπεινωθεῖ μέ κάθε τρόπο, νά μᾶς γίνει ἀποκρουστική, νά κάνει ἀκόμα καί ἐμετό μπροστά μας γιά νά νομιμοποιηθεῖ ἡ λογοτεχνική ἐξίσωσης-σχήμα: *γυναίκα = πόρνη = ἁμαρτία.*

Ὅταν ὁ Δαμιανός χειρίζεται τήν πόρνη - Εὐδοκία, τήν ἐχει ζήσει νωρίτερα, τήν ἐχει ψάξει καί τήν ἐχει ἀγαπήσει. Σέβεται ἀπόλυτα τά θεμελιακά στοιχεία τῆς λαϊκῆς μυθοπλασίας, ἀφήνει τή μεταφυσική καί τόν χριστιανισμό νά σκονίζονται στά ράφια καί πετυχαίνει κινηματογραφικά τήν ἀναβίωση τοῦ θέματός του. Τό «λαϊκό θέαμα» τοῦ Αὐγέρη δέν ἐχει ἀντίκρισμα πρώτα ἀπ' ὅλα μέσα στόν ἴδιο τόν σκηνοθέτη. Τό γνωρίζει μόνο *φιλολογικά*, μέσα ἀπό ἀκούσματα ἡ ἀπό διαβάσματα. Τό μόνο ἀντίκρισμα πού μπορεί νά ἀνασύρει ὁ Αὐγέρης γιά νά ἐπιχειρήσει τήν ἀναπαράσταση εἶναι ἡ μπαρόκ μεταφορά του, *ἡ μεταμφίεσή του.* Ἡ ταινία φορτίζεται μέ φθαρμένα σύμβολα - φετίχ (κουτσή πόρνη - εὐνουχισμένη, λαϊκός ἐραστής, λαϊκή γειτονιά, κόκκινη γόβα, στέφανα γάμου) πού παράγουν καί τήν *μεγαλομανία* τῆς ταινίας.

Στήν ταινία ἐχει ἐπενδυθεῖ ἕνας τεράστιος ὄγκος συλλογικῆς δουλειάς (σκηνοθεσία, φωτογραφία, κοστούμια, ντεκόρ) πού διχάζει τό τελικό ἀποτέλεσμα. Ἀπό τή μιά στέκεται ὁ ἄζηστος μῦθος τυλιγμένος στήν παρακμή τῆς ὑπερβολῆς καί ἀπό τήν ἄλλη μιά σειρά πειθαρχημένων κινήσεων κατασκευῆς. Ἡ ταινία, πού δέν κατάφερε νά ἀποδεσμευτεῖ ἀπό τίς θεατρικές καταβολές τοῦ σενάριου (διάλογοι, δομή, στυλιζάρισμα), δέν κομίζει κανένα παρόν, δέν εἶναι φορέας καμιάς χρονικῆς στιγμῆς, εἴτε περασμένης εἴτε μελλούμενης. Ὁ διχασμός πού παρεμβαίνει ἀνάμεσα στό ἔργο πού καταναλώθηκε καί στό τελικό ἀποτέλεσμα ἀφήνει τήν ταινία μετέωρη.

Ἡ Ντίνα Κώνστα στήν ταινία τοῦ Κώστα Αὐγέρη *Ἡ ματαίωση*

4. Τό στρῶμα τῆς καταστροφῆς

Στήν ταινία τοῦ Βρεττάκου ἡ ἱστορική μνήμη ἀνασύρεται ἀπό τό προσωκρατικό «μή ὄν», μᾶς ἀποκαλύπτεται καί παλινδρομεί. Ἡ ἱστορική μνήμη μένει μαζί μας γιά λίγο καί σέ στιγμές ἀπόγνωσης ὑποχωρεί γιά νά μᾶς δώσει τήν ὑπόσχεση ὅτι θά ξαναγυρίσει στό μακρινό μέλλον.

Τό σύγχρονο Κάλλιο πρόκειται νά σκεπαστεῖ ἀπό τά νερά τῆς τεχνητῆς λίμνης τοῦ Μόρνου. Τό ἔργο θά ἐξοικονομήσει νερό στήν τερατική πρωτεύουσα γιά δυό δεκαετίες τουλάχιστο. Τό 1977 ἡ ἀρχαιολογική ὑπηρεσία ἀρχίζει ἀνασκαφές στήν περιοχή· ἀνακαλύπτονται τά θεμέλια τῆς ἀρχαίας Καλλίπολης. Ἡ ἀποκάλυψη ὁμως δέν ὁλοκληρώνεται ποτέ γιατί τό φράγμα κλείνει καί τό νερό κατακλύζει τό σύγχρονο χωριό πού ἐχει στό μεταξύ ἀπαλλοτριωθεῖ καθώς καί τά

ἐρείπια τῆς ἀρχαίας πόλης. Ὁ ἀστός τῆς πρωτεύουσας ἀνταλλάσσει τό ἱστορικό παρελθόν του μέ τήν ὑπόσχεση ἑνός ὑγροῦ μέλλοντος.

Ἀπό τό χῶμα ἀνασύρεται ἡ χαμένη μας μνήμη. Ἡ ἀποκάλυψη τοῦ παρελθόντος εἶναι ἡ ἱστορική δικαίωση τοῦ παρόντος· τό κινηματογραφικό εὕρημα γοητεύει. Τά ἀρχαιολογικά εὑρήματα συγκινοῦν καί γοητεύουν. Ἡ ἐπιστροφή τῆς ὕλης στήν ἀνυπαρξία, *ἡ ἀπώλεια τῆς μνήμης*, προκαλεῖ τήν αἰμορραγία μας καί μαζί μάς λυτρώνει.

Ὁ Βρεττάκος, λοξοδρομώντας σέ παράπλευρες εἰκόνες ἐγγράφει τήν ἀμηχανία του νά παρέμβει γιά νά ἀποτρέψει τήν ἀναχώρηση / ἀπουσία τῆς μνήμης πού μόλις κατακτήθηκε. Τά πλάνα πρίν ἀπό τήν ἀνακάλυψη τῆς ἀρχαίας πόλης καί μετά τήν ἐξαφάνισή της κάτω ἀπό τά νερά, ἀργοῦν νά μάς εἰσάγουν στήν οὐσία καί μετά διστάζουν νά κλείσουν τό μύθο· τά πλάνα φλυαροῦν.

Στήν ἠχητική μπάντα ὁ Βρεττάκος αἰσθάνεται ὅτι πρέπει νά δώσει ἐξηγήσεις, ὅτι δέν φταίει οὔτε αὐτός οὔτε τό κινηματογραφικό συνεργεῖο γιά τό *Στρῶμα τῆς Καταστροφῆς*. Ὁ Βρεττάκος νιώθει ἐνοχος. Ἡ κινηματογραφική μηχανή λήψης δέν μπορεῖ νά ἐπέμβει· ἡ κάμερα εἶναι τό μοναδικό παθητικό στοιχεῖο στήν ταινία (οἱ χωρικοί σκάβουν ὅλη τήν ἡμέρα στά ἐρείπια, οἱ ἀρχαιολόγοι σκάβουν, τό νερό ἀνεβαίνει· ὅλοι οἱ φορεῖς δράσης στή δραματουργία τῆς ταινίας ὁδηγοῦν πρός κάποια μορφή *τελείωσης*· ἡ κάμερα ἀποτυπώνει τήν κίνηση, τήν μετατρέπει σέ εἰκόνα καί τήν παγώνει). Ὁ Βρεττάκος καταγράφει τήν ἀμηχανία καί τίς ἐνοχές του στό πληθωρικό καί ἁπλοϊκό σχόλιο.

Τελειώνοντας ἡ ταινία αἰστάνθηκα ἡσυχος. Ἡ παλιά πόλη μέ τ' ἀγάλματα, τά θαυμάσια ψηφιδωτά, τό θέατρο καί τά τεῖχη της βρίσκεται σωστά προφυλαγμένη κάτω ἀπό τά νερά. Ἡ μνήμη ἐπέστρεψε στήν ἀρχέγονη μήτρα τοῦ ἀνθρώπου. Τό νερό θά προφυλάξει τήν ἀμφίβια πόλη. Ἄλλες γενιές, πολύ μακριά στό μέλλον, θά ἐρθουν καί θά τήν ἀνασύρουν.

Τό ντοκιμαντέρ τοῦ Βρεττάκου εἶναι μιά εἰσαγωγή σέ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας πού τό σενάριό της δέν ἔχει ἀκόμα παιχτεί.

5. Ἕνα ντοκυμαντέρ

«Ἀφῆστε τά σπίτια νά γίνουν κατοικίες νεκρῶν,
θά βρεῖς ἄλλους τόπους, ἄλλες πολιτεῖες...»
Χίλιες καί μιά νύχτες

Ἡ ταινία τοῦ Κουτελιδάκη ὑπῆρξε ἴσως ἡ πιό χειροπιαστή, ἡ πιό συγκεκριμένη δουλειά στίς μικρού μήκους, καί λέγοντας χειροπιαστή δέν ἐννοοῦμε τούς ὅρους *ἀναγνώσιμη* ἡ *προσδιορίσιμη* ἀλλά *στέρεα* καί *ἁπτή* (ὅπως ἕνα πήλινο σταμνί λογουχάρη πού μπορεῖ ἀκόμα νά γίνει φτερούγα γλάρου στόν ὁρίζοντα ἡ γυαλάδα ψαριοῦ στό νερό). Ὁ Κουτελιδάκης προφέροντας

Ἕνα ντοκυμαντέρ τοῦ Νίκου Κουτελιδάκη

τά πράγματα μέ τ' ὀνομά τους μάς μεταφέρει τόν ποιητικό τους ἀπόηχο.

Ἡ κάμερα καταγράφει ἐξωτερικούς τοίχους παλιῶν ἀρχοντικῶν στό Γαλαξίδι πού γνώρισε ἕνα ἐνδοξο ναυτικό παρελθόν. Σπίτια ρημαγμένα, βουλιαγμένα, σπίτια πού βιώθηκαν ἔντονα καί ἀφέθηκαν στό θάνατο· ἕνα νεκροταφεῖο σπιτιῶν. Μιά παράξενη μακρόσυρτη ἰσπανοεβραϊκη μουσική τοῦ 15ου αἰώνα συνοδεύει τήν εἰκόνα. Μετά μπαίνουμε στό ναυτικό μουσεῖο τῆς πόλης. Κάδρα στούς τοίχους· σκούνες, γαλέρες, καλοτάξιδα πλοία τοῦ περασμένου αἰώνα, ἀκρόπρωρα ἀκουμπισμένα στούς τοίχους. Τό μουσεῖο εἶναι παλιό καί μικρό. Τό μουσεῖο, μαζί μέ τά ἐκθέματα ἑνός παρελθόντος πού ἐφυγε ἀνεπίστρεπτα, μάς πνίγουν. Αἴφνης τό καρναβάλι εἰσβάλλει στούς δρόμους, τό *ἔθιμο*, ὁ ἐξαναγκασμός τοῦ ἔθιμου, ἡ *ἀναβίωσή του*.

Ὁ καιρός εἶναι βροχερός, ἡ πόλη στάζει, οἱ ἄνθρωποι στάζουν. Οἱ καρναβαλιστές, μετά ἀπό ὅσα ἔχουν προηγηθεῖ στήν ὀθόνη μοιάζουν νά κουβαλοῦν τίς εἰκόνες τοῦ παρελθόντος, νά μεταφέρουν τό πτῶμα τῆς πόλης, νά τό *περιφέρουν*. Οἱ καρναβαλιστές, φορεῖς μιᾶς πόλης πού φθίνει καί ἀχθοφόροι παρωχημένου χρόνου, μέσα στόν μηδενισμένο χῶρο πού τόν περιβάλλει ἡ θάλασσα προσπαθοῦν νά κρατηθοῦν ζωντανοί συμμετέχοντας στήν κηδεία τοῦ ἑαυτοῦ τους, προσπαθοῦν νά κρατηθοῦν ζωντανοί μέ τήν ὑπερβολική κίνηση τῶν σωμάτων, τή διέγερση, τό πανδαιμόνιο τῶν ἠχων πού παράγουν. Δέ μάς πείθουν. Παράξενη σιωπή, σιωπή ἐπιτάφιου μάς μεταφέρεται μέσα ἀπ' αὐτή τή σχεδόν πολεμική σύραξη μέ τίς κουδούνες καί τίς φωνές. Οἱ καρναβαλιστές προσπαθοῦν νά ἀπωθήσουν τόν θάνατο καί μάς τόν μεταθέτουν. Ἡ μηχανή θ' ἀφήσει τούς πανηγυριστές νά ὑγραίνονται στή βροχή καί θά ξαναγυρίσει στούς ραγισμένους τοίχους καί τή μακρόσυρτη θλιμμένη

Τό στρῶμα τῆς καταστροφῆς

Σενάριο, Σκηνοθεσία: Κώστας Βρεττάκος. *Παραγωγή:* Στέφι Φίλμ. *Φωτογραφία:* Σταῦρος Χασάπης, Κώστας Νάστος, Τάκης Ζερβουλάκος. *Μοντάζ:* Σούλα Δρακοπούλου, Πάνος Παπακυριακόπουλος. (χρώμα, 16 χιλ., 35').

Ἕνα ντοκυμαντέρ

Σκηνοθεσία: Νίκος Κουτελιδάκης. *Παραγωγή:* Κουτελιδάκης - Φωτιάδης. *Φωτογραφία:* Λευτέρης Παυλόπουλος. *Μοντάζ:* Μπάμπης Ἀλέπης. *Ἠχοληψία:* Τάκης Δημητρακόπουλος. (χρώμα, 25', 16 χιλ.).

μπαλάντα τού πρώτου μέρους, στήν ἐπανάληψη, στά ἄδεια σπίτια, τούς τάφους τής μνήμης μας· ἡ κάμερα στάζει.

Νεκροί χώροι, χώροι πού λειτούργησαν στό παρελθόν, χώροι πού ἀστραψαν καί ἐγκαταλείφθηκαν στό ὑγρό παρόν. Σπίτια, τοίχοι, ἀμπαρωμένες ξύλινες πόρτες, σκουριασμένες ἁλυσσίδες, μπαλκόνια σπιτιών γλυστρούν μπροστά ἀπό τήν κάμερα καί ἐξαφανίζονται / καταποντίζονται ἐκτός κάδρου. Αὐτά πού ἐγγράφονται στήν ὀθόνη μετουσιώνονται ποιητικά στή διαδρομή τους πρός τίς αἰσθήσεις μας καί τελεῖως διαφορετικές ἐντυπώσεις μάς ἀγγίζουν.

Ἡ ζωντάνια καί ἡ ἀξία τής ταινίας τού Κουτελιδάκη στηρίζεται σ' αὐτήν ἀκριβῶς τή λειτουργία: τή λειτουργική μεταλλαγή τής εἰκόνας της.

Στό δρόμο

Σενάριο, Σκηνοθεσία: Φρέντυ Βιανέλλης. *Φωτογραφία:* Ἀντρέας Μπέλλης. *Παραγωγή:* Βιανέλλης - Μούθι Μέικερς. *Μοντάζ:* Πάνος Παπακυριακόπουλος. *Ἠχοληψία:* Πάνος Πανουσόπουλος. *Ἑρμηνεία:* Ἠλίας Λογοθέτης, Δέσποινα Τομαζάνη, Ἄλκης Παναγιωτίδης (χρώμα, 35 χιλ., 27΄).

6. Στό δρόμο

Ἡ ἐπαγγελματική συλλογική δουλειά αὐτής τής ταινίας μέ τήν πεντακάθαρη παραδοσιακή μυθοπλασία, καταποντίζεται μέσα σέ μερικά δευτερόλεπτα — ὅσο δηλαδή διαρκεί ἡ ἐνοχλητική φλυαρία τών συμβολικών πλάνων τού τέλους (δέντρα, θάλασσα, ἡ πόλη).

Ὁ σκηνοθέτης γοητεύεται ἀπό τό ναρκισσισμό τής εἰκόνας του, μετά δέν τήν ἀντέχει καί τέλος τινάζει τό τελικό προϊόν του στόν ἀέρα (δέν τό ἀνατρέπει διαλεκτικά ἀλλά τό *τινάζει ὑστερικά)* ἀναιρώντας τόν ἑαυτό του καί ταπεινώνοντας τόν θεατή.

Ὁ ζωγράφος Δ. Κακουλίδης

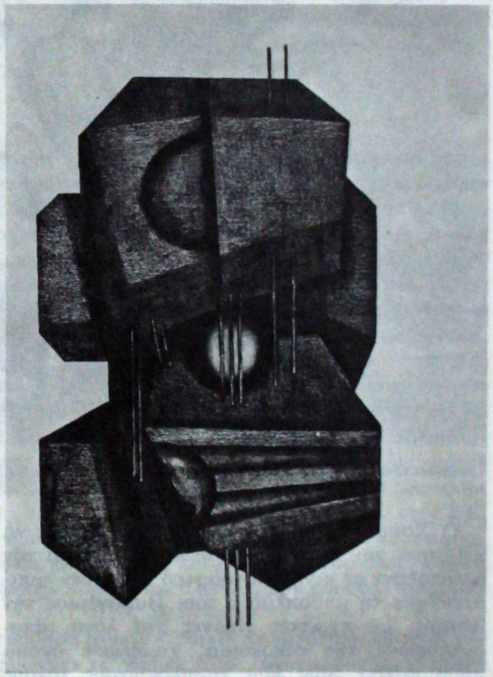
Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, παραγωγή, μοντάζ: Δημ. Ἀρβανίτης. *Μουσική:* Σ. Σπινόλο. (χρώμα, 16 χιλ. 16΄).

Ὁ Ἄλκης Παναγιωτίδης, ὁ Ἠλίας Λογοθέτης καί ὁ σκηνοθέτης Φρέντυ Βιανέλλης κατά τήν διάρκεια τού γυρίσματος τής ταινίας *Στό δρόμο*

Γιατί, Βιανέλλη καί Παπακυριακόπουλε, δέν ἀφήνετε τόν Λογοθέτη νά χάνεται στά θαυμάσια νυχτερινά τού ἐξοχου Μπέλλη;

7. Ὁ ζωγράφος Δημήτρης Κακουλίδης

Ἡ κινηματογραφική ἀφετηρία τού Ἀρβανίτη, πού χρησιμοποιεί τήν ἐξελιγμένη τεχνική τού ἐργαστηρίου του, βρίσκεται στό ἴδιο ἀκριβῶς ἐπίπεδο μέ τίς εἰκαστικές ἀφετηρίες τού ζωγράφου Δ. Κακουλίδη.



Ὁ ζωγράφος Δ. Κακουλίδης τού Δημήτρη Ἀρβανίτη

Τό τελικό προϊόν ἀποδεσμεύεται ἀπό τό ἀντικείμενο μέ τό ὁποίο καταπιάνεται καί ἀποκτά τή δικιά του ἐκφραστική καί πλαστική αὐτονομία.

8. Τά μανικετόκουμπα

Ὁ Χούρσογλου προσπαθεί νά μετατρέψει τίς *νύξεις* πού τού προσφέρει ἕνα στέρεο, λιτό καί συγκρατημένο σενάριο σέ *ἐγγράμματα.*

Τά πράγματα δηλώνονται ἐμμεσα. Ἡ τρυφερή ἐφηβεία τού κοριτσιού (Ε. Βούλγαρη) καί ὁ ἀνεκπλήρωτος ἐρωτισμός της θά ἐρθουν ἀντιμέτωπα μέ πληροφορίες ἀπό τό παρελθόν καί μιά βάναυση ἐρωτική πρόταση ἀπό τό παρόν. Ὁ πατέρας της (Κ. Τσιάνος) ὑπῆρξε συνεργάτης τών ναζί καί ὁ γερμανός φίλος του (Κ. Λόζακ) πού τούς ἐπισκέπτεται θά θελήσει νά κοιμηθεί μέ τό κορίτσι.

Τά μανικετόκουμπα τού Περικλή Χούρσογλου (Ὁ Κλ. Λοζάκ καί ὁ Κ. Τσιάνος)

Ὁ Χούρσογλου δέν αἰστάνθηκε ἀσφαλής νά χειριστεί τόν *ψίθυρο* τού σενάριου καί νά τόν μετατρέψει σέ κινηματογραφικό λόγο, δέν ἐμπιστεύθηκε τή μυθοπλασία του. Παραγέμισε τήν ἱστορία μέ περιττές εἰκόνες καί λόγο, ἀποδιάρθρωσε τήν οἰκονομία, χαμήλωσε ἀκόμα περισσότερο τούς ἤδη χαμηλόφωνους τόνους τού μύθου καί τό ἀποτέλεσμα, παρά τίς σκόρπιες καλές στιγμές, μᾶς μεταφέρει τόν *διχασμό* τής ταινίας.

Οἱ νύξεις ἀπαιτοῦν *χρωματική λιτότητα* (καί τῶν ἐπιμέρους πλάνων καί τού συγκεκριμένου κάδρου μέσα στό ὁποῖο δηλώνονται), αὐστηρούς ρυθμούς, ἀκρίβεια ἑρμηνείας, προσεχτική κάμερα καί πάνω ἀπ' ὅλα πίστη τού σκηνοθέτη στήν ἀποτελεσματικότητά τους.

Ὅταν οἱ νύξεις δηλώνονται κινηματογραφικά, θά πρέπει τό τοπίο τριγύρο τους νά μένει καθαρό, νά μήν σκιάζεται· ἡ εἰκονογράφηση τού τοπίου γύρο ἀπό τή νύξη θά πρέπει νά γίνεται διακριτικά, ὅλα τά δευτερογενῆ στοιχεία τού πλάνου νά παραμένουν στό ἡμίφως, νά βγαίνουν σχεδόν ἐκτός κάδρου.

Οἱ νύξεις πρέπει νά μένουν μόνες τους, νά εἶναι ἄμεσες καί καίριες γιά νά προλάβουν νά ἐγγραφοῦν στόν θεατή καί νά παράγουν τό κινηματογραφικό ἔργο πού δέν δημιουργεῖται *πάνω* στήν ψυχρή ὀθόνη ἀλλά *μέσα* στόν δέκτη τής σκοτεινής αἰθουσας.

Ξανθόπουλος
Ὀκτ. '80

Τά μανικετόκουμπα

Σκηνοθεσία, Παραγωγή Περικλῆς Χούρσογλου. *Σενάριο:* Παντελῆς Βούλγαρης. *Φωτογραφία:* Σταμάτης Γιαννούλης. *Μοντάζ:* Τ. Γιαννόπουλος. *Ἠχοληψία:* Α. Ἀχλάδης. *Ἑρμηνεία:* Κ. Τσιάνος, Κ. Λόζακ, Ἑλένη Βούλγαρη. (χρώμα, 16 χιλ., 40').

Παροράματα

Στό κείμενο τού περασμένου τεύχους (Νο 24-25, σελ. 12-18) μέ τόν τίτλο «*Τό φωτορομάντζο τῆς Λειψίας*» τού συνεργάτη μας Λευτέρη Ξανθόπουλου, παραλήφθηκε ἀπό τυπογραφική ἀθλεψία τό ὄνομα τού συγγραφέα του.
Στό ἴδιο τεύχος (σελίς 161) ὁ τίτλος τῆς κριτικῆς γιά τό φίλμ *Ἔκδρομή στήν ἐξοχή* τού Ζάν Ρενουάρ νά διορθωθεῖ σέ «*Ξανακερδίζοντας τίς χαμένες εἰκόνες*» καί ὄχι «*Ξανακερδίζοντας τίς χαμένες φωτογραφίες*», ὅπως γράφτηκε λανθασμένα.

Γραφτείτε συνδρομητές στόν Σ.Κ.

Ἡ διεύθυνση εἶναι:
Δελφῶν 4, Ἀθήνα ΤΤ 144
Τηλ.: 36.21.236 - 36.12.191
Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11
Τηλ. 36.04.885

ΝΑ ΠΕΘΑΝΕΙ Η ΟΜΙΧΛΗ

Μιὰ ἀπάντηση στὴν κριτική

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Δυὸ λόγια σὰν εἰσαγωγή: οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν σκοπεύουν νὰ κρίνουν αὐτοὺς ποὺ ἔκριναν τὴν ταινία μου Ὁμίχλη κάτω ἀπ' τὸν ἥλιο στὸ 21ο φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης. Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ σφαιρικὴ κριτικὴ ἐκ μέρους μου. Κάτι τέτοιο θ' ἀπαιτοῦσε πολλὲς σελίδες πράγμα ποὺ δὲν μ' ἐνδιαφέρει. Ἁπλὰ σταχυολογῶ κρίσεις (ἀρνητικὲς ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον) κι ἀπαντῶ σ' ἐπικρίσεις. Καὶ γιὰ ν' ἀποφευχτεῖ κάθε πιθανὴ παρεξήγηση, τονίζω ἐδῶ ὅτι δὲν θέλω νὰ πάρω κι ἐγὼ μέρος στὴν ἐν πολλοῖς βλακώδη κι ἐμπαθῆ ἐπίθεση ὁρισμένων γελοίων προσώπων ἐνάντια στὸν θεσμὸ τῆς κριτικῆς στὸν τόπο μας. Ὅσο κι ἂν ἀγανακτεῖ κανεὶς μὲ τὴν ἐκάστοτε στάση τῆς κριτικῆς, δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ βρίζει ἠλίθια οὔτε ν' ἀπαιτεῖ τρομοκρατικὰ νὰ παραιτηθοῦν οἱ κριτικοὶ ἀπ' τὰ πόστα τους. (Ἐγὼ ὁ ἴδιος ἔγραψα κριτικὴ στὸν Σύγχρονο Κινηματογράφο, ἀγαπῶντας μὲ πάθος αὐτὸ ποὺ ἔκανα. Δὲν ἤμουν ἐπαγγελματίας κριτικὸς κι οὔτε μ' ἐνδιέφεραν οἱ ἀπονομὲς ἐπαίνων ἢ ψόγων. Μὲ ἐνδιέφερε ἡ ἀνάλυση τῶν ταινιῶν, ἡ ἐμβάθυνση σ' αὐτές, ἡ τεκμηρίωση τῶν γνωμῶν μου. Σιχαινόμουν τὸ κουτσομπολιὸ κι ἤθελα τὴν ἀγνὴ ἐνασχόληση μὲ τὴν πεμπτουσία τοῦ ἔργου τέχνης). Ὁ κρίνων δὲν εἶναι Θεὸς ποὺ δὲν πρέπει νὰ κάνει λάθη. Ὁ κάθε κριτικὸς εἶναι διαφορετικὸς ἀπ' τὸν ἄλλον (θἄπρεπε τουλάχιστον νὰ εἶναι...). Δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀπαιτεῖ ἀπ' τὸν κριτικὸ κάποια ἀνύπαρκτη ἀντικειμενικότητα. Συχνὰ συμβαίνει σ' ὅλους μας ν' ἀλλάζουμε ἰδέα γιὰ ταινίες ποὺ παλιότερα ἐκτιμούσαμε ἢ παραγνωρίζαμε. Βλέποντας π.χ. πρὶν μερικὰ χρόνια ἀκόμη τὸν Ἀθῶο τοῦ Βισκόντι ἔγραφα στὸν Σ.Κ. κριτικὴ γι' αὐτόν. Εἶμαι σίγουρος ὅτι ἡ τότε σχετικὰ ἀρνητικὴ μου στάση ἀπέναντί του ἦταν ἐσφαλμένη. Σήμερα θεωρῶ τὸν Ἀθῶο φίλμ ἀνεπανάληπτης ὁμορφιᾶς καὶ ἀλήθειας καὶ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἀπελπισμένες ταινίες τοῦ δημιουργοῦ του. Συχνὰ τὰ ἔργα τέχνης προβαδίζουν, εἶναι ἀλήθεια, τῶν κριτικῶν τους. Μὰ αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία...

Στὴν προκειμένη πάντως περίπτωση μ' ἀπασχόλησε σοβαρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ περισσότεροι κριτικοὶ τῶν ἡμερήσιων ἐντύπων δὲν ἐνδιαφέρονται πιὰ νὰ τεκμηριώνουν τὶς γνῶμες τους. Περιγράφοντας — συχνὰ ἐσφαλμένα — τὴν ὑπόθεση τῆς ταινίας προσθέτουν στὸ τέλος κρίσεις ἢ ἐπικρίσεις γιὰ τὴν σκηνοθεσία, τὴν ἠθοποιία κ.λπ. Ἀπ' τὶς κριτικὲς τουλάχιστον ποὺ 'χω πάνω στὸ τραπέζι μου γιὰ τὴν Ὁμίχλη, μπορῶ νὰ πῶ ἀπερίφραστα ὅτι σχεδὸν ὅλες ἀπονέμουν τὸ ναὶ καὶ τὸ ὄχι τους, ἀτεκμηρίωτα. Γιατί; Ἔχει πλέον παρέλθει ἀνεπίστρεπτα ἡ ἐποχὴ τῶν ἐπιχειρημάτων; Ὑποτίθεται ὅτι ὁ κριτικὸς εἴτε ἀναλύει ἕνα φίλμ, εἴτε τὸ περιγράφει, εἴτε δίνει ὑποδείξεις καὶ συμβουλὲς στὸν δημιουργό. Στὸ παρελθὸν ὑπῆρχαν κριτικοί, στὴν Ρωσία ὁ Μπιελίνσκυ, στὴν Αὐστρία ὁ Κὰρλ Κράους, στὴν Γαλλία ὁ Ἀντρὲ Μπαζέν, οἱ ὁποῖοι ἀνέλυαν, τεκμηρίωναν κι ἔδιναν συμβουλές. Ὑποτίθεται φυσικὰ ὅτι ἕνας ποὺ φτιάχνει ταινίες χρειάζεται συμβουλὲς γιὰ νὰ προχωρήσει παραπέρα, ὅσο «μεγάλος» κι ἔξυπνος κι ἂν εἶναι. Ὁ Τσέχωφ παραπονιόταν ὅτι εἰκοσπέντε χρόνια διάβαζε κριτικὲς γιὰ τὰ διηγήματά του κι ὅμως κανεὶς ποτὲ δὲν τοῦ 'κανε κάποια πολύτιμη ὑπόδειξη ἢ καλὴ συμβουλή. Μόνο μιὰ φορὰ ὁ Σκαμπιτσέφσκι ἔγραψε ὅτι θὰ πεθάνει μεθυσμένος κάτω ἀπὸ ἕνα φράχτη...

(«Σήμερα τὸ ἕνα τρίτο τῶν κινηματογραφικῶν κριτικῶν, αὐτῶν τοὐλάχιστον ποὺ γράφουν στὸν κίτρινο τύπο, θυμίζουν τὸν Σκαμπιτσέφσκι: ὄχι μόνο δὲν ἐπιχειρηματολογοῦν, ὄχι μόνο δὲν θέλουν ν' ἀνοίξουν διάλογο μὲ τὶς ταινίες ποὺ κρίνουν, ἀλλὰ ἐπιδίδονται σὲ λασπολογία καὶ βρίσιμο ἐναντίον συναδέλφων τους, ἐναντίον ταινιῶν κι ἐναντίον τῆς δυστυχισμένης τους ὑπαρξης πάνω σ' αὐτὴ τὴ γῆ. Μ' αὐτοὺς τοὺς «κριτικοὺς» δὲν ἀξίζει κανεὶς ν' ἀσχολεῖται, γιατί χάνει τὴν ὥρα του. Ἐνδεικτικὰ λέω ἐδῶ ὅτι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς μὲ διατάζει ἀπ' τὴ στήλη τῆς ἐφημερίδας του νὰ ξεκουμπιστῶ καὶ νὰ ἐξαφανιστῶ πάραυτα ἀπ' τὸν χῶρο τοῦ κινηματογράφου, ἀφοῦ προηγούμενα μὲ καρφώνει δημοσίᾳ γιὰ τὶς πολιτικές μου πεποιθήσεις (αὐτὲς τέλος πάντων ποὺ αὐτὸς νομίζει ἀφελῶς ὅτι ἐγὼ ἐκπροσωπῶ). Παρόμοιες ἀσχημίες μοῦ θυμίζουν ἀνάλογα περιστατικὰ ποὺ στὴν Ἰταλία διαμόρφωσαν κλίμα ἐχθρικὸ κατὰ τοῦ Π.Π. Παζολίνι. Ἐννοῶ τὶς λάσπες ποὺ μιὰ μερίδα τοῦ ἰταλικοῦ τύπου ἐριξε ἐναντίον τοῦ σκηνοθέτη τοῦ Μάμα Ρόμα, λάσπες συχνὰ προσωπικές. Αὐτὲς ζύμωσαν τὴν ἰταλικὴ κοινὴ γνώμη μὲ τέτοιο τρόπο, ποὺ ὅταν ὁ Παζολίνι δολοφονήθηκε ἄγρια ἀπ' τὰ ὄργανα τοῦ φασισμοῦ καὶ τοῦ ρατσισμοῦ, πολλοὶ εἶπαν ὅτι καλὰ ἔπαθε μὲ αὐτὰ ποὺ 'λεγε κι ἔκανε...)

Ἀπ' τὴν ἀλλη θέλω νὰ ὑπογραμμίσω μὲ θλίψη τὴν γενικὴ ἀνεπάρκεια τῶν κριτικῶν ποὺ γράφονται. Βρίσκει κανεὶς σ' αὐτὲς λάθη, ἀνακρίβειες, ἀκόμη καὶ ἀρλούμπες. Λίγοι φαίνεται νὰ 'ναι οἱ κριτικοὶ ποὺ βασανίζουν τὸ γραφτό τους ἡ ποὺ διαθέτουν τὴν ἀπαιτούμενη ἐξάρτηση γιὰ ἕνα τέτοιο δύσκολο ἐπάγγελμα. Κι ἀντὶ οἱ γνῶμες τους νὰ διαφέρουν μεταξύ τους, συχνὰ αὐτὲς μοιάζουν ἀπελπιστικά, σὰν νὰ 'χουν ἀντιγράψει ἡ μιὰ τὴν ἄλλη. Ἐρεθισμένος ἀπὸ τέτοιες καταστάσεις ἀποφασίζω νὰ τὶς ἐντοπίσω, νὰ τὶς φωτίσω, νὰ ἐκφράσω τὶς βαθειές μου ἀνησυχίες. Δὲν μ' ἐνδιαφέρει νὰ σπιλώσω ὑπολήψεις, ἀλλὰ ὅταν βλέπω νὰ γράφονται πράγματα πρωτοφανοῦς ἀνευθυνότητας θὰ 'θελα νὰ τὰ κρίνω κι ἐγὼ μὲ τὴ σειρά μου. Εἶναι καιρὸς νὰ ἀρχίσει κάποιος στοιχειώδης διάλογος, μακριὰ βέβαια ἀπὸ ἐμπάθειες καὶ ὑστερίες.

Ἂν δὲν μποροῦμε ν' ἀπαιτοῦμε ἀπ' τὴν κριτικὴ ἀντικειμενικότητα κι ἀμεροληψία, ἐν τούτοις ἔχουμε τὸ δικαίωμα ν' ἀπαιτοῦμε σοβαρότητα, μόρφωση, γνώση καὶ καλὸ γούστο ἀπ' τοὺς ἐπαγγελματίες τοὺ ἐπαίνου. Ἔχουμε δικαίωμα ν' ἀπαιτοῦμε τεκμηριωμένη ἄποψη κι ἐμπρακτη ἀγάπη πρὸς τὸν κινηματογράφο. Ἔχουμε δικαίωμα ν' ἀπαιτοῦμε ταλέντο καὶ δημιουργικότητα ἀπ' τὸν γράφοντα. Ἔχουμε δικαίωμα ν' ἀπαιτοῦμε κάποια στοιχειώδη προσόντα. Κι ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ ἀπαντᾶμε στὴν κριτικὴ κρίνοντάς την, ὅταν βλέπουμε ὅτι ἡ ρουτίνα, ἡ ὁμοιομορφία καὶ τὸ διαφημιστικὸ στύλ κινδυνεύουν νὰ συμπαρασύρουν στὴ δίνη τους ὁ,τι ἀντιστέκεται ἀκόμη ἐνάντια στὸ ψέμα καὶ στὴν ἀσχήμια.

Οἱ ἠθοποιοί

Διαβάζω: *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ* (Δ. Δανίκας): «*... μέτριες μέχρι κακὲς ἑρμηνεῖες...*»
ΒΗΜΑ (Κ. Πάρλας): «*... ἀνεπαρκὴς ἐπίδοση καὶ καθοδήγηση τῶν ἠθοποιῶν...*»
ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ (Γ. Μπακογιαννόπουλος): «*... καὶ οἱ ἠθοποιοὶ εἴτε ἀφήνονται ἀβοήθητοι, εἴτε εἶναι ἀκατάλληλοι ὅπως ὁ πρωταγωνιστὴς*».

Ἀπαντῶ: Μεγάλη παρεξήγηση δημιουργήθηκε γιὰ τὸ τί εἴδους ταινία εἶναι ἡ *Ὀμίχλη* καὶ γιὰ τὸ πῶς παίζουν οἱ ἠθοποιοί της.

Θεώρησα ἀστοχο νὰ σπρώξω τὸν κεντρικὸ ἥρωα τῆς *Ὀμίχλης* νὰ μπεῖ στὸ πετσὶ τοὺ ρόλου τοὺ βοτανολόγου Ἱππόλυτου. Θεώρησα πληκτικὸ νὰ τὸν χρησιμοποιήσω μὲ βάση τὶς «ἱκανότητές» του, μιὰ ποὺ οὔτε ἐπαγγελματίας ἠθοποιὸς εἶναι (οὔτε ἐπαγγελματίας ποδοσφαιριστής). Ἡ φύση τῆς πολύχρονης φιλίας μας καθόρισε τὸν τρόπο ποὺ συνέλαβα κι ἐφτιαξα τὴν *Ὀμίχλη*. Διάλεξα τοὺς ἠθοποιοὺς ὄχι γιὰ τὰ προσόντα τους, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἴδιο τους τὸ εἶναι. Φιλία, συμπάθεια κι ἀγάπη καθόρισαν τὴν ἐπιλογή τους κι ὄχι συνεργασία ἐπὶ ἐπαγγελματικοῦ ἐπιπέδου. Μὲ γοήτευσε τὸ ἐσωτερικό τους φῶς. Βάσει αὐτοῦ τοῦ φωτὸς διαπλάστηκαν οἱ ρόλοι τῆς ταινίας. Ἡ *Ὀμίχλη* εἶναι μιὰ πολὺ φτωχὴ παραγωγή, μιὰ ἀπ' τὶς φτωχότερες ποὺ ἔγιναν ποτέ. Ἂν θέλετε, εἶναι μιὰ ταινία «Ἀντεργκράουντ». Ἡ *Ὀμίχλη* ἔγινε κατὰ παραγγελία, ὅπως κάποιος γράφει ἕνα μπαλέτο εἰδικὰ γιὰ μιὰ συγκεκριμένη χορεύτρια καὶ μόνο γι' αὐτήν. Ξεκινώντας ἀπ' τὸ δεδομένο τοῦτο δὲν πόθησα οὔτε στιγμὴ νὰ διευθύνω ἠθοποιούς, νὰ παροτρύνω φίλους σὲ ἑρμηνείες ρόλων. Οὔτε φαντάστηκα πῶς ἤμουν ἡ μαμὴ ποὺ βοηθᾶ τὸν ἠθοποιὸ νὰ ξεγεννήσει ὁ,τι πιὸ ὡραῖο κρύβει μέσα του. Δὲν ἐνδιαφέρθηκα νὰ κατασκευάσω μιὰ «πειστική» κι ἀληθοφανὴ ἱστορία, ὅπου ἠθοποιοὶ θὰ προσπαθοῦσαν νὰ πείσουν τὸν θεατὴ ὅτι εἶναι βοτανολόγοι, ψυχοκόρες, τουρίστες, ὅτι ἡ πόλη ποὺ βλέπουμε εἶναι τὰ Χανιά, ὅτι οἱ ἥρωες εἶναι Χανιῶτες. Τὸ ἀντίθετο: πιστεύοντας ὅτι εἴμαστε βοτανολόγοι, ψυχοκόρες καὶ τουρίστες θέλουμε νὰ σᾶς πείσουμε ὅτι παίζουμε τὸν Πάνο Εὐαγγελίδη, τὴν Ὅλια Λαζαρίδου καὶ τὸν Κλάους Βίλμπραντ!

Κοινὴ ἐπιθυμία ὅλων ἦταν λοιπὸν νὰ παίξουν τὸν ἴδιο τους τὸν ἑαυτὸ μπροστὰ σὲ μιὰ κάμερα. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ καθένας μας ἔχει μιὰ ὁρισμένη ἰδέα γιὰ τὸν ἑαυτό του, ποὺ συχνὰ εἶναι διαφορετικὴ ἀπ' τὴν ἰδέα ποὺ ἔχουν οἱ ἄλλοι γιὰ μᾶς, τὸ πρόβλημα τέθηκε ὡς ἑξῆς: τί θὰ 'θελες νὰ παίξεις σὲ μιὰ ταινία καὶ τί θὰ 'θελες νὰ εἶσαι στὴ ζωή σου; Στὸ *Ὄνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας* ὁ μαστρο - Κυδώνης δίνει τὸ ρόλο τοὺ Πύραμου στὸν πειστικὸ ὁμορφάντρα Στημόνη, ἀλλὰ ὁ Στημόνης θέλει νὰ παίξει τὸν Ἡρακλῆ, τὴ Θίσβη καὶ στὸ τέλος τὸ λιοντάρι. Ὁ Κυδώνης ὅμως δὲν σέβεται τὴν ἐπιθυμία του κι ὁ Στημόνης παίζει τελικὰ τὸν Πύραμο. Στὴν παράσταση στὸ τέλος τοὺ *Ὀνείρου* μὲ τὴν ὁποία νομίζω ὁ Σαίξπηρ κοροϊδεύει τοὺς ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς (καὶ λιγότερο τοὺς ἐρασιτέχνες), λέει ὁ θεατὴς Θησέας στὴν γκρινιάρα Ἱππολύτη: «*Ἂν φανταστοῦμε γι' αὐτοὺς πὼς δὲν εἶναι χειρότεροι ἀπ' μποροῦν νὰ περάσουν γιὰ ἐξοχοι ἀνθρωποι*».

Στὰ γυρίσματα τῆς *Ὀμίχλης* οἱ ἠθοποιοὶ ἐπαιζαν αὐτὸ ποὺ στὴν φαντασία τους θὰ ἤθελαν νὰ εἶναι: ὁ Πάνος Εὐαγγελίδης ἐπιθυμοῦσε νὰ 'ναι βοτανολόγος, ἡ Νέλλη Ἀγγελίδου ἐπιθυμοῦσε νὰ 'ναι ἐρωτευμένη χήρα, ὁ Κλάους Βίλμπραντ ἐπιθυμοῦσε νὰ 'ναι ὁ μυστηριώδης τουρίστας. Ὁ ρόλος ἦταν γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ἕνα πρόσχημα γιὰ νὰ ὑλοποιήσει μιὰ φαντασίωσή του. Ἕνα πρόσχημα γιὰ «ἰδιωτική», ἂν θέλετε, εὐχαρίστηση.

Βασικὸ πρόβλημα μιᾶς τέτοιας δδυλειᾶς εἶναι θέβαια τὸ γεγονὸς ὅτι ἐνὼ ὁ καθένας μας ξέρει ἴσως τί θὰ 'θελε νὰ εἶναι ἀντίθετα, δὲν ξέρει ποιός εἶναι. Ὁ ἕνας ζεῖ σὰν τὴν Καιτούλα τοὺ Χάιλμπρον καὶ θέλει νὰ 'ναι ἥρωας τῆς Χάισμιθ, ὁ ἄλλος ζεῖ σὰν ἥρωας τῆς Χάισμιθ καὶ θέλει νὰ

'ναι ἡ Καιτούλα τοῦ Χάιλμπρον. Ἂν πεῖτε σὲ κάποιον: παῖξε τὸν ἰδανικό σου ρόλο, αὐτός θὰ μιμηθεῖ κάποιο κλισὲ ποὺ 'χει στὸ κεφάλι του, ἀλλὰ θὰ παίξει σίγουρα τὸν ἑαυτό του. Ἂν τοῦ πεῖτε: παῖξε τὸν ἑαυτό σου, τότε θὰ θάλει ἀθελα τὰ δυνατά του νὰ μοιάσει στὸν ἰδανικό του ρόλο. Θέλοντας νὰ συλλάβω ἀληθινὲς στιγμὲς τῶν φίλων μου, στιγμὲς αὐθόρμητες, στιγμὲς ἀσύνειδης χάρης, προτίμησα νὰ τοὺς κάνω φανερὴ τὴ μορφὴ τοῦ ρόλου ποὺ ταιριάζει στὴν ζωή τους (ὁπως θέθαια ἐγὼ τὴν θλέπω): ἐγὼ σὲ θλέπω ἐτσι, γιὰ μένα εἶσαι ὁ τάδε, ἔχεις ταυτιστεῖ τώρα τόσο πολὺ μὲ τὸν θοτανολόγο Ἱππόλυτο, ποὺ νομίζω πῶς θὰ 'πρεπε τώρα πιὰ νὰ ξαναθρεῖς τὸν ἑαυτό σου. Ὁ ρόλος μου ἦταν ἔτσι νὰ κάνω τοὺς ἠθοποιοὺς νὰ σκεφτοῦν καὶ λιγότερο νὰ δράσουν. Τὴ δράση τους τὴν διέπλαθαν αὐτοὶ σὰν καταστάλαγμα τῆς ἰδέας ποὺ σχημάτιζαν γιὰ τὸν ἑαυτό τους.

Ξέρετε πῶς ζωγράφιζε ὁ Βατώ; Ἐπαιρνε τοὺς φίλους του, τοὺς ἐντυνε μὲ κοστούμια ποὺ 'χε στὴν γκαρνταρόμπα του καὶ τοὺς ζωγράφιζε πάνω σὲ ἤδη ἑτοιμα φόντα. Ἂν κοιτάξετε τοὺς πίνακές του θὰ διακρίνετε πίσω ἀπ' τὰ κοστούμια τῶν ζωγραφισμένων μορφῶν τοὺς προσωπικούς φίλους τοῦ Βατώ.

Μπαίνω τώρα στὴν οὐσία τοῦ προθλήματος: θρήκα ξάφνου ἕνα δρόμο ποὺ δὲν ὑπῆρχε ἐκ τῶν προτέρων σὰν συνταγὴ διεύθυνσης ἐρασιτεχνῶν ἠθοποιῶν, ἀλλὰ ποὺ ἀπέρευσε ἀναγκαστικὰ ἀπ' τὸ πνεῦμα τῆς *Ὁμίχλης*. Τὸ πνεῦμα αὐτὸ σχετίζεται μὲ τὴ μαγεία καὶ τὸ μάτιασμα. «Σ' ἔχουν ματιάξει!», λέει ἡ Μαρία στὸν Ἱππόλυτο, στὴ σκηνὴ τῆς τυφλόμυγας. Ὁ ἥρωας μαγεύεται στὴν κυριολεξία ἀπ' τὸ φυτό κι ἀπ' ὁλα τὰ πρόσωπα τῆς *Ὁμίχλης*. Τρέχει πίσω τους γιατί σαγηνεύεται ἀπ' τὴν παρουσία τους. Στὴν ζωή του ὁ Πάνος Εὐαγγελίδης κάνει ἀκριθῶς τὸ ἴδιο πράγμα: ἐπηρεάζεται ἀπ' τοὺς ἄλλους σὲ τέτοιο θαθμό, ποὺ ἡ συμπάθειά του πρὸς αὐτοὺς νὰ τὸν κάνει ν' ἀλλάζει ἀκόμη καὶ τὴν ἐξωτερική του ἔκφραση, καὶ τὸν τρόπο ὁμιλίας του. Αὐτὸ ἦταν τὸ κλειδὶ γιὰ τὸ παίξιμο! Ὁ πρωταγωνιστὴς ἔπρεπε νὰ μιμηθεῖ τὸ παίξιμο τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν. Ἔπρεπε νὰ δρά σὰν τὸν χαμαιλέοντα ποὺ ἀλλάζει τὰ χρώματά του καὶ σὰν ὁρισμένα φυτὰ ποὺ ταιριάζουν τὴν ὄψη τους μὲ τὴν ὄψη τοῦ περιθάλλοντος. Τ' ἄλλα πρόσωπα, ἡ χήρα, ἡ Μαρία, οἱ Γερμανοί, ἔρχονται καὶ φεύγουν δίχως ν' ἀλλάζουν. Εἶναι αὐτὸ ποὺ εἶναι. Ἡ συμφωνία μας ἦταν ἀρχικὰ γενικῆς φύσης: ἡ Νέλλη Ἀγγελίδου κυμαινόταν ἀνάμεσα στὴ Φαῖδρα καὶ στὴν μαντάμ ντὲ Ρενάλ, ἡ Ὀλια Λαζαρίδου ἀνάμεσα στὴν Πεντάμορφη καὶ στὴν Λουλού, ὁ Κλάους Βὶλμπραντ ἀνάμεσα στὸν ψευτο - Μαμπούζε καὶ τὸν Τριστάνο, ἡ Ρόζε Ἀιχελε ἀνάμεσα στὴν Κούντρυ καὶ τὴν Ἰζόλδη. Τὸ μόνο πρόσωπο ποὺ μετατονίζεται εἶναι ὁ ἥρωας, ἀφοῦ καὶ στὴν πραγματικὴ του ζωὴ ἦταν ὁ μόνος ποὺ δὲν εἶχε σχεδὸν καμιὰ ἰδέα γιὰ τὸν ἑαυτό του, γιὰ τὸ τί εἶναι, τί ἤθελε νὰ εἶναι. Ἂς ποῦμε πολὺ χοντρικὰ ὅτι περίμενε αὐτὴ τὴν ἰδέα ἀπὸ μένα κι ἐγὼ τοὺ εἶπα: εἶσαι οἱ ἄλλοι. Μιμήσου τους. Τὸ παίξιμο τοῦ Πάνου Εὐαγγελίδη ἔχει ἔτσι κάτι τὸ σχετικὸ καὶ τὸ «ἐκπαιδευτικό»: πρόκειται γιὰ μιὰ μαθητεία στὴν ὑποκριτικὴ τῶν ἄλλων. (Κι ἡ *Ὁμίχλη* δὲν εἶναι μιὰ αἰσθηματικὴ ἀγωγή;)

Ὅταν ὅμως κανεὶς μιμεῖται αὐτὸν ποὺ τὸν μάγεψε, ἐπαναλαμθάνοντας τὰ λόγια τοῦ ἄλλου, μὲ σκοπὸ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τὴν μαγγανεία, ταυτόχρονα τὸν παρωδεῖ. Ὁ Ἱππόλυτος παρωδεῖ ἐλαφρὰ τὴν ἀθωότητα τῆς Ὀλιας Λαζαρίδου, τὴν ὑποθλητικὴ θραδύτητα τῆς Ἀγγελίδου, τὸ ρεαλιστικὸ τάιμιν τοῦ Κλάους Βὶλμπραντ, τὴν μουσικὴ φωνὴ τῆς Ρόζε Ἀιχελε, ὄντας ταυτόχρονα ὁλοι αὐτοὶ μαζί. (Στὴ μέση τῆς ταινίας, ὅταν ἀνακαλύπτει στὸν κῆπο τοῦ Χέρμαν τὴν Ντατούρα, γίνεται ἀπόλυτα οὐδέτερος, σὰν ἕνα φυτό. Στὴ σκηνὴ ποὺ χύνει τὸ δηλητήριο στὸ ἄνθος γιὰ νὰ δολοφονήσει τὴν Ἀμαλία, τὸ πρόσωπό του παρουσιάζει τὸν ἴδιο θαθμὸ ἀδράνειας μὲ τὸ φυτό, ποὺ τὸν ἔχει ἴσως ἐξουσιάσει). Τὸ παίξιμο τοῦ Ἱππόλυτου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπότομες μεταπτώσεις καὶ μετατονισμούς, ἀνάλογες μὲ τὰ πρόσωπα ἀπέναντι στὰ ὁποία θρίσκεται. Ἕνα παράδειγμα: στὴ σκηνὴ ποὺ ξεναγεῖ τὴ Σύλθια στὸν κῆπο της, τῆς ἀπαριθμεῖ πλήττοντας τὶς ἰδιότητες τῆς Ντατούρας μὲ φωνὴ θαριεστημένη καὶ κίνηση ἐπίσης ἀτημέλητη. Ὅταν ξαφνικὰ ἡ Σύλθια τοὺ ἀνακοινώνει πῶς φεύγει κι ἀρχίζει μετὰ νὰ κινεῖται πρὸς τὴν σκάλα, αὐτὸς τὴν ἀκολουθεῖ σὰν ἕνα ἀγαλμα ποὺ κινεῖται πάνω σ' ἕνα ἱπτάμενο χαλί. Ἡ φωνή του κι ἡ ἔκφρασή της μιμοῦνται τώρα τὸ μυστηριακὸ καὶ σαγηνευτικὸ ὑψωμα τῆς φωνῆς τῆς Σύλθιας. Ἔχουμε ἐδῶ μιὰ ἀλλαγὴ 180 μοιρῶν, ποὺ δείχνει τὸν ἥρωα νὰ ὑπνωτίζεται στὴν κυριολεξία ἀπ' τὰ καμώματα τῆς Σύλθιας. Ὅταν ἡ γυναίκα ἔχει χαθεῖ, φτάνει ὁ Χέρμαν. Ἀπευθύνει στὸν Ἱππόλυτο ἐρωτήσεις μὲ κοροϊδευτικὲς σπόντες. Τὸ στὺλ τοῦ Ἱππόλυτου ἀκολουθεῖ τώρα τὸ παίξιμο τοῦ Χέρμαν: ντροπή, ἀμηχανία καὶ σύγχυση.

Ὁ Πάνος Εὐαγγελίδης μὴ ἔχοντας ἰδέες γιὰ τὸν ἑαυτό του δὲν μποροῦσε λοιπὸν νὰ παίξει τὸν ἑαυτό του. Ἄρα μποροῦσε νὰ μιμηθεῖ τοὺς ἄλλους. Δηλαδὴ ἤθελε νὰ γίνει ἠθοποιός! Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ἐκείνη ἀποφάσισα νὰ θάλω στὸ φίλμ λεπτομέρειες αὐτοθιογραφικὲς τοῦ ἥρωα τόσο κατὰ τὸ γράψιμο τοῦ σενάριου ὅσο καὶ στὰ γυρίσματα. Ὅταν οἱ σεναριακὲς καταστάσεις ἐφταναν σ' ἀδιέξοδο τὸν ρωτοῦσα: ἐσὺ τί θὰ 'κανες ἂν ἦσουν ὁ Ἱππόλυτος; Κι ἐκεῖνος δὲν χρειαζόταν νὰ προσφύγει σὲ φανταστικὲς λύσεις, ἀλλὰ θυμόταν τί εἶχε κάνει σ' ἀνάλογες περιστάσεις στὴ δική του ζωή. Γέμισα τὴν *Ὁμίχλη* μὲ θιογραφικὲς λεπτομέρειες κι ὅμως εἶναι μιὰ ταινία φαντασίας.

Θεωρῶ τοὺς ἠθοποιούς της ἐξίσου ἀληθινοὺς μὲ τοὺς ἠθοποιοὺς στὰ *Συντρίμια ἀπογεύματος* τῆς Μάγια Ντέρεν ἢ μὲ τοὺς ἠθοποιοὺς στὶς πρῶτες ταινίες τοῦ Κοκτώ, στὸ *Αἷμα τοῦ ποιητῆ*.

Ἐρώτηση: Εἶναι ἡ Μαρλένε Ντήτριχ στὶς ταινίες τοῦ Στέρνμπεργκ καλὴ ἢ κακὴ ἠθοποιός;

Ἂν τώρα οἱ διαφωνίες τῶν κριτικῶν ἀφοροῦν «ἀκαταλληλότητα» ἄλλου εἴδους, ἂς μοῦ τὸ ποῦν ἀνοιχτά. Κρίμα ποὺ τὸ ἐπιγραμματικό τῶν ἐπικρίσεών τους δὲν μοῦ ἐπιτρέπει νὰ διαθλέψω κάποια στοιχειώδη ἐπιχειρηματολογία ποὺ θὰ στήριζε τὶς ἀπόψεις τους. Γιατί καταργήθηκαν τὰ ἐπιχειρήματα; Ἔφτασε πιὰ γιὰ πάντα ἡ ἐποχὴ τῶν σλόγκαν;

Ἡ ἱστορία

Διαθάζω: *ΑΥΓΗ:* (Α. Μοσχοθάκης) «*... καὶ τὶς ἐρωτικὲς διαφυγὲς τοῦ δεύτερου πρὸς μιὰ χαριτωμένη ψυχοκόρη καὶ σὲ συνέχεια μιὰ ναρκομανὴ γερμανίδα ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν ἀδελφό της*».

Ἀπαντῶ: Ὁ Χέρμαν δὲν εἶναι ἀδελφὸς τῆς Σύλθιας, ἀλλὰ ἀντρας της. Οὔτε στὸ πρόγραμμα τοῦ φεστιθάλ τὸ ἔγραψα ὅτι εἶναι ἀδελφός της, οὔτε ἡ ταινία δείχνει κάτι τέτοιο. Ἤσασταν μέσα στὴν αἴθουσα;

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ (Α. Δερμεντζόγλου): «*... ὁ Χέρμαν καὶ ἡ Σύλθια ποὺ εἶναι ναρκομανεῖς*».

Ἀπαντῶ: Μόνο ἡ Σύλθια παίρνει Ντατούρα (γεγονὸς ποὺ δὲν τὴν κάνει ναρκομανή). Πουθενὰ τὸ φίλμ δὲν δείχνει τὸν Χέρμαν νὰ παίρνει Ντατούρα.

ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ (Ν.Φ. Μικελίδης): «*... ἐνὼ ταυτόχρονα εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὶς δύο γυναῖκες...*»

Ἀπαντῶ: Οἱ δύο γυναῖκες, οἱ δύο Ἑλληνίδες, εἶναι ἐρωτευμένες μὲ τὸν Ἱππόλυτο. Αὐτὸς σαγηνεύεται ἀπ' τὴν Σύλθια. Τὸ θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἀκριθῶς ὅτι οἱ ἐρωτικὲς σχέσεις ἔχουν διαχυθεῖ ἀπόλυτα καὶ ὅτι δὲν μπορεῖς νὰ πεῖς μὲ σιγουριὰ ποιὸς εἶναι ἐρωτευμένος μὲ ποιόν.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΒΟΡΡΑΣ: «*... θὰ καταλήξουν (...) στὸν ἔρωτα τοῦ βοηθοῦ μὲ τὴν ψυχοκόρη*».

Ἀπαντῶ: Ποῦ εἴδατε τὸν ἔρωτα; Στὸ τέλος τῆς *Ὁμίχλης* ὁ Ἱππόλυτος κι ἡ Μαρία καλαμπουρίζουν κι ὕστερα φεύγουν μὲ τὸ μηχανάκι πρὸς τὴν πόλη. Ἔχετε ἐρωτευτεῖ ποτὲ σας;

Διαθάζω: Στὸ μυθιστόρημα τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου *Ὑπόθεση μπέστ - σέλλερ:*

«*— οἱ κριτικοὶ ὅταν γράφουν... ἐγὼ*

αὐτὸ ποὺ διαβάζω εἶναι τὸ κείμενο κάποιου ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἔχει δεῖ τὴν ταινία, ποὺ μπορεῖ ἁπλὰ νὰ ἔχει διαβάσει τὴν ὑπόθεση καὶ νὰ ἔχει βγάλει συμπεράσματα. Γιατί αὐτὸ γράφουν, τὴν ὑπόθεση καὶ μετὰ τὴν σχολιάζουν. Ἤ, στὸ τέλος γράφουν: «οἱ ἠθοποιοὶ ὑπέροχοι». Ὅταν τὸ γράφεις αὐτὸ δὲν διακινδυνεύεις τίποτα, μπορεῖ νὰ μὴν ἔχεις δεῖ τὴν ταινία καὶ νὰ γράφεις: «πολὺ καλὸ σενάριο». Δὲν σημαίνει τίποτα».

Ἐρώτηση στὸν Χρήστο Βακαλόπουλο: διαβάζουν ὅμως οἱ κριτικοὶ τουλάχιστον τὴν ὑπόθεση μιᾶς ταινίας;

Οἱ ἐπιροές

Διαβάζω: *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ: «... ἡ σκηνοθεσία ἐπηρεασμένη (συνειδητὰ) ἀπὸ τὸν κλασικὸ ἀμερικάνικο κινηματογράφο...»*
ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ: «Ἡ εἰκόνα φαίνεται ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Φρανζὺ (...) Τὰ ὄνειρα, οἱ μανῆμες καὶ οἱ ὑλοποιήσεις ἐπιθυμιῶν (...) βρίσκονται κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοὺ νέου γερμανικοὺ κινηματογράφου».
ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ: «Ὁ Λυγγοὺρης χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἀμερικάνικο σινεμὰ (ἀπὸ τὸν Νίκολας Ραὶη μέχρι τὸν Χίτσκοκ), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν γαλλικὸ (τὸν Γκοντὰρ καὶ ἄλλους). Ἀκόμη καὶ τὸν γιαπωνέζικο...»
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: «... ἔχουμε ἕνα φίλμ μὲ ξεκάθαρες τὶς ἐπιδράσεις τῶν Βὶμ Βέντερς, Στράουμπ, Μιζογκούτσι κ.τ.λ....»

Ἀπαντῶ: Διαλέγετε καὶ παίρνετε. Οἱ κριτικοὶ μοὺ θυμίζουν τοὺς χρυσοθήρες. Γι' αὐτοὺς οἱ ταινίες εἶναι τὸ χῶμα κι οἱ ἐπιροὲς εἶναι τὰ ψήγματα τοὺ χρυσοῦ. Κοσκινίζοντας καὶ ξανακοσκινίζοντας πιάνεις καμιὰ φορὰ τίποτε ποὺ νὰ λάμπει: μπροὺντζο! Κι ὅταν ἀκόμη κατορθώσεις νὰ πιάσεις δυὸ κόκκους χρυσάφι, θάναι ἀργά.

Τὸ χῶμα θὰ 'χει ξεγλιστρήσει ἀπ' τὸ κόσκινο γιὰ πάντα, κι ἐσὺ θὰ 'χεις χάσει τὴν ὥρα σου.

Ἐπειδὴ παλιότερα ἔγραψα γραμμὲς γιὰ τὸν Χίτσκοκ, τὸν Φρανζύ, τὸν Γκοντὰρ καὶ τὸν Στράουμπ, πρέπει τώρα σώνει καὶ καλὰ νὰ τοὺς μιμήθηκα; Τί θὰ γινόταν ἂν εἶχα γράψει καί γιὰ τὸν Μοὺρναου, καὶ γιὰ τὸν Κοκτὼ καὶ γιὰ τὴν Μάγια Ντέρεν;

Ἡ ταπεινή μου γνώμη εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἐπιροὲς στὴν *Ὁμίχλη*. Μονάχα δυὸ φορὲς δουλέψαμε προσανατολιζόμενοι πρὸς κάποια πρότυπα: τὴν πρώτη φορὰ στὴ σκηνὴ ποὺ τὸ πέπλο πέφτει ἀπ' τὴ ροδιά. Ἐδὼ θυμόμουν μιὰ σκηνὴ ἀπ' τὴν *Κόκκινη αὐτοκράτειρα* τοὺ Στέρνμπεργκ, ὅπου ἡ Μαρλὲνε ρίχνει στὸν κήπο τοὺ παλατιοὺ ἕνα κόσμημα. Τὸ κόσμημα πέφτει ἀπὸ κλαρὶ σὲ κλαρί.

Τὴ δεύτερη φορὰ προσπαθήσαμε μὲ τὸν σκηνογράφο νὰ ἐμπνευστοὺμε ἀπ' τὸ πνεῦμα τῶν χρωμάτων καὶ τῶν ἀντικειμένων τοὺ Ματίς. (Πήραμε γιὰ πρότυπο μιὰ μισόγυμνη ὀδαλίσκη του). Πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ ὅπου ἡ Σύλβια εἶναι ξαπλωμένη στὸ κρεβάτι της, ἀφοὺ ἔχει κρυφακούσει ἀπ' τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο τὴν συνομιλία τοὺ Ἱππόλυτου καὶ τοὺ Χέρμαν. Ἡ γυναίκα φορᾶ ἕνα πρασινωπὸ μεσοφόρι καὶ βρίσκεται πάνω σ' ἕνα ξύλινο κρεββάτι σκεπασμένο μ' ἕνα πορτοκαλλὶ σεντόνι. Ἀριστερὰ στὸ πάτωμα εἶναι ἕνα θάζο μὲ γαλάζιες μαργαρίτες. Πάνω στὴν πρασινο - πορτοκαλλιὰ κουρελοὺ βρίσκονται τὰ λευκὰ παπούτσια τοὺ Χέρμαν κι ἕνα μπλὲ καμινέτο. Δίπλα μιὰ πιατέλα μὲ κυδώνια. Πάνω στὸ κρεββάτι ἕνα μαὺρο τηλέφωνο κι ἕνα μὼβ βιβλίο. Ὁ φωτισμός: ἐπίπεδος.

Ἡ Σημειολογία

Διαβάζω: *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ: «... προσπάθησε νὰ δώσει κινηματογραφικὴ μορφὴ στὶς θεωρητικὲς ἀπόψεις του ποὺ στρέφονται βασικὰ γύρω ἀπ' τὴν σημειολογία τοὺ κινηματογράφου».*
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: «Ἡ Ὁμίχλη ἀνήκει... στὸν κινηματογράφο τῆς σημειολογικῆς ὀργάνωσης...»
ΑΥΡΙΑΝΗ (Ν. Ζερβός): *«... χιλιάδες σημαίνοντα - σημαινόμενα καὶ δὲν συμμαζεύεται».*
ΑΝΤΙ (Λ. Ξανθόπουλος): *«ἀποπειράται νὰ μεταφέρει τὴ σημειολογία του* (sic) στὴν πράξη».

Ἀπαντῶ: Οἱ θεωρητικές μου ἀπόψεις δὲν στράφηκαν ποτὲ γύρω ἀπ' τὴν σημειολογία. Ὁποιος ἀνοιξε ἔστω καὶ γιὰ μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ του μιὰ σελίδα τοὺ Κριστιὰν Μέτς θὰ τὸ 'νοιωθε ἀμέσως καὶ θὰ ἔπαυε ν' ἀναμασά τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια περὶ σημειολογίας. Ἐνδιαφέρθηκα γιὰ τὴν σημειωτικὴ τῆς Κρίστεβα καὶ τοὺ Μπάρτ, ἀλλ' αὐτὴ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴ σημειολογία. Ὁ *Σύγχρονος* υἱοθέτησε ἁπλὰ ὅρους σημειολογικοὺς ποὺ βοηθοὺσαν στὴν ἀνάλυση τῶν ταινιῶν. Κινηματογραφικὴ μορφὴ δὲν προσπάθησα νὰ δώσω στὶς ἀπόψεις μου περὶ σημειολογίας, ἀλλὰ στὶς ἐμπειρίες μου, στοὺς φόβους μου, στὰ ὀνειρά μου, ὅταν κάποτε διάβασα μιὰ νουβέλα τοὺ Ε.Τ.Α. Χόφμαν κι ἀποφάσισα νὰ γράψω μὲ θάση αὐτὴ τὴ νουβέλα μιὰ καινούρια ἱστορία: τὴν *Ὁμίχλη*.

Ἡ *Ὁμίχλη* δὲν ἔχει οὔτε λιγότερα οὔτε περισσότερα σημαίνοντα καὶ σημαινόμενα ἀπ' ὅσα ἡ *Στεφανία* στὸ *ἀναμορφωτήριο*, ἀπ' ὅσα ὁ *Προμηθέας σὲ δεύτερο πρόσωπο* κι ἀπ' ὅσα ὅλες οἱ ταινίες ποὺ ὑπῆρξαν καὶ ποὺ θὰ ὑπάρξουν.

Δὲν ὑπάρχουν ταινίες «σημειολογικῆς ὀργάνωσης». Ὑπάρχουν ἴσως ταινίες ὀργανωμένες, ἀνοργάνωτες, ἀποδιοργανωμένες καὶ δὲν ξέρω τί ἄλλο.

Ἡ ἠθικολογία

Διαβάζω: *ΑΝΤΙ: «Στὴ ζωὴ τριῶν ἐκφυλισμένων χαρακτήρων (...) εἰσχωρεῖ ἕνα ζευγάρι παρακμιακῶν γερμανῶν παραθεριστῶν»*
ΑΥΓΗ: «... νοσηρὴ ἱστορία ἐρωτα καὶ ἐγκλημάτων»
ΑΥΡΙΑΝΗ: «...ἀπωθημένες ὁμοφυλοφιλίες...»
ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ (πηχταιος τίτλος): *«Ταινία γιὰ ὁμοφυλόφιλους διχάζει τὸ φεστιβὰλ»*
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ: «...ἀποκρουστικὰ ἐρωτικὰ παιχνίδια... πνιγηρὲς καταστάσεις ἀπὸ χρῆση ναρκωτικῶν καὶ πλούσιο ὑβρεολόγιο μὲ βωμολοχίες...»

Ἀπαντῶ: Φτοὺ κακά! Τηλεφωνήσατε ἀσφάλειαν ἀμέσου δράσεως!

Ἀνακρίβειες

Διαβάζω: *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ: «Ἡ εἰκόνα φαίνεται ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Φρανζὺ, μὲ τὴν ἀποκάλυψη κάτω ἀπὸ τὴν κοινότοπη ὄψη».*

Ἀπαντῶ: Προσφέρω δωρεὰν ἕνα εἰσιτήριο γιὰ μιὰ προβολὴ ταινίας τοὺ Φρανζὺ σ' ὁποιον μοὺ ἀποκαλύψει τί κρύβεται κάτω ἀπ' τὴν ὄψη τῆς παραπάνω κουταμάρας.

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ: «... ὁ φορτωμένος μὲ μουσικὴ ἦχος ὅπου ἐναλάσσονται κλασικὰ καὶ συμφωνικὰ κομμάτια μὲ μπανάλ τραγοὺδια...»

Ἀπαντῶ: Προσφέρω καὶ δεύτερο εἰσιτήριο, αὐτὴ τὴ φορὰ γιὰ μιοὺζικαλ, σ' ὁποιον μοὺ διαλευκάνει τὸ μυστήριο τοὺ: «κλασικὰ *καὶ* συμφωνικὰ κομμάτια». Πρόκειται γιὰ κλασικὰ καὶ μὴ κλασικὰ (= συμφωνικά;) κομμάτια; Ἢ γιὰ μὴ συμφωνικὰ (= κλασικά;) καὶ συμφωνικὰ κομμάτια;

Στὴν *Ὁμίχλη* δὲν ὑπάρχει πάντως οὐτε γιὰ δείγμα κομμάτι ποὺ ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς νὰ τὸ χαρακτηρίζει κλασικό. Ἀνήκουν ὅλα στὴν ρομαντικὴ καὶ στὴν μεταρομαντικὴ μουσική.

Ἂν τώρα ὁ κρίνων μὲ τὸν ὅρο «κλασικό» ἐννοεῖ τὸ «καθιερωμένο», τότε ἡ ἀρλούμπα του σημαίνει: «ὅπου ἐναλλάσσονται καθιερωμένα καὶ συμφωνικὰ κομμάτια».

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ: «Εἶναι ἕνα φίλμ (...) ποὺ ἀνοίγεται πρὸς τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία».

Ἀπαντῶ: Προσφέρω καὶ τρίτο εἰσιτήριο αὐτὴ τὴ φορὰ στὸν κριτικό, γιὰ νὰ πάει νὰ ξαναδεῖ καὶ καμιὰ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας, νὰ ξαναθυμηθεῖ περὶ τίνος πρόκειται.

Εἶναι τὸ *Τραγοὺδι τοὺ νεκροὺ ἀδελφοὺ* ἐπιστημονικὴ φαντασία; Εἶναι τὸ *Περπάτησα μ' ἕνα νεκροζώντανο* τοὺ Τουρνὲρ ἐπιστημονική

φαντασία; Είναι ή *Γυναίκα της Ζάκυνθος* επιστημονική φαντασία; Είναι ή *Αύρηλία* τού Νερβάλ επιστημονική φαντασία;
Τί έλλειψη φαντασίας...

ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ: «Ό σκηνοθέτης στά σίγουρα είναι γνώστης τών γλωσσικών κωδίκων της κινηματογραφικής ιστορίας...»

Άπαντώ: Γιατί θασανίζετε τούς εαυτούς σας καί τό κοινό σας μέ φράσεις πού σημαίνουν: «ό σκηνοθέτης στά σίγουρα είναι γνώστης τής κουζινικής κουζίνας τής κινηματογραφικής ιστορίας;»

Ύπάρχουν κώδικες τής εικόνας (σκηνογραφικοί, κινήσεων τής μηχανής, καδραρισμάτων...), ύπάρχουν κώδικες τού λόγου, ύπάρχουν κώδικες μουσικοί κι ό,τι άλλο ποθείτε. Ποιοί είναι τώρα οί γλωσσικοί κώδικες; Είναι κώδικες τής γλώσσας, τής όμιλίας; Οί διάλογοι, οί μονόλογοι, ό όφ λόγος, τά τραγούδια; Σ' αύτή τήν περίπτωση θά 'μουν γνώστης τών διαλόγων; Γράφω λοιπόν καλούς διαλόγους; Ή μήπως ό θαθυστόχαστος κριτικός μας έννοεί κάποιους κώδικες πού θά ήταν όργανωμένοι σάν μιά γλώσσα, σ' άντιδιαστολή μέ κάποιους άλλους πού θά ήταν μή γλωσσικοί; Καί ποιοί είναι αύτοί; Κι άφού είμαι γνώστης αύτών τών μυστηριωδών γλωσσικών κωδίκων τής κινηματογραφικής ιστορίας, ποιών μή γλωσσικών κωδίκων δέν είμαι γνώστης;

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: «Ή Όμίχλη άνήκει στό άντιμυθοπλαστικό σινεμά...»

Άπαντώ: Έ όχι! Ή ταινία μου είναι ταινία μέ ιστορία καί μέ μυθοπλασία! Έχει άρχή μέση καί τέλος, έχει είσαγωγή καί δέση καί περιπέτεια καί λύση· κι έπίλογο μάλιστα!

Όσα δέν έσθησε ό χρόνος

Διαθάζω: *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ: «... καί θαυμάζει κανείς τή φροντίδα καί τήν λεπτομέρεια μέ τήν όποία συνθέτει τά πλάνα του καθώς καί τή χρήση τών ντεκόρ καί τίς κινήσεις της μηχανής. Έκείνο όμως πού τελικά λείπει άπό τήν ταινία του είναι ή πνοή πού θά έδινε στό κατά τά άλλα ψυχρό έργο του τή ζωντάνια καί τήν πειστικότητα πού τού λείπει»* (3 Όκτωβρίου 1980).
ΑΥΓΗ: «Παρά τήν αίσθητική της ποιότητα, ή ταινία, χωρίς κοινωνικές ή άνθρώπινες συναρτήσεις, δέν βρίσκει παρά μέτρια άπήχηση στό θεατή της» (3 Όκτωβρίου 1980).

Άπαντώ: *«... κινδυνεύει νά περιέλθει σ' άδιέξοδο. Σκηνοθετεί σχεδόν μονάχα τήν άτμόσφαιρα τών εικόνων του. Παραμελεί τούς ήρωες καί τήν έκφραση τής ψυχής τους (...) Ποτέ μέχρι σήμερα τό άνθρώπινο στοιχείο δέν συρικνώθηκε τόσο σέ ταινία γυρισμένη άπό γερμανό»* (Άπόσπασμα κριτικής γιά τήν ταινία *Αύγή* τού Φρήντριχ Βίλχελμ Μούρναου, δημοσιευμένη στίς 6 Δεκεμβρίου 1927 στό περιοδικό *Die Weltbühne*, ύπογραφή: Χάρυ Κάν).

Τήν παραπάνω κριτική γιά τήν *Αύγή* δέν τήν ξεθάθω έπειδή θέλω νά συγκρίνω τήν ταινία μου μ' αύτήν. Ό λόγος πού τήν παραθέτω είναι τελείως διαφορετικός. Σέ μιά σκηνή τής *Όμίχλης*

ό Χέρμαν περιμένει στό μπαλκόνι του τόν Ίππόλυτο φυλλομετρώντας ένα περιοδικό. Στήν άρχική έκδοση τής *Όμίχλης* ό θεατής έθλεπε ποιό είναι αύτό τό περιοδικό καί τί διαθάζει ό Χέρμαν: πρόκειται γιά ένα σύγχρονο κινηματογραφικό περιοδικό, τό *Filmfaust*. Είναι άφιερωμένο στόν Μούρναου. Άναδημοσιεύει στή σελίδα 36 κριτικές τής δεκαετίας τού '20 γιά τήν *Αύγή*. Μιά άπ' τίς κριτικές αύτές διαθάζει ό Χέρμαν: τήν κριτική τού Χάρυ Κάν! (Τελικά τά πλάνα αύτά τών σελίδων τού *Filmfaust* τά 'κοψα στό μοντάζ, κι έτσι δέν τά θλέπουμε πιά στήν ταινία. Βλέπουμε όμως τό έξώφυλλο τού περιοδικού).

Δέν θ' άπαντήσω τώρα στίς έπικρίσεις περί «ψυχρότητας» καί περί «άνθρώπινων» συναρτήσεων. Στό κάτω - κάτω στήν ταινία μου πρωταγωνιστεί ένα λουλούδι κι έχω τό δικαίωμα θαρρώ νά τή γεμίζω μέ συναρτήσεις άπάνθρωπες, άν θέλετε: φυτολογικές!

Γιά όσους πάντως ένδιαφέρονται γιά τό τί άκόμη διαθάζει ό Χέρμαν στό περιοδικό *Filmfaust*, παραθέτω μερικές κρίσεις:

«Άρκείται μέ ήθοποιούς πού δέν θά μπορούσαν νά πραγματοποιήσουν τίς προθέσεις του, άκόμη κι άν δούλευε μαζί τους τόσο έντατικά όσο δούλεψε μέ τόν φωτογράφο καί μέ τούς φωτιστές» (*Die Weltfühne*, 1927, σχετικά μέ τήν *Αύγή*). *«Παίζουν σάν σέ ραλαντί, άργά, βαριά καί μέ άπάθεια. Τό χάσμα άνάμεσα σ' αύτό τό φτιαχτό καί κατασκευασμένο παίξιμο καί τήν νεομοδίτικη τεχνική δεξιοτεχνία καταστρέφει τελικά τήν - καλή - ταινία»* (*Das Tagebuch*, 1927, σχετικά μέ τήν *Αύγή*). *«Μέ δυό λόγια: κίτς, ζαχαρόπηκτο άμερικάνικο κίτς, παρόλο πού ό σκηνοθέτης Μούρναου είναι γερμανός (...) Κι έκτός άπό κίτς: καί άνόητο»* (*Bildwart*, 1932, σχετικά μέ τό *Ταμπού*).

Νίκος Λυγγούρης

Δημήτρη Παναγιωτάτου

Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Δέν ύπάρχει άκόμα ιστορία τού κινηματογράφου. Οί ιστορίες πού έχουν γραφτεί ώς τώρα δέν έχουν μέσα τους ούτε ιστορία ούτε κινηματογράφο. Ή έπιστημονική ιστορία τού κινηματογράφου δέν είναι ή άνακάλυψη, ή δημιουργία ή έστω ή άναδημιουργία ένός παρελθόντος...». Τό κείμενο αύτό τού Ζάν – Λουί Κομολλί μετέφερα σέ μιά έργασία μου πάνω στόν κινηματογράφο πρίν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα καί μιάν εύχή: νάχουμε σύντομα κείμενα πού νά θάζουν τίς θάσεις γιά μιά τέτοια ιστορία. Τό διθλίο τού Δημήτρη Παναγιωτάτου «Ό φανταστικός κινηματογράφος» είναι τό πιό σημαντικό πού έχουμε στά χέρια μας σ' αύτή τήν κατεύθυνση. Μπορούμε, χωρίς ύπερθολή, νά ποϋμε ότι μ' αύτό ή θεωρητική έρευνα στό χώρο τού κινηματογράφου στή χώρα μας περνά άπό τήν νηπιακή στήν ώριμη ήλικία της».

Τάκης Άντωνόπουλος

Έκδόσεις ΔΕΚΑ
Ναυαρίνου 11 – Άθήνα

ΠΟΙΟΣ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΕΙ ΠΟΙΟΝ;

τῆς Φρίντας Λιάπα

Τό ἴδιο τό ἐρώτημα τῆς ἐρευνας* μοὺ ἐπιβάλλει μιά σειρά ἀπό ἄλλα ἐρωτήματα πού μένουν νά ἀπαντηθούν: Ποιός ἀρνεῖται ἐναν κινηματογράφο πού νά περιλαμβάνει ὅλο τό φάσμα τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν ἀπό τό Δαλιανίδη μέχρι τό Σφήκα; Ποιός φωνασκεῖ ὑστερικά, προσπαθώντας νά ἐπιβάλει αὐτή τήν διανοητικά πρωτόγονη ἀντίθεση «κριτικῶν-κινηματογραφιστῶν;» Ποιός ρίχνει στήν ἀγορά τά χυδαία κλισέ «ἐλιτίστικος», «διανοουμενίστικος», «σημειολογικός»; Ποιός παγιδεύει τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο σέ ψεύτικα διλήμματα τού τύπου «λαϊκός» - «ἐρμητικός» ἤ τό παλιότερο «στρατευμένος» - «φορντικός» πού ἀλλάζουν ἀνάλογα μέ τίς μόδες τῶν καιρῶν; Ποιός συσκοτίζει τά κριτήρια γιά τόν κακό «ἐμπορικό» σκηνοθέτη, γιά τόν ἀτάλαντο «πειραματικό» κινηματογραφιστή;

Ἐν τέλει ποιός τρομοκρατεῖ ποιόν καί γιατί;

Καί γιά νά λέμε τά πράγματα μέ τό ὀνομά τους, μιάς καί κανείς μας δέν εἶναι ἀφελής καί μιάς καί φαίνεται πώς εἴμαστε μιά περίεργη χώρα, ὅπου κοσμικογράφοι διαγράφουν μέ ἄνεση τόν Γκοντάρ καί νεόκοποι δημαγωγοί ρίχνουν στήν ἴδια χαβούζα ὁ,τι καλό καί ὁ,τι κακό, ἄς μιλήσουμε ψύχραιμα μέ νούμερα. Πρώτη ταινία φέτος *Ὁ Κώτσος στήν ΕΟΚ* μέ 300.000 εἰσιτήρια κι ἀκολουθοῦν *Θανάση σφίξε κι ἄλλο τό ζωνάρι* μέ 282.000 καί *Οἱ φανταρίνες* μέ 266.000. (Βέβαια τό *Μανχάταν* δέν ἔφτασε τίς 150.000 καί ὁ Μιζογκούσι ... ἄς μή μπλέξουμε ὁμως καί μέ τή γιαπωνέζικη καί τήν ἀμερικάνικη ἀντίληψη γιά τό ἄν ὁ κινηματογράφος εἶναι λαϊκό θέμα ἤ ὄχι, ἀφού αὐτή, ἡ τόσο πρωτότυπη, σκέψη μπαίνει ἐδῶ, τό 1980, καί μέ πόσο πρωτότυπο τρόπο!) Στήν Ἑλλάδα λοιπόν *Ὁ Θίασος* βρίσκει ἐνα κοινό 189.000 θεατῶν καί *Οἱ Κυνηγοί* ἐνα κοινό 104.000 θεατῶν. Τήν ἴδια χρονιά μέ τούς *Κυνηγούς* τό πολυβραβευμένο καί «λαϊκό» *Βαρύ Πεπόνι* κάνει 54.676 εἰσιτήρια ἐνώ τό ἐξίσου «λαϊκό» *Τά κουρέλια τραγουδοῦν ἀκόμη* 48.000. Καί μήν ἀρχίσουμε πάλι γιά συνωμοσίες κριτικῶν, καί γιά μηχανοραφίες συγκροτημάτων, γιά διαβολικούς πράκτορες καί ἄλλα εὐτελή παρόμοια. Ἄς σταματήσουμε τό καλαμπούρι τού κοινού ὡς μπαμπούλα καί ἄς πάψουμε νά

* Πρόκειται γιά τό ἀκριβές κείμενο τῆς ἀπάντησης τῆς Φ.Λ. στήν ἔρευνα τῆς δημοσιογράφου Σούλας Ἀλεξανδροπούλου στήν *Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία* (12.10.80) μέ τίτλο «Ὑπάρχει λαϊκός καί μηλαϊκός κινηματογράφος; Τό Φεστιβάλ καί τό δίλημμα»

ΕΒΔΟΜΑΔΑ «Σ.Κ.»

Ὁ Σ.Κ. σέ συνεργασία μέ τήν
Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά
διοργανώνει ἑβδομάδα προβολῶν (12 – 17 Γενάρη)
στό Σινεάκ τοῦ Πειραιά.

Στό ἑξαήμερο αὐτό θά προβληθοῦν οἱ ταινίες:

ΟΥΓΚΕΤΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ, τοῦ Κέντζι Μιτζογκούσι.
ΟΙ ΤΙΠΟΤΕΝΙΟΙ, τοῦ Ἴνγκμαρ Μπέργκμαν.
ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, τοῦ Βίμ Βέντερς.
ΟΚΡΑΙΝΑ, τοῦ Μπόρις Μπάρνετ.
ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ, τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν.
ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ, τοῦ Κάρλ Ντράγιερ.

(Θά προβάλεται καθημερινά μιά ταινία μεγάλου μήκους καί μία ἑλληνική μικροῦ μήκους. Οἱ προβολές θά ἀρχίζουν στίς 8.30 μ.μ. καί θά ἀκολουθεῖ συζήτηση μέ τούς συντάκτες τοῦ περιοδικοῦ καί κριτικούς κινηματογράφου).

ἀναμασάμε σάν παιδική καραμέλα τή φράση «νά ξαναμπεί ὁ κόσμος στίς αἰθουσες».

Ὁ κόσμος θά ξαναμπεί στίς αἰθουσες ὁταν θά τοὺ κάνουμε τή χάρη νά ἀσχολιόμαστε λιγότερο ὑστερικά μαζί του καί περισσότερο οὐσιαστικά μέ τίς ταινίες πού κάνουμε.

Καί γιά νά μή μπερδεύονται τά πράγματα ἀκόμα περισσότερο, μπορεί ἡ *Στέλλα*, ὁ *Δράκος*, ἡ *Εὐδοκία* νά μήν ἐκαναν εἰσιτήρια στήν ἐποχή τους, ὁμως παίζονται ἀκόμα, ὁπως θά παίζεται καί αὐριο *ὁ Μεγαλέξαντρος*, κάνει δέν κάνει εἰσιτήρια, ὁπως παίζονται ἀκόμα οἱ κλασικές ἀμερικάνικες ταινίες, μέ τά ἰχνη τῆς ἐπέμβασης τῶν παραγωγῶν, ὁπως παίζονται καί οἱ ταινίες τοὺ Γκοντάρ, μέ τά ἰχνη τῶν ξεπερασμένων του πειραματισμῶν. Κακά τά ψέματα λοιπόν, ἡ μόνη διάκριση πού ὑπάρχει εἶναι καλός ἡ κακός κινηματογράφος. Οἱ εἰκόνες καί οἱ ἠχοι δουλεύουν ὑπόγεια στίς σκοτεινές αἰθουσες. Εἰκόνες καί ἠχοι «ἐμπορικοί», «κουλτουριάρικοι», «λαϊκοί», «λαϊκιστικοί», «ἐρμητικοί», «σημειολογικοί» ἡ ὁπως ἀλλοιώς βολεύει γιά νά καλύψουμε τό πρόβλημα: τήν ἀπουσία παραγωγῆς καί τόν πανικό πού αὐτή ἐπιφέρει. Πανικό ἀνομολόγητο πού ἐπικαλύπτεται μέ χιλιάδες ἀλλοθι καί ἐπιθέσεις, καί χρησιμοποιώντας τό κοινό ὡς τό μέγα τρομοκράτη.

Ἄν ἡ τρομοκρατία συνεχιστεί δέ μένει παρά νά ἀναφωνήσουμε τή φράση τοὺ Μπρετόν *«Πρέπει ἀπαραίτητα νά ἐμποδίσουμε τήν εἰσοδο τοὺ κοινοὺ ἀν θέλουμε νά ἀποφύγουμε τή σύγχυση»*.

Καί ἕνα ὑστερόγραφο γιά τούς ἀναγνώστες τοὺ Σ.Κ. *(πού ἀνάμεσά τους, θέλω νά ἐλπίζω, ὁτι εἶναι καί κινηματογραφιστές).*

Υ.Γ. Στό τεύχος 17-18, Ἰανουάριος - Μάρτιος 72, τοὺ *Σ.Κ.* δημοσιεύτηκε ἕνα κείμενο τοὺ Ἀιζενστάιν μέ τίτλο *«Κοιτάζοντας σέ γκρό - πλάν»*. Μετά ὁχτώ καί παραπάνω χρόνια ἀπό τή δημοσίευσή του, τά πράγματα ὁχι μόνο δέν καλλιτέρευσαν ἀλλά πισωδρόμησαν. Ἀντί γιά κινηματογράφο σκύβαλα κι ἀντί γιά γνώση ὑβρεις. Τσιτάρω ἕνα μικρό κομμάτι ἀπό τό κείμενο, πιστεύοντας πώς κάποιοι ἐστω θά παρακινηθοὺν νά τό ψάξουν.

«Ἀλλά τώρα ἐχουμε πάλι εἰρήνη.

Ἡ τελειότητα καί ἡ ἐπαγγελματική ποιότητα πού καλοὺμαστε νά παράγουμε χωρίς νά σκεφτόμαστε τό χρόνο, τόν τόπο καί τίς συνθῆκες — αὐτό εἶναι τό ἱερό μας καθῆκον.

Καί ὁ ἀγώνας γιά τίς συνθῆκες πού μέσα τους μποροὺμε νά πετὺχουμε τήν ποθητή ποιότητα — δέν εἶναι μικρότερο καθῆκον μας (...)

Δρώντας ἔτσι, δέ θά μάς φοβίζουν οἱ κραυγές τοὺ μή κριτικοὺ κόσμου, τοὺ κοντόθωρου κόσμου, πού προσπαθεί νά μάς τρομοκρατήσει μέ τό φάντασμα μιάς «διαιρεμένης ἑνότητας τῆς μορφῆς καί τοὺ περιεχομένου»: καί θά συνεχίζουμε νά τονίζουμε τίς ποιοτικές διαφορές ἀνάμεσα σ' ἕνα θέμα καί στήν ὀπτικοποίησή του».

SCREEN

Summer 1980 Volume 21 Number 2

Screen the major UK quarterly journal of film theory and criticism has changed its design format. The policy of the new style magazine is to develop writing emphasising current issues in film and television culture as well as to continue **Screen's** long-standing commitment to theoretical work on media representations. The extended range and style of articles are intended to be of interest to anyone involved in cultural work including film-makers and media teachers.

PETER WOLLEN: Manet — Modernism and Avant-Garde

CLAIRE JOHNSTON: The subject of Feminist Film Theory/Practice

JUDITH BARRY, SANDY FLITTERMAN: Textual Strategies — The Politics of Art Making

SUSAN HONEYFORD: Women and Television

PAUL WILLEMEN: Letter to John

PAUL KERR: The Vietnam Subtext

MICHAEL O'PRAY: Authorship and Independent Film Exhibition

JEANNE ALLEN: Copyright Protection in Theatre, Vaudeville and Early Cinema

Single copies £1.95 (plus p&p — 50p)
Subscriptions £7 (4 issues, annually)

SEFT Ltd, 29 Old Compton St, London W1

JACQUES TOURNEUR
1904-1977

ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ

τοὺ Χρήστου Βακαλόπουλου

Ἐρώτηση: *«Ποιὰ θέση νομίζετε ὁτι κατέχετε στὴν ἱστορία τοὺ κινηματογράφου;»*

Ζὰκ Τουρνὲρ: *«Καμία. Τίποτα δὲν ἐξαφανίζεται γρηγορότερα ἀπὸ τὸ σελυλόιντ. Εἶμαι ἕνας πολὺ μέτριος σκηνοθέτης, ἔκανα τὸ ἐπάγγελμά μου χωρὶς ποτὲ νὰ ξεπεράσω τὰ ὁριά μου. Δὲν πρέπει νὰ εἶναι κανεὶς πολὺ μετριόφρων, οὔτε νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ὁτι λιβανίζει τὸν ἑαυτό του: βρίσκομαι κάπου ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο».*
(Ἀπόσπασμα ἀπὸ συνέντευξη τοὺ Ζ.Τ. στὸ περιοδικὸ *Cinéma 78*, Φεβρουάριος '78, λίγο πρὶν τὸ θάνατό του).

Ὁ Τουρνὲρ ἀνώτατο στάδιο τῆς κινηματογραφοφιλίας; Ἐρώτημα ποὺ ἀπευθύνεται σὲ λίγους — ἐλάχιστους τώρα πιά — ἀλλὰ ἀφορὰ τὸν κινηματογράφο στὸ σύνολό του, ἀπὸ τὰ πρῶτα φίλμ τοὺ Μελιὲς μέχρι τὰ φετινὰ θραβεῖα τῶν Κανών. Ἴσως αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη νὰ τὸ διατυπώσω γιατὶ οἱ ταινίες τοὺ Τουρνὲρ δὲν διεκδίκησαν ποτὲ τὴν πραγματική τους θέση ἀνάμεσα στὶς ἱστορίες τοὺ κινηματογράφου, μεγάλες ἢ μικρές, κι ἂν σήμερα κατακτοὺν κάποια θέση, αὐτὴ θὰ μποροὺσε νὰ ὁρισθεῖ μόνο ἀρνητικά, σὰν νὰ προσπαθοὺσαν αὐτὲς οἱ ταινίες νὰ λειτουργήσουν ἐν εἴδει ἀντεστραμμένου καθρέφτη ποὺ θὰ ἀντανακλοὺσε τὸ ἀρνητικὸ εἴδωλο τῆς κινηματογραφικῆς χειρονομίας. Δουλεὺοντας στὸ Χόλυγουντ ἀπὸ τὸ 1939 μέχρι τὸ 1957 ὁ Τουρνὲρ ταυτίστηκε τόσο πολὺ μὲ τὴ Χολυγουντιανὴ μηχανὴ ὥστε σεβάστηκε κι ἔφερε στὴν ἐπιφάνεια τῶν εἰκόνων καὶ τὸ παραμικρό της ἐξάρτημα. Σκηνοθέτης τοὺ ἀόρατου κατασκεὺασε ταινίες - μαγνήτες ποὺ περισσότερο προσελκὺουν τὶς δράσεις, τὰ γεγονότα ἢ τὰ νοήματα, παρὰ τὰ δείχνουν ἢ τὰ χρησιμοποιοὺν. Ὀργανώνοντας ἕνα ἀπαράμιλλο ἐκτὸς πεδίου, παράγοντας ἐντυπώσεις ποὺ οὔτε ἕνας κινηματογραφιστὴς σὰν τὸν Χίτσκοκ μπόρεσε νὰ φαντασθεῖ, ὁ Τουρνὲρ προσπάθησε σ' ὁλόκληρη τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του νὰ διατυπώσει ἕνα καὶ μοναδικὸ πράγμα, τὴν πρωταρχικὴ κινηματογραφικὴ ἀλήθεια: ἕνα *μίνιμουμ* εἰκόνων παράγει ἕνα *μάξιμουμ* ἀντιδράσεων στὸ θεατὴ καὶ γι' αὐτὸ τὸ στόχο εἶναι ἀρκετὲς μερικὲς *μίνιμουμ εἰκόνες*. Ὅπως ἡ αἱμάτινη κηλίδα ποὺ ἐμφανίζεται στὸ *Leopard Man* (1943) κάτω ἀπ' τὴν χαραμάδα τῆς πόρτας, δηλώνοντας τὸ θάνατο τῆς μικρῆς κοπέλας. Καθαρὸ *σημεῖο* τοὺ θανάτου, αὐτὸ τὸ πλάνο συνοψίζει ὁλο τὸν κινηματογράφο τοὺ Τουρνὲρ: στὶς ταινίες ὁλα γυρίζονται, δείχνονται καὶ θλέπονται *ἐκ τῶν ὑστέρων*. Οἱ κινηματογραφικὲς λήψεις δὲν ἀποτυπώνουν τὸ θάνατο (τὸ σλόου μόσιον εἶναι ὁ,τι πιὸ ἄχρηστο ὑπάρχει) ἀλλὰ τὴν ἀμέσως ἑπόμενη στιγμή, τὸ πρῶτο ἢ τὸ νιοστὸ δευτερόλεπτο τῆς προετοιμασίας γιὰ τὶς τελετουργίες τοὺ θανάτου. Οἱ αἴθουσες εἶναι κοιμητήρια καὶ οἱ ταινίες νεκρικὲς πομπές, οἱ μόνες ποὺ ὑπάρχουν. Ἡ κινηματογραφοφιλία σὰν πραγματικὴ νεκροφιλία ποὺ εἶναι θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσει στὸν Τουρνὲρ τὸν πραγματικό της πρωτοπόρο.

Ὁ Μπάρτ Λάνγκαστερ στήν *Φλόγα καί τό θέλος* τοῦ Ζάκ Τουρνέρ

Δέν εἶναι τυχαῖο ἀλλωστε ὁτι ὁ Τουρνέρ γύρισε τίς πιό λιτές ταινίες τοῦ κινηματογράφου, ὀργανώνοντας τά πάντα γύρω ἀπό δύο ἤ τρεῖς κεντρικές «θεαματικές» σεκάνς καί ἀσχολούμενος σ' ὁλόκληρο τό ὑπόλοιπο μέρος τῶν ταινιῶν μέ προβλήματα λειτουργικότητας τῶν ἐπιμέρους στοιχείων, ἀπογυμνώνοντάς τα ἀπό κάθε τι τό περιττό καί συμπυκνώνοντας σέ ἀσφυκτικό σημείο τίς δράσεις. Ὁ θεατής τού *Out of the Past* (1947), φίλμ νουάρ μέ τόν Ρόμπερτ Μίτσαμ, ἀψεγάδιαστη τουρνερική μηχανή, δυσκολεύεται πολύ νά πιστέψει στό τέλος τής ταινίας ὁτι τόσα πολλά πράγματα συνέθησαν μπροστά στά μάτια του. Ὡστόσο αὐτή ἡ ταινία γιά τήν μνήμη, *παράγει* καί δέν περιγράφει μνήμη. Οἱ ρυθμοί της δέν εἶναι ταχύτητες, τά ὑλικά της δέν εἶναι γεγονότα ἀλλά κινήσεις, καταστάσεις πού ἔχουν ἤδη ἐξελιχθεί, συναισθήματα τή στιγμή πού ἔχουν ἀποκορυφωθεί, ἐντάσεις στό ἀνώτατο σημείο τους, παθιασμένες ἀνθρώπινες σχέσεις πού ἔχουν ἐκραγεί. Ὁ μαγνήτης τού Τουρνέρ προσελκύει τά κομμάτια αὐτής τής ἐκρηξης χωρίς ποτέ νά προσπαθεί νά τά ἐπανασυγκολλήσει. Κάτι σάν ἡ βιομηχανία ὀνείρων νά δούλευε πραγματικά ἀντίστροφα, παράγοντας ὑπό ἤ ὑπερ - ονειρικές καταστάσεις, πραγματικότητες ἤ μηχανισμούς τού ἀσυνείδητου. Ἕνα εἶδος ταξιδιού ἀπό τό ὄνειρο στήν ἀλήθεια τού ὀνείρου, μέσα ἀπό τήν ἀπόλυτη σύμβαση πού λέγεται ταινία. Μόνο πού στόν Τουρνέρ τονίζεται πολύ περισσότερο ὁ ἀπόλυτος παρά ὁ συμβατικός της χαρακτήρας.

Μ' αὐτή τήν ἔννοια τό ἔργο τού Τουρνέρ φαντάζει σήμερα ἀκραίο, μιά καί ἀποβάλλει ὁλο καί περισσότερο τό λούστρο τής χολυγουντιανής κατασκευής καί φέρνει στό φῶς μέσα ἀπ' τήν τρομακτικής ἔντασης λιτότητά του τόσο τή ματαιοδοξία ὁσο καί τήν ὑπερβολή χάρη στίς ὁποίες συχνά οἱ χολυγουντιανές εἰκόνες κατάφερναν νά ξεπερνούν τόν ἑαυτό τους ἤ τούς λόγους γιά τούς ὁποίους ὑπῆρχαν ἐκεί ἐξυπηρετώντας παιδαριώδη σενάρια. Ἔτσι τό *Berlin Express*, κατασκοπική ταινία τού 1948, ἀποκτάει ξαφνικά τήν ἰδια ἀξία μέ τό *Γερμανία, ἔτος μηδέν* τού Ροσελίνι, ὀχι τόσο γιατί καί οἱ δυό ταινίες θαμπώνονται ἀπό τό ἐρειπωμένο Βερολίνο ἀμέσως μετά τόν πόλεμο ὁσο γιατί ἡ κατασκοπική ἱστορία τού φίλμ τού Τουρνέρ ἀποκτά ὑπόσταση μέσα ἀπ' τά πλάνα τών

ἐρειπίων (ἀξιοθαύμαστα καὶ ἐξαιρετικὰ ἁπλά), τὴ μοναδικὴ ἀλλωστε ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει: *ὁδηγεῖ* στὰ ἐρειπία σὰν ἕνα τούνελ, σὰν τὸ διάδρομο τοῦ τραίνου μέσα στὸ ὁποῖο ἐκτυλίσσεται. Ἴσως νὰ κάναμε λάθος καὶ τὸ *Berlin Express* νὰ εἶναι ἡ μεγαλύτερη νεορεαλιστικὴ ταινία, ἀκριβῶς ὅπως τὸ *Γερμανία, ἔτος μηδέν* εἶναι μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ταινίες φρίκης.

Ἀλλωστε ὁ Τουρνὲρ μεταφέρθηκε ἀπὸ εἶδος σὲ εἶδος μὲ τὴν ἴδια ἀστραπιαία λογικὴ ποὺ στὶς ταινίες του ἀνάβουν καὶ σβήνουν οἱ διάλογοι. Δὲν ἀρνήθηκε νὰ γυρίσει παρὰ μόνο ἕνα σενάριο καὶ κινηματογράφησε μόνο μία ταινία ποὺ ἤθελε ὁ ἴδιος νὰ σκηνοθετήσει (τὸ *Stars in my Crown*, 1949), σὲ σημεῖο ὥστε νὰ δεχτεῖ νὰ πληρωθεῖ μὲ μισθὸ ἀρχάριου. Γύρισε ἀρκετὰ σήριαλ γιὰ τὴν τηλεόραση, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἐπεισόδια τῆς *Μπονάντσα*. Στὸ λεξικὸ του τῶν σκηνοθετῶν ὁ Σαντούλ τὸν θεωρεῖ «νταϊρέκτορ» δεύτερης κατηγορίας ποὺ κατάφερε νὰ πραγματοποιήσει δύο ἀξιοπρεπὴ γουέστερν. (*Canyon Passage*, 1946, *Way of a Gaucho*, 1952). Ὁ Σαντούλ ξέχασε, ὅπως ἦταν φυσικό, ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα γουέστερν τῆς «ἱστορίας» τοῦ κινηματογράφου, τὸ *Wichita* (1955), μία ἀπὸ τὶς περιπέτειες τοῦ Γουάιατ Ἐρπ σὲ σινεμασκόπ, ἀριστουργηματικὴ συμφωνία τῶν σημείων ποὺ συνθέτουν τὸ εἶδος γουέστερν, ἐξαντλητικὴ χρήση τοῦ φορμὰ μὲ συνεχεῖς εἰσόδους καὶ ἐξόδους ἀπὸ τὸ κάδρο καὶ ἄρνηση κάθε ψυχολογικῆς ἑρμηνείας τῶν προσώπων τὰ ὁποῖα ὅπως σημειώνει ὁ γάλλος κριτικὸς Jean Claude Biette *«παραμένουν τέλειοι ἀγνωστοι ποὺ τὸ μυστήριό τους δὲν χρειάζεται οὔτε νὰ διαλευκανθεῖ οὔτε νὰ ἐξηγηθεῖ»*. Ἀκριβῶς ὅπως καὶ οἱ ἠθοποιοί (πρᾶγμα ποὺ σίγουρα εἶναι ἀκατανόητο γιὰ τὸ Σαντούλ) ποὺ συμπεριφέρονται μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ τουρνερικοῦ κόσμου σὰν φαντάσματα ποὺ δὲν ἐκλιπαροῦν τὴν προσοχὴ τῶν ζωντανῶν, τοὺς ἐπαίνους ἢ τὸν οἶκτο τους. Καμιὰ ταινία τοῦ Τουρνὲρ δὲν συνδέθηκε μὲ τὴν «ἐποποιία τοῦ στὰρ» καὶ μόνο ὁ ἐπαγγελματισμός του τὸν ὁδήγησε νὰ σκηνοθετήσει τυχαία τὴν πρώτη ταινία τοῦ Γκρέγκορυ Πέκ (*Days of Glory*, 1944).

«Berlin Express» τοῦ Ζὰκ Τουρνὲρ.

Ὁ Τζώρτζ Ντόλεντς καὶ ἡ Ὑβόν ντε Κάρλο στό *Τιμπουκτού* τοῦ Ζάκ Τουρνέρ

Ὁ Τουρνέρ μένει σήμερα ἔξω ἀπό τήν κινηματογραφική φιλολογία κι αὐτό δέν ὀφείλεται μόνο στή διακριτικότητα τοῦ ἔργου του, ἀλλά καί στό ὅτι οἱ φιλόλογοι πού διοικοῦν τά φεστιβάλ καί γράφουν στίς ἐφημερίδες παράγοντας συνεχῶς ἐκθέσεις ἰδεῶν γύρω ἀπό τά πράγματα πού περισσότερο διάβασαν στά press books καί λιγότερο εἶδαν ἔχουν ἐλάχιστη σχέση μέ μιά τόσο *ριζικά κινηματογραφική* παραγωγή. Ἄν ἡ τηλεόραση εἶναι ἡ μόνη πού φιλοξενεῖ (ἀπό ἄγνοια ἡ τεμπελιά, ἀλλά τί σημασία ἔχει σέ μιά ἐποχή πού οἱ μισοί αἰθουσάρχες εἶναι ἔμποροι καί οἱ ἄλλοι μισοί «καλλιτέχνες») αὐτές τίς ταινίες, τόσο τό καλύτερο. Τό νέφος τῶν δημιουργῶν πού ἐπικρέμαται τά δέκα τελευταία χρόνια ἔχει θολώσει τήν ἀτμόσφαιρα. Οἱ ἀποδεκατισμένοι ποντικοί τῶν σκοτεινῶν αἰθουσῶν εἶναι ὑποχρεωμένοι νά ἀντισταθοῦν στήν τυποποίηση τῆς διανομῆς «ἀριστουργημάτων τῆς Ἑβδομης τέχνης» ἡ νά ἐξαφανιστοῦν μιά καί χάνουν μέρα μέ τήν μέρα τό λόγο ὑπαρξής τους. Ἀνακαλύπτοντας τή σημασία τοῦ νά ὑποκύπτεις στίς κινηματογραφικές εἰκόνες, ἀσχετα ἀπό τό πόσο «χαμηλά» τοποθετοῦνται στά ράφια τοῦ μάρκετινγκ τῶν κομψοτεχνημάτων, ὁ Τουρνέρ κέρδισε τή μάχη ἀπό τήν αἰωνιότητα.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Η ΔΙΑΒΡΩΤΙΚΗ ΗΡΕΜΙΑ ΤΟΥ ΑΝΕΠΙΔΕΙΚΤΟΥ

(ὁ Ζὰκ Τουρνὲρ σὰν σκηνοθέτης τοὺ φανταστικοὺ)

τοὺ Δημήτρη Παναγιωτάτου

I. Τοποθέτηση

Ἀνατρέχοντας σὲ ἀποτιμήσεις τοὺ ἔργου τοὺ Ζὰκ Τουρνὲρ, πρόσφατες (ἀμέσως ἡ λίγο μετὰ τὸ θάνατό του, τὸν Δεκέμβριο τοὺ '77) ἀλλὰ καὶ παλαιότερες, σχηματίζει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ παραγνωρισμένος αὐτὸς Γάλλος, ποὺ ἔγινε γνωστὸς μὲ τὴ δουλειά του στὴν Ἀμερική, μοίρασε ἁπλόχερα καὶ κατὰ κάποιο τρόπο ἰσοδύναμα τὶς ἱκανότητές του σὲ μιὰ πλατιὰ γκάμα κινηματογραφικῶν εἰδῶν — γουέστερν, φίλμ νουάρ, ταινίες τρόμου, περιπέτειες. Αὐτὴ ἡ κατάτμηση τῆς προσφορᾶς του σ' ἕνα πλήθος κατευθύνσεις, δίνει τελικὰ μιὰν εἰκόνα ἄλλο τόσο ἀληθινὴ ὅσο καὶ ψεύτικη. Γιατὶ ἂν εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ὁ Τουρνὲρ κατόρθωσε νὰ βάλει τὴ σφραγίδα του σὲ κάθε εἶδος μὲ τὸ ὁποῖο ἀσχολήθηκε (ἀκόμα καὶ στὶς ἰταλικὲς ψευδοϊστορικὲς παραγωγές, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴ *Μάχη τοὺ Μαραθώνα* ποὺ σκηνοθέτησε), ὅπως κατόρθωσε νὰ διασώσει ἀπὸ τὸ χαρακτηρισμὸ τῆς «ταινίας τῆς σειρᾶς» ταινίες ποὺ εἶχαν ὅλες τὶς «προϋποθέσεις» γιὰ κάτι τέτοιο (série «B»), δὲν εἶναι λιγότερο ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ οὐσιωδέστερη προσφορά του κεντρώνεται γύρω ἀπὸ τὸν φανταστικὸ κινηματογράφο, καὶ πιὸ συγκεκριμένα τὸ εἶδος τοὺ κυρίως φανταστικοὺ *(1)*. Οἱ τέσσερεις ταινίες του ποὺ ἐξετάζονται ἐδῶ *(Ἄνθρωποι - γάτες, Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι, Ὁ ἄνθρωπος - λεοπάρδαλη, Ἡ νύχτα τοὺ Δαίμονα)* δὲν ἀνανέωσαν ἁπλῶς ἕνα εἶδος, ποὺ εἶχε τόση ἀνάγκη ἀνανέωσης, σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίοδο (βασικὰ τὴ δεκαετία τοὺ '40 στὶς ΗΠΑ)· υἱοθετώντας μιὰ καινούρια ματιά, καὶ δίνοντας νέα διάσταση στὸ κινηματογραφικὸ φανταστικό, ἐφτασαν νὰ διαφοροποιήσουν κι αὐτὴν ἀκόμα τὴν παραδοσιακὴ λειτουργία του.

II. Συγκυρία

Ἤδη τὸ φανταστικὸ τῆς δεκαετίας τοὺ '30 εἶχε διαγράψει τὴν τροχιά του. Μεταξὺ 1930 καὶ 1936, κι ἐνῶ τὸ κραὰχ τοὺ '29 καὶ οἱ ὀξυμένες ἀντιφάσεις τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας σημαδεύουν τὴν κρίση τῆς ἐποχῆς, τὸ Ἀπαγορευμένο - Ἀπωθημένο θὰ κάνει συχνὰ τὴν ἐμφάνισή του — μὲ τὴ μορφὴ τοὺ κινηματογραφικοὺ Τέρατος — μὲς στὴν καρδιὰ τοὺ Ἐπιτρεπτοὺ - Κυριάρχου, γιὰ νὰ ἀπωθηθεῖ κάθε φορὰ ἀκόμα πιὸ βίαια. Οἱ μύθοι προσφέρουν πλούσιο ὑλικὸ γιὰ τὶς ὑλοποιήσεις τοὺ τέρατος, ποὺ ἀποτελεῖ πρόκληση στὸν ὀρθολογισμὸ (βαμπίρ, λυκάνθρωπος, μούμια, κ.λπ.), παράλληλα μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία ὅπου τὸ τέρας ἑρμηνεύεται ρασιοναλιστικὰ (εἶναι προϊὸν τῶν πειραμάτων ἑνὸς «τρελοῦ» ἐπιστήμονα). Πάντως, τόσο τὸ φανταστικὸ ὅσο καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία τῆς ἐποχῆς, μέσα ἀπὸ μιὰ ταυτόσημη δομὴ *(2)*, ὀργανώνονται γύρω ἀπὸ τὴν ἐμμονὴ ἰδέα τῆς «χρυσῆς» αὐτῆς περιόδου τοὺ φανταστικοὺ κινηματογράφου: τὸ κτηνώδες ἐνυπάρχει στὴν ἀνθρώπινη φύση (ὁ κενόδοξος Δόκτωρ Μορὼ στὸ *Νησὶ τῶν χαμένων ψυχῶν*, ὁ σαδιστὴς Ζάροφ στὸ *Πιὸ ἐπικίνδυνο κυνήγι*, ὁ διχασμένος — σὲ πειθήνιο Φρανκενστάιν καὶ ἀπειθάρχητο Πρετόριο — ἐπιστήμονας στὴ *Μνηστὴ τοὺ Φρανκενστάιν*). Ἄλλοτε, τὸ τέρας καταδηλώνει τὴν ἀπελευθέρωση τοὺ Κτήνους ποὺ ἐνεδρεύει σὲ κάθε ἄνθρωπο *(Δρ Τζέκυλ καὶ Κος Χάυντ)*. Ἔτσι, ἡ αἰσθητικὴ τῶν ταινιῶν τῆς «χρυσῆς ἐποχῆς» δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ στηριχτεῖ στὴν πρόσφορη ἐκμετάλλευση τῆς μεγάλης κληρονομιᾶς τοὺ γερμανικοὺ ἐξπρεσιονισμοὺ, ἰδανικοὺ ἐκφραστὴ τοὺ δισυπόστατου καὶ ἐνσαρκωτὴ δαιμονικῶν τυράννων. Γοτθικοὶ πύργοι, τροπικὲς ζούγκλες, ἀνθρωποκυνηγητά, ἐνσωματωμένα σ' ἕνα ἀφηρημένο πλαίσιο ποὺ ἐγκωμιάστηκε τόσο ἀπὸ τοὺς σουρεαλιστές, ἐπανέρχονται ἀδιάκοπα.

Μὲ τὴν κήρυξη τοὺ πολέμου (1939), ἡ ἐπανεμφάνιση τοὺ φανταστικοὺ κινηματογράφου — σὰν εἴδους κρίσης — γίνεται ἀναγκαία ἀλλὰ καὶ προβληματική. Ἡ δεκαετία ποὺ ἔρχεται, ἐγκλωβισμένη σ' αὐτὴν ποὺ φεύγει, ἀποπνέει τὴν αἴσθηση τῆς μὴ γόνιμης ἐπανάληψης. Τὸ φανταστι-

1. Στὸν φανταστικὸ κινηματογράφο μποροῦμε νὰ περιλάβουμε τρία εἴδη (μὲ στενότερη ἔννοια): α) τὸ κυρίως φανταστικὸ (ἢ φανταστικό)· β) τὸ θαυμαστό· γ) τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία. Σὰν (κυρίως) φανταστικὸ ὁρίζεται *«ἡ εἰσβολὴ τοὺ ἀνορθολογικοὺ σ' ἕνα ὀρθολογικὸ κόσμο καὶ ἡ σύγκρουσή του μ' αὐτόν, μέσα ἀπὸ μιὰ μορφὴ ποὺ προκαλεῖ - καλλιεργεῖ μιὰν ἀτμόσφαιρα ἀγωνίας καὶ τρόμου»* (βλ. Δημ. Παναγιωτάτου, *Ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος*, ἐκδόσεις Δέκα, Ἀθήνα 1979).

2. Ἡ ταυτόσημη δομὴ ἑνοποιεῖ, κατά κάποιο τρόπο, στὴ δεκαετία τοὺ '30 τὸ φανταστικὸ καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία, στερώντας ἀκόμα στὸ κάθε εἶδος τὴν ἀναμφισβήτητη ἰδιαιτερότητά του.

κό — πού ἐνδιαφέρει βασικά ἐδώ — ἀρκεῖται σέ συνέχειες ἡ παραλλαγές, κάποιες φορές ἀξιόλογες (*Ὁ λυκάνθρωπος, Τό φάντασμα τῆς μούμιας*), τῶν μύθων πού ἀποτέλεσαν τίς μεγάλες ἐπιτυχίες τῆς δεκαετίας τοῦ '30, χωρίς ἡ αἰσθητική ἡ ἡ προβληματική τους νά διαφοροποιεῖται οὐσιαστικά ἀπό τό πλαίσιο αὐτῶν τῶν ἐπιτυχιῶν. Ὅ,τι θά εἶχε κανείς νά παρατηρήσει σάν γενικότερη διπίστωση, εἶναι ὅτι στίς περισσότερες ταινίες τῆς δύσκολης αὐτῆς περιόδου γιά τό φανταστικό κινηματογράφο διαφαίνεται ἕνας παρωδιακός τόνος, ταυτόχρονα μέ μιά ἐντονη τάση ἀνάμιξης στοιχείων φανταστικοῦ καί ἐπιστημονικῆς φαντασίας (*Τό σπίτι τοῦ Φρανκενστάιν, Τό σπίτι τοῦ Δράκουλα*): ἐνδείξεις μιᾶς παρακμῆς τούς εἴδους στίς ΗΠΑ πού δέν μποροῦν βέβαια νά ἐξισοροπήσουν οἱ χλωμές προσπάθειες γιά ἕνα γαλλικό φανταστικό, στή διάρκεια τῆς γερμανικῆς κατοχῆς (1942 - 1946), καταδικασμένες ἐκ τῶν προτέρων ἀπό τή συμβατικότητα καί τόν ἀκαδημαϊσμό τῶν διαφόρων Καρνέ (*Οἱ ἐπισκέπτες τῆς νύχτας*) ἡ Σέρζ ντέ Πολινύ (*Ὁ βαρώνος - φάντασμα*). Δεκαετία, λοιπόν, πενιχρή καί χωρίς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἀν ἐξαιρέσει φυσικά κανείς τό ἔργο τοῦ Ζάκ Τουρνέρ (πού ἐντάσσεται στή σημαντικότατη παραγωγή τοῦ Βάλ Λιούτον).

Σπάνια περίπτωση παραγωγοῦ πού δικαιοῦται ἀξιωματικά τό χαρακτηρισμό τοῦ «δημιουργοῦ», ὁ Λιούτον εἶναι ὑπεύθυνος γιά μιά σειρά ἐννέα ταινιῶν «ψυχολογικοῦ τρόμου», γυρισμένων μεταξύ 1942 καί 1946, στίς ὁποίες συνεργάστηκε, μέ εὐτυχή γενικά ἀποτελέσματα, μέ τρεῖς σκηνοθέτες: τόν Μάρκ Ρόμπσον (*Τό ἕβδομο θύμα, Τό πλοῖο - φάντασμα, Τό νησί τῶν νεκρῶν, Μπέντλαμ*), τόν Ρόμπερτ Γουάιζ (*Ἡ κατάρα τῶν ἀνθρώπων - γάτων, Ὁ τυμβωρύχος*) καί τόν Ζάκ Τουρνέρ (*Ἄνθρωποι - γάτες, Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι, Ὁ ἀνθρωπος - λεοπάρδαλη*). Ἀπό τούς τρεῖς, ὁ Τουρνέρ ὑπῆρξε ἀναμφισβήτητα ἐκεῖνος πού κατόρθωσε νά παρακάμψει τίς ἀτέλειες, κυρίως σκηνοθετικές, τῶν ταινιῶν τοῦ Ρόμπσον καί τοῦ Γουάιζ καί νά ἐκφράσει ἰδανικότερα τίς προθέσεις τῶν ταινιῶν τῆς σειρᾶς. (Εἶναι ἀλήθεια, βέβαια, ὅτι ἡ προβληματική καί ἡ ἰδιοσυγκρασία Λιούτον - Τουρνέρ ἦταν κάτι παραπάνω ἀπό συγγενικές). Δεκαπέντε περίπου χρόνια ἀργότερα, ἡ προσφορά τοῦ Τουρνέρ στόν «ψυχολογικό τρόμο» θά ὁλοκληρωθεῖ στήν Ἀγγλία — ὅταν ὁ Λιούτον ἔχει πιά πεθάνει — μέ μιά ἐξίσου σημαντική ταινία (*Ἡ νύχτα τοῦ Δαίμονα*).

III. Θεματική

Φαινομενικά, οἱ τέσσερεις φανταστικές ταινίες τοῦ Τουρνέρ *(3)* στηρίζονται στήν ἐπαναχρησιμοποίηση τῶν μύθων τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Τουλάχιστον οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν, καί οἱ «ὑποθέσεις» τους, καλλιεργοῦν αὐτή τήν ἐντύπωση: δισυπόστατο μέ μεταμόρφωση (γυναίκα - αἰλουροειδές, κάτι ἀνάλογο μέ τό λυκάνθρωπο, στούς *Ἀνθρώπους - γάτες*), δισυπόστατο χωρίς μεταμόρφωση (ὁ σχιζοειδής σαδιστής στόν

Ἡ νευρωτική Ἰρένα (Σιμόν Σιμόν) καί ἡ «φυσιολογική» Ἄλις (Τζέην Ράντολφ): δυό γυναίκες ἀντιμέτωπες γιά τήν ἀγάπη ἑνός ἀνδροκράτη ἐγωιστή (*Ἄνθρωποι - γάτες*).

Ἀνθρωπο - λεοπάρδαλη), ζόμπι (*Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι*), δαιμονική ἐπιβολή (*Ἡ νύχτα τοῦ Δαίμονα*). Κι ὡστόσο, αὐτές οἱ ταινίες δέν ἔχουν τίποτα κοινό μέ τίς ταινίες τῆς προηγούμενης δεκαετίας, ὅπως δέν ἔχουν τίποτα κοινό μέ τίς ταινίες τῆς ἐποχῆς τους: δέν εἶναι οὔτε συνέχειες οὔτε ρημέικ, οὔτε κἀν παραλλαγές τῶν κλασικῶν θεμάτων *(4)*. Τό μυθολογικό ἐπίπεδο εἶναι σ' αὐτές τό ἕνα μόνο σκέλος τῆς προβληματικῆς τους· στήν ἄλλη μεριά, ὑπάρχει ἡ ἐξισοροπητική δυνατότητα τῆς ρασιοναλιστικῆς ἑρμηνείας. Ἡ ψυχανάλυση εἶναι, συνήθως, ἐκείνη πού καλεῖται νά προσφέρει τή δική της ἀποψη γιά τό ἀνεξήγητο, νά ἀναγάγει στήν ψυχοπαθολογία τήν ἑκάστοτε περίπτωση. Ἐμμονες ἰδέες καί δεισιδαιμονίες, καθώς καί οἱ ἐπιδράσεις τους στόν ψυχισμό τῶν ἀτόμων — θεματική πού ἐνδιέφερε ἀνέκαθεν τόν Τουρνέρ —, ἐνσωματώνονται στό παραδοσιακό μυθικό πλαίσιο, ἀντισταθμίζοντας τόν ἀνορθολογικό χαρακτῆρα τοῦ τελευταίου. Οἱ τέσσερεις αὐτές ταινίες διστάζουν συνέχεια, ἀλλά συνειδητά, ἀνάμεσα στό ἐπίπεδο τοῦ μύθου καί σ' ἕνα ρασιοναλιστικό ἐπίπεδο (κατά βάση ψυχαναλυτικό) χωρίς, ἐννοεῖται, νά ἀναιροῦν κανένα. Ἄν ὑπάρχει κάποια κλίση πρός ἕνα ἐπίπεδο, αὐτό εἶναι τό ἐπίπεδο τοῦ μύθου· ἀλλά καί πάλι χωρίς καμιά σιγουριά, μέσα στή μεγαλύτερη ἀβεβαιότητα. Μέ τέτοιο τρόπο ὥστε ὁ θεατής νά ἀναρωτιέται καί μετά τό τέλος τῆς ταινίας: ἡ Ἰρένα εἶναι πραγματικά γυναίκα - πάνθηρας ἡ ἡ ἐμμονη ἰδέα της ὅτι ἀνήκει σέ μιά φυλή γυναικῶν ἀπό τά Βαλκάνια πού μεταμορφώνονται σέ ἐπικίνδυνα αἰλουροειδῆ τήν ἐντάσσει στήν ψυχοπαθολογία (*Ἄνθρωποι-γάτες*); Πόσο μπορεῖ νά ἐπιδράσουν οἱ δεισιδαιμονίες στόν ψυχισμό τῶν μελῶν μιᾶς οἰκογένειας ἀποικιοκρατῶν στήν Αἰτή, ὥστε νά τίς χρησι-

3. Ὁ Τουρνέρ ἔχει γυρίσει δύο ἀκόμα ταινίες πού ἐντάσσονται στόν φανταστικό κινηματογράφο, ἀλλά ὄχι καί στή θεματική καί γενικότερη προβληματική τῶν ταινιῶν πού ἐξετάζονται ἐδῶ. Πρόκειται γιά μιά παρωδία (*Ἡ κωμωδία τοῦ τρόμου*) καί ἕνα φίλμ ἐπιστημονικῆς φαντασίας (*Πόλη κάτω ἀπό τή θάλασσα*).

4. Καί πρέπει νά πέσει κανείς, σάν τόν Γιώργο Τζώρτζιο στήν *Ὀθόνη* No 1, σέ ἀνεπίτρεπτες ἁπλουστεύσεις (πού μόνο ἡ ὁλοκληρωτική ἄγνοια τοῦ θέματος μπορεῖ νά δικαιολογήσει) γιά νά «ἐνοποιήσει», μέσα σέ μιά περίπου σελίδα, τήν προβληματική καί τή λειτουργία τῶν ταινιῶν ζόμπι τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (*Λευκό ζόμπι*, τοῦ Χάλπεριν) μέ τό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι* τοῦ Τουρνέρ.

Μιά νύχτα ή Μπέτσυ (Φράνσις Ντή) όδηγεί τήν άρρωστη Τζέσικα (Κριστίν Γκόρντον) σέ μιά τελετή βούντου: μιά σεκάνς γιά άνθολογία *(Περπάτησα μ' ένα ζόμπι)*.

μοποιήσουν γιά νά λύσουν τίς ένδοοικογενειακές τους διαφορές — ή μήπως δέν πρόκειται γιά δεισιδαιμονίες *(Περπάτησα μ' ένα ζόμπι)*; Πόσο μπορεί νά έπηρεαστεί άπό τή δαιμονολογία ένας έπιστήμονας πού έρχεται στήν Άγγλία νά παρευρεθεί σ' ένα σχετικό συνέδριο, ώστε νά καταλήξει νά άμφισβητεί τή ρασιοναλιστική άντίληψή του γιά τόν κόσμο *(Ή νύχτα τού Δαίμονα)*; Άλλά καί *ό Άνθρωπος - λεοπάρδαλη*, ή μόνη άπό τίς ταινίες στήν όποία δέν ύπάρχει «φανταστικό» στοιχείο, στηρίζεται βασικά στήν ίδια προβληματική: πόσο μπορούμε νά είμαστε βέβαιοι γιά τήν πραγματικότητα, όταν αύτή άποδεικνύεται φαινομενική (άντί γιά τή λεοπάρδαλη, πού νομίζαμε ύπεύθυνη μιάς σειράς φόνων σέ μιά μικρή πόλη τού Νέου Μεξικού, δράστης άποκαλύπτεται τελικά ένας ψυχοπαθής).

IV. Δομή

Φανταστικό τής άμφιβολίας (ύπάρχει ύπερφυσικό;) ή τής άμφισημίας (ύπάρχει ένα διττό έπίπεδο έρμηνείας), τό φανταστικό τού Τουρνέρ, παρά τή χρησιμοποίηση τών μύθων, πηγάζει κατά κύριο λόγο άπό τήν πραγματικότητα. Είναι γνωστή ή άρνητική στάση τού σκηνοθέτη όσον άφορά τίς φανταστικές ταινίες έποχής: «ή φρίκη, γιά νά είναι αίσθητή, πρέπει νά είναι οίκεία» *(5)*. Ό Τουρνέρ θά γυρίσει τίς φανταστικές ταινίες του σέ σύγχρονο πλαίσιο καί θά όργανώσει τό χώρο μέ βάση μιάν οίκεία καθημερινότητα. Άντί γιά μυστηριώδεις πύργους, οί *Άνθρωποι - γάτες* είσάγουν τό θεατή σ' ένα σύγχρονο διαμέρισμα (αύτό τής Ίρένας), ένώ τό *Περπάτημα μ' ένα ζόμπι* έκτυλίσσεται σέ μιά χωρίς ίδιαιτερότητα έπαυλη τής Αίτής. Άντί γιά πόλεις παράξενες, βγαλμένες άπό τή φαντασία ένός Λάβκραφτ, *ό Άνθρωπος - λεοπάρδαλη* θά διαδραματιστεί σ' ένα μικρό χωριό κοντά στά μεξικανικά σύνορα. Στή *Νύχτα τού Δαίμονα* τό βλέμμα τού θεατή θά άκολουθήσει ένα αύτοκίνητο πού διασχίζει νύχτα ένα δάσος, κάπου στήν Άγγλία: ή κλασική άμαξα, οί νυχτερίδες, τό μονοπάτι πού όδηγεί στόν πύργο, έχουν άντικασταθεί άπό στοιχεία πού δέν παραπέμπουν άμεσα στό μυθικό έπίπεδο τού φανταστικού.

Μέσα σ' αύτό τό πλαίσιο καθημερινότητας, ό Τουρνέρ έγγράφει όρισμένα ύπαινικτικά σημεία, τά όποία, όπως σέ κάθε φανταστική ταινία, θά παίξουν τό ρόλο ένός προμηνύματος: θά μιλήσουν μέ νύξεις γιά κάτι άπροσδιόριστο. Μέ τή θεμελιώδη διαφορά ότι καί τά ύπαινικτικά αύτά σημεία πηγάζουν κυρίως άπό τήν καθημερινότητα. Ένας πάνθηρας σέ κλουβί *(Άνθρωποι - γάτες)*, ένας τραγουδιστής μέ τήν κιθάρα του *(Περπάτησα μ' ένα ζόμπι)*, ό ήχος άπό καστανιέτες *(Ό άνθρωπος - λεοπάρδαλη)*, μιά παλιά περγαμηνή *(Ή νύχτα τού Δαίμονα)* — σημεία άδιάφορα ίσως στήν άρχή — άποκαλύπτουν τόν εύθραυστο χαρακτήρα μιάς φαινομενικά καθησυχαστικής πραγματικότητας. Στούς *Άνθρώπους - γάτες* τά πλάνα τού πάνθηρα στό κλουβί του άκολουθούνται άπό τά πλάνα τής Ίρένας στό διαμέρισμά της, ό ζωολογικός κήπος βρίσκεται δίπλα στό σπίτι, ό ένας χώρος φέρνει στό νού τόν άλλον: ή σχέση πάνθηρα - γυναίκας ύποβάλλεται στό θεατή μέσα άπ' αύτό τό παιχνίδι άντιστοιχίας. Ή μπαλάντα τού πλανόδιου τραγουδιστή στό *Περπάτησα μ' ένα ζόμπι* — αύτό τό, έκ πρώτης όψεως, άπλό φολκλορικό τραγουδάκι — άποδεικνύεται τελικά τό κλειδί όλης τής ίστορίας, τό προμήνυμα καί ή έξήγησή της, ένώ οί καστανιέτες στόν *Άνθρωπο - λεοπάρδαλη* καί ή περγαμηνή μέ τά τευτονικά σύμβολα στή *Νύχτα τού Δαίμονα* καταλήγουν νά πάρουν μιά σημασιοδότηση σχεδόν ίδεοληπτική. Καί τότε, μέσα άπό τή σοφά μελετημένη ύπογράμμιση τών ύπαινικτικών σημείων, ή έφησυχασμένη (καί έφησυχαστική) πραγματικότητα ύποχρεώνεται νά δείξει τό άληθινό πρόσωπό της: ή σκιά τού πάνθηρα θά στοιχιώσει τό ζευγάρι Ίρένας - Όλιβερ *(Άνθρωποι - γάτες)*, τά τύμπανα τού βουντού θά ταράξουν τή φαινομενική ήρεμία στήν έπαυλη τών Χόλαντ *(Περπάτησα μ' ένα ζόμπι)*, ή ναρκωμένη πόλη τού Μεξικού θά άναστατωθεί άπό μιά σειρά δολοφονιών *(Ό άνθρωπος - λεοπάρδαλη)*, ένα παιδικό άπόγευμα συντροφιά μ' ένα κλόουν θά καταλήξει νά θυμίζει έφιάλτη *(Ή νύχτα τού Δαίμονα)*.

Ώστόσο, ή βασική καινοτομία τού Τουρνέρ άπέναντι στό παραδοσιακό κινηματογραφικό φανταστικό δέν προσδιορίστηκε άκόμα. Άν, σέ κάθε φανταστική ταινία, τά ύπαινικτικά σημεία παίζουν ρόλο προμηνύματος, προετοιμάζουν συγχρόνως τό θεατή νά άποδεχτεί μιά καίρια στιγμή τής δομής τού φανταστικού: τή στιγμή τής είσβολής τού ύπερφυσικού (μέ τή μορφή ένός τέρατος ή ένός άνεξήγητου φαινομένου) μέσα στό ρασιοναλιστικό κόσμο, τή στιγμή τής ρήξης μέ τήν πραγματικότητα. Άλλά ή ρήξη μέ τήν

5. Κρίστοφερ Γουίκινγκ, «Entretien avec Jacques Tourneur», περιοδικό Midi-Minuit Fantastique, No 12, μάης 1965.

πραγματικότητα στίς ταινίες τού Τουρνέρ δέν (έπι) βεβαιώνεται ποτέ· άπλώς πιθανολογείται, ύποβάλλεται. Αύτό πού γιά ένα συγγραφέα σάν τόν Χένρυ Τζέημς θεωρείται άκατονόμαστο (innommable), γιά ένα σκηνοθέτη σάν τόν Ζάκ Τουρνέρ θεωρείται άνεπίδεικτο (immontrable). Θά μπορούσε κανείς νά μιλήσει γιά πραγματική άποστέρηση (frustration) τού θεατή: δέ θά *δει* ποτέ τήν Ίρένα νά μεταμορφώνεται σέ πάνθηρα — άκόμα καί τή στιγμή πού ό ψυχίατρος, όντας σ' ένα δωμάτιο μόνος μαζί της, θά δολοφονηθεί άγρια άπό κάτι πού μοιάζει μέ αίλουροειδές *(Άνθρωποι - γάτες).* Στόν *Άνθρωπο - λεοπάρδαλη,* στή σεκάνς τής δολοφονίας τού μικρού κοριτσιού, ό θεατής είναι μέ τή μητέρα μέσα στό σπίτι: θά άκούσει μονάχα τίς κραυγές τού κοριτσιού, θά δεί τό αίμα νά κυλάει άργά πρός τό μέρος του... Στό *Περπάτησα μ' ένα ζόμπι* ή άμφιβολία γιά τή Τζέσικα — είναι ή δέν είναι ζόμπι; — παραμένει, παρόλο πού τό ύπερφυσικό βεβαιώνεται σέ μιά σεκάνς (στό κάλεσμα τού μάγου μέ τήν κούκλα): έδώ είναι ή όλη όργάνωση τού φίλμ, μέσα άπό τή συνεχή άλληλοαναίρεση, πού θά κάνει τό θεατή νά άμφιβάλλει *παρά* τό ό,τι είδε, ένώ στή *Νύχτα τού Δαίμονα,* στή σεκάνς μέ τόν Χόλντεν καί τό σύννεφο μέσα στό δάσος, ό θεατής δέν είναι βέβαιος ούτε κάν άν είδε κάτι, έτσι όπως τά χαρακτηριστικά τού δαίμονα γίνονται ένα μέ τό σύννεφο *(6).* Ή μή (έπι) βεβαίωση τού ύπερφυσικού μπορεί, άκόμα πιό συγκεκριμένα, νά προταθεί σάν δυνατότητα μιάς άμφίσημης έρμηνείας στό έσωτερικό τής ίδιας σεκάνς, όπως συμβαίνει π.χ. στίς δύο ίδιοφυείς στιγμές άπό τούς *Άνθρώπους - γάτες* καί τή *Νύχτα τού Δαίμονα,* όπου τά σημαίνοντα παραπέμπουν σ' ένα διττό σημαινόμενο: ό πάνθηρας πού τριγυρνάει γύρω άπό τήν πισίνα, ένώ ή Άλις κολυμπάει στό νερό, μπορεί νά είναι ό πάνθηρας τού ζωολογικού κήπου πού έλευθέρωσε ή Ίρένα, άλλά καί ή ίδια ή Ίρένα πού μεταμορφώθηκε σέ πάνθηρα· τό σύννεφο πού καταδιώκει τόν Κάρσγουελ μπορεί νά είναι ό δαίμονας, άλλά καί οί καπνοί τής άτμομηχανής πού έρχεται άπό τό βάθος τού όρίζοντα: ό Κάρσγουελ συντρίβεται τελικά άπό τήν άτμομηχανή ή άπό τό διάβολο;

Άντί γιά μιά ρήξη, καταδειγμένη, βεβαιωμένη, προσδιορισμένη, οί ταινίες τού Τουρνέρ υιοθετούν τό παιχνίδι *μιάς σειράς ρήξεων / έπανασυνδέσεων,* δομημένων μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά δίνεται ή έντύπωση τού ένιαίου, τής συνοχής, άλλά ταυτόχρονα καί τού διασπασμένου, τής άποσύνθεσης. Ό θεατής δέ βλέπει ποτέ τό άνορθολογικό νά (έπι) βεβαιώνεται, άλλά καί δέν έχει ποτέ έντονότερα τήν έντύπωση ότι τό όρθολογικό θά σωριαστεί μπροστά στά μάτια του άπό στιγμή σέ στιγμή.

V. Μορφικά χαρακτηριστικά

Τί θά είχε νά παρατηρήσει κανείς γιά τή σκηνοθεσία τού Τουρνέρ; Είναι φανερή ή άντίθεση τού σκηνοθέτη στίς παράξενες γωνίες λήψης, σέ τεχνικίστικες έπιλογές, σέ πολύπλοκες κινήσεις τής μηχανής. Είναι φανερή έπίσης ή άρνησή του νά καταφεύγει συχνά, όσον άφορά τίς σκηνές «φρίκης», στή λύση του champ contre champ, χρησιμοποιημένου κατά κόρον άπό τούς σπεσιαλίστες τού είδους. Ό Τουρνέρ είναι θιασώτης μιάς όλότελα λιτής, άπέριττης σκηνοθεσίας, ή όποία, σέ τελευταία άνάλυση, δέν χαρακτηρίζεται άπό καμιάν *ίδιαίτερη* εύρηματικότητα. Δέν είναι τό ντεκουπάζ στό ζωολογικό κήπο ή στό διαμέρισμα τής Ίρένας έκείνο πού θά δικαιολογήσει τή βαθιά έντύπωση πού προκαλείται στό θεατή τών *Άνθρώπων - γάτων.* Στόν Τουρνέρ είναι ή όλη όργάνωση τού ύλικού πού μετράει — καί σ' αύτή τήν όργάνωση ή προσφορά τού παραγωγού Βάλ Λιούτον δέν ύπήρξε καθόλου μικρή —, τό παιχνίδι τών ρήξεων / έπανασυνδέσεων μέ τήν πραγματικότητα πού ύποβάλλονται μέ ίδιοφυή τρόπο μέσα άπό άντιστοιχίες: τό έσωτερικό τής κλούβας τού πάνθηρα παραπέμπει στό έσωτερικό τού διαμερίσματος τής Ίρένας, καί άντίστροφα: μονάχα όταν ό θεατής *ξαναδεί* τό διαμέρισμα τής γυναίκας, κι άφού έχουν προηγηθεί τά πλάνα στό ζωολογικό κήπο, θά παρατηρήσει (ή θά σχηματίσει τήν έντύπωση) ότι τό διαμέρισμα έχει μιά παράξενη άγριάδα — μιά *ζωώδικη* άγριάδα. Κλουβί καί διαμέρισμα, πάνθηρας καί γυναίκα, δέ γίνονται άνησυχητικά παρά *χάρη* στήν άντιστοιχία τους. Άντιστοιχία πού, άλλες φορές, μπορεί νά όργανώνεται μέ ίδιαίτερα βίαιο τρόπο, όπως συμβαίνει σέ μιά στιγμή - σόκ άπό τό *Περπάτησα μ' ένα ζόμπι:* ή νοσοκόμα (Μπέτσυ) έχει οδηγήσει τήν άρρωστη Τζέσικα στήν τελετή βουντού, καί περιμένει μπροστά στήν πόρτα τού μάγου τή συμβουλή του· ξαφνικά ή πόρτα άνοίγει κι ένα χέρι τραβάει τή νοσοκόμα μέσα. Στό μισοσκόταδο, ή Μπέτσυ άφήνει νά τής ξεφύγει μιά κραυγή· δέ βλέπει κανένα «τέρας», τίποτα τό φαινομενικά τρομαχτικό· άπλώς άναγνωρίζει — κι ό θεατής μαζί της — τήν πεθερά τής Τζέσικα: «Κυρία Ράντ!». Ή έντύπωση άπ' αύτή τή στιγμή είναι έξαιρετικά ισχυρή γιά νά έξηγηθεί μονάχα μέ τή σκηνοθετική έπιδεξιότητα. Αύτό πού προκαλεί τή βαθιά άνησυχία τού θεατή δέν είναι, τελικά, ή έντελώς άπρόσμενη έμφάνιση τής Ράντ σ' ένα κόσμο (τόν κόσμο τών ίθαγενών καί τού πρωτογονισμού, τού ένστίκτου καί τής δεισιδαιμονίας) πού είναι διαμετρικά άντίθετος μέ τόν κόσμο στόν όποίο πιστέψαμε ότι άνήκε μέχρι τότε (τόν κόσμο τών άποικιοκρατών καί τού «πολιτισμού», τής έγκράτειας καί τού όρθολογισμού); Οί έκπρόσωποι ένός κόσμου άποκαλύπτονται ταυτόχρονα καί έκπρόσωποι ένός άλλου, έκεί πού νομίσαμε ότι ύπήρχαν άπόλυτα στεγανά: δέν είμαστε πιά σίγουροι γιά τίποτα.

Άνάλογες παρατηρήσεις μπορούν νά γίνουν γιά τή φωτογραφία — μιά πολύ καλή φωτογραφία, πού όμως δέν έγινε γιά νά έντυπωσιάσει τό θεατή, τουλάχιστον μέ τήν πρώτη έπαφή του μαζί της. Ώστόσο, ένσωματωμένη στήν ταινία, άποτελώντας άναπόσπαστο μέρος της, τμήμα τής όλης όργάνωσης τού ύλικού, καταλήγει νά πάρει μιάν έντονη σημασιοδότηση: λιγότερο τεχνητή άπό τή φωτογραφία τών ταινιών τής «χρυσής έποχής» τού φανταστικού κινηματο-

6. Στήν πραγματικότητα, τό πλάνο τού δαίμονα προστέθηκε έκ τών ύστέρων, καί παρά τή θέληση τού Τουρνέρ, άπό τούς παραγωγούς τής ταινίας, έπειδή δέν τήν βρήκαν άρκετά «τρομαχτική» (!). Παρ' όλα αύτά, ή ταινία δέν παύει νά λειτουργεί όπως τήν θέλησε ό σκηνοθέτης της: σάν φανταστικό τής άμφιβολίας.

Ἕνα παιδικό ἀπόγευμα συντροφιά μ' ἕνα κλόουν θά καταλήξει νά θυμίζει ἐφιάλτη *(Ἡ νύχτα τοῦ δαίμονα).*

γράφου, ἀνταποκρίνεται στήν πρόθεση τοῦ Τουρνὲρ νά ὑποβάλει τόν τρόμο μέσα ἀπό τήν καθημερινότητα, ἐνώ τό συχνό κοντράστ (ἄσπρο - μαῦρο / φῶς - σκοτάδι) ὑποδηλώνει εὐστοχα τό παιχνίδι τῶν ἀντιστοιχιῶν. Μιά φωτογραφία πού δέν θυμίζει κάν ταινία φρίκης, κατορθώνει τελικά νά προκαλεί μιάν ἐξίσου δυνατή αἴσθηση μέ τή φωτογραφία πού ζωντάνεψε τά κινηματογραφικά τέρατα τῆς προηγούμενης δεκαετίας.

Τό ἴδιο καί ἡ ἠχητική μπάντα τῶν ταινιῶν, πού δέν καταφεύγει σέ κανένα ἀπό τά στερεότυπα τῶν ταινιῶν τοῦ φανταστικοῦ: οὔτε συχνές κραυγές, οὔτε συστηματική ἐκμετάλλευση τῶν κωδικοποιημένων στοιχείων πού προκαλοῦν ἀγωνία, οὔτε ὑπερτονισμένες μουσικές ὑποκρούσεις. Τά σημαντικότερα ἀποκαλύπτονται πνιχτά, σχεδόν ψιθυριστά, ἡ μέ τόν πιό ἁπλό τρόπο (οἱ ἐξομολογήσεις τῆς Ἰρένας στό διαμέρισμά της, ἡ ὁμολογία τῆς πεθερᾶς στό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι*). Μέσα σ' αὐτήν τήν ἀτμόσφαιρα ἐκμυστήρευσης, οἱ παραμικροί ἦχοι — συνηθισμένοι, καθημερινοί — γίνονται σιγά - σιγά ἐφιαλτικοί ἀκριβῶς ἐπειδή δέ χαρακτηρίζονται ἀπό τήν ὑπερβολή (ὁ θόρυβος τοῦ λεωφορείου στούς *Ἀνθρώπους - γάτες*, οἱ καστανιέτες στόν *Ἄνθρωπο - λεοπάρδαλη*, τό τραγούδι στό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι*). Ἀντί γιά τούς καταιγιστικούς τόνους τοῦ *Κίνγκ Κόνγκ* ἤ τά κρεσέντα τῆς *Μνηστῆς τοῦ Φρανκενστάιν*, μιά ἁπαλή, σιροπιασμένη μουσική, πού φέρνει στό νοῦ ἐρωτικές ἱστορίες (ἀλλά καί συμμετέχει στό νεορομαντισμό τῆς ἐποχῆς), συνοδεύει τά πρῶτα πλάνα τοῦ *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι*. Καταλαβαίνει κανείς πολύ καλά τόν Μπερτράν Ταβερνιέ ὅταν ὁ τελευταῖος, ἐπιχειρώντας νά ἀναλύσει κάθε στοιχεῖο τῶν ταινιῶν τοῦ Τουρνὲρ χωριστά, δηλώνει «ἀδυναμία νά προσδιορίσει γιατί αὐτές οἱ ταινίες εἶναι μεγαλοφυεῖς» *(7)*. Ὁ Τουρνὲρ εἶναι, πάνω ἀπ' ὅλα, ἕνας ἰδιοφυής ὀργανωτής σημείων.

VI Περιεχόμενο καί λειτουργία

Τί *λένε*, τελικά, οἱ φανταστικές ταινίες τοῦ Τουρνὲρ; Μπορεῖ κανείς νά μιλήσει γιά ἕνα γενικότερο περιεχόμενο ἀναφορικά μ' αὐτές; Ἄν πάρουμε σάν ἀφετηρία τούς ἥρωές τους, ἀναγνωρίζουμε ὅτι ἐκεῖνο πού κυριαρχεῖ εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἡ αἴσθηση τῆς ἀποτυχίας. Εἴτε προσπαθοῦν νά ξεφύγουν ἀπό κάτι (ἡ Ἰρένα στούς *Ἀνθρώπους - γάτες*, ὁ σχιζοειδής δολοφόνος στόν *Ἄνθρωπο - λεοπάρδαλη*) εἴτε προσπαθοῦν νά κατορθώσουν κάτι (ἡ Μπέτσυ στό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι*, ὁ Τζούλιαν Κάρσγουελ στή *Νύχτα τοῦ Δαίμονα*), οἱ ἥρωες τοῦ Τουρνὲρ φαίνονται καταδικασμένοι στήν ἀποτυχία: ἡ Ἰρένα δέ θά κατορθώσει νά ξεφύγει ἀπό τόν ἄλλο ἑαυτό της, τό ἴδιο κι ὁ μανιακός πού ἐναποθέτει παροδικά τό διχασμό του στή λεοπάρδαλη· ἡ νοσοκόμα ὄχι μονάχα δέ θά μπορέ-

7. Μπερτράν Ταβερνιέ, «Murmures dans un corridor lointain», περιοδικό «Positif», No 132, Νοέμβρης 1971.

Ὁ χώρος θά χρησιμοποιηθεί κι αὐτός δημιουργικά στήν προσπάθεια νά καταδειχτεί μιά πραγματικότητα ὁλωσδιόλου φαινομενική (ἡ Τούμα Πάρμα στόν *Ἄνθρωπο - λεοπάρδαλη*).

σει νά προσφέρει τίποτα στή Τζέσικα ἀλλά θά γίνει αἰτία, ἐνεργώντας σάν καταλύτης, νά ἐπισπεύσει τό χαμό της, ἐνώ ὁ Κάρσγουελ, ἐπιχειρώντας νά ἐλέγξει τίς δυνάμεις τοῦ κακοῦ, θά βρεί οἰκτρό θάνατο.

Ἕνας πέπλος φαίνεται νά τυλίγει τά πρόσωπα τοῦ Τουρνέρ — ἑρμαια ἑνός παιχνιδιοῦ σκοτεινῶν δυνάμεων — νά τά περισφίγγει χωρίς ἐλπίδα διαφυγῆς. Ἡ ἰδέα τῆς *μοίρας* διατρέχει ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τό ἔργο του. Μιᾶς μοίρας πού, στήν περίπτωση τῶν φανταστικῶν του ταινιῶν, ἐξομοιώνεται μ' αὐτόν τόν πανίσχυρο κόσμο τῶν πνευμάτων, τῶν νεκρῶν, στήν ὑπαρξη τοῦ ὁποίου πίστευε ὁ σκηνοθέτης. Σέ καμιά ἀπό τίς τέσσερεις αὐτές ταινίες δέν ἀναγνωρίζουμε τήν ἐμμονη ἀντίληψη τοῦ φανταστικοῦ τῆς δεκαετίας τοῦ '30 γιά τόν κτηνώδη χαρακτήρα τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἀλλά οὔτε καί τό μανιχεϊσμό στόν προσδιορισμό τῶν ἠθικῶν ἀξιῶν. Ἀντιμέτωπη μέ μιά παράλληλη, σχεδόν ἀκατανίκητη, πραγματικότητα, ἡ κυριαρχη πραγματικότητα ἀποδεικνύεται μονάχα *μιά* συγκεκριμένη ἄποψη γιά τήν πραγματικότητα. Ἕνας τόσο εὐθραυστος κόσμο δέν μπορεί νά διαχωριστεί σέ «καλούς» καί «κακούς». Οἱ ὑποτιθέμενοι κακοί εἶναι ἐξίσου θύματα, τραγικά πρόσωπα, μέ τούς ὑποτιθέμενους καλούς, οἱ ὁποίοι, μέ τή σειρά τους, ἐπαναλαμβάνουν τά σφάλματα τῶν πρώτων. Ἡ Ἰρένα εἶναι συγχρόνως ἕνα τραγικό θύμα, ὁπως ὁ Ὄλιβερ εἶναι συγχρόνως ἕνας ἐγωιστής θύτης πού τήν σπρώχνει στήν καταστροφή, ὄντας ἀνίκανος νά βοηθήσει οὐσιαστικά μιά γυναίκα τῆς ὁποίας ἡ περίπτωση ξεφεύγει ἀπό ἐκείνη τῆς ἐφησυχαστικῆς συζύγου (*Ἄνθρωποι - γάτες*). Οἱ «ἐνοχοι» μοιχοί στό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι* (ὁ Οὐές καί ἡ Τζέσικα) εἶναι στήν πραγματικότητα τά τραγικά πρόσωπα τῆς ταινίας πού θά βροῦνε λύτρωση στό θάνατο, ἐνώ ἡ Μπέτσυ, παρά τίς καλές της προθέσεις, δέ θά ἀποφύγει νά ἐπαναλάβει τό ἴδιο «ἁμάρτημα»: νά συνδεθεί μέ τόν ἀντρα μιᾶς ἄλλης (τόν ἀντρα τῆς Τζέσικα). Ὁ δολοφόνος στόν *Ἄνθρωπο - λεοπάρδαλη* εἶναι περισσότερο τό θλιβερό ὑποκείμενο ἑνός τραύματος, ἕνας ἐκών ἀκων ἐνοχος. Ὅσο γιά τά πρόσωπα στή *Νύχτα τοῦ Δαίμονα*, «θύτες» καί «θύματα» θυμίζουν πιόνια στά χέρια ἀπροσδιόριστων ἀλλά πανίσχυρων δυνάμεων.

Δέν πρέπει νά ξενίζει, ὑστερα ἀπ' ὅλα αὐτά, τό (σπάνιο γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο) φαινόμενο τῆς ἀπουσίας ἠθικοῦ διδάγματος στίς ταινίες τοῦ Τουρνέρ. Πού νά βρεθεί χώρος γιά διδάγματα, γιά ἐφησυχασμό, σέ μιά τόσο ἀβέβαιη πραγματικότητα; Τό χάπυ-ἔντ, ἀλλη ἀπαραίτητη κατακλείδα ὁλων σχεδόν τῶν φανταστικῶν ταινιῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (καί ὄχι μονάχα αὐτῶν), ἐπίσης ἀπουσιάζει — τουλάχιστον μέ τή γνωστή ἀντιδιαλεκτική του μορφή.

Τό νέο ζευγάρι Ὁλιβερ - Ἄλις θά στηριχτεί στόν ἀπελπισμένο θάνατο τῆς Ἰρένας (*Ἄνθρωποι - γάτες*), ἀκριβῶς ὅπως τό νέο ζευγάρι Πώλ - Μπέτσυ στό *Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι* θά στηριχτεί στόν ἀφανισμό τοῦ παλιοῦ (Οὐές - Τζέσικα), καί τό ζευγάρι στόν *Ἄνθρωπο - λεοπάρδαλη* θά ἀναζωογονηθεί... χάρη στό δράμα τοῦ ψυχικά ἀρρωστου δολοφόνου! Ἀλλά καί ἡ *Νύχτα τοῦ Δαίμονα* θά τελειώσει μ' ἕναν ἀμφιλεγόμενο θάνατο (αὐτόν τοῦ Κάρσγουελ) πού θά στοιχίσει στόν Χόλντεν τήν ἐλλειψη κάθε βεβαιότητας.

Μοιρολατρεία; Μεταφυσική; Σίγουρα. Ὅμως αὐτές οἱ ἔννοιες, ἐνσωματωμένες στά πλαίσια τοῦ φανταστικοῦ γενικότερα (ἑνός εἴδους ὅπου τό *παιχνίδι* μέ τό ὑπερφυσικό ἀποτελεί συστατικό του στοιχείο) καί στά πλαίσια τοῦ ἔργου τοῦ Τουρνέρ εἰδικότερα (ἑνός ἔργου πού ἀρνεῖται συστηματικά τά ἠθικά διδάγματα), ἀναιρούν ὁποιαδήποτε θρησκευτική ἤ ἠθικολογική σημασιοδότηση. Ἐκεῖνο πού εἶναι σημαντικότερο, ὅσον ἀφορά τή λειτουργία τῶν φανταστικῶν ταινιῶν τοῦ Τουρνέρ, δέν εἶναι τελικά ὅτι, ὑποβάλλοντας τό ἐνδεχόμενο μιᾶς «ἄλλης» πραγματικότητας, καταλήγουν νά ἀμφισβητοῦν οὐσιαστικά τήν κυρίαρχη πραγματικότητα (φιλμική - ἐξωφιλμική); Μέσα ἀπό μιάν ἐξισοροπητική δομή ἀνάμεσα σέ ὀρθολογικό καί ἀνορθολογικό, δέν καταδείχνουν τήν ψευτιά τοῦ φαινομενικοῦ καί δέν ἀποκαλύπτουν τήν ἀλήθεια «τῶν πραγμάτων πίσω ἀπό τά πράγματα»; Ἀπέναντι στή συγκυρία τῆς ἐποχῆς του (ἐποχῆς ἀβέβαιης, χαρακτηρισμένης ἀπό τίς προσπάθειες τοῦ συστήματος νά ὀργανώσει τή «συναίνεση», πού εἶχε δεχτεί σοβαρά πλήγματα ἀπό τήν κρίση τῆς προηγούμενης δεκαετίας), ὁ Τουρνέρ παίρνει θέση μέ τό ἔργο του — συνειδητά ἡ ἀσυνείδητα, λίγο ἐνδιαφέρει αὐτό — ἀρνούμενος τόν ἐφησυχασμό τοῦ θεατῆ καί διαφοροποιώντας τήν παραδοσιακή λειτουργία τοῦ κινηματογραφικοῦ φανταστικοῦ. Λειτουργία «ἀσφαλιστικῆς δικλείδας», σύμφωνα μέ τήν ὁποία τό Τέρας καλεῖται νά ἐμφανιστεί, νά δημιουργήσει τή ρήξη μέ τήν πραγματικότητα, γιά νά ἀποδειχτεί προφανέστερα ἡ ἀναγκαιότητα ἐπαναπώθησής Του καί ἐπιστροφῆς στήν κυρίαρχη Τάξη τῶν πραγμάτων. Περισσότερο ἀπό τό νά μᾶς τρομάξει στήν ἀρχή, γιά νά μᾶς καθησυχάσει στό τέλος χτυπώντας μας φιλικά στήν πλάτη, ὁ Τουρνέρ ἐπιδιώκει βασικά νά μᾶς κάνει νά ἀναρωτηθοῦμε. Ἀντί γιά μιά βίαιη ρήξη — μέσα ἀπό τό μῦθο —, πού ἄλλο δέν κάνει παρά νά ἐπιβεβαιώνει τήν ἀναγκαιότητα τοῦ κυρίαρχου ὀρθολογισμοῦ, τό ἔργο του διαλέγει τήν ἠρεμη διάβρωση — μέσα ἀπό τήν καθημερινή πραγματικότητα — ἀμφισβητώντας καίρια τό Λογικό (κυρίαρχο Λόγο).

Δημήτρης Παναγιωτάτος

Φιλμογραφία τῶν ταινιῶν πού ἀναφέρονται μέσα στό κείμενο ἀλλά δέν εἶναι τοῦ Ζάκ Τουρνέρ:

Τό νησί τῶν χαμένων ψυχῶν (Island of Lost Souls). ΗΠΑ, 1932. *Σκην:* Ἔρλ Κέντον. *Σεν:* Βάλντεμαρ Γιάνγκ, Φίλιπ Γουίλυ. *Μέ τούς:* Τσάρλς Λώτον, Ρίτσαρντ Ἄρλεν, Κάθλην Μπέρκ.

Τό πιό ἐπικίνδυνο κυνήγι (The Most Dangerous Game). ΗΠΑ, 1932. *Σκην:* Ἔρνεστ Σέτσακ, Ἰρβινγκ Πίτσελ. *Σεν:* Τζέημς Κρῆλμαν. *Μέ τούς:* Τζόελ Μάκ Κρή, Φέη Ρέη, Λέσλι Μπάνκς.

Ἡ Μνηστή τοῦ Φρανκενστάιν (The Bride of Frankenstein). ΗΠΑ, 1935. *Σκην:* Τζέημς Γουέηλ. *Σεν:* Τζών Μπάλντερστον, Γουίλιαμ Χάρλμπατ. *Μέ τούς:* Μπόρις Κάρλοφ, Κόλιν Κλάιβ, Ἔλσα Λάντσεστερ, Ἔρνεστ Θέσιγκερ.

Δόκτωρ Τζέκυλ καί Κύριος Χάυντ (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). ΗΠΑ, 1932. *Σκην:* Ρούμπεν Μαμούλιαν. *Σεν:* Σάμιουλ Χοφενστάιν, Πέρσυ Χήθ. *Μέ τούς:* Φρέντερικ Μάρτς, Μίριαμ Χόπκινς, Ρόουζ Χόμπαρτ.

Ὁ Λυκάνθρωπος (The Wolfman). ΗΠΑ, 1941. *Σκην:* Τζώρτζ Γουάγκνερ. *Σεν:* Κούρτ Σιόντμακ. *Μέ τούς:* Κλώντ Ρέηνς, Ράλφ Μπέλαμυ, Ἤθλυν Ἄνκερς.

Τό φάντασμα τῆς μούμιας (The Mummy's Ghost). ΗΠΑ, 1944. *Σκην:* Ρέτζιναλντ Λεμπόργκ. *Σεν:* Γκρίφιν Τζέη, Μπρέντα Βάισμπεργκ. *Μέ τούς:* Τζών Καραντάιν, Λόν Τσάνεϋ τζούνιορ, Ρόμπερτ Λόουερυ.

Τό σπίτι τοῦ Φρανκενστάιν (House of Frankenstein). ΗΠΑ, 1944. *Σκην:* Ἔρλ Κέντον. *Σεν:* Ἔντουαρντ Λόου. *Μέ τούς:* Μπόρις Κάρλοφ, Λόν Τσάνεϋ τζούνιορ, Ἔλενα Βερντούγκο.

Τό σπίτι τοῦ Δράκουλα «House of Dracula». ΗΠΑ, 1945. *Σκην:* Ἔρλ Κέντον. *Σεν:* Ἔντουαρντ Λόου. *Μέ τούς:* Λόν Τσάνεϋ τζούνιορ, Μάρθα Ο'Ντρίσκολ, Τζέην Ἄνταμς.

Οἱ ἐπισκέπτες τῆς νύχτας (Les visiteurs du soir). Γαλλία, 1942. *Σκην:* Μαρσέλ Καρνέ. *Σεν:* Ζάκ Πρεβέρ. *Μέ τούς:* Ἄλαίν Κυνύ, Ἄρλετύ.

Ὁ Βαρώνος - φάντασμα (Le baron fantôme). Γαλλία, 1942. *Σκην:* Σέρζ Ντέ Πολινύ.

Τό ἑβδομο θύμα (The Seventh Victim). ΗΠΑ, 1943. *Σκην:* Μάρκ Ρόμπσον. *Σεν:* Ντέ Γουίτ Μποντήν, Τσάρλς Ο'Νήλ. *Μέ τούς:* Τόμ Κονγουέη, Τζήν Μπρούκς, Κίμ Χάντερ.

Τό πλοῖο - φάντασμα (The Ghost Ship). ΗΠΑ, 1943. *Σκην:* Μάρκ Ρόμπσον. *Σεν:* Ντόναλντ Χάντερσον Κλάρκ. *Μέ τούς:* Ρίτσαρντ Ντίξ, Ράσελ Γουέηντ, Ἔντιθ Μπάρετ.

Τό νησί τῶν νεκρῶν (Isle of the Dead). ΗΠΑ, 1945. *Σκην:* Μάρκ Ρόμπσον. *Σεν:* Ἄρντελ Ρέη. *Μέ τούς:* Μπόρις Κάρλοφ, Ἔλεν Ντρού.

Μπέντλαμ (Bedlam). ΗΠΑ, 1946. *Σκην:* Μάρκ Ρόμπσον. *Σεν:* Βάλ Λιούτον, Μάρκ Ρόμπσον. *Μέ τούς:* Μπόρις Κάρλοφ, Ἄννα Λή, Μπίλυ Χάουζ.

Ἡ κατάρα τῶν ἀνθρώπων - γάτων (The Curse of the Cat People). ΗΠΑ, 1944. *Σκην:* Ρόμπερτ Γουάιζ. *Σεν:* Ντε Γουίτ Μποντήν. *Μέ τούς:* Σιμόν Σιμόν, Κέντ Σμίθ, Τζέην Ράντολφ.

Ὁ τυμβωρύχος (The Body Snatcher). ΗΠΑ, 1945. *Σκην:* Ρόμπερτ Γουάιζ. *Σεν:* Φίλιπ Μάκ Ντόναλντ, Βάλ Λιούτον. *Μέ τούς:* Μπόρις Κάρλοφ, Χένρυ Ντάνιελ, Μπέλα Λουγκόζι.

Ο ΖΑΚ ΤΟΥΡΝΕΡ ΓΙΑ ΤΟΝ ΖΑΚ ΤΟΥΡΝΕΡ

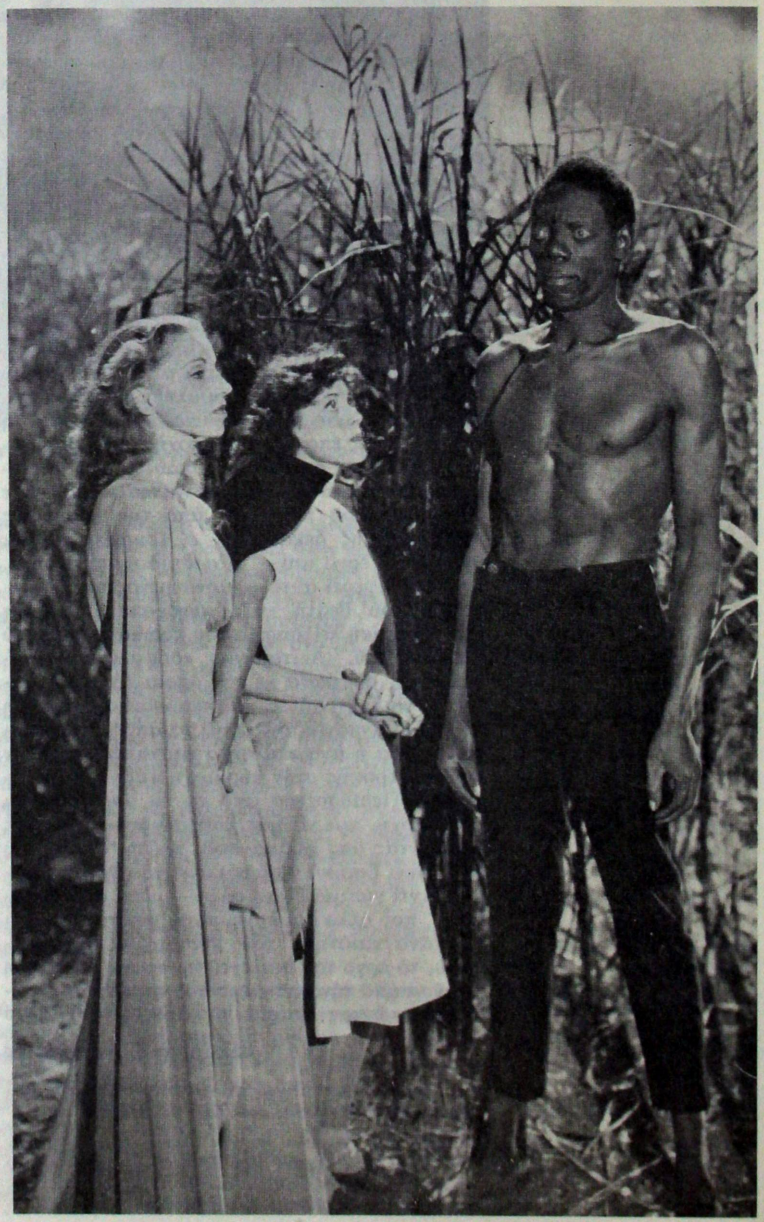
Ἡ παιδική μου ἡλικία μ' ἐπηρέασε... Τότε ἐνιωσα γιά πρώτη φορά τό φόβο. Ἤμουν τεσσάρω χρονώ καί μέναμε κοντά στόν κήπο τού Λουξεμβούργου, στό σπίτι ἑνός ζωγράφου. Τό ἀτελιέ του ἦταν ἕνα μυστηριώδες δωμάτιο πού μέ γέμιζε τρόμο. Τή βραδιά τών Χριστουγέννων οἱ γονεῖς μου ἀφηναν τά δῶρα μου μέσα στό δωμάτιο καί μού ἐλεγαν «πήγαινε νά τά πάρεις μόνος». Ὑπήρχε ἕνας μακρύς διάδρομος, ὁλότελα σκοτεινός, στό βάθος τού ὁποίου ξεχώριζαν τά ἀσπρα χαρτιά ἀπ' τά πακέτα. Προχωροῦσα ὁλομόναχος, διχασμένος ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία μου γιά τά παιχνίδια καί στό φόβο πού μέ παρέλυε, καθώς μάλιστα τά παιχνίδια μέσα στό περιτύλιγμά τους ἐπαιρναν φανταστικές ὄψεις. Κι ὅταν δέν ἤμουν φρόνιμος, οἱ γονεῖς μου ἐστελναν τήν ὑπηρέτρια μέσα σέ μιά ντουλάπα, ἀπ' ὅπου ἐκείνη κουνοῦσε ἕνα στρογγυλό καπέλο. Ἀπό δώ προέρχεται μιά ἀπό τίς ἐμμονες ἰδέες μου: νά ἐμφανίζω ξαφνικά σ' ἕνα πλάνο ἀνεξήγητα πράγματα, ὅπως γιά παράδειγμα τό χέρι στό κάγκελο τής σκάλας στή *Νύχτα τού Δαίμονα*.

Οἱ γαλλικές ταινίες μου

Εἶχα μεγάλη τύχη πού γεννήθηκα γιός τού Μωρίς Τουρνέρ. Ἔμαθα τά πάντα στή δουλειά μου μαζί του, κι αὐτό μέ βοήθησε πολύ. Ξεκίνησα σάν βοηθός σκηνοθέτη στίς ταινίες του. Ὕστερα ἔγινα μοντέρ. Ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα ἤθελα νά γίνω σκηνοθέτης. Κάθε φορά πού συναντοῦσα σέ κάποιο διάδρομο τόν παραγωγό Ἐμίλ Νατάν, τόν σταματοῦσα καί τόν ρωτοῦσα: «Πότε θά γυρίσω κι ἐγώ μιά ταινία;». Ἔπειτα ἀπό κάμποσες βδομάδες, ὁ Νατάν, φανερά ἐκνευρισμένος, δήλωσε: «Ἀπαλλάξτε με ἀπ' τόν Τουρνέρ... Δώστε του ὁτιδήποτε, ἀρκεῖ νά μήν τόν ξαναδώ!». Ἔτσι ἔγινα σκηνοθέτης σέ ἡλικία 27 χρονώ. Ἀπό τίς τέσσερεις ταινίες μου, νομίζω ὅτι ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα εἶναι *Οἱ κόρες τής θυρωροῦ*, μιά ρεαλιστική κωμωδία πού περιέγραφε ἀρκετά σωστά ἕναν ὁρισμένο κοινωνικό χώρο.

Χόλυγουντ

Στή Γαλλία πληρωνόμουν ἐλάχιστα. Εἶχα πειστεί ὅτι ἔπρεπε νά πάω σ' αὐτό τό ἐργοστάσιο ταινιών, πού ἦταν οἱ Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Ξεκινήσαμε γιά τό Χόλυγουντ, ἡ γυναίκα μου κι ἐγώ, μέ σαράντα δολάρια...



Ἀριστερά: ἡ νυχτερινή πορεία μέσα ἀπό τά ζαχαροκάλαμα (Φράνσις Ντή, Κριστίν Γκόρντον καί Ντάρμπυ Τζόουνς στό *Περπάτησα μ' ένα ζόμπι*). Πάνω: Τό συχνό κοντράστ (ἀσπρο - μαῦρο / φῶς - σκοτάδι) ὑποδηλώνει εὐστοχα τό παιχνίδι τῶν ἀντιστοιχιῶν στόν Τουρνέρ (Σιμόν Σιμόν καί Κέντ Σμίθ στούς *Ἀνθρώπους - γάτες*).

Ἡ ζωή μου στό Χόλυγουντ; Σηκωνόμουν κάθε πρωί στίς πέντε κι ἤμουν ὁ πρώτος στό πλατώ. Ὅλος ὁ κόσμος γελούσε μαζί μου. Ἀναβα μόνος μου τά φῶτα, ἐρχονταν οἱ μακινίστες, παίρναμε τόν καφέ μας, κι ὕστερα ἐμενα πάλι μόνος τριγυρνώντας μέσα στά ντεκόρ. Ὅταν ἐφταναν οἱ ἠθοποιοί ἤμουν ἑτοιμος, εἶχα ὀργανώσει τή μέρα μου. Εἶναι μιά δουλειά πού δέν μπορεῖς νά τήν κάνεις σπίτι σου: πρέπει νά παίξεις μέ τά ντεκόρ, δέν εἶναι δυνατόν νά ὑπολογίσεις κάθε πλάνο ἀπό πρίν μέ τό μολύβι ἡ νά ἀποφασίσεις τούς φακούς...

Δέν ἤμουν ποτέ ἐλεύθερος στήν ἐπιλογή τοῦ σεναρίου καί τῶν ἠθοποιῶν. Πάντοτε μοῦ τά ἐπέβαλλαν. Τώρα σκοπεύω, γιά πρώτη φορά στή ζωή μου, νά διαλέγω πιά μόνος μου τά θέματα καί τούς ἠθοποιούς μου. Ὅμως στό Χόλυγουντ δέχτηκα πάντα συστηματικά τά σενάρια πού μοῦ προσφέρονταν. Ξέρετε, ἔχω μιά παράξενη φήμη στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Λένε: «Ἔχετε ἕνα κακό σενάριο; Πηγαίνετε στόν Τουρνέρ, ἐκεῖνος θά τά καταφέρει». Εἶχα πάντα κανόνα νά βγάλω ὁ,τι καλύτερο μποροῦσα ἀπ' αὐτό πού μοῦ ἐδιναν. Καί μερικές φορές πέτυχα πράγματα γιά τά ὁποία ἔκρινα τόν ἑαυτό μου ἀνίκανο.

Πῶς δουλεύω

Δέν κάνω ποτέ πολλές λήψεις. Γυρίζω πάντα τόσο λίγα πλάνα, πού ὁ παραγωγός δέν μπορεῖ νά κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπ' αὐτό πού εἶχα στό μυαλό μου ὅταν γύριζα. Βέβαια, αὐτό εἶναι κακό γιά μένα, γιατί στό σύνολό τους οἱ παραγωγοί προτιμοῦν τούς σκηνοθέτες πού ἀρέσκονται σέ πολλές λήψεις: ἔτσι μποροῦν νά μοντάρουν τήν ταινία στή συνέχεια ὅπως θέλουν. Ἐξακολουθῶ νά πιστεύω ὅτι ἀν ἕνα πλάνο δέν εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο γιά τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ταινίας ἡ γιά τήν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας, δέν πρέπει νά γυρίζεται.

Ἤμουν πολύ ἀπαιτητικός μέ τούς διευθυντές φωτογραφίας καί στό Χόλυγουντ θεωροῦσαν ὅτι τούς δημιουργοῦσα πολλά προβλήματα. Γιά μένα, ὁ φωτισμός εἶναι κάτι ἐξαιρετικά σημαντικό. Ἡ φωτογραφία μιάς σεκάνς μπορεῖ ν' ἀλλάξει ὁλότελα τή σημασία της. Εἶχα μιά ἀρχή πού ἐπέβαλλα πάντα στούς διευθυντές φωτογραφίας: νά χρησιμοποιοῦν ἀποκλειστικά φυσικές πηγές φωτός (παράθυρο, λάμπα) οἱ ὁποίες νά φαίνονται σέ κάθε πλάνο. Ποτέ δέ γύρισα μιά σκηνή στήν ὁποία νά μή φαίνεται μιά ὁποιαδήποτε πηγή φωτός. Καί οἱ διευθυντές φωτογραφίας ὑποχρεώνονται νά βροῦν καινούριες λύσεις, ἀντί νά φωτίσουν ἕνα δωμάτιο ὅπως νά 'ναι. Ἔτσι δημιουργοῦνται δυνατά κοντράστ πού κάνουν συχνά τίς ἀνθρώπινες σχέσεις πιό ἀληθινές. Τή στιγμή τοῦ γυρίσματος ἀπαιτῶ νά μήν ὑπάρχει φωτισμός παρά μονάχα ἀπό φυσικές πηγές. Οἱ ἠθοποιοί — πού ἔχουν κάνει πρόβες σ' ἕνα πλατώ ἡ ἕνα στούντιο χωρίς καθόλου φωτιστικά ἐφέ — ἀντιδροῦν διαφορετικά ἐξαιτίας τοῦ φωτισμοῦ: ἔτσι μιά γυναίκα θά πλησιάσει στή λάμπα ἡ στό παράθυρο γιά νά διαβάσει ἕνα γράμμα, πράγμα πού δέ θά ἔκανε ἀλλιώς, ἡ ἕνας ἄλλος ἠθοποιός θά κατεβάσει ἀσυναίσθητα τόν τόνο τῆς φωνῆς του. Αὐτό μοῦ ἐπιτρέπει νά δίνω στούς ἠθοποιούς μιά μεγάλη ἐλευθερία, τουλάχιστον φαινομενικά, καί νά τούς βοηθῶ νά παίρνουν μόνοι τους πρωτοβουλίες πού ξεφεύγουν ἀπ' τή ρουτίνα.

Γενικά, θέλω ὅλα στίς ταινίες μου νά ἐρχονται φυσικά. Δέ μοῦ ἀρέσει νά καταφεύγω στήν τεχνική γιά νά δημιουργήσω ὀπτικά μιάν ἀτμόσφαιρα. Δέ χρησιμοποιῶ ποτέ ἀσυνήθιστους φακούς ἡ ἐπιτηδευμένα καδραρίσματα. Ἐκεῖνο πού ἀναζητῶ εἶναι μιά ὀπτική ἑνότητα ἰδιαίτερα ἔντονη, πού προσπαθῶ νά δημιουργήσω μέ πολύ ἁπλά πλάνα καί κινήσεις τῆς μηχανῆς. Ἀπεχθάνομαι τούς παραμορφωτικούς φακούς καί τίς παράξενες γωνίες λήψης. Αὐτά ὅλα εἶναι ἐπιφανειακά, εὐκολα. Τό δύσκολο εἶναι νά πετύχεις μιά παράξενη ἀτμόσφαιρα χωρίς νά χρησιμοποιήσεις τέτοιες λύσεις. Πρέπει νά ξέρει κανείς νά ζωγραφίζει μέ τό φῶς, καί πρέπει νά πῶ ὅτι ἡ εἰκαστική κουλτούρα τῆς νεότητάς μου μέ βοήθησε πολύ σ' αὐτό.

Ὅταν δουλεύω μέ τούς ἠθοποιούς χρησιμοποιῶ πάντα τήν ἴδια μέθοδο. Ὀργανώνω μιά δοκιμή σ' ἕνα στούντιο ἐντελῶς ἄδειο καί τούς ἀφήνω νά παίξουν. Ὕστερα καλῶ ἕναν - ἕναν νά ἔρθει κοντά μου καί νά ἐπαναλάβει, μονάχα σέ μένα, αὐτό πού ἐχει νά πεῖ. Ὅπως εἶναι καθισμένοι δίπλα μου, κατεβάζουν τόν τόνο τῆς φωνῆς τους καί δίνουν στίς φράσεις τους ἕνα ρυθμό διαφορετικό, λιγότερο δραματικό. Κι αὐτό θέλω νά πετύχω στήν ὀθόνη. Δέ μοῦ ἀρέσουν οἱ ἠθοποιοί πού δραματοποιοῦν τά κείμενά τους, γιατί τό κάνουν πάντα μέ τόν ἴδιο τρόπο.

Συνεργάζομαι ἐπίσης πολύ στενά μέ τόν ντεκορατέρ. Ἐχω μιά ὁλόκληρη θεωρία γιά τά ντεκόρ καί συζητῶ πολύ μέ τούς ντεκορατέρ. Ἕνα ντεκόρ πρέπει νά εἶναι ἡ πολύ μικρό ἡ πολύ με-

γάλο. Όταν τό ντεκόρ είναι πολύ μικρό είναι ένδιαφέρον, γιατί οί ήθοποιοί δέν έχουν χώρο νά κινηθούν. Σέ φτηνές ταινίες κάνουν ντεκόρ χωρίς πόρτες καί παράθυρα. Τό βρίσκω ήλίθιο. Νιώθει κανείς νά μή μπορεί ν' άναπνεύσει. Τό παράθυρο είναι συγχρόνως πηγή φωτός, καί πιστεύω πολύ στήν άξία τού φυσικού φωτισμού. Τό χρώμα τών ντεκόρ δέν παίζει καθόλου ρόλο: αύτό πού είναι σημαντικότερο, είναι ό φωτισμός τών ντεκόρ.

Γιά τό φανταστικό

Πίστευα πάντα πώς πρέπει νά ύποβάλλουμε καί όχι νά δείχνουμε. Ή μόνη πραγματική φρίκη βρίσκεται στό μυαλό τού θεατή. Στίς φανταστικές ταινίες μου δέ δείχνεται ποτέ αύτό πού προκαλεί τόν τρόμο, μέ έξαίρεση τή *Νύχτα τού Δαίμονα* πού γυρίστηκε στήν Άγγλία. Μετά τήν έπιστροφή μου στήν Άμερική, οί παραγωγοί πρόσθεσαν ένα γελοίο τέρας πού κατέστρεφε όλη τήν ταινία. Στούς *Άνθρώπους - γάτες* έκανα τούς θεατές νά τρομάξουν δείχνοντάς τους μιά κοπέλα πού κολυμπάει σέ μιά πισίνα καί ύποβάλλοντάς τους τήν ίδέα ότι γύρω άπ' τήν πισίνα τριγυρνάει μιά μαύρη λεοπάρδαλη, πού δέ βλέπουμε ποτέ. Χρησιμοποίησα ένα δυνατό σπότ καί περνούσα τό χέρι μου μπροστά άπ' αύτό, ήταν άρκετά φλού, ό κόσμος νόμιζε πώς είδε τή λεοπάρδαλη. Στόν *Άνθρωπο - λεοπάρδαλη* βλέπουμε μιά κοπέλα τή νύχτα σ' ένα νεκροταφείο· ξαφνικά γυρίζει καί κοιτάζει άνήσυχη τόν άέρα, ένα κλαδί δέντρου τσακίζεται καί σπάει, ή κοπέλα ούρλιάζει... κι αύτό είν' όλο. Αύτό πού ύποβάλλεται είναι πολύ προτιμότερο άπ' αύτό πού δείχνεται. Τό μεγάλο λάθος πολλών ταινιών φρίκης είναι ότι δείχνουν τό τέρας. Δέν πρέπει.

Μιά άλλη εύκολία στήν όποία καταφεύγουν οί περισσότερες ταινίες τού φανταστικού είναι ή τοποθέτηση τής δράσης τους στό παρελθόν, σέ μιάν άλλη έποχή. Άλλά αύτό πού έχει ένδιαφέρον είναι ή έπιτυχία ένός φανταστικού φίλμ σύγχρονου. Όταν τοποθετείσαι στό παρελθόν, τό κοινό δέν ταυτίζεται εύκολα μέ τά πρόσωπα τής ταινίας. Ή δράση στούς *Άνθρώπους - γάτες* διαδραματιζόταν τήν έποχή γυρίσματος τής ταινίας, κι ώστόσο ό κόσμος φοβήθηκε πραγματικά. Όταν παρακολουθείτε μιά ταινία φρίκης μέ πλαίσιο δράσης τόν 19ο αίώνα, δέν κάνετε τίποτ' άλλο παρά αύτό: νά τήν παρακολουθείτε. Άντίθετα, όταν πρόκειται γιά μιά σύγχρονη ίστορία — καί ή σκηνοθεσία είναι άποτελεσματική — συμμετέχετε πολύ πιό ούσιαστικά σ' αύτήν.

Δέ μού άρέσει ό όρος «ταινία φρίκης». Προτιμώ νά λέω πώς έκανα ταινίες πάνω στό ύπερφυσικό, καί τίς έκανα έπειδή πιστεύω σ' αύτό. Ξέρω πώς ύπάρχουν κόσμοι πού είναι παράλληλοι μέ τόν δικό μας. Έγραψα μάλιστα κι ένα σχετικό σενάριο. Πρόκειται γιά ένα κόσμο πολύ πιό ίσχυρό άπ' τόν δικό μας. Μιλάμε συχνά γιά μειονότητες. Έμείς οί ζωντανοί δέν είμαστε μιά μειονότητα σέ σύγκριση μέ τούς χιλιάδες νεκρούς; Στίς ταινίες μου προσπάθησα πάντα νά ύποβάλλω αύτόν τόν ύπερφυσικό κόσμο...

Ό Ντάνα Άντριους στήν *Νύχτα τού δαίμονα* τού Ζάκ Τουρνέρ

Στή ζωή μου συνάντησα μονάχα δυό - τρείς παραγωγούς συνεργάσιμους, κι ό Βάλ Λιούτον, μέ τόν όποίο γυρίσαμε τρείς ταινίες τού φανταστικού, ήταν ένας άπ' αύτούς. Γίναμε πολύ φίλοι. Έκείνος ήταν ίδεαλιστής, ζητούσε τό άδύνατο, ένώ έγώ πατούσα στέρεα στή γή. Ό ένας συμπλήρωνε τόν άλλο. Οί τρείς ταινίες πού γυρίσαμε μαζί είχαν ένα χαρακτήρα ποιητικό, πού προσπάθησα νά κρατήσω καί στίς έπόμενες ταινίες μου. Ό Λιούτον ήταν ίδιαίτερα έξυπνος άλλά καί άφάνταστα νευρικός. Μερικές φορές τού έλεγα: «Βάλ, ήρέμησε, σκέψου κάτι άλλο, μή βασανίζεσαι μέ τό τίποτα. Άν συνεχίσεις έτσι, δέ θά άντέξεις γιά πολύ». Καί είχα δίκιο, γιατί πέθανε πολύ νέος. Ήταν ένας άντρας τόσο παθιασμένος μέ τή δουλειά του, πού μπορούσε νά σάς ξυπνάει κάθε νύχτα μέ μιά καινούρια ίδέα στό κεφάλι του. Δέν άναπαυόταν ποτέ. Όχι, είναι άδύνατο νά ζήσει κανείς έτσι στόν κόσμο τού κινηματογράφου.

Έπιλογή καί μετάφραση: Δ.Π.

0

(Πηγές: Κρίστοφερ Γουίκινγκ, «Entretien avec Jacques Tourneur», περιοδικό «Midi - Minuit Fantastique», No 12, Μάης 1965.
Ζάκ Τουρνέρ, «Propos», περιοδικό «Positif», No 132, Νοέμβρης 1971.
Ζάκ Μανλέ, Ζάν Ρικώ, «Jacques Tourneur et le metier de cineaste», περιοδικό «Cinema 78», No 230, Φλεβάρης 1978).

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

JACQUES TOURNEUR

Ὁ Ζάκ Τουρνὲρ γενήθηκε τὸ 1904 στὸ Παρίσι. Γιὸς τοῦ σκηνοθέτη Μωρὶς Τουρνὲρ καὶ τῆς ἠθοποιοῦ Βὰν Ντόρεν. Τὸ 1913 φεύγει γιὰ τὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες μὲ τὸν πατέρα του καὶ κάνει ἐκεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν σπουδῶν του. Τὸ 1919 βρίσκει δουλειὰ στὴ Μέτρο - Γκόλντουιν - Μάγερ σὰν σκρίπτ-μπόυ, βοηθὸς σκηνοθέτη, ἠθοποιός, μοντὲρ τῶν ταινιῶν τοῦ πατέρα του, ἀλλὰ καὶ ἄλλων.

Τὸ 1927 ὁ Μωρὶς Τουρνὲρ ἐγκαταλείπει τὶς ΗΠΑ γιὰ νὰ ἐπιστρέψει στὸ Παρίσι, ὅπου τὸν συναντᾶ τὸ 1928 ὁ Ζάκ, ποὺ γίνεται πάλι βοηθὸς σκηνοθέτη στὶς ταινίες του. Τὸ 1931 ὁ Ζάκ Τουρνὲρ περνάει στὴ σκηνοθεσία. Ἀφοῦ γυρίσει τέσσερεις κομεντί τῆς ἐποχῆς, θὰ ξαναφύγει γιὰ τὶς ΗΠΑ, ὁριστικὰ πιά, ὅπου ἀπὸ τὸ 1935 ἀρχίζει τὴ νέα σκηνοθετική του καριέρα: 29 ταινίες μεγάλου μήκους ἀπὸ τὸ 1939 μέχρι τὸ 1965, πολλὲς μικροῦ μήκους, τηλεταινίες καθὼς καὶ ἐπεισόδια πολλῶν τηλεοπτικῶν σειρῶν.

Τὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του εἶχε ἀποσυρθεῖ στὸ Μπερζεράκ τῆς Γαλλίας, ὅπου πέθανε τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1977.

(Στὴ φιλμογραφία ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν περιλαμβάνονται οἱ ταινίες μικροῦ μήκους, οἱ τηλεοπτικές, καθὼς καὶ οἱ ταινίες στὶς ὁποίες ὁ Τουρνὲρ γύρισε μονάχα ὁρισμένες σεκάνς).

1931: Tout ça ne vaut pas l' amour (Ὅλα αὐτὰ δὲν ἀξίζουν ὅσο ὁ ἔρωτας). Γαλλία. *Σεν:* Ρενὲ Πυζόλ. *Μὲ τοὺς:* Ζὰν Γκαμπέν, Μαρσὲλ Λεβέκ, Ζοσελὶν Γκαέλ. 87΄. *(Ἕνας φαρμακοποιὸς παίρνει ὑπὸ τὴν προστασία του μιὰ ἔγκυο κοπέλα· παρόλο ποὺ θὰ τὴν ἐρωτευτεῖ, θὰ δεχτεῖ τελικὰ νὰ τὴν παντρέψει μ' ἕνα νεαρὸ ἔμπορο, ποὺ ἡ κοπέλα ἀγαπᾶ).*

1933: Pour être aimé (Γιὰ νὰ σὲ ἀγαποῦν). Γαλλία. *Σεν:* Ζὰκ Σελρεί. *Μὲ τοὺς:* Πιὲρ Ρισὰρ Γουϊλμ, Σούζυ Βερνόν, Μαγκερίτ Μορενό. 75΄. *(Ἕνας πλούσιος βιομήχανος, ἀηδιασμένος ἀπ' τὶς γυναίκες, δέχεται νὰ πάρει τὴ θέση ἑνὸς μπάρμαν...).*

Toto. Γαλλία. *Σεν:* Ρενὲ Πυζόλ καὶ Κοστερλίτς. *Μὲ τοὺς:* Ἀλμπὲρ Πρεζάν, Ρενὲ Σὰν Σύρ, Ζὶμ Ζεράλντ. 80΄. *(Ἔργα καὶ ἡμέρες τοῦ Τοτό, ἑνὸς κλέφτη σκυλιῶν).*

1934: Les filles de la concierge (Οἱ κόρες τῆς θυρωροῦ). Γαλλία. *Σεν:* Ζὼρζ ντὲ Λὰ Φουσαρντιὲρ. *Μὲ τοὺς:* Ζὰν Σερέλ, Ζοζὲτ Ντὲ, Ζερμαὶν Ὄσε. *(Μιὰ θυρωρὸς ἔχει τρεῖς κόρες ποὺ ὅλες, παρὰ τὶς δυσκολίες, θὰ κατορθώσουν τελικὰ νὰ βροῦν τὴν εὐτυχία).*

1939: They All Come Out. ΗΠΑ. *Σεν:* Τζὼν Χίγκινς. *Μὲ τοὺς:* Ρίτα Τζόνσον, Τὸμ Νήλ, Μπὲρναρντ Νὲντελ. 70΄. *(Ἡ ζωὴ τῶν μελῶν μιᾶς συμμορίας στὶς φυλακές).*

Nick Carter Master Detective (Νὶκ Κὰρτερ). ΗΠΑ. *Σεν:* Μπὲρτραμ Μιλχάουζερ. *Μὲ τοὺς:* Γουώλτερ Πίτζον, Ρίτα Τζόνσον, Χένρυ Χὰλ. 60΄. *(Ὁ Νὶκ Κὰρτερ ξεδιαλύνει μιὰ μυστηριώδη ὑπόθεση σαμποτάζ ἀσφαλισμένων πλοίων).*

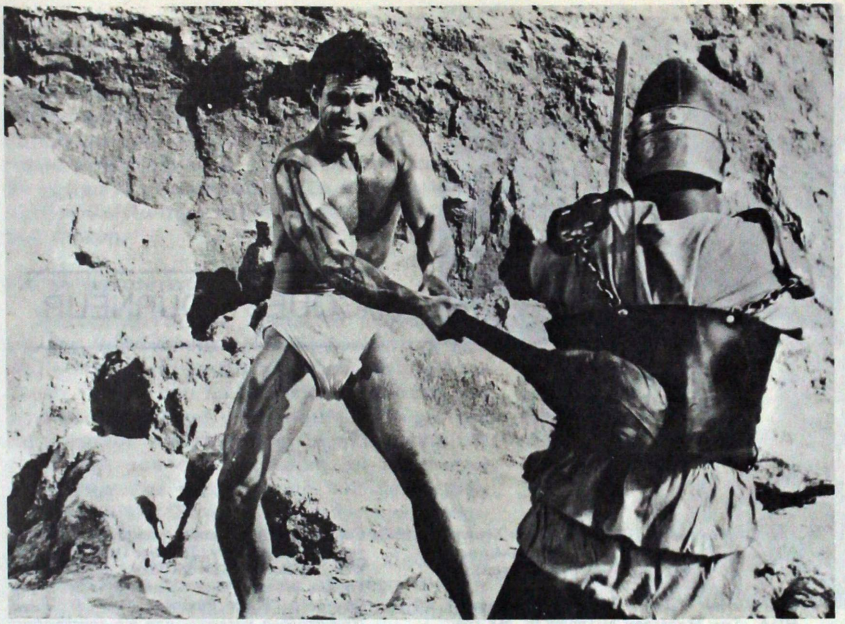
1940: Phantom Raiders. ΗΠΑ. *Σεν:* Γουίλιαμ Λίτμαν. *Μὲ τοὺς:* Γουώλτερ Πίτζον, Ντόναλντ Μὴκ, Φλόρενς Ράις. 70΄. *(Ὁ Νὶκ Κὰρτερ ξεδιαλύνει μιὰ ὑπόθεση κλοπῆς σχεδίων ἀπὸ ἕνα ἐργοστάσιο ἀεροναυπηγικῆς).*

1941: Doctors Don't Tell. ΗΠΑ. *Σεν:* Θήοντορ Ρήδς. *Μὲ τοὺς:* Τζὼν Μπὴλ, Φλόρεντς Ράις, Ἐντουαρντ Νόρις. 65΄. *(Τὰ προβλήματα ἑνὸς γιατροῦ ποὺ, γιὰ νὰ βρεῖ πελατεία, μπλέκεται μ' ἕνα γκάγκστερ).*

1942: Cat People (Οἱ ἄνθρωποι - γάτες). ΗΠΑ. *Παραγωγός:* Βὰλ Λιούτον. *Σεν:* Ντὲ Γουίτ Μποντὴν. *Φωτ:* Νίκολας Μουσουράκα. *Μουσ.:* Ρὸυ Γουὲμπ. *Μὲ τοὺς:* Σιμὸν Σιμόν, Κὲντ Σμίθ, Τὸμ Κονγουὲη, Τζὴην Ράντολφ. 73΄. *(Ἡ Ἰρένα Ντουμπρόβνα κατέχεται ἀπὸ μιὰ ἐμμονὴ ἰδέα: νομίζει πὼς ἀνήκει σὲ μιὰ φυλὴ γυναικῶν ἀπὸ τὰ Βαλκάνια ποὺ μεταμορφώνονται σὲ ἐπικίνδυνα αἰλουροειδῆ ὅταν δὲν μποροὺν νὰ ἐλέγξουν τὰ πάθη τους).*

1943: I Walked with a Zombie (Περπάτησα μ' ἕνα ζόμπι). ΗΠΑ. *Παραγωγός:* Βὰλ Λιούτον. *Σεν:* Κοὺρτ Σιόντμακ. *Φωτ:* Τζ. Ρὺ Χάντ. *Μουσ:* Ρὸυ Γουὲμπ. *Μὲ τοὺς:* Τζὴημς Ἐλισον, Φράνσις Ντή, Τὸμ Κονγουὲη, Ἐντιθ Μπάρετ, Κριστὶν Γκόρντον. 68΄. *(Μιὰ νέα νοσοκόμα ἀναλαμβάνει τὴ φροντίδα τῆς Τζέσικα, γυναίκας τοῦ ἰδιοκτήτη φυτειῶν Πὼλ Χόλαντ σ' ἕνα νησὶ τῶν Δυτικῶν Ἰνδιῶν. Γιὰ τοὺς κατοίκους τοὺ νη-*

Ὁ Τζόελ Μὰκ Κρὴ στὸ «Stars in my Crown» τοὺ Ζὰκ Τουρνὲρ



Ὁ Στήβ Ρήβς στή *Μάχη τοὺ Μαραθώνα* τοὺ Ζάκ Τουρνὲρ (καὶ Μάριο Μπάβα)

σιοὺ ἡ Τζέσικα εἶναι ζόμπι, μιὰ ζωντανὴ - νεκρή. Μιὰ νύχτα ἡ νοσοκόμα ὁδηγεῖ τὴ Τζέσικα σὲ μιὰ τελετὴ βουντοὺ· ἐκεῖ, γεμάτη ἐκπληξη, θ' ἀναγνωρίσει τὴ μητέρα τοὺ Χόλαντ...).

The Leopard Man (Ὁ ἄνθρωπος - λεοπάρδαλη). ΗΠΑ. *Παραγωγός:* Βὰλ Λιούτον. *Σεν:* Ἄρντελ Ρὲη. *Φωτ:* Ρὸμπερτ ντὲ Γκράς. *Μουσ:* Ρὸυ Γουέμπ. *Μὲ τούς:* Ντένις Ο'Κήφ, Τζὴν Μπρούκς, Ἰζαμπελ Τζούελ, Τζέημς Μπὲλ. 59΄. *(Σὲ μιὰ μικρὴ πόλη τοὺ Νέου Μεξικοὺ συμβαίνουν μερικὰ φρικτὰ ἐγκλήματα ποὺ συνδυάζονται μὲ τὴν ἀπόδραση μιᾶς λεοπάρδαλης).*

1944: Days of Glory (Μὲρες δόξας). ΗΠΑ. *Σεν:* Κὰζεϋ Ρόμπινσον. *Μὲ τούς:* Ταμάρα Τουμάνοβα, Γκρὲγκορυ Πὲκ, Ἄλαν Ρῆντ. 86΄. *(Μιὰ νέα γυναίκα μάχεται στὸ πλευρὸ ρώσων παρτιζάνων κατὰ τὸν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο).*

Experiment Perillous (Ἐπικίνδυνο πείραμα). ΗΠΑ. *Σεν:* Γ. Ντὰφ. *Μὲ τούς:* Χέντυ Λαμάρ, Τζώρτζ Μπρὲντ, Πὼλ Λούκας. 91΄. *(Ἕνας νέος γιατρὸς θὰ σώσει μιὰ γυναίκα ἀπὸ τὸν ἡλικιωμένο ἄντρα της, ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὴν τρελάνει μὲ κάθε τρόπο).*

1946: Canyon Passage (Τὸ πέρασμα τοὺ φαραγγιοὺ). ΗΠΑ. *Σεν:* Ἐρνέστ Πασκὰλ καὶ Γουίλιαμ Φὸς. *Μὲ τούς:* Ντάνα Ἄντριους, Μπράιαν Ντόνλεβυ, Σούζαν Χέηγουορντ. 92΄. *(Τὸ 1856, στὸ Πόρτλαντ, οἱ χρυσοθῆρες συγκρούονται μεταξύ τους, ἀλλὰ καὶ μὲ τούς Ἰνδιάνους).*

1947: Out of the Past (Μέσα ἀπὸ τὸ παρελθόν). ΗΠΑ. *Σεν:* Τζὲφρεϋ Χόμς. *Μὲ τούς:* Ρὸμπερτ Μήτσαμ, Κὲρκ Ντάγκλας, Τζὴν Γκρὴρ. 97΄. *(Ἕνας ἰδιωτικὸς ντέτεκτιβ μπλέκεται σὲ μιὰ ἱστορία ποὺ θὰ τοὺ στοιχίσει τὴ ζωή, ὅταν ἀναλαμβάνει νὰ βρεῖ τὴ γυναίκα ἑνὸς ἐπαγγελματία χαρτοπαίκτη καὶ τὴν ἐρωτεύεται).*

1948: Berlin Expres (Τὸ ἐξπρὲς τοὺ Βερολίνου). ΗΠΑ. *Σεν:* Χάρολντ Μὲτφορντ. *Μὲ τούς:* Μὲρλ Ὄμπερον, Ρὸμπερτ Ράιαν, Τσάρλς Κόρδιν. 87΄. *(Ἕνας ἄγγλος, ἕνας γάλλος, ἕνας ρῶσος κι ἕνας ἀμερικανὸς προσπαθοῦν νὰ σώσουν ἕνα γερμανὸ ἐπιστήμονα ἀπὸ μιὰ ὁμάδα νεοναζιστῶν).*

1949: Easy Living (Εὔκολη ζωή). ΗΠΑ. *Σεν:* Τσάρλς Σνή. *Μὲ τούς:* Βίκτωρ Μάτσιουρ, Λουσίλ Μπώλ, Λίζαμπεθ Σκὸτ. 77΄. *(Ἕνας διάσημος ποδοσφαιριστής, παρόλο ποὺ μαθαίνει ὅτι πάσχει ἀπ' τὴν καρδιά του, θὰ συνεχίσει νὰ παίζει προσπαθώντας νὰ ξανακερδίσει τὴ χαμένη ἀγάπη τῆς γυναίκας του).*

Stars in my Crown. ΗΠΑ. *Σεν:* Μάργκαρετ Φίτς. *Μὲ τούς:* Τζὸελ Μὰκ Κρή, Ἔλεν Ντρού, Ντὴν Στόκγουελ. 89΄. *(Ἡ ζωὴ ἑνὸς πάστορα ποὺ ἐγκαθίσταται μὲ τὴ γυναίκα καὶ τὸ παιδί του σ' ἕνα ἀπομονωμένο χωριό).*

1950: Flàme and the Arrow (Φλόγα καὶ βέλος). ΗΠΑ. *Σεν:* Βὰλντο Σὰλτ. *Μὲ τούς:* Μπὰρτ Λάνκαστερ, Βιρτζίνια Μάγιο, Ρὸμπερτ Ντάγκλας. 88΄. *(Ὁ Ντάρντο καὶ οἱ σύντροφοί του, ὕστερα ἀπὸ πολλὲς περιπέτειες, θὰ ἀπελευθερώσουν τὴ Λομβαρδία τοὺ μεσαίωνα ἀπὸ τὴν καταπίεση τοὺ Δούκα Οὐρλιχ τοὺ Ἔσσε).*

1951: Circle of Danger (Ἐπικίνδυνος κύκλος). ΗΠΑ. *Σεν:* Φίλιπ Μὰκ Ντόναλντ. *Μὲ τούς:* Ραίη Μίλαντ, Πατρίτσια Ρόκ, Μάριους Γκόρινγκ. 104΄. *(Ἕνας ἀμερικανὸς ἐρευνᾶ τὸν μυστηριώδη θάνατο τοὺ ἀδελφοὺ του ἀπὸ μιὰ ἀγγλικὴ σφαῖρα στὴ διάρκεια τοὺ πολέμου).*

Anne of the Indies (Ἡ Ἄννα τῶν Ἰνδιῶν). ΗΠΑ. *Σεν:* Φίλιπ Ντιούν καὶ Ἄρθουρ Σήζαρ. *Μὲ τούς:* Τζὴν Πήτερς, Λουὶ Ζουρντάν, Ντέμπρα Πέητζετ. 87΄. *(Ἕνας γάλλος ἀξιωματικὸς θὰ προδώσει τὴν Ἄννα, θηλυκὸ πειρατή, ποὺ τὸν ἐρωτεύεται. Ἡ Ἄννα ἐκδικεῖται, ἀλλὰ στὸ τέλος θὰ θυσιαστεῖ γιὰ νὰ σώσει τὸν ἐραστή της).*

1952: Way of a Gaucho (Ἕνας γκάουτσο). ΗΠΑ. *Σεν:* Φίλιπ Ντιούν. *Μὲ τούς:* Ρὸρυ Καλχοὺν, Τζὴν Τίρνεϋ, Χιοὺ Μάρλοου. 91΄. *(Ἕνας γκάουτσο ἐξεγείρεται ἐνάντια σὲ μιὰν ἀμερικάνικη ἑταιρία σιδηροδρόμων, καὶ γίνεται ἀρχηγὸς μιᾶς ὁμάδας παρανόμων. Μιὰ νεαρὴ ἀριστοκράτισσα, ἐρωτευμένη μαζί του, θὰ τοὺ ἀποδείξει τὴ ματαιότητα τοὺ ἀγώνα του).*

1953: Appointment in Honduras (Συνάντηση στὴν Ονδούρα). ΗΠΑ. *Σεν:* Κάρεν Ντὲ Γούλφ. *Μὲ τούς:* Γκλὲν Φόρντ, Ἄν Σέρινταν, Ροντόλφο Ἄκόστα. 75΄. *(Ἕνας ἀμερικανὸς ναυλώνει ἕνα καράβι καὶ κατευθύνεται στὴν Ὀνδούρα, μεταφέροντας πολεμοφόδια στὴν ὑπηρεσία ἑνὸς ἐπαναστατικοὺ κινήματος).*

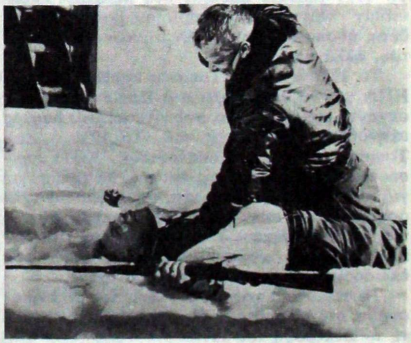
1954: Stranger on Horseback. ΗΠΑ. *Σεν:* Χέρμπ Μήντοουζ, Ντὸν Μάρτιν. *Μὲ τούς:* Τζὸελ Μὰκ Κρή, Μιροσλάδα, Κέβιν Μὰκ Κάρθυ. 66΄. *(Ἕνας δικαστὴς ἐπαναφέρει τὴν τάξη σὲ μιὰ πολη ὁλοκληρωτικὰ ὑποταγμένη στὴ συμμορία τοὺ Μπάνερμαν).*

1955: Wichita (Γουίτσιτα). ΗΠΑ. *Σεν:* Ντάνιελ Μπ. Οὐλμαν. *Μὲ τούς:* Τζὸελ Μὰκ Κρή, Βὲρα Μάιλς, Γουάλας Φὸρντ. 81΄. *(Ὁ σερίφης Γουάιτ Ἔρπ ἐπαναφέρει τὴν τάξη στὴν πόλη Γουίτσιτα).*

1956: Great Day in the Morning. ΗΠΑ. *Σεν:* Λέσερ Σάμιουελς. *Μὲ τούς:* Βιρτζίνια Μάγιο, Ρόμπερτ Στάκ, Ρούθ Ρόμαν. 92΄. *(Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν ἀμερικανικὸ ἐμφύλιο πόλεμο, ἕνας παράξενος νότιος προτιμᾶ μιὰν ἀποστολὴ ἀπὸ τὸν ἐρωτα).*

Nightfall (Ἡ νύχτα πέφτει). ΗΠΑ. *Σεν:* Στὲρλινγκ Σίλιφαντ. *Μὲ τούς:* Ἄλντο Ραίη, Μπράιαν Κήθ, Ἄν Μπάνκροφτ. 78΄. *(Ἕνας ἀμερικανὸς γίνεται ἀθελά του κάτοχος ἑνὸς χρηματικοὺ ποσοὺ ποὺ ἐχει κλαπεῖ ἀπὸ τὴν τράπεζα καὶ καταντᾶ στόχος τόσο τῶν ληστῶν ὅσο καὶ τῆς ἀστυνομίας).*

1957: Night of the Demon (Ἡ νύχτα τοὺ δαίμονα). Ἀγγλία. *Σεν:* Τσάρλς Μπένετ καὶ Χὰλ Τσέστερ. *Φωτ:* Τὲντ Σκάιφε. *Μουσ:* Κλίφτον Πάρκερ. *Μὲ τούς:* Ντάνα Ἄντριους, Πὲγκυ Κάμινς, Νάιαλ Μὰκ Τζίνις. 83΄. *(Ἕνας ἀμερικανὸς ἐπιστήμονας ποὺ ἐρχεται νὰ παρευρεθεῖ ἀπὸ περιέργεια σ' ἕνα συνέδριο δαιμονολογίας στὴν Ἀγγλία, θὰ καταλήξει ν' ἀναρωτιέται σοβαρὰ σχετικὰ μὲ τὴν ὑπαρξη ὑπερφυσικῶν δυνάμεων).*



Πάνω: Ὁ Ρούντυ Μπόντ καὶ ὁ Ἄλντο Ρέη στό «Nightfall». Κάτω: οἱ Ρόμπερτ Γουίλκ, Λόϋντ Μπρίτζες καὶ Τζόελ Μάκ Κρή στό «Wichita». Δεξιὰ πάνω: ἡ Χέντυ Λαμάρ, ὁ Τζώρτζ Μπρέντ καὶ ὁ Ἄλμπερτ Ντέκερ στό «Experiment Perilous». Κάτω: σκηνή ἀπό τό «Leopard Man».

1958: The Fearmakers. ΗΠΑ. *Σεν:* Έλιοτ Γουέστ, Κρίς Άπλεϋ. *Μέ τούς:* Ντάνα Άντριους, Ντίκ Φόραν. 83΄. *(Μέ τήν έπιστροφή του στήν Άμερική, ένας βετεράνος τού πολέμου της Κορέας μάχεται ένάντια σ' ένα ινστιτούτο πού χρησιμοποιεί ψεύτικα στοιχεία γιά νά έπηρεάσει τήν κοινή γνώμη καί νά δημιουργήσει ένα κλίμα άγωνίας πού έξυπηρετεί μιάν έξτρεμιστική όργάνωση).*

1959: La battaglia di Maratona (Ή μάχη τού Μαραθώνα). Ίταλία - Γαλλία *Σεν:* Ένιο ντέ Κοντσίνι, Άουγκούστο Φρασινέτι. *Φωτ:* Μάριο Μπάβα. *Μέ τούς:* Στήβ Ρήβς, Μυλέν Ντεμονζώ, Σέρτζιο Φαντόνι. 92΄. *(Ό Φιλιππίδης, θριαμβευτής τών Όλυμπιακών Άγώνων, παρεμβαίνει καί προσφέρει σημαντική βοήθεια στόν Μιλτιάδη στήν προσπάθεια τού τελευταίου ένάντια στούς Πέρσες, στόν Μαραθώνα).*

1963: The Comedy of Terrors (Ή κωμωδία τού τρόμου). ΗΠΑ. *Σεν:* Ρίτσαρντ Μάθεσον. *Φωτ:* Φλόυντ Κρόσμπυ. *Μέ τούς:* Βίνσεντ Πράις, Πήτερ Λόρε, Μπόρις Κάρλοφ, Μπάζιλ Ράθμπουν. 88΄. *(Ένας νεκροθάφτης «βοηθάει» τούς μελλοντικούς πελάτες του νά έπισπεύσουν τή ζωή τους).*

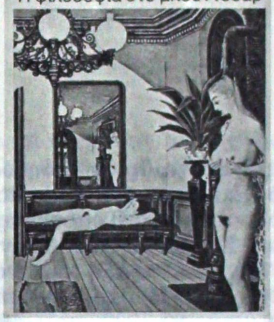
1965: City under the Sea (Πόλη κάτω άπό τή θάλασσα). ΗΠΑ. *Σεν:* Τσάρλς Μπένετ καί Λούις Μ. Χέηγουορντ. *Φωτ:* Στέφεν Ντάντ. *Μέ τούς:* Βίνσεντ Πράις, Τάμπ Χάντερ, Σούζαν Χάρτ. *(Δύό άντρες καί μιά γυναίκα άνακαλύπτουν μιά πολιτεία κάτω άπό τή θάλασσα πού ό κυβερνήτης της, ένα είδος πλοιάρχου Νέμο, έχει βγεί τό μυστικό της άθανασίας).*

(Πηγές: Πατρίκ Μπριόν, «Biofilmographie de Jacques Tourneur», περιοδικό Cahiers du Cinéma, No 181, Αύγουστος 1966. Πιέρ Γκένλ, Σιμόν Μιζραχί, «Biofilmographie commentée de Jacques Tourneur», περιοδικό Présence du Cinéma, No 22-23, Φθινόπωρο 1966).

Έξάντας / Λογοτεχνία

Μαρκήσιος ντε Σάντ

Ή φιλοσοφία στό μπουντουάρ



Έξάντας / Λογοτεχνία

Μαρκήσιος ντε Σάντ

Οί 120 μέρες τών Σοδόμων

Έξάντας / Λογοτεχνία

Μαρκήσιος ντε Σάντ

Ίουλιέτα, τ. Α΄

Μαρκήσιος ντε Σάντ

ΕΡΓΑ

έξάντας

ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στίς 5 Σεπτεμβρίου ἡ δημόσια συζήτηση γιά τό Ἐκκεντρικό Θέατρο πού ὀργάνωσαν οἱ Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ στήν «Ἐλεύθερη Κωμωδία» τοῦ Λένινγκραντ ὑπῆρξε ἡ ἱδρυτική πράξη τῆς Φάμπρικας τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἠθοποιοῦ — τῆς FEKS. Ἕνα χρόνο μετά, τό 1922, στό *«Μανιφέστο τοῦ Ἐκκεντρισμοῦ»*, οἱ Κόζιντσεφ, Τράουμπεργκ καί Γιούτκεβιτς συμπύκνωναν, σέ σημαντικό βαθμό, τίς ἀναζητήσεις πού ἀπασχολοῦσαν τίς ὁμάδες τῆς καλλιτεχνικῆς πρωτοπορίας στή νεαρή τότε Σοβιετική Ἕνωση.

Ὡστόσο ἡ FEKS φαίνεται νά ξεχάστηκε πολύ νωρίς. Χωρίς τό βελησνεκές ἑνός Μαγιακόφσκι (πού κατάφερνε νά ἐνσωματωθεί στή πολιτιστική κληρονομιά τῆς χώρας του) ἐκείνες οἱ νεανικές «τρέλες», μιᾶς νεαρῆς — ἀκόμα — Ἐπανάστασης, μπῆκαν στό περιθώριο. Οἱ «ἁρμόδιοι» ἔκριναν ὅτι ἐδῶ μιά πράξη εὐνουχισμοῦ εἶναι περιττή. Ἡ λήθη εἶναι πιό ἀποτελεσματική — σέ ὁρισμένες περιπτώσεις — ἀπό τήν «ἀποδοχή» καί σίγουρα κοστίζει λιγότερο ἀπό τό ἀνάθεμα...

Δεκαετίες πέρασαν γιά νά ξανα-ανακαλύψουν οἱ Εὐρωπαῖοι τά ἀνομολόγητα στοιχεῖα τῆς σοβιετικῆς πρωτοπορίας. Ἔτσι ἡ ἀντεπίθεση — λίγο ἀργότερα — μέ τά *«πρίμ»* (νομιμοποίηση ἀπό μιά νεφελώδη ἄλλη πλευρά» τῶν «ἀνοιγμάτων» τοῦ καθεστῶτος) ἔπεσε, εὐτυχῶς, γιά πολλούς στό κενό...

Στήν Ἑλλάδα ὁμως ἡ *Νέα Βαβυλώνα* ἀντιμετωπίσθηκε μέ μεγαλύτερη ἀδιαφορία. Τό μικρό αὐτό ἀφιέρωμα στή FEKS καί τούς δρόμους τῆς πρωτοπορίας μοιάζει — σχεδόν μοιραία — μέ μνημόσυνο. Ἄς εἶναι!

Τό ἱστορικό τῆς FEKS εἶναι μικρό. Λιγοστές παραστάσεις στό θέατρο καί ἀκόμα πιό λίγα κινηματογραφικά ἔργα, λειτουργοῦσαν ὡστόσο καταλυτικά μέσα στή Σοβιετική πρωτοπορία.

Στίς 25 Σεπτεμβρίου 1922, στή σάλα τῆς «Πρόλετκουλτ» στό Λένινγκραντ, οἱ Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ ἀνέβασαν τό *Γάμο* τοῦ Γκόγκολ. Στίς 4 Ἰουνίου 1923, τό

Η ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ ΚΑΙ Η ΦΕΚΣ

Εξωτερικό εμπόριο στόν πύργο τού Αιφελ είναι ή δεύτερη, θεατρική, δουλειά τής FEKS. Καί στίς 9 Δεκεμβρίου 1924 οί Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ μέ τίς *Περιπέτειες τής Οκτωβριανής* φτιάχνουν τήν πρώτη ταινία τής FEKS.

Ο Έκκεντρισμός, ό θριαμβος τού τρύκ, τής φάρσας, τού τσίρκου, τού βαριετέ, τής μαριονέτας, στήν πιό όριακή δυναμική του, βρίσκει τήν έκφρασή του στό πλέον «τεχνολογικό» καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης: τόν κινηματογράφο.

Η άνάγκη μιάς κοινωνικής λειτουργίας τού σινεμά, οί νέες δυνατότητες πού άνοίγονται μέ τίς καινούριες τεχνικές, ή άγωνία γιά τή δημιουργία μιάς κινηματογραφικής γλώσσας, άπαλλαγμένης άπ' όλες τίς καταβολές της, άνοίγουν γιά τή FEKS ένα νέο πεδίο, όπου ή πρόκληση πυροδοτείται καί έκρήγνυται.

Η FEKS δέχεται άπό τίς ΗΠΑ τή φιγούρα τού Σαρλώ (μιά «έκ τών έσω» άνατροπή τών σχημάτων), άπό τή Γαλλία καί τήν Ιταλία (τών φουτουριστών) τή βλάσφημη άρνηση τής συντήρησης καί τή σχηματική «άκρότητα» τής παράδοσης. Ο Μέγερχολντ μέ τίς κατακτήσεις πάνω στά προβλήματα γλώσσας τού φουτουριστικού θεάτρου καί ό Αιζενστάιν μέ τό «μοντάζ τών άτραξιόν» έπηρεάζουν άποτελεσματικά τό δρόμο της.

Οί *Περιπέτειες τής Οκτωβριανής* άντιπροσωπεύουν μιά νέα έμπειρία — όχι μονάχα στόν τεχνικό τομέα καί στό μοντάζ. Οί κλόουν παύουν πιά νά είναι ξαφνιάσματα, άλλά μεταφέρονται στό έσωτερικό τής κοινωνίας, όπου — στοιχεία τών νέων καιρών — ή πολιτική έπανάσταση, ή τεχνολογική έπανάσταση καί ή έπανάσταση τής συμπεριφοράς, μοιάζουν νά είναι έννοιες συνώνυμες. Τό σώμα τού έκκεντρικού ήθοποιού έκφράζει τά νέα όρια, τά διευρύνει, τά άνατρέπει κάθε στιγμή.

Μέ τό *Παλτό* — γυρισμένο τό 1926, σέ σενάριο Γιούρι Τυνιάνωφ — φαίνεται νά έγκαταλείπεται, μέχρι ένα βαθμό, ή ύβρις τής *Οκτωβριανής*.

Τό 1927 γυρίζεται τό «S.V.D.» ή *Ένωση γιά τό μεγάλο σκοπό* καί τό 1927 ή *Νέα Βαβυλώνα* — τό πιό γνωστό ίσως φίλμ τής FEKS, ένα πολιτικό σχόλιο πάνω στόν έμφύλιο πόλεμο τής Γαλλίας, τό 1870, σύμφωνα μέ τήν άνάλυση τού Μάρξ.

Η *Νέα Βαβυλώνα* είναι όριακό φίλμ, όχι μονάχα γιά τή FEKS, άλλά καί γιά τόν Σοβιετικό Κινηματογράφο. Η παράδοση καί ή άνατροπή τηςακολουθούν ξέφρενους ρυθμούς, μοιάζουν κάπου νά συμβιβάζονται καί μετά πάλι νά συγκρούονται.

Η *Νέα Βαβυλώνα* «κλείνει» θεαματικά τόν δρόμο τών άναζητήσεων τής FEKS. Έργο πού θέτει τά όρια μιάς τέχνης στρατευμένης καί προπαγανδιστικής, συμπυκνώνει όλα τά διδάγματα: τή μουσική γραφή, τήν καρικατούρα, τό σόκ, τήν άνατροπή, τήν γελοιοποίηση, τό έπος, τόν σαρκασμό, τήν πλαστικότητα, τήν όργή, τήν συντριβή...

Σάν γνήσιο «κύκνειο άσμα» ή *Νέα Βαβυλώνα* μοιάζει νά μήν έχει συνέχεια. Μένει έτσι μετέωρο, άποκαλύπτοντας όλες τίς ρίζες του καί διαδηλώνοντας τά όρια, τί κορυφώσεις καί τά άδιέξοδα έκείνης τής έποχής.

Τό '29, χρόνος πού γυρίστηκε, είναι πολύ κοντά στό '36 καί πολύ μακριά άπό τό '20.

Στρατευμένο *καί* προπαγανδιστικό φίλμ θά άποτελεί, λίγα χρόνια άργότερα, μιά άντίφαση. Η άγωγή τών μαζών θά καταντήσει χειραγώγηση. Καί οί «άσπροι - μαύροι» ήρωες θά θριαμβεύσουν...

Ο Κόζιντσεφ μετά τό 1950 — καί άφού στό μεταξύ ό σοσιαλιστικός ρεαλισμός θά συντρίψει κάθε μή βολική μέ τή σταλινική γραμμή άποψη — θά γράψει γιά μιά τέχνη ίκανή «νά διαπεράσει τούς μεγάλους δρόμους γιά νά φτάσει στό στόχο της». Τό 1957 γυρίζει τόν *Δόν Κιχώτη*, τό 1963 τόν *Αμλετ* καί τό 1969-71 τόν *Βασιλιά Λήρ*, ταινίες πού έγκαταλείπουν τίς νεανικές του άναζητήσεις καί προκλήσεις...

Από τό *Μανιφέστο τού Έκκεντρισμού* στή *Περιπέτεια τής Οκτωβριανής* καί τή *Νέα Βαβυλώνα*, μέχρι τόν *Αμλετ* ό δρόμος δέν είναι μονάχα μακρύς. Η FEKS είχε τήν τύχη όλων τών όμάδων τής Σοβιετικής Πρωτοπορίας.

Γιώργος Μπράμος

Η πρώτη σελίδα τού μανιφέστου τού Έκκεντρισμού (Πετρούπολη, 1922), μέ τήν ύπογραφή τών Γκριγκόρι Κόζιντσεφ, Γκιόρκι Κριζίντσκι, Λεονίντ Τράουμπεργκ καί Σέργκει Γιούτκεβιτς.

Η ΦΕΚΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

τής Giusi Rapisarda

Πολλοί ἀπό τούς μύθους πού συνόδευαν τίς ρώσικες καί σοβιετικές πρωτοπορίες ἀρχισαν νά πέφτουν ἤ νά ἀναθεωροῦνται σέ σημαντικό βαθμό καθώς, μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου, νέες μελέτες καί ντοκουμέντα ἔβλεπαν τό φῶς τής δημοσιότητας. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία πώς ἡ οὐσία τοῦ Κονστρουκτιβισμοῦ ἐγκειται σέ μιά ἀνασκευή τής ἀρνητικής πλευράς τῶν θεωριῶν πού στήριζαν τίς εὐρωπαϊκές πρωτοπορίες καί πώς γιά τίς σοβιετικές πρωτοπορίες ὁ χῶρος τοῦ πειραματισμοῦ ἀπαιτοῦσε ἕνα ἰσότιμο χῶρο πειραματισμοῦ πάνω στό πραγματικό. Εἶναι ὁμως καί ἀλήθεια πώς πάντοτε οἱ πρωτοπορίες ἐπιδιώκουν μιά ὁλοκληρωτική θεώρηση καί ἐπαλήθευση ὄχι μονάχα κάποιας μεμονωμένης ἀρχής ἀλλά ὁλόκληρης τής αἰσθητικής πρακτικής, σάν νά ἀποβλέπουν κάθε φορά σέ ἕνα τελειωτικό ξεκαθάρισμα τῶν λογαριασμῶν μαζί της. Ἔτσι ὁ πειραματισμός καταλήγει νά συμπίπτει μέ τήν ἐκρηξη μιάς τέχνης πού ἐγινε παραγωγή. Δέν ἀποτελεί λοιπόν ἐκπληξη τό γεγονός ὁτι ἀμέσως μετά τήν ὀκτωβριανή ἐπανάσταση ὁ χῶρος τοῦ θεάματος ἀποδεικνύεται προνομιούχος. Ἡ θεωρία γιά μιά τέχνη «ὁλοκληρωτική» δέν παραμένει ἕνα ρομαντικό ὄνειρο, ὁ πολυπόθητος ἀλλά ἀνεπίτευκτος στόχος τοῦ προγράμματος, ἀλλά βρίσκει τήν ὑλοποίησή της μέ τή συμμετοχή τῶν μαζῶν πού παρακολουθοῦν καί παίρνουν μέρος στήν ἀναπαράσταση τής κατάληψης τῶν Χειμερινῶν Ἀνακτόρων ἤ σέ ἄλλες γιορτές τής Ἐπανάστασης.

Ἡ σχηματοποίηση καί ἡ ἐπαναφορά τής κίνησης, οἱ ἐνδυμασίες καθώς ἐπίσης ἡ σκηνογραφία πού μοιάζει προγραμματικό μανιφέστο, εἶναι, στό ρώσικο πρωτοποριακό θέατρο, χαρακτηριστικά γνωρίσματα πού ἀνοίγουν τό δρόμο πρός μιά νέα καί ἀπόλυτη τελετουργικότητα. Προτείνουν μιά καινούρια ἀντίληψη ὡς πρός τή λειτουργικότητα τοῦ σώματος καί ὡς πρός τήν ἀπομυθοποιητική διαδικασία, θεωρουμένη αὐτή καθ' αὐτή μιά στυλιστική ἀναζήτηση καί μιά νέα αὐτόνομη μορφή, ὄχι μονάχα θεωρητική.

Ἀλλά τό βασικό καί πλήρες σχέδιο πού διαγράφεται μέσα σέ μιά ἐξελισσόμενη πραγματικότητα παίρνει μιά μορφή (εἴτε πρόκειται γιά agitka τῶν μαζῶν εἴτε γιά τούς ἐκλεπτυσμένους πειραματισμούς τοῦ Μέγερχολντ) ἐκ διαμέτρου ἀντίθετη πρός τό παλιό καί ἐξατομικευμένο τελετουργικό.

Οἱ ἱδρυτές τής FEKS: (Ἀπό ἀριστερά στά δεξιά) Λεονίντ Τράουμπεργκ, Σέργκει Γιούτκεβιτς, Γκριγκόρι Κόζιντσεφ (1922)

Ἡ ἀπολυτότητα πού εἶναι συνυφασμένη μέ τήν ἐπιδίωξη γιά ἀναμόρφωση ἑνός ἀνθρώπου τέλεια ἐναρμονισμένου μέ τόν ἑαυτό του, ἐνώ παράλληλα ἐξουδετερώνεται κάθε ἔννοια ἱερότητας καί ὁλοκλήρωσης, ἀποτελεί τή θεμελιώδη ἀντίφαση ὁλόκληρου τοῦ σοβιετικοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου.

Μέσα στά πλαίσια τοῦ θεάτρου αὐτοῦ, ἡ κίνηση τῶν Φέκς προτείνει ἐκ νέου, κατά ἕνα τρόπο πάλι ἀντιφατικό, ἀπό τή μιά μεριά τίς ἀφετηρίες γιά μιά «παράδοση τοῦ καινούριου» ἐμπνεόμενη ἀπό τίς εὐρωπαϊκές πρωτοπορίες, ἐνώ συγχρόνως ὑποκύπτει στίς πιεστικές ὑπαγορεύσεις τής ἀμερικανοποίησης, τοῦ ἀχαλίνωτου ἐκκεντρισμοῦ τῶν πρώτων τους ἐμπειριών καθώς καί τό μετέπειτα πέρασμα στήν ἱστορική ἐπική.

Ἂς σημειωθεῖ καταρχήν ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος τῶν ρώσικων πρωτοποριών, ἰδιαίτερα κατά τήν προεπαναστατική περίοδο, ἔχει χαρακτήρα ἐπικό ἡ νοσταλγικό. Νοσταλγία γιά ἕνα κόσμο ἀμόλυντο, ἀλλοτε μυθικό, πανσλαβικό ἡ ἀγροτικό καί πού τή συναντάμε στόν πρωτογονισμό τών νεαρών Μάλεβιτς, Τάτλιν ἡ Λαριόνωφ, στήν ἰδια τήν ὀνομασία τῆς ὁμάδας *Τσιλέγια* καί κυρίως στήν ποίηση τού Χλέμπνικωφ. Τό αἴτημα γιά καθαρότητα ἐπικοινωνίας ἐπέφερε μιά ἀναστάτωση τῆς γλώσσας, λές καί μονάχα μέ ἕνα τέτοιου εἴδους ἐξορκισμό θά ἦταν δυνατό νά ἀντλήσει κανείς πάλι ἀπό τίς πηγές ἑνός λόγου ἀδιάφθορου. Ἡ κληρονομιά μιάς τέτοιας ἀναζήτησης συνεχίζεται μέχρι τά χρόνια τῆς Ἐπανάστασης καί στά ἀμέσως ἑπόμενα. Τήν ἀρχική ἀναζήτηση ἑνός μυθικού βιταλισμού, καταστροφικού καί ἀναδημιουργικού μαζί, πού, πέρα ἀπό τήν ρώσικη λογοτεχνική παράδοση, εἶχε τίς ρίζες του σέ ἀληθειες προαιώνιες, ἀκολουθεῖ τώρα ὁ ἐγκωμιασμός καί ἡ ἐξύμνηση τού μηχανικού σύμπαντος. Πρόκειται δηλαδή γιά μιά σύμμιξη πού τήν συναντάμε στίς ἐρευνες τού Μέγερχολντ πάνω στή βιο-μηχανική, στό «μοντάζ τών ἀτραξιόν» τού Ἀιζενστάιν καθώς καί στούς πρώτους πειραματισμούς τών Φέκς πού τείνουν σέ κάποιο φαινομενικά μονάχα παράδοξο. Παράδοξο πού εἶχε γίνει ἀλλωστε κτήμα τού ἐξπρεσιονιστικού θεάτρου καί τῆς λογοτεχνίας καί πού θά ἐχει σημαντικές ἐπιπτώσεις στίς ἐρευνες πάνω στόν κινηματογραφικό ἐξπρεσιονισμό.

Εἶναι ἀλήθεια πώς ὁ Τράουμπεργκ, σέ μιά συνέντευξη πού παραχώρησε στόν Μπ. Ἀμένγκουαλ *(1)* στά 1968, ἀρνεῖται ὁποιαδήποτε ἐπίδραση τού γερμανικού ἐξπρεσιονιστικού κινηματογράφου πάνω στή μέθοδο τῆς Φέκς. Ἀλλωστε, ὁ ἰδιος ὁ Ἀμένγκουαλ ὑποστηρίζει ὅτι ὁ *«διακοσμητικός* ἐξπρεσιονισμός» τού γερμανικού κινηματογράφου, παρόλο πού δέν εἶναι κάτι ἀγνωστο στή Φέκς, ἐχει τίς ρίζες του στή ρώσικη λογοτεχνία τού XIX αἰώνα *(2)*. Κι ὁμως ἀνάμεσα στούς Φέκς καί στό ἐξπρεσιονιστικό κλίμα ὑπάρχει μιά ἰδανική σχέση. Ἀλλά τή σχέση αὐτή θά πρέπει νά τήν ἀναζητήσουμε κάτω ἀπό τή μορφή μιάς ἐξελικτικῆς διαδικασίας παρά σέ καθορισμένες τεχνικές τού γλωσσικού κώδικα. Καί πραγματικά δέν μπορούμε νά ἀρνηθούμε ὅτι ὁ ἐκκεντρισμός τών δύο σοβιετικών δημιουργών — ὁπως ἀλλωστε καί ἐκείνος τού Μέγερχολντ ἡ τού Ἀιζενστάιν εἶχε σάν ἀφετηρία του τήν ἐμπειρία τού ἐξπρεσιονιστικού καμπαρέ. Ἀναφερόμαστε εἰδικότερα στό Neopathetisches Cabaret, πού ξεκίνησε τή λειτουργία του στό Βερολίνο τόν Ἰούνιο τού 1910 καί πού βρήκε στό πρόσωπο τού Κούρτ Χίλερ ἕναν ἐκπληκτικό μηνευτή.

Στό λόγο πού ἐκφώνησε ὁ Χίλερ στά ἐγκαίνια τῆς δημόσιας λειτουργίας τού βερολινέζικου καμπαρέ (πού ὑπῆρξε πρότυπο καί ἀλλων ἀνάλογων, ἀπό τό *Καμπαρέ Βολταίρ* τῆς Ζυρίχης μέχρι τό μεταπολεμικό Cabaret des Westens) ἀναφέρθηκε ἀμεσα στήν ἐννοια τού «πάθους» ὁπως τήν ἐπεξεργάστηκε ὁ Νίτσε, δηλαδή *«σάν μιά παγκόσμια εὐθυμία, σάν γέλιο πανικού. Ἔτσι* — συνεχίζει ὁ Χίλερ*(3)* — *εἶναι σαφές ὅτι ἐμεῖς δέ θεωροῦμε καθόλου ὑποτιμητική καί ἀταίριαστη τήν παρεμβολή σοβαρότατων φιλοσοφημάτων ἀνάμεσα στά εὐτράπελα καί τά τραγουδάκια μας. Ἀντιθέτως μάλιστα. Ἀκριβῶς ἐπειδή κατά τή γνώμη μας ἡ φιλοσοφία δέν εἶναι κάποια ἐξειδικευμένη ἐνασχόληση ἀλλά ἐχει ζωτική σημασία, δέν εἶναι ἀκαδημαϊκή ὑπόθεση ἀλλά ἐμπειρία ζωῆς, γιά τό λόγο αὐτό θεωροῦμε ὅτι τῆς ταιριάζει περισσότερο ὁ χώρος τού καμπαρέ παρά μιά πανεπιστημιακή ἕδρα ἡ οἱ σελίδες ἑνός τριμηνιαίου περιοδικού!»*

Δίκαια διατυπώθηκε ἡ παρατήρηση ὅτι τό *«καινούριο πάθος»*, στό ὁποίο μάλιστα ἀναφέρεται κατά τρόπο σαφή ἡ ὀνομασία τού καμπαρέ, συνεπάγεται μιά *«δυναμική ψυχολογική θερμοκρασία»*, προοίμιο καί κίνητρο γιά συνεχώς ἀνανεούμενες περιπέτειες τού πνεύματος. Ἐχουμε λοιπόν δύο θέματα πού διαγράφονται μέ σαφήνεια. Κατά πρώτον, γιά τόν Χίλερ, ὁπως καί γιά τούς Μέγερχολντ, Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ, ἡ *«παγκόσμια εὐθυμία»* εἶναι ἡ βασιλική ὁδός γιά τήν ἐπίτευξη ἑνός ἀσυνήθιστου ψυχοφυσικού ἐρεθίσματος. Κατά δεύτερο λόγο τό καμπαρέ θεωρεῖται ὁ προνομιούχος χώρος μιάς τέτοιας *«βιωμένης ἐμπειρίας»*. Βέβαια γιά τόν Χίλερ, ὁπως ἀργότερα γιά τόν Οὐγκο Μπάλ, τελικός στόχος πρέπει νά εἶναι ὁ ἐμπλουτισμός σάν αὐτοσκοπός τού πνευματικού *«ἀκτιβισμού»*, ἐνώ γιά τούς Φέκς ἡ γιά τόν Μέγερχολντ ἡ προσφυγή στήν *«ἐλαφρότητα»* τού καμπαρέ εἶναι ἕνα μέσο γιά νά γίνει ἀντιληπτή ἡ ἐννοια τού θεάματος σάν ριζική ἀποξένωση ἀπό τήν πραγματικότητα.

Θά θέλαμε πάντως νά ὑπογραμμίσουμε ὅτι οἱ ἐμπειρίες τού γερμανικού ἐξπρεσιονισμού καθώς καί οἱ ἐρευνες γύρω ἀπό τό θέατρο τών σοβιετικών πρωτοποριών ἐχουν σάν κοινή ἀφετηρία τήν ἀναφορά στή Νιτσεϊκή διδασκαλία παρόλο πού εἶναι ὁλοφάνερο πώς ἐνώ γιά τούς ἐξπρεσιονιστές ἡ μεταφορά αὐτή εἶναι ἀμεση, γιά τούς ρώσους εἶναι ἐμμεση καί τάξεως ἰδεολογικής. Ἂς θυμηθοῦμε τό *Τάδε ἔφη Ζαρατούστρας: «Αὐτός πού μιά μέρα θά διδάξει στούς ἀνθρώπους νά πετούν θά ἐχει μετακινήσει ὁλες τίς πέτρες τών συνόρων, ὁλες τότε αὐτές θά πετάξουν γι' αὐτόν κι αὐτός θά βαφτίσει τή γῆ μ' ἕνα καινούριο ὄνομα, "ἡ ἐλαφριά"».* Ἐ λοιπόν, οἱ ἀκροβασίες τού τσίρκου στίς ὁποίες ὁ Μέγερχολντ ἡ οἱ Φέκς ὑποβάλλουν τούς ἠθοποιούς τους δέν ἀποτελοῦν ἴσως κάποια μορφή ἀναφορᾶς στόν μελλοντικό *«ἱπτάμενο ἀνθρωπο»* τού Νίτσε πού τόσο θαυμάσια τόν περιγράφει ὁ Τάτλιν — κονστρουκτιβιστής καί παλιός φίλος τού Κόζιντσεφ — προχωρώντας στά 1929 στήν ἐπεξεργασία μιάς ἱπτάμενης μηχανήκινούμενης μέ ἀνθρώπινη ἐνέργεια σύμφωνα μέ τούς ὁραματισμούς τού Ντά Βίντσι; Πολύ σωστά ἀλλωστε ἐγραφε ὁ Εὐγένιος Φίνκ *(4)*: *«ὁ Νίτσε ἐπισημαίνει τήν ὑπαρξη οὐσιωδών σχέσεων ἀνάμεσα στήν ἐλαφρότητα καί τή δημιουργική παρόρμηση, ἀνάμεσα στήν ἀτομική ὁλοκλήρωση τού καθενός καί στόν κόσμο. Σ' αὐτή τήν ἀντίληψη ἀντίκειται ἡ ἰδέα τῆς βαρύτητας. Ἐπειδή δέν*

1. Conversation avec Léonid Trauberg, στό «La Feks» τών Mario Verdone καί Barthélémy Amengual («Premier Plan», 1970, no 54 σελ. 34-37).

2. B. Amengual, «La Feks et l'école de la méthode formelle», στό «La Feks» (σελ. 74-75).

3. Kurt Hiller, «Das Cabaret und die Gehime Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathetischen Cabarets», στό «Der Sturm», (1910, I, no 44, σελ. 351). Ἀναφέρεται στό «Caos e geometria» τού Paolo Chiarini, La Nuova Italia,Firenze 1969.

4. Eugen Fink, «Nietzsche Philosophie», Stuttgart 1960.

Ὁ Ἀ. Κάπλερ καὶ ὁ Ἀ. Κοστρίτσκιν στὸ *Παλτό* (1926) τῶν Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ

ἐπιτρέπει στὸν ἄνθρωπο νὰ συνειδητοποιήσει τὴν ἀλλοτρίωσή του, τοὺ φορτώνει ὅλα τὰ ἁμαρτήματα μιᾶς ὑπερβατικῆς ἠθικῆς καὶ τὸν ἀλυσοδένει στὴν ἰδια του τὴν οὐσία».

Μὰ τότε λοιπὸν πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ βλέπουμε τὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ νιτσεϊκὴ *«ἐλαφρότητα»* καὶ στὸ μίσος ἑνὸς Μαγιακόφσκι γιὰ τοὺς παχύσαρκους (σύμβολο τῆς ἀλλοτρίωσης στὸ ἐπίπεδο τοὺ ὑλικοῦ κόσμου) καὶ τοὺς ριψοκίνδυνους σκηνικοὺς ἀκροβατισμοὺς τῶν σοβιετικῶν πρωτοποριῶν; Καθόσο μάλιστα, μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο κατανοοῦμε πλήρως τὴν ἔννοια τῆς προσφυγῆς στὸ καμπαρέ, τὸ μιούζικ - χώλ ἢ τὸ τσίρκο: ἡ νιτσεικὴ *«ἐλαφρότητα»*, ποὺ βρίσκει ἀνταπόκριση στοὺς φρενήρεις στροβιλισμοὺς τοὺ ἀκροβάτη, συμβολίζει τὴ νίκη ἐνάντια στὴ βαρύτητα τῆς ἀλλοτρίωσης καθὼς καὶ σὲ ὁποιοδήποτε ἐξωτερικὸ καταναγκασμό. Ἀλλὰ μὲ αὐτὰ ποὺ ὡς τώρα ἐκθέσαμε, ἁπλῶς ἐπισημάναμε μὲ ποιό τρόπο τὸ ρώσικο καὶ σοβιετικὸ θέατρο καθὼς καὶ οἱ πρῶτοι πειραματισμοὶ τῶν Φέκς παίρνουν τὴ θέση τους ἀνάμεσα στὶς ἱστορικὲς πρωτοπορίες. Κρίνουμε ὅμως ἀναγκαῖο νὰ προχωρήσουμε παραπέρα καὶ νὰ ἐξειδικεύσουμε.

Τὸ γκροτέσκο, τὸ τσίρκο καὶ τὸ μιούζικ - χώλ ἀποτελοῦν τὸ «ὑλικὸ» τοὺ πρωτοποριακοῦ θεάτρου ὅπως τὸ χρησιμοποίησε ὁ Μεγερχολντ στὰ 1906 γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοὺ ἔργου τοὺ Μπλὸκ *Ἡ παράγκα τῶν σαλτιμπάγκων* καὶ ποὺ θεωρήθηκε πολὺ σωστὰ σὰν ἡ ἀφετηρία μιᾶς τέχνης ποὺ, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς μορφῆς, σκοπεύει στὴν *«ἀπογύμνωση τῆς διαδικασίας»* κατὰ τὸ πρότυπο τοὺ Ἀιζενστανικοῦ *«μοντὰζ τῶν ἀτραξιόν»* *(5)*. Ἀνάμεσα στὸ ἐξπρεσιονιστικὸ γκροτέσκο καὶ στὸ γκροτέσκο τοὺ Μεγερχολντ, οἱ συγγένειες εἶναι μορφικὲς καὶ μόνο. Τὸ *«θέατρο τῆς σύμβασης»* στὴν πολεμική του ἐνάντια στὸ Θέατρο τέχνης τοὺ Στανισλάφσκι ἐπιχειρεῖ τὸν προσδιορισμὸ μιᾶς σημασιολογικῆς αὐτονομίας τῆς γλώσσας τοὺ θεάματος, ποὺ στὶς θεατρικὲς ἐμπειρίες τῶν γερμανῶν ἐξπρεσιονιστῶν ἐμφανίζεται σὲ ἕνα χρόνο μεταγενέστερο. Ἐκεῖνο ποὺ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐπειγόμαστε νὰ ἀποδείξουμε εἶναι ὅτι οἱ πρῶτες ἐρευνες τῶν Φέκς τοποθετοῦνται στὸ σταυροδρόμι διαφόρων ρευμάτων ποὺ τὸ καθένα ἔχει ἤδη τὴ δική του συγκεκριμένη παράδοση καὶ τὶς δικές του ἰδεολογικὲς ἑρμηνείες. Τὴν ἀναφορὰ λοιπὸν στὸ Νιτσεϊκὸ πάθος θὰ πρέπει νὰ τὴν ἀντιπαραθέσουμε σὲ δυὸ θεμελιώδεις συνιστῶσες, προϋπάρχουσες ἤδη στὶς ρώσικες προεπαναστατικὲς ἐμπειρίες:

α) Στὴν ἐξύμνηση τῆς ζωτικῆς, ἀναρχικῆς καὶ ἐνεργητικῆς στιγμῆς ποὺ ἀποζητᾶ τὴν ἀνακάλυψη τοὺ γέλιου τοὺ «πανικοῦ» στὸ ἐξπρεσιονιστικὸ καὶ ντανταϊστικὸ καμπαρέ.

β) Στὸν θεατρικὸ ἀντινατουραλισμὸ ποὺ οἰκειοποιεῖται στὴν ἀρχὴ τὰ πρότυπα τῆς ἰταλικῆς κο-

5. Βλέπε καὶ τὸ δοκίμιο τοὺ Πιέτρο Μοντάνι *Ἡ ἰδεολογία ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὴ μορφή: τὸ μοντὰζ τῶν ἀτραξιόν* στὸ περιοδικὸ «Bianco e nero», 1971, ἀρ. τεύχους 7/8 (ἀφιερωμένο στὸν Ἀιζενστάιν καὶ τὸ ρώσικο φορμαλισμό) σελ. 9-10. *«Ἡ ἀτραξιόν* (στὴ θεατρικὴ της ἐκδοχή) — ἔγραφε ὁ Ἀιζενστάιν — *εἶναι στὸ θέατρο κάθε στιγμὴ ἐπιθετικότητας, κάθε θεατρικὸ στοιχεῖο ποὺ ἔχει τὴ δύναμη νὰ δημιουργήσει στὸ θεατὴ μιὰ αἰσθητηριακὴ ἢ ψυχολογικὴ ἀντίδραση, πειραματικὰ ἐλεγχόμενη καὶ μαθηματικὰ ὑπολογισμένη ὥστε νὰ τοὺ προκαλέσει ὁρισμένες συγκινησιακὲς δονήσεις ποὺ, στὸ σύνολό τους, ἀποτελοῦν τὴ μοναδικὴ προϋπόθεση γιὰ μιὰ πλήρη καὶ ἰδανικὴ ἀντίληψη τοὺ τελικοῦ ἰδεολογικοῦ συμπεράσματος».

μέντια ντελ' ἀρτε καί ἀργότερα ἐκείνα τού τσίρκου, καθώς καί στήν ἀναζήτηση μιάς ἄμεσης καί ψυχοφυσικής σχέσης μέ τό κοινό. Κυρίως ὅμως στήν ἀναζήτηση ἑνός *«δυναμικού κώδικα»*, κάποιου κανόνα διαμορφωτικού τού θεάματος.

Ἡ ὀφειλή ἀπέναντι στόν ἰταλικό φουτουρισμό θά πρέπει νά περιοριστεί σέ σημαντικό βαθμό, ἀν μάλιστα θυμηθοῦμε τό φιλικό δεσμό πού εἶχε ἀναπτυχθεί ἀνάμεσα στόν Κόζιντσεφ καί μερικούς ἀπό τούς ἐκπροσώπους τού ρώσικου κυβιστικοφουτουριστικού κινήματος, ὅπως τῆς Ἀλεξάνδρας Ἐκστερ, τού Μάλεβιτς καί τού Τάτλιν ἤ καί ποιητές σάν τόν Μάντελσταμ καί τόν Λίφσικ. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀδιάλειπτη παρακολούθηση τού περιοδικού τού Μέγερχολντ, *Ὁ ἔρωτας τῶν τριῶν πορτοκαλιῶν*, τόν φέρνει σέ ἐπαφή μέ τίς ἰδέες τῆς «θεατρικῆς ἐπανάστασης» *(6)*.

Βέβαια, ἡ ἀναζήτηση τῆς πρόκλησης εἶναι ἡ κοινή σταθερά τού ρώσικου καί τού ἰταλικού Φουτουρισμού καί ἡ πρώτη ἀπό τίς συνιστώσες τού Ἐκκεντρισμού, πού προαναφέραμε, παραπέμπει στόν ἀρτίστα πού *«αὐτοϋποβιβάζεται»* σέ κλόουν, θέμα ἀλλωστε ἐπαναλαμβανόμενο τῶν «ἀρνητικῶν πρωτοποριῶν». Ἀναφερόμαστε στούς προκλητικούς μοσχοβίτικους περιπάτους τού Ντάβιντ Μπουρλιούκ, μέ τά βαμμένα μάγουλα, τό μονόκλ, τό ψηλό καπέλο καί τά φανταχτερά γιλέκα, στό πιερότικο κοστούμι πού διάλεξε ὁ Λίφσικ σάν προσωπικό του μασκάρεμα, καθώς καί στήν περίφημη κιτρινοπορτοκαλιά βαμβακερή μπλούζα μέ τίς φαρδιές μαύρες λουρίδες πού ἄρεσε στόν Μαγιακόφσκι νά τή φοράει γιά νά προκαλέσει τό πλήθος τῶν ὀρθοφρονούντων ἀστών.

Ὅμως, στόν ρώσικο φουτουρισμό ὑπάρχει κάτι τό ἐπιπλέον καί τό διαφορετικό ἀπό τίς προκλητικές βραδιές *χάπενιγκς* τού Μαρινέτι καί τῶν φίλων του. Στά 1914, ὁ Μαγιακόφσκι, σ' ἕνα ἄρθρο του μέ τόν εὐγλωτο τίτλο *«Καί τώρα ἐμπρός γιά τήν ἀνακάλυψη τῶν χωρῶν τῆς Ἀμερικῆς»*, γράφει: *«ἀπό δῶ καί πέρα θά σάς δείχνουμε καθημερινά ὅτι κάτω ἀπό τά ρούχα τῶν παλιάτσων κρύβονταν σώματα ρωμαλέων ἀθλητῶν»*. Καί λίγο ἀργότερα, στά 1915, στό κείμενό του *«Μιά σταγόνα χολῆς»* θά δηλώσει πώς ἡ ἐποχή τῆς καταστροφῆς παρῆλθε καί θά συνιστά στό κοινό νά μήν ἐκπλαγεί καθόλου ἀν στό ἑξῆς οἱ Budetljane ἐγκαταλείψουν τό μπουφόνικο μασκάρεμα γιά νά φορέσουν τή φόρμα τού μηχανικού.

Ἤδη λοιπόν, στά προεπαναστατικά χρόνια, τά μέλη τού κυβιστικοφουτουριστικού γκρούπ μέ τίς πιό προχωρημένες θέσεις ἐπιδιώκουν τή μετατροπή τῆς ἀρνητικῆς πρωτοπορίας σέ πρωτοπορία θετική καί δημιουργική. Αὐτό πού στίς σοβιετικές πλατείες τῶν χρόνων τῆς ΝΕΠ θά γίνει ὁ μύθος τού ἀμερικανισμού, ἐδῶ ἔχει τίς ἀφετηρίες του. Ἡ ἀναρχική καί ζωτική στιγμή τῶν ρώσικων πρωτοποριῶν, δέν ἀποχωρίστηκε ποτέ ἀπό τήν ἰσχυρή θέληση γιά ἔλεγχο τῶν ὁλοένα συντελούμενων ἀνακαλύψεων στό χώρο τῆς γλωσσολογίας. Ἀνέκαθεν ἄλλωστε οἱ ρώσικες πρωτοπορίες ἐπιδίωκαν ἕνα εἶδος ὀργάνωσης πού νά βρίσκεται ἔξω ἀπό τό κλίμα τού ἰταλικού Φουτουρισμού. Ἀρκετοί ὡστόσο συγγραφεῖς ἐπισήμαναν τίς συγγένειες ἀνάμεσα στό μανιφέστο τού Μαρινέτι σ' ὅτι ἀφορά στό θέατρο τού βαριετέ καί στό μανιφέστο τού Ἐκκεντρισμού *(7)*. Συγγένειες πού ὁπωσδήποτε ὑπάρχουν μά πού, ἐχουμε τήν ἐντύπωση, εἶναι κοινές σέ πολλές ἀπό τίς ἱστορικές πρωτοπορίες. Σέ τέτοιο σημεῖο δηλαδή πού νά μήν μπορούμε νά ἐπισημάνουμε ἐπακριβῶς τήν ὀφειλή τῶν Φέκς ἀπέναντι στή φουτουριστική παράδοση, οὔτε, εἰδικότερα, ἀπέναντι στή ρώσικη παράδοση.

Δέν πρόκειται λοιπόν τώρα ἐδῶ νά ἀρνηθοῦμε πράγματα γνωστά ὅσο τό νά διερευνήσουμε σέ βάθος τίς κουλτουραλίστικες ρίζες πού εἶχαν σάν ἀφετηρία ὁ Κόζιντσεφ, ὁ Τράουμπεργκ καί ὁ Γιούτκεβιτς, ἐπιχειρώντας νά διακρίνουμε τίς ἐπιφανειακές ἐπιροές ἀπό κείνες πού ὑπῆρξαν περισσότερο σημαντικές καί καθοριστικές. Ἐνδεχομένως περισσότερο γόνιμο θά εἶναι, μέ βάση ὁρισμένες παρατηρήσεις τού ἴδιου τού Κόζιντσεφ, νά παραβάλουμε τίς πηγές τού φουτουρισμού τού Μαρινέτι μέ αὐτές τίς πολύ διαφορετικές ἀλλά τελικά πιό καθοριστικές πού συνιστοῦν τήν παράδοση τού κωμικού ἀμερικάνικου κινηματογράφου καί εἰδικότερα τῆς τέχνης τού Τσάρλυ Τσάπλιν.

«Δύο προοπτικές ἀνοίγονταν γιά τόν ἐκκεντρισμό — γράφει ὁ Κόζιντσεφ — *ὅπως αὐτός ἐμφανίζονταν στίς παραμονές τού πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Ἡ πρώτη ἦταν αὐτή μιάς τέχνης παρακμιακῆς καί ἐκφυλισμένης ὅπως τήν εἶχαν ὁραματιστεί οἱ μύστες τῆς «συνείδησης» καί τού περίφημου μανιφέστου τού Μαρινέτι γιά «τό θέατρο τού αὐτοσχεδιασμού καί τῆς ἐκπληξης». Στό μανιφέστο αὐτό ὑπῆρχε ἡ ὁλοκληρωτική ἄρνηση κάθε ἠθικῆς, δικαίου ἡ ἀνθρωπισμού. Τό ὕφος αὐτού τού μανιφέστου προανάγγελνε τήν ἐπερχόμενη πολιτιστική δραστηριότητα τῆς φασιστικῆς ἰδεολογίας».*

Ἐδῶ ὁ Κόζινστεφ ἐπιχειρεί μιά ἑρμηνεία πού βολεύει καθαρά τά φουτουριστικά μανιφέστα. Κατά βάθος, *«τό νά τοποθετείς συγχρόνως πάνω στό παλκοσένικο τόν Μουνέ - Σουλιέ καί τόν Μαγιόλ, τή Σάρα Μπερνάρ καί τόν Φρέγκολι»*, ἡ *«τό νά ρίχεις σαπούνι πάνω στή σκηνή γιά νά προκαλέσεις κωμικές τούμπες στίς κορυφώσεις μιάς τραγωδίας»*, εἶναι πράγματα πού δύσκολα μπορούν νά ἐκληφθοῦν σάν σκηνικές μέθοδοι ξένες πρός τόν Ἐκκεντρισμό. Ἀλλωστε, στό ἴδιο μανιφέστο τού 1921, ὁ Κόζιντσεφ, ὁ Τράουμπεργκ καί ὁ Γιούτκεβιτς ἀποκαλοῦν τόν πατέρα τού ἰταλικού φουτουρισμού *«ὁ παπούλης Μαρινέτι»*, ἀναφερόμενοι ἔτσι φανερά, ἔστω καί μέ εἰρωνικό ὕφος, σέ κάποιου εἴδους καταγωγή.

Κι ὅμως, ἡ ἀργοπορημένη ἄρνηση τού Κόζιντσεφ κάθε ἐπιροής ἀπό τόν ἰταλικό φουτουρισμό, χρονολογούμενη ἀπό τό 1945 καί ἐπομένως κάπως ὑποπτη — τό πολιτικό-πολιτιστικό κλίμα τῆς ἐποχῆς δέν ἐπέτρεπε καμία ἀναφορά δεσμών μέ τίς ἱστορικές πρωτοπορίες — ἔχει κατά τήν γνώμη μας κάποια ἰδιαίτερη σημασία.

Στίς διακηρύξεις του γιά τόν ἰταλικό Φουτουρισμό, ὁ Κόζιντσεφ μοιάζει νά τού προσδίδει

6. Βλέπε σχετικά, Γκ. Κόζιντσεφ *Ἡ βαθιά σθόνη* («Glubokij ekran») καί Τζοβάνι Κρίνο *Ὁ Λιζενστάιν τού Κόζιντσεφ*. Ἄς σημειωθεί ὅτι ὁ Κόζιντσεφ κάνει σκηνογραφίες μαζί μέ τούς Μάλεβιτς, Φιλόνωφ καί Τάτλιν, γράφει προπαγανδιστικά σκέτς καί ζωγραφίζει τραίνα καί δημόσια κτίρια, πάντοτε γιά προπαγανδιστικούς σκοπούς, σύμφωνα μέ τή μόδα τῶν πρώτων μετεπαναστατικῶν χρόνων.

7. Βλέπε λ.χ. τά δοκίμια τού Mario Verdone *«Οἱ Φέκς, τό ἐργοστάσιο τού ἐκκεντρικού ἠθοποιού»* (στό «Marcatré», 1966, πο 19/20) καί τήν ἐργασία του *Θέατρο τῶν φουτουριστικῶν χρόνων*, καθώς καί τού Cesare De Michelis *Ὁ ἰταλικός φουτουρισμός στή Ρωσσία, 1909-1912*, De Donato, Bari 1973.

Τό «βαριετέ» γίνεται κινηματογράφος: ὁ ἠθοποιός Σέργκει Γκερασίμωφ, μέλος τῆς FEKS, σάν ταχυδακτυλουργός στήν ταινία τῶν Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ *Ὁ μεγάλος τροχός* (1926). Κάτω ἡ μακέτα τοῦ κουστουμιοῦ τοῦ ταχυδακτυλουργοῦ πού σχεδίασε ὁ Κόζιντσεφ τό 1920.

μιά αὐθαίρετη καί μηχανιστική *«ἀντιγλώσσα τοῦ παράλογου»*, στερούμενη σημειολογικῶν συννοουμένων *(8)*. Στό φουτουριστικό θέατρο τοῦ παράλογου, ὁ Κόζιντσεφ βλέπει ἕνα σύνολο λειτουργιῶν αὐτοεξαντλούμενων καί μή ἐπικοινωνήσιμων κι αὐτό ὄχι γιατί θεωρούνται ἀποξενωμένες ἀπό τήν πραγματικότητα ἀλλά ἐπειδή περιορίζονται ἁπλῶς στό νά τήν ἐκφράζουν καί νά τήν δέχονται χωρίς καί νά ὑποδεικνύουν — δεδομένης τῆς διαστρέβλωσης τῆς γλωσσολογίας — νέες μεθόδους ἐπικοινωνιακῶν σχέσεων.

Ἀπλοποιώντας, δηλαδή, μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ἐρευνα τῶν Φέκς ἐπιδιώκει νά προωθήσει ἀκόμα περισσότερο τούς μηχανισμούς αὐτοῦ τοῦ ἰδιου τοῦ ἀιζενστανικοῦ «μοντάζ τῶν ἀτραξιόν» καί νά θέσει εὐθύς ἐξαρχῆς τό θέμα τῶν *σχέσεων* πού τό καθαρό σόκ τῆς σκηνικῆς ἐκπληξης πρέπει νά διατηρεί μέ ἕνα κείμενο. Ἡ προσέγγιση δηλαδή μέ ἕνα γλωσσικό κώδικα ὅπου ἡ ἐκκεντρική ἀτραξιόν ἀποτελεί μέρος ἑνός δομημένου συστήματος*(9)*.

Βλέπουμε λοιπόν τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο σάν πηγή ἐμπνευσης γιά μιά κωδικοποίηση τοῦ ἐκκεντρισμοῦ σέ συνάρτηση μέ τό νέο σοβιετικό κοινό. Καί εἶναι σημαντικές ἐπί τοῦ προκειμένου οἱ παρατηρήσεις τοῦ Κόζιντσεφ πάνω στήν παράδοση τοῦ κωμικοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου καί τήν τέχνη τῶν Σένετ καί Τσάπλιν.

«Ὁ Père Oison — γράφει ὁ Κόζιντσεφ — *ἐπινόησε μιά μαγική λέξη καινούρια πού μεταμόρφωνε τό πραγματικό σέ φανταστικό, τό φυσιολογικό σέ ἀπίθανο καί τό λογικό σέ παράλογο. Πρόκειται γιά τήν λέξη γκάγκ, ὅρος πού εἶναι πρακτικά ἀδύνατο νά μεταφραστεί στήν τρέχουσα γλώσσα. Τό γκάγκ εἶναι τό σφυροκόπημα τοῦ νοῦ, ἡ σύγχυση αἰτίου καί ἀποτελέσματος, ἕνα ἀντικείμενο πού χρησιμοποιεῖται γιά σκοπούς ἀντίθετους ἀπό ἐκείνους γιά τούς ὁποίους κατασκευάστηκε. Εἶναι μιά ἀλληγορία πού ἔγινε πραγματικότητα, μιά πραγματικότητα πού ἔγινε ἀλληγορία. Εἶναι τό ἐκκεντρικό ἀηδόνι πού ἀνοίγει τήν πόρτα σέ ἕνα κόσμο ἀπό ὅπου ἔχει ἐκδιωχθεί ἡ λογική».*

Ἄς προσέξουμε τό ἑξῆς: στό γκάγκ ὁ Κόζιντσεφ βλέπει ἐπακριβῶς τή δομή τῆς *«σημασιολογικῆς* (semantica) *παραμόρφωσης»* ὅπως διατυπώθηκε ἀπό τούς γλωσσολόγους τοῦ Oropjaz, τή Γλωσσολογική Λέσχη τῆς Πετρούπολης, σάν τό κατεξοχήν μέσο τῆς ποιητικῆς ἐπικοινωνίας. Ἀργότερα θά ἀναπτύξουμε αὐτό τό θέμα ἀλλά καλό εἶναι ἀπό τώρα ἀμέσως νά ἐπισημάνουμε τή σχέση πού δημιουργεῖται ἀνάμεσα στό *γκροτέσκο σάν τήν ὑπέρτατη αὐθεντικότητα* ὅπως τή συναντάμε στόν Νίτσε, τούς ἐξπρεσιονιστές καί τόν Μέγερχολντ ἀπό τή μιά μεριά καί τό γκάγκ σάν μιά ἀνατροπή τοῦ καθιερωμένου λογικοῦ εἰρμοῦ ἀπό τήν ἄλλη, μέ σκοπό τήν κατάκτηση μιᾶς *νέας ἀλήθειας καί μιᾶς νέας λογικῆς*. Οἱ σκέψεις τοῦ Κόζιντσεφ πάνω στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο μᾶς βοηθοῦν νά ἀντιληφθοῦμε τίς διαφορές πού οἱ δημιουργοί τῆς Φέκς βλέπουν ἀνάμεσα στό θέατρο τοῦ Μαρινέτι καί τίς κωμωδίες τῶν Σένετ καί Τσάπλιν. Καταρχήν ὅμως εἶναι ἀναγκαῖο νά κάνουμε μιά

8. *Ὁ ἐκκεντρισμός* — συνεχίζει ὁ Κόζιντσεφ — *ἀπογυμνωμένος πιά ἀπό ὅλα τά γήινα σατιρικά του στοιχεῖα καί μέ ἀποκομμένους τούς δεσμούς του μέ τό πλατύ δημοκρατικό κοινό, μετατράπηκε σέ ἕνα ἁπλό αὐτοματισμό τοῦ παράλογου, τοῦ σαστίσματος καί τῆς λησμοσύνης πού συνόδευε τήν ξέφρενη κούρσα τῆς Εὐρώπης πρός τήν παρακμή.* (Popularnié Korni iskusstvo Chaplin, στό «Charles Spencer Chaplin». Ἰταλική μετάφραση στό «La figure e l' arte di Charlie Chaplin», Einaudi, Torino, 1949).

9. *«Ὁ δεύτερος ἀπό τούς δρόμους πού προσφέρονταν στόν ἐκκεντρισμό* — παρατηρεῖ πράγματι ὁ Κόζιντσεφ — *ἐγκαινιάστηκε ἀπό τόν Τσάπλιν. Ἀλλά ὁ Τσάπλιν παρουσιάστηκε στόν Μάκ Σένετ σάν συνεχιστής καί ὄχι ἀμεσα νεωτεριστής. Ὁ Τσάπλιν καταχώρησε στό μπουρλέσκ τήν εἰκόνα τῆς «σκυλίσιας ζωῆς». Πρός στιγμήν ὁ φρενήρης κόσμος τῶν φίλμ του ἐπιβράδυνε τό ρυθμό τῆς πορείας του. Τό μηχανικό γκάγκ σταμάτησε. Ἡ μαριονέτα μεταμορφώθηκε σέ ἄνθρωπο. Καί ἔγινε ἀμέσως ἀντιληπτό ὅτι κάθε τί πού προκαλεί τό γέλιο δέν εἶναι ἀναγκαστικά καί γελοῖο καί ὅτι ἐκεῖνο πού θεωρούνταν κωμικό εὕρημα δέν ἦταν κατά βάθος τόσο ἄσχετο μέ τήν πραγματική ζωή. Μιά ἀπαρχαιωμένη μορφή ἐπέστρεψε στήν ὀθόνη: τοῦ πικρόχολου γελωτοποιοῦ».*

Ο S. Martinson στις *Περιπέτειες της Οχτωβριανής* (1925)

παρατήρηση, μιάς καί άναφερθήκαμε — έστω καί μέσα σέ όρισμένα όρια — στίς σχέσεις άνάμεσα στό έξπρεσιονιστικό γκροτέσκο καί τό γκροτέσκο τών σοβιετικών θεατρικών πρωτοποριών: καμιά παραχώρηση δέν γίνεται, μέσα στά πλαίσια τών έρευνών τών Φέκς, στήν τραγική πλευρά τού προσώπου πού ύποδύεται ό Τσάπλιν καί πού έγκωμιάστηκε στά 1920 άπό τόν Ίβάν Γκόλ στήν *«Τσαπλινιάδα»* του, ένα έργο όπου ό Τσάπλιν καταλήγει νά πάρει τή μορφή ένός νέου Χριστού, φορτωμένου όλες τίς όδύνες τής άνθρωπότητας. Ό Τσάπλιν τών Φέκς άγνοεί τήν ποιητική τού *«ώ, άνθρωπε!»* καί λειτουργεί μάλλον σάν μιά πηγή ύπερατομικής γλωσσολογικής έρευνας.

«Ή τέχνη νά λές πράγματα — λέει ό Κόζιντσεφ — *δέν συνίσταται στήν τυχαία άνάμιξη διαφορετικών καί άσχετων μεταξύ τους θεμάτων. Άκόμα καί οί παραφωνίες έχουν τούς δικούς τους κανόνες καί ή διαμόρφωση αύτών τών κανόνων στόν άμερικάνικο κινηματογράφο άποτελεί ένα φαινόμενο ίδιαίτερα ένδιαφέρον. Στήν έπεξεργασία τού γκάγκ άποτελεσματικό ρόλο έπαιξε ή άντικατάσταση τής λογικής τού όρθολογισμού άπό τή λογική τού θεατή. Τό κωμικό άμερικάνικο φίλμ δέν έκμεταλλεύτηκε ποτέ τό κλασικό ύλικό τού μύθου. Τά πάντα άνταποκρίνονταν στήν πραγματικότητα, μόνο πού αύτή ή πραγματικότητα διέπονταν άπό ένα νόμο διαφορετικό άπό τό νόμο τής ζωής. Καί αύτός ό νόμος ήταν ό έκκεντρισμός. Ή μέθοδος - βάση τού μύθου ήταν ή ρεαλιστική περιγραφή τής ζωής καί τών πράξεων πλασμάτων τής φαντασίας. Ό μύθος μετατρέπει τό φανταστικό σέ πραγματικό ένώ ό έκκεντρισμός κάνει τό πραγματικό νά μοιάζει φανταστικό. Ό έκκεντρισμός είναι δημιούργημα τής ύπερβολικής μεγέθυνσης τών άντιθέσεων καί έχει τίς ρίζες του στή σάτιρα. Ό άστεϊσμός* (Blague) *είναι ένα είδος άποσυναρμολόγησης κατά τρόπο κυνικό, είναι ή καρικατούρα, ή καταστροφή τών πάντων. Άπό τόν άστεϊσμό ώς τό γκάγκ, ή σάτιρα άδειάζει άπό τό περιεχόμενό της. Δέν έχουμε νά κάνουμε πιά μέ τό χλευασμό άλλά μέ τόν παραλογισμό. Τό παράλογο παύει πιά νά είναι ένα σύστημα γελοιογραφικό καί γίνεται αύτοσκοπός. Ό έκκεντρισμός, πού κάποτε ήταν μιά άπό τίς διαδικασίες τής άντίθεσης καί άπέβλεπε στό νά καταστήσει τήν σάτιρα πιό καυστική, κατέληξε στό νά καταβροχθίσει τήν ίδια τή σάτιρα. Ό έκκεντρισμός δέν είναι πιά ή παρωδία μιάς άριστοκρατικής συμπεριφοράς, ούτε ή παρωδία τού κάθε κατεστημένου καί τής κάθε βαρβαρότητας τού κοινωνικού καθεστώτος. Είναι ή παρωδία τού ίδιου τού άνθρώπου».*

Σέ σχέση όμως μέ ό,τι έχουμε πεί ώς τώρα, παρωδία τού άνθρώπου σημαίνει άρνηση σέ κάθε τί πού είναι άναυθεντικό στόν άνθρωπο, σημαίνει άρνηση μιάς άρνησης. Θά πρέπει, ξεκινώντας άπό αύτή τήν παρατήρηση, νά έπιχειρήσουμε μιά έπαλήθευση τών χαρακτηριστικών διαφορών άνάμεσα στή βιολογικο-μηχανική τού Μέγερχολντ τών άρχών τής δεκαετίας τού '20 καί τούς πρώτους πειραματισμούς τών Φέκς.

Ένα άνέβασμα έπί τής σκηνής χαρακτηριστικά κονστρουκτιβιστικό, όπως *Ό θάνατος τού Ταρέλκιν*, στά 1922, έκφράζει όχι μονάχα μιά «έξέγερση τών άντικειμένων» άλλά μιά καθαρή νίκη τών άντικειμένων πάνω στόν ήθοποιό. Ή βιολογικο - μηχανική μεγερχολντιανή συλλογιστική προτείνει τή συμφιλίωση άνάμεσα στά άντικείμενα καί τόν άθρωπο μέ βάση μιά σχέση δυναμική. Άντίθετα, ή περίοδος τού θεατρικού κονστρουκτιβισμού έκφράζει τόσο τό άιζεστανικό μοντάζ τών άτραξιόν όσο καί τή θεωρία τού Έκκεντρισμού. Καί έδώ είναι άποκαλυπτικό τό άπόσπασμα πού άναφέρεται στή δραματουργία: *«ή άντικατάσταση έπί σκηνής μιάς σκηνής μοιχείας μέ σκηνές πλήθους, ή άπόδοση ένός δράματος κατά πορεία άντίστροφη μέ τήν έξέλιξη τού θέματος, ή υιοθέτηση άπό τό θέατρο τής τολμηρότητας τού τσίρκου καί τής μηχανιστικής τεχνικής, τό ρίξιμο κιόλας πάνω στά καθίσματα καί τόν πισινό τών θεατών, τό πούλημα είσιτηρίων στά ίδια πρόσωπα, τό πέταγμα σκόνης φτερνίσματος, τά σκηνοθετημένα στήν πλατεία έπεισόδια πυρκαγιάς καί δολοφονιών, ή χρησιμοποίηση τών διαλειμμάτων γιά άγώνες δρόμου γύρω άπό τό θέατρο, ρίψη κρίκων καί δίσκων. Όλα αύτά πρός δόξαν τής ταχύτητας καί τής δυναμικότητας (10).*

Ή *«άπογύμνωση τής διαδικασίας»* άναδύεται σάν κυρίαρχο στοιχείο: τό σκηνικό ύλικό — όπως καί τό σίδερο στά «κόντρ-ρελιέφ» τού Τάτλιν — έχει *έκτεθεί* σάν τέτοιο άκριβώς. Ή μαρτυρία τού Σκλόβσκι πού άναφέρεται στήν παρουσίαση τού *Σοφού* τού Όστρόβσκι, είναι ένδεικτική.

«Όλόκληρη ή δράση τού Σοφού *ήταν πραγματική. Ή νεαρή ήθοποιός Γιανούκοβα σκαρφάλωσε πάνω σέ ένα γιγαντιαίο κοντάρι πού μέ μεγάλη δυσκολία κατάφερνε νά ίσοροπήσει ό ήθοποιός Άντόνωφ. Ό Γκριγκόρι Άλεξαντρώφ περπατούσε πάνω σέ ένα άληθινό σκοινί χωρίς νά ύπάρχει κανένα τρύκ ή κανένα δίχτυ άπό κάτω ώστε κάλιστα θά μπορούσε νά γκρεμιστεί πάνω στούς θεατές. Ή μιά άκρη τού σκοινιού αύτού ήταν δεμένη στόν έξώστη καί ή άλλη στή σκηνή καί ό Άλεξαντρώφ καθώς κατέβαινε λίγο έλλειψε νά πέσει στά άλήθεια. Άν κάποιος άπό τούς θεατές δέν τού έδινε ένα μπαστούνι πού τόν στήριξε στό τελευταίο του βήμα, τά φίλμ τού Άλεξαντρώφ δέ θά είχανε ποτέ γυριστεί. Τά νούμερα ήταν τόσο έπικίνδυνα πού όχι σπάνια ό νεαρός σκηνοθέτης τόσκαγε άπό τήν πλατεία κι έτρεχε νά κρυφτεί στό ύπόγειο... Ή έννοιολογική δομή τού* Σοφού *τού Όστρόβσκι, φορτωμένη μέ άπειρα τρύκ έξαφανίζονταν, όπως άκριβώς έξαφανίζονταν καί τά κίνητρα τής δράσης τών προσώπων, άκόμα καί ή έποχή.*

Ή θεατρικότητα όπως καί ή άπογύμνωσή της ήταν περισσότερο έμφανείς έδώ παρά σέ όποιαδήποτε παράσταση τού Βατχάνγκωφ καί τού Μέγερχολντ».

Ό Σκλόβσκι ύπογραμμίζει μέ προσοχή ότι τό κείμενο είναι κατά πρώτο λόγο ή άφορμή πού θά όδηγήσει σέ ένα *«μοντάζ έκπλήξεων» (11).* Είναι μιά μέθοδος γιά νά *«συνδεθεί τό άσύνδε-*

10. Viktor Sklovski, «Sua maestra Ejzenstejn. Biografia di un protagoniste», De Donato, Bari 1974, σελ. 106.

11. *«Όλες οί παραστάσεις τού Μέγερχολντ είναι πειραματισμοί. Ό γηραιός σκηνοθέτης είδε τόν* Σοφό *τού Άιζενστάιν, σάν ένα έκπληκτικό γεγονός. Τό θέαμα ήταν έτσι κουρντισμένο ώστε οί έπί μέρους άτραξιόν νά έπενεργούν πάνω στή συγκινησιακή λειτουργία τού θεατή. Τό κείμενο τής παρωδίας είναι μονάχα ή πρόφαση γιά τήν ύπαρξη τών άτραξιόν. Πρόκειται μάλλον γιά ένα «μοντάζ έκπλήξεων».*

Έδώ τό μοντάζ δέν είναι μιά μέθοδος γιά τή δημιουργία μιάς έννοιολογικής κατασκευής πού έξαναγκάζει τόν θεατή σέ μιά πολλαπλή άναπόληση είτε τών έπί μέρους σκηνών είτε τού συνόλου τους. Όχι. Έδώ τό μοντάζ συνδέει τά άσύνδετα, δίνει έμφαση στίς παραδοξότητες πού γεννά ή έναλλαγή τών άτραξιόν», Βλέπε, Σκλόβσκι, *«Ή αύτού έξοχότης ό Άιζενστάιν. Ή βιογραφία ένός πρωταγωνιστή»*, Έκδ. De Donato, Bari 1974.

το» καί — συμπληρώνουμε έμείς — γιά νά γίνει τό ὑπερεαλιστικό καθημερινό, γιά νά ἀποκαλύψουμε τήν παρουσία ἑνός κόσμου ἀπαλλαγμένου ἀπό τή βαρύτητα, κατά τή Νιτσεϊκή ἀντίληψη. Ὁ κόσμος ὁμως τῶν μικροπόλεων εἶναι ἡ ἀρνηση τῆς περιπέτειας τοῦ πνεύματος, ἐκτός κι ἄν τό δοῦμε σάν ἐκτροπή. Ἡ ἀνάκτηση τῆς *«ἐλαφρότητας»* ἐπιτρέπεται μονάχα κατά τήν ἔννοια μιᾶς ἀντιφατικῆς μετακίνησης στόν κόσμο τῆς πρακτικῆς, ἕνα κόσμο ἀνοιχτό σέ κάθε δυνατότητα καί ὁπου ἡ ἱκανότητα ἐλέγχου τῆς συμπεριφορᾶς καθιστά ἐφικτή τήν παράλληλη πραγμάτωση μιᾶς συνεχοῦς περιπέτειας, μέσα σέ μιά πραγματικότητα σέ συνεχή ἐξέλιξη. Καί, σχετικά μέ τήν ἐξίσωση πού ἔθεσε ὁ Κόζιντσεφ, παρωδία τοῦ ἄνθρώπου = ἀνάκτηση μιᾶς χαμένης αὐθεντικότητας, θά πρέπει νά θυμηθοῦμε τήν περικοπή ἑνός κειμένου πού διαφωτίζει τήν ἔννοια τῆς ἐκπτωσης τοῦ ἀνθρώπου σέ μαριονέτα ὁπως τήν ἐφάρμοσαν ὁ Μέγερχολντ καί οἱ Φέκς καί ὁπου ἐπιπλέον, ἀποκτά καινούριες διαστάσεις καί ἡ ἐρευνά μας πάνω στήν προέλευση αὐτῆς της ἐκπτωσης στό χῶρο τοῦ καμπαρέ, γιά τήν ἐξπρεσιονιστική κουλτούρα τῆς περιόδου γύρω στά 1910.

«Ἡ ἀθωότητα τῶν Ἑλλήνων ἰδωμένη σάν ἀπανθρωπιά — γράφει ὁ Μαζίνι — *σάν ἀρνηση τοῦ* Humanum, *γίνεται, στήν πρωτοπορία, ἡ κυνική ἁπλοποίηση τοῦ ἀνθρώπου — μηχανή ἡ τοῦ ἀνθρώπου μαριονέτα, ἡ ἀπουσία τοῦ αἰσθήματος, ὁπου ἐπιχειρεῖται, πέρα ἀπό τή συμβολική ἀναφορά στό κατάντημα τοῦ ἀνθρώπου, τό πέρασμα σέ μιά συνειδητή ἀπανθρωποποίηση ἱκανή νά τόν ἀλλάξει. Ἡ ἀπαλλοτρίωση τοῦ ἰδανικοῦ τῆς* Humanitas *δέν ἀφορᾶ μονάχα τόν ἰδεολογικό κώδικα τῆς παράδοσης καθώς καί τίς αἰσθητικο - γλωσσολογικές ὑποδομές της ἀλλά, μέσα στήν πορεία τῆς διαδικασίας τῆς ἱστορικῆς πρωτοπορίας, καί αὐτόν ἀκόμα τόν ἀντικειμενικό κόσμο σάν τέτοιο (ἀπόλυτη ποίηση καί πρόζα, μυθιστόρημα ἐσωτερικοῦ μονόλογου, ἀφηρημένη τέχνη) τοῦ ὁποίου ἡ ἀπόριψη πάει πέρα ἀπό τήν ἀντινατουραλιστική πολεμική».*

Ἐάν τώρα αὐτή ἡ ἀντινατουραλιστική πολεμική θεωρηθεῖ ἡ ἀφετηρία ἀπό ὁπου ξεκινά ἡ *«θεατρική ἐπανάσταση»* τοῦ Μέγερχολντ, εἶναι ἀπαραίτητο νά ἐντοπίσουμε στίς ἐξαγγελίες κιόλας τῶν Φέκς ἕνα χαρακτηριστικό στοιχεῖο πού, τουλάχιστον σέ ἐμβρυώδη μορφή, δείχνει πῶς οἱ πειραματισμοί τους συμβαδίζουν μέ ἐκείνους τοῦ Ἀιζενστάιν.

Στά 1922, ὁ Κόζιντσεφ, ἀφοῦ δηλώνει πῶς ἡ ζωή ἔχει ἀνάγκη ἀπό μιά τέχνη *«ὑπερβολικά χονδροειδή, πού νά προκαλεῖ ἐκπλήξεις, νά σπάει τά νεῦρα, ἀνοιχτά ὠφελιμιστική, θαυμαστῆς ἀκρίβειας καί ταχύτητας»*, προσθέτει: *«διαφορετικά δέν θά ἔχουν τήν ὑπομονή νά τήν ἀκούσουν, νά τή δοῦν».* Ὁ Ἐκκεντρισμός ἀπευθύνεται λοιπόν σέ ἕνα κοινό θεωρούμενο ἐξαιρετικά *δυναμικό* καί μάλιστα σέ τέτοιο βαθμό πού νά ἔχει ξεμάθει νά κάθεται νά «ἀκούει» καί «νά βλέπει». Τότε λοιπόν ποιός ὁ λόγος νά προσφέρουμε στό ἴδιο αὐτό κοινό — ὁπως ἀναφέρεται στό μανιφέστο τοῦ Ἐκκεντρισμοῦ — *«ἰμάντες, ἀλυσίδες, τροχούς, χέρια, πόδια, ἠλεκτρισμό, ρυθμό παραγωγῆς»*, τελικά δηλαδή αὐτό πού θά λέγαμε *«ἀμερικανοποίηση»;* Ἄν θεωρήσουμε ὁτι ἡ δυναμική τῶν μητροπόλεων εἶναι ἡ αἰτία τῆς ἀτροφίας τῆς συλλογικῆς συνείδησης, τότε γιατί νά ξαναπροτείνουμε σέ ἕνα κοινό νά *«ὑποχρεωθεῖ νά σταματήσει γιά νά ἀκούσει καί νά δεῖ»* τίς εἰκόνες τῶν ἰδιων φαινομένων πού τό ἐκαναν «ἀφηρημένο»;

Ἡ ἐρώτηση αὐτή θά μποροῦσε νά τεθεῖ σέ ὁλόκληρη τήν κονστρουκτιβιστική πρωτοπορία, ἐχει ὁμως κάποια ἰδιαίτερη σημασία ἄν ἐπιχειρήσει κανείς νά δώσει μιά ἀπάντηση ἐχοντας κατά νοῦ τή συνολική δραστηριότητα τῶν Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ (καί ἰδιαίτερα τοῦ πρώτου). Τό κείμενο τοῦ Νεντόμπροβο σχετικά μέ τή Φέκς βοηθάει κάπως στό νά δοθεῖ μιά ἀπάντηση.

«Ὁ ἐκκεντρισμός τῶν Φέκς — γράφει ὁ Ντεντόμπροβο τό 1928 — *δέ μοιάζει μέ τῶν μιούζικ-χώλ. Κάτι τέτοιο δέ θά πρέπει νά τό συγχέουμε. Οἱ Φέκς ἔδωσαν στόν ἐκκεντρισμό ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό νόημα καί προσπάθησαν, στό μέτρο πού τούς ἦταν δυνατό, νά τόν κάνουν προσιτό σέ ὅλους. Ἐμεῖς δέ βλέπουμε πιά τά πράγματα πού συνήθως βρίσκονται γύρω μας. Ἐπειδή ἔχουμε τήν ἱκανότητα νά σκεφτόμαστε, ἐκτελοῦμε ἀσυνείδητα τίς συνηθισμένες μας κινήσεις. Ἡ ἐπαναλαμβανόμενη θέαση ἑνός ἀντικειμένου σέ κάποιο συγκεκριμένο χῶρο, αὐτοματοποιεῖ αὐτή τή θέαση. Παύω νά ξεχωρίζω τά πράγματα πού βρίσκονται πάνω στό τραπέζι μου ἕνα - ἕνα καί τά ἀντιλαμβάνομαι σάν σύνολο. Ἴσως νά περάσει καί ἀρκετό διάστημα ὥσπου νά πέσει στήν ἀντίληψή μου ἡ ἐξαφάνιση κάποιου ἀπό αὐτά. Γιά νά εἴμαστε σέ θέση νά βλέπουμε τά πράγματα θά πρέπει νά τά ἀποσπάσουμε ἀπό τή διαδικασία τῆς αὐτοματοποίησης. Ἔτσι θά μποροῦμε νά δοῦμε ἕνα ἀντικείμενο μέ καινούριο τρόπο ἐάν τό τοποθετήσουμε σέ κάποια ἀσυνήθιστη σχέση μέ τά ἄλλα ἀντικείμενα».*

Ἡ ἐπιχειρηματολογία αὐτή τοῦ Νεντόμπροβο ἐχει τίς ρίζες της στίς θεωρίες τοῦ Σκλόβσκι σχετικά μέ τήν ὀργάνωση τῆς ποιητικῆς σύνθεσης. Ἡ *«σημαντική* (semantica) *παραμόρφωση»* κατά τή θεωρητική της διατύπωση ἀπό τόν Σκλόβσκι καί τή φορμαλιστική γλωσσολογική σχολή, ἡ βίαιη ρήξη μέ τά καθιερωμένα, ὁ κλονισμός τῶν συνηθισμένων σχέσεων (μέ ἄλλα λόγια, τό priem), δέν εἶναι τίποτε ἄλλο κατά βάθος, παρά ἡ φουτουριστική μέθοδος τῆς «ἀποξένωσης», πού τήν βρίσκουμε ἤδη στήν ποίηση τοῦ Χλέμπνικωφ.

Τό ζήτημα ἐχει ἰδιαίτερη σημασία καί συνδέεται μέ τήν προσπάθεια πού κάναμε νά ἐντοπίσουμε, σάν ἀφετηρία τοῦ Ἐκκεντρισμοῦ τῶν Φέκς, τήν κατά Χίλερ ἑρμηνεία τοῦ γκροτέσκου καί τήν προκλητική στάση τῶν Budetljane. Πράγματι, ἡ ἐκκεντρική συμπεριφορά στούς δρόμους τῆς Μόσχας ἑνός Μαγιακόφσκι ἡ ἑνός Μπουρλιούκ δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μιά προσπάθεια μεταφορᾶς στή μεγαλούπολη αὐτοῦ πού ἐπιφύλασσε τό Neopathetisches Cabaret στή μικρή ἐλίτ τῶν θαμώνων του. Ἡ «ἐλαφρότητα» τοῦ ζωτικοῦ πάθους γίνεται κομιστής ἀνεξερεύνη-

των ἀληθειών, ὀργανο μιάς ἀνθρωπότητας πού ἐχει διασωθεί ἀπό τό πανομοιότυπο καί σιωπηλό κλίμα τής ἀλλοτρίωσης τών μητροπόλεων. Μέ τήν παρουσία καί ἐπίδειξη τών ἀνθρώπων πού ἐχουν «ἀποξενωθεί» ἐξαιτίας τών μπουφόνικων ρούχων τους, αὐτή ἡ ἐλαφρότητα ἐπιχειρεί νά ἐγκαταστήσει μιά ἐπικοινωνία, προκαλώντας τήν προσοχή τών περαστικών.

Γιά τούς Φέκς, ἀκόμα περισσότερο καί ἀπό τόν Μέγερχολντ, ἡ προσφυγή στήν ἀποξένωση, στή ρήξη τών συνήθων σχέσεων, πραγματοποιεῖται συγχρόνως μέ τό Τσίρκο καθώς καί τήν πρακτική τών μηχανών ἐπειδή, ἐξαιτίας ἀκριβῶς τής σύνθεσής τους, ὑπάρχει ἐλπίδα γιά κάποιο ἀποτέλεσμα σύμφωνο μέ τή θεωρία τού Σκλόβσκι ἡ τού Ἀιζενστάιν. Πρόκειται γιά τό ἴδιο πάντα πρόβλημα. Δηλαδή τήν ἐπανάκτηση μιάς γλώσσας πού ἐχει πιά χαθεί, ἑνός πρωτογενούς τρόπου ἐπικοινωνίας, πού ἐχει παραμείνει ἀμόλυντος ἀπό τόν ἀντιληπτό αὐτοματισμό καί πού θά ἐνέχει μιά σαφή ἰδεολογική ἐπίπτωση. Δηλαδή ἡ ἐπαναστατική ἐποχή πρέπει νά φτάσει σέ μιά συλλογική μή - ἀλλοτρίωση.

Κι ὁμως τό ζήτημα αὐτό, ὁπως ἐχουμε σημειώσει, ἀφορά ὁλες τίς ρώσικες προεπαναστατικές φιλολογικές πρωτοπορίες. Ὁ Τυνιάνωφ τό ἀποδεικνύει κατά τρόπο σαφή μέ ἕνα κείμενό του τού 1928 πάνω στόν Χλέμπνικωφ. «*Ὁλόκληρη ἡ θεωρία* (τής γλωσσολογίας τού Χλέμπνικωφ) — γράφει ὁ Τυνιάνωφ — *βασίζεται στό ὅτι μετέφερε κατά ποιητικό τρόπο τό κέντρο βαρύτητας ἀπό τά προβλήματα τού ἠχου στό πρόβλημα τών αἰσθήσεων. Σύμφωνα μέ τήν ἀποψή του, ὁ ἠχος δέν εἶναι συνυφασμένος μέ τήν αἴσθηση καί δέν ὑπάρχει ξεχωριστό πρόβλημα «μέτρου» καί «θέματος». Ἡ μέθοδος τής ὀνοματοποιίας ἐγινε στά χέρια του ἕνα ὀργανο ἀλλαγής τού νοήματος, μέ σκοπό νά ξαναζωντανέψει τή χαμένη σχέση τής λέξης μέ τίς παρακείμενες λέξεις καί νά δώσει ζωή σέ μιά καινούρια σχέση μέ λέξεις ἀσχετες*».

Πρόκειται λοιπόν γιά μιά ποίηση πού χρησιμοποιεί τή μέθοδο τής ἀποξένωσης γιά νά ἐπανασυνδέσει τίς λέξεις μέ τά πράγματα, γιά νά ἐπανακαθορίσει μιά νοηματική ἑνότητα, γιά νά ξαναβρεί τό φάσμα τών χαμένων ἐννοιών. Γιά τόν Χλέμπνικωφ, ὁπως γιά τόν Σκλόβσκι ἡ γιά τόν Ἐκκεντρισμό, ἡ βίαια ρήξη μιάς κατάστασης πραγμάτων σημαίνει ἐπιστροφή σέ μιά πρωταρχική καί αὐθεντική κατάσταση, πνιγμένη στά ἀλλοτριωτικά φαινόμενα.

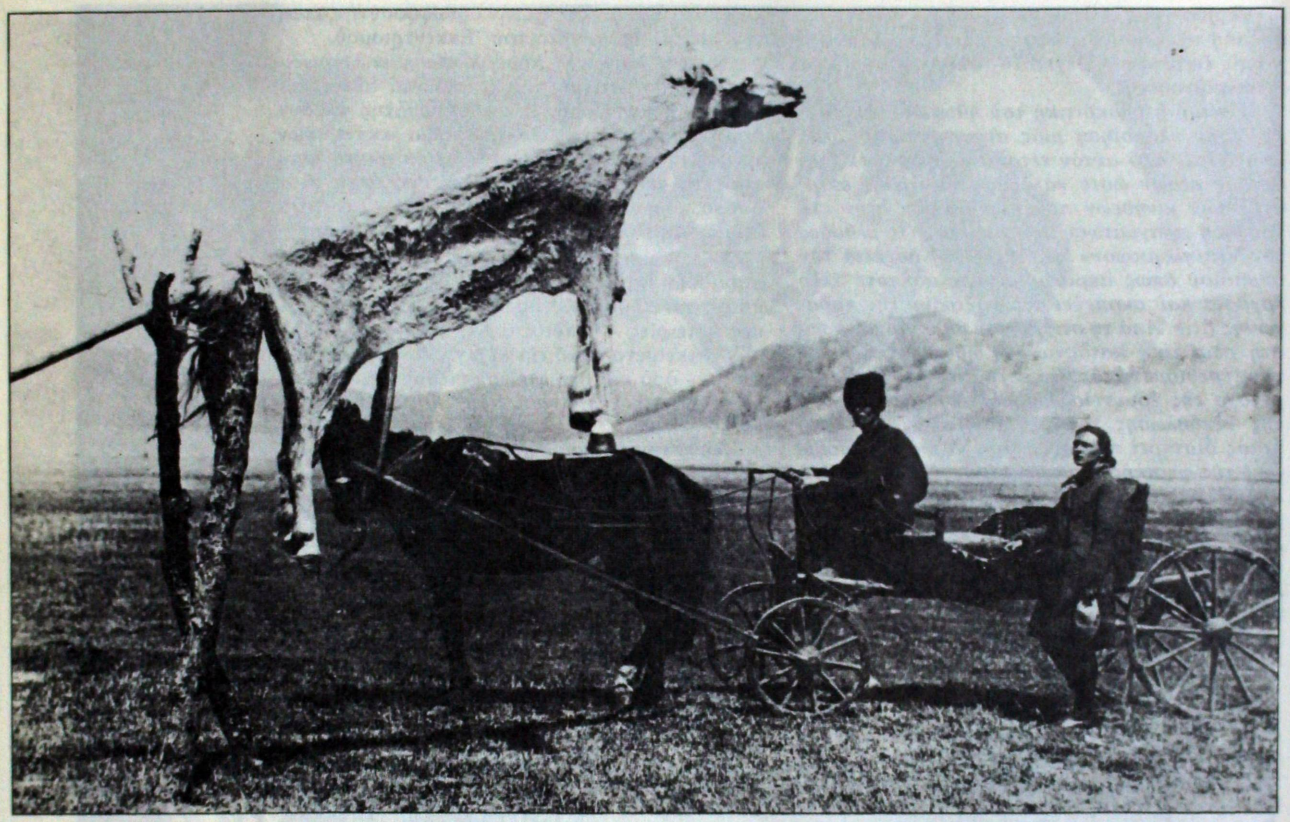
Μιά τέτοια ἐξήγηση — πού ἀλλωστε δέν ἀφορά μόνο τό περιεχόμενο — βρίσκεται κατά τή γνώμη μας στήν προτίμηση τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ γιά τόν Γκόγκολ καί συγκεκριμένα γιά τό διήγημά του τό *Παλτό* προκειμένου νά κάνει ἕνα πειραματισμό μεταφοράς του στό ὁμώνυμο φίλμ.

Ἔτσι λοιπόν ὁ φορμαλισμός ἐνισχύει μιά πρωτοπορία πού κατά ἕνα μεγάλο μέρος της τείνει νά ξαναβρεί αἰσθήσεις πού ὑποτίθεται ὅτι προϋπήρχαν τής ποιητικής πρακτικής. Σέ ποιό βαθμό, κάτι τέτοιο, ἐρχεται σέ ἀντίφαση μέ τόν ἐκθειασμό τού *παιχνιδιού* τού ὁποίου ἐπιχειρήσαμε νά ἐντοπίσουμε τίς πηγές καί τήν ἰδεολογία του; Πράγματι, στή φύση τού ἀναρχικού βιταλισμού ὑπάρχει καί μιά προσπάθεια ἐπανάκτησης ἑνός *ὑπάρχειν* πρωταρχικού καί «ἀπελευθερωμένου» ἀπό τήν καταπίεση τών καθημερινών συμβάσεων. Στό ξεκίνημα λοιπόν τής δραστηριότητάς τους, οἱ Φέκς, ἀπό τό μάθημα τού Μεγερχολντ ἀποκομίζουν κυρίως τήν ἐξής ἀναγκαιότητα: τής *συλλογικής* ἐπανάκτησης τής μή ἀλλοτριωμένης ροής τής ζωής, σέ μιά σύνθεση σκηνικής πράξης καί ἀναθεώρησης τού κοινού, μέ σκοπό τήν πραγματοποίηση ἑνός θεάτρου σάν *ὁλοκληρωτική δράση*. Νά λοιπόν τό νόημα τών ἐκκεντρικών προκλήσεων, τών «ἐκπλήξεων» τού «μοντάζ» τους. Οἱ «ἀτραξιόν» εἶναι στοιχεία πρωταρχικά, σημεία ἀπέριτα, γράμματα ἑνός καινούριου ἀλφάβητου, πού προϋποθέτει μιά γραμματική θεαματική, πού βασίζεται στήν *ἀμεση* σχέση ἠθοποιού - θεατή.

Παράλληλη, ὁμως, ὁ ἠθοποιός πού κάνει ἐπίδειξη τής θαυμαστής κυριαρχίας του πάνω στό ρυθμό, τών ριψοκίνδυνων ἐλιγμών τού σώματος, τής μιμικής, πού δείχνει δηλαδή ὁσο μπορεί τήν ἀπελευθερωτική του εὐφορία, ὀχι μόνο ἀναιρεί βίαια κάθε προκατασκευασμένο κώδικα τού θεάματος ἀλλά συνεχίζει μέ ἕνα θέμα ἀπό τά πιό διαδεδομένα καί συνειδητοποιημένα τών ρώσικων καί σοβιετικών πρωτοπορiών: *«τήν ἐξέγερση τών ἀντικειμένων»*. Ὁ ἠθοποιός γίνεται στήν πραγματικότητα ἑνας κλόουν γιά νά οἰκειοποιηθεί πάλι τά «πράγματα» πού ἐχουν παραφρονήσει καί γιά νά ἀποδείξει ὁτι ἐφόσον ὁ κόσμος τών βιομηχανικών ἀντικειμένων μοιάζει νά ἐχει ἐξεγερθεί ἐνάντια στόν ἐφευρέτη τους, ὁ μόνος τρόπος γιά νά κυριαρχήσει πάνω του εἶναι νά διδάξει στόν ἀνθρωπο τή νιτσεϊκή *«ἐλαφρύτητα»*, τήν ἱκανότητα νά συμβαδίσει μέ αὐτά τά πράγματα πού ἐχουν παραφρονήσει, ὑπερνικώντας μέ τήν ὑψηλή ἀναρχικότητά του τή φρενήρη πορεία τους πρός τήν ἐκμηδένιση τού ἀνθρώπου. Ἀλλά ἡ ποιότητα, ἡ ἀνωτερότητα αὐτής τής ἀναρχίας, βρίσκεται σέ ὑψηλότερο βαθμό ὁταν τήν διέπουν ὁρισμένοι κανόνες τάξης καί ὀργάνωσης. Καί ἔτσι ξαναγυρίζουμε στό ζήτημα τών διαφορών ἀνάμεσα στά πειράματα τών Φέκς καί τά πειράματα τού φουτουριστικού θεάτρου τού βαριετέ.

Βέβαια γιά τούς Φέκς ἡ παράσταση πρέπει νά περιορίζεται σέ μιά διαδοχή ρυθμικών σφυροκοπημάτων τών νεύρων ἐνώ ὁ ἠθοποιός εἶναι μιά *«μηχανική κίνηση πού ἀντί γιά καθόρνους φοράει πατίνια μέ ροδέλες, ἀντί γιά μάσκα ἐχει μιά μύτη πού παίρνει φωτιά, καμπούρες πού μεγαλώνουν ὁλοένα, κοιλιές πού φουσκώνουν καί ξαναφουσκώνουν, κόκκινες περούκες μέ τίς τρίχες ὁλόρθες, σειρήνες, πυροβολισμοί, γραφομηχανές, σφυρίγματα, ἐκκεντρική μουσική»*.

Ἐχουμε λοιπόν νά κάνουμε μέ ἕνα σύνολο «θεατρικών μηχανισμών» πού πρός τό παρόν ἐκφράζουν τή θέληση νά θέσουν τό κοινό ἀντιμέτωπο σέ μιά ἑρμηνεία *δεσπόζουσα* τής δυναμικής τού βιομηχανικού κόσμου. Ὁμως πάνω σ' αὐτήν, πού οὐσιαστικά πρόκειται γιά ἀληθινή προπαγάνδα, στή σοβιετική Ρωσία τών πρώτων χρόνων τής ΝΕΠ καί τής «κοινωνικής βιομηχανικής ἐπανάστασης», μπολιάζονται τά εὑρήματα



Μόνη, ταινία τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ γυρισμένη τό 1931

τού *γκάγκ* καί τού slap-stik, άπό τό δίδαγμα τής άμερικάνικης κινηματογραφικής κωμωδίας, όπως μαρτυρούν καί τά λόγια τού Κόζιντσεφ πού προναφέραμε.

Ό ίδιος ό Ντεντόμπροβο σημειώνει ότι ό ήθοποιός τών Φέκς άναπτύσσει όλη τή μαστοριά του μέ όσο τό δυνατό μεγαλύτερη οικονομία φυσικών μέσων. Ή ρυθμική του πρέπει όχι μόνο νά άποφεύγει κάθε είδους μηχανισμό ή στερεότυπη κίνηση άλλά παράλληλα νά όργανώνει πραγματικά όπτικά θέματα πού νά βρίσκονται σέ άλληλουχία μεταξύ τους. Ή έμφαση πού είχε δοθεί στήν «έπίδειξη τής διαδικασίας», τής άπλής άπαρίθμησης τών ύλικών, τής «σύγκρουσής τους» — τό μοντάζ τών άτραξιόν — ξεπεράστηκε γρήγορα καί έπικράτησε ή δυναμική τών σχέσεων πού διέπουν αύτό τό μοντάζ. Καί δέν είναι τυχαίο πού ό Κόζιντσεφ καί ό Τράουμπεργκ θά συνεργαστούν μέ ένα θεωρητικό όπως ό Τυνιάνωφ πού τόσο έχει ένασχοληθεί μέ τή συγχώνευση στό ποιητικό έργο καί άλλων παραγόντων. Θά μπορούσε νά παρατηρήσει κανείς ότι αύτή ή ύπερίσχυση τών δυναμικών συσχετισμών έμφανίζεται μόνο στό *Παλτό* καί άγγίζει τόν ύπέρτατο βαθμό μέ τή *Νέα Βαβυλώνα*. Είναι όμως άναμφισβήτητο ότι, άπό τήν άρχή κιόλας, ό Κόζιντσεφ καί ό Τράουμπεργκ άναζητούσαν κάποιο δρόμο παράλληλο μέ έκείνο τού Μέγερχολντ όπου τό όργανωτικό στοιχείο θά μπορούσε νά παίξει ένα καινούριο ρόλο. Ό Μέγερχολντ πάλι άπό τήν πλευρά του έδινε μιά πολύ αύστηρή έρμηνεία στήν έννοια τής όργάνωσης, φτάνοντας μάλιστα στό σημείο, στά 1922, νά μιλάει γιά *«ταιηλορισμό»* τής δουλειάς τού ήθοποιού, άντίληψη στήν όποία έμμένει άλλωστε καί ό Μπόρις Άρβάτωφ τόν ίδιο χρόνο.

Σέ μιά του διάλεξη μέ τόν τίτλο *«Ό ήθοποιός τού μέλλοντος καί ή βιο-μηχανική»* ό Μέγερχολντ παρατηρεί ότι *«ό κονστρουκτιβισμός άπαιτεί άπό τόν καλλιτέχνη νά γίνει καί μηχανικός. Ή τέχνη πρέπει νά στηρίζεται σέ έπιστημονικές βάσεις, όλόκληρη ή καλλιτεχνική δημιουργία πρέπει νά γίνει συνειδητή. Ή τέχνη τού ήθοποιού συνίσταται στήν όργάνωση τού ύλικού του, δηλαδή στήν ίκανότητά του νά χρησιμοποιεί σωστά τά έκφραστικά μέσα τού σώματός του.*

Ό ήθοποιός πρέπει νά παίξει τό ρόλο καί τού όργανωτή καί τού ύλικού πού θά όργανωθεί. Ό τύπος πού άφορά τόν ήθοποιό έκφράζεται ώς έξής: N=A1×A2, όπου N είναι ό ήθοποιός, A1 είναι ό κατασκευαστής πού συλλαμβάνει μέ τή νόηση καί διατάσσει τήν πραγματοποίηση τού ύπολογισμού, A2 είναι τό σώμα τού ήθοποιού, ό έκτελεστής πού ύλοποιεί τήν ίδέα τού κατασκευαστή (A1).

Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ἀσκεῖ τὸ ὑλικὸ του, δηλαδὴ τὸ σῶμα του, ὥστε νὰ ἐκτελεῖ αὐτοστιγμεὶ τὶς ἐντολὲς ποὺ δέχεται — ἀπὸ τὸ συγγραφέα ἢ τὸ σκηνοθέτη.

Ἐπειδὴ ἡ ὑποκριτικὴ τοὺ ἠθοποιοὺ ἀποβλέπει στὴν ὑλοποίηση μιᾶς συγκεκριμένης ἰδέας ἀπαιτεῖται ἀπὸ αὐτὸν τέτοια οἰκονομία ἐκφραστικῶν μέσων ὥστε νὰ ἐξασφαλίζεται ἡ ἀκρίβεια τῶν κινήσεων ποὺ συμβάλλουν στὴν πιὸ γρήγορη πραγμάτωση τοὺ σκοποῦ. Ἡ μέθοδος τοὺ «ταιηλορισμοῦ» ταιριάζει στὴ δουλειὰ τοὺ ἠθοποιοὺ ὅπως ἀκριβῶς σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐργασία ποὺ σκοπεύει στὸ μάξιμουμ τῆς παραγωγῆς (...) Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ ὑπάρχει ἡ σωστὴ σωματικὴ κατάσταση ὁ ἠθοποιὸς περνάει τοὺς ἐρεθισμοὺς του στὸ κοινὸ καὶ τὸ κάνει συμμέτοχο τῆς ἑρμηνείας (...) Μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο τῆς «ἐκδήλωσης τοὺ συναισθήματος», ὁ ἠθοποιὸς διατηρεῖ πάντοτε σταθερὰ τὶς προϋποθέσεις τῆς φυσικῆς του κατάστασης. Ἡ γυμναστική, οἱ ἀκροβασίες, ὁ χορός, ἡ ρυθμική, ἡ πυγμαχία, ἡ ξιφασκία, εἶναι μαθήματα χρήσιμα, ἀλλὰ μποροῦν νὰ ὠφελήσουν πραγματικὰ μόνο ἐὰν εἰσαχθοῦν σὰν βοηθητικὰ μαθήματα στὶς σπουδὲς τῆς «βιο-μηχανικῆς», μάθημα βασικὸ καὶ ἀπαραίτητο γιὰ κάθε ἠθοποιό».

Τὰ πρῶτα θεατρικὰ θεάματα ποὺ εἶχαν ἀνεβάσει οἱ Φέκς ἀνταποκρίνονται τέλεια στὴ *«βιομηχανική»* κατὰ τὴν Μεγερχολντιανὴ ἀντίληψη. Ὅπως στὸν *Σοφὸ* τοὺ Ἀιζενστάιν, ἔτσι καὶ στὸν *Γάμο* (1922) ἢ στὸ *Ἐξωτερικὸ ἐμπόριο πάνω στὸν Πύργο τοὺ Αἰφελ* (1923), ἡ μέθοδος τῆς παρεμβασης, ἡ ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν γκάγκ καθὼς καὶ ὁ ρυθμὸς ἀ λα μιούζικ-χώλ, ὅλα αὐτὰ ρίχνουν τὴν ἰδανικὴ αὐλαία ποὺ ἔχει στηθεῖ ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν πλατεία, ἀποδίδοντας στὸ θέατρο τὴ χαμένη του συλλογικὴ λειτουργικότητα.

Ἐδὼ ἐπιστρέφουμε στὸ θέμα ποὺ ἐκφράστηκε ἀπὸ τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ καμπαρὲ. Ἀλλὰ προσοχή, ὁ *Γάμος* ἔχει ἕνα ὑπότιτλο ἐξαιρετικὰ ἐνδεικτικό: *«Ἡ ἠλεκτροκινητοποίηση τοὺ Ν.Β. Γκόγκολ»*.

Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰ «ἀποξένωση» τοὺ Γκόγκολ καὶ κατὰ συνέπεια μιὰ ἐπανάκτηση τῆς αἰσθησης ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ἡ ἠλεκτροκινητοποίηση δὲν εἶναι οὔτε χλευασμὸς οὔτε εἰκονοκλασία. Εἶναι ἁπλῶς ἕνα ὄργανο ἀνάγνωσης μὲ καινούρια μάτια καὶ προπάντων ἱκανά — χάρις στὴν καινούρια ἔνταση ποὺ ἔχει ἀποκτήσει ὁποιος κυριαρχεῖ πάνω στὸν κόσμο τῶν μηχανῶν — νὰ ἀποκρυπτογραφήσουν τὰ βαθιὰ νοήματα της πικρόχολης γκογκολικῆς εἰρωνείας.

Ἀπὸ ὁ,τι ὡς τώρα εἰπώθηκε προβάλλει ἡ αἴσθηση τῆς συνεχοὺς ἀναφορᾶς στὸν Γκόγκολ τοὺ Κόζινστεφ — ἀπὸ τὸν *Γάμο* ὡς τὸ ἡμιτελὲς σχέδιο τῆς *Γκογκολιάνας*. Ὅσον ἀφορᾶ ἐμᾶς πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ *Ἠλεκτροκινητοποίηση τοὺ Γκόγκολ* ἀνταποκρίνεται πλήρως στὸ σχέδιο τῆς σύνθεσης μεταξὺ τῆς «κυριαρχίας τοὺ Σημαινόμενου» ποὺ περιέχεται στὴν αὐτοσυνείδηση τοὺ ἀνθρώπου καὶ τοὺ δυναμικοὺ τῆς μηχανῆς ὅπως ἐκφράστηκε ἀπὸ τὸ «κάνκὰν κατὰ τὴ λογικὴ καὶ τὴν ὀρθοφροσύνη» ὅπως εὐχόταν τὸ μανιφέστο τοὺ Ἐκκεντρισμοῦ.

Ἔτσι ἡ «μηχανὴ» προβάλλεται σὰν *λυτρωτική*, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ ὁ ἀπόλυτα αὐτοειρωνευόμενος ἄνθρωπος — ὁ ἀκροβάτης κλόουν ποὺ ἐξουσιάζει ἕνα τέλειο σύστημα ἐκκεντρικῶν κινήσεων — «λυτρώνει» μὲ τὴ σειρά του τὴ ροπὴ πρὸς τὸ μέλλον ποὺ βρίσκεται ἐγκλειστη στὸν βουβὸ κόσμο τῶν ἀντικειμένων. Ἐξαφανίζεται ἔτσι ἡ εἰκονικὴ ἀντικειμενικοποίηση τοὺ μηχανικοὺ κόσμου, ἡ τρομακτικὴ συμβολοποίηση, ἡ παράδοση στὴν ἀλλοτρίωση, καταστάσεις ποὺ ὑπάρχουν τόσο στὶς προεπαναστατικὲς ποιητικὲς ἐμπειρίες — ὁ ἴδιος ὁ Χὶἐμπνικωφ φοβόταν σὰν ἐπικείμενο κακὸ τὴν «ἐξέγερση τῶν πραγμάτων» — ὅσο καὶ στὴ φοβερὴ σιωπὴ τῆς Neue Sachlichkeit, τὴ *γερμανικὴ Νέα Ἀντικειμενικότητα*.

Αὐτὸ λοιπὸν ποὺ στὶς πρωτοπορίες τοὺ καπιταλιστικοὺ κόσμου εἶναι πηγὴ ἄγχους, στὴ χώρα ὅπου ἐχει πραγματωθεῖ ὁ σοσιαλισμὸς γίνεται πανικὸς χαρᾶς (ἐπιμένουμε σκόπιμα στὴ νιτσεϊκὴ ρίζα τῆς ἐκκεντρικῆς συμπεριφορᾶς) μεταδόσιμος στὸ κοινό. Καὶ σκοπὸς αὐτῆς τῆς μετάδοσης εἶναι νὰ συμπαρασύρει αὐτὸ τὸ κοινό, νὰ τὸ *διαπαιδαγωγήσει* σὲ μιὰ «χαρούμενη» χρησιμοποίηση τοὺ παραγωγικοὺ κόσμου, νὰ τὸ πείσει ὅτι σὲ ἕνα μάξιμουμ ὀργανωμένης ἐργασίας τὸ μόνο πράγμα ποὺ ἀνταποκρίνεται εἶναι ἡ ἀτομικὴ ἀπελευθέρωση, *διαμέσου τῆς ἰδιας τῆς ἐργασίας*.

Ὅλα αὐτὰ ὅμως εἶναι προγραμματισμένα γιὰ μιὰ περαιτέρω σύνθεση: τῆς παράδοσης καὶ τοὺ μέλλοντος. Ὁ «ταιηλορισμὸς» τῆς σκηνικῆς ἐργασίας ποὺ ἀποτελεῖ τὸ θεμέλιο τῆς *Φάμπρικας τοὺ ἐκκεντρικοὺ ἠθοποιοὺ* εἶναι μονάχα ἕνα κεφάλαιο αὐτῆς τῆς *δεσπόζουσας* τῆς μηχανιστικῆς δυναμικῆς ποὺ φιλοξενεῖ νὰ *ξεπεράσει τὴ μηχανιστικότητα* τῆς ζωῆς: ἡ τεχνικὴ τῆς ἀποξένωσης ὑπερνικᾶ τὴν καθαρὴ «ἀναγκαιότητα» τῆς τεχνολογικῆς ἀλλοτρίωσης. Δὲ θεωροῦμε τυχαῖο ὅτι μιὰ προσωπικότητα τόσο «ἐπίσημη» ὅπως αὐτὴ τοὺ Λουνατσάρσκι, συνέλαβε τόσο καλά, στὰ 1925, τὴν «προπαγανδιστικὴ» πλευρὰ τῆς συγχώνευσης τοὺ τσίρκου μὲ τὸ θάνατο τῶν ἐκκεντρικῶν καὶ βιο-μηχανικῶν πρωτοποριῶν.

«*Τὸ τσίρκο* — γράφει ὁ Λουνατσάρσκι — σὲ *ἀντίθεση μὲ τὶς δυνάμεις καὶ τὴ σβελτάδα τοὺ ἀνθρώπινου σώματος, εἶναι μιὰ πολὺ ἀληθοφανὴς ἀναπαράσταση.*

Βέβαια, ὅπως παρατηροῦν μερικοί, ἡ τελειότητα τοὺ ἀνθρώπινου ὀργανισμοῦ ποὺ βλέπουμε στὸ τσίρκο βασίζεται ἀποκλειστικὰ στοὺς φυσικοὺς νόμους. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι ἀρκετό. Ἐμεῖς εἴμαστε ὑλιστὲς καὶ γνωρίζουμε πὼς δὲν ὑπάρχει σαφὴς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ καὶ τὴν ψυχικὴ σφαῖρα. Σὲ ὁρισμένες μάλιστα περιπτώσεις ρίχνουμε τὸ περισσότερο βάρος στὴ βιο-μηχανικὴ καὶ παραμερίζουμε τὴν ψυχολογία καὶ ἰδιαίτερα σὲ ἕνα τομέα ποὺ δὲ θὰ 'πρεπε νὰ γίνεται κάτι τέτοιο, δηλαδὴ στὸ θέατρο. Τὸν θρίαμβο μιᾶς γνήσιας βιο-μηχανικῆς ποὺ μπροστὰ της ὑποτιμᾶται ὁ ἀκροβατισμὸς τῶν θεατρικῶν συγγραφέων, τὸν συναντᾶμε ἀκριβῶς στὸν χῶρο τοὺ τσίρκου. Δὲν μποροῦμε

Η Σοφί Μανκαρίλ στην Νέα Βαβυλώνα των Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ

Νέα Βαβυλώνα τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ

φυσικά νά ἀμφισβητήσουμε τό γεγονός ὅτι ἡ εὐκινησία καί ἡ δύναμη τῆς πλειοψηφίας τών ἠθοποιών τού τσίρκου, πού καταφέρνει νά ἀγγίζει τά ἔσχατα ὁρια, ὀφείλεται στήν ἐκπληκτική τους αὐτοσυγκέντρωση καί στό ἐξαιρετικό θάρρος πού διαθέτουν καί πού εἶναι, αὐτά καί μόνο, σημαντικά ψυχολογικά στοιχεία.

Ὁ ἀθλητισμός, τά ἀκροβατικά, ἡ τέχνη τού ἰσοροπιστή, ὅλα αὐτά εἶναι ἄξιες πού σέ ἕνα ἐγγύς μέλλον θά περάσουν στίς λαϊκές μάζες διαμέσου τού λαϊκού σπόρ καί οἱ καλύτεροι ἠθοποιοί τού τσίρκου θά ἔχουν τίς ἰδιότητες τών ἀληθινών πρωταθλητών καί θά πρέπει νά ἀποτελούν τό παράδειγμα».

Ἀλλά ἁπλώς καί μόνο διαπιστώνοντας αὐτή τήν ἰδεολογική τάση εἶναι κάτι πού μπορεί νά μάς ὁδηγήσει σέ μιά ἀντιμετώπιση τών κινηματογραφικών ἔργων τών μεταγενέστερων τού *Παλτού* σάν μιά ἁπλή προσχώρηση, περισσότερο ἤ λιγότερο ἐπιτυχή, στούς νόμους τού ρεαλισμού. Κάτι σάν ὑποχώρηση δηλαδή. Θά πρέπει ὁμως νά παρατηρήσουμε τό ἑξής: ἡ προσφυγή στήν «ἱστορία» τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ (καί ἀργότερα μόνο τού Κόζιντσεφ) δέν ἀντιφάσκει καθόλου οὔτε μέ τή συμμαχία μέ τόν Τυνιάνωφ οὔτε μέ τήν ἀρχική, σπασμωδική ἀνάγκη νά «σταματάς» τό κοινό καί νά τό ἐξαναγκάσεις νά «ἀκούσει» καί νά «δεί», ξαναδίνοντάς του τώρα, σέ μιά ζωή κυριαρχούμενη ἀπό τήν ἐργασία καί πού γίνεται χαρούμενα ἀποδεκτή, αὐτό ἀκριβώς πού ἡ ἀλλοτριωμένη χρήση τής μηχανής ἀρνείται: τήν *ἱστορία*. Καί δέ θά πρόκειται φυσικά — στή σοσιαλιστική Ρωσία — παρά γιά μιά συλλογική ἱστορία ἡ καλύτερα γιά ἕνα «ἐκκεντρικό» μοντάζ ἀτομικής καί συλλογικής ἱστορίας, μιά «σύγκρουση ὑλικών» πού μετατράπηκε σέ ταξική σύγκρουση, σέ μιά προσπάθεια ἐπανάκτησης τής «ἐθελοντικής μνήμης» σάν δομική συνένωση τού ἀνθρωπισμού τού κλόουν σέ ἕνα συμβάν ὑπερ-ιστορικό ὁπως στή *Νέα Βαβυλώνα*.

Ἡ οὐτοπία τών Φέκς εἶναι λοιπόν φανερή. Ἀλλά ἐδώ δέ μάς ἐνδιαφέρει νά ὑπογραμμίσουμε τά χαρακτηριστικά σημεία, πού εἶναι ἀλλωστε εὐκολα ἀναγνωρίσιμα, στό ἀριστούργημα *Ἀμλετ*. Πρόθεση τού Κόζιντσεφ εἶναι τώρα νά μπορέσει νά πραγματοποιήσει τήν πρωταρχική ἀνάγκη ἀπελευθέρωσης, μόνο μέ μιά διαδικασία ἐπανάκτησης τής Ἱστορίας σάν δραματική ἐμπειρία τού ρομαντικού ὑποκειμένου. Προτιμούμε μάλλον νά κλείσουμε τό θέμα μας ἐπιχειρώντας νά ἀμφισβητήσουμε αὐτά πού ὁ Jay Leyda θέλησε νά δεί στό πρώτο φίλμ τών Φέκς, *Οἱ περιπέτειες τής Ὀκτωβριανής*. Βασιζόμενοι στίς ὡς τώρα παρατηρήσεις μας διαπιστώνουμε ὁτι δέν πρόκειται γιά ἕνα αὐθαίρετο ἐγχείρημα ἀλλά γιά μιά μορφή πειραματισμού τών δυνατοτήτων ἐπικοινωνίας μιάς σύνταξης βασισμένης στό μοντάζ τών ἀτραξιόν. Τό μεγάλο μάθημα τού Κουλέσωφ μπορεί νά φαίνεται ἐδώ, σέ μιά ἡμιτελή ἀνάγνωση, ὁτι περιορίζεται σέ μιά νεοφουτουριστική ἀνατροπή ἁπλών σημείων: ἡ ἐκκεντρική εἰρωνεία πού διαπνέει τά ἐκρηκτικά γκάγκ τού φίλμ εἶναι τό προοίμιο πού θά ὁδηγήσει στή χρησιμοποίηση ἐκείνων τών συντακτικών κανόνων πού δοκιμάστηκαν στήν ἐκ νέου «κλασική» συμφωνία τής *Νέας Βαβυλωνίας*.

Τό ἐνδοσκοπικό πνεύμα τής πρωτοπορίας γίνεται ἐτσι, οὐτοπική ἀνάγκη ἑνός συλλογικού «*ἀνακτημένου χρόνου*».

(Τό δοκίμιο αὐτό τής Τζιούζι Ραπιζάρντα ἀποτελεί κεφάλαιο τής συλλογής κειμένων πού κυκλοφόρησε τό 1975 στήν Ἰταλία μέ τίτλο: «Cinema e Avanguardia in Unione Sovietica, La Feks: Kozincev e Trauberg», Officina Edizioni, Roma. *Τή μετάφραση ἀπό τά ἰταλικά ἐκανε ὁ Γιώργος Μαρής)*

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '20

τοὺ Grigori Kozintsev

Ἡ ἀφήγησή μου ἀγγίζει τή στιγμή πού μιά ὁλόκληρη περίοδος τής σοβιετικής κινηματογραφίας πλησίαζε τό τέλος της. Βέβαια στήν τέχνη, ἡ ἔννοια τοὺ τέλους καί τής ἀρχής εἶναι πολύ σχετική — ἡ σχετικότητα αὐτή μπερδεύει τόσο τά πράγματα πού εἶναι δύσκολο νά δεῖς πού σταματά τό παρελθόν καί πού χαράζονται τά πρῶτα βήματα τοὺ μέλλοντος.

Σ' αὐτό τό χρονικό διάστημα δοκιμάστηκαν νέες μέθοδοι ἐνῶ ἄλλες ἐγκαταλείφθηκαν. Στήν ταινία γιά τήν ὁποία θά μιλήσουμε, ὅλα μπερδεύονται σ' ἕνα τέτοιο βαθμό πού εἶναι δύσκολο νά ξεχωρίσεις τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο. Τά γεγονότα πρέπει νά ἀναλυθοῦν μέ μεθοδικότητα καί ψυχραιμία...

Ἡ κινηματογραφική παραγωγή αὐτῶν τῶν χρόνων ἦταν ἕνα πεδίο πειραμάτων· δέν περίμεναν τίς εὐεργεσίες τής φύσης *(1)*. Πόσα πράγματα δέ δοκιμάστηκαν! Ἀκόμα καί διασταυρώσεις ἀνάμεσα στά εἴδη!... Ὡς ἐκ θαύματος, σέ μιά στιγμή (τί εἶναι ἕνας χρόνος γιά τήν τέχνη;) πρόβαλλαν λουλούδια μέ μιά λάμψη πρωτοφανή ἀλλά μαραίνονταν πολλές φορές ἀστραπιαία χωρίς νά προλάβουν ν' ἀνθίσουν τελείως. Συνέβαινε καί τό ἀντίστροφο: οἱ παράδοξες φόρμες πού εἶχαν θεωρηθεῖ πώς δέ θά ἦταν βιώσιμες ἐξελίσσονταν μέ τά χρόνια σέ μόνιμες καταστάσεις — τίς ἔβλεπες νά πουλιοῦνται στά καροτσάκια στήν κάθε γωνιά τοὺ δρόμου, ἐνῶ τά πρῶτα τους βλαστάρια κινδύνεψαν νά ξεριζωθοῦν σάν ἀγκάθια καί ἀγριόχορτα.

Μερικές «ἀποτυχίες» (τί σημαίνει τάχα ἡ λέξη;) παίζονταν γιά πολλά χρόνια· καί ὁρισμένες ἐπιτυχίες, χωρίς νά ξέρει κανείς γιατί (αὐτό πιθανά νά εἶναι πιό εὔκολο νά ἐξηγηθεῖ), δέν ξεπερνούσαν τή μιά μόνο ταινία. Παγκόσμιες ἐπιτυχίες ὅπως τό *Τουρκσίμπ* καί τό *Γαλάζιο ἐξπρές (2)* δέ συνεχίστηκαν, δέν ἐξελίχθηκαν δυστυχῶς σέ ἐπιτυχίες...

Μία νέα ἐποχή ἄρχιζε τόν καιρό τής μεγάλης ἀνανέωσης. Καί γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο τά χρόνια αὐτά φάνηκαν τόσο γόνιμα στόν κινηματογράφο. Ἐκείνη τήν ἐποχή δέν εἶναι μόνο τό ρεπερτόριο τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν, πού ἄλλαζε κάθε δέκα μέρες, ἀλλά καί ἡ ἰδια ἡ ἰδέα τής κινηματογραφίας. Ἡ ἐμφάνιση μιάς καινούριας ταινίας ξεσήκωνε συχνά θύελλες.

Φαίνεται ὁτι ἡ ταινία μας ἔκανε πάταγο.

Ἀπό πού νά ξεκινήσω τήν ἀφήγησή μου;... Ὅπως αὐτό γίνεται συχνά στά σενάρια, ἄς προσπαθήσουμε νά ξεκινήσουμε ἀπό τό τέλος.

Μπροστά μου εἶναι ἀνοιχτός ἕνας φάκελλος: ἀποκόμματα ἀπό ἐφημερίδες, ἀγγελίες ἀπό αἰθουσες κινηματογράφου, ἄρθρα, κριτικές... Ἄν καί κριτικές δέν εἶναι ἡ σωστή λέξη, εἶναι μάλλον περιλήψεις ὀργισμένων δηλώσεων, μιά πρόχειρη ἀδιόρθωτη ἀπό τοὺς συγγραφεῖς μεταγραφή ὀξύθυμων συζητήσεων, πρωτόλεια, προχειρολογίες, κραυγές μέσα στήν αἴθουσα, θόρυβοι πού ἐκφυλίζουν τήν κατάσταση σέ σκάνδαλο, σέ ὀχλαγωγία, σέ καυγάδες... Τέτοια πράγματα δέ συμβαίνουν κατά τή διάρκεια καλλιτεχνικῶν συζητήσεων, ἀλλά σέ γήπεδα — οἱ ἐξαλλοι ὀπαδοί πού ὀρμοῦν στόν ἀγωνιστικό χῶρο, τά σφυρίγματα καί οἱ κραυγές, ὁ ἐρχομός τής ἀστυνομίας...

Ἀκόμα καί οἱ ἀγγελίες γιά τήν ταινία δέν ἔχουν προηγούμενο. Ὁ ὀργανισμός διανομής — αὐτός ὁ γέρος συντηρητικός — ξαφνικά ἀρχίζει νά χειρονομεῖ καί νά ξεφωνίζει μέ μιά ἀγνώριστη φωνή:

ψηφίστε ὑπέρ ἢ κατά τής ταινίας!
«Η ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΑ»
Μπορεῖ νά εἰσαστε ἀντίθετοι
ἀλλά πρέπει νά δεῖτε τήν ταινία!

Ἀποσπάσματα ἀπό τόν τύπο:

«... αὐτή ἡ ταινία εἶναι βλαβερή. Δέν πρέπει νά γίνει δεκτή σέ ἐργατικές λέσχες. Πρέπει νά ὀργανωθεῖ ἕνα λαϊκό δικαστήριο γιά νά δικάσει τήν ταινία (3) καί τοὺς δημιουργούς της πού χλευάζουν τίς ἡρωικές σελίδες τής ἐπαναστατικής ἱστορίας τοὺ γαλλικοὺ προλεταριάτου».

«... Ἡ Νέα Βαβυλώνα *διαχωρίζεται θαρραλέα ἀπό τήν παλιά συνηθισμένη φόρμα τῶν ἱστορικῶν ταινιῶν καί τό πρῶτο της χάρισμα εἶναι ὁτι ἐνσαρκώνει ἕνα ἐπαναστατικό θέμα σέ μιά ἐπαναστατική φόρμα ἀντάξιά του. Χωρίζοντας τή θέση της ἀπό τή δουλική ἀκολουθία τῶν γεγονότων, αὐτή ἡ φόρμα ἐπέτρεψε στήν ταινία νά*

1. Ἀναφορά στή φράση τοὺ «Μεγάλου Κηπουροὺ» Μιτσούριν: *«Δέν μποροὺμε νά περιμένουμε τίς εὐεργεσίες τής φύσης· νά τίς κατακτήσουμε, νά τό καθήκον μας»*. Ἀπό δῶ καί οἱ μεταφορές πού ἀκολουθοὺν.

2. *Τουρκσίμπ* (ἡ *Ἀτσάλινη Γραμμή*), ἀξιοσημείωτο ντοκυμαντέρ τοὺ Βικτόρ Τούριν γιά τήν κατασκευή τής σιδηροδρομικής γραμμής Μόσχας - Τουρκεστάν (1929). *Γαλάζιο ἐξπρές* ταινία τοὺ Ἠλία Τράουμπεργκ (ἀδελφός τοὺ Λεονίντ), γυρισμένη τό 1929 πού ἡ ἠχητική της ἐπένδυση ἔγινε στό Παρίσι τό 1931.

3. Αὐτές οἱ «παραδειγματικές κρίσεις» ὅπου τό κοινό «ἀθώωνε» ἡ «καταδίκαζε» τόν κατηγορούμενο — εἴτε ἐπρόκειτο γιά ἕνα κοινωνικό φαινόμενο ὅπως ἡ πορνεία, εἴτε γιά ἕνα ἔργο ἡ γιά ἕνα λογοτεχνικό ἥρωα κλπ. — γνωρίζανε μεγάλη ἐπιτυχία στά χρόνια τοὺ '30.

πλησιάσει τὴν ἐπιστημονικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας».

«... Ὅλα αὐτὰ εἶναι τόσο λίγο πειστικά, τόσο ψεύτικα καὶ ἐπίπεδα ποὺ κάθε κοινωνικὴ σημασία χάνεται γιὰ τὸν θεατή».

«... βαθιὲς ἱστορικὲς γενικεύσεις, μιὰ αὐθόρμητη μαρξιστικὴ ἀνάλυση τῆς ἱστορίας...».

Τέτοιοι εἶναι οἱ πόλοι τῆς γενικῆς ἐκτίμησης. Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ γεμίσει ἕνα χοντρὸ τόμο μὲ παραδείγματα ἀπὸ ἐξίσου ἀκραίες γνώμες. Αὐτὸ ποὺ μετράει δὲν εἶναι οἱ ἀποδείξεις ἀλλὰ τὸ ξαναζέσταμα τῶν παθῶν. Δὲν ἐπαιρναν τὸ λόγο μόνο πρόσωπα ἀπομονωμένα ἀλλὰ ὁλόκληρες ὁμάδες. Οἱ ἐργάτες τοὺ «Ἀγκιτπροπ» καὶ τοὺ ΚΙΜ *(4)* εἶχαν ρίξει κεραυνοὺς ἐνάντια στὴν ταινία. Ἡ ΡΑΠΠ *(5)* τὴν ὑποστήριξε, μὲ πρώτη τὴν ὑπογραφὴ τοὺ Ἀλὲξανδρου Φαντέγεφ· οἱ ἐργάτες μιᾶς ἀποθήκης σιδηροδρόμων βρῆκαν τὴν ταινία ἀκαταλαβίστικη· ἡ *Σμένα*, ἡ ἐφημερίδα τῆς κομμουνιστικῆς νεολαίας τοὺ Λένιγκραντ, ἐξέδωσε ἕνα τεύχος μὲ μόνη εἰκονογράφηση τὶς εἰκόνες ἀπὸ τὴν ταινία μας, διακηρύσσοντας: *Δεῖτε αὐτὴ τὴν ταινία!....*

Οἱ ἐφημερίδες ὁρισμένων πόλεων εἶχαν φτιάξει μιὰ εἰδικὴ στήλη: «ὑπὲρ ἢ κατὰ στὴ *Νέα Βαβυλώνα*».

Δὲν ἦταν μόνο οἱ γενικὲς κρίσεις ποὺ διέφεραν, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀπόψεις πάνω στὴν καλλιτεχνικὴ φόρμα.

«Εἶναι ἡ τέχνη τῶν ζωγραφικῶν στατικῶν πλάνων ποὺ ὅμως δὲ συνδέονται μεταξύ τους μὲ μιὰ σταθερὴ κίνηση...» (Μπ. Ἀλμπερς).

«Ἡ Νέα Βαβυλώνα — εἶναι εἰκόνες καὶ καθαρὲς μεταφορὲς... αὐτὰ εἶναι τὰ νέα μέσα γι' αὐτὸ τὸ κινηματογραφικὸ ποίημα» (Γιούρι Τυνιάνωφ) *(6)*.

Ἀκόμα καὶ ἡ σημασία ἑνὸς ξεχωριστοῦ ἐπεισοδίου γινόταν κατανοητὴ μὲ δυὸ διαφορετικοὺς τρόπους, διαμετρικὰ ἀντίθετους.

«... αὐτὴ ἡ σκηνή, ποὺ οἱ ἐργάτες δὲ βρίσκουν ἄλλο μέσο προπαγάνδας ἀπὸ τὸ νὰ στείλουν τὶς γυναίκες τους καὶ τὶς μανάδες τους στοὺς στρατιῶτες — γιὰ νὰ τοὺς γοητεύσουν — εἶναι μιὰ κραυγαλέα ἀνουσιότητα».

«Αὐτὴ ἡ σκηνὴ εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ δυνατές, τὶς πιὸ ἀληθινὲς τῆς ταινίας. Οἱ γυναίκες καὶ οἱ μανάδες τῶν ἐργατῶν προσπαθῶντας νὰ συγκρατήσουν τὰ κανόνια ποὺ οἱ στρατιῶτες τῶν Βερσαλιῶν θέλουν νὰ μεταφέρουν, τοὺς δίνουν γάλα, κάνουν πλάκα μαζί τους, διασκεδάζουν. Αὐτὸ μοιάζει ἀληθινό, γίνεται πειστικὸ ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ δημιουργοὶ τῆς ταινίας μάζεψαν ἐξαιρετικὲς φυσιογνωμίες, ζωντανὲς ἐργάτριες καὶ ὄχι ψευτο - καλλονές...».

Ἡ μουσική, εἰδικὰ γραμμένη, ἐριξε λάδι στὴ φωτιά: στὰ βιβλία διαμαρτυρίας πολλῶν αἰθουσῶν ὅπου προβαλλόταν ἡ ταινία, ἦταν γραμμένο ἕνα ἀγανακτισμένο σχόλιο, *«σήμερα ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας ἦταν τύφλα στὸ μεθύσι».*

Ἡ συζήτηση κράτησε βδομάδες, δὲν ὑπῆρχε ποτὲ οὔτε μιὰ ἄδεια θέση στὴν αἴθουσα, οἱ ἄνθρωποι στριμωχνόντουσαν στοὺς διαδρόμους. Πρόβαλαν ἀρχηγοὶ ἀντίθετων παρατάξεων. Οἱ κριτικοὶ εἶχαν δημιουργήσει ὁμάδες καὶ τσακωνόντουσαν μεταξύ τους.

Ἡ J. Zejmo (Τερέζα) στὴ *Νέα Βαβυλώνα*

Στὴ διάρκεια μιᾶς συζήτησης ἡ ταινία βρίστηκε τόσο πολὺ ποὺ τὰ λόγια ἑνὸς θεατή: *«Ὄχι, σύντροφοι, δὲν εἰμαι σύμφωνος μαζί σας — ὑπάρχει μιὰ πολὺ ὡραία σεκάνς μέσα στὴν ταινία...»* μοὺ ἔδωσαν τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀχτίδας ἡλιου μέσα στὸ σκοτάδι: εἶχαν βρεῖ μιὰ σεκάνς ὑποφερτή...

— Αὐτὴ ἡ σεκάνς, συνέχισε ὁ ὁμιλητής, *εἶναι αὐτὴ ποὺ σκάβουν τὸ τάφο. Νὰ ρίξουμε καλύτερα μέσα τοὺς σκηνοθέτες!*

Οἱ διευθυντὲς ὀρχήστρας τῶν αἰθουσῶν κινηματογράφου ὀργάνωναν ἀπὸ τὴ μεριά τους συζητήσεις — χαρακτήριζαν τὸ σκηνοθέτη ἀναιδῆ καὶ τὸν κατηγορούσαν ὅτι δὲ γνωρίζει τίποτα ἀπὸ ἐνορχήστρωση. Σ' αὐτὸν τὸν τομέα, τὰ πράγματα διορθώθηκαν γρήγορα — ξαναγύρισαν στὰ παλιὰ ποτ-πουρὶ τοὺ παρελθόντος.

Πρέπει κανεὶς νὰ πιστέψει πὼς ἡ ταινία ἔκλεινε μέσα της βαθιὲς ἀντιφάσεις, ἀφοὺ προκαλοὺ-

4. «Ἀγκίτπροπ»: τμήματα ἀγκιτάτσιας καὶ προπαγάνδας τοὺ κομμουνιστικοῦ κόμματος. «ΚΙΜ»: Κομμουνιστικὴ Διεθνὴς τῆς Νεολαίας· οἱ ὀργανώσεις αὐτὲς ἐπαψαν νὰ ὑπάρχουν στὶς ἀρχὲς τοὺ '30.

5. «ΡΑΠΠ»: Ρώσικη Ἕνωση Προλεταριακῶν Συγγραφέων· ὁ Ἀλεξάντρ Φαντέγεφ (1901-1956), συγγραφέας μυθιστορημάτων ὅπως *Ἡ καταστροφή*, *Ἡ Νέα Φρουρά*, ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς ἡγέτες της.

6. Ὁ Γιούρι Τυνιάνωφ (1894-1943) εἶχε γράψει γιὰ τοὺς Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ τὰ σενάρια τῶν ταινιῶν *Τὸ Παλτὸ* καὶ «S.V.D.» *(Ματωμένο χιόνι)*.

σε κρισεις πού γιά πολιτικές αίτίες ήταν ἀσυμβίβαστες μεταξύ τους.

«Ἡ ταινία εἶναι ἕνα σχηματικό μοντάζ ἀπό ὡραία πλάνα - γκραβούρες», ἐλεεινολογούσε ἕνας μοσχοβίτης κριτικός. *«Ἡ ἐστετίτιστικη καί σνομπίστικη τάση ξεπηδάει στά μάτια μας»*.

Ὁ ἀμερικάνος κριτικός ἐβλεπε ἐντελῶς ἄλλα πράγματα: *«Ἡ ὑπόθεση τῆς* Νέας Βαβυλώνας *μᾶς εἶναι πολύ κοντά γιά νά μπορέσουμε νά τήν παρατηρήσουμε ψύχραιμα*, ἐγραφε μιά ἀμερικάνικη προοδευτική ἐπιθεώρηση, μετά τήν παρουσίαση τῆς ταινίας στό Χόλυγουντ. *«Ἡ Μόσχα — εἶναι ἡ Μόσχα, μά τό Παρίσι — εἶναι σχεδόν ἡ Ἀμερική... Ὅλα αὐτά εἶναι πολύ κοντά μας, τά πρόσωπα μοιάζουν οἰκεῖα... Δέν ὑπῆρχαν παρά λίγες ἀρνητικές ἀντιδράσεις, μερικές ἀπ' αὐτές διακρίνονταν ἀπό μιά ἀγρια ὀργή. Προέρχονταν ἀπό ἰσχυρές πατριωτικές ὀργανώσεις, γνωστές ἀπό τίς καλές τους συνήθειες, νά τινάζουν στόν ἀέρα σπίτια ξένων ἐργατῶν πού πέθαιναν ἀπό τήν πεῖνα... Αὐτές οἱ διακεκριμένες προσωπικότητες βρῆκαν πώς ἡ Νέα Βαβυλώνα ἦταν μιά ταινία διαβρωτική, καταστροφική καί ἐπικίνδυνη»*. («Experimental Cinema», 1929, No 3) *(7)*.

Μέ τήν πάροδο τῶν χρόνων, τά πράγματα δέ φωτίστηκαν περισσότερο. Ἡ *Νέα Βαβυλώνα* εἶχε ἕνα *φορμαλιστικό χαρακτήρα*, διακήρυτε ὁ 21ος τόμος τῆς *Μεγάλης Σοβιετικῆς Ἐγκυκλοπαίδειας* (στό λήμα «Κόζιντσεφ»)· οἱ δημιουργοί *«εἶχαν δείξει μέ πειστικότητα τά γεγονότα τῆς Κομμούνας τοῦ Παρισιοῦ»*, ἀντέτεινε ὁ τόμος 50 (λήμα ΕΣΣΔ, «Θέατρο καί κινηματογράφος»).

«Ἔργο ἀδύνατο νά ταξινομηθεῖ», διαβάζουμε στόν κατάλογο τῆς ἀναμνηστικῆς ἐκθεσης τοῦ μουσείου Μοντέρνας Τέχνης καί τῆς Γαλλικῆς Ταινιοθήκης. *Ἄν καί ἡ ταινία θυμίζει πολύ τόν Ντωμιέ, εἶναι δύσκολο νά μιλήσεις γιά τό ρεαλισμό της. Ἀκόμα δυσκολότερα μπορούμε νά τή θεωρήσουμε φορμαλιστική...* Ἡ Νέα Βαβυλώνα *εἶναι ἡ Κομμούνα τοῦ Παρισιοῦ, ἀφηγημένη ἀπ' αὐτούς πού κάποτε χτίζαν τά ὀδοφράγματα τῆς ρώσικης ἐπανάστασης στά 1905.*

Ταινία μέ θαυμάσιο ρυθμό, μοναδική κινηματογραφική μεταγραφή τῆς χορογραφίας... ἐνσαρκωμένη σάν ἕνα ἀληθινό μπαλέτο...».

Ἄν ἀναφέρω αὐτές τίς ἐκτιμήσεις, δέν ἔχω σκοπό νά ἀνασκευάσω τίς ἀρνητικές γνώμες καί νά δώσω βαρύτητα στίς θετικές. Αὐτό πού μοῦ φαίνεται σημαντικό εἶναι ἡ ἀκραία διαφωνία τῶν ἀπόψεων, ἡ παραδοξότητα τῶν ἀντιπαρατιθεμένων γνωμῶν... Μέσα σ' αὐτή τήν ἐκρηκτική συζήτηση, σ' αὐτή τή λύσσα, σ' αὐτή τή μεροληψία, τή βλέπω σάν κάτι τό ζωντανό ἀπό κεῖνο τόν καιρό. Τότε πού ἐδειχναν στόν κινηματογράφο τήν ἐπανάσταση μέ τέτοιο τρόπο πού ἦταν δυνατό νά μιλάμε γιά *«κινηματογραφική μεταγραφή χορογραφίας»* — καί πού μιά τέτοια

7. Ἡ *Νέα Βαβυλώνα* προτάθηκε στό Γαλλικό Ὀργανισμό Ραδιοφωνίας καί Τηλεόρασης γιά νά προβληθεί στά πλαίσια μιάς ἐκπομπῆς γιά τήν 100η ἐπέτειο τῆς Κομμούνας. Ἡ ταινία ἀπορίφθηκε γιά «παρότρυνση πρός ἐξέγερση».

Ὁ Πουντόβκιν στή *Νέα Βαβυλώνα*

«χορογραφία» δέν έμπόδιζε τήν έπαναστατική φύση τού σοβιετικού κινηματογράφου νά άποκαλυφθεί στά μάτια τών άντιδραστικών.

Καί τώρα θά ήθελα νά ξαναγυρίσω στήν άρχή...

Έκείνη τήν έποχή σ' αύτούς πού διεύθυναν τήν Γκοσκίνο προστέθηκε ό Π. Μπλιάκιν, γέρος μπολσεβίκος πού είχε ύπηρετήσει στήν παρανομία καί πήρε μέρος στήν ένοπλη έξέγερση τού 1905, συγγραφέας τού σεναρίου μιάς άπό τίς καλύτερες περιπετειώδεις ταινίες, *Οί κόκκινοι διάβολοι (8).*

Μάς κάλεσε άμέσως στή Μόσχα. Μέ τό πού μπήκαμε στό γραφείο του ό Τράουμπεργκ καί γώ, ό Μπλιάκιν μάς άνακοίνωσε πώς ήταν καιρός γιά σοβαρή δουλειά. Είχε γιά μάς ένα ένδιαφέρον καί σημαντικό θέμα.

Τήν Κομμούνα τού Παρισιού.

Δεχτήκαμε άμέσως χωρίς κάν νά συζητήσουμε. Ήταν άκριβώς «ή πραγματική δουλειά» πού έπιθυμούσαμε.

Ξέραμε ήδη τά λάθη τού «S.V.D.» *(9)* — παιδιάστικη παραφορά γιά τά μελοδραματικά έφέ καί τά ρομαντικά παραγεμίσματα. Είχε έρθει ό καιρός γιά σοβαρή δουλειά. Όχι πιά παραποιήσεις τής άληθινής ίστορίας. Τίποτ' άλλο έκτός άπό τό ίστορικό ύλικό. Χωρίς σκηνοθετικές κλωστές, ή διαλεκτική τής ίστορικής έξέλιξης θά έδενε μόνη της τούς δραματουργικούς κόμπους, θά έχτιζε τά έπεισόδια, θά έβαζε μπροστά τούς ήρωες άντιπρόσωπους τών τάξεων.

Όχι πιά άπάτες, έπινοήσεις, μύθοι· βουτηχτήκαμε στόν Μάρξ.

Άλλά τά πολιτικά κείμενα δέ μάς έμαθαν μόνο τή μοιραία λογική τής γέννησης καί τής έξαφάνισης τής πρώτης δικτατορίας τού προλεταριάτου. Άκόμη καί τό ίδιο τό στύλ αύτό καθ' έαυτό — όργή καί σαρκασμός τής έπαναστατικής προκήρυξης — πλησίαζε τήν καλλιτεχνική φόρμα πού άναζητούσαμε τότε στόν κινηματογράφο. Στόν Μάρξ ή πάλη τών τάξεων διατυπωνόταν συχνά μέ συμπυκνωμένες γενικεύσεις πού άποκτούσαν μεταφορική διάσταση.

«Τό μαγαζάκι ξεσηκώθηκε καί βάδισε ένάντια στό όδόφραγμα γιά νά άποκαταστήσει τήν κυκλοφορία άπό τό δρόμο μέχρι τό μαγαζί» (Ταξικοί άγώνες στή Γαλλία).

Δέν ήταν μόνο χαρακτηριστικό τών γεγονότων τού Ίουνίου, άλλά άληθινές εικόνες, πολύ πιό οίκειες στούς κινηματογραφιστές τής έποχής άπ' ό,τι οί ψυχολογικές περιγραφές.

Τά λογοτεχνικά έπίθετα άποκτούσαν μιά όπτική διάσταση· ήταν ή έποχή πού άνθιζε ή γελοιογραφία: ό Λουδοβίκος Φίλιππος μεταμορφωμένος σέ άχλάδι, τά πρόσωπα τού Ντωμιέ, μέ τά μεγάλα τους κεφάλια σέ μικρά σώματα, ό Ρομπέρ Μακέρ, τά ζώα άνθρωποι καί οί άνθρωποι ζώα τού Γκρανβίλ, οί ήρωες τών άναρίθμητων «φυσιολογικών» χαρακτηριστικών, φαίνονταν ζωντανά, άληθινά...

Εύτυχώς ή ταινία δέ φτιάχτηκε άποκλειστικά μέσα στό περιορισμένο πλαίσιο τών γνωστών άναπαραστάσεων. Μιά όμάδα κινηματογραφιστών ταξίδεψε στό έξωτερικό γιά νά έξοικειωθεί μέ τίς εύρωπαϊκές κινηματογραφικές τεχνικές. Ό Έρμλερ, ό Μοσκβίν, ό Ένέι *(10)* καί μερικοί πού έργάζονταν στά έργαστήρια έφυγαν γιά τό Βερολίνο· ό Τράουμπεργκ καί γώ μέ τόν όπερατέρ Μιχαΐλωφ ταξιδέψαμε στό Παρίσι...

Οί έντυπώσεις άπό τό έξωτερικό, είδικά κατά τή διάρκεια ένός πρώτου ταξιδιού, έξαρτώνται σέ μεγάλο βαθμό άπό τά άτομα πού συναντά κανείς...

Ό Ήλια Έρενμπουργκ μάς όδήγησε στίς παλιές έργατικές γειτονιές τού Παρισιού. Μέ τή βοήθεια τής Leica του φωτογράφιζα όλα όσα θά μπορούσαν νά μού φανούν χρήσιμα άργότερα. Ξαναβρήκα αύτές τίς έκατοντάδες φωτογραφίες.

Σαφώς ένδιαφερόμουνα περισσότερο γιά τά σημεία πού μπορούσαν νά γεννήσουν συνειρμούς παρά γιά τίς λεπτομέρειες τών μελλοντικών ντεκόρ. Άλλωστε είχαμε μαζέψει στή Μόσχα μιά έξαιρετική συλλογή στοιχείων. Καλό είναι νά δουλεύεις στόν πραγματικό χώρο τών γεγονότων... Μπορέσαμε νά έργαστούμε στά μουσεία, νά έπισκεφτούμε όλα τά μέρη όπου έκτυλίχθηκε ή δράση.

Τώρα έπρεπε νά στρωθούμε στή δουλειά: γνωρίζαμε αύτό τόν κόσμο, όχι μόνο άπό τά βιβλία καί τίς γκραβούρες (τό δωμάτιό μου είχε γίνει παράρτημα τού Μουσείου Διακοσμητικών Τεχνών τής έποχής) άλλά κυκλοφορήσαμε καί στούς δρόμους πού έζησαν οί ήρωές μας, είδαμε τόν τοίχο τού νεκροταφείου τού Père-Lachaise. Τόν τοίχο!

Όλα ήταν άνάγλυφα μπροστά μας.

Μήπως θά ήταν καλύτερα νά πώ ότι όλα έγιναν χειροπιαστά;...

Οί αίσθήσεις μπορούν νά συσταλούν, νά πυκνώσουν μέχρι ένός σημείου, νά άποκτήσουν μιάν ίδιαίτερη μορφή. Άν καί είναι παράξενο γιά τό βουβό κινηματογράφο, οί εικόνες πού γενιόνταν τότε ήταν πιό πολύ μουσικές παρά δραματικές.

Μέσα στό κουβάρι τών αίσθημάτων καί τών σκέψεων σχηματίζονταν τά έπεισόδια σάν μέρη μιάς όπτικής συμφωνίας. Κάθε μέρος ξεχώριζε πρώτα άπό τό συγκινησιακό του χαρακτήρα, άπό τό ρυθμό. Τό δυσοίωνο scherzo τής πτώσης τής Δεύτερης Αύτοκρατορίας, τό μακρύ καί όδυνηρό andante (πολιορκία τού Παρισιού), τό λαμπρό θέμα τής άπελευθέρωσης, ή Κομμούνα, ή φούγκα τής μάχης, τό ρέκβιεμ τού τέλους. Έτσι λίγο-λίγο πλησιάζαμε στήν ίδέα.

Ώστόσο τό σελυλόιντ δέν ένδιαφερόταν καθόλου γιά τό allegro καί τό andante. Δέ γνώριζε παρά τή δουλειά του: 16 στιγμιαίες φωτογραφίες άνά δευτερόλεπτο καί έμφανισμένες μέ τήν ίδια ταχύτητα πάνω σ' ένα τετράγωνο πανί πού μιμούνται τή ζωή. Τελεία καί παύλα. Ποιά ζωή;

Μά αύτή πού οί ήθοποιοί μιμούνται μπροστά στό φακό τής κάμερα. Άλλά μιά μίμηση καί μάλιστα διπλή δέ γίνεται ποτέ τέχνη. Αύτό πού είναι ίδιαίτερα εύτελές είναι ή τυποποιημένη εικόνα τής ζωής, ή κλισαρισμένη φωτογραφία... Έπρεπε νά άναγκάσουμε τό σελυλόιντ νά «αίσθανθεί». Μόνο ύπερνικώντας τήν άντίσταση τής

8. Ταινία τού Ίβάν Περεστιάνι (1923). Μιά νέα βερσιόν μέ τόν τίτλο *Οί άσύληπτοι έκδικητές* γυρίστηκε τό 1967 άπό τόν Έντμοντ Κεροσιάν.

9. Ή FEKS (Φάμπρικα τού Έκκεντρικού Ήθοποιού) πού ίδρύθηκε καί διευθύνθηκε άπό τούς Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ είχε ήδη γυρίσει 6 ταινίες. *Οί Περιπέτειες τής Όκτωβριανής* (1925), *Ό Μίσκα έναντίον Γιουντένιτς* (1925), *Ό μεγάλος τροχός* ή *Ό Ναύτης τού «Άβρόρα»* (1926), *Τό παλτό* (1926), *Ό μικρός άδελφός* (1927), *«S.V.D.» (Ματωμένο χιόνι ή Ένωση γιά τό μεγάλο σκοπό)* (1927).

10. Ό Φρέντερικ Έρμλερ (1898 - 1967) είναι ένας πολύ σημαντικός σκηνοθέτης πού γύρισε ταινίες όπως *Ό μεγάλος πολίτης, Συντρίμμια μιάς αύτοκρατορίας*, κ.ά. Ό Άντρέι Μοσκβίν (1901 - 1960) ύπήρξε ένας άπό τούς μεγαλύτερους σοβιετικούς όπερατέρ. Γύρισε όλες τίς ταινίες τής FEKS, τήν *Τριλογία τού Μαξίμ*, τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ, τό *Δόν Κιχώτη* τού Κόζιντσεφ. Συνεργάστηκε μέ τόν Έντουαρ Τισέ γιά τή φωτογραφία στά έσωτερικά τού *Ίβάν τού Τρομερού* τού Άιζενστάιν. Ό Εύγκένι Ένέι (πού γεννήθηκε τό 1890) έργάστηκε σά σκηνογράφος τών στούντιο Λένφιλμ, δούλεψε μέ τόν Κόζιντσεφ *(Δόν Κιχώτης, Άμλετ)* καί πιό πρόσφατα στόν *Βασιλιά Λήρ.*

Νέα Βαβυλώνα

ὑλης — τὴν ἀπουσία ψυχῆς ἀπὸ τὴν τεχνική — τὸ τετράγωνο πανί μπορεί νὰ γίνει ὀθόνη.

Τὸ γύρισμα ἄρχισε...

Στὴν Ἔφοδο κατὰ τοῦ οὐρανοῦ (πρώτη ἐκδοχὴ τοῦ σενάριου) οἱ διάφορες περιπέτειες τῆς ὑπόθεσης ἦταν ἀφηγημένες σὲ πολλὲς σελίδες. Σιγὰ-σιγὰ ὅμως μέσα σ' αὐτὸν τὸ λαβύρινθο χάναμε τὴν ὀρεξή μας. Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιέφερε περισσότερο ἦταν ἡ κοινωνικὴ γενίκευση ποὺ ξεπρόβαλλε μέσα ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν προσώπων, τῶν καταστάσεων, τῶν ἀντικειμένων, κάτι σὰν συλλογικὸ πορτραίτο τῆς ἐποχῆς. Οἱ σελίδες τοῦ σενάριου λιγόστευαν καὶ τὶς ἀντικαθιστοῦσε «ἡ μοναδικὴ μουσικὴ ὥθηση» τοῦ χρόνου, μιὰ δυναμικὴ τοιχογραφία.

Καὶ στὴν ὀθόνη ἐξακολουθούσαμε νὰ βλέπουμε τὴ μισητὴ ἱστορικὴ ταινία. Τὸ βλέμμα γλιστροῦσε μὲ ἀδιαφορία στὰ στοιχεῖα τοῦ ντεκόρ καὶ στὶς λεπτομέρειες τῶν κουστουμιῶν. Ὑπῆρχαν λαμπιόνια, ὡραῖα παραστήματα, ὡραῖα χτενίσματα, ἀλλὰ μέσα στὶς εἰκόνες καμιὰ δύναμη, καμιὰ πλαστικὴ δημιουργία. Ἁπλῶς ἕνα ὕφος διακοσμητικό, διασκεδαστικό. Οὔτε ἴχνος ἔντασης, οὔτε ἴχνος θύελλας. Κινηματογραφούσαμε ἀπὸ τὴ μιὰ νύχτα στὴν ἄλλη. Τροποποιούσαμε τὰ πλάνα, ὁ Μοσκβίν δοκίμαζε νέους τρόπους φωτισμοῦ.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μέρας τὸ τηλέφωνο χτυποῦσε:

— *Ἐλάτε νὰ ἀπογοητευτεῖτε...*

Βλέπαμε στὴν ὀθόνη μικρὰ «ἱστορικὰ ταμπλό».

Μοῦ κόβονταν τὰ χέρια. Τί νὰ γίνει μετὰ ἀπ' αὐτό;... Τὸ σελυλόιντ ἀρνιόταν νὰ «αἰσθανθεῖ» ὁτιδήποτε. Ἦταν καλὸ μόνο γιὰ φωτογραφίες.

Βέβαια ἐξετάζαμε προσεκτικὰ τὴν τέχνη τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 19ου αἰώνα. Καὶ τί δὲν ἐφερα στὸν Μοσκβίν!... Μελετούσαμε τοὺς τόνους τῶν πινάκων τοῦ Guys, τὸ παλλόμενο φῶς τῶν ἰμπρεσιονιστῶν, τὶς φιγούρες ποὺ ἐμοιαζαν σκαλισμένες ἀπὸ τὸ φῶς, τοὺς πίνακες τοῦ Ντωμιὲ, τὴ λάμψη ἀπὸ τὰ μπὲκ τοῦ Σερά...

«Αὐτὸ τὸ Παρίσι τοῦ Θιέρσου δὲν ἦταν τὸ ἀληθινὸ Παρίσι, διαβάζαμε στὸν Μάρξ, *ἦταν ἕνα Παρίσι φάντασμα... ἕνα ἐπίχρυσο Παρίσι, μιὰ παρασιτικὴ πόλη...».*

Καὶ ἀκόμα:

«Αὐτὴ ἡ κοινωνία ποὺ ἀντιπροσώπευε ὁλη τὴ Γαλλία πεσμένη μέσα στὴν ἀχρηστία ἀκολουθοῦσε τὴ φαντασματική της ὑπαρξη...»

«Παρίσι φάντασμα» καὶ *«φανταστικὴ ὑπαρξη»* — δὲν τὰ διαβάσαμε αὐτὰ στὸν Ἔρνστ Τέοντορ Ἀμάντεους Χόφμαν, ἀλλὰ στὸ *Ἐμφύλιος πόλεμος στὴ Γαλλία.*

Τὸ καθῆκον μας ὁριζόταν ἔτσι: χρησιμοποιώντας τὰ μέσα τοῦ φωτός, τῆς κίνησης, τῆς δυναμικῆς τῶν μορφῶν ποὺ εἰσχωροῦν ἡ μιὰ στὴν ἄλλη, ἐπρεπε νὰ ἐνσαρκώσουμε στὴν ὀθόνη τὴν εἰκόνα τῆς φρενίτιδας τοῦ κακοῦ.

Αὐτὴ ἡ εἰκόνα μᾶς ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ νὰ τὴν ἀντιπαραθέσουμε στὸ ἐπόμενο κομμάτι: τὴ σιωπή, στὴ συμπύκνωση τῶν ἡμερῶν τοῦ λιμοῦ καὶ τῆς πολιορκίας.

Μὰ πῶς νὰ δημιουργήσεις μὲ τὸ φῶς καὶ τὸ ρυθμό, μὲ τὸ πέταγμα τῶν κινούμενων κηλίδων, αὐτὴν τὴ βλοσυρὴ σαραμπάντα, τὸ διαβολικὸ νταμπατοῦρι τῆς ὑπεραφθονίας...

Κατηφὴς ὁ Μοσκβίν σιωποῦσε.

Εἴχαμε ἤδη ξοδέψει ἀρκετὰ μέτρα φίλμ, ἀλλὰ κατὰ τὴ γνώμη μου ὅλα ἄχρηστα.

«Σήμερα θὰ προσπαθήσω κάτι νέο, μουρμούρισε ὁ Ἀντρέι Μοσκβίν, περνώντας ἀπὸ δίπλα

μου. *Πιθανόν όμως καί νά μή βγεί τίποτα».*

Ποτέ δέ θά ξεχάσω αύτή τήν προβολή. Στή ζωή ένός σκηνοθέτη παρόμοιες στιγμές άξίζουν πολλούς κόπους. Είμαστε καθισμένοι στήν άδεια αίθουσα· γεμάτοι φόβο, μ' ένα βαθύ άναστεναγμό, χτυπάμε τό κουδούνι τής καμπίνας προβολής. Τό φώς σβήνει. Καί ξαφνικά...

Έβλεπα πραγματικά αύτό πού είχα άπλώς προαισθανθεί στά πιό τολμηρά μου όνειρα. Ζωγραφισμένοι μέ σκούρο μαύρο καί έκθαμβωτικό άσπρο, σάν τών πουλιών τής συμφοράς, έμφανίζονται άνθρωποι μέ έπίσημο ένδυμα. Καί πίσω τους άναπηδούσε ένα τρελός χορός κηλίδων, ένα μίγμα άπό φούστες, ήμίψηλα καί γυναικεία καπέλα. Ένας φαντασματικός κόσμος, πυρετώδης, ήταν μπροστά στά μάτια μου, άποκτούσε ζωή, γινόταν πραγματικότητα. Ό άνύπαρκτος κόσμος έπαιρνε σάρκα καί όστά.

Ήταν ή πραγματική ζωή. Μά δέν είχε τίποτα τό νατουραλιστικό, δέν έμοιαζε μέ φωτογραφική άπομίμηση.

Ήταν ένα «γενικό πλάνο»;... Μιά νυχτερινή ζωή;... ένας χώρος δράσης;... Όχι, έβλεπα άλλο πράγμα: *«Παρίσι-παραλήρημα τής άγριεμένης θάλασσας. Οί μπάσες νότες τών ταραγμένων κυμάτων».* (Μαγιακόφσκι). Οί μαύρες κηλίδες ήταν τά μπάσα, τό μπερδεμένο πλήθος πού μετακινείται συνέχεια, τά κύματα, καί τό σύνολο — ήταν τό όλέθριο παραλήρημα, ή στιγμή πρίν τή καταστροφή.

Ό Μοσκβίν είχε γυρίσει τό γενικό πλάνο μέ φακό γιά γκρό-πλάνα (χωρίς βάθος καί φλουρταρισμένες τίς άκρες τού κάδρου)· είχε άνεβάσει τούς ήθοποιούς σέ μιά πλατφόρμα (άλλάζοντας έτσι τίς σχέσεις άνάμεσα στή στατικότητα τού πρώτου πλάνου καί στό δυναμισμό τής δράσης πού έξελίσσεται στό βάθος) καί φώτισε τό σκοτάδι τής πυκνής νύχτας. Πόσες πρόβες (καί πόσες άποτυχίες!) τού φωτισμού, τής σύνθεσης, στήν ώρα τού γυρίσματος — όλα αύτά πού στόν καιρό τους έπέτρεψαν στόν Μπέλα Μπαλάζ νά χαρακτηρίσει τό «S.V.D.» σάν μιά *«όπτική μπαλάντα»* — κατέληξαν έπιτέλους σ' ένα άποτέλεσμα: Τό σελυλόιντ άρχιζε νά «αίσθάνεται».

«Ή μοναδική μουσική ώθηση» άρχιζε νά ύλοποιείται. Άπό αύτήν τή στιγμή ήμουν έτοιμος νά έγκαταλείψω χρώματα καί πινέλα, άνακάλυπτα ένα είδος δυναμικής ζωγραφικής πού θά παραγκώνιζε όλους τούς προηγούμενούς μου ένθουσιασμούς. Θάθελα έδώ νά προσθέσω ότι ποτέ μου δέ σκιτσάρισα, ούτε ζωγράφισα τά πλάνα καί τά κάδρα έχοντας κατά νού τή σκηνή — όπως έκανε ό Άιζενστάιν. Τήν κάθε σκηνή (ώς πρός τήν όπτική της μορφή) τή φαντάζομαι άπό τούς τονισμούς, τίς έναλλαγές τού φωτός καί τού σκότους καί όχι τόσο μέ τή μορφή σχημάτων.

Παραγγείλαμε κιβώτια διαφορετικού ύψους τό καθένα, οί πυροτεχνουργοί έτοίμασαν διάφορα είδη καπνού — άπό τόν πιό σκοτεινό μέχρι τόν πιό διάφανο. Μέ τή βοήθεια τής όπτικής καί τών φωτισμών δέ φωτογραφίζαμε άπλώς, μεταμορφώναμε.

Νέα Βαβυλώνα τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ

Τό φώς, ή πυκνότητα τών σκιών, ή σκληρότητα όρισμένων κομματιών τής είκόνας, έγιναν ή ίδια ή βάση τών συνθέσεων μας.

Ώστόσο τά ένδιαφέροντά μας δέν περιορίζονταν μόνο στήν είκόνα. Άν περιγράφω λεπτομεριακά αύτό τό μέρος τής έργασίας, είναι γιατί οί άνακαλύψεις τού Μοσκβίν είχαν μεγάλη σπουδαιότητα. Ό χορός ήταν πίσω πλάνο, σέ πρώτο πλάνο στέκονταν οί άνθρωποι. Τά γκρό πλάνα δέν ήταν γυρισμένα χωριστά, όπως γινόταν μέχρι τότε, άλλά σάν σφήνες στήν πυκνότητα τής δράσης.

Άνθρώπινες ίστορίες πρόβαλλαν γιά μιά στιγμή άπό τή μάζα ένός άνήσυχου καί συγκεχυμένου πλήθους. Οί αίσθήσεις ύλοποιούνταν σέ άκριβείς μορφές. Αύτό ήταν, κατά κάποιο τρόπο, τό θέμα καί οί παραλλαγές...

Γιά τά άτομα αύτά πού έμφανίζονταν γιά μιά στιγμή, ή έξωτερική έμφάνιση είχε μιά καθοριστική σημασία· ώστόσο δέν ύπήρχε καμιά λανθασμένη νότα, καμιά ύπερβολή στό παίξιμο. Μ' όλη τήν ώμότητα τών χαρακτηριστικών, έπρόκειτο γιά άνθρώπινα όντα — άν καί είχαν στενή σχέση μέ τούς ήρωες τών λιθογραφιών τού Ντωμιέ *(11).*

Ή μιά άπ' αύτές τίς μορφές — πού όμως διατρέχει όλη τήν ταινία — ήταν ό ίδιοκτήτης τού μεγάλου καταστήματος (πού τόν παρίστανε ό σκηνοθέτης τού «μιούζικ χώλ» Ντ. Γκούτμαν). Μού φαίνεται ότι στό σενάριο είχε κάποιο όνομα· ξεχάστηκε *(12)* όμως γιατί βέβαια τελικά έπρόκειτο γιά τό Άφεντικό (μέ κεφαλαίο Α). Τόν χαρακτήρα τόν δημιουργήσαμε μ' έναν είδικό τρόπο. Δέ δίναμε καμιά σημασία στίς σχέσεις του στήν πραγματική ζωή· οί ούσιαστικές σχέσεις δημιουργόντουσαν στή μουδιόλα.

11. *«Ή κοπερατίβα τού γυρίσματος πού δημιουργήθηκε άπό τούς Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ (όπερατέρ Μοσκβίν, ό ζωγράφος Ένέι, οί ήθοποιοί Σεργκέι Γκερασίμωφ, Έλενα Κουσμίνα, Γιανίνα Τζέιμο, Πιότρ Σομπολέφσκι, ή Σοφία Μαγκαρίλ, κ.ά.) ήτανε ή καλύτερη στήν περίοδο τού βωβού — όχι μόνο τού Λένινγκραντ άλλά καί όλης τής σοβιετικής κινηματογραφίας. Ύπόδειγμα ύψηλού έπαγγελματισμού, ή όμάδα αύτή άγωνιζόταν ένάντια στόν ντιλεντάντισμό, στόν έρασιτεχνισμό καί γιά τήν άνύψωση τού πολιτιστικού έπιπέδου τής κινηματογραφικής παραγωγής!»* (Νικολάι Λεμπέτεφ, *Δοκίμια γιά την ίστορία τού κινηματογράφου τής ΕΣΣΔ*, 1965).

12. Τό Άφεντικό λεγόταν Γκρασελέν.

Μὲ τὴν ἐμφάνισή του στὴν ὀθόνη, τὸ ἄτομο ἐπρεπε νὰ ἀποκτήσει τὴ διάσταση μιᾶς γενίκευσης.

Ἕνα καμπουριασμένο ἀνθρωπάκι, μὲ πανάσχημο πρόσωπο (μ' ἕνα σαγόνι σὰν μπουλντόγκ), μὲ φράκο καὶ ἡμίψηλο, καθισμένο στὸ τραπέζι ἑνὸς ἐστιατορίου στὸ ὑπαιθρο διάβαζε τὸν κατάλογο. Τὸ γκαρσόνι σκυμμένο περίμενε τὴν παραγγελία. Στὴν ὁμίχλη τῆς νύχτας διέκριναν κανεὶς τὴν πίστα τοῦ χοροῦ — τὰ ζευγάρια περνοῦσαν μέσα σ' ἕνα στρόβιλο.

Ὁ ρυθμὸς τοῦ χοροῦ δινόταν ἀπὸ τὴν ἑπόμενη σεκάνς: τὴ φασαρία τῶν ἐκπτώσεων μέσα στὰ μεγάλα μαγαζιά. Τὸ πλῆθος τῶν ἀγοραστῶν πολιορκοῦσε τοὺς πάγκους, οἱ πωλητὲς κουρασμένοι ξεδίπλωναν τόπια ἀπὸ ὑφάσματα, οἱ δαντελένιες ὀμπρέλες στριφογύριζαν, οἱ βεντάλιες ἀνέμιζαν, βουνὰ στιβάζονταν ἀπὸ πανάκριβες γοῦνες.

Ὁ κάτοχος αὐτοῦ τοῦ πλούτου διάλεγε ἐπιτέλους ἕνα μενοῦ τῆς ἀρεσκείας του. Τὸ γκαρσόνι ἔγραφε τὴν παραγγελία. Ἔπεφτε ἡ νύχτα.

Ἡ νυχτερινὴ ὁμίχλη μεταμορφωνόταν σ' ἕνα σύννεφο ἀπὸ ἀτμὸ πλυντηρίου — ἑκατοντάδες γυναῖκες σκυμμένες στὶς σκάφες τοῦ πλυσίματος.

Σειρὲς ἀπὸ ραφτρες δούλευαν στὶς ραπτομηχανές.

Οἱ τσαγκάρηδες — γέρος καὶ παιδί — χωρὶς νὰ σηκώνουν κεφάλι ἐφοδίαζαν τὸ τμῆμα ὑποδημάτων.

Ἐνὼ αὐτὸς γιὰ τὸν ὁποῖο κόπιαζε μιὰ ὁλόκληρη στρατιὰ ἀνθρώπων ἐξηγοῦσε χωρὶς βιασύνη στὸ σερβιτόρο τὴ σύνθεση ἑνὸς εἰδικοῦ πιάτου.

Τὸ ἡμίφως τοῦ δειλινοῦ στὸν κήπο μπερδευόταν μὲ τὴν ἀχλὺ τῆς ἐρήμου: περνοῦσαν καραβάνια· στὶς ράχες τῶν καμήλων ταλαντεύονταν δέματα ποὺ προορίζονταν γιὰ τὸ μαγαζί — μὲ μετάξια καὶ χαλιὰ τῆς ἀνατολῆς.

Τὸ χιόνι διαδεχόταν τὴν ἄμμο: σκύλοι μετέφεραν ἑλκηθρα φορτωμένα πολύτιμες γοῦνες, ἀπὸ τὸ βορρᾶ, μὲ προορισμὸ πάντα τὸ μαγαζί.

(Δὲν καταφέρναμε νὰ κινηματογραφήσουμε καμήλες καὶ σκύλους στὸ Λένινγκραντ... Τὸ καραβάνι ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Βζέβολοντ Πουντόβκιν, ὁ ὁποῖος — φιλικά — ἐρμήνευσε μὲ μεγάλο πάθος τὸ ρόλο τοῦ πωλητῆ ἀνατολίτικων εἰδῶν).

Οἱ σεκάνς συνδέονταν μεταξύ τους ὄχι μόνο ἐννοιολογικὰ ἀλλὰ καὶ μὲ διάφορα ἄλλα πλαστικὰ στοιχεῖα (ἕνα εἶδος πλαστικῆς ὁμοιοκαταληξίας): οἱ δαντέλες πάνω στοὺς πάγκους, οἱ ἀφροὶ ἀπὸ σαπούνια μέσα στὶς σκάφες τῆς μπουγάδας, ὁ ξέφρενος χορευτικὸς στρόβιλος καὶ τὸ νταβαντούρι τοῦ μεγάλου καταστήματος, ἡ ὁμίχλη στὸν κήπο, οἱ ἀτμοὶ ἀπὸ τὸ πλυντήριο. Ἡ ὁμοιότητα ὁρισμένων στοιχείων χρησίμευε γιὰ ἀντίβαρο σὲ ἄλλα: ἡ ἀφθονία τῶν ἐκπτώσεων ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ ἡ ἀθλιότητα τῶν ἐργατικῶν ἐργαστηρίων ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Τὰ διαχωριστικὰ ὅρια τῶν σκηνῶν δὲν ἐπρεπε νὰ γίνονται ἀντιληπτά. Ὁ ρυθμός, σχεδὸν μουσικός, ἀνήσυχος, πυρετώδης, ὑπερφορτισμένος, φτιαχνόταν στὸ μοντάζ, μερικὲς φορὲς εἰκόνα-εἰκόνα. Τὸ πρόβλημά μας ἦταν: ὀπτικὴ ποίηση, γενίκευση τοῦ νοήματος ἀρηκτα δεμένου μὲ τὴ δυναμικὴ τοῦ κιαροσκούρο, τοῦ ρυθμοῦ...

Ἡ πλαστικὴ δυναμικὴ εἶχε τὸ δικό της χρόνο καὶ τὸ δικό της χῶρο. Συχνὰ πλησιάζαμε περισσότερο τὴν τραγικὴ προκήρυξη παρὰ τὸ ἀνθρώπινο δράμα...

Δὲν ὑπῆρχε κανένας συνδετικὸς κρίκος ποὺ νὰ διευκολύνει τὸ θεατή. Ἄτομα καὶ ἀντικείμενα ἐνεργοῦσαν ταυτόχρονα. Ἐμπαιναν στὴν ταινία, σὰν μοτίβα, σὰν μεταφορές· συμμετεῖχαν στὴ δράση μ' ἕνα δικό τους τρόπο.

Ἤδη στὸ *Παλτό* εἶχα ἐντυπωσιαστεῖ ἀπὸ τὴν κούκλα τῆς καλύβας τοῦ ράφτη. Ὁ ἀνθρώπινος σκελετός, χωρὶς πόδια καὶ χέρια, τρόμαζε τὸν φτωχὸ Μπαχματσκίν...

Ὑπάρχει πάντα κάτι τὸ βλοσυρὸ σ' αὐτὲς τίς κούφιες κατασκευὲς — ὁμοιώματα τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος. Τὸ πλάσιμο, ὁ σκελετός, θυμίζουν ἀλλόκοτες καρικατοῦρες τοῦ ἀνθρώπου, πιθηκίζοντας μ' ἕνα ἠλίθιο τρόπο τὸ ζωντανὸ στοιχεῖο. Ἡ κενότητα καὶ ἡ ἀκινησία στὴ θέση τῆς πληρότητας καὶ τῆς ζωντάνιας, μοιάζουν ὀδυνηρές.

Ὁ Ἐνὲι ἔβαλε μέσα στὸ παριζιάνικο μαγαζὶ

Ὁ P. Sobolevski (ὁ στρατιώτης Ζάν) στὴ *Νέα Βαβυλώνα*

μιά κούκλα ντυμένη μ' ένα δαντελένιο φουστάνι· κάτω από το μικρό καπέλο που ήταν τότε στη μόδα, υπήρχε ένα πρόσωπο ξύλινο, ένα κούτσουρο με μάτια. Στην αρχή η κούκλα στεκόταν στο βάθος της αίθουσας, λίγο παράμερα. Όταν η πωλήτρια απειλήθηκε με απόλυση, η κούκλα φαινόταν να πλησιάζει· καταλάμβανε πιά μεγάλο μέρος του πλάνου — ήταν τεράστια συγκριτικά με την εύθραυστη σιλουέτα της κοπέλας.

Τις μέρες της έξέγερσης, ο δρόμος που οδηγούσε στο κατάστημα ήταν φραγμένος από ένα οδόφραγμα. Πάνω σ' ένα σωρό ετερόκλητα αντικείμενα ήταν βαλμένος ο πάγκος του μαγαζιού με την κούκλα. Τη στιγμή της διάλυσης, ενώ οι στρατιώτες αποτέλειωναν τους τραυματίες με άγρια μανία και έβαζαν φωτιά στα σπίτια, η νεαρή πωλήτρια άρπαξε τα τόπια του ύφάσματος που ήταν πεταμένα καταγής (χρησίμευαν γιά το δέσιμο των τραυμάτων των πληγωμένων) και, μέσα στην παραφροσύνη, φώναζε ανάμεσα στά ερείπια και στο θάνατο: Όλα γιά πούλημα!... Όλα γιά πούλημα!... Εύκαιρίες, εκμεταλλευτείτε τις! Μ' αυτόν τον τρόπο τραβούσε την προσοχή των πελατών, τις μέρες των εκπτώσεων. Και από πάνω της, μέ φόντο τις φλόγες και τους καπνούς, όρθωνόταν η κούκλα: η φωτιά έτρωγε τη φούστα της και ο καπνός μαύριζε το ξύλινο πρόσωπό της.

Οι στρατιώτες άρπαξαν την κοπέλα, της έτριβαν τά χέρια, την φίμωναν, την τραβούσαν.

Το μαύρο ξόανο στράβωνε από τη ζέστη, διαλυόταν, το κάλυμμά του έλιωνε, ξεσκεπάζοντας το σιδερένιο σκελετό του.

Αυτές οι σεκάνς ήταν σύμβολα;... Και τί σήμαιναν άκριβώς; Το ένδιαφέρον δέν έπρεπε νά περιοριστεί σέ μιά απλοϊκή αλληγορία... Γιά μάς, αυτές οι σεκάνς περιείχαν πολλά στοιχεία:

Την οργή και το ανθρώπινο μαρτύριο, την αγριότητα της καταστολής και την ωμότητα, τη γενναία ορμή των Κομμουνάρων, ενώ τρομαχτικό μέσα στην ξύλινη άπάθειά του — το αγοραίο ομοίωμα. Τά πάντα έπαιζαν ένα ρόλο: οι φλόγες, ο καπνός, η έναλλαγή του κιαροσκούρο, το ξόανο της κούκλας πού στράβωνε κι έπεφτε σέ μαύρα κομμάτια, η καταστροφή της ύλης, το άκίνητο πού μέ τον τελευταίο σπασμό του θανάτου άρχιζε ξαφνικά νά σαλεύει...

Όσο παράξενο κι άν φαίνεται, πολλά έπεισόδια από τίς βουβές ταινίες μας ήταν ηχητικά. Τότε, μάλιστα, πού δέν υπήρχε κάν θέμα ήχου στόν κινηματογράφο, γεννιόνταν εικόνες, όχι μόνο «όπτικές» άλλά και «άκουστικές». Οι μεσότιτλοι του *Τροχού του διαβόλου* ήταν στίχοι τραγουδιών της μόδας. Αυτό δέν έπαιζε μόνο ερμηνευτικό ρόλο, άλλά αυτοί οι γνωστοί σέ όλους σκοποί συνέτειναν στή δημιουργία της άτμόσφαιρας. Οι μεσότιτλοι άντικαθιστούσαν την κιθάρα και το άκορντεόν. Άλλωστε έχω ήδη μιλήσει γιά την τυμπανοκρουσία στή θανατερή πεδιάδα στό «S.V.D.». Σ' αυτή την ταινία η θύελλα έπαιζε τόσο σπουδαίο ρόλο ώστε μιά αίθουσα της Μόσχας άγόρασε γιά την όρχήστρα της είδικά όργανα πού μιμούνταν τον άνεμο.

Κι αυτό έπειδή γιά μάς δέν έπρόκειτο γιά μερικές έπιμέρους καταστάσεις, άλλά γιά την ίδια την κατασκευή της ταινίας, γιά τον ίδιο της το ρυθμό.

Όλοι εμείς κάναμε μόνοι μας το μοντάζ στίς ταινίες μας. Δέν υπήρχαν έπαγγελματίες μοντέρ, και τελικά σέ ποιόν μπορούσαμε νά έμπιστευτούμε το πιό σύνθετο μέρος της δουλειάς του δημιουργού; Γιατί το πρόβλημα δέν ήταν νά βάλει κανείς σέ τάξη τίς σεκάνς σύμφωνα μέ το σενάριο. Αυτό πού ήταν γραμμένο στό χαρτί δέ θύμιζε παρά έλάχιστα αυτό πού ήταν άποτυπωμένο στό σελυλόιντ. Δέν έπρόκειτο γιά την ύπεροχή του σκηνοθέτη πάνω στό σεναριογράφο, του σελυλόιντ πάνω στό χαρτί. Η ταινία φτιαχνόταν την ώρα του γυρίσματος και του μοντάζ.

Μέσα σ' ένα μικρό γραφείο (μέ τη βοηθό μου Ν. Κοτσεβέροβα) *(13)* περνούσα εύτυχισμένες στιγμές στή μουβιόλα. Υπήρχε έκεί μιά μικρή μηχανή προβολής. Καμιά φορά, μάς χρειαζόταν νά έλέγχουμε άμέσως στην όθόνη κάθε κόλληση, άκόμα και μεμονωμένες εικόνες έπαιζαν κάποιο ρόλο. Κάθε έπεισόδιο μονταριζόταν σάν ένα μουσικό έργο. Η τάξη των πλάνων ήταν παρόμοια μέ αυτήν των μουσικών όργάνων: χορδές, χαλκός, ξύλα. Την πτώση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας άποτελούσε μιά πληθώρα σεκάνς: το τραίνο μέ τους στρατιώτες, ο χορός, η όπερέτα, οι έκπτώσεις, το πατριωτικό θέαμα, το έστιατόριο. Όλα αυτά έπρεπε νά συγχωνευθούν σ' ένα σύνολο, νά διαμορφώσουν ένα πελώριο κύμα του όποίου η κίνηση νά έπιταχύνεται ώστε νά κατακλύσει τά πάντα μέ μιάς και νά καταλήξει σέ μιά καταστροφή. Στό τέλος του έπεισόδιου, οι εικόνες του τραίνου είχαν μιά τόσο έντονη κλίση, λές και η άμαξοστοιχία έτρεχε μέσα στην άβυσσο, ενώ οι σκηνές του χορού και του μαγαζιού ήταν τραβηγμένες στό χέρι: δέ διακρίνονταν παρά μερικά μεμονωμένα όπτικά στοιχεία. Τότε άκριβώς έμπαινε ένας νέος ρυθμός: το πρωσικό ιππικό βάδιζε ενάντια στό Παρίσι. Δέν ήταν μόνο οι ρυθμοί πού συγκρούονταν άλλά και η πλαστική ύφή: το Παρίσι είχε κινηματογραφηθεί μέ άπαλές άποχρώσεις του γκρίζου, άκόμα και ο άέρας ήταν λαμπερός· οι ιππείς έμφανίζονταν μέσα στή νύχτα — γιγάντιες σκοτεινές σιλουέτες. Το χάος της ύστερίας και του γλεντιού από τη μιά και το κανονικό στρατιωτικό έμβατήριο, άπ' την άλλη, τρομαχτικό μέσα στή μονοτονία του *(14)*. Στό έστιατόριο, ο δημοσιογράφος χοροπηδώντας στην κλαρέκλα του κούναγε το τηλεγράφημα. Φώναζε: «Ο στρατός διαλύθηκε».

Τά πλάνα παρεμβάλλονταν στην άναμπουμπούλα του χορού, έτσι ώστε νά δώσουν την έντύπωση μιάς μοναχικής φωνής πού προσπαθούσε νά κυριαρχήσει στη γενική φασαρία. Το γκρό-πλάνο του δημοσιογράφου — κάμποσα καρέ — διέκοπτε πολλές φορές τη σκηνή *(15)*. Οι άνθρωποι γύριζαν το κεφάλι τους. Η σεκάνς μέ τον δημοσιογράφο μεγάλωνε, τώρα τον άκουγαν. Πάντα το ιππικό κάλπαζε μέ τον ίδιο ρυθμό: έλαμπαν μέσα στη νύχτα οι άνταύγειες πάνω στίς λόγχες, στά κράνη, στά πέταλα των άλό-

13. Η Ναντέντα Κοτσεβέροβα (γεννημένη το 1902) σκηνοθέτησε πολλές ταινίες από τίς όποίες καλύτερη είναι η κωμωδία *Η δαμάστρια τίγρεων*, 1954, σέ συνεργασία μέ τον Ίβανόβσκι.

14. Το μουσικό θέμα της γερμανικής είσβολής — μονότονο, μελανό, συντριπτικό — άπέκτησε τελικά όλη του τη δύναμη στην 7η συμφωνία, του «Λένινγκραντ», του Σοστακόβιτς, 1941.

Νέα Βαβυλώνα τών Κόζιντσερ καί Τράουμπεργκ

γων. Οί χορευτές άκινητοποιόντουσαν, τό νέο κυκλοφορούσε άπό στόμα σέ στόμα. Τό έχθρικό ίππικό πλησίαζε (μιά όλόκληρη σειρά πλάνων). Οί πελάτες τού κήπου έφευγαν πανικόβλητοι καί μόνο ένας μεθυσμένος συνέχιζε νά χοροπηδάει πάνω στήν άδεια πίστα... Πρέπει άραγε κανείς νά έκπλαγεί πού ή ταινία είχε άνάγκη άπό μιά είδική μουσική;

Τήν έποχή έκείνη ή ύπόθεση μουσική είχε τούς κανόνες της. Οί διευθυντές όρχήστρας (στίς αίθουσες α΄ προβολής) καί οί πιανίστες (στίς συνοικιακές αίθουσες) έπαιζαν τά ίδια πότ πουρί γιά νά συνοδέψουν τίς ταινίες. Γιά νά μήν κουράσουν τή φαντασία τους, κυκλοφορούσαν «άλμπουμ μουσικής γιά τόν κινηματογράφο». Συγκινήσεις καί καταστάσεις, ήταν ταξινομημένες σέ κύκλους, άριθμημένες, καί σέ κάθε άριθμό άντιστοιχούσαν όρισμένα μουσικά κομμάτια.

Θά άναφέρω μερικά παραδείγματα άπό ένα τέτοιο άλμπουμ:

No 7: φαντάσματα - τύψεις

No 16: 1905 - έπαναστατική διαδήλωση. Ή άστυνομία χτυπάει.

No 32: Ή άνατολή — ή νύχτα — ό κίνδυνος άπειλεί.

No 42: Ή άνατολή — έπίσημη πομπή — ίστορική ταινία.

No 70: Ό θριαμβευτής λαός — ή μάχη τών άντιπάλων.

Παρ' όλη τή μεγάλη δυνατότητα έπιλογής (συμπεριλαμβανομένου καί τού τελευταίου No 90 — στοιχεία άποχαλινωμένα) αύτά δέ μάς κάλυπταν καθόλου. Άποφασίσαμε νά παραγείλουμε μιά είδική μουσική. Αίσθανόμαστε τήν άναγκη νά έκφραστούμε μ' ένα νέο τρόπο — άκόμα καί σ' αύτό τόν τομέα.

Τότε κατά τύχη άκούσαμε νά μιλάνε γιά ένα νέο συνθέτη πού μόλις είχε συνθέσει μιά όπερα έμπνευσμένη άπό τή *Μήτη* τού Γκόγκολ. Φυσικά γιά μάς αύτό ήταν ή καλύτερη σύσταση.

Ένας έφηβος πού έμοιαζε φυσιογνωμικά μέ παιδί *(16)*, μέ στρογγυλά γυαλιά καί μιά μεγάλη πέτσινη τσάντα, μάς περίμενε στό στούντιο. Άφού είχε δεί τήν ταινία (πού δέν ήταν άκόμη τελείως μονταρισμένη) δέχτηκε νά γράψει τή μουσική. Είχαμε τίς ίδιες ίδέες: νά μήν συνοδέψουμε τίς σεκάνς μά νά τούς δώσουμε μιά καινούρια ποιότητα, μιά καινούρια διάσταση. Ή μουσική έπρεπε νά βαδίζει άντίστροφα άπό τή δράση γιά νά άποκαλύψει τό έσωτερικό νόημα, τή βαθύτερη ούσία πού συνέβαινε. Καί τί δέν έπινοήσαμε! Ή «Μασσαλιώτιδα» έπρεπε νά συγχωνευθεί μέ τήν «Ώραία Έλένη», τά μεγάλα τραγικά μουσικά θέματα έπρεπε νά 'ρθουν σέ άντίθεση μέ τούς καλπασμούς καί τά κάν - κάν.

15. Στό βιβλίο του *Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ*, ό Έφιμ Ντόμπιμ παρατηρεί ότι τό πρόσωπο τού δημοσιογράφου Σεργκέι Γκερασίμωφ έμφανιζόταν 12 φορές σέ 2 μέτρα φίλμ.

16. Στήν πραγματικότητα ό συνθέτης ήταν τότε 23 χρονών.

Σὲ πολλὰ σημεῖα αὐτὴ ἡ δουλειὰ προάγγελε τὸν ἠχητικὸ κινηματογράφο: ἡ ὀθόνη ἀλλαζε χαρακτῆρα. Ἔχω ἤδη δώσει ἕνα παράδειγμα γιὰ τὶς δομὲς τοῦ μοντάζ σ' ἕνα ἐπεισόδιο. Τώρα θὰ ἤθελα νὰ διηγηθῶ πῶς ὁ ἦχος (ἂν καὶ μόνο σὲ μερικὲς προβολὲς) ἐνσωματώθηκε στὸ νήμα τῆς ταινίας. Τὸ μουσικὸ θέμα τῆς ταινίας. Τὸ μουσικὸ θέμα τῆς εἰσβολῆς — ἀκόμα μακρινό, ἐκκωφαντικὸ — γινόταν ἀντιληπτὸ στὶς σεκάνς ποὺ ὁ δημοσιογράφος διάβαζε τὸ τηλεγράφημα· γινόταν ἀκόμα πιὸ ξεκάθαρο τὴ στιγμὴ τοῦ καλπασμοῦ τῶν καβαλάρηδων, ἀλλὰ ἐφθανε στὴ μεγαλύτερή του ἔνταση τὴ στιγμὴ ποὺ βλέπαμε στὴν ὀθόνη τὴν ἐρημη πίστα τοῦ χορού. Ἕνας μοναχικὸς μεθυσμένος ἔκανε ἐλαφρὲς χορευτικὲς κινήσεις ἐνῶ στὴν ὀρχήστρα ἡ ἀπειλητικὴ ἔνταση κορυφωνόταν καὶ ξεπηδοῦσε μιὰ βροντερὴ συγχορδία.

Ὑπήρχε ἀκόμα μιὰ ἀντιπαράθεση: ὁ ἐγκληματίας - στρατιώτης στεκόταν στὸ δρόμο ποὺ ἦταν καταστραμμένος ἀπὸ τὶς φλόγες, ἐνῶ ἐφθανε ἀπὸ μακριὰ ὁ ἀπόηχος τοῦ βάλς τῶν Βερσαλιῶν, μαλθακὸς καὶ κοσμικός.

Μὰ δυστυχῶς! ἀνάμεσα στὴν αἴθουσα προβολῆς τοῦ Σόβ-Κίνο καὶ στὶς ὀρχήστρες τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ὁ δρόμος ἦταν γεμάτος ἀπὸ ἀγκάθια. Οἱ μουσικοὶ δέχτηκαν ἐχθρικὰ τὴ σύνθεση, γι' αὐτοὺς ἦταν πολὺ πιὸ εὔκολο νὰ βαδίσουν στὰ παλιὰ χνάρια.

«Δὲν φτάνει ποὺ αὐτὸς ὁ νέος δὲν ξέρει τίποτα ἀπὸ κινηματογράφο, παραπονιόταν ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας τοῦ *Πικαντίλυ, ἀλλὰ εἶναι καὶ φαντασμένος. Τοὺ πρότεινα τὴν βοήθειά μου, προσφέρθηκα νὰ ἐνορχηστρώσω τὴ μουσικὴ του κι αὐτὸς ἀρνήθηκε».*

Καὶ μερικὲς μέρες ἀργότερα οἱ ἐνοχλητικοὶ θόρυβοι σταμάτησαν. Μὲ ζῆλο ἡ ὀρχήστρα ξανάρχισε νὰ ἐκτελεῖ τὰ κομμάτια: «Ἡ ἀνατολὴ — Τὸ ποτάμι — Ἡ βαρκάδα».

Τόσα πράγματα ἦταν τότε ἀσυνήθιστα!... Ἀκόμη καὶ ἡ Ἐπιτροπὴ Ἐπιλογῆς Ρεπερτορίου τῆς ἐποχῆς μοὺ φέρνει περίεργες ἀναμνήσεις. Ποιὸς δίνει σήμερα σημασία σ' αὐτὸν τὸν ὀργανισμό; «Ἡ εὐνοϊκὴ γνώμη» δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἁπλὴ διατύπωση.

Ἡ αἴθουσα προβολῆς βρισκόταν σ' ἕνα ὑπόγειο ἐνῶ ἀνακαίνιζαν τὸ κτίριο. Ὑπήρχαν λιμνούλες ἀπὸ νερὰ στὸ τσιμεντένιο πάτωμα. Μερικὲς ξεχαρβαλωμένες καρέκλες. Κάνοντας ἰσορροπία στὶς σανίδες ὁ συνθέτης διέσχισε τὸ νερό, κάθησε στὸ πιάνο, δοκίμασε τὸν ἦχο, στὸ πρόσωπό του φάνηκε μιὰ βαθιὰ ἐκπληξη.

Ὁ πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς μὰς καλημέρισε. Τὸ φῶς ἐσβησε.

Ὑπάρχουν διάφορα εἴδη θέασης. Ὁρισμένα φέρνουν τὴ χαρά, ἀλλα σὲ στενοχωροῦν. Οἱ σκηνοθέτες παραπονιοῦνται γιὰ τὸν κακὸ φωτισμό, τὴ μετριότητα τῆς κόπιας, τὸ βραχνὸ ἦχο... Θεέ μου, πόσο ἀποτρόπαια ἦταν ἡ ὀθόνη, ξεκούρδιστο τὸ πιάνο, βρωμερὸς ὁ χώρος!... Καὶ πόσο ὑπέροχη μοὺ φάνηκε αὐτὴ ἡ προβολή, ὅταν ὁ Σοστακόβιτς *(17)* ἀρχιζε νὰ παίζει τὴ μουσικὴ του καὶ ὁ Φέντορ Ρασκόλνικοφ ὑποδεχόταν τὴν ταινία!

Ὁ Ρασκόλνικοφ, ἡ φημισμένος ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ, ὁ ρήτορας τοῦ Ὀχτώβρη, ὁ ἥρωας τῶν ταραγμένων ἡμερῶν τῆς Βαλτικῆς...

Ὁ Ρασκόλνικοφ πήρε ξεκάθαρα τὸ μέρος μας: *»Εἶναι ἕνα ποίημα γιὰ τὴν Κομμούνα τοῦ Παρισιοῦ, γραμμένο σὲ μιὰ ὑπέροχη κινηματογραφικὴ γλώσσα. Ἡ ταινία* Νέα Βαβυλώνα *συμπεριλήφθηκε ἀπὸ τὴν Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Ρεπερτορίου στὴν πρώτη κατηγορία, δηλαδὴ τοποθετήθηκε μεταξὺ τῶν καλύτερων σοβιετικῶν ταινιῶν».*

Αὐτὸ γράφτηκε στὶς μέρες ποὺ πολλοὶ ζητοῦσαν, ἀπαιτητικά, τὴν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας.

Στὰ 1958 μοὺ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ξαναδῶ τὴ *Νέα Βαβυλώνα.* Ἡ βελγικὴ ταινιοθήκη ὀργάνωσε ἕνα σεμινάριο γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Μὲ προσκάλεσαν στὴν προβολὴ τῆς ταινίας μου...

Θεέ μου! Πόσο ἤθελα νὰ γλιστρήσω μέσα στὴν καμπίνα, ν' ἁρπάξω τὰ ψαλίδια, νὰ κόψω τὶς ἐπαναλήψεις, τὶς σεκάνς ποὺ μόνο ὁ ρυθμὸς συνέδεε, τὶς θαμπὲς φωτογραφίες, τὶς ὑπερβολικὲς συντομεύσεις... Καὶ μετὰ νὰ κινηματογραφίσω, ὠ — λίγα πράγματα (μιὰ μόνο ἑβδομάδα γυρίσματος) — νὰ γυρίσω χωρὶς βιασύνη μερικὲς σκηνές, νὰ δώσω πιὸ καθαρὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἥρωες καὶ τὴ γενικὴ αἴσθηση τῶν γεγονότων. Καὶ βέβαια ὁ Τράουμπεργκ θὰ συμφωνοῦσε μαζί μου· εἶναι ἀδύνατο ξαναβλέποντας τὴν ταινία νὰ μὴν αἰσθανόταν τὰ ἴδια μὲ μένα. Καὶ ὅλα θὰ γίνονταν πιὸ κατανοητά, πιὸ εὔκολα γιὰ τὸν θεατή.

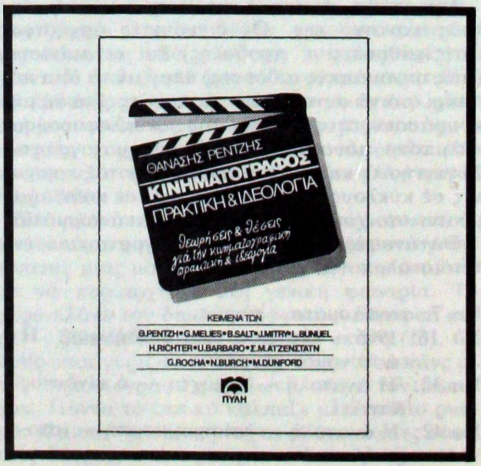
Καὶ ὅλα αὐτὰ ἦταν τόσο ἁπλὸ νὰ γίνουν... καὶ τότε ἀρχισα νὰ σκέφτομαι: ἀναμφισβήτητα ὅλα θὰ 'ταν καλύτερα...

Ἕνα μόνο πράγμα μοὺ φαινόταν ὅτι θὰ ἐξαφανιζόταν ἀπὸ τὴν ταινία.

Ἡ ἐποχή!

Κι ἔτσι δὲν ζήτησα τὴν ἄδεια νὰ ξαναφτιάξω τὴν ταινία.

(Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Κόζιντσεφ Βαθιὰ ὀθόνη. *Τὸ κεφάλαιο δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ* Ἰσκούστβο Κίνο, *τὸ 1966, τεύχος 10. Τὴν μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικὰ ἔκανε ἡ Εὐαγγελινὴ Γλυνού).*



17. Ὁ Ντιμίτρι Σοστακόβιτς — διότι γι' αὐτὸν πρόκειται — συνέχισε νὰ ἐργάζεται γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ἔγραψε τὴ μουσικὴ γιὰ τὴν *Τριλογία τοῦ Μαξίμ,* τὸ *Μιτσούριν* τοῦ Ντοβζένκο, τὴ *Νέα Φρουρὰ* τοῦ Σεργκέι Γκερασίμωφ, κ.ά.

ΠΕΖΑΡΟ 80: ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟΝ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

(Ἀπό τόν βουβό στή δεκαετία τοῦ '70)

τῶν Μαρίας Γαβαλά καί Θόδωρου Σούμα

1. Οἱ ἀντιθετικοί χρωματισμοί

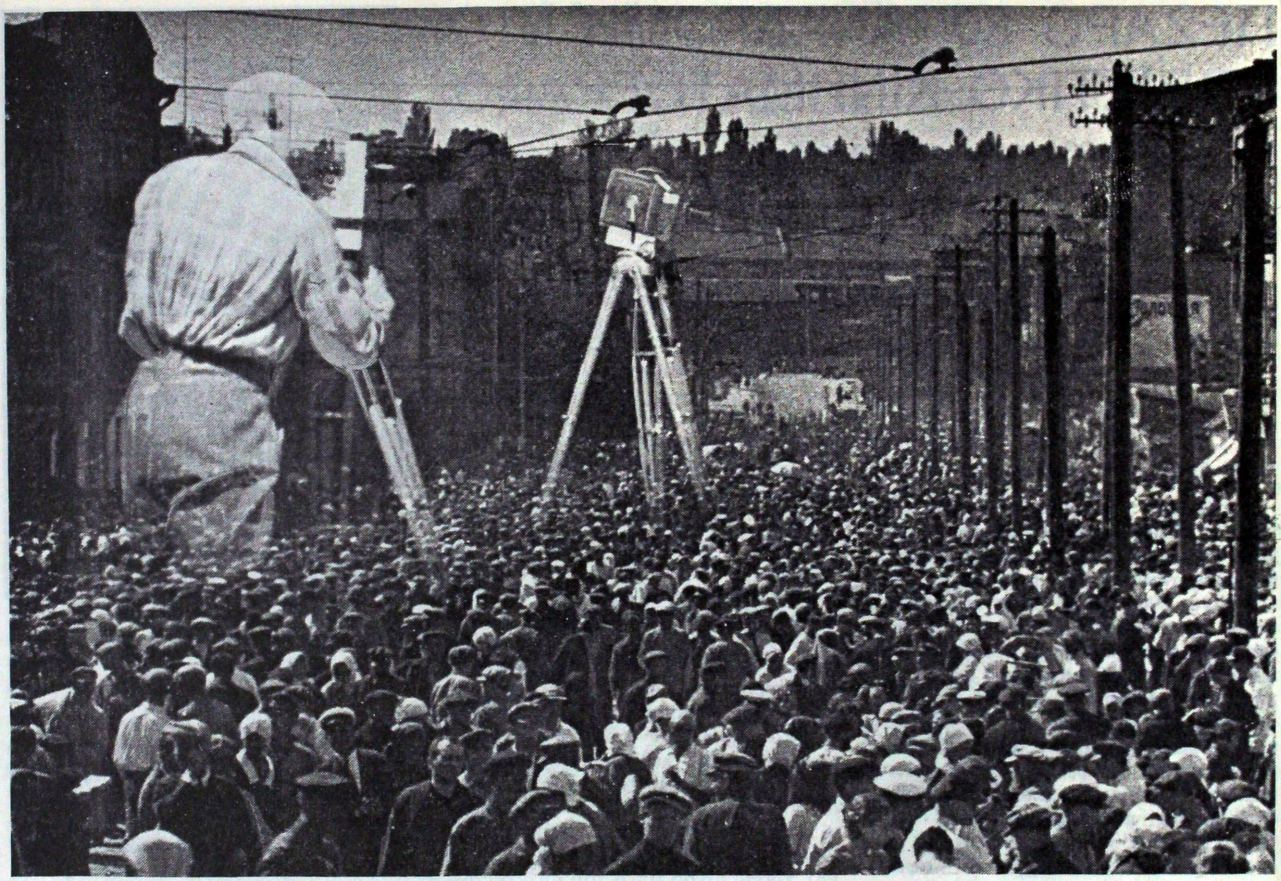
Ἄν θέλαμε ν' ἀναφερθοῦμε στίς ἀρνητικές πλευρές γενικά τῶν φεστιβαλικῶν κινηματογραφικῶν ἐκδηλώσεων, θά συμφωνούσαμε ὅτι μιά ἀπό τίς αἰτίες εἶναι ἕνα σύνολο παραγόντων καθαρά ἐξωκινηματογραφικῶν, πού αἰρουν τήν προσήλωση τοῦ θεατῆ ἀπό τά φίλμ τοῦ προγράμματος καί διαχέουν τήν προσοχή του σέ μιά σειρά ἑτερογενῶν εἰκόνων καί ἤχων, ἐλκυστικῶν σίγουρα, μά ἐξωφιλμικῶν πάντα. Παγίδα τήν ὁποία δέν ἀποφεύγει οὔτε τό φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο, ἕνα ἀπό τά πλέον ἐνδιαφέροντα πού ὀργανώνονται διεθνώς, ἀκριβῶς γιατί εἶναι φεστιβάλ — ἰδιαίτερα τά τελευταία χρόνια — ἀφιερωμάτων σέ ἐθνικούς κινηματογράφους. Πιό συγκεκριμένα σέ κατηγορίες, τάσεις, δεκαετίες, χρονικές περιόδους ὁριακές γιά τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἤ ἀκόμα καί σέ παράλληλες ρετροσπεκτίβες σκηνοθετῶν. Κατεξοχήν χώρος τουριστικῆς ἀτμόσφαιρας (καλοπληρωμένου τουρισμοῦ ὅσον ἀφορά τούς προσκεκλημένους τοῦ φεστιβάλ), τό Πέζαρο εἶναι κατάφορτο μέ τά γνωστά μοτίβα τοῦ βαλτωμένου στήν ἄνεση θέρετρου. Στοιχεῖα πού ὁδηγοῦν σ' ἕνα προφανές μπλοκάρισμα τῆς κινηματογραφοφιλίας καί στήν ἀμβλυνση τῆς ἐγρήγορσης πού ἀπαιτεῖ ἡ ἐνεργητική παρακολούθηση ἀφιερωμάτων σέ ὁμάδες ταινιῶν.

Στά πλαίσια τῶν φετινῶν ἐκδηλώσεων τοῦ φεστιβάλ διοργανώθηκαν τρεῖς στρογγυλές τράπεζες - συζητήσεις μέ τή σοβιετική ἀντιπροσωπεία (κριτικοί, κινηματογραφιστές, διευθυντές στούντιο, κ.λπ.) βασισμένες στίς εἰσηγήσεις τῶν σοβιετικῶν καί τέσσερεις συναντήσεις ἀποκλειστικά μέ σκηνοθέτες. Καί στίς δύο περιπτώσεις ὑπῆρξαν πολύ λίγα ἀνοίγματα γιά οὐσιαστική ἀνταλλαγή ἀπόψεων κι ἐλάχιστα γιά διερεύνηση μερικῶν προβλημάτων ἤ κοινῶν χαρακτηριστικῶν, ἔτσι ὅπως αὐτά θά ὑπῆρχε δυνατότητα νά ἐπισημανθοῦν, ἰδιαίτερα στό πρόγραμμα τοῦ σύγχρονου σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Οἱ εἰσηγήσεις ἀρχισαν καί παρέμειναν μέχρι τό τέλος μονόλογοι, κομφοριστικές περιγραφές κι ἐκθειασμός τοῦ συστήματος παραγωγῆς ταινιῶν. Οἱ ἐκφράσεις - ἐτικέτες «καλλιτεχνική ποιότητα», «δημοκρατία στά συνδικάτα» καί προπάντων «διαλεκτική», ἐπιχειρούσαν τήν κάλυψη μιάς σκληρῆς πραγματικότητας, τουλάχιστον ὅπως αὐτή φάνταζε σάν ἀποτέλεσμα στό πανί. Ὁ λόγος γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο μετετράπη σέ τυφλή ὑπεράσπιση καί προπαγάνδα ὑπέρ τοῦ συγκεκριμένου κινηματογραφικοῦ συστήματος. Ἀλλοθι πού χρησιμοποιήθηκαν καί ὡς ἀπολογία στίς ἐρωτήσεις τοῦ ἀκροατηρίου, σχετικά μέ τίς καταστολές ἐναντίον διαφωνούντων σκηνοθετῶν (κυρίως τοῦ Παρατζάνωφ). Ἀλλά καί ἀπό τήν ἀπέναντι μεριά τῆς ἕδρας δέν ἔγινε δυνατό νά ἀρθρωθεῖ ἕνας διαφορετικός καί σύνθετος λόγος. Κριτικοί καί θεατές ἀρνήθηκαν ἤ δέν μπόρεσαν νά ὁλοκληρώσουν κάποια σοβαρή ἀντιπαράθεση. Ἔτσι οἱ ὑπάρχουσες ἀντιρρήσεις βρῆκαν διέξοδο στίς συχνά ἀθρόες ἀποχωρήσεις (τόσο ἀπό τίς προβολές, ὅσο καί ἀπό τίς συζητήσεις), στίς τοιχοκολλημένες διαμαρτυρίες γιά τόν Παρατζάνωφ καί στή συλλογή ὑπογραφῶν ἐνάντια στήν εἰσβολή στό Ἀφγανιστάν ὑπό τό «κατακεραυνωτικό βλέμμα τοῦ ἀφισοκολλημένου σέ περίοπτη θέση Τσαπάγεφ.

2. Τό πέρασμα ἀπό τό βωβό σοβιετικό κινηματογράφο στόν ὁμιλοῦντα

Ὅμως σ' ἕνα πυκνό καί πλούσιο κινηματογραφικό πρόγραμμα, ὅπως αὐτό τοῦ Πεζάρο, ἐχεις τελικά τή δυνατότητα νά παρακάμπτεις τή ρουτίνα, τόν κομφορμισμό καί κάθε τί πού ἀπορέει ἀπ' τό χώρο τῆς διπλωματίας καί τῆς πολιτικῆς (κινηματογραφικῆς καί μή) καί νά ἀνακαλύπτεις ὅτι διασώζονται ἀρκετές στιγμές γιά νά θρέψεις τήν κινηματογραφοφιλία σου. Καί μόνο γιά τοῦτη τή διάσωση (σέ πείσμα ὅλων τῶν προαναφερμένων «ἀντιξοοτήτων») νομίζουμε ὅτι τό φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο φέτος εἶχε ἕνα ἀκόμα πρόσθετο ἐνδιαφέρον. Εὐνόητο εἶναι ἡ δική μας προτίμηση νά στραφεῖ στήν πρώτη ἐκδήλωση τοῦ φεστιβάλ, ἀφιερωμένη στό πέρασμα ἀπό τόν βωβό στόν ὁμιλοῦντα καί μέ τή δυνατότητα παρακολούθησης τριάντα περίπου ταινιῶν τῆς περιόδου (γύρω στά 1928 μέ 1936).

Θά 'ταν σκόπιμο ν' ἀναφερθοῦμε στήν εἰσβολή αὐτή τοῦ ἤχου καί τοῦ λόγου, πού ἀπετέλεσε ἕνα δυνατό τράνταγμα καί τήν ἀρχή μιάς βαθιάς τομῆς (ὅπως ἄλλωστε καί γιά ὁλο τόν ὑπόλοιπο κινηματογράφο, ἀλλά ἐδῶ χαρακτηριστικά ἐπειδή ὁ βωβός σοβιετικός κιν/φος μέ σημαντικές ταινίες — ὀρόσημα στήν παγκόσμια ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, εἶχε δουλευτεί ἰδιαίτερα σάν αἰσθητική διαδικασία, καί εἶχε ἀναπτυχθεῖ πάνω σέ μιά ἀπ' τίς σπουδαιότερες πλευρές τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, τό μοντάζ). Γιά μερικούς ἀπό τούς πιό σημαντικούς σοβιετικούς σκη-



Ὁ ἄνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή τοῦ Ντζίγκα Βερτώφ

νοθέτες τούτη ἡ εἰσβολή τῶν δυνατοτήτων τοῦ ὁμιλούντος σήμαινε κι ἕναν κίνδυνο, ἐνδεχόμενα τή ροπή πρός εὐκολες λύσεις κι ἁπλουστεύσεις.

Οἱ Ἀιζενστάιν, Πουντόβκιν καί μαζί τους ὁ Ἀλεξαντρώφ σύνταξαν ἕνα μανιφέστο γιά τή μελλοντική πορεία τοῦ ἠχητικοῦ φίλμ, ὅπου ἐφιστοῦσαν τήν προσοχή τῶν κινηματογραφιστῶν στήν πιθανότητα περιορισμοῦ τοῦ ὁμιλούντος κινηματογράφου σ' ἕνα νατουραλιστικό ἐπίπεδο. Ἡ ἀπόλυτη σύμπτωση τοῦ ἤχου μέ τήν κίνηση στήν ὀθόνη καταλήγει στήν προσπάθεια γιά ἁπλή παραγωγή ψευδαισθήσεων, στήν αὐτόματη καί μηχανιστική χρήση τοῦ ἤχου καί τοῦ λόγου, πού ὁδηγεί στήν ἐξυπηρέτηση «δραμάτων ὑψηλής κουλτούρας» καί ἄλλων «φωτογραφιών» πάνω σέ θεάματα θεατρικοῦ τύπου. Τέλος στήν ἁπλή συγκόλληση τοῦ ἤχου στήν ἀντίστοιχη εἰκόνα, γεγονός πού θά ἐπέφερε μία ὑπογράμμιση τοῦ περιεχομένου τοῦ κάθε πλάνου ξεχωριστά, σέ βάρος κάθε δυναμικής ἀντιπαράθεσης — σύνδεσης πλάνων, δηλαδή σέ βάρος τής αἰσθητικής τοῦ μοντάζ, πάνω στήν ὁποία ἦταν θεμελιωμένα τά ἀριστουργήματα τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου. Ἄλλωστε οἱ φόβοι αὐτοί τῶν τριών σκηνοθετών σέ μεγάλο βαθμό ἐπιβεβαιώθηκαν. Στά πλέον δογματικά φίλμ τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ ἡ δυνατότητα τοῦ λόγου χρησιμοποιήθηκε σάν μέσο ἀμεσου διδακτισμοῦ, μιάς κατευθείαν προπαγάνδας, μέσα ἀπό ἁπλουστευμένα ἀφηγηματικά σχήματα, ὅπου ὁ λόγος κι ὁ διάλογος χρησίμεψαν σάν ὑποστήριξη τῶν διδαγμάτων καί τής κεντρικής ἰδέας τοῦ φίλμ.

Οἱ τρεῖς σκηνοθέτες στό μανιφέστο τους πρότειναν μία ἀντιστικτική (μέ ἀναντιστοιχία, ἀσυμφωνία) χρήση τοῦ ἤχου ὡς πρός τό μοντάζ τών εἰκόνων, πού ἀργότερα θά κατέληγε σέ μιά «νέα ἐνορχηστρωμένη ἀντίστιξη τῶν ὀπτικών καί ἠχητικών εἰκόνων», ἔτσι ὥστε ὁ ἤχος νά ἔχει μεταβληθεί σ' ἕνα καινούριο αὐτόνομο στοιχεῖο τοῦ φιλμικοῦ μοντάζ. Ἄν ἐξαιρέσουμε μερικές περιπτώσεις, δέ βρίσκουμε σημαντικές ἐπιροές τών ἀπόψεων τοῦ μανιφέστου ἡ παράλληλες ἀναζητήσεις. Στίς πρώτες κατατάσσονται οἱ ταινίες τών τριών σκηνοθετών (π.χ. ὁ *Λιποτάκτης* (1933) τοῦ Πουντόβκιν), στίς δεύτερες οἱ ἰδιότυποι θεωρητικοί καί σκηνοθετικοί πειραματισμοί τοῦ Ντζίγκα Βερτώφ (*Ἐνθουσιασμός* (1930) καί *Τρία τραγούδια γιά τόν Λένιν* (1934), μέσα ἀπό τούς ὁποίους διερευνάται ἡ πορεία σύγκρουσης εἰκόνων καί ἤχων. Ἀκόμα, ὁ συνθέτης Σοστακόβιτς πού, διά μέσου τής μουσικής του στή *Νέα Βαβυλώνα* (1929) τών Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ, κατέληξε στήν ἄποψη νά μήν εἰκονογραφεῖ μουσικά - ἠχητικά τήν εἰκόνα, ἀλλά τά μουσικά του μοτίβα νά συνεχίζουν ἡ νά σταματοῦν πρίν τό τέλος τής ὀπτικής δράσης. Ὁ Ἀιζενστάιν εἶχε προβλέψει σωστά ὅταν φοβόταν τήν ἐπερχόμενη ροπή πρός

παραγωγή «ἐξευγενισμένων φλυαριῶν». Τό 1934 γενικεύει πιό διακριτικά (σέ σχέση μέ τίς προηγούμενες δριμύτατες τοποθετήσεις του) τά προβλήματα, γράφοντας πώς στό σοβιετικό κιν/φο μέχρι τό 1930 κυριαρχούσε ἡ ποίηση, πού τήν ἀκολουθεί μιά ἀποφασιστική στροφή στήν πρόζα. Τό *Ἀντιπλάνο* (1932) τῶν Γιούτκεβιτς καί Ἔρμλερ μπορεί νά θεωρηθεί ἀντιπροσωπευτικό δείγμα αὐτῆς τῆς διάστασης πρός τό μεταφορικο ποιητικό στύλ πού βασίζεται στό μοντάζ. Φίλμ μέ στρωτή, γραμμική ἀφήγηση, διδακτικό στόρυ καί νατουραλιστικό λόγο, ἀποτελεί πρότυπο γιά τή «βελτίωση» τοῦ σοβιετικού κινηματογράφου καί πρόδρομο τοῦ σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Ἀλλά ἡ εἰσβολή τοῦ ἤχου καί τοῦ λόγου δημιουργεί προβλήματα (ἀφομοίωσης καί σύνθεσής τους) στή φιλμική πρακτική ἀκόμα καί τῶν πιό σημαντικῶν σκηνοθετῶν. Αὐτοί πιθανόν εἶναι κι οἱ λόγοι τῆς κάμψης πού βλέπουμε ἀνάμεσα στή βωβή *Γῆ* (1930) καί τόν ὁμιλοῦντα *Ἰβάν* (1932) τοῦ Ντοβζένκο. Στή *Γῆ* ἡ αἴσθηση τῆς μουσικότητας ἀπορεῖ ἀβίαστα ἀπό τή σύνθεση καί τήν ὀργάνωση τῶν εἰκόνων. Τά πλάνα τοῦ χορού τοῦ νεαρού ἀγρότη, καθώς ἐπιστρέφει ἀπό τήν ἀραβωνιαστικιά του, ἔχουν τή δύναμη καί τή συγκίνηση τῆς πιό χυμώδους ὀπτικῆς ποίησης. Τό ἴδιο μουσική εἶναι καί ἡ δόμηση τῶν πλάνων τῆς μεταφοράς τοῦ δολοφονημένου ἥρωα ἀπό τό πλήθος πού τραγουδά. Τό τραγούδι δέν ἀκούγεται, ἡ ἐνορχήστρωση ὁμως τῆς ροής τῶν εἰκόνων τό παράγει, φτιάχνοντας ἕναν ἦχο παρόντα - ἀπόντα. Στόν λιγότερο γνωστό *Ἰβάν*, πρώτη ἠχητική ταινία τοῦ Ντοβζένκο, (πάνω στή σοσιαλιστική οἰκοδόμηση καί τήν προλεταριοποίηση ἑνός νεαρού οὐκρανού χωρικού), ὑπάρχουν σεκάνς λυρικῆς ἔντασης πού παίρνουν πνοή ἀπό τό μοντάζ, εἰκόνες συσχετισμένες μεταξύ τους σύμφωνα μέ συμμετρίες, ἀναλογίες καί συγκρούσεις τῶν μορφῶν (ἕνα παραλήρημα προσώπων, χειρονομιῶν, κινήσεων, θορύβων πού συνθέτουν τή δυναμική τοῦ μόχθου τῆς ἐργατικῆς οἰκοδόμησης). Ὁ λόγος, ὁμως, ἀναφομοίωτος ἀκόμα, καθηλώνει συχνά τήν εἰκόνα καί τήν κίνηση, κάνοντας ἐντονη τήν αἴσθηση τῆς στατικότητας, ἡ ὁποία θά ἐξουδετερωνόταν ἀπό τή φωνή / off, ἄν ὑπῆρχε. Στόν Ντοβζένκο ὁπως καί στούς ὑπόλοιπους σοβιετικούς σκηνοθέτες — πιθανά πλήν τοῦ Βερτώφ — ἡ ἀφομοίωση τοῦ λόγου καί τοῦ ἤχου ἀπετέλεσε ἕνα πρόβλημα πού διασταυρώνεται μέ τά ἀνάλογα προβλήματα τῶν κωδικοποιήσεων, πού φέρνει ἡ ἐπικράτηση τοῦ σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

3. Ἡ εἰσβολή τοῦ σοσιαλιστικού ρεαλισμού ρήξη στήν ἐξέλιξη τοῦ σοβιετικού κινηματογράφου.

Ὁ σοσιαλιστικός ρεαλισμός σήμανε καταρχήν τήν ἀμφισβήτηση τῶν πρωτοποριῶν τοῦ βωβού σοβιετικού κινηματογράφου, πιό συγκεκριμένα τήν ἀμφισβήτηση τοῦ «ποιητικού κινηματογράφου» τῶν Ἀιζενστάιν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, τοῦ «διανοητικού κινηματογράφου» τοῦ Ἀιζενστάιν καί τῆς αἰσθητικῆς τοῦ μοντάζ.

Οἱ ἀντιθέσεις στά κιν/κά ἔργα ἀρχίζουν νά χρυσώνονται, νά ἀμβλύνονται, τά ζωντανά κι ἀντιφατικά σύνολα πρέπει νά δώσουν τή θέση τους σέ εἰδυλλιακές εἰκόνες (κολχόζ), σέ μονότονους διδακτισμούς, σέ προπαγανδιστικά σχήματα καί σέ ἁπλοϊκούς φιλμικούς μύθους. Ἡ ἐπίσημη ἰδεολογικοαισθητική γραμμή *(1)*, (οἱ ἐπιταγές κι ἐπιλογές τῶν ἰθυνόντων καί τῶν ἐγκυρων κριτικών, οἱ ἐπιτροπές πρός ἔγκριση τῶν σεναρίων, καί ἡ ἀνώτατη πολιτική ἐξουσία) δίνουν τίς πιό συμβατικές κατευθύνσεις στήν ἐξέλιξη τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφίας. Οἱ μυθοπλασίες πρέπει νά γίνουν μανιχεϊστικές. Οἱ χαρακτῆρες νά χωριστούν καί κατά ἕνα μέρος νά ἐξιδανικευτούν σέ θετικούς ἥρωες (οἱ κομμουνιστές, προλετάριοι, παρτιζάνοι, κομσομόλοι, πρέπει νά μεταμορφωθούν σέ ἀνθρώπινα μοντέλα), κατά ἕνα ἄλλο νά συγκεντρώσουν ὁλες τίς κακίες τοῦ ἀρνητικού προσώπου (π.χ. ὁ πάντα ἀπεχθής κουλάκος πού σαμποτάρει τήν ἀνάπτυξη τοῦ σοσιαλισμού). Ἡ γραφειοκρατική ἐξουσία ἀπό τήν περίοδο τῆς θεσμοποίησης τοῦ σοσιαλιστικού ρεαλισμού δέ χρειάζεται πλέον τρικυμιώδη ἐπικά πρόσωπα, ἀλλά θετικές φιγούρες — σύμβολα τοῦ σχηματισμού τοῦ σταλινικού κράτους. Τό πολιτικό στοιχείο πού εἰσβάλλει βίαια καί κατακτητικά στίς μυθοπλασίες, ἀντιπαραθέτει τό «περιεχόμενο» — ἀναγκαία ὁσο περισσότερο γίνεται «ἐπαναστατικό» — πρός τή «μορφή» πού πρέπει νά τείνει πρός ἁπλοποίηση καί ὑποβάθμιση. Ἕνα ἀπό τά κυρίαρχα σχήματα εἶναι ἐκεῖνο πού ἀποτελεί μίγμα ρομαντισμού, ἐπικῆς φόρμας καί διδακτισμού, πλαίσια στά ὁποία ἐνσωματώνονται μορφές - πορτραίτα ἀγωνιστών καί ἐπαναστατών.

Ὁ κινηματογράφος λοιπόν πρέπει νά μουσειοποιηθεί ἡ νά ἐχει σά σκοπό τήν ἀπόδειξη θέσεων καί συνθημάτων. Ἡ σύλληψη τοῦ Ἀιζενστάιν, οἱ ἥρωες νά εἶναι τά λαϊκά πλήθη (*Ἀπεργία*, 1924, *Ποτέμκιν*, 1925) ἀνατρέπεται ὑπέρ τῆς ἐξύψωσης τοῦ ἀτόμου - παράδειγμα. Ὁμως οἱ ταινίες καί οἱ σκηνοθέτες τοῦ τόσο σημαντικού νεωτεριστικού προσταλινικού κινηματογράφου, συνειδητά ἡ ἀσυνείδητα ἀντιστέκονται σ' αὐτή τήν ἰσοπέδωση. Γύρω στά '29-'30, περίοδο ἀνάμεσα στίς δύο τόσο διαφορετικές δεκαετίες τοῦ σοβιετικού κινηματογράφου, τά πρόσωπα παραμένουν ἀκόμα μία μεταφορά τοῦ θέματος, δηλαδή

Ἡ ἀπεργία τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν

τών λαϊκών μαζών, τών κοινωνικών δυνάμεων, έτσι όπως αυτές έκινούντο στις παλιές ταινίες. Στή *Γενική Γραμμή* (1929) ή αγρότισα τού Αιζενστάιν είναι άκόμα μιά θεμελιωμένη, δικαιωμένη λαϊκή ένσάρκωση και όχι μιά δοξαστική εικόνα. Ο Αιζενστάιν αναλύει τήν εισαγωγή άτομικών ηρώων πού συνοδεύτηκε από μία δομική άλλαγή τών φίλμ: ο προηγούμενος επικός χαρακτήρας και ή γιγαντιαία κλίμακά του άρχισαν νά συρικνώνονται σέ έργα πιό οικεία στό μέσο θεατή, σέ μιά δραματουργία ένός τύπου πιό παραδοσιακού: έργα πού άπομακρύνθηκαν από τό προγενέστερο σινεμά, πού άπόρριπτε τις τετριμμένες δραματουργικές άπόψεις, γιά νά στραφεί ύπέρ τής έποποιίας και τού λυρισμού. Ο ίδιος ο Αιζενστάιν μέσα από τή *Γενική Γραμμή*, άκολουθώντας τις έπιταγές πού έδιναν οι ντιρεκτίβες τής έποχής, προσπαθεί ν' άνασυνθέσει τις άρχές τού προηγούμενου και τού τωρινού κινηματογράφου. Επιδιώκει νά έπανενεργοποιήσει τόν «διανοητικό κινηματογράφο», νά τόν κατευθύνει πρός άλλους σκοπούς, πρός τήν άπόδειξη παρόμοιων έννοιολογικών άξιωμάτων και ιδεών, διά μέσου αυτή τή φορά συγκεκριμένων δράσεων και ζωντανών προσώπων.

Από τά φίλμ τής περιόδου τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού τά περισσότερα είναι άμεσα εύθυγραμμισμένα μέ τήν αισθητική και ιδεολογικοπολιτική γραμμή. Η αρχή αυτή ισχύει και γιά τις ταινίες πού μπορέσαμε νά δούμε στό Πέζαρο. Απλουστευτικοί διαχωρισμοί σέ καλούς και κακούς άγρότες - καρικατούρες, στή φάση τής άτεγκτης κολλεχτιβοποίησης τής άγροτικής γής έπί Στάλιν (*Οι χωρικοί*, 1934 τού Φρήντριχ Έρμλερ, πού έντούτοις διακρίνεται γιά τή στιβαρή του δραματουργία κι άφηγηματικότητα). Οι σχηματοποιήσεις τών ηρώων γίνονται μέ τήν έπιδίωξη τά πρόσωπα νά μοιάσουν μέ πραγματικά, νά γίνουν άναγνωρίσιμα, οικεία *(οι Επτά Θαρραλέοι*, 1936, τού Γερασίμωφ ή τό *Μέλος τής κυβέρνησης*, 1940, τών Ζάρκι και Χάιφιτς). Μιά άντίστοιχη μεθοδολογία ύπάρχει και στό *Τελευταία μασκαράτα* (1934) τού Μιχαήλ Τσιαουρέλι, άν και όχι τόσο ύπερβολικά συμβατική, όσο παρατηρείται στούς κατοπινούς ύμνους πρός τόν Πατερούλη τών λαών, τού ίδιου σκηνοθέτη.

Αλλά ύπάρχουν και μερικές ταινίες πού, ύπό τούς περιορισμούς και μέσα στά πλαίσια τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού, παρουσιάζουν ένδιαφέρον άκόμα και σήμερα μέ τις άρετές τους. Π.χ. τό ζωγραφισμένο μέ σφρίγος και λιτότητα έπος *(Τσαπάγεφ*, 1934, τών Βασίλιεφ) ή ή εύαίσθητη σκηνοθεσία τού Μάρκ Ντονσκόι, πού καταφέρνει νά παρακάμπτει άρκετούς σκοπέλους *(Τό τραγούδι τής εύτυχίας*, 1934, σκηνοθεσία μέ τόν Λεγκόζιν και τά *Παιδικά χρόνια τού Γκόρκι*, 1938, πρώτο μέρος μιάς πασίγνωστης και στήν Ελλάδα τριλογίας).

Οι Αιζενστάιν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, Κόζιντσεφ-Τράουμπεργκ, Μπόρις Μπάρνετ (*Οκράινα*, 1933) και βέβαια ό τόσο διαρκώς παραμερισμένος και ιδιόμορφος Ντζίγκα Βερτώφ, δέν συμπλέουν χωρίς άντιφάσεις μέ τις νόρμες τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού και τις τυποποιήσεις τών χαρακτήρων του. Η αγρότισα τής *Γενικής Γραμμής*, ό νεαρός άγρότης τής *Γής*, ό έργάτης *Ιβάν* τού Ντοβζένκο κινούνται βέβαια στά πλαίσια τής πολιτικής γραμμής. Δέν είναι όμως τυχαίο τό ότι δέν ικανοποίησαν τούς έπίσημους κριτές τους, οι όποίοι τά θεώρησαν πρόσωπα όχι έπαρκώς ηρωποιημένα κι έξιδανικευμένα. Γιατί κι οι τρείς αυτοί ήρωες μπορεί νά χρησιμεύουν σάν φορείς τής πολιτικής γραμμής τής συγκυρίας, τά έργα όμως στά όποία έντάσσονται ξεπερνούν κατά πολύ, μέ τήν ποιητική και τήν όργάνωση τών σημασιών τους, τήν εμβέλεια αυτής τής γραμμής.

Έτσι ή αίσθησιακότητα στή *Γενική Γραμμή* κρίθηκε σάν έλλειπής γνώση τού μαρξισμού κι ό Ντοβζένκο κατηγορήθηκε γιά πανθεϊσμό - παγανισμό και ήττοπάθεια έπειδή στή *Γή* ή όρμητικότητα τής Φύσης ξεχειλίζει, ό νεαρός κομμουνιστής άγρότης δολοφονείται και ό δολοφόνος κουλάκος δέν τιμωρείται από τήν κρατική δικαιοσύνη άλλά τρελαίνεται. Κι άκόμα στόν *Ιβάν* ό τεμπέλης άγρότης Στεφάν δέν άποτελεί άπλώς τόν άποδιοπομπαίο τράγο, άλλά παραμένει ώς τό τέλος διασκεδαστικός, συμπαθητικός κι άνθρώπινος και καθόλου μαριονέτα, κατευθυνόμενη από πολιτικές έπιταγές έξωτερικές τής μυθοπλασίας. Η τό *Μιά άπλή περίπτωση* (1923) τού Πουντόβκιν, φίλμ πού σφύζει από άναζήτηση και πρωτοτυπία, χωρίς νά 'χει και καμιά άπολύτως σχέση μέ τούς γραμμικούς μύθους και τά άπτά πρόσωπα τής ύπό διαμόρφωση αισθητικής, κατηγορήθηκε γιά άβανγκαρντισμό και φορμαλισμό και πέρασε από διάφορες άναδιαμορφώσεις.

Η Νιότη τού Μαξίμ (1934) τών Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ άν και άφηγείται μέ παραδοσιακό τρόπο και χωρίς τις τολμηρότητες τής *Νέας Βαβυλώνας* τό πλάσιμο ένός κομμουνιστή, διαθέτει διακριτικό χιούμορ, τήν αίσθηση τής χαράς τής ζωής και λεπτολογημένους φωτισμούς και ντεκόρ. Οι *Τρείς σύντροφοι* (1935) τού Τιμοσένκο είναι μιά πολιτική κομεντί μέ ήρωες άλληλοσυγκρουόμενα στελέχη τού ΚΚ, (πρόσωπα πολυεδρικά κι άπολαυστικότατα), πού άνακατεύουν στά καθοδηγητικά, πολιτικά τους καθήκοντα τις έρωτικές τους ύποθέσεις.

Τέλος στά πλαίσια πάντα τού φεστιβάλ είδαμε και μερικές άκόμα ταινίες, ξένες πρός τίς όριοθετήσεις τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού και γιά τις όποίες άξίζει νά κάνουμε μνεία. Είναι οι *Μαριονέτες* (1934) τού κατά κανόνα εύρισκόμενου στό περιθώριο Γιάκοβ Προταζάνωφ, ό μέ σατυρική διάθεση άπέναντι στούς άστούς *Αύστηρός έφηβος* (1936) τού Αμπραάμ Ρούμ και τό έρωτικό *Στήν πιό γαλάζια θάλασσα* (1935) τού Μπόρις Μπάρνετ.

4. Δεκαετία τού '70: Τό πρόσωπο τού άκαδημαϊσμού

Τό δεύτερο σκέλος τού φετεινού φεστιβάλ τού Πέζαρο, τό άφιερωμένο στίς σοβιετικές ταινίες τής δεκαετίας τού '70, ίσχυριζόταν ότι άποτελείται άπό άντιπροσωπευτικά και μεστά δείγματα τής σύγχρονης σοβιετικής παραγωγής. Μετά τόν άποκλεισμό τριών άπ' τούς πλέον σημαντικούς σοβιετικούς σκηνοθέτες (Ιοσηλιάνι, Παρατζάνωφ και Παμφίλωφ) *(2)* στήν πλειονότητά του τό γκρούπ τού φεστιβάλ τού Πέζαρο έδειχνε συνέχεια τό πρόσωπο ένός άκαδημαϊσμού στήν αισθητική, συνδυασμένου μέ μιά παρελθοντολογία ηρωικών άναμνήσεων (άπό τόν πόλεμο ή τήν έπανάσταση) και έξάρσεων γιά τά κατορθώματα περασμένων έποχών. Στόν τομέα τής θεματικής αυτής είδαμε μέ συμπάθεια τήν άγωνία μερικών ταινιών νά άποδεσμευτούν άπό τή μυθοποίηση και ηρωοποίηση. Όπως και τίς προσπάθειες ή τά έπιτεύγματα κάποιων άλλων νά τοποθετήσουν σοβαρά προβλήματα τού χώρου τους και τών προσώπων πού κινούνται σ' αυτόν. Οι σοβιετικές έπαρχίες, κύρια ή Γεωργία, τουλάχιστον προτείνουν τή λαϊκή τους θυμοσοφία, έμπλουτισμένη συχνά μέ μιά όχι εύκαταφρόνητη σκωπτική ματιά (άναφέρουμε τούς γνωστούς μας και στήν Ελλάδα Αμπουλατζέ και Κβιρικατζέ). Σ' ένα σύνολο όμως πενήντα περίπου ταινιών, οι έξαιρέσεις έρχονται νά έπιβεβαιώσουν τόν κανόνα. Αν θέλαμε νά μιλήσουμε γιά μιά διαδεδομένη νόσο, θά λέγαμε ότι αυτή παρουσιάζει τά άκόλουθα συμπτώματα. Οι σκηνοθετικές συνιστώσες έχουν κριτήρια πού δείχνουν άπό τετριμμένα έως άνύπαρκτα ή άπλά και μόνο θεμελιωμένα σέ τεχνικές προϋποθέσεις. Η

Ἡ τριλογία τοῦ Μαξίμ τῶν Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ

κραταιότητα κάποιων ἐπιλογῶν στή ματιά τῆς κινηματογράφησης συνήθως ἐκλείπει κι ἄλλού γίνεται ἰσχνή καί ξεφτίζει. Οὐσιαστικό πρόσκομμα στή δουλειά τῶν σοβιετικῶν μᾶς φάνηκε ὅτι ἀποτελεί ἡ πλήρης ἀποξένωσή τους ἀπό τίς σύγχρονες κινηματογραφικές ἀναζητήσεις, ἐννοώντας τίς ἀναζητήσεις αὐτές ὄχι ἀναγκαστικά σάν πρότυπο ἡ ὑπόδειγμα καί μοντέλο πρός ἀντιγραφή, ἀλλά σάν ἕνα πλατύ (κινηματογραφικό) στάτους, τοῦ ὁποίου εἶναι ἀπό ἀδιανόητη ἕως καταστροφική ἡ ἄγνοια καί ἡ ἀγνόηση. Ἄς μή ξεχνάμε τήν περιέργεια καί τίς ἀναζητήσεις τοῦ Ἀιζενστάιν στή Δύση ἀλλά καί στή σύγχρονη ἐποχή τά ἐπιδεδλημένα στόν Ἰοσηλιάνι ἡ Ταρκόφκι γκέτο, στά ὁποία μπορεί κανείς νά διαβλέψει συγγένειες κι ἐπιροές (μετενσαρκωμένες σ' ἕνα προσωπικό στύλ) ἀπό τό δυτικό κινηματογράφο. Ἡ ἀπομάκρυνση λοιπόν ἀπ' αὐτές τίς ἀναφορές — ἀφηγηματικές, σημασιολογικές, στυλιστικές — συμπίπτει μέ τήν υἱοθέτηση κωδίκων τοῦ ντεκουπάζ καί τῆς ἀφήγησης πού μοιάζουν «ἀθῶοι», οὐδέτεροι, χωρίς προηγούμενες χρήσεις, χωρίς παρελθόν οὐσιαστικά. Παράλληλα, ὁμως, στό πνεύμα τῆς κατασκευῆς πολλῶν ταινιῶν, εἶναι (μ' ἐπιφανειακό σίγουρα τρόπο) παρούσα ἡ σχέση μέ τόν κλασικό σοβιετικό κινηματογράφο, σχέση βασισμένη σ' ἕνα εἶδος μεταμφίεσης — παρεξήγησης, ἀναφορικά μέ τά κλασικά πρότυπα. Οἱ σεκάνς μέ τά ἀστραφτερά φροῦτα πού πέφτουν, ὡς ἐξ οὐρανοῦ, ἀπό τά φωτογραφημένα σέ κόντρ - λυμιέρ δέντρα ἡ οἱ εἰδυλλιακές οἰκογενειακές ἀτμόσφαιρες, τόσο συχνά ἀγαπητές στά σοβιετικά φίλμ πού εἴδαμε, βρίσκονται στόν ἀντίποδα τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν, σχεδόν ἀφηρημένων εἰκόνων τῆς *Γῆς*. Ἡ λειτουργία τοῦ μοντάζ, σά σύγκρουση ἐπεξεργασμένων εἰκονικῶν κατασκευῶν, ἡ ἀπογείωση, οἱ τάσεις πρός τούς πειραματισμούς τῶν πρωτοποριῶν τοῦ βωδοῦ, ὁ ὁρμητικός λυρισμός, στίς σύγχρονες ταινίες μετατρέπονται σέ ἁπλοϊκούς παράδεισους, ἐστω χαμένους ἡ ἀπλησίαστους.

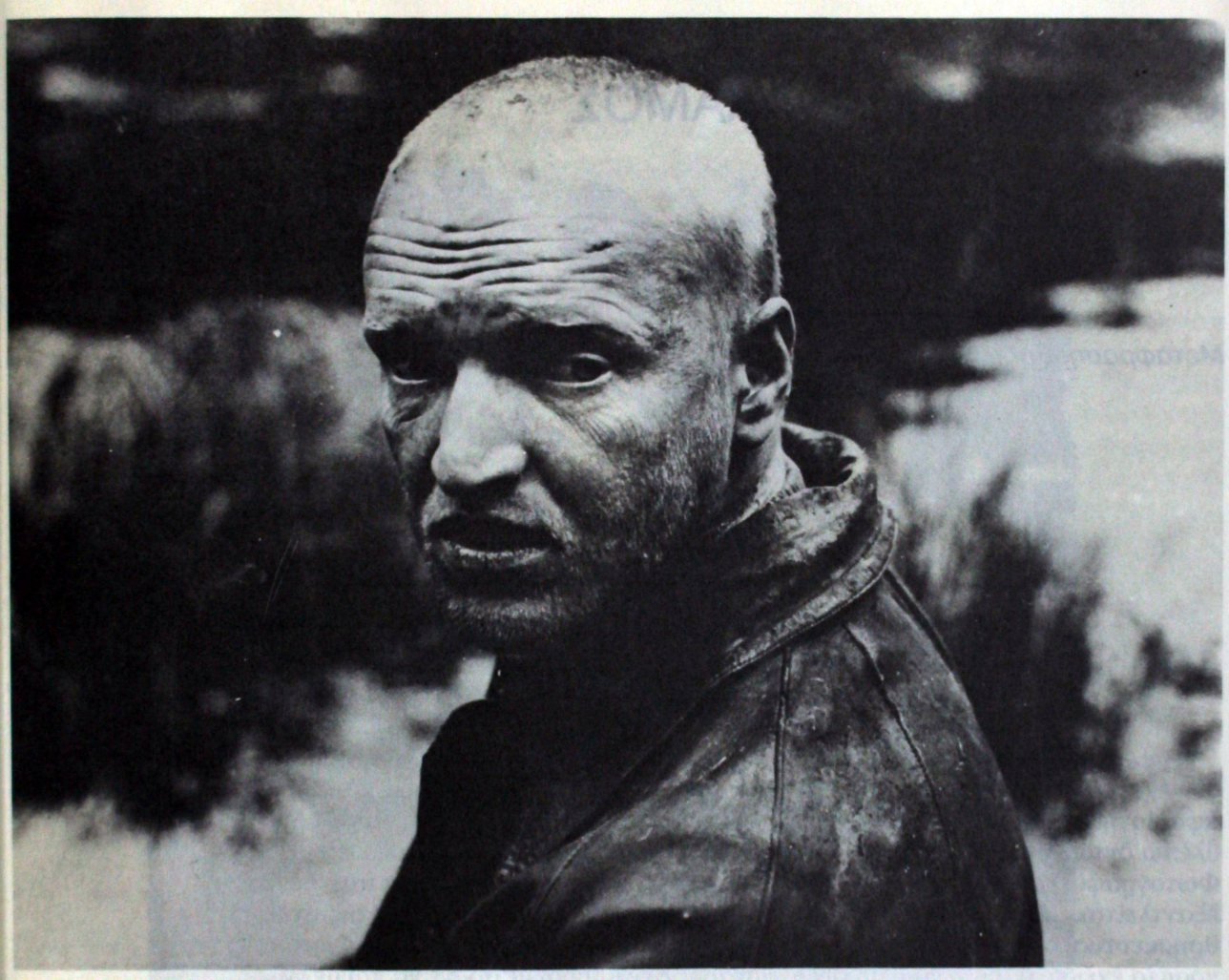
Οκράινα τού Μπόρις Μπάρνετ (1933)

5. Δύο φίλμ τού Άντρέι Ταρκόφσκι

Άν άναφερόμαστε έδώ στό φίλμ τού Άντρέι Ταρκόφσκι *Στάλκερ* (Ό *Σ.Κ.* στά έπόμενα τεύχη του θά έπανέλθει άναλυτικότερα μέ εύκαιρία τήν προβολή τής ταινίας στίς άθηναϊκές αίθουσες) είναι γιατί σέ πλήρη άντίθεση μέ τήν πλειονότητα τών σύγχρονων ταινιών πού είδαμε στό Πέζαρο, παρουσιάζει μιά αίσθητική πού άγγίζει τά όρια τού άπόλυτου καί τού συντριπτικού. Ή άποψη αύτή έπιβάλλεται στίς σημασίες καί τό στόρυ τής μυθοπλασίας μ' ένα τρόπο πού θά τόν λέγαμε βίαιο. Πρόκειται γιά μιά πίεση πού ξεχύνεται άπό τά στατικά κι άτέλειωτα πλάνα, μέσα άπό τά όποία ό βραδύς ρυθμός ύποτάσσει στά μέτρα του τή λογική κάθε έξέλιξης. Ό σκηνοθέτης έπιδιώκει ν' άποκαλύψει τήν άκινησία τής πραγματικότητας, τήν άνθρώπινη άδυναμία γιά όποιαδήποτε έπέμβαση καί άλλαγή της, καί τά άδιέξοδα τών άτόμων πού περιστρέφονται σ' αύτή τή σχεδόν μεταφυσική, άμετακίνητη πραγματικότητα. Στό *Στάλκερ* έρχεσαι σ' έπαφή μέ μία έντυπωσιακή, σχεδόν τρομαχτική ίδεοληψία, πού δέν είναι μονάχα ή προσήλωση σέ άκραίες φόρμες (άκινησία, βραδύτητα) άλλά καί τά έπαναλαμβανόμενα κομβικά σημεία καί έρωτήματα στήν πορεία τού μύθου καί τούς συλλογισμούς τών ήρώων. Ό ήρωας, μέ ίδιότητες έξω καί πέρα άπό τό άνθρώπινο, παρασύρει τούς συντρόφους του (ένα συγγραφέα κι έναν έπιστήμονα) σ' ένα περίεργο ταξίδι - έρευνα κάποιας άπαγορευμένης Ζώνης τού πλανήτη μας. Αύτή ή Ζώνη ξετυλίγεται άλλοτε σά φυσικό, άναπόσπαστο κομμάτι τής γής, άλλοτε σάν ήφαιστειογενής, άλλοιωμένη λουρίδα κι άλλοτε παίρνει τή μορφή ένός έφιαλτικού λαβύρινθου γεμάτου παγίδες. Άποπνέοντας τόν κίνδυνο καί τό θάνατο όδηγεί σέ μιά Κάμαρα (ή καρδιά τής ζώνης), σ' ένα τόπο έλπίδας όπου τά άνθρώπινα βάσανα καί δεινά δέν έχουν θέση καί οί εύχές θά γίνονται πραγματικότητα. Τό θείο λοιπόν αύτό δώρο ταυτόχρονα είναι καί έπικίνδυνο. Οί ήρωες κάποτε φτάνουν στό παράξενο δωμάτιο. Τί μένει νά καταλάβουμε; Ό πυρήνας τής Ζώνης έχει αύτές τίς ίδιότητες ή όχι; Μήπως πρόκειται γιά ίδιότητες πού τίς φαντάστηκαν οί ήρωες καί κύρια ό όδηγός καί μυητής τους Στάλκερ; Πού τίς πρόβαλαν σ' έναν άπαγορευμένο (άπό τό κράτος) χώρο; Πού δέ θέλησαν νά τίς θέσουν σέ δράση; Νά τίς πιστέψουν; Ό Ταρκόφσκι έπανέρχεται κι έμμένει στούς σταθερούς του άγωνιώδεις φιλοσοφικούς καί ύπαρξιακούς στοχασμούς. Ή σκέψη του συναντά τήν έξουσία, τήν τέχνη, τήν έπιστήμη, τήν άνθρώπινη μονάδα, τή Φύση. Φίλμ πού οίκοδομείται σέ διάλογους βαθυστόχαστους καί παραληρηματικούς, ένδοσκοπικούς καί γεμάτους ποίηση, είναι σύνθεση φιλοσοφικού έργου, άλληγορίας πάνω στήν καταπίεση (τής συγκεκριμένης κοινωνίας), έπιστημονικής φαντασίας, φανταστικού καί έσωτερικής περιπέτειας. Σκοπεύοντας έπιπλέον στήν ύπέρβαση καί τήν άδρανοποίηση τής λογοκρισίας, μάς κούρασε έξαιτίας τών ύπερβολικών σχημάτων του (άτέλειωτοι σέ διάρκεια χρόνοι, έλαχιστοποίηση τής κίνησης, έπίμονες έρωτήσεις τών ήρώων χωρίς πάντα φιλοσοφικό ή θεωρητικό άντίκρισμα) καί μάς γοήτευσε λιγότερο άπό τό *Σολάρις* πού είδαμε πρόσφατα καί στήν Έλλάδα.

Ή μπουλντόζα καί τό βιολί (1960), φίλμ 44', πρώτη ταινία τού Ταρκόφσκι καί παράλληλα διπλωματική έργασία του, υίοθετεί τή ματιά ένός μικρού παιδιού σάν άντίληψη, σά μύθο, τέλος σάν τύπο συναισθημάτων καί παραστάσεων. Ό μικρός ήρωας μαθαίνει βιολί, όδηγεί τήν μπουλντόζα τού έργάτη φίλου του, φλερτάρει μία συνομήλική του καί βλέπει τόν αύταρχικό κόσμο πού τόν περιβάλλει μ' ένα βλέμμα καλοκάγαθο καί αύθόρμητο άλλά ταυτόχρονα μαχητικό καί γεμάτο είρωνία. Ό Ταρκόφσκι γλιστράει μακριά άπό άνάλογα «τρυφερά» κι «εύαίσθητα» κινηματογραφικά έγχειρήματα (φίλμ πού υίοθετούν τή ματιά παιδιών) τόσο άγαπητά σ' άνατολή καί δύση. Περνώντας κι άγγίζοντας ξυστά διάφορα στερεότυπα, τά έγκαταλείπει χάρη σ' ένα άποστομωτικό φιλμάρισμα πού έλέγχει καί δυναμικοποιεί τά πάντα. Άπ' τό πιό άπλό άνθρώπινο νεύμα καί κοίταγμα, άπό τήν πιό άσήμαντη χρωματική άνταύγεια καί τήν πλέον άνεπαίσθητη σταγόνα νεροῦ, μέχρι τά δύο έξαντλητικά κυρίως μοτίβα του. Τό φόβο καί τήν πίκρα. Ό φόβος ξεπηδά άπ' τήν άφύσικη καί παράξενη φιλία άνάμεσα στό εύγενικό βιολί καί τή βουτηγμένη στίς πίσσες μπουλντόζα. Εικόνες πού τίς άκινητοποιεί ό κίνδυνος (κι ή άγωνία μας) τό παιδί καί τό βιολί του νά συντριβούν άπό έναν όγκο πού ύπακούει σέ μοχλούς καί κουμπιά καί ξέρει μονάχα νά συμπιέζει κι ισοπεδώνει. Τό άγρυπνο βλέμμα τού έργάτη συντελεί στό νά τελειώσει άναίμακτα κι είρηνικά τούτη ή «πρόκληση πρός τό Θάνατο». Ή φιλία πού άπομένει άνάμεσα στό παιδί καί τόν έργάτη (δηλαδή άνάμεσα σέ δύο πρότυπα καί στερεότυπα άγνότητας) ξεκινάει τή μελαγχολική της περιπλάνηση σ' ένα γεμάτο φόβο καί θανάτους παρελθόν. Οί δυό φίλοι, στήν ήρεμία καί τή μοναξιά μερικών κλεμμένων, «παράνομων στιγμών» άφιερώνονται ό ένας στόν άλλο, σχεδόν έρωτικά. Άλλη μιά παράξενη σχέση, πού δέ θά ζήσει γιά πολύ, άντάξια τών άχνών γραμμών πού προσπαθούν νά σχεδιάσουν έναν «καινούριο κόσμο» (πολυπόθητο), τόσο μέσα στά όνειρα, όσο καί στήν πραγματικότητα.

Μαρία Γαβαλά - Θόδωρος Σούμας



Στάλκερ τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι

1. Ἡ Πράβντα *βάλλει περίπου ἀπό τό '35 ἐναντίον κάθε ἴχνους φορμαλισμοῦ. Ὁ Γκόρκι ὑποστηρίζει πώς τά σενάρια πρέπει νά γράφονται ἀπό τούς ἰδιους τούς λογοτέχνες (περισσότερο ταυτισμένους μέ τήν ἐπίσημη αἰσθητική) καί ὑπεραμύνεται τού ἀπαραβίαστου αὐτών τών σεναρίων ἀπό τούς σκηνοθέτες. Τή λογοκρισία ἀκολουθοῦν καί συμπληρώνουν προβολές σέ καθοδηγούμενες ἀντιπροσωπευτικές μαζικές κοινωνικές ὀργανώσεις, οἱ ὁποίες ἐκδίδουν ψηφίσματα κοκ.*

2. *Ἡ ἀπουσία πολλών σκηνοθετών κι ἀπ' τίς δύο κατευθυντήριες γραμμές τού προγράμματος (π.χ. ἀπό τήν πρώτη ἀπουσίαζαν ἐντελώς οἱ Ἀιζενστάιν, Βερτώφ, Κουλέσωφ) μᾶς ἐκανε ἐντύπωση. Ὑποθέτουμε πώς μία ἀπό τίς αἰτίες θά μποροῦσε νά ἠταν τό γεγονός ὁτι οἱ ἀπόντες σκηνοθέτες εἶναι πολύ γνωστοί στήν Ἰταλία καί οἱ ταινίες τους πολυπαιγμένες στό κοινό.*

Τώρα ὁσον ἀφορά τόν Ἰοσηλιάνι (γνωστά στήν Ἑλλάδα τά φίλμ του Φυλλοροή, 1967, καί Ἠταν ἕνας τραγουδιστής κότσυφας, 1970) ἡ τελευταία του ταινία Παστοράλε *μέχρι τήν ἡμερομηνία τού φεστιβάλ τού Πέζαρο δέν εἶχε ἀδεια ἐξαγωγής ἀπό τή Σοβιετική Ἕνωση.*

Τήν ταινία εἴδαμε μόλις πρόσφατα στό Παρίσι, μάς ἄρεσε πολύ κι εὐχόμαστε ν' ἀγοραστεί καί νά παιχτεί σύντομα καί στήν Ἑλλάδα.

Ὁ Παρατζάνωφ (γνωστός στήν Ἑλλάδα μέ τό Σκιές τών λησμονημένων προγόνων, *1964) μετά τίς καταδίκες καί τήν ἐξορία του — βλέπε Σ.Κ., τεύχος 17/18 — ἐξακολουθεί νά βρίσκεται ὑπό περιορισμό καί ἡ ταινία του* Χρώμα τού Ροδιού *(1969) εἶναι ἀπαγορευμένη. Ὁσο γιά τόν Παμφίλωφ, κατά ἀνεπιβεβαίωτες πληροφορίες πού εἴχαμε στό Πέζαρο, ἡ τελευταία του ταινία συναντά προβλήματα διακίνησης.*

Ἀντίθετα ἡ μερίδα τού λέοντος ἐπεφτε στίς ἀστραφτερές ταινίες τής δεκαετίας τού '70. Στέππα, Σιδηριάδα *καί στό χαϊδεμένο παιδί τού Σοβιετικού κινηματογράφου Νικήτα Μιχάλκωφ (παρών μέ τέσσερεις ταινίες). Ὁπου καί ἡ συροή τού κοινού, τά χειροκροτήματα κι οἱ ἐπισημότητες.*

Βοηθήματα

«Le film: sa forme, son sens»: S.M. Eisenstein, ἐκδ. Bourgoeis, Παρίσι.

2. «KINO, Μία ἱστορία τού Ρωσικού καί Σοβιετικού Φίλμ» τού Jay Leyda. Ἐκδόσεις Ἐξάντας 1979.

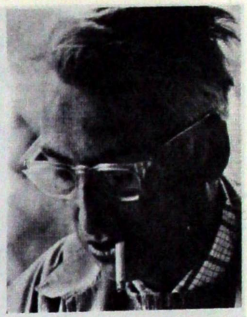
3. «Le cinéma stalinien». Περιοδικό Cinématographe, No 55.

4. «Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait», τών Luda, Jean Schnitzer καί Marcel Martin, ἐκδ. Les Éditeurs Français Réunis, Παρίσι.

5. «Histoire du cinéma soviétique (1919 - 1940)», τών Luda καί Jean Schnitzer, ἐκδ. Pygmalion / G. Watelet.

6. Δελτία Τύπου καί φυλλάδια στά πλαίσια τού φεστιβάλ.

ROLAND BARTHES: Ο ΦΩΤΕΙΝΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ



(Ἀποσπάσματα)

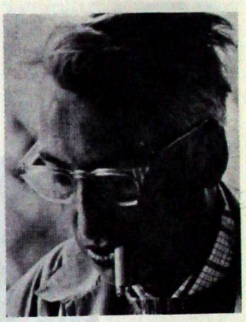
Μετάφραση: Βασίλη Παπαβασιλείου

35

Ἡ φωτογραφία δέν ἀνακαλεί στή μνήμη τό παρελθόν (ἡ φωτογραφική εἰκόνα δέν ἔχει τίποτα τό προυστικό). Ἐνεργεί ἐπάνω μου ὄχι ἀποδίδοντάς μου ὁ,τι ἀφανίστηκε (ἀπό τό χρόνο, τήν ἀπόσταση) ἀλλά πιστοποιώντας ὅτι αὐτό πού βλέπω ὄντως ὑπῆρξε. Τό ἐνέργημα αὐτό εἶναι κυριολεκτικά σκανδαλώδες. Ἡ Φωτογραφία *μέ ἐκπλήσσει* μονίμως· ἡ ἐκπληξη διαρκεί, ἀνανεώνεται, δέν ἐξαντλεῖται. Ἴσως αὐτή ἡ ἐκπληξη, αὐτή ἡ ἐμμονή νά 'χει τίς ρίζες της στή θρησκευτική οὐσία ἀπό τήν ὁποία ἐχω πλαστεί. Ἀλλά, τί σημαίνει!. Ἡ Φωτογραφία ἐχει κάτι συγγενικό μέ τήν ἀνάσταση. Δέν μποροῦμε ἀραγε νά πούμε γι' αὐτήν ὁ,τι ἐλεγαν οἱ Βυζαντινοί γιά τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ μέ τό βρεγμένο ἱερό σεντόνι: πῶς, δηλαδή, δέν τήν ἐχει φτιάξει χέρι ἀνθρώπου, πῶς εἶναι, μέ μιά λέξη, *ἀχειροποίητος;*

Πολωνοί στρατιῶτες ἀναπαύονται κατά τή διάρκεια μιᾶς ἐκστρατείας (Kertész, 1915). Τίποτα τό ἐξαιρετικό, ἐκτός ἀπ' αὐτό, πού δέ θά μοῦ τό πρόσφερε καμιά ρεαλιστική ζωγραφιά: *ἦταν ἐκεί.* Αὐτό πού βλέπω δέν εἶναι ἀνάμνηση, φαντασία, ἀνασύνθεση, κομμάτι τῆς Μάγια, σάν κι αὐτά πού προσφέρει ἀφειδῶς ἡ τέχνη. Εἶναι τό πραγματικό σέ κατάσταση παρωχημένη. Βλέπω ταυτόχρονα τό πραγματικό καί τό παρελθόν. Ἡ Φωτογραφία τροφοδοτεί τό πνεῦμα μου (καί τό πνεῦμα μου δέν τή χορταίνει τούτη τήν τροφή) μέ τό ἁπλό μυστήριο τῆς συνακολουθίας. Τό κάνει μέσ' ἀπό μιά πράξη πού διαρκεί ἐλάχιστα καί ἡ δόνησή της δέ μπορεί νά ἐκτραπεί σέ ὀνειροπόληση (αὐτός ἴσως νά εἶναι ὁ ὁρισμός τοῦ *σατόρι*). Μιά ἀνώνυμη φωτογραφία ἀπεικονίζει ἕνα γάμο (στήν Ἀγγλία)· εἰκοσι πέντε ἄτομα πάσης ἡλικίας, δύο κοριτσάκια, ἕνας μπέμπης. Διαβάζω τή χρονολογία (1910) καί λογαριάζω. Πρέπει νά 'χουν πεθάνει ὅλοι ἐκτός ἴσως ἀπό τά κοριτσάκια καί τό μπέμπη (πού θά 'ναι σήμερα γριές καί γέρος, ἀντίστοιχα).

«Ὁ Ἔρνεστ, ὁ μικρός μαθητής, πιθανόν νά ζεῖ καί σήμερα: ποῦ ὁμως; πῶς; Τί μυθιστόρημα!» (A. Kertész: «Ernest», Paris, 1931).



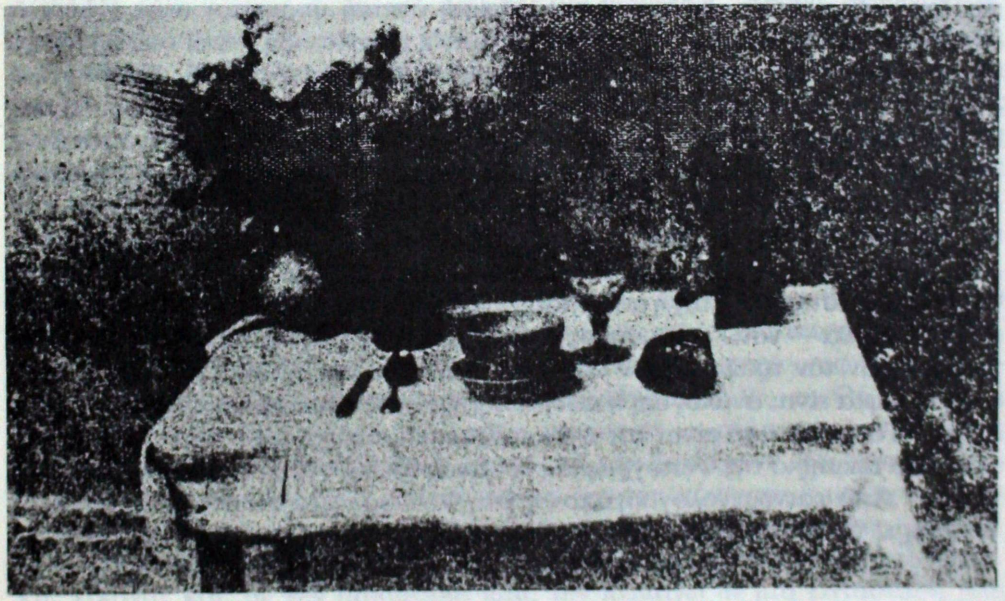
Όταν βλέπω τήν παραλία τού Μπιαρίτς στά 1931 (Lartigue) ή τήν Pont des Arts στά 1932 (Kertész), λέω στόν εαυτό μου: «Ίσως κι εγώ νά ήμουν εκεί». Ίσως κι εγώ νά ήμουν εκεί, ανάμεσα στούς λουόμενους ή τούς διαβάτες, ένα από κείνα τά καλοκαιρινά απομεσήμερα, όταν έπαιρνα τό τράμ από τή Μπαγιόν γιά νά πάω νά κολυμπήσω στή Μεγάλη Παραλία, ή ένα από κείνα τά κυριακάτικα πρωινά, όταν, έρχόμενος από τό διαμέρισμά μας τής οδού Jacques Callot, διέσχιζα τή γέφυρα γιά νά πάω στό παρεκκλήσι τού Oratoire (χριστιανική φάση τής εφηβείας μου). Η χρονολογία αποτελεί μέρος τής φωτογραφικής εικόνας: όχι γιατί καταδηλώνει ένα ύφος (τούτο δέν μέ αφορά), αλλά γιατί αφυπνίζει τό νού καί μέ κάνει νά αναλογίζομαι τή ζωή, τό θάνατο, τόν αδυσώπητο αφανισμό τών γενεών: ό Έρνεστ, ό μικρός μαθητής πού φωτογράφησε ό Kertész τό 1931, *πιθανόν* νά ζεί καί σήμερα (πού όμως; πώς; Τί μυθιστόρημα!). Τό αναγνωριστικό σημείο κάθε φωτογραφίας είμαι εγώ. Η φωτογραφία μέ οδηγεί στήν έκπληξη έπειδή μού απευθύνει τήν καίρια ερώτηση: γιατί ζώ *εδώ καί τώρα;* Είναι βέβαιο πώς ή Φωτογραφία, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, υποθέτει μιάν άμεση παρουσία μέσα στόν κόσμο - μιά συμπαρουσία. Τούτη ή παρουσία, όμως, δέν είναι μόνο πολιτικής («συμμετέχω διά τής εικόνας στά γεγονότα τού καιρού μου») αλλά καί μεταφυσικής τάξεως. Ό Flaubert διακωμωδούσε (διακωμωδούσε, όμως, στ' αλήθεια;) τούς Μπουβάρ καί Πεκυσέ πού αναρωτιόνταν γιά τόν ουρανό, τά άστρα, τό χρόνο, τή ζωή, τό άπειρο, κ.τ.λ. Αυτό τό είδος ερωτήσεων μού θέτει ή Φωτογραφία· ερωτήσεις πού σχετίζονται μέ μιά «βλακώδη» ή απλή (περίπλοκες είναι οί απαντήσεις) μεταφυσική, πού πιθανόν νά είναι ή αληθής μεταφυσική.

36

Η Φωτογραφία δέ μιλά (υποχρεωτικά) γι' *αυτό πού δέν υπάρχει πιά.* Τό μόνο πού λέει, καί μάλιστα μέ βεβαιότητα, είναι ότι *αυτό υπήρξε.* Τούτη ή λεπτή διάκριση έχει αποφασιστική σημασία. Μπροστά σέ μιά φωτογραφική εικόνα ή συνείδηση δέν παίρνει αναγκαστικά τό νοσταλγικό δρόμο τής ανάμνησης (πόσες καί πόσες φωτογραφίες δέν κείνται εκτός ατομικού χρόνου!). Μπροστά σέ κάθε φωτογραφική εικόνα πού υπάρχει σ' αυτό τόν κόσμο, ή συνείδηση παίρνει τό δρόμο τής βεβαιότητας. Η Φωτογραφία επικυρώνει αυτό πού αναπαριστάνει — ιδού ή ουσία της. Μιά μέρα έλαβα από κάποιον φωτογράφο μιά φωτογραφία μου. Παρά τίς προσπάθειές μου, ήταν αδύνατο νά θυμηθώ πού είχε γίνει ή λήψη τής φωτογραφίας αυτής. Έξέταζα προσεκτικά τή γραβάτα καί τό πουλόβερ γιά νά ανακαλύψω σέ ποιά συγκεκριμένη περίσταση τά είχα φορέσει· μάταιος κόπος. Ωστόσο, *επειδή επρόκειτο γιά φωτογραφία,* δέ μπορούσα νά αρνηθώ ότι ήμουν *εκεί* (έστω κι αν δέν ήξερα *πού* ήμουν). Τούτο τό χάσμα ανάμεσα στή βεβαιότητα καί τή λήθη μού προκάλεσε ένα είδος ιλίγγου, κάτι σάν αστυνομική αγωνία (παραπλήσιο είναι τό θέμα τού *Blow - up*). Πηγαίνοντας στά έγκαίνια τής έκθεσης ήταν σά νά πήγαινα νά κάνω έρευνα, γιά νά μάθω έπιτέλους αυτό πού δέν ήξερα πιά γιά τόν εαυτό μου.

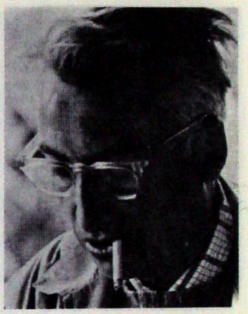
Κανένα γραπτό κείμενο δέ μπορεί νά μού χαρίσει αυτή τή βεβαιότητα. Η δυστυχία (μά, ίσως, ταυτόχρονα καί ή ηδονή) τής γλώσσας είναι ότι δέ μπορεί νά αυτοπιστοποιηθεί. Τό νόημα τής γλώσσας ίσως νά βρίσκεται σ' αυτή τήν αδυναμία, ή, γιά νά τό διατυπώσουμε θετικά: ή γλώσσα είναι, έκ φύσεως, επινοητική.

Γιὰ νὰ (ἐπιχειρηθεῖ νὰ) καταστεῖ ἡ γλώσσα μὴ ἐπινοητική, χρειάζεται ἕνα τεράστιο πλέγμα μέτρων — ἐπικαλούμαστε τὴ λογικὴ ἢ, ἐλλείψει λογικῆς, τὸν ὅρκο. Ἀντίθετα, ἡ Φωτογραφία δὲ χρειάζεται κανέναν ἐνισχυτή. Ἡ Φωτογραφία δὲν ἐπινοεῖ· εἶναι πιστοποιητικὸ ἢ ἰδια. Ἡ Φωτογραφία ἐπιτρέπει ἐλάχιστα τεχνάσματα, ὁμως κι αὐτὰ δὲν ἐνέχουν ἀποδεικτικὴ σκοπιμότητα· εἶναι παραποιήσεις. Ἡ φωτογραφία εἶναι ἐργώδης μόνον ἐφόσον παραποιεῖ. Ἡ φωτογραφία εἶναι μιὰ ἀνεστραμμένη προφητεία. Μοιάζει μὲ Κασσάνδρα ποὺ 'χει ὁμως τὰ μάτια στραμμένα στὸ παρελθόν, καὶ δὲν ψεύδεται ποτέ. Ἡ μάλλον, ἐπειδὴ εἶναι ἐκ φύσεως *μονομερής,* μπορεῖ νὰ ψεύδεται ὡς πρὸς τὴν ἔννοια τοῦ πράγματος ποὺ ἀπεικονίζει, ποτὲ ὁμως ὡς πρὸς τὴν ὑπαρξή του. Ἡ φωτογραφία εἶναι πολὺ ἀδύνατη στὸν τομέα τῶν γενικῶν ἰδεῶν (τῆς ἐπινόησης). Ὡστόσο, ξεπερνᾶ σὲ δύναμη ὁτιδήποτε μπορεῖ ἡ, μάλλον, μπόρεσε νὰ συλλάβει τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα, προκειμένου νὰ μᾶς βεβαιώσει τὴν πραγματικότητα — μὰ καὶ τοῦτη ἡ πραγματικότητα εἶναι πάντα μιὰ σύμπτωση *(«αὐτό, καὶ τίποτα περισσότερο»).*



«Ἡ πρώτη φωτογραφία» (Niepce: «La table mise», περίπου 1822).

Κάθε φωτογραφία εἶναι ἕνα πιστοποιητικὸ παρουσίας. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας εἶχε σᾶν ἀποτέλεσμα νὰ εἰσαχθεῖ στὴν οἰκογένεια τῶν εἰκόνων τοῦτο τὸ πιστοποιητικό, ὡς τὸ νέο γονίδιο. Οἱ πρῶτες φωτογραφικὲς εἰκόνες ποὺ ἀποθαύμασε ὁ ἄνθρωπος (παράδειγμα: ὁ Niepce μπροστὰ στὸ *Στρωμένο τραπέζι*) πρέπει νὰ τοὺ φάνηκαν ὁμοιες μὲ ζωγραφιὲς (μονίμως ἡ *camera obscura*) σὰν δυὸ σταγόνες νερό. Κι ὡστόσο ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς *ἤξερε* ὁτι εἶχε ἀπέναντί του ἕνα προϊὸν μεταλλάξεως (ἕνας κάτοικος τοῦ Ἄρη μπορεῖ νὰ μοιάζει μὲ ἄνθρωπο). Γιὰ τὴ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ, τὸ ἀντικείμενο μὲ τὸ ὁποῖο ἐρχόταν σὲ ἐπαφὴ βρισκόταν ἐκτὸς πάσης ἀναλογίας, ἦταν κάτι σὰν ἐκτόπλασμα τοῦ «πράγματος ποὺ ὑπῆρξε». Δὲν ἦταν οὔτε εἰκόνα οὔτε πραγματικό. Ἦταν, πράγματι, ἕνα νέο ὄν: ἕνα πραγματικὸ ποὺ δὲ μπορεῖς πιὰ νὰ τὸ ἀγγίξεις.



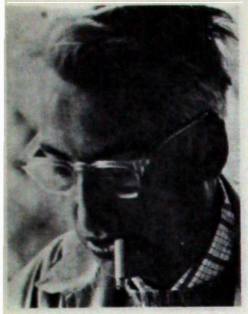
Προβάλλουμε, ἴσως, μιάν ἀκατανίκητη ἀντίσταση· δὲ θέλουμε νὰ πιστεύουμε στὸ παρελθόν, στὴν Ἱστορία, παρὰ μόνον ἐφόσον ἐχουν μορφὴ μύθου. Μὲ τὴ Φωτογραφία, παύει γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἀντίσταση αὐτή. Τὸ παρελθὸν εἶναι ἐφεξῆς τόσο βέβαιο ὅσο καὶ τὸ παρόν, ὁ,τι βλέπουμε πάνω στὸ χαρτὶ εἶναι τόσο βέβαιο ὅσο κι αὐτὸ ποὺ ἀγγίζουμε. Μὲ τὴν ἐλευση τῆς Φωτογραφίας — κι ὄχι, καθὼς εἰπώθηκε, μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου — χωρίζεται σὲ δύο μέρη ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου.

Μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ Φωτογραφία, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι ἕνα καινὸν ἀντικείμενο ἀπὸ ἀνθρωπολογικὴ ἀποψη, δὲν πρέπει νὰ ἐμπλέκεται στὶς τρέχουσες συζητήσεις περὶ εἰκόνας. Ἡ σημερινὴ μόδα, γιὰ τοὺς σχολιαστὲς τῆς Φωτογραφίας (κοινωνιολόγους καὶ σημειολόγους) εἶναι ἡ ἐνασχόληση μὲ τὴ σημασιακὴ σχετικότητά της: δὲν ὑπάρχει «πραγματικὸ» (αἰσθήματα ὑψιστης περιφρόνησης γιὰ τοὺς «ρεαλιστὲς» ποὺ δὲν ἀντιλαμβάνονται ὅτι ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα εἶναι πάντα κωδικοποιημένη), ὑπάρχει μόνο τέχνασμα· ὑπάρχει *Θέσις*, ὄχι *Φύσις*· ἡ Φωτογραφία λένε, δὲν εἶναι ἕνα *ἀνάλογον* τοῦ κόσμου· ὁ,τι παριστάνει εἶναι προϊὸν κατεργασίας, διότι ἡ φωτογραφικὴ ὀπτικὴ ὑπόκειται στὴν (ὁλότελα ἱστορικὴ) ἀλμπερτιανὴ προοπτικὴ καὶ διότι ἡ ἀποτύπωση πάνω στὸ ἀρνητικὸ μεταβάλλει τὸ τρισδιάστατο ἀντικείμενο σὲ δισδιάστατο εἴδωλο. Ὅλη αὐτὴ ἡ συζήτηση εἶναι ἀσκοπη. Ἡ Φωτογραφία δὲ γίνεται νὰ πάψει νὰ εἶναι ἀναλογικὴ — δὲ γίνεται μὲ τίποτε. Ὅμως, τὸ νόημα τῆς Φωτογραφίας εἶναι παντελῶς ἀσχετο μὲ τὴν ἀναλογία (ποὺ εἶναι κοινὸ γνώρισμα τῶν πάσης φύσεως ἀναπαραστάσεων). Οἱ ρεαλιστὲς δὲν θεωροῦν τὴ φωτογραφικὴ εἰκόνα «ἀντίγραφο» τοῦ πραγματικοῦ ἀλλὰ ἀπόρροια τοῦ *παρωχημένου πραγματικοῦ:* τὴ βλέπουν σὰν *μαγεία,* ὄχι σὰν τέχνη. (Ἐγὼ συγκαταλέγομαι μεταξὺ τῶν ρεαλιστῶν. Ἤμουν κιόλας ρεαλιστὴς τὴν ἐποχὴ ποὺ ὑποστήριζα ὅτι ἡ Φωτογραφία εἶναι μιὰ εἰκόνα χωρὶς κώδικα — ἔστω κι ἂν, ὅπως εἶναι φανερό, ἐρχονται κάποιοι κώδικες καὶ ἐπηρεάζουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὴ διαβάζουμε). Τὸ νὰ διερωτᾶσαι ἂν ἡ φωτογραφία εἶναι ἀναλογικὴ ἢ κωδικοποιημένη δὲν συνιστᾶ σωστὸ τρόπο ἀνάλυσης. Τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα διαθέτει τεκμηριωτικὴ ἰσχύ. Τὸ τεκμήριο τῆς Φωτογραφίας δὲν ἀναφέρεται στὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ στὸ χρόνο. Ἀπὸ φαινομενολογικὴ ἀποψη, στὴ Φωτογραφία, ἡ πιστοποιητικὴ ἰσχὺς ὑπερτερεῖ τῆς ἀναπαραστατικῆς ἰσχύος.

37

Ὁ Sartre λέει ὅτι ὅλοι οἱ συγγραφεῖς συμφωνοῦν στὴν ἑξῆς παρατήρηση: εἶναι φτωχὲς οἱ εἰκόνες ποὺ συνοδεύουν τὴν ἀνάγνωση ἑνὸς μυθιστορήματος — ἀπαξ καὶ τὸ μυθιστόρημα μὲ συνεπάρει, δὲν ὑπάρχει πιὰ νοερὴ εἰκόνα. Στὴν *Ἐλάχιστη Εἰκόνα* τῆς ἀνάγνωσης ἀπαντᾶ ἡ *Πανεικόνα* τῆς Φωτογραφίας. Ὄχι μόνο γιατὶ ἡ τελευταία εἶναι καθαυτὴ μιὰ εἰκόνα, ἀλλὰ καὶ γιατὶ τοὐτη ἡ πολὺ εἰδικὴ εἰκόνα αὐτοπροβάλλεται ὡς ἐντελής — *ἀκέραιη,* θὰ 'λεγε κάποιος, παίζοντας μὲ τὴ λέξη. Ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα εἶναι πλήρης, ὑπερπλήρης. Μέσα σ' αὐτὴν δὲν ὑπάρχει θέση· δὲ μπορεῖς νὰ τῆς προσθέσεις τίποτε.

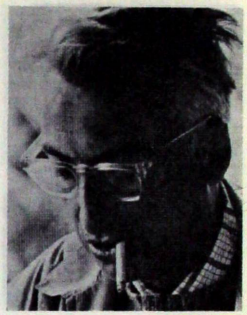
Κι ὅμως, στὸν κινηματογράφο, ποὺ τὸ ὑλικό του εἶναι φωτογραφικό, ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν πληρότητα (καὶ τοὐτο εἶναι εὐτύχημα γιὰ τὸν κινηματογράφο). Γιατί; Διότι ἡ φωτογραφικὴ εἰκόνα, ὅταν ἐντάσσεται (καὶ



«παίρνεται») μέσα σέ μιά ροή, ὠθεῖται, σύρεται ἀδιάλειπτα πρός ἄλλες ἐπόψεις. Βέβαια, στόν κινηματογράφο ὑπάρχει πάντα φωτογραφική παραπομπή, ἀλλά ἡ παραπομπή αὐτή διολισθαίνει, δέν ὑπεραμύνεται τῆς πραγματικότητάς της, δέν διακηρύσσει τήν πρώην ὑπόστασή της, δέ μοῦ γίνεται φόρτωμα: δέν εἶναι *φάσμα*. Ὁ φιλμικός, ὅπως καί ὁ πραγματικός, κόσμος ἐδράζεται στήν εἰκασία, σύμφωνα μέ τήν ὁποία «ἡ ἐμπειρία θά ἐξακολουθεῖ συνεχῶς νά ἐκχέεται μέσα στό ἴδιο συστατικό ὑφος». Ἡ Φωτογραφία, ὁμως, ἀφενός καταλύει «τό συστατικό ὑφος» (ἐξ οὗ ἡ ἐκπληξη πού γεννά) καί ἀφετέρου *δέν ἐχει μέλλον* (ἐξ οὗ ἡ περιπάθεια καί ἡ μελαγχολία της). Στή Φωτογραφία δέν ὑπάρχει καμιά προπέτεια. Ἀντίθετα, ὁ κινηματογράφος εἶναι προπετής καί, γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο, καθόλου μελαγχολικός (μά τί εἶναι, λοιπόν, ὁ κινηματογράφος; — Ἐ, εἶναι ἁπλούστατα «ὁμαλός» σάν τή ζωή). Ἡ Φωτογραφία, ἀκίνητη, ἀναρρέει ἀπό τήν παρουσίαση στήν ἐπίσχεση.

Μπορῶ νά τό διατυπώσω διαφορετικά. Ἰδού καί πάλι ἡ Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Κήπου. Εἶμαι μόνος μπροστά της, μαζί της. Ὁ κρίκος ἐκλεισε, διέξοδος δέν ὑπάρχει. Κάθομαι ἀκίνητος καί ὑποφέρω. Ἀγονο, στυγνό κενό. Δέ μπορῶ νά *μετασχηματίσω* τή λύπη μου, δέ μπορῶ ν' ἀφήσω τό βλέμμα μου νά πάει ἀλλοῦ. Κανένας παιδευτικός ἐξοπλισμός δέ μπορεῖ νά μέ βοηθήσει νά ἐκφράσω λεκτικά αὐτή τήν ὀδύνη πού τή ζῶ ὡς τήν ἀκρη τοῦ πεπερασμένου τῆς εἰκόνας (γι' αὐτό ἀκριβῶς, παρά τούς κώδικές της, δέ μπορῶ νά *διαβάσω* τή φωτογραφική εἰκόνα). Ἡ Φωτογραφία — ἡ Φωτογραφία μου — εἶναι ἀσχετη μέ τήν κουλτούρα· ὁταν εἶναι ὀδυνηρή, δέν ὑπάρχει κάτι μέσα της ἱκανό νά μετασχηματίσει τή λύπη σέ πένθος. Κι ἀν διαλεκτική λέγεται ἡ σκέψη πού κυριαρχεῖ πάνω στό φθαρτό καί μετατρέπει τήν ἀρνηση τοῦ θανάτου σέ ἐργασιακή δύναμη, τότε ἡ Φωτογραφία εἶναι μή διαλεκτική: εἶναι ἕνα ἐκφυλισμένο θέατρο ὁπου ὁ θάνατος δέ μπορεῖ νά «ἀτενιστεί», νά ἀντικαθρεφτιστεί, νά ἐσωτερικευτεί· ἤ, κάτι περισσότερο: εἶναι τό νεκρό θέατρο τοῦ Θανάτου, ἡ παραγραφή τοῦ Τραγικοῦ — ἀποκλείει ὁποιοδήποτε ἐξαγνισμό, ὁποιαδήποτε *κάθαρση*. Θά μποροῦσα νά λατρέψω μιάν Εἰκόνα, μιά Ζωγραφιά, ἕνα Ἀγαλμα, ἀλλά μιά φωτογραφική εἰκόνα; Τή φωτογραφική εἰκόνα μπορῶ νά τήν ἐντάξω σ' ἕνα τυπικό (στό γραφεῖο μου, σέ κάποιο ἀλμπουμ) μόνον ἐφόσον προηγουμένως ἔχω, κατά κάποιον τρόπο, ἀποφύγει νά τήν κοιτάξω (ἡ ἔχω ἀποφύγει τό δικό της βλέμμα). Μ' αὐτό τόν τρόπο ἐμπαίζω συνειδητά τήν ἀφόρητη πληρότητα τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας καί, μέ τήν ἀδιαφορία μου, τήν περιάγω σέ μιά κατάσταση πού ἀντιστοιχεῖ σέ μιά τελείως ἀλλιώτικη κατηγορία φετίχ: τίς ἁγιογραφίες πού οἱ ἄνθρωποι, στίς ἑλληνικές ἐκκλησίες, τίς ἀσπάζονται, δίχως νά τίς κοιτοῦν, πάνω στό ψυχρό γυαλί.

Στή Φωτογραφία, ἡ ἀκινητοποίηση τοῦ χρόνου ἀποδίδεται μ' ἕναν τρόπο ἀκραίο, τερατώδη: ὁ Χρόνος ἐμφράσσεται (ἐξ οὗ ἡ σχέση μέ τό «Tableau Vivant», πού τό μυθικό του πρότυπο βρίσκεται στήν ἀποκοίμιση τῆς Ὡραίας Κοιμωμένης τοῦ Δάσους). Ἡ Φωτογραφική Εἰκόνα μπορεῖ νά εἶναι «σύγχρονη», μπορεῖ νά σχετίζεται μέ τήν καυτότερη καθημερινότητά μας, ἀλλά αὐτό δέν ἐμποδίζει νά ὑπάρχει κάπου μέσα της ἕνα αἰνιγματικό σημεῖο ἀνεπικαιρότητας, μιά παράξενη συμφόρηση, ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς *στάθμευσης* (διάβασα ὁτι οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ Montiel, στήν ἐπαρχία Albacete, ζοῦσαν ἀκριβῶς ἔτσι, προσηλωμένοι δηλαδή σ' ἕνα χρόνο πού σταμάτησε κάπου στό παρελθόν, ἐνῶ ταυτόχρονα καί ἐφημερίδες διάβαζαν καί ραδιόφωνο ἄκουγαν). Στήν οὐσία, ἡ Φωτογραφική

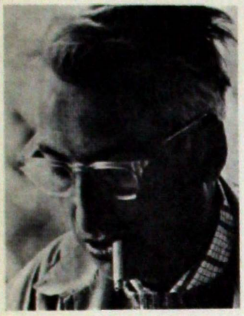


Εἰκόνα ποτὲ δὲν συνιστᾶ ἀνάμνηση (ποὺ ἡ γραμματική της ἐκφραση θὰ ἦταν ὁ παρατατικός, ἐνῶ ὁ ρηματικός χρόνος τῆς Φωτογραφικῆς Εἰκόνας εἶναι μάλλον ὁ ἀόριστος). Κάτι περισσότερο: ἡ Φωτογραφικὴ Εἰκόνα ἀναχαιτίζει τὴν ἀνάμνηση καὶ πολὺ γρήγορα μετατρέπεται σὲ ἀντι - ανάμνηση. Μιὰ μέρα κάποιοι φίλοι μιλοῦσαν γιὰ τὶς παιδικές τους ἀναμνήσεις· εἶχαν τέτοιες ἀναμνήσεις, ἐνῶ ἐγώ, ποὺ λίγο πρὶν εἶχα κοιτάξει τὶς παλιές μου φωτογραφίες, δὲν εἶχα πιά. Κυκλωμένος ἀπὸ τὶς φωτογραφίες αὐτές, δὲ μποροῦσα πιὰ νὰ ἀντλήσω παρηγοριὰ ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ Rilke: «Γλυκὲς σὰν τὴν ἀνάμνηση, οἱ μιμόζες πλημμυρίζουν τὴν κάμαρα». Ἡ Φωτογραφικὴ Εἰκόνα δὲν «πλημμυρίζει» τὴν κάμαρα: ἰχνος μυρωδιᾶς, ἰχνος μουσικῆς, μόνο τὸ *πράγμα* ὑπάρχει, διεσταλμένο, σὰν μάτι *πεταμένο ἔξω*. Ἡ Φωτογραφία εἶναι βίαιη: ὄχι ἐπειδὴ παρουσιάζει βιαιότητες, ἀλλὰ ἐπειδὴ κάθε φορὰ *πληροῖ διὰ τῆς βίας τὴν ὅραση* κι ἀκόμα, ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴν τίποτα ποὺ νὰ ἐπιδέχεται ἀρνηση ἢ μετασχηματισμό (τὸ ὅτι μερικὲς φορὲς μπορεῖς νὰ μιλήσεις μὲ τρόπο ἀβρὸ γιὰ τὴ φωτογραφία δὲν εἶναι κάτι ἀντιφατικὸ πρὸς τὴ βιαιότητά της· λένε πολλοὶ ὅτι ἡ ζάχαρη εἶναι γλυκιά· ἐγὼ τὴ ζάχαρη τὴ βρίσκω τραχιά).

38

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ νεαροὶ φωτογράφοι ποὺ ὀργώνουν τὸν κόσμο, δοσμένοι στὸ κυνήγι καὶ τὴν αἰχμαλωσία τῆς ἐπικαιρότητας, ὅλοι αὐτοὶ οἱ νεαροὶ φωτογράφοι δὲν ξέρουν ὅτι εἶναι πράκτορες τοῦ Θανάτου. Γιατὶ ἡ ἐποχή μας ἀναδέχεται τὸ Θάνατο μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο: ὑπὸ τὸ ἀποθετικὸ ἄλλοθι τῆς παράφορης ζωῆς, τῆς ὁποίας ὁ ἐπαγγελματίας ἐκφραστὴς εἶναι, κατά κάποιον τρόπο, ὁ Φωτογράφος. Ἀπὸ ἱστορικὴ ἄποψη, ἡ Φωτογραφία πρέπει νὰ 'χει κάποια σχέση μὲ τὴν «κρίση θανάτου» ποὺ ἀρχίζει νὰ ἐκδηλώνεται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα. Προσωπικὰ θὰ προτιμοῦσα, ἀντὶ νὰ ἀνάγουμε συνεχῶς τὴν ἐλευση τῆς Φωτογραφίας στὶς κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθῆκες τῆς ἐποχῆς, νὰ διερωτηθοῦμε καὶ ὡς πρὸς τὸν ἀνθρωπολογικὸ δεσμὸ ποὺ ἑνώνει τὸ Θάνατο μ' αὐτὴ τὴ νέα εἰκόνα. Διότι, μέσα σὲ μιὰ κοινωνία, κάπου πρέπει νὰ 'χει τὸ λημέρι του κι ὁ Θάνατος. Κι ἂν δὲν τὸ 'χει πιὰ (ἢ τὸ 'χει σὲ μικρότερο βαθμὸ) στὴ σφαίρα τῆς θρησκείας, πρέπει νὰ τὸ 'χει κάπου ἀλλοῦ: ἴσως μέσα σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ποὺ παράγει τὸ Θάνατο ἐπιθυμώντας νὰ συντηρήσει τὴ ζωή. Τὸ φανέρωμα τῆς Φωτογραφίας συμπίπτει χρονικὰ μὲ τὴν ὑποχώρηση τῆς ἱεροτελεστικῆς λατρείας. Ὑπὸ τὴν ἔννοια αὐτή, ἡ Φωτογραφία ἴσως νὰ ἀντιστοιχεῖ μὲ μιὰν εἰσβολὴ στὸ χῶρο τῆς σύγχρονης κοινωνίας: τὴν εἰσβολὴ ἑνὸς Θανάτου ἀσυμβολικοῦ, ἐκτὸς θρησκείας καὶ ἐκτὸς τυπικοῦ — ἕνα εἶδος ἀπότομης βουτιᾶς μέσα στὸν κυριολεκτικὸ Θάνατο. *Ζωὴ / Θάνατος:* τὸ παραδειγματικὸ ζεῦγος ἀνάγεται σ' ἕνα ἁπλὸ κλίκ, τὸ κλίκ ποὺ χωρίζει τὴν ἀρχικὴ πόζα ἀπὸ τὸ τελικὸ χαρτί.

Μὲ τὴ Φωτογραφία εἰσερχόμαστε στὴν περιοχὴ τοῦ *Ἀχρωμου Θανάτου*. Μιὰ μέρα, βγαίνοντας ἀπὸ μιὰ παράδοση, κάποιος μοῦ εἶπε ἀποδοκιμαστικά: «Μιλᾶτε ἀχρωμα γιὰ τὸ Θάνατο» — Σάμπως ἡ φρίκη τοῦ Θανάτου νὰ μὴν ἐγκειται ἀκριβῶς στὴν ἀχρωμία του! Φρίκη θὰ πεῖ αὐτό: νὰ μὴν ἔχω τίποτε νὰ πῶ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ πιὸ ἀγαπημένου μου ἀνθρώπου, νὰ μὴν ἔχω τίποτε νὰ πῶ γιὰ τὴ φωτογραφία του, ποὺ τὴ μελετῶ προσεκτικὰ χωρὶς οὔτε γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ μπορῶ νὰ ἐμβαθύνω σ' αὐτήν, νὰ τὴ μετασχηματίσω. Ἡ μόνη «σκέψη» ποὺ μπορῶ νὰ



κάνω είναι ότι, στην άκρη αυτού του πρώτου θανάτου είναι γραμμένος ο δικός μου θάνατος. Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο θανάτους δεν υπάρχει παρά μόνο η αναμονή. Άλλον πόρο δεν έχω εκτός από τούτη την *ειρωνεία:* να μιλώ γιά το «δεν έχω τίποτε νά πώ».

Τή Φωτογραφική Εικόνα μπορώ νά τή μετασχηματίσω μόνο σέ άπόρριμμα; τοποθετώντας την στό συρτάρι ή στό καλάθι. Η Εικόνα αυτή έχει συνήθως τήν τύχη τού χαρτιού (φθείρεται)· άκόμα κι όταν στερεώνεται σέ σκληρότερα υποστηρίγματα δέν παύει νά είναι θνητή. Σάν ένας ζωντανός όργανισμός, γεννιέται μέ τούς κόκκους άργύρου πού βλασταίνουν, άνθίζει γιά μιά στιγμή κι έπειτα άρχίζει νά γερνά. Αν τήν προσβάλει τό φώς ή ή ύγρασία, κιτρινίζει, ξεθωριάζει, σβήνει. Τότε δέν έχεις παρά νά τήν πετάξεις. Οι παλαιότερες κοινωνίες φρόντιζαν νά είναι άΐδιο τό ένθύμιο, τό υποκατάστατο δηλαδή τής ζωής. Αυτό συνέβαινε τουλάχιστον μέ τό πράγμα πού έδήλωνε τό Θάνατο. Τό πράγμα αυτό ήταν τό Μνημείο: άθάνατο τό ίδιο. Η σύγχρονη κοινωνία, όμως, κατέστησε τή θνητή Φωτογραφία γενικό καί σχεδόν φυσικό μάρτυρα τού «υπάρξαντος» καί, μ' αυτόν άκριβώς τόν τρόπο, άρνήθηκε τό Μνημείο. Παράδοξο: ό ίδιος αιώνας γέννησε Ιστορία καί Φωτογραφία. Η Ιστορία είναι μιά μνήμη κατεργασμένη σύμφωνα μέ θετικές συνταγές, ένας άμιγής διανοητικός λόγος πού καταργεί τόν μυθικό Χρόνο. Η Φωτογραφία είναι μιά άσφαλής, πλήν όμως παροδική μαρτυρία. Έτσι μπορεί νά υποστηριχτεί ότι τά πάντα άπεργάζονται μιάν άνικανότητα γιά τό άνθρώπινο γένος. Θέλω νά πώ ότι, πολύ σύντομα, δέ θά μπορούμε πιά νά συλλαμβάνουμε συναισθηματικά ή συμβολικά, τή *διάρκεια.* Η έποχή τής Φωτογραφίας είναι έπίσης ή έποχή τών έπαναστάσεων, τών άμφισβητήσεων, τών άποπειρών, τών έκρήξεων. Είναι, κοντολογίς, ή έποχή τής άνυπομονησίας, ή έποχή παντός φαινομένου πού άντίκειται στήν ώρίμανση — Καί δέ χωρεί άμφιβολία ότι ή έκπληξη πού έκφράζεται μέ τό *«Αυτό υπήρξε κάποτε»* θά χαθεί κι αυτή. Έχει χαθεί ήδη. Εγώ — δέν ξέρω γιατί — είμαι ένας άπό τούς τελευταίους μάρτυρες αυτής τής έκπληξης (μάρτυρας τού Ανεπίκαιρου) καί τούτο τό βιβλίο είναι τό άρχαϊκό της άχνάρι.

Τί πρόκειται νά άφανιστεί μαζί μ' αυτή τή φωτογραφία πού κιτρινίζει, ξεθωριάζει, σβήνει καί, μιά μέρα, θά πεταχτεί στά σκουπίδια, άν όχι άπό μένα τόν ίδιο — είμαι πολύ προληπτικός γιά νά κάνω κάτι τέτοιο —, όπωσδήποτε άπό κάποιον άλλο, μετά τό θάνατό μου; Θά άφανιστεί ή «ζωή» (αυτό έδώ ήταν κάποτε ζωντανό, πόζαρε ζωντανό μπροστά στό φακό), άλλά όχι μόνον αυτή. Σέ όρισμένες περιπτώσεις θά άφανιστεί — πώς νά τό πώ; — καί ή άγάπη. Μπροστά στή μόνη φωτογραφία πού δείχνει μαζί τόν πατέρα καί τή μητέρα μου, αυτούς πού ξέρω ότι άγαπιόντουσαν, μπροστά στή φωτογραφία αυτή σκέφτομαι: Είναι ή άγάπη, ώς θησαυρός, αυτό πού θά χαθεί γιά πάντα. Γιατί, όταν έγώ δέν θά υπάρχω πιά, κανείς δέ θά μπορεί νά μαρτυρήσει. Καί μόνη θά 'χει άπομείνει ή άδιάφορη Φύση. Είναι βαθύς κι άφόρητος ό σπαραγμός αυτός. Τόσο βαθύς καί τόσο άφόρητος, ώστε μόνο ό Michelet, ένάντια στόν καιρό του, συνέλαβε τήν Ιστορία ώς μιά Εκδήλωση άγάπης: διαιώνιση όχι μόνο τής ζωής άλλά καί τών στοιχείων πού, μέ τό έκτός συρμού σήμερα λεξιλόγιό του, όνόμαζε Αγαθό, Δικαιοσύνη, Ενότητα, κ.τ.λ.

(Αποσπάσματα άπό τό τελευταίο βιβλίο τού Ρολάν Μπάρτ *La chambre claire (Note sur la photographie)* πού κυκλοφόρησε στό Παρίσι τό 1980 άπό τίς έκδόσεις τών *Cahiers du cinéma, Gallimard* καί *Seuil*).

Ἡ στιγμὴ τῆς ζωῆς

(Οἱ δεσποινίδες τοὺ Βίλκο)

Εἶναι ἡ μέρα τῶν νεκρῶν. Τὸ αἰνιγματικὸ πρόσωπο ἑνὸς γέρου κοιτάζει τὸν Βίκτορ ποὺ μετὰ τὸ θάνατο τοὺ φίλου του καὶ τὴ δική του σωματικὴ φθορὰ ξεκινάει τὸ κυνηγητὸ τῆς ζωῆς ἢ ἀλλοιὼς κατεβαίνει στὸ βασίλειο τῶν νεκρῶν, στὸ Βίλκο. Ὁ γέρος θὰ τὸν ἀκολουθήσει στοὺς ρομαντικοὺς περιπάτους μέσα στὰ δέντρα καὶ τὰ γαλήνια ἡλιοβασιλέματα. Θὰ τὸν ἀκολουθήσει καὶ στὴν ἐπιστροφή του μέσα στὸ σκοτεινὸ καὶ βουβὸ τρένο ποὺ σίγουρα δὲν τὸν γυρίζει στὴ ζωή... καὶ θὰ ξεδιπλώσει ἐτσι αὐτὴ τὴ σειρὰ τῶν ἀλλεπάλληλων σύγχρονων φλὰς-μπὰκ ποὺ καλύπτουν ὁλόκληρη τὴ ζωὴ τοὺ Βίκτορ, μέχρι τὴ στιγμὴ τοὺ θανάτου — τὴ στιγμὴ τῆς ζωῆς.

Ὁμως ὁ Βίκτορ δὲν εἶναι ὁ ἀνθρωπος ποὺ μπροστὰ στὸ θάνατο βλέπει τὴ ζωὴ του σὰν σὲ κινηματογραφικὴ ταινία. Εἶναι ὁ ἀνθρωπος ποὺ μπροστὰ στὴ ζωὴ βλέπει τὸ θάνατο σὰν τὴν μόνη πραγματικότητα, τὸ μόνο παρόν, ἐφόσον ἡ ζωὴ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ὄνειρο, μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία, μιὰ σκιὰ στὸν τοίχο ἢ στὸ πανί.

Καὶ εἶναι ἀκόμη μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία ποὺ κατορθώνει μέσα ἀπὸ τὶς ποιητικὲς εἰκόνες ἑνὸς ὀνείρου νὰ δείχνει καὶ τὰ ἀγωνιώδη, βασανιστικὰ ὑλικὰ του. Ἡ ἐλευθερία τῆς κάμερας καὶ ἡ εὐελιξία μιὰς γλώσσας στὰ ὅρια τοὺ ἐξπρεσιονισμοὺ χτίζουν καὶ ταυτόχρονα ὑπονομεύουν μία ρομαντικὴ ταινία.

Γιὰ νὰ πάψει νὰ εἶναι μιὰ σκιὰ στὸν τοίχο, ὁ Βίκτορ θὰ ἀναστήσει ἐκβιαστικὰ τὸ παρελθόν (ἡ πρώτη του ἐπίσκεψη στὸ Βίλκο, ἐπίμονη καὶ προκλητικὴ θὰ ταράξει τὴ σύγχρονη ζωὴ του) γιὰ νὰ τὸ ἐρευνήσει, νὰ ψάξει τὴν ἀλήθεια του, νὰ βγάλει ἀπὸ τὴ λήθη μιὰ πραγματικότητα ποὺ σκόπιμα λησμονήθηκε, ἀγνοήθηκε καὶ ὑποτιμήθηκε: μπροστὰ στὸν τάφο τοὺ φίλου του λέει: «Ἐφυγες χωρὶς νὰ μάθεις πὼς δὲν ὑπάρχει τίποτα... πὼς ὁ,τι εἶναι σημαντικὸ εἶναι τυχαῖο κι αὐτὰ τὰ τυχαῖα μὰς κυνηγάνε ἢ ἀκόμα χειρότερα τὰ κυνηγάμε». Ἔχει τύψεις γιὰ τὸ θάνατο τοὺ φίλου του, ἐνὼ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει γιὰ τὸ θάνατο τῆς Φέλα, ποὺ ποτὲ δὲν ἐμαθε.

Ὁ Βίκτορ ἐπεμβαίνει στὸ παρελθὸν καὶ ξαναστήνει ὁλες τὶς σχέσεις του καὶ τὶς στιγμὲς του μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἀνακαλύψει ὁτι ἔχει φτιάξει ἕνα σύστημα ἀπὸ ἀπωθήσεις, ψευδαισθήσεις — ποὺ ἐγγράφονται καθαρὰ σὲ ὁλα τὰ πρόσωπα τοὺ Βίλκο — καὶ ἀπαγορευτικοὺς φόβους: ὁ φόβος τοὺ ἔρωτα ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὴν Τοὺνια, ποὺ εἶναι τὸ ζωντανὸ φλὰς-μπὰκ, ἡ ἐνσάρκωση τῆς Φέλα. Ἡ Φέλα ὁμως, ὁ ἔρωτας ποὺ δὲν συντελέστηκε, εἶναι παντοτινὰ νεκρή, κι ἀς ὑπάρχει γιὰ δεύτερη φορὰ ἡ γιὰ ἀπειρες φορὲς στὰ πρόσωπα τῶν ἀλλων γυναικῶν, ποὺ ἀποτελοὺν τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς ὑπαρξῆς του σὰν σκιάς. «Τώρα μιλάγαμε γιὰ σένα», τοὺ λένε ὁταν πρωτομπαίνει στὸ σπίτι. «Δὲν ἔχεις τίποτα νὰ φοβηθεὶς ἀπὸ μένα», τοὺ λέει ἡ Κάζια, μετὰ τὴν ἀπωθημένη ἐρωτικὴ σκηνή τους στὴ κουζίνα της. «Δὲν σ' ἀγάπησα, ἀλλὰ ἔχεις παίξει κάποιο ρόλο στὴ ζωή μου», τοὺ λέει ἡ Γιόλα. «Μὲ θυμοὺνται καλὰ στὸ Βίλκο κι ἐγὼ νόμιζα πὼς ἤμουν μόνο μιὰ σκιὰ στὸν τοίχο τοὺ σπιτιοὺ τους», λέει ὁ ἰδιος στὴ θεία του.

Ἡ ζωὴ εἶναι φτιαγμένη ἀπ' αὐτὰ ποὺ δὲν ἐγιναν παρὰ ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἐγιναν. Καὶ αὐ-

Οἱ δεσποινίδες τοὺ Βίλκο

(Panny Z Wilka) Πολωνία - Γαλλία, 1978
Σκηνοθεσία: Andrzej Wajda. *Σενάριο:* Zbigniew Kaminski ἀπὸ τὴν νουβέλλα τοὺ Jaroslaw Iwaskiewicz. *Φωτογραφία:* Edward Klosinski. *Ντεκόρ:* Allan Starski. *Κοστούμια:* Wieslawa Starska. *Μοντάζ:* Halina Prugar. *Μουσική:* Karol Szymanowski. *Ἑρμ.:* Daniel Olbrychski (Βίκτωρ), Anna Seniuk (Γιούλια), Christine Pascal (Τούνια), Maja Komorowska (Γιόλα), Stanislawa Celinska (Ζόζια), Krystyna Zachwatowicz (Κάλια), Zofia Jaroszewska (ἡ θεία τοὺ Βίκτωρ), Tadeusz Bialoszczynski (ὁ θεῖος τοὺ Βικτὼρ). *Παραγωγή:* Στούντιο «Χ» (Βαρσοβία) καὶ Films Molière (Παρίσι). *Διανομή:* Μιχαηλίδης. *Διάρκεια:* 118΄.

τὰ ποὺ δὲν ἐγιναν διπλασιάζονται στὴ ταινία, ἐφόσον γίνονται τελειωμένες πράξεις ποὺ δὲν ἐγιναν, ἀδύνατες συναντήσεις ποὺ δὲν ὁρίστηκαν, φιλιὰ ποὺ δὲ δόθηκαν καὶ δὲ θὰ δοθοῦν ποτέ, φράσεις ποὺ δὲν ἀκούστηκαν καὶ δὲ θ' ἀκουστοῦν ποτέ. Καὶ ὅταν ρουφᾶς τὸ χυμὸ τῆς ὤψιμης φράουλας, παρέα μὲ τὰ φαντάσματά σου (τὴν Τοὐνια - Φέλα) ξέρεις ὅτι εἶναι μιὰ γεύση ποὺ ἐχει περάσει, ὅπως καὶ ὅταν τρῶς μὲ βουλιμία μαρμελάδα φράουλα κρυφὰ τὴ νύχτα καὶ πάλι παρέα μὲ τὰ φαντάσματά σου (τὶς ἐρωτικὲς φιγοῦρες ποὺ γλιστροῦν μὲς στὸ σκοτάδι) ἢ ὅταν κάνεις ἔρωτα μὲ μιὰ γυναίκα ποὺ δὲν ἀγάπησες πρὶν 15 χρόνια. Ὅσο κι ἂν οἱ πράξεις αὐτὲς συμβαίνουν στὸ παρόν, ὅσο κι ἂν ἡ κάθε στιγμὴ ἐχει τὴ δική της γεύση.

Ὁ φίλος τοὺ Βίκτορ ἔγραψε: «Ἡ ζωή μου δὲν εἶναι τίποτα. Τὸ θλιβερό μου τραγούδι κυλάει στὶς ὄχθες σου. Ἀπό μένα θὰ μείνει μόνο ἕνα ὄνειρο, μιὰ σκιὰ στὸν τοίχο κι ἕνα ξύλινο φέρετρο». Αὐτὰ κατεβαίνει νὰ συναντήσει ὁ Βίκτορ στὸ Βίλκο. Περνάει τὸ ποτάμι ποὺ στὶς ὄχθες του κυλάει ἡ ζωή του, κοιτάζει τὸ νερὸ μὲ λαχτάρα καὶ φτάνει στὸν τόπο τοὺ ὀνείρου, καὶ τοὺ ἐφιάλτη: μπαίνει στὸ ἀνοιχτό, σκοτεινὸ σπίτι κι ἀκούει στὸ βάθος χαρούμενες φωνές. Ἐκεί τὸν ὑποδέχεται ἡ Φέλα. Τὰ ἄλλα πρόσωπα συγκεντρωμένα, ὅπως μόνο στὶς ἀναμνήσεις καὶ τὰ ὀνειρα μποροῦν νὰ εἶναι, προσπαθοῦν νὰ τοὺ κρύψουν τὸ θάνατο τῆς Φέλα, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν ἐπιβεβαιώνουν ἀμετάκλητα (τὸ παιδί ποὺ παρουσιάζουν στὴ θέση της δὲν ἐχει οὔτε τὸ ὄνομά της). Τὸ ἴδιο τὸ σπίτι ἐπίσης θὰ τοὺ κρύψει καὶ θὰ τοὺ φανερώσει τὸ θάνατο μέσα ἀπὸ τὸ μακάβριο παιχνίδι τῶν παιδιῶν.

Τὸ Βίλκο εἶναι ἀκόμη ὁ παραμυθένιος τόπος τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Τὸν φανερώνουν τὰ σπίτια, οἱ εἰδυλιακὲς εἰκόνες τῶν γέρων θείων μὲ τὴν ὑπηρέτρια, οἱ ἀμαξες μὲ τὰ ἄλογα, ἡ ἀπομόνωση καὶ τὸ κομμάτιασμα τοὺ χώρου, ἡ αἴσθηση τῆς οἰκογένειας, ἀλλὰ καὶ ἡ ὑπαρξη τῶν ἰδιων τῶν παιδιῶν τοὺ Βίλκο, φλὰς-μπὰκ κι αὐτὰ τῆς παιδικῆς ἡλικίας ποὺ ξετυλίγεται ἐδὼ παράλληλα μὲ τὴν ἐφηβική.

Τέλος, εἶναι ὁ μυστικός, αἰνιγματικὸς τόπος τῶν τάφων. Αὐτὸς εἶναι κι ὁ στόχος τῶν ἐρωτικῶν ἀναζητήσεων τοὺ Βίκτορ: τὸ νεκροταφεῖο μὲ τοὺς χορταριασμένους τάφους, μὲ τὰ λιθάδια νὰ ἁπλώνονται μπροστά του καὶ ἕναν μοναδικὸ τοίχο νὰ τὸ ἑνώνει καὶ νὰ τὸ χωρίζει ἀπ' αὐτά, κόβοντας τὸ πλάνο στὴ μέση (αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ τοίχος τῶν ἰσκιων ποὺ ἀναφέρεται δυὸ φορὲς στὴν ταινία). Ὁ χώρος τοὺ θανάτου. Ἡ ἀναζήτηση τοὺ Βίκτορ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἐρωτική, ἀναρωτιέται γιὰ τὴ σωματικὴ αἴσθηση τοὺ θανάτου, ἂν ἡ στιγμὴ τοὺ θανάτου πονάει, ὅπως ὅταν τραβᾶς τὴ γάζα ἀπ'

τὴν πληγή, σὰν τὸ ζωντανό του σῶμα νὰ εἶναι μόνο ἕνα τραῦμα. Ἐρώτηση ποὺ διπλασιάζεται κι αὐτὴ ἀπὸ τὸν ἑτοιμοθάνατο θεῖο του, ποὺ αἰσθάνεται τὸ θάνατο ἐπίσης σωματικὰ καὶ τὸν περιμένει ἄυπνος κι αὐτὸς ἀλλὰ καὶ γαλήνιος μαζὶ μὲ τὶς ἀναμνήσεις του, τοὺς ἀνθρώπους ποὺ τοὺ χαρίσανε τὴν ἀγάπη τους καὶ τὴν εὐτυχία.

Ὁ ἐρωτας τοὺ Βίκτορ γιὰ τὸν θάνατο ὑπογραμμίζεται εἰρωνικὰ ἀπὸ τὸ πένθιμο ἐμβατήριο ποὺ παίζει ἡ Κάζια ὅταν ἐρχεται ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἐκδήλωση τοὺ ἐρωτα τῆς Τοὺνια. Καὶ εἶναι μόνο μέσα σὲ μιὰ μεταφορὰ τοὺ θανάτου, στὸ σκοτάδι καὶ τὴ νύχτα (ποὺ τονίζεται ἰδιαίτερα ὁπως ἐπιβάλλεται ξαφνικὰ μέσα σ' ἕνα πλάνο ποιητικοὺ ἡλιοβασιλέματος), ποὺ θὰ παιχτεῖ ἡ μοναδικὴ ἐρωτικὴ σκηνὴ τῆς ταινίας, ἐξοστρακισμένη καὶ πάλι, ἀφοὺ δὲν δείχνεται. Ἡ ἐκπλήρωση αὐτή, ἡ ταὐτιση τοὺ ἐρωτα καὶ τοὺ θανάτου, θὰ βάλει τέλος καὶ στὸ κυνηγητὸ τοὺ Βίκτορ. Τὴν ἄλλη μέρα θὰ φύγει ἀπὸ τὸ Βίλκο.

Ὁμως ἡ ἐπέμβασή του στὸ Βίλκο κάτι ἀλλάζει. Ἡ Φέλα αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν πεθαίνει, τώρα ποὺ τὰ πράγματα εἰπώθηκαν, ἐκδηλώθηκαν καὶ ὁλοκληρώθηκαν, «ὁλα πάνε καλύτερα», λέει ἡ Κάζια.

Ὁ Βίκτορ, περνώντας ξανὰ τὸ ποτάμι σκύβει καὶ πίνει νερό.

Οἱ ἄλλες ἀδελφὲς προστατεύουν τὴν Τοὺνια ἀπὸ τὸν ἐρωτα τοὺ Βίκτορ, τὸ θάνατο, καὶ συνεχίζουν τὴ ζωή τους στὸ Βίλκο. Ἡ ὀδυνηρὴ στιγμὴ τοὺ ἐρωτα καὶ τοὺ θανάτου ἐχει περάσει «ὁλα θὰ πάνε καλύτερα».

Ἡ ἐρωτικὴ ἀναζήτηση ἐχει ἀκολουθήσει ἄλλο δρόμο στὶς 5 ἀδελφές. Ὁ ἐρωτας γι' αὐτὲς δὲν ταυτίζεται μὲ τὸ θάνατο ἀλλὰ μὲ τὴ ζωὴ καὶ ἐχει πάρει τὴ σωματικὴ μορφὴ τῆς ὑστερίας καὶ τοὺ ἄγχους. Ἡ Γιόλα μὲ τὶς ἀκράτητες ὑστερικὲς ἐκφράσεις καὶ τὴ νευρωτικὴ συμπεριφορὰ καὶ ἡ Γιοὺλτσια ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπνεύσει παραμένουν ζωντανὲς καὶ αἰσθησιακές. Στὴν τελευταία τους σκηνὴ κάθονται κι οἱ δυὸ σὰν μικρὰ κορίτσια ἡ καλύτερα σὰν ὁραμα στὰ μάτια τοὺ Βίκτορ καὶ τρώνε ἀχόρταγα καὶ θαρετὰ τὸ πρωινό τους, ἀπολαμβάνοντας κι οἱ ἴδιες τὸ ὁραμα ποὺ προσφέρουν, τὴν ἐκδήλωση τῆς ἀγάπης στὰ μάτια τοὺ Βίκτορ.

Ἡ καταπιεσμένη Κάζια μὲ τὴν ἀέναη ἐργατικότητα καὶ τὴν ἀτελείωτη σειρὰ ἀπὸ κονσερβαρισμένες γεύσεις — λίγες γιὰ τοὺς ἐκλεκτούς — μὲ τὰ μυωπικά της μάτια καὶ τὶς καμπουριασμένες κινήσεις θὰ προβάλει γυμνὸ τὸ βλέμμα της καὶ τὴν ἀποστέρησή της στὸ φακό. Ἡ Ζόζια ποὺ ἐχεις τὴν αἴσθηση ὁτι θὰ σκάσει μέσα στὸ δέρμα της ἐκδηλώνεται σ' ἕνα ξέφρενο προκλητικὸ χορὸ κεφαλιοὺ, ἀλλὰ καὶ στὴν διαίσθηση γιὰ τὴν αὐτοκτονία ποὺ θὰ δοκιμάσει ἡ Τοὺνια.

Τὰ πρόσωπα τῶν *Δεσποινίδων* φορτωμένα, φανερὰ μακιγιαρισμένα, ὑστερικά, δείχνουν σὰν τὰ χρόνια καὶ οἱ νευρώσεις νὰ ἐχουν κολλήσει ἐπάνω τους μὲ τὸ ζόρι, σὰν νὰ φοράνε μιὰ μάσκα ποὺ ἴσως δὲν μποροὺν νὰ τὴ βγάλουν ἀλλὰ ποὺ, ἐν πάσει περιπτώσει, δὲν εἶναι τὸ πρόσωπό τους.

Ἡ Τοὺνια — Φέλα, τέλος, αὐτὸ τὸ ζωντανό — νεκρὸ πρόσωπο ποὺ ἐκφράζει τὸν ἐρωτά του εἶναι τὸ μόνο πρόσωπο ποὺ ἐχει μείνει ἀναλλοίωτο. Εἶναι τὸ πρόσωπο ποὺ γεμίζει ἀγωνία τὸν Βίκτορ στὴ σκέψη ὁτι χάθηκε ἐπειδὴ δὲν ἀνταποκρίθηκε στὸ κάλεσμά της καὶ τὸν τραβάει στὸν ἐρωτα τῆς Γιοὺλτσια. Ὁ ἐρωτὰς της θὰ τὴν ὁδηγήσει δύο φορὲς στὸ θάνατο, εἶναι ἀραγε αὐτὸ μιὰ νίκη πάνω στὸ θάνατο ἡ ἡ ἀμείλικτη ἐπιβεβαίωσή του;

Σὲ ὁλη τὴν ταινία τὸ παιχνίδι τοὺ φωτὸς πάνω στὰ πρόσωπα δὲν εἶναι παρὰ ἐναλλαγὲς σκοταδιοὺ καὶ φωτὸς, ἀσταθὴ περάσματα ἀπὸ τὴ μία κατάσταση στὴν ἄλλη. Ἡ φωτογραφία ὑπερτονίζει τὶς ρεαλιστικὲς πηγὲς φωτισμοὺ γιὰ νὰ δώσει ἕνα κάθε ἄλλο παρὰ ρεαλιστικὸ ἀποτέλεσμα. Τὰ μαλακὰ φωτισμένα πρόσωπα μέσα στὰ σκοτεινὰ δωμάτια τοὺ σπιτιοὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι τὰ πρόσωπα ἑνὸς ὀνείρου, ὁπως καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ τὰ τρώει ἡ τὰ σαρώνει τὸ φὼς στὰ ἐπιτηδευμένα κόντρ - λυμιέρ, τὰ πρόσωπα μιὰς ἀνάμνησης. Τὸ φορτωμένο οἰκογενειακὸ ντεκόρ τοὺ Βίλκο ἄλλοτε μένει τελείως σκοτεινὸ κι ἄλλοτε προσφέρει σβησμένες ἐπίπεδες εἰκόνες, ἐξαφανισμένες μέσα στὸ φὼς. Τὸ βράδυ συγκεντρώνει τὰ πρόσωπα γύρω ἀπὸ τὰ ἀδύνατα φῶτα ὁπως ἡ φωτιὰ στὴν Ἑστία. Τὸ σπίτι τοὺ Βίκτορ εἶναι βυθισμένο στὸ μούχρωμα ἡ στὰ σκοτάδια, ὁπως στὴ σκηνὴ ποὺ ἡ Γιόλα παίζει πιάνο. Ὁταν μετὰ ἀπ' αὐτὴ θὰ παίξει ὁ Βίκτορ, θ' ἀνάψει τὸ κερὶ γιὰ νὰ τὰ διαλύσει.

Ὁ Βάιντα δήλωσε ὁτι ἐκανε αὐτὴν τὴν ταινία γιατὶ ἀρέσει στὸν κόσμο νὰ βλέπει τὴ ζωὴ μοναχικῶν γυναικῶν. Ἴσως μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἁπλὴ φράση σχετικὰ μ' αὐτὴ τὴν ταινία νὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴ σχέση ποὺ μπορεῖ νὰ ἐχει στὸν κινηματογράφο ὁ δημιουργὸς μὲ τὴ δουλειά του καὶ μὲ τὸ κοινό του.

Αὐτὲς εἶναι μερικὲς μόνο σκέψεις ποὺ γεννοὺν οἱ *Δεσποινίδες ἀπ' τὸ Βίλκο».*

Μαρία ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Πώς γεννιούνται οἱ (σωστές) εἰκόνες

(Τὸ βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο)

Τὸ βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο

(Le fond de l'air est rouge) Γαλλία, 1977
Σκηνοθεσία: Chris Marker. *Ὁμάδα ἐργασίας:* Valérie Mayoux, Luce Marsant, Pierre Camus, Anne-Claire Mittelberger, Christine Aya, Patrick Sauvion, Jean - Roger Sahunet. *Φωνές:* Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, Laurence Cuvillier, François Perier, Yves Montand. *Μιξάζ:* Antoine Bonfanti. *Μουσική:* Luciano Berio («Musica Notturna nelle strade Madrid»). *Μοντάζ καὶ μπάντα ἤχου:* Chris Marker. *Παραγωγή:* I.N.A., I.S.K.R.A., DOVIDIS. *Διανομή:* Studio. *Διάρκεια:* 240'.

Πρόθεση τῆς κριτικῆς αὐτῆς δὲν εἶναι ν' ἀναλύσει τὶς πολιτικὲς ἰδέες, τοὺς προσανατολισμοὺς καὶ τὶς ἀπόψεις τοῦ φίλμ τοῦ Κρὶς Μαρκὲρ, ἀλλὰ κύρια νὰ ἐντοπίσει τὴ σχέση του μὲ τὸ σημερινὸ «πολιτικὸ» ἢ «στρατευμένο» ντοκυμαντέρ.

Ἕνα ἀριστερὸ φίλμ ποὺ ἀντιτίθεται σ' ὁποιαδήποτε ἑτοιμοπαράδοτη συμβουλὴ καὶ προτροπή, ποὺ δὲ γνωρίζει τὸ μυστικὸ τῆς εὐτυχίας τῆς ἀριστερᾶς καὶ κατὰ συνέπεια δὲν ἔχει νὰ δώσει ἀπαντήσεις καὶ λύσεις, ποὺ τοποθετώντας ἢ ἀνασύροντας προβλήματα τῶν ἀριστερῶν κινημάτων ἀναρωτιέται ταυτόχρονα γιὰ τοὺς ἰδιους του τοὺς πολιτικοὺς καὶ αἰσθητικοὺς προσανατολισμούς, ποὺ ἀναγκάζει τὸ θεατή, ἀμήχανο ἴσως, νὰ θέτει τὰ ἴδια ἐρωτήματα, εὐκολα θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθεῖ σὰν προκλητικό, ἀναρχικό, ταραχοποιό, ἀνορθόδοξο, κοκ. Μὲ ὅλο τὸν κομφορμισμὸ καὶ τὴν κοινοτυπία ποὺ περικλείει μιὰ τέτοια παρέλαση παρόμοιων ὁρισμῶν.

Στὸ *Βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο,* (σὲ διάσταση πιθανὸν μὲ τὶς προηγούμενες δουλειὲς τοῦ Μαρκὲρ), τὸ νόημα ἀπορέει ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση καὶ συμπλοκὴ διαφορετικῶν λόγων, διαφορετικῶν πολιτικῶν ἰδεῶν ποὺ ἐκφέρονται μέσα ἀπὸ τὸ φίλμ. Ὁ φιλμικὸς λόγος (discours) εἶναι διαμορφωμένος μὲ βάση τὴν ἀλληλεπίδραση καὶ σύγκρουση διαφορετικῆς ἰδεολογικοπολιτικῆς λογικῆς σημαινόντων στοιχείων (ὁμιλίες, ἤχοι, εἰκόνες), ποὺ ἔχουν συλληφθεῖ «ἄμεσα», «ντοκυμαντερίστικα». Κάθε ἐπὶ μέρους λόγος (μικρὴ ἑνότητα τοῦ φίλμ) δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι ὁ υἱοθετούμενος ἀπὸ τὸ λόγο τοῦ φίλμ, γιὰ νὰ διαψευσθεῖ καὶ ἀναιρεθεῖ ἀπὸ ἕναν ἄλλο (ἄλλη μικρὴ ἑνότητα), ποὺ μὲ τὴ σειρά του μοιάζει νὰ υἱοθετεῖται προσωρινά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο (σὲ μεγαλύτερες φιλμικὲς ἑνότητες) ἡ συνάντηση δύο λόγων συγκροτεῖ ἕναν τρίτο διαφορετικό, κριτικὸ ἀπέναντι στοὺς δύο προηγούμενους: ἡ (ἀντι)παράθεση τῶν πλάνων τοῦ Κάστρο καὶ τοῦ γραμματέα τοῦ βολιβιανοῦ ΚΚ σχηματίζει ἕνα λόγο ποὺ ἀμφισβητεῖ τὰ λεγόμενά τους.

Ἡ δόμηση τοῦ ὑλικοῦ δίνει ἐπιπλέον τὴ δυνατότητα στὸ θεατὴ ἐκεῖνον ποὺ θέλει νὰ ἐπωφεληθεῖ τῆς εὐκαιρίας, νὰ φτιάξει ἕνα καινούριο, δικό του μοντάζ, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μοντάζ ποὺ ἤδη ὑπάρχει.

Τὸ φίλμ τοῦ Μαρκὲρ δὲ δυναστεύεται ἀπὸ τὴ σοφὴ φωνὴ off τοῦ ἀφηγητή, φωνὴ ποὺ αὐτὴ μόνη κατέχει τὴ Γνώση, τὴν προβάλλει καὶ τὴν κολλὰ τεχνητὰ πάνω στὶς εἰκόνες πρὸς ὄφελος ἑνὸς ἐνιαίου, συμπαγοῦς πολιτικοῦ λόγου. Ἐδῶ ἡ φωνὴ off ἀναλαμβάνει πρωτότυπους γιὰ «πολιτικὸ ντοκυμαντὲρ» ρόλους. Ἐνῶ τὸ στάτους της, κατὰ κανόνα, εἶναι προνομιακὸ στὶς ταινίες τοῦ «εἴδους», ἐδῶ, ἐπιπλέον, ἐκπλήσσεται, συγκινεῖται, ἀναρωτιέται, ἐνθουσιάζεται / ἀπογοητεύεται. Ὁ ἀφηγητὴς - σκηνοθέτης ἐκφράζει τὴν ἀπορία του γιὰ τὶς ἰδιες τὶς εἰκόνες ποὺ ἔχει φιλμάρει, τὶς ἀνακαλύπτει ἐκ νέου, ξετρυπώνοντας κάποιο κρυμμένο νόημά τους, τὶς ξαναβλέπει στὸ φῶς τοῦ χρόνου καὶ τῶν πρόσφατων κοινωνικῶν ἐμπειριῶν: «Νόμιζα πὼς φιλμάριζα ἕναν ἀναβάτη ἀλλὰ ἐπρόκειτο γιὰ πραξικοπηματία τῆς Χιλῆς».

Ὁ λόγος off λοιπὸν δὲν ἐπιβάλλεται σὰν τὸ ἀόρατο σημεῖο θέασης τῶν πάντων, ποὺ θὰ βρισκόταν στὸ ἀπόγειο τῆς πιὸ βαθιᾶς ἰδεολογικοπολιτικῆς ἀνάλυσης. Δὲν προστάζει τὶς «κυρίαρχες καὶ δευτερεύουσες ἀντιθέσεις» νὰ ὁριοθετηθοῦν, νὰ ταξινομηθοῦν καὶ νὰ ἀποστεωθοῦν. Δὲν ἀποφασίζει, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ θεατή, περὶ τῶν «ὀρθῶν» καὶ «λαθεμένων γραμμῶν» καὶ δὲν τὶς διατάσσει πάνω σὲ ντιρέκτ εἰκόνες καὶ ἤχους. Τέλος δὲν τὶς συμπιέζει μὲ a priori θέσεις, «ἐπαληθευμένες ἀπὸ τὴ ζωή». Ὁ λόγος off κινεῖται ἐλεύθερος, μακριὰ ἀπ'

τούς καθορισμούς τών κομματικών ἢ ἰδεολογικών δοξασιών *(1)*.

Ἡ σκηνοθεσία θέτει διαρκώς τό ἐρώτημα τού ἀπό πού προέρχονται καί κάτω ἀπό ποιές συνθήκες ἐχουν συλληφθεί οἱ εἰκόνες καί οἱ ἦχοι πού ἀπλουστευτικά βαφτίσαμε ἀμεσες ἢ ντοκουμενταρισμένες. Τίς ἀνάγει ἀκριβώς στίς συνθήκες αὐτές, κι ἐπιδεικνύει τήν κατοπινή, συνεχή ἐπεξεργασία τους μέσα ἀπό τά mass - media (ἐπίκαιρα, τηλεοράσεις, φωνές διοχετευμένες μέσω ραδιοφώνων, μαγνητοσκοπημένες εἰκόνες, φίλμ - προκηρύξεις πολιτικών ὁμάδων, σχόλια τών ὁπερατέρ). «Ὁ τρόπος τής πληροφόρησης ἀποτελεί μέρος τής πληροφορίας καί τήν πλουτίζει», ὑπενθυμίζει συνέχεια ὁ Μαρκέρ.

Στήν ἐργασία τού φίλμ ἐνυπάρχει ἕνας λανθάνων, ἐμμεσος στοχασμός πάνω στή σχέση κιν/κό ντοκουμέντο, λήψη ντιρέκτ, ντοκυμαντέρ, ἀπό τή μία, καί Ἱστορίας, κοινωνικού καί ἱστορικού γίγνεσθαι, ἀπό τήν ἄλλη. Διαδικασία πού παράγει εἰκόνες καί μορφές φιλμαρισμένες ἀπό ἕνα ὑποκείμενο - σκηνοθέτη, πού φιλτράρει κι ἀναπλάθει τό ἱστορικο - κοινωνικό, μέσα ἀπό τούς μηχανισμούς τού κινηματογράφου - ντιρέκτ. Σκέψη (ὄχι ἀμεσα ἀντιληπτή) γύρω ἀπ' τήν κιν/κή δημιουργία σέ σχέση μέ τίς ἰδιότητες τής κινηματογραφικής κατασκευής τού ντοκυμαντέρ. («Δέν ξέρουμε ποτέ τί φιλμάρουμε») *(2)*.

Τό *Βάθος τού οὐρανού εἰναι κόκκινο* ξέρει νά θέτει σέ κίνηση τούς συνδυασμούς τού ντιρέκτ καί τής μυθοπλασίας, κυρίως χάρη στήν ἱκανότητά του νά δημιουργεί μυθοπλασία ἀπό τό ντιρέκτ. Μερικές φορές τούτη ἡ παραγωγή μιάς ἐπιπλέον μυθοπλασίας, ἐπιτυγχάνεται καί προστίθεται ἀνεπαίσθητα, ἀποτελώντας μία σχεδόν ἀδιόρατη διαφορά: Ὁ Φιντέλ Κάστρο ρητορεύοντας παίζει μέ τήν εὐλυγισία τών μικροφώνων, ὡσπου κάποτε σκοντάφτει στά ἀκαμπτα μικρόφωνα τού Κρεμλίνου. Ἡ συλλογή τών χειρονομιών του πάνω στά μικρόφωνα κι ἡ ἀπρόσμενη χρήση τού συντομότατου σχολίου πού τίς συνοδεύει, κατασκευάζουν μία ἱστορία, ἕνα μύθο, κι ἔτσι οἱ ἁπλές χειρονομίες μετατρέπονται σέ μίνιμουμ μυθοπλασίας. Ἀντίστοιχο χειρισμό

1. Τό φίλμ τού Μαρκέρ ἀποδεικνύει πώς τό πολιτικό ντοκυμαντέρ δέν εἰναι κατ' ἀνάγκη συνώνυμο — στυλιστικά καί σημασιολογικά — τής ξηρότητας, τής ὠχρότητας, τής ἐλλειψης φαντασίας καί ... τής πλήξης. Φίλμ πού κατά συνέπεια βρίσκεται στόν ἀντιποδα τών (κρυπτο) τριτοδιεθνιστικών, ἀπλουστευτικών ἑλληνικών «πολιτικών ντοκυμαντέρ» καί τών ἐφησυχασμένων, στίς δικές τους ὀρθοδοξίες, ἀπόψεων πού τίς ὑποβαστάζουν (βλ. κιν/κή στήλη τού *Ριζοσπάστη*).

2. Οἱ μορφές πού παράγονται ἀπό τή σχέση, τήν ἐπέμβαση τού σκηνοθέτη — ὑποκειμένου τού μηχανισμού τής κινηματογράφησης πάνω στό κοινωνικό, μπορούν νά γίνουν ἕνα νέο ντοκουμέντο, ντοκουμέντο τής σχέσης — διά μέσου τού ντοκυμαντέρ — τού κινηματογραφικού ὑποκειμένου μέ τό κοινωνικό - ἱστορικό.

3. Ἀφηγητὴ ποὺ δὲ βγάζει λόγους καὶ δὲν προπαγανδίζει, ἀλλὰ ἁπλῶς θυμᾶται, ἀναπολεί, καὶ συγκρίνει τὶς εἰκόνες τῶν δύο ἐποχῶν.

συναντᾶμε στὴν ἐνότητα γιὰ τὸ Μάη τοὺ '68. Στὴ θέση τῶν πασίγνωστων στὸ γαλλικὸ κοινὸ συγκρούσεων στὸ Καρτιὲ Λατέν, βλέπουμε νὰ ξεδιπλώνονται στὴν ὀθόνη οἱ ἴδιοι χῶροι, ἀλλὰ στὴ σημερινή τους μορφή. Ἡ μυθοπλαστικὴ διάσταση δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ σύγκρουση ντοκυμαντερίστικων ὑλικῶν, διαφορετικῆς πρόσληψης μὲ τὶς ὑποκειμενικὲς ἐπεμβάσεις τοὺ σκηνοθέτη - ἀφηγητή: Πρόκειται γιὰ οὐδέτερα ὑλικὰ ἀπὸ τὸ σήμερα, φωτογραφίες ἀπὸ τὶς μάχες τοὺ χθές, ἠχογραφήσεις ὁδομαχιῶν, τὴ φωνὴ τοὺ ἀφηγητὴ *(3)*, τὴ σιωπὴ (τοὺ studio) ποὺ παραπέμπει στὴν ἀνάλογη τῶν ἡσυχων (σήμερα) δρόμων. Ἡ συγχρονικὴ ἀντιπαράθεση τῶν παραπάνω σημαινουσῶν ὑλῶν ὑπερβαίνει τὸ ντοκυμαντὲρ, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ βάση τους (ἀκόμη καὶ ἡ φωνὴ τοὺ ἀφηγητὴ σὲ τελευταία ἀνάλυση δὲν εἶναι παρὰ τὸ ντοκουμέντο μιᾶς συνέντευξης, μιᾶς ἐκμυστήρευσης).

Ἡ σκηνοθετικὴ - μονταζικὴ ἐπέμβαση δὲν ἐξαφανίζει τὶς τεχνικὲς ἀτέλειες, γιὰ νὰ δημιουργήσει ἕνα ἀριστοτεχνικὸ ἀντικείμενο, ἕνα νεκρὸ κομψοτέχνημα. Δὲν ἀπωθεῖ τὰ ἴχνη τῆς τεχνικῆς (ἀπαραίτητο ὄργανο τοὺ φίλμ) ἀλλὰ τῆς δίνει μιὰ θέση στὴν ἀφήγηση, χρησιμοποιεῖ τ' ἀποτυπώματά της, τὶς ἐλαττωματικὲς της στιγμὲς (εἰκόνες χωρὶς εὐκρίνεια, γυρισμένες μὲ ἀνεπαρκὴ μέσα, δανεισμένες ἀπὸ «στρατευμένες» ταινίες φτιαγμένες στὰ γρήγορα), ποὺ τὴν καθιστοῦν ὁρατὴ καὶ τὴν ἀναγκάζουν νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἀφανὲς καὶ τὸ αὐτονόητό της. Ἡ φωνὴ off δείχνει νὰ ξαφνιάζεται ἀντικρίζοντας τοὺτα τ' ἀποτυπώματα, τὰ ὁποία ἀλλοὺ θὰ τὰ εἶχαν κατατάξει στὰ ἄχρηστα. Ἐδὼ ὁμως γίνονται φιλόξενα ἀποδεκτὰ κι ἐνσωματώνονται στὰ πλέγματα σημασιῶν τοὺ φιλμικοὺ κειμένου: «Οἱ εἰκόνες τρέμουν» μονολογεῖ ὁ ἀφηγητὴς στὴν ἀρχὴ τῆς σεκάνς γιὰ τὸ Μάη τοὺ '68 καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ φλοὺ τῶν εἰκόνων σὰ μεταφορὰ τοὺ συγκλονιστικοὺ τῶν φιλμαρισμένων συμβάντων.

Ἡ ἐνορχήστρωση καὶ συστηματοποίηση τῶν λόγων, εἰκόνων καὶ ἠχων ποὺ χαράζουν ἀκατάπαυστα κι ἐπίμονα τὴν ταινία ἐχουν σὰ δομὴ μιὰ ὀργάνωση περισσότερο αἰσθητικὴ καὶ λιγότερο πολιτική. Ἐντελῶς μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ 'ναι τυχάρπαστες, δείχνουν πὼς ὁ σκηνοθέτης ναὶ μὲν παραιτεῖται ἀπὸ τὴν κατοχὴ τῆς ἀπόλυτης γνώσης, ἀλλὰ ἡ μέθοδος τῆς κατασκευῆς τοὺ φίλμ ὑποννοεῖ καὶ προϋποθέτει τὸ ἀπολυτότερο *βίωμα:* ὁ σκηνοθέτης - μοντὲρ, πανταχοὺ παρὼν, ἐχει βιώσει τὰ πάντα κι ἐχει ψιλοκοσκινίσει ὁλα τὰ πολιτικὰ γεγονότα. Μοναδικὸ κατὰ τὴ γνώμη μου πρόβλημα, πρόβλημα ὁμως ποὺ ἡ βαρύτητά του δὲν ἐχει διόλου τὸ προβάδισμα στὸ περιπετειώδες καὶ πολυσημικὸ σύστημα τοὺ φίλμ.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Τὸ Σῶμα καὶ ἡ Ψυχή

(Ἡ κυρία χωρὶς καμέλιες)

I

Α. Μιὰ νέα καὶ ὁμορφη γυναίκα κοιμᾶται. Τὸν ὕπνο της δὲν ἐρχεται νὰ τὸν ταράξει (φαινομενικὰ τουλάχιστον) καμιὰ σκιά. Καμιὰ ὑποψία. Ἡ γυναίκα ὀνειρεύεται κι ἕνα χαμόγελο στὸ πρόσωπό της ἐπιβεβαιώνει τὴ γνωριμία της μὲ τὴν ἀπόλαυση. Ὀνειρεύεται ὅτι τὴν πλησιάζουν, τὴν ἀγγίζουν καὶ τὴν ἀγαποῦν. Ἄρα στὸν ὕπνο της ζεῖ ἀγαπημένη.

«Οἱ ὡραίες κοιμοῦνται μέσα στὰ δάση τους, περιμένοντας τοὺς πρίγκηπες νὰ 'ρθουν νὰ τὶς ξυπνήσουν. Μέσα στὰ κρεβάτια τους, στὰ γυάλινα φέρετρά τους, στὰ δάση τους τῶν παιδικῶν χρόνων, ἴδιες πεθαμένες. Ὡραίες, ἀλλὰ παθητικὲς· λοιπὸν ποθητές: ἀπ' αὐτὲς ἀναβλύζει κάθε μυστήριο. Εἶναι οἱ ἄντρες ποὺ τοὺς ἀρέσει νὰ παίζουν μὲ κούκλες...» (1).

Β. 1. «Sorties» τῆς Hélène Cixous. Γραφὴ ἐνδιάμεση τῆς θεωρίας καὶ τῆς μυθοπλασίας. Γιὰ τὴν «feminité», τὴ σεξουαλικὴ διαφορά, τὴ γυναικεία ἀπόλαυση, τὴ δισεξουαλικότητα, τὴ γυναικεία γραφή, τὸ φαλλοκεντρισμό... Γιὰ μερικὲς γυναίκες, τὴν Ἀριάδνη, τὴ Διδώ, τὴν Ἠλέκτρα, τὴν Πενθεσίλεια, τὴν Ζὰν ντ' Ἀρκ... Μαζὶ μὲ τὸ La Coupable τῆς Catherine Clément, ὅπου περιγράφεται ἡ βίαιη καὶ μακραίωνη ἱστορία τῆς ὑπαιτιότητας τῆς γυναίκας, ἀποτελοῦν ἕνα ἔργο μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «La jeune née», Féminin Futur, ἐκδ. 10/18, Παρίσι.

II

Α. Μὲ τὸ ὡραῖο σῶμα ἡ γυναίκα περνά ἀνεμπόδιστα στὴ λευφόρο τῆς ἐλπίδας κι ἀπὸ ἀσήμαντη πωλήτρια φαίνεται στὰρ τοὺ σινεμά. Στὶς ὑπόλοιπες πέφτει ὁ κλῆρος τοὺ φθόνου. Ποιὰ δὲ θὰ ποθοῦσε βίαια τὴ μοῖρα της; Ἡ κοιμισμένη γυναίκα ὁλοκληρώνει τὸ ρομάντζο της. Γιὰ τοὺτο χρειάζονται εἰκόνες, καλοφωτισμένες καὶ γυαλιστερὲς, φωτογραφίες τοποθετημένες σὲ τετράγωνα κουτιά, μέσα δηλαδὴ ποὺ θὰ ἐγγράψουν καὶ θὰ συντηρήσουν τὸ *ὄνειρο* ποὺ εἶναι διττό. α) Τὸ γυναικεῖο: ὄνειρο πάνω στὴν ἐλξη, τὴν ἀφή, τὴ γεῦση, τὸ σῶμα, τὸν πόθο, τὴν ἀπόλαυση, τὸ ἄσπρο, τὸ φωτεινό. β) Τὸ ἀντρικό: ὄνειρο πάνω στὴ θελκτική, ἀνύπαρκτη καὶ κατὰ συνέπεια τὴν ὅλο καὶ περισσότερο ἐπιθυμητὴ γυναίκα, τὴν παθητική, τὴν ἐξαρτημένη κι ἀξιολάτρευτη, τὸ σῶμα - μορφὴ φτιαγμένο γιὰ κεῖνον. Ὄνειρο πάνω στὸ σκοτεινό, τὸ μαῦρο, τὸ ἀνεξερεύνητο *(2)*.

Τὸ φωτορομάντζο *(3)* ὁλοκληρώθηκε. Οἱ τετράγωνες φωτογραφίες παίρνουν τὸ σχῆμα τῆς ἀνοιχτῆς καρδιᾶς, ὡσπου τελικὰ κάτι ἐπίμηκες καὶ αἰχμηρὸ (τὸ κλασικὸ βέλος) ἐκτοξεύεται καὶ καρφώνεται πάνω της, διαπερνώντας την. Τὸ αἷμα σὲ χοντρὲς σταγόνες σφραγίζει τὸ εὐτυχισμένο τέλος ποὺ ταυτίζεται μὲ τὴν ἁλωση. Τέλος κυριαρχημένο ἀπὸ τὸ φαλλό.

Ἡ ὡραία συχνὰ δὲν ξυπνά ποτέ. Στὸν Ἀντονιόνι (ἡ Κλάρα Μάνι καὶ οἱ ἄλλες) ξυπνάει καὶ θυμᾶται πόσο κάποτε εἶχε κοιμηθεῖ. Ὀδύνη ἀποτυπωμένη ἀνεξίτηλα στὸ σπάνιο πρόσωπο τῆς Λουτσία Μποζὲ.

Β. 2. Μὰ οἱ γυναίκες θὰ ἀρνηθοῦν πὼς εἶναι Ἀφρική, ἡ «Μαύρη Ἤπειρος» δὲν εἶναι οὔτε μαύρη, οὔτε ἀνεξερεύνητη.

Β. 3. Romanzi a fumetti (φωτορομάντζα). Σαφὴς ἡ ἀναφορὰ τοὺ Ἀντονιόνι σ' αὐτὰ τόσο στὴν *Κυρία χωρὶς καμέλιες* (1953) ὅσο καὶ στὸ *Χρονικὸ μιᾶς ἀγάπης* (1950). Ἡ κριτικὴ τοὺ Ἀντονιόνι ἀπέναντι στὰ φωτορομάντζα εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἀφορισμό. Ἀπόροια περισσότερο μιᾶς διφορούμενης ματιᾶς κι ἐλάχιστα ὀφειλόμενη σὲ πολιτικὴ τοὺ τάκτ. Τὰ φωτορομάντζα ἀποτελοῦν τὸν καθρέφτη μιᾶς καπιταλιστικῆς, οἰκογενειοκρατικῆς καὶ φαλλοκεντρικῆς ἀναπαραγωγῆς. Καθρέφτισμα τῆς χωρὶς σῶμα γυναίκας, τῆς γυναίκας ποὺ εἶναι ἀποτέλεσμα αὐτολογο-

Ἡ κυρία χωρὶς καμελίες

(La Signora senza camelie) Ἰταλία 1953
Σκηνοθεσία: Michelangelo Antonioni. *Σενάριο καὶ διάλογοι:* Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.-M. Pasinetti. *Φωτογραφία:* Enzo Serafin. *Ντεκόρ:* Gianni Polidori. *Μουσική:* Giovanni Fusco. *Βοηθὸς σκηνοθέτη:* Francesco Maselli. *Ἑρμηνεία:* Lucia Bosé (Clara), Andrea Cecchi (Gianni, ὁ σύζυγος), Gino Cervi (Bora, ὁ παραγωγός), Alain Cuny (Lodi, ὁ φίλος), Ivan Desny (Nardo, ὁ ἐραστής). *Διευθυντὴς παραγωγῆς:* Vittorio Glori. *Παραγωγή:* Domenico Forges Davanzati - E.N.I.C. - Cormoran. *Διανομή:* Studio. *Διάρκεια:* 95'.

* Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐνότητες. Τὴν ἐνότητα Α (Ἕνα γυναικεῖο μυθιστόρημα) καὶ τὴν ἐνότητα Β (Ἀναφορές, σημειώσεις, παράλληλες σκέψεις). Ἡ μία ἐνότητα παραπέμπει στὴν ἄλλη καὶ ἀντιστρόφως. Δομικὰ τὸ κείμενο χωρίζεται σὲ τέσσερα σύνολα (I, II, III, IV). Κάθε σύνολο ἐμπεριέχει τμῆμα ἢ τμήματα τῶν δύο ἐνοτήτων. Ἡ σύνδεση τῶν δύο ἐνοτήτων στὸ κάθε σύνολο γίνεται μὲ τοὺς εἰδικοὺς ἀριθμούς.

κρισίας τού σώματος, τής ἀναπνοής καί τού λόγου. Τά φωτορομάντζα ἔχουν τή δυνατότητα νά ξερνούν ἀκατάσχετα, ὀχυρωμένα πίσω ἀπό τό ἐλαφρυντικό τής ἀσημαντότητας καί τής λαϊκότητάς τους ὅλα ὅσα ἐκμαιεύονται μέ δυσκολία ἡ καί καθόλου στά παραδεκτά ἐπίσημα λογοτεχνικά κείμενα (ἡ παραδίαση τής ἀσυλίας τών ὁποίων ἀποτελεί σοβαρό παράπτωμα καί τιμωρεῖται αὐστηρά).

III

Α. Κι ἀφήνει τά πικρά της δάκρυα νά ὑπογράψουν τό γαμήλιο συμφωνητικό. Μά πότε πρόλαβαν νά πικράνουν τά δάκρυα τής Κλάρας, στήν ἀρχή σχεδόν τής ταινίας, ἀφού μέχρι τότε δέ βλέπουμε παρά τό φεγγοβολιστό κι ἀσυννέφιαστο πρόσωπό της; Ὅμως ἡ σκηνή τής γαμήλιας συμφωνίας σημαδεύεται ἀπό τήν παρουσία τριών οἰκογενειών. Ἡ πρώτη ἀποτελείται ἀπό ἕναν ἄρρωστο καί ἄφωνο πατέρα καί μιά μητέρα τής ὁποίας ὁ ἀκατάσχετος λόγος κυνηγά θαύματα καί κατέχει τήν ἐξουσία. Ἡ δεύτερη, ἡ κινηματογραφική, ἐκπροσωπείται ἀπό τόν παραγωγό Bora, πού στό ἄκουσμα τής ἀγγελίας τού γάμου πενθεί τήν ἀπώλεια τού ὡραίου σώματος, ἀντικειμένου τής κινηματογραφικής κερδοσκοπίας καί οἰκονομικού θεμέλιου τής κινηματογραφικής φαμίλιας τής ὁποίας ἡ Κλάρα ἀποτελεῖ τό χαϊδεμένο παιδί. Ἡ τρίτη οἰκογένεια, πού ὁ ἀρχηγός της Gianni εἶναι καί ὁ πρωταγωνιστής τής σκηνής, κερδίζει ἐκεί πού χάνει ἡ προηγούμενη, στήν ἀπόκτηση δηλαδή τού ὡραίου σώματος πρός διακόσμηση τής κρυστάλινης γυάλας — συζυγικής ἑστίας. Ἡ στιγμή λοιπόν τής γαμήλιας ἀγγελίας θά μποροῦσε νά 'χει ἀπεριόριστα πλατιά χρονική διάρκεια, ἀρκετή σίγουρα γιά νά προφτάσουν τά δάκρυα τής Κλάρας νά γίνουν πικρά. Ἔτσι σέ μιά ταινία ὅπου ἡ καταγραφή τού προσποιητού καί τού ψεύτικου εἶναι ἐξαντλητική (κατασκοπευτικά γλιστρήματα τού φακού στούς χαρτονένιους δαιδάλους τής Τσινετσιτά, κατασκευασμένοι πόθοι καί φιλιά, εἰκόνες πού θυμίζουν ράσες ἀξιοθρήνητων πεπλόμ), τά δάκρυα τής Κλάρας Μάνι εἶναι τόσο πολύ ἀληθινά, ὥστε δέν ὑπάρχει πιά καμιά ἀμφιβολία γιά τήν καταδίκη της.

Βροχερά, μελαγχολικά τοπία. Ἐπαναλαμβανόμενα. Γυναίκες μόνες *(4)* περιφερόμενες σ' ἀστραφτερά ἐνυδρεία. Ἡ σημειολογία τού πλαστού. Μά ἡ νεύρωση *(4)* δέν εἶναι πλαστή. Τό ἴδιο κι ἡ αὐτοκτονία.

Β. 4. «Tra donne sole» (Γυναίκες μόνες) μυθιστόρημα τού Τσέζαρε Παβέζε. Ὁ Ἀντονιόνι στήριξε πάνω του τό σενάριο μιάς ἀπό τίς ὡραιότερες κατά τή γνώμη μου ταινίες του. Πρόκειται γιά τίς *Φίλες* (1955). Ὁμορφες, νέες ἀστές, μόνες, ἀπελπισμένα περιφερόμενες, μπερδεύονται στά πόδια ἐξίσου ἀποτυχημένων ἀρσενικών. Ἡ Κλέλια πού ὁλο φεύγει, ἡ Νενέ πού ὁλο περιμένει καρτερικά, ἡ Μομίνα πού παραδέρνει στό κενό κι ἡ Ροζέτα πού αὐτοκτονεί, στόν Παβέζε ἀπό «δυσκολία τού νά ὑπάρχεις», στόν Ἀντονιόνι ἀπό ἀπογοήτευση ἐρωτική. Ἐλάχιστα πράγματα ἐχουν γραφτεί γιά τήν Κλάρα Μάνι καί τίς «πρώιμες» ἡρωίδες τού Ἀντονιόνι. Οἱ περισσότεροι προτιμούν νά ἀναλύουν τήν ὡριμη ἡλικία τής νεύρωσης. Τό προπαρασκευαστικό στάδιο συνήθως φέρει τά ὀνόματα τής αὐτοτιμωρίας ἡ τής ἠθικής αὐτοκτονίας (τέλος πού ἡ Κλάρα ἐπιβάλλει στόν ἑαυτό της). Προτιμώ τό ὄνομα *παράδοση* στή νεύρωση. Ἡ Κλάρα Μάνι καί γιά ἕναν ἀκόμα λόγο εἶναι «πρόσωπο» ὁριακό. Γιατί προετοιμάζει τό ἔδαφος τών κατοπινών νευρωτικών ἀλλά καί ὁλοφάνερα καταπονημένων κι ἐπαναλαμβανόμενων ἡρωίδων τού Ἀντονιόνι. Προσωπικά στήν *Κυρία χωρίς καμέλιες* θαύμασα τήν κατασκευή ἑνός θεάτρου, ὅπου ἐντός του ξετυλίγονται σκηνές πού ἀργότερα θά ξεχαστούν, μαρτυρίες μιάς χαμένης «παιδικής ἡλικίας» πού ἐπέζησε τού πόνου. Συνθέσεις ἑνός ἀπωθημένου παρελθόντος, ζωντανού σά θολή κι ἀκαθόριστη ἀνάμνηση στίς ἐνήλικες καί γιά τά καλά ἀρρωστες νεότερες Ἀντονιονικές ἡρωίδες.

IV

Α. Στήν ταινία τού Ἀντονιόνι ὑπάρχουν πέντε ἀφέντες.

α) Ὁ ἀφέντης - κινηματογράφος. Καλός ἡ κακός δέ δίνεται ποτέ μέ σαφήνεια ἀπάντηση ἡ σωστότερα σκόπιμα στόν τομέα του μπερδεύονται κι ἀνακατανέμονται οἱ ποιότητες καί τά εἴδη. Τό σίγουρο εἶναι ἕνα. Ὁ κινηματογράφος ἀποπλανά. Ἡ Κλάρα ἐγκαταλείπει τή μέτρια ζωή της καί τόν ἀκολουθεί. Ἐδώ μαθαίνει τί θά πεῖ ὑπακοή καί πίστη.

β) Ὁ ἀφέντης - προϊστάμενος καί ἐκπρόσωπος τού τρίτης κατηγορίας κινηματογράφου (ἀλλά τί ἀποδεικνύει πώς εἶναι καί ὁ χειρότερος;) Bora, εἶναι τό συμπαθέστερο ἀντρικό πρόσωπο τού φίλμ, ἀφού εἶναι καί τό μόνο εἰλικρινές. Ἄρα καί ὁ περί τό ἀτομό του στρεφόμενος κινηματογράφος (ἐμπορικός, συμβατικός, κερδοσκοπικός πιθανότατα) σημαδεύεται ἀπό τήν ἴδια εἰλικρίνεια.

γ) Ὁ ἀφέντης - σύζυγος ὁραματίζεται ἕναν κινηματογράφο ποιότητας, ἀλλά ὁ ἴδιος εἶναι κυνικός, ἀντιερωτικός καί φαλλοκρά-

της. Ποτὲ δὲ θὰ μάθουμε σὲ τί *λογὴς* κινηματογράφο ποιότητας σκοπεύει, ἐτσι ποὺ τὸ *ποιότητας* μέχρι τὸ τέλος αἰωρεῖται σχῆμα λόγου κενό.

δ) Ὁ ἀφέντης - φίλος. Ὁ διανοούμενος ἠθοποιὸς (Ἀλαίν Κυνύ), ἡρωας ὑποτίθεται ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν θετικῶν, ἀναλώνει τὴ δικὴ του *ποιότητα* σὲ ἐπιδείξεις μιάς αἰμοβόρας ἐγκεφαλικὴς ὑπεροψίας καὶ σωφροσύνης, πρὸς γνώση καὶ συμμόρφωση τοὺ ἀπείρου καὶ ἀπερίσκεπτου θηλυκοῦ.

ε) Καὶ ὁ ἀφέντης - ἐραστής; Ὡραίος, ἀποπλανητὴς, μεγαλοαστὸς, Δὸν Ζουὰν καὶ διπλωμάτης. Ὅπως καὶ ἡ τάξη του, διασκεδάζει μὲ τὰ «καμώματα» τῶν ἀνθρώπων τοὺ κινηματογράφου, θεωρώντας τους σαλτιμπάγκους καὶ γελωτοποιούς. Ἡ Κλάρα ἀποτελεῖ τὸ κυρίως πρόγραμμα τοὺ Θεάματος *(5)* ἀφοὺ τὰ προσόντα της τὴς τὸ ἐπιτρέπουν. Τὸ θέαμα ὁμως ἐκτίθεται, ἀνοικτὸ κι εὐάλωτο πρὸς ὁλες τίς μεριὲς. Τὴν ὡρα ποὺ τὰ βλέμματα τῶν θεατῶν, καρφωμένα στὸ πανὶ, μὲ τὶς ἀποδοκιμασίες τους θὰ συλλήσουν τὸ ἄδυτον τὴς τελετὴς (πρόκειται γιὰ τὴν τελετὴ τὴς ἐξέγερσης, τὴς δίκης καὶ τοὺ θανάτου ἐπὶ τὴς πυρὰς τὴς Ζὰν ντ' Ἀρκ*(6)* τὸ βλέμμα τοὺ ἐραστὴ πολιορκώντας τοὺς γυμνοὺς ὠμους τὴς Κλάρας, θὰ γητεύσει τὸ ὡραῖο σῶμα, στὸ ὁποῖο αὐτὴ τὴ φορὰ προστίθεται καὶ ἡ ψυχή. Ἡ Κλάρα Μάνι, ξύπνια τώρα, κύρια τοὺ σώματός της ἐρωτεύεται. Καὶ διεκδικεῖ. Πληγωμένη ἀπὸ τὰ βέλη τῶν θεατῶν (ποὺ γελοιοποίησαν τὴν ἀδυναμία της νὰ ὑποδυθεῖ ἀξιοπρεπῶς τὴν Ζὰν ντ' Ἀρκ) πέφτει ἀλάνθαστα στὰ δίκτυα τοὺ ἀποπλανητὴ - διπλωμάτη. Τὰ πικρὰ δάκρυα τὴς γελοιοποιημένης Ζὰν ντ' Ἀρκ ξανατρέχουν μὲ φόντο τὸ ἀνοικτὸ βενετσιάνικο τοπίο *(7)*. Προοίμιο κι αὐτὰ τῶν πικρῶν δακρύων τὴς ἀπατημένης Κλάρας καὶ τὴς εὐνουχισμένης ἐπιθυμίας της. Ἡ Κλάρα σὰν τὴν Ἀριάδνη δὲν ὑπολογίζει, δὲ διστάζει καὶ δὲ ρίχνει οὐτε μισὸ βλέμμα πίσω της. Ξεκινὰ γιὰ τὸ ταξίδι ποὺ ὁδηγεῖ στὸ ἀκρωτήρι τοὺ σύμπαντος, προχωρώντας μέσα στὸ ἄδειο καὶ τὸ ἄγνωστο.

Μὰ ὁ Θησέας δὲν τρέμει, δὲ λατρεύει καὶ δὲν ἐπιθυμεί. Στὴ μέση τὴς θάλασσας στέκει ἡ πικρὴ παραμονὴ στὸ νησὶ τὴς Νάξου. Ἡ...

Τὸ ὡραῖο σῶμα ἀ-κέφαλο διαλέγει τὴν παράδοση σὲ καινούριους περίπλους, ἀνδρικὲς ἐπινοήσεις. Παράδοση ἀνευ ὁρων τὴς ὡραίας Κλάρας σ' ἐναν κινηματογράφο ποὺ δὲν τὸν ποθεῖ καὶ σ' ἐναν ἐραστὴ ποὺ δὲν τὸν ποθεῖ ἐξίσου. Μένει νὰ δοὺμε τί γίνεται μὲ τὴν ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὸ Σῶμα Ψυχὴ της. *(8)*

Β. 5. *Λόλα Μοντὲς* (1955), τὸ φίλμ τοὺ Μὰξ Ὀφὺλς περιγράφει τὴν πλέον ἀκραία σκηνὴ ὁπου μιὰ γυναίκα (ἡ Λόλα Μοντὲς, μάγισα ταυτόχρονα καὶ ὑστερικὴ), γιὰ νὰ κερδίσει τὴ ζωὴ της, μετατρέπει τὸ παρελθὸν της σὲ θέαμα. Γυναίκα ἐπιδεικνυόμενη σὲ τσίρκο, χώρο ὁπου δείχνεται κάθε τί ποὺ ἡ γυναίκα ὀνειρεύεται νὰ κάνει στὴ ζωὴ της, ἀλλὰ δὲν ἔχει τὸ θάρρος. Βλ. περισσότερα: Catherine Clément: «L' amour et la vie d' une femme», Ça cinéma, No 16.

Β 6. Ζὰν ντ' Ἀρκ: Μακρινὸ γυναικεῖο πρότυπο. Ὁπλισμένη μὲ τὴν ἐξουσία τὴς ἀμφισβήτησης, φιλονικείας καὶ διεκδίκησης. Ἐνεργητική. Καταστρεπτική. Μάγισα. Τιμωρεῖται μὲ θάνατο στὴν πυρά. Ἡ Κλάρα Μάνι ἀδυνατεῖ νὰ ὑποδυθεῖ τὴν Ζὰν ντ Ἀρκ. Ὁ σκηνοθέτης - σύζυγος γελοιοποιεῖ τὴν Ζὰν ντ Ἀρκ. Οἱ θεατὲς ἐμπαίζουν. Μὲ τὴν κακομεταχείριση καὶ τὸν ἐμπαιγμὸ τὴς Ζὰν ντ Ἀρκ, βάλλεται ἡ γυναικεία ἐξουσία ἀμφισβήτησης, φιλονικίας καὶ διεκδίκησης. Ἡ πτώση τὴς Κλάρας στὰ δίχτια τοὺ διπλωμάτη - ἀποπλανητὴ εἶναι φυσικὸ ἐπακόλουθο. Μπορεῖ στὸν Ἀντονιόνι καμιὰ ἡρωίδα νὰ μὴν εἶναι Ζὰν ντ Ἀρκ. Μάγισα. Ὑστερικὲς ὁμως ἡρωίδες ὑπάρχουν.

Στὸ «La coupable» ἡ C. Clément γράφει γιὰ τοὺς παράλληλους βίους τὴς ὑστερικὴς καὶ τὴς μάγισας. Καὶ οἱ δὺο εἶναι μία ἀσυμβίβαστη σύνθεση. Δισεξουαλικὲς. Ταραχοποιοί. Ἡ ἐξέγερσὴ τους τελειώνει ἡ μὲ τὴν πυρὰ ἡ μὲ τὸν ἐγκλεισμὸ (οἰκογένεια - κλινική).

Β. 7. Στὸν κινηματογράφο ἡ Βενετία εἶναι κατεξοχὴν ἡ πόλη τοὺ ἀπόλυτου πόθου ποὺ ὁδηγεῖ στὸ θάνατο. Ἀπὸ τὸν Βισκόντι *(Σένσο - Θάνατος στὴ Βενετία)* μέχρι τὴν Ντυρὰς *(Ἴντια Σόνγκ, Τὸ Βενετσιάνικό της ὀνομα στὴν ἐρημη Καλκούτα)*.

Β. 8. Ζὰν - Λὺκ Γκοντὰρ: *Ζοὺσε τὴ ζωὴ της* (1962), ντεκουπάζ τὴς ταινίας / L' Avant - Scène No 19.

Τελευταία σκηνὴ τὴς ἀγοραπωλησίας σχετικὰ μὲ τὸ σῶμα τὴς πόρνης Νανά. Μετὰ τὴν ἀποτυχία τὴς συμφωνίας ἡ Νανὰ πέφτει θύμα τῶν ἀνταλλασσόμενων πυροβολισμῶν. Ἡ εἰκόνα μένει μόλις δύο δευτερόλεπτα πάνω στὸ πεσμένο γυναικεῖο σῶμα καὶ ἡ λέξη ΤΕΛΟΣ γράφεται στὴν ὀθόνη.

Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀπορία πάνω στὸ τέλος τὴς Νανάς. Οὐτε γύρω ἀπὸ τὸ τί ἀπέγινε ἡ ψυχή της. Ὁμως ἡ ψυχὴ τὴς Κλάρας Μάνι; Κάπου πρέπει νὰ πήγε.

Μαρία ΓΑΒΑΛΑ

Οἱ καβαλάρηδες μὲ τὴ μεγάλη σκιά

(The Long Riders) Η.Π.Α. 1980
Σκηνοθεσία: Walter Hill. *Σενάριο:* Bill Bryden, Steven Phillip Smith, Stacy καὶ James Keach. *Φωτογραφία:* Ric Waite. *Μουσική:* Ry Cooder. *Ἑρμ.:* David Carradine (Κόουλ Γιάνγκερ), Keith Carradine (Τζὶμ Γιάνγκερ), Robert Carradine (Μπόμπ Γιάνγκερ), James Keach (Τζέσυ Τζαίημς), Stacy Keach (Φράνκ Τζαίημς), Dennis Quaid (Ἔντ Μίλερ), Randy Quaid (Κλὲλ Μίλερ), Kevin Brophy (Τζὼν Γιάνγκερ), Harry Carey, Jr (Τζὼρτζ Ἄρθουρ), Christopher Quest (Τσάρλυ Φόρντ), Nicholas Guest (Μπόμπ Φόρντ) *Παραγωγή:* Tim Zinnemann. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 110′

Στὸ γουέστερν τοῦ Γουώλτερ Χίλλ δὲν ὑπάρχουν ἥρωες παρὰ μόνο φιγοῦρες. Ὁ πρώτος Τζέσε Τζέημς (1939) τοῦ Χένρυ Κίγκ ἦταν πολὺ πιὸ πλούσιος (εἰκαστικὰ καὶ ψυχολογικά). Ἡ σχέση τῶν δύο ταινιῶν ἀποδίδει ἀλλωστε μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια τί ἀπέγιναν τὰ εἴδη στὸ σημερινὸ χολυγουντιανὸ κινηματογράφο: παραδομένα στὴν ἐπίπεδη γραφὴ τῆς τηλεόρασης γρήγορα μετασχηματίσθηκαν σὲ κόμιξ, παρωδίες ἢ (ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Χίλ) μινιατοῦρες τῶν παλιῶν ταινιῶν. Τὸ θέαμα θεωρεῖται ἀπαραίτητο στοιχεῖο γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς «σοβαροῦ» καινούριου γουέστερν, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ ἕνα θέαμα κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τῆς τεχνολογίας καὶ ἡ τελευταία θαμπώνει ἀκόμα ὑπερβολικὰ τοὺς κατασκευαστὲς ταινιῶν. Μὲ μία καὶ μοναδικὴ ἐξαίρεση (Μόντε Χέλμαν, πότε ἐπιτέλους θὰ προβληθοῦν οἱ ταινίες του στὴν Ἑλλάδα;) τὸ γουέστερν κινεῖται ἀνάμεσα στὸν βαρὺ Πέκινπα καὶ τὸν ἐλαφρὺ Κλίντ Ἠστγουντ καὶ ἡ διαφημιζόμενη φετινὴ ἐπιστροφή του, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Χίλ ἁπλὰ ἀποτελεῖ τὸ γυρισμὸ μιᾶς διάθεσης νὰ ξαναγίνει «μπανάλ» τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα. Αἴτημα δεκτό, μόνο ποὺ ἐχουμε ἀρχίσει νὰ ὑποψιαζόμαστε τὰ τελευταία χρόνια ὅτι ἡ πρόταση τοῦ παλιοῦ Χόλυγουντ δὲν ἦταν ἀκριβῶς αὐτή, μιὰ καὶ τὰ γουέστερν πού πραγματικὰ ἀπογειώνονται στυλιστικὰ παίρνουν κατὰ τὰ ἄλλα στὰ σοβαρὰ τὰ ἀφελῆ πράγματα πού ἀφηγοῦνται. Ἔτσι, ἀκόμα κι ἕνα γερασμένο φίλμ τοῦ Ἄλαν Ντουάν ἀποκτάει σήμερα ἕνα περίεργο *βάθος*, ἐξοικονομώντας σφαίρες καὶ ξοδεύοντας βλέμματα. Ὁ Γουώλτερ Χὶλ ἔχει πολλὰ νὰ μάθει.

Χρ. Β.

Δράκουλας

(Dracula) Η.Π.Α. 1979
Σκηνοθεσία: John Badham. *Σενάριο:* W.D. Richter ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τῶν Hamilton Deane καὶ John L. Balderston, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Bram Stoker «Dracula». *Φωτογραφία:* Gilbert Taylor. *Μουσική:* John Williams. *Ἑρμ.:* Frank Langella (Ντράκουλα), Laurence Olivier (Βὰν Χέλσινγκ), Donald Pleasance (Δοκτ. Τζὰκ Σέγουαρντ), Kate Nelligan (Λοὺσυ Σέγουαρντ). *Παραγωγή:* Walter Mirish. *Διανομή:* C.I.C. *Διάρκεια:* 108′.

Αὐτὴ ἡ ἕκτη (χωρὶς νὰ ὑπολογιστοῦν οἱ παραλλαγὲς...) κινηματογραφικὴ διασκευὴ τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Στόουκερ ἀπὸ ἕνα σκηνοθέτη μὲ σίγουρο, μέχρι στιγμῆς, παθητικὸ *(Πυρετός τὸ Σαββατόβραδο)*, καινοτομεῖ σημαντικὰ σὲ σχέση μὲ τὶς προηγούμενες. Τοποθετημένη στὸ τέλος τῆς βικτωριανῆς ἐποχῆς (κι ὄχι στὴ χρυσὴ ἀνθησή της), εἰκονογραφεῖ μιὰ ἀστικὴ τάξη σὲ παρακμή (ἕνας ράθυμος, κοιλιόδουλος διευθυντὴς τρελοκομείου παρέα μ' ἕνα Βὰν Χέλσινγκ σὲ προχωρημένη ἡλικία, πολὺ λιγότερο ἀποτελεσματικὸ ἀπὸ ἄλλοτε), προδομένη ἀπὸ τοὺς ἰδιους τοὺς ἐπιγόνους της. Πραγματικά, οἱ κόρες τῶν ἐκπροσώπων της μοιάζουν ὁλότελα ἀφοπλισμένες μπροστὰ στὴν ἀκατανίκητη σαγήνη τοῦ νέου καὶ ὡραίου σλάβου βρυκόλακα, μὲ τρόπο ὡστόσο διαφορετικό: ἡ κόρη τοῦ διευθυντὴ τοῦ τρελοκομείου, ἐνεργητικὰ — εἶναι ἡ χειραφετημένη κοπέλα τῆς ἐποχῆς πού γοητεύεται ἀπὸ τὸν τελευταῖο μιᾶς γενιᾶς κατακτητῶν (καὶ, στὴ διάρκεια μιᾶς νεωτεριστικῆς σεκάνς, θὰ κάνει μαζί του ἔρωτα)· ἡ κόρη τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, παθητικὰ — ὑπνωτισμένο θύμα, θὰ ἐρωτευτεῖ τὸ βρυκόλακα πληρώνοντάς το, ἐννοεῖται, μὲ τὴ ζωή της. Ἡ ἴδια ἡ ἐνσάρκωση τοῦ κακοῦ, ὁ Δράκουλας, δὲ φαίνεται διατεθειμένος νὰ νικηθεῖ ὁλοκληρωτικὰ (τὸ τέλος τῆς ταινίας παραμένει ἀμφιλεγόμενο). Ἡ ἀναμφισβήτητα πολυτελέστερη, σὲ σύγκριση μὲ τὶς προηγούμενες, διασκευὴ τοῦ Μπάνταμ, σκηνοθετημένη μ' ὅλη τὴν ἐπιτηδειότητα πού ἀπαιτοῦν οἱ σημερινὲς χολυγουντιανὲς προδιαγραφὲς — χωρὶς τίποτα περισσότερο, ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ κάθε ἄποψη ἀληθινὰ *μοντέρνα* ταινία: τὸ μαρτυροῦν, ἐπιπλέον, ἡ ἐσωτερίκευση μιᾶς τόσο κρίσιμης σύγκρουσης σὲ μιὰ σχεδὸν οἰκογενειακὴ ὑπόθεση (τὸ σπίτι καὶ τὸ τρελοκομεῖο στεγάζονται στὸ ἴδιο κτίριο, ἐνῶ ὁ πύργος γειτονεύει μαζί τους) καί, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀνεπανάληπτες ἀναπαραστάσεις ἑνὸς ὁλοζώντανου περίγυρου ἀπὸ τὸν Φίσερ, ἡ ἐπακόλουθη ἐκκένωση τοῦ λαϊκοῦ στοιχείου.

Δ.Π.

Οἱ τρεῖς πύλες τῆς κολάσεως

(Inferno) Ἰταλία 1979
Σκηνοθεσία: Dario Argento. *Σενάριο:* Dario Ar-

gento. *Καλ. Διευθ.:* Giuseppe Bassan. *Ντεκόρ:* Maurizio Garrone. *Μουσική:* Keith Emerson. *Είδ. ἐφέ:* Mario Bava, Pino Leoni. *Ἑρμ.:* Leigh McCloskey (Μάρκ Ἔλιοτ), Irene Miracle (Ρόουζ Ἔλιοτ), Sacha Pitoeff (Καζανιάν), Daria Nicolodi (Ἐλίζα), Alida Valli (Κάρολ), Veronica Lazar. *Παραγωγή:* Intersound (Ρώμη), Salvatore Argento. *Διανομή:* Fox. *Διάρκεια:* 110΄.

Τί ἀπαρτίζει τήν ταινία τοῦ Ἀρτζέντο; Χώροι ἀπρόσιτοι, σέ χρόνο ἀκατονόμαστο, κινηματογραφικό, ὁ ἀνάπηρος μέ τά δεκανίκια του, τά ποντίκια ἔξω ἀπό τήν πόλη, ἥρωες συνεπαρμένοι, μακάβριες γάτες, σκοτεινοί ἐπιστήμονες. Οὐτοπία συσσωρευμένη, στήν ὑπηρεσία ἑνός ὑποτιθέμενου σινεφιλικοῦ, ἑνός θαθμοῦ μηδέν τοῦ φανταστικοῦ, ἡ ἑνός φανταστικοῦ στίς μοναδικές στιγμές μιάς (κλασικῆς) (ἀνα)γέννησής του.

Τίποτα δέν μπορεί νά ὁρίσει καλύτερα ὡστόσο τίς προθέσεις τῆς ταινίας τοῦ Ἀρτζέντο, ἀπό τόν τρόπο τῆς κινηματογράφισής της. Μηχανή ἀκίνητη, πλάνα ἐνθετα, ξανατυπωμένα, γνώριμα καί παραπλανητικά, φιγούρες πρότυπες, κινηματογραφικές: λογική γιά τόν Ἀρτζέντο τῆς σκόρπιας εἰκόνας, τοῦ ὑπολείμματος, τῆς διαμελισμένης ἀναφοράς, τῆς τέχνης καί τῆς τεχνικῆς ἑνός κολάζ «καλλιτεχνικοῦ».

Συγχρόνως ὁμως χρώματα εἰδικά ἐπεξεργασμένα, σπέσιαλ ἐφέ, χρήση τῆς μουσικῆς διογκωμένη, ἰδιόμορφη. Τό πλάνο τοῦ κατάφωτου φεγγαριοῦ, σέ οὐράνιο φόντο ἐκτυφλωτικό, τό «φυσιολογικό», νορμάλ κοίταγμα κάτω ἀπ' τά ροῦχα τῆς ἡρωίδας στίς καταδύσεις της, στήν ἀρχή τῆς ταινίας, καί ἰδού: Σήμερα «ἀπολαμβάνετε», ὁ,τι δέν μπορέσατε νά δείτε στόν πρωτότυπο *Νοσφεράτου*, ἡ στά ὑπόλοιπα ἀριστουργήματα ἑνός κλασικοῦ φανταστικοῦ. Καί μόνο ἡ διαδρομή ἑνός ταξί, ἡ ἄποψη μιάς μοντέρνας αἴθουσας μουσικολογίας, ἡ ἐμφάνιση σύγχρονων μπάτσων στό φινάλε, ἀφήνουν τά λιγοστά σημάδια ἑνός χρόνου ἀναφορᾶς. Προσφέρουν τίς πολύτιμες ἐγγυήσεις ἑνός ἀπαράβατου πνευματικοῦ copyright, γιά τήν ταινία τοῦ δημιουργοῦ Ἀρτζέντο.

Μέ μέσα καθόλου φτωχά, ἀλλά χωρίς ἀσκοπο ξόδεμά τους, προσφέροντας θέαμα ταπεινά χορταστικό, ἡ ταινία τοῦ «μαίτρ» Ἀρτζέντο, ἐπιδιώκει νά αὐτοτοποθετηθεῖ ἐκθιαστικά πλάι στά κλασικά της πρότυπα, νά γίνει τό κοινό, ἀναγκαστικό μέτρο τῆς σύγκρισής τους. Νά ἀποτελέσει τή νέα, ἀδιαμφισθήτητη ταινία τέχνης, δεκτή χωρίς ὁρους γιά τόν καθένα, ἡ ἐπιβαλλόμενη ἐξ ὁρισμοῦ.

«Μάθετε νά σέβεστε, ὁσους ἐμαθαν νά περισυλλέγουν καί (ἀρα) νά σέβονται, πρίν ἀπό σάς», μᾶς ψιθυρίζει ἠρεμα, σίγουρη γιά τήν ὁριστική ἀπεμπλοκή της ἀπό τόν ὁποιο φόβο τῶν πιθανῶν μας ἀντιρρήσεων.

Μανόλης Γ.

Γυναίκες μεταξύ μας

(Le voyage en douce) Γαλλία. 1979
Σκηνοθεσία: Michel Deville. *Σενάριο καί διάλογοι:* Michel Deville, μέ τή λογοτεχνική βοήθεια τῶν François - Regis Bastide, Camille Bourniquel, Muriel Cerf, Jean Chalon, Pierrette Fleutiaux, Patrick Gainville, Yves Navarre, Jacques Perry, Maurice Pons, Suzanne Prou, Frederic Rey, Dominique Rolin, Isaure de Saint - Pierre. *Φωτογραφία:* Claude Lecomte. *Μουσική:* Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, *Ἑρμ.:* Dominique Sanda (Ἐλέν), Geraldine Chaplin (Λουσύ), Jacques Zabor (Ντενύ), Jean Crubelier, Valerie Masterson, Cecile Le Bailly, Jacqueline Parent. *Παραγωγή:* Maurice Bernart (Prospectacle, Gaumont, Eléfilm). *Διανομή:* Νέα Κινηματογραφική. *Διάρκεια:* 98΄

Τί μπορεί νά συμβαίνει ἀνάμεσα σέ δύο γυναίκες, παιδικές φίλες, παντρεμένες, τριαντάρες, ὁμορφες, εὐαίσθητες, βολεμένες ἀλλά καί μέ κρούσματα ἐξέγερσης, πού διαθέτουν χαρακτῆρες συμβατικούς ἀλλά ταυτόχρονα καί πλήρη συνείδηση τῆς συμβατικότητας, τῆς γυναικείας τους ἰδιαιτερότητας καί τοῦ φαλλοκεντρικοῦ κόσμου ὁπου ζοῦν; Ἀνάμεσα σέ δυό γυναίκες ἐρωτικές ἀλλά καί συντηρητικές, διστακτικές ἀλλά καί μέ σημαντικές προόδους στόν τομέα τῆς ἄρσης τῶν ταμπού;

Κατ' ἀρχήν ὑπάρχει μία μίνι δραπέτευση (ἐξέγερση) σέ χώρους πέρα ἀπό τήν τύρβη τῶν πόλεων καί τή φαλλοκεντρική κοινωνία, σέ χώρους εἰδυλλιακούς, ρουσωικούς, χώρους πού γαληνεύουν τήν ψυχή καί βοηθοῦν τό μυαλό νά ξελαγάρει, φωτογραφημένους ἐξίσου εἰδυλλιακά, ἔτσι ὥστε τά δύο γυναικεία πρόσωπα πού ζήτησαν προσωρινό ἄσυλο ἐκεί (δυνατά ἡ ἀδύναμα, αἰσιόδοξα ἡ ἀπαισιόδοξα, πάντα ὁμως εὐαίσθητα καί πληγωμένα) ν' ἀποτυπώνονται ἐλκυστικά, ἀσπιλα κι ἐξαγνισμένα, σέ μιά σειρά κάρτποστάλ ἁ λά Ντεηδιντ Χάμιλτον.

Στή συνέχεια ὑπάρχει ἕνας εὐνουχισμένος ἐρωτισμός (ἕνεκα ἡ σεξική ὑγεία καί ἰσοροπία, ἡ ἀντι - ομοφυλοφιλία, τά ταμπού κ.λπ.) πού βρίσκει διεξόδους εἴτε στή μνήμη ἑνός μισοκοιμισμένου ἀκόμα ἐφηβικοῦ σώματος (πού ἀλλωστε δέν τό διατρέχουν καί σπουδαία τραύματα, πέρα ἀπό μερικά χάδια - γρατζουνιές), εἴτε σέ μιά σειρά φαντασιώσεων πού μπορεί νά ἔχουν τίς καταβολές τους στήν *Ὡραία τῆς ἡμέρας*, ἀλλά ἐκβάλλουν πάντα σέ λίμνες ροδαλόχρωμες καί γυαλιστερά κόντρ - λυμιέρ (βλ. καί τό βιασμό πού γράφεται, διηγημένος off, σ' ἕνα μπαγκράουντ γαλήνιας κι ἀπαραβίαστης ἀπό ὁποιονδήποτε κίνδυνο φύσης. Ἡ τήν ἀντίστιξη ἀνάμεσα στό ὀφ-λαχάνιασμα τοῦ βιαστή, τίς κραυγές τῆς βιαζόμενης καί τήν ἐντός κάδρου αὐρα πού κουνάει τά φύλλα).

Ἀκολουθεί μιά σειρά πόθων ἐξίσου εὐνουχισμένων, ὁ,τι πρέπει ὁμως γιά νά προχωρήσει καί νά ἐξελιχτεί τούτη ἡ περίφημη τελετή ἐξομολόγησης καί ψυχικοῦ στριπτίζ ἀνάμεσα σέ γυναίκες. Κι ἐμεῖς οἱ ὑπόλοιποι, ἀρσενικοί καί θηλυκοί, τί βλέπουμε μέσα ἀπό τήν ὑποτιθέμενη κλειδαρότρυπα πού ὁ σκηνοθέτης φορτικά μᾶς βάζει μπροστά στό μάτι; Ὁπωσδήποτε τίποτα πού νά μήν τό βλέπαμε καί χωρίς τή μεσολάβηση παρόμοιων τεχνασμάτων γιά τήν κορύφωση τῆς ἡδονοβλεψίας. Ἐδώ ποιάς ἡδονοβλεψίας; (Μεγάλη ἡ πονηριά τοῦ τρέυλερ τῆς ταινίας, ὁπου ἡ ἀπομόνωση μιάς ἀπό τίς πλέον ἀδιάφορες, ἀντιερωτικές σκηνές τοῦ φίλμ, τάζει στό θεατή λαγούς μέ πετραχήλια). Τίποτα τό ἀπόκρυφο, τό βέβηλο, τό ἀπαγορευμένο. Ἀντίθετα ἕνα ἀνάλαφρο τοπίο, ὁπου ὁλα ταξιδεύουν ἐξίσου ἀνάλαφρα, ἀφοῦ τό βάρος τους εἶναι λειψό.

Συμπερασματικά, ποιά εἶναι λοιπόν τά διακριτικά τῶν γυναικείων προσώπων τοῦ

φίλμ; Σίγουρα λίγο ἀπ' ὁλα. Εὐαισθησία, ἐξυπνάδα, λιποψυχία, συνειδητοποίηση, ἀλληλεγγύη, σὺν λίγος βιασμός, σὺν λίγο τραύμα, σὺν τήν πανηγυρική ἐπιστροφή στήν ἀφετηρία (ὁ σύζυγος ἐχει ἀρχίσει ν' ἀνησυχεί), σὺν τήν πικρόστυφη διαπίστωση ὁτι ἡ ἑστία δέν εἰναι κάτι ἀπό τό ὁποίο μπορεῖς εὐκολα κι ὁποτε σοῦ καπνίσει ν' ἀνοίγεις τήν πόρτα καί νά τήν κοπανάς.

Μαρία Γ.

Υ.Γ. Ἡ Ντομινίκ Σαντά μεταμφιέζει τήν ἐκτυφλωτική ὁμορφιά της σέ φιγούρα πού ἐπέζησε τῶν ἀμερικάνικων φίλμ - νουάρ. Σηκώνει τό πιστόλι καί πυροβολεί μέσα ἀπό τήν ἐπίτηδες τρύπια τσέπη της καπαρντίνας της. Τί πυροβολεί; Ὁχι κατ' ἀνάγκη ἀντρες καί χωρίς ἐκείνη τή... «διεστραμμένη» κακία μέ τήν ὁποία τό τακουνάκι της τσαλαπατά τήν ἀντρική παλάμη στό φίλμ τοῦ Ντεβίλ. Ἁπλῶς πυροβολεί (ἡ φαντασίωση δική μου).

Οἱ ἀδελφές

(Sisters) Η.Π.Α. 1972
Σκηνοθεσία: Brian De Palma. *Σενάριο:* Brian De Palma, Louisa Rose ἀπό μιά πρωτότυπη ἱστορία τοῦ B.D.P. *Φωτογραφία:* Gregory Sandor. *Μουσική:* Bernard Herrmann. *Ντεκόρ:* Gary West. *Ἐρμ.:* Margot Kidder (Ντανιέλ Μπρετόν), Jennifer Salt (Γκραίησ Κόλλιερ), Charles Durning (Τζόζεφ Λάρτς), Bill Finley (Ἐμίλ Μπρετόν). *Παραγωγή:* Edward R. Pressman (Pressman - Williams). *Διάρκεια:* 92'.

Στήν πρώτη του προσπάθεια στό χώρο τοῦ φανταστικοῦ, ὁ ἀνισος (ὁπως ἀπέδειξαν οἱ μεταγενέστερες ταινίες του *Ἐκρηξη ὀργῆς* καί *Ὀργισμένος γίγαντας*, ἀν ἐξαιρέσει κανείς τό ἀναμφισβήτητα ἐπιτυχημένο *Φάντασμα τοῦ Παραδείσου*) Μπράιαν ντέ Πάλμα ἀκολούθησε μιά σχετικά σίγουρη ὁδό: ἐπιστράτευσε τήν κινηματογραφοφιλική του κουλτούρα. Τό θέμα τοῦ δισυπόστατου (ἐδῶ ἐξωτερικευμένου σέ δύο σιαμαίες ἀδελφές πού ἡ μιά τους ἐνσωματώνει τήν προσωπικότητα τῆς πεθαμένης ἄλλης, παίζοντας διαδοχικά τούς δύο ρόλους) χαρακτηρίζει, λιγότερο ἡ περισσότερο, κάθε ταινία τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου καί ἐχει πολλαπλό ἐνδιαφέρον, ἰδιαίτερα ὁταν, στή συγκεκριμένη περίπτωση, ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεί σά βάση του τό χιτσκοκικό ἐργο καί κυρίως τήν *Ψυχώ*. Οἱ κινηματογραφοφιλικές ἀναφορές στό Χίτσκοκ *(Σιωπηλός μάρτυς, Δεσμώτης τοῦ ἱλίγγου, Ὁ Βρόχος)* θά σημαδέψουν, λοιπόν, θεματικά καί σκηνοθετικά ὁλόκληρη τήν ταινία. Παρ' ὁλ' αὐτά, τό τελικό ἀποτέλεσμα δίνει τήν αἰσθηση ἑνός ἀνώφελου ξοδέματος, μιάς ἀκοπης περιπλάνησης σέ διάφορα εἰδη (τό ἀστυνομικό φίλμ, τό θρίλερ, τό φανταστικό) ἀντανακλώντας, ἀπό τό μέρος τοῦ σκηνοθέτη, μιά ὁλοφάνερη ἀμηχανία. Ὁ Ντέ Πάλμα — ἀν καί γνώστης, ὑποτίθεται, τοῦ χιτσκοκικοῦ ἐργου — δέ διστάζει νά καταφύγει στίς πιό χοντροειδείς μεθόδους γιά νά ἱκανοποιήσει μιά παθιασμένη ἀναζήτηση τοῦ θεαματικοῦ καί τοῦ ἀποτροπιαστικοῦ: χωρισμός τῆς ὀθόνης στά δύο, κατά κόρον χρησιμοποίηση παραμορφωτικῶν φακῶν καί, πάνω ἀπ' ὁλα, ἐνας χειρισμός τῆς βίας καί τοῦ αἱματος γεμάτος ἐκζήτηση, συνθέτουν ἐνα μπαρόκ σύνολο ἐπιδερμικό καί ἀδιάφορο. Μέ τήν τελευταία σεκάνς, ὁ Ντέ Πάλμα πείθει ὁτι, στήν οὐσία, πρόκειται γιά μιά σειρά ἐξαιρετικά συζητήσιμων ἐπιλογῶν ἀπό τό μέρος του: ἐδῶ φαίνεται νά μήν μπορεί νά ξεχωρίσει τό χιούμορ (χιτσκοκικό ἡ ἄλλο) ἀπό τό καλαμπούρι.

Δ.Π.

Παρασκευή καί 13

(Friday the 13th), Η.Π.Α. 1980
Σκην.: Sean Canningam. *Σεν.:* Victor Miller. *Μουσ.:* Harry Manfredini. *Ἐρμην.:* Betsy Palmer, Harry Crosby, Laurie Bartsam. *Διανομή:* Μιχαηλίδης.

Ἡ ταινία τοῦ Σήν Κάνιγκαμ ξεχωρίζει ἀπό τήν προηγούμενη, στό βαθμό πού τό δημιουργικό ἀγχος τῆς ταινίας τοῦ Ἀρτζέντο, γίνεται ἡ (λόγω ἀποτυχίας ἡ ἀναπηρίας) καλλιτεχνική προβοκάτσια τῆς δεύτερης.

Ἐπανεγγραφή (ἀνομολόγητη) τοῦ σχετικά πρόσφατου *Halloween* (ἑλληνικός τίτλος *Ἡ νύχτα μέ τίς μάσκες*) τοῦ Τζών Κάρπεντερ, τό *Παρασκευή καί 13*, ἀκολουθεί πιστά σέ κάθε σημείο τήν ἰδέα τοῦ μύθου, τήν σεναριακή δόμηση καί τά σκηνοθετικά εὑρήματα τῆς ταινίας τοῦ Κάρπεντερ. Μέ κάποιες διαφορές, ὁμως.

Στόν Κάρπεντερ, ἡ ψυχοπάθεια τοῦ ἡρωα ξεκινά ἀπό τό ἀτομικό θίωμα, τήν παιδική πράξη τοῦ φόνου, ριζώνει μέσα του, κι ὁταν στό τέλος πρέπει νά ἐξοντωθεί ὁ ἰδιος, μεταφέρεται μόνος ἔξω ἀπό τό χώρο τῆς ταινίας, καταφεύγει αὐθαίρετα στό πεδίο τοῦ φανταστικοῦ, ἀπ' ὁπου καί ἡ τρομακτική του δύναμη πάνω στά νεύρα τῶν θεατῶν.

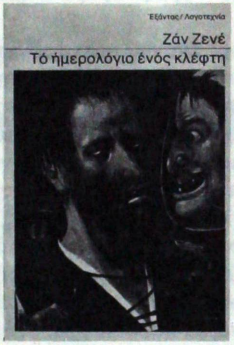
Ἐδώ ἀντίθετα, ἡ ἐμπειρία (εἰναι ἱστός παράλυτος, ἐξαντλημένος, ὑπάρχει μόνον ἀντανακλαστικά, ἡ ἐξαιτίας μιάς συμπάθειας τυπικά νευρωτικής. Κι ἐξ ἄλλου ποιά ἐμπειρία; Τοῦ ἡρωα, τοῦ σκηνοθέτη; Οἱ ἐμπειρίες καί τῶν δύο δέν ταυτίζονται μόνο μεταξύ τους. Ἀποτελοῦν συγχρόνως ἐμπειρίες ἀπό δεύτερο χέρι.

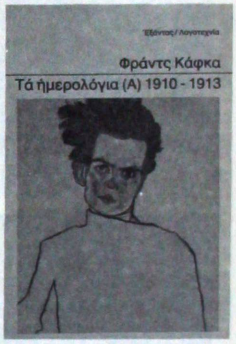
Κι ὁ Σήν Κάνιγκαμ δέν καταφέρνει τελικά νά γίνει ἄλλος ἀπό τή μανιακή μητέρα τῆς ταινίας, σκορπίζοντας τόν τρόμο ἐπειτα ἀπό (φανταστική) ἐξουσιοδότηση. (Στήν ταινία: ἐπειτα ἀπό φανταστική ἐξουσιοδότηση τοῦ ἀδικοπνιγμένου γιοῦ της). Καί ὁταν ὁδηγηθεί σέ ἀδιέξοδο, ἀνίκανος νά θιώσει στήν ἐντέλεια ἐνα πάθος ξένο, ἀνατρέπει μέ ὑστερία τό φιλμικό πρότυπο (τό μύθο, ἀλλά τή μυθολογία στήν πλατύτερή της ἐννοια, τοῦ Κάρπεντερ), θρίσκει ἱκανοποίηση νά εὐνουχίζεται, ἀν ἐτσι κατορθώνει νά πεί καλύτερα τήν τελευταία κουβέντα. (Στήν ταινία: ἡ μητέρα ἀποκεφαλίζεται, σέ μιά ἐκρηκτικά ἡδονική γκράν γκινιόλ σκηνή, ἀπό τό τελευταίο θύμα της).

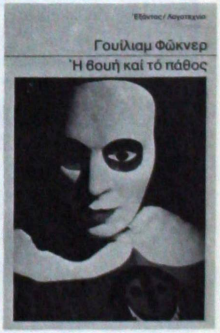
Μανόλης Γ.

Τά σημειώματα γράφτηκαν ἀπό τούς Χρήστο Βακαλόπουλο, Μανώλη Γαλιάτσο, Μαρία Γαβαλά, Δημήτρη Παναγιωτάτο.

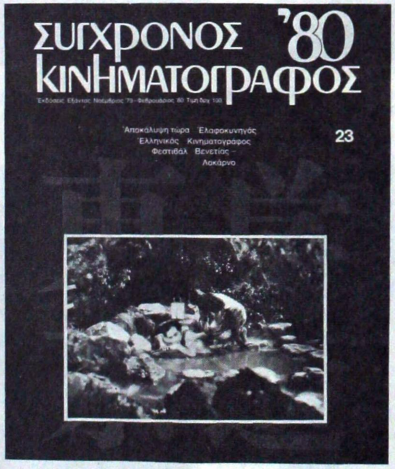
Ἐξάντας / Λογοτεχνία







Κεντρική διάθεση:
ΕΞΑΝΤΑΣ, Κωλέττη 11, Ἀθήνα
Τηλ. 36.04.885



ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Τὸ περιοδικὸ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* συμπλήρωσε 10 χρόνια ἐκδοσης. Ἐνημερώνει, ἀναλύει καί σχολιάζει τήν ξένη καί ἑλληνική κινηματογραφική ἐνημερότητα. Μέ ἀφιερώματα σέ γνωστούς καί πρωτοεμφανιζόμενους δημιουργούς, σέ ἐθνικούς κινηματογράφους, ἀνταποκρίσεις ἀπό τά ξένα φεστιβάλ, θεωρητικά δοκίμια καί ποικίλα ἄλλα θέματα, προσφέρει μιά νέα ὀπτική στήν κινηματογραφική προβληματική τοῦ τόπου μας.

Ἔχουμε ἐπανειλημένα τονίσει τίς εἰδικές δυσκολίες μιάς ἐκδοσης ὅπως αὐτή, ποὺ στηρίζεται στήν ἐθελοντική ἐργασία, δέν προωθεῖται ἀπό μεγάλα ἐκδοτικά συγκροτήματα καί δέν ἐπηρεάζεται ἀπό ὀργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή ποὺ ἀμεσους στόχους ἐχουμε νά πλατύνουμε τό χώρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νά ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας καί νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική ἐκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας, ὁμως, πάντα ἰδεολογική αὐτονομία καί οἰκονομική ἀνεξαρτησία.
Ἡ ἐκλησή μας γιά περισσότερους συνδρομητές βρήκε ἀπήχηση στούς ἀναγνώστες, ἀλλά ἡ προσπάθεια αὐτή πρέπει νά συνεχιστεί μιάς καί τό σύστημα τῶν συνδρομῶν εἶναι τελικά τό μόνο ποὺ ἐξασφαλίζει στό περιοδικό σταθερή οἰκονομική βάση.
Ζητοῦμε τή συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καί ὁποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ἡ καί ἀτόμων. Τούς καλοῦμε νά ἐρθουν σέ ἐπαφή μαζί μας γιά νά ἐπιδιώξουμε τήν πλατύτερη διάδοση τοῦ περιοδικοῦ στήν ἐπαρχία.
Ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἐχει ἀνάγκη ἀπό ὁλο καί περισσότερους συνδρομητές καί ἀναγνώστες. Χωρίς αὐτούς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματική.

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο '80

Ὀνοματεπώνυμο .....

Ὁδός ..... Πόλη ..... Τ.Τ. ..... Τηλ. .....

Στέλνω δρχ. ☐ γιά συνδρομή στό Σ.Κ. ☐ γιά ἀνανέωση συνδρομής

Ἡ συνδρομή νά ἀρχίζει ἀπό τό τεύχος ... 6 τεύχη: ἐσωτερικοῦ Δρχ. 600, ἐξωτερικοῦ 30 δολλάρια.

Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Δελφών 4, Ἀθήνα ΤΤ 144. Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές ἐπιταγές στό ὄνομα: ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ, Δελφών 4 Ἀθήνα ΤΤ 144.

Τά τεύχη 20, 21 / 22, 23 πουλιόνται στά γραφεῖα τοῦ *Σ.Κ.* καί στό βιβλιοπωλεῖο τοῦ ΕΞΑΝΤΑ, Κωλέττη 11, Ἐξάρχεια

Ερωτευτήκατε ποτέ ένα έπιπλο;

Κατοικεῖν

ΕΠΙΠΛΟ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ
ΜΕΛΕΤΕΣ

Σχεδιάζουμε ποιητικά
Κατασκευάζουμε πρωτότυπα
Διαθέτουμε οικονομικά

ΑΘΗΝΑ: ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙΟΥ ΚΑΙ ΦΩΚΥΛΙΔΟΥ 12-14 ΤΗΛ.: 362.43.82
ΠΕΙΡΑΙΑΣ: ΥΨΗΛΑΝΤΟΥ 155, ΠΑΣΑΛΙΜΑΝΙ, ΤΗΛ.: 411.67.32
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ: 251.64.97, 461.58.95

Τό περιοδικό

ἀντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

τά ἑλληνικά
πολιτικά πράγματα
τίς τάσεις
στό χῶρο τῆς Ἀριστε-
ρᾶς
τά διεθνῆ θέματα
τήν πνευματική
ζωή τοῦ τόπου

●

ἀντί
ἀποκαλυπτικό
ἐπίκαιρο
ἀντικειμενικό

VIENT DE PARAITRE

ALFRED HITCHCOCK

NUMÉRO HORS-SÉRIE
DES CAHIERS DU CINÉMA

Textes inédits + Fac similé du numéro spécial
Alfred Hitchcock des *Cahiers du Cinéma* N° 39, octobre 1954

112 pages - 75 photos - 48 F + 2 F (frais envoi) = 50 F

CAHIERS DU CINEMA

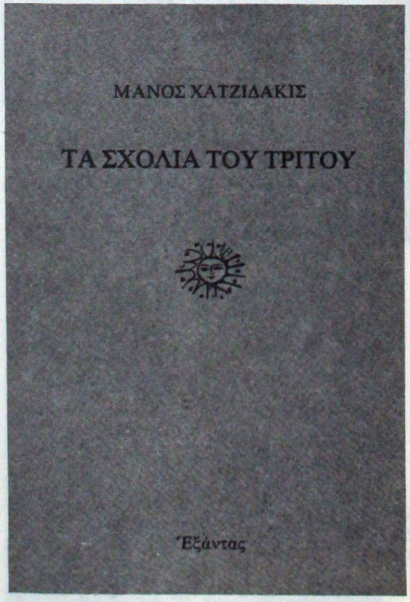
A retourner à nos bureaux :
9, passage de la Boule-Blanche
75012 Paris

BULLETIN DE COMMANDE A. HITCHCOCK

Nom ..... Prénom .....
Adresse .....
Ville ..... Code Postal .....
Verse la somme de 50 F
Chèque bancaire ☐ CCP 7890-76 ☐
Mandat postal joint ☐ Mandat-lettre joint ☐

Edité par les Editions de l'Etoile — S.A.R.L. au capital de 50 000 F — R.C. Seine 57 B 18373 — Dépôt légal
Commission paritaire, n° 57650 — Imprimé par Laboureur, 75011 Paris
Photocomposition, photogravure : Italiques, 75011 Paris — Le directeur de la publication : Serge Daney —

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ



ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Ἄρθρα
- Ρεπορτάζ
- Βιβλιογραφίες
- Κριτικές
- Συνεντεύξεις
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Βιβλιογραφικό Δελτίο
- Κριτικογραφία

ΔΙΑΒΑΖΩ

STUDIO

ΤΕΜΡΟΚ

τού Κλώντ Φαραλντό,
(Γαλλία 1972)

μὲ τὸν Μισέλ Πικολί

Μιὰ προκλητικὴ φαντασίωση μὲ θέμα τὴν σαρωτικὴ ἐξέγερση κατὰ τῆς καταπίεσης τού συστήματος

Ἀνέκδοτα κείμενα:
Ἐντγκαρ Ἄλλαν ΠΟΕ, Χ.Φ. ΛΑΒΚΡΑΦΤ,
Μπράμ ΣΤΟΟΥΚΕΡ, Χένρυ ΤΖΕΗΜΣ,
Ε.Τ.Α. ΧΟΦΜΑΝ, Θεόφιλος ΓΚΩΤΙΕ,
Γκύ Ντὲ ΜΩΠΑΣΑΝ, Βιλιὲ ντὲ ΛΙΛ ΑΝΤΑΜ,
Τζθέταν ΤΟΝΤΟΡΟΦ, Ζὰκ ΚΑΜΠΩ,
Μισὲλ ΓΚΡΑΝΖΕ, Ντενὶ ΛΕΒΥ,
Ζὰκ ΓΚΟΥΑΜΑΡ, Πιὲρ - Ἀντρὲ ΤΟΥΤΕΝ,
Ὑμπὲρ ΖΟΥΕΝ, Χόρχε Λουὶς ΜΠΟΡΧΕΣ,
Ἀντόλφο ΚΑΣΑΡΕΣ, Η. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ,
Νίκος ΚΑΧΤΙΤΣΗΣ, Τριαντάφυλλος ΠΙΤΤΑΣ

Σύνταξη - Εἰσαγωγή: Δημήτρης ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΚΙΝΟ

Μιά Ἱστορία τοῦ Ρωσικοῦ καὶ Σοβιετικοῦ Φίλμ

Jay Leyda

Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Ρωσικοῦ κινηματογράφου
ἀπὸ τὸ 1896 ὡς σήμερα