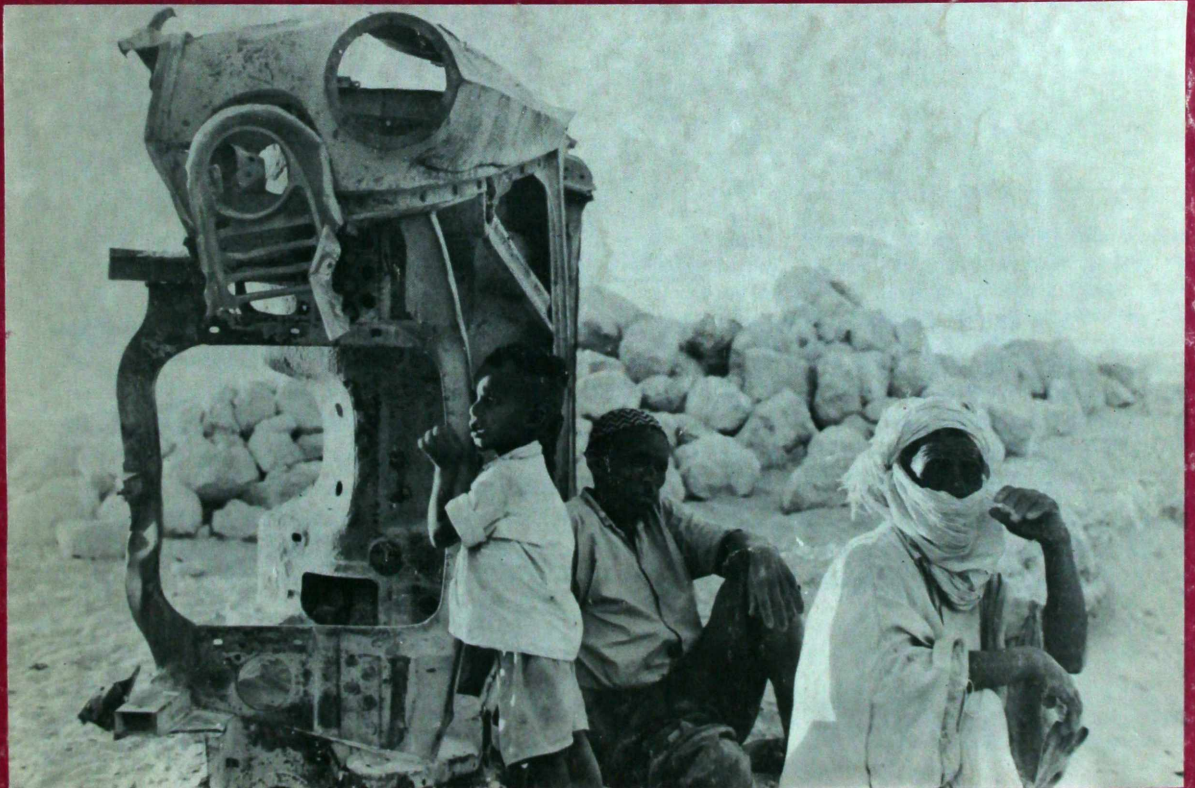


# συγχρονος κινηματογραφος

Πασκάλ Κανέ  
Άλφρεντ Χίτσκοκ  
Κριστιάν Μέτς  
Άντρέ Μπαζέν  
Φεστιβάλ Γκρενόμπλ

**23**

Σεπτέμβριος 72



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ - ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 10 ΔΡΑΧΜΕΣ



ΠΑΡΑΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ Σ.Κ.  
 γιά τό γύρισμα τριῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους

---

Ἡ Ἑταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος γνωστοποιεῖ ὅτι ὁ διαγωνισμός πού ἤδη ἀναγγέλθηκε γιά τή μερική χρηματοδότηση δύο ἢ τριῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους μέ ποσό τό ὁποῖο δέν μπορεῖ νά ὑπερβαίνει τίς 300.000 δρχ. γιά τήν κάθε μία, παρατείνεται μέχρι τήν 31 Ὀκτωβρίου, ὕστερα ἀπό παράκληση μερικῶν ἀπό τοῦς ἐνδιαφερομένους. Ὑπενθυμίζεται ὅτι αὐτοί πού θά ἤθελαν νά πάρουν μέρος στό διαγωνισμό πρέπει νά ὑποβάλουν στή Γραμματεία τῆς Ἑταιρείας ( Χάρητος 1 καί Ἡροδότου ) τά παρακάτω :

- 1) Σενάριο σέ 5 ἀντίτυπα
- 2) Δειγμα προηγούμενης δουλειᾶς τους, ἐφόσον ὑπάρχει καί
- 3) Προϋπολογισμό.

---

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἀπό τήν 1 Ἰουλίου, οἱ ἀναγνώστες μας μποροῦν ν' ἀλλάξουν τά τεύχη 1-16 ( ἐφόσον βρίσκονται σέ καλή κατάσταση) μέ κομψούς πανδόκετους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές γιά τό κόστος τῆς βιβλιοδεσίας. Ἡ ἀλλαγὴ θά γίνεται μόνο στά γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 καί Ἡροδότου (Κολωνάκι), δεύτερος ὄροφος, τό πρῶ ἀπό τίς 10 μέχρι τή 1 καί τό ἀπόγευμα ἀπό τίς 6 μέχρι τίς 10, πλὴν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θά διατιθενται πρὸς πώληση καί ἀπό τά κεντρικά βιβλιοπωλεῖα. Ἐπίσης στά γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας, οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νά προμηθευτοῦν παλιά τεύχη πού τυχόν τοῦς λείπουν, καί τό βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου".



# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 23 Σεπτέμβριος 72



Βέρονη Χέρτσογκ: «Φάτα Μοργκάνα»



1. Ειδήσεις και σχόλια .....	2
2. Πάνω στη σχέση θέαμα - θεατής — του Πασκάλ Κανέ .....	7
3. Γκρενόμεπλ 72 — του Μισέλ Δημόπουλου	12
4. 'Η θέση του βασιλιά ή ο Χίτσκοκ και το πτώμα του πονθενά — του Νίκου Αυγούρη .....	20
5. Κινηματογράφος και σημειολογία. Για την ιδιαιτερότητα — συζήτηση του Κριστιάν Μέτς με τον Άντριε Φιεσκι .....	34
6. Θέατρο και κινηματογράφος — του Άντριε Μπαζέν .....	40

● 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 - όφσεντ: Στράτος Γιαννατσής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίσις. ● Συντακτική επιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντάρ. ● Έτήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, Έξωτερικού δολάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Έροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Έμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Χάρητος 1 και Έροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμή τεύχους 10 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle editée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 23 Sept. 1972 ● Abonnement pour l' étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.



# ΕΙΔΗΣΕΙΣ

## και ΣΧΟΛΙΑ

### Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Άρκετες οι υποβολές αιτήσεων συμμετοχής στο φετινό 13ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Μέχρι τις αρχές Οκτωβρίου είχαν δηλώσει συμμετοχή 18 ταινίες μεγάλου μήκους και 28 μικρού μήκους. Τώρα πόσες από αυτές θα έχουν τελειώσει μέχρι την ημερομηνία του Φεστιβάλ, και ποιές θα περάσουν από τις θεσμικές συμπληγάδες των διοικητικών επιτροπών, είναι άλλο θέμα...

Έτσι για την ιστορία δημοσιεύουμε τα όνοματά αυτών που απαρτίζουν τις φετινές επιτροπές:

**ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:** Κιταράς Ιωάννης (εκπαιδευτικός σύμβουλος), Μάτσας Νέστωρ (σκηνοθέτης - κριτικός), Νταϊφάς Ίων (σκηνοθέτης), Ρουσσόπουλος Ιωάννης (τεχνικός κινηματογράφου), Ανέστης Σπυρίδων (πρόεδρος της Πανελληνίου Ένώσεως Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων), και κυβερνητικός επίτροπος: Φλουτσάκος Γεώργιος (τμηματάρχης της Γεν. Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών).

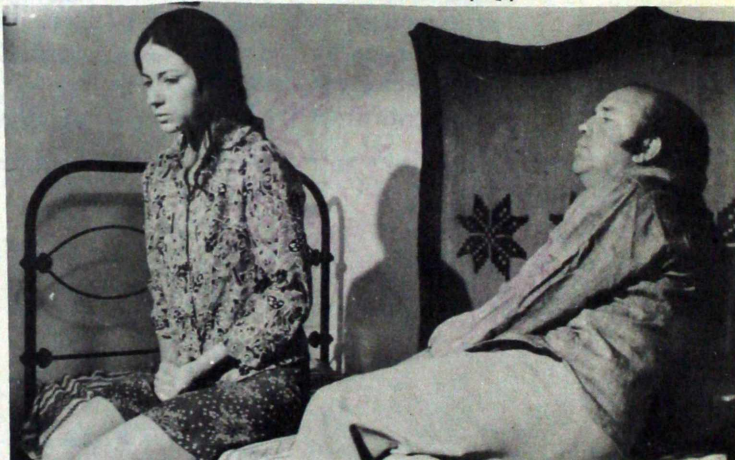
**ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:** Πρόεδρος: Μπουμπουλιδής Φαίδων (καθηγητής πανεπιστημίου Αθηνών), μέλη: Χατζιδάκις Μάνος (συνθέτης), Ηλιάδης Φρίδος (κριτικός), Μάρος Βασίλειος (σκηνοθέτης), Σταύρου Μιλτ. (τεχνικός κινηματογράφου), Μαρής Γιάννης (συγγραφέας), Μαντουύδης Παύλος (σκηνογράφος), Διζικιρίκης Γιώργος (σκηνοθέτης), Σταματίου Ηλίας (ήθοποιός) και κυβερνητικός επίτροπος: Δημόπουλος Αθανάσιος (τμηματάρχης της γεν. γραμματείας Τύπου και πληροφοριών).

Η ιστορία πάντως των επιτροπών δεν σταματάει εδώ. Για την ακρίβεια δεν αρχίζει εδώ: Πριν υποβληθεί ή ταινία στην προκριματική επιτροπή του φεστιβάλ πρέπει να προβληθεί σε μία άλλη επιτροπή. Ο τίτλος της είναι «Γνωμοδοτική Επιτροπή Κινηματογραφίας» και αποτελείται βασικά από υπαλλήλους του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Οι αρμοδιότητες της επιτροπής αυτές έχουν καθορισθεί με το νομοθετικό διάταγμα υπ' αριθ. 241)19-7-1969 «περί



«Μέρες του '36», του Θόδωρου Αγγελόπουλου

«Το προξενείο της Άννας», του Παντελή Βούλγαρη



ρυθμίσεως θεμάτων τινών του κινηματογράφου» (ΦΕΚ Α' 144/25-7-69), άρθρο 1, που στην παράγραφο 1 αναφέρει:

«Διά την προβολήν ελληνικών ταινιών εις κινηματογραφικάς εκδηλώσεις ευρύτερας σημασίας, διοργανουμένας εις τό εσωτερικόν ή εξωτερικόν, απαιτείται προηγουμένη έγκρισις του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, παρεχόμενη μετά γνώμην της παρ' αὐτῷ Γνωμοδοτικῆς Επιτροπῆς Κινηματογραφίας...».

Κατά τους δημιουργούς των ταινιών η επιτροπή αυτή είναι επιτροπή λογοκρισίας. Τά σκεπτικά των αποφάσεων όμως της επιτροπῆς αναφέρουν (σε περιπτώσεις απόρριψης) καλλιτεχνικούς λόγους («άπλη συρραφή εικόνων χωρίς νόημα... πνευματικόν προϊόν κατωτάτης υποστάθμης... ακατανόητη στό σύνολόν της... κλπ.»). «Αν μέν λοιπόν ισχύει ή πρώτη περιπτώση ή επιτροπή αυτή υποκαθιστά την επιτροπή κρατικού

ελέγχου ταινιών (όποτε λογοκρισία καί τῶν ταινιών πού προσίζονται γιά τό φεστιβάλ, πρίν δηλαδή ἀπό τή δημοσία προβολή τους). Στή δεύτερη περίπτωση πρόκειται γιά ὑποκατάσταση τῆς προκριματικῆς επιτροπῆς τοῦ φεστιβάλ (πέρα ἀπό τό ζήτημα μέ βάση ποιά καλλιτεχνικά κριτήρια κρίνουν τίς ταινίες οἱ ὑπάλληλοι τοῦ υπουργείου). Ἀπό τό νομοθετικό διάταγμα πάντως φαίνεται ὅτι οἱ ἀρμοδιότητες τῆς επιτροπῆς ἐξαπλώνονται καί στό δύο αὐτά πεδία. Στήν παράγραφο 2 διαβάζουμε:

«Ἡ Επιτροπή αὐτή ἐξετάζουσα τάς κατά τήν προηγουμένην παράγραφον κινηματογραφικάς ταινίας, ἐξ ἀπόψεως καλλιτεχνικῆς καί τεχνικῆς ἐν γένει ἀριότητος, πρὸς δε καί ἐξ ἀπόψεως συμφωνίας τοῦ περιεχομένου αὐτῶν πρὸς τάς θρησκευτικάς ἀντιλήψεις, τάς παραδόσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, τό πολιτικόν καί πνευματικόν ἐπίπεδον τοῦτου, τήν δημοσίαν τάειν καί ἐθνικῶν



ασφάλεια, αποφαίνεται επί της καταληλότητος αὐτῶν».

Με τέτοιου εἶδους ὄμως ὑπερ-ἐπιτροπές δὲν μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ «μέτρα διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι» (γενικός τίτλος τοῦ νομοθ. διατάγματος) ἀφοῦ μᾶλλον εἶναι τροχοπέδες. Σὲ μιὰ ἐποχὴ πού σ' ὄλα τὰ διεθνή φεστιβάλ μπᾶίνει σοβαρὰ τὸ πρόβλημα τῆς κατάρτησης τῶν διὰφορων ἐπιτροπῶν ἢ διατήρηση στὴ χώρα μιᾶς τέτοιας προ-προκριματικῆς ἐπιτροπῆς εἶναι τὸ λιγότερο ἀναχρονισμός.

## Φεστιβάλ Βερολίνου '72



### «Οἱ θρόλοι τῆς Καντεβουρίας»

Στὸ φετινὸ 22ο Διεθνὲς Φεστιβάλ Βερολίνου, πού ἐγίνε ἀπὸ τῆς 23.6 - 4.7.1972, ἔλαβον μέρος ἐντὸς συναγωνισμοῦ, 22 ταινίες μεγάλου μήκους, ἀπὸ τίς παρακάτω χώρες:

#### Γαλλία:

«Ἡ γεροντοκόρη» (LA VIEILLE FILLE) τοῦ Ζαν - Πιέρ Μπλάν, με τοὺς Ἄννι Ζιραντό καὶ Φιλίπ Νουαρέ.

«Τὸ μπάρ «δικράνι»,» (LE BAR DE LA FOURCHE), τοῦ Ἀλαίν Λεβέν, με πρωταγωνιστὴ τὸν Ζάκ Μπρέλ.

#### Γερμανία:

«Τὰ πικρὰ δάκρυα τῆς Πέτρα φὸν Κάντ» (DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETERA VON KANT), τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Ἔργο θεατρικὸ ἄρχικὰ τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη, πού μεταφέροντάς το στὴν ὁθόνη προσπάθησε νὰ τὸ κρατήσει μέσα στὸ θεατρικὸ του πλαίσιο (φοντὺ στὸ τέλος κάθε πράξης), Θέμα του εἶναι ἡ γυναικεία ψυχολογία καὶ τὸ κάτ' ἀποτελεῖται βασικὰ ἀπὸ γυναικες.

«Ὀλύμπια - Ὀλύμπια», τοῦ Γιόχεν Μπούσερ. Ντοκυμανταίρ, με ἀπάνιο ὕλικὸ γύρω ἀπὸ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνες, ἀπὸ τὸ 1896 μέχρι τὸ 1972.

#### Γιουγκοσλαβία:

«Τὰ ἴχνη μιᾶς μελαχρινῆς» (TRAGOVILI CRNE DEVOJKE), τοῦ Ζντράβκο Ράντιτς. Θέμα του, ἡ ἐρωτικὴ σχέση μιᾶς πόρνης μ' ἕναν ἐργάτη.

#### Δανία:

«Ὁ ὑπάλληλος ἐξαφανίστηκε» (DER VERSCHWUNDENE KANZLEIRAT), τοῦ Γκέρτ Φρέντχολμ.

«Ἡ μπαλάντα τοῦ καπηλειοῦ» (MAN SKU VAERE NOGET VED MUSIKKEN), τοῦ Χένρικ Κάρλσεν.

#### Η.Π.Α.:

«Ὁ Τζὸελ Ντελάνυ κατεχόταν ἀπὸ τὰ πνεύματα» (THE POSSESSION OF JOEL DELANEY), τοῦ Οὐάρις Χούσεν. Ἡ Σίρλεϋ Μακλέην στὸ ρόλο μιᾶς γυναικῆς πού προσπαθεῖ νὰ ἐξερευνησε μιὰ σειρά ἀπὸ ἐγκλήματα.

«Ὁ Χάμμερμιθ τῶσκασε» (HAMMER-SMITH IS OUT) τοῦ Πητερ Οὐστίνωφ. Μὲ τὸν Ρίτσαρντ Μπάρτον στὸ ρόλο ἑνὸς ψυχασθενοῦς, τὴν Ἐλίζαμπεθ Τάιηλορ στὸ ρόλο μιᾶς σερβιτόρας, καὶ τὸν ἑαυτὸ του στὸ ρόλο ἑνὸς Βιεννέζου γιαιοῦ, ὁ Οὐστίνωφ μετέφερε στὴν ὁθόνη μιὰ παραλλαγή τοῦ φασουστικού μύθου.

«Ἡ κορφὴ τοῦ σωροῦ» (TOP OF THE HEAP) τοῦ Κρίστοφερ Σαίντ - Τζών. Θέμα του, ἡ καταπίεση καὶ τὸ ἀδιέξοδο ἑνὸς μαύρου ἀστυνομικοῦ.

«Τὸ νοσοκομεῖο» (THE HOSPITAL), τοῦ Ἀρθουρ Χάλλερ, με τὸν Τζῶρτζ Σκόττ στὸ ρόλο ἑνὸς γιαιοῦ καὶ τὴ Νταϊάνα Ρίγκ στὸ ρόλο τῆς κόρης ἑνὸς ἀρρώστου.

#### Ἰαπωνία:

«Τὸ ραντεβού» (YAKUSOKU), τοῦ Κόισι Σαίτο.

#### Ἰνδία:

«Ἡ Ρέσα καὶ ὁ Σέρα» (RESHMA AUR SHERA) τοῦ Σονιλ Ντούτ, παραλλαγή τοῦ «Ρωμαιοῦ καὶ Ἰουλιέτα».

#### Ἰσπανία:

«Σπίτι χωρὶς σύνορα» (CASA SIN FRONTERAS) τοῦ βάσκου Πέδρο Ὁλέα. Ἡ φρικαστικὴ δολοφονία δύο προσώπων ἀπὸ μιὰ μυστήρια ὀργάνωση.

#### Ἰσραήλ:

«Ὅτε τὴ μέρα οὔτε τὴ νύχτα» (NEITHER BY DAY NOR BY NIGHT), τοῦ Στήβεν Χίλαρντ Στέρν.

#### Ἰταλία:

«Ἡ ἀκρόαση» (L' UDIENZA), τοῦ Μάρκο Φερρέρρι, με τοὺς Οὐγκο Τονιάτσι, Κλαουσίντια Καρντινάλε, Ἐντζο Τζαννάτσι, Μισέλ Πικκολί καὶ Βιττόριο Γκάσμαν, ἔχει γιὰ θέμα τίς μάταιες προσπάθειες ἑνὸς νεαροῦ νὰ πλησιάσει τὸν πάπα, πράγμα πού στρέφει καταπάνω του ὅλη τὴν ἀσφάλεια τοῦ Βατικανοῦ.

«Οἱ θρόλοι τῆς Καντεβουρίας» (CANTERBURY TALES) τοῦ Πιέρ-Πάολο Παζολίνι, με βάση τὰ «Παραμύθια» τοῦ Τῶσσερ, «ἐξαιρετικὰ ἀνήθικο καὶ σκοτολογικὸ», ὅπως χαρακτηρίστηκε, πήρε φέτος τὴ Χρυσὴ Ἄρκτο τοῦ Φεστιβάλ.

«Ἡ δίκη τοῦ κυρίου Ντι Νόι» (DE-TENUTO IN ATTESA DI GIUDIZIO), τοῦ Νάννι Λόου, με τὸν Ἀλμπέρτο Σόρντι.

#### Μεγάλη Βρεταννία:

«Τὸ γουηκέντ ἑνὸς πρωταθλητῆ»

(WEEKEND OF A CHAMPION) τῶν Ρομάν Πολάνακι, Φράνκ Σιμόν. Θέμα του οἱ τελευταῖες μέρες προετοιμασίας τοῦ Τζάκο Στιούαρτ στὸ ράλλυ τοῦ Μόντε Κάρλο 1971.

#### Νορβηγία:

«Κλειστὸς σταθμὸς» (LUKKET ADVE-LING) τοῦ Ἀρνλγιστ Μπέργκ παίξει σ' ἕνα κλινικὸ περιβάλλον ἐννέα ἀρρώστων, με διανοητικὲς παθήσεις.

#### Ὀλλανδία:

«Τζόασ» (JOAO), τοῦ Τζῶρτζ Σλοούζερ.

#### Σουηδία:

«Ὁ μήνας τοῦ μέλιτος» (SMEKMANAD), τοῦ Κλέες Λύντμπεργκ.

Συμμετεῖχαν ἀκόμα 14 ταινίες μικροῦ μήκους, ἐντὸς συναγωνισμοῦ καὶ 4 μεγάλου μήκους, ἐκτὸς συναγωνισμοῦ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τίς προβολὲς στὸ ἐπίσημο Φεστιβάλ, προβλήθηκαν στὸ Διεθνὲς Φόρουμ νέου κινηματογράφου (25.6 - 2 - 7), τὸ Καλλιτεχνικὸ, δηλαδὴ, Τμήμα τοῦ Φεστιβάλ Βερολίνου, 28 ταινίες ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐπισημαίνουμε τίς:

«Μπλάνς» (BLANCHE) τοῦ Βαλέριαν Μπυρόβτσικ (Γαλλία), «Οἱ μέρες τοῦ νεροῦ» (LOS DIAS DEL AGUA), τοῦ Μανουέλ Ὀκτάβιο Γκαμές (Κούβα), τὸ «Κτύπημα στὸ κτύπημα» (COUP POUR COUP) τοῦ Μαρὲν Καρμίτε (Γαλλία), «Οἱ Καμιζάρ» (LES CAMISARDS), τοῦ Ρενέ Ἀλλιό (Γαλλία), «Ὁ Σὰν Μικέλε εἶχε ἕνα κόκορο» (SAN MICHELE AVENA UN GALLO) τῶν ἀδελφῶν Τοθιανί (Ἰταλία) καὶ τὸ «Σάο Μπερνάρντο» (SAO BERNARDO), τοῦ Λέον Χίρτσμαν (Βραζιλία).

Μεγάλο ἐνδιαφερόμενο παρουσίαζε ἐπίσης ἡ ρετροσπεκτίβα τῶν φιλμ τοῦ Ντάγκλας Φαίρμπαγκ, πού ἐγίνε κι αὐτὴ μέσο στὰ πλαίσια τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ Φεστιβάλ Βερολίνου.

K.M.



«Ὁ Χάμμερμιθ τῶσκασε»

## Συζήτηση με τὸν Φλάισμαν

ΕΡ.: Πῶς ἦταν ἡ συνεργασία σας με τὸν Ζὰν Κλωντ Λὰ Καριέρ γιὰ τὴ μεταφορὰ στὸν κινηματογράφου τοῦ «Λάθους» τοῦ Σαμαράκη;

ΑΠ.: Εἶναι δύσκολο νὰ γράφει κανεὶς μόνος του τοὺς διαλόγους. Εἶχα ἀνάγκη κάποιου νὰ συζητῶ μαζί του. Μὲ τὸν Καριέρ ἡ συνεργασία μας ἦταν φανταστικὴ. Σὲ δεκαπέντε μέρες θὰ



Ενασυναντηθούμε, ίσως εδώ στην Έλλάδα, για να Ενασδουλέψουμε το σενάριο. Άλλα μέχρι τότε πρέπει να έχω Εεασφαλίσει την Εδεια γυρισματος στην Έλλάδα. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα για μένα.

ΕΡ.: Άκολουθήσατε το μυθιστόρημα θήμα πός θήμα;

ΑΠ.: Ή μεταφορά μπορεί να είναι Ελευθερη αλλά και να μην προδίδει το πνεύμα του θιβλίου.

ΕΡ.: Ποιά ήταν η βάση για το Εεκίνημά σας;

ΑΠ.: Δέν ηθελα να κάνω ένα φιλμ δράσης, δηλ. ένα κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα. Πήρα την απόφαση να κάνω το αντίθετο. Στο μυθιστόρημα δέν υπήρχε πολλή δράση οπότε δύο πράγματα μπορούσα να κάνω: η να Ενισχύσω την απλότητα η να προσθέσω δράση. Προτίμησα το πρώτο. Συνέλαβα το φιλμ σαν ούεστερν. Τελικά το ούεστερν δέν έχει ανάγκη μεγάλης δράσης. Μπορεί νάχει φασαρίες αλλά δέν έχει δράση με την δραματική έννοια όπως για παράδειγμα στο θέατρο όπου υπάρχουν μεταβολές κι Εεκπλήξεις. Έδώ Εχουμε ήδη μία δεδομένη κατάσταση: δύο άνθρωπος τελείως κανονικούς μέσα σε μία τελείως Εεξαιρετική κατάσταση. Δέν πρέπει λοιπόν να τους πνιέουμε μέσα στη δράση ούτε να προσθέσουμε παράλληλη δράση. Μου είναι δύσκολο να μιλήσω γι' αυτό γιατί μέχρι τώρα αυτό δουλεύω. "Εγινε πιο απλό αλλά ταυτόχρονα Εεχασε κάτι από την δυναμικότητά του για ένα φιλμ που θεωρείται ούεστερν: ο Εερίφηος οδνηγει τον φυλακισμένο σε μία πόλη να δικαστεί, πράγμα που υπάρχει σε πολλά ούεστερν. Μέσα στο μυθιστόρημα αυτό το κομμάτι έχει πολλούς Εεσωτερικούς μονόλογους, περιπάτους στην πόλη κλπ. Το πρόβλημα για μένα ήταν πως ν' αποδώσω αυτούς τους μονόλογους. Με χειρωνακίες η με διάλογους; Πώς να κάνω σαφές ότι όλη την ώρα ο ένας προσπαθεί να κοροϊδέψει τον άλλο; Κι Επειτα, όπως Εεκανε και στο «Σκηνές κυνηγιού στη Βουαρία» ηθελα να οικοδομήσω το φιλμ πάνω σ' ένα μαθηματικό συλλογισμό. "Αφού θέλω να το κάνω σαν ούεστερν αναρωτιέμαι ποιοι είναι οι νόμοι του ούεστερν. "Ο ηρωας στο τέλος πρέπει να είναι διαφορετικός απ' ό,τι ήταν στην αρχή. Έδώ οι ηρωες είναι δύο. "Η παγίδα συνήθως είναι να κάνεις τον ένα κακό και τον άλλο τον καλό, το θύμα. Το πρόβλημα λοιπόν είναι πως να τους τοποθετήσω στο ίδιο Εεπίπεδο. Σκέφτηκα λοιπόν ότι πρέπει να κάνουμε τον αστυνομό να φοβάται. Άλλα γιατί να φοβάται; Γιατί σ' αυτά τα συστήματα, όπως π.χ. στα "Εε" υπάρχει μία άμοιβαία Εεπίβλεψη. Κανείς δέν βρίσκεται σε ασφάλεια. Αυτό φέρνει τον ένα κοντά στον άλλο. "Ισως να ηθελαν να το ακάσσω

Ή Φλίσιαυ  
με τον  
πρωταγωνιστή  
του «Καμπάνες της  
Σιλεσίας»,  
στις  
Κάννες (Φωτ. Τ.Ι.)



μαζί αλλά δέν Εχουν Εμπιστοσύνη ο Εεναν στον άλλο γιατί οι λειτουργίες στον καθένα τους είναι τελείως αντίθετες.

»Τό ντεκόρ κι οι χώροι για μας είναι πολύ σημαντικοί. "Ό,τι γίνεται γύρω τους κι ό,τι υπάρχει Εχουν τελείως διαφορετική έννοια για τον καθένα τους π.χ. όταν μιλούω σε μία κοπέλα, ο Εεναν νομίζει ότι ανήκει στην Εεργάνωση ενώ ο άλλος νομίζει ότι είναι της Εεστουνομίας. Το κομμάτι αυτό σχεδιάστηκε σαν μία παρτίδα σκάκι και μετά της βάλανε περιεχόμενο.

»Μεγάλη δυσκολία για μας ήταν η μη χρονολογική δομή του θιβλίου. "Ακόμα κι ότι ο Εεπιθεωρητής στο θιβλίο έχει πιο σημαντικό ρόλο από τον κρατούμενο. Το μισό θιβλίο είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο από τον Εεπιθεωρητή που κάνει την Εεναφορά του. "Εμείς όμως προσπαθήσαμε να βάλουμε και τα δύο πρόσωπα στο ίδιο πλάνο και ν' αποφύγουμε το πρώτο πρόσωπο. "Η μεγαλύτερη όμως δυσκολία ήταν να μεταφέρουμε τις Εεκέψεις του κρατούμενου στο σενάριο, όχι όμως σε μονόλογο «ποιός με πρόδωσε, τί Εεβρουν για μένα, το είδαν αυτό»... κλπ.

»Αυτό που μας φαινόταν Εενδιαφέρον ήταν να δείξουμε τους δύο ανθρώπους μόνους σ' ένα περιβάλλον που τους είναι Εεχθρικό. Πράγμα που γίνεται πολύ λυρικό και πολύ τραγικό. "Ανεβαίνουν, για παράδειγμα, σ' ένα Εεφέρρου-μπώτ. "Ο κόσμος γύρω τους είναι μία χαρά, γελά, Εεσχολεείται με τα προβλήματά του, ο άλλος όμως μπορεί αύριο να πεθάνει κι αυτό που κάνει πιο οδυνωρή την κατάσταση τους είναι η Εεαντιμετώπιση της κανονικής καθημερινής Ζωής που Εεδιαφορεί τελείως γι' αυτούς, Εερνεύει Εεχεδόν να τους πιστέψει. Αυτό το στοιχείο υπάρχει και στο θιβλίο και το πρωταρχικό πράγμα για μένα στην μεταφορά Εενός θιβλίου είναι να κρατήσεις την Εετμόσφαιρά του, να νοιώθεις ότι τα πρόσωπα Ζούν.

ΕΡ.: Που τοποθετείτε αυτήν Εεδώ την ταινία σας σε Εεσχέση με το προηγούμενό σας Εεργο, δηλ. σε Εεσχέση με το «Σκηνές κυνηγιού στη Βουαρία» και το «Καμπάνες της Σιλεσίας»;

ΑΠ.: Για μένα, ως προς τη δόμηση του φιλμ, βρίσκεται πιο κοντά στο «Σκηνές κυνηγιού στη Βουαρία», γιατί είναι καταδεικτικό κι η δράση του Εεθελία. "Αν οι «Σκηνές» ήταν χοντρικά ένα φιλμ πάνω στην Εεανθρωπινή Εεπιθετικότητα, αυτό Εεδώ είναι ένα φιλμ πάνω στο Εεψέμα. "Αντίθετα οι «Καμπάνες της Σιλεσίας» είναι περισσότερο ένα Εεσμφωνικό Εεργο, μιλάει προς Εεδες τις Εεπλευρές, υπάρχει μία Εεσυσσώρευση πολλών Εεγεγονότων, κι Εεπειτα Εεγώ το θεωρώ πολύ Εεπροσωπικό μου Εεργο.

ΕΡ.: "Όμως Εεκόμα και στις «Καμπάνες της Σιλεσίας» χωρίς ίσως ν' αλλάξει ο ηρωας ο ίδιος από την αρχή ως το τέλος Εελλάζει η Εεοπτική του θεατή Εεπέναντι στον ηρωα.

ΑΠ.: Ναι Εελλάζει η Εεϊδέα μας γι' αυτόν. Βλέπετε ήταν κι αυτός μία ΕεΕεσίρηση. Στην αρχή όλοι τον Εεπαιρναν για έναν τρελό, ένα Εενευρωτικό που θέλει να πάντα γύρω του Εεόλομαυρα. Στο τέλος όλα Εεαντιστρέφονται. "Όλοι Εεαντιλαμβάνονται πως αυτό ήταν οι τρελλοι-Εενευρωτικοι και πως αυτός ήταν ο μόνος Εεομαλός. Βλέπουν τον κόσμο να είναι Εεπραγματικά Εεμύρος. Αυτό Εελλάζει τελείως την Εεοπτική μας για τον ηρωα.

ΕΡ.: Στις «Σκηνές κυνηγιού στη Βουαρία» Εεχατε Εεσυνεργαστεί στενά με τον Σπέερ;

ΑΠ.: Στο σενάριο όχι. Την πρώτη Εεμορφή στο σενάριο την Εεδωσα Εεγώ. "Ο Σπέερ όμως που Εεπαιζε και τον πρώτο ρόλο Εεστάθηκε για μένα Εεουδαίος Εεσυνεργάτης. "Ηταν Εεχεδόν η Εεσυνειδησή μου. Στην Εεπεριοδεία που Εεκανα ένα Εεπερίπου δεκαΕεπενθήμερο για να Εεμελετήσω τη Βουαρία από κοντά ήταν πάντα δίπλα μου και Εεαυξητάμε τα πάντα. "Ηταν πάρα πολλά Εενδιαφέρον να Εεαυξηθεί μαζί με τον Εεαυγραφέα του θιβλίου που Εεχρησιμοποίησε για Εεάση στην ταινία σου. Πολύ θα ηθελα να Εεκανα κάτι τέτοιο και με τον Σεεμαρράκη. Βέβαια ο Εεαυγραφέας είναι Εεάλλο Εεπράγμα. "Εχει Εεπιτάξει ένα θιβλίο. Το Εεχει Εετελειώσει. "Ο Εεκνηωθέτης Εε



ταν αποφασίσει να το γυρίσει δεν ξαναφτιάχνει ένα έργο, φτιάχνει απλά ένα έργο, ξεκινώντας από το βιβλίο. Όταν σκέφτομαι να χρησιμοποιήσω ένα βιβλίο δεν λέω ποτέ ότι το τάδε πράγμα στο βιβλίο δεν μου άρесе. Κρατώ αυτό που μ' άρесе. Για παράδειγμα στο βιβλίο του Σπέερ η επιθετικότητα είναι ένα απλό στοιχείο και στη δική μου τήν ταινία έχει γίνει η κεντρική ιδέα.

ΕΡ.: Με ποιά έννοια χρησιμοποιήσατε τον όρο καταδεικτικό προηγούμενα για το φιλμ σας;

ΑΠ.: "Ήθελα να πω ότι το φιλμ κινείται σ' ένα συμβολικό ρεαλιστικό χώρο. Στη συνέντευξη τύπου με ρώτησαν αν το φιλμ μου είναι πολιτικό ή κοινωνικό. Δεν μπόρεσα να απαντήσω άμεσα. Δεν κάνω πολιτικό κινηματογράφο με τη στενή έννοια του όρου. Λέγοντας καταδεικτικό φιλμ εννοώ ότι δεν έχει για ήρωα ένα πρόσωπο αλλά ένα θέμα και αναλύει αυτό το θέμα.

ΕΡ.: Οι κάτοικοι της Σιλεσίας διαμαρτυρήθηκαν για την ταινία σας «Οι Καμπάνες της Σιλεσίας»:

ΑΠ.: Ναι, πράγματι για ένα μέρος της ταινίας. Ο τίτλος στα γερμανικά δεν ήταν ο ίδιος. Είχε παρθεί από ένα από τα θέματα της ταινίας, τον άρρωστο κόσμο, ήταν λίγο πολύ ένα σύμβολο.

ΕΡ.: Όταν είδαμε την ταινία σας στις Κάννες μάς έκανε εντύπωση το γεγονός ότι στην ακνή του άτυχήμετος στο ποτάμι κάτι Έλληνες εργάτες τρέχουν να σώσουν τον άνθρωπο που πνίγεται...

ΑΠ.: «Οι Καμπάνες της Σιλεσίας» έχουν για θέμα τη σημερινή Γερμανία. Για άσπεια έλεγα ότι έκανα την ταινία για την εικοστή πέμπτη επέτειο της Γερμανικής Δημοκρατίας. Και στη Γερμανία το πρόβλημα των ξένων εργατών είναι πολύ επίκαιρο. Στο περιχώρα της Φραγκφούρτης που γυρίσα την ταινία, σε μία βιομηχανική πόλη 30.000 υπάρχουν πέντε με έξη χιλιάδες ξένοι εργάτες απ' τους οποίους οι δύο χιλιάδες είναι Έλληνες. Στην ταινία τους έβαλα γιατί θρικόκντουσαν εκεί πέρα.

ΕΡ.: Έδω στην Αθήνα πρόκειται να γίνει μια σειρά προβολών πάνω στο νέο γερμανικό κινηματογράφο με έργα δικά σας, του Χέρτζοκ, του Σλαίντορφ και άλλων. Με την ευκαιρία αυτή θα θέλαμε να πείτε μερικά πράγματα για την επανεμφάνιση του νέου γερμανικού κινηματογράφου μετά από τόσα χρόνια έκλειψης. Τι προβλήματα οās παρουσιάζονται;

ΑΠ.: Στη Γαλλία λένε ότι υπάρχουν ο παλιός και ο νέος κινηματογράφος. Στη Γερμανία ο παλιός κινηματογράφος

που κατέχει και το αγαθό της κυκλοφορίας γίνεται ολοένα χειρότερος χωρίς να παρουσιάζει το ελάχιστο ενδιαφέρον. Ταινίες έρωτικο περιεχομένου ως επί το πλείστον. Ο νέος κινηματογράφος κινείται με τη βοήθεια κυρίως της τηλεόρασης και προσκρούει πάνω σε τεράστιες δυσκολίες έκμετάλλευσης. Η τηλεόραση δεν μπορεί παρά να το προβάλλει μία φορά κι αυτό είναι όλο. Οι μόνες πιθανότητες που υπάρχουν είναι να γίνουν προβολές σε διάφορα στούντιο σε μερικές πόλεις της Γερμανίας ή σε δημοτικούς κινηματογράφους. Στις αίθουσες προβολής σπάνια φτάνει. Η περιπτώσή μου, η συνεργασία μου δηλαδή με την Γιουνάιτεντ Άρτιστς αποτελεί εξαίρεση, κι αυτό το χρωστώ στην επιτυχία στο εξωτερικό της ταινίας μου «Σκηνές κυνηγιού στη Βουαρία». Αυτό έπεισε την Γιουνάιτεντ Άρτιστς να χρηματοδοτήσει τις «Καμπάνες της Σιλεσίας». Έμαθα ότι εδώ στην Ελλάδα έχει ιδρυθεί ένα υπουργείο πολιτισμού που ασχολείται με τα θέματα της κουλτούρας. Στη Γερμανία δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, γιατί η κουλτούρα θεωρείται μάλλον θέμα του έθνους κι όχι του κράτους. Για τα κινηματογραφικά θέματα φροντίζει το υπουργείο Έσωτερικών που χρηματοδοτεί επίσης και όρισμένες ταινίες. Αλλά τελικά χρηματοδοτεί ταινίες που αποφέρουν χρήματα...

(Η συζήτηση έγινε με τους συντάκτες του Σ.Κ.: Μισέλ Δημόπουλο, Πάνο Κοκκινόπουλο και Τώνη Λυκουρέση).

## Γ' Έβδομάδα Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου



Χέρτζοκ: «Φάτα Μοργκάνα»

Το Ίνστιτούτο Γκαϊτε 'Αθηνών, σε συνεργασία με την εταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος οργανώνει την γ' Έβδομάδα Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου. Οι προβολές θα γίνουν στην αίθουσα του Γκαϊτε και η είσοδος θα είναι με προσκλήσεις που θα διαθέτονται στη γραμματεία του Γκαϊτε (Φειδίου 16) και στα γραφεία του Σύγχρονου Κινηματογράφου (Χάρητος 1 και Ηροδότου). Η εκδήλωση θα διαρκέσει από τις 12 έως τις 25 του Οκτώβρη. Οι άκριβεις ημερομηνίες και ώρες των προ-

βολών θα γνωστοποιηθούν μέσω του Τύπου.

Πρός το παρόν είναι σίγουρο ότι θα προβληθούν οι έξης ταινίες: Βόλκερ Σλαίντορφ: «Ο Εσφρικός πλούτος των φτωχών του Κόμπαχ», Τζώρτζ Μούρς: «Λέντς», Ράινερ Φάσμπιντερ: «Γιατί τον κύριο Ρ. τον έπιασε άμoκ» και «Κάτοελμαχερ», Ζάν - Μαρί Στράουμπ: «Τό χρονικό της Άννας - Μαγδαληνης Μπάχ», Βέρνερ Χέρτζοκ: «Σημεία Ζωής», «Και οι νάνοι ξεκίνησαν μικροί».

Γίνονται επίσης προσπάθειες για την προβολή των ταινιών: «Οι άσμφιλίωτοι» και «Όθων» του Στράουμπ, και «Φάτα Μοργκάνα», «Χώρα της σιωπής και του σκότους», του Χέρτζοκ.

Στράουμπ: «Όθων»



«Η σκληρότης εις το θέαμα και ο έλεγχος αυτού» ή «Οδηγία προς τους λογοκριτάς

Έτυχε να διαβάσουμε πριν από λίγο καιρό ένα κείμενο του τότε καθηγητή και κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου 'Αθηνών κ. Νικολάου Β. Τωμοδάκη (περιοδ. «Θέσεις και Ίδέαι», 3 Μάρτης 1970), όπου αναπτύσσονται όρισμένες απόψεις πάνω στο πρόβλημα της σκληρότητας στο θέαμα (κινηματογράφος και τηλεόραση). Αναδημοσιεύουμε μερικά άποσπάματα από το κείμενο για δύο βασικά λόγους: α) γιατί άναφέρεται σ' ένα πρόβλημα που άφορα τον κινηματογράφο και, β) γιατί άποτελεί ένα έκπληκτικό ντοκουμέντο για το πώς άντιμετωπίζεται το θέμα κινηματογράφου - λογοκρισία (και οι άπόρροίες



του) από ένα σημαντικό πρόσωπο, επιφορτισμένο με την «άνωτάτη» εκπαίδευση των νέων.

Άρχίζει λοιπόν ο κ. καθηγητής γραφοντας ότι το πρόβλημα της σκληρότητας στο θέαμα έχει ξεφυγεί από το όριο της κινηματογραφικής κριτικής, έχει καταστεί κοινωνικό πρόβλημα, που έχει άμεση σχέση με την παιδεία μας και την κοινωνική μας υπόσταση. Κι αυτό γιατί:

«Έξέφυγεν το θέαμα από την διασκεδαστική τέχνη, την ελαφράν, την αναψυκτική μετά από επίμονον ήμεραν, δι' αναπτύξεως ενός τερνού μύθου. Καί εισήλθεν εις την περιοχάν της συζητήσεως σοβαρωτέρων ζητημάτων και μάλιστα εις τήν, δι' αποκάλυψιν των κοινωνικών πληγών και άρρωστημάτων, άπεκόνισιν μίας άλλας διαφόρου ζωής και στοχαζομένης κοινότητος. «Όταν λοιπόν ο κινηματογράφος ξεσκαπέζη, δέν είναι ή παλαιά διασκεδαστική τέχνη, την όποιαν έγνώρισαμεν...»

Και συνεχίζει ο κ. καθηγητής, αναλύοντας τους λόγους που μς κάνουν να μη μπορούμε πια ν' αγνοήσουμε το πρόβλημα αυτό του κινηματογράφου, και αναφέροντας το περιεργο παράδειγμα γειτονικών καθολικών χωρών της Δύσεως όπου βλέπει κανείς δίπλα σε ένορσιακού ναού να υπάρχουν κινηματογράφοι (ένορσιακοί κι αυτοί) όπου παίζονται κατάλληλες ταινίες και που οι εισπραξίες τους προορίζονται για τη δίπληνη (ένορσιακή) έκκλησία. Σημάδι αυτό, για τόν κ. καθηγητή, ότι ή δική έκκλησία έχει λύσει το πρόβλημα του έλέγχου της καταλληλότητας των ταινιών.

«Θά διερωτηθή τις ποίον ύπηρεζε το κρήριον του έλέγχου. Διά να τύχη όμως άπαντήσεως πρέπει να λύση το έζης θέμα. Μέχρι ποίου σημείου διεγείρει τους θεατάς ή σάλληνης, ή όργάνωσης, ή έκτέλεσης και ή άτιμωρησία του έγκληματος. Διότι εις τόν κινηματογράφον δέν βλέπομεν ούράνια σώματα ή άγγέλους ή μόνον αγαθοποιά πνεύματα, όντα νηούντα τους θεούς και άνθρωπίνου νήμου, άλλα παρακολουθούμε συνκρούσεις παθών, προερχομένα εις έξ έδικίας, ύπερψίας, άκοστώτου διαθέσεως ικανοποίησης των ταπεινών του ανθρώπου συμφερόντων, είτε εκ ψυχικών παρορμήσεων, εις τας όποιας δέν δύναται το ότρον να άντιστη. Συγκρούονται, δηλαδή ο άγραφος προς τόν θεϊον νόμον, ο θετός άνθρωπινος νόμος προς τόν άνθρωπίνον έθυσιόν, τά συμφέροντα προς το καθήκον. Ύπόκει μέγας κόσμος της παρανομίας, ένδύομενος την μορφήν του κλέπτου, διαρρήκτη, ληστού, βιαστού, έκμεταλλευτού, είτε τραπέζας λαοτείου ούτος, είτε ζωοκλέπτης, είτε παράνομος έκμεταλλευτής μεταλλείων, βοσκοτόπων, κτημάτων είναι ο ήρωας της ταινίας, είτε παρβιάζει τας κοινωνικάς συνθηλάς και

τά χρηστά ήθη ως προς τας σχέσεις του με τους συνανθρώπους του. Καί έναντι του άδίκου ύπάρχει ο νόμος, είτε άπλοϊκώς εκφραζόμενος διά του τοπικού διορισμένου άυτονομικού όργάνου, του σερίφη, ο όποιος κάποτε και γίνεται έπιλήθμων των καθηκόντων του, είτε όργανον των συσπειρωμένων κακοποιών και δυνατών, είτε άποδιδόμενος ο νόμος διά του δικαστού, είτε έξεσφαλιζόμενος δι' ώργανωμένης συγκρότου άυτονομίας και άνακριτικής άρχης, αι όποια παρακολουθούν άγρύπνωσ, έρευνούν, έξείάζουν, καταλήγουν εις το ξεσκέπασμα των συνδικάτων, των παρανομών, των έγκληματιών, των λαθροεμπόρων κ.ά. ανθρώπων του ύποκόσμου, τους όποιους είτε παραδίδουν εις την άνθρωπίνης δικαιοσύνης προς κολασμόν, είτε φονεύουν κατά την διάρκειαν συμπλοκών. Ύπάρχει άκόμη και το θέμα της αυτοδικίας, αι περιπτώσεις εκείναι καθ' ός τινές των άδικουμένων είτε μέλη των οικογενείων των, θέλουν να πάρουν το αίμα πίσω, να έκδικηθούν διά λογαριασμόν του νήμου, και ύποπλίτουν οι ίδιοι με την σειράν των εις άξιοποιούς παραβάσεις, διά τας όποιας πρέπει ήρωοδήποτε να κολασθούν».

Και άν μόν κανείς ζή στο Σικάγο ή στο Άμβούργο, συνεχίζει ο κ. καθηγητής, τα πρόβλημα αυτά έχουν τεθεί και πρέπει να άντιμετωπισθούν από τόν μέσο άνθρωπο και πολλές φορές το τέλος όπου καταλήγουν αυτοί οι συμφορές, όπως και τα τεχνάσματα που ακολουθούν, άποτελούν γι' αυτόν μια κάθαρση κι ένα μάθημα. Έχουμε όμως έτσι δύο δυσοπλίτα πρόβλήματα:

«Το πρώτον είναι ότι εκπαιδεύει τους χρηστοθήεις και άνυπόπτους εις άλλας μεθόδους της παρανομίας του έγκληματος, της βιασπαγίας, της διαφθοράς. Καί δέν είναι πάντοτε άπαραίτητον εις όλα τα γεωγραφικά πλάτη να πληθυνθή ή τοιαύτη γνώσις του κακού, όταν μάλιστα τοιαύτα κοινωνικά φαινόμενα και άνάλογοι πράξεις βίας είναι σπανιώτατα, ως παρ' ήμιν αι ληστεία, είτε άνώσηκτα, ως αι διαρρήξεις τραπέζων και οι φόνου των μεταφορέων χρηματοπιστολών...»

«...Άλλ' εις τόν κινηματογράφον και δι' εις τας περισσοτέρας ταινίας περιτελούν των τελευταίων έτών, οι έγκληματαί δεικνύουν άπίστευτον, άδομαντίνην, κυνικήν, άπάνθρωπον σκληρότητα, δέροντες άνηλεώς άδύνατους, φονεύοντες άναίτια άνυπερασπίστους, σφάζοντες νήπια, πυρπολούντες, κρημνίζοντες, βιάζοντες, άτιμάζοντες, κατ' επανάληψιν δέ και συρροήν...»

«...Ή σκληρότης λοιπόν είναι το μέγα πρόβλημα, έπιτεινόμενον τα μέγιστα όταν ή ταινία θέλει να δικαιολόγηση την ψυχικήν ιδιοτασίαν του έγκληματιού βιολογικώς ή ψυχολογικώς, όταν τόν παριστά θέμα των κοινωνικών συνθηκών, του περιβάλλοντος, της άνατροφής, της ίδιας αυτού κλη-

ρονομικότητας. Διότι ο άνθρωπος όταν πρόκειται να παραβή τόν ήθικόν νόμον, έπιζητεί να δικαιολόγηση τόν έαυτόν του και να έπαιρη εις τους άλλους τας ευθύνας...»

«...Δεύτερον θέμα είναι ή διαφύμοις ενός έγκληματιού. Είς ποδοσφαιριστής, μια έλαφρά άοιδός, εις ταχυδακτυλουργός, είναι δυνατόν να καταστούν παγκοσμίως γνωστοί, άκινδύνως. Άλλ' ή έξαρσις της φήμης ενός έγκληματιού, ή ήρωοποίησης εις την ταίαν του σαδιστού, του ληστού, του έμπρηστου, προσφέρει χειρίστον παράδειγμα άναδείξεως του ταπεινού, του άνιδέου άνθρώπου, όδηγοσα αυτόν διά της ευρείας λεωφόρου της άπωλείας εις το τέμα της καταστροφής».

Άλλά εύτυχώς που έμεις εδώ, στη χώρα μας, όπου «σπανίζουν οι ληστεία, και είναι άνύπαρκτοι οι φόνου των μεταφορέων χρηματοπιστολών» έχουμε τόν κρατικό έλεγχο των ταινιών. Κι έτσι ο κ. καθηγητής τελειώνοντας δίνει στους λογοκριτές ένα δείγμα διαλογής καλών και κακών ταινιών:

«Είς τα καλά άυτονομικά και περιπετειώδη έργα, ήρωας πρέπει να είναι ο δίκαιος του κακού, ο ένορσιακός του νόμου, ο σερίφηρ, ο άνακριτικός έπιθεωρητής, το παλληκάρι που δέν ύποκύπτει εις τους πειρασμούς του παρανόμου πλουτισμού και της άκόπου έπιτυχίας. Ίδου οι παράγοντες, οι όποιοι πρέπει άπαραιτήτως να έξετάζωνται κατά την έρευναν της καταλληλότητας ή μη μιάς ταινίας. Προς τα που γέρονε ή πλάστιγγη; Προς το καλό ή το κακό; Προς την ήμερότητα της ψυχής ή την άγριότητα; Προς την εύσπλαχνία ή την ακληρότητα; Ένι λόγω προς τόν Νόμον ή προς το έγκλημα;...»

Τι μπορεί να πει κανείς μετά από αυτό; Μπορεί βέβαια ν' άσοληθεί με το ν' άνακαλύψει τις ταινίες που κρύβονται πίσω από τις τόσο λεπτομερείς περιγραφές χαρακτήρων και καταστάσεων του κ. καθηγητού. Μπορεί επίσης να προσπαθήσει να βρει άλλες βαρυγούνες (και γι' αυτό τόσο ύποπτες) έννοιες για τη διαλογή των ταινιών. Ό,τιδήποτε όμως κι άν κάνει θα έχει διαβάσει σ' ένα χαρακτηριστικό κομμάτι, ύλοποιημένο, ένα τμήμα της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Άφήσαμε για το τέλος την άρχή του άρθρου του κ. Τωμαδάκη. Είναι μια ρητορική έρώτηση:

«Πιθανώς ν' άπορήσουν τινές, πώς εις φιλόλογος, και μάλιστα ειδικός εις την μεσαιωνικήν περίοδον, έπιλαμβάνεται θέματος οίον το παρόν...»

Θ' όποιολήσουμε μια άπάντηση στη ρητορική έρώτηση του κ. καθηγητή: Πιθανόν για να κρίνει τη δική μας περίοδο με τα μέτρα και τα σταθμά της περιόδου της ειδικότητός του.



# Πάνω στη σχέση θέαμα - θεατής

του Πασκάλ Κανέ<sup>1</sup>

## ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΥΠΟΜΝΗΣΗ

Μαζί με το Χόλλυγουντ άλλαξε το στάτους του κινηματογράφου. Μέχρι τότε, μέσα στην έκταση της ανακάλυψης, οι κινηματογραφιστές δεν είχαν προσέξει ότι λίγο-λίγο μιὰ καινούργια «κοινωνική» ομάδα είχε κάνει την εμφάνισή της: το κοινό. Κατόπιν, η συνείδηση του κοινού, που έπιβαλλόταν όλο και περισσότερο πάνω στους αμερικανούς κινηματογραφιστές, μείωσε το πεδίο δράσης τους για να καταστήσει προνομίουχα μιὰ μονάχα δψη του κινηματογράφου: ΤΟ ΘΕΑΜΑ.

Στα πρώτα χρόνια του βωβού, ο κινηματογράφος δεν ήταν παρά εικόνες: εικόνες του κόσμου της εποχής (Λυμπερ) ή «φανταστικές» εικόνες (Φεγιάντ, Μελιές), που έν τούτοις πρόσεχαν να κάνουν το θεατή να ξεχάσει το θεμελιώδες τέχνασμα πάνω στο οποίο στηριζόταν ή κινηματογραφική δημιουργία. Έχοντας αυτό στο νου δεν κατόρθωσαν να το πετύχουν, αφού ή τεχνική ήταν





Σ. Μ. 'Αϊζενστάιν: «Θώρηκτό Ποιέμιν»



Β. Πουντόβκιν: «Η μάννα»



Σ. Μ. 'Αϊζενστάιν: «'Αλέξανδρος Νιέφκιν»

στοιχειώδης, τὰ μέσα πού είχαν στη διάθεσή τους γελῶσα κι ἡ δουλειὰ ἐλάχιστα ὀργανωμένη ὡς θεσμός. Ὅσο τελειοποιόνταν, οἱ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς διευθύνθηκαν σὲ ἀντιπρόθετες κατευθύνσεις: ὁ ἐξπρεσιονισμὸς (τὸν ὁποῖο θὰ παραμερίσουμε), ὁ βωθὸς ρώσικος κινηματογράφος καὶ ὁ κολλυγουντιανός. Ἄς προσπαθήσουμε νὰ καθορίσουμε τί διακρίνει κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὲς τάσεις. Ὁ ρώσικος κινηματογράφος, ἐξ ἀρχῆς προσπάθησε νὰ ἀναγάγει σὲ θεωρία τὴν πρακτικὴ του ('Αϊζενστάιν, Κουλεσώφ). Στοχαζόμενος τὴν ἰδιομορφία του, ἀνυψώθηκε ἀμέσως στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς μείζονος ἐκφραστικοῦ μέσου. Στὸν κινηματογράφο π.χ. τοῦ 'Αϊζενστάιν πού εἶναι ἀναμφίβολα ἀπ' ὅλους ὁ περισσότερο διανοημένος, ὁ θεωρητικὸς στοχασμὸς καταλήγει κατ' εὐθείαν σὲ μιὰ πρακτικὴ: τὸ μοντάζ τοῦ Ὀκτώβρη εἶναι ἡ καθαρὴ κι ἀπλή ἐφαρμογὴ τῶν θεωριῶν τοῦ 'Αϊζενστάιν πάνω στὸ μοντάζ.

Ἡ πρωτοτυπία αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς εἶναι ἡ ἀκόλουθη: ἡ θεωρητικὰ θεμελιωμένη πρακτικὴ «ὑπερσχύει» πάνω στὴν τεχνικὴ πρακτικὴ. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὰ στάδια κατασκευῆς τοῦ φιλμ δὲν ἔχουν μιὰ γιὰ πάντα θεσμοθετηθεῖ: ὁ κάθε δημιουργὸς ἐπιβάλλει ἀντίθετα τὴν ἀντίληψή του πάνω στὸ μοντάζ, τὴ σκηνοθεσία, τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ. Συνέπεια: ὁ θεατὴς δὲν σημαδεύεται ἀπὸ μιὰ ἐγκαθιδρυμένη πρακτικὴ τοῦ κινηματογράφου. Γι' αὐτόν, ἡ ἔννοια τοῦ θεάματος εἶναι δεμένη μ' ἐκείνη τῆς διανοητικῆς ἐργασίας, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ ἐργασία εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν κατανοήση τοῦ φιλμ.

Ἀντίθετα ὁ κολλυγουντιανὸς κινηματογράφος στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ἔγινε ἕνα ἐμπόρευμα. Οἱ ἐπιταγὲς τῆς παραγωγῆς ἐπέβαλλαν ἕναν ὀρισμένο τρόπο κατασκευῆς τοῦ φιλμ: ἐργασία στὸ στούντιο, τακτικοὶ τεχνικοί, τελειοποιημένο ὑλικό... Αὐτοὶ οἱ καταναγκασμοὶ στέρησαν ἀπ' τὸν κινηματογραφιστὴ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐλευθερίας του: ὑπογράφοντας ἕνα συμβόλαιο μὲ μιὰ ἐταιρεία παραγωγῆς, δεχόταν ἕνα ὀρισμένο ἀριθμὸ ὑποχρεώσεων. Δὲν γινόταν πιά λόγος γιὰ διευθύνση τοῦ φιλμ σύμφωνα μὲ τὴς ἐπιθυμίες του, γιὰ ἐπιβολὴ τῶν ἀπόψεών του πάνω στὸ μοντάζ, κλπ. Ὅλες αὐτὲς οἱ πρακτικὲς ἦταν ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἐξῆς ἐγκαθιδρυμένες, δηλαδὴ φτιαγμένες σύμφωνα μ' ἕνα ΓΕΝΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ἀποδεκτὸ γιὰ ὅλα τὰ φιλμ. Δὲν σκοπεύουμε νὰ μιλήσουμε γι' αὐτὸ τὸ μοντέλο, ἀλλὰ δὲν θάταν ἄχρηστο νὰ γράζαμε ὀρισμένα συμπεράσματα: ἐπιβάλλοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο σὲ κάθε δημιουργία τὴν κανονιστικὴ εἰκόνα ἑνὸς Μοντέλου, τὸ Χόλλυγουντ βύθισε γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα τὸν κινηματογράφο του μέσα στὸν θεολογικὸ αἰῶνα τοῦ Κώδικα καὶ τοῦ Νόμου. Καταλαβαίνουμε τὴ σοβαρότερη ἐπίπτωση: τὸ φιλμ διοχετεύει μιὰ ἰδεολογία (αὐτὴν πού τὸ Μοντέλο ἀπαιτεῖ) δίκως νὰ μπορεῖ σὲ καμιά στιγμὴ νὰ συλλάβει αὐτὴ τὴν ἰδεολογία καὶ νὰ τὴν ἐνοχοποιήσει, ἐφ' ὅσον βρίσκεται ἐγγεγραμμένη μέσα στὴν ἴδια τὴ διαδικασία κατασκευῆς τοῦ φιλμ. (Πράγμα πού



βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος πρέπει ν' ἀποριφτεῖ σὰν ἀσυνείδητος φορέας μιᾶς ὀρισμένης ἰδεολογίας: μὲ τὸν Γκρίφφιθ ποὺ ἐφευρε τὴν ἀφήγηση καὶ κατόπιν μὲ τοὺς μεγάλους μοντέρνους κινηματογραφιστὲς —Λάνγκ, Χίτσκοκ, Φόρντ, Λιούμπιτς, Τσάπλιν, κλπ.— ἀντίθετα, ὁ κινηματογράφος ὀδηγήθηκε στὴς ψηλότερες κορφές του).

Ἡ σπουδαιότερη συνέπεια αὐτῆς τῆς πρακτικῆς τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ γέννηση, ὅπως εἶπαμε, μιᾶς πραγματικῆς κοινωνικῆς «ομάδας»: τοῦ κοινοῦ τοῦ κινηματογράφου.

Ἀντίθετα μὲ τὸ Ρώσο θεατῆ, ποὺ ἦταν συνηθισμένος νὰ βλέπει φιλμ ταυτόχρονα πολὺ διαφορετικὰ σὰν σύλληψη κι ὅλα σὲ σχέση μὲ τὴν πολιτικο-ἱστορικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς, ὁ Ἀμερικάνος θεατῆς συνήθισε σὲ φιλμ φτιαγμένα πάνω στὸ ἴδιο μοντέλο καὶ ἀσכולούμενα ἐλάχιστα μὲ τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς (πράγμα ποὺ συντελεῖ στὸ νὰ φαίνεται πὸ ἔντονο τὸ θάρρος τῶν Γκρίφφιθ, Βίντορ, Λάνγκ... ποὺ προσέγγισαν συχνὰ αὐτὸ τὸ θέμα).

Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ὅλο καὶ περισσότερο ἔρχισε νὰ μοιάζει μ' ἓνα ναρκωτικό: ὁ θεατῆς ἐπιθυμοῦσε νὰ λησμονήσει τὸ καθημερινό, νὰ προβληθεῖ μέσα σὲ ἰδανικά πρόσωπα, μὲ δυὸ λόγια νὰ ζεῖ μέσω πληρεξουσίων. Ἀπὸ δῶ πηγάζει κι ὁ ἐνθουσιασμός γιὰ τὰ περιπετειώδη φιλμ, τὰ μεγαλόπρεπα ντεκόρ, τοὺς «θετικὸς» ἥρωες (καὶ συνεπῶς, τοὺς «στάρ», εἰκόνες μιᾶς ἐξιδανικευμένης ὑπερ-ἀνθρωπότητας).

Ὁ ρώσικος κινηματογράφος ἀπαίτουσε ὀλόκληρη τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ: τὸ νὰ δεῖς ἓνα φιλμ ἦταν μιὰ διανοητικὴ πράξη, ἓνα ἄνοιγμα τῆς συνείδησης στὸν κόσμο. Ὁ θεατῆς θεωροῦνταν σὰν «ἄσος»: δὲν ὑπῆρχε λοιπὸν λόγος γιὰ νὰ τοῦ ποῦν ψέμματα πάνω στὸ πρωταρχικὸ τέχνασμα τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας. Στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο: ἡ σχέση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ φιλμ εἶναι μιὰ σχέση καθαρῆς μαγείας: προβαλλόμενος ὀλοκληρωτικά, ὁ θεατῆς ἐγκαταλείπει κάθε κριτικὴ συνείδηση. Τὸ νὰ ξεγελάσει τὸ θεατῆ πάνω στὴν τεχνητὴ φύση τοῦ θεάματος, δηλαδὴ τὸ νὰ κάνει ὅσο τὸ δυνατόν πὸ φυσικὴ τὴ λειτουργία του, ὑπῆρξε τὸ πρωταρχικὸ μέσο τοῦ κολληγουντισμοῦ γιὰ νὰ ἰκανοποιήσει τὸ κοινὸ του.

### Ἡ ΕΝΟΧΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ

Γιὰ ἓνα μεγάλο διάστημα αὐτὸ τὸ σχῆμα δὲν ἔγινε ἀντιληπτό. Οἱ τεχνικὲς τῆς φιλμικῆς ἐπεξεργασίας ἦταν σὲ μεγάλο βαθμὸ ὀργανωμένες σὰν θεσμός —κι αὐτὴ ἡ ἐπιβαλλόμενη στὴ δημιουργία τάξη πάρα πολὺ συστηματικὰ ἐφαρμοσμένη— ὥστε νὰ γίνεῖ δυνατόν νὰ κατηγορηθοῦν. Ἐπὶ πλέον τὸ μοντέλο φαίνεταν παγκόσμιο (ἐξαφάνιση τοῦ μεγάλου ρώσικου κινηματογράφου, πολιτοκρία τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ἀπ' τὸ Χόλλυγουντ).



Μπίλλν Γουάιλντερ: «Ἡ λεωφόρος τῆς Λύσεως»



Τζῶν Χιούστον: «Τὸ γεράκι τῆς Μάλτας»



Τζῶν Φόρντ: «Αἰχμάλωτη τῆς ἐρήμου»



Στην πραγματικότητα ή ένοχοποίηση δέν θά μπορούσε νά προέλθει παρά άπ' τό έξωτερικό, άπό ένα κώρο άρκετά ουδέτερο ώστε τό κολλυγουντιανό οκήμα νά μή θιώνεται άπ' τά μέσα άλλα σέ άναφορά, δηλαδή άντιπαραβαλλόμενο με άλλες κινηματογραφικές πρακτικές. Αυτόν άκριβώς τό ρόλο ό εύρωγουντιανό κινηματογράφος έπαιξε τά τελευταία χρόνια. Κι άν έπεκτείνόμαστε πάνω στη ρώσικη πρακτική του κινηματογράφου, είναι γιατί αυτό τό μοντέλο άπέκτησε μιá σπουδαιότητα τελείως ιδιαίτερη μέσα στην ΕΠΑΝΕΚΤΙΜΗΣΗ στην όποία ύποβλήθηκε ό άμερικάνικος κινηματογράφος.

Μπορούμε νά δούμε την αίτία αυτής της άπαιτήσης για έπανεκτίμηση στην άπόκτηση —ή έπανάποκτηση— μιās ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ. Ό κολλυγουντιανός κινηματογράφος, τόν όποιο πίστευαν, με μερικές σπάνιες έξαιρέσεις, άποπολιτικοποιημένο, κατέληξε γι' αυτό τό λόγο στό νά ξυπνήσει μερικές ύποψίες. Κατόπιν ό εύρωγούος θεατής καί κινηματογραφιστής, κατευθύνθησαν προς μιá συνείδηση πιό πλατειά: ΤΗΝ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ. Άπ' έκείνη τή στιγμή τό κολλυγουντιανό μοντέλο φωτιζόταν: όχι μονάχα άποπολιτικοποιημένο όπως τό θεωρούσαν, άλλα ταυτόχρονα ίσχυρά ιδεολογικό. Ή καταστροφή (ή έπί πλέον ή μεθοδική άποδιάρθρωση) αυτού του μοντέλου έγινε τότε άπαραίτητη σάν ή ΜΟΝΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΡΗΞΗΣ ή άποτελεσματικής (άκολουθούμενης άπό άποτελέσματα) συνειδητοποίησης της ιδεολογίας πού τό ύποβάσταζε.<sup>2</sup>

Αυτό τό μοντέλο για τό όποιο μιλάμε τόσο άφηρημένα παραπάνω, άς προσπαθήσουμε νά τό προσεγγίσουμε πιό συγκεκριμένα. Τό κολλυγουντιανό φίλμ, τό είπαμε, είναι πριν άπ' όλα θέαμα. Κι ό κώρος αυτού του θέματος είναι ή Σκηνή. Τό κολλυγουντιανό φίλμ φτιάχνεται όλοκληρωτικά πάνω στη σκηνή —πάνω στό πλατώ. Άπό δύο πηγάζουν δύο μείζονες συνέπειες:

1. Τό γύρισμα στό πλατώ, δηλαδή ή δουλειά της σκηνοθεσίας, είναι ή κυρίαρχη στιγμή της δημιουργίας. Όλες οι άλλες φάσεις της δημιουργίας ύποτάσσονται σ' αυτήν: τό σενάριο είναι μιá προετοιμασία του γυρίσματος, ή ήχητική μπάντα πρέπει νά σεβαστεί τους πραγματικούς ήχους, όπως αυτοί συνοδεύουν την εικόνα (bruitage), ή μουσική πρέπει νά τονίσει (νά δραματοποιήσει) όρισμένες στιγμές, δηλαδή νά διευκολύνει την άνάγνωση. Με τόν ίδιο τρόπο τό φίλμ μοντάρεται με μοναδική έξνοια τό εύανάγνωστο.

2. Τό φίλμ είναι λοιπόν όλοκληρωτικά καθορισμένο άπό κωρο-χρονικούς καταναγκασμούς. Ό αίχμαλτωτισμένος στό γύρισμα κωρό-χρονος δέν θά μεταπλαστεί σέ καμιά κατοπινή στιγμή: Θά παραμείνει σέ μιá καθαρή σχέση άναλογίας με τόν πραγματικό κωρό-χρονο.

Όλόκληρη ή μαγεία πού έξασκείται άπ' τό φίλμ έδρεύει σέ μιá ψεύτικη σχέση άναλογίας πού προσπαθεί νά είσαγάγει: φυσικοποιώντας την καλλιτεχνική δημιουργία ό κλασικός κινηματογράφος της άφαιρεί κάθε άξία: τό έξργο δέν είναι μιá συν-

ειδητοποίηση μιās όρισμένης πραγματικότητας, είναι αυτή ή ίδια ή πραγματικότητα. Ή «κοινωνική» σημασία τό έξργο τέχνης δέν έδρεύει πιá πάνω στην άπόσταση πού παίρνει σχέση με τό πραγματικό, άλλα στην άκρίβεια με την όποία «άποδίδει» (άντιγράφη) αυτό τό πραγματικό.

Νά ή βαθύτερη ιδεολογία κάθε κινηματογράφου πού θεμελιώνεται πάνω στη μαγεία του θεατή, πάνω μόνο στό θέαμα, ταυτισμένο με μυθοποιητικό τρόπο μ' ένα βλέμμα.

Αυτή την ιδεολογική κατανόηση του κολλυγουντιανού (καί γενικότερα του κλασικού) κινηματογράφου, μας την προσέφερε ένας όρισμένος περιθωριακός εύρωπαϊκός κινηματογράφος: ό Γκοντάρ βέβαια, πού κιοριοτοποίησε την παραδοσιακή έννοια του σενάριο καί άπέδωσε την έλευθερία της στην ήχητική μπάντα, άλλα έπίσης κι ό Ντελβί, ό Πολλέ, ό Σκολιμόφσκι, ό Λιούις, ό Τατί, κλπ. καί πιό πρόσφατα ό Στράουμπ, ό Γκαρρέλ, ό Μπορφτουκ...

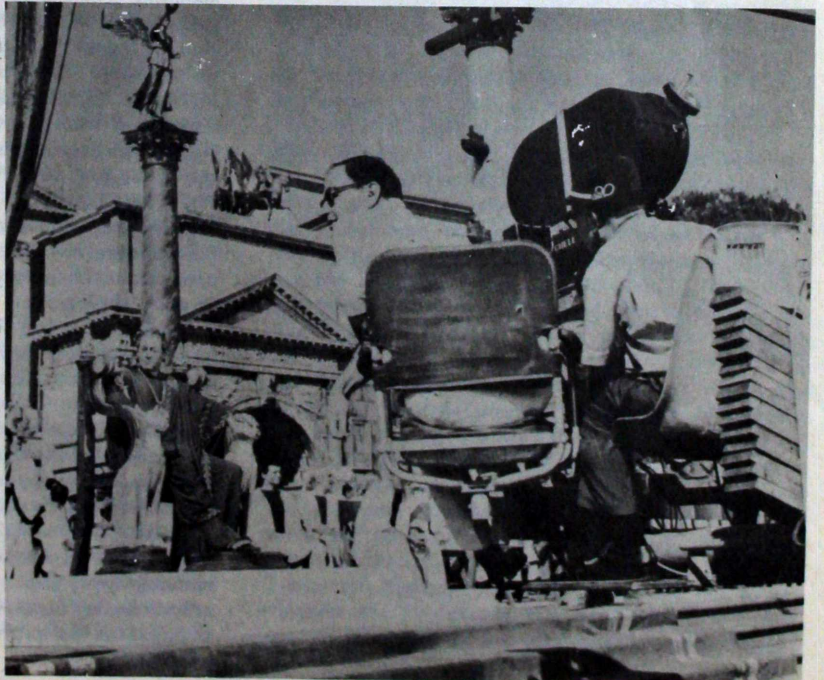
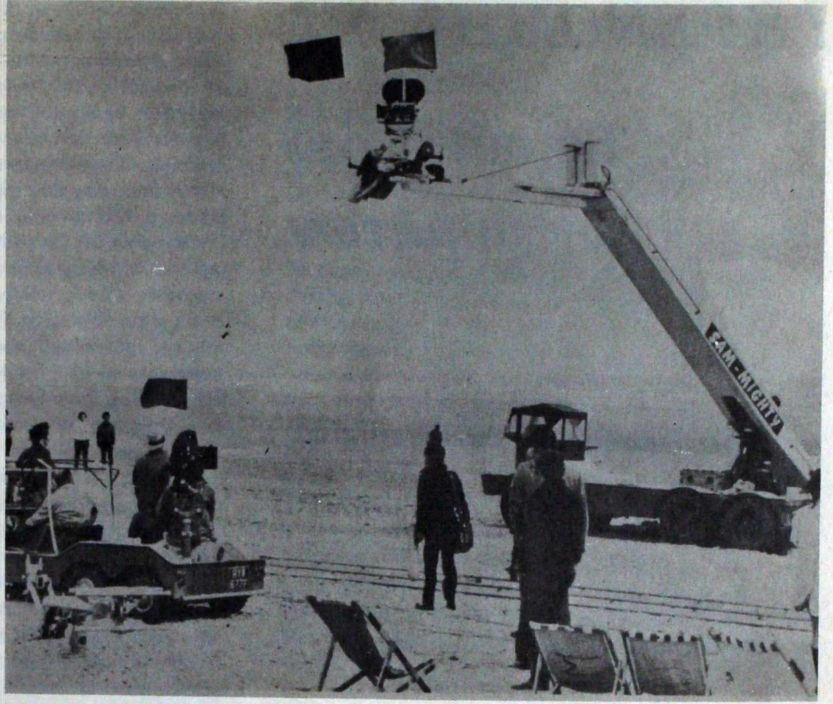
Ή καλλιτεχνική δημιουργία δέν επιτρέπει τις όπισθοδρομήσεις: ένας όρισμένος κινηματογράφος έξησε. Τό «νά κάνει θέαμα», «νά μαγεύεις τό κοινό»... δέν είναι σήμερα πιá δυνατό: ό κινηματογράφος έχασε όριστικά την άθωότητά του.

(1) Άπό τό βιβλίο του «Roman Polanski» έκδ. du Cerf, Παρ 1970.

(2) Τό κολλυγουντιανό φίλμ δέν μπορεί τό ίδιο νά κόψει τους δεσμούς του με την ιδεολογία πού διοικετεί, έφ' όσον ό ίδιος ό μηχανισμός της δημιουργίας του την γεννά. Δέν μπορεί παρά νά την ΑΝΑΔΙΠΛΑΣΙΑΣΕΙ: νά δείξει καθαρά ότι αυτή ή ιδεολογία ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ άπό την πρακτική πού υιοθετεί. Είναι αυτή ή άντανάκλαση πού άπελευθερώνει ένα όρισμένο άριθμό μεγάλων Άμερικανών (Εύρωπαίων, Γαλωνέζων) κινηματογραφιστών άπό την «ιδεολογική άθωότητα», μέσα στην όποία θέλουν καμιά φορά νά τους φυλακίσουν.

Μετάφραση: ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ





Ἐπάνω: πλάνο ἀπὸ τὸ  
 «Ἐνα σὺν ἕνα» τοῦ Γκοιτάρ:  
 ὁ γερανὸς σὰν μειωνυμία  
 τοῦ χολλυγουντιανοῦ πλατιώ.  
 Κάτω: Γύρισμα τῆς  
 «Κλεοπάτρας»: ὁ Μάνκιεβιτς  
 καθισμένος στὸν γερανὸ  
 σὲ θέση ἀνάλογη  
 μὲ τοῦ Καίσαρα.



# ΓΚΡΕΝΟΜΠΛ '72

## Τό συνέδριο των άοράτων

του Μισέλ Δημόπουλου

Κατά παράδοση έγκαιροστημένο στην Τούρ, έδω και χρόνια τό Διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, άναγκάστηκε αύτή τή χρονιά νά τραπέι σέ φυγή μπροστά στό συντριπτικό σκιάχτρο πού ό θουλεύτης - δήμαρχος αύτής τής πόλης, Ρουαγιέ, δέν έπαυε νά κραδαίνει ένάντια στην «έλευθερία τής έκφρασης». Συγκεκριμενοποίηση των άπειλών αύτων ήταν ή άπόφαση πού πήρε ό ίδιος ό Ρουαγιέ νά καθιερώσει μία «δημοτική έπιτροπή έπίβλεψης» των κινηματογραφικών θεαμάτων με πρόσχημα τή «διαφύλαξη του πληθυσμού άπό τήν ήθική άποχαλίωση και τήν κάθε είδους μόλυνση». Κρίνοντας αύτήν τήν άπόφαση σάν τό πρώτο βήμα πρós μία λογοκρισία τοπική και γενικοποιημένη με άποφασιστικά φασιστικό χαρακτήρα, οι Έπαγγελματικές Κινηματογραφικές οργανώσεις διαμαρτυρήθηκαν ένεργητικά και πήραν τήν άπόφαση νά μεταφέρουν τήν έδρα του φεστιβάλ στην Γκρενόμπλ.

Ώθούμενο λοιπόν άπό αύτες τίς συνθήκες τό φεστιβάλ υιοθέτησε άπό τό ξεκίνημά του τήν άρχή τής πάλης ένάντια στη λογοκρισία, αλλά σ' ένα ολόφανερα μετατοπισμένο πεδίο όπου στα πλαίσια συζητήσεων, πού προκαλούσαν ναυτία με τή σύγχυση και τήν άνωφέλειά τους, άρέσκονταν νά ξευμονούν τήν «άπόλυτη έλευθερία» μ' έναν τρόπο ύστερικό και φαντασματικό, γνώρισμα των λεγόμενων «φιλελεύθερων» διανοουμένων και του άστικού τύπου. Άπ' όλα αύτά έβγαине τό συμπέρασμα ότι οι πάντες είναι κατά τής λογοκρισίας, άκόμα κι αύτοι πού διακηρύσσονται σάν δεξιό! Φυσικά, άληθινός λόγος πάνω στη «λογοκρισία» συνδεμένος ύποχρεωτικά με τήν άνάλυση τής εξέλιξης των ταξικών αντίθέσεων μέσα σ' ένα δεδομένο κοινωνικό σχηματισμό δέν έγινε (μιά τέτοια άνάλυση σέ αξιόλογο βαθμό έχει άρχίσει άπό τό περιοδικό CINETHIQUE στα τελευταία νούμερα 11/12 και 13/14). Μέσα σέ μία τέτοια άτμόσφαιρα έξαρσης ό πασίγνωστος στη Γαλλία φιλόσοφος και δημοσιογράφος Μωρίς Κλαβέλ έφτασε στό άπόγειο τής δόξας του, αύτός πού με τό φίλμ του «ΑΝΥΨΩΣΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ», («LE SOULEVEMENT DE LA VIE»), θύμα λογοκρισίας τής ORTF (Όργανισμός Γαλλικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης), είχε προκαλέσει μία πραγματική δημοσιογραφική καμπάνια πού άνατάραξε τους κύκλους των Γάλλων διανοουμένων. Τό φίλμ πού παρουσίασε στη Γκρενόμπλ δέν θάταν παρά άξιόπαινη έργασία εάν στην ουσία δέν έπρόκειτο για ένα προϊόν πού κρύβει δυσάρεστες έκπλήξεις: σ' αύτός μία τέλεια πολιτική σύγχυση—άτυχής παραλληλισμός ένός νοσταλγικού και ιδεαλιστικού Γκωλλισμού και μιας έπαναστατικής, δημαγωγικής και μυθοποιητικής δράσης χρωματισμένης με έναν «κλαυθμηρίζοντα ούμανισμό» με σπιριτουαλιστικές συγκινήσεις— βρίσκειται «ντυμένη» μ' ένα πολύλογο, πομπώδες και μεγαλόστομο στύλ. Η έπιτροπή του φεστιβάλ, πού δέν έμεινε άσυγκίνητη μπρός σ' ένα έργο τέτοιας ποιότητας, του άπέμεινε όμόφωνα τό ειδικό βραβείο τής. Στα παρασκήνια ψιθυριζόταν ότι τοϋτο έγινε για λόγους τακτικής.



Στην Γκρενόμεπλ διαπιστώθηκε για μιά ακόμα φορά ότι η μικρού μήκους ταινία είναι άρρωστη, ότι παραμένει και γι' αυτήν την χρονιά ο φτωχός συγγενής του «κινηματογράφου». Δεν πρόκειται εδώ ν' αναδιπλασιασούμε με δακρύβρεχτα ψεύτικα λόγια αυτό που κατά παράδοση έννοούμε σαν έμπορική «κατάρα» της μικρού μήκους ταινίας, αλλά να κάνουμε μερικές παρατηρήσεις που θά μπορούσαν να συμπεριληφτούν μέσα σε μιά μελέτη πάνω στο θεωρητικό στάτους και την οικονομικό - ιδεολογική λειτουργία των ταινιών αυτών. Έργασία που άπ' όσο γνωρίζω δεν έπιχειρήθηκε ακόμη σε βάθος από τις υπάρχοντα σοβαρά περιοδικά.

1. Θάπρεπε πρώτα να ξεετάσουμε τον όρισμό αυτό που σε τελευταία ανάλυση καθιστά τη μικρού μήκους ταινία ένα Ε Ι Δ ο ς σε σημείο να του άφιερώνται φεστιβάλ (Γκρενόμεπλ, Όμπερχάουζεν, Κρακόβια) όπως άλλου γίνονται φεστιβάλ έπιστημονικής φαντασίας ή φεστιβάλ ταινιών πάνω στον άθλητισμό. Μένει ή έρώτηση: γιατί ένα φεστιβάλ; "Αν πάρουμε Λουί Σεγκέν «ή μικρού μήκους ταινία είναι ένα τέρας» (QUINZAINE LITTERAIRE, No. 138), δεν μπορούμε να μην άναρωτηθούμε αν αυτό το ραντεβού των «τεράτων» δεν έχει άλλα θέληγτρα εκτός από την τερατώδία του. Μπροστά στις έλάχιστες πιθανότητες έμπορικής διανομής που έχουν αυτά τα προϊόντα (τουλάχιστον στις καπιταλιστικές κοινωνίες), δεν είναι παραδοξολογία να διαβεβαιώνουμε ότι τα φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους έχουν γίνει ο κύριος λόγος ύπαρξης, ο έσχατος σκοπός και το στεφάνωμα της δουλειάς του σκηνοθέτη (δεν είναι καθόλου σπάνιο ν' άκούσεις από το στόμα ενός κινηματογραφιστή πως κάνει μικρό φίλμ για τη Γκρενόμεπλ ή τη Θεσσαλονίκη... ). "Ένα είδος συνδρίου κινηματογραφικών τεράτων, οι έφτά μέρες της Γκρενόμεπλ έχουν σά μοναδική δικαιολογία να συντηρήσουν μιά έμμονη πεποίθηση στο μυαλό όρισμένων στερημένων «δημιουργών» γύρω από κάποια ένδεχόμενα δημόσια προσβολής (άνάγκη άναγνώρισης), άπάτη που κρύβεται πίσω από ένα πολιτιστικό άλλοθι προαγωγικού τύπου, όργανωμένη κατά πλειονότητα από έταιρίες και ενώσεις συμφερόντων που δεν είναι καθόλου άσχετες με τη χειροτέρευση της (οικονομικής και ιδεολογικής) κατάστασης της μικρού μήκους ταινίας, στη Γαλλία τουλάχιστον. Μόλις ή έκδήλωση τελειώσει, τά φίλμ στην πλειοψηφία τους θά ξαναγυρίσουν στα κουτιά τους. "Η γιορτή ώστόσο ήταν όμορφη.

2. "Άλλη άναγκαιότητα, να καταγραφούν και να ταξινομηθούν οι τύποι της κινηματογραφικής πρακτικής που είναι δυνατόν να έπισημανθούν στις ταινίες μικρού μήκους. Οι ταινίες αυτές είναι ένα είδος θατήρα προς κάτι άλλο, ένα έπισκεπτήριο που θά έπιτρέψει στο σκηνοθέτη τους να φτάσει στον ΑΛΛΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, τον πραγματικό. Ένταγμένες σε μιά σχέση όπου τους παραωρείται μιά άθλια θέση, οι ταινίες μικρού μήκους δεν θεωρούνται παρά σαν ένδιάμεσος σταθμός για να φτάσεις γρηγορότερα. Για να πειστεί κανείς άρκει να δεί πόσο σπάνιες εί-

ναι οι περιπτώσεις που οι κινηματογραφιστές έπστρεψαν στο μικρού μήκους άφου κάποτε έσπασαν το φράγμα του μεγάλου μήκους. Αυτή ή προσωρινότητα που διατηρείται από οικονομικές έπιταγές έμποδίζει τον σκηνοθέτη του μικρού μήκους να σκεφτεί α) το ιδιόμορφο πεδίο της ταινίας μικρού μήκους, β) την ιδιόμορφη πρακτική του μ' άλλον τρόπο από εκείνον που συζεύγει το μιμητισμό με τη μινατούρα. Βέβαια το μοντέλο εδώ είναι το μεγάλου μήκους φίλμ. Άπ' αυτό λοιπόν προκύπτει μιά άπελπισμένη άπόπειρα να στριμώξεις μιά ιστορία δίχως να έπαι - έγγράψεις τον ίδιο τον περιορισμό που σου έπιβάλλει το είδος αυτό (περιορισμό χρονικό και αισθητικό), που διέπεται από τη φρενετική άνάγκη να παράγει ένα μάζιμου νοήματος μέσα σ' ένα μίνιμου χρόνο. "Η έμπειρία μας από την Γκρενόμεπλ μάς όδήγησε στο συμπέρασμα ότι ή κυριαρχούσα μικρού μήκους ταινία είναι άπ' τη μιά μεριά το πεδίο έκλογής της φιλοσοφικής (μεταφυσικής) θεώρησης και άπ' την άλλη μένει δέσμια της πιό έπίπεδης και άθλιας ιστοριούλας, Άπ' όπου πηγάζει μιά κάποια σχέση με τον εύνουχισμό που θάπρεπε να ξεετάσουμε στο φώς αυτών που είπαμε παραπάνω.

3. Να έπιχειρήσουμε έπί τέλους την ανάλυση της ιδιόμορφης έμπορικής/ιδεολογικής λειτουργίας ή θέσης τους. Πράγμα που κατά τη γνώμη μας είναι και το πιό έπειγον.

\*\*\*

"Η ανάλυση της άπονομής των θραβείων του φεστιβάλ άποκαλύπτει την έλλειψη εύθυκρυσίας μιάς κριτικής έπιτροπής που, παραμελώντας όσα έργα με κάποιο ένδιαφέρον πήραν μέρος στο διαγωνισμό, προτίμησε να παίξει το παιγνίδι της δημαγωγίας άπονέμοντας το α' θραβείο ντοκυμανταίρ - ρεπορτάζ σ' ένα σκηνοθέτη που δεν άξίζει τον κόπο να πλέξουμε το έγκώμιό του, πόσο μάλλον άφου το φίλμ του «Η μάχη των 10 έκατομμυρίων» (LA BATAILLE DES 10 MILLIONS), είχε ήδη την τύχη να κυκλοφορήσει στο έμπόριο. Παρόλες τις άρετές του στην ανάλυση της οικονομικό - πολιτικής κατάστασης της Κούβας το 1970, ιδιαίτερα της μάχης της «ζάφρα» (ζάχαρης) που εκείνο το χρόνο είχε κινητοποιήσει την πλειοψηφία των κουβανέζων εργατών, το φίλμ του Κρίς Μαρκερ πάσχει, κατά τη γνώμη μας, από κάποια δομική άνισοροπία. "Έτσι το δεύτερο μέρος που άποτελείται άποκλειστικά από τον έξαιρητικά αξιόλογο λόγο του Φιντέλ Κάστρο (που άπευθύνει με την εúκαιρία αυτής της χαμένης μάχης ένα διαυγές κατηγορητήριο ένάντια στο δογματισμό και τη μηχανικιστική στάση της έπαναστατικής κυβέρνησης και καλεί τους εργαζόμενους να πάρουν μέρος στις άποφάσεις και να ένισχύσουν τον ιδεολογικό και οικονομικό άγώνα κατά της ίμπεριαλιστικής άπειλής) δίνει στο πρώτο μέρος το ρόλο της εισαγωγής. "Η τελική σεκάνα - του λόγου του Κάστρο - που κατέχει τη θέση και τη λειτουργία της κορύφωσης έτσι όπως μάς έχει συνηθίσει ο κλασικός χολλυουντιανός κινηματογράφος





«Η μάχη τῶν 10 ἑκατομμυρίων», τοῦ Κρίς Μαρκέ

(σὸ οὐδέστερν: ἡ ἔφοδος τῶν Ἰνδιάνων, στὰ γκαγκ-στερικὰ φίλμ: ἡ ἐμφάνιση τῆς ἀστυνομίας) καὶ ποῦ γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι ἔντονα φορτισμένη δραματουργικά, φωτίζει αἰσθητὰ στὰ μάτια μας τὴν ὀλικὴ λειτουργία τοῦ φίλμ: σὲ τελευταία ἀνάλυση ἐξοφλεῖ τὸ χρέος τῆς σ' ἕνα ὀρισμένο ἀφηγηματικὸ μοντέλο ποῦ μᾶς κληρονόμησε ἡ κλασικὴ μυθοπλαστικὴ λογικὴ (τοῦ Χόλλυγουντ) ἡ ὁποία καὶ σήμερα ἀκόμα θαραίνει ἀρκετὰ γιὰ νὰ τὴν ξαναθρίσκουμε θαλμένη (ἀσυνείδητα) σ' ἕνα φίλμ ποῦ λέγεται «πολιτικὸ ντοκυμανταίρ», σὸ ὁποῖο προφανῶς ἡ μυθοπλασία δὲν ἔχει θέση.

Στὴν κατηγορία «μικροῦ μήκους μὲ ὑπόθεση» τὸ θραβεῖο δόθηκε στὸ: «ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ, ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ (LE ROUGE, LE ROUGE ET LE ROUGE) τοῦ Ζὰν-Ζάκ Ἀντριέν (Βέλγιο), μιὰ ἀχαρη παρέλαση εἰκόνων στολισμένη μὲ τίς φαντασιώσεις τῆς Πολωνέζας Μαρούζια, σὸ ὁποῖο δυὸ κύριοι ῥόλοι ἀνήκουν ὁ ἕνας σὸ σπὸρ αὐτοκίνητο τῆς ἀναφερόμενης καὶ ὁ ἄλλος σ' ἕναν κόκορα, σύμβολο τοῦ σύγχρονου φαλλοκεντρισμοῦ.

Ἄς περάσουμε στὰ γρήγορα μερικὰ προϊόντα ὅπου ἡ ὁμολογημένη φιλοσοφικὴ διάθεση δὲν παραθαίνει παρὰ μὲ τὴν μετριότητα ἢ τὴν παντελὴ ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα, ὅπως τὰ: «Η ΠΕΤΡΑ ΠΟΥ ΠΛΕΕΙ» (LA PIERRE QUI FLOTTE) τοῦ Ζ.Ζ. Ἀντριέν κι αὐτὸ (Βέλγιο), «Η ΑΛΙΚΗ, Ο ΜΠΑΜΠΑΡ ΚΑΙ ΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΝΟΥΦΑΡΑ» (ALICE BABAR ET LES QUARANTE NENYPHARS)

τῆς Βιθιάν Μπερτομμιέ (Γαλλία), «Η ΑΓΚΙΝΑΡΑ» (L' ARTICHAUT) τοῦ Μισέλ Κλαρένς (Βέλγιο), «Η ΑΝΑΠΝΟΔΟΓΥΡΙΣΜΕΝΗ ΚΑΡΔΙΑ» (LE COEUR RENVERSE) τοῦ Μωρίς Φρυντλάντ (Γαλλία), «ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΤΑΝ ΑΠ' ΑΛΛΟΥ» (CELUI QUI VENAIT D'AILLEURS) τοῦ Ἀταχουάλπα Λίτσου καὶ Ζὰν - Πῶλ Τορόκ (Γαλλία), «ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΩΝ ΤΟΥΦΕΚΙΩΝ» (AU BOUT DES FUSILS) τοῦ Πήτερ Γκράχαμ (Γαλλία).

## ΕΞΙΣΤΟΡΗΣΗ, ΦΙΞΙΟΝ

Στὴν Γκρενὸμπλ ἡ γραμμικότητα, ἡ ἐξιστόρηση καὶ ἡ ἱστοριούλα ξανακέρδισαν τὸ ἔδαφος ποῦ εἶχαν χάσει τὰ προηγούμενα χρόνια, κάτι σάν ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου μιᾶς ἀστικῆς τάξης κουρασμένης ἀπὸ τοὺς μορφικούς καὶ θεωρητικούς πειραματισμοὺς ποῦ κλόνιζαν τὴ θέση τῆς. Τὸ φίλμ τοῦ Μπόρις Σουναίμ «ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΣ ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΟΥ» (AUTOPORTRAIT D' UN PORNOGRAPHE), (Γαλλία), ἀπεικονίζει πιστὰ αὐτὴν τὴν τάση τοῦ κινηματογράφου. Μὲ βάση μιὰ μηδανιμὴ καὶ ψευτο-τολμηρὴ ἱστοριούλα, τὴν κατὰπτωση ἑνὸς «εἰδικευμένου» πορνογράφου-τεχνίτη ποῦ ἔχει πιά ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὸ ρεῦμα τῶν Σέξ - Σόπ, τὸ φίλμ δὲν ξεπερνᾷ τὸ ἐπίπεδο τῆς καλὰ εἰπωμένης ἱστορίας ὅπου μόνη φροντίδα εἶναι ἡ ἐπιτήδευση τοῦ κάδρου καὶ τὸ παραγέμισμα μὲ γραφικὲς λεπτομέρειες, κι ὄλο αὐτὸ βουτηγμένο σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα χλευασμοῦ, πολὺ ἄ-



θλαβου τελικά. «KAMIG "H H KATACTPOΦIKH KΩ-  
MΩΔIA» (CAMILLE OY LA COMEDIE CATACTPO-  
PHIQUE) τού Κλώντ Μιλλέρ (Γαλλία), δέν είναι πα-  
ρα ένα ύφαντό από κινηματογραφικές άναφορές (Ρε-  
νουάρ, Τρυφώ, θωθός) πού συνδέονται με τόν τρό-  
πο τής φάρσας ή τού μπουρλέσκ. Τό φίλμ πού προσ-  
παθει νά παίξει πάνω σέ πολλά διαφοροτικά στοι-  
χειά (τό κωμικό, τό ποιητικό, τό μπουρλέσκ, τό με-  
λό, τό τραγικό) λαχανιάζει άπ' όλα αυτά πού θέλει  
ν' άνατρέψει). 'Η τελική σκηνή τής έκατόμθης αιώ-  
ρείται μέσα σ' ένα γελοίο πάθος ένώ είναι κι αύτή  
ένα κομμάτι άπ' αυτό πού έχουμε τό συνήθειο νά λέ-  
με «συνοθύλευμα».

Τό «NA DOBRANOC» (Καληνύχτα) τού Τζάνου  
Ζαόρσκι (Πολωνία) και τό «ZONTANH MNHMH» (LI-  
VING MEMORY) τού Τόνυ Σκόττ (Μεγάλη Βρεταν-  
νία), παρόλο πού δέν στεροούνται τελείως ένδιαφέρον-  
τος, είναι κηλιδωμένα τό πρώτο από μία πολυκέντρι-  
κή δομή πολύ προσφιλή στόν πολωνέζικο κινηματο-  
γράφο από τότε πού έμφανίστηκε τό άξισημείωτο  
«ENA XEIPOTPAΦO ΠOY BPEΘHKE CTH SAPA-  
ΓOCCA» (MANUSCRIT TRQVNE A SARAGOSSE)  
τού Βόιτσεκ Χάς, πού έδω θμως έχει μπει φτωχά στήν  
ύπηρεσία μιās παρωδίας ένός είδους πού είναι από  
μόνο του παρωδιακό, άφου πράκειται για τό φίλμ  
φρίκης (προσπαθει νά δείξει τίς κακές συνέπειές του  
πάνω στός τηλεθεατές) και τό δεύτερο από έναν ύ-  
περβολικό και νοσηρό ψυχολογισμό με ψυχαναλυτι-  
κές προσεχάσεις έπιβεβλημένες από μία δθθεν έντυ-  
πωσιακή ίστορία (περιγραφή ένός ψυχωτικού κό-  
σμου: μία ήλικιωμένη γεροντακόρη στολίζει και λα-  
τρεύει τό πτώμα ένός νεαρού ποδηλατιστή πού πάτησε  
αύτή κι ο άδελφός της στο δρόμο) όπου θρίσκονται  
συγκεντρωμένα τά πιό συνηθισμένα τεχνάσματα ένός  
κινηματογράφου τού θάθους (είκόνα όσο τό δυνατόν  
πιό γκριζα, θαρεια και έμφαντική σκηνοθεσία, ήθο-  
ποιία, σιωπές γεμάτες σημασία κλπ...), πού έδω κα-  
ταντᾶ παρωδία τού έαυτού του.

«H KOTA» (LA POULE) τού Λύκ Μπερώ, είναι  
κλασική περίπτωση ταινίας πού τό ένδιαφέρον της  
θρίσκει τελείως άλλου παρά σ' αυτά πού μάς δεί-  
χνει. Μιά άνάγνωση πού θά άρκόταν σ' ότι είναι ό-  
ρατό, πού θ' άναρωτιόταν για τήν έξέλιξη τού μύθου  
και τού ίδεολογικού πλάνου τού φίλμ γρήγορα θά  
κινδύνευε ν' άποθαρυνθει από τήν έκπληκτική κοινο-  
τυπία τών καταστάσεων όπου τά στερεότυπα θρίθουν  
και τό θέμα σχεδόν άπουσιάζει. 'Η δουλειά τού Μπε-  
ρώ τοποθετείται μάλλον σ' ό,τι από τήν μυθοπλασία  
λείπει, στίς τρύπες της, σ' ότι δέν λέγεται σ' ένα λό-  
γο. Λές και πρόθεσή του ήταν νά δείξει, αντίθετα από  
τό σύγχρονο κινηματογράφο πού στηρίζεται πάνω  
στήν άποτελεσματικότητα, αυτό πού συνήθως μάς  
κρύβουν. 'Απ' αυτό άπορεί ένα φίλμ οίκοδομημένο  
άποκλειστικά πάνω στα άδύνατα σημεία, σ' αυτό πού  
θά μπορούσαμε νά όνομάσουμε, όπως θά έκανε ο  
Μέτς, «μη-διηγηματικές» σεκάνς.

"Αν «H KOTA» είναι τό άκρο τής άπο - δραματι-  
κοποίησης, τό «ANABONTAS MIA ΦWTIA» (BUILD-  
ING A FIRE) με τήν ύπογραφή τού Ντέηβιντ Κό-



«Καληνύχτα», τού Τζάνου Ζαόρσκι.



«Καμίγ ή ή καταστροφική κωμωδία», τού Κλώντ Μιλλέρ.





Έπάνω: «Η κότα», του Λνκ Μπερώ.

Κάτω: «Ο θάνατος της γάτας», του Ντινιέ Μπερώ

μαμα (Βρετανία), είναι αντίθετα υπερβολικά δραματοποιημένο. Κλασική και λεπτομερής μεταφορά της νουβέλας του Τζάκ Λόντον —που μās διηγείται τις άπελπισμένες προσπάθειες ενός ανθρώπου που κάτω από 40 βαθμούς στον βορρά του Καναδά θέλει ν' ανάψει μία φωτιά και τελικά άποτυγχάνει (πεθαίνει). Το φίλμ με το πρότυπό του δέν έχει άλλη σχέση παρά την πιστή εικονογράφηση, κι αυτήν όμως πάρα πολύ παραδοσιακή. «Άλλοίμονο σ' αυτόν που προκαλεί τους νόμους της φύσης!» μās λέει ή υπέροχη φωνή του "Όρσον Ουέλλες, έπαναλαμβάνοντας τη φράση του συγγραφέα σ' ένα μεγάλο σχόλιο ήφ, κι είναι τόσο μεγάλος ό δραματοουργικός πλεονασμός της που τελικά εκμηδενίζει το ποθητό αποτέλεσμα.

Πολύ πιό ένδιαφέρον μās φάνηκε το φίλμ του Ντενιέ Μπερώ «Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΓΑΤΑΣ» (LA MORT DU CHAT) (Γαλλία). Στο ένδιάμεσο ανάμεσα στον Πόε και τόν Μπατάγι, το φίλμ παρακολουθεί μία εξέλιξη που κινείται από το άνώδυνο μιάς νατουραλιστικής όπτικής της άγροτιάς και τών συνθειών της ως μιά μακάθρια και υπεροπτική θία που βρίσκεται πολύ κοντά στον όνειρισμό. Δέν είναι πράγματι μιά μαθητεία θανάτου αυτή ή ιστορία του κοριτσιού που, φημωμένο, παρακολουθεί την φρικτή άγωνία όλόκληρης της οικόγένειάς του που έχει δηλητηριαστεί από μιά όμελέτα με μανιτάρια, ένω εκείνο τιμωρημένο άπαγορεύεται νά τή θάλει στο στόμα του, και την τελευταία στιγμή δέν διστάζει ν' αφήσει ένα χαμόγελο νά διαγραφεί στο πρόσωπό του; Αυτή ή «χαρά της εκμηδένισης» (Μπατάγι) «δέν είναι», όπως πολύ σωστά σημειώνει ό Ζάκ Ντερριντά, «ό σπασμός που έρχεται μετά την άγωνία, το μισόγελο που ξεφεύγει τη στιγμή που την έχεις γλυτώσει φτηνά και που κρατά με την άγωνία σχέσεις άρνητικού και θετικού», αλλά είναι ένας παραλληλισμός μ' εκείνη την ήδονή μπρός στο θάνατο που χαρακτηρίζει τη σαντική γραφή. Για νά μιλήσουμε με τά λόγια του Ζώρζ Μπατάγι, «ή εύθυμία δεμένη με το έργο του θανάτου, μού π ρ ο ξ ε ν ε ι άγωνία, τονίζεται από την άγωνία μου και άπ' την άλλη μεριά παροξύνει αυτήν την άγωνία: τελικά ή εύθυμη άγωνία, ή άγωνιώδης εύθυμία, μού προξενούν σέ μιά άλληλοδιαδοχή ψυχρού-θερμού τόν άπόλυτο σπαραγμό» όπου τελικά καταλήγει νά με κάνει ή χαρά νά σπαράζω, αλλά κι αυτήν τη χαρά μου θά την άκολουθούσε ή κατάπτωση άν δέν σπάραζα χωρίς μέτρο μέχρι τέλους». Μ' αυτό το γέλιο το κοριτσάκι (άγγελος ή δαίμονας) τινάζει στον άέρα τη θέση του θεατή που μέχρι εκείνη τη στιγμή θρισκόταν άνετα τοποθετημένος μέσα σέ μιά φειδόν που νόμιζε ότι κυριαρχούσε στο νόημά της. Άπό κυρίαρχος περνά στην τάξη του θύματος.

Γύρω από το φίλμ «ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ ΞΑΝΑ» (UNDERGROUND AGAIN) της Λώρ Γκυκενέμ (Γαλλία), για το όποιο πιθανόν νά ξανακάνουμε λόγο σ' έπόμενο άρθρό μας (έπιχειρώντας νά φέρουμε στο φώς τη σημασία της σεξουαλικής άπεικόνισης στα πλαίσια μιάς κυριαρχούσας ίδεολογίας της άναπαράστασης, που εύνοει την πορνογραφία σάν έπικερδή



πρακτική από οικονομική και ιδεολογική άποψη (έξαπλωση των σέξ - σόπ και των πορνογραφικών εκδόσεων στις λεγόμενες προηγμένες κοινωνίες), αλλά λογοκρίνει κάθε πραγματική γνώση πάνω στο σέξ, ως άρκεστούμε να παρατηρήσουμε ότι εγγράφεται τελείως στο χώρο του πα ρ ι χ ν ι δ ι ο υ έκεινου που συνίσταται στο να μην χρησιμοποιείς πιά ένα μεταφορικό και έλλειπτικό τρόπο (του σέξ εδω), στο να μη δέχεσαι πιά το θεώμενο εις θάρος του «ήδη - Ιδωμένου» ή στο να προσπαθείς να το επιβραδύνεις όσο το δυνατόν περισσότερο, παιχνίδι που χρησιμοποιείται για να δείξει αυτό που δεν δείχτηκε ποτέ — τουλάχιστον σε μιά δόξη. Μέσα σ' αυτήν τη διαδικασία ή πορνογραφία κρατά το μεγαλύτερο ρόλο όπως ίσως και ή έπιστημονική φαντασία. "Αν είναι αλήθεια, καθώς το σημειώνει ο Σέρζ Ντανέ, ότι «δσον άφορά τις εικόνες με τις όποιες συνεχίζουμε να τρεφόμαστε, είμαστε ύποχρεωμένοι να παραδεχτούμε πως το παραπέμπον τους δεν είναι πιά διόλου μιά «πραγματικότητα» που θά είχαμε άποκτήσει την πείρα της, αλλά μάλλον ή φανταστική πείρα την όποία έχουμε ήδη άποκτήσει έφ' όσον τις έχουμε δει σε άλλα φίλμ», ή σκηνή της στοματικής συνουσίας όπως μäs προσφέρεται στο «Άντεργκράουντ ξανά» δίχως την παραμικρή οικονομία στις λεπτομέρειες θ' άποτελούσε άπό τότε και στο έξής μιά άπ' τις «πρωταρχικές σκηνές» ένός κινηματογραφικού άσυνείδητου που παίρνει σιγά - σιγά μορφή μέσα στις άναπαραστάσεις του, άπ' τή στιγμή που ή λογοκρισία αίρεται (τά κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι πράγματι ένας χώρος προνομίουχός αλλά φραγμένος: όλα τά άπαγορευμένα ύποτίθεται ότι αίρονται, αλλά μονάχα στο έσωτερικό αυτού του κλειστού χώρου).

## ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ, ΠΟΛΙΤΙΚΟ

Η μικρού μήκους ταινία άποτελεί κατά παράδοση το πεδίο έκλογής του ντοκουμανταίρ με έθνογραφικό ή ποιητικό χαρακτήρα, σε σημείο που πολύ συχνά μέσα στο πνεύμα των θεατών τά δύο αυτά να είναι συνώνυμα: δεν γνωρίζουμε την μικρού μήκους ταινία παρά κάτω από τή ντοκουμενταρίστική όψη της. Έδω και μερικά χρόνια το «ντοκουμανταίρ» έγινε πολιτικό κι άκόμα ένα όργανο άγώνα που συνεχώς συζητείται αλλά σπάνια έρευνάται, καθρεφτίζοντας τις βασικές αντίφάσεις του «πολιτικού» κινηματογράφου. Η θεολογική έμπιστοσύνη που δείχνουν στο «βιωμένο», στο άκατέργαστο ντοκουμέντο που έγγυάται γι' αυτούς ένα έπιπλέον «ρεαλισμό» ή «θερισμό» (αυτό που θά μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σαν «ιδεολογία του άμεσου») οί περισσότεροι άπ' αυτούς που φτιάχνουν ντοκουμανταίρ μäs φαίνεται ότι έχει ύπαγορευτεί άπό τή ψευδαίσθηση μίας προς άνακάλυψη αλήθειας, παλιό όνειρο του κινηματογράφου που ήθελε να θριασκειται σε άμεση σχέση με τή ζωή. Είναι σά να ξεχνάμε ότι «ή αλήθεια χωρίς καθόλου νάνα έμφυτη στα πράγματα, ύποδεικνύει τήν ποιότητα μίας σχέσης: το ταιριασμα τής γνώσης με το άντικείμενό της». Άλλά αυτό το ταιριασμα δεν είναι έξ άρχής

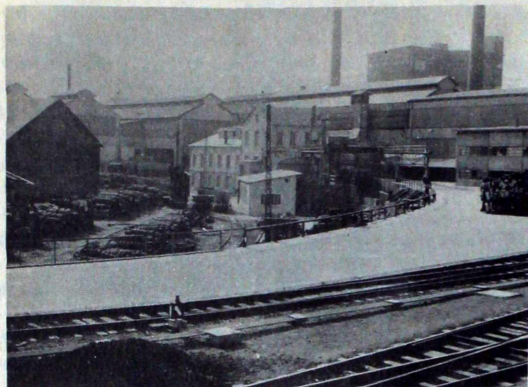
δεδομένο: πρέπει να γίνει σαν άποτέλεσμα μίας διαικασίας. Η άντανάκλαση είναι μιά ένεργητική άντανάκλαση που προύποθέτει μιά δουλειά, δουλειά που δεν είναι έξαγωγή αλλά παραγωγή τής αλήθειας, του ταιριασματος τής άντανάκλασης με τήν πραγματικότητα. Μ' άλλα λόγια: για να καθρεφτίσεις πλέρια ένα πράγμα μες στήν όλότητα του, για να καθρεφτίσεις τήν ούσία του και τους έσωτερικούς του νόμους, πρέπει να προβείς σ' ένα διανοητικό έγχειρήμα ύποβάλλοντας τά πλούσια δεδομένα τής αίσθητής αντίληψης σε μιά έπεξεργασία: πρέπει να κάνεις ένα άλμα από τήν αίσθητή γνώση στήν όρθολογική γνώση». (CAHIERS DU CINEMA 238/239, στο έρθρο «Οι ταξικοί άγώνες στή Γαλλία»: «Χτύπημα στο χτύπημα» του Μαρέν Καρμίς).

Άλλά ή πλειοψηφία σχεδόν των ντοκουμανταίρ ή των φίλμ που λέγονται «πολιτικά» που είδαμε στο φεστιβάλ μäs φαίνεται πως συμμετέχει σ' αυτήν τήν «ιδεολογία του βιωμένου» που ίσχυρίζεται ότι «ή αλήθεια περιέχεται μες στήν πραγματικότητα, μες στή ζωή, και ότι άρκει να τήν άποκαλύψουμε, χρησιμοποιώντας έδω σαν άποκαλύπτήρα τις εικόνες και τους ήχους» (CAHIERS, στο ίδιο). Κι αυτό συμβαίνει με το «ΧΩΡΑΦΙ» (LE PARCELLE) του Ζάκ Λουαζέλε, παραγωγή του Σ. Λ. Ο. Ν. που περιγράφει τή δράση του άναλαμβάνουν τά συνδικάτα άγροτικής εκμετάλλευσης μίας κοινότητας της Λουάρ - Άτλαντικ έναντια σ' έναν ιδιοκτήτη άγροκτημάτων, όπως και με το «ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ» (SUR L'ORDRE DU MOUVEMENT OUVRIER) των Μόρις Τάζμαν και Γκιζέλα Τουχτενάγκεν ('Όμοσπονδιακή Γερμανία), ένα είδος ρεπορτάζ - λιθέλλου, πρόχειρου και συγχημένου, σε τρία μέρη πάνω στους έπαναστατικούς άγώνες στήν Ιταλία, και άκόμα με το «ΠΙΟΙΟΣ ΝΟΙΑΖΕΤΑΙ» (WHO CARES) του Νίκολας Μπρούμφιλντ (Μεγάλη Βρετανία), του όποιου το τουλάχιστον παράδοξο σύμμερασμα είναι ότι οί ντόκερς του Λίβερπουλ καλύτερα να ζούν σε πανάρχαιες και άθλιες τρώγλες (ταξική συντροφικότητα μες στήν μίζερια) παρά σε μεγάλα συγκροτήματα όπου νοιάθουν ξεριζωμένοι κι άποξευμένοι (σά να θριασκόταν μόνον εκεί το πρόβλημα).

Το «ΦΕΝΣ 69» (FENSCH 69) σκηνοθετημένο άπό μιά όμάδα εργατών - σπουδαστών λυκείου, παρόλο που εγγράφεται τελείως μέσα στήν ιδεολογία για τήν όποία μιλούσαμε, έχει το αξιόλογο χαρακτηριστικό ότι προσπαθεί ν' αναλύσει τή συνθήκες ζωής των μεταλλουργών που εργάζονται στή σιδηρουργική αυτοκρατορία τής οικογένειας Ντέ Βεντέλ τής Μωζέλης. Και το κάνει με τόση ώμότητα στις άποκαλύψεις και τέτοια άκρίβεια στήν πληροφορηση που θά μπορούσε να μεταφραστεί στο άκόλουθο συγκεκριμένο έρώτημα: Τι άλλαξε στις συνθήκες διαβίωσης των εργατών του Φένς άπό το 19ο αί; Άπάντηση: Τίποτα ή σχεδόν τίποτα.

Άς σημειώσουμε άκόμα δύο θραζιλιάνικα φίλμ, το «ΤΟ ΑΛΕΥΡΙ ΤΗΣ ΜΑΝΙΟΚΑΣ» (CASA DE FARINA) του Γεράλντο Σάρνο, και το «ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ





ΑΝΘΡΩΠΟΥ» (Α ΜΑΟ ΔΟ ΗΟΜΕΝ) του Πάολο Γλιζάρης, τα όποια υιοθετούν μια μέθοδο πολύ διδακτική, θεμελιωμένη πάνω στο μπρεχτικό μοντέλο για να περιγράψουν την καλλιέργεια της μανιόκας ή την επεξεργασία του δέρματος στην επαρχία της βορειοανατολικής Βραζιλίας. Μέθοδος που δεν αποκλείει ούτε τις κραυγές φρίκης ούτε τις χειρονομίες εξέγερσης.

Το φιλμ του Κριστιάν Μενίλ «Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΝΤΕΜΠΥΤΑΝΤ (LE BAL DES DEBUTANTES), δέν φορτίζεται θετικά ή αρνητικά (πρβλ. τὰ μικρού μήκους του Φρανζύ, προπάντων τὸ «ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΩΝ ΕΝΒΑΛΙΝΤ») παρά μέσα ἀπὸ τὰ διαφοροποιημένα δίκτυα συμπαραδηλώσεων πού ὁ θεατὴς προβάλει σ' αὐτό. Συμπαραδηλώσεις πού ποικίλλουν αἰσθητὰ ἀνάλογα μὲ τὴν κοινωνικο - μορφωτικὴ προέλευση τοῦ θεατῆ' μ' ἄλλα λόγια τὸ φιλμ, εἶδος κοινωνικο - εθνογραφικοῦ θλέμματος πάνω στὰ προκαταρκτικὰ τῆς θρυξελικῆς τελετῆς τοῦ 1970, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀπολογία αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἐκδήλωσης ἀπὸ τοῦς νοσταλγικοῦς τῆς Μπέλ' Ἐπόκ, ἢ σὰν μιὰ ἐξευτελιστικὴ κι ἀσπλαχνη ματιὰ πάνω στὴν θρυξελικὴ «ἐλίτ». Σὲ γενικὲς γραμμὲς λέμε ὅτι τὰ διάφορα νοήματα δέν διοχετεύονται ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ φιλμ, ἀλλὰ εἰσάγονται μέσα σ' αὐτὸ ἐκ τῶν ὑστέρων ὅταν τὸ θλέπει ὁ θεατὴς μέσα σὲ μιὰ αἴθουσα.

### Πέρα ἀπὸ μιὰ ἀπλὴ φιξιόν, ἓνα κείμενο (φιλμικὸ σύστημα)

Ἄν σκοπὸς τῆς σύγχρονης πρωτοπορίας εἶναι ν' ἀπελευθερώσει τὴν πολλαπλότητα τῆς σκηνῆς μὲ τὸ νὰ ἐπιτιθεταί μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο ἐνάντια στὴν «ἀστικὴ ἔννοια τῆς ἀναπαράστασης», στὴν ἰδεολογικὴ ὁμογένεια τῆς ἀστικῆς σκηνῆς, τὸ φιλμ τῆς Ἀνιέλ Βενμπερζέ «Ζεμινά, κόρη τῶν θουνῶν» (Γαλλία) (JEMINA, FILLE DES MONTAGNES), ἐγγράφεται ἐξ ὀλοκλήρου μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀνατρεπτικὴ σκοπιὰ. Εἶναι ἓνα φιλμ πού μᾶς προτείνει μιὰ διαιρεμένη ὕλιστικὴ σκηνή, «πού χτίζεται - γκρεμίζεται μέσα στὴ συνάρθρωση, καὶ στὴ διαλεκτικὴ ἀλληλεπίδραση τῶν ἀποσπασμάτων τῆς» (Πασκάλ Μπονιτισέρ, «Τὸ ἐκτὸς πεδίου/Ἕνας ἐλαττωματικὸς χώρος», CAHIERS 234 - 35). Σὰν ἐξέλιξη μιὰ μικρὴ νουβέλλα τοῦ Σκώτ Φιτζέραλντ («Ἱστορίες τῆς τζάζ»), πού θὰ διαβαστεῖ σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου ὀφφ ἀλλὰ δέν θὰ σκηνοθετηθεῖ μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἔννοια. Καμιὰ ἔγνοια ἐδῶ νὰ «ἀναπαρασταθεῖ» ἢ διήγηση τοῦ Φιτζέραλντ, οὔτε νὰ «φυσικοποιηθεῖ» ὥστε νὰ ἐνισχυθεῖ ἢ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας. Τὸ παιχνίδι πού πρόκειται νὰ λειτουργήσει ἀναφέρεται στὶς «ἐντυπώσεις τοῦ κλισέ» (EFFETS DE CLICHE) πού ἀποτελεῖ γνῶρισμα τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου. Παράλληλα προσφέρεται γιὰ ἀνάγνωση μιὰ ἐπιχείρηση ἐπανάγνωσης τοῦ «κλασικοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου σ' ἓνα ἀπ' τοὺς περισσότερο γόνιμους καὶ περισσότερο ἐπικαθορισμένους ἰδεολογικὰ μῦθους του, αὐτὸν τῆς Γυναίκας - Στάρ. Τὸ παραπέμπον δέν εἶναι διόλου πιά μιὰ «πραγματικότητα» μέσα στὴν ψεύτικη ἀθωότητά της

Ἐπάνω: «Φῆνς 69» (συλλογικὸ)

Κάτω: «Ρέκδιεμ», τοῦ Πῶλ Μπεσώ



πού πρέπει ν' αναπαραχτεί με τόν τρόπο τής μεταβατικότητας, αλλά μάλλον ένα άλλο κείμενο (Φιτζέραλντ/Χόλλυγουντ), κλασικό, πάνω στο οποίο θα ασκηθεί θία. «Στήν πραγματικότητα δέν υπάρχει σήμερα κανένας τόπος γλώσσας έξωτερικώς πρὸς τήν άστική ιδεολογία: ή γλώσσα μας έρχεται άπ' αυτήν, μένει κλεισμένη σ' αυτήν. Ή μόνη δυνατή άναπαύση δέν είναι ούτε ή άντιμετώπιση, ούτε ή άποδιάρθρωση, αλλά μονάχα ή κλοπή: νά τεμαχίσουμε τό άρχαιο κείμενο τής κουλτούρας, τής έπιστήμης, τής λογοτεχνίας, καί νά διασπείρουμε τά στοιχεία του σύμφωνα με παραγνωρισμένες φόρμουλες, με τόν ίδιο τρόπο πού μασκαρεύεις ένα κλεμμένο έμπόρευμα» (Ρολάν Μπάρτ: «Σάντ, Φουριέ, Λογιδάκ»). Τό νά ξαναεξετάσουμε τό χολλυγουντιανό μύθο, είναι λοιπόν νά του κλέψουμε ό,τι τό καλύτερο έχει, δηλαδή τή γραφή του. Αυτό πρὸς τό οποίο τείνει τό «Ζεμινά» είναι ή έπανεγραφή/έπανάρθρωση αὐτῶν τῶν έντυπώσεων γραφής/έντυπώσεων κλισέ μέσα σ' ένα κείμενο, όπου στερημένες από τίς πρωτόγονες (μυθολογικές) συμπαρηλώσεις τους, ξαναθρίσκουν μιá κατάσταση σημαίνουσα, επενδυμένες μέσα σ' ένα παιχνίδι τοῦ οποίου ή πρακτική παραμένει σύμφωνα με τή γνώμη μας ή μόνη δυνατή αισθητικά πρακτική (πού μπορεί νά έξισροπησει μιá άλλη αντίληψη τοῦ λόγου πού θά ήταν ό λόγος τής κυριαρχίας). Παιχνίδι έντυπώσεων γραφής, αλλά έπίσης παιχνίδι χώρων (ή σχέση πεδίου/έκτός - πεδίο πού γενικά στόν κλασικό κινηματογράφο άποκρύβεται άφού ή προσπάθειά του τείνει, αντίθετα, πρωτ' άπ' όλα νά έννοπησει αυτό πού είναι κομματιασμένο: τή «κλασική σκηνή», μέσα σέ μιá θέληση συνέχειας καί όμογένειας, έδῶ ή σχέση αὐτή έγγράφεται μέσα στήν ίδια τή λειτουργία τοῦ φιλμ, παίζεται σ' αυτό: τό έκτός - πεδίου δέν θεωρεΐται πιά έδῶ σάν πλασματικό τόπος άγκυροδότησης τοῦ φανταστικού, αλλά ύποδείχεται σάν τόπος έργασίας, πλατῶ) καί παιχνίδι διαρκειῶν (έπιμονή τοῦ γκρό - πλάν =έξαφάνιση τοῦ θάθους= έλαττωματική ιδεολογία τοῦ όρατοῦ). Έάν παίρνει σάν σημαίνουσα άρχή της τό παιχνίδι ή «Ζεμινά» δέν διαλεκτικοποιεί λιγότερο τή μεγείνα (έλεξη/άποστροφή) πού θά κινδύνευαν νά προκαλέσουν οί ίδιες της οί έντυπώσεις γραφής: ό σκοπός της στήριζεται άκριβῶς «στό νά άμφισβητεΐ με έπιμονή, άμεσα καί ξεκάθαρα, αυτό πού γοητεύει χωρίς νά ύπολογίζει τήν ποιητική κουζίνα» (Ζώρζ Μπατάγι).

Έκτός από τό «Ζεμινά» ή πιό έκρηκτική έπιτυχία αὐτοῦ τοῦ μαρσθάνιου ταινιῶν μικροῦ μήκους, ήταν χωρίς άμφιβολία τό γαλλικό φιλμ τοῦ Πῶλ Μπεσό «Ρέκβιεμ», από μιá νουβέλλα τοῦ Φιλίπ Σολλέρς. Ρέκβιεμ γιά έναν πεθαμένο, γύρω άπ' τόν οποίο λίγα πράγματα άποκαλύπτονται άπ' τό στόμα τοῦ παπᾶ στόν έπικήδειο λόγο. Άφετηρία τής άφήγησης, άποτελεΐ τό άντικείμενο μιᾶς έπιτάφιας άναπαράστασης, ενός ένταφιασμοῦ. Τό ρέκβιεμ πού δέν είναι τίποτα άλλο παρά μιá προσευχή γιά τούς νεκρούς στήν καθολική έκκλησία, άποτελεΐ έδῶ ένα από τά κύρια στοιχεία αὐτῆς τής Ιερουργικῆς άναπαράστασης τής κηδείας. "Όσο γιά τή νέα γυναίκα πού σέρνεται πάνω

στούς τοίχους τής έκκλησίας όπου γίνεται ή νεκρική τελετή καί πού στοιχειώνει τό νεκροταφεΐο όπου γίνεται άργότερα ή ταφή, ποιá άλλη μπορεί νά είναι από αὐτή πού καταφεύγει στή νεύρωση, αὐτή πού, άρνούμενη τήν πραγματικότητα (δηλώνοντας έτσι τόν πόθο της), κλείνεται σέ μιá φανταστική συντήρηση τοῦ χαμένου άντικειμένου μέσα σέ μιá παραισθησιακή έπένδυση. "Ε τ σ ι ή φ ω τ ο γ ρ α φ ί α τ ο ὕ ζ ω ν τ α ν ο ὕ α κ ό μ α ν ε α ρ ο ὕ, πού περιγράφεται άπ' αὐτήν, άποκτᾶ τήν άξία ενός φετιχ, άληθινός δεσμός συναισθηματικῆς έξάρτησης άναφερόμενος στήν άρχαϊκή εικόνα ενός χαμένου σώματος. Αὐτή άκριβῶς ή διαδικασία πού περιγράφηκε άπ' τόν Φρόντ, ύλοποιεΐται στοῦ φιλμ' «Στήν έγκαθίδρυση ενός φετιχ, γράφει ό Φρόντ, μοιάζει περισσότερο σάν νάχουμε νά κάνουμε με μιá διαδικασία πού θυμίζει τό σταμάτημα τής άνάμνησης στήν τραυματική άμνησία». Τό ένδιαφέρον τοῦ φιλμ τοῦ Μπεσό όφειλεται σ' αὐτή τή σύγκλιση στοιχείων πού προέρχονται από διαφορετικά πεδία καί προωθούνται στήν τάξη τῶν φετιχ, ακόμα καί τό μεγάλο τελικό τράβελινγκ πού μάς άποκαλύπτει τά διάφορα τεχνικά μέσα πού χρησίμεψαν στοῦ γύρισμα τοῦ φιλμ καθιστώντας καί καταγγέλοντας σέ τελευταία άνάλυση τόν έξω από τό φιλμ χώρο σάν χώρο κατ' έξοχήν φετιχιστικό. "Όχι όμως όπως σέ μερικά «μοντέρνα» φιλμ με τόν τρόπο τής φαφνικῆς, άποκαλυπτικῆς, άναντίρρησης, παρουσίας, αλλά μάλλον σάν μιá άργή μετάθεση, παράγοντας έτσι μιá έντύπωση ρήξης άφού εκείνη ή «άλλη σκηνή» πού θάζει μέσα στή φισιόν δέν άποτελεΐ ένα κρύψιμο του ντεκόρ αλλά τό άμείστο του συμπλήρωμα. Μ' άλλα λόγια ή τελική έγγραφη τοῦ «πραγματικού έκτός πεδίου» τής φισιόν δέν άποτελεΐ τό άνάποδό του, αλλά τήν προέκτασή του στοῦ μέτρο πού ένα άλφα όργανο, ή κάμερα γιά παράδειγμα, δέν είναι τίποτε άλλο παρά ένα φετιχιστικό άντικείμενο άνάμεσα σ' άλλα (τήν κηδεία, τή θρησκευτική τελετή, τή φωτογραφία), καί θρίσκειται στοῦ ίδιο έπίπεδο μ' εκείνα.

\* \* \*

Κλείνοντας αυτό τό άφιέρωμα στοῦ φεστιβάλ, με τίς κάπως άσυνήθιστες διαστάσεις, θέλω νά σημειώσω τό ένδιαφέρον τοῦ έλληνικοῦ, έντός συναγωνισμοῦ, φιλμ «οί Δράκοι» τοῦ Άριστόπουλου, πού έπίτηδες δέν αναφέρθηκα σ' αυτό προτιμώντας νά μεταθέσω τήν άνάλυση του σ' ένα άρθρο πού θά τό τοποθετοῦσε στοῦ πλαίσιο όπου άνήκει: τοῦ έλληνικοῦ κινηματογράφου. Πράγμα πού θά έπέτρεπε ν' αναφεροῦν κι όρισμένα ειδικά προβλήματα (λογοκρισία καί άλλα) τοῦ έλληνικοῦ μικροῦ μήκους.

Τελειώνοντας ἄς σημειώσουμε ότι άπ' τήν πληθώρα τῶν σφαιγιαζομένων ζῶων καί τῶν σκοτωμένων ποδηλατιστῶν πού άντιμετωπίσαμε μέσα στοῦ φιλμ μικροῦ μήκους, θγάζουμε τό συμπέρασμα ότι τά κυρίαρχα φαντάσματα τῶν νέων σκηνοθετῶν ταλαντεύονται ακόμα άνάμεσα στοῦ «Άίμα τῶν ζῶων» τοῦ Φρανζ καί τοῦ «Θάνατο πού ποδηλάτη» τοῦ Μπαρντέμ.

ΜΙΣΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ







# Ἡ δέση τοῦ βασιλιᾶ

## ἢ ὁ Χίτοκοκ καὶ τὸ πτώμα τοῦ πουθενά

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

«Ἴσως νὰ ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκειθ κάτι σὰν τὴν ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης καὶ τὸν καθορισμὸ τοῦ διαστήματος πὸν αὐτὴ ἀνοίγει. Ἐπιχειρεῖ πράγματι ν' ἀναπαράσταθῆ μέσα στὸν πίνακα σ' ὅλα τῆς τὰ στοιχεῖα, μὲ τὶς εἰκόνες τῆς, τὰ βλέμματα στὰ ὁποῖα προσφέρεται, τὰ πρόσωπα πὸν κάνει ὁρατά, τὶς κινήσεις πὸν τὴν γεννοῦν. Ἄλλ' ἐκεῖ, μέσα σ' αὐτὴ τὴ διασπορά πὸν ταυτόχρονα δέχεται καὶ ἐκδέχεται, ἓνα οὐσιαστικὸ κενὸ δηλώνεται ἐπιτακτικὰ ἀπ' ὅλες τὶς μεριές: ἡ ἀναγκαῖα ἐξαφάνιση αὐτοῦ πὸν τὴν θεμελιώνει, — αὐτοῦ μὲ τὸν ὁποῖο μοιάζει καὶ αὐτοῦ στὰ μάτια τοῦ ὁποῖου δὲν εἶναι παρὰ ὁμοίωτη. Καὶ ἀκόμη τὸ ὑποκείμενο αὐτὸ — πὸν εἶναι τὸ ἴδιο — ἔχει πάθει ἐκθλιψη. Καὶ ἐπὶ τέλος, ἐλεύθερη ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση πὸν τὴν ἀλυσοδέει, ἡ ἀναπαράσταση πορεῖ νὰ δοθῆ σὰν καθαρὴ ἀναπαράσταση»

ΜΙΣΣΕΛ ΦΟΥΚΩΙ

Τὸ Χίτοκοκικὸ κείμενο εἶναι ἓνα κείμενο ἀπωθημένο. Ἄπ' τὴν πρόταση αὐτὴ πηγάζουν οἱ δύο ἀκόλουθες:

I. Ἐκεῖνος πὸν εἶναι τὸ αἶτιο καὶ ὁ κινητῆρας τῆς ἀπώθησης δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀσπικὴ ἰδεολογία.

II. Στὴ θέση τοῦ ἀπωθημένου κείμενου ἔχει εἰσβάλλει ἓνα ἄλλο κείμενο - φετίχ, πὸν κατασκευάστηκε ἀπὸ τὴ συνείδηση τῶν θεατῶν τοῦ κινηματογράφου καὶ ἀπὸ τοὺς κριτικούς τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν κινηματογραφικῶν περιοδικῶν. Οἱ

γραμμὲς αὐτὲς θάξιζε ν' ἀναλυθοῦν περισσότερο, μὰ καὶ ὁ Χίτοκοκ σημειώνει τὸ ἀποκορύφωμα καὶ τὴ δύση μιᾶς ὀλόκληρης τέχνης (καὶ ἄς τὸ ποῦμε ἀπὸ τώρα: τοῦ κλασικισμοῦ), ὄντας ἓνας ἀπ' τοὺς χαρακτηριστικότερους καλλιτέχνες τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.

### I

Στὸ μέτρο πὸν ἓνα φιλμ ἐγγράφεται στὸ διάστημα μιᾶς ἰδεολογίας, ὄντας καθαρὰ ἓνα ἰδεολογικὸ προϊόν, ἔχει ὅλες τὶς δυνατότητες νὰ καταστήσει ἄθωα τὰ στοιχεῖα μιᾶς ἄλλης ἰδεολογίας πὸν θάταν δυνατόν νὰ δημιουργήσουν χάσματα καὶ κενὰ στὸ ὑποτιθέμενο ὁμογενὲς καὶ ἐνιαῖο σῶμα τῆς. Ἡ διαδικασία αὐτῆς τῆς ἀπορρόφησης τῶν ἰδεολογικῶν ἐντυπώσεων, πὸν ἀναπτύσσονται μέσα σὲ μιὰ ὄλο καὶ αὐξανόμενη ἀπόστασῃ ἀπὸ τὴν ἤδη σχηματισμένη ἰδεολογικὴ κατασκευή, συνίσταται ἀκριβῶς στὸ νὰ ἐξομαλύνει τὶς διαφοροποιητικὲς ἐνέργειες πὸν δροῦν μὲ σκοπὸ τὴν δημιουργία μιᾶς ἀπότμησης ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντικείμενα στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς ἰδεολογίας. Τὴν ἀπόσταση αὐτὴ ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία θὰ προσπαθῆσαι νὰ καταδείξει ὅχι σὰν μιὰ δ ι α φ ο ρ ἄ ἀλλὰ σὰν μιὰ π ο ι κ λ ἰ α : ἄς μιλήσουμε πὸν καθαρὰ: ἐκεῖνο πὸν ἔχοντας σὰν ἀφετηρία τὸν ἴδιο τὸν ἐσωτερικὸ κῶρο τῆς κυριαρχοῦσας ἰδεολογίας ἀποσπᾶται ὄλο καὶ περισσότερο ἀπ' τοὺς μηχανισμοὺς σύνδεσθός του μὲ τὸν ὀμφάλιο λῶρο τῆς (δηλ. μὲ τὴν «μεταφορικὴ σημαντικὴ κυριαρχία» καὶ τὴν «μετανομικὴ συντακτικὴ κυριαρχία» σύμφωνα μὲ τὸν Thomas Herbert<sup>2</sup>), δηλαδὴ ἐκεῖνο πὸν παρουσιάζεται σὰν στοιχεῖο ὑποδλωτικὸ μιᾶς δ ι α φ ο -



ρ ᾱ ς ανάμεσα στην κυριαρχούσα ιδεολογία και σε μιὰ ἄλλη πού πρόκειται νὰ πάρει σάρκα και ὀστά, ἡ ἴδια ἢ κυριαρχούσα ιδεολογία ἀδυνατώντας νὰ ἐξουδετερώσει τὴν διαφοροποιητικὴ φύση του (καὶ συνεπῶς ἐχθρική) θὰ προσπαθῆσει νὰ τὸ ἐπανεγγράψει στὸ ἴδιο της τὸ ὑφάδι, σὰν μιὰ παραλλαγή τοῦ ἑαυτοῦ της. Μ' αὐτὴ τὴ διαδικασία ἔπαν - εγγραφῆς τὸ στοιχεῖο τῆς δεύτερης ιδεολογίας δὲν θὰ ἐξαλειφτεῖ τελείως, ἀλλ' ἀντίθετα θὰ παραμείνει μεταμφιεσμένο και σε μιὰ ἄλλη θέση ἀπὸ ἐκείνη πού κανονικά θὰ βρισκόταν. Ἐγγράφεται ἔτσι σε μιὰ τέλεια γραμμικὴ ἄλυσίδα, στὴν ὁποία ὁ "Ἴδιος δὲν παύει νὰ ἐπανέρχεται κάτω ἀπ' τὴς (ὑποτίθεται) διαφορετικὲς μορφές του: ἡ «δ ι α φ ο ρ ᾱ» δὲν ὀφείλεται ἐδῶ παρὰ στὰ συνεχῆ μετακρίσματα, στὶς ἐντυπώσεις ἀποκρυψῆς, μεταμφίσεως και ξεγελάσματος πού ἡ κυριαρχούσα ιδεολογία βάζει σὲ κίνηση. Ἡ διαφορὰ θὰ εἶναι λοιπὸν μιὰ ἀνάδυση τοῦ "Ἰδιοῦ μέσα ἀπ' τὸν "Ἴδιο, τὸ συνεχῆ καθρέφτισμα τοῦ ὑποκείμενου μέσα σε μιὰ διαδοχὴ γεγονότων ἀπ' τὴν ὁποία ἔχει ἀπωθηθεῖ ἡ ἀνάδυση τοῦ "Ἄλλου, δηλαδὴ τὸ διάστημα τὸ ὁποῖο σημαδεύεται ἀπ' τὸ σχηματισμὸ αὐτῆς τῆς διαφορᾶς, σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα τῆς ιδεολογίας. "Ἄν ὑποθεθεῖ ὅτι τὸ στοιχεῖο γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάμε ἐγγραφόμεν οὐκ ἔστι (δηλαδὴ σὰν διαφορετικὸ) μέσα σ' ἕνα κείμενο, αὐτόματα τὸ κείμενο αὐτὸ θὰ τὸ ἐνέγραφε στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κυριαρχούσας ιδεολογίας, σὰν ἕτερογενὲς πρὸς αὐτὴ, θὰ τοῦ παραχωροῦσε τὴν πραγματικὴ του θέση: τὴ θέση τοῦ "Ἄλλου. Ἡ γραμμικὴ ἄλυσίδα τοῦ οὐσιαστικοῦ ταυτολογικοῦ σχηματισμοῦ θὰ διαρρηγνυόταν πρὸς ὄφελος μιᾶς μὴ - γραμμικῆς ἀντίληψης τῆς ιδεολογίας, ὁ "Ἄλλος δὲν θὰ μεταμφιζόταν στὸν "Ἴδιο.

Στὸ μέτρο πού ἡ ιδεολογία τοῦ κλασικισμοῦ κι ἡ ἀστικὴ ιδεολογία συναντῶνται σ' ἕνα κοινὸ σημείο, σ' ἐκεῖνο ὅπου εἴμαστε βυθισμένοι στὴν «πεποίθηση ὅτι τὸ σημαίνον κείμενο β ρ ῖ σ κ ε τ α ἰ « π ῖ σ ω » ἀ π ' τ ὸ σ η μ α ῖ ο ν » (Thomas Herbert, στὸ ἴδιο), μπορούμε νὰ καταλάβουμε τὴν ἐγγραφὴ τοῦ Χιτσκοκικοῦ κείμενου μέσα στὴν ιδεολογία τοῦ κλασικισμοῦ και τὴν ἀδιόρατη κατεῦθυνσή της ἔξω ἀπ' τὸ πεδίο της, τὴ βαθμιαία και ουστηματικὴ ἀποκόλλησή του ἀπ' τὴς πρωταρχικὲς δομὲς τῆς κλασικῆς τέχνης, ἀλλὰ και τὴν τελικὴ ἀδυναμία του νὰ ἐγγραφεῖ σ' ἕνα κῶρο μὴ - κλασικό. Μ' ἄλλα λόγια: τὸ Χιτσκοκικό κείμενο ἐγγραφόμενο ἀρχικά μέσα στοὺς μηχανισμοὺς τῆς δημιουργίας τῆς ἀστικῆς ιδεολογίας, ἀποτυπώνονται πρὸς ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ τεχνικῶν/ιδεολογικῶν/αισθητικῶν ἀρχῶν πάνω στὸ σῶμα του κατὰ τὴ διάρκειά της κατασκευῆς του, ἀρχίζει νὰ παίρνει μιὰ μικρὴ στὴν ἀρχὴ και μεγαλύτερη κατόπιν ἀπόσταση σὲ σχέση μὲ τὸ ἴδιο τὸ πεδίο τοῦ σχηματισμοῦ του, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ὁποῖο ἀπόκτησε ὄντοτητα, γιὰ νὰ ἀπομακρυνθεῖ διαδοχικά ἀπ' τὸν πυρῆνα τῆς ιδεολογικῆς κατασκευῆς και νὰ ἀγγίξει τὰ ὅρια τούτης τῆς ιδεολογίας: ἀλλὰ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο κι ἀφοῦ δοκιμᾶ-

σει ὅλα τὰ ὑλικά της και τὴν ἀντοχή τους, θὰ κλειστεῖ και τὸ ἴδιο μέσα στὸ διαυγῆ κύκλο τοῦ κλασικισμοῦ: ποτὲ δὲν θὰ κατορθώσει νὰ ὑπερβῆ τὰ ὅρια του: θὰ παραμείνει κάπου ανάμεσα στὸ θάνατο τοῦ ὑποκείμενου τῆς κλασικῆς τέχνης και στὴν κυοφορία ἑνὸς ἄγνωστου ὑποκείμενου πού ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος θὰ προσπαθῆσει νὰ φέρει στὸ φῶς (βλ. τὸ κείμενο τοῦ Κανὲ «Πάνω στὴ σχέση θέαμα - θεατῆρ»).

Φαίνεται ὅτι ἡ ἐγγραφὴ τῶν κλασικῶν κωδικῶν βρῆκε στὸ Χιτσκοκ τὴν τέλεια μορφή της: ὅτι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ τέλεια ἐγγραφὴ ἔφτασε κάποτε σ' ἕνα σημεῖο κορεσμοῦ, στὸ ὁποῖο τὸ σημαῖνον βρέθηκε σὲ π ε ρ ῖ σ σ ε ι α σὲ σχέση μὲ τὸ σημαίνον: ὅτι ἡ δυσαναλογία αὐτὴ ἄρχισε νὰ κάνει δυνατὴ τὴν ἐπανεγγραφὴ τῶν σημαίνοντων πού τὸ κείμενο τοῦ κλασικισμοῦ δὲν ἦταν πιά σὲ θέση νὰ βάλει σὲ μιὰ τάξη: ὅτι τὸ Χιτσκοκικό κείμενο μετατρεπόταν σιγὰ - σιγὰ σ' ἕνα εἶδος θεωρητικοῦ ὄργανου πού ἐγγραφόταν ταυτόχρονα μέσα κι ἔξω ἀπ' τὰ πλαίσια μιᾶς ἀναπαράστασης. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ φιλμ τοῦ Χιτσκοκ δὲν μμοῦνταν πιά, τυφλά τὸ κλασικὸ ἀναπαραστατικὸ μοντέλο: ἄρχισαν δειλὰ μὰ ὀλόκληρη δουλειὰ πάνω στοὺς τρόπους λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ μοντέλου, στὴ διαφάνεια και τὴν ἀθωότητά του. Ἡ ἀστικὴ ιδεολογία ἀπώθησε αὐτὴ τὴ δουλειὰ μὲ τὴ μέθοδο πού παραπάνω ὑπαινιχτήκαμε σύντομα.

Τί ἐννοοῦμε «ἀπώθηση»; Θὰ μπορούσε κάποιος νὰ μᾶς ἀντιπείνει ὅτι ἡ λαϊκὴ ἐπιτυχία τῶν φιλμ τοῦ Χιτσκοκ, τ' ὄνομά του, ἡ «ἀναγνώρισή» του δὲν προδίδουν καμιά ἀπώθηση, ἀλλ' ἀντίθετα ὅτι δείχνουν τὸ μέτρο τῆς ἐπιτυχίας του και μάλιστα τῆς λαϊκῆς του ἀπῆχησης. Ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ «ἐπιτυχία» εἶναι πού μᾶς κάνει καχύποπτους γιὰ τὴ σχέση τοῦ Χιτσκοκ μὲ τὸ κοινὸ του, «ἐπιτυχία» πού βρίσκεται ἐνοσηματωμένη μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς ιδεολογίας καταναλωτικῆς, ὅπου ἡ ποσότητα ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ποιότητας. Ἡ δουλειὰ τοῦ Χιτσκοκ ἀπωθήθηκε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἀπωθήθηκε ἡ δουλειὰ τοῦ Δάντη (καθὼς ἔξωκα τὸ τονίζει ὁ Φιλίπ Σολλέρς<sup>3</sup>): μὲ τὸ βύθισμα τοῦ κειμένου του μέσα σὲ μιὰ πληθώρα ἀπὸ ἐξυμνητικὲς ἐρμηνεῖες, θεολογικὲς ἐνατενίσεις και φιλολογικὲς ἐξαρτήσεις: μὲ τὴν τοποθέτησή του στὸ κῶρο τοῦ «μεγάλου», δηλαδὴ τοῦ ταμπού, ὅπου τὸ ἀντικείμενο θαυμάζεται σὰν μνημεῖο τέχνης πού ἀπαγορεύεται νὰ σχολιαστεῖ, δοσμένο μὰ γιὰ πάντα, αἰώνιο. Τὸ κείμενο ἔτσι παραμένει ἄθικτο, ἀσχολίαστο, τόσο περισσότερο ὅσο περισσότερο σχολιάζεται: «... ἕνα χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ἀστικῆς πολιτιστικῆς οἰκονομίας: ἡ ἀνεπαρκεία τῆς ἀποστήθισης ἔτσι ὅπως εἶναι τὸ γράμμα τοῦ δικοῦ της κειμένου κι ἡ τάση της νὰ τὸ ἀντικαταστήσει μὲ κάθε εἶδος μετα - κείμενα —ἐρμηνεῖες, σχόλια, περιλήψεις— πού προσπαθοῦν κατὰ κάποιο τρόπο νὰ ἐμφανιστοῦν σὰν τὸ ἴδιο τὸ γράμμα» (Συλβί Πιέρ<sup>4</sup>).

Μὲ τὸ Χιτσκοκικό κείμενο συνέβη ὅτι και μὲ τόσα ἄλλα (ὅπως τὸ Μπεργκμανικό, τὸ 'Αιζενστα-



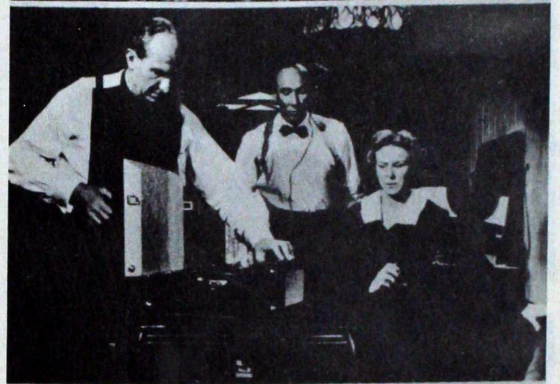
ϊνικό, τὸ Χωκοϊκό, τὸ Ὀφυλισκὸ κλπ.): πνίγηκε μέσα στὸ «σκολιασμό» του· τὰ κείμενα πὸ τὸ σκολίασαν (καὶ θὰ μιλήσουμε παρακάτω γι' αὐτὰ) προτάθηκαν ὡς ἀπλὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Χίτοκοκικοῦ κειμένου, ὡς ἐπαναλήψεις του, ἀγνοώντας ὅτι μόνον ὡς ἑτερογενῆ ὄργανα ἀνάλυσης θὰ εἶχαν κάποια πιθανότητα νὰ διερευνήσουν τὶς δομὲς του κι ὅτι ἀναδιπλασιάζοντας τὸ σημαϊνόμενόν του μέσα σὲ μιὰ λειτουργία καθαρὰ φαντασματικὴ δὲν ἔκαναν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ χάνουν ἀπελπισμένα τὸν τελευταῖο δεσμὸ ἐπαφῆς μαζί του· ἀποτέλεσμα: τὸ ἐρμηνευτικὸ ντελίριο τοῦ κριτικοῦ λόγου, ντελίριο πὸ ζεῖ κάτω ἀπ' τὸ φάσμα τοῦ εὐνουχισμοῦ, ἀποκάλυψε τὴ νευρωτικὴ δομὴ (γιὰ νὰ μὴ πῶμε ναρκισιστικὴ) τοῦ κριτικοῦ κειμένου καὶ τὴ θεολογικὴ ψευδαίσθησή του· ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία χαράζεται πάντα ἀπ' αὐτὲς τὶς σταθερές.

«Τὸ νὰ σχολιάζεις, εἶναι νὰ δέχεσαι ἐξ ὀρισμοῦ μιὰ περίσσεια τοῦ σημαϊνόμενου σὲ σχέση μὲ τὸ σημαῖνον, ἕνα ἀναγκαστικὰ μὴ σχηματοποιημένο ὑπόλοιπο τῆς σκέψης, πὸ ἡ γλῶσσα ἄφησε στὸ σκοτάδι, ὑπόλειμα πὸ εἶναι ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς, σπρωγμένη ἔξω ἀπ' τὸ μυστικὸ τῆς· ἀλλὰ τὸ νὰ σχολιάζεις προϋποθέτει ἐπίσης ὅτι αὐτὸ τὸ μὴ - μιλημένο κοιμᾶται μέσα στὴν ὄμιλία, καὶ ὅτι μὲ μιὰ ὑπεραφθονία χαρακτηριστικὴ στὸ σημαϊνόμενο, μπορούμε, διερευνώντας το, νὰ κάνουμε νὰ μιλήσει ἕνα περιεχόμενο πὸ δὲν εἶχε σαφῶς σημανθεῖ ...μὲ δυὸ λόγια, βασίζεται πάνω σὲ μιὰ ψυχολογιστικὴ ἐρμηνεία τῆς γλῶσσας πὸ δείχνει τὸ στίγμα τῆς ἱστορικῆς καταγωγῆς τῆς: ἡ Ἐξήγηση, πὸ ἀκούει, μέσα ἀπ' τὰ ἀπαγορευμένα, τὰ σύμβολα, τὶς αἰσθητὲς εἰκόνες, μέσα ἀπ' ὅλο τὸ μηχανισμὸ τῆς Ἀποκάλυψης, τὸ Ρῆμα τοῦ Θεοῦ, πάντα μυστικὸ, πάντα πέρα ἀπ' τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ» (Μισέλ Φουκώ<sup>5</sup>).

## II

Μιλήσαμε πὸ πάνω γιὰ ἕνα κείμενο - φετιχ πὸ πῆρε τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ κειμένου τοῦ Χίτοκοκ. Οἱ φορεῖς τῆς δημιουργίας αὐτοῦ τοῦ κειμένου ὑπῆρξαν δύο: τὸ κοινὸ κι ἡ κριτικὴ. Δίχως νὰ παραβλέπουμε τὴν σπουδαιότητα τῆς ἀμοιβαίας ἐπίδρασης τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων θὰ τοὺς ἐξετάσουμε ξεχωριστά.

Α. Στὴ σχέση πὸ ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα στὸν Χίτοκοκ καὶ στὸ κοινὸ θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε μιὰ τυπικὴ ἰδεολογικὴ σχέση ἀναγνώρισης/παραγνώρισης: τὸ κοινὸ ἀναγκάστηκε νὰ πάρει ἐνεργὸ μέρος στὸ παιχνίδι πὸ ὁ δημιουργὸς κατασκεύασε γι' αὐτὸ, ἀλλὰ ἀρνήθηκε νὰ δεῖ τὴν πραγματικὴ φύση αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ: φύση καθαρὰ σεξουαλική. Ὁ μύθος τοῦ «ἀστυνομικοῦ» ἔργου τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνει παρὰ ὅτι τὸ κοινὸ δέχεται πάντα (τουλάχιστον μέχρι σήμερα) ἕνα σεξουαλικὸ πρόβλημα μεταμφιεσμένο κάτω ἀπὸ διάφορες μορφές του; Δὲν εἶναι δηλαδὴ τόσο τὸ ἴδιο τὸ κείμενο πὸ παρουσιάζεται μεταμφιεσμένο ὅσο τὸ κοινὸ πὸ μεταμφιέζει ἀμέσως τὸ δημι-



*Ἡ σκηνὴ πὸ ὀ κατὰσκοποι ἀκοῦνε τὴν καντάτα στὶς δύο βερσιὸν τοῦ «Ὁ ἄνθρωπος πὸ ἤξερε πολλὰ». «Ε-πάνω: 1934, κάτω: 1956»*





«Το κνήγι τοῦ κλέφτη»: Γκρέης Κέλλν, Κάρο Γκράνι.

ουργούμενο πρόβλημα· ἀρκεί γι' αὐτὴ τὴ μεταμ-  
φίση ἕνα ἢ δύο στοιχεῖα πού εἶναι «ἤδη γνω-  
στά», μιὰ ἢ δύο ἰδεολογικὲς κατασκευὲς πού εἶ-  
ναι δανεισμένες ἀπὸ ἕναν ἄλλο ἐξω-φιλμικὸ χῶρο  
καὶ πού παρουσιάζουν ἀπλῶ μιὰ μορφικὴ - τυπικὴ  
ἀναλογία μὲ τὰ ἀντίστοιχα φιλμικὰ στοιχεῖα. Τὰ  
μορφικὰ - τυπικὰ αὐτὰ στοιχεῖα θὰ ἐγγραφοῦν  
στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ σὰν μετωνυμικὰ ἴχνη  
μιάς δομῆς πού πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ φιλμ-  
ικὸ κείμενο. Ἡ δομὴ αὐτὴ θὰ ἀναπαραχθεῖ μὲ βά-  
ση αὐτὰ τὰ ἴχνη καὶ σύμφωνα μὲ τοὺς τρόπους πού  
ζοῦν καὶ σκέφτονται τὶς ἰδεολογίες τὰ ὑποκείμε-  
νά τους. Θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε τὶς  
δομὲς αὐτὲς σὰν «φανταστικὲς» ἐφ' ὅσον τοποθε-  
τοῦνται σὲ μιὰ θέση (θέση τοῦ π ρ α γ μ α τ ι -  
κ ο ὄ) ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπωθῆθηκε τὸ πραγματικὸ  
κείμενο, καὶ σὰν «συλλογικὲς» ἐφ' ὅσον δροῦν πα-  
νομοιότυπα στὴ συνείδηση τοῦ κοινού, συνδέοντας  
ἕνα σημαῖον μιᾶς ἀλυσίδας μ' ἕνα σημαῖον μιᾶς  
ἄλλης ἀλυσίδας, ἕρα σχηματίζονται σὰν μιὰ «σύν-  
δεση σημαίνοντων μεταξύ τους» (Thomas Her-  
bert, στὸ ἴδιο), παραπέμποντάς μας σὲ μιὰ μορ-  
φὴ ἰδεολογίας Β, «πολιτικὴ/θεωρητικὴ» (πάντα  
σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ Herbert).

Ἡ διδασκαλία τῆς ἀναπαραγωγῆς αὐτῆς τῆς  
φανταστικῆς δομῆς ποῦχει σὰν βάση στοιχεῖα -  
μάσκες, εἶναι βασικὰ ἢ υπεύθυνη γιὰ τὶς τόσες  
διαστρεβλώσεις τῶν φιλμικῶν κειμένων, ὄχι μόνο  
ἀπ' τὸ κοινὸ ἀλλὰ κι ἀπὸ τὴν κριτικὴ. Θὰ φαινό-  
ταν πάρα πολὺ ἐνδιαφέρουσα μιὰ μελέτη πάνω  
σ' αὐτοὺς τοὺς τρόπους ἀπόκρυψης τοῦ πραγματι-  
κοῦ κειμένου, ἢ ἀκόμη ἀδυναμίας ὑπαρξῆς του  
σὰν κείμενο (ὅπως συμβαίνει μὲ τὶς ταινίες τοῦ  
Τέρνερ Φίσερ, τὰ κείμενα τοῦ Σάντ σύμφωνα μὲ  
τὴν ἄποψη τοῦ Σολλέρε<sup>6</sup> κλπ.), καὶ σὶς αἰτίες  
αὐτῆς τῆς ἀπόκρυψης καὶ τῆς ἀδυναμίας. Γιὰ τὴν  
ῶρα ἂς ἀρκεστοῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὀλόκληρη ἡ  
φανταστικὴ δομὴ λειτουργεῖ σὰν μάσκα τοῦ πρ-  
αγματικοῦ. Παραδείγματα:

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΜΑΣΚΑ - ΦΕΤΙΧ  
(Δουλεῖα μιᾶς κρι-  
τικῆς πού θέλει νὰ  
λέγεται ἐπιστημο-  
νικῆ).

Ἴν. Μπέργκμαν	Κεῖμ. Θανάτου	Κεῖμ. Μεταφυσικῆς
Ζακ Τατι	» Σημαινόντος	» Οὐμανισμοῦ
Τέρνερ Φίσερ	» Ποίησης	» Τρόμου
Σ. Αἰζενστάιν	» Ἐπανάστασης	» Ὁμορφίης
Ζ. Α. Γκοντάρ	» Ἐξέγερσης	» Καλλιτέχνη
Ρ. Μπρεσσόν	» Καθολικισμοῦ	» Πραγματικότη- τας
Φ. Φελίνι	» Φαντάσματος	» Ποίησης
Χ. Χώκς	» Εὐνουσιοῦ	» Ἐπαγγελματι- ομοῦ
Ζ. Ντεμὺ	» Ἔρωτα	» Εὐτυχίας
Λ. Μπουνιουέλ	» Φαλλοῦ	» Ἐκκλησίας
Ἄ. Χίτσκοκ	» Παιχνιδιοῦ	» Ἀγωνίας
Μ. Ὀφυλς	» Ὑλως	» Νοσταλγίας
Ζ. Φρανζὺ	» Ἡδονῆς	» Κομψότητας



Ξαναγυρίζοντας στο κείμενο του Χίτσκοκ, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε εύκολα τα μορφικά - τυπικά στοιχεία (ή χλιοχρησιμοποιημένη έννοια της «συσπάνς», ή σχέση αναμενόμενου/άναμενοντος, όπως διατυπώνεται καθαρά απ' τον ίδιο το Χίτσκοκ), που εισάγουν το θεατή στο κώρο του παιχνιδιού, αλλά πού αυτός μέσα στη λειτουργία της παραγνώρισης, τ' αναστρέφει παίζοντας άσυνείδητα μαζί τους: τ' στοιχεία αυτά μπορύν εύκολα να γίνουν αντίληπτα και θα μ'ας παρέσερναν σ'ε μια μελέτη πού δ'εν θα θέλαμε να κάνουμε εδώ, εφ' όσον άλλο είναι τ' αντικείμενό μας.

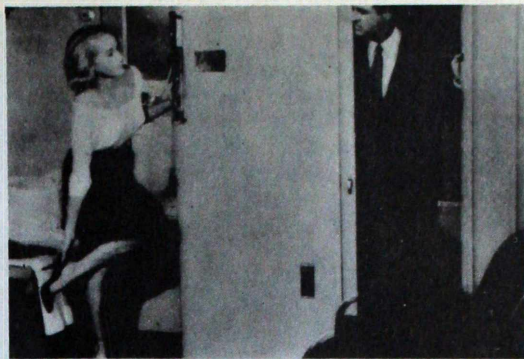
Β. Θα μπορούσαμε να κατατάξουμε σ'ε δύο κατηγορίες τ'ον κριτικό λόγο πού αναπτύχθηκε μέχρι σήμερα πάνω σ'το κείμενο του Χίτσκοκ.

1. Ο λόγος τ'ων Τυφλών. Από τ'ον Σαντούλ μέχρι τ'ον Σαρενσώλ κι από τ'ον Φόρντ ως τ'ον Μπογκντάνοβιτς, έξαπολύεται ή Ύδια πάνω - κάτω ιδέα: ό Χίτσκοκ μαίτρ τ'ης συσπάνς, τ'ης αγωνίας και τ'ου φόβου, δεξιότηχνης τ'ων τρ'υκ και τ'ων τεχνικ'ων γυρίσματος, «καλός σ'το είδος» του. Είναι φανερό ότι κάτι άλλο είδε αυτή ή κριτική κι ότι δ'εν άξίζει κανείς ν' άσχοληθ'εί μαζί τ'ης, παρ'ά μόνο σ'τα πλαίσια μιάς έρευνας πάνω σ'την κριτική - σύμπτωση σ'τ'ον κινηματογράφο μ' όλα τ'ης τ'ά έπακόλουθα: ύστερία, φαντασιώσεις, ντελίριο.

2. Ο λόγος τ'ων Μονόφθαλμων. Θα μπορούσαμε να τ'ον άποκαλέσουμε και λόγο τ'ων Φαινομενολόγων, μιά κι εκείνοι πού άρχισαν να παίρνουν σ'τα σοβαρά τ'ον Χίτσκοκ ήταν οί συντάκτες τ'ων Cahiers du Cinéma. Ύπ'ήρξαν οί πρώτοι πού διακίρ'υξαν τ'ην πίστη τους σ'το δαιμόνιο τ'ου δημιουργού κι άρχισαν ν' άνακαλύπτουν τ'ις άρετές τ'ου κειμένου του, τ'ην ποιότητα τ'ου σ'τύλ του, τ'ις μεγάλες άρχές τ'ης κλασικής τέχνης: ένότητα χώρου, χρόνου και δράσης.

Πρέπει να τονίσουμε ότι ό δρόμος α'τ'ης τ'ης κριτικής υπ'ήρξε δημιουργικός σ'το ότι άρχισε ν' άνακαλύπτει τ'ις πραγματικές σταθερές τ'ου Χίτσκοκικού κειμένου. Έκείνο πού ριζικά μ'ας διαχωρίζει όμως απ' αυτό τ'ον τρόπο τ'ου σκέπτεσθαι είναι οί ίδιες οί θεωρητικές προϋποθέσεις πού πάνω τους στηρίχτηκαν οί μαθητές τ'ου Μπαζέν: προϋποθέσεις καθαρά μεταφυσικές. Ποιές όμως είναι α'υτές οί προϋποθέσεις;

Ι. Ο Κόσμος συγχέεται με τ'ην άναπαράστασή του. Τό φίλμ πρέπει να δίνει μιά εικόνα τ'ου Κόσμου (πού θα τ'ον βρούμε να όνομάζεται διαδοχικά, «πραγματικό» «άλήθεια», «ούσία», «νόημα»), ή όποία ν'νάι πιστή μ' αυτόν, να τ'ον καθρεφτίζει σ' όλες του τ'ις έκδηλώσεις: ό Κόσμος και τό Φίλμ να άντανακλ'ωνται διαδοχικά ό ένας μέσα σ'το άλλο. Μόνο έτσι θα φτάσουμε σ'την όλότητα: μέσα απ' τ'ο σεβασμό (σεβασμό θρησκευτικό) πρ'ός τ'ο πραγματικό. «Τό να σέβεται τό πραγματικό δ'εν είναι πράγματι τό να συσσωρεύεις τ'α φαινόμενα, είναι αντίθετα τό να τό άπογυμνώνεις από κάθε τί τό μη ούσιαστικό, είναι τό να φτάνεις τ'ην όλότητα μέσα σ'την άπλότητα» (Άντρέ Μπαζέν\*).



«Στη σκιά τ'ων τεσσάρων γιγάντων»: Εύα - Μαρί Σάιτ, Κάρο Γκράντ.





«Παράθυρο στην αύλη» (έλλην. τίτλος: «Σιωπηλός μάστιγας»): η σκηνή που ο Τζέιμς Στιούαρτ κοιτάζοντας με τον τηλεφάκο του τους ένοικους της απέναντι πολυκατοικίας ανακαλύπτει το δολοφόνο.



II. Για να επιτευχτεί αυτός ο σεβασμός πρέπει να παραμείνουν άθικτες οι σταθερές του πραγματικού, ο χώρος κι ο χρόνος και τα δύο χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, ή όμογενεια κι ή συνέχεια. Τεχνική συνέπεια: το απαγορευμένο του μοντάζ κι ή συνεχώς έντεινόμενη χρήση του βάθους πεδίου.

III. Η έννοια της άναγνωσης του κόσμου είναι καθαρά μιá έννοια θρησκευτική. Η φαινομενολογία δέν παρέλειψε ποτέ να τονίζει την πνευματική δομή της όλότητας, την «έκφραστική» ουσία της.

Σάν μιá κριτική τών παραπάνω αντίληψεων θά μπορούσαμε ν' αντίτεινουμε τις προτάσεις του Λουί Άλτουσέρ: «Έπρεπε να έλλοιμε στην ιστορία για να κυνηγήσουμε αυτό το μύθο του άναγινώσκου στο κρυσφήγετό του, έφ' όσον άπ' την ιστορία, όπου οι άνθρωποι του πρόσφεραν τή λατρεία τών θρησκειών τους και τών φιλοσοφιών τους, τόν είχαν προβάλει πάνω στη φύση, για να μη κινδυνεύουν μέσα στη θαρραλέα πρόθεση να την γνωρίσουν. Είναι άπ' την έρευνημένη ιστορία, άπό μόνη τή θεωρία της ιστορίας, πού μόρεσαμε να βρούμε τις αίτιες της ιστορικής θρησκείας της άναγνωσης: άνακαλύπτοντας ότι ή ιστορία τών ανθρώπων, πού περιέχεται μέσα σε βιβλία, δέν είναι έν τούτοις ένα κείμενο γραμμένο στις σελίδες ένός βιβλίου, άνακαλύπτοντας ότι ή αλήθεια της ιστορίας δέν διαβάζεται μέσα στον φανερό της λόγο, γιατί το κείμενο της ιστορίας δέν είναι ένα κείμενο όπου θά μιλούσε μιá φωνή (ό Λόγος), αλλά ή μη-άκουστή κι άόρατη ύπόμνηση τών έντυπώσεων μιás δομής άπό δομές... Νά διακόψουμε κάθε δεσμό με το θρησκευτικό μύθο της άναγνωσης... με την χεικελιανή αντίληψη του όλου σαν «πνευματικής» όλότητας, πού άκριβέστερα σαν έ κ φ ρ α σ τ ι κ ή ς όλότητας... Πρέπει να προσθέσουμε ότι μόλις διακόπηκε ή θρησκευτική συνειδητή πού είχε έγκαθιδρυθεί άνάμεσα στο Λόγο και στο Είναι, άνάμεσα σ' αυτό το Μεγάλο Βιβλίο πού ήταν στο ίδιο του το είναι ό Κόσμος, στο λόγο της γνώσης του κόσμου, άνάμεσα στην ουσία τών πραγμάτων και την άναγνώσή της... μιá νέα αντίληψη του λ ό γ ο υ γινόταν επί τέλους δυνατή»;<sup>9</sup>

Η κριτική τών Cahiers είδε μ' αυτό τόν τρόπο στον Χίτσκοκ ένα μεγάλο Χριστιανό, έναν Καθολικό πού διακατεχόταν άνάκαθεν άπ' το θέμα του άθώου ένοχου, του άγνοούντος άτομου πού βαρύνεται άπ' το Προπατορικό Άμάρτημα και της λύτρωσής του, πού περνάει μέσα άπ' το μυστήριο της Έξομολόγησης για να εξαγινίσει τόν ήρωα άνεβάζοντάς τον στον Παράδεισο. Άς άκούσουμε τόν Τρυφώ: «Θά μπορούσαμε να πούμε ότι το ύλικό τών φίλμ σας έξαντλείται άπό τρία στοιχεία: την άγωνία, το σέξ και το θάνατο. Δέν είναι έγνοιες της μέρας, όπως μπορούμε να βρούμε τέτοιες μέσα στα φίλμ πάνω στην άνεργία, το ρατσισμό, την άθλιότητα, ή άκόμη στα φίλμ πάνω σε

καθημερινά προβλήματα έρωτα μεταξύ άντρών και γυναικών, αλλά είναι έγνοιες της νύχτας, άρα έγνοιες μεταφυσικές»<sup>7</sup>.

Και μπορούμε να καταλάβουμε πώς ή άγωνία κι ό θάνατος είναι δυνατόν ν' άνήκουν στις μεταφυσικές έγνοιες; ποτέ όμως πώς το σέξ θά ήταν δυνατόν να το κάνει!

Οι άδυναμίες αυτής της έρμηνείας είναι φανερές: ό Χίτσκοκ δέν είναι Ροσσελίνι. Μιλώντας για το «Παράθυρο στην αύλή» (Rear Window, 1954), ό Τρυφώ τονίζει ότι ναι μόν ό ήρωας<sup>10</sup> δέν είναι ένοχος, αλλά είναι ένοχος στις προθέσεις του, «μψηφόν δέ φάκτ», έφ' όσον ή περιέργεια είναι ένα άμάρτημα σύμφωνα με την εκκλησία. Θά μπορούσαμε εύκολα να διαπιστώσουμε τή νευρωτική-ύστερική χροιά αυτής της μεταφυσικής έρμηνείας: ή περιέργεια του ήρωα, πού παρατηρεί άπ' το δωμάτιο του τούς άπέναντι ένοίκους, δέν άνήκει σε καμιά παράβαση θρησκευτικού απαγορευμένου, άλλ' άπλούστατα είναι μιá καθαρή μορφή ήδονοβλεψίας, καθώς το διαπιστώνει ό ίδιος ό Χίτσκοκ!

Θάταν έξαιρετικά ένδιαφέρουσα μιá μελέτη πάνω σ' αυτή τή μεταμείση του σεξουαλικού προβλήματος σε θρησκευτικό άπ' την φαινομενολογική ιδεολογία, ή όποία μόνο με μιá ψυχαναλυτική διερεύνηση θ' άποκάλυπτε τ' άπωθημένα στοιχεία της. Άς άρκεσθούμε έδώ να τονίσουμε ότι χρυστάμε πάρα πολλά σ' αυτή τή μονόφθαλμη κριτική, πού ένώ διέγραψε οσωστά τα περισσότερα σημεία του Χίτσκοκικού κείμενου, δέν μόρεσε να τα έξετάσει κάτω άπό ένα πρίσμα έπιστημονικό και τα βύθισε μέσα στην άποχαύνωση της μεταφυσικής έρμηνευτικής; το σέξ, ή άγωνία και ό θάνατος: ναι, αλλά τοποθετημένα μέσα σε μιá α λ λ η σκηνή.

..

Είναι φανερό ότι ή θέση του Χίτσκοκ μετακινήθηκε κάτω άπ' την ώθηση της άστικης ιδεολογίας σε μιá άλλη ψευδο-θέση: ότι αυτή τή μετακίνηση μιá κριτική πού θέλει να λέγεται έπιστημονική πρέπει να άντιστρέψει σύμφωνα με μιá πορεία πού κι ό ίδιος ό Χίτσκοκ άκολούθησε κι έφάρμοσε στους ήρωες τών φίλμ του.

Η πορεία αυτή δέν μπορεί νάναί άλλη άπό κείνη πού πρότεινε ό Φρόντ: «Wo es war, soll ich werden»: έκει όπου βρισκόταν το εκείνο πρέπει το έγώ να βρεθεί.

..

Οι λίγες γραμμές πού άκολουθούν προσπαθούν να τοποθετήσουν το Χίτσκοκικό κείμενο στην πραγματική θέση του, σαν σκόλια για μιá νέα μελέτη του δημιουργού τών «Πουλιών». Γνωρίζοντας ότι ή καινούργια ταινία του «Frenzy» θά παιχτεί στην Έλλάδα μέσα στη σαιζόν 72-73, θά θέλαμε να ρίχναμε όρισμένες θέσεις γύρω άπ' τή



γενική προβληματική του σκηνοθέτη.

Απαραίτητη μᾶς φαίνεται ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἄρθρου τοῦ Ραιμόν Μπελλούρ<sup>11</sup> «Τὰ πουλιά — Ἀνάλυση μιᾶς Σεκάνς» (Cahiers 216), ἡ ὁποία διερευνώντας τὶς συμμετρικὲς καὶ δισυμμετρικὲς δομὲς μιᾶς σεκάνς τῆς ταινίας καταλήγει σ' ὀρισμένα κεφαλαίωδη συμπεράσματα πάνω στὸν Χίτσκοκικὸ κλασικισμὸ· οἱ γραμμὲς ποῦ ἀκολουθοῦν δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἀπλή ἐπέκταση τῶν συμπερασμάτων αὐτῶν ποῦ ἐκθέτουμε στὶς σημειώσεις.

## Ἡ θέση 33

*«Παρόμοια ἡ λογοτεχνία ἀπ' τὴν ὁποία τὸ πνεῦμα μου ζητάει μιὰ ἴδονή θὰ εἶναι ἡ ποίηση ποῦ ψυχοραγεῖ τῶν τελευταίων στιγμῶν τῆς Ρώμης, ἐφ' ὅσον ἴσως δὲν θ' ἀναπνέει μὲ κανένα τρόπο τὴν ἀνανεωτικὴ προσέγγιση τῶν Βαρθάρων καὶ δὲν θὰ ψελλίζει διόλου τὰ παιδικὰ λαινικά τῆς πρώτης χριστιανικῆς πρόζας».*

ΜΑΛΛΑΡΜΕ<sup>12</sup>

Χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς Χίτσκοκικῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς εἶναι ἡ σχέση ποῦ ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα σ' ἕνα πρόσωπο ποῦ κοιτάζει καὶ σ' ἐκεῖνο ποῦ κοιτάζεται· μ' ἄλλα λόγια ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ στὸ ἀντικείμενο: δηλαδὴ στὸ ὑπο - κείμενο καὶ στὸ ἀντι - κείμενο. Τὸ ποῖός κοιτάζει ποῖόν θὰ προσδιορίσει καὶ τὴ θέση τοῦ προσώπου· ἡ μεταφορά τοῦ βλέμματος θὰ παραχωρήσει στὸ «κείμενο» αὐτὸ τὸ ὑπὸ ἢ τὸ ἀντὶ ποῦ μπορεῖ κάλλιστα ν' ἀντιμεταθεθεῖ σὲ μιὰ ἀλλαγὴ αὐτῆς τῆς φορᾶς τοῦ βλέμματος. Ὅτι «κείμενο» ποῦ δὲν κοιτάζει οὔτε κοιτάζεται, θὰ μπορέσει ἄραγε νὰ ξεφύγει ἀπ' τὸν κανόνα τοῦ βλέμματος ποῦ πάνω του στηρίζεται κι ὁ δραματικὸς σκελετὸς τοῦ φίλμ, δηλαδὴ ἡ σχέση τοῦ ἐνὸς πλάνου μὲ τὸ προηγούμενο καὶ τὸ ἐπόμενο; Δὲν νομίζουμε: εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι αὐτὸ τὸ «κείμενο» δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀντι - κείμενο, ἐφ' ὅσον ἡ λειτουργία τοῦ βλέμματος μεταφέρθηκε σ' ἕνα «ἐνὸς» «κείμενο» ποῦ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴν δθόνη καὶ ποῦ εἶναι ὁ θεατῆς. Διαγράφεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ σχέση ἀνάμεσα σ' ἕνα φανταστικὸ κι ἕνα πραγματικὸ «κείμενο», πάνω σ' ἕνα τρόπο καθαρὰ φαντασματικὸ - ἐρωτικὸ; τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο καλεῖται πάνω στὴν δθόνη νὰ εἰσχωρήσει στὴν ἀπωθημένην θέση τοῦ φανταστικοῦ ὑποκείμενου καὶ νὰ παίξει τὸ ρόλο του: εἶναι δηλαδὴ, τὴ στιγμὴ ποῦ ἡ κάμερα προσφέρει τὸν κόσμον σὰν ἀντικειμενικὸ γεγονὸς, ποῦ ἡ ἐπίκληση τῆς δθόνης πρὸς τὸν θεατῆ παίρνει τὶς μεγαλύτερες διαστάσεις τῆς: ἀντίφραση πάνω στὴν ὁποία θεμελιώνεται τὸ κλασικὸ ἀναπαραστατικὸ παιχνίδι κι ἡ ὁποία δὲν γίνεται ἀνυληπτὴ ἀπ' τὸ θεατῆ, ἐφ' ὅσον ἐκεῖνη ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ καὶ μ' ἕνα τρόπο

φαντασματικὸ τὸ πραγματικὸ ἐγὼ του μεταφέρεται μέσω τοῦ βλέμματος σ' ἕνα τόπο φανταστικὸ, σ' ἕνα τόπο παραγνώρισης (καθαρὰ ἰδεολογικὸ), παραγνώρισης τοῦ ἴδιου του τοῦ ἑαυτοῦ τῆ στιγμῆ ποῦ ἀναλαμβάνει νὰ πεῖ καὶ νὰ γεμίσει τὸ ἐγὼ του (ἀκριβῶς ὅπως τὸ ὑπογραμμίζει ὁ Λακάν).

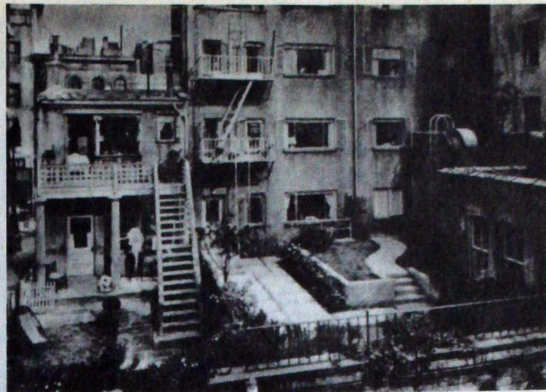
Ἄν αὐτὴ ἡ μεταφορά τοῦ πραγματικοῦ ὑποκείμενου πραγματοποιεῖται μὲ τρόπους φανερούς, στὴν περίπτωσιν ἐνὸς «κείμενου» ποῦ δὲν κοιτάζει καὶ δὲν κοιτάζεται ταυτόχρονα, τί θὰ γινόταν στὶς ἄλλες περιπτώσεις; Ἀπλούστατα ἡ μεταφορά τούτη θὰ πάρει τὴ μορφή μιᾶς ταύτισης τοῦ πραγματικοῦ ὑποκείμενου μὲ τὸ φανταστικὸ «κείμενο» κι ὁ θεατῆς θὰ τοποθετηθεῖ διαδοχικὰ στοὺς ἀντιπρόθετους πόλους, θάνα δηλαδὴ ὑποκείμενο κι ἀντικείμενο διαδοχικὰ. Ἐπιστρέφουμε μὲ βάση τοῦτο τὸ συμπέρασμα στὴν πρώτη περίπτωσιν: μήπως θὰ ἔπρεπε νὰ ὑποθέσουμε ἀκολουθώντας τὴν ἴδια λογικὴ ὅτι τὸ ἀντι - κείμενο ποῦ ὁ θεατῆς κοιτάζει σημειώνει μιὰ ἀνα - δίπλωση τοῦ ἴδιου «κείμενου» στὸν ἑαυτὸ του, δηλαδὴ ἐπιστρέφει στὸ θεατῆ τὸ ἴδιο του τὸ βλέμμα, μέσα σὲ μιὰ ἀντι - μεταφορά ὅπου τὸ «κείμενο» σημαίνεται σὰν ἡ θέση τοῦ θεατῆ; Μ' ἄλλα λόγια τὸ παιχνίδι τῶν βλεμμάτων θάχει σὰν πομπὸ καὶ δέκτη ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο ποῦ υποβάλλεται σ' αὐτὴ τὴ λειτουργία μὲ τὴν ἀπαραίτητη συμπάρσταση ἐνὸς φανταστικοῦ; Καὶ μήπως πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν διαδοχικὴ ἐπίκληση τοῦ πραγματικοῦ καὶ τοῦ φανταστικοῦ, τὴν καθαρὰ ναρκισιστικὴν, θὰ μπορούσαμε ν' ἀνακαλύψαμε τὴν ἴδονή τοῦ βλέπειν καὶ τοῦ βλέπεσθαι, ἴδονή ποῦ δίνει καὶ παίρνει τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο ποῦ θρίσκειται ἔξω ἀπ' τὸ κῶρο τῆς ἀναπαράστασης;

Ἀντιστρέφοντας τὴν τελευταία πρόταση θὰ συμπεραίναμε ὅτι ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο εἶναι ἀπο - κλεισμένο ἀπ' τὸ ἀναπαραστατικὸ διάστημα τοῦ θεάματος, ἐγκαθιδρύει τὴ διπολικὴ σχέση πραγματικοῦ/φανταστικοῦ καὶ ὑποκείμενου/ἀντικείμενου (δηλαδὴ βλέποντος/βλεπόμενου) μέσω μιᾶς καθαρῆς μορφῆς ἡδονοβλεψίας.

Τοὺς τρόπους καὶ τὶς λειτουργίες τῆς μεταφορᾶς τοῦ βλέμματος παρουσιάζει ξεκάθαρα τὸ «Παράθυρο στὴν αὐλή», στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἀκριβῶς ἡ ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης, ὅπως τὸ διαπιστώνει ὁ Φουκὰ γιὰ τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκειθ<sup>13</sup>. Στὴν ταινία αὐτή, ποῦ τὴ θεωροῦμε σημαδιακὴ ὄχι μόνο γιὰ ἔργο τοῦ Χίτσκοκ, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὀλόκληρον τὸν κινηματογράφο, μιὰ κάμερα (ἡ φωτογραφικὴ συσκευή) ἀναλαμβάνει νὰ ξεδιπλώσει μπροστὰ στὰ μάτια ἐνὸς ἀπό - κλεισμένου θεατῆ (τοῦ ἀνάπηρου φωτογράφου Τζ. Σπιούαρτ) τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα (τὴ ζωὴ τῶν ἀπέναντι ἐνοίκων). Ὅλη ἡ ταινία θάναί μ' αὐτὸ τὸν τρόπο φιλτραρισμένη μέσα ἀπ' τὴν δραση τοῦ φωτογράφου, ὁ ὁποῖος ἀπλᾶ καὶ μόνο κοιτάζει ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ κινηθεῖ, ὄντας ἡ αἰτία κι ὁ δημιουργὸς αὐτῆς τῆς λειτουργίας: ὁ πραγματικὸς θεμελιωτῆς τῆς ἀνα-



παράστασης που μπορεί και την θεμελιώνει μόνον επειδή λείπει απ' αυτή, επειδή στο πλαίσιο της δεν εγγράφεται παρά σαν άμυδρο (μετωπιακό) ίχνος: ή θέση του βρίσκεται άλλου, έχει πάθει έκθλιψη. Τò άνοιχτό παράθυρο του που βλέπει στην αύλη (σαφώς σαν μιá μεταφορά του Ματιού —της κάμερας, του Όφθαλμού— που κοιτάζει) μέσα στ' άλλα άνοιχτά παράθυρα (όθόνες - καθρέφτες) που πίσω τους εκτείνεται ó Κόσμος, ó πραγματικός Κόσμος (που μόνο για τò Μάτι θα παραμείνει σαν τέτοιος, κι όχι για τò θεατή του φίλμ ό όποιος γνωρίζει τήν άγνοια του φωτογράφου), θα έπιτελέσει τήν ήδονοβλεπτική λειτουργία του κάτω από μιá προϋπόθεση που παίρνει τò βάρος και τήν άξία ένός άπαγορευμένου: να μη διαταραχτεί ή σχέση φωτογράφου/βλεπόμενου, θεατή/θεάματος. Υπάρχει εκεί, ανάμεσά τους μιá άόρατη πύλη που όδηγεί στο άνομο και στο επικίνδυνα στοτεινό, στόν κόσμο τών έρωτικών αντίκειμένων που αναπτύσσονται πέρα απ' τò χώρο όπου τò πραγματικό ύποκείμενο είναι έγκυατο. Κάθε διάβαση αυτής της πύλης όδηγεί σ' ένα διάστημα τιμωρίας, εκεί που τò ύποκείμενο αναγκάζεται να παίξει τήν ίδια του τήν ύπαρξη στη βαθύτερή της ουσία, εκεί που συναντάμε άκριβώς αυτό τò «πέραν όπου δένεται ή άναγνώριση του πόθου με τόν πόθο της άναγνώρισης» (Λακάν). Η διάταξη του διαστήματος αυτού δανείζεται τις μορφές της από μιá άλλη διάταξη στην όποία κάθε πρόθεση παράβασης προκαλεί τις άπειλητικές δυνάμεις τών θεών και κάθε παράβαση έπιφέρει μιá πτώση κι ένα χάσιμο: είναι αυτό που ό Φρόυντ όνόμασε εύνουσιση.



Άλλά αν αυτή ή παράβαση του άπαγορευμένου (κι έδώ θάπρεπε να σημειώσουμε ότι πρόκειται για τò μητρικό άπαγορευμένο) έχει σαν συνέπεια της μιá τέτοια έκπτωση, είναι γιατί ή μεταφορά του πραγματικού ύποκείμενου στόν άλλο χώρο ύλοποιείται τότε μόνον όταν αυτό βυθιστεί στην παραγνώριση του έγώ του, αναλάβει δηλαδή τò στάτους του φανταστικού, καθώς πιδ πάνω τόνισαμε.



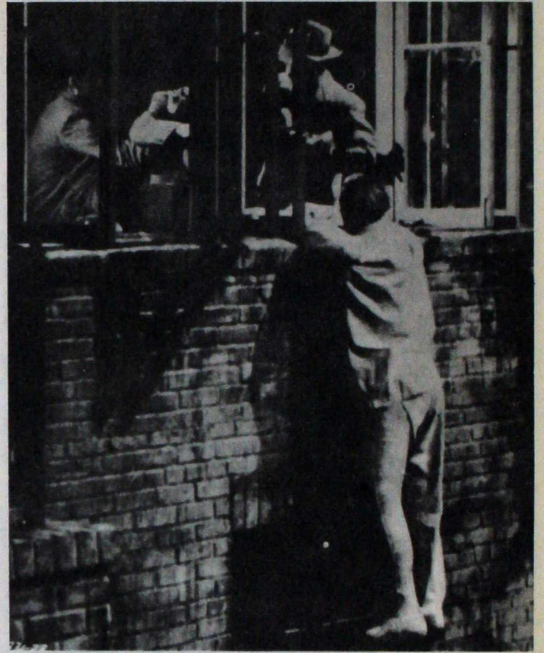
Τί θα γινόταν λοιπόν στην περίπτωση που ή διάβαση της πύλης θα ύλοποιούνταν σαν μιá πραγματική διάβαση, στην όποία τò ύποκείμενο θα διατηρούσε άκέραιους τούς μηχανισμούς άναγνώρισης του έαυτού του; Απ' τήν έπαφή τών δύο κόσμων ποιός θα έπιζούσε;



Τò «Παράθυρο στην αύλη», προσπαθεί να άπαντήσει και σ' αυτή τήν έρώτηση. Όταν ό δολοφόνος, που ό φωτογράφος είχε ανακαλύψει πρώτος, μπαίνει στο δωμάτιο του τελευταίου, καταλύεται όλόκληρη ή σχέση που πάνω της είχε οικοδομηθεί τò λεπτό παιχνίδι της άναπαράστασης και τò ίδιο τò φίλμ· στην έρώτηση του δολοφόνου «τί θέλετε από μένα;» ό Σπιούαρτ δέν μπορεί ν' άπαντήσει, έφ' όσον είναι άδύνατη ή έγκαθίδρυση μιās δια - λογικής σχέσης ανάμεσά τους. Αυτή άκριβώς ή άδυναμία, που πιδ πάνω τήν εϊ-

«Παράθυρο στην αύλη».





«Παράθυρο σιγή» αλή»: ή πτώση



δαμε σάν αντίφαση, κρυβόταν άπ' τόν καθαρό (: ) μηχανισμό τής αναπαράστασης: πάνω σ' αυτήν στηριζόταν ή συνέχεια κι ή διάρκεια τής άφηγηματικής ροής, ή διαφάνεια τής κινηματογραφικής ύλης. Κι έδω άκριβώς μπορούμε έπ' τέλους να έπισημάνουμε τή ρίζα και τήν πηγή τού αναπαστατικού συστήματος, αυτή τήν μεγάλη 'Απουσία στο κέντρο άκριβώς τής σημασιοδοτικής λειτουργίας, τó σημαίνον τού Βασιλιά που έξαφανίστηκε για πάντα, άφου πάνω του έπρεπε να χτιστεί ó καθρέφτης του, τ' άμέτρητα είδωλά του, οί μάσκες του, τά όμοιώματά του. Βρισκόμαστε μ' αυτό τόν τρόπο στο χώρο τής άπώθησης που θά μπορούσαμε σύμφωνα με τόν Μπελλούρ να όνομάζαμε «ή θέση 33», στο χώρο όπου έπ' τέλους έχουμε μπροστά στα μάτια μας τήν έμφάνιση ένός άντικείμενου καθαρά ιδεολογικού (άντικείμενου έγνοιας), προσδιορισμένου με άκρίβεια και διαύγεια άπ' τούς τρόπους σκέψης τής δυτικής μεταφυσικής: άπ' τή βασιλεία τού Λόγου και τήν άπώθηση τής Γραφής. Είμαι άκόμη ή θέση τού Ματιού που σφραγίζει με τή διαπερατικότητα και τή μεταβατικότητα τού βλέμματός του τά όσπρα και τά μαύρα τετράγωνα όπου θά πάρουν τίς θέσεις τους τά «κείμενα» για να μεταμορφωθούν στη διάρκεια τού άγώνα σέ όργανα μιας έπιχείρησης που τούς διαφεύγει, έφ' όσον ένας άλλος άποφασίζει για τήν ένταξή τους στην άλυσίδα τών σημαινόντων, κι αυτός ó άλλος σημαίνεται μέσω τού Ματιού όντας φορέας του και άποτέλεσμά του ταυτόχρονα: τó Μάτι τών άρχαίων Αίγυπτιακών εικονικών συστημάτων, τó θλιμμένο βλέμμα τής 'Ηγησοϋ, ή παγωμένη όραση τής βυζαντινής άγιογραφίας, τó Μάτι τού 'Ιεχωβά τού Μιχαήλ 'Αγγελου, τó Μάτι τού βασιλιά τού Βελάσκεθ, τά Μάτια - Παράθυρα τών δωματίων τού Βερμέερ, τά βλέμματα τών προσώπων τού Γκόγια, ή χαρούμενη κατάφαση τού 'Εμπρεσιονισμού στο Μάτι, ή άκίνητοποίησή του στον Νόλντε, τó εύθυμο παίξιμο μ' αυτό στον Μαργκρίτ, ή χίμαιρα τής έρνησης του άπó τόν Μοντιλιάνι, τó Μάτι τού Κύκλωπα, ó «όφθαλμός τού βασιλέως», τó Μάτι τής Παναγίας στον «'Ιθάν τόν Τρομερό», τó Μάτι που κόβεται στα δυό στον «'Ανδalousιανό Σκύλο», τó Μάτι τού Θεού, τού 'Ηρωα, τού Βασιλιά, τού Θεατή: σ' όλες τίς μορφές του, μεταφορικές / μετυσυμικές, μ' όλους τούς κώδικες, γλωσσικούς / ιδεολογικούς / πολιτικούς / σεξουαλικούς / οικονομικούς / φιλοσοφικούς / καλλιτεχνικούς: τó Μάτι τού ύποκειμένου τής παραγωγής. Αυτό που άνοίγει και κλείνει τó διάστημα τής αναπαράστασης έγγραφόμενο στον ίδιο της τó μηχανισμό, αυτό που ó θεατής τού «Παράθυρο στην αύλή» κατορθώνει να δει τήν πραγματική του φύση.

Δίνουμε έδω τó τέλος τής ταινίας: ó Στιούαρτ άμυνόμενος ένάντια στο δολοφόνο θά τού ρίξει στα μάτια του τó φλάς τής μηχανής του στην καθαρή προσπέθειά του να τόν τυφλώσει, χρησιμοποιώντας τήν (τήν Κάμερα, τó Μάτι) σάν όρ-

γανο θανάτου, άφου πρώτα τή χρησιμοποίησε σάν όργανο ήδονής: αλλά ή διάβαση τού άπαγορευμένου (ή έπαφή τών δύο κόσμων) θά έπιφέρει τήν Πώση του, κυριολεκτικά (πέφτει άπ' τó παράθυρο) και μεταφορικά (θά σπάσει και τó άλλο του πόδι).

'Η μεταφορά στην άλλη σκηνή δέν μπορεί να γίνει παρά με διπλό εύνουχισμό τού ύποκειμένου και τή ριζική πλέον άδυναμία τής κάμερας να σ η μ ά ν ε ι, τή χρησιμοποίησή της για ένα άλλο σκοπό μη - σημασιοδοτικό, δηλαδή τó θανάτó της: άπ' αυτή τήν άποψη θά βλέπαμε σάν μια συνέχεια αυτής τής ταινίας τήν «Περσόνα» τού Μπέργκμαν, στην όποία ή Χιτοκοκική κάμερα μεταφερόμενη σ' ένα άλλο ιδεολογικό πεδίο καταστρέφεται (πεθαίνει) όχι πιά μέσα στη ροή τής άφηγηματικής δομής αλλά άπ' τó ίδιο τó φίλμ, που αναλαμβάνει να τήν εξαρθρώσει: δείχνοντάς μας φανερά ότι ή Κάμερα δέν ε ί ν α ι ά πα ρ α ί τ η τ η γ ι α έ ν α φ ί λ μ , ότι αυτό μπορεί να δομηθεί και δίχως τή σύμπραξή της. Κι έννοούμε φυσικά όχι τήν Κάμερα σάν σύνολο άπό σίδερα και φακούς, αλλά σάν ιδεολογική λειτουργία που παίρνει τή θέση της σάν σημαίνον τού Ματιού μέσα στη σημασιοδοτική διαδικασία.

'Υπάρχει λοιπόν ένας θάνατος στην ταινία ή μάλλον ή άντανάκλαση ένός θανάτου. "Ας μιλήσουμε καθαρά: τó ίδιο τó φίλμ έγγράφεται μέσα στην άλυσίδα τής κλασικής αναπαράστασης, κατασκευάζεται σύμφωνα με τούς μηχανισμούς της: αλλά συμβαίνει να καθρεφτίζει στην πληρότητά της τήν ίδια του τή λειτουργία, τή διαδικασία τής δόμησης του: τή θεμελιακή σχέση βλέποντος/βλεπόμενου: ή θέση τού Βασιλιά καταδειχίνεται, πράγμα που ó κινηματογραφικός κλασικισμός συστηματικά άπόφυγε να κάνει. 'Απ' αυτή λοιπόν τήν άποψη μπορούμε να πούμε ότι έχουμε μπρός στα μάτια μας κάτι σάν τήν άκίνητοποίηση τού ύποκειμένου τού κλασικού κινηματογράφου και σάν τήν κηδεία του. Κάτι σάν τήν ποίηση «τών τελευταίων στιγμών τής Ρώμης» έφ' όσον όμως με κανένα τρόπο ó Χίτοκοκ δέν θά θελήσει να σπάσει πιά τούς ίδιους τούς μηχανισμούς τής φιλικής του (ó νευρωτικός φόβος μπροστά στους Βάρβαρους) κι έφ' όσον ή γλώσσα του έχει φτάσει στο σημείο τής πληρότητάς της, μακριά άπ' τά «παιδικά λατινικά τής πρώτης χριστιανικής πρόζας».

Λοιπόν: Χίτοκοκ και Μαλλαρμέ: Δίχως να ίσχυρίζομαστε ότι κατέχουν τήν ίδια θέση μέσα στις καλλιτεχνικές πρακτικές, άς σημειώσουμε άπλά ότι κι οί δύο καταπάτησαν με τó πρόβλημα τής κλασικής τέχνης και τών όρίων της, με τó πρόβλημα τής «διαύγειας» κι ότι ή επανεγγραφή τού σημαίνοντος που δέν βρισκόταν πιά «μπροστά άπ' τó σημαινόμενο» αλλά σέ περίσσεια π ί σ ω άπ' αυτό επέτρεψε άκριβώς και στους δύο τó «ξεπέρασμα» τής αναπαράστασης: για τόν



πρώτο σ' ένα ἄλλο πεδίο και γιά τόν δεύτερο στό ἴδιο της τὸ ἔδαφος.

..

Κλείνοντας αὐτὲς τίς ἐλάχιστες γραμμὲς πάνω στὸν τρόπο πὸ ἔνα φιλμ τοῦ Χίτσκοκ ἀντιμετωπίζει τὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα θὰ συμπεραίναμε ὅτι μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα κατεύθυνση ἀνοίγεται γιά τὸν τρόπο πὸ τ' ἄλλα φιλμ τοῦ ἀντιμετωπίζον τὸ ἴδιο πρόβλημα, ἐγγράφοντάς το κάθε φορά με τὸν ἴδιο ἄλλὰ και διαφοροτικὸ τρόπο: αὐτὴ τῆ σχέση τοῦ ἴδιου και τοῦ διαφοροτικῶ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἀνακαλύπτουμε πάντα ἔχοντας σὰν ἄξονα ἀναφορᾶς τὸ «Παράθυρο στὴν αὐλὴ» πὸ κατέχει τὴν κεντρικὴ θέση τοῦ συνολικοῦ του ἔργου.

Τελειώνοντας θὰ θέλαμε νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι κάτω ἀπ' τὸ φῶς τῶν παραπάνω σημειώσεων θὰ μπορούσαμε νὰ ὀρίσουμε τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ὅπως προτείνει ὁ Πασκάλ Μπουβισιέρ<sup>14</sup>, σὰν μιὰ «Ἱστορία τοῦ Ματιοῦ».

(Στὸ ἐπόμενο τεῦχος τὸ Β' μέρος)

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Les mots et les choses», une archéologie des sciences humaines, ἔκδ. Gallimard, Παρίσι 1966.

2. «Remarques pour une théorie générale des idéologies», Cahiers pour l'analyse no 9.

Στὸ σημερινό τεῦχος αὐτὸ κείμενο ὁ Herbert προτείνει τὴν κατασκευὴ μιᾶς ἐπιστήμης τῶν ἰδεολογιῶν. Οἱ γενικὲς του θέσεις εἶναι οἱ ἑξῆς: 1) Κάθε ἐπιστήμη εἶναι πρωταρχικὰ ἐπιστήμη τῆς ἰδεολογίας ἀπ' τὴν ὁποία ἀποσπᾶται. 2) Μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τίς ἰδεολογίες σὲ δύο βασικὲς κατηγορίες, τύπου Α και Β. Οἱ ἰδεολογίες Α ἐμφανίστηκαν σὰν προϊόντα πὸ παράχτηκαν ἀπ' τὴν ἐμπειρικὴ τεχνικὴ πρακτικὴ (π.χ. ἡ Ἀλχημεία). Οἱ Β σὰν ἀπαραίτητες προϋποθέσεις τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς. Οἱ Α περιγράφονται σὰν ἀναδιοργανώσεις στοιχείων, οἱ Β σὰν μηχανισμοί. Ἄρα, οἱ ἐντυπώσεις γνώσης διακρίνονται σὲ Α και Β· ἡ καταγωγὴ τῶν πρώτων εἶναι τεχνικὴ, ἡ μορφὴ τῆς ἰδεολογίας ἐμπειρικὴ· ἡ καταγωγὴ τῶν δευτέρων εἶναι πολιτικὴ, ἡ μορφὴ τῆς ἰδεολογίας θεωρητικὴ. Ἐξετάζοντας αὐτὲς τίς μορφὲς βλέπουμε ὅτι ἡ ἐμπειρικὴ μορφὴ τῆς ἰδεολογίας θέτει σὲ κίνηση μιὰ σημασιολογικὴ λειτουργία (σύνδεσμος ἐνὸς σημαίνοντος μ' ἓνα σημαίνομενο), ἐνῶ ἡ θεωρητικὴ θέτει σὲ κίνηση μιὰ συντακτικὴ λειτουργία (σύνδεση σημαίνοντων μεταξύ τους) 3) Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ ἄνθρωπος ἐμφανίζεται σὰν οἰκολογικὸ ζῶο, παραγωγὸς σημασιῶν, σὴν δεύτερη σὰν κοινωνικὸ ζῶο ἐνταγμένο σ' ἓνα σύστημα σημασιῶν. Ἡ τοποθέτηση τοῦ ὑποκείμενου σὴν συντακτικὴ δομὴ και ἡ ληρονομία αὐτῆς τῆς τοποθέτησης, παραπέμπουν σὴν οἰκονομικὴ και πολιτικὴ ἐννοση 4) Κάθε ἰδεολογία λειτουργεῖ σύμφωνα με δύο τρόπους: α) μεταφορικὴ σημαντικὴ κυριαρχία (ὅπου ἡ ἰδεολογία εἶναι ἓνα σύστημα ἀπὸ οἰνιάλα) και β) μετωνυμικὴ συντακτικὴ κυριαρχία (ὅπου ἡ ἰδεολογία εἶναι ἓνα συμβολικὸ σύστημα, θεωρητικὸ). 5) Οἱ δύο τύποι, Α και Β, σὴν πραγματικότητα βρίσκονται ἀναμειγμένοι: σὴν πρώτο τύπο διακρίνουμε τίς χειρονομίες — λόγια, σὴν δεύτερο τοὺς θεσμοὺς — λόγους

πὸ πάνω τους ἐγκαθιδρύεται τὸ ὑποκείμενο. 6) Εἶναι ἄδύνατο νὰ θεωρήσουμε τὴν ἰδεολογία σὰν μιὰ «συνείδηση συνόλου». 7) Οἱ ἰδεολογίες συντηροῦνται μέσω «ἐγγυήσεων» (ἐμπειρικῶν ἢ θεωρητικῶν): τὸ σύστημα αὐτῶν τῶν «ἐγγυήσεων» ἐπιτρέπει τὴ διαστρέβλωση τῆς εἰκόνας τοῦ κόσμου.

3. «L'écriture et l'expérience des limites», ἔκδ. Seuil. Coll. Points, σὴν κεφάλαιο «Dante et la traversée de l'écriture».

4. «Éléments pour une théorie du photogramme», Cahiers du Cinéma no 226 - 227.

5. «Naissance de la Clinique», ἔκδ. Plon. Τὸ ὑπόπαισμα δανειζόμαστε ἀπ' τὸ ἄρθρο «La stratégie du langage», τῆς Catherine Backès-Clement, ἀπ' τὸ περιοδικὸ Littérature no 3, ἔκδ. Larousse.

6. «L'écriture et l'expérience des limites», σὴν κεφάλαιο «Sade dans le texte».

7. «Le Cinéma selon Hitchcock», ἔκδ. Robert Laffont.

8. «Qu'est-ce que le Cinéma? IV. Une esthétique de la Réalité: le néo-realisme», ἔκδ. Cerf.

9. «Lire le Capital» I, ἔκδ. Petite collection maspero.

10. Ἡ ὑπόθεση τοῦ φιλμ: ὁ ἀνάπηρος φωτογράφος Τζαίμης Σπυοαρτ, ἀνήμερος νὰ ἐργαστεῖ, παρατηρεῖ μετὰ φωτογραφικὰ τοὺς σέρνα τὴ ζωὴ τῶν ἀπέναντι ἐνοίκων ἀπ' τὸ ἀνοικτὸ παράθυρό του, ἀνακαλύπτει ἓνα ἐγκλημα, πὸ τὸ ἐμπιστεύεται σὴν γυναίκα του και ὄ ἓνα ντέκτιβ και δταν ὁ δολοφόνος μπαίνει σὴν δωμάτιό του σπάζει και τὸ δεύτερο πόδι του.

11. Ὁ Μπελλοῦρ ἀναλύοντας λεπτομερικὰ και τὸ 84 πλάνα μιᾶς σκεᾶς τὸ φιλμ, ἀνακαλύπτει ὅτι βασίζονται σὲ μιὰ σκεᾶς βλέποντος/βλεπόμενου, βασικὰ φαντασματικὴ, ἐπιθετικὴ/ἐρωτικὴ. Βρίσκει δύο κέντρα, τὸ ὁποῖα ρυθμίζουν τίς σκεᾶς (συμμετρικὲς και διουμμετρικὲς) τῶν πλάνων μεταξύ τους και ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ διαύγεια και ἡ συνεχὴς ροὴ τῆς σκεᾶς διακόπτεται σὴν πλάνο ἀρ. 33: σὴν θέση αὐτοῦ τοῦ πλάνου ἔπρεπε νὰ βρίσκεται ἓνα ἄλλο, ἀν ἡ πορεία τῆς ἀφήγησης συνεχιζόταν με τὴν ἴδια συμμετρικὴ διαδοχὴ τῶν πλάνων. Ὅμως ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ συνέχεια σπρρίττικη σὲ μιὰ ἔλλειψη: τὴν ἀντικατάσταση ἐνὸς πλάνου ἀπὸ ἓνα ἄλλο. Ἄρα ὑπάρχει ἓνα ἐλαττωματικὸ πλάνο, ἓνα σημείο μιᾶς ἀπόθησης, ἡ ὁποῖα ἐπιτρέπει τὸ παίχνι τῶν βλεμμάτων, τὴν ταύτηση τοῦ Χίτσκοκ με τοὺς δύο ἤρωτες, τὴν καθαρά ναρκασιολογικὴ ἀντίληψη τοῦ χιτοκοκικοῦ κλασικισμοῦ.

12. «Mallarmé», ἔκδ. The Penguin Poets.

13. Στὸ βιβλίο του «Les mots et les choses» («Οἱ λέξεις και τὰ πράγματα») ὁ Μισὲλ Φουκῶ ἐξετάζοντας τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκει Las Meninas (ὅπου παρουσιάζεται ὁ Βελάσκει νὰ ζωγραφίζει ὄ ἓνα μουσαμᾶ, πὸ ἔμειξε δὲν βλέπουμε τὸ βασιλικὸ ζεῦγος πὸ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, δηλαδὴ σὴν θέση τοῦ θεατῆ πὸ κοιτάζει τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκει, ἐνῶ οἱ βασιλιάδες καθρεφτίζονται ἀνά σ' ἓνα καθρέφτη πὸ ὑπάρχει σὴν βάθος τοῦ πίνακα). Βλέπει μιὰ ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης. Αὐτὴ διωξ (ἡ κλασικὴ ἀναπαράσταση) μπορεῖ και θεμελιώνεται μόνον ἐφ' ὅσον αὐτὸς πὸ τὴ θεμελιώνει (ὁ Βασιλιάς) δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴν, πὰρ μόνον σὰν ἀμυδρὴ ἀντανάκλαση σὴν καθρέφτη. Τὸ κεφαλαῖοδες συμπέρασμα εἶναι ὅτι μόνον δταν αὐτὸς πὸ εἶναι τὸ αἴτιο τῆς ἀναπαράστασης (ὁ Βασιλιάς) ἐξαφανιστεῖ, ἡ ἀναπαράσταση θὰ δοθεῖ σὰν «καθαρὴ ἀναπαράσταση».

14. «Le curé de la guillotine», Cahiers du Cinéma no 223.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ







## κινηματογράφος και σημειολογία

# γιά τήν «ιδιαιτερότητα»

### συζήτηση του Κριστιάν Μέτς με τον Άντρέ Φισακί

Ἡ συζήτηση αὐτῆ τοῦ Κριστιάν Μέτς με τόν Άντρέ Φισακί ἀποβλέπει στή διαλεύκανση τῆς τρέχουσας θεωρητικῆς συζήτησης γύρω ἀπ' τόν κινηματογράφο: βλέπει τήν προσφορά τῆς σημειολογίας σάν μιὰ πιθανή καί εὐκαταία προσφορά σέ μιὰ γενική θεωρία τοῦ φίλμ.

Φισακί: Θά μπορούσατε, γιά νά τοποθετήσουμε σωστότερα ἱστορικά τή σημερινή θέση τῆς θεωρητικῆς συζήτησης γιά τόν κινηματογράφο, νά μᾶς ὑπενθυμίσετε, ἔστω καί σχηματικά, τήν εξέλιξη, ἀπό τόν θουβό καί μετά, τῶν διαφόρων ἀντιλήψεων πού ἀφοροῦν τὸ πρόβλημα τῆς περίφημης «ιδιαιτερότητας».

Μέτς: Ἐντάξει. Νομίζω πὼς ὑπάρχει μιὰ πρώτη καί μεγάλη περίοδος στὴ σκέψη πάνω στὸν κινηματογράφο κατὰ τὴν ὁποία ἡ κυρίαρχη ἰδέα, ἡ κυρίαρχη παρόρμηση, σ' ὄλους τοὺς θεωρητικούς καί κριτικούς τοῦ κινηματογράφου, ὅπως καί στοὺς κινηματογραφιστὲς μὲ θεωρητικὲς διαθέσεις, ἦταν μιὰ κάποια θεώρηση τῆς φιλικῆς ιδιαιτερότητας, ἄποψη στὴν ὁποία καί σήμερα ἐπιστρέφουμε, ἀλλὰ μὲ τρόπο περισσότερο ἐμπεριστατωμένο.

Ἡ ἰδέα πού κυριαρχοῦσε γιά τὴν ιδιαιτερότητα ἦταν, σ' αὐτὴν τὴν πρώτη περίοδο, μιὰ ἰδέα ἐντελῶς δογματικὴ κατὰ βάθος. Ἐπίσης ὑπῆρχε μιὰ διεκδίκηση πολιτιστικῆς νομιμότητας: Ὑπῆρχε δηλαδὴ πάντα, κρυμμένη ἢ καί φανερή, ἡ σκέψη νά ἀποδειχτεῖ ὅτι τὸ φίλμ εἶναι ἐξ ἴσου «εὐγενικό» μὲ τὸ μυθιστόρημα π.κ. ἢ τὸ θεατρικό ἔργο. Ὅτι καί τὸ φίλμ εἶναι μιὰ γλώσσα<sup>1</sup> (langage) (αὐτὸν τὸν ὄρο χρησιμοποιοῦσαν πὸ συχνά) ἢ μιὰ γραφὴ (δὲν ὑπῆρχε σαφὴς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στοὺς δύο ὄρους), γραφὴ εἰδικοῦ τύπου, μὲ τὴν ἴδια ἔννοια πού ἡ λογοτεχνία ἢ ἡ ζωγραφικὴ εἶναι γραφὲς εἰδικοῦ τύπου. Νο-

μίζω ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ ἰδέα, ἢ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὸ κεντρικὸ κίνητρο μιᾶς ὀλόκληρης ἐποχῆς σκέψης πάνω στὸ φίλμ.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς ἀναπτύχθηκε αὐτὸ πού θὰ ὀνόμαζα ἰδεολογία τοῦ μοντάζ, γιά τὴν ὁποία μίλησα σὲ ῥιζομένα ἀπὸ τὰ ἄρθρα μου. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ μοντάζ, ἔβλεπαν ἓνα βολικὸ ἐπιχείρημα γιά ν' ἀποδείξουν, μ' ἓναν τρόπο πού τὸν πίστευαν ἀδιαφιλονίκητο, τὴν ιδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου Ὁ κινηματογράφος εἶναι κάτι τὸ ἰδιαίτερο, εἶναι μιὰ γλώσσα, καί ὄχι μόνον μέσο ἀποτύπωσης, ἐπεὶ ἡ ὑπάρχει τὸ μοντάζ. Αὐτὸ εἶναι καί σωστὸ καί λάθος ταυτόχρονα: εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ μοντάζ ὑπάρχει. Κατ' ἀρχὴν ὅμως, μπορεῖ νά ὑπάρχει καί μοντάζ χωρὶς κολήσεις, μοντάζ στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς πλάνου - σεκάνς. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ιδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου, ἀν ὑπάρχει, δὲν περιορίζεται μόνον στὸ μοντάζ. Ἡ ιδιαιτερότητα ἐμπεριέχει τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, καθὼς καί ἄλλα στοιχεῖα.

Στὴ συνέχεια, μού φαίνεται πὼς ὑπάρχει καί μιὰ δευτέρη περίοδος, πού κυριαρεῖ, θὰ λέγαμε, ὁ Μπαζέν, μὲ τὶς διάφορες θεωρίες τοῦ μὴ - μοντάζ, τοῦ γυρίσματος σὲ συνέχεια, τοῦ γυρίσματος στὸ πλάτος τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου («Ὁ κανόνας τοῦ παιγνιδιοῦ»), στὸ βάθος τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου («Ὁρσον Γουέλλες»). Ὑπῆρξε λοιπὸν μιὰ δευτέρη ἐποχὴ, πού ἀποτελεῖ ἀντίδραση στὶς θεωρίες τοῦ μοντάζ, ἐνῶ ταυτόχρονα εἶναι μιὰ προσπάθεια νά παίρνεται ὑπόψη ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔγινε ὁ-

1. Γιά τὸν Σωσαύρ, θεμελιωτὴ τῆς μοντέρνας γλωσσολογίας (1857 - 1913) «ἡ γλώσσα (langage) ὀρίζεται σάν ἓνα εὐρὺ σύνολο φαινομένων ὅπου συγκεντρώνονται ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ὁ γλωσσικός κώδικας (πολὺ ὀργανωμένο σύστημα) καί ἀπ' τὴν ἄλλη τὴ διάφορα στοιχεῖα τῆς ὁμιλίας (parole). Πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νά συγκριθεῖ μὲ τὴ γλώσσα (langage) κι ὄχι μὲ τὸν γλωσσικὸ κώδικα (langue): δὲν βρίσκουμε στὸν κινηματογράφο αὐτὸ τὸ ἀπόλυτα ἐνωματωμένο σύνολο πάγιων δομῶν, πού ἀποτελεῖ τὸ γλωσσικὸ κώδικα, ἀλλὰ μᾶλλον λειτουργίες ἀναδρομῆς, σχήματα λίγο - πολὺ κωδικοποιημένα, (...) πού ἀνακαλοῦν φαινόμενα μερικῆς κωδικοποίησης πού ἀνήκουν στὴν «ὁμιλία» ἢ καλύτερα σ' αὐτὸ πού σήμερα λέμε ΛΟΓΟ (discours), μὲ τὴν ἔννοια πού τοῦ δίνει γιά παράδειγμα ὁ Μπενβενίστε» (Συνέντευξη μὲ τὸν Κριστιάν Μέτς «γιά τὴν σημειολογία στὸν κινηματογράφο», Ραϋμόν Μπελλούρ, στὸ SEMIOTIKA 2, 1971). Ὅσον ἀφορᾷ τὸν λόγο (discours), ἄς σημειώσουμε τὴν ἀποψη τοῦ ἴδιου τοῦ

Μπενβενίστε: «Θά πρέπει νά ἐννοοῦμε τὸν λόγο μὲ τὴ πλατύτερη του διάσταση: κάθε διατύπωση πού προϋποθέτει κάποιο ὁμιλητὴ καί κάποιο ἀκροατὴ, πού ὁ πρῶτος νά ἔχει ἐπιπλέον τὴν πρόθεση νά ἐπηρεάσει τὸν ἄλλο μὲ κάποιο τρόπο (...). Ἡ διάκριση πού κάνουμε λοιπὸν σήμερα ἀνάμεσα στὴν ἱστορικὴ ἀφήγηση (recit historique) καί τὸν λόγο δὲν συμπίπτει κατὰ κανένα τρόπο μὲ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γραπτὴ καί στὴν ὁμιλουμένη γλώσσα. Ἡ ἱστορικὴ διατύπωση εἶναι περιορισμένη σήμερα μόνον στὴ γραπτὴ γλώσσα. Ὁ λόγος ὅμως καί γράφεται καί μιλιέται. Στὴν πρακτικὴ περὶ μὲς ἀσταμάτητα ἀπὸ τὰ ἓνα στὸ ἄλλο. Κάθε φορὰ πού μέσα σέ μιὰ ἱστορικὴ ἀφήγηση παρουσιάζεται ἓνας λόγος, ὅταν γιά παράδειγμα ὁ ἱστορικός ἀναπαράγει τὰ λόγια ἐνὸς προσώπου ἢ ὅταν παρεμβαίνει ὁ ἴδιος γιά νά κρίνει τὰ γεγονότα, περνᾶμε σ' ἓνα ἄλλο χρονικὸ σύστημα, στὸ σύστημα τοῦ λόγου» (Ἐμὶλ Μπενβενίστε: «ὁ ἀνθρώπος μέσα στὸ γλωσσικὸ κώδικα», στὸ Πραβλήματα Γενικῆς Γλωσσολογίας, Γκαλλμάρ 1966) (Σ.Τ. Μ.).



μιλών. Αυτή η προσπάθεια, να παίρνεται υπόψη ο όμιλών, είναι στην πραγματικότητα πολύ πιο σπάνια απ' ό,τι θα μπορούσαμε να φανταστούμε. Πολλοί άνθρωποι εξακολουθούν να σκέπτονται και σήμερα ακόμα σαν ο κινηματογράφος να συνεχίζει να είναι βουβός.

Λοιπόν, σ' αυτή τη δεύτερη περίοδο, η πίστη σε μια ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου είναι λιγότερο υπερόπτη και γίνεται λιγότερο διεκδικητική προσπαθώντας να πάρει πιο λεπτές μορφές. Σκέπτομαι τις μελέτες του Μπαζέν στις όποιες δείχνει ότι π.χ. η βαθεία «Κινηματογραφικότητα» ενός φιλμ, όπως «Οι τρομεροί γονείς» του Κοκτώ συνίσταται στην ζύμωση της θεατρικότητάς του με μέσα καθαρά κινηματογραφικά. Συμπερασματικά θάλεγα πως περνούμε από μια διεκδίκηση θάνασης της «ιδιαιτερότητας» σε μια διεκδίκηση της πιο λεπτής και πιο άνετης, που είναι λιγότερο ανασφαλής και συνεπώς λιγότερο επιθετική.

Σήμερα νομίζω πως βρισκόμαστε σε μια τρίτη περίοδο σκέψης πάνω στο φιλμ. Μια τρίτη περίοδο στην οποία ξαναγυρίζουμε, κατά κάποιο τρόπο, στις σκέψεις της μεγάλης εποχής του μοντάζ, κι όπου το πρόβλημα της ιδιαιτερότητας του φιλμ ξαναθίεται με τρόπο άρκετα ριζικό, όπως το είχα θέσει στην πρώτη περίοδο, αλλά τώρα σ' έναν πολιτιστικό όριζοντα πολύ πιο πλατύ. Δηλαδή στο βάθος, αυτό που γίνεται (και που κατά την γνώμη μου δεν γίνεται ακόμα όσο θα μπορούσαμε να εύχθούμε) και που δεν είχε γίνει μέχρι τώρα, είναι μια σύζευξη ανάμεσα στη σκέψη πάνω στον κινηματογράφο και στη γενική διακίνηση των ιδεών: πρόκειται για το γεγονός πως το φιλμ και η σκέψη πάνω στο φιλμ γαίνουν προοδευτικά από την έπαρξίωτική κατάστασή τους στην οποία ήταν πάντα αποκλεισμένα, βγαίνουν από την κατάσταση της πολιτιστικής απομόνωσης. Πρόκειται για το γεγονός πως ο φανατισμός, αυτό που θα έλεγα ο κινηματογράφος για τον κινηματογράφο, τείνει να διαλυθεί και ότι η σκέψη πάνω στο φιλμ είναι ολοένα και λιγότερο χωρισμένη από τις γενικότερες σκέψεις πάνω στο κείμενο, στη γραφή, στις σχέσεις με τη γλωσσολογία, με το μαρξισμό, με τη ψυχανάλυση κ.λ.π.

Φιλοσοφία: Η ιδιαιτερότητα ήταν, κατά την περίοδο της δεκαετίας του 20 (περίοδο έντονης θεωρητικής αναζήτησης και μορφικών πειραματισμών πλούσιων σε προεκτάσεις) το κεντρικό σημείο της σκέψης για τον κινηματογράφο στους θεωρητικούς Μπαλζ και 'Αρνχάιμ, και στους κινηματογραφιστές - θεωρητικούς ('Επστάιν και οι φίλοι του στη Γαλλία, Κουλέσφωφ, 'Αϊζενστάιν, Βερτώφ στη Σοβιετική Ένωση). 'Αλλά συχνά στη λέξη ιδιαιτερότητα περικλειόνταν απόψεις αντίφατικές απ' τη μια σχολή στην άλλη, απ' τον ένα θεωρητικό στον άλλο. ('Ετσι ο Βερτώφ, στη βάση όρισμένων τάσεων της Προλεταριάτου, απαιτούσε ένα είδος ισοπέδωσης, απαιτούσε ριζική παρθενικότητα του κινηματογράφου σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά, ενώ άλλοι αναζητούσαν την ιδιαιτερότητα (σε σχέση με τον φυσικό συνθετικό χαρακτήρα της τέχνης) από

την πλευρά της πολυφωνίας, της σύνθεσης —για να επαναλάβουμε μια λέξη που τότε ή χρήση της ήταν συνηθισμένη. Κατά κάποιο τρόπο, αυτή η διαμάχη δεν βρίσκεται σήμερα, μετά από μια μεγάλη στροφή, μετά από πολλές θεωρητικές προσθήκες, αναζωογονημένη και αποκατεστημένη;

Μέτς: Νομίζω ότι, πράγματι, κατά την εποχή των «άφελων απόψεων» (χωρίς τη χυδαία έννοια αυτών των λέξεων) για την ιδιαιτερότητα, το ένα από τα δύο ρεύματα —κι εδώ συμφωνώ μαζί σας— ζει, κατά βάθος, στο να θεωρήσει τον κινηματογράφο, σε σύνθεση των τεχνών. Ήταν η εποχή που έλεγαν πως ο κινηματογράφος ξεχεται να πραγματοποιήσει π.χ. το βαγκνερικό δναιο του πλήρους έργου τέχνης ή το δναιο του Ντιντερό για ένα θέαμα για τις μάζες που θα ενεργοποιούσε όλες τις αισθήσεις ταυτόχρονα. Πού είμαστε σήμερα; Είμαστε, θάρρω, στο σημείο όπου αυτές οι αντιλήψεις θα μπορούσαν να έρθουν ξανά στην επιφάνεια... Η γενική πολιτιστική κατάσταση καθιστά το πράγμα δυνατό, αλλά όχι αναγκαίο. Πάντως, μπορούμε να ξαναπιάσουμε αυτές τις σκέψεις σε βάσεις συγκεκριμένες. 'Απλώς, αυτό που, κατά την προσωπική μου άποψη, την άποψη ενός σημειολόγου, με έντυπωσιάζει περισσότερο είναι ότι η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου δεν μπορεί να καθοριστεί βάσει του «ύλικου έκφρασης» (ή έκφραση είναι του Χέλμλεφ), δηλαδή βάσει φυσικού ή τεχνικοαισθητηριακού καθορισμού του σημαίνοντος.

Είναι αλήθεια πως η κινηματογραφική γλώσσα (αν πάρουμε τον όρο κινηματογραφική γλώσσα με την πιο πλατιά του έννοια, δηλ. σαν το σύνολο των μνημάτων που η κοινωνία αποκαλεί φιλμ) μπορεί πραγματικά να όριστεί με κριτήρια τεχνικοαισθητηριακά, με κριτήρια φυσικά. Είναι γεγονός πως η κοινωνία βαφτίζει «φιλμ» κάθε μνημα του οποίου ο φυσικός καθορισμός είναι περίπου ο ακόλουθος: ένα φιλμ είναι συνθεθιμένο από υλικά έκφρασης (μιλιά για τα όμιλουντα φιλμ): από την κινούμενη και θαλμνρη σε σενάρια φωτογραφική εικόνα (είμαι ύποχρεωμένος να ακριβολογήσω τόσο για να διαφοροποιήσω, ήδη απ' το επίπεδο του υλικού της έκφρασης, τον κινηματογράφο απ' την ζωγραφική, απ' τα κόμικς κ.λ.π.), από τον φωνητικό ήχο —πάντα στο επίπεδο του υλικού έκφρασης— (δεν έννοια τα λόγια, τον φωνητικό ήχο στα όμιλουντα φιλμ, τον μουσικό ήχο στα φιλμ με μουσική, αυτά τελικά που λέμε πραγματικό θόρυβο, και που αποτελούν ένα άλλο σύστημα σηματοδότησης ή ένα άλλο σύνολο συστημάτων σηματοδότησης), και τέλος από το γραφικό ίχνος των γραμμένων ύπομνήσεων (κι εδώ ακόμα δεν λέω γραμμένες ύπομνήσεις, γιατί εξακολουθώ να βρίσκομαι στο επίπεδο του υλικού, λέω από το γραφικό ίχνος των γραμμένων ύπομνήσεων, δηλ. του ζενερίκ, των διατίτλων ή των γραπτών ύπομνήσεων που υπάρχουν πάνω στην εικόνα, όπως π.χ. στον Γκοντάρ).

Λοιπόν, απ' αυτή την άποψη, μπορούμε να



δοῦμε ἕναν καθορισμὸ τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας πὺ εἶναι καθαρά τεχνικοαισθητηριακός. Ἐννοῶ τὸ «τεχνικό» —ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐκπομπῆς— καὶ τὸ «αισθητηριακό» ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς λήψης. Μόνο πὺ ἕνας τέτοιος καθορισμὸς δὲν μὺ φαίνεται ἐνδιαφέρων, δὲν εἶναι λειτουργικός καὶ δὲν προσφέρει τίποτε πέρα ἀπ' ὅτι ἤδη περιέχει ἡ κοινὴ λογικὴ.

Μποροῦμε ὅμως νὰ δοῦμε τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα καὶ μὲ ἄλλη ὀπτικὴ καὶ τελικὰ νὰ τὸ διατυπώσουμε μὲ ὅρους κωδικούς. Δηλαδή, ὅχι πὰ βάσει τοῦ ὑλικοῦ ἔκφρασης ἀλλὰ βάσει τῆς μορφῆς τῆς ἔκφρασης καὶ τῆς μορφῆς τοῦ περιεχομένου. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλιῶς, βάσει δομῶν καὶ κωδίκων.

Στὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη, ἄς ποῦμε ὅτι ὑπάρχει ἕνας ὀρισμένος ἀριθμὸς «γλωσσῶν» (τὰ εἰσαγωγικά εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖα) πὺ παρατίθενται ἢ μὴ δῖπλα στὴν ἄλλη καὶ πὺ ἔχουν μεταξύ τους σχέσεις ἐξωτερικότητας, μὲ τὴν ἔννοια τῆς λογικῆς. Δηλαδή, οἱ «γλωσσες» δὲν ἔχουν κανένα κοινὸ σημεῖο ἐπαφῆς, σὰ νὰ ἦταν ἀδύνατο ἕνας κώδικας νὰ εἶναι κοινὸς σὲ πολλὰς «γλωσσες». Φαντάζεται κανεὶς ἀόριστα ὅτι ὑπάρχει γλώσσα εἰκαστικὴ, γλώσσα μουσικὴ, γλώσσα λεκτικὴ κ.λ.π. ὄντας τὸ καθένα ἕνα ὁμογενὲς καὶ συμπαγὲς σύνολο.

Νομίζω, ἀντίθετα, ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε κινηματογραφικὴ «γλώσσα», αὐτὴ τὴ φορὰ μὲ ὅρους κωδικούς, τὸ σύνολο τῶν κωδίκων πὺ ἀνήκουν εἰδικὰ στὸν κινηματογράφο καὶ πὺ δὲν εἶναι οἱ μόνοι πὺ παρουσιάζονται στὰ φιλμ. Ἔτσι θὰ καταλήγαμε σὲ μὴ καινούργια διατύπωση, κατὰ τὴν ἄποψή μου, τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στὸ κινηματογραφικὸ καὶ στὸ φιλικό, ἂν θεωρούσαμε ὅτι τὸ φιλικὸ εἶναι τὸ σύνολο αὐτοῦ πὺ ὑπάρχει στὸ φιλμ, τὸ σύνολο τῶν μορφῶν (CONFIGURATIONS) πὺ παρουσιάζονται στὰ φιλμ. (Καὶ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ σημαίνοντα δὲν ἀνήκουν ἀπόλυτα στὸ φιλμ, γιατί ἐμφανίζονται ἐπίσης καὶ σὲ κάθε εἶδους πολιτιστικὴ ἐκδήλωση, ὅχι μόνο στὸ μυθιστόρημα, τὸ θέατρο κ.λ.π., γιὰ τὰ ὅποια μιλοῦμε πάντα μ' ἀφορμὴ τὸ σινεμά, ἀλλ' ἐπίσης καὶ στὴν καθημερινὴ ζωὴ, στοὺς κοινωνικοὺς ρυθμοὺς κ.λ.π. Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει αὐτὲς τῆς δομῆς, ἐφ' ὅσον ἐμφανίζονται σ' ἕνα φιλμ, νὰ εἶναι φιλικές. Μποροῦν ἄλλωστε νὰ ὑφίστανται μὴν ἀναπροσαρμογὴ ἢ ὅποια, καθαυτῆ, εἶναι εἰδικὰ φιλικὴ, πράγμα πὺ δὲν ἐμποδίζει τὸν ἀρχικὸ κώδικα νὰ μὴν εἶναι εἰδικὰ φιλικός). Δῖπλα σ' αὐτὰ θρίσκουμε ἐπίσης καὶ ἄλλους φιλικούς κώδικες, φιλικούς ἐφ' ὅσον ἐμφανίζονται στὰ φιλμ, ἀλλὰ τοὺς ὁποίους ἐπὶ πλέον μποροῦμε νὰ ἀποκαλέσουμε κινηματογραφικούς (γι' αὐτὸ μιλῶ γιὰ μὴ καινούργια διάκριση ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ φιλμ), μὲ τὴν ἔννοια ὅτι συνδέονται μὲ τὴν υἰοθέτηση κατὰ προτίμηση τοῦ σινεμά σὰν φορέα τοῦ μηνύματος. Λοιπὸν, ἔχουμε εἰδικούς καὶ μὴ εἰδικούς κώδικες. Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ εἶναι φιλικοί, ἀφοῦ κατ' ἀρχὴν, ἐπισημαίνονται

στὸ φιλμ, ἀλλὰ μόνο μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς εἶναι κινηματογραφικοί. Ἔτσι, τὸ κινηματογραφικὸ θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ ἕνα ὑποσύνολο τοῦ φιλικοῦ.

Λοιπὸν, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς κώδικες πὺ τώρα θ' ἀποκαλέσω κινηματογραφικούς καὶ ὅχι μόνο φιλικούς, ὑπάρχει τὸ σύνολο τῶν δομῶν καὶ τῶν μορφῶν πὺ ἀφοροῦν τῆς εἰδικῆς διευθετήσεως τῶν κινουμένων εἰκόνων καὶ τὸν λόγο σὲ μεγάλες ἐνότητες. (Διευκρινίζω ὅτι μιλάω ἐδῶ γιὰ τὸν λόγο σὲ μεγάλες ἐνότητες, γιατί ἢ σπουδῆ τῶν πὺ μικρῶν τμημάτων τοῦ λόγου δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελέσει ἀντικείμενο μᾶς καθαρά κινηματογραφικῆς θεωρίας. Ἡ μελέτη τοῦ λόγου στὰ μικρότερα τεμάχια τοῦ εἶναι προφανῶς θέμα τῆς γλωσσολογίας, πὺ εἶναι ἕνας ἄλλος τομέας ἔρευνας. Κι ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη, σὲ ἐπίπεδο τῶν μικρῶν τεμαχίων, ἕνα φιλμ πὺ μιλάει ἰταλικά π. χ. περιορίζεται στὸ νὰ δανεῖται ἕναν ἄλλο κώδικα πὺ δὲν ἔχει ἀπολύτως τίποτε τὸ κινηματογραφικό, καὶ πὺ εἶναι ἡ ἰταλικὴ γλώσσα. Αὐτὸ εἶναι ἕνα καλὸ παράδειγμα, ἴσως λιγάκι χοντροειδὲς ἀλλὰ χαρακτηριστικὸ ἐνὸς φιλικοῦ κώδικα μὴ κινηματογραφικοῦ: σ' ἕνα φιλμ πὺ μιλάει ἰταλικά, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς χρησιμοποιούμενους κώδικες εἶναι ἡ ἰταλικὴ γλώσσα πὺ δὲν εἶναι κινηματογραφικός κώδικας). Ἀντίθετα, ἡ συσχέτιση μεγάλων λεκτικῶν ἐνοτήτων στὰ ἰταλικά μὲ τὴν εἰκόνα ἢ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ, ὑπακούει σὲ κατασκευὲς οἱ ὁποῖες, ἀπὸ μέρους τους, εἶναι καθαρά κινηματογραφικές.

Ἐδῶ θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε διάκριση ἀνάμεσα στὸ φιλμ καὶ τὸν κινηματογράφο, μὲ βάση τὴν ἰδέα ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μέρος τοῦ φιλμ, κι ἀκόμα μὲ τὴν ἰδέα πὺ μὺ φαίνεται ὅτι γίνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο βασικὴ στὴ σημερινὴ σκέψη, ὅτι ἀναγκαστικά ὑπάρχουν πολλοὶ κώδικες.

Συμπερασματικά, δὲν θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ κυριαρχήσουμε σ' ὅλο τὸ σημαϊκὸ ὑλικὸ πὺ ὑπάρχει σὲ ἕνα φιλμ, καὶ τὸ πὺ φτωχὸ ἀκόμα, μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς καὶ μόνο κώδικα.

Μ' ἄλλα λόγια, πρέπει νὰ δίνουμε προσοχὴ στὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γλώσσα καὶ τὸν κώδικα, πρέπει νὰ κάνουμε προσεκτικὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ δοσμένα σύνολα πὺ ἀνταποκρίνονται στὴν κοινωνικὴ ἀντίληψη καὶ τῆς συνήθεις κοινωνικῆς ταξινομήσεως ὅπως θέατρο, κινηματογράφος, ζωγραφικὴ κ.λ.π. ἀπ' τὴ μιά, κι ἀπ' τὴν ἄλλη στὰ σύνολα πὺ στήνονται ἀπὸ τοὺς μελετητὲς — πὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχουν στηθεῖ ἀπὸ μελετητὲς.

Μ' ἄλλα λόγια ἀκόμα, θάπρεπε νὰ κάνουμε τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ δύο εἶδη ὁμογενείας: τὴ διαπιστωμένη ὁμογένεια τῆς γλώσσας καὶ τὴν κατασκευασμένη ὁμογένεια πὺ εἶναι κωδικῆς τάξης, ἀνάμεσα στῆς φυσικῆς τεχνικοαισθητηριακῆς ἐνότητες ἀπ' τὴ μιά καὶ τῆς καθαρὰ λογικῆς ἐνότητες ἀπ' τὴν ἄλλη, δηλ. τῆς κωδικῆς ἐνότητες πὺ ἀνταποκρίνονται ἀπλῶς σὲ σύνολα στὸ ἔσωτερικὸ τῶν ὁπίων, ἀλλὰ ὅχι πέρα ἀπ' τὰ ὄρια



τους, μπορούμε να κάνουμε αντιμεταθέσεις.

Αυτό που ονομάζω κώδικα είναι ένα διαφορετικό πεδίο. Ένας τέτοιος όρισμός χρωστάει πολλά στο βιβλίο του Γκαρόνι που είχε πάνω μου μεγάλη επίδραση. (Πρόκειται για τον Αίμιλιο Γκαρόνι, τον Ίταλο αισθητικό και σημειολόγο που είναι καθηγητής της Αισθητικής στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Το 1968 δημοσίευσε ένα βιβλίο με τίτλο «Σημειωτική και Αισθητική». Ο τίτλος του δεν τ'ο υπονοεί, αλλά το βιβλίο είναι εξολοκλήρου αφιερωμένο στον κινηματογράφο και ξεκινάει απ' την αρχή της διάκρισης ανάμεσα στον κώδικα και τη γλώσσα).

Φιεσκή: Αυτό που λέτε φαίνεται να υποβάλλει μία κάποια εξέλιξη σε σχέση με τις παλιότερες εργασίες σας. Σε ποιά συγκεκριμένα σημεία έγκειται ή εγκατάλειψη των προηγούμενων απόψεών σας;

Μέτς: Για να μελετήσουμε τον κινηματογράφο πρέπει να εγκαταλείψουμε κάθε ιδέα ενός κινηματογραφικού κώδικα. Εξάλλου μ' αυτήν την έννοια είχα δίκιο όταν το 1964, στο άρθρο μου «Ο κινηματογράφος: γλωσσικός κώδικας ή γλώσσα;» (Le cinema: langue ou langage?) έλεγα πως δεν υπάρχει γλωσσικός κώδικας (langue) στον κινηματογράφο. Πράγματι, δεν υπάρχει ένας κώδικας στον κινηματογράφο. «Όμως, νομίζω πως είχα άδικο ψάχνοντας για έναν τέτοιο κώδικα. Δεν είχα βέβαια αναζητήσει τον κώδικα, απλώς είχα διαπιστώσει την απουσία του. Άλλα, τ'ο να διαπιστώνεις την απουσία του σημαίνει ότι ψάξεις για να τον βρεις.

Προφανώς, δεν υπάρχει τίποτα στο σινεμά που να αντιπροσωπεύει σ' έναν γλωσσικό κώδικα, αλλά σ' αντιστάθμισμα υπάρχει μέσα στο φιλμ ένα σύνολο ειδικά κινηματογραφικών κωδίκων που είναι για τον κινηματογράφο σαν σύνολο, ή, τ'ο γλωσσικός κώδικας για τη γλώσσα ολόκληρο.

Ήδη ο Σωσέρ παρατηρούσε ότι ο γλωσσικός κώδικας (langue) δεν αποτελεί τ'ο όλον της γλώσσας, ότι ο γλωσσικός κώδικας είναι ένας απ' τ'ους κώδικες της γλώσσας. «Όμοια, νομίζω ότι τ'ο σύνολο των ειδικά κινηματογραφικών κωδίκων δεν είναι παρά ένα από τ'α σύνολα των κωδίκων που εμφανίζονται στο φιλμ, και που παίζουν σε σχέση με τ'ο φιλμ τ'ον ίδιο ρόλο που παίζει ο γλωσσικός κώδικας σε σχέση με τη γλώσσα.

Συνεπώς, κάνω κατά τ'ο ήμισυ αυτοκριτική σε σχέση με τη δουλειά μου τ'ου 63—64, με την έννοια πως, στο μέτρο που είναι αλήθεια από τη σκοπιά της έσωτερικής περιγραφής, δεν βρίσκουμε στον κινηματογράφο κανένα κώδικα που να έχει τ'α χαρακτηριστικά τ'ου κώδικα της γλωσσολογίας. Σ' αντιστάθμισμα από έξωτερική σκοπιά, δηλ. από τη σκοπιά της σχέσης των κωδίκων ανάμεσα τ'ους βρίσκουμε κάλλιστα μιάν διάσταση που στον κινηματογράφο παίζει, σε σχέση με τ'ους άλλους κώδικες, τ'ον ίδιο ρόλο που παίζει ο γλωσσικός κώδικας

σε σχέση με τη γλώσσα γενικά.

«Όσο για τ'ην ερώτηση που μου θέσατε σχετικά με τ'ην αντίληψη τ'ου κινηματογράφου ος σύνθεση τεχνών, απ' αυτήν τ'ην άποψη πιστεύω ότι πράγματι ο κινηματογράφος μ'ας προσφέρει ακατάπαυστα τ'η σύνθεση πολλών κωδίκων. Αυτό όμως δεν σημαίνει καθόλου σύνθεση πολλών τεχνών, γιατί για τ'ις τέχνες, γι' αυτό που με τ'ην παραδοσιακή έννοια ονομάζουμε τέχνες, για τ'ις διάφορες τέχνες χωριστά, και για τ'ην καθεμιά άνεξάρτητα απ' τ'ην άλλη, θάβριζε να πούμε αυτό που είπα προηγουμένως και για τ'ον κινηματογράφο: ή κάθε τέχνη είναι σύνθεση πολλών κωδίκων.

«Έχουμε τ'ην τάση να συγχέουμε δυο διαφορετικά πράγματα απ' τ'ο γεγονός πως ο κινηματογράφος υλικά είναι σύνθετος: μερικά σημαίνοντα είναι όπτικά και άλλα ακουστικά, δηλ. απ' τ'ο γεγονός πως ο κινηματογράφος περιέχει ήδη πολλές γλώσσες έχουμε τ'ην τάση να νομίζουμε ότι είναι τελικά περισσότερο πολυκωδικός απ' ότι οι άλλες τέχνες. «Όμως δεν νομίζω ότι πρέπει να συγχέουμε τ'ην υλική όμοιογένεια, που χαρακτηρίζει μερικά μέσα έκφρασης, μ' ένα φαινόμενο πολύ πιο γενικό και πολύ πιο ουσιαστικό σαν αυτό τ'ης πολυκωδικότητας, που μπορεί να εκδηλωθεί πολύ καλά στο έσωτερικό μι'ας τέχνης ή ενός μέσου έκφρασης που δεν είναι σύνθετο, π ο υ ό λ α τ ο υ δ η λ . τ ά σ η μ α ί ν ο ν τ α , ύ λ ι κ ά , ε ί ν α ι τ η ς ί δ ι α ς τ ά ξ η ς . Είναι φανερό πως σ' έναν πίνακα π.κ., κάποιος σαν τ'ον Ζάν - Λουί Σεφέρ μπορεί πολύ καλά να δείξει (Ο Σεφέρ τ'ο έδειξε) ότι, παρά τ'ην όμοιογένεια τ'ου υλικού τ'ου σημαίνοντος που αποτελεί τ'η όμοιομορφα από μι'α σειρά γραμμών, χρωμάτων κ.λ.π., βρίσκουμε ένα μεγάλο αριθμό κωδίκων.

Η τρέχουσα λοιπόν αντίληψη σύμφωνα με τ'ην όποια: ο κινηματογράφος είναι ταυτόχρονα μουσική, έφ' όσον υπάρχει μι'α μπάντα μουσική, κάτι σαν τ'ον διάλογο τ'ου μυθιστορήματος, έφ' όσον υπάρχει διάλογος, κινούμενη ζωγραφική, έφ' όσον υπάρχουν εικόνες, αυτή ή τρέχουσα αντίληψη σ'την πραγματικότητα αποτελεί σύγκληση τ'ης φυσικοαισθητηριακής συνθετότητας με τ'ην πολλαπλότητα των κωδίκων, που είναι ένα πολύ πιο ενδιαφέρον φαινόμενο: πολύ περισσότερο, έφ' όσον τίποτα δεν μ'ας βεβαιώνει πως οι διάφοροι κώδικες στο έσωτερικό ενός φιλμ συμπύκνουν με τ'α διάφορα αισθητηριακά επίπεδα. Κι έδω, σ' αυτό τ'ο σημείο, πιστεύω ότι ή δουλειά τ'ου Άιζενστάιν ήταν έξαιρετικά προωθημένη αφού δείχνει, μ' ευκαιρία τ'ον «Άλεξανδρο Νιέφοκι» π.κ., ότι οι ίδιες δομές στο ένα ή στο άλλο μέρος τ'ου φιλμ (ιδιες δομές στο λεξιλόγιό μου σημαίνει ίδιος κώδικας, όταν βρισκόμαστε στο επίπεδο τ'ης μορφής), ο ίδιος κώδικας μπορεί θαυμάσια να εφαρμοστεί σ'την όπτική μπάντα και τ'ην μουσική μπάντα.

Μ' άλλα λόγια, αν υπάρχουν πολλοί κώδικες



μέσα στο φιλμ, αυτό δεν σημαίνει ότι η άνακατανομή αυτών των κωδικών συμπίπτει με την άνακατανομή των αισθητηριακών έπιπέδων του φιλμ. Οί κώδικες δέν είναι αισθητηριακά έπιπέδα, είναι σύνολα κατασκευασμένα από έναν μελετητή, είναι πεδία τα όποια ίσχυει ο νόμος της άμοιβαίας μεταβολής (commutation), πεδία διαφορετικά στο έσωτερικό των όποιων οί μονάδες παίρνουν το νόημά τους κάθε μιά σε σχέση με τις άλλες.

Γιά τούτο το πρόβλημα σύνθεσης, λοιπόν, πιστεύω τó έξής: τó κάθε φιλμ πραγματοποιεί ένα είδος σύνθεσης, άν θέλετε, άνάμεσα σε πολλούς κώδικες άλλα ή σύνθεση αυτή δέν νομίζω ότι άποτελεί όρισμό γιά τήν κινηματογραφική τέχνη γενικά. Νομίζω ότι πρόκειται γιά συνδυασμό πολλών κωδικών και ότι αυτός ο συνδυασμός είναι διαφορετικός στο κάθε φιλμ, και κατά συνέπεια ή διάσταση πού πραγματώνει αυτή τή σύνθεση δέν είναι ο κινηματογράφος, όπως έλεγαν οί παλιοί αισθητικοί: είναι τó φιλμ, δηλ. τó κ ε ί μ ε ν ο <sup>2</sup>. (Ώστόσο ή λέξη σύνθεση δέν μου άρσσει, κι όχι μόνο γιati είναι πολυμεταχειρισμένη).

Μπαίνω λοιπόν στον πειρασμό νά κάνω διάκριση άνάμεσα σε δύο είδη συστημάτων: τά κωδικά συστήματα, δηλ. τά συστήματα πού είναι κώδικες, πού έχουν τó χαρακτηριστικό νά εφαρμόζονται πολλά κ ε ί μ ε ν α χωρίς ν' άφορουν ειδικά κανένα καθαυτό άπ' τή μιά, κι άπ' τήν άλλη τά κ ε ί μ ε ν ι κ á συστήματα, δηλ. τά συστήματα πού είναι συνδεδεμένα με ένα και μοναδικό κείμενο. Χρησιμοποιώ τή λέξη κείμενο με τήν έννοια ότι κάθε φιλμ καθαυτό είναι ένα κείμενο. Έδω πραγματοποιείται ο συνδυασμός διαφόρων κωδικών, και όχι στο έπίπεδο του κινηματογράφου, θεωρημένου μεταφυσικά, άλλα στο κάθε φιλμ στο βαθμό πού αυτό είναι άνέλιξη κειμένου, στο βαθμό πού αυτή ή άνέλιξη κειμένου είναι, καθαυτή, κατασκευασμένη και μπορεί νά παρθεί καθαυτή σά σύνολο άπ' τόν μελετητή. Έδω υπάρχει ένα κειμενικό σύστημα πού συνδυάζει πολλούς κώδικες, ένα κειμενικό σύστημα πού κατασκευάζεται βάσει πολλών κωδικών και όχι μόνο ενός, ένα κειμενικό σύστημα πού κατασκευάζεται τόσο ένάντια σ' αυτούς τούς κώδικες όσο και με

βάση αυτούς τούς κώδικες. Θα έλεγα ότι κατασκευάζεται ξεκινώντας από αυτούς πού σημαίνει, επάνω, μαζί και έναντίον τους. Κατασκευάζεται ξεκινώντας από αυτούς, δηλ. άπ' τή μιά μεριά κάθε φιλμ επαναλαμβάνει διαφορετικές δομές πού υπήρχαν, είτε μέσα σε φιλμ παλιότερα είτε άλλου, σ' άλλον πολιτιστικό τομέα, άλλα άπ' τήν άλλη μεριά, τó κάθε φιλμ, στο μέτρο πού επαβεβαιώνεται σάν ίσχυρη κειμενική άνέλιξη, έχει τó χαρακτηριστικό ότι δανείζεται τούς κώδικες πάντως στους όποιους κατασκευάζεται άλλα τελικά τó μόνο σύστημα πού διαπιστώνεται στο φιλμ είναι στο έπίπεδο του συνδυασμού και τής μετάθεσης αυτών των κωδικών και όχι στο έπίπεδο των κωδικών καθαυτών.

Φιλοσοφία: Μ' αυτή τήν όπτική, πώς θα καθορίζαμε τις σημερινές ύποχρεώσεις τής άνάλυσης των φιλμ (και του κινηματογράφου);).

Μέτς: Βρίσκω πώς υπάρχουν δύο ύποχρεώσεις σήμερα γιά τούς μελετητές του κινηματογράφου (έννοώ τούς μελετητές πού έντάσσονται στη σημειολογική προοπτική, γιati υπάρχουν και άλλοι...), δύο ύποχρεώσεις συγγενικές άλλα διαφορετικές, και πού ύπακούουν σε δύο άρχες διαφορετικών άρμοδιοτήτων: άπ' τή μιά μεριά είναι ή μελέτη των κωδικών και ειδικότερα των ειδικών στο σινεμά κωδικών, κι άπ' τήν άλλη ή μελέτη των κειμενικών φιλμικών συστημάτων, πού κοινώς λέγεται μελέτη των φιλμ. Προσθέτω, άλλωστε, άμέσως πώς αυτό πού λέμε «μελέτη των φιλμ» μού φαίνεται παράλογο γιati αυτός πού μελετάει ένα κινηματογραφικό κώδικα μελετάει επίσης τά φιλμ.

Άν θεωρήσουμε ότι ή μελέτη των φιλμ σημαίνει πώς, τó δοσμένο άντικείμενο πού άποτελεί τήν άφετηρία γιά τήν άνάλυση είναι τó φιλμ, στήν περίπτωση αυτή είναι άλήθεια πώς αυτός πού μελετάει έναν κινηματογραφικό κώδικα έχει σάν σημείο έκκίνησης τά φιλμ, και αυτός πού μελετάει ένα κειμενικό φιλμικό σύστημα, δηλ. τó σύστημα ένός φιλμικού κειμένου, έχει επίσης σά σημείο έκκίνησης ένα φιλμ. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στο ότι ή άνάλυση ενός κειμενικού συστήματος έχει σά σημείο έκκίνησης ένα και μόνο φιλμ και μελετάει όλους του τούς κώδικες κι άκόμα τόν τρόπο με τόν όποιο αυτοί οί κώδικες μετατίθενται άνάμεσά τους, τόν τρόπο με τόν όποιο συνδυάζονται, τόν τρόπο με τόν όποιο σχηματίζονται πού λέγαμε σύνθεση. Έν πάση περιπτώσει, ή μελέτη ενός φιλμικού κειμενικού συστήματος έχει σά σημείο έκκίνησης ένα φιλμ, και ή μελέτη των κινηματογραφικών κωδικών έχει σά σημείο έκκίνησης τó φιλμ. Στή μελέτη ενός κινηματογραφικού κώδικα δέν έχουμε σά σημείο έκκίνησης ένα φιλμ στο σύνολό του άλλα πολλά φιλμ θεωρημένα όχι στο σύνολό τους, έφ' όσον ένας κινηματογραφικός κώδικας άφορα πολλά φιλμ, είτε τήν όλότητα των φιλμ άν πρόκειται γιά κινηματογρα-

-----

2. KEIMENO (TEXTE): Σε μιά σύγχρονη προβληματική, πού θέλει νά είναι ύλιστική, διενεργείται μιά έννοιολογική μεταστροφή πού αντικαθιστά τήν παλιά ιδεολογική έννοια του έργου (oeuvre) (κινηματογραφικό έργο, λογοτεχνικό έργο) με τήν έννοια του KEIMENOY (TEXTE) πού αντίτίθεται σε όποιαδήποτε ιδεολογία τής άναπαράστασης, ή τού έργου τέχνης σάν αισθητικού έργου, και έγγράφεται σάν σ η μ α ι ν ο υ σ α π ρ α κ τ ι κ ή (pratique signifiante) («Τó κείμενο δέν δοκιμάζεται και δέν άποδεικνύεται παρά μέσα σε μιά δουλειά, σε μιά παραγωγή (Ρολάν Μπάρτ) μέσα στο διασπρωμένο όλο της κοινωνικής διαέκασιας (των μετασχηματιστικών πρακτικών) πού συμμετέχει. (Σ.Τ.Μ.) (Σε έπόμενα τεύχη του Σ.Κ. θα γίνε: μιά αναλυτικότερη άναφορά στήν έννοια KEIMENO με γραπτά όπως τó «Από τó έργο στο κείμενο» του Ρ. Μπάρτ).



φικό κώδικα, είτε μια κατηγορία φιλμ ἂν πρόκειται για ἕναν κινηματογραφικό ὑποκώδικα, πράγμα πού ἐπίσης συμβαίνει, (π.χ. κώδικας τοῦ γουέστερν). Ἐν πάσῃ περιπτώσει λοιπὸν αὐτὸς πού μελετᾷ ἕναν κινηματογραφικὸ κώδικα ἢ ὑποκώδικα ἔχει σὰ σημεῖο ἐκκίνησης τὸ φιλμ. Μόνον πού πρόκειται γιὰ φιλμ σὲ μεγάλο ἄριθμὸ —ἀντίθετα μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ κειμενικοῦ συστήματος— καὶ εἶναι φιλμ πού κανένα τους δὲν μελετιέται στὴν ὁλότητά του, γιὰτὶ ὅταν μελετᾶμε ἕναν κινηματογραφικὸ κώδικα, ἄς ποῦμε τὸν κώδικα τῆς χρήσης τοῦ «παραδείγματος» φοντῦ - ἄνσαινὲ στὰ φιλμ μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς, μιᾶς συγκεκριμένης χώρας, κι ἐνὸς συγκεκριμένου εἴδους (νὰ ἔνα καλὸ παράδειγμα μελέτης ἐνὸς κινηματογραφικοῦ ὑποκώδικα) τότε θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιήσουμε σὰν ὑλικὸ μελέτης ὅλα τὰ φιλμ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, αὐτῆς τῆς χώρας καὶ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ φιλμ δὲν θὰ πρέπει νὰ μελετηθεῖ σὰν μοναδικὴ ὁλότητα, ἐνῶ ἀντίθετα αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ πρόθεση τῆς κειμενικῆς ἀνάλυσης.

Ὁ μελετητῆς τῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων —ἢ τῶν ὑποκωδίκων, πράγμα πού εἶναι τὸ ἴδιο— νομίζω πὼς ἔχει πάντα νὰ κάνει μὲ κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνα φιλμ καὶ κάτι λιγότερο ἀπὸ ἕνα φιλμ: περισσότερο ἀπὸ ἕνα φιλμ γιὰτὶ ἕνας κώδικας, ἐξ ὀρισμοῦ, εἶναι μιὰ ἀνάγνωμη δομὴ πού ἀφορᾷ πολλὰ μηνύματα χωρὶς νὰ ἀφορᾷ ἰδιαίτερα κανένα ἀπ' αὐτὰ: καὶ λιγότερο ἀπὸ ἕνα φιλμ γιὰτὶ, ἂν μελετῶ π.χ. τὸν κώδικα τοῦ φοντῦ - ἄνσαινὲ ἔχω δικαίωμα μεθοδολογικὰ νὰ μελετήσω μόνον τὰ μέρη ὅπου ὑπάρχει φοντῦ - ἄνσαινὲ ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν φιλμ πού πῆρα, ἐκτὸς κι ἂν ὑπάρχει μιὰ ἀναγκαιότητα κατάλυσης (μὲ τὴν ἔννοια πού δίνει στὸν ὄρο Ἡ Χέλμολεφ —δηλ. ἐκτὸς ἂν ὑπάρχει ἀναγκαιότητα νὰ πάρουμε ὑπόψη τὰ στοιχεῖα πού μπαίνουν ἀναγκαστικὰ σὲ μιὰ σχέση μὲ τὸ φοντῦ - ἄνσαινὲ, ὅποτε εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἐφαρμόσουμε τὴν κατάλυση). Ἡ κατάλυση εἶναι ἡ μίνιμου ἀποκατάσταση, δηλ. ὁ συνυπολογισμὸς στοιχείων ἄλλων ἀπ' αὐτὰ πού καθόρισαν τὴν ἀρχὴ τῆς ἀρμοδιότητας, ἀλλὰ κινητοποιώντας τὸ μίνιμου ἀπ' αὐτὰ. Ὁ Χέλμολεφ ὀνόμαζε κατάλυση τὸ γεγονός πὼς, ἂν θέλουμε π.χ. νὰ μελετήσουμε τὴ δομὴ ὑποκείμενο - κατηγορούμενο σὲ μιὰ δοσμένη γλώσσα καὶ ἂν τὸ ἀπόσπασμα πού ἠχογραφήσαμε στὸ μαγνητόφωνο δὲν περιλαμβάνει παρὰ μόνον τὸ ὑποκείμενο, μπορούμε ν' ἀποκαταστήσουμε τὸ κατηγορούμενο, ἀλλὰ μόνον αὐτό. Ἡ κατάλυση, λοιπὸν, εἶναι ἡ μίνιμου προσθήκη στὸ μεθοδολογικὰ ἀναγκαῖο σύνολο γιὰ νὰ μὴ σταματήσουμε τὴν ἔρευνα σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀρμοδιότητας πού εἴχαμε υἱοθετήσει.

Ἐλεγα ὅτι σήμερα ὑπάρχουν στὸν κινηματογράφο δύο μεγάλοι τρόποι ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὴ σημειολογία: Ἡ ν' ἀκολουθεῖς τὸν κώδικα μέσα ἀπὸ πολλὰ κείμενα (μελέτη κωδίκων), ἢ νὰ μελετᾷς ἕνα κείμενο σ' ὅλους τοὺς κωδικὸς του (κειμενικὴ ἀνάλυση), ν' ἀναλύσεις δηλ. ἕνα

φιλμικὸ κειμενικὸ σύστημα. Ἡ μόνη διαφορά βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ κειμενικὴ ἀνέλιξη εἶναι αὐτὸ πού βλέπουμε σὰν θεατὸς τοῦ φιλμ, καὶ τὸ κειμενικὸ σύστημα εἶναι ἡ κατανοητότητα αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ἀνέλιξης ὅπως θὰ μπορούσε νὰ καθοριστεῖ ἀπ' τὸν μελετητῆ, ἢ, στὴν ἀνάγκη, κι ἀπ' τὸν ἴδια τὸν δημιουργὸ στὸ μέτρο πού πραγματοποιεῖ ὁ ἴδιος μιὰ ἀποδόμηση, στὸ μέτρο πού αὐτοαναλύεται κ.λ.π.

Φιερσκι: Σὲ μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ τῆς κριτικῆς σκέψης (κι ὁ κίνδυνος αὐτὸς δὲν ἀπομακρύνθηκε ἀκόμα) περιέπασαν συχνὰ —π.χ. ὁ Μπαζὲν— σὲ μιὰ καθαρὰ οὐσιακὴ ἀντίληψη. Ἐτσι, μερικά σχήματα φορτίστηκαν μὲ ἐγγενῆ ἀξία (βλ. τὸ κείμενο τοῦ Μπαζὲν «Ζωὴ καὶ Θάνατος τῆς διπλοτυπίας») κι αὐτόματα εἶτε ὑπερεκτιμήθηκαν εἶτε ἐξοβελίστηκαν. Ὑπάρχει ἐδῶ ἕνας πραγματικὸς κίνδυνος, δογματικὸς καὶ κανονιστικὸς, ἀποδεκτὸς στὸ ἐπίπεδο τῶν αισθητικῶν τάσεων (τέτοιοι κίνδυνοι συχνὰ προώθησαν τὴν ἀναζήτηση) ἀλλὰ ἀπαράδεκτος στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἀνάλυσης πού ἱσχυρίζεται ὅτι εἶναι ἐπιστημονικὴ.

Μέτς: Αὐτὸς ὁ κανονιστικὸς κίνδυνος πού μέχρι σήμερα σπάνια ἀποφύγαμε, ἦταν συνδεδεμένος μ' αὐτὸ πού, πολὺ σωστὰ, ὀνομάζετε οὐσιοκρατία. Συνδεδεμένος δηλ. μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς αὐθυπαρξίας τῶν ἀξιών. Κάθε κινηματογραφικὴ μέθοδος ἔχει ἕνα ἢ καὶ τρία - τέσσερα νοήματα, σὰν μιὰ λέξη πολλαπλῶν σημασιῶν στίς γλώσσες... Αὐτὴ ἡ οὐσιακὴ ἰδέα καταλήγει ἀναγκαστικὰ σὲ δογματικὲς ἀντιλήψεις γιὰτὶ, ἢ εἶναι κανεὶς ὑπὲρ αὐτῶν τῶν ἀξιῶν ἢ κατὰ, καὶ λέει ἢ ὅτι πρέπει νὰ κάνουμε φοντῦ - ἄνσαινὲ ἢ ὅτι δὲν πρέπει νὰ κάνουμε.

Ὅμως κατὰ τὴν ἀποψή μου τὸ πρόβλημα μπαίνει διαφορετικὰ. Νομίζω ὅτι ἕνας πολὺ μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ κινηματογραφικὰ σχήματα εἶναι (στὸ ἐπίπεδο τῶν πὸ γενικῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων) σημαίνοντα χωρὶς σημαίνον ὁ μ ε ν α. Νομίζω δηλαδὴ ὅτι ὑπάρχει ἕνας ὀρισμένος ἀριθμὸς σχημάτων γιὰ τὰ ὁποῖα μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι κινηματογραφικὰ γιὰτὶ ἢ ἡ πραγματοποίησή τους, ἀκόμα καὶ ἢ πὸ κυριολεκτικὴ ἀπαιτεῖ τὸν κινηματογραφικὸ ἐξοπλισμὸ. Τὸ σημαῖνον ἐμφανίζεται ἤδη ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῶν πὸ γενικῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων, τὸ σημαίνον ἐμφανίζεται εἶτε στοὺς κινηματογραφικοὺς ὑποκώδικες εἶτε στὰ κειμενικὰ φιλμικὰ συστήματα (τὸ φοντῦ - ἄνσαινὲ ἔχει τὴν τάδε ἀξία στὸ τάδε φιλμ) εἶτε, ἄλλωστε, καὶ στὰ δύο. Παίρνει δηλαδὴ μιὰ σημασία, ἀρκετὰ γενικὴ ἀκόμα, στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ὑποκώδικα καὶ σὲ συνέχεια παίρνει τοὺς τελευταίους καθορισμοὺς τοῦ νοήματός του ἀπὸ τὴ θέση του, δηλ. τὴν τοποθέτησή του καὶ τὴ μετάθεσή του στὸ κειμενικὸ σύστημα ἐνὸς ὀρισμένου ἔργου.

Μετὰφραση: Μισὲλ Δημόπουλος — Βασίλης Παφαγιλίδης. Ἐπιμέλεια - σημειώσεις: Μισὲλ Δημόπουλος — Μπάμπης Κολώνιας.



# ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## του 'Αντρέ Μπαζέν<sup>1</sup>

Ἐνῶ τὸ νὰ ὑπογραμμίζονται στὶς κριτικὲς οἱ συγγένειες ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ μυθιστόρημα εἶναι σχεδὸν κοινοτυπία, τὸ «φιλμαρισμένο θέατρο» θεωρεῖται ἀκόμα συχνὰ σὰν αἴρεση. Ὅσο εἶχε γιὰ συνήγορο καὶ γιὰ παράδειγμα κυρίως τὶς δηλώσεις καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ, οἱ κάποιες ἐπιτυχίες του μποροῦσαν νὰ θεωροῦνται τυχαῖες, ὀφειλόμενες σὲ ἐξαιρετικὲς συμπτώσεις. Τὸ «φιλμαρισμένο θέατρο» ἔμεινε δεμένο μὲ τὴν ἀνάμνηση — πού ἐκ τῶν ὑστέρων φαίνεται γελοία — τῶν «φίλμ τέχνης» ἢ μὲ τὴν χυδαία ἐκμετάλλευση τῶν ἐπιτυχιῶν τοῦ βουλεβάρτου στὸ «στυλ» τοῦ Μπερτομιέ<sup>2</sup>. Ἀκόμα, ἡ ἀποτυχία τῆς ἀπόδοσης στὴν ὀθόνη, κατὰ τὸν πόλεμο, ἐνὸς ἐξαιρέτου θεατρικοῦ ἔργου, σὰν τὸν «Ταξιδωτὴ χωρὶς ἀποσκευές» — πού τὸ θέμα του θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ κινηματογραφικὸ — ἔδωσε στὴν κριτικὴ τοῦ «φιλμαρισμένου θεάτρου» ἐπιχειρήματα, πού φαίνονταν ἀποφασιστικά. Χρειάστηκε ἡ σειρά τῶν πρόσφατων ἐπιτυχιῶν, ἀπὸ τὶς «Μικρὲς Ἀλεπούδες» ὡς τὸν «Μάκβεθ»,

περνώντας ἀπὸ τὸν «Ἑρρίκο V», τὸν «Ἀμλετ» καὶ τοὺς «Τρομεροὺς Γονεῖς», γιὰ νὰ ἀποδειχθεῖ ὅτι ὁ κινηματογράφος ἦταν σὲ θέση νὰ ἀποδόσει ἐπάξια τὰ πιὸ ποικίλα θεατρικὰ ἔργα.

Ὅμως, στ' ἀλήθεια, ἡ προκατάληψη ἐναντία στὸ «φιλμαρισμένο θέατρο» δὲν θὰ εἶχε ἴσως νὰ ἐπικαλεστεῖ τόσα ἱστορικὰ ἐπιχειρήματα κοιτάζοντας μόνο τὶς ὁμολογημένες ἐπιδόσεις θεατρικῶν ἔργων. Συγκεκριμένα θὰ χρειαζόταν νὰ ξανακοιταχθεῖ ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ὄχι πιά θάσει τῶν τίτλων ἀλλὰ θάσει τῶν δραματικῶν δομῶν τοῦ σενάριου καὶ τῆς σκηνοθεσίας.

### Λίγη ἱστορία

Ἐνῶ καταδίκαζε τελεσίδικα τὸ «φιλμαρισμένο θέατρο», ἡ κριτικὴ μοίραζε ἀφείδωλα ἐγκώμια σὲ κινηματογραφικὲς φόρμες, στὶς ὁποῖες ὅμως μιὰ πιὸ προσεκτικὴ ἀνάλυση θὰ ἀνακάλυπτε μετεμψυχώσεις τῆς



δραματικής τέχνης. Τυφλωμένη από την αίρεση του «φίλμ τέχνης» και τα παρελκόμενά της, άφηνε αυτή ή κριτική να περνάνε κάτω από τη στάμπα «καθαρός κινηματογράφος» οι άληθινές διψεις του κινηματογραφικού θεάτρου, άρχίζοντας από την άμερικανική κωμωδία. "Αν την κοιτάξουμε από πιο κοντά, ή άμερικανική κωμωδία δέν είναι λιγότερο «θεατρική» από τη μεταφορά στην όθονη όποιοδήποτε θεατρικού έργου του θουλεθάρτου ή του Μπρόντγουάιη. Στηριζόμενη στο κωμικό τών λέξεων ή τών καταστάσεων, συχνά δέν καταφεύγει σε κανένα καθαρά κινηματογραφικό τέχνασμα. Οι περισσότερες σκηνές είναι άσωτερικές και τό ντεκουπάζ χρησιμοποiei σχεδόν άποκλειστικά τό «CHAMP — CONTRE — CHAMP» γιά τήν αξιοποίηση του διαλόγου. Θά έπρεπε εδω να έπεκταθούμε πάνω στα κοινωνιολογικά φόντα που έπέτρεψαν τή λαμπερή ανάπτυξη τής άμερικανικής κωμωδίας επί μιά δεκαετία. Πιστεύω ότι δέν άναιρουν καθόλου τή δυνατότητα ύπαρξης σχέσης άνάμεσα στο θέατρο και τόν κινηματογράφο. Ό κινηματογράφος άπάλλαξε τό θέατρο κατά κάποιο τρόπο από τό να έχει μιά προηγούμενη πραγματική ζωή. Δέν χρειάζόταν, γιαντί οι συγγραφείς που ήταν σε θέση να γράφουν αυτά τ'εθεατρικά έργα μπορούσαν να τ'α πουλάνε κατ'εθέατρο γιά τήν όθονη. 'Αλλά αυτό είναι ένα έντελως συμπτωματικό ιστορικό φαινόμενο, σχετιζόμενο με μιά συγκεκριμένη οικονομική και κοινωνιολογική συγκυρία, και φαίνεται να τείνει να εξαφανιστεί. 'Εδω και δεκαπέντε χρόνια, βλέπουμε, παράλληλα με τήν παρακμή ενός όρισμένου τύπου άμερικανικής κωμωδίας, να πολλαπλασιάζονται οι μεταφορές κωμικών θεατρικών έργων, που είχαν έπιτυχία στο Μπρόντγουάιη. Στόν τομέα του ψυχολογικού δράματος και του δράματος ήθων, ένας Γουάιλερ δέν διάσασε να πάρει αυτόουσιο τό θεατρικό έργο τής Λιλιαν Χέλμαν «Μικρές 'Αλεποόδες» και να τό μεταφέρει «στον κινηματογράφο» σε ένα ντεκόρ σχεδόν θεατρικό. Στην πραγματικότητα ή προκατάληψη ενάντια στο φιλμαρισμένο θέατρο δέν ύπήρξε ποτέ στην 'Αμερική. 'Αλλά οι συνθήκες τής χολυγουντιανής παραγωγής, τουλάχιστον μέχρι τό 1940, δέν ήταν οι ίδιες με τής Εύρώπης. 'Εκεί ήχαμε να κάνουμε μάλλον με ένα «κινηματογραφικό» θέατρο περιορισμένο σε συγκεκριμένα είδη που δέν χρειάζόταν, τουλάχιστον τήν πρώτη δεκαετία του όμιλουόντα, να δανείζεται από τή σκηνή παρά λίγα πράγματα. 'Η κρίση θεμάτων, που πλήττει τό Χόλυγουντ, τό έσπρωξε ήδη στο να καταφεύγει πιο συχνά στο γραμμένο θέατρο. 'Αλλά δυνάμει ύπήρχε ήδη τό θέατρο, άόρατο, μέσα στην άμερικανική κωμωδία<sup>3</sup>.

Στήν Εύρώπη και ειδικά στη Γαλλία, είναι άλήθεια ότι δέν θα μπορούσαμε να επικαλεσθούμε έπιτυχία που να μπορεί να συγκριθεί με τήν άμερικανική κωμωδία. Με έπιφύλαξη γιά τήν πολύ ιδιαίτερη περίπτωση του Μαρσέλ Πανιδλ, που θα αξιζε ειδική μελέτη<sup>4</sup>. 'Αλλά τό φιλμαρισμένο θέατρο δέν άρχίζει με τόν όμιλουόντα: άς πάμε λίγο πιο πίσω και συγκεκριμένα στην έποχή από τό «φίλμ τέχνης» στρέφει ήδη τήν προσοχή στην άποτυχία του. Θριάμβευε τότε ό Μελιέ, που στο θάθος δέν έβλεπε στον κινηματογράφο παρά μιά τελειοποίηση του

θεατρικού θαύματος. Γι' αυτόν τ'α τρύκ δέν είναι παρά ή προέκταση τής ταχυδακτυλουργίας. Οι περισσότεροι μεγάλοι κωμικοί, Γάλλοι και 'Αμερικάνοι, προέρχονται από τό μιούζικ - χάλ ή από τό θουλεθάρτο. 'Αρκει να κοιτάξουμε τόν Μάξ Λίντερ γιά να καταλάβουμε τό τί όφείλει στην θεατρική του πείρα. "Όπως οι περισσότεροι κωμικοί τής έποχής, παίζει ξεκάθαρα «προς τό κοινό», κλείνει τό μάτι στην αίθουσα, έπικαλείται τή μαρτυρία, και στίς δυσκολίες του, δέν διστάζει να μονολογεί. "Όσο γιά τόν Σαρλώ, άνεξάρτητα και από τό χρέος του στην άγγλική παντομίμα, είναι προφανές ότι ή τέχνη του συνίσταται στο ότι τελειοποιεί, χάρη στον κινηματογράφο, τήν τεχνική του κωμικού του μιούζικ χάλ. 'Εδω ό κινηματογράφος ξεπερνά τό θέατρο, αλλά συνεχίζοντάς το και, κατά κάποιο τρόπο, άπαλλάσσοντάς το από τίσ άτέλειές του. 'Η οικονομία του θεατρικού γκάγκ ύπόκειται στην άπόσταση τής σκηνής από τήν αίθουσα, και κυρίως στην διάρκεια του γέλιου που σπρωχνει τόν ήθοποιό να τραθήξει τό έμφέ του μέχρι να πάψουν τ'α γέλια. 'Η σκηνή λοιπόν τόν τραθάει, και μάλιστα τόν ξαναγκάζει, στην ύπερβολή. Μόνο ή όθονη μπορούσε να έπιτρέψει στον Σαρλώ να φτάσει σ' αυτόν τόν τέλειο ύπολογισμό τής κατάστασης και τής χειρονομίας, όπου τό μέγιστο τής καθαρότητας εκφράζεται στον ελάχιστο χρόνο.

"Όταν ξαναθλέπουμε πολύ παλιά μπουρλέσκ, όπως όπως π.χ. τή σειρά τών Μπουαρώ ή τών 'Ονεζιμ, βλέπουμε ότι δέν είναι πιά μόνο τό παίξιμο του ήθοποιού που συγγενεί με τό πρωτόγονο θέατρο, αλλά και ή δομή τής ιστορίας. Ό κινηματογράφος δίνει τήν δυνατότητα να σπρωχτεί στίς έσχατες συνέπειές τής μιά στοιχειώδης κατάσταση που ή σκηνή του θεάτρου τής έπέβαλε χρονικούς και χωρικούς περιορισμούς κρατώντας τήν έτσι σε ένα στάδιο ανάπτυξης κατά κάποιο τρόπο νυμφιακό. Αυτό που μπορεί να μάς κάνει να πιστέψουμε ότι ό κινηματογράφος ήρθε να άνακαλύψει ή να δημιουργήσει από όλα τ'α θεατρικά έργα νέα δραματικά γεγονότα, είναι τό ότι έκανε δυνατή τή μεταμόρφωση θεατρικών καταστάσεων που χωρίς αυτόν δέν θα έφταναν ποτέ στο στάδιο τής ενήλικισης. 'Υπάρχει στο Μελιέ ένα είδος σαλαμάνδρας, που μπορεί να παραμεινει και να αναπαράγεται στην κατάσταση τής νύμφης. Δίνοντάς τής τήν κατάλληλη όρμόνη μόδεσαν να τήν κάνουν να φτάσει στην ενήλικη μορφή. Ξέρουμε επίσης ότι ή συνέχεια τής ζωικής εξέλιξης παρουσίαζε κενά άκατανόητα μέχρι τή στιγμή που οι βιολόγοι άνακάλυψαν τούς νόμους τής παιδομόρφωσης. Έμαθαν έτσι, όχι μόνο να περιλαμβάνουν και τίσ έμβρυακές μορφές του ατόμου στην εξέλιξη τών ειδών, αλλά και να θεωρούν όρισμένα άτομα, φαινομενικά ενήλικα, σαν όντα που ή εξέλιξή τους έχει μπλοκαρισθεί<sup>5</sup>. Μ'αυτή τήν έννοια όρισμένα είδη θεάτρου στηρίζονταν σε δραματικές καταστάσεις άναγκαστικά άτροφικές πριν από τήν εμφάνιση του σινεμά. "Αν τό θέατρο είναι όντως, όπως ίσχυρίζεται ό Ζάν 'Υτιέ<sup>6</sup>, μιά μεταφυσική τής θέλησης, τί να σκεφθούμε γιά ένα μπουρλέσκ σαν τό ONESIME ET LE BEAU VOYAGE όπου τό πείσμα να συνεχιστεί, μέσα από τίσ πιο παράλογες δυσκολίες, ένας - Θεός - ξέρε - ποιο γαμήλιο ταξίδι



πού ο σκοπός του έξαφανίζεται μετά τις πρώτες καταστροφές, οδηγεί σε ένα είδος μεταφυσικής τρέλλας, σε ένα παραλήρημα της θέλησης, σε ένα καρκίνωμα του «πράττειν» που ανάγεινεται ενάντια σε κάθε λογική; Μπορούμε σ' αυτή την περίπτωση να χρησιμοποιούμε ψυχολογική όρολογία και να μιλάμε για θέληση; Τα περισσότερα από αυτά τα μπουρλέσκ είναι μάλλον ή γραμμική και συνεχής έκφραση ενός βασικού σχεδίου του ήρωα. Προέρχονται από μια φαινομενολογία του πείσματος. Ο υπηρέτης Μπουαρώ θα ταχτοποιεί μέχρι πού να γκρεμιστεί το σπίτι. Ο 'Ονεζίμ, παντρεμένος μετανάστης, θα συνεχίσει το γαμήλιο ταξίδι του μέχρις ότου μαρκάρει για το άγνωστο μέσα στο άχωριστο ξύλινο σεντούκι του. Η δράση δεν έχει πιά εδώ ανάγκη από πλοκή, επεισόδια, αναδιπλώσεις, παρεξηγήσεις και θεατρικά τεχνάσματα. Έκτυλίσσεται άδυσώπητα μέχρις ότου αυτοκαταστραφεί. Προχωράει μοιραία προς ένα είδος στοιχειώδους κάθαρσης της καταστροφής, σαν το μπαλόνι που φουσκώνει άνοητα ένα παιδάκι και πού τελικά του σκάει κατάμουτρα, προς άνακούφιση δική μας και ίσως και δική του.

Έξ άλλου αν άναφερθούμε στην Ιστορία των ήρωων, των καταστροφών και των μεθόδων της κλασικής φάρσας, είναι αδύνατο να μην δούμε ότι ο μπουρλέσκ κινηματογράφος υπήρξε εξαφανική και θαμπωτική άναβίωση αυτών των στοιχείων. Είδος πού είχε άρχισει να εξαφανίζεται από τον 17ον αιώνα, ή φάρσα «με σάρκα και όστά» δεν έπιωάνει πιά παρά, πολύ ειδικευμένη και μετασηματισμένη, στο τσίρκο και σε μερικές μορφές μιούζικ - χάλ. Δηλαδή άκριβώς εκεί πού οι παραγωγοί των φίλμ μπουρλέσκ, κυρίως στο Χόλυγουντ, πήγαν να στρατολογήσουν τους ήθοποιούς τους. Άλλά ή λογική του κινηματογράφου σαν είδους και των κινηματογραφικών μέσων έκανε άμέσως να μεγαλώσει το ρεπερτόριο της τεχνικής τους: Έκανε να έμφανιστούν οι Μάξ Λίντερ, οι Μπάστερ Κήτον, οι Λώρελ και Χάρντντ, οι Τοάπλιν. Άνάμεσα στο 1905 και το 1920 ή φάρσα γνώρισε μια λάμψη μοναδική στην Ιστορία της. Ένωθ την φάρσα όπως την μετάδωσε ή παράδοση από το Πλαύτο και τόν Τερέντιο και ακόμα ή Κομέντια ντέλ' άρτε με τά θέματα και την τεχνική της. Θα πάρω μόνο ένα παράδειγμα: τό κλασικό θέμα του κουθα ξαναβρίσκεται αθόρημα σε έναν παλιό Μάξ Λίντερ (1912 ή 13) όπου βλέπουμε τόν ζωηρό Δόν Ζουάν άποπλανητή μιας άσπρορροχούδς, να άναγκάζεται να θουλιάξει σε ένα κουθα γεμάτο χρώμα για να γλυτώσει την καταδίωξη του άπατημένου σύζυγου. Είναι σίγουρο ότι σε τέτοια περίπτωση δεν πρόκειται για έπίδραση ή για κατάλοιπο, αλλά για αθόρημο δέσιμο ενός είδους με την παράδοσή του.

### Τό κείμενο, τό κείμενο!

Βλέπουμε άπ' αυτές τις σύντομες ύπομνήσεις ότι οι σχέσεις θεάτρου και κινηματογράφου είναι πιά παλιές και πιά σενές άπ' ότι σκεπτόμαστε γενικά, και κυρίως βλέπουμε ότι δεν περιορίζονται σ' αυτό πού προσδιορίζει ή συνηθισμένη και πεζή όνομασία «φιλμαρισμένο θεάτρο». Βλέπουμε ακόμα ότι ή έπίδραση,

μη συνειδητή και μη όμολογημένη, του θεατρικού ρεπερτορίου και των θεατρικών παραδόσεων υπήρξε άποφασιστική για κινηματογραφικά είδη πού θεωρούνται ύποδειγματικά για την γνησιότητα και την «ιδιαιτερότητά» τους.

Άλλά τό πρόβλημα δεν είναι άκριβώς τό ίδιο με τό πρόβλημα της διασκευής ενός θεατρικού έργου όπως την έννοούμε συνήθως. Θα ήταν σκόπιμο πριν πάμε παρακάτω να κάνουμε διάκριση ανάμεσα στη θεατρική πράξη και σ' αυτό πού θα μπορούσαμε να όνομάσουμε «δραματική» πράξη.

Το δράμα είναι ή ψυχή του θεάτρου. Άλλά τυχαίνει να μπαίνει και σε άλλες μορφές. Ένα σονέτο, ένας μύθος του Λαφονταίν, ένα μυθιστόρημα... Ένα φίλμ, μπορούν να όφειλουν την άποτελεσματικότητά τους σ' αυτό πού ο Άνρι Γκουγιέ όνομάζει «δραματικές κατηγορίες». Άπ' αυτή τη σκοπιά είναι μάλλον μάταιο να διεκδικήσουμε άυτονομία για τό θεάτρο, ή θά πρέπει να την παρουσιάσουμε άρνητικά: με την έννοια ότι ένα θεατρικό έργο δεν θα μπορούσε να μην είναι «δραματικό» ενώ ένα μυθιστόρημα μπορεί να είναι ή να μην είναι. Τό «Άνθρωποι και Ποντίκια» είναι συνάμα νουβέλλα και πρότυπο τραγωδίας. Άντιθετα, τό «Άπό τη μεριά του Σουάν» θα ήταν δύσκολο να διασκευαστεί για τη σκηνή. Δεν θα ήταν δυνατό να έπαινεθεί ένα θεατρικό έργο σαν μυθιστορηματικό, ενώ μπορεί θαυμάσια να συγχαρεί κάποιος έναν μυθιστοριογράφο γιατί ξέφει να στήσει μια δράση.

Άν πάντως θεωρήσουμε τό θεάτρο σαν την ιδιαίτερη τέχνη του δράματος, πρέπει να άναγνωρίσουμε ότι ή έπίδρασή του είναι τεράστια και ότι ο κινηματογράφος είναι ή τελευταία τέχνη πού θα μπορούσε να τή άποφύγει. Άλλά έτσι ή μισή λογοτεχνία και τά τρία τέταρτα των φίλμ θα ήταν παραρτήματα του θεάτρου. Έξ άλλου τό πρόβλημα δεν μπαίνει έτσι. Τό πρόβλημα δεν άρχίζει πραγματικά να υπάρχει παρά σε συνάρτηση με τό θεατρικό έργο πού υπάρχει ενσαρκωμένο όχι καν στον ήθοποιό αλλά στο κείμενο.

Η «Φαίδρα» γράφτηκε για να παίζεται, αλλά υπάρχει ήδη σαν έργο και σαν τραγωδία για τόν άπόφοιτο πού ψελλίζει τούς κλασικούς του. Τό θεάτρο σε μια πολυθρόνα» με μόνη τη θοήθεια της φαντασίας είναι θεάτρο, άτελές, αλλά πάντως θεάτρο. Άντιθετα, ό «Συρανό ντέ Μπερζεράκ» και ό «Ταξιδιώτης χωρίς άποσκευές» όπως κινηματογραφήθηκε δεν είναι πιά θεάτρο, αν και υπάρχει τό κείμενο —και πάνω άπ' όλα τό θέσμα.

Άν μās έπιτρεπόταν να κρατήσουμε από τη «Φαίδρα» μόνο μια δράση και να την περιγράψουμε σε συνάρτηση με τις «μυθιστορηματικές άπαιτήσεις» ή με τόν κινηματογραφικό διάλογο, θα ξαναβρισκόμασταν στην προηγούμενη ύπόθεση του θεάτρου περιορισμένου σε μόνο τό δραματικό του στοιχείο. Άλλά αν δεν υπάρχει κανένα μεταφυσικό έμπόδιο σε ένα τέτοιο έγχειρημα, βλέπουμε καλά ότι υπάρχουν πολλά έμπόδια πρακτικά, τυχαία και Ιστορικά. Τό πιά άπλό από αυτά τά έμπόδια είναι ό σωτήριος φόθος του ρεζιλέματος, και τό πιά έπιτακτικό ή σύγχρονη αντίληψη για τό έργο τέχνης πού επιβάλλει τόν σεβασμό του



κειμένου και την καλλιτεχνική ιδιοκτησία, έστω και ήθικα και μετά θάνατον. Μ' άλλα λόγια, μόνο ο Ρακίνας θά είχε το δικαίωμα να ξαναγράψει μια διασκευή της «Φαίδρας», αλλά πέρα από το ότι δεν είναι σίγουρο ότι και τότε ακόμα θά ήταν καλή (τόν «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές» τόν μετέφερε στην όθνη ο ίδιος ο Ζάν Άνουιγ), τυχαίνει ο Ρακίνας να έχει πεθάνει.

Θά πείτε ίσως ότι δεν είναι το ίδιο όσο ζει ο συγγραφέας, αφού μπορεί ο ίδιος αυτοπροσώπως να ξανασκεφτεί το έργο του, να ανασχηματίσει το ύλικό του — πράγμα που έκανε πρόσφατα ο Άντρέ Ζίντ, αν και αντίστροφα από το μυθιστόρημα στη σκηνή, με τὰ «Υπόγεια του Βατικανού»— ή τουλάχιστον να λέγει και να έγγωθει για τή δουλειά ενός διασκευστή. Άλλά αν κοιτάξουμε από τὰ πιό κοντά, βλέπουμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια ίκανοποίηση περισσότερο νομική παρά αισθητική, γιατί το ταλέντο, και πολύ περισσότερο ή μεγαλοφυΐα, δεν είναι πάντα οικουμενικά, και γιατί τίποτα δεν έγγωθται τήν Ισοδυναμία τής διασκευής με το πρωτότυπο, ακόμα και αν τήν ύπογράφει ο συγγραφέας. Και έπειτα, έπειδή ο συνηθέστερος λόγος μεταφοράς στην όθνη ενός σύγχρονου δραματικού έργου είναι ή έπιτυχία που είχε στη σκηνή. Αυτή ή έπιτυχία αποκρυσταλλώνει το έργο στην ουσία ενός κειμένου που έπιδιοκίμαστηκε από τόν θεατή και πού το κοινό του φίλμ περιμένει να τó ξαναβρεί. Νά λοιπόν πού με μια περιστροφή λίγο - πολύ τιμητική ξαναρχώμαστε στόν σεβασμό του γραπτού.

Τέλος και κυρίως γιατί όσο μεγαλύτερη είναι ή ποιότητα ενός δραματικού έργου, τόσο πιό δύσκολος είναι ο διαχωρισμός του δραματικού από το θεατρικό στοιχείο πού τή σύνθεσή τους πραγματοποιεί το κείμενο. Είναι αξιοσημείωτο ότι συναντάμε προσπάθειες διασκευής μυθιστορημάτων για τήν σκηνή αλλά πρακτικά ποτέ δεν συναντάμε τó ανάδρομο έγχείρημα. Σάν να θρισκόταν τó θέατρο στο τέρμα μιάς μη αναστρέψιμης διαδικασίας αισθητικού καθαρίσματος. Μπορεί στην ανάγκη να θγει ένα θεατρικό έργο από τούς «Καραμαζώφ» ή τήν «Μαντάμ Μποβαρύ» αλλά αν δεχτούμε ότι προϋπήρχαν αυτά τά θεατρικά έργα, θά ήταν αδύνατο να θγοούν από αυτά τά μυθιστορήματα πού ξέρούμε. Γιατί αν τó μυθιστορηματικό έμπεριέχει τó δραματικό έτσι ώστε τó δεύτερο να μπορεί να προκύψει από τó πρώτο με μια αφαιρετική διαδικασία, τó αντίθετο για να γίνει άπαιτε ή προσθετική διαδικασία, δηλαδή στην τέχνη, μια καθαρή δημιουργία. Σε σχέση με τó θεατρικό έργο τó μυθιστόρημα δεν είναι παρά μια από τις πολλές συνθέσεις πού μπορούν να γίνουν με θάση τó άπλό δραματικό στοιχείο.

Έτσι λοιπόν αν δεν είναι παράλογο να μιλάμε για πιστότητα κατά τήν φορά μυθιστόρημα - θέατρο, όπου μπορούμε να διακρίνουμε τά άπαραίτητα συνδεδεκά νήματα, δεν βλέπουμε πολύ καλά τί θά μπορούσε να σημαίνει πιστότητα κατά τήν αντίθετη φορά, και πολύ περισσότερο τί θά μπορούσε να σημαίνει Ισοδυναμία. Τó πολύ - πολύ να μπορούσαμε να μιλήσουμε για «έμπνευση» θάσει καταστάσεων και ήρώων.

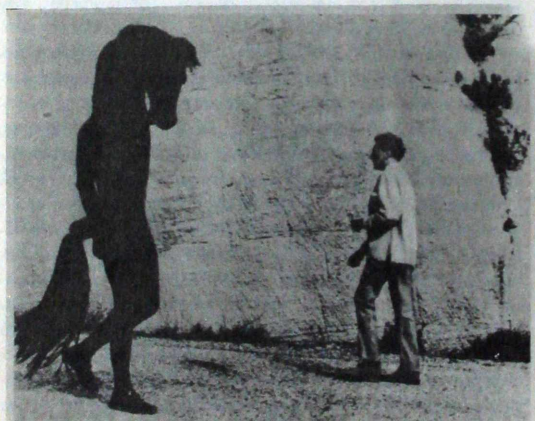
Συγκρίνω πρὸς τὸ παρὸν μυθιστόρημα καὶ θέατρο

άλλα όλα με κάνουν να σκέφτομαι ότι ο συλλογισμός ισχύει ακόμα περισσότερο για τόν κινηματογράφο. Γιατί θά συμβαίνει ένα από τὰ δύο: ή τó φίλμ θά είναι άπλό και μόνο ή φωτογράφιση τού θεατρικού έργου (άρα με τó κείμενό του), και αυτό είναι ακριβώς τó περίφημο «φιλμαρισμένο θέατρο», ή τó θεατρικό έργο θά έχει διασκευασθεί σύμφωνα με τίς «άπαιτήσεις τής κινηματογραφικής τέχνης», αλλά τότε πέφτουμε πάλι στην προσθετική διαδικασία για τήν όποία μιλούσαμε πιό πάνω και πρόκειται στην πραγματικότητα για άλλο έργο. Ό Ζάν Ρενουάρ έμπνεύσθηκε από τó θεατρικό έργο τού Ρενέ Φρανσουά για τó BOUDU SAUVE DES EAUX αλλά έκανε ένα έργο άνωτερο ίσως από τó πρωτότυπο πού έτσι εξαφανίζεται. Πρόκειται άλλωστε για μια εξαίρεση πού έπιβεβαιώνει πλήρως τόν κανόνα.

Μ' όποιο τρόπο και να τó πλησιάσουμε, τó θεατρικό έργο, κλασικό ή σύγχρονο, άμύνεται άμετάκλητα με τó κείμενό του. Δεν είναι δυνατό να «διασκευαστεί» παρά μόνο αν έγκαταληφθεί τó πρωτότυπο έργο και μπει στη θέση του ένα άλλο, άνωτερο ίσως αλλά πού δεν είναι πιό τó θεατρικό έργο. Έγχείρημα πού άλλωστε περιορίζεται μοιραία σε έλάσσονες ή ζωντανούς συγγραφείς, γιατί τά άριστουργήματα πού έχει καταξιώσει ο χρόνος μάς έπιθάλουν άξιωματικά τόν σεβασμό τού κειμένου.

Αυτό ακριβώς έπιβεβαιώνει ή πείρα τών δέκα τελευταίων χρόνων. Άν τó πρόβλημα τού φιλμαρισμένου θεάτρου θρίσκει πάλι μια περίεργη αισθητική έπικαιρότητα, τó όφειλε σε έργα όπως, ο «Άμλετ», ο «Έρρίκος V», ο «Μάκβεθ» από τó κλασικό ρεπερτόριο, και από τούς σύγχρονους σε φίλμ όπως οί «Μικρές Άλεπούδες» τών Λιλιαν Χέλμαν και Γουάιλερ. «Οί Τρομεροί γονείς», «OCCUPE - TOI D'AMELIE», «LA CORDE... Ό Κοκτώ είχε έτοιμάσει προπολεμικά μια «διασκευή» τού «Τρομεροί Γονείς». Ξαναπιάνοντας τó σχέδιο του τó 1946 έγκατέλειψε τήν διασκευή και άποφάσισε να διατηρήσει άκέραιο τó τó κείμενό του. Θά δούμε παρακάτω ότι πρακτικά διατήρησε ακόμα και τó σκηικό ντεκόρ. Στην Άμερική, στην Άγγλία ή στη Γαλλία, είτε γίνεται πάνω σε κλασικό, είτε πάνω σε σύγχρονα έργα, ή εξέλιξη τού φιλμαρισμένου θεάτρου είναι ή ίδια: τήν χαρακτηρίζει μια όλο και πιό έπιτακτική πιστότητα στο γραπτό, σάν να συναντιόνταν σ' αυτό τó σημείο οί διάφορες έμπεριεις τού όμιλούντος. Άλλοτε ή πρωταρχική φροντίδα τού κινηματογραφιστή έμοιαζε να είναι τó να κρύψει τή θεατρική καταγωγή τού πρωτότυπου, να τó διασκευάσει, να τó διαλύσει μέσα στόν κινηματογράφο. Τώρα όχι μόνο φαίνεται να έγκαταλείπει αυτή τήν προσπάθεια, αλλά φτάνει στο να ύπογραμμίζει συστηματικά τó θεατρικό χαρακτήρα. Είναι αδύνατο να γίνει άλλοιως από τή στιγμή πού γίνεται σεβαστό τó κείμενο στην ουσία του. Τó κείμενο έπειδή έχει συλληφθεί σε συνάρτηση με τίς θεατρικές δυνατότητες, έμπεριέχει όλες αυτές τίς δυνατότητες. Καθορίζει τρόπον παράστασης και στυλ παράστασης, είναι ήδη δύναμι θέατρο. Δεν μπορεί να άποφασίζει κανένας να τού είναι πιστός και συνάμα





Τέσσερις ταινίες του Ζάν Κοκτώ: επάνω αριστερά: «ή ώραία και τὸ κίηγος» (σκηνοθ. Ρενέ Κλεμάν, 1946), δεξιά: «Οἱ τρομεροὶ γονεῖς» (1948), κάτω αριστερά: «Ἡ διαθήκη τοῦ Ὀρφέα» (1959), δεξιά: «Ὀρφέας» (1949).



νά τὸ ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν ἔκφραση πρὸς τὴν ὅποια τείνει.

## **Κρύψτε αὐτὸ τὸ θέατρο ποῦ δὲν θὰ μπορούσα νὰ δῶ!**

Θὰ θροῦμε μιὰ ἐπιθεβαίωση αὐτῆς τῆς φράσης σὲ ἓνα δείγμα παρμένο ἀπὸ τὸ κλασικὸ ρεπερτόριο. Ὑπάρχει μιὰ σπεῖρα ποῦ λυμáίνεται ἴσως ἀκόμα τὰ γαλλικὰ σχολεῖα καὶ λύκεια καὶ ποῦ ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι μιὰ προσπάθεια διδασκαλίας τῆς λογοτεχνίας μέσω τοῦ κινηματογράφου. Πρόκειται γιὰ τὸ «Γιατρὸς χωρὶς νὰ θέλει», μεταφερμένο στὴν ὀθόνη μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καθηγητῆ μὲ καλὴ θέληση, ἀπὸ ἓνα σκηνοθέτη ποῦ θὰ ἀποσιωπήσουμε τὸ ὄνομά του. Αὐτὸ τὸ φιλμ ἔχει ἓνα πελώριο φάκελο, ἐγκωμιαστικὸ καὶ θλιβερό, ἀπὸ γράμματα καθηγητῶν καὶ διευθυντῶν λυκείων ποῦ χαίρονται γιὰ τὴν ἐξαιρετὴ ἐπιτυχία του. Ὅμως στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ μιὰ ἀλθροφανῆ σύνθεση ὄλων τῶν λαθῶν ποῦ μποροῦν νὰ ἐκφυλίσουν τόσο τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὸν κινηματογράφο, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸν Μολιέρου.

Ἡ πρώτη σκηνή, ἡ σκηνὴ μὲ τὰ δεμάτια, στημένη μέσα σὲ ἀληθινὸ δάσος, ἀρχίζει μὲ ἓνα ἀτέλειωτο τράβελλινγκ κάτω ἀπὸ τὸ κλαρίδι, ποῦ προφανῶς ἐπιδιώκει νὰ προσβάλλει τὰ παιχνίδια τοῦ ἡλίου μέσα στὰ δέντρα, ὥσπου ἀνακαλύπτει δυὸ κλοουνίστικα πρόσωπα ποῦ σίγουρα ἀσχολοῦνται μὲ τὸ νὰ μαζεῦσουν ματιάρια: τὸν δυστυχεὶ Σγαναρέλλο καὶ τὴν γυναίκα του, ποῦ τὰ θεατρικὰ κοστούμια τοὺς φαντάζουν ἐδῶ σὰν γκροτέσκες μεταμφιέσεις. Τὸ πραγματικὸ ντεκόρ ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸ φιλμ, ὅσο γίνεται: ἡ ἀφιξη τοῦ Σγαναρέλλου στὸ συμβούλιο εἶναι ἡ εὐκαιρία γιὰ νὰ δειχτεῖ ἓνα ἀγρόκτημα τοῦ 17ου αἰῶνα. Γιὰ τὸ ντεκουπάξ τί νὰ ποῦμε: στὴν πρώτη σκηνὴ προχωράει ἀπὸ τὸ «ἡμι - σύνολο» στὸ «γκρό - πλάν» ἀλλάζοντας φυσικὰ νοῦμερα σὲ κάθε ρεπλίκα. Νοιώθουμε ὅτι ἂν τὸ κείμενο δὲν τοῦ εἶχε ρυθμίσει, παρὰ τὴν θέλησή του, τὸ μέτρο, ὁ σκηνοθέτης θὰ ἔδινε τὴν «πορεία τοῦ διαλόγου» μὲ ἓνα ἐπιταχυνόμενο μοντάζ τύπου Ἀμπέλ Γκάνς. Τὸ ντεκουπάξ, ὅπως εἶναι, μὲ τὰ «CHAMP» καὶ τὰ «CONTRE CHAMP» σὲ γκρό - πλάν, ἐπιτρέπει στοὺς μαθητὲς νὰ μὴν χάσουν τίποτα, ἀπὸ τὴν μιμικὴ τῶν ἡθοποιῶν τῆς COMEDIE-FRANCAISE, μιμικὴ ποῦ ἀναμφισβήτητα μᾶς ξαναφέρνει στὴν καλὴ ἐποχὴ τῶν φιλμ τέχνης.

Ἄν λέγοντας κινηματογράφος ἐνοοῦμε τὴν ἐλευθερία τῆς δράσης σὲ σχέση μὲ τὸν χῶρο καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς γωνίας λήψης σὲ σχέση μὲ τὴν δράση, τὸ νὰ μεταφέρουμε στὸν κινηματογράφο ἓνα θεατρικὸ ἔργο θὰ σημαίνει νὰ δώσουμε στὸ ντεκόρ τοῦ τὴν εὐρύτητα καὶ τὴν πραγματικότητα ποῦ ἡ σκηνὴ δὲν μποροῦσε ὄλικά νὰ τοῦ προσφέρει. Θὰ σημαίνει ἀκόμα νὰ ἀπελευθερώσουμε τὸν θεατὴ ἀπὸ τὸ κάθισμά του καὶ νὰ ἀξιοποιήσουμε, μὲ τὴν ἀλλαγὴ πλάνων, τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ. Μπροστὰ σὲ τέτοιες «σκηνοθεσίες» θὰ πρέπει νὰ συμφωνήσουμε ὅτι ὅλες οἱ κατηγορίες ἐναντίον τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου ἰσχύουν. Ἄλλὰ αὐτὸ, γιὰτὶ ἀκριβῶς δὲν πρόκειται γιὰ σκηνοθεσία. Ὅλο τὸ ἔγχειρημα ἦταν μόνο νὰ

μπεῖ μὲ τὸ ζόρι «κινηματογράφος» μέσα στὸ θέατρο. Τὸ ἀρχικὸ δρᾶμα, καὶ πολὺ περισσότερο τὸ κείμενο, μοιραῖα μετατοπίζονται, προφανῶς ὁ χρόνος τῆς θεατρικῆς δράσης δὲν εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν χρόνο τῆς ὀθόνης, καὶ ἡ δραματικὴ πρωταρχικότητα τοῦ λόγου μετατοπίζεται σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιπλέον δραματικοποίηση ποῦ δίνει στὸ ντεκόρ ἢ κάμερα. Τέλος, καὶ κυρίως, μιὰ κάποια τεχνικότητα, μιὰ κάποια τραβηγμένη μετάθεση τοῦ θεατρικοῦ ντεκόρ, δὲν συμβιβάζεται καθόλου μὲ τὸν ἐγγενῆ ρεαλισμὸ τοῦ κινηματογράφου. Τὸ κείμενο τοῦ Μολιέρου καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν δὲν παίρνουν τὸ νόημά τους παρὰ μόνο μέσα σὲ ἓνα ζωγραφιστὸ δάσος. Τὰ φῶτα τῆς ράμπας δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ φῶς ἑνὸς φθινοπωριάτικου ἡλίου. Τελικὰ ἡ σκηνὴ τῶν δεματιῶν μπορεῖ νὰ παιχτεῖ μπροστὰ σὲ ἓνα ριντῶ, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει πιὰ κάτω ἀπὸ ἓνα δέντρο.

Αὐτὴ ἡ ἀποτυχία φανερώνει ἀρκετὰ καλὰ αὐτὸ ποῦ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν μέγιστη αἴρεση τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου: τὴν φροντίδα νὰ «κάνουμε κινηματογράφο». Λιγότερο ἢ περισσότερο, ἀκριβῶς ἐκεῖ καταλήγουν οἱ συνηθισμένες μεταφορὲς στὸν κινηματογράφο ἐπιτυχημένων θεατρικῶν ἔργων. Ἄν ἡ δρᾶση ὑποτιθεταῖ ὅτι διεξάγεται στὴν Κιανὴ Ἀκτὴ, οἱ ἔραστὲς ἀντὶ νὰ φλυαροῦν κάτω ἀπὸ τὶς ὀμπρέλλες ἑνὸς μπάρ θὰ ἀγκαλιαστοῦν στὸ τιμόνι ἑνὸς ἀμερικάνικου αὐτοκινήτου μὲ τοὺς θράχους τῆς Ἀντίμπ στοὺς βᾶθος σὲ «διαφάνεια». Ὅσο γιὰ τὸ ντεκουπάξ στὸ «LES GUEUX AU PARADIS» π.χ. ἡ ἰσότης τῶν συμβολαίων τοῦ Ρεμῦ καὶ τοῦ Φερναντέλ μᾶς στοίχισε ἓνα αἰσθητὰ ἴσο ἀριθμὸ γκρό - πλάν πρὸς ὄφελος καὶ τοῦ ἓνα καὶ τοῦ ἄλλου.

Ἐξ ἄλλου οἱ προκαταλήψεις τοῦ κοινοῦ ἐπιθεβαιῶνουν τὶς προκαταλήψεις τοῦ κινηματογραφιστῆ. Τὸ κοινὸ δὲν ἔχει καὶ μεγάλη ἰδέα γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ τὸν ταυτίζει μὲ τὸ εὔρος τοῦ ντεκόρ, μὲ τὴ δυνατότητα νὰ δειχτεῖ φυσικὸ ντεκόρ καὶ νὰ κινηθεῖ ἡ δρᾶση. Ἄν δὲν προσθέτανε ἓνα μίνιμουμ κινηματογράφου στὸ θεατρικὸ ἔργο, τὸ κοινὸ θὰ θεωροῦσε ὅτι τὸ κλέβουν. Ὁ κινηματογράφος πρέπει ὑποχρεωτικὰ νὰ εἶναι «πιὸ πλούσιος» ἀπὸ τὸ θέατρο. Οἱ ἡθοποιοὶ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι διάσημοι, καὶ ὅ,τι μοιάζει μὲ φτώχεια ἢ μὲ τσιγκουνιά στὰ ὑλικά μέσα εἶναι, ὅπως γράφτηκε, συντελεστὴς ἀποτυχίας. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν θάρρος ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ παραγωγὸς ποῦ θὰ δέχονται νὰ μπουν σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα ἀντιμέτωποι μὲ τὶς προκαταλήψεις τοῦ κοινοῦ, κυρίως ἂν δὲν πιστεύουν οἱ ἴδιοι στὸ ἔγχειρημά τους. Στὴν ἀρχὴ τῆς αἴρεσης τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου θρίσκειται ἓνα διφοροῦμενο κόμπλεξ τοῦ κινηματογράφου ὡς πρὸς τὸ θέατρο: κόμπλεξ κατωτερότητας ἀπέναντι σὲ μιὰ παλιὰ καὶ πιὸ λογοτεχνικὴ τέχνη, ποῦ ὁ κινηματογράφος τὸ ἀντισταθμίζει μὲ τὴν τεχνικὴ «ἀνωτερότητα» τῶν μέσων του, ποῦ συγγέεται μὲ αἰσθητικὴ ἀνωτερότητα.

## **Κονσερβαρισμένο θέατρο ἢ ὑπερθέατρο;**

Ἄν θέλουμε μιὰ ἀπὸ ἄλλη μεριά ἀπόδειξη αὐ-



των τών λαθών, μᾶς τὴν δίνουν ξεκάθαρα δυὸ ἐπιτυχιές σὰν τὸν «Ἐρρίκο V» καὶ τοὺς «Τρομεροὺς Γοιεύς».

Ὅταν ὁ σκηνοθέτης τοῦ «Γιατρός χωρὶς νὰ θέλει» ἄρχιζε τὴ δουλειά του μὲ ἕνα τράβελινγκ στὸ δάσος, εἶχε τὴν ἀφελή καὶ ἴσως ὑποσυνείδητη ἐλπίδα νὰ μᾶς κάνει νὰ καταπιούμε μετὰ τὴν ταλαίπωρη σκηνὴ τῶν δεματιῶν σὰν φάρμακο ζαχαρωμένο. Προσπαθοῦσε νὰ θάλει λίγη πραγματικότητα γύρω-γύρω, ἐπιχειροῦσε νὰ μᾶς στήσει μιὰ σκάλια γιὰ νὰ μᾶς κάνει νὰ ἀνεθοῦμε στὴ σκηνή. Τὰ ἀδέξια τεχνάσματά του εἶχαν δυστυχῶς τὸ ἀντίθετο ἀποτέλεσμα: κατήγγειλαν ὀριστικά τὸ μὴ πραγματικὸ τῶν ἡρώων καὶ τοῦ κειμένου.

Ἄς δοῦμε τώρα πῶς μπόρεσε ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε στὸν «Ἐρρίκο V» νὰ λύσει τὴν διαλεκτικὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῆς θεατρικῆς συμβατικότητας. Κι αὐτὸ τὸ φιλμ ἀρχίζει μὲ ἕνα τράβελινγκ ἀλλὰ γιὰ νὰ μᾶς μπάσει μέσα στὸ θέατρο: στὴν αὐλὴ τοῦ ἐλισαβετιανοῦ παιδογυείου. Δὲν ἔχει τὴν ἀπαιτησὴ νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε τὴν θεατρικὴ συμβατικότητα, ἀντίθετα τὴν καταγγέλει. Τὸ φιλμ δὲν εἶναι ἄμεσο καὶ ἀπ' εὐθείας ὁ «Ἐρρίκος V», ἀλλὰ ἡ ἀναπαράστασις τοῦ «Ἐρρίκου V». Αὐτὸ εἶναι προφανές γιατί αὐτὴ ἡ ἀναπαράστασις δὲν ὑποτίθεται ὅτι εἶναι σύγχρονη ὅπως στὸ θέατρο, ἀλλὰ ὅτι ἐκτυλίσσεται τὸν καιρὸ τοῦ Σαίξπηρ καὶ μᾶς δείχνονται οἱ θεατὲς καὶ τὰ παρασκήνια. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν πιθανότητα λάθους: γιὰ νὰ χαρεῖ κανένας τὸ θέαμα δὲν ἀπαιτεῖται ἡ πράξις πίστης τοῦ θεατῆ μπροστὰ στὸ ριντῶ πού σηκώνεται. Δὲν εἴμαστε πραγματικά στὸ θεατρικὸ ἔργο, ἀλλὰ σὲ ἕνα ἱστορικὸ φιλμ γιὰ τὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο, δηλαδὴ σὲ ἕνα κινηματογραφικὸ εἶδος καλὰ θεμελιωμένο καὶ πού τὸ ἔχουμε συνηθίσει. Ὅμως χαίρομαστε τὸ θεατρικὸ ἔργο, ἡ ἱκανοποίησή μας δὲν ἔρχεται τὸ κοινοῦ μὲ τὴν ἱκανοποίησιν πού θὰ μᾶς πρόσφερε ἕνα ἱστορικὸ ντοκυμανταίρ, εἶναι ἡ ἴδια ἱκανοποίησις μιᾶς παράστασις Σαίξπηρ. Γιατὶ ἡ αἰσθητικὴ στρατηγικὴ τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιε δὲν ἦταν παρὰ ἕνα τέχνασμα γιὰ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ θαῦμα τῆς αὐλαίας. Κάνοντας τὸν κινηματογράφου τοῦ θεάτρου, καταγγέλλοντας ἔξ ἀρχῆς μὲ τὸν κινηματογράφου τὸ θεατρικὸ παίξιμο καὶ τὶς θεατρικὲς συμβάσεις ἀντὶ νὰ προσπαθῆσι νὰ τὶς κρύψει, ἔβγαλε ἀπὸ τὴ μέση τὴν ὑποθῆκιν τοῦ ρεαλισμοῦ πού ἀντιτίθεται στὴν θεατρικὴ ψευδαἰσθησις. Ἔτσι καὶ θρησκάν αὐτὲς οἱ ψυχολογικὲς προϋποθέσεις τὴν συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ, ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε εἶχε πιά τὸ δικαίωμα νὰ προχωρήσει τόσο στὴ γραφικὴ παραμόρφωσιν τοῦ ντεκόρ ὅσο καὶ στὸν ρεαλισμὸ τῆς μάχης τοῦ AZINCOURT: ὁ Σαίξπηρ τὸν προκαλοῦσε νὰ τὸ κάνει μὲ τὴν ξεκάθαρην ἐπίκλησιν του στὴ φαντασίαν τοῦ κοινοῦ: καὶ κεῖ ἀκόμα τὸ πρόσχημα ἦταν τέλειον. Αὐτὸ τὸ κινηματογραφικὸ ξετύλιγμα, πού δύσκολα θὰ γινόταν ἀποδεκτὸ ἂν τὸ φιλμ δὲν ἦταν παρὰ ἡ ἀναπαράστασις τοῦ «Ἐρρίκου V», εὑρίσκει τὸ ἀλλοθὶ του μέσα στὸ ἴδιον θεατρικὸ ἔργο. Ἐμμεν φυσικά νὰ τηρηθοῦν ὅλα αὐτά. Ξέρουμε ὅτι τηρήθηκαν. Ἄς ποῦμε μόνο ὅτι τὸ χρῶμα, πού ἴσως ἀνακαλύψουμε τελί-

κα ὅτι εἶναι οὐσιαστικὰ μὴ ρεαλιστικὸ στοιχεῖο, συντελεῖ στὸ νὰ κάνει ἀποδεκτὸ τὸ πέρασμα στὸ φανταστικὸ καί, μέσα στὸ φανταστικὸ, νὰ ἐπιτρέψει τὴ συνέχεια ἀπὸ τὶς μικρογραφίες στὴ «ρεαλιστικὴ» ἀνασῶστασις τοῦ AZINCOURT. Σὲ καμιά στιγμὴ δὲν εἶναι ὁ «Ἐρρίκος V» ἀληθινὰ «φιλομαρτισμένο θέατρο». Τὸ φιλμ θρῑσκοταὶ κατὰ κάποιον τρόπο πρὶν καὶ μετὰ τὴν θεατρικὴ παράστασις, δῶθε καὶ πέρα ἀπὸ τὴ σκηνή. Ὅμως ὁ Σαίξπηρ θρῑσκειταὶ γιὰ τὰ καλὰ κλεισμένους σ' αὐτὸ, τὸ ἴδιον καὶ τὸ θέατρο, κλεισμένο ἀπὸ παντοῦ ἀπὸ τὸν κινηματογράφου.

Τὸ σύγχρονον θέατρο τοῦ βουλευθάρτου δὲν μοιάζει νὰ ἀνατρέχει τόσο ἐμφανῶς στὶς σκηنيκὲς συμβάσεις. Μάλιστα τὸ «Ἐλεύθερον θέατρο» καὶ οἱ θεωρίαι τοῦ Ἄντουάν μπόρσαν κάποτε νὰ κάνουν πιστεῶν τὴν ὑπαρξιν ἑνὸς «ρεαλιστικοῦ» θεάτρου, ἑνὸς εἰδους προ-κινηματογράφου. Ἦταν μιὰ χίμαιρα πού σήμερα πιά δὲν ξεγελάει κανέναν. Ἄν ὑπάρχει θεατρικὸς ρεαλισμὸς, εἶναι μόνο σὲ σχέση μὲ ἕνα σύστημα συμβάσεων πῶς κρυφῶν, λιγότερον φανερῶν ἀλλὰ πάντα τὸ ἴδιον αὐστηρῶν. Στὸ θέατρο δὲν ὑπάρχει «φέτα ζωῆς». Ἡ, τουλάχιστον, τὸ γεγονός καὶ μόνο ὅτι αὐτὴ ἡ «φέτα ζωῆς» ἐκτίθεται σὲ μιὰ σκηνὴ τὴν ἀποκόπτει ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ ζωὴ γιὰ νὰ τὴν κάνει ἕνα φαινόμενον IN VITRO, πού συμμετέχει ἐν μέρει ἀκόμα στὴ φύσιν ἀλλὰ πού οἱ συνθήκες τῆς παρατήρησις τὸ παραλάσσουν θαθιά. Ὁ Ἄντουάν μπορεῖ νὰ χαρὰ νὰ θάζει ἀληθινὰ σφαχτάρια ἐπὶ σκηνῆς, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ—ὅπως ὁ κινηματογράφος— νὰ κάνει νὰ περάσει ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὀλόκληρον τὸ κοπάδι. Γιὰ νὰ φυτῆσι στὴ σκηνὴ ἕνα δέντρο πρέπει νὰ τοῦ κόψει τὶς ρίζες, καὶ ὁπωσδήποτε πρέπει νὰ παραιτηθῆ ἀπὸ τὸ νὰ δείξει πραγματικὰ τὸ δάσος. Ἔτσι, πού τὸ δέντρο του εἶναι ἡ συνέχεια τοῦ ἐλισαβετιανοῦ πανῶ, πού σὲ τελευταία ἀνάλυσιν δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἐνδεικτικὴ πινακίδα. Ἄν ἔχουμε ὑπ' ὄψιν αὐτὸς τὶς σχεδὸν ἀναμφισβήτητες ἀλήθειαι, θὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ κινηματογράφισιν ἑνὸς «μελοδράματος» σὰν τοὺς «Τρομεροὺς Γοιεύς», δὲν θέτει καὶ πολὺ διαφορετικὰ προβλήματα ἀπὸ τὴν κινηματογράφισιν ἑνὸς κλασικοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Αὐτὸ πού στὴν περίπτωσιν αὐτοῦ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου ὀνομάζεται ρεαλισμὸς, δὲν τὸ θέτει καθόλου στὴν ἴδιαν μοῖραν μὲ τὸν κινηματογράφου, δὲν καταργεῖ τὴ ράμπαν. Μόνο πού τὸ σύστημα συμβάσεων, στὸ ὅποιο ὑπακούει ἡ σκηνοθεσία, καὶ ἄρα καὶ τὸ κείμενον, εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο πρώτου βαθμοῦ, οἱ τραγικὲς συμβάσεις, μὲ τὶς ὑλικὲς ἀναληθοφάνειαι καὶ τοὺς ἀλεξανδρινούς πού τὶς συνοδεύουν, δὲν εἶναι παρὰ μάσκες καὶ κόθρονι πού καταγγέλλουν καὶ ὑπογραμμίζουν τὴ θεμελιακὴ σύμβαση τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος.

Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶδε ὁ Ζὰν Κοκτώ, μεταφέροντας στὴν ὀθόν τὸν «Τρομερὸν Γοιεύς». Ἄν καὶ τὸ θεατρικὸ του ἔργο φαινόταν νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πῶς «ρεαλιστικά», ὁ κινηματογραφιστὴς Κοκτώ κατάλαβε ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ προσθέσει τίποτα στὸ ντεκόρ του, ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν ἔρχοταν γιὰ νὰ τὸ πολλαπλασιάσει ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ ἐντείνει. Ἄν τὸ δωμάτιον γίνετο διαμέρισμα, χάρη στὴν ὀθόν καὶ στὴν τεχνικὴ τῆς



κάμερας, τὸ διαμέρισμα θὰ μᾶς φανεῖ ἀκόμα λιγότερο ἐπαρκές ἀπὸ ὅ,τι μᾶς φαίνεται τὸ δωμάτιο στὴ σκηνή. Ἐπειδὴ ἐδῶ ἡ οὐσία θρίσκεται στὸ δραματικὸ γεγονός τοῦ κλειστοῦ χώρου καὶ τῆς συγκατοικήσεως σ' αὐτόν, ἡ παραμικρότερη ἀχτίδα ἡλίου, ἕνα φῶς, ἄλλο ἀπὸ τὸ ἠλεκτρικὸ, θὰ χαλοῦσαν αὐτὴ τὴν εὐθραυστὴ καὶ μοιραία συμβίωση. Καὶ ὅταν ὅλη ἡ ὁμάδα τῆς «ρουλότας» πηγαίνει στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ Παρισιοῦ, στῆς Μαντελέν, τὴν ἀφήνουμε στὴν πόρτα ἑνὸς διαμερίσματος γιὰ νὰ τὴν ξαναβροῦμε στὸ κατώφλι τοῦ ἄλλου. Δὲν πρόκειται πιά ἐδῶ γιὰ ἐλλειπτικὸ μοντάζ, πού ἔχει γίνεи κλασικὸ, πρόκειται γιὰ θετικὴ σκηνοθετικὴ ἐνέργεια, πού δὲν ἦταν ὑποχρεωμένος ὁ Κοκτώ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο νὰ τὴν κάνει καὶ πού ξεπερνᾷ ἀκριβῶς γι' αὐτὸς τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ θεάτρου· γιὰ τὸ θέατρο, ἐπειδὴ εἶναι ἀναγκασμένον νὰ τηρήσει αὐτὴ τὴν ἐλλειπτικότητα, δὲν μπορεῖ νὰ θγάλει ἀπὸ αὐτὴ τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Ἐκατὸ παραδείγματα θὰ ἐπιβεβαίωναν ὅτι ἡ κάμερα σέβεται τὴ φύση τοῦ θεατρικοῦ ντεκόρ καὶ προσπαθεῖ μόνο νὰ αὐξήσει τὴν ἀποτελεσματικότητά του, ἀποφεύγοντας νὰ μεταβάλλει τὴ σχέση του ὡς πρὸς τὰ πρόσωπα. Βέβαια, ὅλες οἱ ἐνοχλητικὲς συμβάσεις δὲν εἶναι στὴν ἴδια μοῖρα. Ὁ ἐξαναγκασμὸς νὰ δεῖχονται στὴ σκηνὴ διαδοχικὰ τὰ δωμάτια ἕνα-ἕνα καὶ στὸν ἐνδιάμεσο χρόνο νὰ κατεβαίνει ἡ αὐλαία, εἶναι ἀδιαφιλονίκητα μιὰ δέσμευση ἀχρηστῆ. Τὴν ἀληθινὴ ἐνότητα χρόνου καὶ τόπου τὴν εἰσάγει ἡ κάμερα χάρις στὴν κινητικότητά της. Χρειαστικὴ ὁ κινηματογράφος γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ ἐπὶ τέλους ἐλεύθερα τὸ θεατρικὸ σχέδιο καὶ γιὰ νὰ γίνουν οἱ «Τρομεροὶ Γονεῖς» καταφανῶς μιὰ τραγωδία διαμερίσματος, ὅπου τὸ μισάνοιγμα μιᾶς πόρτας μπορεῖ νὰ πάρει περισσότερο νόημα ἀπὸ ἕνα μονόλογο πᾶνω σ' ἕνα κρεβάτι. Ὁ Κοκτώ δὲν προδίδει τὸ ἔργο του, μένει πιστὸς στὸ πνεῦμα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, σεβόμενος τὶς οὐσιαστικὲς δεσμεύσεις τόσο καλύτερα ὅσο ξέρεи νὰ τις ξεχωρίζει ἀπὸ τὶς τυχαίες. Ὁ κινηματογράφος ἐπενεργεῖ μόνο ἀποκαλυπτικά, κἀνοντας νὰ φανερωθοῦν ὀρισμένες λεπτομέρειες πού ἡ σκηνὴ τὶς ἄφηνε κενές.

Ἄφου λύθηκε τὸ πρόβλημα τοῦ ντεκόρ, ἔμεινε τὸ πιὸ δύσκολο: τὸ πρόβλημα τοῦ ντεκουπάζ. Ἐκεῖ εἶναι πού ὁ Κοκτώ ἐπέδειξε τὴν πιὸ μεγαλοφυῆ φαντασία. Ἡ ἔννοια «πλάνο», καταλήγει τελικὰ νὰ διαλυθεῖ. Μένει μόνο τὸ «καδράρισμα», παροδικὴ κρυσταλλοποίηση μιᾶς πραγματικότητας, πού δὲν παύουμε ποτὲ νὰ αἰσθανόμαστε τί τὴν περιβάλλει. Ὁ Κοκτώ ἀρέσκεται νὰ ἐπαναλαμβάνει ὅτι σκέφτηκε τὸ φιλμ τοῦ σὲ «16 χιλ.». Μόνο τὸ «σκέφτηκε» γιὰ τὴν θὰ δυσκολευόταν πολὺ νὰ τὸ πραγματοποιήσει ἔτσι σὲ μικρὸ σχῆμα. Αὐτὸ πού μετρᾷ εἶναι ὅτι ὁ θεατὴς νοιώθει ὅτι παρευρίσκεται ὀλότιστα στὸ ἐπεισόδιο, ὅχι πιά ὅπως στὸν Γουέλεις (ἢ τὸν Ρενουάρ) μέσω τοῦ θάθους πεδίου, ἀλλὰ χάρις σὲ μιὰ διαβολικὴ γρηγορὰ τοῦ θλέμματος, πού μᾶς φαίνεται ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ γίνεται ἕνα μὲ τὸ γνήσιον ρυθμὸ τῆς προσοχῆς.

Ἄναμφισβήτητα, κάθε καλὸ ντεκουπάζ τὸ λαμβᾷ

νεὶ ὑπ' ὄψη του. Τὸ παραδοσιακὸ «CHAMP-CONTRE-CHAMP» μοιράζει τὸ διάλογο σύμφωνα μὲ μιὰ στοιχειώδη σύνταξη τοῦ ἐνδιαφέροντος. Ἐνα γκρό πλάνο τηλεφωνικῆς συσκευῆς, πού χτυπάει τὴν παθητικὴ στιγμή, ἰσοδυναμεῖ μὲ μιὰ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς. Ἄλλὰ μᾶς φαίνεται ὅτι τὸ συνθησιμὸν ντεκουπάζ εἶναι ἕνας συμβιβασμὸς ἀνάμεσα σὲ τρία δυνατὰ συστήματα ἀνάλυσης τῆς πραγματικότητας: 1ον, μιὰ ἀνάλυση καθαρὰ λογικὴ καὶ περιγραφικὴ (τὸ ὄπλο τοῦ ἐγκλήματος πλάι στὸ πτώμα), 2ον, μιὰ ψυχολογικὴ ἀνάλυση πού ἐμπεριέχεται στὸ φιλμ, δηλαδὴ σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψη ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς μέσα σὲ θοσμένη κατάσταση (τὸ ποτήρι μὲ τὸ γάλα —τὸ ἴσως δηλητηριασμένον— πού πρέπει νὰ πιεῖ ἡ Ἰνγκριντ Μπέργκμαν στὸ «Νοτόριους», ἢ τὸ δαχτυλίδι στὸ δάχτυλο τῆς Τερέζα Ράιτ στὸ SHADOW OF A DOUBT («Ἡ σκιά μιᾶς ὑποψίας»). 3ον, τέλος, μιὰ ψυχολογικὴ ἀνάλυση σὲ συνάρτηση μὲ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ, ἐνδιαφέρον αὐθόρμητον ἢ προκαλούμενον ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη ἀκριβῶς χάρις σ' αὐτὴ τὴν ἀνάλυση: π.χ. τὸ πόμολο τῆς πόρτας, πού γυρίζει χωρὶς νὰ τὸ πάρει εἴδηση ὁ δολοφόνος πού νομίζει ὅτι εἶναι μόνος (στὸ κουκλοθέατρο, τὰ παιδιὰ φωνάζουν «πρόσεξε!») σὲ τὴν μαριονέτα πού πάει νὰ τὴν ἀρπάξει ἐξαφικὰ ὁ χωροφύλακας).

Αὐτὲς οἱ τρεῖς σκοπιῆς —πού, στὰ περισσότερα φιλμ, ὁ συνδυασμὸς τους συνιστᾷ τὴ σύνθεση τοῦ κινηματογραφικοῦ ἐπεισοδίου—θεωροῦνται μοναδικές. Στὴν πραγματικότητά, ἐνέχουν ψυχολογικὴ ἑτερογένεια καὶ ὄλικὴ ἀσυνέχεια. Σὰν τὴν ἑτερογένεια καὶ τὴν ἀσυνέχεια πού ὑποστηρίζει γιὰ θεμιτὲς ὁ παραδοσιακὸς μυθιστοριογράφος καὶ πού στοίχισαν στὸν Φρανσουά Μωριάκ τὶς γνωστὲς ἐπιθέσεις ἀπὸ τὸν Ζὰν-Πὼλ Σάρτρ. Ἡ σπουδαιότητα πού παίρνουν τὸ θάθος πεδίου καὶ τὸ πλάνο —φιξ στὰ ἔργα τοῦ Ὀρσον Γουέλεις καὶ τοῦ Γουίλιαμ Γουάιλερ προέρχεται ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀπόρριψη τοῦ αὐθαίρετου κομματιάσματος, πού σ' αὐτοὺς ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ εἰκόνα ὁμοίμορφος ἀναγνώσιμη πού ἀναγκάζει τὸν θεατὴ νὰ κάνει ὁ ἴδιος ἐπιλογή.

Ἄν καὶ τεχνικὰ μένει πιστὸς στὸ κλασικὸ ντεκουπάζ (τὸ φιλμ τοῦ μάλιστα ἔχει περισσότερα πλάνα ἀπὸ τὸν μέσο ὄρο), ὁ Κοκτώ τοῦ ἀποδίδει μιὰ πρωτότυπη σημασία μὴ χρησιμοποιώντας πρακτικὰ παρὰ μόνον πλάνα τῆς τρίτης κατηγορίας, δηλαδὴ τὴν σκοπιὰ τοῦ θεατῆ καὶ μόνον αὐτῆ· ἑνὸς θεατῆ ἐξαιρετικὰ διορατικοῦ καὶ σὲ θέση νὰ βλέπει τὰ πάντα. Ἡ λογικὴ καὶ περιγραφικὴ ἀνάλυση, καθὼς καὶ ἡ σκοπιὰ τοῦ ἥρωα, ἔχουν πρακτικὰ ἐξαλειφθεῖ· μένει ἡ σκοπιὰ τοῦ μάρτυρα. Ἡ «ὑποκειμενικὴ κάμερα» πραγματοποιεῖται ἐπὶ τέλος, ἀλλὰ ἀνάποδα, ὅχι ὅπως στὴν «Κυρὰ τῆς Λίμνης» μὲ παιδαριώδη ταύτιση τοῦ θεατῆ μὲ τὸν ἥρωα μὲ τὴν μεσολάβηση τῆς κάμερας, ἀλλὰ ἀντίθετα μὲ τὴν ἀνελέγητη ἐξωτερικότητα τοῦ μάρτυρα. Ἡ κάμερα εἶναι ἐπὶ τέλους ὁ θεατῆς καὶ τίποτα ἄλλο. Τὸ δράμα ξαναγίνεται πλήρως ἑαίμα. Καὶ ὁ Κοκτώ εἶναι πού εἶχε πεῖ ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἐπεισόδιο ἰδωμένο ἀπὸ μιὰ κλειδαρότρυπα. Ἐδῶ μένει ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα ἡ ἐντύπωση παραβίασης οἰκογενεια-



κού ασυλου, ή άδιαντροπία σχεδόν τής «ήδονοβλεψίας».

“Ας πάρουμε ένα πολύ σημαδιακό παράδειγμα αυτής εξωτερικότητας που διαλέχθηκε: μία από τις τελευταίες εικόνες του φιλμ, όταν η YVONNE DE BRAY δηλητηριασμένη απομακρύνεται οπισθοχωρώντας προς την κάμερά της, κοιτάζοντας την παρά που πολυάσχολη περιστοιχίζει την εύτυχισημένη Μαντελέν. “Ένα τράβελινγκ πίσω δίνει την δυνατότητα στην κάμερα να την συνοδεύει. “Αλλά αυτή ή κίνηση τής μηχανής δεν συγχέεται ποτέ —όπως υπήρχε μεγάλος πειρασμός να συμβεί— με την ύποκειμενική σκοπιά τής «Σοφίας». Σίγουρα τὸ σόκ που προκαλεί τὸ τράβελινγκ θά ήταν πιὸ θίαιο ἂν ἦμασαν στὴν θέση τής ἡθοιοποιῦ καὶ θλέπαμε με τὰ μάτια της. “Αλλά ὁ Κοκτώ ἀποφεύγει καλὰ αὐτὴ τὴν παρερμηνεία, κρατᾶει πάντα τὴν YVONNE DE BRAY «σὲ ἀμόρσα» καὶ ὀπισθοχωρεῖ, με λίγη καθυστέρηση, πίσω της. Τὸ ἀντικείμενο τοῦ πλάνου δὲν εἶναι αὐτὸ πού ἐκείνη κοιτάζει, οὔτε κἀν τὸ θλέμμα της: εἶναι τὸ νὰ τὴν κοιτάζουμε νὰ κοιτάζει. Πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο της θέθαια, καὶ ἐκεῖ θρίσκεται τὸ πρόνομιο τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ πού ὁ Κοκτώ σπεύδει νὰ τὸ ἀποδώσει στὸ θέατρο.

“Ὁ Κοκτώ ἔμπαινε ἔτσι στὴν κύρια ἀρχὴ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ στὴ σκηνή. “Ἐνῶ ὁ κινηματογράφος τοῦ ἔδινε τὴν δυνατότητα νὰ συλλάβει τὸ δράμα ἀπὸ πολλές σκοπιές, διάλεξε ἡθελημένα νὰ μὴν χρησιμοποιήσει παρὰ μόνο τὴν σκοπιά τοῦ θεατῆ, τοῦ μόνου κοιντοῦ παρονομαστῆ σκηνῆς καὶ ὁθῶν.

“Ἔτσι, ὁ Κοκτώ διατηρεῖ στὸ ἔργο του τὴν οὐσία τοῦ θεατρικοῦ του χαρακτήρα. “Ἀντὶ νὰ ἐπιχειρήσει, ὅπως τόσο ἄλλοι, νὰ τὸ διαλύσει, μέσα στὸν κινηματογράφο, χρησιμοποιεῖ ἀντίθετα τὶς δυνατότητες τής κάμερας γιὰ νὰ καταγγεῖλει, νὰ ὑπογραμμίσει, νὰ ἐπιβεβαιώσει τὶς σκηνικὲς δομὲς καὶ τὰ ψυχολογικὰ τους παρελκόμενα. “Ἡ ἰδιαίτερη συνεισφορά τοῦ κινηματογράφου δὲν θά μπορούσε νὰ προσδιοριστεῖ ἔδῳ παρὰ με ἕνα πλεόνασμα θεατρικότητας.

“Ἔτσι συναντᾶει τὸν Λῶρενς Ὀλίβιε, τὸν Ὅρσον Γουέλς, τὸν Γουάιλερ καὶ τὸν Ντάντλεϋ Νίκολς, ὅπως θά ἔδειξε ἡ ἀνάλυση τοῦ «Μάκβεθ», τοῦ «Ἄμλετ», τῶν «Μικρῶν Ἀλεπούδων», τοῦ «Τὸ πένθος ταιριάζει στὴν Ἡλέκτρα», γιὰ νὰ μὴν μιλήσουμε γιὰ ἕνα ἔργο σὰν τὸ «OCCUPE TOI D' AMELIE», ὅπου ὁ Κλωντ - Ὁτάν Λαρά ἐφαρμόζει στὸ βωπετιβὴ ἕνα ἐγχείρημα πρόμοιο με τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιε στὸν «Ἐρρίκο V». “Ὅλες οἱ τόσο χαρακτηριστικὲς ἐπιτυχίες αὐτῶν τῶν τελευταίων δεκαπέντε χρόνων φανερώνουν ἕνα παράδοξο: τὸν σεβασμὸ τοῦ κειμένου καὶ τῶν θεατρικῶν δομῶν. Δὲν πρόκειται πιά γιὰ ἕνα θέμα πού «διασκευάζεται». Πρόκειται γιὰ θεατρικὸ ἔργο πού σκηνοθετεῖται μέσω τοῦ κινηματογράφου. “Ἀπὸ τὸ ἀφελὲς ἢ θρασύ «κονσερβωποιημένο θέατρο» ὡς αὐτὲς τὶς πρόσφατες ἐπιτυχίες, τὸ πρόβλημα τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου ἔχει ἀνανεωθεῖ ριζικὰ. Προσπαθήσαμε νὰ διακρίνουμε πῶς. Με περισσότερες φιλοδοξίες, θά καταφέρουμε νὰ ποῦμε γιὰτί;

(Συνεχίζεται)

1. Τὸ ἄρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ ESPRIT Ἰούνιος, Ἰούλιος, Αὐγουστος, 1951 καὶ ὑπάρχει στὸν δεύτερο τόμο τῶν ἔργων τοῦ Μπαζέν.

2. Μόνη, σὰν ἀκατανίκητῆ ἔξαιρηση, στὸ κατώφλι τοῦ ὀμιλοῦντος, τὸ ἀέχαστο JEAN DE LA LUNE.

3. Στὸ θίβλιο του με ἀναμνήσεις ἀπὸ τὰ πενήντα χρόνια του στὸν κινηματογράφο, «Τὸ κοινὸ δὲν ἔχει ποτὲ ἄδικο» (ἐκδ. CORREA), ὁ ADOLPHE ZUKOR, δημιουργὸς τοῦ στάρ - οὔστεμ, δείχνει καὶ πῶς στὴν Ἀμερική, ἴσως ἀκόμα περισσότερο καὶ ἂν ὄ, τὴ Γαλλία, ὁ κινηματογράφος, ἀπὸ τὰ πρῶτα του θήματα καταπιόστηκε συνειδητὰ με τὸ νὰ ληλατεῖ τὸ θέατρο. Γιατὶ τότε ἡ φήμη καὶ ἡ δόξα ὄ, ὄ, τὴ ἀφορὰ στὸ θέαμα ἀνήκαν στὴ σκηνή. Ὁ ZUKOR, καταλαβαίνοντας ὅτι τὸ ἐμπορικὸ μέλλον τοῦ κινηματογράφου ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴν ποιότητα τῶν θεμάτων καὶ ἀπὸ τὸ κύρος τῶν ἐρμηνευτῶν, ἀγόρασε ὄ, τι μπορούσε ἀπὸ δικαίωμα μεταφορὰς θεατρικῶν ἔργων καὶ προσέλαυσε τὰ δημοφιλέστερα ὄνοματα τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς. Οἱ ἀσθετικὰ ψηλὲς γιὰ τὴν ἐποχὴ ταρίφες του ἄλλωστε δὲν δικαιολογοῦνται πάντοτε ἀπὸ τὴν ἐπιφωλακτικότητά τους νὰ συμβιβαστοῦν με αὐτὴ τὴν ἔξνη καὶ περιφρονημένη διομηχανία. “Αλλὰ πολὺ γρήγορα, με βάση αὐτὴ τὴ θεατρικὴ καταγωγή, ἔσηδωσε αὐτὸ τὸ τόσο ἰδιόρρυθμο φαινόμενο τοῦ «στάρ», τὸ κοινὸ διάλεξε ἀνάμεσα στὶς δισαμῆότερες τοῦ θεάτρου, καὶ οἱ ἐκλεκτοὶ του ἀπέκτησαν γρήγορα μιὰ δόξα ἀσύγκριτῆ σὲ σχέση με τὴ δόξα τῆς σκηνῆς. Παράλληλα, τὰ θεατρικὰ σενάρια ἐγκαταλείφθηκαν γιὰ νὰ παραχωρηθοῦν τῆ θέσθ τους εἰς ἱστορίες προσαρμοσμένες στὴ μυθολογία πού δημιουργῶταν. “Αλλὰ γιὰ νὰ γίνει τὸ ἄλμα, εἶχε χρησιμοποιηθεῖ ἡ ἀσπιμηση τοῦ θεάτρου.

4. Βλ. τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο: «Ἡ περίπτωση Πανιόλ».

5. Βλ. «JOUVENCE», τοῦ Ἄλ. Χάλεϋ: Ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι παρὰ ἕνα πῆθος πρόωρα γεννημένος».

6. LES ARTS DE LITTÉRATURE (Οἱ λογοτεχνικὲς τέχνες).

7. Με τὴν ἰδια ἐλευθερία χρησιμοποίησε καὶ τὸ CARRE DU SAINT SACREMENT, τοῦ Μερμιέ.

8. “Ἐνα ἀχόλιο δὲν εἶναι ἴσως περριττὸ. “Ας ἀναγνωρίσουμε κατ’ ἀρχὴν ὅτι μέσα στὸ θέατρο τὸ μελόδραμα καὶ τὸ δράμα προσάθησαν νὰ εἰσάγουν μιὰ ρεαλιστικὴ ἐπανάσταση: τὸ ἰδανικὸ τοῦ Σταντᾶλ γιὰ τὸν θεατὴ πού μᾶινει στὸ παιχνίδι καὶ πυροβολεῖ τὸν προδότη (ἀντίθετα ὁ Ὅρσον Γουέλς στὸ Μπρόντγουοϊθ θά μυδραλισθολῆσει τὰ καθίσματα τῆς πλατείας). “Ἐναν αἰῶνα ἀργότερα ὁ Ἄντουάν θά ἐπεκτείνει τὸ ρεαλισμὸ τοῦ κειμένου στὸν ρεαλισμὸ τῆς σκηνοθεσίας. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Ἄντουάν ἀργότερα ἔκανε κινηματογράφο. “Ἔτσι, πού ἂν δοῦμε λίγο ἀπὸ μακριὰ τὴν ἱστορία, πρέπει νὰ ὀμολογήσουμε ὅτι μιὰ πλατεία προσάθησε γιὰ «θέατρο - κινηματογράφο» προηγήθηκε ἀπὸ τὴν προσάθησε γιὰ «κινηματογράφο - θέατρο». Πρὶν ἀπὸ τὸν Μαρσέλ Πανιόλ, ὑπῆρξαν ὁ Δουμάς υἱὸς καὶ ὁ Ἄντουάν. “ἴσως ἐξ ἄλλου ἡ θεατρικὴ ἀναγέννηση πού ἔσηδωσε ἀπὸ τὸν Ἄντουάν νὰ ἐπωφεληθῆκε κατὰ πολὺ ἀπὸ τὴν ὑπαρξὲ τοῦ κινηματογράφου πού ἤρθε ἀπὸν τὸν τὴν ἀίρεση τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ περιορίσε τὶς θεωρίες τοῦ Ἄντουάν στὴν ὑγιὴ ἀποτελεσματικότητα μιᾶς ἀντίδρασης ἐναντία στὸ συμβολισμὸ. Τὸ Ἐσδιάλεγμα πού ἔκανε τὸ VIEUX COLOMBIER στὴν ἐπανάσταση τοῦ Ἐλεύθερου Θεάτρου (ἀφῆνοντας τὸν ρεαλισμὸ στὸ γκράν γκινιόλ) στὸ σπείριο νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἄεια τῶν σκηνικῶν συμβάσεων, δὲν θά ἦταν ἴσως δυνατὸ νὰ γίνει χωρὶς τὸ συναγωνισμὸ τοῦ κινηματογράφου. Συναγωνισμὸ ὑποδειγματικὸ, πού ὀψωσῆθηκε ἔκανε τὸν δραματικὸ ρεαλισμὸ ἀμετάκλητα γελοῖο. Κανένας δὲν μπορεῖ πιά σήμερα νὰ ὑποστηρίξει ὅτι καὶ τὸ πιὸ μπουρζουάδικο ἀπὸ τὰ δράματα τοῦ βουλεβάρτου δὲν χρησιμοποιοῖ ὄλες τὶς θεατρικὲς συμβάσεις.

Μετὰφραση ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ



# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

## ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

΄Ακαδημίας 41 - τηλ. 617.942

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

1. ΟΒΙΔΙΟΥ Η τέχνη του έρωτα	110 / 140	23. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Η ιδέα της ειρήνης και η ανθρώπινη έπιθετικότητα	70 / 100
2. ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιότ	60	24. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Τό άξενο τών πόλεων, πρωτοουργό στην ψυχική άποργάνωση του πολίτη. Μέρος Α΄	50 / 80
3. ΦΡΙΛΙΓΓΟΥ Οί Ψαλμοί του Δαβίδ	80 / 100	25. ΣΑΦ Α. Η φιλοσοφία του Άνθρώπου	60 / 90
4. ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Εγκώμιον	130 / 175	26. ΜΑΡΚΟΥΣΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ Ψυχανάλυση και Πολιτική	50 / 80
5. ΓΚΥΓΙΩΜΩ Κυβερνητική και Διαλεκτικός ΄Υλισμός	100 / 130	27. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Άναμνήσεις από τό μέλλον	120 / 140
6. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Ειρήνη	110 / 140	28. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Έπιστροφή στ΄ άστρα	120 / 140
7. ΡΙΑΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ Ποιήματα	120 / 150	29. ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ Ο Άλχημιστής	80
8. ΡΙΑΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ ΄Ιστορίες του Καλού Θεού	80 / 120	30. ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ «Τάγκο»	80
9. ΛΟΡΚΑ Μαιρολόι για τόν ΄Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας	60	31. ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10. ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ Άμερική	120	32. ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στής Μόσχας τά χαρακώματα	100 / 130
11. ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥ΄Ι Μ΄ άνοιχτά χαρτιά	70 / 100	33. ΓΚΡΟΥ΄ΛΙΧ Ε. Κανείς δέν γεννιέται ήρωας	120 / 150
12. ΕΞΥΠΕΡΥ Ο Μικρός Πρίγκιπας	60 / 75	34. ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α. Τό Βατικανό και ό 20ός αιώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομηραί	110 / 150	35. ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δόν Κιχώτης	150
** Ένας έρωτας του Σουάν	110 / 150	36. ΓΚΑΙΤΕ Β. Ράινκε ΦούΕ	110
*** Όνόματα τόπων: τό όνομα	110 / 150	37. ΑΝΤΕΡΣΕΝ Παραμύθια	75
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ * Γύρω από τήν κυρία Σουάν	110 / 150	38. ΓΚΡΙΜΜ Ο Θαυμαστός κόσμος	95
** Όνόματα τόπων: ό τόπος	110 / 150	39. ΑΙΣΩΠΟΥ Μύθοι	75
*** Όνόματα τόπων: ό τόπος	110 / 150	40. ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλής - Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας Παιδική Διασκευή	100
19. Γ. ΡΑ΄ΙΤ Ο ΣαίΞηρ και η έποχή του	110 / 140	41. ΤΣΕΧΩΦ Α. Άναποδιές της Ζωής	25
20. ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ ΣαίΞηρ, ό σύγχρονός μας	170 / 200	42. ΤΑΓΚΟΡ Ρ. Διηγήματα - Άφιερώματα	30
21. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Άναμνήσεις και Άναζητήσεις * Γκράτς	100	43. ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τά φιλοσοφικά	30
** Βιέννη	100		
*** Μόσχα	100		
22. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη και Άνθρωπισμός	120		



## Γ' ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Όργάνωση : Γερμανικό Ίνστιτούτο Γκαϊτε καί Σύγχρονος Κινηματογράφος

Άπό 12 μέχρι 27 Οκτωβρίου, ή Έταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος καί τό Γερμανικό Ίνστιτούτο Γκαϊτε Άθηνών οργανώνουν, στήν αίθουσα του Ίνστιτούτου (Φειδίου 14-16) τήν Τρίτη Έβδομάδα Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου, κατά τήν όποία θα προβληθοῦν δέκα ταινίες, πέντε νέων Γερμανών σκηνοθετών. Μερικές απ' τίς ταινίες αυτές θα προβληθοῦν μέ άγγλικούς ή γαλλικούς υπότίτλους, ενώ στίς υπόλοιπες θα γίνεται παράλληλη μετάφραση τών διαλόγων. Για πληρέστερη κατανόηση, θα διανεμηθοῦν πολυγραφημένα φυλλάδια μέ τό στόρυ τής κάθε ταινίας, κριτικές καί βιοφιλμογραφία του σκηνοθέτη. Η είσοδος θα επιτραπεί μόνο μέ προσκλήσεις τίς όποίες οί ενδιαφερόμενοι μπορούν να προμηθευτοῦν είτε άπό τά γραφεία τής Έταιρείας (Χάρητος 1 καί Ήροδότου, πλατεία Κολωναίου, ώρες 10-1 π.μ καί 6-9 μ.μ.) είτε άπό τή βιβλιοθήκη του Ίνστιτούτου Γκαϊτε (Φειδίου 14-16, ώρες 11-1 π.μ. καί 5.30-8 μ.μ. πλήν Σαββάτου).

Τίς τέσσερις ταινίες του Βέρνερ Χέρτσογκ θα τίς προλογήσει ό ίδιος ό σκηνοθέτης ό όποιος μετακαλείται στήν Άθήνα ειδικά για τό σκοπό αυτό. Μετά άπό τή βραδυή προβολή τής κάθε ταινίας θα γίνεται δημόσια συζήτηση. Τό πρόγραμμα προβολών έχει ως εξής :

12 Οκτωβρίου, ώρα 6-8 καί 8-10 : "Ο ξαφνικός πλούτος τών φτωχών του Κόμπαχ" του Φόλκνερ Σλαϊντορφ.

13 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Ο ξαφνικός πλούτος τών φτωχών του Κόμπαχ" του Φόλκνερ Σλαϊντορφ. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Τό χρονικό τής Άννα-Μαγνταλένα Μπάχ" του Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

14 Οκτωβρίου, ώρα 6-8 καί 8-10 : "Οθων" του Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

16 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Οθων" του Ζάν-Μαρί Στράουμπ. Ώρα 8-10 : "Λέντς" του Τζώρτζ Μούρς.

17 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Λέντς" του Τζώρτζ Μούρς. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Σημεϊο ζωής" του Βέρνερ Χέρτσογκ.

18 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Σημεϊο ζωής" του Βέρνερ Χέρτσογκ. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Φάτα Μοργκιάνα" του Βέρνερ Χέρτσογκ.

19 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Φάτα Μοργκιάνα" του Βέρνερ Χέρτσογκ.

20 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Καί οί νάνοι ξεκίνησαν μικρός" του Βέρνερ Χέρτσογκ. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Χώρα τής σιωπής καί του σκότους" του Βέρνερ Χέρτσογκ.

21 Οκτωβρίου, ώρα 6-8 καί 8-10 : "Καί οί νάνοι ξεκίνησαν μικρός" του Βέρνερ Χέρτσογκ.

23 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Χώρα τής σιωπής καί του σκότους" του Βέρνερ Χέρτσογκ. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Κάτσελμάχερ" του Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ.

24 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Κάτσελμάχερ" του Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ.

25 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Τό χρονικό τής Άννα-Μαγνταλένα Μπάχ" του Ζάν-Μαρί Στράουμπ. Ώρα 6-8 καί 8-10 : "Γιατί τόν κ. Ρ. τόν έπιασε άμόκ" του Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ.

26 Οκτωβρίου, ώρα 3-5 : "Γιατί τόν κ. Ρ. τόν έπιασε άμόκ" του Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ.

27 Οκτωβρίου, ώρα 3-5, 6-8 καί 8-10 : "Οί άσυφιλώτοι" του Ζάν-Μαρί Στράουμπ.