

συγχρονος κινηματογραφος

Πώλ Λεντύκ — Άλέξης Γρίβας

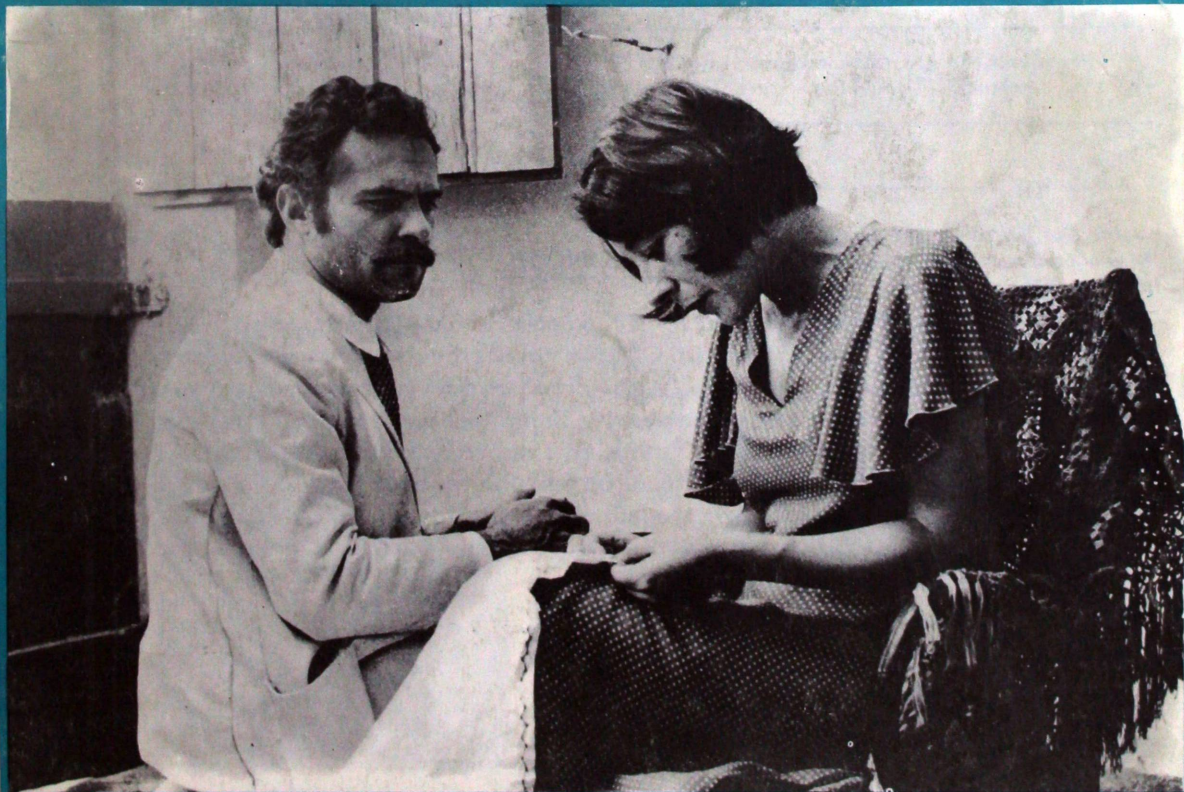
Νέος γερμανικός κινηματογράφος

Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι

Μπερτολούτσι / Τσίττι / Παζολίνι

22

Αύγουστος 72



ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἡ Ἑταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἐπιθυμῆ νά κάνει ννωστή μιὰ δωρεὰ τήν ὁποία πῆρε ἀπό τό ἀμερικανικό Ἴδρυμα Φόρντ γιά περίοδο δύο ἐτῶν μέ σκοπό τήν διεύρυνση τοῦ προγράμματός της.

Ἡ παραπάνω Ἑταιρεία εἶναι μὴ κερδοσκοπική, καί ἰδρύθηκε ἀπό νέους κινηματογραφιστές καί δημοσιογράφους, μέ σκοπό τή συνεισφορά τους στήν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα.

Τά προσφερθέντα κεφάλαια θά διατεθοῦν γιά τίς ἐξῆς δραστηριότητες: Ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς ἀγωγῆς τοῦ κοινοῦ μέ διαλέξεις, ἐκδόσεις καί προβολές ἀφενός, καί ἀφετέρου βοήθεια πρὸς τοὺς κινηματογραφιστές πού θά ἤθελαν νά δουλέψουν χωρὶς τοὺς περιορισμοὺς τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος, διαθέτοντάς τους τὰ ἀναγκαῖα κινηματογραφικὰ μηχανήματα καί ὑποστηρίζοντας οἰκονομικά τήν προσπάθειά τους.

Πρὸς τό παρόν, βρίσκονται ὑπὸ παραγωγὴν δέκα ταινίες μικροῦ μήκους, ἐνῶ ἔχει ἀνεγγελθεῖ ἤδη ἓνας διαγωνισμὸς ταινιῶν μεγάλου μήκους γιά τήν μερική οἰκονομική ἐνίσχυση ἀπὸ μέρος τῆς παραπάνω Ἑταιρείας.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἀπὸ τήν 1 Ἰουλίου, οἱ ἀναγνώστες μας μποροῦν ν' ἀλλάξουν τὰ τεύχη 1-16 (ἐφόσον βρίσκονται σέ καλή κατάσταση) μέ κομψοὺς πανόδετους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές γιά τό κόστος τῆς βιβλιοδεσίας. Ἡ ἀλλαγὴ θά γίνεταί μόνο στὰ γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 καί Ἡροδότου (Κολωνάκι), δευτέρου ὄροφος, τό πρωὶ ἀπὸ τίς 10 μέχρι τῆ 1 καί τό ἀπόγευμα ἀπὸ τίς 6 μέχρι τίς 10, πλὴν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θά διατίθενται πρὸς πώληση καί ἀπὸ τὰ κεντρικά βιβλιοπωλεῖα. Ἐπίσης στὰ γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας, οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νά προμηθευτοῦν παλιὰ τεύχη πού τυχόν τοὺς λείπουν, καί τό βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου".

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

No 22 Αύγουστος 72



«Σάο Μπερνάρδο», του Λέον Χίρτσιμαν.



1. Συζήτηση των Πόλ Λεντνκ και Άλέξη Γρίθα με τους Μισέλ Δημόπουλο και Πάνο Κοκκινόπουλο 2
2. Τάσεις του νέου γερμανικού κινηματογράφου — του Χάιντς Ράτσακ 8
3. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι, με τους Πασκάλ Μπονιτσόρ, Μπερνάρδο Άιζενστάιτς και Ζάν Ναζμπονί 16
4. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι με τους Τζιάννα Μιγκρόνε, Σιριάκο Τίσο, Άλεσσάντρο Καππαμπιάνκα και Σεμπάστιαν Σαντχάουσερ 24
5. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι, με τους Μισέλ Δημόπουλο και Πασκάλ Κανέ 31
6. Γραφή / Ψυχανάλυση / Ιστορία / Άπεικόνιση — του Νίκου Αυγούρη 34
7. Μερικές παρατηρήσεις για τη μετάφραση του «Ιβάν» — του Κων. Γ. Πιτιάκη 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, Ί. Δροσοπούλου 223. Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Αναπαραγωγή φωτογραφιών - όφσετ: Στράτος Γιαννατοής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίσις. ● Συντακτική επιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντάς. ● Έτήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, έξωτερικού δολάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Άρσοδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Έμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Χάρητος 1 και Άρσοδότου (τ.τ. 139) ● Τμήμ τεύχους 10 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 22 Août 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Συζήτηση

των Πώλ Λεντύκ και Άλεξη Γρίβα

μέ τους

Μισέλ Δημόπουλο και Πόνο Κοκκινόπουλο



ΕΡΩΤΗΣΗ: Προτιμούμε πώς μπορούμε ν' άρχίσουμε, μιλώντας για τη μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία, τον μεξικάνικο Κινηματογράφο, την κίνηση του «ανεξάρτητου» κινηματογράφου, και νά καταλήξουμε στην ταινία «Ρήνη». Ν' άρχίσουμε δηλαδή από τη βάση της πυραμίδας για νά φτιάσουμε στην κορυφή της.

ΓΡΙΒΑΣ: Μιλώντας για την κινηματογραφική βιομηχανία, θρίσκουμε, όπως είναι φυσικό, σχέσεις με την Ελλάδα. Και στις δυο περιπτώσεις μιά αρκετά ανεπτυγμένη βιομηχανία οργανωμένη. Υπάρχουν όμως και αρκετές διαφορές. Πρώτα ή διαφορά πληθυσμού: 50 εκατ. το Μεξικό, 9 εκατ. ή Ελλάδα. Ύστερα το πρόβλημα της αγοράς. Νομίζω ότι το Μεξικό έχει δυναμεις, ευρύτερες δυνατότητες απ' ότι ή Ελλάδα. Έπειδή το Με-

ξικό είναι Ισπανόφωνη χώρα έχει αυτό που λέμε μεγαλύτερη «φυσική αγορά»: όλη τη Λατινική Άμερική (έκτος της Βραζιλίας), όπου το Μεξικό όχι μόνο είναι σε σχέση μ' αυτές τις χώρες αλλά είναι κι ό μεγαλύτερος παραγωγός ταινιών. Σε αυτό το επίπεδο ή Ελλάδα είναι περισσότερο περιορισμένη.

»Στο επίπεδο του περιεχομένου των ταινιών, ή μεξικάνικη παραγωγή μοιάζει πολύ με την ελληνική, μόνο που έχει περισσότερες καθαλλάρηδες, χορούς, τραγούδια... Κι αυτή πάντως κατασκευάζεται με βάση τον τοπικό μύθο, το φολκλόρ.

ΛΕΝΤΥΚ: Η μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία είναι κρατική. Είναι μιá βιομηχανία που έλέγχεται από το κράτος σε όλα τα επίπεδα: παραγωγή, διανομή, άκόμα και τις καραμέλλες που που-

λάνε στον κινηματογράφο.

ΕΡ.: Το ίδιο ομιθαίνει και με τις αίθουσες ποσβολής:

ΓΡΙΒΑΣ: Το 90% των αίθουσών ανήκουν σ' ένα δίκτυο διανομής, που έλέγχεται από το κράτος.

ΕΡ.: Τα κεφάλαια είναι μεξικάνικα, ή βορειο - αμερικάνικη προέλευσης:

ΓΡΙΒΑΣ: Τα κεφάλαια είναι βασικά μεξικάνικα αλλά οι αμερικάνικες εταιρίες παραγωγής είναι σίγουρες ότι μπορούν νά παίξουν τα έργα τους σε αίθουσες που παίζουν αποκλειστικά τα έργα αυτής ή της άλλης αμερικάνικης εταιρίας έκμετάλλευσης.

ΛΕΝΤΥΚ: Ο αμερικάνικος κινηματογράφος είναι πολύ ισχυρός

στο Μεξικό με την έννοια ότι το 80% των ταινιών που παίζονται είναι αμερικάνικες. Άκόμα και τα ευρωπαϊκά φιλμ που προβάλλονται, ή εκμετάλλευση τους γίνεται από αμερικάνικες εταιρίες. Μέχρι την εποχή που ανέλαβε το κράτος τον έλεγχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας ο ισχυρότερος φορέας εκμετάλλευσης και παραγωγής ακόμα και όρισμένων μεξικάνικων ταινιών ήταν η Κολούμπια. Τώρα, με τον κρατικό έλεγχο, συνεχίζεται φυσικά η αμερικάνικη επίρροη, αλλά όχι ακριβώς στο επίπεδο του κινηματογράφου. Πάντως αυτή τη στιγμή η μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία πάει πολύ άσχημα οικονομικά. Χάνει πολλά λεφτά που πληρώνονται από το κράτος. Υπάρχουν θέβια και όρισμένες συμπαραγωγές με Άμερικανούς κυρίως αμερικάνικα φιλμ που γυρίζονται στο Μεξικό, αλλά σε μικρότερο βαθμό απ' ό,τι στην Ίσπανια ή στη Γιουγκοσλαβία. Τα φιλμ αυτά που γυρίζονται στο Μεξικό έχουν μεγάλη σημασία για τους Μεξικανούς ανθρώπους του κινηματογράφου, γιατί θρίσκουν δουλεία (υπάρχει δέξυ πρόβλημα ανεργίας) και μάλιστα με πολύ καλά ήμερομίσθια. Άλλά τα φιλμ αυτά δεν είναι πολλά.

ΕΡ.: Δεν υπάρχουν δηλαδή μεγάλες επενδύσεις αμερικάνικων κεφαλαίων στην ύοδομη του μεξικάνικου κινηματογράφου, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στον Καναδά.

ΓΡΙΒΑΣ: Έγω θα το έλεγα κάπως έτσι. Οι ενδιάμεσοι, αυτοί δηλαδή που φέρνουν τα φιλμ στο Μεξικό είναι οι αμερικάνικες εταιρίες. Άλλά ο μηχανισμός που διανέμει τις ταινίες στο έσωτερικό κινείται με κρατικά κεφάλαια. Αυτός ο κρατικός μηχανισμός φυσικά σέρνει μαζί του όλα τα χαρακτηριστικά μιας κρατικοποιημένης (καπιταλιστικής) βιομηχανίας...

ΛΕΝΤΥΚ: Σ' αυτό το σημείο είναι χαρακτηριστικό, ότι οι διάφορες κατατροπές στον μεξικάνικο κινηματογράφο δεν όφειλονται τόσο, ούτε στις αμερικάνικες πιέσεις, ούτε στον τρόπο λειτουργίας μιας βιομηχανίας (ένα φιλμ που φέρνει κέρδη και που όδηγει στην παραγωγή μιας σειράς όμοιων φιλμ) όσο στις μεταβολές της κρατικής πολιτικής. Γιατί η κυβέρνηση χ ρ η σ ι μ ο π ο ι ε ι τον κρατικοποιημένο κινηματογράφο. Χρησιμοποίησε τον κινηματογράφο πιθανόν όχι μέχρι την άνοιξη της δημογραφίας, αλλά όπωσδήποτε στο επίπεδο της άγνωσης των προβλημάτων, του έφθασμαού. Μ' άλλα λόγια έχει πολύ μεγάλη σχέση με τον καθαρό έμπορικό, μη κρατικό κινηματογράφο.

»Το οικονομικό σύστημα τώρα στο

έπίπεδο παραγωγής ακολουθεί την έξης διαδικασία: Για να κάνει ένα φιλμ μπορεί να πάρει ένα «κινηματογραφικό δάνειο». Παρουσιάζει ένα σενάριο στη λογοκρισία. »Αν το σενάριο περνάει, τότε το παίρνει ένας παραγωγός που πηγαίνει στην «κινηματογραφική τράπεζα» και δηλώνει ότι θάχει τόσα λεφτά για το φιλμ ζητώντας έπιπλέον ένα δάνειο. Η τράπεζα συνεδριάζει και άποφασίζει άν θα δώσει ή όχι δάνειο με κριτήρια οικονομικά.

»Από το 1962 που παρουσιάστηκε η πρώτη μεγάλη κρίση στον μεξικάνικο κινηματογράφο, έχουν άρχισει να ψάχνουν νέες φόρμουλες παραγωγής, σεναρίων, που θα θηθούν τον μεξικάνικο κινηματογράφο να όγει απ' το οικονομικό τέλμα που είχε πέσει. Τότε όργανώσαν δύο διαγωνισμούς, έπέτρεψαν την είσοδο νέων σκηνοθετών, τώρα προσπαθούν να πάνε πιο μακριά, αλλά ή κρίση συνεχίζεται γιατί οι βασικές δομές της βιομηχανίας μέιναν οι ίδιες, κι έτσι τώρα έχουμε και τις αντίφάσεις των διαφόρων φορέων της βιομηχανίας σόν τις πολιτικές αντίφάσεις.

»Στο επίπεδο της παραγωγής προσπαθούν να αλλάξουν τους παλιούς παραγωγούς. Π.χ. το μέσο δάνειο είναι 700 με 800.000 πέζος. Τα έξοδα ενός φιλμ κυμαίνονται από 200 ως 500.000 πέζος σε χρήμα (γιατί μπορείς να θάλεις τους ήθοποιούς σάν συμπαραγωγούς, μπορείς να θρείς διάφορες φόρμουλες κλπ.). Έτσι, ο παραγωγός, αυτός που είναι έπιφανειακά παραγωγός, δεν ρισκάρει καθόλου λεφτά. Αυτός, παίρνει λεφτά, τα χρησιμοποιεί, τα διανέμει, και έτσι δεν ένδιαφέρεται διόλου άν το φιλμ δουλεύει ή όχι, γιατί όχι μόνο δεν έχει να χάσει αλλά και κερδίζει. Αυτός που χάνει τελικά είναι ή «κινηματογραφική τράπεζα» που παίρνει λεφτά από το κράτος και χρηματοδοτεί ταινίες. »Όπως όμως τα λεφτά της εκμετάλλευσης των φιλμ δεν έπιστρέφουν στην τράπεζα — όπως θάταν φυσικό — ή τράπεζα έχει τεράστιο παθητικό.

»Δεν ξέρω ακριβώς το ύπος της χασούρας. Είναι περίπου 200.000.000 πέζος κάθε χρόνο (500.000.000 δρχ.). Και έτσι όλο και περισσότερο γίνεται έντονη ή ανάγκη να θρηθεί μία λύση.

»Από την έλλειψη πολιτικοποίησης, πολιτικών κινήματων κλπ. είναι νέος σκηνοθέτης που εμφανίζεται είναι αναγκασμένος να δουλέψει μέσα στο σύστημα κάνοντας έργα —λιγότερο ή περισσότερο καλά (ανάλογα με το ταλέντο), αλλά πάντοτε περιορισμένα λόγω της συνεχούς πάλης ένάντια στα προσχεδιασμένα σενάρια, τις φόρμουλες παραγωγής κλπ. Και έτσι καμία κίνηση δεν μπορεί να πάρει σάρ-

κα. Φυσικά, έδω και 10 χρόνια εμφανίζονται σοραδικά σκηνοθέτες που κάνουν 1 ή 2 φιλμ ανεξάρτητα και έπειτα άναγκάζονται να δουλέψουν στο σύστημα όχι κυρίως γιατί είναι άπονομαμένοι αλλά βασικά λόγω του προβλήματος της εκμετάλλευσης των ταινιών τους».

ΓΡΙΒΑΣ: Νομίζω πώς αυτή ή κίνηση του «ανεξάρτητου κινηματογράφου» ήταν σχεδόν τυχαία: Δηλ. δεν υπάρχει κοινή όμαδική ιδεολογία αλλά κυρίως άνθρωποι σάν τον Άρτουρο Ριποστάν που δουλεύει στο σύστημα και μία μέρα θρίσκει ένα φιλο όπερατέρ (έμένα), γυρίζει το φιλμ, το θλέψουμε μεταξύ μας, το πάμε σε όλα τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, αλλά δεν θγάζει ούτε δραχμή.

»Τελικά όλη αυτή ή κίνηση δεν μπορεί να αντίδράσει στην βιομηχανία.

»Το θέμα δεν είναι ότι δεν υπάρχει κοινό γι' αυτά φιλμ, γιατί πάντα υπάρχει κοινό, αλλά ότι τα φιλμ αυτά δεν μπορούν να πησιάσουν το κοινό. Όλες οι αίθουσες κοντρολάρονται από το κράτος, τα σινε-κλάμ, πολιτικές όργανώσεις, φοιτητικές όργανώσεις δεν μπορούν να κάνουν τίποτα γιατί είναι σχεδόν άνυπαρκτες. Φυσικά υπάρχει φοιτητικό κοινό που ένδιαφέρεται άμεσα αλλά αυτό που υπάρχει δεν μπορεί να έξασφαλίσει το φιλμ οικονομικά. Υπάρχει ένας κινηματογράφος τέχνης, αλλά κι αυτός κοντρολάρεται από το κράτος.

»Αυτά τα φιλμ που λέμε προβλήθηκαν στα σινε-κλάμ και σε «ειδικές» προβολές και το κοινό αυτό τα είδε αλλά το πρόβλημα θρίσκεται να «έθνηκό» επίπεδο. Π.χ. τα φιλμ που πήραν μέρος σ' αυτούς τους δύο διαγωνισμούς πειραματικού κινηματογράφου είχαν προγραμματιστεί για προβολές. Τελικά παίχτηκαν 3 ή 4 αλλά κι αυτά δεν έθγαλαν καθόλου λεφτά.

ΛΕΝΤΥΚ: Τα φιλμ αυτά μούκοταρίστηκαν. Έθγαλαν λεφτά στο επίπεδο των εισιτηρίων, αλλά από ένα «ειδικό» μούκοταξ όυτε ένα πέζος δεν έφτασε στα χέρια των σκηνοθετών. Τους παρουσιάσαν τεράστιες τιμές διαφήμισης και όπως όλα ήταν κοντρολαρισμένα από το κράτος δεν έγινε τίποτα. Υπήρχαν ανεξάρτητα φιλμ που είχαν οικονομική έπιτυχία και που άν είχαν πάρει τα λεφτά ίσως να μπορούσαν να συνεχίσουν ανεξάρτητα. Άλλά αυτό που ήθελε το κράτος δεν ήταν να έπιτρέψει έναν ανεξάρτητο κινηματογράφο αλλά να θρει καινούργιους σκηνοθέτες για την κινηματογραφική βιομηχανία. Πράγμα που έγινε (βλέπε: Άλμπέρτο Ίσακ, κλπ.).

»Είναι πολύ καθαρό ότι αυτό που θέλουν είναι να έπιτρέψουν να γίνεται κάτι που και που άλλα μη

μπορώντας να δουλέψει κανείς ανεξάρτητα, να αναγκάζεται να μπει στη βιομηχανία.

ΓΡΙΒΑΣ: Κάτω απ' την πίεση του Τύπου, των κριτικών κλπ. και όλου του θόρυβου που δημιουργείται γύρω απ' αυτή την υπόθεση, το κράτος λείπει λίγο πολύ: «Έντάξει, ίσως μεταξύ όλων αυτών υπάρχουν όρισμένοι που μπορούν να μας εξυπηρετήσουν» (όλο αυτό μέσα στην προσπάθειά τους να θροούν καινούργιες φόρμουλες). «Έτσι, σκηνοθέτες σαν τον Άρτοουρ Ρισποτάν και τον Φελίππε Καζάλς, δουλεύουν τώρα στη βιομηχανία. Έτσι ο «ανεξάρτητος κινηματογράφος» στο Μεξικό δεν είναι —κατά τη γνώμη μου— ένα κίνημα αλλά ένα άθροισμα από άτομα, από προσωπικότητες.

ΛΕΝΤΥΚ: Σ' αυτό το πεδίο και το φιλμ μου «Ρήντ» είναι ένα παράδειγμα: Δεν παρουσίασα επίσημα το σενάριο στη λογοκρισία. Άνεπίσημα συζήτησα με πολλούς παραγόντες του τμήματος λογοκρισίας και ξέρω ότι αν το σενάριο είχε παρουσιαστεί επίσημα δεν θα πέραγε. Χωρίς να πάρω άδεια λοιπόν γύρισα το φιλμ σε 16 χιλ. και έξω απ' τα συνδικάτα τεχνικών. Αυτό έδωσε μία επίσημότητα στο φιλμ γιατί το 16 χιλ. δεν θεωρείται «κινηματογράφος».

«Τώρα το φιλμ θα γίνει μάλλον δεκτό. Ήδη, η βιομηχανία και το κράτος το έχουν «άρπάξει». Βοηθούμενος από την πίεση που εξάσκησε η κριτική, το φιλμ θα γίνει δεκτό στο βιομηχανικό δίκτυο έκμεταλλευσης, κι εγώ θα συνεχίσω να κάνω φιλμ για τη βιομηχανία. «Αν το φιλμ πήγαινε καλά κατά έναν ανεξάρτητο τρόπο, αυτό θα αποτελούσε ένα πολύ κακό παράδειγμα. Αυτό που πρέπει, είναι να πάει καλά το φιλμ αλλά πάντα μέσα στη βιομηχανία. «Όπως βλέπουμε η ανεξαρτησία του κινηματογράφου μας είναι μόνο στο επίπεδο παραγωγής. Μία άλλη δυνατότητα για δουλειά έξω από τη βιομηχανία θα ήταν οι ταινίες μικρού μήκους. Άλλά κανένας παραγωγός δεν δίνει δεκάρα για μικρού μήκους ταινία. Απλούστατα γιατί η μικρού μήκους δεν πρόκειται να αποφέρει κανένα κέρδος. Για να παιχθεί στις αίθουσες πρέπει να πληρώσει όπως και στις διαφημιστικές ταινίες! «Όπως είπαμε και πιο πάνω, όλ' αυτά είναι συνδεδεμένα με την πολιτική κατάσταση της χώρας. Έδώ και δυο χρόνια η κυβέρνηση μιλάει κάθε μέρα για «δημοκρατικό άνοιγμα». Στην πραγματικότητα πρόκειται για μία αναγκαιότητα δημοκρατικοποίησης από μέρους της αστικής τάξης που έχει φτάσει σε άδιέοδο. Φυσικά, στο επίπεδο του επικοινωνιολογικού, όπως είναι η περίπτωση του κινηματογράφου υπάρχει μία σχετική ελευθερία κι αυτό για να αποφεύγονται τα προβλήματα σε

άλλα επίπεδα, πολύ πιο σοβαρά, από πολιτική άποψη.

ΓΡΙΒΑΣ: Πέρα απ' αυτό υπάρχει και το πρόβλημα των συνδικάτων των τεχνικών. Στο χώρο του ανεξάρτητου κινηματογράφου υπάρχει παντελής άγνοια από τη μεριά των συνδικάτων. Στην περίπτωση όμως που το φιλμ κυκλοφορήσει επίσημα, είμαστε υποχρεωμένοι να πληρώσουμε μία αποζημίωση στα συνδικάτα γιατί δεν χρησιμοποιήθηκαν τεχνικοί του συνδικάτου. «Αν πληρώνονταν όμως κανονικά αυτά που ζητάει το συνδικάτο, το ποσό θα ήταν το διπλάσιο από αυτό που στοίχισε το φιλμ.

ΛΕΝΤΥΚ: Τα συνδικάτα χρησιμοποιούν μία πολύ παλιά φόρμουλα: «Έχουν μία λίστα προσώπων που πρέπει να χρησιμοποιήσεις (όπως μακιγιέρ και βοηθός μακιγιέρ) άσχετα αν το φιλμ δεν τους έχει ανάγκη.

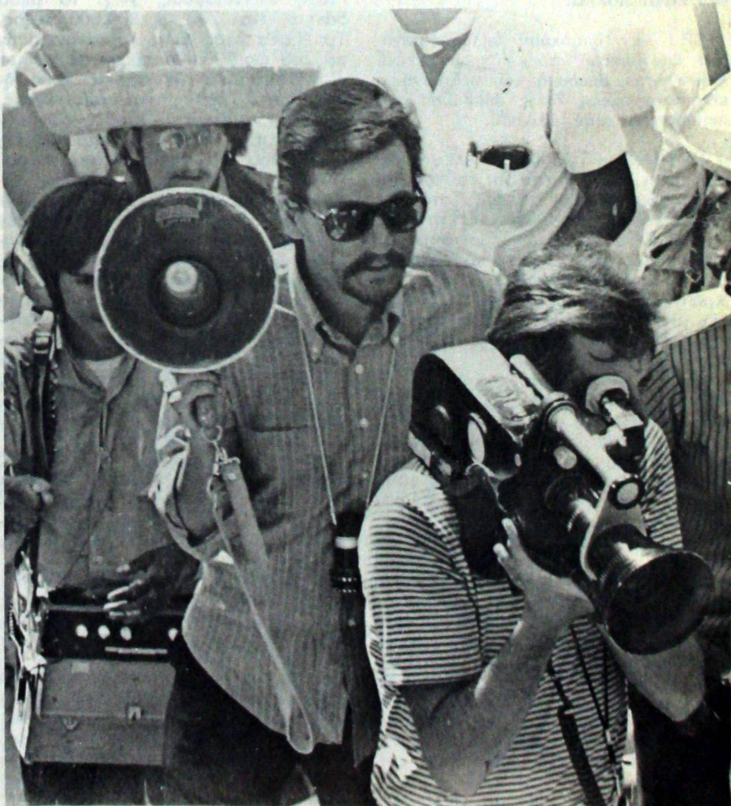
ΓΡΙΒΑΣ: Όλα τα ανεξάρτητα φιλμ δούλεψαν όπως ήταν φυσικό με πολύ περιορισμένο συνεργείο. Σκηνοθέτης, βοηθός, διευθυντής φωτογραφίας που δούλευε και την κά-

μερα και φώτιζε κι ένας ηλεκτρολόγος... Στο «Ρήντ» ήταν λίγο πιο σύνθετο γιατί υπήρχε ανάγκη για μεγαλύτερο συνεργείο.

ΕΡ.: «Ας έρθουμε τώρα στο ίδιο το φιλμ. Πέστε μας για τις συνθήκες που γυρίσατε το φιλμ σας. Πώς ξεκίνησατε;

ΛΕΝΤΥΚ: Αυτό που με επηρέασε περισσότερο την εποχή που γύρισα το φιλμ, την εποχή ακόμα που σχεδίαζα να το γυρίσω, ήταν ο ανεξάρτητος κινηματογράφος που γι' αυτόν σήμερα γίνεται πολύς λόγος, ένας κινηματογράφος που δεν απαιτεί πάνω από τρία πρόσωπα για συνεργείο, το δωμάτιο κάποιου φίλου για το γύρισμα, τον Άλέξη με την κάμερά του, χωρίς προβλήματα ήχου, πολλούς διαλόγους κλπ... Απ' την πλευρά μου δεν νόμιζα πως θα μπορούσα να ξεκινήσω μ' ένα φιλμ στο «Ρήντ», γιατί ήταν ένα φιλμ πολύ σύνθετο, και απαιτούσε μία πολύ ισχυρή παραγωγή. Λίγο τυχαία όμως είδαμε πως είχαμε κάποιες πιθανότητες γιατί γνωρίσαμε μερικούς ανθρώπους με επαφές τέτοιες

Γύρισμα του «Ρήντ, το Μεξικό επαναστατεί». Στην κάμερα ο Άλέξης Γρίβας, με το μεγάλωνο ο Πώλ Λεντύκ.





‘Αριτόβο Ριποτίν: «Τό Έγκλημα».

που θα μπορούσαν να μās διευκολύνουν σ’ αυτόν τόν τομέα. Αναρωτηθήκαμε λοιπόν τότε γιατί λόγω να υποβληθούμε σε μιὰ τέτοια αὐτολογοκρισία σάν αὐτή στήν ὁποία μās ὑποχρεώνει ὁ περιορισμός στήν ἀνάπτυξη τοῦ σεναρίου καί στήν παραγωγή ἀπ’ τήν στιγμή πού ἀποφασίζουμε νά μὴ δουλέψουμε στόν ἐμπορικό κινηματογράφο. Τελικά τὰ πράγματα δὲν προχώρησαν ὅπως ἀκριβῶς θέλαμε, οἱ ἐπαφές μας δὲν ἀποδείχτηκαν τόσο ἀποτελεσματικές κί ἡ παραγωγή ἔγινε πολὺ πολὺπλοκή, πάντως εἴχαμε ἐκκινήσει. Γιὰ τὸ σενάριο δὲν νομίζω πῶς ἀξίζει τὸν κόπο νὰ συζητήσουμε, τὸ πρόβλημα παραμένει πάντα τὸ ἴδιο: ἔχεις ἕνα σενάριο πού σ’ ἐνδιαφέρει κί ἀποφασίζεις νὰ τὸ ἐπεξεργαστείς. Αὐτὸ εἶναι ὄλο.

Ὅταν μοῦ ἦρθε ἡ ἰδέα γι’ αὐτὸ τὸ σενάριο σκεφτόμουν ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε ἕνα φιλμ, μὲ μῦθο, πού νὰ τραβήξει ἕνα κοινὸ πού τὸ ντοκουμανταίρ γιὰ πολλοὺς λόγους δὲν θὰ πετύχαινε νὰ τὸ κάνει. Μὲ τὸ «Ρήντ» σκεφτόμουν ὅτι εἶχα τὴ δυνατότητα ν’ ἀπευθυνθῶ

σὲ πολλὰ ἐπίπεδα τοῦ κοινοῦ, ν’ ἀπευθυνθῶ σ’ ἕνα κοινὸ μὲ τὰ διάφορα ἐπίπεδα ἀνάγνωσης.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ γυρίσματος ἀναλογιστήκα ὅτι δὲν θὰ εἶχα τὴ δυνατότητα νὰ φτάσω σ’ ἕνα κάποιο κοινὸ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς διανομῆς, κί ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς δονάνωσης συνέβαινε τὸ ἴδιο. Τότε ἀφέθηκα σὲ μιὰ πορεία πρὸς προσωπικὴ.

Δὲν ξέρω ἂν αὐτὸ ἔκανε καλὸ ἢ κακὸ τὸ φιλμ, πάντως ἔτσι ἔγινε. Καί νομίζω πῶς τὸ φιλμ ἔγινε δυσκολότερο. Τώρα θρῖσκομαι σὲ κατάσταση νὰ πιστεῶ πῶς τὸ φιλμ δὲν θὰ ἔχει ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Καί πιστεῶ πῶς αὐτὸ θὰ ὀφείλεται σὲ δικὰ μου λάθη. Στὴν περίπτωσιν τοῦ «Ρήντ» ὑπῆρχαν διάφορα θέματα πού μπορούσαν νὰ ἀποβοῦν περισσότερο ἢ λιγότερο σημαντικὰ καί τελικὰ αὐτὰ πού κατέληξαν πρὸ σημαντικὰ εἶναι τὰ προσωπικὰ μου θέματα. Πάντως τὸ θέμα τοῦ διανοομένου ἀπέναντι στὴν ἐπανάσταση, κί ὄχι ἡ ἴδια ἡ ἐπανάσταση ἢ ἄλλα διάφορα θέματα τοῦ φιλμ, ἀποτελοῦσαν τὸ ἀρχικὸ σχέδιο τῆς ταινίας. Νομίζω λοιπόν πῶς τὸ φιλμ

ἔχει γίνε γιὰ ἕνα κοινὸ διανοομένου, εἶναι ἕνα φιλμ πού μιλά γιὰ τοὺς διανοομένους, ἀπευθύνεται στοὺς διανοομένους, κί αὐτὸ ἴσως δὲν εἶναι κακὸ, ἀλλὰ γιὰτὶ ν’ ἀριόμαστε τὴν πιθανότητα ἐνὸς πρὸ «ἀνοικτοῦ» φιλμ; Ὅπως θὰ διαπιστώσατε κί ἐσεῖς οἱ ἴδιοι δὲν ἔχω ἀποστασιοποιηθεῖ καθόλου ἀπὸ τὸ φιλμ, ἀπ’ αὐτὴν κυρίως τὴν ἀποψη, ἡ κατάσταση ξεφυγε τόσο πολὺ ἀπ’ τὰ χέρια μου πού δὲν ἴπορῶ νὰ τὸ κρίνω ἀντικειμενικά. Προσπαθῶ νὰ θρῶ τί ἀκριβῶς ἔγινε ἀλλὰ...

ΕΡ.: Ἀπὸ μέρους σας ἦταν θεληματικὸ νὰ κάνετε ἕνα φιλμ πάνω σὲ μιὰ δασμένη ἐποχὴ τῆς χώρας σας, δάσων στὴν ἴδια τὴν ἱστορία, ἢ μήπως θέλατε νὰ πεῖτε ἄλλα πράγματα;

ΛΕΝΤΥΚ: Θέμα μου δὲν ἦταν ἡ μεξικανικὴ ἐπανάσταση. Οἱ ἀντιδράσεις στὸ Μεξικὸ ἦταν οἱ ἐξῆς: θεώρησαν τὸ φιλμ σημαντικὸ, κί αὐτὴ τὴν κρίση τὴ στήριξαν στὴ σχέση αὐτοῦ τοῦ φιλμ μὲ τ’ ἄλλα φιλμ πού εἶχαν γίνε γιὰ τὴν μεξικανικὴ ἐπανάσταση. Γιὰ μὲνα τὸ θέμα εἶναι ὁ «Ρήντ». Φυσικὰ ὅπωςοδήποτε ὑπάρχει κάποιο πλαίσιο, κί αὐτὸ τὸ πλαίσιο εἶναι ἡ ἐπανάσταση, ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὴ τὸ θέμα τοῦ φιλμ. Τὸ θέμα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἕνας ὅποιοοδήποτε διανοομένου ἀπέναντι σ’ ἕνα ὅποιοοδήποτε πολιτικὸ κίνημα, καί στὴ σκηνοθεσία, νομίζω πῶς εἶναι σαφές, δὲν προσπαθοῦμε νὰ ὑπογραμμίσουμε, ὅτι ὁ «Ρήντ» ἦταν Ἀμερικάνος, οὔτε ὅτι ἦταν δημοσιογράφος, ἀλλὰ κυρίως ὅτι εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού θρῖσκεται ἐξῶ ἀπὸ ἕνα κάποιο κίνημα καί θέλει νὰ ἐνταχθεῖ σ’ αὐτὸ. Τελικὰ θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι ἕνα ταξικὸ πρόβλημα, δηλαδὴ ἕνας ἄνθρωπος ἄλλης τάξης πού προσπαθεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ ἕνα κίνημα στὸ ὁποῖο ὡς ἕνα σιμετὸ δὲν ἀνήκει.

ΕΡ.: Ποιά ἦταν ἡ ἀρχικὴ σας ἰδέα ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δόμησης τοῦ φιλμ;

ΛΕΝΤΥΚ: Ὑπάρχει τὸ πρόβλημα τῆς ἀρχικῆς πρόθεσης πού ὅπως σας εἶπα ὑπέστη ἀρκετὰ σημαντικὰ μεταβολές, κί ἔπειτα ὑπάρχει ἀκόμα καί τὸ πρόβλημα πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν παραγωγή κί ἔκανε ν’ ἀλλάξουν κί ἄλλα παρακάτω πράγματα. Δικὴ μου πρόθεση ἦταν νὰ κάνω ἕνα φιλμ μὲ πολλὰ ἐπίπεδα ἀνάγνωσης. Τελικὰ δὲν πῆγε καλὰ τὸ σενάριο εἶναι πολὺ πρὸ διαλεκτικὸ ἀπὸ ὅτι τὸ φιλμ σήμερα. Τὸ φιλμ σήμερα δὲν εἶναι πολὺ ἐξισοροπημένο, μερικὰ πράγματα τὰ ὑπογραμμίζει ὑπερβολικὰ καί μερικὰ τὰ ἀφήνει στὴ σκιά... Αὐτὸ ὀφείλεται ἐπίσης καί στὰ προβλήματα πού μās δημιουργήσε ὁ ἦχος, πού μās ἀνάγκασε νὰ θυλάοιμε μερικὲς σκηνές. Σ’ αὐτὸ τὸ φιλμ, ἀσχετὰ μὲ τί γνώμη ἔχουμε γι’ αὐτὸ.

χρησιάστηκε να αυτοσχεδιάσουμε πολύ.

ΕΡ.: Αυτό σε τί κυρίως όφειλόταν:

ΛΕΝΤΥΚ: Στις συνθήκες της παραγωγής και στους τεχνικούς περιορισμούς. Πρόθεση μας από τεχνική άποψη ήταν να φτιάξουμε μία ταινία σε 16 χλ και με άμεσο ήχο. "Ήθελα να κάνω ένα φιλμ κατ' αρχήν «άντιδεκαέξι» σε 16χλ. "Ένα φιλμ εποχής, με έξωτερικά, με πολλά μεγάλους χώρους, μάζες και άλλα. Με τον ήχο είχαμε συνεχώς δυσκολίες και χάναμε πολύ καιρό. Έξαιτίας των μοντέρνων ήχων, αναγκάζμασταν να γυρίζουμε πολλές φορές το ίδιο πλάνο. "Ωστόσο ήθελα να κρατήσω τον άμεσο ήχο και για λόγους παραγωγής και για λόγους προσοπικής έκδοσης. Σε μερικές σκηνές ο ήχος ήταν πολύ κακός. "Ήθελα πραγματικά να αυτοσχεδιάσω με τους ήθοποιους που δεν ήταν μόνο επαγγελματίες αλλά και άνθρωποι του λαού που ζπαίξαν τον εαυτό τους. Πολλές από τις σκηνές στις οποίες μιλούσαν αυτοί αναγκάστηκαν να τις κόψω από τ' σπλιτ που δεν ήθελα να τους ντουμπλάρω, μιά και τέτοιοι άνθρωποι δεν ντουμπλάρονται. Διαφορετικά θα έπρεπε να ντουμπλάρω ολόκληρο το έργο, όποτε θα έφτιαχνα άλλο έργο. Πρόκειται λοιπόν για ένα τεχνικό πρόβλημα που επηρέασε ένα ιδεολογικό πρόβλημα στο επίπεδο του τελικού αποτελέσματος, του φιλμ. Γιατί τελικά ο λαός δεν εκφράζεται ποτέ μέσα στο φιλμ, δεν ξέρουμε γιατί κάνει την επανάσταση, μπορούμε να το συμπεράνουμε αλλά ποτέ δεν λέγεται ρητά μέσα στο φιλμ.

ΕΡ.: Το φιλμ προβλήθηκε σιή Χιλιά. Πώς το δέχτηκαν εκεί;

ΛΕΝΤΥΚ: Οι συζητήσεις που προκάλεσε το φιλμ στη Χιλιά είχαν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί δεν στρεφόντουσαν μόνο γύρω από τον κινηματογράφο αλλά, και κυρίως, γύρω από την πολιτική. Στο φιλμ υπάρχουν ένα πολυ έντονο ιδεολογικό επίπεδο και γι' αυτό ήταν δυνατό να συζητηθεί ιδιολογικά. Ήταν έπισης και η πρώτη μου επαφή με το κοινό γιατί το φιλμ δεν προβλήθηκε μέχρι στινιυής πασα μόνο με τους κριτικούς στο Μεξικό και στη Γαλλία. Στη Χιλιά προβλήθηκε επί μία εβδομάδα καθημερινά. Το κοινό άποτελούνταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του από φοιτητές, αλλά υπήρξαν κι εργάτες και γυναίκες με τα παιδιά τους. "Ανάμικτο κοινό. "Όταν τελειώνει γίνονταν συζητήσεις και πολλοί άνθρωποι έπαιριζαν μερος. "Έγω ανάγκη να βρεθώ σε κάποια απόσταση από το φιλμ αλλά όχι από κινηματογραφική κριτική άποψη. Αυτό που μ' ενδιαφέρει



Ρουζιέ Κάμπερ: «Μικιλιά».

είναι τα διάφορα επίπεδα ανάγνωσης του φιλμ από ένα κοινό, όπως το μεξικάνικο κοινό, που δεν ξέρει να διαβάσει τον κινηματογράφο. Το πρόβλημα της γλώσσας για τον σκηνοθέτη είναι πολύ πολύπλοκο, κι αν οι περισσότεροι μεξικανοί σκηνοθέτες, συμπεριλαμβανομένου και έμου, έχουν δει πολλά φιλμ, ξέρουν τί γίνεται σ' αυτόν τον χώρο, μπορούν να καταλάβουν τον Όσοι, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το μεξικάνικο κοινό. "Αν κανείς τοποθετηθεί, όπως έγω προσπαθώ να τοποθετηθώ, σ' ένα κινηματογράφο της άποτελεσματικότητας, αυτό το πρόβλημα το αντιμετωπίζει πάντο-

τε. "Έγω είμαι ενάντιος στον «πολιτικό» κινηματογράφο γιατί βρίσκω πως κρύβει μέσα του κάποια δημιουργία, κι αν μ' άρέσει «Η ώρα της πυράς» λογουαρή, όλη του την πλευρά «κινηματογράφο - γκερίλλα» την απορίπτω και τη θεωρώ μυθοποιητική. Νομίζω πως πρέπει να δεχτούμε τα όρια του κινηματογράφου σαν δυνατότητα πολιτικοποίησης. Μπορεί να υπάρχει κάποια δυνατότητα αλλά δεν πρέπει και να την εξιδανικεύουμε. "Από τη στιγμή λοιπόν που διαλέγεις αυτή την προοπτική, ο τρόπος που θα διαβαστεί το φιλμ σου από το μεσαίο κοινό ιδίως στην περίπτωση που μιλάς για ένα θέμα όπως η επανάσταση έχει μεγάλη σημασία.

ΓΡΙΒΑΣ: Σ' ένα σημείο δεν συμφωνώ καθόλου με τον Λεντύκ. Με την προσοχή που έδειξε στο επίπεδο της γλώσσας, άσχετα με τις σκηνές που έβαλε και όλους τους τεχνικούς περιορισμούς που έπεδρασαν στην τελική όψη του φιλμ, πέτυχε να δει πως γινόταν πιθανώς δεκτή αυτή η γλώσσα και να κάνει το φιλμ κατανοητό. Πιστεύω λοιπόν πως το κοινό θα μπει μέσα στο φιλμ. "Όσο για τον τρόπο της έσημειάς, αυτό είναι άλλο πράγμα. Δεν μπορώ να καταλάβω την τόση άπαισιοδοξία του ότι το φιλμ δεν θ' πάει καλά. Νομίζω πως θλείπει το πρόβλημα πολύ άπλουστευμένα.

ΕΡ.: 'Απ' ότι μας λέτε, οι συνθήκες γυρίσματος ήταν πολύ άνιζες.

ΛΕΝΤΥΚ: Αυτό άκούγεται πολύ ήρωικό αλλά δεν έγινε έτσι σ' άλλεια. "Έκανα αυτό που ήθελα έστω κι αν αναγκάστηκα ν' αλλάξω μερικά πράγματα. "Ακόμη κι αν την ξαναγύριζα την ταινία, θα προτιμούσα και πάλι να την κάνω έτσι όπως την έκανα παρα με όλα τα μέσα. Το φιλμ δεν στοίχισε πολύ, γύρω στα 30.000 δολάρια, δηλαδή πολύ λιγότερο απ' το συνηθισμένο. Το γυρίσαμε τρεις μήνες, λίγο - πολύ παντού. Είχαμε συννεογειό από δεκα άτομα, απ' τα όποια οι περισσότεροι ήταν φίλοι μας και δεν πληρώνονταν παρα το ελάχιστο. Οι κομπάρσοι γενικά πληρώθηκαν αλλά δεν τους χρειαστήκαμε παρα σε πολύ λίγες περιπτώσεις, δυο-τρεις φορές όλες όλες. Στη σκηνή του τραίνου για παράδειγμα, όπου υπάρχουν τέσσερις-πέντε χιλιάδες άνθρωποι, έμεις υπολογίζαμε σε καμία τριακοσαριά που άλλωστε είχαμε πληρώσει, τελικά όμως ήρθε όλο το χωριό για να δει το γύριμα. Ήταν εκπληκτικό. "Εδώ έγινε το ανάποδο: είναμε τόσα πολλά μέσα που δεν μπορούσαμε να κουνήσουμε. Είχαμε δέκα μονάχα ανθρώπους για να διευθύνουν πέντε χιλιάδες. "Έτσι υποχρεωθήκαμε να δουλέψουμε σε στυλ ρεπορτάζ' αυτό

άλλαξε την αρχική ιδέα αλλά δεν νομίζω πώς πήγε κόντρα στο φιλμ.

ΕΡ.: Χρησιμοποιήσατε δηλαδή υπό μάζημου τις ευκαιρίες που σας παρουσίασαν.

ΓΡΙΒΑΣ: "Όσες φορές μάς ήταν δυνατό χρησιμοποιήσαμε την τεχνική του ντοκυμανταίρ. Είχαμε κάποια πείρα γιατί από το 67 και μετά είμασταν οι μόνοι, έμεις και κάτι άλλοι, που χρησιμοποιούσαμε το 16χλσ. στο Μεξικό. Έν πάση περιπτώσει μπορούμε να μιλήσουμε για μια πείρα και για μια έλλειψη πείρας: ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιούσαμε το 16χλσ. με σκοπό να φιλικάρουμε όσο το δυνατόν περισσότερο, να εκμεταλλευτούμε την ευκινησία της μηχανής και τον ήχο, να έχουμε αυτοσχεδιάσουμε πιο εύκολα με τους ήθοποιους και με τους χωρικούς που έπαιζαν στο φιλμ, να αρπάξουμε τη σωστή έκφραση στο πρόσωπό τους. Άλλα δεδομένου ότι κάναμε νιά πρώτη φορά ένα φιλμ που δεν άνηκε στην κατηγορία του παραδοσιακού «σνεζ-ξάρτητου κινηματογράφου», δηλαδή ένα φιλμ με τη σοφεία φίλων σ' ένα δωμάτιο, αλλά ένα φιλμ που έξωτερικά τουλάχιστον πλησίαζε τον κινηματογράφο - θέμα, παρόλο που «θέμα» δεν υπάρχει, βρέθηκα, όσον αφορά έμένα, μπροστά σε μεγάλα τεχνικά προβλήματα. Είχα δυσκολίες με τον ήχο, με τον φωτισμό και τις κινήσεις της μηχανής.

ΕΡ.: Τελικά, όλο το φιλμ νιρσίτηκε με μι μιά μηχανή;

ΓΡΙΒΑΣ: Κατά 90% ναι, έκτός από τη σκηνή του τραίνου που είχαμε μιιά Έκλαϊρ 16χλσ. και μιιά Μπόλεξ Παγιάρ. Κατ' αρχήν πάν-

τως μιιά μηχανή κι ένα μαγνητόφωνο.

ΕΡ.: Πώς δέχτηκαν την ταινία σας στο Μεξικό; Έχουν γίνει κι άλλο φιλμ πάνω στη μεξικανική επανάσταση;

ΛΕΝΤΥΚ: Άπό τη μεριά του κοινού τις αντίδράσεις δεν τις ξέρω ακόμα. Άπό τη μεριά των κριτικών, είπαν πως υπάρχει μιιά διαλεκτική στην ιστορία του μεξικανικού κινηματογράφου πάνω στην επανάσταση: στην άνω τα άμεσα ρεποστάζ που γυρίστηκαν άπό τον Τσσκάνο, αυτόν που ενκαίνισε αυτήν την έποχή στον μεξικάνικο κινηματογράφο (με θάση το ύλικό του που το μοντάρισαν κι έφτιαξαν ένα φιλμ με τίτλο «Οι άναμνήσεις ενός Μεξικάνου», όχι έξαιρετικό αλλά το ύλικό του είχε άξια γιατί ήταν άμεσο) μετά ήρθε η έποχή της μυθοποίησης, του φολκλόρ της επανάστασης με την ώθηση του Φερνάντεζ (δύο μόνο φιλμ είναι ένδιαφέροντα άπ' αυτή την περίοδο: Του Φερνάντο και του Φουέντες «Έμπρός με τον Πάντσο Βίλλα» και «Με τον Πάτερ Μεντόζα»). Σήμερα που θρικόμαστε σε μιιά άπόσταση 60 χρόνων μπορούμε να ξαναγυρίσουμε κάπως σ' ένα είδος άμεσο κινηματογράφο, και ν' άποφύγουμε την δημαγωγία του κινηματογράφου πάνω στην επανάσταση.

ΓΡΙΒΑΣ: Ό δικός μας τρόπος που πλησίασαμε το θέμα ήταν ώστόσο διαφορετικός άπό των άλλων. Οι άνθρωποι που κατάλαβαν ότι το φιλμ πραγματεύεται την θέση του διανοούμενου μπροστά σ' ένα γεγονός όπως η επανάσταση, κι όχι ή ίδια η επανάσταση, αυτοί παραδέχονται ότι το δεύτερο πλάνο, ή επανάσταση, τα πραγματικά περιστατικά, ή πραγματολογική πλευρά

του θέματος έχουν άποδοθεί με ακρίβεια. Έχω λοιπόν τη γνώμη ότι άπ' αυτή την άποψη το ντοκυμανταριστικό πλησίασμα δικαιολογείται γιατί ίσοσκελίζει κατά κάποιο τρόπο τις έλλείψεις της παραγωγής. Πάντως αυτό δεν διαφαίνεται μέσα στο φιλμ, γιατί εκεί τα πρόσωπα είναι σωστά, θρικόονται μέσα στο ιστορικό τους πλαίσιο και νομίζω πως ήταν ή πρώτη φορά που έμφανίστηκε αυτός ο βαθμός αυθεντικότητας σε μεξικάνικο φιλμ.

ΛΕΝΤΥΚ: Ό Βίλλα για παράδειγμα είναι ένα πρόσωπο που είδαμε δεκάδες φορές στο μεξικάνικο κινηματογράφο, συνήθως με τα χαρακτηριστικά του Πέδρο Άρμεντάρες, έρμηνευμένο άπό την χιουμοριστική του πλευρά.

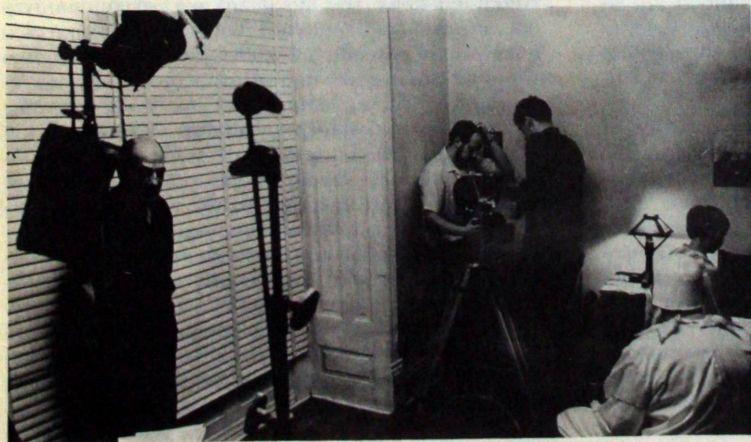
ΓΡΙΒΑΣ: Στο «Ρήντ», ό Βίλλα χωρίς να χάσει την χιουμοριστική του πλευρά, κι ό ήθοποιός που παίζει το ρόλο του είναι πολύ αξιόλογος, δεν είναι πιιά ένα ιερατικό πρόσωπο, που ξεπερνάει τις μάζες...

ΛΕΝΤΥΚ: Στις Κάννες μερικοί έκαναν σχόλια για την τεχνική, λέγοντας ότι ήταν πολύ όπισθοδρομική, ένα είδος μεσαιώνα τεχνικής, και καθώς καταλαβαίνετε άναρωτιέμαι πολύ τί θα πουν ν' αυτό το θέμα στο ίδιο το Μεξικό.

ΓΡΙΒΑΣ: Άκόμα και κριτικοί όπως ό Μαρσελ Μαρτέν με ρώτησε γιατί είναι έτσι ή φωτογραφία, δεν θα μπορούσε να είναι πιό ώραία; Δέν κατάλαβε ούτε τον τρόπο που θαίζει το φιλμ. Άλλά δεν είναι αυτό που μετρά για το κοινό του Μεξικού, αυτό που θα έχει άξια γι' αυτό είναι ότι θα δει μιιά ταινία που θα ποσέει να τη συζητήσει θγαίνοντας άπό την αίθουσα προβολής. Κι ίσως αυτό που θα το ένδιαφέρει περισσότερο να μην είναι το πρόβλημα του διανοούμενου και ή πολιτική ένταξή του, αλλά το σημείο εκείνο όπου αυτό το ίδιο καθρεφτίζεται μέσα στο φιλμ. Και σ' αυτό το επίπεδο παίζει ρόλο ή γνησιότητα του φιλμ και ή σχέση του με το κοινό.

Θέλω άκόμα να προσθέσω, κι έπιμένω σ' αυτό τώρα που τελειώσαμε το φιλμ, και είδαμε τί μπορούμε να κάουμε με τα 16χλσ., ότι είμαι πεπεισμένος για την άνάγκη να χρησιμοποιήσουμε αυτή την τεχνική για το φιλμ με όπθεση, και να κάνουμε την φωτογραφία πιό τέλεια, ν' άντέχει στη μενεθυση. Αυτό που μάς ένδιαφέρει περισσότερο τώρα είναι τα 16χλσ. σαν μέσο έκφρασης άκόμα και για πιό σημαντικές παραγωγές. Στην Ελλάδα δεν ξέρω πως έχει τώρα ή κατάσταση, άλλα άπ' ότι ξέρω «έξ ίδιας πείρας» παλιότερα τα 16χλσ. ήταν παρδείγμα προς άποφυγή. "Ας έλπισουμε πως τα πράγματα δεν θ' άργήσουν ν' αλλάξουν.

Γύρισμα της «Όρας των παιδιών», του Άρτοϋρο Ρισοτάν. Άπό άρσιονερά: Λονίς Μπονιουέλ (έπισκέπτης στο γύρισμα), Ρισοτάν και Γούβας.



Παρίσι, Ίούνιος, 72

Νέες τάσεις στο σύγχρονο κινηματογράφο

Το κείμενο που ακολουθεί είναι απομαγνητοζώνηση της προφορικής μετάφρασης στα ελληνικά μιᾶς διάλεξης τοῦ Λόκιτος Χάιντς Ράτσακ, διευθυντῆ τῆς Ἀκαδημίας Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως τοῦ Βερολίνου, καὶ διευθυντῆ τῆς ταινιοθήκης τῆς πόλης. Ἡ παραπάνω διάλεξη (καθὼς καὶ μιὰ δευτέρη μὲ θέμα τὴν κινηματογραφικὴ παιδεία, ἡ ὁποία καὶ θὰ δημοσιευτεῖ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα τεύχη), ὁργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ἐταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» καὶ τὸ Ἴνστιτούτο Γκαῦτε Ἀθηνῶν, στὴν αἴθουσα τοῦ Ἴνστιτούτου, τὸν περασμένο Ἰούνιο.

Ὅταν μιλάμε γιὰ «τάσεις στὸ σύγχρονο κινηματογράφο» ἐννοοῦμε φυσικὰ ἐπιδιώξεις, προθέσεις, καὶ ὄχι κάτι τὸ τελειωμένο. Κάτι ποῦ συμβαίνει καὶ βρίσκεται ἀκόμα ἐν ἐξελίξει, ἄρα δὲν μπορούμε νὰ τὸ κρίνουμε σὰν συγκεντρωμένο σύνολο. Δὲν μπορούμε λοιπὸν παρὰ νὰ προσπαθῶσουμε νὰ περιγράψουμε αὐτὸ ποῦ γίνεται. Καὶ κάνοντας αὐτό, θὰ βρεθοῦμε φυσικὰ στὴν ἀνάγκη νὰ θίξουμε καὶ ὀρισμένα θέματα οἰκονομικά, ἀπὸ τὰ ὁποία κατὰ ἕνα σημαντικὸ μέρος ἐξαρτᾶται ἡ ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου στὴ Γερμανία καὶ ἀπὸ τὰ ὁποία θὰ ἐξαρταθεῖ τὸ κατὰ πόσον ὀρισμένες ἀπὸ τὶς τάσεις, τὶς ἐπιδιώξεις ποῦ ἀναφέραμε πὸ πάνω, θὰ μπορέσουν νὰ ἐπιτύχουν καὶ νὰ ἐπιβιώσουν στὸ μέλλον.

Ἡθελήμενα καὶ ἐνουνειδίχτα βρίσκομαι στὴν ἀνάγκη νὰ παραιτηθῶ ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ κάνω μιὰν ἀναδρομὴ στὸ παρελθόν μιᾶ ἱστορικῆ παρουσίαση τοῦ Γερμανικοῦ κινηματογράφου. Μολονότι ξέρω ὅτι αὐτὸ ποῦ γίνεται τώρα ἔχει φυσικὰ μεγάλη σχέση μὲ αὐτὸ ποῦ ὑπῆρχε πρὶν, φοβᾶμαι πὼς θὰ χάσουμε πολύτιμο χρόνο ἂν ἐπιχειρήσουμε κάτι τέτοιο. Γι' αὐτό, ὅσον ἀφορᾶ τὸ παρελθόν, δὲν θ' ἀναφερθῶ παρὰ σὲ πράγματα πολὺ πρόσφατα ποῦ εἴτε ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν ἀκόμα καὶ σήμερα, εἴτε ἐξέλιπταν, ἀλλὰ ὑπῆρξαν πολὺ ἀποφασιστικὰ καὶ ἐπηρέασαν ἄμεσα αὐτὸ ποῦ ὑπάρχει σήμερα.

Ἄς ἀρχίσουμε λοιπὸν ἀπὸ τὴν πρώτη ἀπὸ αὐτὲς τὶς τάσεις ποῦ διαφαίνονται τώρα καὶ ποῦ περιέχεται, ὄχι σὲ μιὰ ταινία, ἀλλὰ σὲ ἕνα κείμενο: τὸ περίφημο πιά «μανιφέστο τοῦ Ὁμπερκάουζεν» τοῦ 1962. Στὸ μανιφέστο τοὺς αὐτό, 26 νέοι σκηνοθέτες καταγγέλλουν τὸ οἰκονομικὸ ὑπόβαθρο τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου καὶ δηλώνουν ὅτι ἐπιδιώκουν νὰ ἐργαστοῦν ἔξω ἀπὸ αὐτό, γιὰτὶ «μόνον ἔτσι ὁ νέος Γερμανικὸς κινηματογράφος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ γίνεῖ ζωντανός. Διακηρύσσουμε τὴν πρόθεσή μας νὰ δημιουργήσουμε μιὰ Νέα Γερμανικὴ Ταινία. Ἀλλὰ ἡ ταινία αὐτὴ χρειάζεται νέες ἐλευθερίες: ἐλευθερία ἀπὸ τὶς συμβατικότητες ποῦ συνεχίζονται στὸν κινηματογράφο. Ἐλευθερία ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν συνεργατῶν ποῦ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα. Ἐλευθερία ἀπὸ τὸ χαλινάρι ποῦ ἐπιβάλλουν οἱ διάφορες ὁμάδες συμφερόντων. Ὁ παλιὸς κινηματογράφος, ἡ παλιὰ ταινία εἶναι νεκρή. Ἐμεῖς πιστεύουμε στὴν καινούργια».

Ἡ διαμαρτυρία ποῦ ἐκφράζεται σ' αὐτὸ τὸ μανιφέστο εἶναι διπλή. Στρέφεται κατ' ἀρχὴν ἐναντία στὸ περιεχόμενο τῆς «παλιᾶς ταινίας» καὶ συγχρόνως ἐπιτίθεται στὸ οἰκονομικὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο γίνεται ἡ παραγωγή καὶ ἡ ἐκμετάλλευση τῆς. Σχετικὰ μὲ τὸ πρῶτο μέρος τῆς καταγγελίας, αὐτὸ δηλαδὴ ποῦ ἀφορᾶ τὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν, ὑπάρχει ἕνα κείμενο τοῦ Τοσιένι, ἀπὸ τὸ

γερμανικό

του Χάιντς Ράτσακ

Μόναχο, στο οποίο διαβάζουμε τὰ ἐξῆς: «Οἱ Γερμανικὲς ταινίες, τὰ τελευταῖα χρόνια, προτιμοῦσαν νὰ διαδραματίζονται πάντα “κάπου ἄλλου”. Οἱ παραγωγοὶ μας προτιμοῦσαν νὰ μᾶς δείχνουν μιά ψευτο - Ἰταλία, σὲ ἐντυπωσιακὲς ταινίες, ἕνα ψευτο - Λονδίνο σὲ ἀστυνομικὲς ταινίες τύπου “Ενγκαρ Οὐάλλας, μιά ψευτο - Ἀμερικὴ σὲ ταινίες ψευτο - οὐδέστερν, ἕνα ψευτο - Χόνγκ Κόνγκ, μιά ψεύτικη Κωνσταντινούπολη, ἕνα ψεύτικο Μακάο μὲ ναρκωτικά, μὲ ἐμπόριο γυναικῶν, μὲ πράκτορες κλπ.»

Εἶναι εὐόωιο τοῦ γεγονότος ὅτι ἀπὸ τοὺς 26 νέους πού ὑπέγραψαν, τὸ 1962, τὸ περίφημο ἐκεῖνο μανιφέστο, ἕξι ἔχουν σήμερα σημαντικὴ θέση στὸ νέο Γερμανικὸ κινηματογράφο: Ἀλεξάντερ Κλούγκε, Ἔνγκαρ Ράις, Πέτερ Σαμόνι, Χαρό Ζένφτ, Χὰνς Γιόσεφ Σπήκερ καὶ Χὰνς Βόλφ Στρόμπελ. Σ’ αὐτοὺς μπορούμε νὰ προσθέσουμε τώρα ἄλλους ἕξι σκηνοθέτες: Βέρνερ Χέρτσογκ, Χριστιὰν Ρίσερτ, Οὐλριχ Σαμόνι, Φόλκερ Σλέντορφ καὶ Ζὰν - Μαρί Στρόουμτ.

Ἔτσι δημιουργεῖται ἕνα σύνολο ἀπὸ δώδεκα περίπου ἀνθρώπους — ὁ ἀριθμὸς δὲν εἶναι βέβαια ἀπόλυτος — καὶ μᾶς μένει νὰ βροῦμε ἕνα τρόπο νὰ τοὺς χαρακτηρίσουμε σὰν παράγοντες μᾶς ἐνιαίας τάσης. Καὶ πρῶτα - πρῶτα, ἀνήκουν ὅλοι στὴν ἴδια γενιά, ὅλοι γεννημένοι στὴ δεκαετία τοῦ τριάντα, εἶναι δηλαδὴ σήμερα μεταξὺ τριάντα καὶ σαράντα ἐτῶν. Εἶναι μιά γενιά πού στὴν παιδικὴ τῆς ἡλικία ἔζησε ἀπὸ κοντά, ἔστω καὶ χωρὶς πλῆ-

ρη συνείδηση, τὸ ναζισμὸ καὶ τὸν πόλεμο καὶ στὴ συνέχεια μῆκε στὴν κοινωνία τῆς σημερινῆς Ὀμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας. Ὅλοι ἔχουν μιά γερὴ τεχνικὴ κατάρτιση, μιά καλὴ πρακτικὴ ἐξάσκηση στὸν κινηματογράφο, ὅλοι τοὺς εἶχαν γυρίσει ἀρκετὲς ταινίες μικροῦ μήκους πολ- λὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔγιναν στὸ ἐξωτερικὸ. Ἰδεολογικά, δὲν στρέφονται ἐναντίον τῆς ταινίας μὲ πλοκὴ, ἀλλὰ ἀπαιτοῦν αὐτὴ ἢ πλοκὴ νὰ ἔχει ἕνα οὐσιαστικὸ περιεχόμενο, νὰ ἔχει κάτι νὰ μᾶς πεῖ. Ἐπίσης, δὲν ἀμφισβητοῦν τελείως τὴν ἐμπορικὴ πλευρὰ τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς ἐκμετάλλευσης, ὅμως θέλουν νὰ ἐπιβάλλουν σ’ αὐτοὺς τοὺς τομεῖς καλύτερους ὅρους. Ἐνα ἄλλο κοινὸ σημεῖο ἀνάμεσα σ’ ὄλους αὐτοὺς τοὺς σκηνοθέτες εἶναι ἡ ἐπιθυμία τοὺς ν’ ἀσχοληθοῦν θεματογραφικὰ στὸν κινηματογράφο μὲ τὰ προβλήματα τοῦ ἄμεσου περιβάλλοντος μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦν. Μία τάση πού φαίνεται ἀνοιχτὰ στὴν ταινία τοῦ Πέτερ Σαμόνι «Ἀπαγορεύεται τὸ κυνῆγι τῆς ἀλεπούς» ἢ πὺ ἕμμεσα στὴν ταινία «Ὁ νεαρὸς Τόρλες» τοῦ Σλέντορφ.

Σ’ αὐτὲς τὶς ταινίες πού καθρεφτίζουν τὴν ἄρνηση τοῦ καθιερωμένου ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, οἱ δημιουργοὶ πού, ὅπως εἶπαμε, θέλουν ν’ ἀσχοληθοῦν μὲ τὸ ἄμεσο κοινωνικὸ περιβάλλον, ἐξετάζουν προβλήματα τῆς πὺ οἰκείας, τῆς πὺ προσωπικῆς σφαίρας τοῦ ἀτόμου. Ἐνα ἀπὸ τὰ προβλήματα πού τοὺς ἀπασχολοῦν εἶναι ὁ γάμος καὶ ἰδιαίτερα ὁ γάμος τῶν νέων ὅπως φαίνεται στὴν ταινία «Τὰ γεύματα» τοῦ Ράις, ἢ στὴν ταινία «Ἐνας γάμος», ἢ ἀκόμα καὶ στὴν ταινία «Κρατηθῆτε μὲ τὸ κεφάλι κάτω καὶ τὰ πόδια ψηλά, κυρία μου». Σ’ αὐτὲς ὅλες τὶς ταινίες, ἀκόμα κι ὅταν αὐτὸ δὲν γίνεται μὲ τρόπο ἀπόλυτα ἄμεσο, τὸ θέμα πού κυρίως θίγεται εἶναι ἡ σχέση τῶν φύλων καὶ ἰδιαίτερα ἡ θέση τῆς γυναίκας, τὸ πρόβλημα τῆς ἐξάρτησης ἢ τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς. Στὴν ταινία τοῦ Οὐλριχ Σαμόνι «Κάθε χρόνο καὶ πάλι», μιά παρὰ ἀπὸ ἄντρες, παλιοὶ συμμαθητές, συγκεντρώνονται μιά φορὰ τὸ χρόνο σὲ μιά πόλη τῆς Βόρειας Γερμανίας καὶ μιλοῦν γιὰ τὰ προβλήματά τους. Σὲ μιά τέτοια συνάντηση διαπιστώνουν ὅτι ὅλοι τοὺς, μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία ἀντιμετωπίζουν καταστάσεις πού τοὺς ξεπερνοῦν, προβλήματα πού δὲν μπορούν νὰ λύσουν. Στὴν ταινία «Ἄγριος καβαλλάρης Ε.Π.Ε.», τὸ θέμα θίγει τὴν «SHOW BUSINESS», τὴ βιομηχανία τοῦ θεάματος ὅπου ἡ προσπάθεια νὰ δημιουργηθοῦν «στάρ» δὲν ἔχει ἄλλο στόχο ἀπὸ τὴν τόνωση τῆς ἐμπορικῆς κίνησης μέσα στὴν καταναλωτικὴ κοινωνία.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι οἱ ταινίες αὐτὲς ἀσχο- λοῦνται κάθε φορὰ μὲ ἕνα συγκεκριμένο, ἐπὶ μέρους πρόβλημα, μέσα ὅμως ἀπὸ τὸν χειρισμὸ του μᾶς παρουσιάζουν συνθετικὰ, στὸ φόντο, ὅλη τὴ σωρεία τῶν γενικῶν προβλημάτων τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Ξεχωριστὴ θέση σ’ ὅλη τὴ σειρά αὐτῶν τῶν ταινιῶν πού γυρίστηκαν ὅλες στὴν περίοδο 66 - 67 κατέχει ὁ Ἀλεξάντερ Κλούγκε μὲ τὴν ταινία τοῦ «Ἀποχαιρετισμὸς στὸ χθές». Σ’ αὐτὴ τὴν

ταινία ό σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας όλα τα συμβατικά και γνωστά μέσα που παρέχει ή παράδοση του κινηματογράφου και του θεάτρου, κατορθώνει να πλάσει ένα —καθ' όλα θεμιτό βέβαια— τέχνασμα που μās επιτρέπει να δούμε τόν ήρωα να κινείται μέσα στη σύγχρονη κοινωνία στο σύνολό της και να έρχεται σ' έπαφή με όλες τις μορφές της.

Η επιλογή του θέματος και ιδιαίτερα του κεντρικού προσώπου —μιας κοπέλας που δραπατεύει από την Ανατολική Γερμανία— παρουσίαζε για την χώρα μας ιδιαίτερο πολιτικό ενδιαφέρον. Κυρίως, γιατί αυτή ή κοπέλα, αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, φθάνοντας στη Δυτική Γερμανία δεν βρίσκει μέσα σ' έναν παράδεισο όπου τα πάντα είναι ώραία και θαυμαστά, αλλά συγκρούεται έντονα με την πραγματικότητα και αποτυγχάνει σέ όλους τους τομείς στην προσπάθειά της να επιβιώσει μέσα στη σύγχρονη κοινωνία της Δύσεως. Η ταινία αυτή είναι ή πρώτη που έχει σάν στόχο της, όχι να καταγγείλει μιάν όρισμένη μορφή, ένα συγκεκριμένο πρόβλημα της κοινωνίας μας,

Β. Χέρτζοκ: «Και οι νάνοι ξεκίνησαν μικροί»



άλλα να θέσει υπό άμφισβήτηση στο σύνολό της την κοινωνία της κατανάλωσης και του «ελεύθερου ανταγωνισμού», δηλαδή της προσωπικής έπίδοσης του κάθε άτομου.

Αντίθετα με όρισμένες πιο πρόσφατες πολιτικές ταινίες, ή ταινία αυτή περιορίζεται στο να άμφισβητήσει τη σύγχρονη Γερμανική κοινωνία της Δύσεως, χωρίς να έπικειρεί μιá διεξοδικότερη άνάλυση του προβλήματος ή να προτείνει λύσεις πάνω στο τί θα πρέπει να γίνει ή τί θα πρέπει ν' αλλάξει.

«ΝΕΟΣ ΑΡΙΣΤΕΡΟΣ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ»

Μία παραλλαγή της ομάδας για την όποία μιλήσαμε πιο πάνω, είναι ή κίνηση που χαρακτηρίζεται σήμερα με τó όνομα «νέος άριστερός πατριωτικός κινηματογράφος». Πρόκειται για μιá κίνηση που έχει πολύ παλιά παράδοση στη Γερμανία. Άρχισε με ταινίες της εποχής του κλασικού βωβού κινηματογράφου, συνεχίστηκε μετά τόν πόλεμο με μερικά γλυκανάλατα κατασκευάσματα, και σήμερα άποτελεί τó έπικεντρο του ενδιαφέροντος μιας μερίδας προσδευτικών, άκόμη και άριστερών, νέων σκηνοθετών. Στο σύνολό τους πρόκειται για ταινίες καθ' όλα συμβατικές. Παρουσιάζουν με ξεχωριστό ενδιαφέρον τó φυσικό περιβάλλον της χώρας, τó τοπίο —και κατά προτίμηση τó κλασικό, βόρειο Γερμανικό τοπίο, τή φύση κλπ. Τό νέο στοιχείο τους είναι όπι χρησιμοποιούν την όμορφιά του τοπίου και της εικόνας σάν μέσον για να μās άποκαλύψουν την καταπίεση και την εκμετάλλευση των φτωχών και των άδικημένων. Αντίθετα με τις άλλες τάσεις του Γερμανικού κινηματογράφου που παρουσιάσαμε ως τώρα, αυτή ήταν εκείνη που, κάνοντας χρήση των συμβατικών στοιχείων του έμπορικού κινηματογράφου, κατόρθωσε να βρει μεγάλη άήχηση στο κοινό. Πολλές από αυτές τις ταινίες βραβεύτηκαν σέ φεστιβάλ του έξωτερικού και με λίγο σωστότερη εκμετάλλευση θα είχαν μπορέσει να έξελιχθούν σέ πραγματικά μεγάλες έμπορικές επιτυχίες.

«ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΟΙ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ»

Μιάν άλλη τάση, με την όποία θ' άσχοληθούμε τώρα, έχει σάν εκπροσώπους της μιάν ομάδα που φέρει τó όνομα «ευαισθητοποιοί του Μονάχου». Η ομάδα έχει στη διάθεσή της δύο κέντρα, δύο όργανα που εκφράζουν τις άπόψεις της: τó ένα είναι ή Άκαδημία Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Μονάχου και τó άλλο τó περιοδικό «Φίλμ Κρίτικ». Τις θέσεις της άντανακλά ένα άπόσπασμα κριτικής που θα σάς διαβάσω. Η κριτική αυτή φαίνεται στην άρχή διατυπωμένη σέ γλώσσα στριφνή και δύσκολη, άν όμως είχατε δεί την ταινία θα καταλαβαίνατε ότι ό τρόπος αυτός της γραφής είναι άπόλυτα δικαιολογημένος: Ό Νέκες γύρισε μιá ταινία με θέμα μιάν έγκαταλελειμένη πόλη της

μεθορίου της Σιέρρα Νεβάδα. Μέσα σε μιά μέρα γυρίσματος, πάτησε πενήντα χιλιάδες φορές τον διακόπτη της κάμερα. Στην αίθουσα προβολής όμως, ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βλέπει μιά ταινία που γυρίστηκε κανονικά, με 24 εικόνες το δευτερόλεπτο. «Εκεί που πρώτα παρακολουθούσε κανείς την άλληλουχία των εικόνων, λέει στο κείμενό του ο κριτικός, τώρα βλέπει τις εικόνες μεμονωμένες. Μόνο με την αυτοσυγκέντρωσή του στις επί μέρους εικόνες, μπορεί στη συνέχεια ο θεατής να σχηματίσει νέες εικόνες, νέες ομάδες εντυπώσεων, νέες δομές, νέες μορφές και να προχωρήσει έτσι, ανεπηρέαστος από το περιεχόμενο καθ' αυτό των εικόνων που του προσφέρονται. Αυτό τουλάχιστον συνέβη σε μένα καθώς παρακολουθούσα την ταινία με τα μάτια όρθανοίχτα για ν' αφήσω τις εικόνες να εισορμήσουν μέσα μου. Και σιγά-σιγά, ό,τι άρχικά άφηνόταν σαν όδυνηρή ήττα, μπόρεσε στο τέλος να μπει σε τάξη μέσα σε μιά βίαιη, μιά σχεδόν κτηνωδώς διαυγή όμορφιά».

Σ' αυτή την ταινία διαπιστώνουμε κατ' αρχήν, ως προς το περιεχόμενο, μι σαφή απόρριψη, μία σαφή αποστροφή για την κοινωνία και την πολιτική. Κατά κανόνα οι κινηματογραφιστές του είδους δεν χρησιμοποιούν σενάριο, αλλά προσπαθούν ν' αφήσουν να διεισδύσουν στην εικόνα οι προσωπικές τους έμπειρίες, τα προσωπικά τους γεγονότα, οι προσωπικές τους σχέσεις. Στην ταινία για την οποία μιλήσαμε πιο πάνω, έχουμε να κάνουμε με το διασκορπισμό του ίδιου του κινηματογραφιστή, με τη διάσπασή του σε μία σειρά από εικόνες, από πλάνα, που κάποια στιγμή τελειώνουν για το μοναδικό πρακτικό λόγο ότι τελειωσε το φιλμ μέσα στο σασί της μηχανής.

Σ' αυτό το είδος κινηματογράφου υπάρχουν όπωσδήποτε πολλά στοιχεία αυτοθαυμασμού, αυτοϊκανοποίησης, ένα είδος ναρκισσοισμού, και μιά χαρά, ή άφελής και άπλη χαρά της δημιουργίας, της αίσθησης ότι κάνεις κάτι. Παρ' όλα αυτά, διακρίνει κανείς σ' αυτή την τάση και μία προσπάθεια ν' ανανεωθεί το περιεχόμενο της ταινίας, του ίδιου του κινηματογράφου. Πρόκειται όμως για περιεχόμενο που μάς είναι, στην αρχή τουλάχιστον, πολύ δύσκολο να παρακολουθήσουμε γιατί προϋποθέτει διαφορετική εξέταση του ματιού, προσαρμογή σ' ένα διαφορετικό τρόπο του να «βλέπεις ταινία». Κι είναι αυτό κάτι που μπορούν να κατορθώσουν λίγοι μόνον άνθρωποι, αυτοί που θα έχουν πολλή υπομονή, μεγάλη ικανότητα αυτοσυγκέντρωσης, αλλά και πολύ χρόνο στη διάθεσή τους. Δεν είναι δυνατόν αλλά και δεν έχει και νόημα να προσπαθήσει κανείς να παρουσιάσει, να αναλύσει το περιεχόμενο αυτού του είδους των ταινιών. Και σ' αυτές όμως διαφαίνεται μία τάση του σύγχρονου κινηματογράφου, όπως στην ταινία του Βικ Βέντες «Ο φόβος του τερματοφύλακα στο πέναλτυ» που βασίζεται σε μία νουβέλλα του Πέτερ Χάντκε, του γνωστού Αυστριακού, θεατρικού συγγραφέα που κυκλοφόρησε πρόσφατα.



Ράνερ Β. Φαιομπίντεγ: «Ουάιτ».

«ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ»

Η τρίτη τάση που θα ήθελα να σάς παρουσιάσω είναι το Γερμανικό «άντεργκράουντ». Στα πρόθυρα του «άντεργκράουντ» είχε ήδη φτάσει η κίνηση, ή ομάδα του Μονάχου για την οποία μιλήσαμε πιο πάνω. Όμως οι ταινίες της ομάδας αυτής σε σύγκριση με το πραγματικό άντεργκράουντ φαίνονται σαν έπιτεύγματα μιάς πολύ ήπιας, πολύ «καθισπρέπει», άστικης μπερμαρίας. Ένω, ή ομάδα άντεργκράουντ του Άμβούργου, που περιέχει όνόματα όπως των Κόσταντ, Μπόλι και Ρόζενταλ είναι έντελως διαφορετική. Θα μπορούσαμε εδώ να μιλήσουμε για ένα «κινηματογράφο των προγειωτών». Στην τάση αυτή υπάρχει μιά έντονη κριτική διάθεση, έντονη εξέγερση κατά της έξωσης και κάθε μορφής αυταρχικότητας, συχνά όμως διακρίνεται και το πονηρό χαμόγελο ενός «γελοιοποιού του βασιλιά» σαν κι αυτούς που υπήρχαν στο Γερμανικό Μασαίωνα, ένους τρελλού που, πίσω από το προσωπείο του τρελλού, κοροϊδεύει τους πάντες και τα πάντα. Το παράδειγμα του Κόσι-

αρνι θα μᾶς βοηθήσει νὰ προσδιορίσουμε, νὰ διευκρινίσουμε αὐτὴ τὴ διάθεση: ἡ ταινία τοῦ ἔχει σὰν θέμα τὴν καταπίεση τῆς νοικοκυρᾶς. Ἐπὶ μίᾳ ὀλόκληρῃ ἡμέρᾳ παρακολουθεῖ, μὲ ἀπόλυτὴ ἀκρίβεια καὶ ἐπιμονὴ στὶς λεπτομέρειες, ὅλες τὶς καταπιεστικὲς δουλειᾶς τοῦ νοικοκυριοῦ, χρησιμοποιώντας ὅμως ἓνα εὐρρηματικὸ μέσον ἀποστασιοποίησης: βάζει ἕναν ἄντρα νὰ παίξει τὸ ρόλο τῆς νοικοκυρᾶς, πράγμα ποὺ αὐτόματα δίνει στὴν ταινία μίαν ἔντονη κωμικὴ χροιά. Φυσικά, τὸν ρόλο ποὺ στὴν πραγματικότητα ἔχει στὴν κοινωνία μας ὁ ἄντρας, τὸν ρόλο ἐκείνου ποὺ φεύγει τὸ πρωὶ γιὰ νὰ πάει στὴ δουλειά του καὶ ἐπιστρέφει τὸ βράδυ, παίξει στὴν ταινία μίᾳ γυναίκα.

Ἐνα ἄλλο παράδειγμα τοῦ κάπως πολὺπλοκου στυλ αὐτῆς τῆς μερίδας τοῦ νέου Γερμανικοῦ κινηματογράφου, εἶναι μίᾳ ταινία τοῦ Κόσταντ μὲ θέμα τὴ ζωὴ ἐνὸς Ἀγγλοῦ ἀστέρα τοῦ ποδοσφαίρου. Ὁ Κόσταντ σ' ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ταινίας, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ παρακολουθεῖ ἐπὶ ἐνενηντα λεπτὰ τὸν παίκτη μὲ δύο διαφορετικὲς κάμερες κὶ ἀπὸ μικρὴ ἀπόσταση. Φυσικά, μὲ τὴν ἀπομόνωση τοῦ παίκτη, μέσω τοῦ γκρό πλάν, ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ παιγνιδιοῦ, δὲν βλέπει κανεὶς τίποτα ἀπὸ τὸ παιγνίδι. Παρακολουθώντας ὅμως συνεχῶς τὸν ἀστέρα αὐτόν, μπορεῖ νὰ τὸν συλλάβει σὲ ὅλες τὶς ἐκφράσεις του, σ' ὅλες τὶς ἀντιδράσεις κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ παιγνιδιοῦ: ἀνακαλύπτει τὴ ματαιοδοξία του, τὸν ἐνθουσιασμό του, τὴν ἀπογοήτευση, τὸ θυμὸ τοῦ Ἡ εἰρωνία τοῦ Κόσταντ πρὸς τὸ θεατὴ ἐκφράζεται μὲ τὸ ὅτι στὴν ἡχητικὴ μπάνα τῆς ταινίας βρίσκεται ἡχογραφημένο ὅλο τὸ μάτς. Ὁ θεατὴς ἔχει λοιπὸν τὴ δυνατότητα νὰ τὸ παρακολουθεῖ μὲ τ' αὐτιά, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα δὲν τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ δεῖ παρὰ μόνον τὸν ἕναν αὐτὸ παίκτη ποῦ, ἔτσι ἀπομονωμένος, δὲν παρουσιάζει πιά κανένα ἐνδιαφέρον γιὰ ὅποιον ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ παιχνίδι. Εὐκόλα μπορεῖτε νὰ φαντασθεῖτε ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτὲς ταινίες, ὅταν προβλήθηκαν στὴν τηλεόραση, προκάλεσαν μεγάλο σκάνδαλο.

Μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ «ἀντεργκράουντ» βρίσκεται καὶ ὁ σκηνοθέτης Κάουμν Ρόζα φὸν Πράνχαϊμ. Μὲ παραγγελία τῆς Τηλεόρασης, γύρισε μίᾳ ταινία μὲ θέμα καὶ τίτλο: «Διεστραμμένος δὲν εἶναι ὁ ὄμοφυλόφιλος, ἀλλὰ οἱ συνθῆκες μέσα στὶς ὁποῖες ὑπάρχει». Μολονότι ἡ ταινία γυρίστηκε μὲ παραγγελία τῆς τηλεόρασης, τελικὰ δὲν μεταδόθηκε ἀπὸ τὴ μικρὴ ὀθόνη. Καὶ τοῦτο, μολονότι ὁ σκηνοθέτης δὲν προκαλεῖ τὸν ἀσπὸ ἀλλὰ, ἀντίθετα, τὸν ἴδιο ὄμοφυλόφιλο, παρουσιάζοντάς του τὴν «σύσπαση», τὴν ἀφύσικη στάση του καὶ συμπεριφορὰ του ἀπέναντι στὴ ζωὴ. Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ ταινία εἶναι τελικὰ πράγματι σὲ θέση νὰ δημιουργήσει προβληματισμοὺς στὸν ἴδιο τὸν ὄμοφυλόφιλο ποῦ θὰ τὴν δεῖ, εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι γιὰ τὸν ἀσπὸ θεατὴ δὲν πρόκειται νὰ εἶναι παρὰ μίᾳ ἐνίσχυση τῶν ἀπόψεων ποῦ ἤδη ἔχει, τῶν προκαταλήψεων του ἀπέναντι στὸν ὄμοφυλόφιλο.

Ἄν ἡ κίνηση τῆς ὁμάδας τοῦ Μονάχου ξεπέ-

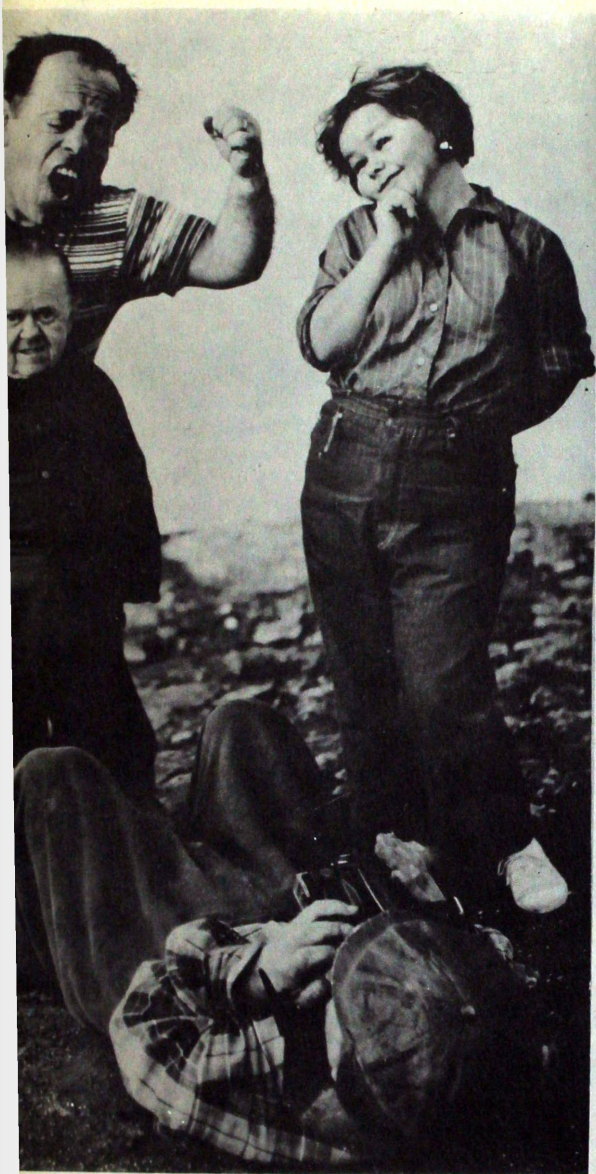


Βέρνερ Χέρτζοκ: «Καὶ οἱ γάμοι ξεκίνησαν μικροί».

ρασε στὸν τομέα τῶν αἰσθητικῶν ἀναζητήσεων τὴν ὁμάδα ὅσων υπέγραψαν τὸ περίφημο μανιφέστο τοῦ 1962, ἡ ὁμάδα τοῦ «ἀντεργκράουντ» ξεπέρασε στὸν τομέα τοῦ περιεχομένου καὶ αὐτὴ τὴν ὁμάδα τοῦ Μονάχου, ἀλλὰ καὶ ὅλες τὶς προηγούμενες τάξεις στὴν ἱστορία τοῦ Γερμανικοῦ κινηματογράφου.

Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σὰν ἐπόμενη σύγχρονη τάση, ἂς ἐξετάσουμε τώρα μὲ λίγα λόγια τὸν πολιτικὸν κινηματογράφον.



Στην κατηγορία αυτή διαπιστώνουμε ότι κίνητρο και επίκεντρο του ενδιαφέροντος των κινηματογραφιστών δεν είναι πια ή ίδια ή ταινία, όπως γίνεται σ' άλλες τις άλλες «σχολές», αλλά κυρίως οί νέοι και ιδιαίτερα οί φοιτητές των Πανεπιστημίων και των ανωτάτων σχολών. Είναι βέβαια γνωστό ότι γύρω στο 1968, στη Γερμανία όπως και σε πολλές άλλες χώρες του Δυτικού κόσμου, αναπτύχθηκε ένα έντονο επαναστατικό κλίμα στους νέους και ιδιαίτερα στους φοιτητές. Στην αρχή, η εξέγερση είχε σαν στόχο της πολλά κακώς κείμενα της εκπαίδευσης, στη συνέχεια όμως πήρε χα-

ρακτήρα ευρύτερο, εξελίχθηκε σε μία επίθεση, μία κριτική της κοινωνίας στο σύνολό της. Δεν μπορούμε φυσικά στα πλαίσια αυτής της διάλεξης να εξετάσουμε και να αναλύσουμε τα πραγματικά και βαθύτερα αίτια αυτής της επανάστασης των νέων. Μπορούμε όμως να πούμε ότι για τη Γερμανία ήταν αναμφισβήτητο ή πιο ενδιαφέροντα, ή πιο ζωντανή φάση όλκληρης της πορείας της χώρας από το 1945 μέχρι σήμερα. Μία φάση κατά την οποία ξόπασε το σταθεροποιημένο, το «παγωμένο» καθεστώς. Και αν τελικά η κοινωνία της Όμοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας, φανεί ικανεί να άφομοιώσει τα διδάγματα αυτής της φάσης, να ένσωματώσει στους κόλπους της αυτούς τους άμφισβητίες, πιστεύουμε πως θα μπορέσει να δώσει δείγματα της ζωτικότητας της. "Αν όμως, αντίθετα, η κοινωνία μας δεν μπορέσει να άφομοιώσει τους νέους που την άμφισβητούν και την κριτικάρουν, είναι σίγουρο πως θα περάσουμε για πολλά χρόνια σε μία κατάσταση διαμάχης, σε μία προστριβή που τελικά θα φθείρει όλο τον κόσμο.

Στην αρχή όπως είπαμε, η εξέγερση είχε στόχους συγκεκριμένους, ήταν μία επίθεση σε όρισμένα συγκεκριμένα κακώς κείμενα των σχολών και του εκπαιδευτικού συστήματος, σύντομα όμως εξελίχθηκε έτσι που να προσλάβει πολλά στοιχεία μαρξιστικής θεωρίας, πολλά στοιχεία μαρξιστικής νοοτροπίας. Το γεγονός όφείλεται στο ότι επί δύο δεκαετίες, οί σχολές και τα Πανεπιστήμια άρνήθηκαν ν' άντιμετωπίσουν τον Μαρξισμό σαν κάτι σοβαρό, σαν μία πραγματικότητα, προσπάθησαν να τον άποφύγουν, να μην τον συζητήσουν.

Οί δύο πρώτες ομάδες που αναφέραμε, η ομάδα του μανιφέστου του 1962 μαζί μ' εκείνους που προστέθηκαν αργότερα σ' αυτήν και η ομάδα των «αίσθητικών», έχουν σαν έδρα τους το Μόναχο. Η τρίτη, η ομάδα του «άντεργκράουντ» έχει, παράδοξα, σαν έδρα της, το άυστηρό, άσπικό Άμβούργο, και η ομάδα του πολιτικού κινηματογράφου βρίσκεται συγκεντρωμένη στο Βερολίνο.

Βασικό γνώρισμα του σημερινού πολιτικού κινηματογράφου στη Γερμανία είναι το έξης: όπως τα επαναστατικά κινήματα των νέων γύρω στο 1968, στην αρχή ξεκινά σαν μία επίκριση όρισμένων κακώς κειμένων. Πολύ σύντομα όμως εξελίσσεται σε άνάλυση της όλης κοινωνίας, που όμως χαρακτηρίζεται από κάποιο δογματισμό (χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα, αλλά λίγο εκτός χρόνου και χώρου στην εποχή μας). Και ό δογματισμός αυτός έχει σαν άποτέλεσμα να μās κάνει να μην μπορούμε να παραδεχτούμε σα χρησιμοποιήσιμη αυτή την κριτική. Όμως η μεγαλύτερη άδυναμία αυτού του είδους πολιτικού κινηματογράφου βρίσκεται στο πνεύμα της πλήρους άρνησης που τον χαρακτηρίζει της κριτικής για τα πάντα, της πλήρους άρνησης της ίδιας της κοινωνίας. Έξ άλλου αυτή η διάθεση σε συνδυασμό με τον τρόπο που εκφράζονται οί θέσεις της σε ταινίες με μεγάλες αισθητικές άξιώσεις, έχουν σαν άποτέλεσμα οί πολιτικές αυτές ταινίες να μη βρίσκουν τελικά απή-



Βόλκερ Σλέντροφ: «Ο ξαφνικός πλουτισμός των ανθρώπων του Κόμπαχ».

κηση στο κοινό, να μην εκπληρούν δηλαδή τον προορισμό τους του πολιτικού κινηματογράφου. Δεν βρίσκουν δηλαδή ανταπόκριση παρά σ' ένα περιορισμένο αριθμό ατόμων και ομάδων που είναι εκ των προτέρων ευνοϊκά διατεθειμένες απέναντί τους γιατί ήδη συμμερίζονται τις απόψεις τους και κατέχονται από την ίδια κριτική διάθεση.

Μέχρι τώρα δεν έχουν γυριστεί ταινίες μεγάλου μήκους αυτού του είδους πολιτικού κινηματογράφου και δεν νομίζω πώς υπάρχουν προοπτικές για να γίνει κάτι τέτοιο. Έχουν όμως γυριστεί πάρα πολλές μικρού μήκους που άσχολονται με επί μέρους θέματα. Έπειδή όμως οι ταινίες αυτές δεν προβλήθηκαν και δεν προβάλλονται παρά σ' ένα περιορισμένο αριθμό «εξειδικευμένων» θεατών, δεν νομίζω πώς έχει νόημα ν' απαριθμήσουμε με λεπτομέρεια όνόματα σκηνοθετών και ταινιών αυτής της τάσεως, αλλά είναι προτιμότερο ν' ασχοληθούμε με τα θέματα που αποτελούν τα επίκεντρα του ενδιαφέροντός τους.

Ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα θέματα που χειρίζονται αυτές οι ταινίες είναι το πρόβλημα της άγωγής των παιδιών. Κριτκάρουν μια κοινωνία όπου «ο έλευθερος ανταγωνισμός», που βρίσκεται στη βάση της οικονομίας, κάνει τον ενήλικα να άσχολείται κατά πρώτο λόγο με την επίδοσή του και την επιβίωσή του στον κοινωνικό χώρο, και το αποτέλεσμα είναι να μην διαθέτει αρκετό χρόνο για το παιδί. Στο επίπεδο της κοινωνίας, αυτή η άδιαφορία για το παιδί μεταφράζεται με την έλλειψη της κατάλληλης οργάνωσης, την έλλειψη παιδικών σταθμών, νηπιαγωγείων, σχολείων, ιδρυμάτων, που θα επιτρέψουν στο παιδί να αναπτυχθεί σωστά και ελεύθερα.

Δεύτερο θέμα είναι τα προβλήματα των γυναικών. Κι' εδώ το θέμα θίγεται με τρόπο διπλό: πρώτα-πρώτα γίνεται προσπάθεια ν' αποδειχτεί ότι η γυναίκα, περιοριζόμενη στο ρόλο της νοικοκυράς, καταπιέζεται, εμποδίζεται να ολοκληρωθεί σαν προσωπικότητα, να αναπτυχθεί και αυτή ελεύθερα. Το δεύτερο σκέλος συνίσταται στο ν' αποδειχτεί ότι, κι' όταν ακόμα η γυναίκα ξεφύγει από τον κλοιό του νοικοκυριού και μπει στον επαγγελματικό στίβο, πάλι δεν έχει τις ίδιες ευκαιρίες εξέλιξης με τους άνδρες, αλλά κι' αν ακόμα κατορθώσει να σπάσει το φράγμα και να καταλάβει σημαντικές θέσεις, πάλι δεν θα έχει την ίδια άμοιβη με τους άνδρες συναδέλφους της.

Ένα τρίτο πρόβλημα είναι το πρόβλημα των μαθητευόμενων στα διάφορα τεχνικά επαγγέλματα. Καταγγέλεται εδώ ότι ο μαθητευόμενος χρησιμοποιείται από την επιχείρηση σαν ένα φτηνό εργατικό χέρι κι' όχι σαν άνθρωπος που εκπαιδεύεται σε ένα επάγγελμα. Τον εκμεταλλεύονται, χωρίς πραγματικά να του δίνουν την ευκαιρία να εξασκηθεί στην εργασία του και να προαχθεί.

Ένας ακόμη κύκλος θεμάτων που άσασχολούν τον πολιτικό κινηματογράφο, είναι τα επί μέρους θέματα της ιστορίας του εργατικού κινήματος. Μπροστά στην προσπάθεια αυτή, βρίσκόμεστε

πραγματι στη θέση να παραδεχτούμε ότι πρόκειται για ένα θέμα που η επίσημη εκπαίδευση έχει συστηματικά αποφύγει, με αποτέλεσμα ακόμα κι' ένας νέος άνθρωπος που τελειώνει σήμερα το Γυμνάσιο, να μην έχει διδαχτεί τίποτα πάνω στο εργατικό κίνημα μολοντί αυτό, από τα μέσα του περασμένου αιώνα, άρχισε να παίζει σημαντικό ρόλο και να επιρραεύζει αποφαστικά την ιστορική πορεία του αιώνα μας.

Μία ακόμα τάση που εμφανίζεται στο σύγχρονο κινηματογράφο, είναι αυτή που άσχολείται και εκφράζει την απομόνωση του ανθρώπου στη μοντέρνα κοινωνία και υποστηρίζει τη θέση ότι ο άνθρωπος έχει και πρέπει, τελικά, να τραβήξει το δρόμο του μόνος και όχι σαν άγελαίο όν. Μολοντί σαν άδιόρθωτος ατομιστής ο ίδιος, αντιμετώπιζω αυτή την τάση με πολλή συμπάθεια, δεν θα ήθελα να επεκταθώ στις λεπτομέρειές της.

Έτσι, αντί για περαιτέρω περιγραφή των τάσεων που υπάρχουν ήδη, θα προτιμούσα ν' ασχοληθώ με προγνωστικά πάνω στο σύγχρονο Γερμανικό κινηματογράφο και ν' αναφερθώ σε όρισμένα όνόματα που, όπως πιστεύω, σύντομα θα γίνουν γνωστά σ' ένα ευρύτερο κοινό και μέσα, αλλά και έξω από τη Γερμανία αν τους δοθούν οι ευκαιρίες και αν δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις που θα τους επιτρέψουν να εξελιχθούν.

Ο Ζ. Μ. Στράουμπ, ο Τζών Μούρς ένας Άμερικανός που ζει από χρόνια στη Γερμανία και πρόσφατα γύρισε μία ταινία, το «Λέντιν», ο Πέτερ Λίλιενταλ, που ως σήμερα είναι γνωστός στη Γερμανία μόνο σαν σκηνοθέτης τηλεοράσεως. Ο νεαρός Φάσμπιντερ που πρωτοπαρουσιάστηκε στο φεστιβάλ του Βερολίνου του 1969 με την πρώτη του ταινία και που μέχρι το 1971 είχε ήδη γυρίσει 8 ταινίες, έτσι που να μπορεί να γίνει μια «ρετροσπεκτίβα» του έργου του. Ο Φόλκερ Σλέντορφ που ήδη αναφέραμε, και ο Γιοχάνες Σάαφ ο οποίος ήδη έχει δύο ταινίες στο ενεργητικό του και έχει το προτέρημα όχι μόνο να ξέρει με ακρίβεια τί θέλει να παρουσιάσει αλλά και το πώς να το παρουσιάσει για να το κάνει κατανοητό στο κοινό που επιθυμεί ν' αγγίξει.

Δεν μας παίρνει πια η ώρα για ν' ασχοληθούμε με την οικονομική άποψη του θέματός μας, με την ένταξη του κινηματογράφου στην οικονομία και με τον τρόπο που εξαρτάται τελικά από αυτήν. Κλείνοντας, θα ήθελα να πω σαν συμπέρασμα, ότι τα τελευταία χρόνια, την τελευταία δεκαετία, έχουν εμφανιστεί στη Γερμανία πολλοί νέοι αξιόλογοι σκηνοθέτες που μας κάνουν να ελπίζουμε ότι θα μας αποζημιώσουν για τις απογοητεύσεις μιας όλόκληρης τεσσαρακονταετίας που μας έδωσε ο Γερμανικός κινηματογράφος. Για να γίνει όμως κάτι τέτοιο, θα πρέπει βέβαια να ενδιαφερθούν οι πολιτικοί, και με μια νέα πολιτική του κινηματογράφου να επιτρέψουν στους νέους αυτούς να δώσουν το μέτρο των δυνατοτήτων τους και να πραγματοποιήσουν τις επιδιώξεις τους.

Άπομαγνητοφώνηση: Α. Μ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Έδω και αρκετούς μήνες, μιλούν πάλι για μιὰ κρίση του ιταλικού κινηματογράφου, ἀλλὰ σ' ἕνα πλαίσιο πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τίς προηγούμενες. . . Ποιά εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη σας, τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς «κρίσεως», ποιά εἶναι τὰ πολιτικά, τὰ οικονομικά, καὶ πὺ εἰδικὰ τὰ κινηματογραφικὰ καθοριστικὰ τῆς;

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "Ίσως ἢ ἀπάντησή μου νὰ μὴν εἶναι πολὺ ἀκριβής. Ὁ κινηματογράφος πὺ κάνουμε ἑμεῖς καὶ ὁ κινηματογράφος πὺ κάνει ἡ βιομηχανία ἀνήκουν σὲ διαφορετικούς κόσμους (ἀκόμα κι ἂν ὁ πρῶτος πνίγεται ἀπὸ τὸ δεύτερο). Συνοψίζω ὅτι, ξέρω. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὴν Ἰταλία, τὸν τελευταῖο καιρὸ, ἡ κρίση τοῦ κινηματογράφου γενικὰ ἐπιδεινώθηκε. Ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ἀμερικανικὸ κεφάλαιο. Οἱ Ἀμερικάνοι, πὺ στὴν ἀρχὴ σκόπευαν τίς χαμηλές ἰταλικές τιμές, ἀνακάλυψαν τώρα, ἄλλοῦ, δυνατότητες γιὰ ἀκόμα πὺ χαμηλές τιμές κι ἔφυγαν. Παρολαυτὰ στὴν Ἰταλία συνέχισαν, κατὰ ἕνα περίεργο τρόπο, νὰ παράγουν ταινίες. Ἀλλὰ πρόκειται γιὰ μιὰ νόθα παραγωγή, πὺ δὲν βασίζεται σὲ μιὰν ὀργάνωση οἰκονομικο-βιομηχανική. Στηρίζεται σὲ μεταβαλλόμενο χρήμα, εὐκαιρικό, πὺ δίνεται μὲ ὕψηλὸ τίκο στὸ ξεκίνημα. Ἀντίθετα, ὁ προσανατολισμὸς τῆς ἐμπορευματικῆς παραγωγῆς εἶναι ὅπως πάντα ἀκαμπτὸς: τὸ κέρδος. Θὰ ἦταν ἀφέλεια νὰ ἐκπλαγοῦμε.

Αὐτὸ ὅμως πὺ μᾶς ἐξοργίζει εἶναι τὸ ἐμπορικὸ προϊόν πὺ θεωρεῖται πρωτοποριακὸ: αὐτὸ τὸ προϊόν πὺ εἶναι διατεθειμένον νὰ τὰ δεχθεῖ ὅλα (ἀπὸ τὰ πὺ «ἀνατρεπτικά» πολιτικὰ θέματα μέχρι τοὺς πὺ «τολμηροὺς» πειραματισμοὺς τῆς πρωτοπορίας), μὲ τὸν ὅρο ὅτι τὸ ὄλικὸ κατασκευάσμα θὰ ἐξασφαλίζει τὴν κάλυψη τοῦ προϋπολογισμοῦ. Δηλαδή ἡ «ἔρευνα» πὺ παίζει τὸ ρόλο χρωστικῆς ὕλης γιὰ τὸ νέο καταναλωτικὸ προϊόν. Πολλοὶ κινηματογραφιστές, καλῆς ἢ κακῆς πίστεως, ἔσθθάνε σ' αὐτὴ τὴν ἐπιχείρηση, πὺ εἶναι καὶ ἡ πὺ ἐπικίνδυνη, γιὰτὶ αὐτὴ ἀκριβῶς τείνει ν' ἀπομονώσει, ν' ἀρνηθεῖ μιὰ θέση στὸν ἀληθινὸν κινηματογράφου ἔρευνας. Καὶ ἡ ἔρευνα εἶναι ἕνας κίνδυνος. Κίνδυνος πὺ τὸν ἀναλαμβάνει ὁ σκηνοθέτης καὶ πρέπει νὰ τὸν ἀναλάβει τὸ κοινὸ (γιὰτὶ λοιπὸν ὁ ἐπιχειρηματίας δὲν θάπρεπε νὰ τὸν ἀναλάβει ποτέ;). Ἡ ἔρευνα εἶναι ἕνας θιασμός τῆς συνήθειας, τοῦ ἐφησυχασμοῦ, καὶ ὄλων τῶν ἄλλων πραγμάτων πὺ ξέρουμε.

Σ' αὐτὸ τὸν κινηματογράφου συνεχίζουν νὰ λένε ὅχι! σήμερα λένε ὅχι ἀκόμα καὶ ἐν ὄνόματι τοῦ ἀνατρεπτικοῦ —τῆς— κατανώσεως κινηματογράφου πὺ ἔχει πάρει τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ κινηματογράφου ἔρευνας ἐνῶ διατηρεῖ τὴν ἐμπορευματικὴ φύση του. (Μὲ κινισμὸ δείχνουνε μέσα στῆς καλῆς συνταγῆς τῆ δημοκρατικῆς ἀξία μιᾶς αἰσθητικῆς κρίσης: συγγέουν σκόπιμα μᾶζα καὶ τάξη, κοινὸ καὶ λαὸ ἐκθειάζοντας «τὴν παρθενοκότητα τῆς ματιάς», ἐνῶ, σχεδὸν ὅλα τὰ φεσιθὰλ παριστάνουν τὴ στιγμή τοῦ «μορφωτικοῦ» καθγιασμοῦ αὐτῆς τῆς ἐπιχείρησης).

Γιὰ τὸ δικὸ μας κινηματογράφου ἡ κατάσταση γίνεται ἀκόμα πὺ ὀδυνηρὴ ἀφοῦ καὶ τὰ σπάνια ἐνοικὰ μέτρα πὺ προβλέπονται ἀπὸ τὸν νόμο (πιστώσεις, εἰδικὸι οἰκονομικοὶ πόροι κλπ.), ἔχουν ἀρχίσει νὰ γίνονται ἀνενεργά. Χρειάζεται μιὰ νέα νομοθετικὴ ρύθμιση. Καὶ ἔτσι ὁ ἀγῶνας μας γιὰ τὸν κινηματογράφου γίνεται πολιτικὸς ἀγῶνας. Φυσικά, σ' ἕνα ἀστικὸ κράτος κανένας νόμος δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐξασφαλίζει τὸν ἐλεύθερο κινηματογράφου. Πρόκειται περισοτέρου γιὰ τὴν ἐπιβολὴ ὀρισμένων νομοθετικῶν μέτρων, πὺ στὴ συνέχεια θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ δώσουμε τὴ μάχη. Καὶ ἡ μάχη θὰ εἶναι τόσο ὀξύτερη, ὅσο, τὴν ἴδια στιγμή στὴ χώρα, τὸ ἐργατικὸ κίνημα θὰ εἶναι ἰσχυρότερο.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πρόκειται νὰ χρησιμοποιήσουμε τίς ἀντιφάσεις τοῦ ἀστικού κράτους; εἰδικὰ τίς ἀντιφάσεις ἐνὸς ἀστικού κράτους σάν τὸ ἰταλικὸ, πὺ, δὲν εἶναι καθόλου πὺ «ἀγνὸν», ἀλλὰ πὺ εἶναι καθορισμένο ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν παρουσία ἐνὸς μεγάλου ἐργατικοῦ κινήματος. Κατὰ συνέπεια ἀγῶνας γιὰ μιὰ νέα νομοθεσία στὸν κινηματογράφου, πᾶνω στῆς γενικῆς γραμμῆς: ὁ κινηματογράφου εἶναι δημόσια ὑπηρεσία (κρατικὸι ὀργανισμοὶ, κρατικὰ κυκλώματα σάν ἐναλλακτικὴ λύση στὸν κερδοσκοπικὸν κινηματογράφου, ἀρχὴ τῆς «μὴ-οικονομικότητας»

**Συζήτηση
—
τῶν**

Πόολο καὶ Βιττόριο

Ταβιάνι

μὲ τοὺς

Πασκάλ Μπονιτσέρ

Μπερνάρ Ἀιζενσίτς

Ζὸν Ναρρνονί

της παραγωγής ξρευνας): άγώνας για τó άνοιγμα διαφορετικών κυκλωμάτων (πού θά είναι συνδεμένα με τις κοινότητες, με την άποκέντρωση τών έπαρχιών, με τις νέες κοινωνικές πραγματικότητες της θάσης): για ένα διαφορετικό σχολείο κλπ.

Άλλά, περιμένοντας, πώς κάνουνε ταινίες; Έπεξεργάζομαστε, ό-ταν μπορούμε, έπιχειρήσεις κλοπής. Πρέπει να κλέψουμε. Να περάσουμε λαθραία έπιχειρήσεις σαν έμπορικές ενώ δεν είναι. Δεν είναι εύκολο· και επί πλέον χάνουμε ενέργεια. "Η πρέπει να φάξουμε για κάποιον πού έχει χρήματα και είναι έτοιμος να τά χάσει έπειδή άγαπάει τόν κινηματογράφο πού άγαπάμε κι έμεις. Αυτό είναι ακόμα πιό δύσκολο. Είναι τρέλλα να ψάχνεις στην άτομική έποχή για τόν μαϊκήνα τύπου Άναγέννησης (άπό την άλλη μεριά όμως, δεν μπήκε σε κρίση ό τεχνολογικός άστυνομικός μηχανισμός της καπιταλιστικής κοινωνίας έξ αίτίας άναχρονιστικών πράξεων, «πειρατικές» όπως οί πολιτικές άπαγωγές και οί έκβιασμοί;).

Όλα αυτά όμως είναι δεμένα με την τύχη. Και στην τύχη δεν μπορούμε να έμπιστευθούμε παρά ένα έλάχιστο μέρος τών ενεργειών μας. Βασίζομαστε στόν πολιτικό άγώνα.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "Η τηλεόραση μπορεί να είναι ένας άλλος τύπος δυνατότητας: σαν κύκλωμα διανομής, σαν ιδιοκτήτης, σαν παραγωγή (άκόμα και σε περιορισμένη κλίμακα). "Ήδη, σήμερα, κάτι έχει γίνει σ' έμάς, στην Ίταλία (οί ταινίες του Μπερτολούτσι, του Άμικο, του Στράουμπ, τά προγράμματα με τόν Γιάντσο, τόν Μπελόκιο και με έμάς, πού άποδείχτηκε ότι λειτούργησαν. Και, άν δεν κάνω λάθος, στή Γερμανία οί τοπικές τηλεοράσεις συμμετείχαν στην παραγωγή ταινιών όπως αυτές του Ρόσα...). Είναι μία δυνατότητα πού άφορά περισσότερο τó μέλλον, αλλά πού πρέπει να έπαληθευτεί άπό τώρα. Και έδώ ή δύναμη τού έργατικού κινήματος είναι καθοριστική.

ΕΡΩΤΗΣΗ: "Η άπόπειρα συλλογικής παραγωγής άλλαξε τίποτα, ή ήταν ύπλά μια άλλη υοση παραγωγής με μικρό προϋπολογισμό;



"Ένας άνθρωπος για χάρη μου" — Τζιαν Μαρία Βολοντέ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "Ένα μεγάλο μέρος τού νέου Ιταλικού κινηματογράφου όργανώθηκε σε συλλογική παραγωγή ή σε παραγωγή συνεργατικού τύπου. "Η νομοθεσία προβλέπει μια ιδιαίτερη χρηματοδότηση άπό την Τράπεζα της Έργασίας (BANCA DEL LAVORO), πού είναι συνδεμένη με τó κράτος. Άλλά αυτή τη στιγμή τά χρήματα έχουν εξαανληθεί. Ό νόμος δεν λέει καθαρά άν πρέπει τά χρήματα να έπιστρέφουν στην Τράπεζα κάθε χρόνο, έτσι ώστε να υπάρχουν πόροι για την χρηματοδότηση νέων ταινιών ή άν θά έπιστρέφεται τó συνολικό ποσόν μετά την πώληση της ταινίας. Τό κράτος ή ή θιομηχανία δεν έχουν συμφέρον να διευκρινίσουν αυτό τó ζήτημα. Και οί συλλογικές παραγωγές πνίγονται. "Η συλλογική παραγωγή παραμένει όπωσδήποτε ένα άπό τά βασικά σημεία μέσα στη δράση για να έπιβληθεί ό κινηματογράφος στο κράτος σαν δημόσια ύπηρεσία. "Εμείς σχεδόν πάντα συμμετέχουμε στο κόστος της ταινίας. Άκόμα κι άν ή άναλογία μας είναι μικρή. Δουλεύουμε με τόν Τζουλιάνι, πού είναι περισσότερο πολιτιστικός όργανωτής παρά παραγωγός. Ό Τζουλιάνι δίνει, στις πιό προχωρημένες θέσεις, τη μάχη για έναν όρισμένο κινηματογράφο —μια όρισμένη νομοθεσία—: κατά συνέπεια και για τις ταινίες μας. Στόν Τζουλιάνι, όφείλουμε, ανάμεσα σ' άλλα, τη γέννηση της κοοπερατίβας «21 Μαρτίου», πού είναι διαρθρωμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να ντεμπουτάρουν οί νέοι σκηνοθέτες: οί ταινίες τού Φρέτσα, τού Πόντζι... Άλλά όπως βλέπετε μιλάμε ακόμα για πρόσωπα, για καλές ή κακές περιπτώσεις. Και αυτό είναι παράλογο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μιλάτε για κινηματογράφο ξρευνας, αλλά σήμερα έχουμε φτάσει σ' ένα τέτοιο σημείο πού όλος ό κόσμος δηλώνει, λίγο ως πολύ, ότι κάνει κινηματογράφο ξρευνας. Αυτό πού μας ενδιαφέρει στα φίλμ σας, είναι ιό γεγονός ότι αυτή ή ξρευνα δεν είναι μια φορμαλιστική έργασία, αλλά ότι στοχάζεται τη σχέση της με την ιστορία και την πολιτική, θέλει τó μήθο, ότι θέτει τó πρόβλημα της γνώσης της προέλευσής της, άπό πού έρχεται και πού πηγαίνει, ότι θέτει τó έρώτημα της προβληματικής της.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Κάθε φορά πού μιλάμε για κινηματογράφο ξρευνας —ή έκφραση είναι φθαρμένη, συμφωνώ μαζί σας, αλλά χρησιμεύει για να συνεννοούμαστε— θά θέλαμε να προσθέσουμε: ένας κινηματογράφος πού ξρευνά και πού άνακαλύπτει. Πού άνακαλύπτει τουλάχιστο τις αίτιες της ξρευνας του, για να τις έπιβεβαιώσει, ή να τις κριτικάρει ή να τις άρνηθεί.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αυτό πού μας ενδιαφέρει στα φίλμ σας είναι ότι έγγράφουν την έρώτηση τού κινήματός τους σ' ό έ σ ω τ ε ρ ι κ ό αυτό τού κινήματος.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Για ένα φίλμ δεν υπάρχει άλλη δικαίωση έξω άπ' αυτό τó ίδιο τó φίλμ. Άρνούμαστε τó φίλμ πού ζητιανεύει τη δικαίωση του —ή τη σωτηρία του— μεταδίδοντας ένα μήνυμα, ένα σύνθημα πού άνήκουν σε άλλα πεδία της ανθρώπινης δοαστηριότητας και ιδιαίτερα στο πολιτικό πεδίο. "Ένα φίλμ αυτό τού είδους εισβάλλει στο χώρο τών άλλων όχι πλουτίζοντας τον, αλλά γεμίζοντας τον με έμπόδια.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Μισώ τó λεγόμενο μήνυμα γιατί άγαπώ τόν κινηματογράφο. Γιατί δεν δέχομαι ότι ό κινηματογράφος περιορίζεται στο να χρησιμεύει σαν ήχείο για άποτελέσματα πού άποκτήθηκαν από άλλους και με άλλα μέσα. Γιατί ή «ταπεινοφοροσύνη» προς την πολιτική, τις μάζες, την ιδεολογία κλπ., δεν είναι τίποτε άλλο παρά τεμπελιά ή δειλία: ένας τρόπος να μη δεσμεύσουμε μέσα στο έργο όλες του τις εύθυνες. Ό κινηματογράφος, σαν

Έργο τέχνης, μπορεί να παραστήσει, σαν μάλιστα αποτέλεσμα, μια μορφή αυτοσυνειδήσης σε σχέση με τον κόσμο μέσα στον οποίον τοποθετείται. 'Αλλά με τ'α ειδικά μέσα του, παίρνοντας υπ' όψη την ιδιαιτερότητά τους. 'Ο κινηματογράφος έχει τη δικιά του αυτόνομη ικανότητα επέμβασης. Φυσικά, κάθε σκηνοθέτης έχει τη δική του άποψη για τ'α πράγματα, την ιδεολογία του, ακολουθεί έναν ορισμένο τύπο πράξης, κλπ. 'Όλα αυτά όμως, είναι πάνω από τ'ο φιλμ, πριν από τ'ο φιλμ. Είναι ένας αναγκαίος όρος, όχι και ικανός. 'Οπωσδήποτε δεν είναι ο καθοριστικός όρος. Πρέπει όλη αυτή η παράδοση - βάση να μετατραπεί σε δημιουργική δραστηριότητα: και από εδώ απορρέει η ειδικότητα των διαφορετικών τρόπων επικοινωνίας, έκφρασης.

BITTORIO TABIANI: Αυτό σημαίνει επίσης —και πρέπει να επλωθεί καθαρά— ότι πρέπει να δώσουμε μια νέα διάσταση στην αξία και τη λειτουργία του κινηματογράφου (όπως και των άλλων τεχνών). 'Η τέχνη δεν είναι η πιο ολοποιητική στιγμή της ανθρώπινης δραστηριότητας —όπως συνεχώς επαναλαμβάνει μια ορισμένη αστική κουλτούρα. Είναι μια δύναμη δραστηριότητα ανάμεσα σε πολλές άλλες. 'Ενας από τους πολυάριθμους τρόπους για ν' αποκαταστήσουμε σχέσεις με τους άλλους και με τ'α πράγματα, για να τ'α αλλάξουμε και να μ'α αλλάξουν (τ'ο στυλ δεν είναι ίσως παρά ένας τρόπος τ'ο «είναι» με τους άλλους).

ΕΡΩΤΗΣΗ: 'Υπάρχει στή Γαλλία, στήν 'Ιταλία και άλλου, μια σταθερή και μαζική σύνχρηση, είναι αυτή της συμπίεσης ενός πολιτικού επιπέδου σ' ένα επίπεδο ιδεολογικο-μορφικό: συνέπεια αυτής της σύνχρησης είναι η κακή συνειδηση αυτών π'ο εργάζονται σ'ο χώρο τ'ο κινηματογράφου, π'ο κάνουν σ'άν να ενοιάζονταν άμεσα σ'ο πεδίο της πολιτικής. Στ'α φιλμ τους, η συμπίεση αυτών των δύο διαστάσεων π'νίγει τελείως τ'ο πρόβλημα της ιδιαιτερότητας (specificité) τ'ου κινηματογράφου. Τ'α φιλμ σας διατηρούν τ'η σχετική αυτόνομία τ'ου κινηματογραφικού πεδίου: δεν ισορροπίζονται όπ'ι εξασφαλίζονται από τ'α έπιρουχασμένα πολιτικά σημαίνόμενα, αλλά είναι ερωτήματα π'ο, μέσα από μ'ια κινηματογραφική πρακτική, τίθενται στ'α πολιτικά τους σημαίνόμενα και στήν άρθρωση των πολιτικών περιεχομένων τους.

BITTORIO TABIANI: Μο'υ είναι πάντοτε δύσκολο να μιλάω γενικά: γι' αυτό παίρνω ένα παράδειγμα. 'Ας παρατηρήσουμε τ'όν άλλο κινηματογράφο τ'όν κινηματογράφο τής κατανάλωσης, αυτόν π'ο έχει επιβληθεί από τ'ην κατεστημένη έξουσία από τ'ο αυταρχικό σύστημα.



«Οί 'Αντιωπολείς» — Τζούλιο Μπρούτσι, Φαμιλιέν Φάμπι.

Και όχι ακριβώς τ'όν κινηματογράφο μικρής κατηγορίας και παλαιότερης μόδας (οί ιστορίες αλλάζουν, τ'α συστατικά αλλάζουν ανάλογα με τ'η μόδα' ο ρυθμός τ'ου φιλμ μένει απ'αράλλακτος' ένα είδος συλλογικό λίκνου). 'Ας παρατηρήσουμε τ'όν κινηματογράφο π'ο έγω ονομάζω αν'νατρεπτικό —τ'η— κατανάλωσης. Λοιπόν, όσο τ'α θέματα π'ο έπεξεργάζονται είναι δυσάρεστα, έπιθετικά, τόσο οί τρόποι με τ'ους οποίους πραγματοποιούνται είναι ευχάριστοι και παρηγορητικοί. 'Η αυταρχική έξουσία έπιτρέπει τ'ην τόλμη των περιεχομένων, αλλά έχει κηρύξει ανειρήνετο πόλεμο σ'ους τρόπους επικοινωνίας. Στ'α καταναλωτικά φιλμ ή έρευνα ενός οπτικοακουστικού ρυθμού εύνοχιστικού καθοδηγείται με μ'ια παραδειγματική έπιμονή. Είναι πάντα ο έχθρος τ'ου μ'ας δείχνει τ'ους πραγματικούς κόμπους τ'ου άνταγωνισμού. Σ' αυτό τ'ην περίπτωση έχει ύπογραμμίσει τ'όν πραγματικό κίνδυνο τ'ου κινηματογράφου: τ'ην ιδιαιτερότητά του, τ'η γλώσσα του. 'Όμως ή γλώσσα, σήμερα, δεν μπορεί παρά να είναι σκληρή, άνελέγη, αστήρη' όφειλει να θραύσει τ'α παραδείγματα π'ου παραλύουν τ'ην ικανότητα και τ'ις δυνατότητες τής ματιάς' όφειλει να δημιουργήσει νέα μάτια για να διαπεράσουν τ'ην πυκνότητα των πραγμάτων' νέους ρυθμούς, καρδιακούς ρυθμούς, άνοιχτούς σε όλα, άκόμα και σ'ο λάθος, αλλά και γι' αυτό τ'ο λόγο ζωτικούς, φορτισμένους με άνυπομονήσια.

'Αρχίσαμε να μιλάμε για γλώσσα' αλλά είναι φανερό ότι ή ικανότητα ενός σκηνοθέτη να δημιουργήσει τομές είναι άμεσα ανάλογη ως π'ρος αυτά π'ο βρίσκονται πίσω του, πάνω από τ'ο φιλμ: μέσα σ'όν τρόπο τής ζωής του ανάμεσα σ'ους άλλους, μαζί με τ'ους άλλους, κόντρα σε ορισμένους άλλους, και στή σκέψη τ'ου πάνω σ' αυτό τ'όν τρόπο ζωής. 'Όσο πιο άτιο είναι αυτό τ'ο υπόβαθρο, τόσο περισσότερο τραυματικός θα είναι και ο κλονισμός π'ου θα έπιφέρει στ'α πράγματα, μέσα από τ'ο ειδικό πεδίο τής δραστηριότητάς του.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Η σχέση — κινηματογράφος και πολιτική— περιπλέκεται ίσως (ή άπλοποιείται) —μέσα στ'α φιλμ μας, γιατί τ'ο άφηγηματικό τους ύλικό εμφανίζεται κάθε φορά σαν άμεσα πολιτικό. Οί πρωταγωνιστές μας πραγματώνονται μέσα από τ'ην πολιτική δράση, κινούνται από και κινούν πολιτικά προβλήματα. Τ'α πολιτικά προβλήματα άποτελούν τ'όν άφηγηματικό ιστό των φιλμ μας, γιατί ο κόσμος τής πολιτικής δράσης μας ένθουσιάζει και γιατί τ'όν γνωρίζουμε καλύτερα (άκριβώς όπως άλλοι παρακινούνται από έρωτικές ιστορίες ή από τ'ην πλοκή υιάς γκαγκστερικής ιστορίας). 'Αλλά αυτός είναι ο άφηγηματικός ιστός τ'ου φιλμ, είναι ένα από τ'α ύλικά π'ο καθορίζουν τ'ην κατασκευή του. Δεν είναι ή ποιητική τ'ου φιλμ. Τ'ο νόημα τ'ου φιλμ είναι άλλο' άκόμα μπορεί και να συμπίπτει. 'Αλλά αυτό είναι τυχαίο. Γι' αυτό τ'ο να ταυτίζουμε τ'ο πολιτικό θάρος τ'ου φιλμ με τ'ο άποτέλεσμα σ'ο όπ'οιο μπορεί να φτάσει ο πρωταγωνιστής ή ο άνταγωνιστής (είτε είναι μ'ια μάδα είτε ένα άτομο), σημαίνει ότι έχουμε μένει άκόμα έ ξ έ από τ'ο ίδιο τ'ο φιλμ. Παραλαυτά πόσες φορές, μετά τ'ην ποσολή ενός από τ'α φιλμ μας, δεν μ'ας ρώτησαν: «Λοιπόν, τί πρέπει να κάνουμε; Πρέπει ν' ακολουθήσουμε τ'ην υπόδειξη τ'ου προσώπου; Πραγματικά πιστεύετε, σ'άν τ'ο πρόσωπο Κ, δτι...». Αυτό μ'ας άπογοητεύει.

Γιά τους 'Ανατροπείς και τὸ Κάτω ἀπὸ τὸν ἄσπεριστόν τοῦ Σκορπιού, γιὰ παράδειγμα. θὰ θέλαμε νὰ ἀπαντήσουμε ὅτι πραγματικά, μέσα στοὺς 'Ανατροπείς ὑπάρχει ὁ Τολιάττι καὶ ἡ κηδεῖα του, μέσα στὸ Κάτω ἀπὸ τὸν ἄσπεριστόν τοῦ Σκορπιού τὸ πρόσωπο - Βολοντέ ἀναφέρεται σ' ἕνα συγκεκριμένο τύπο πολιτικοῦ καθοδηγητῆ πωλητῆς σχολῆς, σ' ἕναν ἐπαγγελματία ἐπαναστάτη. 'Αλλά εἶναι ἐξ ἴσου ἀληθινὸ ὅτι ὁ Τολιάττι καὶ ὁ Βολοντέ μέσα στὰ δύο φιλμ εἶναι γιὰ μᾶς ἕνας ὀρισμένος τρόπος νὰ κάνουμε κινηματογράφο, εἶναι ὁ νεο-ρεαλισμὸς πού μᾶς σχημάτισε σάν ἀθρόωπος τοῦ κινηματογράφου, πού πιστεύαμε σ' αὐτόν, πού μᾶς ἔδωσε γήινες ρίζες. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἢ πολυπλοκότητα τῶν ἐπιπέδων ἀνάγνωσης ἀπομακρύνει τὴ δυνατότητα μιᾶς μονόπλευρης λειτουργικῆς ὑπόδειξης μέσα στὸ εἰδικὸ πεδίο τῆς πολιτικῆς.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ακριβῶς. 'Ο Βολοντέ καὶ ὁ Τολιάττι σάν νεο-ρεαλισμὸς. 'Απ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ μέσα στὸ "Ένας ἄνθρωπος γιὰ κἀψιμο" ἔχει ἀκόμα μέσα ἀπὸ τὸν Σαλθατόρε, ἢ ἐμπιστοσύνη σ' ἕναν ὀρισμένο τύπο κινηματογράφου, ἀκόμα κι ἂν ὁ ἐνθουσιασμὸς εἶναι κριτικὸς, πού στὰ κατοπιὰ φιλμ μας τὸν ἀρνούμαστε. Μιὰ ἄρνηση πού δὲν εἶναι ξερὴ ἀπάθεια. Εἶναι ἡ ἄρνηση μὲ τὴν ὁποία ἀντιτίθεται σ' ἕναν πατέρα πού σὲ μεγάλωσε καὶ σὲ βοήθησε νὰ περπατήσεις. 'Αλλά πού τώρα πρέπει νὰ κυριαρχήσεις πάνω του. "Ἡ καλλίτερα, πρέπει νὰ θάλεις τὰ πόδια σου πάνω στοὺς ὤμους του, πάνω στὸ κεφάλι του. Μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ εἶναι ἀκόμα χρήσιμος, γιατί ἔκει πού αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ, ἐσύ βλέπεις ἀκριβῶς γιατί πατάς πάνω στοὺς ὤμους του. («Εἴμαστε νάνοι πάνω σὲ ὤμους γιγάντων», ἔλεγε ὁ Ντὰ Βίντσι, στοχαζόμενος τὴ σχέση μὲ τὸ παρελθόν σάν θάση καὶ παράδοση).

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Αλλά ἐπὶ πλέον, ὁ Σαλθατόρε στὸ "Ένας ἄνθρωπος γιὰ κἀψιμο" εἶναι συνδικαλιστής. "Ένας πολιτικὸς. Παρολαύτα, στὸ ξεκίνημα, γιὰ μᾶς ἦταν ἀντίθετα ἕνας ἡθοποιός. (Κάθε πρῶτο φιλμ εἶναι πάντοτε

ἀναίσχυντα αὐτοβιογραφικὸ). Μέσα ἀπὸ τὴν «εἰδική» δουλειὰ τοῦ Σαλθατόρε, φωτίζαμε τὴ δική μας εἰδικὴ ἐργασία. 'Ο Σαλθατόρε μᾶς συγκινούσε γιατί ὁ τρόπος πού ἔκανε πολιτικὴ συνένπιπτε μὲ τὸν τρόπο πού ἐμεῖς κάναμε κινηματογράφο. (Στὸ φιλμ πού ἐτοιμάζουμε — 'Ο Σάν Μικέλε εἶχε ξανακάνει κὸ κορα — γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά μιλάμε γιὰ ἕναν πολιτικὸ. 'Ο τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ πρωταγωνιστὴς χτίζει ἕνα ἰδιαίτερο κεφάλαιο τῆς ζωῆς του εἶναι ὁμοιος μὲ τὸν τρόπο πού ἐμεῖς χτίζουμε τὸ φιλμ).

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "... ἴσως νὰ εἶναι σάν τὸν μηχανισμό τοῦ ὀνειροῦ: γιὰ νὰ συλλάβουμε τὸ θαυτέρο περιεχόμενο ἑνὸς πράγματος πρέπει αὐτὸ τὸ πράγμα νὰ συγκαλυφθεῖ μὲ τὸν ἔλεγχο τοῦ λογικοῦ, κάτω ἀπὸ τὸ ὁμοίωμα ἑνὸς ἄλλου πράγματος.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Απὸ τὴν ἄλλη μεριά τὰ διάφορα ἐπιπεδα ἀνάγνωσης δὲν σημαίνουν καθόλου, δὲν πρέπει νὰ σημαίνουν, ἕνα νόθο καὶ αὐθαίρετο μίγμα. Τὸν Σαλθατόρε, στὸ "Ένας ἄνθρωπος γιὰ κἀψιμο", τὸν δημιουργήσαμε ὁμοιασμένα ἀπὸ τὸν Σαλθατόρε Καρνεβάλε, ἕναν συνδικαλιστὴ, πού πραγματικὰ ὑπῆρξε καὶ πραγματικὰ δολοφονήθηκε ἀπὸ τὴ Μαφία. Μέσα στὸ φιλμ παρουσιάζονται τὰ γεγονότα, ὁ χρόνος, τὰ πρόσωπα, ἀκόμα κι ἕνας ὀρισμένος τρόπος συμπεριφορᾶς, ὀρισμένες φράσεις τοῦ Σαλθατόρε τῆς σικελικῆς πραγματικότητας, τὰ ἀποτελέσματα καὶ τὰ πολιτικὰ λάθη του. Εἶναι λοιπὸν ἡ ἱστορία τοῦ Σαλθατόρε Καρνεβάλε (ἀλλά εἶναι ἐπίσης ἡ ἱστορία μας, ἡ ἱστορία τοῦ φιλμ στὴ διάρκεια τῆς κατασκευῆς του). 'Αποτέλεσμα: ἡ μάντα τοῦ Σαλθατόρε Καρνεβάλε, ὅταν εἶδε τὸ φιλμ, μᾶς ἔκανε ἀγωγή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σήμερα οἱ ἴταλοι ποιῆς εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη σας, οἱ δυνατότητες ἑνὸς μαχητικοῦ κινηματογράφου; Τὸ συλλογικὸ σίβηλι γιὰ τὴν κηδεῖα τοῦ Τολιάττι ἦταν μιὰ ἐμπειρία μαχητικοῦ κινηματογράφου;

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Σκεφτόμαστε τὶς δυνατότητες ἑνὸς κινηματογράφου ἄμεσης ἐπέμβασης σὲ σχέση μὲ ὀρισμένους τομεῖς τῆς κοινωνικῆς θάσης. Μιλήσαμε ἐπίσης μὲ τοὺς ἀδελφούς Μπερτολούτσι (καὶ τὸν Τσαβαττίνι) γιὰ τὰ 'Ελεύθερα 'Επίκαιρα. Στὴν 'Εμιλία προετοιμά-



«Ὁ 'Ανατροπείς».

ζουν πρωτοβουλίες αὐτοῦ τοῦ εἶδους. 'Ἡ πρώτη εὐκαιρία θὰ ἦταν ἕνα φιλμ πάνω στὴ γυναικεῖα ἐργασία μέσα στὸ σπῆτι. 'Ἡ φάση τοῦ γυρίσματος τοῦ φιλμ μπορεῖ νὰ γίνῃ μιὰ εὐκαιρία γιὰ νὰ πολιτικοποιηθοῦν ὅλες αὐτές οἱ γυναῖκες πού ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἐργάζονται στὸ σπῆτι τους γιὰ τὴ βιομηχανία, δὲν ἔχουν στενοὺς δεσμούς μὲ τὰ συνδικάτα καὶ δὲν ἀναγνωρίζουν τὴν ταξικὴ τους θέση. 'Αφοῦ γυριστῆ ἕνα φιλμ αὐτοῦ τοῦ εἶδους, μπορεῖ στὴ συνέχεια νὰ γίνῃ ἕνα ὄργανο μάχης καὶ σὲ ἄλλους χώρους, ὅπου τίθεται ἤδη τὸ ἴδιο πρόβλημα, ἢ πρόκειται νὰ τεθεῖ (γιὰ παράδειγμα στὸν Ἰταλικὸ Νότο ὅπου ἡ βιομηχανία προσανατολίζεται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση). 'Ὅπως ὅποτε πιστεύουμε στὴ δυνατότητα μιᾶς δουλειᾶς αὐτοῦ τοῦ εἶδους. Χρεῖαί-

ζεται όμως να συνδεθεί με τις κοινότητες, τα κόμματα και τις οργανώσεις της θάσσης για να θρει τρόπους διανομής. Ο Βιτόριο και εγώ, σκεφτόμαστε ότι αντί να γίνουμε σκηνοθέτες τών φιλμ, θα ήταν πιθανόν πιο χρήσιμο να συμμετάσχουμε στη δημιουργία «κινηματογραφικών» στελεχών, να θέσουμε στη διάθεση εκείνων που ενδιαφέρονται άμεσα για την ταξική πάλη τα μέσα για να επικοινωνούν με τόν κινηματογράφο, αντί να χρησιμοποιούν τόν λόγο ή τις άφισες. Όσο για τις έμπειρίες που είχαμε σ' αυτό τόν χώρο, ήταν άρνητικές. Υπερβολή τού έξωτερικού, τού ύψηλου, γενικών συνθημάτων. Άκόμα και τού φιλμ για τήν ταφή τού Τολιάττι που τού γυρίσαμε μαζί με πολλούς άλλους σκηνοθέτες, δέν πήγαινε πέρα από ένα άρκετά άνόμοιο ντοκουμέντάριασμα. Μόνο σ' έμας χριστίμπε για τούς Άνατροπέις.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Άπό τή σκοπιά τών ιδιαιτέρων προβλημάτων τού κινηματογράφου, ποιά είναι αυτά τά προβλήματα που τέθηκαν σέ σάς, από τόν Ένας Άνθρωπος για Κάψιμο και τούς Άνατροπέις μέχρι τόν Κάτω από τόν Άστερισμό τού Σκορπιού;

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Μού είναι δύσκολο να μιλήσω για διαφορές από τή ένα φιλμ στο άλλο, γιατί εγώ ελικρινά τά βρίσκω όλο όμοια, ένα μοναδικό λόγο με περισσότερα κεφάλαια. Διαφορετικά μέσα στη συνέχεια. Ένας σκηνοθέτης έπαναλαμβάνει πάντοτε τόν ίδιο λόγο. Άν και ή πραγματικότητα που τόν περιτριγυρίζει δίνει στο λόγο του άπιστοφρές, διαφορετικές κατευθύνσεις, συχνά άπρόσμενες. Άπό έδω και τού γούστο να ζεις κάνοντας κινηματογράφο, ό καθρέφτης τών αλλαγών σου σέ σχέση με τούς άλλους και με τά πράγματα.

Άλλά για να ξαναθρούμε τουλάχιστον τή χρονολογία τών διάφορων κεφαλαίων, τó πρώτο πράγμα που θά έκανα θά ήταν ν' αναζητήσω τις διαφορές στο συγκινησιακό - αυτοβιογραφικό επίπεδο, δηλαδή στο ύλικό που, όπως λέγαμε πριν λίγο, βρίσκεται πάνω από τó φιλμ.

Τό Ένας Άνθρωπος για Κάψιμο είναι μια πράξη αγάπης για τόν νεορεαλισμό (και για τήν έπιθετική στιγμή τής Αντίστασης, για τή γέννηση τού εργατικού και άγροτικού κινήματος άμέσως μετά τόν πόλεμο). Άλλά άν είναι άληθινό ότι τó αγαπημένο αντικείμενο είναι πάντα ή προβολή τού έαυτού μας, τότε έμεις — μέσα από τó φιλμ — στολίσσαμε τόν έραστή με στοιχεία που δέν ήταν δικά του, τόν άπελευθερώσαμε από άλλ' α που δέν θέλαμε να τά θρούμε σ' αυτόν (πρακτικά: ή άρνηση τού λαϊκισμού από τή σκοπιά τής ειρωνείας, ή άρνηση τών νατουραλιστικών σχημάτων για ένα έλλειπτικό λόγο που τίθεται σάν άναπαράσταση). Στο κέντρο τού φιλμ ό Σαλθατόρε' ένας πρωταγωνιστής. Άλλά μόνο γιατί ή προσωπική του μοίρα, πολύ ιδιαίτερη, συνέπιπτε με τή μοίρα τής ομάδος του. Η καλύτερη γιατί ήταν ή, μάλλον ένορατική, συνείδησή της. Η πραγματώσή του συνέπιπτε με τήν πραγματοποίηση από τούς άλλους ενός ποιοτικού έλματος. Άκόμα κι άν οι άλλοι δύσκολα τó καταλάβαιναν. Άπό έδω ό ύπερβολικός - γκροτέσκος χαρακτήρας τού Σαλθατόρε. Κάνει συχνά άναφορές στο Χριστό. Θά μπορούσαμε έπίσης να κάνουμε άναφορές και στήν Κασσιάνδρα. Η άπομόνωσή του προανάγγελε τόν καιρό τού πένθους στους Άνατροπέις.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Στους Άνατροπέις ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων σάν ένα μοναδικό πρόσωπο. Σάν ομάδα. Μιά ομάδα σέ μια στιγμή κόλισης, μια στιγμή περάσματος. Η ίσορροπία χάνεται και άπειλεί να συμπαρασύρει τήν ομάδα. Άπό έδω άπορρέει ή αναγκαϊότητα — πριν άπ' όλα φυσιολογική — για μια άλλη ίσορροπία. Πρέπει να έχουμε τή δύναμη να καταστρέψου-



«Οί Άνατροπέις» — Πιέρο Πάολο Καλιόνι.

με, αλλά όχι για να θασανίζόμαστε με τά συντρίμια τού καταστραμμένου κόσμου, ούτε για να ταυτιζόμαστε ρομαντικά με τήν καταστροφή. Άλλά για να έχουμε τά χέρια ελεύθερα για να ξαναρχίσουμε να ψάχνουμε. Η κηδεία τού Τολιάττι, τó ελπια και πριν, είναι ή ταφή τού πατέρα (ό πατέρας σάν μύθος, σάν φυσικός πατέρας, σάν ιστορική στιγμή, σάν νεορεαλισμός). Μιά έπιχείρηση άποτρόπαια αλλά και άπελευθερωτική. Διαθεσιμότητα για νέες διαστάσεις, στο προσωπικό επίπεδο, μέσα στα πρόσωπα τού φιλμ, αλλά και σάν σύμπτωμα μιας άναγκαϊότητας πιο πλατειάς. «Είναι ενδιαφέρον να κάνουμε λάθη», θά μπορούσε να είναι: ό όπότιτλος τών Άνατροπέων.

Μετά τó Κάτω από τόν Άστερισμό τού Σκορπιού. Άν τά πρόσωπα στους Άνατροπέις έρευνούν (όπως και έμεις κάναμε μια έρευνα πάνω στα πρόσωπα γυρίζοντας τó φιλμ) οι πρωταγωνιστές τού Άστερισμού τού Σκορπιού, άνακαλύπτουν. Δυό ομάδες συγ-

κρούονται: αυτή που σταματάει στο παρόν (άκόμα κι αν το παρόν είναι καρπός μιάς περασμένης επαναστατικής «ανάκαλυψης») είναι προορισμένη να χαθεί. Η άλλη ομάδα — σπρωγμένη από την αναγκαιότητα — ανακαλύπτει. Άκόμα κι αν αυτό που ανακαλύπτει δεν έχει τίποτα το δριστικό, το παρηγορητικό. Και ήδη περιέχει μέσα της τις αιτίες του ξεπεράσμάς της (και μέσα σ' αυτά τα περάσματα ο άνθρωπος, στο άτομικό επίπεδο ή σαν ομάδα, ζει τα δράματά του, τις αθεράπευτες αδυναμίες του). Και δεν είναι τυχαίο που το Κάτω από τον Άστερισμό του Σκορπιού μοιάζει με παραβολή, με απόλογο. Σε μία πραγματικότητα σαν τη δική μας, την ευρωπαϊκή, όπου δεν είναι δυνατόν να στοχαστεί δη στιγμα της αναστροφής της, παρά μόνο ύστερα από μεγάλο χρονικό διάστημα, το επαναστατικό άλλα εμφανίζεται σαν μύθος, με τον τρόπο της ουτοπίας. Μιά ουτοπία, όχι όμως απόδραση από την πραγματικότητα. Η ανάγκη να αντιπαραθέσουμε, στο παρόν που κινδυνεύει να συνθλιφεί από την απόσταση της προοπτικής, ένα φανταστικό και ποθητό μέλλον. Η φαντασία συγκεκριμενοποιείται πάνω στον τρόπο του μύθου: μιά ιστορία για παιδιά, γιατί είναι πιο άπλη και εύκολα αναγνωρίσιμη (...στοχαζόμαστε όλα αυτά τα πράγματα σήμερα, τώρα που ξανασκεφτόμαστε το φίλμ).

Κατά συνέπεια, αν ο Άστερισμός του Σκορπιού παρουσιάζεται σαν απόλογος, σαν ζωτική ουτοπία, το φίλμ αποκαλύπτει την ταυτότητά του στο επίπεδο του στυλ. Μόνο μέσα από αυτή την πυκνότητα είναι δυνατό να το κατανοήσουμε και να το χρησιμοποιήσουμε — όπου θέλει να το χρησιμοποιήσει — ακόμα και για ένα πολιτικό λόγο μέσα σ' ένα ορισμένο πολιτικό πλαίσιο, έξω από το φίλμ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Θα μπορούσα να προσθέσω ότι ο Άστερισμός του Σκορπιού, όπως όλοι οι μύθοι, κρύβει μιά επιθυμία σε αντίθεση με την προοπτική μιάς Ευρώπης που θα γινόταν ή Έλθεσία του Κόσμου, το φίλμ είναι ο πόθος της αναζήτησης εκείνων των φορτίων ενεργείας και εκείνης της πρωτότυπης συμμετοχής που η Ευρώπη θα μπορούσε να



«Κάτω άπ' τον άστερισμό του Σκορπιού».

προσφέρει τη στιγμή της επανάστασης. Στην Ευρώπη γεννήθηκε ο μαρξισμός, έδω ειχαμε το σοβιετικό Όκτώβρη, στην Ευρώπη οικοδομήθηκαν οι πρώτες σοσιαλιστικές χώρες. Και παρολαυτά σήμερα ο σοσιαλισμός, ο καμμουνισμός πρέπει πάλι ν' ανακαλυφθεί, έδω άκριβώς που πραγματοποιήθηκε. Γιατί όλα αυτά πρέπει πάλι να τα ανακαλύψουμε; Και με τί θρους; Πρέπει έμεις, έδω, στην Ευρώπη να άπαντήσουμε: αυτός είναι κι ένας άπρόβλεπτος τρόπος να επανενταχθούμε στην κίνηση της ιστορίας.

Μ' αυτό το νόημα μου φαίνεται σωστός ο όρισμός που έδωσε κά-

ποιος για τον Άστερισμό του Σκορπιού: «ένα φίλμ πριν και μετά την επανάσταση».

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πραγματικά ειχαμε πει και για τους Άννατροπείς, «μετά και πριν από την επανάσταση». Μιά άλλη σημασιολόγηση, που πιθανόν δεν έμφανίζεται στο επίπεδο της αφήγησης, είναι ίσως για μιά ή πιο ύπογεια. Είναι ή σχέση ανάμεσα στην άνυπομονησία της ιστορίας και την ύπομνη της φύσης, ανάμεσα στο θρασύ ιστορικό χρόνο και τον μακρό χρόνο της φύσης. Ο ιστορικός άνθρωπος, σε σχέση με τον βιολογικό άνθρωπο. Η αντίθεση ανάμεσα στους δύο ρυθμούς ανάπτυξης προκαλεί έρωτήματα, άπογοήτευση, παρηγορία, σχέδια κ.λ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σαν ένα φίλμ πάνω στη Φύση είναι επίσης ένα φίλμ πολιτιστικό. Το θέμα του νησιού όντας ένα θέμα πολύ φορημένο, το θεθετείτε μέσα στην ποικίλη πολιτιστική του παράδοση, το άνασκευάζετε, το όξυνετε.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Ο Άστερισμός του Σκορπιού — περισσότερο από τα άλλα φίλμ μας — είναι άπάντηση σε μιά ανάγκη μεσογειακού κλασικισμού. Άν θα πρέπει να κάνω αναφορές — και πάντοτε με θάζουν σε δύσκολη θέση — θα ύποδείξω την έλλειπτική αγνότητα του Τζιόττο. Μέσα στην κλασική δομή θρίσκουμε τη δυνατότητα να άπελευθερωθούμε από όλες τις ιρασιοναλιστικές ψυχολογικές ιδεολογικές στρεβλώσεις, πνίγοντάς τις μέσα σε μιά τυπικά Ιταλική ήλιοφάνεια.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πίσω από τον Άστερισμό του Σκορπιού ύπάρχει επίσης ο Βιργίλιος, ή Αινιάδα, που μιάς μάγεψε σαν παραμύθι στα παιδικά μας χρόνια, που ύστερα τη μισήσαμε με όλες μας τις δυνάμεις στα θρανία του σχολείου, και που την άγάπησα πάλι τέρσατια, όταν έψαχνα εκεί μέσα για βοήθεια. Άγαπάει κανείς και καταλαβαίνει μόνο εκείνους τους συγγραφείς που τον βοηθούν σε διαφορετικές έποχές της ζωής του. Με

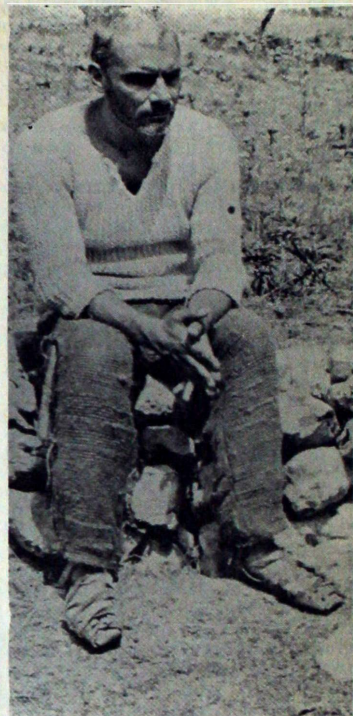
έκπληξη άνακάλυψα, άφου είχαμε γυρίσει τόν Άστερισμό του Σκορπιού, όταν γυρίσαμε στό πατρικό μας σπίτι στην Τοσκάνη, κάτι εικόνες από μία έκδοση για παιδιά τής Αιτιάδας όριαμένα γενικά πλάνα παραλίας, με άνθρωπους μικροσκοπικούς σαν έντομα που έτρεχαν γύρω από τις θάρκες τους που κάγονταν...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τό Κάτω άπό τόν άστερισμό του Σκορπιού λειτουργεί σαν ένα συσταλλμένο μοντέλο. Είναι διαφορετικό από ένα φίλμ «άνοικτό» και «άμφίβολο». Ίσως νά μίν άπαντά σέ καμιά έρώτηση, αλλά τις θέτει όλες και έννομιάνει όλες τις δυνατές έρμηνευτικές άναγνώσεις. Άπό έδώ άπορρέουν οι αθεμένες —και άτέλειωτες— διαμάχες πάνω στό «νόημα» του...

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πώς μπορούμε νά άπαντήσουμε σέ τόσο άμεσες έρωτήσεις με έξίσου άμεσες άπαντήσεις; Αυτό με άνησχει, μου δίνει μία αίσθηση άνακριβείας, προσέγγισης κατ' άναλογία του πολύ λεπτομερειακού αλλά και πολύ γενικού, μία αίσθηση άποδιάρθρωσης —μετά τό φίλμ— αυτού που με τόσο κόπο, θέληση και τύχη συνθέσαμε σέ μία ένότητα που, έννομιάντας, μηδενίζει όλα τά στοιχεία που τή συνθέτουν. Τό άποτέλεσμα δέν μου φαίνεται σαν ένα άθροισμα αλλά σαν μία νέα όντότητα και μία νέα άφετηρία. Πραγματικά, τό φίλμ όρίζεται σαν δύσκολο φίλμ από μία εύκολη κριτική. Άκριβώς γιατί είναι ένα φίλμ άπλό. Κατά τή γνώμη μου, όλα τά άπλά πράγματα συνεπάγονται πάντοτε μία πλοπλοπότητα σημασιών. Ό Άστερισμός του Σκορπιού, τόσο στοιχειώδης στή δομή του, τόσο άπλός στην άφηγηματική του γραμμή, έμφανίζεται σαν σκανδαλώδες φίλμ. Γιατί σήμερα ή άπλότητα δημιουργεί σκάνδαλο. Δέν έχουμε συνηθίσει στην άπλότητα. (Όσο πιο άπλή είναι ή πραγματικότητα τόσο πιο μυστηριώδης φαίνεται). Έχουμε συνηθίσει νά θασαυίζμαστε με τή λεπτομέρεια —δποιοδήποτε τύπου κι άν είναι— και δέν έχουμε τή δύναμη, τό κουράγιο νά δεχτούμε μία όρισμένη γραμμή που ύποβαστάζει και παραπέμπει στην πολυπλοκότητα. (Μιλάω

γι' αυτή τήν πολυπλοκότητα που βρίσκεται πάνω από τό φίλμ και που όφείλει νά τήν άνακαλύψει αυτός που βλέπει τό φίλμ) δηλ. μία προτροπή όχι για άυθαιρεσία ή άποπλάνηση, αλλά για προσπάθεια, για δημιουργική φαντασία).

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Γιατί, λοιπόν, γυρίσαμε τόν Άστερισμό του Σκορπιού; Παράδοξα μου έρχεται ή έπιθυμία νά άπαντήσω, γιατί θέλαμε νά κάνουμε μουσική. Η μουσική, σήμερα, σαν ιστορική γλώσσα, είναι άγωνιώδης. Καί όμως αυτή ή πρόταση δέν είναι άκριβής. Η μουσική έξαφανίζεται στό έπίπεδο του πενταγράμμου. Καί ξαναζεί στό έπίπεδο του κινηματογράφου (με τόν ίδιο τρόπο, όταν ό κινηματογράφος θά έχει έξαυνλήσει τή λειτουργία του, θά ξανάρθει κάτω από νέες μορφές που έμεις σήμερα δέν μπορούμε νά φαντασθούμε). Άγαπάω τή μουσική. Ό Άστερισμός του Σκορπιού είναι ένας τρόπος για νά συνεχίσουμε νά κάνουμε μουσική.



«Κάτω άπ' τόν άστερισμό του Σκορπιού» - Τζιάν Μαρία Βολοντέ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Άκριβώς. Παράδοξα, τό μελόδραμα του δέκατου ένατου αιώνα είναι μία θεμελιακή παράδοση του πολιτισμού μας. Καί πριν, ή πολυφωνία, ό Παλεστρίνα... Οι κληρονόμοι αυτής τής παράδοσης δέν είναι οι έπαγγελματίες μουσικοί, αλλά οι κινηματογραφιστές. Μία έκκληση για μουσική κατασκευή είναι ήδη λανθάνουσα μέσα στα άλλα μας φίλμ. Στόν Άστερισμό του Σκορπιού ή δομή μουσικού τύπου τίθεται σαν συνειδητή έκλογή. Άπό έδώ άπορρέει —νομίζω— ένας άπό τούς λόγους για τούς όποιους ό θεατής, συνηθισμένος στα παραλυτικά μοντέλα άφήγησης, αισθάνεται νά προσκρούει πάνω στό φίλμ. Ένας κανονικός θεατής σήμερα δέν είναι ίκανός νά έλθει σ' έπαφή με τόν κόσμο τών ιδεών - αίσθημάτων - άναμνήσεων - ύποθέσεων ένός φίλμ παρά μέσα από ένα νατουραλιστικό έπεισόδιο. Ποτέ μέσα από ένα ρυθμό.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Άκόμα και οι κριτικοί που υπερασπίζονται τό «Κάτω άπό τόν άστερισμό του Σκορπιού», τό διαβάζουν κάτω άπό ένα είδος κινεμάματος, είτε λογοτεχνικού τύπου, είτε «μοντέρνου» φιλικού τύπου, και άφήνουν στό πλάι τή βίαιη ρυθμική κίνηση που μας έντυπωσίασε

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Θυμάμαι μία απάντηση του 'Αϊζενστάιν για τη σεκάνς της επίθεσης των τευτόνων Ιππέων στον 'Αλέξανδρο Νιέθσκι. 'Ο 'Αϊζενστάιν λέει ότι ο ρυθμός του μοντάζ έχει το ίδιο μέτρο με τους χτύπους της καρδιάς που αυξάνουν όσο ο κίνδυνος πλησιάζει. "Όταν είδα πάλι το φιλμ, μ' αυτό πιά το κλειδί για την ανάγνωση του, συγκινήθηκα" πραγματικά μέσα απ' το ρυθμό κατάφερα να συμμετέχω στη σεκάνς του φιλμ, με ένα είδος προσχώρησης (παραδοχηής) που κανένα εικονικό ή αφηγηματικό κλειδί δεν θά μου την επέτρεπε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μιά άλλη διάσταση, στα δυο πρώτα σας φιλμ, αλλά περισσότερο στον 'Αστερισμό του Σκορπιού, είναι ή θεατρική διάσταση. Υπάρχει μία ένταξη όλων αυτών των στοιχείων, και των μουσικών, μέσα σε μία αναπαράσταση που δίνει ή σημασία τους στο σώμα και τις χειρονομίες.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "Όλοι οι άθροιστοι γοητεύονται να αναπαριστούν τον εαυτό τους (σε τελευταία ανάλυση είναι ένας έξορκισμός του θανάτου τους). Η χαρά που μας δίνει το θέαμα είναι πρώτα απ' όλα φυσιολογική (άκόμα κι ένας όρισμένος τύπος έλαφρού τραγουδιού μπορεί να με συγκινήσει μέχρι δακρύων!). Στον 'Αστερισμό του Σκορπιού υπάρχει μία σημαντική σεκάνς, μου φαίνεται, προς αυτή την κατεύθυνση" όταν ή ομάδα των άγοριών που ξεμπαρκάρησαν στο νησί παριστάνει στους άλλους (και στον εαυτό της) ότι της συνέβηκε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Υπάρχουν δύο ομάδες ή μία, για να πείση την άλλη, χρησιμοποιεί όλες τις δυνατές μορφές αναπαράστασης.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ο τρόπος με τον οποίο ή ομάδα προσπαθεί να πείσει τους άλλους βρίσκει την αποτελεσματικότητά του, άκριβως έξ αιτίας της έκλογής των τρόπων, των μορφών που χρησιμοποιεί για την αφήγηση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στο φιλμ οι 'Ανατροπείς και περισσότερο στο "Ένας άνθρωπος για κάψιμο" το θέατρο είχε έπειθει δυναμικά, από τα έξω.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Στον 'Αστερισμό του Σκορπιού το θάρος της αναπαράστασης είναι καθοριστικό. 'Αλλά, όταν ξανασκεφτομαι τώρα το "Ένας άνθρωπος για κάψιμο", ανάμεσα στα πράγματα που άγαστώ πού πολύ είναι οι σκηνές όπου ο Σαλβατόρε αναπαριστάνει τον εαυτό του («όχι όνειρα —λέγαμε τότε— αλλά δραματικές πράξεις που τις φαντάζεται, που συγκεκριμενοποιούν τις σκέψεις του, που ύλοποιούν τη διαίσθησή του»). Είναι έξωτερικό εκείνο που ώθει τον Σαλβατόρε να αναπαριστάνει τον εαυτό του — το τραγουδάκι, τα κινούμενα σχέδια, ή τυπική θρησκευτική εικονογραφία. "Όταν ο Σαλβατόρε έχει την ένόραση του θανάτου του από τη Μαφία — σαν προσωπική μοίρα και πολιτική πράξη — κατασκευάζει ένα φιλμ στο οποίο είναι πρωταγωνιστής, με τα μέσα που του παρέχει ή κουλτούρα ενός υπανάπτυκτου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Οι άναφορές —οι πολιτιστικές πηγές— του φιλμ είναι λοι-

πόν το μελόδραμα του δέκατου ένατου αιώνα και ο νεορεαλισμός...

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Δεν θά μιλήσω ιδιαίτερα για τον 'Αστερισμό του Σκορπιού. 'Αλλά για το νόημα που είχε για μένα και τον Πάολο ή μόρφωσή μας στην παιδική ήλικία μέσα από την όπερα και στην έφηβεία μας μέσα από το νεορεαλισμό. 'Από εδώ ίσως γεννιέται ή κλίση μας να παίρνομε μία χειρονομία (σαν φυσική μεγέθυνση του πάθους, στο έπιπεδο του άτόμου ή της ομάδας) για να την άποιασκόνομε κατάπι μέσα σ' ένα χώρο (σαν τη φύση) που της δίνει μία νέα διάσταση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: "Έχετε θέσει το πρόβλημα του ιστορικού φιλμ, σαν παραγωγή «λαϊκή με στενή έννοια», της όποιας ή έλλειψη στην λογοτεχνία άναπληρώθηκε από την όπερα άκριβως, ή όποια με μία όρισμένη έννοια είναι το μουσικοποιημένο λαϊκό μυθιστόρημα» (Γκράμι);

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι άλήθεια ότι ο Γκράμι μιλάει για την όπερα σαν μουσικοποιημένο λαϊκό μυθιστόρημα. 'Αλλά είναι επίσης άληθινό ότι ή λαϊκότητα της (μια λαϊκότητα σχετική, αν άναφέρεται στη στιγμή της έκδοσης των έργων) ήταν άνανάκλαση μιας προεπαναστατικής κατάστασης (είναι πάντοτε ο Γκράμι που το θεοοιώνει αν δεν κάνω λάθος). Σήμερα σε μία κοινωνία σαν τη δική μας —όχι όμοιογενή, με μακρές περιόδους άνατροπής, που διασχίζεται από αντιφάσεις άκόμα και ή εργατική τάξη— σήμερα, αυτός ο τύπος λαϊκότητας δεν μπορεί να αναπαρασταθεί παρά σαν ζωτική παραπομπή, άνάμνηση που δεν γίνεται παράπονο, αλλά που φορτίζεται με τη δύναμη της όυτοπίας.

(*Η παραπάνω μαγνητοφωνημένη συζήτηση δημοσιεύθηκε στα CAHIERS DU CINEMA, No 228. 'Απρίλιος 71. 'Ο Σ.Κ. την άναδημοσιεύει με την άδεια του γαλλικού περιοδικού, που και στο παρελθόν κατ' επανάληψη μās δοήθησε. Με την εύκαιρία εκφράζομε τις θερμές μας εύχαριστίες προς τη συντακτική επιτροπή του πρώτου στον κόσμο κινηματογραφικού περιοδικού*).

Μετάφραση ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΖΟΣ

**Συζήτηση
των Πάολο
καί Βιττόριο Τοριάνι
μέ τους
Τζιάνο Μιγκρόνε,
Σιριόκο Τίσο,
'Αλεσσάντρο
Κομπορπιάνκο
καί Σερπόςτιον
Σαντκούσερ**

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Γιατί χρησιμοποιείτε σχεδόν πάντα στα φιλμ σας τὸ ντουμπλάρισμα κι ὄχι τὸ σύγχρονο ἦχο;

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι δύσκολο ν' ἀπαντήσω. Ἀπαντήσεις μπορούν νά υπάρξουν ἀμέτρητες, γι' αὐτὸ καμιά δὲν εἶναι ἀπόλυτα σωστή. Θὰ μπορούσα νά πῶ ὅτι στὴν Ἰταλία εἶναι δύσκολο νά γυρίζει κανεῖς φιλμ με σύγχρονο ἦχο. Παράδειγμα: Γυρίσαμε τὸ «Κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Σκορπιοῦ» προσπαθώντας νά χρησιμοποιήσουμε γιὰ τίς ἐξωτερικὲς σκηνές παρθένο τοπίο σὲ μιά περιοχή καθόλου παρθένα ἀφοῦ τὴ διασχίζανε δρόμοι κι ἀπὸ πάνω της περνοῦσαν ἀεροπλάνα. Ἐκεῖ ὑπῆρχε μιά σειρά ἀπὸ διάφορους θορύβους πού ἦταν ἀσυμβίβαστοι με τὸ χρονο τοῦ φιλμ. Γιὰ νά μιλήσουμε θεωρητικά, πιστεύω ὅτι ἡ χρησιμοποίηση τοῦ σύγχρονου ἦχου ἀνήκει στὰ τεχνικά μέσα ἔκφρασης πού ὁ δημιουργὸς μπορεῖ περισσότερο ἢ λιγότερο νά διαθέσει.

»Ὁ Βιττόριο κι ἐγὼ δὲν θεωροῦμε τὴν χρησιμοποίησή του τόσο ἀπαραίτητη. Τὸ φιλμ εἶναι γιὰ μᾶς κάτι πού τὸ δουλεύει κανεῖς συνέχεια. Ξεκινώντας ἀπ' τὴν οὐσία τῶν ἀρχικῆς ἰδέας, τὴν κατάταξη τῶν πλάνων (τὰ ὁποῖα ἐκθέτουμε λεπτομερειακά κι μετὰ τὸ γύρισμα τὰ ἐπανεξετάζουμε, τὰ γυρίζουμε ἀπ' τὴν ἀρχή, τ' ἀλλάζουμε κι πάλι, θεβαιωνόμαστε ἂν εἶναι ἐν τάξει), ξαναβλέπουμε τὴ δουλειά μαζί με τὸς ἠθοποιούς μέχρι τὴ στιγμή τοῦ μοντάζ. Ἐλέγχουμε πάλι τὸ ντουμπλάρισμα τῆς φωνῆς, τὴ μουσικὴ καὶ τὴν ἀνάμιξη αὐτῶν τῶν δυό. Ναι, ἀκόμα καὶ τὸ ντουμπλάρισμα εἶναι γιὰ μᾶς μιά στιγμὴ δημιουργικὴ. Ἀνακάλυψη νέων δυνατοτήτων, ἐπινοήσεις καὶ ποικιλίες πού εἶναι δυνατές μόνο πάνω σὲ κάτι τελειωμένο, μόνο στὸ φιλμ πού ἤδη γυρίστηκε κι ὅταν ὁ ἦχος εἶναι ἕτοιμος. Εἶναι δηλαδή μιά δυνατότητα πού ἀποκλείεται νά υπάρξει ὅταν χρησιμοποιεῖ κανεῖς τὸ σύγχρονο ἦχο πού σ' ἀναγκάζει νά μείνεις προσκολλημένος στὶς ἀρχικὲς ἰδέες.

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Γιὰ παράδειγμα στὸ «Σκορπιὸ» ἡ φωνὴ τῆς Ὀλυμπία Καρλέζι πού εἶναι ἀρκετὰ κανονικὴ, ντουμπλαρίστηκε ἀπὸ μὴν ἄλλη.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τὸ νά δέσουμε μιά δοσμένη φωνὴ με ἕνα δοσμένο πρόσωπο εἶναι μιά ἰδέα πού μέχρι τὴν τελευταία στιγμή τὴν ἀφήσαμε φλοῦ. Πάντα σκεφτόμουν νά γυρί-

σω ἕνα φιλμ ὅπου νά πρωταγωνιστεῖ ἕνας ἄνδρας με ὑπερφυσικὴ διάπλαση, ἕνα εἶδος γίγαντα, πού νά ἔχει μιά ὑπερβολικὰ ψιλὴ παιδική φωνή. Τὸ νά θροῦμε στὴν πραγματικότητα ἕνα τέτοιο τύπο μού φαίνεται ἀπίθανο. Τὸ ντουμπλάρισμα, λοιπόν, εἶναι ὁ μόνος τρόπος νά πετύχεις τὸ ἐπιδιωκόμενο ἔκφραστικό ἀποτέλεσμα.

»Εἶναι ἕνα ἀποφασιστικὸ σημεῖο. Εἶμαστε οἱ πρώτοι πού φροντίζουμε σχεδόν πάντα νά χρησιμοποιήσουμε τὴν ἴδια φωνὴ τοῦ ἠθοποιοῦ (καὶ δὲν θεωροῦμε σωστὸ τὸ ἀσύμμετρο ντουμπλάρισμα πού γίνεται στὴν Ἰταλία). Ὅταν ὅμως τὸ σωστὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν ὀλοκληρώνεται ἀντίστοιχα ἔκφραστικά καὶ φωνητικά, χρησιμοποιοῦμε χωρὶς συζήτηση μὴν ἄλλη φωνή.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἄς σταθοῦμε στὸ πρακτικὸ ἐπίπεδο. Στὸ «Σκορπιὸ» καὶ στὸ «Ὁ Σάν Μικέλε», εἴχαμε ξένους ἠθοποιούς. Στὰ φιλμ δὲν υπορούσαμε νά δικαιολογήσουμε τὴν παρουσία τους (καὶ ἰδιαίτερα στὸ «Σκορπιὸ»). Ἐταῖ καταφύγαμε στὸ ντουμπλάρισμα. Ἐξω ἀπ' αὐτὰ, σκεφτεῖτε πὼς ἔπρεπε ν' ἀποφύγουμε τὰ τεράστια ἐξόδα. Ἐνας σωστὸς σύγχρονος ἦχος, στὴν Ἰταλία ἰδιαίτερα πού δὲν ὑπάρχει μεγάλη παράδοση αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἠχοηψίας, ἀπαιτεῖ μεγάλα ποσά. Ὁ Βισκόντι μπόρεσε νά χρησιμοποιήσει τὸ «BELISSIMA» τὸν σύγχρονο ἦχο. Τὸ «Ἡ γῆ τρέμει» μού φαίνεται ντουμπλαρισμένο, ὅπως καὶ τὸ «Κλέφτης τῶν ποδηλάτων» καὶ γενικὰ τὰ νεορεαλιστικά φιλμ. Τὸ «Λευκὲς νύχτες» γυρίστηκε με σύγχρονο ἦχο· οἱ ἐξωτερικὲς σκηνές ὅμως γυρίστηκαν στὸ στούντιο, πράγμα πού θὰ μπορούσε νά δημιουργήσει ἀκουστικὸ κενό.

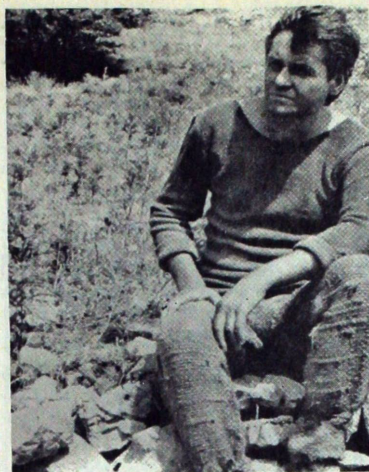
... Ὅταν γυρίζουμε σὲ μιά μεριά τοῦ στούντιο τὴ σκηνὴ τοῦ κελιοῦ στὸ «Ὁ Σάν Μικέλε» εἶχε ἕνα κόκορα», στὴν ἄλλη μεριά ἕνας φασαριόζικος θάσος γύριζε σκηνές τοπικοῦ σολκλόρ.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἄς προχωρήσουμε κι ἄλλο: Ὁ σύγχρονος ἦχος μπορεῖ ἀλλοτελευταία νά σ' ἀναγκάσει νά κάνεις ἕνα φιλμ νατουραλιστικό. Σ' ἐμπόδιζε νὰ δημιουργήσεις ἕνα ἠχητικὸ ὑπόβαθρο πού νά μὴν ἔχει ἀμεση σχέση με τίς δοσμένες μεμονωμένες σκηνές ἀλλὰ πού νά δένεται περισσότερο με τὸ μουσικὸ ρυθμὸ ὀλοκληροῦ τοῦ φιλμ. Δυὸ ἄνθρωποι μιλοῦνε κάτω ἀπὸ ἕ-

να δέντρο. Γυρίζεις τη σκηνή με ήλιο. Τη στιγμή του ποντάς νιώθεις την ανάγκη να δημιουργήσεις κάτι που νάρχεται σ' αντίθεση μ' αυτό τον ήλιο, χρησιμοποιώντας μια διαφορετική ήχητική πραγματικότητα, τον αντίλαλο ενός κεραυνού για παράδειγμα. Αυτό μπορείς να το κάνεις στο στούντιο και μόνο στο στούντιο. 'Αλλά και σε σχέση με το διάλογο: Με το σύγχρονο ήχο μένεις μιά για πάντα χωρίς δυνατότητες αλλαγής. 'Εμείς αντίθετα θέλουμε να έχουμε την ευχέρεια να τον αλλάξουμε, να τον συντομεύουμε, να τον αναμείξουμε, ανάλογα με τις απαιτήσεις της αφήγηματικής εξέλιξης ή και μόνο της ήχητικής διάρκειας.

»Με λίγα λόγια, δεν θέλουμε ν' αποκλείσουμε αυτές τις δυνάμεις δυνατότητας που παρέχει ή στιγμή αία εμπνευση και ν' αφαιρέσουμε τὰ έκφραστικά μέσα που είναι πραγματοποιήσιμα με την ήχητική πρόοιξη.

Για άλλους σκηνοθέτες αντίθετα ο σύγχρονος ήχος είναι ένας βασικός τρόπος στην κατασκευή του φίλμ. Είναι μιά θέση που πάνω της στηρίζεται όλη ή δουλειά. Μπορεί κι εμείς κάποτε να γυρίσουμε ένα τέτοιο φίλμ που νά του ταίριαζει μόνο ο σύγχρονος ήχος. Τότε θά είμαστε απόλυτα συνεπείς. Τό κάθε τι, απ' τούς ήθοποιούς μέχρι το σκηνοκό και τὸ διάλογο, θά είναι ανάλογα μ' αυτό τὸ βασικό στοιχείο. 'Ολ' αυτά, όμως, επαναλαμβάνω, είναι αποφάσεις που παίρνει κανείς από καιρό σε καιρό. Γι' αυτά τὰ πράγματα δεν μπορείς να θεωρητικοποιήσεις στὰ καλά καθούμενα.



«Κάτω απ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Σκορπιού».

Π. TABIANI: "Όταν θεωρούμε απόλυτα αναγκαία τὴ χρησιμοποίηση τοῦ σύγχρονου ήχου, τότε σὰς ρωτῶ: γιατί νὰ αποκλείσουμε τὸ ντουμπλάρισμα και νὰ μὴν αποκλείσουμε τὴ συμπληρωματικὴ χρησιμοποίηση τῆς μουσικῆς και τῶν διάφορων ήχητικῶν ἐφέδ; 'Ολ' αὐτὰ δηλαδὴ που δὲν ἀνήκουν βασικά στο ἄστρονο ήχο.

ΤΙΣΟ: Εἶπατε ὅτι κάθε φίλμ είναι ἡ ἄρνηση τοῦ προηγούμενου. Καὶ ποιά ἔννοια είναι τὸ Σάν Μικέλε ἡ ἄρνηση τοῦ Σκορπιού, ἀπ' τὴν ἄποψη τοῦ περιεχομένου ἢ τῆς γλώσσας;

Β. TABIANI: Εἶναι λάθος, ἢ τουλάχιστον ἐπικίνδυνο νὰ δίνει ὁ δημιουργὸς τέτοιες ἀπόλυτες ἐξηγήσεις γιὰ τὰ ἴδια του τὰ φίλμ. Εἶπαμε πρὶν ὅτι κάθε φίλμ είναι ἡ ἄρνηση τοῦ προηγούμενου και τώρα ἔχω τὴν περιέργη ἐπιθυμία νὰ ἰσχυριστῶ ὅτι ἕνας σκηνοθέτης γυρίζει πάντα τὸ ἴδιο φίλμ. "Ίσως ἡ ἀλήθεια βρίσκεται στὴ μέση. "Ένας δημιουργὸς μεταφέρει στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους τὶς ἴδιες του τὶς ἐμπειρίες με μιά σειρά ἀπὸ προτάσεις κι αὐτὸ είναι τὸ φίλμ. "Όταν ἡ θέση τοῦ καλλιτέχνη παραμένει βασικά ἡ ἴδια, τότε μεταβάλλεται ὁ περίγυρος και τὰ φίλμ του είναι οἱ περικλίσεις μὴς σταθερᾶς, μὴς σειρά ἀπὸ διαπιστώσεις, ἀπὸ διαψεύσεις και καινούριες διαπιστώσεις.

Π. TABIANI: 'Ο «Σκορπιός» γιὰ παρόδειγμα ἦταν ἡ ἀνακάλυψη τοῦ πολυφωνικοῦ φίλμ. Τὸ «Σάν Μικέλε» ἀντίθετα, ἦταν ἡ ἀνακάλυψη τοῦ μονόλογου. Μερικοὶ περίμεναν

νὰ θρῶν στο «Σάν Μικέλε» τὴν πικρία τοῦ «Σκορπιού». Στὴν θέση τῆς ἀκραίας πολυφωνίας θρῆκαν μὴν ἀκράια μοναδία. Αὐτὲς όμως οἱ ἀντιθέσεις ἔχουμε σὲ τελευταία ἀνάλυση τὴν ἴδια καταγωγή. Τὴ δύναμη ποῦ στο «Σκορπιό» θρῆσκει τὸ βάθος πεδίου και στο «Σάν Μικέλε» στὰ κοντινὰ πλάνω. 'Η ἔνταση είναι ἡ ἴδια. Καὶ ἕνα φίλμ είναι τὸ ἀνεστραμένο εἶδωλο τοῦ ἄλλου.

ΤΙΣΟ: "Έχω τὴ γνώμη διὸ στο Σάν Μικέλε μὰς δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ δοῦμε ὅλας τὶς προηγούμενες δουλειές σας. 'Εδῶ παρουσιάζετε ἕναν ἄνθρωπο ποῦ ἀντιπροσωπεύει μὴν ἰδεολογία, ἀνιμέτωπο με μὴ δολέκνη ὁμάδα ποῦ ἀντιπροσωπεύει μὴν ἄλλη ἰδεολογία πὸ ρεαλιστικὴ, μὴ μεγαλύτερη προσωπικὴ δύναμη. Γιὰ μὴν ἰὸ κύριο πρόσωπο τοῦ φίλμ είναι μὴ θετικὴ μορφή. 'Ερεῖς πὸς τὴν θλίπετε; Γιὰ μὴν ὁ Τζούλιο είναι ὁ ἐκπρόσωπος τῆς διακοῦς 'Επανάστασης. 'Ἢ ἀντιοισιῶ τοῦ είναι διαρκῆς. 'Ακόμα κι ὅταν ρίχνεται στὴ θάλασσα.

Β. TABIANI: Θέλει νὰ πείξ, ἀκόμα κι ὅταν αὐτοκτονεῖ. Νὰ κάνω μὴ πολυσυνηθισμένη παρατήρηση: 'Η αὐτοκτονία κατὰ τὴ γνώμη μας δὲν ἔχει κανένα ἀρνητικὸ ἀποτέλεσμα, δὲν ἔχει τὴν ἔννοια τοῦ ἀποκλεισμοῦ. "Έχει περισσότερο τὴν ἔννοια μὴς τελευταίας προῖσθησης και είναι ἕνας μοναδικὸς τρόπος νὰ ἐκφραστεῖ ἡ ἄμεση και ἐχθρική πραγματικὴ κατάσταση. 'Αλήθεια είναι πολὺ δύσκολο νὰ ποῦμε τί σημαίνει γιὰ μὰς τὸ κύριο πρόσωπο τοῦ φίλμ. Τὰ κίνητρα ἔνός προσώπου, μὴς κίνησης, δὲν ἔχουν πάντοτε ὁμοιογένεια. Εἶναι πάντα πολύπλευρα και πολὺ συχνὰ θρῆσκονται σ' ἀντίθεση μεταξύ τους. Καθ' ἕνας ἀπὸ μὰς ἔχει τουλάχιστον δύο ψυχές. Μὴ πάνω στὴ θάρκα με τὸν Τζούλιο, και ἄλλη μὴ πάνω στὴ θάρκα με τούς νεαρούς. Σὲ ποιά μεριά γέρνει ἡ ζυγαριά; Πὸς μπορῶ ν' ἀπαντήσω σὲ μὴ ἐρώτηση ποῦ κι ἐγὼ ὁ ἴδιος τῆς δίνω διάφορες ἀπαντήσεις κάθε φορά ποῦ ξανασκέφτομαι τὸ φίλμ; "Έτσι κάθε ἀπάντηση ποῦ είναι σήμερα σωστὴ, αὐριο μπορεῖ νὰ μὴ είναι. 'Αλλάζει με τὴ διαδοχὴ τῶν ιστορικῶν φάσεων, τὴ μεταβολὴ τοῦ χρόνου (πράγμα ποῦ δὲν ἀποκλείει μὴ ἐπανεξέταση τοῦ φίλμ και τὸ ξαναγύρισμα ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῶν πλάνων, ἀφοῦ και τὸ φίλμ είναι κάτι ποῦ δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὸ νόμο τῆς μεταβολῆς και τῶν ἀντιθέσεων). Βέβαια, τὴν ὥρα ποῦ ὁ Τζούλιο θγαίνει ἀπ' τὴ φυλακὴ, ἔκεινο τὸ εἶδος τῆς ἐπαναστατικῆς ἔντασης ποῦ ἐνσαρκώνει δὲν τὸ ἀπαιτεῖ ἡ ἱστορικὴ πραγματικὴ κατάσταση. Αὐτὸ διὸ σημαίνει πὸς είναι ἀπορριπτέος. Αὐριο μπορεῖ, ἀνανεωμένη με διάφορες μορφές νὰ παρουσιάσει μὴ

δυνατότητα έκλογής.

»Όταν σκέφτομαι τη μακρόχρονη προπαρασκευή του φιλμ, θυμάμαι πώς σ' ένα όρισμένο σημείο αιστανθήκαμε την ανάγκη να δώσουμε στον Τζούλιο μέχρι την τελευταία συνέπεια αυτό το είδος της συνειδητότητας. «Σήμερα με θάθετε και είναι φανερό πώς έχετε δίκιο», είπε ο Τζούλιο σ' έναν απ' τους αδύνατους μονολόγους του πάνω στη θάρκα «αβριο όμως θάρθουν άλλοι για να με αναστήσουν. Αυτοί θα ριχτούν επάνω μου. Θά μ' ανακαλύψουν. Θά με κατασροχθίσουν. Θά μου δώσουν άλλη μορφή». 'Από κεί 'κι ύστερα παρουσιάστηκε μπροστά μας όλο το άνωφελο: 'Η έκφραση αυτού του άνωφελου ήταν οργανικά δεμένη με το φιλμ (κι όπωσδήποτε παραδομένη στην έλευθερία του θεατή).

ΤΙΣΟ: Πιστεύω ότι η παρουσία αυτής της «θεϊκής» μορφής περικλείνει ένα πολύ εύρύτερο ιδεολογικό γεγονός, ανεξάρτητα απ' το «Οι 'Ανατροπείς». 'Ο «Σκορπιός» περιορίζεται σ'α πλαίσια μιας μαρξιστικής διαλεκτικής. 'Εδώ αντίθετα υπάρχει αυτή η ιδεολογία που αυτοκαταστρέφεται, που σ'το φιλμ όμως επιζει μέσω του Τζούλιο. Τά άλλα πρόσωπα, ή άλλη θάρκα, όπως λέτε, είναι μορφές που ίσως πετύχουν να κάνουν κάτι συγκεκριμένο. Όμως τ'ο παρόν του Τζούλιο θά παραμείνει ένα φθαρτό στοιχείο! 'Ακόμα κι όταν καταιστρέφεται σ'αν πρόσωπο, ή ιδεολογία του θά συνεχίσει να έχει άποιολεοματικότητα ο'α διαλεκτική άκθια και μέσα σ'την πραγματοποιημένη 'Επανάσταση — αυτό είναι τ'ο σημαντικό.

Π. TABIANI: Πρό παντός όταν έγκαταλείψουν μερικοί τ'η φαινομενικά αναπαυτική συνήθεια να κρίνουν ένα φιλμ απ' τ'α τελευταία 300 μέτρα και ν'άχουν τ'ην άπαιτηση να καταλάβουν τ'ο νόμ'α του. Μερικοί για παράδειγμα απ' τ'ην αυτοκτονία του Τζούλιο σ'το τέλος έβγαλαν τ'ο άποκαρδιωτικό συμπέρασμα ότι τ'ο φιλμ είναι πεσσιμιστικό. Βλέποντας αυτού τ'α πέντε τελευταία λεπτά έξεχσαν τ'η μακρόχρονη πα-

ραμονή του Τζούλιο σ'τη φυλακή. Μία έμπειρία που δίνει σ'τον άνθρωπο τ'η δυνατότητα να «προχωρήσει» μόνος του τ'ην πραγματικότητα ακόμα κι αν τ'ην έφευρε ο ίδιος. Του δίνεται ή δυνατότητα να ζήσει. Αυτός αρνείται τ'ην επίβωση με δύναμη και φαντασία, μ' άπόγνωση κι εύθυμία, πράγματα που επικυρώνουν τ'ις ανθρώπινες δυνατότητες. «Τ'ο κελλι είναι μια αιωνιότητα» ε'ιπώθηκε — «ένω ή αιωνιότητα τ'ης λίμνης είναι ένα κελλι». Δεν μου φαίνεται σωστό να ξεχνάμε ένα πράγμα έν όνόματι ενός άλλου και να τ' άντιστρέφουμε.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Προηγούμενα ο Βιτιόριο ε'ιπε: «'Ο αδύνατος μονόλογος σ'το κελλι». Αυτό τ'ο αδύνατο αναφέρεται σ'το περιεχόμενο του λόγου, ή σ'την πραγματοποίησή του;

Π. TABIANI: Δεν κατάλαβες καλά. 'Ο Βιτιόριο μίλησε για μόνολογο που είναι αδύνατος πάνω σ'τη θάρκα, όχι όμως και σ'το κελλι. 'Η σύγκρουση του Τζούλιο με τ'ους τέσσερις τοίχους μιας φυλακής απελευθερώνει μέσα του διανοητικές, φανταστικές και φυσικές ικανότητες. "Όσο πιο ίσχυρη είναι ή καταπιεστική δύναμη αυτών τ'ων τοίχων, τόσο πιο ίσχυρη γίνεται ή έθελσή του και ή ικανότητά του να τ'ους σπάσει. "Όταν έγκαταλείπει τ'η φυλακή κι έρχεται σ' έπαφή με τόν ούρανό, με τ'η θάλασσα, με τ'ους ανθρώπους, με τ'ους νέους που ενσαρκώνουν τ'ην ιστορία, με τ'ο φώς, με τ'ους ήχους, προσπαθει πάλι να χρησιμοποιήσει τ'α ίδια μέσα που χρησιμοποίησε και σ'τη φυλακή. Τόν κάνουν μόνο να συνειδητοποιήσει πώς δέν είναι ικανά να τόν θοηθήσουν, πώς πρέπει ν' αρχίσει πάλι απ' τ'ην αρχή. "Ενας άνθρωπος σ'αν τ'ο Τζούλιο αναγκάζεται ν' αναννώρισει τ'α όρια του φυσιολογικού. 'Η δύναμή του ν' άντισταθεί θάπρεπε σ'το έξής για να είναι άποτελεσματική να υιοθετήσει άλλα μέσα, ανάλογα με τ'ην καινούρια κατάσταση, με τ'α καινούρια πρόσωπα που συναστρέφεται. 'Αλλά τ'α όπλα του ανθρώπου είναι περιορισμένα, διαφορετικά θάπρεπε να μιλάμε για υπεράνθρωπο, και μιά τέτοια συζήτηση θάταν χωρίς ένδιαφέρον. Σ'την πρανωατικότητα κανένας άνθρωπος, ακόμα κι αν είναι μεγαλοφυία δέν έχει τόσο πλούσια φαντασία που να μπορεί να συγκριθεί με τ'ην έφευρετικότητα τ'ης ιστορίας.



«Κάτω απ' τόν άστερισμό τ'ου Σκορπιού».

ΤΙΣΟ: Σ'ε μ'ας όμως άποινεί ή έφεύρεση τ'ης 'Επανάστασης, κι αυτό είναι άραίο. 'Ακόμα κι όταν βρίσκεται σ'τη θάρκα ο Τζούλιο βρίσκεται πίσω απ' τ'ην πλάτη του άστυνομικού και σκέφτεται: «Να τόν ρίξω ή όχι;» Τ'ο να τόν ρίξει σ'το νερό δέν θάταν βέβαια λύση, θάταν όμως ένας τρόπος για να μεταδώσει σ'τους άλλους τ'ην έφεύρεσή του. 'Η χειρονομία κλείνει μέσα τ'ης τ'ην άξια ότι εκφράζει μια συγκεκριμένη πολιτική και κατά τ'η γνώμη μου είναι αυτό που πλησιάζει τ'ο θεατή, που τ'ο έντυπώνεται και δο'α επάνω του άποτελεσματικά. Είπα που πλησιάζει τ'ο θεατή, όχι όμως και τ'α νεαρά παιδιά τ'ης άλλης θάρκας που θεωρούν τόν Τζούλιο άπαιτημένο και εκτός χρόνου. Τ'ο Σαν Μικέλε καταδεικνει αυτή τ'ην αναγκαιότητα τ'ης άδιάκοπης έφεύρεσης ακόμα και σ'το φυσικό και σ'το βιολογικό επίπεδο.

Β. TABIANI: 'Η αυτοκτονία είναι ή τελευταία του σκέψη. 'Όταν

συνειδητοποιεί ότι δεν είναι αού θέση να μεταδώσει αυτό που θέλει (τήν ιδεολογία του) ή αυτοκτονία είναι ο μόνος δρόμος 'ι' αυτόν, για να νά μήν τήν προδόσει.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: "Ας πούμε λοιπόν δι αυτό φαίνεται νάνα σαφές μεταφορικό κι δι υπάρχει μιὰ διαλεκτική σχέση σ' αυτό πού άποικει ή βασική σας σκέψη και μένει σταθερά σέ κάθε σας φίλμ, δηλαδή τήν ιδεολογική συζήτηση. Μου φαίνεται δι μερικέσ φορέσ σιά προηγούμενα φίλμ σας αυτό συνοδεύεται από ένα είδος έπιγραφής, δηλαδή μιὰ φιλική μεταφορά πού έξηγείται δυο φορές. 'Αρχικά στέκει σάν μεταφορά αυτή καθ' έαυτή, σάν μέσο έκφραστικό του φίλμ, αλλά μειά θεμελιώνεται άκόμα μέσωσ ενός ιδεολογικού κι' άφηγηματικού τρόπου παραίτησης. Με λίγα λόγια, αισθάνεσθε πάντα ύποχρεωμένους νά δικαιολογήσθε κάθε είδος παράλογου με τήν άφήγησιν και με μιὰ ιδεολογική σύνδεση.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: "Όμως... Οι ατίτες είναι πάρα πολλές, πρό παντός ή ύποχρέωση, ή χαρά κι ή περιέργεια πού σέ κάνουν ν' άφήσεις νά γ'σαι ένας όπτικοακουστικός όργανισμός — εικόνες, ήχοι, ρυθμοί. "Υστερα ή λογική και ταυτόχρονα ή άσπνυματική ένταση και τό κυριώτερο άπ' όλα ο τρόπος με τόν όποίο βλέπουμε και ζούμε τά πράγματα σάν μαρξιστές. Αυτά όλα όμως είναι άρκετά έπιφανειακά.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: "Ο Καππαμπιάνκα μίλησε για μεταφορά σχετικά με τό «Σάν Μικέλε». Αυτό μ' ένοχλεί. Είναι σαφές ότι ένα φίλμ είτε στην προϊστορία αναφέρεται, είτε στη σύγχρονη ιστορία, είναι πάντα μεταφορά. Βέβαια, άν τό δούμε έτσι, ή ιδέα είναι κάτι γενικό, τουλάχιστον όπως τή βλέπουμε έμεις οι δημιουργοί. Δεν θάχα αντίρρηση νά μιλούσε κανείς για μεταφορά σχετικά με τό «Σκορπιό». Για μεταφορά, για μύθο, για παραμύθι. 'Αντίθετα στο «Σάν Μικέλε» δεν έπιτρέπεται νά παραβλέπει κανείς τήν έκλογή μιās συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής, τήν άκρίβεια πού τηρήσαμε σέ σχέση μ' αυτή τήν ιστορική στιγμή και τις ίδιες ρυθμίες στις όποιες μās δόγησε.

"Όλ' αυτά θαραίνουν άποφασιστικά και δεν έπιτρέπουν ν' ανακαλύπτει κανείς στο φίλμ μεταφορικά άπλώς στοιχεία.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τό «Σάν Μικέλε» θά μπορούσε σχετικά με τά «Σκορπιό» νά θεωρηθεί σάν ένα άντικειμενικό ιστορικό ντοκουμέντο.

ΤΙΣΟ: Σκέπτομαι τό κύριο πρόσωπο του φίλμ κι' έσάς. "Έτσι όπως τό βλέπω, μου φαίνεται τουλάχιστον πώς δεν παρουσιάζεται μόνον σάν όσλος. 'Αφομοιώνεται έντελώς με τό σύνολο τής άφήγησης και του φίλμ. Ζεί στο μέλλον. Γι' αυτό ή ιδεολογία του είναι αυτή πού έχει τήν περισσότερη δύναμη και νομιζώ πώς τήν πλησιάζετε λίγο στη δική σας. Για μένα ο Τζούλιο είναι ένας άναρχικός, ο άναρχικός. Δεν είναι καθαρά συμπωματικό τό γεγονός ότι τό σενάριο του φίλμ βασίστηκε σέ μιὰ νουβέλα του Τολστόι, κι' ο Τολστόι είναι ένας άναρχικός συγγραφέας.

"Ο Τζούλιο δεν άνήκει στο παρελθόν. Σ' έκατό χρόνια θάναι πού ζωντανός παρά ποτέ: "Ο Τζούλιο μās ύποδεικνει τήν υπερνίκηση τής πάλης των τάξεων.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: «"Άλλοι θά μ' άναστήσουν, θά μ' ανακαλύψουν, θά με καταβροχθίσουν»...

ΤΙΣΟ: 'Απ' αυτή τήν άποψη τό Σάν Μικέλε είναι για μένα ή άρνηση του «Σκορπιού». "Ο «Σκορπιός» ήτανε μιὰ μεταφορά πού έφτασε σέ μιὰ τωρινή πραγματικότητα, τήν ταξική πάλη: Μιά τάξη πρέπει νά άποχωρήσει, για νά πάρει τή θέση της μιὰ άλλη πού νέα και πού ύγιής. Τό Σάν Μικέλε προχωρεί μακρότερα, μέχρι τή νίκη τής καινούργιας τάξης πάνω στην παλιά. Μόλις γίνει αυτό θά παρουσιαστεί μιὰ καινούργια άνάγκη υπερνίκησης.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Σκέψου ότι μερικοί θεώρησαν τό φίλμ μεταμαρξιστικό. Θέτει τό πρόβλημα τής διαλεκτικής στο έσωτερικό των έπαναστατικών δυνάμεων. Τό πρόσωπο πού ύποδύεται ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ δεν προδίνει τήν άστική τάξη, αλλά μιὰ έπαναστατική τάξη πού μετά τήν έπανάσταση κάθισε στ' αυγά της.

ΤΙΣΟ: Σύμφωνοι, θρικόμαστε ήδη σέ μιὰ σοσιαλιστική κοινωνία. 'Η έπανάσταση έννε. "Ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ θά μπορούσε νά αντιπροσωπεύει (:) τή σοβιετική δύναμη. Οι «Σκορπιοί» είναι εκείνοι πού οδηγούν τήν έπανάσταση ενάντια στη σοσιαλιστική γραφειοκρατία. Στο Σάν Μικέλε όμως ή 'Επανάσταση έπιστρέφει πάλι στο άτομικό έπίπεδο. 'Η έπανάσταση δεν έχει τέλος, ή καλλίτερα τό τέλος της τό βρίσκει στην άναρχία, σέ μιὰ κοινωνία πού δημιουργήθηκε άπ' τόν Τζούλιο, μιὰ κοινωνία έφευρετική, φανταστική. Αυτό είναι σωστό.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Σίγουρα είσαι άναρχικός. Διαθάζεις και έξηγείς τό φίλμ άπ' τήν άναρχική όπτική γωνία. Μου είναι δύσκολο. άφού πρόκειται για ένα άπ' τά άναπημένα μου φίλμ νά εισχωρήσω στα λεπτά σημεία τής σκέψης σου. Γιατί έρχόμαστε στη θέση του Τζούλιο, όπως έρχόμαστε και στη θέση των άλλων, πάνω στη δεύτερη θάρκα. "Ίσως πάλι νά ιη συμβαίνει τίποτα άπ' όλ' αυτά. Πολύ περισσότερο θά

θέλαμε να θρυσκόμαστε σε μιά τρι-
τη θάρκα που το είδος της θάπρεπε
ἀπ' την ἀρχή να τὸ ἀνακαλύψουμε.

ΤΙΣΟ: Γιὰ τὸν Τζούλιο ὁ θάνατος
εἶναι χωρὶς νόημα, αὐτὸ εἶναι ὥρασι.
Λέει καὶ σκέπτεται: «ἐξαφανίζομαι. Κι
ὅμως παραμένω. Μένει αὐτὴ ἡ διαρκῆς
ἐφευρετικὴ μου ἱκανότητα, πού
δὲν τὴν ἔχουν οἱ ἄλλοι...» Δὲν τὴν ἔ-
χουν, γιατί μόνις βροῦν τὴν ἰσχύια
τους δὲν ἐφευρίσκουν πιά, ἢ καλλιτέ-
ρα, ἐφευρίσκουν τοὺς νόμους γιὰ νὰ
κατατρέφουν τὴ φαντασία...

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ὅμως ἔ-
χουν κάτι πού ἀναστέλλει αὐτὴ τὴν
τάση γιὰ ἰσχύια πού δνομάζεις: «Τὴ
μελαγχολία τους». Οἱ νεαροὶ
αὐτοὶ ἔχουν συναίσθηση τοῦ ρόλου
τους, ἐνὸς ρόλου πού τοὺς ὑποδεικ-
νύει τὴν ἱστορία καὶ πού τοὺς κά-
νει ὀριμότερους, μεγαλύτερους
ἀπ' τὸν Τζούλιο. Ὅπωςδήποτε, ἀν
συγκριθοῦν μὲ τὸν Τζούλιο, αὐτοὶ
εἶναι οἱ «ἐνήλικοι» κι ἐκεῖνος τὸ
παῖδι.

ΤΙΣΟ: Δὲ θέλω νὰ πῶ πῶς μισῶ
τὴν ὁμάδα πού βρίσκεται στὴν ἄλλη
βάρκα. Αὐτὴ ἡ ὁμάδα ἔχει ἰδεολογικὴ
συνειδητότητα ἀλλὰ τῆς λείπει ἡ ἐ-
φευρετικὴ ὀξύτητα τοῦ διαμαντιοῦ πού
διαθέτει ὁ Τζούλιο καὶ πού ἔλεγε σὲ
κάθε ἐπαναστατικὴ κοινωνία. Ἡ συνει-
δητότητα μόνη τῆς δὲν ἀρκεῖ.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ὅμως
σχολιάζουν τὴν «συνειδητότητα»
τους. «Ναί, οἱ μακροπρόθεσμες
προοπτικὲς...» — λένε καὶ κοιτά-
ζονται μεταξύ τους «τί ἀπόστα-
ση!...» μελαγχολικά καὶ μ' ἀκρι-
βεια.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Ἔχουν μόνο
μιά ἱστορικὴ συνείδηση. Γιὰ μένα ὁ
Τζούλιο εἶναι δέκα χρόνια πίσω, οἱ
νεαροὶ δέκα χρόνια μπροστά —οὔτε
λίγο οὔτε πολύ.

ΤΙΣΟ: Σὲ τελευταία ἀνάλυση ὁ
Τζούλιο εἶναι πῶ μπροστά ἀπ' αὐτούς.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ἔχουν ἀ-
ποκομίσει ἀπ' τὴν ἱστορία ἕνα ἐπι-
πλέον ἱστορικὸ φαινόμενο πού δὲν
ἔχει ἀποκομίσει ὁ Τζούλιο: Ἔζη-
σαν τὴ φάση τοῦ περάσματος ἀπ'
τις ἀγροτικὲς ἐξεγέρσεις στὴ βιομη-
χανικὴ ἐπανάσταση. Ἡ ἱστορία
προχωρεῖ μὲ ἄλλα καὶ εἶναι πῶ
ἐφευρετικὴ καὶ μὲ πῶ πλούσια φαν-
τασία ἀπ' ὅ,τι ὁ Τζούλιο. Ἡ θέση
τῶν νεαρῶν θρῖσκειται ἀντικειμενι-
κὰ πῶ γερὰ ριζωμένη στὴν ἱστορία
παρὰ ὁ Τζούλιο. Μ' ὅλ' αὐτὰ δὲν
ἔχουν τὴν ἐφευρετικὴ ἱκανότητα
τοῦ Τζούλιο. Εἶναι τὸ καινούργιο
ἄλλα πού σὸ τέλος κάποιος θὰ
πρέπει νὰ τὸ κάνει. Ἡ ἐξέλιξη κου-
βαλάει μαζί τῆς καινούργιες δια-
φορετικὲς ὑποχρεώσεις καὶ πνευμα-
τικὲς συλλήψεις.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Σχετικὰ μὲ
τὴν ἐφεύρεση τῶν γεγονότων, δηλαδὴ
τὴ φαντασία τοῦ Τζούλιο, θάθελα νὰ
μᾶθω γιατί οἱ φανταστικὲς παραστά-
σεις του ποτὲ δὲν δείχνονται σὸ φιλμ
ὀπτικά, ἀλλὰ ἡχητικά. Ὅταν ὁ Τζού-
λιο φαντάζεται ὅτι βρίσκεται σὸ θέ-
ατρο, στὴν Ὀπερα, δὲν βλέπουμε τὸ
θέατρο, ἀκοῦμε ὅμως μουσικὴ. Ὅταν
φαντάζεται πράγματα καὶ πρόσωπα, ἀ-
κοῦμε θορύβους καὶ φωνή. Αὐτὴ ἡ ἐκ-
λογή εἶναι ἐσκεμμένη;

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Εἶναι ἐσκεμμένη,
ἀλλὰ εἶναι πολὺ περίπλοκο νὰ σὰς
ἐξηγήσω πῶς καὶ γιατί. Ἀνήκει σὲ
κείνη τὴν τόσο στυλιζαρισμένη ἐν-
ταση, σὲ κείνη τὴν πάντα ἐνστικτώ-
δικη ἀναζήτηση πού πραγματοποιεῖ-
ται πάνω σ' ἕνα ὀλικὸ μὲ τέτοια ἐκ-

φραστικὴ δύναμη, ὥστε κάθε ἐπι-
πλέον σχόλιο δὲν θὰ μπορούσε πα-
ρὰ νὰ εἶναι σὸ τέλος ἀπλοποιητικὸ
κι ἀπλοποιημένο.

Ὁ Πάολο κι ἐγὼ μιλάμε γιὰ τὸ
φιλμ σὰ νᾶταν ἕνας μουσικὸς ρυ-
θμὸς: σὸ ἐπίπεδο τῆς δομῆς, σὸ
ἐπίπεδο τοῦ ἤχου. Ὁ ἤχος ἀσκει,
κατὰ τὴ γνώμη μας, μὲ γοητεία μὲ
μεγάλῃ ἀποτελεσματικότητα πάνω
στὴ μνήμη. Στὸ κελλὶ ἡ φαντασία
τοῦ Τζούλιο φέρνει στὴν ἐπιφάνεια
πρὸ παντὸς ἡχητικὲς εἰκόνες (ἕνας
ἤχος, πού —μόλις ἐφευρέθηκε—
παίρνει ρεαλιστικὴ χροιά). Τὸ
«Σὰν Μικέλε» εἶναι γιὰ μᾶς ἕνα ἀ-
κουστικο - ἀκουστικο - ἀκουστικο -
ὀπτικὸ φιλμ. Τὸ γήτεμα τῆς μνήμης
ἀπ' τὴν ἱνθητικὴ εἰκόνα, μὲς γοη-
τεύει περισσότερο ἀπ' τὴν εἰκόνα
πού βλέπουμε, αὐτὸ εἶν' ὄλο.

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Διαφορετικὰ θᾶσατε
ἀναγκασμένοι νὰ χρησιμοποιήσετε ἕνα
εἶδος φλάε-μιάς.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αὐτὸ θὰ μπορού-
σε νὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ μεγάλο θα-
θμὸ, σὲ μιά νατουραλιστικὴ ἀντι-
κειμενικότητα.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ὅμως κι αὐτὸ
πού εἶπες εἶναι μιά ἀπλοποιητικὴ ἐ-
ξήγηση, Βιττόριο. Ἄν εἶχαμε χρῆ-
σιμοποιήσει ἀντὶ γιὰ ἡχητικὲς εἰκό-
νες ὀπτικὲς εἰκόνες, τότε θάχαμε
γυρίσει ἕνα ἄλλο φιλμ.

Τὸ «Σὰν Μικέλε» ὅπως εἶπαμε
προηγούμενα μπορεῖ νὰ τὸ πάρει
κανεὶς σὰν ἕνα φιλμ πού ἱστορεῖ
τὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου, ἐνὸς καλλι-
τέχνη πού θέλει νὰ δημιουργήσει
τὴ ζωὴ του ἀπ' τὴν ἀρχή. Οἱ στι-
γμὲς τῆς πραγματικότητας (τὰ ὕ-
ψη του, τὰ θάθη του, οἱ ἀναθεωρή-
σεις του, ἡ πειθαρχία του) ἀναμι-
γνύονται μὲ τίς στιγμὲς τῆς ἰδίας
του τῆς δημιουργίας (μέσ' ἀπ' τὸ
χᾶος ξεπετάγονται ζορκισμένα
φαντάσματα γιὰ νὰ τὸν ἀπαλλά-
ξουν ἀπ' τὴ σύγχυση). Στὴ «συζήτη-
ση» μὲ τοὺς συντρόφους ὁ Τζούλιο
θέτει τὸ προτὸς ρεαλιστικὰ. Ἐρ-
μηνεὺει θαθμαῖα τὰ διάφορα πρό-
σωπα. Ὅμως σ' ἕνα ὀρισμένο ση-
μεῖο ἀρνίζουν οἱ ἀντιρρήσεις του
νὰ συσσωρευοῦνται μ' ἕνα τρόπο πού
δὲν εἶναι πῶ ρεαλιστικὸς.

ΤΙΣΟ: Ναί, ἀλήθεια: Ὅταν μιλάω
γιὰ τὸ πρόσωπο δὲ θέλω ν' ἀναφέρο-
μαι στὴν ἱστορία του πού περικλείνει
τὴν ἰδεολογία του καὶ τίς πράξεις του:
Τὸ παίρνω σὰν ἕνα φιλμ μέσα σὸ
φιλμ. Τὸ «Σὰν Μικέλε» εἶναι ἡ σπᾶ-

νια περίπτωση του φιλμ όπου το πρόσωπο υψώνεται κατά μια έννοια, δηλαδή δεν κατευθύνει το φιλμ, αλλά αντανακλά την ίδια τη δομή του φιλμ — και σ' αυτό το σημείο επανέρχεται το «γκροτέσκο» που υπαινίχτηκες προηγούμενα. Στην κατασκευή του προσώπου κυριαρχεί μια τέλεια καθαρότητα, που μοιάζει σά να νάναι ή φωτεινή κηλίδα που ρίχνει φώς σ' όλα τ' άλλα σημεία του φιλμ. Σκέφτομαι την κατασκευή των μουσικών κομματιών: Κατατάσσονται στο φιλμ με μια συνεχή σύζευξη αντίδρασης προς το πρόσωπο. Είναι ο Τζούλιο που άρχίζει και τέλος σπάει τη μουσική φράση. Πρόσωπο και φιλική γλώσσα ταυτίζονται άμοιβαία σε μια παραδειγματική όμοιομορφία. Και δεν πρόκειται για την παλιά φιγούρα του άναρχικου. Το θετικό στοιχείο, πιστεύω βρίσκεται στο ότι ο άναρχικός του υψώνεται μέσα από εκείνη τη διαύγεια με την οποία χτίστηκε διαλεκτικά ή φιλική γλώσσα.



«Κάτω απ' τον αστεισμό του Σζορ-λιού».

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Έπιστρέφω στο φιλμ. Ένα επεισόδιο μου φάνηκε πως ξέφυγε κάπως απ' το πλαίσιο: 'Η οικογενειακή σκηνή στο μέγαρο του ύπουργού. Γιατί βλάτε τη σκηνή αυτή;

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αιστανθήκαμε την ανάγκη να παραμερίσουμε τον Τζούλιο για ένα διάστημα, να ι' βλέπουμε το πρόσωπό του, για να το ξαναθρούμε με μια καινούργια άμεσότητα, σά να τον ανακαλύψαμε πάλι και να τονίσουμε αυτό που του συνέβηκε ακόμα κι εξωτερικά, ώστε να το κάνουμε αισθητό.

ΤΙΣΟ: Μια ακόμα επιβεβαίωση αυτού που είπα προηγούμενα: Το κύριο πρόσωπο είναι η ίδια η δομή του φιλμ.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: "Αν τον δούμε από μουσική σκοπιά, μπορούμε να πούμε ότι στο φιλμ ένκαταλείπεται ένα θέμα να επανέλθει μ' ένα άλλο κλειδί στο προσκήνιο.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Αυτό που διηγείται το κορίτσι είναι ένα παραμύθι. Παύει όμως να είναι παραμύθι όταν το παιδί φτάνει στο τέλος: «Φωτιά».

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αυτό είναι αντίθετο με τη λογική αποκατάσταση εκείνου του μύθου. Για το κορίτσι ο

Τζούλιο είναι ο δράκος και ο βασιλιάς είναι ο «καλός». Το παιδί έχει δει τον πατέρα του να κινδυνεύει απ' το δράκο και κατασκευάζει ένα παραμύθι για να καταστρέψει το υπερφυσικό. Δεν κατορθώνει ν' αντιληφθεί ότι αντικειμενικά ο έχθρος βρίσκεται μέσα στην οικογένεια του. Και σ' δεν μπορείς να έρθεις στη θέση αυτού του κοριτσιού.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Το τόσο έκλεπτοσύμνο περιβάλλον δικαιολογεί το «είδος» ενός τόσο αλλόκοτου παραμυθιού.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: 'Αφήσατε προηγούμενα να εννοηθεί ότι δουλεύετε με προσωρινό σενάριο. Στη διάρκεια του γυρίσματος διατηρείτε πάντα την ελευθερία να το αλλάξετε. 'Υπάρχει όμως εκεί μέσα μια πολύ λεπτομερειακή κατάταξη των πλάνων. 'Ολ' αυτά μου φαίνεται δε συμβιβάζονται με την καθιερωμένη πρακτική...

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Για να συνεννοούμαστε, όταν μιλάμε για κατάταξη των πλάνων, πρέπει να σκεφτεί κανείς ότι ο σκηνοθέτης δουλεύει πολλές φορές πάνω σ' ένα σενάριο που δεν είναι δικό του, ή που είναι δικό του μόνο κατά ένα μέρος. Είναι το σενάριο των «σεναριογράφων»: ένα γεγονός φιλολογικό ή ο συγγραφέας - σκηνοθέτης πρέπει κατά το γύρισμα να το διορθώσει. 'Από εκεί ξεκινάει και η υπεράσπιση αυτού του είδους σεναρίου. Για μας τα πράγματα είναι διαφορετικά. "Όταν γράφουμε είναι σά να στενογραφούμε το φιλμ την ίδια τη στιγμή που το βλέπουμε. 'Η φαντασία δεν λειτουργεί πάνω στο συγκεκριμένο γύρισμα.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Η υπόκρουση ενός όρισμένου ρυθμού βοηθάει τη μνήμη να συγκρατήσει μια δοσμένη φιλική κατάσταση: απ' την άλλη μεριά βρίσκεται η καθαρή αφήγηση, το άναγνώσιμο του διαλόγου κλπ.

»'Εξ άλλου πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας ότι το γύρισμα ενός φιλμ είναι κάτι που στοιγίζει πολύ ακριβά. 'Υπάρχει ένα σχέδιο παραγωγής. Οί σεκάνς πρέπει να είναι τέτοιες πού να έχουν ακριβή αντιστοιχία με το χώρο, τους ηθοποιούς, τη χρονική διάρκεια και τα τεχνικά μέσα. Πιστέψτε με, τα περιθώρια αυτοσχεδιασμού είναι πολύ περιορισμένα ακόμα και γι' αυτούς που είναι δηλωμένοι οπαδοί του.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Θυμάμαι τὰ λόγια τοῦ Παζολίνι στὸ τέλος τοῦ φιλμ «Δεκαήμερον»: «Γιατί νὰ γυρίζει κανεὶς ἕνα φιλμ, ἀφοῦ αὐτὸ εἶναι δυνατὸ νὰ γίνει μόνο στὴ σκέψη;»

B. TABIANI: Ἐγὼ θυμάμαι τὰ λόγια τοῦ Γκαίτε: «Γιατί ἀπ' τὴ στιγμή πού συλλαμβάνουμε τὴν ἰδέα ἐνὸς ἔργου μέχρι τὴ στιγμή πού τὸ πραγματοποιοῦμε, χάνεται ἕνα τόσο σημαντικό μέρος του.»

Π. TABIANI: Συμφωνῶ μαζί σας. Ἡ χαρὰ πού νοιώθει τὴ στιγμή πού στὴ φαντασία σου φωτίζεται μιὰ συγκεκριμένη εἰκόνα εἶναι πάντα μεγαλύτερη ἀπὸ κείνη πού νοιώθει ὅταν παρατηρεῖς τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα μετὰ τὴν πραγματοποίησή της.

»Ἡ πραγματοποίηση μιᾶς ἰδέας ἐπηρεάζεται ἀπὸ πάρα πολλά στοιχεία πού δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τὰ προβλέψουμε. Κι ὅμως πολλές φορές εἶναι ἀκριβῶς ἡ σύμπτωση πού γεννάει τὴν ἰδέα.

B. TABIANI: Εἶναι φανερό πὼς παρουσιάζονται πολλά στοιχεία πού δὲν μπορεῖ νὰ τὰ προβλέψει κανεὶς: Ἐχει νὰ κάνει μὲ συγκεκριμένους ἠθοποιούς, μὲ συγκεκριμένο τόπο. Πρέπει νὰ εἶναι ἔπιμος νὰ καταστοῖται, νὰ καταστραφεί, γιὰ νὰ ξαναδημιουργήσει τὰ πάντα ἀπ' τὴν ἀρχὴ καὶ νὰ ἐπιστρέψει στὴν ἀφετηρία του.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Τί νόημα ἔχει ἡ φιγούρα τοῦ πατέρα πού στὴν τελευταία σκηνὴ ἀκολουθεῖ τὴν κόρη του;

Π. TABIANI: Ψάχνω τὴν πιὸ ἀπλή ἀπάντηση. Ἴσως χωρὶς τὸν πατέρα νὰ κατέρρευε ἡ σκηνὴ μὲ τὴ λίμνη. Τὸ ἀντανακλώμενο φῶς ἢ ἡ σκιά πού ἡ μορφή του πατέρα — τοῦ δικαστικοῦ ὑπάλληλου— ρίχνει πάνω στὴν κόρη —τὴν ἐπαναστάτρια—, κάνει τὴν ἴδια τὴν κόρη νὰ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀναγνωρίσιμη, κι αὐτὸ πού κάνει γίνεται ἔτσι περισσότερο ἀξιοπῖστο (ἀκριβῶς μὲς ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀμοιβαία ἀντιλογία).

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Ὁ Σιριακό Τίσο χρησιμοποίησε σχετικὰ μὲ τὸν Τζούλιο (καὶ τὸ φιλμ), τὸν ὄρο ἀναρχικός. Δὲν πιστεύω δι μὴ αὐτὸ τὸν ὄρο ἔννοεῖς τὸν κλασικὸ τύπο ἀναρχικοῦ τοῦ 19ου αἰώνα.

ΤΙΣΟ: Γιατί δὲν τὸ πιστεύεις; Τί ἔννοεῖς ἐοῦ ὅταν λές «κλασικός ἀναρχικός;» καὶ τί σημαίνει «ἀναρχικός τοῦ 19ου αἰώνα»; Ὁ Τζούλιο θέλει νὰ ζήσει. Πάρε γιὰ παράδειγμα τὸν Μπα-

κούνιν. Δὲν ἦταν ἀτομιστὴς μὲ τὴ συνήθισμένη ἔννοια. Ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: Αὐτὸ πού μετροῦσε γι' αὐτὸν κι' ἔδινε μεγαλοπρέπεια στὴ ζωὴ του ἦταν τὸ νὰ ζήσει τὴν Ἐπανάσταση. Οἱ ἄλλοι ἦταν προφέσορες, ἔγραφαν, ὁ Τολστόϊ δούλευε τὰ ὄραία του μυθιστορήματα. Σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ὑπάρχει, σ' αὐτὴ τὴν ἐφευρετικὴ ἱκανότητα πού οκόπευε πρὸς μιὰ κατεύθυνση, θὰ μπορούσε νὰ κρυφτεῖ τὸ περιορισμένο. Γιὰ μένα παρ' ὅλ' αὐτὰ, παραμένει ἕνα μεγαλειώδες θῶμα.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Γιὰ μένα ὁ Τζούλιο δὲν εἶναι τὸ πρότυπο τοῦ ἀναρχικοῦ. Ἐχει ἄπλως μερικές ἀναρχικὲς ἰαώσεις.

Π. TABIANI: Ἄν ὁ Τζούλιο εἶναι ἀναρχικός, αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς εἶναι καὶ τὸ φιλμ ἀναρχικό.

Ἴσως τὸ νόημα τοῦ φιλμ, ἢ πιὸ οὐσιαστικὴ του ἀντιλογία, νὰ ἑρμηνεύεται ἀκριβῶς ἔδῳ: σ' αὐτὴ τὴν ἀντίθεση μεταξύ τοῦ ἀναρχικοῦ, δηλαδὴ τοῦ Τζούλιο, μὲ τὰ πιὸ βασικά στοιχεία πού τὸν συνθέτουν σὰν μορφή καὶ στὸ κλασικὰ δομημένο φιλμ μὲ τοὺς ρυθμούς του.

(Συζήτηση δημοσιευμένη στὸ περιοδικὸ *FILMCRITICA*, 221, Ρώμη - Γενάρης 72).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΛΕΙΩΝ ΚΟΝΤΟΥ

**ΠΑΟΛΟ καὶ ΒΙΤΤΟΡΙΟ
TABIANI**

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



Γέννημα τοῦ «Κάτω ἀπ' τὸν ἄστερισμό τοῦ Σκορπιοῦ». Ἀπὸ τ' ἀρτιστερά: Πάολο Ταβιάνι, Βολοντέ, Βιτόριο Ταβιάνι, Λουϊσία Μπζέ.

Οἱ ἀδελφοὶ Ταβιάνι γεννήθηκαν στὸ Σάν Μινιάτο τῆς Πίζας (Τοσκάνα), ὁ Πάολο τὸ 1931 καὶ ὁ Βιτόριο τὸ 1929. Τὸ 1950 ἱδρυσαν μιὰ κινηματογραφικὴ λέσχη στὴν Πίζα, τὸ 1954 γύρισαν σὲ συνεργασία μὲ τὸν Τσέζαρε Τσολβίνι ἕνα μικροῦ μήκους ντοκυμανταίρ, τὸ *SAN MINIATO, JUGLIO '44* (Σάν Μινιάτο, Ἰούλιος τοῦ '44). Ἀφοῦ τελείωσαν ἕνα θεατρικὸ ἔργο (πού ποτὲ δὲν ἀνεβάστηκε), τὸ 1954 δούλεψαν καὶ οἱ δύο σὰν βοηθοὶ τοῦ Γιόρις Ἴβενς στὸ φιλμ *L'ITALIA NON E UN PAESE POVERO* (Ἡ Ἰταλία δὲν εἶναι μιὰ χώρα φτωχὴ), βασισμένο σ' ἕνα κείμενο τοῦ Μοράβια. Ἀφοῦ συνεργάστηκαν σὰν βοηθοὶ σκηνοθέτη μὲ τὸν Ροσελίνι, τὸν Ἐμμερ καὶ τὸν Πελλεγκρίνι, οἱ Ταβιάνι γύρισαν τὸ 1962 μαζί μὲ τὸν Βαλεντίνο Ὁρσίνι τὴν πρώτη δική του μεγάλου μήκους ταινία *UN UOMO DA BRUCIARE* (Ἐνας ἄνθρωπος γιὰ κάψιμο). Τὸ 1963 ἀκολούθησε τὸ *I FUORILEGGE DEL MATRIMONIO* (Τὸ παράνομο Ζευγάρι) πάλι σὲ συνεργασία μὲ τὸν Βαλεντίνο Ὁρσίνι καὶ τὸ 1967 τὸ *I SOVVERSIVI*, πού τὸ γύρισαν μόνοι τους. Τὸ 1968 τελείωσε τὸ *SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE* (Κάτω ἀπ' τὸν ἄστερισμό τοῦ Σκορπιοῦ) καὶ τὸ 1971 γύρισαν γιὰ λογαριασμὸ τῆς ἰταλικῆς τηλεόρασης τὸ *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* (Ὁ Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν κόκορα).

**Συζήτηση
ΤΩΝ
Πάολο καί Βιττόριο
Ταριάνι
μέ τους
Μισέλ Δημόπουλο
καί
Πασκάλ Κανέ**

ΕΡ.: Στο ποσογούμενό σας φιλμ «Κάτω από τόν άσπερισμό του Σκορπού» δέν βρισκόταν μπροστά σέ μιά συγκεκριμένη ιστορική κατάσταση, ένώ αυτό έδώ είναι ένα φιλμ πού δίνει τήν έντύπωση πώς είναι ιστορικά τοποθετημένο σέ μιά πολύ συγκεκριμένη χρονική στιγμή, άκριβώς πριν και άκριβώς μετά, άκριβώς πριν από τή διαμόρφωση μιάς μαρξιστικής ή επουτημονικής σοσιαλιστικής θέσης και άκριβώς μετά άπ' αυτήν, άλλα ή στιγμή τής γέννησης είναι άπουσα. Ή γέννηση των μαρξιστικών θεωριών και ή εφαρμογή τους ομθαίνουν όσο ο Τζούλιο είναι στή φυλακή. Βλέπουμε λοιπόν μιά δράση άναρχικού τύπου και έπειτα ομάδες συκροτημένες κιάλας, άλλα ή μετάβαση σ' αυτές λείπει.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Ή μετάβαση γίνεται τή στιγμή πού οι νεαροί του μιλούν, του έξηγοούν πώς έχει παρανοήσει τό γεγονός τής εμφάνισης τής βιομηχανίας. Αύτή ή θεμελιώδης μεταβολή στήν Εύρώπη αφήνει τόν Τζούλιο στό περιθώριο, έστω κι άν ή ικανότητά του κι ή δύναμή του είναι άνώτερες άπ' τών νεαρών: τά πράγματα εξέλιχτηκαν μ' έναν τρόπο πού δέν θά μπορούσε νά φανταστεί: ο άγώνας τών χωρικών για τή γή μεταβλήθηκε σέ ταξικό άγώνα μετά τήν εμφάνιση τής βιομηχανίας.

ΠΑΟΛΟ: Οι νεαροί έπανασάτες προσπαθούν νά του έξηγήσουν τί ήταν αύτή ή ριζική μεταβολή πού συνέβη στήν Ίταλία: πρώτα άπειθυνόντουσαν στους άγρότες, τώρα πρέπει νά στραφούν πρός τους εργάτες. Αυτό πού θέλαμε ν' άποδώσουμε ήταν μιά ανθρώπινη σχέση, παραπάνω άπ' ότι μιά ιδεολογική ή ιστορική κατάσταση. Οι κουθέντες τών νεαρών είναι άπλές, χωρίς μεγάλο ιδεολογικό θάθος...

ΕΡ.: Ή αντίθεσή τους ώστόσο είναι θεωρητική, άσχετα άν είναι διατυπωμένη μέ άπλά, άλλα ριζικά, λόγια

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Ή εξέλιξη τών νεαρών δέν είναι μιά μεταφυσική εξέλιξη, όπως ή συνειδητοποίηση του Τζούλιο σάν άναρχικού, άλλα στήριζεται και ξεκινά από συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα: τήν έμ-

φάνιση τής βιομηχανίας. Δέν έχουμε νά κάνουμε μέ μιά θεωρία πιά προχωρημένη ή πιά ιδανική άπ' ό τι του Τζούλιο, άλλα περισσότερο μέ τήν πραγματικότητα πού πήρε μιά κατεύθυνση πού ο Τζούλιο μ' δλη του τή φαντασία δέν κατόρθωσε νά προβλέψει.

ΠΑΟΛΟ: Έξάλλου αυτοί οι νεαροί είναι τελείως διαφορετικοί άπό τόν Τζούλιο στή συμπεριφορά τους, στόν τρόπο πού μιλάνε, πού γελάνε...

ΕΡ.: Είναι πραγματικά ένα φιλμ μέ άκριβή ιστορική τοποθέτηση, και γι' αυτό φτάνουμε στό σημείο ν' άναρωτηθούμε, παίρνοντας ύπόψη μας και τό γεγονός ότι δέν παύουν νά υπάρχουν και οι συγκεκριμένοι ιστορικοί καθορισμοί, πού δέν έμβαθύνονται, άν τό φιλμ δέν έγινε σάν ένα είδος παραδειγματός, πολύ κοντά στό μύθο, κάπως σάν στόν «Σκορπίός».

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Αυτό πού έχει σημασία στό φιλμ σήμερα είναι, νομίζω, πώς μάς δίνει νά καταλάβουμε ότι οι ομάδες μέ τις άυθορμητιστικές και άναρχικές τάσεις πού ξεπήδησαν τό 1968 μπορούν νά οργανωθούν μέ έπιστημονικό τρόπο. Μ' αύτήν τήν έννοια είναι επίκαιρο για μάς ένα φιλμ πού μιλάει για μιά παρελθοντική εποχή.

ΠΑΟΛΟ: Ό Γκαίτε έλεγε ότι όταν του έρχόταν μιά ιδέα στό μυαλό, άνέτρεχε στήν ιστορία, έψαχνε κι έβρισκε μιά κατάσταση άνάλογη μ' αύτήν πού είχε στό νού του. Διαλέγω μιά ιστορική κατάσταση για νά μιλήσω για τόν έαυτό μου. Μ' άλλα λόγια, ένώ ή ιστορική κατάσταση είναι άρκετά συγκεκριμένη, παρεμβαίνει μιά διαδικασία άφαίρεσης πού κάνει, όσο πιά συγκεκριμένη είναι μιά κατάσταση, τόσο πιά άφηρημένη νά γίνεται. Είναι μιά άφαίρεση πού πηγάζει άπό τή συγκεκριμενοποίηση.

ΕΡ.: Ποιά περίοδο υποτίθεται ότι διαδραματίζονται τά γεγονότα πού περιγράφει τό φιλμ;

ΠΑΟΛΟ: Άπό τό 1875 ως τό 1890. Στήν πραγματική ιστορία πρόκειται για δέκα χρόνια, και στά κοστούμια ύπάρχει μιά διαφορά είκοσι χρόνων.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Στήν Ίταλία ο Μπακούιν είχε τότε δημιουργήσει ομάδες σάν αυτές πού βλέπουμε στήν άρχή του φιλμ. Γύρω στά 1890 έμφανίστηκε ή πρώτη Ίταλική όργάνωση.

ΕΡ.: Στο πρώτο μισό ή στο πρώτο τρίτο του φιλμ έχουμε μπροστά μας εξακριβωμένα ιστορικά στοιχεία (π.χ. ή επίθεση στο χωριό), στη συνέχεια όμως, όπως στη σκηνή της φυλακής για παράδειγμα, ή σύνδεση με την ιστορία είναι καλύτερη.

ΠΑΟΛΟ: Μπορούμε να πούμε ότι το φιλμ από ιστορική άποψη είναι άκριβες. 'Ακόμα και για τη σκηνή της φυλακής είχαμε για ιστορικό πρότυπο το πρόσωπο του άναρχικού Κροπότκιν που έμεινε στη φυλακή για ένα πολύ μεγάλο διάστημα. Αυτό για μας είναι σημαντικό αλλά όχι και ούσιαστικό. Όταν κάναμε το φιλμ σκεφτήκαμε τον Τζούλιο σαν κάποιον που δουλεύει για να φτιάξει το έργο του, σαν έναν δημιουργό. Όσο είναι ο άνθρωπος που δουλεύει για να δημιουργήσει με τη φαντασία του, τις αταπάτες του... είναι καθαρά μια σκηνοθεσία.

ΕΡ.: Στο ένα (στο «Σκορπιό») ή ούτοπία βρίσκεται στο ίδιο το σχέδιο του φιλμ, ενώ στο Σάν Μιγκέλε μέσα στους καθορισμούς των προσώπων.

ΠΑΟΛΟ: 'Εδώ είναι το τέλος της ούτοπίας, ένας μεγάλος έρωτας για την ούτοπία που πέθανε μαζί με τον Τζούλιο. Βρισκόμαστε ακριβώς σε μία στιγμή που μπορούμε να διαθεβαιώσουμε πώς τ'ό να σκεφτόμαστε όπως πριν τρία χρόνια ότι είναι δυνατόν' αλλάζουμε τ'ά πάντα είναι πια αταπάτη. Πιστεύουμε πώς ήρθε ο καιρός να μελετήσουμε. Με τ'ά λόγια του Λένιν που είπε ότι έπρεπε να κάνουμε δύο θήματα μπρός κι ένα θή-



«Έτσι αλ' τον άσπερισμό του Σκορπιού».

μα πίσω, σκεφτόμαστε πώς τ'ώρα είναι καιρός να κάνουμε αυτό το θήμα πίσω για να μελετήσουμε την κατάσταση, να προσπαθήσουμε να την κατανοήσουμε. Αυτό είναι σίγουρα ο λόγος που μας ώθησε να κάνουμε ένα ιστορικό φιλμ.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Για μ'ος το «Σάν Μιγκέλε» δεν είναι ένα φιλμ π'ό μπρός ή π'ό πίσω άπ' τον «Σκορπιό», είναι ένα φιλμ π'ό πέρα (με την χρονολογική έννοια) άπό τον «Σκορπιό». Για μένα ή «Σκορπιός» κυφορούσε τον «Σάν Μιγκέλε».

ΕΡ.: Έχω την έντύωση ότι ο λόγος του φιλμ είναι βασισμένος πάνω στην άρνητικότητα, ο λόγος του Τζούλιο προσκρούει πάντοτε πάνω ο'ή μη δεκτικότητα, δεν άκούνται άπ' τους άλλους, ούτε άπό τον δεσμοφύλακα, ούτε άπό τον άνθρωπο με τ'ό κάρρο, ούτε άπό τους νεαρούς, και μπορούμε να πούμε ότι δεν έχει παρά έμμεση έπίδραση. Στο τέλος ο άνθρωπος με τ'ό κάρρο του λέει ότι τον έχει άντιπροσωπεί αλλά με πολύ έμμεση έπίδραση. Είναι ένας λόγος ήπου ή παρουσία του συνομιλητή είναι πολύ π'ό προβληματική άπό ότι στο «Σκορπιό».

ΠΑΟΛΟ: Όταν ο Τζούλιο θγαίνει άπό τη φυλακή και φωνάζει στους νεαρούς, «είμαι έγώ, ο Τζούλιο Μανιέρι», για να τον άναγνωρίσουν, αυτοί δεν δείχνουν και πολύ ενδιαφέρον για τον Τζούλιο Μανι-

έρι' άντιπροσωπεί μια παρελθοντική στιγμή της ιστορίας, ταυχρονα όμως νοιώθουν κατανόηση για την ανθρώπινη πλευρά της περιπτώσης του, και κάθονται να συζητήσουν μαζί του, του λένε πώς έχουν να του δώσουν μια έξήγηση. Τον κρύβουν για να συζητήσουν, θέλουν να του μιλήσουν άμέσως, ή ότι συνέβη στην ιστορία, ενώ ξέρουν ότι χρειάζεται χρόνος για όλα αυτά. Κι αυτό που του λένε ούσιαστικά τον σκοτώνει.

ΕΡ.: Δεν είναι δυνατόν ένας διάλογος άνάμεσα τους. Τ'ό μόνο δυνατό είναι ένας μόνολογος και μετά ένας άλλος μόνολογος.

ΠΑΟΛΟ: Είναι δυο ξεχωριστές ιστορικές στιγμές. 'Ο διάλογος δεν είναι δυνατόν.

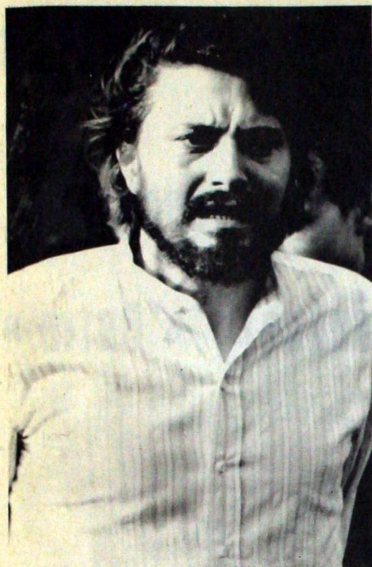
ΒΙΤΤΟΡΙΟ: 'Ο Τζούλιο που είναι άνθρωπος προικισμένος με πολύ ζωντανή φαντασία, κι άλλωστε είχε την ευκαιρία να την εξασκήσει μέσα στο κελλί του, καταλαβαίνε π'ώς ίσως οι νέοι νάχουν δίκιο, ότι πρέπει να μελετήσει άπ' την άρχή για να κατανοήσει αυτά που συνέβησαν. 'Αλλά τ'ά θργανα που είχε μέσα στη φυλακή δεν τ'ά έχει πια έξω άπό τη φυλακή, στον έξωθερο άέρα. Έχει συνειδητοποιήσει ότι πρέπει να ξαναρχίσει άπ' την άρχή, αλλά δεν αισθάνεται πια ικανός, δεν έχει πια δύναμη. 'Ο άνθρωπος δυνατότητες του κάνουν την προσπάθειά του σχεδόν άδύνατη.

ΕΡ.: 'Ο ίδιος δέ λέει ποτέ ότι είναι άναρχικός;

ΠΑΟΛΟ: Στην πραγματικότητα ήταν διεθνιστής που την έποχή εκείνη ισοδυναμούσε με άναρχικό.

ΕΡ.: Ποιά είναι ή λειτουργία της άφήγησης της μικρής κόρης του ήπουρου μέσα στη διήγηση του φιλμ;

ΠΑΟΛΟ: 'Η έξουσία. Σκεφτήκαμε να δείξουμε την έξουσία με τ'ά χαρακτηριστικά μίας νεαρής κοπέ-



«Ο Σάν Μιγκέλε είχ' έναν κόκορινο Τζούλιο Μπρόλι».

λας που σκέφτεται και λέει φρικτά πράγματα. 'Επί πλέον ο λόγος της είναι λόγος μαγικός. 'Αλλά στη συνέχεια για μās η έξουσία δείχνεται κυρίως στη φυλακή.

ΕΡ.: 'Η σκηνή πριν από τους τίτλους έχει μπει εκεί μόνο και μόνο οάν ένδειξη του ταξικού είναι του μικρού Τζούλιο και του είδους της παιδείας που δέχτηκε, η ύπνοει και τίποτε άλλο.

ΠΑΟΛΟ: 'Η γενική ιδέα του φιλμ γεννήθηκε από τη φυλακή: Ένας άνθρωπος στη φυλακή, μēs στο σκοτάδι. Θελήσαμε λοιπόν να κάνουμε την αρχή με μιά σκηνή που ένα παιδί κλείνεται σ' ένα είδος φυλακής για παιδιά. Μ' αυτόν τον τρόπο κερδίζαμε να δείξουμε το άρχικό του περιβάλλον, ο άληθινός όμως λόγος είναι αυτός που σās είπα. Τό φιλμ για μās είναι: Ένας άνθρωπος μēs στο σκοτάδι που τραγουδάει για να πάρει κουράγιο.

ΕΡ.: Αυτό τό τραγούδι σημαίνει κάτι παραπάνω στην 'Ιταλία;

ΠΑΟΛΟ: "Όχι, είναι ένα λαϊκό τραγούδι. "Όπως και τό τραγούδι όταν βαδίζει πρὸς τό θάνατο στη δεύτερη σεκάνς: είναι ένα τραγού-

δι που εκφράζει τη χαρά και τό τραγουδούν στις λαϊκές γιορτές στην 'Ιταλία.

ΕΡ.: Στά φιλμ σας υπάρχει πάντοτε μιά πολύ ισχυρή σχέση με τὸν πατέρα, είτε αυτός είναι ο Τολιάτιπ (στους «'Ανατρεπτικούς»), είτε ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ (στό «Σκορπιό»).

ΠΑΟΛΟ: Νομίζω ότι πατέρας στον «Σάν Μιγκέλε» είναι οί νεαροί στο τέλος, κι ο Τζούλιο ο γιός κατά κάποιον τρόπο. Στο τέλος είναι πολύ νέος.

ΕΡ.: Αυτόκτονει, και δὲν μπορούμε να φανταστούμε τό γυιό να αυτόκτονει.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Πράγματι, ο Τζούλιο που είναι ο πίο ηλικιωμένος είναι λιγότερο ώριμος απ' τούς νεαρούς επαναστάτες που έχουν φτάσει σε μιά πλήρη ώριμότητα.

ΕΡ.: 'Ο πατέρας είναι αυτός του οποίου ο λόγος θεωρείται σάν λόγος του κυρίου, της αὐθεντίας, θεωρείται σάν ο νόμος, ωστόσο ἔδω κάνει τη δύναμη του, κάνει την ισχύ του καθώς ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ κάνει την έξουσία του.

ΠΑΟΛΟ: Ναι, ὅπως κι ο Βολοντέ στο «Σκορπιό» ἔτσι κι ο Τζούλιο στο τέλος του «Σάν Μιγκέλε», παρουσιάζεται σάν μικρό παιδί και μ' αυτή την ἔννοια μπορούμε να πούμε ότι οί νεαροί στρατευμένοι του τέλους είναι πίο μεγάλοι απ' αυτόν.

ΕΡ.: 'Η σκηνή της φυλακής είναι ἡ κεντρική σκηνή της ιστορίας...

ΠΑΟΛΟ: Ήταν πολύ ἑνδιαφέρον για μās να δουλεύουμε με ένα

και μόνο ἡθοποιό εικοσιπέντε ὀλόκληρα λεπτά του φιλμ. Και σ' αυτά κρατᾶ πραγματικά τη θέση της αὐθεντίας, του δημιουργοῦ, θγάζει στη σκηνή τούς ἴδιους τούς συντρόφους του. Μετά θγαίνει. "Όπως κι ο σκηνοθέτης όταν τελειώσει τό φιλμ του.

ΕΡ.: Είκατε ἐπιδιώξεις για ντοκυμανταίρ στη φυλακή;

ΠΑΟΛΟ: Κάθε ἄλλο. Συμπιέσαμε δέκα χρόνια φυλακής σε μιά μέρα: ένα πρωί, ένα ἀπόγευμα, ένα θράδυ. Μιά μέρα για δέκα χρόνια. Κι ἔκτος αυτού, διαλέξαμε μιά φυλακή ὅχι και πολύ ρεαλιστική. Τελικά ο ἡθοποιός ἦταν τόσο ἀξιόλογος που τό ἑνδιαφέρον ἦταν τεράστιο ὅπως σās ἔλεγα.

ΕΡ.: 'Απ' τὴν ἄλλη μεριά όταν τὸν παίρνει τό κάρρο...

ΠΑΟΛΟ: Σκηνοθετεί τὴν ἴδια τὴν ταφή του.

ΕΡ.: Δηλαδή είναι ἡ φαντασίωση του θανάτου του, του μαρτυρίου του. Κι ἀπὸ κεί προέρχεται ἡ βαθειά του κατάβληση όταν του ἀναγγέλλουν ὅτι πῆρε χάρη. "Έχει κανείς πραγματικά τὴν ἐντύπωση ὅτι ο ἦρας σās είναι πολύ συμπαιθής, ἔνω οί ἄνθρωποι στη βάρκα είναι μάλλον ἀντιπαθείς.

ΠΑΟΛΟ: 'Ακριβώς. Πολλοί κριτικοί μās είπαν πὸς αυτό ἦταν πολύ καλό μὰ πολύ ἀπαισιόδοξο. Οί περισσότεροι ἄνθρωποι ἔχουν τὴ συνήθεια να κρίνουν ένα φιλμ ἀπὸ τό τέλος του, ἀπὸ τό τελευταίο του πλάνο. Γ' αυτούς αυτό που μετρά είναι τό τέλος.

ΕΡ.: Νομίζουμε ὡστόσο πὸς και τὰ τέσσερα κεφάλαια του φιλμ είναι ἔξισου ἀρνητικά μēs στην ἴδια τὴν πορεία τους.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Είναι ἴσως θεαυμένη ἡ συνειδησή σας ἀπέναντί μας που είμαστε οί τελευταίοι ἀτομιστές.

ΕΡ.: Τί θέση παίρνετε σχετικά με τὴν ὑπόλοιπη ἰταλική παραγωγή;

ΠΑΟΛΟ: Νοιώθουμε πάντοτε πολύ ἀπομονωμένοι μέσα σε μιά παραγωγή ὅπου κυριαρχοῦν ἄνθρωποι σάν τὸν Πέτρι και τὸν Ρόζι. Νοιώθουμε πίο κοντά σ' ἄλλους ὅπως ο Μπερτολούτσι, ο Παζολίνι ἢ ο Φερρέρι. 'Αλλά δυστυχώς καθένος κάνει φιλμ ἀπὸ τὴ δική του πλευρά. Μās ἀρέσει πολύ ἡ δουλειά του Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ' αὐτός βρίσκεται δύο θήματα πρὸς. 'Εμείς ένα θήμα πίσω, μιά περίοδο δηλαδή μελέτης της ιστορίας.

Σχετικά με τρείς ταινίες: «Οΐδίπους τύραννος»,
«Στρατηγική τῆς ἀράκνης», «"Όστια »

του Νίκου Λυγγούρη

«Αὐτὴ τῆ φρίκη, αὐτὰ τὰ σκοιὰδια τῆς ψυχῆς, γιὰ νὰ τὰ διαλύσουμε, χρειάζομαστε ὄχι τὶς ἀκτίνες τοῦ ἥλιου, τὶς φωτεινὲς γραμμὲς τῆς μέρας, ἀλλὰ τὴν ἀκριβῆ παρατήρηση τῆς φύσης καὶ τὴν αἰτιολογημένη ἐρμηνεία τῆς».

Δουκροῆτιος¹

«Τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ἀστικῆς ἀναπαράστασης εἶναι τὸ δι παράγει τὶς μορφές τῆς σὰν πραγματικὲς σὲ σχέση μ' ἓνα ὑποκείμενο τὸ ὁποῖο ὑποίθεται δι δὲν γνωρίζει τίποτε γιὰ τὶς σχέσεις παραγωγῆς, πὺ μέσα τους τὸ ζωγραφικὸ προϊόν θὰ ἐγγραφεῖ ὅπως ὅλα τ' ἄλλα προΐ-
όντων».

Ζὰν - Πιερ Οὐντιὰ²

«Μερικὰ φιλμ εἶναι φέτες ζωῆς, τὰ δικὰ μου εἶναι φέτες γλυκοῦ».

Ἄλφρεντ Χίτσκοκ³

Ἄν διαλέγουμε τρεῖς ἰταλικὲς ταινίες γιὰ νὰ τὶς σχολιάσουμε, εἶναι γιὰτὶ πέρα ἀπ' τὶς ὑπάρχουσες διαφορές τους παρουσιάζουν ὀρισμένες κοινές σταθερές, ἰδεολογικὲς καὶ αισθητικὲς, οἱ ὁποῖες μᾶς φαίνεται ὅτι ἀποτελοῦν τροχοπέδη γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς κινηματογράφου ἔξω ἀπ' τὰ ἰλασία τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας. Ποιὰ εἶναι αὐτὰ τὰ κοινὰ χαρακτηριστικά;

I. Τὸ μοντέλο κατασκευῆς τους (καὶ τὰ τρία παρουσιάζονται σαφῶς σὰν παραβολές).

II. Ἡ ἔννοια τοῦ «πραγματικοῦ» (καὶ τὰ τρία ἐπιχειροῦν νὰ δώσουν μιὰ εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ πὺ νὰ βασίζεται πάνω σὲ δυὸ ἀναφορικοὺς ἄξονες: τὴν ψυχανάλυση καὶ τὸν ἱστορικὸ ὑλισμό).

III. Ἡ πολύπλοκη καὶ ἀσαφῆς σχέση τους μὲ

τήν σημερινή πολιτική, ιδεολογική, σεξουαλική και αισθητική πραγματικότητα, χάρη στην οποία κατορθώνουν να πείσουν το θεατή ότι παρουσιάζονται σαν ακριβείς αναλύσεις μίας όρισμένης ιστορικής περιόδου και σαν μάρτυρες ενός όρισμένου ιδεολογικού κλίματος.

Νομίζουμε ότι αυτή ή τάση ενός μεγάλου μέρους του «μοντέρνου» κινηματογράφου δεν αποτελεί τίποτε άλλο, παρά μιὰ συνέχιση των κλασικών άρχών της διαφάνειας και της μεταβατικότητας, ενώ άπ' τήν άλλη μεριά παρατηρείται καθαρά μιὰ τέλεια άγνοια της διαλεκτικής μεθόδου, τόσο μεγαλύτερη όσο ισχυρότερη φαίνεται να είναι ή λεγόμενη «πολιτική» όψη αυτών των φίλμ. Τούτη την άνωπαρξία της διαλεκτικής μεθόδου στη διαπραγμάτευση των κινηματογραφικών θεμάτων την συναντάμε σ' ένα άρκετά μεγάλο άριθμό φίλμ, όπως είναι οι άλλες ταινίες του Παζολίνι που ήλθαν στην Έλλάδα, ο «Κονφορμιστας» του Μπερτολούτσι, το «Υπεράνω πάσης ύποψίας» του Πέτρι, ο «Μεσάζων» του Λόζεϋ, το «Ζαμπρίνσκι Πόιντ» του Άντονιόνι, το «Κουεράντα» του Ποντεκόρβο, οι «Κανίβαλλοι» της Καβάνι, οι περισσότερες ταινίες του Βιοκόνπι, το «Σάκκο και Βανσέτι» και ή «Εκτέλεση» του Μοντάλντο, το «Άνθρωποι έναντίον ανθρώπων» του Ρόζι κλπ.

Τό να συγκατατάσσουμε σ' αυτό τον κατάλογο τις ταινίες του Μπερτολούτσι και του Παζολίνι, που θεωρούνται από μιὰ μερίδα της ξένης και της ελληνικής κριτικής σαν προπύργια του μοντέρνου κινηματογράφου, δεν μίς φαίνεται διόλου ριψοκίνδυνο ούτε παράλογο. Άντίθετα νομίζουμε ότι οι άρχες του κλασικού κινηματογράφου διασχίζουν άπ' τήν μιὰ ως τήν άλλη άκρη τὰ φιλικά κείμενα των ταινιών τους, άποκρύβουν τήν πραγματική διαδικασία της παραγωγής τους μέσα στο φίλμ και συντείνουν όλο και περισσότερο στην αύξηση της ιδεολογικής και πολιτικής σύγκλησης που βασιλεύει μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, σύγκληση που διοχετεύεται μέσα άπ' τὰ ίδια τὰ φίλμ.

ΜΟΝΤΕΛΟ

Άν πράγμασι το μοντέλο κατασκευής των τριών ταινιών είναι ή παραβολή κι άν αυτή ή παραβολή μπορεί να όνομαστέι «πολιτική», όπως άρέσκει να τό διατυπώνει ή κυριαρχούσα κριτική, θάπρεπε να έρευνήσουμε τή φύση αυτής της παραβολής και τή χρήση της άπ' τό δημιουργό.

Τί είναι μιὰ παραβολή; Ένας μυθικός λόγος που μέσα του κρύβει μιὰ αλήθεια. Η αλήθεια αυτή μπορεί να άποκρυπτογραφηθεί και νάλθει στο φώς. Συμπέρασμα: μιὰ παραβολή μπορεί κάλλιστα ν' αποτελεί ένα πλήρες σημειολογικό σύστημα δντας βασικά ένας μύθος, δηλ., ένα σημειολογικό σύστημα, σύμφωνα με τις άπόψεις του Μπάρτ* («Μυθολογίες» στο κεφάλαιο «ο μύθος σήμερα»). Άν έξ άλλου αναλογιστούμε ότι ο μύθος αποτελεί ένα άπ' τὰ βασικά μοντέλα της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας κι άν μίς

προτείνουν σαν καινούργια τέτοια μοντέλα, σχήματα μη - μυθικά, δεν θα βλέπαμε άλλο τρόπο για να κατασκευάσουμε αυτά τὰ τελευταία παρά εκείνον που σχετίζεται άμεσα με τή συστηματική άνάγνωση και καταστροφή των μυθικών μοντέλων κι όχι με τήν παραγνώριση και τήν υπέρβασή τους, χειρονομία σαφώς μεταφυσική. Δεν άμφισβητούμε δηλαδή τή χρησιμοποίηση των μυθικών μοντέλων άπ' τό δημιουργό, αλλά τήν άνάγνωση αυτών των μοντέλων, όχι μόνον όπως τούτη μπορεί να γίνει άπ' τό θεατή και τον κριτικό, αλλά περισσότερο άπ' τό ίδιο το φίλμ. Η έννομιότητα ενός μυθικού μοντέλου μέσα σ' ένα γενικότερο πλαίσιο είναι έπιτρεπτή μόνον όταν ακολουθείται από κάποια άνάγνωση αυτού του μοντέλου από άλλα στοιχεία που ένυπάρχουν κι αυτά μέσα στο γενικότερο τούτο πλαίσιο. Και τί άλλο παρά άνάγνωση μπορεί να είναι ή άνάγνωση; Και τί άλλο παρά διάλυση μπορεί να είναι ή άνάγνωση;

Μιὰ παραβολή μπορεί να διαβαστέι σύμφωνα με τον Μπάρτ από ένα ύποκείμενο που έχει στην κατοχή του τρεις βασικά τρόπους άνάγνωσης του μύθου: είτε ταυτίζεται μ' αυτόν, είτε βλέπει σ' αυτόν σύμβολα, είτε τέλος, άναγνωρίζει πίσω άπ' αυτόν άλλοτι που χρησιμοποιούνται για τήν άπόκρυψη των πραγματικών ιστορικών καταστάσεων. Είναι φανερό ότι το μυθικό μοντέλο πρέπει να μετατραπέι σ' ένα άλλο δεύτερο μοντέλο που θα βασίζεται σε δύο στοιχεία: μύθος/μυθολόγος. Ο μυθολόγος δεν είναι ο θεατής: άν ο θεατής άναγκαστεί να γίνει μυθολόγος, το φίλμ ήδη είναι καταδικασμένο, έφόσον είναι μόνον ένας μύθος και τίποτε άλλο (βλ. το παράδειγμα της «Χαμένης ήπείρου» τήν όποία σχολιάζει ο Μπάρτ). Άντίθετα όταν το φίλμ έννομιατώνει στη διαδικασία παραγωγής του τό στοιχείο του μυθολόγου, δηλ. όταν ένα μέρος μόνον του φίλμ προτείνεται σαν μύθος ενώ ένα άλλο εφαρμόζει μιὰ άνάγνωση του πρώτου μέρους, μπορούμε να μιλήσουμε για σοβαρές προθέσεις. Ένα φίλμ που διαβάσει τον έαυτό του, ένα φίλμ που φωτίζει το μοντέλο του, ένα φίλμ που καταστρέφει τις πρωταρχικές του δομές: να τί μπορεί να όνομαστέι μοντερνισμός.

∴

Σ' ένα φίλμ σαν τήν «Στρατηγική» όπου τό ρόλο του μυθολόγου αναλαμβάνει ο γιός και του μύθου ο πατέρας, όπου ή παραβολή του ήρωα και του προδότη διαποτίζει τό σκελετό της φιλικής κατασκευής κι όπου ο άγνωών γιός θα προσπαθήσει να διαβάσει τό μύθο του πατέρα σύμφωνα με τους δύο πρώτους τρόπους που προτείνει ο Μπάρτ, τί είναι εκείνο που μίς κάνει ν' άμφισβητούμε στα περισσότερα σημεία της τή δουλειά του Μπερτολούτσι;

1. Άκριβώς ή παντελής άγνοια του τρίτου τρόπου άνάγνωσης του μύθου, ή μόνη άποτελεσματική και άπομυθοποιητική². Πρώτος τρόπος: ά-

νάγνωσης: ταύτιση. Ὁ πατέρας κι ὁ γιὸς τρέχοντας μέσα στὸ δάσος, γίνονται ἕνα. Ὁ γιὸς συγχέεται ὄλο καὶ περισσότερο μὲ τὸν πατέρα. Θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ πούμε ὅτι τὸ φιλμ ἔχει σὰν σκοπὸ τὴν τελικὴ ταύτιση πατέρα/γιου (κι ὁ ἴδιος ὁ Μπερτολούτσι τὸ διαβεβαιώνει). Ἄν μάλιστα εἶναι σωστὴ ἡ ὑπόθεση ὅτι ὁ γιὸς ἀναλαμβάνει τὸ ρόλο τοῦ θεατῆ τοῦ φιλμ, δηλαδὴ διαβάζει ἐκ μέρους τοῦ θεατῆ τὸ μῦθο, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ θεατῆς καλεῖται νὰ παίξει τὸν καθαρὰ ψυχωπικὸ ρόλο τοῦ γιου σὲ σχέση μὲ τὸν πατέρα (καὶ φυσικὰ μὲ τὸν Πατέρα). Θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε ὅτι ἡ προσπάθεια τοῦ γιου νὰ διαβάσει τὸ μῦθο μετατρέπεται σὲ μιὰ ἀποτυχία: κλεισμένοι μέσα στὸ ἀπομονωμένο χωρὶο θ' ἀναγκαστεῖ νὰ ζήσει τυφλὰ τὸν πατρικὸ μῦθο. Ἡ ἀντίρρηση μας ἔγκειται στὸ ὅτι αὐτὴ τὴν ἀποτυχία τοῦ γιου τὸ φιλμ προτείνει σὰν ἐπιτυχία: τὸ μυστήριό ἔχει λυθεῖ κι ἔξιχνιαστεῖ ὁλόκληρο, ὁ μῦθος διαβάστηκε ἀπ' τὸ γιὸ (ἄρα ἀπ' τὸ θεατῆ). Τὸ φιλμ παραμένει τυφλὸ πάνω στὴν τυφλότητα τοῦ γιου καὶ ὁ θεατῆς τυφλὸς πάνω στὴν τυφλότητα τοῦ φιλμ. Αὐτὴ τὴν κυκλικὴ διαδικασία θέτει σὲ κίνηση ἡ ταινία μ' ἕνα ἀρκετὰ ἐξυπνο τρόπο, ὥστε νὰ υποβάλλει τὴν ἰδέα τῆς διαύγειας ἐκεῖ πὸ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ ἀσάφεια (καὶ βασικὰ ἡ μεταφυσικὴ ἀσάφεια).

Ἡ τρίτῃ⁶ προσαρμογὴ εἶναι δυναμικὴ, καταναλώνει τὸ μῦθο σύμφωνα μὲ τοὺς ἴδιους τοὺς σκοποὺς τῆς δομῆς του: ὁ ἀναγνώστης ζεῖ τὸ μῦθο μὲ τὸν τρόπο μιᾶς ἱστορίας ταυτόχρονα ἀληθινῆς καὶ μὴ - ἀληθινῆς («Μυθολογίες», «ὁ μῦθος σήμερα»).

Εἶναι φανερό ἀπ' τὰ παραπάνω ὅτι ἡ ἀνάγνωσις τοῦ μῦθου ἀφίνει τὸ ἀρχικὸ μοντέλο ἕθικο, τὸ σέβεται, τείνει νὰ τὸ ἐπανακατασκευάσει σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο τοῦ μμητικῆ ἀναδιπλασιασμοῦ: ὁ γιὸς σὰν συνέχεια τοῦ νεκροῦ πατέρα, αἰχμάλωτος τοῦ μῦθου, ἔτοιμος γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς μετα - μῦθου. Βριοκόμαστε πάντα στὰ πλαίσια ἐνὸς ἄκαμπτου ἀναπαραστατικῆ μηχανισμοῦ.

2. Βέβαια μέσα στὸ φιλμ ὑπάρχει μιὰ τάση ἐξέτασης τοῦ μῦθου ἀπ' τὴ σκοπιὰ τῶν συμβόλων πὸ ἐκφράζουν περισσότερο τὴν ἄποψη τοῦ «συντάκτη» («Μυθολογίες»), δηλαδὴ τοῦ Μπερτολούτσι. Δυστυχῶς ἡ χρῆσις τῶν συμβόλων παραμένει ἄντικαταστήσει τὴ λειτουργία μιᾶς γραφῆς πὸ ἀναλύει τὴ συγκεκριμένη φιλμικὴ κατάσταση. Οἱ χορταριασμένες γραμμὲς τοῦ τραίνου στὸ τέλος τοῦ φιλμ εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς χειρότερες χρήσεις τοῦ σύμβολου: τὸ χόρτο προτείνεται σὰν τὸ κλείσιμό τοῦ ἥρωα μὲς τὸ μῦθο, σὰν τὸν ἀκίνητο χρόνο πὸ περιβάλλει τοὺς ἥρωες τοῦ Μπέκετ καὶ νὰ μὲν στὸν Μπέκετ δεχόμαστε τὸ σύμβολο ἀφοῦ τὰ πάντα εἶναι σύμβολα κι ἀφοῦ ἡ χρῆσις τους ἐξυπηρετεῖ τὸ μεταφυσικὸ σύστημα τοῦ δημιουργοῦ. Ὅχι ἄλλως καὶ στὸν Μπερτολούτσι πὸ συνειδητὰ τοῦ-

λάχιστον ἄλλους σκοποὺς φαίνεται νὰ ἔχει κι ἄντὴ τὴ μεταφυσικὴ λύτρωση τοῦ ἥρωά του.

Ἄν τελικὰ τὸ μυθικὸ μοντέλο παραμένει βουτηγμένο μέσα στὴ «φρίκη καὶ στὰ σκοτάδια τῆς ψυχῆς», εἶναι γιὰ τὸ δημιουργοῦ δὲν χρησιμοποιεῖ τὸ στοιχεῖο «μυθολόγος» σὰν ριζικὰ ἑτερογενὲς στοιχεῖο πρὸς τὸ μοντέλο· ἡ «Στρατηγικὴ» βασίζεται πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς ἄμοιογένειας καὶ τῆς συνέχειας: οἱ ἄζονες τοῦ μῦθου ξεκινοῦν ὄλο ἀπὸ ἕνα κοινὸ κέντρο κι ἀπλώνονται καθαρὰ ὥπως ἀναπτύσσεται ἡ δομὴ ἐνὸς ἀστρνομικῆ φιλμ. Ποτὲ τὸ κοινὸ αὐτὸ κέντρο δὲν διασπᾶται καθὼς συμβαίνει στὰ μοντέλα π.χ. τοῦ Μπεργκμαν (στὸ «Πρόσωπο» τὸ μυθικὸ μοντέλο θρυμματίζεται σὲ πολλὰ τέτοια μοντέλα πὸ ἐκτίθενται τὸ ἕνα ἕστερα ἀπὸ τ' ἄλλο χάρη σὲ μιὰ τυχαία διαδικασία) ἢ τοῦ Γκοντάρ (στοὺς «Καραμπινιέρος» τὸ μοντέλο ἀναποδογυρίζεται ὁλοκληρωτικὰ καὶ αὐτοεξαλείφεται). Ἡ ἑτερογένεια θεωρεῖται ἀπὸ τὸ φιλμ ἐπικίνδυνη, γι' αὐτὸ ἀπωθεῖται. Προῖον τῆς ἀπόθησης: ἡ τυφλότητα τοῦ γιου, ὁ αἰώνιος εὐνοχισμὸς του, «οἱ ἀκτίνες τοῦ ἡλίου, οἱ φωτεινὲς γραμμὲς τῆς μέρας», ἡ ἀνυπαρξία κάποιας ἐπισημονικῆς θέσεως.

..

Στὸν «Οἰδίποδα» τὴν ἀνάγνωσις τοῦ μῦθου ὑποτίθεται ὅτι πραγματοποιεῖ τὸ ἴδιο τὸ φιλμ προτεινόντας μας μιὰ διπλὴ ἔρμηνεια: ψυχαναλυτικὴ καὶ κοινωνικὴ. Γιὰ τὴ δυσκολότατη αὐτὴ δουλειὰ ὁ σκηνοθέτης δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ ἐγκαθιστᾷ ἕνα δεύτερο μῦθο πὸ ἀντὶ νὰ διαβάσει τὸν πρῶτο, ἐπισημαίνει τὰ ἰδεολογικὰ του στοιχεῖα ἕνα πρὸς ἕνα: μοντέλο/μετα-μοντέλο (τὰ μυθοποιημένα ψυχαναλυτικὰ μοντέλα χρησιμοποιοῦνται σαφῶς σὰν ἀλληγορίες τοῦ χαμένου παραδείσου, ἐνῶ οἱ οικονομικὲς ρίζες δὲν ἐρμηνεύονται πάνω στὴν ἀφηρημένη σχέση ἀτόμου/κοινωνίας)· σύμβολο/μετα-σύμβολο (ὁ Οἰδίποδας, πὸ τυφλῶνεται παραμένει πάντα αὐτὸς πὸ θγάζει τὰ μάτια του γιὰ νὰ μὴ βλέπει, γεγονός πὸ μὲς ὑποχρεώνει νὰ θεωρήσουμε, ὅτι ἀκόμη κι αὐτὸ τὸ υποτιθέμενο μετα-σύμβολο δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἴδιο σύμβολο ἐπαναλαμβανόμενο). Αὐτὴ ἡ τάση γιὰ ταυτολογία πὸ διακρίνει τὸν «Οἰδίποδα», αὐτὴ ἡ διαδοχὴ κειμένων/μετα-κειμένων ὅπου ὁ δευτέρος ὅρος τελικὰ μετατρέπεται σ' ἕνα ψευδο-κείμενο, ἀναδιπλασιάζουν τὴν ἰδεολογία (μυθολογικὴ/πατριαρχικὴ) ἀπλώνοντας τὴν σὲ πολλαπλὰ ἴδια ἐπίπεδα: ὁ θρίαμβος τῆς ὀπτικῆς ἰδεολογίας.

Ἐπάρχει μὲς τὴν ταυτολογία ἕνα διπλὸ ἐγκλημα: σκοτώνεις τὸ λογικὸ γιὰ τὸ σὺ ἀντιπρόκειται· σκοτώνεις τὴ γλῶσσα γιὰ τὸ σὺ προδίδει. Ἡ ταυτολογία εἶναι μιὰ λιποθυμία πὸ φτάνει στὴν ὥρα τῆς, μιὰ σωτήρια ἀφασία, εἶναι ἕνας θάνατος, ἢ ἂν θέλουμε μιὰ κωμωδία, ἡ ἀναγκασιωμένη «ἀναπαράσταση» τῶν δ ι κ α ι ω μ ἄ τ ω ν τοῦ πραγματικῆ ἐνάντια στὴ γλῶσσα... Ἡ ταυτολογία φανερώνει μιὰ βαθειὰ περιπρόνση γιὰ τὴ γλῶσσ-



“Οσπια

σα: την άπορρίπτουμε γιατί μᾶς λείπει. Ἔρα κά-
θε ἄρνηση τῆς γλώσσας εἶναι ἕνας θάνατος. Ἡ
ταυτολογία θεμελιώνει ἕνα νεκρὸ κόσμο, ἕνα κό-
σμο ἀκίνητο» (Ρολάν Μπάρτ: «Μυθολογίες»).

..

Τί νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τὴν «Ἔσπια»; Τὸ μυθικὸ
μοτέλο τοῦ φιλμ ἄπωθεὶ τελείως ἀπ’ τὴ δομὴ
τοῦ τὸ στοιχεῖο τοῦ μυθολόγου, ὁ μύθος μᾶς καλεῖ
νὰ ζήσουμε τὶς καταστάσεις του. Κάθε ἀνάγνωση
πρέπει νὰ μείνει τυφλὴ μπροστὰ στὴν ὀλοφάνε-
ρη κλοπῆ: «ὁ μύθος εἶναι πάντα μιὰ κλοπὴ γλώσ-
σας» (Μπάρτ, σὺ ἴδιο).

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ

«...τὸ ἀναπαριστώμενο δὲν εἶναι τὸ παραπέμπον ἀλ-
λὰ τὸ σημαῖνον...».

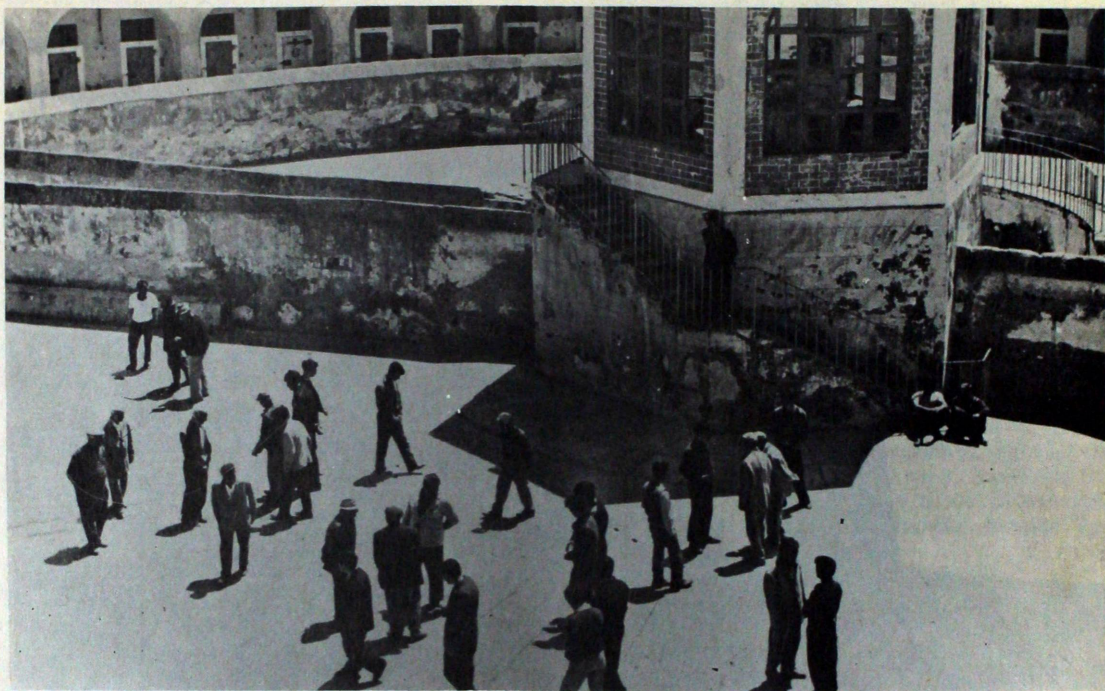
Ζὰν - Λουὶ Σεφερῆ?

Δὲν θὰ προχωρήσουμε πολὺ στὴ μελέτη ἐνός
ἀπ’ τὰ σημαντικότερα πρακτικὰ καὶ θεωρητικὰ
κινηματογραφικὰ προβλήματα: ἐκεῖνο τοῦ πρα-
γματικοῦ, τῶν προϋποθέσεών του, τῆς ἀπεικόνι-
σῆς του μέσα σ’ ἕνα ἀναπαραστατικὸ σύστημα.
Τὸ πρόβλημα τοῦ πραγματικοῦ θὰ μᾶς δώσει ἐ-
δῶ τὴν ἀφορμὴ γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ ἀποσπασματι-
κὲς σκέψεις.

Καὶ οἱ τρεῖς ταινίες πὺ ἀποτελοῦν τὸ ἀντι-

κείμενο αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου προσπαθοῦν νὰ κατα-
σκευάσουν μιὰ εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ πὺ νὰ
ἐρμηνεύει τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ μὲ βάση
ὀρισμένα θεωρητικὰ κριτήρια, ὅπως εἶναι ἡ ψυ-
χανάλυση κι ὁ ἱστορικὸς ὕλισμός. Ἄντι νὰ ἐρευ-
νήσουμε τὸ σκόπιο αὐτῆς τῆς μεθόδου — πρό-
βλημα παλιωμένο καὶ ξεπερασμένο— θὰ θέλαμε
νὰ τονίσουμε ἀντίθετα τὰ σφάλματα πὺ μποροῦν
νὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τὴ χρῆση αὐτῶν τῶν δύο
θεωριῶν:

Σ φ ἄ λ μ α π ρ ῶ τ ο : ἡ χρῆση τῆς ψυ-
χανάλυσης δὲν εἶναι ποτὲ ἀνεκδοτολογικὴ, ὅπως
συμβαίνει καὶ στὰ τρία φιλμ. Δὲν μπορεῖ ἡ ψυ-
χαναλυτικὴ θεωρία ν’ ἀναχτεῖ σὺ ἐπίπεδο τοῦ
θεάματος γιὰτὶ αὐτόματα ἀποκτᾶ μιὰ καθαρὰ
νευρωτικὴ φύση: ἡ ψυχανάλυση σὰν ἀντικείμε-
νο - θέαμα καλεῖ τὸ θεατὴ σὲ μιὰ φαντασματικὴ ἀ-
νάγνωση, τὸν παρασύρει πονηρὰ στὴ θέση τοῦ
ἥρωα καὶ τὸν ὑποχρεώνει νὰ ζήσει τὰ μεγάλα
ψυχαναλυτικὰ θέματα πάνω σὲ μιὰ σκηνὴ σαφῶς
οἰδιπόδεια. Στὴ «Στρατηγικὴ» ὁ θεατὴς - ἥρωας
παίζει πάνω σὲ μιὰ διπλὴ σκηνὴ (σκηνὴ πρω-
ταρχικὴ καὶ σκηνὴ τῆς ἱστορίας) ἕνα παιχνίδι
πόθου καὶ ἄγνοιας, παιχνίδι πὺ τὸν ἀναγκάζει
νὰ μὴ τὸ θεωρεῖ σὰν τέτοιο, ἀλλὰ σὰν μιὰ πρα-
γματικὴ ὑπόθεση. Ἀποτέλεσμα: ἡ ψυχανάλυση
τὸν εἰσάγει σὺ λησμονημένο κῶρο τῆς παιδικῆς
ἡλικίας. Χρειαζεται λοιπὸν μιὰ δευτέρη ψυχα-
νάλυση ἡ ὁποία θὰ προσπαθήσει νὰ ψυχαναλύσει
τὴ νευρωτικὴ φύση τῆς πρώτης: ἡ «Στρατηγικὴ»



Όστια

τήν άγνοοει παντελώς, καθώς τήν άγνοοούν κι ο «Οιδίποδας» κι ή «Όστια» και τo μεγαλύτερο μέρος τών παραγόμενων φίλμ.

Ο Μπάρτ στις μυθολογίες αναφέρει ότι ο Φλωμπέρ στην προσπάθειά του ν' άποφύγει τo μύθο, έχπις ένα δεύτερο τεχνητό μύθο πάνω στον πρώτο, στο μυθιστόρημά του «Μπουβάρ κα Πεκυσέ». Θα μπορούσαμε νά πούμε προεκτείνοντας οχηματικά τή μεθοδολογία τούτη, ότι σ' ένα φίλμ όπου ένυπάρχουν τά ψυχαναλυτικά θέματα τού Οιδίποδα, είναι άναγκαία σ' ένα δεύτερο επίπεδο ή διαπραγμάτευση μιās νέας ψυχαναλυτικής θεώρησης τών φιλολογικών αυτών θεμάτων. Έτσι ή ψυχανάλυση μεταμορφώνεται σ' ένα όργανο άνάλυσης τού έαυτού της και γενικότερα τής πραγματικότητας, κι όχι μονοδιάστατα σ' ένα άπλο άντικείμενο θέαςης· δυστυχώς ο κινηματογράφος έκτος από σπάνιες εξαίρεσεις (βλ. τήν «Περσόνα» τού Μπέργκμαν, όπου όλο τo φίλμ ψυχαναλύεται άφου έχει ψυχαναλύσει τις ήρωίδες του κι όπου τo τιθέμενο πρόβλημα δέν δίνει μόνο μιá έκπληκτική κινηματογραφική λύση, άλλα και μιá καθαρά έπιστημονική), συνεχίζει νά τή χρησιμοποιεί, όπως άκριβώς οι νατουραλιστικές θεωρίες κυδαιοποίησαν τή θεωρία τής κληρονομικότητας, τού περιβάλλοντος κλπ.

Άπ' τά παραπάνω συμπεραίνουμε ότι μόνον μιá έπιστημονική χρήση τής ψυχαναλυτικής θεωρίας είναι δυνατή στον κινηματογράφο· όλες οι άλλες σχετίζονται με χρήσεις σαφώς ιδεολογικές.

Σ φ ά λ μ α δ ε ύ τ ε ρ ο : ή χρησιμοποίηση τού ιστορικού ύλισμου είναι ή ίδια μ' έκείνη τής ψυχανάλυσης, δηλαδή καθαρά ιδεολογική· κι αυτό ναί μόν είναι όλαφάνερο στην «Όστια» και στον «Οιδίποδα», άλλα φροντίζει νά κρυφτεί (δχι άρκετά έπιδέξια είναι αλήθεια) στη «Στρατηγική», όπου ο ιδεολογικός λόγος έχει υπεξαίρεσει όλοκληρωτικά τόν έπιστημονικό. Πώς επιτυχνάναται αυτό;

Ο Μπερτολούτσι προτιμάει νά χρησιμοποιήσει όρισμένα καλούπια σκέψης πού θα μπορούσαμε νά αποκαλέσουμε «ήδη γνωστά» στο μέσο θεατή και πού βασικά αποτελούνται από άναπαραστάσεις, ιδέες, μύθος (όπως είναι ο «φασίστας», ο «αντιφασίστας», ή «έλευθερία», ή «δημοκρατία»)· αυτή άκριβώς τή έννοια τού «ήδη γνωστού» εκμεταλλεύεται ο κινηματογραφιστής στην προσπάθειά του νά εισαγάγει τόν θεατή στη διοικητούμενη μες τo φίλμ ιδεολογία, ώστε νά τόν κρατήσει πάντα σ' ένα επίπεδο ιδεολογικής σύγκρισης, μακριά από κάθε πολιτική θέση. Ο θεατής (και μαζί του ο δημιουργός) γνωρίζουν άπ' τις πρώτες σκηνές τού έργου ότι υπάρχει ένα άντικείμενο μυστήριου πού τo φίλμ θα λύσει, όπως άκριβώς ο θεατής γνωρίζει ότι σέ μιá άστυνομική ταινία υπάρχει ένα άντικείμενο γιά διαλεύκανση· μέσα στην ιδέα αυτού τού μυστήριου (κατά προτίμηση πολιτικής φύσης), βρίσκεται κατά τo ήμισυ ο θεατής μέσω τών «ήδη γνωστών» ιδεολογικών κατασκευών. Συμβαίνει δηλαδή έδώ, τι και στ' άλλα παρόμοια

«μοντέρνα» φιλμ αυτής της συνομοταξίας: ο δημιουργός βρίσκεται πάνω απ' το φιλμ του, σε θέση διανοητικής υπεροχής· γνωρίζει τα πάντα και κρατάει στα χέρια του το κλειδί όλων των έρμηνευτών· αν κατορθώσει να υποβάλλει και στο θεατή αυτή την ιδέα, τον καθιστά συνένοχο του «γνωρίζω πριν απ' το φιλμ το αντικείμενό του»: Πρακτική τελείως αντίθετη μ' εκείνη του πρωτοποριακού κινηματογράφου, στον οποίο το αντικείμενο του φιλμ (δηλαδή το πραγματικό αντικείμενο) και το υποκείμενο της γνώσης του αντικείμενου βρίσκονται σ' ένα επίπεδο μηδέν αλληλεξάρτησης· κατά την πορεία του φιλμ το πραγματικό αντικείμενο θα έγκατασταθεί ενώ ταυτόχρονα ή διαδικασία της αναγνώρισής του απ' το υποκείμενο θ' αρχίσει ν' αναπτύσσεται· οι έννοιες και οι ιδέες βρίσκονται σε συνεχή ροή και μόνο μετά το τέλος του φιλμ μπορούν να κατασκευαστούν απ' το υποκείμενο: ενέργεια καθαρά διαλεκτική, αντίθετη απ' την υπερβατική διείσδυση του υποκειμένου μέσα στο αντικείμενο μελέτης. Θα μπορούσαμε να εκφράσουμε τη λειτουργία αυτή λέγοντας ότι σ' ένα πρωτοποριακό φιλμ υφίστανται όρισμένα καλούπια σκέψης που «θα γίνουν γνωστά». Απ' αυτή την άποψη υποστηρίζουμε ότι ο ιστορικός ύλισμός βαραίνει περισσότερο πάνω στην έπεξεργασία των ιδεών μες το φιλμ παρά στην περιγραφή των προσώπων, του περιβάλλοντος τους⁸ (θεωρία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού).

Υποστηρίζοντας ότι η λειτουργία της «Στρατηγικής» καταλήγει στο να παρουσιάσει μια νευρωτική άποψη ενός πολιτικού προβλήματος, δηλαδή μια εικόνα του πραγματικού φαντασματικού και μυθοποιημένου, δεν ήθελε να παραλείψουμε να τονίσουμε ότι όταν η Ιστορία μετατρέπεται σε Θέαμα, ο Ιστορικός Ύλισμός μετατρέπεται με τη σειρά του σε φιλολογία κακής ποιότητας: «Μη κάνετε την πάλη ένα αντικείμενο, αλλά τα φιλμ σας ένα αντικείμενο πάλης. Κριτικής. Και μετασχηματισμού» (Πασκάλ Μπονιτσερ, Cahiers du cinéma 236—37).

Σ φά λ μ α τ ρ ί τ ο : η έπιχείρηση ιστορικού ύλισμού - ψυχανάλυση που έγγράφεται με διαφορετικούς τρόπους σε κάθε ένα απ' τα τρία φιλμ άποτυγχάνει, γιατί άδυνατεί να προσδιορίσει το σημείο έπαφής τους: στη «Στρατηγική» η σκηνή του Οιδίποδα έγγράφεται σαν συμπληρωματική της σκηνής της Ιστορίας: οι «τρύλες» της αναπαράστασης (αναπαράσταση που ένσωματώνει στο σύστημά της τη μέθοδο του ιστορικού ύλισμού) θα γεμίσουν από ένα άμφίβολο ψυχαναλυτικό ύλικό: ο πατέρας θα μεταμορφωθεί σε Πατέρα τότε μόνον όταν ο γιος βρεθεί για τα καλά μπροστά σ' ένα άλυτο μυστήριο. Κι είναι γνωστό ότι η ψυχανάλυση μπορεί να λύσει όλα τα μυστήρια, άκόμη κι όταν αυτά είναι ψευδο - μυστήρια, όπως της «Στρατηγικής». Θα φτάναμε στο σημείο να πούμε ότι, για τόν Μπερτολούτσι, το πραγματικό κλεισμένο μέσα στους προσδιορισμούς του ιστορικού ύλισμού (κλεισμένο κι όχι

μελετημένο) φανερώνει τη γνήσια φύση του όταν έπικαθοριστεί από την όρολογία της θεωρίας του άσυνειδήτου. Έτσι ο έπικαθορισμός αυτός δεν άπέχει και πολύ από ένα υπερ-καθορισμό, στον όποιο το άντικείμενο άντι να συγχωνεύσει σ' ένα όρο τα δύο όνόματά του, άπορρίπτει το ένα κι άμέσως ύστερα και το δεύτερο: το πραγματικό δεν μπορεί να όνομαστεί· όσο περισσότερο όνομάζεται τόσο περισσότερο προφυλάγεται απ' το να φέρει στο φώς την πραγματική «ουσία» του. Το πραγματικό είναι προικισμένο με τη δυνατότητα να περνάει λεπτομερειακά άνάμεσα απ' όλα τα όνόματά του, ν' άγγίζει το ένα ύστερα άπ' τ' άλλο όλα τα επίπεδα προσέγγισής του. Ποτέ όμως δεν θα παραδοθεί στην ήδονή του όνομάζεσθαι, θάνατι μιá συγκεκριμένη όντότητα πέρα απ' τόν κόσμο των σημείων, άνεξάρτητη απ' αυτά, στη βαθύτερη ουσία του άνεξερεύνητο: «πράγμα καθ' έαυτό». Όχι πώς άπαγορεύεται να το όνομάσουμε: έμεις μπορούμε να το καθορίσουμε, εκείνο όμως είναι άδύνατο να καθοριστεί: «Το Τάο που προσπαθούμε να συλλάβουμε δεν είναι το ίδιο το Τάο· το όνομα που θέλουμε να του δώσουμε δεν είναι το τέλει όνομά του» (Λάο - Τσέ: «tao tó king»). «Αν ο γιος προσπαθεί να όνομάσει το πραγματικό, θα καταλήξει τελικά στο συμπέρασμα ότι κι ο ίδιος βρίσκεται φυλακισμένος μέσα σ' αυτό, άρα έχει ήδη άποτύχει· η φιλοσοφική του πορεία άνάμεσα στη λέξη και στο πράγμα μπορούσε ν' άκολουθήσει τρεις δρόμους: α) Ριζική άπότμηση άνάμεσα στα δύο άντικείμενα και ταυτόχρονα άνεύρεση της κοινωνικά (βλ. οικονομικά) αίτιολογημένης σύνδεσής τους, β) Ταύτιση των δύο άντικειμένων και σχηματισμός ένός Όλου, γ) Άπόκρυψη του ένός άντικείμενου πίσω από τ' άλλο, σε τρόπο που το δεύτερο ν' άπωθεί το πρώτο.

Τόν πρώτο δρόμο στον όποιο μπορεί να γίνει χρήση ταυτόχρονη της ψυχανάλυσης και του ιστορικού ύλισμού («Οιδίποδας», «Χρονικό της Άννας - Μαγδαληνης Μπάχ», «Ψυχώ», «Μια γυναίκα παντρεμένη»), μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρό γνωσιολογικό (διαλεκτικό).

Τόν δεύτερο, στον όποιο μπορεί να γίνει χρήση μόνο της «ψυχανάλυσης» ή μόνο του «ιστορικού ύλισμού» («Οιδίποδας», «Όστια», «Τζουλιέτα των Πνευματών», «Σύντροφοι», «Φαραώ», μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρά μυθολογικό (φειτικιστικό).

Τόν τρίτο, στον όποιο μπορεί να γίνει συμπληρωματική χρήση της ψυχανάλυσης και του ιστορικού ύλισμού («Στρατηγική», «Κοινομοίνας», «οί Καταραμένοι», «Άγρια Συμμορία», το «Δυστύχημα»), μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρά όντολογικό (μεταφυσικό).

Περιττό να τονίσουμε ότι οι δύο τελευταίοι δρόμοι μετατρέπουν τόν ιστορικό ύλισμο και την ψυχανάλυση σε όμοιώματα έπιστημονικών όργάνων, βυθίζοντάς τα σε μιá συστηματική ιδεολογική άποκαύνωση.



Οιδίπους τύραννος

Αν μ' αυτό τον τρόπο τα τρία φιλμ (και κυρίως η «Στρατηγική») παρουσιάζουν την εικόνα του πραγματικού, θα μᾶς φαινόταν πολύ ενδιαφέρον να δοῦμε πῶς τὸ ὑποκείμενο τῆς ιδεολογίας μέσα σ' αὐτὰ προσπαθεῖ νὰ καταλάβει τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου τοῦ κειμένου και πῶς ἀποτυγχάνει.

1. Φανερὴ εἶναι ἡ ψυχωπικὴ φύση τῆς προσωπικότητας τοῦ γιοῦ ποὺ ἐνυπάρχει ὄχι μόνο και σ' ἄλλα πρόσωπα (Ἄλιντα Βάλι, Πατέρας, χωρικοί), ἀλλὰ και σὸν τρόπο δόμησης τοῦ φιλμ: ἀναγνώριση - παραγνώριση (και γνωρίζουμε ὅτι ἀντικείμενο τούτης τῆς ἀναγνώρισης - παραγνώρισης εἶναι τὸ πραγματικό). Τὸ σχῆμα αὐτὸ ποὺ δίνει και τὴ χροιά τῆς ἀστυνομικῆς ἱστορίας (μυστήριο = ἀναγνώριση - παραγνώριση) στὸ φιλμ, ἀναπτύσσεται καθαρὰ σ' ἓνα ἐπίπεδο τοῦ φανταστικοῦ: ὁ χρόνος χάνει τὴ «ρεαλιστικὴ» του ποιότητα, ἡ σύγκριση τοῦ τότε και τοῦ τώρα συνεχῶς ἐντείνεται· ἡ διαδικασία τούτη συντελεῖται ὀλόκληρη μέσα σὸν ψυχολογικὸ χῶρο ἐνὸς «ἐγῶ». Τὸ «ἐγῶ» αὐτὸ ἀνήκει στὸ γιὸ (στὸ θεατῆ, στὸ δημιουργό, στὸ φιλμ), δηλ. καθίσταται σ' ἓνα δεῦτερο ἐπίπεδο «ἐγῶ» ἐνὸς πραγματικοῦ.

Ἡ ιδεολογικὴ αὐτὴ λειτουργία βέβαια στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ χρῆση τοῦ σημαίνοντος, σὲ μιὰ σημαίνουσα πρακτικὴ. Τὸ πρόβλημα ποὺ τίθεται ἐδῶ ξεπερνάει τὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου γι' αὐτὸ θὰ περιοριστοῦμε σὲ σύντομες μόνο ἀναφορὲς στὰ κύρια σημεία του.

α) Τὴ σημαίνουσα πρακτικὴ ποὺ ἀναπτύσσε-

ται στὸ πεδίο τῆς ιδεολογίας (ποὺ «δομεῖται σὸν μιὰ νεύρωση μεταφορᾶς», Τζούλια Κρίστεβα «Ἀναλυτικὴ πρακτικὴ, ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ» *Cinéthique* 9/10), ὁ Μπερτολούτσι προσπαθεῖ νὰ τὴν μετατρέψει σὲ μιὰ σημαίνουσα κοινωνικὴ πρακτικὴ.

β) Τὸ νεκρό, τὰ κοστοῦμα, οἱ «ἤδη γνωστὲς» ἐννοιες, τὸ κλίμα ἐποχῆς, ἡ καταγγελία τοῦ φασισμού, χρησιμοποιοῦνται σὸν ἄλλοθι γιὰ τούτη τὴν μετατροπὴ.

γ) Ἡ ἀποτυχία ἀνάγνωσης τοῦ πατρικοῦ μύθου ἀπ' τὸ γιὸ προτείνεται σὸν ἐπιτυχία.

δ) Τὸ ὑποκείμενο τῆς ιδεολογίας ἔχει ἔτσι μετατραπῆ σ' ἓνα ὑποκείμενο γνώσης τοῦ πραγματικοῦ και τοῦ ἑαυτοῦ του· βγαίνει ἔξω ἀπ' τὰ γράμματα τῆς ιδεολογίας.

ε) Ἡ μετατροπὴ πέτυχε σύμφωνα με τὸ Μπερτολούτσι ἀπότυχε σύμφωνα με μᾶς. Τὰ β και γ εἶναι μιὰ ἐνδειξη. Ἄλλη μιὰ: τὸ ὑποκείμενο ἀγνοεῖ τὴν ψύχωση⁹ (ἀπὸ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμό τοῦ ὑποκειμένου και τοῦ πραγματικοῦ, Κρίστεβα) σχετικὰ με τὸν Πατέρα· λημονεῖ τὴν τοποθέτησή του μετὰ τὴν «συντακτικὴ δομὴ» (Thomas Herbert: «Παρατηρήσεις γιὰ μιὰ γενικὴ θεωρία τῶν ιδεολογιῶν», *Cahiers pour l'analyse* No 9, ἀναφερόμενο ἀπ' τὸν Κανὲ στὰ *Cahiers* No 238—39): ἄρα ἐπαναλαμβάνεται σημειώνουμε ἐδῶ τὴ συνεχῆ αὐτο-επανάληψη τῶν φιλμικῶν καταστάσεων στὴ «Στρατηγικὴ τῆς ἀράχνης» ὅπου ὁ γιὸς βρίσκεται και χάνεται ἀνάμεσα στὸ και τὸ ὄχι, τὰ ὑπὲρ και τὰ κατὰ, ὄχι πιά τῆς πατρικῆς ὑ-



Οιδίπους τύραννος

πόθεσης, αλλά της γνώσης του πραγματικού και της δόμησής του. Θα λέγαμε ότι το φιλμ πέφτει διαρκώς στην παγίδα της ιδεολογίας (της άστικης ιδεολογίας) κι ότι θα μπορούσε επ' άπειρο να συνεχιστεί έτσι.

II. Δίνουμε έδω τα άποσπάσματα της Κρίστεβα και του Χέρμπερτ: «Το ύποκείμενο του κειμένου γνωρίζει την ψύχωση (που χαρακτηρίζεται άπ' τον άπο-κλεισμό του ύποκείμενου και του πραγματικού), αλλά άναδύεται μέσα άπ' αυτή και την έξουσιάζει με μιá π ρ α κ τ ι κ ή που δέν είναι παρά κοινωνική. Στο μέτρο που ή πρακτική αυτή είναι μιá πρακτική του σημαίνοντος, το ύποκείμενο του κειμένου διακρίνεται έπίσης άπ' το ύποκείμενο της έπιστήμης που μπορέσαμε να το χαρακτηρίσουμε σαν έξω-κλεισμένο (ψυχωτικού τύπου) με την έννοια ότι, μέσα στη μεταγλωσσολογική του πρακτική, παραλείπει να ύποταγεί στο σημαίνον. Διαφέρει έξ' ύσου άπ' το ύποκείμενο της ιδεολογίας του όποιου ή παραγνώριση - άναγνώριση έγκαθίσταται μέσα στο φανταστικό του «έγώ» και δομεΐται σαν μιá νεύρωση μεταφοράς» (Ή τελευταία ύπογράμμιση γίνεται από μάς).

«Τοποθέτηση των ύποκειμένων μέσα στη συντακτική δομή και λησμονιά αυτής της τοποθέτησης μέσω του μηχανισμού ταύτισης του ύποκειμένου με το σύνολο της δομής, που έπιτρέπει την άναπαραγωγή της τελευταίας» (Χέρμπερτ).

••

Θά θέλαμε να εξετάζαμε σύντομα έδω τις σχέ-

σεις σημαίνοντος - παραπέμποντος - άπεικονίζοντος που είναι ή ίδια και στα τρία φιλμ αλλά και στον μεγαλύτερο αριθμό των παραγόμενων φιλμ, είτε «μοντέρνα» λέγονται αυτά, είτε «έμπορικά». Πάνω σ' αυτή τη σχέση θεμελιώνεται μιá άπ' τις εικόνες του πραγματικού στο νεώτερο εύρωπαϊκό κινηματογράφο κι' αυτήν προσπαθούν οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές να καταδείξουν και να τροποποιήσουν.

1) Ό θεατής που κοιτάζει στην «Όστια» τη θάλασσα, ένα άγρό, μιá θμορφη κοπέλα, ένα δωμάτιο, δέν μπορεί ν' άντιληφθεί ότι αυτά τα στοιχεία (στοιχεία άπεικονίζοντα) δέν άναπαριστάνουν στην πραγματικότητα τα έξωτερικά με αυτά συγκεκριμένα άντικείμενα, αλλά είναι άπλώς τα σημάδια αυτών των άντικειμένων. Δηλαδή το παραπέμπον (στοιχείο που άναφέρεται σε μιá έξω-φιλμική πραγματικότητα) εξακολουθεί πάντοτε να συγχέεται με το σημαίνον.

2) Ή σύγχυση παραπέμποντος - σημαίνοντος μπορεί να πραγματοποιηθεί με πολλούς τρόπους: έδω ύποβαστάζεται από μιá έγγραφη των άπεικονιζόντων μέσα στο πλαίσιο μιás άναπαράστασης, όπου τα άπεικονιζόντα άπωθούν τη διαδικασία παραγωγής τους και αυτο-προτείνονται σαν μάρτυρες ενός ζωντανού σε πλούτο νοημάτων κόσμου.

3) Ή άπώθηση της διαδικασίας παραγωγής των άναπαριστώμενων άντικειμένων έντείνεται με τη «φωτογένεα» των πραγμάτων, με την αύξηση της «πραγματικής» τους ύφης και της ηλιεστικότητάς τους, με τη μετνωμική έγγραφη τίς:



Στρατηγική της άρραχης.

Κονφορμιστας.



«έντυπωση του πραγματικού», δηλαδή με τη συνεχή αύξηση της μετωνυμικής δομής της αναπαράστασης.

4) Τò σημαίνον δὲν ταυτίζεται μόνο με τὸ παραπέμπον, ἀλλὰ κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτό. Θὰ ἦταν ὁσοῦτοτερο ἂν λέγαμε ὅτι ἀπωθεῖται. Τὸ παραπέμπον (τὸ «πραγματικὸ») μεταμορφώνεται ἔτσι σὲ ἄλλοτι ἐνὸς ρεαλισμοῦ, ἀφοῦ τὸ σημαίνον εἶναι ὁ ἐχθρὸς κάθε ἀναπαραστατικῆς θεώρησης τοῦ κόσμου.

5) Ἡ «Στρατηγικὴ» γνωρίζοντας καλὰ ὅτι πρέπει νὰ ἐφαρμόσει μιὰ ἀπότμηση ἀνάμεσα στὸ παραπέμπον καὶ στὸ «ρεαλιστικὸ» στάτους του γιὰ νὰ διαλύσει τὴν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας, δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ ν' ἀνυψώνει τὸ παραπέμπον σ' ἓνα βαθμὸ α τοῦ φανταστικοῦ. Ἡ ἀνύψωση αὐτὴ ἐπιτυχάνεται χάρη στὴ χρήση τοῦ χρώματος, τῆς ἀναλογίας τῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς κινήσεως τῆς μηχανῆς. Ἀποτέλεσμα: Βυθίζομαστε ἀκριβῶς σ' ἓνα φανταστικὸ δίκως φαντασία. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ, τὸ φιλμ χάρη σ' ἓνα ὀρισμένο ἀριθμὸ μηχανισμῶν (ἀναφορὰ σὲ εἰκονικὲς πρακτικὲς ἄλλων φιλμ, π.χ. τοῦ Γκοντάρ καὶ τοῦ Φελλίνι, ἐπανεγγραφή τῶν κλασικῶν - ἀναγεννησιακῶν σκηνογραφικῶν κωδίκων) προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ, νὰ καταδείξει καὶ τελικὰ νὰ εἰρωνευτεῖ τὸ στάτους τοῦ παραπέμποντος. Αὐτὸ τὸ διπλὸ παιχνίδι (σεβασμὸς τοῦ παραπέμποντος - εἰρωνικὴ ἐγγραφή του) ἀποτυγχάνει ὅχι ἐπειδὴ ἡ πρώτη ὄψη του ὑπερισχύει, ἀλλὰ γιατί ἡ δεύτερη εἶναι στὴν οὐσία βασισμένη πάνω σὲ μιὰ ἄγνοια ἀπαραίτητη μιὰ φαίνεται ἐδῶ ἡ ἀναφορὰ στὸ ἄρθρο τοῦ Ζὰν - Πιερ Οὐντάρ «Ἐνας ἑλαττωματικὸς λόγος» (Cahiers 232), ἀπ' ὅπου καὶ δανειζόμαστε τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα: «Συμβαίνει πάντα μετὰ τὸ φιλμ γιὰ τὰ ὁποῖα μιλάμε ἐδῶ (καὶ μάλιστα ἀκόμη περισσότερο μ' ἓνα φιλμ σὰν τὸν «Κονφορμίστα», ποὺ ἀνακατώνει τὸ σύνολο τῶν ἐντυπώσεων τους μέσα σ' ἓνα πρόοχημα πολιτικοῦ λόγου) νὰ ἐπιωφελοῦνται στὸ μάζιμουμ ἀπ' τὴ σύγκριση ποὺ βασιλεύει ἀκόμη σήμερα ἀνάμεσα στὴν ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἐξῆς πολιτικὴ συμπαραδήλωση τῆς ἀστικῆς ἀπεικόνισης σὰν ψευδο-προσχήματος, καὶ στὴν «καλλιτεχνικὴ» ἀπορρόφηση τῆς σημαίνουσας παραγωγῆς (ποὺ ἀνάγεται στὴν ἀξία ὑπογραφῆς τῆς) τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ βρίσκονται σὲ ἰδεολογικὴ, πολιτικὴ, αἰσθητικὴ ρήξη μετὰ τὸν κλασικὸ κινηματογράφου, τόσο περισσότερο, ὅσο ἡ γραφὴ αὐτῶν τῶν φιλμ διασώζει στὴν οὐσία τῆς ἐντυπώσεως καὶ τὴν ἰδεολογία τῆς διαφάνειας καὶ τῆς μεταβατικότητας τοῦ λόγου τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, ἐγκαθιδρύοντας μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὴν συμπαραδήλωση τῆς ἀστικῆς ἀπεικόνισης καὶ τοῦ πραγματικοῦ κοινωνικοῦ τῆς παραπέμποντος (οἱ ἀστοὶ) σὰν ψευδοπροσχημάτων, ἀναγκάζοντας ἔτσι τὰ παραγωγικὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐργασίας τους (τὴν ἐγγραφή τῶν εἰκονικῶν ἀναφορῶν) νὰ ἀναδιπλασιάσουν τὸ λόγο ποὺ ἀναλαμβάνεται πάνω σ' αὐτὰ τὰ πραγματικὰ παραπέμποντα, σύμφωνα με

τῆς ἀρχῆς τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου (βλ. πάντοτε τὸν «Κονφορμίστα»).

Οἱ ἐντυπώσεις αὐτῆς τῆς συμπαραδήλωσης, καὶ αὐτὴ ἡ σύγκριση μεταξὺ ἀπεικονιζόντων καὶ παραπεμπόντων, ὑποβασιάζονται καὶ διατηροῦνται ἀπ' τὴν ἐγγραφή σὲ προνομίοντα θέση τοῦ ἤρωτα τοῦ φιλμ ὁ ὁποῖος ξεφεύγει ἀπ' τῆς πρώτες ἐνῶ ταυτόχρονα διατηρεῖ τὴ δεύτερη στὸ μέτρο ποὺ ὁ κινηματογραφιστὴς τὸν ἐγγράφει σὰν μεσάζοντα τῆς ἰδεολογικῆς του διεκδίκησης ρήξης καὶ ποὺ ὁ θεατὴς φαντάζεται τὸν ἑαυτὸ του νερωτικὰ μέσα στὸ ρόλο του».

Εἶναι δηλαδή φανερὸ ὅτι ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφή τοῦ τρόπου ἀστικῆς ἀπεικόνισης καὶ στὸ πραγματικὸ κοινωνικὸ τῆς παραπέμπον ἔχει ἐμφιλοκωρήσει ἓνα στοιχεῖο οὐσιαστικὰ ἀποδιαιρθρωτικὸ τῆς σχέσης ποὺ συνδέει ψευδαίσθητικὰ τὰ δύο αὐτὰ ἐπίπεδα, στοιχεῖο ποὺ τὸ φιλμ ἀγνοεῖ καὶ /ἢ ἀπωθεῖ στὴν προσπάθειά του νὰ καταγγεῖλει τὸν ἀστικὸ τρόπο ζωῆς. Ἀποτέλεσμα: τὸ παραπέμπον (χρωματισμένο σὰν φανταστικὸ) μετατίθεται ἀπ' τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ στὴ θέση τοῦ μὴ - πραγματικοῦ, ἐκεῖ ὅπου ὅλα τὰ φιλμικὰ δεδομένα αὐτοθαυμάζονται ναρκισσοιστικά, σὰν δημιουργήματα μιᾶς προσωπικότητας (τοῦ Μπερτολότσι) ἢ ὁποῖα θεληματικὰ τὰ τακτοποιεῖ, μετὴν πρόθεση νὰ κάνει τὸ θεατὴ νὰ πιστέψει ὅτι τὸ φιλμ του δὲν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ τὸ μὴ - πραγματικὸ αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ. Πρόθεση καθαρὰ ἰδεαλιστικὴ ποὺ δίνει ἀφορμὴ στὴν κυριαρχοῦσα κριτικὴ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν πλαστικότητα τῆς ταινίας (τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν «Οἰδίποδα»), γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ - εἰκαστικὸ αἰσθητήριο τοῦ δημιουργοῦ κλπ.

Μὲ δυὸ λόγια: τὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα ὑποκαθιστᾷ μιὰ ἀφηγηματικὴ ἀλυσίδα στὴν ὁποία τὸ ἀπεικονίζον - παραπέμπον ἀπωθώντας τὸ ἀληθινὸ στάτους τοῦ ἀναπαριστώμενου, ἐμφανίζεται σὰν ἀντιπρόσωπος μιᾶς «φανταστικῆς πραγματικότητας»: δηλαδή πάντα μιᾶς πραγματικότητας. Ὁ θεατὴς ὅμως ποτὲ δὲν θ' ἀνακαλύψει πῶς πραγματοποιήθηκε αὐτὴ ἡ διαδικασία, ἐξακολουθώντας νὰ θεωρεῖ τῆς μορφῆς τῆς ἀναπαράστασης πραγματικῆς τὸ «ζωγραφικὸ προϊόν» θὰ εἶναι πάντα μιὰ ἀπόδοση (πρὸ «ἀληθινῆς», λιγότερο «ἀληθινῆς» ἢ καὶ τελείως «φανταστικῆς») τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἄρα θὰ μορφοποιηθεῖ ὅπως κι αὐτός, «θὰ ἐγγραφεῖ ὅπως ὅλα τ' ἄλλα προϊόντα» (Οὐντάρ).

Αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὴ «Στρατηγικὴ» εἶναι ἡ κριτικὴ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ τῆς συστήματος: αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὸν «Οἰδίποδα» εἶναι ἡ κατάδειξη τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματός του· κι αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὴν «Ὅστια» εἶναι ἡ ὁσοτὴ λειτουργία τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος.

..

Ἄν οἱ ταινίες τοῦ Χίτσκοκ εἶναι φέτες γλυκοῦ καὶ δὲ ξινόντα σὰν φέτες γλυ-

κοῦ, τὰ τρία φιλμ πού ἐξετάζουμε εἶναι φέτες γλυκοῦ, ἀλλά δεῖχνονται ὡς φέτες ζῆς.

Ἄν μιὰ φέτα γλυκοῦ εἶναι πρόξενος ἡδονῆς κι ἂν δὲν φοβᾶται νὰ τὸ ὁμολογήσει, σημαίνει ὅτι ἡ συνταγὴ τῆς εἶναι αὐθεντικὴ.

Ἄν μιὰ φέτα γλυκοῦ ντρέπεται νὰ ὁμολογήσει τὴν ἀληθινή τῆς φύση (φύση ἡδονῆς - πόθου) καὶ προτείνεται ὡς κάτι ἄλλο, τί μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτό;

Ὅτι ἡ συνταγὴ τῆς πάσχει ἀπὸ ἀνελικρίνεια, πουριτανισμό, στρουθοκαμηλισμό.

Ὅτι μιὰ «φέτα ζῆς» (τουλάχιστον στὸν κινηματογράφο), μυρίζει ὑπόπτα, ἂν ὄχι ἐπικίνδυνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «De rerum natura», βιβλίο πρῶτο, ἐκδόσεις Garnier - Flammarion.

2. «Σημειώσεις γιὰ μιὰ θεωρία τῆς ἀναπαράστασης», Cahiers du Cinéma, No 229.

3. «Le cinéma selon Hitchcock», ἐκδόσεις R. Laffont.

4. Στις «Μυθολογίες» ὁ Μπάρτ προτείνει νὰ δοῦμε τὸ μῦθο ὡς ἓνα σημειολογικὸ σύστημα πού ἀναπτύσσεται πάνω σ' ἓνα πρῶτο σημειολογικὸ σύστημα (τῆς γλώσσας). Ὅριζει τὸ μῦθο ὡς «ἓνα λόγο», ἀναλύει τὰ στοιχεῖα του καὶ τὸν μελετᾷ σ' ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο δὲν ἐνδιαφερόμαστε καθόλου γιὰ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς παραβολῆς, ἀλλὰ μόνο γιὰ τὸν τρόπο πού μπορεῖ ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἓνας μῦθος: τὸν τρόπο τοῦ μυθολόγου (ὁ μῦθος ὡς ἄλλοθι), τοῦ συντάκτη (ὁ μῦθος ὡς σύμβολο) καὶ τοῦ ἀναγνώστη (ταῦτιση μετὰ τὸ μῦθο).

5. Ὁ γιὸς δὲν εἶναι μυθολόγος, ἀφοῦ ἀποτυγχάνει ν' ἀντιμετωπίσει τὸ μῦθο ὡς ἄλλοθι ἐν τούτοις ἀναγκαζόμενος νὰ τὸν θεωροῦμε ὡς τέτοιο, ἐφ' ὅσον τὸ φιλμ ὡς τέτοιο μᾶς τὸν προτείνει.

6. Στὸ κείμενο τοῦ Μπάρτ ὡς τρίτος τρόπος ἀντιμετώπισης τοῦ μῦθου παρουσιάζεται αὐτὸς πού ἐμεῖς ὀνομάζουμε ἐδῶ πρῶτο.

7. «Τὰ χρώματα ἀντεστραμμένα / ἡ ἄχνα», Cahiers du Cinéma, No 230.

8. Καὶ ἐννοοῦμε μετὰ τὴ λέξη «ιδέες» τὴν ἰδεολογία πού ἐνυπάρχει στὸ φιλμ, τοὺς μηχανισμοὺς κατασκευῆς καὶ διοχέτευσης τῆς ἀντίθετα ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς ἐπιμένει σὲ μιὰ «τοποθέτηση» τοῦ ἥρωα μετὰ τὸ περιβάλλον του, ἀγνοώντας ὅτι αὐτὴ ἡ τοποθέτηση ὅπως γίνεται δὲν παίρνει ὑπ' ὄψη τῆς τῆς ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης, ἀλλὰ τὴν ἐντείνει, ἀφοῦ τὸ «περιβάλλον» δίνεται μετὰ τὸν τρόπο τῆς ἀναπαράστασης.

9. Τὸ πρόβλημα τῆς ψύχωσης, κεντρικὸ πρόβλημα τοῦ γιοῦ στὴ «Στρατηγικὴ», ὁ Λακάν συνδέει μετὰ τὸ συμβολικὸ ρόλο τοῦ Πατέρα (μετὰ τ' ὄνομα - τοῦ - Πατέρα) καὶ μετὰ τὴ συμβολικὴ λειτουργία του στὴ σφαῖρα τῆς προσωπικο-

τήτος τοῦ γιοῦ. Γιὰ τὸν Λακάν ἡ ψύχωση ὀφείλεται σὲ μιὰ ἀδυναμία προσέγγισης τοῦ σημαίνοντος τοῦ Πατέρα, ἢ σὲ μιὰ ἀδυναμία πλήρους ἐξάντλησης τῆς Οἰδιπόδειας κατάστασης: τὸ ὑποκείμενο δὲν θὰ γίνῃ ποτὲ ἓνας πραγματικὸς ἄντρας, ἀλλὰ θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκεται σὲ μιὰ φάση τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ ἔλλειψη, ἓνα χάσμα μέσα στὸ γενικὸ πλέγμα τῶν σημαίνοντων σὲ μιὰ νορμάλ περίπτωση σ' αὐτὴ τὴν κενὴ θέση θὰ βρισκόταν ἡ ρίζα τῆς κατασκευῆς τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας. Στὴν περίπτωση τῆς ψύχωσης τὸ σημαίνει τοῦ Πατέρα ἀπουσιάζει γιὰ πάντα. Ὁ Λακάν δίνει σ' αὐτὴ τὴν ἔλλειψη τὸ ὄνομα foreclosure πού ἐμεῖς ἐδῶ μεταφράζουμε πρόχειρα ἀπο-κλεισμός ἢ λέξη εἶναι νομικὴ καὶ σημαίνει τὸ ἐκπρόθεσμο μιᾶς δικαστικῆς πράξης. Μ' ἄλλα λόγια τὸν ἀπο-κλεισμὸ τοῦ ὑποκειμένου.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Ζητᾶμε συνγνώμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες γιὰ τὶς τυπογραφικὲς ἀβλεψίες τοῦ προηγούμενου τεύχους (No 21) κυρίως στὴ βιβλιογραφία τοῦ ἄρθρου τοῦ Νίκου Λυγγούρη πάνω στὴν «Τριστάνα», πού συμπληρωμένη τὴν ἀναδημοσιεύουμε πῶ κατω:

Σελίδα 2

(Στὸ μὶτο) σειρὰ 10η, ἀντὶ ἰδιότητα: ἰδιοκτησία.

Σελίδα 15

BIBLIA KAI APΘPA ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Jacques Lacan: «Ecrits I, II», ἔκδ. Points, Παρίσι 1966.

Pascal Kané: «Roman Polanski», ἔκδ. Cerf, Παρίσι 1971.

S. Freud: «Au delà du principe du plaisir», ἔκδ. Payot.

Gaston Bachelard: «La psychanalyse du feu», ἔκδ. Idées.

Pascal Bonitzer: «A propos de la Cérémonie», Cahiers du Cinéma 231 — «Le curé de la guillotine», C.d.C. 223.

Rolan Barthes: «Sade, Fourié, Loyola», ἔκδ. Seuil 1971.

Jean - Pierre Oudart: «Notes pour une théorie de la représentation», C.d.C. 229 — «L'effet de réel», C.d.C. 228, «Jeux de mots, jeux de maître», C.d.C. 223.

Jacques Derrida: «L'écriture et la différence», ἔκδ. Seuil.

Jacques Derrida: «La dissémination», ἔκδ. Seuil, 1971.

Sylvie Pierre: «Les deux colonnes», C.d.C., 223.

Lautréamont: «Euvres complètes», ἔκδ. Pléiade.

Wilhelm Reich: «La révolution sexuelle», ἔκδ. 10/18.

Bacon: «Novum organum».

Γκέοργκ Λούκατς: «Μελέτες γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ ρεαλισμὸ», ἔκδ. Ἐκδοτικὸ Ἴνστιτούτο Ἀθηνῶν, 1957.

Μερικές παρατηρήσεις γιά τήν μετάφραση τοῦ «Ίβάν» τοῦ Σ. Μ. Ἀιζενστάιν

τοῦ Κων. Γ. Πισοάκη

Ὁ Κων. Γ. Πισοάκης, τοῦ ὁποίου δουλειά γιά πρώτη φορά δημοσιεύεται στό περιοδικό μας, γεννήθηκε σὸν Πειραιᾶ τὸ 1944. Σπούδασε νομικά στὴν Ἀθήνα, καὶ εἰδικεύτηκε σὸν θυζαντινὸ καὶ ἐκκλησιαστικὸ δίκαιο. Τὸ 1971 ἐξέδωσε, μὲ δική του εἰσαγωγή καὶ σχόλια, τὸ σημαντικότερο, ἴσως, νομικὸ θυζαντινὸ κείμενο, τὴν «Ἐξάβιβλο» τοῦ Ἀρμενοπούλου. Ἰδιαίτερα ἐπαινέθηκε ἀπὸ τοὺς εἰδικούς ἢ ἀποκατάσταση τοῦ παραπάνω κειμένου. Οἱ κινηματογραφικὲς του μελέτες, ἀποτελοῦν παραλήρωμα τῶν κύριων ἐνασχολήσεών του.

B.P.

Τὸ σημείωμα αὐτὸ ἀναφέρεται στὴν πρόσφατη ἔκδοση στὰ ἑλληνικά τοῦ σεναρίου τοῦ «Ίβάν τοῦ Τρομεροῦ» τοῦ Ἀιζενστάιν¹, πὺ ἀποτελοῦσε γιά χρόνια ἓνα ἀπὸ τὰ «αἰτήματα» τῆς κινηματογραφικῆς μας παιδείας — καὶ ὄχι μόνον αὐτῆς. Ἡ πλήρωση τοῦ κενοῦ ἔγινε μὲ ἀξιόλογη προσοχή καὶ εὐσυνειδησία ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ — ἂν καὶ δὲν σημειώνεται στὴν ἔκδοση ἡ γλώσσα ἀπὸ ὅπου ἔγινε ἡ μετάφραση². Οἱ «σχο-

λαστικὲς» παρατηρήσεις πὺ ἀκολουθοῦν, ἀπὸ κάποιον «εἰδικότερο», ἀφοροῦν ἀπακλειστικά στὸν μόνο, νομίζω, τομέα ὅπου ἡ προπαρασκευή τοῦ μεταφραστῆ ἐμφανίζεται ἀτελής: εἶναι ἡ χρήση τῶν ὄρων τῆς θυζαντινῆς λειτουργικῆς, καὶ γενικώτερα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀρολογίας, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία κάθε ἄλλο παρά τυχαία ἢ ἀσήμαντη εἶναι στό σενάριο—καὶ στὴν ταινία³.

1. Ἡ βασικότερη, ἴσως, παρατήρηση ἀναφέρεται στὴν ἀλλοίωση τοῦ ὀνόματος ἐνὸς ἀπὸ τὰ σημαντικὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, τοῦ μητροπολίτη Μόσχας, ἀρχικά, καὶ ἀργότερα Νοβγορόντ. Ὁ μητροπολίτης, στὴν Ἱστορία καὶ στὸ ἔργο, ὀνομάζεται Ποιμὴν (Pimen), ὄνομα καθαρὰ ἑλληνικὸ, συνηθέστατο στὸν ὀρθόδοξο, καὶ κυρίως στὸν σλαβικό, κλήρο: συμπτωματικὰ, καὶ ὁ σημερινὸς πατριάρχης Μόσχας ὀνομάζεται Ποιμὴν ἐπίσης. Ὡς Ποιμὴν, ἢ τουλάχιστον ἐνίοτε, ἀναπόδοτα, Πίμεν, ἀναφέρεται ὁ μητροπολίτης καὶ σ' ὅλα τὰ ἑλληνικά, μέχρι σήμερα, κείμενα γιὰ τὴν ταϊνία, καθὼς καὶ στοὺς ἑλληνικοὺς ὑποτίτλους τῆς. Ἐντελῶς ἀνεξηγήτητα ὁ μεταφραστὴς μετέτρεψε τὸ ὄνομα σὲ «Ποιμενάρχης»: ἡ λέξη, σὰν κύριο ὄνομα κληρικῶν, καὶ γενικὰ προσώπων, εἶναι ἀνύπαρκτη. Ἐκτὸς τούτου, δημιουργεῖ στὸν ἀναγνώστη μιὰν ἀσκόπη σύγχυση: καθὼς τὸ «ποιμενάρχης», σὰν κοινὸ καὶ ὄχι κύριο ὄνομα, σημαίνει ἄπλά τὸν ἀρχιερέα, τὸν ἐπίσκοπο, δύσκολα ξεχωρίζει στὸ κείμενο (παρὰ τὸ κεφαλαῖο ἀρχικό) ἀνὰ πρόκειται γιὰ τὸ ὄνομα ἢ γιὰ τὴν ιδιότητα τοῦ προσώπου. Σ' αὐτὸ παρασύρεται ἀκόμη καὶ ὁ Ἰδιος ὁ μεταφραστὴς ἔτσι, π.χ., διαβάζουμε (σ. 206): «Τοῦ Ποιμενάρχῃ Ἐπίσκοπου ὁ δόκιμος», ὅπου ἀσυνείδητα στὴ γραφίδα τοῦ μεταφραστῆ ἡ λέξη λειτούργησε σὰν ἐπίθετο στὸ «ἐπίσκοπου» φυσικὰ ἀνὰ ἦταν ἓνα ἄλλο ὄνομα, ποτὲ δὲν θὰ σκεφτόταν κανεὶς νὰ τὸ τοποθετήσει ἔτσι γράφοντας «Τοῦ Ἰωσήφ ἐπίσκοπου ὁ δόκιμος» ἀντὶ «Τοῦ ἐπίσκοπου Ἰωσήφ ὁ δόκιμος».

2. Ἡ εὐχή τῆς στέφης καταλήγει στὴ μετάφραση: «Ὅτι Σοῦ ἐστὶν ἡ Βασιλεία καὶ ἡ Δύναμις καὶ ἡ Δόξα, τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος» (σ. 40). Εἶναι θέσια γνωστὸ ὅτι ἡ ἐκφώνηση αὐτὴ τελειώνει «νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων» (σλαβονικά: νίνε ἱ πρίνο ἱ θὸ θέκι θεκόβ), ἐνῶ τὸ «ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος» (σλαβονικά: ὅτ νίνε ἱ τὸ θέκα) χρησιμοποιεῖται μόνο στὴ λειτουργία, στὸν ὕμνο «Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου εὐλογημένον...».

3. Στὴν ἴδια ἐνότητα (σ. 39), γίνεται λόγος γιὰ «τὸ μυστήριον τῆς χρίσεως τοῦ Τσάρου». Ἡ χρίση ἢ ἡ στέψη ἐνὸς βασιλιᾶ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι, γιὰ καμιά χριστιανικὴ ὁμολογία, καὶ ὀπωδήποτε ὄχι γιὰ τὴν ὀρθόδοξη «μυστήριον». Ἡ σωστὴ ἔκφραση θὰ ἦταν: «ἡ ἱεροτελεστία» ἢ «ἡ τελετὴ» τῆς χρίσεως ἢ τῆς στέφης, ἢ ἁπλά: «ἡ χρίση» ἢ ἡ «στέψη». Φυσικὰ δὲν ὑπάρχει ἰσότης μετὰ τὸ μυστήριον τοῦ «χρίσματος», ποὺ στοὺς ὀρ-

θόδοξους τελεῖται μετὰ τὸ θάπτισμα.

4. Στὴ σκηνὴ «οἱ διάδρομοι τοῦ παλατιοῦ» τοῦ Α' μέρους (σ. 91 κ.ε.) γίνεται πάλι λόγος γιὰ «τὸ μυστήριον τοῦ χρίσματος» (σ. 97), ποὺ χορηγεῖται στὸν ἐτοιμοθάνατο τσάρο. Ἐδῶ πραγματικὰ πρόκειται γιὰ μυστήριον, ἀλλὰ ὄχι θέσια γιὰ τὸ μυστήριον τοῦ χρίσματος: στὴ σελ. 94 ἀναφέρεται ὡς «τὸ ὕστατον χρίσμα». Πρόκειται γιὰ ἀτυχή κατὰ λέξη μετάφραση τῶν ξενικῶν ὄρων (λατιν. extrema unctio, ἰταλ. estrema unzione, ἰσπαν. extremacion, γαλλ. extrême-onction ἀγγλ. extreme unction), ποὺ ἀποδίδουν ἁπλῶς τὸ μυστήριον τοῦ «ἁγίου ἐλαίου» ἢ «ἐλαίου τῶν νοσοῦντων», τὸ πασίγνωστο δηλαδὴ «εὐχέλαιο». Ἡ χρησιμοποίησις ἐδῶ ἀτυχῶν ὄρων στὴ μετάφραση καθιστᾷ στὸ μέσο ἀναγνώστη σχεδὸν ἀδύνατη τὴν ταύτησιν τῆς ἱεροπραξίας, ποὺ περιγράφεται σ' ὀλόκληρη τὴ σκηνὴ αὐτὴ, μετὰ ἑντελῶς οἰκεία στὸν ἑλληνικὸν παραδοσιακὸν ὄρον λατρευτικῆς πράξεως. Ἡ ταύτησις αὐτὴ πάντως ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα τοῦ σεναρίου καὶ τῆς ταϊνίας, ὅπως εἶναι ἡ παρουσία τῶν ἐπιτά ἱερέων ποὺ τελοῦν τὸ εὐχέλαιο (βλ. σελ. 94, 97 «ἐπιτά ἱερωμένοι», «ἐπιτά ἱερεῖς» πρὸβλ. Μ. Εὐχολόγιον: «Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου ἐλαίου, ψαλλομένη ὑπὸ ἐπιτά ἱερέων συναχθέντων ἐκκλησίᾳ ἢ καὶ ἐν οἴκῳ), καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν περιγραφήν τοῦ τέλους τοῦ μυστηρίου (σ. 97): «ὁ Ποιμενάρχης παίρνει ἓνα εὐαγγέλιον, τὸ ἀνοίγει, ἰσώνει τὰ φύλλα, ἀκουμπᾷ τὶς γραμμικὰς σελίδας τοῦ πάνου στὸ κεφάλιν τὸν ἀσθενῆ, σὰν νὰ εἶναι τὸ χερί τοῦ Σωτήρα τοῦ Ἰδιοῦ [...]. Τὸ εὐαγγέλιον τὸ κρατοῦν μετὰ τὸ ἓνα χερί ἐπιτά ἱερεῖς», (πρὸβλ. Μ. Εὐχολόγιον: «Εἶτα εἰσέρχεται μέσον τῶν ἱερέων ὁ ποιὼν τὸ εὐχέλαιον καὶ λαθὼν ὁ προϊστάμενος τῶν ἱερέων τὸ ἅγιον εὐαγγέλιον τίθεισιν εἰς τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ καὶ τίθεισιν ἐπ' αὐτὸ τὰς χεῖρας οἱ ἱερεῖς»).

5. Στὴν ἴδια σκηνὴ (σ. 94) ὑπάρχει σημείωσις τοῦ μεταφραστῆ (:), προφανῶς «εἰλημμένη», ποὺ ἐξηγεῖ ὅτι «ἦταν παράδοξον γιὰ τοὺς Ρώσους πρίγκηπες [...] νὰ γίνωνται καλόγεροι λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατόν τους...». Ἀλλὰ ἡ ὑποσημείωσις ἀναφέρεται σὲ σημείωσις τῆς μετάφρασεως ὅπου τίποτε σχετικὸ δὲν φαίνεται νὰ λέγεται ἁπλῶς: «Ἐπικεφαλῆς θρίσκειται ὁ μητροπολίτης Ποιμενάρχης μετὰ τὴν ἁγία Κοινωνία. Πίσω του τὸ μαῦρον ρᾶσον τοῦ καλόγερου φοροῦν ἐπιτά ἱερωμένοι». Ἡ μετάφρασις εἶναι ἐδῶ σαφῶς ἐσφαλμένη: οἱ ἐπιτά ἱερωμένοι «φέρουν», πραγματικὰ, τὸ μαῦρον κα-

λογερισκό ρᾶσο, ἀλλὰ ὄχι φέρουν = «φοροῦν» (τί ἄλλο, ἄλλωστε, θὰ φοροῦσαν), ἀλλὰ φέρουν = μεταφέρουν (για τὸν Ἰθάν) τὸ ρᾶσο τῆς μοναχικῆς του κουράς. Ἐν τὸ «φοροῦν» γίνε «μεταφέρουν» καὶ ἡ ὑποσημείωση ἔχει σωστά τὴ θέση της, καὶ ἐξηγεῖται ἡ ἀρχὴ τῆς ἐπόμενης σκηνῆς (σ. 100): «κάτω ἀπὸ ἔνα εἰκονοστάσι ριγμένο τὸ καλογερισκό ρᾶσο, ἔτοιμο...», ποῦ ἐξυπακοῦει γνωστὸ ἦδη τὸν ρόλο τοῦ ρᾶσου κοντὰ στὸν ἐτοιμοθάνατο (ἄλλωστε, διαφορητικά, ἐδῶ θὰ ἦταν ἡ θέση τῆς ὑποσημείωσης). Σωστά περιγράφει τὴ σκηνὴ ὁ Π.Α. Ζάννας, στὴν ὑποδειγματικὴ ἐργασία του γιὰ τὸν «Ἰθάν»: «ὄταν φοβᾶται πὼς πλησιάζει ὁ θάνατος ζητάει νὰ φορέσῃ τὰ καλογεριστικά γιὰ νὰ ἐγκαταλείψῃ ἡσυχος τὰ ἐγκόσμια»⁷.

6. Στὴν ἀπόδοσή του ὁ μεταφραστὴς εὐστοχα μεταφέρει τὰ Βιβλικὰ κείμενα στὴν καθιερωμένη ἐκκλησιαστικὴ μορφή τους (τὰ κείμενα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης στὴν μετάφραση τῶν Ἑβδομήκοντα)⁸. Ἐξαίρεση σημείωσα στὴ σκηνὴ τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Ἰθάν (σ. 231), ὅπου ὁ τσάρος ἀπαντᾷ στὸν ἐξομολογῆ τοῦ Εὐστάθιο χρησιμοποιώντας τὴ δικὴ του γλῶσσα: μὲ τὸν πρῶτο στίχο τοῦ 1ου ψαλμοῦ (Μακάριος ἀνὴρ, ὅς οὐκ ἐπορεύθῃ ἐν βουλή ἀσεβῶν). Ὁ μεταφραστὴς τὸ ἀπέδωσε: «Εὐλογημένος ἐκεῖνος ποῦ δὲν συμμετέχει στὰ διαβούλια δόλων ἀνθρώπων», ἐνῶ θὰ ἦταν ὀρθότερη ἡ διατήρηση τοῦ ἀρχαίου κειμένου. — Ἐπίσης μία μικρὴ παραδρομὴ: στὴ σελ. 95, ἡ ἀρχὴ τοῦ 50ου ψαλμοῦ δὲν εἶναι «Ἐλέησόν με, Κύριε», ὅπως ἀποδίδεται, ἀλλὰ «Ἐλέησόν με, ὁ Θεός». Ἡ παραδρομὴ ἐπαναλαμβάνεται στὴ σελ. 267⁹.

7. Στὴν περιγραφή τῆς θέσης ἀπὸ ὅπου ἀκούγεται, μέσα στὸ ναό, ἡ δέηση τοῦ καλόγερου γιὰ τοὺς σκοτωμένους (σ. 239) ἔχουμε, ἴσως, μιὰ ἀκόμη ἐπιθεβαίωση τῆς χρησιμοποίησής ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ τῆς ἀγγλικῆς (ἢ ἄλλης εὐρωπαϊκῆς) μετάφρασης τοῦ ἔργου: σὲ δύο σημεία ὁ χῶρος αὐτὸς ὀνομάζεται «χορωδία» (σ. 239, 248). Ἡ λέξη χρησιμοποιεῖται στὶς δυτικὲς γλῶσσες γιὰ νὰ δηλώσει τὸ τμήμα τοῦ ναοῦ ποῦ προορίζεται γιὰ τὸν κλήρο (λατιν. chorus, γαλλ. chœur, ἀγγλ. choir), ἐνῶ εἶναι ἀγνωστὴ στὴν ὀρθόδοξη ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στὸ ἑλληνικὸ λεξιλόγιό μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια (χρησιμοποιοῦμε, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωσή, τὴ λέξη σολεὰ ἢ τίς λέξεις ἱερὸ, θῆμα κλπ.). Ἡ λέξη «χορός» μπορεῖ, θέθαια, νὰ χρησιμοποιηθῆ μὲ τὴν αἰδικοτέρη ἔννοια τοῦ χῶρου ὅπου συνήθως ψέλνουν οἱ ψάλτες, ἀλλὰ ποτὲ ἡ λέξη «χορωδία». Πάντως ἐδῶ ἡ ἔννοια εἶναι, νομίζω, σαφής: πρόκειται ἀπλῶς γιὰ τὸ ἱερό τῆς ἐκκλησίας: «Καὶ παραπατώντας [...] ἔθρική τὸ δρόμο του [...] πρὸς τὴν χορωδία. Πέρασε τὸν ἀπαθὴ ψάλτη, πέρασε τὴ χρυσὴ Βασιλεῖο Πύλη, ἔφθασε σὲ μιὰ μικρὴ πόρτα μ' ἕναν ἄγγελο [...]. Ποῖος καλεῖ τὸν Κύριο; ἀντηχεῖ ἀπὸ τὸ ἀγιοβῆμα ἡ καθαρὴ φωνὴ τοῦ Εὐστάθιου» (σ. 248, 249).

8. Στὴ μετάφραση τῆς δέησης τοῦ καλόγερου γιὰ τοὺς νεκροὺς ἔχουν ἐπίσης παρεμφερούς διουλογοφανεῖς ἀρχαῖκὲς ἐκφράσεις, ποῦ ὅμως εἶναι ἀδόκιμες καὶ δὲν ἀπαντοῦν στὴν ἐκκλησιαστικὴ γλῶσσα.

Ἡ πρώτη εἶναι ἡ φράση «ἐν τῷ κόσμῳ γνωστός» ἢ «κατὰ κόσμον γνωστός», γιὰ τὰ κοσμικὰ ὀνόματα κληρικῶν ἢ μοναχῶν (σελ. 240), ἐνῶ ἡ δόκιμη, καὶ συνηθέστατη, σχετικὴ φράση εἶναι ἀπλῶς: «κατὰ κόσμον», ὅπως σωστά τὴν χρησιμοποιεῖ ὁ μεταφραστὴς πιὸ κάτω (σελ. 249). Ἡ δευτέρη εἶναι ἡ φράση «Τῶν ὠδε, Σὺ, Κύριε, μνήσθητι», ποῦ, σύμφωνα μὲ τὸ σενάριο, λέγεται ἐπειδὴ «δὲν εἶναι ὅλα τὰ ὀνόματα τῶν σκοτωμένων γνωστά» (σελ. 241). Ἡ φράση ὅμως δὲν ἀποδίδει τὴν ἔννοια αὐτῆ (=δέηση καὶ γιὰ τοὺς ἀνώνυμους, ἄγνωστους νεκροὺς ποῦ τὰ ὀνόματά τους ξέρεי μόνον ὁ Θεός): «τῶν ὠδε» σημαίνει ἀπλῶς «τῶν ἐδῶ» (ποῦ;). Ἴσως ὁ μεταφραστὴς θέλησε νὰ χρησιμοποιήσει τὸ «τῶν ὠδε» ἀντὶ τοῦ «τῶν ὀνοίων», «ὠν», «τούτων», ὅποτε ἡ φράση θὰ συνδεόταν μὲ τὴν ὁμάδα προσώπων ποῦ ἀναφέρεται κάθε φορὰ πρὶν τὴν ἀκούσωμε: Εἴκοσι προσώπων, Τῶν δεκαπέντε γυναικῶν, Τριῶν δουλοπαροίκων, Τριῶν προσώπων κλπ. Ἡ ἀκόμα, ἴσως ὁ μεταφραστὴς ἠθέλησε χρησιμοποιήσει τὸ «ὠδε» μὲ τὴν κανονικὴ τοπικὴ τοῦ ἔννοια (=ο' αὐτὴ τὴν πόλη), ἀφοῦ συνήθως ἡ φράση ἀκούγεται μετὰ τὴν ὀνομασία μιᾶς περιοχῆς: Ἰθάνωφ, Νοβγορόντ, Γκοροντισκέ' ἀλλ' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀνεξαιρετό: «Τριῶν δούλων, τριῶν δουλοπαροίκων. Τῶν ὠδε...» (σ. 243). Ὅπως ὅποτε θεωρῶ αὐτοῦ τοῦ εἰδους τὴ χρήση τοῦ «ὠδε» φανερὰ ἀδόκιμη, καὶ τίς πιὸ πάνω ἐρμηνεῖς θεσιασμένες. Ἀντίθετα, ἐντελῶς σαφῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ Π.Α. Ζάννα: «καὶ τὰ ὀνόματα ὄλων ὄσους Σὺ γνωρίζεις» (ἐνθ' ἄν., 13, σελ. 51). Στὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ὑπάρχει ἀντίστοιχη διατύπωση: «Καὶ ὠν ἡμεῖς οὐκ ἐμνημονεύσαμεν δι' ἀγνοίαν ἢ λήθην ἢ πληθὸς ὀνομάτων, αὐτὸς μνημόνευσον ὁ Θεός, ὁ εἰδὼς ἐκάστου τὴν ἡλικίαν καὶ τὴν προσγορίαν...». Πιστεῖω, λοιπόν, ὅτι ἡ σωστότερη, λειτουργικὰ, καὶ σαφέστερη στὴν ἀπόδοσή τοῦ νοήματος τοῦ στίχου διατύπωση θὰ ἦταν περίπου: «Καὶ ὠν (ἢ: καὶ ὠν τὰ ὀνόματα) Σὺ (μόνος) οἶδας, αὐτὸς (ἢ: Σὺ) μνημόνευσον (ἢ: μνήσθητι), ὁ Θεός (ἢ: Κύριε)»¹⁰.

9. Τελευταία ἄφησα μιὰν ἀνεξήγητη παραδρομὴ. Στὴν ἴδια δέηση γιὰ τοὺς σκοτωμένους ὁ καλόγερος μνημονεύει (σ. 240): «Τὴν Ἰνοκίνα, πριγκίπισσα Εὐδοξία, ἐν τῷ κόσμῳ γνωστὴν ὡς Εὐφροσύνη Σταρίτσου». Εἶναι θέθαια ἡ Εὐφροσύνη, ἡ θεία τοῦ τσάρου, ἔνα ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τοῦ ἔργου· τί σημαίνουν αὐτὰ τὰ ἄλλα ὀνόματα Ἰνοκίνα καὶ Εὐδοξία, καὶ γιατί μὲ ἄλλο ὄνομα εἶναι γνωστὴ «ἐν τῷ κόσμῳ» (κατὰ κόσμον); Ἐδῶ ὁ μεταφραστὴς ἀφήνοντας ἀμετάφραστο καὶ μὲ κεφαλαῖο ἀρχικὸ τὸ Ἰνοκίνα, ὅστε νὰ φαίνεται σάν κύριο ὄνομα, ἀποσιώπησε ἕνα ὀλόκληρο ἐπεισόδιο ποῦ ὁ Ἀικενοστάν θέλησε νὰ περιγράψῃ ἔμμεσα στὸ σενάριο μ' αὐτὲς τίς λίγες λέξεις. Γιατὶ «Ἰνοκίνα», (θηλυκὸ τοῦ ἴνου) = καλόγερος, μοναχὸς) σημαίνει στὰ ρωσικὰ ἀπλῶς = κοναχί, «καλόγρια». Ἡ Εὐφροσύνη, μετὰ τὴν ἀπόπειρα δολοφονίας τοῦ Ἰθάν καὶ τὴ σύλληψή της ἀπὸ τὸν Μαλυγιούτα κατ' ἐντολὴν τοῦ τσάρου (σ. 217), ὀδηγεῖται σὲ μοναστήρι, δέχεται σύμφωνα μὲ τὴ ρωσικὴ (καὶ βυζαντινὴ) πριγκιπικὴ παράδοση τὴν πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο μοναχικὴ κουρά (θλ. παραπάνω), παίρνει τὸ μοναχικὸ ὄνομα Εὐδοξία

καί ἔπειτα ἐκτελεῖται «πνιγεῖσα ἐν τῷ ποταμῷ Σάξ-
να», ὅπως μᾶς πληροφοροῦν ὁ καλδῆγερ (σ. 240). "Ε-
ται ἐδῶ, μέσα σὲ μιὰ μεταφραστικὴ ἀβλεψία, λανθάνει
μια δολόκληρη ἀφήγηση.

Λυποῦμαι ἂν ἐνώχλησα τὸν ἀναγνώστη ἐπιμένοντας
σὲ λεπτομέρειες. Θέλησα μόνο νὰ συμβάλω στὴν τελει-
ότερη, κατὰ τὸ δυνατόν, παρουσία ἀνάμεσά μας τοῦ
κειμένου ἐνὸς ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ καλλιτεχνικὰ δη-
μιουργήματα τοῦ αἰῶνα μας — καί ἴσως νὰ δείξω ὅτι
οἱ ἐπὶ μέρους ἐπιστήμες, καί μάλιστα οἱ θεωρητικές,
μποροῦν νὰ ἔχουν νὰ ποῦν τὸν λόγο τους στὴν προσ-
πάθεια γιὰ τὴν προσέγγιση τῶν ἔργων τῆς τέχνης, ἀρ-
κεῖ ὁ λόγος νὰ μὴ εἶναι στειρὸς καί ἢ προσέγγιση
νὰ γίνεται μὲ ἀγάπη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Σεργκέι Μ. Ἀϊζενστάιν, Ἰβάν ὁ τρομερὸς, μετάφρ.
Γιάννη Μανωλάκη, Ἐκδόσεις «Γαλαξίας - Κεραμεικὸς» (ἀρ.
1006), Ἀθήνα 1971 (τὸ βιβλίο κυκλοφόρησε στὴν πραγμα-
τικότητα τὸν Ἰούλιο 1972).

(2) Μερικὲς φράσεις τῶν «Ἐπιλεγμένων» ποῦ ὑπογρά-
φονται ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ (Γ.Μ.) ἀφήνουν νὰ νοηθεῖ ὅ-
τι ἔγινε ἀπὸ τὰ ρωσικά: «Γ' αὐτὸ μεταφράζοντας προσπα-
θήσαμε νὰ κρατηθοῦμε ὅσο πιὸ πιστὰ γινόταν, ὅχι μόνο στὸ
κείμενο καί στὶς λέξεις του, ἀλλὰ καί στὴν ἀρχιτεκτονικὴ
τῶν στίχων. Προσπαθήσαμε ἀκόμη νὰ διατηρήσουμε τοὺς
χρόνους τῶν ρημάτων καί τῶν μετοχῶν, γιατί κι αὐτοὶ ἔ-
χουν σημασία» (σ. 316). Ὅπως ὁδηγοῦν ὁ μεταφραστὴς πρέ-
πει νὰ εἶχε ὑπ' ὄψη του τὴν «κλασικὴ» ἀγγλικὴ μετάφρα-
ση τοῦ ἔργου (A Screenplay by Sergei M. Eisenstein: «Ivan
the Terrible», translated by Ivor Montagu and Herbert Mar-
shall, edited by I. Montagu, Νέα Ἰόρκη, 1962 καί Λονδίνο
1963), στὴν ὁποία παραπέμπει στὴ σ. 323. Θὰ δοῦμε ὅτι σὲ
χρῆση εὐρωπαϊκῆς μετάφρασης τοῦ σεναρίου θὰ πρέπει νὰ
ἀποδοθοῦν ὠρισμένες ἀπὸ τὶς ἀβλεψίες τοῦ ἑλληνικοῦ κει-
μένου.

(3) Πρὸς Βachelis: «Οἱ μεγαλόπρεπες θυζαντινὲς ἱερο-
τελεσιεῖς ποῦ ἀπεκονίζονται στὴν ταινία δὲν εἶναι διακο-
σμητικὴ πολυτέλεια [...], εἶναι ἀπαραίτητα στοιχεῖα τῆς ἱ-
δέας ποῦ στάθηκε τὸ ξεκίνημα τῆς ταινίας» (βλ. Ἐπιλεγό-
μενα, σ. 325). Πρὸς ἀκόμη τὶς ἐπιμαχες ἀπόψεις τῆς Ma-
rie Seton (S.M.E., A Biography, 1952) γιὰ θρησκοληψία
καί μυστικιστικὲς τάσεις στὸν Ἀϊζενστάιν (ἔκδοση Ν. Ἰόρ-
κη 1960, σ. 112, 289, 301 καί 457), ποῦ τὶς ἀντικρούουν
οἱ J. Mity (S.M.E., Πόσις 1956, σ. 106) καί Β. Amengual
(S.M.E., Premier Plan, No. 25, Λυὼν 1962, σ. 7), καθὼς
καί ὁ Π.Α. Ζάννας, πῶς ὁμως δέχεται ὅτι «αὐτὸ ποῦ σίγου-
ρα ἀναζητεῖται εἶναι μιὰ καινούργια «ἑρῆ» συμμετοχὴ στὸ κι-
νηματογραφικὸ θέαμα ποῦ θὰ ἐνώσει τὸν καλλιτέχνη καί
τὸν θεατὴ μὲ τὸν ζωντανὸ μῦθο ἀπ' τὸν ὁποῖο ξεκίνησαν
οἱ πρωταρχικὲς μορφὲς τῆς τέχνης».

(4) Ὁ Ἀϊζενστάιν ἰδιαίτερα ἀρέσκειται στὴ μεγαλοπρέ-

πεια ποῦ προσοδίδουν οἱ ἐκκλησιαστικὲς ἐκφωνήσεις, μὲ τὴν
μνεία τῶν προσώπων τῆς ἀγίας Τριάδας (πρὸς βλ. καί σελ.
177, στὴν ἀρχὴ). Πρὸς ἀκόμη τὴν χαρακτηριστικὴ προσ-
θήκη στὴν ταινία (ἐκτὸς σεναρίου) τῆς ἐπίκλησης: «Εἰς
τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καί τοῦ Υἱοῦ καί τοῦ Ἁγίου Πνεύμα-
τος» στὴν ἀρχὴ τῆς καταδικαστικῆς ἀπόφασης» ποῦ διαβά-
ζει ὁ Μαλυγιούτα (σ. 164) ἢ ἐπίκληση αὐτὴ προσθέτει
συγχρόνως μιὰ πένθιμη ἐπισημότητα καί μιὰ τραγικὴ εἰρω-
νεῖα στὴ σκηνή.

(5) Τείνουν σήμερα νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ τὸν δογμα-
τικὰ ὀρθότερο καί πλησιέστερο στὴν ὀρθόδοξη διδασκαλία
ἄρο: oleum ἢ unctio infirmorum.

(6) Τὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ σεναρίου ἀποδίδει μὲ ἐκπληκτικὴ
ἀκρίβεια τὴν ἐπίσημη ὀρθόδοξη διδασκαλία γιὰ τὸ εὐκέ-
λαιο: «Ἐν τέλει τίθεται ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀσθενούντος
ἀνοικτὸν τὸ ἱερὸν εὐαγγέλιον, ὡς ἡ χειρ αὐτοῦ τοῦ Σωτῆ-
ρος Χριστοῦ» (βλ. Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια, τ.
ΙΑ', σ. 833, ἄρθρ. «εὐκέλαιον» τοῦ Δ. Μωραΐτη). Μία ἀ-
κόμη ἀπόδειξις τῆς σχολαστικῆς ἐπιμέλειας τοῦ Ἀϊζενστάιν
στὰ ζητήματα αὐτά.

(7) Π.Α. Ζάννας, Ἱστορία καί Τέχνη στὸν «Ἰβάν τὸν
Τρομερὸ» τοῦ Ἀϊζενστάιν, «Ἐποχὲς» ἀρ. 12 (σ. 32-45) καί
13 (σ. 45-56), Ἀπρίλιος - Μάιος 1964. Ἡ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ
ἐργασία στὴ γλώσσα μας, περιεργα, δὲν ἀναφέρεται ὅ-
κανένα σημεῖο τῶν σχολίων τοῦ μεταφραστῆ. — Εὐστοχῆ
στὸ σημεῖο αὐτὸ καί ἡ παραπομπὴ τοῦ Π.Α. Ζάννα στὸν
«Μανουὴλ Κοινηνὸ» τοῦ Καθάφη «παλιὲς συνήθειες εὐ-
λαβεῖς θυμῶτα / κι ἀπ' τὰ κελλιά τῶν μοναχῶν προστά-
ζει / ἐνδύματα ἐκκλησιαστικὰ νὰ φέρουν / καί τὰ φο-
ρεῖ...». Τελικά, ὁ Ἰβάν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατό του, ὕ-
τερα ἀπὸ πολλὰ χρόνια, πραγματικὰ ἐκάρη μοναχὸς κι ἔ-
λαβε τὸ ὄνομα Ἰωάνς.

(8) Ἀντίθετα αὐτὸ δὲν συμβαίνει, δυστυχῶς, στοὺς ἑλ-
ληνικοὺς ὑποτίτλους τῆς ταινίας, ὅπου, κυρίως, καταστρέ-
φεται ἡ ἔξοχη «ἀντίστιξη» ποῦ δημιουργεῖται μὲ τὴν ἀνά-
γνωση τοῦ 68ου ψαλμοῦ ἀπὸ τὸν καλδῆγερ μπροστὰ στὸ
νεκρὸ σῶμα τῆς Ἀναστασίας (σ. 122).

(9) Στὴ μετάφραση ἡ ἀρίθμηση τῶν ψαλμῶν δὲν ἀκολου-
θεῖ τὴν παράδοση τῶν Ἐδομῆκοντα, ποῦ εἶναι σὲ χρῆση
στὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία, ἀλλὰ τὸ ἑβραϊκὸ (καί προτεσταν-
τικὸ) σύστημα: ἔτσι ὁ 68ος ἀναγράφεται ὡς 69ος (σελ.
122) καί ὁ 50δς ὡς 51ος (σ. 95). Αὐτὸ ἐνισχύει τὴν ἀπο-
ψή μου ὅτι κατὰ τὴν μετάφραση ἔγινε χρῆσις τῆς ἀγγλικῆς
ἐκδόσεως τοῦ σεναρίου (βλ. καί παραπάνω σχετικὰ μὲ τὴ
χρῆσις τοῦ ξενικοῦ ὄρου «ὑστατο χρίσμα» γιὰ τὸ εὐκέλαιο,
καί σημ. 2).

(10) Διατηρῶ μιὰ ἀπορία σχετικὰ μὲ τὰ κριτήρια βάσει
τῶν ὁποίων, στὴν ἴδια δέση τοῦ καλδῆγερ, ὀνόματα ποῦ
βρίσκονται τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο μεταφράζονται ἢ μένουν
ἀναπόδοτα. Βλέπουμε ἔτσι: Ἰωάννην, Ἰωάννα, Ἰγνάτιον,
ἀλλὰ: Γκρεγκόρου, Φουντόρο, Βασίλι (σ. 240). Τὸ ἴδιο καί
σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ σεναρίου π.χ.: Ἰωάννη υἱοῦ Βασίλι
(σ. 49).

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

΄Ακαδημίας 41 - τηλ. 617.942

Ο έκδοτικός οίκος «΄Ηριδανός» προσφέρει στους συνδρομητές μας με έκπτωση 20% τὰ παρακάτω βιβλία:

1. ΟΒΙΔΙΟΥ ΄Η τέχνη του έρωτα	110 / 140	23. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. ΄Η ιδέα της ειρήνης και η ανθρώπινη επιθετικότητα	70 / 100
2. ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιάτ	60	24. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Το άεενο των πόλεων, πρωτουργό στην ψυχική άποργάνωση του πολίτη. Μέρος Α΄	50 / 80
3. ΦΡΙΛΙΓΓΟΥ Οί ΄Ψαλμοί του Δαβίδ	80 / 100	25. ΣΑΦ Α. ΄Η φιλοσοφία του ΄Ανθρώπου	60 / 90
4. ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Έγκώμιον	130 / 175	26. ΜΑΡΚΟΥΖΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΄Ψυχανάλυση και Πολιτική	50 / 80
5. ΓΚΥΓΙΩΜΩ Κυβερνητική και Διαλεκτικός ΄Υλισμός	100 / 130	27. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ ΄Αναμνήσεις από το μέλλον	120 / 140
6. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Ειρήνη	110 / 140	28. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ ΄Επιστροφή στ΄ άστρα	120 / 140
7. ΡΙΛΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ Ποιήματα	120 / 150	29. ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ ΄Ο Άλχημιστής	80
8. ΡΙΛΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ ΄Ιστορίες του Καλού Θεού	80 / 120	30. ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ «Τάγκο»	80
9. ΛΟΡΚΑ Μοιραλί για τον ΄Ιγνάθιο Σάνταεθ Μεχίας	60	31. ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10. ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ Άμερική	120	32. ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στης Μόσχας τα χαρακώματα	100 / 130
11. ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥ΄Ι Μ΄ άνοιχτά χαρτιά	70 / 100	33. ΓΚΡΟ΄ΥΛΙΧ Ε. Κανείς δεν γεννιέται ήρωας	120 / 150
12. ΕΞΥΠΕΡΥ ΄Ο Μικρός Πρίγκιπας	60 / 75	34. ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α. Το Βατικανό και ο 20ος αιώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομπραί	110 / 150	35. ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δόν Κιχώτης	150
** ΄Ενας έρωτας του Σουάν	110 / 150	36. ΓΚΑΙΤΕ Β. Ράινκε ΦουΈ	110
*** ΄Ονόματα τόπων: το όνομα	110 / 150	37. ΑΝΤΕΡΣΕΝ Γραμύθια	75
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ * Γύρω από την κυρία Σουάν	110 / 150	38. ΓΚΡΙΜΜ ΄Ο Θαυμαστός κόσμος	95
** ΄Ονόματα τόπων: ο τόπος	110 / 150	39. ΑΙΣΩΠΟΥ Μύθοι	75
*** ΄Ονόματα τόπων: ο τόπος	110 / 150	40. ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλής — ΄Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας Παιδική Διδασκευή	100
19. Γ. ΡΑ΄ΙΤ ΄Ο ΣαιΞπηρ και η εποχή του	110 / 140	41. ΤΣΕΧΩΦ Α. ΄Αναποδιές της ζωής	25
20. ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ ΣαιΞπηρ, ο σύγχρονός μας	170 / 200	42. ΤΑΓΚΟΡ Ρ. Διηγήματα - Άφιερώματα	30
21. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ ΄Αναμνήσεις και ΄Αναζητήσεις * Γκράτς	100	43. ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τά φιλοσοφικά	30
** Βιέννη	100		
*** Μόσχα	100		
22. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη και Άνθρωπισμός	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-ΠΑΡΙΣ
ΠΡΑΝΤΟ-ΜΑΔΡΙΤΗ
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΟΥΦΙΤΣΙ-ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ
ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
ΠΑΛΑΙΑ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΜΟΝΑΧΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ-ΒΙΕΝΝΗ
ΒΡΕΤΑΝΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΛΟΝΔΙΝΟ
ΜΟΥΣΕΙΑ ΒΑΤΙΚΑΝΟΥ-ΡΩΜΗ
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΟΥΑΣΙΓΚΤΩΝ
ΕΡΜΙΤΑΖ-ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΤ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΤΟΚΙΟ
ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΘΗΝΑ



ΜΕ 200 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

εγγράφεστε συνδρομητής
γιά όλοκληρο τό έργο

Τηλεφωνήστε σήμερα
στό 315-363 - 621-762

και όμως θα σας επισκεφθί
άντιπρόσωπός μας
γιά να σας επιδείξη τους τόμους
χωρίς όποχρέωση εκ μέρους σας

ΕΚΔΟΣΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ-ΣΤΑΔΙΟΥ 33-ΑΘΗΝΑΙ

