

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ναγκίζα Όσιμα – Τελετή
Σ. Μ. Αϊζενστάιν
Ζαν - Πιερ Ούντάρ
Μπουνιουέλ
Φελλίνι
Φεστιβάλ Βενετίας

27 - 28

Ιαν.) Φεβρ.) Μάρτιος 73



στροφη

βιβλία - δίσκοι - συνδέτες

- Μεθοδική και κατά κλάδους κατάταξη τών βιβλίων (έλληνικῶν και ξένων)
- Όλοκληρωμένη παρουσίαση τών πνευματικῶν και καλλιτεχνικῶν ρευμάτων
- Τομείς αφιερωμένοι στην Ψυχολογία, Παιδαγωγική και Έκπαίδευση.
- Στην Κοινωνιολογία, την Πολιτική σκέψη και πρακτική.
- Στη Γλωσσολογία και τὰ σημερινὰ φιλοσοφικά ρεύματα.
- Στο θέατρο και τὸν Κινηματογράφο
- Στην Ἀρχιτεκτονική, την Πολεοδομία και τὴ σύγχρονη προβληματικὴ τους.
- Στην Τέχνη.
- Γωνιά αφιερωμένη στο παιδικὸ βιβλίο, εἰδικὰ διευθετημένη γιὰ τοὺς μικροὺς ἀναγνώστες.
- Ξένα θεωρητικὰ περιοδικὰ γιὰ πρώτη φορά στην Ἑλλάδα, με σκοπὸ τὴν ἄμεση και ἔγκαιρη ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ σ' ὅλους τοὺς τομείς τῆς ἔρευνας στο χώρο τών κοινωνικῶν ἐπιστημῶν και τῆς τέχνης.

ΣΤΡΟΦΗ: Χῶρος μελέτης, ἐνημέρωσης, κῶρος διαλόγου.

ΣΤΡΟΦΗ: Κολλοκοτρῶνη 3 (Στοᾶ) Ἀθήνα 125, Τηλ. 322.9122. Φοιτητικὴ ἔκπτωση

συγχρονος Κινηματογραφος

№ 27-28 (Ιαν.) Φεβρ.) Μάρτιος 73



«Η Τελετή» του Ναγκίζα Όσιμα



Ειδήσεις και σχόλια	
Φεστιβάλ Τουλόν '72, του Μισέλ Δημόπουλου	2
Συζήτηση του Ούλιχ Γκρέγκορ με τον Γιόχαννες Βάιτσερτ	4
Φεστιβάλ Βενετίας	6

«Η Τελετή» του Ναγκίζα Όσιμα	
Συζήτηση με τους Ναγκίζα Όσιμα και Κ. Σιμπάτα, του Μισέλ Δημόπουλου	18
Αποσπάσματα από το σενάριο	20
Εισαγωγή στην «Τελετή», από τον Καμπαραμπάτα Νέι	24
Κινηματογράφος/Θέατρο/Ιδεολογία/Γραφή, του Πασκάλ Μπονισέρ	27
Για τον τελετουργικό ρόλο της αναπαράστασης στις εικαστικές τέχνες	36
Βιοφιλομορφία του Ναγκίζα Όσιμα	38

Σ.Μ. Αιζενσιάν: Η μη-αδιάφορη φύση	
Καθήμενε Σαλιέρι (σάν πρόλογος)	43
Περί της δομής των πραγμάτων	44
Η οργανική έννοια και η παθητικότητα στη σύνθεση του «Θωρηκτού Ποτέμκιν»	48

Ένας ελατωματικός λόγος, του Ζαν - Πιερ Οντιάρ	56
--	----

Πάνω στις συζητήσεις, του Μανώλη Κούκιου	68
--	----

Κριτική	
«Ρόμα», «Η κρυφή γοητεία της μουρξουαζίας», «Ο καταδότης», «Οι υπέροχοι Άμπερσονς», του Νίκου Λυγγούρη	73

● Ίδιοκτησία: Έταιρία για την Ανάπτυξη του Κινηματογράφου στην Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Υπεύθυνοι σύμφωνα με τον νόμο: Εκδότης - Διευθυντής: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ί. Δροσοπούλου 223. Αρχιαντάκτης: Τέλης Σαμαντς, Έσπερινών 8. Υπεύθ. Τυπογραφείου: Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Αναπαραγωγή φωτογραφιών - όφισετ: Στράτος Γιαννατοής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545. ● Κασέ: Κλαίρη Μισοτάκη. ● Συντακτική επιτροπή: Μισέλ Δημόπουλος, Πάνος Κοκκινόπουλος, Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μισοτάκη, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντς. ● Έτησια συνδρομή: Έσωτερικού δρχ. 100, έξωτερικού δολάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Ήροδότης (Τ.Τ. 139), τηλ. 718.748. ● Έμβόματα: Τάκη Παπαγιαννίδη, Χάρητος 1 και Ήροδότης (Τ.Τ. 139). ● Τιμή διπλού τεύχους 20 δρχ.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 27-28 Mars '73 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

και

ΣΧΟΛΙΑ

8η Συνάντηση του
«Νέου Κινηματογράφου»
Τουλόν '72
του Μ. Δημόπουλου

Γράφοντας αναδρομικά για ένα φεστιβάλ κινηματογράφου, όπως το φεστιβάλ της Τουλόν (το πρώην φεστιβάλ 'Υέρ), μάς μπαίνει το, κοινό εξάλλου, ερώτημα της χρησιμότητας μιας τέτοιας εκδήλωσης. Συγκεκριμένα: ποιά είναι η αναγκαιότητα αυτών των ειδικευμένων συναντήσεων τη στιγμή που 1) αυτός ο διαχωρισμός άπορεί από μια ιδεολογική όπτική (στο μέτρο που το να προωθοῦμε πάση θυσία το «καινούργιο» σέ σχέση με το «παλιό» αναζητώντας σά τυφλά τόν νεωτερισμό, έχοντας του δώσει την ποιότητα της επαναστατικής δύναμης, είναι μια διεκδίκηση που έχει πιά ξεπεραστεί), 2) και που η Ικανοποίηση εκείνου που τόσο θιαστικά και άφηρημένα γενικεύεται κάτω από τις έτικέτες αυτές, γίνεται μαζικά με τη μεσολάθηση των μεγάλων διεθνών φεστιβάλ; Ξέρουμε πραγματικά ότι έδω και μερικά χρόνια (Δεκαπενθήμουν των Σκηνοθετών στις Κάννες) ως και τελευταία ('Αντι - φεστιβάλ Βενετίας), οι έπισημες εκδηλώσεις τείνουν να «έπισημοποιήσουν» αυτήν την «έσωτερική διαφορά» αφού άπ' αυτήν εξαρτάται ή έπιβίωσή τους. Σήμερα λοιπόν, θρισκόμαστε μπροστά σ' έ-

να φαινόμενο άπλης και καθαρής ένωμάτωσης των «άμφισθητιών» που θρισκονται «έξω από το σύστημα», έναξής τους μέσα σέ μια καθαρά ιδεολογική κατεύθυνση (να ένισχυθεί ή ιδέα του φιλελευθερισμού και της δημοκρατικότητας του φεστιβάλ) που είναι επίσης και έμπορική κατεύθυνση (το «καινούργιο», εκείνο που άμφισθητεί άρχίζει να πουλιέται). Κατά συνέπεια, τά μικρά φεστιβάλ σαν αυτό έδω, που ως έπί το πλείστον υπόκεινται σέ λιδιαίτερα περιοριστικές οικονομικές έπιταγές πρέπει να αλλάξουν ριζικά τό σχήμα τους για να μην καταλήξουν σέ μια άπλη έπίφαση που θα κάλυπτε μια εκλεκτική και ράθυμη στάση τους.

Φέτος στην Τουλόν έλλειπει μιás άσπρησ και καθορισμένης προγραμματικής άρχης, τό φεστιβάλ έμεινε δέσμιο της συμβατικότητας θάροντας στο ίδιο σακκούλι ένα κινηματογράφο πρόωρης πρόκλησης («Ένας άλλος κόσμος»/«UN AUTRE MONDE» του Μισέλ Μπωλέζ), ένα ψευτο - πρωτοποριακό και φαινομενικά άποδομητικό κινηματογράφο, που στην πραγματικότητα είναι αντίδροστικότητα. («Η Καμπάλα του 'Ασίλ Ούμιντάν»/«LA KAMBALE D' ACHILLE HUMDAN» του Πιέρ Φρανά), Έναν κινηματογράφο, παλιό, άκαθημαικό, που ή παρουσία του σ' ένα φεστιβάλ «νέου κινηματογράφου» μονάχα έρωτηματικά μπορεί να προκάλεσει («Μέ κλειστά μάτια»/«LES YEUX FERMEES» της Γιοέλ Σαντονί, «Πικ και πικ και κολληγράμ»/«PIC ET PIC ET COLLEGRAM» της Ραχήλ Βάινμπεργκ) και Έναν κινηματογράφο όπου πραγματικά γίνεται μιá σοβαρή δουλειά για μορφική και ιδεολογική άνατροπή. Τέτοια είναι ή δουλειά που κάνει ο Στέφαν Ντεβόσκιν στο φίλμ του «Ντυναμό»/«DYNAMO» (Βραβείο Κάλλιμερ καλύτερης ξένης ταινίας), Ένα φίλμ που ή κυριαρχούσα κριτική θάφτισε «παραληρηματικό» και «μη - άναγνώσιμο». Η αντίδραση που προκάλεσε τό φίλμ, τό άριστούργημα του φεστιβάλ, ή άπόρρησή του από τό σαρκαστικό, άκόμη και ξεκάθαρα έθρικό κοινό του φεστιβάλ, δέν είναι, κατή τη γνώμη μας, τίποτε άλλο από τό συχνά πιστοποιημένο (βλ. Στράουμπ, Γκοντάρ), σύμπτωμα ενός εκδήλου άρητισμού για τό σεξουαλικό όταν αυτό παρουσιάζεται αλλιώτικα, και όχι κάτω από κάποιο «ποιητικό» θόλεμα ή με πορνωγραφικό τρόπο (με την έννοια που δίνει ο Στράουμπ σ' ένα άποτελεσματικό κινηματογράφο κι όχι με την ήθικολογική έννοια που τό θίνουν οι άστοι). Μιά σκηνή κλειστή, έρμητική, ένα καμπαρέ στρίπ - τίζ του Σόχο, τέσσερις κοπέλες παρουσιάζουν τό νούμερό τους σόλο ή με τη συμμε-

τοχή των παρτεναίρ τους. Δουλειά πάνω στή διπλή σκηνή (τή «θεατρική» και τή φιλική), ή πάνω στην κλειστή σκηνή. Ο Ντεβόσκιν, όπως και ο Στράουμπ (στο «Ο άρραβωνιαστικός, ή ήθσοιός και ο προαγωγός»), σπάζει τή «φυσικότητα» της φιλικής σκηνής με τή θοήθεια της θεατρικής έγγραφής της. Η χωρισμένη, ύλιστική, σκηνή άποδεσμεύει τά κινισιακά σημαίνοντα και θέτει σέ άμφισθητηση τή θέση του θεατή που ήδη έχει χάσει τήν κυριαρχία πάνω της. Αυτόσ ο «φραγωγός», αυτή ή τομή εξασκεΐται άναγκαία πάνω στο φάντασμα του, πάνω στην άπόλαυσή του. Ο θεατής παίρνει τή θέση του ήδοσβλεψία, ή προσδοκία του διαφεύδεται, ή κυριαρχία του περιορίζεται. Τό «Ντυναμό» είναι ή σκηνοθεσία της ά π ο σ τ έ ρ η σ η ς. Ο κώδικας του στρίπ τής και ή λογικο-χροσική τάξη που προϋποθέτει (Μπάρτ: «άπό τή άρχή δίνεται ή ύπόσχεση της άποκάλυξης ενός μυστικού, κατόπιν καθυστερείται - «άναστέλλεται» - και τελικά εκπληρώνεται και ύπεκφεύγεται ταυτόχρονα») έδω θρισκονται μπλοκαρισμένοι, διεστραμένοι, διεσπαρμένοι. Τό έργαλειό γι' αυτήν τή ρήξ, είναι τό γκρό - πλάν. Όχι όμως τό όποιοδήποτε γκρό - πλάν, άλλ' εκείνο που συνήθως τό έρωτικό πρωτόκολλο άποστρέφεται: του πρώσπου. Η έπίμονη ύπαρξή του μέσα στή γενική οίκονομία του φίλμ ένοχλεί στο μέτρο που περισσότερα άφαιρεί από τή θέα άπ' όσα αφήνει να είδωθών και μ' αυτόν τόν τρόπο μεταθέτει τήν άρθρωση της άνάγνωσης του φίλμ (και της γραφής του) από τό «περιεχόμενο» της είκνας στή σύνταξη των πλάνων, τής σκηνοθεσίας, μεταθέτει τήν προσοχή από τήν «πραγματικότητα» της είκνας στον τρόπο λειτουργίας του φίλμ - πράγμα που είναι μιá άπειλή για κάθε άναπαραστατική σκηνογραφία (Π. Μποντισέο: LE GROS ORTEIL, Καγιέντ Σινεμά, Νο. 232), και καταλήγει να διαφεύδει τις έλπίδες, αφού δέν είναι πιά μετανομικός χώρος μιás πρόσκλησης για ήδονή (τό πρόσωπο όπου διαγράφεται ο έρωτισμός, συσπασμένο από τόν πόθο) αλλά ένα σημαίνον που σιγά-σιγά άδειάζει από τό φετιχοποιημένο έρωτικό νόημα του. Μ' αυτήν άκριβώς τήν έννοια μπορούμε να πούμε πως τό γκρό - πλάν όταν διαρκεί διαφεύδει τό νόημα. Ξεγόμενα που δέν έχει πιά άλλο άποτέλεσμα από τό να καθιστά άκόμη πιο άνυπόφορο για τόν άσπ το μακιγιαρισμένο, υπογιατισμένο κι αταρό πρόσωπο των ήρών, τό μετατοπισμένο σημαίνον της ίδιας της δικής του (κοινωνικής) άποσύνθεσης.

Έκτός από τό «Ντυναμό», στήν

Τουλόν προβλήθηκαν και δρισμένα άλλα πρωτοποριακά φιλμ, πράγμα που έδωσε αφορμή στην παραδοσιακή κριτική για μία κατακραυγή άγανακτησίας. Φαινόμενο που αξίζει τόν κόπο να σημειωθεί αφού εκείνο που κατηγορούσαν στην Κριτική Έπιτροπή ήταν ότι ευνόησε σε πολύ μεγάλο βαθμό αυτό που άρεσκόντουσαν να ονομάζουν «πειραματικό κινηματογράφο» σε βάρος του άληθινού «νέου κινηματογράφου». Πράγματι, αυτό που οι άστοι κριτικοί κατατάσσουν στην κατηγορία του πειραματικού κινηματογράφου, είναι θέβαια ό «κινηματογράφος έρευνας», ό «πραγματικά πρωτοποριακός» κινηματογράφος, δηλαδή κάθε τι που δέν έχει να κάνει με τόν άληθινό κινηματογράφο, με τή θιομηχανία. Χρησιμοποιούν επίσης και τόν όρο «κινηματογράφος του έργαστηρίου», όρολογία που λέει πολύ καλά αυτό που θέλει να πεί, δηλαδή κινηματογράφος για ειδικούς, για τούς «εύτυχείς όλίγους» και άλλες ιδεολογικές άπαρχαιωμένες ιδέες που δυστυχώς παραμένουν άκόμη για καλά ριζωμένες στά κεφάλια και τών λιγότερο αντιδραστικών.

Τό Ισπανικό φιλμ «Έπαφές» «CONTACTOS του Παουλίνο Βιότα, αξίζει να προσεχτεί για τήν ίδια τή διαδικασία παραγωγής του, που συνίσταται σε ένα σύστημα κατανομής όλιγάριθμων και χωρίς μεγάλη ποικιλία στοιχείων θάσης (οί μυστικές συναντήσεις άγωνιστών/πέντε τόποι: ένα σπίτι, ένα δωμάτιο που άνανακλάται σ' ένα καθρέφτη, μία γωνιά του όρόμου). Ό χώρος του φιλμ δέν καθορίζεται μονάχα άπό τή συνδυαστική που τό παράγει (συνδυασμοί κινήσεων που θελημένα έπαναλαμβάνονται, και τόπων που είναι πάντοτε οι ίδιοι), αλλά κυρίως και άπό τό ό,τι αυθαίρετα άποκλείει άπό τή σκηνή του με μία έκδηλη (και όχι καλυμένη) κίνηση ευνουχισμού, που μάς λέει πολλά για τήν πολιτική κατάσταση στην Ίσπανία. «Ό κύριος του θερισμού»/«LE MAITRE DES MOISSONS» του Γάλλου Άντρέ Ούγκεττό, που γυρίστηκε στό Μαρόκο μέσα σε πολύ δύσκολες συνθήκες, είναι ένα άπό τά πιό χτυπητά παραδείγματα άποστασιοποίησης (με τήν μπρεχτική έννοια) και πώησης ταυτόχρονα. Ξεκινώντας άπό μία Ιστορία με τό κοινότατο θέμα του έμποδισμένου έρωτα ένός θοσκού για τήν κόρη μιας πλούσιας οικογένειας θερβέρων, ό Ούγκεττό κατορθώνει να ξεφύγει άπό τήν δίπλη παγίδα του φολκλορισμού και τής όπερποικτικότητας. Τό φιλμ που γυρίστηκε σε 16 χλστ. και με έλάχισια μέσα (κατά τά λεγόμενα άλλωστε του σκηνοθέτη τόσο στό γύρισμα, όσο και στη γενική έπεξεργασία του τό



«Ντιναμό» του Στέφεν Νιόδοκιν



«Ό κύριος του θερισμού» του Άντρέ Ούγκεττό
«Ταμαούν» τών Μάρκ'Ο και Νιομινίκ' Ισοερμάν



φίλμ δέν άνταποκρίνεται διάλοιο στούς κανόνες τής επαγγελματικής κινηματογραφικής πραχτικής) δείχνει ξεκάθαρα μέ τόν τρόπο παραγωγής του έκεινο άκριθώς πού άλλοι θά διαζόντουσαν νά καλύψουν' τήν έλλειψη τών μέσων, τή φτώχεια του. Μή έχοντας τή δυνατότητα νά κάνει σύγχρονη ήχοληψία, ό Ούγκκεττό άναγκάστηκε νά μηχανευτεί έκ τών υστέρων ένα ντουμπλάρισμα στά γαλλικά μέ τή μορφή συνεχούς μονολόγου, τονισμένου από διάλογο, έξαιρετικά γοητευτικό ύφους. Αυτό τό «τυχαίο» τέχνασμα κατέληξε σ' ένα πολύ επίτυχημένο άποτέλεσμα, άφου μ' αυτόν τόν τρόπο ένεγράμμε στο έσωτερικό του φίλμ, έξαιτίας τής μετατόπισης του ήχου από τήν εικόνα, τή σύγκρουση δύο διαφορετικών επιπέδων πολιτισμού. Αυτή ή σκληρή συνάντηση, δηλώνοντας μέ διαφορά, κάνει νά άναφανεί μία πραγματική άπόσταση άνάμεσα σέ μās και τό μύθο. Άπόσταση πού δέν μπορεί νά καλυφτεί και δέν είναι τίποτε άλλο από τήν άρνηση ενός πολιτιστικού ίμπεριαλισμού.

Η ίδια, πάλι, άρνηση θρίσκειται στη θάση τής δουλειάς του Μάρκο και τής Ντομνίκ Ισσερμάν στο «Ταμαούτ»/«TAMAOUT», ένα είδος «μιοζικάλ» γυρισμένο στο Μαρκό, μέ ήθοποιούς τούς θέρβερους χωρικούς και τεχνίτες πού έρχονται μέ τήν εύκαιρία μιάς γιορτής νά έκτελέσουν μιά σειρά από χορούς και τραγούδια. Τό φίλμ δέν είναι καθόλου ένα φολκλορικό ρεπορτάζ, όπως θά νόμιζαν μερικοί οί σκηνοθέτες άρνήθηκαν τής συνοπτικές έξηγήσεις ενός σχολίου έθνογραφικού τύπου, έστρεψαν τήν προσοχή τους θεληματικά πάνω στο θέαμα, κι άπομόνωσαν τή θεατρικότητά του. Έδώ δέν υπάρχει καμμία άπόπειρα έπιστροφής στις ρίζες, άλλα ή όργάνωση τών κινήσεων, τών σημμάτων, τών βοηθητικών στοιχείων, τών κραυγών, μέσα σ' ένα είδος παγανιστικής γιορτής, τής όποίας καταγγέλλουν τήν θεατρικότητα. Η συλλογική προσπάθεια «Συνεχίζεται»/«A SUIVRE» μέ τήν επίθεση του Κριστιάν Ζαριφιάν, έχει κι αυτή τή θέση της σέ μιά τάση γιά «καλλιτεχνική» πραχτική πού όρίζεται σάν εργασία. Αυτό πού άξίζει νά σημειωθεί σ' αυτή τήν ταινία (πού είναι ό τρόπος πού θέλπουν μερικοί μαθητές τό λύκειό τους στη Χάρβετ τόν Μάη του 1970) είναι ή δουλειά πού κάνουν πάνω και μέσα στους ιδεολογικούς μηχανισμούς, έτσι όπως αυτή άπορεί από τή δουλειά πού κάνουν πάνω και μέσα σέ μιά ιδιαίτερη πραχτική: τόν κινηματογράφο. Μιά διπλή εργασία μέ δυνατότητες νά έχει μεζική άπήχηση.

Και μερικές αξιόλογες μικροί

μήκους ταινίες: «Τί ψάχνει ό Ζάκ»/«CE QUE CHERCHE JACQUES» του Ζάν - Κλώντ Μπιέτ, πολύ στραομοπικό στη γραφή, «Θεάματα»/«SPECTACLES» του Ζάν - Κλώντ Μανιέρ, «Τό πεδίο τών σημείων»/«LE CHAMP DE SIGNES» του «Υθ Ντελυμάκ, πού καθένα μέ τόν τρόπο του θάζουν τις θάσεις ενός ύλιστικού κινηματογράφου, σπάζοντας θεληματικά τις ψευδαισθητικές έντυπώσεις και τήν αίσθηση γοητείας πού ή κυριαρχούσα κινηματογραφία δέν παύει νά παράγει γιά σαφέστατους σκοπούς και έμεις δέν πρέπει νά παραλείψουμε νά κριτικάρουμε συστηματικά τόν αντίπρατικό τους χαρακτήρα.

Συζήτηση του Ούλριχ Γκρέγκορ μέ τόν Γιοχ. Βάισερτ

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κύριε Γκρέγκορ, τί ήταν έκεινο πού σās έκανε νά δημιουργήσετε τό Φόρουμ;

ΓΚΡΕΓΚΟΡ: Η Ιστορική αίτια ήταν ή κρίση πού ζεσπασε τό 1970 στο φεστιβάλ του Βερολίνου μέ άποτέλεσμα νά τελειώσει τό Φεστιβάλ δύο μέρες νωρίτερα. Άφορμή γι' αυτό ήταν μιά δικτογοερμανική ταινία πάνω στον πόλεμο του Βιετνάμ. Τά γεγονότα αυτά πού πήραν μεγάλη δημοσιότητα δόηγησαν στην άμφισβήτηση του καταστατικού του φεστιβάλ και μετά από πολλές έναλλακτικές λύσεις άποφασίστηκε ή δημιουργία ενός διμερούς φεστιβάλ. Άπό τή μιά μεριά, δηλαδή, διατήρηση του μέχρι τώρα συναγωνιστικού φεστιβάλ, άναγνωρισμένου από τό διεθνή σύνδεσμο παραγωγών, κι από τήν άλλη τό διεθνές Φόρουμ του νέου κινηματογράφου. Όταν μέ δική μας εύθύνη αναλάβαμε αυτό τό τμήμα του φεστιβάλ έξερα πώς χρησιμεύουμε σάν άλλοθι, γιατί ή δημιουργία του Φόρουμ καθυσάχε κάπως τά πράγματα και έκανε δυνατή τή συνέχιση του έπίσημου φεστιβάλ. Δεχτήκαμε όμως τήν πρόταση γιατί είμαστε τελείως έλεύθεροι στον τρόπο πού θ' αντιλαμβανόμαστε τό Φόρουμ και στον τρόπο πού θά διαθέταμε τά οικονομικά μέσα —πράγμα πού μās φάνηκε ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί δέ θέλαμε μιά έβδομάδα φεστιβάλ πού δημιουργεί μιά μεγάλη δραστηριοποίηση γιά νά γυρίσουμε πάλι σ' ένα πολιτιστικό κενό, άλλα νά είναι τά φεστιβάλ θάσεις γιά δουλειά πού θά γίνεται όλο τό χρόνο. Μέ τά οικονομικά άφύρτά μέσα μπορούμε νά πληρώσουμε κόπιες και υπότιτλους έτσι ώστε οι ταινίες νά είναι στη διάθεση τών κριτικών και τών λεσχών όλο τό χρόνο. Κι αυτό είναι πού κάνει τό

Φόρουμ νά διαφέρει από τά ύπόλοιπα φεστιβάλ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποιά είναι τά κριτήρια και οι προθέσεις του πρώτου και του δεύτερου Φόρουμ;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Δέν υπάρχει βασική διαφορά κριτηρίων. Ένώ στα συναγωνιστικά φεστιβάλ τό φίλμ θεωρείται έμπόρευμα, καταναλωτικό και βιομηχανικό προϊόν πού χρησιμεύει γιά τήν άπόσθεση του κεφαλαίου και παράλληλα γιά τή διασκέδαση, έμεις θεωρούμε τό φίλμ σά μέσο έπικοινωνίας πού άπευθύνεται στη φαντασία και στη σκέψη, μέσο μέ τό όποιο εκφράζεται ένας δημιουργός και μπορεί νά επιφέρει όρισμένες άλλαγές. Γι' αυτό προωθούμε τά φίλμ πού φανερώνουν τήν ιδιαίτερη γλώσσα του κινηματογράφου και έχουν πειραματικό χαρακτήρα και τά φίλμ πού φανερώνουν τήν καινούργια κοινωνική λειτουργία του φίλμ-μέσου έπικοινωνίας. Μ' αυτό έννοούμε τό πολιτικό, στρατευμένο φίλμ μέ τήν πίο πλατιά έννοια. Αυτά λοιπόν είναι τά δύο διαφορετικά κριτήρια: τό πειραματικό και τό στρατευμένο, πού δέν είναι αντίθετα μεταξύ τους και τό ιδανικό θά ήταν νά συνυπάρχουν. Άκόμη προτιμάμε ιδιαίτερα τά άνεξάρτητα φίλμ τών 16mm πού δέν έπιτρέπεται νά μπουν στο έπίσημο φεστιβάλ παρόλο πού έζουρμε πώς ένα μεγάλο μέρος τής σημερινής παραγωγής γυρίζεται σέ 16 mm.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Άξιοσημείωτο είναι τό γεγονός πώς δίνεται μεγάλη σημασία στα φίλμ από τις λέγόμενες υπανάπτυκτες χώρες και από χώρες μέ σχετικά άγνωστη κινηματογραφική παραγωγή.

ΓΚΡΕΚΟΡ: Μπορεί νά πεί κανείς πώς ή προβολή ταινιών από ύπανάπτυκτες χώρες είναι από τά πράγματα πού πρωταρχικά μās ενδιαφέρουν. Τά τελευταία χρόνια ή παραγωγή αυτών τών χώρων άποτέλεσε ένας είδος πρόκλησης γιά τήν κινηματογραφική δημιουργία στην Εύρώπη και πολλοί κινηματογραφιστές άρχισαν ν' άναθεωρούν τής θέσεις τους κάτω από τήν έπίδραση αυτών τών ταινιών. Άνακαλύψαμε ξαφνικά, μέ κάποιο σόκ, τί πολιτικά καθήκοντα μπορεί νά έχει τό φίλμ-μέσο έπικοινωνίας —καθήκοντα πού έξηγούνται από τήν κατάσταση τών χώρων αυτών και δέν μπορούν νά μεταφερθούν σχηματικά σέ μιά άναπτυγμένη βιομηχανική κοινωνία. Ένα τέτοιο φίλμ ήταν τό άργεντινό «Η ώρα τής πύρας» (LA HORA DE LOS HORNO). Άκόμα τά φίλμ αυτά τά θέλπουμε όχι μόνο από τήν καλλιτεχνική τους άξία άλλα και σάν ένα είδος πληροφόρησης γιά νά πλατύσουμε τή συνείδηση και τόν όρίζοντα του θεατή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Νομίζω ότι λειτουργείτε και σαν μεσάζοντας ανάμεσα στα φιλμ και τη γερμανική τηλεόραση.

ΓΚΡΕΚΟΡ: Είναι ένα σημείο που θάθελα ν' αναφέρω. Φυσικά μπορούμε να βοηθήσουμε τους παραγωγούς αυτών των χωρών να θρούνε ίσως τον τρόπο να μπουνε σε μερικές καταναλωτικές αγορές της Εύρωπης και στη Δυτική Γερμανία, πρόκειται όμως βασικά για την τηλεόραση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Κι έτσι κάνετε κάτι που έχει μια πολύ πλατειά κοινωνικο-πολιτική επίδραση μέσα από την τηλεοπτική μετάδοση. Υπάρχουν μήπως και άλλες μορφές αλληλεγγύης ή βοήθειας για τέτοιες ομάδες που να ξεκινάνε από σάς;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Είναι γεγονότος πώς τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τέτοιες ομάδες στον τόπο τους είναι πολύ δύσκολα και όπωδήποτε δεν μπορούμε να επέμβουμε άμεσα. Στις αφρικανικές χώρες, π.χ., οι κινηματογραφιστές μπορούν να παράγουν ευκαιριακά όρισμένα φιλμ αλλά η διανομή μονοπωλείται από δύο ή τρεις εταιρίες που βρίσκονται σε γαλλικά χέρια και είναι άπολυτα προσατολισμένες στον αμερικανικό και ευρωπαϊκό έμπορικό κινηματογράφο μην αφήνοντας καμιά θέση για την ντόπια παραγωγή. Γι' αυτό το πιο έπείγον για τους κινηματογραφιστές θα ήταν ν' αλλάξουν τη δομή των κυκλωμάτων διανομής στο δικό τους τόπο και σ' αυτό φυσικά είναι δύσκολο να επέμβουμε. Μπορούμε μόνο έμμεσα να τους βοηθήσουμε, με το να προβάλλονται σε ξένα φεστιβάλ, να γράφονται κριτικές, ν' αγοράζονται από την τηλεόραση, έτσι ώστε μέσα από τη φήμη που αποχτάνε στο έξωωτερικό να μπορούν να προβληθούν και στον ίδιο τους τον τόπο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το Φόρουμ έχει όλο και πιο δυνατό αντίκτυπο σε σχέση με το επίσημο φεστιβάλ. Ποιά μελλοντική εξέλιξη προβλέπεται για το Φόρουμ σε συνδυασμό με την έδω γενική κατάσταση του φεστιβάλ;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Η οργάνωση δύο φεστιβάλ με διαφορετικά κριτήρια το καθένα αποτελεί ένα δυαδισμό που δε θέλω όμως καμιά δυνατότητα ν' αλλάξει. Βλέπω αντίθετα ότι και άλλα φεστιβάλ αρχίζουν να λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο, π.χ. στις Κάννες υπάρχει ένας διαχωρισμός ακόμα πιο πολύπλοκος. Και βλέπω ακόμα στο μέλλον μια συνέχεια αυτού του βασικού δυαδισμού — κι αυτό είναι μια κατάσταση που πρέπει να την αποδεχτεί κανείς. Τόχω κιόλας πει πως υπάρχουν όρισμένα μειονεκτήματα και παραδοχές σ' αυτό το διαχωρισμό, που ανταποκρίνεται όμως στις πρα-

γματικές συνθήκες. Από τη μία μεριά δηλαδή έχουμε μια κινηματογραφική βιομηχανία που αποσκοπεί στο κέρδος και που θέλει να πετύχει με μεγαλύτερο κεφάλαιο μεγαλύτερο κέρδος και αυτή η οικονομική αφετηρία κάνει λίγο-πολύ εξηγήσιμη την οικονομική ιδιοτυπία αυτών των φιλμ. Από την άλλη μεριά έχουμε μια παραγωγή ταινιών που απλώνεται όλο και περισσότερο και είναι βασικά αλλιώτικη και ιδιόμορφη. Ήξαιτίας αυτού είναι φυσικό να υπάρχουν δύο τελειώς διαφορετικά τμήματα. Το ερώτημα λοιπόν είναι τί θα κάνει κανείς μ' αυτή την κατάσταση. Είχαμε επιτυχίες αλλά θα πρέπει να γίνουν πιο μεγάλες στο διεθνές επίπεδο. Ένα πρόβλημα που έχω σκεφτεί πολύ είναι ότι οι συζητήσεις μας γύρω από τις ταινίες είναι κάπως άσυνεπτες. Θάπρεπε να τις συνεχίσουμε κι ακόμα να τις δημοσιεύουμε όσο ακόμα διαρκεί το φεστιβάλ — έτσι ώστε οι ταινίες να μην προβάλλονται μόνο αλλά να συζητιούνται πλατύτατα. Είναι παράδοξο να συγκεντρώνεται η προσοχή με τους δημοσιογράφους και τους κοσμοκούς των φεστιβάλ που διαθέτουν τεράστια οικονομικά μέσα σε ταινίες που δεν αξίζουν αυτή τη δημοσιότητα και οι έφημερίδες και τα άλλα μαζικά μέσα επικοινωνίας να συντηρούν αυτές τις δομές λέγοντας έπιγραμματα: είναι θεωρία κακός οι ταινίες αλλά πρέπει να γράψουμε γι' αυτές.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Βέβαια, ο μηχανισμός αυτοσυντηρείται. Θάθελα όμως να σάς ρωτήσω τί σχέδια έχετε για το τρίτο Φόρουμ;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Είναι κάπως νωρίς για να μιλήσω για το τρίτο Φόρουμ. Θάθελα όμως να δοκιμάσω να ξεπεράσω αυτό το δυαδισμό, να υπάρχει δηλαδή από τη μία ο πειραματικός κινηματογράφος και απ' την άλλη ο πολιτικός, και θά ήθελα να θάσουμε τις ταινίες των διαφόρων τάσεων τη μια δίπλα στην άλλη και να δημιουργήσουμε συζητήσεις ανάμεσα στους κινηματογραφιστές των δύο αυτών τάσεων. Βασικά όμως τα κριτήρια θά παραμένουν τα ίδια, δηλαδή θά δώσουμε ιδιαίτερη σημασία στην προβολή ταινιών του τρίτου κόσμου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Θάθελα να ρωτήσω για την οργάνωση του Φόρουμ. Πώς έρχεστε σ' επαφή με τους κινηματογραφιστές του τρίτου κόσμου ή με την παραγωγή χωρών που δεν έχουν μπει στο Εύρωπαϊκό κύκλωμα διανομής;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Τις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες δεν τις ανακαλύπτει κανείς περιμένοντας αλλά με μεγάλη προσπάθεια και με δουλειά τετεκνισθ. Υπάρχουν πολλά κανάλια — ειδικευμένος τύπος, φίλοι και γνω-

στοί σε διάφορες χώρες, άλλωστε έχουμε ένα μεγάλο κοινόλι για ταξίδια. Υπάρχουν όρισμένα κέντρα πληροφορίας, π.χ. το Παρίσι είναι ειδικό για τον αφρικανικό και καναδέζικο κινηματογράφο. Υπάρχουν και φεστιβάλ κέντρα πληροφορίας π.χ. το φεστιβάλ της Καρθαγένης για το αφρικανικό φιλμ, για τις σοσιαλιστικές χώρες σημαντικό είναι το φεστιβάλ της Λειψίας.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Έπιτρέψτε μου μια ερώτηση για το οικονομικό υπόβαθρο του Φόρουμ.

ΓΚΡΕΚΟΡ: Το Φόρουμ χρηματοδοτείται με 350.000 μάρκα το χρόνο (3.300.000 δραχμές), είναι σχεδόν τόσο όσο έχει το φεστιβάλ του Όμπερχάουζεν και το φεστιβάλ του Πέζαρο. Από αυτά το 1)3 το χρησιμοποιούμε για κόπιες και υπότι- τους.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Που βλέπετε τις κυριότερες αντιδράσεις για το Φόρουμ;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Οι αντιδράσεις για το Φόρουμ δεν γίνονται αντιληπτές, είναι περισσότερο άτυπες. Υπάρχει μια όρισμένη επιφύλαξη γιατί με το πρόσχημα πως το Φόρουμ υπερέχει αισθητά, κριτικάρονται οι άλλες εκδηλώσεις του φεστιβάλ. Αυτή όμως η επιφύλαξη είναι λαθεμένη γιατί είναι έντελως γελοίο να λέει κανείς πως το επίσημο διακιδυνεύει ή έμποδίζεται από το δικό μας φεστιβάλ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ακόμα μια τελευταία ερώτηση. Το φιλμ του Άγγελόπουλου «Αναπαράσταση» έχει σχετικά μεγάλη έπιτυχία. Αυτή η προβολή όφείλεται στο ότι η παραγωγή της «Ελλάδας είναι σχετικά άγνωστη ή γιατί παρουσιάζει ένδιαφέρον ή ίδια η ταινία;

ΓΚΡΕΚΟΡ: Ναμίζω πως έδω ή θεματική και ή μορφική πλευρά ως ένα σημείο έχουν ίση σημασία. Αρχικά μπορεί κανείς να ξεκινήσει από το θεματικό ενδιαφέρον, γιατί το κινηματογραφικό κοινό θέλει να ξέρει πως εξέλισσονται τα πράγματα εκεί, πως στέκεται το άτομο σ' αυτό το ιδιαίτερο κοινωνικό-πολιτικό κλίμα. Ένας άλλος παράγοντας είναι πως το φιλμ του Άγγελόπουλου αποτελεί ένα πετυχημένο κι ένδιαφέρον συνδυασμό θεματικών και μορφικών ιδιοτήτων και καταφέρνει να θρει μια έκφραση όχι με τη μορφή κειμένων, διαλόγων ή δραματικών επεισοδίων αλλά με μια μορφή που περιλαμβάνει εξέσου όλα τα έκφραστικά επίπεδα του κινηματογραφικού μέσου, δηλαδή τη φωτογραφία, το ρυθμό, τον ήχο, και όλα αυτά έχουν σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας δυνατής εντύπωσης στον θεατή κρατώντας τον διαρκώς σε έργρηγορη.

(Έπιμέλεια όμομηνητοφώνησης μετάφραση: Φρίντα Λιάππα)

Φεστιβάλ Βενετίας 1972

Ἐφόσον τὸ καταστατικό τῆς Μπιεννάλε τῆς Βενετίας —καὶ κατ' ἀκολουθίαν τῆς Μόστρας τοῦ κινηματογράφου ποῦ ἀποτελεῖ τμήμα τῆς— βλέπει τὸ φῶς στὰ 1938, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποῦ τὸ δλοκληρωτικό κράτος δραστηριοποιεῖται ἐπεμβαίνοντας ἀποφασιστικότερα στὸν τομέα τῆς πολιτιστικῆς πολιτικῆς, εἶναι πολὺ φυσικό νάχει ἀποτυπωθεῖ πάνω του ἡ σφραγίδα τοῦ καθεστώτος. Εἶναι δηλαδὴ ἐκδηλὸς ὁ αὐταρχικός του χαρακτήρας μέσα ἀπὸ ἄρθρα ποῦ, καθιστώντας ἀναγκαίους διάφορους γραφειοκρατικούς μηχανισμούς, ἐξασφαλίζουν τὴν πλήρη ἐξάρτησή του ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ἐξουσία. Γιὰ τὸ λόγο αὐτό, ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο, μέσα στὰ πλαίσια ἐνὸς ἀγώνα γιὰ τὴν ἀνανέωση τῶν κυριώτερων πολιτιστικῶν ὀργανισμῶν, ἔγινε μιὰ προσπάθεια ἀλλαγῆς καὶ τοῦ καταστατικοῦ τῆς Μπιεννάλε ποῦ ὅμως δὲν τελεσφόρησε ἐπειδὴ εἶχε σὰν στόχο τῆς τὴν ἐπίλυση διοικητικῶν προβλημάτων μάλλον παρά τὴν ἀναθεώρηση τῶν δομῶν τῆς. Μιὰ πρώτη σοβαρὴ ἀντίδραση ἐπιχειρήθηκε τὸ 1960, ὅταν οἱ ἀκηνοθέτες τῶν ὁποίων τὰ φιλμ καίζονταν στὴ Μόστρα ἀποφάσισαν νὰ μὴ συμμετάσχουν προσωπικά στὴν ἐκδήλωση. Ἄλλὰ θὰ πρέπει νὰ φτάσουμε στὰ γεγονότα τοῦ '68 —ἀπόηχος τοῦ γαλλικοῦ Μάη;— γιὰ νὰ δοῦμε τὴν πρώτη ὀργανωμένη ἀμφισβήτηση ποῦ ἔπαιξε σημαντικῶτα ρόλο στὴν ὀλη ἐξέλιξη καὶ ποῦ ἀπὸ τοὺς κόλπους τῆς γεννήθηκε ἡ ANAC (Ἐθνικὴ Ἐνωση Κινηματογραφικῶν Δημιουργιῶν). Βέβαια τὸ καταστατικό αὐτὸ τῆς Μπιεννάλε, καθὼς καὶ ὁ κανονισμὸς τῆς Μόστρας, οὐσιαστικά δὲν τηρεῖται σὲ ὀλη του τὴν ἔκταση γιὰτὶ κάθε τόσο ἐξαναγκάζεται σὲ μιὰ ἀναπροσαρμογὴ στὶς δεδομένες καταστάσεις καὶ σὲ μιὰ δημοκρατικοποίηση ντὲ φάκτο. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὸν κίνδυνο μιᾶς κατὰ γράμμα ἐφαρμογῆς τοῦ ἀπὸ τὸν πρῶτο τυχόντα «ἀρμόδιο», σὲ καμιὰ περίπτωσι οἱ ἀναπροσαρμογὲς αὐτὲς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ θεωρηθοῦν ἱκανοποιητικές. Οὔτε καὶ τὸ νέο καταστατικό ἔτοιμο πρὸς ψήφιση εἶναι εὐπρόσδεκτο. Γιὰτὶ ἂν ἀποδεσμεῖται κατὰ κάποιο τρόπο τὴν Μπιεννάλε ἀπὸ τὸν πολιτικό ἔλεγχο καὶ τὴν ἀνεξαρτητοποιεῖ ἀπὸ τὴν ἐκτελεστικὴ ἐξουσία, κάτι ποῦ ὀποσδήποτε ἀποτελεῖ ἔνα θῆμα σὲ σχέση μὲ τὸ παρελθόν, ἔχει ἐντούτοις δύο βασικά μειονεκτήματα. Πρῶτον, ὅτι ἀφήνει ὀλο τὸ θάρρος στὴν προβολὴ τῶν φιλμ ἐνῶ ἡ ANAC καὶ μαζί τῆς ἡ AACI (Ἐνωση Ἰταλῶν Κινηματογραφικῶν Δημιουργῶν) ἐπιδιώκουν, μέσα ἀπὸ διαλέξεις, συζητήσεις, καθῶς καὶ μιὰ συνεχῆ ἔρευνα, νὰ θεμελιώσουν ἔνα γόνιμο διάλογο καὶ μιὰ διαρκῆ ἐπαφὴ μὲ τὰ λαϊκά στρώματα ὀλόκληρης τῆς Ἰταλίας. Καὶ δεύτερον, ἀπὸ τὸ Διοικητικό συμ-

βούλιο τῆς Μπιεννάλε ἀπουσιάζουν ἐκεῖνες οἱ συνδικαλιστικὲς καὶ ἐκπολιτιστικὲς ὀργανώσεις καὶ γενικά ὀλες ἐκεῖνες οἱ ὀργανωτικὲς δυνάμεις ποῦ —καὶ ἐδῶ θρίσκειται ἡ μεγάλη ἀντίφαση— περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον πονοῦν γιὰ τὴν βελτίωσή τῆς. Ἐφ' ὅσον λοιπὸν αὐτὰ τὰ αἰτήματα μένουν ἀνικανοποίητα, ἡ ἀμφισβήτηση χρόνου μὲ τὸ χρόνο κλιμακώνεται. Φέτος, μὲ πρωτοβουλία τῶν δύο σημαντικότερων σωματείων, ANAC καὶ AACI καὶ μὲ πρωτεργάτες τοὺς Νάνι Λοῦ, Οδγκο Πίρρο καὶ Φραντσέσκο Μαζέλλι διὀργανώθηκε αὐτὸ τὸ ἀντιφεστιβάλ ποῦ θαφτίστηκε «Μέρες τοῦ Ἰταλικοῦ κινηματογράφου» καὶ γιὰ τὸ ὀποῖο μερικὸ ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες ποῦ ἔλαβαν μέρος ἔκαναν τὶς ἀκόλουθες δηλώσεις. Παζολλίνι: «Ἡ Μόστρα ποῦ διευθύνει ὁ Ρόντι εἶναι τόσο μακριὰ ἀπὸ κάθε δημοκρατικὸτητα ὥστε ἡ ἀμφισβήτησή τῆς εἶναι τὸ ἐλάχιστο ποῦ μπορεῖ νὰ κάνει κανεῖς». Φερρέρι: «Πιστεύω πὼς οἱ «Μέρες τοῦ Ἰταλικοῦ κινηματογράφου» θὰ παίξουν ἔνα σημαντικό ρόλο στὸν δίκαιο ἀγώνα τῶν δημιουργῶν τοῦ κινηματογράφου κόντρα στὶς ἀντιδραστικὲς δυνάμεις ποῦ ἐπιχειροῦν νὰ ἐπιβάλουν τὴ θῆλσή τους». Μπελλόκιο: «Παρουσιάζω σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴν ἐκδήλωση τὸ φιλμ μου «Εἰς τὸ θῆνομα τοῦ πατρός», ποῦ θρίσκειται πρὸς τὸ παρὸν στὰ χέρια τῆς ANAC καὶ AACI καὶ οἱ ὀποῖες ἀμφισβήτησὸν τὴ συστατικὴ ἔρμηνεία τοῦ φασιστικοῦ νόμου (1941) περὶ πνευματικῆς ἰδιοκτησίας ποῦ θεωρεῖ τὸν παραγωγὸ ἀποκλειστικό κύριο τοῦ φιλμ. Ἡ ἀντίφαση θρίσκειται σὸ γεγονός ὅτι ὁ λεγόμενος «δημιουργὸς» δὲν εἶναι ἄλλο παρά ἔνας καλοπληρωμένος ἐργάτης ποῦ ὅμως δὲν ἔχει καμιὰ ἐξουσία πάνω σὸ ἔργο του. Τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία τὴν ἔχουν οἱ παραγωγοί, οἱ ὀποῖοι μάλιστα προπαθοῦν νὰ σπεῖρουν τὴ διχόνοια ἀνάμεσα στους δημιουργούς. Πιστεύω πὼς θάταν προτιμότερο νὰ ἔδιναν στὸν δημιουργὸ λιγότερα χρήματα καὶ περισσότερη ἐλευθερία. Ἐλευθερία ὀχι μόνο κατὰ τὴ δημιουργικὴ του φάση ἀλλὰ καὶ ὀσον ἀφορᾷ τὴ διάθεση τοῦ προϊόντος τῆς ἐργασίας του». Μπερνάντο Μπεστολουτσί: «Τὸ νὰ ἔχουμε ἐμεῖς οἱ δημιουργοὶ τὴ δυνατότητα νὰ προβάλλουμε ἀποσπάσματα ἐνὸς φιλμ μὲς χωρὶς τὴν ἄδεια τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς λογοκρισίας καὶ χωρὶς τὴ σφραγίδα τοῦ γραφείου διανομῆς εἶναι ἐνδεικτικό ὅτι περνᾶμε σὲ μιὰ νέα μορφή διαχείρησης τοῦ ἴδιου μας τοῦ ἔργου ποῦ ἐδῶ καὶ ἔνα μῆνα μονάχα θὰ ἦταν ἀδιανόητη». Ἀντονιόνι: «Οἱ «Μέρες» εἶναι ἡ σημαντικότερη ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τῶν κινηματογραφιστῶν ποῦ ἔγιναν μεταπολεμικά. Τόσο ποῦ μὲ κάθε τρόπο θὰ πρέπει νὰ ἀποφύγουμε τὸν κίνδυνο αὐτοθαυμασμοῦ μὲ τὴν ἐπι-

τυχία μας αυτή. 'Αντίθετα θα πρέπει να προετοιμαστούμε και να προχωρήσουμε με την ίδια αποφασιστικότητα και για άλλους άγνωστους περιμένον τον Ιταλικό κινηματογράφο.

Την δλη αυτή εκδήλωση θλίπει κανείς στη σωστή της προοπτική αν λάθει υπ' όψη του την άνοιχτη ρήξη ανάμεσα στους παραγωγούς και τους κινηματογραφικούς δημιουργούς που προκλήθηκε όταν οι τελευταίοι ξεσηκώθησαν έδω και λίγο καιρό για να διακηρύξουν ότι θα πρέπει να έχουν θαρρύνουσα γνώμη όσον αφορά τις πολιτιστικές εκδηλώσεις που θα παίρνουν μέρος τά έργα τους. Θέλοντας μάλιστα να κάνουν και μία χειρονομία έντυπιασμού οικειοποιήθηκαν τις κόπιες μερικών από τά φίλμ τους αρνούμενοι να τά έπιστρέψουν στους παραγωγούς. Γι' αυτό και οι οργανωτές τών ημερών δεν κάνουν λόγο για ένα άπλο αντίφασιστικό αλλά αντίθετα ισχυρίζονται ότι πρόκειται για μία εκδήλωση με πολύ ευρύτερους στόχους και σημασία. Περιτό θέβια να υπογραμμιστεί ή ένταση και τό κλίμα έχθρότητας που δημιουργήθηκε ανάμεσα στις δύο εκδηλώσεις, καθώς μάλιστα τρεις από τούς δημιουργούς, ο Τζάν Βιτόριο Μπάλντι και οι Γκορέν-Γκοντάρ μετάφεραν τά φίλμ τους «Η νύχτα τών λουλουδιών» και «Όλα πάνε καλά» στο αντίπαλο στρατόπεδο, άσχετα αν τό τελευταίο δεν κατάφερε τελικά να προβληθεί έπειδή ο 'Ιταλός συμπαραγωγός ζήτησε την κατάσχεσή του. «Όλα όμως αυτά έληξαν, την ημέρα που παρατώθηκαν οι εκδηλώσεις, σε μία συμπιλώση «άλά Ιταλικά». Στόν άποχαιρετιστήριο δηλαδή λόγο που έκφώνησε ο 'Υπουργός Θεαμάτων, και που ήταν ένα κομμοτεχνημα ευφύιας και διπλωματικότητας και μέσα στη γιορταστική άτμόσφαιρα του Τεάτρο Λά Φενίτες, με τη γυναίκα του Προέδρου της Δημοκρατίας να παραδίνει στα χέρια του Τσάπλιν τό βραξείο του 'Αγίου Μάρκου σαν ύψιστη άναγνώριση της προσφοράς του στην τέχνη του κινηματογράφου, αναφέρθηκε, πέρα από την άνάγκη ενός καινούργιου καταστατικού και τη θέση του εναντίον κάθε μορφής προληπτικής λογοκρισίας, σ' αυτό άκριβώς τό έκρηκτικό αντίφασιστικό που με τά φίλμ του αλλά και τόν τρόπο που τά παρουσίασε έκανε, όπως έλεπε, άνάγλυψη την εικόνα της δημοκρατικότητας και της ζωντανίας του Ιταλικού κινηματογράφου.

Μέσα στα πλαίσια τών εκδηλώσεων «'Ημέρες του Ιταλικού κινηματογράφου» αναπτύχθηκαν, υπό μορφήν σεμιναρίων και ορισμένα από τά πιο καυτά θέματα που άπασχολούν τούς Ιταλούς κινηματογραφιστές και όπου, ύστερα από μία σύντομη εισή-

γηση, μπορούσε όποιος ήθελε να πάρει έλεύθερα τό λόγο. Μιά συνθετική εικόνα τών δυο κυριωτέρων από τά σεμινάρια αυτά είναι ή ακόλουθη.

1) ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ.

Στήν εισήγηση, που έξονόματος της ΑΝΑΚ και ΑΑΑΙ έκανε ο Νάνι Λού, αναφέρθηκε στους διωγμούς που ύφίσταται ο Ιταλικός κινηματογράφος από την έποχή του νεορεαλισμού άκόμα έκ μέρος του πολιτικού κατεστημένου και παρουσίασε τό Ιστορικό πλαίσιο μέσα στο όποιο κινήθηκε ο θεσμός της λογοκρισίας. «'Από τό γέννησή της ως τό 1959 — τόνισε ο Λού — ή λογοκρισία παρέμεινε σχεδόν άμετάβλητη, όποτε έδειξε και τά πρώτα σημάδια χαλάρωσης με τη δημιουργία του νέου πολιτικού κλίματος και την άνάγκη της παραγωγής και άντιμετώπισης την πτώση τών εισπράξεων με μία πτό άπροκατάπλυτη χρήση του σέξ. Τέλος, ή αναχρονιστική άντιμετώπιση τών προβλημάτων της λογοκρισίας έναρκώνεται σε δυο σχεδόν ταυτόσημα νομοσχέδια. Γιατί, αν από τη μία μεριά προωθείται ή ιδέα της κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας, από την άλλη, έν όνοματι της «άσφαλείας του δικαίου», άντιμετωπίζουμε σήμερα τό ένδεχόμενο δημιουργίας μιας ύπερ-λογοκρισίας με τη σύσταση ενός ειδικού δικαστηρίου για τόν κινηματογράφο, με έδρα τη Ρώμη και που θα έχει σαν σκοπό να άποφαίνεται — κατασταλτικά έννοείται! — για όλα τά άδικήματα που θα λαμβάνουν χώρα μέσω του κινηματογράφου. 'Αλλά με αυτή τη διαδικασία ύπάρχει ή πρόθεση να στερηθεί ο πολίτης του φυσικού του δικαστή, παραβιάζοντας έτσι τις άρχές του Συντάγματος έφόσον κατά τό άρθρο 102, ή σύσταση ειδικών δικαστηρίων άπαγορεύεται. Πέρα από αυτό, συνέχισε ο εισηγητής, όταν μιλάμε για έλευθερία έκφρασης θα πρέπει να έννοούμε επίσης και την έλευθερία του να έχει κανείς τη δυνατότητα να θλίπει, να άκούει, να συζητάει και γενικά να άπολαμβάνει οτιδήποτε έχει ήδη έκφραστεί.

2) ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ ΚΑΙ Η ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ.

'Από όλα τά θέματα που συζητήθηκαν, αυτό παρακολούθηθηκε με τό μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τό κοινό, τούς κινηματογραφιστές και τούς άνθρώπους της κοουλτούρας γενικότερα, έπειδή άναγνωρίστηκε εύθους έξαρχής ότι τό πρόβλημα της ιδιοκτησίας του φίλμ με τά συναφή δικαιώματα του δημιουργού, δηλαδή όλα εκείνα που άπορρέουν από τό δικαίωμα πάνω στην πνευματική δημιουργία, είναι ένα πρόβλημα ύφι-

στης πολιτικής και πολιτιστικής σημασίας, άσχετα πώς φαινομενικά μοιάζει να περικλείεται μέσα στον χώρο τών νομικών κανόνων και τών ιδιωτικών συμφωνιών. 'Αλλά πέρα από όλα αυτά ύπήρξε και ένας πρόσθετος λόγος για την πρόκληση αυτού του ένδιαφέροντος κι αυτός ήταν πώς έλας αυτές οι θεωρητικολογίες συγκεκριμενοποιήθηκαν σε μία άνοιχτή διαμάχη ανάμεσα στα ένδιαφερόμενα μέρη. Μερικοί σκηνοθέτες δηλαδή (περίπτωση Μπάλντι και Γκορέν-Γκοντάρ) άξίωσαν τά φίλμ τους να μη συμμεταχουν στη Μόστρα, αλλά σε παρεμφερείς εκδηλώσεις της άρρεσκείας τους. Οι παραγωγοί άντέδρασαν, ή διαμάχη διευρύνθηκε και έτσι οι διάφορες ένώσεις τών κινηματογραφικών δημιουργών δήλωσαν ότι έθεται επί τάπτης όχι μόνο τό δικαίωμα που πρέπει να έχει ο δημιουργός όσον άφορά τη διάθεση του έργου του αλλά και τό δικαίωμα του κοινωνικού συνόλου να μπορεί να άπολαμβάνει χωρίς κανέναν είδους περιορισμό ένα κοινό αγαθό, όπως είναι τό προϊόν της πνευματικής εργασίας. Στήν εισήγηση — όπου αναφέρθηκαν όλα αυτά τά θέματα — τά πυρά είχαν για στόχο τους φυσικά τό νόμο του 1941 που ο εισηγητής αιτιολόγησε τόν χαρακτηρισμό του σαν φασιστικού — πέρα από τόν τυπικό του χαρακτηρισμό — έπειδή βασίζονταν γενικά στην άποψη της άπροσημάτιστης και κυνικής θεώρησης του φίλμ σαν ένα καθαρά έμπορικό προϊόν του όποιο τελικός σκοπός είναι ή προσπόριση κέρδους στον παραγωγό που έχει και την άπόλυτη έξουσία της έμπορικής του έκμετάλλευσης στον οικονομικό τομέα καθώς και την άνεξέλεκτη έποπτεία του στον πνευματικό τομέα. 'Αλλά τότε λοιπόν για ποιόν — συνεχίζει ο όμιλητής — εργάζεται ο δημιουργός αν όχι για τό κοινό που θα θελήσει να δει τό έργο του; Μπορεί να του άναγνωρίζεται κάποιο δικαίωμα να εκλέγει τό κοινό του ή αυτό να άνήκει άποκλειστικά στον παραγωγό και τό γραφείο διανομής που, έκτόξ από την κακή χρήση που κάνουν αυτού του δικαιώματος, έχουν και τό θέτο σχετικά με την καλλιτεχνική εκδήλωση στην οποία θα στείλουν ή όχι ένα ορισμένο φίλμ; 'Ο ίδιος ο διευθυντής της Μόστρας άναγκάστηκε, αν και για διπλωματικούς μόνο λόγους που ύπαγόρευαν οι περιστάσεις, να διακηρύξει την άρχή ότι κανένα φίλμ δεν έπιτρέπεται να προβληθεί χωρίς της συγκατάθεση του δημιουργού του. Πώς όμως τώρα δικαιολογούν την άπαίτησή τους οι παραγωγοί να άπαγορεύουν στον δημιουργό τη χρήση αυτού του δικαιώματος όταν πρόκειται για μία διαφορετική εκδήλωση; Γιατί μ' αυτό τόν τρόπο τό κοινό, αντί να είναι ο πιο σημαντικός συνδιαλεγόμενος με τόν δημιουργό,

θεωρείται μονάχα ένας παθητικός αποδέκτης και πέφτει θύμα μιάς οργανωμένης κερδοσκοπίας. Αποτελεί πίστη των κινηματογραφικών δημιουργών ότι θα πρέπει να δοθεί ένα καινούργιο νόημα στην ελευθερία έκφρασης και ότι οι αγώνες που διεξάγονται τώρα θα φέρουν κάποιο αποτέλεσμα μόνο όταν γίνει πεποίθηση ότι το κοινωνικό σύνολο έχει το αποκλειστικό προνόμιο να διαχειρίζεται τα πνευματικά αγαθά αποδεσμευμένα από οποιαδήποτε κερδοσκοπικά συμφέροντα. Καί η εισήγηση τελειώνει επίσημαίνοντας τον αντιδραστικό και καταπιεστικό χαρακτήρα του Ιταλικού θετικού δικαίου σε ότι αφορά το νόμο του 1941 περί πνευματικής ιδιοκτησίας έφ' όσον προβλέπει την απαλλοτρίωση των δικαιωμάτων του δημιουργού πάνω στα προϊόντα της διανοητικής του εργασίας.

Η ΜΟΣΤΡΑ

Πριν απόλα μιά διευκρίνηση. Ή Βενετία — και όχι μόνο αυτή — ήταν και παραμένει πάντα ένα φεστιβάλ κοσμικό. Ή ανάγκη για την παράταση της θερινής σαιζόν με σκοπό την επιβίωση όλων των εποχιακών επιχειρήσεων του Λίντο που μετά τον δεκαπενταύγουστο πέφτουν σε μαρασμό, δεν επιτρέπεται μεγάλα και τολμηρά ανοίγματα. Ίδωμένη, λοιπόν, ή Μόστρα μέσα σ' αυτά τα πλαίσια και τους περιορισμούς μπορούμε να πούμε ότι φέτος, 33η κατά σειράν, πραγματοποίησε ένα σημαντικό θήμα, πράγμα που οφείλεται θέθαια από τη μιά μεριά στο να αποδυναμώσει τα επιχειρήματα της από καιρό διαλαλούμενης άμφισήτησης και από την άλλη στις αγαθές πιθανόν προθέσεις μιάς οργανωτικής επιτροπής αποτελούμενης από μέλη όπως ο Μπλαζέτι, Ντέ Σίκα, Φελλίνι, Βισκόντι, Τζεφινέλλι, Τζουρλίλι κ.ά. Φυσικά σε μιά τέτοια ηλικία — 33 χρονών — δεν ήταν δυνατόν να αποβάλει έντελως τις κακές συνήθειες που, για τους λόγους που αναφέραμε παραπάνω, είχε αποκτήσει από παιδί και για αυτό ούτε και φέτος έλειψαν οι διπλωματικές σκοπιμότητες καθώς και οι άνιερές επισημότητες που έδωσαν και τον τόνο στην όλη ατμόσφαιρα της εκδήλωσης. Απλώς περιορίστηκαν. Πάντως, παρά τις οποιαδήποτε φύσεως αντίρρησης και χωρίς φυσικά να υπάρχουν πρόθεση ανάιρεσης ούτε στο ελάχιστο των λόγων που προκαλούν τη διαρκή άμφισήτηση της Μόστρας, θα πρέπει να της αναγνωριστούν φέτος δυο θετικά στοιχεία : α) Ή απόφαση της επιτροπής να προσφέρει ένα πανόραμα της παγκόσμιας κινηματογραφίας παραμερίζοντας — όσο ήταν θέθαια δυνατόν — τα συμβατικά κριτήρια που, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, ακολουθούσε ως τώρα για την έπιλο-



«Όλα πάνε καλά» του Ζίν-Λίκ Γκονιά

γή των φίλμ και β) η παραδοχή από την πλέον επίσημη πλευρά ότι σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να προβάλλονται σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις φίλμ χωρίς την συγκατάθεση των δημιουργών τους.

Το ύλικό «πρός έκθεσιν» ήταν τεράστιο. Για πρακτικές και μόνο ανάγκες ταξινομήθηκε και εντάχθηκε σε πέντε διαφορετικά τμήματα που λειτουργούσαν παράλληλα με την επίσημη συμμετοχή. Όσον αφορά τώρα την θεματική των φίλμ, ένα χαρακτηριστικό. Ανεξάρτητα από τον βαθμό ικανότητας των δημιουργών να χειριστούν αποτελεσματικά το μέσον τους για μιά ασφαλέστερη επικοινωνία με τον θεατή, καταφανής ήταν, σ' ένα μεγάλο ποσοστό από αυτούς, η διάθεσή τους να επέμβουν στην προβληματική του καιρού μας και να καταγράψουν με το έργο τους την προσωπική τους μαρτυρία απέναντι στα γεγονότα.

Κάνοντας λοιπόν αρχή από ένα τέτοιο κύκλο φίλμ όπου στη θεματική τους δεσπόζουν τα χαρακτηριστικά της βίας και της καταπίεσης στις άπειρες μορφές με τις οποίες εκδηλώνονται, αναφέρουμε τη «Σ υ ν ω μ ο σ ί α» (OS INCONIFDEULTES) του Γιοακίν Πέδρο ντέ Αντράδε, σημαίνον στέλεχος του βραζιλιάνικου «σινεμα νόθο», μιάς κίνη-

σης στο χώρο του κινηματογράφου που, με εκπρόσωπο θέθαια τον περιλάλητο Ρόσα και με τάσεις που συνίστανται στη διερεύνηση της βραζιλικής πραγματικότητας της Βραζιλίας, έχει αποδυθεί σε ένα αγώνα πολιτικοποίησης του κοινού για τη συνειδητοποίηση των προβλημάτων του. Το φίλμ του — παραγωγή της Ιταλικής (!) ραδιοτηλεόρασης — ανακατώνοντας στίχους, αποφθέγματα, κείμενα από τη λαϊκή βραζιλιάνικη παράδοση, απόηχους από Σαίεπτηρ και Πήτερ Βάις και με μιά στιλιζαρισμένη θεατρικά έρμηνεία είναι μιά άπαγγελία κατά της μισαλλοδοξίας και της βίας των αποικιοκρατικών χωρών, αλλά και κατά της άστικής διανοήσης. Ό ντέ Αντράδε, θέλοντας προφανώς να αναφερθεί αλλά με τρόπο πλάγιο στη σημερινή πραγματικότητα της χώρας του, επιχειρεί έξυπνα, αλλά χωρίς να καταφέρνει πάντα να αποφεύγει τον έρασιτεχνισμό, μιά αναδρομή στον 17ο αιώνα εξιστορώντας το χρονικό του έγχειρήματος μιάς γεμάτης έπαρση ομάδας αστών να αποτινάξει τον πορτογαλικό ζυγό. Ξεκινώντας από μιά έρευνα για την αναπαράσταση της ιστορικής αλήθειας — με τη θούβεια των πρακτικών του δικαστηρίου που δίκασε τους συνωμότες, φτάνει στην ανάλυση της συμπεριφοράς τους όπου, όταν έχει

πιά άποκαλυφτεί ή δράση τους και για να γλυτώσουν τη ζωή τους, καταφεύγουν σέ τεχνάσματα που δέν άρμόζουν στή νοοτροπία ενός έπαναστάτη. Μόνο ένας από αυτούς άποτελεί έξαίρεση και έδω άκριβώς διαγράφεται μια διαφοροποίηση ανάμεσα σ' αυτόν που είναι ένας λαϊκός έπαναστάτης και μένει άλύγιστος ώς τό τέλος και τους διανοούμενους έπανασάτες που, μη έχοντας ξεκαθαρίσει τά θρία ανάμεσα στά πολιτικοκοινωνικά τους προβλήματα και τη σφαίρα του προσωπικού τους στοχασμού, όταν πιά έχει φτάσει ή ώρα της τιμωρίας, όλιγορούν. "Ένα δριμυτο κατηγορητήριο κατά τών διανοουμένων, άστών, ποιητών, δικαστικών και κλήρου χωρίς όμως να παραλείπεται και ή κατάδειξη τών περιορισμών μιάς πολιτικής πράξης όταν δέν συνοδεύεται από μια ένσυνείδητη λαϊκή συμμετοχή.

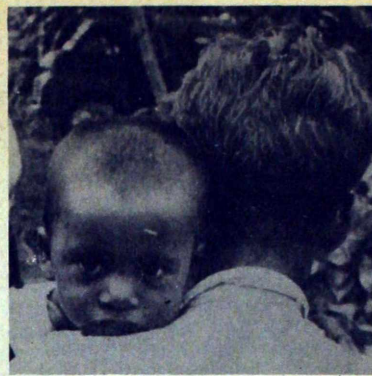
Στήν Ιταλική «Γκουέρνικα» (GUERNICA) — άναφορά στήν έκάτοξη του Ισπανικού έμφυλλου — ό Φράνκο Μπότταρι άντλεί τό θέμα του από τη συνταρακτική έπικαιρότητα αυτού του είδους της έπαναστατικής δράσης που συνίσταται στήν άσκηση βίας μέ σκοπό την έξασφάλιση πολιτικών άνταλλαγμάτων. "Η άπαγωγή ενός Γερμανού πρεσβευτή σέ κάποια άπροσδιόριστη χώρα της Λ. Άμερικής — και έδω έρχεται στό νοή ή σχετικά πρόσφατη περίπτωση του Φόν Σπρέττι — και ή έν συνέχεια διαπραγμάτευση της άπελευθέρωσης του μέ τη αντίστοιχη τεσσάρων ύπό δίκην μελών μιάς έπαναστατικής όργανωσης, δίνει λαθή για μια προσάθεια εικονογράφησης της διαλεκτικής που αντίτάσσει τούς άπαγωγείς μέ τό θέμα τους καθώς και τών αντίφάσεων που ένδέχεται να ύποκρύπτει μια τέτοια μορφή άγώνα. Άλλά ή όξύτητα τέτοιων προβλημάτων φαίνεται να χάνεται λόγω του δισταγμού τελικά του δημιουργού να άποφασίσει ανάμεσα σ' ένα ασύτηρό και λιτό άφηγηματικό ρυθμό και τις άπαιτήσεις του καταναλωτικού κινηματογράφου.

Στό χιλιάτο φίλμ «QUE HACER» τών Λαντάου, Σερράνο και Ρούιτς και πού είναι χρονολογικά τοποθετημένο στήν ταραχώδη περίοδο που προηγείται της έκλογής του Άλλιέντε, ή θία είναι άγνωρισμένη στίς συνωμοσίες που έξυφάνονται στά πολιτικά παροκλήνια καθώς και στόν τρόπο που παίζεται τό παιχνίδι της πολιτικής εις θώρας μιάς χώρας που προσπαθεί να θρει τό δρόμο της, στίς διαφορούμενου ρόλου ζένες έταιρίες, στή διεύθυνση τών ζένων πρακτόρων κ.λ.π. Έδω οι δημιουργοί προσπάθησαν να συζέξουν τό σχήμα της φιλιών μέ τό αυθεντικό ντοκουμέντο και άν ή κατασκευασμένη Ιστορία δέν κατάφερε τελικά να πείσει, οι έπαγγελματίες ήθοποιοί που πήραν μέρος είχαν στιγμές έπαφής κατά τρόπο άμεσο μέ τά γεγονότα στήν αυ-

θεντική τους και άμεταποίτη παρουσίαση έτσι πού, κομμάτια σάν τις προεκλογικές συγκεντρώσεις του Άλλιέντε στό Σαντιάγκο, τόν έκρηκτικό λόγο ενός Ιερέα ύπέρ της χρήσεως της βίας και τις συνεντεύξεις πολιτικών ή διανοούμενων είχαν την άξία της μαρτυρίας μιάς ιστορικής πραγματικότητας. Και έδω άπόπειρες άπαγωγής, μυστικές όργανώσεις, δολοφονίες και επί πλέον ένας λαός άνήσυχος που ξεχύνεται στούς δρόμους γεμάτος έρωτηματικά. "Ένα καθαρά πολιτικό φίλμ που αίσιοδοξεί ανάμεσα στά άλλα να άνιχνεύσει και τους διαφορετικούς δρόμους που μπορούν να όδηγήσουν στήν έπανάσταση.

"Η θία στήν πιό ώμή της μορφή έχει μεταγραφεί στό συγκλονιστικό ντοκουμέντο του Σούκντεβες «Έννέα μήνες πρός της έλευθερίας» (NINE MONTHS TO FREEDOM) ένα χρονικό της τραγικής μοίρας του Μπάγκλα—Ντές. Τεκμηριώνοντας αυτή την ανθρώπινη τραγωδία και τοποθετώντας τά γεγονότα στήν Ιστορική και πολιτική τους προοπτική, ή κάμερα του Σούκντεβες δέν φοβάται να μιλήσει για ότι θλίπει. Μέ ένα γρήγορο μοντάζ, σέ μια παράλληλη αφήγηση, μάς μεταφέρει πότε στή παγωμένα από τη φρίκη πρόσωπα τών γυναικόπαιδων, πότε στά ποτάμια και τά θουρκοτόπια που να γεμάτα από πρημένα κουφάρια, πότε στά κατακρεουργημένα σώματα καθώς ξεσκίζουν τις σάρκες τους οι ύαινες και τά τσακάλια και πότε στίς συνεντεύξεις τών πολιτικών και στρατιωτικών που κοιτάζουν να παίξουν μόνο τό δικό τους παιχνίδι. "Ο Ινδός Μρίναλ Σέν, μέ τό «Καλκούτα '71» (CALCUTTA '71) μέσα από μια σειρά έπεισοδίων που παίρνουν θέση στό Ιστορικό διάγραμμα της Ινδίας από τό 1933 ως σήμερα, εκθέτει τις πληγές της χώρας του μέ όξύτητα πολεμική, άλλα όχι και λίγες άδυνάμεις στήν αξιοποίηση του ύλικού του. Άδιάλλακτος άλλα και άμερόληπτος στήν κριτική του, ό Σέν, καταλήγει σέ μια τραγικά άπαισιόδοξη προοπτική για τό πολιτικό και κοινωνικό μέλλον της χώρας του. Τό φίλμ, χωρισμένο σέ πέντε έπεισόδια, μέ ένναλλαγές από άσπρόμαυρο σέ έγχρωμο που δέν έξυμπετούν όμως καμιά λειτουργική σκοπιμότητα, είναι φοβερά άνισο και άκέραιο διασάφεται μονάχα ένα έπεισόδιο, αυτό που αναφέρεται στήν περίοδο του '53, έποχή που μια νέα γενιά ξεπετάγεται από τά έρείπια του παρελθόντος και όπου περιγράφεται ή θασασμένη ζωή μερικών άνηλικών λαθρέμπορων μέ ένα στυλ που προδίνει όλοφάνερα την καταγωγή του από τόν Ιταλικό νεορεαλισμό.

"Η θία στή θεσμολογική της μορφή του πολέμου εκφράζεται μέσα στό ασύτηρα παραδοσιακό στή δομή του και πάνω σέ χιλιοειπωμένα



«Έννέα μήνες πρός της έλευθερίας»

καλούπια άναπτυγμένο φίλμ «'Ημερομηνία 19 έτών» (ICH WAR 19) του άνατολικογερμανού Κόνραντ Βόλφ. Άνάμεσα στά έρείπια που άφησε μια πολεμική άναμέτρηση, ό δεκαενιάχρονος ήρωας, Γερμανός που μεγάλωσε στή Ρωσία και έπιστρέφει τώρα στή χώρα του μέ τά στρατεύματα έχει κάθε λόγο να άναρωτιέται για τό νόημα που μπορεί να έχει όλη αυτή ή Ιστορία. Παίρνοντας άφορμή από τό χρονικό τών αδελφών Σκόλ που καροτομήθηκαν στό Μόναχο σάν μέλη της άντιναζιστικής όργανωσης «Λευκό Ρόδο», άφου παραδόθηκαν στήν Γκεστάπο χωρίς καθόλου να προβάλουν αντίσταση, προφανώς για να ήρωοποιηθούν, ό δυτικογερμανός Γκούσταφ Έμκ, μέ τό φίλμ του «Φιητές στήν άγρόνη» (STUDENTEN AUF SCHAFFOTT), θέτει τό έρώτημα: προκειμένου να άντιταχτεί κανείς σ' ένα όλοκληρωτικό καθεστώς ήρωισμοί καμιά έννοια ό μεμονωμένος ήρωισμός ή μήπως είναι προτιμότερη ή συγκαλυμένη κι άνώδυμη δράση για τη δημιουργία μιάς όργανωμένης αντίστασης; "Η άντιπαράθεση που κάνει στό ρομαντικό θαιροτέχνημα τών δύο φοιτητών του θυμασίου όργανωμένου Ιταλιού άντιστασιακού κινήματος, δέν άφήνει καμιά άμφιβολία για τό πρός τά που κλίνει. Φωτς τά διηγείται όλα αυτά; Μέσα από την άναπαράσταση που έπιχειρεί ένα γκρούπ φοιτητών μέ ύλικό από αυθεντικές εικόνες της φοιτητικής αντίστασης και συνεντεύξεις από ανθρώπους που έξυφάνουν οι ίδιοι τά γεγονότα. Ένδιαφέρον «Ιδεολογικό φίλμ» χωρίς καθόλου παραχωρήσεις στο θέμα και τόν έντυπωσιασμό, που όμως τό ζημιώνουν αρκετά οι διάφορες έπιρροές από τολύ γνωστά πρότυπα. Μέ τη θία του όλοκληρωτισμού που λέγεται ναζισμός και που ύποδόσκει στό φίλμ «Καμπάρ» (CABARET), άσχολεϊται και ό Άμερικανός Μπόμπ Φός. Μέσα από τό σχήμα μιάς αίσθηματικής Ιστορίας επιδιώκει την άναπαράσταση της άτιμόσφαιρας του «τρελλού» Βερολίνου της δεκαετίας του '30 περιγράφον-

τας τις περιπέτειες των ηρώων του στο δραματικό κλίμα της περιόδου που βλέπει την προοδευτική άνοδο του ναζισμού. Έλκοντας την καταγωγή του από τη μουσική κωμωδία (ο Φελλίνι είχε ένθουσιαστεί με το SWEET CHARITY) και παρ' όλο που πρόθετος του ήταν να κάνει ένα σαφές έμπορικό φιλμ για πλατεία κατανάλωση, κατάφερε σε μερικά σημεία να ξεπεράσει τα προδιαγραμμένα όρια της ψυχαγωγίας και να αναφερθεί στην εξάπλωση της ναζιστικής θίας και στην τραγωδία που πηγάζει από το γεγονός ότι δεν είναι εύκολα συνειδητοποιήσιμη στους πολίτες - θαμώνες της συμβολοποιημένης στην εικόνα του καμπαρέ Γερμανίας, καθώς παρακολουθούν γύρω τους αδιάφοροι και ανύποπτοι τις θάσσιμες να πληθαίνουν.

Αλλά και στη «Ναταλί Γκρανζέ» (NATHALIE GRANGER) της Μαργκερίτ Ντυρά παρ' όλο που το θέμα της θίας εκτίθεται με τρόπο υπαινικτικό φαίνεται πως είναι το πρωταγωνιστούν στοιχείο. Αν και δεν είναι ποτέ όρατη, η παρουσία της είναι αίσθητη σ' ολόκληρο το φιλμ σε μία γεμάτη σuspans ατμόσφαιρα που δημιουργείται τότε από την πληροφορία πως το κορίτσι μιάς από τις ήρωίδες ξεχειλίζει από ένα είδος καταστρεπτικής θίας και που για το λόγο αυτό δεν γίνεται πιά δεκτό στο σχολείο, τότε από την άνακρίωση του ραδιοφωνικού σπικερ για τη διάπραξη κάποιου εγκλήματος κάπου εκεί κοντά. Στο τρίτο αυτό φιλμ της Ντυρά διακρίνει κανείς πίσω από τη στυλιστική καλλιγραφία μία ευστοχη διεύδυση στην ψυχολογία των προσώπων. Έδω ο λέξεις μετατρέπονται σε εικόνες, γίνονται θεαματικά ατμόσφαιρα καθώς τα συμβάντα έχουν παραχωρήσει τη θέση τους σε ψυχολογικές καταστάσεις. Η λαθάνουσα παρουσία της θίας, οι μικροεγωισμοί, τα πείσματα, η έλλειψη κατανόησης, όλα αυτά περνάν στο θεατή ανεπαίσθητα, μέσα από ένα καλά προμελετημένο αφήγηματικό μέτρο με μακρές και φορτισμένες ένταση σιωπές που τίς διακόπτει που και που μία κουβέντα, μία παράξενη κραυγή ζώου από τον διπλανό κήπο, κάποιος μακρινός θόρυβος, ένας άπρόσμενος έπισκεπτής. Η απόφαση της μητέρας να κλείσει το κορίτσι της σ' ένα ειδικό σχολείο για άπρωσάρμιστα παιδιά αναίρειται την τελευταία στιγμή, όταν ο σπικερ μεταδίδει τη σύλληψη των δραστών του εγκλήματος που έγινε πριν από λίγο προσθέτοντας ότι πρόκειται για δυο νέα παιδιά. Άραγε, προκειμένου να σωφρονιστεί το παιδί της δεν καταφεύγει κι αυτή στις ίδιες κατασταλτικές και καταπιεστικές μεθόδους που εφαρμόζει και η κοινωνία έναντι των νέων; Το ίδιο ερώτημα φαίνεται να διατυπώνει και ο Κιούμπρικ στο «Μηχανικό πορτοκά-

λι» (CLOCKWORK ORANGE) όπου η προβληματική του επεκτείνεται σε πολλές κατευθύνσεις. Το Λονδίνο που μας μεταφέρει, είναι της επόμενης δεκαετίας, επομένως πρόκειται για ένα πολύ κοντινό μέλλον. Στους δρόμους του κυριαρχεί ο Άλεξ και η παρέα του, που είναι η προσαρμογή της θίας. Ύστερα από μία ατέλειωτη σειρά από ληστείες, φόνους, θιασμούς και ξυλοδαρμούς, ο Άλεξ βρίσκεται τελικά με 14 χρόνια φυλακής στην πλάτη που όμως καταφέρει να τα γλυτώσει γιατί δέχεται να προσφέρει τον εαυτό του πειραματόζωο και να υποβληθεί σε ένα «κρατικό πείραμα» που με φαρμακολογικές και ψυχομηχανικές μεθόδους άποσκοπεί στην εξάλειψη των ένστικτων της θίας, που υπάρχουν μέσα του. Το πείραμα πετυχαίνει, μόνο που όταν ο Άλεξ, θεραπευμένος πιά, επιστρέφει στους κόλπους της «καθώς πρέπει» κοινωνίας, έχει καταντήσει ένα ρομπότ,



«Ναταλί Γκρανζέ» της Ντυράς

ένα άθουλο πλάσμα, ένα «μηχανικό πορτοκάλι». Μήπως λοιπόν —κι εδώ μάς έρχεται στο νου η Ντυρά— οι μέθοδοι καταστολής θίας προσενούν μεγαλύτερο κακό από την ίδια τη θία; Λέει ο Μπάρτζες, που το θιβλίο του αποτέλεσε και το «μύθος» του φιλμ, πως ο άνθρωπος έχει κάθε δικαίωμα ν' άρνηθεί τη σωτηρία του, διαφορετικά ή καλή προαίρεση δε θα μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα μιάς εκλογής (και κατά τον Σάρτρ, ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι έλευθερός) και συνεχίζει ο Κιούμπρικ σ' ένα πρώτο επίπεδο πως είναι χωρίς νόημα το έργο της ψυχιατρικής και νευροχειρουργικής, προσπαθώντας να ξεουδετερώσει τα έπιθετικά και έκληματικά ένστικτα, δεν κάνει άλλο από το να έκμηδενίζει συγχρόνως και την έλευθερία της θούλησης, τη θέληση, το έγω της κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Αντίθετα από τη στατικότητα της Ντυρά, η αίχμηρη και άεικίνητη κάμερα του Κιούμπρικ —τουλάχιστο στο πρώτο μέρος που είναι και το καλύτερο — μέσα από μία ψυχή και «μηχανική» σκηνοθεσία, που άπευθύνεται περισσότερο

στον έγκέφαλο και καθόλου στο συναίσθημα, περιγράφει χώρους, δράση και ψυχικές καταστάσεις μέσα σ' ένα κλίμα φρενιτίδας που συχνά άγγιζει τα όρια του υπερρεαλισμού. Έδω ή θία, που εικονίζεται με όλοφανερη σατιρική διάθεση, ύστερα από μία αίφνιδιαστική και έκρηκτική άρχη, κλιμακώνεται για να έμπνευσει ακόμα και τις σωφρονιστικές μεθόδους, καθώς και εκείνες, τις λιγότερο όφθαλμοφανείς, που μεταχειρίζεται αυθαίρετα ή πολιτική έξουσία.

Και μιά ο λόγος για τη θία, ένα ένδιαφέρον μικρού μήκους ντοκιμανταίρ του Ιταλού Ούγκο Λά Ρόζα: «Το έμπόριο της θίας» (IL MERCATO DELLA VIOLENZA) όπου η παρουσία της είναι ένδεικτική σαν πηγή έμπνευσης στη διαφήμιση. Ο άνθρωπος μοιάζει έγκλωβισμένος μέσα σ' αυτά τα μοντέρνα τεύχη που ονομάζονται άφισσες, έκόνες, πανώ, σλδγκαν και όπου, έφόσον σαν καταναλωτής άποτελεί μέλος μιάς κοινωνίας που στηρίζεται στην κερδοσκοπία, είναι έντελώς φυσιολογικός αυτός ο ψυχολογικός καταναγκασμός που άσκειται πάνω του με τεχνάσματα που είτε άπευθύνονται άμεσα στο συνειδητό είτε υποβάλλονται με τρόπο καταχθόνιο στο ύποσυνειδητό. Ο Λα Ρόζα περιγράφει πως τα αντικείμενα και τα προϊόντα γίνονται πιά έλικυστικά άν ή διαφημιστική τους προβολή συνδέεται με κάποια μορφή θίας και μιάς βείγνει πως ο άγοραστής ξεγελιέται πιά εύκολα άν πάνω σε μιά κοσέρβια λ.χ. έχει άπεικονιστεί ο θρυχηθός μιάς τίγρης με τη λεζάντα «θρυγήσου στον κόσμο ποιάς είσαι», ή άν ένα ξευγάρι γυαλιά προκειμένου να πείσουν για την ποιότητα των φακών τους παρουσιάζουν στο σποραρισμένο στο στόχαστρο ενός όπλου ή άν ένα λαϊκό ρομάντζο συνοψίζει το περιεχόμενό του στο θελκτικό τίτλο «Σκότωνε με άγάπη». Άλλά ή εύρηματικότητα δεν έχει όρια: ένα μουσικό μύσας μπορεί να πάρει τη μορφή μυδραλλιοβόλου, ένα σωληνάριο γίνεται έαφνικά πατόλι, εκτοξεύοντας την όδοντόκρεμα από την κάνη, ένας ηλεκτρικό τρυπάνι φαντάζει σαν έπαναληπτικό όπλο κι ένα καύσιμο μετατρέπεται σε αιλουρρειάς.

Η καταπίεση που ύφίσταται το άτομο από την τεχνολογική κοινωνία καθώς τον περιπλέκει στα γρανάζια της και τον έγκλωβίζει στους πολύπλοκους μηχανισμούς της είναι αυτό που θέλει να μάς μεταδώσει ο μεγάλος Ίνδος φιμουργός Σατιάγιτ Ραίη, με το φιλμ του «Ανώνημος Έταιρία» (SIMBADDHA), όπου όμως έδω, το όφος του δημιουργού του «Απαραχίτο» είναι πολύ δύσκολο άναγνωρίσιμο. Ο άναχρονιστικός τρόπος της άφήγησής του, ή προσφυγή του σε ξεπερασμένα ό-



«Ο υποψήφιος», του Μάικλ Ρίτσι

πτικά έμφε, ή παρατρασηγμένη σχηματοποίηση συμβόλων που ακριβώς για τό λόγο αυτό παύουν νά λειτουργούν σά σύμβολα, άποδυναμώνει τήν ένταση που θά χρειαζόνταν για νά είπωθούν πράγματα και νά άσκηθεί μιά κριτική στό δυτικό τεχνολογικό πολιτισμό καθώς και σ' ένα τρόπο άγωγής που είναι συνακόλουθό του.

Μέ τόν «Υποψήφιο» «THE CANDIDATE» του Άμερικανού Μάικλ Ρίτσι, ή θία μεταφέρεται στό χάρο τής πολιτικής και πιό συγκεκριμένα στό χιασμό τής εϋπιστίας του έκλογικού σώματος. Γιατί πώς άλλωδώς θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί ή μέθοδος που ακολουθείται δταν για τό δρόμο πρός τήν έξουσία χρησιμοποιούνται όλα τά άθέμιτα μέσα που κουβαλούν στις άποσκευές τους οι έπαγγελματίες τής πολιτικής; Έδω, ό άδιάφορος υποψήφιος για τή διεκδίκηση του αξιώματος του γερουσιαστή συνειδητοποιεί θαμβιαία πώς για νά πετύχει τό σκοπό του ένας μόνο σίγουρος δρόμος ύπάρχει κι αυτός δέν μπορεί νά είνα άλλος άπό τό δρόμο τής δημαγωγίας. Άν θά πρέπει νά έγγραφεί ένα θετικό στοιχείο στό ένεργητικό του φίλμ, αυτό είναι ή τόλμη με τήν όποία τοποθετείται τó πρόβλημα τής πολιτικής δταν αϋτή γίνεται άπόσκοπος και δταν ό πολιτικός άγώνας, προκειμένου νά τελεφορήσει δέν άναγνωρίζει κανένο είδους έμπόδια και άναστολές, μη διαιρίζοντας νά κάνει χρήση ά-

κόμα και τών πιό εϋτελών μέσων τής διαφημιστικής τεχνικής. Ένα φίλμ που θά όδηγοϋσε σέ μιά άληθινή κριτική στάση με τις διαστάσεις και τήν άμεσότητα τής καταγγελίας άν ή δραματική φιλίόν δέν συναγωνίζονταν τήν άλήθεια τής έξουνας.

Τή θία με άφορμή τις φιλετικές διακρίσεις πραγματεύεται στή «Μάϋρη φαντασία» (BLACK FANTASY), ό Λάιονελ Ρογκόζιν, γνωστός άνάμεσα στ' άλλα και για τó «ON THE BOUNDARY» του '56, ένα έκπληκτικό ντοκουμέντο πάνω στό γκέτο τών άλκοολικών τής Ν. Ύόρκης που είδαμε πριν λίγα χρόνια στήν Άθήνα, έκτός έμπορικό κυκλώματος θέθια. Μέλος του γκρουπ NEW AMERICAN CINEMA, ό Ρογκόζιν διηγείται τις άληθινές έμπειρίες του Τζιμ Κόλλιερ, ενός νεαρού νέγρου μουσικού. Οί καταπίσεις που ύφίσταται δίνουν άφορμή για μιά ψυχολογική έρευνα πάνω στά άσχη, τις φοβίες, τις στερήσεις του άνθρώπου που θλέπει τή ζωή του και τήν ένταξή του στό κοινωνικό σύνολο νά είναι έξαρτημένες άπό τó χρώμα του δέρματός του. Τό φίλμ όμως παρόλο που θέλει νά είναι νοκυμανταίρ χάνει πολύ άπό τήν άποτελεσματικότητα του ντοκουμέντου όχι τόσο έπειδή έξατομικεύει τó πρόβλημα αλλά έπειδή δύσκολα μπορούν νά έναρμονιστούν τά ντοκουμενταρίστικα κομμάτια με τις δνειρικές καταστάσεις και φαντασιώσεις του νέγρου που θλέπει τά πάντα μέσα άπό μιά ρατσιστική συνείδηση που του έχει έπιβάλει τó κοινωνικό καθεστώς. Τό ρατσιστικό θέμα θίγει και ό Ίταλός Σέρτζο Καπόνια στό «Ήμερολόγιο ενός Ίταλου» (DIARIO DI UN ITALIANO). Παρμένο άπό τó διήγημα «Βάντα» του Βάσκο Πρατολίνι αλλά ίσως με μιά περισσότερο άπ' ότι πρέπει έμμονή στις συναισθηματικές έξάρσεις άναφέρεται στήν άτυχη ιστορία μίας κοπέλας που πέφτει θύμα τής έθραϊκής ράτσας τής. Άρκει νά κοιτάξουμε γύρω μας, σά νά μάς λέει ό Καπόνια, για νά άντιληφθούμε ότι ή θία άποτελεί άναπόσπαστο τμήμα τής σημερινής κοινωνίας μας και ότι θία σημαίνει προπάντων ρατσισμός. Μιά όπόμνηση για τί όπήρξαν οι φυλετικοί διωγμοί, μιά προειδοποίηση για τις καινούργιες γενιές.

Στόν «Πλανήτη Άφροδίτη» (PLANETA VENERE), τής Ίταλίδας Έλντας Τάττολι, έπιχειρείται ή παρουσίαση του προβλήματος τής γυναικείας χειραφέτησης άπό τήν πολιτική του σκοπία. Ή καταγγελία όμως τής έξάρτησης τής γυναικείας άπό τόν άντρα σάν θασική αίτία τής καταπίσής της και τής θίας, που όρίσεται έξ αίτιας τής μειονεκτικής κοινωνικά θέσης της καθώς και τής προκατασκευασμένης άνατροφής και παιδείας που τής έπιβάλει-

ται, παραμένει μόνο στις προθέσεις τής δημιουργού, ενώ ό,τι μετέφερε στήν όδόνή ήταν άπό τή μιά μεριά οι ιδεολογικές αντίφάσεις της και άπό τήν άλλη ή άδυναμία της — παρ' όλο που σάν συγγραφέας σεναρίων ζυμώθηκε με τις έμπειρίες του Μπελλόκιο — νά έλέξει τó θαυμά γελιοποίησης που έδωσε στις ιδέες της. Καί μόνο ή μέγιστη άφέλειά της νά κλείσει τó φίλμ μασκάρώντας μερικούς κομπάρσους σέ «Έγκελς, Μάρξ, Λένιν, Στάλιν, Μάο κλπ. που μέσα στό ζέφωτο ενός δάσους και κρατώντας άπό τó χέρι μιά παιδούλα, φέρνουν θόλτα σέ σϋλ καλαματιανού, είναι άρκετό για ν' άφήσει έντελώς άνεπαφο τó πρόβλημα.

Τά προβλήματα τών μεταναστών που καταπιέζονται άπό τους νόμους του κράτους και τους προσφέρει έργασία άπεικονίζουν δύο φίλμ. Τό πρώτο, γυρισμένο με κεφάλαια τής Ιταλικής ραδιοτηλεόρασης, έχει για τίτλο «Κάθε Κυριακή πρωί» (TUTTE LE DOMENICHE DEL MATTINO) και ό δημιουργός του, ό τηλεοπτικός ντοκουμενταρίστας Κάρλο Τούτσι, με κεντρικό άξονα τήν ιστορία ενός ζευγαριού έρευνά τή ζωή τών Ίτατών μεταναστών στήν Έλβετία που άντιμετωπίζουν τους άλλοτριπτικούς νόμους που έχει θεσπίσει τó κράτος έναντί τους σέ τέτοιο βαθμό που νά έπεμβαίνει άκόμα και στήν ιδιωτική τους ζωή. Χρησιμοποιώντας με έπιτυχία τις μεθόδους τής έρευνας τύπου σινεμά - θεριτέ — κάμερα κρυμμένη, σύγχρονη λήψη κλπ. — πάνω σέ μιά ιστορία προκατασκευασμένη και με πλήρες σενάριο, ό Τούτσι έξετάζει μερικά άπό αυτά τά προβλήματα, όπως είναι οι γυναικές και τά παιδια τών μεταναστών που τó κράτος δέν τά θλέπει με καλό μάτι, τó ημερομισθίο τους που δέν πρέπει νά ξεπερνάει τó άντίστοιχο τών Έλβετών, οι άπρόσιτες τιμές, τά άπαραίτητα πιστοποιητικά καλής διαγωγής, οι ταμπέλες «όχι για Ίταλούς» κρεμασμένες έξω άπό τά πρός ένοίκηση διαμερίσματα, καθώς και τó γενικότερο πρόβλημα τών σχέσεων τους με ένα κόσμο που τους δέχεται αλλά και τους άπαθει σύγχρονας. Περίπου τά ίδια προβλήματα και στό φίλμ του Σουηδού Μπεργκεστρόλλε «Όνομάζομαι Στέλιος» (JAG HETER STELIOS) και που αναφέρεται στό δύσκολο άγάνα προσαρμογής τών Έλλήνων μεταναστών στή σουηδική πραγματικότητα. Άν όμως στό φίλμ του Τούτσι τά προβλήματα ήταν γενικότερα, έδω γίνονται πιο προσωπικά προβλήματα, πού άφορούν τις σχέσεις μεταξύ τών εργατών άφ' ενός και με τους συγκεκριμένους έργοδότες τους άφ' έτέρου. Ό Μπεργκεστρόλλε, βοηθούμενος άποτελεσματικά και άπό ένα έπιτελείο Έλλήνων — σημαντικό ρόλο φαίνεται νά παίξει ό συνεργάτης



«Τό μηχανικό πορτοκάλι»

στό σενάριο Καλλιφατιδής — κατάφερε νά περιγράψει Ένα χώρο όπου τά προβλήματα πού δέν έχουν θρει άκόμα τή λύση τους, κρύβονται έπιμελώς πίσω από τήν βιτρίνα τής κοινωνικής ανάπτυξης. Οι πραγματικοί «Έλληνες πού έναρκαίνονται τούς ήρωές τους — ήρωες ένός έλάσσονα τόπου, μιάς ιστορίας χωρίς δραματικά συμβάντα — είναι πέρα γιά πέρα πειστικοί στήν αναπαράσταση τής ζωής τών μεταναστών και τά περιστατικά τους είναι τόσο καθημερινά πού γίνονται άπόλυτα άληθινά. Η Μαρία τδσκαε άπό τό σπίτι τής γιά νά άποφύγει Ένα γάμο πού ήθελαν νά τής έπιβάλλουν, ό Δημήτρης δουλεύει σάν τρελλός γιά νά πλουτίσει τή γκαρνταρόμπα του και νά κάνει τό κομμάτι του όταν έπιστρέψει στήν Έλλάδα, ό Κώστας είναι Ένας καλός τεχνίτης άλλά φαίνεται νάχει μπλέξει σέ βρωμοδουλειές και ό Στέλιος, ό πίο ξεκάθαρος και θετικός χαρακτήρας, χάνει τή δουλειά του έπειδή δέν ανταποκρίθηκε στίς έρωτικές όρέξεις τής άρνετικής του. Ένα πολύ άξιόλογο φίλμ πάνω στό έμπόδια πού έχει ν' αντιμετώπισει Ένας ξένος προκειμένου νά ένσωματωθεί σέ μιά διαφορετική κοινωνία. Καί μιά παράθεση: τά πίο γνήσια έλληνικά πού άκούστηκαν ποτέ στήν δθόνη.

Καταγγελία και στό δανέζικο φίλμ «Η ζωή είναι Ένα όνειρο» (LIVET ER EN DROEM) τού Φράντς Έρνστ. Έδω άποδοκιμάζονται οι μέθοδοι πού ή κοινωνία υιοθετεί στήν αντιμετώπιση τών ψυχικά άνώμαλων μελών τής. Γυρισμένο σέ 16 μιλίμετρα τού φίλμ είναι στήν πραγματικότητα Ένα μεγάλο μήκος ντοκυμανταίρ με πολυσύνθετο περιεχόμενο όπου από τήν άρχή άμέσως, Ένα άπελπιστικά άργό και τέρασιο τράβηλιγ σέ Ένα κυκλικό και έρημικό διάδρομο μιάς ψυχιατρικής κλινικής άλλο δέν κάνει από τό νά ύποδλώσει τή μοναξιά και τήν άπομόνωση τών ψυχασθενών από τόν έξωτερικό κόσμο. Με τήν ύποβλητική ώμότητα τού ντοκυμεντου ό Έρνστ έχει πραγματοποιήσει μακρές καταγραφές τών φαντασιώσε-

ων και τών έκστασιακών έμπειριών τών άρρώστων μέσα από τέσσερεις άποκαλυπτικές συνεντεύξεις όπου γίνεται όλοφάνερο πόσο νοιώθουν άπόβλητοι από τό κοινωνικό σύνολο και πόσο ή μεταχείριση πού τούς γίνεται από τούς θεραπευτές άφήνει νά γίνει σεβαστή ή προσωπικότητα τους μόνο όταν τά συστήματα πού εφαρμόζονται γιά τή θεραπεία τους είναι ίκανά νά φέρουν κάποιο άποτέλεσμα. Ένα φίλμ πού δίνει τήν εύκαιρία γιά μιά διερεύνηση τών θεραπευτικών μεθόδων άλλά και όρισμένων πτυχών και ιδιοτήτων τής νοητικής λειτουργίας τού άνθρώπου.

Μέσα ό Ένα έντελώς διαφορετικό άλλά γνήσιο ποιητικό κλίμα κινείται με τό φίλμ του «Ο Τρίτος» (DER DRITTE) ό Άνατολικογερμανός Έγκον Γκύντερ, έξιτορώντας τά δεκαοχτώ χρόνια μιάς γυναικας πού πέρασαν μέσα σέ πικρές έμπειρίες και άπογοητεύσεις. Ο τίτλος άναφέρεται στόν τρίτο άντρα πού γνώρισε στή ζωή τής και πού τελικά φαίνεται πώς θά καταφέρει νά κρατήσει κοντά τής δημιουργώντας μαζί του μιά οικογένεια πού πάντα τής ζέφουγε μέσα από τά χέρια τήν τελευταία στιγμή. Χωρίζοντας τό φίλμ σέ τρία μεγάλα κεφάλια πού τό καθένα του καλύπτει τό χρονικό τό δεσμού και τής συμβίωσης με τόν κάθε άντρα πού γνώρισε ή ήρωίδα, ό Γκύντερ δέν πέφτει ποτέ στή φτηνή αίσθηματολογία άλλά με μιά γραφή άκρως διακριτική στήν ψυχολογική έξιχνίαση τών προσώπων και μιά σιγουριά στήν άφήγηση — βροηούμενος και από μιά άρμονική στόυς συναισθηματικούς τόνους φωτογραφία και μιά έξαιρετική έρμηνεία τής πρωταγωνίστριας — άντλει και διοχετεύει πειστικά στό θεατή όλη τήν άπελπισία και τή θλίψη πού κρύβεται πίσω από τή συμβατικά εύθυμη ή και άδιάφορη μάσκα τών ανθρώπων πού άσφυκτιούν μέσα στή ρουτίνα μιάς καθημερινότητας χωρίς προοπτικές διεξόδων.

Ο Μπάτα Τσέντσιγκ θεωρείται από τή στιγμή στή Γιουγκοσλαβία Ένας από τούς πίο έπιτυχημένους κινηματογραφιστές, γνωστός ήδη με τό φίλμ «Η συμβολή τής οικογενείας μου στήν παγκόσμια επανάσταση». Φέτος παρουσίασε στή Βενετία τίς «Σκηνές από τή ζωή ένός έργατή κρούσεως» (SLIKE IZ ZIVOTA UDARNIKA). Με πλάσιο τήν οικογενειακή ζωή και τίς συνθήκες τών εργατών, τίς σχέσεις τους με τό σοσιαλιστικό καθεστώς, τά ήθη και έθιμά τους, τήν άνατροφή τών παιδιών, τήν προπαγάνδα γιά τό μέξιμουμ τής άποδοτικότητας στήν εργασία χωρίς τήν άνάλογο άνταμοιβή και με ό,τι άλλο μπορεί νά άποτελεεί τό στόχο μιάς κοινωνικοπολιτικής κριτικής ό Τσέντσιγκ, σά νά διηγείται Ένα παραμύθι, σ' Ένα τόνο άλλοτε γκροτέσκο, άλλοτε σατιρι-

κό, όχι όμως πάντα έπιτυχημένο και με εικόνες πού θυμίζουν τό ναίφ τής λαϊκής ζωγραφικής, κάνει μιά άναδρομή στή ζωή ένός ύποδειγματικού — κατά τό πρότυπο τού Ρώσου Σταχάναφ — μιναδόρου πού, άφου ύπάκουσε στήν προσταγή τού κόμματος «δουλεύετε γιά τή χαρά τής δουλειάς» και σημείωσε με τήν ομάδα του ρεκόρ άποδόσεως, περνώντας στήν ιστορία σάν κλασικό παράδειγμα πός μίηση, στό τέλος πιά τής ζωής του άναρωτιέται — και χωρίς φυσικά νά παίρνει άπόκριση — άν αξίζει τόν κόπο νά θυσιάσει τά καλύτερά του χρόνια στό θωμό μιάς Ιδεολογίας έμπνευσμένης από τό κόμμα και τόν στρατάρχη Τίτο.

Στό σύγγρικό φίλμ «Σίντμπαντ» (SINDBAD) τού Σόλταν Χούζαρκ έχουμε τό πλέον χειροπιαστό παράδειγμα γιά τό πόσο μιά άβογη τεχνική και σκηνοθετική δουλειά μπορούν νά θλάψουν τήν ύπόθεση τού κινηματογράφου όταν πίσω τους δέν ύπάρχει Ένο ούσιαστικό άντίκρουσμα. Η Ιστορία τού γερασμένου πιά δουζουάν πού έκτελεί Ένα όδοιοπορικό στή συναισθηματική του ζωή, άνακαλώντας στή μνήμη του όλόκληρο τό διεγματολόγιο τών γυναικών πού πέρασαν από τά χέρια του, περιγράφεται από τόν Χούζαρκ με Ένα τέτοιο εικαστικό λυρισμό, μιά τέτοια μαρκό σκηνογραφία και μελιστάλαχη μουσική, και γενικά μιά τέτοια σχολαστική έπιμέλεια στήν αισθητική τού κάδρου πού άπορεί κανείς ποιόν θά μπορούσε τελικά νά συγκινήσει. Άπό τήν άλλη μεριά, ό Σοβιετικός Στανίναλαβ Ροστότσκυ φαίνεται νά διασκεδάσει άφάνταστα τό κοινό τής Μόσχας με τό φίλμ του «Έδω τά πρωινά είναι γαλήνια» (A SORI SDESI TIHJE) — χωρίς θέβαια νά ήταν αυτή ή πρόβηση του. Γιατί τό φίλμ ύποτίθεται πός είναι δραματικό στήν άγονη προσπάθειά του νά έξιτορήσει τήν τραγική περίπτωση μιάς ομάδας από στρατιωτίτες πού κατά τή διάρκεια τού Δευτέρου Παγκόσμιου Πολέμου θυσιάζουν τή ζωή τους γιά νά έμποδίσουν τή διείδωση τών Γερμανών στίς σοβιετικές γραμμές, ένω διαρκή έγχορμα φλάς — μπακ στό αίσθηματικό τους παρελθόν έπεξηγοούν τή στάση τους και τούς λόγους πού έσπρωξαν κάθε μιά νά πάρει μέρος στόν πόλεμο. Πέρα από τό γεγονός πώς οι κοπέλες πού έρμήνευσαν τό ρόλο τών σύννρονων αυτών άμαζώνων θυμίζαν ύποψήφιες καλλιστειάν και πέρα από τή διαπίστωση πού τόσο εύκολα μπορούν νά βρυκοπλακιάσουν οι μέθοδοι τού σταλινικού κοφορμισμού πασαλιστικής με Ένα άκραιο ρητορισμό και μιά άφόρητη μεγαλοστομία, ό τρόπος πού άσκήθηκε ή πατριωτική και ιδεολογική προπαγάνδα μόνο σάν παρωδία θά μπορούσε νά έκληφθει. Στό σύστημα διογραφικό πού σκηνοθέτη άναφέρειται ότι μπηκε στό έπάγγελμα από τά δε-

κάξη του, ότι υπήρξε μαθητής του Άιζενστάιν και ότι κάποια φορά πού ρώτησε το μεγάλο δάσκαλο για τον τρόπο που θάπρεπε να γυρίσει το πρώτο του πλάνο, αυτός τον συμβούλεψε: «Πές πώς είναι το τελευταίο σου και πώς αούο δεν θά θρίσκεισ πιά στη ζωή». Άλλά τὰ πλάνα του Ροστότσκι μαρτυρούν για τὴν ἀκράδαντη πίστη του στὴν ἀθανασία. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τὸ φιλμ τοῦ Τσεχοσλοβάκου "Ἐλο Χαδέττε «Ἥλιος, βροχὴ καὶ κρίνα τοῦ ἀγροῦ» (SLNKO DAZD A LALIE POLNE) ὅπου τὸ μόνο πού νοιώθει κανεὶς εἶναι ἡ θλίψη γιὰ τὴν ἀντιπροσώπηση αὐτῆ μιάς κινηματογραφίας πού ὡς τώρα ἔχει δώσει δείγματα πολὺ οὐσιαστικῆς παρουσίας. Καὶ ἐδῶ ρομαντικὲς ἀναδρομὲς σὲ παρωχημένους ἐποχὲς καὶ συγκεκριμένα σὰ μεταπολεμικὰ τοῦ Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου χρόνια ὅπου οἱ ἐπανακάμπτοντες ἀπὸ τὸ μέτωπο ἀδυνατοῦν νὰ ἐπανεταχθοῦν στὴ φυσιολογικὴ ζωὴ τῆς ἀγροτικῆς τους κοινωνίας. "Ἐτσι, μιά παρέα ἀπὸ αὐτοὺς ἀρχίζει μιά περιπλάνηση, μὲ κεντρικὸ πρόσωπο ἕνα κλαρινετίστα πού σὲ μιά ἀπὸ τὶς ἐπισκέψεις του στὸ χωριὸ μαθαίνει πὼς ἡ νόστιμ' χήρα πού νυρφόρνε κάποτε παντρεύτηκε μὲ κάποιον ἄλλο, γεγονὸς ὡς πού ἀφήνει ἀνέπαφα τὰ αἰσθημάτα τὸ γι' αὐτὴν, ἀγνά καὶ δροσερά, ἀκριβῶς ὅπως τὰ «κρίνα τοῦ ἀγροῦ». "Ἐδῶ προεξάρχουν οἱ ἀσυναρτησιές στὴν ἀφήγηση, οἱ ἀφελεῖς γραφικότητες καθὼς καὶ ἡ ἀντίληψη πὼς μερικὲς σφῆνες κακόγουστων μονοχρωμιῶν σὰ ὑποκειμενικὰ πλάνα τῶν πρωταγωνιστῶν ἀκοῦν γιὰ νὰ ὑποδηλώσουν — ἀλλὰ Ἄντονιόνι — ψυχολογικὲς καταστάσεις. "Ἄλλο ἀφελῆστα τοῦ φιλμ «Οἱ δύο ἐποχὲς τῆς ζωῆς» (LES DEUX SAISONS DE LA VIE) τοῦ Βέλγου Σαζὺ Παβέλ, ὅπου ὑποτιθεταὶ ὅτι καταγράφεται ἡ διαδρομὴ τῆς ὀρίμανσης μιάς ἐφηβείας μέσα σὲ μεταφυσικὰ καὶ ψυχολογικὰ προβλήματα. "Ἀντιπροσβολὴ τῆς πρωτεύουσας μὲ τὴ ζωὴ στὸ χωριό, τῆς νεότητος μὲ τὴν ὄριμη ἡλικία, τῆς φιλοδοξίας γιὰ ἕνα λαμπρὸ μέλλον μὲ τὴν ἀντιμετώπιση μιάς ἀπογοητευτικῆς πραγματικότητας, τῆς φαντασίας μὲ τὴ δράση καὶ πολλὰ ἄλλα πού θάθελε νὰ μεταδώσει ὁ Παβέλ ἂν μπορούσε νὰ ὑποψιασθεῖ πὼς ἡ θαρύτητα πού μπορεῖ νὰ περικλείει τὸ περιεχόμενο μιάς κουβέντας δὲν ἐκφράζεται ἀναγκαστικὰ μὲ μιά σὲ θεατρικὰ καλοῦπια ἐκφορά τοῦ λόγου, οὔτε πὼς προκειμένου νὰ τονιστοῦν ψυχολογικὲς συγκρούσεις εἶναι ἀπαραίτητὴ ἡ προαναγγελία τους μὲ μιά ἐμφετζιδικὴ συνδεσμολόγια τῶν πλάνων. Εἶναι φανερὸ πὼς ἀπὸ τὴν ἐμπειρία πού μὲ τοὺς ἀδελφούς Ταβιάνι πού τοῦδῶσαν ἕνα θεατρικὸ ρόλο στὸν «Ἀστερισμὸ τοῦ σκορπιού», δὲν ἀποκόμισε ἀπολύτως τίποτα.

Ἡ «Κοιλιάδα» (LA VALLEE) τοῦ



«Τὸ μεγάλο φουντάρισμα»

Γάλλου Μπαρμὲ Σραιντέρ ἀποτελεῖ ὑπόδειγμα τοῦ τρόπου πού μπορεῖ νὰ ἐκμεταλλεῖται κανεὶς τὴν ἐθνογραφία γιὰ νὰ κερδοσκοπίσει. "Ἄλλωστε ἡ συνταγὴ δὲν φαίνεται νὰ εἶναι περίπλοκη. Λίγη φροῦδικὴ συμβολογία, μιά μικρὴ δόση χίπτικης φιλοσοφίας, ἡ ἀναζήτηση ἑνὸς χαμένου παραδείσου μακριὰ ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ, ὁ ἐρωτὰς ἀποδεδειγμένος ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συμβάσεις, οἱ ἱεροτελεστίες, οἱ μαγειρίες καὶ τὰ προϊστορικὰ σύμβολα, ὅλα αὐτὰ μέσα σὲ γραφικὸ πλαίσιο τῆς Νέας Γουίνεας καὶ περιστρεφόμενα γύρω ἀπὸ τὴν πικάντικὴ ἱστορία μιάς σύγχρονης μαντάμ Μπαορὺ πού, παρατώντας τὸν ἄντρα της πρόξενο στὴ Μελβούρνη, ἐπιχειρεῖ νὰ συνδυάσει τὴν συναισθηματικὴ τῆς πλήρωση μὲ τὴ συγκίνηση τῆς περιπέτειας καὶ τὸ παρασκευάσμα εἶναι ἔτοιμο. "Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ προτιμώτερο ἦταν τὸ ἄλλο παρασκευάσμα, μὲ τὸν τίτλο «Ἀψὴμ Δύο» (TAKE TWO) τοῦ Ἰσραηλινοῦ Μπαορὺ Ντίναρ παρὰ τὸ γεγονός πὼς καὶ ἐδῶ ὁ δημιουργὸς του, πνευματικὸ ταϊράκι τοῦ Λελού, εἶναι τὸ ἴδιο ἔνοχος ὅσο καὶ ὁ ἥρωας τοῦ φιλμ του, σκηνοθέτης κι αὐτὸς τοῦ κινηματογράφου, ἀρριβίστας καὶ κινικὸς πού ἡ μέθοδος του ἀποθλάπει στὸν ἄσκολο ἐντυπωσιασμὸ τοῦ κοινοῦ, εἰσεται ἂν γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπὸ του παραθλάπει μιά κρουαζούσα πραγματικότητά. Τουλάχιστον ἐδῶ, στὴ φτηνὴ ἐξιστόρηση μιάς ἐρωτικῆς ἱστορίας — γιατί ἡ παραπάνω προβληματικὴ εἶναι ἀπλῶς στάχτι στὰ μάτια — ὑπάρχει ἔστω καὶ μιά ἐλάχιστη δόση αὐτοκριτικῆς διάθεσης, πέρα ἀπὸ τὶς, ἐλάχιστες δόξες, αἰθεντικὲς περιγραφές τῆς Ἰσραηλινῆς κοινωνίας.

Ὁ Καναδὰς ἐκπροσωπήθηκε μὲ τὸ φιλμ «Τὸ μεγάλο φουντάρισμα» (LE GRAND SABORDAGE) καὶ «Περίοδος κυνηγιῶ» (LE TEMPS D'UNE CHASSE). Τὸ πρῶτο, γυρισμένο ἀπὸ τὸν Γάλλο Ἄλαιν Περισσὸν φιλοδοξεῖ νὰ δώσει μιά ψυχολογικὴ σπουδὴ τῆς σημερινῆς νεολαίας-ἐκθέτοντας τὴν ἱστορία ἑνὸς νεαροῦ ζευγαριοῦ πού ἀμφισβητεῖ τὴν κοινωνία μέσα στὴν ὁποία ζῆ καὶ ἀποφασίζει

νὰ τὴν ἐγκαταλείψει μὲ μιά διπλὴ αὐτοκτονία πού ὅμως τελικὰ πραγματοποιεῖται μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ. Ἄλλὰ τὸ φουντάρισμα τοῦ φιλμ πραγματοποιεῖται ὀλοκληρωτικὰ, τόσο εἶναι ἐμφανῆς ἡ ἀπουσία τῆς ἀτμόσφαιρας καὶ τῆς ψυχολογίας σὲ ἕνα ἔργο πού θέλει νὰ εἶναι «ψυχολογικὸ» στὴν ἀντιπαράθεση τῆς ἀτομικῆς ἐμπειρίας μὲ τὸ κοινωνικὸ πλαίσιο καὶ πού δὲν καταφέρνει νὰ τὸ σώσει οὔτε ἀκόμα καὶ ἡ ἀποφυγὴ κάθε ἠθικοπλαστικοῦ ἐπιμύθιου. "Ἄν ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ σπουδῆ τοῦ Περισσὸν ἀπουσιάζει συχνὰ ἡ ψυχολογία, στὴν μονογραμμικὴ ἱστορία τοῦ Φράνσις Μάνκιεβιτς «Περίοδος κυνηγιῶ», ὑπάρχει ἀντίθετα ἕνα σοφὰ ἐνδοσκοπικὸ γράφημο στὴ διαγραφή τῶν χαρακτήρων ὅπου τὸν πρῶτο ρόλο παίζουν οἱ ἀνθρώπινες ἀδυναμίες καθὼς μεγεθύνονται μὲ τὸ προοδευτικὸ ἀπογύμνωμα τῶν προσώπων μέσα σ' ἕνα ἐκπληκτικὰ δοσμένο πλαίσιο τῆς καναδικῆς ἐπαρχίας.

"Ἄν οἱ φτωχογειτονιὲς τοῦ Λονδίνου ὑπῆρξαν τὸ κατὰ προτίμηση πλαίσιο τοῦ FREE CINEMA καὶ ὁ Ἄλαν Σίλιτσε ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους σεναρίστες του, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τοποθετώντας τὴ δράση στὸν ἴδιο χῶρο καὶ ἐπιστρατεύοντας τὸν ἴδιο σεναρίστα — πού μεταξὺ ἄλλων ἔγραψε καὶ τὸ «Σάββατο θρόνυ Κυριακῆ πρωῶ» — ἔχει ἐξασφαλιστεῖ καὶ τὸ ἀνάλογο ἀποτελεσμα. "Ἴσως ἂν ἡ ἐπέμβαση τῆς παραγωγῆς δὲν ἦταν τόσο πιεστικὴ ὥστε νὰ κάμψει κάθε διάθεση ἀνυποταγῆς στὸν ἐκφραστὴ μιάς γενιάς πού κάποτε ἤθελε νὰ παρουσιασθεῖται «ὄργισμένη», νὰ μπορούσαμε νὰ ἀνακαλέσουμε στὴ μνήμη στιγμὲς ἀπὸ τὴν εὐτυχέστερη περίοδο τοῦ θρετανικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ τώρα δὲ μὲνει ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ αὐτὸ προϊόν τοῦ Χάρολντ Μπαίκερ πού λέγατε «Ἡ κόρη τοῦ ρακοσυλλέκτη» (THE RAGMAN'S DAUGHTER) καὶ πού διηγεῖται τὴν ἀναδρομὴ πού κάνει σὰ νεανικὰ του χρόνια ἕνας ἐντανυμένος πιά στὸ σύστημα ὄριμος ἄντρας, εἶναι ἀπλῶς μερικὲς καλοδιαλεγμένες ἀπόψεις τῆς λονδρέικης περιφέρειας καὶ ἕνα -δουὸ γνήσια στιγμιότυπα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς φτωχολογίας τῆς.

"Ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσίασε ἀντίθετα τὸ φιλμ «Νάρκο» (NARCO) τοῦ Δανοῦ πρῶην δημοσιογράφου, φωτορεπόρτερ καὶ κάμεραμαν Κλάους Ὁρστεντ. Στὸ πρῶτο του αὐτὸ φιλμ μεγάλου μήκους πού θρίσκειται ἀνάμεσα στὸ νεπορτάζ καὶ τὸ φιλμ μὲ ὑπόθεση καὶ μὲ ἐρμηνευτὲς ὄχι ἐπανηλεματίες ἠθοποιούς, ἀλλὰ πραγματικὰ θύματα τῶν ναρκωτικῶν, ξεκινάει ἀπὸ μιά εἰκονογράφηση τοῦ αἰθεντικοῦ χῶρου ὅπου γίνεται ἡ χρῆση τους γιὰ νὰ περάσει θαθμαία στὴ διεοῦνηση τῶν ψυχολογικῶν πυχῶν τῶν ἠρώων του, τῶν μηχανισμῶν τῆς συμπεριφορᾶς τους καθὼς καὶ τῶν αἰτίων πού

όδηγουν στην άποτυχία κάθε προσπάθειά τους να θρουν την επιδιωκόμενη λύτρωση.

Ένα άλλο φιλμ που πολύ έντυπωσε και πολύ διασκέδασε το κοινό της Μόστρας — αυτή τη φορά με τη θέληση του δημιουργού του Πάολ Μορισσέ — ήταν η «Ζέστη» (HEAT), παραγωγή της ομάδας του "Άντυ Γουάρνολ. Τραβηγμένο μ' ένα πολυκαιρισμένο νεγκατιφ των 16 μιλιμέτρ, διηγείται την ιστορία μιας «αποστέρησης» όπου οι δύο συναντώμενοι δρόμοι είναι από τη μία μεριά μιας γερασμένης πιά ήθοποιου του κινηματογράφου που παύοντας σιγά - σιγά να πιστεύει στο μύθο της άποζητά τις ψευδαισθήσεις της σε άλλο τομέα και από την άλλη ενός φιλόδοξου άρριβίστα νεαρού ήθοποιου που προκειμένου να σταδιοδρομήσει επαγγελματικά είναι διατεθειμένος να της τις προσφέρει. Πότε με το νιούμποο ή την ειρωνεία, πότε με τη σάτιρα ή τον σαρκασμό και με μία αφήγηση που δημιουργεί μία καινούργια αίσθηση αντίκρουσας των πραγμάτων, ο Μορισσέ κατακρημνίζει άπροσχημάτιστα τα ταμπού μιας παρακαμάζουσας κοινωπίας και θεωθλώνει — αλλά έχει την έντύπωση με ένα τρόπο πρωτογονικά άγνό — τα σύμβολα της χολλυγουντιανής μυθολογίας.

Και ένα εστέλες δείγμα από την Τουρκία: «'Αγκίτ» (AGIT) του Γιλμας Γκουνεθ. Μία ιστορία λαθρεμπορών που προδομένοι από τους ίδιους τους παραγγελιοδότες τους ξερχονται σε σύγκρουση με μία αντίπαλη συμμορία μέσα σ' ένα ξερημο και κατάξερο τοπίο που θέλει προφανώς να υπογραμμίσει τον τραχύ, θιαίο και περήφανο χαρακτήρα των έκτος νόμου, αλλά που μονάχο του τό υποτιθέμενο αυτό εύρημα δεν είναι αρκετό για να δώσει ανθρώπινες διαστάσεις σ' αυτές τις φιγούρες που ανάκαλουν στη μνήμη έλληνικό κινηματογράφο άγροτικών περιπετειών τύπου Φώσκολου ή Γεωργιάδη.

Δύο φιλμ, «Λουδοθικός» και «Σαλώμη» υπήρξαν οι πιο προωθμένες μορφές κινηματογραφικής έκφραστικής που παρουσιάστηκαν στη Βενετία. Δημιουργός του πρώτου, που άλλόκληρος ο τίτλος του είναι «Λουδοθικός ο Β'». Ρέκμει για ένα παρθένο θασυλήα» (LUDWIG II — REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KONIG) είναι ο Δυτικογερμανός Χάινς Γιούρνκεν Σύμπερμπεργκ, πρώην σοθηδός σκηνοθέτη στο Κάμπερσπιλ του Μονάχου και σκηνοθέτης στη θαναρκική ραδιοτηλέοραση. Το φιλμ του, που αναφέρεται στον τελευταίο και τρελλό θασυληα της Βαυαρίας, με τον άνηχο και αίνιγματικό χαρακτήρα του και που έχει γίνει πιά ένας θρύλος για τον γερμανικό λαό, δεν άποτελεί μία μυθιστορηματική θιογραφία αλλά ένα πρόσχημα ώστε να έπιχει-



«Το Καμπαρέ», του Μπόμπ Φόξ

ρηθεί, από τη μία μεριά ή αναδρομή σε μισό αιώνα μεσοευρωπαϊκής ιστορίας — μέχρι και οι Χίτλερ και Γκαίρινγκ κάνουν την εμφάνισή τους στην θόνη — και από την άλλη ο πειραματισμός με μία άκρεια έπιθετικότητα στην έκφραση, στην τεχνική του «κολλάζ». "Έτσι τά άγχη του παρανοϊκού θασυληα, τά όνειροπολήματα και οι φαντασιοπληξίες του, τά πάθη και οι μανίες του έχουν εξιστορηθεί στο στυλ του όρατόριου ή του μεσαιωνικού πάθους όπου παρελθόν και παρόν, όπτασιασμοί και άπομυθοποιήσεις, Βάγκνερ και τζάξ έχουν ανακατωθεί με πολιτισμικές μνήμες και θαναρικούς θρύλους, σουρρεαλισμό, όπερέττα και άντερνκράουντ, ρέκμει και μελόδραμα και όπου οι φανταχτερές σκηνογραφίες μυθολογικών θεμάτων και τά πολυκαιρισμένα κάρτ - ποστάλ, τó γερμανικό φολκλόρ και τά άποσπάσματα από τη μουσική κωμωδία του "Όφφενπαχ έναλλάσσονται με μεθόδους τηλεοπτικών συνεντεύξεων και υπερχτικά θέματα καθώς και περικοπές από τον Γκαίτε και Σαίξπηρ, μέσα σε μία γεμάτη ειρωνική και σατιρική διάθεση εύρηματικότητα. Το δεύτερο φιλμ, ή «Σαλώμη» (SALOME), τέταρτο κατά σειράν του Καρμέλο Μπένε, δεν είναι μία έπιπλέον έκδοσης της γνωστής ιστορίας της άπαιτητικής χορευτριάς, αλλά μία Σαλώμη έσανερευρημένη όπου μόνο στο δεύτερο μέρος διαθέλπει κανείς τις λογοτεχνικές καταβολές οόαλδικού κειμένου. 'Ο Μπένε,

φαινομενικά μοιάζει να μην ένδιαφέρεται για τó άνομοιογενές ύλικό του παρά μόνο στο μέτρο που θά τού έπιτρέψει, μέσα από τη σύζευξη μιας στρουκτούρας, μιας γλώσσας και μιας τεχνικής, να προωθήσει την έκφραστική του στίς πιο άκραιοές της έκδηλώσεις. Γιατί κάτω από αυτό τó πρίσμα ένδέχεται να άντιμετωπίσει πρίμα - θίστα τó όπτικο - ακουστικό αυτό ντελίριο — άκατάπαυστοι σουρρεαλιστικοί συνειρμοί, έφιαλτικές όνειρικές εικόνες, μοντάζ που φτάνει στα όρια του παροξυσμού χρωματικό όργιο και γενικά μία φαντασία άνεξάντλητη σε μορμαλιστικές λύσεις — όταν μάλιστα περιφρονούνται τόσο έπιδεικτικά όλοι οι συντακτικοί και γραμματικοί κανόνες τού κινηματογράφου. "Αλλά με τον πρώτο αφινδιασμό εύκολα μαντεύει κανείς, μέσα στο θλασφημητικό και έεροσυλιτικό κλίμα της άναπαράστασης, τη συσώρευση των συμβόλων που προτεινούνται για μία ένδεχόμενη κοσμολογική έρμηνεία ή και μία άναθεώρηση των μύθων και της ιστορίας και που όπωσδήποτε σε μία πρώτη άνάγνωση — και έξ αίτίας μάλιστα ενός άκατάσχετου, άξομειωνόμενου και συχνά προσχεδιασμένα άκατάληπτου μονόλογου — δεν είναι εύκολα άποκρυπτογραφήσιμα.

ΟΙ «ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»

Τά φιλμ που παρουσιάστηκαν στίς «Μέρες του 'Ιταλικού Κινηματογράφου» θάπρεπε να θεωρηθούν — όπως δηλώθηκε από τους όργανωτές — μία άπλη μαρτυρία μέσα στα πλαίσια της γενικής άμφισβήτησης που είχε ή έννοια της έκδήλωσης. Τά περισσότερα από αυτά — και προπάντως όσα ήταν παραγωγή της Ιταλικής ραδιοτηλέορασης — θά μπορούσαν να χαρακτηρηστούν ήμιτοκυμανταίρ και όσον άφορά τη θεματολογία τους, σε όλα ήταν έκδηλος ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός.

«ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ» (CORPO D' AMORE) του Φάμπιο Κάρπι.

Με τó πρώτο του αυτό φιλμ ο Κάρπι — γνωστός ως τώρα από τη στήλη του της κριτικής στην «Όυνιτά» τού Μιλάνου άμέσως μετά τον πόλεμο και ή σεναριογραφική του δουλειά — έπιχειρεί ένα «λογοτεχνικό» κινηματογράφο όπου όμως ή μυθηματική άσπηρότητα της δόμησης και των χρόνων καθώς και ή άπρίορι ποιητική έπεξεργασία δεν οδηγούν σε μία στείρα άσκηση ύφους, αλλά σε μία συλιστική καταξίωση με την έπιβολή ενός τόνου έντελώς προσωπικού και πρωτότυπου. Τό θέμα, οι καταστάσεις και οι συγκρούσεις έχουν άπλοποιηθεί στον όπερταο θασμό. Σε μία έρμηκή λουτρόπολη, πατέρας και γίος, σχεδόν έξνοι ως τώρα μεταξύ τους για λόγους



«Λουδοβίκος ο Β΄» τοῦ Χάνς Γιοῦργκεν Σύμπεργκ

ἡλικίας καὶ ἀπόστασης γεωγραφικῆς, μπροστὰ στὴν παρουσία μιᾶς ἀγνωστῆς ποῦ ἐμπνέει τὸν ἔρωτα καὶ στοὺς δύο, ἀρχίζουν νὰ ἀποκαθιστοῦν μιὰ σχέση ἐπικοινωνίας καὶ νὰ ἀνακαλύπτουν κοινὰ σημεῖα ἐπαφῆς. Σὲ μιὰ «ρασιοναλιστικὴ» ἀνάγνωση, τὸ φιλμ μοιάζει νὰ ἐκθέτει τὸ θέμα τῆς μὴ - ἐπικοινωνίας «οὐ ἐδῶ ἐμφανίζεται ἀνεστραμμένο. Τὰ αἷτια αὐτῆς τῆς ἀδυναμίας ἐπικοινωνίας θρίσκονται στὸ γεγονός ὅτι πατέρας καὶ γιὸς κάνουν χρῆση μιᾶς γλώσσας νοθευμένης καὶ ἐπιτηθευμένης, σχεδὸν φθαμένης πιά — τὰ σημαίνοντα τῶν θερμοπαλιτικῶν καὶ φιλολογικῶν φροτισμένων διαλόγων — ποῦ ὑπάρχει γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῆς ἀστικῆς κουλτούρας, ἐνῶ ἡ σχέση κατανάησης ἀρχίζει νὰ λειτουργεῖ ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ κινητοποιοῦνται συναισθήματα θεμελιακά. Σὲ ἕνα διαφορετικὸ βαθμὸ ἀνάγνωσης ἀποκαλύπτεται ὅτι ὁ ἐρωτικὸς τρόπος ἀντιμετώπισης καταστάσεων καὶ προσώπων δίνει στὸ φιλμ μιὰ νέα διάσταση ποῦ ἀντιπροσωπεύει μιὰ φάση ἀποστασιοποίησης ἀπὸ τὸ ὕλικό μὲ τὴν πρόθεση μιᾶς στάσης αὐτοκριτικῆς.

«ΕΚΡΗΞΗ» (EXPLOSION) τοῦ Μάριο Ὀρφνί. Παραγωγή RAI—TV. Μιὰ κοπέλα γιὰ τὴν ὁποία δὲν ξέρουμε ἀπολύτως τίποτα ξεκινᾷ

ἀπὸ μιὰ φτωχοσυνοικία τῆς Ρώμης γιὰ τὴν Ν. Ὑόρκη καὶ ἐκεῖ, ὀπλισμένη μὲ ἕνα πιστόλι κυνηγᾷ τὸ θῦμα τῆς. Ἄλλὰ ἀνάμεσά τους εἰσχωρεῖ θασθηματῶδες ἕνα τρίτο πρόσωπο: ἡ πόλη, ἀπέραντη καὶ ἀπάνθρωπη ὅπου ἀκόμα καὶ αὐτοὶ ποῦ ἀσχοῦν τὴ θία κατὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, εἶναι πάντοτε τὰ θύματα. Εἰκονογραφώντας τὸ πορτραῖτο τῆς Ν. Ὑόρκης, ὁ Ὀρφνί ἀντιπαράθετε τὴν ἰδιωτικὴ θία μὲ αὐτὴν ποῦ εἶναι φορτισμένη ὀλόκληρη ἡ πόλη - πανίδα καὶ ποῦ ὁ παραμικρὸς σπινθήρας εἶναι ἱκανὸς νὰ τὴν κἀνὴ νὰ ἐκραγεῖ. Τὸ φιλμ, γυρισμένο σὲ πραγματικὸς δρόμος τῆς Ν. Ὑόρκης καὶ μὲ μιὰ ὑποδλητικὸτατη μουσικὴ πλατυάζει σὲ ἀρκετὰ μέρη καὶ εἶναι φανερὴ ἡ πρόθεση νὰ πληρωθοῦν τὰ κενὰ μὲ ἀσκοπες ἐπαναλήψεις ἔτσι ποῦ ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα καταντᾷ θαιρετό.

«ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ» (DECEMBRE) τοῦ Μαχάμετ Λακντάρ Χαμίνα. Μετὰ τὴν παρακολούθηση τοῦ φιλμ φίνετα φανερό πὼς πίσω ἀπὸ τὴν ἄρνηση τῆς Μόστρας νὰ τὸ συμπεριλάθει στὰ προγράμματά της μὲ τὸ αἰτιολογικὸ ὅτι ἐπρόκειτο καθαρὰ γιὰ ἕνα ἐμπορικὸ φιλμ — μὲ ἀποτέλεσμα νὰ παρεισθοῦσε στὸ πρόγραμμα τῶν «Ἡμερῶν» κρύβονταν ἰσχυρὸν ἢ ἐπιθυμία νὰ μὴ γίνῃ αἷτια

δυσαρέσκειας — ἢ καὶ ἀποχώρησης ἀκόμα — τῆς γαλλικῆς ἀντιπροσωπείας. "Οχι βέβαια ὅτι πρόκειται γιὰ κανένα ἀξιόλογο φιλμ, ἀντιθέτως μάλιστα, μόλις ποῦ μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀνεκτό, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε ἂν κάτι ἀπουσιάζει παντελῶς αὐτὸ εἶναι τὸ ἐμπορικὸ στοιχεῖο καὶ ἐν πάσῃ περιπτώσει στὴ Μόστρα εἶδαμε πολὺ χειρότερα ἀπὸ αὐτό. Γυρίζοντάς το προφανῶς μὲ τὸν πρόσθετο λόγο νὰ συμβάλει στὴ δεκαετῆ ἐπέτειο τῆς ἀλγερινῆς ἀνεξαρτησίας, ὁ Χαμίνα ἔκανε φανερό ἕνα δείγμα τῶν ἀδυναμιῶν ἀπὸ τὶς ὁποῖες πάσχουν οἱ ἐκκολαπτόμενες κινηματογραφίες σὰν τὴν ἀλγερινὴ ἀλλὰ καὶ τῶν ὡς τώρα κατακτήσεων τους, ἐφ' ὅσον ἡ δουλειὰ του αὐτῆ, ἀπ' ὅ,τι μαθαίνουμε εἶναι ἀπὸ τὶς ὥριμες ποῦ ἔχουν πραγματοποιηθεῖ στὴ χώρα του. "Οτι προκάλεσε ἐπομένως τὴν παρέκκλιση ἀπὸ τὴ γραμμὴ ποῦ χάραξε ἡ Ἐπιτροπὴ τῆς Μόστρας ἀναφορικὰ μὲ τὰ κριτήρια γιὰ τὴν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν ἦταν ἡ πολεμικὴ τοῦ περιεχομένου του, καθαρὰ πολιτικοῦ, ἐμπνευσμένου ἀπὸ τὴν ἀντίσταση τοῦ ἀλγερινοῦ λαοῦ καὶ ὅπου, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, περιγράφονται οἱ θασσανισμοὶ ποῦ ὑφίσταται ἕνας ἐπαναστάτης πατριώτης γιὰ νὰ ἀποκαλύψει τὰ δυναμιτιστικὰ σχέδια τῶν συναδέλφων του ποῦ θὰ ἔθεταν σὲ ἐφαρμογὴ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐπίσκεψης τοῦ στρατηγοῦ Ντέ Γκῶλ στὸ Ἄλγερνι τὸ 1960.

«ΑΠΟ ΜΑΚΡΙΑ» (DA LONTANO), τοῦ Νίνο Ρουσσό. Παραγωγή RAI—TV.

Ἐδῶ, μὲ τὸ πρόσημα τῆς ἐπιστροφῆς ἑνὸς ἐργάτη μετανάστη στὸ χωριὸ τῆς καταγωγῆς του, ἐξετάζονται θέματα ποῦ ἡ θαρύτητά τους ἐπιβάλλει μιὰ διεξοδικότερη καὶ βαθύτερη διερεύνηση. Κεντρικὸ πρόβλημα ὁ παραλληλισμὸς τῶν ἀγροτικῶν καὶ βιομηχανικῶν φειτῆ, ἡ ἐπιβολὴ τῶν νέων τελετουργιῶν τῶν ἀστικῶν κέντρων καὶ ὁ παραμερισμὸς τῶν τελετουργιῶν τῶν ἀγροτικῶν κοινογιῶν (ἕνα γκροῦπ χωρικῶν ἐκδρομῶν λ.χ. δὲν τραγουδᾷ τὰ παραδοσιακά του τραγούδια ἀλλὰ τὰ παίζει στὸ πικ-ἄπ), τὸ φαινόμενο τῆς ἀπορρόφησης καὶ προοδευτικῆς ἀντικατάστασης τῆς βιομηχανικῆς κουλτούρας εἰς ἄραος τῆς ἀγροτικῆς. Ἐξάφνιση τοῦ μῦθου ἑνὸς παρθένου καὶ ἀμόλυτου ἀγροτικοῦ πολιτισμοῦ, τελευταῖο ὀχυρὸ κατὰ τῆς εἰσβολῆς τῆς καταναλωτικῆς κοινογιᾶς καὶ ἀλληλοσυμπλήρωση δύο κόσμων, βιομηχανικοῦ καὶ ἀγροτικοῦ, σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ νεοκαπιταλισμοῦ. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν προοδευτικὴ ἀπόκτηση γνώσης, γεννιέται ἴσως ἡ ἐλπίδα γιὰ μιὰ μελλοντικὴ συνειδητοποίηση ἀπὸ τὸ νεαρὸ μετανάστη τῶν δεσμών ποῦ ἐνώνουν τοὺς δύο πολιτισμοὺς ὥστε τὰ σύμβολα τῆς κοινογιᾶς τῆς ἀφθονίας —ἐξεκομμένα

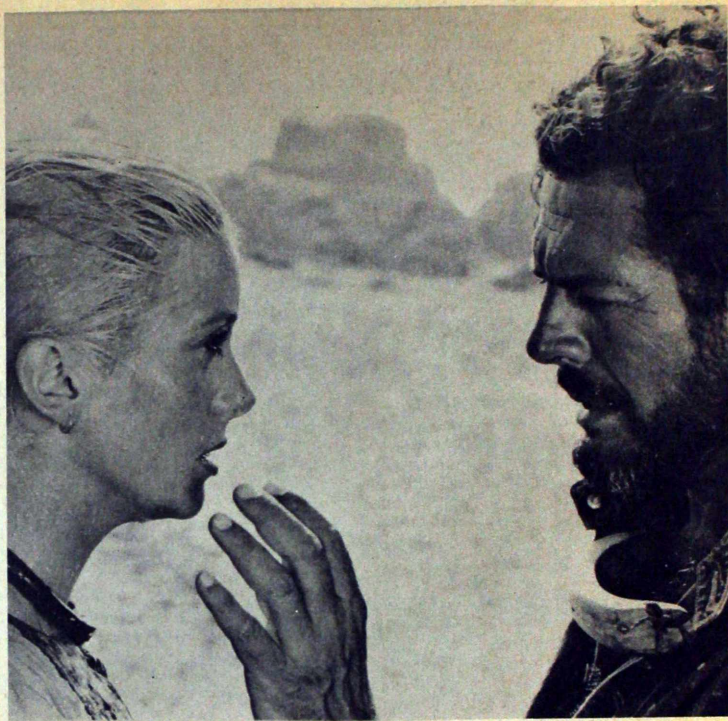
από τον κορμό της παραδοσιακής κουλτούρας και ένδεικτικά άπλωσ μιας «θαυμαστής» πρόδου— νά τόν αφήνουν αδιάφορο. Σέ όλα αυτά ο Ρούσοο έχει παρεμβάλει κομμάτια από ντοκυμανταίρ καθώς και σινιάλα-τύπους της βιομηχανικής κουλτούρας (φλάς από τηλεοπτικές εκπομπές, τραγουδία-προϊόντα για κατανάλωση, εικόνες από διαφημιστικά πανώ κλπ.) με σκοπό νά αποξενώσει (κατά τη μπρεχτική έννοια) τόν θεατή από μία συναισθηματική προσκόλληση στήν πλοκή για νά πάρει μία κριτική τοποθέτηση.

«ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΟΜΑΔΑΣ» (CRONACA DI UN GRUPPO), του Έννιο Λορεντσίνι. Παραγωγή RAI—TV.

Πρόκειται για τήν αφήγηση τών εμπειριών τής ομάδας του «Πειραματικού θεάτρου τής Ναντέρ» στήν ένδεικτική χρονολογία: Μάης του '68. Ξεκινημένο τήν εποχή πού στο Παρίσι «ή φαντασία έπαιρνε τήν έξουσία» και χωρίς προκατασκευασμένο σενάριο, καταγράφει όπως ο κινηματογράφος—μάτι τά γεγονότα και συγχρόνως κριτικάρεται από αυτά, δημιουργώντας με αυτόν τόν τρόπο ένα παράλληλο-κινηματογράφο. Βασικό του υλικό είναι τού γκρουπ τής Ναντέρ πού, παραμερίζοντας κάθε άλλο πρόγραμμα παρουσιάζει καυτά θέματα τής εποχής χρησιμοποιώντας σάν σκηνικό τούς δρόμους και τίς πλατείες του Παρισιού και επιδιώκει τή συνταύτιση τής θεατρικής με μία συγκεκριμένη πολιτική πράξη: τήν άφύπνιση τών συνειδήσεων τών θεατών στις 14 'Ιουλίου στή Βαστίλλη όταν όλα δείχνουν πώς ή στιγμή τής παλιόρθωσης πλησιάζει. Τό φιλμ του Λορεντσίνι είναι αξιόλογο και για τού αυθεντικό ντοκυμέντο άλλα και για τήν κριτική διερεύνηση πού κάνει πάνω στήν εξέλιξη τής ομάδας τών διανοουμένων. Διαπιστώνοντας ύστερα από τέσσερα χρόνια τού άμετάβλητο τών γαλλικών πραγμάτων θά μπορούσε τó φιλμ αυτό νά ονομαστéι «Τό χρονικό μιάς ούτοπίας».

«ΜΕΣΑ - ΕΞΩ» (DENTRO - FUORI), του Νέρο Ραπέττι. Παραγωγή RAI—TV.

Μιά άπόπειρα αντιεπικής και αντιηρωικής θεώρησης μιάς κάποιας στιγμής τής Ιταλικής αντίστασης με άφορμή τó έπεισόδιο μιάς περιπόλου παρτιζάνων πού τó θάζει στά πόδια στήν εμφάνιση ενός γερμανικού αποσπάσματος και πού χρησιμεύει σάν πρόσημα για τή διερεύνηση σημερινών προβλημάτων τής τρέχουσας επικαιρότητας. Μετά τó ξεπέρασμα του άρχικού θέματος είναι εύκολη ή άναγωγή σέ ένα χαρακτηριστικό του φιλμ άν-ιστορικό και άν-άντιστασιακό με άπώτερο σκοπό



«Η ούλα» του Μάρκο Φερρέρι

τήν εξέταση μερικών ήθικων και πολιτικών σταθερών τής Ιστορίας του ανθρώπου. Έδώ ή θία, ó πόλεμος, ó έχθρος, τά όπλα, χρησιμεύουν για ένα συνεχή διάλογο και συγέτιση διαφορετικών θέσεων. Στόν Ραπέττι δέν άρκει ή άντιμετώπιση τής θίας άλλα του μύθου τής θίας, γιαυτό και τó αυθαίρετο στήν εικονογραφική άναπαράσταση τών παρτιζάνων και ó συνεχές άναφορές του σέ μοντέλα τών σημερινών άμφισθητιών. Ός πός τή στρουκτούρα του φιλμ, ή αφήγηση προχωρεί με έναλλαγές και αντίθεσεις παρόντος και παρελθόντος, έσωτερικών και έξωτερικών, σιωπών και θορύβων, κίνησης και άκίνησις και με άκραία άνεβοκατεβάσματα στό μουσικό σχολιασμό, στοιχεία όλα αυτά πού πιθανόν νά θέλουν νά παίξουν τó ρόλο διεγέρτη έναντι του θεατή ώστε νά άποφευχθεί μιά παθητική συμμετοχή του.

«Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ» (LA NOTTE DEI FIORI), του Τζάν Βιτόριο Μπάλντι.

Άδέλιος χειρισμός, άφέλεια και ψευτορομαντισμοί στό φιλμ αυτό του Μπάλντι σέ βαθμό πού μένει άνεξηγητό πώς μόρσε νά δώσει βάση για σωβαρές συζητήσεις. Έμπνε-

όμενος από τó περιστατικό του μακλειού πού όργάνωσε ó Μάνσον και ή παρέα του, ó Μπάλντι θέλησε νά άντιπαραθέσει δύο διαφορετικούς κόσμους. Άπό τή μιά μεριά ό,τι θά μπορούσε νά όνομάσει κανείς φιλοσοφία τών χίππυς, έρωτα για κάθετί τó φυσιολογικό και όμορφο και από τήν άλλη τή θαρσαρότητα και τήν κτηνωδία τής διεστραμμένης ψυχής. Με βάση αυτή τή θεματική, με τήν τεχνική του άστουνομικού μυθιστορήματος και με άποχωρήσεις ψυχολογίας τής συμπεριφοράς, έπιχειρείται ή άνάδειξη τών συμβόλων του σημερινού μας κόσμου πού έχει άνάγκη τά πάντα σέ είδη έμπορευσιμα μέσα σ' ένα άγώνα κατασκευής ειδώλων, έπιδίωξης εύκολου πλουτισμού κλπ., ενώ παράλληλα ένα ζευγάρι χίππυς προαναγγέλλει τήν έλευση ενός καλύτερου κόσμου. Άλλά οι άντιπαραθέσεις είναι τόσο σχηματικές και κραυγαλέες πού τó μήνυμα δέν περνάει νά κανένα τρόπο στό θεατή. Ό Μπάλντι ίσχυρίζεται πώς έκανε ένα φιλμ-παραμύθι για μεγάλους. Ποτέ όμως ένας μεγάλος δέν μπορεί νά δεχτεί αυτό τόν άκραιο λυρισμό και εύαισθησία. Τό ποιητικό κλίμα πού επιδίωξε δέν γεννιέται όποτε καταξιώνεται με κόφεις αί-

σθηματολογίες, ανόητες τρυφερότητες, ωδίνες τοκετού ή ούρλιαχτά άρτιγέννητου θρέφους κι όσο για την εύαισθησία, απ' ό,τι μαθαίνουμε τελευταία, περισσεύει ακόμα και στα λάχανα.

«ΤΡΕΒΙΚΟ - ΤΟΡΙΝΟ» (TREVICO - TORINO), του Έτορε Σκόλα.

Ό Έτορε Σκόλα, ως τώρα «κασκευαστής» μέτριων έμπορικώς κωμωδιών «άλα Ιταλικά» πραγματοποίησε ένα έκπληκτικό άλμα στον τομέα της κοινωνιολογικής έρευνας. Στο φίλμ του αυτό, γυρισμένο μακριά από κάθε έμπορικό σχήμα και σε πλήρη άνεξαρτησία, δείχνει το προσθετικό ξεγύμνωμα ενός μεγάλου άστικου κέντρου, όπως άποκαλύπτει μπροστά στα μάτια ενός άθγαλτου και στερημένου από πολιτική συνείδηση νεοφερμένου εργάτη από την κάτω Ιταλία. Το Τορίνο διαλέχθηκε σαν αντιπροσωπευτική πόλη όπου, περισσότερο ίσως από όπουδήποτε άλλου προσδιορίζονται οι άδυναμίες μιάς κοινωνίας που, αν κατόρθωσε να φτάσει τη βιομηχανική ανάπτυξη δεν κατάφερε όμως να περιορίσει τους ανταγωνισμούς και να ξεπεράσει τις αντιφάσεις της. Η κάμερα του Σκόλα, σε μιά στενή παρακολούθηση του αντι-ήρωα εργάτη-μετανάστη, που έχει έμπλακει σε ένα λαθύρινθο προβλημάτων από τη στιγμή που πάτησε το πόδι του στο σιδηροδρομικό σταθμό και με τη μέθοδο της αντικειμενικής καταγραφής των γεγονότων, χωρίς την επιδίωξη κανόνος είδους φορμαλιστικής αναζήτησης, άποκαλύπτει και εκθέτει σε κοινή θέα ό,τι κρύβεται πίσω από το μύθο της εϋημερίας. (Άμα σηκώσουμε τα φουστάνια μιάς πόλης θα δούμε το φύλο της, λέει ό Γκοντάρ). Ένα φίλμ πάνω στην εργασία, ιδωμένη σαν προνόμιο των πιδ τυχερών και που άκριβώς για το λόγο αυτό άποφασίζουν να ξενητευτούν και όπου, άνάμεσα σε προβλήματα μετανάστευσης, άστυφιλίας και συνδικαλιστικών αγώνων, διαγράφεται η εξέλικτική πορεία του νεαρού μετανάστη που ενώ δεν είναι φτιαγμένος από τη στόφφα του ήρωα, του έπαναστάτη ή του συνδικαλιστή, ύστερα από ένα χρόνο έκμετάλλευσης θα φτάσει στο σημείο, συνειδητοποιώντας το πρόβλήμά του, να νοιώσει την πρώτη ώθηση για εξέγερση.

«Η ΣΚΥΛΑ» (LA GAGNA), του Φερρέρι περιλαμβάνει στοιχεία που δικαιολογούν την έγγραφη του στο χώρο του κινηματογράφου του παράλογου, χωρίς φυσικά ένας λόγος για αυτό τον χαρακτηρισμό να εί-

ναι ή μη παραπομπή σε συγγενή σχήματα ή σε δυσχερεία ταξινόμησης του σε μιά συγκεκριμένη κατηγορία. Γιαυτό είναι άναγκαίο κάτι περισσότερο από μιά έπιφανειακή προσέγγιση του ύλικού του —πράγμα όμως που, μέχρις ένα σημείο δεν άναιρεί την πρόκληση μιάς άμηχανίας, ή στην καλύτερη περίπτωση, τους διαφορετικούς δρόμους που μπορεί να οδηγήσει ή προβληματική του. Στο καινούργιο του φίλμ λ. χ. που είναι παρμένο από το διήγημα «Μελάμπους» του Έννιο Φλαγιάνο— μόνιμο σχεδόν σεναριογράφου του Φελλίνι— ό Φερρέρι μοιάζει να θέτει και να έρευνά πολλά προβλήματα συγχρόνως σε μιά συρροή θεμάτων που είναι άδύνατο να περάσουν άπαρτήρητα όσο κι αν καλύπτονται πίσω από την έντελώς μονογραμμική άνέλξη της Ιστορίας.

Τέτοια θέματα είναι άς πούμε ή «κριτική» αντιμετώπιση του διανοούμενου της άριστερής που ή στάση του —άποεμπλοκή από τά έγκόσμια προβλήματα— είναι σαφώς άρνητική, ή από μέρος του πάλι μετατροπή της γυναίκας σε αντικείμενο, θεμελιώνοντας μαζί της μιά σχέση άφύσικη, πράγμα που φυσικά αντιφάσκει στις άνθρωπιστικές του θέσεις, ή άδυναμια άνεξαρτητοποίησης έφ' όσον ή άπλή ζωή του σαν άγνοο και άμόλυτο, πρωτόγονο διαρκώς άναιρείται λόγω της εξάρτησής του σαν σχεδιαστή από τον έκδότή του, ή άνικανότητα του άτόμου να σωθεί από τον όλοκληρωτικό άφανισμό μέσω της αυτοέκπτωσης και αυτοαπομόνωσης. Έκ πρώτης ύμεως το φίλμ μοιάζει να είναι μιά συνέχεια του «Ντιλλινγκερ» όπου όμως, με μιά μικρή μετατόπιση, αντιστρέφεται ή τοποθέτηση άπέναντι στον κεντρικό ήρωα. Στόν «Ντιλλινγκερ», που ένδέχεται να παραμείνει το άριστόύργημα του Φερρέρι και ένα από τά σημαντικότερα φίλμ των τελευταίων χρόνων και που θασικά είναι ένα φίλμ πάνω στην άλλοτρίωση, ό προσθετικά άπελευθερώνόμενος διανοούμενος από την ύποδούλωσή του στην κοινωνία της κατανάλωσης, κρίνεται θετικά. Στη «Σκύλα» —Ιστορία ενός σχεδιαστή που άυτοεξορίζεται σε ένα έρημονήσι με μοναδική συντροφιά μιά σκύλα και άργότερα μιά γυναίκα που ύποκαθιστά την πρώτη στη στορνή και την άγάπη του άφεντικού της— ή δραπέτευση και άναχώρησή του από τον «πολιτισμό» κρίνεται άρνητικά. Μήπως ή διαφορετική αντιμετώπιση είναι συνέπεια ενός άλλατος από τον καθαρά Ιδεολογικό χώρο σε κάποιον άλλο του ύπεισέρονται και τά πλέον προσωπικά προβλήματα του άτόμου; Όπωσδήποτε το φινάλε —τό ζευγάρι έπιχείρησε να έγκαταλείψει το νησί άλλα το πρόχειρα έπισκευασμένο σαράβαλο άεροπλάνο δεν πέταξε— κλείνει το φίλμ με ένα μήνυμα διφορούμενο που μόνο ή ψυ-

χοσύνθεση του προβληματιζόμενου θεατή θα δώσει την άισιόδοξη ή άπαισιόδοξη έρμηνεία.

«ΕΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ» (IN NOME DEL PADRE), του Μάρκο Μπελλόκιο.

Με το φίλμ αυτό ό Μπελλόκιο κλείνει κατά κάποιο τρόπο τον κύκλο που ξεκίνησε με τις «Γροθίες στην τόση» και «Η Κίνα είναι κοντά». Άν τά δύο πρώτα ήταν περισσότερα σύνθετα μορφικά, έδω έχει φτάσει σε μιά άπλοποίηση όπου όμως —ή άκριβώς γιατί— ή δέξυτητα της πολεμικής, μέσα σ' ένα κλίμα γκροτέσκ και συχνά δηκτικό στο έπακρο, είναι περισσότερο έκδηλη και οι στόχοι πιδ συγκεκριμενοποιημένοι — άσχετα αν ένας μεγάλος θασμός αότης της δέξυτητας χάνεται στο δεύτερο μέρος όταν τον άυθορητισμό και τη φρεσκάδα έκτοπίζει ένα άγχος για διασαφήνσεις και σχηματοποιήσεις άδικαιολόγητες. Όλοφάνερο πως ή άνάγνωση του φίλμ έπερνάει το πρώτο επίπεδο όπου περιγράφεται ή ζωή σε ένα ρωμαϊκό καθολικό κολλέγιο στά τέλη της δεκαετίας του '50 —έξοχο με το θάνατο του Πίου 12ου κλείνει μιά άυταρχική περίοδος της καθολικής εκκλησίας— για να φτάσει σε ένα δεύτερο που είναι και ή άποσυμβολοποίηση του πρώτου. Η μικρή κοινωνία μαθητών και δασκάλων, διευθυντών και άστών πατεράδων είναι ή μικρογραφική παραστατικοποίηση μιάς μεγαλύτερης, της Ιταλικής δηλαδή κοινωνίας που άσφυκτιά μέσα στο κληρικό - κοινωνικό - πολιτικό κλίμα της έποχής προετοιμάζοντας τις προϋποθέσεις για το πέραςμα σε μιά «έπιτρεπτική» κοινωνία που στο πρώτο επίπεδο συμβολοποιείται με την καθολική εξέγερση των μαθητών και με χαρακτηρισ άνάμεσα της που αντιστοιχούν σε ρεύματα και τάσεις κοινωνικών ομάδων όπως λ.χ. ό Άγγελος που θεωρώντας ξεπερασμένους τις μεθόδους των πατεράδων ύπερασίζεται το θρίαμβο της τεχνολογίας ή ό Φράνκ που συνειδητοποιεί τις αντιφάσεις του σαν διανοούμενος ή ό Σαλβατόρε που ή ταξική του συνείδηση εξέγείρεται κατά το «συστήμα». Ό Μπελλόκιο ξεκινώντας από την προσωπική του πιθανή έμπειρία στα διάφορα θρησκευτικά κολλέγια δεν κάνει άλλο από τό να προτείνει μιά άλληγορία που να άντιστοιχεί με όλοκληρο το καταπιεστικό σύστημα της Ιταλικής κοινωνίας. Έπιχειρεί δηλαδή μιά Ιστορικοποίηση της έμπειρίας του καθώς και του Ιδεολογικού ξεπερασματος της μέσω μιάς κριτικής άποστασιοποίησης.

Γ. Μ.



Συζήτηση με τούς Ναγκίζα "Οσιμα καί Κ. Σιμπάτα

του Μισέλ Δημόπουλου

Ό σ ι μ α : Τò πρώτο πράγμα πού πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε, μιλώντας γιά τήν «Τελετή» είναι τò θέμα τῆς οίκογένειας στήν Ίαπωνία. Ἀπό τήν φεουδαρική ἀκόμη ἐποχή, ὅταν τò κράτος βρισκόταν σέ πρωτόγονη κατάσταση, ὑπῆρχε τò σύστημα τῆς οίκογένειας. Ἀργότερα αὐτò τò οίκογενειακò σύστημα πῆρε τὴ μορφή τοῦ «μούρα» (τοῦ χωριοῦ) κι ἔπειτα τὴ μορφή τοῦ «κάνυ» (τῆς χώρας - ἔθνος). Κατόπιν, τὴν ἐποχὴ τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ, ὀλόκληρη ἡ Ίαπωνία θεωρεῖτο σὰν μιὰ οίκογένεια μὲ ἀρχηγò τὸν Αὐτοκράτορα. Αὐτò οφείλεται στò γεγονός ὅτι ἡ Ίαπωνία εἶναι μιὰ χώρα πού ἀποτελεῖται ἀπὸ νησιά κι ὅταν προέκυπταν διαφωνίες ἀνάμεσα στὰ διάφορα νησιά ἦταν πολὺ βολικò νὰ τὶς θεωροῦν σὰν διαφωνίες στοὺς κόλπους μιᾶς καὶ μόνης οίκογένειας καὶ νὰ λύνονται ὅπως τὰ οίκογενειακὰ ζητήματα χωρὶς νὰ παύουν ὅμως νὰ ὑπάρχουν τὰ προβλήματα, κι ἔτσι νὰ διατηρεῖται τò κράτος.

Μέσα σ' αὐτὴν τὴ μεγάλη οίκογένεια οἱ σχέσεις μεταξὺ τῶν προσώπων ἀκολουθοῦσαν μιὰ κ α τ α κ ὀ ρ υ φ η γραμμὴ, πράγμα ἄλλωστε πού τò διαπιστώσατε ἤδη στὰ φιλμ τοῦ Κάτο κι ἡ κυρία σχέση πού ὑπῆρχε ἦταν ἡ σχέση τοῦ ἀρχηγοῦ πρὸς τὸν ὑπῆκοο (πού διαγράφεται καὶ στὰ φιλμ τοῦ Σουτζούκι) μὲ ἀρχηγò τὸν Αὐτοκράτορα καὶ γιὸ καὶ ὑπῆκοο τὸν κάθε ἄνθρωπο, ὀλόκληρο τò λαό. Οἱ Ίάπωνες ἐπιστήμονες ἔδωσαν σ' αὐτò τò ἱστορικò φαινόμενο τὴν ὀνομασία κατακόρυφος κοινω-

νικὸς σχηματισμός.

Τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια πού ἡ Ίαπωνία ἔκανε ἓνα ἀνοιγμα πρὸς τὴ Δύση καὶ τὴν Εὐρώπη μέσα στò πλαίσιο τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ της, οἱ Ίάπωνες διανοούμενοι διδάχτηκαν ὅτι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ ἄτομα πρέπει νὰ βασίζονται στὴν ἰσότητα ἐνῶ τò κράτος ἐξακολουθοῦσε νὰ διαγωνίζει μιὰ κατακόρυφη γραμμὴ. Καὶ παρόλες τὶς προσπάθειες τῶν διανοουμένων ν' ἀνατρέψουν αὐτὴν τὴν κατακόρυφη δομὴ, καὶ τὶς ἀπόπειρες τῶν κομμουνιστῶν καὶ τῶν σοσιαλιστῶν ν' ἀλλάξουν σχῆμα, ξανάπεφταν συνεχῶς στὴν ἴδια κατακόρυφη σχέση. Οἱ δεσμοὶ τῆς οίκογένειας ἦταν τόσο ἰσχυροὶ πού τίποτε δὲν μπορούσε νὰ τοὺς σπάσει. Οἱ καλλιτέχνες συνεχίζουν πάντοτε νὰ περιγράφουν αὐτὴν τὴν ἀντιφατικὴν κατάσταση.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ δικαίου, πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο ὑπῆρχε τò σύστημα τῆς κληρονομίᾶς ὀλόκληρης τῆς περιουσίας μιᾶς οίκογένειας ἀπὸ τὸν πρωτότοκο γιὸ. Ἡ μοικεῖα θεωρεῖτο ἐγκλημα μόνακι γιὰ τὶς γυναῖκες καὶ ὄχι γιὰ τοὺς ἄντρες. Μονάκι μετὰ τὸν πόλεμο ἔμαθε ἡ Ίαπωνία ὅτι καὶ τò πρῶτο καὶ τò δεῦτερο παιδί τῆς οίκογένειας ἔχουν ἴσα δικαιώματα, καὶ ὅτι ἄντρας καὶ γυναῖκα εἶναι ἴσοι. Ὅταν μετὰ τὸν πόλεμο ἔγινε ἡ μεταρύθμιση στò νομικò πεδίο, περίμενα ὅτι τὰ πράγματα θάλλαζαν πολὺ, κι αὐτὸς τελικὰ εἶναι ὁ λόγος πού τò πρόβλημα τῆς οίκογένειας δὲν θίγεται καθόλου στὰ πρῶτα μου φιλμ, πρὶν ἀπὸ τὸ «Νύχτα κι ὄμι-

χλη στην 'Ιαπωνία*». Κι όμως στα χρόνια που άκολούθησαν, κι η 'Ιαπωνία έγινε μεγάλη οικονομική δύναμη, καμιά αλλαγή δεν έγινε στο κυρίαρχο σύστημα. Το πνεύμα των Γιαπωνέζων δεν άλλαξε καθόλου, ο Αυτοκράτορας συνέχιζε να είναι ο άρχηγός μιας οικογένειας, κι η 'Ιαπωνία ένα κράτος από νησιά. Γι' αυτό το λόγο με άποσκολούν τα οικογενειακά προβλήματα στις ταινίες μου, γιατί τα πιο βασικά πράγματα δεν άλλαξαν στο μυαλό των Γιαπωνέζων.

Κι όταν άσκολούμαι με το αυτοκρατορικό σύστημα που έχει διαποτίσει την νοοτροπία των Γιαπωνέζων, και ψάχνω για τις ρίζες αυτής της νοοτροπίας είναι φυσικό να οδηγούμαι και στο ζήτημα της αίμομιξίας ή των νύθων παιδιών. Το νιώθω πόσο δύσκολο είναι να άνατρέψεις αυτή την κατακόρυφη δομή. Δυο πράγματα με σπρώχνουν να το έπιχειρώ στις ταινίες μου: ή δυσκολία και ή έπιθυμία.

Έ ρ . Σε σχέση με τον πολιτικό λόγο που συζητούσαμε πριν, θάθελα να ξέρω ποιός είναι ο άσχετισμός των δυο προβλημάτων, αυτής της άπόπειρας για την άνατροπή της οικογενειακής τάξης που είναι έξαιρετικά έντονη στο έργο σας άπ' τη μιά, και την θέλησή σας να περιορίσετε τη μυθολογία των φίλμ σας στο πλαίσιο μιας ιστορίας άπ' την άλλη, όπως για παράδειγμα στην «Τελετή», όπου τα πρόσωπα άναπαριστάνουν το καθένα μια λειτουργία μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική διαδικασία, μένοντας ώστόσο άποκλειστικά στο έπίπεδο της οικογένειας. Πώς άρθρώνονται μεταξύ τους ο ιστορικός, πολιτικός λόγος και ταυτόχρονα ο οικογενειακός, σεξουαλικός λόγος;

Ό σ ι μ α : Η έρώτησή σας είναι πολύ ένδιαφέρουσα. Διεισδύει ριζικά στο πρόβλημα του φίλμ. Στην οικογένειά μου υπάρχουν άτομα που έχουν πολιτική ζωή και πραγματικά οικείες σχέσεις έξουμε μονάχα στην καθημερινή ζωή. Το πολιτικό πρόβλημα δεν μπαίνει ποτέ στο καθημερινό έπίπεδο, έμφανίζεται μονάχα στο έπίπεδο των τελετών κι αυτός είναι ο λόγος που διάλεξα τις τελετές σαν κώρο του φίλμ μου.

Το χαρακτηριστικό των Γιαπωνέζων είναι ότι έχουν περισσότερο τη συνείδηση του 'Ιάπωνα παρά πολιτική συνείδηση, και γι' αυτό μπροστά στο πρόβλημα ένός έπερχόμενου πολέμου και ή Δεξιά

(*) Στην ταινία αυτή, που έχει σαν θέμα το φοιτητικό κίνημα, στο όποιο άλλωστε και συμμετείχε με θέρημ, κάνει μια άυστηρή κριτική των έσωτερικών άδυναμιών του. Δεν υπήρχαν ούτε σκηνές θίας ούτε σκηνές σεξ, αλλά ένας άσταμάτητος διάλογος πάνω στη στάση των ανθρώπων άπέναντι στην πολιτική και το φοιτητικό κίνημα. (Το φίλμ έχει 45 σελάνς και 45 πλάνα). Η έταιρία «Στοσίκου», που παρήγαγε το φίλμ, τρεις μέρες μετά την άρχή της προβολής του, που συνέπεσε με τη δολοφονία του προέδρου του σοσιαλιστικού κόμματος από έναν άνισόροπο έθνικιστή, άπέσυρε την ταινία από την κυκλοφορία, με το πρόσχημα ότι ήταν άνιευπορική, αλλά κατ' ούσίαν γιατί το θεωρούσε σαν μια πολιτική παρέμβαση. Άπό τότε και μετά ο "Όσιμα παύει να έχει σχέσεις με τη «Στοσίκου» και ίδρύει την έταιρία «Σοιζόσα».

και ή 'Αριστερά καταλήγει να τον έπιδοκιμάζει. Αυτό για μένα είναι πολύ μεγάλο πρόβλημα.

Έ ρ . Η ταινία σας «Νύχτα και όμίχλη στην 'Ιαπωνία» μάς φάνηκε, στους περισσότερους, πολύ ξεκάθαρη από την άποψη του πολιτικού λόγου που αναπτύσσει. Και έπίσης πολύ ενόικαρη για την παραγμένη εκείνη περίοδο. Δέν νομίζετε όμως ότι είναι ένα άρνητικό φίλμ, δηλ. κατέχεται από μια άρνητική διάθεση;

Ό σ ι μ α : Πολύ σωστή παρατήρηση έπίσης. Τελικά είναι λογικό να με θεωρείται σαν ένα άνθρωπο που τα άρνεϊται όλα. Μερικά στοιχεία από κάθε πρόσωπο προέρχονται από μένα τον ίδιο, για την άκρίβεια σαν να βρίσκομαι έγώ ο ίδιος στη θέση των Νοσάβα, Σακαμάνι, Ζοχούρα. Όστόσο, σκέφτομαι πως μερικοί φίλοι μου θα έβδαν έμένα στο πρόσωπο του Νακαγιάμα στο φίλμ. Γι' αυτό λέω ότι όλα μαζί τα πρόσωπα αυτά είναι τελικά ή θέση που πήρα και που παίρνω. Καθένας τους άντικαθρεφτίζει λιγάκι το δικό μου πιστεύω.

Σ ι μ π ά τ α : Ένα πράγμα μοιάζει να έρεθίζει τον Νάγκιζα Όσιμα στις συζητήσεις. Όταν γίνεται λόγος για θ ε α τ ρ ι κ ό τ η τ α . Πολύ συχνά στα φίλμ του υπάρχει κάποιο πρόσωπο που παίζει το ρόλο του σκηνοθέτη, π.χ. στον «Άπαγορευισμό», ή στην «Τελετή».

Ό σ ι μ α : Αυτό που λέτε είναι σωστό, πράγματι, αλλά θέλω να σας δώσω και μια εξήγηση. Δέν μ' άρέσει αυτή ή λέξη γιατί οί προσπάθειες που καταβάλλω είναι να εκφράσω αυτό που πρέπει με τα καθαρά κινηματογραφικά μέσα. Μονάχα ή λέξη «θεατρικότητα» μ' έρεθίζει. Άλλωστε στα τρία χρόνια που το «Νύχτα και όμίχλη στη 'Ιαπωνία» ήταν άπαγορευμένο, ένας θεατρικός θίασος το είχε άνεβάσει σαν θεατρικό έργο. Κι από τότε έχω δεχτεί κι άλλες προσφορές για τη μεταφορά έργων μου στο θέατρο. Η βάση των φίλμ μου είναι να παίρνω τους ήθοποιούς, όποιοι και νάναι, να τους βάζω να λειτουργούν σαν τα πρόσωπα του φίλμ κι αυτό για να τους κάνω να ξεπνερουν τις καταστάσεις που τους δημιουργούνται. Αυτή είναι ή βάση των ταινιών μου κι αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι έχει κάποια σχέση με το θέατρο. Στα πρώτα μου φίλμ αυτό δεν ήταν τόσο έντονο. Στα τελευταία όμως βάζω τους ήθοποιούς μου να παίζουν περισσότερο κι έτσι τελικά κατέληξα σ' αυτό που λέτε «θεατρικότητα».

Έ ρ . Η τελευταία σας ταινία («Μια μικρή άδελφή για το καλοκαίρι») βρίσκεται πιο κοντά στην «Τελετή» από την άποψη της μεθόδου που χρησιμοποιείτε;

Ό σ ι μ α : Πολλοί το λένε αυτό. Έμένα όμως αυτή ή ιδέα δεν μ' άρέσει. Το θέμα της ταινίας είναι πολύ άπλό. Είναι ή ιστορία μιας μικρής άδελφής που ξεκινά να βρει τον μεγάλο της άδελφό. Ούσιαστικά όλη ή ταινία άναφέρεται στις σχέσεις της 'Ιαπωνίας με την Όκινάβα.

ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, Πέζαρο 1972.

«ΤΕΛΕΤΗ»

άποσπάσματα από τὸ σενάριο

Μετά τὸ μνημόσυνο τοῦ Κανισίρο



Σκηνή 29. Ἀπὸ ἀριστερά: Θεῖος Ἰζάμου, Ριτσούκο, Θεῖος Μαμόρου, Τερουμίσι, Σίζου. Στὸ πάτωμα: ὁ Καζουόμι μὲ τὸν Μασούο.



ΣΚΗΝΗ 7. (1947) ΜΕΤΑ ΤΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΟΥ ΚΑΝΙΣΙΡΟ (ΠΑΤΕΡΑ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ).

Τὸ σαλόνι τοῦ σπιτιοῦ τῶν Σακουράντα. Ὁ Μασούο κάθεται στὰ γόνατα μπροστὰ στὸν παππού. Πίσω του, στὶς δύο πλευρὲς τῆς αἰθουσᾶς κάθονται οἱ συγγενεῖς του: μιλοῦν, γελοῦν καὶ πίνουν τὸ σάκε.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ: «Ἐγκληματίες πολέμου. Κατὰ τὴ γνώμη σου, Τερουμίσι, ὁ ἴδιος ὁ παππούς θάπρεπε νάβῃ στὴ φυλακὴ μὲ τὸν Τότζο καὶ τοὺς ἄλλους γιὰ τὰ ἐγκλήματά του. Αὐτὰ ποῦ ἔκανε ὁ θεῖος Σουσσούμου, ὁ πατέρας τοῦ μικροῦ Ταντάσι, δὲν ἦταν τίποτε μπρὸς στὰ δικά τους. Ὁ θεῖος Σουσσούμου ἦταν ἀκόμη στὴ φυλακὴ στὴν Κίνα, γιὰ τὰ ἐγκλήματά του. Ὁ θεῖος Σουσσούμου εἶναι ἕνας ἀδελφός τοῦ πατέρα μου γεννημένος ἀπὸ ἄλλη μάνα».

Ὁ θεῖος Ἰζάμου, ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ποῦ εἶχαν ἐμποδίσει τὴ φυγὴ τῆς Κίκου καὶ τοῦ Μασούο, κάθεται πλάι στὴν Σετσούκο καὶ τῆς μιλά χειρονομώντας καὶ μορφάζοντας.

«Ὁ Ἰζάμου εἶναι ἕνας ἄλλος θεῖος ἀπὸ ἄλλη μητέρα. Ἦταν δυσάρεστο νὰ τὸν βλέπεις νὰ χαριεντίζεται μὲ τὴ θεία Σετσούκο. Ἀργότερα μοῦ εἶπαν πῶς ἤθελε νὰ μιμηθεῖ τὸν Τοκούντα, τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος. Κι ἐσύ, Τερουμίσι, μοῦ ἔλεγες ὅτι δὲν εἶχε ἀπαρνηθεῖ τίς κομμουνιστικὲς του ιδέες στὴν περίοδο τοῦ πολέμου. Εἶναι περίεργο... ἀκόμη καὶ αὐτὸς μοῦ ἔμοιαζε γιὰ ἐγκληματίες πολέμου».

Ὁ θεῖος Μαμόρου πίνει σάκε καὶ βάζει τὰ γέλια.

«Ὅχι μόνο αὐτὸς, ἀλλὰ καὶ ὁ πατέρας μου, στὴ φωτογραφία, κι ὅλοι οἱ ἄλλοι, δὲν ἦταν γιὰ μένα παρὰ ἐγκληματίες πολέμου».

Ὁ Καζουόμι πίνει σάκε.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Μασούο, πῶς εἶναι ἡ μητέρα σου;

Ὁ Μασούο διατάζει ν' ἀπαντήσει. Πιὸ πέρα κάθονται ἡ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη: ἡ Τομίκου, μητέρα τοῦ Καζουόμι, ἡ πιὸ ἡλικιωμένη γυναίκα τῆς οικογενείας, ἡ Σίγιο, κόρη τῆς προηγούμενης καὶ ἀδελφὴ τοῦ Καζουόμι καὶ τέλος ἡ Σίζου, γυναίκα χωρισμένη τοῦ Καζουόμι.

ΣΙΓΙΟ: Εἶναι πάρα πολὺ ἀδύναμη. Σ' ἕνα-δύο μῆνες...

ΣΙΖΟΥ: Ἦταν συνηθισμένη νὰ κάνει τὴν νοσοκόμο. Δὲν θάπρεπε νὰ μένει στὸ κρεβάτι τόσο πολὺ. Ἐφ' ὅσον εἶναι νύφη μου, θ' ἀσχοληθῶ ἐγὼ μαζί της, κι ἀπὸ αὔριο θὰ σηκωθεί νὰ δουλέψει.

ΣΙΓΙΟ: Μὰ εἶναι ἀκόμη ἀδύναμη.

Τώρα μπαίνει στὴ μέση ἡ προγιαγιά.

ΤΟΜΙΚΟ: Πάντως δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ τὴ βάλετε νὰ φάει ἀμέσως. Ἄκουσα ὅτι στὴν Ἰνδία πολλὰ παιδιά πέθαναν ἐπειδὴ Ἐαφρικά ἔφαγαν πολὺ.

Ὁ Μασούο σταματᾷ τὸ φαί καὶ ἀκούει τὰ λόγια τῆς προγιαγιάς.

ΤΟΜΙΚΟ: Καταλαβαίνεις, Μασούο;

ΣΙΖΟΥ: Ἔσεῖς, μητέρα, τρῶτε πάντα τόσο λίγο κι ὅμως εἶστε γεμάτη ὑγεία.

ΣΙΓΙΟ: Ὁ Μασούο θάπρεπε νὰ πάει στὴν ἔεσοχὴ μὲ τὴ γιαγιά. Στὸ Τόκυο ἡ τροφὴ εἶναι καλὴ μοναχά γιὰ τὰ γουρούνια τοῦ Στρατοῦ Κατοχῆς.

Ὁ Μασούο ἀκούει μὲ σεβασμό, ἀλλὰ ὁ Καζουόμι ἀντιδρᾷ ἄσκημα στὴν πρόταση.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Ἀνόητη! Ὁ Μασούο θάρθει νὰ ζήσει μαζί μου στὸ Τόκυο. Ἐγὼ ὁ ἴδιος θ' ἀσχοληθῶ μὲ τὴ μόρφωσή του, στὴ θέση τοῦ πατέρα του.

“Όλοι αρχίζουν να Εανατῶνε και μόνο ο θεός Ίζάμου διασχίζει τήν αΐθουσα πρὸς τὸν Καζούμι. Κολλάει τὸ πρόσωπο στὸ αὐτὶ του.

ΙΖΑΜΟΥ: Πατέρα, ὁ Μασοῦο δὲν εἶναι ἄραγε ὁ γιός σου; Ἄλλά...
ΚΑΖΟΥΜΙ: Ἄλλά τί...

ΙΖΑΜΟΥ: Δὲν εἶναι δυνατόν. Ἐγὼ καὶ ὁ Σουσοῦμου γίναμε νόμιμοι Σακουράντα παρόλο ποῦ εἴμαστε γιοὶ τῆς ἐρωμένης σου. Ἄλλά ὁ Μαμόρου; Καὶ ὁ Τερουμίσι; Καὶ ἡ κόρη τῆς, ἡ Ριτσούκο; Καὶ τέλος, ὁ Ταντάσι, ποῦ εἶναι μόνο 7 χρονῶν;

Ὁ Καζούμι σταματᾷ τὸ κἀπνισμα, γέρνει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ πίσω καὶ γελά διασκεδαστικά.

ΚΑΖΟΥΜΙ: Στὰ μάτια τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος μοιάζω γιὰ τόσο δυναμικός ἄντρας; Ὁ κομμουνισμός σου τὰ θέλει ὅλα αὐτὰ ἔτσι κοινά;

ΣΙΖΟΥ: (Προσπαθώντας ν' ἀλλάξει συζήτηση): Εἶδες ποτὲ νοσοκόμα νὰ μῆνε δυὸ μῆνες στὸ κρεβάτι;

ΚΑΖΟΥΜΙ: Ρωσία! Ρωσία! Ἡ Ρωσία σου εἶναι μιὰ ἐκπορευμένη!

Ὁ Ίζάμου ἀρχίζει νὰ γελά διασκεδασμένος.

ΤΟΜΙΚΟ: Μασοῦο, οἱ Ρῶσοι στρατιῶτες ἦταν ντυμένοι κόκκινα;

ΜΑΣΟΥΟ: Ὁχι.

Ὁ θεός Μαμόρου γελώντας πλησιάζει τὸν Καζούμι καὶ γονατίζει ἀνάμεσα στὸν Μασοῦο καὶ τὸν Ίζάμου.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Ὅλοι μοιάζουν νὰ πιστεύουν ὅτι ἀνάμεσα στὴ μητέρα σου καὶ τοὺς Ρῶσους στρατιῶτες συνέβη κάτι!

ΣΙΖΟΥ: Προσπαθεῖς νὰ ὑπονοήσεις ὅτι οἱ Ρῶσοι στρατιῶτες εἶναι ὅαν τὸν πατέρα;

ΣΚΗΝΗ 14. Η ΚΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ.

Τὸ σαλόνι τῶν νεκρικών τελετῶν. Ἡ οἰκογένεια Σακουράντα τοποθετημένη σύμφωνα μὲ τοὺς τελετουργικούς κανόνες σὲ τέσσερις σειρές, περιμένει τὸν ἐπικηδεῖο.

ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ:

«Ἡ κηδεῖα τῆς μάνας μου ἦταν μεγαλοπρεπής. Ὁ κόσμος θὰ ἔλεγε ὅτι ὁ παπποῦς ἔκανε τὴν κηδεῖα τῆς ὄπως θὰ ἔκανε καὶ τὴ δικιά του. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποῦ μόλις εἶχε ἀποκατασταθεῖ ὁ παπποῦς καὶ εἶχε γίνει πρόεδρος σὲ μιὰ δημόσια ἐταιρία. Πολλὴ κόσμος εἶχε ἔρθει μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς κηδεῖας γιὰ νὰ τὸν συγχαρεῖ.

«Σετσοῦκο, ὁ πατέρας μου στὴ διαθήκη του εἶχε γράψει: Ὅταν θὰ ἐνηλικιωθεῖς, Μασοῦο, ἡ Ἰαπωνία θὰ βρίσκεται στὰ χέρια τῶν κομμουνιστῶν. Τότε, γιὲ μου, θὰ μαζέψεις τοὺς φίλους σου καὶ θὰ ὀργανώσεις τὸν ἀγῶνα ἐναντίον τους». Ἄλλά ὁ πατέρας εἶχε κάνει λάθος.

Ὁ Μασοῦο ντυμένος πένθιμα παρακολουθεῖ τὴν τελετὴ.

«Ὅταν ὁ πατέρας μου ἔγραφε αὐτὰ τὰ πράγματα ἦταν μόλις ὁ αὐτοκράτορας εἶχε ἀποκηρύξει τὴ θεϊκὴ του ἰδιότητα. Ὁ πατέρας τότε σκέφτηκε ὅτι αὐτὸ ἦταν τὸ τέλος τῆς Ἰαπωνίας καὶ αὐτὸ τὸν ἔφερε στὸ σημεῖο νὰ πᾶρει τὴν ἀπόφασιν νὰ φύγει ἀπ' τὴ ζωὴ.

Ὅσα εἶχε γράψει μοῦ φαίνονταν τελείως παράλογα.

Σετσοῦκο, ἐκεῖνη τὴ στιγμὴ ἤθελα πραγματικὰ νὰ μῶ στὸ Πανεπιστήμιο, νὰ τὸ παρακολουθῶ, παράλληλα μὲ τὸ μπέηζ-μπῶλλ καὶ ν' ἀφωσιωθῶ σὲ πρακτικὲς δραστηριότη-

τες. Δὲν θέλω νὰ πιστέψεις ὅτι δὲν ἦσαν ἐσὺ ἡ αἰτία».

Ἡ Σετσοῦκο φτάνει μπρὸς τὸ φέρετρο καὶ κλαίει.

«Ἄλλά, Σετσοῦκο, ἔκλαψες τόσο πολὺ ἐκεῖνη τὴ μέρα μπροστὰ στὸ φέρετρο τῆς μάνας μου. Ὅλα ἐκεῖνα τὰ δάκρυα, γιὰ ποιὸν τὰ εἶχες χύσει;»

ΣΚΗΝΗ 18. (1956) Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΙΖΑΜΟΥ.

Στὸ σπίτι τῶν Σακουράντα καταφθάνουν οἱ πρῶτοι καλεσμένοι γιὰ νὰ γιορτάσουν τὸν γάμο τοῦ θεοῦ Ίζάμου, μέλους τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος.

Σὲ μιὰ πρώτη αἶθουσα, μικρότερη στὶς διαστάσεις, ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς καλεσμένων γελᾶνε μεθυσμένοι. Ἡ αἶθουσα αὐτὴ συγκοινωνεῖ μὲ μιὰ ἄλλη, τὸ κανονικὸ σαλόνι, ὅπου σὲ δυὸ σειρές εἶναι καθισμένη ἡ οἰκογένεια Σακουράντα, ἡ μιὰ ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς νύφης καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ Ίζάμου. Μεγάλος ἐρεθισμὸς ἐπικρατεῖ μὲ τὴ θοήθεια τοῦ σάκε. Πρῶτὴ φορὰ ἐμφανίζεται μέσα στὴν οἰκογένεια ὁ θεός Σουσοῦμου, ὁ πατέρας τοῦ Ταντάσι. Στὴ μικρὴ αἶθουσα χτυπώντας ρυθμικὰ παλαμᾶκια οἱ καλεσμένοι τραγουδοῦν ἕνα τραγούδι ποῦ διακόπτεται ἀπὸ γέλια.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ: Ὁ γαμπρός! Ὁ γαμπρός! Στὸ σαλόνι, ὁ θεός Ίζάμου, ἀπαντώντας στὰ χειροκροτήματα, σηκώνεται ὀρθιος καὶ κουνώντας ρυθμικὰ τὸ χερὶ ἀρχίζει τὸ τραγούδι:

ΙΖΑΜΟΥ: «Τραγούδια χαρούμενα, τραγούδια θλιμμένα.

Ἀπ' ὅλα ποῦ ἔχω τραγουδήσει

Ἐνα μόνο δὲν μπορῶ νὰ ξεχάσω.

Τὸ τραγούδι τῆς δουλειᾶς!

Ναί, τὸ τραγούδι τῆς δουλειᾶς.

Ἐμπρός, νέοι, ἔμπρός!

Ἐμπρός ὅλοι μαζί!

Οἱ Ἑγγλέζοι ἔξερουν νὰ εἶναι ἔξυπνοι

μὲ τὸ χαρτί καὶ τὸ καουτσούκ.

Ἄλλά οἱ Ρῶσοι μὲ τὰ δικά τους μπράτσα.

ἔξερουν νὰ κερδίζουν αὐτὸ ποῦ θέλουν.

Ὁ θεός Μαμόρου πλησιάζει τὸν Ίζάμου μ' ἕνα φλυτζάνι σάκε.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Τώρα δὲν εἶναι τὰ μπράτσα σου ποῦ ἔχεις ἀνάγκη.

Ὅλοι γελᾶνε καὶ ὁ Ίζάμου πίνει.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ: Ἡ νύφη! Ἡ νύφη!

Ἡ νύφη μένει ἀκίνητη. Τότε ὁ Μαμόρου μὲ χορευτικὸ βῆμα διασχίζει τὸ σαλόνι καὶ ἀρχίζει τὸ τραγούδι.

ΜΑΜΟΡΟΥ: «Ἐγκατέλειμα τὴν οἰκογένεια Τραγουδώντας τὴ νίκη.

Ἄφρασε τὴν κι ἐσὺ μὲ θάρρος.

Θὰ γυρίσεις πίσω σ' ἐκεῖνη.

Χωρὶς νῆχεις νικήσει οὔτε μιὰ φορὰ;

Ἄκόμα καὶ χορτασμένος ἀπὸ μύτρα

καὶ μεθυσμένος ἀπὸ τὸ σάκε νᾶμαι

Γιὰ μένα ὑπάρχουν πάντα

οἱ γάμπες τῆς ἀγαπημένης μου».

Ὁ Μαμόρου ἀκουμπᾷ τὸ κεφάλι του στὶς γάμπες τῆς Ριτσούκο. Μετὰ Εανασηκώνεται καὶ συνεχίζει.

«...Μὰ στ' ὄνειρό μου τὴν εἶδα

νὰ μ' ἀπειλεῖ ὅτι θὰ μοῦ τὸ κόψει.

Κι ὅταν εὐνῆσα φρόντισα νὰ δῶ

τί γινότανε κάτω ἀπ' τὸν ἀφαλὸ μου».

Τὸ τραγούδι τοῦ Μαμόρου Εεσηκώνει τὸ γέλιο σ' ἄλους. Εὐχαριστημένους ἀπ' τὴν ἐπιτυχία του ὁ Μαμόρου κουνᾷ τὴ θεντάλια κι εἰτοιμάζεται νὰ τραγουδήσει ἕνα τραγούδι ἀκόμη ἀλλὰ ὁ Καζούμι τὸν διακόπτει.

ΚΑΖΟΥΜΙ: Καθένας μὲ τὴν οσιρὰ του. Τώρα θὰ τραγουδήσω ἐγὼ. Τὸ τραγούδι ποῦ λέγαμε στὸ σχολεῖο: «Τὸ τρόπαιο».

Ὅλοι χειροκροτοῦν.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: «Τό τρόπαιο είναι γεμάτο λουλούδια
τό τρόπαιο...»

‘Ο Καζουόμι σταματά. Βήχει κι αρχίζει πάλι άπ’ τήν άρχή.
ΚΑΖΟΥΟΜΙ: «Τό τρόπαιο είναι γεμάτο άπό λουλούδια...»

Σταματά πάλι, μή μπορώντας νά συνεχίσει. ‘Όλοι τόν κοιτούν άμήχανα. ‘Ακούγεται ή φωνή τής Σετσουόκου πού συνεχίζει τό τραγούδι πού Έξασε ό γέρος.

ΣΕΤΣΟΥΚΟ: «...είναι γεμάτο λουλούδια και λούζεται άπ’ τό φώς του φεγγαριού. ‘Η πλούσια πόλη ζει μέσ’ τήν ειρήνη. ‘Από τήν κορφή του λόφου πού δεσπόζει Έσχύνεται ή νεανική ένεργητικότητα των μαθητών μέσ’ τόν κοιτών τους».

‘Ο Καζουόμι σπεκτόταν όρθιος περιμένοντας νά τελειώσει τό τραγούδι:

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Σουσουόμου, σειρά σου νά τραγουδήσεις!

‘Ο Μαμόρου πλησιάζει τόν Σουσουόμου, βάζει σάκε σέ μία κούπα και του τό δίνει.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Σουσουόμου, θρές Εανά τή ‘δυναμή σου. Ξέχνα τις φυλακές τής Κίνας και τραγούδα μας «Τις Νύχτες τής Κίνας».

ΙΖΑΜΟΥ: ‘Ο Σουσουόμου ακέφτεται τά έγκλήματα πού έκανε στήν Κίνα κι αυτά πού λέει ό Πρόεδρος Μάο. Τώρα έχει γίνει δημοκράτης και βασανίζεται μέσα στις ίδιες τις αντίφάσεις του.

‘Η νύφη του ‘Ιζάμου οπώνεται.

Η ΝΥΦΗ: Σουσουόμου, άν δέν τό Έβρεις, τώρα είμαι ή κουνιάδα σου.

Γιά τήν ειρήνη, τήν άνεξαρτησία και τή δημοκρατία:

«Έμπρός, έμπρός τό μεγάλο κόμμα, Είμαστε οι εργάτ...»

‘Ακούοντας τή «Διεθνή» ό Μαμόρου μεθυσμένος προχωρά προς τή νύφη χειρονομώντας μέχρι πού τήν διακόπτει.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Ριτσουόκο! Τραγούδα ένα για πωνέζικο τραγούδι!

‘Ενα γενικό χειροκρότημα συμφωνεί με τήν παράκληση:

ΡΙΤΣΟΥΚΟ: ‘Ακολουθώντας τό βήμα σου, πού με σέρνει μαζί του με τά μαλλιά μου λυτά στόν άέρα ό ένας στήν άγκαλιά του άλλου. Αύτός ό χορός γεμάτος πάθος με γεμίζει με χαρά και φόβο. Είναι βάλε γεμάτο νοσταλγία είναι τό βάλε τής Γκέισας.

Χειροκροτήματα. ‘Η Ριτσουόκο χαμογελά. Μετά κοιτά τόν Μασουό πού δέν μιλά γονατισμένος στό πλευρό του Τερούμια.

ΡΙΤΣΟΥΚΟ: Έσύ Μασουό;

‘Ο Μασουό διατάζει. Τελικά σηκώνεται. ‘Αλλά τόν προλαβαίνει ό Τερούμια και τραγουδά.

ΤΕΡΟΥΜΙΑΣΙ: «Τολμηρός σάν δαίμονας μά με καρδιά άνθρώπου».

‘Ακόμα κι άν ή τύχη τό θελήσει νά άφήσουμε πίσω τις μονάδες μας για νά πάμε στήν Ξενιτειά φίλοι, άδέρφια πότε πιά θά Ξανσειδωθούμε;»

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Τί τραγούδι είναι αυτό;

ΙΖΑΜΟΥ: ‘Ενα κινέζικο: «στήν Ξενιτειά».

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Τί σημαίνει;

ΤΕΡΟΥΜΙΑΣΙ: Τίποτα τό ιδιαίτερο..

ΜΑΜΟΡΟΥ (μεθυσμένος): ‘Ο Σουσουόμου δέν θέλει νά τραγουδήσει. Νά τραγουδήσει στή θέσα του ό Ταντάσι.

‘Ο Ταντάσι ντυμένος στό μαύρα σηκώνεται όρθιος και

περπατά με στρατιωτικό βήμα κουνώντας τή γραθιά του και τραγουδώντας.

TANTAΣΙ: «Χιλιάδες μίλια μακριά άπ’ τό σπίτι

στή μακρινή Μαντζουρία, κάτω άπ’ τόν κόκκινο ήλιο τής Μαντζουρίας, ό σύντροφός μου άναπαύεται σ’ έρημη γή. Χθές άκόμα ήταν άνάμεσα στους ζωντανούς. Πολέμησε με δύναμη τόν έχθρό. Πάντοτε στήν πρώτη γραμμή...»

Γονατίζει μπρός στόν πατέρα του.

«Τώρα εδώ άναπαύεται ό πολεμιστής. ‘Ο γενναίος σύντροφος, στό πλευρό μου πού έπεσε στή μάχη.

‘Έτρεξα σέ βοήθειά του παρά τούς νόμους του πολέμου. Μά πώς θά μπορούσα νά τόν άφήσω νά πεθάνει μονάχος;»

Κοιτάζει κατάφασα τόν πατέρα του πού μένει άμίλητος.

TANTAΣΙ: Πές κάτι τουλάχιστον. Δέν σέ έχω δει άπό έφτά χρονών παιδί! Είσαι ό πατέρας μου αλλά δέν Έβρω ποιός είσαι. Αυτό πού είπε ό θεός ‘Ιζάμου είναι τάχα άληθινό; Δέν έκανες άυτόκριτική στήν Κίνα, πές, όχι; ‘Η Κίνα του Μάο Τσέ-Τούνγκ είναι μήπως καλύτερη άπ’ τήν ‘Ιαπωνία σήμερα; Καλά... άν δέν θυμάσαι ότι είσαι ό πατέρας μου έγω δέν έχω τίποτε νά σέ ρωτήσω.

‘Ο Ταντάσι του γυρνά τις πλάτες και αρχίζει πάλι τό τραγούδι.

«Κάτω άπό τόν κόκκινο ήλιο τής Μαντζουρίας ό σύντροφός μου άναπαύεται στήν έρημιά.

ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ: «Ταντάσι, ήταν στό 1956. Έγω δέν τραγούδησα εκείνη τήν ήμέρα. ‘Αν είχα τραγουδήσει θά είχα πεί ένα τραγούδι άριστερό συναισθηματικό και χαριτωμένο, σάν τό «όχι στήν ‘Ατομική Βόμβα». ‘Ηταν ή εποχή πού ό κόσμος έλεγε πώς ή μεταπολεμική περίοδος πέρασε. Τότε ό πατέρας σου γύρισε έλευθερος άπό τήν Κίνα άφού τέλειωσε τήν ποιητή του σάν έγκληματίας πολέμου. Κανείς δέν ήξερε άκριβώς άν ήταν τό τελευταίο άπομεινάρι του πολέμου ή ό προάγγελος μιας νέας εποχής. Και γι’ αυτό πιστεύω ότι ό πατέρας σου έμεινε άποφασισμένα βουβός. Μά έσύ τόν στρίμωξες με τις έρωτήσεις σου. ‘Εκείνη τήν παραγμένη εποχή, έσύ έπνιξες τό νιάτο σου.

ΣΚΗΝΗ 29. Η ΚΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΤΑΝΤΑΣΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΓΑΜΟ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ.

‘Ενα δωμάτιο. ‘Ο Μασουό κλαίει. ‘Η Ριτσουόκο είναι άπαθής και μπαίνει ό Σουσουόμου κλαίγοντας άπαρηγόρητα για τό θάνατο του γιου του. Κρατά στό χέρια του τά χαρτιά του Ταντάσι.

ΣΟΥΣΟΥΟΜΟΥ: «Κεφάλαιο 6ο. Σχέδιο για τήν έξέγερση. ‘Ενα: Έξοπλισμός. Τά δηλαδή συναδέλφων πού δουλεύουν στήν άστυνομία θά είναι ή βάση τής εξέγερσης. Οι συνάδελφοι πού δουλεύουν στις άποθήκες όλων...»

‘Ο Σουσουόμου κλαίει ταυτόχρονα με τόν Μασουό. Μπαίνει ό Μαμόρου έχοντας βγάλε τό σακάκι του. Δίνει ένα πατήρι νερό στό Μασουό χωρίς νά δίνει σημασία στόν Σουσουόμου.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω. Είναι σκληρό θέβαιο. Πιές. Δέν φταις έσύ. ‘Εκείνη τόκαεσε.

Μπαίνει και ό θεϊός 'Ιζάμου στό δωμάτιο. Άπευθύνεται στόν Σουσούμου.

ΙΖΑΜΟΥ: Μήν κλαίς. Ό Ταντάσι ήταν αιχμάλωτος μίας ήλιθιας ιδεολογίας. Ήταν λογικό νά πεθάνει.

ΣΟΥΣΟΥΜΟΥ (Κλαίγοντας μέ λυγμούς): Ό Ταντάσι δέν σκοτώθηκε. Δολοφονήθηκε. Ή από τούς κομμουνιστές ή από τούς σοσιαλιστές.

ΙΖΑΜΟΥ: "Αν δολοφονήθηκε, αυτό τό έκανε ή άστυνομία.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Μή συζητάτε γι' αυτό. Ήταν άτύχημα... όπως και ή κρίση ακωληκοειδιπιδας τής νύφης. Δέν είναι έτσι;

ΙΖΑΜΟΥ: Ή νύφη τόσκασε. Έγκατέλειψε τόν Μασούο.

ΜΑΣΟΥΟ (κλαίγοντας): Ναι. Δέν είμαι πιά ό Μαντσουριανός (Μασούο) είμαι ό Έγκαταλειμένος.

Ή Σίζου μπαίνει, αλλά όλος αυτός ό θόρυβος δέν τής φέρνει λύπη, αντίθετα μοιάζει νά τήν διασκεδάσει.

ΣΙΖΟΥ: Δέν μπορεί κανείς νά καταλάβει άν αυτή είναι μιá νύχτα νεκρώσιμη ή μιá νύχτα γαμήλια.

Ή Σίζου Εεσπá στό γέλιο μόλις καταλαβαίνει γιατί κλαίει καθέννας τους.

ΣΟΥΣΟΥΜΟΥ (ούρλιάζοντας): Δέν υπάρχει τίποτε άστείο!

"Έβδομο: Στόχοι τής επίθεσης. Όλοι οι ύπουργοί του Κράτους. Οι ύπουργοί του Κράτους..."

Άρχίζει νά κλαίει μέ λυγμούς.

ΣΙΖΟΥ (γελώντας): Μά δέν μπορεί νά συνεχίζετε νά κλαίτε μ' αυτόν τόν τρόπο. Είναι πράγματι άστείο. Δέν είναι έτσι, Μασούο.

Ό Μαμόρου προσπαθεί νά παρηγορήσει τόν Μασούο.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Ίσως νάσαι τυχερός. Ή αν είχες φύγει σέ γαμήλιο ταξίδι, θά σου είχαν διακόψει τό μήνα του μέλιτος.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ: «Γιά νά πώ τήν άλήθεια. Γιατί έκλαιγα; Ή μουν λυπημένος γιά τό θάνατο του Ταντάσι; Ή μήπως ένοιωθα ταπεινωμένος γιά τήν τελετή του γάμου μου; Τελείως μεθυσμένος, δέν ήμουνα σέ θέση νά καταλάβω τίποτε από τό δάκρυά μου.

Ριτσούκο! Δέν έλεγεσ τίποτε αλλά έγώ σέ ένοιωθα κοντά μου. Μισούσα τή θεία και τόν θείο Μαμόρου. Ό Μαμόρου έλεγε ιστοριούλες από τήν πρώτη νύχτα του γάμου. Δέν έέρω γιατί άργότερα έκανα ό,τι έκανα. Ίσως έπειδή ήμουν μεθυσμένος.

ΜΑΜΟΡΟΥ (στή Σίζου): Ναι, οι οδηγίες γιά τήν πρώτη νύχτα του γάμου ήταν στήν τάση τής νύφης.

ΣΙΖΟΥ: Όχι, αυτά είναι μύθοι. Έγώ, τήν πρώτη νύχτα του γάμου μου, θλέποντας τό... του παππού άναρωπιόμουνά πώς θά τό κάναμε...

Ό Μαμόρου Εεσπá στό γέλιο. Ό Μασούο πάει και Εεσπáνει ένα κρεβάτι.

ΜΑΣΟΥΟ: Γιαγιά, δώσε τή Ζακέτα σου.

ΣΙΖΟΥ: Τι έχεις;

ΜΑΣΟΥΟ: Δάνεισέ μου τή.

Ό Μασούο τυλίγει ένα μαξιλάρι μέ τή Ζακέτα. Χαϊδεύει τό μαξιλάρι σάν νταν γυναίκα.

ΜΑΣΟΥΟ (στό μαξιλάρι): Κάτσε ήσυχη. Μή φοβάσαι. Αφέσου, άσε με έμένα..

Τό φιλά και άνεβαίνει πάνω του.

ΣΙΖΟΥ: Μασούο!

ΜΑΣΟΥΟ: Είναι ή πρώτη μου νύχτα.

Ό Ίζάμου πλησιάζει Ζαλισμένος.

ΙΖΑΜΟΥ: Μην είσαι άνυπόμονος.

ΜΑΣΟΥΟ: Άληθινή, τέλεια και γνήσια κπέλα τής Ίσπανίας. Τά στήθια σου είναι πραγματικά δικά μου!

Ή Ριτσούκο βάζει τά γέλια.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Χρειάζεται ψυχίατρος;

ΣΙΖΟΥ: Όχι, άν τό μάθει ό κόσμος...

ΜΑΣΟΥΟ: Επίτέλους είμαστε μόνοι. Ύπάκουσέ με, χαλάρωσε τά πόδια σου. Σ' αγαπώ.

Ή Ριτσούκο και ή Σίζου γελάνε και ό Μαμόρου μέ τόν Ίζάμου μισογελούν. Μονάχα ό Σουσούμου κρατά αφίχτά στό χέρια του τά χαρτιά του Ταντάσι και κλαίει. Μπαίνουν ό Καζούμι και ό Τερουμίσι. Σαφνική ήσυχία.

ΚΑΖΟΥΜΙ: Τι σές έπιασε;

ΣΙΖΟΥ: Κοιτάεστε τόν άνηψούλι σας!

Ό Μασούο συνεχίζει ν' άγκαλιάζει τό μαξιλάρι.

ΜΑΣΟΥΟ: Γνήσια και τέλεια Γιαπωνέζα. Τό κορμί σου είναι δικά μου! Τό κορμί μου είναι δικά σου!

Ό Καζούμι κοιτά τόν άνηψίό του όρθιος από πάνω του.

ΚΑΖΟΥΜΙ: Μασούο, δέν σέ θεωρούσα ικανό παρά γιά τό μπέηζ-μπάλ... Έν πάση περιπτώσει όχι και τόσο άνόητο. Έσύ, ό άνηψίός του Καζούμι Σακουράντα...

Ό Μασούο πετά τό μαξιλάρι, σηκώνεται στό γόνατα και τραβά τόν Καζούμι από τά ρούχα του.

ΜΑΣΟΥΟ: Γνήσιε Γιαπωνέζε...

ΚΑΖΟΥΜΙ: Τι κάνεις εκεί, τρελλάθηκες;

Ό Καζούμι προσπαθεί ν' άσφυγγεί τόν Μασούο απ'ωχροντάς τον, και ό Μασούο πέφτει στό κρεβάτι.

ΣΙΖΟΥ: Δέν είναι τρελλάς.

Ό Μασούο άρνάζει πάλι τόν παππού.

ΜΑΣΟΥΟ: Γνήσιε Γιαπωνέζε...

Ό Καζούμι σκύβει και τόν χτυπά στό λαιμό.

ΚΑΖΟΥΜΙ: Αφσέσ με!

Ό Τερουμίσι προχωρά μπροστά και ρίχνει τόν Καζούμι κάτω. Ό Μασούο άνεβαίνει πάνω του σάν νά ήταν ό παππούς ή γυναίκα.

ΜΑΣΟΥΟ: Γνήσιε και τέλεια Γιαπωνέζε. Χαλάρωσε τά πόδια σου!

ΚΑΖΟΥΜΙ (προσπαθώντας νά Εεσφύγει):

"Αφσέσ με σου λέω!

Ό γέρος καταφέρνει νά σηκωθεί μά ό Τερουμίσι τόν Εεσπáρεινέ κάτω βάζοντας τό πόδι του στό λαιμό του.

ΤΕΡΟΥΜΙΣΙ: Παππού, κοίτα τον πώς είναι τήν πρώτη νύχτα του γάμου του. Έσύ είσαι ό μόνος υπεύθυνος.

Ή Ριτσούκο διαβάζει τά χαρτιά του Ταντάσι.

ΡΙΤΣΟΥΚΟ: «Στόχος τής επίθεσης Νο 2: θανατική ποινη στός ύπουργούς και βουλευτές...

Ό Μασούο συνεχίζει νά είναι πάνω στόν παππού. Παλεύουν.

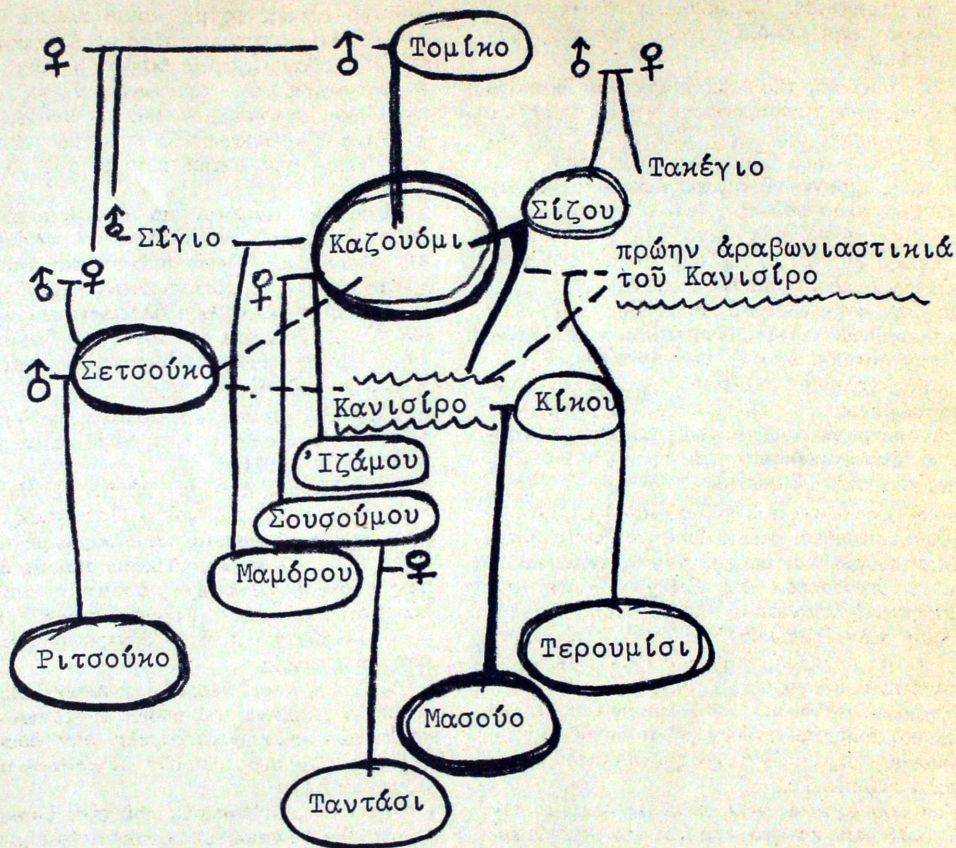
ΡΙΤΣΟΥΚΟ: «Γ': φυλάκιση σ' όλους τούς υπάλληλους των ύπουργείων και τούς δημοτικούς υπάλληλους.

ΜΑΣΟΥΟ (παλεύοντας μέ τόν Καζούμι): Μην άντιστέκεσαι. Πές μου άν σέ πονάω.

Ό Καζούμι καταφέρνει νά σηκωθεί. Όρθιος είναι και ό Μασούο. Αντιμέτωποι βαριανασίνουν μέ τά ρούχα άνωκάτω. Όλοι είναι σιωπηλοί. Ό Καζούμι φεύγει γρήγορα. Ό Μασούο Εεσπá στό γέλιο σά μεθυσμένος. Φεύγει παραπατώντας και τά γέλια του συνεχίζουν ν' άκούγονται άπ' τόν διάδρομο.

Ή μετάφραση των σκηνών αυτών του σεναρίου τής «Τελετής» έγινε από τό φυλλάδιο - αφιέρωμα στόν Όοιμα του Γου Διεθνούς Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου του Πέζαρο, 1971 (PERSONALE DI NAGISA OSHIMA, QUADERNO INFORMATIVO, No 27).

Σχεδιάγραμμα τής οικογένειας Σακουράντα



Εισαγωγή στην «Τελετή» από τόν Καβαρμπάτα Νέι

Στις 15 Αύγουστου 1945 τὸ μεσημέρι, ἡ φωνὴ τοῦ αὐτοκράτορα τῆς Ἰαπωνίας ἀνήγγειλε σ' ὅλην τὴν χώραν ὅτι ἡ Ἰαπωνία ἀποδεχόταν τὴ Διακήρυξη τοῦ Πότσδαμ καὶ συνθηκολογοῦσε ἄνευ ὀρων. Ἔτσι τέλειωσε ὁ Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος γιὰ τὴν Ἰαπωνία.

1946. Θάνατος τοῦ Κανισίρο Σακουράντα, πα-

τέρα τοῦ Μασούο

Μέχρι τότε, ἡ ἰαπωνικὴ αὐτοκρατορία στηριζόταν πάνω σ' ἓνα συνδυάσμα σύγχρονου γραφειοκρατικοῦ συστήματος καὶ πατριαρχικοῦ συστήματος ποὺ στὴν κορυφὴ βρισκόταν ὁ αὐτοκράτορας, κι ὅλοι οἱ Ἰαπωνέζοι θεωροῦντο παιδιὰ του.

Τὴν 1η Ἰανουαρίου 1946, ὁ αὐτοκράτορας δι-
εκήρυσσε ὅτι παραιτεῖτο ἀπὸ τὰ ἀπαρτιάστα καὶ
ἱερά δικαιώματά του καὶ καταργοῦσε τὸ ταμιεῖο
πὺν τὸν ἀνήγγαγε σὲ μοναδικὸ ἄμεσο γόνου τῶν
θεῶν τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ ἰαπωνικὴ αὐτοκρατορία
μετατρέπεται ἔτσι σὲ μιὰ δημοκρατικὴ καὶ εἰρη-
νιστικὴ χώρα.

Μὲ τὴν ἀποδοχὴ τῆς Διακήρυξης τοῦ Πότοδαμ
πὺν ἐπαθεβαίωσε τὶς συμφωνίες τοῦ Καΐρου πὺν
εἶχαν ὑπογραφτεῖ ἀπὸ τοὺς Τσώρτσιλ, Ρούσσελτ
καὶ Τσάγκ-Κάι-Σεκ δυὸ χρόνια νωρίτερα, ἡ Ἰ-
απωνία ἀνελάμβανε νὰ ἀποχωρήσει ἀπὸ τὰ νη-
σιά τοῦ Εἰρηνικοῦ πὺν εἶχε ὑπὸ τὴν κατοχὴ τῆς.
Ἐπίσης ἔδινε πίσω στὴν Κίνα τὴν Μαντσουρία,
τὴν Φορμόζα καὶ τὰ νησιά Πεσκατόρες, καὶ ἀνα-
γνώριζε τὴν ἀνεξαρτησία τῆς Κορέας.

Μετὰ τὴν ἤττα, μιστοὶ ἀπὸ τοὺς κατοίκους
τῶν κατεχομένων χωρῶν, ὅσοι μελλοντικὰ θὰ γύ-
ριζαν στὴν πατρίδα τους ζοῦσαν κάτω ἀπὸ τὴν ἀ-
πειλὴ τῆς λεηλασίας καὶ τοῦ λυντοαρισμάτου.
Συγκεντρωμένοι σὲ στρατόπεδα, περιμένοντας
τὸν ἐπαναπατρισμὸ τους μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς ναύ-
λωναν οἱ ἄλλοι ψαρόθωρακες γιὰ νὰ περάσουν κρυ-
φὰ ἀπέναντι στὴν Ἰαπωνία.

Μερικοὶ στρατιῶτες τοῦ παλιοῦ ἰαπωνικοῦ στρα-
τοῦ, αἰχμαλωτισμένοι σὶς σοβιετικὲς ζώνες κατο-
χῆς, Μαντσουρία καὶ Βόρειο Κορέα, μεταφερόν-
τουσαν σὲ στρατόπεδα στὴ Σιβηρία. Μετὰ ἀπὸ
μιὰ μαρξιστικὴ-λενινιστικὴ ἐκπαίδευση ἐπανερ-
χόντουσαν στὴν Ἰαπωνία καὶ ὁμαδικὰ ἔμπαιναν
ἀμέσως στὴν κεντρικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ἰαπωνικοῦ
κομμουνιστικοῦ κόμματου. Ἄλλοι, πάλι, ἀντίθετα
δημοῦρφησαν σὲ δρόμο τοῦ γυρισμοῦ τὴν ὁμά-
δα «Ἐθνικὴ Σημαία», κολώντας σὲ στήθος τους
τὴν ἰαπωνικὴ σημαία καὶ κατηγορώντας ἔντονα
τοὺς φιλο-σοβιετικούς.

Πολλοὶ πὺν ἔξαιτίας τῶν σχέσεων τους μὲ τὸν
στρατὸ, βρέθηκαν κατηγορούμενοι γιὰ σφαγές καὶ
βασανιστήρια, καταδικάστηκαν σὲ θάνατο ἐπὶ τό-
που ἢ φυλακίστηκαν σὰν ἐγκληματίες πολέμου.
Αὐτοὶ οἱ ἐπαναπατρισμένοι, «παιδιά γεννημένα
ἀπ' τὴν μεταμέλεια τῆς Ἰαπωνικῆς αὐτοκρατορίας»,
ξαναγύρισαν στὴν Ἰαπωνία ἔχοντας γνωρίσει
γιὰ καλὰ τὴν πραγματικὴ «Μεγάλὴ Ἰαπωνικὴ
Αὐτοκρατορία», γνωστὴ σὰν ἀρχηγὸς τῆς Συμμα-
χίας τῆς Μεγάλῆς Ἀνατολικῆς Ἀσίας.

Μετὰ ἀπὸ ἕνα μνημόνιο τοῦ στρατηγοῦ Μὰκ
Ἄρθουρ—ἀνώτατου διοικητῆ τοῦ στρατοῦ κα-
τοχῆς—ὁ Κουίσι Τοκούντα, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶ-
τους ἡγέτες τοῦ Ἰαπωνικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμ-
ματος, πὺν ἔμεινε 18 χρόνια σὶς στρατιωτικὲς
φυλακές, ἀπελευθερώθηκε. Λίγο καιρὸ ἀργότε-
ρα, ἕνας ἄλλος ἡγέτης τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμ-
ματος, ὁ Σάντσο Νοσάκα, πὺν μέχρι τότε ἦταν
πρόσφυγας στὴν Κίνα, γύρισε στὴν Ἰαπωνία. Γί-
νανε δεκτοὶ σὰν ἥρωες πὺν δὲν ἀρνήθηκαν τὶς ἰ-
δεολογικὲς ἀρχές τους παρὰ τοὺς διωγμούς πὺν
εἶχαν ὑποστει. Ἔτσι ξεκίνησε ὁ ἐκδημοκρατισμὸς
τῆς Ἰαπωνίας, κάτω ἀπὸ τὴν ἡγεσία τοῦ ἀνώ-
τατου διοικητῆ τοῦ στρατοῦ κατοχῆς.

Τὰ παιδιά τοῦ σχολείου πὺν μέχρι τότε μάθαι-
ναν ὅτι ἦταν τελειῶς φυσικὸ νὰ πεθάνει κανεὶς
στὸν πόλεμο γιὰ τὸν αὐτοκράτορα, εἶχαν στὰ σχο-
λικὰ βιβλία τους ὄλες τὶς ἀναφορές στὸν μιλι-
ταρισμὸ σθησμένες μὲ μαῦρο μελάνι. Ἄφου τὸ
καινούργιο σύνταγμα μπῆκε σὲ ἐφαρμογή, οἱ μα-
θητὲς ἔμαθαν τὶς τρεῖς βασικὲς ἀρχές πάνω σὶς
ὁποῖες στηριζόταν: τὴν κυριαρχία τοῦ λαοῦ, τὴν
ἀπάρνηση τοῦ πολέμου, καὶ τὸν σεβασμὸ στὰ ἀν-
θρώπινα δικαιώματα. Τὸ ἐρώτημα τοῦ «πῶς νὰ
πεθαίνεις» εἶχε ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «πῶς νὰ
ζῆς».

Ὅσο ἀναπτυσσόταν τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα,
τόσο τὸ μπαίτζ-μπῶλλ γινόταν τὸ λαϊκὸ σπὸρ
τῆς Ἰαπωνίας. Ὅπως φαίνεται καὶ σὲ φίλμ, τὸ
μπαίτζ-μπῶλλ χρησιμοποιόταν γιὰ νὰ ἀσκηθοῦν
οἱ νέοι στὴν «αἰσιόδοξη ἀλληλεγγύη» σ' ἕνα και-
ρὸ πὺν ἡ Ἰαπωνία βρισκόταν σὲ ἰδεολογικὴ κρί-
ση, ἔξαιτίας τῆς κατάρτησης τῆς πατριαρχικῆς
ἐξουσίας τοῦ αὐτοκράτορα.

Ὅμως, ὁ μήνας τοῦ μέλιτου τῆς δημοκρατίας
κάτω ἀπὸ τὴν ξένη κατοχὴ πῆρε τέλος πολὺ γρή-
γορα, ἀπὸ τὸ 1947.

Ὁ Μὰκ Ἄρθουρ θέτει σὲ ἀπαγόρευση
μιὰ γενικὴ ἀπεργία καὶ ὁ Ἰαπωνικὸς καπιταλι-
σμὸς πὺν ἀναπτύσσεται παράλληλα μὲ τὸν ψυχρὸ
πόλεμο περνᾷ διαδοχικὰ κάτω ἀπὸ τὶς ἀμερικανι-
κὲς ἐντολές. Οἱ δῶξεις ἀρχίζουν, καὶ τὸ 1950
τὰ στελέχη τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματου,
ὁ Κ. Τοκούντα καὶ οἱ 24 σύντροφοὶ του περνοῦν
στὴν παρανομία.

Λίγο ἀργότερα ξεσπᾷ ὁ πόλεμος τῆς Κορέας,
κατὰ τὴν διάρκειά του ὁποῖο ἡ Ἰαπωνία ἀποκτᾷ
σημαντικὰ οἰκονομικὰ ὠφέλη σὰν βάση ἀνεφο-
διασμοῦ τῶν στρατιωτικῶν δυνάμεων τῶν Ἡνω-
μένων Ἐθνῶν.

Μέσα σὲ μιὰ Ἰαπωνία πὺν εἶχε ὑποχρέωση νὰ
ἀπαρνηθεῖ τὸν πόλεμο, συγκροτεῖται μιὰ ἀτυνο-
μικὴ δύναμη πὺν παίρνει τὶς διαστάσεις δυνάμε-
ων ἔθνικῆς ἀσφαλείας γιὰ νὰ γίνει μετὰ «δύνα-
μη αὐτο-ἄμυνας» ἐξοπλισμένη μὲ καταδιωκτικὰ
ἀεριωθούμενα, ὑποβρύχια, κι ἕνα δίκτυο ραντάρ.

Τὸ 1951, ἡ Ἰαπωνία ὑπογράφει ἕνα σύμφωνο
μὲ τὶς «ἐλεύθερες χώρες» πὺν εἶχαν εὐθυγραμμί-
σει μὲ τὶς Η.Π.Α. καὶ ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐξαιροῦν-
ταν ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση καὶ ἡ Κίνα. Ἔτσι ἡ Ἰα-
πωνία ἔγινε ἕνας ἀπὸ τοὺς στυλοβάτες αὐτοῦ τοῦ
συμφώνου εἰρήνης ὑπογράφοντας μιὰ στρατιωτικὴ
συμμαχία μὲ τὶς Η.Π.Α., τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-
ιαπωνικῆς ἀσφαλείας.

1952. Ἡ κηδεία τῆς μητέρας τοῦ Μασούο

Ἡ Ἰαπωνία τοῦ 1952 διαφέρει πολὺ ἀπ' τὴν με-
ταπολεμικὴ Ἰαπωνία. «Ὅλοι ὅσοι δὲν μποροῦσαν
νὰ θεωρηθοῦν παρὰ σὰν ἐγκληματίες πολέμου»
καὶ πὺν γι' αὐτοὺς ὁ μεταπολεμικὸς πρωθυπουργὸς
εἶχε μιλήσει τὸ 1946 «γιὰ τὶς τύψεις 100 ἑκατομ-
μυρίων Γιαπωνέζων», ἀνασυγκροτοῦσαν τῶρα τὶς
παλιὲς συντηρητικὲς δυνάμεις πὺν ἀρχίζαν νὰ

σηκώνουν πάλι το κεφάλι σε μιὰ Ίαπωνία πού είχε καταντήσει ένα από τὰ στοιχεία τῆς ἀμερικανικῆς στρατηγικῆς στὴν Ἄνω Ἀνατολή.

Κι ἂν ἡ κηδεία τῆς μητέρας τοῦ Μασοῦ ἦταν μεγαλοπρεπής, αὐτὸ σημαίνει, χωρίς νὰ λέγεται καθαρά, ὅτι ὁ παππούς του, ὁ Καζουόμι, θέλησε νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτό του ὅσο ἦταν ἀκόμη ζωντανὸς τὴ δικαί του κηδεία.

Τὴν 1η Μαΐου 1952, ἡ ἀστυνομία καταστέλλει μὲ τὰ δπλα καὶ τὶς δακρυγόνες βόμβες τοὺς διαδηλωτὲς πού εἶχαν εἰσχωρήσει στὴ μεγάλη πλατεία ἀπέναντι στὰ αὐτοκρατικὰ ἀνάκτορα.

1956. Ὁ γάμος τοῦ θεοῦ Ἰζάμου καὶ ὁ θάνατος τῆς θείας Σετσουόκο

Μετὰ τὸ 1952, τὸ Κομμουνιστικὸ Κόμμα πού εἶχε ἐτοιμαστῆ γιὰ ἔνοπλο ἀγῶνα ἄλλαξε τὴν τακτικὴ του· ἀργότερα, τὸ 1960, διακηρύσσει ὅτι ἀπαρνείται τὴν ἄκρα-ἀριστερὴ τυχοδιωκτικὴ γραμμὴ του. Οἱ φοιτητὲς πού εἶχαν ἀνέβει στὰ ὄρεϊνα χωριά μὲ τὴν προοπτικὴ μιᾶς ἐπικείμενης ἐπανάστασης συνεχίζουν τὸν ἀγῶνα τους μάταια.

Ἐπιστρέφοντας στὸ Πανεπιστήμιο, τοὺς παραπλανοῦν μὲ μιὰ «μαζικὴ» γραμμὴ, δηλ. πρὸς τὶς δραστηριότητες μικρῶν ὀργανώσεων, ἀπὸ κύκλους πού χαρακτηρίζονταν ὡς «κίνημα τῶν ὁμαδικῶν τραγουδιῶν».

Στὸν γάμο τοῦ Ἰζάμου, τὰ τραγούδια πού λέει τὸ νεαρὸ ζευγάρι «Γιὰ τὴν εἰρήνη καὶ τὴ δημοκρατία» εἶναι αὐτὰ ἀκριβῶς πού τραγουδιόντουσαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνῃ στὸ «κίνημα τῶν ὁμαδικῶν τραγουδιῶν». Αὐτὰ τὰ τραγούδια μὲ τὰ δημοκρατικὰ λόγια σὲ μελωδίες λαϊκὲς τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Ἀμερικῆς λεγόντουσαν σὰ συνδικάτα, τὰ πανεπιστήμια καὶ ὀρισμένα καφενεῖα. Ὅμως τὸ νοσταλγικὸ «βάλε τῆς γκέϊσα» μένει τὸ πὺ δημοφιλὲς τὴν ἐποχὴ ἐκείνῃ.

1961. Ὁ γάμος τοῦ Μασοῦ καὶ ὁ θάνατος τοῦ Ταντάσι

Τὸ 1960—ὁ χρόνος πού ὑπογράφηκε τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-ιαπωνικῆς ἀσφαλείας— ἦταν ἡ ἀρχὴ ἑνὸς καινούργιου σταδίου στὴν ἱστορία τῆς μεταπολεμικῆς Ίαπωνίας.

Ἡ κυβέρνησις καὶ τὸ Φιλελεύθερο-Δημοκρατικὸ Κόμμα πού ἦταν στὴν κυβέρνησις διέκοψαν πὺ συζητήσεις τῆς Βουλῆς καὶ κατόρθωσαν μὲ τὴ βία νὰ ἐπικυρώσουν τὸ σύμφωνο. Τότε ἀπὸ τὴν ἔθνικὴ ἐπιτροπὴ καὶ τοὺς Ζενγκακούρεν ὀργανώθηκαν μεγάλες διαδηλώσεις γύρω ἀπὸ τὴ Βουλὴ καὶ καταγγέλληκε τὸ σύμφωνο.

Οἱ προοδευτικὲς ὁμάδες, πιστεύοντας ἀκόμη ὅτι ἡ μεταπολεμικὴ δημοκρατία βρισκόταν στὴ ζωὴ, εἶχαν μεθύσει ἀπὸ χαρὰ βλέποντας τὶς διαδηλώσεις νὰ συνεχίζονται ἐπὶ σειρά ἡμερῶν καὶ νὰ παίρνουν ἀπρόσμενες διαστάσεις. Ἡ κυβέρνησις ἀγνόησε τελειῶς τὴν ἀντιπολίτευσις καὶ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ περίφημου ὑποστηρικτῆ τοῦ συμφῶ-

νου, τοῦ Νομπουσούκε Κίσι, δήλωσε ὅτι τὸ μόνο πού εἶχε ἀξία ἦταν «ἡ φωνὴ τῆς σιγοῦσας πλειοψηφίας».

Ἡ κυβέρνησις ἔστειλε τὴν ἀστυνομία νὰ καταστείλει τοὺς διαδηλωτὲς Ζενγκακούρεν πού εἶχαν εἰσχωρήσει στὴ Βουλὴ: σκοτώθηκε μιὰ φοιτήτρια.

Ἄλλὰ, ἂν καὶ ἡ κυβέρνησις Κίσι παραιτήθηκε λίγο μετὰ, καὶ τὸ λαϊκὸ κίνημα ἤρμησε γιὰ μιὰ στιγμὴ, τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-ιαπωνικῆς ἀσφαλείας διατηρήθηκε καὶ δὲν ἔπαψε ἀπὸ τότε ν' ἀποτελεῖ ἕνα σταθερὸ στήριγμα στὶς ὀικονομικὲς προόδους τῆς Ίαπωνίας.

Τὰ μεγάλα γεγονότα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ἦταν οἱ Ὀλυμπιακοὶ Ἀγῶνες καὶ ἡ Ἐξέτῃ '70. Παρόλη τὴν ἐπιφανειακὴ εἰρήνη, διάφορες κινήσεις ἀναπτύχθηκαν σὲ βάθος. Ἄλλὰ ὁ ἀγῶνας ἐνάντια στὸ σύμφωνο τοῦ 1960 δὲν κατάφερε ν' ἀποφέρει καρπούς: αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχὴ τῆς ὀπισθοδρόμησις καὶ τῆς διάσπασις τῆς ἀριστερᾶς.

Μέσα σ' αὐτὴν τὴν κατάστασις, κάθε ἀντιπολιτευτικὸ ἢ μεταρρυθμιστικὸ κίνημα πνιγόταν. Ὅταν ἡ ἀλλοτρίωσις πού ὀπωθεῖται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐκρήγνυται ξαφνικά, γίνεται ἀρνησις τῆς πραγματικῆς κατάστασις στὴν ὀποία περιλαμβάνεται καὶ ὁ ἑαυτὸς τῆς. Τότε λοιπὸν ἐμφανίζεται ἡ τρομοκρατία καὶ ὁ θάνατος, ἰδέες πού εἶχαν ἀποκρουστῆ ἀπὸ τὴν μεταπολεμικὴ δημοκρατία.

Τὰ χρόνια γύρω στὸ 1970

Στὶς 25 Δεκεμβρίου 1970, στὸ στρατόπεδο τῶν δυνάμεων αὐτοάμυνας τοῦ Ἰοιγκάγια, πού πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο ἦταν στρατιωτικὴ σχολὴ καὶ μετὰ στεγαζόταν τὸ ὑπουργεῖο Ἀμύνης, γιὰ νὰ γίνει μετὰ τὸν πόλεμο ὁ τόπος τῆς δίκης τοῦ Τόκου, ὁ Γιουκίο Μισίμα, Γιαπωνέζος μυθιστοριογράφος ὑποψήφιος τοῦ Βραβείου Νόμπελ, ἔκανε χαρακίρι δηλώνοντας: «Θὰ σᾶς δεῖξω ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἀξία πὺ σημαντικὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ!»

Ἐνα χρόνο πὺ πρὶν, οἱ φοιτητὲς εἶχαν στήσει ὀδοφράγματα στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Τόκου· περικυκλωμένοι ἀπὸ τὰ ἐλικόπτερα καὶ τὰ τεθωρακισμένα τῆς ἀστυνομίας, ἀμύνθηκαν μὲ κοκτέιλ Μολότωφ, πέτρες καὶ ξύλα πρὶν παραδοθῶν.

Ὅταν ἀναλογιστοῦμε ὅτι τὴ στιγμὴ ἐκείνῃ, οἱ ἄνθρωποι πάνω ἀπὸ τὰ 40 ἔλεγαν: «δὲν εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ ἀγωνιστοῦν μέρη τοῦ σημείου νὰ δώσουν καὶ τὴ ζωὴ τους» καταλαβαίνουμε ὅτι «μιὰ ἀξία πὺ σημαντικὴ ἀπ' τὴ ζωὴ» βαραίνει στὸ πνεῦμα τῶν Γιαπωνέζων ἀπὸ τότε πού ὑπάρχει ὁ κώδικας τῆς τῶν Σαμουράι. Ἡ μεταπολεμικὴ δημοκρατία πὺ δίδαξε τὸ «πῶς νὰ ζῆς» ἀντὶ τὸ «πῶς νὰ πεθαίνεις» ξαναθέτει σήμερα τὸ ἐρώτημα τοῦ «πῶς νὰ πεθαίνεις». Ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι καὶ τὸ ἐρώτημα πὺ τίθεται σ' αὐτοὺς πὺ τοὺς ἀφοροῦν οἱ «Τελετές».

Ἡ εἰσαγωγὴ αὐτὴ στὴν «Τελετὴ» θρῑσκειται καταχωρημένη στὸ πρὸς - μὺνκ τῆς ταινίας. Ἡ μεφραση ἔγινε ἀπὸ τὰ γαλλικά.

Σχετικά με την «Τελετή»

του Πασκάλ Μπονιτσέρ

«Αναλογίστηκα τὸ ὄνειρο πὸν εἶχα δεῖ μόλις πρὶν: θρισκόμουν, σὴν εἴσοδο μιᾶς αἰθούσας, μπροστὰ σ' ἓνα κρεβάτι μὲ κολόνες κι οὐρανό, κάτι σὰν νεκροφόρο χωρὶς ῥόδες: τὸ κρεβάτι αὐτὸ ἦ ἡ νεκροφόρος, περιστοιχιζόταν ἀπὸ ἄντρες καὶ γυναῖκες, τοὺς ἴδιους κατὰ πάσα πιθανότητα πὸν ἀποτελοῦσαν τὴ συντροφιά μου τῆς προηγουμένης νύχτας. Ἡ μεγάλη αἰθουσα ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία μιὰ σκηρὴ θεάτρου, οἱ ἄντρες κι οἱ γυναῖκες αὐτοί, οἱ ἠθοποιοί, ἴσως κι οἱ σκηνοθέτες, ἐνὸς θεάματος τόσο ἀλλόκοτου πὸν ἡ προσδοκία του μοῦ προξενοῦσε ἀγωνία... "Ὅσο γιὰ μένα, θρισκόμουν σὲ ἀπόσταση καὶ ταυτόχρονα προσφυλαγμένος σ' ἓνα εἶδος διαδρόμου γυμνοῦ καὶ ξεχαρβαλωμένου, τοποθετημένος σὲ σχέση μὲ τὴν αἰθουσα τοῦ κρεβατιοῦ ὅπως τὰ καθίσματα τῶν θεατῶν σὲ σχέση μὲ τὴ σκηρὴ. Τὸ θέαμα πὸν περιμέναμε ἔπρεπε νὰχε πάρα πολὺ χιοῦμορ: περιμέναμε τὴν ἐμφάνιση ἐνὸς ἀληθινοῦ πώματος» (Ζώρς Μπατάγι, LE BLEU DU CIEL).

Τὰ τρίτα αὐτὰ ἀποσπάσματα πρέπει νὰ διαβαστοῦν σὲ συνέχεια. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὑπενθυμίζουν τὸν ἐπιτάφιο καὶ καθαρὰ τελετουργικὸ ρόλο, ρόλο συντήρησης τοῦ νεκροῦ, μέσα στὸν ἀποδοθεμένο ἢ ἀναπαράσταση (κάθε ἀναπαράστατικὴ σκηνοθέτηση)². Ἐπειτα ἐπισημαίνει αὐτὸ πὸν θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε

«Πρέπει νὰ προτιμᾷ κανεὶς τὰ ἀδύνατα πὸν εἶναι εὐλογοφανῆ ἀπὸ τὰ δυνατὰ πὸν εἶναι ἀπίστευτα καὶ τὰ θέματα (τοὺς λόγους) νὰ μὴν ἀποτελοῦνται ἀπὸ παράλογα μέρη (ἐκ μερῶν ἀλόγων): ἀντίθετα, δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει τίποτε τὸ παράλογο, ἐκτὸς ἂν αὐτὸ ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὰ διαδραματιζόμενα (ἔξω τοῦ μυθεύματος), ὅπως ὁ Οἰδίποδας πὸν δὲν γνωρίζει πῶς πέθανε ὁ Λαῖος...»¹ (Ἀριστοτέλη, Π ο ι η - τ ι κ ή , ὅπως τὸ καταχωρεῖ ὁ Ζὰκ Ντερρινὰ στὸ διβλίο του LA MYTHOLOGIE BLANCHE, σὴν POETIQUE No 5).

«(Στὴν κηδεῖα τῆς μεγάλης Δεσποινίδος), στὸ μέσο τῆς ἡμέρας καὶ μπρὸς σ' ὀλόκληρη τὴν τ ε λ ε - τ ή , ἡ ὕδρια πὸν θρισκόταν πάνω στὴ σκευοθήκη καὶ περιεῖχε τὰ σπλάχνα ἔσπασε» (Σαὶν Σιμόν, ὅπως καταχωρεῖται στὸ LITTRE σὴ λέξη CEREMONIE).

σ κ ά ν δ α λ ο τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ σύστημα μιᾶς ἀναπαράστατικῆς σκηρῆς, καὶ τίς ἐντυπώσεις ρήξης πὸν εἰσάγει σ' αὐτό. Αὐτὸ θέλει νὰ πεῖ Ἡ Τ ε λ ε τ ή , πὸν ὁ τίτλος τῆς δηλώνει ταυτόχρονα ἓνα πεδίο παραπομπῶν (lieu référentiel)³ καὶ τὴ συμβολικὴ σκηρὴ (σκηρὴ τοῦ ὄ ν ε ἶ ρ ο υ) σὴν ὁποία ἐξαντλεῖ-

ται ή παραπομπή. "Όπως και στὰ άλλα φιλμ του "Όσιμα (σ' αὐτὰ τουλάχιστον πού εἶχαμε τὴ δυνατότητα νὰ δοῦμε) ή σκηνη εἶναι διπλή: τὸ παραπεμπτικὸ ὕλικὸ τροφοδοτεῖ μιὰ σημαίνουσα μηχανή. Αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς στὶς ταινίες του "Όσιμα ἀρθρώνεται μεθ' ἑαυτὸν ἕνα καθορισμένο τοπογραφικὸ διάστημα, πού λειτουργεῖ συγχρόνως καὶ σὰν ὑλικὸ θέατρο μιᾶς κρινησιακῆς δαπάνης (dépense gestuelle)⁴ καὶ σὰν συμβολικὸς τόπος⁵, πού ὀρίζεται σὰν τέτοιος ἀπὸ μιὰν ἐντύπωση θανάτου. Αὐτὴ ή ἐντύπωση θανάτου δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὸ κλείσιμο αὐτοῦ τοῦ χώρου («'Αν ή 'Ιαπωνία ἦταν πὸ μεγάλη...» ὀνειρεύεται τὸ «'Αγοράκι») πού αὐτὸ καὶ μόνον ἐγγράφει τὴ λογικὴ τῆς κινήσιακῆς (gestuelle) ἐπιπέτειας τῶν προσώπων. Σ' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ ἐπιανέλθουμε μεθ' ἀφορμὴ τῆς σκηνηκῆς ἐντυπώσεις αὐτοῦ τοῦ κλεισμάτος. Κλείσιμο πού εἶναι μαζί καὶ «πραγματικὸ», ἄρα φυσικὰ αἰσθητὸ, καὶ συμβολικὸ, γιατί ή σημαίνουσα μηχανή, στὸν κινηματογράφου τουλάχιστον, ή ἔστω στὰ φιλμ του "Όσιμα τουλάχιστον, παίζει μεθ' τὴν «ἐντύπωση πραγματικότητος» τῆς ἀφήγησος:

«'Η προσέγγιση δυὸ λέξεων πού ἀπέχουν πολὺ ή μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη εἶναι πάντοτε δυνατή: ή «ποίηση» μπορεῖ νὰ τὸ κάνει χωρὶς νὰ ριψοκινδυνέψει πολλὰ πράγματα, κι αὐτὸ πού ὀνομάζουμε ἄκόμα «ποίηση» παίζει τῆς περισσότερες φορὲς τὸ ρόλο μιᾶς ἠθικῆς τάξης λογοκρισίας. Ἀντίθετα, μέσα σὲ μιὰ ἀφήγησος,

ἀπ' τὴ στιγμή δηλαδὴ πού παράγεται ή ἐντύπωση «πραγματικότητος», ή ἀκολουθία τῶν λέξεων, ή σκηνοθέτηση περιοχῶν ἀσυμβίβαστων τοῦ λεξιλογίου, ὁ συνδυασμὸς ὀργάνων πού δὲν ἔχουν κατ' ἀρχὴν φτιαχτεῖ γιὰ νὰ συναντιοῦνται, ἔχουν ν' ἀνημετωπῶσιν δύσκολα ἐμπόδια: ὅσο περισσότερο ἀνοίγει ή θενάτια ἀνάμεσα στὴν εὐγενή πλευρὰ (τὴ σκέψη) καὶ στὸ ἀνομολόγητο (τὸ περίπτωμα, τὸ σέξ), τόσο πὸ ἀποτελεσματικὸ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα». (Φιλίπ Σολλέρς, γιὰ τὸν Μπατάγι, στὸ Logiques σ. 160).

Βέβαια, αὐτὸ πού ἐξιστορεῖ Ἡ Τελετὴ δὲν ἔχει τίποτε τὸ αἰσχροῦ, ἄκόμα κι ἂν εἶναι μιὰ ἐξιστόρηση αἰμομιξίας, καὶ μάλιστα διπλῆς αἰμομιξίας (ἀλλὰ ποιὸς τὸ πρόσξε;). Ὡστόσο ή αἰσχρότητα, δηλαδὴ ή περίσσεια τῆς ἀναπαραστατικῆς τελετουργίας (τῆς ἀφήγησος σὰν «αἰσθητικῆς» τελετουργίας), βρίσκεται ἐγγεγραμμένη σὰν μιὰ τρύπα πού τὴν κατατρώγει καὶ τὴν γεννᾷ. Αὐτὴ ή αἰσχρότητα, πού, ἂν τὸ θέλουμε ἔτσι, εἶναι ή «ἐμφάνιση ἐνὸς ἀληθινοῦ πτώματος», λιθᾶρι τοῦ σημαίνοντος στὸ τέλμα τοῦ σημαίνοντος, σύμφωνα μεθ' τὴ φράση τοῦ Λακάν, ἀναγγέλλεται ἀσταμάτητα μέσα στὴν τελετὴ κάτω ἀπὸ τὴ μορ-

(5) Ἡ ἔννοια «συμβολικὸς» ἀντιτίθεται ἐδῶ πρὸς τὴν ἔννοια «πραγματικὸς»: στὸ μέτρο πού (σύμφωνα μεθ' τὴν τοπολογία τοῦ Λακάν) τὸ πραγματικὸ εἶναι μιὰ τοπικὴ πέρα ἀπ' τὸ κῆρου τοῦ ἀσυνείδητου, δίχως τὴν ὀποία αὐτὸ δὲν θὰ ὑπῆρχε, στὸ μέτρο δηλαδὴ πού τὸ ἀσυνείδητο παριστάνει ἕνα κῆρου ἔξω ἀπ' τὸ πραγματικὸ, ή μᾶλλον μιὰ διαφορετικὴ του ἀπόδοσος. λέμε ὅτι τὸ πραγματικὸ δὲν ὑπάρχει μέσα σιτὸ ἀσυνείδητο, εἶναι ὅμως ή ἀπαραίτητη προϋπόθεσὴ του. Δηλαδὴ παριστάνει γιὰ τὸ ἀσυνείδητο τὸ ἀνεφικτο καὶ τὸ ἀδύνατο, τὸ πέραν τοῦ πῶθου τοῦ ἀσυνείδητο, τόπος τοῦ πῶθου ἐκδηλώνεται μέσω μιᾶς σειρᾶς «σημαντικῶν» σκέσεων πού ὀνομάζονται συμβολικῆς: οἱ συμβολικῆς σκέσεις δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ ἐγγράφουν μεθ' ὄρου τοῦ πῶθου τῆς δυνάμεις πού δρῶν μέσα σιτὸ πραγματικὸ. Ὁ Μπωντιζερ ἔννοεῖ ὅτι ὁ κῆρου —ή σκηνη— εἶναι συμβολικὸς μεθ' τὸ νὰ παριστᾷ ἕνα κῆρου μὴ —πραγματικὸ (ἀλλ' ὄχι φανταστικὸ, ἀνυπαρκτὸ), μέσα σιτὸν ὀποῖο ἐκτελοῦνται πράξεις (κινήσεις, λόγοι...) πού ἐγγράφουν μεθ' συμβολικὸ τρόπο τῆς πραγματικῆς ἐξιστορικῆς κριτικῆς δυνάμεις (οἱ σεξουαλικῆς σκέσεις ἀνάμεσα σιτὸ μέλη τῆς οἰκογενείας ἀντανάκλουῖν πολιτικὰ γεγονότια). Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ή πράξη τοῦ θανάτου (σὴν ψυχάναλωση ὁ θάνατος εἶναι ή ἀναπαράστασος τοῦ εὐνοουσιμοῦ), εἴτε αὐτὸς εἶναι θάνατος προσώπου, εἴτε μιὰ αἰσθησὴ θανάτου, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ θάνατος τοῦ συμβολικῆς, δηλαδὴ τὸ φανέρωμα τοῦ πῶθου γιὰ τὸ ἴδιο τὸ πραγματικὸ: κλείσιμο=θάνατος λοιπὸν, ἐφ' ὄσον τὸ κλείσιμο τοῦ κῆρου, τὸ πέρασος, ἀναπαριστάνει τὴ χαμένη αἰτία αὐτοῦ τοῦ κλεισμάτος - εὐνοουσιμοῦ: τὸ πραγματικὸ. Ἐφ' ὄσον ὄμως τὸ πραγματικὸ εἶναι ἀνεφικτο, ή σκηνη δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ περιοριστεῖ σιτὴ συμβολικὴ τῆς λειτουργικότητος, νὰ μιὰ ὀδηγήσει σιτὸ ἀσυνείδητο σὰν συμβολικὸ θέατρο, ὄπου κάθε κίνηση καὶ κάθε πράξη εἶναι ὁμοίωματὰ τοῦ πραγματικῆς. Ἐδῶ θὰ παραπέμψουμε ἄμεσα σιτὴ σκέσος ὀμοιωματος - τελετουργίας - συμβολικῆς σιτὴν σημείωση σκεπτικὰ μεθ' τὸν τελετουργικὸ ρόλο τῆς ἀναπαράστασος.

(1) Στὸ πρωτότυπο: «Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ή δυνατὰ ἀπίθανα: τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἄλλων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μὴ, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὡσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι...» (Σ.Τ.Μ.).

(2) Τὴν ἀνάλυση αὐτὴ κάνει ὁ Ζὰν - Λουί Σεφὲρ σιτὸ ἄρθρο του «Τὰ ἀνεστραμμένα χρώματα/Ἡ ἄκνα σιτὸ τεῦχος τῶν CDC. Ἰδιαίτερη προσοχή πρέπει νὰ δοθεῖ σιτὸ σημείο ὄπου ἀναλύει «τὸ νεκρικὸ ὀμοίωμα» τῆς ἀναπαράστασος καὶ ὁ ὄπου - κλεισμὸς τοῦ νεκροῦ σὰν σημαίνοντος (Σ.Σ.). Πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα βλέπε σιτὸ παράρτημα «Γιὰ τὸν τελετουργικὸ ρόλο τῆς ἀναπαράστασος σιτὴς εἰκαστικῆς τέχνης».

(3) Γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ὄρου «παραπομπή», «παραπεμπτικὴ διάστασος» βλ. τὴν σημείωση (10) γιὰ τὸ «παραπέμπος» σιτὸ ἄρθρο «Ἐνας ἐλαττωματικὸς λόγος» τοῦ Ζ.Π. Οὐντάρ σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος.

(4) Ἡ κίνηση (χειρονομία - gestuelle) ἔχει βασικὰ χαρακτηριστῆρα πρακτικῆς. Περισσότερο ἀπ' ὅτι ὁ (φωνητικὸς) λόγος ή ή (ὀπτικῆ) εἰκόνα, ή κίνηση (χειρονομία) ἐπιδέχεται νὰ μελετηθεῖ σὰν μιὰ δραστηριότητα μεθ' τὴν ἔννοια μιᾶς δαπάνης, δηλαδὴ μιᾶς παραγωγῆς πού προηγεῖται ἀπὸ τὸ προϊὸν, ἄρα πού προηγεῖται ἀπὸ τὴν ἀπαράστασος σὰν φαινόμενο τῆς σημασιολόγησος μέσα σιτὸ κύκλωμα τῆς ἐπικοινωνίας. Ἡ χειρονομία μεταδίδει ἕνα μήνυμα μέσα σιτὸ πλαίσιο μιᾶς ὀμάδας καὶ δὲν εἶναι «γλώσσα» παρὰ μόνον μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια. Περισσότερο ὄμως ἀπὸ τὸ ἄλλο - ἐκεῖ μήνυμα, ή χειρονομία εἶναι ή ἐπέεργασία τοῦ μηνύματος, ή ἐργασία πού προηγεῖται ἀπὸ τὴ συγκρότηση τοῦ σημείου (τοῦ νοήματος) μέσα σιτὴν ἐπικοινωνία.

φή μᾶς ἔλλειψης πού, μπορούμε νὰ πούμε, προξέχει: αὐτὸ εἶναι τὸ νόημα τῆς κυριολεκτικῆς παραισθητικῆς σεκάνς τοῦ «γάμου χωρὶς νύφη», ὅπου ἡ τεράστια τελετουργικὴ διαδικασία, οἱ κανονισμένες χειρονομίες τοῦ τελετουργικοῦ, δὲν ἔχουν ἄλλο ρόλο, παρὰ νὰ τονίζουν καὶ νὰ υπογραμμίζουν τὴν κεντρικὴ ἀπουσία τῆς «γνήσιας Γιαπωνέζας» (καὶ τὸ φιλμ ὁλόκληρο εἶναι ἐπίσης ἐξιστόρηση μιᾶς θιγμένης γνησιότητας), ἀπουσία πού τοὺς στερεῖ κάθε νόημα καὶ προξενεῖ τὴν ὑπερβολὴ (τὸ «σχέδιο γιὰ τὴν ἀνοικοδόμηση τοῦ Ἰαπωνικοῦ κράτους, ὁ θάνατος τοῦ Ταντάσι, τὸ παραλήρημα τοῦ Μασουό, ὁ «βιασμός» τοῦ παπποῦ). Αὐτὴ ἡ σεκάνς ἄλλωστε σπρώχνει τὴν εἰρωνία σὲ σημεῖο νὰ κάνει τὴ νύφη «ν' ἀπουσιάζει» (χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὴ εἶναι μιὰ στιγμὴ τοῦ τελετουργικοῦ τυπικοῦ), πράγμα πού μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε σ' αὐτό, ἀν μπορούμε νὰ πούμε κάτι τέτοιο, ν' ἀπουσιάζει μιὰ ἀπούσα. Εἶναι φανερό ὅτι αὐτὸς ὁ μηχανισμός, γι' αὐτὸν πού ξέρει νὰ διαβάσει, δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐπαν-ορίζει (re-marquer) αὐτὸ πού ἡ ἀναπαράσταση ἀπο-κλείει (forcer).⁽⁴⁾

Ἄλλὰ ὅλα αὐτὰ σημαίνουν ἀκριβῶς ὅτι αὐτὸ τὸ φιλμ δὲν μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ στὸ «συνταγματικὸ» ἐπίπεδο, καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο βάλλει ἐνάντια στὴν τυφλότητα τῶν κριτικῶν πού ἀδυνατοῦν νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν ἀστόχαστο κύκλο σύνταγμα - διήγηση πού ἀρκεῖται σ' ἓνα ἀντικαθρέφτισμα νοημάτων καὶ νὰ ἀρθρώσει μιὰ ἀνάγνωση τοῦ συστήματος (τὸ νὰ μιλά κανεῖς γιὰ «σύγχυση συναισθημάτων» εἶναι πὸ καθησυχαστικό).

Μ' ἄλλα λόγια, τὸ φιλμ αὐτὸ ἀπαιτεῖ ὀλοφάνερα μιὰ συστηματικὴ ἀνάγνωση — τὸ σχῆμα πού ἔχει μπεῖ στὸ πρὸς - μπουκ τοῦ φιλμ (βλ. σ.24) εἶναι μιὰ σαφὴς ἀπόδειξη — μιὰ ἀνάγνωση πού χωρὶς νὰ ἀρκεῖται στὴ συρραφὴ τῶν κενῶν, τὴν ἀναδιπλώσεως πού συνθέτουν τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἵναπαράστασης, νὰ τὰ παίρνει ὡστόσο ὑπόψη τῆς μὲ συνέπεια.

Θ' ἀποπειραθοῦμε λοιπὸν νὰ ἐκθέσουμε τὸ σύστημα τῆς «Τελετῆς». Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα τὴ σκηνητικὴ διάρθρωση πού μᾶς δίνει τὸ κείμενό τῆς.

«Ἡ Τελετὴ» σὲ μιὰ πρώτη προσέγγιση διακρίνεται, πράγμα πού χωρὶς ἀμφιβολία ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ προηγούμενα φιλμ τοῦ Ὄσιμα⁶, ἀπὸ ἓνα διπλὸ ἀ κ ρ ω τ η ρ ι α σ μ ὸ τοῦ κλασικοῦ φιλμικοῦ χώρου:

— μιὰ χασματικὴ ἀφήγηση, συστηματικὰ μὴ ἐκφραστικὴ, «παράλογη» (δὲν ὑπάρχουν ψυχολογικὰ ἢ ἄλλα αἶψα, ὅλα ἐκτυλίσσονται στὴν ἐπιφάνεια)· ἀφήγηση πού τὰ διάφορα περιστατικά

τῆς ἀντανακλοῦνται ἀδιάκοπα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο·

— ἓνα κῶρο κλεισμένο, πού θυμίζει τὴ διάταξη τῆς θεατρικῆς δομῆς, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν «κεντρόφυγο» δομὴ τῆς ὀθόνης κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Μπαζέν.

1) Ἡ Σκηνή

Ἡ μεγάλη σημασία τοῦ κώρου σὰν σκηνηκοῦ μηχανισμοῦ ὑπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ» Τ ε λ ε τ ῆ, ἐνῶ ἡ ταινία περιλαμβάνει πέντε τουλάχιστον, ἀπ' τὶς ὁποῖες ἡ μιὰ εἶναι διπλῆ⁷. Ἡ τελετουργικὴ δομὴ ἐγγράφει μέσα στὸ χρόνο (χρόνο προσωπικὸ καὶ ἱστορικὸ) μιὰν ἐντύπωση ἐπανάληψης. Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ ἐνοήσουμε ἐπίσης καὶ μὲ τὴ θεατρικὴ του ἔννοια: ὅπως γίνεται καὶ στὸν «Ἀπαγχονισμό» καὶ στὸ «Ἀγοράκι», ἓνα περιστατικὸ ἢ μᾶλλον ἡ μίμησή του, μιὰ πράξη — ἓνα ἔγκλημα, ἓνα δυστήχημα, μιὰ αὐτοκτονία — πρέπει νὰ ἐπαναληφτεῖ ἐγγράφοντας μέσα του μιὰν ἐντύπωση θανάτου. Ἄρα, αὐτὴ ἡ ἐπανάληψη πρέπει νὰ διαβαστεῖ καὶ μέσω τῆς ψυχανάλυσης: σὰν καταναγκασμός ἐπανάληψης, σὰν ἐπαναλαμβάνομενη ἐγγραφή τοῦ εὐνοουχισμοῦ. Ἡ σκηνή, μέσα στὸ κ λ ε ἰ σ ἰ μ ὸ τ ῆ ς, ἀ ν ο ἶ γ ε τ α ἰ στὸ θέατρο τοῦ ἀσυνείδητου, στὸ κῶρο τοῦ συμβολικοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ θ έ α τ ρ ο « π ρ α γ μ α τ ῖ κ ὸ », ὅπου τὸ περιστατικὸ ὑπάρχει ἀπλᾶ σὰν ἀντικείμενο μίμησης, καὶ θ έ α τ ρ ο σ υ μ β ο λ ῖ κ ὸ δ, πού ἔχει σὰν ὄριο τὸ πραγματικὸ, δηλαδὴ τὸ ἀ δ ὕ ν α τ ο, ὅπου ὁ πόθος παίρνει τὸ πραγματικὸ του μέγεθος (στὴν «Τελετὴ» τὴ σκηνή τὴν ἐγκαταλείβουν μονάχα οἱ νεκροί, πού μετὰ ἐπιστρέφουν σ' αὐτὴν σὰν πτώματα) ὁ κῶρος εἶναι ἐπίσης, κατὰ τὴν παραπεμπτικὴ του διάσταση (instance référentielle), ὡς πρὸς τὴν ἐντύπωση «πραγματικότητας» τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας, καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ χρῆση τῆς μετωνυμίας μὲ τὴν ὁποία μᾶς ἔχει ἐξοικιάσει ὁ ἐπαναστατικὸς σοβιετικὸς κινηματογράφος, καὶ θ έ α τ ρ ο τ ῆ ς ἱ σ τ ο ρ ῖ α ς. Κι ἀπὸ δῶ πηγάζει ἡ ἀναγκαιότητα τῆς μίμησης, ἡ ἀναγκαιότητα ἐνὸς σκηνηκοῦ μοντέλου καὶ ἐνὸς δραματικοῦ προσχήματος πού νὰ ὑποκινεῖ τὴν μίμηση: αὐτὸ ἐδῶ τὸ γεγονός, μέσα στὸ διπλὸ του παιγνίδι, μέσα στὴν ἐντύπωση ἀναπλήρωσης καὶ παραπληρωματικότητας⁸ πού ἐγγράφει, κάνει νὰ ἐπικοινωνοῦν ἡ ἱστορικὴ σκηνή καὶ ἡ συμβολικὴ σκηνή, νὰ παίρνει ἡ μιὰ τὴ θέση τῆς ἄλλης, χαράζει τὸν ὑμένα, τὸ «ἀνάμεσα», τὸ σημεῖο πού «διπλώνεται» τὸ σεξουαλικὸ μὲ τὸ πολιτικὸ, διαβάσει τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο.

Αὐτὸ τὸ σύστημα, ὅπως βλέπουμε ἀφήνει ρι-

(4) Μποροῦμε ἄλλωστε νὰ ἐπισημάνουμε σ' αὐτὰ ὀρισμένες ἐπαναλήψεις μὴ παραγωγικῆς, ὅπως ἡ σκηνή τοῦ φερέτρου, ἡ ὁποία παρόλο πού ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὸν εἰρημὸ τῆς μυθολογίας, μοιάζει μὲ ἐξασθενημένο ἀπόηχο τοῦ «Ἀπαγχονισμοῦ» καὶ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ἔνδειξη μιᾶς παγίωσης τοῦ κώδικα γραφῆς του, μιὰ ἐντύπωση κυριάρχεις τοῦ συστήματος. (Σ. Τ. Σ.)

(7) Δὲν ἀγνοῦ ὅτι ἡ γιαπωνέζικη γλῶσσα δὲν ἔχει ἄρθρα καὶ ἀριθμούς (ἐνικὸ - πληθυντικὸ). (Σ. Τ. Σ.)

(8) Πρβλ. Mallarmé et la Double Séance του Ζακ Ντερριντὰ στὸ Tel quel 41/42. (Σ. Τ. Σ.)

ζικά καταμέρους την έκφραστική λειτουργία και την τόσο επιβεβαιωμένη από τον κλασικό κινηματογράφο ψευδαίσθηση της κυριαρχίας του ύποκειμένου πάνω στις πράξεις του: ανοίγει ένα καινούργιο χώρο δράσης που η «άναφορά»⁹ της Τζούλια Κρίστεθα θα μας ξδινε την έννοια του. 'Αλλά με ποιό στρατήγημα θα μπορούσε να γίνει αυτό στον κινηματογράφο, όπου το ιδεολογικό βάρος της ψευδαίσθησης που συνδέεται με την παραπεμπτική του ιδιότητα (και που εκτός των άλλων ή λειτουργία της είναι κυρίως να μην επιτρέπει την ένεργητική ανάγνωση) είναι όπως γνωρίζουμε δομική του αίτια (ό μηχανισμός βάσης του);

Η σκηνή στο κλείσιμό της (έδω ό τελετουργικός χώρος) είναι ή σκηνή του απαγορευμένου που υπάρχει σε κάθε μιμητική άθωότητα, δηλαδή σε κάθε ψευδοαθωότητα της παραπεμπτικής λειτουργίας: Μ' άλλα λόγια ή σκηνή είναι κτισμένη άρκιώς πάνω στο μοντέλο στο οποίο παραπέμπει και ή σ κ η ν ή τ η ς μ υ θ ο π λ α σ ί α ς ε ί ν α ι κ ι α υ τ ή έ π ί σ η ς π α ρ α π ε μ π τ ι κ ή. 'Ολοφάνερα προφυλάσσεται επίσης και από «τήν έγκαθίδρυση ενός πραγματικού που έρχεται να καλύψει την αλήθεια»: αλλά τί μπορούμε να πούμε; τί μπορεί να είναι το πραγματικό μοντέλο μιας σκηνικής δομής; α υ τ ό τ ό μ ο ν τ έ λ ο ε ί ν α ι ή δ η ά ν α γ κ α ι α σ υ μ β ο λ ι κ ό. 'Εγγράφει άναγκαία στο σύστημά του —άφου άλλωστε αυτό το σύστημα έχει ήδη προγραμματίσει μάν δλόκληρη δέση κοινωνικών πρακτικών— το τέχνασμα ενός έλεγχομένου παιχνιδιού (ας πούμε μια σειρά απαγορευμένων, τον Νόμο). Μ' άλλα λόγια, το μοντέλο στο οποίο παραπέμπει δλόκληρη ή σκηνογραφία είναι ήδη, σάν σκηνική δομή, ένα όμοιωμα. Κι άλλωτικά πάλι, σε σχέση με τη σκηνική οίκονομία, ή ιδιότητα του παραπέμποντος είναι να είναι έξαρχης χαμένο. Η σκηνή έχει κατασκευαστεί για να το άνα-παραστήσει: αλλά άφου μια άλλη σκηνή (έδω ή φιλ-

μηκή σκηνή) έναν-ορίζει (remarque) αυτήν την πρώτη σάν σκηνή, μέσα στη σκηνογραφία, ή Ύδια πάλι έπανεγράφει άναγκαστικά αυτό το παραπέμπον (référent) σάν συμβολική διάσταση και σάν όμοιωμα.

Στήν «Τελετή» λοιπόν ό δείκτης δέν είναι στραμένος σ' αυτό που θάθελε να πει το παιγνίδι, στο μυστικό ενός μηνύματος και στην άδράνεια μίας παραπεμπτικής κατάστασης. Η έμφαση δίνεται στο Ύδιο το παιγνίδι ή μάλλον στο παιγνίδι σάν κινησιακή γραφή, σάν ένα ιερογλυφικό σχεδίασμα που πρέπει να το διαβάσουμε μέσα από τις σχέσεις που έμπλέκει κατακόρυφα προς την άφηγηματική γραμμή, μέσα από το χώρο του και τον όγκο του, μέσα στην κίνησή του, σ' ότι περικλείει μέσα του. Η ιστορία της μεταπολεμικής 'Ιαπωνίας είναι κι αυτή ένας από τους χώρους του παιγνιδιού.

2) Το Θέατρο

Είναι φανερό ότι αυτός ό σκηνικός μηχανισμός δέν μπορεί να αποδώσει την άφηγούμενη ιστορία χωρίς να έπηρεάσει δομικά το φιλικό χώρο, κυρίως, στην όλότητά του, ή μια όρισμένη σκηνική οίκονομία που υπάρχει μέσα στη δεδομένη κινηματογραφική «στιγμή» της ιστορίας της σκηνογραφίας. 'Ο ά κ ρ ι τ η ρ ι α σ μ ό ς τ η ς π α ρ α π ε μ π τ ι κ ή ς σ κ η ν ή ς μέσα στον κλείσιμο του δραματικού χώρου έπφέρει ένα άποτέλεσμα μέσα στην άφηγούμενη ιστορία, άποτέλεσμα που δέν είναι μόνο ένας πνιγμός (ανάλογος με την άνάλυση, λογουχάρη, που έκανε ό Μπαζέν στο «Θέατρο και Κινηματογράφος» για τους «Τρομερούς Γονείς» του Κοκτώ), δηλαδή ένα δραματικό μονάχα άποτέλεσμα, αλλά είναι επίσης και άποτέλεσμα ενός σημαίνοντος έπικαθορισμού μέσα στο σύστημα της μυθολογίας (= το πολιτικό/σεξουαλικό απαγορευμένο που έχει ύλοποιηθή τοπογραφικά, και ή λειτουργία του είναι λογική: μās παραπέμπει σε μια τοπολογία του πόθου). Γενικότερα όμως άγγίζει τον κινηματογράφο σ' ένα σημείο - κλειδί της σκηνογραφίας του: αυτό το κλείσιμο έπαναγράφει μέσα στο φιλικό χώρο έ κ κ ε ί ν ο π ο υ δ ν τ α ς α ί σ η η τ ό σ τ ό θ έ α τ ρ ο , μ έ ν ε ι λ η σ μ ο ν η τ έ μ ε ν ο σ τ ό ν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο :

«... ή ράμπα... είναι δλοφάνερα ό άρχιτεκτονικός συμβολισμός της λογοκρισίας που μās χωρίζει από τη σκηνή... Τά ιερά τέρατα δέν θα διαβούν αυτήν την φωτεινή σελίδα, πέρα από την όποία μās φαίνονται άπρεπη και ιερόσυλα (αυτό το είδος του άνήσυχου σεβασμού που στεφανώνει ακόμα σά φωτιστέφανο το μακιγιαρισμένο ήθοποιό όταν πάμε να τον δοούμε στο καμαρίνι του)... ('Αντρέ Μπαζέν, «Θέατρο και Κινηματογράφος» (βλ. Σ.Κ., Νο 23/24-26).

(⁹) Για να κατανοήσουμε στοιχειωδώς αυτήν την έννοια πρέπει να πάρουμε υπόψη μας τη σημασία που έχει ό δρος (άναφορικό) στη σύνταξη και στην έτυμολογία του: «Τό άναφορικό είναι μια λέξη κνή στο λεξικό, αλλά πλήρης στη φράση, και γίνεται πλήρης γεμίζοντας από το νόημα της λέξης με την όποία έχει άναφορική σχέση χωρίς να σημαίνει αλλά αίτιακή έξάρτηση (κάτι «δευτερεύον» που άναπαριστά κατά κάποιον τρόπο μιά δοσμένη όντότητα) ή λέξη «άναφορά» σημαίνει έτυμολογικά μιά κίνηση διαμέσου κάποιου χώρου». «Η ά ν α φ ο ρ ι κ ή λειτουργία (που μπορούμε να τη χρησιμοποιήσουμε σά συνώνυμο της κινησιακής (gestuelle) του σημειωτικού χειμένου άποτελει τη βάση στην όποία έκτυλίσσεται μιά διαδικασία: ή σημειωτική παραγωγή, που δέν μπορούμε να τη συλλάβουμε σάν παγιωμένη και άναπαριστώμενη σημασία παρά σε δύο σημεία: την όμιλία και τη γραφή. Πριν και μετά τη φ ω ν ή και τη γ ρ α φ ή υπάρχει ή ά ν α φ ο ρ ά: ή χειρονομία (κίνηση) που δ ε ί χ ν ε ι και θεμελιώνει τις σ χ έ σ ε ι ς και καταργεί τη όντότητες». Τζ. Κρίστεθα, στο «Σημειωτική» éd. Seuil.



Μ' άλλα λόγια, αν αυτή η φωτολογική «λογοκρισία» αποτελεί την έγγραφη του ότι «θέατρο χωρίς άνθρωπο δεν μπορεί να νοηθεί» (έκφραση που χωρίς αμφιβολία χρειάζεται να την έπεξεργαστούμε με ύλιστικούς θρους), αντίθετα όμως, κι εδώ είναι που παρεμβαίνει δλη ή δύναμη της παραπεμπτικής ψευδαίσθησης, η αν θέλουμε, της «έντύπωσης πραγματικότητας»:

«το κινηματογραφικό δράμα μπορεί να δοθεί χωρίς ήθοποιούς. Μια πόρτα που χτυπάει, ξνα φύλλο στον άνεμο, τὰ κύματα που γλύφουν την άμουδιά, μπορούν ν' αποκτήσουν δραματική δύναμη... Σ' αυτό πρέπει να δοῦμε μιὰ από τις συνέπειες του φωτογραφικού ρεαλισμού... Για τὸ μάτι τῆς κάμερα τὰ δραματικά αἴτια καὶ ἀποτελέσματα δὲν ἔχουν πᾶ ὑλικά ὄρια. Μὲ τὴν κάμερα τὸ δράμα ἀπαλλάχτηκε ἀπὸ κάθε χρονικὸ καὶ χωρικὸ περιορισμό... Ἐἴτε εἶναι παιχνίδι, εἴτε τελετή, τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν οὐσία του δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴ φύση, γιατί κινδυνεύει νὰ διαλυθεῖ μέσα τῆς καὶ νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει... Τὸ κοστουμι, ἡ μάσκα ἢ τὸ μακιγιάζ, τὸ στυλ τῆς γλώσσας, ἡ ράμπα, συντελοῦν λίγο - πολὺ σ' αὐτὴν τὴ διάκριση, ἀλλὰ τὸ πᾶν προφανὲς σημάδι τῆς εἶναι ἡ σκηνή, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ὁποίας ἔχει πάρει πολλὲς μορφὲς χωρὶς ὅμως νὰ πάψει νὰ προσδιορίζει ἕναν προνομιακὸ χώρο πραγματικὰ ἢ δυνάμει ἑξέχωρο ἀπὸ τὴ φύση... Στὸν

κινηματογράφο εἶναι διαφορετικὰ γιατί ἀρχὴ του εἶναι ν' ἀρνιέται σύνορα στὴ δράση. Ἡ ἔννοια δραματικὸς χώρος εἶναι ὄχι μόνο ξένη ἀλλὰ κι ἔρχεται σὲ ἀντίφαση οὐσιαστικὴ μὲ τὴν ἔννοια τῆς ὀθόνης. Ἡ ὀθόνη δὲν εἶναι ξνα κάδρο σὰν τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα, ἀλλὰ ἕνα ἄ ν ο ι γ μ α πὸ δὲν ἀφήνει νὰ βλέπουμε παρὰ ἕνα μόνο μέρος τοῦ ἐπεισοδίου. "Ὅταν ἕνα πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς κάμερα, παραδεχόμεστε ὅτι φεύγει ἀπὸ τὸ ὀπτικὸ πεδίο, ἀλλὰ συνεχίζει νὰ ὑπάρχει μὲ τὴν ἴδια μορφή σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ντεκὸρ πὸν μᾶς εἶναι κρυμμένο. Ἡ ὀθόνη δὲν ἔχει παρασκήνια, καὶ δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει χωρὶς ἔτσι νὰ καταστρέψει τὴν ἰδ ἰ ὀ τ ὀ π η ἑ κ ε ἰ ν η ψ ε υ δ α ἰ σ θ ἡ σ η π ο ὗ μ ο ν ἄ χ α α ὕ τ ἡ δ η μ ἰ ο υ ρ γ ε ἰ (ἡ ὑπογράμμιση δική μας) καὶ πὸν συνίσταται στὸ ὅτι κάνει ἕνα ρεβόλβερ ἢ ἕνα πρόσωπο κέντρο τοῦ σύμπαντος. Ἐντίθετα ἀπὸ τὸ χώρο τῆς σκηνῆς, ὁ χώρος τῆς ὀθόνης εἶναι φυγόκεντρος. (Ἐντρε Μπαζέν, στὸ παραπάνω).

Βλέπουμε καλὰ τί κριτικὴ μπορεί νὰ γίνει σ' αὐτὸ τὸ κείμενο: παραγνωρίζει συστηματικὰ τὸν ἱστορικό - ἰδεολογικό χαρακτῆρα τῶν δομῶν καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων πὸν περιγράφει. Ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς παραγνώρισης (πὸν προφανῶς ὀφείλεται στὸ φαινομενολογικὸ μοντέλο τῆς μεθόδου τοῦ Μπαζέν), αὐτὸ τὸ κείμενο εἶναι τελο-

λογικό, παρόλο που φαινομενικά δίνει την έντυπωση μιάς καθαρής περιγραφής δομών. Για την άκριβεια, επαναλαμβάνει με θεωρητικούς όρους την κοινότητα αντίληψη της σχέσης θεάτρου/κινηματογράφου έτσι όπως άρθρώνεται πάνω στο θέμα της σ κ η ν η ς. Πραγματικά, σ' αυτήν την τεχνολογικό τύπου σκηνοθετών (πρβλ. τις δηλώσεις του Γουέλλες που είναι το πρότυπο του ανθρώπου που από το θέατρο π έ ρ α σ ε (με τη χειρωνακική έννοια του όρου) στον κινηματογράφο) και η όπτική των κινηματογράφοφιλων και του «μεγάλου κοινού», ο κινηματογράφος νοείται σαν η σύνθεση - υπέρβαση του θεάτρου — όπως ανάλογα συμβαίνει στη μεταφυσική που κάνει την έννοια να είναι η σύνθεση - υπέρβαση της μεταφοράς: κι αυτό με μιὰ διπλή διαδικασία φ θ ο ρ ᾶ ς «σβήνοντας με τη συνεχή τριβή, απομυζώντας, κονιορτοποιώντας, αλλά και με το έπιπλέον προϊόν τών κεφαλαίων, την ανταλλαγή, που όχι μόνο δεν συντελεί στο να καθεί το άρχικό κεφάλαιο άλλ' αντίθετα στο να καρποφορεί ό άρχικός πλούτος του, που θ' αύξαινε την έπιπορφή του με τη μορφή της προσόδου, της αύξησης του κέρδους, της γλωσσικής υπεραξίας, ενώ οι δυο ιστορίες νοήματος παραμένουν άσυμβίβαστες»¹⁰ (Ζάκ Ντερριντά, «Η λευκή μυθολογία»). Σβήσιμο, έδω, θάταν τόν σβήσιμο της «άρχαϊκής» θεατρικής μηχανής, της τόσο όρατης λειτουργίας της και του τόσο κοπαστικού μηχανισμού της, τών περιορισμών που βάζει στη σκηνή της όσον άφορά τις απαιτήσεις της άναπαράστασης μέσα στην οίκονομία τών βιομηχανικών κοινωνιών (άσθενική δύναμη άναπαράστασης, άναπαγωγής και διανομής). Έκείνο που καταργεί μ' αυτόν τόν τρόπο ή φιλική έπαφάνεια είναι χωρίς άμφιβολία ή θεατρική «παρουσία», τό γεγονός ότι σκηνή και κοινό βρίσκονται κοντά, τό ένα από τή μιὰ και τό άλλο από τήν άλλη μεριά της ράμπας, ή ταυτόχρονη παρουσία τους μέσα σ' ένα χώρο όπου ή φωνή είναι σέ θέση να τόν καλύψει και ή χειρονομία να είδωθεί. Αυτό που

ονομάζουμε «έντυπωση πραγματικότητας» («impression de réalité») στον κινηματογράφο δεν είναι τίποτε άλλο από τήν παραπειμπτική υπεραξία (τόν κινηματογράφο δεν κερδίζουμε σέ νόημα, σέ σημαίνόμενο, αλλά σέ παραπέμπον, σέ «πραγματικό» αυτό, βέβαια, άν δεχτούμε τις λέξεις όπως τις δέχεται ή ιδεολογία που ύποστηρίζει τό τυχαίο τού σημαίνοντος), πράγμα που πηγάζει από τό σβήσιμο, δηλαδή ά π ό τ ή ν κ α τ ά ρ γ η σ η τ ὶ ν ό ρ ῖ ω ν της θεατρικής σκηνής από τήν κινηματογραφική μηχανή. Μπορούμε να άποτολιμήσουμε τήν άποψη ότι όλη εκείνη ή τεχνική του άμερικάνικου κινηματογράφου μπήκε σέ λειτουργία μόνο και μόνο για να ύποβοηθήσει σ' αυτήν τή διεργασία έξομάλυνσης μέσα στον παραπειμπτικό χώρο μις δραματοουργίας που κληρονομήθηκε από ένα λιγότερο ρευστό σύστημα: άν όχι, τότε ή άναγκαιότητα της έπιβλήθηκε «με φυσικό τρόπο», σαν κάτι που άνεκαθεν ήταν ό προσορισμός του κινηματογράφου. Όπωσδήποτε αυτή ή «έντυπωση πραγματικότητας» είναι έπίσης και, σέ σχέση με τό θεατρικό χώρο, τό ναρκισστικό άντιστάθμισμα μις άπώλειας δυνάμεων, γραφής, και της αισθητικής άποτύπωσης τού σημαίνοντος, γιατί, μέσα σ' αυτήν τήν ιστορία της κυριαρχίας της σκηνής και της άπώθησης της εργασίας της, της φθοράς και του άποκρωματισμού, «ύπάρχει ένα σημαίνον —τό λοντάνι που δείχνει τα δόντια του γρυλλίζοντας κι ό άκακος γρυλλισμός του χρησιμεύει σαν έπικέτα στα γερασμένα ιδανικά της Μέτρο Γκόλντγουϊν, ενώ ό τρομερός του βρυχηθμός, που δεν παύει να προξενεί φρίκη σ' αυτούς που κάθησαν στη ζούγκλα, μαρτυρά καλύτερα πώς ή ρίζα της χρησιμοποίησής του ήταν να παράγει νόημα». (Λακάν, Γραπτά, σ. 705).

Οι έντυπώσεις «θεάτρου» στα μοντέρνα φίλμ («Όσιμα, Στρώουμπ, Γκοντάρ...») είναι τό σύμπτωμα μις κρίσης της σκηνοθεσίας, της τοποθέτησης στο χώρο, ή μάλλον τών ιδεολογικών ύποστηριγμάτων τους. Τό «θέατρο» θάταν για

(10) Στη «Λευκή Μυθολογία» που έχει υπότιτλο «ή μεταφορά μέσα στο φιλοσοφικό κείμενο», ό Ζάκ Ντερριντά μελετάει τή κρίση της μεταφοράς σά λεκτικού σχήματος μέσα στους λόγους της μεταφυσικής εξετάζοντας τό μυθιστόρημα του 'Ανατόλ Φράνς «ό κήπος του 'Επίκουρου»: οι όπαδοί της μεταφυσικής μοιάζουν μ' εκείνους τούς ανθρώπους οι όποιοι θά έσθηναν, θά εξαφάνιζαν, με τήν τριβή, τις φυγοδρες και τούς άριθμούς που είναι χαραγμένα πάνω στα νομίσματα, ώστε να μπορούν να ίσχυριστούν ότι αυτά δεν έχουν έθνηκότητα, ότι βρίσκονται εκτός χώρου και χρόνου και ότι ή άξία τους είναι άνεκτήμητη. Θάχαμε περάσει ίτσι άπ' τό φυσικό στο μεταφυσικό. "Αρα ύπάρχει μιὰ πρωταρχική εικόνα ή όποια κατοπινά κάνει τήν άρχαικότητα της και έπενδύεται μέσα σέ μιὰ νέα άξία - σημασία, μ' άλλα λόγια ύπάρχει ένα άρχικό κ ε φ ά λ α ι ο ένα φυσικό πλούτος, ό όποιος θ' άναπληρωθεί από ένα άλλο κεφάλαιο, από μιὰ νοηματική υπεραξία δηλαδή από τήν καινούργια μεταφυσική έννοια. 'Η μεταφυσική λοιπόν χρησιμοποεί τή μεταφορά σαν μέσο για να κατασκευάσει τις έννοιες της: άν όμως ψάξουμε

πίσω άπ' αυτές θα μπορούσαμε να βρούμε τήν άρχετυπική και μυθολογική έννοια άπ' τήν όποία πηγάζει ή μεταφυσική έννοια: «κάθε έκφραση μις άφηρημένης ιδέας δεν είναι παρά μιὰ άλληγορία. Κατά παράδοξη τύχη αυτοί οι μεταφυσικοί που νομίζουν ότι έξφυγαν άπ' τόν κόσμο τών φαινομένων είναι άναγκασιμένοι να ζουν διαρκώς μέσα στην άλληγορία, Θυμμένοι ποιητές, άποκρωματίζουν τούς άρχαίους μύθους και δεν είναι παρά συλλέκτες μύθων. Καταγίνονται με μιὰ λευκή μυθολογία» ('Ανατόλ Φράνς). 'Η μεταφυσική, λευκή μυθολογία, έξάλειψε από μόνη της τήν άρχαϊκή σκηνή που τήν παρήγαγε μέσω της μεταφοράς: άρα ή έννοια είναι ή σύνθεση - υπέρβαση (Aufhebung) της μεταφοράς. Τό πρόβλημα για τόν Ντερριντά δεν είναι έν τούτοις να ανακαλύψουμε τις άρχέγονες εικόνες γιατί αυτό είναι άδύνατο να πραγματοποιηθεί δικως τή χρήση της άποφευκταίας μεταφοράς. Αντίθετα, πρέπει να επανεγγράψουμε με άλλο τρόπο και μέσο σ' ένα έτερογενές πεδίο τό μεταφυσικό σχήματα ώστε ή άποδιάρθρωση τους να καταστεί δυνατή με τόν άποτελεσματικότερο τρόπο. (Σημ. Ν.Α.)

τὸν κινηματογράφο ἢ πιθανότητα τῆς ξαναγέννησης τοῦ σημαίνοντος». Καὶ στὴν «Τελετὴ» (ἀπ' τὴν ὁποία μόνο φαινομενικὰ ἔχουμε ἀπομακρυνθεὶ τὸσην ὥρα) θ' ἀντιποικουθεύει μὲ τὴν τοποθέτηση ἐνὸς κλεισίματος πάνω στὴ φιλικὴ σκηνὴ μὲ τὸν στοιχειωδέστερο μηχανισμό ἀπ' ὅπου θὰ μπορούσε νὰ ξεκινήσει ἡ γραφὴ αὐτῆς τῆς πιθανότητας. Ἡ εὐφορικὴ πίστη στὴ δύναμη τοῦ κινηματογράφου νὰ «σκηνοθετεῖ τὸ φανταστικὸ σὲ σημεῖο πού δὲν εἶχε ποτὲ ξαναγίνει» (μὲ κίνδυνο νὰ θυσιάσει σ' αὐτὸ τὸ συμβολικόν¹¹), θὰ βρισκόταν λοιπὸν σὲ παραφωνία μὲ τὴν ἐπιστροφή σ' ἕνα ὄριον πού θὰ ἐπέβαλλε νὰ ριψοκινδυνεύουμε τὸ ξεπερασμά του. Καὶ κάθε τέτοια προσπάθεια θὰ θεωρεῖτο σὰν ἀπομάκρυνση (σὲ σχέση μὲ τοὺς ἀποδεκτοὺς φιλικούς κώδικες), σὰν διαστροφή, σὰν ἐπικίνδυνο πλεόνασμα καὶ θὰ λειτουργοῦσε κατὰ κάποιον τρόπο σὰν ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου. Ἔτσι, κάθε ἐντύπωση «θεάτρου», ἀπέναντι σὲ μιὰ κάποια ἐννοία τοῦ «κινηματογράφου», θὰ θεωρεῖτο σὰν ἐλάττωμα ἢ καὶ σὰν περίσσεια.

Τὸ ἐνδιαφέρον στὴ δουλειὰ τοῦ Ὄσιμα, στὴ στρατηγικὴ του, εἶναι ὅτι ὑπολόγισε αὐτὴ τὴ «θεατρικὴ» περίσσεια τῆς ἀφηγοῦμενης ἱστορίας μὲ τέτοιον τρόπο πού νὰ μὴν ξεχωρίζει ἀπ' αὐτὴν σὰν περιττολογικὸς κώδικας (πράγμα πού συμβαίνει μὲ τὸ τελευταῖο φιλμ τοῦ Κουροσάβα «Ντοντεοκάντεν», ὅπου τὸ χρώμα, τὸ μακιγιάζ, ἡ κίνηση κλπ., ὑπεισέρχεται μονάχα σὰν ἕνας ὑπερτονισμὸς τῆς ἐκφραστικότητος πού ὀδηγεῖ στὸν «ἐξπρεσσιονισμό» — πού ἡ ρητορικὴ του εἶναι ἀποδεκτὴ— δηλ. σὲ μιὰ ἥδη ἐκφραστικὴ ἀφήγηση, ἔκοντὰς τῆς δώσει τὴ διάταξη ἐνὸς μωσαϊκοῦ), ἀλλά, ἀντίθετα, τὴν χρησιμοποίησε γιὰ νὰ παίξει διαλεκτικὰ (διαλογικὰ) μέσα στὸ ἀφη-

γηματικὸ πλέγμα, γιὰ νὰ ἀνατρέψει τὴν «συνταγματικὴ» του συναρμολότηση.

Ἡ «θεατρικότητα» τῆς «Τελετῆς» ἀποτελεῖ ἐνεργητικὸ τμήμα τῆς ἀφήγησης, πράγμα πού δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι ἔχει ὑποταχθεῖ σ' αὐτὴν, ἀν προσδιορίσουμε ὅτι λέγοντας ἀφήγηση ἐννοοῦμε —παίρνοντας ὑπόψη μας τὴν δυνατότητα φιλικῆς ἀπεικόνισης καὶ τὴν τεχνικὴ «σύνθεση-ὑπέρβαση» πού ἀναφέραμε πρὸ πάνω— ἕνα ἀποτελεσματικὸν γραφῆς πού κατὰ τὴν προέλευσίν του συνδέεται μὲ τὸ «θέατρο» καὶ πού δὲν μπορεῖ νὰ κάνει χωρὶς σκηνοθεσία. Ἡ διάσταση τῆς ἀφήγησης, τῆς «διήγησης», ἢ ἡ ἔκθεση τοῦ νοήματος μέσα στὴν τυχαίότητα καὶ τὴν ἀπόκρυψη τοῦ σημαίνοντος, ἀποτελεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή τοῦ θεάτρου, πού ἡ κυριάρχισή του ρύθμισε τὸν μηχανισμό τῆς, ἔτσι ὥστε ὀλόκληρη ἡ παραγωγή νὰ ἔχει στραφῆ πρὸς τὴ μεριά τοῦ «θέματος» ἢ τῆς Ὀμιλίας, πράγμα πού στὰ ἑλληνικὰ λέγεται μὲ μιὰ μόνη λέξη «λόγος». Στὸν πολιτισμὸ μας, λοιπὸν, ὑπάρχουν δύο θέατρα: ἕνα θέατρο τῆς κίνησης (χειρονομίας, geste) πού ἔχει καταπέσει, κι ἕνα θέατρο τῆς ὀμιλίας, πού κυριαρχεῖ. Καὶ δροῦν τὸ ἕνα ἐναντία στὸ ἄλλο, μέσα στὸν κινηματογραφικὸ κῶρο. Πρέπει ν' ἀποδώσουμε στὴν τύχη τὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἡ ἀντίφαση εἶναι ἰδιαίτερα δυναμικὴ στὴν Ἰαπωνία, στὴν ἀνατολὴ τοῦ πολιτισμοῦ μας;

3) Ἡ ἀφηγοῦμενη ἱστορία

Πρέπει λοιπὸν νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἀφηγοῦμενη ἱστορία. Στὴν «Τελετὴ» πρόκειται γιὰ μιὰ ἀφήγηση, μὲ τὸ πλῆρες νόημα τῆς λέξης, μ' ἕναν ἀφηγητὴ, τὸν Μασοῦ, πού τὸ ὄνομά του στὰ κινέζικα σημαίνει, ἢ γράφεται μὲ τοὺς κινέζικους χαρακτήρες, «ἄνθρωπος ἀπὸ τὴν Μαντζουρία», πράγμα πού μᾶς ἐπιτρέπει νὰ βροῦμε τὴν προέλευση αὐτῆς τῆς ἀφήγησης μέσα στὴ χαμένη αἰτία τῆς: τὴ γῆ τῆς Μαντζουρίας, σημαῖνον τοῦ ἰαπωνικοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καὶ χαμένο ἀντικείμενο, πραγματικὰ χαμένο γ' αὐτόν, ἀφοῦ τὸ φιλμ χρονολογικὰ ἀρχίζει, καὶ θρῖσκεται διαθρονωμένο, συστημιακὰ, πάνω σ' αὐτὸν τὸν πραγματικὸ πολιτικὸ εὐνοχισμό, μὲ τὸ τέλος τοῦ πολέμου, πού ἔχει ἀναδιπλασιασθεῖ στὴν «ἔξω τοῦ μυθεύματος» αὐτοκτονία τοῦ Κανισίρο, πατέρα τοῦ ἀφηγητῆ, αὐτοκτονία πού εἶναι καθορισμένη ἀπὸ τὴν παρὰ τῆς τοῦ Αὐτοκράτορα ἀπὸ τὴν θεϊκὴν τοῦ ιδιότητα. Βλέπουμε ὅτι ἡ πηγὴ πού ἐξετάζουμε δὲν εἶναι πολὺ ἀπλή. Εἶναι μιὰ ἐστία ἐπικαθορισμοῦ, κι ἄλλο τόσο διασπορὰ τῆς μυθοπλασίας. Ταυτόχρονα βλέπουμε νὰ διαγράφεται ἀμέσως ἡ οἰδιπόδεια δομὴ τῆς, ἀπ' ὅπου καὶ πηγάζει ὁ ρόλος τοῦ ἀφηγητῆ: «Ὁ γιός, δηλαδὴ ὁ ἀφηγητῆς (καὶ ἴσως τὸ νὰ ἀφηγεῖται κάποιος εἶναι σὰν νὰ μπαίνει αὐτόματα στὴ θέση τοῦ αἰμομικτοῦντος

(11) Στὴν περίπτωσή αὐτὴ τὸ συμβολικὸ ἀντίθετα πρὸς τὴν τρίτη τοπικὴ τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας, τὸ φανταστικόν. Τὸ φανταστικὸ σύμφωνα μὲ τὸν Λακάν εἶναι ἕνας τόπος παραγνώρισης τοῦ ἐαυτοῦ τὴ στιγμή πού ἀναλαμβάνει νὰ πεῖ καὶ νὰ γεμίσει τὸ ἐγώ του: παραγνώριση ἀπ' τὸ ὑποκείμενο τῶν πραγματικῶν τοῦ ὄρων, παραμόρφωσή τους. Ἄν σὲ σινεμά γενικὰ τὸ πραγματικὸ εἶναι τὸ ἀναπαριστώμενο, τὸ συμβολικὸ ἀποδίδεται μὲ τὴ συμβολικὴ γραφὴ (γραφὴ τοῦ πόθου καὶ τοῦ ἀσυνείδητου), ἢ ὅποια κατὰ κάποιον τρόπο «σκάβει» τὸ ἀναπαριστώμενο, συμπυκνώνει τὴς ποιότητές του σ' ἕνα ἄλλο μὴ - ἀναπαριστατικὸ ἐπίπεδο: τὸ συμβολικὸ καταστρέφει κι ὑπονομεύει τὴν ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας, προκαλεῖ «τρύπες» στὴν ἀνάγνωση τοῦ φιλμ (βλ. τὶς ταινίες τοῦ Μπουγιούελ). Σ' ὁποιαδήποτε ἄλλη περίπτωσιν κινδυνεύουμε νὰ πέσουμε στὴν κλασικὴ ἀντίθεση πραγματικόν - φανταστικόν ὅπου τὸ τελευταῖον δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐντύπωση ὄντιον, εὐφορία πού προέρχεται ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση «κάθε φαντασίας», δηλαδὴ κάθε φαντάσματος τὸ ὅποιο ἀντιπροσωπεύει τὸ ναρκισσοεικὸν πόθος τοῦ θεατῆ νὰ δεῖ στὴν ὁθόνη τὶς ἀπωθημένες του ἐπιθυμίες. Παραδείγματα κινηματογραφιστῶν πού «σκηνοθετοῦν τὸ φανταστικόν» εἶναι ὁ Φελλίνι, ὁ Ρεναι («Μαρίενμαντ»), ἡ Βαρντά: σ' αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει κἀν ἡ ὑπόψια τῆς ὀρθῆς λειτουργίας τῆς συμβολικῆς γραφῆς.



γιοῦ)...» (Σολλέρς, Ἡ ἀδύνατη ἀφήγηση, σὺν Λογικῆς (Logiques), σ. 161). Ἡ αὐτοκτονία, δηλ. ἡ δολοφονία τοῦ Πατέρα (καὶ ἀπὸ τοὺς ἔξη θανάτους τῆς ἱστορίας, ὅλοι δίνουν μιὰ ἐντύπωση ἐπανάληψης αὐτοῦ τοῦ πρωταρχικοῦ θανάτου, καὶ δυό, ὁ θάνατος τῆς Σετσούκο καὶ τοῦ Ταντάσι ἀφήνουν ἐκκενρῆ τὴν παθανότητα τοῦ φόνου καὶ τῆς αὐτοκτονίας), καλεῖ τὸ δομικὸ τῆς συμπλήρωμα, τὴν αἰμομιξία.

Τὸ ὅτι αὐτὴ ἡ αἰμομιξία ἔχει μετατεθεῖ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ Μασοῦ στὸ πρόσωπο τοῦ Τερουμίσι εἶναι ἕνα ἀπλὸς ἐλιγμὸς τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας (καὶ ποτὲ δὲν ἔγινε πρὸ ἐπαδέξις). Ἐξάλλου, καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι λιγότερο σοβαρό, ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία εἶναι οἰδιπόδεια καὶ ἀπὸ θεατρικῆ ἐπίσης ἀποψη, δντας ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη μιὰ πολιτικῆ ἐξιστόρηση—πράγμα πού ξεχνιέται ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση: ἡ πανούκλα τῶν Θηβῶν δὲν εἶναι ὑπόθεση τοῦ σέξ, εἶναι ἡ ἄλλη σκηνὴ τοῦ οἰδιποδείου δράματος, πού ἡ σημασία του (ὅπως μπορούμε νὰ τὴ διαβάσουμε μὲ τὴ βοήθεια τῆς Φαρμακείας τοῦ Πλάτωνα, τοῦ Ζὰκ Ντερριντά, πάνω στὴ λέξη «φάρμακός»), εἶναι καθαρὰ οἰκονομική.

Ἄν ἡ ὕλική σκηνὴ ὅπου παίζεται ἡ μυθοπλασία, ἡ σκηνὴ τῶν τελετουργιῶν, διαλύει τὴν παραπεμπτικὴ ψευδαίσθηση καὶ ἐξαντλεῖ τὸ παραπέμπον μέσα σ' ἕνα συμβολικὸ κῶρο (κατὰ γράμμα: ἡ σκηνὴ πού ὁ Μασοῦ κἀσει τὰ σύνεργα τοῦ μπαιτζ-μπῶλ μετὰ τὸ ξενούχτισμα τῆς νε-

κρῆς μητέρας του, ὅπου ἐγγράφεται σὺν σημαῖνον καὶ ὄχι σὺν καταδήλωσι), ἀντίστροφα ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία χωρίζει τὴ σκηνὴ στρώματα, τὴ σημαδεύει μὲ ἕνα δομικὸ ἐλάττωμα πού, μέσα στὸ σύστημα, ἐπικαθορίζει τὴν αἰμομικτικὴ πορεία τῆς ἀφήγησης καὶ ἐπιβάλλει τὸ φλὰς-μπὰκ: πράγματι, ἡ σκηνὴ τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας ἔχει χωριστεῖ σὲ δυὸ τόπους, πού εἶναι ἐπίσης καὶ δύο «χρόνοι», ἡ Μαντζουρία καὶ τὸ πατρικὸ σπίτι (=μετωνυμία τῆς μεταπολεμικῆς Ἰαπωνίας, ὅπως καὶ ὁ τόπος γέννησης τοῦ Μασοῦ, εἶναι ἡ μεταφορὰ τῆς προπολεμικῆς ἰμπεριαλιστικῆς Ἰαπωνίας). Ὁ χωρισμὸς αὐτὸς ἔχει ἐγγραφεῖ κυριολεκτικὰ μὲσα στὸν ἴδιο τὸν ἀφηγητῆ, πού αὐτὸς καὶ ἡ μητέρα του ἔθασαν ζωντανὸν τὸν μικρὸ του ἀδελφὸ κατὰ τὴ φυγὴ τους ἀπὸ τὴ Μαντζουρία: ἔτσι, στὴ μητρικὴ γῆ, εἶχε μείνει ἕνα μέρος τοῦ Μασοῦ πού κυριολεκτικὰ (ὅλα εἶναι κυριολεκτικὰ σ' αὐτὸ τὸ φίλμ), δὲν παύει οὔτε στιγμὴ ν' ἀκούει (καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἄλλωστε, δὲν μπορεῖ νὰ διαπράξει τὴν αἰμομιξία, μ' ἄλλα λόγια τὴν παραβίαση αὐτῆς τῆς οἰκονομίας τῆς σημαδεμένης μ' ἕνα ἐλάττωμα πού γεννᾷ ἕνα ἐπικίνδυνο παραπλήρωμα).

Ἔτσι, ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία παράγεται μὲ φλὰς-μπὰκ πού καθένα τους ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν τραυματικὴ ἐμπειρία κάποιας ἀποφασιστικῆς ἡμερομηνίας τῆς μεταπολεμικῆς πολιτικῆς ἱστορίας τῆς Ἰαπωνίας, μὲ φόντο τὸ ὑπερπρόντιο ταξίδι

ανάμεσα σε δύο τόπους, διαδρομή που επαναλαμβάνει το πρώτο ταξίδι, της φυγής από τη Μαντζουρία. Αυτή η επανάληψη μετασχηματίζει πολιτικά το νόημα του: η αυτοκτονία του Τερουμίσι είναι η θεληματική καταστροφή της οικογένειας και της επεξεύρησης Σακουράντα¹², ή συμβολική πράξη καταστροφής του ιαπωνικού νεοϊμπεριαλισμού. Το «νησί» όπου συμβαίνει αυτή η αυτοκτονία είναι το μυθικό «έκτος» της νεοϊμπεριαλιστικής κοινωνίας, και το τέλος του μύθου όπου ρχώνει η μυθοπλασία, χωρίς να εγγράφει το ιστορικό «έκτος» των επαναστατικών δυνάμεων που, πράγματι ή δυνάμει, θα καταστρέψουν το σύστημά της (σ' αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να ψέσουμε τον "Όσιμα για ένα κάποιο ναρκισσόμο της ιαπωνικότητας που απειλεί το κείμενο των ταινιών του).

Τέλος, αν αναφερθούμε στον συγχρόνικο πίνακα της οικογένειας Σακουράντα (βλ. το σχήμα), θα παρατηρήσουμε πώς η κενή θέση που βρίσκεται στο κέντρο του, η θέση του νεκρού, του Κανισίρο, άρθρώνει ένα κύκλωμα από γενεαλογικές και σεξουαλικές (βλ. τις διακεκομμένες γραμμές) σχέσεις. Η ιστορικο-πολιτική σημασία του θανάτου του Κανισίρο, που η μυθοπλασία την επαναλαμβάνει και την μεταθέτει, είναι ταυτόχρονα η διάσταση της απώθησης εκείνου που αποτελεί σημάδι αναποφασιστικότητας σ' αυτόν το θάνατο και που υποκοιτίζει τη θέση της μητέρας (θέση που στο σχήμα έχει ψεύτικα διαιρεθεί σε δύο, άλλο ένα αποτέλεσμα του χωρο-χρονικού στρωματομοίου της αφηγούμενης ιστορίας). Έτσι, το φιλμ έχει τη δομή αστυνομικού αίνιγματος, στο οποίο όμως, αντίθετα απ' αυτό που συμβαίνει στον «Ιερόσυλο Ήρωα», π.χ., ο θεατής δεν έχει ποτέ την εύκαρφα ν' αναρωτηθεί ποιά είναι η μητέρα του Τερουμίσι. Είναι εκπληκτικό ότι σ' αυτό το φιλμ που όλη του η σκηνοθεσία είναι συνάρτηση της αίμομιξίας, αίμομιξίας που «βλέπουμε» κιόλας, και που χωρίς αυτή μένουν όριστικά άκατανόητα και οι πράξεις και οι λόγοι των ήρώων, αυτή η κεντρική πράξη δεν μπορεί παρά να μείνει άγνωστη για τον θεατή που θα προσκολιόταν στο δραματικό μέρος της μυθοπλασίας. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα: στη σκηνή όπου ανακαλύπτεται το πτώμα της Σετσούκο, η ύποψια που μας μεταδίδει ο Μασούο στην αφήγησή του σχετικά με τον παππού του Καζουόμι (άφου προηγουμένως μας άφησε να εννοήσουμε δ-

τι ο πιθανός δολοφόνος μπορεί να ήταν ο Ταντάσι), δεν μας εξηγείται ποτέ περισσότερο. Και δεν θα εξηγηθούν καθόλου αν ο Μασούο δεν αναρωτιόταν συνειδητά ή άσυνειδητα (το διάστημα που μεσολαβεί στην αφήγηση ανάμεσα στο περιστατικό και τη στιγμή που το λέει δεν μας επιτρέπει να το προσδιορίσουμε), για το τι μπορεί να ξέρει ο Καζουόμι (αν, δηλ., ξέρει ότι η Σετσούκο πριν τέσσερα χρόνια, στην προηγούμενη τελετή, στην κηδεία της μητέρας του Μασούο, κοιμήθηκε με τον Τερουμίσι, που αργότερα θα μάθουμε ότι ήταν γιός του Καζουόμι —άλλ' αυτό δεν λέγεται παρά κασματικά και με μεγάλο έλιγμο από την ίδια την Σετσούκο. Κι άκομη, δεν θα είχαμε κανένα τρόπο να το μαντέψουμε αν η Ριτσούκο, η κόρη της Σετσούκο, δεν είχε πει στον Μασούο, τον Τερουμίσι και τον Ταντάσι, για την έπιθυμία της μητέρας της να πεθάνει, κι αν, τέλος, ο Μασούο δεν αναλογιζόταν δυνατά ότι αυτή η έπιθυμία της να πεθάνει ήταν συνδεδεμένη μ' αυτό που είχε συμβεί πριν τέσσερα χρόνια).

Έτσι, η αίμομιξία και η επικύρωσή της (ή το μέτρημά της) με τον θάνατο μετατοπίζει ένα ολόκληρο δίκτυο από εικασίες, νύξεις και απηκίσεις, που η λαβυρινθική άντανάκλαση της μιας μέσα στην άλλη συγκροτεί την αφηγούμενη ιστορία, και που η έξιστόρησή τους είναι ένας λαβύρινθος προορισμένος να προκαλέσει αλλά και να παραπλανήσει την ανάγνωση (είναι ο λαβύρινθος των ιερογλυφικών για τον όποιο μιλά ο Χέγκελ στην Αισθητική). Ο Μασούο, ο αφηγητής, είναι ένας αναπερκής αναγνώστης που εγγράφει τη θέση του θεατή. Κι αυτό γιατί, γι' άκομη μια φορά, η αφήγηση λειτουργεί σαν δόλωμα, και σύμφωνα με την ίδια άρχη όπως και στο «Νεαρός Κορ Λίνκολν»: *θ λ ε π ο υ μ ε τ ά π ά ν τ α á λ λ á δ é ν ξ é ρ ο υ μ ε ú π ο τ α*. Άκριβώς μέσα σ' αυτήν την ενεργητική διαφορά ανάμεσα στο να βλέπεις και να ξέρεις οργανώνεται ο χώρος της σκηνής και η σκηνή ξεπερνά με το σύστημά της, δηλ. με τη συνταξή της, το σύστημα της διήγησης.

Η διαφορά από το φιλμ του Φόρντ είναι ότι εκείνο τοποθετεί στη θέση του θεατή ένα αναγνώστη (τον Λίνκολν) που με την ιδιοφυΐα του εξηγεί τα πάντα, έπισημαίνει τις αίτιες. Άναγνωση ιδεαλιστική που προκύπτει από τη μαντεία και θέτει το *π α ι χ ν υ δ ι* της έρμηνείας, της γραφής, κάτω από το Λόγο του Πατέρα.

Ενώ, αντίθετα, στην *Τ ε λ ε τ ή* όπου ο Πατέρας είναι δυο φορές νεκρός, δεν θα μάθουμε τίποτε —παρά χάρη σ' ένα παραπλήρωμα γραφής. Κι άφου δεν άρκούμαστε, όπως οι περισσότεροι κριτικοί μας, στη «σύγχυση των συναιθημάτων», άπαντάμε σ' αυτό που μας παρακινεί το φιλμ: «να γράψουμε αυτήν την ανάγνωση και να διατυπώσουμε αυτό που έκείνη διατυπώνει.

(12) Το καταλιστικό συγκρότημα που έπικεφαλής του είναι ο Καζουόμι είναι σήγουρα τύπου «ζαϊμπάτσου». Όπως λέει ο Σ. Σαταίν: «Οι ζαϊμπάτσου ή «κρηματικές κάστες» ήταν οικογενειακές ομάδες που τα μέλη τους κατείχαν την πλειονότητα των μετοχών μιας εταιρίας που έλεγχε μια μεγάλη άλυσιδα επεξεύσεων. Το κέντρο βάρους αυτού του συγκροτήματος ήταν η τράπεζα της ομάδας που έφερε τα διακριτικά της οικογενειακής κάστας... Στις παραμονές του Β' παγκοσμίου πολέμου, έλέγχανε τις μισές κρηματιστικές εταιρίες. Οι πηγές τους ήταν οικίκες έλλά πάντοτε δεμένες με την κυβερνητική πολιτική. Οι ζαϊμπάτσου ύπηρξαν οι πρώτοι ύπαιθιοι και οι πρώτοι εύνοημένοι του μιλιταρισμού» (Σ.τ.Σ.)

Γιά τόν τελετουργικό ρόλο τῆς ἀναπαράστασης στὶς εἰκαστικές τέχνες

Ὁ τελετουργικός ρόλος τῆς ἀναπαράστασης (ἐνα ἀπ' τὰ κεντρικά προβλήματα τῆς «Τελετῆς») ἤδη εἶχε ἐπισημανθεῖ ἀπ' τὸν Ἀντρέ Μπαζέν: στὸ κείμενό του «Ἡ ὄντολογία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας» ὁ Μπαζέν βλέπει στὴν πρακτικὴ τῆς ταρίχευσης ποὺ πραγματοποιοῦνταν στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο, τὸν μεταφυσικὸ πόθο τῶν Αἰγυπτίων νὰ ὑπερνικήσουν τὴν ἰδέα τοῦ θανάτου διατηρώντας ἀνέπαφες τὶς ἐξωτερικὲς ὄψεις τοῦ νεκροῦ. Μιὰ ψυχάνάλυση τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, λέει ὁ Μπαζέν, θ' ἀνακάλυπτε στὴ ρίζα τους τὸ «σύμπλεγμα τῆς μοῦρας»: ὁ ταριχευμένος νεκρὸς ζοῦσε πὰ στὴν αἰωνιότητα, μέσα σ' ἕναν ἄλλο ἀφθαρτο χρόνο, ἀφοῦ ὁ χρόνος τοῦ θανάτου γίνονταν ἤδη μιὰ ἀθανασία: ἀθανασία ὄχι πὰ τοῦ ζωντανοῦ, ἀλλὰ τοῦ νεκροῦ, τ ο ο ὕ ὀ μ ο ι ὡ μ α τ ο ς τῆς ζωῆς, αὐτοῦ τοῦ ἀντικείμενου ποὺ ἀναπαράγει μέσα σ' ἕνα νέο χρόνο τὶς ζωϊκὲς ποιότητες, ἀνα-παριστάνοντάς τις, κάνοντάς τις νὰ θεωροῦνται σὰν πραγματικὲς. Τὸν ἴδιο πόθο γιὰ τὸ ξεπέραςμα τῆς φθορᾶς ὁ Μπαζέν βλέπει στὸ ζωγράφιμα τῶν πορτραίτων: δὲν βαλσαμώθηκε ὁ Λουδοβίκος, ἀλλὰ ἔβαλε νὰ τὸν ζωγραφίσουν, ὥστε ἡ εἰκόνα του ν' ἀντανακλᾷ γιὰ πάντα τὴν ποθούμενη ἀφθαρσία τοῦ μοντέλου. Φανερὸς εἶναι ὁ ἰδεαλιστικὸς καὶ θεολογικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Μπαζέν ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα τῆς ἀναπαραγωγῆς τοῦ πραγματικοῦ, δηλαδὴ τὸ πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης.

Ἀντίθετα ἀπ' τὸν Μπαζέν, ὁ Ζὰν-Λουί Σεφέρ σήμερα, μελετᾷ τὸ ἴδιο πρόβλημα ἀπὸ μιὰ ὑλιστικὴ σκοπιὰ, χρησιμοποιώντας σὰν ὄργανα τὸν ἱστορικὸ καὶ διαλεκτικὸ ὑλισμὸ, τὴν ψυχαναλυτικὴ θεωρία καὶ τὴν ἐπιστήμη τῆς σημειωτικῆς. Ἡ ἀναπαράσταση γιὰ τὸν Σεφέρ εἶναι ἐπίσης μιὰ πένθημη τελετουργία ἢ ὅποια ἀντανακλᾷ ὄχι κάποιο μεταφυσικὸ πόθο, ἀλλὰ τὴν ἰδεολογία μιᾶς ἱστορικᾶ καθορισμένης ἐποχῆς, ἰδεολογία θεμελιωμένη πάνω σὲ μιὰ διαδοχὴ ἀπωθήσεων καὶ ἀπο-κλεισμῶν τῆς ὑλικῆς (κοσμικῆς καὶ κοινωνικῆς) ἑτερογένειας: μὴν αὐτὴ τὴν ἔννοια ἢ ἔννοια καὶ ἡ πρακτικὴ τῆς εἶναι βυθισμένες μέσα στὴ μεταφυσικὴ, ποὺ τελικὰ παίρνει τὴ μορφή τῆς νεύρωσης. Ἡ ἀναπαράσταση πρέπει

λοιπὸν νὰ μελετηθεῖ σὰν μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ ἀναπαριστώμενο, στὸ ζωντανὸ καὶ στὸ νεκρὸ, στὸ ἀληθινὸ μοντέλο καὶ στὸ ὁμοίωμά του: καὶ αὐτὴ ἡ μελέτη δὲν μπορεῖ ν' ἀγνοήσει τὶς ἀνθρώπινες πρακτικὲς τῆς ταρίχευσης, τῆς κηδείας, τῆς προσευχῆς, τοῦ φέρετρο (ἢ χωρὶς) τὸ πτώμα, ἢ ἐπίσης τῆς κληρονομίας (ἀντικατάσταση τοῦ νεκροῦ κληρονομούμενου ἀπ' τὸν ζωντανὸ κληρονόμο). Λεπτομερέστερα:

Τὰ ἀναπαραστατικὰ συστήματα στηρίζονται πάνω στὴν ἀναλογία ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ ὁμοίωμά του: δηλαδὴ πάνω στὴ «ρεαλιστικὴ» ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητος: κάθε σημεῖο (signe) εἶναι ἕνα ἀναλογικὸ σημεῖο, καὶ αὐτὸ συντελεῖ στὸ νὰ δημιουργεῖται ἕνα νόημα ποὺ κρύβει μιὰ σημασία. Νόημα ποὺ λέει ὅτι ἡ ἀναπαράσταση ἀποτελεῖ τὸ πραγματικὸ, νόημα ποὺ κρύβει λοιπὸν ὅτι ἡ εἰκαστικὴ ὕλη εἶναι ἑτερογενὴς πρὸς τὸ ζωντανό: στὸν 18ο αἰῶνα, π.χ., μέσα στὶς αὐλικὲς συνήθειες, ἡ ἀναπαράσταση εἶναι μιὰ ἐπιτάφια μίμησις: ὕστερα ἀπὸ ἕνα χρόνο μπροστὰ σ' ἕνα ἄδειο φέρετρο, γύρω ἀπ' τὸ ὁποῖο πραγματοποιεῖται ἡ νεκρώσιμη προσευχή, προσφέρεται ἕνας ἐπικήδειος ἔπαινος, ἐνῶ τὸ πτώμα λείπει ἀπ' τὴ θέση του. Οἱ στίχοι ἀναφέρονται λοιπὸν τώρα σὲ κάτι ποὺ εἶχε ἤδη ὑπάρξει (τὸ πτώμα, δηλαδὴ τὸ σημαῖνον): ἡ ἀναπαραστατικὴ τελετὴ ἀναπολεῖ κάτι ποὺ τώρα ἀπουσιάζει, τὸ σημαῖνον ποὺ κρύβεται ἀλλοῦ. Ἐπίσης, αὐτὴ ἡ ἐπιτάφια τελετὴ πραγματοποιεῖται ἔξω ἀπ' τὸ κῆρο τοῦ νεκροῦ, πράγμα ποὺ ἐπιτρέπει νὰ παρευρίσκειται στὴν ἴδια του τὴν κηδεία: «ὁ νεκρὸς σὰν σημαῖνον, ἀποτελεῖ ἔδω τὸ ἀντικείμενο ἐνὸς ἀπο-κλεισμοῦ (forclusion, βλ. τὴ σημασία του στὸν Σ.Κ., Νο 22, κεφ. «Γραφὴ, Ψυχάνάλυση, Ἱστορία, Ἀπεκόνιση» στὶς Σημειώσεις: καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν Σημείωση στὸ ἄρθρο «Ἡ περιπτώση Χέρτζογκ», Σ.Κ. Νο 24 - 26). Ἀναβολή, Verschiebung, Verwerfung, ἀναφορὰ τοῦ θανάτου σ' ἕνα χρόνο ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὀρι-

στεί και πού επιτρέπει στο ζωντανό να κάνει το νεκρό, *simulacro adistere* να είναι το πραγματικό του συμβολικό του μέσα στην πένθημη ακολουθία. Αύτος ο νεκρός χρόνος, ο παρεμβλημένος μες στο πραγματικό και «άφροσωμένος» στην άπορρόφηση του σημαίνοντός του, ένδωσά αυτό αλλάζει θέση, ονομάζεται αναπαράσταση. Είναι επίσης μια στιγμή μέσα σε κάθε συμβολική οικονομία» (Σεφέρ: «Τὰ χρώματα άντεστραμμένα, ή άκνα» C.d.C. No 230).

Έφ' όσον λοιπόν οι σίχοι άσχολούνται με κάτι πού τώρα άπουσιάζει, τί μπορεί να σημαίνει αυτό; Ότι «Τò ν' αναπαριστάνεις δέν είναι λοιπόν να έπκαλεισαι αυτό πού ήδη ύπηρεζε εκεί (μέσα στο φέρετρο, Σ.Τ.Μ.) αλλά να παράγεις, άπ' αυτό πού ποτέ δέν ύπηρεζε εκεί, έτσι όπως είναι, με σάρκα, με κόκκαλα, με πρόσωπο, με μορφή πού παρεκκλίνει (πού έγκαθιστά ά λ λ ο ύ τò πρωτότυπο/ ύπόστασή της) και με τρόπο πού κατά προτίμηση να μη βρίσκεται εκεί, δηλαδή (να βρίσκεται) παντού, έκτός άπό εκεί όπου τò ύποδείχνεις: «τό φανταστικό». Η άνα-παραστατική ψευδαίσθηση έγκεται στην λανθασμένη επανάληψη (ή ψευδαίσθηση είναι επίσης ή άλυσιδα των ύποκαταστάσεων: άπεικονιζόμενο = άναπαριστώμενο = σημαίνόμενο). Η θεατρική σημασία της άναπαράστασης π ρ ο ύ π ο θ έ τ ε ι όλοκληρωτικά αύτή την πένθημη σημασία και τη δικαστική της άντίστοιχη σημασία» (Σεφέρ, στο ίδιο).

Στό μέτρο, λοιπόν, πού στη γαλλική γλώσσα ή λέξη πού σημαίνει την άναπαράσταση (*représentation*), σημαίνει επίσης και την ύ π ε ι σ έ - λ ε υ σ η τού κληρονόμου στα δικαιώματα του κληρονόμου, ο Σεφέρ μ' έκπληχτική δζύνοια χρησιμοποιεί τόν όρο και με τις δύο του έννοιες μελετώντας τις συμπαραδηλώσεις του Ναπολεόντειου Άστικού Κώδικα, για να βρεί τις σχέσεις ζωντανού/νεκρού, άπόντος/παρόντος, αυτού πού αναπαριστάνει κι αυτού πού αναπαριστάνεται. Έτσι: «Όρθά, λοιπόν, σύμφωνα με τούς όρους του Ναπολεόντειου Κώδικα (άρθρο 739): «Τò πλάσμα (*fiction*), δηλ. μυθοπλασία στην κινηματογραφική όρολογία) του νόμου (πλάσμα πού είναι τò χαρακτηριστικό γνώρισμα του νόμου, αλλά και π λ ά σ μ α πού δ η μ ι ο υ ρ γ ε ι ν ό μ ο) τού όποιου τò άποτέλεσμα (με τ' όποιο μετράται πράγματι ή ζωγραφική, ή προσεχής της άποτελεσματικότητα) είναι να εισαγάγει τόν κληρονόμο μέσα στη θέση, στο θάβρο και στα δικαιώματα του κληρονόμου, θά μπορούσαμε να προσθέσουμε «μέσα στον τίτλο του», έφ' όσον ο κληρονόμος δέν παίρνει τόν «τίτλο» τού άποτιώσαντος κληρονόμου (ή τού προαποτιώσαντος) παρά για να πάρει την άξία του (να τόν έ π α ν α - κ τ ή σ ε ι μέσα στην άξία του αλλά και να τ ο ύ πάρει την άξία: τόν βαθμό και την κληρονομία)· τò νομικό πλάσμα είναι λοιπόν επίσης ή έγκαθίδρυση τού παρόντος μέσα στον τίτλο τού παρελθόντος (κι αύτή ή άνάκτηση δέν είναι μια

κ τ ή σ η , χάρη στο θάνατο τού κληρονόμου πού δημοσιεύεται έδώ): «παρελθόν» τού όποιου ο κληρονόμος συνιστά τη σημαίνουσα λειτουργία προφέροντας, σάν όρο ύποκατάστασης, τò θάνατο και κάτω άπ' τή μορφή άκριβώς μιας προκατοχής (δηλαδή μιας προτεραιότητας ή όποια καταλύεται μες τò θάνατο, μες τò θάνατο σάν ύπόσταση άκόμη αύτò πού μεταθέτει: δέν καταλεί τόν κληρονόμου (—άναπαριστώμενο—) παρά έγκαθιδρύοντάς τον π ρ ά γ μ α τ ι μέσα σ' όνομά του: χάρη στο θάνατό του. Ό π ρ ο - κ α - τ ο χ ο ς είναι εκείνος πού πριν άπ' αυτόν, πριν ά π ό κ ά θ ε τ ι πού ο νόμος θά τò κάνει να θεωρηθεί σάν σημαίνον, για να τού άφήσει τη θέση του, έχει θγει, όντας *decessus*). Κι έδώ επί τέλους, μπορούμε να δούμε και να καταλάβουμε μέσα σ' αύτή την αϊφνίδια λάμψη (έξω άπ' την όποια δέν θά την καταλάβουμε πιά) / πλάσμα τού νόμου τού όποιου τò ά π ο τ έ λ ε σ μ α (γιατί αύτò τò «άποτέλεσμα» θά είναι ή αίτία ενός άλλου άποτελέσματος μέσα στην «άπεικόνιση» τού κληρονόμου) είναι να ε ί σ α γ ά γ ε ι τόν κληρονόμο μέσα στη θέση... τού κληρονόμου» (πράγμα πού συνεπάγεται, χοντρικά μέσα σ' αύτή τη μετάθεση, την άνάκτηση των δικαιωμάτων του και τού βαθμού του): δηλ., μπορούμε να καταλάβουμε μέσα σ' αύτή τη βιασύνη τού να έγκαταστήσουμε ένα κληρονόμο, να π ε ρ ά σ ο υ - μ ε μια κληρονομία, να πέρασουμε τούς «τίτλους» τού νεκρού στο ζωντανό, όπ τ ο ά ν α π α ρ ι - σ τ ώ μ ε ν ο δέν είναι τò παραπέμπον ά λ λ ά τ ο (ύπονοούμενο) σ η - μ α ί ν ο ν , όπi βέβαια είναι ο τίτλος του, ή θέση του και τò δικαίωμά του πού παίζονται μέσα στην άναπαράσταση. Πού είναι τò τμήμά της» (Σεφέρ, στο ίδιο).

Η άπόλυτα άναγκαία αύτή άναφορα φωτίζει πλήρεια λοιπόν την άνατρεπτική άξία της «Τελετής», την άντι-αναπαραστατική της λειτουργία: τὰ πτώματα άπεικονίζονται μέσα στις θέσεις τους, εισέρχονται μέσα στην άναπαραστατική λειτουργία σάν σημαίνοντα. Οι πένθημες άκολουθίες άφορούν νεκρούς σύγχρονους με αυτές, τò φιλμ μιλάει για τò σημαίνον πού είναι ά λ η θ ι ν ό , παρόν και «σκανδαλωδες», και πού ο νεκρός χρόνος της άναπαράστασης δέν μπορεί να τò άποροφήσει: αντίθετα, εκείνο πού στο άριστούργημα τού Όσημα έντυπωσιάζει είναι ή τρομακτική π ρ α - γ μ α τ ι κ ό τ η τ α των πτωμάτων, αύτή πού έξολοθρεύει κάθε τι τò ζωντανό για να τò άπεικονίσει σάν νεκρό. Κι ο τελευταίος κληρονόμος της οικογένειας Σακουράντα αυτοκαταστρέφεται χωρίς να ύπάρχει ένας άλλος πού θά μπει στη θέση του, γιατί τò πατριαρχικό σύστημα της κληρονομίας-άναπαράστασης έχει κ λ ε ί σ ε ι μια για πάντα άποδιαρθρωμένο άπ' τὰ μέσα, άφήνοντας μόνο ένα φάντασμα χωρίς θέση, χωρίς τίτλο και χωρίς δικαιώματα να περιπλανιέται: τόν Μασού, ξ ν α ν ά π ό - κ λ η ρ ο .

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΝΑΓΚΙΖΑ ΟΣΙΜΑ

Βιοφιλμογραφία



«Νύχτα και δμίχλη στην Ίαπωνία», 1960



«Η παίδα», 1961



«Βία μες στο μεσημέρι», 1966

Η Ναγκίζα Όσιμα γεννήθηκε στις 31 Μαρτίου 1937 στο Κυότο. Είναι γόνος μις άριστοκρατικής οικογένειας από τό νησί Τσουσίμα. Σε ηλικία 6 ετών χάνει τόν πατέρα του, διευθυντή του ύπουργείου Ναυτιλίας, κι έρχεται νά ζήσει στό Κυότο μέ τή μητέρα του και τή μικρή του άδελφή. Όταν τελειώνει ό πόλεμος του Ειρηνικού είναι 16 ετών. Αρχίζει νά γράφει μυθιστορήματα. Στο Λύκειο αρχίζει νά συμμετέχει σέ πολλές έξωσχολικές εκδηλώσεις: στό θέατρο, στό φοιτητικό κίνημα στό όποιο συμμετέχει ένεργητικά, παρόλο πού παραμένει «άνοργάνωτος» (δηλ. δέν άνήκει σέ κάποιο κόμμα ή όργάνωση). Στή νομική σχολή του Πανεπιστημίου του Κυότο, ειδικεύεται στήν πολιτική ιστορία, ειδικότερα στήν ιστορία τής ρώσικης επανάστασης. Παιρνει τό δίπλωμά του τό 1954.

Μπαίνει άμέσως στό στούντιο Όφούνα τής Σοτσίκου. Δουλεύει σάν βοηθός σκηνοθέτη γιά πέντε χρόνια, γράφοντας παράλληλα και σεναρία. Τό 1959 κατορθώνει νά γυρίσει τό πρώτο μεγάλο μήκος, HATO O URO SHONEN (κατά λέξη μετάφραση: τό παιδί πού πουλούσε περιστερία) πού όργότερα πήρε τόν τίτλο από τήν Σοτσίκου. ΑΙ ΤΟ ΚΙΒΟ ΝΟ ΜΑΧΙ (κατά λέξη μετάφραση: ή σουικία του έρωτα και τής έλπίδας).

Τό 1960 παντρεύεται τήν ήθοποιό Κογιόμα Άκικο. Τόν ίδιο χρόνο, μετά τήν υπόθεση του «Νύχτες και Όμίχλη στήν Ίαπωνία» φεύγει από τήν Σοτσίκου και φτιάχνει μία δική του εταιρία, τή Σοτζόσα. Τό 1962 ή έμπορική άτυχία του AMAKUSA SHITO TOKISADA τόν έσαναγκάζει νά έγκαταλείψει τόν κινηματογράφο γιά τρία χρόνια. Έργάζεται κυρίως γιά τήν τηλεόραση, και ταξιδεύει στήν Κορέα και τό Βιετνάμ. Μονάχα τό 1965 πιά μπορεί νά γυρίσει τό πρώτο φίλμ τής εταιρίας Σοτζόσα, ETSURAKU (μετάφραση: ή απόλαυση).

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1965 YUNBOGI NO NIKKI (Τό ήμερολόγιο του Γιούμπογκι). Σεναριο-σκηνοθεσία: Ναγκίζα Όσιμα, από τό ήμερολόγιο του Γιούμπογκι Γι. Φωτογραφίες: του Ναγκίζα Όσιμα. Όπερατέρ: Κό Καβαμάτα. Μουσική: Νάιτο Τακατόσι. Μοντάζ: Ουράακα Κέισι. Σχόλιο: Ναγκίζα Όσιμα, διαβασμένο από τόν Κομάτσου Χοσέι. Συνεργάστηκα: Τσοίο Σινοτζόκι, Γιούν Γιοσικάβα, Μαμόρου Σατζάκι, Τακούζι Γιαμαγκούσι. Παραγωγή: Ναγκίζα Όσιμα γιά τήν εταιρία Σοτζόσα. Διανομή στήν Ίαπωνία: Σοτζόσα. Διανομή στό έξωτερικό: Σηπάτα. (24').

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1959 ΑΙ ΤΟ ΚΙΒΟ ΝΟ ΜΑΧΙ (Η σουικία του έρωτα και τής έλπίδας). Άσπρόμαυρο. Σεναριο-σκηνοθεσία: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Κουσσούντα Χιρογιούκι. Μουσ.: Μανόμπε Ρησίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντάζ: Σουικιχάρα Γιόσι. Βοηθ.-σκην.: Ταμούρα Τσουτόμου. Διανομή: Φουγκάμα (τό αγόρι), Ίτο Μισάκο (ή άδελφή του), Μοσιτζούκι (ή μητέρα) κ.ά. Παραγωγή: Ίκέντα Ταμίο γιά τήν εταιρία Σοτσίκου, (83').

1960 SEISHUM ZANKOKU MONOGATORI (μετ.: σκληρή ιστορία τής νιότης / έλληνικός τίτλος: διαστραμμένα νιάτα). Ήσμανκολόρ. Σεν.-σκηνοθ.: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανόμπε Ρησίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντ.: Ουράακα Κέισι. Βοηθ.-σκην.: Ίαίντο Τσοίρο. Διανομή: Καβάτζου Γιουσοόκε (Φούτζι Κιγιόσι),Κουβάνο Μιγιούκι (Σίν-

τζιο Μακότο), Κούγκα Γιοσίκο (Σιντζιο Γιοόκι), κ. α. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο, γιά τήν εταιρία Σοτσικού, (97').

1960 ΤΑΙΥΟ ΝΟ ΗΑΚΑΒΑ (μετ.: ή ταφή του Ήλιου ή ό τάφος του Ήλιου). Ήστανκλόρ. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, με τή συνεργασία του Ίσιντο Τσίρο. Φωτογρ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι, Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκην.: Ίσιντο Τσίρο. Διανομή: Χουόο Καγιόκο (Χανάκο), Σασάκι Ίσάο (Τακέσι), Τσουγκάβα Μασαχίκο (Σιν), κ.α. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο γιά τήν εταιρία Σοτσικού, (88').

1960 NIHON NO YORU TO KIRI (μεταφρ.: Νύχτες και όμίχλη τής Ίαπωνίας). Ήστανκλόρ. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, Ίσιντο Τσίρο. Φωτ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο, Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντάζ: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκηνοβ.: Ίσιντο Τσίρο. Διανομή: Βατανάμπε Φουμίο (Νοτζάβα, δημοσιογράφος, νιόπαντρος, πρώην μέλος του φοιτητικού κινήματος τής δεκαετίας '50), Κουβάνο Μιγιούκι (ή γυναίκα του) κ.α. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο γιά τήν εταιρία Σοτσικού, (107').

1961 SHIKU (μεταφρ.: ή παγίδα, γαλ. τίτλος: UNE BETE A NOURRIE). Άσπρόμαυρη. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, από τό μυθιστόρημα του Όε Κεντζαμπύρο. Συνεργάτες: Τασουμότο Τσίρο, Ίσιντο Τσίρο, Τομάτσου Σομέι. Φωτ.: Τονεγκάβα Γιοσιτσούγκου. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Χιράτα Ίτσαούρο. Μοντ.: Μιγιαμόρι Μιγιούρι. Διανομή: Μικούι Ρεντάρο (Τακάνο Καζουμάσα, μεγαλοαγοκτήμονας), Σαβαμούρα Σαντάκο (ή μητέρα του), Νακαμούρα Μασάκο (Χισάκο, εγγονή) κ.α. Παραγωγή: Ταγίμα Σαμπύρο και Νακαγίμα Μασαγιούκι γιά τήν εταιρία παραγωγής Πάλας. Διαν. μή στήν Ίαπωνία: Τάιχο, (105').

1962 AMAKUSA SHIRO TOKISADA (γαλ. τίτλος: ό επαναστατημένος). Άσπρόμαυρη. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, Ίσιντο Τσίρο. Φωτ.: Καβασάκι Σιντάρο. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Κόν Γιασουτάρο. Μοντ.: Μιγιαμότο Σιντάρο. Διανομή: Όκάβα Χασιτζο (Άμακούζα Σίρο Τσοκάντα), Όκα Σατόμι (Σάκουρα, ή γυναίκα), Μικούι Ρεντάρο (Έμοσάκου, ζωγράφος), κ.α. Παραγωγή: Όκάβα Χιρόσι, γιά τήν Τοέι, (100').

1965 ETSURAKU (μετ.: ή απόλαυση). Ήστανκλόρ. Σεν.: Όσιμα, από όμώνυμο μυθιστόρημα του Γαμάντα Φουτάρο. Φωτ.: Τακάνο Άκίρα. Μουσική: Γιουάσα Γιότζι. Ντεκ.: Κόν Γιατουσάρο. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Διανομή: Νακαμούρα Κατσούο (Βακισάκα Άτσούσι), Κάγκα Μορίκο (Ίνάμπα Σόκο), Νογκάβα Γιουμίκιο (Χιτόμι), κ.α. Παραγ.: Νακαγίμα Μασαγιούκι γιά τή Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσικού, (90').

1966 HAKUCHU NO TOPIMA (γαλ. τίτλ.: L' OBSEDE EN PLEIN ZOUR / μετ.: δια μέσ στο μεσημέρι). Άσπρόμαυρο. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, από νουθέλα του Τακέντα Ταγιούν. Φωτ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Βοηθ.-σκην.: Σαζάκι Μαμόρου. Διανομή: Κέι Σάτο (Εισούκε), Καβαγούσι Σαέντα (Σίνο), Κογιάμα Άκίκο (καθηγήτρια του επαρχιακού σχολείου), κ.α. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι γιά τήν Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσικού, (99').

1966 NINJA BUGEICHO (οί Νίνγιας). Άσπρόμαυρο. Φιλμιαρισμένα σχέδια με βάση λαϊκά σκίτσα, με θέμα τή λαϊκή αντίσταση και τίς εξεγέρσεις των άγροτών τον 13ο αιώνα. Σεν.: Σαζάκι Μαμόρου, Όσιμα, από τό σκίτσα του Σιρότο Σανπέι. Φωτογρ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσ. Χαγιάσι Χικάρου. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι, Γιαμαγκούσι Τακούγι, Όσιμα γιά τήν Σοτζόσα. Διανομή: ART THEATRE GUILD, (132').



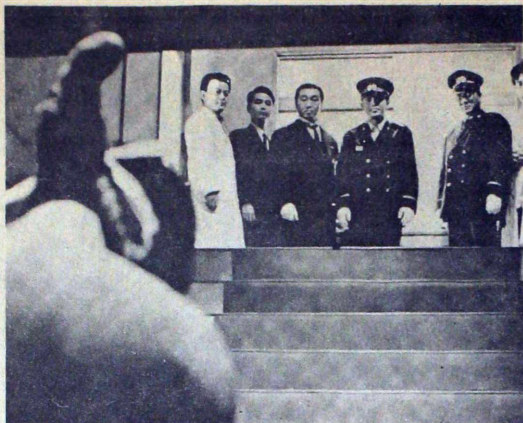
«Πάνω σι' άοσιμα γιαπωνέζικα τραγούδια», 1967



«Γιαπωνέζικο καλοκαίρι», 1967



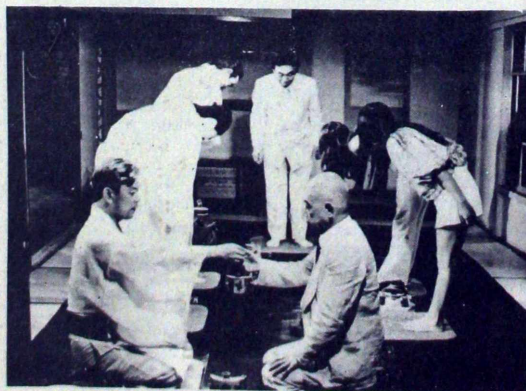
«Η επιστροφή τών τριών μεθυσμένων», 1968



«Ο απαγχονισμός», 1968



«Τὸ ἀγοράκι», 1969



«Μία μικρή ἀδελφή γιὰ τὸ καλοκαίρι», 1972

- 1967 NIIHON SHUNKA-KO (πάνω στὰ δάσμη γιπωνέ-
ζικα τραγούδια). Ἡτσανκόλορ. Σεν.: Ταμούρα
Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Ταίμα Τσσίο, Ὀσι-
μα. Φωτ.: Τακάντα Ἄκίρα. Μουσ.: Χαγιάσι Χικά-
ρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι.
Διανομή: Ἀράκι Ἰσίρο (Νακαμούρα), Ἰθαμπούσι
Κότζι (Ούέντα), Κουσίτα Καζούμι (Χιρόι), κ.ἄ.
Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι γιὰ τὴν Σοτζό-
σα. Διανομή: Σοτσίκου, (103').
- 1967 MURI SHINJIU NIIHON NO NATSU (μετ.: Γιω-
πινέζικο καλοκαίρι). Ἀσπρόμαυρο. Σεν.: Ταμούρα
Τσουτόμου, Σαζάκι Μαμόρου, Ὀσιμα. Φωτ.: Γιο-
σιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Μοντ.:
Ούραόκα Κέισι. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Διανομή:
Σακουράι Κέικο (Νεγίκο), Κέι Σάτο (άντρας), Τού-
ρα Μουτσουχίρο («TV»), κ.ἄ. Παραγωγή: Νακα-
γίμα Μασαγιούκι γιὰ τὴν Σοτζόσα. Διανομή: Σο-
τσίκου, (98').
- 1968 KOSHIKEI (ὁ Ἀπαγχονισμός). Ἀσπρόμαυρη. Σεν.:
Ταμούρα Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Φούκας Μι-
σινόρι, Ὀσιμα, βασισμένο σὲ μιά μικρὴ ἀγγελία.
Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιάσι Χικά-
ρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντάζ: Σιράισι Σου-
έκο. Διανομή: Κέι Σάτο (ἀξιωματικός ἐπὶ τῶν ἐκ-
τελέσεων), Βατανάμπε Φουμίο (ἀξιωματικός ἐκπαι-
δευτής), Γιούν Γιούν-ντό (Ρ), Τούρα Μουτσουχίρο
(γιατρός), Κογιάμα Ἄκικο (ἡ Κορεάτισσα), Ἰσίνο
Τσσίρο (ιερέας), Ἀντάσι Μασάο (ἀξιωματικός ἀ-
σφαλείας), κ.ἄ. Φωνή: Ὀσιμα. Παραγωγή: Να-
καγίμα Μασαγιούκι, Γιαμαγκούσι Τακούγι, Ὀσιμα
γιὰ τὴν Σοτζόσα. Διανομή: Α.Τ.Γ. Διανομή στὴ
Γαλλία ARGOS FILM, (117').
- 1968 KAETTE KITA YOPPARAI (μετάφρ.: ἡ ἐπιστροφή
τῶν τριῶν μεθυσμένων). Ἐγχρωμο. Σεν.: Ταμού-
ρα Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Ἀντάσι Μασάο,
Ὀσιμα. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιά-
σι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Ούραόκα
Κέισι. Βοηθ.-σκ.: Ὀγκαασάβρα Κιγιάσι, Γιούν Γιούν-
ντό. Διανομή: Κότο Κατζουχίκο (ὁ μεγαλύτερος),
Κιταγιάμα Ὀσάμου (ὁ λιγότερο μεγάλος), Χασίνο
Νορχίκο (ὁ μικρότερος), Ἀντάσι Μασάο (ἀστυνα-
μικός), κ.ἄ. Παραγ.: Νακαγίμα Μασαγιούκι γιὰ
τὴν Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου, (80'). (Πολι-
τικὴ κωμωδία).
- 1968 SHINJUKU DOROBO NIKKI (γαλλ. τίτλος:
JOURNAL DU VOLEUR DE SHINJUKU/τὸ ἡμερολό-
γιο ἐνὸς κλέφτη τοῦ Σιντζούκου). Ἀσπρόμαυρο
καὶ ἐγχρωμο. Σεν.: Τσουτόμου Ταμούρα, Σασάκι
Μαμόρου, Ἀντάσι Μασάο, Ὀσιμα. Φωτ.: Γιοσιό-
κα Γιασουχίρο, Σένγκεν Σεϊτζο. Ντεκ.: Τόντα
Γιούσο, Ἀράκαβα Ντάι. Μοντ.: Ναγκίζα Ὀσιμα.
Διανομή: Γιόκο Ταντανόρι (τὸ ἀγόρι), Γιοκογιά-
μα Ριε (τὸ κορίτσι), Τανάμπε Μόισι (ὁ διευθυντής
τῆς βιβλιοθήκης), κ.ἄ. Παραγωγή: Νακαγίμα Μα-
σαγιούκι γιὰ τὴ Σοτζόσα. Διανομή: Α.Τ.Γ., (94').
- 1969 SHONEN (γαλλ. τίτλος: PETIT GARCON / τὸ ἀ-
γοράκι). Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, μὲ βάση μιά
εἰδηση ἐφημερίδας. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο,
Σένγκεν Σεϊτζο. Μουσική: Χαγιάσι Χικάρου. Ντε-
κόρ: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Σιράισι Σουέκο. Βο-
ηθ.-σκην.: Ὀγκαασάβρα Κιγιάσι, Γιούν Γιούν-ντό,
ὈΖέκι Ντάιτζι. Διανομή: Βατανάμπε Φουμίο (πα-
τέρας), Κογιάμα Ἄκικο (μόνα), Ἄμπε Τετσοῦο
(τὸ ἀγοράκι), Κινοσίτα Τσουγιόσι (τὸ ἀδελφάκι
του). Παραγωγή: Νακαγίμα Μασακούζι, Γιαμαγκού-
σι Τακούγι γιὰ τὴ Σοτζόσα. Διανομή στὴν Ἰαπωνία:
Α.Τ.Γ., γιὰ τὴ Γαλλία: LA PLEIADE, (97').
- 1970 TOKYO SENSO SENGO HIWA (γαλλ. τίτλος: IL
EST MORT APRES LA QUERRE / μεταφρ.: πέθανε
μετὰ τὸν πόλεμο). Σεν.: Χάρα Μασατάκα, Μαμόρου
Σαζάκι, βασισμένο σὲ μιά ἰδέα τῶν Ναγκίζα Ὀσι-
μα καὶ Τσουτόμου Ταμούρα. Σκηνοθεσία: Ναγκίζα

Όσιμα. Φωτ.: Τοσίρο Ναρουσίμα, Μουα.: Τόρου Τακεμίτσου, Μοντ.: Κέισι Ουράκα, Ήχ.: Γιούσο Τόντα. Διαν.: Καζούο Γκότο (Μοτόκι), Έρικο Ί-βασάκι (Γιασούκο), τὰ μέλη τῆς ὁμάδας POSIPO-SI κ.ά. Συμπαράγωγη τῆς Σοτζόσα καὶ Α.Τ.Γ. (94').

1971 GISHIKI (Ἡ Τελετή). Ἐγχρωμο. Σεν. Τσουτόμου Ταρούρα, Μαμόρου Σασάκι, Ναγκίζα Όσιμα. Φωτογρ.: Τοσίρο Ναρουσίμα. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μουσική: Τόρου Τακεμίτσου. Μοντ.: Κέισι Ουράκα, Ήχολ.: Χίντεο Νισιζάκι. Διανομή: Κέντζο Καβαρτζάκι (Μασούο Σακουράντα), Άτσοο Νακαμούρα (Τερούμισι Τσιμπάνα), Άκίκο Κογιάμα (Σετσούκο Σακουράντα), Άτσοο Κάκου (Ριτσούκο Σακουράντα), Κιγιάσι Τσουσίγια (Ταντάσι Σακουράντα), Κέι Σάτο (Καζουόμι Σακουράντα), Νομπούκο Ότζίβα (Σιζου Σακουράντα), Σιτζούε Καβαρτζάκι (Τομίο Σακουράντα), Μάκι Τακαγιάμα (Κίκου Σακουράντα), Χοσέι Κομάτσου (Ίζάμου Σακουράντα), Φουμίο Βατανάμπε (Σουσιόμου Σακουράντα), Μουτσουχίρο Τούρα (Μαμόρου Σακουράντα), Έιτάρο Ότζάβα (Τακέγιο Τσιμπάνα), Τσισάκο Χάρα (γυναίκα τοῦ Ίζάμου). Τάιτζι Τονογιάμα (γέρος), Ριούισι Τσουμπάκι (ὁ μικρὸς Μασούο), Γιούμι Ναρουσίμα (ἡ μικρὴ Ριτσούκο), Γιουσιόκι Ότα (ὁ μικρὸς Τερούμισι), Χουκιχίρο Τσουμπάκι (ὁ μικρὸς Ταντάσι). Παραγωγή: Κινσίρο Κουτζούι, Τακούτζι Γιαμαγκούσι, γιὰ λογαριασμὸ τῆς Σοτζόσα. Διανομὴ στὴν Ἰαπωνία: Α.Τ.Γ., στὸ ἔξωτερικὸ: Σιμπάτα, (122').

1972 NATSU NO IMOTO (μιὰ μικρὴ ἀδελφὴ γιὰ τὸ καλοκαίρι / ἀγγλ. τίτλος: DEAR SUMMER SISTER). Σεν.: Τσουτόμου Ταρούρα, Μαμόρου Σαζάκι, Όσιμα. Μουσική: Τόρου Τακεμίτσου. Φωτογραφία: Γιασούχο Γιουσιόκα. Ντεκόρ: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Κέισι Ουράκα. Βοηθ.-ακην.: Κιγιάσι Όγκασαθάρα, Σιτζούο Σάτο. Διανομή: Κέι Σάτο (Σίνκο Κουινγιάσι), Άκίκο Κογιάμα (Τσούρου Όμουρα), Χοσέι Κομάτσου (Κοσούκε Κικουσί, δικαστής), Χιρόμι Κουρίτα (Σουναόκο, κόρη τοῦ Κοσούκε), Σάτζι Ίσιμπάσι (Τσουρούο, γιὸς τῆς Τσούρου), Τάιτζι Τονογιάμα (Τακούτζο Σακουράντα), Ρόκκο Τούρα (Ριντάκου Τερούγια), (95').

ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

1962 KORI NO NAKA NO SEISHUN (ἡ νιότη κάτω ἀπ' τὸν πάγο). ντοκυμανταίρ πάνω σ' ἓνα ψαροχώρι.
 1963 WASURERARETA KOGUN (ὁ ξεχασμένος στρατός), με θέμα τοὺς ἀνάπηρους ἀπ' τὸν πόλεμο τῆς Κορέας.
 1964 AISUREBAKOSO (ὁ γάμος μιᾶς κοπέλας), κωμωδία.
 1964 ARU KOKURETSU JOMUIN (ένας ἐργάτης τῶν κρατικῶν σιδηροδρόμων), ντοκυμανταίρ.
 1964 GIMEI SHOJO (ἡ κοπέλα μετὸ ψεύτ.κο ὄνομα). ντοκυμανταίρ, πάνω στὴ ζωὴ μιᾶς κοπέλας ποὺ ὑπόφερε ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμοὺς τῆς Χιρόσιμα.
 1924 AOGEBA TOTOSHI (Φέρνοντας Ἐανά στὸ νοῦ τὰ πολῦτιμα μαθήματα τοῦ καθηγητῆ μου).
 1964 HANKOTSU NO TORIDE (ὁ πύργος ἐνός ἐπαναστατημένου), ντοκυμανταίρ, πάνω στὴ ζωὴ ἐνός ἀνθρώπου ποὺ ἔκτισε ἓνα πύργο ἐκεῖ ποὺ ἀπὸ τὸ κράτος προβλεπόταν νὰ κτιστεῖ ἓνα φράγμα.
 1964 «CHITA NISEIGO» TAIHEYO ODAM (Ἰβίω τὸ «Τσίτα Νισέιγκο» διέσχισε τὸν Εἰρηνικὸ).
 1964 SEISHUN NO HI (Τὸ μνημεῖο τῆς νιότης), ντοκυμανταίρ πάνω στὴ ζωὴ μιᾶς νεαρῆς νοτιοκορεάτισσας ποὺ ἔχασε τὸ χέρι τῆς σὲ μιὰ φοιτητικὴ διαδήλωση τοῦ 1960 κι ἔγινε πόρνη γιὰ νὰ βγάλει τὸ ψωμί της.
 1964—65 AJIA NO AKEBONO (Ἡ αὐγὴ τῆς Ἀσίας), ἡ



«Ὁ ξεχασμένος στρατός», 1963



«Ὁ Μάο Τσε-Τούγγκ και ἡ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση», 1969

ἱστορία ἐνός Γίπωνέζου τυχοδιώκτη στὴν Κίνα, γύρω στὸ 1904.

1965 GYOSEN SONANSU (Τὸ περιστατικὸ τοῦ ψαρό).
 1968 DAITOU SENSO (Ὁ πόλεμος τοῦ Εἰρηνικοῦ), ντοκυμανταίρ, με ὑλικὸ ἀπὸ τὸν πόλεμο.

1969 MO TAKUTO TO BUNKA DAI - KAKUMEI (ὁ Μάο Τσε-Τούγγκ και ἡ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση), φιλμ-μοντάζ με σχόλια τοῦ Όσιμα ποὺ θέτει συνέχεια ἐρωτήματα στὸ Μάο πάνω στὴν πολιτιστικὴ ἐπανάσταση.

ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

1964 CHIASANA BOKEN RYOKO (μετ.: ἡ πρώτη περιπέτεια ἐνός μικροῦ παιδιοῦ). Ἐγχρωμο. Σεν.: Ίαίντο Τοσίρο, Όσιμα, ἀπὸ μιὰ ἰδέα τοῦ Ίσιχάρα Σιντόρο. Φωτογραφία: Τονεγκάβα Γιουσιτσούγκου. Μουσική: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Κόν Γιασουτάρο. Διανομή: Νακαγκάβα Χαρούκι (τὸ παιδί), Κέι Σάτο (ὁ πατέρας), Κιμούρα Τσιε (ἡ μάνα). Τούρα Μουτσουχίρο (ὁ ἐπιθεωρητής). Παραγωγή: Γιονεγιάμα Ντάν και Νακαγιάμα Μασαγιούκι, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κινηματογραφικοῦ τμήματος τῆς ἀσφαλιστικῆς ἐταιρίας Νιπὸν Σειμέι, (60').

1964 WATASHI WA BELLET (εἶμαι ὁ Μπέλλετ). Ἀσπρόμαυρο. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Γιουσιτσούγκου Τονεγκάβα. Μουα.: Χασιαντάι Νακαμούρα. Μοντ.: Ούμικο Νουματζάκι. Διανομή: Ἀσάο Σατό (νέος), Άκίκο Κογιάμα (διευθύντρια τοῦ πρακτορείου ἠθοποιῶν). Παραγ.: Ἐταιρία Ἰαπωνέζων Κινηματογραφιστῶν σὲ συνεργασία μετὴν δι-ομηχανία αὐτοκινήτων Ἰσούτζου, (60').

Ἐπιμέλεια: Κ.Μ.



Σχεδιάσμα του 'Αιζενστάιν για το φόντο του Βλαντιμίρ Τοαρίσκιν στον καθηρικό ναό.

Το κείμενο που ακολουθεί είναι το πρώτο κεφάλαιο ενός μεγάλου θεωρητικού έργου του Σ. Μ. 'Αιζενστάιν «Η μη αδιάφορη φύση (Νεραβνοντούσαναία πρίνοντα) στο όποιο το «Καημένη Σαλιέρι», που προτάσσεται, έπαιζε το ρόλο της αφιέρωσης. Αυτό το βιβλίο, που δέν τέλειωσε ποτέ, αποτελεί μόνο του σχεδόν όλόκληρο τον τρίτο τόμο των «Διαλεκτών Έργων» του Σ.Μ.Α. που εκδόθηκαν με την επίβλεψη του Σεργκέι Γιούτκεβιτς στις εκδόσεις «Ίσκούστω» της Μόσχας. Είναι ένα είδος «σύνοψης» στην όποία ό 'Αιζενστάιν (1945—47) επανεξετάζει κείμενα που είχε γράψει παλιότερα, μελετά νέα θέματα που τον άπασχολούν προς το τέλος της ζωής του, κάνοντας ταυτόχρονα μιάν ανάλυση της εξέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης, χωρίς νά παραμένει άποκλειστικά στον τομέα του κινηματογράφου, αλλά επέκτεινόμενος στον τομέα της δημιουργίας γενικά, της παιδείας και της έπιστήμης.

Σ.Μ. Α.Ι.ΖΕΝΣΤΑ.Ι.Ν

Η ΜΗ - ΑΔΙΑΦΟΡΗ ΦΥΣΗ

ΚΑΗΜΕΝΕ ΣΑΛΙΕΡΙ

(σάν πρόλογος)

«...Στερώνας τή ζωή από τούς ήχους,
Σάν νάταν πτώμα με τὸ νυστέρι ἔκοσα τὴ μουσικὴ
Καὶ με τὴν ἄλγεβρα ἔλεγα τὴν ἁρμονία...»
(Πούσκιν, «Μότσαρτ καὶ Σαλιέρι»).

Σκέφτηκα πολὺ καιρὸ σὲ ποιόν ν' ἀφιερῶσω τὸ
πρῶτο μου βιβλίο.

Γιὰ τίς κοπέλες π' ἀγαποῦμε εἶναι πολὺ πρα-
γματιστικό. Οἱ σπουδαστὲς θὰ τὸ διαβάσουν ἔτσι κι
ἄλλιῶς. Οἱ φίλοι θὰ με ὑποστηρίξουν καὶ χωρὶς
αὐτό. Οἱ ἐχθροὶ θὰ ἐπιθεθοῦν σίγουρα.
Στὴν ἐργατικὴ τάξη, σ' αὐτὴν ἔχω κιόλας ἀφιερῶ-
σει κάθε τι πὸς κάνω.

Οἱ γενιὲς πὸς χάθηκαν δὲν τῶνουν πὰ ἀνάγκη.
Οἱ γενιὲς πὸς θάρθουν σίγουρα θὰ τὸ ξεπεράσουν.

Δὲν μένει παρὰ ἓνας μόνον ἄνθρωπος πὸς στὴ
μνήμη του θάθελα ν' ἀφιερῶσω αὐτὸ τὸ ἔργο:
στὸν Σαλιέρι¹.

Τὸν καὶμένο Σαλιέρι τοῦ Πούσκιν.

Πὸς ἀνέταμε τὴ μουσικὴ σάν νάταν πτώμα.

Αὐτὸ εἶναι τὸ πὸς τρομακτικό.

Σάν νάταν πτώμα.

Ἄδρανές, σταματημένο, χωρὶς κίνηση, χωρὶς ζωὴ.

Κι ὅλα αὐτὰ γιατί δὲν ὑπῆρχε ἀκόμη ἢ... κινημα-
τογραφία, γιατί δὲν ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ μοναδικὴ τέχνη
πὸς χωρὶς νὰ σκοτώνει τὴ ζωὴ, χωρὶς νὰ θανα-
τώνει τίς ἀπικτήσεις της, χωρὶς νὰ θυσιάζει τὴν
τέχνη στὴν παγωμένη ἀκίνησια τοῦ πτώματος,
ἀλλὰ ἀφιερώνοντάς τὴν στὸ δυναμισμό καὶ στὴ
χαρὰ τῆς ζωῆς ἐνὸς Μότσαρτ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ
κατανοήσουμε καὶ νὰ μελετήσουμε ὀχι μόνον τὴν

ἄλγεβρα καὶ τὴ γεωμετρία της ἀλλὰ καὶ τὸν ὀλο-
κληρωτικό καὶ διαφορικό λογισμό της, πὸς χωρὶς
αὐτόν, στὸ στάδιο τῆς κινηματογραφίας, ἡ τέχνη
δὲν μπορεῖ νὰ κάνει.

Νά γιατί, ἀρχικά, δὲν ἔχω ἐνδοιασμούς ν' ἀ-
φιερῶσω τὸ βιβλίο μου στὴ μνήμη τοῦ Σαλιέρι.

Ἐπειτα: παρόλο τὸ φαρμάκι πὸς χύνουν κα-
ταπάνω μου, ὅταν δημιουργῶ ἐγὼ ὁ ἴδιος, στὸ
διάβολο ὅλες τίς «πατερίτσες» ὀλων τῶν κανόνων,
ὅπως τὸς ἔλεγε ὁ Λέσσινγκ²· μοῦ ἔρχονται στὸ
νοῦ τὰ λόγια τοῦ Γκαίτε: «grau ist die theorie»
καὶ βουτῶ με τὸ κεφάλι μέσα στὴ δημιουργικὴ
αὐθορμησία.

Ἄλλὰ, τὴν ἴδια στιγμὴ, δὲν κάνω οὔτε λεπτό
τὴν αἴσθησι σοβαρότητας γι' αὐτὸ πὸς κάνω:
πέρα ἀπὸ τίς στιγμὲς τῆς δημιουργικῆς μέθης, ὀ-
λοι καὶ πρῶτος ἐγὼ ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ συγκεκρι-
μενά δεδομένα, πολὺ πὸς συγκεκριμένα ἀπὸ
αὐτὰ πὸς ἔχουμε μέχρι σήμερα. Χωρὶς αὐτὰ δὲν
μπορεῖ νὰ ὑπάρξει οὔτε ἀνάπτυξη τῆς τέχνης
μας οὔτε ἐκπαίδευση τῶν νέων.

Τὸ ἐπαναλαμβάνω, ὅμως, πουθενὰ καὶ ποτὲ ἢ
ἄλγεβρα τῆς συγκεκριμένης τοποθέτησις δὲν με
πείραξε. Πάντοτε καὶ παντοῦ ἀπάρει ἀπὸ τὴν
ἐμπειρία ἐνὸς ὀλοκληρωμένου ἔργου.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἀφιερώνοντας αὐτὴ τὴ συλ-
λογὴ στὴν τραγικὴ μνήμη τοῦ ἐρευνητῆ Σαλιέ-
ρι, τὸ ἀφιερῶνω ταυτόχρονα καὶ στὴ μνήμη τοῦ
αὐθορμητισμοῦ, πὸς ξεχυλίζει ἀπὸ τὴ χαρὰ τῆς
ζωῆς τοῦ Μότσαρτ.

Σ.Μ.Α.

Περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων

Ἄς ὑποθέσουμε πὺς θέλουμε ν' ἀναπαραστήσουμε στὴν ὄθον τὴ θλίψη⁴. Θλίψη «γενικὰ» δὲν ὑπάρχει. Ἡ θλίψη εἶναι συγκεκριμένη· ἀφορᾷ πάντα κάτι· ἔχει τοὺς φορεῖς τῆς στῆν περίπτωση πού κάποιο πρόσωπο εἶναι θλιμένο· κι ἔχει τοὺς καταναλωτὲς τῆς στῆν περίπτωση πού ἔχει ἀναπαρασταθεῖ μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μεταδίνει τὴ θλίψη στὸν θεατῆ. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τελευταίας περίπτωσης δὲν εἶναι καθόλου ἀναγκαῖο γιὰ ὅλες τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς θλίψης· ἡ θλίψη τοῦ ἐκθροῦ πού νικήθηκε προξενεῖ τὴ χαρὰ τοῦ θεατῆ πού εἶναι μὲ τὸ μέρος τοῦ νικητῆ.

Αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις εἶναι βέβαια καὶ γιὰ ἕνα παιδί αὐτόνοητες, περικλείουν ὅμως τὰ πὺς σύνθετα προβλήματα σχετικὰ μὲ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς ἔργου τέχνης, γιατί θίγουν τὸ πὺς ζωντανὸ πρόβλημα στὸ πεδίο πού δουλεύουμε: τὸ πρόβλημα τῆς ἀναπαραστάσεως καὶ τῆς στάσεως πού τηροῦμε ἀπέναντι σ' αὐτὸ πού ἀναπαριστοῦμε.

Γιὰ νὰ ἐκφράσουμε αὐτὴ τὴ στάση ἢ σύνθεση εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πὺς αποτελεσματικὰ μέσα. Ὡστόσο, αὐτὴ ἢ στάση δὲν ἐκφράζεται μόνον μὲ τὴ σύνθεση οὕτε καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀντικείμενο τῆς σύνθεσης.

Στὸ ἄρθρο αὐτὸ θ' ἀσχοληθῶ μ' ἕνα ἰδιαίτερο πρόβλημα: πὺς μπορεῖ νὰ ἐκδηλώνεται αὐτὴ ἢ στάση μὲ μοναδικὸ μέσο τὴ σύνθεση. Ἡ στάση πού τηροῦμε ἀπέναντι σ' αὐτὸ πού ἀναπαριστοῦμε θὰ ἐκδηλωθεῖ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ παρουσιάζουμε. Κι ἀμέσως ἐγείρεται τὸ πρόβλημα τῶν μεθόδων καὶ τῶν μέσων πού θὰ χρησιμοποιήσουμε γιὰ νὰ τὸ ἀπεικονίσουμε μὲ τέτοιο τρόπο πού μαζί μὲ τὸ τί νὰ φανερώνει καὶ τὸ πὺς ἐπιμετρίζουμε καὶ πὺς ἐπιθυμοῦμε νὰ τὸ δεχτεῖ, νὰ τὸ νοιώσει, καὶ νὰ τὸ καταλάβει, αὐτὸ πού ἀναπαριστάνουμε, ὁ θεατῆς.

Ἄς δοῦμε τὸ φαινόμενο ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τῆς σύνθεσης καὶ μόνον αὐτῆς. Ἄς ἀναλύσουμε δηλ. τὴν περίπτωση στῆν ὁποία ἢ σύνθεση εἶναι αὐτὸ πού κατὰ κύριο λόγο χρησιμεύει γιὰ νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ὑλοποίησης τῆς στάσεως τοῦ δημιουργοῦ. Τοῦτο γιὰ μᾶς εἶναι πολλὸ σημαντικό γιατί πολλὰ λίγα πράγματα ἔχουν γραφτεῖ πάνω στὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης στὸν κινηματογράφο· ὅσον ἀφορᾷ δὲ τὴ σύνθεση στῆ λογοτεχνία, ἔχει δὲν ἔχει τεθεῖ κἀν τὸ πρόβλημα.

Τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀπεικόνισης καὶ ὁ νόμος τῆς σύνθεσης πού διέπει τὴν ἀναπαραστάση μπο-

ροῦν νὰ συμπύκνουν: αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπλούστερη περίπτωση καὶ λίγο-πολὺ καταφέρνει κανεὶς νὰ λύσει τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀπλοϊκότερου τύπου κατασκευὴ: «θλιμένη θλίψη», «χαρούμενη χαρὰ» κλπ. Μ' ἄλλα λόγια: ὁ ἥρωας εἶναι θλιμένος καὶ μαζί του θλιμένη ἢ φύση, ὁ φωτισμός, καμιά φορὰ ἢ σύνθεση τοῦ κἀδρου, σπανιότερα ὁ ρυθμὸς τοῦ μοντᾶζ καὶ συχνότερα ἢ λυπητερὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Τὸ ἴδιο πρᾶγμα γίνεται καὶ προκειμένου γιὰ τὴ χαρούμενη χαρὰ καὶ πάει λέγοντας.

Ἦδη μ' αὐτὰ τ' ἀπλοῖκὰ παραδείγματα ἀντιλαμβανόμαστε μὲ ἀπόλυτη καθαρότητα μὲ τί τρέφεται ἢ σύνθεση καὶ ἀπὸ πού ἀντιλεῖ τὴν ἐμπειρία τῆς καὶ τὸ ὑλικὸ της: ἡ σὺ ν θ ε σ η παίρνει τὰ δομικὰ στοιχεῖα τοῦ φαινομένου πού ἀναπαριστάνεται καὶ δημιουργεῖ μ' αὐτὰ τὸν ὀργανικὸ νόμο τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου.

Στὴν πραγματικότητα, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντλεῖ κατὰ κύριο λόγο αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ δομὴ τῆς συγκινησιακῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀνθρώπου, συμπεριφορᾶς συνδεδεμένης μὲ τὶς ἐμπειρίες μας ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἀναπαριστώμενου φαινομένου. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο μὰ αὐθεντικὴ σύνθεση εἶναι πάντοτε βαθύτατα ἀνθρώπινη, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ «χοροπηδηχτὸ» ρυθμὸ τῆς δομῆς τῶν χαρούμενων ἐπεισοδίων, εἴτε γιὰ τὸν «μονότονο ἀργὸ ρυθμὸ» τοῦ μοντᾶζ στῆ λυπητερὴ σκηνῆ ἢ γιὰ πλάνα μὲ φωτισμὸ πού «νὰ σπινθηρίζει ἀπὸ χαρὰ».

Ὁ Ντιντερό θέλει οἱ ἀρχεὲς σύνθεσης τῆς φωνητικῆς μουσικῆς —κι ἀπὸ κεῖ τῆς ὀργανικῆς — ν' ἀπορέουν ἀπὸ τὴ ζωντανή, συγκινησιακὴ τονικότητα τῆς περιβάλλουσας φύσης⁵.

Καὶ ὁ Μπάχ —κἀτοχος τῶν πολυπλοκότερων τεχνικῶν τῆς μουσικῆς σύνθεσης— δηλώνει τὴν ἴδια ἀνθρώπινη προσέγγιση τῶν βάσεων τῆς σύνθεσης σὰν ἕνα ἄμεσα παιδαγωγικὸ ὄρο. «...Σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες πού ἔχουμε πάρε ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ Μπάχ, τοὺς μάθαινε νὰ θεωροῦν τὶς φωνῆς τῶν ὀργάνων σὰν ἰσάριθμα πρόσωπα καὶ τὴν πολυφωνικὴ ὀργανικὴ σύνθεση σὰν μὴ συζήτηση ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ πρόσωπα, δίνοντας τὸ πρόσταγμα «κάθε μὴ νὰ μιλᾷ καλὰ καὶ στὴν ὥρα τῆς, κι ἂν δὲν ἔχει κάτι νὰ πεῖ, καλὰ

θα κάνει να σωμαίνει και να περιμένει τη σειρά της»⁶.

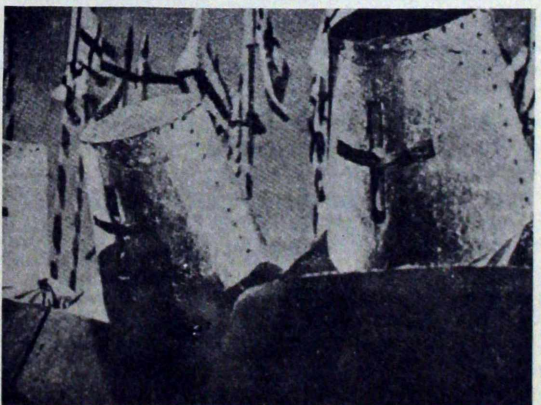
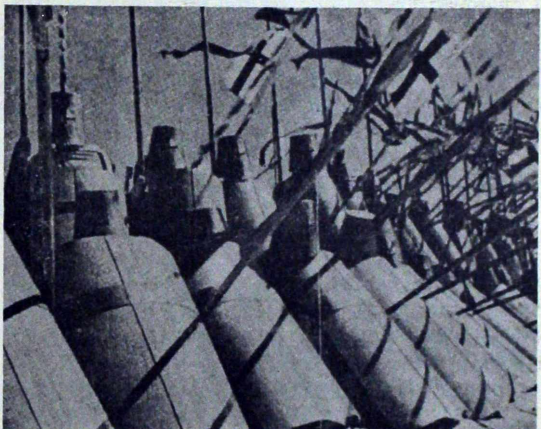
Με τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο, βασισμένη πάνω στο ἀμοιβαῖο παιχνίδι τῶν ἀνθρώπων συγκινήσεων, οἰκοδόμησε καὶ ἡ κινηματογραφία τὴ δομικὴ τῆς μέθοδο καὶ τὰ πρὸ πολύπλοκα οἰκοδομήματα τῆς σύνθεσης.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτυχημένες σκηνὲς τοῦ «Ἀλέξανδρου Νιέφσκυ» — τὸ ἐπεισόδιο τῆς γερμανικῆς «γυρουνοκεφαλῆς» ποὺ ἐπιτίθεται στὸ ρώσικο στρατὸ στὴν ἀρχὴ τῆς Μάχης στοὺς Πάγους. Αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀκολουθεῖ ὡς τὶς παραμικρὲς ἀποκρῶσεις τοῦ τὴν αἴσθηση τοῦ τρόμου ποὺ κυριεῖει κι ἐνῶσῶ ὁ κίνδυνος μεγαλώνει, ἡ καρδιὰ σφίγγεται κι ἡ ἀνάσα κόβεται. Ἡ δομὴ τῆς κίνησης τῆς σφίγνας στὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ» εἶναι ἀκριβῶς ὑπολογισμένη πάνω στὶς ἐσωτερικὲς παραλλαγὲς ποὺ συνοδεύουν τὴ διαδικασία αὐτῆς τῆς αἴσθησης. Αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ παραλλαγὲς ὑπαγόρευσαν τὸ ρυθμὸ τῆς αὔξεσης, τῆς ἔντασης, τὸ κόψιμο, τὴν ἐπιτάχυνση καὶ τὴν ἐπιβράδυνση τῆς δράσης. Τὸ παραγμένο κτύπημα τῆς καρδιάς ποὺ ἔχει κυριευτεῖ ἀπὸ ἰσχυρὴ συγκίνηση ὑπαγόρευσε τὸν ἦχο τῶν πετάλων ποὺ καλπάζουν: στὸ εἰκονιστικὸ ἐπίπεδο —ἡ ἔφοδος τῶν ἵππων ποὺ καλπάζουν: στὸ ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης— οἱ κτύποι μιᾶς καρδιάς σὲ μεγάλη ταραχὴ.

Στὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου συντέλεσαν καὶ τὰ δύο —ἀπεικόνιση καὶ δομὴ τῆς σύνθεσης— ποὺ ἐδῶ συμπλέκτηκαν μέσα στὴν ἀπόλυτὴ ἐνόητα μιᾶς τρομακτικῆς εἰκόνας: τῆς ἀρχῆς μιᾶς μάχης ὡς τὸ θάνατο. Ἔτσι, τὸ περιστατικὸ ποὺ ἐκτυλίσσεται πάνω στὴν ὁθόνη «σύμφωνα μὲ τὸ σχῆμα» τῆς ἀνάπτυξης τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης συγκίνησης, ἐπιφέρει ἐπιστρέφοντας ἀπὸ τὴν ὁθόνη στὸ θεατὴ τὴ συγκίνηση σύμφωνα καὶ πάλι μὲ τὸ ἴδιο «σχῆμα», κάνοντάς τον νὰ ξεχυλίζει μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἔκρηξη τοῦ πάθους, ποὺ τὴν εἰρήδη προδιαγράφει τὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης τοῦ ἔργου. Ἐδῶ βρίσκεται τὸ μυστικὸ τοῦ ἀληθινὰ συγκινησιακοῦ ἐπηρεασμοῦ μιᾶς αὐθεντικῆς σύνθεσης. Κι ἔχοντας οὖν πηγὴ τῆς δομῆς τῆς ἀνθρώπινης συγκίνησης, προκαλεῖ ἀλάθητα καὶ πάλι τὴ συγκίνηση, ἀνακαλεῖ ἀλάθητα ὅλο τὸ σύμπλεγμα τῶν συναισθημάτων ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέκυψε.

Σ' ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης —κι ἀκόμη περισσότερο στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη— αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι ὁ δρόμος ποὺ ὀδηγεῖ στὸ ἀποτελεσμα γιὰ τὸ ὁποῖο μιλοῦσε ὁ Λέων Τολστόι, προκειμένου γιὰ τὴ μουσικὴ: «Μόλις τὴν ἀκούσω (τὴν μουσικὴ) μεταφέρομαι ἅμεσα στὴν ἴδια κατάσταση πνεύματος στὴν ὁποία βρισκόταν ἐκεῖνος ποὺ τὴ συνέθεσε...» («Ἡ Σονάτα τοῦ Κρόιτςερ», XXIII).

Αὐτὸς εἶναι, καὶ στὴ στοιχειωδέστερη καὶ στὴν πολυπλοκότερη περίπτωση, ἡ ἀπὸ τοὺς πιθανοὺς τύποις τῆς δόμησης ἐνὸς ἔργου. Ἄλλα ὑπάρχουν κι ἄλλες περιπτώσεις στὶς ὁποῖες



«Ἀλέξανδρος Νιέφσκυ»: Ἡ Μάχη στοὺς πάγους ἀρχίζει.

ἀντί μιᾶς λύσης τύπου «καρούμενη χαρά» ὁ δημιουργὸς αἰσθάνεται τὴν ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη ν' ἀναλύσει τὸ θέμα, π.χ., τοῦ «ζωογόνου θανάτου». Τί θὰ κάνει τότε;

Εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ὁ νόμος τῆς δόμησις τοῦ ἔργου δὲν μπορεῖ νὰ τραπεῖ ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπορέουν ἀποθόρυμα ἀπὸ τὶς συγκινήσεις, τὶς αἰσθήσεις, καὶ τὶς φυσικὲς ἢ συνηθισμένες ἀνθρώπινες καταστάσεις ποὺ συναδεύουν τὸ δεδομένο φαινόμενο.

Μολοντούτο, κι ἐκεῖ ἡ σύνθεση θά... παραμείνει ἡ ἴδια.

Μόνο πὸς τὸ πεδίο τῆς ἔρευνας γιὰ τὸ σχῆμα ἀπὸ τὸ ὅποιο θὰ ξεκινήσουμε καὶ τὸ ὅποιο θὰ δομεῖ τὴ σύνθεση, αὐτὸ θὰ βρίσκεται λιγότερο στὸ κῶρο τῆς συγκίνησης ποὺ συνοδεύει αὐτὸ ποὺ ἀναπαριστᾶνται, καὶ κυρίως στὴ συγκίνηση ποὺ προξενεῖ ἡ στάσις ποὺ τηρεῖται σ' αὐτὸ ποὺ ἀναπαριστᾶνται.

Ἄλλὰ πρόκειται γιὰ μιὰ μᾶλλον σπάνια περίπτωση καί, ὅπως καὶ νᾶχει τὸ πράγμα, καθόλου ἐπιτακτικῆ. Καὶ συνήθως, σὲ τέτοιες περιστάσεις, βλέπουμε νὰ ἐμφανίζεται ἡ πολὺ περιέργη καὶ συχνὰ ἀναπάντεχη εἰκόνα τῆς ἀπόδοσης ἐνὸς φαινομένου μέσω μιᾶς δομῆς τελειῶς ἀσυνήθιστης γι' αὐτὸ τὸ φαινόμενο σὲ περιστάσεις «ἰσχυρῆς». Ἡ λογοτεχνία βρῆται ἀπὸ τέτοια παραδείγματα, μὲ τὶς ποὺ ποικίλες ἀποκρίσεις.

Σ' αὐτά, ἡ μέθοδος ποὺ ἀναφέραμε διαφαίνεται ἤδη στὸ ἐπίπεδο τῆς πλακῆς τῆς σύνθεσης ποὺ εἶναι ἐξ ἴσου πρωταρχικὸ ὅσο καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀπεικόνισις, ἔστω κι ἂν συγκροτεῖται μέσω ἐνὸς συστήματος συγκρίσεων.

Καὶ οἱ λογοτεχνικὲς σελίδες μᾶς προσφέρουν ὀρισμένα τελειῶς ἀναπάντεχα παραδείγματα συνθετικῶν δομῶν τὰ ὅποια ἀναπαριστοῦν φαινόμενα ποῦ, «καθαυτὰ», μᾶς εἶναι συνήθη. Κι ἐπὶ πλεόν αὐτὲς οἱ δομὲς δὲν καθορίζονται καθόλου, οὔτε τρέφονται ἢ ξανάρχονται στὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ φορμαλιστικὲς παρεκκλίσεις ἢ ἀπὸ τὴν ἀναζήτησιν τοῦ ἐκκεντρικοῦ.

Τὰ παραδείγματα ποὺ ἔχω ὑπόψη μου προέρχονται ἀπὸ τὴν κλασικὴ ρεαλιστικὴ λογοτεχνία καὶ εἶναι κλασικά, ἀκριβῶς, γιατί μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὑλοποιεῖται μὲ μιὰ κάποια καθαρότητα μέσα τους μιὰ κρίση πολὺ ξεκάθαρη τοῦ φαινομένου, μὲ στήσις πολὺ ξεκάθαρη ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο.

Πόσες φορὲς δὲν συναντᾶμε στὴ λογοτεχνία τὴν περιγραφή τῆς *adultère*⁷ (μοικου). Ἄσχετα μὲ τὶς παραλλαγὰς τῶν καταστάσεων, τῶν στάσεων καὶ τῶν μεταφορικῶν συγκρίσεων ποὺ τοὺς στολίζει, δὲν ὑπάρχει πὺ ἐντυπωσιακὸς πίνακας ἀπὸ κείνον ὅπου οἱ ἐγκληματικὲς περιπτώσεις τῶν ἐραστῶν ἔχουν παραστατικὰ ἐξισωθεί μὲ... τὸν φόνου.

«Ἐνοιῶθε τόσο κακούργα κι ἐνοχὴ ποὺ δὲν τῆς ἔμενε ἄλλο παρὰ νὰ ταπεινωθεῖ καὶ νὰ ζητήσῃ

χάρη· κι ἀφοῦ δὲν εἶχε πᾶ κανέναν ἄλλο ἀπὸ κείνον στὸν κόσμου, ἀπὸ κείνον πάλι ἔπρεπε νὰ ἐκλιπαρήσῃ τὴ συγγνώμη. Ὅταν τὸν κοίταζε συναισθανόταν φυσικὰ τὸν ἐξευτελισμὸ τῆς καὶ τότε δὲν μποροῦσε νὰ πεῖ λέξη. Καὶ κείνου, δοκίμαζε αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ νοιώθῃ ὁ δολοφόνος ὅταν κοιτᾶζει τὸ κορμὶ ποὺ τοῦ πήρε τὴ ζωὴ. Αὐτὸ τὸ κορμὶ ποὺ τοῦ στέρησε τὴ ζωὴ, ἦταν ὁ ἔρωτάς του, ἡ πρώτη περίοδος τοῦ ἔρωτά τους. Ὑπῆρχε κάτι φρικτὸ καὶ ἀποκρουστικὸ στὶς μνήμες αὐτῶν ποὺ πληρώσαν μὲ τὸ σκληρὸ τμήμα τῆς ντροπῆς. Ἡ ντροπὴ μπροστὰ στὴν ἠθικὴ τῆς γύμνια ἔλυσε τὴν Ἄννα καὶ μεταδιδόταν καὶ στὸν Βρόνσκου. Ἄλλὰ παρόλη τὴ φρίκη μπροστὰ στὸ κορμὶ τοῦ δολοφονημένου, πρέπει νὰ κάνουμε κομῆματα, νὰ κρύβουμε τὸ κορμὶ αὐτὸ, πρέπει νὰ ἐπωφελοῦμαστε ἀπ' ὅ,τι κερδίζει ὁ δολοφόνος ἀπὸ τὸ φόνου.

Ἄ Τότε, μὲ μιὰ λύσσα ὅμοια μὲ τὸ πάθος, ὁ δολοφόνος ρίχνεται πᾶν στὸ κορμὶ, τὸ σέρνει καὶ τὸ κατακοματίζει ἔτσι σκέπαζε μὲ φιλιὰ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ κορμὶ τῆς Ἄννας. Ἐκείνη κρατοῦσε τὸ χέρι του κι ἔμενε ἀκίνητη. Naί, αὐτὰ τὰ φιλιὰ—αὐτὰ ἦταν π' ἀγόρασε γιὰ τὴν ντροπὴ. Naί, κι αὐτὸ τὸ χέρι ποὺ εἶναι δικό μου γιὰ πάντα— εἶναι τὸ χέρι τοῦ συνεργοῦ μου...»

Σ' αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν «Ἄννα Καρένινα» (δεύτερο μέρος, κεφ. XI) μέσα στὶς μεταφορικὲς συγκρίσεις ποὺ συνθέτουν τὴν εἰκόνα, ὅλη ἡ σκηνὴ ἔχει δουλευθεῖ μὲ μιὰ ὑπέροχη ὁμότητα, ποὺ βρίσκεται στὸ βάθος τῆς στάσις τοῦ συγγραφέα ἀπέναντι στὸ φαινόμενο καὶ δὲν ξεκινᾶ ἀπὸ τὰ συναισθήματα καὶ τὶς συγκινήσεις τῶν πρωταγωνιστῶν (ὅπως κι ὁ Ζολά, λογουχάρη, χρησιμοποιοῖ τὸ ἴδιο θέμα μὲ ἄπειρες παραλλαγὰς σ' ὀλόκληρη τὴ σειρά τῶν «Ρουγκὸν - Μακάρ»).

Ὁ Τολστόι ἔβαλε σὸν προμετωπίδα στὸ μυθιστόρημα «Ἐμοὶ ἡ ἐκδίκησις ἐγὼ ἀνταποδώσω»⁸.

Στὸ γράμμα του στὸν Βερεσσάιφ⁹ (23 τοῦ Μᾶη 1907), ὁ Μ. Σουκότιν¹⁰ ἀναφέρει τὰ λόγια τοῦ Τολστόι, σχολιάζοντας τὴν προμετωπίδα ποὺ προβληματίζει τὸν Βερεσσάιφ: «Ὁ Φεῖλιν νὰ ἐπαναλάβῃ ὅτι διάλεξε αὐτὴ τὴν προμετωπίδα... μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφράσῃ τὴ σκέψη ὅτι τὸ κακὸ ποὺ διαπράττει ὁ ἄνθρωπος ἔχει σὸν ἐπακόλουθο ὅλη τὴν πίκρα ποὺ ἔρχεται ὅχι ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ἀλλὰ ἀπὸ τὸ Θεὸ καὶ ποὺ ὀφείλε νὰ δοκιμάσῃ ἡ Ἄννα Καρένινα... (Β. Βερεσσάιφ, «Ἀναμνήσεις»).

Στὸ δεύτερο μέρος τοῦ μυθιστορήματος, ὅπου ἀνήκει αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα, τὸ πρόβλημα γιὰ τὸν Τολστόι ἦταν, κατ' ἀρχὴν, νὰ δεῖξῃ «τὸ κακὸ ποὺ διαπράττει ὁ ἄνθρωπος».

Τὸ ταμπεραμέντο τοῦ συγγραφέα τὸν ὑποχρεώνει νὰ νοιώθῃ τὸ ὑπέρτατο στάδιο τοῦ κακοῦ — κάτω ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ ἐγκλήματος.

Τὸ ταμπεραμέντο τοῦ μοραλιστᾶ τὸν ὑποχρεώνει νὰ ταυτίσῃ αὐτὸ τὸ κακὸ μὲ τὸ μεγαλύτερο ἔγκλημα ποὺ μπορεῖ νὰ γίνῃ εἰς βάρος ἐνὸς προσώπου — τὸν φόνου.

Τέλος, τὸ καλλιτεχνικὸ τοῦ ταμπεραμέντο, τὸν ὑποκρεώνει νὰ ἐκδηλώσει αὐτὴν τὴν κρίση τοῦ γιὰ τὶς πράξεις τῶν προσώπων μὲ τὴ βοήθεια ὄλων τῶν ἐκφραστικῶν μέσων πού ἔχει στὴ διάθεσή του.

Ἔτσι, τὸ ἔγκλημα —ὁ φόνος—, εἶναι ἐκεῖνο πού σημασιοδοτεῖ κατὰ κύριο λόγο τὴ στάση τοῦ συγγραφέα ἀπέναντι στο φαινόμενο, καὶ ταυτόχρονα καθορίζει ὅλα τὰ βασικὰ στοιχεῖα, φτιάχνοντας, τὴ σύνθεση τῆς σκηνῆς.

Αὐτὸ ὑπαγορεύει τὶς εἰκόνες καὶ τὶς συγκρίσεις: «...αὐτὸ πού πρέπει νὰ νοιώθει ὁ δολοφόνος βλέποντας τὸ κορμὶ πού τοῦ στέρησε τὴ ζωὴ. Αὐτὸ τὸ κορμὶ πού τοῦ στέρησε τὴ ζωὴ, ἦταν ὁ ἔρωτάς τους...» κλπ.

Καὶ πάλι αὐτὸ τοῦ ὑπαγορεύει στὴν ἀπεικόνιση τῶν πράξεων τῶν προσώπων ν' ἀποδίδει τὶς καθαρὰ ἐρωτικές χειρονομίες μὲ τὴ μορφὴ ἐνὸς φόνου¹¹: «καὶ μὲ μιὰ λύσα, ὅμοια μὲ τὸ πάθος, ὁ δολοφόνος ρίχνεται πάνω στο κορμὶ, τὸ σέρνει καὶ τὸ κοματιάζει· ἔτσι σκέταζε μὲ φιλιὰ, τὸ πρόσωπο καὶ τοὺς ὤμους τῆς Ἄννας» κλπ.

Αὐτὲς ἐδῶ εἶναι «υποδείξεις»¹² ἐξαιρετικὰ συγκεκριμένες πού προσδιορίζουν μιὰ ἀπόκρωση τῆς συμπεριφορᾶς, ἀνάμεσα σὲ χιλίες ἄλλες, πού τὴ διαλέγουμε γιὰ τὸ μόνον αὐτὴ καὶ μόνο κάτω ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἀντιστοιχεῖ ἐξολοκλήρου στὴ στάση τοῦ συγγραφέα ἀπέναντι στο ἴδιο τὸ φαινόμενο.

Ἡ ἰδέα τοῦ κακοῦ ἔτσι ὅπως ἔχει ἐκφραστεῖ στὴ σύνθεση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἐγκλήματος - φόνο συναντιέται κι ἄλλου στὸν Τολστόι ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνὴ πού ἀναφέραμε. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ εἶναι πολὺ ἀγαπητὴ καὶ συνηθισμένη.

Κι ὄχι μόνο ἡ «μοιχεία», ἀλλὰ καὶ ἡ «θρώμικη σχέση» στὴ συζυγικὴ ζωὴ δομεῖται σύμφωνα μὲ τὴ ἴδια μεταφορικὴ δομὴ.

Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς πράγμα συναντᾶμε καὶ στὴ «Σονάτα τοῦ Κρόυτजर». Δυὸ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τοῦ Πόζντυντσεφ μᾶς δίνουν μιὰ πολὺ ἐντυπωσιακὴ ἰδέα. Τὸ δεύτερο (σχετικὰ μὲ τὰ παιδιὰ) μεγεθύνει τὸ πλαίσιο τοῦ παραδείγματος δημιουργώντας κι ἐξωτερικὲς ὡς πρὸς τὴ σύνθεση δομές, ἀκόμη πιὸ ἀναπάντεχες, οἱ ὁποῖες ὡστόσο ἀπορέουν ἐξολοκλήρου ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ στάση πού ἔχει τηρηθεῖ ἀπέναντι στο θέμα.

Ἐναρωπιόμουν μὲ μεγάλη ἐκπληξὴ ἀπὸ πού προερχόταν ἡ ἀπελπισία καὶ τῶν δύο μας, ἐνῶ τὸ πράγμα ἦταν ξεκάθαρο: ἡ ἀπελπισία μας αὐτὴ ἦταν ἡ διαμαρτυρία τῆς ἀνθρώπινης φύσης ἐναντία στο κτήνος πού τὴν ἔπνιγε.

Ἐτὸ μίσος πού ὁ ἕνας μας ἔτρεφε γιὰ τὸν ἄλλο μὲ ξάφνιαζε. Ἄλλὰ δὲν μπορούσε νὰ γίνεῖ διαφορετικὰ. Αὐτὸ τὸ μίσος δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ μίσος πού νοιώθουν ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλο οἱ συνεργοὶ ἐνὸς ἐγκλήματος —τόσο γιὰ τὴν ὑποκίνηση ὅσο καὶ γιὰ τὴ συμμετοχὴ στο ἔγκλη-

μα. Καὶ πῶς νὰ μὴ μιλάμε γιὰ ἔγκλημα ἀφοῦ ἐκεῖνη, ἡ δυστυχισμένη, ἔμεινε ἔγκυος ἀπὸ τὸν πρῶτο κίβλας μῆνα, ἐνῶ ἡ θρωμικὴ σχέση μας συνεχιζόταν; Ἄδύνατο! Αὐτὴ τὴ στιγμή οἱ διηγοῦμαι πῶς σκότωσα τὴ γυναῖκα μου! Οἱ ἠλθῆτο! Νομίζουν πῶς σκότωσα τὴ γυναῖκα μου στὶς 5 τοῦ Ὀκτώβριου ἕνα μαχαίρι. Δὲν τὴ σκότωσα τότε, ἀλλὰ πολὺ νωρίτερα...» («Ἡ Σονάτα τοῦ Κρόυτजर», XIII).

«...Ἡ παρουσία τῶν παιδιῶν ὄχι μόνο δὲν καλύτερευε καθόλου τὴν ὑπαρξὴ μας, ἀντίθετα τὴ δηλητηρίαζε. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, τὰ παιδιὰ γιὰ μᾶς ἦταν μιὰ καινούργια πηγὴ ἀσυμφωνίας. Ἄπο τότε πού ἦρθαν τὰ παιδιὰ καὶ ὅσο μεγάλωναν, τόσο περισσότερο γινότουσαν, αὐτὰ τὰ ἴδια, τὸ μέσο καὶ τὸ πρόσχημα τῆς ἀσυμφωνίας μας... τὰ παιδιὰ ἦταν τὰ ὄπλα μας στὸν πόλεμό μας· θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι στρέφαμε ὁ ἕνας ἐναντία στὸν ἄλλο τὰ παιδιὰ μας. Καθένας μας εἶχε τὸ παιδί τῆς προτίμησής του —ὄπλο στὴ μάχη. Ἐγὼ πολεμοῦσα περισσότερο μὲ τὸν Βάσσια, τὸν πρωτότοκο, κι ἐκεῖνη μὲ τὴ Λίζα... Αὐτὰ ὑπόφεραν τρομερὰ, τὰ κακόμοιρα, ἀλλὰ μέσα στὸν ἀτέλειωτο πόλεμό μας εἴχαμε ἄλλα πράγματα νὰ σκεφτοῦμε παρά ἐκεῖνα...» («Ἡ Σονάτα τοῦ Κρόυτजर», XIV).

Ὅπως βλέπουμε, ὁποιοὶ παράδειγμα κι ἂν διαλέξουμε, ἡ μέθοδος σύνθεσης μένει πάντα ἡ ἴδια. Τὸ βασικὸ τῆς καλλιτεχνικῆς μένει ὁ ὅλες τὶς περιπτώσεις καὶ κατὰ κύριο λόγο ἡ σχέση τοῦ συγγραφέα. Σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις ἡ ἀνθρώπινη δράση καὶ ἡ δομὴ τῶν ἀνθρώπινων πράξεων εἶναι αὐτὸ πού διαμορφώνει τὸ ἀρχέτυπο τῆς σύνθεσης.

Τὰ ἀποφασιστικὰ στοιχεῖα δομικῆς τάξης τῆς σύνθεσης ὁ συγγραφέας τὰ υἰοθετεῖ σὰ θεμέλια τῆς στάσης τοῦ ἀπέναντι στὰ περιστατικά. Αὐτὴ ἡ στάση ὑπαγορεύει τὴ δομὴ καὶ τὸ χαρακτηριστὸ σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπτύσσεται ἡ ἀπελπισία. Χωρὶς νὰ κάνει τίποτε ἀπὸ τὴν πραγματικότητά της, ἡ ἀπεικόνιση καταλήγει νὰ πλουτιστεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ στὴ διανοητικὴ σημασία της καὶ στὴ συγκινησιακὴ. Μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε ἀκόμη ἕνα παράδειγμα. Εἶναι πέργο κατὰ τὸ ὅτι οἱ δύο πρωταγωνιστὲς ὄχι μόνο ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ συνηθισμένη ἀναπαράσταση καὶ ἀπὸ τὰ στερεότυπα γνωρίσματα πού παρουσιάζει, ἀλλ' ἐπίσης καὶ κατὰ τὸ ὅτι, μέσω τῆς σύνθεσης, πραγματοποιεῖται συνειδητὰ... μιὰ ἀντιπαλότητα ὁμοίων μεταξύ τους!

Τὰ πρόσωπα αὐτὰ εἶναι: ἕνας Γερμανὸς ἀξιοματικὸς καὶ μιὰ Γαλλίδα πόρνη.

Ἡ τάξη τῶν συνιστωσῶν πού δομοῦν τὴν εἰκόνα τοῦ «εὐγενεοῦς ἀξιοματικοῦ» ἀνατρέπεται καὶ καταλήγει στὴν εἰκόνα τῆς πόρνης.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν τάξη τῶν συνιστωσῶν πού δομοῦν τὴν εἰκόνα τῆς πόρνης ἀπὸ τὴν λιγότερο ἔλκυστικὴ ὄψη της, χρησιμεύει σὰ σκελετὸς γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Γερμανοῦ ἀξιοματικοῦ.

Αυτό το αβθενικό «σταυρωτό» πραγματοποιήθηκε από τον Μωπασσάν σε μιὰ ιστορία που ὄλοι μας ξέρουμε καλά: τὴν «Μαντεμουαζέλ Φιφι».

Οἱ συνιστώσες τῆς εἰκόνας τῆς Γαλλίδας ὑφαίνονται μ' ὄλα τὰ εὐγενῆ χαρακτηριστικά που συνδέονται με τὴν ἀστική ἀναπαράσταση ἑνὸς ἀξιωματικοῦ.

Καί, τὸ ἴδιο λογικά, πάλι ἡ ἴδια μέθοδος ἀποκαλύπτει τὸ Γερμανὸ ἀξιωματικὸ στὴν οὐσία του — τὴν πορνικὴ του φύση.

Ἄπ' αὐτὴ τὴ φύση ὁ Μωπασσάν δὲν πῆρε παρὰ ἓνα μόνο χαρακτηριστικὸ —τὴν τάση τῆς νὰ γκρεμίζει τὶς «ἠθικὰς ἀρχές» τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Αὐτὸ εἶναι ἐνδιαφέρον, γιατί ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ὁ Μωπασσάν πῆρε τὸ σκῆμα του σὰν κάτι ἔτοιμο, πολλὸ γνωστὸ καὶ φρέσκο στὴ μνήμη του. Ὁ Γερμανὸς ἀξιωματικὸς του εἶναι κομμένος σύμφωνα μ' ἓνα σχέδιο καμωμένο ἀπὸ τὸν Ζολά. Ὁ ἀξιωματικὸς μετὸ παρατσούκλι «Μαντεμουαζέλ Φιφι» —εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἡ Νανά. Ἡ Νανά, ὄχι στὸ σύνολό της, ἀλλὰ ἡ Νανά τοῦ μέρους ἐκείνου τοῦ μυθιστορήματος ὅπου ὁ Ζολά ὑψώνει τὸ πρόσωπό της σὲ μεγάλη καταστρεπτικὴ δύναμη πού ἐξασκεῖται στὶς καλοστεκούμενες οἰκογένειες, καὶ ταυτόχρονα περιγράφει τὰ καταστροφικὰ καπρίτσια τῆς Νανά ὅταν σπάζει τὶς οἰκογενειακὰς πορσελάνες πού τῆς προσφέρουν οἱ θαυμαστὲς της. Ἡ γενικευμένη ἔννοια τῆς παλλακίδας, δύναμη καταστροφῆς γιὰ τὶς οἰκογένειες καὶ τὴν κοινωνία, ἔχει «ὑλοποιηθεῖ» σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ μὲ τὸ ἰδιαίτερο ἐπεισόδιο τῆς μπομπονιέρας τῆς Σαζωνίας καὶ τὸν σωρὸ τῶν ἀκριβῶν δώρων πού συμβολίζουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν «ὑψηλὴ κοι-

ωνία» πού γκρεμίζουν τὰ χλευαστικὰ καπρίτσια τῆς Νανά. Ἡ δομὴ τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀξιωματικοῦ εἶναι αὐστηρὰ ὅμοια μετὴ δομὴ τῆς συμπεριφορᾶς τῆς Νανά σ' αὐτὴ τὴ σκηνή. Τὸ ὄνομα «Νανά» καὶ τὸ παρατσούκλι «Φιφι» ὑπογραμμίζουν αὐτὴν τὴν ὀλοφάνερη σχέση. Πράγμα βέβαια πού δὲν ἀντιφάσκει μετὸ γεγονός ὅτι τὰ ὑποκοριστικὰ τῶν γαλλικῶν ὀνομάτων συχνὰ κατασκευάζονται μετὸν ἀναδιπλασιασμὸ τῆς τυπικῆς συλλαβῆς: Ἐρνέστ: Νενές, Ζοζεφίν: Φιφίν, Ρομπέρτ: Μπεμπέρ. Αὐτὸ ἐνισχύει μᾶλλον τὴν ὑπόθεσή μας¹³.

Ἡ νοβέλα τοῦ Μωπασσάν στὸ σύνολό της μᾶς προσφέρει ἓνα περίφημο παράδειγμα γιὰ τὸν τρόπο μετὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ στοχαστεῖ κανεὶς πάλι ἄπ' τὴν ἀρχὴ μιὰ ἀπλὴ ἰκονογράφηση ἠθῶν μέσα ἀπὸ τὴ σύνθεση καὶ νὰ τὴν προωθήσει πρὸς τὴν κατεύθυνση πού θέλει ὅταν αὐτὴ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸ σωστὸ δομικὸ σκελετό.

Ἐδῶ προσεγγίσαμε ὀρισμένες περιπτώσεις ἀρκετὰ ὀφθαλμοφανεῖς καὶ εὐκόλα ἀποκρυπτογραφησίμες. Ὡστόσο, αὐτὲς οἱ ἴδιες ἀρχὲς περικλείονται καὶ στὰ πῶ θεμελιακὰ στοιχεῖα τῆς δομῆς τῶν συνθέσεων, πού στὴν ἄβυσσὸ τους μόνο τὸ καρπῆλο μᾶς πολὺ βαθεῖας καὶ ἐρευνητικῆς μελέτης μπορεῖ νὰ εἰσχωρήσει.

Καὶ σ' ὄλα, σ' ὄλα τὰ σημεῖα βρίσκουμε βασικά τὴν ἴδια ἀνθρωπιά, τὴν ἀνθρώπινη ψυχολογία πού τρέφει τὰ πῶ σύνθετα στοιχεῖα πού συνθέτουν τὴ μορφή, ἐνῶ τρέφει καὶ καθορίζει τὸ περιεχόμενον τοῦ ἔργου.

Ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα καὶ ἡ παθητικότητα στὴ σύνθεση τοῦ «Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν»

Ὅταν μιλάμε γιὰ τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν», διακρίνουμε σ' αὐτὸ γενικά δυὸ χαρακτηριστῆρες: τὴν ὀργανικὴ ἄρμονία στὴ σύνθεση τοῦ συνόλου καὶ τὴν παθητικότητα.

Τὴν ὀργανικὴ ἐνότητα καὶ τὴν παθητικότητα.

Ἄς πάρουμε αὐτοὺς τοὺς δυὸ πῶ χτυπητοὺς χαρακτήρες τοῦ «Ποτέμκιν» καὶ ἄς προσπαθήσουμε νὰ δεῖξουμε μετὸ ποιά μέσα πραγματοποιήθηκαν καὶ ὁ ἓνας καὶ ὁ ἄλλος, πρὸ παντὸς στὸ πεδίο τῆς σύνθεσης. Θὰ ἐξετάσουμε τὴν ὀργανικὴ ἐνότητα στὴ σύνθεση τοῦ συνόλου τῆς ταινίας. Θὰ μελετήσουμε τὴν παθητικὴτητα στὸ ἐπεισόδιο ὅπου φτάνει τὴ μεγαλύτερη τραγικὴ τῆς ἔντασης, στὴ «οκάλα τῆς Ὀδησοῦ», γιὰ νὰ ἐπεκτείνουμε ὕ-

στερα τὰ συμπεράσματά μας στὸ ὑπόλοιπο ἔργο.

Ἡ μελέτη μας θὰ ἐπιδιώξει ἀκόλουθα νὰ καθορίσει πῶς οἱ μέθοδοι τῆς σύνθεσης συμβάλανε στὴν ὀργανικὴ ἐνότητα καὶ στὴν παθητικὴτητα τοῦ θέματος. Θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ μελετήσουμε, κεφάλαιο πρὸς κεφάλαιο, μετὸ ἕνα τρόπο πραγματώνονται αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, στὴν ἀνάπτυξη τῆς ὑπόθεσης, στὴν χρησιμοποίηση τοῦ τοπίου, στὸ χειρισμὸ τῶν μαζικῶν κτηνῶν, κλπ. Ὅμως δὲν θ' ἀσχοληθούμε ἐδῶ παρὰ μ' ἓνα στενὸ, ἰδιαίτερο τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου, πρόβλημα, πού δὲν φιλοδοξεῖ οὔτε στὸ ἐλάχιστο νὰ δώσει ἀφορμὴ γιὰ μιὰ ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας.

Ὅμως, σ' ἓνα ὀργανικὸ ἐνιαῖο ἔργο, τὰ στοι-

κειά που τρέφουν τὸ σύνολο, εἰσχωροῦν στὴν κάθε λεπτομέρεια. Ὁ ἕνας μοναδικὸς καὶ ἴδιος νόμος διαπερνᾷ, ἔχει μόνον τὸ σύνολο καὶ τὸ καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα του, ἀλλὰ καὶ τὸν κάθε τομέα που καλεῖται νὰ συμμετάσχει στὴ δημιουργία τοῦ ὅλου. Οἱ ἴδιες βασικὲς ἀρχὲς θὰ ζωογονήσουν ὅλους τοὺς τομεῖς, χρωματίζοντας τὸν καθένα μὲ τις δικές του ἰδιομορφίες. Καὶ μόνον σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση θὰ μπορέσουμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ὀργανικὴ ἐνότητα τοῦ ἔργου, γιὰτὶ ἐννοοῦμε ἐδῶ τὸν ὀργανισμὸ ὅπως τὸν ὀρίζει ὁ Ἐνγκελς στὴ «Διαλεκτικὴ τῆς Φύσης», σὰν τὴν «ἀνώτερη ἐνότητα»...

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς μᾶς εἰσάγουν διὰ μιᾶς στὸ πρῶτο θέμα τῆς μελέτης μας: στὸ ζήτημα τῆς ὀργανικῆς ἐνότητας στὴν κατασκευὴ, στὸ «Ποτέμκιν».

Ἄς ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε τὸ θέμα ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ὑπόθεση πῶς ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα τοῦ ἔργου, ὅπως καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ὀργανικῆς ἐνότητας που δίνει τὸ ἔργο, ὀφείλουν νὰ παρουσιάζονται στὴν περίπτωση που ὁ νόμος τῆς σύνθεσης τοῦ ἔργου ἀνταποκρίνεται στοὺς νόμους διάρθρωσης τῶν ὀργανικῶν φαινομένων τῆς φύσης, ὅπως τοὺς ἐκθέτει ὁ Λένιν: «Τὸ εἰδικὸ ὑπάρχει μόνον σὰ συνάρτησις τοῦ γενικοῦ. Τὸ γενικὸ δὲν ὑπάρχει παρὰ μέσα στὸ εἰδικό, μὲ τὸ εἰδικό».

Σ' ἕνα πρῶτο παράδειγμα θὰ ἐξετάσουμε αὐτὸ τὸ νόμο ἀπὸ στατικὴ ἄποψη καὶ σ' ἕνα δεύτερο παράδειγμα ἀπὸ δυναμικὴ ἄποψη. Στὸ πρῶτο παράδειγμα θὰ μιλήσουμε γιὰ τοὺς ὅρους καὶ γιὰ τις ἀναλογίες, γιὰ τὴ διάταξι τῆς ταινίας. Στὸ δεύτερο, γιὰ τὴν διαδικασίαν τῆς κατασκευῆς τῆς.

Τὸ «Ποτέμκιν» παρουσιάζεται σὰν ἕνα χρονικὸ γεγονότων καὶ ἐνεργεῖ σὰν ἕνα δράμα.

Τὸ μυστικὸ αὐτοῦ τοῦ πράγματος βρίσκεται ἐπίσης στὸ ὅτι ἡ ἀνάπτυξι αὐτοῦ τοῦ χρονικοῦ εἶναι ρυθμισμένη πάνω στοὺς αὐστηροὺς νόμους τῆς τραγικῆς σύνθεσης, μὲ τὴν πρὸ αὐστηρὰ κωδικοποιημένη μορφή της, τὴ μορφή τῆς πεντάπρακτης τραγωδίας.

Τὰ γεγονότα, παρμένα στὴ γυμνότητά τους σὰν περιστατικά, ἀναπτύσσονται σὲ πέντε πράξεις τραγωδίας. Καὶ τὰ περιστατικά αὐτὰ ἔχουν διαλεκτὴ καὶ λογικὴ συνδυαστὴ μὲ τρόπο που ν' ἀνταποκρίνονται σὲ ὅ,τι ἀπαιτεῖ ἡ κλασικὴ τραγωδία ἀπὸ τὴν κάθε πράξι, διαφορετικὰ ἀπὸ τις ἄλλες: ἀπὸ τὴν τρίτην πράξι διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν δεύτερη, ἀπὸ τὴν πέμπτην διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν πρώτην κλπ.

Ἡ σύνθεσις αὐτὴ, που ἔχει δοκιμαστὴ στὸ κύλισμα τῶν αἰώνων, ὑπογραμμίζεται καὶ πάλι στὸ δράμα μας, ὅπου ἡ κάθε πράξι ἔχει τὸν τίτλο της.

Ἄς θυμήσουμε μὲ συντομία αὐτὲς τις πέντε πράξεις.

Π ρ ᾶ ξ η π ρ ὠ τ η : Ἄνθρωποι καὶ σκουλήκια.

Ἐκθεσις. Κατάστασι πάνω στὸ θωρηκτό. Τὸ σκουληκιασμένο κρέας. Ζύμωσι τῶν πνευμάτων στὸ πλήρωμα.

Π ρ ᾶ ξ η δ ε ὑ τ ε ρ η : Τὸ δράμα τοῦ κα



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν: ἡ ἐξέγευσι ἀρχίζει.»



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν»: Ἡ σεκὰς τῆς κηδείας τοῦ Βακούλιντσουκ

ταστρώματος τῆς πρύμης.

«Ὅλοι στὴ γέφυρα!» Οἱ ναῦτες ἀρنيοῦνται νὰ φᾶνε τὴ σούπα. Σκηνὴ τοῦ καναβόπανου. «Ἀδέρφια!» Τὸ ἀπόσπασμα ἀρνεῖται νὰ πυροβολήσει. Ἡ ἐξέγερση. Οἱ ἀξιωματικοὶ πετιοῦναι στὴ θάλασσα.

Πράξι τριτή: Τὸ αἷμα φωνάζει ἐκδί-
κηση.

Ἡ ὁμίκλη. Τὸ σῶμα τοῦ Βακούλιντσουκ στὸ λι-
μάνι τῆς Ὀδησοῦ. Ἐπικήρειος θρῆνος. Διαδή-
λωση. Σηκώνουν τὴν κόκκινη σημαία.

Πράξι τέταρτη: Ἡ σκᾶλα τῆς Ὀ-
δησοῦ.

Ὁ πληθυσμὸς ἀδερφώνεται μὲ τὸ θωρηκτό. Οἱ
θάρκες κουβαλοῦν τρῶφιμα. Τὸ τουφεκίδι στὴ
σκᾶλα τῆς Ὀδησοῦ.

Πράξι πέμπτη: Τὸ πέρασμα μέσα
ἀπὸ τὸ στόλο.

Νύχτα ἀναμονῆς. Ὁ στόλος ἐν ὄψει. Στὶς μη-
χανές. «Ἀδέρφια!» Ὁ στόλος ἀρνεῖται νὰ πυρο-
βολήσει.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δράσης, τὰ ἐπεισόδια τοῦ
κάθε μέρους τοῦ δράματος διαφέρουν ἀπόλυτα, ὅ-
μως τὰ διαπερνᾶ μὴ διπλὴ ἐπωδὸς καί, μποροῦμε
νὰ ποῦμε, τὰ σφριχτοδένευ.

Στὸ «Δράμα τοῦ καταστρώματος τῆς πρύμης»,
ἡ μικρὴ ομάδα τῶν ἐξεγερμένων ναυτῶν, ἐλάχι-
στο μῦριο τοῦ θωρηκτοῦ, φωνάζει «Ἀδέρφια!» ἀν-
τίκρου σπῆς κάννες τοῦ ἐκτελεστικοῦ ἀποσπᾶσμα-
τος. Τὸ ὄπλο χαμηλώνουν. Ὀργανικά, ὅλο τὸ θω-
ρακτὸ εἶναι μαζί τους, μαζί μὲ τοὺς ἐξεγερμένους
ναῦτες.

Στὸ «Πέρασμα μέσα ἀπὸ τὸ στόλο», ὅλο τὸ ἐ-
παναστατημένο θωρηκτό, μικροσκοπικὸ μῦριο τοῦ
στόλου, ρίχνει τὸ ἴδιο κάλεσμα, «Ἀδέρφια!» ἀν-
τίκρου σπῆς μπουκκὲς τῶν κανονιῶν τοῦ στόλου,
ποὺ τὸν ἔχουν στειλεῖ γιὰ νὰ καταπνίξει τὴν ἀν-
ταρσία. Οἱ μπουκκὲς χαμηλώνουν. Ὀργανικά, ὅλος
ὁ στόλος εἶναι μαζί μὲ τὸ «Ποτέμκιν».

Ἀπὸ ἓνα ὄργανικὸ κύτταρο τοῦ θωρηκτοῦ, στὸ
ὄργανικὸ σύνολο τοῦ θωρηκτοῦ: ἀπὸ ἓνα ὄργανι-
κὸ κύτταρο τοῦ στόλου στὸ ὄργανικὸ σύνολο τοῦ
στόλου: ἔτσι ἀναπτύσσεται κρεσσέντι μέσα στὸ θέ-
μα τὸ αἶσθημα τῆς ἐπαναστατικῆς συναδέρφωσης.
Κι αὐτὸ τὸ ξαναβρίσκουμε στὴ διάταξη τοῦ ἔργου,
ποὺ ἔχει γιὰ θέμα τὴ συναδέρφωση τῶν ἐργαζο-
μένων καὶ τὴν ἐπανάσταση.

Ὅπως στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ταινίας, αὐτὸ τὸ αἶ-
σθημα τῆς συναδέρφωσης πετᾷ ἀπὸ τὸ ἐξεγερμέ-
νο θωρηκτὸ πρὸς τὴν ἀκτῆ, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο κάνει
νὰ περνᾶ, πᾶνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἄσπῶν λο-
γοκριτῶν, τὸ θέμα τῆς συναδέρφωσης τῶν ἐργαζο-
μένων καὶ βοᾷ τὴν ἀδερφικὴ ζητωκραυγὴ του.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς σχέσης τοῦ θέματος καὶ
τῆς συγκίνησης, αὐτὸ θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ μιλήσουμε
γιὰ ὄργανικὴ ἐνότητα. Θέλουμε ὅμως νὰ κάνου-
με φανερὴ, μὲ περισσότερη μορφικὴ αὐστηρότη-
τα τὴ σύνθεση τοῦ «Ποτέμκιν».

Οἱ πέντε πράξεις, ποὺ τίς συνδέει τὸ ὀδηγητι-
κὸ νῆμα τοῦ θέματος, δὲ μοιάζουν καθόλου ἐξωτε-

ρικά, κατὰ τὰ ἄλλα. Ἐπὶ μιᾷ ὀρισμένην ἀποψη ὁμοίως, εἶναι ἀπόλυτα ὅμοιοι: ἡ κάθε πράξι ἀρθρῶνεται καθαρὰ σὲ δύο σχεδὸν ἴσα μέρη, προπαντὸς ἀπὸ τῆς δευτέρας πράξης καὶ ὕστερα:

— Ἡ σκηνὴ τοῦ καναβόπανου. — Ἡ ἐξέγερση.

— Ἡ κηδεῖα τοῦ Βακουλίντσουκ. — Ἡ διαδήλωση.

— Τὸ εἰδύλλιο τῆς συναδέρφωσης. — Τὸ τουφεκίδι.

— Ἡ ἀγωνία τῆς ἀναμονῆς. — Ὁ θρίαμβος.

Περὶ περισσότερο ἀκόμα, ἡ ἀρθρωση ἀνάμεσα στὰ δύο μέρη ἀντιπροσωπεύεται πάντα ἀπὸ ἓνα εἶδος παύσης, τομῆς, ὅπως θὰ λέγαμε.

Τῆς μιᾶς, ἔχουμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ πλάνα μὲ σφιγμένες γροθιές, πού χρησιμεύουν γιὰ μετάβαση ἀπὸ τὸ θέμα τῆς κηδεῖας στὸ θέμα τῆς ὄργης (τρίτη πράξι).

Τὴν ἄλλη, ἓνα ὑπόπιλο — «Καὶ ξαφνικά...» πού κόβει τὴ σκηνὴ τῆς συναδέρφωσης γιὰ νὰ πεσε στὴ σκηνὴ μὲ τὸ τουφεκίδι (τέταρτη πράξι).

Ἡ πάλι, τ' ἀκίνητοποιημένα τουφέκια τῆς δευτέρας πράξης, οἱ ἄδειες μπουκκὲς τῶν κανονιῶν στὴν πέμπτη πράξι καὶ τὸ κάλεσμα «Ἀδέρφια!» πού κάνει νὰ μεταπηδᾷ ἡ παύση τῆς ἀναμονῆς σὲ μιὰν ἔκρηξη ἀδερφοσύνης.

Πρέπει νὰ δείξουμε ἀκόμα πῶς ἡ ἀρθρωση δὲν ἀντιπροσωπεύει μόνον τὸ πέρασμα σὲ μιὰν ἄλλη ψυχικὴ κατάσταση, σ' ἓναν ἄλλο ρυθμὸ, σ' ἓνα ἄλλο γεγονός ἀλλά, κάθε φορά, σὲ μιὰ βίαια ἀντιστροφή κίνηση. Δὲν εἶναι κίνηση πού δημιουργεῖ ἀπλᾶ ἀντίθεση, ἀλλὰ πραγματικὰ ἀντιστροφή, γιὰτὶ κάθε φορά δίνει τὴν εἰκόνα τοῦ ἴδιου θέματος ἀπὸ τὴν ἀντίθετη ὀπτικὴ γωνία τὴν ἴδια τὴ στιγμή πού γεννιέται μέσα σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Ἡ ἔκρηξη τῆς ἐξέγερσης ὕστερα ἀπὸ τὴ φρικτὴ ἀναμονὴ μπροστὰ στὰ τουφέκια πού σημαδεύουν (δευτέρη πράξι).

Ἡ ἔκρηξη τῆς ὄργης πού ξεπηδᾷ ὀργανικὰ ἀπὸ τὸ θέμα τῆς παλλαϊκῆς κηδεῖας τοῦ Βακουλίντσουκ (τρίτη πράξι).

Τὸ τουφεκίδι στὴ σκάλια, «συμπέρασμα» ὀργανικὸ πού βγάζει ἡ ἀντίδραση ἀπὸ τὴν ἀδερφικὴ συνένωση τῶν ἐπαναστατῶν τοῦ «Ποτέμκιν» καὶ τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Ὀδησοῦ (τέταρτη πράξι).

Ἡ σταθερότητα αὐτοῦ τοῦ κανόνα ἀνάπτυξης τῆς δράσης, αὐτοῦ τοῦ κανόνα πού ἐπαναλαμβάνεται στὴν κάθε πράξι τοῦ δράματος, εἶναι ἀπὸ μόνη τῆς κιάλας σημαντικὴ.

Μὰ ὁ σταθερὸς αὐτὸς κανόνας ἀποτελεῖ καὶ τὸ διακριτικὸ χαρακτῆρα ὅλης τῆς σύνθεσης τοῦ συνόλου τοῦ «Ποτέμκιν».

Πραγματικὰ τὸ ἴδιο κι ἡ ταινία, κόβεται κι ἐκείνη στὰ δύο, κοντὰ στὴ μέση της, ἀπὸ μιὰ παύση, μιὰ τομῆ, ὅπου ἡ κίνηση, πού κυριαρχεῖ σ' ὅλη τὴν ἀρχή, καταπαύει ὁλότελα, γιὰ νὰ ξαναπάρῃ ὕστερα τὴν ὁρμή της γιὰ τὴ συνέχεια.

Τὸ ρόλο αὐτῆς τῆς τομῆς ἀναφορικὰ μὲ τὸ σύνολο τῆς ταινίας παίζει τὸ ἐπεισόδιο τῆς δολο-



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν»: Ἡ σκηνὴ τῆς κηδεῖας τοῦ Βακουλίντσουκ

φονίας του Βακουλίντσουκ και της όμίχλης της 'Οδησοού.

Από τη στιγμή αυτή το θέμα της επανάστασης ξεπερνώντας το εξεγερμένο θωρηκτό, άγκαλιάζει ολάκερη την πόλη που βρίσκεται σε αναβρασμό, μια πόλη που τοπογραφικά έρχεται σε αντίθεση με το θωρηκτό, αλλά είναι ένα μαζί του με το συναίσθημα και πού, ωστόσο, θ' αποκοπεί σε λίγο απ' αυτό από το στρατό (έπεισόδιο της σκάλας), όταν το θέμα θα περάσει και πάλι στο δράμα του πελάγους.

Βλέπουμε ως ποιο σημείο είναι οργανική ή ανάπτυξη του θέματος. Βλέπουμε ταυτόχρονα πώς ή διάταξη του «Ποτέμκιν», που βγαίνει ολόκληρη απ' την ανάπτυξη του θέματος, είναι ενιαία τόσο για το σύνολο του έργου, όσο και για τα βασικά, ακόμα και άποσπασματικά μέρη του.

Ο νόμος της οργανικής ενότητας τηρείται λοιπόν, μέχρι τέλους.

Η οργανική ενότητα στο πεδίο των αναλογιών είναι ή σχέση ή γνωστή στην αισθητική με την όνομασία «χρυσή τομή».

Τα έργα τέχνης που είναι κατασκευασμένα σύμφωνα με τη χρυσή τομή ενεργούν με μια άπολυτα μοναδική δύναμη.

Το θέμα έχει μελετηθεί με ιδιαίτερα βαθύ τρόπο στις πλαστικές τέχνες.

Όταν εφαρμόζεται στις τέχνες του χρόνου, ή χρυσή τομή είναι λιγότερο δημοφιλής, μ' όλο που διαθέτει ίσως εδώ ένα ακόμα πλατύτερο πεδίο ενέργειας.

Στόν κινηματογράφο, ή «κατάδειξη με τη χρυσή τομή» δέν έχει έπαυση ποτέ όπως φαίνεται. Έτσι είναι ακόμα πιο περίεργο να διαπιστώνουμε πώς ακριβώς στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν», ταινία έμπειρικά γνωστή για την οργανική της ενότητα στη σύνθεση, δόθηκε να βρεθεί οίκοδομημένη στο άκέραιο σύμφωνα με τον κανόνα της χρυσής τομής.

Είπαμε πιο πάνω πώς ή διμερής τομή, τόσο του κάθε μέρους της ταινίας όσο κι ολόκληρης της ταινίας γίνεται, με προσέγγιση, στη μέση.

Στην πραγματικότητα πλησιάζει μάλλον στη σχέση 2:3 που αντιπροσωπεύει την πιο ακριβή προσέγγιση της χρυσής τομής.

Και ακριβώς στην τομή 2:3, δηλαδή ανάμεσα στο τέλος της δεύτερης πράξης και στην αρχή της τρίτης, βρίσκεται ή κύρια τομή, το σημείο μηδέν όπου ή δράση σημειώνει μια παύση.

Μάλιστα, ως είμαστε πιο συγκεκριμένοι: το θέμα της κηδείας του Βακουλίντσουκ εισάγεται όχι ακριβώς στην αρχή της τρίτης πράξης, αλλά στο τέλος της δεύτερης, προσθέτοντας με κάποιο τρόπο το 0,18 που λείπει από τις έξη μονάδες του όπολοιου μέρους της ταινίας¹⁴. Κι οι τομές μετατοπίζονται σύμφωνα μ' ανάλογο κανόνα, στο έσωτερικό του κάθε μέρους.

Άλλά το πιο περίεργο όσφαλώς είναι ότι ή χρυσή τομή στο «Ποτέμκιν» δέν τηρείται μόνο όταν ή δράση φτάνει στο χαμηλότερο σημείο της

διαδρομής της. Την ξαναβρίσκουμε το ίδιο και στο σημείο του άπογειου της. Αυτό το σημείο άπογειου είναι ή στιγμή όπου ύψώνεται στο πλοίο ή κόκκινη σημαία. Κι ή κόκκινη σημαία ύψώνεται ακριβώς στο σημείο που καθορίζει ή χρυσή τομή! Πρέπει όμως αυτή τη φορά να την όπολογίσουμε αρχίζοντας από το τέλος, σύμφωνα με τη σχέση 2:3, στο σημείο που χωρίζει τα τρία πρώτα μέρη από τα δύο τελευταία, δηλαδή στο τέλος της τρίτης πράξης, γιατί ή κόκκινη σημαία παρουσιάζεται και στην αρχή της τέταρτης πράξης.

Έτσι όχι μόνο το κάθε μέρος χωριστά παραμένο ακολουθεί άυστηρά τον κανόνα της αναλογικότητας, τον κανόνα της χρυσής τομής, αλλά και το σύνολο της ταινίας, στα δύο κορυφαία σημεία του, στο σημείο της ολικής παύσης της κίνησης και στο σημείο της μεγαλύτερης της έντασης.

Άς μελετήσουμε τώρα το δεύτερο όυσιαστικό στοιχείο του «Θωρηκτού Ποτέμκιν»: την παθητικότητα και με ποιές μεθόδους σύνθεσης αποδίδεται ή παθητικότητα του θέματος μέσα στην παθητικότητα της ταινίας.

Έδώ δέ θα σταθούμε στη φύση αυτού που συνιστά την παθητικότητα σαν τέτοια. Θα περιοριστούμε να δούμε την παθητικότητα του έργου από την πλευρά που τη συλλαμβάνει ό θεατής, άκριβέστερα από την πλευρά της επενέργειάς της στο θεατή.

Η παθητικότητα είναι αυτή που θα ξυπνήσει στα πιο κατάβαθα της ψυχής του θεατή ένα αισθημα παράφορο, γεμάτου πάθος, ένθουσιασμού.

Η διάταξη ενός παθητικού έργου πρέπει να τηρεί σ' όλους της τους χαρακτήρες τον όρο των βίαιων εκρήξεων της δράσης και τον όρο της έξακολουθητικής μετάβασης σε μια καινούργια ποιότητα.

Είναι αυτόνομο πώς, στο έργο τέχνης ένα και ίδιο γεγονός μπορούμε να το πραγματοποιήσουμε μ' όλες τις δυνατές φόρμες: από το ψυχρό πρακτικό ως τον άυθεντικά παθητικό ύμνο. Έκείνο που μας ενδιαφέρει εδώ, είναι οι όδιομορφίες των μεθόδων που μας δίνουν τη δυνατότητα ν' ανυψώνουμε το γεγονός ως την παθητικότητα.

Αναμφισβήτητα, αυτό, κατά πρώτο λόγο, καθορίζεται από τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο ύλικό που έχει να πλάσει. Όμως ή σύνθεση, με το νόημα που της δίνουμε, είναι μια άρχιτεκτονική που προσδιορίζει τόσο τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο ύλικό που έχει να πλάσει όσο και το βαθμό της επενέργειας του έργου στο θεατή.

Γι' αυτό δέ θα ενδιαφερθούμε καθόλου σ' αυτό το άρθρο για τη «φύση» της παθητικότητας που ένα ή στο άλλο φαινόμενο «καθαυτό», φύση που πάντα είναι κοινωνικά σχετική. Κι ούτε θα σταθούμε στη φύση της παθητικότητας μέσα στη στάση του καλλιτέχνη σε σχέση με το ένα ή το άλλο φαινόμενο, που το ίδιο κι αυτή είναι κοινωνικά έξαρτημένη. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι ένα πολύ περιορισμένο πρόβλημα: ό τρόπος που

αὐτὴ ἡ «στάση» ἀπέναντι «στὴ φύση τῶν φαινομένων» πραγματοποιεῖται ἀπὸ τὴ σύνθεση, κάτω ἀπὸ τοὺς ὅρους μιᾶς παθητικῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Ὅταν θέλουμε νὰ πετύχουμε ἀπὸ τὸ θεατὴ τὸν πιὸ μεγάλο βαθμὸ συγκινησιακῆς ἔξαρσης, ὅταν θέλουμε νὰ τὸν κάνουμε «νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του», πρέπει τὸ ἔργον νὰ τοῦ προτείνει ἕνα «καμβά» πὸν δὲ θὰ ἔχει παρὰ νὰ τὸν ἀκολουθήσει γιὰ νὰ φτάσει στὴν ἐπιθυμητὴ κατάστασιν.

Τὸ πιὸ ἀπλὸ «πρωτότυπον» γιὰ νὰ πετύχουμε αὐτὴ τὴ μιμητικὴ ἀντίδρασιν θὰ εἶναι φυσικὰ ἕνα πρόσωπον πὸν στὴν δόξιν, θὰ δρᾷ σὲ κατάστασιν ἔκστασης, μ' ἄλλα λόγια ἕνα πρόσωπον πὸν θὰ κατέχεται ἀπὸ πάθος, ἕνα πρόσωπον πὸν μὲ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλην ἔννοια «θὰ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του».

Πιὸ περίπλοκες, ἀλλὰ καὶ πιὸ ἀποτελεσματικῆς, θὰ εἶναι οἱ περιπτώσεις πὸν ὁ θεμελιακὸς ὁρος τῆς παθητικότητος τοῦ ἔργου — ἡ ἔξακολουθητικὴ μετάβασιν σὲ μιὰ καινούργια ποιότητα πὸν ἐνισχύει τὴν ἐπενέργειαν — θὰ «ξεπερνᾷ τὰ ὅρια» τοῦ ἀνθρώπου γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ στὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ στὸν ἀνθρώπινον περίγυρον τοῦ προσώπου, δηλαδὴ οἱ περιπτώσεις ὅπου αὐτὸ τὸ ἴδιον τὸ περιβάλλον μιᾶς παρουσιάζεται στὴν κατάστασιν αὐτοῦ πὸν θὰ μιᾶς ἐπιτραπεῖ νὰ ὀνομάσουμε «συντονισμόν». Τὸ κλασικὸ παράδειγμα, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψιν εἶναι τοῦ «Βασιλιᾶ Λήρ», ὅπου ἡ φρενίτιδα τοῦ ἥρωα μεταμορφώνεται σὲ φρενίτιδα τῆς φύσης.

Ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ παράδειγμα μας, στὴ «σκάλα τῆς Ὀδησοῦ».

Πῶς παρουσιάζονται καὶ συναθροίζονται τὰ γεγονότα σ' αὐτὴ τὴ σκηνή;

Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὴν ἔξαρσιν τῶν μαζῶν καὶ τῶν ἀτόμων πὸν ἀναπαριστάνονται, θὰ μελετήσουμε τὴν ἀνάπτυξιν τῆς παθητικότητος σ' ἕνα ἰδιαίτερον χαρακτῆρα, πὸν ἀφορᾷ τὴν κατασκευὴν καὶ τὴ σύνθεσιν: στὴν καμπύλιν τῆς κίνησιν.

Στὴν ἀρχὴ ὑπάρχει ἕνα ἀνακάτωμα (γκρό-πλάν) ἀπὸ κορμιὰ πὸν τρέχουν μπροστὰ. Ὑστερα ἕνα γενικὸ πλάνον ἀπὸ κορμιὰ πὸν πάντα τρέχουν ἀνάκατα. Ὑστερα αὐτὸ τὸ χάος μετασχηματίζεται σὲ ρυθμικὸ σφυροκόπημα ἀπὸ τῆς μπόττες τῶν στρατιωτῶν πὸν κατεβαίνουν τὴ σκάλα.

Ἡ κίνησιν ἐπιταχύνεται. Ὁ ρυθμὸς γρηγορεῖ.

Στὸ κορύφωμον ἡ κατερχόμενη κίνησιν ἀναστρέφεται ξαφνικὰ σ' ἀνερχόμενη κίνησιν: τὸ τρέξιμον τοῦ πλήθους (πρὸς τὰ κάτω) ἐκβάλλει στὴν ἀργή, ἐπιβλητικὴ πορεία τῆς μάνας, ὀλομόναχης, πὸν σηκώνει τὸ σκοτωμένον παιδί τῆς (πρὸς τὰ πάνω).

Τὸ πλήθος. Τὸ κύλισμα ἐνὸς χεῖμαρρου λάβας. Πρὸς τὰ κάτω.

Καὶ ξαφνικὰ:

Μιὰ μορφὴ ὀλομόναχης. Ἐπιβλητικὴ βραδύτητα. Πρὸς τὰ πάνω. Αὐτὸ δὲ διαρκεῖ παρὰ ἕνα δευ-



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν»



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν»

τερόλεπτο. Και πάλι, αντίστροφο πήδημα προς τα κάτω.

Ο ρυθμός γρηγορεύει. Η κίνηση επιταχύνεται.

Απότομα, ή φυγή του πλήθους κάνει τόπο στο παιδικό άμαξάκι που κατρακυλά. Δεν είναι μια μονάχα μια επιτάχυνση της κίνησης. Πηδάμε σε μια καινούργια μέθοδο έκθεσης: από το αναπαραστατικό, περνάμε στο φυσικό, πράγμα που τροποποιεί την εικόνα της άτακτης φυγής.

Έτσι από τα γκρό - πλάν πηδάμε στα γενικά πλάνα. Από τη χασπική κίνηση (του πλήθους) στη ρυθμική κίνηση (των στρατιωτών). Από μια μορφή κίνησης (ανθρώπων που τρέχουν, πέφτουν, καλπάζουν) στο επόμενο στάδιο αυτού του θέματος της κίνησης (το παιδικό άμαξάκι που κατρακυλά). Από την κίνηση προς τα κάτω στην κίνηση προς τα πάνω. Από τις πολλές όμορφοντίες που ρίχνουν πολλά τουφέκια, στη μοναδική έκπυροσκόρπιση ενός μοναδικού κανονιού του θωρηκτού.

Πηδάμε εξακολουθητικά από μια σε άλλη διάσταση, από μια σε άλλη ποιότητα και στο τέλος δεν είναι μόνο το ξεκομμένο επεισόδιο (το παιδικό άμαξάκι), αλλά το σύνολο της μεθόδου έκθεσης του όλικου γεγονότος που αλλάζει ολότελα: από τον αφηγηματικό τύπο πηδάμε με τα λιοντάρια που θρυκώνονται (που όρμουν) στον αλληγορικό τρόπο σύνθεσης.

Οι μεταβάσεις με διαδοχικά άλλαμα από μια ποιότητα σε άλλη, που ανεβαίνουν ολοένα τόσο ως προς την ένταση όσο και ως προς τη διάσταση, αναπαράγουν αυστηρά τα σκαλοπάτια της σκάλας, που πάνω σ' αυτά ή δράση παρασύρεται με διαδοχικά ανασηδύματα προς τα κάτω.

Το παθητικό θέμα, που αναπτύσσεται όρμητικά στη σκάλα σε παθητικότητα των γεγονότων των τουφεκιοβολισμών, εμπνέει ακόμα από τη μια ως την άλλη άκρη τη διάταξη που δέχεται την πλαστική και ρυθμική σύνθεση των γεγονότων.

Είναι οργανικό απ' αυτή την άποψη το επεισόδιο της σκάλας; Μήπως δεν ταιριάζει με το γενικό τύπο της αρχιτεκτονικής; Καθόλου. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του παθητικού έργου ανάγονται εδώ απλά στο κορύφωμά τους, όπως και το ίδιο το επεισόδιο, με την τραγικότητά του, συνιστά ένα κορυφαίο σημείο ολοκλήρης της ταινίας.

Εδώ είναι το κατάλληλο μέρος για να θυμίσουμε εκείνο που είπαμε για το χαρακτήρα των δύο μισών όπου χωρίζεται, σύμφωνα με τη χρυσή τομή ή κάθε μια από τις πέντε πράξεις του «Ποτέμκιν». Υπογραμμίσαμε πως παντού, μόλις υπερβαίνουμε την τομή, γίνεται «απότομα πήδημα» της δράσης, πως «πηδάμε» σε μια καινούργια ποιότητα, επειδή ή έκφραστική περιοχή της νέας ποιότητας όπου πέρασε το πρώτο μισό της δράσης (της πράξης) είναι, κάθε φορά, ή μεγαλύτερη έκφραστική περιοχή, από τις έκφραστικές περιοχές που μπορούμε να έχουμε: είναι κάθε φορά, ξ-

να πήδημα προς την αντίστροφη έννοια.

Γίνεται έτσι φανερό ότι, σ' όλα τα καιρία στοιχεία της σύνθεσης, συναντάμε παντού και πάντα το θεμελιακό τύπο της έκστασης¹⁵ ένα πήδημα της δράσης «έξω από τον έαυτό της», που είναι μια μεταβολή της ποιότητας και, το συχνότερο, ένα πήδημα προς την αντίστροφη έννοια.

Κι εδώ πάλι. —όπως πιο πάνω σχετικά με τη χρυσή τομή και τον καθορισμό των αναλογιών— το «μυστικό» της οργανικής ενότητας του έργου αποκαλύπτεται μέσα στην ίδια του την κίνηση. Το πέρασμα με διαδοχικά άλλαμα από μια ποιότητα σε μιαν άλλη δεν είναι μόνο ή έκφραση μιας αύξησης, αλλά και μιας προόδου που μας παρασύρει, όχι πια σαν ξεκομμένες «φυσικές» μονάδες, υποταγμένες στους φυσικούς νόμους της εξέλιξης, αλλά σαν άτομα μιας ολότητας, μιας κοινότητας, που συμμετέχουμε συνειδητά στην πρόοδό της, επειδή ξέρουμε ότι τέτοια άλλαμα γίνονται και στο κοινωνικό πεδίο. Είναι οι επαναστάσεις, που μ' αυτές πραγματοποιείται ή κοινωνική πρόοδος.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως εδώ μας παρουσιάζεται, υπογραμμισμένη για τρίτη φορά, ή οργανική ενότητα του «Ποτέμκιν». Το άλλαμα που χαρακτηρίζει την διάρθρωση του κάθε κρίκου της σύνθεσης, όπως και τη σύνθεση της ταινίας στο σύνολό της, αντιπροσωπεύει μέσα στη διάταξη της σύνθεσης το κεντρικό, το καιριο στοιχείο του θέματος: την επαναστατική έκρηξη. Κι ή έκρηξη αυτή είναι ένα από τα άλλαμα με τα όποια πραγματοποιείται ή αδιάκοπη αλυσίδα της συνειδητής κοινωνικής προόδου.

Μπορούμε να προσδιορίσουμε έτσι τη διάταξη ενός οποιοδήποτε έργου, όπως και τη διάταξη κάθε παθητικού έργου: ή παθητική διάταξη μας κάνει να ξαναδοούμε έντονα το γίνεσθαι και τη συντέλεση διαδικασιών που διετυλίνονται σύμφωνα με τους νόμους της διαλεκτικής¹⁶.

Εμείς και μόνο εμείς ανάμεσα στους κατοίκους της υδρογείου πήραμε μοίρα, στην ευτυχία, βήμα προς βήμα, στην πραγματική της συντέλεση, την κάθε στιγμή του άσυγκράτητου γίνεσθαι των πιο μεγάλων πραγματοποιήσεων στο πεδίο της κοινωνικής προόδου του κόσμου. Πήραμε μοίρα περισσότερο ακόμα: να συμπράττουμε συλλογικά στην οικοδόμηση μιας νέας ιστορίας της ανθρωπότητας.

Να ζούμε μια στιγμή της Ιστορίας, είναι το πιο υπέρτατο πάθος μέσα στην αίσθηση της ένωσης μας μ' αυτό το γίνεσθαι, μέσα στην αίσθηση της μαζικής μας προόδου και της συλλογικής μας συμμετοχής στον άγωνα.

Τέτοια είναι ή παθητικότητα στη ζωή. Και τέτοια είναι ή αντανάκλασή της στα παθητικά έργα. Γεννημένη από την παθητικότητα του θέματος, ή διάταξη της σύνθεσης, επαναλαμβάνει εδώ τον ένα και θεμελιακό νόμο, που σύμφωνα μ' αυτόν συντελούνται όλες οι οργανικές, κοινωνικές και άλλες ανελετικές διαδικασίες του παγκό-

ομοιο γίνεσθαι. Καί με τήν ἐπικοινωνία μας μ' αὐτό τὸ νόμο, πού ἡ συνειδησὴ μας ἀποτελεῖ ἀντανάκλασὴ του, φτάνουμε νὰ δοκιμάσουμε τὴ φλόγα τῆς πυρὸς ἀνώτερης συγκίνησης: τοῦ πάθους.

Ἐνα ἐρώτημα μπαίνει ἀκόμα: με ποιά μέσα μπορεῖ νὰ πετύχει πρακτικὰ ὁ καλλιτέχνης αὐτοὺς τοὺς τύπους σύνθεσης;

Αὐτοὺς τοὺς τύπους τοὺς ξαναβρίσκουμε ἀνεξάρτητα σὲ κάθε ὁλοκληρωμένῳ παθητικῷ ἔργῳ.

Ὅμως κανεὶς δὲ θὰ μπορούσε νὰ τοὺς πετύχει με τὴ βοήθεια προκαθορισμένων κανόνων. Ἡ γνώση κι ἡ δεξιότητά δὲν ἐπαρκοῦν.

Τὸ ἔργο δὲ γίνεται ὀργανικὰ ἐνιαῖο καὶ δὲ διαποτίζεται με πάθος παρὰ ὅταν τὸ θέμα, τὸ ὑλικὸ κι ἡ ἰδέα του, ἔχουν συγκεραστεῖ ὀργανικὰ κι ἀξεδιάλυτα με τὴς σκέψεις, τὴ ζωὴ, τὸ εἶναι τοῦ καλλιτέχνη.

Τότε καὶ μόνο τότε θὰ ὑπάρξει ἀληθινὴ ὀργανικὴ ἐνότητα τοῦ ἔργου. Καὶ τὸ ἔργο θὰ ἐνταχθεῖ στὴν ἀλυσίδα τῶν φυσικῶν καὶ κοινωνικῶν φαινομένων σὺν παρόμοιοις με τοὺς ἄλλους κρίκος, σὺν ἀνεξάρτητο φαινόμενο.

Σ.Μ.Α. 1939

(Συνεχίζεται)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Ὁ συνθέτης Ἀντόνιο Σαλιέρι (1750—1825) τὴ στιγμή πού πέθαινε, λέγεται, ὅτι αὐτοκατηγόρησε ὅτι δηλητηρίασε τὸν φίλο του Μότσαρτ. Τὸ νέο, πού δημοσιεύτηκε στὴ «Γκαζέτ Μουζικάλ», ἔδωσε στὸν Πούσκιν τὴν ἰδέα τῆς τραγωδίας του με τὰ δύο πρόσωπα. Ὁ Σαλιέρι δὲν εἶναι κανένας μέτριος ζηλόφθονος. Αὐτὸς ὁ θεωρητικὸς, πού ἀγαπᾷ με φανατισμὸ τὴν τέχνη του, λατρεύει στὸν Μότσαρτ τὴν ἐνσάρκωση τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ ν' ἀνεχθεῖ τὴν ἀμεριμνήσια τῆς ἰδιοφυΐας πού παραβαίνει ὅλους τοὺς κανόνες χωρὶς νὰ τὸ συνειδητοποιεῖ. Στὸ «Μότσαρτ καὶ Σαλιέρι», ὁ Ἰννοκέντυ Σιμοκτουνόβσκι δίνει μιὰ πολὺ νέα ἐρμηνεῖα τοῦ Μότσαρτ πού Πούσκιν.

(2) «Ναῖώσθαι πάντα προσβεβλημένους καὶ πληγωμένους ὅταν παρουσιάζεται ἡ τάση νὰ ἐνοχοποιεῖται ἡ κριτικὴ... Ἄλλὰ βέβαια, ἡ πατερίτσα πού βοηθᾷ τὸν κουτσὸ νὰ πᾶει ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος στὸ ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ τὸν κάνει καὶ εὐκίνητο» τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ με τὴν κριτικὴ. (Λέσσιονγκ).

(3) «Ἡ θεωρία εἶναι γκριζα, ἀλλὰ τὸ δέντρο τῆς ζωῆς μένει καταπράσινο». (Γκαίτε, «Φάουστ»).

(4) Αὐτὸ τὸ κείμενο δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά στὸ περιοδικὸ «Ἰακουόσθο Κίνο», Νο 6, 1939. Ἡ μετάφραση στὰ ἑλληνικὰ ἔγινε ἀπὸ τὴ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ Λουίντα καὶ Ζὰν Σνίτσερ πού εἶχε γίνει γιὰ λογαριασμὸ τῶν Καγιέ ντὺ Σινεμά (Νο 209 τὸ «Καὶμὲνε Σαλιέρι», καὶ 211 «περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων») ἀπ' ὅπου με τὴν εὐγενικὴ παραχώρηση τῆς σύνταξης, ἀναδημοσιεύσαμε τὸ ἄρθρο. Τὸ δεύτερο μέρος «Ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα καὶ ἡ παθητικότητά στὴ σύνθεση τοῦ «Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν», ἔχει συμπεριληφθεῖ στὸ βιβλίον «Σκέψεις μου γιὰ τὸν Κινηματογράφον» τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν σὲ μετάφραση τοῦ Ἀντώνη Μοσχάκη πού κυκλοφόρησε τὸ 1964 ὁ ἔκδοτικὸς οἶκος Φέξη, ἀπὸ τὸ ὅποιο καὶ ἀνατυπώνεται.

Περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων:

ὁ Ἀιζενστάιν χρησιμοποιοῖ τὴ λέξη «βέχτς» (πράγμα, ἀντικείμενο) πού στὰ ρωσικὰ δηλώνει καὶ τὸ «ἔργο» τέχνης καὶ ἡ χρῆση τῆς θεωρεῖται μεγαλόστομη χρῆσιμοποιώντας αὐτὴ τὴ λέξη καὶ παίζοντας με τὸ διπλὸ νόημα τῆς ὁ Σ.Μ.Α. πλαταίνει μοναδικὰ τὸν τομέα τῆς ἐρευνᾶς του.

(5) Ντενὶ Ντιντερό, «Ὁ ἀνηψιὸς τοῦ Ραμῶ». Ὁ Σ.Μ.Α. ἐπανέρχεται σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἀναλυτικότερα στὸ «Μοτὰζ» (1935—37).

(6) Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Ε. Ροζένωφ «Ὁ Γ. Σ. Μπάχ καὶ ἡ σχολὴ του». Ὁ νοῦς μας πᾶει φυσικὰ στὸ συμφωνικὸ παραμῦθι τοῦ Προκόβιεφ «Ὁ Πέτρος κι ὁ λύκος», ὅπου τὰ μουσικὰ ὄργανα εἶναι καὶ πρόσωπα. Ἄς ὑπενθυμίσουμε ἐπίσης ὅτι σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ποιήματά του ὁ Ἀντρέι Μπιελὺ ταυτίζει τὸ ὄμμα με τὴ «μαντόνα τοῦ Ραφαὲλ». Ἀντιστρέφοντας αὐτὴ τὴ σειρά ὁ ταλαντοῦχος σεναριογράφος Ἀλεξάντρ Βολοντὶν ἀντικαθιστᾷ τὰ πραγματικὰ πρόσωπα με τὰ μουσικὰ ὄργανα: στὸν «Ταχυδακτυλογράφον» του (φίλμ πού γυρίστηκε ἀπὸ τὸν Πιότρ Τοντορόβσκι, 1968), στὴ διάρκειά ἐνός δειπνοῦ, παύουμε νὰ βλέπουμε τοὺς συμπότες καὶ ἀκολουθεῖ ἡ συζήτηση ἀνάμεσα στὸ βιολί, τὸ τύμπανο, τὸ κλαυτο... τονισμένο ἀπὸ τὴς ἐκρήξεις τοῦ γέλιου τῶν κωμῶλων.

(7) Στὸ κείμενο βρίσκεται στὰ γαλλικά.

8) Δευτερονόμιο, λβ', 35.

(9) Β. Βερεσσάιφ (Βικέντυ Σμίντοβιτς, 1867—1945), Σοβιετικὸς συγγραφέας. Ἐκτὸς ἄλλων ἔγραψε καὶ ἓνα βιβλίον πάνω στὴ ζωὴ τοῦ Τολστόι.

(10) Μιχαήλ Σουκότιν, ὁ σὺζυγος τῆς κόρης τοῦ Τολστόι, Τατιάνα.

(11) Στὸ φίλμ «Ἄννα Καρένινα» τοῦ Ἀλεξάντρ Ζάρκι (1968) τὸ μοντάζ-σὸκ καὶ ἡ «κόκκινη ἀμίχλη» πού καλύπτει τὴν ὀθόνη ὑπογραμμίζουν τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἐγκλήματος. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, ἡ ἠθικὴ γύμνια πού νοιώθει καὶ φυσικὰ ἀκόμα, στὴν εἰκόνα γίνεται συγκεκριμένη: ἐκεῖνη εἶναι τελειωσὴ γυμνῆ ἐνῶ ὁ Βρόνσκι φορᾷ ἓνα λευκὸ πουκάμισο.

(12) Στὸ κείμενο ὑπάρχει ἡ γαλλικὴ λέξη «remarques» πού στὰ ρωσικὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δηλώσει τὴς σκηνοθετικῆς ὑποδείξεις πού κάνει ὁ συγγραφέας πάνω στὸ χρονογράφο του.

(13) «Ἐχει ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ Μωπασσάν, σὺν νάθελε νὰ στρέψει ἀλλοῦ τὴν προσοχὴ μας καὶ νὰ μὴ μᾶς ἀφήσει νὰ κάνουμε τὸν ἴδιο συνειρημὸ ἰδεῶν, «αἰτιολογεῖ τὸ παρατσούκλι «Φιφί» λέγοντας ὅτι ὁ τύπος πού ἀντιγράφει — ὁ Μαρκήσιος Βίλχελμ φὸν Ἄριχ (ὁ ἀξιωματικὸς) — εἶχε τὸ συνήθειο νὰ ἐκφράζει τὴν περιφρόνησὴ του γιὰ ὅλα ὅσα τὸν περιστοίχιζαν με τὸ ἐπιφώνημα «Fi donc!». Ὡστόσο, αὐτὸ δὲν ἀλλάζει σὲ τίποτε αὐτὸ πού λέμε, ἢ μάλλον ὑπογραμμίζει ἀκόμη περισσότερο τὸν συνειρημὸ (σημ. Σ.Μ.Α.).

(14) Ἄν μοιράσουμε τὴς δέκα ἡμιπράξεις τῆς ταινίας σύμφωνα με τὴ χρυσὴ τομὴ (1:1,618) ἔχουμε, στρογγυλεύοντας τὰ δεκαδίκια 3,82 γιὰ τὸ πρῶτο μέρος καὶ 6,18 γιὰ τὸ δεύτερο.

(15) Μ' ἐτὴν ἐννοία τῆς μεταβολῆς τῆς ἀπόσπασης ἀπὸ μιὰ κατάσταση καὶ μεταφορᾶς σὲ μιὰν ἄλλη (σ.τ.μ.).

(16) Αὐτὸ δὲν τὸ μελετοῦμε σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο ἀλλὰ σ' ἓνα ἰδιαίτερο σημεῖο αὐτῶν τῶν νόμων. Θὰ ἐξετάσουμε τὸ ζήτημα σ' ὅλα τ' ἄλλα ἐπίπεδα στὸ βιβλίον γιὰ τὴ σκηνοθεσία πού ἐτοιμάζουμε.

Μετάφραση: Κλ. Μιτσιτάκη

Ένας έλαττωματικός λόγος

του Ζάν - Πιέρ Ούντάρ

Τò παρακάτω κείμενο(1) αποτελεί σημαντική θεωρητική προσφορά σέ μιá ύλιστική και διαλεκτική αντιμετώπιση του κολλυγουντιανού και του εύρωπαϊκού κινηματογράφου, δίχως τήν όποία κινδυνεύουμε νά ύποστούμε τις συνέπειες του έμπειρισμού, του ιδεαλισμού και του εκλεκτικισμού, τόσο στο επίπεδο τής πρακτικής (παγωγή τών φίλμ) όσο και στο επίπεδο τής κριτικής. Τέτοια κείμενα είναι απαραίτητα για τήν οικόδομη μιās θεωρίας του ύλιστικού κινηματογράφου, δηλαδή του κινηματογράφου εκείνου που αποδιαρθρώνει τήν άστική ιδεολογία σ' ένα διπλό μέτωπο: του σημαινόμενου (δημιουργία ενός ταξικού κινηματογράφου) και του σημαίνοντος (συστηματική απόδομη των «μορφικών» βάσεων του κλασικού κινηματογράφου, δηλαδή του άστικού αναπαραστατικού συστήματος). Ο Ούντάρ έπσημαίνει βέβαια όρισμένα μόνον στοιχεία του κολλυγουντιανού σκηνογραφικού μοντέλου (και του αντίστοιχου Εύρωπαϊκού), γεγονός που κάνει δύσκολη τήν άναγνωση του κειμένου του (λόγω τής συνεχούς του έπιμονής στην άνάλυση και / ή διάλυση) και μάλιστα δυσκολότερη για τόν Έλληνα άναγνώστη, λόγω τής μη—χρησιμοποιημένης άκόμη όρολογίας του. Πρέπει λοιπόν νά δοθεί μιá ιδιαίτερη προσοχή στη διαρκή χρήση όρων, όπως τò «παραπέμπον», ó «έπι-κ α θ ο ρ ι σ μ ó ς», τò «συμβολικό» κλπ. που καθορίζουν και τά γνωσιολογικά πλαίσια τής διερεύνησής του, τήν προσπάθειά του νά δείξει μέχρι τò βάθος τής τήν διεύδυση τής ιδεολογίας μέσα σέ μιá καλλιτεχνική πρακτική, ή όποία τήν καθορίζει σέ τελευταία άνάλυση σαν πολιτική ή.

Άπ' τήν άλλη μεριά οί μεγάλες «δυσανάγνωστες» προτάσεις κι ó περιφραστικός τρόπος έκφρασης του Ούντάρ δέν όφείλονται σέ μιá έκζητημένη θεωρητικιστική πρόθεση: τò αντίθετο, προσπαθούν ν' άρνηθούν στο ίδιο του τò πεδίο τόν κλασικό κριτικό λόγο, και τήν μεταφυσική του χί-

μαιρα (έπαφή με τò έργο, άναζήτηση του υπέρτατου σημαινόμενου του κλπ.). Δέν είναι δυνατόν νά γκρεμίσουμε τήν μεταφυσική αντίληψη τής Τέχνης με μέσα μεταφυσικά: τά αποδιαρθρωτικά κινήματα δρούν από ένα χώρο έξωτερικό πρòς τόν κλασικό λόγο.

Τέλος ένα μέρος τής δυσκολίας του κειμένου όφείλεται στην μερική άδυναμία τής ελληνικής γλώσσας νά μεταφέρει από ένα άλλο πεδίο έννοιες μη σφυρηλατημένες άκόμη σέ μιās: για τήν βαθύτερη κατανόησή τους ó Σ.Κ. θά δημοσιεύσει μιá σειρά από κείμενα του ίδιου αλλά και άλλων θεωρητικών, άπαραίτητα για τήν συστηματική οικόδομη μιās θεωρίας του φίλμ (άρθρα όπως ή «Ραφή», ή «Έντύπωση του πραγματικού», «Σημειώσεις για μιá θεωρία τής αναπαραστάσης», τò «Χρώμα» (του ίδιου), «Τεχνική και ιδεολογία» του Ζάν - Λουί Κομολί κ.ά.

Προσοχή πρέπει νά δοθεί επίσης στην άρνηση του Ούντάρ νά άκολουθήσει μιá στρουκτουραλιστική (γλωσσολογική ή άλλη) άνάλυση: τò νά άναζητá κανείς τις δομές δέν σημαίνει ότι είναι και στρουκτουραλιστής. Μεγάλη άπόσταση χωρίζει τήν δομική άνάλυση (analyse structurale) του Ούντάρ από τήν ιδεολογία του στρουκτουραλιστικού λόγου (discours structuraliste) τών νεοθετικιστών. Μιá τέτοια σύγκυση θά παραγνώριζε τήν ύλιστική αντίστρουκτουραλιστική μεθολογία του Ούντάρ, ή όποία με τò νά χρησιμοποιεί λόγου χάρη τούς όρους σημαίνον, σημαινόμενο, παραπέμπον δέν σημαίνει ότι είναι σημειολογική, στρουκτουραλιστική, γλωσσολογική κλπ. όπως θάθελε κανείς νά πιστέψει άστοχα, χωρίς νάχει έρευνήσει τήν διαλεκτική του συγγραφέα: οί πò πάνω όροι δέν αποτελούν βέβαια προνόμιο τών στρουκτουραλιστών και ή χρήση τους επιβάλλεται συνοδευόμενη από μιá αύστηρή κριτική τους.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

(1). Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἀναδημοσιεύουμε ἀπὸ τὸ Νο 232 τῶν Καγιέ ντὸ Σινεμά, ἐκφράζοντας γιὰ μιὰ ἄκρια φορὰ τὴς εὐχαριστίες μιᾶς πρὸς τὴ σύνταξη τοῦ περιοδικοῦ γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς ἄδειας δημοσίευσής του.

(2). Ἐγγραφή: ὅρος πού στὴν ὑλιστικὴ θεωρία τοῦ κειμένου καὶ τῆς γραφῆς ὀρίζει τὴ διαδικασία, τὴ μέθοδο καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῆς τοποθέτησής του ἢ β φιλικοῦ στοιχείου (θέματα, καταστάσεις, τύποι, ντεκόρ, ἦχος, χρώμα, προσωπικὴ κλπ.) μέσα στὸ σύνολο τῆς φιλικῆς δομῆς καὶ σὲ σκέψη μὲ τὰ ἄλλα στοιχεία.

Μιὰ σκηνογραφικὴ ἔγγραφη, λοιπόν, σύμφωνα μ' αὐτὰ, μπορεῖ νὰ ἀφορᾷ π.χ. τὴν παρουσία μέσα στὸ φιλμ ἑνὸς σκηνογραφικοῦ στοιχείου, ὅπως εἶναι ἡ κίνηση τῶν προσώπων μέσα στὸ κάδρο, τὸ βάθος πεδίου καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖται, τὴ σκέψη τῶν σκηνογράφων ἀνάμεσα μεταξὺ τους, ἢ ἀκόμα καὶ τὴν ἀπουσία αὐτῶν τῶν στοιχείων ἢ τὴν ἐλαττωματικὴ τοποθέτησή τους.

(3). Ὁ θεατὴς αὐτὸς εἶναι ἐκεῖνος πού, καταπεζόμενος ἀπὸ τὴν κοινωνία μέσα στὴν ὁποία ζεῖ, τὴν ἀρνεῖται ἢ δ ε ο λ ο γ ι κ ἄ , κατασκευάζοντας δηλαδὴ φαντασιώσεις ἄρνησης, καὶ ὅχι π ο λ ι τ ι κ ἄ , πραγματικὰ, ἐνεργώντας γιὰ ν' ἀλλάξει τὴ μορφή αὐτῆς τῆς κοινωνίας. Καταπέχεται, δὲν γνωρίζει τὰ αἴτια αὐτῆς τῆς καταπίεσής του, δυσφορεῖ γιὰ τὰ ἀποτελέσματά της, καὶ ἡ ρήξη του μὲ τὸ περιβάλλον του μονάχα φαντασματική μπορεῖ νὰ εἶναι. Τὰ φιλμ πού ἀναλύει ἐδῶ ὁ Οὐντὰρ ἀναπτύσσουν ἕνα τέτοιο ἰδεολογικὸ, φαντασματικὸ λόγο ὁ ὁποῖος ἀνακαλεῖ τὸ θεατὴ πάνω στὴν ὀθόνη ὅχι σὰν ταξικὸ ὑποκείμενο, ἀλλὰ σὰν ὑποκείμενο τοῦ θεάματος, τῆς ἰδεολογίας, ὅποτε οἱ φαντασιώσεις ρήξης (μὲ τὴν κοινωνία) τοῦ θεατῆ ταυτίζονται μὲ τὴς φαντασιώσεις τοῦ φιλμ.

(4). Ἐπικαθορισμός: ὅρος τοῦ διαλεκτικοῦ καὶ τοῦ ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ (δαισιμόνομος ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση) ὁ ὁποῖος, μὲ πολλὰ ἄλλα λόγια, δηλώνει τὴν ἐπενέργεια τῶν ὑπερδομῶν πάνω στὴ βάση (π.χ., ὁ οικονομικὸς παράγοντας καθορίζει μὲν τὰ διάφορα κοινωνικὰ φαινόμενα καὶ τὴς μορφῆς καὶ διαστάσεις τῆς ὑπερδομῆς ἀλλ' ἐπίσης κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὴς ὑπερδομῆς ἐπενεργεῖ καὶ αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της πάνω στὰ κοινωνικὰ φαινόμενα καὶ τὴς ἄλλες μορφῆς τῆς ὑπερδομῆς ἐπι-καθορίζοντάς τες). Μὲ τὰ λόγια τοῦ Ἐνγκελς: «Ἡ οικονομικὴ κατάσταση εἶναι ἡ βάση ἀλλὰ καὶ τὰ διάφορα στοιχεία τῆς ὑπερδομῆς —οἱ πολιτικὲς μορφῆς τοῦ ταξικοῦ ἀγῶνα καὶ τ' ἀποτελέσματά τους— οἱ θεομοὶ πού καθιερώνονται ἀπὸ τὴ νικητρία τάξη ὅταν ἡ μάχη κερδηθεῖ, οἱ μορφῆς τοῦ δικαίου καὶ ἀκόλουθα οἱ ἀνταντακλάσεις ὄλων αὐτῶν τῶν πραγματικῶν ἀγῶνων στὸν ἐγκέφαλο ἐκείνων πού συμμετέχουν, οἱ πολιτικὲς, οἱ νομικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ἀντιλήψεις καὶ ἡ μετέπειτα ἐξέλιξή τους σὲ δογματικὰ συστήματα, ἐπενεργοῦν ἐπίσης πάνω στοὺς ἱστορικοὺς ἀγῶνες καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις καθορίζουν μὲ τὸν πῶ ἀποφασιστικὸ τρόπο τὴ μορφή τους...» Ὁ ἐπικαθορισμὸς ἀποτελεῖ βασικὸ στοιχεῖο τῆς μαρξιστικῆς θεωρίας τῆς ἀντίφασης, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει στὴ γεωκελιανῆ ἀντίφαση, ὅπου ἀναλύει ὁ Λουί Ἀλτουσσέρ στὸ δοκίμιό του «Ἀντίφαση καὶ ἐπικαθορισμός».

Χάρη στὴν ἱστορικὴ καὶ κριτικὴ ἀπόσταση πού ἔχουμε σήμερα ἀπέναντι στὸν «κλασικὸ» κινηματογράφο, καὶ χάρη στὴ δυνατότητα πού μᾶς ἔχει δοθεῖ νὰ συγκροτήσουμε ἕνα θεωρητικὸ μοντέλο τῆς γραφῆς του (πῶ πρὶν ἀπὸ τὴς ἀναλύσεις πού θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ προσδιορίσουμε κατόπιν ἀκριβέστερα τοὺς πολλαπλοὺς καθορισμοὺς του καὶ τὴν ἀλληλεπίδρασή τους, τὴς παραλλαγὲς καὶ τοὺς μετασχηματισμοὺς του, πού θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν δηλ. νὰ γράψουμε τὴν ἱστορία του) ἀρχίζει ἐπίσης νὰ γίνεταί δυνατὴ καὶ ἡ ἐπεξεργασία ἐνὸς κριτικοῦ ὄργανου πού νὰ ἐπιτρέπει τὴν ἀνάλυση ἐνὸς ὁλοῦνα καὶ πῶ συγκροτημένου συνόλου σύγχρονων φιλμ —μέσα στὸ ὁποῖο ἀκόμα καὶ μιὰ πολλὴ ἐμπειρικὴ προσέγγιση θὰ ἐπισημάνει ἕναν ἀριθμὸ θεματικῶν καὶ στιλιστικῶν σταθερῶν. Τὸ πρόβλημα πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ κατὰ κύριο λόγο εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς σκηνογραφικῆς ἔγγραφης (2) τοῦ «κλασικοῦ» (χολλυγουντιανοῦ) καὶ τοῦ σύγχρονου (εὐρωπαϊκοῦ) κινηματογράφου.

Θὰ ξεκινήσουμε λοιπὸν ἀπὸ μερικὰ στοιχεῖα ἐνὸς πρὸς κατασκευὴν μοντέλου γραφῆς τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε, ἀφοῦ θὰ ἔχουμε ἐπισημάνει αὐτὲς τὴς σταθερὲς σὲ μερικὰ σύγχρονα φιλμ (σ' αὐτὰ πού ἔχουν κοινὸ ἄξονα μυθοπλασίας ἀποτελούμενο ἀπὸ ἕνα πρόσωπο — ἕνα παιδί γενικὰ), νὰ ἐξακριβώσουμε τοὺς καθορισμοὺς αὐτῶν τῶν φιλμ, νὰ τοὺς συγκροτήσουμε σὲ σύστημα, καὶ νὰ συλλογιστοῦμε τὸ ἀδιέξοδο αὐτοῦ τοῦ συστήματος.

Αὐτὰ τὰ φιλμ, μὲ τὸ νὰ ἀνταποκρίνονται στὴν ἀπαίτηση τοῦ θεατῆ πού βρίσκεται σὲ θέση ἰδεολογικῆς (3) (ὄχι πολιτικῆς) ρήξης μὲ τοὺς θεσμοὺς, τὴς πρακτικὲς καὶ τὴν ἀστικὴ ἠθικὴ, νὰ βλέπει τὸν ἑαυτό του ἐπιβεβαιωμένο μέσα σ' αὐτὴν τὴ θέση ρήξης, ἔχουν συλληφθεῖ μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε ὁ θεατὴς αὐτὸς νὰ δέχεται τὸν λόγο τους σὰν τὴν ἐντύπωση τῶν δικῶν του φαντασιώσεων ρήξης (3). Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ὅλα τους βάζουν σ' ἐνέργεια μιὰ συλλογιστικὴ στρατηγικὴ πού συνίσταται πῶ νὰ παρακινεῖ τὸν θεατῆ νὰ θέτει ὁ ἴδιος μὲ ἰδεολογικοὺς ὅρους ὅσα τὰ ἴδια τὰ φιλμ δὲν ἐγγράφουν μὲ ὅρους κοινωνικοὺς καὶ πολιτικοὺς, ἀκόμη καὶ ὅταν ἡ μυθοπλασία τους παραπέμπει πολλὴ ξεκάθαρα σὲ πραγματικὲς καὶ ἐπικαιρὲς κοινωνικὲς πρακτικὲς: βάζουν δηλ. σ' ἐνέργεια αὐτὴν τὴ θέση ρήξης, πού δουλεῖα τῆς μυθοπλασίας τους εἶναι νὰ παράγει σὰν τὸ ἀποτέλεσμα ἐνὸς βίαιου καὶ ἀναλλοίωτου ἀνταγωνισμοῦ ἀνάμεσα σ' ἕνα πρόσωπο καὶ τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα τῆς ταινίας, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ὁποία κάθε διαλεκτικὴ ἔγγραφη μὲ ὅρους ἐπικαθορισμοῦ (4) μένει σὲ ἀναστολή. (5).

Ὁ «κλασικὸς» χολλυγουντιανὸς κινηματογράφος

Ἀνάμεσα στὴς θεματικὲς καὶ γραφικὲς (τῆς γραφῆς) σταθερὲς πού μποροῦν νὰ ἐπισημανθοῦν στὰ χολλυγουντιανὰ φιλμ, αἱ σημεῖώσουμε στρατηγικὰ αὐτὲς ἐδῶ:

α) ὅλα τὰ πρόσωπα μποροῦν νὰ καταλαμβάνουν τὴν ἴδια θέση μέσα στὸ πλάνο (νὰ ἔχουν, δηλ. δικαίωμα ἴσης παρουσίας), νὰ μοιράζονται τὸ ἴδιο πλάνο (νὰ εἶναι παρόντα συλλογικὰ), ν' ἀνταποκρίνονται τὸ ἕνα σ' ἄλλο ἀπὸ τὸ ἕνα πλάνο στὸ ἄλλο (νὰ βλέπουν καὶ νὰ καταλαμβάνουν τὰ μὲν τὰ δὲ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, νὰ συγκροτοῦν πλασματικὰ μιὰ ὄφθαλμι-

κή και γλωσσική κοινότητα)·

β) γενικά νοούνται σε μία ανταγωνιστική σχέση που λύεται με την εξολόθρευση των μὲν ἀπὸ τὰ δέ, κι αὐτὴ ἢ ἐξολόθρευση συνίσταται στὸ νὰ ἐκδιώκονται τὰ πρῶτα ἀπὸ τὰ δεύτερα ἀπὸ ἓνα μοναδικὸ πεδίο, γιὰ τὴν κατοχὴ τοῦ ὁποῖου ἀντιμάχονται (μιά σκηνή, ἓνα σπῆτι, μιὰ περιοχὴ)·

γ) οἱ ἠθικοὶ καθορισμοὶ τῶν πρῶτων καὶ τῶν δευτέρων μποροῦν νὰ ἐπισημανθοῦν ἀπὸ τὸ παρουσιαστικὸ τους, ἀφοῦ ἀπεικονίζονται μιὰ γιὰ πάντα ἀπὸ τὴ φυσικὴ προσωπικότη-
τα τῶν ἠθοποιῶν.

Πράγμα πὸν σημαίνει δτι:

1) οἱ αἰτίες καὶ οἱ δικαιολογίες τοῦ ἀνταγωνισμοῦ τους ἐγγράφονται καὶ προσδιορίζονται τὴ στιγμή τῆς ἀναμέτρη-
σῆς τους·

2) τὸ πεδίο τῆς ἀναμέτρησῆς τους, πὸν συχνὰ μᾶς δίνε-
ται ὡς τὸ τμήμα τῆς, ὀρίζεται ὡς μιὰ ἀναπαλλοτρίωτη ἄ-
ξια ὅπως καὶ ὁ θεσμὸς τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ τὸν οἰκονομικὸ
φορᾶ (τὸ σπῆτι / ἢ οἰκογένεια, τὸ φρούριο / τὸ σύνταγμα).

3) τὰ πρόσωπα γενικὰ δὲν ἐπιδέχονται μεταβολὲς οὔτε
ἀμοιβαῖες (παρὰ μόνο μὲ τὴ βία), οὔτε μὲ τὴν παρέμβαση
ἄλλων προσώπων (τὸ σῶμα τῶν προσώπων τῆς ταινίας ἔχει
συγκροτηθεῖ μιὰ γιὰ πάντα).

Πολὸν σχηματικὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ θεματικὴ τῆς
κολλυγουπτιανῆς μυθοπλασίας (ἰδιαίτερα τοῦ γουέστερν) ἄ-
ναφέρεται ἄμεσα στὴς κυριαρχοῦσες ἀντιφάσεις ἀνάμεσα στὴς
οἰκονομικὲς πρᾶξεις ἀπ' τὴ μιὰ καὶ στὰ ἰδεολογικὰ συστή-
ματα τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας ἀπ' τὴν ἄλλη, (στὴν ἀντα-
γωνιστικὴ πρᾶξη καὶ τὴν ἰδεολογία τῆς ἐλευθέρως ἐπι-
χείρησης, καὶ στὸν ἰσοπολιτικὸ οὐμανισμό πὸν ἔχει ποιοτεῖ
μέσα στοὺς ἄλλους θεσμοὺς τῆς), καὶ ὅτι λύνει φανταστικὰ
αὐτὲς τὴς ἀντιφάσεις μετατοπίζοντας τὸ πεδίο τους (ἢ ἐπιχεί-
ρηση / ἢ οἰκογένεια, τὸ ζευγάρι), μετατοπίζοντας δηλ. τὰ αἴ-
τια καὶ τὰ ἀποτελέσματα ἀπὸ τὸ οἰκονομικὸ στὸ σεξουαλικὸ
πεδίο, γιὰ νὰ τὰ ἀπωθήσει τελικὰ πρὸς ὄφελος τῆς ἐπιβε-
βαίωσης τῆς ἰδεολογικῆς κοινότητος τῶν προσώπων.

Ἡ ἰδεολογικὴ κοινότητα τῶν κολλυγουπτιανῶν προσώ-
πων ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὴν ἐγγραφή (2) ἐνὸς ἀνταγωνισμοῦ
πὸν ἢ ἀναφορὰ του στὴν οἰκονομικὴ πρᾶξη καὶ τὴν ἰδεο-
λογία τῆς ἐλευθέρως ἐπιχείρησης ἔχει ἀπωθηθεῖ, κι ἔτσι ἐ-
πανέγγραφει (6) μὲ ὄρους ἐρωτικῶν (σεξουαλικῶν ἀντα-
γωνισμοῦ) τὸ τελικὸ σκοπὸ τῆς μυθοπλασίας (πὸν εἶναι ἢ ἐ-
πιβεβαίωση αὐτῆς τῆς κοινότητος) μὲ τὴ συνέπεια ν' ἀπω-
θεῖται τὸ σεξουαλικὸ μὲ τὴ σειρά του.

Παράδειγμα 1ο: στὸν «Πειρασμὸ» τοῦ Φρέντ Νίμπλο
(1926), ἡ Γκρέτα Γκάρμπο ξεζουμίζει κι ἐρεπώνει ἓνα Γάλ-
λο τραπεζίτη, ἐγκαταλείπει τὸν ἄντρα τῆς, ἐρωτεύεται ἓνα
μηχανικὸ πὸν κατασκευάζει ἓνα φράγμα, προκαλεῖ τὴ ζή-
λεια ἐνὸς ἄλλου ἄντρα ὁ ὁποῖος καὶ σαμποτάρει τὸ φράγμα,
καὶ τελικὰ ὁ μηχανικὸς κι ἡ ἡρωίδα ξανασυναντιπῶνται στὰ
ἐγκαίναια τοῦ ξανακατασκευασμένου φράγματος (σὲ μιὰ σκη-
νῇ πὸν δὲν εἶναι πᾶ ἐρωτικῆ).

Παράδειγμα 2ο: «Τὸ σιδερένιο ἄλογο» τοῦ Φόρντ (1926)
διηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς σύνδεσης δύο σιδηροδρομικῶν γραμ-
μῶν πὸν ἔνας προδότης, παρακινημένος ἀπὸ ἐρωτικὴ ζήλεια,
προσπαθεῖ νὰ καθυστερήσει σαμποτάρωντάς τιν. Τὸ κέρδος
τῆς μυθοπλασίας δὲν εἶναι σαφῶς ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀναμενόμε-
νὴ συνένωση τῶν δύο ομάδων, πὸν ἔχει ἤδη προσδιοριστεῖ
ὅτι ἀνήκουν στὴν ἴδια κοινότητα, μιὰ κοινότητα σφραγισμένη
ἀπὸ τὴν ἐξαφάνιση ἐνὸς προσώπου πὸν δὲν τὴν φρενάρει

(5). Βλ. τὸ ἄρθρο μας γιὰ τὸ «Φόσημα στὴν
καρδιά», τῆς προβληματικῆς τοῦ ὁποῖου ἀνά-
πτυξη εἶναι αὐτὸ ἐδῶ, καθὼς καὶ τὸ ἄρθρο
τοῦ Σέρζ Ντανὲ γιὰ τὸν «Μεσοάζοντα» τοῦ
ὁποῖου ὀρισμένα σημεῖα ἐπίσης ἀναπτύσσει.
(Ζᾶν - Πιὲρ Οὐντάρ). (Τὰ ἄρθρα βρίσκον-
ται ἀντίστοιχα στὰ «Καγιέρ» Νο 230, 231).

(6). Ὁ ὅρος ἐпанέγγραφη δηλώνει τὴν ἐγ-
γραφή μέσα στὸ φιλμ στοιχείων πὸν προέρ-
χονται α) ἀπὸ κώρυος ἔξω ἀπὸ τὸ συγκε-
κρίμενο φιλμ, ὅπως ἓνα ἄλλο φιλμ, μιὰ κι-
νηματογραφικὴ σχολή, ἓνα ἰδεολογικὸ σύ-
στημα καὶ β) ἀπὸ τὸ ἴδιο φιλμ, ἢ ὁποῖα ὁ-
μως γίνεται μὲ τρόπο τέτοιο πὸν νὰ τονίζε-
ται ἢ διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν ἐпанέγ-
γραφὴ καὶ στὴν ἀρχικὴ ἐγγραφή. Παράδειγμα
τῆς πρώτης περίπτωσης: ὁ κινηματογράφος
τοῦ Γκοντάρ πὸν ἐπιχείρησε μιὰ ὁλόκληρη
ἐпанέγγραφη φιλμικῶν στοιχείων τῆς κινη-
ματογραφικῆς πρᾶξης τοῦ Χίτσκοκ, τοῦ
Ροσελίνι καὶ τοῦ Ντράγιερ: ἐпанέγραψε τὸ
κλασικὸ Χίτσκοκικὸ κάδρο, τὴς κινήσεις τῆς
μηχανῆς του, τὴν ἰδεολογία τῶν ἡρώδων τοῦ
Ροσελίνι. Παράδειγμα τῆς δευτέρας περι-
πτώσης: στὸ φιλμ «Κάποτε στὴ Δύση» τοῦ
Σέρτζιο Ἀλέντε, ἢ ἀρχικὴ ἐγγραφή τῆς φι-
λμικῆς σκηνῆς ὡς σκηνῆς τοῦ μύθου, ἐпанέγ-
ραφεται στὸ τέλος τοῦ φιλμ ὡς σκηνὴ τῆς
Ἱστορίας. Τὸ καθοριστικὸ τῆς ἐпанέγγραφῆς
εἶναι ὅτι μὲ τὸ νὰ κάνει νὰ συνυπάρχουν μέ-
σα στὴ φιλμικὴ δομὴ αὐτὰ τὰ στοιχεία, μὲ δια-
φορετικὸ ἰδεολογικὸ ἐπικαθορισμὸ κάθε φορά,
δὲν τὰ συσχετίζει ἐνοσιπῶντας τας, ἀλλὰ το-
νίζοντας τὴς διαφορὰς τους καὶ καταδεικνύον-
τας τὴν ὕψη τους.

(7) Ἡ ἔννοια τοῦ «συμβολικοῦ» ἐκτείνεται
σὲ ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀντικειμένων, τὰ ὁποῖα
βασικὰ ἀνάγονται στὸν τρόπο «σκέψης» τοῦ
δυτικῶ ἀνθρώπου: εἰδικότερα στὰ κυριαρχοῦ-
ντα σημαίνοντα συστήματα καὶ στὴς σημαί-
νουσες πρᾶξεις (στὴς ὁποῖες ὑπάρχουν οἱ
τέχνες), στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀρθρώνον-
ται τὰ σημαίνοντα μὲ τὰ σημαίνόμενά τους
σχηματίζοντας τὰ σημεῖα τους. «Συμβολικὰ»
εἶναι ἢ ἡ χρήση ὀρισμένων σημαίνοντων τὰ ὁ-
ποῖα ἀναλαμβάνονται μέσα στὸ κῶρο τῶν δι-
φορετικῶν πρᾶξῶν, παράγουν ὀρισμένα
νοήματα (μεταφυσικὰ, ἰδεολογικὰ). Εἰδικότε-
ρα ἢ σκηνογραφία καθορίζεται ἀπὸ ἓνα στα-
θερὸ ἰδεολογικὸ σύστημα τὸ ὁποῖο θεμελιώ-
νεται πάνω σὲ μιὰ παγιωτισμένη σημαίνουσα
σχέση: στὴν περίπτωση μας ἡ σχέση αὐτὴ
μεταχειρίζεται τὰ σημαίνοντά της, τὴν σκηνὴ
καὶ τὸ θέλημα, μ' ἓνα τρόπο «συμβολικὸ» (θλέ-
νε τὴς σημειώσεις ἀρ. 8 γιὰ τὴν «ἀναπαράστα-
ση», ἀρ. 10 γιὰ τὸ «σραπέμπον», ἀρ. 11 γιὰ
τὴν «σκηνογραφία» καὶ τὴν ἔννοια τοῦ «μα-
τιῶν», ἀρ. 12 γιὰ τὴν «διαφάνεια» καὶ τὴν ἐπι-
στατικότητα): δὲν πρέπει νὰ κάνουμε τὴν
ἐνοσιπῶντικὴ σύγκληση ἀνάμεσα στὸν «συμβο-
λισμὸ» (σύστημα ἀπὸ σύμβολα πὸν μᾶς παρα-
πέμπουν σὲ μιὰ ἄλλη πραγματικότητα) καὶ
στὸ «συμβολικὸ», τὸ ὁποῖο δηλώνει μιὰ ὀρι-
σμένη «σημαντικὴ», μιὰ ὀρισμένη ἰδεολογικὴ
ἄποψη τῆς γλώσσας.

(8) Ἡ «ἀναπαράσταση» εἶναι ἕνας ὅρος πού ἐκτείνεται σὲ πολλοὺς τομεῖς καὶ ἕνας ὀρισμὸς τοῦ θά κινδύνευε νὰ περιορίσει μὲ μιὰ σφαιρική χειρωνακία τὴν χρῆση τῆς στὰ διάφορα πεδία τῆς τέχνης καὶ τῆς φιλοσοφίας: κί αὐτὸ γιὰ τὴ ἀναπαράσταση δὲν εἶναι μόνον ἕνα σύστημα, ἀλλὰ π ο λ λ ά, πού κάθε φορά καθορίζονται ἀνάλογα μὲ τὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποῖα ἐγγράφονται. Πολὺ γενικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ δανειστοῦμε ἀπ' τὰ CAHIERS DU CINEMA τὸν ὀρισμὸ σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπαραστατικὸ σύστημα εἶναι ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο διαπιστώνουμε «τὴν ὑπεροχή καὶ τὴν ψευδοαισθητικὴ «πραγματικότητα», ἢ ὑπέρθωση, τοῦ «περιεχόμενου» (τοῦ σημαίνόμενου), σὲ σχέση μὲ τὴ (σημαίνουσα) παραγωγή τοῦ, κί αὐτὸ μέσα σ' ὅλες τῆς κοινωνικὲς πρακτικὲς (φιλοσοφικὲς, «καλλιτεχνικὲς» κλπ.), ἔχοντας σὰν πεδίο δράσης τὴν παραγωγή νοήματος» (CAHIERS, No 232, «Κινηματογράφος, ἰδεολογία, πολιτική»). Γενικὰ τὰ συστήματα τῆς ἀναπαράστασης ἀναπαράγουν μιὰ ψευδοαισθητικὴ παραγωγικότητα (ἄλλ. τὴ σημαίωσι γιὰ τὴν «διαφάνεια»), μέσα ἀπὸ ἕνα σύστημα ἐντυπώσεων πού δημιουργοῦν τὴν αἴσθησὶ τοῦ «διωμένου» τοῦ «ζωντανοῦ», ἐμποδίζοντας ἔτσι τὸν θεατὴ νὰ κατανοήσῃ τὸ ἔργο τέχνης σὰν κοινωνικὸ προϊόν πού κατέχει τοὺς δικούς του ἰδιότυπους νόμους λειτουργίας. Ὅρισμένες χρήσεις τοῦ ὄρου:

α) στὴ γλωσσολογία τοῦ Σωσοῦρ καὶ τῶν στρουκτουραλιστῶν τὸ σημαίνει δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ ν' ἀναπαράσταται ν ε ι τὸ σημαίνόμενο, τὸ ὁποῖο φανερώνεται διὰ μέσου τοῦ σημαίνοντος, ἀποκλειόντως το: μιὰ γλωσσολογικὴ θεωρία τοῦ σημείου δὲν μπορεῖ παρὰ νάνα μεταφυσικὴ, ἀναπαραστατικὴ. Ἀντίθετα, στὸν Ντερριντὰ ἡ γραφὴ (τὸ σημαίνει) δὲν ἀναπαριστάνει τὴν γλώσσα (τὸ σημαίνόμενο), ἀλλὰ τὴν ἀποδιαιρώνει ἀπελευθερώνοντας ἀκριβῶς τὸ σημαίνει ἀπ' τὴν κυριαρχία τοῦ σημαίνόμενου, πράγμα πού γίνεται καὶ στὰ γραπτὰ τοῦ Λακάν:

β) στὸν κινηματογράφου ἕνα ἀναπαραστατικὸ φιλμ προσφέρει τὸν κόσμου στὸν θεατὴ σὰν θέματα γιὰ θαυμασμό. Ἀντίθετα ἕνα μὴ ἀναπαραστατικὸ φιλμ (π.χ. οἱ ταινίες τοῦ Ζάν-Μαρὶ Στράουμπ) προσφέρουν στὸν θεατὴ τῆς λειτουργίας τοῦ κινηματογραφικοῦ κειμένου σὰν κώδικες γιὰ ἀνάγνωσι κί οἱ δὲν σὰν φύση.

γ) σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ γαλλικοῦ ρεαλισμοῦ (Μπαλζάκ, Σταντάλ) τὸ κάθε στοιχεῖο παραπέμπει σὲ μιὰ «πραγματικότητα» ἀπ' τὴν ὁποία καὶ ἀντλεῖ τὸ νοηματικὸ πού περιεχόμενο, καθιστώντας τὴν ἄλλοθι τῆς ὑπαρξῆς του. Ὅμως σ' ἕνα μοντέρνο κείμενο (Λωτρεμόν, Μπατάγι) τὸ κάθε στοιχεῖο παραπέμπει στὸ ἄλλο κί αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ τους ἐξάρτηση λειτουργεῖ αὐτόνομα, πέρα ἀπ' τοὺς δεσμούς τους μὲ τὴν ἔξω-κειμενικὴ πραγματικότητα: εἶναι κείμενο μὴ ἀναπαραστατικὸ.

(9) Τὸ ἀντικείμενο α (μικρὸ α ὑπογραμμίζει ὁ ἴδιος) εἶναι ὄρος τοῦ Ζακ Λακάν, καὶ δηλώνει στὴν ψυχανάλυσή του ἕνα ἀντικείμενο σημαίνον, πού παράγει νόημα, καὶ τὸ ὁποῖο τέμνει τὸ ὑποκείμενο (εἶτε ὁμαλὸ εἶτε νευρωτικὸ εἶναι αὐτὸ) παράγοντας μιὰ διάσταση ἔξω πρὸς αὐτὸ καὶ καθοριστικὴ του: δηλαδὴ τὸ ἀντικείμενο α διασχίζει τὸ ὑποκείμενο μὲ

παρὰ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει περισσότερο τὴν ὑπαρξὴ τῆς.

Μπορεῖ νὰ φαίνεται παράδοξο τὸ γεγονός ὅτι ἡ «ἀνθρωπιστικὴ τάσεων» κινηματογραφικὴ κριτικὴ βρῆκε σταθερὴ τροπὴ στὸ γουέστερν, κί ὅτι θεώρησε ἀποκορύφωση τοῦ «ἀνθρωπισμοῦ» τοῦ γουέστερν τῆς σκηνῆς θανάσιμης μονομαχίας. Ἀλλὰ ἡ ἀνάλυση τοῦ συμβολικοῦ (7) καθορισμοῦ τῆς δυτικῆς σκηνογραφίας ἡ ὁποία ἔχει ἐπανεγγραφεῖ ἀπὸ τὴν κλασικὴ σκηνοθεσία μᾶς ἐπιτρέπει σήμερα νὰ κατανοήσουμε καλύτερα μὲ πῶν τρόπο μπορούν οἱ ἐντυπώσεις τῆς ἀναπαράστασης (8) νὰ κορυφωθοῦν μέσα σὲ σκηνῆς ἀκρότατης βίας, μέχρι τοῦ σημείου νὰ ξεφεύγουν τὸν θάνατο, καὶ πῶς, μὲ τὴν αἴσθηση καὶ μόνου τῆς διαδοχῆς τῶν πλάνων μὲ ρακόρ βλεμάτων, νὰ κάνουν τοὺς ἀνταγωνιστὲς νὰ συμμετέχουν σὲ μιὰ ἰδεολογικὴ κοινότητα ἡ ὁποία ὀφείλεται στὴ συμβολικὴ ἔγγραφὴ τῆς σκηνοθεσίας καὶ μόνου. Ἡ ἀντιφατικὴ ἐντύπωση πού παράγει ἡ γραφὴ τῆς κολλυγουντιανῆς σκηνοθεσίας, πού ἂν δὲν τὴν καταλάβουμε δὲν μπορούμε νὰ κατανοήσουμε καὶ τὴν ἰδεολογικὴ ἐπίδραση τοῦ γουέστερν, ὀφείλεται πράγματι στὸ γεγονός ὅτι, βάσει τοῦ κανόνα τῆς διαδοχῆς τῶν πλάνων, ἡ ὀφθαλμικὴ σχέση τῶν ἀνταγωνιζομένων ἐπισημαίνει τὴν ἰδεολογικὴ κοινότητα αὐτῶν τῶν ἐλευθέρων καὶ μὲ ἴσο δικαίωμα παρουσίας ἀναπαριστῶντων προσώπων. ἐνὺ ταυτόχρονα ἐπιτρέπει, χάρις σ' αὐτὴν τὴν παρουσία, νὰ ξεγλυστρᾷ ἡ ἔλλειψη καθορισμοῦ αὐτοῦ τοῦ ἀνταγωνισμοῦ, ἡ ἔλλειψη ἔγγραφῆς τοῦ πεδίου ἀναφορᾶς τῶν προσώπων τῆς ταινίας, μέχρι τοῦ σημείου οἱ Ἰνδιάνου, λογουχάρη, νὰ μὴ γίνονται παρὰ ἀντικείμενα μιᾶς φαντασίωσης ἐπίθεσης περισσότερο ἢ λιγότερο ἐρωτικοποιημένης.

Αὐτὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἔσουμε λειτουργικὰ ἕνα διπλὸ συσχετισμὸ:

1) ἀνάμεσα στὴν ἰδεολογικὴ ὑπερτίμηση τῆς ἀνταλλαγῆς τοῦ βλέματος (καὶ τῆς ὀμιλίας), πού εἶναι ἐπισημασμένη ἀπὸ τὸν κανόνα τῆς διαδοχῆς τῶν πλάνων ἀπ' τὴ μιὰ, καὶ στὴ λειτουργία τοῦ συνδετικοῦ κρίκου τῆς μυθοπλασίας πού ἐπιτελεῖ τὸ κύριου πρόσωπο ἀπ' τὴν ἄλλη, τὸ ὁποῖο μὲ τὴν ἀθέτηση πού κάνει (τὴν ἀθέτηση στὸ λόγο πού ἔχει δώσει, μὲ τὴν προδοσία του) ἐπιβεβαιώνει τελικὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς κοινότητας, καὶ ἡ θέσι του μέσα στὴ μυθοπλασία ἔχει γιὰ μόνου σκοπὸ νὰ ἐπισημαίνει αὐτὴν τὴν κοινότητα.

2) ἀνάμεσα στὴν ἀναφορὰ στὴν ἰδεολογία καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐλεύθερης ἐπιχείρησης, ἀναφορὰ πού ἐγγράφεται μὲ ὄρους ἀπόθησης, σὰν ἄγρια φιλονικία γιὰ μιὰ περιοχὴ καὶ σὰν ἀπειλὴ νὰ διαλυθεῖ μιὰ ὁμάδα ἀπ' τὴ μιὰ, κί ἀπ' τὴν ἄλλη στὴν ἀπωθημένη ἔγγραφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ πού ἐπιτρέπει νὰ λυθοῦν καὶ ἡ μιὰ καὶ ἡ ἄλλη: οἱ ἰδεολογικοὶ ἀντίπαλο ἔχουν περιοριστεῖ σὲ ἐρωτικοποιημένους εἰσβολεῖς, σὲ ἀντικείμενα α (9) ἐπιδεκτικὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν μὲ ταχυδακτυλογρικὸ τρόπο ἀνὰ πᾶσα στιγμὴ, καὶ οἱ ἐσωτερικὲς ἀνωμαλίες λύνονται μὲ ἕνα γενικοποιημένο εὐνοουχισμό.

Ἔτσι μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι σ' αὐτὲς τῆς μυθοπλασίες ἡ ἰδεολογικὴ κοινότητα τῶν προσώπων ἐδραϊνεται πάνω στὴν ἀπόθηση τῶν οἰκονομικῶν καθορισμῶν τῶν παραπεμπόντων (10) τους, καὶ πάνω στὴν ἔγγραφὴ αὐτῆς τῆς ἀπόθησης πού στηρίζεται σὲ μιὰ συμβολικὴ οἰκονομία τοῦ λόγου τέτοια ὥστε ὁ ἴδιος τρόπος σκηνοθεσίας νὰ ἐπιτρέπει εἶτε τὴν ἐνεργοποίηση αὐτῆς τῆς κοινότητας, εἶτε τὴν χωρὶς ἴκνη ἐξαφάνιση τῶν φορέων τῶν ἀντιφάσεων, ἐφ' ὅσον ἡ ἔγγραφὴ τους, καθαρὰ ἰδεολογικὴ, καθιστᾷ ἀρκετὰ πιστευτὴ τὴ θέσι τους σὰν ἐξαφανιζόμενων συνδετικῶν κρίκων μιᾶς μυθοπλασίας

ή όποία, σβήνοντας μ' αυτόν τόν τρόπο τήν διαδικασία παραγωγής της, έκμηδενίζει ταυτόχρονα και τις έντυπώσεις του μανιεϊσμού που χρησιμοποιεί.

Ό μοντέρνος εύρωπαϊκός κινηματογράφος

Μετά από τήν άναφορά σ' αυτά τά λίγα στοιχεία και λαμβάνοντας ύπ' όψη τούς συσχετισμούς που κάναμε —για μιá άκόμα φορά σέ πολύ ψηλό επίπεδο γενικότητας— είναι εύκολο νά φέρουμε στην έπιφάνεια πολλές άπ' τις σταθερές που βρίσκονται σ' έναν άρκετά μεγάλο άριθμό εύρωπαϊκών φίλμ, φίλμ που συχνά έχουν παραχθεί σέ αντίδραση προς όρισμένους στυλιστικούς κανόνες του Χόλλυγουντ και μερικά από τά ιδεολογικά τους άποτελέσματα. Αύτά λοιπόν τά φίλμ (π.χ. τά φίλμ του Μπρεσσόν, τό «Γυμνή παιδική ηλικία», τό «Κέες», τό «Άγρίμι», «Τό φύσημα στην καρδιά», «Ό μεσάζων», για νά περιοριστούμε μόνο σ' εκείνα που άποτελέσαν έδω άντικείμενο μελέτης) έχουν κοινό τόν άξονα μυθολογίας που ως έπί τό πλείστον είναι ένα παιδί στις σκέσεις του με μιá παρέλαση προσώπων, σκέσεις βίαιης άσυνενοησίας. Τό πρόσωπο αυτό δέν άντιμάχεται τούς άλλους με ίσα όπλα· μάς δίδεται πάντοτε σάν σαφώς «υπο-ανάπτυκτο» ως προς εκείνους (οικονομικά, σεξουαλικά, διανοητικά), αλλά συμβαίνει νά ύπερτερει άπ' αυτούς σ' ένα άλλο πεδίο διαφορετικό από τό δικό τους· έχει πάντοτε τή φυγή (σταθερό τέχνασμα τής μυθολογίας) σάν μέσο νά τούς ξεφυγει.

Άς σημειώσουμε έξαρχής, σχετικά με τά προηγούμενα, ότι:

1) ή άδυναμία έπικοινωνίας, ή άδυναμία ένταξης σ' όποια-όδηποτε κοινότητα, άποτελεί συχνά μιá άπ' τις ιδεολογικές προφάσεις αυτών των φίλμ, και ή γραφή τους, που άκόμη ύπακούει στους κλασικούς κανόνες, έγγράφει με πολλούς τρόπους τήν άσυνενοησία σάν τό κύριο σημαϊνόμενο της, είτε πρόκειται (: ή περίπτωση του Μπρεσσόν) για μιá άμοιβαία μη-άναγνώριση του πόθου, είτε για μιá γλωσσική άσυνενοησία (: Τρυφώ), είτε για ένα διαφορετικό ύφος κοινωνικής συμπεριφοράς, καθορισμένο από τό γεγονός ότι τά πρόσωπα άνήκουν σέ διαφορετικές κοινωνικές τάξεις (: Λόουζυ), κλπ.

2) αυτή ή έλλειψη έπικοινωνίας, που άπ' τήν άρχή έχει τεθεί ιδεολογικά, γεννά μιá μυθολογική έγγραφή με μορφή ταλαντώσεων που έγγράφει άκριβώς τή σχέση του παιδιού με τ' άλλα πρόσωπα σάν άδύνατη, με τό νά μη συναντιώνται ποτέ οί πρωταγωνιστές πάνω στο ίδιο έδαφος, κι ή σχέση τους συχνά νά μην έχει ούτε καθορισμένο τίμημα μέσα στη μυθολογία, ούτε άντικείμενο που ν' άναγνωρίζεται και από τούς μέν και από τούς δέ. "Ετσι μπορούμε νά πούμε ότι, σέ σχέση με τό κολλυγουμπανό κινηματογράφο, αυτές οί μυθολογικές συγκροτούνται από σκέσεις τέτοιες ώστε, τόσο οί ρόλοι των διαφόρων ήθοποιών, όσο και τά άντικείμενα που ρυθμίζουν τις γλωσσικές, οικονομικές και έρωτικές σχέσεις τους νά ύποβάλλονται σέ συνεχείς άποσκέσεις και διαστροφές τής παραπληκτικής (10) της κατάστασης και λειτουργίας (π.χ. ό ρόλος του Τρυφώ στο «Άγρίμι», τό χρέμα στα φίλμ του Μπρεσσόν, κλπ.).

3) δέν ύπάρχει πρόοδος στις σκέσεις, αλλά έπαναληπτική διαδοχή ίσοδυνάμων σκηνών όπου τό παιδί ποτέ δέν έντάσσεται (άντίθετα ή κολλυγουμπανή μυθολογία λύνει τούς άν-

τέτοιον τρόπο ώστε νά μη δημιουργείται άπ' αυτό άλλα νά τό δημιουργεί. Τότε τό ύποκείμενο είναι σάν νά άπουσιάζει· παθαίνει μιá πραγματική έκλειση· στον κώρο αυτής τής άπουσίας (του ψυχολογικού καρτεσιανού «CO-GITO», του «έγώ») πέφτει τό μικρό α, μιλάει άπ' αυτή τή θέση για τό ύποκείμενο, τήν αίτια του πόθου του, και τό διατηρεί άνάμεσα στην άλήθεια και τή γνώση. Βλ. Ζάκ Λακάν: «ECRITS» I.

Στό κείμενο του Ούντάρ οί άντίπαλοι έμφανίζονται σάν άντικείμενα α, δηλ. σάν αίτίες του πόθου του ύποκειμένου ο ο υ (του ήρωα του φίλμ), σάν κώροι ό όποιοι έκπέμπον γλωσσικά σημεία που κινούν άποφασιστικά τό ύποκείμενο και ταυτόχρονα άγνωστούνται άπ' αυτό, έφ' όσον αυτό νομίζει ότι ή αίτια τής δράσης του βρίσκεται άμέσα του», στο «έγώ», και όχι έξω άπ' αυτό, στους άντιπάλους του.

(10) Παραπέμπον = εκείνο στο όποιο αναφέρεται (παραπέμπει) μιá λέξη.

Τό Παραπέμπον (REFERENT) είναι ένας όρος ό όποιος δηλώνει εκείνο τό έξωτερικό στοιχείο στο όποιο αναφέρεται ένα στοιχείο ενός κείμενου, ενός πίνακα, ενός μυθιστορήματος, ώστε νά έγκαθιδρύεται μιá άντιστοιχία άνάμεσά τους, ή όποία και θ' άποτελέσει τό ύπόβαθρο τής κατανόησης του έργου τέχνης άπ' τόν θεατή. Μ' άλλα λόγια: όταν κοιτάσουμε ένα πίνακα ό όποιος άπεικονίζει ένα δέντρο θα προσπαθήσουμε νά κατανοήσουμε τόν πίνακα μόνον όταν έγκαθιδρύσουμε μιá λογική άντιστοιχία άνάμεσα σ' αυτό που ό πίνακας άναπαριστάνει (τήν εικόνα ενός δέντρου) και σ' αυτό στο όποιο ή εικόνα μάς παραπέμπει: στο πραγματικό δέντρο που βρίσκεται έξω άπ' τόν πίνακα, σάν πρωτότυπο του και δίχως τήν ύπαρξη του όποιου ή κατανόηση του πίνακα θα γίνονταν άδύνατη, ή δυνατή σ' ένα άλλο επίπεδο. Τό τελευταίο θα συμβεί όταν π.χ. ό πίνακας άπεικονίζει ένα πρόσωπο ή άντικείμενο άνύπαρκο στον πραγματικό κόσμο, αλλά ύπαρξο στο επίπεδο π.χ. του φανταστικού: ένα άγγελο. Στην πρώτη περίπτωση λέμε ότι τ ο π α ρ α π έ μ π ο ν του πίνακα είναι I ν α ι π ρ α γ μ α τ ι κ ό και σ τ ή δ ε ύ τ η ρ η φ α ν τ α σ τ ι κ ό. "Άλλο παράδειγμα: στο μυθιστόρημα του Τολστόϊ «Πόλεμος και Ειρήνη» τά παραπέμποντα βέβαια είναι πολλά (ή ζωή τής Ρωσίας του 19ου αίωνα, ό έρωτες κι οί γάμοι των άριστοκρατών, ή κατάσταση του λαού κλπ.) αλλά τό μείζον παραπέμπον είναι ή "Ιστορία, αυτή στην όποία όλα τά στοιχεία αναφέρονται σάν ένα πραγματικό γεγονός.

Τό παραπέμπον είναι μιá ιδεολογική έννοια, έφ' όσον άποτελεί κατά κάποιο τρόπο τό στοιχείο που κ ρ ύ β ε ι τ ό σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο, έμφανίζοντας τό έργο τέχνης σάν τ ό ύ δ ι ο τ ό π ρ α γ μ α τ ι κ ό κι όχι σάν ένα διάστημα όπου π α ρ α γ ε τ α ι ν ό θ η μ α : δηλαδή άποκρύβει τό γεγονός ότι τό δέντρο, ό άγγελος, ή περιγραφή τής "Ιστορίας δέν βρίσκονται εκεί για νά καθιερώσουν μιá έξωτερική προς τό κείμενο κατάσταση, αλλά για νά παράγουν σημασίες σχετιζόμενες με τ' άλλα στοιχεία του κείμενου. Είναι έτσι μιá έννοια ιδεολογική που στη σύγχρονη τέχνη άποτελεί ένα άπ' τά άντικείμενα τά όποία αυτή άποσκοπεί ν' άποδιαρθρώσει.

ταγωνισμούς, έκμηδενίζει τις διαφορές, οργανώνει τις καταστάσεις κλπ.).

Χωρίς αμφιβολία οι καθορισμοί αυτών των φίλμ, καθορισμοί γενικά τραυματικοί και που έχουν ολοφάνερα παραχθεί με σκοπό να παράγουν τέτοια αποτελέσματα τραυματισμού, όφειλουν τη ραχητική τους κατάσταση στο ότι έγγραφεται ή σχέση του παιδιού με τους άλλους σαν αδύνατη: και θάπρεπε να εδραιώσουμε το συσχετισμό ανάμεσα στην έγγραφη αυτής της σχέσης σαν αδύνατης και στο αποτέλεσμα του τραυματισμού που άπορεύει απ' αυτήν, για να καταλάβουμε με ποιόν τρόπο εκείνο που προκαλεί τη μία καθορίζει εξίσου και το άλλο.

Αυτό που τραυματίζει τον θεατή δεν βρίσκεται στο βίαιο ή οκανδαλιστικό περιεχόμενο των παραπεμπτικών καταστάσεων (situations référentielles), που άνακαλεί ή μυθοπλασία, όσο στο γεγονός ότι ή έγγραφη τους του άπαγορεύει να τις πάρει στα σοβαρά όσο διαρκεί ή άνάγνωση του φίλμ και να τις συναρθρώσει με τα συστήματα άμυνας, άπαγορευμένων, και ήθικων ή πολιτικών διεκδικήσεων, που θα του επέτρεπαν είτε ν' άναπτύξει παραγωγικά την αντίφασή τους, είτε να την άπωθήσει.

Το τραυματικό αποτέλεσμα προέρχεται άκριβώς άπο την έλαττωματική έγγραφη (2) αυτών των καταστάσεων, είτε μέσα σ' ένα λόγο που θ' άπωθούσε ιδεολογικά την αντίφαση (ή τις αντίφάσεις), την όποία θέτει σαν να βρίσκεται σε δράση μέσα στο πραγματικό (το ίδιο πράγμα που έκανε και ο κολλυγουντιανός κινηματογράφος χρησιμοποιώντας την παρεμβολή του πραγματικού θεσμού για ν' άποροφήσει αυτές τις αντίφάσεις: την οίκογένεια, το στρατό, τόπους δηλ. τους όποιους λυμαίνονται τα άποτελέσματα —έγγεγραμμένα με τρόπο που ν' άπωθούνται— του κοινωνικού πλαισίου στο όποιο άναφέρονται, της ελεύθερης έπιχείρησης, έχοντας άποροφηθεί μέσα στη ροή του φίλμ), είτε μέσα σ' ένα λόγο που θα έκμεταλλευόταν πολιτικά αυτές τις καταστάσεις αναλύοντας τις αντίφάσεις που τις καθορίζουν μέσα στο πραγματικό, τις αντίφάσεις δηλ. που δρούν στο πεδίο των θεσμών και των κοινωνικών δραστηριοτήτων στις όποιες παραπέμπουν αυτές οι καταστάσεις.

Το μπρεσσονικό μοντέλο

Ο Μπρεσσόν είναι χωρίς αμφιβολία ό κινηματογραφιστής που σ' όλα του τα φίλμ έπιχείρησε, με την μεγαλύτερη άυστηρότητα και με τις περισσότερες όμολογημένες ιδεολογικές θέσεις, την έγγραφη αυτής της αδύνατης σχέσης: επίσης είναι ένας άπο τους πρώτους μεταπολεμικούς κινηματογραφιστές που όρισε την πραχτική του σε σχέση ρήξης με τον κολλυγουντιανό κινηματογράφο.

Στα φίλμ του ένα μοναχικό πρόσωπο άρνεϊται είτε την έπικοινωνία, είτε την οικονομική σχέση, είτε τη σεξουαλική σχέση, με άρνηση κατηγορηματική να γίνει, εκ μέρους των άλλων προσώπων, το άντικείμενο ένός προσδιορισμού κοινωνικής τάξης, ή να άπογυμνωθεί σε άντικείμενο πόθου. Κάθε φορά ή άναζήτηση της άγάπης, ή του μυστικοπαθούς πόθου για κάποιο άλλο πράγμα, έτσι όπως εκφράζονται άπο το πρόσωπο αυτό, άποτελούν την αίτία της άρνησής του και της ά-

ναζήτησης στην όποια αυτή ή άρνηση τὸ ὤθει, ἀποτελοῦν δὴλ. τὸν συνδετικὸ κρίκο τῆς μυθοπλασίας.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ φιλικὴ ἔγγραφὴ τῶν προσώπων τῆς ταινίας ὑπακούει σὲ τρεῖς σταθερές:

1) γενικὰ δὲν ἐγγράφονται οὔτε ὀλόκληρα, οὔτε σὲ «ἀμερικανικά πλάνα», ἀλλὰ κομματιασμένα·

2) μέσα στὸ λόγο τοῦ φίλμ ὀρίζονται πάντοτε σὰν ἀντικείμενα τοῦ βλέματος κάποιου ἄλλου, κι ἔτσι ὁ τεμαχισμὸς τοῦ σώματός τους ἀπὸ τὸ κἀδρο συμπαραδίδῃ τὴν πλάσματικὴ τοποθέτησή τους σὰν ἀντικείμενα ἐκ μέρους τῶν ἄλλων·

3) γενικὰ δὲν μοιράζονται τὸ ἴδιο πλάνο.

Ἔτσι, λοιπόν, ὁ μπρεσσονικὸς ἥρωας καὶ ἡρωίδα ὀρίζονται μὲσα στὸν λόγο τοῦ φίλμ σὰν ἀντικείμενα τοῦ βλέματος (τοῦ πῶθου) τῶν ἄλλων, παρόλο πὸν στὰ μάτια τοῦ θεατῆ δὲν μποροῦν ν' ἀναχθοῦν σ' αὐτὴν τὴ φανταστικὴ τοποθέτηση, ἐφ' ὅσον τὸ δικό τους βλέμα λειτουργῶντας μέσα στὴ φανταστικὴ σκηνογραφία (11) πὸν περιέχεται μὲς στὴ σχέση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς ταινίας, τοὺς ὀρίζει σὰν πραγματικὸς - πλάσματικὸς.

Χάρη στὸ μάτι του, τὸ μπρεσσονικὸ πρόσωπο ξεφεύγει ἀπὸ τὴν τοποθέτησή του σὰν ἀντικείμενου γιὰ τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας. Ἡ ἀναίρεση αὐτῆς τῆς τοποθέτησης τοῦ σὰν ἀντικείμενου ἀποτελεῖ πράγματι τὸν τελικὸ σκοπὸ τῆς μπρεσσονικῆς μυθοπλασίας, ἀπαιτώντας νὰ μπεῖ σ' ἐνέργεια, μὲσα στὸν φιλικὸ τοῦ λόγου, ἡ ἐντύπωση παραγωγῆς αὐτοῦ τοῦ προσώπου σὰν πραγματικὸ μὲσα στὴν σκηνογραφία (τὸ βλέμα), δηλ. ἡ μυστικιστικὴ συμπαραδίδῃση τοῦ σημαίνοντος πὸν τὸ ἐγγράφει (τὸ μάτι). (11) Ἔτσι οἱ ἰδεολογικὲς ἐντυπώσεις τοῦ μπρεσσονικοῦ κινηματογράφου (ἡ πνευματικὴ ἔκλογὴ τῶν ἡρώων του) παράγονται ἀπ' τὸ ὅτι βάζει σ' ἐνέργεια ἕνα σημαῖνον (τὸ μάτι) πὸν θρῖσκεται σὲ διαρκὴ περιπέτεια σὲ σχέση μὲ τὴς ἐντυπώσεις πὸν παράγει ὁ ὀρισμὸς σὰν πλάσματικὸ —πράγμα πὸν πραγματοποιοῦν τὰ βλέματα τῶν ἄλλων προσώπων τῆς ταινίας —ἐνὸς προνομιακοῦ προσώπου, ὀρισμὸς πὸν (μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐπανορισμοῦ (re-marquage) τῆς σκηνογραφίας - φορέα τῆς μυθοπλασίας του — τὰ ὑποκειμενικὰ γκρὸ - πλάν) παράγει ὁ ἴδιος ἕναν ἐπανορισμὸ τῶν ἰδεολογικῶν ἀποτελεσμάτων αὐτῆς τῆς σκηνογραφίας: τὸ πρόσωπο πὸν ἀναπαριστᾷ, μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ πραγματικὸ - πλάσματικὸ, «ὑπερβαίνει» τόσο περισσότερο τὴς μυθοπλαστικὲς ἐντυπώσεις τοῦ ὀρισμοῦ του σὰν ἀντικείμενου (δηλ. σὸν ποθητὸ κορμιοῦ, ἢ καὶ σὰν κοινωνικοῦ τύπου πὸν ἔχει ἤδη ἀποτυπωθεῖ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία) ὅσο πὸν κομματιασμένο εἶναι: Ἀπὸ δῶ πηγάζει τὸ γεγονὸς ὅτι, ἀκόμα καὶ χωρὶς τὴν ἔγγραφὴ τοῦ ματιοῦ, ὁ μπρεσσονικὸς κινηματογράφος παράγει αὐτόματα τὰ ἰδεολογικὰ ἀποτελέσματα πὸν καθορίζονται ἀπὸ τὸ ρίζωμα τῆς μεταφυσικῆς συμπαραδίδῃσης τῆς ἀναπαράστασης (8).

Ἄλλὰ ὁ Μπρεσσὸν δὲν ἀρκεῖται στὸ νὰ ἐπιωφελεῖται ἀπ' αὐτὰ τὰ ἀποτελέσματα πὸν παράγει ἡ συμπαραδίδῃση. Γράφοντας τὰ φίλμ του, συγκροτεῖ μὲ σειρὰ ἀπὸ «τιμηματικὰ ἀντικείμενα» (τὸ σέξ, τὴς λέξεις, τὸ κρῆμα, τελείως ἐναλλάξιμα στὴ «ΓΛυκεῖα γυναίκα») πὸν τὰ πρόσωπά τους ἀρνοῦνται τὸ ποῖν τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας στὴς ἐρωτικὲς τους σχέσεις, ἐφ' ὅσον δὲν εἶναι ποτὲ αὐτὰ πὸν ἀναζητοῦν. Ἀπὸ δῶ πηγάζει μὲ ταλάντωση πὸν ἐγκαθιδρύεται, χάρη στὴς ἐντυπώσεις πὸν παράγει ἡ μπρεσσονικὴ σκηνοθεσία, ἀνάμεσα στὴν ἔκκληση γιὰ ἡδονοβλεψία ἀπ' τὴ μιά, καὶ στὸ ἀπαγορευμένο τῆς ἀπ' τὴν ἄλλη, μὲ τὴν ἀλληλεπίδραση τῶν νοηματικῶν ἐντυ-

(11) Μὲ τὸν ὄρο σκηνογραφία δὲν ἐννοοῦμε ἐκεῖνο πὸν στὴν καθημερινὴ γλῶσσα ἡ λέξη δηλώνει, δηλαδὴ τὰ σκηνικά, τὸ ντεκόρ, ἀλλὰ ἕνα εὐρύτερο σύνολο τὸ ὁποῖο περιλαμβάνει τὴν σκηνή, τὴν θέση τῶν προσώπων μέσα τῆς, τὰ βλέματά τους, τῶν ὁποίων ἡ συνάρθρωση καθορίζει τὸ σκηνογραφικὸ διάστημα πὸν μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε πραγματικὸ (ὁ κῶρος τοῦ φίλμ) εἴτε φανταστικὸ (ὁ ἐγκαθιδρύομενος κῶρος ἀνάμεσα στὸν θεατῆ καὶ στὸν ἠθοποιὸ χάρη στὴ σχέση τῶν βλεμματικῶν τους). Τὸ βλέμα λοιπόν τῶν προσώπων δὲν ἐπιτελεῖ μόνον μὴ πραγματικὴ λειτουργία (ποῖος κοιτάζει / ποῖος κοιτάζεται) ἀλλὰ καὶ μὴ καθαρὰ συμβολικὴ. Ὁ συμβολικὸς ὀρός μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι φορτισμένο τὸ βλέμμα (βασικὰ σεξουαλικὸ καὶ πολιτικὸ) γίνεται πὸν φανερός δταν ἀναφερθοῦμε στὴν σημασία τοῦ $\mu \alpha \tau \iota \omicron \upsilon$ (ὅπως κάνει ὁ Οὐντάρ) μέσα στὴ σκηνογραφία πὸν ἀναπτύχθηκε ἀπ' τὸ Κουαττροσέντο καὶ μετὰ στὴν Εὐρώπη. Τὸ μάτι, προκείμενο μὲ μὴ ἀξία μαγικο - θρησκευτικὴ στὴν Αἰγυπτιακὴ ζωγραφικὴ καὶ γενικότερα στοὺς μεσογειακοὺς πολιτισμοὺς, συμπαραδίδῃ τὴν παρουσία τοῦ Θεοῦ, τοῦ Βασιλιά, τοῦ Ἀρχηγοῦ, ὁ ὁποῖος ἐξουσιάζει τὰ ἀνθρώπινα. Τὴ σημασία αὐτὴ τὸ μάτι δὲν τὴ χάνει στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κουαττροσέντο ἀλλὰ τὴν διατηρεῖ μέσα ἀπὸ ἄλλους κώδικες καὶ συστήματα ὅπως εἶναι π.χ. ἡ $\pi \rho \omicron \tau \iota \kappa \eta$: οἱ γραμμὲς φυγῆς συγκεντρῶνται σ' ἕνα ὀρισμένο σημεῖο, τὸ κέντρο φυγῆς, μεταφέροντας ἔτσι τὸ φῶς, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ πάνω σ' αὐτὲς τὴς γραμμὲς πρὸς τὸ κέντρο ἀπ' τὸ ὁποῖο τὸ φῶς ἐπιστρέφει πρὸς τὸν θεατῆ κάνοντας δυνατὴ τὴν ὄραση τοῦ πίνακα. Οἱ φωτεινὲς ἀκτίνες προέρχονται ἔτσι ἀπὸ ἕνα κοινὸ σημεῖο, ἀπὸ μὴ φωτεινὴ ἔστια, τὸν Ἥλιο, δηλαδὴ ἕνα σύμβολο τοῦ ματιοῦ, τὸ ὁποῖο διασπινεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν μεταφυσικὴ ἰδεολογία τῶν παλιότερων πολιτισμῶν. Μποροῦμε ἔτσι νὰ ἐγκαθιδρύομε τὴν παραδειγματικὴ σειρὰ μάτι/ἥλιος / θεός, ἡ ὁποία καθορίζει ὀχι μόνον τὴν αἰσθητηριακὴ λειτουργία τῆς προοπτικῆς (τί μποροῦμε νὰ δοῦμε) ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ τῆς ἀξία (πῶς τὸ βλέπουμε). Ἔτσι ἡ φαινομενικὰ ἀθάνα ἰδεολογικὰ προοπτικὴ λειτουργία ἤδη ἔχει φορτιστεῖ μὲ μὴ ὀρισμένη ἰδεολογία, τὴ διαχέει, μιλάει μέσα ἀπ' αὐτὴν: ἡ κυριαρχοῦσα τάξη διαλαλεῖ τὴν ἰδεολογία τῆς, τὴν ἐξουσία τῆς πάνω σ' ἀνθρώπινα, χρησιμοποιοῦντας τὸ μάτι σὰν συμβολικὸ ὄργανο αὐτῆς τῆς κυριαρχίας.

πώσεις τις οποίες παράγουν τὰ πρόσωπα μὲ τὸν λόγο ποὺ ἀναπτύσσουν πάνω στις ἀμοιβαίες σχέσεις τους (σὲ σχεδὸν ἄμεση, ἐξάλλου, ἀναφορὰ σὲ πραγματικές καταστάσεις), καὶ τῶν μεταφυσικῶν συμπαραδηλώσεων τῆς σκηνογραφίας ποὺ βάζουν ξανά σ' ἐνέργεια (ἐνεργοποιοῦν) αὐτὲς οἱ ἐντυπώσεις. Ὅλη ἡ τέχνη τοῦ Μπρεσσὸν συνίσταται στὸ νὰ μεταστρέφει αὐτὲς τις νοηματικές ἐντυπώσεις (δηλ. νὰ ἀπαγορεύει μιὰ ἐνεργητικὴ ἀνάγνωση τοῦ ἐπικαθορισμοῦ τῶν σχέσεων ποὺ ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τῆς ταινίας ἀναφορικὰ μὲ τοὺς καθορισμοὺς τῶν ἴδιων τῶν παραπεμπόντων τους) σὲ ὄφελος αὐτῶν τῶν συμπαραδηλώσεων, χωρὶς ποτὲ νὰ πραγματοποιεῖ τὴν ἐπανεγγραφή τους, χωρὶς δηλ. ποτὲ ν' ἀναφέρεται κατὰ γράμμα στὸ κωδικοποιημένο ὑλικὸ ποὺ τις στηρίζει (δὲν ὑπάρχει ἐπανεγγραφή τῆς σκηνογραφίας στὸν Μπρεσσὸν)· συνίσταται δηλ. στὸ νὰ ἐκτρέπει τὸν θεατὴ ἀπὸ τις πραγματικές παραπομπές (10) τῶν καταστάσεων τῆς μυθολογίας του γιὰ νὰ τὸν κάνει νὰ φαντασιοκοπεῖ πάνω στὰ ἰδεολογικὰ νευρωτικὰ κλισὲ ποὺ ἐνεργοποιοῦνται μὲ τὴ βοήθεια αὐτῆς τῆς ὑπεκφυγῆς.



Τὰ φιλμ ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω βάζουν ἐπίσης σ' ἐνέργεια, μέσα σὲ ποικιλότητες καταγραφές, μιὰ σημαίνουσα στρατηγικὴ ποὺ παράγει παρόμοιες ἰδεολογικές ἐντυπώσεις. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ ἐγγραφή αὐτῶν τῶν ἐντυπώσεων ὑποστηρίζεται ταυτόχρονα καὶ ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία ἀλληλεπίδραση πολλῶν στοιχείων:

1) μιὰ σκηνογραφία διακριτικὰ ὑπογραμμισμένη, ἀποκλειστικὰ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῶν παραδοσιακῶν μεταφυσικῶν τῆς ἐντυπώσεων (συστηματικὸς τονισμὸς τοῦ βάθους πεδίου στὸ «Μεσάζων», τὸ «Ἀγρίμι», τὸ «Κέες», κλπ.)·

2) μιὰ συστηματικὴ ἀναστολὴ τῶν γλωσσικῶν, οικονομικῶν, σεξουαλικῶν σχέσεων τοῦ ἥρωα μὲ τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας·

3) τὴν ἐγγραφή, μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἀναστολή, σκηνικῶν ἢ ἄλλων νοηματικῶν ἐντυπώσεων, ποὺ ἐπιτυγχάνονται μὲ τὸ νὰ μὴν ἐγγράφονται οἱ καθορισμοὶ τοῦ ἥρωα (καθορισμοὶ ποὺ ἀρχικὰ ἔχουν ἐγγραφεῖ σ' ἀναφορὰ μὲ πραγματικές καταστάσεις), πρὸς ὄφελος τῆς ἰδεολογικῆς καὶ νευρωτικῆς ὑπερτίμησης τῆς θέσης ρήξης ποὺ ἐδραιώνεται ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀναστολὴ μεταξὺ αὐτοῦ τοῦ προσώπου καὶ τῶν ἄλλων.

Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ δοῦμε σὲ τί συνίσταται αὐτὴ ἡ ἀναστολή (ποιές εἶναι οἱ παραπομπές ποὺ γίνονται ἀπὸ τὴ μυθολογικὴ κατάσταση μέσα στὴν ὁποία παράγονται)· καὶ σὲ τί συνίσταται ἡ ἰδεολογικὴ ἐντύπωση ποὺ ἔχει ἐκ τῶν προτέρων προβλεφεῖ γιὰ νὰ τὴν ἀναπληρώσει, ὅταν αὐτὴ ἡ ἀναπλήρωση συνίσταται στὸ νὰ ὑποκαθιστᾷ τὴν φυγὸδικὴ καὶ ἀπωθημένη ἀνάλυση τῶν πραγματικῶν ἀντιφάσεων στις ὁποῖες ἀναφέρεται ἡ κατάσταση αὐτῆς τῆς ἀναστολῆς, τὴν ἰδεολογικὴ καὶ νευρωτικὴ ὑπερτίμηση τῶν πραγματικῶν τῆς ἐντυπώσεων.

Ἡ ἰδεολογικὴ ἐγγραφή καὶ λειτουργία ὄλων αὐτῶν τῶν φιλμ ἐξυπακούουν ὅτι ὁ σκηνοθέτης θέτει ἐξαρχῆς μιὰν ἀντίθεση ἀνάμεσα, τὸ λιγότερο, σὲ δύο ὄρους, καὶ ἡ ὁποία σὲ τελευταία ἀνάλυση διέπει ἰδεολογικὰ τὸν λόγο του (στὸν Μπρεσσὸν ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν ἐρωτικὸ πόθο καὶ στὴ νευρωτικὴ διεκδίκηση τῶν χριστιανικῶν ἰδεωδῶν ἀπὸ τὸ κύριο πρόσωπο, ἡ ὁποία ἔχει ἐξομοιωθεῖ μὲ τὴν ἀναζήτηση ἡ-

γάτης), αντίθεση που έχει εγγραφεί με τέτοιο τρόπο ώστε η ένεργοποίηση των έντυπώσεων που παράγει και οι οποίες αποτελούν το ιδεολογικό μήνυμα του φιλμ, να έπιτυγχάνονται πάντοτε:

1) με το να ύπονοούνται οι πραγματικές αναφορές του ένος από τους όρους (στά φιλμ του Μπρεσσόν δεν γίνεται καμιά αναφορά στους χριστιανικούς θεσμούς και πρακτικές), στις οποίες έχουν ύποκατασταθεί, με την έγγραφη τους μέσω μυθολογικών κλισε και καταστάσεων καθώς και ιδιότυπων κωδίκων (σκηνογραφικών, λόγου χάρη), έντυπώσεις που παράγονται από συμπαράδηλώσεις, και οι οποίες έπιτρέπουν στον θεατή να κατονομάσει αυτό που δεν περιγράφεται, που δεν καταδηλώνεται μέσα στη μυθολογία: σκηνογραφικές έντυπώσεις, φυσικό κάδρο, «ζανσενιστικά έσωτερικά», άραιοι θόρυβοι, τύπος των ήθοποιών κλπ.

2) με το να έγγράφεται ό άλλος όρος με τέτοιο τρόπο ώστε η άναστολή του (ή άποφυγή της ένεργοποίησης της έρωτικής σχέσης στον Μπρεσσόν) να προκαλεί μιá έντύπωση άντίφρασης άνάμεσα στην άνάκληση των καταστάσεων στις οποίες παραλέμπουν αυτές οι έν άναστολή σχέσεις (παραπλήμενες καταστάσεις που μπορεί να είναι προσωπικές ή και να είναι έποχιακά κλισε: η λατρεία του νυμφιδίου στον Μπρεσσόν, στον Ρομέρ κλπ.) και σ' έκεινο που, την ίδια στιγμή της άναστολής της σχέσης, ένεργοποιείται σαν άποτέλεσμα συμπαράδηλωσης της σκηνης χάρη στο ίδιο το γεγονός της άναστολής των σχέσεων που έχουν έγγραφει σ' αυτήν, χάρη στην άποκόλληση που δημιουργεί αυτή η άναστολή άνάμεσα στην άναγνώριση των πραγματικών παραπομπών της κατάστασης και στην έπίκληση ιδεολογικών παραπομπών ίκανών να «σώσουν» αυτήν την κατάσταση, να την έξιδανικεύσουν, να ίκανοποιήσουν φανταστικά τις πραγματικές άποστερήσεις που άνακαλεί, ν' άπαγορεύσουν κάθε άμμο ύπαινιγμό στις φαντασιώσεις ή στις πραγματικές πρακτικές που είναι αίτια της έγγραφής του.

Η συμπαράδηλωση έρχεται λοιπόν σ' αυτό το σημείο να έξαφανίσει δήτην τυχαία τις πραγματικές αναφορές αυτών των καταστάσεων (είτε πρόκειται για φαντασιώσεις είτε για πραγματικές πρακτικές): ούτε ό Μπρεσσόν ούτε ό Τρυφώ δεν θ' άναπτύξουν ποτέ κανένα πραγματικό λόγο πάνω στις σχέσεις τους με τους ήθοποιούς τους, ούτε πάνω στις έξωτερικές προς το φιλμ καταστάσεις, στις οποίες θα μπορούσαν ν' άναφερθούν αν ήθελαν να κάνουν λόγο γι' αυτές.

Πρό πάντος όμως, χάρη στις έντυπώσεις που παράγει η προνομακή θέση του κύριου προσώπου (με τη θέση που κατέχει μέσα στη σκηνογραφία, με την ιδεολογική υπερτίμηση του πραγματικού του παραλέμποντος: τα παιδιά, οι νεαρές κοπέλλες κλπ.), αυτές οι έντυπώσεις που παράγει η συμπαράδηλωση προκαλούν μιá άληθινή διαστρέβλωση άνάμεσα στην περίορα που έγγράφει αυτή η προνομακή θέση μέσα στην οίκονομία της μυθολογίας που έχει για συνδετικό κρίκο αυτό το πρόσωπο, και στην έλαττωματική έγγραφη των σχέσεων του με τ' άλλα πρόσωπα της ταινίας.

Με τον όρο έλαττωματικός πρέπει να έννοούμε:

— μιá φτώχεια μεγαλύτερη απ' ότι των άλλων γύρω του («Κές», «Μουσέτ»), μιá κατάσταση παρθενικότητας που έρχεται σ' αντίθεση με τη θιαότητα των καταστάσεων ή με την ήλικία των έρωτικών παρτεναίρ (οι νεαρές κοπέλλες του Μπρεσσόν), μιá ψυχολογική και διανοητική άνωριμότητα (το «Άγγίμι»), τα γελοία ρούχα και την άδεξιότητα που κατα-

δηλώνονται σὸν στυλ μιᾶς κοινωνικῆς τάξης («Ὁ μεσάζων»), κλπ.

Καὶ μὲ τὸν ὄρο περίσσεια:

— περισσότερη γνώση, ἢ μᾶλλον μιὰ γνώση διαφορετικὴ ἀπὸ κείνην τῶν ἄλλων («Κέες»), περισσότερη ταχύτητα («Τὸ ἀγρήμι»), περισσότερη εὐαισθησία («Μουσέτ»), κλπ.

Ἐὰν ἡ συμπαραδήλωση βοηθᾷ νὰ ξεγλυστροῦν οἱ πραγματικὲς παραπομπὲς τῶν καταστάσεων τῆς μυθοπλασίας, ἐὰν ἀπαγορεύει στὸν θεατὴ νὰ παραπεμφθεῖ σ' αὐτές, ἀκόμη κι ὅταν τὸ ὑλικὸ τῶν παραπομπῶν ποὺ κάνει τὸ φιλμ φαίνεται νὰ συνίσταται σὲ κοινωνικὲς, σεξουαλικὲς, σεξουαλικὲς, πραγματικὲς καταστάσεις (ποὺ στὸ «Κέες» εἶναι σύγχρονες, καὶ στὸ «Μεσάζων» ἱστορικὲς καὶ ἀναπαραστημένες μὲ φροντίδα), τὸ κύριο τῆς ἀποτελέσματος εἶναι σχεδὸν πάντοτε μιὰ ἰδεολογικὴ πρόταση μὲ μορφὴ ἀντίθεσης, ἢ ὁποία δὲν ἀφήνει τὸ προνομιακὸ πρόσωπο τῆς μυθοπλασίας ν' ἀναχθεῖ στοὺς καθορισμοὺς ποὺ τοῦ προσοδίδει ἡ μυθοπλασία, ποὺ δὲν τὸ ἀφήνει, δηλαδὴ, ρητὰ ν' ἀναχθεῖ σ' αὐτὸ ποὺ παραμένει ἰδεολογικὰ προσδιορισμένο σὸν καταστάσεις τῆς μυθοπλασίας ἄμεσα ἀναφερόμενες σὲ κοινωνικὲς, σεξουαλικὲς πραγματικὲς καταστάσεις. Μ' ἄλλα λόγια, σ' αὐτὰ τὰ φιλμ, ἡ πραγματικὴ παραπομπὴ τῶν μυθοπλασιακῶν καταστάσεων ἔχει πολιτικὰ ξεγλυστρήσει (χάρη στὸ ὅτι δὲν ἐγγράφονται οἱ καθορισμοὶ τοὺς μὲς στὴν πραγματικότητά) καὶ «αἰσθητικὰ» διατηρηθεῖ, μὲ τίς ἐντυπώσεις διαφάνειας καὶ μεταβατικότητας (12) ποὺ παράγει ὁ φιλικὸς λόγος, ὅπως καὶ στὸν κολλυγουντιανὸ κινηματογράφο. Ἄλλα δὲν ἔχει διατηρηθεῖ γιὰ τὴν ἴδια ἰδεολογικὴ χρῆση, οὔτε ἐξαρχῆς μέσα στὸ ἴδιο ἰδεολογικὸ πλαίσιο μὲ τὸν κολλυγουντιανὸν κινηματογράφο: ἀπὸ τὴ μιὰ ἱστορικὴ ἐποχὴ καὶ ἀπὸ τὴν μιὰ κοινωνία στὴν ἄλλη, ἡ εἰκόνα πέρασε ἀπὸ τὴν τάξη τοῦ πραγματικοῦ στὴν τάξη τοῦ δῆθεν—πραγματικοῦ (ψευτο—δῆθεν). Κι ὅλος ὁ ἰδεολογικὸς λόγος αὐτῶν τῶν φιλμ ἐκμεταλλεύεται μὲ ὅμοιο τρόπο αὐτὸν τὸ μετασχηματισμὸ ποὺ δὲν ἐγγράφουν.

(12) Οἱ ὄροι «διαφάνεια» καὶ «μεταβατικότητα» δηλώνουν τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ κινηματογραφικοῦ κλασικισμοῦ. Μὲ τὸν πρῶτο ὄρο δηλώνεται ἡ ιδιότητα ἐκείνη τοῦ κινηματογράφου νὰ διοσοδεῖ μέχρι τὸ βάθος τῶν ὄντων καὶ τῶν φαινομένων, νὰ καταγράφει τὸ πραγματικὸ ὅπως αὐτὸ φαίνεται καὶ νὰ μπορεῖ νὰ παρουσιάσει τοὺς ἥρωες, τίς πράξεις τοὺς, τὴν συμπεριφορὰ τοὺς σὸν στοιχεῖα εὐανάγνωστα, καθορίσιμα μόνον καὶ μόνον χάρη στὸ γεγονός τῆς παρουσίας τοὺς πάνω στὴν ὀθόνη. Ὁ κόσμος δηλαδὴ ὑπάρχει «ἤδη—ἐκεῖ», ἀδιαμόρφωτος, παρθένος, πέρα ἀπὸ τίς ἰδεολογίες, δοσιμένος σὸν «φύση», προσιμμένος ἤδη μὲ ἓνα νόημα, τὸ ὅποιο ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ σεβαστεῖ καὶ ν' ἀποδόσει πιστά. Ὁ κόσμος μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ ὄντως διαφανῆς, διεπόμενος ἀπὸ μιὰ Τάξη, ἓνα Σκοπὸ, μιὰ Θεϊκὴ Οὐσία, τὸ φιλμ δὲν πρέπει νὰ ἐπέμβει σὸν ὄργανο ποὺ θὰ μετασχηματίζει αὐτὰ τὰ νοήματα, ἀλλὰ οὐδέτερα, παθητικὰ, σὸν «ἀνοικτὸ παράθυρο στὸν κόσμον» (Μπαζέν) νὰ ἀποτυπώσει τοὺς νόμους τοῦ, τὴν ἔπαρξή του. Ἡ μεταφυσικὴ ἰδεολογία τῆς θεωρίας τῆς διαφάνειας (ἢ τοῦ «ὀντολογικοῦ ρεαλισμοῦ» σύμφωνα μὲ τὸν Μπαζέν) εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ ἤδη: τὸ φιλμ πρέπει νὰ συλλάβει τὴν πραγματικότητα τοῦ κόσμου (ἀντικειμενικὸς ἰδεαλισμὸς) ἀντὶ νὰ συλλάβει τὴν πραγματικότητα τοῦ φιλμ (ὕλισμὸς), δηλαδὴ ν' ἀπεικονίζει τίς κοινωνικὲς καὶ ἰδεολογικὲς διαδικασίες μετασχηματισμοῦ αὐτῆς τῆς φυσικῆς πραγματικότητας σὲ μιὰ πραγματικότητα ἱστορικὰ καθορισμένη. Ἡ κινηματογραφικὴ διαφάνεια συνδέεται κατὰ μέγαλο μέρος μὲ τὴν κυριαρχία τῶν ἀναπαραστατικῶν οὐστημάτων μέσα στὴν κλασσικὴ Τέχνη, σὸν μέτρο ποὺ εὐνοοῦν τὴν ὑπεροχὴ ἐνὸς ὑπερβατικοῦ σημαίνοντος (τοῦ Νοήματος, τῆς Ἀλήθειας κλπ.) ποὺ τὸ φιλμ θὰ καθρεφτίσει, σὲ βάρος τῆς σημαίνουσας παραγωγῆς του, ἢ ὁποία θ' ἀποκρυφτεῖ, ὥστε οἱ φιλικὲς λειτουργίες νὰ ὀρθοῦν μπροστὰ στὴν ἔπαρξή τοῦ Κόσμου. Ὁ σπουδαιότερος θεωρητικὸς ὑπέρακος αὐτῆς τῆς θεωρητικῆς ἐπι-

Τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ δῆθεν

Ἄν οἱ παραπομπὲς τῆς κολλυγουντιανῆς μυθοπλασίας εἶναι ἀρχικὰ οἱ κοινωνικοὶ θεσμοί, οἱ ὁμαλὲς πρακτικὲς, καὶ οἱ ἰδεολογικοὶ λόγοι ποὺ ἀναπτύσσονται πάνω σ' αὐτοὺς μὲς στὰ πλαίσια μιᾶς κοινωνίας ὅπου ἡ πάλη ποὺ γενιέται ἀπὸ τίς σχέσεις παραγωγῆς δὲν εἶχε ἀκόμη οὔτε νοηθεῖ οὔτε πολιτικὰ προσανατολιστεῖ μὲ ὄρους ταξικῆς πάλης, οἱ παραπομπὲς τοῦ μοντέρνου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διάφοροι περιθωριακοὶ θεσμοί, διάφορες «παρεκκλίσεις» πρακτικὲς, καὶ οἱ ἰδεολογικοὶ - νευρωτικὲς φαντασιώσεις ποὺ τρέφουν μ' αὐτὲς οἱ παραγωγοὶ τοὺς καὶ ποὺ δουλεύουν μέσα σὲ κοινωνίες ὅπου αὐτὴ ἡ πάλη ἔχει προσανατολιστεῖ μὲ ὄρους ταξικῆς πάλης.

Χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι ἀκόμη πολὺ νωρὶς νὰ φιλοδοξήσουμε νὰ προχωρήσουμε πολὺ βαθεῖα σ' αὐτὴν τὴν θεωρητικὴν κατεύθυνση, μπορούμε ὅμως νὰ θέσουμε κιόλας μιὰ σχέση αἰπιότητας ἀνάμεσα:

1) στὴ διαφάνεια ἐνὸς κινηματογραφικοῦ λόγου ποὺ παράγγαγε τὴν ἐξιδανικευμένη σκηνοθεσία τῶν θεσμῶν μιᾶς κοινωνίας καὶ στὸ γεγονός ὅτι οἱ παραγωγοὶ δὲν διεκδικούσαν μέσα σ' αὐτὴν μιὰ θέση ρῆξης (καὶ κατὰ συνέπεια δὲν ἐνέ-

γραφαν μέσα στα προϊόντα τους κανένα ίχνος της εργασίας τους)·

2) απ' την άλλη μεριά, (σε σχέση ρήξης μ' αυτήν την κινηματογραφική πρακτική που θεωρούσαν «άστική»), πρέπει να μπει σε συσχετισμό με την ταξική τους τοποθέτηση ή έγγραφη, από μέρους των σκηνοθετών της ευρωπαϊκής «νουβέλ-βάγκ», πολλαπλών ίχνων της παραγωγικής τους εργασίας· πράγμα που είχε σαν μιὰ συνέπεια να καταφεύγουν σε διάφορες εικονιστικές πρακτικές (ρατίβες ισοπίεσης), που είχαν αποκρουσθεί από τη κολλυγουντιανή σκηνοθεσία, και κυρίως, μες στο πολιτικό πλαίσιο της δουλειάς τους, να καταφεύγουν στις διαφημιστικές άφισες. 'Ιστορικά υπάρχει κάποιος συσχετισμός ανάμεσα στην καταγγελία της άστικής οικονομίας, στη ρήξη των Ευρωπαίων σκηνοθετών με τις νόρμες του κολλυγουντιανού κινηματογράφου, στην έγγραφη των διαφημιστικών εικόνων μέσα στα φιλμ με σκοπό την πολιτική καταγγελία μιας εικονοποιίας που από τότε και στο εξής συμπαραδηλώνεται σαν ψευτο - δήθεν, στη διεκδίκηση μιὰς ιδιαίτερης πρακτικής αναφορικά με άλλες εικονιστικές πρακτικές, κλπ., στη χρήση των εικόνων σαν γελοιογραφιών και σαν ύπογραφών.

Είναι σαφές ότι κατόπιν αυτός ο μετασχηματισμός έδωσε άφορμή σε φιλικές πρακτικές με διαφορετικούς θεωρητικούς και πολιτικούς προσανατολισμούς.

Συμβαίνει πάντοτε τὰ φιλμ με τὰ όποια ασχολούμαστε έδω (κι ακόμη περισσότερο ένα φιλμ όπως ο «Κομφορμίστας», που συσσωρεύει όλες αυτές τις έντυπώσεις που παράγουν τὰ φιλμ που μελετήσαμε μέσα σ' έναν δήθεν πολιτικό λόγο) να εκμεταλλεύονται στο μάξιμουμ τη σύγκληση που βασιλεύει ακόμα σήμερα ανάμεσα στην, από τότε και στο εξής, πολιτική συμπαραδήλωση της άστικής άπεικόνισης σαν ψευτο - δήθεν, και την εξέλιξη με τὸ πρόσχημα της «καλλιτεχνίας» της σημαίνουσας παραγωγής (περιορισμένης στην αξία της σαν ύπογραφης) εκ μέρους των κινηματογραφιστών που βρίσκονται σε ιδεολογική, πολιτική, αισθητική ρήξη με τὸν κλασικό κινηματογράφο, τόσο περισσότερο όσο η γραφή αὐτῶν των φιλμ σώζει τις έντυπώσεις και την ιδεολογία της διαφάνειας και της μεταβατικότητας τοῦ λόγου τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, δημιουργώντας μιὰ σύγκληση ανάμεσα στη συμπαραδήλωση της άστικής άπεικόνισης και στο πραγματικό κοινωνικό της παραπέμπον (στοὺς άστοὺς) σαν ψευτο - δήθεν, περιορίζοντας έτσι τις παραγωγικές έντυπώσεις της εργασίας τους (τὴν έγγραφη των εικονιστικῶν παραπομπῶν) στο ν' αναδιπλασιάζουν τὸν λόγο που αναπτύσσεται, σύμφωνα με τις νόρμες τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, πάνω σ' αὐτὰ τὰ πραγματικά παραπέμποντα (βλ. πάντοτε τὸν «Κομφορμίστα»).

Τὰ άποτελέσματα αὐτῆς της συμπαραδήλωσης κι αὐτὴ ἡ σύγκληση ανάμεσα σε άπεικονίζοντα (figurants) και παραπέμποντα (référénts) στηρίζονται και συντηροῦνται με τὴν έγγραφη τοῦ ἥρωα τοῦ φιλμ σε προνομιακή θέση, που ξεφεύγει απ' τὰ πρώτα ἐνῶ τρέφει τὴ δεύτερη στο βαθμὸ που ὁ σκηνοθέτης τὸν ἐγγράφει σαν τὸν μεσάζοντα γιὰ τὴ δική του ιδεολογική διεκδίκηση ρήξης, και που ὁ θεατῆς φαντάζεται νευρωτικά τὸν εαυτό του στο ρόλο του.

«Τὸ φύσημα στην καρδιά», λόγου χάρη, ἐπιλέχτηκε ἀπὸ τὴν «άριστερή» παρισινὴ κριτικὴ σαν ένα βίαιο πολιτικό φιλμ χάρη σε μιὰ έντύπωση που παράγει ὁ λόγος που ἡ ἐπιτυχία της ἐπιβεβαιώνει, και ὡς ένα σημείο ἐξηγεῖ αὐτὰ τὰ προϊόντα μέσα απ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἄλλα φιλμ: ἡ προνομιακή θέση τοῦ

πιστοσύνης στο πραγματικό ὑπῆρξε ὁ 'Αντρέ Μπαζέν και ἐφαρμοστές της στὸν κινηματογράφο ὁ Ρομπέρ Μπρεσσόν, ὁ 'Ερίκ Ροιέρ, γενικά ἡ Νουβέλ Βάγκ (ἐκτός ἀπὸ λίγες ἐξαίρεσεις), και κυρίως ὁ μεγάλος κινηματογραφιστῆς Ρομπέρτο Ροσελλίνι.

'Ο ὅρος «μεταβατικότητα» δηλώνει τὴν διαδικασία σύμφωνα με τὴν ὅποια πρέπει ν' ἀναπαραχτεῖ τὸ πραγματικό πάνω στὴν ὀθόνη, ἀκολουθώντας τὴν θεωρία της διαφάνειας. 'Η διαδικασία αὐτὴ θὰ στηριχτεῖ στὴν ἀντιστοιχία ανάμεσα στο ἀπεικονίζον και στο ἀπεικονιζόμενο: τὸ παραπέμπον, τὸ πραγματικό, πρέπει νὰ μεταθίβαστεῖ ἐτσι ὥπως εἶναι και ν' ἀποτυπωθεῖ με τέτοιο τρόπο πάνω στο φιλμ, ὥστε νὰ εἶναι εὐκόλα δυνατὴ ἡ ἀναγνώρισή του απ' τὸν θεατῆ, ἀναγνώριση που θὰ ἐπιτελεστεῖ με μιὰ ἀντίστροφη λειτουργία απ' τὴν πρώτη: τὸ ἀπεικονίζον θὰ παραπέμπει ἀμέσως στὴν πραγματικότητα, θὰ μεταθίβαστεῖ σ' αὐτὴν, ἡ διαλογικὴ τους σχέση ἴσχει μιὰ νέα πάντα θεμελιωθεῖ κι ὁ θεατῆς θὰ θεωρήσει τὸ φιλμ σαν τὸ ἴδιο τὸ πραγματικό.

ήρωα κάνει τὸν θεατὴ νὰ παίρνει τὶς ἐπιθυμίες του γιὰ πραγματικότητα (νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ ἄλλος, νὰ ὑπάρχει στὴ θέση αὐτοῦ τοῦ προσώπου πὸ κατέχει φανταστικά μέσα στὴν ἀναπαράσταση τῆ θέσης τοῦ πραγματικοῦ), νὰ παίρνει τὸ φιλμ γιὰ τὴν πραγματικότητα αὐτοῦ τοῦ ἄλλου (αὐτὴ ἡ διαδοχὴ τῶν ἀσπικῶν κλισέ πὸ γίνεται ὁ πραγματικὸς ἀσπιόμος), καὶ νὰ συμπεραίνει ἀπὸ τὴν καταπίεση πὸ δοκιμάζει ἀπὸ τὴν ἀναμέτρησή του μ' αὐτὴν τὴν ἀπεικόνιση — πὸ τὸν καταπιέζει μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ δὲν βλέπει παρὰ αὐτὴν, ἐπειδὴ φαντάζεται τὸν ἑαυτὸ του στὸ ρόλο τοῦ προσώπου— μάρτυρα τῆς μυθολογίας, στὴν ὁποία ἀποτελεῖ τὸν συνδετικὸ κρίκο — τὴν πραγματικὴ πολιτικὴ ἀξία τοῦ φιλμ.

Ἡ ἰδεολογικὴ ἐπιτυχία ὄλων αὐτῶν τῶν φιλμ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ὁ λόγος τους, ἡ οἰκονομία τῆς μυθολογίας τους, ἐξοικονομεῖ στὸν θεατὴ τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ, ἡ ὁποία τοῦ προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ ὁποῖο ταυτίζεται καὶ τὴν ὁποία αὐτὸ τὸ ἴδιο προσδιορίζει, μὲ τὴ συνεχὴ διαφυγὴ του πρὸς κάτι ἄλλο καὶ μὲ τὴν περιθωριακὴ θέση πὸ κατέχει σὲ σχέση μὲ τ' ἄλλα πρόσωπα· ἕνα πραγματικὸ διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα πὸ ἡ μυθολογία του φαίνεται ἐν τούτοις ὅτι τοῦ ἀποδίδει (διαφορετικὸ δηλ. ἀπὸ τὴν πραγματικὴ τῶν πραγματικῶν καθορισμῶν τοῦ παραπέμπόντός του καὶ τῶν παραπεμπόντων τῶν ἄλλων προσώπων). Μὲ τὸ νὰ μονοπωλεῖ λοιπὸν μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὴ θέση πὸ στὴ κολλυγουντιανὴ σκηνοθεσία μπορούσε νὰ καταλάβει καθένας (διαδοχικὰ) μὲ τὴ σειρά του (: τὸ μπρὸς μέρος τῆς σκηνῆς), τὸ προνομιακὸ πρόσωπο τῆς ταινίας ἔχει ἐγγραφεῖ (13) σ' ἕνα μετασχηματισμὸ ἰδεολογικά, πολιτικά καὶ νευρωτικά ἐπικαθορισμένο, τοῦ μυθολογικοῦ συστήματος, τοῦ ὁποῖου ὡστόσο διακινεῖ τὶς νόρμες τῆς γραφῆς (τὴ διαφάνεια καὶ τὴ μεταβατικότητα). Μὲ τὸ νὰ εἶναι τὸ ἐξαιρετικὰ περιθωριακὸ κατάλοιπο μιᾶς μυθολογίας πὸ παραπέμπει ἅμεσα στὶς πρακτικὲς τῆς πραγματικῆς κοινωνίας, συμπαραδηλώνεται σὰν τὸ ψυχικὸ της παραλήρημα (Μπρεσσόν, Τρυφῶν), σὰν ὁ φορέας τῆς ἐπαναστατικῆς τῆς ἐλπίδας (τὸ παιδί στὸ «Κῆς») κλπ., καὶ μ' αὐτὴν τὴν ιδιότητα καταλαμβάνει τὸ μπρὸς μέρος τῆς σκηνῆς (πὸ στὸν «Κομπορμίστα» ἔχει ἐγγραφεῖ οὔτε λίγο οὔτε πολὺ σὰν ἡ σκηνὴ τῆς ἱστορίας) ὅπου παρελαύνουν τὰ πρόσωπα ἐνὸς δράματος πὸ γενικὰ δὲν τὸ καταλαβαίνει, πὸ δὲν τὸ ἀφορᾷ ἀκόμα κι ὅταν τὸ ἐπηρεάζει («Μεσάζων», «Τὸ φύσημα στὴν καρδιά»), ἀλλὰ πὸ ὡστόσο μὲ τὸ βλέμμα του δίνει στὸν θεατὴ τὴν ψευδαίσθηση ὅτι τοῦ ἀποκαλύπτει τὴν ἀλήθεια καὶ ὅτι καταγγέλλει τὸ «δῆθεν». Τὸ ἰδεολογικὸ κέρδος αὐτῆς τῆς γραφῆς εἶναι πράγματι αὐτὸ ἐδῶ: ὅτι ἀνάγει τὶς πρακτικὲς τῶν προσώπων τῆς μυθολογίας, μπλέκοντάς τις μὲ τὶς πρακτικὲς τῶν παραπεμπόντων τους, σὲ ψευτο - δῆθεν, καὶ ὅτι τὶς ὀρίζει (τὶς καταγγέλλει, τὶς προσδιορίζει) σὰν τέτοιες, χωρὶς νὰ κάνει λόγο γιὰ τὸς καθορισμοὺς αὐτῶν τῶν παραπεμπόντων τους καὶ χωρὶς ν' ἀναρωτηθεῖ πάνω στοὺς καθορισμοὺς τῶν συμπαραδηλώσεων αὐτῶν τῶν προσώπων.

(13) Γιὰ νὰ τονιστεῖ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφὴ καὶ στὴν ἐπανεγγραφὴ θὰ φέρουμε τὰ ἀκόλουθα παραδείγματα: ἕνα φιλμ ὅπως εἶναι π.χ. τὸ «Νὰ πεθάνει τὸ κτήνος» δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἐγγράφει ἐν πολλοῖς τὶς τεχνικὲς μεθόδους τοῦ κολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου, καὶ τὴν ἰδεολογία του, ἐφ' ὅσον δὲν τονίζει τί εἶναι ἐκεῖνο πὸ διαχωρίζει ἕνα κολλυγουντιανὸ φιλμ φτιαγμένο γιὰ τὸ Χόλλυγουντ, καὶ ἕνα ὁμοῖο φιλμ φτιαγμένο γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ κῶρο, ἰδεολογικὰ διαφορετικὸ ἀπ' τὸν ἀμερικάνικο. Σ' ἕνα φιλμ ὅπως ἡ «Περιφρόνηση», ἡ ὁποία ἐπανεγγράφει τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφου, οἱ ἐπανεγγραφόμενες σκηναὶ τεχνικὲς τοποθετοῦνται μέσα σ' ἕνα πλαίσιο διαφορετικὸ ἀπ' ἐκεῖνο τοῦ Χόλλυγουντ: στὴν ἰδεολογικὰ καθορισμένη Εὐρώπῃ, πὸ ἐγγράφεται μέσα στὸ φιλμ μ' ἕνα τρόπο διαφορετικὸ ἀπ' ἐκεῖνο μὲ τὸν ὁποῖο ἐπανεγγράφεται ἡ κολλυγουντιανὴ σκηνογραφία. Ἡ συνύπαρξη αὐτῆς στοιχείων διαφορετικὰ ἐπικαθορισμένων ἰδεολογικὰ δὲν τὰ συσχετίζει ἐνοποιώντας τα, ἀλλὰ τονίζει τὶς διαφορὰς τους, ὥστε ἡ ἐπανεγγραφὴ νὰ καταγγέλλει ἀκριβῶς τὴν κολλυγουντιανὴ ἰδεολογία.

Μετάφραση — Σημειώσεις: Κλαίρη Μπιστοῦκη
Νίκος Λυγγούρης

Πάνω στις συζητήσεις

του Μανόλη Κούκιου

§1. Αντικείμενο της κριτικής μας αυτής είναι ο τρόπος ανάγνωσης των φιλμικών κειμένων (ταινιών) από τους θεατές, έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα στις συζητήσεις που τα τελευταία χρόνια συνηθίζεται να ακολουθούν τις ειδικές προβολές στις κινηματογραφικές λέσχες και τα ξένα ινστιτούτα. Πιστεύουμε ότι για ένα ειδικευμένο κινηματογραφικό έντυπο ή κριτική αυτών των συζητήσεων αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα, αν μάλιστα πάρουμε υπόψη μας ότι έκδηλος σκοπός αυτού του θεσμού είναι ακριβώς η βελτίωση του τρόπου φιλμικής ανάγνωσης.

§2. Αρχίζουμε με μερικές βασικές θέσεις:

Θέση 1: Θεωρούμε τη φιλμική ανάγνωση σαν πρακτική, δηλαδή σαν διαδικασία μετασχηματισμού του φιλμικού κειμένου (πρώτη ύλη) σε νόημα (όρισμένο προϊόν), διαδικασία που πραγματοποιείται μέσω μιας καθορισμένης εργασίας από μέρους του θεατή, με τη βοήθεια ορισμένων μέσων παραγωγής νοήματος (το όργανο της ανάλυσης).

Θέση 2: Η πρώτη ύλη πάνω στην οποία δουλεύει η πρακτική της ανάγνωσης είναι ή ίδια προϊόν μιας άλλης πρακτικής, εκείνης που έχει παραγάγει το κείμενο και οι δυο είναι τμήματα αυτού που αποκαλούμε «πρακτική παραγωγής νοήματος μέσω σημειωσών κατασκευών (κειμένων)». Είναι λοιπόν φανερό ή απλούστευση που κάνουμε στην 1η θέση, με το να δίνουμε αυτονομία στη διαδικασία ανάγνωσης.

Θέση 3: Την ανάγνωση θεωρούμε ειδικότερα: α) σαν ένα σύνολο από τεχνικές παραγωγής νοήματος, και β) σαν ιδεολογική επκάλυψη των τεχνικών αυτών στη «συνείδηση» του θεατή. Δηλαδή θεωρούμε τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής «ζη» την ανάγνωση (=ή ιδεολογία της ανάγνωσης) άδιαχώριστο από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί. Θέτουμε λοιπόν αυτό το σύμπλεγμα και θα το μελετήσουμε έτσι όπως έντοπίζεται μέσα στις συζητήσεις.

ΑΝΑΓΝΩΣΗ

§3. Για το σκοπό μας θα αναπαράγουμε τα στοιχεία της ανάγνωσης που έχουμε έντοπσει, διαρθρώνοντάς τα σε λόγο ώστε να φτάσουμε τελικά στη δομή της διαδικασίας προσέγγισης του

κειμένου που επχειρείται απ' τους θεατές των ειδικών αυτών προβολών.

§4. Μια σειρά από παρατηρήσεις ξεκινάει απ' τη διαπίστωση της λειτουργίας ενός αναπαραστατικού μηχανισμού στο φιλμ: αν η ταινία αναπαριστάει - καθρεφτίζει ένα κομμάτι του πραγματικού, τότε η «αλήθεια» της, που αναζητάμε, θα βρίσκεται σ' αυτό πραγματικό, στο οποίο παραπέμπει το κείμενο, κι άρα πρέπει μ' αυτό να ασχοληθούμε. Γλιστράμε λοιπόν έξω από τη μελέτη του κειμένου, στρεφόμαστε στο παραπέμπον του κι ασχολούμαστε με την εικόνα της «πραγματικότητας» στον τόπο και το χρόνο του γυρίσματος (περίπτωση Λάνγκ και Μουρνάου: η Γερμανία των αρχών του αιώνα) ή, γενικότερα, με τον ιδεολογικό χώρο τον οποίο (φαίνεται να) διπλασιάζει το φιλμ έγγραφοτάς τον (περίπτωση «Γαλαξία» του Μπουνιουέλ: το δόγμα και η αίρεση). Έργα αυτά της η ένασχόλησης, που συχνά δίνεται σαν κατεύθυνση απ' την εισήγηση της συζήτησης, είναι αυτό που συνοπτικά θ' αποκαλέσουμε: η υπεκατάσταση του βιωμένου. Δηλαδή μια ιστοριογραφία που παριστάνει την ιστορία και μια μηχανιστική εφαρμογή των ιδεολογικών αυτών πρακτικών που αποκαλούνται κοινωνιολογία και κοινωνική ψυχολογία καλούνται να αναπαραστήσουν ξανά το πραγματικό, έτσι ώστε να βιωθεί απ' το θεατή. Η βίωση παίρνει τη θέση της «αλήθειας».

§5. Μια στροφή προς το κείμενο παρουσιάζεται με τη διατύπωση του ερωτήματος: «ναί, αλλά πώς αυτά (γεγονότα, ιδεολογίες) περνάει στο έργο;», για να απομακρυνθούμε και πάλι γρήγορα απ' αυτό, καταλήγοντας στην ένασχόληση με το δημιουργό. (Χωρίς, άλλωστε, να μας ένοχλει καθόλου αυτή η μετάβαση, αφού μάλιστα αποτελεί εφαρμογή της ιδεαλιστικής ψευτο-διαλεκτικής: σύνολο/άτομο, που διακηρύσσει η άστική ιδεολογία). "Αν δηλαδή ο δημιουργός είναι αυτός που διαλέγει μπροστά σε ποιο κομμάτι του πραγματικού θα κρατήσει την κάμερα - καθρέφτη του, τότε μια παρουσίαση των νευρώσεων και απόψεών του θα μας αποκαλύψει και τις προθέσεις του, που «υλοποιούνται» στο «έργο» του, απαλλάσσοντάς μας από αρκετή δουλειά πάνω στο κείμενο (χαρακτηριστική περίπτωση είναι η συζήτηση για την «Αναπαράσταση» του Άγγελόπουλου). Ακόμα κι όταν πρόκει-

ται για ταινίες με κλωνισμένο τον αναπαραστατικό μηχανισμό (π.χ. στην προβολή της «Συνέβη στις ΗΠΑ» του Γκοντάρ), ή θ ε ώ ρ η σ η τ ο υ κ ε ι μ έ ν ο υ σ ά ν ξ κ φ ρ α σ η ς μ ι α ς π ρ ο σ ω π ι κ ό τ η τ α ς, (αυτό που ο δημιουργός «θέλει να πεί») αρκεί για μιαν Ύδια άπώθηση της μελέτης του κειμένου (πέστε μας για τον Γκοντάρ, ποιές είναι ή άπόψεις του;»), άφου τὸ δημιούργημα δὲν υπερβαίνει τὸ δημιουργὸ καί, ύπακούοντας, μεταδίδει τὸ «μήνυμά» του, σύμφωνα με τὸν θεολογούντα αὐτὸ λόγο. Ἡ άνάγνωση παραμερίζεται άπό μιαν άμφίβολη άτομική ψυχολογία.

§6. Κάποτε ή άντιμετώπιση τοῦ φιλικοῦ κειμένου μοιάζει νάνα γεγονός. Ἀξίζει νά δοῦμε τὰ έργαλεία της καί πρώτα αὐτὰ που προκύπτουν άπ' τὰ πὸ πάνω:

Α. Μηχανιστική άναζήτηση τοῦ εἰδώλου τοῦ «πραγματικῶ» μέσα στὸ κείμενο. Δύσκολη δουλειά: ή πραγματικότητα άνθίσταται άρκετὰ σ' αὐτὴ τὴ διατροφή. Μά κι όταν βρεθεῖ κάτι (περίπτωση τοῦ Μούρναου) αὐτὸ δὲν συνεπάγεται μιαν άνάγνωση τοῦ φίλμ, άφου έμεινε τελείως άπ' έξω τὸ βασικὸ πρόβλημα: ή ιδιομορφία τῆς αισθητικῆς διαδικασίας (τέχνης) στὴν έγγραφὴ που πραγματοποιεῖ τῆς ιδεολογίας.

Β. Ὑπερτονισμὸς τοῦ σὺλ σάν παρουσίας τοῦ δημιουργοῦ στὸ «έργο» του. Ἐνα σύνολο άπό όνομαζόμενες τεχνικές ξεχωρίζεται σάν μιὰ ύπογραφὴ: τὸ όνομα - του - Δημιουργοῦ. Ἡ άναγνώριση τῶν όνομάτων τῆς τεχνικῆς έρχεται έτσι νά προστεθεῖ στὸ σωρὸ αὐτὸ τῆς πληροφόρησης (ή έποχή, τὰ βιογραφικά), που διεκδικεῖ θέση έρμηνευτικοῦ έργαλείου. Τὸ γκρὸ - πλάν, τὸ ζούμ, τὸ μοντάζ φορτίζονται με έρωτικὸ χαρακτήρα, άφου πρόκειται για τὴν άνάδυσή μιὰς «συνείδησης» μέσα άπ' αὐτὰ, αὐτῆς τοῦ Δημιουργοῦ καί τὴν έπίτευξη μιὰς «πνευματικῆς έπικοινωνίας» (βλπ. τὴν «όμορφιά» κάθε δημιουργοῦ).

Γ. Ἀπὸ κοντὰ κι οἱ έμμονες ιδέες τοῦ δημιουργοῦ βαφτίζονται «θέματα», κι έπισημαίνοντας τὴν παρουσία τους έδῶ κι εκεί συμπληρώνουμε τὴν άναγνώριση τοῦ δημιουργοῦ στὸ κείμενο (ὁ Μπουνιουέλ σάν «φανατικὸς άθεος»).

§7. Τὰ πρώτα αὐτὰ έργαλεία συνιστοῦν ήδη μιαν έμπειριστικὴ προσέγγιση, στηριγμένη σὲ μιαν αντίληψη που συνοψίζεται στὴν έξξή διατύπωση: «ή όρθή άνάγνωση τοῦ φίλμ, δηλαδὴ ή γνώση - κτήση τῆς «άλήθειας» του, τῆς οὔσιας του, (τοῦ χρυσοῦ) δὲν χρειάζεται νά παραχθεῖ. άπὸ μιὰ όρισμένη διαδικασία (θέση τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλου), γιατί ή «άλήθεια» αὐτὴ ύπάρχει έδῶ, μπροστὰ για, ζοιμη, άνακατωμένη μονάχα με τὸ έποσειῶδες (τὸ κῶμα), άπ' τὸ όποιο άπλῶς θά ξεχωριστεῖ». Βρισκόμαστε στὸ κῶρο τοῦ ιδεαλισμοῦ, πολὺ κοντὰ σὲ μιὰ θεολογικὴ αντίληψη τῆς πραγματικότητας, όπου τὰ όσα αναπτύξαμε πὸ πάνω δὲν άποτελοῦν παρὰ έφαρμογὴ αὐτῆς τῆς διατύπωσης: κάθε τι που έχει σχέση με

τὸ φίλμ πρέπει νά κοσκινιστεῖ, για νά προκύψουν οἱ κόκκοι τῆς αλήθειας-χρυσοῦ.

§8. Εἶναι έπίσης εύκρινὴς ή ένας μετὰ - φ υ σ ι κ ὸ ς λ ὸ γ ο ς στὰ θεμέλια τοῦ όργάνου αὐτοῦ τῆς άνάγνωσης που αναπαράγουμε έδῶ τὸ σκελετό του: ή Τέχνη σάν καθρέφτης τῆς Ζωῆς, ὁ Δημιουργὸς υπέρανω τοῦ δημιουργήματος, ὁ άнтаγωνισμὸς άτόμου/κοινωνίας, καί, τέλος, ή μέσα άπ' αὐτὸν τὸν άнтаγωνισμὸ Δημιουργία τοῦ κειμένου («έργο») σάν εἰδῶλου/έκφρασης. Ἀπὸ έδῶ ξεπηδάνε τὰ κριτήρια τοῦ διώματος, τῆς αλήθοφάνειας, τῆς προσωπικῆς δημιουργίας για τὸ «έργο» κι οἱ άπαιτήσεις τῆς πληροφόρησης (που θά έκχυλιστεῖ έμπειριστικά), τῆς έξοικείωσης, τῆς μύησης τοῦ θεατῆ στὸν Κόσμο Τοῦ Δημιουργοῦ καί τῆς Ἐποχῆς Του.

§9. Στὴ συνέχεια μπορούμε νά τοποθετήσουμε μιὰ σειρά άπό νέα «έργαλεία» άνάγνωσης:

Δ. «Ἐγὼ παρατήρησα ότι εκεί...», «Μοῦ φαίνεται βασικὸ τὸ σημείο, όπου...», «Ὅμως εκεί λέει...» (φράσεις άπό κάθε συζήτηση). Τί συμβαίνει; Ἀκολουθώντας τὴν πὸ πάνω μεταφορὰ τῆς άνεύρεσης χρυσοῦ, έδῶ πρόκειται για τὴν έπισήμανση μιὰς χρυσοφόρας φλέβας «άλήθειας» (με μιαν άλλη, πὸ κοινὴ μεταφορὰ: «τὸ ζουμί»). Δηλαδὴ ὁ θεμιτός, άν μὴ άναγκαστικός, στὸ κῶρο τοῦ έμπειρισμοῦ τ ε μ α χ ι σ μ ὸ ς τ ο ῦ ἄ ν - τ ι κ ε ι μ έ ν ο υ με σκοπὸ νά περιεργαστοῦμε καλύτερα, νά δοῦμε τί κρύβει στὸ «βάθος» του (μιὰ τρίτη μεταφορὰ) για νά τὸ όνομάσουμε, καταδικάζει τὸ θεατῆ νά διπλασιάζει (έπαναλαμβάνοντας ή άντικαθιστώντας μ' ένα ίσοδύναμο) τὸ σημαίνόμενο τοῦ κειμένου, έμπλεκόμενος έτσι στὴν άφηγηματικὴ άλυσίδα, άνικανὸς νά δεῖ κάτι άλλο πέρα άπ' αὐτὴν. Ἡ δομὴ τοῦ κειμένου, τὰ σημαίνοντα ὕλικά τῆς κατασκευῆς του μένουν έξω άπό κάθε προσέγγιση.

Ε. Τὸ έργαλεῖο Δ βρίσκει μιαν άκρῆια έφαρμογὴ στὴν έπισημαίνωση τοῦ κειμένου μ' ένα υπέρτατο, σφαιρικὸ σημαίνόμενο, ξ ν α ν μ ὶ θ ο που (με τὴ βοήθεια καί τῶν έργαλείων Β καί Γ) σταματáει κάθε άνάλυση, όντας τὸ άναζητούμενο «μήνυμα», ένα ψευδο-πέρας (κάποτε κι άρνητικό: «έμπορικὸ» φίλμ, «άπλοϊκὸ» κλπ.).

ΣΤ. Τελευταία άναφέρομαι τὰ κομμάτια άπό άλλες πρακτικῆς (ψυχανάλυση, φιλοσοφικῆς θεωρίες, αισθητικῆς θεωρίες) που μπαίνουν στὴν ύπηρεσία τῶν προηγουμένων έργαλείων, χάνοντας έτσι κάθε σημασία (μερικὰ δὲν είχαν ποτὲ) σάν μέρη μιὰς άλλης πρακτικῆς.

§10. Ὅμως ή χρῆση τῶν έργαλείων αὐτῶν άφήνει καί μερικὰ κενὰ στὴν άνάγνωση:

Ζ. «Δὲν κατάλαβα τί θέλει νά πεί εκεί...» (έπίσης άπὸ κάθε συζήτηση). Ἀγγίζουμε μ' αὐτὸ ένα βασικὸ χάσμα τῆς προσέγγισης που μελετáμε: γοητευμένη πάντα άπ' τὸ «πραγματικὸ» ζητáει παντοῦ νά ταιριάζει τὸ πράγμα με τὴ σημασί του, αλλά άδυνατεῖ νά καταλάβει τὴ γένεση τοῦ σημαίνοντος σάν τέτοιου (πρόβλημα λυμένο, άφου ή έπιστημολογία τῆς ψυχανάλυσης σάν έ-

ποστήμης του σημαίνοντος δείχνει ότι τέτοια γένεση δεν υφίσταται). Βέβαια ά π ά ν τ η σ η δ έ ν μ π ο ρ ε ι ν ά δ ο θ ε ι , και τὸ χάσμα καλύπτεται με ἄγκος χάρη σὲ μιὰν ἀναφορὰ στὸ παραπέμπον ἢ τὸ δημιουργό.

Η. «Δὲν κατάλαβα τίποτα...», πράγμα πού γιὰ μᾶς ἐδῶ μεταφράζεται σὲ «δὲν μπορῶ νὰ βρῶ αὐτὸ τὸ ὑπέρτατο μήνυμα γιὰ νὰ κλείσω ἔτσι τὴν ἀνάγνωση», καὶ ἰσοδυναμεῖ με τὸ: μοῦ λείπουν ἢ πληροφόρηση, ἢ ἐξοικείωση, ἢ μύηση, ἢ παρατηρητικότητα, ἢ ἐξυπνάδα, ἀλλὰ ποτὲ ὅτι ΤΟ ΟΡΓΑΝΟ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΩ ΕΙΝΑΙ ΛΑΝΘΑΣΜΕΝΟ. Δηλαδή, αὐτὸ πού μοιάζει ὁμολογία μιᾶς ἀποτυχίας συγκαλύπτει ἀκριβῶς τὰ αἴτια μιᾶς ἄλλης ἀποτυχίας (μηχανισμὸς συμπτώματος).

Θ. «Δὲν μπορῶ νὰ μελετήσω αὐτὸ τὸ φιλμ, δὲν εἶμαι ἀρκετὰ προετοιμασμένος» σημαίνει: «βλέπω τί δουλεῖα χρειάζεται νὰ γίνει (ὁ Η δὲν τὴν ἔβλεπε) καὶ νοιώθω ἀνέτοιμος». Ὅμως γιὰ τὴ δουλειὰ» πρόκειται; Ἦδη ἔχουμε δώσει τίς σταθερὲς τῆς μεθόδου πού καθορίζουν καὶ τὰ ὄρια ὡς τὰ ὁποῖα «βλέπει» κανεὶς τὴ «δουλειὰ» πού πρέπει νὰ γίνει: βίωση τοῦ παραπέμποντος, γνωριμία καὶ «ψυχολογία» τοῦ δημιουργοῦ, ἀναζήτηση τοῦ καθρεφτισματος, τῶν ἰδεοληψιῶν τοῦ δημιουργοῦ, κάλυμμα τῶν χασμάτων. Ὅσο ἄλλῃ ἢ ἀνάγνωση πού ἐπιχειρεῖ ὁ θεατὴς βασίζεται σ' αὐτὸ τὸ ὄργανο, τόσο θάνα ἀδύνατο νὰ «δεῖ» μιὰν ἄλλῃ διαδικασίαν ἀνάγνωσης καὶ θὰ συνεχίσει νὰ συγκαλύπτει λέγοντας «Δὲν μπορῶ» τὴν ἀνομολόγητη ΧΡΕΩΚΟΠΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΑΥΤΟΥ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ.

ΝΕΥΡΩΣΗ

§11. Ἦδη ἀπὸ τὴ διαπραγματεύση τῶν χασμάτων ἀπὸ τὴ μέθοδο φάνηκε αὐτὸ πού θὰ συνοψίσουμε ἐδῶ: ἡ ἀνάγνωση πού μελετᾶμε ἔχει τὴ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΕΝΟΣ ΝΕΥΡΩΤΙΚΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ. Ἄς ἐπαναλάβουμε λοιπὸν τὰ βασικὰ σημεῖα αὐτοῦ τοῦ λόγου βάσει αὐτῆς τῆς θέσης (βλ. ἀρίθμηση παραγράφων):

§ 4, 5, 7, 8: ἡ μελέτη τοῦ κειμένου σὰν τέτοιου ἀπωθεῖται.

§ 6, 9: μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὑποκατάστατα προτείνονται στὴ θέση αὐτοῦ πού ἀπωθήθηκε, δηλαδή: Α, Β, Γ: τὸ κείμενο κρύβεται θειωρῶντας στοιχεῖα του σὰν τέτοια πού δὲν εἶναι.

Δ, Ε, ΣΤ: θυσιζόμεστε στὴ φαντασίωση, κυνηγώντας τὸ φανταστικὸ στὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ (ἢ ἀναζήτηση τῆς φαντασματικῆς ἱκανοποίησης τοῦ νευρωτικοῦ).

§10: ἡ ἀνάδυση τοῦ ἀπωθημένου μέσα ἀπὸ συμπτώματα πού ἐμφανίζονται σὰν ἐνδείξεις μιᾶς ἄλλης ἀνάγνωσης, ἀπωθημένης, ἄρα σὰν χάσματα στὴν ἴδια ἀνάγνωση.

Ζ: τὸ χάσμα ἐμφανίζεται καὶ πρέπει πάση θυσίᾳ νὰ καλυφθεῖ.

Η, Θ: ἡ διπλὴ φύση τοῦ συμπτώματος: δείχνει καὶ κρύβει, γι' αὐτὸ ἡ καταστροφή αὐτοῦ τοῦ

τρόπου ἀνάγνωσης χάρη ἐνός ἄλλου πρέπει νὰ περνᾶει ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀνάλυση τῶν συμπτωμάτων αὐτῶν.

§12. Τὸ ὑποκείμενο τῆς ἀνάγνωσης, ἔχοντας ἀπωθήσει κατὰ βάση μιὰν ἀνάγνωση πού νὰ βασίζεται στὶς δύο πρώτες θέσεις τῆς §2, καὶ κατ' οὐσίαν τὴν ἔννοια τῆς γνώσης σὰν παραγωγῆς, καταλήγει νὰ μελετᾶει ἕνα φανταστικὸ κείμενο καὶ καταδικάζεται ἔτσι νὰ τριγυρνᾶει ἀνάμεσα στὸ παραπέμπον καὶ τὸ δημιουργό, κατατρεχόμενο ἀπ' τὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς τοῦ νοήματος, πού δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει ἱκανοποιητικὰ, πού θέλει νὰ τὸ συγκαλύψει ἀλλὰ πού αὐτὸ ἐπιστρέφει κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς μορφὲς καὶ γεμίζει χάσματα τὴν ἀνάγνωση. Μὴ μπορώντας νὰ γνωρίσει, ἀλλὰ μόνο νὰ ἀναγνωρίσει ἢ νὰ παραχωρήσει, αὐτὸ τὸ νευρωτικοῦ τύπου ὑποκείμενο τῆς ἀνάγνωσης εἶναι καὶ ὑποκείμενο τῆς ἰδεολογίας τῆς ἀνάγνωσης (δὲς τὴν 3η θέση), καὶ ἔχει δύο βασικοὺς τρόπους ἰδεολογικῆς δράσης τὸ κάτοπτρο καὶ τὴ μάσκα (δὲς παρακάτω).

ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

§13. Ἄν στὴν ἰδεολογία τῆς ἀνάγνωσης ἐφαρμόσουμε τὰ συμπεράσματα τῆς θεωρίας τῶν Ἰδεολογιῶν πού προτάθηκε ἀπ' τὸν Τ. Χέρμπερτ, διαπιστώνουμε τὴ σύγχρονη παρουσία καὶ τῶν δύο τύπων ἰδεολογιῶν πού ἡ θεωρία αὐτὴ διακρίνει (αὐτὸ ἀναμένεται ἄλλωστε ἀπ' τὴ θεωρία: ἀρκὴ τῆς δυαδικότητος):

1) Μιὰ ἰδεολογία τύπου «Α», δηλαδή ἐμπερικῆς μορφῆς, δομημένη σὰν σύστημα σημασιοδότησης, «πού γοητεύεται ἀπ' τὸ πρόβλημα τῆς πραγματικότητας, στὴν ὁποία πρέπει νὰ προσαρμοστεῖ τὸ σημαῖνον» (Χέρμπερτ), θεωρεῖ τὸν ἄνθρωπο σὰν παραγωγὸ καὶ διανομέα σημασιῶν ἀλλὰ βρίσκει μιὰ βασικὴ ἀντίσταση (ἄρα: δημιουργία χασμάτων) στὴν κατανόησιν τοῦ ἀνθρώπου σὰν συμβολικοῦ ζώου: τὸ πρόβλημα τῆς γένεσης τοῦ σημαίνοντος (βλ. Ζ). Εἶναι ἀκριβῶς ἐδῶ ὁ κῶρος τῆς ἀπώθησης τοῦ κειμένου σὰν παραγωγῆς νοήματος (πού ἀντιστοιχεῖ στὴν ἐμπειριστικὴ μέθοδο πού διακρίναμε ἤδη, §7).

2) Μιὰ ἰδεολογία τύπου «Β», δηλαδή «θεωρητικῆς μορφῆς», δομημένη σὰν λόγος-θεσιολόγος, πού θεωρεῖ τὸν ἄνθρωπο ἐνταγμένο σ' ἕνα σύστημα σημασιῶν, μετὰ τὸ ὁποῖο τὰ ἄτομα «ἐπικοινωνοῦν» μεταξὺ τους, ἔτσι ὥστε τὸ ὑποκείμενο, μετὰ τὴ βοήθεια αὐτοῦ τοῦ λόγου-θεσιολόγου, ν' ἀναγνωρίζει τὴ θέση του μέσα στὸ σύστημα, θέση τέτοια πού τὸ σύστημα νὰ μπορεῖ νὰ ἀναπαράγεται ἀνενόχλητο. Δηλαδή, ἐπειδὴ ἡ βασικὴ παραγνώριση-χάσμα τοῦ ἰδεολογικοῦ αὐτοῦ τύπου βρίσκεται στὴ σχέση τοῦ γλωσσικοῦ μετὰ τὸ κοινωνικὸ, τὸ ὑποκείμενο ὀδηγεῖται, ἐρήμην τῆς πραγματικότητας, σὲ μιὰ λανθασμένη θέση. Βρισκόμαστε στὸ κῶρο ὅπου τὰ προβλήματα μετατίθενται γιὰ νὰ ἐμποδι-

στεϊ ή λύση τους (δές τή μεταφυσική προβληματική πού έντοπίσαμε ήδη, §8).

§14. "Αν οί δύο αὐτοί τύποι ιδεολογιῶν βρίσκονται, ὅπως ἀναμένεται, ἀναμειγμένοι, παρουσιάζει ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον ή μέσα ἀπό τήν ἐξέταση τῆς σχέσης τους διαπίστωση τοῦ κυριαρχούντος τύπου, πού θά καθορίσει καί τήν κυριαρχοῦσα μορφή ἀντίστασης τοῦ ιδεολογικοῦ αὐτοῦ συμπλέγματος στή διαμόρφωση μιᾶς ἐπιστημονικῆς θεωρίας τῆς φιλικῆς ἀνάγνωσης.

§15. Λοιπόν, στήν περίπτωση μιᾶς πρακτικῆς πού παράγει νόημα, ὁ τύπος «B», χρησιμοποιεῖται γιά νά ἐπικαθορίσει στοὺς παράγοντες αὐτῆς τῆς παραγωγῆς (ἐδῶ: σά ὑποκείμενα τῆς ἀνάγνωσης) τή θέση τους μέσα σ' ἓνα κοινωνικό σχηματισμό, θέση στήν ὁποία αὐτοί θά λησμονηθοῦν, ἔτσι ὥστε νά ἐξασφαλιστεῖ ή συνοχή τῶν κοινωνικῶν σχέσεων πού ἐπηρεάζουν τήν παραγωγή τοῦ νοήματος κι ἄρα ή ὅλη δομή νά συντηρεῖται ἀναπαραγόμενη. Ὁ τύπος «A», μέ τή σειρά του, ἐλέγχει τά μέσα-ἐργαλεῖα τῆς παραγωγῆς νοήματος σταθεροποιώντας τὸ τελικό ἐπιθυμητό παραγόμενο νόημα. Ἐδῶ ἐπομένως κυριαρχεῖ ὁ τύπος «B»: τὸ ὑποκείμενο τῆς συζήτησης-ἀνάγνωσης (ὁ θεατῆς) ἐγγράφεται μετωνυμικά (ιδεολογικὸς χαρακτήρας «B») σέ δύο ιδεολογικὲς δομές: στήν ἀναπαραγωγή-λόγο τοῦ φιλμ καί στή συζήτηση-θεσμός, πού ή πρώτη ἐπανεγγράφει τήν ἀστική ιδεολογία σύμφωνα μέ τή φύση τῆς σάν αἰσθητικῆς διαδικασίας, κι ή δεύτερη χρησιμοποιεῖ τήν ἀστική ιδεολογία σάν ὄργανο γιά νά μελετήσει, ἀντιπαραβαλλόμενη ταυτολογικά, τήν πρώτη. Τήν ιδεολογική αὐτή λειτουργία θά τήν ὀνομάζουμε ΚΑΤΟΠΤΡΟ.

§16. Ὁ ρόλος τοῦ τύπου «A» μέ τήν ἐκδηλη παρουσία του εἶναι:

1) νά κρύψει τὸν ιδεολογικὸν χαρακτήρα τόσο τοῦ θεσμοῦ-συζήτησης ὅσο καί τοῦ λόγου τοῦ κειμένου, κάτω ἀπ' τὸν χαρακτήρα ἐνδὸς «λογικοῦ», «ἐπιστημονικοῦ» ἢ, τουλάχιστον, «σχεδὸν-τέτοιον». Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι ὁ τύπος «A» προβάλλει μικρότερη ἀντίσταση ἀπ' τὸν «B» στή διαμόρφωση μιᾶς ἐπιστημονικῆς πρακτικῆς.

2) νά ὑποκαταστήσει τὸ κείμενο μ' ἓνα φανταστικὸ κατασκευάσμα, ἐξουδετερώνοντας ἔτσι μιάν ἐνδεχόμενη ἀπειλή κατὰ τῆς κυριαρχοῦσας ιδεολογίας.

Τήν (διπλῆ) αὐτὴν ιδεολογική λειτουργία θά τήν ὀνομάσουμε ΜΑΣΚΑ.

§17. Ἐνα παράδειγμα: στή συζήτηση γιά τίς ἀμερικάνικες ταινίες τοῦ Λάνγκ, ἓνα Κάτοπτρο λειτούργησε μέ βάση τή μεταφυσική προβληματική τῶν σημασιολογιῶν τοῦ Λάνγκ, ἐνῶ μιὰ Μάσκα φορέθηκε στήν ἐκπληκτικὴ ὑλιστικὴ προβληματικὴ τῶν σημασιολογιῶν του. Ἡ ἀντιμείπιση αὐτῆ διαταράχθηκε σὲ ἰνδικὸ δίπτυχο τοῦ

ἴδιου δημιουργοῦ: κανένα ἔρευμα γιά τὸ Κάτοπτρο, μέ ἀποτέλεσμα μιὰ ΠΛΗΡΗ ΑΠΩΘΗΣΗ τῶν κειμένων: μιὰ καὶ μεγάλη Μάσκα.

§18. Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι τή λειτουργία τῆς Μάσκας στηρίζει τὸ κοινὸ τῶν εἰδικῶν προβολῶν: φοιτητές, διανοούμενοι, ἄστοι «μὲ ἐνδιαφέροντα», ἐνῶ αὐτὴ λείπει σχεδὸν τελείως ἀπὸ μιὰ «καθιερωμένη» ὀνάγνωση: Ἐκεῖ: ἀληθοφάνεια, Τέχνη καὶ Ζωή, Ὑψηλὰ νοήματα: ὁ ἄστος δὲν χρειάζεται νά μεταμφιέσει τὸ "Ἄλλο γιά νά τὸ «ἀποδεχθεῖ» —ἀπλῶς τὸ ὑπορρίπτει. "Αν τώρα παρατηρήσουμε ὅτι ἀκριβῶς τὰ φιλμ τῶν εἰδικῶν αὐτῶν προβολῶν κλείνουν τὰ περισσότερα κινδύνους γιά τήν κυριαρχοῦσα ιδεολογία, εὐκόλα συμπεραίνουμε τὸν ιδεολογικὸν ρόλο αὐτῆς τῆς μορφῆς τῶν συζητήσεων: Μέσω τοῦ θεσμοῦ τῶν συζητήσεων ἔνα εἰδικὸ ἀστικὸ κοινὸ ἀφ' ἐνδὸς χρησιμοποιεῖται γιά τήν ἐξουδετέρωση τῆς ἀνάδυσης μιᾶς "Ἄλλης ιδεολογίας μέ τὸ ἐργαλεῖο τῆς Μάσκας, ἀφ' ἑτέρου τὸ ἴδιο αὐτὸ κοινὸ μέσω τοῦ Κατόπτρου ὀδηγεῖται στήν κατάλληλη θέση-λησμονιὰ τοῦ ρόλου του στήν παραγωγή τοῦ νοήματος (ὅπως συμβαίνει μέ ἄλλα ἐργαλεῖα), γιά τήν οἰκονομικὴ παραγωγικὴ διαδικασία). Ἐτσι παραμένουμε συνεχῶς στὸν κλειστὸν ιδεολογικὸν κύκλο τῆς ἀναγνώρισης/παραγνώρισης τοῦ φιλμ (καί τῆς συζήτησης).

ΕΚΤΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

§19. Μὲ τρεῖς τελικὲς προτάσεις πιστεύουμε ὅτι μπορούμε τώρα νά θγοῦμε ἔξω ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς κριτικῆς μας καί νά ὑποδείξουμε τήν ἀναγκαῖότητα μιᾶς ρήξης:

ΠΡΟΤΑΣΗ 1η: Αἶφροντας τήν ἀπλούστευση τῆς 2ης θέσης νά ἀντιμετωπίσουμε τήν ἀνάγνωση σάν ἀναπόσπαστο μέρος τῆς κοινωνικῆς αὐτῆς πρακτικῆς πού ἤδη ὀνομάσαμε: «παραγωγή νοήματος μέσω σημασιολογικῶν κατασκευῶν», πού, μέ τή βοήθεια ἄλλων ἐπιστημονικῶν θεωριῶν (γλωσσολογία, ψυχανάλυση, ἱστορία) ἔχει ἤδη διαμορφώσει ἓνα ἀντικείμενο καί μπορεῖ νά τὸ ἀναπαραγεῖ μέσα ἀπὸ μιὰ ἐπιστημονικὴ πρακτικὴ.

ΠΡΟΤΑΣΗ 2η: Νά παραλληλίσουμε τὸ θεσμὸ τῶν συζητήσεων μ' αὐτὸν τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ (μέ μιὰ κριτικὴ τοῦ ὁποῖου θάξιζε κάποτε ν' ἀσχοληθοῦμε), μέσα σὲ ὅποιο μιὰ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς ἐπιστημονικῆς πρακτικῆς ἔχει ἤδη ἀρχίσει νά γίνεται (ἀπὸ τ. 17-19), ἐπιφέροντας μιὰ ρήξη μέ τήν ὡς τότε πορεία του.

ΠΡΟΤΑΣΗ 3η: Τὸ συμπέρασμα βγαίνει ἀπὸ μόνο του: εἶναι δυνατὴ ή πραγματοποίηση μιᾶς τέτοιας ρήξης στοὺς κόλπους τῆς συζήτησης. Τὰ ἐργαλεῖα ὑπάρχουν, ἄς τὰ χρησιμοποιήσουμε.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΥΚΙΟΣ



Ἡ «Ρόμα τοῦ Φελλίνι»
Ἡ κρυφὴ γοητεία τῆς μπουρζουαζίας τοῦ Λουίς Μπουνιονέ



ΚΡΙΤΙΚΗ

Ρόμα

Σκην.: Φεντερικό Φελλίνι, Σεν.: Φεντερικό Φελλίνι και Μπερνταντίνο Ζαππώνι, Φωτ.: Τζιουζέπε Ροτούννο, Μοντ.: Ρουτζέρο Μαστρογιάννι, Μουσ.: Νίνο Ρότα, Έρμινεά: Πήτερ Γκονζάλες (νεαρός Φελλίνι) Φίονα Φλορένς, Μπρίττα Μπάρνες, Ρενάτο Τζιοβαννέλι, Άννα Μαλιάνι, Παρά.: Ουίλτρα/Άρτιστ Άσσοσιέ, Διανομή: Γιουνάιτεντ Άρτιστς (117').

Ποιά είναι η ιδεολογία του Φελλινικού λόγου, την οποία ή κυριαρχούσα άστική κριτική προσπαθεί ν' άποκρύψει, τοποθετώντας στη θέση της την «ποίηση» του κινηματογραφιστή; Δεν είναι άλλη από την άστική ιδεολογία, μία άπ' τις παραλλαγές αυτής της ιδεολογίας, την οποία εύκολα μπορούμε να επισημόνουμε υ' 3λα τα φίλμ του Φελλίνι που έχουμε δει στην Έλλάδα: από την «Στράττα» μέχρι την «Ρόμα» ο λόγος της άστικής τάξης δεν παύει να επανέρχεται κάτω από φαινομενικά διαφορετικές μάσκες, άλλοτε σαν άπολογία του χριστιανικού άνθρωπισμού («Στράντα», «Νύχτες της Καπρίρια»), άλλοτε σαν άπολογία της μεγαλοαστικής τάξης μπροστά στην ίδια της την «άμαρτωλή» ύπαρξη, («Ντόλσε Βίτα»), άλλοτε σαν άπολογία ενός νευρωτικού ύποκειμένου που μάταια προσπαθεί να «λειτουργεί» άπ' τα φαντάσματα που το διασχίζουν («8½»), «Τζουλιέττα των Πνευμάτων»), κι άλλοτε σαν άπολογία της παρακμής του άστικού κόσμου που άντανακλάται ύστερικά με την μορφή της παρακμής ενός παλιού πολιτισμού («Σατυρικόν»). Όποια όμως κι άν είναι ή μορφή της άστικής ιδεολογίας που καθορίζει τον Φελλινικό λόγο, είναι δυνατόν να επισημόνουμε με άκρίβεια τον τύπο που παίρνει αυτός ο καθορισμός: την ά π ο λ ο γ ί α. Άπολογητής της άστικής ιδεολογίας ο Φελλίνι εγγράφει και στη «Ρόμα» τα μείζονα ιδεολογήματά της, δηλαδή την μεταφυσική αντίληψη της τέχνης, την μοιρολατρική, «ουμανιστική» αντίληψη για τον «προορισμό» του Άνθρώπου, την γραφική και εξωτική άποψη πάνω στους «πλούσιους» και στους «φτωχούς» (δηλαδή την παραμόρφωση της ταξικής διαφοράς), την άνιστορική, ιδεαλιστική αντίληψη του παλιού και του καινούργιου, τα φαντάσματα ενός ύποκειμένου που εγγράφονται σαφώς με ναρκισσιστικό τρόπο, την άπόθεση κάθε πραγματικού πολιτικού στοχασμού πάνω σε πραγματικές κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις, ή οποία οδηγεί σε μία ύστερική προβολή του «ποιητικού», του «μπαρόκ», του «πετρίσιμου» της όμορφιάς. Δηλαδή το «ποιητικό» καταλαμβάνει μέσο στον Φελλινικό λόγο την άπολημένη θέση του πολιτικού.

Άλλά άδραπε να εξετάσουμε πιο προσεκτικά την άκριβή ιδεολογική εγγραφή της «Ρόμα», δηλαδή την άκριβή ταξική τοποθέτηση του ύποκειμένου Φελλίνι μέσα στον κοινωνικό σχηματισμό και την εγγραφή του φίλμ μέσα στο διάστημα της άστικής ιδεολογίας, σαν εγγραφή που άπαρνείται ύστερικά μια άπ' τις μορφές αυτής της ιδεολογίας: ο Φελλίνι, άπολογητής της ιδεολογίας της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης, εγγράφει στη «Ρόμα» την άπαρνηση της άστικής ιδεολογίας, όπως αυτός την αντίλαμβάνεται, δηλαδή την άπαρνηση της ιδεολογίας της μονοπωλιακής άστικής τάξης. Άν δηλαδή ή άστική ιδεολογία διαιρείται σε δύο ιδεολογίες άχ ή χ θ ρ ι κ έ ς (άλλα εγγραμμένες σαν άντιφατικές),

στην ιδεολογία της μονοπωλιακής άστικής τάξης (που εξαλείφει τον άνταγωνισμό Κεφαλαίου/Έργασίας, με άποτέλεσμα να εξαλείφει όλους τους άλλους δυνατούς άνταγωνισμούς στο πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο), και στην ιδεολογία της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης (που άναγνωρίζει τον άνταγωνισμό Κεφαλαίου/Έργασίας, αλλά εσφαλμένα, νομίζοντας ότι αυτός μπορεί να εξαλειφτεί σ' ένα επίπεδο όπου ή ταξική διαφορά θά έμποδίζει την άνάπτυξη της ταξικής πάλης), άν δηλαδή ή ιδεολογία της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης παίρνει την μορφή του φιλελευθερισμού, ο οποίος άπαρνείται την μονοπωλιακή ιδεολογία, ο Φελλινικός λόγος εγγράφεται άκριβώς μέσα στην προσπάθεια αυτής της άπορριψής των ιδεολογικών άντικειμένων της μονοπωλιακής άστικής τάξης. Άλλά αυτή ή άπόρριψη δεν είναι ταυτόχρονα και μία κριτική, δεν άποδιαιρώνει αυτά τ' άντικείμενα: τα άπωθεί προς όφελος των ιδεολογικών άντικειμένων της μη-μονοπωλιακής ιδεολογίας της φιλελευθέρης αντίληψης της ταξικής πάλης. Δηλαδή ο Φελλίνι άπωθεί όρισμένα άντικείμενα της άστικής ιδεολογίας, ώστε να προβάλλει άλλα, που θά σώσουν αυτή την ιδεολογία, είτε μονοπωλιακή είναι είτε μη-μονοπωλιακή: ή άντίφασση στο έσωτερικό της άστικής ιδεολογίας είναι άντίφασση δευτερεύουσα που δεν μπορεί ν' άντικαταστήσει την πρωτεύουσα άντίφασση: άστική ιδεολογία/προλεταριακή ιδεολογία. Δύο παραδείγματα:

α) Στην μεγάλη ακνή της εκκλησιαστικής μόδας ή άστρια παραχωρεί τη θέση της στο χιούμορ, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ή άνώδυνη ματιά της άστικής ιδεολογίας πάνω στις χαριτωμένες παρεκτροπές της: ματιά τελικά συμπλιωτική, μισθοπονητική. Το χιούμορ άπορρίπτει έτσι ένα ιδεολογικό άντικείμενο (την εκκλησία) προς όφελος ενός άλλου (την θεότητα): βλέπε την άρχαιολογική εγγραφή της εικόνας του Πάπα στο τέλος αυτής της ακνής (για την οποία μιλάμε πιο κάτω), εγγραφή που ύπερβαίνει την άστική ιδεολογία ώστε να την θεμελιώσει καλύτερα. Η άπόρριψη του «παλιού» ιδεολογικού άντικειμένου της μονοπωλιακής ιδεολογίας, παραχωρεί τη θέση της σ' ένα «νέο» άντικείμενο, μια «νέα» ιδεολογική άξία της μη-μονοπωλιακής ιδεολογίας, κι αυτό ώστε να δικαιολογηθεί γενικά ή ύπαρξη της άστικής ιδεολογίας. Η δικαιολογία αυτή παίρνει την άκόλουθη μορφή: άπορρίπτει μία «χονδροειδής» ιδεολογική άστική άξία, θεμελιώνεται μια νέα πιο «επτή», ώστε αυτή ή ιδεολογική θεμελίωση άποκρύψει το γεγονός της οικονομικής και πολιτικής κυριαρχίας της μονοπωλιακής άστικής τάξης. Δηλαδή ή Φελλινική ιδεολογία εγγράφεται σαν μια εγγύηση για την ύπαρξη και την βασιλεία της τάξης που ο ακηνοθέτης «άμφισβητεί» τόσο όσο ή ίδια του επιτρέπει, στην προσπάθειά της να εξαλείψει τις άντιφάσεις που την διασχίζουν.

β) Έγγραφή ενός μείζονος ιδεολογήματος της φιλελευθέρης άστικής τάξης: ο δημιουργός με την θεολογική έννοια του όρου, δημιουργός - Θεός, ο Φελλίνι που συντάσσει και άνασυντάσσει σύμφωνα με την προσωπική του θέληση τα θέματά του, τα νοήματά του. Ο καλλιτέχνης - Θεός, το δημιουργικό ύποκειμενο που μεταδίδει τα μηνύματά του προς την άνθρωπότητα «sub specie aeternitatis» τα θέματα αυτά: ο έρωτας, ο θάνατος, ο Θεός, ή άγνότητα, ή δημιουργία, βυθισμένα στο άχρονικό και/άρα στο παράδοξο, το μυστήριο, το «ποιητικό». Δηλαδή το «ποιητικό» άποτελεί το πρόσχημα της άστικής ματιάς πάνω στον κόσμο, και την άδυσιαμία όρθης εγγραφής του πολιτικού και έρωτικού στοιχείου μέσα στη φιλική δομή. Δεν έρευνάται διόλου σαν άντικείμενο γνώσης: δεν ύπόρχει στον Φελλίνι λόγος πάνω στο ποιητικό, αλλά πνίξιμο του λόγου μέσα στο ι-

διο τὸ μὴ-στοχασμένο ποιητικὸ, πού ὁ ἴδιος τὸ ἀντιλαμβάνεται ὄχι ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς παραγωγικῆς διαδικασίας, ἀλλὰ ὡς ἐμφυτοχάρισμα πρὸς δημιουργοῦ: βλέπει τίς χαρακτηριστικὲς σκηνές τοῦ φιλμ πού υπογραμμίζουν τὸν «ποιητικὸ προσορισμὸ» τοῦ Φελλίνι, τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴ ζωὴ ὡς ὅτι ἐστὶν ἕνα θεῖο ἀσμα. Σύμφωνα μὲ τὴ σωστὴ ἀποψη τῆς Σουλβί Πιέρ (πού μιλάει γιὰ τοὺς «Κλόουν») ἐ-χουμε ἔτσι βρεθεῖ μέσα «στὶς πιὸ παλιές ἀηδίες τῆς δυτικῆς κουλτούρας σχετικά μὲ τὴ φύση τοῦ καλλιτέχνη καὶ μὲ τίς σχέσεις πού ἡ πρακτικὴ του ἐγκαινιάζει ἀνάμεσα στὸ φανταστικὸ καὶ στὸ πραγματικὸ» μ' ἄλλα λόγια:

— Ὁ καλλιτέχνης εἶναι προορισμένος νὰ γίνεῖ αὐτὸ πού εἶναι: πρόκειται γιὰ τὴν κλίση¹ ἢ κλίση τοῦ πιανίστα φανεράνεται στὸ κοντροέρτο καὶ φυσικὸ εἶναι τοῦ σκηνοθέτη νὰ ἔχει τὴν καταγωγή της στὸν τόπο τῆς ἀναπαράστασης. Ὁ Φελλίνι εἶναι πρῶτα - πρῶτα ἕνα μάτι: αὐτὸ πού κατέχει εἶναι ἡ «αἴσθησις τοῦ θεάματος».

— Ἡ τέχνη εἶναι ἡ ζωὴ κι ἀντίστροφα² ἢ ζωὴ εἶναι ἕνα θέατρο γεμάτο θόρυβο καὶ φασαρία πού δὲν ἀναμεινύεται τίποτα³ (Καγιά ντὺ οινεμά Νο 229).

Ποτὲ ἄλλοτε οἱ μυθολογίες πού τρέφουν τὴν ἀστική ἰδεολογία, ἢ ὅποια χαρακτηρίζεται ἐντονα ἀπ' τὴν προβληματικὴ τοῦ δημιουργικοῦ ὑποκείμενου —τοῦ «υπερβατικοῦ ὑποκείμενου»— δὲν ἐγγράφηκαν μὲ πιὸ καθαρὸ καὶ συνεπὴ τρόπο μέσα σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ: ὁ Φελλίνι πατέρας τοῦ Ἔργου του, πρόσωπο πού ἀπεικονίζεται διπλά μέσα στὸ φιλμ (ὁ νέος Φελλίνιος σημερινὸς Φελλίνι), ὡς ἥρωας τῆς μυθολογίας καὶ ὡς παραγωγὸς τοῦ νοήματος, δηλοῦσθι ὡς ὑποκείμενο πού μελετᾷ τὸν ἑαυτὸ του (αὐτὸν τὸν νέο γιὰ τὸν ὁποῖον τίποτ ἐδὲν ἔξερουμε καὶ ὁποῖος ἐγγράφεται ἀνάμεσα στὶς ἄλλες κινηματογραφικὲς μορφές ὡς ἕνα φάντασμα ἐρωτικὸ), δηλώνει ἔτσι Ἐκθάρα τὸ μεγάλο ναρκισισμό του. Ναρκισισμὸ πού ὁ ἴδιος θὰ προσπαθῆσει βέβαια ν' ἀπορρίψει ἀδέξια ἀσπριζόντας ἐλαφρὰ τὸν ἑαυτὸ του μέσα στὸ φιλμ καὶ χρησιμοποιώντας γι' αὐτὴ τὴν σάτιρα ἕνα δοκιμασμένον ἰδεολογικὸ μέσο, τὸ ἀκίνδυνο χιούμορ, πού θεμελιώνει σὲ τελευταία ἀνάλυση αὐτὸν τὸν ναρκισισμό μὲ τὸν ἀσφαλέστερον τρόπο.

Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν εἰσβολὴ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας ποιά μορεῖ νὰ εἶναι λοιπὸν ἡ ἀντίτασις τῶν ἰδιότυπων κινηματογραφικῶν κωδικῶν; Τί ἄλλο μοροῦν νὰ κάνουν παρὰ νὰ ἀναπαράγουν σ' ἕνα νέο ἐπίπεδο αὐτὴ τὴν ἰδεολογία; Κι ἂν κινηματογραφιστὲς ὅπως ὁ Χίτσκοκ ἢ ὁ Λάνγκ ἐπιχείρησαν νὰ καταστρατηγήσουν μέσα ἀπὸ διάφορα πονηρὰ παιχνίδια τῆς γραφῆς τοὺς τὴν ἴδια τοὺς τὴν ἰδεολογία (κι αὐτὸ τὴν ἐποχὴ πού βασιλεῦσε πλήρως τὸ χολιγουντιανὸ μοντέλο πᾶντος τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς), δὲν ἔβγαλε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὴν πρακτικὴ τοῦ Φελλίνι: γιὰτὶ ἂν ἡ περὶ σῆσῆα τῆς γραφῆς ἐργαζόταν μέσα στὰ κλασικὰ κείμενα πρὸς ἄφελος τῆς ἀνατροπῆς τῆς ἰδεολογίας τους, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι κάθε γραφικὴ περίσσεια ἀνατρέπει αὐτόματα τὴν ἰδεολογικὴ μορφή πού ἐκφέρει. Λαγαρὸ παράδειγμα κι ἀπόδειξις αὐτοῦ τοῦ πράγματος εἶναι ἡ «Ρόμα», στὴν ὁποία τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο πλημμυρίζει στὴν κυριολεξία ἀπὸ ἀντικείμενα, ἀνθρώπους, κινήσεις, μορφές ὀπτικές καὶ ἠχητικές, πού ἐγγράφονται σὲ περίσσεια, ἀναδιπλασιάζουν ἢ μᾶ τὴν ἄλλη, ἀνταλλάσσονται μέχρι κοροσμοῦ, παράγουν ἢ μᾶ τὴν ἄλλη ὡς εἰδωλὸ τους, δανεῖζουν τὰ χαρακτηριστικὰ τους σὲ καινούργιες μορφές ἐξασκλουθώντας νὰ παραμένουν πάντα μέσα στὸ πεδίο, μὲ τέτοιο τρόπο πού αὐτὴ ἡ συγκέντρωσή τους νὰ προκαλεῖ μιὰ ἀσφικτικὴ πλησμονὴ τοῦ χώρου, μιὰ διαστολὴ τοῦ πού φτάνει πολλὲς φορὲς σὲ μιὰ μεθυστικὴ ἐξέθρωσὴ του. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ὑπερφορβὴ τοῦ σημαίνοντος δὲν φράζει μὲ κανένα τρόπο τὸ νοηματικὸ μηχανισμό τοῦ φιλμ, ὡστε νὰ προκαλεῖται ρήξις καὶ στὸ ἰδεολογικὸ του ὑπόβαθρο, ὅπως π.χ.

γίνονται συστηματικὰ στὰ κλασικὰ φιλμ, ὅπου ἡ εἰσβολὴ τῶν μορφῶν μέσα στὸ κινηματογραφικὸ πεδίο καθιστοῦσε ἐλαττωματικὴ τὴν εὐρυθερμὴ λειτουργία τῶν νοηματικῶν ἀλυσίδων, προκαλοῦσε κενὰ καὶ ἐξάρθρωση μ' ἕνα ἀνεπανάληπτο τρόπο τὴν ἴδια τὴν ἰδεολογία τοῦ φιλμ. Ἐδῶ ὁ συνεχὴς πολλαπλασιασμοὸς τῶν μορφῶν τῆς ταινίας ἐπιτελεῖται μὲ τρόπο ὡστε νὰ λειανθοῦν οἱ αἰχμὲς καὶ νὰ ἀνοπληρωθοῦν τὰ τυχόν κενὰ ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα ὅλη πού ὑποτάσσεται τυφλὰ στὴν κυριαρχία τῆς ἰδεολογίας καὶ τὴν διαχέει ἀκόμα καλύτερα. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ὁ πολλαπλασιασμοὸς τῶν μορφῶν εἶναι ἀνορχικός, συγκεκριμένος καὶ πληθωρικός: π.χ. στὴν χαρακτηριστικὴ σκηνὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μόδας ἡ ὁποία ἀρχίζει μὲ μιὰ εἰρωνικὴ ἐγγραφή θεμάτων καὶ κλιεῖ τῆς χριστιανικῆς μυθολογίας, ὁ ὑπερκοροσμοὸς τῶν ἀλληλοὑπαδοχικῶν μορφῶν (ἐκτελούμενος μὲ τὴ μορφή ἑνὸς παρελθόντος πληθους ρούχων, χρωμάτων καὶ λέξεων) καταλήγει στὸ ἀντίστροφο ἀποτέλεσμα ἀπ' αὐτὸ πού ὁ θεατὴς περιμένει, δηλαδὴ ἐγγράφει αὐτὲς τίς παρελάσεις ὡς ἀσκοπερὲς καὶ φλύαρες: ὁ ἰδεολογικὸς στόχος τοὺς λοιπὸν δὲν ἐπιτυγχάνεται, ἐφ' ὅσον ὁ πληθωρισμὸς τῆς σημαίνουσας ὕλης πνίγει κυριολεκτικὰ μέσα στὶς προθέσεις του αὐτὸν τὸν στόχο. Ἡ περίσσεια τοῦ σημαίνοντος φράζει ἐπὶ ὄχι τὴν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία ἀλλὰ τὴν —ὑποτίθεται— διαφορητικὴ ἀπ' αὐτὴν ἰδεολογία τοῦ δημιουργοῦ. Ἀποτέλεσμα: ἡ τελικὴ ἐγγραφή μιᾶς ἀκόμη μορφῆς, τῆς υπερφωτισμένης εἰκόνας τοῦ Πάπα, ἐνὸς μυθικοῦ σημαίνοντος πού ὄχι μόνον δὲν ἐγγράφεται μέσα στὴν σάτιρα τῆς χριστιανικῆς ἰδεολογίας, ἀλλὰ θρῖσκειται ἐκεῖ, ὡστε νὰ χρονογελεῖ φιλικὰ στοὺς πιστοὺς, συγχωρώντας τὴν λίγο ἀσεβὴ χειρονομία τοῦς μ' ἕνα βλέμμα πού ἐγγράφει μὲ φετχιστικὸ τρόπο τὴν σχέση πιστοῦ/θεοτήτας, ἢ ὁποῖα καὶ κλείνει ὅλη τὴν σκεκὴν παράγοντας μὲ μέσο μόνον ἕνα εἰκονιστικὸ σημαίνον, ὅ,τι ὁλόκληρη ἡ προηγούμενη παρελάσις κατόρθωνε ἀδέξια ν' ἀποκρύψει: τὸ θεολογικὸ ἰδεολόγημα. Ἡ Φελλινικὴ γραφὴ λοιπὸν στὴν ἀκρὴ τῆς ἐγγραφῆς της δὲν μορεῖ παρά ν' ἀφήσει νὰ φανερωθεῖ τὸ νόημα πού ἐπιμένει συνεχῶς διασχίζοντας τίς σημαίνουσες ἀλυσίδες: νόημα μεταφυσικὸ, παντοδύναμο, πού δομεῖ μὲ ἄκαμπο τρόπο ὁλόκληρον τὸν κινηματογραφικὸ λόγο.

Ἀλλὰ ἡ ἐπιμονὴ κυριαρχία αὐτοῦ τοῦ νοήματος εἶναι εὐανάνγνωστη καὶ στὶς πιὸ πετυχημένες σκηνές αὐτοῦ τοῦ φετχιστικοῦ φιλμ: στὸ καρναῖο, στὸ ἐστιατόριο, στὰ πορνεία. Ἀν ἡ «Ρόμα» εἶναι ἕνα ἀήγημα πάνω στὴν γυναίκα (κι ὄχι φυσικὰ μόνον πάνω στὴν πολιτεία), πρέπει νὰ βροῦμε ποιά εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς γυναίκας. Πράγμα πολὺ εὐκόλο: πρόκειται γιὰ τὴν προσωπικὴ τὸν Φελλίνι ἐγγραφή τῆς γυναίκας ὡς ἕρωτικὸ ὄν. Γυναίκα - μύθος ἡ γυναίκα - τέρας τὸ πράγμα δὲν διαφέρει: τὸ μακιγιάζ θρῖσκειται πάνω στὰ πρόσωπα σὲ περίσσεια⁴, ὄντας ἕνα ἀπ' τὰ κυρίαρχα σημαίνοντα τῆς νεύρωσης τοῦ

* Ἡ περίσσεια αὐτὴ πρέπει, μαζί μὲ τὴν κυριολεκτικὴ «ἀκαθαρσία» καὶ «θρωμιά» τοῦ νεκροῦ πού χαρακτηρίζει τὸ φιλμ, νὰ γίνεῖ ἀντιληπτὴ κάτω ἀπ' τὸ φῶς τῆς ἀκόλουθῆς φράσης: «Στὸν κινηματογράφο ὅταν ἡ ἀκαθαρσία (τοῦ νεκροῦ) δεῖχνηται ὡς τέτοια δὲν μορεῖ νὰ συμπαροδηλωθεῖ τὴν κοινωνικὴν παρακμὴ, ἐνῶ ἕνα κακόγαστρο νεκρὸ πού καταφέρει ἄρκετὰ καλά. Ἐτοί, ἡ σχέση μακιγιάζ/δέρμα ἢ ζωγραφικὴ/ἐπιφάνεια (σφύματος μὲ μιὰ ἀλυσίδα ζωγραφία — μακιγιάζ — λάσπη), ἀντὶ νὰ παίζει ὡς μιὰ ἐντύπωση θεαματικῆς σκηνοθεσίας, γίνεται ἡ τοποθέτησις ἑνὸς παραπληρωματικοῦ (αἰαχροῦ) στρώματος». (Σ. Ντανέ—Ζ.Π. Οὐντάρ: «Le Nom-de-l'Auteur» [τὸ ὄνομα-τοῦ-Δημιουργοῦ] Καγιέ, Νο. 234-35). Δηλαδὴ ἡ τοποθέτησις αὐτοῦ τοῦ στρώματος, πού στὴ «Ρόμα» εἶναι ταυτόχρονα μακιγιάζ καὶ χρῶμα, ἀποκτᾷ μὲ πλεῖρα τέλει σκατολογικὴ καὶ «παραπληρωματικὴ».

Φελλίνι, προσδίδοντας στις μορφές και στο πεδίο που αυτά κατακλύζουν την πανίσχυρη ποιότητα του φετίχ. Γυναίκα - φετίχ λοιπόν που δεν μπορεί παρά να έντυπωσιάζει τόν δημιουργό με την δαιμονιακή της κι ανεξήγητη μαγεία, είτε θετικά, είτε αρνητικά.

Θετικά: η γυναίκα - μύθος, η πόρνη του άριστοκρατικού πορνείου, το αντικείμενο της έλξης, τόσο εκθαμβωτικό ώστε να μένει μόνον μιά φαντασία, μιά $\alpha \pi \lambda \eta \sigma \iota \alpha \sigma \tau \eta$ ούτοπια.

Αρνητικά: η γυναίκα - τέρας, ή παχεία τερατώδης ύπαρξη που $\tau \rho \omicron \mu \omicron \kappa \rho \alpha \tau \epsilon \iota$ τόν δημιουργό και ταυτόχρονα τόν μαγνητίζει.

Και στήν μιά περίπτωση (ή μυθική γυναίκα) και στήν άλλη (ή απειλητική) ένα είναι το αποτέλεσμα για το υποκείμενο του φίλμ: $\delta \epsilon \upsilon \lambda \nu \omicron \upsilon \chi \iota \sigma \mu \acute{o} \varsigma$. Το έρωτικό φάντασμα για τόν Φελλίνι δεν μπορεί παρά ν' αποτελεί τό σημαίνον του εύνουχιμοῦ του. Τό φετίχ είναι λοιπόν αυτό τό σημαίνον του εύνουχιμοῦ. Δηλαδή τό φετίχ έπιτελεί μιά διπλή λειτουργία:

α) σημαίνει για τόν Φελλίνι τόν ίδιο του τόν εύνουχιμοῦ

β) σημαίνει για τό θεατή τήν άδυναμία του φετίχ να σημάνει (άδυναμία που τήν παρατηρήσαμε μελετώντας τό «Πέρυσι στό Μαρριεμπαντ», Σ.Κ. άρ. 24). 'Η στολιωμένη και μασκαρεμένη Φελληνική γυναίκα είναι λοιπόν τό μείζον σημαίνον τής νεύρωσής του, κι άρα μιά ποιητική ύπαρξη όπως ή κυριαρχούσα κριτική πίστεψε πάντα και πιστεύει άκόμη. Δηλαδή ή αντίληψη για τήν θηλυκότητα μέσα στό φίλμ του Φελλίνι είναι έσφαλμένη, νευρωτική. Τό μασκάρεμα τής γυναίκας σημαίνει άκριβώς αυτήν τήν άπόρριψη ενός μέρους τής πραγματικής θηλυκότητας. Μ' άλλα λόγια: τό φετίχ α) δέν σημαίνει τίποτε και/άρα β) είναι άνερωτικό. Με τό λόγια του γιατροῦ Λακάν «όσο παράδοξη κι άν μπορεί να φανεί μιά τέτοια σχηματοποίηση, μπορούμε να πούμε ότι με τό σκοπό να είναι ό φαλλός, δηλαδή τό σημαίνον του πόθου του Άλλου, ή γυναίκα θα άπορρίψει ένα ούσιαστικό μέρος τής θηλυκότητάς της, και όνομαστικά όλες της τίς ιδιότητες μέσα στήν $\mu \alpha \sigma \kappa \alpha \rho \acute{\alpha} \tau \alpha$ ». Μασκαράτα που $\delta \epsilon \nu \sigma \eta \mu \alpha \iota \nu \epsilon \iota \tau \acute{\iota} \pi \omicron \tau \epsilon$, δηλαδή που παρέχει όλες τίς ευκαιρίες στήν άστική ιδεολογία να έπενδυθεί μέσα σ' αυτή τήν έγγραφή τών φετίχ άνεμπόδιστα. Γιατί ή άστική ιδεολογία δέν παρουσιάζεται σάν μασκαράτα, όπως εύκολα θα θέλαμε να τό πιστεύσουμε, αλλά μασκαρεύεται ώστε να περάσει άπαρατήρητη. Και μέσα σ' αυτό τό μασκάρεμα προβάλλονται οι ώραιες μορφές - φαντάσματα του καταπιεστικού τοξικού πατριαρχικού πολιτισμοῦ, ή παρθένα και ή πόρνη, φετίχ που πήραν τήν άξία και τήν σημασία τους άπ' τόν ίδιο τόν άντρα, ό όποιος δέν μπορεί να άντιληφθεί τήν γυναίκα, παρά μέσα άπ' αυτό τό παραμορφωτικό πρίσμα τής άστικής ιδεολογίας. Φετίχ που ό Φελλίνι δέν μπορεί παρά να έγγραψει δίχως να τό μελετήσει, κατεχόμενος άπ' τήν πειστική τους παρουσία. Γιατί άν ή γυναίκα έγγράφεται μέσα στον κινηματογράφο του σάν έρωτικό φάντασμα, αυτό σημαίνει ότι δηλώνεται ξεκάθαρα ό χαρακτήρας του Φελληνικού πόθου: ό θάνατος. $\text{Κ} \acute{\alpha} \theta \epsilon \phi \acute{\alpha} \nu \tau \alpha \sigma \mu \alpha \delta \eta \lambda \omega \nu \epsilon \iota \epsilon \nu \alpha \nu \epsilon \kappa \rho \acute{o} \pi \acute{o} \theta \omicron$ κι αυτός του Φελλίνι, όντας νεκρός έπίσης, δέν έπιτρέπει καμιά μελέτη και καμιά άνάλυση. Έτσι μέσα σ' αυτή τήν συνάρθρωση διαφορετικών λόγων και άποσπασμάτων από άστικούς μύθους ή άστική ιδεολογία δέν παύει άσταμάτητα να επικαλείται τίς νευρώσεις του δημιουργοῦ, να επενδύεται μέσα στις μορφές που αυτές παίρνουν, να μασκαρεύει τήν κινηματογραφική γραφή σε μιά άτέρμονη σειρά από αίνιγματικά κι επικίνδυνα αντικείμενα που πορεύονται κάτω άπ' τήν έπιταγή του νεκρού πόθου του δημιουργοῦ. Γιατί ή άστική ιδεολογία όντας νευρωτική δέν μπορεί παρά να «έχει τήν άνάγκη του θανάτου για να λύσει τίς συγκρούσεις της» (Φρόυντ). Φαντάσματα θανάτου διαπερνούν τόν κινηματογράφο του Φελλίνι από τό «8½» (που όλόκληρο είναι μιά λιτανεία) μέχρι τό «Σατυρικό» (όπου ό κόσμος

τής παρακμής κοιτάζεται να πεθάνει με ήδονή), και εδώ στήν «Ρόμα» παίρνουν τή μορφή αυτής τής περιήγησης στό νεκρό κόσμο τών Ρωμαίων, ή άκόμη έγγράφονται στήν φυσιογνωμία τής τερατώδους γυναίκας πλάι στα έρείπια που συμβολίζει θέβαια τήν ίδια τήν Ρώμη, πολιτεια νεκρή για τόν Φελλίνι, στήν άνάζητηση τής όποιας δέν παύει να Εκκινάει κάθε φορά. Πολιτεια άνυπαρκτη, φαντασματική, όπως άκριβώς ή φαντασματική λευκή λουτρόπολη του «8½», μαγνητικός πόλος τής κοσμοπολιτικής άστικής ιδεολογίας που άδιαφορεί για τήν πραγματική πόλη και για τό προβλήματά της. Πολιτεια - Γυναίκα (σύμφωνα με τήν κοινότητα συμβολική του δημιουργοῦ) ασύλληπτη έφ' όσον είναι κλεισμένη μέσα στό χώρο τής νεύρωσης, άσαφής και/άρα ποιητική έφ' όσον σύμφωνα με τό λόγο του Καμιλ Λωρэн «'Η γυναίκα σε-εουαλικότητα, σ' όσα τήν άφορούν, φάνηκε πάντα στον άντρα έξαιρετικά θολή και αίνιγματική. Και λέμε στον άντρα, γιατί θέβαια σ' αυτόν όφείλεται ή θεοποίηση τής γυναίκας και τής μητρικής άρχής καθώς και ή πλούσια παραγωγή τών μύθων και τών μυστηρίων που συμβολίζουν τίς πολλαπλές όψεις τής ενεργοποίησης αυτής τής άρχής. Σ' αυτόν έπίσης όφείλεται τό μεγαλύτερο μέρος τών περιγραφών και τών έρμηνειών τής γυναίκας συμπεριφοράς που μέχρι σήμερα μας κληρονόμησε ή παράδοση».

Παράδοση μυθολογική, άπαράδεκτη, τής όποιας ό Φελλίνι δέν είναι ούτε ό πρώτος ούτε ό τελευταίος συνηχιστής.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

«'Η κρυφή γοητεία τής μουρζοναζίας»

Σκην.: Λουίς Μπουνιουέλ, Σεν.: Μπουνιουέλ και Ζάν-Κλωντ Καριέρ, Φωτ.: Έντμόν Ρισάρ, Μοντ.: Έλέν Πλε μινάκοφ, Έρμηνεία: Φερνάντο Ρέυ (πρεσβευτής), Ντελφίν Σεϋρίγκ (Κα Τεβενό), Στεφάν Άντριάν (Κα Σενεσάλ), Μπιλλ Όζιέ (Φλορέν), Ζάν-Πιέρ Κασσάλ (Κος Σενεσάλ), Πάωλ Φρανκέρ (Κος Τεβενό) Ζυλιέν Μπερτώ (έπίσκοπος), Κλωντ Πιεπλό (συναγματάρχης), Μισέλ Πικκολί (ύπουργός), Μυνί (χωριάτσια), Παραγ.: Γκρήνουιτε Φίλιμ, Διαν.: Φόξ - Ράνκ (101').

Οί ιδεολογικές και αισθητικές θέσεις τής νέας ταινίας του Μπουνιουέλ είναι παρόμοιες μ' εκείνες που είχαμε έπισημάνει στήν «Τριστάνα» και ή άνάγνωση του φίλμ θα μπορούσε να φτάσει σε παραγωγικά άποτελέσματα μονάχα όταν Εκκινήσει από τήν συμβολική οικονομία του. Τό πρόβλημα με τήν «Διακριτική χάρη» είναι, λοιπόν, να δούμε πώς άρθρώνεται αυτή ή δυναμική με τους γενικούς μηχανισμούς κυριαρχίας τής άστικής ιδεολογίας, που όφείλεται ή άδυναμία τών ήρώων να έλθουν σε όποιαδήποτε συνειδητή έσπαφή με τό φαντάσματά τους, καθώς και ή άδυναμία του θεατή να διαβάσει τό φίλμ σάν γραμμική άλυσιδα αίτιών κι άποτελεσμάτων. Γιατί τό να «έρμηνεύουμε» τίς εικόνες του φίλμ όπου οι άστοι περπατούν στους έρημους δρόμους λέγοντας ότι πρόκειται για ένα συμβολισμό (οί «τρελλοί» άστοι που δέν ξέρουν που πάνε...), ή για μιά «ουρεαλιστική» παρεμβολή κλπ. ισοδυναμεί με τό να παραληρούμε πάνω σε ά ν ύ π ρ κ τ α αντικείμενα, δηλαδή σε φαντάσματα, άκριβώς ό-μόλογα με τό φαντάσματα τών ήρώων του φίλμ».

Τό πρόβλημα, λοιπόν, συνδέεται με τήν ά ν ά

(*) Με τόν όρο «συμβολικό» (όρος που ό Λακάν εισήγαγε στήν ψυχανάλυση) βρισκόμαστε μακριά άπ' τήν έννοια του «συμβόλου». Γιατί τό σύμβολο ύπνοει τήν ύπαρξη δύο ό-ρων, του συμβολιζόμενου (σημαίνοντος) και του συμβολιζόμενου (σημαινόμενου), δηλαδή κοστίτα άναγκαία τήν «άποκρυπτογράφηση» άπ' τόν θεατή του «τί ύπάρχει από πίσω» του, του κρυφού νοήματος του τοποθετημένου συνει-

γ ν ω σ η τοῦ φιλμ ἀπὸ τὸν θεατὴ (μὲ τὴν ἀνάγνωση τοῦ φαντάσματος ἀπὸ τὸν ἥρωα), μὲ τὶς ἀδυναμίες τῆς, τὰ χάρματα τῆς καὶ τὶς ἔ λ λ ε ἰ ψ ε ἰ ε τῆς. Γιατὶ ἐκεῖνο πού προξενεῖ ὁμιέσως ἐντύπωση στὴ «Διακριτικὴ χάρη» εἶναι ἡ συστηματικὴ ἀσυνέχεια τῶν φιλικῶν ἀφηγηματικῶν κωδικῶν, ἡ συνεχὴς ἀποσπασματοποίηση καὶ ὁ τεμαχισμὸς τοῦ πού μᾶς παραπέμπει αὐτόματα στὴν ἀσυνέχεια τῆς κινηματογραφικῆς ἀλυσίδας τῶν αἰτίων καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων καὶ στὸν τεμαχισμὸ τοῦ φιλικικοῦ νοήματος. Ὁ Μπουιουέλ ἐγγράφει μεθοδικὰ μιά ὁλόκληρη συστηματικὴ τοῦ ἀνεκπλήρωτου, ἡ ὁποία τελείως φυσιολογικὰ καθιστᾷ ἀνεκπλήρωτη καὶ συνεχῶς ἀναβαλλόμενη τὴν ἀνάγνωση τοῦ φιλμ, δηλαδὴ τὴν κατανόησιν ἀπ' τὸ θεατὴ τοῦ «τί θέλει νὰ πεῖ» ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα, ἡ ἀρθρωτὴ τῆς μὲ μίαν ἄλλη. Ἄν ἡ ἀνάγνωση ἐνὸς κλασικοῦ¹ φιλμ ἦταν δυνατὴ χάρη στὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησιν, τὴν διαφάνεια τοῦ φιλικικοῦ νοήματος καὶ τὴν ἀκριβῆ ἀντιστοιχία αἰτίας - ἀποτελεσματος, αὐτὸ βασικὰ ἐπιτυγχάνονταν χάρη στὴ συστηματικὴ ἀντιστοιχία σημαίνοντος - σημαίνουμένου. Ὅποιαδήποτε τυχαία ἢ ἠθελημένη ρῆξη αὐτῆς τῆς ἀντιστοιχίας προξενούσε χ ἄ σ μ α τ α στὴν ἀνάγνωση τοῦ φιλμ, καὶ κατὰ συνέπεια χάρματα στὴν ἰδεολογία πού ἐκφερόταν ἀπ' αὐτό.

Τὶ βλέπουμε, ὥστόσο, στὴ «Διακριτικὴ Χάρη», ἂν ὄχι τὴ συστηματικὴ ἐγγράφη μῆς πρακτικῆς πού παράγει τέτοια χάρματα, χάρη στὸ γεγονός τῆς ἀπομάκρυνσης τοῦ σημαίνοντος ἀπ' τὸ κωδικοποιημένο καὶ παγιοποιημένο σημαίνουμὸ του; Φιλμ πού θ ἄ μ π ο ρ ο ὖ σ ε ν ἄ ἦταν κλασικὸ, ἂν ὁλοκληρωνόταν ἡ νοηματικὴ ἀλυσίδα, πού θ ἄ μ π ο ρ ο ὖ σ ε ν ἄ ἐκφέρει τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία ἂν δὲν περιέγραφε ἀντικειμενικὰ τὸν τρόπο (ἐναν ἀπ' τοὺς τρόπους) σχηματισμοῦ καὶ λειτουργίας τῆς στὸ φιλικικὸ ἐπίπεδο καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀσυνειδητοῦ² ἢ, πού μᾶλλον ἐγγράφει τὸν ἀσυνειδητὸ μηχανισμό τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας καὶ ὑποβάλλει σὲ ἐκπτώση τὶς συμβολικὲς καὶ θεωρητικὲς του ἐγγύσεις (πού εἶναι ὁ σύμμαχος, ἡ ἀπόθησις τῆς ὕλικῆς ἑτερογένειας* στὴ φύση καὶ στὴν κοινωνία, ἡ κατάλυσις τῆς πάλης τῶν

δητὰ «ἐκεῖ» ἀπ' τὸν δημιουργό: μᾶς παραπέμπει ἔτσι σὲ μιά μεταφυσικὴ ἀναζήτηση τοῦ κρυμμένου σημαίνουμένου, ἀναζήτηση στὴν ὁποία παίρνει ἄριστα ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῶν ἐφημεριδῶν, ψάχνοντας ἀπεγνωσμένα καὶ ὑπερρικὰ νὰ ἐπισημάνει τὶς «προθέσεις» τοῦ δημιουργοῦ. Ἄντιθετὰ, τὸ συμβολικὸ εἶναι μιά τοπικὴ, ἕνα πεδίο ἐγκαστασημένο μέσα στὸ ψυχαναλυτικὸ πεδίο καὶ σαφῶς διακεκριμένο ἀπ' τὸ πεδίο τῶ φανταστικῶν κἢ ἀπ' τὸ πεδίο τοῦ πραγματικῶν. Εἶναι ἕνα πεδίο σημασιοδοτικὸ, τόπος τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας καὶ τῆς δόμησής τῆς: κάθε ὕλικὸ σημαῖνον συνδέεται μ' ἕνα ἄλλο σημαῖνον (κἢ ὄχι σημαίνουμὸν). Τὸ συμβολικὸ εἶναι μιά ἄ λ υ σ ἰ δ α, σειρά ὁλόκληρη ἀπὸ δίκτυα σημαίνοντων, ὅπου τὸ νόημα καὶ τὸ ὑποκείμενο (ὁ δημιουργός) δὲν εἶναι κυρίαρχοι τῆς ἀλυσίδας, ἀλλὰ παράγονται ἀπ' αὐτὴν, εἶναι ἀποτελέσματά τῆς καὶ ὄχι αἰτίες τῆς. Σημασία λοιπὸν δὲν ἔχει τὸ νὰ θροῦμε «τί θέλει νὰ πεῖ» ἡ ἀλυσίδα, γιατί τὰ «νοήματά» τῆς εἶναι καθορισμένα: ὕλικὰ πράγματα (τὸ σύμπτωμα, τὸ φάντασμα, ὁ ἐνοουσιμὸς, ὁ θάνατος, ὁ πόθος, ἡ νεύρωση...), πού ἐμφανίζονται μέσα ἀπὸ μιά ἰδιότυπη σ ο μ β ο λ ἰ κ ἡ λ ο γ ἰ κ ἡ (τὴν ὁποία πρέπει νὰ διασαφηνήσουμε: ΔΑ. Σ.Κ. Νο 21, στὸ κεφάλαιο «Συμβολικὸ» αὐτῆς τῆς ἀποσαφήνισιν). Λογικὴ πού, ὄντας δυναμικὴ καὶ ὄχι στατικὴ καθορίζει τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ὑποκειμένου, δίδως αὐτὸ νὰ τὴν κατανοεῖ (παραμένει ἀσυνειδητῆ), ἐφ' ὅσον τὰ ὕλικὰ αὐτὰ πράγματα ἐγγράφονται μέσα στὴν ἀστικὴ ἰδεολογία: τὸ ὑποκείμενο ἀγνοεῖ τὶς δυνάμεις πού τὸ διασχίζουν καὶ πού προσδιορίζουν τὰ ἔρια τῆς δράσῆς του.

(*) Ἡ φύσις καὶ ἡ κοινωνία εἶναι ἕνα σύνολο ἑτερογενῶν δυνάμεων πού συγκρούονται, χάρη στὴ δράσι τῶν ἀντιθέ-

τάσεων κ.ά.). Φιλμ πού ὁ θεατὴς θ ἄ μ π ο ρ ο ὖ σ ε ν ἄ διαβάσει, ἂν αὐτὸ δὲν σταμάταγε ἑσφηνικὰ νὰ προχωρεῖ καὶ ἂν δὲν προκαλοῦσε στὸν θεατὴ τὸ συναίσθημα τοῦ ἀνεκπλήρωτου πόθου τῆς ἀναγνώρισις καὶ τῆς ἀπόλαυσις. τὸ συναίσθημα τῆς ριζικῆς στέρησις τῶν συμβολικῶν ἐγγυήσεων τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

Τίποτε δὲν ὁλοκληρῶνεται στὴν ταινία (ἕνα γεῦμα, μιά ἐρωτικὴ πράξι, ἕνας περίπατος, ἡ ἀνάγνωση τοῦ φιλμ...) καὶ αὐτὸ κατορθώνεται χάρη σὲ μιά ἔ λ λ ε ἰ ψ η :

1) Ἐ λ λ ε ἰ ψ η (πρωταρχικὰ) τ ο ὗ σ η μ α ἰ ν ο ν τ ο ς, πού ἀρχίζει ἀπὸ τὸ φιλικικὸ ἀντικείμενο (γεῦμα, ἐρωτικὴ πράξι) γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὸν ἀφηγηματικὸ κώδικα κώδικα πού μενεῖ ἑλλειψίς, εἴτε αὐτὸς εἶναι μιά σκηνὴ (π.χ. ὁ σκηνὴ τῶν διδοχικῶν ὀνειρων[;], εἴτε μιά σκάνες (π.χ. ἡ σκάνες τῆς σύλληψις τῶν ἠρώων), εἴτε ὅλο τὸ φιλμ (πού ἀρχίζει σ' ἕνα πραγματικὸ ἐπίπεδο, συνεχίζεται σ' ἕνα φανταστικὸ (τὰ ὄνειρα) καὶ κλείνει ἐξοχα μὲ τὴν ἀναγωγὴ τῆς τοπικῆς του στὸ συμβολικὸ** (:ὁ περίπατος τῶν ἠρώων). Κι αὐτὴ ἡ ἑλλειψίς τῆς σημαίνουσας ὕλης ἐρχεται σὲ θίασι (θὰ λέγαμε «σκανδαλώδη» καὶ «αἰσχροῦ», στὸ μέτρο πού παραβιάζεται ἡ φυσικότητα καὶ ἡ διαφάνεια τοῦ κώδικα, δηλαδὴ τοῦ παρθενικοῦ καὶ ἱεροῦ Κόσμου) σύγκρουσι μὲ τὴν ἴδια τῆς τὴν ἐγγράφη: σύγκρουσι ἀνάμεσα στὴν ἔ λ λ ε ἰ ψ η πού σημαίνοντος καὶ στὴν ἔ ν τ ὕ π ω σ ἡ τ ο υ, ἐνῶ στὸν κλασικὸ κινηματογράφο ἐκεῖνο πού βαραίνει εἶναι ἡ ἐγγράφη τῆς ἐντύπωσις καὶ ἡ ἐξάλειψις² τῆς ἑλλειψίς. Κι αὐτὴ ἡ σύγκρουσι δὲν εἶναι καθόλου νέα: στὴν «Τριστάνα» ὑπῆρχε μὲ τέτοιον τρόπο, πού ὄχι μόνον ἡ ἑλλειψίς διαβαζόταν σὰν τέτοια, ἀλλὰ ἡ ἀ ν ἄ γ ν ω σ η τ ῆ ς ἔ λ λ ε ἰ ψ η ς ἦ τ α ν (ἐναν ἀπ' τὸν ἀποσπασμὸ ἐτικῆ καὶ καλοῦσε τὸν θεα-

των, ὅπως διδάσκει ἡ διαλεκτικὴ. Ἡ ἑτερογένεια φυσικῆς καὶ τῆς ἱστορικῆς ὕλης εἶναι ἡ κινούσα αἰτία τοῦ κόσμου. Στὸν κινηματογράφο ἡ πάλη τῶν ἀντιθέτων καὶ ἡ ὕλικῆς ἑτερογένειας ἐξαλείφονται καὶ ἀπωθοῦνται χάρη στὴν ἐνοποιητικὴ καὶ μεταφυσικὴ ἄδρασι τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἡ ὁποία θέβια ποθεῖ νὰ ἐμφανισθῶν τὸν κόσμο σὰν προῖον μῆς ἀλοποιοτικῆς διαδικασίας καὶ νὰ σθῆσις κάθε τι τὸ ἀντιπυθμένο πρὸς αὐτὴν: εἶσι καὶ κινηματογραφικὸ κώδικες εἶναι τὰ ὕλικὰ προϊόντα μῆς σ υ ν ἔ χ ε ἰ σ τ κ αὶ μῆς ὁ μ ο γ ἔ ν ε ἰ σ τ τῆς φιλικῆς ὕλης, οἱ ὁποῖες ἐπιτυγχάνονται χάρη σὲ ψευδοισθητικὲς ἀντιστοιχίες σημαίνοντος - σημαίνουμένου, αἰτίας - ἀποτελεσματος, φωνῆς - εἰκόνας κλπ. Κάθε χάρμα, κάθε ρῆξι, κάθε κενὸ σ' αὐτὲς τῆς «φυσικῆς» ἀντιστοιχίης δημιουργεῖ τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐμφάνισιν τῆς ἑτερογένειας τῶν τρόπων αἰσθητικῆς παραγωγῆς. Τὸ νόημα τότε παράγεται σὰν ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἑτερογένειας, ἡ ὁποία σὲ τελευταία ἀνάλυσι ἀντανακλᾷ τὴν κοινωνικὴ ἑτερογένεια, δηλαδὴ τὴν πάλη τῶν τάσεων.

(**) Στὸ μέτρο πού ἡ ἀναπαιλόγητη κίνησι τῶν προσώπων εἶναι δυνατὸ ν' ἀναπαρστήσι τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ φιλμ δείχνει τὸ μοντέλο λειτουργίας του, δειχνοντας τὴν κίνησι τῶν σημαίνοντων του ἀπ' τὸν ἕνα τόπο πρὸς ἄλλο, ἐδῶ δείχνει ἀκριβῶς τὴν ἀρχὴ πᾶσι στὴν ὁποία βασίζεται: τὴν ἐπαναληπτικὴ καὶ ἀποσπασματικὴ διαφορὴ εἰκόνων δ ἰ χ ω ς ἀ ν α γ ν ω ρ ἰ σ ἰ μ ο π α ρ α π ἔ μ ο ν. Τὸ φιλμ κλείνει τὶς φιλικῆς του ἀλυσίδες, ἐνῶ στὴν «Τριστάνα» ἡ κίνησι (στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος) ἦταν μιά ἐγγράφη ἀντιπυθμένων πορειῶν, πού ἐσθθησαν ἡ μῆς τῆς ἄλλης καὶ παρέπεμπαν πάλι στὸ συμβολικὸ. Ἐπίσης στίς «Μέρες τοῦ '36» μελετήσαμε τὸν καθαρὰ συμβολικὸ ρόλο τῆς κίνησις τῶν προσώπων ἀπ' τὴ μῆς σκηνῆ στὴν ἄλλη. Ἄλλὰ ἡ κίνησι μέσα στὸ φιλμ σὰν ἀναγωγὴ τῆς τοπικῆς του σὲ συμβολικὴ φτάνει στὸ τέλος ὁμοῖο τῆς στὴν «Τελετή», ὅπου κάθε χειρονομία, θάδισμα ἢ σταμάτημα ἀντανακλᾷ τὴ θεώθησι λειτουργία τοῦ συμβολικοῦ, τὴν ἀνάδυσή του μέσα στὸ χῶρο τῆς ἀναπαράστασις.

τή σέ μιά πολύπλοκη διαδρομή, κάθετη θά λέγαμε πρὸς τὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια τῆς ἀφήγησης: ἐνῶ ἐδῶ, στὴν «Διακριτική χάρη» ἡ ἀνάγνωση τῆς ἔλλειψης εἶναι διαφανής καὶ ὁμογενής, πράγμα πού μᾶς παρακινεῖ νά θεωρήσουμε τὸ φιλμ σάν μιά ὀπιθοδρομηση σὲ σχέση μὲ τὴν ἐκκληκτική πολυσυμεία τῆς «Τριστάνας». Γιατί ὁ κίνδυνος πού πάντα ἐνεδρεύει ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ ἐπανάληψη τῆς ἔλλειψης θά τὴν μεταμορφώσει σ' ἓνα λάιπ - μολίφ (ὁ περίπατος), πού θά χρῆσιμεύει σάν κ λ ε ἰ σ ἰ μ ο καὶ τ ἔ λ ο ς τῆς φιλμικῆς ἀλυσίδας, ἐνῶ στὴν «Τριστάνα» ἀντίστροφα ὄνιοι τὸ νόημα πρὸς ἓνα ἄπειρο καὶ συνεχῶς ἀνανεούμενο διάστημα, σ' ἓνα κώδικα πού παρήγαγε μὲ βάση ἓνα μετασημασιατικὸ μοντέλο μιά ἀτέρμονη σειρά ἀπὸ νοήματα ἀντιτιθέμενα, ἀλληλοσυμπληρούμενα καὶ μὴ καθορισμένα ἀπ' τὰ πρῖν.

2) Ἡ ἔλλειψη τοῦ σημαίνοντος μᾶς παραπέμπει αὐτόματα στὴν ἔλλειψη αὐτοῦ πού σημαίνει: ἔ λ λ ε ἰ ψ η τ ο ὕ π ὶ θ ο ο υ, εἶτε αὐτὸς ἀφορᾷ τὴν ἡδονὴ τῆς τροφῆς, εἶτε τὴν ἐρωτικὴ ἀπόλαυση. Αὐτὴ ἡ συνεχῆ ὑποκατάσταση ἐνὸς ὕλικου πράγματος (ἡ τροφή) ἀπὸ ἓνα ἄλλο (ἡ ἡδονή) δὲν εἶναι ἐπίσης πρωτοφανέρωτη στὴν ταινία: ἦδη στὴν «Τριστάνα» οἱ τροφές ἀποτελοῦσαν ἰ ο ὕ σ τ η ο σ π ο ὶ μ ᾶ σ π οὐ μᾶς παρέπεμπε, ἐκτός ἀπ' τὴν σεξουαλική καταπίεση τῶν ταξικῆ διαφορά, καὶ στὴν «Φρενίπδα» (Σ.Κ. No. 24 - 26) ἀποκτοῦσαν μιά παλλακὴ σημασία ἐνῶ στὸ «Κάτω τὰ κεφάλια» μιά καθαρά σκοταλογικὴ ὄξια. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τοῦ πόθου πού ἐρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὴν ἀρχικὴ του τονισμένη ἐγγραφή δὲν ἀναπιστάνει βέβαια παρὰ τὴν γνωστὴ στὴν ψυχανάλυση ἔ λ λ ε ἰ ψ η τ ο ὕ φ α λ λ ο ο ὕ (ὁ φαλλός εἶναι ἓνα σημαίνον, βλ. Σ.Κ. No 24 - 26, στὴν ἀνάλυση τοῦ «Μέρες τοῦ 36» στὸ κεφ. «Ὁ Σοφιστὸς, Τὸ σημαίνον, Ἡ μάσκα»), ἡ ὅποια ἀναπιστάνει τὸ ἀντικείμενο πού δομεῖ τὸ λόγο τοῦ νευρωτικοῦ, τ ὄ ν ε ὕ ν ο υ χ ἰ σ μ ὶ, ἀντικείμενο πού ὁμοία δομεῖ μέσα ἀπὸ ἐλλείψεις καὶ ἀπουσίες τὸ λόγο τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας (λόγο βασισμένο πάνω σὲ μιά διαδικασία ἀπώθησης). Ἀκόμα κι ὅταν ὑποτίθεται ὅτι ἡ ἐρωτικὴ πράξη ὁλοκληρώνεται, αὐτὸ συντελεῖται ἔ ξ ω ἀπ' τὴ σκηνή (ὁ ἐρωτὰς τῆς Ὠντράν μὲ τὸν Κασσέλ), δηλώνεται φευγαλέα μὲ μιά ἀπουσία. Κι αὐτὴ ἡ ἔλλειψη τοῦ φαλλοῦ μᾶς παραπέμπε ὄμοια στὴν ἔ λ λ ε ἰ ψ η τ ο ὕ σ ὠ μ ο τ ο ς ἔλλειψη πού γοητεύει ἀφάνταστα τὸν Μπουνιουέλ —βλ. στοὺς «Ὀλδινάντος» τοὺς ἀνάηπους, στὴν «Βιριδιάννα» τοὺς Ζητιάνους, στὴν «Τριστάνα» τὴν ἀκρωτηριασμένη ἡρωίδα καὶ τοὺς κωφάλαους, στὴν «Ὀραία τῆς ἡμέρας» τὸν παράλυτο ἀντρα τῆς Σεβερῖν, στὸν «Γαλαξία» τοὺς τυφλοὺς κλπ.), ἡ ὅποια ἀπεικονίζεται ἐδῶ μὲ τὴ μορφή τοῦ ματωμένου ἀρχιφύλακα, τοῦ ματωμένου ἐραστή, μὲ τίς ἐξασφάνσεις τῶν προσώπων ἀπ' τὴ σκηνή (στὸ ὄνειρο), καὶ ἡ ὅποια ὑποκαθίσταται ὅπως πάντα στὸν Μπουνιουέλ ἀπ' τὸ φ ε τ ἰ χ², πού γεμίζει φαντασματικά τὸ χώρο τῆς ἔλλειψης. Φετῆχ πού ἐγγράφεται ἀπ' τὴ μυστηριακὴ παρουσία τῶν γυναικείων ποδιῶν καὶ πού ἐδῶ δὲν εἶναι ἄλλα ἀπ' τὰ ποθητὰ ἀλλὰ ἀνέφικτα πόδια τῆς νεαρῆς «ἐπασαστάριας», πρόσωπο σκοτεινὸ, ἀκριβῶς ἐπειδὴ προκαλεῖ τὴν ἔλλειψη καὶ ἐμποδίζει τὴν ἀνάγνωση τῆς δράσης της, σημαίνον τῆς χαμένης γιὰ τὸν ἥρωα προλεταριακῆς ἰδεολογίας, ἡ ὅποια καὶ δημιουργεῖ τὸ σημαντικότερο πρόβλημα γιὰ τὸ φιλμ, πῶς δηλαδὴ θ' ἀσκήσει μιά κριτικὴ τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας δίχως τὴ σαφὴ ἀναφορά τὸν στὴν προλεταριακὴ (τέτοιον πρόβλημα δὲν ὑπῆρχε στὴν «Τριστάνα» γιατί ἀπλούστατα ἡ μυθολογία τοποθετοῦσε μέσα στὴ δομὴ τῆς τὴν ταξικὴ διαφορά), χωρὶς νά κινδυνεύει νά ἀσκήσει μιά φιλελεύθερη ἀστικὴ κριτικὴ. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς θά μιλήσουμε πιὸ κάτω.

Τὸ σημαντικό εἶναι ὅτι ἐκεῖνο πού στὸ κλασικὸ σινεμὰ κρυβόταν (ἡ ἔλλειψη), ἐδῶ κατέγει τὸν κύριον ρόλο καὶ δομεῖ τὸ φιλμ ἀπ' τὴ μιά ἄσκη ὡς τὴν ἄλλη, ἐνῶ ταυτόχρονα αὐτὴ ἡ ἐντονη παρουσία του ἀνάγει σιγὰ - σιγὰ τὴ σημαίνουσα ὕλη πού ἀπεικονίζεται τὸ πρα-

γματικὸ (φύση, κοινωμία) σ' ἓνα ὄνειρικὸ ἐπίπεδο, ὅπου τὸ πραγματικὸ (ἀντικείμενο ὑποστασιοποιημένο στὸ κλασικὸ σινεμὰ) μετασηματίζεται ἀδιάκοπα στὸ φάντασμα τοῦ: ὁ Μπουνιουέλ φιμᾷρε λοιπὸν ὄχι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ τὴν φαντασιακὴ του ἀναπαράσταση, ὅπως παρουσιάζεται μέσα στοὺς λόγους (discours) τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, δείχνοντάς μας ὅτι ἡ μ ε γ ἰ σ τ ἡ ἔ λ λ ε ἰ ψ η π ο ὗ δ ο μ ε ἰ μ ε τ ἴ ν ἄ π ο ὗ σ ἰ α τ ῆ ς τ ὸ φ ἰ λ μ ε ἰ ν α ἰ τ ὸ ἴ δ ἰ ο τ ὸ π ρ α γ μ α τ ἰ κ ὸ, ἀπουσία αἰτία ἄλων τῶν ἀστικῶν γλωσσῶν καὶ χαμένη αἰτία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Καὶ μὲ τὸν ὄρο πραγματικὸ πρέπει νά ἐννοήσουμε τὴν ὕλη καθορισμένη ἱστορικὰ καὶ οἰκονομικῶς, ἀνὰ ἀποτέλεσμα μιᾶς δι-ἀδικασίας πάλης τῶν ἀντιθέτων. Ὁ Μπουνιουέλ στὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ, ὅπως ἀπεικονίζεται ἀπ' τὸν κινηματογραφικὸ κλασικισμό, τοποθετεῖ τὸ φάντασμα (τὸ ὄνειρο: τὸ φιλμ ἀπ' τὴ μέση καὶ πέρα εἶναι μιά διαδοχὴ ὄνειρων) πού φιμᾷρεται μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο, ἐφ' ὅσον ποθεῖ ἀδιάκοπα τὴν ἀπουσία αἰτία του, τὸ προηγούμενο μέρος τοῦ φιλμ, τὸ ὁποῖο-θέβαια εἶναι μὲ τὴ σειρά του τὸ φάντασμα τοῦ πραγματικοῦ καὶ ἐξω-φιλμικοῦ κόσμου. Καὶ τὸ ἐκκληκτικὸ εἶναι ὅτι τὸ ὄνειρο (χώρος πάντα μιᾶς ἔλλειψης) στὸ πρῶτο μέρος τοῦ φιλμ ἐνωματώνεται μέσα στὴ φυσικότητα τοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα χάρη στὴ διαδικασία μιᾶς ἔ λ ε ἰ ψ η ς φ ω τ ὸ ς (τὰ δύο σκοτεινὰ ὄνειρα), ἔλλειψης τῆς ἀδύνατης παρουσίας τοῦ ὄρατου (φωτεινοῦ) πραγματικοῦ κόσμου ἐνῶ στὴ συνέχεια ἡ ἔλλειψη καταργεῖται (τὰ ὄνειρα φωτίζονται κανονικά), ἐφ' ὅσον μέσα ἀπ' τὴ συνεχὴ διαδοχὴ τῶν ὄνειρων ἐκεῖνο πού λείπει στὴν κυριολεξία, εἶναι τὸ ἐξω-ὄνειρικὸ, τὸ πραγματικὸ. Καὶ τὸ τέλος τοῦ φιλμ δὲν εἶναι οὔτε πραγματικὸ θέβαια, ἀλλ' οὔτε φαντασματικὸ, ἐφ' ὅσον ἀναπιστάνει τὴ συμβολικὴ διάσταση τῆς Μπουνιουελικῆς τοπικῆς, ἔκλειψη πού θεμελιώνει καὶ τὴ συμβολικὴ γραφὴ του, γραφὴ τοῦ πόθου καὶ τοῦ ἀσυνείδητου (βλ. Σ.Κ. No 21, «Σημειώσεις πάνω στὴν Τριστάνα»).

Ἐφ' ὅσον λοιπὸν τὸ πραγματικὸ εἶναι ἡ ἀπουσία αἰτία κάθε γλώσσας, κι ἰδιαίτερα τοῦ λόγου τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἀναγκασιακὰ τὴ θέση του θά τοποθετεῖται εἶτε τὸ ὁμοιωμὰ του (στὸν κλασικὸν κινηματογράφον), εἶτε ἡ ἀναπαράσταση τοῦ φαντασματικῶς τοῦ (Μπουνιουέλ, «Ὄσμο», δηλαδὴ στὴ θέση του θά τοποθετεῖται τὸ ἀ σ υ ν ε ἰ δ ἦ τ ο καὶ οἱ μηχανισμοὶ σχηματισμοῦ τοῦ.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἡ ἔλλειψη τοῦ πραγματικοῦ ἀπ' τὸν λόγο τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας καθιστᾷ δυνατὴ τὴν ἔ μ φ ἄ ν ἰ σ η τ ο ὗ ὁ σ υ ν ε ἰ δ ἦ τ ο ὕ τ ῆ ς, ἀσυνείδητο ἀνημένο ἀπὸ μιά ἔλλειψη, πού στὸ χώρο τοῦ πόθου παίρνει τὴ μορφή τῆς ἔλλειψης τοῦ φαλλοῦ, δηλαδὴ τὴ μορφή τοῦ εὐνουσμοῦ. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ἔλλειψη τοῦ πραγματικοῦ καθορίζει καὶ τὴ νευρωτικὴ φύση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας στὸ ἐπίπεδο τῶν λόγων πάνω στὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο· γιατί στὸ ἐπίπεδο τῶν λόγων πάνω στὸ πολιτικὸ στοιχεῖο ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία παίρνει τὴ μορφή μιᾶς παραγνώρισης (ἀσυνείδητης) τῆς ἐτερογένειας τῶν τρόπων παραγωγῆς καὶ τῆς ταξικῆς πάλης. Ὁ Μπουνιουέλ ἐγγράφοντας τὸ πραγματικὸ, (τὴν κοινωνικὰ καθορισμένη ὕλη) σάν ἀπουσία αἰτία τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, δὲν κάνει (δὲν μπορεῖ νά κάνει) τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ νά ὑπονομεύει διαρκῶς τὰ θεμέλιά της, μὲ τὸ νά προκαλεῖ ρήγματα στὸ φάντασμα τοῦ πραγματικοῦ μέσα στὸ ὁποῖο ἡ ἀστικὴ τάξη κ ρ ὶ ὕ β ε τ α ἰ ἀ π ' τ ὸ ν ἴ δ ἰ ο τ ῆ ς τ ὸ ν ἔ σ α υ τ ὸ. Κι ἐδῶ πρέπει νά ἐπισημάσουμε τὴν ἐκκληκτικὴ σκηνὴ ὅπου οἱ ἄστοι τρῶες πάνω στὴ σκηνὴ καὶ Ἐσφάνια ἀ π ο κ α λ ὕ π τ ο ν τ α ἰ καὶ ἐκτίθενται σὲ γενικὴ θέα. Σκηνὴ πού βάζει σὲ κίνηση μιά σειρά ἀπὸ κωδικοποιημένα ἰδεολογήματα τῆς ἀστικῆς τάξης, ἐνῶ ταυτόχρονα τὰ ἀντρέπει:

α) ὁ χώρος τῶν ἀστῶν εἶναι ἓνας χώρος φυσικός, ὁμογενής, συνεχῆς, μέσα στὸν ὁποῖο αὐτοὶ ζοῦν·

β) οἱ ἄστοι εἶναι πάντα θεατές, ποτὲ ἠθοποιοὶ, ἐφ' ὅσον

κατέχουν τὰ μέσα παραγωγῆς, ὄχι μόνον τὰ οικονομικά, ἀλλὰ καὶ τ' ἄλλα (πολιτιστικῆς παραγωγῆς, καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς): καὶ σὲ κάθε παραγωγὴ ὑπάρχει ἡ σχέση κυρίου/δούλου, θεατῆ/θεώμενου: αὐτὸς ποὺ κοιτᾶζει (χρησιμοποιοῦντας τὸ Μάτι σὰν συμβολικὸ ὄργανο κυριαρχίας) τοποθετεῖται στὸ χῶρο τοῦ ἔξουσιαστῆ.

Ἡ ἀνατροπὴ συντελεῖται μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

α) ὁ χῶρος τῶν ἁσάν εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου, χῶρος ἀ-συνεχῆς, διαιρεμένος καὶ φανταστικός·

β) τῆ θέσθ τῶν θεατῶν δὲν τὴν παίρνει κάποια μυθικὴ προλεταριακὴ τάξη (γιατὶ τὸ κοινωκὸ γίνεσθαι δὲν ἀφορᾷ τὴν κατάληψη τῶν θέσεων ποὺ μένουν κενές, ἀλλὰ τὸν μετασχηματισμὸ τους), ἀλλὰ ἡ ἴδια ἡ ἄσικὴ τάξη ποὺ ἀνακαλύπτει τὴν ἔλλειψη πάνθ στὴν ὅποια θεμελιώνεται καὶ ποὺ ταυτόχρονα προσβάλλει τὴν ἱερὴ (μουσικὴ, κρυφῆ, ἀόρατῆ) ὑπόστασὴ της. Καὶ τὸ μόνο ποὺ κατορθώνει τότε εἶναι νὰ τρομάξει ἠμροστὸ στὸ φάντασμά της καὶ νὰ ἐγκαταλείψει τὸ χῶρο της ποὺ μένει κενός (φυγὴ κωμικὴ, ποὺ καταδελώνει τὴ σκηνὴ σὰν μετωνυμικὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας).

Ἔτσι, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν «Τριστάνα», ὅπου τὸ πραγματικὸ, ὄντας ἡ ἀπόουσα αἰτία τοῦ λόγου τοῦ φιλμ, μετασχηματίζονται ἐντοῦτοις αἰγὰ-αἰγὰ, χάρη στὴν ταξικὴ ἀντίφραση ἀνάμεσα στὸν Ντόν Λόπε καὶ τὴν Τριστάνα, σὲ μιὰ ὑλικὴ ὄντοτητα παρούσα μέσα στὴν ταινία κάτω ἀπὸ τὴ μορφὴ μιᾶς συνεχῆς σειρᾶς ἀντιφάσεων (ποὺ καθορίζουν τὴν ἀνθρώπινη συνείδηση σὰν ὑ λ ι κ ῆ δ ι α δ ι κ α - σ ἰ α , ἐνεργητικὴ ἀντανάκλαση τῶν κοινωκῶν σχηματισμῶν), στὴν «Διακριτικὴ χάρη» λ ε ἰ π ἑ ἡ ἔγγραφὴ τῆς ταξικῆς ἀντίφρασης· κι αὐτὴ ἡ ἔλλειψη ἀντιφάσκει πρὸς τὴν ἰδεολογικὴ πορεία τοῦ φιλμ καὶ πρὸς τοὺς ἀδιοπαρθρωτικούς του στόχους. Κι ἂν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Μπουινιουέλ παραμένει κι ἐδῶ ἕνας ὑ λ ι σ τ ῆ ς (φιλιμάρει τὸ φάντασμα, καταγράφει τὸ σύμπλημα σὰν ὑλικὴ βάση τοῦ λόγου τῆς ἄσικῆς ἰδεολογίας), δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισεῖται σὰν δ ι α λ ε κ τ ι κ ὸ ς (ὅπως ἦταν στὴν περίπτωση τῆς «Τριστάνα», ὅπου ἡ σκηνὴ διασχίζονται ἀπὸ διαδικασίες ποὺ ἀντανακλοῦσαν τὴν πορεία τοῦ φιλικῶ ὑποκειμένου ἀπὸ θέσθ σὲ ἀντίθεσθ καὶ κατόπιν σὲ νέα ὁλοκλήρωσθ, Ἐσπεράσματα κλπ.).

Ὅπως κι ἂν ἔχουν τὰ πράγματα, τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον τοῦ φιλμ ἔγκειται στὴν προσπάθεια μιᾶς ὀρθρωσῆς ἀνάμεσα στὴν κυριαρχοῦσα ἀντίληψη τοῦ ἐρωτικῶ καὶ στὸ ἰδεολογικὸ, ἐφ' ὅσον ὁ Μπουινιουέλ φαίνεται νὰ ἀπεικονίζει τὸ ἐρωτικὸ σὰν ἀ ν α γ κ α ἰ ὸ ὑ π ὸ σ τ ρ ω μ α γ ἰ ᾶ τ ῆ ν ἔ γ κ α θ ἰ δ ρ ο σ ῆ τ ο ὕ ἰ δ ε ο λ ο γ ῖ κ ο ὕ , στὸ μέτρο ποὺ τὸ ἀσυνείδητο, καθορισμένο ἱστορικὰ καὶ κοινωκὰ, σὰν μιὰ δομὴ μεταλλόξιμη ἀποτελεῖ μέσα στίς κεφαλοιοκρατικές κοινωκίες τὴν τυφλὴ κληῖδα τοῦ ἰδεολογικῶ τους λόγου, στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο αὐτῆ τῆ φερά. Δηλαδῆ ἂν οἱ σχηματισμοὶ τοῦ ἀσυνείδητου ὑποσφάζουν τίς σκέψεις καὶ τίς πράξεις τῶν ὑποκειμένων, τὸ μέτρο ποὺ αὐτές ἐγγράφονται μέσα στίς κυριαρχοῦσες ἰδεολογικές πρακτικές, συνάγεται ὅτι αὐτοὶ οἱ σχηματισμοὶ (ὑλικοὶ καὶ συγκεκριμένοι) καταλαμβάνουν θέσεις μ ἑ σ α σ τ ἰ ς διαδικασίες ποὺ παράγουν τὸ ὑποκείμενο, οἱ ὁποῖες καθορίζονται ἀπὸ τίς κυριαρχοῦσες διαδικασίες οικονομικῆς παραγωγῆς μέσα σὲ κοινωκίες διαιρεμένες ἀπ' τοὺς ταξικοὺς ἀγῶνες. Ὅστε τὸ ἐρωτικὸ ἐγγράφεται στὸ ἑσωτερικὸ μιᾶς ἱστορικῆς δομῆς, ὄχι ἀναπαράγοντας αὐτοὺς τοὺς ἀγῶνες σὲ ἑσωτερικὸ του, ἀλλὰ ἀντανανκλώντας τίς ἰδεολογίες ποὺ αὐτοὶ καθορίζουν μὲ τρόπο ποὺ νὰ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὑπάρχει μιὰ κυριαρχοῦσα ἀποψη πάνθ στὸ ἐρωτικὸ καὶ μιὰ κυριαρχοῦμενη. Ἄλλὰ ἡ περιγραφή κι ἡ ἀποδόμησθ τῆς κυριαρχοῦσας ἰδεολογικῆς ἀντίληψῆς τοῦ πόθου μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπεκρίση τῶν δομικῶν ἔλλειψεῶν της, δὲν συνεπάγεται αὐτόματα καὶ τὴν ἀποτελεσματικὴ ἀποδόμησθ τῆς κυριαρχοῦσας ἰδεολογίας, ἡ ὅποια θέσθαι μὲν δὲν πάρεσ σάρκα καὶ ὀσά μὲ μιὰ ἀντίστοιχη ἀνατροπὴ στὸ π ο λ ι τ ι κ ὸ ἐπίπεδο. Πράγμα ποὺ δὲν συμβαίνει μὲ τὴν «Διακριτικὴ χάρη» στὴν

ὅποια τὸ φάντασμα καταλαμβάνει ὁλόκληρὴ τὴν μυθολογία δηλώνοντας τὴν ἔλλειψη τοῦ πραγματικῶ (τῆς πάλης τῶν τάσεων), καὶ κινδυνεύοντας νὰ μετατρέψει τὴν σκηνὴ σὲ μιὰ παρέλαση τῆς ἄσικῆς τάξης, ἡ ὅποια νὰ μὲν ὑπομονεύεται ἀδιόκαπα ἀπ' τὸν Μπουινιουέλ ἀλλὰ μὰς προτρέπει, χάρη στὴν ἀπουσία μιᾶς διαλεκτικῆς ἐξάρτησης ἀπὸ μιὰ κυριαρχικὴ δομὴ, νὰ θεωρήσουμε τὴν ὑπόνοση σὰν φ ο ρ μ α λ ι σ τ ι κ ῆ , δηλαδῆ, σὰν ἀνατροπικὴ μόνον μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς θεωρίας τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς καὶ τῶν μορφικῶν της ἐπακτοῦθων.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Μὲ τὸν ὄρο «κλασικός» δὲν ἐννοοῦμε φυσικὰ τίς «παλιές, μεγάλες» ταινίες, οὔτε τὰ φιλμ ποὺ παράχθηκαν ἀπ' αὐτὸ ποὺ συνήθως ὀνομάζεται «Κινηματογραφικὴ Σχολή» (Σχολὴ τοῦ ἔθρεισμοισμοῦ, Σκανδιναβικὴ Σχολή, Νεορεαλισμὸς κλπ.), ἀλλὰ μιὰ ὁλόκληρη κατηγορία ἀπὸ ταινίες ποὺ καθορίζονται περισσότερο ἀπὸ ἰ δ ε ο λ ο γ ῖ κ ῆ ς «σταθερές, παρὰ ἀπὸ τοπικὰ καὶ χρονικὰ κριτήρια. Ὁ κλασικισμὸς στὸν κινηματογράφο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ τρόπος παραγωγῆς τῶν φιλικῶν μορφῶν (ἰδεολογικῶν καὶ σημασιωῶν) μέσα στίς δικτικές κοινωκίες, τρόποσ ποὺ ἔρχεται σ' ἄμεση ἐξάρτησθ μὲ τοὺς γενικοὺς μηχανισμοὺς κυριαρχίας τῆς ἄσικῆς ἰδεολογίας. Ἔτσι οἱ ἰδεολογικές σταθερές τοῦ κλασικισμοῦ (μερικές ἀπ' αὐτές διαγράφονται πολὺ καθαρὰ στὰ κείμενα τοῦ Ἄντρι Μναζὲν ποὺ δημοσιεύονται στὸ περιοδικὸ, ἡ ἐπισημοῦνται στὰ ἄρθρα μας γιὰ τὸν Χίτσκοκ —«Ἡ θέσθ τοῦ βασιλιᾶ», «Φρεντίτις»— καὶ τίς «Μέρες τοῦ '36», στὸ κεφ. «Ἡ γραφὴ, ὁ κώδικας, τὸ Χόλλυγουντ»), ἐκτείνονται π.χ. καὶ στὴν περίοδο τοῦ γερμανικῶ σινεμά, (Λάνγκ, Μούρνσου), στὴν περίοδο τοῦ Νεορεαλισμοῦ (Ροσελίνι), ἀκόμη καὶ στὸν μεγάλο ρώσικο κινηματογράφο (μὲ τρόπο πολὺ πιὸ προβληματικὸ πάντως). Ἄλλὰ τῆ μέγιστη ἀνάπτυξθ του πῆρε στὸν μεγάλο ἀμερικανικὸ κινηματογράφο (Λάνγκ, Φόρντ, Κῆτον), στὴ διάρκεια τοῦ ὁποῖου οἱ ἰδεολογικές του ἄρχες ἀποκρυσταλλώθηκαν μὲ ἀνεπανάληπτο τρόπο. Ὀρισμένες ἀκόμη σταθερές του ἐπισημοῦνται στὸ κείμενο τοῦ Κανὲ «Πάνθ τὴ σχέση θέμα-θεατῆς» (Σ.Κ. Νο 23), καὶ μ' ἐκπληκτικὸ τρόπο στὸ κείμενο τοῦ Ζᾶν - Πιέρ Οὐντὲρ «Ἐνας ἐλαττωματικὸς λόγος» (σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος).

(2) Βλέπε στὴν ἀνάλυσθ μας γιὰ τὸν Χίτσκοκ, στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέσθ τοῦ σημασιωῶ» (Σ.Κ. Νο 24—26) τὴ διαδικασία ἐξάλειψῆς τῆς ὑλικῆς ἑτερογένειας ἀπ' τὴ φυσικότητα τοῦ ἀφηγηματικῶ κώδικα.

(3) Γὰ τὸ φετίχ, μορφὴ ποὺ κρύβει τὸ νόημα καὶ ἀναβάλλει κάθε σημασία, βλέπε τὴ λειτουργία του στὴν κριτικὴ μας γιὰ τὸ «Πέρσει στὸ Μαρλενγμαντ» (Σ.Κ. Νο 24—26), καὶ γιὰ τὴν «Τριστάνα» (στὸ κεφ. «Εὐνοχισμὸς», Σ.Κ., Νο 21).

(4) Θὰ ἦταν πολὺ εὐκολὴ ἡ ἐπισημάνση μιᾶς ἀναλογίας ἀνάμεσα στὴ δομὴ τοῦ ὄνειρου καὶ σ' ἐκείνη τοῦ φιλμ, στὸ μέτρο ποὺ ἡ ἀποσπασματικὴ φύσθ τοῦ πρώτου ὀφείλεται ἀκριβῶς στὴν ἄδυναμία τῆς ἐκπλήρωσθς τοῦ πόθου, στὴν διαρκὴ ἀναζήτησθ ἐνὸς χαμένου ἀντικειμένου (ὁ ὄνειρευόμενος συχνὰ δοκιμάζει τὸ αἶσθημα τῆς ἀδυναμίας καὶ τοῦ ἀνεκπλήρωτου, τόσο περισσότερο ὅσο μεγαλύτερες εἶναι οἱ προσπόμενές του), καὶ στὸ μέτρο ποὺ ἡ ἀδυναμία αὐτοολοκλήρωσθς τοῦ φιλμ τὸ ὀδηγεῖ στὴν ἀναγνώριση αὐτῆς ἀδυναμίας (ποὺ τὸ δομεῖ στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας ἀ σ υ ν ε ἰ δ ῆ τ α) καὶ ποὺ τὸ ἀναγκάζει νὰ τὴν ἐγγράψει μὲ τρόπο συνείδητο, νὰ τὴν ἐμφανίσει ὄχι πιὰ μὲ ὄσο μιᾶς συμπαραδῆλθωσθ, ἀλλὰ νὰ τὴν ἀ π ε κ ρ ῖ σ τ ῆ : νὰ τὴν ὑλοποιήσει σὰν ὄρατο φάντασμα γραμμένο μέσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα, θεμέλιο τῆς ὑπόστασῆς της καὶ α ἰ τ ἰ α τῆς ὑλικῆς γραφῆς τῆς (αἰτία ὑπαρκτῆς κι ἐνεργῆς στὸ κλασικὸ σινεμά, χαμένη χάρη σὲ μιὰ σύγχυση στὸν σημερινὸ μοντερνισμὸ).

Οικονομικό σεξουαλικό μυθικό: σχετικά με δύο κλασικές ταινίες

Ο «Καθόδης» του Τζών Φόρντ κι οι «Υπέροχοι Άμπερσον» του Όρσον Γουέλλες δεν είναι παρά διαφορετικές μορφές του κινηματογραφικού κλασικισμού ή αντίθεση ανάμεσα στις ιδεολογίες που αντανακλούν δεν είναι ανταγωνιστική, αλλά' άναρτιστάνει για το πρώτο φιλμ τη θρησκευτική διάσταση της άστικης ιδεολογίας και για το δεύτερο την ουμανιστική και μεταφυσική της διάσταση. Γιατί αν εκείνο που μάς συγκρατεί στον Φόρντ είναι η παραγωγή νέων κινηματογραφικών μορφών κι εννοιών, που αντανακλούν με ολοκληρωμένο τρόπο τα μείζονα ιδεολογήματα της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής ιδεολογίας της Άμερικής του μεσοπόλεμου, εκείνο που έντυπωσιάζει στον Γουέλλες είναι ότι ο μετασχηματισμός των άρχετυπικών αυτών μορφών δεν ανατρέπει παρά δευτερευόντως τις άστικες άστικες της ιδεολογίας, άπωθώντας πάντοτε άπ' τη μυθολογία την οικονομική και πολιτική διάσταση, επενδύοντάς την μέσα στην έρωτική και σεξουαλική διάσταση, ή όποια έρμηνεύει και περιλαμβάνει τις πρώτες: ή διαφορά έγκειται στο ότι ή μυθολογία του Φόρντ χιζείται πάνω σ' ένα άπλούστερο μοντέλο, όπου ή αντίφαση παίρνει το σχήμα μιάς πάλης του Καλού και του Κακού, ενώ στον Γουέλλες το μοντέλο γίνεται πολύπλοκο κι ή αντίφαση (ανάμεσα στις δύο οικογένειες: τους άριστοκράτες γαιοκτήμονες και τους άνερχόμενους βιομηχανούς) παίρνει τή μορφή ενός «κλεισμένου συστήματος που άποτελείται από άτέλειωτες υποκαταστάσεις των διαφορετικών λόγων των προσώπων» όπως συμβαίνει και με τον Ρενουάρ —σύμφωνα με τον Ζάν - Πιέρ Ούντάρ— χωρίς να σημειώνεται καμιά διαλεκτική πάλη των τάξεων.

Στόν Φόρντ λοιπόν παρακολουθούμε την ιστορία μιάς προδοσίας (του Τζύπο που καταδίδει στις Άγγλικές άρχες τόν Ίρλανδό φίλο του), και της εξέλιξης της, μέσω της μετάθεσης της μυθολογίας από την πολιτική αντίφαση στο χώρο της θρησκείας (στην κυριολεξία: ή προδοσία εξιδανικεύεται μέσα στην εκκλησία). Δηλαδή ή πράξη της προδοσίας έγγράφεται μέσα στη μυθολογία με σκοπό την προσωρινή ή μόνο έγγραφη μιάς αντίφασης (ανάμεσα στους Άγγλους και στους Ίρλανδούς, στους καταπιεστές και στους καταπιεζόμενους), και την τελική της άρση, προς όφελος της «ιδεολογικής κοινότητας των ήρώων» (βλ. σ' αυτό το τεύχος τον «Ελαττωματικό Λόγο»). Κοινότητα, που αν δεν έγγράφεται φανερά στη μυθολογία —οι Άγγλοι δεν συμπυλώνονται με τους Ίρλανδούς—, αντίθετα συμπαραδίδεται χάρη στη μετάρθεση του προβλήματος και σ' άποτελέσματα λήθης που αυτή προκαλεί: ή λειτουργία του Τζύπο μέσα στη μυθολογία συνίσταται σε μία συστημική πρακτική άνταλλαγής ανάμεσα στο δύο αντίτιθέμενα στρατόπεδα επικαθορισμένη από την άπωθημένη έγγραφη της πολιτικής αντίφασης, ή όποια είναι και ή κρυφή αίτια της παραγωγής της άφήγησης και των ιδεολογικών της άποτελεσμάτων. Δίχως την αντίφαση δεν υπάρχει άφήγηση, στο μέτρο που ή δεύτερη παίρνει το μέγεθος της χάρη στη συνχή άντιπαράθεση άντιφατικών δυνάμεων και άρων που την προωθούν: όταν ή αντίφαση άρθεί ή άφήγηση θα περατωθεί, δίχως θέβια να έχουμε περάσει σε μία νέα κατάσταση ή αντίφαση, αλλά μάλλον έχοντας φτάσει στον πυρήνα της μυθολογίας, στη θεολογική διάσταση που

την υποβαστάζει. Το «κέρδος της μυθολογίας» είναι λοιπόν ή εξέλιξη αυτής της «άξιας άνταλλαγής» (που άντιπροσωπεύει ο Τζύπο) με σκοπό την θεολογική άποθέωση της άστικης ιδεολογίας: γιατί έτσι κι άλλιώς ή θέση του προδότη μέσα στη μυθολογία καταδηλώνεται σαν ή θέση του Άλλου, αυτού που φέρνει στο φως την αντίφαση κι αυτού που πρ έ π ε ι ν ά π ε θ ά ν ε ι. Θέση του Άγγλου γιατί: ο προδότης έμφανίζεται σχεδόν πάντα μεθυσμένος (σύμφωνα με την κοινή λογική «στο μεθύσι θγαίνει στη φόρα ο άληθινός εαυτός», δηλαδή το άσυνείδητο), γιατί είναι πάντα άξεστος, άγριος και ταπεινός, τοποθετημένος «χαμηλά», άντικείμενο φόβου και άπέθειας (βλ. τις σκηνές στο πορνείο), αλλά και πάθου (βλ. άκόμη τις σκηνές του πορνείου), λούμπεν προλετάριος γεμάτος λεφτά, δηλαδή άτομο που προσωρινά έχει βγει έξω άπ' την κοινωνική τάξη του, για το όποιο δεν έξουσιμεί γιατί πρόδωσε (καμιά δικαιολογία δεν είναι άρκετά ικανοποιητική), του όποιο δηλαδή ή άνάγνωση της ψυχολογίας του καθίσταται προβληματική (όπως κάθε άνάγνωση του Άλλου), έφ' όσον βρίσκεται εκεί περισσότερο σαν άφηρημένος μυθολογικός συναρμωστής, ιδεολογική άξια άντιλητή άπ' τ' άλλα πρόσωπα όχι σαν μιά υπεραξία (όπως στο γουέστερν) αλλά σαν μία ύποαξία, έλλειψη της άφήγησης, άντιπρόσωπος που άπεικονίζει το μη - είναι των άλλων, που είναι άπαραίτητος για την παρουσία τους, την ιδεολογία τους και την συνάρθρωσή τους στην ίδια ιδεολογική κοινότητα. Δηλαδή είναι στην ουσία ένας έρωτικός συναρμωστής (ή λέξη να μη νοηθεί σαν μιά βιολογική διάσταση, αλλά σαν ένα πολύπλοκο σύνολο κοινωνικών πρακτικών και θεσμών), ο όποιος έγγράφεται με μετάρφωρο τρόπο σαν τέτοιος, όπως συμβαίνει σ' όλόκληρο το χολιγυδιανό σινεμά, άπωθώντας θέβια την κυριολεκτική έγγραφη, και ρυθμίζοντας με τή γλωσσική και άνταλλακτική του άξια τους όρους κάθε κοινωνικής αντίφασης. Ρυθμίζοντας έδώ σημαίνει: άπωθώντας.

Άντίθετα άπ' τόν Φόρντ που το φιλμ του παρεμβαίνει ένεργητικά μέσα στον πολιτικό άμερικάνικο χώρο υποβαστάζοντας άμεσα όλες του τις ιδεολογικές πρακτικές, δίχως δηλαδή να υπάρχει αντίφαση ανάμεσα στην ιδεολογία του φιλμ και σ' εκείνη της κοινωνίας που το παράγει (άρα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φόρντ δεν παρεμβαίνει προσωρικά, ή ή έγγραφη είναι άπρόσωπη), ο Γουέλλες έπιχειρεί ν' άσκήσει με το φιλμ του μιά κριτική σκηνές της άστικης κοινωνίας, έγγράφοντας μάλιστα ένα πέραςμα από μιά κατάσταση σε μιά άλλη, πέραςμα «ιστορικό» και ιδεολογικό, όδίασπατα ένωμένο με μιά οικονομικό - ήθική αίτιολόγησή του. Η έγγραφη του Γουέλλες είναι λοιπόν προσωπική: κριτικάρει τόν κόσμο «του», έπανεγγράφοντας έν τούτοις με ήθικούς και μεταφυσικούς όρους τον πολιτικό λόγο της άστικης ιδεολογίας. Η παρακμή της άριστοκρατίας, έγγραμμένη με τή μορφή της παρακμής μιάς οικογένειας, άντιπαρτίθεται προς την άνοδο ενός έφευρμένη αυτοκινήτων, άντιπρόσωπου της νέας βιομηχανικής κοινωνίας, και γίνεται άντιληπτή με δύο τρόπους: α) σαν παρακμή οικονομική και β) σαν παρακμή έρωτική, συνδεδεμένη με το γεγονός της άδυναμίας του γάμου άνάμεσα στα τέσσερα πρόσωπα του φιλμ (του πατέρα και της κόρης με τή μητέρα και το γιό). Έκείνο δηλαδή που άμέσως συγκρατεί την προσχήμα είναι οι αντίστοιχες θέσεις του οικονομικού και του έρωτικού, καθώς κι ή επένδυση του πρώτου με σ' α στο δεύτερο, ο ρόλος του έρωτικού σαν ιστορικής διάστασης που καθορίζει τις άλλες, σαν μυθική αιτία της οικονομικής παρακμής: εύκολα διαπιστώνουμε ότι τή ρίζα της μυθολογίας βρίσκεται για μιά άκόμη φορά (καθώς συμβαίνει μ' όλες γενικά τις άστικές μυθολογίες) ο μύθος του Οιδίποδα: ο γάμος (ή μάλλον οι δύο γάμοι), δεν πραγματοποιούνται γιατί θα σημαδευτούν άπ' το άιμομυκτικό στοιχείο, θα παραδοθούν το άπαγορευμένο. Άπ' την άλλη πλευρά ούτο το άπαγορευμένο αίρεται χάρη στο γεγονός της διαφανόμενης οιδιπόδειας σχέσης ανάμεσα στον Τζώρτζ Άμπερσον και στη μητέρα του Ίζα-

μπέλ, άλλ' αυτή ή όρη είναι μόνο μεταφορική, έρωτική, και ποτέ σεξουαλική: οι έρωτικές λοιπόν σχέσεις άποτελούν τή μεταφορική συμπίκνωση των οικονομικών σχέσεων, ενών άπ' τήν άλλη τό σεξουαλικό, ή είσοδος του στή κοινωνική σκηνή υπό τύπον σκανδάλου προκαλεί τό ξεκίνημα τής άναμενόμενι παρακμής (ή είσοδος αυτή του σεξουαλικού πού μένει μόνο λεκτική είναι ή άπειλούμενη άποκάλυψη των σχέσεων τής 'Ιζαμπέλ με τόν Μόργκαν). 'Αλλ' αυτό τό παιχνίδι άνάμεσα στό οικονομικό και στό σεξουαλικό άπωθει τις προϋποθέσεις του πρώτου (έφ' όσον έκτελείται με όρους του δεύτερου) και έγγράφει φετιχιστικά τό δεύτερο με μέσο μιá γ ρ α φ ι κ ή έ ρ γ α σ ί α πού άποτελεί τήν «προσωπική» ύπογραφή του Γουέλλες, ένα παραλήρημα πού είσχωρεί στό άπρόσωπα έπεξεργασμένο χολλυουοντιανό κείμενο και ύποτίθεται ότι τό μετασηματίζει. 'Αλλ' αυτό τό παραλήρημα (τό «Όνομα-του-Δημιουργού») δέν παίζει νά θρίσκειται σέ περισοια σέ σχέση με τό κείμενο πού τό δέχεται, και νά δημιουργεί ά πο τ ο μ ή σ ε ι ς άνάμεσα στην έγγραφη του φετιχ (τά πάντα είναι φετιχ στό φίλμ: δωμάτια, έπιπλα, σκάλες, φορέματα, πρόσωπα, κινήσεις, όλο αυτό τό θησαυροφυλάκιο του μπαρόκ) και στην ίδια του τήν άνάγνωση. Γιατί ή άνάγνωση αυτή διαρκώς έμποδίζεται άπό ό,τι «καινούργιο» έφερε στην τέχνη ό Γουέλλες: τό βάθος πεδίου, τό ταβάνια, τή σχέση χώρου - προσώπων, μιá όλόκληρη κινηματογραφική στίξη πού άντί νά έπιτρέπει τό μεγαλύτερο ποσοστό διαφάνειας στό κείμενο, μειώνει τις αναλογικές και φυσικές ιδιότητες του με τό νά μειώνει τις αναλογικές ιδιότητες τής κινηματογραφικής εικόνας. 'Αντίθετα άπ' ό,τι πίστεψε ό Μπαζέν π.χ. σχετικά με τή δύναμη του βάθους πεδίου ν' αύξάνει τό ρ ε α λ ι σ μ ό τής κινηματογραφικής γλώσσας, νομίζουμε μαζί με τόν Κορολλι ότι αυτό «παράγει ένα χώρο έτερόκλητο και σύνθετο, άποσοασματικό και άσυνεχή, ίσχυρά κωδικοποιημένο (τόσο χάρη στις κλίμακες φωτός και σκιάς όσο και στις ίδιες τις γραμμές φυγής). Θα μπορούσαμε έτσι νά προχωρήσουμε μέχρι του σημείου νά άντιστρέψουμε τή θέση του Μπαζέν και νά συμπεράνουμε ότι τό βάθος πεδίου, μακριά άπ' τό νά φανερώνει «περισσότερο πραγματικό», έπιτρέπει νά δείξουμε λ ι γ ό τ ε ρ ο , νά παίξουμε με κρύπτες και τεχνάσματα, με τή διάιρση και τις άποσπάσεις του χώρου...». 'Ετσι, ή μείωση των έξουσών του πραγματικού, τείνοντας πρós τήν ύλικότητα τής σκηνοθεσίας και των άντικειμένων τής, καταλήγει στην παραγωγή ένός ευρωπωτικού ύ λόγου πάνω στην ίδια τ ο υ τ ή ν ύ λ ι κ ό τ η τ α , τήν άναγμένη σέ φετιχ χάρη στην έρωτική πρακτική του φίλμ. 'Η σύγκρουση λοιπόν άνάμεσα στην έγγραφη του έρωτικού και σ' εκείνη του ιδεολογικού δέν καταλήγει πάντοτε με τήν ύπερρίσχυση τής πρώτης (όπως συμβαίνει π.χ. με τόν Λάνγκ, ή με τήν «'Αθάνατη 'Ιστορία»), αλλά τις περισσότερες φορές με τή νίκη τής δεύτερης: τά ύλιστικά άποτελέσματα δέν μιλάνε μιá άντιδραστική ιδεολογία, πράγμα πού θα τήν καθήλωνε, αλλά μ ι λ ι ο υ ν τ σ ι άπ' αυτήν, όπως γίνεται σέ τόσους διανοούμενους εύρωπαϊους σκηνοθέτες ('Αντονιόνι, Σαμπρόλ, Ρεναί, Γιάντσο...), γεγονός πού τά έπενδύει άμεσα μέσα σέ ένα λόγο νεωρτικό, ό όποιος άντί νά έπεξεργάζεται τό ύλικό του άφήνεται σ' αυτό: είναι ό «φετιχισμός του ύλικού» κατά τόν 'Αϊζενστάιν, αυτός πού ό Στραούμπ κυριολεκτικά έκθέτει και σπάζει στις ταινίες του.

'Αν λοιπόν στους «'Αμερσονς» ή παρακμή έγγράφεται με όρους μυθικού και κοσμογονικού (Τό έπιθετο «'Υπέροχοι» καταδελώνει άρκετά καλά τό θεϊκό και μεταφυσικό στοιχείο του φίλμ) άπωθώντας και τήν ιστορική και τή σεξουαλική διάσταση πού τήν καθορίζουν στην πραγματικότητα, θάρπεε νά ύποθέσουμε ότι τά άληθινά παραπέμπονα του φίλμ δέν είναι ποαγματικά, αλλά φ α ν τ α σ τ ι κ ά , κι αυτό μέχρις ένός σημείου θα έρμήνευε τήν άμοιβαία έπικλήση τής νεύρωσης και του ύμου με τήν όποία ό Γουέλλες τροφοδοτεί λίγο ή πολύ όλο του τό φίλμ. Καί λέμε μέχρις ένός σημείου, γιατί

όπως και νάναί τό φίλμ τείνει νά γίνει μιá κοινωνική μαρτυρία κι ένα χρονικό με «ρεαλιστικές» άπαθήσεις, δ λ η δ ή αναφέρειται σέ πραγματικά οικονομικά και κοινωνικά παραπέμπονα. Κι αυτό γίνεται με τέτοιο τρόπο, πού ά τί τό πραγματικό παραπέμπον νά είσχωρεί μέσα στό μίθο, προσφέροντας άλλωθι κι έγγυησεις γιά τήν πιστότητα του τελευταίου (ή περίπτωση του Βισκόντι), ό μύθος είσχωρεί μέσα στό παραπέμπον, πλουτιζόντάς το με φετιχιστική - μεταφυσική ποιότητα, αλλά και δείχνόντάς τόν έαυτό του με τό δάχτυλο, έγγραφόμενος με τή μοφή μιās σειράς κωδικοποιημένων μυθολογημάτων, πού τείνουν νά εκδιώξουν τό πραγματικό παραπέμπον άπ' τή θέση του και νά τήν καταλάβουν. Πράγμα πού συνέδη μ' άριστοεργηματικό τρόπο στην «'Αθάνατη 'Ιστορία», άφιγμη έπίσης μιās παρακμής, πού άντικειμενό της είναι ίδιος ό μύθος: μύθος πού έχει καταλάβει πιά ό λ η τ ή σ η θ του του πραγματικού παραπέμποντος και πού άφίεται σέ μιá άνάλυση των οικονομικών και σεξουαλικών όρων πού τόν παράγουν. 'Ετσι, ό Γουέλλες κατέληξε στό νά δείξει ό,τι οι άποθνήσκοντες οικονομικοί και σεξουαλικοί παράγοντες πού έγγράφονται στό φίλμ του δέν καθορίζουν κανένα πραγματικό παραπέμπον, αλλά μονάχα τή μυθική άπόδοσή του. Κι αυτή ή σχέση σύγχυσης (ταύτισης διαφοράς) άνάμεσα στό παραπέμπον και τό μυθικό το πλαίσιο, σχέση νευρωτική και ιδεολογικά άντιδραστική μετασηματίζεται στην «'Αθάνατη 'Ιστορία» σέ μιá άνέλυση τής σχέσης του μύθου με τις πραγματικές ιδεολογικές του προϋποθέσεις, όπως αυτές άναπτύσσονται μέσα στις κεφαλαιοκρατικές και πατριαρχικές κοινωνίες: ή άντι κατάσταση τής παροκμάζουσας άριστοκρατίας άπό τήν νά βιομηχανική κοινωνία (άντικατάσταση μυθική κ α ι ι σ τ ο ρ ι κ ή) μετατρέπεται σέ μιá συνεχή ύποκατάσταση μυθικών δεσμεύων (ό Κλαίη/ό Ναύτης/ό Οικονόμος), άπ τήν όποία άπουσιάζει έντελώς ή ιστορική διάσταση (κι αύτός με συνειδητό και συστηματικό τρόπο), κι ή όποία άκριβώς γι' αυτό μας καλεί νά τή διαβάσουμε με όρους μ ό ν ο ν τής μυθολογίας. Τή γραμμικότητα των «'Αμπερσονς» άντικατάσσει ή κυκλικότητα του μύθου, ή όποία σάν ή μόνη δυνατή μεγάλη και πραγματικά κειμενική πρακτική τής κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας παράγαγε φίλμ-μύθους όπως ό «Τίγρης του 'Εσναπούρ», ή «'Αόλα Μοντέζ» κι ή «'Αθάνατη 'Ιστορία», κλείσιμο και ταυτόχρονα άντιπροστροφή ένός κόσμου, ένός μύθου και μιās όρισμένης άντίληψης του κινηματογράφου.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

Διαρκής παρακαταθήκη του Σ.Κ. στα βιβλιοπωλεία:

- Βέγας, 'Ιπποκράτους 4
- Έλεύτερη σκέψη, Σόλωνος 94
- Ένδοχώρα, Σόλωνος 62 και Σίνα
- 'Ηνόςχος, Σόλωνος 43
- Καρτιέ Λατέν, Βουκουρεστίου και Ρώμα
- Μπουκουμάνης, Στοά 'Οπερά
- 'Ορίζοντες, Στοά 'Οπερά
- Πάν, Μαυρομιάλη 5
- Στροφή, Κολακοτρώνη 3 (Στοά)
- Take five, Στοά Μπροντγουαίη
- Γκαλερί 'Όρα, Ξενοφώντος 7
- Κινηματογράφος 'Αλκυονίδες

**Οι εκδόσεις «Αντίλογος» κυκλοφόρησαν
τό βιβλίο του Τάκη Αντωνόπουλου**

κινηματογράφος - έπιστήμη - ιδεολογία

.....

“Όσο δέν κατευθύνεται στόν κοινωνικό ρόλο τοῦ φίλμ, κάθε κριτική μένει κριτική τῶν συμπτωμάτων, καί ἡ ἴδια ἔχει μονάχα συμπτωματικό χαρακτήρα. Ἐξαντλεῖται σέ ζητήματα προτιμήσεων, κι ἔτσι μένει κλεισμένη μέσα σέ ταξικές προκαταλήψεις. Δέν ἀναγνωρίζει τίς προτιμήσεις, τὰ γούστα, σάν ἐμπόρευμα ἢ σὰ μέσα ἀγῶνα μιᾶς ὀρισμένης τάξης, ἀλλά τὰ θεωρεῖ κάτι τὸ Ἄπόλυτο (στόν καθένα προσιτό, εἶναι αὐτὸ πού καθένας μπορεῖ ν’ ἀγοράσει, ἀκόμα κι ὅταν ἀκριβῶς δὲ μποροῦν ὅλοι ν’ ἀγοράσουν κάτι). Τώρα, μ ἔ - σ α σὲ μὴν ὀρισμένη (ἐδῶ, ἄρα, μὲ ἀγοραστική δύναμη) τάξη τὸ γούστο θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι πέρα γιὰ πέρα παραγωγικό: νὰ δημιουργεῖ κάτι σάν «στὺλ ζωῆς». (Ἀμέσως μετὰ τὴν ἀστική ἐπανάσταση τοῦ ’18 μποροῦσε κανεὶς νὰ δεῖ στόν κινηματογράφο τὰ πρῶτα βήματα πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Πλατὰ στρώματα ὑπαλλήλων, πού ἔβλεπαν στόν πληθωρισμὸ ἕνα μέσο νὰ μποῦν στὴν κυρίαρχη τάξη, μάθαιναν ἀπ’ τὸν Μπρούνο Κάστνερ κλπ. μὴν ἀξιοπρόσχετα στυλιζαρισμένη συμπεριφορά, πού μποροῦσε κανεὶς νὰ τὴν μελετήσει σ’ ὅλα τὰ καφενεῖα). Βασικά, ἡ ἔντονη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐργασία καὶ τὴν ψυχαγωγία πού χαρακτηρίζει τὸν καπιταλιστικό τρόπο παραγωγῆς χωρίζει ὅλες τίς πνευματικές δραστηριότητες σ’ ἐκεῖνες πού ὑπηρετοῦν τὴν ἐργασία κι ἐκεῖνες πού ὑπηρετοῦν τὴν ψυχαγωγία· κι ἀπὸ τίς τελευταίες φτιάχνει ἕνα σύστημα γιὰ τὴν ἀναπαραγωγή τῆς ἐργατικῆς δύναμης. Ἡ ψυχαγωγία δὲν πρέπει νὰ περιέχει τίποτα πού περιέχει ἡ ἐργασία. Γιὰ τὸ συμφέρον τῆς παραγωγῆς, ἡ ψυχαγωγία ἀφιερώνεται στὴν μὴ παραγωγή. Ἔτσι φυσικά δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἐνιαῖο στὺλ ζωῆς. Τὸ λάθος δὲν βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ τέχνη μπαίνει στὴ σφαῖρα τῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ στὸ ὅτι αὐτὸ γίνεται τόσο λίγο ὀλοκληρωμένα καὶ στὸ ὅτι σκοπὸς τῆς τέχνης μπαίνει ἢ δημιουργία μιᾶς νησίδας «μὴ-παραγωγῆς». Ὅποιος ἀγόρασε τὸ εἰσιτήριο του μεταβάλλεται πρὸς στὸ πανὶ σ’ ἕναν ἀκαμάτη κι ἐκμεταλλευτῆ. Εἶναι, μὰ καὶ τοῦ βάζουν ἐδῶ λεία μέσα του, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, θῦμα τῆς ἐκμετάλλευσης.

.....

Ἄπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ «Κείμενα γιὰ τὸν κινηματογράφο».

Ἐκδόσεις Σύγχρονος Κινηματογράφος