

συγχρονος κινηματογραφος

Αϊζενστάιν
Αντρας Κόβατς
Μιχαήλ Ρόμ
Μπέρτολτ Μπρέχτ
Κριστιάν Μέτς
Βιατσεσλάβ Ίβάνωφ
Φεστιβάλ Βερολίνου
Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους

17 - 18

Ιανουάριος-Μάρτιος 72



ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΓΙΑ ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ

Μέσα στά πλαίσια τής προσπάθειάς της γιά τήν ανάδειξη νέων δυνάμεων στόν έλληνικό κινηματογράφο, ή 'Εταιρεία "Σύγχρονος Κινηματογράφος" απεφάσισε νά αύξησει τόν αριθμό τών ταινιών μικρού μήκους, πού πρόκειται νά χρηματοδοτήσει έφέτος. Μέ βάση τήν απόφαση αύτή, έννεα μέλης έπιτροπή αποτελούμενη από τούς Θόδωρο 'Αγγελόπουλο, 'Αλεξ. 'Αργυρίου, Θανάση Βαλτινό, Παντελή Βούλγαρη, Θόδωρο Κρητινό, Τώνια Μαριετάνη, Βασίλη Ραφαηλίδη, Τέλη Σαμαντά καί Κωστή Σιαλιόρα, διάλεξε ανάμεσα από τά τριάντα σενάρια πού ύποβλήθηκαν στό σχετικό διαγωνισμό, τά ακόλουθα δέκα (κατ' άλφαβητική σειρά του έπιθέτου του σεναριογράφου) : Μαρία Γαβαλά " "Ανθρωποι καί τόποι ύπό έξέλιξη", Βασ. 'Ηλιοπούλου "Μικρή περιγραφή τής έπιστροφής του", "Ακης Καλομοιράκης " 'Επωδός", Γιώργος Κόρρας "Στιγμιότυπα από μιά έκδρομή", Φρίντα Λιάππα "Βράδυ Κυριακής", Γιώργος Μαρής "Χάπενινγκ", Τάκης Παπαγιαννίδης "Τό κρεβάτι", Π. Παπαδόπουλος "Τά πλούτη του Μίδα", Θ. Ρακιτζής "Τό πακέτο", Γιάννης Σμαραγδής "Δύο ή τρία πράγματα πού δέν ξέρω γι' αύτήν". 'Η παραγωγή τών ταινιών θά άρχίσει στά τέλη Μαΐου.

★ ★ ★

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

'Η 'Εταιρεία "Σύγχρονος Κινηματογράφος" προκηρύσσει διαγωνισμό γιά τήν μερική χρηματοδότηση ταινιών μεγάλου μήκους. Όσοι ενδιαφέρονται πρέπει νά ύποβάλουν : α) τό σενάριο, σέ πέντε αντίτυπα, β) δείγμα προηγούμενης έργασίας, έφ' όσον ύπάρχει καί γ) προϋπολογισμό, καί στοιχεία πού νά βεβαιώνουν τήν εξασφάλιση τών λοιπών πόρων γιά τήν πραγματοποίηση τής ταινίας.

'Η 'Εταιρεία σκοπεύει νά συμβάλει μέ τόν τρόπο αύτόν στήν παραγωγή δύο ή τριών ταινιών μεγάλου μήκους. Τό ποσό πού θά διατεθεῖ σέ κάθε σκηνοθέτη δέν μπορεί νά ύπερβεῖ τίς 300.000 δραχμές. 'Η προθεσμία ύποβολής λήγει στίς 31 Σεπτεμβρίου, καί τά αποτελέσματα θά ανακοινωθοῦν στίς 15 Νοεμβρίου. Πληροφορίες στά γραφεῖα τής 'Εταιρείας.

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

της Έταιρείας για την Ανάπτυξη του Κινηματογράφου στην Ελλάδα

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 17-18 Ιανουάριος-Μάρτιος 72



Ο Παζολίνι διάλεξε να θέσει στον αφηγηματικό άξονα για την ανέλιξη του μύθου του σεξουαλικά (και ομοσεξουαλικά) «σημαίνοντα»: επίμονα καθαρίσματα ανδρικών γενετικών οργάνων ξεσκεπασμένων ή άμυδρά καλυμμένων από διάφανα στοιχεία ρουκισμού (κολλητά εσώρουχα, πολύ κοντά πουκάμισα), σύστημα σημείων πολύ μεθοδικό, πολύ τέλει (ώστε να μπορεί να θεωρηθεί άθωο) των οποίων ο φετιχιστικός χαρακτήρας συντελεί ενεργητικά στη διαρκή ανανέωση της «άλυσίδας του πόθου». (Η Σιλβάνα Μανγκάνο στο «Δεκαήμερον» του Πιέρ - Πάολο Παζολίνι).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Δεύτερο Πανελλήνιο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, του Τ. Παπαγιαννίδη σελ. 2
2. Συνζήτηση Π. Βούλαρη - Τ. Παπαγιαννίδη » 7
3. Φεστιβάλ Βερολίνου 71, του Μισέλ Δημόπουλου » 14
4. Δημόσια συζήτηση με τον Άντρες Κόβας » 23
5. Η ήθικη της ιστορίας (Παγωμένες μέρες) του Μ. Έσιτντ » 29
6. Συνζήτηση Κόβας - Ραφαηλίδης » 32
7. Άντρες Κόβας, βιοφιλμογραφία ... » 40
8. Μιχαήλ Ρόμ (Ο αληθινός φασισμός) » 42
9. Κουιάζοντας ο έγκρ. πλάν, του Σ.Μ. Αϊζενστάιν » 44
10. Ο Αϊζενστάιν και η σύγχρονη δομική γλωσσολογία, του Βιατοσελάβ Ιδάνωφ » 47
11. Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση του φιλμ, του Κριστιάν Μέις .. » 54
12. Κινηματογράφος και ζωγραφική, του Σωτήρη Δημητρίου » 64
13. Η δίκη της δευτέρας της πεντάρας, του Μπέρτολι Μπρέχι » 70
14. Τα κινούμενα σχέδια, του Γιάννη Βασιλειάδη » 78
15. Κριτική (Στρατηγική) της αράχνης - Εύτηχια) » 87

● Ίδιοκτησία: Έταιρεία για την Ανάπτυξη του Κινηματογράφου στην Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Υπεύθυνοι σύμφωνα με το Νόμο: Εκδότης Γιάννης Σμαραγδής, Δρόση 14. Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, 1. Δροσοπούλου 223. Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Αναπαραγωγή φωτογραφιών - όφσετ: Στράτος Γιαννατσής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντε Κίος. ● Συντακτική επιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντάς. ● Ετήσια συνδρομή: Εσωτερικού δρχ. 100, εξωτερικού δολ. 7. ● Γραφεία: Αναξαγόρα 1, Τ.Τ. 112, τηλ. 545.393. ● Εμβόσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Αναξαγόρα 1, Τ.Τ. 112. ● Τιμή διπλού τεύχους 20 δρχ. 112.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 17-18 Janvier, Février, Mars, Avril, Mai 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Anaxagora 1, Athènes 112.

δεύτερο

πανελλήνιο φεστιβάλ

ταινιῶν μικροῦ μήκους

τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη

Πρὶν μιλήσουμε γιὰ τὶς ταινίες τοῦ διημέρου, πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε στὴν ἴδια τὴν ἐκδήλωση, νὰ ἐξετάσουμε τὸν σκοπό, τὴν ἀναγκαιότητα καὶ τὸν τρόπο λειτουργίας τῆς.

Τὸ Φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης γιὰ τοὺς νέους κινηματογραφιστὲς ἀποτελεῖ μὴ διπλὴν τοῦ κινηματογραφικοῦ κατεστημένου. Ἡ ἀρτηριοσκληρωμένη κριτικὴ ἐπιτροπὴ ποὺ ἐκλέγεται κάθε χρόνο προσπαθεῖ νὰ κρίνει ταινίες διαφορετικὲς ἀπὸ τὴν κουλτούρα τῆς. Εἶναι λοιπὸν εὐπρόσδεκτη καὶ ἀναγκαία ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς Φεστιβάλ πού σὰ βάση ἔχει τὴν ἐλεύθερη συμμετοχὴ καὶ τὴν κρίση πᾶν ταινιῶν ἀπὸ ἀνθρώπους ἀποκλειστικὰ κινηματογραφικοὺς (κριτικοὺς ἢ κινηματογραφιστὲς). Σκοπὸς του δηλαδὴ, εἶναι νὰ δώσει τὴν εὐκαιρία σὲ κάθε νέο κινηματογραφιστὴ νὰ δείξει τὴ δουλειά του καὶ νὰ κρατήσῃ ἐνήμερο ἕνα ἐνδιαφερόμενο κοινὸ γιὰ τὴ στάθμῃ τοῦ νέου κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ Φεστιβάλ, λοιπόν, μεταβιβάζεται στὸ ἐπίπεδο τῆς κατάδειξης: Χῶρος προβολῆς καὶ ἐκτίμησης περισσότερου, παρὰ χῶρος διαγωνισμοῦ. Εἶναι ἀδιανόητο μὴ ἐκδήλωση ποὺ στηρίζεται στὶς παραπάνω θέσεις νὰ προσκορβεῖ σὲ συναισθηματισμοὺς καὶ συμβιβαστικὰς λύσεις.

Μᾶς βρίσκει ἀντίθετους ἡ ἀπόφαση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς νὰ δώσει «ἀντὶ πρώτου καὶ δευτέρου βραβείου»... δύο πρώτα βραβεῖα! Μὲ ποιά λογική; Σὰν τὸν ἀπόηχο τοῦ πανηγυριώτικου ρητοῦ τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἔγινε χρυσὸς κανόνας χρόνια τώρα «οὐδεὶς παρασπνεμένος»; Καὶ ἀφοῦ παρακάτω ἐπισημαίνει τὴν γενικὴ ἄνοδο τοῦ μέσου ὁρου, πῶς διαγράφει μονοκονδυλιὰ τὶς ὑπόλοιπες προσπάθειες, ξεχωρίζοντας μὴ πού δύσκολα ξεχώριζε ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες;

Ἐκτός ἀπὸ τὸν Βούλγαρη ποὺ δικαιωματικὰ τοῦ ἀνῆκε τὸ πρῶτο βραβεῖο, πιστεύουμε πῶς ἡ κρίση τῆς ἐπιτροπῆς ἤθελε ἀνασκευή.

Ὑποστηρίζουμε τὴ θέση τῆς ἐλεύθερης συμμετοχῆς. Καὶ πάρα πέρα τὴν ἔλλειψη βραβείων.

Ἡ διαπίστωση ὅτι τὸ γενικὸ ἐπίπεδο τῶν ταινιῶν εἶναι ἀνώτερο τοῦ περσίνου δὲν πρέπει νὰ μᾶς γεμίζει αἰσιοδοξία. Δὲν σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες ἔφτασαν σὲ ικανοποιητικὸ ἐπίπεδο.

Τὰ σημεῖα βελτίωσης βρίσκονται:

1. Στὸν τομέα τῶν προθέσεων. Οἱ περισσότερες ταινίες ξεκινοῦν ἀπὸ μὴ ἰδέα σοβαρὴ ποὺ δὲν εἶναι ἀδιάφορη στοὺς σπασμοὺς τῆς ἐποχῆς μας.

2. Στόν τομέα τοῦ στυλ. Ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἀμεσότηας ὁδήγησε ἄλλους ἅμεσα, ἄλλους ἔμμεσα στοὺ ντοκυμανταίρ. Γίνεται προσπάθεια τὰ πράγματα νὰ συλληφθοῦν στοὺ γίνεσθαι.
3. Στόν τομέα τῆς γλώσσας. Προσπαθοῦν νὰ διαρθρώσουν εἰκόνες στὴ σύνθεσή τους κινηματογραφικὲς μ' ἕνα λογικὸ ρυθμὸ καὶ συχνὰ καταλήγουν στοὺ διαλεκτικὸ μοντάζ, σημάδι μιᾶς σωστής τοποθέτησης.

Σὰν ἀτέλειες θὰ χαρακτηρίσουμε:

1. Τὴν παρέκκλιση ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ἰδέα καὶ τὴν ἑλλειπὴ ἀνάπτυξί της.
2. Τὴν ἄγνοια λειτουργίας τοῦ στυλ ποὺ ἐκλέγεται, γιὰ νὰ ἐκφραστῇ ἡ ἱστορία. Παράδειγμα, στὰ ντοκυμανταίρ ὑπῆρχαν σκηνοθετημένες σκηνές.
3. Οἱ τεχνικὲς ἀτέλειες. Σοβαρὸ μειονέκτημα, ποὺ ἀποτελεῖ σχεδὸν κανόνα στὴς πρῶτες σκηνοθετικὲς προσπάθειες. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ σκηνοθέτη συμβαδίζει μὲ πρωτοεμφανιζόμενο ὁπερατέρ. Ἀποτέλεσμα κακὸ ἢ θλιβερὸ πολλὰς φορές. Τὸ μοντάζ γίνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν δημιουργὸ ποὺ συχνὰ ὑστερεῖ σὲ τεχνικὲς γνώσεις ἢ ἀγνοεῖ τελειῶς τὴ φύση τοῦ μοντάζ. Στόν τομέα τῆς ἐρμηνείας οἱ πρωτοεμφανιζόμενοι ἡθοποιοὶ εἶναι ἀδιάφοροὶ καὶ πολὺ σπάνια δημιουργικοί. Παρουσιάζουν περιορισμένο ἐνδιαφέρον σὰν φιλμ. Ὅλα αὐτὰ ἀναστέλλουν σὲ σοβαρὸ βαθμὸ τὴς ἀρχικὲς προθέσεις.

Δὲν ὑπάρχει πρόθεση νὰ κατακριθοῦν αὐτὲς οἱ προσπάθειες. Πολλὰς φορές ὅμως ἡ παρόρμηση τῆς ἀνάγκης γιὰ ἐκφραση εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ τὴν τεχνικὴ γνώση τῶν μέσων ἐκφρασης. Ἴσως μιὰ προσεκτικὴ μελέτη πάνω σ' αὐτὴν τὴν σχέση νὰ μᾶς ἔδινε καλύτερα ἀποτελέσματα.

Ὁ χορὸς τῶν τράγων

16 χιλ. Ὑγχρωμο. Διάρκεια 22' Σκηνοθεσία: ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ. Φωτογραφία: ΝΙΚΟΣ ΚΑΒΟΥΚΙΔΗΣ. Εἰδικὸς Σύμβουλος: ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ. Παραγωγή: ΗΡΙΑΝΟΣ ΦΙΛΜ.

Σαφῶς, ἡ πρὸ ὁλοκληρωμένη ταινία τοῦ Φεστιβάλ, τόσο ἀπὸ ἀποψη προθέσεων ὅσο καὶ ἐκτέλεσης. Εἶναι φυσικὸ ἔξ ἄλλου, ἀφοῦ ὁ Βούλγαρης προηγεῖται μιὰ γενηὰ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους.

Ὁ «ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΝ» εἶναι ἕνα ἀποκριάτικο ἔθιμο τῆς Σκύρου. Οἱ κάτοικοι τοῦ νησιοῦ, ντυμένοι μὲ κάπες καὶ ζωσμένοι μὲ κουδούνες, καλύπτουν τὸ πρόσωπο μὲ προβιά ζώου καὶ ἀφήνεται σ' ἕναν ξέφρενο χορὸ. Σ' ἕνα ἄλλο μέρος τοῦ νησιοῦ οἱ μασκαράδες γιορτάζουν τὴν ἀποκριὰ μὲ τὸν πατροπαράδοτο τρόπο. Ὁ Βούλγαρης δὲν

χρησιμοποιεῖ ἐπεξηγηματικὸ σχόλιο καὶ αὐτὴ ἡ ἔλλειψη εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴν λιτότητα. Ἡ εἰκόνα αὐτοδύναμη, μὲ ἐρμηνευτικὰ σημεῖα τὰ τοπικὰ τραγούδια, τὴν παρλάτα τῶν μασκαράδων καὶ τὸν ἦχο τῶν κουδουνιῶν, διαρθρώνεται πάνω σ' ἕνα ἔξ Ἰσου ἀπλὸ διάγραμμα: Βλέπουμε τὸ νησί, τοὺς πρῶτους τράγους στοὺς δρόμους, τὸ κραθάνι τῶν μασκαράδων νὰ μπαίνει στὴν πόλη, ἕναν νεαρὸ νησιώτη νὰ ντύνεται τράγος, τὴ συγκέντρωση τῶν μασκαράδων, τὸν χορὸ τῶν τράγων τὴν ἐπόμενη μέρα τὰ παιδιὰ νὰ ζώνονται τὴς κουδούνες σατυρίζοντας τὸ ἔθιμο.

Ὑπάρχει μιὰ ἐμμονὴ στὴ περιγραφή τῶν λεπτομερειῶν (ἐνδυματολογικὲς, κινησιολογικὲς κ.λ.π.) τῶν τράγων, ποὺ ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ἑλλειπὴ ἀναφορὰ στοὺν χώρο τοῦ νησιοῦ ἀπ' τὴν μιὰ καὶ στὴς ρίζες τοῦ ἐθίμου ἀπ' τὴν ἄλλη. Αὐτὴ ἡ ἀνιστότητα ὁδηγεῖ περισσότερο σὲ μιὰ φολκλορικὴ ἀναγωγὴ καὶ λιγώτερο σὲ μιὰ ἀναζήτηση. Πιὸ ἐντονὴ γίνεται ἀπὸ τὴν ψυχρὴ ματιὰ τοῦ Βούλγαρη ποὺ ἀπλῶς «παρατηρεῖ» καὶ «καταγράφει», ἐνῶ στοὺ τελευταῖο μέρος «συμμετέχει» χρωματίζοντας συναισθηματικὰ τὰ πλάνη τῶν γέρων.

Παρὰ τὴς ὅποιες ἐπιφυλάξεις ὁ «ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΝ» εἶναι μιὰ ταινία ποὺ δικαιοδικατικὰ παίρνει ξεχωριστὴ θέση στὴν πενιχρὴ λαογραφικὴ ταινιοθήκη, ὅπου κυριαρχοῦν τὰ κάρτ - ποστὰλ τοῦ Ν. Μάτσα.

Σοσσι!

35 μ.μ. Διάρκεια 8'.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΣ.



Ὁ χορὸς τῶν τράγων



Τὸ οἰκόπεδο

Πρώτη εὐχάριστη διαπίστωση, ἡ βελτίωση τοῦ σκίτσου καὶ ἡ προσπάθεια ὀργάνωσης τοῦ μύθου, στοιχεῖα ποὺ δὲν ὑπῆρχαν στὸ «ΤΣΟΥΦ».

Δεύτερη παρατήρηση: Ὁ ἀνεκδοτολογικὸς χαρακτήρας σὰν τελικὴ ἔκβαση μιᾶς κατάστασης προωθείται σ' ἓνα ἐπίπεδο περισσότερο πολὺπλοκο. Τὰ στοιχεῖα χάνουν τὴν μοναδικότητά τους, ἀποκτοῦν πρόσθετες σημασίες χωρὶς ταυτόχρονα νὰ ἐξελισσεται καὶ ἡ λειτουργία τους στὸν μῦθο. (Ἡ πλάκα τῶν ἐγκαινίων γίνεται ταφόπλακα, λειτουργεῖ μὲ δύο σημασίες, κάρη στὴν διανοητικὴ ἐπέμβαση τοῦ Μαραγκοῦ. Ἐξασθενεῖ ὅμως τὴν ἀρχικὴ σχέση τοῦ ἐργάτη μὲ τὴν πλάκα).

Ἡ ταινία τοῦ Μαραγκοῦ ἔχει εὐαισθησία, ἀνθρωπιά, χιοῦμορ ποὺ λειτουργοῦν ὅμως μὲ μιὰ τεχνικὴ ποὺ πλησιάζει στὸ ντοκυμανταίρ.

Τὸ οἰκόπεδο

16 μ.μ. Διάρκεια 12'.

Παραγωγή - Λήψη - Μοντάζ - Σκηνοθεσία:
ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΣ. Συγχορηγισμοί:
ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΑΚΚΑΔΑΚΗΣ.

Ὅτι στὸ καρτουν φαίνονταν σὰν ἀτέλεια, ἐδῶ, στὸ πρῶτο ντοκυμανταίρ τοῦ Μαραγκοῦ ἀποτελεῖ ἀρετὴ. Στὸ ἐπίπεδο τῆς ιδέας: Τὸ οἰκόπεδο, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχὴ ἀποχτάει ξεχωριστὴ σημασία: Φθινόπωρο (Λούνα Πάρκ) — Χειμῶνας (ἀλάνα γιὰ ποδόσφαιρο) — Ἀνοιξή (Γυμναστήριο Σχολείου), ὅπου οἱ ἀντιστοιχίες τοῦ φιλμ μὲ τὴν πραγματικότητα συμπίπτουν. Ὁ Μαραγκὸς παρακολουθεῖ μὲ μιὰ εὐκίνητη κάμερα τὶς ἀντιδράσεις τῶν νεαρῶν πελατῶν τοῦ Λούνα Πάρκ, τῶν κατοπινῶν ἀθλητῶν τῆς ἀλάνας, ποὺ στὸ τέλος ἀπαρτίζουν τὴν μαρίδα στὴς γυμναστικὲς ἀσκήσεις τῶν κοριτσιῶν. Τὰ πρόσωπα μιλοῦν μόνον τους, εἶναι ὅμως φανερὴ ἡ ἀδυναμία τοῦ Μαραγκοῦ νὰ ζωντανέψει τὴν κοινωνικὴ τους ὑπόσταση μέσα στὸν κῶρο. Ἡ αἴσθηση ὑπάρχει ἀπὸ μόνη της.

Ἡ κάμερα ἀδέξια, σὰ νὰ ἔρχεται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἐπαφὴ μ' αὐτὴν τὴν αἴσθηση. Οἱ τεχνικὲς

ἀτέλειες δὲν εἶναι ἐλαφρὲς. Στὸ μοντάζ κόβονται οἱ οὐρὲς καὶ δημιουργεῖται ἓνα συνεχὲς «πῆγμα» τῶν πλάνων. Ἡ φωτογραφία κακὴ. Τὸ ἀξιόλογο ἐνστικτο δὲν καλύπτει τὶς τεχνικὲς ἐλλείψεις. Ἄς θυμηθοῦμε ὅτι δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα γενικὸ πλάνο τοῦ οἰκοπέδου.

Βίλλα στὴν ἐξοχὴ

35 μ.μ. Μαυρόασπρη. Διάρκεια 15'.

Σενάριο: ΣΤΑΜ. ΦΑΣΟΥΛΗΣ - ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΚΜΑΣ. Ἑρμηνεία: ΚΩΣΤΑΣ ΝΑΟΣ. Φωτογραφία: ΣΤΑΥΡΟΣ ΧΑΣΑΠΗΣ. Μοντάζ: ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΕΜΠΟΣ. Μουσικὴ: ΝΙΚΟΣ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ. Σκηνοθεσία: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΚΜΑΣ.

Ἀπὸ τὶς πρὸ πλούσιες σὲ προθέσεις ταινία τοῦ Φεστιβάλ. Θέμα, ἡ ἀφύπνιση ἐνὸς βολεμένου ἀστοῦ Ἀρχιτέκτονα, ποὺ ἄγνωστοι μπῆκαν στὴν βίλλα του καὶ διάγραψαν τὸ μῦθο τῆς ἐφησυχασίας. Ὁ Τσακμὰς παρακολουθεῖ καὶ ἀφηγεῖται, ἀλλὰ δὲν ἐπεμβαίνει. Σ' ἓνα τέτοιο στυλ πρωτεύοντα ρόλο παίζουν οἱ κῶροι, ποὺ μαζὶ μὲ τὸν ἥρωα ἀποτελοῦν τὸν τομέα τῆς ἐρμηνείας.

Τὸ ἀντικείμενο τῆς βίλλας, ἡ ἴδια ἡ βίλλα, σὰν κινηματογραφικὰ σημεῖα (signes) λειτουργοῦν μέσα στὸ φιλμ φορτισμένα στὸ ἰδεολογικὸ πλᾶ πεδίο μὲ τὶς προεκτάσεις τους, ἔτσι ποὺ γίνονται πλᾶ σ ὁ μ ὁ λ α . Κι ὅχι μόνον οἱ κῶροι ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος μαζὶ μὲ τὶς ἐνέργειές του ἀποκτοῦν, μέσα ἀπὸ μιὰ μηχανιστικὴ διαδικασία, συμβολικὲς διαστάσεις. Ἡ κορύφωση φυσικὰ τοῦ συμβολισμοῦ εἶναι ἡ «ἔξωθεν ἀπειλή». Αὐτὴ ἡ διαδοχικὴ παράθεση συμβόλων ὑποκρεώνει τὸ θεατὴ νὰ ἀντιμετωπίσει τὰ φιλμ σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, φέρνοντας συχνὰ στὸν νοῦ του ἐξωφιλμικὲς ἀφηρημένους ἔννοιες ὅπως «κατεστημένο», «ἀπειλή», «διαγραφὴ μύθων» κ.λ.π. ποὺ φτάνουν στὸ κρεσέντο τους μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ θαψίματος ποὺ πλᾶ σημαίνει: «θάψιμο», «ἀρνηση ἐνὸς τρόπου ζωῆς», «ἀλλαγὴ» (ἀκόμα καὶ νοοτροπίας).

Πολιτεία

35 μ.μ. *Μανρόαση. Διάρκεια 11½'.*

Φωτογραφία: ΣΤΑΥΡΟΣ ΧΑΣΑΠΗΣ. Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ - Μουσική επιλογή: ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΡΦΥΡΑΣ.

Ντοκυμανταίρ που αναφέρεται στην 'Αθήνα. Είναι χωρισμένο σε τρία μέρη: Πρωτ — μεσημέρι — απόγευμα. Σαν υλικό χρησιμοποιούνται οι πολυθόρυβοι δρόμοι, το κυκλοφοριακό χάος, το άγχος του καταδικασμένου να κινείται ανθρώπου, ή δικτατορία του μπετόν, το κινούμενο σέξ. Οι εικόνες που χρησιμοποιεί είναι περιορισμένες σε ποσότητα, κι αυτό αποτελεί το πρώτο μειονέκτημα.

Οι σχέσεις που προκύπτουν από το μοντάζ, πολλές φορές απλοϊκές (το φαγητό του πλούσιου — το φαγητό του φτωχού). 'Αλλου ανακαλύπτεται μια πρόσφορη σχέση που μένει ατελής: από τις έφιαλτικές πολυκατοικίες περνούμε στους οικοδόμεους που φτιάχνουν μπετόν. 'Η αντίστροφη σχέση αποτελέσματος — αίτιου — διάμεσου μένει ιδεολογικά ανεκμετάλεπτη. Βασική πρόθεση του Πορφύρα ήταν να φτιάξει ένα κοινωνικό ντοκυμανταίρ αλλά ξμεινε στον δρόμο. Δεν μπόρεσε να εκτιμήσει την απόλυτη αξία των εικόνων σαν τεκμήρια. Γιαυτό περιορίστηκε στην παράθεση και ή διαλεκτική παραχώρησε την θέση της στην αφήγηση. 'Επειδή ή επιδιωκόμενη ένταση δεν έβγαινε από το υλικό ντοκυμανταίρ την «κατασκευάσε». Στην σκηνή - κλειδί, ό τρελλός που βλέπουμε στην αρχή να παριστάνει τον τροχονόμο, κινείται απειλητικά σείοντας την γραθιά του ενάντια στην κάμερα. 'Ενδιαφέρουσα σκηνή.

'Ελεγείον ή Requiem

16 μ.μ. *Έγχρωμο. Διάρκεια 11'.*

Παραγωγή - Λήψη - Μοντάζ - Σκηνοθεσία: ΜΑΡΙΟΣ ΔΕΥΤΕΡΙΩΤΗΣ.

'Η ταινία αρχίζει με εικόνες - φλάς της πολιτικής στρατιωτικής και πολιτιστικής παγκόσμιας ιστορίας. 'Από την εποχή των Φαραώ ως τον περίπατο στην Σελήνη.

Κάπου εκεί μās τα χαλάει. Δυο παιδάκια, άρσενικό και θηλυκό, χτίζουν άνυποψίαστα πύργους σε μιá ξρημη άκρογιαλιά. 'Η αυτόματη αντίπαράθεση δημιουργεί μιá άπορία. Είναι βαρυμένες οι δυο αυτές «άθωες ύπάρξεις» με την ιστορική μνήμη της πρώτης σεκάνς; 'Η ταινία δέν δίνει απάντηση.

Στην δεύτερη σεκάνς έχουμε πολυθόρυβους δρόμους, περιοδικά, σέξ και τηλεοπτική βία.

Στην άκρογιαλιά τó παιχνίδι συνεχίζεται. 'Ο άπόηχος της βίας εμφανίζεται με τά βατραχοπέδιλα «του κακού» που καταστρέφει τó έργο των παιδιών. "Αν λοιπόν ή παραπάνω άπορία περιμένει την απάντησή της είναι γιατί δέν δικαιολογείται ή παρεμβολή των έξωτερικών έρεθισμάτων στον

κόσμο των παιδιών, τή στιγμή που δέν είναι φορητισμένα με τó πνεύμα της άρχικής σεκάνς.

Γιατί, σαν βάση άλληγορική, είναι άρκούντως άφελής. Τέλος, βλέπουμε εικόνες από τόν πόλεμο του Βιετνάμ, πολεμικό σήριαλ, εικόνες με κίνηση δρόμου παρμένες με πρισματικό φακό που κορυφώνονται στην εικόνα του άστροναύτη όπου μέσα του τρεμοσβύνει τó πρόσωπο του πίθηκου.

'Υπάρχει τεχνική γνώση του μοντάζ αλλά και μπόλικη έφεση γιά έντυπωσιασμούς. 'Υψηλές προθέσεις αλλά άνεκπλήρωτες.

Οί νύχτες

35 μ.μ. *μανρόαση. Διάρκεια 12'.*

Σενάριο - Σκηνοθεσία: ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ. 'Οπερατέρ - Μοντάζ: ΣΑΚΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ. 'Ερμηνεία: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΤΑΝΙΔΗΣ.

Συνηθισμένη σύγκριση στους νέους κινηματογραφιστές ή έμπλοκή της φιλολογίας στην ύποδομή της εικόνας. Ξεκινώντας ή Καραπάνου από ένα ποιητικό σενάριο (έλλειπτικό, άφηρημένα συμβολικό με κακές έπιδράσεις από την Γαλλική ύπαρξιακή ποίηση), προσπαθεί να κινηματογραφήσει εικόνες χωρίς λογικό εϊρμό, φορητισμένες με την ένταση των ποιητικών λέξεων. 'Η ποιητική λέξη, φύσει σχηματική και συνθετική, συγκρούεται με την αναλυτική φύση της κινηματογραφικής εικόνας, την υποβιβάζει και τελικά της έπβάλλεται. Βασικά πρόκειται γιά ένα πρόβλημα μεθύστερο: Πρόβλημα μοντάζ. Τό νόημα της ποιητικής εικόνας στην σύνθεση του φίλμ συχνά άναιρείται από την έπομένη. 'Αντίθετα ή αναλυτική φύση της κινηματογραφικής εικόνας άποσαφηνίζεται μέσα στο σύνολο των όμοειδών μιās σεκάνς. 'Εχει απόλυτη σχέση με την έπομένη εικόνα, και «διαβάζεται» μέσα στην λειτουργία του φιλικού συνόλου που δημιουργεί τó μοντάζ.

Οί άτέλειες του Καραπάνου ξεκινούν αλλά δέν σταματούν έδω. Τό θέμα της «ή πρώτη τραυματική έμπειρία ενός νέου στην πρώτη έπαφή με τις πολιτικές και κοινωνικές άξίες» είναι ιδωμένο με τά μάτια μιās φιλολογίζουσας άστης που άνάμεσα στις συναισθηματικές καταπίσεις δέχεται σαν άπόηχο και έξωτερικά έρεθίσματα. 'Εχοντας νοοτροπία άστης —βαρυμένη από αίωνων— τά φιλτράρει με την ύποκειμενική της όραση και έλαφρά τή καρδιά, τά χρωματίζει με τó γνωστό έκείνο παρμύθι του ύπαρξιακού άγχους. 'Αλαξεί ταυτόχρονα νά έξετάσει την ίδιατερη ποιότητα του κοινωνικού προβλήματος. Μία πολιτική δολοφονία είναι άποτέλεσμα μυρίων αίτιων και αίτιατων, έχει αντίκτυπο μεγαλύτερο από «μιá τραυματική έμπειρία» στην εύαισθησία του νεαρού.

ΠΑίρνοντας αυτή την θέση είναι άστεία ή νευρωτική ένταση της Καραπάνου. Στο κακόγουστα στυλιζαρισμένο και χοντρά συμβολικό δωμάτιο που παθαίνετα ό νεαρός ή στις έρημες άκρογια-

λιές που χτυπάει αλφαρισμένος τα φτερά του είναι μάταιο ν' αναζητήσουμε έρμηνειες. Αὐτὲς βρίσκονται σ' ἕνα μονοπάτι διαφορετικὸ κι ἄγνωστο γιὰ τὴν Καραπάνου.

Πλὴν ἕνα — Σὺν ἕνα

35 μ.μ. "Εγχρώμο. Διάρκεια 2'.

Σκηνοθεσία: ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΚΟΣ - ΕΥΘΥ.
Φιλμ: ΦΙΛΙΠΠΟΓΛΟΥ. Φωτογραφία: ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ.

«Ὅκτὼ πλάνα, ὁκτὼ διαφορετικοὶ χρόνοι. Ἄνεξάρτητα πλάνα, διαλεκτικὴ ἀντιπαράθεση. Χρονικὰ περάσματα. Συγκρούσεις χρόνου. Μέτρησης καὶ περιπτώσεις χρόνου. Τὸ πρὶ καὶ τὸ μετὰ, τὸ πλὴν καὶ τὸ σύν. Χρονικὴ δύναμις». (Ἄπὸ τὸ πρόγραμμα). Ἡ παραπάνω εἶναι μιὰ λογικὴ ἔρμηνεία γιὰ τὰ ὁκτὼ πλάνα τῆς ταινίας. Γράφτηκε αὐτοῦσια, ὅπως τὴν βλέπουν οἱ δημιουργοὶ τῆς, γιὰτὶ οἱ ἔννοιες δὲν λειτουργοῦν ἀντίστοιχα στὴν ροὴ τῆς ταινίας, ὅπου ἡ αὐθαιρεσία συμβαδίζει μὲ τὸ ἄλογο.

Ἐπειδὴ τὸ συμπέρασμα δὲν βγαίνει, ἂς περιοριστοῦμε στὶς παραπάνω διευκρινίσεις. Τουλᾶχιστο να μᾶς φύγει ἡ ἰδέα πὼς ἡ ταινία «δὲν λέει τίποτα».

In memoriam

(Ἀφιέρωμα στὸν Γιάννη Χρήστου)

16 μ.μ. Μαυρόασπρο. Διάρκεια 6'.

Μουσικὴ Γ. ΧΡΗΣΤΟΥ - Σόλο τραγούδι: ΣΠ. ΣΑΚΚΑΣ. Λήψη - Μοντάζ: ΜΙΜΗΣ ΚΟΥΓΓΙΟΥΜΤΖΗΣ.

Ἡ ταινία ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία κομμάτια γιὰ τὴν μουσικὴ τῶν «Βατράχων» στὴν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ἡ ἔλλειψη ὕλικου καὶ ἡ ἀκατέργαστη συγκόλληση τοῦ ὑπάρχοντος περιορίζει τὴν ταινία στὸ οἰκογενειακὸ ἄλμπουμ τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ἀδιάφορη γιὰ τοὺς λοιποὺς.

Κοὺ Πέ Πέ

35 μ.μ. Μαυρόασπρο. Διάρκεια 5'.

Σενάριο - Λήψη - Παραγωγή - Σκηνοθεσία: ΔΑΚΗΣ ΚΥΡΑΙΔΗΣ. Μοντάζ: ΤΑΚΗΣ ΔΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ - ΧΑΡΑΛ. ΑΛΕΠΗΣ.

Τὰ χέρια εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας. Ἀπομονώνει χειρονομίες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Τὸ ἑτερόκλητο ἢ ἀντιπατικὸ αὐτῶν τῶν ἐνεργειῶν χρησιμεύει σὰν πηγὴ γέλοιου. Χρησιμοποιεῖ διαλεκτικὸ μοντάζ. Μερικὲς φορὲς πετυχαίνεται μιὰ συνέπεια. Ἄλλες ὄχι. Καταφεύγει στὴν φάρσα καὶ πὺ ἐκεῖ στὴν αἰσχρολογία. Ἐκεῖ χοντροκοπιὰ, ἄγνοια, προκλητικότητα. Συχνὰ ὑποφερτό. Συχνὰ ἀπαράδεκτο.

Ἄχαρνων 201

16 μ.μ. Μαυρόασπρο. Διάρκεια 16.30'.

Παίζουν: ΑΓΝΗ ΣΑΜΨΩΝΑ, ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΧΟΥΡΙΩΤΗΣ, ΚΑΤ. ΚΟΥΛΟΥΜΠΙΝΗ, ΒΑΣ. ΤΣΙΠΙΔΗΣ, ΝΑΤΑΣΑ ΓΕΡΑΣΙΜΙΔΟΥ, ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΚΝΑΡΙΔΗΣ. Παραγωγή - Σενάριο - Λήψη - Μοντάζ - Σκηνοθεσία: ΔΗΜ. ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ.

Σύγχρονη πολυκατοικία. Ἕνας μπόμπιρας κάνει φάρσες καὶ δίνει ἀφορμὴ νὰ δοῦμε ὁρισμένες καταστάσεις. Ἄλλες φορὲς «ποιητικὴ ἀδεία», ἄλλες πάλι σὰν ἀποτέλεσμα συμμετοχῆς σ' ἕνα παιχνίδι. Δὲν κρατιέται ἕνα μέτρο. Τὸ κακὸ μοντάζ, δυσχεραίνει περισσότερο τὴν παρακολούθησή. Τὸ πνεῦμα τοῦ σκηνοθέτη, «νεοελληνικό». Λίγες ἐξάρσεις.

Στὶς 12 τὸ μεσημέρι

16 μ.μ. Διάρκεια: 9'.

Σενάριο - Παραγωγή - Σκηνοθεσία: ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΡΑΣ. Φωτογραφία: ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ. Ἀφηγητής: ΔΗΜ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗΣ.

Ξεκινᾷ μὲ μιὰ σοβαρὴ πρόθεση. Νὰ κινηματογραφήσει ἕνα ἐργατικὸ ἀτύχημα. Σὰ μέθοδο ἐκφρασῆς διαλέγει τὸ ντοκυμανταίρ. Ἡ βασικὴ σκηνὴ τοῦ ἀτυχήματος εἶναι σκηνοθετημένη. Διερευνᾷ τὸν χώρο τῶν λατομείων τοῦ Ὑμηττοῦ. Χωρὶς προπαρασκευὴ, μὲ ἄγνοια ἢ ἀδυναμία ἐξεύρεσης γωνιῶν λήψης. Χωρὶς σοβαρὲς γνώσεις γιὰ τὸ μοντάζ. Μ' ἕνα παιδαριῶδες —εὐτυχῶς ἐλάχιστο— σπηκάζ. Μὲ κάκιστη φωτογραφία. Ἀνυποψίαστος γιὰ τὴν δύναμη τοῦ θέματός του. Μόνη ἐξαίρεση τὰ τρία πλάνα τῶν ἀκίνητοποιημένων τροχῶν πρὶν τὸ ἀτύχημα. Μιὰ εὐαισθησία πρὸς τὸν λυρισμό. Ἴσως κατὰ λάθος.

Ἄναδρομή

16 μ.μ. Μαυρόασπρο. Διάρκεια 9'.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ.

Σημεῖα καὶ τέρατα. Νέα νητοκτόνησε ριφθεῖσα ἐκ τοῦ τετάρτου ὁρόφου. Ὡς λόγος ἀναφέρεται ἐρωτικὴ ἀπογοήτευσις. Τὸ κρίμα, ὅπως ἀποκαλύπτεται, δὲν εἶναι τῆς ἴδιας ἀλλὰ τοῦ σκηνοθέτη. Πὺ μᾶς βάχει νὰ παρακολουθήσουμε μιὰ σειρά ἀπὸ κακόγυστες εἰκόνες, ὅπου ἡ νεαρὴ ἐκστασιασμένη «ἐν μέσῃ φύσει» ἀνοιγοκλείνει τὰ χέρια τῆς συμβολίζουσα προφανῶς τὴν εὐτυχία τῶν ἐρωτευμένων θνητῶν. Μετὰ, μεταφερομένη εἰς θάλαμον Νοσοκομείου, ἔχει παραισθήσεις πὺ δηγούν σ' ἕνα φλάς - μπᾶκ ἀπὸ ἄνοστες εἰδυλλιακὲς εἰκόνες μετὰ τοῦ ἀνδρὸς τῆς καρδίας τῆς. Φοβούμενη, δῆθεν, τὰ τριζύματα τῆς πόρτας πίπτει ἐκ τοῦ κρεβατιοῦ πλακωμένη ἀπὸ τὸ μαξιλάρι τῆς. Καὶ ἐκεῖ ἀκριβῶς τελειώνει ἡ ἀναδρομή.

**ἀπὸ τὸν τίγρη
μέχρι τὸν τράγο**

**ἀπὸ τὸν τράγο
μέχρι τὸν κέροβερο**

**συζήτηση
τοῦ Παντελῆ Βούδηγρη
μὲ τὸν Τάκη Παπαγιαννίδη**

ΕΡ: Ὁ «Χορὸς τῶν Τράγων» εἶναι ἡ τρίτη μικροῦ μήκους ταινία σου καὶ ἡ δεύτερη —μετὰ τὸν «Κλέφτη»— ποὺ ἐγίνε με παραγωγό. Θέλω νὰ ρωτήσω ποιές εἶταν οἱ σχέσεις σου σὰ δημιουργοῦ με τὸν παραγωγό.

ΑΠ: Ὑπῆρχε μιὰ πρόθεση τῆς Τζόου Κουλεντιανού νὰ γράψει σὲ νεγκατίφ μιὰ ἐξάχρονη μελέτη ποὺ εἶχε κάνει πάνω στὸ ἔθιμο. Ἐβλεπε χρόνο με χρόνο νὰ φθείρεται γιατί ἡ Σκύρος ἔχει μιὰ τουριστικὴ κίνηση τὸ καλοκαίρι, ἀλλὰ τὸν χειμῶνα νεκρώνεται. Οἱ ἔρευνες κι οἱ ἐμπειρίες τῆς ἀποσκοποῦσαν ἀκριβῶς στὴν ἐπιθυμία τῆς νὰ διασωθεῖ τὸ ἔθιμο.

ΕΡ: Δηλαδή ἡ δουλειά σου εἶταν νὰ κινηματογραφίσεις τὴν προϋπάρχουσα ἔρευνα;

ΑΠ: Δὲν εἶχα μελετήσει τὸ ἔθιμο, σχεδὸν δὲν τὸ ἔξερα. Ἡ μόνη προεργασία εἶταν ν' ἀκούσω μαγνητοταινίες με κουβέντες, ἀναμνήσεις νησιωτῶν ἢ ἀνθρώπων ποὺ γνῶριζαν τὸ ἔθιμο, καὶ μιὰ δεύτερη σειρὰ ἀπὸ μαγνητοταινίες με ἤχους ἀπὸ τὸ καρναβάλι. Πῆγα νὰ κινηματογραφίσω αὐτὸ τὸ ἔθιμο. Οἱ σχέσεις τοῦ ἔθιμου με τὸν κῶρο μ' ἐνδιέφεραν ἀπ' τὴν ἀρχή, ἀλλὰ εἶχαν τὸ τελευταῖο πράγμα ποὺ σκέφτηκα νὰ κάνω. Τὸ φιλμ σὰν παραγγελία ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ κινηματογραφικὴ ἐκτέλεση μᾶς μελέτης.

ΕΡ: Στις ρίζες του έθιμου, όπως ξμαθα κατόπι, υπήρχαν μερικές σχέσεις που δεν είδα στο φιλμ. Ή υπαρξη βασιλιά και βασίλισσας των Τράγων ως πούμε. Μιλώ περισσότερο για τη συνέχεια της έρευνας πάνω στο έθιμο.

ΑΠ: Στην λαογραφική έρευνα της Κουλεντιανού δεν διαπίστωσα την υπαρξη τέτοιων μορφών στο έθιμο. Δεν έχω τη δυνατότητα να ξέρω αν κάτι τέτοιο βγαίνει από άλλη λαογραφική έρευνα. Έξ άλλου δεν προσπαθήσαμε να αναπαραστήσουμε ένα έθιμο όπως γινόταν παλιά, αλλά κινηματογραφήσαμε ότι υπάρχει σήμερα. Με σιγουριά μπορεί να πω ότι οι Συριανοί δεν είχαν βασιλιά ή βασίλισσα χωρίς να ξέρω όμως αν έτσι συνέβαινε στην αρχαιότητα. Πρόθεση της Κουλεντιανού ήταν να καταγραφεί το έθιμο στην σημερινή του μορφή και να μείνει ανοικτό για κάθε συζήτηση. Ή ταινία λειτουργεί περισσότερο σαν ένα υλικό για μελέτη. Γι' αυτό το σχόλιο είναι αρκετά γενικό και υποθετικό για κάθε μελετητή.

ΕΡ: Μήπως πρόκειται να επεκταθεί αυτό το σχόλιο;

ΑΠ: Όχι, απλώς θ' αλλάξει ή μορφή της ταινίας για να πουληθεί στις ξένες τηλεοράσεις, ενώ θα διατηρηθεί ή τωρινή μορφή για τις κινηματογραφικές Λέσχες και τα Λαογραφικά Ίδρύματα. Αυτό είναι αναγκαίο γιατί οι τηλεοράσεις υποστηρίζουν ότι ο Ευρωπαίος θεατής δεν διαβάζει αλλά ακούει. Έτσι το κείμενο που υπάρχει στα αρχικά πλάνα θ' απλωθεί σαν σπινάκι σ' όλη την ταινία.

ΕΡ: Γιατί μετά από πέντε χρόνια αποχής αποφάσισες να κάνεις αυτή την ταινία;

ΑΠ: Μου προτάθηκε και δέχτηκα γιατί μ' άρεσει ή λαογραφία κι αυτό το είδος του σινεμά.

ΕΡ: Τόσο ο «Κλέφτης», όσο κι ο «Τζιμς ο Τίγρης» είναι κινηματογραφικές ιστορίες, ενώ ο «Χορός των Τράγων» ντοκυμανταίρ. Ποιές ιδιαίτερες σχέσεις ανακάλυψες σ' αυτό το είδος;

ΑΠ: Ή προβληματική πάνω στο συγκεκριμένο λαογραφικό θέμα και γενικότερα στο ντοκυμανταίρ στηρίχτηκε σ' αυτά που είδα σαν θεατής τόσα χρόνια: τις ταινίες του Ζαν Ρούς, τα ελληνικά ντοκυμανταίρ κλπ. Κατάληξα σ' όρισμένες θέσεις. Πρώτ' απ' όλα δεν ήθελα να σκηνοθετήσω τίποτα, αλλά να φιμάρω, τι έβλεπα και να εκμύσσω κατόπιν την άξία του σαν υλικό. Γι' αυτό δεν έκμεταλλεύτηκα τους Τράγους με την περιέργη άμφισή τους, ώστε να τους φέρω σε γραφικά σοκκάκια και γωνιές του νησιού. Άκόμα και το τελευταίο κομμάτι, ή πορεία των γέρων και των παιδιών, είναι «κλεμένο», δηλαδή τραβήχτηκε με κρυμμένη κάμερα. Έκ των υστέρων ένορκηστρώθηκε αυτό το σκόρπιο υλικό και το έθιμο πήρε συγκεκριμένη μορφή άπέναντι στην ιστορία του νησιού: τρεις - τέσσερις άνθρωποι ντύνονται τράγοι και βγαίνουν στο νησί, σώζοντας για μια ακόμα χρονιά το έθιμο. Οι συνθήκες ζωής είναι αρκετά σκληρές κι οι άνθρωποι δεν έχουν κέφι για διασκέδαση. Ή τελική μορφή της ταινίας άποφα-

οίστηκε στο τραπέζι του μοντάζ, που έτσι πήρε την πρώτη θέση στην ένορκηστρωση του φιλμ. Φυσικά σε μια πρώτη έπαφή με τον χώρο βλέπεις πολλά πράγματα αλλά δεν είσαι σίγουρος για την πραγματική τους λειτουργία. Δεν μπορούσα να κάνω ένα κοινωνιολογικό φιλμ με μια έπίσκεψη. Περισσότερο είμουν ένας τουρίστας, γι' αυτό και οι νύξεις για τον χώρο είναι ελάχιστες και τις βλέπουμε στο τέλος της ταινίας. Δεν είμουν έτοιμος να προχωρήσω παραπέρα. Ίσως το φιλμ να είχε άλλη μορφή: νάταν πιο σύντομο, πιο έλλειπτικό. Ύπήρχαν και οι συγκεκριμένες δεσμεύσεις της παραγωγού. Έπρεπε να έμπειν σ' όρισμένες φινιούρες των τράγων, σ' όρισμένες κινήσεις τους. Έξ άλλου μ' ένδιέφερε ή κίνηση του ανθρώπινου κορμιού.

ΕΡ: Όλ' αυτά δεν άναιρούν την διαπίστωσή σου ότι ο κόσμος του νησιού δεν έχει κέφι για διασκέδαση; Μου φαίνεται πως ή υπαγωγή του φιλμ στο λαογραφικό του πλαίσιο δίνει μια πλαστή εικόνα του χώρου όπου λειτουργεί το έθιμο. Σά να γίνεται μια αυθαίρετη επέμβαση κι άπομονώνεται όλη ή «έξωλαογραφική» ζωή των ανθρώπων του νησιού.

ΑΠ: Όπωςδήποτε είναι έτσι. Δε φαντάζομαι όμως πως με μια έπίσκεψη σ' έναν χώρο μπορείς να προχωρήσεις παραπέρα.

ΕΡ: Φτάνουμε σ' ένα πρόβλημα. Όταν σαν δημιουργός είσαι άπόλυτα σίγουρος πως δεν εξαντλείς ένα θέμα, ποιά είναι ή αναγκαιότητα να το κινηματογραφήσεις;

ΑΠ: Ή ταινία είναι παραγγελία για να φιμάρω όρισμένες άπώψεις πάνω στο έθιμο. Άν ή Κουλεντιανού ήξερε σινεμά θα έκανε αυτή τη δουλειά.

ΕΡ: Έσθ δηλαδή περιοριστικές σ' έναν βοηθητικό ρόλο.

ΑΠ: Φυσικά. Άκόμα κι αν ήθελα να κάνω ένα κοινωνιολογικό φιλμ δεν θα μπορούσα. Για το τελευταίο κομμάτι, αυτές τις ελάχιστες νύξεις που μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος με μια όπτική πάνω στο χώρο, συνάντησα δυσκολίες από μεριά της παραγωγού. Δεν ήθελε να παραμείνει στην ταινία.

ΕΡ: Έπανερχόμαστε στην πρώτη έρώτηση. Στον «Χορό των Τράγων» υπάρχει επέμβαση του παραγωγού, που έχει προκαθορισμένη την μορφή του φιλμ.

ΑΠ: Ίσως ή ταινία να μην έχει αναγκαστικά την μορφή που ήθελε ή παραγωγός, αλλά όπωσδήποτε έχει προκαθορίσει το τί θα πεί ή ταινία.

ΕΡ: Δηλαδή ο σκηνοθέτης περιορίζεται στον ρόλο του νταϊρέκτορ.

ΑΠ: Ναι. Καταγράφει κι ένορκηστρώνει ένα υλικό που έλέγχεται κάθε στιγμή από τον παραγωγό.

ΕΡ: Ό γνωστός κανόνας των Έλλήνων παραγωγών, που χρηματοδοτούν τις ιδέες τους: έχουν σχηματισμένη την μορφή του φιλμ και άπαιτούν από τον σκηνοθέτη να διευθύνει με συν-



Ο κλέφτης

έπεια όλη αυτή την δουλειά.

ΑΠ: Από τὸ 1966 μέχρι τὸ 1969, τρία χρόνια, προσπαθοῦσα νὰ ἐξοικονομήσω νεγκατίφ γιὰ νὰ τραβήξω. Πέρασα στὴ διαφήμιση γιατί τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιοῦσα εἶταν νεγκατίφ. "Εβλεπα τὴν κινηματογραφικὴ μου δραστηριότητα σὰ μιὰ μορφὴ ἀσκησης τῶν ἐκφραστικῶν μέσων. "Όταν σοῦ παραγγέλλουν νὰ τραβήξεις νεγκατίφ, θὰ τὸ τραβήξεις. Θὰ προσπαθήσεις μέσα ἀπὸ συμβιβασμούς, ἀπὸ προσπάθειες συνεννόησης μὲ τοὺς παραγωγοὺς νὰ βγάλεις τὰ πράγματα ποὺ θέλεις. Τελικὰ ὁ «Χορὸς τῶν Τράγων» νομίζω πὼς εἶναι μιὰ ἐντιμὴ καταγραφή ἐνὸς λαογραφικοῦ ἐθίμου καὶ τίποτα παραπάνω. Τὰ λεφτὰ δόθηκαν γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν σκοπὸ.

ΕΡ: Αὐτὴ εἶναι μιὰ θέση. Ὑπάρχει κι ἡ ἄλλη ποὺ ὑποστηρίζει τὴν ἀποχή ἀπὸ τὸν κινηματογράφο μέχρι νὰ βρεθεῖ ἀνεξάρτητος χρηματοδότης, ποὺ δὲν θὰ ἐπεμβαίνει πάνω στὸ φτιάξιμο τῆς ταινίας.

ΑΠ: Τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ σινεμὰ εἶναι κύριος ἐπαγγελμὰ σου καὶ δὲν ἔχεις ἄλλους πόρους ζωῆς, τὸ βλέπεις καὶ σὰν βιοποριστικὸ μέσο. Στὸ ἐξωτερικὸ οἱ σκηνοθέτες ζοῦν ἀπὸ τὸ ἐπάγγελμά τους, μορφώνονται καὶ βελτιώνονται μέσα σ' αὐτό. Δὲ βλέπω τὴν παρουσία μου στὸ σινεμὰ μὲ μιὰ ταινία κάθε δεκαετία, ἀλλὰ σὰ μιὰ διαρκὴ πάλη μέσα στὶς συνθηκὲς παραγωγῆς κι ἐκμετάλλευσης. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν πάλη προσπαθῶ νάχω μιὰ

θέση. Δὲν εἶμαι λυτρωμένος ἀπ' τὶς κοινωνικὲς μου σχέσεις μὲ τὴν παραγωγή, δὲν τὶς ἔχω διαγράψει τελείως. Δὲν βλέπω ἕναν κινηματογράφο στερημένο ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Φίνου ἢ τοῦ Καραγιάννη. "Αν ἀποφάσιζαν νὰ χρηματοδοτήσουν καλύτερες ταινίες θὰ τὸ ἀσπαζόμουν καὶ θὰ δεχόμουν νὰ συνεργαστῶ μαζί τους. Σίγουρα βέβαιως δὲν θέλουν νὰ κάνουν τέτοιες ταινίες. Ξέρω πολὺ καλὰ πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ ἔκφραση ἐνὸς γενικότερου συστήματος. Δὲν εἶναι ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὶς πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις, τὶς ἄλλες τέχνες, τὴν πολιτικὴ. Δὲν σκέφτομαι οὐτοπιστικά. "Αν ἡ σημερινὴ παραγωγή παραχωρήσει τὴ θέση της σὲ μιὰ καινούργια, πάλι θὰ ὑπάρχει ὁ ἔλεγχος καὶ τὸ καναλιζάρισμα. Ἡ δικιά μου γενιὰ ἔχει ἔξι χρόνια κινηματογραφικῆς δραστηριότητας. Ξέρω πὼς κάποτε θὰ μᾶς ζητηθεῖ νὰ φτιάξουμε αὐτὸ τὸ καινούργιο κατεστημένο.

ΕΡ: Πρὶν ὅμως φτάσει ἐκεῖνη ἡ στιγμὴ προβλέπω ὅτι θὰ δημιουργηθεῖ ἕνας καινούργιος κῶρος γιὰ τοὺς ἀνεξάρτητους σκηνοθέτες. "Όλ' αὐτὰ ποὺ λὲς ὀδηγοῦν σὲ μιὰ ἀλλοτρίωση τοῦ ὑπάρχοντος δυναμικοῦ.

ΑΠ: "Όχι ἀναγκαστικά. "Ας δοῦμε π.χ. τὸν γαλλικὸ κινηματογράφο, ὅπου πρὶν ἀπ' τὸ κίνημα τῆς «νουβέλ βάγκ» ὑπῆρχε τὸ πιὸ ἄγριο κατεστημένο ποὺ ἔχει ἐμφανιστεῖ ποτέ. Οἱ καινούργιοι παραγωγοὶ καὶ σκηνοθέτες ἀνάντησαν αὐτὴ τὴν κατάσταση καὶ δημιούργησαν μιὰ καινούργια.

Φυσικά άλλοτριώθηκαν κατά μία έννοια, όμως στο καινούργιο εξελιγμένο κατεστημένο που δημιούργησαν άνοιξαν δρόμο για την επόμενη γενιά που ακολουθούσε. Πιστεύω στην επανάληψη αυτής της ιστορίας κι είμαι σίγουρος πώς έμεις οι νέοι θα προχωρήσουμε πιο μπροστά από το κατεστημένο των εμπόρων.

ΕΡ: Τώρα δεν υπάρχει χώρος στο ελληνικό κατεστημένο για τους ανεξάρτητους, παρά μονάχα η δικτατορία της οργανωμένης παραγωγής. Μπορείς να τοποθετήσεις σ' αυτόν τον χώρο την αντίστοιχη εξέλιξη των δύο τάσεων;

ΑΠ: Μπορώ μονάχα να την φανταστώ ή να κάνω υποθέσεις. Δεν πιστεύω ότι οι παραγωγοί θα μάς φωνάξουν κάποτε για συνεργασία. Θα συνεχίσουν με τις ίδιες ταινίες, ίσως με λιγότερο κόστος. Όταν η κρίση φτάσει στο άπροχώρητο θα προτιμήσουν να κλείσουν τα γραφεία τους παρά ν' ανανεώσουν το δυναμικό τους. Όχι από αντίπαθεια αλλά από άγνοια. Δεν μπορούν να διακόψουν τους κοινωνικούς δεσμούς —δεσμούς ζωής— που δημιούργησαν με τους συντελεστές των ταινιών τους. Οι δουλειές κλείνονται στα νυχτερινά κέντρα μ' ένα μπουκάλι ούίσκι. Μας πολεμούν δημιουργώντας μύθους πώς οι ταινίες μας δεν είναι εμπορικές. Μιά ταινία της Βουγιουκλάκη στοιχίζει 4 - 5 εκατομμύρια δραχμές. Αντίθετα, η «Αναπαράσταση» στοιχισε 500.000 δραχμές. Σ' ένα δίκτυο έκμετάλλευσης όπως του Φίνου ή του Καραγιάννη, η «Αναπαράσταση» στο τέλος της χρονιάς σίγουρα θάφερνε πίσω τα λεφτά της. Ίσως

να μην έφερνε κέρδος αλλά δε θα έχανε. Αυτό αποδεικνύει πώς ο παραγωγός δεν θάπρεπε να σκέφτεται σαν έμπορος, αλλά σαν πνευματικός άνθρωπος. Άλλα τον σοκάρει μια πιο προχωρημένη θέση που μπορεί νάχει ένας κινηματογραφιστής.

ΕΡ: Καταλήγουμε στο συμπέρασμα πώς είναι αναγκαία η εμφάνιση μιας κάστας παραγωγών που προηγμένων πνευματικά;

ΑΠ: Το πιστεύω απόλυτα. Στην υπόθεση που κάνω, προβλέπω ότι όταν διαλυθούν οι εταιρίες παραγωγής θα δημιουργηθούν άλλες από ανθρώπους που δουλεύουν ήδη στις σημερινές. Αυτό όπωσδήποτε θα ανανεώσουν το δυναμικό. Όλη την ιστορία την τοποθετώ έτσι: Από τη στιγμή που μια ταινία απευθύνεται σε εκατομμύρια ανθρώπους κι όχι σε δυο κινηματογραφικές λέσχες ή τρεις δωρεάν προβολές πρέπει συνέχεια να ελίσσεται ανάμεσα στη σχέση παραγωγού - σκηνοθέτη. Φυσικά ο έλιγμός εξαρτάται από τις γενικότερες πολιτικές συνθήκες. Το 1966 π.χ. οι σκηνοθέτες μπορούσαν να πούν όρισμένα πράγματα μέσ' απ' το κατεστημένο. Από την στιγμή που μεταβάλλονται οι συνθήκες, οι ίδιοι παραγωγοί που κάποτε θέλαν να συζητήσουν μαζί σου τώρα όχι μόνο άρνούνται αλλά το αποκλείουν.

ΕΡ: Δεν ξέρω αν και πότε θα ξρθει ή μέρα που ο παραγωγός κι ο σκηνοθέτης θ' απλοποιηθούν τις σχέσεις μεταξύ τους. Ό μὲν πρώτος θα περιοριστεί στον φυσικό του ρόλο, την χρηματοδότηση και την απολαβή των οικονομικών ωφελειών, ο δε σκηνοθέτης θα είναι υπεύθυνος για την

Τζιμς ο τίγρης



καλλιτεχνική υπόσταση της ταινίας.

ΑΠ: Ένα παράδειγμα απλοποιεί αυτά που λές. Σκέψου έναν επιχειρηματία που πρωτοανακατεύεται με την Βιομηχανία και φτιάχνει ένα καινούργιο έργοστάσιο κονσερβών. Είναι φυσικό να επεμβαίνει ακόμα και στο βάψιμο της εξώπορτας του έργουστασίου. Ό γιός ή ο έγγονός που θα κληρονομήσει την επιχείρηση θα προσαρμοστεί στις ανάγκες της εποχής του. Θα αναθέσει στον διαφημιστή ή τον ντεκορατέρ τις ίδιες δουλειές που ο πρόγονος έφτιαχνε μόνος του. Οι μισοί παραγωγοί ή και τα 3/4 ακόμα γυρίζουν μόνοι τις ταινίες τους χωρίς καν να ξρθουν σ' επαφή με σκηνοθέτες.

ΕΡ: Ο συλλογισμός σου οδηγεί σε μια όμαλη ή και παράλληλη εξέλιξη των πραγμάτων.

ΑΠ: "Αν δεχτείς τον κινηματογράφο σαν πολιτιστική έκδήλωση που ή εξέλιξη του εξαρτάται από τη γενικότερη πολιτιστική εξέλιξη των άλλων τεχνών, το όμαλο ή ανώμαλο πρέπει να το δείς μέσα σ' αυτήν τη σχέση.

ΕΡ: Θα υποστηρίξω την άποψη πως έμεις οι νέοι κινηματογραφιστές πρέπει να έπισπεύσουμε αυτήν την αλλαγή, είτε με την δημιουργία ανεξάρτητων ομάδων, είτε με τη βίαια άποκοπή από το κατεστημένο.

ΑΠ: Πιστεύω πως ή γεννή ή δική μας θα θυσιαστεί για να δώσει νύξεις στην επόμενη γεννή. Οι ανεξάρτητες ομάδες άργά ή γρήγορα θα γίνουν, ή ομάδα μας στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» θα δημιουργήσει σίγουρα μια προϊστορία για τις μελλοντικές κινηματογραφικές γεννές. Άλλα ή καταπίεση του κατεστημένου μās έφερε στη μειονεκτική θέση να μπορούμε να ψιθυρίσουμε μερικά πράγματα. Για ν' άρχισει όμως μια κινηματογραφική ιστορία και να ολοκληρωθεί μέσα στη γεννή μας, το βρίσκω άπιθανο.

ΕΡ: Πώς βλέπεις τούς σκηνοθέτες αυτής της γεννής;

ΑΠ: Ό σκηνοθέτης δεν είναι ανεξάρτητο όν. Βγαίνει άπ' τα ίδια Γυμνάσια που βγαίνουν οι γιατροί ή οι πολιτικοί μηχανικοί. Σ' όλη μας τη ζωή κάνουμε σκληρό άγώνα για να καλύψουμε τις τρύπες της παιδείας. Να καταλήξουμε σε ποιά γλώσσα θα μιλάμε. Δέ μεψιμοιρώ για τα 400 χρόνια της σκλαβιάς που λένε, αλλά γι' αυτή την μεταπολεμική προσπάθεια να άποκτήσει ή χώρα το πολιτικό πρόσωπο που δεν είχε ποτέ. Ίσως τα έργα της γεννής μας νάναι μέτρια. Σίγουρα όμως θάχουν μια γεύση ζωής κι άς μην είναι ώριμοι πνευματικοί καρποί.

ΕΡ: Οι ίδιες άντιστοιχίες ύπήρχαν στην δεκαετία του 1945 - 55. Προσπαθούσαν και τότε να μιλήσουν "δημοτική" όπως λές. Κι όμως αυτή ή μέτρια κουλτούρα τους με τις γνώσεις στιγμές του έλληνικού χώρου πήγε χαμένη. Έπικράτησε ή «καθαρεύουσα» των παραγωγών.

ΑΠ: Δεν πρέπει να ξεχνάς ότι αυτοί είχαν οι πονιέροι του έλληνικού κινηματογράφου. Οι σκηνοθέτες κι οι παραγωγοί προέρχονταν άπ' την Ξ

δια γεννή, είχαν σπουδάσει μαζί. Είπαν παρέα. Τότε τολμούσαν να χρηματοδοτήσουν το «κιούμορ» τους. Δεν είχαν βιομήχανοι. Οι ταινίες τους δεν υπάκουαν σε βιομηχανικούς νόμους. Δέ νομίζω ότι ξεκινούσαν να φτιάξουν έμπορικές ταινίες, παρά μόνο αυτό που λέω «κιούμορ». Πίστευαν άπόλυτα στο πνεύμα και τις ικανότητες π.χ. του Τσιφóρου.

ΕΡ: Πράγματα που χάθηκαν στη δεκαετία του 1960 - 70.

ΑΠ: Φυσικά. Βιομηχανοποιήθηκε ό κινηματογράφος. Οι ίδιοι άνθρωποι έμάθανε τη δουλειά. Είναι κακό «να μαθαίνεις τη δουλειά». Βαδίζανε με τούς όρους της βιομηχανίας. Με δυό λόγια κουμπωθήκανε. Με συγκίνηση θυμούνται εκείνα τα χρόνια, ποτέ όμως δεν τολμούν να τα έπαναλάβουν. Και με τις δικές μας προσπάθειες συγκινούνται, άρνιούνται όμως να τις συζητήσουν.

ΕΡ: Νομίζεις πως άπό μια έμπεριστατωμένη μελέτη εκείνης της περιόδου θ' άποκομίζαμε ώφέλη;

ΑΠ: Φυσικά, ναί. Φυσικά. Δέ νομίζω πως υπάρχουν τέτοιες ρωμείκες φιγούρες π.χ. στο θέατρο. Ύπάρχουν στις ταινίες του Αύλωνίτη, του Χατζηχρίστου ή του Κυριάκου Μαυρέα. Σ' αυτές τις ταινίες έχει γλυτώσει κάτι. Οι ήθοιοι που άνηκαν στην ίδια γεννή με τούς σκηνοθέτες ή τούς παραγωγούς προέκτειναν, με την έρμηνεία τους, το πνεύμα της ταινίας.

ΕΡ: Με όλα αυτά θέλω να υποστηρίξω πως έφτασε μια σημαντική ώρα για τον Έλληνικό κινηματογράφο. Έμφανίστηκαν άνθρωποι που προσπαθούν να άναλυσουν τα φαινόμενα βασίζόμενοι σε έπιστημονικά δεδομένα. Οι κριτικές π.χ. του Πλωρίτη στα 1955 είναι έν πολλοίς άφελείς και συναισθηματικές και φυσικά δεν έχουν σχέση με τον Πλωρίτη του 1965. Βλέποντας έτσι τα πράγματα νομίζω πως γεννιέται ένας καινούργιος χώρος κριτικής και δημιουργίας. Γίνεται προσπάθεια να εξετασθούν άπό καινούργιες θέσεις και πια άμεσα οι σχέσεις του άντικειμένου της δουλειάς, της ίδιας δουλειάς και του δημιουργού που είναι το διάμεσο.

ΑΠ: Όσοι το καταλαβαίνουμε πατάμε γερά. Έπιστρέφουμε στις ρίζες, τις έλέγχουμε και προχωράμε. Άπο εκεί πηγάζει και ή έπιστημονική, όπως λές, θεώρηση του άντικειμένου. Δεν ξέρω όμως αν κι έμεις σαν νέοι δεν μεταφέρουμε άπλως τον ένθουσιασμό και το κέφι μας στη δουλειά. Σκέφτεσαι πως θα βλέπουμε τα ίδια πράγματα μετά δέκα χρόνια; Είναι παρήγορο που τώρα οι γεννές διαδέχονται πια σύντομα ή μια την άλλη. Έτσι αν φτάσουμε σ' ένα σημείο άρτηριοσκληρώσης, νάσαι σίγουρος πως θα θαφτούμε πια γρήγορα άπ' ό,τι θα θάψουμε το σημερινό κατεστημένο. Γιατί κι έμεις δημιουργούμε σαφώς ένα κατεστημένο. Με τούς φίλους μας συγγραφείς πίνουμε κρασί, άποφασίζουμε να γράψουμε ένα σενάριο, με τούς γνωστούς μας ήθοιους άποφασίζουμε να δουλέψουμε, τούς πλούσιους φίλους πλησιάζουμε για

νά μᾶς χρηματοδοτήσουν.

ΕΡ: Προσπαθούμε νά δοῦμε μὲ εἰλικρίνεια τὰ πράγματα, νά εἴμαστε συνεπεῖς ὡς πρὸς τὴν ἀλήθεια αὐτῶν πού θέλουμε νά περιγράψουμε.

ΑΠ: Βέβαια, διαφέρουμε. Ἴσως γιατί ἀνικνεύουμε τὸ κῶμα πρὶν τὸ πατήσουμε, ἴσως αἰσθανόμαστε εὐθύνη γι' αὐτὸν τὸν λαὸ πού μπουχτίσε μὲ τίς ταινίες τοῦ Καραγιάννη. Συγκεκριμένα ἔβλεπα στὴν τηλεόραση ἓνα σήριαλ τοῦ Φώσκολου γιὰ τὸν πόλεμο τοῦ '40. Τὸ μελὸ ὄχι μόνο δὲν ἔχασε τὴ δύναμή του, ἀλλὰ σὰν τοὺς Βαμπὴρ πού ἐπιστρέφουν κάθε μεσάνυχτα, ἀπορροφᾷ κάθε διανοητικὴ ἱκμάδα. Πράγματα πού κοροϊδεύαμε κάποτε, ξανάρχονται στὴν ἐπιφάνεια. Ὑπάρχει μιὰ παράλληλη πορεία τοῦ Τύπου, τοῦ Ραδιοφώνου καὶ τῆς Τηλεόρασης, πού τηρεῖται μὲ ἐκπληκτικὴ συνέπεια. Τὰ τραγούδια τοῦ Γούναρη ξανακούγονται, οἱ ὁπερέττες ἀνασταίνονται. Αὐτὰ δίνουν μορφὴ στὴν Τηλεόραση, πού μὲ τὴ σειρά της δίνει καινούργιο αἷμα στὸν κινηματογράφο. Θάθελα νά κάνω μιὰ μελέτῃ πάνω στὸ μελὸ. Ἡ τεχνικὴ τοῦ εἶναι τρομακτικὴ. Στὸ συγκεκριμένο σήριαλ τοῦ Φώσκολου οἱ δόσεις συγκίνησης, μελοδράματος, μαζοχισμοῦ εἶναι ἐπικίνδυνα ὑπερφορτισμένες. Τὸ μελὸ στὸν κινηματογράφο εἶναι περισσότερο ἀνύδρυνο. Ἡ συγκίνηση μεταβιβάζεται στὸν διπλανό, ἐκτονώνεται. Στὸ κουτὶ τῆς τηλεόρασης μοιάζει μὲ ἐξομολόγησι ἀπὸ ἔμπιστο ἄνθρωπο. Δὲν συγκινεῖσαι, ἀπλῶς, ὑποφέρεις. Εἶναι ἀδύνατο ἓνα παιδί πού ἄκουσε πῶς ὁ Συνταγματάρχης Βιδάλης ἔκανε τὸν πόλεμο τοῦ '40, νά τὸ πείσεις μ' ἓνα ἱστορικὸ ντοκιμανταὶρ πῶς ὁ ἴδιος πόλεμος ἔγινε ἀπ' τὸν ἑλληνικὸ λαό. Πολὺ θάθελα μὲ τὴν τήρηση τῶν ἀναλογιῶν πάντα, οἱ ταινίες μου νάχουν τέτοια δύναμη καὶ νά μὴ συγκινοῦν μόνο τοὺς λίγους.

ΕΡ: Μιλᾷς γιὰ ἓνα μελὸ πού δὲν παραβλέπει τὸ κοινωνικὸ ὑπόβαθρο ἢ τὴν ἀλήθεια τῶν χαρακτήρων.

ΑΠ: Ναι.

ΕΡ: Ὑπάρχει διαφορὰ μεταξὺ ἐνὸς μελὸ τοῦ Φώσκολου κι αὐτοῦ πού ἐννοεῖς ἐσύ. Μιὰ ἔντονα «ρεαλιστικὴ» σκηνὴ μπορεῖ κάλλιστα νάναί μελὸ.

ΑΠ: Κάτι πού μ' ἀπασχολεῖ εἶναι κι αὐτό. Τώρα πού πρόκειται νά περάσω στὴ μεγάλην μήκους ταινία διαπιστώνω πῶς, ἀπὸ τὸ 1966 πούχω νά κάνω δουλειά, ὅλος αὐτὸς ὁ καιρὸς ἔχει ἐπιδράσει ἀνασταλτικὰ πάνω μου. Φοβᾶμαι νά ξανακάνω ταινία. Αἰσθάνομαι περισσότερὴ εὐθύνη, ὄχι γιὰ τὸ πῶς θ' ἀντιμετωπισθεῖ ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἢ τί ἐμπორικὴ τύχη θὰ ἔχει, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἂν ἔχει χρησιμότητα αὐτὴ ἢ ἴδια ἢ ταινία στὸν συγκεκριμένο κῶρο πού ζοῦμε. Δὲν μὲ πειράζει ἂν εἶναι ἀποτυχημένη, εἶναι κι αὐτὸ μέσα στὸ παιχνίδι, ὅσο ἂν εἶναι ἢ ταινία πού πρέπει νά κάνω αὐτὴ τὴ στιγμή.

ΕΡ: Πῶς ἐννοεῖς αὐτὴν τὴν ταινία;

ΑΠ: Δὲν ξέρω. Κάθε φορὰ πού βρίσκουμε λεφτὰ γιὰ ταινία ἐπιστρέφουμε σὲ κάτι πού μᾶς συγκινοῦσε πρὶν ἄρκετὰ χρόνια. Ποτὲ μιὰ ταινία δὲν ἀντιπροσωπεύει τὴν πνευματικὴ, συναισθηματικὴ καὶ πολιτικὴ θέσι τοῦ δημιουργοῦ τὴν στιγμὴ πού τὴν φτιάχνει. Εἶναι ἐπιστροφή πρὸς τὰ πίσω. Ἀλλάζει τόσο γρήγορα ἡ ζωὴ κι ἐσύ μιλάς γιὰ πράγματα περασμένα. Γιατί νά γίνουμε; Στὴν Ἑλλάδα φοβᾶμαι πῶς εἶναι ἀδύνατο νά ὑπάρξει τέτοιος κινηματογράφος πού νά σοῦ δίνεται ἡ δυνατότητα νά φτιάχνεις κάθε δῆμιο ἓνα φίλμ, ὅτιδήποτε φίλμ, μεγάλο ἢ μικρὸ μήκους, ντοκιμανταίρ, καρτούν, ὅτιδήποτε. Λέμε συνέχεια πῶς ὑπάρχει ἓνα κοινὸ πού μπορεῖ νά δεῖ μιὰ ταινία καλύτερη ἀπ' τίς τρέχουσες. Σὲ τί ὕψος βρίσκειται ὁ δημιουργὸς σὲ σχέση μ' αὐτὸ τὸ κοινό; Ἡ φωνὴ τοῦ πηγαίνει κατευθεῖαν; Πρέπει ν' αὐξηθεῖ ἢ νά μειωθεῖ ἡ ἔντασί της; Μετά, ἔχεις ν' ἀκούσεις τὴ γνώμη τοῦ πολλοῦ κόσμου καὶ τῶν ἐδικῶν. Πρέπει νά ξεκαθαρίσεις ποιοί ἀπ' τοὺς δυο σ' ἐνδιαφέρουν. Ὅλ' αὐτὰ τὰ συνδέω μὲ τὴν χρησιμότητα τῆς ταινίας. Ἐντάξει: Διαγράφω τὸ θέατρο πού παίζεται, διαγράφω τὸ κατεστημένο, τοὺς παραγωγούς, τὴ μουσικὴ πού ἀκούγεται. Ἐγὼ μὲ τὴν συγκεκριμένην μου ταινία τί προσφέρω; Ἀπλῶς διεκπεραιῶν μιὰ παραγγελία; Ἐχω χριστεῖ «σκηνοθέτης» καὶ τὸ ἀποδείχνω μ' αὐτὴ τὴν ταινία; Ἡ παίζω κάποιο ρόλο στὴν πολιτιστικὴ ἰστορία τοῦ τόπου μου;

ΕΡ: Μιλᾷς γιὰ τὴν ἀποκοπὴ σου ἀπ' τὸ κοινὸ ἢ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ κλιμακώσεων μέσα στὸ κοινό; Ἐσύ κάνοντας τὸ «Προξενεῖο τῆς Ἄννας» τί σκέφτεσαι; Σὲ ποιό κοινὸ θὰ τὴν ἀπευθύνεις; Σὲ ἐκφράζει;

ΑΠ: Δὲν ξέρω ἂν εἶναι ξεχωριστὰ ἢ ἀλληλένδετα αὐτὰ τὰ πράγματα. Οὔτε τί θαφαίνει περισσότερο. Κλείνω κατὰ τὸ πρῶτο σκέλος, δηλαδὴ σὲ ποιό κοινὸ θὰ τὴν ἀπευθύνω. Αὐτὸ νομίζω ξεκαθαρίζει τὴ θέσι μου σὰ δημιουργοῦ, σὰ πολίτη, σὰν ὑπεύθυνου ἀνθρώπου. Δὲν καλύπτομαι πίσω ἀπ' τὴν ιδιότητά μου. Βρίσκομαι κλεισμένος σ' ἓναν μηχανισμό, πολεμῶν μέσα σ' αὐτόν καὶ θαδίζω μὲ μιὰ προϋπόθεσι: ἡ ταινία ἀπευθύνεται σὲ 5.000.000 ἀνθρώπους. Σκέψου τὴν ἱκανοποίησι τοῦ δημιουργοῦ πού ξεκολλάει ἀπ' τὸ κουτὶ τῆς τηλεόρασης αὐτὰ τὰ ἑκατομμύρια καὶ τὰ φέρνει στίς σκοτεινὲς αἰθουσες. Ἄν φτάσουμε καὶ τὸ 1)3 τῶν εἰσιτηρίων πού κάνουν οἱ ταινίες τῶν ἐμπόρων, θάνα μεγάλη ἐπιτυχία. Δὲν πολεμᾷς μόνο μὲ τὴν ἀμάθεια, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ κουτὶ πού ζεσταίνει, βολεύει κι ἀποδρακάνει τὸν λαὸ μέσα στὸ σπῆτι του. Τὸ πρόβλημα λοιπὸν τοῦ τί ταινία θὰ κάνεις εἶναι τεράστιο. Δὲν ἀρκεῖ ἡ βελτίωσι τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, οὔτε ἡ ἐπιτυχία τῶν βραβείων. Δικαίωση ὑπάρχει ὅταν ἡ ταινία σου ἰδωθεῖ ἀπὸ κόσμο. Γι' αὐτὸ ὁ «Χορὸς τῶν Τράγων» πού εἶναι 16 μ.μ. καὶ δὲ θὰ προβληθεῖ εἶναι γιὰ μένα ἀνολοκλήρωτη. Σὰν νά ἔγινε καὶ νά μὴν ἔγινε. Πρέπει νά σταματήσουμε νά βλέπουμε τὸν κινη-

ματογράφο μέσα απ' την 'Αθήνα. Δεν είναι μόνο η 'Αθήνα για μās. Οί φωνές που έρχονται από την έπαρχία είναι πέρα για πέρα ένθαρρυντικές. Τό 50% τής πώσης των εισιτηρίων δεν είναι μόνο απ' την 'Αθήνα αλλά κι απ' την έπαρχία. "Ολος αυτός ο κόσμος που ζει πέρα απ' τό έντυπο, τίς θεατρικές παραστάσεις, τίς μουσικές πανδοισίες. Δεν άξίζει πά ή ταινία νά άπευθύνεται στους λίγους του κύκλου σου.

ΕΡ: Έννοείς πώς τό κοινό πλάταινε και δεν βρίσκεται μόνο στην 'Αθήνα. Αυτό δέ σέ κάνει νά πιστεύεις πώς χρειάζεται άνασκευή ή αντίληψη σου ότι υπάρχει διαφοροποίηση κοινού;

ΑΠ: Μιλώντας για 'Αθήνα, έννοομε ένα 10% έπαρχία. Μέν την άποψη των παραγωγών ότι ή μείωση των εισιτηρίων προέρχεται από τά μεγάλα κέντρα, πρέπει νά υπολογίσουμε 50% άγροτική τάξη που άστικοποιήθηκε. Η ταινία τέχνης σταμπαρείται με τό δόγμα ότι άπευθύνεται σέ μικρό κοινό. Στην πραγματικότητα οί αντίδράσεις του έπαρχιακού κοινού μπορεί νά ναι πιο σωστές. Δέ μιλάω λοιπόν για διαφοροποίηση, αλλά για ταινίες που τά προβλήματά τους θ' άγκαλιάσουν όλο αυτόν τόν κόσμο. Μ' άλλα λόγια περισσότερο βάρος στά προβλήματα κι όχι στην αισθητική.

ΕΡ: Πώς αντιμετώπιζεις αυτά τά προβλήματα στο «Προξενιό τής "Αννας».

ΑΠ: Η ταινία άφηγείται την ιστορία μιās ύπηρετίας που δουλεύει σ' ένα σπίτι 10 χρόνια. Τ' άφεντικά της, εκπρόσωποι τής μεσαίας άστικής τάξης, τή συμπαθούν, έχουν κάθε καλή διάθεση νά την άποκαταστήσουν, μέχρι τό σημείο που αύτή ή άποκατάσταση δεν θά τούς φέρει άναστάτωση. "Ολ' αυτά συγκεκριμενοποιούνται στο ότι ή κοπέλα —30 χρονών— πρέπει νά παντρευτεί. Τής βρίσκουν γαμπρό, ένα νέον εργατικό άνθρωπο. Τή μέρα που άρχίζει ή ταινία έρχεται, βγαίνουν έξω με την έντολη νά έπιστρέψουν στίς 10 τό βράδυ. Προσπαθούν νά γνωριστούν, νά βρουν τίς ρίζες τους, συμπτωματικά κατάγονται από γειτονικά χωριά, κι έπιστρέφουν με καθυστέρηση μιās ώρας. Αυτό γίνεται άφορμή νά ξαναγύρει ή "Αννα στην προηγούμενη κατάσταση. Με την ίδια εύκολία που άποφασίζουν νά τής φτιάξουν τή ζωή, την καταστρέφουν. Κι από κεί άρχίζει ή προσπάθεια τής κοπέλας νά κλειστεί στά προηγούμενα πλαίσια. Οί άνθρωποι που περιγράφονται είναι κοντινοί μας, συγγενείς ή φίλοι, τούς συναντάμε

κάθε μέρα στά λεωφορεία, στά τραίνα, στίς δουλειές μας. Μιά πολύ άπλη ιστορία που άσχολεϊται με πολλά πράγματα, άμεσα ή έμμεσα.

ΕΡ: Τί σέ κάνει νά πιστεύεις πώς αύτή ή ιστορία θά πλησιάσει τό κοινό;

ΑΠ: Δεν ξεκινάω νά γράψω ή νά γυρίσω κάτι κάνοντας λογικούς ύπολογισμούς. Βρίσκομαι στον κύκλο ζωής που περιγράφεται στήν ταινία, κοντά σ' αυτούς τούς ανθρώπους, συναναστρέφομαι μαζί τους.

ΕΡ: "Ο ρόλος σου σά δημιουργού είναι δεμένος με τίς καθημερινές έκφράσεις τής ζωής, την άπλοποιημένη έρμηνεία των καταστάσεων ή κι άκόμα με την γραφικότητα τής λεπτομέρειας, πράγματα που φαίνονται στον «Τζιμ τόν Τίγρη». Τό «Προξενιό τής "Αννας», έξω από τόν μύθο που τό τοποθετείς;

ΑΠ: Μιά σκέψη που έκανα πάνω στο σενάριο είχαν, άν ποτέ στον έλληνικό κινηματογράφο είχαν σκιτισαριστεί τέτοιοι χαρακτήρες, άν ποτέ είδαμε άστούς στην καθημερινή τους συμπεριφορά. Μεγάλο μέρος στο φίλμ παίζει ένα Κυριακάτικο τραπέζι. Κι άν άκόμα θεωρούνται ξεπερασμένα αυτά τά πράγματα κάποια θέση έχουν στην έλληνική κινηματογραφική ιστορία. Μένουν αύτοί οί χαρακτήρες που ίσως δημιουργήσουν ένα πάτημα για παρστέρα. Θεωρώ ούσιώδες τό νά καταγράψω την συμπεριφορά τους σέ μιá συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Για νά κλείσω τόν κύκλο αύτης τής τάξης, απ' όπου προέρχομαι, θάθελα νά κάνω άλλες δυό ταινίες. Σ' ένα τραπέζι, ή στο διάβασμα μιās έφημερίδας ο άνθρωπος προεκτείνει μιá προηγούμενη στιγμή του. Έκει πάνω από μιá πολιτική κουβέντα μπορεί νά υπαινιχθείς τίς αντίδράσεις του σέ κρίσιμες στιγμές τής ζωής του. Μέσα απ' αυτόν τόν κύκλο των αντιδράσεών τους, καθώς μιλάν ή τρών, τοποθετείς την κοινωνική του ύπόσταση γενικότερα: πώς σκέφτονται, πώς ψηφίζουν.

» Την "Αννα την αγαπών, όπως μάθαν ν' αγαπών: Μέχρις εκεί που δεν τούς ένοχλεί. Στην ταινία προσπαθώ νά δώ τά πιο μικρά χρονικά μόρια μιās συγκεκριμένης τους στιγμής.

» Θάθελα νά κάνω μιá ταινία με θέμα ένα μεσημεριάτικο τραπέζι δύο εργατών και τίποτα παράνω. Κάτι που έκανε ο Φόρμαν στίς πρώτες του ταινίες, επιλέγοντας όμως περισσότερο την στιγμή που θά κινηματογραφούσα.

ΤΟ ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Η κριτική έπιτροπή του 2ου Πανελληνίου Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, που όργάνωσε ή εταιρεία «Σύγχρονος κινηματογράφος», άπονέμει με ψήφους τρεις έναντι δύο αντί πούτου και δευτέρου βραβείου, δύο πρώτα βραβεία στίς ταινίες «Οικόπεδο» του Θόδωρου Μαραγκού και «Ο χορός των τράγων» του Παντελή Βούλγαρη.

Τό «Οικόπεδο», χρησιμοποιώντας πολύ απλά μέσα, άποδίδει με αθηνικότητα έναν ανθρώπινο χώρο, διασφαλίζοντας ταυτόχρονα ένα σπάνιο έσωτερικό ρυθμό.

Ο «Χορός των τράγων», κατορθώνει νά ξεπεράσει τά όρια του λαογραφικού ύλικού προς μιá διάσταση ποιητική και ανθρώπινη.

Η έπιτροπή έπισημαίνει εξάλλου ότι ή μέση ποιητική στάθμη των ταινιών του φετινού Φεστιβάλ ήταν αισθητά άνωτερη από την περυσινή.

Φεστιβάλ Βερολίνου '71

του Μισέλ Δημόπουλου

Στόν Εξένο παρατηρητή πού φτάνει στό Βερολίνο χωρίς νά ἔχει συνέλθει καλά-καλά ἀπό τήν εὐφορία τῶν Καννῶν, ἐπιβάλλονται ὁρισμένες σκέψεις.

Οἱ «Μπερλινάρ» ὑφίστανται τίς συνέπειες τῆς θέσης τους σέ χώρο καί χρόνο. Τοποθετημένες χρονικά μετά τίς Κάννες καί πρίν ἀπ' τή Μόσχα καί τή Βενετία, δέν ἐπωφελοῦνται ἀπ' τόν ἐνθουσιασμό τῶν κινηματογραφόφιλων πού περιβάλλει τά ἄλλα φεστιβάλ. Ἡ αὐστηρότητα τῆς ἴδιας τῆς πόλης συμβάλλει, κατά ἓνα μέρος, σ' αὐτή τήν ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος, ἀλλά κατὰ κύριο λόγο τὸ ἴδιο τὸ φεστιβάλ εἶναι πού προκαλεῖ αὐτή τήν ἀδιαφορία τῶν κριτικῶν καί τῆς βερολινέζικης νεολαίας, μὴ προσφέροντάς της τίς πιό πρωτότυπες προσπάθειες τοῦ παγκόσμιου νέου κινηματογράφου. Κατὰ παράδοση ἀφιερωμένο στή βιομηχανία καί τὸ ἐμπόριο περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο φεστιβάλ, αἰχμάλωτο τῆς «συναγωνιστικῆς» συνταγῆς καί τοῦ τρόπου ἐπιλογῆς (τά φίλμ πού ὑποβάλλονται ἀποδεικνύονται ἀπ' τίς ἴδιες τίς χώρες), ἐρμητικά κλεισμένο γιὰ τήν παραγωγή τῶν ἀνατολικῶν χωρῶν (μὲ τήν ἐξαίρεση τῆς Γιουγκοσλαβίας), ἐλάχιστα πρόθυμο νά δεχτεῖ τίς τάσεις τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου ἀλλὰ πολὺ ἀνοιχτὸ στίς μεγάλες ἀμερικάνικες ἐταιρίες, τὸ φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου παραδόξως δέν ἔχει τὴ λάμψη τῆς δημοσιότητας καί κοσμικότητας τῶν ἄλλων μεγάλων κινηματογραφικῶν πανηγυριῶν, ὅπως οἱ Κάννες

καί ἡ Βενετία. Τὸ Βερολίνο δίνει τὴν ἐντύπωση τοπικοῦ μόνο γεγονότος, πού ἀναπαράγεται ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο καί ἡ ἀπήχησή του ὅλο καί μειώνεται.

Φέτος ὅμως κάτι ἄλλαξε στὸ Βερολίνο. Τὰ ἐπεισόδια πού εἶχε προκαλέσει στὸ προηγούμενο φεστιβάλ τὸ «Ο.Κ.» τοῦ Μάικλ Βερχόβεν (φίλμ ἑκατάβατα στρατευμένο ἐνάντια στὸν πόλεμο στὸ Βιετνάμ καί ἐνάντια στὴν ἀμερικάνικη πολιτική), ἐπεισόδια πού κατάληξαν στὸ πρῶμο κλείσιμο τοῦ 20οῦ φεστιβάλ καί στὴν παραίτηση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, εἶχαν εὐνοϊκές συνέπειες. Ἡ κυριότερη ἀπ' αὐτές τίς συνέπειες ἦταν ὅτι προσφέρθηκε στοὺς «Φίλους τῆς Γερμανικῆς Ταινιοθήκης» ἡ ὑλικὴ δυνατότητα νά ὀργανώσουν, σὲ δυὸ αἶθουσες τῆς πόλης, ἓνα «Διεθνὲς Φόρου Νέου Κινηματογράφου» στὰ περιθώρια τοῦ ἐπισήμου φεστιβάλ μὲ σκοπὸ «τὴν ἐνημέρωση γιὰ τίς πρωτοποριακές καί προοδευτικὲς ἐξελίξεις τοῦ κινηματογράφου σὲ ὅλες τίς χώρες τοῦ κόσμου, καθὼς καί τὴν ὑπωπλήρωση αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων». Εἶναι ὅμως προφανὲς ὅτι τὸ μόνο πού πέτυχε αὐτὴ ἡ ἐκδήλωση ἦταν νά ἐμποδίσει κάθε ἀμφισβήτηση τοῦ ἐπίσημου φεστιβάλ, πού ἀπὸ τὴ μεριά του διαωπνίζει τὴ ρουτινιερικὴ παράδοσή του, καί νά δημιουργήσῃ ἓνα ἀνεξάρτητο πολιτιστικὸ ἄλλοθι, κατάλληλο νά ξεσηκώσει ἓνα ἔντονο κινηματογραφικὸ ἐνδιαφέρον, χωρίς τὸ ὁποῖο τὸ ἐπίσημο φεστιβάλ κινδύνευε σοβαρὰ νά ἀποτελεματωθεῖ. Δὲν ἔμνευε παρὰ νά

εφαρμοστεί και στο Βερολίνο ή συνταγή που είχε ήδη αποδώσει στις Κάννες με το Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών και την Έβδομάδα της Κριτικής.

Από τα φιλμ που παρουσιάστηκαν στο επίσημο πρόγραμμα, ελάχιστα είναι εκείνα στα οποία αξίζει να σταματήσουμε, έστω και μόνο για να τ' αναφέρουμε. Τα παρακάτω μπορούμε να τα θεωρήσουμε σαν απόλυτα στερημένα ενδιαφέροντος (και με αυτή την ευκαιρία να κρίνουμε και την αυστηρότητα της επιλογής):

- «Ο γάτος» του Πιέρ Ντεφέρ (Γαλλία)
- «Πλήγωσε τα ζώα και τα παιδιά» του Στάνλεϊ Κράμερ (ΗΠΑ)
- «Οι πρώτες μέρες» του Χέρμπερτ Χόλμπα (Αυστρία)
- «Μηλούμφλντ» του Ρίτσαρντ Χάρρις (Ισραήλ)
- «Ντούλτσιμα» του Φράνκ Νέσμπιτ (Αγγλία)
- «Νίνι Τιραμπούτσιο» του Μαρτσέλλο Φοντάτο (Ιταλία)
- «Ντέρ Γκάρμπεν» του Μάικλ Βερχόφεν (Γερμανία).

Η Ιαπωνία που στο παρελθόν πολλές φορές δικαιώσε πειστικά το φεστιβάλ, αντιπροσωπεύτηκε το '71 από το τελευταίο φιλμ του Κόν 'Ιταϊκάβα «Νάξαναγαπήσεις», αμφίβολο κατασκεύασμα που περιγράφει, με τρόπο α-λά Λε-λούς, τους άτυχους έρωτες ενός νεαρού Γάλλου και μιας νεαρής Γιαπωνέζας. Κάτω απ' το κάλυμμα ενός τυποποιημένου έστετισμού, μιας σκηνοθεσίας που βρίσκεται απ' τα πιο εξωφρενικά κινηματογραφικά τίκ, ενός ήθελημένα έλκυστικού έξωτισμού, με λίγα λόγια χρησιμοποιώντας όλα τα συστατικά στοιχεία του ψευδομοντερνισμού, το φιλμ φανερώνει την ίδια έλλειψη έφευρετικότητας με το διάσημο αλλά βλαβερό γαλλικό πρότυπό του, το «Ένας άντρας και μία γυναίκα» που τελικά δεν είχε παρά όρηνητικά αποτελέσματα.

Το «Τσάρλυ ό ντροπαλός» του Σουηδού Βίλγκοτ Σγιόμαν αφήγείται με βραδυκίνητο ρυθμό τή διπλή πορεία, αισθηματική και πολιτική, του πρωταγωνιστή Τσάρλυ που δεν είχε γνωρίσει παρά τή σκληρή εργένικη ζωή, που διακόπτονταν πότε πότε από εφήμερες περιπέτειες. Βρισκόμαστε, έδω, σε γνώριμο έδαφος, δηλαδή στο χώρο των Σουηδών κινηματογραφιστών, που στα τελευταία χρόνια μās έχουν συνθηθεί σ' αυτή τή σοφή δοσολογία έρωτισμού/πολιτικής. Έχουμε να κάνουμε με τα γνωστά σκανδιναυικά πρότυπα, τή στενή ανάμιξη του γκροτέσκου με το τραγικό, τήν περιπέτεια του ήρωα που συσσωρεύει άποτυχίες, περιπέτεια που απalύνεται είναι αλήθεια, από μερικές νότες χιοϋμορ που έμποδίζουν το φιλμ απ' το να βουλιάζει στήν πιο μαύρη άπελπισία. Όσο για το πρόβλημα τής πολιτικής στρατευσης, ό τρόπος που υπεισέρχεται

στο μύθο είναι τουλάχιστον ύποπτος, και έμφανίζεται περισσότερο σαν το αναπόσπαστο πιά στοιχείο μιάς κινηματογραφικής συνταγής τής μόδας, σαν συλλογισμός που έγράφεται μέσα με μια πιο γενική διαδικασία ή όποια, προφανώς, δεν καλύπτεται απ' το απλό δόσιμο ενός «προσδευτικού πολιτικού μηνύματος». Άκόμα περισσότερο άφου το φιλμ κινητοποιεί μια σειρά από κοινοτοπίες που τις βρίσκουμε σε ένα σωρό φιλμ και που διοχετεύουν ένα μεγάλο ποσοστό αυτοϊκανοποίησης με τόν έκδηλο σκοπό να κεντρίσουν το θεατή: διαδηλώσεις υπέρ τής Κούβας, μυθοποιητικά πλάνα του πορτραίτου του Τσε Γκουεβέρα, ήθικολογίες γύρω απ' τις εκτρώσεις, το χάπι και άλλα προβλήματα «του καιρού μας». Άνυποφορο!

Η προσφορά τής Δυτικής Γερμανίας στο συναγωνισμό ήταν κάτι περισσότερο από άρηνητική, και το φιλμ του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ «Γουάιτ» δεν άποτελεί διάψευση. Ό Φασμπίντερ είναι σίγουρα ό πιο παραγωγικός Γερμανός κινηματογραφιστής, άφου είδαμε φέτος, έξω από το «Γουάιτ» τρία φιλμ δικής του παραγωγής: «Ό Άμερικανός στρατιώτης», «Όι πρωτοπόροι στο Ίνγκολσταντ», «Γιατί ό κύριος Ρ. τρέχει σαν τρελός;». Κι αν θεωρήθηκε στο ξεκίνημά του σαν ένας Γερμανός Γκάρρελ όφειλεται κυρίως στο αυτόσχεδιαστικό στοιχείο τής σκηνοθεσίας του και στήν έκπληχτική ταχύτητα με τήν όποια γυρίζει τις ταινίες του. Άλλά πολύ γρήγορα ό παραλληλισμός άποκαλύφτηκε ψεύτικος, αν κρίνουμε απ' τή χυδαιότητα και τήν φτηνή εύκολία τής σκηνοθεσίας του, όπου κάθε προσπάθεια «σαρκικής» μεταγραφής σ' ένα χώρο διαρκώς παγιδευμένο, έκρηκτικό και άσφυκτικό (όπως του Γκάρρελ) άναιρείται συστηματικά από φτηνές ύπομνήσεις, εύκολα λογοπαίγνια, χαμερπείς ύπαινιγμούς και βρωμικές καταστάσεις. Στο «Γουάιτ» έπιχειρεί, μέσω ενός κωδικοποιημένου είδους, του γουέστερν, να άναπτύξει θέματα που ύποτίθενται σύγχρονα και έπικαιρα (σέση κυρίου - δούλου, ρατσισμός, καταπιεσμένη σεξουαλικότητα...). Χωρίς να κρύβει τόν νευρωτικό παροξυσμό τών προθέσεων του, ό Φασμπίντερ σχηματοποιεί χοντρικά τούς ήρωές του, με το να τούς παρουσιάζει με τα πιο μελανά χρώματα: ένας είναι ύστερικός, ό άλλος διανοητικά καθυστερημένος, ή γυναίκα είναι μια νυμφομανής άπληστη για χρήμα, και όλα αυτά πνιγμένα μέσα σ' ένα «όργιο» σεξ και βίας, δαυσιμένο απ' τα χειρότερα ίταλικά γουέστερν.

Μια μικρή έκκληση: «Ό κήπος τών Φίντζι Κοντίνι», το λιγότερο μέτριο απ' τα φιλμ του Ντέ Σικά τών τελευταίων δεκαπέντε χρόνων. Περιγράφοντας τή συναισθηματική άμηχανία μιάς νεαρής έβραίας από μια οικόγένεια απ' τις πιο καλλιερημένες και τις πιο βαθειά ριζωμένες στήν έβραϊκή παράδοση τής Φερράρα, τις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου



Τουάιν ο νεοπαλός

Πολέμου, τὸ φιλμ χρωστάει πολλά στοῦ μυθιστόρημα τοῦ Τζιόρτζιο Μπασσάνι, ἂν καὶ παραμένει στὴ μορφὴ του ματαιόδοξο, μὴ διστάζοντας νὰ χρησιμοποιήσῃ κανένα εὐκολο λυρικό ἐφέ. Πρέπει νὰ τὸ δοῦμε σὰν ἓνα σύμπτωμα ἐνὸς μισοσυναισθηματικοῦ - μισονοσταλγικοῦ ρεύματος τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου, βγαλμένου ἀπ' εὐθείας ἀπὸ μιὰ λογοτεχνικὴ παράδοση κατ' ἐξοχὴν ἀφηγηματικὴ. Ἡ περιγραφή ἀπ' τὸν Ντέ Σίκα τοῦ μεγαλοαστικοῦ ἐβραϊκοῦ περιβάλλοντος τῆς δεκαετίας τοῦ '30 εἶναι ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ ἀγωνιώδης ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνόδου τοῦ ἀστισμοῦ, ἀλλὰ ἡ ἀφήγησις σὲ πρῶτο πρόσωπο, χαλκευμένη πάνω στίς συμβατικές λογοτεχνικές δομές τοῦ μυθιστορήματος καὶ φορτωμένη μὲ ὑπερβάλλουσα δραματοποίηση δὲν ἐπιτρέπει στὸ φιλμ νὰ ὁλοκληρωθεῖ.

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Ζίβζιν Πάβλοβιτς «Κόκκινο στᾶρι» μοναδικὸ φιλμ τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν, (Γιουγκοσλαβία), ἐντὸς συναγωνισμοῦ, συνεχίζει, μετὰ τὸ ἀξιόλογο «Ὅταν θὰ εἶμαι πεθαμένος καὶ χλωμός» τὴν σὲ βάθος διερεῦνησιν τῶν συνθηκῶν ἀποτυχίας. Ἡ πορεία τοῦ Τζούζικ Χέντλ μέσα ἀπὸ τίς ἀναστατώσεις — ἀληθινὸ ἐρωτικὸ μακελιὸ (κοιμᾶται διαδοχικὰ μὲ τὴ μητέρα καὶ τὴ μεγάλη κόρη γιὰ νὰ ἀποπλανήσῃ τὴ μικρὴ κόρη) — ἀναστατώσεις τίς ὁποῖες προκαλεῖ ἡ παρουσία του μέσα στὴν οἰκογένεια ποὺ τὸν φιλοξενεῖ, καὶ μέσα ἀπὸ τὰ λάθη ποὺ συνέχῃ διαπραττεῖ, κυκλωμένος ἀπὸ ἓναν ἀχαλίνωτο «καριερισμὸ» (ἀνέλπιδες προσπάθειες γιὰ νὰ ἰδρῦσῃ ἓναν γεωργικὸ συνεταιρισμὸ προκειμένου νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ ἓνα ἐκπαιδευτικὸ ταξίδι στὴ μεταπολεμικὴ ΕΣΣΔ) ἔχει τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ ὅτι εἶναι τελικὰ ἓνα αὐστηρὰ καθορισμένο ὁδοιπορικὸ ποὺ ὁδηγεῖ τὸν πρωταγωνιστὴ σὲ μιὰ ἀξιοθρήνητὴ ἀποτυχία. Τὰ κίνητρα τοῦ Χέντλ, οἱ πράξεις του, οἱ χειρονομίες του εἶναι τόσο πολὺπλοκες ποὺ ἀκυρῶνουν ἐκ τῶν προτέρων κάθε προσπάθεια ἀπλοϊκῆς ψυχολογικοποίησης. Καὶ τί νὰ ποῦμε γιὰ τὸ φινάλε ὅπου ὁ ἥρωας, στὰ πρόθυρα τῆς ἐπιτυχίας, σκοτώνει ἓναν ἄθωο, θάζοντας ἔτσι τέρμα σὲ ὅλες του τίς ἐλπίδες. Μαζοχιστικὴ βία; Ἄς παρατηρήσουμε ἐπιπλέον αὐτὴν τὴν ἡδονὴ τῆς «ρυπαρότητας», βασικὴ σταθερὰ τοῦ ἔργου τοῦ Πάβλοβιτς, καὶ τὴν ἐπιμονὴ στὴν παρακμὴ μιᾶς ἀνθρωπότητας ὅπου ὅλα εἶναι «μαῦρα».

Ἄλλῃ ἡμιτελὴς ἐπιτυχία, τὸ φιλμ τοῦ Βραζιλιάνου Νέλσον Περέιρα ντὸς Σάντος «Πόσο ἦταν γευστικὸς ὁ Γάλλος μου» ποὺ μᾶς ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἐνὸς Γάλλου ποὺ τὸν 17ο αἰῶνα πιάνεται αἰχμάλωτος ἀπὸ τοὺς ἰνδιάνους τῆς Βραζιλίας καὶ ποὺ θὰ περιμένει ὀχτῶ μῆνες καὶ θὰ περάσῃ ἀπὸ διάφορες δοκιμασίες πρὶν φαγωθεῖ ἀπ' τὴ φυλὴ. Ἐπειδὴ ἡ «ἱστορία» εἶναι ἀρκετὰ ἰσχνή — ἂν καὶ ὁ σκηνοθέτης τὴν θέλει παραβολικὴ — ὅλη ἡ προσοχὴ στρέφεται στίς λεπτομέρειες, στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἡθῶν τῆς φυλῆς. Σὲ βάρος, διστυχῶς, μιᾶς κριτικῆς στάσης ἀπέναντι στοῦ ρουσβϊκὸ μῦθο γιὰ τὴ φύση, καὶ τὸ μῦθο γενικὰ. Τὸ φιλμ μπλέκεται σ' ἓναν νατουραλισμὸ (κίνδυνον ποὺ κατάφεραν νὰ ἀποφύγουν οἱ ἀδελφοὶ Ταβιάνι στὸ «Κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Σκορπιοῦ») ποὺ τὰ ἀποσπάσματα τῶν χρονικογράφων τῆς ἐποχῆς ποὺ παρατίθενται δὲν καταφέρνουν νὰ τὸν ἀντισταθμίσουν. Ἀπομένει μιὰ ἀόριστη γραφικότητα, ἓνα μακάβριο χιοῦμωρ καὶ μιὰ ἀναζήτησις αὐθεντικότητος, ποὺ ἡ ἀποτελεσματικότητά τους μένει ἀρκετὰ συζητήσιμη.

Ὁ Ἀντρέ Ντελβὼ ἀποτελεῖ αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ δείγματα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου. Τὸ τελευταῖο του φιλμ, ποὺ παρουσιάστηκε στὸ Βερολίνο, μᾶς τὸ ἐπιβεβαιώνει ἀπόλυτα. Τὸ «Ραντεβὸ ὑστὴρ Μπρέ» τοποθετεῖται στὴ Γαλλία κατὰ

τή χρονική περίοδο του 1917. 'Ο Ζυλιέν, νεαρός λουξεμβουργιανός πιανίστας που βρίσκεται μπλεγμένος στην αναστάτωση του πολέμου αλλά αρνείται να συμμετάσχει σ' αυτόν λόγω ειρηνιστικών πεποιθήσεων, αποφασίζει να επιβιώσει γράφοντας μουσικές κριτικές. Μιά μέρα του έρχεται ένα τηλεγράφημα απ' τον παλιό του φίλο Ζάκ Νυέλ που του όρίζει ένα ραντεβού στην Μπρέυ - λά - Φορέ, την 28 Δεκεμβρίου. Φεύγει από το Παρίσι με το τραίνο, και όταν φτάνει στην πολίχνη ψάχνει να βρει την αγροικία Φουζεραί που υποτίθεται ότι θα συναντήσει το φίλο του. Τήν βρίσκει. 'Ο Ζάκ δεν έχει φτάσει ακόμα. Τόν υποδέχεται μία γυναίκα όμορφη και αινιγματική. 'Ο καιρός περνάει. Ποιά είναι αυτή ή γυναίκα; Γιατί αυτό το ραντεβού; Γιατί ό Ζάκ δεν βρίσκεται εκεί; 'Όσο περιμένει ό 'Ζυλιέν θάζει στον έαυτό του αυτά τά έρωτήματα, άνακινεί τις άναμνήσεις του. 'Η νεαρή γυναίκα με τή συβηλική συμπεριφορά, του έτοιμάζει τó δείπνο, κοιμάται μαζί του, χωρίς όμως νά δώσει άπαντήσεις στα έρωτήματά του. Τό χάραμα ό Ζάκ δεν ήρθε ακόμα... Στην προηγούμενη ταινία του «Ένα βράδυ... κάποιο τραίνο» ό Ντελβώ έπιτελούσε ήδη με άξιοσημείωτη έπιτηδειότητα αυτό τó θολό πέραςμα απ' τó καθημερινό στό φανταστικό. Πέραςμα που είναι περισσότερο «γλύστρημα» πρós έναν δισταγμό, που όπως πολύ σωστά τó υπογραμμίζει ό Τζέβταν Τοντόροφ «άνηκει τόσο στον άναγνώστη όσο και στον ήρωα, που πρέπει νά αποφασίσουν αν αυτό που συλλαμβάνουν έντάσσεται ή όχι στην πραγματικότητα όπως τήν έννοει ή κοινή γνώμη». (Είσαγωγή στή Λογοτεχνία του Φανταστικού). Τό φανταστικό δεν είναι παρά αυτός ό δισταγμός. Στο «Ραντεβού στή Μπρέυ» αυτή ή προβληματική συνιστά τήν κινητήρια δύναμη τής πλοκής. Καί, έξετάζοντας συγκριτικά τά δυό φίλμ μπορούμε νά επιδοθούμε στην έπισήμανση άναμφισβήτητων θεματικών συγγενειών ανάμεσά τους, νά διακρίνουμε τά σταθερά στοιχεία και σημεία που επανέρχονται με παθολογική έμμονή, νά άποτιμήσουμε τόν φανταστικό και συμβολικά φορτισμένο ρόλο που παίζει τó τραίνο στό δέσιμο του μύθου και τών δυό φίλμ. 'Αλλά, αν περιοριστούμε σέ μία τέτοια έπίπεδη έρμηνεία άφήνουμε στό σκοτάδι μία πραγματικά παραγωγική δουλειά που δεν μπορούμε νά έπιχειρήσουμε έδώ μέσα στα πλαίσια αυτού του άρθρου, που δεν είναι παρά άπολογισμός ενός φεστιβάλ. 'Ας περιοριστούμε νά πούμε ότι ή εκλογή μιας ιστορικής περιόδου (1917) που άντιμετωπίστηκε ως τώρα απ' τόν κινηματογράφο ή καθόλου ή άσχημα (με έξαίρεση τόν Στάνλεϋ Κοϋμπρικ, τόν Ζωρζ Φρανζϋ και τόν Ζάκ Ρουφφιό) — δεν είναι άπλό τήρσχημα για μία άναπαράσταση σέ μικρογραφία τής πολιτικοκοινωνικής εικόνας μιας έποχής. Αυτό που ενδιαφέρει τόν Ντελβώ είναι νά έπιχειρήσει νά πλησιάσει τόν ροσελινικό τρόπο συνταύτισης («Βανίνα Βανίνα») αλλά όχι και νά κάνει μία



‘Ο κήπος των Φίντζι Κοτίνι

διαυγή κριτική τής τεχνικής του θωβού τήν όποία χρησιμοποιεί. Πράγμα που προκαλεί μία κάποια ένόχληση. Δεν βρίσκεται δικαιωμένη ούτε ή χρήση όρισμένων τυποποιημένων μεθόδων (άνοιγμα και κλείσιμο τής ίριδας, φοντύ σέ μαύρο) που προέρχεται από μία μηχανιστική αντίγραφή μάλλον παρά από ένα διαλεκτικό «παίξιμο», ούτε ή συσσώρευση στυλιστικών έκζητήσεων που έξασθενίζουν τó βάρος τών έπιχειρημάτων του και τó διακυβεύουν. Ένόχληση προκαλεί και ή συζητήσιμη διανομή (Ματιέ Καρριέρ και Μπϋλ 'Οζιέ κυρίως) και ή αίσθηση άνομοιογένειας, ή συσσώρευση έτερόκλητων στοιχείων στή δομή του μύθου. 'Αλλά άς περιμένουμε νά τά ξαναπούμε.

‘Όλες οι κριτικές που έγιναν ως τώρα για τó τελευταίο φίλμ του Παζολίνι «Δεκαήμε-



Κόκκινο σάγρι

ρον» φανερώνουν μιὰ τέτοια σύγχυση, πού θά αξίζει τόν κόπο νά ψάξουμε νά δοῦμε τὰ αἰσθητικά τους προσχήματα καί τὰ ἰδεολογικά τους ὑπόβαθρα. Θεωρώντας το σάν τὸ λιγότερο προσωπικό ἀπ' τὰ ἔργα τοῦ Παζολίνι, τὸ λιγότερο σκανδαλώδες, ἐπικαλοῦνται γιὰ λογαριασμό του μιὰ δῆθεν ἀφιλοκέρδεια ἀφήγησης, μιὰ «ἀποκήρυξη τοῦ κινηματογράφου ἰδεῶν» πού θά ἔκοβε ἀπερίφραστα τὸν «λυρικό-συμβολικό» δρόμο τοῦ «Οἰδίποδα», τοῦ «Θεωρήματος», τοῦ «Χοιροστάσιου». Τί συμβαίνει ὅμως; Αὐτὴ ἡ ἀπογοήτευση δὲν προέρχεται μᾶλλον ἀπὸ τεμπελιά τοῦ κριτικοῦ πού δὲν βρίσκει πιά στὴν κυριολεξία κανένα στήριγμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο νά γαντζωθεί, καμιά ἰδεαλιστική σανίδα σωτηρίας πού νά ἱκανοποιεῖ τὸ ἐρμηνευτικό του παραμυθιό; Ἀπαλλαγμένο ἀπὸ περιορισμένες στεγανές θέσεις («Θεώρημα») ὅπου τὰ ἰδεολογικά - ἀλληγορικά στολίδια ἔχουν σὰ μοναδικὸ σκοπὸ νά καλύψουν τὴν ἀπλοϊκότητα τῆς βασικῆς του θέσης καί τὴν πληκτική εἰκονογράφησή της («Χοιροστάσιο»), τὸ «Δεκαήμερο» πού στηρίζεται στὸ ἔργο τοῦ Βοκά-

κιου (ἀπ' τὸ ὁποῖο δανεῖζεται ὀκτῶ νουβέλες), μὲ τὸ ὁποῖο ἡ σχέση του δὲν εἶναι μόνο διακοσμητική, θέτει τὸ παρακάτω διπλὸ πρόβλημα: 1) Στὸ ἀφηγηματικὸ ἐπίπεδο θέτει τὸ πρόβλημα τῆς ἀνάλυσης τῶν διηγημάτων, τῆς δομικῆς τους διάρθρωσης καί τῆς κατανομῆς τους πάνω στὴ γενικὴ οἰκονομία τοῦ φιλμ. Χωρὶς νά μποῦμε σὲ λεπτομέρειες ἄς ἀρκεστοῦμε νά ἐπισημάνουμε τὴν ἀφηγηματικὴ σχηματικότητά τους, καθὼς καί τὴν εὐκόλα ἀνιχνευόμενη δομὴ τους. Ἄν ποῦμε γιὰ νά συντομεύσουμε ὅτι ὅλες αὐτές οἱ νουβέλλες στηρίζονται σ' ἓνα παιχνίδι ξεγελασμάτων καί παγίδων καί σὲ μιὰ σειρὰ στρατηγημάτων ἑνὸς νόμου (ὅπως ἡ ἀπάτη τῆς νεαρῆς Κατερίνας πού ξεγελάει τοὺς γονεῖς της γιὰ νά πάρει τὸ θράδυ τὸ φιλαράκο της στὸ κρεβάτι της, τὸ μασκάρεμα τοῦ πονηροῦ Μαζέττο χάρη στὸ ὁποῖο καταφέρνει νά εἰσχωρήσει σ' ἓνα μοναστήρι μὲ σκοπὸ νά ἐπωφεληθεῖ στὸ μάξιμουμ ἀπὸ τίς μέχρι τότε ἀπωθημένες ὀρέξεις τῶν καλογριῶν) ἢ στὴν ἐπιτέλεση μιᾶς «ἀναστροφῆς», δηλαδή τῆς ἀποκατάστασης μιᾶς ἰσορροπίας πού



Ραντεβού στη Μπρέβι

διασαλεύτηκε πρόσκαιρα στο πρώτο μέρος του διηγήματος (όπως ο δόλος του Άντρεούτσι που θα του επιτρέψει να αποκτήσει ένα αγαθό — ένα δαχτυλίδι άεϊας — που θα τον αποζημιώσει για τα χρήματα που πριν του είχαν αποστερήσει) ισορροπίας που θα αποκατασταθεί αλλά όχι με την επανάληψη της αρχικής τάξης πραγμάτων. "Ας σημειώσουμε παρεμπιπτόντως ότι ο Παζολίνι διάλεξε να θέσει στον αφηγηματικό δρόμο για την ανέλιξη του μύθου του σεξουαλικά (και όμοσεξουαλικά) «σημαίνοντα»: επίμονα καθραρίσματα ανδρικών γενετικών οργάνων ξεσκεπασμένων ή άμυδρά καλυμμένων από διάφανα στοιχεία ρουχισμού (κολλητά εσώρουχα, πολύ κοντά πουκάμισα), σύστημα σημείων πολύ μεθοδικό, πολύ τέλει (ώστε να μπορεί να θεωρηθεί άθωο) των οποίων ο φετιχιστικός χαρακτήρας συντελεί ενεργητικά στη διαρκή ανανέωση της «άλυσιδας του πόθου». Το ίδιο εύκολα γίνονται αντιλητοί στο φιλμ οι καθορισμοί του μισογυνισμού του Παζολίνι που αρθρώνονται στο ίδιο επίπεδο με τους προηγούμενους (ο ρόλος της

μαριονέτας για τη γυναίκα, κακόβουλη απιστία). 2) Γενικότερα το φιλμ μιλάει για τη σχέση του καλλιτέχνη (Παζολίνι - Τζιόττο) με το έργο του και το κοινωνικοοικονομικό στίγμα της εποχής του. Ένα πρόβλημα που χρειάζεται ανάλυση, και που εδώ δεν μπορούμε να πούμε παρά μερικές λέξεις, το πρόβλημα ακριβώς της θέσης της αναπαράστασης στο Κουατροσέντο, στο κεφαλόσκαλο του Μεσαίωνα για την Αναγέννηση (που θα δει την έλευση της αστικής τάξης και της ιδεολογίας της). Μιά αναπαράσταση (που ή μεγάλη θρησκευτική τοιχογραφία που ο Τζιόττο - Παζολίνι είχε χρέος να ζωγραφίσει στους τοίχους της εκκλησίας της Σάντα - Κιάρα) όπου εγγράφονται θρησκευτικές μορφές (ή Παρθένος - Σουλβάνα Μαγκάνο) κληρονομημένες από μία γραφή παράδοση, και μία σειρά από κοινωνικούς τύπους, αναφορά στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής «σάν εικόνα φασματική, αντιληπτή με τον θεολογικό τρόπο της μεσαιωνικής κοινωνίας, της ιεραρχικής της οργάνωσης και των πολιτικών της θεσμών» (Ούντάρ «Ση-

μειώσεις για μιὰ θεωρία τῆς ἀναπαράστασης» Καγιέ ντύ Σινεμά, Νο 230). Ὁ Παζολίνι ἀρνούμενος τὶς χριστολογικὲς παραβολὲς («Χοιροστάσιο», «Θεώρημα») θεμελιώνει, σὲ πρώτη ὄψη, μιὰ σχέση ἀλληλοεξάρτησης ἀνάμεσα σὲ δύο σειρὲς μύθους, τὸ γενικὸ κείμενο τῶν νουβέλων τοῦ Βοκάκιου («καρναβαλιστικὴ» κατὰ τὴν εὐστοχὴ παρατήρηση τοῦ σοβιετικοῦ θεωρητικοῦ Μιχαήλ Μπαχτίν) καὶ τὶς σκηνὲς ποὺ ἐμφανίζονται ὁ Ζωγράφος - σκηνοθέτης (Τζιόττο - Παζολίνι) τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του ποῦ, τρεῖς τὸν ἀριθμὸ, ἔχουν μπεῖ για νὰ ὑπογραμμίσουν τὸ ρόλο τοῦ ἀφηγηματικοῦ ὑποστηρίγματος στὸ γενικὸ μῦθο τοῦ φιλμ. Δύο κόσμοι, δύο ζωές, «ἡ μιὰ ἐπίσημη, μονολιθικὰ αὐστηρὴ καὶ σκυθρωπὴ, ὑποταγμένη σὲ μιὰ ἀκαμψή ἱεραρχικὴ τάξη, ποτισμένη ἀπὸ δογματισμὸ, ἀπὸ φόβο, ἀπὸ δέος, ἀπὸ εὐλάβεια, καὶ ἡ ἄλλη ξεχειλίζοντας ἀπὸ καρναβάλι, ἀπὸ δημόσιες πλατεῖες, ἐλεύθερη, πλημμυρισμένη ἀπὸ διφορούμενο γέλιο, ἱεροσουλίες, βεβηλώσεις, ἐξευτελισμούς, ἀπρέπειες, οἰκείες ἐσφαλές μὲ τούς πάντες καὶ τὰ πάντα (Μ. Μπαχτίν «Ἡ ποιητικὴ τοῦ Ντοστογιέφσκι», 1929). Ἐκινώντας ἀπὸ ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ γραφεῖ μιὰ ἀνάλυση ποὺ θὰ ἐξέταζε: 1) τὶς φαινομενικὲς σχέσεις τοῦ ζωγράφου τῆς μεταβατικῆς περιόδου

(Μεσαίωνα/Ἀναγέννηση) σὰν θεολογικὸ ὑποκείμενο τοῦ Μεσαίωνα (ποῦ δὲν ἔχει ἀκόμα μολυνθεῖ ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ τῆς ἀστικῆς ἀναπαράστασης) καὶ τοῦ κοινωνικο - οἰκονομικο - πολιτικοῦ συμπλέγματος τῆς ἐποχῆς (ἄνοδος τῆς ἐμπορικῆς ἀστικῆς τάξης, γλωσσικὴ αὐτονόμηση — ἀπ' ὅπου καὶ τὸ παιχνίδι μὲ τὶς διαλέκτους καὶ τὶς διαφορετικὲς προφορὲς), 2) τὶς σχέσεις τοῦ ζωγράφου μὲ τὴ θρησκευτικὴ τοιχογραφία, «σημαῖνον ἐνὸς λόγου πάνω στὸ Χρέος τοῦ παραγωγοῦ ἀπέναντι στὸν Πρίγκιπα ἢ τὴ θεότητα» (Οὐντάρ, στὸ ἴδιο), σχέσεις σαφῶς συμβολικὲς καὶ τέλος 3) τὶς σχέσεις παραστατικοῦ προϊόντος (θεολογικοῦ) / κοινωνίας («καρναβαλιστικῆς») για νὰ ὑπολογιστεῖ ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσά τους, τὰ κενὰ τους καὶ ἡ δυσπροσαρμοστικότητά τους. Ἐν πάσει περιπτώσει, τὸ «Δεκαήμερο» παραμένει τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον προϊόν τοῦ δημιουργοῦ του μετὰ τὴν ἀναμφισβήτητὴ ἐπιτυχία τοῦ «Οὐτσελάτσι - Οὐτσελίνι».

Ὁ Τατί εἶναι ἓνας ἀπ' αὐτοὺς τοὺς κινηματογραφιστὲς τοῦ «μοντέρνου» (ἓνας ἄλλος εἶναι ὁ Ζάν - Μαρί Στράουμπ) ποῦ προκαλοῦν τὶς περισσότερες παρεξηγήσεις. Τὸ «Τράφικ» δὲν ἀποτελεῖ ἐξάιρεση σ' αὐτὸν τὸν κανόνα. Τὸ

Δεκαήμερον



Τράφις



να δείς μέσα σέ μιὰ τέτοια ταινία μονάχα έναν ούμανιστικό, νοσταλγικό στοχαστισμό, μιὰ σάτυρα (άντιδραστική;) του «μοντέρνου κόσμου» και των αλλοτριωτικών επακόλουθων της προόδου, θά ήταν σαν νά έκλεινες τὰ μάτια σου σ' αυτό ακριβώς που συνιστά αυτό τὸ φιλμ σαν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ προχωρημένα του σημερινοῦ κινηματογράφου, ὅπως ὅποτε παρασάγγες μακριὰ ἀπ' τὰ εὐγενῆ ἠθολογικά ρεφραίν που μ' αὐτὰ ἡ κριτική προσπαθεῖ νὰ τὸ ὑμνήσει. Ἀπὸ μιὰ ἀπλή μονογραμμική ἱστορία (ἐφευρέτης καὶ προαγωγὸς ἰδεῶν, ὁ Ὑλὸ κατασκευάζει ἕνα ἰδανικὸ αὐτοκίνητο - γκάτζετ που θὰ ἀντιπροσωπεύσει τὴ φήρμα "Ἀλτρα στὸ σαλὸν αὐτοκινήτου τῆς Ὀλλανδίας. Ὅμως ἡ διαδρομὴ τοῦ αὐτοκινήτου ἀπὸ τὸ Παρίσι στὸ "Ἀμστερνταμ εἶναι στρωμένη μὲ παγίδες καὶ πλοῦσια σὲ περιπέτειες. Φτάνουν ἀργὰ γιὰ τὴν ἔκθεση, πράγμα που ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἀπόλυση τοῦ Ὑλὸ) ὁ Τατί φτάνει σὲ μιὰ ἀφηγηματικὴ τόλμη καὶ σὲ μιὰ πολυπλοκότητα τῆς λεπτομέρειας, καταλήξεις μιὰς «κυριαρχίας τῶν σημείων» που ὑποχρεωτικά μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ἀναφορὰ σ' ἕναν Κῆτον ἢ σ' ἕναν Λάγκτον. Ὅπως καὶ στὸ «Πλαίη-Τάιμ» ἔχουμε κι ἐδῶ νὰ κάνουμε μ' ἕναν κόσμον ἐφευρημένο μέχρι τὸ τελευταῖο του κομμάτι, που ἔχει τοὺς δικούς του νόμους λειτουργίας, μὲ τὴν ἴδια ἀρχὴ τοῦ προοδευτικοῦ υπερκορεσμοῦ τῆς εἰκόνας (ἕνα αὐτοκίνητο μόνο του στὴν ἀρχή, καὶ μετὰ χιλιάδες αὐτοκίνητα ἔρχονται νὰ καταλάβουν τὸ πλάνο) καὶ μὲ μιὰ ἴδια δουλειὰ πάνω στὸ γκάγκ, ἀναστροφή τοῦ κλασικοῦ γκάγκ, θελημένη ἀσυνέχεια στὴν ἐνταση, ἀξίωμα τῆς ἐπανάληψης καὶ τῆς ἐπίμονης συσσώρευσης τῶν γκάγκ. Ἰδια λειτουργικὴ χρῆση τοῦ κάδρου καὶ τοῦ χώρου (πράγμα που ἦταν πιὸ αἰσθητὸ στὸ «Πλαίη-Τάιμ» λόγω τῆς χρήσης φιλμ 70 χιλιοστών) που μέσα τους ἐγγράφεται ταυτόχρονα μιὰ τέτοια πληθώρα γκάγκ ἀπομονωμένων ἢ διαρθρωμένων μὲ ἄλλα σὲ μιὰ συνεχῶς ἀνανεούμενη κίνηση, καὶ

σὲ πολὺ διαφορετικὰ σημεία τοῦ κάδρου (συχνὰ μὴ ἀντιληπτά μὲ τὴν πρώτη ματιά) που ἡ ἀμνηχανία δὲν ἀργεῖ νὰ καταλάβει τὸν κακὰ πληροφορημένο θεατῆ, καὶ που τὸ ποθοῦμενο γέλιο κολάει στὸ λαρύγγι μπροστὰ σ' ἕνα ἀντικείμενο τόσο γεμάτο, τόσο πλούσιο που μὲ κανένα τρόπο δὲν ὑποχωρεῖ στὶς εὐκολίες ἐνὸς «κωμικοῦ» κινηματογράφου, που τὸν ἔχει ἐξοικιώσει μὲ τρόπους πολὺ ἀπλούστερους, ἀποδεικνύμενον ἀποτελέσματος. Καταλαβαίνουμε, βέβαια, πὼς τὸ φιλμ ἀπαιτεῖ ἀπὸ μέρους τοῦ θεατῆ μιὰ ἐγρήγορη καὶ μιὰ ἀδιάκοπη προσπάθεια παραγωγικῆς ἀνάγνωσης (καὶ νὰ τὸ δεῖ καὶ πολλές φορές, βέβαια) που τὸν ὑποχρεώνουν νὰ κάνει συνεχῶς ἐπιλογὴ μέσα σ' αὐτὴ τὴ μάζα τῶν πληροφοριῶν καὶ στὸ πλῆθος τῶν ἐνεργειῶν. Μιὰ ἐπιλογὴ που ἡ ἴδια ἡ ταινία ἀρνεῖται νὰ κάνει ἤδη μὲ τὸν καθορισμὸ της τοῦ μὴ-ἀποσπασματικοῦ (ὅλα εἶναι γυρισμένα σὲ γενικά πλάνο) που δὲν εἶναι μιὰ ἄρνηση τοῦ μοντάζ, ἀφοῦ μοντάζ ὑπάρχει, σὲ δεῦτερο ὅμως ἐπίπεδο, στὴν ἐνέργεια ἐκλογῆς τοῦ θεατῆ βαλμένου στὴ θέση τοῦ ὀργανωτῆ τῆς ἀφήγησης. Θάπρεπε νὰ ἐπιμενίναμε στὴν ιδιαίτερης σημασίας ἐπεξεργασία τῆς μπάνας τοῦ ἤχου, στὸ ρόλο τῶν διαλόγων, μπερδεμένων σὲ σημείον που νὰ μὴν ἀκούγονται, στὴ λειτουργία τοῦ χρώματος που μετέχει σὲ μιὰ ἴδια διαδικασία σημασιοδότησης (παιχνίδι τῆς παρουσίας καὶ τῆς ἀπουσίας ὀρισμένων κυρίαρχων χρωμάτων) καὶ στὴν ἄρνηση τοῦ Τατί - Ὑλὸ ν' ἀναλάβει τὸ φορτίον μιὰς ἀφήγησης τῆς ὁποίας δὲν εἶναι πιὰ παρὰ ἕνα κωμικὸ στοιχεῖο ἴδιας ἀξίας μ' ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα σὲ μιὰ πρόθεση ἰσορροπίας δυνάμεων (κίνηση που ἤδη εἶχε ἀρχίσει στὸ «Πλαίη-Τάιμ») καὶ πολλαπλασιασμοῦ τῆς κωμικῆς ἐνεργείας. Ἀς ἐλπίσουμε πὼς ἂν ὁ προορισμένος νὰ ἐξαφανιστεῖ κύριος Ὑλὸ χαθεῖ ἀπ' τὴν ὁδόν, αὐτὸ δὲν θάχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴ φθορὰ τῆς κωμικῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Ζὰκ Τατί.

★

Από τις 8 μέχρι τις 12 Νοεμβρίου της περασμένης χρονιάς, το Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου οργάνωσε στην αίθουσά του μια Έβδομάδα Ούγγρικού Κινηματογράφου, που, κατά το μεγαλύτερο μέρος της, καλύφθηκε από τρεις ταινίες του "Αντρας Κόβατς. Οι φίλοι του κινηματογράφου είχαν την ευκαιρία όχι μόνο να γνωρίσουν την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα δουλειά του Κόβατς, αλλά και να συζητήσουν μαζί του πάνω στις ταινίες του που προβλήθηκαν και πάνω σε γενικότερα προβλήματα, σχετικά με τον ουγγρικό κινηματογράφο.

Ο νέος ουγγρικός κινηματογράφος, ένας απ' τους καλύτερους σε διεθνή κλίμακα, πριν από δυο περίπου χρόνια έγινε γνωστός και στην Ελλάδα, χάρη σε μια "μαζική" εισαγωγή ουγγρικών ταινιών απ' την εταιρία έκμεταλλεύσεως «ARS GRATIA FILM». Εκείνες οι ταινίες γνώρισαν μια παταγώδη εμπορική αποτυχία, μ' αποτέλεσμα το πείραμα να μείνει χωρίς συνέχεια — πράγμα που δεν κολακεύει, βέβαια, καθόλου το "προωθημένο" αλλά ελάχιστα ενημερωμένο ελληνικό κοινό. Το άφιέρωμα του περιοδικού μας στον Μίκλος Γιάντσο (No 13) κάλυψε στοιχειωδώς αυτή την ανάγκη ενημέρωσης. Όπως αποδείχτηκε απ' την πολύ καλύτερη υποδοχή των δυο ταινιών του Γιάντσο κατά τη δεύτερη προβολή τους, οι συζητήσεις που προκάλεσαν τα κείμενα που τότε δημοσιεύτηκαν στον Σ.Κ. έπαιξαν, ίσως, κάποιο ρόλο στο ξανακοίταγμά τους με μία ματιά περισσότερο κριτική.

Ο Κόβατς, μαζί με τον Γιάντσο, είναι οι δυο "πόλοι" του νέου ουγγρικού κινηματογράφου. Με το μικρό άφιέρωμα αυτού του τεύχους στον "Αντρας Κόβατς, δεν γνωρίζουμε μόνο στους αναγνώστες μας έναν από τους πιο ενδιαφέροντες κινηματογραφιστές του νέου ευρωπαϊκού κινηματογράφου, αλλά δίνουμε, σε σχέση με τον Γιάντσο, μία όψη έντελως αντίθετη του ουγγρικού κινηματογράφου, συμπληρώνοντας έτσι το δίπτυχο και καθορίζοντας τις δυο άκρες του φάσματος. Πρέπει να σημειωθεί ότι μαζί με τις τρεις ταινίες του Κόβατς προβλήθηκαν, επίσης στο Κ.Π.Κ., «Η ηλικία της χίμαιρας» του "Ιστβαν Σάμπο και μία σειρά από ταινίες μικρού μήκους.

Το κείμενο που ακολουθεί είναι ή γραπτή μορφή μιας μαγνητοφωνημένης συζήτησης του σκηνοθέτη με το κοινό. Οι ερωτήσεις παραλείφθηκαν σκόπιμα, δεδομένου ότι έμπεριέχονται στις απαντήσεις του Κόβατς, οι οποίες μπήκαν σε ελαφρώς παραλλαγμένη σειρά, ώστε να αποτελέσουν ενιαίο κείμενο, χωρίς ωστόσο να γίνουν ουσιαστικές περικοπές σε όσα είπε ο Ούγγρος σκηνοθέτης — εκτός από μερικές επαναλήψεις, έντελως φυσικές άλλωστε στον προφορικό λόγο, αλλά περιττές στη γραπτή του μορφή.

Την ευθύνη της μαγνητοφώνησης, της απομαγνητοφώνησης και της τελικής οργάνωσης του κειμένου την έχει ο Βασίλης Ραφαηλίδης.

δημοσία συζητηση με τον κορατς

Τὰ ούγγρικά φιλμ δὲν ἔγιναν γνωστὰ ἀπ' τὴν ἐμπορικότητά τους. Οἱ μεγάλες ἐταιρεῖες διανομῆς δὲν συναγωνίζονται, θέβαια μεταξὺ τους γιὰ τὸ ποιά θὰ πρωτοπαρουσιάσει στὸ κοινὸ δλου τοῦ κόσμου. Οἱ ούγγρικὲς ταινίες εἶναι περισσότερο γνωστὲς ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸν κινηματογράφο, καὶ κυρίως στὶς χώρες ἐκεῖνες ὅπου ὑπάρχουν ἀναπτυγμένα δίκτυα κινηματογραφικῶν λεσχῶν, ὅπως π.χ. στὴ Γαλλία.

Ἡ Οὐγγαρία εἶναι μιὰ μικρὴ χώρα 10 ἑκατομμυρίων κατοίκων. Ἡ γλῶσσα της δὲν μοιάζει μὲ καμιὰ ἄλλη. Μὲ τὴν πιδ κοντινὴ της, τὴ φιλανδικὴ ἔχει κοινὲς περὶ τὶς δέκα λέξεις. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ μας ἀγορὰ ἔχει ἓνα πολὺ περιορισμένο κοινόν, ἀκριβῶς ἐξαιτίας τοῦ περιορισμοῦ τῆς γλῶσσας. Κάτι ἀνάλογο, φαντάζομαι θὰ συμβαίνει καὶ μὲ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ἄν πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸν γαλλικὸ κινηματογράφο, αὐτὸς δὲν ἀπευθύνεται μόνον στὴν ἐθνικὴ ἀγορὰ ἀλλὰ καὶ σ' ὅλες τὶς γαλλόφωνες χώρες τοῦ κόσμου, ὅπως π.χ. στὸ γαλλικὸ Καναδὰ (Κεμπέκ). Ἐπίσης, ὁ ἀμερικάνικος καὶ ὁ ἀγγλικὸς κινηματογράφος ἐπεκτείνουν τὴν ἀγορά τους σ' ὅλες τὶς ἀγγλόφωνες χώρες τοῦ κόσμου, ποὺ δὲν εἶναι λίγες. Στὴν Οὐγγαρία, ἡ μόνη κινηματογραφικὴ ἀγορὰ εἶναι ἡ Οὐγγαρία. Δὲν μπορούμε νὰ πουλήσουμε εὐκόλα τὶς ταινίες μας ἔξω ἀπ' τὴ χώρα.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΛΟΓΙΟ

Τὸ κόστος μιᾶς ούγγρικῆς ταινίας δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἀποσβεστεῖ στὸ ἐσωτερικὸ ὅχι μόνον λόγω τοῦ περιορισμένου τῆς ἀγορᾶς ἀλλὰ καὶ ἐξαιτίας τῆς πολιτιστικῆς πολιτικῆς τοῦ κράτους. Τὸ εἰσιτήριο εἶναι πάρα πολὺ φτηνόν. Κυμαίνεται ἀνάμεσα στὶς 4 καὶ τὶς 10 δραχμές. Ἔτσι, καὶ οἱ πιδ φτηνές, ἢ πιδ ἐμπορικὲς ἀπ' τὶς 20 περίπου ταινίες ποὺ παράγουμε κάθε χρόνο δὲν θγάζουν ποτὲ τὰ ἔξοδά τους. Ὁ ούγγρικὸς κινηματογράφος εἶναι, κατὰ κάποιον τρόπο, κρατικὴ ὑπόθεση. Ὁ ἀριθμὸς τῶν παραγόμενων ταινιῶν καθορίζεται ἀπ' τὶς ἀρμόδιες κρατικὲς υπηρεσίες, οἱ ὁποῖες καὶ ἀποφαίνονται γιὰ τὸ πόσες περίπου ταινίες τὸ χρόνο χρειάζεται ἡ Οὐγγαρία γιὰ νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες της σὲ κινηματογραφικὸ θέαμα. Ἀλλὰ, ἂν ἡ παραγωγή μας ἀφήνονταν στοὺς νόμους τῆς ἐλεύθερης οἰκονομίας θὰ παράγονταν ἀκόμα λιγότερες ταινίες, λόγω τῆς στενότητος τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς.

Στὴν Οὐγγαρία ὑπάρχουν κινηματογραφικὲς αἰθουσες ἀκόμα καὶ στὰ πιδ μικρὰ χωριά. Αὐτὸ τὸ τεράστιο ἔξπλωμα ἐπιβάλλεται ἀπ' τὴν πολιτιστικὴ πολιτικὴ τοῦ κράτους. Στὴν πατρίδα μου λειτουργοῦν σήμερα περὶ τὶς 3.500 κινηματογραφικὲς αἰθουσες. Ὡστόσο, ὅπως εἶναι φυσικόν, οἱ κινηματογράφοι τῶν χωριῶν εἶναι ἐλάχιστα ἀποδοτικοί, κυρίως ὅταν πρόκειται γιὰ δύσκολες ταινίες. Τὸ 50% τῶν συνολικῶν εἰσπράξεων προέρχονται ἀπὸ 100 μεγάλους κινηματογράφους. Τὸ ὑπόλοιπο 50% προέρχεται ἀπ' τὶς εἰσπράξεις 3.400 κινηματογράφων.

Οἱ 20 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ περὶ τὶς 200-300 μικροῦ, γυρίζονται ἀπὸ 40 περίπου ἐπαγγελματίες σκηνοθέτες, ποὺ εἶναι κρατικοὶ ὑπάλληλοι. Στὴν Οὐγγαρία οὐτὴ μιὰ αἰθουσα δὲν ἀνήκει σὲ ἰδιώτη. Κατὰ μείζονα λόγο δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀνήκουν σὲ ἰδιῶτες τὰ στούντιο παραγωγῆς.

Τὸ μέσο κόστος μιᾶς οὐγγρικής ταινίας εἶναι 5 ἑκατομύρια δραχμές. Τὰ χρήματα αὐτὰ θγαίνουν ἀπ' τὸ κρατικὸ θησαυροφυλάκιο. Ἄλλωστε τὸ κράτος δὲν εἶναι ἀπλὰ ὁ μοναδικὸς παραγωγὸς ἀλλὰ καὶ ὁ μόνος διανομέας. Ὡστόσο, δὲν ὑπάρχει κανένα νομικὸ κώλυμα γιὰ νὰ γίνει ὁποιοδήποτε κινηματογραφικὸς παραγωγός. Ἀφοῦ τὰ πάντα εἶναι κρατικοποιημένα, ἡ ἀπαγόρευση ἐπιβάλλεται ἐκ τῶν πραγμάτων καὶ ὅχι ἀπ' τὸ νόμο. Ἄλλωστε, κανένας ἰδιώτης δὲν διαθέτει τὸ ἀναγκαῖο γιὰ τὴν παραγωγή μιᾶς ταινίας κεφάλαιο, ἀκόμα κι ἂν διαθέτει τήν... ὄρεξη.

Συνέπεια αὐτοῦ τοῦ συστήματος εἶναι τὸ γεγονὸς πῶς οἱ ταινίες δὲν γυρίζονται μὲ βάση τὸ κίνητρο τοῦ κέρδους, δηλαδὴ μὲ τὸν ἀνώτερο σκοπὸ νὰ δοῦν τὸ φιλμ ὅσο τὸ δυνατόν περισσότεροι. Ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγή ἀκολουθεῖ τὴν πολιτικὴν πολιτική. Αὐτὸ, ὅμως, δὲν σημαίνει πῶς ὅλα πᾶν καλὰ στὴν πατρίδα μου κι ὅτι τὰ προβλήματα ἐξαφανίστηκαν ὡς διὰ μαγείας.

ΤΟ ΣΤΑΛΙΝΙΚΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Τὸ βασικὸ μας πρόβλημα ἔγκειται στὸ ἔξης: Ἀφοῦ ἡ παραγωγή εἶναι κρατικὴ καὶ συνεπῶς ἀποβλέπει στὴν ἀνοδο τῆς πνευματικῆς στάθμης τοῦ κόσμου, δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀποφανθεῖ κανεὶς, κατὰ συμπερασμό, πῶς οἱ ταινίες πρέπει νὰ ἐκφορᾶν ἄμεσα τὴν κρατικὴ-κυβερνητικὴ πολιτική. Μιὰ τέτοια δογματικὴ ἄποψη εἶχε ἐπικρατήσει τὴ δεκαετία τοῦ '50. Οἱ ταινίες τῆς περιόδου ἐκείνης δὲν ἔπρεπε νὰ ἀσκοῦν κανενὸς εἶδους κριτικὴ γιὰ τὸ κράτος πού πάντα εἶχε δίκιο. Ἀρκοῦσε νάνα ἀπλὲς εὐχάριστες καὶ νὰ ἐκφορᾶν τὰ προβλήματα ὅπως ἀκριβῶς θὰ ἤθελε ἡ κυβέρνησις, δηλαδὴ νὰ ἔχουν βασικὰ ἕναν χαρακτήρα αἰσάδοξο καὶ νὰ ὑποβάλλουν στὸν κόσμο τὴν ἰδέα πῶς τὰ πάντα πᾶν καλὰ στὴ χώρα.

Αὐτὴ ἡ πολιτικὴ εἶχε βασιστεῖ στὴ δυνατότητα πού ἔχει ὁ κινηματογράφος νὰ δημιουργεῖ εὐκόλα χίμαιρες, δηλαδὴ σὲ κάτι πού εἶναι ἀπόλυτα συνυφασμένο μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη καὶ τεχνικὴ καὶ πού ἀποτελοῦσε, ἀποτελεῖ καὶ θὰ ἀποτελεῖ πάντα ἕνα ἀπ' τὰ βασικὰ προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς. Σιγὰ-σιγὰ διαπιστώθηκε ὅτι φιλμ τέτοιου εἶδους, φιλμ βασισμένα στὴ χίμαιρα, δὲν ἦταν χρήσιμα σὲ κανέναν: Τὸ κοινὸ δὲν τὰ ἔβλεπε ἢ τὰ ἔβλεπε ἀφηρημένα. Ἔτσι τὸ κράτος ἀντὶ νὰ ὀφελῇ τὴν ἡμετέραν, ἀφοῦ κανένας δὲν ἔπαιρνε σὰν σοβαρὰ τὴν αἰσιοδοξία μας. Ἡ τεχνητὴ αἰσιοδοξία ἔπαιρνε σὰν κενό.

Μ' ἄλλα λόγια, καταλάβαμε ὅτι ὅταν προτιμότερο νὰ φαίνονται στὶς ταινίες μας οἱ ἀντιφάσεις μιᾶς κοινωνικῆς πραγματικότητας, ἔστω κι ἂν αὐτὸ εἶχε μὴ μικρὴ νεύση. Οἱ «Παγωμένες μέρες» π.χ. δὲν εἶναι μιὰ ταινία ἰδιαίτερα εὐχάριστη γιὰ τοὺς Οὐγγυροὺς, διότι ἀπλούστατα σ' αὐτὴν κριτικάζεται ἡ συμπεριφορὰ τῶν στρατιωτῶν μας κατὰ τὸν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο καὶ τὴ χιτλερικὴ περίοδο τῆς πατρίδας μας. Ὡστόσο, μιὰ τέτοια κριτικὴ στάση, ἀνταποκρίνονταν σὰν συναισθήματα τοῦ λαοῦ. Ὁ κόσμος, παρὰ πού δὲν τὴν χρησιμοποίησε, φύλαγε πάντα μιὰ κριτικὴ διάθεση.

ΟΙ ΚΡΙΤΕΣ

Ἄπ' τὰ 20 φιλμ πού γυρίζονται κάθε χρόνο, τὰ 10 ἢ 12 εἶναι ἑλαφρά: λαϊκὰ μυθιστορήματα μεταφερόμενα στὴν

ὁθόνη, ὀπερέτες, φιλμ ἐποχῆς, ἐλαφρὲς κωμωδίες. Συνεπῶς ἀπομένουν περὶ τὰ 8 φιλμ τὸ χρόνο στὰ ὁποῖα τὰ προβλήματα ἀντιμετωπίζονται ἀπ' τὴ σκοπιὰ πού προανέφερα. Σ' αὐτὸν τὸν τομέα, τῆς κριτικῆς ἀντιμετώπισης τῶν προβλημάτων τῆς Οὐγγαρίας μέσα ἀπ' τὸν κινηματογράφο, δημιουργήθηκε σιγὰ - σιγὰ μιὰ παράδοση: Μιὰ ομάδα σκηνοθετῶν ὅπως ὁ Γιάντσο, ὁ Σάμπο, ὁ Γκάαλ κ.λ.π. ἔχουν πάντα μιὰ διάθεση κριτικὴ ἀπέναντι στὰ κοινωνικὰ προβλήματα τῆς χώρας τους. Βέβαια, πρόκειται γιὰ ἀνθρώπους μὲ διαφορετικὲς προσωπικότητες, καὶ αὐτὸ φαίνεται στὶς ταινίες τους. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Γιάντσο π.χ. εἶναι περισσότερο ἀφηρημένος ἀπ' τὸν δικό μου. Ἀνάμεσα στοὺς σκηνοθέτες πού γυρίζουν ταινίες ποιότητας ὑπάρχουν μεγάλες διαφορές. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ παραδοχὴ ἀπὸ μέρους τῆς κρατικοποιημένης παραγωγῆς τῶν αἰσθητικῶν καὶ ἰδεολογικῶν ἰδιομορφιῶν μας, δημιούργησε στὸν κινηματογράφο μας ἕνα εὐρύτατο φάσμα ἰδεολογικῶν ἢ αἰσθητικῶν ἀποχρώσεων.

Ἡ κατάσταση βέβαια δὲν εἶναι εἰδωλλιακὴ, ὅπως ἴσως θὰ νομίσατε μ' αὐτὰ πού εἶπα. Ὑπάρχει πάντα μιὰ ἀλυσίδα συγκρούσεων καὶ διχογνωμιῶν: Μιὰ ἀρχικὴ σύγκρουση εἶναι δυνατό νὰ διαπιστωθεῖ κανεὶς ἀνάμεσα στὴν προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ καὶ σ' ἐκείνων πού ἀποφασίζουν ἂν ὁ δημιουργὸς αὐτὸς θὰ πραγματοποιεῖ ἢ ὅχι, τελικὰ, τὴ σύλληψη του. Αὐτὸς πού ἀποφασίζει γιὰ τὸ ἂν μιὰ ταινία πρέπει νὰ γυριστεῖ ἢ ὅχι εἶναι ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο, ὁ ὁποῖος καὶ ἐγκρίνει ἢ ἀπορρίπτει τὸ ὑποβαλλόμενο σενάριο, καὶ σὲ περίπτωσις ἔγκρισης δίνει τὸ σύνθημα γιὰ τὴν ἔναρξη τοῦ γυρίσματος. Δηλαδὴ, ὁ δημιουργὸς δὲν εἶναι ἀνεξέλεγκτος, πάντως, ἔχει τὴν εὐχέρεια νὰ ὑποστηρίξει τὴν ἀπόψή του καὶ τελικὰ νὰ πείσει, ἐνδεχομένως, τὸν διευθυντὴ τοῦ στούντιο γιὰ τὴ σκοπιμότητα ἢ τὴν ἀναγκαῖότητα τοῦ γυρίσματος αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης ταινίας.

Ὅταν ἡ ταινία γυριστεῖ, ἡ ὁρθότητα τῆς ἀπόφασις τοῦ διευθυντοῦ κρίνεται τελειώδεια σ' ἕναν διάλογο μὲ τὸ κοινὸ: Γίνονται συζητήσεις στὶς κινηματογραφικὲς λέσχες, στὰ Πανεπιστήμια καὶ συχνὰ σὲ εἰδικὲς ἐργατικὲς συγκεντρώσεις ὅπου παρουσιάζονται οἱ σκηνοθέτες καὶ ἐξηγοῦν τί ἐπέδιωκαν ἢ τί ἤθελαν νὰ ἐκφορᾶσουν. Τὸ κοινὸ, λοιπόν, ἀσκεῖ μιὰ ἔμση κριτικὴ. Φυσικὰ, ὑπάρχουν καὶ οἱ κινηματογραφικοὶ κριτικοὶ τῶν ὁπίων ἢ γνῶμη εἶναι θαρύνουσα. Θὰ ἀναφέρω μιὰ χαρακτηριστικὴ περίπτωση ταινίας τὴν ὁποία ἀπέρριψε ἡ λογοκρισία μετὰ τὸ γύρισμα. Ὁ σκηνοθέτης τῆς ζήτησε νὰ προβληθεῖ στοὺς ἐργάτες ἐνὸς μεγάλου ἐργοστασίου, οἱ ὁποῖοι καὶ θὰ ἀποφαινόταν τελικὰ ἂν ἔπρεπε ἢ ὅχι νὰ περάσει στὸ κύκλωμα διανομῆς. Οἱ ἀρχὲς δέχτηκαν τὴν πρότασι τοῦ σκηνοθέτη μὲ τὴ βεβαιότητα πῶς οἱ ἐργάτες θὰ ἀπέρριπταν καὶ αὐτοὶ τὴν ταινία. Ὡστόσο ἔπαισαν τραγικὰ ἔξω: Οἱ ἐργάτες ζήτησαν νὰ περάσει ἡ ταινία στὸ πλατὺ κύκλωμα διανομῆς, καὶ ὁ σκηνοθέτης κέρδισε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κοινοῦ του.

ΤΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ

Στὸν οὐγγρικὸ κινηματογράφο ὑπάρχουν δύο στούντιο στὰ ὁποῖα δουλεύουν 40 σκηνοθέτες. Αὐτοί, εἴτε γυρίζουν ταινίες εἴτε ὅχι, παίρνουν ἕναν βασικὸ μισθό, ὅχι πολὺ μεγάλο ἀλλὰ πού καλύπτει ὥστόσο τὶς ἡμέσες βιωτικὲς ἀνάγκες. Σὲ κάθε στούντιο, πού ἔδω πρέπει νὰ νοεῖται ὡς



Ισθάν Σάμπο: «Η ηλικία της χίμαιρας»

παραγωγική μονάδα κι όχι σαν χώρος γυρίσματος και επεξεργασίας ταινιών, έπακεφαλής είναι ένας διευθυντής στον οποίο και υποβάλλονται προς έγκριση τα σενάρια. "Αν ο διευθυντής απορρίψει ένα σενάριο, που στις περισσότερες περιπτώσεις το γράφει ο ίδιος ο σκηνοθέτης ή το υιοθετεί όποτε το υποβάλλει, έξ' ονόματός του, ο ενδιαφερόμενος κάνει ένα είδος έφρασης σε μια δεκαπενταμελή περίπου καλλιτεχνική επιτροπή που αποτελείται από ανθρώπους που δεν είναι κινηματογραφιστές αλλά πρόσωπα γενικού κύρους, όπως γνωστοί συγγραφείς, κριτικοί κ.λπ. "Αν η επιτροπή εγκρίνει το σενάριο που απέριψε ο διευθυντής —κι αυτό συμβαίνει συχνά— η ταινία παράγεται έξω και ανεξάρτητα απ' τα δυο στούντιο. Είναι, θα λέγαμε, μια ανεξάρτητη παραγωγή. Δικαίωμα υποβολής σεναρίων δεν έχουν μόνο οι σκηνοθέτες και μέσω αυτών ο όποιοςσδήποτε, αλλά και οι όπερατέρ που ένδεχομένως ήθελε να περάσουν στη σκηνοθεσία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Σάντορ Σάρα.

"Ένα σενάριο δεν απορρίπτεται ποτέ για λόγους οικονομικούς, στην περίπτωση που έχει υψηλό κοστολόγιο. "Αλλωστε, όλοι μας ξέρουμε τις οικονομικές δυνατότητες των στούντιο και αυτοπεριοριζόμαστε στις εκάστοτε υπάρχοντες οικονομικές δυνατότητες. "Η άκριβότερη ούγγρική ταινία —«υπερπαραγωγή» με τα δεδομένα του ούγγρικού κινηματογράφου— στοίχισε 1 εκατομμύριο δολάρια.

"Εκτός απ' τα δυο που προανέφερα, υπάρχει και ένα τρίτο στούντιο, αποκλειστικά για νέους και άδοκίμαστους. Είναι το πολύ γνωστό «Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ» που φέρει το όνομα του μεγάλου Ούγγρου θεωρητικού του κινη-

ματογράφου. "Εκεί δουλεύουν περί τους πενήντα νέοι σκηνοθέτες. Για να μπει κανείς σ' αυτό το πειραματικό στούντιο δυο τρόποι υπάρχουν: Είτε να τελειώσει την Κινηματογραφική σχολή, όποτε αυτόματα έχει μια θέση σ' αυτό, είτε να έχει κάνει κάτι σε άλλους, έξωκινηματογραφικούς τομείς, όπως δ.χ. λογοτεχνία, τη δημοσιογραφία κ.λπ. Στην περίπτωση που ο υποψήφιος κινηματογραφιστής δεν σπούδασε κινηματογράφο, γίνεται δεκτός στο «Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ» ύστερα από ψηφοφορία των μελών του. Σενάρια προς έγκριση στη διεύθυνση του στούντιο μπορεί να υποβάλλει μόνο όταν και αν γίνει δεκτός. "Εξυπακούεται πως σ' αυτό το στούντιο ο υπεύθυνος βοηθαρίζεται από έναν άπíθανο αριθμό σεναρίων προς έγκριση: Οι νεαροί και ένθουσιώδεις σκηνοθέτες γράφουν 2-3 σενάρια τη βδομάδα. Στο στούντιο αυτό τα σενάρια δεν κρίνονται απ' τον διευθυντή μόνο αλλά και από μια πενταμελή επιτροπή που την εκλέγουν τα μέλη. Στην περίπτωση άμφιβολιών ως προς την ποιότητα ενός σεναρίου, το ζήτημα παραπέμπεται στην ολομέλεια των σκηνοθετών —μελών ή όποια και αποφαίνεται τηλεσίδικα. "Αφού γυριστούν οι πειραματικές ταινίες, υποβάλλονται στο άρμόδιο ύπουργείο το όποιο και αποφασίζει αν θα περάσουν στο κύκλωμα διανομής. "Αν για διάφορους λόγους το ύπουργείο απορρίψει την ταινία, αυτή δεν άχρηστεύεται: προβάλλεται στα σινεκλάμπ ή σε στενότερους κύκλους ειδημόνων, κάθε φορά που θα ήθελαν να τη δουν. Το κράτος είναι ελαστικό στην περίπτωση των νεαρών του «Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ». "Έχει λόγο μόνο στο θέμα της διανομής αλλά κι έδω μόνο της πλατειαs διανομής. Συχνά οι



Μίκλος Γιάντσο: «Οί νικημένοι»

άρμύδιοι, ύστερα απ' τόν ένδεχόμενο θόρυβο πού τυχόν θά προκαλέσει μιὰ απαγορευμένη ταινία και μετά από τις σχετικές πιέσεις ύπαναχωρούν και δίνουν άδεια νά περάσει και στο πλατύ κύκλωμα.

Η ΚΙΝ/ΚΗ ΙΕΡΑΡΧΙΑ

Είπα ότι στην Ούγγαρία βρίσκονται έν ένέργεια 40 σκηνοθέτες. Ό αριθμός αυτός δέν είναι σταθερός. Στο έπάγγελμα συνεχώς μπαίνουν και θγαίνουν κινηματογραφιστές. Ή δυσκολία δέν έγκειται στην είσοδο αλλά στην άποχώρηση. Ένας σκηνοθέτης διώχνεται απ' την ομάδα των 40 πού είναι χωρισμένοι σέ δυό στούντιο, όταν για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα δέν παρουσιάσει πετυχημένη δουλειά. Τό κριτήριο της έπατυχίας διαμορφώνεται από πολλούς παράγοντες, αλλά δέν παύει νά είναι ένα λεπτότατο θέμα. Κατ' άρχήν υπάρχει μιὰ έπιτροπή από 10 κριτικούς πού γράφουν στον είδικευμένο τύπο κατά κύριο λόγο, αλλά και σέ έγκυρες περί τά καλλιτεχνικά έφημερίδες. Ή γνώμη τους καθορίζει, κατ' άρχήν, τη μοίρα του άποτυχημένου κινηματογραφιστή. "Αν οι κριτικές τους για κάποιον σκηνοθέτη είναι έν όμοφωνία άρνητικές για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα και για κάμποσες ταινίες, αυτό σημαίνει ότι κάτι δέν πάει καλά με τις ικανότητες αυτού του σκηνοθέτη. Βασικό λόγο σέ περίπτωση άποπομπής έχει ή όλομέλεια της Ένωσης Ούγγρων Κινηματογραφιστών στην όποία ανήκουν σκηνοθέτες, σεναρίστες, όπερατέρ και κριτικοί του κινηματογράφου. Τά μέλη της Ένωσης θλέπουν όλες τις ούγγρικές ταινίες πού γυρίζονται κάθε χρόνο σ' ένα έθνικό φεστι-

βάλ, και κατατάσσουν τις έξι καλύτερες κατά άξιολογική σειρά. Άπ' τις 20 οι 6 είναι, θά λέγαμε, οι καλύτερες ταινίες της χρονιάς. "Αν ένας σκηνοθέτης για κάμποσα χρόνια δέν φιγουράρει στη λίστα των 6 καλύτερων ταινιών αυτό σημαίνει ότι πρέπει νά κάνει άλλη δουλειά για νά ζήσει. Ότόσο ή τελική άπόφαση για την άποπομπή παίρνεται από την Άνωτάτη Καλλιτεχνική Έπιτροπή στην όποία όπως είπα καταφεύγουν και οι σκηνοθέτες όταν ό διευθυντής του στούντιο άπορίψει ένα σενάριο τους. Οι σκηνοθέτες πού θά κριθούν απ' όλους πώς δέν είναι σέ θέση πιά νά κάνουν σωστή δουλειά, μπορούν νά ξαναγίνουν αν θέλουν βοηθοί.

Οί σκηνοθέτες έκτός απ' τό μισθό τους παίρνουν και μιὰ ξεχωριστή άμοιβή για κάθε ταινία πού γυρίζουν. Είναι ένα είδος πρίμ πού καθορίζεται πάλι από την Άνωτάτη Καλλιτεχνική Έπιτροπή. Ύπάρχουν τριών κατηγοριών πρίμ: ή πρώτη αντιπροσωπεύει ένα σεβαστό ποσό, ή δεύτερη είναι τό μισό της πρώτης και ή τρίτη τό μισό της δεύτερης.

Οί 40 έν ενεργεία σκηνοθέτες δέν άποτελούν κάστα. Ό κάθε έπίδοχος κινηματογραφιστής μπορεί νά υποβάλει τό σενάριο του σέ έναν απ' τους δυό διευθυντές των στούντιο και νά ζητήσει νά τό γυρίσει ό ίδιος. Ταινία μπορεί νά γυρίσει ό καθένας πού σπούδασε κινηματογράφο. "Αν θά του δοθεί ή εύκαιρία έγκειται στις ικανότητές του: "Όσο πιά συχνά ένοχλεί τους διευθυντές τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες έχει νά κάνει ταινία. Ότόσο παρουσιάστηκαν και πολλές περιπτώσεις άνθρώπων μιας κάποιας ηλικίας πού όνν σπούδασαν στα νειάτα τους κα νηματογράφο αλλά πού τόν άνακάλυψαν, τόν άγάπησαν

και τὸν ἔμαθαν μόνοι τους. Αὐτὴ τὴ στιγμή μελετᾶται ἡ ἴδρυσή καὶ ἐνὸς δευτέρου πειραματικοῦ στούντιο γιαντοῦ τοὺς καθυστερημένους ποὺ ἐπιμένουν ν' ἀλλάξουν ἐπάγγελμα. Εἶμαι βέβαιος πὺς πολλὸ σύντομα θὰ τοὺς δωθεῖ ἡ εὐκαιρία, ἴσως ὅχι μόνο νὰ ξεφύγουν ἀπ' τὴ ρουτίνᾳ μιᾶς δουλειᾶς ποὺ ἔπασαν νὰ ἀγαποῦν. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ «Στούντιο Μπέλα Μπαλάζ» δὲν γίνονται δεκτοὶ ὅσοι ἔχουν ξεπεράσει τὰ 35.

Ἡ συνηθισμένη μορφή τῆς κινηματογραφικῆς «ιεραρχίας» ἐνὸς στούντιο εἶναι: Ὁ ἄπειρος καὶ νεαρὸς κινηματογραφιστὴς ἔχει τὸ «βαθμὸ» τοῦ δευτέρου βοηθοῦ. Μετὰ ἀπὸ λίγα χρόνια δουλειᾶς γίνεται πρῶτος, καὶ στὸ τέλος γυρίζει ὁ ἴδιος ταινίες. Ἐγώ, σὰν πρῶτος καὶ δευτερός βοηθὸς δούλεψα περὶ τὰ 5 χρόνια. Ὑπάρχουν ὅμως περιπτώσεις ὅπου ὑπερβηθῶν τὰ στάδια τῆς «ιεραρχίας». Τέτοια εἶναι, π.χ., ἡ περίπτωση τοῦ Φέρεντζ Κόσα ποὺ πῆρε βραβεῖο στὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν γιὰ τὴν ταινία τοῦ «Δέκα κυλιᾶδες ἡλιοι». Ἦταν τετραετὴς στὴ Σχολὴ Κινηματογράφου ὅταν ὑπέβαλε τὸ σενάριό του τὸ ὁποῖο καὶ ἐγκρίθηκε. Ἀφοῦ γυρίστηκε ἡ ταινία, γιὰ ἐνάμιση χρόνο ἦταν ἀπαγορευμένη. Τελικὰ ἐπαβλήθηκε ἡ γνώμη ἐκείνων ποὺ πίστευαν πὺς τὸ φιλμ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον. Ἀμέσως μετὰ τὴ σχετικὴ ἄδεια στάλθηκε στὶς Κάννες καὶ ἀμέσως μετὰ τὴν βράβευσή του ὁ Κόσα πῆρε τὸ μᾶξιμου τοῦ πρῶν γιὰ τὸ ὁποῖο μίλησα παραπάνω. Ἔτσι ὁ Κόσα καθιερώθηκε μὲ καλαστικό ρυθμὸ ἐνῶ ἦταν ἀκόμα φοιτητῆς.

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ

Σπάνια συμβαίνει νὰ ὑποβάλλονται ταυτόχρονα, π.χ., 5 ἀξιόλογα σενάρια, ἐνῶ ἐκείνῃ τὴ στιγμή ὑπάρχουν δυνατότητες γιὰ τὸ γύρισμα μόνο 2. Συνήθως ἔχουμε ἔλλειψη καὶ ὅχι περίσσεια καλῶν σεναρίων. Ἄν ἓνα καλὸ σενάριο ἀποριφθεῖ τελικὰ ἀπ' τοὺς πάντες καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ καταφύγει ὁ σκηνοθέτης σὲ ἓνα ἀνώτερο «κλιμάκιο», ὑπάρχει καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐμμείσεως πείσεως, μέσω τῆς κοινῆς γνώμης. Ὑπάρχει ἡ περίπτωση ἐνὸς πολὺ καλοῦ σεναρίου ποὺ ἀπορίφθηκε ἀπ' τοὺς πάντες, καὶ τελικὰ δημοσιεύτηκε σ' ἓνα αἰσιολογικὸ περιοδικό. Ἡ ἐπιτυχία ἦταν τεράστια, ἔγινε σάλλος καὶ ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο τελικὰ ὑποχώρησε καὶ ἔδωσε ἄδεια γιὰ τὴ χρηματοδότησή του.

Τὰ κριτήρια ἀνάμεσα στὸ καλὸ «ἐμπορικὸ» καὶ τὸ καλὸ «καλλιτεχνικὸ» σενάριο εἶναι διαφορετικά. Πάντως ὑπάρχει μιὰ ποσοτικὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὰ δυὸ εἴδη ταινιῶν ποὺ κάθε χρόνο γυρίζει ἓνα στούντιο. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ στούντιο κρίνεται ὅχι μόνο ἀπ' τὶς καλλιτεχνικὲς ταινίες ποὺ παράγει ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ εἰσιτήρια ποὺ θὰ πραγματοποιήσουν ὅλες οἱ ταινίες του μαζί. Ἄν τὸ στούντιο πραγματοποιήσει π.χ. 20 ἐκατομμύρια εἰσιτήρια τὸ χρόνο, τότε παίρνει ἓνα εἰδικὸ πρῖμ γιὰ νὰ αὐξήσει ἢ νὰ βελτιώσει τὴν παραγωγή του. Ὅμως, γιὰ νὰ μὴν πέσει ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο στὴν παγίδα τῆς ἐμπορικότητας, καθιερώθηκε ἓνας πολλαπλασιαστής - συντελεστὴς μὲ τὸν ὁποῖο τὰ εἰσιτήρια τῶν μὴ ἐμπορικῶν ταινιῶν πολλαπλασιάζονται λογιστικά - θεωρητικά, σὲ βάρος τῶν ὑπόλοιπων: «Ὅταν ἀπ' τὴν κριτικὴ, τὰ φεστιβάλ κ.λ.π. ἀποδεικτεῖ ὅτι μιὰ ταινία εἶναι πράγματι δύσκολη γιὰ τὸ πλατὺ

κοινό, δηλαδὴ εἶναι «καλλιτεχνικὴ» ὅπως θὰ λέγαμε, ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰσιτηρίων ποὺ θὰ πραγματοποιήσει πολλαπλασιάζεται ἐπὶ τρία, καὶ τὸ γινόμενο προστίθεται στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ στούντιο. Ἔτσι μιὰ ταινία δύσκολη ποὺ ἔκανε π.χ. 300.000 εἰσιτήρια εἶναι ἴσης «ἐμπορικῆς» ἀξίας μὲ μιὰ «ἐμπορικὴ» ταινία ποὺ ἔκανε 900.000 εἰσιτήρια. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὰ δυὸ κριτήρια, «ἐμπορικὸ» καὶ «καλλιτεχνικὸ», ἐξισορροποῦνται, καὶ τὰ δυὸ σκέλη τῆς παραγωγῆς ἀναπτύσσονται παράλληλα.

Ὅπως καὶ νῦναι παίρνονται μέτρα γιὰ νὰ ἐλέγχεται ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο ὥστε νὰ μὴ μεροληπτεῖ ὑπὲρ τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης κατηγορίας ταινιῶν. Τὰ χρήματα ποὺ διαχειρίζεται δὲν εἶναι δικά του ἀλλὰ τοῦ λαοῦ. Οἱ μηχανισμοὶ ἐλέγχου ποὺ προανάφερα ἀποσκοποῦν, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, καὶ στὴν κατοχύρωση ἀπ' τὴ διασπάθιση τοῦ δημόσιου χρήματος. Ἄν ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο ἦταν ἐμπόρος καὶ τίποτα ἡμεροσώτερο θὰ αὐτοῦποβαλόταν, βέβαια, ἐκ τῶν ὑστέρων, σ' ἓναν ἐλεγκτὸ ὅσον ἀφορᾷ τὴν ποιότητα τοῦ «ἐμπορευμάτός» του μὲ τὴν «ψῆφο» τοῦ θεατῆ ποὺ εἶναι τὸ εἰσιτήριό του. Ὡστόσο ὁ ἐμπόρος θὰ μπορούσε νὰ πάρει ἐκ τῶν προτέρων ἀποφάσεις μόνος του, ἀψηφώντας τὴν κοινωνικὴ σκοπιμότητα. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἐμπόρος μπορεῖ νὰ κάνει τὸ κέφι του, ἂν εἶναι ἀρκετὰ ἐγωιστής. Σὲ μᾶς δὲν νοεῖται τέτοιο εἶδους «κέφι» ποὺ γίνεται μὲ χρήματα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀτομικὴ ιδιοκτησία μας. Ὅσο ποὺ αὐστηρὰ ἐλέγχεται ὁ διευθυντὴς τοῦ στούντιο τόσο καλύτερο γιὰ τὸ κοινωνικὸ σύνολο.

Βέβαια, σ' ἓνα τέτοιο σύστημα παραγωγῆς σὰν τὸ δικό μας, ὑπάρχει πάντα ὁ κίνδυνος τῆς γραφειοκρατίας. Ὑπάρχει, ὅμως, καὶ ἡ δυνατότητα τοῦ ἀγῶνα ἐνάντια στὶς γραφειοκρατικὲς τάσεις. Αὐτὸς ὁ ἀγῶνας κατὰ τῆς γραφειοκρατίας εἶναι μιὰ μορφή ἀντίφασης ἢ ὁποία ὑπάρχει στὸ δικό μας κοινωνικὸ σύστημα ποὺ δὲν ἰσχυρίζεται ὅ-

Κάρολν Μάκ: «Ἀγάπη»



τι έλυσε, κατά τόν καλύτερο τρόπο, όλα τὰ κοινωνικά προβλήματα. Πολλά απ' αυτά περιμένουν τή λύση τους. Γιαυτό άκριβώς και καθίσταται άναγκαία ή κριτική μας.

Κάθε χρόνο τὸ κράτος δαπανά για τήν ούγγρική κινηματογραφία 120 εκατομμύρια δραχμές. 'Απ' τὰ χρήματα αυτά χρηματοδοτούνται τόσο οί ταινίες τῶν στούντιο όσο κι εκείνες πού γυρίζονται έξω απ' αυτά, στήν περίπτωση άπόρριψης ένδς σεναρίου απ' τόν διευθυντή ένδς στούντιο. Στόν τομέα τής διανομής τώρα, στήν Ούγγαρία βλέπουμε κάθε χρόνο περί τις 150 ξένες ταινίες. 'Απ' αυτές οί 50 περίπου, προέρχονται απ' τις σοσιαλιστικές χώρες και οί υπόλοιπες 100 απ' τις καπιταλιστικές ή απ' τις χώρες τοῦ τρίτου κόσμου. 'Όσο για τὰ γούστα τοῦ ούγγρικοῦ κοινού, δέν διαφέρουν απ' τὰ γούστα τοῦ κοινού τοῦ κόσμου. 'Όπως είναι φυσικό ή μεγάλη πλειοψηφία προτιμεί τις άπλές - ψυχαγωγικές ταινίες, δυτικές ή ανατολικές άσχετα, πού δέν βάζουν σοβαρά προβλήματα. Φυσικά, υπάρχει και τὸ πολύ αὐστηρό κοινὸ τῶν σινεκλάμπ, πολὺ προωθημένο στὰ γούστα του και μὲ ἐπαρκέστερες γνώσεις τής κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς. 'Ενα παράδειγμα: Οί ταινίες τοῦ Γκοντάρ, ὅπως παντοῦ στὸν κόσμο ἔτσι και στήν Ούγγαρία, γίνονται δεκτὲς μ' ἐνθουσιασμό απ' τὸ κοινὸ τῶν σινεκλάμπ ἀλλὰ δέν βρίσκουν ἀπήχηση στὸ ἀπληροφόρητο πλατὺ κοινὸ.

Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ

'Ο θεομὸς τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν πού ἀναπτύσσεται συνεχῶς και περισσότερο είναι κάτι τὸ ιδιαίτερα χρήσιμο για τοὺς Ούγγρους κινηματογραφιστές. Τὸ κοινὸ τῶν λεσχῶν είναι αὐτὸ πού στήριξε μὲ τήν ἀγάπη του και τήν τίμημα κριτικῆ του τις ούγγρικές ταινίες ποιότητας, και χωρὶς αὐτὸ ή δουλειά μας θὰ δυσκολευόταν πολὺ. Μπορῶ νὰ πῶ ὅτι ή ἀντίθεση τοῦ ούγγρικοῦ κινηματογράφου τὰ τελευταία χρόνια ὀφείλεται σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κοινὸ τῶν ἐνημερωμένων θεατῶν.

Τὸ σύστημα τής συμπαραγωγῆς δέν είναι οὔτε ιδιαίτερα ἀναπτυγμένο οὔτε ιδιαίτερα συμπαιθὲς στὸν ούγγρικό κινῆματογράφο. 'Η συμπαραγωγή είναι μιὰ ὑπόθεση καθαρά ἐμπορικῆ, και καμιά σχέση δέν ἔχει μὲ τήν ποιότητα μιᾶς ταινίας. Στις καπιταλιστικές χώρες τὸ σύστημα τής συμπαραγωγῆς ἔχει κάποια οκοπημότητα: 'Εξουδετερώνει τὰ τεχνικὰ ή νομικὰ ἐμπόδια πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα σὲ δυὸ ή περισσότερες χώρες, και ή ταινία ἐπωφελεῖται απ' τὰ εὐεργετήματα αὐτῶν τῶν χωρῶν. Στήν Ούγγαρία, κάθε φορά πού ἐπιχειρήθηκε μιὰ συμπαραγωγή, εἶχε ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα για τήν ἐθνική κινηματογραφία, δεδομένου ὅτι οί νόμοι μας διαφέρουν βασικά απ' αὐτοὺς τῶν καπιταλιστικῶν χωρῶν, και συνεπῶς ή συμπαραγωγή μὲ μιὰ τέτοια χώρα δέν ἔχει νόημα. 'Όστόσο, οὔτε μὲ τις ἄλλες σοσιαλιστικές χώρες ὑπάρχει στενὴ οικονομικὴ συνεργασία στὸν τομέα τής κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. 'Αντίθετα, ὅποιοσδήποτε ξένος ὁποιασδήποτε χώρας εἶναι εὐπρόσδεκτος στήν Ούγγαρία, ἀν θέλει νὰ γυρίσει ἐκεῖ μιὰ ταινία νοικιάζοντας τὸ στούντιο ή πληρώνοντας τοὺς τεχνικούς μας. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ γυρίστηκαν στήν Ούγγαρία ἀρκετὲς ἀμερικάνικες και σοβιετικές ταινίες. 'Αλλωστε, και μερικές ούγγρικές γυρίστηκαν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο έξω απ' τήν Ούγγαρία, δταν τὸ

θέμα τὸ ἀπαιτοῦσε. Στήν περίπτωση αὐτὴ τὸ πρόβλημα περιορίζεται στήν εἰσαγωγή ή ἐξαγωγή συναλλάγματος, και τίποτα περισσότερο.

'Όσον ἀφορᾷ τήν ταινία μου «Παγωμένες μέρες» ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη ἱστορία γύρω της πού μοιάζει μὲ ἀνέκδοτο, ἀλλὰ δέν είναι καθόλου. Τὸ θέμα τοῦ φίλου πρωτοπαρουσιάστηκε μὲ μορφή μυθιστορήματος, γραμμένο ἀπὸ ἓνα φίλο μου. 'Ο φίλος αὐτὸς μᾶς μοίρασε τὸ βιβλίο του πολυγραφημένο, πρὶν ὅκμα ἐκδοθεῖ. Τὸ διάβασαν ὅλοι ἔκτος ἀπὸ μένα. Εἶπα στὸ φίλο πῶς τὰ ἱστορικὰ θέματα δέν μὲ ἀφοροῦν. 'Αλλωστε, ή προηγούμενη ταινία μου «Οί δύσκολοι ἄνθρωποι» ἦταν ἐνδεικτικὴ τοῦ εἴδους τοῦ κινῆματογράφου πού προτιμοῦσα: ἓνα στὺλ κοντινὸ στὴ μέθοδο τοῦ σαιντᾶ -βερτιέ. Στὸ μεταξὺ δημοσιεύτηκε τὸ μυθιστόρημα χωρὶς νὰ ἐνδιαφερθεῖ κανεὶς για τήν κινῆματογράφησή του. Μετὰ τή δημοσίευση ὁ φίλος μοῦδωσε ἓνα ἄλλο βιβλίο του. Τὸ λεπτὸ πρόβλημα ἦταν πῶς νὰ τοῦ πῶ ὅτι τὰ θέματά του εἶναι ἀνυπόφορα για μένα. Καθὼς ντρεπόμουν νὰ τοῦ τὸ πῶ, ἔκανα τὸν κόπο νὰ διαβάσω τὸ καινούργιό του μυθιστόρημα για νὰ ἀντλήσω ἐπιχειρήματα. Προχωρώντας στὸ διάβασμα διαπίστωσα πῶς εἶχα κάνει ἓνα τραγικὸ λάθος: Τὸ μυθιστόρημα δέν ἦταν καθόλου ἱστορικὸ, μὲ τή στενὴ σημασία τής λέξης. 'Αντῆστρεφε ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πρόβλημα πού εἶχα ἀναπτύξει στήν προηγούμενη ταινία μου. Σ' ἐκείνη εἶχα νὰ κάνω μ' ἄνθρώπους δύσκολους και ἀνυπόταχτους, οί ὅποιοι ἐπιμένουν νὰ πολιορκοῦν τή γραφειοκρατία μὲ τις ἀπώψεις τους στις ὁποῖες πιστεύουν φανατικά. Συγκεκριμένα, ἐρευνοῦσα τήν πραγματικὴ ἱστορία μερικῶν Ούγγρων ἐφευρετῶν, για τις ἐφευρεσοῦλες τῶν ὁποίων ἀδιαφοροῦσε ή κρατικὴ γραφειοκρατεία. Οί χαρακτηρισ τοῦ καινούργιου βιβλίου τοῦ φίλου μου ἦταν ἐντελὼς ἀντίθετοι: εὐπροσάρμοστοι και ὑποτασσόμενοι χωρὶς ἀντίσταση ή κριτικῆ. 'Ηταν μιὰ εὐκαιρία νὰ δείξω τὰ ἀποτελέσματα τής εὐκόλης ὑποταγῆς σ' ἓνα σύστημα. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, τὸ ἱστορικὸ ἀπὸ πρώτη ματιὰ παραῖταν σύγχρονο.

'Όταν ή ταινία τελειώσε και προβλήθηκε εἶχα νὰ ἀντιμετωπίσω δυὸ εἰδῶν ἐνοχλητικὰ προβλήματα: 'Απ' τή μιὰ μεριά οί γέροιο ἀξιωματικοὶ τοῦ στρατοῦ μοῦ ἐπετέθησαν λέγοντας πῶς ή ταινία βρίζει τὸν ούγγρικό στρατό, προσβάλλει τήν ἐθνικὴ υπερηφάνεια και τὰ γνωστὰ παρόμοια. 'Απ' τήν ἄλλη οί σωβινιστὲς —ὑπάρχουν παντοῦ τέτοιοι— ἔσχιζαν τὰ ἱματιά τους λέγοντας πῶς οί Ούγγροι δέν εἶναι δυνατόν νάναί θάρραροι και ἀπάνθρωποι ποτὲ και σὲ καμιά περίπτωση. 'Εγὼ εἰδεινα ὠμότητες Ούγγρων στρατιωτικῶν, ἀπολύτως ὑποταγμένων στις ἄνωθεν διαταγές, ἀδιαφορώντας για τὸ ἠθικὸ ἔρεγμα αὐτῶν τῶν διαταγῶν. Κουράστηκα λιγάκι για νὰ πείσω ὅλους αὐτοὺς πῶς ἦταν στενοκέφαλοι και ἀνιστόρητοι. Πάντως, κανεὶς δέν ὀλμῃσε νὰ θέσει πρόβλημα ἀπογόρευσης τής ταινίας. 'Η διαμάχη περιορίστηκε σὲ μιὰ ὀξυμένη λογομαχία, και σιγά - σιγά μετατράπηκε στὴ σωστή της βάση: ἔπρεπε ή δέν ἔπρεπε νὰ «προπαγανδίζω» τήν ἄρνηση τής τυφλῆς ὑπακοῆς; Οί περισσότεροι συμφωνοῦσαν ἐξ ἀρχῆς μαζί μου: ή ἀγeloποίηση δέν ἐξυπηρετεῖ κανέναν, και πολὺ περισσότερο δέν ἐξυπηρετεῖ τήν ὑπόθεση τοῦ σοσιαλισμοῦ. 'Όστόσο ἀνάμεσα στοὺς γραφειοκράτες ὑπῆρχαν μερικοὶ πού εἶχαν ἀντίθετη γνώμη. Στὸ τέλος ὑποτάχτηκαν, μὲ βαρεὶα καρδιά ἴσως, στήν ἀποψη τής πλειοψηφίας.

**η ηθική
της ιστορίας
σημειώσεις
για το
«παγωμένες μέρες»**

του Μισέλ Εστεβ

«Όσο μικρότερος είναι ένας λαός, τόσο μεγαλύτερος είναι ο έθνικός του ύμνος», έγραφε ο Ούγγρος ποιητής Έντρε Άντυ. Όσο, ο μακρὺς ἐθνικός ὕμνος τῆς Οὐγγαρίας περιέχει καὶ στροφές ἡρωικές καὶ ἔνδοξες, ὅπως καὶ ἄλλες ἐξαιρετικά δυσάρεστες γιὰ τὴ συνείδηση τοῦ Οὐγγρου.

Ὁ Ἄντρας Κόβατς μὲ τὸ «Παγωμένες μέρες», ξαναβάζοντας τὸ ἐρώτημα τὸ σχετικὸ μ' ἓνα εἶδος οὐγγρικοῦ ἐθνικισμοῦ, καταγγέλλοντας τὴν εὐθύνῃ τῶν Οὐγγρων κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς φάσης τῆς ἱστορίας τους ἀπ' τὴς λιγότερο ἔνδοξες, ὑπογράφει μιὰ θαυμαστὴ πράξη πολιτικοῦ θάρρους.

Ἡ ταινία τοῦ μᾶς ὁδηγεῖ σ' ἓνα κελί, τὸ 1946, ὅπου μερικοὶ στρατιωτικοὶ —τρεῖς ἀξιωματικοὶ καὶ ἓνας φαντάρος— ἀναμένουν τὴ δίκη τους ἀπὸ οὐγγρικὸ δικαστήριο, μὲ τὴν κατηγορία τῆς συμμετοχῆς στὴς σφαγὲς τοῦ Νόβιζαντ, πρὶν τέσσερα χρόνια. Τί συνέβη στὸ Νόβιζαντ; Δηλώνεται στὴν ἀρχὴ ἀκόμα τῆς ταινίας, καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐξουδετερώνεται ἓκ τῶν προτέρων κάθε ἔννοια συσπάνς: Τὴν 21η, 22α καὶ 23η Ἰανουαρίου 1942, ἐπὶ τρεῖς παγωμένες καὶ ματωμένες μέρες, 3.300 «ὑποπτοί» (ἄνδρες, γυναῖκες καὶ παιδιά), Σέρβοι καὶ Ἑβραῖοι, οὐγγρικῆς καὶ γιουγκοσλαβικῆς ὑπηκοότητας, τουφεκίστηκαν, μαχαίρώθηκαν ἢ στραγγαλίστηκαν ἀπὸ Οὐγγρους στρατιώτες, πρὶν πεταχτοῦν σχεδὸν ὅλοι στὸ Δούναβη, ἀπὸ τρύπες ποῦ ἀνοίχτηκαν εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ στὸν πάγο. Ἦταν μιὰ ἀπὸ τὴς πρὸ ἀπάνθρωπες παγάνες τοῦ Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ποῦ ὁδήγησε στὸ θάνατο ἓναν κολλοσιαῖο ἀριθμὸ ἀθώων μὲ τὸ πρόσημα τῆς «ἐκκαθάρισης τῶν Σέρβων ἀνταρτῶν τῆς περιοχῆς». Ἦταν ἓνα τρομακτικὸ μακελὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν γλύτωσαν οὔτε μερικοὶ «ἐθνικόφρονες» Οὐγγροι, ποῦ ζοῦσαν σ' αὐτὴ τὴν ἐπαρχία τῆς Γιουγκοσλαβίας. Ἀνάμεσα στὰ θύματα συγκαταλέγονταν καὶ ὁ βαπτιστικὸς τοῦ Χόρτυ, τοῦ τότε δικτάτορα τῆς Οὐγγαρίας. Ἀπώτερος σκοπὸς τῆς παγάνας ἦταν ἡ τρομοκράτηση τοῦ «ἐκθροῦ» καὶ τῶν «συμπαθούντων». Ὁ πανικὸς καὶ ἡ τρομοκρατία, ὅμως, εἶχαν τέτοια ἔνταση ποῦ δὲν μπόρεσαν νὰ ξεφύγουν ἀπ' τὴς ἀρπάγες τους οὔτε αὐτοὶ ποῦ ὀργάνωσαν τὴν παγάνη. Ἡ σφαγὴ ἀπότησε μιὰ «αὐτοτέλεια» πού, βέβαια, δὲν προβλεπόταν στὸ ἀρχικὸ πλάνο τῶν ὀργανωτῶν.

Τούτῃ ἡ φρίκη δὲν φαίνεται καθόλου στὴν ὁθόνη. Ὁ σκηνοθέτης ἀρνήθηκε νὰ καταφύγει στὸν εὐκόλο τρόπο τῆς ἀπ' εὐθείας κατάδειξης τῶν γεγονότων. Τὰ ὑποβάλλει μ' ἓναν τρόπο ἐκπληκτικὸ: Ἀντὶ νὰ δείξει τὸ γεγονὸς καθεαυτὸ, ἐπιμένει σχολαστικὰ στὴν προετοιμασία του, χρησιμοποιοῦντας εὐστοχα στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ ντεκόρ (τὸν πάγο ποῦ καλύπτει τὸ Δούναβη καὶ τὰ χιόνια) ἢ τὸν ἦχο (πυροβολισμοὶ ποῦ ἀκούγονται πυκνότερα ἢ ἀραιότερα). Ὁ ρεαλισμὸς τοῦ «Παγωμένες μέρες» εἶναι ἓνας ρεαλισμὸς τῆς ὑποβολῆς, ποῦ ποτὲ δὲν ἐκβιάζει τὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ, ποτὲ δὲν σκοπεύει ἀπ' εὐθείας τὸ συναίσθημά του. Ἡ αἰσθησιολογία τῆς φρίκης οἰκοδομεῖται μέσα μας σιγά-σιγὰ στὸ μέτρο ποῦ ἡ ταινία προχωρεῖ μὲ δια-

δοχικά άναχρονιστικά φλάς-μπάκ τών ύποδίκων, πού θυμούνται κείνες τις παγωμένες άπό φρίκη και κρύο μέρες, στο μέτρο πού άνακαλύπτουμε ό- τι πήραν μέρος στο μακάβριο πανηγύρι, χωρίς κα- λα-καλά νά ξέρουν ποιούς σκοτώνουν, γιατί τούς σκοτώνουν. Άκόμα, ή φρίκη στο θεατή δημιουργεί- ται άπ' τó γεγονός πώς τά περιστατικά, έκτός ά- πό λίγες περιπτώσεις, είναι δοσμένα ύποκειμενι- κά, κυτταγμένα μέσα άπ' τά μάτια τών ύποδίκων. "Όταν "δρούσαν", τó μόνο πού τούς ένδιέφερε ή- ταν μιá προσωπική φροντίδα νά διεκπεραιώσουν τή "δουλειά" μέ τόν λιγότερο δυνατό κόπο, ώστε νά κάνουν οικονομία στις δυνάμεις τους και νά μñ πεθάνουν άπό έξάντληση. Βασικό τους μέ- λημα είναι ή βελτίωση της τεχνικής της θανάτω- σης. Παράδειγμα: Η χειροβομβίδα προτείνεται ο- σάν τρόπος εύκολου ανοίγματος της τρύπας στον πάγο τού Δούναβη, και μετά ψάχνουν νά βρούν μεθόδους ώστε νά περνάει άπ' αυτήν ό μεγαλύτε- ρος άριθμός πτωμάτων στον μικρότερο δυνατό χρόνο.

Ό "Άντρας Κόβατς δέν έπικαλείται τήν έπικου- ρία τών πρωταρχικών συγκινησιακών μηχανισμών τού θεατή. Τό μόνο πού ζητάει άπ' αυτόν είναι μιá κριτική στάση. Τόν αφήνει έλεύθερο νά δει και ν' άκούσει άπλώς, κι έτσι νά μπορέσει νά κι- νητοποιήσει έλεύθερα τó νοητικό του όργανο. Για νά κατανείλει, έπιφυλακτικά αλλά και βίαια μα-

Παγωμένες μέρες

ζί, τή συμπεριφορά τών ένόχων, καταγράφει, έν- τελώς άντικειμενικά, τήν ύποκειμενική τους άπο- ψη για τά γεγονότα στα όποία πήραν μέρος.

Στό φιλμ ύπάρχει μιá συνεχής διεκδούση τού παρόντος (οί διάλογοι τών τεσσάρων φυλακισμέ- νων) στο παρελθόν (ή σχολιασμένη άπ' τούς ύ- πόδικους άναπαράσταση τών γεγονότων) — και αντίστροφα. Αυτή ή διπλής φορās κίνηση της ται- νίας δίνει στη δομή της ένα ρυθμό διακεκομμένο, ά- χρονικό, πού δημιουργεί ένα είδος φαύλου κύ- κλου στον όποίο, παρελθόν και παρόν μπλέκον- ται άξεδιάλυτα και άποχτούν τήν ίδια βαρύτητα: Τό παρελθόν δέν «ξεθωριάζει».

Ό ίδιος ό Κόβατς σέ μιá συνέντευξή του στην COMBAT (30 Ιανουαρίο 1968) λέει: «Βρίσκω πώς αυτή ή δομή δίνει τή δυνατότητα νά δείξει κανείς περισσότερα άπ' ό,τι θά τού επέτρεπε μιá άλλη δομή. Προσωπικά, δέν άνέχομαι εύκολα τά φιλμ πού άρχίζουν στην άρχή και τελειώνουν στο τέλος. Μέ τή δομή πού διάλεξα αισθανόμουν πò έλεύθερος νά πω αυτά πού ήθελα. Άρνούμενος τή συνέχεια στην αφήγηση, νομίζω πώς άπέφυγα τόν κίνδυνο τού συναισθηματισμού πού έμπεριέ- χεται σ' ένα τέτοιου είδους θέμα. Άλλωστε, αυ- τή ή μέθοδος μούδωσε τή δυνατότητα νά άποσπά- σω άπ' τó ιστορικό γεγονός τά κομμάτια εκείνα πού μού χρειάζονταν, χωρίς νάμαι ύποχρεωμένος νά παραμείνω στο έπίπεδο τού χρονικού.



Ἡ αἴσθησις τοῦ φαύλου κύκλου ἐπιτείνεται καὶ ἀπ' τὸ γεγονός πῶς, ὁ σκηνοθέτης, θελημένα δὲν συγχρονίζει μετ' ἀκρίβεια τὰ μὲν πάντα τοῦ ἤχου μετ' τὴ μὲν πάντα τῆς εἰκόνας: «Χρησιμοποίησα αὐτὴ τὴ μέθοδο γιατί θαρρῶ πῶς ὁ κινηματογράφος, ἀπὸ ἀποψη καθαρὰ μορφικὴ δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἀκολουθεῖ τὸν μυθιστορηματικὸ ἢ τὸν θεατρικὸ ταυτοχρονισμό». (Στὴν ἴδια συνέντευξιν).

Τούτῃ ἡ ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ ταιριάζει ἀπόλυτα στὸ συγκεκριμένο θέμα, δεδομένου ὅτι ἡ ὑποκειμενικὴ ματιὰ τοῦ καθένα ἀπ' τοὺς ἐνόχους (καθὼς μέσα ἀπ' αὐτὴν παρατίθενται αὐτὰ πού θεβαιώνονται στὸ παρόν σ' ἐκεῖνα πού πράγματι συνέβησαν στὸ παρελθόν, καὶ καθὼς δημιουργεῖται μετ' τὸν τρόπο αὐτὸ μιὰ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν ὑποκειμενικὸ λόγο καὶ τὴν ὑποκειμενικοποιημένη ἀντικειμενικὴ εἰκόνα) χάνει ἕνα φορτίο τῆς «ἀλήθειας» τῆς, ὅταν συγκρίνεται καὶ συγκρούεται μετ' τὸ ἀντικειμενικὸ γεγονός καθ'αυτὸ πού ἀναπαριστάνεται ὑποκειμενικά. Πρέπει ὁ θεατὴς νὰ βρεῖ τὸ ποσοστὸ τῆς ἀλήθειας καὶ τοῦ ψέματος πού περιέχονται τόσο στὸ λόγο ὅσο καὶ στὴν εἰκόνα, πού ἐκτὸς ἀπ' τὴν δική τῆς ὑποκειμενικότητά ἐμποτίζεται καὶ ἀπ' τὴν καταφάνηρ ὑποκειμενικότητα τοῦ σπηκτᾶ, πού πέφτει πάνω τῆς καθὼς ἐναλλάσσονται οἱ ἀφηγήσεις τῶν τεσσάρων ὑποδίκων. Ἔτσι ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἐξεύρεση τῆς ἀλήθειας ἀπὸ μέρους τοῦ θεατῆ ἐντάσσεται καὶ αὐτὴ στὸ γενικότερο διαλεκτικὸ προσεῖς. Πάντως, ὁ θεατὴς καταλήγει ὅπωςδὴποτε στὸ συμπέρασμα πῶς εἶναι ἐνόχοι καὶ οἱ τέσσερις, ὅσχετα ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι τὰ τεκμήρια τῆς ἐνοχῆς τοὺς παρουσιάζονται στὴν ὁθόνη ὑποκειμενικά, καὶ συνεπῶς χάνουν μεγάλο μέρος τῆς ἀποδεικτικῆς τοὺς ἰσχύος. Συνεπῶς, ἡ κρίσις τοῦ καὶ τὰ συμπεράσματά του δὲν εἶναι ἱστορικῆς, ἀλλὰ ἠθικῆς τάξης.

Ὅπως ἔνας χειρουργός, ὁ Κόβατς σκαλίζει τίς πληγὲς μετ' τὴ μύτη τοῦ νυστεριοῦ, ἀλλὰ χωρὶς μίσος, μετ' μιὰ ματιὰ γεμάτῃ ἀνθρώπινη συμπάθεια γιὰ τοὺς ἐνόχους οἱ ὅποιοι, πιασμένοι στὸ γρανάζι τῆς ἱστορίας δὲν μπόρεσαν νὰ καταλάβουν οὔτε τὴν πραγματικὴ σημασίαν τῶν γεγονότων στὰ ὁποῖα πῆραν μέρος οὔτε τ' ἀντισταθῶν σ' αὐτά. Ὁσὶόσο, ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη δὲν εἶναι καθόλου διφορούμενη: Οἱ ὑπόδικοι εἶναι ἔνοχοι, ἀν' ὅχι ἐξαιτίας μιᾶς συγκεκριμένης πράξης, ὅπωςδὴποτε ἐξαιτίας τοῦ γεγονότος πῶς ἀφ' ἐθελον στὸ μάγκωμα τῶν γραναζιῶν ἐνδὸς ἀποανθρωποποιημένου μηχανισμοῦ. Σπάνιες εἶναι οἱ περιπτώσεις μιᾶς τόσο εὐστοχῆς καταγγελίας ἀπὸ τῆς ὁθόνης τοῦ φασισμού — ἐνδὸς φασισμοῦ ἀπομυθοποιημένου, ἀναγμένου σ' ἐκεῖνο τὸ περίεργο μῆγμα βλακείας, δειλίας, φόβου καὶ μετριότητος, πού μεταμορφώνει τὸν ἄνθρωπο σὲ δολοφόν. Πρώτῃ φορὰ εἶδαμε στὸν κινηματογράφον μιὰ τόσο ἡλεγμένη, βαθεῖα, σωστὴ καὶ διαινή διερεύνηση τοῦ φαινόμενου φασισμοῦ, πού παρόλο ὅτι ξεκινάει ἀπὸ βάσεις κοινωνικῆς, σ' ἕνα ὀριζόμενον σημεῖο τῆς ἀνάπτυξός του χάνει ἕνα μέρος τοῦ κοινωνικοῦ του

χαρακτήρα, καθὼς ἐνεργοποιεῖται ἡ λανθάνουσα ἀτομικὴ ψυχοπαθολογία.

Ὁ σκηνοθέτης, θέτοντας ὑπὸ ἔλεγχου τὸν σύγγραφικὸ ἐθνικισμὸ σπάει τὰ στενά του πλαίσια —κάθε ἐθνικισμοῦ τὰ πλαίσια εἶναι στενά— καὶ ἀποκαλύπτει τὸ φασιστικὸ τοῦ ὑπόβαθρου, κοινὸ σὲ κάθε μορφῇ ἐθνικισμοῦ. Οἱ πολιτικὲς προθέσεις τῆς ταινίας εἶναι ὁλοφάνεραι. «Ὅλες οἱ συνιστάμενές τῆς τείνουν στὸ νὰ δημιουργήσουν στὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ μιὰ σκέψη ἠθικῆς τάξης, ὕψιστης εὐγένειας καὶ λεπτότητος. Στὸ διάλογό του μετ' τὴν ἱστορία τῆς χώρας του, ὁ Ἄντρας Κόβατς διαπιστώνει τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς πολυπλοκῆς μίξης συλλογικῆς καὶ ἀτομικῆς εὐθύνης — μιᾶς μίξης πού γίνεται ἀναπόφευκτη σ' ἕνα ἱστορικὸ καθορισμένο, καὶ τραγικὸ στὴν ὑφή του, περίγυρο.

Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, τὸ «Παγωμένες μέρες» ἐκθέτει τὴν ἀποψη πῶς τὰ συλλογικά ἐγκλήματα ἐξεγυῖνται μετ' τὴν ταυτόχρονη ἀλληλεπενέργεια ἀφενὸς τυχαίων περιστατικῶν, τὰ ὁποῖα καὶ ἐκμεταλλεύεται ἡ ἀπόλυτη ἐξουσία γιὰ νὰ ἀγκιστρωθεῖ στὴν ἀρχή, ὅσχετα ἀπ' τὴν πολιτικὴ ἢ τὴν στρατιωτικὴ τῆς προέλευση, καὶ ἀφετέρου τῆς συσσώρευσης ἀτομικῶν περιπτώσεων αὐτοεγκατάλειψης καὶ δειλίας πού κάνουν τὸ ἄτομο ἔνοχο ἐξαιτίας τῆς προσωπικῆς του ἀδυναμίας καὶ μικρότητος. Οἱ δῆμιοι καὶ οἱ τύραννοι πάντα στήριζαν τὴν ἰσχύ τους στὴ δειλία καὶ τὴν ἀβουλία τῶν ὑπακόων, τῶν αὐτοεγκαταλειμμένων στὴ φορὰ τῆς ἱστορίας, τὴν ὁποία θεωροῦν σὰν κάτι πού βρίσκεται ἔξω καὶ πάνω ἀπ' τὸ ἄτομο.

Ὁ Κόβατς λέει σὲ μιὰ συνέντευξή του στὰ «Λετρ Φρανσαιζ» (31 Ἰανουαρίου 1968): «Κανένας Τσάρος, κανένας Στάλιν δὲν μᾶς ἀπεκδύει ἀπ' τὴν προσωπικὴ μας εὐθύνη. Ἐπαναλαμβάνουν κατὰ κόρον πῶς μόνο οἱ ἰθύνοντες εἶναι ὑπεύθυνοι γιὰ τίς πράξεις τῶν ἰθυνομένων. Τραγικὸ λάθος. Ἡ δικαιολογία «μὲ διέταξαν - τάκανα» εἶναι αἰσχροὺ πρόσχημα. Ὅλοι εἶναι ὑπεύθυνοι γιὰ ὅλα, ἀπ' τὴ στιγμή πού εἶναι κοινωνικά ὄντα. Καὶ ἡ ὑπευθυνότητά μας μεγαλώνει ὅταν οἱ καιροὶ εἶναι δύσκολοι».

Πάλι ὁ Κόβατς, σὲ μιὰ ἄλλῃ συνέντευξή του στὸ δελτίο τῆς «Οὐνγκαροφίλ» γράφει: «Κάθε φορὰ πού ἀνθρώπινες ὁμάδες ἢ ἄτομα ἀποχτοῦν μιὰ ἀπόλυτη ἐξουσία γινόμενοι κύριοι τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου τῶν ἄλλων, ἡ ἀνθρωπότητα ὁλόκληρη μπαίνει σὲ κίνδυνον». Εἶναι ὥρα νὰ μᾶς τὰ θυμίζει αὐτὰ ὅλα ἕνας Οὐγγρος κινηματογραφιστὴς μιλώντας μετ' ὅση ἐντιμότητα, ἀπλότητα καὶ πειστικὴ ἱκανότητα. Ὅταν ἡ κινηματογραφία μιᾶς χώρας ἔχει ἀνθρώπους τῆς ἠθικῆς στάθμης τοῦ Κόβατς, τίποτα πὺδ φυσικὸ ἀπ' τὸ νὰ πάει μπροστά.

Ἡ μετάφραση ἐγινε ἀπ' τὸ περιοδικὸ E-TUDES CINEMATOGRAPHIQUES, No 73 - 77 (ἀφιέρωμα στὸν οὐγγρικὸ κινηματογράφον), ἀπὸ τὸν Βασ. Ραφαηλίδη.

ΕΡ : Πρέπει νά ὁμολογήσω πὺς ἐπεδῶξα αὐ-
τῇ τὴ συζήτηση γιὰ νά μοῦ δοθεῖ ἡ δυνατότητα νά
παρλληλίσω καὶ νά συγκρίνω τὶς δικές μου ἀπό-
ψεις (ἀπόψεις ἑνὸς θεατῆ) μὲ τὶς δικές σας (ἀ-
πόψεις ἑνὸς δημιουργοῦ) ὥστε νά βοηθηθῶ σὲ μιὰ
συστότερη τοποθέτηση τοῦ γενικοῦ σας ἔργου ἀ-
πὸ τὸ ὁποῖο γνωρίζω τὸ σημαντικώτερο μέρος του.

Λοιπόν, αὐτὸ πού μοῦ κινε ξεχωριστὴ ἐντύ-
πωση στὶς τρεῖς ταινίες σας πού εἶδα εἶναι τὸ γε-
γονός πὺς, τὰ γενικά/κοινωνικά προβλήματα ἐξε-
τάζονται σ' αὐτὰ ἀπ' τῆ σκοπιά μιᾶς ὁμάδας προ-
σώπων, καὶ ὅχι ἀπ' τῆ σκοπιά ἑνὸς μεμονωμένου ἀ-
τόμου, ὅπως γίνεται συνήθως στὴν παραδοσιακὴ
δραματούργια. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἀτομικὴ ψυχολο-
γία πού ὑπαγορεύει μιὰ κάποια συμπεριφορὰ ὑπο-
καθίσταται ἀπ' τὴν ὁμαδικὴ ψυχολογία πού, ἐξ ὁ-
ρισμοῦ, ἐμπέιτει στὸ χῶρο τῆς κοινωνιολογίας. Ὡ-
μως, ἡ ἔννοια "ὁμαδική" σὲ ρᾶς παίρνει τὴ μίνι-
μουν σημασία της. Ἡ ὁμάδα σας ἀποτελεῖται ἀπὸ
πολύ λίγα ἄτομα : εἴτε ἀπὸ μιὰ "παρέα", εἴτε ἀπὸ
μιὰ "ἐπαγγελματικὴ" συντροφιά, εἴτε ἀπὸ μιὰ οἰ-
κογένεια. Ὑπάρχει μιὰ διάσπαση ἀνάμεσα στὴν δι-
κὴ σας, τὴν προσωπικὴ δραματούργια καὶ τὴν δρα-
ματούργια τοῦ παραδοσιακοῦ ἢ καὶ τοῦ μοντέρνου
ἀκόμα κινηματογράφου, ὅπου ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ
ἀσκειῖται μέσα ἀπὸ ἓνα ἢ δύο κεντρικά πρόσωπα τὰ
ὁποῖα παίρνουν τὴ θέση μοντέλων/συμβόλων μιᾶς
ὁλόκληρης τάξης ἢ ἑνὸς πλατύτερου κοινωνικοῦ
στρώματος.

Νομίζετε, λοιπόν, ὅτι ἡ ὑποκατάσταση τοῦ ἑ-
νὸς ἀπ' τὴν ὁμάδα, στὴν ὁποία ἰσομερίζεται δρα-
ματούργικα ἡ χαρακτηρισμολογία, εἶναι τρόπος ἀπο-
τελεσματικότερος γιὰ τὴν ἄσκηση μιᾶς δεύτερης
κοινωνικῆς κριτικῆς μέσα ἀπὸ τὸν πολλαπλασια-
σμό, σάν ἀπὸ ἀνάκληση σὲ πολλοὺς καθρέφτες, τοῦ
ἑνὸς ὑποθετικοῦ χαρακτήρα τοῦ ὁποίου τὴν ὑπαρ-
ξὴ στὴ δραματούργια σας μπορούμε νά ἐπισημά-
νουμε ἀφαιρετικά; Μήπως πρόκειται ἐδῶ γιὰ ἓνα
εἶδος συμβιβασμοῦ ἀνάμεσα στὴν ἀτομοκεντρικὴ
ἀστικὴ ἀντίληψη τὴν κληρονομημένη ἀπὸ τὸν πα-
ραδοσιακὸ οὐμανισμό καὶ τὴν ὁμαδοκεντρικὴ, ἂν
μοῦ ἐπιτρέπεται ἡ ἀδόκιμη λέξη, σοσιαλιστικὴ ἀν-
τίληψη τὴν κληρονομημένη ἀπ' τὸ Προλετκούλτ ;

ΚΟΒΑΤΣ : Μιὰ τέτοια ἐρώτηση τὴν ἀντιμε-
τωπίζω γιὰ πρώτη φορά καὶ πρέπει νά πῶ πὺς θά μέ
ἐνδιέφερε νά συζητήσω πλατύτερα τὸ θέμα πού θέ-
ξατε - θέμα πού δὲν ἀφορᾷ μόνο τὴν δραματούργια
ἀλλὰ καὶ μιὰ στάση ἀπέναντι στὸν κόσμο.

Πάντως, τὸ θέμα αὐτὸ συζητήθηκε πολὺ ἀπὸ
τούς Σοβιετικούς κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 20. Δὲν
ἔβρω ἂν τοὺς ἀκολουθῶ - δὲν κρίνω τὶς ταινίες
μου, παρόλο πού μ' ἐνδιαφέρει πάντα ἡ γνώμη τῶν
ἄλλων καὶ κυρίως τοῦ κοινοῦ. Ὅπως καὶ νά ναι, τὸ
πρόβλημα τότε, στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση, παρόλο πού

Συζήτηση τοῦ "Αντρας Κόβατς μὲ τὸν Β. Ραφανλίδη

τέθηκε με όξυτητα, δέν απασχόλησε γιά πολύτούς μελετητές, ούτε τόν 'Αιζενστάιν πού ήταν ό έν-θερμος εισηγητής ένός κινηματογράφου χωρίς κεντρικά πρόσωπα/ήρωες τά όποια θάπρεπε νά αντικατασταθούν απ' τήν απρόσωπη μάζα.

Μετά, ήρθε μιά περίοδος στήν όποία έπικράτησαν διαφορετικές άντλήψεις. 'Ο Πουντόβκιν, π.χ., άποκαθιστά τό άτομο/σύμβολο μιās τάξης ή μιās κοινωνιής ομάδας. 'Όσο γιά τήν προσωπική μου άποψη, δέν νομίζω ότι πρέπει νά καταργήσουμε τούς χαρακτήρες-άνθρώπους μέ σάρκα καί όστά καί νά τούς αντικαταστήσουμε μέ τύπους-μοντέλα. Στίς ταινίες μου τουλάχιστον, δέν άπορίπτω τήν άξία τών ζωντανών χαρακτήρων. Νομίζω πώς είναι δυνατόν νά ύπάρξει φιλμ ήρωες έπαναστατικό πού νά δομείται μέ βάση έναν καί μόνο χαρακτήρα. Μ' άλλα λόγια, δέν βλέπω καμιά διαφορά ανάμεσα στους δύο τρόπους κοινωνικής κριτικής : μέσα απ' τήν απρόσωπη μάζα ή μέσα από έναν χαρακτήρα. "Αν ύπάρχει μιά διαφορά, αυτή άναφέρεται στή δραματοουργία καί όχι στήν ιδεολογία τήν όποία δέν άφορούν προβλήματα δομής.

Γιά νά έπανέλθω στήν έρώτηση, δέν ξέρω γιατί μοιράζω ίσομερως, όπως είπατε, τή χαρακτηριστολογία σέ μιά ομάδα ανθρώπων. Πάντως, έχετε δικιο : μοιράζω τή χαρακτηριστολογία πράγματι. Στίς "Παγωμένες μέρες" έχω τέσσερα κεντρικά πρόσωπα, στους "Δύσκολους" έδωσα τά πορτραίτα 5 ανθρώπων, στους "Τόχους" ύπάρχουν τουλάχιστον

δύο κεντρικά πρόσωπα στά όποια μοιράζεται τό χαρακτηριστολογικό "φορτίο" δραματοουργικά. Μόνο στή "Σκυταλοδρομία" ύπάρχει ένα μόνο κεντρικό πρόσωπο. 'Όπως καί νάναι, οί χαρακτήρες μ' ένδιαφέρουν πολύ, άσχετα απ' τόν καταμερισμό πού έπιστημάνετε καί πού είναι ένα πρόβλημα πάνω στό όποίο θάπρεπε νά σκεφτώ περισσότερο πρίν δώσω μιά πιό έγκυρη άπάντηση.

ΕΡ : 'Όμως, οί χαρακτήρες σας, πού τόσο σās ένδιαφέρουν, παρμένοι χωριστά ό καθένας, δέν είναι ούτε "σφαιρικοί" ούτε πολυεδρικοί, πράγμα πού σημαίνει ότι δέν σās ένδιαφέρει τόσο ή άτομική ψυχολογία όσο οί ανθρώπινες σχέσεις. Θαρψώς οί χαρακτήρες σας έχουν τόση πληρότητα, όση χρειάζεται γιά νά δημιουργηθούν σχέσεις ανάμεσα τους κι όχι γιά νά πλαστεί σέ βάθος ένα ή περισσότερα πορτραίτα.

ΚΟΒΑΤΣ : Ναι. 'Η άποψη μου γιά τόν κόσμο είναι, θά μπορούσα νά πω, ιδιαίτερα σύνθετη. Σά νοοτροπία βρίσκομαι μακριά καί απ' τήν άφαίρεση καί απ' τήν πόλωση. Βέβαια, άποδέχομαι ένα είδος άφαίρεσης, σάν αυτή π.χ. του Γιάντσο. Οί χαρακτήρες του Γιάντσο δέν είναι μονογραμμικοί. Ωστόσο, έργάζεται στό επίπεδο τών μοντέλων, κι αυτό είναι ήδη μιά άφαίρεση. 'Ο Γιάντσο άπορίπτει έντελως τήν ψυχολογία, καί τό κάνει αυτό άπολύτως συνειδητά. 'Όμως, άπόριψη τής ψυχολογίας δέν

Παγωμένες μέρες





σημαίνει και απόλειψη της δυνατότητας για τη δημιουργία σχέσεων. Κι αυτό σημαίνει ότι, όσο και αν αρνούμαστε την ψυχολογία, αυτή εξακολουθεί, έτσι κι αλλιώς, να υφίσταται, τουλάχιστον σαν σπέρμα που επιτρέπει την ανάπτυξη σχέσεων. Θα σας δώσω ένα παράδειγμα: Σε μία πανεπιστημιακή κινηματογραφική Λέσχη της Βουδαπέστης οργανώνονται συχνά προγράμματα απ' τους ίδιους τους Ούγγρους σκηνοθέτες. Σ' αυτά, ο κάθε σκηνοθέτης μιλάει για τό 'ργο του... Όπως τό βλέπει στο 'ργο άλλων! Συγκεκριμένα, καλείται να πει ποιές ταινίες άλλων θα υπόγραφε ευχαρίστως, και ειδικότερα, ποιές σκηνές απ' αυτές τις ταινίες θα ήταν δυνατόν να οικειοποιηθεί. Έγώ ανέφερα πέντε ούγγρικά φιλμ, μεταξύ των οποίων και τούς "Νικημένους" του Γιάντσο. Και σάν "δική" μου σκηνή διάλεξα αυτήν στην οποία ο τσιφλικής προδίδει για να σώσει τό τομάρι του. Μετά ρώτησα τόν Γιάντσο αν τού 'φερε ή "κλοπή" μου. 'Απάντησε πώς δέν τού 'φερε καθόλου γιατί ή σκηνή αυτή, όπως ειπε, "έχει πολλή ψυχολογία" κι ότι πράγματι θά μπορούσα να τήν είχα γυρίσει κι εγώ.

Σά θεατής δέχομαι απόλυτως τό στρουχτουραλισμό και τά μοντέλα του, δέχομαι τήν κατά τό δυνατόν κατάργηση της ψυχολογίας, δέχομαι τόν περιορισμό της πληροφορίας στο μίνιμουμ, όπως έκανε ο Γιάντσο στο "Ο ήχος της σιωπής" όπου δέν δίνεται σχεδόν καμιά πληροφορία για τούς χαρακτήρες. Μόνο πού όλα αυτά δέν τά περνάω και.

στις ταινίες μου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι δικές μου ταινίες είναι πιο κοινωνικοποιημένες, πιο προοδευτικές, απ' τις άφηρημένες.

ΕΡ: Περισσότερο κοινωνικοποιημένες, προοδευτικές ίσως όχι, αλλά περισσότερο άνθρωποκεντρικές, ναί. Μία τέτοια άποψη μās παραπέμπει πιθανώς στην παραδοσιακή αντίληψη για τόν ουμανισμό όπου τό "κυρίαρχο άτομο" άποχτά μία αξία όντολογική και συνεπώς, καθεαυτή αξιοσέβαστη. Μ' άλλα λόγια ξανασυναντούμε τόν άστικό άτομικισμό που τάλαιπωρεί τήν ανθρωπότητα άνατάπαυστα από τόν 14ο αιώνα και μετά.

ΚΟΒΑΤΣ: "Όχι, δέν νομίζω ότι είμαστε υποχρεωμένοι να επανέλθουμε στον παραδοσιακό ουμανισμό και τήν υποκρισία του. Θα μου επιτρέψετε να ξαναπιάσω τό αρχικό θέμα, όπως τό θέσατε: Γιατί βάζω στο κέντρο της δραματουργίας μου περισσότερους από έναν χαρακτήρες; Δέν είμαι σίγουρος, αλλά νομίζω διότι προσπαθώ να κυττάξω ένα θέμα μου από πολλές γωνίες. Ίσως να πρόκειται για ένα είδος κυβισμού, όμοιου μ' αυτόν των εικαστικών τεχνών, του Σεζάν π.χ. Ο κόσμος είναι τόσο σύνθετος πού θα τόν αναπαριστούσε κάπως σχηματικά αν επέμενε κανείς σε μία μονοεπίπεδη καταγραφή του. Η γενική εικόνα πρέπει να καταστρέφεται και να ανασυντίθεται στις πολλές έπαλληλες όψεις της.



Οι τοίχοι



Οι τοίχοι

Συχνά μέ ρωτούν αν "Οί τοίχοι" είναι φιλμ αυτοβιογραφικό. Ή απάντησή μου είναι : ναι και όχι. Αυτό σημαίνει πώς έχω κομματιάσει μία δική μου περίπτωση και τήν έχω μοιράσει σε τέσσερις χαρακτήρες. Άλλά, μέ τήν αριστοτελική λογική είναι δυνατόν νά γίνει νοητή αυτοβιογραφία σε ένα ρυθμό τεσσάρων τετάρτων; Ο κυβισμός λύνει αυτή τήν άπορεία εύκολα, γιατί θεωρεί όλες τις "άπόψεις" ενός θέματος έξίσου ενδιαφέρουσες, και πάρα πολύ σημαντικές για μία πιο σωστή ανασύνθεση του όλου.

ΕΡ : Τώρα καταλαβαίνω πολύ καλά γιατί χρησιμοποιείτε πλέγματα χαρακτήρων και όχι μεμονωμένους χαρακτήρες: Προσπαθείτε νά καταμερίσετε τήν ιδέα του φιλμ χρησιμοποιώντας τούς χαρακτήρες σαν ένα είδος πολλαπλού φορέα αυτής της ιδέας.

ΚΟΒΑΤΣ : Πιθανόν. Νά σās δώσω ένα παράδειγμα : "Όταν έγραφα τό σενάριο της "Σκυταλοδρομίας", τό μόνο πού έπεδώνκα ήταν νά φτιάξω, όσο γίνεται πιο πιστά, τό πορτραίτο ενός και μόνο ανθρώπου, της κοπέλλας. Ήταν ό μόνος χαρακτήρας πού μέ ένδιεφερε. Στην πορεία της δουλειās κατάλαβα πώς έπρεπε νά προσέξω έξίσου μ' αυτήν και άλλους δυό χαρακτήρες : του νεαρού και του καθηγητή. Δηλαδή, κι έδω στό τέλος υπερχυσε αυτό τό είδος κυβιστικής αντιμετώπισης του κόσμου. Γιαυτό ακριβώς μερικά πρόσωπα πού υπήρχαν σά φόντο μόνο, ήρθαν σέ πρώτο πλάνο.

Μέ τόν ήθοποιό πού παίζει τόν νεαρό είχα,

θά μπορούσα νά πώ, πολλά προβλήματα. Έπέμενε νά κάνει τό χαρακτήρα του όσο γίνεται πιο αντιπαθητικό γιατί, από πρώτη ματιά, σαν τέτοιος εμφανίζεται στό σενάριο. Έγώ επέμενα πώς δέν είναι καθόλου αντιπαθητικός γιατί, απ' τήμεριά του κι αυτός έχει δικιο παρά τό χάσμα πού τόν χωρίζει απ' τήν κοσμοθεωρία της κοπέλλας. Πάντως, δέν κατάφερα νά τόν κάνω τόσο συμπαθητικό όσο θάθελα. Λοιπόν, ή αλήθεια είναι μία ιδιαίτερα σύνθετη έννοια και οί άπλουστεύσεις δέν τήν ύπηρετούν καθόλου.

ΕΡ : Στην τεχνική σας χρησιμοποιείτε πολύ τά μεγάλα πλάνα, τά πλάν-σενάνς κι άκόμα μεθόδους παρμένες απ' τό σινεμά-ντιρέκτ. Στο στύλ σας τό μοντάζ παίζει πολύ μικρό ρόλο. Θάθελα νά ξέρω ως ποιό βαθμό αότ ή μοντέρνα στήβάση της αντίληψη για τόν κινηματογράφο πραγματώνεται σκόπιμα στό έργο σας.

ΚΟΒΑΤΣ : Εϊδικά τό θέμα του μοντάζ μ' άπασχολεί πολύ, απ' τήν περίοδο άκόμα πού δέν είχα περάσει στη σκηνοθεσία. Σά θεατής και σαν υπεύθυνος του τμήματος σεναρίων του ενός μόνο στύντιο πού υπήρχε τότε στην Ούγγαρία, έβλεπα πώς οί Ούγγροι σκηνοθέτες χρησιμοποιούσαν πολύ τό μοντάζ όχι σαν έκφραστικό μέσο αλλά σαν τρύκ πού τούς βόλευε στό νά κρύβουν τήν αλήθεια! Ότι δέν ήταν βολικό τό έκοβαν και τό πετούσαν, κι αυτό τό δικαιολογούσαν μέ τήν "έλλειψη" και τήν "οικονομία στά έκφραστικά μέσα". Μέ τό μοντάζ μπορεί νά κάνει κανείς πολύ ωραία πράγμα-



Οι τοίχοι

τα, αλλά ό,τι και να κάνει, αυτό παραμένει πάντα ένα τρύκ. Λοιπόν, από τό 1951, δηλαδή από τότε που ανέλαβα διευθυντής του τμήματος σεναρίων, προσπαθούσα να πείσω τους συναδέλφους να ξεκολλήσουν απ' την έμμονη ιδέα του μοντάζ. Πιθανώς να έπηρρέασα μερικούς, αλλά τίς απόψεις μου μπόρεσα να τίς εφαρμόσω μόνο όταν πέρασα στη σκηνοθεσία, τό 1960.

Πιστεύω πώς τά πιό ενδιαφέροντα πράγματα, συχνά τά πιάνει κανείς μέ την κάμερά του τυχαία. "Όταν ό ήθοποιός, π.χ., χάσει ξαφνικά την αυτοπεποίθησή του κι αρχίσει να κάνει λαθάνια, μέσα απ' τά λάθη του μπορεί να βγούν πράγματα όλοζώντανα. Τό ίδιο μπορεί να συμβεί και σ' ένα έξωτερικό γύρισμα: "Ένα αεροπλάνο πού περνάει ξαφνικά, και πού ό ήχος του δέν προβλέπεται στό σενάριο, μπορεί να δώσει στό κομμάτι αυτό του φιλμ μιά έξοχη διάσταση αλήθειας. Ξέρετε, είμαι απ' τούς φανατικούς του σινεμά-ντιρέκτ.

Στά τρία πρώτα μου φιλμ πού δέν μέ εκπροσωπούν, ίσως γιατί τό σενάριό τους δέν τόγραφα έγώ, υπάρχουν ώστόσο περί τά 20 λεπτά στό καθένα πού εξακολουθούν να μ' άρέσουν γιατί οί μέθοδοι του σινεμά-ντιρέκτ σ' αυτά είχε καλά αποτελέσματα. Μ' άλλα λόγια τό σινεμά-ντιρέκτ μου έδωσε, απ' την αρχή άκόμα, τή δυνατότητα να εκφράσω πιό εύλικρινά τίς απόψεις μου. Θαρῶ πώς τό σινεμά-ντιρέκτ είναι μιά υπόθεση καθαρά υποκειμενική παρά τή φαινομενική της αντικειμενικότητα πού καθορίζεται απ' τό ότι ό σκηνοθέτης παρόλο πού δέν έπεμβαίνει φανερά στην πραγματικότητα, τήν παρακολουθεί ώστόσο προσεχτικά

και καταγράφει μέ την κάμερά του ό,τι τόν ένδιαφέρει προσωπικά. Απ' τή στιγμή πού έπιλέγει δανίζει στην αντικειμενικότητα την υποκειμενικότητά του. Δέν νομίζω πώς μπορεί να ισχυριστεί κανείς πώς είναι άπόλυτα αντικειμενικός.

Χρησιμοποιώ μεθόδους του σινεμά-ντιρέκτ, για τόν ίδιο λόγο πού καταμερίζω τή χαρακτηρισλογία: "Ο κόσμος μας είναι πολύπλοκος κι αυτό άποικλείει τό δογματισμό και τίς έμμονες ιδέες.

Στόν κόσμο μας τό τυχαίο εξακολουθεί πάντα να παίζει έναν ρόλο. Τό μόνο λοιπόν πού έχουμε να κάνουμε είναι να παρατηρούμε τίμια τόν κόσμο μας και να προσπαθούμε να τόν αναλύουμε όσο γίνεται πιό βαθειά. Δέν θάταν άστοχο αν έλεγα έδῶ πώς τό "Κεφάλαιο" είναι μιά τέτοια βαθειά ανάλυση του κόσμου τής εποχής του Μάρξ." Όμως σήμερα, κανέναν θεωρητικό, ούτε σοσιαλιστή ούτε καπιταλιστή, δέν κατάφερε να μπει τόσο βαθιά στό σημερινό κόσμο όσο είχε εισχωρήσει ό Μάρξ στό δικό του. Οί μελετητές σήμερα προσκολλώνται περισσότερο σέ θέματα τακτικής και σκοπιμότητας, χωρίς να νοιάζονται και πολύ για τήν προσέγγιση μιάς αλήθειας κατά τό δυνατόν αντικειμενικής. Π.χ., στό σοσιαλιστικό κόσμο δέν έχουμε καμιά σ' αλήθεια βαθειά και έπιστημονική ανάλυση του φαινομένου τής προσωπολατρείας. "Η έκθεση του Χρουστίωφ κατά τό 20 συνέδριο ήταν απλώς μιά ανάλυση πολιτική ή "ήθικη" θά μπορούσαμε να πούμε αλλά απέχει όσο και ή γή απ' τό φεγγάρι από μιά κάποια έπιστημονική τεκμηρίωση. Έξέθεσε και άποκάλυψε τό πρόβλημα αλλά τό άφησε απλώς... άποκαλυμένο.



ΕΡ : Μιλᾶτε μέ πάθος γιά τήν ἀξία τῆς εἰλικρίνειας καί τῆς ἐντιμότητας στήν ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων, ἀλλά στίς ταινίες σας ἡ φιξιόν κρατάει κι αὐτὴ ἕναν σημαντικὸ ρόλο. Ὁ ὁρισμὸς καθεαυτὸς τῆς φιξιόν (φικιαχτή ἱστορία) ἐπιβάλλει μιὰ διαφορετικὴ, ἐσωτερικότερη θά λέγαμε ἀντίληψη γιά τήν ἀλήθεια στήν τέχνη. Μήπως ἡ φιξιόν ἀναιρεῖ τήν πρόθεση ἀλήθειας ἀπ' τὸ σινεμα-ντιρέκτ;

ΚΟΒΑΤΣ : Δέν νομίζω ὅτι ἡ φιξιόν εἶναι ἔνοια ἐκ διαμέτρου ἀντιθετὴ μ' αὐτὴν τοῦ σινεμά-ντιρέκτ. Θά μπορούσε θαυμάσια καί ἡ φιξιόν νά ἀντιμετωπιστεῖ μέ τίς μεθόδους τοῦ σινεμα-ντιρέκτ, κι αὐτὸ ὅχι μόνο στὸ σινεμά ἀλλὰ καί στή λογοτεχνία καί πολὺ περισσότερο στήν τηλεόραση. Τὸ σινεμά-ντιρέκτ εἶναι μέθοδος πού μᾶς βοηθάει νά σπᾶσουμε τὴ σκληρὴ κρούστα τῶν φαινομένων χωρὶς καί νά τὰ παραποιήσουμε κατὰ τὰ κέφια μας. Δέν θέλω νά πῶ πῶς τὸ σινεμά-ντιρέκτ σέβεται τήν "ἱερότητα τοῦ φαινομένου". Ἀντίθετα, τὸ ἀπομυστικιστικὸ καί προσπαθεῖ νά ἐπισημάνει τοὺς μηχανισμοὺς πού κρύβονται πίσω του. Αὐτὸ εἶναι κάτι τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον, ἀκόμα κι ὅταν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τὰ "φαινόμενα" μιᾶς φικιαχτῆς ἱστορίας.

ΕΡ : Ἡ χειμαρῶδης χρῆση τοῦ λόγου στίς ταινίες σας ὑπαγορεύεται κι αὐτὴ ἀπ' τήν τεχνικὴ τοῦ σινεμά-ντιρέκτ; Μὲ τήν εὐκαιρία, πῶς ἀντι-

μετωπίζετε αὐτὸ τὸ ψευδο-πρόβλημα τῆς "φιλολογικότητας", βασικὸ στόχο ἐπιθεσης κυρίως ἀπὸ μέρους κινηματογραφιστῶν μέ ἑλλειπῇ κουλτούρα καί πού ὁ Ρομέρ τόλυσε μ' ἕναν τρόπο πραγματικὰ ἰδιοφυῆ;

ΚΟΒΑΤΣ : Ναι, ὁ Ρομέρ ὄντως ἔδωσε σ' αὐτὸ τὸ ἀνόητο ψευδο-πρόβλημα πού μᾶς κληροδότησαν οἱ πριμιτίφ μέ τήν προσκόλλησή τους στὸν ἄστοχο ὁρισμὸ τοῦ κινηματογράφου "σάν κίνηση", μιὰ ὁριστικὴ καί ἀποστομωτικὴ ἀπάντηση μέ τὸ ἔργο του. Λοιπὸν, ὁ λόγος ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς πραγματικότητας καί συνεπῶς τῆς ἀλήθειας, καί εἶναι παράξενο πού μερικοὶ σκέπτονται ἀκόμα σά νά μὴν εἶχε ἐφευρεθεῖ ὁ ὁμιλῶν. "Ὅσο γιά τὸ σινεμά-ντιρέκτ, ὁ λόγος ἀποτελεῖ βασικὸ ἐκφραστικὸ τοῦ στοιχείου. Μόνο πού πλατεῖα χρῆση τοῦ σ' ἕνα οὐγγρικό φιλμ, δέν βοηθάει καθόλου στήν κατανόησή του ἔξω ἀπ' τήν Οὐγγαρία. Εἶναι ἀδύνατο νά μεταφραστεῖ στοὺς ὑπότιτλους ἀκέρως ὁ λόγος, πού παίζει βασικὸ ρόλο στίς ταινίες μου. Μιὰ λύση θάταν τὸ ντουμπλάζ, ἀλλὰ τὸ ντουμπλάζ ἐξουδετερώνει σχεδὸν τελείως τὴν ἀξία τοῦ σινεμά-ντιρέκτ. Δηλαδή, φαῦλος κύκλος.

Μ' ἀπασχολεῖ ἐπὶμονα ἡ πνευματικὴ πλευρά, ἢ καλύτερα ἡ πλευρά πού ἔχει σχέση μέ μιὰ ἑλλογὴ δραστηριότητα τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας. Καί χωρὶς τὸ λόγο, αὐτὴ ἡ πλευρά δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ. Νομίζω πῶς ὁ κινηματογράφος ἔχει τὸ δικαίωμα, τὸ καθῆκον θά λέγα, νά περιγράφει τὸν ἄνθρωπο σάν πνευματικὴ ὁλότητα.

Δέν άπορίπτω τό σινεμά τοῦ Γιάντσο, πού περιορίζεται σέ μερικές πλευρές τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας, άπορίπτοντας καί τήν ψυχολογία καί, συνακόλουθα, τό λόγο. Πάντως, αὐτή ἡ ὀλιγοεπίπεδη, θάλεγα, ἀντιμετώπιση τοῦ ἀνθρώπου, παρά τόν ἀναμφισβήτητο ἐκφραστικό της πλοῦτο, δέν μ' ἐνδιαφέρει καί πολύ. Οἱ ἄνθρωποι δέν κινούνται μόνο, οὔτε δροῦν μόνο ἀλλά καί μιλοῦν, καί ἔχουν καί νεῦρα, καί ἔχουν καί πάθη:...

Ξέρω ὅτι ὁ πολὺς λόγος κάνει δύσκολο τό θέμα : ἂν ὁ θεατής χάσει ἀπό ἀπροσεξία μέρος τοῦ διαλόγου θά δυσκολεῖται νά ξαναπιάσει τόν εἶρμό. Αὐτό ὅμως δέν εἶναι λόγος νά περιορίσουμε τό διάλογο στό ἀπολύτως ἀναγκαῖο γιά τήν κατανόηση τῆς δράσης. Χρειάζεται γρήγορο μυαλό γιά νά παρακολουθήσει κανεῖς ἕναν γρήγορο διάλογο : ὁ θεατής πρέπει νά ἀφομοιώνει ταχύτατα τά νοήματα πού διαδέχονται τ' ἄλλο μέ πολύ γρήγορο ρυθμό. Κι εἶναι φυσικό νά σκαλώνει τό μυαλό στό λόγο γιατί μ' αὐτόν τά νοήματα ἐκφράζονται περισσότερο συμπυκνωμένα ἀπ' ὅ, τι μέ τήν εἰκόνα.

Ὁ διάλογος μοῦ βάζει τεράστια προβλήματα κατανοητότητας, ἀκόμα κι ἀπ' τό οὐγγρικό κοινό. Κάθε φορά ὑπόσχομαι στόν ἑαυτό μου πώς θά ἐλάτσω τό διάλογο στήν ἐπόμενη ταινία μου, καί κάθε φορά κάνω τό ἴδιο "λάθος". Μοῦναι δύσκολο νά παραγνωρίσω μία ἀπ' τίς βασικές διαστάσεις, καί τίς πιό πλούσιες τοῦ ἀνθρώπου.

ΕΡ : Οἱ ταινίες σας, ἀπό πρώτη ματιά, φαίνονται πάρα πολύ εὐκόλες καί κατανοητές : τό σάφές στοτόν καί ἡ προσεχτική διαγραφή τῶν χαρακτηριστῶν δέν θάπρεπε νά δημιουργοῦν προβλήματα στήν προσληπτική δυνατότητα τοῦ θεατῆ. Ὡστόσο, αὐτή ἡ εὐκολία ἀνατρέπει, θάλεγα ἀπ' τά μέσα : ἡ κατάργηση τοῦ μοντάζ, τό φόρτισμα τοῦ διαλόγου, ἡ συσσώρευση τῶν νοημάτων ἀναιροῦν τήν ἀρχική εὐκολία καί δίνουν μία διάσταση διανοουμενίστικη σέ μία ἱστορία πού δέν εἶναι καθόλου τέτοια. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, συναντᾶτε, ἀπό ἄλλο δρόμο, τόν αὐστηρά ἐγκεφαλικό κινηματογράφο τοῦ Γιάντσο. Ἡθελα νά πῶ μ' αὐτό πώς ἡ ἀφαίρεση δέν εἶναι πάντα ἐνσυνειδητή ἐκλογή.

ΚΟΒΑΤΣ : Ἡ πολυπλοκότητα τῶν ταινιῶν μου, στό μέτρο πού ὑπάρχει μία τέτοια πολυπλοκότητα, προέρχεται ἴσως ἀπ' τήν πολυμορφία τοῦ σημερινοῦ κόσμου. Ὅσο περισσότερο προσεχτικά παρατηρεῖ κανεῖς τόν κόσμο μας τόσο μπερδεύεται καί τόσο πασχίζει νά ξεμπερδευτεῖ παρατηρώντας τον συνεχῶς καί πιό έντονα καί μελετώντας τον μέ περισσότερη λύσσα. Αὐτή ἡ ἀγνοία δημιουργεῖ τήν ἀνάγκη τῆς ὑπερπληροφόρησης, θάλεγα : μία μονοσήμαντη πληροφορία δέν μᾶς ἱκανοποιεῖ πιά. Θά θέλαμε νά φτάσουμε τήν ἔρευνα μέχρι τό τέλος,

καί τέλος δέν ὑπάρχει. Λοιπόν, ἡ συσσώρευση τῶν πληροφοριῶν εἶναι πού κάνει τίς ταινίες μου κάπως δύσκολες γιά τό μέσο θεατή. Στόν Γιάντσο ἀντιθέτα, ἡ δυσκολία προέρχεται ἀπ' τήν ἔλλειψη πληροφοριῶν. Ἡ ἀφαίρεση τοῦ Γιάντσο καί ἡ δική μου ὑπερπληροφόρηση ἔχουν τήν ἴδια ἀγωνιακή ἀφητηρία : βλέποντας κι αὐτός ὅπως ὅλοι μας τήν πολυπλοκότητα τοῦ κόσμου προσπαθεῖ νά τόν ἀνάγει σέ μοντέλα περιεκτικά τῆς ὁλότητας γιά νά τόν μελετήσει ἔτσι καλύτερα. Εἶναι κι αὐτή μία μέθοδος ἀπόλυτα θεμιτή καί σωστή. Ὅμως, ὅταν υἱοθετεῖ κανεῖς μία μέθοδο ἀναλυτική (ὅπως ἡ δική μου) καί ὅχι συνθετική (ὅπως τοῦ Γιάντσο) εἶναι ὑποχρεωμένος νά τεμαχίσει τόν κόσμο καί νά ἀλληλοπαραθέσει τά τεμάχιά του. Βλέπετε, ξανάρχομαι στήν κυβιστική ἄποψη.

Συχνά φτάνω σέ ἀδιέξοδο προσπαθώντας νά καταλάβω τήν πολυπλοκότητα τοῦ κόσμου καί νά τήν ἀπεικονίσω σάν τέτοια. Σᾶς βεβαῶ, μοῦ εἶναι ὀδυνοτό νά ξεφυῶ ἀπό τήν ἀναλυτική μέθοδο. Καί ἂν ξεφεύγα ἀπ' αὐτήν, θά ἔπρεπε ἀναγκαστικά στή συνθετική, δηλαδή θά εἶχα τά ἴδια προβλήματα. Καμιά φορά ζηλεύω τήν "εὐτυχισμένη ἀγνοία" τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου. Καμιά φορά διερωτῶμαι γιατί κάνουν ταινίες ἀφοῦ δέν μπορῶ νά λύσω μ' αὐτές κανένα πρόβλημα τοῦ κόσμου. Ἰσως νά τίς κάνουν παραινήμενος ἀπό μία ἀνόητη ματαιοδοξία - ἀλλά δέ νομίζω : Οἱ ταινίες γερνοῦν πιό γρήγορα ἀπ' τίς γυναῖκες. Στό ἔργο τοῦ Κάφκα π.χ. ὑπάρχει κάτι πού τό κρατάει πάντα στή ζωή. Στή μουσική τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ ὑπάρχει τέτοια πνευματική, ψυχική ἔνταση πού τήν κάνει ἀγέραστη. Ὅμως, καμιά ταινία, ἀκόμα κι ἀπ' τά μεγάλα κλασικά ἄριστουργήματα δέν ἄντεξε πρὸς τό παρόν στοτό χρόνο. Ὅταν βλέπει κανεῖς μία πολύ καλή ταινία τῆς δεκατίας τοῦ 30, τῇ βλέπει μέ τή ματιά τοῦ ἱστορικοῦ ἢ τοῦ περιέργου μᾶλλον παρά μέ τή ματιά τοῦ σημερινοῦ θεατῆ. Μόνο τά ἐπικαιρότητά τους. Αὐτά, ὅσο γερνοῦν τόσο ἀνεβαίνει ἡ ἀξία τους - σάν τίς ἀντίκες.

Ἀκόμα καί ὁ Ἀιζενστάιν ἢ ὁ Τσάπλιν μυρίζουν μουσεῖο. Ὡστόσο, τό ταλέντο τοῦ Ἀιζενστάιν δέν ἦταν μικρότερο ἀπ' αὐτό τοῦ Μπάρτοκ ἢ τοῦ Κάφκα ἢ ὅποιοι ἄλλοι μεγάλο μή-κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ. Φαίνεται πὼς ὁ κινηματογράφος εἶναι καταδικασμένος νά ὑπηρετεῖ τήν ἐποχή του. Κι ἴσως αὐτό ἀκριβῶς νά συνιστᾷ τήν κολοσσιαία του ἀξία καί νά δικαιώνει τελικά τήν ἀγάπη μας γι' αὐτόν. Ἰσως. Ὅπως καί νᾶναι, εἶναι σπουδαῖο νά δουλεύει κανεῖς στόν κινηματογράφο ἢ γιά τόν κινηματογράφο. Πάρα πολύ σπουδαῖο.

Ἡ παραπάνω συζήτηση γράφηκε σέ μαγνητόφωνο στίς 11 Νοεμβρίου τοῦ 1971.



"Αντρας Κόβατς ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Γεννήθηκε στο χωριό Κίντ της Ούγγαρίας τό 1925. Τό 1946, μετά τίς γυμνασιακές του σπουδές στήν πόλη Κόλοζβαρ όπου καί πέρασε τά παιδικά του χρόνια, γράφεται στό τμήμα σκηνοθεσίας τής "Ανα - τάτης Σχολής Δραματικής Τέχνης τής Βουδαπέστης. "Αμέσως μετά τήν αποφοίτησή του τό 1950 γίνεται μέλος τής μόνιμης ομάδας τών κινηματογραφιστών του στούντιο Χούννια τής Βουδαπέστης. "Από τό 1951 μέχρι τό 1957 διευθύνει τήν υπηρεσία ανάγνωσης σεναρίων του ίδιου στούντιο. Τήν πρώτη του ταινία τή γυρίζει τό 1960. Τό 1963 γιά δώδεκα μήνες ζει στό Παρίσι όπου πήγε μέ γαλλική υποτροφία γιά νά μελετήσει τόν γαλλικό κινηματογράφο. "Ασχολείται ιδιαίτερα μέ τό σινεμά-βεριτέ καί γίνεται ό ένθερμος υποστηρικτής του είδους αυτού στίς ανατολικές χώρες. "Από χρόνια, είναι μέλος τής συγγραμτικής επιτροπής του περιοδικού FILMKULTURA όπου δημοσίευσε πολλές μελέτες γιά τόν ούγγρικό κινηματογράφο καί τήν κινηματογραφική αίσθητική γενικότερα. Τόσο μέσα από το περιοδικό όσο κι από τή διοικητική του θέση νωρίτερα, αγωνίστηκε μέ πείσμα καί γνώση γιά τήν αλλαγή προσανατολισμού του νέου ούγγρικού κινηματογράφου, ό όποιος του χρωστάει πάρα πολλά.

1960 : ΝΕΡΟΠΟΝΤΗ (ΖΑΡΟΡ). Σενάριο: Ίμρε Ντόμποζυ. Φωτογραφία: Μπάρναμπας Χέγκυ. Μουσική: Γκυόργκι Ράνκι. Διανομή: Μάργκιτ Μπάρα, Φέρεντς Μπέσσεενυ, Άνταλ Πάγκερ, Μάρι Σέμετς. Μήκος: 2.200 μέτρα.

1961 : ΟΙ ΣΤΕΓΕΣ ΤΗΣ ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗΣ (PESTI HAZTETOK). Σενάριο: Τίμπορ Τσέρες. καί Μίκλος Χούμπαϋ. Φωτογραφία: Μπάρναμπας Χέγκυ. Μουσική, Άντρας Σόλλοσυ. Διανομή: Λάγιος Νέμετ, Ίλνόντ Αγκαρντ, Τίμπορ Μόλναρ, Ίλντνικ Πέτσι. Μήκος: 2.400 μέτρα.

1962 : ΑΣΤΕΡΙΑ ΤΟΥ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟΥ (ISTEN OSZI CSILLAGA). Σενάριο: Λάγιος Γκάλανπος. Φωτογραφία: Μίκλος Χέρτζενικ. Μουσική, Έμιλ Πέτροβιτς. Διανομή: Ζόλταν Λατίνοβιτς, Μίκλος Σάκατς, Άντορ Άιταϋ, Μπέλα Μπάρασι, Έντιτ Ντόμιαν. Μήκος: 2.800 μέτρα.

1964 : ΟΙ ΔΥΣΚΟΛΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ (NEHEZ EMBEREK). Σενάριο: Άντρας Κόβατς. Φωτογραφία: Τίμπορ Βάγυοσκι. Διανομή: Μή επαγγελματίες ήθοιοις. Μήκος: 2.272 μέτρα.

1965 : ΣΗΜΕΡΑ Ή ΑΥΡΙΟ (MAVAGY HOLNAP). Σενάριο: Άντρας Κόβατς. Φωτογραφία: Τίμπορ Βάγυοσκι. Μοντάζ: Μάρια Ντάροτς. Ταινία μικρού μήκους.

1965 : ΔΥΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ (KET ARCKER). Σενάριο: Άντρας Κόβατς. Φωτογραφία: Τίμπορ Βάγυοσκι. Μοντάζ: Μάρια Ντάροτς. Ταινία μικρού μήκους.

1966 : ΠΑΓΩΜΕΝΕΣ ΜΕΡΕΣ (HIDEG NAPOK). Σενάριο: Άντρας Κόβατς, από μυθιστόρημα του Τίμπορ Τσέρες. Φωτογραφία: Φέρεντς Σέτσεενυ. Διανομή: Ζόλταν Λατίνοβιτς, Ίβαν Ντάρβας, Άνταμ Σίρτες, Τίμπορ Σιλαγκυ, Μάργκιτ Μπάρα, Εύα Βάς, Μάρι Σέμετς, Ίρεν Πσότα. Μήκος: 2.770 μέτρα. (Προβλήθηκε στο Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου την 8η Νοεμβρίου).

1967 : ΟΙ ΤΟΙΧΟΙ (FALAK). Σενάριο: Άντρας Κόβατς. Φωτογραφία: Γκυόργκι Ίλλες. Τραγούδια του Ίσμαέλ άπ' τόν Ίδιο, καί ό "Καύμός" του Μίκη Θεοδωράκη. Μοντάζ: Μάρια Ντάροτς. Διανομή: Μίκλος Γκάμπορ, Ζόλταν Λατίνοβιτς, Φιλίπ Μάρς, Ζούζα Μπάνκυ, Μάρι Σέμετς, Μπερνάντέ Λαφόν, Άντρεα Ντράχοτα, Ζούντιτ Τότ, Λάζλο Μενσάρος, Ίμρε Ράνταϋ. Μήκος: 2.468 μέτρα. (Ή δημόσια προβολή τής ταινίας στο Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου ματαιώθηκε. Ο Κόβατς τήν έδειξε μόνο σε μερικούς ειδικούς, σε ειδική προβολή).

1968 : ΕΚΣΤΑΣΗ ΑΠΟ ΤΙΣ 7 ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ 10 (EXTASIS 7-10 IG). Ταινία ειδικά γυρισμένη για την τηλεόραση, σε στυλ σινεμά-βερεντέ. Διάρκεια: 1.30 ώρα.

1970 : ΣΚΥΤΑΛΟΔΡΟΜΙΑ (STAFETA). Σενάριο: Άντρας Κόβατς. Μουσική: Άποσπάσματα από έλαφρά τραγούδια. Φωτογραφία: Έλεμερ Ράγκαλυ. Διανομή: Ίλνόντ Μπέντζε, Άντρας Μπάλιντ, Άντρας Τσάκι, Άνίτα Σέμγιεν, Πέτερ Μπλάσκο, Ίσβαν Βέρεμπες, Πέτερ Ντόνταϋ, Γκιούλα Τσάμος, Λάγιος Μπαλάζοβιτς. Μήκος: 2.504 μέτρα. (Προβλήθηκε στο Κ. Π. Κ. την 10η Νοεμ)



Μιχαήλ Ρόμ

Ο ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΣ ΦΑΣΙΣΜΟΣ

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ Μ. ΡΟΜ ΜΕ ΤΟΝ ΜΠΕΡΝΑΡ ΑΪΖΕΝΣΙΤΣ

Πέθανε την 1 Νοεμβρίου 1971 ο Μιχαήλ Ρόμ, ένας απ' τους τελευταίους της «αλιās φρουράς» του ρωσικού κινηματογράφου.

Ο Μιχαήλ Ίλνιτς Ρόμ γεννήθηκε την 11 Ιανουαρίου 1901 στο Ίρκουτσκ της Σιβηρίας. Σπούδασε γλυπτική. Δούλεψε σά δημοσιογράφος, ενώ παράλληλα, για μεγάλο διάστημα ασχολήθηκε με τό θέατρο καί τή λογοτεχνία χωρίς νά εγκαταλείψει τή γλυπτική. Οί μεταφράσεις του έργων του Φλωμπέρ καί του Ζολά στά ρωσικά θεωρούνται κλασικές. Τό 1925, έντελώς ξαφνικά, εγκατέλειψε τά πάντα κι άφοσιώθηκε στόν κινηματογράφο: «Η τεράστια κουλτούρα του βρήκε σ' αυτόν γόνιμο έδαφος».

Άρχισε τήν κινηματογραφική του καριέρα σάν σεναριογράφος. Άργότερα έγινε βοηθός σκηνοθέτη άποκλειστικά καί μόνο γιά ν' άποκτήσει καί μία τεχνική γνώση του κινηματογράφου. Στή σκηνοθεσία πέρασε τό 1934. Τή χρονιά αυτή γύρισε στό χρόνο ρεκόρ τών 14 ημερών τήν πρώτη του ταινία, ένα μικρό άριστούργημα μέ τίτλο «Σφαίρα άπό λίπος», μία άπ' τίς πιό πετυχημένες μεταφορές στόν κινηματογράφο έργου του Γκυ ντέ Μωπασσάν. Μετά τόν πόλεμο αυτή ή κλασική πιά ταινία βραβεύτηκε καθυστερημένα στό φεστιβάλ Βενετίας. Στό μεταξύ ο Ρόμ έγινε διεθνώς γνωστός μέ δύο ταινίες αφιερωμένες στή ζωή καί τή δράση του Λένιν («Ο Λένιν τόν Όχτώβρη»-1918- καί «Ο Λένιν τό 1918»-1936). Τά επόμενα χρόνια, μέ μακρά διαλείμματα σωπής, γύρισε μερικές μαγαλόστομες προπαγανδιστικές ταινίες γιά λόγους βιοποριστικούς, καί ίσως ύποτασόμενος στά κελεύσματα του Ζτάνωφ.

Τό 1961 μέ τό «Έννια μέρες ένός χρόνου» ο Ρόμ ρίχνει έναν όγκόλιθο στά λιμνισμένα νερά του σοβιετικού κινηματογράφου. Τό 1965 μέ τό «Ο καθημερινός φασισμός» προκαλεί θύελλα ένθουςιασμού στους κριτικούς του κόσμου όλου : Τό άιζενστανικό «μοντάζ τών άτραξιών» βρσκει μία τέλεια εφαρμογή στήν «όπτική» μελέτη ένός κοινωνικού φαινομένου.

Πέρα άπ' τή δημιουργική του δουλειά, ο Ρόμ άφηρε έποχή σάν καθηγητής στό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου τής Μόσχας (τήν πρώτη κινηματογραφική σχολή που ίδρύθηκε στόν κόσμο) καί σάν καλλιτεχνικός διευθυντής τών στούντιο τής Μόσφυλμ. Μέ τή δουλειά του στό Ίνστιτούτο, που μόνο μ' αυτήν του Άιζενστάιν θά ήταν δυνατόν νά συγκριθεί, δημιούργησε μέ τόν καιρό έναν πυρήνα νέων κινηματογραφιστών που άποτελέσαν αυτό πού συνήθως όνομάζουμε «ρωσική νουβέλ βάγκ».

Τό κείμενο πού ακολουθεί είναι άπόσπασμα άπό μία συζήτηση του μέ τόν Μπ. Άιζενστάιτς, δημοσιευμένη στό περιοδικό «Καγιέ ντύ Σινεμά», καί πρέπει νά θεωρηθεί σάν ελάχιστος φόρος τιμής στόν μεγάλο κινηματογραφιστή καί δάσκαλο. Ο Σ.Κ. θά του αφιερώσει ένα άπό τά προσεχή τεύχη του.

B.P.

Τό φίλμ έχει γίνει πάνω στήν άρχή του μοντάζ τών άτραξιόν, δηλαδή πάνω σέ μιάν άρχή που πηγάζει άπό τό φίλμ τέχνης καί όχι άπό τό φίλμ - ντοκυμανταίρ. Μ' αυτό θέλω νά πω πως δέν περιλαμβάνει παρά ντοκυμεντά, ά λ λ ά μονταρισμένο σάν φίλμ τέχνης: Είναι ένα μοντάζ άτραξιόν γυρισμένο σύμφωνα μέ τήν άρχή του Άιζενστάιν.

«Όσο γιά τό κείμενο, είναι προσωπικός μου αυ-

τοσχεδιασμός. Δέν είχα γράψει κανένα κείμενο· τό αυτόσχεδίασα όσο οί μονταρισμένες εικόνες παρέλουναν πάνω στήν όθόνη· καί όταν έγινε τό σκότανε πέρα άπ' τήν εικόνα. Τό φίλμ - ντοκυμαντιουμπλάρισμα, τό μιό φίλμ είχε εξατμισθεί, γιατί ή προσωπικότητα του σχολιαστή, του δημιουργού χανότανε. Η προσωπική άποψη είχε χαθεί, καί μαζί κατá κάποιον τρόπο καί ό ήρωας πού θριταίρ, γενικά, μάς δείχνει τό ήρωα πάνω στήν ό-

θόνη, τὰ γεγονότα πάνω στην ὁθόνη, τὴν ἱστορία πάνω στην ὁθόνη, τὴν ἀντικειμενικὴ ἔκθεση ὀρισμένων περιστατικῶν, μ' ἄλλα λόγια, πάνω στην ὁθόνη. Στὸν Κ α θ η μ ε ρ ι ν ὸ Φ α σ ι σ μ ὸ, καὶ ὁ φασισμὸς εἶχε βέβαια τοὺς δικούς του ἥρωες πάνω στην ὁθόνη: τὸν Φύρερ, τὸν Ἀρχηγό, τὸν λαό, τὴ μάζα, δηλαδή τὸ θῆμα, καὶ τοὺς ἀντιπρόσωπους τῆς ἐξουσίας· ἀλλὰ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, πίσω ἀπ' αὐτό, ὑπάρχει ἕνας ἄνθρωπος ποὺ σκέφτεται γιὰ ὅλα αὐτὰ καὶ μοιάζει νὰ διηγίεται τὸ περιεχόμενο τοῦ φιλμ. Ὁ ἄνθρωπος τοῦτος δὲν εἶναι ὁ σχολιαστὴς μὲ τὴν συνηθισμένη ἐννοια τῆς λέξεως, εἶναι ὁ στοχαστής, ὁ ἄνθρωπος ποὺ σκέφτεται καὶ ποὺ νοιώθει, καὶ αὐτὸν τὸν ρόλο τὸν κρατᾷ ὁ δημιουργός. Ἔγιναν πολλὰ συζητήσιμα πάνω σ' αὐτό, στὸν ρόλο τοῦ δημιουργοῦ σὲ τοῦτο τὸ ἔργο. Καὶ μετὰ ἔγιναν μιὰ σειρά ταινίες στὶς ὁποῖες προσπάθησαν νὰ ἐπαναλάβουν αὐτὴ τὴν διαδικασίαν, ὁ σκηνοθέτης δηλ. ἐπιχειροῦσε νὰ ἐπέμβει καὶ σὰν δημιουργὸς τῶν εἰκόνων καὶ σὰν πρόσωπο τοῦ ἔργου ταυτόχρονα.

Τὸ φιλμ ἀρχικὰ ἔγινε ἔξω ἀπὸ κάθε κείμενο: ἦταν ἕνα β ο υ β ὸ φιλμ σὲ καθαρὴ κατάσταση, φτιαγμένο πάνω στην ἀρχὴ τοῦ κοντράστ τῶν ἀντιθέσεων τοῦ ὑλικοῦ, σὲ μιὰ ΜΑΞΙΜΟΥΜ ἀντίθεση: τὴν ὠμότητα πλὴν στὸ κωμικὸ, τὴ φρίκη, τὸν θάνατο πλὴν στὸ γροτέσκο. Τὸ φιλμ ἀρχίζει, μαζὶ μὲ τὸ ζενερικ ἀκούει κατὶ τύπανα, ὁ θεατὴς περιμένει νὰ δεῖ τρομερὰ πράγματα· τότε ἐμφανίζεται ἕνα γατὶ (τόξε ζωγραφίσει ὁ ἐγγονός μου) καὶ ἕνας ἡλικιωμένος κουρασμένος ἄντρας (εἰμαι ἐγώ), ποὺ μιλά γιὰ τὸ γατὶ. Κάνω ὅτι μπορῶ γιὰ νὰ ξεχάσει ὁ θεατὴς τὸ φασισμό, καὶ αὐτὸς τὸν ξεχνᾷ πρόθυμα, ἀρχίζει νὰ γελά· τότε βλέπουμε στὴν ὁθόνη δυὸ παιδιὰ, δυὸ σκολιάρπαιδα, παιδικὰ ζωγραφιὰς, μητέρες μὲ τὰ παιδιὰ τους, ἐρωτευμένους καὶ σιγὰ - σιγὰ ὁ θεατὴς καθιστοῦνται, ἴσως καὶ νὰ λέει, δόξα τῷ θεῷ, δὲν θὰ δοῦμε τίποτα τρομερό· καταλαβαίνει μιὰ χαρὰ πὺς θὰ δεῖ τὸ φασισμό, ὥστόσο αὐτὴ εἶναι ἡ ἐνστικτώδης ἀντίδραση τοῦ θεατῆ.

Γιὰ μιὰ στιγμή βλέπει κατὶ εὐχάριστο, χαρούμενο, διασκεδαστικό. Κι ὅταν ἑαφνικὰ ξεσπᾷ ἕνας πυροβολισμὸς ἀκούει συνήθως ἕνα «Ωχ», ἡ σάλλα βγάζει μιὰ κραυγὴ, ἀλλ' αὐτὸ δὲν κρατᾷ παρὰ δευτερόλεπτα. Μετὰ ξαναρχίζει αὐτὸ ποὺ βλέπαμε λίγο πρὶν, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὺς τὸ κοριτσάκι μᾶς κυττάει πάλι, δίνει ἄνωγες βλέπουμε σωριασμένο ἕνα μικρὸ κορίτσι νεκρό· ὥστόσο αὐτὸ δὲν εἶναι ὁ φασισμὸς, δὲν εἶναι παρὰ ἡ θύμησή του, τὸ παρελθὸν ποὺ περάσαμε γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ σήμερον· εἶναι ἕνα γύρισμα πίσω ἀπὸ κεῖ προχωρᾷμε πρὸς θεοὶ ἀκόμα, στὶς πηγὰς τοῦ φασισμού: τὴν ἱστορία τοῦ Χίτλερ, καὶ μετὰ ἀπότομα: τὸ παρόν.

Ἔτσι, προσπαθήσαμε νὰ καταστρέψουμε τὴν εἰκόνα ἀντιπαραθέτοντας τὰ ντοκουμέντα μὲ τρόπο ποὺ δὲν θὰ τὸν περμένουμε, ἀκολουθώντας ἀκριβῶς τὸ σύστημα τοῦ βωβοῦ φιλμ - τέχνης, τοῦ Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν π.χ. ἢ τοῦ ΑΡ-

Σ Ε Ν Α Λ τοῦ Ντοβζένκο, καὶ ἄλλων φιλμ ποὺ γυρίστηκαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, καὶ ποὺ γιὰ μένα ἦταν κλειδιά· καὶ ὅταν ἡ εἰκόνα ἦταν ἔτοιμη σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες μοντὰζ τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, ἔρχισα νὰ μιλάω, νὰ λέω ὅσα σκεφτόμουν ἐγὼ ὁ ἴδιος γιὰ τὸ φιλμ: ὅτι σκεφτόμουν γιὰ τὸν Χίτλερ, γιὰ τὸ θάνατο, γιὰ τὴ ζωὴ, γιὰ τὴν ἐκπαίδευση, γιὰ τὰ σύγχρονα προβλήματα. Νὰ ποῖα ἦταν ἡ ἀρχὴ τοῦ φιλμ: Πρῶτα τὸ ἄμεσο ντοκουμέντο· μετὰ τὸ μοντὰζ ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ ἀντιθέσεις καὶ τρίτο ἕνας κριτὴς ποὺ λέει τὴ γνώμη του. Μέσ' τὸ φιλμ δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνα μέτρο πλαστοποίησης· δὲν ὑπάρχουν παρὰ αὐθεντικὰ ντοκουμέντα, κομμάτια ποὺ τὴν προέλευσή τους εἶμαι σὲ θέση ν' ἀναφέρω· καὶ ἀκόμα περισσότερον, αὐτὰ τὰ ντοκουμέντα εἶχαν γενικὰ φιλμαριστεῖ κάτω ἀπ' τὸ φασιστικὸ καθεστῶς, γιὰ νὰ ὑμνήσουν τὸ φασισμό, μονταρίστηκαν ὅμως μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ ἀνεξάρτητα ἀπ' τὰ σχόλια, τὸν καταγγέλλουν αὐτὰ τὰ ἴδια, ἀπὸ μέσα· αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ μοντὰζ: ὅσο γιὰ τὸ τρίτο στοιχεῖο, μπορεῖ τὸ ἴδιο νὰ βρίσκεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν εἰκόνα.

Μ' ἄλλα λόγια στόχος μας ἦταν ὅχι νὰ γυρίσουμε μιὰ ἱστορικὴ ἔκθεση τοῦ φασισμού, ἀλλὰ τὴν ἀνάλυσή του. Μιὰ ἀνάλυση, κάθε ἀνάλυση, ἔχει σκοπὸ νὰ διαμελίσκει τὸ ἀντικείμενο: ἀναλύει κανεὶς βρίσκοντας τὶς λεπτομέρειες· ὁπότε, λοιπὸν, στὴν ἀρχὴ μπαίνει σ' ἐνέργεια ἡ διαδικασία διαίρεσης τοῦ συνόλου... τοῦ γυρισμένου ὑλικοῦ ποὺ εἶδα· κοίταξα δυὸ ἑκατομμύρια μέτρα· αὐτὸ μοιράστηκε σὲ στοιχεῖα: π.χ. καμὸγελα, κραυγές, παρελάσεις κ.λ.π. τὰ χῶρισα καὶ ἔφτιαξα ξεχωριστὰς ὁμάδες καὶ μετὰ μόνο συγκέντρωσα τὰ πράγματα σ' ἕνα σύνολο· λόγου χάρις ἕνα κομμάτι τῆς ταινίας π.χ. ὁ δ ρ κ ο ς εἶχε παρθεῖ ἴσως ἀπὸ εἴκοσι, τριάντα ἢ καὶ περισσότερα, δὲν ξέρω, διαφορετικὰ νούμερα ἐπικαίρων, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀναλογίας. Αὐτὸ ποὺ βγαίνει εἶναι ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ψυχολογικοῦ περιεχομένου τοῦ πράγματος: τί εἶναι ἡ μάζα, ἢ τί εἶναι ὁ ἀρχηγός μέσ' τὴ μάζα, ποῖα εἶναι ἡ συμπεριφορὰ του — ἀς ποῦμε — σὲ διάφορες περιστάσεις, κ.λ.π.

Ἄν γιὰ παράδειγμα τὸ θέμα μου μὲ οδηγούσε νὰ διηγηθῶ τὴν ἱστορία τοῦ πολέμου, πὺς ἐκτυλίχθηκε (ποὺ στὸ φιλμ δὲν πιάνει συνολικὰ πάνω ἀπὸ δύομιση λεπτά), θὰ μοῦ χρειάζοταν νὰ τῆς ἀφιερῶσω τουλάχιστο δύο φιλμ· ἀλλὰ δὲν καταπάνομαι οὔτε μὲ τὴν ἱστορία τοῦ πολέμου, οὔτε μὲ τὴν ἱστορία τοῦ φασισμού, δὲν δείχνω γεγονότα τόσο σημαντικὰ ὅσο ἡ πυρκαγὴ τοῦ Ράιχσταγκ, ἢ οἱ συλλήψεις: ἐδῶ δὲν ἔχουν χῶρο. Αὐτὸ ποὺ μ' ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ ψυχολογία τῆς ἐξουσίας κάτω ἀπ' αὐτὰς τὶς συνθήκες, κάτω ἀπ' αὐτὸν τὸν Φύρερ, μὲ τὸ συγκεκριμένο περιβάλλον του, αὐτὴν τὴν ἱστορικὴ στιγμή. Θεωρῶ λοιπὸν πὺς στὸ σύνολό του πρόκειται γιὰ ἕνα φιλμ τέχνης καὶ ὅχι γιὰ ἕνα ντοκυμανταίρ...

Μετάφραση Κ. Μ. — Τ. Σ.

Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

κοιτάζοντας σέ γκρό - πλάν

Τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1945 ἔκδοσιν τὴν ἑκδοσὴ τοῦ, ποῦχε διακοπὴ λόγω τοῦ πολέμου, τὸ περιοδικὸ *ΙΣΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ*. Ζήτησε ἀπὸ διάφορες προσωπικότητες νὰ κάνουν σύντομες δηλώσεις. Ἡ δήλωση τοῦ Σ.Μ.Α κρίθηκε τόσο δηκτικὴ, σὲ σημεῖο νὰ κατηγορηθεῖ ἡ σύνταξη τοῦ περιοδικοῦ καὶ τὸ κείμενο νὰ μείνῃ ἀπαγορευμένο ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς τοῦ.

Ὁ καθένας ξέρει —μόλο ποὺ πολλοὶ τὸ ξεχνᾶν— πῶς ὁ κινηματογράφος προτείνει διάφορες θέσεις τῆς μηχανῆς γνωστὲς μὲ τὰ ὀνόματα:

γενικὸ πλάνο, μέσο πλάνο καὶ
γκρό - πλάν

Καὶ ξέρουμε ὅτι αὐτὰ τὰ μεγέθη τῶν πλάνων ἐκφράζουν διαφορετικοὺς τρόπους ὀπτικῆς τῶν φαινομένων.

Τὸ γενικὸ πλάνο μεταδίνει τὴ γενικὴ ἀντίληψη τοῦ φαινομένου.

Τὸ μέσο πλάνο τοποθετεῖ τὸ θεατὴ σὲ στενὴ σχέση μὲ τοὺς ἡθοποιούς στὴν ὁδόν: αἰσθάνεται στὸ ἴδιο δωμάτιο μ' αὐτούς, πλάι τους στὸν ἴδιο καναπέ, γύρω στὸ ἴδιο τραπέζι τοῦ τσαγιού.

Καὶ τελικὰ, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γκρό - πλάν (τὴ μεγεθυμένη λεπτομέρεια) ὁ θεατὴς βουτάει μέσα στὶς ἐσώτερες πραγματικότητες τῆς ὁθόνης: παίξιμο τῶν θλεφάρων, τρεμάμενο χέρι, δάχτυλα ποὺ ἀγγίζουν τὴ δαντέλλα τοῦ καρπού... "Ὅλ' αὐτὰ τονίζουν τὴν κατάλληλη στιγμή τὸ πρόσωπο στὶς μικρολεπτομέρειές του, ποὺ μ' αὐτὲς κρύβεται ἡ ἀποκαλύπτεται.

Ἀφοῦ μπορούμε νὰ κοιτάξουμε τὰ φαινόμενα σ' ἕνα φιλμ μ' αὐτοὺς τοὺς τρεῖς διαφορετικὲς τρόπους, τότε ἔτσι ἀκριβῶς —μὲ τρεῖς τρόπους— μπορούμε νὰ κοιτάξουμε κι ἕνα φιλμ στὴν ὁλότητά του. Θάλεγα

μάλιστα πῶς μ' αὐτοὺς τοὺς τρόπους πρέπει νὰ τὸ κοιτάμε.

"Ἔτσι, «γενικὸ πλάνο» μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τὸ κοίταγμα τοῦ φιλμ σὰν σύνολο: τῆς ἀναγκαιότητας τοῦ θέματός του, τῆς ἐπικαιρότητάς του, τῆς ἀνταπόκρισῆς του στὶς ἀνάγκες τῆς στιγμῆς, τῆς σωστῆς ἰδεολογικῆς παρουσίας τῶν προβλημάτων ποὺ θίγει, τῆς καταληπτότητάς του ἀπ' τὶς μάζες, τῆς χρησιμότητάς του, τῆς ἀγωνιστικῆς του διάθεσης, τῆς ἀξίας του σὲ σχέση μὲ τὴ μεγάλῃ φήμῃ τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου.

Τέτοια εἶναι αἱ χοντρές γραμμὲς ἡ κοινωνικὴ ἀποτίμηση τῶν κινηματογραφικῶν μας παραγωγῶν. Καὶ βασικά, τὴν ἀντανάκλαση αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς ὀπτικῆς θρίσκουμε στὰ κεντρικὰ ὄργανα τοῦ τύπου μας.

Ὁ μέσος θεατὴς, εἴτε εἶναι μέλος τῆς Ἑνώσεως Νέων Κομμουνιστῶν, εἴτε ράφτρα, εἴτε στρατηγός, φοιτητὴς τῆς Σχολῆς Σουβόροφ, ἐργάτης τοῦ μετρό, ἀκαδημαϊκός, ταμίας, ηλεκτρολόγος, δότης, χημικός, πιλότος, λινοτύπησις ἢ θοσκός, κοιτάζει τὸ φιλμ σὲ «μέσο πλάνο».

Πρὶν κάνει ὁποιαδήποτε ἄλλη παρατήρηση, ὁ θεατὴς αὐτὸς παρασύρεται ἀπ' τὸ ζωντανὸ παιχνίδι τῶν συγκινήσεων: ἀπ' τὴν ἀνθρώπινη συγγένειά του μὲ τὶς εἰκόνες τῆς ὁθόνης· συγκινεῖται ἀπὸ μίαν ἰδέα ἢ

από συναισθήματα κοντινά του, από τις κοινωνικές συνθήκες της μοίρας ενός ανθρώπου στις φάσεις του αγώνα του, με τις χαρές του για την επιτυχία ή τις λύπες του για τις αντιξοότητες. Ο άνθρωπος, φιλομαρismένος σε μέσο πλάνο, θα συμβόλιζε αυτή τη στενή, συγγενική σχέση του θεατή με την κινηματογραφική εικόνα.

Τά γενικά χαρακτηριστικά του θέματος εισδύουν στη συνείδηση του θεατή EN PASSANT. Η γενική ιδέα του γεγονότος θυθίζεται στα συναισθήματα του θεατή.

Ταυτισμένος με τον ήρωα μέσα από τις εμπειρίες του στην όθνη που θλέπει μπροστά του, ο θεατής δίνει δευτερεύουσα θέση στη σημαντική και απαραίτητη γενική ιδέα που παρουσιάζει το φιλμ.

Έτσι ο θεατής, πριν από οτιδήποτε άλλο, θρίσκεται άρπαγμένος απ' την ιστορία, τα γεγονότα και τις περιστάσεις...

Τό ίδιο του κάνει να ξέρει ποιός έχει γράψει τό σενάριο.

Βλέπει τη δύση του ήλιου, όχι την επιδεξιότητα του κάμεραμαν.

Κλαίει με την ήρωίδα του φιλμ, όχι με μιά ήθοποιό που παίζει καλά ή μέτρια το ρόλο της.

Βρίσκεται θυθισμένος στις συγκινήσεις της μουσικής και δεν έχει συνείδηση πώς ακούει μουσική στο ήχητικό θάθος του διαλόγου, που την απορροφάει.

Από την πλευρά του θεατή δεν μπορεί να γίνει λεπτότερη αποτίμηση απ' αυτήν εδώ.

Όλο αυτό δεν μπορεί να φτάσει στην ανώτερη βαθμίδα του παρά με φιλμ τέλειας αλήθειας και με μεγάλη δύναμη καλλιτεχνικής πειστικότητας.

Στόν τύπο, αυτό που αντιστοιχεί σ' αυτή την όπτική είναι τὰ άρθρα της κριτικής. Σ' αυτόν τόν τύπο άρθρου — σύνοψης όπου δέ μιλάμε για ήθοποιούς σε συγκεκριμένους ρόλους με όρους φιλικής εικόνας αλλά με όρους συμπεριφοράς ή πεπρωμένων, που κρίνονται σάν να πρόκειται για ζωντανά όντα, που ζούν τελείως αληθινές ζωές και θρέθηκαν κατά κάποιο τρόπο πεταγμένοι τυχαία πάνω στην όθνη όπως θά μπορούσε να θρεθεί οτιδήποτε άλλο που θά περνούσε απ' τη γειτονιά του κινηματογράφου.

Σ' αυτού του είδους τὰ άρθρα — συνόψεις ευαισθητοποιούμαστε από τη σωστή ή λαθεμένη συμπεριφορά των προσώπων — παίρνουμε τό μέρος ενός προσώπου ενάντια σ' ένα άλλο, γυρεύουμε μιά αποκάλυψη των εσωτερικών του κινήτρων, έπιθυμούμε πραγματικά να διαβάσουμε κάτι τι γι' αυτά τὰ πρόσωπα της όθνης, που τὰ θεωρούμε σάν ανθρώπους που εξέλίσσονται μέσα στην αληθινή πραγματικότητα. "Αν ένα τέτοιο άρθρο δεν καταλήγει σε άπλη σύνοψη, μπορεί να καθρεφτίζει τις σκέψεις που προκαλεί σ' ένα θεατή ή άμεση έντύπωση του έργου.

Και υπάρχει κι ένας τρίτος τρόπος να εξετάσουμε ένα φιλμ.

"Όχι μόνο μπορεί να υπάρχει ένας τρίτος τρόπος — πρέπει να υπάρχει αυτός ο τρίτος τρόπος.

Είναι μιά εξέταση του ίδιου του φιλμ σε γ κ ρ δ — π λ ά ν : μέσ' απ' τό πρίσμα μιάς αόστηρης άνάλυσης, τό άρθρο «άποσυνθέτει» τό φιλμ στα μέρη του, αναλύει τὰ στοιχεία του, για να μελετήσει την όλότητα όπως ακριβώς οι μηχανικοί και οι ειδικοί μελετούν ένα καινούργιο μοντέλλο κατασκευής στο πεδίο της δικής τους τεχνικής.

Τό άρθρο αυτό πρέπει να κοιτάζει τό φιλμ με την όπτική μιάς επαγγελματικής έφημερίδας.

«IBAN Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ», ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠ' ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ. (Ο ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ ΔΙΕΓΥΩΝΕΙ ΤΟΝ Β. ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ).



Πρέπει να κρίνει το φιλμ απ' την άποψη του «γενικού πλάνου» όπως και του «μέσου πλάνου» — αλλά οφείλει κατά πρώτο λόγο να το εξετάσει σε «γκρό-πλάν» — να κοιτάξει σε γκρό-πλάν όλους τους κρίκους που το συνθέτουν.

Παρ' όλο που θεωρώντας το σε «γενικό πλάνο» μπορούμε να διατυπώσουμε μια ακριβέστατη κρίση, και μάλιστα άνελητα κοινωνική για ένα φιλμ, και καμιά φορά μπορούμε να ξεπεράσουμε την απλή και σύντομη σύνοψη με μια προχωρημένη και στοχασμένη επιλογή των γεγονότων και των εικόνων του, είμαστε επίσης υποχρεωμένοι να κοιτάξουμε μ' ένα μάτι καθαρά επαγγελματικό κ ρ ι τ ι κ ό, τις άρετες και τα σφάλματα της δουλειάς του. Οφείλουμε να εκπέμψουμε τις ψηλότερες απαιτήσεις προς την παραγωγή που μας απασχολεί — και στο σημείο αυτό βρισκόμαστε μακριά απ' την τελειότητα. Χωρίς αυτή την τρίτη κριτική, ούτε εξέλιξη, ούτε πρόδος, ούτε συνεχής άνοδος του επιπέδου της δουλειάς μας είναι δυνατόν.

Μιά έντονα κοινωνική άποψη του έργου δεν πρέπει να χρησιμεύει γι' άσπίδα, που πίσω της μπορεί άτιμώρτητα να κρυφτεί μια μέτρια σύνθεση ή μια κακή διατύπωση των λέξεων που, σε κάθε τελική κρίση του φιλμ, καθορίζουν κι αυτά την αξία του.

Τό ένδιαφέρον του θεατή για την Ιστορία δεν πρέπει να έχει σαν αντίλλαγμα την έπιεικεια για μια μέτρια φωτογραφία, όπως και ή έμφορεια έπιτυχία ένοδ φιλμ, δεν πρέπει να μάς απαλλάσσει απ' την εϋθύνη μιάς μέτριας μουσικής συνοδείας, ένοδ κακογραμμένο ήχου ή (πολύ συχνά) μιάς κακής δουλειάς έργαστηρίου, κυρίως για τίς κόπιες κυκλοφορίας.

Θυμάμαι έκεινες τίς μέρες, που έχουν από καιρό περάσει, των προβολών στα πρώτα χρόνια της Ένωσης Έργατών Έπαναστατικού Κινηματογράφου (ΑΚ-ΗΡΡ), που ό σκηνοθέτης, τρέμοντας και ριγώντας, κουβαλούσε τη δουλειά του σε μια επαγγελματική συνάθροιση. Δεν έτρεμε από φόβο μήν τον χαρακτηρίσει ό ένας ή ό άλλος συνάδελφος μετά την προβολή. Έτρεμε για τον ίδιο λόγο που τρέμει ένας τραγουδιστής μπροστά σ' ένα κοινό από τραγουδιστές, ή ένας μοξέρ μπροστά σ' άλλους μοξέρ, ή ένας ματαντόρ μπροστά στους άφισιονάδους, ξέροντας πώς μια φάλτσα νότα, μια κακή κάμψη, μια λάθος γροθιά, ή μια κακή χρονόμετρησή θ ά π α ρ α τ η ρ ι ό τ α ν ά π' ό λ ο υ . Τό μικρότερο λάθος σε σχέση με την έσωτερική αλήθεια, ή έλαφρότερη μετατόπιση σε μια σύνθεση, τό μικρότερο λάθος έκθεσης στο φώς, ή παραμικρή έξασθενήση του ρυθμού: κάθε τέτοιου είδους λάθος θα προκαλούσε άμέσως μια θιακή αντίδραση άποδοκιμασίας απ' τη μεριά του κοινού των επαγγελματιών.

Κι αυτό γιατί, παρ' όλο που αντιμετώπιζε σωστά την ολότητα του φιλμ, και συμμετείχε διανοητικά και συγκινησιακά στη δράση του, ό επαγγελματίας —θεατής δεν μπορούσε να ξεχάσει πώς δεν ήταν μονάχα θεατής — ήταν κι επαγγελματίας.

Ήξερε πώς ή συνολική έπιτυχία ένοδ φιλμ δεν σημαίνει άπλά την τελειότητα όλων των άρθρώσεων: τό θέμα είναι συναρπαστικό ή τό παίξιμο ίκανοποιητικό κι αυτό περιορίζει τίς πλαστικές ατέλειες του έργου. Αυτό δεν τον έμπόδιζε ώστόσο, όσο γοητευμένος κι άν ήταν απ' την αλήθεια του έργου νάναι άύστηρός κι άπαιτητικός στα έλαττωματικά στοιχεία.

Μετά ήρθε μια περίεργη περίοδος.

Ή άποδοχή του φιλμ σαν όλο άρχισε να θεωρείται σαν άνταμοιβή για όλα του τά άμαρτήματα και έλαττώματα.

Θυμάμαι μιάν άλλη έποχή, περίοδο παρακμής της ΑΚΗΡΡ, που όταν συζητούσαμε ένα φιλμ που είχε έπιτυχία, άπαγορεύονταν να πούμε λόγω χάρη πώς ή φωτογραφία που ήταν ξεχωρισμένη ή ότι δεν ήταν άρκετα πρωτότυπο από πλαστική άποψη. "Αν τολμούσε κανείς να προχωρήσει ως εκεί, του φόρτωναν στην πλάτη όλη την εϋθύνη για τά σφάλματα και τη μείωση της ύπόληψης του σοβιετικού κινηματογράφου. Κουνούσαν μπροστά του τρομερά σκιάχτρα — ειδικώτερα την κατηγορία ότι άρνείται «την ένότητα της μορφής και του περιεχομένου».

Αυτό μπορεί σήμερα να μη μοιάζει παρ ά σαν ίστορία.

Αυτό έξασθένησε την άπαίτηση για κινηματογραφική ποιότητα. Αυτό πάγωσε τό πάθος για άυστηρότερα καλλιτεχνικά κριτήρια. Αυτό έφθειρε την αίσθηση εϋθύνης στους ίδιους τους κινηματογραφιστές. Με πολλούς τρόπους γέννησε την άδιαφορία για τίς ποιότητες των συνισταμένων. Ή διαύγεια και τά ένδοξα ιδέωδη του κινηματογραφικού στυλ έγιναν άμφίβολα και άθιμα.

Άλλά τώρα έχουμε πάλι ειρήνη.

Ή τελειότητα και ή επαγγελματική ποιότητα που καλούμαστε να παράγουμε χωρίς να σκεφτόμαστε τό χρόνο, τον τόπο και τίς συνθήκες — αυτό είναι τό ίερό μας καθήκον.

Και ό άγώνας για τίς συνθήκες που μέσα τους μπορούμε να πετύχουμε την ποθητή ποιότητα — δεν είναι μικρότερο καθήκον μας.

Οί εύκολίες για να τελειοποιήσουμε τίς συνθήκες παραγωγής της δουλειάς μας, οί δυνατότητες να έξασφαλίσουμε αυτή την άναγκαία ποιότητα των παραγωγών μας — αυτός είναι ό άγωνιστικός μας στόχος, όσο και ή άνώτατη άφοσίωση στο ίδανικό, την πάλη για τη μορφή και την καλλιτεχνική ποιότητα των έργων μας. Σε τόσο τό σκοπό σας καλούμε όλους στο κατόφλι της καινούργιας μας ειρήνης.

Νά δείξουμε σε «γκρό-πλάν», αυτό που καλούμαστε να κάνουμε, να αντίληφθούμε, να κριτικάρουμε και να βοηθήσουμε να γεννηθεί — αυτό πρέπει να γίνει — ή γραμμή της μάχης του περιοδικού που μόλις έξανενήθηκε, του ΙΣΚΟΥΣΣΤΒΟ ΚΙΝΟ.

Ύποκλινόμαστε (άν είναι άναγκαίο) μπροστά σε μερικά φιλμ «σε γενικό πλάνο», συγκινούμαστε (άν είναι δυνατό) σαν τον άπλο θεατή σε «μέσο πλάνο» αλλά θα είμαστε σε «γκρό-πλάν», επαγγελματικά άμελικτοι στίς άπαιτήσεις μας, για όλες τίς συνιστάμενες ένοδ φιλμ.

Δρώντας έτσι, δέ θα μάς φοβίζουν οί κραυγές του μη - κριτικού κόσμου, του κοντόθωρου κόσμου, που προσπαθεί να μάς τρομοκρατήσει με τό φάντασμα μιάς «διαριμενής ένότητας της μορφής και του περιεχομένου»: και θα συνεχίσουμε να τονίζουμε τίς ποιοτικές διαφορές άνάμεσα σ' ένα θέμα και στην όπτικοποίησή του.

Γιατί μια αϋθεντική ένότητα της μορφής και του περιεχομένου άπαιτεί έπίσης μιά ένότητα στην ποιοτική τελειότητα και τών δυό.

Μονάχα ή τέχνη στην τελειότητά της αξίζει να άκτινοβολεί απ' τίς όθόνες της νικηφόρας μας έποχής: της έποχής της έποικοδομητικής δημιουργίας του μεταπολέμου.

‘Ο ‘Αϊζενστάιν και ἡ σύγχρονη δομική γλωσσολογία

1. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΓΛΩΣΣΩΝ

‘Ο ‘Αϊζενστάιν θεωρούσε ότι κάθε τέχνη και ειδικά ἡ κινηματογραφική τέχνη, εἶχε τὴ δική της γλώσσα. Ἡ αἰσθητική του θεωρία πού προοιωνίζε τις σύγχρονες καλλιτεχνικές και σημειολογικές ἀντιλήψεις, ἦταν θεμελιωμένη πάνω στη σύγκριση τῶν διάφορων γλωσσῶν. “Ἐκανε λόγο, γιὰ παράδειγμα, γιὰ τὴν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴ γλώσσα τῶν καθαρὰ χρωματικών μέσων τῆς ζωγραφικῆς και τις οὐσιαστικά μεταφορικές ἀρχαϊκές γλώσσες, ὅπως τὰ κινέζικα. (τ. ΙΙΙ, 548)¹.

Ἡ ἱκανότητα τοῦ ‘Αϊζενστάιν νὰ συγκρίνει μὲ τόσο ἀξιοπρόσεχτο τρόπο τις γλώσσες, ὀφείλεται στὸ ὅτι ἦταν πολὺγλωσσος και μὲ τὴν στενὴ και μὲ τὴν πὺ πλατεῖα μεταφορική ἔννοια. Στὶς σημειώσεις πού κρατοῦσε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, ὁ ‘Αϊζενστάιν, ὅπως ὁ Σταντάλ, περνοῦσε συνέχεια ἀπ’ τὴ μιὰ γλώσσα στὴν ἄλλη, ἐναλλάσσοντας λέξεις ἢ φράσεις ρώσικες, γαλλικές, ἀγγλικές, γερμανικές, και καμιά φορά ἰσπανικές. Αὐτὴ ἡ ἀσταμάτητη μετάφραση, αὐτὴ ἡ συνεχὴς ἀλλαγὴ κώδικα (CODE SWITCHING γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸν ὄρο τῶν ἐιδικῶν τῆς θεωρίας τῶν πληροφοριῶν) χαρακτηρίζε ὅλη του τὴ δραστηριότητα. Τὸ ἴδιο πάντα θέμα μελετοῦσε στὰ σχέδια του, στὰ φιλμ, στὶς θεατρικές του σκηνοθεσίες, τις ἐπιστημονικές του ἐρευνες και τὴν αὐτοβιογραφικὴ λογοτεχνική πρόζα.

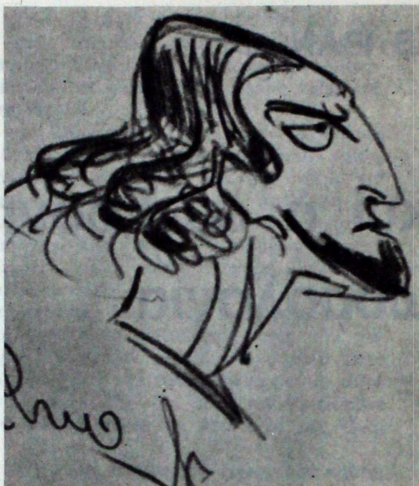
Χρησιμοποιώντας και ἀνανεώνοντας τὴ γλώσσα μιὰς ἀπ’ τις τέχνες, τοῦ θεάτρου λόγου χάρι, ὁ ‘Αϊζενστάιν ταυτόχρονα τὴ μελετοῦσε μέσα ἀπ’ τὴν ἐπιστημονικὴ γλώσσα τῶν μαθηματικῶν, γιὰ παράδειγμα: ἔτσι δημιουργεῖ ἕνα σύστημα σημειολογίας γιὰ τις σκηνοθεσίες του μὲ τὴ βοήθεια τετραδιάστατων σχεδιασμάτων (τ. ΙV, 409, 422) πού τὰ τελειοποίησε χρησιμοποιώντας τις ἔννοιες τῆς ἀναλυτικῆς γεωμετρίας πού εἶχε διαχρῆεῖ στὰ νειάτα του.

Ὅταν ὁ ‘Αϊζενστάιν σκηνοθέτησε τις «Βαλκυρίες» τοῦ Βάγκνερ, πραγματοποίησε τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση τοῦ μύθου σύγχρονα μὲ τὴ σκηνική του ἐνσάρ-

κωση. Τὸ ἀρχέτυπο τοῦ κοσμικοῦ δέντρου πού παριστάνει τὸ «σύστημα τοῦ κόσμου», παρουσιαζόταν στὸ κέντρο τοῦ θεάματος και στὸ κέντρο τῆς ἀνάλυσης του (τ. V, 346). Οἱ συγγραφεῖς τῶν πὺ τελευταίων δομικῶν περιγραφῶν τῆς συμβολικῆς τῶν ἀρχαϊκῶν πολιτισμῶν, κατανόησαν αὐτὸ τὸ σύμβολο πού συνέδεε τοὺς διαφορετικοὺς πόλους τοῦ ἀρχαϊκοῦ πίνακα τοῦ κόσμου μὲ τὸν ἴδιο τρόπο². Καὶ εἶχε τὸ λόγο του ὁ ‘Αϊζενστάιν πού ἔφτασε σ’ αὐτὴ τὴ δομικὴ ἀνάλυση τῆς γλώσσας τοῦ μύθου ἀνεβάζοντας τις «Βαλκυρίες». ‘Ο Λέθι-Στρώς θεωρεῖ τὸν Βάγκνερ³ σάν ἕναν ἀπὸ τοὺς πρόδρομους τῆς σύγχρονης δομικῆς ἀνάλυσης τοῦ μύθου, ταυτόχρονα μὲ τὸν Μαρσέλ Γκρανέ, πού τὸ βιβλίο του γιὰ τὴ σκέψη τῆς ἀρχαίας Κίνας, εἶχε μελετήσει μὲ ἐξαιρετικὴ φροντίδα ὁ ‘Αϊζενστάιν. (Αὐτὸς ὁ τόμος θρέθηκε στὴ βιβλιοθήκη του γεμάτος μὲ σημειώσεις στὰ περιθώρια).

‘Ο ‘Αϊζενστάιν μελέτησε σάν ἐπιστήμονας και χρησιμοποίησε σάν καλλιτέχνης τὴ γλώσσα τῶν ἀρχαϊκῶν μύθων και τελετουργιῶν πού ἀνακαλύφθηκε ξανά ἀπὸ τὴν ἀνθρωπολογικὴ ἐπιστὴμη τοῦ 20οῦ αἰῶνα. “Ὅπως ὁ Τ.Σ. “Ἐλιοτ και ὁ “Εζρα Πάουντ, διάβασε μὲ προσοχὴ τὸ «Χρυσὸ Κλωνάρι». ‘Ο κύκλος τῶν ἀφιερωμένων στὴ λατρεία τοῦ ἀρχοντα τελετουργιῶν, πού ὁ Φραϊνζερ ἀνασυγκρότησε στὸ βιβλίο του, ξαναδημιουργήθηκε ἀπ’ τὸν ‘Αϊζενστάιν στὸ τελευταῖο του ἔργο, πού ὁ ἥρωας του, ὁ ‘Ιθάν ὁ Τρομερός, παριστάνεται στὸ κέντρο αὐτοῦ τοῦ τελεουργικοῦ, ἐιδικά στὴ σκηνὴ τῆς στέψης. Αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀνασυγκρότηση συμφωνεῖ μὲ τὸ συμπέρασμα τῆς δομικῆς ἀνθρωπολογίας πού θεοαἰώνει ὅτι στὴ χριστιανικὴ τελεουργικὴ παράδοση τῆς ‘Ανατολῆς, πού εἶναι ἡ συνέχεια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ἦταν ἐξαιρετικὰ ζωηρὲς οἱ ἀρχαϊκές εἰδωλολατρικὲς τελεουργίες τῆς στέψης⁴.

Τὴ δεκαετία τοῦ ‘40, ὁ ‘Αϊζενστάιν θεώρησε ὅτι ἡ μετάφραση τῶν ἰδεῶν τοῦ καλλιτέχνη στὴ γλώσσα τῶν ἀρχετυπικῶν εἰκόνων, ἔχοντας μιὰν ἀμση ἐπίδραση, ἀποτελοῦσε τὸ θεμελιῶκό πρόβλημα τῆς αἰ-



*Αϊζενστάιν:
 τρεις
 οπουδές
 με
 μολύβι
 για
 ένα
 γκρό
 πλάν
 του
 «Ιβάν».

σθητικής. Έπίσης στις τελευταίες του εργασίες, οι γλώσσες των διαφόρων τεχνών περιγράφονται με θάση μιά σύγκριση με τις γλώσσες του μύθου και της τελετουργίας και με τὰ σημεία (SIGNES) που μελετιούνται στη ψυχανάλυση. Ο Αϊζενστάιν πλησίασε σημαντικά τους σύγχρονους έρευνήτες που, όπως ο Λακάν, μελετούν τη γλώσσα του άσυνειδητου με δομικές μεθόδους. Έτσι θεωρούσε πως η ουσιαστική αξία του πέζογράφου που προτιμούσε, του Τζέιμς Τζόυς, ήταν ότι μπόρεσε να εκφράσει την ίδια τη δομή του έσωτερικού μονόλογου.

Έχει σημασία που ο Αϊζενστάιν αποκάλυψε πως κατανόησε τη μέθοδο του Τζόυς, περιγράφοντας τον τρόπο που θα εικονογραφούσε τον «Οδυσσέα», συνδυάζοντας δηλ. διάφορα μέσα: άσπρόμαυρο σχέδιο και έλαιογραφίες, στοιχεία του μοντάζ, άφηρημένη τέχνη, σειρές γραμμάτων και λέξεων χωρίς διακοπές, ανάγλυφο που να ξεπερνάει τὰ όρια της επιφάνειας. Με τον ίδιο τρόπο ο Αϊζενστάιν ανάλυσε κομμάτια από πολλά άλλα λογοτεχνικά έργα περιγράφοντας τὰ πιθανά τους κινηματογραφικά Ισοδύναμα.

Αν υιοθετήσουμε τὸ σημειολογικό κριτήριο για να κρίνουμε την αξία ενός ατόμου —δηλ. τὸν αριθμὸ τὸν γλωσσῶν και τῶν ἄλλων συστημάτων σημείων (SIGNES) που είναι ικανὸ να χρησιμοποιεῖ ταυτόχρονα— ο Αϊζενστάιν πρέπει να τοποθετηθεῖ πολύ ψηλά, αφού κατείχε όχι μόνο καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ συστήματα ξεχωριστά, αλλά και τὸ σύστημα όλων αὐτῶν τῶν συστημάτων τῶν σημείων, που στή σύγκριση τους ήταν ἀφιερωμένες όλες οἱ ἐπιστημονικές του πραγματείες.

2. MONTAZ KAI SYNΤΑΞΗ

Τὸν τελευταῖο καιρό, ἀκούμε συχνά να λένε, πως ο Αϊζενστάιν ήταν ένας θεωρητικός που ὑπερεκτίμησε τὸ ρόλο τοῦ μοντάζ στὸν κινηματογράφο και ἐπέκτεινε αὐτὴ τὴν ἀρχὴ σ' ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης. Ὡστόσο, τὴν ἐποχὴ που γύριζε τὸ πρῶτο του φιλμ με ἦχο, τὸ QUE VIVA MEXICO!, εἶχε ἤδη γυρίσει τὴν πλάτη του στὶς ἀκρότητες τῶν πρώτων του διακηρύξεων που ἔδιναν ἔμφαση στὸ σύντομο μοντάζ, με τὴ στενὴ ἔννοια τοῦ ὅρου. Στὶς πρώτες του σημειώσεις για τὸν κινηματογράφο με ἦχο, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '20, ἔκανε λόγο για τὸ ρόλο τοῦ ἡχου που γι' αὐτὸν εἶναι τὸ Ισοδύναμο τοῦ μοντάζ.

Βεβαίως ἐνι στὸ θουβὸ κινηματογράφο, τὸ μοντάζ μόνο του ἔπρεπε να ἀποκαταστήσει τὸ ρυθμὸ, πρᾶγμα που ἔκανε καμιά φορά ἀναγκαῖο τὸ μοντάζ πολὺ σύντομων κομματιῶν φιλμ. Αὐτὸ κινδύνευε να διακόψει τὴν ἀφήγηση και να ἐμποδίσει τὴν παρακολούθηση τῆς ροῆς. Για να ξεφύγει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντίφαση ἔπρεπε να χρησιμοποιήσει τὴν «ὀπτικοακουστική ἀντίστιξη», μέσα στὴν ὁποία ὁ ἦχος μπορούσε να ἐπιφορτισθεῖ με τὶς λειτουργίες τῆς μετάδοσης τοῦ ρυθμοῦ, ἀπελευθερώνοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸν σηνοθέτη ἀπ' τὴν ἀνάγκη να κάνει ἕνα σύντομο μοντάζ ἐκεῖ που θὰ ἐμπόδιζε τὴ ροὴ τῆς ἀφήγησης. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος που μεγάλωνε τὸ μῆκος τῆς εἰκόνας στὸν



Νεαρός Μεξικανός:
σπονδή με μολύβι
τοῦ 'Αϊζενστάιν
γιά τὸ
«Κὲ δίδα Μέχινο».

ὀμιλοῦντα κινηματογράφο καὶ τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης τῆς γινόταν ἐξαιρετικὰ σημαντικό (τ. II, 453).

Καὶ πραγματικὰ τὸ μισοτελειωμένο μεξικάνικο φιλμ τοῦ 'Αϊζενστάιν, στὸ μέτρο πού μπόρεσαν νὰ τὸ ἀνασυγκροτήσουν, περιεῖχε τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κινηματογραφικοῦ στυλ ὅπου τὸ μοντάζ δὲν ἦταν πιά μιὰ διαδικασία καθαυτὴ. Καὶ ἡ ἀσταμάτητη κίνηση τῆς κάμερα (στὰ πλάνα τοῦ τροπικοῦ ποταμοῦ τοῦ πρώτου μέρους) καὶ κυρίως ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας σὲ θάθος ἀποτελοῦσαν ἓνα ἰσοδύναμο μέσο. Ὁ 'Αϊζενστάιν υιοθέτησε τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας σὲ θάθος, πού γι' αὐτὸν ἦταν ἡ δυναμικὴ ἀλληλεπίδραση τοῦ πρώτου πλάνου καὶ τοῦ θάθους, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιάλας φιλμ του, ἀλλὰ ἡ σημασία του μεγάλωσε προοδευτικὰ καὶ ιδιαίτερα στὴ Γενικὴ Γραμμὴ —λίγο πρὶν φτάσει στὸν ὀμιλοῦντα (τ. III, 438-444). Στὸ μεξικάνικο φιλμ, ὅπου ἡ σύνθεση σὲ θάθος ἔπαιξε ἐξίσου μεγάλο ρόλο μὲ τὸ μοντάζ, ὁ 'Αϊζενστάιν πλησίασε τὸ στυλ πού ἀργότερα χρησιμοποίησε ὁ Ὁρσον Οὐέλλες καὶ πού τὸ ἀνάλυσε ὁ 'Αντρέ Μπαζέν, θασισμένος στὸ παράδειγμά του, θεωρώντας τὴ σύνθεση σὲ θάθος σὰν διάδοχο τοῦ μοντάζ.

Ἀλλὰ οἱ θεωρητικοὶ τοῦ κινηματογράφου δὲν πατήρησαν τὸν νεωτερισμὸ αὐτῶν τῶν διαδικασιῶν, γιὰ αὐτὴ τὴν περίοδο, καὶ ἀργότερα ἀκόμα, ὁ 'Αϊζενστάιν συνέχιζε νὰ χρησιμοποιοῖ τὸν ὅρο «μοντάζ» γιὰ νὰ δηλώσει ὅλα τὰ μέσα κατασκευῆς τοῦ φιλμ (καὶ τῶν ἄλλων καλλιτεχνικῶν ἔργων).

Ἐννοοῦσε τὸ μοντάζ ὅχι μὲ τὴ στενὴ κινηματογραφικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, ἀλλὰ αὐτὸ πού καλοῦσε «σύνταξη τῆς γλώσσας τῶν μορφῶν τῆς τέχνης» (τ. III, 218) καὶ εἰδικὰ «ὀπτικοακουστικὴ σύνταξη τοῦ κινηματογράφου». (τ. III, 474).

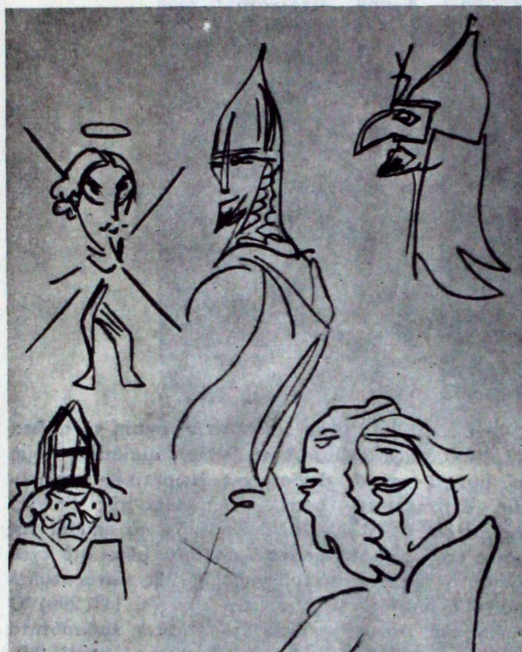
Κατὰ σύμπτωση ἀκόμα καὶ ἡ ὁρολογία τοῦ 'Αϊζενστάιν συμπίπτει μὲ τὴ σύγχρονη σημειολογία, πού ἐννοεῖ τὴ σύνταξη σὰν «τοὺς κανόνες σύνθεσης ὁποιωνδήποτε σημείων».

Οἱ πρώτες δεκαετίες τοῦ αἵωνα μας χαρακτηρίστηκαν ἀπ' τὴν ἐξαιρετικὴ προσοχὴ πού δόθηκε στὴ σύνταξη τῶν διάφορων σημείων στὴν τέχνη (κυβισμός, ντανταϊσμός, κινηματογράφος τοῦ μοντάζ) καὶ στὴν ἐπιστήμη (περιγραφικὴ γλωσσολογία, μαθηματικά,

λογικὴ σύνταξη). Κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση τὰ πρῶτα φιλμ τοῦ 'Αϊζενστάιν, μὲ τὴν ὑπογραμμισμένη δομὴ τοῦ μοντάζ καὶ τὶς ἀντίστοιχες θεωρητικὲς διακηρύξεις, ἀνταποκρινόντουσαν στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Ἀργότερα, ὁ 'Αϊζενστάιν δήλωσε ὅτι τὸ σημάδι τῆς νιότης τοῦ κινηματογράφου θρискόταν μέσα στὸ «χειροπιαστὸ τῆς ἀντιστικτικῆς δομῆς τῆς κατασκευῆς» τοῦ *Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν* (τ. III, 290). Ὁ 'Αϊζενστάιν θεωροῦσε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀπτὴ καθαρότητα τῆς συντακτικῆς δομῆς ἦταν τὸ διακριτικὸ σημεῖο τῶν πρωτόγονων φάσεων τοῦ εἴδους πού ἡ τέχνη τοῦ 20οῦ αἵωνα μποροῦσε ξανά νὰ πλησιάσει ἀφοῦ θὰ εἶχε πιά διατρέξει τὴ μακριὰ πορεία τῆς ἐξέλιξης της. Γιὰ παράδειγμα, ἀφοῦ ἀποκάλυψε αὐτὴ τὴν καθαρότητα στὶς «LIAISONS DANGEREUSES», τοῦ CHODERLOS DE LACLOS, ὁ 'Αϊζενστάιν, προωινίζοντας τὸ συμπέρασμα ἐνὸς σύγχρονου ἐρευνητῆ, βλέπει στὸ στυλ τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Λακλό «LE BISAIEUL» τὶς σύγχρονες σύνθετες δομές, σὰν αὐτές, γιὰ παράδειγμα, τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Φῶκνερ (τ. III, 298-302).

3. ΣΥΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΣΗΜΑΣΙΟΔΟΤΗΣΕΩΝ

Ὁ 'Αϊζενστάιν μελετοῦσε συνέχεια τὴν τεχνικὴ τῆς συντακτικῆς κατασκευῆς (τὸ σύνολο τοῦ ἀστυνομικοῦ μυθιστορήματος ἢ φιλμ, τῶν δικῶν του φιλμ, τῶν σκηνοθεσιῶν, τῶν ποιημάτων, κλπ.). Ἀλλὰ γιὰ τὴ σημερινὴ σημειολογικὴ ἔρευνα τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων, οἱ αἰσθητικὲς ἔρευνες τοῦ 'Αϊζενστάιν ἔχουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ὅχι τόσο ἐκεῖ πού μελέτησε κυρίως τὴ σύνταξη σὰν τέτοια (δηλ. τὸ «μοντάζ» σύμφωνα μὲ τὴ δικὴ του ὁρολογία), ἀλλὰ ἐκεῖ πού μετέτρεψε τὴ σύνταξη σὲ μέσο μελέτης τῆς σημαντικῆς. Αὐτὸ ἔκανε ὅταν λόγου χάρι μελέτησε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο, καταφέρνουμε νὰ δηλώσουμε, συνδέοντας δυὸ παραστάσεις (δυὸ εἰκονογραφικὰ ἱερογλυφικά, ἢ δυὸ κινηματογραφικὰ εἰκόνες), τὴν ἀφηρημένη ἔννοια πού μόνη της ἢ παράσταση εἶναι ἀνίκανη ν' ἀποδώσει. Ἀνάφερε σὰν παράδειγμα τὰ ἱερογλυφικά τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς, πού ἐκεῖνα τὰ χρόνια τραβοῦσαν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μεγαλύτερων καλλιτεχνῶν (Πῶλ Κλωντέλ, Ἐζρα Πάουντ). Ὁ 'Αϊζενστάιν πού εἶχε



Σπουδές για τον «Αλέξανδρο Νέοκω»
(Κορινιά και γκρό πλάν).

μελετήσει την λαπωνική γραφή, τὰ ἤξερε πολὺ καλά. Στὰ ιερογλυφικά αὐτά, ἡ σύνδεση τῶν χαρακτήρων «Νερό» καὶ «Μάτια» σημαίνει «Κλαίω», «Αὐτὶ» καὶ «Πόρτες», «Ἀκούω». Σὲ τέτοιου εἶδους παραδείγματα ἔβλεπε ὁ Ἀϊζενστάιν τὸ «μοντάζ» (τ. ΙΙ, 284-285). Συγκρίνοντας αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὶς συνδέσεις τῶν ιερογλυφικῶν μὲ τὴ φρασολογία τῶν διαφόρων γλωσσῶν, μπορούμε νὰ καθιερώσουμε τοὺς παγκόσμιους νόμους τῆς ἀποσύνθεσης τῶν ἐννοιῶν στὰ συστατικά τους στοιχεῖα. Ἔτσι παράγεται ἓνα εἶδος ἀ τ ο μ ι κ ῆ ς δ ι ἰ ἄ σ π α σ η ς τῆς ἐννοιας⁸.

Ἀλλὰ ὁ Ἀϊζενστάιν ἐνδιαφερόταν λιγότερο γιὰ τὴν ἀποσύνθεση τῶν ἐννοιῶν σὲ στοιχεῖα παρὰ γιὰ τὴ χρῆση αὐτῆς τῆς μεθόδου μὲ τὸ σκοπὸ νὰ μεταφέρει αὐτὴ τὴν δέα στὸ διανοητικὸ κινηματογράφου ποὺ εἶχε συλλάβει. Ἐφερνε σάν παράδειγμα τὸ μοντάζ τῆς φράσης «Θεοὶ» στὸ φιλμ τοῦ Ὁ κ τ ῶ θ ρ η ς, ὅπου ἡ γενικὴ ἰδέα τοῦ «Θεοῦ» μεταδίδονταν μέσω τῆς ἐναλλαγῆς διαφόρων εἰκόνων θεοτήτων, ἀπ' τὸ Χριστὸ τοῦ μαρκόκ τῆς Πετρούπολης μέχρι τὰ ξύλινα εἰδωλα τῶν Ζιλιάν. Τὸ θάθος τῆς φύσης τῶν διαδικασιῶν ποὺ χρησιμοποιοῖ ὁ Ἀϊζενστάιν στὰ φιλμ του, φαίνεται ὅταν τὰ συγκρίνουμε μὲ τὸ στυλ τῆς ἀρχαίας μεξικάνικης ποίησης, ὅπου ἡ σύζευξη δυὸ ἐκφράσεων («νεφρίτης», «φτερά τοῦ θεοῦ Κετζάλ») χρησιμεύει γιὰ ν' ἀναπλάσει μιὰ τρίτη λέξη ποὺ δὲν διατυπώνεται (πιὸ ἀφηρημένη γενικά: στὸ παράδειγμα ποὺ ἀναφέραμε: «πλούτος», «ὁμορφιά»). Ἄν ὁ Ἀϊζενστάιν ἤξερε πὼς αὐτὴ ἡ μέθοδος τῶν ἀξτέκων περιεῖχε συγγενικά στοιχεῖα μὲ τὴ δική του τεχνική τοῦ

μοντάζ, θάῆθρισκε σ' αὐτὴν μιὰ ἀκόμη διαθεθαίωση μιᾶς ἰδέας ποὺ ἐπαναλάμβανε συχνά, ὅτι ὅλες οἱ θεμελιακὲς ἰδιότητες τοῦ στυλ καὶ τῆς ψυχολογίας τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀϊζενστάιν ἦταν ἐνσαρκωμένες μέσα στὴ παράδοση τοῦ μεξικάνικου πολιτισμοῦ (τ. Ι, 492).

Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μοντάζ εἰκόνων (περιλαμβανομένων καὶ τῶν ἐπικαίρων) ἀπὸ διάφορες σφαῖρες, γιὰ παράδειγμα ἀπὸ διάφορες χώρες καὶ ἡπείρους (Βόρεια Ἀμερική, Κίνα), ὁ Ἀϊζενστάιν ὑπολόγιζε ὅτι θάῆθρισκε τὰ κινηματογραφικά μέσα ἐκφράσης τῶν πιὸ ἀφηρημένων ἰδεῶν γιὰ τὸ φιλμ τοῦ «Τὸ Κεφάλαιο». Ἐρρισκόταν πολὺ κοντὰ στὴν ἰδέα ποὺ πο... ἄργότερα ἐκφράσε ὁ Ἀλεξάντρ Ἀστρὺκ θεσπίζοντας πὼς ἦταν δυνατό νὰ γυριστεῖ ἓνα φιλμ ἀπ' τὸ «Λόγος περὶ μεθόδου» τοῦ Ντεκάρτ. Στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '20, ὁ Ἀϊζενστάιν εἶχε πλησιάσει τὴ λύση αὐτῆς τῆς προσπάθειας ξεκινώντας ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ πραγματικὴ δράση ἀσκεῖται ὄχι ἀπὸ νεκρὸ, ἀποστεωμένο σύμβολο, ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα «σύμβολο σὲ γίνεσθαι» («SYMBOL IM WERDEN») ποὺ ξεπηδαίει μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ σὰ συνέχεια τῆς ἀντιμετώπισης δύο (ἢ περισσότερων) διαφορετικῶν παραστάσεων: ἔτσι στὴ Γενικὴ Γραμμὴ, τὸ ἀγαλμάκι τοῦ γουρουνιοῦ ποὺ χορεύει ἀποκτίνει ἓνα ἰδιαιτέρου νόημα ἀπὸ ἔχουμε δεῖ, τὴ σεκάνς τῶν γουρουνῶν ποὺ τρέχουν κατὰ τὰ σφαγεῖα.

Μπορούμε νὰ εἰκονογραφήσουμε τὴ σημασία τῆς οὐσιαστικῆς μεθόδου τοῦ διανοητικοῦ κινηματογράφου ποὺ φαντάστηκε ὁ Ἀϊζενστάιν, ἀναφέροντας τὰ λόγια ἐνὸς σύγχρονου φυσικοῦ ποὺ διαβεβαιώνει ὅτι ἡ ἀμεση σύγκριση δύο φωτογραφιῶν: ἐνὸς σεληνιακοῦ κρατήρα καὶ μιᾶς ἐπιφάνειας ἐνὸς στερεοῦ σώματος ποὺ ἔχει ὑποστεί βομβαρδισμό, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴ θεατὶκή φύση τῆς διαδικασίας ποὺ μελετᾶμε, ἀπ' ὅ,τι μιὰ μαθηματικὴ ἀνάλυση¹⁰.

4. ΧΩΡΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Στὸ μεξικάνικο φιλμ ποὺ ἄρχισε ὁ Ἀϊζενστάιν ἀφοῦ μελέτησε τὸ σχέδιο τοῦ Κ ε φ ἄ λ α ι ο υ, ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δύο παραστάσεων ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν τὴν ἐνσάρκωση τῆς ἰδέας, πραγματοποιούνταν μέσα στὰ ὅρια μιᾶς καὶ μόνο κινηματογραφικῆς εἰκόνας, καὶ ὄχι μέσα ἀπὸ τὸ μοντάζ μὲ τὴ στενὴ ἐννοια τοῦ δρόυ: τὰ ἀγάλματα τῶν ἀξτέκων θεῶν παύαν νὰ εἶναι τὰ παγωμένα σύμβολα τοῦ παλαιοῦ πολιτισμοῦ, γιὰ νὰ γίνουν μιὰ ζωντανὴ κινηματογραφικὴ δημιουργία, γιὰτὶ σὲ τρεῖς διαφορετικὲς εἰκόνες, ὁ Ἀϊζενστάιν τοποθετοῦσε πρόσωπα Ἰνδιάνων παρμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο προφίλ, πλάι σὲ καθένα ἀπὸ τὰ ἀγάλματα. Στὸ ἴδιο φιλμ ἡ σὲ θάθος σύνθεση τῆς εἰκόνας ἦταν χρησιμοπονημένη ἔτσι ποὺ νὰ δείχνει δίπλα - δίπλα μιὰ πυραμίδα καὶ τὸ πρόσωπο μιᾶς Ἰνδιάνου, σάν ἀντικείμενα τῆς ἴδιας διάστασης, ὅπως ἔκανε ὁ Ὀρόζκο στὶς τοιχογραφίες του, ποὺ τὸ θέμα του ὅσο καὶ ἡ δομὴ του εἶναι πολὺ κοντὰ στὴν κινηματογραφικὴ τοιχογραφία τοῦ Ἀϊζενστάιν.

Γιὰ τὸν Ἀϊζενστάιν, ἡ κατάλυση τῆς συνηθισμένης προοπτικῆς ἀποτέλεσε τὴ θεμελιακὴ διαδικασία

της κατασκευής. Σ' ένα από τα άρθρα του τοῦ 1929 ἔγραφε ὅτι «ἡ παράσταση τοῦ ἀντικειμένου στὶς πραγματικές του (ὄχι σχετικές) διαστάσεις, δὲν εἶναι φυσικά παρὰ ἕνας σεβασμὸς στὴν ὀρθόδοξη, τυπικὴ λογικὴ, στὴν ὑποταγὴ στὴν ἀκατάλυτη τάξη τῶν πραγμάτων. Στὴ ζωγραφικὴ ὅπως καὶ στὴ γλυπτικὴ, ἐπανερχεται περιοδικὰ καὶ ἀπαράλλακτα στὶς περιόδους παλινδρόωσης τῆς ἀπολυταρχίας, παίρνοντας τὴ θέση τοῦ ἐκφραστικοῦ χαρακτήρα τῆς ἀρχαϊκῆς δυσαναλογίας μέσα στὴν κανονικὴ «ἱεραρχία τῶν γραμμῶν» τῆς γραφειοκρατικῆς ἐγκατεστημένης ἀρμονίας. Ὁ θετικιστικὸς ρεαλισμὸς δὲν εἶναι καθόλου ἡ σωστὴ μορφή ἀντίληψης. Δὲν εἶναι παρὰ ἡ λειτουργία μιᾶς μορφῆς καθορισμένης ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ καθεστῶς ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν κρατικὴ αὐταρχικότητα ποὺ ἐμφύτευε τὸν κρατικὸ κομπορισμὸ τῶν ἰδεῶν. Ἡ ἰδεολογικὴ ὁμοιομορφία ποὺ θλασταίνει κάτω ἀπὸ μιὰ μεγαλόσημη μορφή στὶς παρατάξεις τῶν στολῶν τῶν σωμάτων τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς». (Τ II 288)".

Στὸ Λιθόδι τοῦ Μπεζίν ὁ Αἰζενστάιν μελέτησε τὴν ἱεραρχικὴ ἀναπαράσταση τῶν κύριων προσώπων (τοῦ πατέρα καὶ γιου) ποὺ καθορίζεται ὄχι ἀπὸ τὴν προοπτικὴ, ἀλλὰ ἀπὸ τὶς λειτουργίες τους. Ἀργότερα σὲ εἰδικὲς μελέτες ἀφιερῶμενες στὸ ρόλο τοῦ κἀδρου καὶ τοῦ «καθαρσίματος» στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς καὶ κυρίως στὴ μελέτῃ του γιὰ τὸν Ντεγκά, ὁ Αἰζενστάιν ἐξέτασε τὶς ἀρχές τῆς κατασκευῆς στὸ χῶρο ποῦ, στὸ σινεμά θρῆκαν τὴν προέκτασή τους μετὰ τὸ γκρό - πλάν καὶ τὴ σὲ βάθος σύνθεση τῆς εἰκόνας. Στὸ πρῶτο του μεγάλο φίλμ, τὴν Ἀπεργία ἀντιπαράθεσε δυὸ παραστάσεις τελειῶς διαφορετικὲς μέσα στὴν ἴδια εἰκόνα μετὰ τὴ βοήθεια τῆς διπλοτυπίας. Ἀργότερα θρῆκε σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο τὰ ἴχνη μιᾶς προκατάληψης ὑπὲρ «τῆς χωρικῆς πολλαπλότητας τῶν πλάνων τοῦ κυβισμού» (Τ II 455-456). Ταυτόχρονα ἔθλεπε σ' αὐτὴ τὴ χρῆση τῆς διπλοτυπίας μιὰ πρόγευση τοῦ διαφορισμοῦ ποὺ καθιερώθηκε ἀργότερα ἀνάμεσα στὴν «ἀναπαράσταση» (μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ σιμαίνοντος - στὸν Σωσσὺρ καὶ στὴ σύγχρονη σημειολογία) καὶ τὴν «εἰκόνα» (μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ «σημαίνοντος»)¹².

Αὐτὴ ἡ ἴδια κυβιστικὴ ἀρχὴ κατασκευῆς ἐμφανίζεται μετὰ πολὺ καθαρὸ τρόπο μέσα στὴν πρώτη-πρώτῃ κινηματογραφικὴ ἐμπειρία τοῦ Αἰζενστάιν Τὸ ἡμερολόγιό τοῦ Γκλόουμφ (ποῦ μόνο κομμάτια τῆς σώζονται). Αὐτὸ τὸ κινηματογραφικὸ τέλος ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Αἰζενστάιν, «LE SAGE»¹³, συνέχιζε μετὰ κινηματογραφικὰ μέσα τὸ κυβικὸ στυλ τῶν προηγούμενων θεαμάτων του (ὅπως σὲ μερικὲς εἰκόνας τῆς Ἀπεργίας) - ὅπου συσάρρευε ἕνα «σύστημα ἐπιφανειῶν ποὺ θὰ τὶς ζήλευε ὄχι μόνο ὁ Χουάν Γκρίς ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὸ ζευγάρι Πικάσσο - Μπρακ»¹⁴.

5. ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΚΑΙ ΜΕΤΩΝΥΜΙΑ

Ὁ Αἰζενστάιν ὁ ἴδιος εἶπε ὅτι τὸ πρῶτο του μικροῦ μήκους, Τὸ ἡμερολόγιό τοῦ Γκλόουμφ, ἦταν ἕνα ποτάμι ἀπὸ μεταφορὲς κι ἀπὸ με-



Σπουδὴ γιὰ τὸν «Ἀλέξανδρο Νέφσκιν».
(Γενικὸ πλάνο: Ἡ μάχη τῆς Λίμνης).

ταμορφώσεις ποὺ ἀποκάλυπταν αὐτὲς τὶς μεταφορὲς: ὁ Γκλόουμφ, γινόταν διαδοχικά, μετὰ φοντὺ, κανόνι, μικροσκοπικὸ θρέφος, γάιδαρος (τ. II 454-455). Θεωροῦσε πὼς στὴ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου, οἱ μεταφορὲς, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὰ ματωμένα σφαγεῖα τῆς Ἀπεργίας πλησίαζαν στὴ λεκτικὴ εἰκόνα. Ἀργότερα ἄλλωστε σύγκρινε τὴν πληθώρα τῶν μεταφορῶν στὰ φίλμ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, μετὰ τὸν εἰκονιστικὸ χαρακτήρα τῶν γλωσσῶν στὸ πρωτόγονό τους στάδιο. Αὐτὸς ὁ ὑπέρμετρος ζήλος γιὰ τὸν εἰκονιστικὸ χαρακτήρα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας στὰ πρῶτα του φίλμ, ἦταν, κατὰ τὰ ἴδια τὰ λεγόμενά του, ἀναγκαῖος γιὰ νὰ ἀναγνωρισθεῖ ὁ κινηματογράφος (τοῦ «μοντάζ» μετὰ τὴν πλατεῖα ἔννοια), «σὰν μέσο νὰ μιλήσ, σὰν μέσο νὰ ἐκθέσει τις σκέψεις, νὰ τις ἐκθέσει μετὰ ἰδιαίτερο μέσο τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου, μέσα ἀπ' τὴν εἰδικὴ μορφή τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἰὺ πέρασμα στὴν ἔννοια τῆς κανονικῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, πραγματοποιήθηκε φυσικά μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ στάδιο τῆς ὑπερβολῆς στὸ πεδίο τοῦ ρητορικοῦ σχήματος καὶ τῆς πρωτόγονης μεταφορᾶς». (τ. V 172). Αὐτὴ ἡ ἐξήγηση διατυπώνει μετὰ μιὰ τέλεια καθαρότητα τὸ πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου σὰν «γλώσσα» (LANGAGE) χωρὶς σημεία (SIGNES), (θᾶταν πῶς σωστὸ νὰ λέγαμε «συμβολικὰ σημεία» γιατί τὰ σημεία μπορεῖ νὰ εἶναι ταυτόχρονα παραστατικά καὶ ἐνδεικτικά, «εικονογραφί-

κάς)¹⁵. Αυτό το πρόβλημα άλλωστε θίγει ο 'Αϊζενστάιν θάζοντας την έρώτηση της «εικόνας σάν σημείο (SIGNE)», αυτό που ξαναθίγουν πολυάριθμοι σύγχρονοι έρευνητές¹⁶ (μερικές φορές κάνοντας πολεμική στόν 'Αϊζενστάιν). 'Η τοποθέτηση του κινηματογράφου σάν γλώσσα (LANGUAGE) (όχι άναγκάια συμβολική ή μεταφορική) έδωσε στο μελλοντικό έργο του 'Αϊζενστάιν κεφαλαϊώδη σημασία.

Στις μελέτες του γιά τó γλωσσικό σύστημα (LANGUE) του κινηματογράφου, ó 'Αϊζενστάιν πρόβλεψε σχεδόν τά συμπεράσματα τών σύγχρονων έρευνητών αναγνωρίζοντας τόν ιδιαίτερο ρόλο πού παίζει σ' αúτην ή μετωνυμία (METONYMIE). 'Η γνώμη του ότι τó γκρό - πλάν είναι μιά μετωνυμική παράσταση του μέρους αντί του όλου (PARS PRO TOTO), συμπίπτει με τή γνώμη τών σημαντικότερων γλωσσολόγων και σημειολόγων¹⁷.

'Ο όρισμός πού προτείνει τελευταία ή δομική γλωσσολογία γιά τή μετωνυμία, σάν άλλαγή συντακτικής θέσης, μάς υσηγεί νά ταυτίσουμε τó μέρος αντί του όλου (PARS PRO TOTO), με τίς άλλαγές στόν τονισμό στό έσωτερικό τών στοιχείων τής δομής¹⁸. Αúτη ή ιδέα αντίστοιχεί με τήν έρμηνεία πού έδινε ó 'Αϊζενστάιν στο κινηματογραφικό σχήμα πού τó σύγκρινε με τή διαδοχή τών λέξεων στίς φυσικές γλώσσες (τ. V 174-176).

Τό ουσιαστικό στή γλώσσα του κινηματογράφου είναι ή κατανόηση τής μεταφοράς σάν έναλλαγή διαφορετικών σημείων στο σημαντικό επίπεδο μέσα στα ίδια συντακτικά πλαίσια¹⁹. Τά δυό λιοντάρια του Θωρηκτού Ποτέμκιν, τó καθισμένο και τó όρθιο, έρμηνεύονται σάν μιά μεταφορά άκριβώς γιαντί ακολουθούν τó ένα τάλλο μέσα στα ίδια πλαίσια. Στην κινηματογραφική γλώσσα, αúτά τά πλαίσια είναι δοσμένα σάν τέτοια, διαφορετικά απ' ό,τι συμβαίνει με τήν ποιητική γλώσσα, όπου μεταβάλλονται μέσα σ' ένα και μόνο κείμενο. Κι όταν ó 'Αϊζενστάιν λέει ότι είναι άναγκαίο ν' αφαιρέσουμε τó «θάθος» τών μέτρων και τών δεκάμετρων γιά νά μπορέσουμε να μιλήσουμε γιά «θαθύ συναίσθημα» (τ. V 170) συμφωνεί με τόν τρόπο πού κατανοεί ή δομική γλωσσολογία τή μεταφορά, σύμφωνα με τήν όποία τó χαρακτηριστικό γεγονός είναι ή προώθηση στο πρώτο πλάνο μιάς μόνο από τίς σημασίες τής λέξης, σ' αντίθεση με όλες τίς άλλες²⁰.

Τό συμπέρασμα του 'Αϊζενστάιν πού ύπογράμμιζε τόν πρωτόγονο χαρακτήρα του μεταφορικού δέν συμφωνεί με τή θέση ότι «στα ποιητικά σýλλ πού διακρίνονται από τήν ισορροπία του στίχου και τής λέξης και πού παρουσιάστηκαν τήν έποχή τής τελείωσης, παρατηρούμε τήν άπουσία τών μεταφορών, πού στή θέση τους αναπτύσσονται ποικίλες πλάγιες άποχρώσεις τών λέξεων με τή βοήθεια περιφράσεων και μετωνυμιών»²¹. 'Απ' αúτη τήν άποψη, παρουσιάζει ιδιαίτερο ένδιαφέρον ή σύγκριση τών μετωνυμικών τάσεων στήν πρόζα του 19ου και 20ού αιώνα (περιλαμβανοντας και τó άστυνομικό μυθιστόρημα πού τονίζει τή λεπτομέρεια, και πού τόσο έκτιμούσε ó 'Αϊζενστάιν)²².

'Ο 'Αϊζενστάιν πλησίασε τά συμπεράσματα τής μοντέρνας δομικής γλωσσολογίας και τής σημειολογίας, χρησιμοποιώντας στίς έρευνές του τή μέθοδο τής περιγραφής μέσω τών ζευγών τών αντίθέσεων. Θεωρούσε ότι μπορούσε νά εφαρμοστεί έξίσου στή μελέτη τής «Άγίας Τριάδας» του Ρουμπλιώφ, του τρίπτυχου του Ούταμάρου πού είχε ένθουσιάζει τούς Γκονκούρ, και τέλος στο δικό του Θωρηκτού Ποτέμκιν. 'Ο 'Αϊζενστάιν άνάλυσε ένα κομμάτι του αντιθέτοντας κέντρο και περιφέρεια, θάθος και πρώτο πλάνο, τó ψηλό και τó χαμηλό, τó μαύρο (σκοτεινό) και τó λευκό (φωτεινό), τó ζυγό και τó μονό (τ. II, 87-91). Δανείστηκε από τίς άρχαίες αισθητικές θεωρίες τής "Απω Άνατολής τήν τελευταία αντίθεση, πού σ' αúτην αφιέρωσε τή μελέτη του, όπως και τήν άρχή τών ζευγών τών αντιθέσεων. "Έδινε μεγάλη σημασία στήν ταξινόμηση όλων τών φαινομένων, σε δύο αντιθέμενες άρχές (τó γιν και τó γιανγκ) πού είχε θεμελιωθεί στήν άρχαία Κίνα και πού τίς αισθητικές της εφαρμογές τίς μελέτησε στή «Μή - άδιάφορη Φύση» του (τ. 272-280)²³. 'Η σύγχρονη δομική μέθοδος τής έρμηνείας τών μύθων άνακάλυψε τήν άρχαϊκή τυπολογία αúτης τής ταξινόμησης, πού γιά τόν 'Αϊζενστάιν ήταν πασιφανής.

Βρισκόταν έτσι κοντά σ' ένα άλλο συμπέρασμα τής δομικής ανθρωπολογίας: αúτου πού λέει ότι στή διάρκεια τής τελετουργίας παράγεται μιά άμοιβαία έπικοινωνία ή μιά άπάλειψη τών αντίθέσεων ή ή συγκέντρωσή τους στο κέντρο άκριβώς του τελετουργικού. 'Η άκραία μορφή έκδηλώνεται στίς τελετουργίες πού ό θασιλής και ό ύπηκοος, ό άνδρας και ή γυναίκα, αντίστροφον τούς ρόλους τους²⁴. 'Η κεντρική σεκάνας τής δεύτερης έποχής του 'Ιθάν τó Τ'ρομερό είναι θασισμένη στή χρήση τών άρχετύπων αúτων τών τελετουργιών: τó χορό πού έκτελεί ό Φεντόρ Μπασμάνωφ, μεταμφιεσμένος γυναίκα, φορώντας μιά γυναικεία μάσκα, διαδέχεται ή σκηνή πού ό 'Ιθάν ό Τρομερός ανταλλάσσει τά αυτοκρατορικά διακριτικά με τόν Βλαντιμήρ Σαρίτσκυ. Αúτη ή σκηνή πού έχει τó πραγματικό ιστορικό της πρωτότυπο στο γεγονός ότι ό 'Ιθάν ό Τρομερός παραχώρησε τήν έξουσία του στόν τάρταρο πρίγκηπα, άναπαράγει έπακριβώς τήν άνατολική τελετουργία τής αντικατάστασης του τσάρου και του ύπηκουου (σ' αúτη τή σκηνή) και τήν άλλαγή τών ρούχων (στον προηγούμενο χορό του Φεντόρ). 'Η καρναβαλική φύση τής «Όπριτσίν», τονισμένη στο θαυμάσιο θιόλίο του Μιχαήλ Μπαχτίν πάνω στήν καρναβαλική κουλτούρα²⁵, άποκαλύπτεται σ' αúτη τή σεκάνας.

"Όμως τή μεγαλύτερη έμβάθυνση στήν καρναβαλική παράδοση τήν πέτυχε ό 'Αϊζενστάιν στο φίλμ του γιά τó Μεξικό. Κατάφερε νά δώσει μιά πλαστική έκφραση στο θέμα τής ενότητας του γέλιου και τών νεκρώσιμων τελετουργιών (τ. II 364-367). 'Ο έμπαιγμός του θανάτου μελετήθηκε από τούς δομικούς πολκλорίστες σε σχέση με τίς άλλες καρναβαλικές παραδόσεις²⁷.

Ἡ συγκέντρωση τῶν ζευγῶν τῶν ἀντιθέσεων, πού δ' Αἰζενστάιν πίστευε ὅτι ἦταν τυπική στίς ἀνδρόγυνες θεότητες τοῦ Μεξικοῦ (τ. I 440.-441) ἀνακαλύφθηκε ἀπό τή σύγχρονη ἀνθρωπολογία στά ἄλλα μυθολογικά συστήματα²⁸. Αὐτό εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τή θεοαίωση μιᾶς ἰδέας τοῦ Αἰζενστάιν, ὅτι αὐτή ἡ ἀρχή μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐξηγήσουμε πολυάριθμα ἀρχέτυπα τῆς κουλτούρας. Αὐτή ἡ συγκέντρωση τῶν ἀντιθέτων περιλαμβάνοντας καί τήν τέχνη καί τήν ἐπιστήμη, χαρακτηρίζει κατὰ τή γνώμη του τόν ἀγαπημένο του καλλιτέχνη, τόν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι (τ. IV 666-667), ὅπως ἀποδεικνύει τό σχέδιο τοῦ «Λεονάρντο» ὅπου διπλα στό ζωγράφο εἶναι σχεδιασμένη μιὰ λογαριθμική σπείρα ἐγγραμμένη σ' ἕναν κύκλο, σύμβολο τοῦ δεσμοῦ τῶν ταξινομημένων γραμμῶν τοῦ γίν. καί τοῦ γ. i á ν γ κ.

Ἀποκαλύπτουμε ἔτσι ἕναν σημειολόγο Αἰζενστάιν, ἀνάμεσα στίς διάφορες ὀψεις τῆς πλούσιας προσωπικότητάς του. Ἡ σημειολογία καί ἡ σύγχρονη δομική γλωσσολογία, πού ἐνδιαφέρονταν ὅχι μόνο γιά τήν ἀνάλυση τῶν ζευγῶν ἀντιθέσεων ἀλλά καί γιά τή σύνθεσή τους, μποροῦν νά θεωροῦν τόν Αἰζενστάιν σάν ἕναν ἀπό τοὺς προδρόμους τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Ὁ Βιατσесλάβ Ἰβάνωφ εἶναι διευθυντής τοῦ τμήματος δομικῆς γλωσσολογίας τῶν ὁλοκληρωμένων γλωσσῶν στό Ἰνστιτούτο ὁλοκληρωμένων μελετῶν τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς ΕΣΣΔ (Μόσχα). Τελευταίες του δημοσιεύσεις: «Γλωσσολογικά συστήματα τῆς κοινῆς ἰνδο-εὐρωπαϊκῆς, τῆς κοινῆς ὁλοκληρωμένης καί τῆς γλώσσας τῆς Ἀνατολίας» (Μόσχα 1965). «Ἡ χιττιτική γλώσσα» (Μόσχα 1963). Σέ συνεργασία μέ τόν Β. Ν. Τοπόρωφ: «Σλαβικά μυθολογικά συστήματα» (Μόσχα 1965). «Σανακριπτική» (στά ἀγγλικά), (Μόσχα 1969) Στά γαλλικά: «Τὸ Τέλ - Κέλ», 35, 1968: «Δομή τοῦ ποιήματος τοῦ Χλέμπνικωφ «Μέ κουβαλῶν στήν πλάτη τοῦ ἑλέφαντα», στή «Σερμιότι-κα» I, 1969, «Ἡ ἐξέλιξη τῶν σημείων - συμβόλων».

1. Ὅλες οἱ ἀναφορές στὸν Αἰζενστάιν εἶναι ἀπὸ τὰ «Διαλεχτά Ἔργα» σὲ 6 τόμους, Μόσχα: τόμοι 1-3, 1964, τόμος 4, 1966, τόμος 5, 1968.

2. Β. Ν. Τοπόρωφ: «Σημειώσεις γιά τίς βουδιστικές πλαστικές τέχνες σὲ σχέση μέ τὸ πρόβλημα τῆς σημειωτικῆς τῶν κοσμολογικῶν παραστάσεων» (Ἔργα πᾶνω στά συστήματα τῶν σημείων II), Ταρτού 1965.

Βλ. καί Γ. Σαχαρσίτζε: «Τὸ θρησκευτικὸ σύστημα τῆς εἰδωλοατρικῆς Γεωργίας, δομικὴ ἀνάλυση ἑνὸς πολιτισμοῦ». Παρίσι. Μασπερό, 1968, σελ. 671-674.

3. Κλ. Λεβί - Στρῶς: «Τὸ ὦμό καί τὸ ψητό» (Μυθολογικά I), Παρίσι. Πλόν, 1964, σελ. 23.

4. Α.Μ. Χόκαρτ: «Βασιλεία», Λονδίνο 1927 (δεύτερη ἐκδοσις 1969), σελ. 90.

Γιά μιὰ σύγκριση μέ τὸ ρόλο τῆς αὐτοκρατορικῆς σφαίρας στή ἀκμὴ τῆς στέψης τοῦ «Ἰδὸν τοῦ Τρομεροῦ», οἱ σημειώσεις γιά τὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Κούρτ Ἀλαντ: «Γιά τὴν κυριαρχικὴ λατρεία στοὺς χρόνους τοῦ Μυθισταντίνου». Λάιντεν, 1959.

5. Βλ. Βιατσесλάβ Ἰβάνωφ: «Ὁ ρόλος τῆς σημειωτικῆς στήν κυβερνητικὴ μελέτη τοῦ ἀνθρώπου καί τῆς ὁμάδας». «Σίγκμα», Μάρτης 1968, 17, ἐκδ. Σίλβα, σελ. 73-74.

6. Γιά παράδειγμα Κρ. Μέτς: «Δοκίμια γιά τὴν σημα-

σιόδοτηση στὸν κινηματογράφο». Παρίσι, 1968, σελ. 40-41.

7. Τζβετάν Τοντορώφ: «Λογοτεχνία καί σημασιόδοτηση». Παρίσι, Λαρούς, 1967, σελ. 81.

8. Ε. Ράιφλερ: «Ἡ διάσπαση τοῦ ἀτόμου στή σινολογία μέ τὴ βοήθεια τῆς συγκριτικῆς σημαντικῆς». Ἐλπίο τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ὠρόρ», 1949, σελ. 240-254.

9. Φερντινάνδ Ἀντόν: «Τὸ ἀρχαῖο Λεϊκό καί ἡ τέχνη του». Λειψία, 1965, σελ. 111.

10. Ζ. Ζίμαν: «Κοινὴ γνώση. Ἡ κοινωνικὴ διάσπαση τῆς ἐπιστήμης». Καϊμπριτζ, 1968, σελ. 48.

11. «Ἀν πιστέψουμε τίς ἀναμνήσεις τοῦ Ἰδὸρ Μοντάγκιου, ὁ Αἰζενστάιν εἶχε τὴν πρόθεση νά ἀναπτύξει σ' ἕνα ἰδιαίτερο βιβλίο αὐτὴ τὴ σκέψη, πού ὑπάρχει συνοπτικὰ σ' αὐτὴ τὴ σημείωση ἀπὸ τὸ ἄρθρο «Ἐκτὸς κάδρου». Ἰδὸρ Μοντάγκιου: «Μέ τὸν Αἰζενστάιν στό Χόλλυγουντ». Βερολίνο, 1968, σελ. 103-104. Ὁ Φλορένσι ἀνάπτυξε ὁρισμένες ἰδέες πολὺ κοντινὲς μέ τίς ἀντιλήψεις τοῦ Αἰζενστάιν γιά τὴν προοπτικὴ στὴν μελέτη του: «Ἀντίστροφη προοπτικὴ». Ταρτού, 1967. Π. Φρανκαστέλ: «Ζωγραφικὴ καί κοινωνία, γέννηση καί καταστροφὴ ἑνὸς πλαστικοῦ χώρου ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν κυβισμό». Λυών, 1952.

12. Βλέπε πᾶνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα τὸ ἄρθρο τοῦ συγγραφέα: Βιατσ. Ἰβάνωφ: «Δομὴ τοῦ ποιήματος τοῦ Χλέμπνικωφ»: «Μέ κουβαλῶν στήν πλάτη τοῦ ἑλέφαντα». Ἐλ - Κέλ», 35, 1968, σελ. 11-13.

13. Μετατροπὴ σὲ παράσταση ταίρκου τῆς κωμωδίας τοῦ Ὀστρόφσκι: «Γιά κάθε σφοδρὸ ἄρκει λιγάκι ἀπλότητα».

14. Ι. Α. Ἀξένωφ: «Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αἰζενστάιν»: «Πορτραῖτο ἑνὸς καλλιτέχνη». Περιοδικὸ Ἰσοκρίστ-βο Κίνο», 1, 1968, σελ. 101.

15. Βλέπε γιά τὸ θέμα τῆς ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς σημειολογικῆς ὁρολογίας στὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα (πᾶνω στή θεωρία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας τοῦ Αἰζενστάιν): Πήτερ Οὐώλλεν: «Σημεῖα καί σημασίες στὸν κινηματογράφο». Λονδίνο, 1969, σελ. 142-155.

16. Ζ. Μιτῦ: «Γιά μιὰ γλώσσα χωρὶς σημεῖα». Ἀίσθη-τικὴ ἐπιθεώρηση», τόμος XX 1967.

Κρ. Μέτς: «Δοκίμια γιά τὴν σημασιόδοτηση στὸν κινηματογράφο».

17. Βλ. Ρομάν Γιάκομπσον: «Παρακμὴ τοῦ φίλμ:». Ἐλ - Κέλ», 35, 1968, σελ. 186.

18. Ζ. Κυρίοβιτς: «Μεταφορὰ καί μετωνυμία στήν γλωσσολογία». 1966, σελ. 8.

19. Στὸ ἴδιο.

20. Ε. Μ. Ὑλεμπεκ: «Ἡ γλώσσα σὲ λειτουργία»: «Τιμῶντας τὸν Ρομάν Γιάκομπσον». Χάγη. Μουτόν, 1967, σελ. 2065.

21. Β. Μ. Αἰσεμπόουμ: «Γιά τὴν ποίηση». Λένινγκραντ. Ὀξόβσκι Πισσάτελ', 1969, σελ. 133.

22. Ρ. Γιάκομπσον καί Μ. Χάλ: «Οἱ θάσεις τῆς γλώσσας». Χάγη, 1956, σελ. 78.

Α. Ζάκιεβιτς: «Ἡ θεωρία τοῦ μεταφορικοῦ καί μετωνυμικοῦ κινηματογράφου σὸν φῶς τῆς σημειολογίας». Βαρσοβία, 1968.

23. Ε. Λήτς: «Ξανασυντιεπωπίζοντας τὴν Ἀνθρωπολογία». Λονδίνο, 1961, σελ. 135.

24. Η. Μ. Κοῦμμελ: «Ἡ τελετουργία τῆς ἀντικατάστασης τοῦ χιττιτικῆς βασιλῆα». Βερμπάντεν, 1967 (σὲ παράρτημα σημειώνονται ὅλες οἱ περιπτώσεις ὁλοκληρώσεως αὐτοῦ τοῦ μύθου στή Μεσοποταμία).

26. Μιχαήλ Μπαχτίν: «Τὸ ἔργο τοῦ Φρανσουά Ραμπέλαι καί ἡ λαϊκὴ κουλτούρα τῶν Μεσοίωνων καί τὴν Ἀναγέννηση». Μόσχα, 1965. Θὰ ἐκδοθεῖ προεσχῶς στίς ἐκδόσεις Γκαλλιμάρ.

27. Ρομάν Γιάκομπσον: «Μεσαιωνικὸ Περιπαιχτικὸ Μυστήριον». Βέρνι, 1958.

28. Η. Μπάουμαν: «Τὸ διπλὸ φύλλο». Βερολίνο, 1955. Μ. Ἐλιάντ: «Ὁ Μεφιστοφελὴς καί τὸ ἀντρώπου». Παρίσι, 1962.

Μετάφραση: Κλαίρη Μισσοτάκη
Τέλης Σαμαντάς

Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάληψη του φίλμ

Του Κριστιάν Μέτς ⁽¹⁾

“Όταν μιλάμε για τον κινηματογράφο ή τα φιλμ ύπαρχει ή συνήθεια να χρησιμοποιούμε σαν βασική όρολογική διάκριση αυτήν που αντιθέτει τη «μορφή» στο «περιεχόμενο» (ή ακόμα τη «μορφή» στο «βάθος», όπου στην περίπτωση αυτή «βάθος» είναι συνώνυμο του «περιεχομένου»).

Θά θέλαμε να κάνουμε μια προσπάθεια να διευκρινήσουμε τί ύπονοει και τί περικλείνει αυτός ο τόσο συχνά επαναλαμβανόμενος διαχωρισμός. Μας δίνει την έντύπωση ότι είναι εξαιρετικά συγκεχυμένος κι επικίνδυνος, μ’ αυτήν όμως άκριβως την προσπάθεια να ξεμπερδέψουμε αυτά που μπερδεύει μας δίνονται οι δυνατότητες να προχωρήσουμε.

I

Σε πολλές περιπτώσεις ο όρος «μορφή» δηλώνει το σημαϊνον ² του φιλμ (= «έκφραση» σύμφωνα με την όρολογία που χρησιμοποιεί ο Χέλμολεφ³), και ο όρος «περιεχόμενο» το σημαϊνόμενό του (= «περιεχόμενο» επίσης και στο Χέλμολεφ). Σύμφωνα μ’ αυτά λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι στο τάδε φιλμ ή «μορφή» είναι πολύπλοκη, ωραία ή καινούργια ενώ το «περιεχόμενο» φτωχό, απλοϊκό ή συνηθισμένο.

Είναι γεγονός (παρόλο που ένα στοιχείο του φιλμ μπορεί να λειτουργήσει άλλοτε σαν σημαϊνον κι άλλοτε σαν σημαϊνόμενο ανάλογα με το αν αναλύουμε το ένα ή το άλλο εννοιολογικό επίπεδο του φιλμ) ότι σε κάθε στιγμή της ανάλυσης καθενός φιλμ μπορούμε να διακρίνουμε μια διάσταση σημαϊνόντων και μια διάσταση σημαϊνόμενων. Είν’ επίσης αλήθεια πως, μέσα σ’ ένα φιλμ παρμένο σαν σύνολο αυτή τη φορά, μπορούμε να διακρίνουμε ένα σύνολο σημαϊνόντων (τις εικόνες και τη διάταξή τους, τα λόγια που λέγονται, τους θορύβους που ακούγονται, τα κουστούμια, τις κινήσεις και την έκφραση των προσώπων, την περιπτωσιακή παρουσία συγκεκριμένων «συμβόλων», ψυχαναλυτικών, κοινωνικών ή ιδεολογικών κ.λπ.), κι ένα σύνολο σημαϊνόμενων (ψυχολογία των προσώπων, κοινωνικό

1. Ο Κριστιάν Μέτς (Christian Metz) είναι maître - Assistant στην Ecole Pratique des Hautes Etudes και Γενικός γραμματέας του Σημειο - γλωσσολογικού Τμήματος του Έργαστηρίου της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Έχει δημοσιεύσει τα: Essais sur la signification au cinéma, (Δοκίμια για τη σημασιοδότηση στον κινηματογράφο), έκδ. Klincksieck Παρίσι 1968, Cinéma et langage (Κινηματογράφος και γλώσσα), έκδ. Larousse Παρίσι 1971, καθώς και όρισμένα άρθρα σε περιοδικά (Semiotica, Cahiers du Cinema). Το άρθρο αυτό το δημοσίεψε στο περιοδικό Information sur les sciences sociales 7 (4), σσ: 107 - 119 σ’ έναν κύκλο από εργασίες αφιερωμένες στο μοντέλο του σημείου και την ισχύ του όταν εφαρμόζεται σε έξω - γλωσσικά σημαϊνοντα συστήματα. (Σ.τ.Μ.).

2. Σημαϊνον και σημαϊνόμενο είναι τα δύο συστατικά στοιχεία του σημείου, (signe). Το σημαϊνον (signifiant) είναι το αίσθητό του μέρος, οπτικό, ακουστικό, λεκτικό κλπ. και σημαϊνόμενο (signifié) είναι το μη αίσθητό, ή «έννοιά» του, ή «ίδεα» του. Σημεία έξω από την κοινωνία δεν υπάρχουν, καθιερώνονται μονάχα από μια κοινότητα ανθρώπων που τα χρησιμοποιεί, έστω κι αν χρησιμοποιούνται μόνο από έναν (π.χ. τέτοιο σημείο είναι ο κόμπος που κάνει κανείς στο μαντήλι του όπως φυσικά και οι λέξεις, οι εικόνες κλπ. Αντίθετα ο κανός δεν είναι το «φυσικό» σημείο της φωτιάς, αλλά μόνο μια συνέπεια της). (Σ.τ.Μ.).

3. Δανός γλωσσολόγος του γλωσσολογικού κύκλου της Κοπεγχάγης. Έχει γράψει: Prolegomena to a Theory of Language (Προλεγόμενα σε μια θεωρία της Γλώσσας) 1943, Essais linguistiques (Γλωσσολογικά Δοκίμια), άρθρα γραμμένα ανάμεσα στα 1937 και 1957, και με τον Uldall: Outline of glossematics (Σκιαγραφή της Γλωσσηματικής), 1957. (Σ.τ.Μ.).

περιεχόμενο του φιλμ, ιδεολογικό «μήνυμα» του σκηνοθέτη κ.λπ.).

Άλλ' αυτό που ξρκεται να παραποιήσει τη διάκριση του σημαίνοντος από το σημαίνόμενο στην όρολογία αυτή που κριτικάρουμε είναι το γεγονός, ότι η λέξη που δηλώνει το σημαίνόμενο (= «περιεχόμενο») δεν αντιπαράκειται σε κάποιον όρο που θα δήλωνε με καθαρό τρόπο το σημαίνον, αλλά στη λέξη «μορφή», που η παρουσία της και μόνο εισάγει μια μισοσυνειδητή σύγχυση ανάμεσα στη διάκριση του σημαίνοντος και του σημαίνόμενου απ' τη μια και τη διάκριση της μορφής και της ουσίας απ' την άλλη. Από το γεγονός και μόνο ότι το σημαίνον δεν κατονομάζεται ξεκάθαρα, αλλά δηλώνεται μ' έναν όρο που βρίσκεται σ' αντιδιαστολή προς την ουσία — και πού, αντίστροφα, ο όρος που χρησιμοποιούμε για διάκριση απ' αυτή τη «μορφή» δεν είναι μια λέξη που θα κατονόμαζε καθαρά την ουσία, αλλά ένας όρος (περιεχόμενο) που ούτως ή άλλως αντιτίθεται στην έκφραση, δηλαδή στο σημαίνον —, η όρολογία που εξετάζουμε περιέχει μέσα της (και μάλιστα εις διπλούν όπως είδαμε, τη λανθάνουσα υποβολή κάποιας λογής προνομιακής συγγένειας ανάμεσα στα σημαίνοντα στοιχεία και στα μορφικά στοιχεία απ' τη μια μεριά, και στα σημαίνόμενα στοιχεία και τα στοιχεία ουσίας απ' την άλλη: έδω βρίσκεται μετέωρη η ιδέα ότι το σημαίνον έχει μια μορφή —που είναι αυτή η μορφή;— ενώ το σημαίνόμενο δεν θάχε κι επίσης ότι το σημαίνόμενο έχει μια ουσία—που είναι αυτή η ουσία;— ενώ το σημαίνον δεν θάχε.

Μ' αυτόν τον τρόπο η διάκριση του σημαίνοντος και του σημαίνόμενου, που έπο μόνη της είναι σχεδόν καθαρή, μπερδεύεται πραγματικά τελείως: έτσι φτάνουμε στο σημείο να ξεχνάμε —ή τουλάχιστο σ' αναλύσεις να το παραμελούμε— ότι τα σημαίνοντα στοιχεία του φιλμ, αν έχουν μια μορφή (π.χ. το μονιάζ, οι αντίθεσεις των θεμάτων, η αντίστιξη της εικόνας και του ήχου, της εικόνας και της όμιλίας κ.λπ.), έχουν επίσης μιαν ουσία, και μάλιστα τέσσερις διαφορετικές ουσίες: την κινούμενη εικόνα, τον θόρυβο, τον μουσικό ήχο, τον φωνητικό ήχο. Και ότι αντίστροφα τα σημαίνόμενα στοιχεία του φιλμ, αν έχουν την ουσία τους («άνθρωπινη» ή «κοινωνική» σημαντική ουσία πάνω στην οποία είναι τεμαχισμένα τα περιεχόμενα των φιλμ, έχουν επίσης και μια μορφή: δηλαδή τη δομή των «θεμάτων»⁴ καθενός φιλμ.

Με την τρέχουσα φρασεολογία των κινηματογραφικών συζητήσεων λέμε ότι μελετάμε τη «μορφή» ενός φιλμ όταν μελετάμε αυτό το φιλμ σαν σύνολο σημαίνοντων. Σ' αυτή τη «μορφική» μελέτη ανακατεύουμε πραγματικά και παρατηρήσεις ουσίας (π.χ. μιλάμε για τη δραστητικότητα των οπτικών σημαίνοντων σε σύγκριση με τα ακουστικά σημαίνοντα του φιλμ), άρκει να πρόκειται για την ουσία του σημαίνοντος. Άλλά «να μελετήσουμε τη μορφή ενός φιλμ» θάταν στην πραγματικότητα να μελετήσουμε το σύνολο αυτού του φιλμ έχοντας σά στόχο την έρευνα της οργάνωσής του, της δομής του: Θα ίσοδυναμούσε με το να κάνουμε μιá δομική ανάλυση του φιλμ, που είναι εξίσου δομή εικόνων και ήχων (μορφή του σημαίνοντος) όσο και δομή συναισθημάτων και ιδέων (μορφή του σημαίνόμενου).

Αντίστροφα, όταν λέμε ότι μελετάμε το περιεχόμενο ενός φιλμ, τις περισσότερες φορές δηλώνουμε μ' αυτό μιá μελέτη που ουσιαστικά αναφέρεται στη μοναδική ουσία του περιεχόμενου: μιá λίγο-πολύ άμορφη άπαριθμηση ή άναφορά

4. Η χρήση αυτού του όρου «θέμα» δεν πρέπει να μās κάνει να νομίσουμε ότι η άναγνωριτική μονάδα (unité pertinente) που μās άπομένει τελικά απ' την ανάλυση της μορφής του σημαίνόμενου πρέπει άναγκαστικά να είναι το θέμα. Είναι, λογουχάρη, δυνατό πολλά στοιχεία που συνήθως θεωρείται ότι συγκροτούν ένα θέμα να μπορούν εκ των ύστερων ν' αναλυθούν σά συνδυασμοί μεταξύ πολλών σημαντικών μονάδων, που καθεμιά τους θάταν «πιό μικρή» από ένα όλόκληρο θέμα. Η κατάσταση αυτή δεν ήταν ειδική για το σινεμά αλλά θά πήγαζε από ένα γενικότερο σημειολογικό φαινόμενο που επισημάναν οι έργασίες του Α.Ζ. Γκρεϊμάς: οι σημαντικές μονάδες με βαθειά δομή μπορούν κάλλιστα να μη συμπίπτουν με τις μονάδες που τις εκδηλώνουν (unités de manifestation), κι αυτές οι δεύτερες να εμφανίζονται σαν ένα είδος παγιωμένα συντάγματα (syntagmes figés) του επιπέδου του σημαίνόμενου, δηλαδή σά συμβατικοί συνδυασμοί πολλών ξεχωριστών μονάδων βάσης.

Παρόλα αυτά χρησιμοποιούμε τον όρο «θέμα» (που εξάλλου έχει τό προσόν να «μιλάει» σ' όλους) γιατί, άκόμα και στην υπόθεση που κάναμε, οι μονάδες βάσης θά συνέχιζαν να έχουν την ίδια φύση (ουσία) μ' αυτό που η τρέχουσα φρασεολογία καλεί «θέμα», και δεν θά διέφερε απ' αυτό παρά από τις διαστάσεις και τη θέση που θάταν άμοιβαία μέσα στο σύστημα (δηλ. από τα μορφικά τους χαρακτηριστικά). Κάνοντας μιá κάποια άπλοποίηση θά μπορούσαμε να πούμε ότι θάταν «κομμάτια» θεμάτων, αλλά επίσης και «κομμάτια θεμάτων».

τῶν ἀνθρώπων προβλημάτων πού ἐγείρει τὸ φιλμ καθὼς και τῆς ἰδιάζουσας τους σημασίας χωρὶς νὰ ἐξετάσουμε ἀληθινὰ τὴν ἰδιαίτερη μορφή πού δίνει σ' αὐτὰ τ' ἀνθρώπινα προβλήματα τὸ φιλμ πού μελετᾶμε.

— Ἡ ἀληθινὴ «μελέτη τοῦ περιεχομένου ἐνὸς φιλμ», θάταν ἀκριθῶς ἡ μελέτη τῆς μορφῆς τοῦ περιεχομένου του : ἄλλωθς δὲν μιλάμε γιὰ τὸ φιλμ, ἀλλὰ γιὰ τὰ διάφορα πολὺ γενικὰ προβλήματα πού σ' αὐτὰ ὀφείλει τὸ φιλμ τὸ ὑλικὸ τῆς ἀφειτηρίας του, χωρὶς ὅμως τὸ δικό του περιεχόμενο νὰ συγχέεται κατὰ κανένα τρόπο μ' αὐτά.

Ἔτσι, ἡ σύγκλιση σ' ἓνα μόνο ἐννοιολογικὸ ζεύγος («μορφή» / «περιεχόμενο») δύο διαφορετικῶν κι ἀνεξάρτητων μεθολογικῶν διακρίσεων (σημαῖνον / σημαίνόμενο και μορφή / οὐσία) εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς κύριους ὑπεύθυνους μιᾶς δυσάρεστης κατάστασης πού ἔχουν διαπιστώσει ὅλοι ὅσοι ἀσכולοῦνται μὲ τὸν κινηματογράφο: τῆς τωρινῆς συνήθειας νὰ θεωροῦμε ὅτι δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ σοβαρὲς κι ἀκριβεῖς ἀναλύσεις («μορφικὲς» λεγόμενες) παρὰ μόνο ὅταν ἀσכולοῦνται μὲ τὸ φιλμικὸ σημαῖνον (ὅχι βέβαια πῶς αὐτὸς ἂν ἀναλύσεις γίνονται κάθε μέρα, οὔτε καν συχνά, ὥστόσο ὅμως τὸ αἶσθημα ὅτι θὰ ἦταν εὐκατεῖς εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένο), και ὅτι ἡ μελέτη τῶν φιλμικῶν σημασιολογιῶν μὲ τὴ σειρά της, ἐξαρτᾶται δίκαια και θεμιτὰ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη αἰσθαντικότητα τοῦ ἀναλυτῆ και μονάχα ἀπ' αὐτήν, ἢ ἀκόμα ἀπ' τὰ προσωπικὰ του αἰσθήματα και τὴ συγκίνησή του μπροστὰ στὸ κρινόμενο φιλμ, δηλαδὴ ἀπ' τίς πολιτικὲς του ἀπόψεις και τίς ὑπαρξιακὲς του ἐκλογὲς κ.λπ.

Καμμιά φορὰ ἀγανακτοῦμε —και δίκαια— ἐπειδὴ οἱ κριτικὲς τῶν φιλμ πού δημοσιεύονται στὶς ἐφημερίδες ἀναφέρονται οὐσιαστικὰ στὰ σημαίνόμενα μόνο τοῦ φιλμ. Ἀλλ' αὐτὸ συμβαίνει ἀκριθῶς ἐπειδὴ ὁ ἱμπερσοιονιστὴς κριτικὸς αἰσθάνεται ἔξοϋσιοδοτήμενος νὰ μένει τέτοιος ὅσον καιρὸ ἀσכולαίει τὰ σημαίνόμενα τοῦ φιλμ (ἀφοῦ αὐτὰ εἶναι «περιεχόμενα» κι ὅχι «μορφές»), ἐνῶ θὰ ἐνοιωθε κάποια ἐνοχλὴ ἂν διατηροῦσε τὸν ἴδιο τρόπο προσπέλασης και στὴ μελέτη τῶν σημαίνοντων στοιχείων τοῦ φιλμ (ἀφοῦ αὐτὰ εἶναι «μορφές»): κι ἐπίσης πολὺ συχνὰ δὲν κάνει καθόλου τὸν κόπο νὰ μιλήσει γιὰ τὰ σημαίνοντα ἢ μορφή στὴν περίπτωσι αὐτὴ ξαναβαφτίζεται «κινηματογραφικὴ τεχνική», ὅρος περιφρονητικὸς πού δικαιολογεῖ τὸ κενὸ τῆς μελέτης μὲ τὸ «ίσχναν ἀνθρώπινο ἐνδιαφέρον» τῶν προβλημάτων πού πέρασαν σιωπηλὰ.

II

Μὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Ἡ συνηθισμένη ἀντιπαράθεσι «μορφῆς» και «περιεχομένου» ὅχι μόνο δὲν ἀρκεῖται νὰ κρατᾶ μετῴρες δυὸ διαφορετικὲς διακρίσεις, ἀλλὰ σὲ πολλὰς κινηματογραφικὲς συζητήσεις ὑποβάλλει και μιὰ τρίτη, πού κι αὐτὴ θάπρεπε νὰ μείνει σαφῶς ἀνεξάρτητη τόσο ἀπ' τὴν πρώτη ὅσο κι ἀπ' τὴ δεύτερη: μὲ τὴ λέξη «μορφή» ἐννοοῦμε ἢ ἀφῆνουμε νὰ ἐννοηθεῖ ἓνα (ὀλόκληρο) σύνολο κα θ α ρ α κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ῶ ν τεχνικῶν μεθόδων, και μὲ τὴ λέξη «περιεχόμενο» τὸ ἀνθρώπινο ὑλικὸ πού ἐμφανίζεται στὸ φιλμ χωρὶς αὐτὸ τὸ ἴδιο νὰ ἔχει μέσα του κάτι τὸ ἰδιαίτερα φιλμικὸ· «κινηματογράφος» εἶναι ἢ «μορφή» και μόνο αὐτὴ τὸ «περιεχόμενο» ἐπαναλαμβάνεται ἀπλὰ ἀπὸ τὸ φιλμ ὅπως θὰ μπορούσε νὰ ἐπαναληφτεῖ ἀπὸ ἓνα μυθιστόρημα ἢ ἓνα θεατρικὸ ἔργο.

Ἐδῶ ὅπωςδήποτε θίγουμε μιὰ μεθολογικὴ διάκρισι πού θάταν ξεκάθαρη και καρποφόρα ἂν δὲν ὑπερδευόταν μὲ τίς

5. Έλβετος γλωσσολόγος (Ferdinand de Saussure) (1857 - 1913). Θεμελιωτής της δομικής γλωσσολογίας με το βιβλίο του Cours de linguistique générale (Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας) που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του από μαθητή του. Καθιέρωσε τις βασικές έννοιες του γλωσσολογικού μοντέλου που είναι και βάση του στρουκτουραλισμού. (Σ.τ.Μ.).

6. Το βιβλίο μας «Μεγάλη συνταγματική της μπάντας των εικόνων» (Δοκίμια για τη σημασιολογία στον κινηματογράφο), Παρίσι, Klincksieck, 1968, ειδικά το κείμενο Νο 5, κεφ. 5) προσπαθεί να φωτίσει ένα ιδιαίτερα τυπικό παράδειγμα αυτών των καθαρά κινηματογραφικών κωδικοποιήσεων με την ίδια έννοια που έχουν κι εδώ.

7. Συνταγματικές και παραδειγματικές σχέσεις στη γλωσσολογία. Σύμφωνα με τον Σωσσόρ οι σχέσεις που συνδέουν τους γλωσσικούς όρους μπορούν ν' αναπτυχθούν πάνω σε δύο πλάνα που το καθένα τους γεννά τις δικές του αξίες: αυτά τα δύο πλάνα αντιστοιχούν σε δύο μορφές νοητικής δραστηριότητας. Το πρώτο πλάνο είναι το πλάνο των συνταγμάτων. Σύνταγμα είναι ο συνδυασμός των στοιχείων που εκτείνονται στον χώρο (ή και στο χρόνο). Στον προφορικό λόγο αυτή η έκταση είναι γραμμική και μη αναστρέψιμη: δυο στοιχεία δεν μπορούν να προφερθούν ταυτόχρονα (ξανα-γυρίζω, ενάντια-σε-μένα) και κάθε όρος παίρνει την αξία του μέσα στη φράση από την αντιπαράθεση του προς αυτά που προηγούνται κι αυτά που ακολουθούν. Η αναλυτική δραστηριότητα που εφαρμόζεται στο σύνταγμα είναι ο τεμαχισμός (decoupage). Το δεύτερο πλάνο είναι το πλάνο των συνειρμών ή παραδειγματικό πλάνο. Οι μονάδες που έχουν μεταξύ τους κάτι κοινό συνδέονται στη μνήμη και σχηματίζουν ομάδες όπου κυριαρχούν διάφορες σχέσεις: ο όρος εκπαίδευση μπορεί να συνδεθεί με τους όρους μόρφωση, μάθηση, παιδεία με βάση την έννοιά του, και με το στρατοπαίδευση με βάση την ήχητική ομοιότητα. Κάθε ομάδα σχηματίζει δύναμις μία μνημονική σειρά, ένα «θησαυρό μνήμης». Η αναλυτική δραστηριότητα που εφαρμόζεται σ' αυτό το πλάνο είναι η ταξινόμηση (classification). Τα δύο πλάνα είναι συνδεδεμένα κατά τέτοιο τρόπο ώστε το σύνταγμα να μην μπορεί να αναπτυχθεί παρά μόνο ανακαλώντας διαδοχικά καινούργιες μονάδες από το παραδειγματικό πλάνο. Στη γλωσσολογία ο τεμαχισμός ενός κειμένου γίνεται με τη βοήθεια της αμοιβαίας μεταβολής (commutation). Αυτή η διαδικασία της αμοιβαίας μεταβολής συνίσταται στο να επιφέρουμε τεχνητά μία μεταβολή στο επίπεδο της έκφρασης (στα σημαίνοντα) και να δούμε αν αυτό επιφέρει μία μεταβολή και στο επίπεδο του περιεχόμενου (στα σημαίνοντα). (Σ.τ.Μ.).

8. Άς σημειώσουμε ότι κατά μία έννοια δεν είναι λάθος να θεωρούμε ότι ο κινηματογράφος σ'όν τέτοιος είναι αποκλειστικά ένα σύστημα σημαίνοντων: αυτό αλήθεια - ή τουλάχιστον γίνεται αληθινό - σ' επίπεδο πολύ μεγάλων ενότη-

τες. Μέσα στο ίδιο φιλμ, είν' αλήθεια πως βρίσκουμε σημασιολογικές (έννοοιμες δηλαδή, ζεύγη σημαίνοντων — σημασιόδοτες) με την έννοια που τους ξδινε ο Σωσσόρς που δέν επδέχονται νά γίνουν παρά μόνο με το κινηματογραφικό δχημα, πλάι σε σημασιολογικές που έστω κι αν παραιοιάζονται και στο φιλμ, έκτος από άλλους χώρους, ώστόσο έλκουν την προέλευσή τους από ένα άλλο σημαίνον — σύνολο της κουλτούρας έκτος του κινηματογράφου. Στην πρώτη περίπτωση θά βρούμε, λογουχάρη, τις κύριες μορφές του μοντάζ, τους κύριους τύπους συναρμογής ήχου και εικόνας, εικόνας και όμιλίας κ.λπ.⁶ στη δεύτερη περίπτωση — για νά πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα — το σύνολο των ένδυμασιολογικών σημασιολογικών που παραιοιάζονται στο φιλμ και παίζονν έναν τόσο μεγάλο ρόλο: πολύ συχνά η ψυχο-κοινωνιολογική όντότητα των προσώπων του φιλμ έκφράζεται κατά ένα μέρος από τον τρόπο που είναι ντυμένα: σέ φιλμ του 1967, ένα κοτλέ βελούδινο κουστούμι με στενούς ώμους, μεσαίο κι' άπαλόχρωμο, δείχνει το καλόπαιδο της άριστοκρατικής συνοικίας, ένw ή μπλε φόρμα της δουλειάς και το κασέτο μάς κατευθύνουν προς ένα σημαίνόμενο τύπο «εργάτη». Έδώ το φιλμικό δχημα, σάν τέτοιο, δέν παίζει κανένα ρόλο στην κατασκευή τέτοιων παραδειγμάτων (paradigmes)⁷ που θά μπορούσαν νά γίνουν άκόμα κι από μεμονωμένες εικόνες χωρίς ν' άνήκουν σέ κανένα φιλμ (ή φωτογραφία), έξω δηλαδή από κάθε εικόνα, όπως συμβαίνει με την πραγματική αντίληψη του παρατηρητή που συναντά στους δρόμους του Παρισιού ανθρώπους με τέτοια ρούχα: πρόκειται λοιπόν για μία έξωφιλμική σημασία που άπλά έπαναλαμβάναεταί από το φιλμ.

Άλλ' αυτή η διάκριση, σωστή και σπουδαία καθαυτή, μπλέκεται και συγχέεται με άλλες στις περισσότερες, δυστυχώς, περιπτώσεις, όπου το ζευγάρι «μορφή / περιεχόμενο» αποτελεεί το μοναδικό ζεύγος όρολογίας που χρησιμοποιείται. Γιατί η χρήση της λέξης «μορφή» — που κι αυτή συγχέεται όπως είδαμε με το «σημαίνον» — για τις καθαρά κινηματογραφικές σημασίες, υποβάλλει μία διπλή λαθεμένη ιδέα: ότι κάθε τι ειδικά φιλμικό αναφέρεται στο σημαίνον και μόνο σ' αυτό⁸ (ένα σημαίνον που μ' αυτό τον τρόπο θά βρισκόταν μυστηριωδώς στερημένο από κάθε αντίστοιχό του σημαίνόμενο, έτσι που νά μη ξέρουμε πιά τίνος πράγματος σημαίνον θά ήταν)· κι ότι κάθε τι ειδικά φιλμικό είναι ζήτημα καθαρής μορφής χωρίς αντίστοιχη ούσία. Άντίστροφα η χρήση της λέξης «περιεχόμενο» — που κι αυτό όπως είπαμε μπερδεύεται με την «ούσία» — για τις έξωκινηματογραφικές σημασίες που έπαναλαμβάνονται στα φιλμ, υπαγορεύει το ίδιο κι αυτή δυο λανθασμένες έκτιμήσεις: ότι κάθε τι, μέσα στο φιλμ, που έρχεται από κάπου έξω άπ' τον κινηματογράφο θάταν καθαρή ούσία χωρίς μορφή που νά του αντιστοιχεί, δηλαδή χωρίς δομική όργάνωση· κι ότι κάθε τι μέσα στο φιλμ που έρχεται άπ' άλλου έξω άπ' το σινεμά θάμπαινε μονόπλευρα στο επίπεδο του σημαίνόμενου (σημαινόμενου που μ' αυτό τον τρόπο θάταν στερημένο από ειδικό αντίστοιχό του σημαίνον).

Η έρευνα της τρέχουσας κινηματογραφικής φιλολογίας θά μάς πρόσφερε πάμπολλα παραδείγματα αυτών των τεοσάρων λανθανουσών αντίληψεων, που άλλωστε ποτέ δέν διατυπώνονται μέχρι τέλους (άφου μία τέτοια προσπάθεια νά τις έξηγήσουμε θά κατέληγε νά μάς κάνει νά συνειδητοποιήσουμε το άδιέξοδο όπου οδηγούν, όποτε και νά τις άπορίψου-

με). "Ας τις επαναλάβουμε μια μία και τις τέσσερις με την ίδια σειρά:

1) Η κινηματογραφική γλώσσα (langage cinématographique)⁹ ως πρὸς τὴν ιδιοτυπία της πολὺ συχνὰ θεωρεῖται σὰν σειρά ἀπὸ σημαίνοντα μονάχα (ὁπότε μιλάμε γιὰ «διαδικασίες», «μορφές», «μέσα ἔκφρασης», «ρητορική τῆς ὁθόνης» κ.λπ.¹⁰). Μ' αὐτὸ ὑπονοοῦμε —πράγμα πού ἄλλωστε δὲν εἶναι καθόλου σπάνιο— ὅτι ἡ μεταφορὰ ἐνὸς μυθιστορήματος στὴν ὁθόνη συνίσταται στὸ νὰ βροῦμε ἄλλα σημαίνοντα γιὰ τὸ ἴδιο σημαίνοντο (βλ. σημ. 8).

2) Ἐξίσου συχνὰ θεωροῦμε ὅτι ἡ «κινηματογραφική γλώσσα» δὲν εἶναι τέτοια παρὰ τὴν καθαρὴ τῆς μορφῇ τὴν περιγράφουμε σὰν ἓνα σύνολο ἀπὸ ἀναγνωρίσιμα σχήματα (ὅπως οἱ διάφοροι τύποι τοῦ «μοντάζ»), καὶ παραβλέπουμε τὸ γεγονός ὅτι ἡ κινούμενη εἰκόνα ἢ ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ —γιὰ νὰ πάρουμε μόνο αὐτὰ τὰ δυὸ παραδείγματα— ἀποτελοῦν ἑξίσου οὐσιαστικά μορφώματα πού, χωρὶς αὐτά, τὰ σχήματα πού ἀναφερόμαστε δὲν ἔβλεπαν τὸ ὕλικο πού θὰ τὰ ἐκδύλωνε καὶ πάνω στὸ ὅποιο θὰ τεμαχιζόντουσαν.

3) Μιὰ σημασία ἐξωκινηματογραφικῆς προέλευσης, ὅταν τὴ συναντᾶμε σ' ἓνα φιλμ, πολὺ συχνὰ τὴ νοιώθουμε σὰ στοιχεῖο καθαρῆς οὐσίας (ἓνα «ἀνθρώπινο στοιχεῖο» λογουχάρη) πού δὲν ἀνακαλεῖ τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα παραφραστικὸ σχόλιο συναισθηματικῆς καὶ ὄχι ἀναλυτικῆς φύσης: αὐτὸ συμβαίνει ὅταν δηλώνουμε ὅτι τὰ αἰσθήματα τῶν προσώπων στὸ φιλμ «εἶναι ἀληθινά», «συγκινητικά», «προσεγγμένα» κ.λπ.

4) Τὰ ἐξωκινηματογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ φιλμ ἀντιμετωπίζονται σὰν καθαρὰ σημαίνοντα: σχολιάζουμε, λογουχάρη τὴν ἐσωτερικὴ ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ χωρὶς νὰ προσπαθοῦμε νὰ προσδιορίσουμε μ' ἀκρίβεια τὰ σημαίνοντα πού τῆς ἀντιστοιχοῦν στὰ πλαίσια τοῦ εἰδικοῦ φιλμ πού συζητᾶμε.

Τώρα ἂς προσπαθήσουμε με τὴν ἴδια σειρά νὰ σκιαγραφήσουμε τὶς γραμμὲς μιᾶς αὐστηρῆς ἀνάλυσης τοῦ φιλμικοῦ σώματος στὰ τέσσερα σημεῖα πού ἐπισημάνσαμε.

1) Ἀληθεύει ὅτι οἱ καθαρὰ κινηματογραφικὲς κωδικοποιήσεις σέρνουν μαζί τους μιὰ δλόκληρη συστοιχία σημαίνοντων: «ὀπτικο-ἀκουστικά» σχήματα (καὶ λεκτικὰ - ἀκουστικὰ ἐπίσης, πράγμα πού συχνὰ ξεχνᾶμε) πού ἐπιβάλλονται στὴν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ. Ἀλλὰ ἡ παρουσία καὶ μόνο αὐτῶν τῶν σημαίνοντων ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τεμαχίξει ἀντίστοιχὰ τους καὶ ὄχι λιγότερο εἰδικὰ σημαίνοντα μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ὀλικοῦ - νοήματος τοῦ φιλμ. Ἡ γλώσσα (langage) τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶναι μιὰ συστοιχία ἀπὸ σημαίνοντα, ἀλλὰ συστοιχία ἀπὸ σημασιοδοτήσεις. Αὐτὸ λοιπὸν πού ὀνομάζουμε «ἐναλλακτικὸ μοντάζ» δὲν εἶναι μόνο μιὰ διάταξη τῶν εἰκόνων σύμφωνα με τὸ σχῆμα διανομῆς Α-Β-Α-Β-Α-κ.λπ., ἀλλὰ ἔχει ἑξίσου καὶ αὐτὸ ἓνα νόημα: δείχνει τὰ ἐπεισόδια μὲς στὴ διήγηση τοῦ φιλμ (καὶ αὐτὸ πάλι ἀποτελεῖ τὸ σημαίνοντο τῆς καταδύλωσης (dénouation))¹¹ μονάχα πού ἐναλλακτικὸν μοντάζ, πού πρόσθετα ἔχει διάφορα συμπαραδιδόμενα (connotés)¹² νοήματα: ὑποβάλλει π.χ. μιὰ μορφὴ συγχρονικότητος παρὰ σπένης καὶ παρὰ «δεμένης» συναισθηματικὰ καὶ συμβολικὰ ἀπὸ τὴν μιὰ ἄλλη πού θὰ ἐκφράζανε ἄλλες κατασκευὲς εἰκόνων.

2) Ἄν ἀληθεύει ὅτι ὑπάρχουν μορφές - τοῦ- σημαίνοντος καθαρὰ κινηματογραφικῆς, ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ

τῶν: ο κινηματογράφος (καὶ σ' αὐτὸ μοιάζει με τὴ λογοτεχνία ἢ καὶ τὴ ζωγραφικὴ κ.λπ.) δὲν χαράζει κανένα «σημαντικὸ πεδίο» καθαρὰ δικό του, ἀντίθετα ἀπὸ ὅτι συμβαίνει με τὰ συστήματα ὅπως οἱ σχέσεις τῶν χρωμάτων, οἱ ὁροι συγγενείας ἢ τὰ φῶτα τῆς κυκλοφορίας κ.λπ. στὰ ὅποια κάθε φορὰ ἀντιστοιχεῖ ἓνας σαφὴς προσδιορισμένος τομέας τῆς σημαντικῆς οὐσίας. Τὸ σύστημα δηλαδή τῶν σημάτων κυκλοφορίας ἔχει ἓνα «μεγάλο σημαίνοντο» καθαρὰ δικό του (= τὸ πρόβλημα ἂν θὰ πρέπει νὰ περάσουν ἢ ὄχι τὰ αὐτοκίνητα ἢ οἱ πεζοί). Στὸν κινηματογράφο δὲν ὑπάρχει κατὰ τέτοιο: με ἓνα φιλμ παρμένο σὰ σύνολο - καὶ ἀκόμα περισσότερο με μιὰ ὁμάδα ἀπὸ φιλμ, ἢ με δλόκληρον τὸν κινηματογράφο - δὲν συνδέεται κανένα «μεγάλο σημαίνοντο» πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ πούμε «κινηματογραφικόν». Τὰ φιλμικὰ σημαίνοντα - ὅσο τὰ μελετᾶμε στὴ συνολικὴ ὁπτικότητά τους - εἶναι ἄλλα «ἀνθρώπινα», καὶ θὰ μπορούσαν ν' ἀποδοθοῦν ἑξίσου καλὰ καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία ἢ ἀπὸ τὸ φιλοσοφικὸ λόγο, ἢ χίλιους ἄλλους φραστικούς τρόπους πού χρησιμοποιοῦμε στὴν κοινωνικὴ ζωὴ. Αὐτὸ ὀφείλεται στοὺς ὅτι ο κινηματογράφος ὅπως καὶ ἡ λογοτεχνία δύναται «εἶναι ἱκανὸς νὰ πεῖ τὰ πάντα» καὶ δὲν ἀποτελεῖ ἓνα κώδικα ἐξειδικευμένο νὰ ἐκφράζει καθορισμένους νοητικούς χάρους.

Ἀλλὰ σὲ ἐπίπεδο μικρότερων ἐνοτήτων - δηλαδὴ τῶν ἐνοτήτων πού προσπαθοῦμε νὰ ἀπομονώσουμε καὶ νὰ ἀναλύσουμε ὅταν μελετᾶμε ἓνα φιλμ σὲς λεπτομέρειες του- ο κινηματογράφος ξεφεύγει ἀπ' αὐτὴ τὴ μονόπλευρὴ κατάστασι τοῦ σημαίνοντος πού στερεοτεῖ εἰδικὰ ἀντιστοιχία σημαίνοντων: εἶναι σαφές, γιὰ παράδειγμα, ὅτι κάθε μιὰ ἀπ' τὶς ἰδιαίτερες «μορφές» τοῦ μοντάζ ἔχει ἓνα σημαίνοντο πού αὐτὴ τὴ φορὰ εἶναι καθαρὰ κινηματογραφικόν, με τὴν ἔννοια ὅτι ἄλλα συστήματα σημαίνοντων (= προφορικὸς λόγος, διάφορες γραφικὲς παραστάσεις κ.λπ.) δὲν μποροῦν παρὰ μόνο νὰ σχολιάσουν, ἢ νὰ τὸ προσεγγίσουν π.χ. γιὰς, δηλ. νὰ τὸ ἀναλύσουν, ἀλλὰ ὄχι καὶ νὰ τὸ ἐκφράσουν, καὶ ὅτι αὐτὸ τὸ σημαίνοντο δὲν ἔχει λοιπὸν παρὰ ἓνα μόνο σημαίνον, πού εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ μορφὴ τοῦ μοντάζ.

Αὐτὴ ἡ διπλὴ καὶ ἀντιφατικὴ φύσι τοῦ κινηματογραφικοῦ ὀρήματος (πού εἶναι ταυτοχρόνα «εἰδική» καὶ «μη-εἰδική») ἔξηγεῖ μιὰ κατάστασι πραγμάτων πού πολὺ συχνὰ διαπιστώνουμε ὅταν συζητᾶμε γιὰ τὶς μεταφορὲς μυθιστορημάτων στὴν ὁθόνη: εἶναι δυνατόν σὲ κάθε περίπτωσι νὰ «μεταφέρουμε» μὲς τὸ φιλμ τὴ συνολικὴ οὐσία τοῦ βιβλίου, πού ὅμως κάθε του σελίδα (παράγραφος ἢ κεφάλαιο) θὰ τὴν «προδίδανε» ἀθεράπτευτα.

9. Μεταφράζουμε τὴ λέξη langage γλῶσσα γιὰτί: langage εἶναι ὁ εὐρύτερος δυνατὸς ὁρος πού δηλώνει τὸ σύνολο τῶν φαινομένων τῆς ἐπικοινωνίας, περιλαμβάνοντας τὰ φαινόμενα τοῦ γλωσσικοῦ κώδικα - ἢ συστήματος - (langue) καὶ τῆς ὁμιλίας (parole) (ἄλλωστε ὁ Σωσσὺρ ἐφῆσε στὴ βασικὴ του διχοτομία (langue)/parole, ἀφαιρώντας ἀπὸ τὴν «πολυμορφὴ καὶ ἐτερόκλητὴ» φύσι τοῦ langage ἓνα καθαρὰ κοινωνικὸ ἀντικείμενο, συστηματικὸ σύνολο τῶν ἀναγκαιῶν γιὰ τὴν ἐπικοινωνία συμβάσεων, ἀδιάφορο στὴν ὕλιν τῶν σημείων πού τὸ ἀποτελοῦν, καὶ πού εἶναι τὸ (langue), καὶ στὰ ἑλληνικὰ ὁ εὐρύτερος ἀντιστοιχὸς ὁρος εἶναι ὁ ὁρος γλῶσσα. Τὸ πρόβλημα τώρα μετατίθεται στὴν ἀπόδοσι τοῦ langage πού μεταφράζουμε γλωσσικὸν κώδικα (ἢ σύστημα) διαφωρίζοντάς το ἔτσι ἀπὸ τὴ γλῶσσα, τοιζόντας τὴν κοινωνικὴν, συστηματικὴν φύσι του. (F. de Saussure, «Cours de linguistique

generale» ed. Payot, 1968, σελ. 23 κ.ε., 112, R. Barthes. «Elements de sémiologie» Communications 4, 1964, σ. 92 κ.ε., Oswald Ducrot και Tzvetan Todorov «Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage» ed. Seuil, 1972, σελ. 155 κ.ε.).

10. Δέν υπάρχει λόγος νά καταργήσουμε από τις κινηματογραφικές μελέτες τους όρους όπως «μορφή», «διαδικασία» κλπ. (πού κι έμεις οι ίδιοι άλλωστε τους χρησιμοποιούμε). Άλλά, πρέπει ν' άμυνθούμε ενάντια σέ μία ύποβολή έμφυτη σ' αυτό τό είδος τοῦ λεξιλογίου (πού προσανατολίζει μονόπλευρα τήν προσοχή μας πρὸς τό επίπεδο τοῦ σημαίνοντος) καί νά θεωροῦμε καθεμιά ἀπ' αὐτές τίς «μορφές» καί «διαδικασίες» σάν μορφή καί διαδικασία σημασιοδότησης μέ τά δικά της σημαίνοντα καί σημαίνονα. Κοντά σ' αὐτά δέν πρέπει νά ξεχνάμε ὅτι μία ὁρολογική κάθαρση πού θάθελε νά εἶναι ἐξαιρετικά ὑπερακριβῶς «ἐπιστημονική» θά κινδύνευε νά καταλήξει μονάχα στό σημείο νά μή μπορεί πιά νά πει τίποτα. Ὁ ἴδιος ὁ Τσάρλς Σάντερς Πήρς (Charles Sanders Peirce) παρατήρησε ὅτι στή γλώσσα τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν μία κάποια δόση πολυσημείας εἶναι ἀραιαίτητη γιά τήν πρόοδο καί γιά τή ζωή τῆς ἐρευνας (Collected papers, τόμ. II, elements of logic (Στοιχεῖα Λογικῆς), Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1932, σ. 130).

11. Κάθε σύστημα σημασιοδότησης περιέχει ἕνα ἐπίπεδο ἔκφρασης (σημαίνον) καί ἕνα ἐπίπεδο «περιεχομένου» (σημαινόμενο) Σημασιοδότηση εἶναι ἀκριβῶς ἡ σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο ἐπίπεδα.

Ἔστω τώρα ὅτι ἔχουμε δύο τέτοια συστήματα σημασιοδότησης πού τό ἕνα εἶναι ἀπλό στοιχεῖο τοῦ ἄλλου (τό δεύτερο φυσικά πιό ἐκτεταμένο ἀπό τό πρῶτο). Ἐχουμε ἔτσι δύο συστήματα συνδεμένα ἐπάλλῃα ἀλλά καί ξεχωριστά τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο. Ἡ σύνδεση τῶν δύο συστημάτων μπορεί ὅμως νά γίνεи μέ δύο διαφορετικούς τρόπους, ἀνάλογα μέ τό σημείο «εἰσδοχῆς» τοῦ ἑνὸς στό ἄλλο:

A. Στήν πρώτη περίπτωση «τό πρῶτό σύστημα γίνεται ἐπίπεδο ἔκφρασης ἡ σημαίνον τοῦ δευτέρου συστήματος». Τότε τό πρῶτο σύστημα ἀποτελεῖ τό ἐπίπεδο τῆς καταδήλωσης (denotation) καί τό δεύτερο τό ἐπίπεδο τῆς συμπαράδηλωσης (connotation). Θά πούμε λοιπόν ὅτι συμπαράδηλωμένο σύστημα εἶναι τό σύστημα πού τό ἴδιο ἐπίπεδο ἔκφρασης τῶν ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα ἄλλο σύστημα σημασιοδότησης (π.χ. ἡ λογοτεχνία σέ σχέση μέ τή γλωσσική ἔκφραση).

B. Στή δεύτερη περίπτωση (ἀντίθετη ἀπ' τήν πρώτη) τό πρῶτο σύστημα δέν γίνεται ἐπίπεδο ἔκφρασης, ὅπως στή συμπαράδηλωση, ἀλλά ἐπίπεδο περιεχομένου ἡ σημαίνονα τοῦ δευτέρου συστήματος. Αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση ὅλων τῶν μετα-γλωσσῶν (méta-languages). Δηλαδή μία μετα-γλώσσα εἶναι ἕνα σύστημα πού τό ἴδιο τό ἐπίπεδο τοῦ περιεχομένου τοῦ ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα ἄλλο σύστημα σημασιοδότησης (π.χ. οἱ ὁρισμοί πού δίνει τό λεξικό σέ σχέση μέ τίς λέξεις πού ὀρίζουν).

(Βλ. καί στή συνέχεια τὸν ἄρθρο τήν πρόταση τοῦ Μίτς γιά τό τί πρέπει νά ὀνομάζουμε σημαίνονο σ' ἕνα φίλμ). (R. Barthes, Elements de Sémiologie, Communications, 4, σ. 130 (Σ.τ.Μ.). 12. Α. Χέλμολφ: «La stratification du langage» (Ὁ στρωματισμός τῆς γλώσσας). Word 10 σ. 163. Ἐναδημοσιεύθηκε στό Essais linguistiques, Copenhagen, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959 σσ. 36-68.

καί οὐσίες -τοῦ- σημαίνοντος πού χαρακτηρίζουν εἰδικά τό φιλικό ὄχημα. Αὐτό μπορεί νά νοηθεῖ σέ δύο ἐπίπεδα πού ἀξίζει τὸν κόπο νά τὰ προσέξουμε ἀρκεῖ νά μή τὰ μπερδέψουμε:

α) Ἀνάμεσα σῆς τέσσερις σημαίνουσες -οὐσίες (κινούμενη εἰκόνα, θόρυβος, μουσική, ὁμιλία) πού τό σύνολό τους ἐξαντλεῖ τήν ἀντιληπτή ὑλικότητα τοῦ φίλμ, ὑπάρχει μία πού θά μπορούσαμε νά τήν ὀνομάσουμε «εἰδικά κινηματογραφική» μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν χρησιμοποιεῖται σέ κανένα ἄλλο κοινωνικά ὑπάρχον μέσο ἔκφρασης, ἐκτὸς ἀπὸ τήν τηλεόραση (πού κι αὐτὴ εἶναι, ἀπ' τήν ὀπτική τουλάχιστον πού μᾶς ἀπασχολεῖ, κοντινὸς συγγενῆς τοῦ κινηματογράφου): πρόκειται βέβαια γιά τήν κινούμενη εἰκόνα.

β) Οἱ ἄλλες τρεῖς οὐσίες —τοῦ— σημαίνοντος (θόρυβος, μουσικὸς ἦχος, φωνητικὸς ἦχος) δέν θά μπορούσαν νά χαρακτηριστοῦν «εἰδικά κινηματογραφικὲς» μέ τήν ἴδια ἔννοια, ἀφοῦ κάθε μία τους ἀποτελεῖ ἐκτὸς αὐτοῦ τήν σημαίνουσα -οὐσία καί ἄλλου ἢ ἄλλων σημασιακῶν συστημάτων ἔξω ἀπ' τὸν κινηματογράφο. Ὁ φωνητικὸς ἦχος, τήν σημαίνουσα -οὐσία τῶν φυσικῶν γλωσσῶν· ὁ μουσικὸς ἦχος, τῆς μουσικῆς· κι ὁ θόρυβος, τῶν ραδιοφωνικῶν ἔκπομπῶν ἢ τῆς λεγόμενης συγκεκριμένης μουσικῆς, ἢ ἀπλὰ τῶν θορύβων τοῦ κόσμου, σὰ σύνολο σημασιῶν (γιά παράδειγμα ὅταν ἀκούμε ἕνα κλάδεον καταλαβαίνουμε ὅτι κάποιο αὐτοκίνητο εἶν' ἐκεῖ κοντά).

Ὡστόσο ὅταν αὐτές οἱ τρεῖς σημαίνουσες -οὐσίες χρησιμοποιοῦνται μέ σ' ἕνα φίλμ — δηλαδή μέσα σ' ἕνα καινούργιο καί τελείως διαφορετικὸ πλαίσιο ὅπου καθεμιά βρίσκεται «πιασμένη» μέσα σ' ἕνα νεόκοπο δίκτυο ἀλληλεπιδράσεων μέ τίς δύο ἄλλες καί μέ τήν κινούμενη εἰκόνα, — ἀλληλεπιδράσεις πού εἶναι πολὺ πιό στενὲς καί πιό ὀργανωμένες ἀπ' ὅτι σ' ὅλες τίς ἄλλες περιπτώσεις — πρέπει ν' ἀναρωτηθοῦμε μέχρι ποιοῦ σημείου μπορούμε νά λέμε ὅτι πρόκειται ἀκόμα γιά τίς «ἰδιες» οὐσίες, καί μέχρι ποιοῦ σημείου οἱ νεόκοπες «συνθέσεις» γιά τίς ὁποῖες κάναμε λόγο μπορεί νά θεωρηθεῖ ὅτι ἀφοροῦν ἀποκλειστικά τῇ μορφῇ πού ἐκδηλώνουν αὐτὲς οἱ οὐσίες χωρὶς νά ἐπιδροῦν πάνω στὴν ἴδια τήν κατάσταση τῆς οὐσίας τους. Στὴν τωρινὴ κατάσταση τῆς κινηματογραφικῆς ἐρευνας εἶναι δύσκολο ν' ἀποφανθοῦμε ἂν ὁ θόρυβος πού ἀκούμε στὸν δρόμο κι ὁ ἦχος πού ἀκούγεται ἀπὸ τὴν μπάντα τοῦ ἤχου τοῦ φίλμ ἔχουν μιά καί τήν ἴδια οὐσία, ἢ ἂν πρόκειται μᾶλλον γιά δύο διαφορετικὲς οὐσίες πού κρατοῦν κάτι ἀπὸ τὴν ἴδια ὕλη (μέ τό νόημα ἀκριβῶς πού δίνει ὁ Χέλμολφ στὴν ἔννοια ὕλης ὅπως καί στὴ διαφορά τῆς ἔννοιας ὕλης ἀπὸ τὴν ἔννοια οὐσίας, ὅπου οὐσία σημαίνει τὴν ὕλη «πού ἔχει ἤδη διαμορφωθεῖ σημειωτικά»¹², δηλαδή —πιθανόν;— στὴν περίπτωση τοῦ θόρυβου τοῦ σινεμά ἀντίστοιχὴ τοῦ ὕλη νά εἶναι ὁ θόρυβος γενικά).

Ἄν συνέβαινε αὐτό ἡ καθαρά κινηματογραφικὴ γλώσσα θάχε κάποιο «εἰδοποιὸ χαρακτηριστικὸ» ὅχι μόνο ἐξαιτίας μιᾶς ἀπ' τίς τέσσερις σημαίνουσες -οὐσίες πού χρησιμοποιεῖ (= ἡ κινούμενη εἰκόνα), ἀλλά καί ἐξ αἰτίας — ἂν καί σέ διαφορετικὸ ἐπίπεδο — τῶν τριῶν ἄλλων: τῇ φωνῇ τοῦ σινεμά, τὸ θόρυβο τοῦ σινεμά, τῇ μουσικῇ τοῦ σινεμά. Δέν ἀποκλείεται ἄλλωστε ὅτι κάτι τέτοιο θά μπορούσε νά ἰσχύει μονάχα γιὰ τὸν θόρυβο καί ὄχι γιά τὴ φωνὴ ἢ τὴ μουσική.

3) Τὰ ἐξωκινηματογραφικῆς προέλευσης σημαίνονα πού παρουσιάζονται στὰ φίλμ ἔχουν βέβαια τὴν οὐσία τους: σημαντικὴ οὐσία στὴν περίπτωση αὐτή. Ἄλλ' ἔχουν ἐπίσης

καὶ τὴ μορφὴ τους καθὼς ἀνέχουν καὶ σὲ σημαίνοντα - σύνολα ὁργανωμένα. Ἄν ὁ κριτικὸς τοῦ σινεμά τὸ ξεχνᾷ πολὺ συχνά, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ ἡ μορφὴ κι αὐτὰ τὰ σημαίνοντα - σύνολα εἶναι ξένα πρὸς τὴν «κίνηματογραφικὴ γλῶσσα». Στὸ μέτρο αὐτὸ εἶναι ἀποδεκτὸ νὰ τὰ παραβλέπει μιά μελέτη πού ἀναφέρεται στὶς *καθάραις κινήματογραφικὲς κωδικοποιήσεις*. Ἀλλὰ μιά μελέτη πού ἀναφέρεται στὴν *ὀλικὴ σημασιοδότηση* ἐνδὲς *φίλμ* δὲν θὰ μπορούσε προφανῶς νὰ τὰ παραβλέπει, ἐφ' ὅσον αὐτὰ τὰ σημαίνοντα (ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἀσυρρηλατημένα, δηλαδὴ *διωροφωμένα* ἔξω ἀπ' τὸ σινεμά) δὲν παύουν νὰ εἶναι παρόντα στὸ *φίλμ*. Λοιπόν, εἴτε τὰ μελετᾶμε σπὶς λεπτομέρειές τους εἴτε ὅχι —ἐκλογὴ πού ἐξαρτᾶται ἀποκειστικὰ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο κάθε ἔρευνας— δὲν πρέπει μὲ κανένα τρόπο νὰ ξεχνᾶμε, μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι μᾶς ἐνδιαφέρει ὁ κίνηματογράφος— ὅτι ἕνας ἐξ *ωκινήματογραφικῶς* σημαντικῶς σχηματισμῶν (*sēmantisme*) δὲν εἶναι ὁ *μορφος* σημαντικὸς σχηματισμός: ὅπως δὴποτε τὴ μορφὴ του δὲν τὴν ὀφείλει στὸ ὅτι ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ ἴδιο τὸ ὄχημα τοῦ κίνηματογράφου, ἀλλὰ τὴν ὀφείλει στὸ ὅτι ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ κάποιο ἄλλο σημαῖον - σύνολο πού, ἂν δὲν εἶναι ὁ «κίνηματογράφος», δὲν παύει νὰ εἶναι κοινωνικο - πολιτικὸ καὶ ἱστορικὸ κι' αὐτό, φορέας ἐννοιῶν κι αὐτό, καὶ ὁργανωμένο.

Πιὸ πάνω παίρναμε τὸ παράδειγμα τῶν ἐνδυματικῶν σημασιολογιῶν πού συνηθίζουν νὰ «χρησιμοποιοῦν» τὰ *φίλμ*, χωρὶς νὰ εἶναι τὰ *φίλμ* αὐτὰ πού τὰ γέννησαν: λοιπόν, αὐτὰ τὰ σημαίνοντα ἔξω ἀπ' τὸ *φίλμ* πού ἀπλὰ τὰ ἐνεργοποιεῖ (δηλ. τὰ ἀναπροσαρμόζει μερικὰ στὸ πέρασμά τους), μᾶς παραπέμπουν στὴν ἐνδυμασιακὴ κουλτούρα τῆς συγκεκριμένης κοινωνικῆς ομάδας, ἢ ὅποια εἶναι ἕνα ἄλλο σημαῖον - σύνολο ὅπου βρίσκουμε τίς βαθεῖες δομὲς τῶν σημασιολογιῶν πού μελετᾶμε (δομὲς πού δὲν θὰ τίς βρίσκαμε, καὶ δικαιολογημένα, μέσα στὸν ἴδιο τὸν κίνηματογράφο).

Πρέπει λοιπόν νὰ διακρίνουμε πολὺ προσεκτικὰ δὺο πράγματα: τὴν ὀρθὰ λεγόμενη *γλῶσσα τοῦ κινήματογράφου*, καὶ τὸ *ὀλικὸ μήνυμα* *καθενδὲς φίλμ*. Αὐτὸ τὸ δεύτερο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸν ἰδιότυπο συνδυασμὸ (πού παραλλάζει ἀπὸ *φίλμ* σὲ *φίλμ*) τῶν στοιχείων πού ἀνέχουν στὴν κίνηματογραφικὴ γλῶσσα καὶ τῶν στοιχείων πού προέρχονται ἀπὸ ἄλλα συστήματα τῆς κουλτούρας. Κι ὥστόσο εἶναι πάρα πολὺ συνηθισμένο φαινόμενο νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν ἔκφραση «γλῶσσα τοῦ κίνηματογράφου» μὲ μιά πολὺ πλατεῖα ἐννοια, γιὰ νὰ δηλώνουμε τὸ σύνολο τῶν σημασιολογιῶν πού παρουσιάζονται στὸ σινεμά.

4) Ἀνάμεσα στὰ ἐξωκίνηματογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ *φίλμ* εἶν' ἀλήθεια πὼς βρίσκουμε μερικὰ πού ἀνήκουν στὴ διάσταση τῶν σημασιολογιῶν τοῦ *φίλμ* (καὶ μ' αὐτὸ ἐννοοῦμε, ὅπως συμβαίνει πάντα ὅταν πρόκειται γιὰ σημαίνοντα καὶ σημαίνοντα, ὅτι τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μποροῦν νὰ λειτουργήσουν σὰ σημαίνοντα σὲ κάποιο ἀπ' τὰ πολλὰ νοηματικὰ ἐπίπεδα πού ἀπαρτίζουν τὸ *φίλμ*, χωρὶς νὰ παύουν νὰ λειτουργοῦν σὰν σημαίνοντα —ἢ καὶ σὰν σημασιολογήσεις— σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο). Ἀλλὰ πλᾶί σ' αὐτὰ τὰ «σημαίνοντα» ἐξωκίνηματογραφικὰ στοιχεῖα, βρίσκουμε ἐπίσης καὶ τὰ ἀντίστοιχά τους σημαίνοντα καὶ γι' αὐτὰ τὰ σημαίνοντα, ὅπως καὶ γιὰ τὰ σημαίνοντά τους, μπορούμε νὰ πούμε ὅτι εἶναι ἐξωτερικὰ πρὸς τὸ σινεμά, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται μὲς στὸ *φίλμ*. Στὸ παράδειγμα πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω, οἱ ἐνδυμασιακὲς σημα-

σιοδοτήσεις που έχουν ενσωματωθεί στο φιλμ, το σημαίνον ό με νο «εργάτης» δεν είναι μόνο του: «στο φιλμ έχει επίσης ενσωματωθεί» και το αντίστοιχο του σημαίνον (= το κασκέτο κι ή μπλε φόρμα της δουλειάς, στο απλοποιημένο παράδειγμά μας).

III

Η κύρια λοιπόν δυσχέρεια που δημιουργεί το ζεύγος «μορφή» / «περιεχόμενο» της όρολογίας που κριτικάρουμε στις κινηματογραφικές συζητήσεις, όπου χρησιμοποιείται περισσότερο από τ' άλλα, είναι ότι αποτελεί το μοναδικό έννοιολογικό ζεύγος που, εξαιτίας της απουσίας των άλλων δύο ζευγών που αναφέραμε παραπάνω, καταλήγει να υποβάλλει κατά ένα συγκεκριμένο τρόπο τρεις διαφορετικές διακρίσεις ταυτόχρονα.

Έτσι όπως έχουν σήμερα τα πράγματα δεν είναι σπάνιο αυτός που μιλάει για τη «μορφή» ενός φιλμ να έχει στο νου του καθαρά ή συγκεχυμένα ταυτόχρονα το σημαίνον του φιλμ (σ' αντίθεση προς το σημαίνόμενό του το οποίο θα καλεϊ «περιεχόμενο»), την δομική όργάνωση του φιλμ (σ' αντίθεση προς τις διάφορες ουσίες που βάσει σέ λειτουργία το φιλμ και τις όποιες θα καλεϊ «περιεχόμενο» επίσης)¹³, και τέλος ό,τι πιο κινηματογραφικό υπάρχει μες το φιλμ (σ' αντίθεση με τις διάφορες σημασίες που άνήκουν γενικά στην κουλτούρα και που το φιλμ άρκεϊται να χρησιμοποιεί, και τις όποιες καλεϊ πάλι «περιεχόμενο»). Αυτές οι γραμμές, άντίθετα, έχουν σκοπό να επιμείνουν στην άνάγκη που υπάρχει, για τις άναλύσεις των φιλμ που θέλουν να είναι άυστηρές, να μη δέχονται καμμιά μορφή ούδετεροποίησης ή σύγχυσης άνάμεσα στις τρεις λειτουργίες και μεθολογικές διακρίσεις που δεν παραμένουν σαφείς παρά μόνο άν επιμένουμε στον διαχωρισμό τους.

13. Όπως είδαμε και στην § 1 ή τρέχουσα φρασεολογία της κινηματογραφικής κριτικής τις περισσότερες φορές λέει «περιεχόμενο» όταν θέλει να δηλώσει την ουσία του σημαίνόμενου. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που αυτός ό όρος έχει για ότοχο, πολύ συγκεκριμένα, κάτι που είναι μερικά τουλάχιστον ή ουσία του σημαίνοντος: αυτό συμβαίνει όταν μιλάμε για το «όπτικό περιεχόμενο της εικόνας» άντιπαράθετοντάς το στη «μορφή» της ίδιας αυτής εικόνας.

14. Η χρησιμοποίηση των όρων «σημαίνον» και «σημαινόμενο» που προτείναμε έδω παρουσιάζει μιá έμφανή δυσκολία: οι όροι αυτοί, και με μεγαλύτερη άκόμα άκρίβεια, δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν παρά για τη σημαίνουσα-πλευρά ή για τη σημαίνόμενη-πλευρά ενός σημείου (μίνιμουμ σημαντική μονάδα) και με κανένα τρόπο για τη σημαίνουσα-πλευρά ή τη σημαίνόμενη-πλευρά ενός όλόκληρου λόγου (=ένός φιλμ λογουχάρη).

Όστόσο μάς φαίνεται πώς είναι σχετικά εύκολο να ξεφύγουμε άπ' αυτή τη δυσκολία, ιδιαίτερα άν καταφύγουμε σέ διευκρινήσεις όπως «όλικό σημαίνόμενο του φιλμ», «σημαινόμενο της σκεάς», «μίνιμουμ σημαίνον» κλπ. Μπορούμε άκόμα ν' άποφασίσουμε να μη λέμε «σημαίνον» ή «σημαινόμενο» άπλά παρά μόνο όταν πρόκειται για το μίνιμουμ σημείο, και στις άλλες περιπτώσεις να λέμε «σημαίνουσα πλευρά» (λύση που άποφεύγει τον κίνδυνο που επισημάναμε πριν, διατηρώντας όστόσο τις λέξεις «σημαίνον» και «σημαινόμενο»).

Αυτές οι λέξεις έχουν πράγματι το πλεονέκτημα να είναι ξεκάθαρες σ' όλους, ενώ ή όρολογία του Χέλμσεφ «έκφραση / περιεχόμενο» (άναντίρτηα προτιμητέα από καθαρά θεωρητική πλευρά) στην πρακτική προξενεί και κυρίως στις περιπτώσεις της σημειωτικής των τεχνών-άτελειωτες και άλυτες παρεξηγήσεις με τους μη γλωσσολόγους, έξ αίτίας του γεγονότος ότι οι όροι «περιεχόμενο» και «έκφραση» έχουν καθένα άπό τη μεριά του μιá ιστορία πολύ βαρεία φορτισμένη άπό την κριτική της τέχνης.

1) Προτείνουμε να όνομάζουμε σημαίνόμε νο μες σ' ένα φιλμ κάθε στοιχείο που σ' ένα όρισμένο νοηματικό επίπεδο αυτού του φιλμ (= σάν άθέλητη κοινωνική μαρτυρία, σάν έκφραση της προσωπικής ίδιουσυχρασίας του σκηνοθέτη, σάν έργο τέχνης, σάν διήγηση καταδηλωμένη. (dēnotēe)¹¹ σά σύνολο συμπαραδηλώσεων (connotations)¹¹ γύρω άπ' την άφήγηση) μάς δίνει μιá σημαίνόμενη διάσταση που βάσει αυτής ή άνάλυση μπορεί να τεμαχίσει με άκρίβεια — με άμοιβαία μεταβολή (commutation)⁷ κυρίως — ένα αντίστοιχο σημαίνον¹⁴.

Παράδειγμα: μες το φιλμ που το έξετάζουμε σάν ένα όχημα με είδικά χαρακτηριστικά, σάν είδικό φορέα μιás διήγησης, σάν είδικό φορέα μιás διήγησης που την άντιμετωπίζουμε στην καταδηλωμένη κατάστασή της, έχουμε ένα σημαίνον «Διανομή των εικόνων σύμφωνα με το σχήμα Α-Β-Α-Β», κι ένα σημαίνόμενο που του άντιστοιχεί («συνολική χρονική σύμπτωση της σειράς έπεισοδίων Α και της σειράς έπεισοδίων Β»). Το σύνολο αυτού του σημαίνοντος κι αυτού του σημαίνόμενου άποτελεί —στο επίπεδο που ήδη έξειδικεύσαμε— τη σημασιοδοτική σή «έναλλακτικό μοντάζ». Για όποιον όμως θα μελετούσε το στυλ του σκηνοθέτη π.χ. σ' αυτό το φιλμ (= μελέτη συμπαραδήλωσης), όλόκληρο το έναλλακτικό μοντάζ —σάν σημαίνον και σημαίνόμενο μαζί αυτή τη στιγμή— θα περνούσε προς το παρόν στη μεριά του σημαίνοντος και μόνο αυτού, άπ' το ίδιο το γεγονός ότι θα μπορούσαμε

ἀπὸ κεῖ καὶ στὸ ἐξῆς νὰ καθορίσουμε ἓνα κ α ι ν ο ὄ ρ γ ι ο σημαίνοντο πού νὰ τοῦ ἀντιστοιχεῖ: ἡ χρῆση ἢ μὴ χρῆση τοῦ παράλληλου μοντάζ μᾶς πληροφορεῖ πράγματι γιὰ τὸ στυλ τοῦ σκηνοθέτη στὸ φιλμ πὺλμ μελετᾶμε.

2) Προτείνουμε νὰ διακρίνουμε, καὶ στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαίνοντο ἑνὸς φιλμ, τὶς βαθμίδες μ ο ρ φ ῆ ς καὶ τὶς βαθμίδες ο ὕ σ ί α ς. Σ' ἐπίπεδο ὁλόκληρου φιλμ, ἡ οὐσία τοῦ σημαίνοντος εἶναι τὸ «ἀνθρώπινο περιεχόμενο» τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου· ἡ μορφή τοῦ σημαίνοντος εἶναι ἡ βαθμὶ ἀσημαντική δομὴ (ποὺ καμμιὰ φορὰ ὀνομάζουμε «θεματικὴ δομή»)· πού διέπει τὸ ἀνθρώπινο περιεχόμενο στοὺς κόλπους τοῦ συγκεκριμένου φιλμ, κοὶ πού ἐξηγεῖ κυρίως τὸ γεγονός ὅτι κ ι ἄ λ λ α φιλμ θὰ μπορούσαν νὰ γυριστοῦν —καὶ συχνὰ γυρίζονται— πάνω σ' ἓνα συνολικὸ περιεχόμενο μὲ κάποια πλατεῖα ὁμοιότητα. Ἡ οὐσία τοῦ σημαίνοντος (ἢ μάλλον οἱ οὐσίες τοῦ σημαίνοντος, ἀφοῦ τὸ φιλμ εἶναι μιὰ «σύνθετη γλῶσσα») εἶναι ἡ κινούμενη εἰκόνα, ὁ θόρυβος, ὁ φωνητικὸς ἤχος, κὶ ὁ μουσικὸς ἤχος· μὲ ὅλες τὶς συνέπειες πού ἔχει γιὰ τὸ φιλμ τὸ γεγονός ὅτι προστρέχει σ' αὐτὲς τὶς τέσσερις συγκεκριμένες οὐσίες κὶ ὅχι σ' ἄλλες (ἂς κάνουμε μιὰ σύγκριση μὲ τὸ κινούμενο σκίτσο, τὴν παγωμένη φωτογραφία, τὸ βωθὸ κινηματογράφον, τὴν ραδιοφωνικὴ ἐπομπὴ κ.λπ.). Ἡ μορφή τοῦ σημαίνοντος εἶναι τὸ σύνολο τῶν ἀναγνωρίσιμων ἀντιληπτικῶν σχημάτων μὲς τὶς τέσσερις αὐτὲς οὐσίες: ἡ κανονικὴ ἀναδρομὴ ἑνὸς συνειρημοῦ συνταγματικῆς? τάξης ἀνάμεσα σὲ μιὰ φράση τοῦ διαλόγου κὶ ἓνα ὁπτικὸ θέμα, κ.λπ.

Ὅπως κὶ ἡ διάκριση τοῦ σημαίνοντος καὶ τοῦ σημαίνοντος, ἔτσι κὶ ἡ διάκριση τῆς μορφῆς καὶ τῆς οὐσίας παίζει σὲ διάφορα νοηματικὰ ἐπίπεδα, μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε τὸ ἴδιο στοιχεῖο τοῦ φιλμ μπορεῖ νὰ ὑπάγεται καὶ στὴ μορφή καὶ στὴν οὐσία σὲ δυὸ διαφορετικὰς στιγμὲς τῆς ἀνάλυσης. Νὰ ἔνα παράδειγμα στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση: ἂν συγκρίνουμε ἓνα πολεμικὸ ἔργον (παρμένο στὸ σύνολο του) μ' ἄλλα φιλμ πού δὲν ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὸν πόλεμον («ἐρωτικὰ» φιλμ, «ἀστυνομικὰ» κ.λπ.) —ὅπως γίνεται μ' αὐτὸν πού μελετᾶ τὴν ὁλικὴν κινηματογραφικὴ παραγωγὴ μιᾶς χώρας, στὴ διάρκεια μιᾶς κινηματογραφικῆς «σαζὶν» — οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ τύπου «πόλεμος», «ἐρωτικὰ», «ἀστυνομικὴ ἱστορία» κ.λπ., ἀντιπροσωπεύουν κίελας μιὰν ὀργάνωση, μιὰ ἱστορικο-πολιτιστικὴ καὶ ἰδιαίτερη διάρθρωση μὲς τὸ πλαίσιο ἑνὸς σημαντικοῦ περικαλύματος πλατύτερον (ὅπως τὸ «ἀνθρώπινο περιεχόμενο» τοῦ φιλμ), πού σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο θὰ λειτουργεῖ σὰν οὐσία τοῦ σημαίνοντος. Ἀλλ' ἂν στοὺς κόλπους ἑνὸς μόνου πολεμικοῦ ἔργου (καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος πάντοτε), μελετᾶμε τὴν ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τῶν διαφόρων σεκάνς (= «πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη», «ἐν τῇ μάχῃ», «ἐν τῇ μάχῃ μετὰ τὴ συμπλοκή», κ.λπ.¹⁵), τότε αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ σημαντικὰ στοιχεῖα πού μόλις κατονόμασαμε γίνονται οἱ ἐνότητες τῆς μορφῆς τοῦ σημαίνοντος, κὶ ἡ ἰδέα «πόλεμος» τώρα λειτουργεῖ σὰν οὐσία τοῦ σημαίνοντος, ἀφοῦ τὸ ζήτημα ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς εἶναι νὰ καθορίσουμε μὲ περισσότερη ἀκρίβεια τὴ μορφή τῆς.

3) Ἀνάμεσα καὶ στὰ σημαίνοντα καὶ στὰ σημαίνοντα στοιχεῖα τοῦ φιλμ (ἢ ἀλλιῶς, ἀνάμεσα στὶς σημασιοδοτήσεις πού πραγματοποιοῦνται μέσα σ' ἓνα ὁρισμένον φιλμ) ὑπάρχουν μερικὰ πού ἀνήκουν στὸ σινεμά, ἀπ' τὴν πλευρὰ ὅτι τὸ σινεμά εἶναι ὁ ἰδιαίτερός τους φορέας, ὅτι δηλαδὴ ἀποτελεῖ γι' αὐτὰ τὸ σημαῖνον - σύνολο ἀπ' ὅσα βρίσκονται

15. Οἱ ἐννοιες πού χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ («πολεμικὸ φιλμ», «ἐρωτικὸ φιλμ», «σεκάνς «πρὶν ἀπ' τὴ μάχη» κ.λπ.) προορίζονται νὰ δώσουν μιὰν ἰδέα λίγο πολὺ ξεκάθαρη γι' αὐτὸ πού θέλουμε νὰ πούμε. Γιατὶ εἶναι σαφές ὅτι στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συγκεκριμένη ἔρευνα δὲν θάνα ἀναγκαστικά αὐτοὶ ἐδῶ οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ πού θ' ἀποτελοῦν τὶς ἀναγνωριστικὰς μονάδες.

15. Οἱ ἐννοιες πού χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ («πολεμικὸ φιλμ», «ἐρωτικὸ φιλμ», «σεκάνς «πρὶν ἀπ' τὴ μάχη» κ.λπ.) προορίζονται νὰ δώσουν μιὰν ἰδέα λίγο πολὺ ξεκάθαρη γι' αὐτὸ πού θέλουμε νὰ πούμε. Γιατὶ εἶναι σαφές ὅτι στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συγκεκριμένη ἔρευνα δὲν θάνα ἀναγκαστικά αὐτοὶ ἐδῶ οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ πού θ' ἀποτελοῦν τὶς ἀναγνωριστικὰς μονάδες.

15. Οἱ ἐννοιες πού χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ («πολεμικὸ φιλμ», «ἐρωτικὸ φιλμ», «σεκάνς «πρὶν ἀπ' τὴ μάχη» κ.λπ.) προορίζονται νὰ δώσουν μιὰν ἰδέα λίγο πολὺ ξεκάθαρη γι' αὐτὸ πού θέλουμε νὰ πούμε. Γιατὶ εἶναι σαφές ὅτι στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συγκεκριμένη ἔρευνα δὲν θάνα ἀναγκαστικά αὐτοὶ ἐδῶ οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ πού θ' ἀποτελοῦν τὶς ἀναγνωριστικὰς μονάδες.

15. Οἱ ἐννοιες πού χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ («πολεμικὸ φιλμ», «ἐρωτικὸ φιλμ», «σεκάνς «πρὶν ἀπ' τὴ μάχη» κ.λπ.) προορίζονται νὰ δώσουν μιὰν ἰδέα λίγο πολὺ ξεκάθαρη γι' αὐτὸ πού θέλουμε νὰ πούμε. Γιατὶ εἶναι σαφές ὅτι στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συγκεκριμένη ἔρευνα δὲν θάνα ἀναγκαστικά αὐτοὶ ἐδῶ οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ πού θ' ἀποτελοῦν τὶς ἀναγνωριστικὰς μονάδες.

15. Οἱ ἐννοιες πού χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ («πολεμικὸ φιλμ», «ἐρωτικὸ φιλμ», «σεκάνς «πρὶν ἀπ' τὴ μάχη» κ.λπ.) προορίζονται νὰ δώσουν μιὰν ἰδέα λίγο πολὺ ξεκάθαρη γι' αὐτὸ πού θέλουμε νὰ πούμε. Γιατὶ εἶναι σαφές ὅτι στὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη συγκεκριμένη ἔρευνα δὲν θάνα ἀναγκαστικά αὐτοὶ ἐδῶ οἱ σημαντικοὶ σχηματισμοὶ πού θ' ἀποτελοῦν τὶς ἀναγνωριστικὰς μονάδες.

οὐδὲ χρήση μὲς τὴν κουλτούρα μας — πλάϊ σ' ἄλλα (σημαίνοντα - σημαίνόμενα) ποὺ ἂν καὶ παρουσιάζονται στὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο φίλμ - (ὁπότε ἀνήκουν σ' αὐτὸ τὸ ἄλλο σημαῖνον - σύνολο ποὺ ἀναπαριστᾷ κάθε φιλμ σὰν ἰδιαίτερο ὀλικὸ μήνυμα), ὥστόσο δὲν χρωστοῦν οὔτε τὴν ὀργάνωσή τους οὔτε τὴν ἐννοιά τους στὸ κινηματογραφικὸ δῆγμα (ποὺ τὶς ἐπαναλαμβάνει χωρὶς νὰ τὶς σφυρηλατεῖ), ἀλλὰ ἀνήκουν ἐξ ἀρχῆς σ' ἕνα τριτοῦ σημαῖνον - σύνολο (= διάφορα συστήματα συλλογικῶν ἀναπαραστάσεων, συμβολισμοὶ συνδεδεμένοι μὲ «ἀντικείμενα», χειρονομίες, ἐκφράσεις τοῦ προσώπου κ.λπ.), τὸ ὁποῖο ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὸν καθαρὰ κινηματογραφικὸ κώδικα καὶ τὸ φιλμ σὰ συνολικὸ μῦνυμα —ἀλλὰ ξεχωριστὰ ἀπ' αὐτά, — ἔτσι κι αὐτὸ μᾶς παραπέμπει σὲ τελευταία ἀνάλυση στὴν κοινωνία καὶ στὴν κουλτούρα γενικά.

Γι' αὐτὲς τὶς δύο κατηγορίες σημασιοδοτήσεων μπορούμε νὰ προτείνουμε τὶς ἀντίστοιχες ὀνομασίες: «φίλμικὲς σημασιοδοτήσεις (ἢ στοιχεῖα)» καὶ «φιλμὰρισμοὶ - νες σημασιοδοτήσεις (ἢ στοιχεῖα)».

Τὰ φιλμικὰ στοιχεῖα ἔχουν τὰ σημαίνοντα καὶ τὰ σημαίνόμενά τους, καὶ τὰ φιλμὰρισμένα στοιχεῖα ἔχουν κι αὐτὰ τὰ σημαίνοντα καὶ τὰ σημαίνόμενά τους. Αὐτὰ τὰ δύο εἶδη σημαίνοντων κι αὐτὰ τὰ δύο εἶδη σημαινομένων συνυπάρχουν στοὺς κόλπους τοῦ φιλμ σὰν ὀλικὸ μήνυμα. Ἀλλ' ἂν υἱοθετούσαμε ἕναν ἄλλο φορέα ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κινηματογράφο — π.χ. ἂν μεταφέραμε ἕνα φιλμ σὲ μορφὴ βιβλίου— θὰ μᾶς ἦταν δυνατόν νὰ διατηρήσουμε οὐσιαστικά (ἂν ἡ μεταφορὰ γινόταν προσεκτικά) τὶς φιλμὰρισμένες σημασίες, ἐνῶ αὐτὸ θὰ συνεπαγόταν τὴν ἀμετάκλητὴ ἐξαφάνιση τῶν φιλμικῶν σημαίνοντων καὶ σηματοδότησιν, τὰ ὁποῖα δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ἀντικαταστήσουμε παρὰ μὲ πολὺ χαλαρὰ καὶ κατὰ βάθος ἀνακριβῆ «ἰσοδύναμα».

Μετάφραση - σημειώσεις: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ
ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

ΔΕΛΤΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ.....
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ(ΚΑΙ ΤΑΧ.ΤΟΜΕΑΣ)
ΣΥΝΔΡΟΜΗ : 'Ετήσια - ἑξάμηνη (διαγράψτε τὸ περιττὸ) ἀπὸ τεῦχος Νο....
Στέλνω μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ Δρχ.

Ὑπογραφή.....

'Αξία συνδρομῆς : ἐτήσια 100 δρχ, ἑξάμηνη 50, ἐξωτερικοῦ 7 δολλάρια(ἐτ.)

Κόψτε το καὶ ταχυδρομεῖστε το:

Περιοδικὸ "Σύγχρονος Κινηματογράφος" (Γιάννη Σμαραγδῆ), Ἀναξαγόρα 1, Ἀθήνα, ΤΤ.112

Κινηματογράφος καὶ ζωγραφική

Γιὰ τὴν διευκόλυνση τοῦ ἀναγνώστη, δίνεται ἡ ἐρμηνεία ὀρισμένων ὄρων, πού εἶναι εἰδικοί ἢ πού δὲν ἔχουν πολιτογραφηθεῖ ἀκόμη στὴ γλῶσσα μας.

«Σημεῖα» εἶναι τὰ στοιχειώδη συστατικά μὲ τὰ ὁποῖα οἰκοδομεῖται ἡ πληροφορία καὶ διαμορφώνεται ἡ αἰσθητὴ ἀντίληψή μας γιὰ τὸν κόσμο.

Τὰ «σημεῖα» διακρίνονται σὲ σινιάλα, σήματα, σύμβολα καὶ μορφότυπα.

Κάθε «σημεῖον» ἀποτελεῖ δεσμὸ μιᾶς ὀλικῆς μορφῆς, πού λέγεται «σημαῖνον», καὶ ἐνὸς περιεχομένου πού λέγεται «σημαινόμενο». Π.χ. τὸ κόκκινο φῶς τῶν διαβάσεων εἶναι «σημαῖνον» καὶ ἡ ἀπαγόρευση τῆς διόδου εἶναι «σημαινόμενο».

«Μετασήμενον» λέγεται ἡ μεταβολὴ τῆς σημασίας ἢ ἡ ἀφαίρεση τοῦ σημαινομένου, ἐνῶ διατηρεῖται τὸ ἴδιο σημαῖνον: Π.χ. ἡ μετατροπὴ τοῦ «πετάλου», πού χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ ἄλογα, σὲ σημαῖνον εὐτυχίας.

«Ἀποσήμενον» λέγεται ἡ ἐκλειψὴ τῆς σημασίας, ὁπότε τὸ σημαῖνον μένει κενὴ μορφή χωρὶς περιεχόμενο: Π.χ. ὁ κένταυρος καὶ τὰ ἀραβουργήματα.

«Ἀναλογικά» εἶναι τὰ σημεῖα ἢ οἱ πληροφορίες πού ἀντιστοιχοῦν σημείον πρὸς σημείον μὲ τὸ φυσικὸ πράγμα τὸ ὁποῖον σημαίνουν: Π.χ. ὁ πίνακας τῆς Τζοκόντα.

«Ὁμόλογα» εἶναι τὰ σημεῖα ἢ οἱ πληροφορίες πού ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὸ φυσικὸ πράγμα ὡς πρὸς τὸ ὄλον: Π.χ. οἱ χημικοὶ τύποι καὶ οἱ χημικὲς ἐξισώσεις.

«Σύνταξη» εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον δομοῦνται τὰ «σημεῖα» γιὰ νὰ μορφώσουν πληροφορίες. Διακρίνουμε δύο τρόπους σύνταξης: 1) τὴν «παραδειγματική» κατὰ τὴν ὁποῖαν συσσωρεύονται διάφορα «σημεῖα» πού ἀναφέρονται στὸ ἴδιο περιεχόμενο: Π.χ. ἓνα πλάνο προέλασης πού συνοδεύεται ἀπὸ μουσικὸ ἐμβατήριον καὶ συμπληρώνεται ἀπὸ σηκὰς πού ἐξιστορεῖ τὴ νίκη, 2) τὴν «συνταγματική» κατὰ τὴν ὁποῖαν τὰ «σημεῖα» ἀναπτύσσονται ὅπως σὲ μία μαθηματικὴ ἀπόδειξη, χωρὶς κανένα νὰ πλεονάζει.

Οἱ τέχνες μποροῦν νὰ διακριθοῦν τυπολογικὰ σὲ τρεῖς κατηγορίες. Στὴν πρώτη ἀνήκουν οἱ εἰκαστικές, πού στηρίζονται στὴν εἰκονικὴ παράσταση. Τὰ «σημεῖα» τους εἶναι ὀπτικά καὶ ἀναλογικά, μὲ διάταξη κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ χώρου. Ὑπάρχουν, δηλαδὴ στὴν τάξη τῶν συμβόλων πού προσφέρονται μὲ μορφή πού εἶναι ἀνάλογη καὶ ἄμεση πρὸς τὴ νοητικὴ παράσταση, ἀφοῦ ἡ νοητικὴ μορφή τῆς σημασίας εἶναι ὁμοίως εἰκονική. Ὄταν ὁ ζωγράφος πρόκειται νὰ παραστήσει σὲ πίνακα ἓνα σιδερένιο κλουβί, δὲν θὰ χρησιμοποιοῦσε οὔτε τὰ γράμματα μὲ τὰ ὁποῖα γράφεται ἡ ὀνομασία του, οὔτε τὸν χημικὸ τύπο τοῦ σιδήρου,

οὔτε τὰ βιομηχανικὰ στοιχεῖα τῶν προτύπων ἐλασμάτων πού τὸ ἀποτελοῦν, οὔτε τὰ γραμμικὰ σχέδια πού τὸ ἀποδίδουν σὲ τομὴ καὶ σὲ κάτοψη, ἀλλὰ τὸ ἀνάλογο τῆς εἰκόνος πού ἔχομε στὸ μυαλό μας γι' αὐτό.

Στὴ δευτέρη κατηγορία ἀνήκει ἡ ποίηση, κατὰ τὴν ἀφηγηματικὴ καὶ ρυθμικὴ τῆς μορφῆ ὅπως τὴν προσδιόρισε ὁ Λέσκιγκ, ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ μουσική. Τὰ «σημεῖα» τους εἶναι ὁμόλογα πρὸς τὴ νοητικὴ παράσταση καὶ ἔχουν γραμμικὴ διάταξη στὸ χρόνο. Ἐννοώντας πάντοτε τὴν κλασικὴ τους μορφή, ὅπως τὴν γνώρισαν οἱ δύο προηγούμενοι αἰῶνες, οἱ τέχνες αὐτὲς δὲν εἶναι ἄμεσες στὴ συνείδηση, γιατί

προϋποθέτουν, την παρεμβολή του λόγου —στην γενική και στην ρητή του σημασία, σά νόηση και σάν γλώσσα. Για νά αποκατασταθεί ή αντίστοιχία τους πρὸς τὸ νοητικὸ σημαίνον, τὴν εἰκονικὴ παράσταση ή ὁποία θά τά φορτίσει μὲ ἀξία, τὰ ἔργα τῶν τεχνῶν αὐτῶν ἀπαιτοῦν κάποια μεταφραστικὴ διεργασία. Στὴν κατηγορία αὐτὴν ἀνήκει τὸ μυθιστόρημα, πού ἀποτελεῖ ἐξέλιξη τῆς ποίησης.

Ὁμολόγα εἶναι καὶ τὰ ἔργα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, παρ' ὅλο πού οἰκοδομοῦνται μὲ ὁπτικά «σημεῖα». Ξεχωρίζουν, ἐπομένως, ἀπὸ τὰ εἰκονικά κατὰ μία στάθμη ἀφαίρεσης. Ἰδιομορφία, ὡς πρὸς τὴν τυπολογικὴ κατὰταξη παρουσιάζει ἐπίσης καὶ ή μουσικὴ πού, ἐν ὄντι δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ νοητικὴ εἰκόνα, κρύβει τὸν διπλὸ χαρακτήρα 1) τῆς ἀμεσότητος, ὅταν συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴ βιωματικὴ συγκίνηση ὡς σημαίνον της —εἶναι οἱ μελωδίες πού ἀνακαλοῦν παιδικὴς ἀναμνήσεις κ.λ.π.—, 2) τῆς ἀφαίρεσης, ὅταν ἀνακαλεῖ τὴν κανοναρχία πού διέπει τὸν ψυχικὸ ρυθμὸ ή τὴν ροὴ τῶν νοητικῶν εἰκόνων, ὁπότε ἔχει μαζί τους ἕνα γενικὸ καὶ πολὺ πλάτῳ δεσμὸ, προσάπτεται στὸν ἐσωτερικὸ χρόνον. Τέλος, ή ἀρχαία τέχνη τῆς ρητορικῆς ἔχει προσδεθεῖ στὰ τεχνικά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας: ραδιόφωνο, τηλεόραση, τύπο, καὶ ἔχει χάσει τὸ διανοητικὸ χαρακτήρα της, γιατί καλλιεργεῖται στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀμεσότητος, στὴν ἀφίσσα καὶ στὸ σλόγαν.

Ἄν, ἀντὶ μὲ θάση τὰ «σημεῖα», ή διαίρεση γίνεῖ μὲ θάση τις ἀρχές ἐνταξης τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας, δηλαδὴ τὸν χώρον καὶ τὸν χρόνον, τότε, ή ἀρχιτεκτονικὴ μετατίθεται στὴν πρώτη κατηγορία, στὶς εἰκαστικὰ τέχνες. Ἡ διαίρεση αὐτὴ προσθεῖται, ἐπὶ πλεόν καὶ μιά πολιτιστικὴ σημασία, πού εἶναι ή ἐξῆς: Οἱ τέχνες τοῦ χώρου ἀνταποκρίνονται περισσότερο σὲ στατικούς πολιτισμούς, ἐνῶ οἱ τέχνες τοῦ χρόνου ἀνταποκρίνονται σὲ δυναμικοὺς πολιτισμούς ή στὰ στάδια τῶν μεγάλων πολιτιστικῶν μεταβολῶν.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῶν δύο κατηγοριῶν πού ἀναφέρθηκαν εἶναι ή «παράδειγματικὴ» διάταξη τῶν σημασιῶν. Στὴν τρίτῃ κατηγορία κατατάσσονται οἱ δραματικὲς τέχνες, τὸ θέατρο καὶ ὁ κινηματογράφος, πού εἶναι πολυφωνικὲς καὶ οἰκοδομοῦν τὰ ἔργα τους κατὰ τὴ «συνταγματικὴ» διάταξη. Ἀνταποκρίνονται ταυτόχρονα στὸν χώρο καὶ στὸν χρόνον καὶ ή δομὴ τους περιέχει ἀναλογικά στοιχεία καὶ ὁμολόγια. Παρέχουν ἀμεσότητα καὶ ἀφαίρεση, τόπο καὶ δράση —τὴν ἀμεσότητα τῆς τραγωδίας τὴν εἶχε διακρίνει ὁ Ἀριστοτέλης. Εἶναι ἐκεῖνες πού ἀντιστοιχοῦν στὴν τέλεση. Ἀναπτύσσουν τὴν ἐκπλήρωση τῆς ἀξίας ἀντικειμενικά, σάν θέαμα. Τὸ μυθιστόρημα, ὁμοίως δραματικὴ τέχνη πού μεσολαθεῖ μεταξύ τῆς ποίησης καὶ τοῦ «κινματογράφου», συνδέεται πρὸς τὴν τρίτη κατηγορία, γιατί ἀκολουθεῖ τὴν «συνταγματικὴ» διάταξη. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐκπληρώνει ἑμμεσα τὴν ἀξία, ἀνοικοδομώντας τὴ σύνθεση χώρου - χρόνου μέσα τὸ μυαλό.

Ἐπειδὴ ή «παράσταση - εἰκόνα» ἀποτελεῖ τὸ κυριώτερον μέσον ἀπόδοσης ἐννοιῶν καὶ ἀφοῦ ὁ ρόλος τῆς τέχνης εἶναι νά ἀποδώσει μίαν κοσμοθεωρία τοῦ δημιουργοῦ, δηλαδὴ μίαν ἀξία ή μίαν ἰδέαν — α ἰ σ θ η τ α — μέσα —ἐξ οὗ ὁ πρὸς Αἰσθητικὴ— εἶναι φανερό ὅτι οἱ εἰκονικὲς τέχνες πλεονεκτοῦν στὴν ὑποθλητικότητά τους, καταξιώνοντας μίαν «παράσταση - ἰδέαν». Σ' αὐτὸ ὀφείλεται ή πολιτιστικὴ σημασία τῶν μνημείων στὶς ἀρχαίες κοινωνίες. Ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη εἶναι εὐκόλο νά κατανοηθεῖ ή προνομικὴ θέση

τοῦ θεάτρου ὡς πρὸς τὸ μυθιστόρημα —πού, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ή ἐτυμολογία του στηρίζεται στὴν εἰκόνα, ἀπὸ τὸ θέα-μα, καὶ ὄχι στὴν πράξη, ἀπὸ τὸ δρά-μα,— καθὼς καὶ ή ζωντανὴ ἐπιβίωσή του, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶχε χάσει πρὸ καιροῦ τὸ σοβαρώτερον ἔρεισμά του, τὴν «κοινὴ μετοχὴ ἀκροατηρίου σὲ μίαν συλλογικὴ ἀξία τοῦ δραματικοῦ ἔργου», κατὰ τὸν Ε. Φῶρ.

Στὶς ἐξωτερικὲς σχέσεις μεταξύ κινματογράφου καὶ ζωγραφικῆς ἀνήκουν κυρίως οἱ προσπάθειες νά ἀποδοθοῦν στὴν ὁθόνη τὰ ἔργα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Σχετικὲς ταινίες ἐμφανίζονται στὴ Γαλλία, μετὰ τὸν Β' παγκόσμιον πόλεμον, ἀπὸ τὸν Α. Ρεναί καὶ ἄλλους. Στὴν Ἰταλία ἐμφανίζονται νωρίτερα, ἀπὸ τὸ 1945, μὲ τοὺς Ἑμμερ καὶ Γικράς καί, ἂν δὲν κατόρθωσαν νά δημιουργήσουν παράδοση οὔτε νά διατηρήσουν κάποια ὑποτυπώδη συνέχεια, ἔπαιξαν ἐν τούτοις τεράστιον ρόλον τὴν ἀνάπτυξη τῶν τοκυμανταίρ, πού ἀπὸ τὸ 1953 ξεπερνοῦν στὴ χώρα αὐτὴ τὰ 500 ἑτησίως. Εἶναι γεγονὸς ὅτι μὲ τὴ βοήθεια τῆς κάμερας ἀποδίδονται στὴν ὁθόνη πλήθος ἀπὸ νέες γωνίες ἀποψῆς, κυρίως σὰ φρεσκά καὶ στὴν γλυπτικὴ, πού τις ἀγνοοῦσε ὁ φιλότεχνος. Ταυτόχρονα ὅμως, εἰσάγουν στὸν πίνακα τὴ δραματικότητα καὶ καταλύουν τὴ σύλληψη τῆς δόλητας πού τὸν θεμελιώνει ὡς καλλιτεχνικὸ ἔργο. Ἀσκοῦν τὴν ἴδια διαλυτικὴ ἐπίδραση πού προκάλεσε στὶς εἰκαστικὰς τέχνες ή εἰσαγωγή τοῦ μπάροκ. Στὴ δεύτερη περίπτωσι, ὅπου τὸ πλαίσιο τῆς ὁθόνης συμπίπτει μὲ τὸ κάδρο τοῦ πίνακα καὶ ή διαδοχὴ τῶν πλάνων συμπίπτει μὲ τὴν διαδοχὴ ἀνεξαρτήτων ἔργων τῆς ζωγραφικῆς ή τῆς γλυπτικῆς, πράγμα πού συναντιέται κυρίως στὸ Ἀντεργκράουντ, προκαλεῖται ἐπίσης ἀποσημίανση τοῦ εἰκαστικοῦ ἔργου, γιατί μετατρέπεται σὲ ἀπλό σημαίνον μίαν ἄλλης ἐννοιᾶς ή ὁποία διαθρώνεται μέσα ἀπὸ τὴ «συνταγματικὴ» σύνταξη τῆς φιλικῆς ροῆς. Οἱ ἀναλογίες τῶν ἐπὶ μέρους ζωγραφικῶν θεμάτων στὸν χώρο μετατρέπονται σὲ ὁμολογία τοῦ φιλικκοῦ θέματος στὸν χρόνον. Ἐπομένως, ή ἐξωτερικὴ σύνθεση τοῦ ἔργου τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν μὲ τὸν κινματογραφικὸν καταλήγει ἀναπόφευκτα στὴν διάλυση τοῦ πρώτου.

Στὶς ἐξωτερικὲς σχέσεις, ἐπίσης, μεταξύ κινματογράφου καὶ εἰκαστικῶν τεχνῶν ἀναφέρεται καὶ ή γνωστὴ παρατήρηση τοῦ Μπαζέν. Κατ' αὐτὴν, ἐκεῖνον πού ἀποπροσανατολίζει τὸν χώρο τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸν πραγματικὸν χώρο τοῦ περιβάλλοντος καὶ ἀποσπᾷ τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὸν παρόντα κόσμον, ὡς αὐτόνομη καὶ ὀλικὴ ἰδέα ἐνὸς ἄλλου κόσμου, εἶναι ή κορνίζα τοῦ πίνακα ἀντίθετα τὸ ἀντίστοιχον στὸν κινματογράφον, πού εἶναι τὸ πλαίσιο τῆς ὁθόνης ἔχει κεντρώφυγον χαρακτήρα καὶ ἀνοίγει τὸν χώρο στὸ ἀπροσδιόριστον, ἀναιρῶντας τὴν αἴσθηση, τῶν ὁρίων του· ἐπομένως, ή ὁθόνη εἶναι ἕνα «παράθυρον στὸν κόσμον». Στὴν παρατήρηση αὐτὴ συγκρίνονται δύο στοιχεία πού εἶναι ἐτερογενή, ή κορνίζα τοῦ πίνακα καὶ τὸ πλαίσιο τῆς ὁθόνης, γιὰ νά ἐξαχθεῖ ἀπὸ μιά τέτοια λανθασμένη σύγκριση τὸ ἐξ ἴσου λανθασμένο συμπέρασμα, ὅτι ὁ κινματογράφος ἀποδίδει τὸ ρεαλιστικόν. Ἡ ταινία ὅμως ὁργανώνεται κατὰ τὴ «συνταγματικὴ» διάταξη πού ἀναπτύσσεται στὸν χρόνον καί, ἂν ὑπάρχει κατὶ ἀντίστοιχον μὲ τὴν κορνίζα τοῦ πίνακα, αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ ἔκραν — πού καταργεῖται ἀλλωστε στὴν κυκλικὴ ὁθόνη — ἀλλὰ ή αἰθουσα, τὸ σκοτάδι, ή μουσικὴ καὶ τὸ ζενερικ, γιατί αὐτὰ εἰσάγουν στὴ μαγεία τοῦ κινματογραφικοῦ θεάματος.

Μεγαλύτερη σημασία έχουν οι έσωτερικές σχέσεις του κινηματογράφου προς τις άλλες τέχνες, που αντανακλούν τις επιδράσεις που δέχθηκε ή, νωότερη χρονολογική, 7η τέχνη από εκείνες. Μία πρώτη επίδραση αφορά το κύριο δομικό στοιχείο της ταινίας, την εικόνα-σύμβολο, και έκδηλώνεται με τάσεις μετατροπής του πλάνου σε αντίστοιχο προς τόν ζωγραφικό πίνακα. Είναι η αποθέωση της «ωραίας εικόνας», που συναντούμε γενικά στον ποιητικό ρεαλισμό. Μία άκρεια περίπτωση έπιρροής τών εικαστικών τεχνών άπετέλεσε ο στερεοσκοπικός κινηματογράφος. Έξ άλλου, είναι γνωστό ότι ένα μεγάλο μέρος από τούς σκηνοθέτες του άμερικανικού Άντεργκράουντ προέρχεται από ζωγράφους: Έμσουίλλερ, Γουόρχωλ, Παλατσόλο, Βάντερμπεγκ κ.ά.

Έκεί όμως που ή έπιρροή τών εικαστικών τεχνών διαγράφεται βαθύτερη είναι στον κινηματογράφο «ποιότητας». Οι βετεράνοι του Ιταλικού νεορεαλισμού Βισκόντι, Φελλίνι κ. ά., καθώς και οι σκηνοθέτες του γαλλικού φαινομενολογικού κινηματογράφου, επιδιώκουν με την έκζήτηση ενός πολυφωνικού κάδρου να αποδώσουν ένα άδριστο μπαρόκ συναισθημάτων. Μετατρέποντας τά κλασικά κινηματογραφικά μέσα του μοντάζ και του ντεκουπάζ, σε πλαστικές κινήσεις που επιδιώκουν την άνοικοδόμηση του χώρου. Άς έξετάσουμε, όμως, αναλυτικότερα τó ρόλο της εικόνας.

Έν πρώτοις, θά πρέπει νά σημειωθεί ότι ή ζωγραφική συνιστά μία πρόθεση έκφρασης, ή όποία διδάσκεται. Δέν πηγάζει από τόν κόσμο τών έμφύτων, αλλά επιβάλλεται ως πολιτιστικό «σημείον» από τη συνδυασμένη λειτουργία τών φιλότεχνων και τών κριτικών, σε συνάρτηση προς την καλλιτεχνική δραστηριότητα των δημιουργών.

Η ζωγραφική εικόνα περιέχει συστηματική συνέχεια και άποτελεί «ανάλογο», δηλαδή, δέν τένεται ούτε αναλύεται — σ' αυτό όφείλονται οι δυσκολίες που παρουσιάζει στη σημειολογική ανάλυση. Είναι πράξη τελεσθεΐσα στην κλίμακα του καθολικού ή, μάλλον, άπο-χρονοποιημένη αξία. Καταξιώνει με αιωνιότητα τούς θρους και τούς τύπους της ανθρώπινης ζωής, τó «είναι» σε συνάρτηση προς τó «δέον». Άποτελεί σύστημα συνειρμικών κατηγοριών, γι' αυτό τó παρουσιάζει κοινότητα με τó ποιήμα. Πρόθεση του καλλιτέχνη είναι νά σφραγίσει στο μερικό, στη συγκεκριμένη εικονική παράσταση, τó άπόλυτο τών μεγάλων αξιών, π.χ. του ήρωΐσμου, της καρτερίας, του άτομικού πάθους κ.λ.π. — ανεξάρτητα από τó άν οι αξίες αυτές αντιπροσωπεύουν τó πνεύμα της έποχής, ή μόνο μίας όρισμένης μερίδας. Άποδίδει την όλότητα στο περιεχόμενό της ίδιás, στο «είναι», και την τελείωση στην τυπική μορφή της στο «δέον». Τό γενικό σύμβολο πνίγει στο πλάτος του την άκρίβεια της πληροφορίας που φέρνει ή παράσταση, ενώ από την άλλη πλευρά, ό χρόνος έχει άπορροφηθεί όλοκληρωτικά άπό την τελείωση της ιδέας του έργου. Έξ αίτίας του βασικού αυτού γνωρισματος της στατικότητας, ή ιστορία της ζωγραφικής είχε αντίστροφη συνάρτηση προς την επιτάχυνση του ιστορικού ρυθμού. Δέν υπάρχει χώρος γιά ν' αναπτύξουμε τη σημασία αυτής της εξέλιξης που φέρνει σε σύγκρουση τις εικαστικές τέχνες με τη πολιτιστική ροή. Μπορούμε όμως νά περιορισθούμε σε τρεις διευκρινήσεις, που άφορούν γενικότερα τη θέση και τη σημασία της ζωγραφικής.

Πρώτον, στο άρχικό της στάδιο, τó προϊστορικό και τó πρωτοϊστορικό, ή ζωγραφική δέν άποτελεί τέ-

χνη με τó νόημα που της δίνουμε σήμερα. Ένα μεγάλο μέρος από τά άρχέγονα σχέδια είναι τοτεμικά σύμβολα, ήματα ιδιοκτησίας, έμβλήματα κοινωνικής ιεράρχησης, που θρήκαν όλοκληρώση στη γένεση τών ιδεογραμμάτων ή στην διακοσμητική. Άλλά και οι καθάυτό παραστατικές άπεικονήσεις έξυπηρετούσαν παιδαγωγικούς σκοπούς ή άποτελούσαν όργανο τών χειρισμών του ανθρώπου στη φύση, γιά νά καταλήξουν νά γίνουν ιστορικά δοκουμένα και σύμβολα της πολιτιστικής μνήμης όταν διαωνίζουν τó θρίαμβο τών πρώτων σχηματισμών έξουσίας κατά την πρωτοϊστορική περίοδο. Είναι «μνημεία» της δύναμης τών ήγεμόνων-θεών που παραδίδονται στη συνείδηση της κοινότητας.

Δεύτερον, οι μορφικοί νόμοι που διέπουν τó καλλιτεχνικό έργο δέν είναι άσχετοι με τη τυπολογία που διέπει τη πνευματική ζωή γενικότερα, τη νόηση και την ιδεολογία, πράγμα που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στη Φιλοσοφία τών Μέσων Χρόνων — Θωμάς Άκινάτης. Οι άρχές της ταυτότητας και της τάξης στην άρχαιότητα, ό άποχρών λόγος άργότερα και ή καντιανή αντίφαση της έμπειρίας προς τó πράγμα καθάυτό έχουν έσωτερικό δεσμό με τη μορφολογία και τούς αισθητικούς κανόνες στις αντίστοιχες έποχές. Η τυπική λογική θρίσκει την καλλίτερη μορφική άνταπόκριση στη ζωγραφική από την άποψη ότι, ή διανοητική μορφή της ταυτότητας άντιστοιχεί στη προ-αισθητική μορφή του χώρου, και, ή διανοητική άρχή της ταξινόμησης στη ζωγραφική άρχή της σύνθεσης και στη θεματική ένότητα.

Τρίτον, άναφέρονται έπανεπιλημμένα προσπάθειες στην πορεία τών εικαστικών τεχνών νά εισαχθεί ή κίνηση μέσα στην εικόνα με τη μορφή της άφήγησης, σε χειρόγραφα του δου αιώνα και σε πίνακες της Άναγέννησης, με τη μορφή τών πολυεδρικών άπόψεων, όπως στο γοτθικό ρυθμό και την πολεοδομία, με τη θεματική διάπαση και την άνισομέρεια της σύνθεσης (οι Βάντ Άϊκ και Ντύρερ εισήγαγαν τη δραματικότητα στο πίνακα με τη πολλαότητα τών σημείων φυγής ή τών γραμμών του όρίζοντα, πράγμα, που τó συναντούμε κυρίως στους λαϊκούς άφηγηματικούς ζωγράφους) ή με τη μορφή του έσωτερικού δυναμισμού, όπως στο μπαρόκ, που άποτελούσε μία ύποκειμενική άντανάκλαση της δραματικής ρευστοποίησης του κόσμου, τέτοιοι όπως τόν έθλεπε ό ευρωπαϊκός πολιτισμός.

Έκείνο που αξίζει νά προσεχθεί στη ζωγραφική είναι ή διαλεκτική έκθασή της. Έχοντας αντίστροφη σχέση προς την πολιτιστική εξέλιξη, άναγκάστηκε πρώτα από τις τέχνες νά άποκαλύψει τις αντίφάσεις της και νά παράξει νέες κατευθύνσεις. Οι νέες αξίες που δημιουργήσε ή βιομηχανική κοινωνία, οι αξίες της άλλανγής, της άτομικότητας και του χρόνου ήσαν άπόλυτα άσυμβίβαστες με τις έκφραστικές δυνατότητες τών εικαστικών τεχνών, γιαντί ήσαν συνδεδεμένες έσωτερικά με τó καθολικό, τη δομική τάξη και τη μη-άντίφαση της στατικής λογικής. Τό παραγωγικό πνεύμα του πολιτισμού μας στη περίοδο άκμης του 19ου αιώνα, όπότε ό δρόμος της δράσης ήταν άνοικτός άκόμα γιά όλους, έπαψε νά θέλει τόν κόσμο σαν θέαμα. Άναξήτησε σ' αυτόν ένα πεδίο γιά ν' άσκήσει τη δύναμη έπιβολής στη φύση και στο χρηματιστικό της μετασχηματισμό. Έτσι, έκδιώνοντας τά ιδανικά και τά φαντάσματα από τó φυσικό κόσμο, έκλόνησε την έννοια της παράστασης σαν άπεικόνιση μίας πραγματικότητας αντικειμενικής. Τη θέση του αιώνιου και τού σταθερού

την πήρε ή κίνηση και ή μεταβολή — είναι ό αιώνας της 'Ιστορίας. Τό πλάτος της εξωτερικής πραγματικότητας τό κατέλαθε ή δράση, μεταφέροντας τό 'Ιδεά-τό και την τέχνη στό θάθος του έσωτερικού κόσμου. 'Υποκειμενική άντανάκλαση της δραματικής ρευστοποίησης του κόσμου ήταν τό μαρκόκ. 'Εκτός αυτού, ή τεχνολογία έπινούσε μεθόδους—όπως την προοπτική, τη φωτογραφία, την ακτινογραφία, τό φωτοκύτταρο—πού στην ουσία αποτελούν ύποκλοπή όλων των ζωγραφικών τρόπων άνταπαράστασης.

Μετά από μία μεγάλη περίοδο κρίσης, κατά την όποιαν άμφινταλαντεύτηκαν άνάμεσα στην άναζήτηση και την έπιστροφή στίς «ρίζες» — και έδω άνήκει ό ένθουσιασμός και ή άνακάλυψη της «πρωτόγονης τέχνης», ή κατάργηση της προοπτικής και ή έπιστροφή στους λαϊκούς ζωγράφους, καθώς και ή άπεικόνιση μίας νέας πραγματικότητας με τόν 'ιμπρεσιονισμό — κατέληξε νά τροποποιήσει ριζικά τίς άρχές της και νά ιδρύσει νέους δρόμους. Στο σύνολό τους οι νέοι αυτοί δρόμοι περιλαμβάνουν όλα τά ρεύματα πού καλύπτει ό όρος «άνεικονική» τέχνη καθώς και όλες τίς προσπάθειες πού έπιχειρούνται, από τό φουτουρισμό και τό κυβισμό μέχρι την κινούμενη γλυπτική, γιά την είσαγωγή του χρόνου. 'Από τη συνάντηση των δύο κατευθύνσεων, του άνεικονικού και του κινητικού, ίσως λυθεί τό πρόβλημα των έκφραστικών μέσων και της λογικής τυπολογίας πού χρειάζεται ή θεματολογία της σύγχρονης έποχής. Πάντως και άν ακόμη δέν έχει περάσει ή κρίση, τό μεγάλο θήμα πραγματοποιήθηκε. 'Η άνεικονική ζωγραφική έπαψε νά είναι «θέμα». Μαζί του έσθυσε και ό ύμνος της παθητικότητας, ή άριστοτελική «μίμηση» της φύσης. Πρίν έρμηνεύσουμε τη σημασία της άνεικονικής ζωγραφικής, θά έπιμείνουμε στό πρόβλημα της εικόνας, ή όποια θεωρήθηκε δομικά (και παλιότερα τό μοναδικό) συστατικό του κινηματογράφου. 'Από τη ψυχο - φυσιολογική πλευρά, έχει παρατηρηθεί ότι τά όπτικά «σημεία» παίζουν τό μεγαλύτερο ρόλο στη κιναισθητική σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Μέσα από μία θαθεία βιολογική εξέλιξη, τό μάτι άνέπτυξε μία ύψηλή ευαισθησία, πού έδράζεται σέ μία πολύπλοκη φυσιολογική ύποδομή με τεράστιο αριθμό δεκτών. Μας προσφέρει μορφική εύκρίνεια, στερεοσκοπική όραση, χρωματική ποιότητα, προσανατολισμό στό χώρο και διάκριση του ατομικού στό διαφορικό — σέ συνεργασία με τά άλλα αίσθητήρια και με τη χρήση των χεριών. 'Η εύκρίνεια του άκουστικού όργάνου, αντίθετα, περιορίζεται κυρίως στα άνθρώπινα προϊόντα δράσης και ή δεκτικότητα του περιορίζεται στό χρόνο — δέν μάς δίνει πληροφορίες γιά τό χώρο, παρά μόνο σέ συνεργασία με τό όπτικό όργανο. 'Ωστε, τό όπτικό σήμα είναι ή πρώτη πηγή των πληροφοριών μας και τό καθαυτό μέσο έλέγχου της δράσης μας.

Τό γραμμικό σχέδιο, όπως και ή εικόνα - σχέδιασμα, αποτελεί ένα «άντίγραφο» της πραγματικότητας, ένα παραστατικό σύμβολο της πού γίνεται με ύλικά μέσα. Δέν αποτελεί πλήρες ύποκατάστατο του κόσμου στό μυαλό μας, όπως συμβαίνει με τη νοητική εικόνα, αλλά ούτε και χρησιμεύει γιά την άμεση δράση μας σέ αυτόν, όπως συμβαίνει με τό έργαλειό. Είναι σύμβολο «αίσθητικό». Χρησιμοποιεί όπτικά «σημεία» της αίσθητικής έμπειρίας μας στα όποια έχει άφαιρέσει έντελώς τό χρόνο και την κίνηση καθώς και ένα πολύ μεγάλο μέρος από τό χώρο και την ύλη (ή άφαίρεση ύλης είναι έντονη στό σκίτσο). 'Επί πλέον στην εικόνα - σχέδιο έχουμε έπιβάλλει όρισμέ-

νους συμβολισμούς: ή διάσταση του θάθους δίνεται με την προοπτική, ή διάκριση των «άντιληπτών» άντικειμένων με μαύρη γραμμή. 'Η εικόνα έχει μεγαλύτερο θαυδό άφαίρεσης από τη νοητική παράσταση και δέν δείχνει τη πίσω πλευρά του εικονιζόμενου ζώου. Γι' αυτό, τά σχέδια των παιδιών και οι πρώτες σπηλαιογραφίες είναι περισσότερο ρεαλιστικές και έπιμένουν νά δείξουν τό δεύτερο μάτι πού μάς κρύβει ή προφίλ στάση' έκτελούνται με θάση τη νοητική εικόνα και όχι την όπτική. 'Η εικόνα είναι μία άνταπαράσταση μέρους του κόσμου, πού χρησιμεύει γιά την έμμεση δράση μας σ' αυτόν. Είναι έμμεση, γιάτι έξυπηρετεί τη διαμόρφωση των πληροφοριών πού θά χρησιμεύσουν στη δράση μας, όργανώνει τη γνώση μας. Αυτό τό χαρακτήρα είχαν άρχικά και οι σπηλαιογραφίες, πού έγιναν «τέχνη» μόνο όταν ή φυσική τους χρησιμότητα μεταβλήθηκε σέ πολιτιστική σήμανση, σέ τοτεμικό συμβολισμό. Και όταν έχασε και τόν πολιτιστικό της ρόλο έπέσσε σέ άφηρημένο σύμβολο, ξεκομμένο από κάθε πρακτική, έλεύθερο και διαθέσιμο σέ άνώτερους χειρισμούς του μυαλού μας. 'Ετσι μετατράπηκε σέ σύμβολο γραφής.

Τό σχέδιο έχει μεγαλύτερη άφαίρεσή του συγκεκριμένου, ως προς την εικόνα και τά «σημεία» πού χρησιμοποιεί, καθώς και μείωση της αναλογικότητας, ενώ αντίθετα, περιέχει μεγαλύτερο ποσόν πληροφορίας. 'Απεικονίζει μέρος της φυσικής πραγματικότητας, συμβατικά, και μόνο προς μία διάσταση: κάτοψη, τομή, νομογράφημα κ.ά., κατά συνέπεια, άποκλείει έξ άρχής την αίσθηση της όλότητας την όποιαν περιέχει ή εικόνα. 'Αντίθετα, χρησιμεύει γιά την πρακτική μας στό κόσμο και άφορά μία μερική του άποψη — όπως συμβαίνει με τό χάρτη ή με τό καρδιογράφημα.

Τό 'Ιδεογράφημα είναι επίσης σχηματικό. 'Αλλά έχει πολύ μεγαλύτερο θαυδό άφαίρεσης και μηδαμινό ποσόν πληροφορίας σέ σχέση με την εικόνα. Είναι σχηματικό και συμβατικό, ενώ ή εικόνα είναι περισσότερο συγκεκριμένη και αναλογική. Λόγω της μεγάλης άφαίρεσης, τείνει προς τό σύμβολο και μπορεί νά άποδοθεί με περισσότερες έννοιες, άφού τό περιεχόμενο του είναι φτωχικό. 'Ετσι, τό σχέδιο του πουλιού φοίνικα πού τείνει νά γίνει 'Ιδεογράμμα έχει τη σημασία της άθανασίας της ψυχής, της άναγέννησης, της δημοκρατίας, ήταν σύμβολο της Φιλικής 'Εταιρείας και νόμισμα στην έποχή του Καποδίστρια. Σ' αυτό τό φτωχικό τους περιεχόμενο όφείλεται ή δυνατότητα στην όποιαν σπνρίζεται ή γραφή, νά χρησιμοποιούμε περιορισμένο αριθμό 'Ιδεογραμμάτων γιά την άποτύπωση όλων των νοημάτων της γλώσσας. 'Εχει πρακτική έφαρμογή στους κώδικες, ως σημαίνον, έξ αίτίας της τάσης του νά έκμηδενίζει τό σηματοτικό του περιεχόμενο: αριθμοί, γράμματα, θρησκευτικά σύμβολα κ.ά. Πλησιάζει περισσότερο προς την άφηρημένη έννοια της διάνοιας παρά προς τη βιωτική είκόνωση της συνειδησιακής ροής. Διαφέρει ριζικά από την εικόνα πού χρησιμοποιεί τό μυαλό μας στη καθημερινή ζωή, κατά τό ότι αυτή είναι πλούσια από τό ένδεχόμενο, τη διττότητα και την πληροφορία. Τό 'Ιδεογράμμα γίνεται ένα στερεότυπο πού δέν έπιδέχεται αναλογισμό. Εισάγεται έτσι στη πρακτική, ως φορέας πληροφορίας, και στην τέχνη ως διακόσμηση, ως μη χρήση.

'Η ζωγραφική διαφέρει από την 'Ιδεολογία κατά τό ότι ύποβάλλει άφηρημένες 'Ιδέες όχι με σύμβολα, αλλά με τη πλαστική σύνθεση του πραγματικού. 'Εκ-

φράζει τις άξίες παραστατικά και έννοιολογικά.

Στό βαθμό που αναφέρεται στη συγκεκριμένη χρήση του περιεχομένου της, όποτε άποκτά πρακτική άξία, ή εικόνα παίζει το ρόλο πληροφορίας - σχηματική εικόνα καταζητούμενου, φωτογραφίες κ.λ.π. Γίνεται αντικείμενο της τέχνης μόνο όταν χάσει κάθε άμεση ή έμμεση χρησιμότητα για τη δράση μας στο φυσικό κόσμο, όταν αποβάλλει έντελώς κάθε χαρακτήρα επισημονικής γνώσης και όταν ή σημασιολόγηση της αλλάξει και από φυσική γίνει πολιτιστική. Τό περιεχόμενο της μετατρέπεται από υλικό σε ήθικό και μεταπηδά στη στάθμη συμβόλων ύψηλότερου βαθμού άφάιρησης. Έξαρτάται περισσότερο από τις ιδέες - πλάτους παρά από τις πληροφορίες. Ένα σύμβολο κινδύνου, ή πινακίδα διεύθυνσης, τό κουδούνι που σημαίνει ότι θά άρχισι ή παράσταση, διεγείρουν μία ανταπόκριση του νευρο - ψυχικού μας συστήματος. Αντίθετα ή τέχνη είναι «παράσταση», άποκλείει κάθε δράση και κάθε άμεση έκδήλωση της συμπεριφοράς μας. Υπάρχει έπομένως μια νέα σοβαρή άφάιρηση, ό μηδενισμός της ζωτικής μας ανταπόκρισης, και είναι αυτό που προστοιμάζει, όπως ξέρουμε, τη συμπαιθητική ύπαγωγική συμμετοχή μας στο θέμα της. Στην περίπτωση αυτή, άν και ή αντίληψη της όλότητας, που δημιουργεί, είναι αναλογική προς τη διάταξη των στοιχείων της, έν τούτοις τά στοιχεία αυτά μπορούν να τυποποιηθούν σε ύποκώδικες. Τέτοιοι ύποκώδικες είναι: τό χρώμα, ή προοπτική, ή σχέση κενών και πλήρων της έπιφανείας, ή κατεύθυνση των γραμμών, τά ιδεογράμματα, που αναφέρονται μόνο στην έκ των ύστέρων άνάλυσης ή όχι στις προθέσεις του δημιουργού.

Ίδιαίτερο πληθωρισμό συμβόλων παρουσίασαν οι ύποκώδικες της ζωγραφικής στη μεσαιωνική άγιογραφία, ή όποια έν τούτοις έπιδιώκει να έκτυλιχθεί στο χρόνο και να μείνει άφηγηματική, άποκτώντας στερή συγγένεια με τη ποίηση. Οι παραστάσεις της άποτελούσαν στοιχεία ένός ευρύτερου περιεχομένου σημασιών, που ήταν γνωστό στους πιστούς. Κατέληγαν να είναι συμβολικά μέσα της ιδεολογίας, μία ειδική γλώσσα, μία εικονογραφία που έτεινε στην κλίμακα των ιδεογραμμάτων. Στο μέσον του 18ου αιώνα ό Λέων χωρίζει τη ζωγραφική από την ποίηση και έντοπίζει την πρώτη άποκλειστικά στο πεδίο του χώρου και τη δεύτερη στο χρόνο. Κατά βάθος, ή κριτική του όλοκληρώνει την έκπνοση «ανανσή» της εικονογραφίας που είχε επιδιώξει ή Άναγέννηση, άφαιρώντας της τη χρονική συντεταγμένη ή όποια την συνάρθρωνε με άλλους όρίζοντες σημασιών, ως «γενική τέχνη». Άποσύνθεσε τό σύστημα έννοιών που έξέφραζε και τόν ιδεογραφικό - συμβολικό ρόλο της, καταργώντας την άφάιρησή της. Έτσι, περιόρισε τη ζωγραφική εικόνα στην ουδέτερη δομή της όπτικής παράστασης, ή όποια δέν έχει τό δικαίωμα να σημαίνει ό,τιδήποτε πέρα από τό φυσικό αντικείμενο που άπεικονίζει. Αυτή ή «άποσήμανση» άπελευθέρωσε τη ζωγραφική από τόν ίερατικό χαρακτήρα της, για να την άποδώσει στις άνάγκες της νέας έποχής, ή όποια άρκείτο να χρησιμοποιεί τη παράσταση σύμφωνα με τό πνεύμα της άμεσης πραγματικότητας που άνανακλούσε. Ο «Λοοκώων» άπεκάλυπτε έμμεσα ότι τό δόγμα «μία είναι ή τέχνη», «τέχνη του ιδεώδους» κλπ., ένισχύει τη συντήρηση της ιδεολογίας.

Με τη μοντέρνα τέχνη συνέθε κάτι τό αντίθετο. Ή στροφή της στον άνεικονισμό και την άφάιρηση πη-

γάζει από τη διπλή προσπάθεια να άποδεσμευθεί από την άκαδημαϊκή στειρότητα και από τη ρεαλιστική κοινοτυπία. Γι' αυτό τό λόγο καθήργνησε την εικονική παράσταση θυσιάζοντας, ταυτόχρονα, και την άμεσότητά της. Ή όργάνωση των «σημείων» της (χρώμα, γραμμή, πλήρες - κενό), τροποποιήθηκε από σημαντικό σε σημαίνον από τό πίνακα μετατράπηκε από αναλογικό σε όμόλογο. Προϋποθέτει τη μεσολάθηση της διάνοιας που θά άντιστοιχίσει την κατάλληλη ιδέα προς τό όμόλογο πίνακα. Πολλοί πιστεύουν ότι ή όμολογία του άνεικονικού πίνακα άποτελεί κατά βάθος, αναλογία προς μία άλλη άποψη του κόσμου - όπως συνέθε με την, έπαναστατική για την έποχή της, ζωγραφική των φωτιστικών του Ρέμπραντ' πάντως τό πρόβλημα του μέλλοντος της άνεικονικής τέχνης συνέχεται προς τη θεώρηση αυτή. Ή είσαγωγή του χρόνου και ή διάσπαση της ένότητας δείχνουν, ότι ή σύγχρονη τέχνη θαδίζει από τό γενικό στο ειδικό. Μετά τόν Σεζάν, εγκαταλείπει τό «βάθος» της ουσίας και περιορίζεται στην έπιφάνεια, στη γροφή.

Πρώτη έπίδραση της ζωγραφικής στον κινηματογράφο ήταν ή όνομασία του: «τέχνη της κινούμενης εικόνας». Σ' αυτόν όμως τά προβλήματα παρουσιάζονται διαφορετικά, και ίσως άντίστροφα. Βασικό διακριτικό του ως προς τη ζωγραφική, αυτό που χωρίζει την παράσταση από την «κινούμενη εικόνα» είναι ή ύπαρξη του χρόνου. Λόγω του χρόνου προκύπτει άντιστροφή στις σχέσεις του θεατή με τό καλλιτεχνικό έργο. Ένώ, στον εικονικό ζωγραφικό πίνακα ή αντίληψη του θέματος συντελείται από τό όλον προς τη λεπτομέρεια, στον κινηματογράφο συντελείται από τό μερικό προς τό όλικό. Ένώ στην πρώτη, ή όλότητα της ιδέας όργανώνεται από τη διάταξη στο χώρο, στον δεύτερο, γίνεται από τη διεξαγωγή της πράξης μέσα στο χρόνο. Ή αίσθητική λειτουργία που συντελείται με τη ζωγραφική στηρίζεται στην παθητικότητα και στην άποδοχή κατηγορικών θέσεων, ένώ αυτή που συντελείται με τόν κινηματογράφο μπορεί να έκτυλιχθεί μέσα από τά ένεργητικά έρεθίσματα που άφυντίζει ή άνθρώπινη στάση, ή άμφιβολία και ό σχεδιασμός, άπέναντί σε μία πραγματικότητα που δέν είναι ούτε έξ άρχης τελειωμένη ούτε όλικά καθιερωμένη.

Έν τούτοις, παρά τις θεμελιώδεις διαφορές τους, ό κινηματογράφος δέχτηκε σε πολλά σημεία την έπίδραση της ζωγραφικής, πράγμα που σημαίνει παραίτηση του ίδιου του έαυτού του. Ή πρώτη έπίδραση είναι κυρίως αίσθητική και όφείλεται στον παρεξηγημένο όρισμό του κινηματογράφου ως «κινούμενης εικόνας». Την άποτελούν όλοι οι μορφικοί κανόνες που συνδέονται με τό καθράρισμα. Άπαιτούν να έπιβάλλουν την αντίληψη του συνόλου, στην τέχνη που προσφέρει τις μεγαλύτερες δυνατότητες για την άνάδειξη του μερικού. Δίνουν «θέσεις» σε πλαίσια του χώρου - πράγμα που ίσοδυναμεί έννοιολογικά με την παθητική άποδοχή της ιδέας - άντί να άναπτύσσουν «άντιθέσεις στη διαδρομή του χρόνου».

Άπό την άποψη του περιεχομένου, ή έκζήτηση της εικόνας και ή σκόπευση του κινηματογράφου στη ζωγραφική τελειότητα των πλάνων έχει έπίδραση στον ρεαλιστικό κινηματογράφο κατά πολλούς τρόπους, που κλιμακώνονται άνάμεσα σε δύο άκρικές τάσεις, τόν ποιητικό κινηματογράφο και τό συμβολικό ρεαλισμό. Ή πρώτη τάση χαρακτηρίζεται από την ζωγραφική άνάπτυξη της συνολικής εικόνας. Τέτοιες είναι όρισμένες ταινίες του παλιού σουηδικού κινηματογράφου.

φου, ο Ιταλικός κινηματογράφος πριν από το 1940 που δίνει έκφραση στη φωτογραφία του τοπίου καθώς επίσης και ο σοβιετικός ποιητικός ρεαλισμός. 'Ανάλογες είναι οι ταινίες με θέματα φυσιολατρικά του γερμανού Φάνκ, στις όποιες αναπτύσσεται κάποια μορφή λατρείας της όρεξιας — περιέχουν μία συμβολική εικονογραφία από κορυφές βουνών και νεφώσεις, που τις ξανασυναντούμε σε χιλιεπικές ταινίες. 'Από τη σχολή του Φάνκ ξεκινά η Λένι Ρίνφενσταλ, η γνωστή σκηνοθέτης του ναζισμού. 'Η πρώτη ταινία της «Το γαλάζιο Φως» (1932) έχει θέμα λαϊκού μύθου και άποινεί τη λατρεία της φύσης και τον συμβολισμό. 'Η τάση αυτή θεματογραφικά ανήκει σ' ένα παγανιστικό νατουραλισμό και δεν έχει πλέον κανένα ουσιαστικό δεσμό με τον σημερινό άνθρωπο, έκτος από μία αναχρονιστική παιδεία που έπιμένει να τον συντηρεί. 'Από γενική άποψη συνδέεται με την άριστοτελική θεωρία της μίμησης, που ο 16ος αιώνας μετέφερε από την ποίηση στη ζωγραφική ως «μίμηση» της φύσης «όπως θα έπρεπε να είναι ή φύση». 'Εκφράζει την παθητικότητα του ανθρώπου απέναντι στο φυσικό πανθεϊσμό. 'Η δεύτερη τάση του συμβολικού ρεαλισμού, συναντιέται σε πολλούς σκηνοθέτες, π.χ. στον Ντράγιερ και στη γερμανική σχολή του Κάμερσπλ. 'Αντανακλάται στη συμβολική χρήση του αναλογικού ραβδό: π.χ. το ένα πλάνο τελειώνει με κάποιον που πετάει ένα μπουκάλι και το άμέσως επόμενο αρχίζει με ένα τζάμι που σπάει από τις πέτρες που ρίχνουν οι φοιτητές, στο «Θάνατος του Ποδηλάτη» (1955, Μπαρντέμ). Μεταφέρει στον κινηματογράφο, ότι για τη ζωγραφική αποτέλεσε εκδήλωση παρακμής της, το σύμβολο του αντικειμένου: ένα ρολόι σταματημένο, ένας καθρέπτης σπασμένος, τα θαλωμένα νερά, που έπιμενε ακόμη να χρησιμοποιεί ο Μπέργκμαν στο «Ραγισμένο Καθρέφτη» (1961) για να συμβολίσει τη σεξουαλική πράξη, κ.λ.π. Οι συμβολισμοί αυτοί χρησίμευαν στο θωβό αντί για ύποτίλους.

Τρίτη και πιο σημαντική επίδραση της ζωγραφικής στον κινηματογράφο είναι η έμμεση μεταφορά στοιχείων της εικόνας από μία άλλη τέχνη, όπου είχαν θητεύσει, από το θέατρο. Πρόκειται για το ντεκόρ, στατικό στοιχείο για την όθονη, που εκφράζει πάντα ένα τρόπο δικτατορίας του χώρου. Διακρίνουμε δύο κυρίως περιπτώσεις. Στη πρώτη, το ντεκόρ είναι στοιχείο που εξυπηρετεί μονάχα το θέμα: υπερθέαμα, μουσικές υπερπαραγωγές κ.λ.π. Στη δεύτερη, το ντεκόρ παραποιεί τον κόσμο στην υπερβολή, για να τον κάνει κυριαρχική δύναμη, ενώ ταυτόχρονα παραμορφώνει τον άνθρωπο έτσι, ώστε να εντάσσεται στην κυριαρχία εκείνου. Τη σχέση αυτή του ντεκόρ τη συναντούμε στον έξπρεσιονισμό.

'Αν εξαιρέσουμε την περίπτωση όπου η έξπρεσιονιστική σχολή δίνει στην εικόνα το στατικό και ασάλευτο τόνο, που χαρακτηρίζει πάντα ένα πίνακα ή ένα μνημείο, με σκοπό να άπεικονίσει τη θανατοσύνη του συστήματος — για να καταλήξει όμως, μοιραία, σ' ένα έφιαλτικό συμβολισμό του γερμανικού μεσαιωνισμού και της έξουσίας — δεν υπάρχει καμία άλλη δυνατή σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη ζωγραφική. 'Η δεύτερη επιδιώκει να συμπυκνώνει την αλυσίδα σε μία στιγμή, σε μία στάση. 'Ο πρώτος προσπαθεί να διαλύσει το χώρο σε άπειρες στάσεις. 'Η ζωγραφική είναι μετάπλαση της ζωής σε εικόνα, ενώ ο κινηματογράφος είναι μετάπλαση των εικόνων σε ζωή. Το γκρό πλάν καταργεί τον προσ-

ανατολισμό των τριών διαστάσεων και άναιρεί τη θεωρία ότι η εικόνα είναι χώρος, γιατί την τροποποιεί σε φυσιολογία, δηλαδή, σε αντιδράσεις ζωής. 'Η ίδια ή όθονη συνιστά, ως προς το φόντο της εικόνας, μία έφαρμολγή της Προβολικής Γεωμετρίας, που μετατρέπει τα κλειστά συστήματα σε άνοιχτά — αντίθετα, η έφαρμολγή της προοπτικής στην θεατρική σκηνή στενεύει το θάθος και προσορίζει τον κόσμο ως πεπερασμένο. 'Ετσι, το θάθος της όθονης εκφράζει την άπροσδιοριστία του τριδιάστατου χώρου. 'Από το σημείο αυτό ένα μόνο θέμα μās χωρίζει από τη προβολή των δρώντων προσώπων πάνω σε ομοίομορφο φόντο ή άσπρο τοίχο, που έπιχείρησε ο Γκοντάρ («MADE IN U.S.A.», 1966). 'Ανάλογη ένταση πρέπει να διατυπώσουμε για ένα άλλο στοιχείο της ζωγραφικής, που εισέδωσε στον κινηματογράφο, το χρώμα, και που άποτελεί αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης.

Μετά την αναθεώρηση που δοκιμάζουν σήμερα οι τέχνες, είναι παράλογο να έπιμένουμε στην αισθητική αξία της εικόνας και του ντεκόρ, όταν η γλυπτική καταλήγει στις «κινούμενες μηχανές» και το θέατρο στην άπορρόφηση του χώρου από τη δράση. Το μέλλον του κινηματογράφου δεν θρίσκεται στην περιουλολή των λειψάνων που έγκαταλείπουν οι άλλες τέχνες.

Μία άποψη που υποστηρίζεται ιδιαίτερα είναι ότι η φιλική εικόνα ανήκει στο ιδεόγραμμα — ονομάστηκε μάλιστα «φωτόγραμμα». Είναι γνωστό ότι στην ανακάλυψη αυτής της ομοιότητας στήριξε ο 'Αϊζενστάιν τη θεωρία του για το ιδεολογικό μοντάζ — ενώ είχε ξεκινήσει από το «μοντάζ των έντυπώσεων». Στην αντίληψη αυτή στήριζεται όλος σχεδόν ο παραδοσιακός κινηματογράφος — κάτω από τη σκιά της θεωρίας του 'Αϊζενστάιν. 'Η οικόδομηση μιας ταινίας έγινε κάτι ανάλογο με τη σύνταξη ενός κειμένου με τη βοήθεια των ιδεογραμμάτων. 'Εγινε σύνταξη των φωτογραμμάτων στη «γλώσσα» του κινηματογράφου με κονδυλοφόρο τη κάμερα. 'Ανεξάρτητα από τη σπουδαιότητα που έχει καθαυτή η ιδέα της κάμερα-στυλό, (του 'Αστρύκ) ο κινηματογράφος δεν θρίσκει στην ίδια τάξη σημάτων με το ιδεόγραμμα. 'Αντίθετα προς αυτό, περιέχει συγκεκριμένο και άμεσότητα, ενώ το ιδεόγραμμα είναι άφαίρεση. Διαποτίζεται από την ποικιλία του καθημερινού και από το άμφισήμαντο των νέων πληροφοιών. Το ιδεόγραμμα, όπως παρατηρεί ο Μέτς, άναποκρίνεται σε χαμηλότερη τεχνική στάθμη (γίνεται με το χέρι) και τείνει στην άφαίρεση που έπιβάλλει το σύμβολο. 'Αλλά η κεφαλαιώδης διαφορά θρίσκεται στην κίνηση. Κίνηση είναι μία πρωταρχική διάσταση του ρεαλιστικού. 'Επομένως, η στέρηση της συνεπάγεται την μετάβαση στην διαδικασία της άφαίρεσης. 'Ο κινηματογράφος έδράζεται ακριβώς στο αντίθετο, στην άνάδειξη του συγκεκριμένου, γιατί η χαρακτηριστική ιδιομορφία του είναι ότι εισάγει το μερικό μέσα από την διάσταση του χρόνου. Γι' αυτό το λόγο, η φιλική ροή ανήκει στην ίδια τάξη με την εικονική συνείδηση της αντίληπτικής έμπειρίας. 'Η ζωγραφική πάντοτε «θλέπεται», άπευθύνεται στο αιώνιο, ενώ η ταινία είναι «τόρας», άντλεί την ύπαρξή της στο φευγαλέο της ύπαρξης. 'Η πλαστικότητα της σύνθεσης ανήκει στις έποχές ακμής της πρώτης, ενώ χαρακτηρίζει τις περιόδους δοκιμασίας της δεύτερης, όπως είναι η σύγχρονη περίοδος του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἡ δίκη τῆς ὄπερας τῆς πεντάρας

ΕΝΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΙΡΑΜΑ

Τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ

Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖται ἀπό ἀποσπάσματα ἀπό μιά ἐκτενῆ μελέτη τοῦ Μπ. Μπρέχτ, ἡ ὁποία - μαζι μ' ὅλα τά κείμενα πού ὁ μεγάλος Γερμανός συγγραφέας ἔγραψε γιά τόν κινηματογράφο - θά κυκλοφορήσει σύντομα σέ βιβλίο ἀπό τήν Ἑταιρεία ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ. Ἐπειδή, τόσο στά ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν ὅσο καί σ' ὁλόκληρο τό κείμενο ὁ Μπρέχτ γενικεύει τό πρόβλημά του τοποθετώντας το στή σχέση του μέ ἕνα δοσμένο κοινωνικοοικονομικό καί νομικό σύστημα, παραμερίζοντας ἔτσι γιά λόγους μεθοδολογικούς τίς καθαρά ὑποκειμενικές διαφοροποιήσεις πού ὑπέστη τό ἴδιο πρόβλημα, κοιταγμένο ἀπό μιά σκοπιά διαφορετική ἀπ' αὐτήν τοῦ Μπρέχτ, θεωροῦμε σκόπιμο νά δεῖξουμε, πολύ σύντομα, καί τήν ἄλλη ὄψη τοῦ νομίσματος.

Ὁ Γκέοργκ Βίλχελμ Πάμπστ (1885-1967), ὁ μεγαλύτερος ἴσως Γερμανός κινηματογραφιστής ὁ ὁποῖος γύρισε τήν ΟΠΕΡΑ ΤΗΣ ΠΕΝΤΑΡΑΣ (DIE DREIGROSCHENOPER) τό 1931 σέ δυό βερσιόν (γερμανική καί γαλλική) βασισμένος σ' ἕνα ἀρχικό σενάριο τοῦ Μπρέχτ, ἔβγαλε τελικά ἀπ' αὐτό ἕνα φιλμ ἀμφιλεγόμενης ποιότητας, πού ὅπωςδήποτε δέν ἀνήκει στά ἀριστουργήματά του ("Δρόμος χωρίς χαρά", "Λουλού", "Δόν Κιχώτης", "Ἡ δίκη", κ.λ.π.). Οἱ διαφορές ἀνάμεσα στό ἀρχικό σενάριο καί τό τελικό φιλμ εἶναι τόσο δραματουργικές ὅσο - καί κυρίως - ἰδεολογικές.

Πρόθεση τοῦ Μπρέχτ ἦταν νά δεῖξει τήν ἀναπόφευκτη συντριβή μιᾶς ξεσηκωμένης ἀλλά ἀπειθάρχτης καί ἀνοργάνωτης ὁμάδας ἀνθρώπων πού δέν ἔχουν κανέναν ἄλλο τρόπο ἄμυνας ἐκτός ἀπ' τήν τέλεια συντονισμένη δράση. Ὁ Πάμπστ ἀντιθέτα ἀντιμετώπισε τοὺς λοῦμπεν προλετάρους (τοὺς ζητιάνους στήν περίπτωσή του) σάν δυνάμει φορεῖς μιᾶς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς : "Μόνο σήμερα κατάλαβα τή δύναμη τῆς φτώχειας", λέει ἕνας ἀπ' τοὺς ἥρωες τοῦ Πάμπστ πρὸς τό τέλος τῆς ταινίας. Καί προσθέτει : "Οἱ φτωχοὶ δέν ξέρουν πόσο τοὺς ἔχουμε ἀνάγκη". Οἱ παραπάνω φράσεις εἶναι ἐντελῶς ἐνδεικτικές ὁλόκληρης τῆς βαθύτατα ἰδεαλιστικῆς καί πεσιμιστικῆς φιλοσοφίας τοῦ Πάμπστ. Ἀσχετα ἀπ' τό γεγονός πὺς οἱ ἀλλαγές στό ἀρχικό σενάριο ἐπεβλήθησαν ἀπ' τήν παραγωγὴ ἑταιρεία, ὁ Πάμπστ ὄχι μόνο τίς δέχτηκε ἀλλά καί τίς προσάρμοσε στήν κοσμοθεωρία του.

Φυσικά, στήν ταινία, ὅπως καί στό ἀρχικό σενάριο, ἡ ἐξέγερση τῶν ζητιάνων ἀποτυγχάνει. Γιά τόν Μπρέχτ, ἡ ἀποτυχία εἶναι νομοτελειακά καθορισμένη. Γιά τόν Πάμπστ, ἡ ἀποτυχία καθεαυτήν εἶναι ἤδη μιά ἐπιτυχία : Ναί μέν οἱ ζητιάνοι δέν κατόρθωσαν ν' ἀλλάξουν τίποτα, ὅμως γιά μυριοστή φορά ἔθεσαν ἐν ἀμφιβόλῳ τό ὑφιστάμενο κοινωνικό σύστημα - κι αὐτό γιά τόν Πάμπστ εἶναι ὅ,τι τό καλύτερο (ἢ τό περισσότερο) θά μπορούσε νά κάνει ἕνα κοινωνικό ὄν συντριμμένο ἀπ' τήν κακὴ του μοῖρα.

Στό συνολικό ἔργο τοῦ Πάμπστ, ἡ ἀποτυχία ἀποτελεῖ τὸν κινητῆρα τῆς προόδου, καὶ ὁ συνακόλουθος πεσιμισμὸς εἶναι μιά ἀπ' τῆς βασικῆς συνιστώσας τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι. Ἐπιπλέον, ἡ ἀποτυχία καὶ ἡ ἀπροσδιόριστος προέλευσης δύναμη ποὺ τὴν προκαλεῖ, εἶναι γιὰ τὸν μεγάλο Γερμανὸ σκηνοθέτη ἓνα εἶδος δοκιμαστήριου τῆς ἡθικῆς ἀντοχῆς τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος γιὰ νὰ σωθεῖ βρίσκει πάντα καταφύγιο στὸν ἔρωτα, τὴ μόνη ἄξια τοῦ ἀνθρώπου ἀνθρώπινη σχέση. "Ἀλλωστε ὁ Πάμπστ δὲν ἐνδιαφέρθηκε ποτέ στὰ σοβαρά γιὰ τὰ κοινωνικά προβλήματα. Αὐτὰ, ὑπάρχουν μὲν πάντα στὶς ταινίες του ἀλλὰ ἀποτελοῦν τὸ φόντο, μέσα στὸ ὁποῖο οἱ περιδεεῖς βρίσκονται σὲ μιά ἀσταθῆ καὶ πολὺπλοκη σχέση μὲ ἄλλους περιδεεῖς. Ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ θὰ κοποῦν οἱ συναισθηματικοὶ δεσμοί, ἡ κοινωνικὴ ὁμάδα καταρρεῖ σὲ ἐρείπια. Τὸ Κανὸ λοιπὸν εἶναι μιά ἀπ' τῆς βασικῆς συνιστώσας τῆς "ἀνθρώπινης μοίρας". Ἔτσι, τὸ κανὸ καὶ ἡ δυστυχία ἀπολυτοποιοῦνται καὶ ἀποχτοῦν μιά ὑπόσταση σαφέστατα ὄντολογικὴ ἐνῶ ἡ κοινωνία στὸ σύνολό της μοιάζει ὀργανωμένη στὴ βάση ὀρισμένων μανιχειώσιμων ἀρχῶν: Καλὸ-Κανὸ, Εὐτυχία-Δυστυχία κ. λ. π. Μόνο ὁ ἔρωτας μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὸν μεταφυσικὸ δυισμό καὶ νὰ ὁδηγήσει σ' ἓναν ἐξίσου μεταφυσικὸ μονισμό, δεδομένου ὅτι στὴ ρίζα τοῦ Καλοῦ βρίσκεται πάντα ὁ αἰώνιος καὶ ζωογόνος ἔρωτας - ἡ ἀρχὴ τῆς ζωῆς καὶ ἡ πλήρωσή της.

Παρόλο ποὺ τὸ συνολικὸ ἔργο τοῦ Πάμπστ δὲν θὰ μπορούσε σὲ καμιά περίπτωση νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς "ἀντιδραστικὸ" μὲ τὴν τρέχουσα ἔννοια τῆς λέξης, ἡ σύγκρουση τοῦ σκηνοθέτη μὲ τὸν σεναρίστα τοῦ ἦταν ἀναπόφευκτη: Ἀνάμεσα στὸν Μπρέχτ καὶ τὸν Πάμπστ παρεμβάλλεται τὸ χάσμα μιᾶς μεταφυσικῆς, ἐντελῶς ξένης γιὰ τὸν πρῶτο.

B.P.

ΟΙ ΕΛΠΙΔΕΣ ΜΑΣ ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΙ ΣΤΙΣ ΑΝΤΙΦΑΣΕΙΣ

Τὸ 1930 ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ ἔκανε ἀγωγή στὴν ἐταιρία ΝΕΡΟ, ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὸ γύρισμα τῆς «Ὁπερας τῆς πεντάρας» γιὰ παράδοση τοῦ συμβολίου ποὺ κατοχύρωνε τὴν τελικὴ γνώμη του πάνω στὸ σενάριο τῆς ταινίας.

Στὴ δίκη ποὺ ἔγινε, καὶ ποὺ δημιούργησε μεγάλο ἐνδιαφέρον στὸ κοινὸ, τὸ δικαστήριό ἀπόρριψε τὴν ἀ-

γωγή τοῦ Μπρέχτ.

Λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία ποὺ θὰ ἐκδικαζόταν ἡ ἔφεση (23.12.1930) τὰ δύο ἀντίδικα μέρη συμβιβάστηκαν.

Τὸ «κοινωνιολογικὸ πείραμα» τοῦ Μπρέχτ πάνω στὴ δίκη πρωτοπαρουσιάστηκε στὸ τρίτο τεῦχος τῶν «Ἀναζητήσεων», ἔκδοση Κίπενχοϋερ, Βερολίνο 1931.

Τοῦτο τὸ χειμῶνα, ἡ μεταφορὰ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου «Ἡ ὄπερα τῆς πεντάρας» στὸν κινηματογράφο μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισημάνουμε μερικὲς ἀντιλήψεις ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας. Αὐτὲς οἱ ἀντιλήψεις συνάχτηκαν ἀπὸ τὴ συμπεριφορὰ δημοσίων ὀργανισμῶν (τοῦ τύπου, τῆς κινηματογραφικῆς ἐταιρείας, τοῦ δικαστηρίου) καὶ εἶναι ἓνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ γιγάντιο ἰδεολογικὸ πλέγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὴν κουλτούρα. Κρίση γιὰ τὴν κουλτούρα μπορούμε νὰ διατυπώσουμε μονάχα ὅταν παρατηρήσουμε τὸ πλέγμα αὐτὸ στὴν πράξη καὶ τὸ κάνουμε προσιτὸ στὴν παρατήρηση. Στὴν πρῶτη, θὰ πεῖ: ἐνῶ ἐνεργεῖ, σὲ πλήρη δράση, ἐνῶ κάθε στιγμή παράγεται ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ κάθε στιγμή τὴν τροποποιεῖ.

Ὅταν ἔχει συγκεντρώσει κανεὶς ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιλήψεις — αὐτὲς ποὺ ἐνεργητικὰ ἐπηρεάζουν τὴν πραγματικότητα κι αὐτὲς ποὺ δὲν τὴν ἐπηρεάζουν — τότε ἔχει μπροστά του καὶ τὴν εἰ-

κόνα τῆς κουλτούρας καὶ δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ φτιαχτεῖ μιὰ τέτοια εἰκόνα. Κι αὐτὸ γιὰτί ὅταν μιλάει κανεὶς γιὰ κουλτούρα ἀπὸ μιὰ πὺλ ἀπομακρην, γενικὴ σκοπιά, χωρὶς νὰ παίρνει ὑπ' ὄψη του τὴν πραγματικότητα, ὅλα ὅσα πεῖ θὰ εἶναι πάλι ἀντιλήψεις καὶ τίποτα περισσότερο, καὶ ἄρα πάλι θὰ πρέπει νὰ δοκιμαστοῦν πρῶτα στὴν πράξη.

Πρέπει ν' ἀποφεύγει κανεὶς νὰ γυρεῦει τὶς μεγάλες ἔννοιες — ὅπως δικαιοσύνη ἢ προσωπικότητα — ἐκεῖ ποὺ τὶς βρίσκει συνήθως, δηλαδὴ σὲ μερικὰ μέτρια μυαλὰ ἢ στόματα. Πρέπει νὰ τὶς ἀναζητήσει κανεὶς στὴν καθημερινὴ πραγματικότητα, στὶς ἀσχολίες τῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν ἀνθρώπων τῶν δικαστηρίων. Τὸ ὅτι ἔχει κανεὶς μεγαλόπρεπες σκέψεις δὲ σημαίνει πὺλ ἔχει κουλτούρα. Ἀν ρωτήσῃ κανεὶς τί ὑπάρχει: δικαιοσύνη ἢ δικαστικὴ δικαιοσύνη (μὲ τὴ σκέψη ὅτι δὲν εἶναι τὸ ἴδιο), ἡ ἀπάντηση πρέπει νὰ εἶναι: δικαστικὴ δικαιοσύνη. Καὶ μπρὸς στὴν ἐκλογή: δικαστικὴ δικαιοσύνη ἢ δίκαιο; (ἀν εἶναι ἀσυμβίβαστα τὸ ἓνα μὲ τ' ἄλλο) θὰ πρέπει νὰ δια-

λέξουμε τη δικαστική δικαιοσύνη. Σε κάθε περίπτωση, για δικαιοσύνη θά 'πρεπε να μιλάμε μονάχα στο βαθμό που υπάρχει μέσα στη δικαστική δικαιοσύνη. Η πραγματικότητα κινείται συνέχεια ή δικαιοσύνη δικάζει, ο τύπος αντιπροσωπεύει ή κατασκευάζει την κοινή γνώμη, ή διομηχανία παραγει τέχνη άσυγκράτητα, άσταμάτητα. Για να κλέψουμε άπ' όλ' αυτά τα κινούμενα πράγματα τις αντίληψεις τους, χρειαζόμαστε άλλους τρόπους άπό την «άντικειμενική», «άμέτοχη» παθητική θεωρηση. Μιά τέτοια διαφορετική, όχι «άντικειμενική» κ.λ.π. μέθοδο θα παρουσιάσουμε έδώ, και την ονομάζουμε «κοινωνιολογικό πείραμα». Δεν επιχειρούμε μια πλήρη αξιολόγησή του· το ίδιο το πείραμα είναι πολύ έλαττωματικό: έγινε με έλάχιστο σχέδιο και με πολύ λίγους και όχι άρκετά είδικευμένους ανθρώπους. Για τέτοια πείραματα, μιάς και αντικείμενα της έρευνας είναι οργανισμοί τόσο μεγάλοι όπως ο τύπος, τα δικαστήρια κ.λ.π., θα χρειαζόταν μια ομάδα που να προχωρεί σχεδιασμένα και με καταμερισμό της δουλειάς. Μονάχα μ' αυτό τον τρόπο θα έβγαιναν όλα στο φώς. Η άξία της άτομικής συγγραφικής δραστηριότητας γίνεται κάθε μέρα και πιο άμφίβολη.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΘΗΤΙΚΗ ΕΝΑΤΕΝΙΣΗ ΣΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ

Η θέση μας μέσα σ' αυτή τη δίκη παρουσιάζε άπό την άρχή μεγάλες αντιφάσεις: Είμαστε άναγκασμένοι να γυρέσουμε το δίκιο μας μπρός σ' ένα δικαστήριο που όταν το έπακαλεστήκαμε δεν είχαμε καθόλου την πρόθεση να το άναγνωρίσουμε σά ναό του δικαίου. Άκόμα, το δίκιο μας μπορούσαμε να το γυρέσουμε μονάχα σάν δικαίωμα πάνων στην ιδιωτική μας ιδιοκτησία. Τέλος, γρήγορα είδαμε πως ούτε καν μ' αυτή τη μορφή δε θα το βρίσκαμε.

Τό κοινό είχε την άπαίτηση να ζητήσουμε το δίκιο μας: είμαστε άπέναντί του υποχρεωμένοι να μεταφέρουμε την πνευματική τοποθέτηση της δουλειάς μας —άντιπολιτευτική— σέ όλες τις μορφές που έπαιρνε αυτή ή δουλειά. Στην πραγματικότητα, το κοινό είχε πολλόν καιρό να χρησιμοποιήσει αυτό του το δικαίωμα. Μ' εύχαρίστηση έδινε την άδεια στους συγγραφείς να φτιάχνουν άπό τα έργα τους πρόστυχα αντίγραφα κάθε λογής και να τα πουλάνε. Άλλά έμειλε, έκθροο του βασιλιά, έπρεπε να φανούμε «βασιλικώτεροι του βασιλέως». Έπρεπε να εφοδιάσουμε το κοινό με μιάν άπαίτηση που άπό καιρό δεν ήταν πιά σέ θέση να την προβάλλει, που όμως εξακολουθούσε να έχει καθήκον να το κάνει. Ο παθητικά ένατενιστικός χαρακτήρας της δίκης μας γρήγορα εξαφανίστηκε μπροστά σ' αυτές τις δυνατότητες να φτιάξουμε μιάν άνάγλυφη εικόνα της κατάστασης της κοινωνίας (του Τύπου, του κινηματογράφου και των δικαστηρίων), δηλαδή μπροστά στις δυνατότητες να πειραματιστούμε με δυνάμεις που συνήθως είναι έξαιρετικά δύσκολο να τις χρησιμοποιήσει κανείς για τέτοιους σκοπούς.

Η άρχική παθητική στάση, που γρήγορα ξεπεράστηκε, θα όδηγούσε σέ μιάν έπιμονή να πάρουμε με τη βοήθεια των δικαιωμάτων μας τα μέσα παραγωγής της ταινίας στα χέρια μας. Είχαμε άναγνωρισμένα δικαιώματα, συμβόλαια. Άλλά ο καιρός των συμβολαίων είχε περάσει πιά. Ήταν ιερά τον καιρό της βαρβαρότητας. Ποιός θα μπορούσε να μην το βλέπει πως αυτή ή εποχή πέρασε χωρίς γυρισμό; Σήμερα ή όργάνωση της κοινωνίας έχει προχωρήσει τόσο πολύ, ώστε όλα να κανονίζονται άπό μόνα τους. Υπάρχουν συμβόλαια στη φύση; Χρειάζεται ή φύση συμβόλαια; Τα μεγάλα οικονομικά συμφέροντα δρουν με τη δύναμη φυσικών νόμων. Όπου πρόκειται για μοίρασμα κερδών και υπάρχουν άρα άκόμα συμβόλαια, ή ισχύ τους μετριέται σέ λεφτά.

Τό παιχνίδι και ή ίσορροπία αυτών των δυνάμεων είχαν πολύ περισσότερο ενδιαφέρον, τό να παρουσιαστούν αυτά είχε πολύ μεγαλύτερη χρησιμότητα άπό τό να γυρίσουμε ένα φίλμ. Έδώ υπήρχαν πολλά που μπορούσε κανείς να δει και να δειξεί. Κι αυτό γιατί υπήρχε άκόμα ένας κάποιος διαταγμός στη στάση των δυνάμεων που έπαιρναν μέρος στο πείραμα — τουλάχιστο στον Τύπο και τα δικαστήρια, που δεν είχαν άκόμα νικήσει όλότελα την έπυρροή του νηπιαγωγείου —, μια χαριτωμένη άσχημα μπρός δόη να ύποταχτούν χωρίς δεύτερη κουβέντα στη λογική των γεγονότων. Ένώ μäs δίδασκαν, μάθαιναν κι οι Ίδιες. Έβρισκε κανείς στην ύπηρεσία ενός παλιού αίσθηματος του δικαίου άκόμα αντίληψεις που συνδέονται με σημαντικές και άκόμα συχνές κοινωνικές προκαταλήψεις, άπό τις πιο κερδοφόρες. Οί καινούργιες κοινωνικές δυνάμεις όπως ο κινηματογράφος διάκονα υπερχλόα να πάρουν πάνω τους ευθύνες σέ γειτονικές τους περιοχές που τις έχουν γι' άσήμαντες, ένεργούν σι' αλήθεια άναρχικά — δεν ξέρουν ότι κι οι Ίδιες κρέμονται άπό κάτι σάν ήθική, άν και σέ άλλους τομείς. Πρέπει να τους δοθεί χώρος να δράσουν χωρίς να πληγωθεί αυτή ή ήθική. Καθόλου εύκολη ύπόθεση!

Η δουλειά μας δεν ήταν να όδηγήσουμε σέ άποτυχία τις (εύκολοπρόβλεπτες) άπόπειρες του δικαστηρίου να δεχτεί τη λογική. Έπρεπε να εγκαταλείψουμε ό,τι παρτιόταν, αλλά να δίνουμε στη διαδικασία άρκετά γοργό ρυθμό και άρκετή δημοσιότητα, ώστε να μπορεί ο καθένας να την καταλάβει ξεκάθαρα. Έπρεπε ν' άπελευθερωθούμε πέρα για πέρα άπό την έπιθυμία να 'χουμε δίκιο — κάτι τό πολύ διαφορετικό άπό την έπιθυμία να μäs δώσουνε δίκιο. Καθ' όσον μας ήταν να βρούμε (να άγοράσουμε) αυτό που περνάει για δίκαιο, τό κυρίαρχο δίκαιο και να τό επικαλεστούμε όπου ή να δικαιωθεί ή να έκτεθεί ή δίκη έπρεπε να γίνει εικόνα της πραγματικότητας, να κάνει κάποια κρίση για την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα έπρεπε να κατασκευαστεί μέσα στη δίκη.

Για να τό κάνουμε αυτό είχαμε στη διάθεση μας έντελώς συσκευασμένα και περιορισμένα μέ-



Πάμποι:

«Η όπερα της πεντάρας».

(Γεω. βερονιόν).

σα, για περιορισμένο χρονικό διάστημα. Υποδείξαμε στους δικηγόρους μας να κάνουν όση οίκονομία στα λεφτά μας γινόνταν, γιατί τα λεφτά σήμαιναν για μās τη δυνατότητα να αποφύγουμε το διορισμό δικηγόρου από το δικαστήριο — και ή εμπιστοσύνη μας στα δικαστήρια δεν ήταν μεγαλύτερη από την εμπιστοσύνη μας στη βιομηχανία. Διακινδυνεύαμε πάνω από 15.000 μάρκα. Η νίκη της λογικής των γεγονότων ήταν μονάχα ζήτημα χρόνου. Καλύτερα να κάναμε την πρώτη δίκη παρά την τρίτη. Ή πιδ δυσάρεστη περίπτωση θα ήταν βέβαια να κερδίζαμε την πρώτη δίκη (ό Βάλ το ήθελε αυτό). Γιατί τότε θα μās εμπόδιζε μια συνηθισμένη έλλειψη χρημάτων από το να ξεκαθαρίσουμε την πραγματική νομική κατάσταση, πού βρισκόταν στο ότι θα κάναμε την τρίτη δίκη. Το φίλμ θα κυκλοφορούσε: το δικαστήριο θα μās άφηνε να εμπιστούμε την κυκλοφορία του αν καταθέταμε ένα ποσό πιδ δεν είχαμε. Μια νίκη στην τρίτη δίκη θα 'δειχνε ότι ή βιομηχανία άκόμα και σέ περίπτωση πιδ έχει άποδειγμένο άδικο διακινδυνεύει το πολυ-πολυ μια μικρή άποζημίω-

ση. Άλλά το δίκαιο θα 'μενε τότε δίκαιο. Και θα φταίγαμε έμεις γι' αυτό! Ή τύχη μās φύλαξε άπο το να άποδείξουμε έμεις πώς υπάρχουν άκόμα δικαστές σιδν καπιταλισμό. Όταν μετά την ήττα μας σιδν πρώτη δίκη διακόψαμε γρήγορα-γρήγορα τη διαδικασία, παραιτηθήκαμε άπο την όλοκληρωμένη εκτέλεση του πειράματός μας (μια τριπλή δίκη θα πετύχαινε καλύτερο και βαθύτερο αποτέλεσμα) άχι μονάχα για χρηματικούς λόγους, άλλά και γιατί κανένα βασικό συμπέρασμά μας δέ θα μπορούσε ν' αλλάξει. Οι αντίληψεις πιδ είχαν βγει σιδ φως δέ θα 'χαναν την άξία τους έξαιτίας όσων μπορεί να έμφανιζόντουσαν άκόμα. Άκόμα δέ θα 'χε καμιά σημασία αν κάποιος δικαστής πρόδινε και μερικές πιδ παλιές άκόμα αντίληψεις: γιατί αυτή τη δυνατότητα θα του την είχε δώσει μόνο και μόνο το γεγονός ότι σι την πράξη αυτές του οι αντίληψεις δέ θα 'χαν καμιά συνέπεια (δηλαδή την καταστροφή του φίλμ). Έπρεπε να 'μαστε χαρούμενοι πιδ το πρώτο κι άχι το τελευταίο δικαστήριο έκανε αυτή την πράξη της λογικής πιδ έπρεπε να περιμένει κανείς και πιδ θέλαμε να προκαλέσουμε. Τα χρηματικά μας μέσα δέ θα μās άφηναν ν' άγγίζουμε το θυθό των γεγονότων στην τρίτη βουτιά. Ή δίκη είχε γίνει ήδη πέρα για πέρα πείραμα σιδν πρώτη της φάση. Όχι πώς την είχαμε άρχίσει σάν καθαρό πείραμα. Στην πορεία της όμως την κάναμε πείραμα και τίποτ' άλλο. Άλλωστε, αυτός ήταν ό μόνος τρόπος να βγει κάτι άπ' αυτήν. Άν είχαμε προσπαθήσει να πετύχουμε κάτι το συγκεκριμένο — σάν την άπαγόρευση του έργου — ή μια συγκεκριμένη παρατήρηση — σάν τη χρεωκοπία των δικαστηρίων —, ή δίκη δέ θα 'χε φέρει σιδ φως τίποτα το άληθινό. Δεν ήταν δυνατό να την όδηγει κανείς άπ' την άρχή ως το τέλος με την έπαθυμία να την κερδίζει ή να τη χάσει. Έπρεπε κανείς να έμπιστευτεί σ' αυτήν και να υπολογίζει μονάχα σιδ ότι με κάποιον τρόπο ή δίκη θα ξεκαθάριζε το πώς ή σφαίρα της ιδεολογίας μετασχηματίζεται σέ πράξη. Μ' άλλα λόγια, έπρεπε κανείς να άφεθεί σιδους βαθιούς ανταγωνισμούς του κοινωνικού μας συστήματος. Δεν ήταν άπο την άρχή βέβαιο ότι τα δικαστήρια θα μās έδιναν άδικο: δέ θα 'ταν παρά κυνικό αν υποστήριζε κανείς κάτι τέτοιο. Βέβαιο θεωρούσαμε μονάχα το ότι άκόμα κι αν μās έδιναν δίκιο, αυτό δέ θ' άπόδεικνε παρά το πόσο άπαρχαιωμένα είναι τα δικαστήριά μας. Σ' αυτή την περίπτωση (της νίκης — ή ταινία, ή ένσαρκωση πολλών έκατομμυρίων, θα τέλειωνε τη ζωή της σι όόμια ένός δικαστικού κλητήρα έξαιτίας των άπαιτήσεων ένός λογοτέχνη πάνω σιδν πνευματική του ιδιοκτησία) θα μπορούσαμε να 'μαστε βέβαιοι για τις βίαιες διαμαρτυρίες σιδη δημόσια ζωή: θα 'χε άποδειχτεί «πώς οι καλλιτέχνες και τα δικαστήρια ζούν έξω άπ' τόν κόσμο», και ό κινηματογράφος θα παρατούσε με τις εύλογίες του κοινού την τέχνη, μιάς και δέ θα μπορούσε πιδ να τη διάζει.

«Όλες οι έφημερίδες θα μάς εξόρκιζαν «να μην το παρακάνουμε» και να επιτρέψουμε την κυκλοφορία του φιλμ, αφού είχαμε βρει το “δίκιο” μας: θα δήλωναν μάλιστα ότι δέχονται να μάς δώσουν οποιαδήποτε χρηματική απόζημίωση. Όταν το δικαστήριο έβγαλε απόφαση έναντίον μας, απόδειξε την ελαστικότητα των νόμων, έδωσε στην ώμη πραγματικότητα το δίκιο της, έδειξε ότι δε ζει έξω απ’ τον κόσμο — κι έδειξε ακόμα την ακατάσχετη παρακμή των άστικων αντιλήψεων για την ιδιοκτησία (μονάχα των μπουρζουάδων είν’ εξασφαλισμένη) και για την τέχνη (οι “όργανικές” της ένδοτες αναγκαστικά καταστρέφονται όλο και περισσότερο).

Τη δίκη έπρεπε να τη δει κανείς σαν κοινωνιολογικό πείραμα, με σκοπό να παρατηρηθούν όρισμένες αντιλήψεις στην πράξη. Γι’ αυτό τονίζαμε στο κοινό μ’ έπιμονή ότι ο άγώνας μας ήταν άγώνας ενάντια σε ένα εκατομμύριο μάρκα. Ταυτόχρονα αφήναμε να φανεί η άνησυχία μας για το αν θα μπορούσαμε να βρούμε το δίκιο μας κάτω από τέτοιες συνθήκες. Χρησιμοποίησαμε δηλαδή εκείνο το ιδίτυπο κατάλοιπο δυσαρέσκειας που αισθάνεται ακόμα η άστική τάξη μπρος σε μια υπερβολικά άνοιχτη έπιθεβαίωση της δύναμης του κεφαλαίου. Οι όκτακόςιες χιλιάδες μάρκα μπορούν να κάνουν πολλά, είπαμε, δεν υπάρχει άμφιβολία. Ωστε, ίσως στο τέλος να ‘μεινε κάτι που δεν: το μπορούν: να μάς εμποδίσουν να δείξουμε σ’ όλους τη δύναμή τους. Αυτοί που βλέπουν την προσφυγή μας στα δικαστήρια μονάχα σαν ήθικη πράξη και τίποτ’ άλλο (τόσο πιο ήθικη όσο λιγότερο το υλικό της στοιχείο), ποτέ δε θα καταλάβουν τον πειραματικό χαρακτήρα μιας δίκης που αντικείμενό της είχε την ίδια την ήθική. Άλλα κι εκείνοι που “πείραμα” λένε μονάχα ένα εγχείρημα σχεδιασμένο από την αρχή και άφιερωμένο μονάχα στον πειραματισμό δε θα μπορέσουν να κατανοήσουν κάτι σαν τη δίκη της πεντάρας (άρα ούτε και να την αξιολογήσουν). Γιατί το γεγονός ότι μια ήθικη πράξη έγινε σιγά-σιγά πείραμα πάνω στην ήθική, μένει γι’ αυτούς άκατανόητο. Από την καθαρή αντίδραση σε μια άνυπόφορη άδικία δημιουργήθηκε όσο προχωρούσε η δίκη μια σχεδιασμένη πορεία με αντικείμενο μια γενικότερη άδικία — καλύτερα, μια κοινωνική κατάσταση που αποκλείει πράξεις δικαιοσύνης και ήθικης. Βήμα με βήμα, καθηγορούμενος γίνεται το δικαστήριο με ύπερασπιστή το κοινωνικό σύστημα — και τώρα εκείνο ανεβαίνει στο έδωλο. Το δικαστήριο, που στην αρχή του είχε δοθεί η άδεια να αποδώσει δικαιοσύνη, τώρα αναγκάζεται να πει κάτι για τη δικαιοσύνη. Η νομική περίπτωση χάνει τη σημασία της, η περίπτωση δίκαιο αποχτάει όλο και μεγαλύτερο βάρος. Τώρα βγαίνουν στην έπιφάνεια αντιλήψεις όλων των ειδών αντιλήψεις που δημιουργεί η πραγματικότητα στην εξέλιξή της (και που έχουν πραγματικά χαρακτήρα), και αντιλήψεις που νικούνται απ’ αυτήν (και γίνονται ιδεολογία). Άφου το

δίκαιο το διορθώνει ή πραγματικότητα, όταν κανείς το δίνει για διόρθωση αυτή είναι που θα μπορέσει να δει.

«Η ΤΕΧΝΗ ΔΕΝ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ!»

«Τιμή στο συγγραφέα που αρχή του έχει να μην επιτρέψει τα έργα του να γίνουν φιλμ... Βρίσκεται μπρος στην έκλογή, ή να μην επιτρέψει τη μεταφορά του έργου στον κινηματογράφο — πράγμα που είναι η θέλησή του και που άδειζει μεγάλη καλλιτεχνική έκτιμηση — ή, αν όπωσδήποτε επιμένει στο υλικό κέρδος, τότε μια για πάντα να περιοριστεί σ’ αυτό...» — (Φράνκφουρτερ Τσάιπουνγκ. Ο δικηγόρος της κινηματογραφικής εταιρίας Δρ. Φράνκφουρτερ).

Πολλοί λένε — κι αυτή την αντίληψη έχει και το δικαστήριο: Άφου πουλήσαμε το έργο μας στη βιομηχανία του κινηματογράφου, μ’ αυτή μας την πράξη παρατηρήκαμε από κάθε δικαίωμα, ο άγοραστής πήρε με την άγορά το δικαίωμα και να καταστρέψει ακόμα αυτό που αγόρασε, το χρήμα έξουδετέρωσε κάθε παραπέρα άπαίτησή μας. Όταν άρχισαμε τη δίκη με τη βιομηχανία ένεργήσαμε, σύμφωνα με την άποψη αυτών των κύριών, σαν κάποιον που θάζει τα ρούχα του να πλυθούν σ’ ένα νερόλακο του δρόμου και με-τ’ φωνάζει πως καταστράφηκαν. Αυτοί που μ’ αυτό τον τρόπο μάς άποτρέπουν από τη χρήση τούτων των καινούργιων τεχνικών μέσων έπιβεβαιώνουν σ’ αυτά, δηλαδή στον κινηματογράφο, το δικαίωμα να δουλεύουν άσκημα, και ξεχνάνε τον έαυτό τους από υπερβολική άντικειμενικότητα: δηλώνουν ότι είναι ίκανοποιημένοι με το ότι μονάχα θλακείες παράγονται γι’ αυτούς.

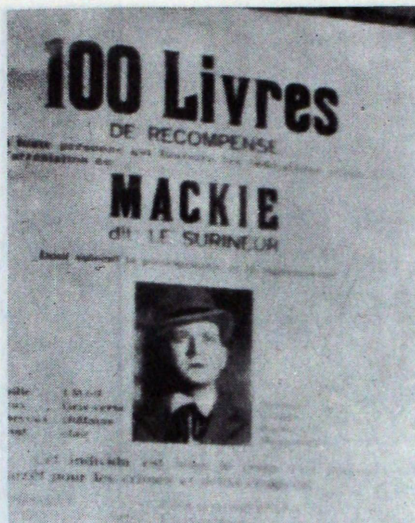
Άπό μās όμως παίρνουν από την αρχή τα έργαλέια που χρειαζόμαστε για την παραγωγή μας. Και τούτο γιατί παρ’ όλα όσα γίνονται ή λέγονται αυτός ο καινούργιος τρόπος παραγωγής θα καταργεί τον παλιό όλο και περισσότερο, τα μέσα έπικοινωνίας που θα είμαστε αναγκασμένοι να χρησιμοποιούμε θα γίνονται όλο και πιο πυκνά, με όλο και πιο άνεπαρκή μέσα θα εκφράζουμε αυτό που θέλουμε να πούμε. Και τούτο το τελευταίο θα γίνεται όσο έμεις θα στεκόμαστε στίς παλιές μορφές έπικοινωνίας, έπειδή κι αυτές αλλάζουν: δεν εξακολουθούν άπλά και μόνο να υπάρχουν παράλληλα μ’ αυτές που γεννιούνται, σά να μην έγινε τίποτα, παρὰ δέχονται την έπίδραση των τελευταίων. Αυτός που βλέπει φιλμ, άλλιώς διαβάζει διηγήματα. Άλλα κι αυτός που γράφει διηγήματα βλέπει ταινίες. Η τεχνικοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής δε μπορεί ν’ άντιστραφεί. Η χρήση μηχανημάτων, έργαλείων, όδηγεί και το μυθιστοριογράφο, που δεν τα χρησιμοποιεί ο ίδιος, να προσπαθεί να κάνει αυτό που μπορούν τα μηχανήματα, να βάλει μέσα στην πραγματικότητα που άποτελεί το υλικό του κι αυτό που δείχνουν (ή που θα μπορούσαν να δείχνουν) τα έργαλεία αυτά, προπάντων όμως να δώσει στην ίδια του τη διάθεση, όταν γράφει, το χαρακτήρα της χρήσης έργαλείων.



Πάμποι:
«Η όπερα
της πεντάρας».
Ροϋνιολφ Φόροστερ
(Μάκι)
Λόιτε Λέννα
(Τζέννυ).

Για παράδειγμα, υπάρχει μεγάλη διαφορά αν ο συγγραφέας πλησιάζει τα πράγματα σά να κρατάει έργαλεία ή αν «παράγει τα πράγματα από μέσα του». Αυτό που κάνει σ' αυτόν τον τομέα το φιλμ, δηλαδή ο βαθμός που επιβάλλει τα χαρακτηριστικά του στην «τέχνη», έχει άρκετη σημασία. Μπορεί οι συγγραφείς άλλων κατηγοριών, για παράδειγμα οι θεατρικοί συγγραφείς ή οι μυθιστοριογράφοι, να δουλεύουν στην άρχη πιδ κινηματογραφικά απ' ό,τι οι άνθρωποι του κινηματογράφου. Κατά ένα μέρος είναι πιδ ανεξάρτητοι από τα μέσα παραγωγής. Όμως εξαρτιόνται άκριβώς από το φιλμ, από την πρόοδο ή την αποσθοδρόμήσή του, και τα μέσα παραγωγής τών σεναριογράφων βρίσκονται σέ έγγελώς καπιταλιστική μορφή. Το άσπικό μυθιστόρημα και σήμερα άκόμα κάπου-κάπου περιγράφει «έναν κόσμο». Αυτό το κάνει πέρα για πέρα ιδεαλιστικά, με πηγή μιá κοσμοθεωρία, την —περισσότερο ή λιγότερο ιδιωτική, σέ κάθε περίπτωση ύμωσ άτομική — κοσμοθεωρία του «δημιουργού» του. Μέσα σ' αυτό τον κόσμο οι λεπτομέρειες συμφωνούν τέλεια με ταξύ τους φυσικά — ένω οι ίδιες λεπτομέρειες, αν τις έβγαζες από το κείμενο και τις έστηνες άπέναντι στην πραγματικότητα, ούτε στιγμή δέ θα διατηρούσαν τη «γνησιότητά» τους. Μαθαίνουμε έδω για τόν πραγματικό κόσμο μονάχα όσα μαθαίνουμε για τόν συγγραφέα, τόν δημιουργό του έξωπραγματικού κόσμου — για νά μñν πούμε πώς μαθαίνει κανείς λίγα για τόν συγγραφέα και τίποτα για τόν κόσμο. Το φιλμ, πού δέ μπορεί νά δημιουργήσει κανένα κόσμο (στο φιλμ τόν περιβάλον είναι πέρα για πέρα διαφορετικό), πού δέν

έπιτρέπει άκόμα σέ κανένα νά έκφράσει τόν έαυτό του (και μόνο αυτόν) με μέσο ένα έργο και, σέ κανένα έργο νά έκφράσει ένα και μόνο άτομο, δίνει (ή, θά μπορούσε νά δίνει) χρήσιμες πληροφορίες για συγκεκριμένες ανθρώπινες πράξεις. Η ύπεροχα έπαγωγική του μέθοδο (το φιλμ δίνει στην έπαγωγική μέθοδο τουλάχιστο τη δυνατότητα ύπαρξης) μπορεί νά βρεί μιάν άπεριόριστη έφαρμογή στο μυθιστόρημα — στο βαθμό πού το μυθιστόρημα μπορεί άκόμα νά έχει κάποια σημασία. Για τη δραματική τέχνη, ένδιαφέρον έχει ή στάση του κινηματογράφου άπέναντι στα πρόσωπα πού δρούν. Για νά ζωντανέψει τα πρόσωπά του — πού έχουν μπει μέσα στο φιλμ για τόν ρόλο πού παίζουν εκεί και για τίποτ' άλλο, — χρησιμοποιεί έτοιμους τύπους, πν αντιμετωπίζουν όρισμένες καταστάσεις και μπορούν μέσα σ' αυτές νά παίρνουν όρισμένες στάσεις. Τα κίνητρα τών προσώπων δέν τα δίνουν οι χαρακτήρες τους, ή έσωτερική ζωή τών προσώπων ποτέ δέν άποτελεί την κύρια αίτια της δράσης και σπάνια είναι τόν κύριο άποτέλεσμά της· τόν πρόσωπο βλέπεται απ' έξω. Η λογοτεχνία δέ χρειάζεται τόν φιλμ μονάχα έμμεσα, άλλά και άμεσα. Με την άποφασιστική επέκταση πού παίρνουν τα κοινωνικά της καθήκοντα από τη στιγμή πού ο ρόλος της άλλαξε σέ παιδαγωγικό, πρέπει και τα μέσα της καλλιτεχνικής παρουσίασης ή νά πολλαπλασιαστούν ή ν' άλλάζουν γοργά. (Κι έδω δέ μιλάμε διόλου για τόν πραγματικό διδαχτικό κομμάτι, πού άπαιτεί και τα κινηματογραφικά μηχανήματα νά δοθούν στους άσκούμενους!) Αύτα τα μηχανήματα, αύτα τα έργαλεία μπορούν όσο τίποτ' άλλο νά χρησιμοποιη-



Πάμποι:
«Η όπερα
της πεντάρας».
Γαλλ. θεατρίον.
Άλμπέρ Πρεζάν
(Μάκι).

θούν για να ξεπεράσουμε την παλιά άτεχνική, άντιτεχνική, «άκτινοβολούσα» τέχνη που συνδεόταν με τη θρησκεία. Η κοινωνικοποίηση αυτών των μέσων παραγωγής είναι ζήτημα ζωής ή θανάτου για την τέχνη. Το να λέμε στο διανοητικό εργάτη: Είσαι ελεύθερος να παραιτηθείς από τα καινούργια μέσα δουλειάς, σημαίνει να του υποδείχνουμε μια ελευθερία έξω από την παραγωγική διαδικασία. Με τον ίδιο τρόπο λένε οι ιδιοκτήτες των μέσων παραγωγής στον εργάτη ότι δεν τον αναγκάζουν καθόλου να δουλέψει με το μισθό που του δίνουν, ότι είναι «ελεύθερος» να φύγει. Όποτε με τα ίδια δικαιώματα αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλο, ο όπλισμένος και ο άοπλος, ο δολοφόνος και το θύμα· και στους δυο επιτρέπεται να αγωνιστούν. Η αφαίρεση των μέσων παραγωγής από τον άμεσο παραγωγό σημαίνει την προλεταριοποίησή του· όπως κι ο εργάτης του χεριού, έτσι κι ο διανοητικός εργάτης δεν έχει να βάλει μέσα στην παραγωγική διαδικασία παρά μονάχα τη γυνή ή εργατική του δύναμη. Άλλα η εργατική του δύναμη είναι ο ίδιος, και ο ίδιος δεν είναι τίποτα έξω από την παραγωγική διαδικασία· και, ακριβώς όπως ο χειρωνακτικός εργάτης, για να χρησιμοποιήσει την εργατική του δύναμη χρειάζεται ούλο και μεγαλύτερο βαθμό (ή παραγωγή γίνεται όλο και πιο «τεχνική») ακριβώς τα μέσα παραγωγής: ο φρικιαστικός φαύλος κύκλος της έκμεταλλευσης έβαλε πόδι κι εδώ!

Για να καταλάβει κανείς την κατάσταση πρέπει πρώτα να ελευθερώσει τον εαυτό του από μια πολύ συνηθισμένη αντίληψη, ότι τάχα αυτοί οι άγῶνες για τους καινούργιους κοινωνικούς οργανισμούς και τα καινούργια έργα έλα άφοροῦν μονάχα ένα μέρος από τις τέχνες. Σύμφωνα μ' αυτή την αντίληψη υπάρχει ένα μέρος της τέχνης, ή πραγματική τέχνη, που, έντελῶς ανένόχλητη ά-

πό τις καινούργιες δυνατότητες έπικοινωνίας (ραδιόφωνο, φιλμ, σύλλογος βιβλίου κλπ.) έξακολουθεί να δουλεύει με τις παλιές (το τυπωμένο βιβλίο που έρχεται ελεύθερα στην αγορά, τη θεατρική σκηνή κλπ.), και άρα είναι πέρα για πέρα ελεύθερη από κάθε επίδραση της σύγχρονης βιομηχανίας. Τέλεια διαφορετική, σύμφωνα μ' αυτή την αντίληψη, είναι ή κατάσταση στο υπόλοιπο μέρος της τέχνης, το τεχνικοποιημένο, όπου έχουμε να κάνουμε με δημιουργήματα των ίδιων των εργαλείων - μηχανημάτων. Ένα έντελῶς καινούργιο πράγμα, που όμως χρωστά την ύπαρξή του στην ίδια σ' όρισμένους χρηματικούς υπολογισμούς και που άρα ποτέ δε μπορεί να ελευθερωθεί απ' αυτούς. Όποτε παραδίνονται καλλιτεχνήματα του πρώτου είδους στα έργα έλα, γίνονται έμπορεύματα. Αυτή ή αντίληψη, που οδηγεί σε καθαρή μοιρολατρεία, είναι λαθεμένη. Ο λόγος: θγάζει τουλάχιστο τη λεγόμενη «άνέγγιχτη τέχνη» έξω απ' όλες τις διαδικασίες και τις έπιδράσεις του καιρού, και τη θεωρεί «άνέγγιχτη» μόνο και μόνο επειδή κλείνεται έξω από κάθε πρόοδο στα μέσα και τους τρόπους έπικοινωνίας. Στην πραγματικότητα βέβαια, όλη ή τέχνη αντιμετωπίζει την καινούργια κατάσταση, οά σύνολο κι όχι σάν κομματιασμένα μέρη πρέπει να πάρει θέση απέναντί της, οά σύνολο γίνεται ή δε γίνεται έμπόρευμα. Η άλλαγή που φέρνει ο χρόνος δεν αφήνει τίποτα ανέγγιχτο, πάντα πιάνει το σύνολο.

Όποτε ή (συνηθισμένη) αντίληψη που εξέτάσαμε εδώ είναι βλαβερή.

«Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ»

«Ένα ζωντανέμα του ήχητικού κινηματογράφου με το άληθινά λογοτεχνικό κείμενο θα ήταν ένα άνυπολόγιστο κέρδος». (Καίλνιαν Τσάιτουνγκ).

«Βρίσκω αυτή τη στάση των παραγωγών και των ανθρώπων τους όλοτετα άντιπαραγωγική. Για μένα τουλάχιστο, δέ χρειάζεται να καταλαβαίνουν τίποτα από τέχνη — θα 'πρεπε όμως να μπορούν να υπολογίζουν τη χρησιμότητά της, και, για καθαρά λόγους σκοπιμότητας, να συμπεριφέρονται όπως ταιριάζει σ' έναν προοδευμένο биомήχανο: να χρησιμοποιούν άληθινούς καλλιτέχνες». (Φράνκφουρτερ Τσάπουγκ).

Απαιτήθηκε από το φίλμ να είναι τέχνη, και η άπαιτηση αυτή δέ συνάντησε καμιάν αντίσταση. Ξεπήδησε με την ίδια όρμη από τις στήλες των έφημερίδων και τα γραφεία των βιομηχανιών του κινηματογράφου. Οί ταινίες πουλιόντουσαν μονάχα σά μέσα άπόλαυσης, ώστε η άγορά γι' αυτά ήταν η ίδια με την άγορά για την τέχνη, και σ' αυτήν ήταν κανείς υποχρεωμένος να στραφεί: και η γενική αντίληψη ότι τα μέσα άπόλαυσης πρέπει να έξευγενιστούν και ότι αυτό είναι δουλειά της τέχνης φρόντισε για την παραπέρα έπάνδρωση του κινηματογράφου με καλλιτέχνες. Δέν πρόκειται έδώ να κάνουμε τδ γνωστό λεπτό διαχωρισμό γνήσιας και ψεύτικης τέχνης για ν' άποδείξουμε μετά πώς ο κινηματογράφος (για να είναι έμπορεύσιμη ή τέχνη πρέπει πρώτα να είναι άπό κείνα που άγοράζονται) άπό ένστικτο άποτάθηκε στην ψεύτικη τέχνη. Κιάλας, τδ ότι χαρακτηρίζονται σά μέσα άπόλαυσης προσθέτει και σά δυο είδη τέχνης είσαγωγικά. 'Όπως οχέδηποτε, ή «τέχνη» κατάκτησε τα έργαλεία. 'Όλα σκεδόν που βλέπει κανείς στο πανί σήμερα είναι «τέχνη». Άναγκαστικά: σάν «τέχνη» είχε αυτό τδ πρᾶγμα ήδη έπιβληθεί στην άγορά — άν και με μιά λίγο διαφορετική, τώρα πιά κάπως ξεπερασμένη μορφή: μυθιστόρημα, θεατρικό έργο, ταξιδιωτική περιγραφή, κριτική — άρα σάν «τέχνη» ήταν έμπορεύσιμο. Η κινηματογραφική μορφή άνοιξε καινούργιες δυνατότητες κυκλοφορίας (μαζί και δυνατότητες γιγάντιων κερδών), και σά παλιά θέληγτρα της «τέχνης» πρόσθεσε τις χάρες της καινούργιας τεχνικής. Μονάχα έτσι μπορεί κι έπιβάλλει ο σκηνοθέτης την «τέχνη» του σά καινούργια έργαλεία — με τδ βοηθητικό χέρι του τμήματος πωλήσεων: αυτό που έπιβάλλει σά έργαλεία είναι ό,τι μπορεί να κάνει ο ίδιος άπό κείνο που ο ίδιος σάν μέσος θεατής καταλαβαίνει με τη λέξη «τέχνη».

Τί είναι άραγε τέχνη, δέν πρόκειται να τδ μάθει. 'Όταν λέει «τέχνη», μάλλον θα έννοεί: παραγωγή γενικών - καθολικών συναισθημάτων, σύνθεση έντυπωσεων ή «κάτι τέτοιο». Στδ χώρο της τέχνης χρησιμοποιεί τη λογική ένδς στρειδιού, στδ χώρο της τεχνικής τά ίδια. Δέν καταλαβαίνει τίποτα άπό τά έργαλεία του: τά διάζει μόνο, με την «τέχνη» του. Για να συλλάβει με τδ καινούργια έργαλεία την πραγματικότητα, θα 'πρεπε νά ναι καλλιτέχνης, δηλαδή και στή χειρότερη περίπτωση κάποιος που άγαπάει την πραγματικότητα, όχι την τέχνη. 'Όποτε κάνει με τά έργαλεία του «τέχνη», που είναι πιδ εύκολο: τη γνωστή, τη δοκιμασμένη, τδ έμπόρευμα. Έχει τη

φήμη καλού διακοσμητή; Λένε γι' αυτόν: «καταλαβαίνει άπό τέχνη»! Σά να μπορούσε κανείς ποτέ να καταλαβαίνει τίποτα άπό τέχνη χωρίς να καταλαβαίνει κάτι για την πραγματικότητα! Και πραγματικότητα είναι έδώ όχι μονάχα τδ ύλικό, παρά και τδ έργαλείο. Άποτέλεσμα μιάς τέτοιας κατάστασης: τά έργαλεία δέν παίρνουν τις άληθινές του δυνατότητες. Κι αυτό έντελώς άνεξάρτητα άπό τδ άν ή κύρια δουλειά τους είναι να παράγουν τδ κοινωνικό φαινόμενο τέχνη — και αυτό θα μπορούσαν να τδ κάνουν πιδ εύκολα άν πετούσαν πρώτα-πρώτα άπό πάνω τους την υποχρέωση να κάνουν κάτι σάν την παλιά «τέχνη». Μιά θητεία στην έπιστήμη (την ίατρική, τη βιολογία, τη στατιστική κλπ.), μιά άσκηση δηλαδή στδ να καταγράφουν την παρατηρήσιμη όρατή συμπεριφορά ή να παρασταίνουν ταυτόχρονες διαδικασίες, θα τδ βοηθούσε να μάθουν να καταγράφουν την άμοιβαία συμπεριφορά των ανθρώπων πολύ περισσότερο άπ' όσο οί σημερινές συνθήκες. Τούτο τδ τελευταίο είναι άρκετα δύσκολο και δέ μπορεί να κατορθωθεί χωρίς ένα πέρα για πέρα σταθερό, άσφαλή ρόλο μέσα σά κοινωνικά προβλήματα. Αυτά έχουν περιπλέξει την κατάσταση τόσο πολύ, ώστε μιά άπλη «άπεικόνιση της πραγματικότητας» να λέει για την πραγματικότητα λιγότερα παρά ποτέ. Μιά φωτογραφία των βιομηχανιών Κρούπ ή της AEG δέ λέει σκεδόν τίποτα γι' αυτές. Η άληθινή πραγματικότητα έχει γίνει ή λειτουργική πραγματικότητα. 'Ο έκπαραγμισμός των ανθρώπων σέσεων, για παράδειγμα τδ έργοστάσιοι, τις κρύβει όλοτετα. 'Όποτε στ' άλήθεια, «κάτι πρέπει να οικοδομηθεί», κάτι τδ «τεχνητό», τδ «φτιαχτό». Εξίσου πραγματικά, λοιπόν, ή τέχνη είναι άναγκαία. Άλλά ή παλιά έννοια της τέχνης που ξεκινάει άπό τδ βίωμα δέ μπορεί να κρατηθεί πιά. Γιατί κι εκείνος που άπό την πραγματικότητα δέν παρασταίνει παρά ό,τι μπορεί να βιωθεί, δέν παρασταίνει την ίδια την πραγματικότητα.

Άπό καιρό δέ μπορεί πιά ή πραγματικότητα να βιωθεί στδ σύνολό της. 'Όποιος δίνει τδ σκοτεινούς συνειρμούς, τδ άνώνυμα συναισθήματα που αυτή παράγει, δέ δίνει πιά την ίδια. Δέ μπορεί πιά κανείς να καταλάβει τδ φρούτο άπ' τη γεύση του. Άλλά όταν μιλάμε έτσι μιλάμε για μιά τέχνη με όλοτετα διαφορετικό ρόλο μες στην κοινωνική ζωή: τδ ρόλο να δίνει την πραγματικότητα, να παρασταίνει την πραγματικότητα. Και τδ κάνουμε μόνο και μόνο για να έλευθερώσουμε αυτό που στή χώρα μας άποτελεί την «τέχνη» άπό άπαιτήσεις που βρίσκονται έξω άπό τδ δικό της τδ ρόλο.

Δέν είναι σωστό να λέμε ότι ο κινηματογράφος χρειάζεται την τέχνη — έκτος άν φτιάξουμε μιά νέα παράσταση αυτού που είναι ή τέχνη.

Μετάφραση: Διονύσης Διάρης

Τα κινούμενα σχέδια

Του Γιάννη Βασιλειάδη

“Αν και δὲν εἶναι σωστὸ νὰ γίνονται χρονολογικοὶ διαχωρισμοὶ ἢ νὰ ταξινομεῖ κανεὶς σὲ περιόδους τὴν ἐξέλιξη τοῦ κινουμένου σχεδίου, θὰ ἤθελα ὥστόσο νὰ χαρακτηρίσω τὸ Β' αὐτὸ μέρος τῆς μελέτης, σὺν μιᾷ καινούργια περιόδῳ. Πολλοὶ εἶναι οἱ λόγοι ποὺ ἐπιβάλλουν αὐτὴν τὴν ὁποίαν:

Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ Ντίανεῦ στὴν Ἀμερική, ἀφοῦ ἐλαμψε μεγάλῳρεπα, ἀρχίζει νὰ χάνει τὴν αἴγλη της, ἡ τεχνικὴ της προσβάλλεται ἀπὸ τὴν στερεοτυπία καὶ καταντάει μιὰ ἰσχυρὴ ἀλλὰ ἰδιόρρυθμη θιομηχανία. Ψάχνει γιὰ νέες μεθόδους παραγωγῆς, ὅχι καὶ τόσο ἐπιτυχεῖς ἢ πρῶτότυπες. Ἀπ' τὴν ἄλλῃ μεριά, οἱ προσπάθειες τῶν νέων καλλιτεχνῶν ποὺ ἐμφανίζονται, στηρίζονται βασικὰ σὲ μιὰ ἀνανέωση τοῦ σχεδίου, κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς σύγχρονης Ζωγραφικῆς. Ἐμφανεῖς εἶναι οἱ ἐπιδράσεις τοῦ Πικάσσο, τοῦ Πάουλ Κλέε, τοῦ Χουάν Μίρο, τοῦ σουρρεαλισμοῦ, τῆς ἀφηρημένης Ζωγραφικῆς. Ἡ τέχνη τῆς διαφημιστικῆς ἀφίσας, τὸ γεμάτο χιοῦμορ σχέδιο τῆς γελοιογραφίας, ἀκόμα καὶ ἡ ἐξέλιξη τῶν τυπογραφικῶν μεθόδων αὐξάνουν τὶς δυνατότητες γιὰ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς προσωπικῆς γραφῆς. (Αὐτὸ τὸ βλέπουμε κυρίως στοὺς καλλιτέχνες τῆς ὁμάδας U.P.A. στὴν Ἀμερική). Μιὰ ἄλλη διαπίστωση, ἰδίως γιὰ τὶς ταινίες τῆς εὐρωπαϊκῆς παραγωγῆς, εἶναι ὅτι τὸ περιεχόμενο ἀποκτὰ βάθος καὶ περιεκτικότητα, γίνεται συμπυκνωμένη ἱστορία, κοινωνικὴ σάτιρα, λίβελλος, ψυχολογικὴ μελέτη, κριτικὴ. Μετὰ τὸ 1950, οἱ ἐθνικὲς σχολὲς τῆς Εὐρώπης γίνονται πολὺ υπολογίσιμες ὀντότητες καὶ ἀρκετὲς ἀπ' αὐτὲς ξεπερνοῦν τὶς Η.Π.Α. σὲ λαμπρότητα καὶ σὲ ὑψηλὴς στάθμης παραγωγὴ κινουμένων σχεδίων. Ὑπάρχει μιὰ καταπληκτικὴ ποικιλία στὺλ καὶ τεχνικῆς. Μὲ ἐπικεφαλὴς τὴν Τσεχσλοβακία, ὅλες οἱ ὑπόλοιπες χώρες: ἡ Γιουγκοσλαβία, ἡ Γαλλία, ἡ Ἀγγλία, ὁ Καναδὰς, ἡ Πολωνία, ἡ Γερμανία, ἡ Ρωσία, ἀκόμα καὶ ἡ Ρουμανία, ἡ Ἰταλία, ἡ Ἰαπωνία καὶ ἡ Οὐγγαρία συμμετέχουν μὲ πολὺτιμες προσφορὲς στὴν παγκόσμια παραγωγὴ. Ὅσο γιὰ τὴν Ἀμερική, τοὺς καλλιτέχνες δὲν τοὺς πνίγει, δὲν τοὺς δεσμεύει πιά ἡ ἀπέραντὴ ἀνώνυμη ὀργάνωση ἢ τὸ συλλογικὸ

ἔργο, ἀλλὰ τῶρα καταφέρνουν νὰ ἐκφραστοῦν πρὸ προσωπικὰ, σχηματίζοντας καὶ μικρὰ γκρουπ μετὰξύ τους.

Μιὰ διαπίστωση: οἱ κρίσεις μου γιὰ ἀρκετὲς ταινίες θὰ εἶναι «φιλολογικὲς», ἀφοῦ στὸν τόπο μας δὲν ὑπάρχουν οἱ δυνατότητες νὰ πετύχει κανεὶς νὰ δεῖ πολλὰς ταινίες κινουμένων σχεδίων καὶ νὰ σχηματίσει προσωπικὴ γνώμη. Βασίζονται βέβαια στὶς ἐγκυρες κρίσεις γνωστῶν μελετητῶν καὶ θεωρητικῶν. Δὲν νομίζω πάντως ὅτι εἶναι πολλοὶ αὐτοὶ ποὺ κατάφεραν νὰ ἐξοικιωθοῦν μὲ τὸ ὁλοκληρωμένο ἔργο τῶσαν σκηνοθετῶν. Τὸ «ρεπερτόριο» εἶναι ἀπέραντο. Τὸ εἶδος, ἐξάλλου, ἔτσι ὅπως ἐξελίχτηκε, τὶς περισσότερες φορὲς ἀπευθύνεται σ' ἓνα εἰδικευμένο καὶ καλλιεργημένο κοινόν. Κι ὅπως φαίνεται, εἶναι ὁδόναντο μέχρι στιγμῆς ἐννοῶ στὴν Ἑλλάδα—νὰ προβληθεῖ ταινία κινουμένων σχεδίων σοβαροῦ περιεχομένου πρὶν ἀπὸ τὴν κανονικὴ ταινία τοῦ προγράμματος. Κατὰ τὴ γνώμη τῶν εἰσαγωγέων καὶ τῶν αἰθουσάρχων, ἐδῶ σηκώνει μόνο «Μίκυ Μάους» —ὅπως τὸ διαφημίζουν στοὺς κινηματογράφους— ποὺ κινεῖται μέσα στὰ ἀρκετὰ συμβατικὰ πλαίσια τῶν Ντίανεῦ, Λάντζ, Μπάρμπερα καὶ Χάννα, Μὰκ Κίμσον, Τζῶνς καὶ πρὸ σπάνια Αἰθέρου. (Γνωστοὶ ἥρωες τοῦ κοινοῦ ὁ Μίκυ, ὁ Ντόναλντ, οἱ Τόμ καὶ Τζέρι, ὁ Γκούφι καὶ Ἦσως ὁ Ντρουπύ). Δὲν θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ κατηγορηθεῖ ἡ μεγάλῃ μερίδα τοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ «ἀπλετον σκότος» ποὺ ἐπικρατεῖ στὶς παραστάσεις του, ὅχι βέβαια γιὰ ταινίες τοῦ Μπορότσουκ, τοῦ Λένικα, τοῦ Κοῦρι, τοῦ Χάμπλυ, τοῦ Φόλντες, τοῦ Βούκοσιτς, τοῦ Ντάννινγκ, τοῦ Μπρντέκα καὶ τῶσαν ἄλλων, ἀλλὰ ἀκόμα γι' αὐτὲς τῆς σειρᾶς «Μίστερ Μαγκού» ἢ «Τζέλαντ Μὰκ Μπόινγκ Μπόινγκ» ἢ καὶ τοῦ Τέε Αἰθέρου. Ἦταν εὐτύχημα γιὰ μένα νὰ δῶ κάμποσες ταινίες γαλλικὲς καὶ γερμανικὲς ποὺ διέθεταν τὸ ἴνστιτούτο Γκαίτε καὶ ἡ Γαλλικὴ Πρεσβεΐα.

Στὴ γενικὴ ἐπισκόπηση ποὺ θὰ ἀκολουθήσει, θεώρησα σωστὸ νὰ ἐξετάσω τὸ ἔργο τῶν πρὶο σημαντικῶν καλλιτεχνῶν ἐκ κάθε κράτος, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς Ἠνωμένες Πολιτείες.

Γύρω στα 1940, ή προσωπικότητα του Ντίανεϊ, που βρισκόταν τότε στο απόγειο της καριέρας του, ήταν φυσικό να επηρεάσει πολλούς αμερικανούς καλλιτέχνες. Ο Ουώλτερ Λάντζ, ένας από τους πρωτοπόρους του ήχητικού κινουμένου σχεδίου, παρουσίασε κατά το 1941 τον δημοφιλή ήρωά του, τον τρελούτσικο δρυκολάπη με την χαρακτηριστική φωνή, τον «Γούντυ Γουντπέκερ». Στις διάφορες ταινίες του ο Λάντζ, δίπλα στα κλασσικού τύπου γκάγκ, χρησιμοποίησε και έμφε ένός παράλογου χιούμορ. «Ακόμα πιο γνωστοί είναι οι «Τόμ και Τζέρι» των Μπίλ Χάνα και Τζό Μπάρμπερα. Πολλά φίλμ «Τόμ και Τζέρι» έγιναν κλασσικά με το καλομελετημένο ντεκουπάζ τους, τον κινηματογραφικό τους ρυθμό καταδίωξης που στηρίζεται σε τόσα ευρήματα και κωμικά έμφε. Ο Πώλ Τέρρυ είναι ο δημιουργός των δυο τρομερών κορακιών: «Χέκλ και Τζέκλ». «Όσο για τις παραγωγές του Λέον Σλέζινγκερ «LOONEY TUNES και MERRY MELODIES», μετά το 1944 συνεχίστηκαν από διάφορους καλλιτέχνες της Ουώρνερ (Φρέντλινγκ, Μάκ Κίμσον).

Ο μόνος που έσπασε την στερεοτυπία στην οποία οδηγείτο το κινούμενο σχέδιο, αυτός που έφερε την επανάσταση και ανανέωσε το είδος, είναι ο μεγάλος καρτούνιστ Τέξ Αϊνθερ. Ένα έκρηκτικό, χτυπητό και συχνά μακάβριο χιούμορ, μία σάτιρα διαβρωτική, μία ελεύθερη φαντασία και μία φίνα ποίηση του παράλογου στο έργο του, τον κατατάσσουν ανάμεσα στους πιο μεγάλους δημιουργούς της εικοσαετίας 1945 - 1965. Ο Αϊνθερ ανανέωσε κυριολεκτικά την τέχνη του καρτούν, όχι τόσο με το σχέδιο —που παραμένει σχετικά παραδοσιακό— όσο με το πνεύμα, εισάγοντας σ' αυτήν το παράλογο, το «NON SENSE», με μία άστειρευτη έμπνευση και φαντασία. Υπάρχει στην Αϊνθερ ένας πολύ προσωπικός, συγκοπτόμενος και έκθαμβωτικός ρυθμός, σουρεαλιστικά γκάγκ, ένα ειδικό στυλ καταδίωξης που έχει τη μορφή άγριας πώλης μέχρι θανάτου των ήρώων του. (KING SIZE CANARY. Ένα μικρό μπάρ χωρίς ιστορία. BAD LUCK BLACKIE. RED HOT RIDING HOOD. Το σπίτι του μέλλοντος. Οι σειρές Ντρου-πυ).

Από τα πρώτα κιόλας έργα του έδειχνε μία προτίμηση προς το υπερβολικό, μία κλίση για έναν τρελλό ρυθμό και φανταχτερά χρώματα. Οι ήρωες στις ταινίες του Αϊνθερ παραμορφώνονται κυριολεκτικά από τα φοβερά χτυπήματα. (Κάποιοι χτυπημένοι θαρρείά χώνεται στο έδαφος σά νάταν καρφί: με την τανάλια). Αυτή ή τάση προς το εξωφρενικό έχει σαν αποτέλεσμα να αντιστρέφεται η κλίμακα των ήρώων ως προς το περιβάλλον τους. (Π.χ. το σκυλάκι που καταπίνει το φεγγάρι, ή ο ήρωας που απευθύνεται στο κοινό και το εірwνεύεται). Υπάρχει δηλαδή μεταβολή και στην ίδια τη δομή του φίλμ.

Οι ήρωες που δημιούργησε άργατερα ο Αϊνθερ είναι πιο ήρεμοι, φλεγματικοί και άταραχοι (όπως ο γνωστός σκύλος Ντρου-πυ). Πάντα τα ίδια σπαρταριστά έμφε διανθίζουν τις παράλογες αυτές άφηγήσεις. Η δυνατή προσωπικότητά του δημιούργησε σχολή. «Αν» τις διάφορες ταινίες της τεχντροπίας αυτής πρέπει να αναφερθεί το έξοχο «NO PARKING HARE» του Ρόμπερτ Μάκ Κίμσον.

Γύρω στο 1950, το αμερικάνικο κινούμενο σχέδιο συγκλονίστηκε κυριολεκτικά με τα φίλμ της U.P.A. (UNITED

PRODUCTION OF AMERICA) που είχε ιδρυθεί το 1944 από τον Στήβεν Μπόζουστωβ, παλιό συνεργάτη του Ντίανεϊ.

ΗΝΩΜΕΝΗ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ (U.P.A.)

Υψωση τιμών, εξέπλωση της τηλεόρασης και διάφορες άλλες οικονομικές δυσκολίες, είχαν σαν αποτέλεσμα ν' αλλάξουν μέθοδο παραγωγής οι μεγάλες εταιρίες. Μέσα στην γενική αυτή ατμόσφαιρα αναπροσαρμογής, ή U.P.A. σταδιακά άποκρυσταλλώνει τα νέα στυλ και τους νέους τρόπους έκφρασης.

Οι καλλιτέχνες τώρα βρίσκονται σε συνεχή έπαφή με όλα τα σύγχρονα ρεύματα τέχνης τα συγγενικά με το κινούμενο σχέδιο: τη ζωγραφική, τις γραφικές τέχνες, τη γελοιογραφία. Υπάρχει ριζική ανανέωση όχι μόνο στο σχέδιο, αλλά και στο περιεχόμενό του, που μερικές φορές παίρνει δραματικές προεκτάσεις. Στην U.P.A. συνεργάστηκε μία ομάδα εξαιρετικών καλλιτεχνών και τεχνικών: Ο Τζών Χάμπλυ, ο Ρόμπερτ Κάννον, ο Ουίλλιαμ Χάρτς, ο Πήτερ Μπάρνς, ο Τέντ Πάρμελ, ο Τζούλς Ένγκελ, ο Άρτ Μπάρμπιτ κ.ά. Στα φίλμ της U.P.A. το περίγραμμά των ήρώων είναι —ο αντίθεση με το στυλ του Ντίανεϊ— άδρό, χαρακτηριστικό, τονισμένο, με μία τάση πάντοτε για στυλιζάρισμα. «Όσο για το λιτό περίγραμμα του σχεδίου, ένα από τα άποκλειστικά πρότυπα είναι οι γελοιογραφίες του Στάινμπεργκ. Το χρώμα χρησιμοποιείται για έκφραστικούς σκοπούς, άκόμα και για να τονιστεί χαρακτηριστικά ο τύπος του ήρωα. Χρησιμοποιούνται και δοκιμάζονται πολλές γραφικές μέθοδοι. Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες της U.P.A. είναι μοντέρνοι ζωγράφοι σχεδόν όλοι τους έχουν προτίμηση στο περιορισμένο βάθος και στο κυβιστικό σπάσιμο των αναλογιών. Μπορεί άκόμα να διαπιστώσει κανείς στα έργα τους μία διακοσμητική έφαρμογή του κυβισμού ή άκόμα και του φωδισμού.

Ο Ρόμπερτ Κάννον είναι ο δημιουργός της περίφημης σειράς «Τζέραλντ Μάκ Μπίνιγκ Μπίνιγκ». Ο Τζέραλντ είναι ένα μικρό άγόρι, ούσιαστικά άνικανο να μιλήσει, άλλά που βγάξει τους πιο έκπληκτικούς θορύβους όταν άνοίξει το στόμα του.

Ο Πήτερ Μπάρνς υπό την επίβλεψη του Τζών Χάμπλυ λανσάρει τον περίφημο ήρωά του, τον «Κύριο Μαγκού». Στα διάφορα φίλμ της σειράς αυτής, ο Κύριος Μαγκού έμφανίζεται σαν ένας γέρος μύωπας, σχεδόν τυφλός, άλλά πάντοτε γεμάτος θάρρος. Η άδυναμία του αυτή και το πείσμα του τον οδηγούν σε άπιθανες περιπέτειες, άπ' τις άποίες Εμφεύγει πάντα χάρη στη μακάρια αίσιοδοξία του, χωρίς ο ίδιος ν' αντίληφθεί τίποτε.

Έκτός από τον «Τζέραλντ Μάκ Μπίνιγκ Μπίνιγκ», ο Ρόμπερτ Κάννον σκηνοθέτησε το «THE JAYWALKER», καθώς και την «Μάντελσιν» (1952), στην άποια μετέφερε με πλαστικότητα τις άερινες «GOUACHES» του Μπέμελμαν.

Σ' ένα άλλο άριστούργημα της U.P.A., τον «Μονόκερω στον κήπο», ο Ουίλλιαμ Χάρτ (ο σχεδιαστής των Τζέραλντ Μάκ Μπίνιγκ) ζωντανεύει με θαυμαστό τρόπο σχέδια που μοιάζουν ζωγραφισμένα από παράλυτο. Υπάρχουν όμως κι άλλες ταινίες που το περιεχόμενό τους είναι διαφορετικό: ο Τέντ Πάρμελ στο «THE TELL - TALE HEART» (Η άποκαλυπτική καρδιά) (1953), Εκκινώντας από μία νουέλλα του Έντγκαρ Άλλαν Πόε, καταφέρνει να άπο-

δώσει με άεθθαύμαστη ικανότητα τὸ τραγικὸ καὶ φανταστικὸ στοιχείο.

Ένας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους σύγχρονους σκηνοθέτες ποὺ ξεκίνησαν μὲ τὴν U.P.A. εἶναι ὁ Τζὼν Χάμπλυ. Τὸ σχέδιο τοῦ Χάμπλυ ἔχει τὴν ἐλευθερία καὶ τὴ χάρη ἐνὸς Μatis ή ἐνὸς Μπωννάρ. Σ' ὅλες τίς ταινίες του, ἓνα ἀνάλαφρο καὶ τέλειο στυλ προσδιορίζει τὸ σχέδιο καὶ τοὺς χρωματισμούς. Ἡ ἐντύπωση εἶναι σάν νά σχεδιάστηκαν μὲ κραγιόνι ή νά εἶναι παστέλ. Ὁ Χάμπλυ ἀφήνει ἐπιτήδες τὸ σχέδιό του στὸ στάδιο τοῦ σκίτσου, τῆς σκιαγράφησης, ἐκφράζοντας ἔτσι μ' ἓναν γοητευτικὸ τρόπο τὴν τελειωτικὴ φάση τοῦ φιλμ. Ἀρνείται νά ἐφαρμόσει τὸ προτσές τοῦ καθαρίσματος ποὺ ἀπαλύνει τίς τραχιεῖς κι ἄδρές γραμμές. Σὲ πολλὰ ἔργα του χρησιμοποιεῖ μὲ ἀνωση κι ἐλευθερία σύνθεσης χρωματικές ὕλες καὶ μεγάλῃ ποικιλία ἀπὸ ἄλλα ὕλικά.

Τὸ πιστεύω τοῦ Λάμπλυ καὶ ἡ ἀντίληψή του γιὰ τὴ Ζωή εἶναι μιὰ φωτεινὴ αἰσιοδοξία κι ἓνα μήνυμα ἐμπιστοσύνης. Στὰ ἔργα του δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ τραγικὸ, τὸ ἀγγῶδες ή τὸ βασανιστικὸ.

Ξεκίνησε σάν ντεκορατέρ στίς ταινίες τοῦ Ντίσνεϋ «Ἡ Χιονάτῃ καὶ οἱ 7 Νάνοι», «Πινόκιο», «Ντάμπο» κτλ., γύρισε τίς πρῶτες ταινίες στὸ ξεκίνημα τῆς U.P.A., ἐπέβλεπε τίς πρῶτες ταινίες τῆς σειρᾶς «Κύριος Μαγκού» τοῦ Ρόμπερτ Κάννον. Τὰ πρῶτα ἔργα τῆς λαμπρῆς καριέρας του ἔχουν ἓνα χαρακτηριστὶκὰ πρὸς ρομαντικὸ κι ἀνάλαφρο. Εἶναι οἱ μεγαυτικὲς ταινίες «Ρούτυ - Τούτ - Τούτ» (1951), «Περιπέτειες τοῦ Ἀστερίσκου» (1956), «TENDER GAME» (1958), «MOONBIRD» (1959). Τὰ κατοπινὰ του ἔργα εἶναι περισσότερο σοβαρά, ἀκόμα καὶ διδακτικά: «Γιὰ ἄστρα καὶ ἀνθρώπους», «Ἡ τρύπα», «Τὸ καπέλλο».

Στὸ «MOONBIRD», δύο χαριτωμένα τρελλὰ παιδία κλυαροῦν, μουμευρίζουν, σ' ἓνα τοπίο ποὺ τὸ λούζει τὸ σεληνόφως. Σκοπὸς τους νά δελεάσουν τὸ μεγάλο ἰσχνὸ Πουλί τοῦ Φεγγαριοῦ μὲ διάφορα Ζαχαρωτά' τελικά, τὰ περισσότερα τὰ τρῶνε τὰ ἴδια.

Τὸ «Γιὰ ἄστρα καὶ ἀνθρώπους» (OF STARS AND MEN) εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ Σύμπαντος, ἡ κατάσταση ποὺ

δημιούργησαν γιὰ τὸν ἄνθρωπο οἱ καινούργιες κατακτήσεις τοῦ διαστήματος, τῆς ὕλης καὶ τῆς ἐνεργείας, μέσα στὸ Σύμπαν.

Στὴν «Τρύπα» (THE HOLE) (1962) ἡ κεντρικὴ ἰδέα εἶναι ἡ προειδοποίηση μιᾶς πιθανῆς καταστροφῆς ἀπὸ πυρηνικὴ ἔκρηξη.

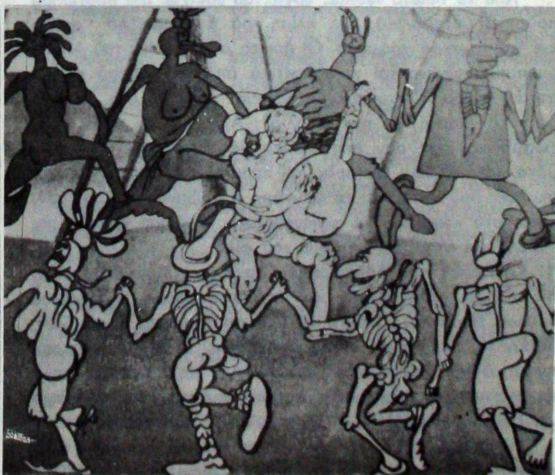
Τὸ «Καπέλλο» (THE HAT) (1964) ἔχει συγκλονιστικὸ θέμα: ἓνας κοντὸς χοντρός λευκὸς στρατιώτης περιπολεῖ στὴ μιὰ μεριά μιᾶς μεθορίου κι ἓνας ψηλὸς ἀδύνατος μαῦρος στρατιώτης ἀπ' τὴν ἄλλη. Σὲ μιὰ στιγμή πέφτει τὸ καπέλλο τοῦ μαῦρου στρατιώτη στὴν ἀντίθετη μεριά. Ὁ λευκὸς στρατιώτης οὔτε σκύβει νά τὸ πάρει, ἀλλὰ οὔτε κι ἀφήνει τὸν ἄλλο νά τὸ πάρει. Οἱ σκίουροι, τὰ κουνέλια, χοροπηδοῦν ἀμέριμνα καὶ παίζουν πάνω στὴ μεθόριο ὅσο καιρὸ ἔχουν διάθεση, οἱ ἄνθρωποι ὁμως ἐμμένουν στίς σωβινιστικὲς ἀντιλήψεις τους, εἶναι προσκολλημένοι στίς μαωολογίες καὶ στίς προκαταλήψεις τους.

Ἀπ' τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Χάμπλυ εἶναι τὸ «Μέρα ποὺ φασάει» (1969), ἐπίσης ἓνα μικρὸ ἀριστούργημα. Οἱ δύο μικρὲς κόρες τοῦ Χάμπλυ στὴν ταινία φλυαροῦν γιὰ τὴ γέννηση, τὸ γάμο, τὸ θάνατο. Τὸ στυλ εἶναι ἔξοχα ρευστό, οἱ εἰκόνες ζωντανεῦουν λαμπρά τίς παιδικὲς φαντασίες.

Ὁ Ἔρνστ Πίντοφ, ἀπ' τοὺς καλύτερους ἀμερικάνους σκηνοθέτες μετὰ τὸν Χάμπλυ, ἐπηρεάστηκε καὶ αὐτὸς ἀπ' τὴν τεχντροπία τοῦ γκρούπ τῆς U.P.A. Ὁ Πίντοφ ἔχει νά συνδυάζει ἓναν πρωτότυπο ἀπλοποιημένο γραφισμὸ μὲ μιὰ πλουσιότατῃ ἡχητικὴ μπάνα. Ὁ διάλογος εἶναι πάντα πλούσιος, διαλεκτὰ δεμένους μὲ τὴν εἰκόνα, ἐπηρεασμένους ἀπὸ ἐκπομπὲς ραδιοφώνου. Ὅλα τὰ προτερήματα αὐτὰ τὰ βρίσκουμε στὸν «FLEBUS» (1958), τὴν πρὶο γνωστὴ δημιουργία του. Ὁ ἤρως - ποὺ γνῶρισε ἐπιτυχία - εἶναι τετράγωνος πάνω σὲ μικροσκοπικὲς γόμπες καὶ ἀεκίνητος.

Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ δημιουργία του εἶναι ὁ «Βιολιστὴς» (1959). Ὁ ὄτυχος βιολιστὴς Χάρρυ γρασσαουνίζει τὸ βιολί του στοὺς δρόμους. Τοῦ ἔχουν πεῖ ὁμως πῶς ὅμα ὑποφέρει περισσότερα καὶ νιώθει θλίψεις καὶ βάσανα, θὰ

«Οἱ γινόμενοι», τοῦ Γιὰν Λένικα — «Μαζορὰ εἶδα ὁμίχλη καὶ λάσπη», τοῦ Ζλάτκο Μπούρεκ.



παίζει καλύτερα. Τό δοκιμάζει, αλλά δέν τοῦ εἶναι εὐκολο νά ὑποφέρει. Ξαναγυρίζει λοιπόν στήν πρώτη του κατάσταση: νά παίζει ἀσχημα.

Στά τελευταία του ἔργα («Ὁ γέρος καί τὸ λουλούδι») τὸ στυλ εἶναι πολὺ συγγενικό μὲ τὸ στυλ U.P.A. Στὸν Πίντοφ ὑπάρχει περισσότερο ἡ φλέβα τοῦ κωμικοῦ καρτουίστα παρά ἡ ὑψηλὴ τέχνη τοῦ Χάμπλυ.

Οἱ πρωτοπόροι τῆς U.P.A. εἶναι ἐκεῖνοι πού ἀνέδειξαν τὴν ταινία κινουμένων σχεδίων σὲ σοβαρὸ ἔργο τέχνης, μὲ ἐνῆλικο χιοῦμερ καί βάθος πού δέν ἀπευθύνεται μόνο σὲ παιδιὰ. Κι ὅχι μόνο αὐτό: ἡ εὐεργετικὴ ἐπίδρασή τους ἐπεκτείνεται καί σὲ πολλοὺς εὐρωπαίους καλλιτέχνες. Τὸ πνευματικὸ στυλιζάρισμα (μορφῆς καί περιεχομένου) πού ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τὴν U.P.A. ἀνοίξε τὸ δρόμο σὲ νέους σκηνοθέτες βοηθώντας τους νά καταρτίσουν ρεκόρ ἀσκητικοῦ χιοῦμορ, ἀπλοποίησης, ἀποδοματοποίησης ἢ ἀστείου ἱερατισμοῦ, ὅπως: «Ὁ ταχυδακτυλουργὸς τῆς Νότρ Ντάμ» τοῦ Ἄλ Κούζελ πού ἐπέβλεπε ὁ Τζὴν Ντάιτς, ὁ «FLEBUS» τοῦ Πίντοφ, τὸ «Μικρὸ νησί» τοῦ Ντίκ Οὐίλλιαμς, ἡ «Σύντομη ἱστορία» τοῦ Ποπέσκου Γκόπο, τὸ «Μήλο» τοῦ Ντάννινγκ.

Ὁ Τσάκ Τζόουνς εἶναι μεγάλος ἀπόγονος τοῦ κλασσικοῦ ἀμερικάνικο καρτούν. Ὁ βασικός ἥρωας πού δημιουργοῦν ὁ Τζόουνς εἶναι ἐπιθετικός καί ἀδέξιος ὅσο καί νά προσπαθῇ, στὸ τέλος κάνει κακὸ πάντα στὸν ἐαυτὸ του. («Μιμί», «Μπάγκς Μπάνυ», «Ντάφτυ Ντάκ»).

Μὲ τίς νέες τεχνολογίες καί τοὺς καινοῦργιους τρόπους ἐκφράσης πού ἐπικρατοῦν, τὸ κλασσικὸ καρτούν πού ἐπὶ τόσα χρόνια ἔδωσε πληθὺς ἀπὸ γνήσια ἔργα (καί μετὰ τοὺς ἀρκετὰ ἀριστουργήματα) ἐξαφανίζεται. Πάντως αὐτὴ ἡ ἐξαφάνιση γίνεται μὲ πολὺ ὀργὸ ρυθμό.

Μετά τὸ θάνατο τοῦ Ντίανεϋ, ἡ ὁμάδα τῶν καλλιτεχνῶν πού ἐργαζόταν στὰ στούντιό του ἐλλαττώθηκε σὲ ἀριθμὸ. Τὸ γεγονός αὐτὸ ὅμως δέν ἐμποδίζει τὴν παραγωγὴ ἀξιόλογων ἔργων.

Ἡ ἐκλεκτὴ προσωπικότητά τοῦ Βόλφγκανγκ Ράιδερμαν ἐκδηλώθηκε στὴν ταινία του «WINNIE THE POOH AND THE BLUSTERY DAY» πού κέρδισε τὸ Ὁσκαρ τοῦ καλύτερου καρτούν τὸ 1969. Ἄλλη μιὰ βραβευμένη ταινία εἶναι ἡ «Μαγικὴ ὀχλαδιά» τοῦ Τσάρλες Σθένσον σὲ παραγωγὴ Τζίμμου Μουρακάμι. Ὁ Μουρακάμι, πρωτότυπος καλλιτέχνης, εἶχε δώσει τὸ 1967 τὸ ἐκπληκτικὸ φιλμ «Ἀνάσσα», καί τὸ 1970 τέλειωσε τοὺς «Καλοὺς φίλους», μιὰ ἀγρία, σχεδὸν θηριώδη μελέτη πάνω στὸ θέμα τῆς φιλίας.

Ἀκόμα πρέπει νά ἀναφερθοῦν ὁ ἐντυπωσιακὸς «Δήμιος» τοῦ Λέξ Γκοόλντμαν καί ὁ βραβευμένος «Μάνροου» τοῦ Τζὴν Ντάιτς πού ἐργάζεται τώρα στὴν Τσεχοσλοβακία. Σὲ μιὰ ἄλλη πρόσφατη ταινία, «Ὁ Μίκυ Μάους στὸ Βιετνάμ» τοῦ Λή Σάβατς, ἕνας ἀγνος Μίκυ πηγαίνει στὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ καί τὸν πυροβολοῦν στὸ κεφάλι. Συγκλονιστικὸ καί πρωτότυπο μοῦσι: ὁ Μίκυ ὅπως τὸν συνήθισαμε χρόνια τώρα, ὁ αἰώνια νέος, ὁ αἰσιόδοξος, ὁ εἰλικρινής, ὁ γεμάτος καλὴ θέληση σ' ὅτι κι ἂν κάνει, νά τραυματίζεται σ' ἕναν πόλεμο τῶν ἡμερῶν μας - κι ἴσως νά πεθαινεῖ! Εἶναι σὰν νά πεθαίνει λίγο κι ἡ δική μας νιότη, ἡ αὐθορμιάς, ἡ ἐλπίδα...

Ξεχωριστὴ θέση πρέπει νά δοθεῖ στὸ κεφάλαιο αὐτὸ στὸν Σάουλ Μπας, τὸν μεγάλو καλλιτέχνη τῶν ἀρχικῶν τίτλων (Ζενερικ) τῶν ταινιῶν. Γιά τοὺς κινητοὺς τίτλους αὐτοὺς, ὁ Μπας ἔσκειναι ἀπὸ ἕνα σύμβολο, πού περιέχει

κάποια ρίζα τοῦ βασικοῦ θέματος τῆς ταινίας. Τὸ σύμβολο αὐτὸ τὸ ἀναπτύσσει σ' ἕνα σύντομο χρονικὸ διάστημα ἀπλά, μὲ μιὰ αἴσθηση πλαστικότητας καί οικονομίας. Γνωστὲς δημιουργίες του τὰ μεστὰ σὲ νόημα Ζενερικ τῶν ταινιῶν «Καλὴμέρα θλίψη», «Υπερηφάνεια καί πάθος», «Ἀνατομία ἐνὸς ἐγκλήματος», «Γουέστ Σάιντ Στόρυ», «Ψυχὴ» κ.ἄ. Τέλος, ποῖός δέν θυμᾶται τὸν ὀκτάλεπτο ἐπίλογο σὲ κινούμενα σχέδια τῆς ταινίας «Ὁ γῦρος τοῦ κόσμου σὲ 80 μέρες»; Μὲ μοναδικὸ σύμβολο συνεχείας ἕνα ρολοὶ μ' ἕνα ποδήλατο, πού συμβολίζει τὴν προσπάθεια τοῦ Φόγκ νά εἶναι ἀκριθὲς στὸ ραντεβού του, βλέπουμε νά παρελαθοῦν μὲ χιοῦμορ ὅλοι οἱ ἥρωες τῆς ταινίας, οἱ μουσικοὶ τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας, κι ὅλα τὰ σχηματοποιημένα μέρη τῶν βασικῶν σκηνῶν, στὴν τόσο ἐμπνευσμένη αὐτὴ ἀνακεφαλαίωση.

Ὁ Ρόμπερτ Μπρήαρ εἶναι κυρίως πειραματιστής. Ἀπὸ τὸ 1954 κιόλας εἶχε μπεῖ στὴν ἄκρα πρωτοπορία, κόνοντας ταινίες ὅπου οἱ εἰκόνες διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη μὲ μιὰ κατακλυσμιαία ὀρμή. Σὲ κάθε καρρὲ τοῦ φιλμ ἀποτυπώνεται καί μιὰ εἰκόνα ἀπὸ διαφορετικὸ ὕλικό καί μὲ διαφορετικὸ θέμα ἑνεπόμεται σὲ θεατὴ νά ἀνασκηροτῇ τίς εἰκόνες αὐτές καί νά διαβάσει ὁρισμένα μοτίβα καί σύμβολα. («JAMESTOWNS BALOOS», «BREATHING») Ὁι ταινίες τοῦ Μπρήαρ «PBL 3» καί «66» ἔχουν κερδίσει τὸ βραβεῖο ΜάΕ Ἔρνστ στὸ Ὁμπερχάουζεν.

Στὸν τομέα τῶν τολμηρῶν πειραματισμῶν πρέπει ν' ἀναφερθοῦν ἀκόμα ὁ Κάρμεν Ντ' Ἀβίνο καί ὁ Μόρτον Γκόλτσολ.

Η ΕΥΡΩΠΗ ΠΡΟΠΟΡΕΥΕΤΑΙ - ΟΙ ΕΘΝΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Ἀπὸ δῶ καί μπρὸς μπαίνουμε στὴ γενικὴ ἀνασκόπηση καί μελέτη τοῦ κινουμένου σχεδίου στίς διάφορες χώρες τῆς Εὐρώπης. Ἀπὸ μιὰ γενικὴ ματιά βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παραγωγὴ σημαντικῶν ἔργων στίς εὐρωπαϊκές χώρες ὀρχίζεται μετὰ τὸ 1950. (Τσεχοσλοβακία ἀπὸ τὸ 1945, Καναδὰς ἀπὸ τὸ 1945 μὲ τὸν Μάκ Λάρεν, Ἀγγλία ἀπὸ τὸ 1955, Γαλλία ἀπὸ τὸ 1955 μετὰ τὸν Γκριμώ, Γιουγκοσλαβία ἀπὸ τὸ 1956, Πολωνία ἀπὸ τὸ 1957, ὅπως ἐπίσης καί ἡ Ρουμανία. Ὑπάρχει μιὰ μικρὴ καθυστέρηση στὴ Γερμανία: μετὰ τὸ 1962, ὅπως καί στὴν Οὐγγαρία: 1960. Μεγάλη προώθηση γιὰ τὴ δημιουργία καί τὴ διατήρηση τῆς ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης τῶν ταινιῶν ἔδωσαν τὰ φεστιβάλ κινουμένων σχεδίων στὸ Ἀννεσὺ καί στὴ Μαμία πιὸ πρόσφατα, ὅπως ἐπίσης καί τὰ φεστιβάλ ταινιῶν μήκους τῆς Τοῦρ καί τοῦ Ὁμπερχάουζεν, ὅπου συμμετέχουν καί βραβεύονται καί ταινίες κινουμένων σχεδίων. Στὴν τόσο πλούσια Εὐρωπαϊκὴ παραγωγὴ ἰδίως τῆς τελευταίας δεκαετίας, δέν ὑπάρχει ριζικὴ ἀνανέωση μόνο στὴ γραφὴ, ἀλλὰ καί στὸ περιεχόμενο. Αὐτὸ τὸ περιεχόμενο, τίς περισσότερες φορὲς παίρνει προεκτάσεις ψυχολογικές, κοινωνικές, ἐκθέτει στὴν ἰδιόρρυθμη ἐκείνη γλώσσα τοῦ κινουμένου σχεδίου τὸ ἀγχος τῆς ἐποχῆς μας, τὴ σύγκρουση τοῦ ἀτόμου μὲ τὸ περιβάλλον του, μὲ τὴν κοινωνία, εἴτε μὲ σοβαρὸ τρόπο εἴτε μὲ διάθεση χιουμοριστικὴ ἢ σατιρικὴ. Σ' ἕναν κόσμο καρικατούρας, γεμάτων ἀπὸ τυχαία συμβάντα καί ἀπραγματοποίητα συναισθήματα, μιὰ γλώσσα ἀσύνδετη, πού δὲ μπορεῖ νά χρησιμεύει πιά γιὰ συνεννόηση σ' ἕναν κόσμο χωρὶς κοινωνικὰ

περιγράμματα, τὸ νέο φιλμ κινουμένων σχεδίων θέτει τὸ πρόβλημα τῆς ὁμαδικῆς ψύχωσης, ἐπιχειρεῖ μιά ἀνατομία τῆς μαζικῆς δοξασίας ἢ πλάνης, ὁκόμα καὶ τῆς γραφειοκρατίας, ἢ ἀσκεῖ κριτικὴ στὴν κοινωνία καὶ τοὺς θεσμούς της, στὴν ἀστυνομία, στὸν πόλεμο - στὴν παραγμένη ἐποχὴ μας.

Στὴ συνέχεια, θὰ ἐξεταστὴ ἡ παραγωγή τῆς κάθε ἐθνικῆς σχολῆς χωριστά, ὀρχίζοντας βέβαια ἀπὸ τὴν Τσεχοσλοβακία.

ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ

Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση, τὸ 1945, χάρι στὴν ὑποστήριξη τοῦ κρατικοῦ κινηματογράφου, ἀναπτύχθηκαν στὴν Τσεχοσλοβακία δυὸ περίφημες σχολὲς κινουμένων σχεδίων, ἡ πρώτη στὴν Πράγα καὶ ἡ δευτέρη στὸ Γκότθβαλντοφ. Ἡ καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τῆς ὁμάδας τῶν «Ἀδελφῶν μὲ τὰ πλεκτά» (FRERES EN TRICOT) στὴν Πράγα, ἀνατέθηκε στὸ μεγάλο σκηνοθέτη Γίρι Τρνκά. Ἡ ὁμάδα περιλάμβανε καὶ τοὺς Ἐντουαρντ Χόφμαν, Γίρι Μπρντέκα, Βακλάβ Μπέντριχ κ.ἄ.

Τὸ φιλμ μὲ μαριονέττες στὴν Τσεχοσλοβακία στηρίζεται σὲ μιά μεγάλη παράδοση τῆς θεατρικῆς μαριονέτας. Ἐνα ἀπέραντο ρεπερτόριο μορφῶν στὸ θέατρο συνθέτουν πολὺ στὴ δημιουργία τῆς τεχνικῆς τῆς μαριονέτας καὶ στὸν κινηματογράφο. Δὲν χρειάζεται νὰ τονιστεῖ πῶς ἡ σχολὴ αὐτὴ εἶναι ἡ καλύτερη τοῦ κόσμου.

Στὰ στούντιο τῆς Πράγας, ὁ Γίρι Τρνκά, ἀφοῦ γύρισε μ' ἓνα προσωπικὸ στυλ μερικὲς ταινίες κινουμένων σχεδίων, ὅπως τὸ «Δῶρο», «Ὁ διάβολος μὲ ἐλατήριο» (αὐτὸ τὸ τελευταῖο φιλμ εἶχε συνεργασία μὲ τὸν Μπρντέκα), ἑανόπιασε τίς μαριονέττες, δημιουργώντας ταινίες μὲ τέλεια κινηματογραφικὴ αἴσθηση, λυρική πνοή, πλαστικὴ καὶ γλυπτικὴ τελειότητα. Μετὰ τὸ «Σπάλιτσεκ», πού μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν μιά σουίτα ἀπὸ λαϊκὲς σκηνές - κερδιστὸ Μεγάλο Βραβεῖο στὴ Βενετία τὸ 1948 - ἀκολούθησαν δύο ἐξοχα μικροῦ μήκου: «Τὸ τραγούδι τῆς πεδιάδας», μιά παρωδία γουέστερν, καὶ τὸ «Μυθιστόρημα τοῦ Κοντραμπάσου», πού βασίζεται σ' ἓνα διήγημα τοῦ Τσέχωφ. Συνεχίζοντας μὲ τὸν ἴδιο ρυθμὸ, ὁ ἀκούρατος Τρνκά ἔδωσε ἀπανωτὰ τίς μεγάλου μήκου ταινίες του, πού τοῦ ἐξασφάλισαν παγκόσμια φήμη: «Τὸ ἀηδὸνι τοῦ Αὐτοκράτορα τῆς Κίνας», «Ὁ πρίγκιπας Μπαγιαγιά», καὶ «Παλιοὶ Τσέχοι θρύλλοι» (1953).

Τὰ δύο πρῶτα ἔργα εἶναι πολὺ «ἀρχιτεκτονικά» στὴ σύλληψη, μπαρόκ, μεγαλειώδη καὶ στυλιζαρισμένα. Ἄν καὶ κάπως περισσότερο τοῦ δέοντος ἔκτενῃ, εἶναι ὀρθια τεχνικῶς. Οἱ «Τσέχοι θρύλλοι» εἶναι ἀπ' τὰ πιὸ γνωστά του ἔργα, μιά εὐγενικὴ ἐποποιήσιν πού βασίζεται σὲ λαϊκοὺς θρύλλους, μὲ πολὺ φροντισμένη καὶ αὐστηρὴ σύνθεση εἰκόνων, πού πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἀληθινὴ ὄπερα. Στὸ φιλμ «Ὁ καλὸς στρατιώτης Τσάϊκ», πάνω στὸ γνωστὸ μυθιστόρημα τοῦ Γιάροσλαβ Χάσεκ, ὁ Τρνκά συνδύασε μαριονέττες μὲ «ζωντανέμενες» παλῆς φωτογραφίες καὶ τίς περίφημες εἰκονογραφήσεις τοῦ Γιόζεφ Λάντα.

Γιὰ τοὺς ἥρωες τῶν ταινιῶν αὐτῶν πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε συνήθως στὸ Τσέχικο φολκλόρ. Τὰ μοτίβα τίς περισσότερες φορές εἶναι ἐπικά, οἱ ἥρωες κινοῦνται μέσα σὲ τρισδιάστατα μεγαλειώδη ντεκόρ μὲ ἐκφραστικούς φωτισμούς καὶ θαυμάσια χρώματα. Οἱ μαριονέττες ἔχουν τὴν

ἀνσση τῶν ζωντανῶν ἡθοποιῶν, κινοῦνται σὰν ζωντανὰ γλυπτά. Πρέπει νὰ τονιστεῖ καὶ ἡ ἰδιαίτερη συμβολὴ τῆς μουσικῆς τοῦ Βακλάβ Τρόγιαν, πού εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ἔργου.

Τὸ «Ὀνειρο θερινῆς νύχτας» (1959) (τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ) ἐπεκτείνει σὲ ἀκράσια σημεῖα αὐτὴ τὴν τελειότητα καὶ τὸν πλοῦτο εἶναι μιά μεγαλειώδης ὄπερα, φροντισμένη καὶ μελετημένη ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια τῆς κίνησης, τοῦ ντεκόρ ἢ τοῦ φωτισμοῦ.

Πιὸ πρόσφατα, ὁ Τρνκά ἑξάνισσε καὶ πάλι τὸν καλλιτεχνικὸ κόσμο μὲ δύο ταινίες διαρκείας 20—30 λεπτῶν, διαφορετικὲς ὡς πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὸ περιεχόμενό τους.

Τὸ «Χέρι» (1965) (βραβεῖο Φεστιβάλ Ὀμπερχάουζεν) εἶναι ἡ συγκινητικὴ ἱστορία ἐνὸς ἀστείου ἄγγειοπλάστη, πού ἓνα χέρι σὲ φυσικὸ μέγεθος τὸν ἔχει ἐξαναγκάσει νὰ φτιάξει τὸ ὁμοίωμά του. Ὁ ἄγγειοπλάστης σὲ λίγο γίνε-ται τὸ θῦμα αὐτοῦ τοῦ τυραννικοῦ χεριοῦ, πού τελικὰ τὸν συντρίβει.

Ὁ «Ἀρχάγγελος Γαβριὴλ καὶ ἡ χαρὴ Κυρία» (1964) ἐμπνέεται ἀπὸ ἓνα διήγημα τοῦ Βοκκάκιου. Μιά ὥραία Βενετσιάνη ἐξομολογεῖται κι ὁ παπᾶς-ἐξομολογητὴς ἐπιφελεῖται ἀπὸ τὴν κατάσταση καὶ μεταμορφίζεται σὲ Ἀρχάγγελο Γαβριὴλ γιὰ νὰ τὴν ἀποπλανήσει. Ὁ θρίαμβος του ὅμως εἶναι σύντομος, γιατί ἡ τύχη τοῦ πάει κόντρα. Ἡ ταινία ἔχει χιούμορ, πλαστικότητα καὶ λαμπρὰ χρώματα.

Εἶχε πεῖ ὁ Τρνκά: «ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς καριέρας μου ἀκολούθησα τὸ εἶδος τοῦ λυρικοῦ φιλμ. Οἱ δυνατότητες πού προσφέρει τὸ φιλμ μαριονέττας εἶναι στὴν κυριολεξία ἀπέραντες. Μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν θέματα μὲ μεγάλη εὐρύτητα καὶ δύναμη, ὅταν ἡ ρεαλιστικὴ ἐκφραση τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας προβάλλει ἐμπόδια ἀξέπεραστα. Ἡ ἀσπρία καὶ τὰ λυρικά θέματα εἶναι αὐτὰ πού χρησιμοποιοῦνται πιὸ πολὺ στὰ φιλμ μαριονέττας κι εἶναι ἀπὸ τοὺς κυριότερους παράγοντες ἐπιτυχίας του. Ὅταν συνδυαστοῦν μὲ τὸ μαλλετικό καὶ τὴν ὄπερα, μποροῦν νὰ διατηρήσουν καὶ τὸν ποιητικὸ τους χαρακτήρα». Ὁ Τρνκά κινεῖ τίς μαριονέττες του ὅπως ἀκρίβως τοὺς ζωντανούς ἡθοποιούς. Τίς κατασκευάζει μὲ μεγάλῃ φροντίδῃ καὶ εὐαισθησίᾳ, τὰ χαρακτηριστικὰ τους ὅμως εἶναι ἀκίνητα. Ξέρει πολὺ καλά ὅτι οἱ μηχανικὲς ἀρθρώσεις τῶν διαφόρων μελῶν ἢ τοῦ προσώπου δημιουργοῦν ἓναν πρωτόγονο νατουραλισμὸ πού ἐλαττώνει τὴν ἐσώτερη γοητεία τῆς ἀκίνητης τραγικῆς ἢ κωμικῆς μάσκας. Οἱ ἥρωες τοῦ Τρνκά δὲν ἐμφανίζουν περιπλοκά συναισθήματα ἢ ψυχολογικὲς συγκρούσεις, ἔχουν μιά σταθερὴ κοινωνικὴ ἢ ἠθικὴ στάση, μιά μεγαλοπρέπεια. Στὴ σκηνοθεσία του χρησιμοποιεῖ ὅλες τίς κινήσεις τῆς μηχανῆς τοῦ κανονικοῦ κινηματογράφου: τράβελλινγκ, πανοραμικ, συνδυασμένες κινήσεις. Σὲ μιά ἐποχὴ ἀπλοποίησης καὶ ἐπαναστατικῆς μεθοδῆς πού μπορεῖ νὰ οδηγήσουν σὲ τυποποίηση, ὁ Τρνκά ἐδείξε πάντα ἓνα πάθος γιὰ τὴν πλαστικὴ τελειότητα, τὴν ἀκρίβεια, τὴ λεπτομέρεια, τὴ γνησιότητα. Ὅλα αὐτὰ, κι ὁκόμα ἢ ἐπικολυρικὴ ὁμορφία καὶ ἡ τέλεια ἐναρμόνιση μουσικῆς καὶ χρώματος, ἦταν τὰ γνωρίσματα τοῦ «καλοῦ μάστορα» Τρνκά. Τὰ ἔργα του ἔχουν κερδίσει συνολικὰ κομὰ ἐκατοστὴ βραβεῖα καὶ διακρίσεις.

Ἡ ὁμάδα τοῦ Γκότθβαλντοφ συγκροτήθηκε τὸ 1940, ὅταν ἡ πόλη ἦταν πρωτεύουσα τῆς Μπιά. Στὴν ὁμάδα καὶ τὰ στούντιο τοῦ Γκότθβαλντοφ δεσπόζει ἡ μορφὴ τοῦ Κάρελ Ζέμαν, τοῦ δευτέρου μεγάλου καλλιτέχνη τοῦ τσέχικου



«Τζέραντι Μάκ Μπίνγκ Μπίνγκ», του Ρόμπερτ Κάνον — «Ρούτι Τουτ Τουτ», του Τζών Χάμπλν.

κινηματογράφου... «Αν ό Τρνκά είναι ό κατ' έξοχήν «διανοούμενος» ό Ζέμαν κατορθώνει κάτι άλλο: νά ανανεώνεται από φίλμ σέ φίλμ και νά δοκιμάζει διαφορετικές τεχνικές πάντα μέ έπιτυχία και ένδιαφέρον.

Η καριέρα του άρχίζει μέ μία σειρά από ταινίες σατιρικές, μικρού μήκους, πού έχουν γιά ήρωα τόν κ. «Πρόκουκ». Ακολουθούν, ό «Βασίλης Λάβρα», καρικατούρα ένός αλάθου Μήδα, και ή «Έμπνευση», πού χρησιμοποιεί άποκλειστικά και «έμψυχώνει» γυάλινες μορφές και αντίκείμενα. Στόν «Θησαυρό του Νησιού τών πουλιών», μέ μία μεγάλη έπιπονητικότητα δίνει κίνηση και ζωή σέ παλιές περσικές σφραγίδες. Άνανεώνοντας συνεχώς τό στύλ του, ό Ζέμαν πραγματοποιήσε τά δυό μεγάλου μήκους άριστουργήματά του, πού είχαμε τήν τύχη νά τά δούμε και στήν Άθήνα. Στό έκπληκτικό έκείνο «Μιά διαβολική έφεύρεση» (1958), πού βασίστηκε σ' ένα μυθιστόρημα του Ίουλίου Βέρν, χρησιμοποίησε μ' έναν θαυμαστό τρόπο ζωντανούς ήθοποιούς, κούκλες, κινούμενα ντεκόρ και διάφορα τρύκ, γιά νά ζωντανέψει γκραβούρες πάνω σέ Εύλο, έποχής 1880, σ' ένα έργο γεμάτο εύρήματα, ποίηση, χάρη και άφέλεια. Ό Ζέμαν επανέλαθε τό ίδιο κατόρθωμα και στό έπόμενο άριστουργήμα του, τόν «Βαρών ντέ Κράκ» (1962), εισάγοντας τόν θεατή στόν καταπληκτικό κόσμο του Γκιουστάβ Ντορέ μέ μία έκθαμβωτική σκηνοθεσία και άνεξάντλητη έμπνευση. Στίς περιπέτειες του Τσέχου αυτού βαρώνου Μυγκάουζεν σέ διάφορες χώρες, τό πνεύμα είναι συγγενικό μέ του Μελιές. Η έπόμενη ταινία του Ζέμαν, «Τό ήμερολόγιο ένός τρελλού», μ' όλα τά έπιμέρους προτερήματα και εύρήματά της δέν έχει τήν τελειότητα τών δυό προηγούμενων. Είναι κάπως χαλαρή και άνομοιογενής.

Όλες οι δυνατότητες τών διαφόρων τρύκ και εκφράσεων του κινούμενου σχεδίου συνδυάζονται στά φίλμ του Ζέμαν. Χρησιμοποιεί ζωντανούς ήθοποιούς, κλασσική σκηνοθεσία, κινούμενο σχέδιο, κινούμενες χάρτινες σιλουέττες, μαριονέττες, παλιές γκραβούρες, είτε σάν ντεκόρ είτε «ζωντανέμενες». Ό Κάρελ Ζέμαν όδηγησε τόν κινηματογράφο σέ κάτι μαγικούς δρόμους τής φαντασμαγορίας, πού τήν ύπαρξή τους δέν θά μπορούσαμε καν νά ύποπτευθούμε.

Τρίτος στή σειρά, μετά τόν Τρνκά και τόν Ζέμαν, άν και λιγότερο γνωστός, είναι ό παραγωγικότερος Γίρι Μπρντέκα. «Τό Άερόστατο κι ό Έρωτας» (1967), είναι ένα ρομάντζο Έδουαρδιανής έποχής (τά σχέδια είναι του

Καμίλ Λοτάκ) ή ιστορία ένός έραστή πού δραπετεύει μαζί μέ τήν αγαπημένη του μ' ένα άερόστατο. Τό ύφος είναι ανάλαφρο, λεπτό και άριστοκρατικό, τελείως έναρμονισμένο μέ τό είδος του άφηγήματος. Μετά τήν χαριτωμένη «Ίστορία τής Άεροπορίας», στό «Αίσθημα και λογική» προβάλλεται ό άνταγωνισμός μεταξύ ρομαντικού και κλασσικού σέ γραμμές ήθελμένα βαρείες και τονισμένα κακόγουστες. Τό άριστούργημα όμως του Μπρντέκα είναι ή «GALLINA VOGELBIRBAE» (1963) (βραβεία Άννεσού και Όμπερχάουζεν). Είναι ή ιστορία μιάς κόπτας ένός μαθητή, πού θυμίζει σχέδιο του Πικάσσο. Ό καθηγητής τής ζωγραφικής τήν έχει ρίξει περιφρονητικά σ' ένα καλάθο άχρήστων. Τή νύχτα όμως, τό ζαρωμένο χάρτινο πουλί ζωντανεύει, ξεφεύγει και τελικά θριαμβεύει στόν ζωολογικό κήπο σάν ένα σπάνιο δείγμα. Τό «Γράμμα Μ» είναι μία ιστορία αγάπης πού επέζησε επί αιώνας. Οι εικονογραφήσεις τών μεσαιωνικών διβλίων ώρων έχουν χρησιμοποιηθί μέ μεγάλη εύαισθησία και έπιδεξιότητα. Σ' ένα από τά τελευταία του έργα, τήν «Δύναμη τής Μοίρας», συνδυάζει σιλουέττες και κινούμενο σχέδιο σέ ένα άστείο αφήγημα κάποιου άπατεώνα πού διαβάζει τή μοίρα στήν παλάμη και τής πελάτισσάς του πού φοράει ψεύτικο χέρι. Είναι γεγονός άξιο θαυμασμού τό ότι ό Μπρντέκα δοκίμασε τόσο διαφορετικές τεχνολογίες πάντοτε μέ έπιτυχία.

Πάρα πολλοί Τσέχοι σκηνοθέτες πού διέπρεψαν στούς διάφορους τομείς του κινούμενου σχεδίου ύπολείπονται ακόμη γιά νά συμπληρωθεί τό κεφάλαιο αυτό. Είναι άδύνατο νά έξεταστούν λεπτομερικά ό καθένας άπ' αυτούς, και καθώς λείπουν τά ένημερωτικά στοιχεία, θά πρέπει νά άναφερθούν οι κυριότεροι.

Σκαпанέας του κινούμενου σχεδίου στή χώρα της, ή Χερμίνα Τύρλοβα, από τό 1945 κιόλας είχε ειδικευθεί μέ έπιτυχία σέ χαριτωμένες ταινίες μαριονέττας γιά παιδιά. («Η έξέγερση τών παιχιδιών»). Τό 1966 σκηνοθέτησε μία δυνατή και πρωτότυπη ταινία: τόν «Χιονάνθρωπο».

Ό Έντομάρντ Χόφμαν, από τους πρωτεργάτες τής σχολής τής Πράγας, είχε έγκαταλείψει από νωρίς τό κλασσικό καρτούν, γιά νά χρησιμοποιήσει στίς ταινίες του τά σχέδια γιά παιδιά του Γιόζεφ Τσάπεκ. Μετά τό χαριτωμένο «Πανωφόρι του Άγγέλου», ό Χόφμαν, σέ συνεργασία μέ τόν Γάλλο Ζάν Έφφέλ, έδωσε τήν καλύτερη ταινία του, τή «Δημιουργία του Κόσμου» πού τήν διακρίνει ή χάρη, ή άφέλεια και ή πηγαία έμπνευση. Θέμα της ή γένεση του

κόσμου, όπου ο διάβολος προσπαθεί με κάθε τρόπο να συμποτάρει το έργο του Θεού. Μια άλλη γνωστή δημιουργία του είναι η «Σκάλα». Σ' αυτό το πολύ σύντομο έργο, η μουσική γραφή (πεντάγραμμα, κλειδιά, ακόρπιες νότες κ.λ.π.) χρησιμεύει για μπάγκκράουντ. Ένας άνθρωπος σκαρφαλώνει στην κοινωνική κλίμακα, κι όσο ανεβαίνει ψηλά, τόσο χάνει και την ανθρωπιά του. Στο τέλος καταλήγει να πέσει εκεί, όπου είχε ξεκινήσει. Ένα θέμα τέτοιας έκτασης και σοβαρότητας θα μπορούσε να αποδοθεί πιο πρωτότυπα και λακωνικά.

Αν' όλους τους σκηνοθέτες ταινιών με μαριονέτες, ο Μπρετιολάβ Πογιάρ —ο καλύτερος μαθητής του Τρνκά— είναι ο μόνος που κατάφερε να ξαναπλάσει στα έργα του εκείνη την τελειότητα, τη νηφαλιότητα και την κομψότητα των κινήσεων, τα γνωρίσματα του μεγάλου δασκάλου του. Μετά την «Μικρή Όμπρέλλα», στο «Ένα ποτήρι παραπάνω» (1954), με εύαισθησία και εξαιρετη τεχνική ικανότητα κατάφερε να εκφράσει τα παιχνίδια της ταχύτητας και του κινδύνου. «Όχι τόσο στο «Λιοντάρι και το Τραγούδι», που εξυμνήθηκε ίσως περισσότερο απ' όσο άξιζε, αλλά στο «Ρομάντζο» και στο «L' IDEAL» (1965), ο Πογιάρ έδειξε ακόμη περισσότερη πρωτοτυπία, καθώς και μία ήρεμη δύναμη και μία άνεση χαρακτηριστική.

Στην πολυκύμαντη καριέρα του Ζντένεκ Μίλλερ, ξεχωρίζουν ιδιαίτερα δύο έργα: «Ο Έκατομμυριούχος που είχε κλέψει τον ήλιο» (1948) είναι έργο αυστηρό και τραγικό, σε σχέδια σχεδόν λιθογραφικά, «εμψυχωμένα» κυρίως με φοντού. Έπαναστατική για την εποχή της ταινία, ξεφεύγει τελείως από τα συνηθισμένα καλούπια των ταινιών κινουμένων σχεδίων. Η άλλη, μία πρόσφατη, είναι το «Κόκκινο σημείο» (1962). Το υπόλοιπο έργο κινείται περισσότερο μέσα σε παραδοσιακά πλαίσια.

Ο Βλάντιμιρ Λέχκυ στα «Άστεία Πουλιά» (1965) ακολουθεί τα ίχνη του Έμιλ Κόλ. Σχέδιο άπλοποιημένο, μ' ένα τόνο αδεξιότητας, άπλες γραμμικές δημιουργίες που μεταμορφώνουν τις ιδέες απ' ευθείας σε κίνηση. Ο συνδυασμός απλότητας και πρωτοτυπίας στην ιστορία αυτή των δύο έξυπνων πουλιών που είναι αποφασισμένα να μην πετάξουν, χάρισαν στην ταινία ένα ειδικό βραβείο στο Άννσεύ. Άλλη μία ώραία ταινία του Λέχκυ είναι το «Πάσαιτο».

Στις παλαιότερες ταινίες της τσέχικης σχολής συγκαταλέγονται και το «Ζεστάσου μικρή χύτρα» του Βακλάβ Μπέντριχ, το «Μαγικό Φανάρι» των Γιόζεφ Σβόμποντα και Άλφρεντ Ράντοκ, το «Σιδερένιο κρόνος» του Γιόζεφ Κάμπριτ.

Οί «Βοηθοί» (1969) του Γιόζεφ Κλούγκε, είναι μία όπτικα υπέροχη και αίχμηρη αλληγορία της γραφειοκρατίας, που τοποθετείται σ' ένα κόσμο από παράξενες, παγερές και γκροτέσκες σιλουέτες και φιγούρες.

Ο άμερικανός Τζην Ντάιτς που εργάζεται στην Τσεχοσλοβακία, έκανε ένα καταπληκτικό σαρδόνιο δοκίμιο πάνω στο σύνδρομο «Μεγάλος Άδελφός». Οι «Γίγαντες» που συνδυάζουν κι ολοκληρώνουν με λαμπρό τρόπο το συνηθισμένο κινούμενο σχέδιο, το φιλμ γτοκυμανταίρ και μία πολύ έξυπνη και πλούσια ήχητική μπάνα.

Τέλος, ένας νέος και πολύ ταλαντούχος «διανοούμενος» σκηνοθέτης είναι ο Γιάν Σβάνκμαγιερ, που μικρού μήκους ταινίες του βραβεύτηκαν επανειλημμένως στο Όμπερχάουζεν.

Από τις ταινίες του κινούμενου σχεδίου ξεχωρίζουν η «Τελευταία κατεργαριά των κυρίων Σθάρτε-δαλντε και Έντγκαρ» και το «Και τα λοιπά». Αυτό το τελευταίο έργο, έξυπνο και τεχνικά ολοκληρωμένο, που πήρε ένα βραβείο στο Όμπερχάουζεν, είναι μία γεμάτη θυμό παραβολή του παραλογισμού της ταυτολογίας και της επανάληψης των ίδιων καταστάσεων. Το κάθε σύντομο σκέτος του φιλμ τελειώνει με τον υπότιτλο «Και τα λοιπά». (Ένα παράδειγμα: στο δεύτερο επεισόδιο, ένας με ένα μαστίγιο χτυπάει άλυπητα ένα ζώο που τον κοιτάει με το στόμα ανοιχτό, τρομαγμένο αλλά ύπομονος. Ο άνθρωπος χτυπάει τόσο πολύ, που στο τέλος το ζώο μεταμορφώνεται σε άνθρωπο, κι ο ίδιος που το μαστίγωνε σε ζώο. Το παιχνίδι αλλάζει, οι ρόλοι αντίστροφοι).

ΓΑΛΛΙΑ

Στη Γαλλία δεν υπήρξε ποτέ σχολή κινούμενου σχεδίου (όπως έννοείται π.χ. η Υ.Ρ.Α. στις Ήνωμένες Πολιτείες, ή σχολή της Πράγας στην Τσεχοσλοβακία, ή του Ζάγκρεμπ στην Γιουγκοσλαβία), ούτε και ομάδες καλλιτεχνών που να συγκεντρώθηκαν γύρω από έναν πυρήνα — ένα δάσκαλο. Βλέπουμε όμως αρκετές περιπτώσεις συνεργασίας δύο σκηνοθετών.

Μετά την λαμπρή καριέρα του Γκριμό, που ούσιαστικά σταματάει με το «Η βοσκοπούλα και ο καπνοδοχοκαθαρστής» (αν και υπάρχει μία ακόμα ταινία του: «Η πείνα του κόσμου»), στην Γαλλία παρατηρείται μία σταισιμότητα, με εξαίρεσεις τους Ζάν Ίμυζ και Άντρέ Μαρτέν. Φαίνεται σαν να έχει χαθεί το ενδιαφέρον για το κινούμενο σχέδιο. Ο μόνος που έχει το θάρρος και μάλιστα να ζωντανέψει κομμένες χάρτινες σιλουέτες από παιδικά σχέδια είναι ο Άνρι Γκρυέλ («GITANOS ET PAPILLONS», «Το ταξίδι του Μπανταμπού»). Αυτά δεν μπορούν να θεωρηθούν έργα περιωπής, αυτό που μετράει όμως είναι η άφευκα και η χαριτωμένη αδεξιότητα των παιδικών σχεδίων, καθώς και ο τρόπος «εμψύχωσης». Και Εσφνικά, χωρίς να μεσολαμβάνει τίποτε άλλο επί δύο - τρία χρόνια, ο Γκρυέλ δημιουργεί μία άπροσδόκητη, γλυκόπικρη «Τζακόντα». Η τολμηρή αυτή ταινία, που συνδυάζει κινούμενο σχέδιο, άποκόμματα, παραμορφωμένες φωτογραφίες και λήψεις εκ του φυσικού, καταφέρνει να κατάρψει όλους τους μύθους που δημιουργήθηκαν γύρω από το άριατοπρημα του Ντά Βίντσι. Και γενικότερα: τους μύθους και τα ταμπού που κυριάρχουν στη ζωή μας. Το κείμενο του Μπορίς Βιάν έχει μία επιφανειακή χάρη, κατά βάθος όμως είναι πολύ σαρκαστικό. Γελιοποιεί ένα από τα φαινόμενα της εποχής μας, την έμμονη ιδέα γύρω από ένα θρύλλο —και καταφέρνει πραγματικά να μάς άπολυτρώσει απ' αυτό. Με πολλά έξυπνα τρυκ (σ' αυτό βοήθησε πολύ η έξοχη τεχνική του Άρκαντ στα ειδικά έφφ), κι ένα πλήθος εύρηματα, ασπριζεται ο βιομηχανοποιημένος θαυμασμός που έχει καταλάβει την Οίκουμένη κι αυτή η ίδια η Τζακόντα, που βρίσκεται σε κάθε γωνιά του κόσμου και σε κάθε εκδήλωση, τυραντώντας καλλιτέχνες, δάσκαλους και μη ανθρώπους με το χαμόγελο και το μυστήριό της. Αμφιβάλλει γιά την προέλευσή της, τι ντύνει με τα πιο άπίθανα σχήματα, την παραμορφώνει. Υπάρχουν ακόμα: ένα θύμα (που αυτοκτόνησε), ένας που προσπάθησε να κλέψει τον πίνακα, ένας άλλος που θέλησε να τον καταστρέψει. Όλα

αυτά, μαζί με τις περιπέτειες ενός ανθρώπου, πού, κυνηγμένος επί χρόνια από την έμμονη αυτή ιδέα, καταλήγει σ' ένα είδος φρεσκομείου μαζί με άλλους Τζοκοντόπληκτους!

Στό «Ένα άτομο πού θέλει τὸ καλὸ σας», ὁ Γκρὺέλ, σὲ συνεργασία με τοὺς Ἀντρέ Μαρτέν καὶ Μισέλ Μποσέ, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές, γραφικὴ φαντασία καὶ θαυμάσια χρώματα, δείχνει —πάντα ἀπὸ χιουμοριστικὴ σκοπιὰ καὶ με σάτιρα παιχιδιάρικη— τὴ διάσπαση τοῦ ατόμου καὶ τὴ διάφορες ἐφαρμογές πού θάχει στὴ μέλλουσα κοινωνία.

Ὁ Ἀλεξάντρ Ἀλεξέιεφ —ὡς ὁθὼν με τὶς καρφίτσες, ἢ τόσο πρωτότυπη ἂν καὶ κάπως ἐξεζητημένη ἐπινόησή του ἀναφέρθηκε προηγουμένων— συνέχισε τὴ δημιουργικὴ πορεία του. Μιὰ γενικὴ διαπίστωση γιὰ τὸ ἔργο του εἶναι ἡ ἀκόλουθη: αὐτὸ πού ταιριάζει στὴν ἰδιοσυγκρασία του καὶ τὸ στυλ του εἶναι τὸ τραγικὸ, τὸ μακάβριο καὶ τὸ σοβαρὸ, κι ὄχι τὸ χιούμορ. Ἀνάμεσα στὸ 1943 καὶ 1957 γύρισε πολλές διαφημιστικὲς ταινίες: Τὸ «Περνώντας», γιὰ τὸ Νάσιοναλ Φίλμ Μπόρντ, ἓνα φιλμ στὴ σειρά «Λαϊκὰ τραγούδια» πού εἰκονογραφοῦν Καναδικὰ τραγούδια, ὅπως καὶ τὰ πρὶν μεταγενέστερα: «Καπνὸς», «Μάσκες», «Χυμὸς τῆς Γῆς». Σ' αὐτές τὶς τελευταῖες ταινίες ὁ Ἀλεξέιεφ χρησιμοποίησε συσκευές τύπου ἐκκρεμοῦς, ἀρχικὰ φωτογραφικὰ καὶ μετὰ κινηματο-γραφικὰ, ξεκινώντας ἀπὸ τὶς κινήσεις ἐνὸς σύνθετου ἐκκρεμοῦς με ἠλεκτρομαγνητικὸ ἑλεγχό. Ἀποτυπώνοντας ἐπὶ τὴν περιπλοκὴ καὶ ἀδιόκατες κινήσεις αὐτές, πέτυχε εἰκόνες με μεγάλο ὀπτικὸ πλοῦτο. Αὐτές οἱ εἰκόνες μποροῦν ν' ἀλλάζουν προοδευτικὰ (ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα) ποικίλλοντας τὶς κινήσεις τοῦ ἐκκρεμοῦς. Τὸ πρὶν φιλόδοξο ἔργο του, «Ἡ Μύτη» (1963), βασίζεται στὸ γνωστὸ παράξενο διήγημα τοῦ Γκόγκολ, εἶναι ἡ ἱστορία ἐνὸς ἀνθρώπου πού χάνει τὴ μύτη του καὶ πού τὸν καταδιώκει βασανιστικὰ μιὰ μύτη ξεκομμένη ἀπὸ ἓνα ἄλλο πρόσωπο. Ἐκλεπτισμένη καὶ ἰδιότυπη, αὐτὴ ἡ τεχνικὴ τοῦ Ἀλεξέιεφ, δὲ βρῆκε μιμητές.

Τὸ ἔργο πού δημιουργήθηκε στὴ Γαλλία μετὰ τὸ 1960 ὁ μεγάλος Πολωνὸς σκηνοθέτης Βαλερίαν Μπορόβτσουκ ἐπισκιάζει ὅλη τὴν ὑπόλοιπη δημιουργία.

Ἡ φαντασία του εἶναι τραγικὴ, τὰ φιλμ του μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθοῦν παρα-σοῦρρεαλιστικὰ. Τὸ κινούμενο σχέδιο χρησιμοποιεῖται συχνὰ γιὰ σατιρικοὺς σκοποὺς, ἀλλὰ εἶναι κατ' οὐσίαν μιὰ θηριώδης σάτιρα. Ἡ παράδοση ἔχει διαλυθεῖ. Συνδυάζει παλῆς γκραβοῦρες ἢ χαλκογραφίες, φωτογραφία, κινούμενο σχέδιο, ἀντικείμενα τριῶν διαστάσεων σὲ κίνηση, ἀποκόμματα, κολλάζ καὶ πετυχαίνει ἐκπληκτικὰ ἀποτελέσματα. Ἡ αἰσθητικὴ διαμόρφωση τῆς ταινίας εἶναι πολὺ προσωπικὴ. Στὴ διάρκεια τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξέλιξης, ὁ Μπορόβτσουκ ἔγινε πρὶν αὐστηρὸς καὶ μεγαλειώδης στὶς συλλήψεις του· ἀπέδειξε ὅτι εἶναι μοναδικὸς κινηματογραφιστὴς, γραφίστας καὶ ζωγράφος.

Οἱ «Ἀστρωναῦτες» (1960), εἶναι ἴσως τὸ πρὶν παράξενο φιλμ ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἐμπιστευμένο με μιὰ εὐρυνεία καὶ ἰλαρότητα σκυθρωπῇ, ἀπ' τὴ στιγμή πού ὁ ἥρωας κυρτωμένος μπρὸς στὰ χειριστήρια τοῦ διαστημολοίου ἀπογειώνεται, μέχρις ὅτου προσγειωθεῖ πάλι σίγουρα, σ' ἓνα κανάλι μετὰ ἔργαστασίου φωταερίου καὶ σιδηροδρόμου. Στὸ «Λεῖκό τοῦ Ἰωακείμ», με ἐπιθλητικὴ ἀπλότητα, συνδυάζονται σοῦρρεαλιστικὲς φωτογραφίες με σκιαγράφηση ἐνὸς ἀνθρώπου. «Τὸ θέατρο τοῦ Κυρίου καὶ

τῆς Κυρίας Καμπάλ» (1967), εἶναι ταινία μεγάλου μήκους, ἀποτελούμενη ἀπὸ 6 ἐπεισόδια τοῦ ἰδιοῦ ζευγαριοῦ: τῆς Κυρίας Καμπάλ με τὴν γαμπὴ μύτη καὶ τοῦ ξεροκέφαλου ἄντρα της, πού εἶναι φιγούρες τρόμου καὶ σκληρότητας. Κι οἱ ὑπόλοιπες ταινίες τοῦ Μπορόβτσουκ —ἀνεξαρτήτως χρονολογικῆς σειρᾶς— «Ἡ Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Γιαγιάς», «Ροζαλί», «Γκαβόττα», εἶναι ἄξιες μνείας, θὰ πρέπει ὅμως νὰ σταθοῦμε στὶς δύο πρὶν σημαντικές:

Ἡ «Ἀναγέννηση» εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ φιγούρες ἀποκλειστικὰ ἀντικειμένων. Ταινία μοναδική, ἀπὸ τὶς πρὶν λαμπρές τοῦ Μπορόβτσουκ, εἶναι ἓνα ζοφερὸ δοκίμιο με «ἐμψυχωμένους» φωτογραφίες πού τὸ χαρακτηρίζει ἓνα εἶδος ἀντίστροφης λογικῆς ἀ-λά Ληοῦς Κάρολ. Ἀκόμα καὶ τὸ σασπένς χρησιμοποιεῖται με ἐντυπωσιακὸ τρόπο. Τὴ στιγμή τοῦ θανάτου οἱ ἀναμνήσεις ἐξυπνοῦν, μερικὰ ἀντικείμενα —ἓνα κοφίνι, κάτι βιβλία, μιὰ κούκλα, μιὰ κορνέττα, μιὰ θαλασσωμένη κουκουθᾶγια— ξαναζοῦν τὴν ζωὴ τους. Εἶναι μιὰ ἀκατάπαυστη γέννηση ἐκ νέου τῶν λειψάνων ἐνὸς παρελθόντος κόσμου, μιὰς περασμένης ζωῆς.

Τὸ ἀριστοῦργημα ὅμως τοῦ μέχρι σήμερα ἔργου τοῦ Μπορόβτσουκ εἶναι «Τὰ Παιχνίδια τῶν Ἀγγέλων» (1964, τὸν ἴδιο χρόνο με τὴν «Ἀναγέννηση») ἀπὸ τὶς πρὶν συγκλονιστικὲς ταινίες πού ἔδωσε ὁ κινηματογράφος κινουμένων σχεδίων. Ἡ ταινία μοιάζει με κάτι ἀνεξερεύνητες καὶ μυστηριώδεις ἐντυπώσεις ἀπὸ ἓνα ἐφιαλτικὸ ταξίδι. Ὡς πρὸς τὴ σύλληψη καὶ τὴν ὅλη τεχνολογία τοῦ ἔργου ὑπάρχει μιὰ ἀναλογία με τὸ «Πέρυσι στὸ Μαριένμπαντ» τοῦ Ἀλαιν Ρενάι. Οἱ GOUACHES ἔχουν ἓνα ἀσυνήθιστο ὕφος πού θυμίζει ζωγραφικὴ τοῦ Μάε Ἔρνστ. Σ' αὐτὰ τὰ φανταστικὰ σφαγεῖα τῶν οὐρανῶν, περισσότερο ὑπνοοῦνται καὶ συμβολίζονται, παρὰ ἐκτίθενται ὅλοι οἱ μέθοδοι ἐξολόθρευσης τῆς ἐποχῆς μας: στρατόπεδα συγκέντρωσης, πειραματισμῶν, βασανιστήρια. Γιὰ τὸν Μπορόβτσουκ, οἱ Ἄγγελοι εἶναι ὄντα φοβερά, εἶναι οἱ Ἄγγελοι τῶν βιβλικῶν προγόνων μας. Ἀπὸ τὴν εἰσαγωγή κίχας καὶ τὶς πρῶτες παραστάσεις με γλυκύτετους Ἄγγέλους, - φύλακες, μέχρι τὴν μαρὰκ μεταμόρφωση, ἡ ταινία ἀντικαθερφετίζει με μιὰ μάσκα ἀπελπίσας τὴ φρίκη ἐνὸς ἄλλου κόσμου, ἐνὸς κόσμου πού γι' αὐτὸν δὲν συνηθίζουμε νὰ μιλάμε, ἀλλὰ πού σκεφτόμαστε συχνά.

Ὁ Οὐγγρικὸς καταγωγῆς Πῆτερ Φόλντες, πού ἐργά-



Γίσι Τονκά
«Τὸ μυθιστόρημα τοῦ καντρά-μπάσοου».

στηκε για κάμποσα χρόνια στην 'Αγγλία —άνωτερο δείγμα της περιόδου αυτής, το «Σύνоро drama» — άφοσιώθηκε μετά στη ζωγραφική. Από το 1965 καταπνέεται πάλη με το κινούμενο σχέδιο και δημιουργεί λαμπρή καριέρα στην Γαλλία. Είναι ο μοναδικός επινοητής της τεχνικής των «μεταμορφώσεων»: ένας άνθρωπος σε τίγρη, χαρακτηριστικά ανθρώπινα προσώπου σε άγριο θηρίο, ένα πρόσωπο σε πόρτα, ένα κεφάλι σε πύραυλο, ένα λουλούδι σε γυναικα, μια γυναίκα σε πουλί. Λαμπρή εφαρμογή των «μεταμορφώσεων» στις ταινίες «Ορεξη πουλιού» (1965), ταινία πάνω στην καταδίωξη του θηλυκού από το αρσενικό και τον πόλεμο των δύο φύλων, και «Ένα αγόρι με μέλλον» (ειδικό θραβείο στο 'Αννεσού), η πορεία ενός θρασυδελού ατόμου στη ζωή, που απάγει γυναίκες και νικάει τους αντιπάλους του, ώσπου κάποια μέρα, ένα τεράστιο πόδι κατεβαίνει από τον ουρανό και τον συνθλίβει. Φίλμ βίαιος, με χτυπητές εικόνες, τολμηρό και εύκαμπτο σχέδιο, βασικά με άδρες γραμμές σε λευκό φόντο, που ενίοτε αλλάζει και σε άλλα στυλ.

Ο Ζάν Φρανσουά Λαγκιονί έχει στο ενεργητικό του δυό ώριμες ταινίες που παραγωγός τους είναι ο Πάωλ Γριμύ.

Η Δεσποινίδα και ο Βιολονταερίστας» (μέγα θραβείο στο 'Αννεσού 1965) η ποιητική ιστορία ενός βιολονταερίστα που το έμπνευσμένο παιζιμό του προκαλεί θύελλα στη θάλασσα. Τα κύματα παρσούρουν μία γλυκειά κοπελίτσα που ψάρευε γαρίδες. Ακολουθεί ένα ρομάντζο στο βαθύ της θάλασσας. Εικόνες που έχουν την αφέλεια και τη λάμψη της ζωγραφικής του τελώνη Ρουσσώ —χωρίς να υπάρχει φορμαλισμός— κινήσεις προσαρμοσμένες στις αηλές μετακινήσεις που έχουν οι μαριονέττες.

«Μιά δόμβα τυχαία» (1969): εδώ, ο πληθυσμός μιας μικρής πόλης έχει καταφύγει σ' έναν λόφο μακριά απ' το κέντρο· αίτια, η δόμβα που έχει πέσει στην αγορά χωρίς να εκραγεί. Οι καθημερινές ανάκρισεις για το συμβάν διακόπτουν τις μικροασποχολήσεις των ανθρώπων. Ώσπου μία μέρα, εμφανίζεται ένας Ξένος. Χωρίς να γνωρίζει τον κίνδυνο πάει και κάθεται πάνω στη δόμβα, παίρνοντας μία λίστα και το πρωινό του. Οι κάτοικοι που παρακολουθούν τη σκηνή με τὰ κυάλια, του κάνουν νοήματα, χωρίς εκείνος να αντιληφθεί τίποτα. Σάν γραφική αναπαράσταση και σάν αναζήτηση κάποιων μεταφυσικής ουσίας, η ταινία θυμίζει πολύ Ντέ Κίρικο.

Ένδιαφέρον έργο —και κατά κάποιον τρόπο πρωτοποριακό— έδωσε και ο Ρομπέρ Λαπουζάντ. Έχει γυρίσει αρκετές ασπρόχρωμες ταινίες: «Πλήθος», «Μαύρο και Άσπρο», «Φυλακή», «Μελόδραμα». Στά κινούμενα σχέδια που πάνω σε πουδρarisμένες επιφάνειες ή στη ζωγραφική πάνω σε γυαλί, υπάρχει μία ιδιόρρυθμη ευαισθησία. Η «Φυλακή», δείχνει έναν άνθρωπο που κοιτάει ατέλειωτα έναν τοίχο φυλακής, όπου βλέπει ύπνουειδήςτες εικόνες του τραγικού παρελθόντος του. Το καλύτερο ίσως έργο του είναι το «Τρία πορτραίτα για ένα αναρκοτο πουλί», όπου υπάρχει μία ιδιότερη προτίμηση στην κίνηση.

Μένουν ακόμα πολλοί σκηνοθέτες που η φήμη τους έχει έδραιωθεί πάνω σε μία ή περισσότερες ταινίες. Αυτοί θα αναφερθούν συνοπτικά και σχεδόν πληροφορικά —όπως θα συμβεί αυτό και με άλλες χώρες— μία που τὰ δ-

ρια αυτής της μελέτης δέν επιτρέπουν μία λεπτομερειακή ανάλυση.

Και πρώτα, οι Άντρέ Μαρτέν και Μισέλ Μπασέ. Τήν ίδια τήν εξέλιξη των μεθόδων και των στυλ στο κινούμενο σχέδιο, τήν παρουσιάζουν πολύ έξυπνα στο «PATAMORPFOSE», παρουσιάζοντας τὸ ίδιο θέμα με ποικίλους τρόπους: ένα ζωγράφο, ένα πίνακα κι ένα τοπίο, διαδοχικά, σε στυλ Ντιονέι, σε στυλ U.P.A., με κινεζικές σκίες, με μαριονέττες, με άποκόμματα, με χρήση φωτογραφικών φάσεων, κ.λ.π. Τὸ «Μὰ πού είναι οί νέγροι τοῦ παλαιοῦ καιροῦ;» παρουσιάζει τὰ ὅρια μιας φανταστικής φιλίας μεταξύ λευκῶν και νέγων, «ὑπαναπτύκτων» και «ἀνεπτυγμένων», και τήν ἀντιστροφή ἀντιλήψεων: μία πρωτότυπη ιστορία με ἥρωες έναν λευκό κυνηγό σε σφαίρι και έναν ἰθαγενή τραγουδιστή. Στόν Ζάν Ίμαζ ὑπάρχει χάρη και εὐφυΐα: «Ένας κόκκος ὀρθολογισμοῦ», «Η περιπέτεια τοῦ Ἰη Βασιλέ» (ὅπου ἐπιχειρεῖ να δημιουργήσει ἐκ νέου τὴ Νέα ὸρκη τοῦ Στάινμπεργκ), «Αναμνήσεις ἀπὸ τὸ Ἰπινάλ» (πολύ χαριτωμένη κι έξυπνη χρησιμοποίηση τοῦ ὕλικου τῶν εἰκόνων τῆς ἐποχῆς). Τὸ «Παρί - φάλας» τοῦ Ἰλμπερ Σαρμπ, ἀποτελείται ἀπὸ χαριτωμένα χιουμοριστικά στιγμιότυπα τῆς διαμονῆς τῶν τουριστῶν στὸ Παρίσι, ὅπως και τὸ «Βίλλα MON - REVE», ἄγρια φάρσα και σάτιρα μαζί. Με τούς ἀσθενείς σ' ένα φρενοκομείο ἀσχολεῖται ὁ Ρενέ Λαλού στὸ φίλμ «Τὰ δόντια τοῦ πιθήκου», ὁμως ἡ «ἐμφύχωση» παραμένει ἀτεχνή και τὸ θέμα ἀόριστο. Καλύτερο είναι τὸ ἐπόμενο φίλμ του, «Τὰ σαλιγκάρια» ἐνῶ τὰ ἀριστούργημά του είναι τὸ «Οί νεκροί καιροί» (1962), μία φρικτή και μακάθρια διαδοχή ἀπὸ εἰκόνες, που ἔχει σάν θέμα τὸν ἄνθρωπο σάν ἕνα δὸν που δολοφονεῖ. Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ ἐπισόδια, μία ἄρα σκοτώνει ὅλους τούς γενεοφόρους ἄντρες, ἕνα ἄλλο ἀναφέρεται συνοπτικά στήν ποινὴ τοῦ θανάτου. Τὸ σχέδιο είναι πολὺ χαρακτηριστικό (μοιάζει νά-ναι με σινική μελάνη), με μακάθριες λεπτομέρειες. Τελείως διαφορετικό κλίμα στὸ «Μαρεάλ, ἡ μητέρα σου σε φωνάζει» τοῦ Ζακ Κολομπά (2 πρόσωπα δημιουργοῦνται συμπτωματικά μέσα σ' ἕνα καλεῖδοσκόπιο), στὸ γοητευτικό «Η Σοφί και οί Γκάμες» τοῦ Ζυλὲν Παππé, στὰ «Τρελλὰ Σύννεφα» τοῦ Ἰνρί Λακάμ (ζωγραφικὸ ὕφος και προτίμηση στὰ σκοῦρα χρώματα), στὴ θραβεμένη «ODOMANE» τοῦ Ἰρκαντύ, ἢ στὰ «TEUF - TEUF» και «Μπολλάντ Κρομό» τοῦ Ζάν Ζαμπιεύ. Η «Μπέρτα με τὰ μεγάλα πόδια» τῶν Μπρουῖνο και Γκουίντο Μπερτιόλ και Λοναττί είναι ἕνα εἰρωνικό χρονικό με γελοιογραφική ἄνταση, ὅπως και τὸ «Ένας τουρίστας στήν Γαλλία» (κινούμενο σχέδιο και λήψεις ἐκ τοῦ φυσικοῦ). Τέλος, μία κάπως ξεχωριστὴ θέση κατέχει κι ὁ Μανουέλ ὸτερό. Με τὸν Ζακ Λερού γυρίσαν τὸν «Μαίτρ» τὸ 1963, μία σάτιρα τῶν μυστικῶν που κυκλοφοροῦν μέσα στοὺς ζωγραφικούς κύκλους τοῦ Παρισιοῦ, με πολὺ χαρακτηριστικό σχέδιο και χρώματα ἀνάλαφρα. Δεύτερη ταινία τοῦ ὸτερό τὸ «CONTREPIED», ἕνα έξυπνο καρτούν με ἀσυνήθιστο σχέδιο. Τὸ καλύτερο ὅμως ἔργο του είναι τὸ «Ἀρης ἐναντίον Ἰατλαντος», που κυριαρχεῖται ἀπὸ μαῦρο χιούμορ και φλεγματική ὀργή. Ἀφήνεται βέβαια νὰ διηγηθεῖ τὸ γέλιο μέσα ἀπ' ὅλα τὰ ἐξοτλήματα τῆς πολεμικῆς βίας στὸ πλέγμα τῶν διαφόρων γενοτόπων ἕνα γέλιο ὅμως που παγώνει ἀμέσως στὰ χεῖλια.

(ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ)

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΑΚΜΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΟΥ ΗΡΩΑ Στρατηγική της άραχνης (STRATEGIA DEL RAGNO)

Σκηνοθεσία: Μπερνάρντο Μπερτολούτσι. Σενάριο: Μπ. Μπερτολούτσι, Μαριλού Παρολίνι και Έντοαρντο ντε Γκρεγκόριο, από το διήγημα του Χόρχε - Λούις Μπόργκες. «Θέμα του προδότη και του ήρωα». Φωτογραφία: Βιττόριο Στοράρο και Φράνκο ντι Τζιάκομο. Ντεκόρ και κοστούμια: Μαρία - Πάολα Μαίνο. Μουσική: 'Αποσπάσματα απ' τον «Ριγκολέττο» του Γκιουζέππε Βέρντι. Διανομή: Τζούλιο Μπρότζι, 'Αλίντα Βάλι, Τίνο Σκόττι, Πίππο Καμπανίνι, Φράνκο Τζιοβανέλλι. Παραγωγή: R.A.I. ('Ιταλική Ραδιοηλεκτρονική) και RED FILM (Τζιοβάνι Μπερτολούτσι). Διάρκεια: 100'. 'Ηστανκόλορ - Τεχνικόλορ.

Παίρνοντας υπ' όψη ότι η «Στρατηγική της άραχνης» γυρίστηκε την ίδια χρονιά (λίγο πριν) απ' τον «Κομφορμίστα» (1970) και, κυρίως, ότι το ένα φιλμ αποτελεί τη συνέχεια του άλλου όσον αφορά τη διερεύνηση του ίδιου γενεϊκού μύθου, προβλήματος, θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί την άλλη όψη του ίδιου κίθδηλου νομίσματος. 'Αν τουτού το γενικό πρόβλημα, χρησιμοποιώντας μια φράση του Μπερτολούτσι σε συνέντευξή του, το όρισουμε σαν «άπομυθοποίηση των ήρωικών προσώπων των αντιφασιστών και άστων πατεράδων μας», το ουσιαστικό άστος πρέπει να έχει διπλή σύνταξη: σαν προσδιοριστικό επίθετο μπορεί να πάρει είτε το φασίστας («Κομφορμίστας») είτε το άντιφασίστας («Στρατηγική της άραχνης»). Στον «Κομφορμίστα», δεύτερο μέρος της «αντιρωικής διλογίας», το ζεύγος των έννοιων άστος - φασίστας (ή άστοποίηση - φασιστοποίηση) χρησιμοποιούνταν σαν δημοπολικός δεσμός του ίδιου μοριακού πλέγματος: ή μια έννοια διαχεόταν στην άλλη σε σημείο που οι άρχικές συνιστώσες να εμφανίζονται σ' όλοκληρη την ταινία με τη συνισταμένη τους, που θα μπορούσαν νάναι μια παράγωγη και των δυο έννοια, ή δειλία.

Στη «Στρατηγική της άραχνης» το έγχειρμα της σύζευξης των έννοιων άστος - αντιφασίστας γίνεται πολύ πιο δύσκολο, άφοι ή μυθολογία της συμβατικής πολιτικής όρολογίας μάς συνήθισε σε μια σχεδόν αυτόματη διάζευξη: ό αντιφασίστας δέν μπορεί, κατά κανόνα, να είναι και άστος ή, σωστότερα, ό άστος έχει τις λιγότερες πιθανότητες νάναι αντιφασίστας, δεδομένο ότι τις περισσότερες πιθανότητες τις έχει, έξ όρισμοι, ό προλετάριοι. Του-

το τό όλοφάνερο συλλογιστικό σφάλμα, τό προκαλούμενο απ' τις ιδιοτροπίες της κατασκότεινης πολιτικής όρολογίας προσπαθεί να καταδείξει ό Μπερτολούτσι στη «Στρατηγική της άραχνης» - όπου ή λέξη άραχη προτείνουμε να διασταθεί σαν «πολιτική σκοπιμότητα» και ή λέξη «στρατηγική» σαν «δολιοχοδρομίες ή μεταμφιέσεις της πολιτικής σκοπιμότητας».

Και στο πρώτο (άστος - φασίστας) και στο δεύτερο (άστος - αντιφασίστας) ζεύγος έννοιων, ή συνισταμένη είναι ή ίδια: δειλία. Πράγμα που σημαίνει ότι άνάμεσα στα δυο υπάρχει μια όργα - νικ ή, και καθόλου φορμαλιστική ή τυπολογική σχέση. Πρέπει να τονιστεί ότι κοινή και στα δυο ζεύγη είναι ή έννοια άστος - ή έδω άκριβώς θρίσκεται τό κλειδί για την κατανόηση της κριτικής που άσκει ό Μπερτολούτσι στους «πατεράδες».

Τό πως ό άστος μεταλλάσσει σε φασίστα, τό είπαμε ήδη σε μια άλλη κριτική μιλώντας για τον «Κομφορμίστα». Παρακάτω θα προσπαθήσουμε, με θάση τά φιλικά δεδομένα της ταινίας που μάς άφορά έδω, να δοιμε που έγκειται τό φαίνόμενο νικά παράδοξο της αντιφασιστικής «στράτευσης» του άστοι - φαίνόμενο πάντα ένδιαφέρον και άκρως επίκαιρο αλλά και ευεξήγητο, με την προϋπόθεση πως είμαστε σε θέση να δοιμε πέρα απ' τη μυθολογία της πολιτικής όρολογίας που σπάνια είναι ταυτόσημη με την κοινωνιολογική όρολογία.

1

Πριν φτάσουμε στη συγκεκριμενοποίηση της ψυχολογίας του άστοι - αντιφασίστα μέσα απ' τά φιλικά δεδομένα, πρέπει να κάνουμε μια μεγάλη παρένθεση, σταματώντας στα δραματογραφικά δεδομένα, για να δοιμε πως χρησιμοποιείται μια άλλη έννοια, έντελως έπικουρική στην περίπτωση μας, που έδω παίζει ρόλο καταλύτη ή' στη γλώσσα των δραματογών, «δραματογραφικό άξονα»: ή έννοια του «Ηρωα». 'Ο «Ηρωας» (τό κεφαλαίο, όπως θα δοιμε, είναι έντελως άναγκαίο) είναι ό φορέας, στο δραματογραφικό επίπεδο, της διπολικής έννοιας άστος - αντιφασίστας του ιδεολογικού επιπέδου, πράγμα που δέν συμβαίνει στην άλλη διπολική έννοια (άστος - φασίστας) όπου, θέβαια, ή χρήση του μύθου του «Ηρωα» δέν είναι καθόλου άναγκαία για την άνάπτυξη της δράσης, και μαζί της του προτοές της φασιστοποίησης.

Για τη λαϊκή φαντασία και για την ένθολογία ό «Ηρωας» είναι:

1) 'Ενα μυθικό μισοθεϊκό - μισοανθρώπινο δν στο όποιο οι κοινοί θνητοί όφείλουν σεβασμό και λατρεία. 'Ο «Άθος - πατέρας» (ό «Ηρωας» της ταινίας και ό ήρωας του φιλικού μύθου) τάχει και τά δυο (σεβασμό και λατρεία) και συνεπώς, έξ όρισμοι είναι ήδη ένας «Ηρωας».

2) Πρέπει όπωσδήποτε να έχει πεθάνει. Ζωντανό «Ηρωας» δέν υπάρχουν σε καμιά μυθολογία. 'Ο ζωντανός «Ηρωας» είναι δημαγωγικό κατασκεύασμα, συχνά πρόσκαιρο και συχνότατα τρωτό. 'Ωστόσο, υπάρχουν πάντα ζωντανόι όποσ ή φιόι «Ηρωας, άλ-

λά ο σωστός χαρακτηρισμός τους θα ήταν παλλη-
κάρι·α (Ή παλληκαριά είναι το έγκυρύτερο πιστο-
ποιητικό για τη μεταθανάτια ήρωοποίηση, που στη
σύγχρονη εποχή πιστοποιείται απ' την αισθητική κα-
τά κύριο λόγο, δηλαδή μ' έναν ανδριάντα ο οποίος
αποτελεί το ασφαλέστερο τεκμήριο για την «άθανασ-
σία» του Ήρωα — μία άθανασία που μόνο η πολιτι-
κή μυθολογία, σε συνεργασία με μία προγραμμα-
τισμένη αισθητική θα μπορούσε να προσφέρει. Στη
σύγχρονη εποχή η ειδωλολατρεία και η ιστορικά με-
ταγενέστερή της ήρωολατρεία συγγέονται άξεδιάλυ-
τα, και η σύγχυση έπιτείνεται απ' τις ιδεολογικές
προσχωσεις ζωντανών ακόμα μεταφυσικών συστημά-
των. Όπωςδήποτε η αισθητική, έδω, είναι ο μόνος
μεσάζων ανάμεσα στην πολιτική μυθολογία και τη
μεταφυσική, κι απ' αυτή την άποψη ξανασυναντά τις
πανάρχαιες ρίζες της στη συμπαιθητική μαγεία). Ο
Ήθος - πατέρας είναι, λοιπόν, όχι μόνο έξ όρισμού
αλλά και τ ε κ μ η ρ ι ω μ έ ν ο Ήρωας. Όμως,
τεκμηρίωση δεν σημαίνει άναγκαστικά και απόδει-
ξη, όπως θα φανεί απ' την «ερόσυλη» επέμβαση του
Ήθου - γιού - αντίηρωα, που σκόπιμα ο Μπερτολού-
τσι τον θάζει ν' άκούει στο ίδιο όνομα: με τον τρό-
πο αυτό δηλώνεται όχι μόνο η σέ χόρο διαίωνιση (με
τόν ανδριάντα) αλλά και η σέ χρόνο διαίωνιση που
είναι χαρακτηριστικό καθαρά κοινωνικό και όχι αι-
σθητικοπολιτικό, όπως το προηγούμενο.

3) Σ' όλες τις μυθολογίες, προϋπόθεση της ήρωο-
ποίησης είναι ο ή ρ ω ι κ ό ς , και σέ γλώσσα λι-
γότερο μεταφυσική, ά σ υ ν ή θ ι σ τ ο ς θάνατος.
Ο Ήρωας ή δολοφονείται ύπουλα ή εκτελείται «έπί-
σημα» και μετά από δική σκοπιμότητα. Σέ καμιά πε-
ρίπτωση δεν πεθαίνει γέρος, και προπαντός σέ καμιά
άπολύτως περίπτωση δεν πεθαίνει από τυχαίο θάνατο.
(Ή άρρώστια και το άτύχημα είναι τα δυο
τέλεια έμβόλια κατά της ήρωοποίησης). Συνήθως προ-
τιμάται ή δολοφονία απ' την εκτέλεση, διότι ή τε-
λευταία άμβλύνει την έντύπωση του ξαφνικού και του
βαρβαρικού, και συνεπώς ένεργεί άφαιρετικά πάνω
στη δόξα. Γιαυτό άκριβώς ο σεναρίστας Μπερτολού-
τσι δολοφονεί τον Άθο - πατέρα, και μάλιστα μέσα
σ' έναν «ναό της τέχνης», την όπερα. (Ή δολοφονία
σέ ιερό χώρο έπιταχύνει καλπαστικά την ήρωοποί-
ηση — κι ο Μπερτολούτσι έχει ανάγκη απ' αυτήν την
έπιτάχυνση, δεδομένου ότι απ' τη σεναριακή άνοδο
μέχρι την πτώση του Ήρωα μεσολαβούν μόνο 25 χρό-
νια: 1936 - 1961. Στο φιλικό επίπεδο, αυτά τά νό-
μερα θα μπορούσαν να σημαίνουν το χρόνο γέννησης
και το χρόνο θανάτου του Άθου - πατέρα - Ήρωα,
και κάλλιστα θα ήταν δυνατόν νά γραφούν στον τά-
φο της προτομής του και του μύθου του).

4) Άφοι πεθαίνει «θάνοντα ήρωικών», ο μέχρι τότε
άνθρωπος φυσιολογικός, γίνεται Ήμιθεος (τό άλλο
όνομα του Ήρωα). Οι πιστοί έχουν ύποχρέωση νά
χτίσουν θιαστικά το ναό της νέας ήμιθεότητας. (Ή-
σως γιατί οι ανδριάντες στήνονται συχνά χωρίς δια-
γώνισμό). Ο ναός του Άθου - πατέρα είναι πελώρι-
ος: άρχίζει απ' την πλατεία του χωριού όπου ύ-
πάρχει ή προτομή του (σχεδόν όλα τά χωριά έχουν
τουλάχιστο μία προτομή), και με διάμετρο τόν κεν-

τρικό δρόμο, που φέρει τ' όνομά του, φτάνει μέχρι
το άδυτο της θίλλας στην όποία έξακολουθεί νά ζει
ή Ίέρεια, μία σεναριακά άδιόρατα αλλά σκηνοθετι-
κά πεντακάθαρα μισότρελη «ξηπόλυτη κόμισσα» (Ά-
λιντα Βάλι).

5) Ο Ήρωας δεν είναι ποτέ έθνική, αλλά μόνο
τοπική θεότητα. Άλλοιώς, θα άφαιρούσε «ζωτικό χώ-
ρο» απ' τούς κυρίως Θεούς με κίνδυνο, αυτοί, νά
θυμώσουν και τόν πετάξουν στά Τάρταρα, όπως τόσες
και τόσες φορές συνέθη στη μακραίωνη ιστορία της
ανθρώπινης δεισιδαιμονίας, αυτού του Ισότοπου της
δειλίας, του μόνου είδους πίστης που έξακολουθεί νά-
χει πάρα πολύ γερές ρίζες.

6) Το τελευταίο και σπουδαιότερο χαρακτηριστι-
κό του Ήρωα είναι το ότι αποτελεί τη ζύμη που κά-
νει την κοινωνική ζωή νά φουσκώνει γύρω της και νά
μορφοποιείται σέ συγκροτημένο σύνολο. (Παλιότερα,
ιδρυτής κάθε οικισμού ήταν ένας Ήρωας). Οι άν-
θρωποι της κοιλάδας του Πάδου (έκεί τοποθετείται
ή ιστορία) άποστερημένοι από κάθε σοθαρότερο Ι-
δανικό, άρπαζουν την ευκαιρία που τούς προσφέρει
ή ήρωογέννηση και «νοιώθουν ύπερήφανοι». Ή κοι-
νή ύπερηφάνεια είναι ό,τι περισώθηκε από μία πλα-
τύτερη έννοια του «κοινός» που φύρανε απ' τις συνε-
χεις λεηλασίας τών Ισχυρών στη διάρκεια της Ιστο-
ρίας, και που σήμερα έξακολουθεί νά'ναι πάντα ένας
πόθος και μία έλπιδα. Πάντως, αυτοί που φταίν λιγό-
τερο για ένα ξανακύλισμα πίσω στους πρώτους Ιστο-
ρικούς χρόνους, όταν ο Ήρωας ήταν άπολύτως ά-
ναγκαίος για τη συγκρότηση τού οικισμού, είναι οι
τωρινοί, όψιμοι πιστοί του: Τώρα πιά ο Ήρωας δεν
είναι το σημάδι της έκφρασης ενός κοινού πόθου
αλλά το πιο εύκολο κοίταχο χνάρι τών συνεπειών της
έπιθυμίας . . . ίγων. (Αυτοί οι λίγοι δεν μετέχουν στην
ήρωολατρεία). Στην ταινία, οι λίγοι είναι μία πολύ μι-
κρή ομάδα «αντιστασιακών» με έπικεφαλής τόν Άθο
πατέρα. Τί σημαίνει ή αντίστασή τους, θά το δούμε
παρακάτω.

Τί θ' άπογίνει ή κοινότητα χωρίς τόν Ήρωα - πο-
λιούχο της; Ο Μπερτολούτσι, σέ πείσμα όλων
τών ανδριάντων του κόσμου, έπιμένει πώς δεν θά
συμβεί τίποτα το σημαδιακό: Άπλως, οι χωριάτες
θά θορυβηθούν λιγάκι, όπως φαίνεται στίς τελευταί-
ες σεκάνς της ταινίας μετά την Ιεροσυλία του Άθου -
γιού: Οι κομπάρσοι για πρώτη φορά στο φίλμ κα-
ταστρέφουν την άρμονική σύνθεση του κάδρου κινού-
μενοι άτακτα. Όμως, πρόκειται για μία άταξία μέσα
στην όποία κάτι κυοφορείται, κάτι το έντελώς άόρι-
στο, αλλά έντονα παρόν σάν αισθηση.

2

Είδαμε μέχρι έδω τη διάρθρωση του πρώτου και
στοιχειώδους επιπέδου της άκολουθίας, το δραματουργι-
κό, που είναι και το πιο εύκολο διάβαστο, άφοι τά
δομικά του στοιχεία είναι δανειομένα από έναν παμ-
πάλαιο μύθο, αναδιαρθρωμένο και προσαρμοσμένο σ'
ένα στόχο έξαρχής καθορισμένο απ' τόν σεναρίστα.
Τη σημασία του μύθου που ήδη έπισημάναμε στη δρα-
μαουργία θά προσπαθήσουμε νά την έπιβεβαιώσου-

με και στο φιλικό επίπεδο το οποίο άλλωστε απο-
τελεί και τον κινητήρα του μύθου, και χωρίς το ό-
ποιο ή ταινία δεν θάταν τίποτα περισσότερο από μια
πολύ ενδιαφέρουσα Ιστορία που ωστόσο δεν θα υπήρ-
χε λόγος να γίνει φίλμ.

‘Ο παλιός μύθος του “Ηρώα έχει χάσει την παλιά
δοντολογική του σημασία: Κανένας δεν θα πίστευε στην
υπαρξη ενός περιέργου όντος, τοποθετημένου κάπου
ανάμεσα στο θεό και τον άνθρωπο. ‘Η φιλική μυθο-
πλασία, που δανείζεται μεθόδους της λαϊκής μυθο-
πλασίας, δεν θα μπορούσε να ξεπερνάει τον αρχι-
κό έθνολογικό πυρήνα χωρίς τη βοήθεια της ψυχο-
λογίας ή οποια έδω χρησιμοποιείται όχι για την σέ-
βάθος διερεύνηση ενός χαρακτήρα αλλά για τη φιλ-
μική τεκμηρίωση μιας συμπεριφοράς: της
συμπεριφοράς των άστων που είναι δυνατόν να γί-
νουν περιστασιακά αντιφασίστες. Μια δεύ-
τερη ανάγνωση της ταινίας στο επίπεδο της ψυχολο-
γίας όπως αυτό καθορίζεται στο φίλμ απ’ τον τρό-
πο με τον οποίο οι ήθοιοι από έπώνυμα όντα γί-
νονται φορείς - σύμβολα κάποιων ιδεών που δεν ύ-
πάρχουν στο μύθο καθεαυτών, θα ήταν πολύ πιο έν-
διαφέρουσα από την έθνολογική έρμηνεία του μύθου.

“Ηδη στο ζεύγος των έννοιών άστος - φασίστας στον
«Κομφορμίστα» είχαμε μια έκθεση σε δεύτερο πλάνο
και του ζεύγους άστος - αντιφασίστας: Τηρουμένων
των αναλογιών, ο καθηγητής ήταν αντίγραφο, ή κα-
λύτερα, μεγεθυμένη λεπτομέρεια του χαρακτήρα του
“Αθου - πατέρα. (‘Ο ίδιος ήθοποιός παίζει και τον
“Αθο - γιό). ‘Ο καθηγητής παρίστανε εκ του
άσφαλου και ακίνδυνα τον αντιφασίστα. Το ίδιο κά-
νει και ο “Αθος - πατέρας, πλαισιούμενος από μερι-
κούς φαμφαρόνους που αποτελούν το χορό της πα-
ράστασης ής του, και ταυτόχρονα τους μόνους
θεατές αυτής της παράστασης. ‘Αργότερα (στον έ-
νεστώτα χρόνο του φίλμ) οι πρώην «αυτούργοι» και
«αυτόπτες» θα γίνουν οι «‘Απόστολοι της Δόξας Του»,
δηλαδή οι πολύ καλά θωλεμένοι θεματοφύλακες των
γραφών του ήρωισμού, που σαν τέτοιοι ούτε δρουν
ούτε βλέπουν πιά: Τρών μόνο, κατά προτίμηση ψητό
χοιρινό, με τη φιλική συνοδεία μουσικής Βέρντι, ή
αυτοηδονίζονται χαϊδεύοντας τα κρεμασμένα όλόπα-
χα μπουτία του γουρουνιού που τείνει να γίνει μπέ-
ικον. (‘Η συμπεριφορά τους στο παρόν βοηθάει στην
κατανόηση της συμπεριφοράς τους στο παρελθόν, που
ύπό μορφή φλάς - μπάκ, κρατάει το ιδεολογικά κύριο
μέρος του φίλμ). “Ολοι στον παρακείμενο χρόνο του
φίλμ παίζουν τους αντιφασίστες — με την ίδια
έννοια που τα παιδιά παίζουν τους στρατιώτες. “Ο-
πως σε κάθε παιχνίδι έτσι κι εδώ, οι κανόνες είναι
προκαθορισμένοι — και όμοιοι και για τους δυο άν-
τιπάλους: Οι στολές, οι φαμφάρες, ο γιορταστικός
διάκοσμος, ο στόμος, είναι τα κοινά σημάδια της
θεατροποίησης και του παιχνιδιού και στά δυο ζεύγη
έννοιών. Αυτό το πλέγμα σημαινόντων καλύπτει πρό-
χειρα την ολόφανερη ψυχολογική άπο-
στίρηση στο άτομικό επίπεδο ή οποία, έτσι, με-
τατίθεται έντεχνα σαν όπερ λήρωσ η στο
επίπεδο της κοινωνικής ομάδας. ‘Ωστόσο, τα άτομα

μιάς τέτοιας ομάδας δεν έχουν μεταξύ τους τίποτα
το κοινό εκτός απ’ την κενότητά τους. (Αυτή ή δυ-
νατότητα μετάθεσης της ψυχολογικής έλλειμματικό-
τητας του ατόμου στην ομάδα αποτελεί τη λυδία λίθο
για την έρμηνεία των περιοδικών επιτυχιών της φα-
σιστικής προπαγάνδας, που άπευθύνεται πάντα σε
άνθρώπους ψυχολογικά έλλειμματικούς: ‘Ο φασισμός
έπαγγέλλεται κραυγαλέα την π λ ή ρ ω σ η τ ο ύ
ά τ ό μ ο υ αλλά, φυσικά, δεν όμολογεί πως πρό-
κειται για πλήρωση τεχνητή που λίγο διαφέρει απ’
την «πλήρωση» μιας σαμπρέλλας με άέρα. ‘Ο άπο-
γορευμένος και ποικιλότροπα μειονεκτών μικροα-
στός, όντας άνικανος να καταλάβει τις αιτίες της κα-
κοδιαμονίας του μεταλλάσσει μια ίάσιμη ψυχοπαθo-
λογική κατάσταση σε «πανανθρώπινη μοίρα» που να
το μεταφυσικό τίμημα της ψυχολογικής του άποστή-
ρησης).

Περίπου το ίδιο συμβαίνει και με το δεύτερο παί-
χτη του ίδιου παιχνιδιού, ο όποιος και μάς άφορ ά-
δω: ‘Ο άστος (όχι ο μεγαλοάστος ο όποιος καθο-
ρίζει μεν τους κανόνες του παιχνιδιού αλλά δεν παί-
ζει ποτέ) νοιώθει την άνάγκη μιας εκ του άσφαλου
πλήρωσης της ψυχολογικής του έλλειμματικότητας μ’
έναν διαφορετικό τρόπο: “Όχι με την ένταξη σε μια
τεχνητή κοινωνική ομάδα, όπου έμφωλεύει ο κίνδυ-
νος της γελοιοποίησης αλλά με την έντεχνη μεγέθυ-
ση άσήμαντων πράξεων, με θασικό στόχο να τις δεί
μετατρεπόμενες σε «Ιστορικά γεγονότα». Για τους
σκοπούς του έχει στη διάθεσή του τη «σιωπηλή πλειο-
ψηφία», που έξακολουθεί να τρέφεται με παραιση-
τικά θ έ ά μ α τ α , και έναν τύπο που είναι ο με-
σάζων ανάμεσα σ’ αυτόν και τους άόρατους θεατές
του. ‘Ο άστισμός έχει στήσει τέλεια αυτή την κολοσ-
σιαία παράσταση, έχει κουρδίσει θαυμάσια το παι-
χνίδι της εύκολης δόξας. Μέσα σ’ αυτή τη σχεδόν
ειδυλλιακή άτμόσφαιρα ο άστος δεν έχει κανένα λό-
γο να μην παρίστανε ι τον αντιφασίστα, προ-
παντός όταν ξέρει πως ο όμογάλακτος αντίπαλος (ο
φασίστας) προσέχει κι αυτός τους κανόνες του παι-
χνιδιού: Δεν «κόβει κεφάλια», περιοριζόμενος σε έ-
λάχιστα όδυνηρές σφαλιάρες, σαν ένα είδος τιμη-
ρίας παρόμοιας μ’ αυτήν που επιβάλλουν οι νικη-
τές στους νικημένους ενός σαλονίστικου παιχνιδιού.

Παχνίδι σημαίνει κατ’ άρχήν ακίνδυνη περιπέτεια.
‘Ο άστος δεν μπαίνει ποτέ σε περιπέτειες αν δεν έ-
χει έξασφαλίσει άπόλυτα το ακίνδυνο. Δηλαδή, αν
δεν έχει έξασφαλίσει την περιουσία του και τη ζωή
του. “Ετσι νοιώθει άκέρια την Ικανοποίηση που μπο-
ρεί να του προσφέρει ένα «θίβερε περικολοζαμέντε»
κάθε άλλο παρά «περικολόζο» απ’ τη μιά, κι απ’ την
άλλη κερδίζει άνέξοδα δόξα που έξαργυρώνεται πο-
... συχνά σε χρήμα στο χρηματίτηριο των άστικών
άξιων. (Λίγοι «πολέμαρχοι» πέθαναν στην ψάθα κι ά-
κόμα λιγότεροι στο «πέδιο της τιμής» που προορίζε-
ται σχεδόν άποκλειστικά για τους άμνους).

‘Η «έπαναστατικότητα» του άστού, λοιπόν, δεν εί-
ναι παρά κομπασμός πάντα ύπερόθουλος, καρναθα-
λιστική μεταμφίσηση που κάνει δυνατή την ψυχολογική
έκτόνωση και την πλήρωση μέσα απ’ αυτήν (την αυ-

τοπλήρωση για την ακρίβεια). "Ετσι, ο έγωισμός, θαλμένος στην ύπηρεσία του Έγώ και ποτέ της ομάδας, αυτότροφοδοτείται ακατάπαυτα μ' ένα άφογο σύστημα ανάρδρασης (φήτ-μπάκ). Λέχτηκε κατά κόρο, και είναι σωστό, πώς ο άστος έχει γερό στομάχι: Χωνεύει τὰ πάντα, απ' τὸ χαθιάρι μέχρι τὴν λιγάκι δύσπεπτη «ἐπανάσταση». Αὐτὴν, γιὰ νὰ χωνέψει εὐκολότερα τὴν πασπαλίζει με ἀποσμητικά καὶ ποικίλα καρυκεύματα. Καί, προπαντός, δὲν παίζει μαζί της ἀν δὲν τὴν καταστήσει ἀκίνδυνη γιὰ τοὺς πάντες — ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν «ἐχθρό». "Όταν οἱ προϋποθέσεις δημιουργηθοῦν ἀπὸ ἄλλους, ὁ ἀστος εὐκολὰ ἐνδύεται τὴ λεοντὴ καὶ βρυχᾶται. Ἄλλὰ μόνο βρυχᾶται. Δὲν δαγκώνει. "Ετσι, ἡ ἐπανάστασή του καταντᾷ παιχνιδὶ συντροφιάς — ὅμοιο με τὸ κούμ-κάν.

Σ' ἕνα πρῶτο στάδιο ὁ «ἐπαναστατημένος» ἀστος ἀσχολεῖται με τὸν ἔλεγχο τῶν κανόνων τοῦ παιχνιδιοῦ, καὶ τὴ δειλία του αὐτὴ τὴ θαφτίζει «ἰδεολογικὴ προετοιμασία» ἢ ἐπὶ τὸ ἡχηρότερον «δουλεῖα στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο». Σ' ἕνα δεύτερο στάδιο, καὶ ὕστερα ἀπὸ πολλαπλοὺς ἐλέγχους μπαίνει στὸ παιχνίδι. Στὴν ταινία μας ὁ "Άθος - πατέρας, τυπικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ ἐπαναστατημένου ἀστοῦ, ὅπως τὸν περιγράψαμε παραπάνω, ἔχει περάσει τὰ στάδια τῆς «ἰδεολογικῆς προετοιμασίας» πρὶν ἀρχίσει ἡ ταινία. Τὸ φιλμ τὸν πιάνει ὅταν εἶναι ἤδη ἔτοιμος γιὰ «δράση», ποὺ συνίσταται σὲ μιὰ ἀπόπειρα κατὰ τοῦ Μουσολίνι ἢ ὅποια, θέθαια, δὲν γίνεται γιὰτὶ ἀν γινόταν θάπρεπε νὰ παραιτηθεῖ απ' τὸ παιχνίδι. Πάντως, τὸ παιχνίδι ὠθεῖται μέχρι λίγο πρὶν απ' τὸ σημεῖο στὸ ὁποῖο θὰ ἔπαυε νὰ εἶναι παιχνίδι: Ἡ ἀπόπειρα προετοιμάζεται σοβαρότατα ἀλλὰ τὴν ἀποκαλυπτικὴ σκηνὴ τοῦ ἐγκαταλειμμένου αὐτοκινήτου - ὄπλοστασίου - παλκοσένικου ὁ θεατὴς διαπιστώνει πὼς ἐπρόκειτο γιὰ παιχνίδι μόνο, κι ὅτι ἦταν καταδικασμένη ἔστω κι ἂν ὁ Ἡρώας δὲν πρόδιδε. (Τὸ γεγονὸς πὼς προδίδει καὶ ἐκτελεῖται απ' τοὺς «συντρόφους» του στὴν ὥπερα δὲν σημαίνει πὼς πρόκειται γιὰ ἔσχατο μέτρο ἀσφαλείας τῆς ομάδας ἀλλὰ γιὰ μέτρο αὐτοδικίας: ὁ προδότης δὲν τήρησε τοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ μέχρι τέλους, δηλαδὴ δὲν ἔριξε μερικοὺς πυροβολισμοὺς στὸν ἀέρα κι ἀπὸ μακριὰ ὥστε νὰ φανεῖ πὼς πράγματι κάποια ἀπόπειρα ἔγινε. Τὸ γεγονὸς καὶ μόνο πὼς πρόδωσε δείχνει ὅτι εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται σοβαρὴ μιὰ ὑπόθεση ποὺ δὲν εἶχε πρόθεση νὰ σοβαρευτεῖ κι ὅτι, ἀκόμα, ἡ προδοσία δὲν ἦταν παρὰ μιὰ προσπάθεια συγκράτησης τοῦ παιχνιδιοῦ μέσα στὰ ὅρια τῶν κανόνων του. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ προδοσία ἦταν μιὰ πράξη θίαιης διακοπῆς τοῦ παιχνιδιοῦ: Τὸ σταματᾷ ὅταν διαφαίνεται ἡ πιθανότητα μιᾶς χασούρας, με τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ὁ παίχτης τοῦ σκακιὸ ἀνακατάνει τοὺς πεσσοὺς ὅταν διαπιστώσει πὼς βαδίζει σίγουρα πρὸς τὴν ἥττα).

3

Τὰ ἥρωικά πρόσωπα τῶν ἀντιφασιστῶν πατεράδων δὲν εἶναι λοιπὸν παρὰ καρικατοῦρες ἐπαναστά-



τη. Σ' ὄλους τοὺς ἐπιμέρους τομεῖς τῆς σκηνοθεσίας ὁ Μπερτολούτσι ὑπερτονίζει τὸ γελοιογραφικὸ σκάρφιγμα:

1) Ντύνει τὸν "Άθο - πατέρα ἀρλεκινίστικα: σακάκι ποὺ μοιάζει με χιτῶνιο ἀλλὰ δὲν εἶναι, ζώνη πλατεῖα ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση φυσίγγιοθήκης, μαλλὶ μεγάλο, ἄλλοτε ἀτημέλητο καὶ ἄλλοτε προσεχτικὰ μπριγιαντινισμένο (ποὺ δείχνει πὼς ἡ «ἐπαναστατικὴ» ἀτημελησιά δὲν εἶναι παρὰ ἕνα απ' τὰ πολλὰ ἐφέ αὐτοῦ τοῦ γεννημένου θεατρίνου), φουλάρι κόκκινο ἀλλὰ προσεχτικὰ δεμένο στὸ λαιμὸ ὥστε νὰ

παραπέμπει ταυτόχρονα και στο παραδοσιακό χρώμα της επανάστασης και στις δονζουανικές επιδόσεις του. (Τά ένδυματολογικά σημαίνοντα, στην έννοιολογική τους προέκταση, παραπέμπουν και στη συγχρονική έκδοσή του ψευδοεπαναστάτη, του οποίου η ψευδοεπαναστατικότητα περιορίζεται ασφαλέστερα σ' ένα είδος πρόκλησης ένδυματολογικής και μόνο. Δύσκολα καταλαβαίνει κανείς τους λόγους της όργης από μέρους του κατεστημένου, αφού η έκκεντริกότητα ήταν πάντα η πιο ανόητη, και προπαντός η πιο ακίνδυνη μορφή διαμαρτυρίας ή όποια, άλλωστε, υπαγορεύεται από μια ελαφρής μορφής ψυχοπαθολογική κατάσταση, ούδεμία σχέση έχουσα με ούδένα σοβαρότερο προβληματισμό. Δείχνει, απλώς, στατιστικά το μέτρο της σιωπηλής αγανάκτησης που στο μέτρο που παραμένει σιωπηλή δεν θλάφτει κανέναν).

2) Το φυσικό ντεκόρ (ή καταπράσινη κοιλάδα του Πάδου) με την ήμερη ειδυλλιακότητα του μοιάζει σά χώρος έντελως άκατάλληλος για να έκτυλιχθούν μέσα του πράξεις θίαιες. 'Αντίθετα, έπιτείνει την έντυπωση της ραθυμίας (οί καφενόβιοι χωριάτες που λιάζονται ή μισοκοιμούνται στην πρώτη σεκάνας) ή του λελογισμένου πάθους (ό έρωτας του 'Αθου - πατερα και της ξεπεσιμένης κόμισσας, ή μάλλον καρικατούρας κόμισσας, που τοποθετείται στον έξοργιστικά ήρεμο κήπο και τις θεράντες του «πύργου»).

3) 'Η υπόκρουση (άποσπάσματα άπ' τον «Ριγκολέττο» του Βέρντι) με την αντιστικτική της χρησιμοποίηση, άπ' τη μιά δίνει και στην ήχητική μπάντα την καρικατουριστική φόρμα της όπτικής μνάντας, κι άπ' την άλλη άποτελεί μιά εύφύεστατη νόη για τον καθεαυτό καρικατουριστικό και φαμφαρόνικο χαρακτήρα της «Μεγάλης Όπερας», που δεν είναι παρά ή άποθέωση του πασπαλισμένου με ήρωισμό ρομαντικού πάθους, όπως θα δούμε παρακάτω.

4) Το χρώμα, άλλοτε έντονα εικαστικό (στά κοντινά πλάνα, όπου τά βασικά χρώματα κόκκινο - μπλε - πράσινο κυριαρχούν πάνω στις άποχρώσεις τους, και όπου προφανώς χρησιμοποιήθηκε το τεχνικόolor) και άλλοτε έμφαντικά ίσοπεδωτικό και ρεαλιστικό (στά γενικά πλάνα όπου ή χρωματική μείξη γίνεται όσο σωστά τό έπιτρέπει ή άφαιρετική χημική χρωματική μέθοδος του 'Ηστανκόlor) υπογραμμίζει τό παιχνίδι στη διπλή κλίμακα του ρεαλισμού και της άφάιρεσης, τοποθετώντας τό ρεαλισμό στο έπίπεδο του γενικού και την άφάιρεση στο έπίπεδο του μερικού. 'Η γελοιογραφική χρήση του χρώματος, στη συνάρτησή του με τό ντεκουπάζ, είναι προφανής.

5) Οί κινήσεις της κάμερα — όπως και στον «Κομφορμίστα» — δεν είναι σχεδόν ποτέ έντελως περιγραφικές: Φορτίζονται και με μιά σημασία «κινησιολογική», άνάλογη μ' αυτήν που θα έδινε ένας χορογράφος στις σημασιολογημένες κινήσεις των χορευτών του. 'Η έγγενής στη φωτογραφία έννοια της περιγραφής άναίρεται και αυτόκαταστρέφεται κάθε στιγμή με την κίνηση της κάμερα, ή όποια μοιάζει να ξεφορτώνει τό εικαστικό της περιεχόμενο στον κενό χώρο: Σχεδόν κάθε σκηνή κλείνει μ' ένα πανοραμικό άπ' τους ήθοποιούς στο άδειο ντεκόρ. Καθώς τό σέ κίνηση πλά-

νο θγάζει άπ' τά πλαίσια του κάδρου τους ήθοποιούς έγκαταλείποντάς τους στον έξωφιλμικό χώρο, τά αντικείμενα του άδειου ντεκόρ άποχτούν την ίδια θαρύτητα μ' εκείνη που λίγο προηγούμενα είχαν οί άνθρωποι που άλλαξαν τίς θέσεις τους μ' αυτά. Αυτή ή άποανθρωποποίηση, άφαιρώντας άπ' την πράξη τον έμπρόθετο χαρακτήρα της (τή συνείδηση του δρώντος προσώπου) την κάνει να μοιάζει άμεσα έξαρτώμενη από κάποια άντανakλαστικά, τονίζοντας έτσι και με άλλο τρόπο τη γελοιογραφική ύφή της σύλληψης.

6) Στόν τομέα της ύποκριτικής, καθώς ό ίδιος ήθοποιός υποδύεται και τον πατέρα — 'Ηρως και τον γιο — αντίηρωα, ή μετάθεση άπ' τον ένα στον άλλο τονίζει άπ' τη μιά τη φυσική όμοιότητα κι άπ' την άλλη την ήθική άνομοιότητα άνάμεσά τους. Μεταξύ των δυό μορφών παρεμβάλλεται φυσιολογικά ένας χρόνος (μαθηματικός αλλά και ίστορικός) που καταστρέφει την παραδοσιακή σχέση πρωτοτύπου - αντιγράφου - ειδώλου: 'Ο γιος δεν άποτελεί συνηχία του πατέρα, του όποιου άλλωστε την ύπαρξη άγνοεί έσκεμένα μέχρι τη στιγμή που φτάνει στο χωριό. 'Ακόμα, με την καταστροφή άπ' τον ίδιο τό γιο του μύθου του πατέρα άναίρεται όχι μόνο ή έννοια της διαδοχής αλλά και της συμμετοχής του γιού στο μύθο του πατέρα έν είδει κληρονομιάς. 'Η «καταστροφή του μύθου του πατέρα», θέμα προσφιλές στον Παζολίνι και τους πνευματικούς του έπιγόνους (σ' αυτούς ανήκει και ό Μπερτολούτσι) άποχτά τη σημασία θασικού καθήκοντος άπαγκίστρωσης άπ' την ήθικά θαρυμένη συμπεριφορά και την ίστορικά άποτυχημένη πράξη της «γενιάς της αντίστασης» που τό μόνο που κατάφερε τελικά ήταν να κάνει την αντίσταση τρόπο ύπαρξιακής ή μη δικαίωσης, άγνώντας και συχνά περιφρονώντας την έντελώς άνιδιοτελή και, προπαντός, μη έγωιστική ένταξη στο ίστορικό γίνεσθαι. Φυσικό ήταν να χρεωκοπήσουν και οί φασίστες μικροαστοί και οί αντίφασίστες άστοί: Και οί δυό «παίχτες» κάλυψαν την ήθική τους γύμνια μ' ένα προπέτασμα ίστορικότητας που καμιά σχέση δεν έχει με την ίστορία. Και οί δυό οικειοποιήθηκαν τά μαζικά κινήματα για να άντισταθίσουν την ψυχολογική τους άποστροφήση. Και οί δυό έξαπάτησαν (και έξακολουθούν να έξαπατούν) όσους στ' αλήθεια πιστεύουν πως ή ίστορία γράφεται έρήμην της ψυχολογίας και του συναισθήματος.

Βασικός στόχος της γελοιογράφησης που έπιχειρεί ό Μπερτολούτσι σ' όλα τά έπίπεδα της υλοθετημένης σκηνοθετικής γραμμής είναι ή κατάδειξη της θασικά γελοιογραφικής ύφης μιάς ψυχολογικής κατάστασης, της δειλίας, που άποτελεί τό μόνιμο χοντρό χνάρι που άφήνει στη συνείδηση τό πρόσκαιρο συναισθηματό φόβου.

4

'Ο άρχετυπικός μύθος, ή δομή αυτού του μύθου στο δραματουργικό έπίπεδο και τά καθαρά φιλμικά δεδομένα, είναι προσανατολισμένα και προς έναν δεύτερο

στόχο εκτός απ' αυτόν της κριτικής στο επίπεδο της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας: Την απομυθοποίηση της ακαδημαϊκής αισθητικής που επιμένει να θεωρεί την τέχνη σαν ένα είδος ανακλαστήρα του κόσμου, λιγότερο ή περισσότερο σπλιθωμένου, άνικανη να κάνει οτιδήποτε άλλο εκτός απ' το να θεάται παθητικά τα τεκταίνόμενα, προσφέροντάς τα προς θαυμασμό ή ψόγον στον άδραν ήθεατή.

Το πιο «ασφαλές» θέαμα ήταν πάντα ή ακαδημαϊκή όπερα. Σ' αυτήν ο θεατής μπορεί να θαυμάσει παροξυνμένες στο έπακρο καταστάσεις, με τη θεβαλότητα ότι αυτές ανήκουν όπωςδήποτε στον ανεκδοτολογικό χώρο του παραδόξου, που αιώρεται ανάμεσα στο ρεαλισμό (λιμπρέττο) και την άκρα αφαίρεση (μουσική). Ειδικότερα στη «Μεγάλη Όπερα» με θασικό εκπρόσωπό της το Βέρντι, το λιμπρέττο έχει πάντα ένα τόνο θριαμβικό και ήρωικό, πράγμα που την καθιστά άκρως αποτελεσματική για ψυχολογική εκτόνωση σε κλειστό, και συνεπώς έλεγχομένο χώρο.

Η φόρμα της «Μεγάλης Όπερας» είναι μία γρήγορη έναλλαγή από ρετσιτατίβιο (προωθητικές της δράσης λυρικές άπαιγελίες) και άριες (σταθμοί της δράσης για να γίνουν εμφανέστεροι, με τον μουσικό υπερτονισμό οι χαρακτήρες - φορείς της δράσης). Η όρχήστρα συνοδεύει πάντα ύπογραμμιστικά τα τεκταίνόμενα στη σκηνή, και έτσι ή μουσική αποχτά έξ ανακλάσεως ένα σαφές περιεχόμενο: Ρεαλισμός και αφαίρεση συναντώνται στη μέση της διαδρομής και άλληλοεξουδετερώνονται.

Στη «Μεγάλη Όπερα» όλα είναι υπέρμετρα, και συνεπώς όλα τείνουν στον υπερτονισμό του ήρωικού της χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα αυτός άκριβώς ο υπερτονισμός την κάνει να μοιάζει με καρικατούρα δράματος στα μάτια του μουσικά - μελοδραματικά άμύητου.

Αυτό το στυλ της «Μεγάλης Όπερας» μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο με εκπλήσσοσα άκριβεια και με μετάθεση μέρους του ρόλου της μουσικής στο μοντάζ απ' τον Βισκόντι στο «Σένσο». Ήταν ή πρώτη στην ιστορία του κινηματογράφου φιλόπερα: Την καταγιμιστική δράση, ρυθμική και με άκριβεια χρονομετρημένη (ρετσιτατίβιο) διαδέχονταν σε κανονικά χρονικά διαστήματα οι στατικές σκηνές του έρωτα της κόμισσας Σαμπιέρι και του Αυστριακού άξιωματικού (άριες ή νουέτα).

Τούτο άκριβώς το στυλ της φιλόπερας του Βισκόντι μιμείται γελοιογραφώντας το ο Μπερτολούτσι. Η δομή της «Στρατηγικής της άράχνης» μοιάζει ταύτοσημη μ' αυτήν του «Σένσο». Όσοόσο, τα δομικά στοιχεία της φιλόπερας χρησιμοποιούνται έντελως άντεστραμμένα ή τοποθετούνται σε σχέση άντιθετική μεταξύ τους: Το ντεκόρ, άκρως ρεαλιστικό καθεαυτό, άχαι τον άρχικά ρεαλιστικό χαρακτήρα του με την άντιρρεαλιστική χρήση των χρωματικών σχέσεων. Στη μουσική, έμφατικά άποσπασματική, δέν ολοκληρώνεται ποτέ ή μουσική φράση που μένει μετώρη στην κορυφή άκριβώς της μελωδικής άνέλξης. Το όμοίωμα κόμισσας είναι το γκροτέσκο άντίγραφο της κόμισσας Σαμπιέρι. (Ίσως δέν είναι τυχαίο που και κείνον και τούτο το ρόλο τον κρατάει ή ίδια ήθοποιός, ή Άλιν-

τα Βάλι, ή όποία, με τη βοήθεια και των χρόνων που φορτώθηκε στη ράχη της στο μεταξύ δημιουργεί ένα άραχνιασμένο, σπαραχτικό πορτραίτο μετρίσας/μέγαιρας). Ο Άθος - πατέρας είναι το γελοιογραφικό σκίτσο του άυστριακού άξιωματικού: Όπως και κείνος (Φάρλεϋ Γκρέντζερ) έτσι κι αυτός (Τζούλιο Μπρότζι) ενδιαφέρεται περισσότερο για τις έρωτικές παρά για τις πολεμικές περιπέτειες. Η διαφορά άνάμεσα τους θρίσκειται στο ότι ο φαμφαρονισμός του πρώτου είναι ήδη έξωφύλικά καθορισμένος απ' τη στολή του άξιωματικού, ενώ του δεύτερου είναι φιλικά προσδιορισμένος, άνάμεσα στ' άλλα κι απ' το «στρατιωτικό» χιτώνιο που φοράει αυτόόουλα. Η άντιστροφή στους χαρακτήρες γίνεται στο επίπεδο των σχέσεων: Ο πρώτος κυριαρχεί πάνω στην πρώτη κόμισσα, ο δεύτερος κυριαρχείται απ' τη δεύτερη κόμισσα. Αυτή άκριβώς ή ύποταγή του «Έρωτα» στο εκπροσωπευτικό όμοίωμα μιάς τάξης σε παρακμή (στην όποία όσοόσο θάθελε πολύ να άνήκει) είναι δηλωτική του κομπορμισμού και του άριθισμού του, ενώ παράλληλα δίνει στην «άντίστασή» του τον χαρακτηριστικό εκείνου τόνο του παλληκαρισμού του δούλου/γελωτοποίου του Βασιλέως.

Οι σαφέστατες γελοιογραφικές άναφορές στο «Σένσο» του Βισκόντι έξυπηρετούν και έναν άλλο σκοπό, έξωφύλικά αυτή τη φορά: Δηλώνουν και μία πρόθεση έκέκτασης της έπίθεσης του Μπερτολούτσι και κατά των κινηματογραφιστών άστών και άντιφασιστών πατεράδων, των όποιων χαρακτηριστικός εκπρόσωπος είναι ο πάντα διακριτικός στην κοινωνική του κριτική κόμης Λουκίνο Βισκόντι, ο όποιος, σημειωτέον, για τους νέους Ίταλούς κινηματογραφιστές, στο χώρο του κινηματογράφου, είναι ο τέλειος «έπαναστάτης του σαλονιού» - και το κόκκινο πανί της όργης τους που δέν είναι πάντα δικαιολογημένη, τουλάχιστο όσο άφορά την άξιολόγηση της δουλειάς των άστών πατεράδων στο χώρο της τέχνης, που δέν πρέπει να συγγέεται με τη συγκεκριμένη δουλειά τους στον κοινωνικοπολιτικό χώρο.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ



ΕΝΑΣ ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ ΖΗΝ

Ή εϋτυχία
(LE BONHEUR)

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Άνιές Βαρντά. Φωτογραφία: Ζ. Ρουμπιέ και Σ. Μπωσολέγυ. Μουσική: Μότσαρτ. Διανομή: Κλώντ Ντρουώ, Μαρι Φράνς Μπουαγιέ, Κλαίρ Ντρουώ.

Ή «Εϋτυχία» είναι το τρίτο μεγάλο μήκος φίλμ της Άνιές Βαρντά, γυρισμένο στα 1965. Ή έπτάχρονη καθυστέρηση της προβολής συνοδεύτηκε με το κάκιστο Ιταλικό ντουμπλάζ που άφαιρούσε σημαντικά στοιχεία από τη φυσική του μορφή. Παρά το σοβαρό αυτό μειονέκτημα για τον Έλληνα θεατή, ή «Εϋτυχία» δέν παύει να είναι ένα περίεργο κι από πολλές άπόψεις άνήσυχο φίλμ. Ο Φρανσουά Ένας τεχνίτης



Ξυλουργός αγαπάει θασειά τη γυναίκα και τὰ δύο παιδιά του. Ζή μιὰ ήρεμη σπιτική ζωή, όμως αυτό δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ ἐρωτευτεῖ μιὰ ὁμορφὴ ὑπάλλληλο τοῦ Ταχυδρομείου. Ἡ καινούργια κατάσταση σταθεροποιεῖται τῇ στιγμῇ πού ἀνακαλύπτει πὼς ἡ ὁλοκλήρωσή του θρίσκεται ταυτόχρονα στὸν διπλό του ἔρωτα. Ὅταν τὸ ἀναφέρει στὴν γυναίκα του, αὐτὴ αὐτοκτονεῖ. Ὅμως ἡ ζωὴ κι ἡ «εὐτυχία» συνεχίζονται ὅπως καὶ πρίν: μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ ἡ ἐρωμένη θὰ ἐγκατασταθεῖ σπίτι του γιὰ νὰ περιποιηθεῖ αὐτὸν καὶ τὰ δύο παιδιά.

Τὸ πρῶτο στοιχεῖο πού παρατηρεῖται εἶναι ἡ ἐννοια τῆς μὴ ταύτισης, πὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν θεωρητικὴ θάση τοῦ φιλμ. Αὐτὴ ἡ ἐπαναφορὰ τῆς μπρεχτικής ἀντίληψης ἐφαρμόζεται μὲ θασειᾶς διαφορὲς ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοποθέτηση π.χ. τοῦ «Μικροῦ Στρατιώτη» ἢ τῶν «Καραμπινιέρων» τοῦ Ζ.Λ. Γκοντάρ. Ἐδῶ ἀντίθετα, οἱ ἥρωες εἶναι τέλεια ἀφηρημένοι, χωρὶς κοινωνικὴ ὑπόσταση ἢ ψυχολογικὸ θάθος καὶ οἱ προσωπικότητες, σὰν χαρακτήρες, ἔχουν μικρὴ σημασία. Ἡ Βαρντὰ κρατᾶ μιὰ ὀλικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν ἡρώων καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ οὐσιώδεις λεπτομέρειες τῶν πράξεών τους. Στὴν κύρια σκηνὴ τοῦ φιλμ δὲν ξεκαθαρίζεται ἂν ἡ σύζυγος αὐτοκτονεῖ ἢ ὄχι, ἀκριβῶς γιὰτὶ ἐνδιαφέρει ἄμεσα δραματουργικὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πράξης κι ὄχι ὁ τρόπος πὺ αὐτὴ τελέστηκε. Ἐτσι πετυχαίνεται μιὰ ἰδιαίτερη σχέση μετὰξὺ κοινού καὶ ἡρώων. Ὁ θεατῆς, ἀποξενωμένος, κρίνει ἕνα ψυχρὸ φιλμ.

Εἴπαμε πὼς οἱ ἥρωες ψυχολογικοῦ θάθος, δὲν

εἶναι «καλοὶ» οὔτε «κακοὶ». Γι' αὐτὸ καὶ οἱ πράξεις εἶναι ὅμοια στερημένες κάθε δραματικοῦ ὑπόθετου. Ἐδῶ θρίσκεται ἡ πρώτη ἀνατροπὴ τῆς ἀριστοτελικῆς ἐννοιας τοῦ τραγικοῦ. Οἱ κύριες σκηνὲς χρησιμεύουν σὰν μέσα μετὰθας καὶ προαγωγῆς τοῦ μύθου ἀνατρέποντας τὶς ἰδεολογικὲς θέσεις τῆς κλασικῆς δραματουργίας: στὸ τέλος θὰ ἐμφανιστεῖ μιὰ μορφὴ «κάθαρσης» πὺ δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα «ἠθικῶν παθῶν». Ὁ ἥρωας εἶναι «ἐνοχος» χωρὶς νὰ ἔχει συνείδηση τῆς «ἐνοχῆς» του. Γιὰ μᾶς τοὺς ἐξοικειωμένους μὲ τοὺς κώδικες μιᾶς θρησκευτικῆς ἠθικῆς, ἡ στάση τῆς Βαρντὰ ἀπέναντι στὰ προβλήματα τοῦ φιλμ εἶναι περίεργη. Δὲν τὴν ἐνδιαφέρει ἡ ἠθικὴ θεώρηση καὶ αὐτὸ —ἡ παντελὴς ἀπουσία κάθε χριστιανικῆς συνείδησης τοῦ σφάλματος— δίνει στὸ φιλμ μιὰ ἀτμόσφαιρα πὺ ἀνῆκει σὲ μιὰ ἀγνωστὴ ἐποχὴ ἢ κουλτούρα. Σ' αὐτὸ τὸ μέτρο γίνεται κατανοητὴ ἡ συμβολικὴ παρεμβολὴ τῆς φύσης ὅπου μέσα τῆς γεννιέται ἡ «εὐτυχία» —ἡ ἰδεολογία δηλαδὴ τῶν ἡρώων. Ἡ διαρκὴς παρουσία τῆς φύσης, τόσο στὰ Κυριακάτικα πικ - νικ δσο καὶ στὸ σπίτι, μὲ τὰ πολυχρώμα λουλούδια στὰ θάζα ἢ τοὺς συνέχεια ἀνθισμένους κήπους ἐρχεται, μὲ τὸν ἀντιφατικὸ τῆς ρόλο, νὰ ἐρμηνεύει τὴν ὑπαρκτὴ σχέση τῶν ἡρώων: μὲ τὴν εἰδυλλιακὴ περιγραφὴ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο πὺ ἐρμηνεύει τὴν οὐσία τῆς εὐτυχίας τους καὶ τὴν σκληρότητα σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο πὺ ἔχει σχέση μὲ τὸ δράμα πὺ ὑποβάσκει. Ἡ τελευταία σεκάνς ὅπου ὁ Φρανσουὰ μὲ τὴν «καινούργια σύζυγο» πηγαίνουν στὴν καθιερωμένη κυριακάτικὴ ἐκδρομὴ στὸ δάσος λειτουργεῖ τελειῶς ἀντίθετα ἀπ' τὴν

πρώτη: παρά την όμοια κινηματογράφησή τους, κάτω απ' την επιφανειακή ήρεμία ή φύση μεταβάλλει το πρόσωπό της.

Μ' αυτή τη θεωρητική θέση ή Βαρντά χρησιμοποιεί μια διερευνητική και αναλυτική μέθοδο, προκαλώντας μια καινούργια εξέταση όρισμένων όδων. 'Η «Εύτυχία» απ' αυτή την άποψη εξετάζει μια φιλοσοφική έννοια στη σφαίρα του όδεατού κι όλες οι προσπάθειες τείνουν σ' αυτή την κατεύθυνση: ό Φρανσουά δουλεύει στο ξυλουργείο του θείου του, δέν έχει ιδιαίτερα κοινωνικά προβλήματα (εξιδανικεύεται σε σχέση με την δουλειά του και τα ταξικά προβλήματα) κι όλοκληρώνεται στη λειτουργία του σαν άρσενικό κατακτητή. 'Η γυναίκα του, μαδίστρα, φροντίζει παράλληλα τις σπιτικές δουλειές κι όλοκληρώνεται στην τοποθέτησή της σά θηλυκού ύποταγμένου και κατακτώμενου από τό κυρίαρχο άρσενικό.

'Η έρωμένη περικλείνεται στα ίδια πλαίσια κι άναπληρώνει στην κατάλληλη στιγμή την πεθαμένη σύζυγο. "Ετσι, ή ιστορία δέν είναι άνώτερη ούτε ποιοτικά, ούτε άθροιστικά από την πορεία του ύποκειμένου. Τό εξιδακευμένο άτομο άποτελεί μονάδα άναγωγής των συμβάντων κι όλες οι πράξεις ζωής όπτάσσονται στους σκοπούς που θέτει εκείνο. Αυτοί, είναι σκοποί ουσίας και άπόλυτου, δηλαδή όδεώδη. Γι' αυτό και τά άτομα είναι έλεύθερα, αλλά και ύποταγμένα άφου μετέχουν στην άπόλυτη ουσία της εύτυχίας όδηγημένα σά σε μεταφυσική λύτρωση σ' αυτήν, αλλά και δέν ύπάρχει φυσική ζωή έξω απ' αυτήν. Τό θάρος των ιστορικών τους πράξεων εξασφνίζεται. 'Απ' αυτό τό πρίσμα ή έννοια της «εύτυχίας» δίνεται έξω απ' τό κοινωνικά της αίτια, μέσα στις σχέσεις της έπαφής των έτεροφύλων με μόνη ίκανή γεννεσιουργό αίτία τό σέξ. "Επειδή οι ήρωες δέν έξαρτώνται από μια συγκεκριμένη ήθική (κώδικα άλλων κοινωνικών λειτουργιών) δέν έχουν και ήθικές δεσμεύσεις ή προβλήματα. Σαφώς όδηγούνται σε μια καινούργια ήθική στάση που άποτελέσμα της είναι ή «εύτυχία». 'Η ήθική αυτή γεννιέται από τό σέξ.

'Η Βαρντά άντιμετωπίζει τό φίλμ μ' έναν τόνο ύπερθολικά είδυλλιακό που δυναμώνεται απ' τη μουσική του Μότσαρτ. Αυτός ό κόσμος μοιάζει όλοένα άπομακρυσμένος απ' τον ρεαλισμό στο στάδιο της άπεικόνισής του: είναι ένας στυλιζαρισμένος κόσμος όπου τά παιδιά δέν κλαίνε, κανένας δέν έχει καθημερινά προβλήματα κι από πουθενά δέν άκούγεται θυμωμένη κουθέντα. "Ετσι ενώ ξεκινάει ή Βαρντά νά φτιάξει ένα φίλμ-νουβέλα, όλοι οι πειραματισμοί που άκολουθεί στο μοντάξ (ή επανάληψη των χειρονομιών και των καταστάσεων) την όδηγοϋν σ' ένα φίλμ-δοκίμιο. 'Η μακρόχρονη θητεία της σαν έπαγγελματία φωτογράφου γίνεται φανερή στον τρόπο που άντιμετωπίζει τον χάρω. "Ενα όδυερκέας μάτι στη σύλληψη της λεπτομέρειας κι ένα θαθύ ένδιαφέρον για τό ντοκυμανταρίστικο στύλ, όπου ξεχωρίζει ή θαραλέα κι έφύεστατη χρησιμοποίηση του χρώματος.

Τ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

ΤΟ ΚΑΡΝΕ ΤΩΝ ΦΙΛΜ

ΒΑΤΕΡΛΩ (WATERLOO)

Σκηνοθεσία: Σεργκέι Μπονταρτσούκ. Διανομή: Ρόντ Στάιγκερ, Κρίστοφερ Πλάμμερ, Τζάκ Χώκινς κ.λ.π.

'Επικός πληθωρισμός και κραυγαλέα ανθρωπιστικά κηρύγματα. Αυτά και μόνο προσφέρονται από την τελευταία ύπερπαραγωγή του Μπονταρτσούκ.

"Ενα διεθνές CAST, 20.000 κομπάρσοι, γυρίσματα σε ίταλοουκρανίες ή ουκρανοϊταλίες, με άποτέλεσμα την όλοφάνερη άδυναμία ενός ρυθμού και μιας ένταξης των επί μέρους έρμηνειών και των άναδιπλωμένων στρατιών της μάχης.

Στό «Πόλεμος και ειρήνη» ό Μπονταρτσούκ κινήθηκε παράλληλα με την τολστοϊκή ματιά της εποχής, και κατόρθωσε ν' άποδώσει την πανοραμική όψη ενός κόσμου που άλλαξε.

Στό «Βατερλώ» επιχειρεί νά επαναλάβει τό πείραμα και άποτυγχάνει καθ' όλοκληρίαν. Τό πρόχειρο και εύκολο πείραμα από φλου «έκφραστικά» γκρό, σε έναέριες λήψεις μάχης, δέν προωθεί ούτε την «ιστορική, ούτε την καλλιτεχνική αλήθεια» διαφεύδοντας τις έμπνεύσεις του. Τό άγχος του θεατή έως ότου τελειώσει ή τόσο κακόγουστα είδυμένη σφαγή του Βατερλώ, όφειλεται στην άνία των δύο όρων, αλλοίμονο, και τίποτε άλλο. Κανείς δέν είναι δυνατόν νά αισθανθεί μέσα απ' την ταινία τό τι σήμαινε για την τύχη της Εύρώπης τό Ναπολεόντιο φινάλε και ό Μπονταρτσούκ, λιγότερο απ' όλους.



Η ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ (KLOOTE)

Σκηνοθεσία: "Αλλαν Τζ. Πάκουλα. Διανομή: Τζαϊν Φόντα, Ντόναλντ Σάδερλαντ.

Τό κώλ-γκέρλ της μεγαλούπολης και ό έπαρχιακός ντέντεκτιβ Ένας κοινός φίλος που εξαφανίζεται. 'Ο Πάκουλα (πρώτη του ταινία «Πούγκυ») ξεκινάει παραδοσιακά τό σενάριο του για νά παρακολουθήσει σ' ένα τράβελινγκ μέσο πλάνο τους προσωπικούς χώρους των ήρώων του. Τό ρεαλιστικό Νεοϋορκέζικο ύπόθετο τέμνεται με μεθοδική λιτότητα και τό ασπένς του άστυνομικού μύθου ξεπερνιέται καθώς άναδύεται ή «πικρή» σχέση δύο ανθρώπων που σταθερά είσχωρεί ό Ένας στον κλειστό κόσμο του άλλου.

Τό Χόλλυγουντ (που παιδί του είναι ό Πάκουλα σαν πρώην παραγωγός) διατηρεί δομικά τον άπόηχο του στην ταινία, θυμίζοντας μέσα απ' την προσωπικότητα των πρωταγωνιστών τις καλύτερές του στιγμές, αλλά ή ματιά του Πάκουλα προωθεί την δραματουργία του έργου μ' ένα ύποκειμενισμό άξιο κάθε έπαινου.

Για μια ακόμα φορά διαπιστώνει κανείς πώς ή ανάγκη ενός άληθινού προσώπου ζωής άνανεύει έκ των έσων τον κινηματογράφο των άμερικανικών μύθων ταμπού.

ΟΙ ΚΑΝΝΙΒΑΛΟΙ (I CANNIBALI)

Σκηνοθεσία: Λιλιάνα Καθάνι. Διανομή: Μπρίτ "Εγκλαντ, Πιέρ Κλεμεντί, Τόμας Μίλιαν, Φραντζέσκο Λεονέττι.

«Οι Καννίβαλοι», δεύτερη ταινία της Λιλιάνας Καθάνι, θρίσκονται κοντά στον Παζολινικό μύθο που καταδεικνύει, στην άρχεγονη δραματολογία του, συγκεκριμένες θέσεις - ματιφέστα.

Έδω, οι χώροι και οι άνθρωποι αποκτούν μια έφιαλτική δεύτερη υπόσταση, καθώς κινηματογραφούνται, ανήσυχια έξαρθρωμένοι, πίσω από έξπρεσιονιστικά χρώματα και παραμορφωτικούς φακούς. Μέσα σέ υπερμοντέρνες άρχιτεκτονικές παραστάσεις, έξελίσσεται ό μύθος της Άντιγόνης, του νεκρού άδερφου της, του Κρέοντα, σέ μια σύγχρονη μεταφορά που προσπαθεί νά φωτίσει την ύποκειμενική αντίσταση ένάντια στην ύπερκυβερνητική έξουσία.

Σύντροφος και σύμαχος της Άντιγόνης - Καθάνι, έμφανίζεται ένα παράξενο είδος αντίστασιακής όμάδας με χριστιανικά σύμβολα «ίχθους», έπιχειρώντας την σύνδεση ανάμεσα σ' ένα «άντερνγκράουντ» παραλογισμό και μια Χριστιανική «άθάνγκάρντ».

Ή ταινία δέν δικαιώνει μέχρι τέλους τους στόχους της, αφήνοντάς μας νά διακρίνουμε μέσα άπ' τις ποιητικές παραισθήσεις των σκηνών της, την άδύναμη μεταφορά μιας ίδεολογικής άλληγορίας.

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ



Ο ΜΕΣΑΖΩΝ (THE GO-BETWEEN)

Σκηνοθεσία Τζόζεφ Λόουζυ. Διανομή: Τζ. Κρίστι - Άλαν Μπέητς.

Μέ την συνεργασία του μόνιμου σχεδόν Πίντερ στο σενάριο ό Τζ. Λόουζυ άσχολεείται με τά προβλήματα της έφηβείας. Ό νεαρός σύνδεσμος ανάμεσα στο άταίριαστο ταξικά έρωτικό ζευγάρι, είναι συνάμα κι ό στόχος καταπίεσης του περιβάλλοντος. Ένα φίλμ έξωτερικά γραφικό, τονισμένο έντονα από την λυρική μουσική και την «γυαλιστερή» φωτογραφία, με νύξεις γύρω άπ' τις σχέσεις του δυνάστη και δυναστευόμενου, που όμως ύπολείπεται κατά πολύ άπ' τις καλές ταινίες του Λόουζυ.



ΤΑΜΕΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΖΟΠΙ (PER GRAZIA RICEVUTA)

Σκηνοθεσία - Έρμηνεία: Νίνο Μανφρέντι.

Οι άδυναμίες του Μανφρέντι σά σκηνοθέτη δέν μπόρεσαν νά καλυφθούν από τό πλούσιο ύποκριτικό ταλέντο του. Άν και ένδιαφέρον τό θέμα, έχει σοβαρές άδυναμίες στη δομή του που δέν μπόρεσαν νά ξεπεραστούν από τις περιορισμένες γνώσεις του Μανφρέντι. Έτσι ταλαντεύεται ανάμεσα στην φάρσα και την άδιαφορία.

5ος ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΦΟΒΟΣ (LE 5 CHEVALIER EST LA PEUR)

Σκηνοθεσία: Ζμπίνιεκ Μπρύνυχ.



Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ (LE RETOUR DU FILS PLODIQUE)

Σκηνοθεσία: Έθαρτ Σόρμ.

Οι δύο Τσέικες ταινίες που οι σκηνοθέτες τους δέν ανήκουν στην «άνανεωτική» όμάδα (Φόρμαν. Νιέμετς, Μέντσελ κ.λ.) μās βοηθούν σημαντικά στο νά κατανοήσουμε περισσότερο τό μέγεθος της προσφοράς αυτής της όμάδας στην Τσεχία του 1965 - 68. Ή πρώτη «Ό 5ος καβαλλάρης ειναί νάι ό φόβος» είναι γυρισμένη στα 1965 (χροιά της μεγάλης άνισης του Τσέικικου φίλμ) από τον Μπρύνυχ, σκηνοθέτη της «παληάς γενιάς». Τό θέμα άναφέρεται στην κρίση συνείδησης του φιλήσυχου πολίτη που βρίσκεται σέ δίλημμα τον καιρό της Γερμανικής Κατοχής. Θέμα πολυειδωμένο άπ' τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό όλων των έποχών αυτή ή «ήρωοποίηση των άνωνύμων», έξυπηρετείται δραματοργικά με την τεχνική της συμμετοχής και της κορύφωσης. Άσχολεείται ιδιαίτερα με τις αντίδράσεις των ένoίκων μιας πολυκατοικίας άπ' όπου βγαίνουν κι οι σχηματοποιημένοι τύποι: ό χαφιάς, ό δειλός, ό άστός, ό συνοδοιπόρος κ.λ.π.

Ή δεύτερη ταινία «Ή έπιστροφή του Άσώτου» είναι γυρισμένη μετά την επέμβαση του Αύγουστου (άφου παραγκωνίστηκαν οι γνωστοί πιά διεθνώς σαν «άνανεωτές») από τό Έθαρτ Σόρμ. Θέμα, οι συνεχείς άπόπειρες άυτοκτονίας ένός παντρεμένου μηχανικού, ή ζωή του στο Ψυχιατρείο κι ή άγωνία του άναπάντητου έρωτήματος: γιατί ένας «εύτυχισμένος» θέλει ν' άυτοκτονήσει. Ό Σόρμ περιρίζει τό θέμα του στο περιβάλλον του ήρωα (τόσο τό οικογενειακό όσο και της Κλινικής) και οι νύξεις γιά ύποτιθέμενες κοινωνικές πιέσεις είναι τόσο άσφαείς που δέν λειτουργούν δραματοργικά. Ό ρυθμός φοβερά άργός κι ή έμμονή στις λεπτομέρειες χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Φανερό είναι από τις δυο αυτές ταινίες πως οι πραγματικά αξιόλογες Τσέικες δυνάμεις είναι αυτές που μίλησαν από τό 1965 ως τό 1968.



ΟΙ ΔΙΑΠΡΗΚΤΕΣ (LES BURGLARS)

Σκηνοθεσία: Άνρϋ Βερνέϋ. Διανομή: Ζ. Π. Μπελμοντό, Όμάρ Σαρίφ, Ρ. Σαλθατόρι, Ντ. Κάννον.

Γιά τους ξένους θεατές ή σκηνή που ό Σαρίφ άναλύει στον Μπελμοντό τις συνταγές της έλληνικής κουζίνας, άσφαλώς θα παρουσιάζει ζωηρό ένδιαφέρον. Γιά τους Έλληνες έμās όπου ό μουσικας και τά γιαιαντζι ντολμαδάκια κατατάσσονται στα κοινά φαγητά, ή ταινία «δέν λύνει κανένα πρόβλημα

μας». Μάταια ζητάς κάτι ενδιαφέρον σ' αυτήν την φιλική συνταγή.



ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑΚΗ (BLOODY SUNDAY)

Σκηνοθεσία: Τζών Σλέσινγκερ. Διανομή: Γκλέντα Τζάκσον, Πήτερ Φίνς.

Η ταινία περιγράφει στιγμές απ' τη ζωή ενός έρωτικού τριγώνου όπου η δεύτερη γωνία είναι όμοφυλοφιλική. Πέρα απ' την παραδοξότητα του «φαινομένου» ο Σλέσινγκερ δέν προχωρά σε βάθος καλυπτόμενος πίσω απ' την έλευθερία των ήθων αυτών των «προηγμένων» ήρώων. Διακρίνεται μία σκοπιμότητα για τον «νεορισμό» του θέματος, ένα ασαφές μπαγκράουντ της έγγλέζικης νεολαίας και μία έντυπωσιακή δεξιοτεχνία: η σκηνή που σκοτώνεται ο σκύλος είναι ενδιαφέρουσα σαν τεχνική λήψης κι ο ύπνος της Γκλέντα Τζάκσον μπορεί να συζητηθεί σαν άφετηρία για μία καινούργια κινηματογραφική αίσθηση του χρόνου.



Ο ΕΡΩΤΙΑΡΗΣ (HOMO EROTICUS)

Σκηνοθεσία: Μάρκο Βικάριο. Διανομή: Λάντο Μπουζάνκα, Σύλβα Κόσσινα, Ρ. Ποντεστά.



ΕΝΑΣ ΚΟΥΚΛΟΣ ΖΗΤΑΕΙ ΝΥΦΗ

Σκηνοθεσία: Φράνκο Τζιράλντι. Διανομή: Οδγκο Τονιάτσι κ.λ.

Μπορούμε εύκολα να κατανοήσουμε την ύπαρξη αυτών των ταινιών κάνοντας σύγκριση με τις εντόπιες κωμωδίες αλλά Καραγιάννη. Πηγή τους ή ύπαρξη ενός περίεργου ή δυσάρμονου στόν φυσιολογικό μας τούτο κόσμο που πέφτει θύμα των περιστάσεων. Για να έξυπνητεθούν οι απαιτήσεις του κωμικού επιτρέπονται τὰ πάντα: οι αίσχρολογίες, τὰ βρώμικα ύπονοούμενα, οι κατά συνθήκη γενικευμένες καταστάσεις, τὸ ξύπνημα τοῦ ήρωα, τὸ αἴσιο τέλος.



ΜΠΑΝΑΝΕΣ (BANANES)

Σκηνοθεσία - Έρμηνεία: Γούντυ Άλλεν.

Πρόθεση της ταινίας είναι να σατιρήσει τις έπεμβάσεις της C.I.A. στις υπανάπτυκτες χώρες της Λατινικής Αμερικής. Η άρχικη σκηνή αν και γκροτέσκα προδιαθέτει για κάτι τέτοιο. Τὸ βάρος όμως μετατίθεται στην περιγραφή της ψυχολογίας αὐτοῦ τοῦ μέσου σαχλοαμερικάνου χωρίς μεγάλες απαιτή-

σεις (άθελα πίσω απ' αυτά εμφανίζεται ή προσφορά τοῦ Τζ. Λιούις. Ὁ άρχικός στόχος φθείρεται σ' αὐτήν την άντινομία. Έτσι ξεχωρίζουν τὰ στιγμιαία γκάγκς ή ή εύρηματικότητα όρισμένων καταστάσεων. "Ολ' αυτά φυσικά άφορούν τὰ ύπολείματα της ταινίας που είδαμε γιατί άλλη μία φορά ή λογοκρισία φρόντισε για την πνευματική μας υγεία.



ΤΟ ΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ (LA DECADE PRODIGIEUSE)

Σκηνοθεσία: Κλώντ Σαμπρόλ. Έρμηνεία: "Αντ. Πέρκινς, Μισέλ Πικολί, Όρσον Ουέλλες, Μ. Ζομπέρ.

Σ' ένα άσήμαντο θέμα ο Σαμπρόλ διάλεξε τὸν δρόμο τοῦ αὐτοσαρκασμοῦ και της αὐτοαναίρεσης. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν στυλιζαρισμένο κόσμο οι ήθοποιοί παίξουν κάποιους ύπερθολικούς ήρωες. Τὸ ενδιαφέρον μεταβιβάζεται από τὰ «δρώμενα» στις γκριμάτσες ή τις χειρονομίες. Στὸ τέλος πεθαίνουν όλοι, άλλος περισσότερο κι άλλος λιγώτερο σοβαρά. Μαζύ τους χάνεται κι όλη αὐτή ή άναίρεση της εύφυίας που είναι ήλιθιότητα ή της ήλιθιότητας που είναι εύφύια.



ΤΑ 4 ΑΔΕΛΦΙΑ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (BLOODY MAMA)

Σκηνοθεσία: Ρότζερ Κόρμαν. Διανομή: Σέλλεϋ Γουίντερς κ.λ.π.

Τὸ θέμα της έποχής είναι ή θία. Οι άντιστοιχίες με την έποχή τοῦ 1920 - 30 στην Άμερική πρόσφορες (όρα συνέπειες τοῦ Μπόρνυ και Κλάιντ). Η έπιτυχία από δὼ και πέρα είναι θέμα ποσότητας: Φόνι εν ψυχρώ ή εν θερμώ, πορνεία, όμοφυλοφιλία, σαδισμός, μαζωχισμός και σ' άντιδιαστολή αίσθήματα, φροϋδικά συμπλέγματα κι ένας άγνός έρωτας. Βέβαια άρετές ύπάρχουν, όμως κι ή άπουσία τους ποιόν θά ένοχλούσε;

Τ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

ΔΙΕΘΝΗΣ ΟΜΙΛΟΣ ΜΟΡΦΩΤΙΚΩΝ ΑΝΤΑΓΓΛΩΝ (Δ.Ο.Μ.Α.)

ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 8-10 & ΣΟΛΩΝΟΣ
ΤΗΛ. 626.200 — 605.638 — ΑΘΗΝΑΙ

Προσφέρει στους σπουδαστές - μέλη του :

- Έξασφάλιση σὲ φοιτητικά άεροπλάνα, τραίνα και πλοία (π.χ. Άεροπορικώς: Λονδίνο δρχ. 1797, Ρώμη 1128, Παρίσι 1728, Νέα Υόρκη 4317 και σὲ πολλές άλλες πόλεις).
- Συμμετοχή σὲ ώργανωμένα μαθήματα ξένων γλωσσών στις χώρες όπου τις μιλούν.
- Τὴν άπαραίτητη σ' όσους ταξιδεύουν ΔΙΕΘΝΗ ΦΟΙΤΗΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ.

ΡΕΤΡΟΣΠΕΚΤΙΒΑ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

- 'Η 'Εταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος σέ συνεργασία μέ τό Γαλλικό 'Ινστιτούτο 'Αθηνῶν ὁρ - γανώνει ἀπό 4 μέχρι 13 Μαΐου στήν αἴθουσα τοῦ 'Ινστιτούτου (Σίνα 29) ρετροσπεκτιβὰ μέ τόν τί - τλο "Τάσεις στόν γαλλικό κινηματογράφο- 'Από τόν Ρενουάρ στόν Ρούς". Θά γίνονται καθημερινά δυό προβολές, στίς 7 καί στίς 10 μέ ἐλεύθερη εἴσοδο. Στόν μεταξύ τῶν δυό προβολῶν χρόνο(9-10) θά διεξάγεται δημόσια συζήτηση πάνω στό φιλμ τῆς ἡμέρας, τήν ὁποία θά διευθύνουν ἐναλλάξ οἱ Γ. Μπακογιαννόπουλος καί Β. Ραφαηλίδης.
- Τό πρόγραμμα προβολῶν ἔχει ὥς ἑξῆς : 1) Πέμπτη, 4 Μαΐου : "Ο κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ" τοῦ Ζάν Ρενουάρ(1935) καί ἡ μικροῦ μήκους ταινία τοῦ 'Αλαίν Ρενά "Τό τραγούδι τοῦ στυρένιου"(1958). 2) Παρασκευή, 5 Μαΐου : "Ζυντέξ" τοῦ Ζώρζ Φρανζύ(1964) καί τό ντεσέν ἀνιμέ τοῦ Ζάν Λαγκιονί "Μιά βόμβα κατά τύχη" (1971). 3) Σάββατο, 6 Μαΐου : "Τερέζ 'Ντεκερού" τοῦ Ζώρζ Φρανζύ(1962) καί τό κούρ μετράζ τοῦ Ζάν Ντεμύ "Ο τσοκαρῶς τῆς Βάλ ντέ Λουάρ"(1955). 4) Δευτέρα , 8 Μαΐου : "Πορτοφολᾶς" τοῦ Ρομπέρ Μπρεσσόν(1959) καί τό κούρ μετράζ τοῦ Ζάν Κλέργκ "Τό Δέλτα τοῦ ἁ - λατιοῦ" (1967). 5) Τρίτη, 9 Μαΐου : "Τό Παρίσι μᾶς ἀνήκει" τοῦ Ζάν Ριβέτ(1961). Λόγω τοῦ μεγάλου μήκους (2.15) θά γίνεῖ μόνο μιά προβολή, στίς 8, ἐνῶ ἡ συζήτηση θά διεξαχθεῖ μετά τό τέλος τῆς προ - βολῆς. 6) Τετάρτη, 10 Μαΐου : "Μιά ζωή" τοῦ 'Αλεξάντρ 'Αστρύν(1958) καί τό πειραματικό φιλμ τοῦ Ζάν Μιτρύ "Εἰκόνες γιά τόν Ντεμπυσσύ". 7) Πέμπτη, 11 Μαΐου : "Τό ζώδιο τοῦ Λέοντος" τοῦ 'Ερρίκ Ρομέρ(1959) καί τό κούρ μετράζ τῆς 'Ανιές Βαρντά " 'Απ' τήν πλευρά τῆς ἀκτῆς"(1959). 8) Παρασκευή, 12 Μαΐου : "Χρονικό ἑνός καλοκαιριοῦ" τοῦ Ζάν Ρούς(μέ τή συνεργασία τοῦ 'Εντγκάρ Μορέν-1961) καί τό κούρ μετράζ τοῦ Κάρλος Βιλαρντέμπο "Τό κουταλάκι"(1961) 9) Τρία ντοκιμαν - ταίρ/σινεμά βεριτέ τοῦ Μάριο Ρούσπολι : "Οἱ ἄνθρωποι τῆς φάλαινας" (1958), "Ματιά στήν τρέλα" (1962), "Ἡ φυλακισμένη γιορτή" (1962) , καί τό ντοκιμανταίρ τοῦ Φρανσουά Ρεσενμπάν "Ἡ γλύκα τοῦ χωριοῦ".
- Μέ τήν εὐκαιρία τῶν παραπάνω προβολῶν ἡ 'Εταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος ἐξέδωσε ἕνα βι - βλίο-συλλογή μελετῶν καί συνεντεύξεων πού ἀναφέρονται στίς μεγάλους μήκους ταινίες τῆς ρετρο - σπεκτιβας, τό ὁποῖο θά πωλεῖται στό φουανιέ κατά τή διάρκεια τῶν προβολῶν, καί μετά τό τέλος τους στά γραφεῖα τῆς 'Εταιρείας καί στά βιβλιοπωλεῖα.



Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

- Προκειμένου νά διευρυνθεῖ τό ἔργο τῆς 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος καί πρὸς τόν το - μέα τῆς ἐπαφῆς τοῦ κοινοῦ μέ φιλμ κλασικά ἢ σύγχρονα ὥστε ἡ "φιλολογική" πληροφόρηση μέσω τοῦ περιοδικοῦ νά ἔχει καί ἕνα "πραχτικό" ἀντίκτυπο, ἀποφασίστηκε ἡ ὁργάνωση ἑνός δικτύου κινημα - τογραφικῶν λεσχῶν. Γιά τό σκοπό αὐτό, ἀπό τήν ἐρχόμενη κινηματογραφική περίοδο (Σεπτέμβριος) ἡ 'Εταιρεία θά ὁργανώνει καθημερινές προβολές σέ εἰδικά διαρρυθμισμένη αἴθουσα, καθὼς καί κυρια - κάτικες πρωινές προβολές σέ κεντρικό κινηματογράφο. Τά μέλη τῆς Λέσχης θά μποροῦν , ἀκόμα , νά παρακολουθοῦν τίς προβολές πού θά ὁργανώνει ἡ 'Εταιρεία σέ τακτά διαστήματα στήν αἴθουσα τοῦ Γαλλικοῦ 'Ινστιτούτου. Ἡδὴ ἐξασφαλίστηκε ἡ συνεργασία μέ τό Γαλλικό Δίκτυο Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν καί μέ ἀνάλογους ὁργανισμούς τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν.
- Οἱ ἐγγραφές μελῶν στή Λέσχη τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου ἀρχίζουν ἀπό σήμερα στά γραφεῖα τῆς 'Εταιρείας. Γιά τή διευκόλυνση τῶν φίλων τοῦ καλοῦ κινηματογράφου, ἐγγραφές θά γίνονται καί κατά τήν διάρκεια τῆς ρετροσπεκτιβας, στό Γαλλικό 'Ινστιτούτο.



MONDADORI-ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΤΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΟΙ ΙΔΙΟΙ ΟΙ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΩΝ

12 ΥΠΕΡΠΟΛΥΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ
1650 ΠΟΛΥΧΡΟΜΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ
2500 ΣΕΛΙΔΕΣ
300 ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

ΛΟΥΒΡΟ-ΠΑΡΙΣΙ
ΠΡΑΝΤΟ-ΜΑΔΡΙΤΗ
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΟΥΦΙΤΣΙ-ΦΛΟΡΕΝΤΙΑ
ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΜΣΤΕΡΤΑΜ
ΠΑΛΑΙΑ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΜΟΝΑΧΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ-ΒΙΕΝΝΗ
ΒΡΕΤΑΝΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΛΟΝΔΙΝΟ
ΜΟΥΣΕΙΑ ΒΑΤΙΚΑΝΟΥ-ΡΩΜΗ
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΟΥΑΣΙΓΤΟΝ
ΕΡΜΙΤΑΖ-ΑΕΝΙΗΓΚΡΑΝΤ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΤΟΚΙΟ
ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΘΗΝΑ



ΜΕ 200 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

εγγράφεστε συνδρομητής
για όλοκληρο το έργο

Τηλεφωνήστε σήμερα
στο 315-363 - 621-762

και όμωστε θα σας επισκεφθώ
αντιπροσωπός μας
για να σας επιδείξη τούς τόμους
χωρίς υποχρέωση εκ μέρους σας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ-ΣΤΑΔΙΟΥ 33-ΑΘΗΝΑΙ

