

συγχρονος ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Λουίς Μπουγιουέλ
Άντρέ Μπαζέν
Κριστιάν Μέτς
Οι ταινίες τής χρονιάς
Χιλιανός κινηματογράφος

21

Ίούλιος 72



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ - ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΑΧΜΕΣ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἡ Ἑταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἐπιθυμεί νά κάνει γνωστή μιὰ δωρεὰ τὴν ὁποία πῆρε ἀπὸ τὸ ἀμερικανικὸ Ἰδρυμα Φόρντ γιὰ περίοδο δύο ἐτῶν μὲ σκοπὸ τὴν διεύρυνση τοῦ προγράμματός της.

Ἡ παραπάνω Ἑταιρεία εἶναι μὴ κερδοσκοπική, καὶ ἰδρύθηκε ἀπὸ νέους κινηματογραφιστὲς καὶ δημοσιογράφους, μὲ σκοπὸ τὴ συνεισφορά τους στὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα.

Τὰ προσφερθέντα κεφάλαια θὰ διατεθοῦν γιὰ τίς ἐξῆς δραστηριότητες: Ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς ἀγωγῆς τοῦ κοινοῦ μὲ διαλέξεις, ἐκδόσεις καὶ προβολὲς ἀφενός, καὶ ἀφετέρου βοήθεια πρὸς τοὺς κινηματογραφιστὲς ποὺ θὰ ἤθελαν νά δουλέψουν χωρὶς τοὺς περιορισμοὺς τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος, διαθέτοντάς τους τὰ ἀναγκαῖα κινηματογραφικὰ μηχανήματα καὶ ὑποστηρίζοντάς οἰκονομικὰ τὴν προσπάθειά τους.

Πρὸς τὸ παρόν, βρίσκονται ὑπὸ παραγωγὴν δέκα ταινίες μικροῦ μήκους, ἐνῶ ἔχει ἀνεγγελθεῖ ἤδη ἓνας διαγωνισμὸς ταινιῶν μεγάλου μήκους γιὰ τὴν μερική οἰκονομική ἐνίσχυση ἀπὸ μέρους τῆς παραπάνω Ἑταιρείας.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἀπὸ τὴν 1 Ἰουλίου, οἱ ἀναγνώστες μας μποροῦν ν' ἀλλάξουν τὰ τεύχη 1-16 (ἐφόσον βρίσκονται σὲ καλὴ κατάσταση) μὲ κομψοὺς πανδέτους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμὲς γιὰ τὸ κόστος τῆς βιβλιοδεσίας. Ἡ ἀλλαγὴ θὰ γίνεταί μόνο στὰ γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (Κολωνάκι), δευτέρου ὄροφος, τὸ πρῶν ἀπὸ τίς 10 μέχρι τῆς 1 καὶ τὸ ἀπόγευμα ἀπὸ τίς 6 μέχρι τίς 10, πλὴν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θὰ διατίθενται πρὸς πώληση καὶ ἀπὸ τὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεῖα. Ἐπίσης στὰ γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας, οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νά προμηθευτοῦν παλιὰ τεύχη ποὺ τυχόν τοὺς λείπουν, καὶ τὸ βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου".

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 21 Ιούλιος 72



Λουίς Μπουνιουέλ: «Τριστάνα»



1. Σημειώσεις πάνω στην «Τριστάνα», του Νίκου Αυγούρη 2
2. Λουίς Μπουνιουέλ, βιογίμνογραφία 16
3. Ο μύθος του Στάλιν στο σοβιετικό κινηματογράφο, του Αντρέ Μπαζέν 20
4. Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του φίλμ, του Κριστιάν Μέις 28
5. Ένας εθνικός κινηματογράφος γεννιέται στη Χιλή, του Πιέρ Κάσι 38
6. Συζήτηση με τον Έλβιο Σότο, του Κλώνι - Μισέλ Κλυνν 40
7. Έλβιο Σότο: «Ψήφος ονν όπλο», του Κλώνι - Μισέλ Κλυνν 43
8. Οι ταινίες πρώτης προβολής της κινηματογραφικής περιόδου 71-72 45

● 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, Ή. Δροσοπούλου 223. Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Αναπαραγωγή φωτογραφιών - όφσεν: Στράτος Γιαννατσής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίος. ● Συντακτική επιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντάς. ● Ετήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, έξωτερικού δολλάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Ήροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Εμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Χάρητος 1 και Ήροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμή διπλού τεύχους 20 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle editée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 21 Juillet 1972 ● Abonnement pour l' étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Σημειώσεις

πάνω στην «Τριστάνα»

του Νίκου Λυγγούρη

«Ο άνθρωπος κυριολεκτικά αφιερώνει τον χρόνο του στο να αναπτύσσει τη δομική αλληλοδιαδοχή όπου η παρουσία και η απουσία επικαλούνται ή μία την άλλη. Είναι κατά τη στιγμή της οδισιαστικής τους σύζευξης και για να το πούμε έτσι, στο σημείο μηδέν του πόθου, που το ανθρώπινο αντικείμενο πέφτει κάτω απ' το χτύπημα της καιάσχεσης, ή οποία καταργώντας τη φρσική του ιδιότητα, το υποδουλώνει στο έξης στους θρους του συμβόλου».

Ζακ Λακάν

Το να νομίζει κανείς ότι ο κριτικός λόγος μπορεί ή πρέπει να περάσει απ' τα μονοπάτια που διάβηκε ο λόγος του φιλμ, μόνο σαν ψευδαίσθηση μεταφυσικού τύπου είναι δυνατόν να συλληφτεί. Ή άπατηλη ισοδυναμία: λόγος πάνω στο φιλμ=λόγος του φιλμ, μόνο μέσα στα πλαίσια μιās φιλοσοφίας της αναπαράστασης θα προσπαθούσε να «καταλάβει», να «έρμηνεύσει» το «νόημα» του φιλμ, το ήδη υπάρχον, άμετάβλητο, άμετακίνητο, παγωμένο. Είναι φανερό ότι η κριτική αυτή διά-βαση

μετατρέπεται τελικά σε μιὰ υπέρ-βαση, που ισχυρίζεται ότι παρατηρεί τ' αντικείμενα του φιλμ από την «πίσω» μεριά τους, γεγονός που δεν απέχει πολύ απ' το να τη χαρακτηρίσουμε σαν μιὰ μεταγλώσσα. Αντίθετα, αυτό το «πίσω» μπορεί να επισημανθεί (κι όχι να καταγραφεί) μόνο με μιὰ προσπέλαση χασματική, αλλοιωτική κι άκόμα παραμορφωτική· μάλιστα σ' ένα φιλμ σαν την «Τριστάνα», όπου ο όρος «συστηματική» (όπως την καθορίζει ο Μπάρτ) θα έρμήνευε σωστότερα το μοντέλο πάνω στο οποίο κατασκευάζεται το φιλμ, κι όπου ο όρος «σύστημα» θα μιās υποχρέωνε να διαβούμε μέσα απ' το «τέλμα του σημαίνοντος» (Λακάν), θάταν δίκαιο και θεμιτό ν' άδιαφορήσουμε για τις «έμμονες ιδέες του Μπουνιουέλ», για την «προβληματική της βλασφημίας και της άναρχίας» και για τα υπόλοιπα κλισιό που μ' αυτά ή κυριαρχούσα κριτική προσπαθεί ν' άπωθήσει την τεράστια άξία του Μπουνιουελικού έργου.

Μιὰ έλλειπτική άνάγνωση λεξικογραφικού τύπου, όπως αυτή του Πασκάλ Κανέ για τόν Ρομάν Πολάνσκυ, φαίνεται όρθότερη από μιὰ «σφαιρική» (βλ. γραμμική) άντιμετώπιση ένός τέτοιου άνοιχτού και διαρκώς μεταλλασσόμενου φιλμ. Οί συλ-

λογισμοί που ακολουθούν μπορεί να φανούν υπερβολικοί, αλλά κατέχουν το προσόν της άρνησης μιάς έμπειρικής και χυδαίας προσέγγισης.

Αίμομιξία

“Αν όρισμένες σκηνές στην «Τριστάνα» μπορούν να ιδωθούν σαν ίχνη μιάς βαθύτερης πραγματικότητας, δηλ., σαν ίχνη μιάς Τελετουργίας ή όποια άπωθείται για να έπιστρέψει έπιτακτικότερα (λειτουργώντας σαφώς σαν μιá έπιστροφή του άπωθημένου), θα μπορούσαμε να μαντέψουμε εύκολα τη φύση και τις ιδιότητες αυτής της Τελετουργίας: σκηνοθέτηση ενός θανάτου κι ενός γάμου έπικαθρισμένη άπ’ τó στοιχείο του άπαγορευμένου και του διαχρονικού. Άλλιώτικα: μιá πράξη αίμομικτική (ó ντόν Λόπε κοιμάται με την Τριστάνα) και μιá πράξη θανάτου (ó ντόν Λόπε άπ’ την άρχη του φίλμ είναι ένας νεκρός). Περιριζόμενοι στο πρώτο σκέλος αυτής της Τελετουργίας μπορούμε να έπισημάνουμε όρισμένα στοιχεία της αίμομικτικής πράξης που προβάλλονται σε μιá άλλη σκηνή σαν καθαρά νεκροφιλικά: ή Τριστάνα που σκύβει πάνω άπ’ τó ύγαλμα του έπίσκοπου, τó φάντασμα του κοιμένου κεφαλιού, οί παντόφλες που ρίχνονται στα σκουπίδια. “Αν λοιπόν για την Τριστάνα ó ντόν Λόπε είναι ένας νεκρός («Τί είναι ένας Πατέρας; Είναι ó νεκρός Πατέρας, άπαντίαι ó Φρόνυτ...» Λακάν), κι έχοντας ύπ’ όψη ότι κατά βάση είναι έρωτευμένη μαζί του, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ή έλξη της προς τó νεκρό Λόπε άναπαριστάνει με ακρίβεια, και σ’ ένα στάδιο μεταγενέστερο άπό εκείνο των ένστικτων της ήδονης, την τάση της προς ένα είδος έξαφάνισης, όπως περιγράφηκε άπ’ τó Φρόνυτ στο «Πέρα άπ’ την άρχη της ήδονης». Στην ύπόθεση αυτή θα πρέπει να προστεθεί μιá δεύτερη, σύμφωνη με την όποία τó μυστικό δόμησης των σχέσεων ντόν Λόπε/Τριστάνας είναι τó ακόλουθο: Τριστάνα=ó “Ένας, ντόν Λόπε= ó “Άλλος, δηλαδή ó “Ένας / ó “Άλλος, σε μιá σχέση έλξης/άπώθησης, που τελικά ένσωματώνει σε μιá οντότητα τά δύο αυτά έτερογενή στοιχεία: πράγματι ή καταστροφή του “Άλλου (ή Τριστάνα δέν καλεί τó γιατρό, άνοίγει τó παράθυρο), δέν μπορεί παρά να έπιφέρει την αυτοκαταστροφή του “Ένδς (τó βύθισμα της Τριστάνας σ’ ένα άγνοο φανταστικό, ή έπιστροφή της στο χώρο άπ’ τόν όποιο ξεκίνησε). “Αν λοιπόν τó όνειρο της Τριστάνας είναι ακριβώς αυτή ή έπιστροφή, τί άλλο άπό έπιστροφή στην μήτρα θ μπορούσε να είναι; “Η μήτρα αυτή (άρχη και τέλος του φίλμ) άποτελεί τόν τελικό στόχο της αίμομικτικής περιπέτειας, όντας ΑΠΟΥΣΑ γι’ αυτό και έντονα παρούσα σ’ όλη τη διάρκεια του φίλμ. “Η Τριστάνα δηλ. διαλέγει τόν προσιότερο δρόμο γι’ αυτή την έπιστροφή, εκλέγοντας εκείνα τα γεγονότα που θα την βοηθήσουν να φτάσει όσο τó δυνατόν άνετότερα στο σκοπό της: άπ’ έδώ πηγάζει και ή προβληματική της της έκλογής, προβληματική της μεγαλύτερης ήδονης, αντίθετη άπ’ εκείνη του ντόν Λόπε που

μπορεί να χαρακτηριστεί σαν προβληματική του χρήσιμου. Δέν θάταν άσκοπο να δούμε στη διαφορά νοοτροπίας των δύο ήρώων τη διάκριση του Μπασσελάρ άνάμεσα στο εύχάριστο και τó χρήσιμο: ή Τριστάνα κατευθύνεται άπ’ τó ένστικτο, βρίσκειτα δηλ. στην καρδιά του πραγματικού, ένω ó ντόν Λόπε είναι ó άνθρωπος της «λογικής», δηλ. της κυριαρχούσας ιδεολογίας.

Έπιστρέφοντας στο πρόβλημα της αίμομιξίας άπ’ όπου ξεκίνησαμε μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε ότι δέν άποτελεί ένα άπ’ τά κύρια προβλήματα του φίλμ, έφ’ όσον παρουσιάζεται σαν ένας μηχανισμός άπαραίτητος για να θέσει σε κίνηση τά «ένστικτα του θανάτου». Δέν είναι παράτολμο τó να υποθέσουμε, ότι ή έρμηνεία της συμπεριφοράς της Τριστάνας με βάση μιá άρχη πέρα άπ’ την άρχη της ήδονης, παρουσιάζεται σαν καταλληλότερη άπ’ την άπλη έρμηνεία της συμπεριφοράς της με βάση ψυχολογικά κίνητρα ή κίνητρα ήθικης τάξης. Έφ’ όσον ή πράξη της αίμομιξίας σκηνοθετείται όχι άπ’ τόν Πατέρα, αλλά μάλλον άπ’ την Τριστάνα («παράδοξο» που δέν είναι τó μόνο μέσα σ’ αυτό τó πολύπλοκο φίλμ), ή τελευταία θα την μεταχειριστεί έτσι ώστε να εκμαιεύσει τó μεγαλύτερο ποσοστό ήδονης, αλλά ταυτόχρονα και τó μεγαλύτερο ποσοστό πόνου, σύμφωνα με τις άπόψεις του Φρόνυτ για τó παιχνίδι του μικρού παιδιού (βλ. «Πέρα άπ’ την άρχη της ήδονης» στο κεφάλαιο «Άρχη της ήδονης και τραυματική νεύρωση — Άρχη της ήδονης και παιδικά παιχνίδια»). Πράγματι ή Τριστάνα είναι εκείνη που προκαλεί την αίμομικτική πράξη, ή όποία άρχίζει να φανερώνεται στη σκηνή της έκκλησίας (Τριστάνα: «Θάπρεπε ν’ άλλάξεις παντόφλες» δηλ. «Θέλω να μην είσαι γέρος» δηλ. «σε ποθώ», σύμφωνα με την σωστή άποψη του Πασκάλ Μποντισέρ, Cahiers 223). Άπ’ την άλλη πλευρά, τά δάκρυά της τη στιγμή που τρώει τ’ αύγό της σημάδεύουν ακριβώς τόν πόνο που της προκαλεί ή σκηνοθέτηση αυτού του αίμομικτικού παιχνιδιού και που της άνοίγει τó δρόμο προς τις πύλες του Θανάτου.

Είναι φανερό ότι εκείνο που χωρίζει την Τριστάνα άπ’ τόν ντόν Λόπε, είναι μόνο ένα κοινωνικό άπαγορευμένο και τίποτε περισσότερο. Και ξέροντας άπ’ τόν Μπασσελάρ ότι τά κοινωνικά άπαγορευμένα προηγούνται σαφώς άπ’ τά φυσικά. Στο μέτρο που τó άπαγορευμένο της αίμομιξίας θεμελιώνεται πάνω σ’ ένα γλωσσικό σύστημα, δηλ. στο μέτρο που τó “Όνομα - του - Πατέρα παίζει ένα κυριαρχικό ρόλο στις σχέσεις της συγγένειας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ή περιπέτεια των δυο ήρώων είναι βασικά μιá περιπέτεια της γλώσσας. Τά παραδείγματα δέν είναι λίγα: ó ντόν Λόπε μιλάει μιá δική του έπίσημη γλώσσα, ή Τριστάνα μιλάει τη γλώσσα της Σατούρνα και τη γλώσσα των κωφάλαων, ó έραστής της μιλάει μάλλον μιá σιωπηλή, άγνωστη γλώσσα: όλες οί γλώσσες της αίμομιξίας, οί άνθρωποι κώδικες, ή άλλη σκηνή του πόθου.

Ἀναπαράσταση

«Ὅπως συγγραφέας, κι ὄχι ρεαλιστῆς δημιουργός, ὁ Σάντ διαλέγει πάντοτε τὸ λόγο ἐνάντια στὸ παραλέμπον' τοποθετεῖται πάντοτε ἀπ' τὴ μεριά τῆς ο ρ μ ε ι ὠ - ο ε ω ς , ὄχι τῆς μ ι μ ῆ σ ε ω ς : αὐτὸ πού «ἀναπαριστάνει» παραμορφώνεται ἀδιάκοπα ἀπ' τὸ νόημα, καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος, ὄχι τοῦ παραλέμποτος, πρέπει νὰ τὸ διαβάσουμε».

Ρολάν Μπάρι

Ποιά εἶναι τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα πού υπάρχουν στὴν «Τριστάνα» καὶ τὰ ὁποῖα πιστεύουμε ὅτι εἶναι τελείως μοντέρνα σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἀσήμαντων φιλμ πού παίχτηκαν στὴν σαζὸν 71 - 72; Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἔνα δλόκληρο πρόβλημα τῆς ἀσπικῆς ἀναπαράστασης τίθεται μέσα ἀπ' τὸ φιλμ, πού χωρὶς νὰ ἰσχυρίζεται ὅτι τὸ λύνει (κάτι τέτοιο θάταν πρόωρο γιὰ σήμερα), τὸ ἀκίνητοποιεῖ ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ πιὰ νὰ παράγει ἐντυπώσεις κι ἀποτελέσματα μεταφυσικά, κοινὸ γνώρισμα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης. Γιὰ νὰ μὴ πελαγοδρομήσουμε μέσα σ' ἔνα τέτοιο τεράστιο πρόβλημα, θ' ἀρκεστοῦμε στὸ νὰ δοῦμε γιὰ λίγο τίς σχέσεις αὐτοῦ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος μὲ τὸ θεατὴ καὶ μὲ τὸν δημιουργό:

1. Ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ («l'effet du réel»), δηλ. ἡ ἐγγραφή τοῦ θεατῆ σύμφωνα μὲ μιὰ μετωνυμικὴ μέθοδο μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἀναπαράστασης, δὲν παραμένει ἄθικτη ἀλλ' οὔτε ἐξάλειφεται τελείως. Στὴν πρώτη περίπτωση θάχαμε νὰ κάνουμε, μ' ἔνα φιλμ κλασικὸ ὅπου ἡ «πραγματικότητα» μ' ὄλο τῆς τὸν ὄγκο καὶ τὸ βάρος καταλαμβάνει τὸ χῶρο τοῦ φιλμ δημιουργώντας τὴν ψευδαίσθηση ἑνὸς ρεαλισμοῦ: γιατί τελικὰ αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸν ἀντικειμενικὸ κόσμο, ἀλλὰ μᾶλλον μὲ τὴν πολλαπλὴ ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης πάνω στὴν ὀθόνη. Λειτουργεῖ δηλ. αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ρεαλιστικοῦ κινηματογράφου σὰν καθρέφτης τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης: κι ὅσο περισσότερο αὐξάνονται οἱ ἐντυπώσεις τοῦ πραγματικοῦ, δηλ. οἱ μέθοδοι μίμησης τοῦ κόσμου, τόσο πὸ πολὺ τὸ ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο δρασκελίζει τὸ πεδίο τῆς ἀναπαράστασης, εἰσχωρεῖ ὡς τὸ «βάθος» μιᾶς διαφάνειας στὸ τέρμα τῆς ὁποίας ἀναγνωρίζει τίς διαφορὲς ὄψεις του. Ἡ καθαρὰ ναρκισσοπικὴ καὶ φετιχιστικὴ πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἐγγραφῆς εἶναι φανερὴ. Ἐκεῖνο πού δὲν εἶναι τόσο φανερό εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα θὰ φτάναμε καὶ μὲ τὴ δευτέρη μέθοδο, ἐκείνη τῆς «ἐξάλειψης» τῆς ἐντύπωσης τοῦ πραγματικοῦ, πράγμα, πού συμβαίνει μὲ τὴ μεγάλη πλειοψηφία τῶν «μοντέρνων» φιλμ καὶ τῶν πινάκων: πράγματι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ προβάλλεται γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ



Γαλαξίας

σὰν ἔνα φετίχ: «Ὁ κινηματογράφος δὲν φετιχοποίησε ποτὲ τόσο πολὺ τίς ἐντυπώσεις του παρὰ ἀπὸ τότε πού ἐγκατάλειψε τὴν ἀρχικὴ σκηρικὴ δομὴ του». (Ζάν-Πιερ Ουντάρ: «Ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ»)

Ἡ «Τριστάνα» ἀλλὰ καὶ γενικότερα ὀλόκληρο τὸ Μπουνιουελικὸ σινεμὰ (τουλάχιστον τὰ φιλμ πού ἦλθαν στὴν Ἑλλάδα), προσπαθεῖ ν' ἀποφύγει ἀκριβῶς τὸ σκόπελο. Πῶς γίνεται ὁμῶς αὐτό:

Θὰ λέγαμε ὅτι τὸ φιλμ διατηρῶντας ἀνέπαφο τὸ σκηρικὸ μηχανισμὸ τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος φαίνεται νὰ τοῦ δείχνει μιὰ τυφλὴ ὑπακοή. Ἡ «ἀρχικὴ σκηρικὴ δομὴ» δὲν ὑπονομεύεται παρὰ ἀδιόρατα: ἡ ποσοτικὴ συσσώρευση τέτοιων ἀδιόρατων μετατροπῶν καταλήγει σὲ μιὰ ριζικὴ ἀνατροπὴ, ἀν ὄχι τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος, τουλάχιστον τῶν βασικῶν ἀρχῶν του: διαφάνεια, ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο, ἰδεολογία τοῦ ματιοῦ, ψευδαίσθηση τοῦ ρεαλισμοῦ, μὲ δυὰ λόγια ὅλη ἡ Ἀριστοτελικὴ θεωρία τῆς μίμησης. Τὸ σύστημα τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι παραπλήσιο μ' ἐκεῖ-

νο του Σάντ όπως το περιγράφει ο Μπάρτ: σεβόμενος την αναπαράσταση της αντιπαράθεσης διαρκώς το νόημα, αυτό το νόημα που κατά τη γνώμη μας αποτελεί τη μεγαλύτερη πρωτοτυπία του φιλμ και το καθιστά ένα απ' τα καλύτερα του σύγχρονου κινηματογράφου, δεν σχηματίζεται παρά με τον τρόπο της «σημείωσης», δηλ. με την παρεμβολή μιας μακριάς αλυσίδας σημαινόντων, και συμβόλων. Η είσοδος του σημαίνοντος μέσα στην αναπαράστατική σκηνή («το σκάνδαλο του σημαίνοντος» σύμφωνα με το λόγο του Πασκάλ Μπονιτόερ: «Σχετικά με την Τελετή» Cahiers 231) εκφράζει ακριβώς την επίθεση του «λόγου ενάντια στο παραπέμπον», την συστηματική αποδιοργάνωση των κυρίων δομών της σκηνής. Άλλα το παραπέμπον, φαινομενικά ανέπαφο, αποτελεί την άφορμη για τη δημιουργία παρεξηγήσεων σχετικά με το βαθμό του «ευνάγνωστου» του φιλμ: μια «άπλη ιστορία» ή μια «δυσνόητη κατασκευή»; Ούτε το ένα ούτε το άλλο: απλούστατα μια άπλη ιστορία, στην οποία όμως το υποκείμενο της πραγματικότητας μετασχηματίζεται αδιόρατα σε υποκείμενο του λόγου ή σε υποκείμενο του σημαίνοντος. Το καταπληκτικό σ' αυτήν την περίπτωση είναι το να διαπιστώσουμε, ότι τελικά αυτή η πραγματικότητα (που αποδίδεται πάντα μ' ένα τρόπο άφηγηματικό) μεταλλάσσει ΟΛΟΚΛΗΡΗ σε πεδίο του σημαίνοντος: το σύστημα της αναπαράστατικής σκηνής παραμένει, μόνο που είναι σαν να κρέμεται στον άερα, εϋθραυστο, ψεύτικο και γελοίο. Είναι πράγματι σημαντικό το να σημειώσουμε, ότι η περίφημη Μπουνιουελική ειρωνεία έχει πάντα σαν πρώτο στόχο της όχι τους «ήρωες», τους «χαρακτήρες», αλλά τις σχέσεις που τους συνδέουν, τους συνδυασμούς τους, με δύο λόγια τη διάρθρωσή τους μέσα στο γενικό πλαίσιο της αναπαράστασης.

II. Αναφορικά με το "Όνομα - του - Δημιουργού, δηλ., με το σύμπλεγμα του «προσωπικού έργου» θάχαμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ο δημιουργός δεν αρνείται άμεσα τον εαυτό του σαν τέτοιο, αλλά εξακολουθεί να περιστρέφεται γύρω απ' τα προσωπικά του θέματα: έρωτισμός, σουρρεαλιστικά πρότυπα κλπ. Η διαφορά έγκειται στο ότι αυτά ακριβώς τα «προσωπικά» θέματα τ' ανάγκει σε μια σφαιρα τελείως διαυγή, όπου είναι δυνατόν να ταξινομηθούν, να απογραφούν και να κωδικοποιηθούν. Από εκεί και πέρα τα πάντα μπορούν να γίνουν: ένας κώδικας παραβιάζεται ευκολότερα από κάθε τι κι η παραβίαση αυτή μπορεί να σκάσει: θα θεωρηθεί έτσι ο δημιουργός σαν σαδιστής, μαζοχιστής, φεικιστής κλπ., λέξεις που αδυνατούν να προσδιορίσουν αυτή τη διαρκή υπέρβαση των άνυπαρκτων προσωπικών συνόρων (πράγμα που συμβαίνει και με τον Μπέργκμαν και τη συνεχή καταδολύση (βλ. γελοιοποίηση) της Σφραγίδας του). Η συνεχής διαφοροποίηση των αρχικών δεδομένων, που πάντα παραμένουν τα ίδια σ' όλες τις ταινίες, συνιστά την έπιθετική ενέργεια του δημιουργού ενάντια στον εαυτό του; "Η

μήπως πρέπει να υποθέσουμε ότι η πηγή αυτής της διαφοροποίησης είναι ξένη προς την προσωπικότητά του; Σ' αυτή τη δεύτερη περίπτωση θα μπορούσαμε να δούμε τη διαρκή ανάδυση του "Άλλου μέσα απ' τη στατικότητα του "Ίδιου, τη μετατροπή μιας προσωπικής γραφής σε άπρόσωπη. Και τί άλλο παρά μετατροπή σε μια γραφή του πόθου θα μπορούσε να ήταν μια τέτοια επίχειρηση; Σ' ολόκληρη την «Τριστάνα» ακριβώς παρακολουθούμε την κατασκευή μιας συστηματικής ή όποια ευνοεί και σπηρίζεται πάνω σε μια καθαρή γραφή του άσυνειδήτου. "Αν τελικά η αναπαράσταση λόγω των διαρκών υποκλοπών και ξεγελασμάτων που υφίσταται γέρνει ολόκληρη προς την πλευρά του λόγου, τα στοιχεία της, τα δεδομένα της, χρησιμοποιούνται για την δημιουργία μιας γραφής πρωταγωνίστριας του κειμένου, που παίζει πάνω στην επιφάνειά του σκάθοντας την πρωταρχική ουσία της αναπαράστασης: τη διαφάνεια των όντων και των πραγμάτων. Η δημιουργία μιας άδιαφάνειας του φιλικού ύφαδιού συντελεί στην αποδιάθρωση του όνόματος - του - Δημιουργού. Δεν έχουμε εδώ ένα θάνατο του Δημιουργού (όπως συμβαίνει με τον Μπέργκμαν και σύμφωνα με τις απόψεις του Ντερριντά για το γράφημα), αλλά ένα είδος αυτοαμφισβήτησης, μια απ' τις μεγαλύτερες άξιες του Μπουνιουελικού κινηματογράφου: από ένα σημείο και μετά ο δημιουργός παύει να είναι «κύριος των σημείων» του. Τούτο δεν σημαίνει ότι ένας ανεξάρτητος μηχανισμός προωθεί το φιλμ προς τη δημιουργία καταστάσεων άσχετων με την προσωπικότητα του δημιουργού, αλλά ότι απλούστατα η έννοια της «όλικής» δημιουργίας, του ολοκληρωμένου έργου είναι άποτυχημένη: οι έλλειψεις, τα χάσματα, τα κενά, τα ίχνη του άσυνειδήτου, της μνήμης και της λήθης είναι που θαραίνουν περισσότερο απ' τη συνειδητή δημιουργία. Άλλιώτικα: στο κέντρο της σημασιολογικής λειτουργίας θα υπάρχει πάντα μια «τρύπα», στο νόημα θ' αντιπαραβάλλεται το μη-νόημα. "Ολες οι κλειστές γλώσσες που χαρακτηρίζονται από μια πληρότητα, εξασφαλίζουν την τελευταία χώρα σε μια λειτουργία, ή όποια επιτρέπει την άναγγή του «βαθμού μηδέν του σημείου» σε μια σημασία (Ρολάν Μπάρτ: «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα»). Αυτή η «κενή θέση» δεν μπορεί έτσι ν' άλλοιώσει τα κλειστά γλωσσικά συστήματα. Η πληρότητα θάχει θεμελιωθεί πάνω σε μια θυσία.

Συμβαίνει έτσι με την «Τριστάνα»; Θα λέγαμε ότι η μόνη συνειδητή ενέργεια του Μπουνιουέλ είναι ν' άφήσει έλευθερία δράσης σ' αυτή την κενή θέση: η άναγγή της σε σημασία (σύμφωνα με τον Μπάρτ ή σημασία τούτη άντιπροσωπεύει την άνυπαρκτή άπάντηση του Θεού στον Λογιόλα) δεν θα συντελεστεί ποτέ. Άντιθέτα: το άκίνητο κενό θα μετακινηθεί, θα δράσει. Η αποδιάθρωση της πληρότητας του φιλμ όφειλεται σε μια έλεύθερη κυκλοφορία ενός έχθρικού άντικείμενου μέσα από μια προϋπάρχουσα σημαίουσα κατασκευή. Η άποκέντρωση ενός καλορυθμισμέ-



Γ'αλαξίας

νου νοηματικού μηχανισμού δεν όφειλεται θέβαια στο δημιουργό, αλλά στη διακίνηση του αντικείμενου: ή μόνη «εύθύνη» του Μπουνιουέλ έγκειται στον τρόπο της αποδέσμευσης του καλιναγωγημένου στοιχείου. Άναρχία; Στην έννοια που την περιγράψαμε, ναι. Άπ' αυτή μόνο την άποψη κι από καμιά άλλη ό Μπουνιουέλ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ό μόνος άναρχικός της κινηματογραφικής τέχνης: Ποτέ άλλοτε ή καχυποψία του ένδς φιλικού στοιχείου για τό έπόμενο δεν έφτασε σε μεγαλύτερο βαθμό διαύγειας.

Με τον ίδιο τρόπο θα βλέπαμε την έκπληκτικότερη σκηνή της ταινίας, την «έπιστροφή» των δύο γυναικών στον τόπο άπ' όπου ήλθαν στην αρχή του φίλμ: όχι μόνο μιá έπιστροφή του σημαίνοντος (άφου σ' αυτό τό επίπεδο της φιλικής λειτουργίας τά ΠΑΝΤΑ διαβάζονται σαν σημασιολογικά στοιχεία) σε μιá σημαίνουσα μήτρα, αλλά μιá άποφασιστική άρση όλων των «σημαντικών» άντικειμένων του φίλμ σ' όλα τά επίπεδά του, άπ' εκείνο του σημαίνοντος ως εκείνο του σημαίνονου. Θα μπορούσαμε να πάμε πιο μακριά: ή άρνηση για όποιαδήποτε «έρμηνεία», ρεαλιστική, σουρρεαλιστική, άντικειμενική ή ύποκειμενική είναι φανερή. Πιο φανερή ακόμα είναι ή «κενή θέση» που έπιτέλους κάνει την εμφάνισή της. Ένα σημαίνον που «λείπει άπ' τη θέση του» (Λακάν) έπιστρέφει σ' αυτή. Θα φαινόταν ρισκοκίνδυνο να ύποθέσουμε ότι άκριβώς σ' αυτή την κενή θέση έπιστρέφει τό σημαίνον, κι άκόμη πιο τολμηρό να

συμπεράνουμε ότι ή σημαίνουσα μήτρα για την όποία μιλήσαμε παραπάνω δεν είναι στην ουσία τίποτε άλλο παρά αυτή ή κενή θέση.

Νομίζουμε ότι άκριβώς έδώ έγκειται ή μεγάλη σημασία του φίλμ: ή συνειδητοποίηση ότι μιá σημαίνουσα μήτρα μπορεί να παρακωρήσει τη θέση της σε μιá άλλη κενή θέση, ή συνύπαρξή τους και τελικά ή διάρρηξη αυτής της μήτρας προς ύφελος ένδς κενού. Τί μένει ύστερα άπ' αυτή την καταστροφή; Ένα σημαίνον που ψάχνει να βρει τη θέση του, δηλαδή, ή άπαρχή της διάλυσής του. Είναι φανερό πως ύποστηρίζουμε ότι όλόκληρη αυτή ή διαδικασία προσπαθεί να βγάλει το φίλμ έξω άπ' την Έστορία, κι έννοούμε έξω άπ' τους σημερινούς παλιποτικούς κώδικες που βασίζονται πάνω στις δομές ένδς αυστηρά πατριαρχικού συστήματος. Η τάση αυτή του φίλμ που γίνεται φανερή με την τελική αποδιάρθρωσή του, είναι γενικότερα τάση όλόκληρου ένδς μέρους του διεθνούς μοντέρνου κινηματογράφου και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν κίνημα προς μιá άλλη άπωθμένη σκηνή: μιá σκηνή μη-άναπαραστατική δηλ., μιá διπλή σκηνή, πολιτική και σεξουαλική. Τάση προς τά «έκτος» του πολιτισμού μας, προσπάθεια για ξεπέρασμα της Οιδιπόδειας δομής, μέσα άπ' την καταστροφή ένδς γλωσσικού κώδικα. Με την διαφορά ότι ή πραγματοποίηση αυτής της πορείας μόνον ΜΕΤΑ τό τέλος του φίλμ μπορεί να νοηθεί (βλ. κι άλλα τέτοια πρωτοποριακά φίλμ, όπως είναι ή «Περσόνα», τό «Πά-



Τριστάνα

θος», τὸ «Πλαίυ-Τάιμ», τὸ «Τράφικ», τὸ «Χρονικὸ τῆς Ἄννας-Μαγδαληνῆς Μπάχ», οἱ «Καραμπιγιέροι» κι ἴσαμε ἕνα σημεῖο ἢ «Ἀναπαράσταση»).

Ἐπιστρέφοντας σ' ὅ,τι λέγαμε πῶ πάνω, μπορούμε τελικὰ νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ ἀπόλυτη κυριαρχία τῶν σημείων ἀποτελεῖ μιὰ ψευδαῖσθηση, ἐφόσον ἡ γραφὴ τοῦ Ἄλλου τσακίζει τὴ γραφὴ τοῦ Ἰδιοῦ, καί τ' Ὀνομα-τοῦ-Δημιουργοῦ σὲ σὺλ ὑπογραφῆς ρίχνεται τελικὰ στὰ σκουπίδια (ἀλλὰ μόνον τελικὰ). Τὸ ψυχολογικὸ ὑποκείμενο γίνεται ὑποκείμενο τοῦ πόθου δηλ. τοῦ σημαίνοντος. Τὸ ὑποκείμενο τῆς ἀναπαράστασης δὲν δολοφονεῖται: ἀπλούστατα καταδειχνεται, μουσειοποιεῖται, ταριχεύεται, μετατρέπεται στὴ «μούμα τοῦ πραγματικοῦ», στὴν οὐσιαστικὴ φύση κάθε ρεαλιστικῆς θεώρησης τοῦ κόσμου. Τὸ πλῆθος τῶν σημαίνοντων τοῦ Θανάτου ἢ μᾶλλον τῆς κηδείας (γί' ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ ἀνάδυση τῆς Τελετουργίας) δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἄθωο ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη: αὐτὸς πῶ κηδεύεται δὲν εἶναι μόνον ὁ ντὸν Λόπε, ἀλλὰ τὸ φάντασμα τοῦ πραγματικοῦ, ἡ νεύρωση τοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ κι ἡ ἰδεολογία του.

Εὐνουχισμός

Ἐκεῖνο πῶ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ περισσότερο δὲν εἶναι ἡ αἰτία τοῦ εὐνουχισμοῦ γιατί εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ, ἀλλὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο αὐτὸς συντελεῖται. Ἄς παρατηρήσουμε στὴν ἀρχὴ ὅτι

ἐκτός ἀπ' τὸν ντὸν Λόπε καὶ τὴν Τριστάνα, σηματοδεμένοι ἀπ' τὸν εὐνουχισμὸ εἶναι οἱ κωφάλαοι ἀλλὰ κι ὁ ἐραστής της, φανερὰ ἀνίκανος νὰ τῆς χαρίσει τὴν ἡδονή. Θὰ μπορούσαμε νὰ ταξινομήσουμε σὲ δυὸ διαφορετικὲς σειρὲς τὰ εὐνουχισμένα πρόσωπα τοῦ φιλμ. Ἡ Τριστάνα κι οἱ κωφάλαοι (ιδίως ὁ Σατοῦρνο) χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἕνα εὐνουχισμὸ, πῶ δὲν ἀφείλεται μόνον στὴν ὑπαρξὴ τοῦ κλασικοῦ Οἰδιπόδειου συμπλέγματος, ἀλλὰ καὶ στὴν δυνάμει ἐπαναστατικὴ συνειδήσή τους: ὁ πόθος τῆς Τριστάνας νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν καταπιεστικὴ βουλημία τοῦ Πατέρα δὲν μπορεῖ πᾶ παρὰ νὰ συλληφτεῖ ἔξω ἀπ' τὸ πλέγμα τῆς συγγένειας, σὺν πράξῃ καὶ βούλησῃ ὅχι πᾶ ἀναδυόμενη ἀπ' τὴ σεξουαλικὴ σκηνὴ ἀλλὰ ἀπ' τὴν πολιτικὴ. Ὁ εὐνουχισμὸς της ἀποτελεῖ τὸ τμήμα τῆς ἐλευθερίας της (ὁ ντὸν Λόπε σὲ μιὰ στιγμῆ, τῆς λείει ὅτι γὰ νὰ μείνει τίμια πρέπει νὰ σπάσει τὸ πόδι της). Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἀνύπαρκτη αὐτὴ ἐλευθερία (ἡ Τριστάνα ἐπιστρέφει μὲ τὴ βούλησή της πίσω) δὲν μπορεῖ νὰ κερδηθεῖ παρὰ μόνον κοντὰ στὸν εὐνουχιστὴ, μὲ τὸν ἐξολοθρεμὸ του. Ἡ διπλὴ φύση τοῦ Πατέρα —οἰκονομικὴ-σεξουαλικὴ— φανερώνεται χάρη στὴ συνεχὴ ἀπομόνωση τῶν «καθαρὰ» σεξουαλικῶν στοιχείων, στὴν ἀναστροφή τους, στὴν ἐμφάνισή τῆς δεύτερης ὄψης τους: ἡ γραφὴ τοῦ πόθου ἔχει σὺν ἄλλῃ σκηνὴ τὴ γραφὴ τῆς Ἱστορίας. Χαρακτηριστικὴ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι ἡ στιγμὴ κατὰ τὴν ὁποία οἱ ἀρχεὲς σκοτώνουν τὸ λυσσασμένο σκύλο. Μέσα στὴ φαντασία

της ήρωϊδας τὸ «ἀντικειμενικὸ» γεγονός δὲν διατηρεῖται πᾶς ὅταν τέτοιο: τὸ σκότωμα τοῦ λυσσασμένου σκύλου ἀποτελεῖ τὴν ὄνειρική ἀπόδοσιν μιᾶς Ἐπανάστασης. Σύμβολο: λυσσασμένος σκύλος (ὁ ντὸν Λόπε στὸ ἀσυνείδητο τῆς Τριστάνας). Μετάθεση: οἱ Ἰσπανικὲς ἀρχὲς (ἡ Ἰδία ἢ Τριστάνα) Ἄξιζει νὰ προσεχτεῖ ὅτι τὸ ἀπρόσωπο στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὴς ἀρχὲς ἀποδίδεται ἀκριβῶς στὸ ἀσυνείδητο τῆς ήρωϊδας κι ὄχι στὸ συνείδητό της: ἡ ἐπανάστασις τῆς εὐνουχιμένης ἐνάντια στὸν εὐνουχιστὴ δὲν μπορεῖ νὰ συντελεσθεῖ ἐδῶ παρὰ σ' ἓνα ὄνειρικό ἐπίπεδο. Ἄς σημειώσουμε ἐπίσης ὅτι ὁ π ρ α γ μ α τ ι κ ὸ ς θάνατος τοῦ ντὸν Λόπε δὲν δείχνεται κι ὅτι μόνον συμβολικῶς ἢ φανταστικῶς ἀναφορῶς σ' αὐτὸν μᾶς παρουσιάζονται.

Ἀντίθετα, θὰ μπορούσαμε νὰ τονίσουμε, ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τῆς ήρωϊδας ἔχει φτάσει σ' ἓνα *maximum* ὡς π ε ρ π ρ ο σ δ ι ο ρ ι σ μ ὸ ς μὲ τὸ νὰ αὐξάνεται ἡ τέλεια πραγματικὴ του ὑπόστασις. Τὸ κομμένο πόδι τῆς Τριστάνας δὲν εἶναι ἓνα φετίχ: ἀντίθετα ἡ θέση ποὺ καταλαμβάνει εἶναι καθαρὰ σημάιουσα. Πρέπει λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὡς σεξουαλικὸ ὄργανο ἀντιπροσωπεύει τὸν φαλλό, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ καὶ τὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ Τριστανικοῦ συμπλέγματος κι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια σημάιοντα τοῦ φιλμ. Μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε ἐπίσης ὅτι ἡ Μπουνιουελική «ἔμμονη ἰδέα» τῶν ποδιῶν βρίσκει ἐδῶ τὴ λύση της (δηλ. στὸ κῶρο τοῦ φετίχ τοποθετεῖ τὸ σεξουαλικὸ ὄργανο): οὐσιαστικὴ διαφορά τῆς «Τριστάνας» ἀπ' τὴ «Βιριδιάννα», ὅπου ἡ γνώσις τοῦ φετίχ ἔμενε ἀκόμη ἀπροσδιόριστη κι ἔδινε ἀφορμὴ στοὺς μεταφυσικοὺς νὰ ἰσχυρίζονται ὅτι τὸ πρόβλημα τοῦ Θεοῦ βασάνιζε τὸ δημιουργό.

Ἀπὸ δῶ θὰ ὑποθέταμε ὅτι ἡ Τριστάνα «ἐκδικεῖται» ὄχι γιὰ τὴν «εἰσφύριση», ἀλλὰ γιὰ τὴν στέρησιν τὸν κερδοσήμενο φαλλὸ καὶ τῆς ἐπέστρεψαν ἓνα ὁμοίωμα.

Τί μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τοὺς κωφάλαους; Τὸ νὰ τοὺς συνδέσουμε μὲ ἄλλα παρόμοια «γραφικὰ» ὄντα τῶν Μπουνιουελικῶν φιλμς, λέγοντας ὅτι βγήκαν ἀπὸ πῖνακα τοῦ Γκόγια κλπ. θὰ μᾶς φαινόταν ὡς νὰ προσπαθοῦσαμε ἀκριβῶς ν' ἀποκρίψουμε τὸ συγκεκριμένο ῥόλο τους μὲς τὸ φιλμ:

I. Εὐνουχισμένοι π ρ α γ μ α τ ι κ ᾶ ὅπως ἡ Τριστάνα εἶναι ὀλοφάνερα φίλοι της, κι ἐκεῖνη θὰ ἤθελε νᾶναι ἐραστὴς της (βλ. τὸ ὄνειρό της στὴν ἀρχὴ τοῦ φιλμ). Τὸ ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τους εἶναι κοινωνικῆς τάξεως φαίνεται πολὺ πᾶς εὐκόλα ἀπ' ὅ,τι στὴν Τριστάνα. Τὸ ὅτι ὅμως εἶναι καὶ ἐρωτικῆς μᾶς φαίνεται τὸ πᾶς ἐνδιαφέρον. Θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι ἡ συμπύκνωσις τοῦ νέου ἀνθρώπου, ὅπως τὸν βλέπει ὁ Μπουνιουέλ, μῆσα στὴν πατριαρχικὴ ἄσπικὴ κοινωνία: ἀδυναμία σεξουαλικῆς ἐπαφῆς/ἀδυναμία γλωσσικῆς ἐπαφῆς (γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη ὁ κώδικας τοῦ πόθου ἀποδεικνύεται κώδικας γλωσσικός).

II. Τὸ μῆλο ποὺ ἡ Τριστάνα προσφέρει στὸ

Σατοῦρνο εἶναι τὸ σημάδι τῆς βαθύτατης ἀνθρώπινης ἀλληλεγγύης δύο καταπιεσμένων, ποὺ στὴ μεγαλειώδη σκηνὴ τοῦ ξεγυμνώματος τῆς ήρωϊδας φανερώνεται ὡς ἡ ὑπαιότερη καὶ ταυτόχρονα ἡ τραγικότερη στιγμή ἐπαφῆς ὅλου τοῦ φιλμ. Τὸ ὕψιστο σημεῖο ἐπικοινωνίας στὸ ὁποῖο μποροῦν νὰ φτάσουν μέσα σὲ μιὰ ἄσπικὴ κοινωνία δυὸ δυστυχισμένα ὄντα. Δὲν ἔχουμε μπροστὰ μᾶς καθόλου μιὰ μητρικὴ ἐκδήλωσις οὔτε μιὰ «ἀνώμαλη» ἐρωτικὴ σκηνή, ἀλλὰ τὸ παραγμὸν δύο εὐνουχισμένων ἀνθρώπων, ποὺ ἐμποδίζονται νὰ εὐτυχίσουν μέσα σ' ἓνα εὐνουχιστικὸ κι εὐνουχισμένο περιβάλλον.

III. Ὡς ποῖο σημεῖο ἡ Τριστάνα εἶναι κι αὐτὴ μιὰ κωφάλαη; Ἡ μᾶλλον ὡς ποῦ φτάνει ἡ ἀδυναμία ἐπικοινωνίας της; Ἡ Σουλβι Πιερ στὸ ἄρθρο της «οἱ δυὸ κολόνες», ποὺ τὸ θεωροῦμε ὡς τὸ καλύτερο ποὺ ἔχει γραφεῖ πάνω στὸ φιλμ, συμπεραίνει, μελετώντας τὴς τροφῆς καὶ τοὺς συνδυασμοὺς τους, ὅτι ἡ ἀλληλεγγύη τῆς ήρωϊδας εἶναι καθαρὰ ταξικῆς φύσης: ἡ Τριστάνα ἀρνεῖται τὸν κόσμον τοῦ ντὸν Λόπε, ἀλλὰ δέχεται τὸν κόσμον τῶν κωφάλαων, τῶν κωφῶν καὶ τῶν ὑπηρετῶν. Εἶναι, λοιπὸν, μιὰ κωφάλαη ποὺ μπορεῖ καὶ μιλάει ὁ σύνδεσμος δυὸ κόσμων: μόνον ποὺ ἡ λαλιά της εἶναι λαλιά τῆς σιωπῆς.

Σ' ἀντίθεση μὲ ὅ,τι εἶπαμε πρὶν, βλέπουμε ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τοῦ ντὸν Λόπε καὶ τοῦ ἐραστῆ της προβάλλεται μόνον σ' ἓνα συμβολικὸ ἐπίπεδο: εἶναι γιὰ τὸ φιλμ βρίσκεται ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς Τριστάνας, ἡ ὁποία μεταμορφώνει τὰ ἀνθρώπινα ἀντικείμενα» (σύμφωνα μὲ τὸ Λακὰν) σὲ σύμβολα.

Τί εἶναι ὁ ντὸν Λόπε; Πρῶτα-πρῶτα ἕνας Πατέρας. Ὑστερα ἕνας νεκρὸς Πατέρας. Τέλος ἕνας εὐνουχισμένος Πατέρας. Μὲ μιὰ μικρὴ παραλλαγὴ ἕνας Ἱερέας, ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Νόμου ἐπὶ τῆς γῆς μέσα σὲ μιὰ συγγνὴ κοινωνία. Τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς μπρεχτικῆς παραβολῆς δὲν χρειάζονται καμιά ἀνάλυση. Ἐκεῖνο ποὺ θᾶξιζε νὰ προσεχτεῖ εἶναι ὅτι μᾶλλον τὸ ὄνομα -τοῦ- Πατέρα προσπαθεῖ τὸ φιλμ νὰ μορφοποιήσει κι ὕστερα ν' ἀποδομήσει, κι ὄχι τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ ντὸν Λόπε. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ συνείδητὴ διαστολῆς ἀνάμεσα στὸ πρόσωπο καὶ στ' ὄνομά του, ἀνάμεσα στὸν κόσμον τοῦ εἶναι καὶ σ' ἐκεῖνον τοῦ ἔχειν, ἀνάμεσα στὴν τάξη τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀλλοτριώσεως.

Ἱδεολογία

Ἡ Μπουνιουελικὴ ἰδεολογία δὲν εἶναι σουρρεαλιστικὴ. Ἡ, ἂν τὴ λέγαμε σουρρεαλιστικὴ θᾶπρεπε ν' ἀναθεωροῦσαμε τὴς περισσότερες ἀπόψεις μᾶς γι' αὐτήν. Τὰ «παράδοξα» καὶ τὰ «ἀσυνήθιστα» ποὺ ἐμφανίζονται στὰ φιλμ του δὲν εἶναι «ποιητικὰ δημιουργήματα» οὔτε ἐκδηλώσεις ἐνὸς νοῦ «γεμάτου φαντασίας». Εἶναι καιρὸς πᾶς νὰ πάψουμε νὰ χρησιμοποιοῦμε τέτοιες κενεὲς λέξεις ποὺ συσκοτίζουν τὸ πραγματικὸ νόημα τῶν ἔρ-

γων και να μεταχειριστούμε λίγο το «σκαρπέλο της ανάλυσης» (Λωπρεαμόν), σε μιὰ προσπάθεια ν' αποφύγουμε κάθε έμπειρική προσέγγιση, δηλ. κάθε έξ όρισμού έσφαλμένη προσέγγιση.

Θά λέγαμε ότι ή ιδεολογία του φίλμ δέν είναι και ιδεολογία του Μπουνιουέλ (πράγμα που συμβαίνει και στον Τατι και στον Μπέργκμαν). 'Η άρχική «προσωπική» ιδεολογία εξαφανίζεται καθώς περνάει μέσα άπ' τούς μηχανισμούς κατασκευής του φίλμ. Δηλ. στην «Τριστάνα» ή άρχική άναρχική ιδεολογία αυτοεξαλείφεται κατά τη διάρκεια του έργου, μετατρέπόμενη τελικά σε μιὰ κριτική της ίδιας της άναρχικής ιδεολογίας:

I. 'Ο «άναρχικός» ντόν Λόπε στο τέλος του φίλμ κάνει παρέα με τούς παπάδες.

II. 'Η «άναρχική» Τριστάνα που «τινάζει» το ζυγό της και φεύγει με τόν έραστή της, έπιστρέφει και παντρεύεται τόν ντόν Λόπε. Σημειώτεον ότι ή κυριαρχούσα κριτική τόνισε τόν «μίσος» της πρós τόν διαφθορέα της και τόν πόθο της εκδίκησης, ένω είναι φανερό ότι κάτι τέτοιο μόνο στο επίπεδο του άσυνείδητου μπορεί να γίνει νοητό. Γιατί θά περίμενε ή ήρωίδα ν' άρρωσθήσει ό ντόν Λόπε και ν' άνοιξει τόν παράθυρο, δίχως έξάλλου νά ν βέβαιο ότι αυτό θά τόν άποτέλειωνε; "Άλλο τόν «μίσος» κι άλλη ή έπανάσταση.

III. 'Η «βλασφημία» ενάντια στο Θείο (τό δειρο με τόν κομμένο κεφάλι του Λόπε) δέν αποδεικνύεται τίποτε άλλο παρά ένα φάντασμα της ήρωίδας.

IV. 'Η επανάσταση της Τριστάνας ενάντια στον ντόν Λόπε έπιφέρει και τη δική της τελική καταστροφή, όπως έπισημάναμε πιο πάνω.

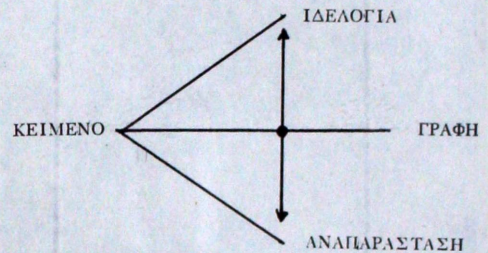
"Αν ή ιδεολογία των προσώπων δείχνεται άνικανη να τά γλυτώσει από τόν περιβάλλον τους, αντίθετα ή ιδεολογία του φίλμ δείχνεται ίκανη να φράξει τόν διάστημα της άναπαράστασης και να μετατραπεί σε μιὰ ιδεολογία καθαρά διαλεκτική:

I. 'Η συμπεριφορά του ντόν Λόπε και της Τριστάνας έρμηνεύεται σύμφωνα με τις πραγματικές καταστάσεις, μέσα στις όποιες αυτοί ζούν, άλλα και μέσα από τις φανταστικές και τις συμβολικές. Οι καταστάσεις αυτές (οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, σεξουαλικές) που άποτελούν και τά πραγματικά παραπέμποντα των ήρώων, λειτούργουν σε άμεση σχέση με αυτούς και με τις άντιδράσεις τους. Δηλαδή (κι έπιμένουμε πάνω σ' αυτό) τόν περιβάλλον των προσώπων μέσα στο όποιο διαρθρώνονται οι σχέσεις τους, παρουσιάζεται άπόλυτα συγκεκριμένο. 'Η έπαφή των ήρώων με αυτό, τέλεια σ ω τ ι κ ή , προσδιορίζει την ιδεολογία τους, ή όποια με τη σειρά της έπικαθορίζει τη συμπεριφορά τους.

II. Μπορούμε να συλλάβουμε την «Τριστάνα» σαν μιὰ περιπέτεια της 'Ιδεολογίας, που προσπα-

θεί να χτιστεί πάνω στα έρείπια μις άλλης. Δυό τρόποι υπάρχουν γι' αυτό: είτε να καταλυθεί ή παλιά και τη θέση της να πάρει ή καινούργια, είτε να καταδειχτεί όσο τόν δυνατόν σωστότερα ή φύση της πρώτης ώστε να υποδηλωθεί ή δεύτερη. Αυτό τόν τελευταίο δρόμο φαίνεται ν' άκολουθεί ή «Τριστάνα», στην όποια μπορούμε να δούμε τη γιγάντια προσπάθεια για τήν κατάδειξη της άστικης ιδεολογίας.

'Ο κύριος μηχανισμός αυτής της κατάδειξης μπορεί να σχηματοποιηθεί μ' αυτό τόν τρόπο:



1) 'Η άναπαράσταση όντας όχημα της ιδεολογίας έρχεται όπως είναι φυσικό σε φανερή συνάφεια μαζί της, δίχως όμως να ταυτίζονται.

2) Τόν κείμενο, φορέας και των δύο, είναι φορέας και της περιπετειώδους αυτής της περιπέτειας, που είναι ή γραφή (γραφή του πόθου και της 'Ιστορίας).

3) 'Η γραφή στο σημείο που θά τμήσει τόν σύνδεσμο ιδεολογίας/άναπαράστασης θά έπιφέρει μιὰ άπότμηση μεταξύ τους: ή πραγματική σκηνή της 'Ιστορίας και τού σέξ άποξενώνει τά συνένοχα στοιχεία κι αυτή ή ρήξη καθιστά πλέον άδύνατη τήν άυθυπαρξία τους: αν πριν ήταν δυνατή ή κάλυψη της ίσχυνης ιδεολογίας μέσα στους κλασικούς άναπαραστατικούς μηχανισμούς, τώρα μοιάζει άπογυμνωμένη από τόν άλλοθι της: ή άναπαράσταση είναι τόν άλλοθι της άστικης ιδεολογίας.

4) Τόν πιο ένδιαφέρον σημείο τούτης της περιπέτειας είναι βέβαιο τόν σημείο της άπότμησης: άλλιώτικα: ή κατάδειξη του άπωθημένου: «Θά μπορούσαμε έτσι να προσδιορίσουμε τήν άστική ιδεολογία σαν ένα λόγο μέσα στον όποιο ένα ύποκείμενο (τό ύποκείμενο τού σημαίνοντος, μ' άλλα λόγια τόν ύποκείμενο της παραγωγής, στο μέτρο που τόν σημαίνουν συνίσταται σ' ένα οικονομικό, γλωσσικό κλπ. προϊόν) άφθρωσε τόν πρόβλημα της ίδιας του της παραγωγής, της συμβολικής του άνάσρησης, με τόν τρόπο της άπώθησης» (Ζάν - Πιέρ Ούντάρ, Σημειώσεις για μιὰ θεωρία της άναπαράστασης, Cahiers 229). 'Η γραφή του πόθου δέν παύει άκριβώς να αυτοαποκαλύπτεται, δηλαδή να φανερώνει τόν άπωθημένο, τόν όποιο θά γινόταν τελείως διαυγές αν όλόκληρη ή «Τριστάνα» κατάδειχνε τά τελετουργικά της στοιχεία.

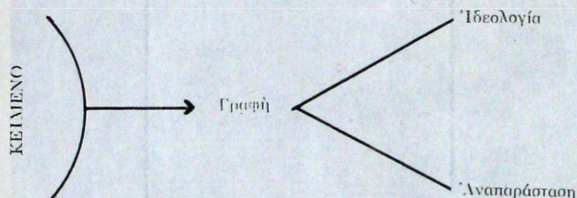
Σοφία Σία ηρώδω Η.





Bigidiara

5) Μόλις επέλθει η απόπτωση, η ιδεολογία χωρισμένη από την αναπαράσταση αφήνεται στο έλεος της γραφής: στην εφύψια του δημιουργού ξεγκείται αν θα την κρατήσει αιωρούμενη, όπως και γίνεται στην «Τριστάνα», η αν θα προσπαθήσει να την καταστρέψει, όποτε είναι δυνατό να βυθιστεί αυτανδρος και ο ίδιος (βλ. τα λεγόμενα «επαναστατικά» φιλμάκια). Το παραπάνω σχήμα γίνεται έτσι το ακόλουθο:



Συμβολικό

I. «Έλλειψη και πλεονασμός, η υπερβατό ή σύλληψη, όπισθοδρόμηση, επανάληψη, επίθεση, αυτές είναι οι συντακτικές μεταθέσεις, μεταφορά, κατάχρηση, άπνομασία, αλληγορία, μειωνυμία και συνεκδοχή, οι «σημαντικές» συμπληρώσεις, όπου ο Φρόντ ντ μάς μαθαίνει να διαβάζουμε τις επιδεικτικές ή αποδεικτικές προθέσεις, τις υποκριτικές ή πεισιτικές, τις πανούργες ή τις αποπλανητικές, με τις όποιες το υποκείμενο μεταπορίζει τον όνειρικό του όλο».

Ζακ Λακάν

II. Σύμβολο: «όν η αντικείμενο που άναπαριστάνει ένα άφηρημένο πράγμα, που είναι ή εικόνα ενός πράγματος: ό σκύλος είναι το σύμβολο της πίστης: ή ζυγαριά είναι το σύμβολο της δικαιοσύνης».

Μικρό Λαρούς

(*Η ύπογράμμιση δική μας*)

III. «Μόνο οι νεκροί δέν όνειρεύονται».

Ντόν Λόπε

Αυτά τα τρία άποσπάσματα, σε σχέση μ' έκείνο του Λακάν που τοποθετήσαμε στην άρχή του σημειώματος, άποτελούν το σημαντικότερο βήμα για μια μελέτη της «Τριστάνας»: ή σύλληψη του συμβολού όπως πραγματοποιείται στη διάρκεια του φίλμ, άπορρίπτει κάθε μεταφυσική, κάθε θρησκευτική και κάθε φιλολογική αντιμετώπιση αυτού του στοιχείου, που άποτελεί τη βάση του πολιτισμού μας: αντίθετα το προσεγγίζει από μια πλευρά τέλεια υλική, σαρκική.

Γνωρίζουμε ότι μια από τις σπουδαιότερες άποψεις του Λακάν άφορā τη φύση και τη δομή του συμβολού, όπως αυτό παρουσιάζεται στ' όνειρο, στη σκέψη, στην πραγματική ζωή, στις τέχνες και

σ' όλο το έποικοδόμημα, με δυο λόγια στη ζωή των λαών: το σύμβολο είναι στοιχείο διαρθρωτικό της άνθρώπινης ψυχικής δομής και κατευθύνει την πράξη με τη δύναμή του.

Τί βλέπουμε στην «Τριστάνα»; Ό σκύλος είναι το σύμβολο της πίστης; Άν ό λυσοσασμένος σκύλος είναι ό ξοφλημένος ντόν Λόπε κι ή σκυλίτσα που την θγάζει έξω από το δωμάτιό του τη στιγμή που κάνει έρωτα με την Τριστάνα είναι το σύμβολο της γεροντικής συνουσίας, τότε ποιά ή σχέση του φίλμ με τον όρισμό του Μικρού Λαρούς; Καμιά.

Τό Μπουινουελικό σύμβολο δέν άναπαριστάνει: και ούτε άναπαριστάνει ένα άφηρημένο πράγμα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σημαίνει ένα συγκεκριμένο πράγμα. Κι όπι άκόμη αυτό το πράγμα είναι πράγμα του πόθου και της ήδονής.

Ένα συγκεκριμένο πράγμα: ό ντόν Λόπε, ό έρωτας, ό φαλλός, ή ήδονή, ό ευνουχισμός, ό Πατέρας, ό Θάνατος.

Ένα σύμβολο: οι παντόφλες, ό σκύλος, το κοιμένο κεφάλι, οι τροφές, το κοιμένο πόδι, το ψεύτικο πόδι, τα δάκρυα, το ψεύτικο γέλιο, δυο κολόνες, δυο δρόμοι, ένα άγαλμα, δυο γυναίκες που φορούν πένθιμα ρούχα.

Η έμφάνιση του Συμβολικού, ή συμβολική γραφή δέν άποτελεί ύπερμαχο της άναπαράστασης, καθώς συμβαίνει στο κύρω του Χριστιανικού πολιτισμού, άλλα το «έλάττωμα της άναπαράστασης» (Π. Μπονιτοέρ, Cahiers 223), δηλ. την άδυναμία της να σημαίνει, το ταυτολογικό σχήμα της. Τό σύμβολο παίζει ενάντια στην άναπαράσταση.

Άν λοιπόν τα πάντα στην «Τριστάνα» δομούνται με βάση τη λειτουργία του συμβολού, θα μάς φαινόταν πολύ ένδιαφέρον να παρατηρήσουμε αυτή τη λειτουργία που δρā μέσα στον ψυχικό κόσμο των ήρώων άλλα κι έξω άπ' αυτόν, αντικειμενικά:

α) Τό παιχνίδι. Είναι βασικό στοιχείο της συμπεριφοράς των ήρώων. Κι είναι βασικά ένα παιχνίδι παρουσιών κι άπουσιών. Τουτό μάς όδηγει σ' ένα τόπο μίας λησμονημένης κι ύμως ύπάρχουσας παιδικότητας. Έπιστρέφουμε μ' αυτή την ύπόθεσή μας στη θεωρία των «ένστικτων του Θάνατου», όπως μορφοποιείται μες το παιχνίδι του παιδιού. Δηλαδή το παιχνίδι — σκηνοθέτηση του έρωτα και του θάνατου — άποτελεί την προύπόθεση για τη δημιουργία του συμβολού.

Στην άρχή του φίλμ το παιχνίδι των κωφάλαλων, θάταν σάν μια εισαγωγή σ' ένα άλλο παιχνίδι: του ντόν Λόπε και της Τριστάνας. Έχοντας μάλιστα ύπ' όψη μας όπι ό Σατοϋρνο χαστουκίζεται και ταπεινώνεται θα υποθέταμε ότι ή χειρονομία αυτή άποτελεί τον κακό οϊωνό για τη «μοίρα» της Τριστάνας (Άς μη ξεχνάμε φυσικά το χαστούκι που δέχεται ό ντόν Λόπε από τον Όράσιο και την ταπεινώση που πηγάζει από αυτό: το θυμά κι ό θύτης που άντιστρέφουν συνεχώς τους ρόλους τους).



Η Νιεν   και ο Μπουγιον   κατά το γύρισμα της ταινίας «Η   ραία της   μερας».

Το παιχνίδι της Τριστάνας με τους κωφάλλους στη σκηνή του   νειρου της είναι   κόμενη μιά   νδειξη του βαθύτερου παιχνιδιού που   παινισόμαστε:   ν      πόθεσή μας είναι σωστή, τότε   λα τ   κομμάτια του φιλμ θάταν κομμάτια   νός παιχνιδιού.   λο τ   φιλμ   να Παιχνίδι. Και τί   λλο παρά παιχνίδι είναι μιά Τελετουργία; Τ     ποκορύφωμα του παιχνιδιού — τ   στρίπ τήζ της Τριστάνας μπροστά στο Σατου  ρνο —   ποκορύφωμα της   δονης,   κολουθείται   πό τ     ποκορύφωμα του   λγους: τ'   νειρο με τ   κομμένο κεφάλι.

Ο Λακ  ν αναφέρει τις λέξεις «  νθρώπινο   ντικείμενο». Ποι   είναι   τ   τ     ντικείμενο του παιχνιδιού και ποι      δομική   λληλοδιαδοχή της παρουσίας και της   πουσίας;

  νθρώπινο   ντικείμενο:    ντ  ν Λ  πε, οί παντόφλες του, τ   φαγητά του, οί συσκευές του Ξυρίσματος του,    Σατου  ρνο,      ράσιο, τ   κομμένο κεφάλι,    καμπ  να. Τ   στοιχεία   τ   παρουσι  ζονται μέσα στο   ωρο του πραγματικού, στοιχεία σαφώς   ναπαραστατικά   πό πρώτη   ποψη, κι   μως   νησυχητικά:   ν   κολουθούν τ   δρόμο που    θεατής νομίζει πως θ'   κολουθήσουν. Τ     νθρώπινο   ντικείμενο είναι   ντικείμενο   νός παιχνιδιού π  θου και πόνου, και στην περίπτωση του φιλμ,   νός   ιμομηκτικού παιχνιδιού.

β) Παρουσία -   πουσία.   μφανίζονται και   

  λλες μορφές   τ   του τύπου: Παρουσία:   ρωτας → ντ  ν Λ  πε → Σκυλίτσα → Σατου  ρνο.

  πουσία:   ράσιο → Τροφές πλουσίων και τροφές που   ν δοκιμάζονται (σ  μφωνα με τ   λόγο της Συλβί Πι  ρ) → Κομμένο π  δι → Λυσσασμένος σκύλος.

Δομική   λληλοδιαδοχή: τ   φιλμ χωρίζεται σε δυ   μέρη    σύγκριση   ρισμένων στοιχείων μεταξύ του φανερώνει   ντονότερα   τ   την   μοιβαία   πίκληση της παρουσίας και της   πουσίας:

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

   ντ  ν Λ  πε   κόμενη νέος
   ντ  ν Λ  πε φτωχός
   ντ  ν Λ  πε δημοκράτης
τ   σιωπηλ   κομμένο κεφάλι του ντ  ν Λ  πε
   ντ  ν Λ  πε με περιποιημένα γένια σε μικρή ποσότητα
Ο πατέρας ντ  ν Λ  πε
Η   ρωτευμένη Τριστάνα
Η φυσιολογική Τριστάνα
Οί ζωντανές παντόφλες
Ο   ράσιο νέος   ραστής
Τ     γαλμα του   πίσκοπου
Η Τριστάνα και    Λ  πε περπατούν   νας   μπορος   δονών   νας προσηπνά-   ν   γαράζουν τ   γλυκά του
Η Τριστάνα   θαφη και   πλή
Τ   μισοδαγκωμένο   π' τ  ν Σατου  ρνο μ  λο

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

   ντ  ν Λ  πε γερασμένος
   ντ  ν Λ  πε πλούσιος
   ντ  ν Λ  πε συντηρητικός
τ   κραυγ  ζον κομμένο κεφάλι του ντ  ν Λ  πε
   ντ  ν Λ  πε με   φθονα γένια που τ  ν σκεπάζουν   λόκληρο
Ο σ  ζυγος ντ  ν Λ  πε
Η   δικήτριά Τριστάνα
Η νευρωτική Τριστάνα
Οί νεκρές παντόφλες
Ο   ράσιο   ριμος φίλος
Τ     γαλμα της Παναγίας
Η Τριστάνα κι    Σατου  ρνο
     μπορος τ  ν   δονών   ν   ναι κοντά τους    κερδίζουν στη λοταρία   ρκετά γλυκά
Η Τριστάνα βαμμένη και στολισμένη
Τ   μ  λο που   ποτελειώνεται   π' τ  ν Σατου  ρνο

Θ   μπορούσαμε να προσθέσουμε κι   λλα παρόμοια στοιχεία, σ'   τ   τ  ν   νιαρ   κατάλογο, τ     ποία   ν   μφανίζονται   πλ  ως   ν συμπληρωματικά,   λλα παρουσι  ζουν κι   λλες βαθύτερες σχέσεις. Π.χ.   κολα παρατηρούμε   τι μιά σχέση   ποκατάστασης διαγράφεται   ταν τ   θέση του ντ  ν Λ  πε καταλαμβάνει    Σατου  ρνο (τ   στρίπ-τήζ,    περίπατος). Θ     ποθέταμε   κόμενη   τι    παρουσία του   νός στοιχείου προβάλλεται   ν   πουσία του   ντίθετου:   τσι π.χ., στη σκηνή του   μπορου τ  ν   δονών.

γ) Τ   σημείο μηδέν του π  θου: τ   παράδειγμα με τις παντόφλες είναι   λοφ  νερο. Βρισκόμαστε στη στιγμή που μιά   πουσία   νώνεται με μιά παρουσία (   Τριστάνα   νάμεσα στους δυ     ντρες). Τ     νθρώπινο   ντικείμενο (οί παντόφλες) πα  ει π   ν  ναι τέτοιο Οί παντόφλες μετατρέπονται σε   μβολο.

δ) Η κατ  ργηση της φυσικής ιδιοκτησίας: οί κολόνες στα μ  τια της Τριστάνας   ν είναι π   οι πραγματικές κολόνες   λλα   πι   λλο,   να   ντικείμενο, σωματικό μ  ν,   λλα που   νήκει σε μιά δευ  τερη τοπική. Η φυσική ιδιοκτησία, μ'   λλα λόγια τ   ρεαλιστικό σ  τάτους της φιλικής   λης   κμηδενίζεται:   π' τ  ν τ  πο του πρα-

γματικού περάσαμε στον τόπο του συμβολικού. Από δω και πέρα οι όροι αλλάζουν και μαζί τους αλλάζει κι η ανθρώπινη συμπεριφορά. Την ψυχική δομή σκάβει και μορφοποιεί το σύμβολο. Κι αυτό είναι που εκφράζει τη δράση μιάς άρχης «πέρα από την αρχή της ήδονης».

“Αν όπως είπαμε πού πάνω το φιλμ είναι κοιταγμένο μέσα από τα μάτια της Τριστάνας κι αν υποθέσουμε ότι πολλές καταστάσεις θυμίζουν ένα όνειρο, τότε το φιλμ θάταν περίπου ένα όνειρο της ήρωϊδας. Δεδομένου ότι οι ζωντανοί μόνο όνειρεύονται, ή Τριστάνα είναι το πού ζωντανό πρόσωπο του φιλμ, αλλά κι εκείνο το πρόσωπο πού ποθεί να πεθάνει και να μὴν όνειρεύεται.

‘Αντίθετα ό ντόν Λόπε φοβάται το θάνατο· στην έξοχη σκηνή, όπου έκμυστηρεύεται στην Τριστάνα ότι «μόνο οί νεκροί δέν όνειρεύονται», έκδηλώνει τόν πόθο του για τη ζωή (πόθος πού φανερώνεται έξ άλλου σ’ όλη τη διάρκεια του φιλμ από τόν θνομά του σάν γυναικοκατακτητή κλπ.). ‘Από τήν άλλη πλευρά ό ντόν Λόπε δέν όνειρεύεται: είναι ένας νεκρός.

“Ένα ζωντανό πλάσμα πού θέλει να πεθάνει κι ένα νεκρό πού θέλει να ζήσει τί σημαίνει αυτό; ότι μόνο ή Τριστάνα μπορεί και σκέφτεται συμβολικά· ότι ό ντόν Λόπε είναι ό άνθρωπος της αναπαραστατικής ιδεολογίας· ότι ή άστική ιδεολογία έλκεται άπεράντα από μιά “Α λ λ η άπωθημένη” ότι αυτήν άκριβώς τήν άπωθημένη συμβολική ιδεολογία το φιλμ φέρνει στο φώς.

Πέρα από αυτά: το υποκείμενο πού μετατονίζει τόν όνειρικό του λόγο είναι φυσικά ή Τριστάνα. Κι ό όνειρικός λόγος διασχίζεται από τη γραφή του πόθου πού εκφράζεται με τις συντακτικές μεταθέσεις και τις «σημαντικές» συμπυκνώσεις του Φρόυντ.

Μιά συμπύκνωση: ή σκηνή της έκκλησίας («θάπρεπε ν’άλλαζες παντόφλες»).

Μιά μετάθεση: ή στροφή («όπισθοδρόμηση») του φιλμ προς την αρχή του.

‘Εκείνο πού ενδιαφέρει είναι ότι το φανταστικό στην «Τριστάνα» υποχωρεί κάτω από τήν ενέργεια του συμβολικού κι ότι παίζει ένα μικρό ρόλο σέ σχέση μ’ αυτό. Και οί τελευταίες σκηνές του φιλμ βουτηγμένες στο φανταστικό, δέν αποτελούν φαντασιώσεις της ήρωϊδας. αλλά παρουσιάζουν ένα μηχανισμό πού όπισθοχωρεί ταχύτατα προς τις πηγές του, τ’ άπλούστερα συστατικά του. Μόνο έτσι θα έπιτευχθεί ή ό λ ο κ λ ή ρ ω σ η : διαβαίνοντας μέσα από το άποσπασματικό. ‘Ο άληθινός καλλιτέχνης τότε μόνο είναι άληθινός, όταν άρνεϊται τήν τέχνη του.

Χρήμα

“Ο,τι άκολουθεί δέν άποτελεί παρά μιά ριψο-

κίνδυνη ύπόθεση γύρω από τις σχέσεις του ντόν Λόπε με το χρήμα και το σέξ.

Παρατηρούμε άρχικά ότι ό ντόν Λόπε είναι φτωχός κι ότι κατέχει τήν Τριστάνα. Στο δεύτερο μέρος του φιλμ γίνεται πλούσιος αλλά χάφεται το χρήμα του μόνος στο τραπέζι δίχως τήν αγαπημένη του.

ΠΡΟΤΑΣΗ I. “Ένα υποκείμενο είναι Πατέρας μόνον όταν είναι φτωχός, δηλ. μη κύριος των μέσων παραγωγής.

ΠΡΟΤΑΣΗ II. “Ένα υποκείμενο πού κατέχει το χρήμα δέν μπορεί παρά να γίνει ένας Σύζυγος.

ΠΡΟΤΑΣΗ III. Μιά Σύζυγος είναι πάντα μιά μη-Σύζυγος, δηλ. μιά άπούσα.

ΠΡΟΤΑΣΗ IV. Μιά έρωμένη (και μιά Κόρη) είναι πάντα ένα άντικείμενο χρηματικής αξίας.

ΠΡΟΤΑΣΗ V. Το χρήμα μπορεί πάντα να άντικαταστήσει το χαμένο έρωτικό άντικείμενο.

ΠΡΟΤΑΣΗ VI. Το Χρήμα είναι ένα άντικείμενο σεξουαλικού πόθου.

ΠΡΟΤΑΣΗ VII. Το χρήμα είναι ή δεύτερη όψη του σέξ. Το σέξ είναι ή άλλη όψη του χρήματος. Και τα δύο άποτελούν άντικείμενο συναλλαγής και ήδονης. ‘Αλλά ένας Πατέρας θα διαλέξει πάντα τη μιά μόνο όψη.

ΠΡΟΤΑΣΗ VIII. Σ’ ένα πολιτισμό μη-πατριαρχικό δέν θα ύπάρχει πρόβλημα έκλογής.

ΠΡΟΤΑΣΗ IX. ‘Ο Πατέρας της κόρης δέν είναι ό Πατέρας του γιου: ό ντόν Λόπε δέν μπορεί να είναι ταυτόχρονα κύριος των οικονομικών μέσων και των σεξουαλικών άπολαύσεων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Πατέρα του γιου. Σ’ αυτή τη δεύτερη περίπτωση ή επανάσταση του γιου άποτυγχάνει, έφ’ όσον παίζεται σ’ ένα διπλό μέτωπο, οικονομικό και σεξουαλικό. ‘Αποτέλεσμα: το Οιδιπόδειο θα γίνει «Μοίρα», αίώνια κι άκατανίκητη. ‘Ο Ράιχ σημειώνει ότι ό Φρόυντ δέν μπόρεσε να ξεπεράσει αυτή τήν μεταφυσική αντίληψη για το Οιδιπόδειο, το όποιο θεωρούσε σάν ούσιαστική δομή της ανθρώπινης «φύσης», άρα σάν μιά μοίρα. Το Οιδιπόδειο είναι μιά ιστορική δομή και σάν τέτοια είναι δυνατόν να ξεπεραστεί.

ΠΡΟΤΑΣΗ X. ‘Η επανάσταση της κόρης, πού προτείνεται από τήν «Τριστάνα» σάν μιά λύση του Οιδιπόδειου, παίζεται μάλλον σέ μιά μόνο σκηνή, ή τουλάχιστον αφήνει για ύστερα τη δεύτερη. Αυτή ή σκηνή της επανάστασης είναι οικονομική. “Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό, δέν παύει να

παραμένει σάν μιὰ δυνατότητα πού ἔχει πολλὰ ἀπὸ ὑπὲρ τῆς. Ἄν στὴν ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ σημειώματος τόνισαμε ὅτι ἡ καταστροφὴ τοῦ ντόν Λόπε ἐπιφέρει καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς Τριστάνας, τὴν εἶδαμε βασικὰ ἀπ' τὴ σεξουαλικὴ πλευρὰ τῆς. Ἄντίθετα πάντα παραμένει ἀνοιχτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ταξικῆς ἐπανάστασης τῆς ἡρωίδας, πού δὲν παρουσιάζεται σάν πρόβλημα ἀτομικὸ. Ἐνδείξεις ὑπάρχουν πολλές: ἡ Σατούρνα, πάντα ζωικὴ καὶ δυναμικὴ, ὁ Σατούρνο πού ξεφεύγει συνεχῶς ἀπ' τὴ δουλειὰ του καὶ κλείνεται μέσα σὲ δωμάτια, ἡ ἐκπληχτικὴ σκηνὴ μὲ τοὺς ἀστρνομικοὺς καὶ τοὺς ἐργάτες (πού ἀκολουθεῖ τὴ σκηνὴ τοῦ ἔρωτα τοῦ Λόπε καὶ τῆς Τριστάνας), ὅλ' αὐτὰ φωνάζουν τὴν καταστροφὴ τοῦ Πατέρα καὶ τὴν. ἔλευση τοῦ Ἄλλου. Κι εἶναι σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πού διαφωνοῦμε ριζικὰ μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Οὐντάρ, ὅτι τὸ φιλμ δὲν ἀποδιαρθρῖνει τίποτε ἀπ' τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία, τὴ θεολογία καὶ τὴ «νεύρωση» τῶν μοντέρνων καιρῶν, ἐκτὸς ἂν θεωρήσουμε τὴ γραφὴ του σάν ἀνατρεπτικὴ μέσα στὸ πεδίο μιᾶς ἰδεολογίας καὶ μιᾶς αἰσθητικῆς τοῦ ΚΕΙΜΕΝΟΥ. Ἄντίθετα, πιστεύουμε ὅτι στὴν «Τριστάνα» ἀναπτύσσεται μιὰ ἐπίθεση (πλάγια, πάντως ἐπίθεση) ἐναντίον ὅχι μόνο στὴν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία, ἀλλὰ καὶ στὴν κυριαρχοῦσα ἔννοια τῆς ἰδεολογίας, μὲ τὸ σκάψιμο ἀκριβῶς μιᾶς τρύπας στὸ κέντρο αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας, σύμφωνα μὲ τὰ διδάγματα τῆς διαλεκτικῆς.

Βέβαια, ἡ ἐπίθεση αὐτὴ εἶναι ἀδιόρατη, ἀλλὰ ἔβγαν βλακῶδες νὰ θεωροῦμε ὅτι ἡ ἀποδόμηση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας πραγματοποιεῖται μὲ ταμποῦρλα καὶ κύμβαλα, καθὼς θέλει νὰ τὸ πιστεύει μιὰ μερίδα «μοντέρνων κριτικῶν» (χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὰ περισσότερα —ὅχι ὅλα— κείμενα τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ Cinéthique).

Γιὰ μερικὲς παρεξηγήσεις

«Πνεύματα, Ὑλῆ: σύμβολα τῆς ἀνθρώπινης ἄγνοιας».

Βάκων

Δὲν παραδοξολογοῦμε ὅταν λέμε ὅτι ὁ Μπουγιουέλ δὲν εἶναι σουρρεαλιστῆς οὔτε ἀναρχικός, οὔτε βλάσφημος τοῦ Θεοῦ, οὔτε «διφορούμενος» (πράγμα πού δὲν τὸ παραδέχεται ὁ ἴδιος, ἀλλὰ πού καθόλου δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει: ἀλλοίμονον ἂν ὁ δημιουργὸς μπορεῖ νᾶχει δίκιο σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο του!). Ὁ Μπουγιουέλ δὲν μιλάει γιὰ τὴν Ἐκκλησίαν οὔτε γιὰ τὸ Χριστιανισμὸ. Κι ἂν ἄ ν α φ ἔ ρ ε τ α ἰ σ' αὐτὰ δὲν σημαίνει ὅτι μ ι λ ἄ ε ι γι' αὐτὰ. Δύσκολο θάταν νὰ πειστοῦμε ἀκόμα ὅτι ἡ Ἐκκλησία εἶναι ἓνα θέμα τῶν φιλμ του. Γιὰ μᾶς «θέματα» εἶναι τὸ «penisneid» τῶν νεαρῶν κοριτσιῶν, ἡ παράβαση τοῦ ἀπαγορευμένου, ἡ ταξινόμηση σύμφωνα μὲ μιὰ δομικὴ ἀρχὴ τῶν στοιχείων τοῦ πῶθου, τὸ ξεγέλασμα τοῦ θεατῆ, ἡ δημιουργία ἐνὸς μνημειακοῦ ἀντικείμενου πού θὰ λέγεται φιλμ.

Ὅσοι ἐπιμένουν νὰ τὸν βαφτίζουν σουρρεαλιστῆ ἂς θυμηθοῦν ὅτι ἐκτὸς ἀπ' τὰ δύο ἄγωνα μανιφέστα τοῦ Μπρετόν, ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ ἀπωθημένα βιβλία τοῦ Ζωρζ Μπατάι, τὰ ὁποῖα εἶναι πολὺ πὸ ἱκανὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὶς λεπτότερες καταστάσεις τῶν φιλμ του.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ, θάπρεπε νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι κοιτάζοντας τὸ Μπουγιουελικὸ ἔργο μέσα ἀπ' τὸ πρῆσμα τοῦ κλασικισμοῦ ἢ τοῦ σουρρεαλισμοῦ δὲν κάνουμε τίποτε ἄλλο, παρὰ νὰ πέφτουμε στὴν παγίδα τῆς ἀναπαράστασης: ἄγνοοῦμε ἔτσι ἓνα ὀλόκληρο διάστημα μέσα στὸ ὁποῖο παίζεται τὸ παίχνιδι τῆς δημιουργίας, διάστημα τῆς «συνδυαστικῆς» σύμφωνα μὲ τὸ λόγο τοῦ Μπάρτ. Στὸ κῶρο τῆς ἀναπαράστασης τὰ πνεύματα καὶ ἡ ὕλη, σὲ δυὸ ξεχωριστὲς σειρές, ἀποτελοῦν ἀντικείμενο μελέτης τοῦ ὑποκείμενου τῆς ἀναπαράστασης: σύμβολα τῆς ἄγνοιας. Ὅχι ὅμως καὶ τοῦ ὑποκείμενου τοῦ σημαίνοντος: γνωρίζουμε ὅτι ἡ ὕλη καὶ τὸ πνεῦμα δὲν ἀρκοῦν σήμερα γιὰ μιὰ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου: ἀντίθετα, τὸ πεδίο τοῦ σχηματισμοῦ αὐτῶν τῶν ὄντοτήτων εἶναι πού μᾶς ἐνδιαφέρει. Ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ λειτουργία μελετᾶει ὁ Μπουγιουέλ κι ὅχι τ' ἀποτελέσματά της.

Ἐπὶ αὐτῆς μιᾶς ἐξαιρετικῆς σκηνῆς στὴν ἀρχὴ τῆς «Τριστάνας»: ἡ ἡρωίδα πλησιάζει τὸν Σατούρνο, τοῦ δίνει ἓνα μῆλο. Ἐκεῖνος τῆς κάνει νόημα ρωτώντας γιατί φορᾶει μαῦρα. «Πέθανε ἡ μητέρα μου» ἀπαντᾷ ἐκείνη κι αὐτὸς κουνάει τὸ κεφάλι του, σ' ἐνδειχτῆ ὅτι κατάλαβε καλά.

Δὲν θὰ μπορούσαμε ν' ἀρνηθοῦμε τὴν ποιητικὴ γοητεία αὐτῆς τῆς σκηνῆς στὴν ὁποία δύο ὄρφανοι (ἂς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Σατούρνο δὲν ἔχει πατέρα) συμπάσχουν: τοῦτο ὅμως δὲν μᾶς ἐμποδίζει νὰ παραμερίσουμε αὐτὴ τὴν τέρψη πρὸς ὄφελος μιᾶς ἄλλης ἐρμηνείας. Καὶ δὲν μᾶς φαίνεται ἄστοχο νὰ προσπαθοῦμε νὰ ἐφαρμοσοῦμε αὐτὴν τὴν ἄλλη ἐρμηνεία: ἡ ἄποψη τοῦ Λούκατς ὅτι ἔνα ἔργο τέχνης εἶναι ὁ κόσμος σὲ σίμκρυνση, δὲν μᾶς βρίσκει σύμφωνα. Τὸ φιλμ δὲν εἶναι ὁ κόσμος, τὸ φιλμ προσπαθεῖ νὰ καταστρέψει τὴν εἰκόνα τοῦ κόσμου.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

- Jacques Zacan: «Scrits I, II», ἔκδ. Points, Παρίσι 1966.
 Pascal Kané: «Roman Polanski», ἔκδ. Cerf, Παρίσι 1971.
 S. Freud: «Au delà du principe du plaisir».
 R. Bathes: «Sade, Fouriè, Zoyola», ἔκδ. Seuil, Παρ. 1971.
 J. - P. Oudart: «L' effet du réel», Cahiers du Cinema, 228.
 Pascal Bonitzer: «A propos de la Ceremonie», C.d.C., 231.
 Jacques Derrida: «L' ecriture et la différence», ἔκδ. Seuil, Παρίσι, 1967.
 Jacques Derrida: «La dissemination», ἔκδ. Seuil, Παρ. '72.
 Jean - P. Oudart: «Notes pour une théorie de la representation», C.d.C., 229.



Λουίς Μπουνιουέλ

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Γεννήθηκε στην Καλάντα της Ισπανίας, στις 22 Φεβρουαρίου 1900. Ήταν ο μεγαλύτερος από 7 αδέρφια. Ο πατέρας του είχε πολεμήσει στην Κούβα σαν επαγγελματίας στρατιώτης εναντίον των Αμερικανών, και μετά στράφηκε με επιτυχία στις επιχειρήσεις άποκτώντας παράλληλα «διανοητικά» ενδιαφέροντα. Η μητέρα του ήταν από άριστοκρατική οικογένεια. Ο Μπουνιουέλ υπήρξε μαθητής - φαινόμενο για τους Ίησουίτες δασκάλους του. Σπούδασε Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο της Μαδρίτης, όπου ανάμεσα στους φίλους του ήταν ο Νταλί και ο Λόρκα. Τήν ίδια εποχή ασχολήθηκε έρασιτεχνικά με το μπόε και την ζωγραφική. Στο Πανεπιστήμιο παρακολούθησε επίσης ένα κύκλο έντομολογικών σπουδών. Έφτασε στο Παρίσι το 1923, και δούλεψε σαν βοηθός - σκηνοθέτης στον σκηνοθέτη Ζαν Έπστάιν, με τον οποίο τελικά χώρισε λόγω του θαυμασμού του Έπστάιν για τα πομπώδη έργα του Άρμπελ Γκάνς.

Βοηθός σκηνοθέτης

1926... *MAUPRAT* (Σκηρ. Ζαν Έπστάιν).

1927... *LA SIRENE DES TROPIQUES* ('Η σειρήνα των τροπικών'). (Σκηρ. Μάριο Νάλλας και Έτιέβαν).

Σκηνοθέτης

1928... *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* ('Η πτώση του οίκου των Άουερ). (Σκηνοθ. Ζαν Έπστάιν).

1928... *UN CHIEN ANDALOU* ('Ο Άνδαλουσιανός σκύλος) Γαλλία.
Παραγωγή, σενάριο και σκηνοθεσία Μπουνιουέλ και Σαλβαντόρ Νταλί. Φωτογραφία: Άλμπέρ

Ντυμπερζέν. Ντεκόρ: Σίλτζνεκ. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. Μουσική: Μπετόβεν, Βάγκνερ, σὺν ἓνα ταγκό. Διανομή: Πιέρ Βασέφ, Σιμόν Μαρείγ, Νταλί, Μπουνιουέλ. 24'

1930... *L' AGE D' OR* ('Η χρυσή εποχή) Γαλλία.
Παραγωγή: Βικόμτ ντε Νοεϊγ. Σενάριο: Μπουνιουέλ, Νταλί. Ντεκόρ: Σίλτζνεκ. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. Μουσική: Ζώρζ Βάν Παρύ, Μπετόβεν, Βάγκνερ, Μέντελσον, Ντερμυσαύ. Διανομή: Γκαστόν Μοντό, Λία Λίς, Μαΐ Έρνστ, Πιέρ Πρεβέρ. 60'.

1932... *LAS HURDES* (Γῆ χωρὶς ψωμί) Ίσπανία.
Παραγωγή: Ραμόν Άσέν. Σχολίο: Πιέρ Ίνικ. Φωτογραφία: Έλι Λοτάρ. Μουσική: Μπράμς. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. 27'.

Τό σκάνδαλο πού Εσαήκωσε ή «Χρυσή εποχή», έφερε στόν Μπουνιουέλ μιά πρόσκληση από τήν Μ.Γ.Μ., όπου πιθανότατα δέν είχαν δει τήν ταινία, γιά μιά παραμονή λίγων εβδομάδων στό Χόλλυγουντ όπου όρνθήθηκε νά δουλέψει και έπέστρεψε στήν Ίσπανία. Έκει εργάστηκε σάν υπεύθυνος ντουμπλάζ γιά τήν Παραμάουντ και σάν διευθυντής παραγωγής σέ Άμερικανο-Ίσπανικές συμπαραγωγές, γιά τή Γουώρνερ Μπρός. Άπό τό 1935 έως τό 1937 βοήθησε στήν δημιουργία τών Ίσπανικών φίλμς τής FILMOFONO. Μετά εργάστηκε γιά τήν Ίσπανική Δημοκρατική Κυβέρνηση στήν Μαδρίτη και στό Παρίσι έως όπου ή έξορία τόν έφερε στό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τής Ν. Ύόρκης. Άπολύθηκε από εκεί λόγω τών δηλώσεων του Νταλί ότι ό Μπουνιουέλ ήταν ό μόνος υπεύθυνος γιά τό βλάσφημο ύφος τής «Χρυσής Έποχής». Έπέστρεψε στή Γουώρνερ Μπρός, πάλι σάν υπεύθυνος ντουμπλάζ, από τό 1944 έως τό 1946, και τό 1947 πέρασε στό Μεξικό, όπου Ξανάρχισε τήν σκηνοθετική του καριέρα.

Διευθυντής παραγωγής

1935... *DON QUINTIN EL AMARGAO* (Ίσπανία).
Σκηνοθεσία: Λουίς Μαρκουίνα. Παραγωγή: FILMOFONO.

1935... *LA HIJA DE JUAN SIMON* (Ίσπανία).
Σκηνοθεσία: Ζοζέ Λουίς Σαένζ Ντέ Χερέντια. Παραγωγή: FILMOFONO.

1936... *QUIEN ME QUIERE A MI?* (Ίσπανία).
Σκηνοθεσία: Ζοζέ Λουίς Σαένζ Ντέ Χερέντια. Παραγωγή: FILMOFONO.

1936... *CENTINELA! ALERTA!*
Σκηνοθεσία: Ζάν Γκρεμιγιόν. Παραγωγή: FILMOFONO.

1937... *Συνεργασίες στό Ισπανικό νιοκμανιαίο Ε-SPANA LEAL EN ARMES (MADRID 36)*.
Γενική έποπτεία στό ESPAGNE 36 (Γαλλία).
Σκηνοθεσία Ζάν - Πώλ Λέ Σανουά.

1938... *Διευθυντής Νιοκμανιαίο στό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τής Ν. Ύόρκης.*

1942... *Διευθυντής Νιοκμανιαίο στόν Άμερικανικό Στρατό.*

Σκηνοθέτης

1947... *GRAN CASINO — EN EL VIEJO TAMPICO* (ΓΚΡΑΝ ΚΑΖΙΝΟ) Μεξικό.
Παραγωγή: ANAHUAC. Σενάριο: Μασουρίτσιο Μαγκνταλένο από μιά νουβέλα του Μάικλ Βέμπερ. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Μοντάζ: Γκλόρια Σόμαν. Φωτογραφία: Τζοκ Ντράπερ. Διανομή: Λιμπερτάντ Λαμάρκ, Γόργκε Νεγκρέ-

τε, Μεραέντες Μπάρμπα. 85'.

1949... *EL GRAN CAVALERA* (Ό μεγάλος θεραπευτής) Μεξικό.

Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Ράχελ Ρόσας και Λουίς Άλκοριζα από μιά κωμωδία του Άντόλφο Τορράντο. Φωτογραφία: Έζεκιήλ Καρράσκο. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Ντεκόρ: Λουίς Μόγια και Ντάριο Καμπάνας. Διανομή: Φερνάντο Σολέρ, Τσάριτο Γκρανάντος, Ρουμπέν Ράσο κλπ. 90'.

1950... *LOS OLVIDADOS* (Λός Όλβιδάντος) Μεξικό.

Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκοριζα. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Ροντόλφο Χάλφτερ. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάθατζ. Διανομή: Άλφόνσο Μεχία, Ρομπέρτο Κόμπο, Έστελα Ίντα, Μιγκουέλ Ίνκλάν, Έκτωρ Λοπέζ Πορτίγιο κλπ. 88'.

1951... *SUSANA — DEMONIO Y CARNE* (Σουζάνα, ή διεγθαμένη) Μεξικό.

Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Χαίμ Σαλβαντόρ από μιά νουβέλα του Μανουέλ Ριτσι. Φωτογραφία: Ζοζέ Όρτιζ Ραμός. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Ντεκόρ: Γκοϋντερ Γκέρτσο. Διανομή: Ροζίτα Κουίντάνα, Φερνάντο Σολέρ, Βίκτωρ Μανουέλ Μεντόζα. 82'.

1951... *LA HIJA DEL ENGAÑO — DON QUINTIN EL AMARGAO* Μεξικό.

Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Ράχελ Ρόσας και Λουίς Άλκοριζα από μιά ιστορία του Κάρλος Άρνίτσας. Φωτογραφία: Ζοζέ Όρτιζ Ραμός. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Φερνάντο Σολέρ, Άλίσια Κάρο, Ρουμπέν Ράσο, Νάχο Κόντρα, Φερνάντο Σότο. 80'.

1951... *UNA MUJER SIN AMOR* (Μία γυναίκα χωρίς άγάπη) Μεξικό.

Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Χαίμ Σαλβαντόρ, από τό «Πιέρ και Ζάν» του Γκυ ντέ Μπωσσάν. Φωτογραφία: Ραούλ Μαρτίνεζ Σολάρες. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Διανομή: Ροζάριο Γκρανάντος, Τίτο Ζούνκο, Ζοακίμ Κορντέρο.

1951... *SUBIDA AL CIELO* (Η άνύψωση στόν ουρανό) Μεξικό.

Παραγωγή: ISLA. Σενάριο: Μανουέλ Άλταλαγκουίρ. Φωτογραφία: Άλεξ Φίλιπς. Μουσική: Γκοουστάβο Πιπταλούγκα. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ, Ζοζέ Ροντρίγκεζ Γκρανάντα. Διανομή: Λίλια Πράντο, Καρμελίτα Κοντζάλες, Έστεθάν Μαρκές, κλπ. 85'.

1952... *EL BRUTO* (Τό κίτρος) Μεξικό.

Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκοριζα. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιμένεζ. Μοντάζ:

Γιόργκε Μπούστος. Ντεκόρ: Γκοϋντερ Γκρέτσο. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Διανομή: Πέντρο Άρμεντάριζ, Κάπι Ζουράντο, Ροζίτα Άρένας, Άντρες Σολέρ. 83'.

1952... **ROBINSON CRUSOE** (Ροβινσών Κροϋσσος) *Μεξικό.*

Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Φίλιπ Ρόλλ από τὸ ἔργο τοῦ Ντάνιελ Ντεφοέ. Φωτογραφία: Άλεξ Φίλιπς (PATHE-COLOR). Μουσική: Άντου Κόλλινς. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς, Άλμπερτο Βαλενζουέλα. Διανομή: Ντάν Ο'Χήρλυ, Χαίμ Φερνάντεζ, Φελίπ Ντὰ Άλμπα, Τσέλ Λόπεζ. 89'.

1952... **EL** (Αὐτός) *Μεξικό.*

Παραγωγή: NATIONAL FILM. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα ἀπὸ μιά νουβέλα τῆς Μεραέντες Πίντο. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Λουίς Χερνάντεζ Μπρετόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Διανομή: Άρτουρο Ντὲ Κόρντοβα, Ντέλια Γκαρτσές, Λουίς Μπεριστάν, Μαρτινέζ Μπαένα. 100'.

1953... **CUMBRES BORRASCOSAS — ABISMOS DE PASSION** (Άνεμοδαρμένα ὕψη ἢ ἄβυσσος τῶν παθῶν) *Μεξικό.*

Παραγωγή: TEPEYAC. Σενάριο: Μπουνιουέλ ἀπὸ τὸ ἔργο «Άνεμοδαρμένα ὕψη» τῆς Έμιλυ Μπροντέ. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιμένεζ. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα (και Βάγκνερ). Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Άραζέμα Ντιλιάν, Γιόργκε Μισράλ, Λίλια Πράντο, Έρνέστο Άλόνσο, Λουίς Άταέβες Καστανέντα. 90'.

1953... **LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA** (Ἡ πλάνη ταξιδεύει μετὰ τὸ τραίνο) *Μεξικό.*

Παραγωγή: CLASA FILMS MUNDIALES. Σενάριο: Μασουρίτσιο Ντὲ Λά Σέρνα και Ζοζὲ Ρεβουέλτας. Φωτογραφία: Ραούλ Μαρτινέζ Σολάρες. Μουσική: Λουίς Χερνάντεζ Μπρετόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Λίλια Πράντο, Κάρλος Ναβάρρο, Ντομίγκο Σολέρ, Φερνάντο Σότο, Μιγκουέλ Μαντζάνο. 90'.

1954... **EL RIO Y LA MUERTE** (Τὸ ποτάμι και ὁ θάνατος) *Μεξικό.*

Παραγωγή: CLASA FILMS MUNDIALES. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα ἀπὸ τὴν νουβέλα τοῦ Μιγκ. Άλβαρὲζ Άγκόστα. Φωτ.: Ρ. Μαρτινέζ Σολάρες. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ και Γκοϋντερ Γκρέτσο. Μοντάζ: Γιόργκε Μπούστος. Διανομή: Κολούμπα Ντομίγκουεζ, Μιγκουέλ Τορροϋκο, Χαίμ Φερνάντεζ. 90'.

1955... **ENSAYO DE EN CRIMEN** (Ἡ ἐγκληματική ζωὴ τοῦ Άρτσιμπάιντο Ντὲ Λὰ Κρούς). *Μεξικό.*

Παραγωγή: ALIANZA CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Έντουάρντο Ουγκάν-

τε ἀπὸ μιά ἱστορία τοῦ Ροντόλφο Ουσίλι. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιμένεζ. Μουσική: Γεσούς Μπράκο και Ζοζὲ Πέρεζ. Μοντάζ: Πάμπλο Γκομέζ. Διανομή: Έρνέστο Άλόνσο, Μιροσλάβα Στέρν, Ρίτα Μακέντο, Ροντόλφο Λάντα κλπ. 91'.

1955... **CELA S' APPELLE L' AURAURE** (Αὐτὸ ὀνομάζεται αὐγή) *Γαλλία — Ἰταλία.*

Παραγωγή: LES FILMS MARCEAU (Παρίσι) LAETITIA FILM (Ρώμη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν Φερρὺ ἀπὸ τὴν νουβέλα τοῦ Έμμανουέλ Ρόμπλες. Διάλογοι: Ζάν Φερρὺ. Βοηθοί-ακηννοθέτες: Μαρσέλ Καμὺ και Ζὰκ Ντερὲ. Φωτογραφία: Ρομπέρ Λὲ Φέβρ. Μουσική: Ζοζὲφ Καομά. Ντεκόρ: Μὰξ Ντουί. Μοντάζ: Μαργκερίτ Ρενοῦρ. Διανομή: Ζώρζ Μάρσαλ, Λουσία Μπαζέ, Τζιάνι Έσπόζιτο, Ζυλιέν Μπερτώ, Νέλλυ Μπορζῶ κλπ. 102'.

1956... **LA MORT EN CE JARDIN — LA MUERTE EN ESTA JARDIN** (Ὁ θάνατος σ' αὐτὸ τὸν κήπο) *Γαλλία — Μεξικό.*

Παραγωγή: DISMAGE (Παρίσι) TEPEYAC (Μεξικό). Σενάριο: Μπουνιουέλ, Λουίς Άλκορίζα, Ραϊμόν Κενὸ και Γκαμπριέλ Άραϋ. Φωτογραφία: Γιόργκε Στάλ Τζούνιορ (EASTMANCOLOR). Μουσική: Πῶλ Μισρακί. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Μαργκερίτ Ρενοῦρ. Διανομή: Σιμόν Σινιορέ, Ζώρζ Μάρσαλ, Μισέλ Πικκολί, Μισέλ Ζιραντόν, Σάρλ Βανέλ, Τίτο Ζουγκο, Λουίς Άταέβες Καστανέντα κλπ. 97'.

1958... **NAZARIN** — *Μεξικό.*

Παραγωγή: MANUEL BARBACHANO PONCE. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Τζούλιο Άλεζάντρο ἀπὸ τὴν νουβέλα τοῦ Μπενίτο Περὲζ Γκάλντας. Έλεγχοι διαλόγων: Έμίλιο Γκαρμπαίντο. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Διανομή: Φραντζίσκο Ραμπάλ, Μάργκα Λοπέζ, Ρίτα Μακέντο, Γέσους Φερνάντεζ, Νόε Μουραγιάμα κλπ. 94'.

1959... **LA FIEVRE MONTE A EL PAO — LOS AMBICIOSOS** (Ὁ πυρετὸς ἀνεβαίνει σιτὸ Ἐλ Πάο) *Γαλλία - Μεξικό.*

Παραγωγή: C.I.C.C., CITE FILMS, INDUS FILMS, TERRA FILMS, CORMORAN FILMS (Παρίσι) και CINEMATOGRAFICA FIMEX (Μεξικό). Σενάριο: Μπουνιουέλ, Λουίς Άλκορίζα, Λουί Σαπέν, Σάρλ Ντορά ἀπὸ τὴν νουβέλα τοῦ Άνρι Καστιγιού. Διάλογος: Λουί Σαπέν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Πῶλ Μισρακί. Μοντάζ: Τζαίημς Γκυνέ, Ραφαέλ Λοπέζ Καβάλλος. Διανομή: Ζεράρ Φιλίπ, Μαρία Φελίε, Ζάν Σερβαί, Μ.Α. Φερρέ, Ραούλ Ντάντες κλπ. 97'.

1960... **THE YOYNG ONE — LA JOVEN** (Ἡ κοπέλλα) *Μεξικό.*

Παραγωγή: PRODUCCIONES OLMECA (GEORGE WERKER). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ο. Μ. Άντις (Ουγκο Μπάτλερ) ἀπὸ τὴν νουβέλα «Ὁ

ταξιδιώτης» του Πήτερ Μάττισεν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Γεσούς Ζαρζόσα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατζ. Ντεκόρ: Γεσούς Μπράκο. Διανομή: Ζάκερυ Σκόττ, Κέυ Μήϋρτσμαν, Μπέρνυ Χάμιλτον, Γκράχαμ Ντέντον, Κλαούντιο Μπρούκ. 95'.

1961... *VIRIDIANA* (Βιριδιάνα) Ίσπανία — Μεξικό.

Παραγωγή: GUSTAVO ALATRISTE (Μεξικό) και UNINCI FILMS 59 (Μαδρίτη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Τζούλιο Άλεζάντρο. Μουσική: Χαίντελ. Φωτογραφία: Ζοζέ Α. Άγκάιο. Ντεκόρ: Φραντζίσκο Κανέ. Μοντάζ: Πέντρο Ντέλ Ρέϋ. Διανομή: Σίλβια Πινάλ (Βιριδιάνα), Φερνάντο Ρέϋ (Ντόν Χαίμ), Φραντζίσκο Ραμπάλ (ο γιός του), Μαργκαρίτα Λοζάνο (Ραμόνα), Βικτόρια Ζίννυ (Λουσία), Τερέζα Ραμπάλ (Ρίτα), Ζοζέ Κάλο, Ζαακίν Ρόα, Ζοζέ Μανουέλ Μαρτίν, Λόλα Γκάος, Παλμίρα Γκουέρρα κλπ. (οί Ζητιάνοι). 90' Χρυσό Βραβείο Καννών, 1961. Το φιλμ γυρίστηκε στην Ίσπανία και προέξενσε σκάνδαλο μετά την ολοκλήρωσή του. Μόνο τότε οι Ίσπανικές Άρχες άντελήφθηκαν τις «άνατροπικές» του θέσεις κάτοχεσαν όλες τις κόπιες και τις έκαψαν δημόσια, εκτός από δύο που είχε ήδη ο Μπουνιουέλ φυγαδεύσει στην Γαλλία. Το φιλμ προβλήθηκε στις Κάννες, παρά τις λυσσαλέες προσπάθειες των Ίσπανικών και Καθολικών Οργανισμών να απαγορεύσουν την προβολή του. Ή κατόπιν έκμετάλλευση σ' όλο τον κόσμο έγινε από τον Μεξικό παραγωγό.

1962... *EL ANGEL EXTERMINADOR* (Ο έξο-λοθρευτής άγγελος) Μεξικό.

Παραγωγή: UNINCI FILMS 59 (GUSTAVO ALATRISTE). Σενάριο και διάλογοι: Μπουνιουέλ από μια ιστορία των Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα βασισμένη σ' ένα αδημοσίευτο έργο του Ζοζέ Μπεργκαμέν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατζ. Ντεκόρ: Γεσούς Μπράκο. Διανομή: Σίλβια Πινάλ, Ένρικε Ραμπάλ, Ζακελίν Άντέρ, Άγκουστο Μπενεντίκο, Λουίς Μπερισταίν, Κλαούντιο Μπρούκ. 95'.

1964... *LE JOURNAL D' UNE FEMME DE CHAMBRE* (Το ημερολόγιο μιās καμαριέρας) Γαλλία — Ίταλία.

Παραγωγή: SPEVA - FILMALLIANCE - FILMSONOR - DEAR (HENRI BAUM). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ από την νουβέλα του Οκτάβιου Μιρμπώ. Φωτογραφία: Ροζέ Φελαύ. (FRANSCOPE). Μοντάζ: Λουίζέτ Ότκέρ. Ντεκόρ: Ζώρζ Ουάκεβιτς. Χωρίς μουσική. Διανομή: Ζάν Μορώ (Σελεστίν), Μισέλ Πικκολί (κύριος Μοντέιγ), Ζώρζ Ζερέ (Ζοζέφ), Φρανσουάζ Λυγκάν (κυρία Μοντέιγ), Ζάν Όζέν, Μπερνάρ Μυσσόν κλπ. 95'.

1965... *SIMON DEL DESIERTO* (Ο Σίμων της έρημου) Μεξικό.

Παραγωγή: GUSTAVO ALATRISTE. Σενάριο: Μπουνιουέλ. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα.

Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Διανομή: Κλαούντιο Μπρούκ, Σίλβια Πινάλ, Όρτανσία Σαντοβένα. 42'.

1966... *BELLE DE JOUR* (Η ώραία της ημέρας) Γαλλία.

Παραγωγή: HENRI BAUM για την PARIS FILM PRODUCTION (ROBERT και RAYMOND HAKIM). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ από την νουβέλα του Ζοζέφ Κέσελ. Φωτογραφία: Σασά Βιενρύ (EASTMANCOLOR). Ντεκόρ: Ρομπέρ Κλαβέλ. Διανομή: Κατρίν Ντενέβ (Σεβερίν), Ζάν Σορέλ (Πιέρ), Μισέλ Πικκολί (Χιούσον), Ζενεβιέβ Πάζ (Άναίς), Φρανσίσκο Ραμπάλ (Ίππόλυτος) Πιέρ Κλεμεντί (Μαρσέλ), Ζώρζ Μάρσαλ (ο Δούκας), Φρανσουάζ Φαρμιάν (Σαρλότ), Μαρία Λατούρ (Ματίλντη), Φράνσις Μπλάνς (κύριος Άντόλφ), Μπερνάρ Φρεσσόν (ο θλογοκομμένος), Μάσα Μέριλ (Ρενέ), Ντομινίκ Νταντριέ (Κατερίνα), Μπριζίτ Παρμαντιέ (ή Σεβερίν - παιδί) 100'.

1969... *LA VOIE LACTEE* (Γαλαξίας) Γαλλία.

Παραγωγή: GREENWICH FILM PROD. (Παρίσι) — FRAIA FILM (Ρώμη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ. Φωτογραφία: Κριστιάν Ματράς (EASTMANCOLOR). Διανομή: Πάω Φρανκέρ (Πιέρ), Λωράν Τερζιέφ (Ζάν), Άλαιν Κυνύ (ο άνθρωπος με την κόπα) Έντιθ Σκόμπ (Παρθένα Μαρί), Μπερνάρ Βερλέ (Ίησους), Ζυλιέν Μπερτώ (Κ. Ρισάρ) Φρανσουά Μαίιστρ (ο Γάλλος παππός), Μισέλ Πικκολί (ο Μαρκήσιος ντέ Σάντ), Πιέρ Κλεμεντί (ο διάβολος), Ζώρζ Μαρσάλ (ο Ίησουίτης), Ζάν Πιά (ο Ζανσενιστής), Ντανιέλ Πιζόν (Φρανσουά), Κλαούντιο Μπρούκ (ο Επίσκοπος) Ντελφίν Σεύρινγκ (ή πόρνη) κλπ.

1970... *TRISTANA* Ίσπανία — Γαλλία.

Παραγωγή: EPOCA FILM - TALIA FILM (Μαδρίτη), SELENIA CINEMATOGRAFICA (Ρώμη), LES FILMS CORONA (Παρίσι). Σενάριο: Μπουνιουέλ με την συνεργασία του Τζούλιο Άλεζάντρο, από την νουβέλα του Μπενίτο Περέζ Γκάλντος. Φωτογραφία: Ζοζέ Άγκουάγιο (EASTMANCOLOR). Καλλιτεχνική διεύθυνση: Ένρικου Άλαρόσο. Μοντάζ: Πέντρο Ντέλ Ρέϋ. Κοστούμια: Ρόζα Γκάρτσια. Έξωτερικές λήψεις: Τολέδο. Έσωτερικές λήψεις: Στούντιος SIENA. Έναρξη γυρίσματος: Οκτώβρης 1959 στο Τολέδο. Διανομή: Κατρίν Ντενέβ (Τριστάνα), Φερνάντο Ρέϋ (Ντόν Λάπε), Φράνκο Νέρο (Οράσιο), Λόλα Γκάος (Σατούρνα), Γεσούς Φερνάντεζ (Σατούρνο), Αντόνιο Κάζας (Ντόν Κάσμε), Σέρτζιο Μεντιζαμπάλ (Διευθυντής), Βιτσέντε Σόλερ (Ντόν Άμπρόσιο), κλπ. 105'.

1972... *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (Η διακριτική χάρη της άστικής τάξης) Γαλλία.

Το γύρισμα συνεχίζεται.

Επιμέλεια: ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Ὁ μύθος τοῦ Στάλιν στὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο

Μιά ἀπὸ τίς πρωτοτυπίες τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ τόλμη του νὰ παρουσιάσει σύγχρονες, καὶ μάλιστα ζωντανές ἱστορικές προσωπικότητες. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἐντάσσεται μέσα στὴ λογικὴ τῆς νέας κομμουνιστικῆς τέχνης ποὺ ἐξυμνεῖ μιὰ ἐντελῶς πρόσφατη ἱστορία ποὺ οἱ δημιουργοὶ τῆς ζοῦν ἀκόμα. Ἴσως νὰ ἔπρεπε λογικά ὁ ἱστορικός ὕλισμός νὰ μεταχειριστεῖ τοὺς ἀνθρώπους ὡς γεγονότα, νὰ τοὺς δώσει μέσα στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἐπεισοδίων τὴ θέση ποὺ στὴ Δύση γενικά δὲν μποροῦν νὰ πάρουν πρὶν ἔρθει ἡ «ἱστορικὴ ἀπόσταση» γιὰ νὰ ἀπομακρύνει αὐτὸ τὸ ψυχολογικὸ ταμπό. Δυὸ χιλιάδες χρόνια μάλιστα δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ τὸν Σεσίλ ντέ Μίλ γιὰ νὰ δείξει, στὸ Μ π ἔ ν Χ ο ὄ ρ , τὸν Χριστὸ πῶς πάνω ἀπὸ τὰ πόδια του. Σίγουρα αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ «αἰδώς» δὲν ἀντέχει σὲ μιὰ μαρξιστικὴ κριτικὴ, τουλάχιστον σὲ μιὰ χώρα ὅπου σθύνουν ἀπὸ τοὺς ζωγραφικούς πίνακες τοὺς συντρόφους ποὺ ἔχουν «προδώσει», ἀλλὰ ὅπου ὁ Λένιν στολιζέται μὲ ὅλα τὰ ταριχεύματα. Ὅμως μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ «παρουσίαση ἀπὸ σκηνῆς» ζωντανῶν ἱστορικῶν προσωπικοτήτων

δὲν πῆρε κεντρικὴ σπουδαιότητα παρά μόνο μὲ τὸν Στάλιν. Τὰ φιλμ γιὰ τὸν Λένιν δὲν ἤρθαν, ἀν δὲν κάνω λάθος, παρά μετὰ τὸν θάνατό του, ἐνῶ ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ πολέμου ὁ Στάλιν ἐμφανίζεται στὴν ὀθόνη σὲ ἱστορικά φιλμ ποὺ δὲν ἦταν μοντὰξ ἐπικάϊρων. Ὁ ἠθοποιὸς Γκελοθάνι ποὺ τὸν ἐνσαρκώνει, ἀν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, στὸν Ὁ ρ κ ο , εἶναι εἰδικὸς σ' αὐτὸ τὸ ρόλο στὸν ὅποιο οἱ Ρῶσοι τὸν ἔχουν δεῖ πολλές φορές μετὰ τὸ 1938, ἰδιαίτερα στοὺς Σ ι θ ἡ ρ ι ο υ ς , στὸν Βαλέρι Σκάλωφ καὶ στὴν Ὑπεράσπιση τοῦ Τσαριτσίν. Ὁμως στὴν Μάχη τοῦ Στάλιν γκραντ τὸν σωσία τοῦ Στάλιν δὲν τὸν κάνει πιά ὁ Γκελοθάνι καὶ στὸ Τρίτο Χτύπημα πάλι εἶναι ἄλλος ἠθοποιός. Φυσικά αὐτὴ ἡ παρουσίαση δὲν εἶναι προνόμιο τοῦ Στάλιν. Ἡ ἀρχικὴ ἔκδοσις τοῦ Ὁ ρ κ ο υ , ποὺ «κόπηκε» γιὰ τὴν προβολὴ τῆς στὴ Γαλλία, ἔδειχνε ὅπως φαίνεται τὸν Ζωρζ Μποννὲ νὰ χορεύει καὶ οἱ σκηνὲς στὶς ὁποῖες ἐμφανίζονταν ὁ Χίτλερ ἦταν πολὺ μεγαλύτερες (τὸν ρόλο τοῦ Χίτλερ κρατοῦσε ἕνας Γσέχος σιδηροδρομικός ποὺ ἡ ὁμοιότητά του μὲ τὸν

Φύρερ ήταν εκπληκτική). Στην Μάχη του Στάλιν γκρ ν τ έφφανίζοταν όχι μόνο ο Χίτλερ, αλλά και ο Τσώρτσιλ και ο Ρουζβέλτ. Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο ότι αυτοί οι «ρόλοι» ήταν πολύ λιγώτερο πειστικοί από του Στάλιν, κυρίως για τον Ρουζβέλτ που η ομοιότητά του ήταν μακρινή, αν και εύνοηκή, ενώ ο Τσώρτσιλ γελποιοόταν άληθινά (και θελημένα).

Βέβαια η μέθοδος αυτή δεν είναι απόλυτα πρωτότυπη. Θα μπορούσαμε να θυμηθούμε την Ύποθεση Ντρεύφοους του Μελιές ή την μπουρλέσκ φαντασία του ίδιου για το τούνελ κάτω από την Μάγχη (όπου ο πρόεδρος Φαλιέρ και ο βασιλιάς Γεώργιος 5ος έγκαινιάζαν το έργο), αλλά τότε τὰ επίκαιρα δεν είχαν επιβάλει άκόμα τις άπαιτήσεις τους. Οι ναυμαχίες στήνονταν σε μιά λεκάνη, άρκει τὸ άποτέλεσμα να παρουσιαζόταν σαν καταγραφή επί τόπου. Ώς προς αυτό που ξέρουμε σήμερα, η κινηματογραφική έπικαιρότητα ήταν ότι τὰ πολύχρωμα έξώφυλλα του Πιέρι Ζορζ ο υ ρ ν ά λ ως προς τὰ σύγχρονα φωτογραφικά ρεπορτάζ. Ο Ζώρζ Μελιές, είκοσι χρόνια πριν από τον Άϊζενστάιν, άναπαριστούσε την έξέγερση του Ποτέμκιν. Από τότε έχουμε μάθει να διακρίνουμε τὸ ντοκουμέντο από την άναπαράσταση, σε σημείο που να προτιμάμε ένα άτελές και άδέξιο αυθεντικό θέαμα από την πιό τέλεια μίμηση, ή τουλάχιστον να τὰ αντιμετώπιζουμε σαν δυο απόλυτα διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Ο σοβιετικός κινηματογράφος, με την περίφημη θεωρία του Ντζίγκα Βερτόφ για την «κάμερα-μάτι», ύπήρξε από τούς κύριους δημιουργούς αυτής της διάκρισης. Γι' αυτό ο σύγχρονος θεατής νοιώθει κάποια δυσφορία όταν ένας ήθοποιός συνθέτει μιά διάσημη ιστορική προσωπικότητα, έστω και μετά θάνατο, π.χ. τον Ναπολέοντα, ή τον Άγιο Βενσάν ντε Πώλ, την βασίλισσα Βικτωρία ή τον Κλεμάνσώ. Αυτή η ένόχληση μπορεί να αντισταθμιστεί από τὸ πληθωρικό θέαμα και τὸν θαυμασμό για τὸ παίξιμο του ήθοποιού. Τὸ αντιστάθμισμα είναι πολύ πιό άμφίβολο αν πρόκειται για σύγχρονους, και μάλιστα για ζώντανους. Φανταζόσαστε, π.χ., να αναλάμβανε τὸ R.P.F. να κάνει ένα φίλμ προπαγάνδας πάνω στη ζωή του Ντέ Γκώλ, όπου όλα τὰ ιστορικά γεγονότα θα ήταν σημμένα και τὸν ρόλο του στρατηγού θα κρατούσε, άς πούμε, ο Λουί Ζουθε με ψεύτικη μύτη; "Άς μη έπιμείνουμε.

Είναι άληθεια ότι η ζωή διάσημων συγχρόνων ένέπνευσε συχνά τούς σεναριογράφους. Άλλά πρέπει πρώτα-πρώτα να παρατηρήσουμε ότι ποτέ δεν πρόκειται για σύγχρονους πολιτικούς και έπειτα ότι τὰ έν λόγω πρόσωπα είχαν γίνει ήδη κατά κάποιο τρόπο θρυλικά πριν πεθάνουν. Για παράδειγμα, οι ζωές διασήμων μουσικών ή ήταν αυτοδιδασκόμενοι ή ήταν πολύ της μόδας τὰ τελευταία χρόνια στους κύκλους τών παραγωγών του Χόλυγουντ, ή, για να πάρουμε ένα καλύτερο παράδειγμα, τὰ δυο φίλμ που έρμήνεψε ο ίδιος ο Σερντάν' πριν πεθάνει. Άλλά, θά μου πείτε, ήταν ίδιος ο Σερντάν αυτοπροσώπως. Ναι, βέβαια, αλλά δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά. Αντίθετα φωτίζει, σαν όριακή περίπτωση, τη διαδικασία του φαινομένου:

πρόκειται προφανώς για την ταύτιση του ανθρώπου Σερντάν με τὸν μύθο του (άπό αυτή την άποψη τὸ σεναριο του "Ο Άνθρωπος με τὰ χέρια άπό άργιλο είναι άπλοικά καθαρὸ). Ο κινηματογράφος έδω κατασκευάζει και καθαγιάζει τὸν θρόλο: θάζει όριστικά τὸν ήρωα στὸν "Όλυμπο. Η έπιχείρηση δεν έχει δυνατότητες να πετύχει παρά μόνο όταν γίνεται πάνω σε πρόσωπα που έχουν ήδη θεοποιηθεί στην συνείδηση του κοινού, δηλαδή κυρίως θεντέτες, είτε τών σπόρ είτε του θεάτρου, είτε του σινεμά. Θα έπρεπε βέβαια να προσθέσουμε την έπιστήμη και την άγιοσύνη, λαϊκή ή θρησκευτική —και πάλι, σ' αυτές τις δυο περιπτώσεις πρέπει γενικά να περιμένουμε τὸν θάνατο του εύεργέτη: Παστέρ, "Έντισον, Ντυνάν. Δικαιολογημένα μπορεί κάποιος να διαμαρτυρηθεί ότι θάζω στὸ ίδιο σασούλι τὸν Παστέρ και τὸν Σερντάν. "Άς κάνουμε λοιπὸν πραγματικά διάκριση ανάμεσα στὸν μύθο της θεντέτας και στὸν ένδοξο διδακτικό θρόλο που περιβάλλει την άνάμνηση του έπιστήμονα. Άλλά μέχρι τώρα η ζωή τών μεγάλων ανδρῶν ήταν διδακτική άρκει να ήταν νεκροί. Βλέπουμε ότι στη Δύση η κινηματογραφική παρουσίαση τών ζωντανών συγχρόνων δεν άναφέρεται παρά μόνο σε μιά ζώνη που θα μπορούσαμε να δομάσουμε παρα-ιστορική ή μετα-ιστορική —είτε επειδή ο ήρωας άνήκει σε μιά μυθολογία της τέχνης, τών σπόρ ή της έπιστήμης, είτε γιατί η ιστορική σκηνή στην όποία έχει συμμετάσχει θεωρείται κλεισμένη.

Η τόλημ του σοβιετικού κινηματογράφου θα μπορούσε να θεωρηθεί α priori έπιανετά έφαρμογή του ιστορικού ύλισμου. Τὸ ταμπού που διαπιστώσαμε ότι υπάρχει στὸν δυτικό κινηματογράφο δεν προέρχεται κατ' άρχήν από έναν ιδεαλισμό, ή τουλάχιστον «περσοναλισμό» —που έδω είναι πιά άπαράδεκτος— και έπειτα από μιά χρόνια άθεβαιότητα για ότι άφορά την ιστορία; Μ' άλλα λόγια άποδίδουμε μεγάλη άξία στὸ άτομο και ταυτόχρονα δεν είμαστε σε θέση να του άποδώσουμε μιά θέση στην 'Ιστορία, παρά μόνο μετά τὸ πέρας της. Στὸν σημερινὸ Γάλλο δεν στοιχίζει πολύ να είναι υπερήφανος για τὸν Ναπολέοντα. Για έναν κομμουνιστή, μεγάλος άντρας είναι ΗΙC ET ΝΥNC (έδω και τώρα), εκείνος που βοηθάει στὸ γίνεσθαι μιάς 'Ιστορίας που τὸ νόημά της καθορίζεται χωρίς περιθώρια λάθος από την διαλεκτική και από τὸ κόμμα. Τὸ μεγαλείο του "Ηρωα είναι άντικειμενικό, δηλαδή σχετίζεται με την άνέλιση της 'Ιστορίας της όποίας αυτή τη στιγμή είναι μοχλός και συνείδηση. Σε μιά διαλεκτική ύλιστική προοπτική, ο ήρωας πρέπει να διατηρεί τις ανθρώπινες διαστάσεις, να μην έξαργτάται παρά από ψυχολογικές και ιστορικές κατηγορίες, με έξαιρεση αυτό τὸ είδος υπέρβασης που χαρακτηρίζει τὸν καπιταλιστικό σκοταδισμό και που τὸ καλύτερο παράδειγμά της θρίσκουμε άκριβώς στη μυθολογία της θεντέτας.

Άπό αυτή την άποψη, τὸ άριστούργημα τών σοβιετικών φίλμ με ιστορικό ήρωα είναι σίγουρα τὸ ΤΣΑ-ΠΑΓΙΕΦ. Ξαναδείτε τὸ φίλμ και θα προσέξετε με τι εύφυια γίνονται ύπαινιγμοί για τις άδυναμίες του Τσαπάγιεφ άκόμα και στις φαινομενικά πιό ήρωικές από

τις πράξεις του, χωρίς να τον μειώνουν σε τίποτα στο ψυχολογικό επίπεδο. 'Ο εκπρόσωπος της Ιστορικο - πολιτικής αντικειμενικότητας είναι ο πολιτικός κομισάριος που βρίσκεται πλάι στον Τσαπάγιεφ. Φίλμ αναμφισβήτητα προς δόξαν του Τσαπάγιεφ, αλλά ταυτόχρονα ενάντια στον Τσαπάγιεφ άφοφ φανερώνει την προτεραιότητα μιάς μακροπρόθεσμης πολιτικής σκοπιάς, άπέναντι στην ήρωική και προσωρινά χρήσιμη δράση του άντάρτη. Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ άν και αναφέρεται σε μιά πιό μακρινή Ιστορία, είναι κι αυτό διδακτικό και ανθρώπινο φίλμ, πλούσιο άκόμα μ' αυτή την ίδια διαλεκτική άνάμεσα στον άνθρωπο και στην 'Ιστορία. Τό μεγαλείο του Πέτρου προέρχεται κατ' άρχήν από την όρθότητα της Ιστορικής του άρασης. 'Από την άλλη ο Πέτρος μπορεί να έχει έλαττώματα: μέθυσος και άσελγής. 'Ο πιό πιστός του σύντροφος είναι στο θάθος ένας πορωμένος παληάνθρωπος, αλλά μοιράζεται την άκτινοβολία του Πέτρου γιατί, μένοντας τον πιστός, είναι με τό μέρος της 'Ιστορικής αλήθειας. 'Αντίστροφα, στον Τσαπάγιεφ, οι λευκοφρουροι και ό συνταγματάρχης τους δέν είναι λιγώτερο θαραλέοι από την όμαδούλα του κόκκινου ήγέτη, αλλά βρίσκονται μέσα στο λάθος.

"Ας πάμε πιό μακρύτερα. Τό έπιτελείο της ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗΣ ΚΑΜΠΗΣ μού δίνει τό σωστό συναίσθημα των ύπευθυνότων του άνθρώπου άπέναντι στην 'Ιστορία. 'Ο διάλογος αυτών των στρατηγών δέν επιδιώκει να με πείσει για την μεγαλοφυία τους αλλά για τό άλάθητο προχώρημα μιάς Ιστορικής συνείδησης μέσα από τόν χαρακτήρα, τις φιλίες, τις άδυναμίες, των ανθρώπων που ύπηρετούν την 'Ιστορία.

"Ας συγκρίνουμε τώρα αυτά τά παραδείγματα με την εικόνα του Στάλιν που μάρ προτείνεται σε τρία πρόσφατα σοβιετικά φίλμ: ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΧΤΥΠΗΜΑ, Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝΓΚΡΑΝΤ και ό ΟΡΚΟΣ. Θά άφήσουμε κατά μέρος την σκηνοθετική τους άξία —πολύ άνιση προς όφελος των δυο πρώτων, που θά τά έξετάσουμε και πρώτα. Διαπιστώνουμε μιά προφανή ένότητα δομής και στα δυο αυτά πολεμικά φίλμ: αντίθεση άνάμεσα στην άταξία της στρατιωτικής πάλης και στην έπιμελή ήσυχία του γραφείου του Στάλιν. Στην «Μάχη του Στάλινγκραντ» άλλωστε, αυτή ή στοχαστική και σχεδόν μοναχική γαλήνη αντιτίθεται περιέργα στην ύστερική άτμόσφαιρα του άρχηγείου του Χίτλερ. "Ηδη στην «'Αποφασιστική Καμπή» είχαμε έκπλαγεί από αυτή τη ριζική διαίρεση έργασίας άνάμεσα στον άρχηγό και στον στρατιώτη. Είχαμε μακρύτερα από την άπλοική «στρατηγική της πατάτας» ένός Τσαπάγιεφ που δέν είχε άκόμα άποδεσμευτεί για τό καλά από την μεσαιωνική και ληστρική παράδοση. Βέβαια από αυτούς τους στρατηγούς δέν ζητάμε να πάνε να σκοτωθούν, αλλά να σκεφτούν σωστά. "Αν θέλαμε να άπαλλαγούμε από κάθε δημαγωγία και από κάθε ρομαντισμό, θά παραδεχτούμε άλλωστε ότι αυτός άκριθώς είναι ό ρόλος των έπιτελείων στον σύγχρονο πόλεμο, και έχουμε δει τόσους δικούς μας στρατηγούς που κάνουν λάθη χωρίς έν τούτους να σκοτωθούν. "Ας σημειώσουμε παρ' όλα αυτά ότι άν αυτή ή ριζική διαίρεση έργασίας και κινδύνων είναι παγκόσμιο γε-

γούος, δύσκολα θά καταλαβαίναμε πώς θά μπορούσαν να δοξάζονται οι δυτικοί πολιτικοί και στρατιωτικοί ήγέτες μας. 'Ο Κλεμανσώ έννοιωθε την άνάγκη να κάνει ταχτικά περιουδίες στα χαρακώματα για να διατηρεί τη δημοτικότητα του. 'Η ασφάλεια (παρά λίγο να πώ ή άσυδοσία) των έπιτελείων δέν πέρνεται σε μιά σαν ό καλύτερος τίτλος της δόξας τους. Καί προτιμάνε συνήθως να δείχνουν τόν στρατηγικό σε άναγνώριση με αυτοκίνητο στο μέτωπο, παρά στο γραφείο του. Στη θάση αυτής της έξύμνησης του άτρωτου έπιτελείου που συλλογάζαι, χρειάζεται μιά παράξενη έμπιστοσύνη του στρατιώτη στους άρχηγούς του. Μιά έμπιστοσύνη που α ρισίο δέν άφήνει περιθώρια για ειρωνεία και που παραδέχεται σαν άπόλυτα Ισοδύναμους τους κινδύνους που διατρέχουν ό στρατηγός στο ύπόγειο κατάλυμά του και ό στρατιώτης μπροστά στα φλογοβόλα. 'Αλλά αυτή ή έμπιστοσύνη είναι στο κάτω - κάτω λογική σε ένα πόλεμο άληθινά σοσιαλιστικό. Καί στην «'Αποφασιστική Καμπή», όπου τή μάχη του Στάλινγκραντ, που είναι τό θέμα του φίλμ, μόλις την διακρίνουμε, όλο και όλο τόν ενδιαφέρον του σεναριογράφου για τόν άτομικό ήρωισμό του άπλου στρατιώτη περιορίζεται στην έπισκευή, κάτω από τό γερμανικό μυδράλιο, μιάς τηλεφωνικής γραμμής άπαραίτητης για τό έπιτελείο -έγκέφαλο: μιά νευραλγική έπιχείρηση.

'Αλλά στην «Μάχη του Στάλινγκραντ» και στο «Τρίτο χτύπημα» αυτή ή διχοτομία κεφαλή - μέλη φτάνει σε μιά τέτοια αυτηρότητα που ξεπερνάει προφανώς τόν υλικό και Ιστορικό ρεαλισμό που της άναγνωρίσαμε πιό πάνω. Γιατί έπιτέλους κι άν άκόμα άποδώσουμε στον άρχιστράτηγο Στάλιν μιά ύπερναπολεόντια στρατιωτική μεγαλοφυία και τό κύριο προσόν της θεωρητικής σύλληψης της νίκης, είναι ύπερβολικά παιδαριώδες να υποθέσουμε ότι τά πράγματα στο έσωτερικό του Κρεμλίνου γίνονταν όπως δείχνεται έδω: ό Στάλιν στοχάζεται όλομόναχος μπροστά σε ένα χάρτη και μετά από σύντομη, αλλά έντονη σκέψη και μερικές ρουφηξιές της πίτας, άποφασίζει όλομόναχος για τό τί μέτρα θά παρθούν. "Όταν λέω μόνος, έννοώ ότι ό Βασσιλιέφσκι είναι πάντα εκεί, αλλά δέν λέει λέξη και παίζει μόνο τόν άνθρωπο έμπιστοσύνης, σίγουρα για να μην γίνει ρεζίλι ό Στάλιν μιλώντας στον έαυτό του.

Αυτή ή κεντροποιητική και, θά μπορούσαμε να πούμε, έγκεφαλική αντίληψη για τόν πόλεμο ένισχύεται και από την άναπαράσταση της μάχης, που έδω, αντίθετα από την «'Αποφασιστική Καμπή», κρατάει τό μεγαλύτερο μέρος του φίλμ. Πράγματι ή άναπαράσταση, παρ' όλο που φτάνει σε μιά εύρύτητα και ακρίβεια που σίγουρα δέν είχαμε δει μετά τη ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ του Γκρίφφθ, μπορούμε να πούμε ότι είναι αντίστοιχη με τόν τρόπο που είδε ό Φαμπίερ τό Βατερλώ. "Όχι θέβαια υλικά, γιατί τό φυσικό θέμα του πολέμου δέν λείπει, αλλά ουσιαστικά, γιατί ή κάμερα δέν μάρ δίνει τη δυνατότητα να όργανώσουμε τό χάος του πολέμου. Αυτή ή εικόνα του πολέμου, Ισοδύναμη ως προς αυτό με τά ρεπορτάζ των έπικαιρών που πέρνονται επί τόπου, είναι κατά κάποιο τρό-

πο άμορφη, χωρίς κύρια σημεία, χωρίς όρατή άνέλιση, ένα είδος κατακλυσμού ανθρώπων και μηχανών, αλλά που φαίνεται τόσο άνοργάνωτος σάν μιά μερμηγκοφωλιά που την κλώτσησε κάποιος πόδι. Μέσα σ' αυτό τó χάος —που όμως ξέρουμε ότι κρυφά είναι όργανωμένο— ή κάμερα και τó μοντάζ άποφεύγουν προσεκτικά νά διαλέξουν τή μιά ή τήν άλλη σημαδιακή λεπτομέρεια, ένα κάποιο ιδιαίτερο συμβάν που νά έχει άρχή, μέση και τέλος, νά ακολουθήσουν τόν μίτο τής 'Αριάδνης μιάς σημαδιακής πράξης ή ένός άτομικού ήρωισμού. Οί έξαιρέσεις σ' αυτή τή θεώρηση τών πραγμάτων είναι σπάνιες και μάλλον έπιθεβαιώνουν τόν κανόνα. Στην «Μάχη τού Στάλινγκραντ» (πρώτο μέρος), τó στρατιωτικό ταμπλό περικλείνεται άνάμεσα σέ δυό σαφείς δράσεις: στήν άρχή ή έξέγερση τών πολιτοφυλακών, στό τέλος ή άμυνα τού ταχυδρομείου. 'Αλλά άνάμεσα σ' αυτά τά δυό έπεισόδια, σημαδιακά τó ένα για τόν όμαδικό ένθουσιασμό, τó άλλο για τó άτομικό θάρρος, άπλώνεται ή τεράστια άμορφη μάξα τής μάχης. Φανταστείτε ότι παρακολουθείτε τίς έπιχειρήσεις άπό ψηλά σέ ένα έλικόπτερο έκτός θολής, έτσι που νά έχετε μιά, όσο πιό γενική γίνεται, εικόνα τού πεδίου τής μάχης, χωρίς όμως αυτό νά σάς λείει τίποτα για τήν τύχη τών όπλων ή για τήν έξέλιξη και τόν προσανατολισμό τής μάχης. 'Ετσι, όλο τó νόημα τού πολέμου δίνεται άποκλειστικά άπό τά έμβόλιμα σφάλια, τά ζωντανεμένα ταμπλό και κυρίως άπό τόν ύψηλόφωνο στοχασμό τού Στάλιν.

Βλέπουμε τó άποτέλεσμα μιάς τέτοιας παρουσίας τών γεγονότων: στή θάση ή κοσμογονική άσυναρτησία τής μάχης, στήν κορυφή τó μοναδικό και παντογνωστικό πνεύμα για τó όποιο αυτό τó φαινομενικό χάος διευθετείται και λύνεται με μιά άσφαλη άπόφαση. 'Ανάμεσα στά δυό, τίποτα. Στην πυραμίδα τής Ιστορίας κανένα ένδιάμεσο τμήμα, καμιά εικόνα που νά φανερώνει τήν ψυχολογική και διανοητική διαδικασία μέσω τής όποίας παίζεται ή μοίρα τών ανθρώπων και ή τύχη τής μάχης. 'Ανάμεσα στή μολυβιά που τράβάει ένα στρατηγίσκος και στή θυσία ένός στρατιώτη, ή σχέση φαίνεται νά είναι άμεση ή τολάχιστον ό ένδιάμεσος μηχανισμός νά μη σημαίνει τίποτα, — έστω κι άν είναι ένα άπλό όργανο μετάδοσης που κατά συνέπεια μπορεί νά άπαληφτεί ή άνάλυσή του.

Μπορεί νά ύποστηριχτεί ότι αυτή ή παρουσίαση τών έπεισοδίων περιέχει μιά κάποια άλήθεια άν άποφασίσουμε νά κρατήσουμε όχι τά γεγονότα, αλλά ένα σχήμα κατά κάποιο τρόπο άπλοποιημένο και ουσιαστικό. Θα είχαμε λόγους νά άμφιβάλλουμε άν αυτό τó διανοητικό διάστημα είναι άληθινά μαρξιστικό. 'Αλλά και πάλι είναι άσυμβίβαστο με τó συγκεκριμένο και άύστηρά ντοκουμανταρίστικο χαρακτήρα τών δυό όρων τής παρουσιαζόμενης διαδικασίας. Και μäs έχουν πεί ότι περισσότερο άπό Ιστορικά, αυτά τά φίλμ φιλοδοξούν νά είναι έπιστημονικά, και βλέπουμε ότι έγινε σπατάλη μέσων για νά άνασυσταθεί όσο γίνονταν πιό τέλεια ή μάχη. Πώς νά άμφιβάλλουμε για τήν άντικειμενική άκρίβεια αυτών που βλέπουμε στήν άλλη άκρη τής άλυσιας τών έπεισοδίων; 'Ενώ έγινε

τόσος κόπος για νά μäs δοθεί ή αντίσταση τού Στάλινγκραντ σ' όλη τήν ύλική της έκταση, πώς θά μπορούσαν νά μäs έξαπατήσουν σ' ότι άφορά τó Κρεμλίνο;

Βλέπουμε έδω καθαρά αυτές τίς Ιδιότητες τού Στάλιν που δέν θά μπορούσαμε πιά νά ονομάσουμε ψυχολογικές αλλά μόνο όντολογικές: τήν παντογνωσία και τó άλάθητο. Με μιά ματιά σέ ένα χάρτη, ή στό μοτέρ ένός τρακτέρ, άδιάφορα, είναι σέ θέση νά κερδίσει τήν μεγαλύτερη μάχη τής 'Ιστορίας ή νά δει ό τι τά μπουζί θέλουν καθάρσιμα.

Διαβάσαμε στήν NOUVELLE CRITIQUE, άπό τήν πένα τού Φρανσίς Κοέν, ότι ό Στάλιν ήταν άντικειμενικά ό μεγαλύτερος σοφός όλων τών έποχών άφου συγκέντρωνε άπάνω του τήν έπιστήμη τού κομμουνιστικού κόσμου. 'Επιφυλάσσομαι νά άρηθώ τά προσωπικά και Ιστορικά προσόντα που άποδίδουν αυτά τά φίλμ στόν Στάλιν. 'Αλλά αυτό που είμαι σέ θέση νά διαπιστώσω, με λίγη σκέψη, είναι ότι μου παρουσιάζουν για πραγματική μιά εικόνα τού Στάλιν άπόλυτα σύμφωνη μ' αυτό που θά μπορούσε νά είναι, που θά ήταν χρήσιμο νά είναι, ό μύθος τού Στάλιν!

Καμιά πνευματική δημιουργία δέν θά μπορούσε νά Ικανοποιεί καλύτερα τίς άπαιτήσεις τής προπαγάνδας. "Η ό Στάλιν είναι υπεράνθρωπος, ή έχουμε μπροστά μας ένα μύθο. Θα έβγαινα άπό τά όρια αυτού τού άρθρου άν άρχιζα συζήτηση για τó άν ή ιδέα τού υπεράνθρωπου είναι μαρξιστική, αλλά τολμάω νά πω ότι οί μύθοι, «δυτικοί» ή «άνατολικοί», λειτουργούν αισθητικά με τόν ίδιο τρόπο και ότι, άπό αυτή τή άποψη, ή μόνη διαφορά άνάμεσα στόν Στάλιν και στόν Ταρζάν είναι ότι τά φίλμ που είναι άφιερωμένα στόν τελευταίο δέν έχουν άπαιτήσεις αυτηρότητας ντοκουμέντου.

"Άλλοτε όλα τά μεγάλα σοβιετικά φίλμ χαρακτηρίζονταν άπό έναν άνθρωπιστικό ρεαλισμό που τó παράδειγμα του έρχόταν σέ αντίθεση με τίς άπάτες τού δυτικού κινηματογράφου. 'Ο πρόσφατος σοβιετικός κινηματογράφος έχει τήν άπαιτηση νά είναι πιό ρεαλιστικός άπό ποτέ, αλλά αυτός ό ρεαλισμός χρησιμεύει σάν άλλοθι για τήν διεόδωση ένός προσωπικού μύθου άσχετου με όλα τά μεγάλα προπολεμικά φίλμ και που ή εμφάνισή του άναστατώνει κατ' ανάγκη τήν αισθητική οίκονομία τού φίλμ. "Αν ό Στάλιν, παρ' όλο που είναι ζώντανος, μπορεί νά είναι τó κύριο πρόσωπο ένός φίλμ, αυτό συμβαίνει επειδή δέν είναι πιά στά άνθρώπινα μέτρα και έπαφελείται άπό τήν υπερβατικότητα που χαρακτηρίζει τούς ζωντανούς θεούς και τούς νεκρούς ήρωες. Μ' άλλα λόγια, ή αισθητική φυσιολογία του δέν διαφέρει βασικά άπό τήν φυσιολογία τής δυτικής θεντέτας. Καί αυτός όπώς και ή δυτική θεντέτα είναι πέρα άπό ψυχολογικούς καθορισμούς. "Ετσι παρουσιασμένος ό Στάλιν δέν μπορεί νά είναι ένας άνθρωπος ιδιαίτερα έξυπνος, ένας ήγέτης «μεγαλοφυής», αλλά αντίστροφα ένας οικείος θεός, μιά ένσάρκωμένη υπερβατικότητα. Νά γιατί είναι σήμερα δυνατή ή κινηματογραφική του παρουσίαση παρά τήν πραγματική του ύπαρξη. "Οχι χάρη σέ μιά έξαιρετική προσπάθεια για μαρξιστική άντικειμε-

νικότητα, όχι σαν καλλιτεχνική εφαρμογή του ιστορικού υλισμού, αλλά αντίθετα επειδή δεν πρόκειται πια για άνθρωπο στην κυριολεξία, αλλά για μία κοινωνική υπόσταση, για ένα πέρασμα στην υπερβατικότητα: για ένα μύθο.

“Αν ο αναγνώστης απορρίπτει το μεταφυσικό λεξιλόγιο, μπορούμε να βάλουμε άλλο στη θέση του: το φαινόμενο μπορεί να εξηγηθεί σαν μία κατάληξη της ‘Ιστορίας. Κάνοντας τον Στάλιν τόν κύριο και καθοριστικό (έστω και μαζί με τὸ λαό) ήρωα ενός πραγματικού ιστορικού συμβάντος, ἐνώ είναι ἀκόμα ἐν ἐνεργεία, είναι σαν να υποβάλλεις ἔμμεσα ὅτι ἀπὸ δῶ και πέρα δὲν κινδυνεύει να πέσει σὲ ἀνθρώπινα λάθη, ὅτι τὸ νόημα τῆς ζωῆς του ἔχει θερηθεῖ ὀριστικά, ὅτι δὲν μπορεί πια ἐκ τῶν ὑστέρων να πέσει ἔξω ἢ να προδώσει. ‘Επαναλαμβάνω ὅτι δὲν θὰ ἦταν τὸ ἴδιο ἀν ἐπρόκειτο γιὰ εἰκόνας ἐπικαίρων. “Εχουμε ρεπορτάζ ἀπὸ τὴν συνάντηση στὴ Γιάλτα ἢ ἀπὸ ἐμφανίσεις τοῦ Στάλιν στὴν Κόκκινη πλατεία. Προφανῶς αὐτὰ τὰ ντοκουμέντα μπορούν να χρησιμοποιηθοῦν γιὰ να δοξαστεῖ ἕνας ζωντανὸς ἄνθρωπος, ἀλλὰ ἀκριβῶς λόγω τῆς πραγματικότητάς τους μένουν κατὰ θάση διαφορούμενα. ‘Η χρήση ποῦ τοὺς γίνεται είναι ποῦ τοὺς δίνει ἀπολογητικὸ νόημα. Δὲν ἔχουν ἀξία παρὰ μόνο μέσα σὲ μιὰ ρητορική και σὲ σχέση μ’ αὐτή. ‘Η ταινία - μοντάζ ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ, ποῦ ἔκανε ἡ Λένη Ρίφενσταλ ἀπὸ τὸ συνέδριο τῆς Νυρεμβέργης φαίνεται στὸν δημοκράτη θεατὴ σαν ἐπιχείρημα κατὰ τοῦ Χίτλερ. Αὐτὲς οἱ εἰκόνας μπορούν ἐξ ἄλλου να χρησιμοποιηθοῦν σὲ ἕνα ἀντιναζιστικὸ φιλμ - μοντάζ. Βλέπουμε ὅτι ἐδῶ πρόκειται γιὰ ἄλλο πράγμα. Θὰ μᾶς ἐξέπλησσε μάλιστα ἀν ὁ Στάλιν, ἐρμηνευμένος ἀπὸ ἠθοποιό, ἐμφανιζόταν σὲ ἕνα ἱστορικὸ φιλμ ἐπεισοδιακά, ὅπως συμβαίνει στὰ φιλμ γιὰ τὰ ὁποῖα μιλάμε με τοὺς δυτικούς ἢ σοβιετικούς μεγάλους πολιτικούς ἀντρες. Τὸ γεγονός ὅτι είναι ὁ δραματικὸς ἄξονας τῶν φιλμ σημαίνει κάτι περισσότερο: πρέπει ἡ βιογραφία του στὴν κυριολεξία να ταυτίζεται με τὴν ‘Ιστορία, να μοιράζεται τὸν ἀπόλυτο χαρακτήρα τῆς ‘Ιστορίας. ‘Ὡς τώρα μόνο ὁ θάνατος μπορούσε να ταυτίσει μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸν ἥρωα ἢ τὸν μάρτυρα με τὸ ἔργο του. Καὶ πάλι ἦταν πάντα δυνατό να κηλιδωθεί μιὰ μνήμη, να ἀνακαλυφτεῖ ἀναδρομικά μιὰ προδοσία. ‘Αλλὰ πάντα ὁ θάνατος ἦταν μιὰ ἀναγκαία ἀν ὄχι ἱκανὴ συνθήκη. Γιὰ τὸν Μαλρώ, ὁ θάνατος είναι ποῦ πάντα κάνει τὴν ζωὴ μας πεπρωμένο. Γιὰ τὸν κομμουνιστὴ ὁ θάνατος και μόνο είναι ποῦ μπορεί να ἀφομοιώσει κάθε ὑποκειμενικότητα σὲ γεγονός. ‘Ο «Νικητὴς τοῦ Βερντέν» μπορεί στὰ ὀγδόντα του να γίνει ὁ «προδότης τοῦ Μοντουάρ» και στὰ ὀγδόντα πέντε του ὁ «Μάρτυρας τῆς νήσου ντ’ ‘Υέ», ἀκριβῶς επειδή, ὅποια κι ἀν είναι ἡ μεγαλοφυΐα του ἢ τὰ προσόντα του, ἕνας ἄνθρωπος δὲν ἀξίζει παρὰ στὸ φῶς τῆς ‘Ιστορίας, δταν είναι «τέτοιος ποῦ να τὸν ἀλλάζει τελικά σὲ ‘Ιστορία ἢ ἀϊωνιότητα».

Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ φῶς ἀξίζει τὸν κόπο να ἐξηγηθεῖ ὁ ἐκπληκτικὸς ὑποκειμενικὸς χαρακτήρας τῶν πολιτικῶν δικῶν στὶς λαϊκὲς δημοκρατίες. ‘Απὸ μιὰ



«Σαλαμάνδρα».
Σκηνοθεσία
Γκ. Ρόσαλ,
Σενάριο
‘Α. Λουναιόροβι

*Ο Ά. Λουνατσάρσκυ
ήθοποιός
στο ρόλο του κομισάριου,
σ' ένα σενάριο
που έγραψε ο ίδιος.*



αύστηρά μαρξιστική σκοπιά, θά μπορούσε νά ήταν άρκετό νά διακηρυχτεί ότι ο Μπουχάριν, ο Ράζκ ή ο Κουστώφ έκπροσωπούν τάσεις που τό Κόμμα έχει άποφασίσει νά τις καταπολεμήσει σάν Ιστορικά λαθεμένες. Δέν θά ήταν άπαραίτητη ή φυσική τους έξουδετέρωση, όπως, δέν είναι άπαραίτητη ή φυσική έξουδετέρωση τών ύπουργών μας που καθαιρούνται. Άλλά άπό τή στιγμή που κάποιος έχει συμετάσχει στήν Ιστορία, έχει άνακατευτεί στό ένα ή στό άλλο συμβάν, ένα μέρος τής βιογραφίας του έχει άμετάκλητα «ίστορικοποιηθεί». Τότε ινάμεσα σ' αυτό τό μέρος τό όριστικά άντικειμενικό, τό πετρωμένο, στό παρελθόν και στή φυσική ύπαρξη ενός Μπουχάριν, ενός Ζηνόβιεφ ή ενός Ράζκ, δημιουργείται μιά άνυπόφορη άντίφαση. Δέν μπορεί νά περιορίζεται ό άνθρωπος νά μñ είναι παρά Ιστορία, χωρίς νά άμφισβητείται άντίστοιχα αυτή ή Ιστορία άπό τήν παρούσα ύποκειμενικότητα του άτόμου. Ό ζών κομμουνιστής Ιθύνων είναι θεός, όρος με τόν όποιο τόν έχουν σταμπάρει στήν Ιστορία οι προηγούμενες πράξεις του. Η έννοια τής άντικειμενικής προδοσίας, που φαίνεται κατ' άρχή νά θγαίνει τόσο καθαρά άπό τόν μαρξισμό, δέν άντεξε στήν πολιτική πρακτική. Στή «σταλινική» σοβιετική κομμουνιστική προοπτική, κανένας δέν μπορεί νά «γίνει» προδότης, γιατί θά έπρεπε νά γίνει παραδεκτό τότε ότι δέν ήταν πάντοτε, ότι ύπήρξε μιά βιογραφική άρχή σ' αυτή τήν προδοσία. Θά έπρεπε άπό τήν άλλη, κάποιος που έγινε δλέθριος για τό Κόμμα και τήν Ιστορία, νά ήταν παλιότερα χρήσιμος, άρα νά ήταν καλός πριν νά είναι κακός. Νά γιατί δέν ήταν δυνατόν νά άρκει για τό Κόμμα νά διακηρύξει με διάταγμα ότι ο Ράζκ γυρίζει στήν τάξη του μέλους θάσης, ούτε καν νά τόν καταδικάσει σέ θάνατο σάν έχθρό στρατιώτη, αλλά ήταν επί πλέον άπαραίτητο νά προβεί σέ μιά αναδρομική κάθαρση τής Ιστορίας άποδεικνύοντας ότι ό κατηγορούμενος ήταν άπό τή γέννησή του άκόμα συνειδητός και οργανωμένος προδότης, που όλες οι παλιές του πράξεις κατά συνέπεια δέν ήταν παρά μιά διαβολικά καλυμένη έπιχειρήση σαμποτάζ. Βέβαια αυτό τό έγχείρημα είναι πολύ θαρύ και θρίβει άπό αναληθοφάνειες ώστε δέν μπορεί νά χρησιμοποιηθεί σέ όλες τις περιπτώσεις. Γι' αυτό όσον άφορά τά κατώτερα πρόσωπα που ή Ιστορική τους δράση είναι έμμεση —όπως οι καλλιτέχνες, οι φιλόσοφοι ή οι έπιστήμονες— μπορεί νά άντικατασταθεί άπό τό δημόσιο ΜΕΑ CULPA. Αυτά τά έπίσημα και ύπερβολικά ΜΕΑ CULPA δέν μάς φαίνονται ψυχολογικά αναληθοφανή και πνευματικά ύπερβολικά, όσο δέν διακρίνουμε τήν άξία που έχουν σάν έξορκισμοί. Όπως ή έξομολόγηση είναι άπαραίτητη για τήν θεία άφεση άμαρτιών, έτσι και ή έπίσημη άποδοκιμασία είναι άπαραίτητη για τήν επανάκτηση Ιστορικής παρθενικότητας. Και έδω άκόμα λοιπόν έπιθεβαιώνεται τό σκάνδαλο τής ύποκειμενικότητας και ή αναγνώρισή της ούσιαστικά σάν μοτέρ τής Ιστορίας — που άλλου όμως διακηρύσσεται σκέτη άντικειμενικότητα.

Έτσι, ενώ ή «ύποκριτική» και «ίδεαλιστική» άστική συνειδησή μας άνέχεται άκόμα μιά φορά τό ίστο-

ρικά προφανές γεγονός ότι ο Πεταίν είναι συνάμα ο «νικητής του Βερντέν» και ο «προδότης του Μοντουάρ», οι παλιοί σύντροφοι που έκκαθαρίστηκαν πρέπει να εξαφανιστούν από την σοβιετική ιστορική πινακοθήκη. 'Η 'Ιστορία λοιπόν, τουλάχιστον στις δημόσιες εκδηλώσεις της, προτάσσει εκεί έναν υπέρμετρο ιδεαλισμό, επιβεβαιώνει μια ριζική Ισοδυναμία ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και στην κοινωνική αξία, έναν απόλυτο μανιχεισμό όπου οι αντι-ιστορικές δυνάμεις έρχονται απ' ευθείας από τον Διάβολο και η προδοσία οφείλεται σε κατοχή από δαιμόνια.

Καταλαβαίνουμε ότι μέσα σ' αυτές τις προοπτικές ή κινημογραφική παρουσίαση του Στάλιν δεν μπορεί να υποτιμηθεί. 'Ενέχει την διαπίστωση ότι η ταύτιση του Στάλιν με την 'Ιστορία έχει γίνει πιά οριστικά, ότι οι αντιφάσεις της υποκειμενικότητας δεν τίθενται πιά γι' αυτόν. 'Ενα τέτοιο φαινόμενο δεν θα μπορούσε να εξηγηθεί από το γεγονός ότι ο Στάλιν έχε δώσει έπαρκεις αποδείξεις γα την άφοσίωσή του στο Κόμμα και γα την μεγαλοφυα του, και από το ότι μια υποθετική προδοσία του είναι τόσο απίθανη πού να μην υπάρχει κανέναν κίνδυνος στο να χρησιμοποιηθεί, ενώ είναι ζωντανός, σαν νεκρός ήρωας. Στο «Μικρά άγαλματάκια της Βιοωτίας», ο Πρεβέρ μάς άφηγειται τις δυσάρεστες περιπέτειες αυτού του ναύαρχου πού τρελλαινεται ακριβώς την ήμερα πού εγκαινιάζεται το άγαλμά του. Γιατί γα ότι άφορά τη βιογραφία δεν μπορεί κανέναν να είναι άγιουρος γα τίποτα! Το συναίσθημα απόλυτης ασφάλειας πού θγαίνει από τα σοβιετικά φιλμ σημαίνει κάτι περισσότερο: όχι τον δυνάμει θάνατο του Στάλιν, πού έγινε άγαλμα ενώ ακόμα ζεί, αλλά μάλλον την αντίστροφη άλθθεια, δηλαδή, το τέλος της 'Ιστορίας ή τουλάχιστον της διαλεκτικής κίνησής της μέσα στο σοσιαλιστικό κόσμο.

Το θαλσάμωμα του Λένιν στο μαυσωλείο του και ή νεκρολογία του Στάλιν «Ο Λένιν ζεί», σημείωσαν την άρχή αυτού του τέλους. 'Η ταρχευση του Λένιν δεν είναι λιγότερο συμβολική από το κινηματογραφικό θαλσάμωμα του Στάλιν. Αυτό το θαλσάμωμα σημαίνει ότι οι σχέσεις του Στάλιν με την σοβιετική πολιτική δεν έχουν πιά τίποτα το τυχαίο, το σχετικό και, γα να τα πούμε όλα, αυτό πού λέμε συνήθως «άνθρωπινο», αλλά το ασύμπωτο του 'Ανθρώπου και της 'Ιστορίας έχει πιά ξεπεραστεί. 'Ο Στάλιν είναι ή ένσάρκωση της 'Ιστορίας.

Σάν τέτοια ένσάρκωση δεν θα ήταν δυνατό να προσδιοριστεί σαν κοινός θνητός θάσει του χαρακτήρα του, της ψυχολογίας του, της προσωπικότητάς του (χαρακτηριστικά πού έχουν ακόμα ο Τσαπάγιεφ του Βασίλιεφ και ο Τσάρος Πέτρος του Πετρώφ). Αύτες οι υπαρξιακές κατηγορίες δεν έχουν πιά θέση εδώ, όλα προέρχονται μάλλον από μια θεολογία. 'Ο Στάλιν παρουσιάζεται μέσα από αυτά τα φιλμ σαν μια άληθινή άλληγορία.

Σάν 'Ιστορία, είναι παντογνώστης, άλάθητος, άκαταμάχητος, το περωμένο του είναι μη αναστρέψιμο. Σάν άνθρωπος, ή ψυχολογία του περιορίζεται στις ιδιότητες πού είναι περισσότερο σύμφωνες με την άλ-

ληγορία: Ισορροπία (σε αντίθεση με την ύστερία του Χίτλερ), σκέψη ή μάλλον συνείδηση, άποφασιστικό πνεύμα και καλωσύνη (αυτή ή τελευταία ιδιότητα στην όποια έπιμένει πολύ ο «'Ορκος» είναι προφανώς άπαραίτητη γα το σύνθεσο άνάμεσα στο λάο και την 'Ιστορία, μια 'Ιστορία πού από μαρξιστική άποψη είναι ή έκφραση της θέλησής του). Φαίνεται πώς κάθε άλλο ανθρώπινο γνώρισμα δεν θα μπορούσε παρὰ να διασαλέψει αυτή τη σχεδόν Ιερατική εικόνα, να την σπρώξει πρὸς το δικό μας κόσμο της τυχαιότητας. Στην άρχή του «'Ορκου» υπάρχει μια σκηνή πολύ σημαδιακή πού θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «το χρίσμα της 'Ιστορίας». Μόλις έχει πεθάνει ο Λένιν, και ο Στάλιν πγαίνει μόνος μέσα στο χιόνι γα προσκύνημα και γα να σκεφτεί στον τόπο των τελευταίων τους συζητήσεων. 'Εκεί, δίπλα στο παγκάκι όπου ή σκιά του Λένιν φαίνεται να διαγράφεται στο χιόνι, ή φωνή του νεκρού μιλάει στην συνείδηση του Στάλιν. 'Αλλά έπειδη υπάρχει φόβος μήπως ή άλληγορία της μυστικιστικής στέψης και της παράδοσης των έντολων δεν είναι άρκετή, ο Στάλιν σηκώνει τα μάτια σ τ ο ν ο υ ρ α ν ο . 'Ανάμεσα από τα κλαδιά των έλάτων περνάει μια άχτίδα ήλιου πού χτυπάει στο μέτωπο τον νέο Μωυσή. 'Όπως βλέπουμε όλα υπάρχουν εδώ, ακόμα και οι γλώσσες φωτιάς. Το φως έρχεται από ψηλά. Είναι προφανώς σημαδιακό το ότι, ενώ οι άπόστολοι ήταν δώδεκα, ο μόνος στον όποιο δίνεται το προνόμιο αυτής της μαρξιστικής πενηκοστής είναι ο Στάλιν και μόνο ο Στάλιν. Τον βλέπουμε, κάπως λυγιμένο από το θάρος αυτής της χάρης, να γυρίζει πρὸς τους συντρόφους του, πρὸς τους ανθρώπους από τους όποιους, από δω και πέρα θα ξεχωρίζει όχι πιά μόνο χάρη στην έπιστήμη του ή στην μεγαλοφυα του, αλλά και χάρη στην παρουσία μέσα του του Θεοο της 'Ιστορίας. Σε πιά οικείο σούλ, να, πάντα από τον «'Ορκο», μια άλλη σκηνή από αξίζει να την άφηγηθούμε: ή σκηνή του τρακτέρ. 'Εκείνο το πρῶο φτάνει στην σχεδόν έρημη Κόκκινη πλατεία το πρῶο γεωργικό τρακτέρ πού κατασκευάστηκε στην ΕΣΣΔ. 'Όπως λέει με μεταδοτική συγκίνηση μια κομμουνιστική κριτική: «Το μωρὸ δεν είναι ακόμα πολύ γερό, αλλά είναι παιδι του τόπου». 'Αφου προχωρήσει, κλωτσόντας και φτύνοντας, ή μηχανή ξαφνικά σταματάει. 'Απελπισμένος ο μηχανοδηγός κοιτάζει παντού, ψάχνει τα πάντα. Μερικοί διαβάτες πού δίνουν συμβουλές και τον βοηθούν με συμπάθεια (ακριβώς αυτή ή ντουζίνα τα παλληκάρια πού θρίσκουμε παντού όπου χρειάζεται και πού ή βιογραφία τους συμβολίζει τη βιογραφία του σοβιετικού λαοο — ή Ρωσία είναι μεγάλη, αλλά ο κόσμος είναι μικρός!). 'Αλλά να πού ο σύντροφος Στάλιν περνούσε από κεί με μερικούς συνάδελφους από το 'Ανώτατο Σοβιέτ. Σάν καλός θεός ζητάει να μάθει τι τους συμβαίνει. Το λέει ότι είναι αυτό το άναθεματισμένο το τρακτέρ. 'Ο Μπουχάριν παρατηρεί με διαβολικό σαρκασμό ότι καλύτερα θα έκαναν να τα αγοράζουν από την 'Αμερική, πράγμα στο όποιο ή «φωνή του λαοο» άπαντάει διά στόματος μηχανοδηγοο, ότι αυτό είναι ήττοπάθεια και ότι ή Ρωσία τελικά θα καταφέρει να τα φτιάχνει τα

τρακτέρ της άκόμα κι άν χρειαστούν μερικές άποτυχίες. Βλέπουμε τότε τόν Στάλιν νά πλησιάζει τόν τρακτέρ, νά ψαχουλεύει με τήν άκρη τών δακτύλων και νά θγαίξει τήν διάγνωση, ένώ ό μηχανοδηγός τόν κοιτάζει με θαυμασμό: «Φταίνε τά μπουζι» (θασίζουμι στους γαλλικούς ύπότιτλους) και έπειτα άνεβαίνει στή θέση του όδηγου και κάνει με τόν τρακτέρ τρεις μικρούς γύρους πάνω στην Κόκκινη Πλατεία. Γκρό-πλάν του Στάλιν στό τιμόνι: σκέφτεται, βλέπει τόν μέλλον. Σε διπλοτυπία χιλιάδες τρακτέρ σε ένα ύπόστεγο έργοστασιού, και άλλα τρακτέρ, τρακτέρ που όργάνουν τούς άγρούς σέρνοντας πίσω τους άροτρα με πολλά όνιά... "Άς σταματήσουμε.

Δυστυχώς για τόν θαυμαστικό λυρισμό του κομμουνιστή κριτικού μας, διαθέτουμε παραδείγματα στα όποια μπορούμε νά αναφερθούμε. Πάνω στα τρακτέρ, ύπάρχουν τά τρακτέρ τής ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ, του 'Αϊζενστάιν, με τήν περίφημη θλάθη και τήν άδέξια όργη του σωφέρ που ήταν ντυμένος με καινούργια δέρματα και πετάει σιγά-σιγά τήν κάσκα του, τά γυαλιά του, τά γάντια του, για νά ξαναγίνει χωρικός και τήν χωριάτισσα που σχίζει τόν φουστάνι της γελώντας για νά του κάνει κουρέλια. Τότε ό Στάλιν δέν έπαιζε άκόμα τόν μηχανικό που πιάνει τά ηλεκτρομαγνητικά κύματα. 'Υπήρχαν οι παρελάσεις του φινάλε, ή κολοσιαία έποποιία τών παράξενων άτσάλινων έντόμων που ξυναν τή γη γράφοντας πάνω της τά ίχνη τους, όπως τά άεροπλάνα γράφουν στον ούρανό με τόν καπνό.

"Όσο ή σταλινική άπολογία περιοριζόταν στον χώρο του λόγου ή άκόμα τής εικονογράφησης, μπορούσαμε νά παραδεχτούμε ότι πρόκειται για ένα γεγονός σχετικό που άνάγεται στή ρητορική ή στην προπαγάνδα και κατά συνέπεια μπορεί νά άντιστραφεί. 'Εδώ ή ύπεροχή τής σταλινικής μεγαλοφυίας δέν έχει πια τίποτα τόν όπορτουμιστικό ή τόν μεταφορικό: είναι καθαρά όντολογική. "Όχι μόνο έπειδη ή θαρύτητα και ή πειστικότητα του κινηματογράφου είναι άσύγκριτα μεγαλύτερες από κάθε άλλο μέσου προπαγάνδας, αλλά άκόμα, και κυρίως, έπειδη ή φύση τής κινηματογραφικής εικόνας είναι άλλη. 'Επειδη έπιβάλλεται στό πνεύμα μας σαν άυσηρά ύπερτιθέμενος στην πραγματικότητα, ό κινηματογράφος είναι κατ' ούσίαν άδιαφιλονίκητος όπως ή Φύση και όπως ή 'Ιστορία. "Ένα πορτραίτο του Πεταίν ή του ντε Γκώλ ή του Στάλιν κατεβαίνει όπως άνεβαίνει —στό θάθος δέν ύποχρεώνει σε τίποτα—έτσι κι άν είναι έκατό τετραγωνικά μέτρα. Μιά κινηματογραφική άναπαράσταση του Στάλιν, και κυρίως με έπίκεντρο τόν Στάλιν, άρκεί για νά καθορίσει άνεπίστρεπτα τή θέση και τόν νόημα του Στάλιν μέσα στον κόσμο και νά καθηλώσει άμετάκλητα τήν ούσία του.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πέρα από μερικές διορθώσεις στό στυλ και μερικά έλαφρώματα, δέν θέλησα νά αλλάξω τίποτα σ' αυτό τόν άρθρο που είχε δημοσιευτεί στα τέυχη 'Ιουλίου - Αύγουστου 1950 του ESPRIT. Δέν εκπλήσσει κανέναν τόν γεγονός ότι τότε μου είχε στοιχίσει ζωηρές άντιδράσεις από τήν «Ούμανιτέ» και τά «Λέτρ Φραν-

σαίζ». 'Από τότε έχουν συμβεί μερικά γεγονότα που άν έλεγα ότι έπιβεβαίωσαν τις θέσεις που ύποστήριζα έδω, θά ήταν πολύ λίγο. Μένει νά δούμε άν έχουν παραγραφεί.

Χωρίς νά φτάσω στό σημείο νά ύπαινητώ ότι ό κ. Χρυστσώφ είχε φυλάξει έπιμελώς αυτό τόν τεύχος του ESPRIT, δέν θά μπορούσα νά άντισταθώ στην ίκανοποίηση νά θυμίσω, σε άναδρομική άναφορά, μερικά άποσπάσματα τής περίφημης έκθεσής του. Σχετικά με τήν σταλινική παντογνωσία, που του επέτρεπε τόσο νά άποφασίζει για τήν τύχη μιās μάχης, όσο και νά άνακαλύπτει σε ένα χαλασμένο τρακτέρ τόν χαλασμένο μπουζι, ό Χρυστσώφ δηλώνει: «'Αν ό Στάλιν έλεγε ότιδηποτε φανταζόταν ότι έτσι ήταν. Στο κάτω-κάτω ήταν ήταν μεγαλοφύια και μία μεγαλοφύια δέν έχει παρά νά ρίξει μία ματιά και άμέσως μπορεί νά πεί τί πρέπει νά συμβαίνει». Και δέν έγραψε ό ίδιος ό Στάλιν στην «Σύντομη θιογραφία» του: «Οί στρατιωτικές ίκανότητες του Στάλιν άποδείχτηκαν τόσο στην άμυνα όσο και στην έπίθεση. 'Η μεγαλοφύια του σύντροφου Στάλιν του επέτρεπε νά μαντεύει τά σχέδια του έχθρου και νά τά κάνει νά άποτυχαίνουν».

'Αλλά άξιοθαύμαστο είναι πάνω άπ' όλα ότι ό Στάλιν έφτασε νά έπιβάλλεται στην σοβιετική πραγματικότητα μέσω του κινηματογράφου και τής σταλινικής μυθολογίας. Μās τόν έπιθεβαίνει και πάλι ό Χρυστσώφ. Μή έχοντας πατήσει τόν πόδι του σε χωριό από τόν 1928: «γνώριζε τήν ύπαιθρο και τήν γεωργία μέσα από τά φίλμ και αυτά τά φίλμ είχαν έξωραίσει πολύ τήν πραγματικότητα. Πολλά φίλμ ζωγράφιζαν τή ζωή στα Κολχόζ με τέτοια χρώματα που μπορούσαμε νά βλέπουμε τραπέζια νά πέφτουν κάτω από τόν θάρος τών πουλερικών. Προφανώς ό Στάλιν πίστευε ότι ήταν πραγματικά έτσι».

'Ο κύκλος ήταν χωρίς διεξοδο. 'Η κινηματογραφική άπάτη έκλεινε σ' αυτό άκριβώς που ήταν ή άρχή της. Δέν θά ήταν ίσως ύπερβολικό νά πούμε ότι ό Στάλιν έφτανε έτσι νά πείθει για τήν μεγαλοφύια του, βλέποντας τά σταλινικά φίλμ. Ούτε ό Ζαρρύ δέν θά μπορούσε νά άνακαλύψει μιá τέτοια τρόμπα για νά ξαναφουσκώνει τόν ήθικό του Πέρ 'Υμπύ.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Πρόκειται για τόν περίφημο μοξέρ Μαρσέλ Σερντάν, που πέθανε τόν 1949.
2. Τά φίλμ που άναφέρονται στό δοθρο: Ο ΟΡΚΟΣ (Κλιάιθα). Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Τσοουρέλλι. Σενάριο: Παβλένκο, Τσοουρέλλι. Φωτ. Κοσμάτωφ. 'Ερμηνεία: Γκελοβάνι, Μακάροβα, Παβλώφ, 1946. Η ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗ ΚΑΜΠΗ (Βελίκυ Περελόμ). Σκηνοθεσία: Φρέντερικ 'Ερμλερ. Σενάριο: Μπόρις Τσίροκωφ. Φωτ.: Καλόατ. 'Ερμηνεία: Μ. Ντερζαβίνι, Π. 'Αντρερέσκι, 'Α. 'Αμπρικόσωφ. 1946. Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΓΚΡΑΝΤ. Σκηνοθεσία: Βλαντιμίρ Πετρώφ. 1949. ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΧΤΥΠΗΜΑ. Σκηνοθεσία: 'Ιγκόρ Σαθισένκο. 1948.

Μετάφραση: ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ

Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του φιλμ

του Κριστιάν Μέτς

1. Για να μπορέσουμε να ορίσουμε από πού κοντά τί είναι ο κινηματογράφος σαν «γλώσσα» (langage), είναι απαραίτητο, όπως παρατηρούσε πέρυσι σ' αυτό το ίδιο μέρος ο Πιέρ-Πάολο Παζολίνι, ν' αναφερθούμε στην πείρα της γλωσσολογίας.

Αυτό την δυο λόγους: πρώτον γιατί η γλωσσολογία έχει γίνει κατά κάποιον τρόπο ένα είδος επιστήμης - οδηγού για το σύνολο των ανθρωπιστικών επιστημών, έχει κάνει εκπληκτικές προόδους από την εποχή του Σωσσύρ, και έχει σταθερές και αύστηρες μεθόδους. "Επειτα, προσπαθεί αυτή τη στιγμή να απλωθεί προς μία ευρύτερη επιχείρηση, που γενικά την ονομάζουμε σημειολογία (όρος του Σωσσύρ), που προσπαθεί να μελετήσει και τις άλλες γλώσσες τις διαφορετικές από τη λεκτική. "Αλλωστε ανάμεσα σ' αυτές η κινηματογραφική γλώσσα κατέχει μία πολύ σπουδαία θέση. Και με το άπλωμα και την εύκαμψία του το γλωσσολογικό πνεύμα αποκτά μέσα για να κατανοήσει σημειολογικές πραγματικότητες, όπως ο κινηματογράφος, τελείως διαφορετικές από τους γλωσσικούς κώδικες (langues).

Πραγματικά, όπως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε έξ αρχής, αυτού του είδους ή συστηματική σύγκριση λεκτικής γλώσσας και φιλικής γλώσσας στη σημειολογία του κινηματογράφου καταλήγει να υπογραμμίζει περισσότερες διαφορές από όμοιότητες ανάμεσα στις δύο γλώσσες. 'Αλλ' αυτό δεν έχει τίποτε το έ-

νοχλητικό: ο σκοπός δεν είναι να εξομοιώσουμε με τη βία τον κινηματογράφο με μία γλώσσα, αλλά αντίθετα να φωτίσουμε την «ιδιαιτερότητα» του κινηματογράφου με γλωσσολογικές έννοιες. Αυτή η διαδικασία είναι αρκετά συνηθισμένη στη γενική σημειολογία όπως παρατηρούσε ο γλωσσολόγος Λουί Χέλμολεφ: 'Η λεπτομερής καταγραφή των διαφορών ανάμεσα στην τάδε «γλώσσα» και στην καθαυτό γλώσσα (όπως άλλωστε και των βαθύτερων ομοιοτήτων) επιτρέπει να ορίσουμε καλύτερα, ταυτόχρονα, και την έναρθη γλώσσα και την άλλη «γλώσσα» που μελετάμε.

2. 'Η κύρια διαφορά ανάμεσα στη λεκτική και τη φιλική γλώσσα έγκειται στο πρόβλημα της αϊτιόττητας των σημασιούων μονάδων.

Το γλωσσικό σημείο (ή λέξη, π.χ.), είναι «αύθαιρετο» ή «ανάιτιο», δεν υπάρχει δηλαδή φυσική ή αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαϊνόμενο (= το σημαϊνόμενο δεν αιτιολογεί το σημαϊνον). Αυτό το χαρακτηριστικό είναι άδιαχώριστο από το γεγονός, ότι υπάρχουν στον κόσμο πολλοί γλωσσικοί κώδικες (langues): Το ίδιο σημαϊνόμενο αντιστοιχεί σε πολλά σημαϊνοντα ανάλογα με τα ιδιώματα, πράγμα που δείχνει ότι καθένα απ' αυτά τα σημαϊνοντα είναι καθαρά συμβατικό.

'Αντίθετα, όπως είναι γνωστό, ο κινηματογράφος είναι μία παγκόσμια γλώσσα. Γιατί; 'Επειδή η εκλογή των σημαϊνόντων στοιχείων αιτιολογείται, σ' ένα φιλμ, από το σημαϊνόμενο που θέλουμε να μεταδώσου-

με. "Αν ένας κινηματογραφιστής θέλει να μᾶς μιλήσει για ένα σπίτι, πρέπει μὲ τὸν ἕναν ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο νὰ μᾶς δείξει ἕνα σπίτι, κι αὐτὴ ἡ ἀπαίτηση ἰσχύει ἐξίσου καὶ γιὰ τὸν ἰταλὸ κινηματογραφιστὴ καὶ γιὰ τὸν αἰγύπτιο, τὸν γιανωνέζο ἢ τὸν ἰνδὸ. Τόσο γιὰ τὸν Λουί Λυμιέρ τὸ 1896 ὅσο καὶ γιὰ τὸν Μπερνάντο Μπερτολούτσι τὸ 1966.

3. Αὐτὸ μὲ κανένα τρόπο βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι ἡ σημασιολογία σ' ἕνα φιλμ περιορίζεται στὸ **κ α τ ᾶ λ έ ξ η ν ό η μ α**, καὶ ὅτι ὅταν ἕνας σκηνοθέτης μᾶς δείχνει ἕνα σπίτι, δὲν μᾶς μεταδίνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴ σημασιακὴ μονάδα «σπίτι». Ὑπάρχουν χίλιοι τρόποι νὰ δείξουμε ἕνα σπίτι στὸν κινηματογράφο καὶ ἡ τέχνη τοῦ φιλμ συνίσταται ἀκριβῶς στὸ νὰ ὑποβάλλει στὸ θεατὴ ἕνα «**δ ε ὔ τ ε ρ ο ν ό η μ α**» μὲ τὸν τρόπο πού ὀργανώνεται καὶ παρουσιάζεται τὸ πρῶτο νόημα.

Ὁ γλωσσολόγος Λουί Χέλμσλεφ πρότεινε(2) μιὰ πολὺ σπουδαία διάκριση ἀνάμεσα στὶς γλώσσες **κ α τ ᾶ δ ἱ λ ω σ η ς** (langages de dénotation) καὶ στὶς γλώσσες **σ υ μ π α ρ ᾶ δ ἱ λ ω σ η ς** (langages de connotation). Ἡ καταδήλωση ἀντιστοιχεῖ περίπου σ' αὐτὸ πού συνήθως λέμε κατὰ λέξη νόημα, ἡ συμπαραδήλωση σ' αὐτὸ πού, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση, λέμε «βαθύτερο νόημα», ἢ «συμβολικὸ νόημα», ἢ «προεκτάσεις», «ἀτμόσφαιρα», «στυλ» κλπ. (καὶ πού ἀπλοποιώντας τὸ ὀνομάζω γενικὰ «δεύτερο νόημα»). Αὐτὴ ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ δύο στρώματα σημασιολογίας, τὸ ἕνα τοποθετημένο πάνω στὸ ἄλλο, —τόσο στὴ λογοτεχνία, στὸν κινηματογράφο ἢ σὲ χιλιάδες ἄλλους τομείς— εἶναι ἀπὸ μόνη της μιὰ παλιὰ κοινὴ ἰδέα, ἀλλὰ ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ Χέλμσλεφ εἶναι ὅτι τὴν Ξαναδιατύπωσε μὲ ὄρους πολὺ πιὸ σφικτοδεδεμένους καὶ αὐστηροὺς (δανεισμένους ἀπὸ τὴ γλωσσολογία) καὶ ὅτι ἔβ α λ ε ἐπίσης σ' ἐ ν έ ρ - γ ε ι α μιὰ διχοτομία πού μέχρι τότε ἔμενε γενικὴ καὶ ἀσαφής.

Νὰ πῶς: Ὁ Χέλμσλεφ παρατήρησε ὅτι ἡ καταδήλωση προϋπέθετε πάντοτε μιὰ πρώτη γλώσσα (γιὰ παράδειγμα, οἱ λέξεις τοῦ λεξικοῦ μὲ τὴν κατὰ γράμμα σημασία τους) καὶ ὅτι αὐτὴ ἡ γλώσσα εἶχε ἀπαραίτητα τὰ σημαίνοντα καὶ τὰ σημαίνόμενά της. Ἄν' αὐτὸ τὸ γεγονός ἢ συμπαραδήλωση ἐμφανίζεται σὰ μιὰ δευτέρη γλώσσα πού **π ε ρ ι κ λ ε ἰ ν ε ι** τὴν πρώτη καὶ πού εἶναι **μ ε τ α τ ο π ι σ μ έ ν η** κατὰ μιὰ βαθμίδα σὲ σχέση μ' αὐτήν. Τὸ σημαίνόμενο τῆς συμπαραδήλωσης θὰ εἶναι τὸ ἄλφα ἢ τὸ βῆτα συμβολικὸ νόημα ἢ στυλ, ἢ ἄλφα ἢ βῆτα γραφὴ ἢ ἰδεολογία. Ὅσο γιὰ τὸ σημαίνον μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο καταλαβαίνουμε αὐτὸ τὸ σημαίνόμενο, αὐτὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ **σ ὦ ν ο λ ο γ ο ὕ λ ι κ ο ὕ τ ἡ ς** καταδήλωση (σημαίνον καὶ σημαίνόμενο ἐνωμένα).

Ἐνα ἀπλὸ παράδειγμα: ὑπάρχει στὴ Γαλλία

ἕνα κάποιο στυλ (ἢ «πνεῦμα») πού μπορούμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε στυλ «Ἐξπρές». Εἶναι τὸ στυλ ἐνὸς τμήματος τῆς γαλλικῆς ἀστικῆς τάξης πού θέλει νὰ εἶναι μοντέρνα, χαριτωμένη καὶ «ελεύθερη», καὶ πού βασικὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ «στελέχη». Ὅταν διαβάσουμε τὸ «Ἐξπρές», πῶς καταλαβαίνουμε αὐτὸ τὸ πνεῦμα πού ἐδῶ ἀποτελεῖ τὸ σημαίνόμενο τῆς συμπαραδήλωσης; Τὸ καταλαβαίνουμε βέβαια διαβάζοντας τὰ ἄρθρα τοῦ «Ἐξπρές» (ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὶς φωτογραφίες καὶ τὴ σελιδοποίηση) — γνωρίζοντας δηλαδή **τ α υ τ ὸ χ ρ ο ν α** τὶς ἰδέες πού βρίσκονται ρητὰ ἐκφρασμένες σ' αὐτὰ τὰ ἄρθρα (σημαίνόμενα τῆς καταδήλωσης) καὶ τὶς λέξεις ἢ τὶς ἐκφράσεις πού χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τοὺς συντάκτες γιὰ νὰ διατυπώσουν αὐτὲς τὶς ἰδέες (σημαίνον τῆς καταδήλωσης) στὴν περίπτωση μας: χρῆση τοῦ γαλλικοῦ γλωσσικοῦ κώδικα). Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ἀπλοποιώντας κάπως ὅτι ἡ καταδήλωση δὲν εἶναι ἄ λ λ ο ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς συμπαραδήλωσης, ὅπως παρατήρησε ὁ Ζάν Μιτρώ(3), σχετικὰ μὲ τὸν κινηματογράφο.

Μιὰ εἰκόνα ἀπὸ ἕνα ἀμερικάνικο φιλμ «σερβινοὺρ» δείχνει τὶς ἔρρες προκυμαῖες τοῦ λιμανιοῦ τῆς Νέας Ὑόρκης μὲς στὴ νύχτα (σημαίνόμενο τῆς καταδήλωσης). Ἐπί πλέον τὶς δείχνει μ' ἕναν κάποιο τρόπο (πλεονζέ, σκοτεινὸς κι ὀμιχλώδης φωτισμὸς, κλπ.: σημαίνον τῆς καταδήλωσης). Ὁ θεατὴ δέχεται μιὰ γενικὴ «ἐντύπωση» καταπίεσης καὶ σκληρότητας (ζούγκλα τοῦ μπετόν, ἀπανθρωπισμὸς τῆς σύγχρονης ζωῆς, κλπ.): αὐτὴ ἡ «ἐντύπωση», πού ἐδῶ εἶναι τὸ σημαίνόμενο τῆς συμπαραδήλωσης, ὀφείλεται ταυτόχρονα καὶ στὸ ἀντικείμενο πού δειχνεῖται (τὰ ἔρρημα ντόκ κι ὄχι τὸ πρόσωπο μιᾶς χαμογελαστῆς κοπέλας) καὶ **σ τ ὸ ν τ ρ ὴ ο μ έ τ ὸ ν ὀ π ο ἴ ο δ ε ἰ χ ν ε τ α ι** (τέτοιος φωτισμὸς, τέτοια ὀπτικὴ γωνία, καὶ ὄχι ἄλλη). Ὅποτε λοιπὸν τὸ σημαίνόμενο καὶ τὸ σημαίνον τῆς καταδήλωσης προσιθμένα ἀποτελοῦν τὸ σημαίνον τῆς συμπαραδήλωσης, σύμφωνα μὲ τὸ σχῆμα τοῦ Ρολάν Μπάρτ στὶς Μυθολογίες(4) του.

4. Ἐτσι λοιπὸν τὸ νὰ λέμε ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ γλώσσα εἶναι πάντοτε αἰτιολογημένη, καὶ ὅτι γιὰ νὰ ποῦμε «σπίτι» δειχνόμενα ἕνα σπίτι, δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι περιορίζουμε τὸ φιλμ στὸ κατὰ λέξη νόημά του (καταδήλωση) — σημαίνει ὅτι δεχόμαστε πῶς στὸν κινηματογράφο τὰ δύο στρώματα σημασιολογίας (τὸ καταδηλωμένο καὶ τὸ συμπαραδηλωμένο νόημα) εἶναι καὶ τὰ δύο αἰτιολογημένα.

Γιὰ τὸ καταδηλωμένο νόημα αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι σχεδὸν αὐτόνοητο: ἂν τὸ σημαίνόμενο αἰτιολογεῖ τὸ σημαίνον, τὸ κάνει ἀπὸ τὸν πιὸ ἀπλὸ δρόμο, τῆς **ἀ ν α λ ο γ ἱ α ς**. Ἡ ἀναλογία στὴ σημεσιολογία εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιθανές μορφές αἰτιότητας (τὸ σημαίνον εἶναι αἰτιολογημένο γιὰτὶ εἶναι ἀντιληπτικὰ ἀνάλογο μὲ

τὸ σημαίνον, χωρίς ὅμως γι' αὐτὸ τὸ λόγο νὰ εἶναι ἀναγκαῖο καὶ τὸ αὐτό). Στὸν κινηματογράφο ἔχουμε ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μπάνας τῶν εἰκόνων τὴν εἰκονικὴ ἀναλογία (μιὰ φωτογραφία σκύλου μοιάζει μ' ἕνα σκύλο) κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μπάντας τοῦ ἤχου τὴν ἀκουστικὴ ἀνάλογια (ἕνας ἤχος σφυρίχτρας ἀτμομηχανῆς σ' ἕνα φιλμ μοιάζει μὲ τὸν ἤχο τῆς σφυρίχτρας τῆς ἀτμομηχανῆς στὴν πραγματικὴ ζωὴ). Ἡ ἔσχατη θεμελίωση τῆς ἀρχῆς τῆς ἀναλογικῆς καταδήλωσης στὸν κινηματογράφο εἶναι, λοιπόν, ὅτι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ζήτησε τὴ βοήθεια τῆς σύγχρονης τεχνολογίας, τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς φωνογραφίας ὅπως πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ Άντρι Μπαζέν (5).

Στὸ ἐπίπεδο τῶν συμπαραδηλωμένων νοημάτων ἢ φιλικὴ αἰτιότητα εἶναι λιγότερο αὐτόνοητη, ἀλλὰ ὅμως πραγματικὴ. Αὐτὴ τὴ φορά δὲν περιορίζεται στὴν ἀπλὴ ἀναλογία (ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναλογία δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ μορφή αἰτιότητας πού ὑπάρχει στὴ σημασιολογία). Ἔστω ἡ σκηνὴ τοῦ *Prima della Rivoluzione* (Πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση) τοῦ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, ὅπου ὁ νεαρὸς ἥρωας πού σὲ λίγο πρόκειται νὰ πνιγεῖ κάνει βόλτες καὶ τὸ ποδήλατο καὶ πέφτει πολλές φορές στὴ σειρὰ. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἔχει ἕνα ὀλοφάνερα «συμβολικὸ νόημα», χωρίς ὅμως νὰ προστρέχει σὲ κάποιο προκατασκευασμένο «σύμβολο» πού θὰ πῆγαζε κατευθεῖαν ἀπὸ κάποια κοινωνικὴ συμβολιστικὴ καὶ θὰ ἦταν κολλημένο σὰν μπάλωμα στὸ φιλμ. Ἡ ἴδια ἡ ἐξέλιξη τοῦ φιλμ, μὲ ὅ,τι ζωντανὸ καὶ πρωτότυπο ἔχει, ἐκκρίνει ἐδῶ ἕνα «δεύτερο νόημα» (= ποιητικὴ ἀσάφεια τοῦ ἥρωα, τὴ ρομαντικὴ καὶ ἀδύναμη εἰλικρινεία του, τὴ βιωμένη στὴν αὐθεντικότητά της ἀταξία του, κλπ.). Γιὰ τὴν ἀκρίβεια ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀναλογία ἀνάμεσα στὸ σημαῖνον τῆς συμπαραδήλωσης καὶ τὸ σημαϊνόμενό της, γιὰτὶ εἶναι σαφές ὅτι ὑπάρχουν περισσότερα πράγματα μέσα στὴ σύνθετη καὶ ἐλκυστικὴ προσωπικότητα τοῦ νεαροῦ Ξανθοῦ ἥρωα, ἀπ' ὅ,τι σὲ μερικὰ περσίσματα τοῦ ποδηλάτου. Ὡστόσο ἡ σημασιοδοτικὴ σχέση (= αὐτὴ πού ἐνώνει τὸ σημαῖνον μὲ τὸ σημαϊνόμενο) παραμένει αἰτιολογημένη: δὲν εἶναι τυχαῖο ἂν, γιὰ νὰ ὑποβάλει μιὰ κάποια εὐθραυση καὶ τρωτὴ ποιότητα τοῦ ἥρωα, ὁ δημιουργὸς διάλεξε νὰ μᾶς τὸν δείξει νὰ κόβει βόλτες πάνω στὸ ποδήλατό του, κι ὄχι νὰ δουλεύει ὅλη νύχτα στὸ γραφεῖο του.

Ἄλλο παράδειγμα: τὸ φοντῦ-ἀνσαινέ. Τὸ ἰδιαίτερο σημαϊνόμενό του εἶναι, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ἡ μετὰ β α τ ι κ ὀ τ η τ α. Πετυχαίνει νὰ χωρίσει ἐνώνοντας ὑποβάλλει ταυτόχρονα τὴ δυαδικότητα τῶν γεγονότων καὶ κάποιο βαθύτερο δεσμὸ ἀνάμεσά τους (χωρικὴ, χρονικὴ, αἰτιακὴ μεταβατικότητα, κλπ.). Ἐξάλλου δὲν ὑπάρχει καθαρὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὸ σημαῖνον τοῦ φοντῦ-ἀνσαινέ (πού εἶναι μιὰ συγ-

κεκριμένη ὀπτικὴ ἐντύπωση) καὶ στὸ σημαϊνόμενό του (πού εἶναι ἡ ἰδέα ἢ ἡ αἴσθησις τῆς μεταβατικότητας, δηλαδὴ ἕνα ἀφηρημένο στοιχεῖο). Ἐν τούτοις τὸ σημαϊνόμενο αἰτιολογεῖ τὸ σημαῖνον γιὰτὶ ἀνάμεσά τους ὑπάρχει μιὰ πιὸ βαθειὰ φυσικὴ σχέση: ἡ προσδευτικὴ συγχώνευσις τῆς πρώτης εἰκόνας μέσα στὴ δεύτερη ὑποβάλλει ταυτόχρονα τὴ δυαδικότητά τους καὶ τὴ σταθερὴ διάρκεια ἐνός οὐσιαστικοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσά τους. Δὲν εἶναι ἐπίσης τυχαῖο τὸ ὅτι τὸ φοντῦ σὲ μαῦρο, πού τὸ ὀπτικὸ του σημαῖνον εἶναι ἡ τομὴ, ἔχει σὰν σημαϊνόμενο ἕναν σαφῆ διαχωρισμό, χωρίς καμιὰ ἔννοια μεταβατικότητας.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ ὅλες τὶς φιλικὲς συμπαραδηλώσεις, καὶ τὶς πρωτότυπες καὶ τὶς κοινές. Ἀπὸ σημασιολογικὴ ἄποψη πηγάζουν πάντοτε ἀπὸ τὸν σ υ μ β ο λ ι σ μ ὸ. Εἶναι σύμβολα καὶ ὄχι σημεία (βλ. Ζὰν Μιτρώ), παίρνοντας αὐτὴ τὴν ἔννοια τοῦ συμβόλου μὲ τὸ πιὸ οὐσιαστικὸ τῆς νόημα. Αὐτὸ πού ὀρίζει τὸ σύμβολο εἶναι τὸ α ἰ τ ἰ ο λ ο γ η ἔ ν ο Ὑ ε π ε ρ α σ μ α : τὸ σημαϊνόμενο αἰτιολογεῖ τὸ σημαῖνον, ἀλλὰ τὸ Ξεπερνάει. Ἔτσι ὁ σταυρὸς εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ Χριστιανισμοῦ (καὶ ὄχι τὸ σημείο του) γιὰτὶ τὸ σημαῖνον αἰτιολογεῖται ἀπὸ τὸ σημαϊνόμενο: (ὁ Χριστὸς πέθανε πάνω σὲ σταυρὸ), καὶ γιὰτὶ τὸ σημαϊνόμενο Ξεπερνάει τὸ σημαῖνον (ὑπάρχουν περισσότερα πράγματα στὸν Χριστιανισμὸ ἀπ' ὅ,τι σ' ἕνα σταυρὸ).

Τὸ βασικότερο σῆμα τῆς φιλικῆς συμπαραδήλωσης εἶναι ἡ σ υ ν ε κ δ ο χ ῆ (: τὸ μέρος ἀντὶ τοῦ ὅλου), ὅπως τὸ ἔχει ἤδη παρατηρήσει ὁ Ἄϊζενσταίν προκειμένου γιὰ τὸ γκρό-πλάν: μιὰ ἀπὸ τὶς μερικὲς ὄψεις μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης γίνεται μῆσω φιλικῶν συναρμογῶν τὸ σύμβολο αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ὀλικῆς κατάστασης μέσα στὴν ὁποία ὑπονοεῖται πραγματικά. Ἔνας ἄνθρωπος πού περπατᾷ μόνος στὴν πόλη εἶναι ἡ μοναξιά· ἕνα δέντρο ἀνθισμένο εἶναι ἡ ἀνοιξη. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ σ ὑ μ β ο λ ο σ τὸν κινηματογράφο, διαχωρίζεται μόλις ἀπὸ τὴν ἔ λ λ ε ἰ ψ ἠ· αὐτὲς οἱ δύο διαδικασίες πολὺ συχνὰ δὲν εἶναι παρὰ οἱ δύο ὅψεις — ἡ παρούσα καὶ ἡ ἀπούσα — ἐνός καὶ τοῦ αὐτοῦ σχήματος συμπαραδήλωσης. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὶς δυσκολίες πού συνάντησε ὁ Μαρσέλ Μαρτέν (6) γιὰ νὰ καθορίσει τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη. Ἄν τὸ μπαλόνι τοῦ κοριτσιοῦ πού ἔχει πιασένε στὰ σύρματα στὸ Μ (Μιὰ πόλη κυνηγᾷ τὸν δολοφόνο) τοῦ Φρίτς Λάγκ, συμβολίζει τὸ μαρτύριο τῆς κατόχου του, θῦμα τοῦ σαδιατῆ, εἶναι γιὰτὶ ταυτόχρονα τὸ μπαλόνι εἶναι παρὸν στὴν εἰκόνα (= σύμβολο) καὶ γιὰτὶ ἡ σκηνὴ τοῦ θιασμοῦ καὶ τοῦ φόνου εἶναι ἀπούσα (= ἔλλειψη).

Ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ καταδήλωση καὶ ἡ συμπαραδήλωση εἶναι καὶ ἡ μιὰ καὶ ἡ ἄλλη αἰτιολογημένες, βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι δ υ ὀ φ ο ρ ε ῖ κ φ ρ α σ τ ἰ κ ὀ ς (expressif). Εἶναι ἐκφραστικὸς σὰν τεχνί-

κή καταδήλωσης, δηλαδή σάν άπλός σημειολογικός φορέας, έφ' όσον ά ν α π α ρ ά γ ο ν τ α ς τά άντικείμενα άναπαράγει έπίσης και τήν φυσική τους έκφραστικότητα (ή όποία δέν λείπει ποτέ γιατί ζούμε σ' έναν κόσμο του νόηματος όπου τίποτε δέν είναι χωρίς σημασία).

Έτσι μιá χ ε ι ρ ο ν ο μ ί α πού έχει άναπαρχθεί από τόν κινηματογράφο μεταφέρει μαζί της, άρχικά, τó νόημα πού θά είχε στη ζωή (κι αυτό δικαιολογεί τίς καλύτερες άπόπειρες του «κινηματογράφου - άλήθειας»).— Ό κινηματογράφος είναι έκφραστικός έπίσης σάν σύνολο συμπαραδηλώσεων, δηλ. σάν τ έ χ ν η (= ή ιδέα της «έβδομης τέχνης»), έφ' όσον τά διάφορα δεύτερα νόματα αίτιολογούνται πάντοτε από τίς θαθείες σχέσεις άνάμεσα στό σημαίνον και τó σημαινόμενο. Αυτό άκριβώς έξηγεί τó ότι περνάμε τόσο εύκολα από τήν καταδήλωση στην συμπαραδήλωση, στόν κινηματογράφο, όπως τó διαπιστώνουν χωρίς νά έχουν γνώση του πράγματος όλοι όσοι παρατηροϋν ότι ή τέχνη του κινηματογράφου συνίσταται στό ότι «έκφράζει με τά ίδια τά πράγματα».

Μ' αυτόν τόν τρόπο ό κινηματογράφος διακρίνεται από τή λογοτεχνία, στην όποία ή κ α τ α δ ή λ ω σ η ε ί ν α ι μ ή - έ κ φ ρ α σ τ ι κ ή. Ό κώδικας καταδήλωσης στη λογοτεχνία είναι τó ιδίωμα πού χρησιμοποιεί ό συγγραφέας, δηλαδή ένα σύστημα σημείων μη- αίτιολογημένων. Όπως είναι γνωστό ή λογοτεχνία άρχίζει ένα δεύτερο γλωσσικό σύστημα. Η λογοτεχνία πέρα από τó γλωσσικό σύστημα (langue), είναι σά σύνολο συμπαραδηλώσεων μπορεί νά είναι έκφραστική, αλλά τίς περισσότερες φορές προτιμά νά είναι σημασιολογική, (όπως σέ μερικές περιπτώσεις του «νέου μυθιστορηματος» ή στην βάση κανόνων λογοτεχνία τής κλασικής εποχής, πού δέν έπιθυμούσε τήν πρωτοτυπία). Όλα γίνονται λές και τó ότι δέν ήταν αίτιολογημένο άρχικά τó ιδίωμα, στη λογοτεχνία, συνεπαγόταν έμμεσα μιá κάποια έπιφύλαξη (ή δυσπιστία) του συγγραφέα μπρός στην έξαιρετικά έντονη έκφραστικότητα (7) στό έπίπεδο τών συμπαραδηλώσεων. Ό κινηματογράφος είναι μιá τέχνη πολύ πιό ρωμαλέα και χυδαία, πού σπάνια όπισθοχωρεί μπρός στην έκφραση ή τή συγκίνηση. Αυτό είναι μαζί ή δύναμή του και ή άδυναμία του: τó φίλμ έχει μέν μιá άμεση έπίδραση πού δέν έχει τó βιβλίο, αλλά ό κινηματογράφος δέν έχει Μοντεσκιέ, Τζόους ή Προύστ.

(Πρέπει νά ύπενθυμίσουμε ότι στό παραπάνω κομμάτι οι όροι «σημασιολόγηση» και «έκφραση» έχουν χρησιμοποιηθεί με τó αυστηρό τους νόημα: μιλάμε για «έκφραση» όταν υπάρχει ένας φυσικός δεσμός άνάμεσα στό σημαίνον και τó σημαινόμενο, δεσμός πού άρχηστεύει τó καθαρά λεγόμενο σημείο, έφ' όσον τó σημαίνον είναι κατά κάποιο τρόπο συνεκτατικό στην όλότητα του σημαινόμενου. Αντίθετα μιλάμε για «σημασιο-

λόγηση» όταν ό δεσμός πού ένώνει τó σημαίνον με τó σημαινόμενο άπορρέει από κάποιο πολιτιστικό ή ιστορικό σύστημα λίγο ή πολύ άυθαίρετο, δηλαδή στην πραγματικότητα άπορρέει από τήν συνολική κατανόηση πολλών σημαίνόντων σέ πολλά σημαινόμενα, συνεπάγοντας έτσι μιá αυστηρή χωριστών σημείων. Η λέξη «όργή» σημαίνει τήν όργή, ένω τó πρόσωπο ενός όργανισμένου ανθρώπου έκφράζει τήν όργή).

5. Η αντίθεση του αίτιολογημένου και του μη αίτιολογημένου δέν είναι ή μόνη βασική διαφορά άνάμεσα στην κινηματογραφική και τή λεκτική γλώσσα. Υπάρχει και μιá δεύτερη: ή αντίθεση τής σ υ ν έ χ ε ι α ς και τής ά σ υ ν έ χ ε ι α ς. Όλα τά γλωσσικά στοιχεία είναι συνεχή (διακριτικά, καθώς λένε οι γλωσσολόγοι). Καθένα έχει έναν όρισμένο αριθμό λέξεων, κι αυτές είναι διαμορφωμένες από έναν όρισμένο αριθμό φωνημάτων. Οι διάφορες έκφωνήσεις πού είναι ικανός νά παράγει ό λάρυγγας και πού βρίσκονται ά ν ά μ ε σ α σ έ δ ύ ο φ ω ν ή μ α τ α ένός γλωσσικού συστήματος (langue) δέν άποτελοϋν τρίτο φώνημα σ' αυτό, αλλά είναι άπλά παραμορφωμένες παραλλαγές του ένός ή του άλλου φωνήματος (βορβορυγμοί δηλαδή χωρίς γλωσσική ύπαρξη). Έτσι, τó χαρακτηριστικό ένός γλωσσικού συστήματος είναι ότι τεμαχίζει στό φυσικό συνεχές τών πιθανών σημαίνόντων έναν σταθερό και περιορισμένο αριθμό καθιερωμένων μονάδων, κι έκμηδενίζει σημειολογικά τά ένδιάμεσα παράγωγα, και ότι καταφέρνει νά πει τά πάντα με τά στοιχεία πού κρατά. Γαλλικά υπάρχει ή λέξη mère και ή λέξη gère δέν υπάρχει όμως λέξη dère.

Αντίθετα δέν μπορούσε ποτέ νά πούμε για μιá κινηματογραφική εικόνα (ή για μιá κινηματογραφική συναρμογή εικόνων) ότι ή υπάρχει ή δέν υπάρχει, γιατί ό αριθμός τών εικόνων (ή τών συναρμογών τών εικόνων) πού μπορεί νά πραγματοποιηθούν είναι άπειρος και καμιά άπ' αυτές τίς πραγματοποιήσεις — από τή στιγμή πού ό σκηνοθέτης θά τήν έχει κάνει— δέν μπορεί νά κατηγορηθεί για κινηματογραφική άνυπαρξία. Αφού κάθε εικόνα είναι όπωσδήποτε ένας νεολογισμός (= ή ιδέα του άπειρου λεξιλόγιου, βλ. Π.Π. Παζολίνι), έτσι και ή νέα εικόνα δέν παύει νά είναι νεολογισμός. Νά μιλάμε για γλώσσα θά πει νά τή χρησιμοποιούμε' νά φτιάχνουμε ένα φίλμ θά πει νά τó δημιουργούμε.

Ό κινηματογράφος αντίθετα με τά γλωσσικά συστήματα (langues) δέν ξεκινά τεμαχίζοντας μέσα σ' ένα συνεχές ύφαντό έναν όρισμένο αριθμό άσυνεχών σημείων πετώντας τους πόντους. Δέν ενδιαφέρεται νά έχει άρχικά ένα σταθερό άπόθεμα καταγραμμένων σημείων. Μας παρουσιάζει, άμεσα, σύνολα τής πραγματικότητας (τό «πλάνο» για παράδειγμα) με τήν όλική τους έννοια. Αν ό κινηματογράφος δέν είναι πολύ έπιδεκτικός ά ν α λ ύ σ ε ω ς με τήν έννοια τής

νοητικής λειτουργίας που έχει ή λέξη, είναι γιατί, αρχικά, δέν εφαρμόζει τήν ανάλυση με τήν κανονική έννοια του όρου, δηλαδή δέν τεμαχίζει τή σημασιολόγηση σέ σταθερές, πάγιες, μονάδες. Άκόμα κι ό παλιός κινηματογράφος, ό κινηματογράφος με δέση το μοντάζ (Άϊζενστάιν, Βερτώφ, κλπ.), που έχει τή φήμη του «αναλυτικότερου» και πιό «άποσυνθετικού» άπότι ό κινηματογράφος του «πλάνου-σεκάνς» και του «βάθους πεδίου», θάδιζε με συγκρητιστικούς σημαντικούς σχηματισμούς (8). "Ένα γρό-πλάν μπορεί νά έχει ένα «πέδιο» όσο περιορισμένο ή μερικó τó θέλουμε, όμως ή π ο σ ό τ η τ α π λ η ρ ο φ ο ρ ί α σ που μās δίνει παραμένει άπειρα άνωτερη άπ' αύτή που μās δίνει όποιαδήποτε λέξη ένός γλωσσικού συστήματος, κι άκόμη περισσότερο, όποιοδήποτε φώνημα. Τó γκρό-πλάν ένός κουδουνιού είναι ήδη μιά τέλεια περιγραφή αύτου του κουδουνιού με όλες τίς ιδιομορφίες του, που μιά λεκτική περιγραφή δέκα λεπτών δέν θά κατάφερνε νά έξαντλήσει. Άντίθετα άπ' ότι έξεγαν οι παλιοί θεωρητικοί (Μπέλα Μπαλάζ, Ζάν Έπστάιν, Άϊζενστάιν, κλπ.), ένα γκρό-πλάν δέν είναι τίποτε άλλο άπό ένα π ι ό γκρό-πλάν, ένα πλάνο π ι ό γ κ ρ ό άπό τά άλλα.

Γι' αύτό είναι λάθος νά λέμε ότι τó «πλάνο» ίσοδυναμεί με μιά λέξη και ή σεκάνς με μιά φράση. Αυτό που παραμένει άληθινό είναι ότι τά πλάνα επιδροούν τó ένα στό άλλο στό έξωτερικό τής σεκάνς (κάπως σάν τίς λέξεις μέσα στή φράση), κι άπό δώ προήλθε ή σύγχηση. Άλλά πέρα άπ' αύτό, τó «πλάνο» θά έμοιαζε περισσότερο σ ε μ ι ά ή π ε ρ ι σ σ ό τ ε ρ ε ς φ ρ ά σ ε ι ς —δηλαδή σέ μιά φράση με άπειρο μήκος— παρά σέ μιά λέξη. Ό αριθμός τών «πλάνων», όπως και τών γλωσσικών φράσεων είναι άπερίοριστος, αντίθετα άπ' τόν αριθμό τών λέξεων. Τó «πλάνο» είναι κατ' άρχήν μιά έφεύρεση του σκηνοθέτη, όπως κι ή διατυπωμένη φράση είναι κατ' άρχήν μιά έφεύρεση αύτου που μιλά (ένω ή λέξη κάθε άλλο άπό έφεύρεση είναι άφου προϋπάρχει στό λεξικό). Τελικά, τó «πλάνο» όπως ή διατυπωμένη φράση, μεταφράζει πάντοτε μιά σ κ ε ψ η έ ν δ ρ ά σ ε ι, θέτει πάντοτε κάτι (είναι μιά έ ν ε ρ γ ο π ο ι η μ έ ν η 9 μονάδα όπως λέμε στή γλωσσολογία) ή λέξη αντίθετα είναι ι δ έ α και όχι σκέψη, είναι ένα καθαρά δυνατό στοιχείο, διαθέσιμο γιά πολλές πιθανές προτάσεις, άλλα μόνο του δέν άποτελεί καμία...

Τó Ζήτημα έδω δέν είναι νά αντικαταστήσουμε τήν παλιά ιδέα «πλάνο - λέξη» μ' ένα καινούργιο θέμα: «πλάνο - φράση». Τó πλάνο πραγματικά δέν αντίστοιχει ούτε στή λέξη ούτε στή φράση δέν έχει κανένα ίσοδύναμο στή γλωσσολογία. Γιατί άκόμα κι άν μιά σύνθετη φράση με άπειρο μήκος άπορρέει σέ τελευταία ανάλυση άπό τó συνδυασμό ένός όρισμένου αριθμού άπλών και συγκεκρίμενων στοιχείων (τών φωνημάτων),

και τά τέλεια έργα του Σαίξπηρ δέν είναι τίποτε άλλο άπό τήν έντονη έκμετάλλευση μιάς τριανταριάς «γραμμάτων του άλφαβήτου» —ένω τó πλάνο, άκόμη κι άν προέρχεται άπό τήν συναρμογή ένός όρισμένου αριθμού στοιχείων (= ή ιδέα του «έσωτερικού μοντάζ»), δέν στηρίζεται ώστόσο πάνω σέ μιά σ υ ν δ υ α σ τ ι κ ή. ("Άς θυμηθούμε ότι ή συνδυαστική δέν είναι παρά μιά άπό τίς μορφές τής συναρμογής: καλούμε «συνδυαστική» μιά συναρμογή στήν όποία τά στοιχεία βάσης έχουν σταθερό αριθμό τó όρισμένη φύση ή έξωτερική συναρμογή στό πλάνο είναι «έλεύθερη»). "Άρα υπάρχουν μεγάλες διαφορές άνάμεσα στό «πλάνο» και τή γλωσσική φράση. Πάντως ύπήρχαν πολύ μεγαλύτερες άνάμεσα στό «πλάνο» και τή λέξη.

Σύμφωνα μ' αύτά λοιπόν τó στοιχείο βάσης στόν κινηματογράφο (δηλ. τó πλάνο) δέν είναι σταθερό. Αυτό τó χαρακτηριστικό γνώρισμα αντίθετει έντονα τήν κινηματογραφική γλώσσα στή λεκτική, άλλα π λ η σ ι α ζ ε ι τ ό ν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο σ τ ή λ ο γ ο τ ε χ ν ι α (άν, λέγοντας «λογοτεχνία» έννοούμε τή δεύτερη γλώσσα που στους συγγραφείς τοποθετείται πάνω άπό τή χρήση του ιδιώματος). Πραγματικά στή λογοτεχνία, δέν ύπάρχει μονάδα βάσης που νά υπάγεται σέ κανόνες και δέν θά μπορούσαμε νά βρούμε κανένα λογοτεχνικό στοιχείο που νά έχει τή σταθερότητα τής λέξης. 'Η π α ρ ά γ ρ α φ ο ς λογουχάρη, που χωρίς άμφιβολία είναι αύτό που διαφέρει λιγότερο άπό τó φιλικό πλάνο, είναι έξίσου μεταβλητή και άόριστη όσο κι αύτό (τόσο στό μήκος όσο και στήν έξωτερική σύνθεση). 'Η ίδια παρατήρηση ισχύει και γιά τó κεφάλαιο (που μπορούμε νά τó θεωρήσουμε σάν κάπως ίσοδύναμο με τήν σεκάνς).

Μ' αύτήν λοιπόν τήν έννοια —και μόνο μ' αύτήν— μπορούμε νά πούμε ότι ή κινηματογραφική «γλώσσα» είναι στήν πραγματικότητα μιά στυλιστική ή μιά ρητορική: έχει τó έξής κοινό με τίς στυλιστικές και τίς ρητορικές, τó ότι συνίσταται άπό έναν όρισμένο αριθμό δυνατοτήτων συναρμογής, λιγώτερο ή περισσότερο ύποταγμένο σέ εικόνες, τών στοιχείων βάσης που αύτά τά ίδια δέν ύπάγονται σέ κανόνες. Γιά παράδειγμα, ή κλασσική έλληνική ρητορική προέβλεπε γιά τούς δικαστικούς λόγους 5 μέρη (προόμιο, έκθεση γεγονότων, κλπ.), άλλα καθένα τους διατηρούσε μιά μεγάλη έλευθερία ως πρός τó μήκος και τήν έξωτερική σύνθεση. Κατά τόν ίδιο τρόπο, τó ε ν α λ λ α κ τ ι κ ό μ ο ν τ ά ζ είναι μιά σύμφωνη με κανόνες συναρμογή τών πλάνων, κάθε πλάνο όμως παραμένει έλεύθερο.

6. Τó ότι ό κινηματογράφος δέν είναι γλωσσικός κώδικας δέν σημαίνει καθόλου ότι είναι μιά γλώσσα τ ε λ ε ί ω ς έλεύθερη. Οι κωδικοποιήσεις ύπεισέρχονται στό επίπεδο τών μ ε γ α λ ω ν έ ν ο τ ή τ ω ν (και όχι τών μικρών

όπως στους γλωσσικούς κώδικες), πάντως ύπείρχονται.

Συχνό θέμα για την πένα των κριτικών του κινηματογράφου, που θέλει με κάθε τρόπο ή κωδικοποίηση να είναι συνώνυμο της «στερεοτυπίας» και του «κλισέ», ή γενικότερα της «κοινοτυπίας» —κι αντίστροφα κάθε τι «πρωτότυπο» ή «δημιουργικό» σ' ένα φιλμ να είναι τελείως ελεύθερο. Εκεί βρίσκεται ένας μεγάλος άναρχίζων και αισθητίζων μύθος που κατάγεται από το ρομαντισμό και που καταλήγει να παραποιεί βαθύτητα τα προβλήματα από σημειολογική άποψη.

Γιατί οι κωδικοποιήσεις, στον κινηματογράφο, είναι ένα σύνολο κωδικών μερικών μέσα στις οποίες μπορούμε να βάλουμε διάφορα περιεχόμενα, πρωτότυπα ή μη, (με τον ίδιο τρόπο που οι τύποι της κλασσικής ρητορικής έδωσαν και πολύ καλά και πολύ κακά αποτελέσματα). Δεν υπάρχει «κοινοτυπία» ή «πρωτοτυπία» παρά μόνο του μηνύματος και οι κωδικοποιήσεις (μερικές και άσπασματικές άλλωστε) που υπάρχουν στον κινηματογράφο είναι ακριβώς τα διεσπαρμένα στοιχεία ενός κώδικα. Άς πάρουμε το παράδειγμα του εναλλακτικού μοντάζ, που είναι ένα από τα πιο συνηθισμένα κωδικοποιημένα σχήματα στον κινηματογράφο. Που αποβλέπει εδώ ή κωδικοποίηση; Σ' ένα μόνο σημείο: ότι η έναλλαγή των εικόνων θα σημαίνει την ταυτοχρονία των γεγονότων. Άλλά άποσιωπά τί θα είναι αυτές οι εικόνες και τα γεγονότα (μπορούν καλύτερα να είναι είτε κλισέ είτε ύπέροχες έπινοήσεις).

Το να έξομοιώνουμε την «πρωτοτυπία» με την άναρχία και την κωδικοποίηση με την «κοινοτυπία» σημαίνει ότι συγχέουμε δύο διαφορετικές διαστάσεις, την καθαρά αισθητική διάσταση (τόν κινηματογράφο σαν «τέχνη») που μόνη αυτή μπορεί να κριθεί με τις κατηγορίες του πρωτότυπου και του κοινότυπου, και τη διάστασή του σαν φασμα (ό κινηματογράφος σαν «γλώσσα»), πράγμα που προϋποθέτει άναγκά άνα άρισμένο άριθμό νοητικών σχημάτων (χωρίς τα όποια δεν ήταν δυνατόν άναπατυχθεί ό παραμικρός λόγος), σχήματα άναγκαστικά κωδικοποιημένα τα ίδια (γιατί άνα δεν ήταν δεν θάταν πιά ούτε σχήματα, ούτε νοητικά). Κατά τον ίδιο τρόπο ή γαλλική γλώσσα (= καθάρως κώδικας) έπιτρέπει χωρίς διάκριση να γράφονται και τα έργα του Ρασίν και οι έρωτικές ιστοριούλες των περιοδικών, και όταν ό Άλαίν Ρόμπ-Γκριγέ χρησιμοποιεί τον ένεστώτα της άριστικής (κωδικοποιημένη μόναδα) δεν γίνεται γι' αυτό τό λόγο «κοινότυπος».

Όταν κανείς δηλώνει ότι ή «γραμματική» του κινηματογράφου είναι στην πραγματικότητα μιá ρητορική, πρέπει να είναι έξαιρετικά προσεκτικός σ' αυτό που θέλει να πεί: είναι μιá ρητο-

ρική με την έννοια ότι οι κωδικοποιήσεις της άφορούν τις μεγάλες κλίμακες ενότητες και ότι οι μικρές κλίμακες ενότητες διατηρούν μεγάλη έλευθερία. Άλλά άνα θέλουμε να πούμε ότι οι άληθινές φιλικές κωδικοποιήσεις άφορούν τό κατά γράμμα νόημα των φιλμ —και όχι μόνο αυτό αλλά άρχικά αυτό— είναι και πάλι άλήθεια ότι ή κινηματογραφική γραμματική είναι μιá γραμματική.

Βέβαια, ύπάρχουν και τα «κλισέ» στον κινηματογράφο όπως κι άλλου. Αυτό όμως είναι άλλο πρόβλημα. Οι κινηματογραφικές στερεοτυπίες είναι κοινότητα και συνεχώς επαναλαμβανόμενα στοιχεία περιεχομένου. Η μελέτη των φιλικών στερεοτυπιών πηγάζει περισσότερο από μιá σημειολογία της ιδεολογίας και της σύγχρονης κουλτούρας παρά από μιá σημειολογία του κινηματογράφου. Η έννοια του «κινηματογράφου» δεν θα μπορούσε σε καμιά περίπτωση να συνδεθεί με τό περιεχόμενο των ταινιών, άφου είναι έξ άρισμού κοινή στα πιο ποικίλα περιεχόμενα. Για να είναι «κοινότυπο» πρέπει να δηλώνει μερικά πράγματα μ' αυτήν την έννοια, ή εικόνα ενός ήμερολογίου που ξεφυλλίζεται (για να σημαίνει τό πέρασμα τό χρόνου) είναι βέβαια μιá κοινοτυπία. Τό εναλλακτικό μοντάζ όμως δεν δηλώνει τίποτε μόνο του: δεν είναι παρά μιá σημαίνουσα και αντίληπτική μορφή μέσω της οποίας θέλουμε να δηλώσουμε ότι ένα άλφα γεγονός είναι σύγχρονο μ' ένα βήτα γεγονός. Είναι βαθύτατα λαθεμένο να λέμε ότι οι «μοντέρνοι» σκηνοθέτες «άνέτρεψαν τους κανόνες της κινηματογραφικής σύνταξης» —και τόσο πιο λάθος όσο περισσότερη συμπάθεια μάς κάνει να χόουμε γι' αυτούς τους σκηνοθέτες αυτή ή σκέψη. Γιατί ή άληθινή τους άξία—πράγμα άρκετό από μόνο του ώστε να μη χρειάζεται να τό αντικαθιστούμε από μιá και γώ δεν ξέρω ποιá παράλογη και κατακλυστική σημειολογική άνατροπή— έγκειται ότι ανέτρεψαν έναν άριθμό συμβάσεων και καθάρων κανονιστικών και ιδεολογικών συνταγών χωρίς να θίξουν τους πραγματικούς νόμους (= σημειολογικούς νόμους) της φιλικής σαφήνειας, παρά μόνο για να τους κάνουν να έξελιχθούν όμαλά και χωρίς χάσματα (γιατί και ό κινηματογραφικός κώδικας έχει τη δική του διαχρονική εξέλιξη όπως όλοι οι κώδικες). Και από τό γεγονός ότι ό κινηματογραφικός κώδικας δεν μένει άναλλοίωτος σ' όλες του τις λεπτομέρειες, δεν βγαίνει καθόλου τό συμπέρασμα ότι μπορούμε να τον μετατρέψουμε με όποιοδήποτε τρόπο χωρίς να ύποστούμε σαν άμεση τιμωρία την άσάφεια του κατά λέξη νοήματος του φιλμ.

7. Είναι άρα πιά για να δώσουμε πιο συγκεκριμένη βάση σ' ότι είπαμε μέχρι τώρα, να προσδιορίσουμε μ' ακρίβεια σε τί συνίστανται αυτοί οι σημειολογικοί νόμοι που ιδιάζουν στο φιλμ στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα.

Είναι πολλῶν ειδῶν. Μερικοί ἀφοροῦν ὀπτικὲς διαδικασίες (δηλ. στοιχεία πού εἶναι ὀπτικά χωρὶς νὰ εἶναι φωτογραφικά: φοντῦ, βολέ, κλπ.). Ἄλλοι σχετίζονται μὲ τίς χρονικὲς συντάξεις τοῦ φιλμ, δηλ. τοὺς κύριους τύπους λειτουργίας τοῦ χρόνου πού χρησιμοποιοῦνται στίς φιλμικές ἐξιστορήσεις (φαίνεται πραγματικά ὅτι τουλάχιστον πρὸς τὸ παρὸν τὰ φιλμ δὲν ἔχουν παρὰ τέσσερις «χρόνους»: τὸν ἀφηγηματικὸ (narratif), τὸν περιγραφικὸ (descriptif), τὸν ἐπαναληπτικὸ (fréquentatif) καὶ τὸν ἀ-χρονικὸ (a-chronologique). Οἱ ἄλλοι ἀφοροῦν τὴ μεγάλη συνταγματικὴ τοῦ ἀφηγηματικοῦ φιλμ, αὐτὸ δηλαδὴ πού ὀνομάζουμε κινηματογραφικὴ «σύνταξη» (ἀλλὰ ὁ ὅρος «συνταγματική», πῶς εὐκαμπτος καὶ πῶς γενικὸς, βολεύει περισσότερο) (10). Γιὰ ζήτημα χρόνου θὰ διαπραγματευθῶ ἀποκλειστικά αὐτὴ τὴν τελευταία ἀποψη. Ὑπάρχει μιὰ μεγάλη συνταγματικὴ τοῦ ἀφηγηματικοῦ φιλμ. Ἐνα φιλμ «φιξιὸν» τμηρῆται σ' ἓνα ὀρισμένον ἀριθμὸ αὐτόνομων τμημάτων. Ἡ «αὐτονομία» τοὺς προφανῶς εἶναι μονάχα σχετικὴ, ἐφ' ὅσον τὸ καθένα τους παίρνει τὸ νόημά του σὲ σχέση μὲ τὸ φιλμ (τὸ φιλμ ἄλλωστε εἶναι τὸ μάξιμουμ σύνταγμα τοῦ κινηματογράφου). Πάντως ἐδῶ θὰ ὀνομάζουμε «αὐτόνομο τμήμα» κάθε φιλμικὸ τμήμα πού ἀποτελεῖ ὑποδιαίρεση πρῶτης τάξης, δηλ. μιὰ ἄμεση ὑποδιαίρεση τοῦ φιλμ (κι ὄχι μιὰ ὑποδιαίρεση ἐνὸς μέρους τοῦ φιλμ).

Ἔτσι ὅπως ἔχει σήμερα ἡ σχετικὴ ὑπαγωγή σὲ κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, φαίνεται ὅτι τὰ αὐτόνομα τμήματα κατανέμονται γύρω ἀπὸ ἕξι κύριους τύπους, πού μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ γινόντουσαν «συντακτικοὶ τύποι» (μὲ τὴ γλωσσολογικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, μὲ τὴν ὁποία συντακτικὸς τύπος ἀποτελεῖ ἡ ἀπόλυτη ἀφαιρετικὴ τῶν λατινικῶν) — ἢ, καλύτερα, συνταγματικοὶ τύποι. Ἄπ' τοὺς ἕξι αὐτοὺς τύπους, οἱ πέντε εἶναι συντάγματα: δηλ. ἐνότητες σχηματισμένες ἀπὸ πολλὰ πλάνα. Ὁ ἕκτος τύπος μᾶς δίνεται ἀπὸ τὰ αὐτόνομα τμήματα πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἓνα μόνο πλάνο, δηλ. ἀπὸ αὐτόνομο πλάνο.

1) Η Σ Κ Η Ν Η ἀνασυγκροτεῖ μὲ ἡδὴ φιλμικά μέσα μιὰ ἐνότητα πού μᾶς δίνει ἀκόμα τὴν αἴσθησι τῆς «συγκεκριμένης» καὶ τῆς ἀνάλογης μ' αὐτὲς πού μᾶς προσφέρει τὸ θέατρο ἢ ἡ ζωὴ (ἓνα χῶρο, μιὰ στιγμή, μιὰ ἰδιαίτερη καὶ συγκεντρωμένη δρᾶση). Στὴ «σκηνή» τὸ σημαῖον εἶναι ἀποσπασματικὸ, ἀλλὰ τὸ σημαίνον μὲν δίνει τὴν αἴσθησι τοῦ ἐνιαίου. Ὅλα τὰ ἀποσπασματικά πλάνα μοιάζουν νὰ προέρχονται ἀπὸ μιὰ κοινὴ μᾶζα, γιατί ὅταν βλέπεις τὸ φιλμ ἐκτελεῖς στὴν πραγματικότητα μιὰ σύνθετη διαδικασία πού βάζει σὲ λειτουργία σταθερὰ τρεῖς ἔξω-ριστὲς δραστηριότητες (ἀντίληψη, ἀναδόμηση

τοῦ πεδίου, ἄμεση μνήμη) πού διεγείρουν συνεχῶς ἢ μιὰ τὴν ἄλλη καὶ δουλεύουν πάνω σὲ δεδομένα πού οἱ ἴδιες προμηθεύουν στὸν ἐαυτὸ τους. Τὰ χωρικά καὶ χρονικά χάσματα στὸ ἔσωτερικὸ τῆς σκηνῆς εἶναι χάσματα τῆς κάμερα καὶ ὄχι τῆς διήγησης.

2) Η Σ Ε Κ Α Ν Σ κατασκευάζει μιὰ πῶς πρῶτοτυπη ἐνότητα, καὶ πῶς εἰδικά, φιλμικὴ ἐπίσης, τὴν ἐνότητα μιᾶς σύνθετης (ἂν καὶ μοναδικῆς) δρᾶσης πού ἀναπτύσσεται σὲ πολλοὺς χῶρους καὶ «πηδαί» τίς ἀχρηστες στιγμῆς. Τύπος-παράδειγμα: οἱ σεκάνς καταδίωξης (ἐνότητα χῶρου, ὄχι πιά κατὰ γράμμα ἀλλὰ οὐσιαστικῆ: «ὁ χῶρος τῆς καταδίωξης», δηλ. ἡ παράδοξη ἐνότητα ἐνὸς κινητοῦ χῶρου). Στὸ ἔσωτερικὸ τῆς σεκάνς ὑπάρχουν χάσματα τῆς διήγησης, ἂν καὶ θεωροῦμε ὅτι δὲν ἔχουν σημασία στὸ ἐπίπεδο τῆς καταδίωξης τουλάχιστον (οἱ στιγμῆς πού πηδᾶμε «δὲν ἔχουν καμιά σημασία γιὰ τὴν ἱστορία»). Τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὸ ἀκριβῶς διαφοροποιεῖ αὐτὰ τὰ χάσματα ἀπὸ τὰ χάσματα πού δηλώνει τὸ φοντῦ μὲ μαῦρο (ἢ κάποια ἄλλη ὀπτικὴ διαδικασία) ἀνάμεσα σὲ δύο αὐτόνομα τμήματα: αὐτὰ ἐδῶ τὰ χάσματα θεωροῦνται ὑπερσημαίνοντα (δὲν μᾶς λένε τίποτε γι' αὐτὰ, ἀλλὰ μᾶς ἀφήνουν νὰ ἐννοήσουμε ὅτι θᾶχαν πολλὰ νὰ μᾶς ποῦν: Τὸ φοντῦ σὲ μαῦρο εἶναι ἓνα τμήμα τοῦ φιλμ πού δὲν μᾶς δίνει νὰ δοῦμε τίποτε ἀλλ' ὅμως εἶναι πολὺ ὀρατό...). Ἀντίθετα ἀπὸ τὴ «σκηνή» ἢ σεκάνς δὲν εἶναι ὁ τόπος ὅπου συμπίπτουν — τουλάχιστον κατ' ἀρχὴν — ὁ φιλμικὸς χρόνος καὶ ὁ χρόνος τῆς διήγησης.

3) Τ Ο Ε Ν Α Λ Λ Α Κ Τ Ι Κ Ο Σ Υ Ν Τ Α Γ Μ Α (τύπος-παράδειγμα: αὐτὸ πού λέμε «παράλληλο μοντάζ» ἢ «ἐναλλακτικὸ μοντάζ», ἀνάλογα μὲ τοὺς συγγραφεῖς) δὲν στηρίζεται πιά σὲ μιὰ ἐνότητα τοῦ ἀφηγούμενου γεγονότος ἀλλὰ στὴν ἐνότητα τῆς ἀφήγησης πού κρατᾶ διπλά-διπλά διαφορετικούς κλάδους τῆς δρᾶσης. Αὐτὸς ὁ τύπος μοντάζ εἶναι πλούσιος σὲ συμπαρηλώσεις, ἀλλὰ ἀρχικά ὀρίζεται σάν ἓνας συγκεκριμένος τρόπος κατασκευῆς τῆς καταδίωξης.

Τὸ ἐναλλακτικὸ μοντάζ χωρίζεται σὲ τρεῖς ὑπο-τύπους ἂν πάρουμε σάν ἀναγνωριστικὸ στοιχεῖο τὴ φύση τῆς χρονικῆς καταδίωξης. Στὸ ἐναλασσόμενον μοντάζ, τὸ σημαίνον μὲν τῆς ἐναλλαγῆς στὸ ἐπίπεδο τῆς χρονικῆς καταδίωξης εἶναι ἡ διαδοχὴ τῆς διήγησης (ἢ ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν παριστωμένων «πράξεων»). Παράδειγμα: δῶ παῖκτες τένις πού καθένας καθάρεται τὴ στιγμή πού ἡ μπάλα βρίσκεται σ' αὐτόν. Στὸ ἐναλλακτικὸ μοντάζ, τὸ σημαίνον μὲν τῆς ἐναλλαγῆς εἶναι τὸ ταυτόχρονο τῆς διήγησης (παράδειγμα: οἱ δῶκτες καὶ οἱ δικωμένοι). Στὸ παράλληλον μοντάζ (παράδει-

γμα: ὁ φτωχὸς κι ὁ πλούσιος, ἡ χαρὰ κι ἡ λύπη), οἱ «πράξεις» πού φέρνουμε δίπλα - δίπλα, δὲν ἔχουν μεταξύ τους καμιά εἰδικὴ ἀναγνωριστικὴ σχέση, ὅσον ἀφορᾷ στὴ χρονικὴ καταδῆλωση, κι αὐτὴ ἢ ἀπουσία τοῦ καταδηλωμένου νοήματος, ἀνοίγει τὴν πόρτα σ' ὅλους τοὺς «συμβολισμοὺς» πού δίνουν στὸ παράλληλο μοντάζ μιὰ προνομιακὴ θέση.

4) ΤΟ ΕΠΑΝΑΛΗΠΤΙΚΟ ΣΥΝ-ΤΑΓΜΑ (παράδειγμα: μιὰ μεγάλη πορεία στὴν ἔρημο μεταφρασμένη σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ τμηματικὲς ἀπόψεις συνδεδεμένες μεταξύ τους μὲ συνεχόμενα φοντὺ ἀνασαινέ) βάζει μπρὸς στὰ μάτια μας ὅτι δὲν μπορούμε ποτὲ νὰ δοῦμε στὸ θέατρο ἢ στὴ ζωὴ: μιὰ πλήρη διαδικασία πού συγκεντρώνει δυνάμει ἕναν ἀπροσδιόριστο ἀριθμὸ ἰδιαίτερων πράξεων πού τὸ μάτι δὲν θὰ μποροῦσε ν' ἀγκαλιάσει, ἀλλὰ πού ὁ κινηματογράφος συμπιέζει μέχρι τοῦ σημείου νὰ μᾶς τὸ προσφέρει σὲ μιὰ σχεδὸν ἐνιαίια μορφή. Πέρα ἀπὸ τὰ πληθωρικὰ σημαίνοντα (ὀπτικὲς διαδικασίες, μουσικὴ κλπ...) τὸ διακριτικὸ σημαίνει τοῦ ἐπαναληπτικοῦ μοντάζ πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στὴ συγκεντρωμένη διαδοχὴ ἐπαναληπτικῶν εἰκόνων. Στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος ὁ εὐθύ-γγραμμοσ χαρακτήρας τοῦ χρόνου πού χαρακτηρίζει τὴν «ἀφηγηματικὴτητα» (συνηθισμένες σεκάνς), τείνει νὰ ἀμβλυνθεῖ, καὶ καμιά φορὰ νὰ ἐξαφανιστεῖ (ἀνακυκλώσεις). Ὡς πρὸς τὰ σημαίνοντα, μπορούμε νὰ διακρίνουμε τρεῖς τύπους ἐπαναληπτικῶν συνταγμάτων: τὸ π λ ῆ ρ ω σ ἐ π α ν α λ η π τ ι κ ὸ βάζει ὅλες τίς εἰκόνας σὲ μιὰ πλατεία συγχρονικότητα, μέσα στὴν ὁποία τὸ εὐθύγραμμο τοῦ χρόνου παύει νὰ εἶναι τὸ ἀναγνωριστικὸ στοιχεῖο. Τὸ ἡ μ ι - ἐ π α ν α λ η π τ ι κ ὸ εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ μικρὲς συγχρονικότητες καὶ ἀποδίδει μιὰ συνεχὴ ἐξέλιξη μὲ ἀρχὴ πρόοδο (π.χ. μιὰ ψυχολογικὴ πορεία στὴ διήγηση): κάθε «φλάς» μᾶς δίνει τὴν αἴσθησι ὅτι προέρχεται ἀπὸ μιὰ ὁμάδα πιθανῶν εἰκόνων πού ἀντιστοιχοῦν σ' ἕνα στάδιο αὐτῆς τῆς πορείας· ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολο τοῦ συντάγματος κάθε εἰκόνα ἔρχεται νὰ τοποθετηθεῖ στὴ θέσι πού τῆς ἀνήκει στὸν ἄξονα τοῦ χρόνου: ἡ ἐπαναληπτικὴ δομὴ δὲν ἀναπτύσσεται λοιπὸν στὴν κλίμακα ὁλόκληρου τοῦ συντάγματος, ἀλλὰ μόνον στὴν κλίμακα καθενὸς ἀπὸ τὰ στάδιά του. Τὸ σ υ ζ ε υ κ τ ι κ ὸ σ ῦ ν τ α γ μ α συνίσταται σὲ μιὰ σειρά σύντομων ἀναφορῶν σὲ στοιχεῖα πού προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἴδια τάξι πραγματικότητων (παράδειγμα: οἱ σκηνὲς πολέμου)· καθὲν ἀπ' αὐτὰ τὰ γεγονότα δὲν ἀ ν α π τ ῦ σ σ ε τ α ι μὲ τὸ συνταγματικὸ εὖρος πού θὰ μπορούσε ν' ἀξιώσει, ἀπλὰ ἀρκούμαστε σὲ ἀ ν α φ ο ρ ἔ ς, γιατί μονάχα τὸ σύνολο ἐνδιαφέρει τὸ φίλμ. Εἶναι ἕνα (ψελλίζον) φιλικὸ ἰσοδύναμο τῆς ἀ π ὸ δ ὀ σ η ς ἐ ν ν ο ι ῶ ν.

5) ΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΝ-

Τ Α Γ Μ Α ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τοὺς τέσσερις προηγούμενους τύπους ὡς πρὸς τὸ ὅτι σ' αὐτοὺς ἡ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων στὴν ὀθόνη (=τόπος τοῦ σημαίνοντος) ἀντιστοιχοῦσε πάντοτε σὲ κάποια μορφὴ χ ρ ο ν ι κ ῆ ς σχέσης μέσα στὴ διήγηση (=τόπος τοῦ σημαιόμενου). Καὶ στὶς τέσσερις περιπτώσεις δὲν ἐπρόκειτο πάντα γιὰ χρονικὲς σ υ ν ἔ χ ε ι ε ς (παράδειγμα: τὸ ἐναλλακτικὸ σύνταγμα στὴν παράλληλη παραλλαγὴ του, τὸ ἐπαναληπτικὸ σύνταγμα στὴν «πλήρη» παραλλαγὴ του), ἀλλὰ ὀπωσδήποτε γιὰ χ ρ ο ν ι κ ῆ ς σ χ ἔ σ ε ι ς. Στὸ περιγραφικὸ σύνταγμα, ἀντίθετα, ἡ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων στὴν ὀθόνη ἀντιστοιχεῖ ἀποκλειστικά σὲ σειρὲς πραγμάτων πού συυκτιοῦν ἀρχοῦν σ τ ὸ χ ῶ ρ ο (θὰ δοῦμε ὅτι τὸ σημαίνει εἶναι πάντοτε γραμμικὸ καὶ διαδοχικὸ, ἐνῶ τὸ σημαίνοντο μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι).

Αὐτὸ βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι τὸ περιγραφικὸ σύνταγμα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται μόνον σὲ ἀντικείμενα ἢ πρόσωπα ἀ κ ι ν ῆ τ α. Ἐνα περιγραφικὸ σύνταγμα μπορεῖ κάλλιστα νὰ ἀναφέρεται σὲ π ρ ᾶ ξ ε ι ς, ἀρκεῖ νὰ εἶναι πράξεις μὲ μόνη νοητὴ σχέση τὸν χωρικὸ παραλληλισμὸ, πράξεις δηλαδὴ πού ὅποια στιγμὴ τοῦ χρόνου κι ἂν τίς πάρει ὁ θεατὴρ δὲν θὰ μπορεῖ νὰ τίς τοποθετήσῃ νοητὰ τῆ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη μέσα στὸ χρόνο. (Παράδειγμα: ἕνα κοπάδι πρόβατα πού προχωρᾷ — ἀπόψεις τοῦ κοπαδιοῦ, τοῦ τσοπάνη, τοῦ σκύλου κλπ.).

Μὲ λίγα λόγια τὸ περιγραφικὸ σύνταγμα εἶναι τὸ μόνον σύνταγμα στὸ ὁποῖο οἱ χρονικὲς συναρμογὲς τοῦ σημαίνοντος δὲν ἀντιστοιχοῦν σὲ καμιά χρονικὴ συναρμογὴ τοῦ σημαιόμενου, ἀλλὰ μόνον σὲ χωρικὲς συναρμογὲς αὐτοῦ τοῦ σημαιόμενου.

6) ΤΟ ΑΥΤΟΝΟΜΟ ΠΛΑΝΟ δὲν περιορίζεται μόνον στὸ περίφημο «πλάνο - σεκάνς», περικλείει ἀκόμα καὶ μερικὲς ἀπὸ τίς εἰκόνας πού ὀνομάζουμε ἔ ν θ ε τ ε ς καθὼς καὶ μερικὲς ἐνδιάμεσες περιπτώσεις. Τὸ πλάνο - σεκάνς (καὶ τὰ διάφορα παράγωγά του) εἶναι μιὰ σκηνὴ (ὅπως τὴν ὀρίσαμε παραπάνω) παρμένη ἂν ὄχι σ' ἕνα μόνον «πλάνο», τουλάχιστο μὲ μιὰ μόνον λ ῆ ψ η. Τὰ ἔνθετα ὀρίζονται ἀπὸ τὴν π α ρ ἔ μ β λ η τ η κατάστασή τους. Ἐνθα διαλέξουμε σὰν ἀρχὴ πού διέπει τὴν ταξινόμησι τὴν αἰτία αὐτοῦ τοῦ παρεμβλητοῦ χαρακτήρα, θὰ διακρίνουμε τέσσερις μεγάλους ὑπο - τύπους ἔνθετων: τίς εἰκόνας π ο ὗ δ ἔ ν ἀ ν ῆ κ ο υ ν σ τ ῆ δ ι ῆ γ η σ η (καθαρὲς μεταφορὲς), τίς λεγόμενες ὑ π ο κ ε ι μ ε ν ι κ ῆ ς εἰκόνας (δηλαδὴ αὐτὲς πού δὲν θεωροῦνται σὰν παροῦσες, ἀλλὰ σὰν ἀπουσες, ἀπὸ τὸν ἥρωα τῆς διήγησης, π.χ. ἀνάμνησι, ὄνειρο, ψευδαἴσθησι κλπ.), τίς τελείως «πραγματικὲς εἰκόνας» πού ἀνήκουν μὲν στὴ διήγηση ἀλλὰ εἶναι μ ε τ α τ ο π ι σ μ ἔ ν ε ς (δηλ. ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὴν κανονικὴ τους

θέση μές στο φίλμ κι έχουν μπει επίτηδες σ' ένα Ξένο σύνταγμα υποδοχής, π.χ. στή μέση μιās σεκάνς με τούς διώκτες παρεμβάλλουμε μιὰ και μοναδική εικόνα τών καταδιωκώμενων), και τελικά τὰ έπεξηγηματικά ένθετα (μεγεθυμένη λεπτομέρεια, έμφέ μεγενθυτικό φακοῦ, τὸ θέμα βγαίνει από τὸν έμπειρικό του χῶρο και μπαίνει στὸν άφηρημένο χῶρο νόησής του). "Ολα αυτά τὰ εἶδη εικόνων δέν είναι ένθετα παρά μόνο άν παρουσιάζονται μιὰ μόνο φορά και στή μέση ενός Ξένου συντάγματος. Άλλά άν είναι, λογουχάρη, οργανωμένες σέ σειρά και παρουσιάζονται έναλλάξ με μιάν άλλη σειρά, τότε φτιάχνουν ένα έναλλακτικό σύνταγμα, κι άν παρουσιάζονται σέ συνεχόμενη σειρά, μιὰ κανονική σεκάνς.

Αυτοί οι πέντε συναγματικοί τύποι δέν μπορούν νά έπισημανθούν παρά σέ σχέση με τή διήγηση, αλλά πάντως μέσα στο φίλμ. Άντιστοιχούν σέ στοιχεία τής διήγησης, και όχι άπλά «στή διήγηση». Η διήγηση είναι τὸ μακρινὸ σημαϊνόμενον τοῦ φίλμ παρμένου σά σύνολο, ένῶ τὰ στοιχεία τής διήγησης είναι τὰ κοντινά σημαϊνόμενα κάθε φιλικού τμήματος. Τὸ γεγονός ότι μιλάμε άμεσα για τή διήγηση (όπως γίνεται στίς κινηματογραφικές λέσχες) δέν μᾶς δίνει τὸ συναγματικό τεμαχισμό (décourage) τοῦ φίλμ, άφου έξετάζουμε τὰ σημαϊόμενα χωρίς νά παίρνουμε υπόψη μας τὰ σημαϊοντά τους. Και αντίστροφα, τὸ νά θέλουμε νά ξεχωρίσουμε ένότητες χωρίς νά παίρνουμε υπόψη μας τὸ ὅλο τής διήγησης (όπως σὰ «τραπέζια τοῦ μοντάζ» μερικῶν θεωρητικῶν τῆ έποχῆς τοῦ βωθῶτο κινηματογράφου), σημαϊνει ότι δουλεύουμε πάνω σέ σημαϊοντα χωρίς σημαϊόμενα, άφου τὸ χαρακτηριστικό τοῦ άφηγηματικού φίλμ είναι νά άφηγείται. Με τή σειρά του τὸ κοντινὸ σημαϊόμενον κάθε φιλικοῦ τμήματος είναι συνδεδεμένο με τὸ ἴδιο αυτό τμήμα με τὸν άλυτο δεσμό τής σημειολογικῆς άμοιβαϊότητας (άρχή τῆς άμοιβαϊας μεταβολῆς) και μόνο ένα μεθοδικὸ πηγαινε-έλα από τή διάσταση τής ὀθόνης (τῆ σημαϊουσα) στή διάσταση τής διήγησης (τῆ σημαϊόμενη) μᾶς δίνει τίς πιθανότητες νά τεμαχίσουμε κάποια μέρα τὸ φίλμ με τρόπο σχεδόν άδιαμφισβήτητο.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ: Καθένας από τούς έξι μεγάλους συναγματικούς τύπους —ή μάλλον, καθένας από τούς πέντε πρώτους, άφου για τὸ αυτόνομο πλάνο δέν ύφίσταται τέτοιο θέμα— μπορεί νά πραγματοποιηθεῖ με δύο τρόπους: είτε με τή βοήθεια τοῦ καθαρά λεγόμενου μοντάζ (όπως γινόνταν τίς περισσότερες φορές στὸν παλιὸ κινηματογράφο) είτε με τή βοήθεια πιὸ λεπτῶν μορφῶν συναγματικῆς συναρμο-

γῆς (όπως συμβαίνει συνήθως στο σύγχρονο κινηματογράφο). Οι συναρμογές πού άποφεύγουν τήν κόλληση (= γύρισμα σέ συνέχεια, μεγάλη πλάνο, πλάνο - σεκάνς) δέν παύουν νά είναι συναγματικές κατασκευές, μοντάζ με τήν πλατεϊά έννοια, όπως άπέδειξε ὁ Μιτρώ. "Αν είναι άληθεια ότι τὸ μοντάζ με τήν έννοια τοῦ άνεύθυνου, μαγικοῦ και παντοδύναμου χειρισμοῦ είναι ξεπερασμένο, τὸ μοντάζ σάν νοητικῆ κατασκευή μέσω διαφόρων «πλησιασμάτων» δέν είναι με κανένα τρόπο «ξεπερασμένο», άφου τὸ φίλμ είναι λόγος (δηλ. τόπος σύμπτωσης διαφόρων ένεργοποιημένων στοιχείων).

Παράδειγμα: μιὰ φιλικῆ περιγραφή μπορεί νά πραγματοποιηθεῖ με ένα μόνο «πλάνο», πέρα από κάθε μοντάζ, με άπλές κινήσεις τής μηχανῆς: ἡ νοητικῆ δομῆ πού συνδέει τὰ διάφορα θέματα πού παρουσιάζονται θά είναι ἡ ἴδια μ' αὐτῆν πού συνενώνει τὰ διάφορα πλάνα ενός κλασικοῦ περιγραφικοῦ συντάγματος. Τὸ καθαρά λεγόμενο μοντάζ άντιπροσωπεύει μιὰ στοιχειῶδη μορφή τής μεγάλης συναγματικῆς τοῦ φίλμ, γιατί κάθε «πλάνο» κατ' άρχήν άπομονώνει ένα μοναδικὸ θέμα: άπ' αυτό τὸ γεγονός οι σχέσεις άνάμεσα στὰ θέματα συμπίπτουν με τίς σχέσεις άνάμεσα στὰ πλάνα, πράγμα πού κάνει τήν άνάλυση πιὸ εύκολη άπ' ότι στίς σύθετες (και πιὸ «σύγχρονες» από τήν άποψη τής κουλτούρας) μορφές τής κινηματογραφικῆς συναγματικῆς.

Άποτέλεσμα: μιὰ πιὸ προχωρημένη άνάλυση τής συναγματικῆς τῶν σύγχρονων φίλμ θά άπαιτοῦσε νά Ξανακοιτάξουμε τήν ύψη τοῦ αυτόνομου πλάνου (= τοῦ έκτου άπ' τούς κύριους τύπους) άφου έπιδέχεται νά περιλάβει τούς πέντε πρώτους.

Γ Ε Ν Ι Κ Ο Σ Υ Μ Π Ε Ρ Α Σ Μ Α

Υπάρχει μιὰ ὀργάνωση τής κινηματογραφικῆς γλώσσας, ένα εἶδος «γραμματικῆς» τοῦ φίλμ. Αὐτῆ ἡ γραμματικῆ δέν είναι αυθαίρετη (άντιθετα άπ' ότι συμβαίνει με τίς άληθινές γραμματικές), και δέν είναι άμετάβλητη (ίσα - ίσα έξελίσσεται με μεγαλύτερη ταχύτητα από τίς άληθινές γραμματικές).

Η ἴδεια τής «κινηματογραφικῆς γραμματικῆς» είναι σήμερα μιὰ ἴδεια πολὺ κακοπαθημένη, έχουμε τήν εντόπιση πώς δέν ύπάρχει. Άλλά αυτό ὀφείλεται στο ὅτι δέν τήν άνααζήτησαμε έκεί πού έπρεπε. Εἴχαμε πάντοτε σιωπηρά στο μυαλό μας τήν γραμματικῆ πού κινείται βάσει κανόνων τῶν ἰδιαίτερων γλωσσικῶν κωδικῶν (= τίς μητρικές γλώσσες τῶν θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου), ένῶ τὸ γλωσσικὸ φαινόμενο είναι άπειρα πιὸ εύρὸ και άφορᾶ τὰ

κύρια θεμελιικά σχήματα τῆς μετάδοσης κάθε πληροφορίας. Μονάχα ἡ γενικὴ γλωσσολογία καὶ ἡ γενικὴ σημειολογία (κλάδοι καθαρὰ ἀναλυτικοὶ καὶ μὴ-κανονιστικοὶ) μποροῦν νὰ προσφέρουν στὴ μελέτη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας τὰ κατάλληλα μεθοδολογικὰ «μοντέλα». Δὲν ἀρκεῖ λοιπὸν νὰ διαπιστώνουμε ὅτι στὸν κινηματογράφο δὲν ὑπάρχει τίποτε ἀνάλογο μὲ τὴν συμπερασματικὴ πρόταση τῶν γαλλικῶν ἢ μὲ τὸ λατινικὸ ἐπίρρημα, πού ἐξάλλου εἶναι τελείως ἰδιαίτερα γλωσσικὰ φαινόμενα, οὔτε ἀπαραίτητα, οὔτε παγκόσμια.

Σήμερα πιά δὲν μποροῦμε νὰ μιλάμε γιὰ γλώσσα γυρίζοντας ἀπλῶς γύρω ἀπὸ τὴ διδασκαλία τῆς γλωσσολογίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἡ εἰσήγηση τοῦ Κριστιαν Μέις στὴ συζήτηση στρογγυλῆς τραπέζης μὲ θέμα: «Γιὰ μιὰ καινούργια κριτικὴ συνείδηση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας» στὸ δεῦτερο διεθνὲς φεστιβάλ νέου κινηματογράφου τοῦ Πιζάρου (28 Μαΐου - 5 Ἰουνίου 1966). Στὴ συζήτηση αὐτὴ πήραν μέρος οἱ: Κρίστιαν Μέις, Ἀλεξάντερ Ζάκιεβιτς, Γιὰν Σθόμποντα, Ὑβέρ Μπυρό, Λὺκ Μουλλέ, Παζολίνι, Σαλτίνι καὶ ἄλλοι.
2. Χέλμολεφ: «Prolégomènes à une théorie du langage», 1943 (Προλεγόμενα σὲ μιὰ θεωρία τῆς γλώσσας).
3. Ζὰν Μιτρώ: «Esthétique et psychologie du cinéma» (Αἰσθητικὴ καὶ Ψυχολογία τοῦ κινηματογράφου), ἔκδ. Éditions Universitaires, Παρίσι, 1963.
4. Ρολὰν Μπάρτ: «Mythologies», ἔκδ. Seuil, Παρίσι, 1957, στὸ κεφάλαιο «Ὁ μύθος, σήμερα».
5. Ἀντρέ Μπαζέν: «Qu' est-ce que le cinéma?» (Τί εἶναι ὁ κινηματογράφος;). Ἐκδ. Éditions du Cerf, Παρίσι, 1958.
6. Μαρσέλ Μαρτέν: «Ἡ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου», ἔκδ. Κάλβος, Ἀθήνα, 1969.
7. Ἄπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη ὑπάρχει μεγάλη διαφορά ἀ-

νάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ τὴ λογοτεχνία. Ἡ αἰσθητικὴ ἐκφραστικότητα στὸν κινηματογράφο μπολιάζεται πᾶνω σὲ μιὰ φυσικὴ ἐκφραστικότητα, τοῦ τύπου ἢ τοῦ προσώπου πού δείχνει τὸ φιλμ. Στὴ λογοτεχνία ὁμοίως μπολιάζεται ὅχι πᾶνω σὲ μιὰ πώθη ἀληθινῆ ἐκφραστικότητα, ἀλλὰ πᾶνω σὲ μιὰ σημασιοδότηση συμβατικὴ καὶ μὴ-ἐκφραστικὴ τῆς λεκτικῆς γλώσσας. Ὡστόσο, στὸ ἐπίπεδο τῆς συμπαράδηλωσης παρουσιάζεται τὸ φαινόμενο μᾶς κάποιας φυσιολογικῆς ἢ σημαντικῆς αἰτιολόγησος τῆς σημασιόδοτης: οἱ συνειρμοὶ πού λειτουργοῦν, μιὰ ἐκφραστικότητα πού πηγάζει καθαρὰ ἀπὸ τὴ χρῆση λέξεων σὲ ὀρισμένα πλαίσια καὶ πού κάνει τὴ μιὰ λέξη πὸ ἐκφραστικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶναι μιὰ τέχνη μὲ ἕτερονενῆ συμπαράδηλωση (πιθανὸν ἐκφραστικὴ συμπαράδηλωση πᾶνω σὲ μιὰ μὴ-ἐκφραστικὴ καταδήλωση) τὸν κάνει νὰ ἔχει «ἐντονη» (intensive, marquée) ἐκφραστικότητα γιατί αὐτὴ ἢ ἐκφραστικότητά της εἶναι ἀπόσοια ἐκλογῆς ἀνάμεσα ἀπὸ πολλὰ πιθανὰ τοῦ στοιχείου πού τελικὰ θὰ χρησιμοποιήσει σ' ἓνα φραστικὸ πλαίσιο (ἀπὸ τὸ ἄσθρο: «Ὁ κινηματογράφος: γλώσσα ἢ γλωσσικὸς κώδικας», τοῦ Κρ. Μέις).

8. Συγκριτικὸς εἶναι ὁ σημαντικὸς σχηματισμὸς πού περιέχει πολλοὺς φροεῖς σημασιόδοτης, π.χ.: εἰκόνα + μουσικὴ.
9. Ἐνεργοποιημένη εἶναι μιὰ μονάδα πού θέτει κάτι. Μιὰ λέξη, λογουχάση, μὴνῆ της δὲν ἀοκεῖ γιὰ νὰ μᾶς δώσει ἓνα γλωσσικὸ μῆνυμα: ὅταν λέμε τὴ λέξη «γιορτὴ» δὲν διατυπώνουμε τίποτε· νὰ νὰ γίνῃ μῆνυμα πρέπει νὰ δεθεῖ μὲς στὴν πραγματικότητα, δηλώνοντας εἴτε τὴν ποανυσιακὴ ὑπαρξὴ της (εἶναι γιορτὴ), εἴτε τὴν περιπτωσιακὴ ὑπαρξὴ της (σὲ μιὰ γιορτὴ), εἴτε τὴν ἀνυπαρξία της (δὲν εἶναι γιορτὴ). Γιὰ νὰ διατυπώσουμε κάτι, γιὰ νὰ υεαδῶσουμε ἓνα μῆνυμα, ποέπει νὰ ἔνεργοποιησομε (actualisation). Πρέπει δηλ. νὰ ὑπεῖ σ' ἓνα πλαίσιο συμφραζομένων, ἀπὸ δύο τουλάχιστον μηνύματα (λέξεις) πού πὸ ἓνα νὰ λειτουργεῖ σὰν φορέας τοῦ μηνύματος καὶ τὸ δεῦτερο ἐνεργοποιώντας τὸ πρῶτο. Ἡ εἰκόνα, ἀντίθετα, εἶναι πάντοτε ἐνεργοποιημένη, ὅχι τόσο ἀπὸ τὴν ποσότητα πληροφορίας πού πεοίεχει ἀλλὰ ἀπὸ τὸν βεβαιωτικὸ της χαρακτήρα. «Ἐνα ρεβόλβερ σὲ γκρό-πλὰν δὲν σημαίνει «ρεβόλβερ», ἀλλὰ — χωρὶς νὰ ὑπολογίσομε καὶ τίς ἄλλες συμπαράδηλώσεις — «νὰ ἓνα ρεβόλβερ». Ἡ εἰκόνα φέρει μαζί της τὴν ἐνεργοποίησή της, ἓνα εἶδος «νὰ...» (Μέις: «Ὁ κινηματογράφος: γλώσσα ἢ γλωσσικὸς κώδικας», Α. Μαρτινέ: «Στοιχεῖα γενικῆς γλωσσολογίας»).
10. Ὁ Σωσοῦρ παρατήρησε ὅτι «ἡ σύνταξη δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ὄψη τῆς συνταγματικῆς διάστασης τῆς γλώσσας. Ὡστόσο κάθε σύνταξη εἶναι συνταγματικὴ». Ἡ συνταγματικὴ εἶναι μιὰ διάσταση πὸ πλατεῖα, πὸ γενικὴ ἀπὸ τὴ σύνταξη: ἰδέα πού ποέπει νὰ τὴν ἔχει ὑπόψη τοῦ ὅποιος ἀσχολεῖται μὲ τὸν κινηματογράφο.

Μετάφραση - σημειώσεις: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

ο χιλιανος κινηματογραφος

1. Ένας έθνικός κινηματογράφος γεννιέται στη Χιλή

Του Πιέρ Κάστ

Η εσωτερική αγορά της Χιλής δεν είναι άρκετη για να καλύψει τα έξοδα της παραγωγής. Υπάρχουν χωρίς αμφιβολία άφθονες αίθουσες, στο Σαντιάγκο και κυρίως στο Βαλπαράϊζο, όμως τα δέκα εκατομμύρια του πληθυσμού είναι αδύνατο ν' αποτελέσουν μιά επαρκή αγορά. Από την άλλη μεριά, όπως ο' όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής, τα κυκλώματα διανομής θρίσκονται στα χέρια των μεγάλων εταιρειών που δεν ευνουούν ούτε στο

ελάχιστο τις εγχώριες ταινίες. Στόν τομέα αυτό ο χαρακτήρας της αποκλειστικότητας που παίρνει ο Αμερικανικός καπιταλισμός εδώ, είναι πολύ πιό έντονος από ότι στην Αργεντινή ή την Βραζιλία π.χ.

Παράλληλα όμως, είναι προφανής και ή θέληση για μιά κινηματογραφική έκφραση. Αυτή τη στιγμή παράγονται στη Χιλή 5-6 καλλιτεχνικές ταινίες τόν χρόνο κι άλλες τόσες έμπορικές. Η παραγωγή δηλαδή θρίσκεται σέ πλήρη ανάπτυξη.

Η ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΧΙΛΙΑΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Κατά τη γνώμη μου είναι άνοπαρκτη. Υπάρχει, θέβαια, ένας τεχνικός έξοπλισμός για τόν κινηματογράφο και την τηλεόραση, υπάρχει ή κρατική εταιρεία «Χιλή - Φίλμ» που έχει μεγάλες φιλοδοξίες και ισχυρή παραγωγή. Η κατάσταση είναι έντελως άναρκτη. Δεν υπάρχει καμιά υπεύθυνη όηηρεσία σέ επίπεδο

όπουργείου, δεν υπάρχει «Κέντρο Κινηματογραφίας», δεν υπάρχει συντονισμός ανάμεσα στις διάφορες κυβερνητικές πρωτοβουλίες. Λοιπόν, μία φανερή θέληση, αλλά τίποτα που να έχει άρξεισει.

ΥΠΑΡΧΕΙ ΧΙΛΙΑΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

Ναί, υπάρχει. Χάρη σε μερικούς ανθρώπους, και θ' άξιζε να γίνει γνωστός. Και πρώτος ο φίλος μου Έλβιο Σότο. Σκηνοθέτησε δύο αξιόλογες ταινίες: «Ματωμένο δάδι» και «Ψήφος σὺν ὄπλο». Τὸ πρῶτο είναι ἕνα εἶδος πολιτικού «ούέστερν» πὸν μαρτυρᾷ μίαν ἀξιοπρόσεκτη πλαστική δεξιότητα. Τὸ δεύτερο, «Ψήφος σὺν ὄπλο», εἶναι μίαν ταινία τεράστιας πολιτικῆς ἀποφασιστικότητας. Ἡ πραγματικότητα τῆς Χιλῆς δειχνεται σ' αὐτὴ τὴν ταινία μὲ σαφήνεια, καί, παρ' ὅλη τὴν «ἐνωτική» θέση πὸν ἀναμφίβωλα ἐκφράζει, ἡ ἀντικειμενικότητά της παραμένει συνεχῆς καὶ ἀναμφισβήτητη. Ἡ δομὴ της, πὸν συνίσταται στὴν εἰσαγωγή μῦθου καὶ ἡρώων μέσα σ' ἕνα ντοκυμανταίρ, εἶναι πὸν ἐνδιαφέρουσα. Ὅμως, πλάι σὸν «Έλβιο Σότο, πὸν ἔχει ἰδρύσει δική του ἑταιρεία καὶ συνεργάζεται μὲ τὴν Χιλιανὴ τηλεόραση, ὑπάρχουν καὶ αρκετοὶ ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστές.

Ὁ Ἄντο Φράντσινα, π.χ., ἕνα περιεργὸ πρόσωπο. Καλόκαρδος κολοσσός, παιδίατρος σὸν ἐπάγγελμα, διατρεχὶ τὸν λόφους τοῦ Βαλπαράιζο γιαντρεοντάς καὶ φροντίζοντας τὰ παιδιὰ — πρῶτα τὰ δικά του, κι ἔχει καμπόσα, κι ἔπειτα τὸν ἄλλων. Ἄφοῦ γιὰ πὸν καὶρὸ ἀσχολήθηκε μὲ τὴν κινηματογραφικὴ λέσχη τοῦ Βαλπαράιζο καὶ τὶς αἰθούσες τέχνης, ἀποφάσισε ἐδῶ καὶ δὺ χρόνια νὰ γυρίσει καὶ μίαν δική του ταινία. Μάζεψε ὄσα λεφτὰ μπόρεσε νὰ θρεῖ καὶ ἔφτιαξε τὸ «Βαλπαράιζο, ἀγάπη μου», μίαν ταινία πάνω σὸν παιδιὰ τῆς φτωχογειτονιάς πὸν ἔρει τόσο καλά. Εἶναι μίαν ταινία συγκινητικὴ, ἴσως λίγο ἀδέξια ἀκόμα ὄπως κάθε πρῶτὴ ταινία, ὄμως ἀπέραντα συμπαθητικὴ. Ὁ Ἄντο Φράντσινα δὺν κατόρθωσε νὰ καλύψει τὰ ἔξοδα τῆς ταινίας του, αὐτὸ ὄμως δὺν τὸν ἐμποδῖσει νὰ φτιάξει μίαν δεύτερη. Αὐτὸ τὸν καὶρὸ γυρίσει, μέσα σὸν ἴδιον χῶρο, τὴν ἱστορία ἑνὸς κομμουνιστῆ ἱερέα πὸν θρῖσκειται σὲ σύγκρουση καὶ μὲ τὸ κόμμα καὶ μὲ τὴν ἐκκλησία.

Ὁ Ραούλ Ρούις, πὸν δὺν εἶναι πάνω ἀπὸ τριάντα χρόνια, ἴταν πρῶτα ἑρασιτέχνης κινηματογραφιστής. Ἐφτιάξε μερικῆς μικρῆς ταινίες σὲ 16 χ.λ. πρὶν σκηνοθετῆσει τὸ «Τρεῖς θλιμμένες τίγρεις» κι ἔπειτα τὴν «Ἄποικία τὸν τιμωρημένων». Παίξει ἔτσι μὲ τὸν τίτλους διάσημων μυθιστορημάτων πὸν ἔχουν ὄμως

καμία σχέση μὲ τὶς ταινίες του. Δὺν κάνουν ἄλλο παρὰ νὰ μαρτυροῦν τὴν πλήρη ἄρνηση τῆς λατινοαμερικανικῆς γραφικότητας καὶ μίαν ἀναζήτηση τῆς ἀφαίρεσης. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς ὀφειλέτη πὸν ἀρνείται νὰ πληρώσει τὸ χρέος τὸ σὸν συνιδιοκτήτη του καὶ πὸν αὐτὸς τὸν δολοφονεῖ. Ταινία ἔντονα πολιτικὴ, ἀλλὰ καὶ πὸν ἐνδιαφέρουσα.

Ὁ Μίγκουελ Λίττιν θρῖσκειται, ἀπὸ πὸλλες ἀπόψεις, κοντὰ σὸν κινηματογράφο τοῦ Γκλόουμπερ Ρόχα ἢ τοῦ Γκοντάρ, ἀπὸ τὸν ὄποιο καὶ εἶναι πὸν ἔπηρεασμένος. Ὅμως ἡ ταινία του «Τὸ τσακάλι τοῦ Ναχουελτόρο» εἶναι δύσκολο ν' ἀναλυθεῖ, διαφορὸμένη ἀν καὶ πὸν τίμια καὶ πὸν πολιτικὴ. Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία ἑνὸς χωρικοῦ πὸν συλλαμβάνεται γιὰ φόνο καὶ φυλακίζεται, καὶ στὴν φυλακὴ ἀνακαλύπτει τὸν πολιτισμὸ: τὰ παπούτσια, τὸ ποδόσφαιρο, τὸ ρολοῖ. Ἡ περιγραφή τῆς ψυχολογικῆς νύχτας πὸν μέσα της σπαράζει ὁ ἄνθρωπος αὐτός, εἶναι καταπληκτικὴ. Ὁ Μίγκουελ Λίττιν εἶναι μίαν μαγευτικὴ προσωπικότητα. Ἄσκει τεράστια ἐπιρροὴ στὸς συμπαιρωτές του. Ἄπὸ πολιτικὴ ἀποψη, ἔχει θέσεις πὸν δυνατές.

ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Μποροῦμε νὰ χαρῶσουμε μερικῆς χοντρές γραμμές: ὁ Χιλιανὸς κινηματογράφος δὺν μιμεῖται κανένα ἕνο κινηματογράφο, δὺν ἔλρωσε τὰ χέρια του μὲ τὴν παραμόρφωση τοῦ φολκλορικὸ ἢ φολκλωριστικὸ χαρακτηριστῆρα, ἀπέφυγε τὶς παρωπίδες τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῆς πλαστογραφίας καὶ μπόρεσε νὰ θρεῖ τὸς δεσμούς του μὲ τὴν πολιτικὴ πραγματικότητα τῆς χώρας του.

Ἡ πρωτοτυπία αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου δὺν εἶναι παρὰ τὸ ἀντιστοιχεῖ τῆς πολιτικῆς πρωτοτυπίας αὐτῆς τῆς χώρας, μόνη στὴ Λατινικὴ Ἄμερικὴ πὸν διέθετε βιομηχανία, συνδικάτα, μαζικῆς ὀργανώσεις, μίαν ἔντονη παράδοση ὀργάνωσης. Ἡ γέννηση μίαν χιλιανῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας μπόρουσε νὰ ἔχει γίνε ἐδῶ καὶ πὸν καὶρὸ. Γίνεται πάντως τώρα καὶ πιστεύω ὄτι, μὲ τὴν ἀφίξη ὀργανωμένων ἀνθρώπων, ὁ Χιλιανὸς κινηματογράφος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ καταλήξει σὲ κάτι πὸν σταθερὸ. Ἡ τεχνικὴ ὑπόδομὴ τοῦλάχιστον εἶναι θαυμάσια. Στὸ γύρισμα τῆς ταινίας μου, ὁ ὀπιατέρ, οἱ τεχνικοί, ὄλοι ἴταν ἀξιοθαύμαστοι. Στὸν τομέα αὐτὸ τῆς τεχνικῆς, ὁ Χιλιανὸς κινηματογράφος δὺν ἔχει σ' ἀλήθεια τίποτα τὸ ὑπανάπτυκτο.

ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΔΙΑΝΟΜΗΣ

Μέσα ἀπὸ τὴν ἐθνικοποίηση τὸν τραπεζῶν, δημιουργεῖται αὐτὴ τὴ

στιγμὴ ἕνας Κρατικὸς Τομέας. Καθὼς οἱ αἰθούσες περνοῦν κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγο τοῦ Κράτους, θὰ παρακολουθήσουμε ἀναμφισβήτητα μίαν ὑποχώρηση τὸν Ἄμερικανικὸν ταινιῶν. Ὅρισμένα στοιχεία «προ-μπλοκαρίσματος» γίνονται κίβλας αἰσθητά. Τὰ περίπλοκα ὄμως προβλήματα πὸν παραμένουν ἔτσι μετὰ ὄρα, προμηνῶν ἔντονος ἀντιδράσεις ἀπὸ μέρους τὸν Ἄμερικανῶν. Ἐν πάση περιπτώσει, ἡ κυβέρνηση εἶναι ἀποφασισμένη νὰ παλέψει ἐνάντια σὸν «ἀποικιοκρατικὸ» αὐτὸ χαρακτηριστῆρα, ἀντιθέτα ἀπὸ τὴν κυβέρνηση τῆς Βραζιλίας π.χ. πὸν προσπαθεῖ νὰ ἐνωματώσει πλήρως τὴν βιομηχανία τῆς μέσα σὸν σύστημα τοῦ ἀμερικανικοῦ καπιταλισμοῦ. Ὁ δρόμος τῆς Χιλῆς εἶναι αὐστηρὸς καὶ δύσκολος. Ἡ αἰμορραγία συναλλαγμάτων πὸν ἀποτελεῖ ἡ εἰσαγωγή Ἄμερικανικῶν ταινιῶν πρέπει νὰ σταματήσει. Ἐξ ἄλλου, παντοῦ, σ' ὄλα τὰ μέρη τῆς Λατινοαμερικανικῆς παραγωγῆς, ἡ ἐπίβραση τοῦ Ἄμερικανικοῦ κινηματογράφου ὑποχωρεῖ καὶ τὸ κοινὸ τὸν Εὐρωπαϊκὸν κινηματογράφου μεγαλώνει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπάρχει μίαν πὸν δυνατὴ καὶ σὲ πλήρη ἀνάπτυξη ὀργάνωση τὸν «κινηματογράφου τέχνης». Μίαν ἐκπληκτικὴ γυναίκα, ἡ Λουίζα Φερράρι, θρῖσκειται ἐπικεφαλὴ αὐτῆς τῆς κινήσεως. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ δημιουργὸς τοῦ Φεστιβάλ Λατινοαμερικανικοῦ Κινηματογράφου τοῦ Βίνια Ντέλ Μάρ.

Κατὶ λοιπὸν ἔχει ἀρξεισει ν' ἀλλάξει καὶ σὸν τρόπο μὲ τὸν ὄποιο οἱ ταινίες φτάνουν ὄς τὸ κοινὸ. Κι αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὸ στὴ Χιλῆ ὄπου ὁ κινηματογράφος δὺν ἔχει γίνε ὄμμα τῆς τηλεόρασης. Ἀντίθετα, ὑπῆρξε μίαν ἀξιοσημείωτη ἀύξηση τοῦ κοινὸν τὸν θεατῶν, μολοντὶ ὑπάρχουν τρία δίκτυα τηλεόρασης: ἕνα ἰδιωτικὸ, ἕνα κρατικὸ, καὶ ἕνα τρίτο πὸν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ Καθολικὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Βαλπαράιζο. Αὐτὴ ἡ συμβίωση ἀνάμεσα σὸν κοινὸ τὸν κινηματογραφικῶν ταινιῶν καὶ τὸ κοινὸ τῆς τηλεόρασης, εἶναι ἕνα φαινόμενο πὸν θὰ ἀξίξει νὰ μελετηθεῖ σοβαρότερα.

Εἶναι ἔξ ἄλλου περιεργὴ ἡ κατάσταση πὸν ἐπικρατεῖ στὴ Χιλιανὴ Τηλεόραση. Εἶναι τὸ ἄκρο ἀντιθέτο αὐτῆς πὸν ἐπικρατεῖ στὴ Γαλλία. Ἡ Κρατικὴ Τηλεόραση εἶναι ἔντονα πολιτικοποιημένη καὶ δέχεται τὶς ἐπιθέσεις καὶ κριτικῆς τῆς δεξιᾶς καὶ τὸν μεγάλων ἐφημερίδων, τοῦ ἀστικοῦ ἢ καπιταλιστικοῦ τύπου. Ὅμως προτὸ ἔλθει στὴν ἐξουσία ἡ Κυβέρνηση Ἐθνικῆς Ἐνότητας, τὸ σύνολο σχεδὸν τὸν προγραμμάτων τῆς τηλεόρασης ἀποτελοῦσαν ἀμερικανικὰ «σῆριαλ» τρίτης κατηγορίας. Κι ἀπὸ αὐτὸ μπόρει νὰ συμπεράνει κανεὶς ὄτι οἱ μορφωτικῆς ἀπαιτήσεις τῆς δεξιᾶς, ἀπὸ τότε πὸν ἡ νέα κυβέρνηση ἴληθε στὴν ἐξουσία, εἶναι λιγάκι ὄποπτες.

2. Συζήτηση με τον "Ελβίο Σότο

Του Κλώντ - Μισέλ Κλυνύ

ΕΡ.: Βρίσκεστε πάλι σήμερα Διευθυντής Παραγωγής της Έθνικης Τηλεόρασης της Χιλής. Πριν μερικά χρόνια, δημοσιεύσατε ένα δοκίμιο και δύο μυθιστορήματα. Για μία όμως είσατε, πάνω απ' όλα, ο σκηνοθέτης της ταινίας «Ματωμένο άλατι»...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Πράγματι, είμαι κατ' αρχήν —ή καλύτερα υπήρξα κατ' αρχήν συγγραφέας. Όταν ακόμα ήμουν παιδί (γεννήθηκα στο Σαντιάγο το 1930) είχα την πρόθεση να γράψω. Πρόθεση που σιγά-σιγά ριζώσε κι έγινε πιο συγκεκριμένη: μεγαλωμένος στα πλαίσια μιας οικογένειας προοδευτικής, γρήγορα κατάλαβα ότι ξ π ρ ε π ε να κάνω μία στρατευμένη λογοτεχνία. Κάποτε μου συνέθε το έξης: μετά τη δημοσίευση ενός από τα μυθιστορήματά μου στο Μπουένος Άιρες, ένας κριτικός μου είπε: «Παίρνετε λάθος δρόμο. Δεν θ' αγγίξετε το κοινό που σας ενδιαφέρει με μία λογοτεχνία της οποίας οι αρετές είναι ούσιαστικά διανοουμενίστικες. Το θιγίλιο είναι πάρα πολύ σύνθετο. Ο λαός δεν θα το καταλάβει».

Σκέφτηκα πολύ πάνω σ' αυτά. Πιστεύω πως υπάρχει μία μεγάλη δόση αλήθειας στις παρατηρήσεις του που σας ανέπτυξα πιο πάνω. Συλλογιστικά επίσης το γεγονός ότι ο αναλφαβητισμός είναι πάρα πολύ διαδεδομένος στη Χιλή έτοι ώστε το κοινό της λογοτεχνίας δεν εναι άλλο από τους διανοούμενους και την αστική τάξη. Γύρω στο 1958, ήρθα σ' επαφή με τους Άργεντινούς (ο Άργεντινός κινηματογράφος, πολύ επηρεασμένος από το Γαλλικό νέο κύμα, ήταν για μένα ο πιο κοντινός, ο μόνος που διέθετε τα απαραίτητα τεχνικά μέσα για να με διαπαιδαγωγήσει). Είχα την τύχη να γίνω βοηθός του Κοχόν στην ταινία «Φυλακισμένος μέσ' στη νύχτα» κι έτσι να διεισδώσω στον κόσμο του κινηματογράφου. Η μαθητεία αυτή μου χρησίμεψε στη συνέχεια όταν εργάστηκα στην τηλεόραση.

"Επειτα από αυτές τις δουλειές στο Μπουένος Άιρες, επέστρεψα στη Χιλή όπου ο Γιόρις Ίβενς τελειώνει τότε το γύρισμα της ταινίας του

«Στό Βαλπαράιζο» (1962) σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο. Το Πανεπιστήμιο ήταν εκείνη την εποχή στη Χιλή ο μόνος οργανισμός που είχε τη δυνατότητα να βοηθήσει στη δημιουργία ενός πραγματικού εθνικού κινηματογράφου (γιατί οι παραγωγές που γίνονταν ως τότε δεν ήταν παρά άπαισια έμπορικά κατασκευάσματα). "Όταν ή ταινία του Ίβενς είχε τελειώσει, πείσσευε Ξενα υλικό καινούργιο και αρκετό, μία μηχανή λήψης "Αριφλεξ 35 χιλσ. και μερικές μπουμπίνες από παρθένο φίλμ, απόπρόμαυρο. Κανείς δεν τολμούσε ν' απλώσει πάνω τους χέρι! Μαζεύοντάς όσο κουράγιο είχα, πρότεινα να γυρίσω μία ταινία μικρού μήκους μ' αυτό το φίλμ. Μου το παραχώρησαν, μολοντί το σενάριό μου ήταν κακό! (στο στυλ του νεορεαλισμού, ήταν θέβαια αναπόφευκτο). Κι έτσι έκανα την πρώτη μου ταινία. Πού, χωρίς να σκεφθώ, υπέθεθα άμέσως στο Φεστιβάλ της Βενετίας του 1964...

Για καλή μου τύχη, πρόεδρος της Κριτικής ΄Επιτροπής γιά τις ταινίες μικρού μήκους ήταν, εκείνη τη χρονιά, ο Γιόρις Ίβενς που πρόφερε μερικές πολύ ένθαρρυντικές εννοιικές εκφράσεις. Για μένα όσο και γιά τους συναδέλφους μου αυτό ήταν κάτι πάρα πολύ σημαντικό. Ήταν μία προτροπή στο να κάνουμε ταινίες και μία απόδειξη ότι, αν ο Χιλιανός κινηματογράφος γεννιόταν, θα είχε τη δυνατότητα να προβληθεί στον έξω κόσμο. Η ήθική αυτή θοήθεια ήταν πραγματικά ευεργετική. Άρχισαμε λοιπόν να φτιάχνουμε ταινίες μικρού μήκους, κι αυτή τη φορά οι συνάδελφοί μου είχαν μέσα τους την κινητηρία δύναμη της έλπίδας γιά ένα άνοιγμα προς τον κόσμο. Το 1965 γυρίσαμε την πρώτη ταινία σε συμπαραγωγή με την Άργεντινή και τη Βραζιλία. Τα πειράματα αυτά δεν παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον από την καθαρά κριτική άποψη (την ποιότητα της εργασίας), υπήρξαν όμως χρήσιμα στον τομέα της συνεργασίας με τις γειτονικές μας χώρες.

"Ως σήμερα, λίγα είναι ακόμα τα σημαντικά όνόματα στον Χιλιανό κινηματογράφο. Αυτοί όμως που αποκαλύφθηκαν δείχνουν τώρα έμπιστο-

σύνη σ' ένα κινηματογράφο που δεν είναι απαραίτητα μόνο μέσο ταπεινής ψυχαγωγίας και που μπορεί να περάσει τα σύνορα της χώρας μας. Χάρης σ' αυτή την όρμη, μπορέσαμε να στείλουμε στο έξωτερικό άνθρωπους γιά να εκπαιδευτούν στα τεχνικά μέσα του κινηματογράφου και να ιδρύσουμε επί τέλους και στη Χιλή μία σχολή κινηματογράφου που άρχισε να λειτουργεί πριν δύο χρόνια. Η δημιουργία του Φεστιβάλ Λατινοαμερικανικού Κινηματογράφου του Βίνια Ντέλ Μάρ, το 1966, έγινε μέσα στο πνεύμα αυτού του προσανατολισμού προς μία συνεργασία με τους γειτονες από την όποία περιμένουμε ακόμα ούσιαστικότερα αποτελέσματα και περισσότερες ανταλλαγές.

Άπομακρύνθηκα λοιπόν από το μυθιστόρημα, χωρίς όμως να μετανοώσασ γι' αυτό. Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο έπικοινωνίας, τόσο πιο άμεσο, τόσο πιο αποτελεσματικό!

ΕΡ.: Έφ' όσον αυτή τη στιγμή βρίσκόμαστε μπροστά στη γέννηση ενός πραγματικού Χιλιανού κινηματογράφου, πότε μας ποιά είναι τα προβλήματα που έχει ν' αντιμετωπίσει σήμερα ένας σκηνοθέτης στη χώρα σας;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Πρώτα - πρώτα υπάρχει ένα πρόβλημα που ίσως είναι αποκλειστικότητα της Χιλής και είναι φυσικά συνάρτηση των συνθηκών που επικρατούν σήμερα στην παραγωγή. Είναι εξαιρετικά σημαντικό να έμπνεεις έμπιστοσύνη στους τεχνικούς σου, στους ήθοποιούς, σ' όλα τα μέλη ενός συνεργείου, έτσι ώστε το γύρισμα μιας ταινίας να γίνεται, από τα ίδια τα πράγματα, μία έπιχειρηση συλλογική που μέσα της ο καθένας θάζει πίστωση από τον ίδιο τον έαυτό του. Γιατί ο σκηνοθέτης, αν κατορθώνει π.χ. να βρει λίγο - πολύ τα χρήματα που χρειάζονται γιά την αγορά του φίλμ, αν έχει σχετικά εύκολα πίστωση από τα εργαστήρια, δεν έχει κατά κανόνα ούτε δεκάρα για να πληρώσει τους μισθούς των μελών του συνεργείου του. Δεν μπορεί λοιπόν να αναλάβει παρά την όποχρέωση να πληρώσει

τους συνεργάτες του μετά την προβολή της ταινίας! Στις αλήθειες, μόνο χάρη στην εμπιστοσύνη που οι άλλοι δείχνουν στο σκηνοθέτη, μπορεί η ταινία να γυριστεί με τη θωήθεια όλων — και πάλι, ακόμα κι αν μπορεί κανείς να υπολογίζει σε φιλικά μικροδάνεια, υπάρχει συνεχώς ο φόβος ότι το φίλμ της μομπίννας θα εξαντληθεί πριν τελειώσει το πλάνο! "Όλα αυτά είναι θέβαια θαυμάσια, δεν παύουν όμως να είναι η συνεχής έκμετάλλευση της καλής θέλησης των άλλων και να προκαλούν τις μεγαλύτερες δυσχέρειες για το παραμικρό. "Όλα αυτά είναι η συμπαμικρό. Θα θέλαμε να μπορούσαμε ν' αλλάξουμε αυτές τις συνθήκες, να δώσουμε λίγο αέρα, λιγη περισσότερη ευχέρεια στην παραγωγή, χωρίς όμως να πέσουμε στην βαρεία βιομηχανία!

Μιά καλύτερη διανομή, η προσωπική τής εξαγωγής των ταινιών στο εξωτερικό, είναι απαραίτητα. Η κατάσταση μας είναι «ηρωϊκή», δεν μπορεί όμως να διαρκέσει επ' άπειρον. Φαίνεται ότι τώρα αρχίζουν επιτέλους να υπάρχουν οι προϋποθέσεις που θα ένθαρρύνουν τις επενδύσεις στην κινηματογραφική παραγωγή. Κι' όμως, όταν θέλησα να γυρίσω το «Ψήφος συν όπλο», θρέθηκα στην ανάγκη να εξαντλήσω τις προσωπικές οικονομίες που είχαν κά- νει με την εταιρεία μου «Τελεσινεμά», φτιάχνοντας διαφημιστικές ταινίες. Και είναι αλήθεια ότι, με τον έρχομό στην έξουσία του Σαλβατόρ Άλλέντε, η διαφήμιση είναι σχεδόν έτοιμοθάνατη. "Όμως δεν πρέπει να παραπονιόμαστε: η διαφήμιση έχει ως σήμερα σκοτώνει αρκετούς σκηνοθέτες...

ΕΡ.: Έλβιο Σότο, γυρίσατε το 1969 μία ταινία με υπόθεση, το «Ματωμένο Άλάτι», που ξεσήκωσε στη Χιλή θύελλες επικρίσεων. Το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας είναι ο γνωστός σαν Μεγάλος Πόλεμος του Ειρηνικού που έσπασε το 1879 ανάμεσα στη Χιλή, από τη μία μεριά, και τη Βολιβία και το Περού από την άλλη. Οι δυο αυτές χώρες νικήθηκαν και ο Πόλεμος του Ειρηνικού θεωρείται ακόμα από τις ένδοξότερες σελίδες στην ιστορία της χώρας σας. Κι όμως, είχε γίνει για να διαφυλάξη τα συμφέροντα των όρυχειών, που όλα άνηκαν σε Εένες δυνάμεις...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Ναι, θέλησα να φτιάξω αυτή την ταινία για να καταπολεμήσω όρισμένους μύθους, γιατί αυτός ο πόλεμος εκπροσωπεί ακόμα και σήμερα, και με πραγματικά πρωτοφανή ένταση, τον μύθο ενός επικίνδυνου έθνικισμού. Από τον όποιο άπορρέει ένας έφησυχαστικός σωθινισμός που προσωπικά τον θεωρώ αλέθριο. Προτιμώ χιλίες φορές ένα λαό που ξέρει να κρίνει

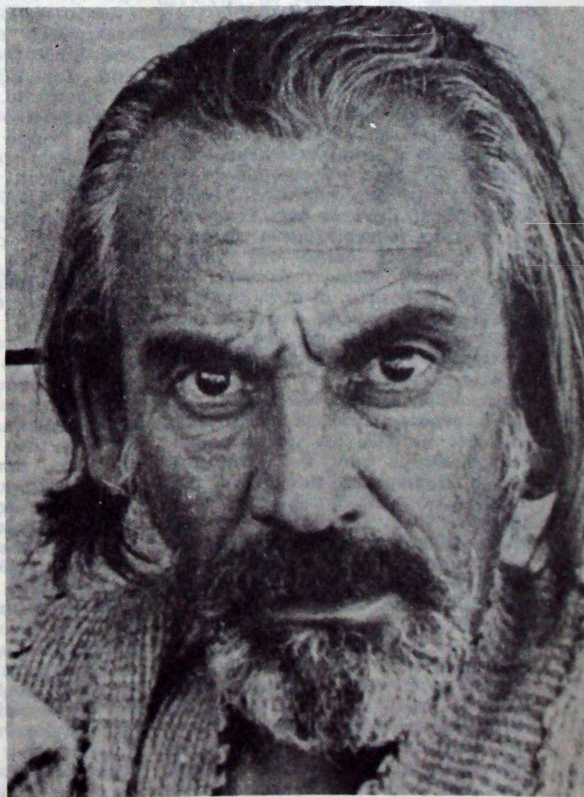
και να έπικρίνει τον έαυτό του, από ένα λαό ξεκομμένο από την πραγματικότητα, άποκομισμένο μέσα στην αυτοϊκανοποίηση και άδιαλλα- ξνα πνεύμα συνενόησης και άλληλοθόηθειας.

Πρέπει να όμολογήσω ότι οι έμπαθεις αντιδράσεις που ξεσήκωσε το «Ματωμένο Άλάτι» με κατέπληξαν. Πίστευα άνέκαθεν ότι ο λαός της Χιλής είχε άρκετη πνευματική διαύγεια για να δεχτεί την αλήθεια και η έμμονη του λαού σ' ένα μύθο που είναι κιόλας παλιός, ήλικίας πάνω από εκατό χρόνια, είναι εκπληκτική. Φαίνεται ότι τελικά ο έθνικισμός — με όλη τη στενοκεφαλιά που τον διακρίνει — είναι θαθεία ριζωμένος μέσα στο λαό. Είναι όξια του έθνικισμού. Πιστεύω, έντελως είλικρινά, ότι έμεις οι Χιλιανοί πρέπει να επιτρέψουμε στη Βολιβία να θρει μία διεξόδο προς τη θάλασσα κι' αυτό το να το κάνουμε μέσα σ' μιας έξ ίσου αλήθεια ότι οι νίκες μας σε στεριά και σε θάλασσα, έκείνου του πολέμου γιορτάζονται ακόμα στην επέτειό του με έκπληκτική λαμπρότητα.

ΕΡ.: Διότι δεν σήνει εύκολα κανείς την διαπαιδαγώηση ενός όλόκληρου αίωνα, ούτε παραδόσεις

που έχουν καλλιερηθεί και διατηρηθεί με μεγάλη φροντίδα. Άκόμα και με το κάλυμμα της μυθικής πλοκής, μιá άνάλογη ταινία δεν θα μπορούσε όκόμα να γυριστεί στη Γαλλία πάνω στον πόλεμο του 1914 - 18 π.χ. Κανείς έξ άλλου δεν τολμά όκόμα να προβάλλει στη Γαλλία την θαυμάσια ταινία του Στάνλεϋ Κιούμπρικ «Σταυροί στο μέτωπο» και το ίδιο ισχύει για τις «Περιπέτειες του Ζεράρ» όπου ο Σκολιμόφκυ σασιρίζει με πολύ χιούμορ, γελοιοποιώντας τον, τον Ναπολέοντα! Ποιά όμως ύπρξε η στάση της λογοκρισίας ως προς το «Ματωμένο Άλάτι»;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: "Εφτιαξα ένα φάκελλο γεμάτο ντοκουμέντα και άποδείξεις και τον κατέθεσα στη λογοκρισία. Κέρδισα την υπόθεση παρά τρία: με δύο ψήφους έναντι ενός. Η έπιχειρηματολογία έναντιόν της ταινίας, είναι ένα εκπληκτικό δείγμα Μεσαιωνικού συλλογισμού. 'Όμολογώ ότι δεν περιμένα τόσο έντονες αντιδράσεις. 'Ο στρατός δεν δεχόταν εύκολα την ιδέα ότι μπορούσε κανείς να άμφισθητήσει αυτό τον πόλεμο. Το μεγάλο κοινό δεν έμεινε ικανοποιημένο από μιá ταινία χωρίς ήρωες που άπορρωθο-



Έλβιο Σότο: «Ματωμένο Άλάτι»

ποιούσε την Ιστορία... Κι' όμως, είχα θελημένα χρησιμοποιήσει ένα στυλ που να πλησιάζει όσο περισσότερο γίνεται προς το γουέστερν γιατί αυτό είναι το είδος που ο λαός δέχεται με μεγαλύτερη προθυμία. Αυτό το άφελές και άπλο στυλ, μου επέτρεπε να χρησιμοποιήσω ιδέες απλές με δυνατότες. Μπορώ να σάς πω ότι όλες αυτές οι συζητήσεις, οι καυγάδες (στους οποίους έπαιρναν συχνά μέρος και άνθρωποι που δεν είχαν δει την ταινία) μου φαίνονται τώρα πιο σημαντικά από την ίδια την ταινία, γιατί όλα αυτά προκάλεσαν μια πόλωση της κοινής γνώμης, έκαναν τους ανθρώπους να σκεφθούν: στα σχολεία, οι μαθητές καταίγιζαν τους δασκάλους τους με έρωτήσεις.

ΕΡ.: Καί τι σκέφτεστε για τις αντιδράσεις που προκάλεσε η ταινία στο εξωτερικό, για την ύποδοχή που της έγινε;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Οι κριτικές στο εξωτερικό με εξέπληξαν επίσης. Δεν είχα άλλη πρόθεση παρά να κάνω πολύ σεμνά μια ταινία απλή και μου ήταν αδύνατο να φανταστώ από μέρος του ξένου κοινού —κριτικών ή όχι— ενός κοινού που τόσο πολύ άπτεχει από τα πράγματα που άπασχολούν το «Ματωμένο Άλάτι», από τα κινήτρά του, μια ύποδοχη τόσο ευνοϊκή κι' ένα τόσο θαυθ ένδιαφέρον. Στη Χιλή συχνά με κατηγορήσαν γι' αυτή την απλότητα. Ένω από την άλλη μεριά, το κοινό του εξωτερικού, ένα κοινό πολύ πιο συνηθισμένο σ' αυτό που λέμε «δύσκολος κινηματογράφος», με έπαινεσε για την ίδια απλότητα. Έως το παράδοξο αυτό να όφειλεται στο γεγονός ότι το περιεχόμενο της ταινίας δεν έγινε δεκτό στη χώρα μου... Όμως έπέμενα σταθερά σ' αυτή την απλότητα, σ' αυτή την σαφήνεια της απόδειξης, γιατί σε μια χώρα σαν τη δική μας, αν ό κινηματογράφος δεν είναι άμεσος (και το λέω αυτό χωρίς να ύποτιμάω το κοινό, κάθε άλλο) δεν μπορεί να είναι στρατευμένος κινηματογράφος. Δεν πιστεύω ότι μπορούμε να κατευθυνθούμε προς ένα κινηματογράφο άφηρημένο, μια τέχνη της ανάζητησης και της έρευνας, που δεν θα γινόταν κατανοητή από κανένα και θα έμενε χωρίς άκροατήριο. Υπό αυτή την έννοια, ό ταινίες του Γκλάουμπερ Ρόχα δεν μου φαίνονται να είναι πραγματικά πολιτικές: μένουν ξεκομμένες από το κοινό στο όποιο θα έπρεπε να μπορούν ν' άπευθυνθούν. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αισθάνομαι την έπιθυμία να κάνω κι' εγώ έρευνες ή αισθητικά πειράματα πιο «θεωρητικά». Όμως τον Χιλιανό κινηματογράφο είτε θα τον φτιάξουμε σε συνεργασία με το εύρύτερο δυνατό το κοινό, είτε δεν θα

τό φτιάξουμε καθόλου. Γενικά, ό Λατινο-αμερικανός καλλιτέχνης Ισχυρίζεται πως άγαπά το κοινό του. Πιστεύω πως αυτό είναι άλήθεια. Στην έφαρμογή όμως, πολύ πρόθυμα ύποχωρεί μπροστά στην έλξη για έναν αισθητισμό, άμερικανικό ή ευρωπαϊκό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και το κοινό είναι έδω μεγαλύτερο, γιατί οι λαοί μας είναι λιγότερο εξέλιγμένοι. Όμολογώ θέβαια ότι και ό ίδιος χρειάζεται να παλεύω συνεχώς ενάντια σ' αυτόν τον πειρασμό. Για μένα όμως ύπάρχει μια «προτεραιότητα» την όποια έλπίζω ότι θα καταφέρω να σεβαστώ. Για μέας, πρόκειται τώρα για έναν άγων ήθικό, γιατί πιστεύουμε ότι έχουμε ανάλαβει μια εν ύθνη, με την πιο θαθεία σημασία που μπορεί να έχει αυτή ή λέξη.

ΕΡ.: Το 1970 γυρίσατε το «Ψήφος σών Όπλο». Μία ταινία όπου ή πλοκή και το ντοκουμέντο συνδυάζονται και παρουσιάζουν ένα είδος κριτικής —κριτικής σκέψης— πάνω στις συνθήκες με τις όποιες ή άριστερά ήλθε στην έξουσία στην Χιλή...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Άπό πολύ καιρό είχα την έπιθυμία να φτιάξω ένα τέτοιο σενάριο, για να μπορέσω να περιλάβω σ' αυτό την κριτική που ένας Μαρξιστής μπορεί να κάνει σήμερα στην εξέλιξη της άριστεράς στη χώρα μου. «Ό Μαρξισμός είναι ό Χέγκελ από την άνάποδη»: αυτή είναι μια από τις πολλές φράσεις-άφορισμούς που όλη ή άριστερά έπαναλάμβανε γύρω στο 1945 χωρίς καθόλου σκέψη. Στο «Ψήφος σών Όπλο» ύπάρχει ένα μέρος, σχετική θέβαια, των προσωπικών μου έμπειριών. Το 1944 άγόρασα τον «Τοίχο» του Σάρτρ. Ήμουν τότε 14 έτών κι' ύπήρξε για μένα μια κεραυνοβόλα έμπειρία. Ό πατέρας μου θρήκε πάνω μου αυτό το βιβλίο και το έκαψε: είναι το μόνο πράγμα που έχω να προσάψω σ' αυτόν τον άνθρωπο που ύπήρξε πάντα φιλελεύθερος, σοσιαλιστής, άνοιχτόκαρδος και άνοιχτός. Όμως αυτή ή χειρονομία του διπλάσιασε φυσικά την περιέργεια μου για το Σάρτρ. Ή άποκάλυψη της Σαρτρικής έννοιας της έλευθερίας μου προκάλεσε μια έντονη και θαθεία άγωνία, και με μεγάλη δυσκολία κατόρθωσα να ξεπεράσω αυτή την κρίση. Όμως ή τοποθέτησή μου στο πλευρό εκείνων που γίνονται άντικείμενο έκμετάλλευσης, δεν προέκυψε από τις μελέτες μου. Μεγάλωσα σε μια οικογένεια άριστερή, πολύ φιλελεύθερη, και πέρασα τα παιδικά μου χρόνια κάνοντας συντροφιά με τα παιδιά των φτωχών. Συνειδητοποίησα, εύτωχως από πολύ νωρίς, την δυσκολία που ύπάρχει για τη δημιουργία



Έ/δίο
Σοτο:
«Ψήφος
σών
όπλο»
«Ματωμένο
άλάτι»

πραγματικής σχέσης και έπικοινωνίας ανάμεσα σε έργατες, διανοούμενους και άστούς. Αυτή ή δυσχέρεια, αυτή ή διάσταση, ύπήρχε κίόλας στο αρχικό σενάριο του «Ψήφος σών Όπλο». Είναι ένα από τα ύσιαστικά στοιχεία της ταινίας. Δεν είναι εύκολο να είναι κανείς άριστερός όταν προέρχεται από την άστική τάξη στη Χιλή. Γιατί πιστεύω ότι ένας πλούσιος κομμουνιστής μπορεί να είναι πραγματικός κομμουνιστής, όχι όμως και ένας κομμουνιστής που έχει την έξουσία στα χέρια του...

Δεν πιστεύω ότι μπορεί κανείς να ξεχωρίσει το έργο από τον άνθρωπο. Για να κάνεις μια πραγματικά έπαναστατική ταινία, πρέπει να είσαι ένας πραγματικός έπαναστάτης. Όταν καλείς το λαό να πάρει τα όπλα, πρέπει να είσαι ικανός να σταθείς στο πλευρό του.

ΕΡ.: Ποιές ήταν οι αντιδράσεις της άριστεράς στο «Ψήφος σών Όπλο»;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Για να άναφερθώ μόνο στο Κομμουνιστικό Κόμμα, έκανε δύο πρωταρχικές κριτικές:

1. Διέπραξα το σφάλμα να παρουσιάσω την νίκη της άριστεράς



σάν να οφείλεται έν μέρει στην τύχη, ένώ δέν είναι παρά ό καρπός τής δουλειάς του Κ.Κ. που διαπαιδαγώγησε τόν λαό, που του καλλιέργησε τήν πολιτική του συνείδηση, κάνοντας τήν συνεχή κριτική τής Χιλιανής πραγματικότητας.

2. Στην ταινία ό λαός δέν παρουσιάζεται σαν δρών πρόσωπο, σαν ήθοποιός τής ταινίας.

Σ' αυτές τις κατηγορίες ύπάρχει άναμφισβήτητα ένα μέρος αλήθειας. Ή προσπάθεια πολιτικής διαπαιδαγώγησης του λαού ύπηρεσε σημαντική, είναι αλήθεια. Πιστεύω όμως ότι και ή τύχη έπαιξε τό ρόλο τής. Τήν ιστορία τήν φτιάχνουν οι άνθρωποι, είτε είναι τής άριστεράς είτε τής δεξιάς. Και καθένας κάνει τά λάθη του. Αυτό τή φορά ή δεξιά έκανε περισσότερα λάθη από μιάς. "Όμως ή διαφορά ανάμεσα στις εκλογές του 1964 και τις εκλογές του 1970 είναι πραγματικά πολύ μικρή. Τό μικρό αυτό περιθώριο, είναι ούσιαστικά αυτό που μένει πάντα άπρόβλεπτο. "Όσον άφορά τήν δεύτερη κατηγορία, προσωπικά δέν πιστεύω στην μαγική —και δημαγωγική— παρουσίαση του λαού. "Ό λαός είναι ακόμα, στην τεράστια πλειοψηφία του, άπλός θεατής τής πολιτικής ζωής τής Χιλής. Και δέν νομίζω —άν θέλουμε να είμαστε ρεαλιστές— ότι ό λαός, ακόμα κι' άν απέκτησε πολιτική συνείδηση, ύπηρεσε πραγματικά άποφασιστικός παράγοντας στην κατάληψη τής έξουσίας από τήν άριστερά.

που είναι συνέχεια του "Ψήφος σύν Όπλο", είναι επίσης μία ταινία σχεδόν με ύπόθεση, που κάνει τήν κριτική ένός έτους έξουσίας τής άριστεράς στη Χιλή...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Ναι. "Ό τίτλος τής, χωρίς μεγάλες άναφορές στον Γκοντάρ, είναι: «Δύο-τρια πράγματα». Πρόκειται στ' αλήθεια για μία έκφραση που χρησιμοποιούμε συχνά στη Χιλή με κριτική διάθεση: «Έχω να σου πώ δυο-τρια πράγματα» λέμε, πράγμα που σημαίνει «Έχω να σου τά ψάλλω ένα χεράκι».

"Ένα μεγάλο μέρος τής ταινίας άναφέρεται στον σεχταρισμό, που είναι ή πληγή τής άριστεράς. Δείχνα για παράδειγμα τή σύγκρουση με τους μεταλλωρύχους που είναι κατά κάποιο τρόπο «προνομιούχοι» (σε σύγκριση, π.χ. με τους άνθρακωρύχους του Νότου) και δέν καταλαβαίνουν τήν πολιτική κατάσταση στη Χιλή αλλά ύποτιμούν τή δουλειά τής κυβέρνησης. Προσπαθώ να «τοποθετήσω» τις προσπάθειες τής κυβέρνησης "Αλλέντε ανάμεσα στον σεχταρισμό, τήν παθητικότητα (μιά στάση συνεχούς άναμονής;) τής παραδοσιακής άριστεράς και τις υπερβολές που κηρύσσει ή άκρα άριστερά χωρίς καμιά φροντίδα να είναι ρεαλιστική και έποικοδομητική. Μή θέλοντας να ξεπέσω στο κήρυγμα, έφτιαξα και αυτή τήν ταινία χρησιμοποιώντας ένα μύθο και ντοκουμέντα.

ΕΡ.: Ή τελευταία ταινία σας,

(Ίανουάριος 1971)

3. "Ελβιο Σότο: «Ψήφος σύν όπλο»

Του Κλώντ - Μισέλ Κλυνύ

Μου φαίνεται ότι μία ταινία που θέλουμε να είναι έργο πολιτικό — για να μην πώ «μανιφέστο» — πρέπει να προκαλεί στο θεατή μία συνειδητοποίηση, χτισμένη πάνω σ' έναν όρισμένο αριθμό άρχικών δεδομένων. "Εκτός κι' άν επιδιώκουμε να κεντρίσουμε τό ένδιαφέρον των έπαναστατών του σαλονιού, ή άνάγνωση πρέπει να είναι δυνατή στο επίπεδο του άμεσου κειμένου κι' όχι σ' ένα επίπεδο άποκωδικοποίησης, για τήν όποία τά κλειδιά κατέχουν μόνο μερικοί ύπερπεπιδέξιοι έρμηνευτές. "Αλλιώς, θά πρέπει να

παραδεχτούμε ότι ό πολιτικός κινηματογράφος, όπως και ή ίδια ή πολιτική, δέν άπευθύνονται παρά σε μία Ιντελιγκέντσια — ή για να τό πούμε πιό καθαρά: σ' αυτούς άκριβώς που είναι σήμερα οι «έκλεκτοί», οι προνομιούχοι. "Έτσι, ή «'Απεργία» ή τό «'Αλάτι τής Γής» είναι πράγματι ταινίες πολιτικές, όμως ή «Κινέζα» δέν είναι. Ή «Κινέζα» είναι τό προϊόν μιάς μόδας κι' ένός τρόπου σκέψης Ικανού να έλικύση μόνον αυτούς τους «έπαναστάτες» που άκολουθούσαν τις διαηλώσεις του Μαΐου 1968 μέσα σε

σπόρ αυτοκίνητα κι' έπειτα πήγαιναν να ξεκουραστούν στα μαξιλάρια των κοσμικών κυριών. Μιά άνετη τροχιά δηλαδή.

Τό «Ψήφος σύν Όπλο» είναι έργο που προκαλεί τή σκέψη, όχι μόνο γιατί γυρίστηκε σε μία στιγμή σοβαρής πολιτικής κρίσης, αλλά γιατί άνακινεί, πέρα από τις ειδικές συνθήκες τής έπικαιρότητας, ένα ιστορικό φαινόμενο που τά στοιχεία του άντιμετωπίζονται με τρόπο συναρπαστικό. Μπορεί άραγε να γίνει δεκτή ή άφιξη στην έξουσία, με μέσα νόμιμα, μιάς προοδευτικής κυ-

θέρνησης σε μία χώρα όπου κυριαρχεί ο καπιταλισμός;

“Η μήπως η δημοκρατία πρέπει να φροντίζει ώστε τα όπλα να επιβάλλουν το σεβασμό προς τα αποτελέσματα της ψηφοφορίας; Με άλλα λόγια, ή θέληση της πλειοψηφίας όπως εκδηλώνεται στις εκλογές, είναι δεκτή και σεβαστή μόνον όταν συντηρεί την υπάρχουσα κατάσταση, αμφισβητείται όμως όταν θέλει ν’ αλλάξει την τάξη των πραγμάτων; “Ας μη κάνουμε το λάθος να νομίσουμε ότι το πρόβλημα αυτό δεν μας αφορά εμάς τους Γάλλους ή τους γείτονές μας της Ιταλίας ή τους Τσέχους μιας άνοιξης που πάγωσε εξ αιτίας μιας αντίδρασης από την άναποδη.

Συνδυάζοντας την μυθική πλοκή μ’ ένα είδος παράλληλου ρεπορτάζ, μισο-μύθος και μισο-ντοκουμέντο, ο Έλβιο Σότο καλεί τον έκλογέα της άριστεράς να πάρει θέση ανέναντι στο θάθος του προβλήματος. “Αν, για να ισχύσει η ψήφος του και να συντείνει στην αλλαγή του πολιτικού συστήματος και των οικονομικών μηχανισμών, ο έκλογέας της άριστεράς βρεθεί στην ανάγκη να υπερασπίσει την ψήφο του με το όπλο, θά το κάνει;

Στην ιστορία της Χιλής ήταν η τέταρτη φορά που το Κογκρέσσο, σύμφωνα με τις διατάξεις του Συντάγματος, είχε το δικαίωμα να ξεχωρίσει τους υποψήφιους για την Προεδρία, από τους οποίους κανείς δεν είχε επιτύχει την απόλυτη πλειοψηφία. Ήταν όμως η πρώτη φορά που η διαφορά ψήφων ανάμεσα στους «υπερτερουόντας» υποψηφίους ήταν τόσο μικρή. Λοιπόν, το Κογκρέσσο θα υπεδείκνυε άραγε αυτή τη φορά, όπως και τις προηγούμενες, τον υποψήφιο που είχε συγκέντρωσει την μεγαλύτερη σχετική πλειοψηφία, δηλαδή τον Σαλθάντορ; “Αλλέντε; “Αν γινόταν ένα πιθανό πραξικόπημα της άκρας δεξιάς, τι θά έκαναν οι έκλογείς;

“Η άριστερά δεν είναι άραγε παρά μόνο λόγια; Στα διάφορα επίπεδα της αφήγησης, ο Σότο εκφράζει τη σχέση ανάμεσα στις προθέσεις και τις πράξεις. Κι’ αυτό πραγματικά μας συναρπάζει. Είναι η απόδειξη ότι ο νόμος (ο νόμος της έξουσίας) μπορεί να μπλοκάρει τα γράναζια μιας θεωρητικής δημοκρατίας: Αύθαίρετες συλλήψεις, οικονομικές δολοπλοκίες, για να φθαρεί η αντιπολίτευση —κι’ ότι η δημοκρατική έλευθερία δεν παρέχεται και δεν λαμβάνει σαν δώρο, αλλά «παίρνεται» και έχει ανάγκη υπερασπίσης.

Μέσα από την μυθική πλοκή (που μεταφορικά έρμηνεύει ή «θεατρική» αντιμετώπιση, και με τις δυο έννοιες του όρου: κι’ αυτό είναι το νόημα της θεατρικής πρόσας που παρακολουθούμε), βλέπουμε πόσο μάταια



“Έλβιο Σότο: «Ψήφος σὸν ὄπλο»

να είναι ο μόνος ο λόγος. “Ηθοποιοί που σκοπὸν συγχρόνως κι’ ένα δεύτερο επάγγελμα (την διαφήμιση, στη συγκεκριμένη περίπτωση) υποταγμένοι στα καπρίτσια του καπιταλισμού, δεν μπορεί να είναι επαναστάτες, φορέις μιας επαναστατικής ιδέας, παρά μόνο στο επίπεδο της μυθικής πλοκής, της πλοκής του έργου που έχουν διαλέξει να ανθεώσουν. “Η διάσταση ανάμεσα στο θέατρο και την πολιτική ζωή είναι ολόφανερη: η άστυνομική καταπίεση, αυτή, μετατρέπει άμέσως σε αντιπολίτευση το θάρος της έξουσίας.

Σε μία σκηνή όπου παρακολουθούμε τὰ γενέθλια του πρωταγωνιστή, ο Σότο ξαναρχίζει μ’ ένα διαβρωτικό χιούμορ την απόδειξη του: από τα λόγια στην πράξη, η διάσταση διαδηλώνει την Ικανότητα ή ανικανότητα μιας θεωρητικής άριστεράς, φλύαρης και διατακτικής, θύμα των εσωτερικών της αντιθέσεων.

“Η παράδοση του φιλελευθερισμού που είναι κι’ αυτή ένα φρένο στις

έξτρεμιστικές αποφάσεις της δεξιάς, κάνει ώστε οι φιλελεύθεροι ν’ αντιδρούν στην ιδέα να καταπιούν μαζί με το στρείδι και τὸν κάθουρα που έχει κλειστεί μέσα. Νά χαιρούνται τη δημοκρατία, ναι... “Οχι όμως και κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες. Για μὰς λοιπόν, η αναπαράσταση της απόπειρας δολοφονίας του “Αρχηγού του Γενικού “Επιτελείου, στρατηγού Σνάιντερ, από μία ομάδα φασιστών, παίρνει ξαφνικά και βία ολη την σημασία της.

“Ο τρόπος με τον οποίο ο “Έλβιο Σότο συνέλαβε την ταινία του είναι εκπληκτικός. “Απέφυγε προσεκτικά μια εὐθυγραμμική απόδειξη, προτιμώντας την συνεχή και γεμάτη κίνηση αντιπαράθεση και έπαλληλία “Από την συντηρητική πόρνη — γιατί ο σοσιαλισμὸς θά εμπόδιζε την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών της, ν’ ανοίξει δηλαδή έναν οίκο ανοχής με τις οικονομίες της— ως τη συζήτηση των επιχειρηματιῶν ἀποφασισμένων, σε περίπτωση νίκης της άριστεράς, να φυγαδεύσουν τὰ κεφάλαια στο εξωτερικό (πράγμα που ὄντως έγινε στη συνέχεια), βλέπουμε να αναπτύσσεται ένα είδος σαγηνευτικής ακτινοσκόπησης όπου η φαντασία ανακαλύπτει τὰ ὀλοένα βαθύτερα στρώματα της ιστορικής πραγματικότητας.

Φιλμογραφία

του Νέου Χιλανού

Κινηματογράφου

- 1967. “Έλβιο Σότο: «Λούνες Πριμέρο» και «Ντομίνγκο Σέτε» Ραούλ Ρουίς: «Τρεις θλιμένες τίγρεις»
- 1969. “Έλβιο Σότο: «Ματωμένο “Αλάτι» “Αλντο Φράντσια: «Βαλπαράιζο, αγάπη μου»
- 1970. “Έλβιο Σότο: «Ψήφος σὸν “Οπλο» Λουίς Κορνέχο: «Τὸ τέλος τοῦ παιγνιδιού» Πατρίτσιο Κάουλεν: «Τὸ τσακάλι τοῦ Ναχουελάτορ»
- 1971-72. “Ο Ραούλ Ρουίς και ὁ “Αλντο Φράντσια τελειώνουν ὁ καθένας μίαι ταινία μεγάλου μήκους, ὁκάμα ὀπτιλοφώρητες.
- 1972. “Έλβιο Σότο: «Δυὸ-τρία πράγματα».

Μετάφραση: ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

ταινίες α' προβολης περιόδου 71-72

711115	Ο κύριος άφηρημένος (Le distrait)	Πιέρ Ρισάρ	27)9)71
711116	Η φυγή (Taking off)	Μίλων Φόρμαν	4)10)71
711117	Σάν Φραντσίσκο, ώρα μηδέν (Vanishing Point)	Ρίτσαρντ Σαραφιάν	4)10)71
711118	Ένα καλοκαίρι μαζί σου (Brief season)	Ρενάτο Καστελλάνι	4)10)71
711119	Οι κομπανιέρος (Companieros)	Σέρτζιο Κορμπούτσι	4)10)71
711120	Τζόζ (Joe)	Τζόν Άθιλντσαν	4)10)71
711121	Η εξαφάνιση (L'uite)	Άλαν Πάκουλα	4)10)71

711122	Ο διεφθαρμένος (The villain)	Μάικλ Τάτσερ	4)10)71
711123	Ο μαίτρ του έγκληματος (Le voyeur)	Κλών Λελοός	11)10)71
711124	Μετρώ τα βήματα του δολοφόνου (I start counting)	Ντaihθιν Γκρήν	11)10)71
711125	Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση	Ντίνος Καταουριδης	11)10)71
711126	Η κόρη του Ράιαν (Ryan's daughter)	Ντaihθιν Λήν	18)10)71
711127	Σκάνδαλα παντρεμένων (Le corpie)	Μοντσελί - Ντέ Σίκα - Σόρντι	18)10)71
711128	Ο κυνηγημένος	Άλφ Κέλλιν	18)10)71

Άνώνυμος Βενετσιάνος (<i>Venetian Anonymous</i>)	Ένρικο - Μαρία Σαλέριο	18)10)71	Ό λóφος τής τιμωρίας (<i>The hunting party</i>)	Ντόν Μένφορντ	22)11)71
Έρωτικά ζευγάρια (<i>Lovers and other strangers</i>)	Σάυ Χάουαρντ	18)10)71	Άιμα στο δρόμο (<i>The Grissom gang</i>)	Ρόμπερτ Ψάλτριτς	22)11)71
Βασιλεύς Άληρ (<i>King Lear</i>)	Γκριγκόρι Κοζίντσε	25)10)71	Αιώνιοι έρσαστές (<i>The music lovers</i>)	Κέν Ράσελ	22)11)71
Ή μεγάλη ληστεία τής Νέας Ύόρκης (<i>The Anderson tapes</i>)	Σίννεϋ Λιούμετ	25)10)71	Κοντά στον κόκκινο ήλιο (<i>The red tent</i>)	Μιχαήλ Καλατόζωφ	22)11)71
Ό γάτος (<i>Le chat</i>)	Πιέρ Γκαρνιέ - Ντεφέρ	25)10)71	Δολοφόνος χωρίς αττία (<i>Sans mobile apparent</i>)	Φλίπ Λαμπρό	22)11)71
Παντρεμένοι ά-λά γαλλικά (<i>Les maries de l'an deux</i>)	Ζάν - Πώλ Ραπενώ	25)10)71	Τό άπόρητο ήμερολόγιο μιάς παντρεμένης (<i>Diary of a mad housewife</i>)	Φράνκ Πέρρυ	29)11)71
Λέ Μάν (<i>Le Mans</i>)	Άη Κάτιν	25)10)71	Μαύρα τριαντάφυλλα γιά τή νόη (<i>Something for Everyone</i>)	Χάρολντ Πρίνς	29)11)71
Ό παπάς παντρεύεται (<i>Il prete sposato</i>)	Μάρκο Βικάριο	25)10)71	Δύο άγρια γεράκια (<i>The wild rovers</i>)	Μπλέηκ Έντουαρντς	29)11)71
Ό Μεσάζων (<i>The go-between</i>)	Τζόζεφ Λόουζυ	1)11)71	Τό τετράγωνο τής άμαρτίας (<i>The buttercup chain</i>)	Ρόμπερτ Έλλις - Μύλερ	29)11)71
Άμερικά 1971 (<i>Little fauns and big halcy</i>)	Σίννεϋ Φιούρι	1)11)71	Τό σταγυλιό (<i>The statue</i>)	Ρόντ Άμωτ	29)11)71
Τριστάνα (<i>Tristana</i>)	Λουίς Μπουγιουέλ	1)11)71	Λεωφόρος τών λαθρεμπόρων (<i>Boulevard du Rhum</i>)	Ρομπέρ Άνρικό	29)11)71
Ό άετός τής στέπας (<i>The horsemen</i>)	Τζών Φρανκενχάιμερ	1)11)71	Καθάρματα τοϋ μωροπνίκακα (<i>Unman vittering Zigo</i>)	Τζών Μακένζι	6)12)71
Περιπλάνηση (<i>Walkabout</i>)	Νίκολας Ραίγκ	1)11)71	Εξπηγμία στον τρόμο (<i>Outback</i>)	Τέντ Κότσεφ	6)12)71
Άγιο πριν λυχτώσει (<i>Juste avant la nuit</i>)	Κλάντ Σαμπρόλ	8)11)71	Γούση από ήβονη (<i>The voyage</i>)	Φράνκο Ίντοβίνα	6)12)71
Πεθαίνω από άγάπη (<i>Mourir d'aimer</i>)	Άντρέ Καγιάτ	8)11)71	Τό σπίτι κάτω από τά δέντρα (<i>La maison sous les arbres</i>)	Ρενέ Κλεμάν	6)12)71
Ραπτεβού με τó θάνατο (<i>Le saui de l'ange</i>)	Ύβ Μπουασέ	8)11)71	Μάντλι, τó έγχρωμο τρίγωνο (<i>Maddy</i>)	Ροζέ Καάν	6)12)71
Έκδικηση κατά τόν κώδικα τιμής (<i>asabagia</i>)	Κάρλο Λιτσάνι	8)11)71	Ή τελευταία άρα τών γκάγκστερς (<i>La pari des lions</i>)	Ζάν Λαριαγκά	6)12)71
Μαζί σου γνώρισα τόν έρωτα (<i>Summer of 42</i>)	Ρόμπερτ Μάλλιγκαν	8)11)71	Ευδοκία	Άλέξης Δαμιανός	13)12)71
Οϊβίπου, ό γιός τής μοίρας (<i>Edipo Re</i>)	Πιέρ - Πάολο Παζολίνι	8)11)71	Ταίμενος με τó ζόρι (<i>Per grazia ricevuta</i>)	Νίνο Μανφρέτι	13)12)71
Ένοχη άγάπη (<i>Pieces of dreams</i>)	Ντάνιελ Χάλλερ	15)11)71	Ό άνθρωπος με τόν κόκκινο μανδύα (<i>Mon oncle Benjamin</i>)	Έντουάρ: Μολιναρό	13)12)71
Ό θεός Βάνιας	Άντρέ Μιχάλκωφ - Κοσταλόφσκι	15)11)71	Φλογισμένα κορμιά στην καυτή άμμο (<i>Du soleil plein les yeux</i>)	Μισέλ Μπουαρόν	13)12)71
Οί φίλοι (<i>The friends</i>)	Λιούις Τζόλμπερτ	15)11)71	Ό πλοίη-μπόϋ (<i>A new test</i>)	Έλαίν Μαίη	13)12)71
Ό δράκος τοϋ παρθενωγαγείου (<i>Assault</i>)	Σίννεϋ Χαίμερς	15)11)71	Ή έρωμένη μου κι έγώ (<i>A rockeful of chestnuts</i>)	Πιέτρο Τζέρμι	13)12)71
Ένας τρελλός... τρελλός πειρατής (<i>Blackbeard's Ghost</i>)	Ρόμπερτ Στήβενσον	15)11)71	Ρόλλιγκ Στόους (<i>Give me Shelter</i>)	Άδελφοί Μαίηλς	13)12)71
Θάνατος στη Βενετία (<i>Morte a Venezia</i>)	Λουκίνο Βισκάντι	15)11)71	Πληρωμένος φονιάς (<i>The hired hand</i>)	Πήτερ Φόντα	20)12)71
Οί συναμόττι του τελευταίου γύρου (<i>The last run</i>)	Ρίτσαρντ Φλίσερ	15)11)71	Στή σκιά μιάς μεγάλης άγάπης (<i>Ca n' attive qu'aux autres</i>)	Ναντίν Τρεντινιάν	20)12)71
Ή τελευταία συνάντηση (<i>Le petit matin</i>)	Ζ. Γκ. Άλμπικκοκκό	15)11)71	Τά διαμάντια είναι παντοτινά (<i>Diamonds are forever</i>)	Γκάϋ Χάμλτον	20)12)71
Ή έντιμος κυρία και ό χαρτοπαίκτης (<i>Mc Cabe and Mrs. Miller</i>)	Ρόμπερτ Άλτμαν	22)11)71	Πάς θά κατορθώσετε να φάτε 20 χρόνια φυλακή (<i>La super-tesitore</i>)	Φράνκο Τζιράλντι	20)12)71
Ή επιστροφή τοϋ άσώτου (<i>Le retour du fils prodigue</i>)	Έβελντ Σόρμ	22)11)71	Χριστουγεννιάτικη μπαλάντα (<i>Scrooge</i>)	Ρόναντ Νήμ	20)12)71
Χειμωνιάτικος σιρόκος (<i>Siracco d'hiver</i>)	Μίκλας Γιάντσο	22)11)71	Τό τελευταίο παιχνιδι (<i>Bloomfield</i>)	Ρίτσαρντ Χάρρις	20)12)71

Δέν Αγοράζεται ή σωτή (The liberation of L.B. Jones)	Γουίλιαμ Γουάιλερ	27)12)71	"Ερχεται ο Βαλντέζ (Valdez is coming)	"Εντουίν Σέριν	24)1)72
Ή στρατηγική της άρρήχης (Strategia del rapno)	Μπερνάρντο Μπερτολούτσι	27)12)71	"Ο έρωτιάρης (Homo eroticus)	Μάριο Βικάριο	24)1)72
"Ο φάρος στην άκρη του κόσμου (The light at the edge of the world)	Κέβιν Μπιλλινγκτον	27)12)71	"Επιθεωρητής Κάλγκακον (Dirty Harry)	Ντόναλντ Σήγκελ	31)1)72
Στη χώρα των θαυμάτων (Tales of Beatrix Potter)	Ρέτζιναλντ Μίλλς	27)12)71	Μπανάνες (Bananas)	Γούντνυ "Άλλεν	31)1)72
Ντόκ (Doc)	Φράνκ Πέρρυ	27)12)71	"Η τροπέζα και ο πρωτιάρης (The owl and the pussycat)	Χέρμπερτ Ρός	31)1)72
Κίτρινη ταυτότητα (La jeune Goudere)	Πιέρ Γκαρνιέ - Ντεφέρ	3)1)72	"Επιστροφή στον πλανήτη των πιθήκων	Τέντ Πόστ	31)1)72
"Ο μεγάλος άντάρτης (Murphy's war)	Πήτερ Γαίτης	3)1)72	"Ένας κούκλος ζητάει νύφη (La Bambola)	Φράνκο Τζιράλντι	31)1)72
Οι άδελφοί Μάρξ στο τσίρκο (The Marx Bros. at the circus)	"Αδελφοί Μάρξ	3)1)72	Οι πυρπολήτριες (Les pétroleuses)	Κριστιάν - Ζάκ	31)1)72
Τυφλός τρόμος (Blind Terror)	Ρίτσαρντ Φλέισερ	3)1)72	"Όταν κτυπούν οκτώ καμπάνες (When eight bells toll)	"Ετιέν Περιέ	31)1)72
Οι δύο άμαρτωλές (Les deux zoeurs)	Ρομπέρτο Μαλεντότι	3)1)72	"Αθρόωποι έναντιον ανθρώπων (Many wars ago)	Φραντσέσκο Ρόζι	7)2)72
"Ο βασιλιάς της τρέλας (Sur un autre roche)	Σέρζ Κορμπέρ	3)1)72	"Ο κύριος "Υλδ στο χάος της κυκλοφορίας Ζάκ Τατί (Traffic)		7)2)72
"Ο Δόν Καμίλλο στη Ρωσία (Don Camillo en Russie)	Λουίτζι Κομενσίονι	4)1)72	Οι δολοφόνοι της τάξεως (Les assassins de l'ordre)	Μαρσέλ Καρνέ	7)2)72
Φιλ, ο ποιηρός (Making it)	Τζών "Ερμαν	10)1)72	Πριν πεθάνει ή αγάπη (La vieille fille)	Ζάν - Πιέρ Μπιλάν	7)2)72
Τό χρονικό του "Ελαστρου (The Hellstrom chronicle)	Γουώλντ Γκρήν	10)1)72	Τά πουλιά βάρθουν ξανά (Birds come flying to us)	Πέτερ Σκλαβίνσκυ	7)2)72
Λούτ, ή πιο άπιθανη ληστεία (Loot)	Σίλβιο Ναριτζάνο	10)1)72	Τά γεράκια (The cheyenne social club)	Τζήν Κέλλυ	7)2)72
"Άγστη μέσα στη θάελλα (La Califia)	"Άλμπερτο Μπεβιλάκουα	10)1)72	Σαλίνα (La route de Salina)	Ζώρζ Λωτιέρ	7)2)82
Οι διαρρήκτες (The burglars)	"Ανρι Βερνέιγ	10)1)72	Κάτι μεγάλο (Something big)	"Αντριου Μάκ Λάγκλεν	7)2)72
Ξενοδοχείον Πλάζα (Plaza suite)	"Άρθουρ Χίλλερ	10)1)72	"Η εύτυχία (Le Bonheur)	"Ανιές Βαρντά	14)2)72
Γουάλαρντ (Willard)	Ντάνιελ Μάν	10)1)72	Οι πολεμοκάπηλοι (Rosolino Paterno, soldato)	Νάνι Λόυ	14)2)72
Οι γκάγκτερες άρχίζουν τό χορό (Laisse aller... c'est une valse)	Ζώρζ Λωτιέρ	10)1)72	Χορεύοντας με τό διάβολο (The Mephisto Waltz)	Πώλ Γουέντκος	14)2)72
Καταραμένη Κυριακή (Bloody Sunday)	Τζών Σλέινγκερ	17)1)72	Οι άτρόμητοι (Sometimes a great nation)	Πώλ Νισούμαν	14)2)72
"Ο άνθρωπος από τη Γαλλία (The French connection)	Γουίλιαμ Φρήνκνιν	17)1)72	"Ελα ν' αλλάξουμε τις γυναίκες μας (Wife swapping italian style)	Φράνκο Τζιράλντι	14)2)72
Οι κανίβαλοι (I Cannibals)	Λιλιάνα Καθάνι	17)1)72	Σάκκο και Βαντζέτι (Sacco e Vanzetti)	Τζουλιάνο Μοντάλντο	21)2)72
"Εξίλεση ενός διεφθαμένου (Raphael ou le debauché)	Μισέλ Ντεβιλ	17)1)72	Γαλάζια νερά, λευκός θάνατος (Blue water, white death)	Πήτερ Γκίμπελ	21)2)72
Βατερλώ (Waterloo)	Σεργκέι Μπονταρτσούκ	17)1)72	1000 τρόποι για νά κόψετε τό κάπνισμα (Cold Turkey)	Νόρμαν Άθρ	21)2)72
"Υπερώο δικαιοσύνης (Un Condamé)	"Υδ Μπουσσά	17)1)72	Σάντα Μάμα (Santa Mama)	Μάρτιν Ρίττ	21)2)72
Κολασμένα πάθη (Kuroseko)	Κανέτο Σίντο	17)1)72	"Η γυναίκα και ο διάβολος (X—Y and Zee)	Μπράιαν Χάττον	21)2)72
"Η έπαφή (The Touch)	"Ινγκμαρ Μπέργκμαν	24)1)72	"Η πόλις των καταραμένων (A town called Bustard)	Ρόμπερτ Πάρρις	21)2)72
"Η εκτέλεσις (God with us)	Τζουλιάνο Μοντάλντο	24)1)72	"Αδέσποτα σκυλιά (The Straydogs)	Σάμ Πέκιντα	28)2)72
Τά έγκλήματα της όδου Μάργκ (Murders in the rue Morgue)	Γκόρντον Χέσσελρ	24)1)72	Φόν Ριχτχόφεν, ο γίγας των αιθέρων (The red Baron)	Ρότσερ Κόρμαν	28)2)72
			"Αλυσωδεμένες κούκλες (Puppet on a chain)	Τζόφρευ Ρήθς	28)2)72

'Ο έρωτάριος παντρεύεται (<i>Le prima notte del dottor Danieli</i>)	Τζιάνι Γκριμάλντι	28)2)72	'Ο άνθρωπος που ήρθε απ' την καταγιγιά (<i>Brother John</i>)	Τζαίμς Γκόλντσου	3)4)72
'Η Άννα των χιλίων ημερών (<i>Anne of the thousand days</i>)	Τσαρλς Τζάρροτ	28)2)72	Πόλις κάτω απ' τη θάλασσα (<i>City beneath the sea</i>)	'Ερβιν Άλλεν	3)4)72
'Ο πέμπτος καβαλλάρης είναι ο φόβος (<i>Le 5 chevalier est la peur</i>)	Ζμπόνικ Μπρύνιχ	6)3)72	Το πρώτο πιστόλι του Τέζας (<i>1st. ess John Slaughter</i>)	Χάρρυ Κέλλερ	3)4)72
Σάφτ, ο μαύρος πάνθηρ (<i>Shaft</i>)	Γκόρντον Πάρκς	6)3)72	Χάρρυ Μούντερ (<i>Harry Munder</i>)	Κγέλλ Γκρέντε	10)4)72
Τό έκκρεμές του τρόμου (<i>Fright</i>)	Πήτερ Κόλλισον	6)3)72	Τα επτά αδέρφια (<i>The 7 Cervi brothers</i>)	Τζιάνι Πουτσινί	10)4)72
Τό δεκαήμερο της αμαρτίας (<i>La decade prodigieuse</i>)	Κλώντ Σαμπρόλ	6)3)72	Τα παιδιά που έβλεπαν τὰ τραίνα νά περνοούν (<i>The railway children</i>)	Λάιονελ Τζέφφρις	10)4)72
Πληγωμένη πεταλούδα (<i>The baby Maker</i>)	Τζαίμς Μπρίτζες	6)3)72	Μίστερ Κότς (<i>Mister Cotche</i>)	Τζάκ Λέμον	10)4)72
Πέρου (<i>Percy</i>)	Ράλε Τόμας	6)3)72	Τό κορίτσι που δέν έλεγε οχι (<i>The girl who couldn't say no</i>)	Φράνκο Μπρουζάτι	10)4)72
'Ο κήπος τών Φιντζι Κοιντινί (<i>Il giardino dei Finzi Contini</i>)	Βιτόριο ντε Σίκα	13)3)72	Μιά 'Ιταλίδα στη Νέα Υόρκη (<i>Mortadella</i>)	Μάριο Μοντισέλλι	10)4)72
Οι 4 αδέρφοι δολοφόνοι (<i>Bloody mama</i>)	Ρότζερ Κόρμαν	13)3)72	'Αποστολή αυτόκτονίας (<i>Man in the wilderness</i>)	Ρίτσαρντ Σαραφιάν	17)4)72
Νικόλαος και 'Αλεξάνδρα (<i>Nicolas and Alexandra</i>)	Φράνκλιν Σάφφνερ	13)3)72	Οι τρεις φυγάδες (<i>La poude d' escampette</i>)	Φίλιπ ντε Μπροκά	17)4)72
'Επανάσταση κάθε λεπτό (<i>R.P.M. Revolution per minute</i>)	Στάνλεϋ Κράμερ	13)3)72	Μπορεί νά συμβή και σέ οσάς (<i>One of those things</i>)	'Ερικ Μπάλλινγκ	17)4)72
Βία στη θία (<i>Kill... Kill... Kill...</i>)	Ρομαίν Γκαρό	13)3)72	'Αηλικά με καμμένα φτερά (<i>Angels who burn their wings</i>)	Ζμπόνικ Μπρύνιχ	17)4)72
'Ο άσος της λητείας (<i>Le soleil des voyous</i>)	Ζάν Ντελανουά	13)3)72	Μικροί δολοφόνοι (<i>Little murders</i>)	'Άλλαν Άρκιν	24)4)72
Τό Σαββατοκύριακο τών δολοφόνων (<i>Weekend murders</i>)	Μικέλε Λούπο	13)3)72	'Ο άνθρωπος που αντίκρουσε τήν κόλαση (<i>The omega man</i>)	Μπορίς Σαγκάλ	24)4)72
Μπιλλυ Τζάκ (<i>Billy Jack</i>)	Τ.Σ. Φράνκ	20)3)72	'Ανάκρισις τρίτου βαθμού (<i>Sweet torture</i>)	'Εντουάρ Μολινάρ	24)4)72
'Όστια (<i>Ostia</i>)	Σέρτζιο Τσίτι	20)3)72	Νέα, δημοφι και μόνη	Χέρμπερτ Ρός	24)4)72
'Ο Βασιλιάς τής ζούγκλας (<i>The african elephants</i>)	Σάιμον Τρέβορ	20)3)72	'Η κρυφή ζωή ενός μανικέν (<i>Puzzle of a downfall child</i>)	Τζέρρυ Σάτομπεργκ	1)5)72
Οι νάνοι του μαγεμένου δάσους (<i>The gnome - mobile</i>)	Ρόμπερτ Στήβενσον	20)3)72	'Αστονομική Ιστορία (<i>Il etait une fois un filic</i>)	Ζώρς Λωντέρ	1)5)72
Οι άγγελοι του διαβόλου (<i>Devil's angels</i>)	Ντάνιελ Χάλλερ	20)3)72	'Η γυναίκα του καταβίκου (<i>Adam's woman</i>)	Φίλιπ Λήκοκ	1)5)72
Νύφη κατά παραγγελία (<i>A girl in Australia</i>)	Λουίτζι Ζάμπα	20)3)72	'Η εκδίκησης (<i>Revenge</i>)	Σίντνεϋ Χαίμερς	1)5)72
Οι άνεπιθύμητοι (<i>Les intrus</i>)	Σέρτζιο Γκόμπι	20)3)72	'Εκτέλεσις κατά διαταγήν (<i>Manhunt for murder</i>)	Κλώντ Μυλώ	1)5)72
'Ο στρατηγός (<i>The general</i>)	Μπάστερ Κήττον	27)3)72	'Ο δολοφόνος δέν άφησε ίχνη (<i>Along came a spider</i>)	Λή Κάτσιν	1)5)72
Ποιάς είναι αυτός ο Χάρρυ Κέλλερμαν και γιατί με κουτοπομιλεύει (<i>Who is Harry Kellerman and why is he saying those terrible things about me?</i>)	Ούλο Γκρόζμπαρντ	27)3)72	'Ανδρομέδα: 'Αποστολή άκρας άπόρρητος (<i>The Andromeda grain</i>)	Ρόμπερτ Γουάιζ	8)5)72
'Ο στραγγαλιστής τής όδου Ρόλλικτον (<i>The strangler of Killington place</i>)	Ρίτσαρντ Φλέισερ	27)3)72	Καταβίξις μέχρι θανάτου (<i>Target murder</i>)	'Άλμπερτ Γουώκερ	8)5)72
Νύχτα τρόμου (<i>Whats the matter with Helen</i>)	Κάρτις Χάρριγκτον	27)3)72	Κόκκινος ούρανός τήν αύγή (<i>Red sky at morning</i>)	Τζαίμς Γκόλντσον	8)5)72
Οι καουμπόυς (<i>The cowboys</i>)	Μάρκ Ρύντελ	27)3)72	'Η βασιλισσα του χαμένου παραδείσου (<i>The vengeance of she</i>)	Κλίφ Όουεν	8)5)72
"Ένας άντρας για όλες τις βουλειές (<i>Entertaining Mr. Sloane</i>)	Ντάγκλας Χικόξ	27)3)72	'Η άπιστη (<i>Uwlicina</i>)	Φράνκ Νέομπιτ	15)5)72
"Έρωτας χωρίς άγάπη (<i>The way we live now</i>)	Μπάρρυ Μπράουν	27)3)72	"Ένας καταπληκτικός γένεκτης (<i>They might be giants</i>)	'Αντου Χάρβεϋ	15)5)72
Οι αδέρφοι Μάρξ στον Ιππόδρομο (<i>A day at the races</i>)	Σάμ Γούντ	3)4)72	Κατ' εύθειαν στο θάνατο (<i>Un aller simple</i>)	Ζοζέ Τζιοθαννί	15)5)72

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

Ἐκδοτικὴ Ἰνστιτούτου Ἡριδανῶν 41 - τηλ. 617.942

Ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος «Ἡριδανὸς» προσφέρει στοὺς συνδρομητὲς μας μὲ ἔκπτωση 20% τὰ παρακάτω βιβλία:

1. ΟΒΙΔΙΟΥ Ἡ τέχνη τοῦ ἔρωτα	110 / 140	23. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Ἡ ἰδέα τῆς εἰρήνης καὶ ἡ ἀνθρώπινη ἐπιθετικότητα	70 / 100
2. ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιὰτ	60	24. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Τὸ ἄξενο τῶν πόλεων, πρωτοεργὸ στὴν ψυχικὴ ἀποργάνωση τοῦ πολίτη. Μῆρος Α΄.	50 / 80
3. ΦΡΙΑΛΙΓΓΟΥ Οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ	80 / 100	25. ΣΑΦ Α. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Ἀνθρώπου	60 / 90
4. ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Ἐγκώμιον	130 / 175	26. ΜΑΡΚΟΥΖΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ Ψυχανάλυση καὶ Πολιτικὴ	50 / 80
5. ΓΚΥΓΙΩΜΩ Κυβερνητικὴ καὶ Διαλεκτικὸς Ὑλισμὸς	100 / 130	27. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ μέλλον	120 / 140
6. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Εἰρήνη	110 / 140	28. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Ἐπιστροφή στ' ἄστρα	120 / 140
7. ΡΙΛΚΕ ΡΑΪΝΕΡ Ποιήματα	120 / 150	29. ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ Ὁ Ἀλχημιστὴς	80
8. ΡΙΛΚΕ ΡΑΪΝΕΡ Ἱστορίες τοῦ Καλοῦ Θεοῦ	80 / 120	30. ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ «Τάγκο»	80
9. ΛΟΡΚΑ Μοιραλοὶ γιὰ τὸν Ἰγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας	60	31. ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β' Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10. ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ Ἀμερικὴ	120	32. ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στῆς Μόσχας τὰ χαρακώματα	100 / 130
11. ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥΪ Μ' ἀνοιχτὰ χαρτιά	70 / 100	33. ΓΚΡΟΎΛΙΧ Ε. Κανεὶς δὲν γεννιέται ἥρωας	120 / 150
12. ΕΞΥΠΕΡΥ Ὁ Μικρὸς Πρίγκιπας	60 / 75	34. ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α. Τὸ Βατικανὸ καὶ ὁ 20ὸς αἰώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομπραι	110 / 150	35. ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δὸν Κιχώτης	150
** Ἕνας ἔρωτας τοῦ Σουάν	110 / 150	36. ΓΚΑΙΤΕ Β. Ράινεκε ΦοῦΕ	110
*** Ὄνόματα τόπων: τὸ ὄνομα	110 / 150	37. ΑΝΤΕΡΣΕΝ Παραμῦθια	75
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ * Γύρω ἀπὸ τὴν κυρία Σουάν	110 / 150	38. ΓΚΡΙΜΜ Ὁ Θαυμαστός κόσμος	95
** Ὄνόματα τόπων: ὁ τόπος	110 / 150	39. ΑΙΣΩΠΟΥ Μῦθοι	75
*** Ὄνόματα τόπων: ὁ τόπος	110 / 150	40. ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλῆς — Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας Παιδικὴ Διασκευὴ	100
19. Γ. ΡΑΪΤ Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχὴ του	110 / 140	41. ΤΣΕΧΩΦ Α. Ἀναποδιὲς τῆς ζωῆς	25
20. ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας	170 / 200	42. ΤΑΓΚΟΡ Ρ. Διηγήματα - Ἀφιερώματα	30
21. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Ἀναμνήσεις καὶ Ἀναζητήσεις * Γκράτς	100	43. ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τὰ φιλοσοφικά	30
** Βιέννη	100		
*** Μόσχα	100		
22. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη καὶ Ἀνθρωπισμὸς	120		



MONDADORI-ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΤΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΟΙ ΙΔΙΟΙ ΟΙ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΩΝ

12 ΥΠΕΡΠΟΥΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ
1650 ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ
2500 ΣΕΛΙΔΕΣ
300 ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

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



ΜΕ 200 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

εγγράφεστε συνδρομητής
γιὰ ολόκληρο τὸ ἔργο

Τηλεφωνήστε σήμερα
στὸ 315-363 - 621-762

καὶ ὁμοίως θὰ σᾶς ἐπισκεφθῆ
ἀντιπρόσωπὸς μας
γιὰ νὰ σᾶς ἐπιδείξῃ τοὺς τόμους
χωρὶς ὑποχρέωση ἐκ μέρους σας
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ-ΣΤΑΔΙΟΥ 33-ΑΘΗΝΑΙ

