

ΑΡ. 1

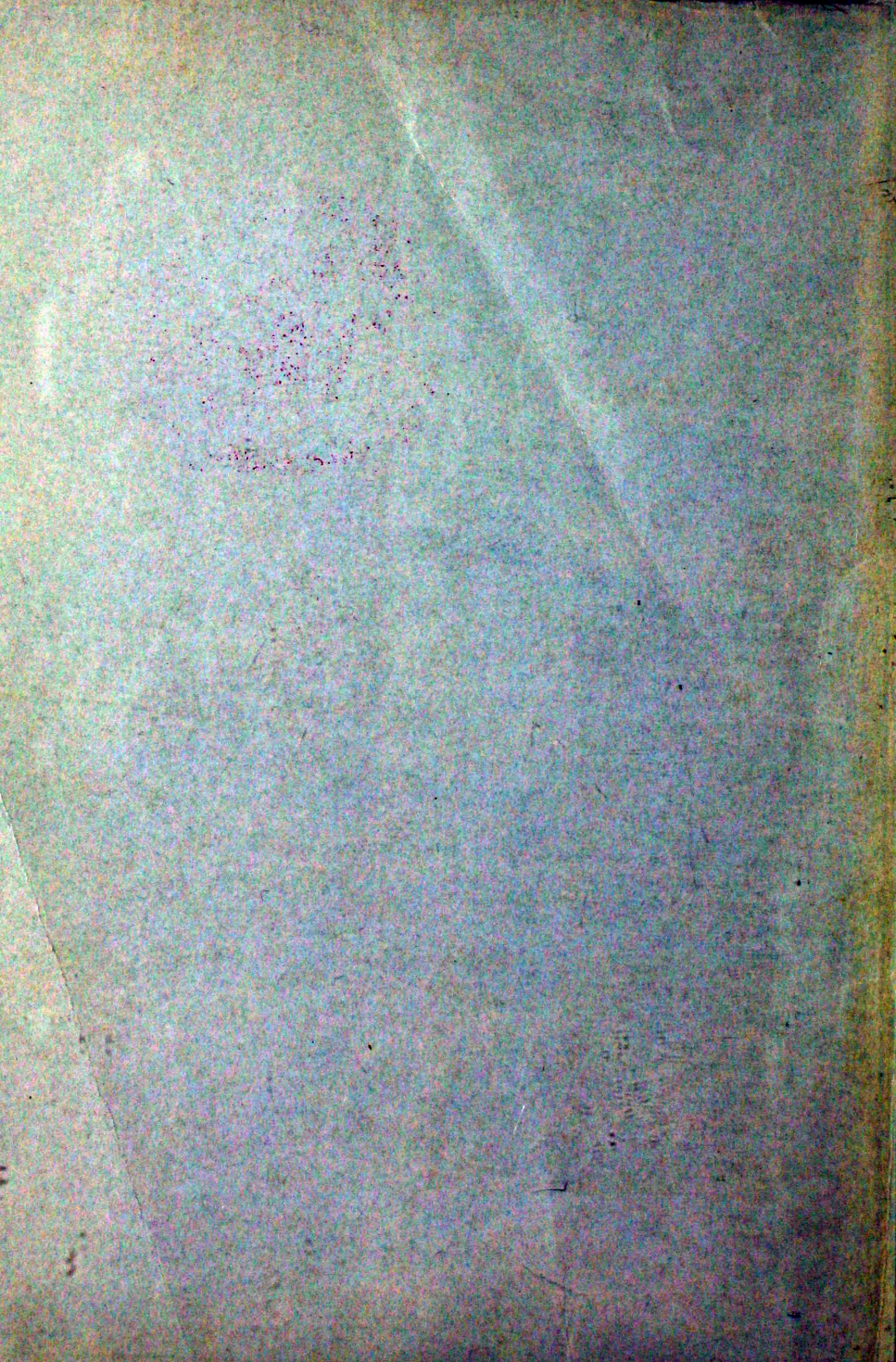
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '74



# ΣΥΓΧΡΟ ΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΓΡΑ ΦΟΣ '74

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ





Το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '74» νο 1 είναι το πρώτο τεύχος ενός ούσιαστικά καινούργιου περιοδικού, που έχει ώστόσο πίσω του μια ιστορία, την ιστορία του «Σύγχρονου Κινηματογράφου». Τελευταίο τεύχος του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» μπορεί να θεωρηθεί το τεύχος 27 - 28 το Μάη του 1973. Η έκδοση του περιοδικού τότε είχε γίνει πραγματικά προβληματική από μεγάλη έλλειψη χρημάτων, αποτέλεσμα της απόφασης της εταιρείας «Σύγχρονος Κινηματογράφος» να μην επαναλάβει την αίτηση για χορηγία απ' το Ίδρυμα Φόρντ.

Μετά απ' την αποφασιστική εκείνη επιλογή; ή έκδοση του επόμενου τεύχους, οικονομικά ανεξάρτητου και με δωρεάν προσφορά εργασίας, είχε προγραμματιστεί για το Νοέμβρη του 1973. Κάτω απ' τις πιο ευνοϊκές συνθήκες που επικρατούσαν στην προπραξικοπηματική εκείνη περίοδο της κατ' έπιφασιν φιλελευθεροποίησης, το περιοδικό άποσκοπούσε να πραγματοποιήσει μια στροφή στο γενικό του προσανατολισμό: να διευρύνει το αντικείμενό του και να εντείνει τις αναζητήσεις του στο χώρο της ελληνικής και ξένης κινηματογραφίας, απορρίπτοντας τον εκλεκτικισμό των πρώτων του τευχών (1 - 16) καθώς και το θεωρητικισμό των τελευταίων (17 - 28), χωρίς όμως βέβαια να άρνείται ή να παραγνωρίζει τις μέχρι τότε θεωρητικές του άρχές. Με το πραξικόπημα όμως της 25ης Νοεμβρίου ή έκδοση του περιοδικού διακόπηκε παρ' όλο που είχε σχεδόν άποπερατωθεί ή σύνταξή του.

Τώρα στη θέση του, εκδίδεται ό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '74», ένα νέο περιοδικό με παλιά ιστορία. Την ιστορία αυτή δέν την άποκηρύσσουμε: τη δεχόμαστε, μά τοποθετούμαστε σε μια άπόσταση, κριτικά, άπέναντι της. Και τι κριτική μπορούμε να της κάνουμε; ή καλύτερη κριτική που μπορεί να γίνει άπό μέρους μας για το παρελθόν μας, πέρα άπ' τη συνειδητοποίηση και τη στάθμιση των λαθών μας — και σά συνέπεια αυτού του πράγματος — είναι, πιστεύουμε, ή νέα μας πραχτική. Μια πραχτική που δέν έχει άκόμα διαμορφωθεί. Γι' αυτό και προγραμματικές δηλώσεις είναι δύσκολο — άν όχι και άσκοπο — να γίνουν. Το μόνο που μπορεί κανείς αυτή τη στιγμή να κάνει, είναι να χαράξει τις γενικές γραμμές μέσα στις όποιες έχει διαλέξει να κινηθεί, με όση περισσότερη συνέπεια θά του επιτρέψουν οι ύποκειμενικές και άντικειμενικές συνθήκες, καθώς και να ζητήσει τη βοήθεια και το διάλογο όλων εκείνων που ενδιαφέρονται για τόν κινηματογράφο και για τούτο το περιοδικό.

Σάν κόρια γενική μας κατεύθυνση, δυσκολότερη και πιό μακροπρόθεσμη από κάθε άλλη, τοποθετούμε τήν ἀναζήτηση και τήν έρευνα για τó σωστό δρόμο πού θά πρέπει ν' ακολουθήσει ή καλλιτεχνική πρακτική τού κινηματογράφου στόν τόπο μας, τόσο στό αισθητικό όσο και στό οικονομικό, ιδεολογικό και πολιτικό επίπεδο. Γιατί αυτά τά πράγματα είναι αδιάσπαστα δεμένα μεταξύ τους: μελέτη, έρευνα και πρακτική, λοιπόν, για τις μορφές πού παίρνει καθώς και τις μορφές πού πρέπει νά πάρει τó σύνολο τής κινηματογραφικής πρακτικής στή χώρα μας.

Όμως μιá κι ένας τοπικός κινηματογράφος δέ γίνεται ανεξάρτητα άπ' τó σύνολο τής κινηματογραφικής παραγωγής σέ διεθνές επίπεδο, μά κι επειδή τó αισθητικό φαινόμενο, σά μιá διάσταση τής υπερδομής μιáς κοινωνίας, ακολουθεί ιστορικά όρισμένους νόμους, διατηρώντας τήν ιδιότητα του κατά πολιτιστικές περιοχές, άναγκαία γίνεται και μιá επιλογή άπ' τις έκδηλώσεις τού παγκόσμιου κινηματογράφου μιá επιλογή πού πρέπει νά διευρύνει τούς πνευματικούς όρίζοντες μέσα στο ίδιο τó πεδίο, όπου αποφασίζεις νά τοποθετήσεις τή δικιά σου πρακτική.

Κι έτσι πέρα άπ' τή συστηματική ένημέρωση πού όφείλει κανείς νά έχει γύρω άπ' όσα συμβαίνουν στόν κινηματογράφο, και τις τάσεις πού διαμορφώνονται μέσα του, άναγκαία γίνεται επίσης κι ή παρουσίαση τών όργάνων σκέψης πάνω στις διάφορες κινηματογραφικές διαδικασίες.

Μ' αυτή τήν έννοια ό άναγνώστης θά βρεί κείμενα πού άντιπροσωπεύουν τις τρεις αυτές κατευθύνσεις, καθώς και κείμενα γραμμένα κάτω από άλλες συνθήκες και πού δέν πρόφτασαν νά δουν τó φώς τής δημοσιότητας (π.χ. ή κρατική πολιτική στόν κινηματογράφο, ή μικρού μήκους ταινία κι ή ιδιότητα της) πού μπορούν νά διαβαστούν σάν συμπόματα μιáς άλλης περιόδου και νά συζητηθούν παρ' όλες τις πιθανά έλλειψεις θέσεις τους: τελικά δέγ είναι παρ'απ'όλας προτάσεις.

Κλείνοντας αυτό τó σημείωμα ή σύνταξη θέλει νά μήν παραλείψει νά δώσει τις ευχαριστίες της στους εκδότες Α. Καργαγιάννη και Α. Μαυρομάτη, τις γραφίστριες Α. Γιούργου και Ξ. Μπανιά, τήν Τζ. Κονίδου και τόν Α. Ζέρβα, πού βοήθησαν στήν έκδοση τού «συγχρόνου κινηματογράφου '74» νο 1, πού τήν εδύθη για τήν τελική του μορφή έχει μονάχα ή σύνταξη.

Ειδήσεις και σχόλια	3
Ἡ κρατική πολιτική στὸν κινηματογράφο, τοῦ Φώτου Λαμπρινοῦ	12
«Μέγαρα» τῶν Σ. Μανιάτη καὶ Γ. Τσεμπερό- πουλου, παρουσίαση ἀπὸ τὸν Μ. Δημόπουλο	22
Φεστιβάλ Βερολίνου, φόρουμ νέου κινηματογρά- φου 1973 - 1974. Κριτική παρουσίαση ἀπὸ τὸν Μ. Δημόπουλο	24
Ἡ μικροῦ μήκους ταινία καὶ ἡ ἰδιουτυπία της, τῶν Νι Λυγγούρη καὶ Κλ. Μιτσοτάκη	37
Συνέντευξη μὲ τὸν Ἑμίλ ντὲ Ἀντόνιο, τῶν Μπ. Ἀϊζενστάιτς καὶ Ζάν Ναρμπονί	44
Παρουσίαση τοῦ Γιουσισίγκε Γιουσίντα Αὐτοβιοφιλομογραφία Συνέντευξη σχετικὰ μὲ τὴν ταινία «Πρα- ξικόπημα» Κριτικὸ σημείωμα γιὰ τὸ «Πραξικόπημα»	54
Σχετικὰ μὲ δύο «προοδευτικὲς» ταινίες («Ἡ ἐργατικὴ τάξη πάει στὸν Παράδεισο», «Ἐπίθεση Ματτέι») τοῦ Πασκάλ Κανὲ	65
Σ. Μ. Ἀϊζενστάιν: Ἡ μὴ - ἀδιάφορη φύση (II)	75
Συνέντευξη μὲ τὸν Θ. Ἀγγελόπουλο, τῶν Φρ. Λιάππα καὶ Μ. Δημόπουλου	86
Βιβλιοκριτικὴ τοῦ Μ. Κούκκιου γιὰ τὴν «Σύγ- χρονη θεωρία τοῦ Κινηματογράφου» (σύν- ταξη Δ. Λεβεντάκου)	95

αρ. τευχ. 1

αυγούστος - Σεπτέμβριος '74

ἰδιοκτησία τῆς εταιρίας «Σύγχρονος  
Κινηματογράφος»

Ἐκδότης: Κλ. Μιτσοτάκη, (Ἁγίου Ἰσιδώρου  
14 - 16, τηλ. 637.288) διευθυντὴς σύνταξης:  
Μ. Δημόπουλος, Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος,  
Μ. Κούκκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα,  
Τ. Λυκουρέσης, Κλ. Μιτσοτάκη, Μ. Νικο-  
λακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης, Ὑπεύθυνος  
τυπογραφείου: Α. Καρκαγιάννης. Κεντρικὴ  
διάθεση «ΟΛΚΟΣ» Ὑπατίας 5, τηλ. 3224131,

Ἐπειδὴ ἡ ὕλη τοῦ περιοδικοῦ βρισκόταν ἤδη στὸ τυπογραφεῖο τὸν καιρὸ τοῦ φεστιβάλ Θεσ/νίκης, μετὰ τὸ θέμα αὐτὸ θ' ἀσχοληθοῦμε στὸ τεῦχος 2, Ὀκτώβριος—Νοέμβριος 74, ἐλπίζοντας πῶς μέχρι τότε θὰ ἔχει ξεπεραστεῖ καὶ ἡ σύγκριση ποὺ ἐπεκράτησε σ' αὐτό.

# ΕΙΔΗΣΕΙΣ & ΣΧΟΛΙΑ

στο 15ο φεστιβαλ Θεσ/νικης  
μεγαλου μηκουσ ταινιες

υποβληθηκαν :

«ενας νομοταγησ πολιτησ»



Παραγωγη: Φίνος Φίλμ, κόστος παραγωγής 1,5 εκατ., 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο: Κώστας Μουρσελάς

Σκηνοθεσία: Έρρικος Θαλασσινός

Φωτογραφία: Νίκος Γαρδέλης

Σκηνηκά - Κοστούμια: Μάρκος Ζέρβας

Μουσική: Γιώργος Χατζηνάσιος

Ήθοποιόι: Σωτήρης Μουστάκας,

Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Βαγγέλης Καζάν,  
Νόρα Κατσέλη, Λουίζα Ποδηματά.

Πρόκειται για μία κοινωνική σάτιρα ήθων. Η ιστορία τοποθετείται πολύ συγκεκριμένα στο χρόνο και το χώρο μας, δέν έχει όμως έπικαιρικό χαρακτήρα. Το κέντρο θάρους τής ταινίας είναι ένας κωμικοτραγικός ήρωας, μέσος άστος, πού δεχόμενος διάφορες κοινωνικές πιέσεις οδηγείται στην τρέλλα. Το θέμα ξετυλίγεται μέσα από μία άπλη σκηνοθεσία και δλόκληρη ή δουλειά είναι μία προσπάθεια καλλιτέρευσης τής ποιότητας του έμπορικου κινηματογράφου.

«η δαιμονισμενη»

Παραγωγη: Τζαίημς Πάρις, κόστος παρ. 1.500.000 χιλ., έγχρωμη 35 μμ.

Σενάριο: Μέλπω Ζαρόκωστα

Σκηνοθεσία: Ντίμησ Δαδήςρας

Φωτογραφία: Κώστας Παππαγιαννάκης

Μοντάζ: Πάγος Άγγελόπουλος

Ήθοποιόι: Κάτια Δανδουλάκη, Βασίλης Μητσάκης,  
Γ. Χριστοδούλου.

Πρόκειται για ταινίες τής έμπορικής παραγωγής, με θέμα κοινωνικό.

«ο γυιος μου ο Στεφανος»

Παραγωγη: Τζαίημς Πάρις, κόστος παρ. 1.500.000 χιλ., έγχρωμη 35 μμ.

Σενάριο: Μέλπω Ζαρόκωστα

Σκηνοθεσία: Μάριος Ρεσίλας

Φωτογραφία: Κώστας Παππαγιαννάκης

Μοντάζ: Γ. Τριανταφύλλου

Ήθοποιόι: Κάτια Δανδουλάκη, Χρήστος Πολίτης,  
Τασώ Καββαδιά.

Παραγωγή: Γιώργος Μουγκογιάννης, 35 μμ.  
Έγχρωμη.

Σενάριο: Γιώργος Μπαλλής

Σκηνοθεσία: Χρήστος Παπαδημούλης

Φωτογραφία - Μοντάζ: Τάκης Βενετσανάκος

Ντεκόρ - Κοστούμια: Παλούλα Χρυσικοπούλου

Μουσική: Γιώργος Τσαγκάρης

Ήθοποιόι: Γιώργος Μπαλλής, Τελέσιλλα Μοϊδίνη,

Δημήτρης Ἀθανασόπουλος, Εὔα Κορνάρου,

Τάκης Ράπτης, Βασίλης Κωνσταντῆς.

Πρόκειται γιά τήν ἱστορία ἑνός ἀνθρώπου ἀποκοι-  
μένου, μέ τή δική του θέληση, ἀπό τήν κοινωνική ὀ-  
μάδα τοῦ χωριοῦ, στό ὅποιο ζεῖ. Χαρίζει ὅλη τήν ἀφο-  
σίωση καί τήν στοργή του σ' ἕνα τραγί πού κι' αὐτό  
τοῦ ἀνταποδίδει τά ἴδια. Ὁ τρελλός δίνει τό τραγί του  
θυσία γιά τή διατήρηση ἑνός πανάρχαιου ἐθίμου τοῦ  
χωριοῦ καί συμφιλιώνεται ἔτσι μέ τήν κοινωνία του γιά  
νά σκοτωθεῖ μετὰ ἀπό τόν ἀγροφύλακα.

«το τραγί του τρελου»



καί συναγωνίζονται:

«γαζῶρος - σερρών

Παραγωγή: Σινετίκ, κόστος παραγωγῆς 70 χιλ.,

16 μμ ἀσπρόμαυρο, διάρκεια 1 ὥρα.

Κινηματογράφηση - Μοντάζ: Τάκης Χατζόπουλος -

Β. Ἡλιόπουλος

Ἐπιμ. Ἦχων: Γιώργος Παπαδάκης.

Ἡ ταινία δείχνει σκηνές ἀπό τή ζωή τοῦ χωριοῦ

Γαζῶρος Σερρών.



«δι ἀσημαντον ἀφορμῆν»

Παραγωγή: Γ. Παπαλιός, κόστος παρ. 650 χιλ.,

35 μμ μαυρόασπρο.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρᾶς

Φωτογραφία: Σταῦρος Χασάπης

Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Ἦθοποιόι: Μιχ. Μπογιαρίδης, Στ. Καπάτος,

Βόρων Τσαμπούλας, Βάνα Φιτσώρη.

Στό τέλος τοῦ ἐμφύλιου, ἕνας ἐξόριστος γυρίζει  
στόν τόπο του, ἕνα καπνοχώρι τῶν Σερρών. Ἐκεῖ προσ-





παθει να πείσει τους καπνοπαραγωγούς να προχωρήσουν σ' ένα συνεταιρισμό για να προβάλλουν τα συμφέροντά τους απέναντι στους καπνεμπόρους. Οι έμποροι κατορθώνουν, εξαγοράζοντας έναν αγρότη, να του πάρουν τα καπνά και σαν αποτέλεσμα να διαλύσουν τον συνεταιρισμό. Ο ήρωας σκοτώνει τον πουλημένο αγρότη, και δικάζεται. Το πόρισμα της δίκης, που είναι ο σκελετός της ταινίας, λέει πως το έγκλημα έγινε για μηδαμινούς λόγους.

Ούσιαστικό ρόλο στην ταινία παίζουν η εποχή, αρχές της δεκαετίας του 50, και ο χώρος, η Μακεδονία.

### «η δικη των δικαστων»



Παραγωγή: Φίνος Φίλμ, κόστος παραγωγής 2,5 εκατ. 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης

Φωτογραφία: Άρης Σταύρου

Μοντάζ: Πέτρος Λύκας

Κοστούμια - Ντεκόρ: Διονύσης Φωτόπουλος

Ήθοποιοί: Νίκος Κούρκουλος, Χρήστος Τσάγκας,

Νικηφόρος Νανέρης, Σπύρος Καλογήρου,

Γιώργος Παλιός, Ζώρος Τσάπελης και

Χρήστος Καλαβρούζος, Δημ. Μυράτ -

Καποδίστριας - Μάνος Κατράκης - Κολοκοτρώνης

Αναφέρεται στο θέμα των δικαστών Τερτσέτη και Πολυζωΐδη που αρνήθηκαν να υπογράψουν τη θανατική καταδίκη του Κολοκοτρώνη. Άφετηρία είναι το τέλος της δίκης του Κολοκοτρώνη και ο εξαναγκασμός των δύο δικαστών να υπογράψουν.

Η ταινία είναι φτιαγμένη δολόκληρη από ντοκουμέντα της εποχής και γραπτά του Τερτσέτη. (Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Πολυζωΐδης που μέσα από τα γεγονότα γίνεται δραματικός ήρωας).

### «η φονισσα»

Παραγωγή: Σεμέλη Φίλμ, κόστος παραγωγής 3.200.000, 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο: Κώστας Φέρρης - Δήμος Θέος

Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Μουσική: Σταύρος Λογαρίδης

Σηγικά - Κοστούμια: Τάσος Ζωγράφος

Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου

Ήθοποιοί: Μαρία Άλκαίου - Φραγκογιαννού -

Δημήτρης Πουλικάκος - Μούρτος -

Έλενα Ίωάννου - Άμέρσα - Κατερίνα

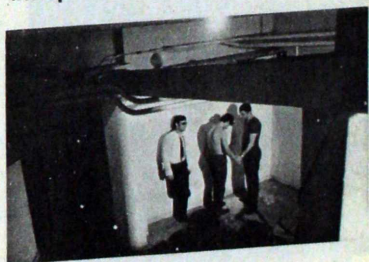
Καρούσου, Λάζος Τερζάς, Δήμητρα Ζέτα.

Πρόκειται για τή γνωστή νουβέλλα τού 'Αλ. Παπαδιαμάντη. Η ταινία μένει πιστή κατά γράμμα στό κείμενο, δίνει όμως μία έντελώς ελεύθερη προσωπική έρμηνεία πάνω σ' αυτό. Για βασικό στόχο τού ό σκηνοθέτης έχει μία περιπλάνηση στό χώρο τής σχιζοφρένειας. Σέ δεύτερο πλάνο ασχολείται με τό κοινωνικό πρόβλημα τής γυναίκας στόν Έλληνικό χώρο. Βασικά στοιχεία τής ταινίας είναι ή μουσική πού παίζει πρωτεύοντα ρόλο, και ή κίνηση τής μηχανής πού είναι τέτοια ώστε νά δείχνει συνεχώς τόν έαυτό τής.



Παραγωγή: Δήμος Θεός και Γ. Παπαλιός  
 Σκηνοθεσία: Δήμος Θεός  
 Σενάριο: Δήμος Θεός, Κώστας Σφήκας  
 Φωτογραφία: Γ. Πανουσόπουλος  
 Μουσική: Στεφ. Βασιλειάδης  
 Μοντάζ: Βαγγ. Σερντάρης  
 Ήθοποιοί: Τίτικα Βλαχοπούλου, 'Ανέστης Βλάχος,  
 'Ελένη Θεοφίλου, 'Ελλη Ξανθάκη, Στ. Τορνές,  
 Κυριάκος Κατζουράκης, Θ. 'Αγγελόπουλος,  
 Π. Βούλγαρης.  
 Ταινία 35 μμ άσπρόμαυρη, χρ. 1:30' Κόστος  
 παραγωγής 1.000.000.

«κιερίον»



Η ταινία άρχισε νά γυρίζεται τό Δεκέμβριο τού 66 και τέλειωσε τόν 'Ιούλιο τού 68, σέ παραγωγή άνεξάρτητη και σχεδόν παράνομη, με χρήματα πού μαζεύόντουσαν κατά τή διάρκεια τού γυρίσματος. Φέτος συμπληρώθηκε με χρηματική βοήθεια τού Γ. Παπαλιού. Στήν Ελλάδα δέν παίχτηκε ποτέ. Προβολή τής έχει γίνει στό Φεστιβάλ Βενετίας και κόπια τής υπάρχει στό άρχειο τού τρίτου προγράμματος τής Τηλεόρασης τής 'Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας Δυτ. Γερμανίας.

Σημείο εκκίνησης τής ταινίας είναι τό τέλος μιάς διαδικασίας, ένας δημοσιογράφος συνειδητοποιεί κάποια στιγμή εϋθύνες πού τόν δεσμεύουν, εϋθύνες πού έχουν προκύψει από τήν προσωπική του πορεία κατά τή διάρκεια μιάς έρευνας πού επιχείρησε. Η ταινία ασχολείται με τήν αναπαράσταση τής διαδικασίας πού προηγήθηκε όπως επιχειρήθηκε από τό δημοσιογράφο και από τό σκηνοθέτη. 'Ο Σκηνοθέτης έχει στή διάθεσή του τό φιλμ —είκόνα— τήν όποία δέν φορτίζει με καμμία έρμηνεία, και ό δημοσιογράφος έναν έσωτερικό μονόλογο - ήχο πού δίνει έρμηνείες μέσα από τό «μέλλοντα τετελεσμένο» χρόνο. Οι δύο λόγοι βρίσκονται σέ συνεχή αντίστιξη, και τά δύο μαζί κατασκευάζουν τήν αναπαράσταση πού σάν βασικά στοιχεία τής

Έχει, την έρευνα πάνω στη φόρμα της —κάθε σκηνή στήνεται με μία διαφορετική τεχνική—, και την αναίρεση τής αστυνομικής της έντριγκας — ο μονόλογος δέν αφήνει κανένα περιθώριο για στοιχεία αστυνομικής πλοκής, όπως άναμνή, άγωνία κ.λ.π.

#### « το μοντελο »

Παραγωγή: Σύγχρονος Κινηματογράφος,  
Γ. Παπαλιός, Άννα Σφήκα, κόστος παρ. 500 χιλ.,

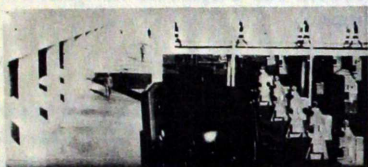
35 μμ έγχρωμη διάρκεια 84'.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας

Έπιμέλεια Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Φωτογραφία: Γιώργος Καθάγιας.

Σ' ένα μηχανοστάσιο άορίστου χρόνου και χώρου άναδύονται από τις θυρίδες των μηχανών άπρόσωπες φιγούρες ανθρώπων. Πρώτα άντρικές, μετά γυναικείες, μετά παιδικές και πάλι άντρικές. Και ο κύκλος συνεχίζεται.



#### « τα χρωματα της ιριδος »

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός, κόστος παρ. 2 εκατ.,  
35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης

Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Ήθοποιοί: Βαγγέλης Καζάν, Νικήτας Τσακίρογλου,

Άλέκος Δελλιγιάννης, Έλενα Κυρανά, Χριστίνα,

Γιώργος Διαλεγμένος, Τάκης Βουλαλάς,  
Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Ραφαήλ Ντενόγιας,

Ντόμης και Κώστας Σφήκας.

Ένα κινηματογραφικό συνεργείο θρίσκει σε μία πλάζ για να γυρίσει ένα διαφημιστικό. Περιμένουν την άνατολή του ήλιου για να πετύχουν ένα ειδικό έμφέ. Τήν στιγμή άκριθώς πού ο ήλιος άνατέλλει και άρχίζουν τού γύρισμα, ένας άνθρωπος πού κρατάει μία όμπρέλα έμφανίζεται στην πλάζ, μπαίνει στο πλάνο και τούς τού χαλάει. Ο άνθρωπος δέν καταλαβαίνει τί συμβαίνει, τού λένε να φύγει, αυτός μπαίνει στη θάλασσα και εξαφανίζεται. Η μηχανή τραβάει συνέχεια, και τού φιλμ είναι τού μοναδικό ντοκουμέντο τής εξαφάνισης, παρ' όλα αυτά δέν προσφέρει κανένα στοιχείο στην έρευνα πού άρχίζει από τού συνεργείο και από τήν άστυνομία στην συνέχεια. Τελικά θέλοντας να καλύψει τού μυστήριο, ή άστυνομία ζητάει από τού διευθυντή τής διαφημιστικής εταιρίας να δηλώσει έπίσημα ότι αυτή

ή ιστορία δὲν ἦτανε παρὰ διαφημιστικὸ τρῦκ. Ὁ μουσικὸς δὲν πείθεται, προσπαθεῖ μόνος του νὰ λύσει τὸ μυστήριον καὶ νὰ παρακινήσει καὶ τοὺς ἄλλους τοῦ συν-εργείου νὰ ἐνδιαφερθοῦν. Κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη του ἐπιμονή, ἡ ἄστυνομία ἀποφασίζει νὰ κινήσει πάλι τὴν ὑπόθεσιν, καὶ ἀποφασίζεται μία ἀναπαράστασις τῆς ἐξαφάνισις, πανηγυρικῆ, ὅπου ὁ ρόλος τοῦ ἐξαφανισθέντα δίνεται στὸ μουσικόν. Ὁ μουσικὸς μπαίνει κι' αὐτὸς στὴ θάλασσα καὶ ἐξαφανίζεται.

---

Στις 23.8.74 συγκεντρώθηκαν στὸν κινηματογράφου STUDIO οἱ ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστὲς γιὰ νὰ συζητήσουν τὰ προβλήματά τους.

Συζητήθηκε γενικὰ τὸ πρόβλημα τοῦ ἐπαγγελματικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ ρόλου ποὺ θὰ μπορούσε νὰ παίξει ἓνα Σωματεῖο ποὺ θὰ τοὺς ἐξέφραζε καθὼς καὶ ἡ ἰδιότυπη θέση τοῦ «ἐπαγγελματία», «ἀνεξάρτητου» κινηματογραφιστῆ (ἔννοιες ποὺ μένει νὰ καθοριστοῦν ἀκριθέστερα), στὸ σημερινὸ σύστημα παραγωγῆς. Χωρὶς νὰ δοθεῖ ἀπάντησις συγκεκριμένα σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα, ἀποφασίστηκε ἡ ἴδρυσις Σωματείου ποὺ θὰ προσπίξει τὰ ἐπαγγελματικὰ τους συμφέροντα καὶ ποὺ παράλληλα θὰ προωθεῖ καὶ θέσεις πᾶνω σὲ προβλήματα δομῆς καὶ ἰδεολογίας τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἐξελέγη προσωρινῆ ἐπιτροπὴ ποὺ θὰ ἐπεξεργασθεῖ προτάσεις γιὰ τὴ δημιουργία καταστατικοῦ, ἐγκριμένου ἀπὸ τὴν Γενικὴ Συνέλευσις.

Ἡ ἀθρόα προσέλευσις τῶν ἐνδιαφερομένων στὴν συγκέντρωσις ἔδωκε καὶ τὸ μέτρο τῆς μελλοντικῆς δυναμῆς τοῦ Σωματείου. Ὁ ὄγκος τῆς συγκέντρωσις παράλληλα, ἦταν μία ἔνδειξις γιὰ τὶς ἀνακατατάξεις ποὺ ἐπῆλθαν τὰ τελευταῖα χρόνια στὸν χῶρον τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου.

Μεγάλες διαρθρωτικὲς ἀλλαγές, ξέρουμε ἔχουν γίνει τὴν τελευταία ἐπταετία στὸν χῶρον τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐμφάνισις καὶ κυριαρχία τῆς τηλεδρασις, ἡ κρίσις ποὺ ξέσπασε στὸν ἐμπορικὸν κινηματογράφον καὶ ἡ δυναμικὴ παρουσία σειρῶν δλόκληρων ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ ἀρκετῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν μεγάλου μήκους, διαγράφουν τελείως νέες καταστάσεις στὸν ἐλληνικὸν κινηματογράφον καὶ τοποθετοῦν αὐτὸν τὸν «νέον», «ἀνεξάρτητον», «μὴ ἐμπορικόν» κινηματογράφον σὲ πρώτη γραμμὴ ἐνδιαφέροντος.

Κρίνομε σκόπιμον νὰ σημειώσουμε τὶς παρακάτω παρατηρήσεις:

Τὰ κινηματογραφικὰ μονοπώλια συμβιδάστηκαν σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς κατασκευῆς τῶν προϊόντων τους,

**ἱδρῆται νεο σωματειο κινηματογράφου**

μέ τις κατευθυντήριες οδηγίες τῆς χούντας. Ἀντίθετα ἡ πλειοψηφία τῶν ταινιῶν τῶν ανεξάρτητων κινηματογραφιστῶν, πέρα ἀπὸ καλλιτεχνικὲς ἀξιολογήσεις, προσπάθησε μέσα στὸν ἄνθρωπο τῆς κουλτούρας νὰ ἐναρμονιστεῖ ὅσο δυνάτουσαν τέτοιες δυνατότητες, μετὰ τὴν πορεία τῶν λαϊκῶν ἀγώνων. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο, οἱ ταινίες αὐτὲς ἀπέτελεσαν μόνιμο στόχο τῆς χουντικῆς λογοκρισίας. Ὅμως τὰ θεσμικὰ πλαίσια ἦταν καὶ παραμένουν τέτοια πού τοποθετοῦν τὶς ταινίες αὐτὲς σὰν περιστασιακὰ φαινόμενα. Λειτουργοῦν στὸ περιθώριο τοῦ Νόμου περὶ κινηματογράφου πού ἐφευρέθηκε, θεσπίστηκε καὶ λειτούργησε γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὰ συμφέροντα τῆς κινηματογραφικῆς ὀλιγαρχίας.

#### Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων Α.Β.Ε.Ε., 1970 - 1974 Σκοποὶ καὶ δραστηριότητες

Τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1970 ἰδρύθηκε ἀπὸ τὴν ΕΤΒΑ ἡ «Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων Α.Β.Ε.Ε.» μετὰ σκοπὸ τὴν παραγωγή, ἐκμετάλλευση καὶ χρηματοδότηση κινηματογραφικῶν ταινιῶν καθὼς καὶ τὴν προαγωγή τοῦ κλάδου τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι.

Τὸ ἀρχικὸ μετοχικὸ κεφάλαιο τῆς Γ.Κ.Ε. ἦταν 20 ἑκατομ. δρχ. καὶ αὐξήθηκε τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1972 σὲ 40 ἑκατομ. δρχ. πού διαιρέθηκε σὲ 40.000 μετοχὲς ὀνομαστικῆς ἀξίας 1.000 δρχ. ἢ καθεμία.

Ἡ δραστηριότητα τῆς Γ.Κ.Ε. ἐκάλυψε τοὺς τομεῖς παραγωγῆς ταινιῶν, συμπαραγωγῆς καὶ χρηματοδότησης.

Ἄς δοῦμε λοιπὸν τῶρα ποιὲς ταινίες χρηματοδοτήσῃ, ποιὸς δανειοδότησε καὶ ποιὲς συμπαραγωγῆς ἔκανε ἡ Γ.Κ.Ε. μετὰ ἑλληνες κινηματογραφιστὲς γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὄχι μονάχα τὸ ρόλο τῆς στὴν προώθηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο λειτουργίας τῆς.

Τὸ 1971 μετὰ τὸν Β. Μιχαήλιν καὶ μετὰ ποσοστὸ συμμετοχῆς στὴν παραγωγή κατὰ 60% (δηλαδὴ 1.636.216) παρήγαγε τὴν ταινία «Χαραυγὴ τῆς Νίκης». Εἰσέπραξε ἔκτοτε 170.538 δρχ. καὶ ἔμεινε ἀκάλυπτο ποσὸ κόστους 1.465.678 δρχ.

Τὴν ἴδια χρονιά μετὰ τὸν Τζ. Πάρις καὶ τὴν Φίνος Φίλμ συμπαρήγαγε τὸν «Παπαφλέσσα» ἢ κατὰ τὸ τυπικώτερον «Ἡ μεγάλη στιγμή τοῦ '21» μετὰ ποσοστὸ συμμετοχῆς 50%, δηλαδὴ 4.288.778 δρχ. Εἰσέπραξε 2.368.982, ἀκάλυπτο κόστος 1.919.796.

Καὶ τέλος μετὰ τὸν Κλ. Κονιτσιώτη τὸ «Ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου» γιὰ τὴν συμπαραγωγή τοῦ ὁποῦ ἡ Γ.Κ.Ε. συμμετεῖχε μετὰ 50%, δηλαδὴ 800.000, ἀπὸ τὶς ὁποῖ-

ες εισέπραξε 178.465 και έμειναν άκάλυπτες 621.535, αλλά και για την προσθήκη όρισμένων σκηνών καθώς και για τó ντουμπλάζ στα άγγλικά πού προγραμματίστηκαν για τó 1974 ή Γ.Κ.Ε. άνέλαβε τó 100% τών έξόδων, δηλαδή 350.000 και κατέβαλε μέχρι 7.674 150.000.

Πρόκειται επίσης να συμμετάσχη ή Γ.Κ.Ε. κατά 80% στην ταινία τού Κλ. Κονιτσιώτη «Τό Άγκίστρι».

Μέχρι στιγμής δηλαδή ή Γ.Κ.Ε., από τή μέρα πού ιδρύθηκε, έχει άκάλυπτό ποσό κόστους τó 60% περίπου τών έξόδων της, δηλαδή 4.007.009 δρχ.

Βέβαια στις διαδικασίες έγκρίσεως τών παραπάνω συμπαραγωγών και κονδυλίων ύπήρξαν και μέσα στό διοικ. συμβούλιο τής Γ.Κ.Ε. διαφωνίες και άντιρρήσεις, όπως π.χ. για τόν «Παπαφλέσσα», πού ώστόσο έμειναν χωρίς συνέχεια ύστερα από έπεμβάσεις άνωτέρων...

Η Γ.Κ.Ε. προχώρησε και σέ δανειοδοτήσεις κινηματογραφιστών μεταξύ τών όποιών ό Γ. Ρούσσος για συμπαραγωγή με Ιταλική κινηματογραφική εταιρία, ό Παν. Ρούσσος για τόν ίδιο σκοπό, ό Τζ. Πάρις, ό Άχ. Γρηγορογιάννης, ό Φ. Γεωργίτσος, Άριστ. Γεωργιάδης κ.ά. Συγκεκριμένα ή Γ.Κ.Ε. για τίς παραπάνω δανειοδοτήσεις από τó 1971 — 1974 διέθεσε 5.150.000, εισέπραξε 2.084.554 και έμεινε ύπόλοιπο 3.065.446 από τó όποιο ένα μέρος του θά εισπραχθεί στό μέλλον, όταν λήξει ή προθεσμία τής δανειοδότησης, άλλο όμως μέρος θά έπρεπε να έχει εισπραχθεί ήδη γιατί ή προθεσμία έληξε. Π.χ. ό Τζ. Πάρις (ΑΡΤ Φίλμ ΕΠΕ) έλαβε τó 1971 δάνειο 1.000.000 για δύο χρόνια και πλήρωσε μόνο 419.554, ενώ χρωστάει ακόμα 580.446.

Παράλληλα ή Γ.Κ.Ε. παρήγαγε ταινίες μικρού μήκους για τήν «Ανάπτυξη τής Έλλ. Βιομηχανίας», τά «Έλληνικά Μάρμαρα», τά «Έλληνικά Λιπάσματα», πού προβλήθηκαν στην εβδομάδα εορτασμού τής Έλληνικής Βιομηχανίας.

Χρηματοδότησε επίσης τήν παράσταση τού θεατρικού έργου «Μαυρόλυκος» με 1.183.311 δρχ. πού παίχθηκε τó 1971 στα πλαίσια τού εορτασμού για τά 150 χρόνια τής Έλληνικής Έπανάστασης, παρόλο πού σάν Γενική Κινηματογραφικών Έπιχειρήσεων δέν είχε κανένα δικαίωμα και από τόν έσωτερικό κανονισμό της να χρηματοδοτήσει θεατρική παράσταση.

Παραθέσαμε μερικά στοιχεία (πιθανό να υπάρχουν και πολλά άλλα) τά όποια θεωρούμε ένδεικτικά για τήν άντιληψη πού είχε ή Γ.Κ.Ε. περί «προαγωγής τού κλάδου τής κινηματογραφίας έν Έλλάδι», για τόν τρόπο πού διαχειρίστηκε τó δημόσιο χρήμα και για τούς κινηματογραφιστές πού έζυηπρέτησαν τούς στόχους τής Γενικής Κινηματογραφικών Έπιχειρήσεων.

---

Ο Παντελής Βούλγαρης πιάστηκε από την Ασφάλεια στις 9.2.74 και εξορίστηκε στη Γιάρο στις 20.3.74. Απολύθηκε μαζί με τους τελευταίους εξοριστούς.

---



# Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Πριν από 14 περίπου χρόνια, και συγκεκριμένα στις 19.9.1961, ή τότε κυβέρνηση Καραμανλή, ψήφισε το Ν.Δ. 4208)61 «Περί μέτρων διά την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι», ύστερα από εισήγηση των μεγάλων εταιριών εισαγωγής - παραγωγής - εκμετάλλευσης. Το νομοθετικό αυτό διάταγμα άποσκοπούσε να θάλει μιὰ τάξη σ' ένα τομέα που μέχρι τότε έμοιαζε με ξέφραγο άμπέλι και ψηφίστηκε σε μιάν έποχή που, βέβαια, δέν υπήρχε τηλεόραση στην 'Ελλάδα<sup>1</sup>.

Στήν πρώτη παράγραφο του άρθρου 1 διαβάζουμε: «Σκοπός του παρόντος είναι ή ανάπτυξις της κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι, ως και ή δημιουργία των αναγκαίων προϋποθέσεων διά την εν 'Ελλάδι παραγωγήν ταινιών υπό άλλοδαπών επιχειρήσεων».

Η προσέλκυση ξένων παραγωγών, με όσο γίνεται πιο εύνοϊκούς όρους, για την εξασφάλιση συναλλάγματος, είτε άμεσα από τα εισαγόμενα κεφάλαια της ξένης εταιρίας παραγωγής, είτε έμμεσα από την τουριστική προβολή της 'Ελλάδας στο έξωτερικό, υπήρξε ένας από τους στόχους του νομοθετήματος<sup>2</sup>. «Όσο για το σκέλος «ανάπτυξη της κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι», το νομοθετικό διάταγμα 4208)61 περιφρουρεί και ενισχύει τα συμφέροντα των μεγάλων εταιριών παραγωγής - εισαγωγής - εκμετάλλευσης σε θάρος των τότε πρωτοεμφανιζόμενων ανεξάρτητων μικρών γραφείων, με το πνεύμα που διέπει τις κύριες διατάξεις του αλλά και άλλα μέτρα που εγκαινιάζει:

— την καθιέρωση του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με χρηματικά βραβεία, θεσμός που τελικά σ' όλο το διάστημα της δεκαεπενταετίας λειτούργησε σά μέσο προβολής ή ενίσχυσης της έμπορικης παραγωγής<sup>3</sup>.

— τη σύσταση γνωμοδοτικής επιτροπής από 7 κρατικούς υπαλλήλους και 6 αντιπροσώπους των αθουσαρχών - παραγωγών, κλπ.<sup>3</sup>

— την επινόηση του θεσμού των «προστατευόμενων» ταινιών, που ωστόσο ποτέ δε λειτούργησε, τουλάχιστο όσον άφορά τις διατάξεις περί υποχρεωτικής προβολής των ταινιών αυτών στους κινηματογράφους όλκληρης της χώρας.

Έτσι στο στόχο της εξασφάλισης συναλλάγματος αλλά και στη μέθοδο ενίσχυσης του ελληνικού κινηματογράφου, ή κρατική πολιτική αντιμετώπισε τον κινηματογράφο αποκλειστικά σά βιομηχανία από την οποία

(αναγνώση των

Ν. Δ. 4208/61 και 58/73)

1. Την επαγή εκείνη λέγοντας «ξέφραγο άμπέλι» χαρακτηρίζαν την κατάσταση που είχε διαμορφωθεί στον ελληνικό κινηματογράφο, όταν ή δραστηριότητα παραγωγής ελληνικών ταινιών και εισαγωγής ξένων δέν περιοριζόταν μιὰ κατά κύριο λόγο στις δύο μεγάλες εταιρίες (Φίνος, Δαμασκηνός), αλλά είχε επεκταθεί και σ' ένα σωρό νέες μικρές εταιρίες ή «γραφεία», πράγμα που προφανώς έβλαπτε τα συμφέροντα των δύο μεγάλων και σε μιὰ ορισμένη φάση οδήγησε σε κοινοπραξία Φίνου - Δαμασκηνού.

2. Το Ν.Δ. 4208)61 δηλ. όρίζει την πλήρη φορολογική άπαλλαγή των ξένων ταινιών που παράγονται στην 'Ελλάδα, έφόσον δέν πουλιούνται ή δέν γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης μέσα στη χώρα, καθώς και την άπαλλαγή επί δέκα χρόνια, από την δημοσίευση του νόμου, του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού που δέν μένει μόνιμα στην 'Ελλάδα από το φόρο εισοδήματος για τις άμοιβές του από την παραγωγή (άρθρ. 21). Έπιτρέπει την έπανεξαγωγή του συναλλάγματος που δέν έχει δαπανηθεί για την παραγωγή, και δέν υποχρεώνει την έι-



σαγωγής συναλλάγματος που προέρχεται από προβολή στο εξωτερικό (άρθρ. 22). Απαλλάσσει από δασμούς τα μηχανήματα και το υλικό που εισάγεται για τη χρήση της ξένης παραγωγής, αν επανεξαχθούν (άρθρ. 23)· και για την εξαγωγή της δεν απαιτεί καταβολή δασμού, ούτε άδεια, αφήνοντας ελεύθερο τον αριθμό για τις κόπιες (άρθρ. 24). Επίσης «οὐδεμία πληροφορία επιτρέπεται να παρασχεθῆ εἰς οἰοδῆποτε ὑπὸ τῶν Ἑλληνικῶν Ἀρχῶν, ἀναφορικῶς πρὸς γενομένης ὑπὸ ἀλλοδαπῶν ἐπιχειρήσεων μὴ ἔδρουσῶν ἐν Ἑλλάδι, δαπάνας διὰ τὴν παραγωγὴν ταινιῶν ἐν τῇ χώρᾳ ἢ πρὸς ἀποκομισθέντα ἐκ τῆς προβολῆς τῶν τοιούτων ταινιῶν ἔσοδα ἢ πρὸς τὸ περιεχόμενον δηλώσεων πρὸς Δημοσίαν Ἀρχὰς γενομένων κατ' ἐφαρμογὴν τοῦ παρόντος, ἐκτὸς δὲν τοιαύτη ὑποχρέωσις ἀπορρέει ἐκ τῶν ἐν ἰσχύϊ συμβάσεων ἢ ἐξ ἄλλων διατάξεων», κ.ά. Ἦδη βλέπουμε ὅτι τὰ ἄρθρα διέπονται ἀπὸ ἓνα πνεῦμα τέτοιων διευκολύνσεων, πού καὶ ὅ,τι θετικὸ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ βρεῖ μέσα τους δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶχε τὴν παραμικρὴ ἀποτελεσματικότητά γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ἀπ' τὴν στιγμὴ πού δὲν ὑπῆρχε ἡ κατάλληλη ὑποδομή. Καὶ τὸ 1961, πάλι, τὸ μέτρο πού εἶχε προταθεῖ στὴ Βουλὴ ὥστε νὰ ὑποχρεῶνται οἱ ἀμερικάνικες ἐταιρίες πού εἰσαγάγανε μεγάλο ἀριθμὸ ταινιῶν στὴν Ἑλλάδα, νὰ ἐπιστρέφουν μέρος τῶν κερδῶν μὲ τὴ μορφή παραγωγῆς ταινιῶν, ἢ μὲ τὴν ὑποχρεωτικὴ ἀγορὰ ἀπὸ μέρους τους ἑλληνικῶν ταινιῶν σ' ἀναλογία μὲ τὴς εἰσαγόμενες ταινίες, δὲν ἔγινε δεκτὸ ἀπὸ τὴν κυβερνητικὴ πλειοψηφία.

3. Αὐτὴ ἔχει σὰν ἀρμοδιότητα νὰ χαρακτηρίζει τὴς ταινίες μικροῦ καὶ μεγάλου μήκους σὰν ἑλληνικές, ξένες, προστατευόμενες, ἐνισχυόμενες, νὰ ἐπιβάλλει κυρώσεις, νὰ ἐλέγχει τὴν τήρηση διατάξεων, νὰ κρίνει γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ διατάξεων, κ.ά. Κι ἡ εἴσοδος σ' αὐτὴν ἀντιπροσώπων τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος δὲν ἦταν παρὰ μιὰ προσπάθεια, νὰ περιβληθεῖ ἡ

θ' ἀποκόμιζε τὴν τεράστια φορολογία (- 450/o Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων ἐπὶ τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου). Δὲν ἔδειξε κανένα ἐνδιαφέρον νὰ τὸν ἀντιμετωπίσει σὰν πολιτιστικὸ φαινόμενο μὲ πολλαπλές λειτουργίες καὶ τὸν περιορίσει στὰ στενὰ πλαίσια τῆς διάχυσης τῶν διαφορῶν μορφῶν τοῦ «ἑλληνοχριστιανικοῦ πολιτισμοῦ», τῆς ἐπίσημης δηλ. ἰδεολογίας τοῦ κράτους.

## μετα δωδεκα χρονια

Ἀπὸ τὸ 1968 ἐμφανίζεται στὴν Ἑλλάδα ἡ τηλεόραση. Κι ἀμέσως μετὰ ξεσπᾷ ὁ ἀνταγωνισμὸς μὲ τὸν κινηματογράφο, σὲ σημεῖο νὰ προκληθεῖ ἡ κρίση τῶν τελευταίων χρόνων κι ἡ κινητοποίηση τῶν εἰσαγωγῶν - παραγωγῶν - αἰθουσάρχων πού τὰ δυὸ τελευταία χρόνια προχώρησαν σὲ διάφορα διαδήματα μέχρι καὶ ἀπειλές.

Ἀπάντηση στὴν κινητοποίηση αὐτὴ ὑπῆρξε τὸ Ν. Δ. 58) 73 τὸ ὁποῖο σὲ σύγκριση μὲ τὸ Ν.Δ. 4208) 61 παρουσιάζει τὴς παρακάτω ὁμοιότητες καὶ διαφορές:

— ἐγκρίνει κι ἐπαυξάνει τὰ μέτρα γιὰ τὴν προσέλευση ξένων παραγωγῶν μὲ τὸν ἴδιο πάντα στόχο: τὴν ἐξασφάλιση συναλλάγματος. Τὸ νέο νομοθέτημα παρέχει ἀκόμα μεγαλύτερες διευκολύνσεις στοὺς ξένους παραγωγούς κατὰ τὰ ἄρθρα 182 καὶ § 3, τὰ ἄρθρα 12, καὶ 14 § 2.

— ξεθάβει τὸ μέτρο τῶν «προστατευομένων» ταινιῶν μὲ τὴς ἴδιες σχεδὸν διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 4208) 61 (βλ. ἄρθρα 2, 3, 4, 5).

— διατηρεῖ τὸν Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων στὰ ἴδια ὄψη (450/o).

— ἐγκαينιάζει δυὸ μέτρα πού στὴν οὐσία δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα παλιά. Ἰδρῦει «Λογαριασμὸ Ἀναπτύξεως Κινηματογραφίας» μὲ ἐτήσιο κεφάλαιο 20 ἑκατ. δραχμῆς καὶ θεσπίζει 10 βραβεῖα ἀπὸ 50.000 τὸ καθένα γιὰ τὴς 10 καλύτερες ταινίες μικροῦ μήκους (βλ. ἄρθρ. 3).

— συνεχίζει ν' ἀγνοεῖ τὰ προβλήματα τῶν τεχνικῶν κινηματογράφων.

— ὄχι μόνον δὲν καταργεῖ τὴ γνωμοδοτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ προηγούμενου νομοθετήματος ἀλλὰ ἰδρῦει καὶ δυὸ νέες, ὅπου πιά δὲν ὑπάρχουν ἀντιπρόσωποι αἰθουσάρχων - παραγωγῶν κλπ. ἀλλὰ πλεονάζουν οἱ «εἰδικοί» (βλ. ἄρθρο 4) πού ἀρμοδιότητά τους εἶναι ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν προστατευομένων καὶ ἐνισχυομένων, κι ἀκόμα ἄλλες δύο γιὰ τὴν ἀπονομὴ τῶν θεσπισθέντων 10 βραβείων γιὰ τὴς ταινίες μικροῦ μήκους.

Ἡ διαφορά ὅμως κυρίως σ' αὐτὴ τὴ φάση θρῆσκειται στὸ γεγονός ὅτι μετὰ ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς τηλεόρασης καὶ τὴν κρίση τοῦ κινηματογράφο, ἓνα τέτοιο νομοθέτημα ἰσοδυναμεῖ μὲ καθολικὴ ἀπόρριψη κάθε αἰτήματος τῶν πρὶν εὐνοουμένων εἰσαγωγῶν - παραγω-

γών - αϊθουσαρχών και με άνοιχτή προώθηση τής τη-  
λεόρασης.

έκφραση τής κρατικής πολιτικής με  
τό κύρος τών «ειδικών».

Άπό τήν εποχή πού τήν μικρή δθόνη κατέκλυσαν  
συστηματικά τά σήριαλ και οι παλιές έλληνικές παρα-  
γωγές ξεσπάει ή κρίση τού έμπορικού κυκλώματος ει-  
σαγωγής - παραγωγής - έκμετάλλευσης.

Γιά μερικούς άπό τούς εισαγωγείς και ειδικά για  
δους εισάγουν άμερικάνικες παραγωγές, ή κρίση αύτή  
δπως θά δούμε έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα.

Τά εισιτήρια τού κινηματογράφου μειώνονται με  
έντονο ρυθμό (δές τόν σχετικό πίνακα). Τήν περίοδο  
72 - 73 κατά 30ο) ο σέ σχέση με τήν προηγούμενη περι-  
οδο, τά πέντε τελευταία χρόνια 68 - 73 κατά 60ο) ο πε-  
ρίπου. Καί τήν περίοδο 73 - 74' στήν Άθήνα - Πειραιά  
- Θεσσαλονίκη ενώ στήν πρώτη προβολή αύξάνεται ο  
άριθμός εισιτηρίων μαζί όμως με τή δεύτερη προβολή  
ο συνολικός άριθμός είναι μικρότερος άπό τού προηγού-  
μενου χρόνου. Οι συνδικαλιστικές ενώσεις τών επιχει-  
ρηματιών τού κινηματογράφου άρχίζουν κάποιον άγώνα,  
άπειλώντας άπεργίες διαρκείας και κλείσιμο τών κι-  
νηματογράφων. Προωθούν με διαβήματα τά αίτήματά  
τους πού συνοψίζονται στα παρακάτω:

1. Κατάργηση τού Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων για  
τις Έλληνικές ταινίες.

2) Κατάργηση τών ύπέρ τρίτων φόρων στήν τιμή  
τού εισιτηρίου.

3) Μείωση τού Φ.Δ.Θ. κατά 50ο) ο για τις ξένες  
ταινίες.

4) Έπαναφορά στο δριο ήλικίας τών 14 έτών και  
δχι τών 18 για τις άκατάλληλες ταινίες.

5) Άναπροσαρμογή τών προγραμμάτων τής τηλε-  
όρασης με τή μείωση τού άριθμού τών σήριαλ, και πα-  
ράλληλα μετάθεση τής ώρας άναμετάδοσής τους μέχρι  
τις 6 μ.μ. και δχι σέ ώρα αϊχμής για τούς κινηματο-  
γράφους.

6) Άναπροσαρμογή τών διατάξεων λογοκρισίας για  
τις σκηνές βίας, σέξ, κλπ.

Ζητούν άκόμα τήν ίδρυση Όργανισμού Κινηματο-  
γραφίας, άνάλογο μ' αύτούς τού έξωτερικού (UNITA-  
LIA, UNIFRANCE FILM κλπ.), έπισημαίνοντας  
συγχρόως, ότι ή άποτυχία τής προσπάθειας για τήν  
προσέλευση ξένων παραγωγών, όφείλεται άκριβώς στο  
ότι δέν ύπάρχουν διμερείς συμβάσεις πού μόνο ένας ά-  
νάλογος όργανισμός θά είναι σέ θέση νά πραγματοποιή-  
σει. Καί τέλος προειδοποιούν ότι ή δημιουργία άμερι-  
κανικού ύποκαταστήματος έκμετάλλευσης θά όξύνει τόν  
άνταγωνισμό και φυσικά σέ βάρος τής έλληνικής πα-  
ραγωγής.

Βέβαια τά αίτήματα τών εισαγωγέων - παραγωγών  
- αϊθουσαρχών έχουν στενά κλαδικό χαρακτήρα και άν-  
τιλαμβάνονται δπως βλέπουμε άπ' τόν τρόπο πού άρθρώ-  
νονται, τή λύση τής κρίσης είτε πάνω στή βάση τής

## η κρίση και τα αίτηματα των εισαγωγέων - παραγωγών αϊθου σαρχων

1963	100.460.120
1964	109.469.245
1965	121.137.252
1966	128.335.014
1967	137.074.815
1968	137.391.996
1969	135.288.967
1970	128.599.812
1971	117.953.979
1972	91.623.921
1973	62.247.055

διεύρυνσης τῆς ἀγορᾶς, εἴτε τῆς κίνησης τῆς συμπα-  
ραγωγῆς μέσα σὲ ἐφικτὰ πλαίσια, πράγμα πού ὑποχρε-  
ωτικά τοποθετεῖ τὶς σχέσεις τους μὲ τὴν τηλεόραση σὲ  
βάση σχεδὸν ἀμοιβαίου ἀποκλεισμοῦ, καὶ χάνουν τελεί-  
ως ἀπ' τὰ μάτια τους τὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινη-  
ματογράφου στὴν δλόότητά του, τὴν πάνω σὲ ὀρθολογι-  
στικὲς θάσεις ἐπανεξέτασή του.

Σὲ ἀπάντηση τὸ νομοθέτημα 58) 73 δὲν ἱκανοποιεῖ  
οὔτε ἓνα ἀπὸ τὰ παραπάνω αἰτήματα, ἀλλὰ παίρνει με-  
ρικὰ ἡμίμετρα, πού τὰ ἐμφανίζει σὰν ἐνίσχυση τοῦ κι-  
νηματογράφου «ποιότητας» καὶ ἀποπειρᾶται νὰ προσδώ-  
σει στὴν κρατικὴ πολιτικὴ, σὲ θέματα κινηματογράφου,  
τὸ χαρακτηριστὴρα τῆς ἐλιπιδοφόρας καὶ ἀνανεωτικῆς προ-  
πάθειας.

Ἔτσι τὰ συμφέροντα τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος θί-  
γονται ἀνεπανόρθωτα, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν γραφείων  
εἰσαγωγῆς ἀμερικάνικων παραγωγῶν. Κι αὐτὸ γιατί  
σύμφωνα μὲ δημοσιευμένα στοιχεῖα στὴν περίοδο 1971-  
72, στὸ σύνολο τῶν εἰσιτηρίων, οἱ ἀμερικάνικες παρα-  
γωγὲς πραγματοποιήσαν τὸ 40ο) ο, περίπου, καὶ οἱ ἑλ-  
ληνικὲς τὸ 30ο) ο, ἐνῶ στὴν περίοδο 1972 - 73 οἱ ἀμε-  
ρικάνικες πλησίασαν τὸ 50ο) ο καὶ οἱ ἑλληνικὲς ἔπεσαν  
στὸ 15ο) ο περίπου.

Τῆ στιγμή δηλαδή πού ἡ ἑλληνικὴ παραγωγή θί-  
γεται ἄμεσα, οἱ ἀμερικάνικες παραγωγές, χωρὶς ν' αὐ-  
ξάνουν μὲν τὰ εἰσιτήριά τους σὲ σχέση μὲ προηγούμε-  
νες χρονιὲς (1971 - 72: 4,5 ἑκατομμ. εἰσιτήρια, 1972  
73: 3,5 ἑκατομμ. εἰσιτήρια), αὐξάνουν τὸ ποσοστὸ τους  
ἐπὶ τῶν εἰσιτηρίων σὲ θάρος τῶν ἄλλων ταινιῶν καὶ  
τείνουν νὰ μονοπωλήσουν γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὸ κύ-  
κλωμα ἐκμετάλλευσης. Γεγονὸς πού δὲν εἶναι ἄσχετο  
μὲ τὴν ἴδρυση ὑποκαταστήματος στὴν Ἑλλάδα τῶν ἀ-  
μερικανικῶν ἐταιριῶν UNIVERSAL, PARAMOUNT  
καὶ UNITED ARTISTS, πού θὰ διευθύνεται γιὰ πρῶ-  
τη φορὰ, κατευθεῖαν ἀπὸ ἀμερικανοὺς ὑπαλλήλους αὐ-  
τῶν τῶν ἐταιριῶν καὶ ὄχι ἀπὸ Ἑλληνες ἀντιπροσώ-  
πους.

## η τηλεοραση

4. Σύμφωνα μ' ἐπίσημη καταγγε-  
λία, σὲ συνέντευξη τύπου, τῆς Ἑ-  
νωσῆς Διαφημιστικῶν Ἐπιχειρήσε-  
ων Ἑλλάδος, τὸ διάστημα ἀπὸ τὸν  
Ὀκτώβριο 72 μέχρι τὸν Μάρτιο 73,  
δαπανήθηκαν γιὰ σφῆνες: 55.300.  
000 στὴν YENEΔ καὶ 37.500.000  
δρχ. στὸ EIPT. Ἀπ' αὐτὰ ἡ YE-  
NEΔ εἰσέπραξε 14.300.000 δρχ. καὶ  
τὸ EIPT 13.300.000 δρχ. Τὸ ὑπό-  
λοιπο (42.200.00 γιὰ τὴν πρώτη  
καὶ 24.200.000 γιὰ τὸ δεύτερο) εἰσ-

Τὸ Ν.Δ. 58) 73 ἀρνούμενο νὰ ἱκανοποιήσει τὰ συμ-  
φέροντα ὀλόκληρου τοῦ κλάδου αἰθουσαρχῶν - παρα-  
γωγῶν - εἰσαγωγῶν, στὸ μέτρο πού αὐτὰ ἀναπαρί-  
νονται σὲ πραγματικὲς ἀνάγκες ρύθμισης τῆς παρα-  
γωγῆς καὶ τῆς ἀγορᾶς, ρίχνει τὸ θάρος στὴν τηλεόρα-  
ση, ἐξυπηρετώντας ἔτσι ἕμμεσα τὰ συμφέροντα τῶν ὀ-  
λίγων «ἰδιωτῶν - ἐκμεταλλευτῶν», στοὺς ὁποίους εἶχε  
παραχωρηθεῖ τὸ δικαίωμα νὰ ἐκμεταλλεῦνται τὸν χρό-  
νο πού διατίθενται γιὰ διαφημίσεις - σφῆνες στὴν ἀνα-  
μετάδοση τῶν σήριαλς, καὶ οἱ ὁποῖοι (12 περίπου τὸν ἀ-  
ριθμὸ) μονάχα στὸ διάστημα Ὀκτωβρίου 72 - Μάρτιος  
73, εἰσπράξαν 66.400.000 δρχ.<sup>1</sup> Στοιχεῖα γιὰ νὰ κρί-  
νουμε ἂν μιὰ παρόμοια προμοδότηση ἔβριξε καὶ αὐτὸν ἀ-  
κόμω τὸν κρατικὸ προϋπολογισμὸ δυστυχῶς δὲν ἔχουμε,

οί παραγωγοί ώστόσο κι οί αιθουσάρχες καταγγέλλουν ότι τό κράτος μέ τό ψηλό ποσοστό του Φ.Δ.Θ. άποκόμιζε τόσα χρόνια τεράστια έσοδα (γύρω στα 400.000.000 τό χρόνο), τά όποια δέν θάνα δυνατό ν' άποκομίξει άν δέν ληφθούν τά κατάλληλα μέτρα για νά σταματήσει ή κρίση β.

Πάντως μιά τέτοια ρύθμιση των πραγμάτων, τά ήμίμετρα για τόν κινηματογράφο κι ή όλοφάνερη εύνοια για τήν τηλεόραση είναι άπόλυτα κατανοητή, άπ' τή στιγμή μάλιστα πού γνωρίζουμε ότι ή τηλεόραση άποτελεί έναν άπό τούς βασικότερους ιδεολογικούς μηχανισμούς πού έχει τό Κράτος έξοχολήρου στα χέρια του. Καί πού τό στρατιωτικό καθεστώς χρησιμοποίησε σαν ένα άπό τά καλύτερα όπλα του στη διάρκεια της επταετίας.

Στό άρθρο 8 (εδάφιο 4) του Κεφαλαίου Β' «Περί Έλέγχου κινηματογραφικών ταινιών» του Ν.Δ. 1108) 11.12.1941, «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περι έλέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων, διατάξεων» (ΦΕΚ Α 48/6.3.1942), διαβάζουμε άνάμεσα στ' άλλα και τά έξής:

«...άποφαινεται (ή Έπιτροπή Έλέγχου) ύπέρ της χορηγήσεως τής άδειας ή άπορρίψεως της ή τής άπαγορεύσεως τής δημοσίας προβολής αυτής εις ώρισμένας περιφερείας του Κράτους, ή τής άφαιρέσεως ώρισμένων σκηνών ή διαλόγων αυτής ή τής άλλαγής τίτλου, εάν κατά τήν κρίσιν της ύπάρχουν εν αυτή στοιχεία επιλήψιμα, δυνάμενα νά επιδράσουν επιβλαβώς εις τήν νεότητα ή νά επιφέρουν διατάραξιν τής δημοσίας τάξεως ή έφ' όσον προπαγανδίζουν άνατρεπτικής θεωρίας ή δυσφημοούν τήν χώραν μας άπό άπόψεως έθνικιστικής και τουριστικής ή εάν καθ' οίονδηποτε τρόπον ύπονομεύουν τάς υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του έλληνικού λαού ή τέλος καθάπτονται τής χριστιανικής θρησκείας.

Και παρακάτω στό εδάφιο 8: «...ώσάυτως δικαιούνται (ή Έπιτροπή Έλέγχου) όπως μετά τήν κατά τά άνωτέρω συμπλήρωσιν τής ταινίας παρακολούθηση δοκιμαστικήν προβολήν ταύτης και έφ' όσον κρίνει ότι αύτη άνεξαρτήτως των προϋποθέσεων του εδαφίου 4, στερεΐται άμα καλλιτεχνικής αξίας και δύναται νά επιδράσει επιβλαβώς εις τήν αίσθητικήν ανάπτυξιν του λαού, νά άπαγορεύσει τήν δημοσίαν ταύτης προβολήν ή ώρισμένων αυτής σκηνών και νά επιβάλη τήν μεταβολήν ώρισμένων σκηνών. Δύναται επίσης νά ζητήσει τήν άπαγόρευσιν τής έξαγωγής τής ταινίας εις τό έξωτερικόν κλπ. κλπ...».

Βλέπουμε λοιπόν στον κατοχικό αυτό νόμο ότι οί λόγοι άπαγόρευσης για τήν χορήγηση άδειας γυρίσματος ή προβολής είναι τόσο άόριστοι πού δίνουν τή δυ-

πράχτηκε άπ' αυτούς τούς «ιδιώτες - έκμεταλλευτές» πού τούς είχε παραχωρηθεί τό δικαίωμα εκμετάλλευσης του χρόνου πού διατέθηκε για σφήνες ανάμεσα στα σήριαλς.

β. Ό ίσχυρισμός αυτός ενισχύεται άπό τά ήδη δημοσιευμένα στοιχεία πού εμφανίζουν τή μείωση του έσόδου του Κρατικού Προϋπολογισμού άπό τή φορολογία δημοσίων θεαμάτων σε 15ο) ο περίπου, άπό τό 1969 μέχρι τό 1972. Λείπουν ώστόσο τά στοιχεία των φορολογικών έσόδων άπό τήν τηλεόραση για νά μπορέσει κανείς νά βγάλει συγκεκριμένα συμπεράσματα.

## η λογοκρισία

νατότητα στην Έπιτροπή Έλέγχου να κόβει οποιαδήποτε ταινία επιτάσσεται «κοινωνικά», χωρίς να κινδυνεύει ή κρίση της και ή απόφασή της να βρεθεί έξω απ' τὸ γράμμα τοῦ νόμου. Κι ακόμη έχει τὸ δικαίωμα ν' ἀνακαλεί τὴ χορηγηθεῖσα ἄδεια και ν' ἀπαγορεύει τὴν προβολή.

Στὸ Ν.Δ. 4208) 61, δὲν ὑπάρχουν διατάξεις γιὰ τὴ χορήγηση ἢ ἀπαγόρευση ἄδειας γυρίσματος ἢ προβολῆς. Μεταφέρονται ἀπλῶς ἀτόφια τὰ ἄρθρα 9 και 13 τοῦ κατοχικοῦ διατάγματος ποῦ ἀναφέρονται στὴ σύνθεση και λειτουργία τῆς Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Έπιτροπῆς Έλέγχου κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Τέλος τὸ Ν.Δ. 58) 73 ἀρκεῖται στὸ ἄρθρο 16 ὅπου «Διὰ Προεδρικῶν διαταγμάτων ἐκδιδομένων προτάσει τοῦ Πρωθυπουργοῦ και τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας μετὰ γνώμην τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριῶν, δύναται νὰ ἐκδίδεται Κώδιξ Πρωληπτικοῦ Έλέγχου Κινηματογραφικῶν και Τηλεοπτικῶν ταινιῶν πρὸς διαφύλαξιν τῆς νεότητος και τῶν ἡθῶν ἐξ ἐπιβλαβῶν ἐπιδράσεων τοῦ Κινηματογράφου».

Ἔχουμε δηλαδὴ ἓνα κατοχικὸ διατάγμα γιὰ τὴ λογοκρισία, ποῦ καμμιά μετακατοχικὴ κυβέρνηση δὲν τὸ ἔθιξε και ποῦ μπαίνει φραγμὸς σὲ κάθε πολιτικὴ νύξη στὸν κινηματογράφο, ὅταν αὐτὴ προχωρᾷ πέρα ἀπὸ τὸ «ἐγκώμιο». Καὶ τὰ παραδείγματα εἶναι πολλὰ. Ἐπὶ πλεόν, μετὰ τὸ πρόσχημα ὅτι «στεροῦνται καλλιτεχνικῆς ἀξίας» ἢ «δὲν εἶναι καλλιτεχνικῶς ἄρτια» κόβονται ἀπὸ διαφορὲς ἐκδηλώσεις (π.χ. συμμετοχὴ στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) ὅσες ταινίες μπορεῖ νὰ ἔχουν ἰδεολογικὰ ἐνοχλητικὸ περιεχόμενο. Τὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια αὐτὴ ἢ αἰτιολόγηση προβλήθηκε ἀκόμη πιὸ ἔντονα και τὰ ἐμπόδια τῆς λογοκρισίας μεγάλωσαν ὅταν ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ἢ ἴδια λογοκρισία ἔγινε πιὸ εὐκαμπτη, ἂν ὄχι ἀτόνισε, γιὰ τὸ πορνογραφικὸ κύμα ποῦ πλημμύρισε και πλημμυρίζει τὴν ἀγορά.

Ὅσο γιὰ τὸ ἄρθρο 16 τοῦ Ν.Δ. 58) 73, εἶναι φανερὸ ὅτι θεσπίστηκε γιὰ νὰ κωδικοποιήσει ἴσως τίς σκόρπιες κι ἀσφαεῖς κατοχικὲς διατάξεις, χωρίς βέβαια νὰ σκοπτεῖται ν' ἀλλάξει τὸ πνεῦμα τους, ἀλλὰ και γιὰ νὰ συμπεριλάβει και τὴν τηλεόραση, γιὰ τὴν ὁποία δὲν εἶχε προβλεφτεῖ τίποτε. Κι ἔτσι ἢ λογοκρισία, ποῦ δὲν περιλαμβάνεται στὰ «Μέτρα διὰ τὴν ἀνάπτυξιν» παραμένει στὶς διατάξεις τῆς ἀσαφῆς και γενικῆ, σταθερὸ δπλο στὰ χέρια τῆς ἀμετακίνητης μετακατοχικῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸν κινηματογράφο.

#### οι τεχνικοί του κινηματογράφου

Τὸ Ν.Δ. 4208) 61 ἐξαντελεῖ δλόκληρο τὸ πρόβλημα ἐνὸς ἐιδικοῦ κλάδου ἐργαζομένων, ὅπως οἱ τεχνικοὶ κινηματογράφου σὲ τρεῖς παραγράφους τοῦ ἄρθρου 27, ὅπου καθορίζει τὸ «ἐλάχιστο ὄριο προσωπικοῦ διὰ πᾶσαν ἐπιχείρησιν παραγωγῆς ταινιῶν μεγάλου μήκους» και

τοποθετεί τις σχέσεις τεχνικού - παραγωγού σαν «σχέσεις εργασίας ιδιωτικού δικαίου διά πάσας τὰς ἐντεύθεν συνεπείας».

Ἄγνοοι δηλ., μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὰ ζωτικά προβλήματα τοῦ κλάδου ὅπως:

— οἱ ξεχωριστὲς συλλογικὲς συμβάσεις, τόσο γιὰ τοὺς τεχνικοὺς πού ἐργάζονται μόνιμα (ἀμοιβόμενοι μὲ τὸ μῆνα) σὲ μεγάλες μονάδες βιομηχανικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς (Φίνος Φίλμ κ.ἄ.), ὅσο καὶ γιὰ κείνους πού ἐργάζονται ἐποχιακὰ σὲ ἀνεξάρτητες παραγωγές. Διαχωρισμὸς ἀπαραίτητος γιὰ νὰ διασφαλιστοῦν τὰ συμφέροντα τοῦ κλάδου στὸ σύνολό του:

— τὸ πρόβλημα τῆς συνταξιοδότησης καὶ περίθαλψης τῶν τεχνικῶν μὲ τὴ δημιουργία δικῶν τους ταμείων συντάξεως καὶ ἀλληλοβοήθειας·

— τὸ πρόβλημα τῆς ἀπασχόλησης καὶ ἀμοιβῆς στὶς ξένες παραγωγές. Τὸ ποσοστὸ συμμετοχῆς Ἑλλήνων τεχνικῶν σὲ ἀλλοδαπὸ συνεργεῖο κλπ., κλπ.

Ἀντίθετα, μὴ θέλοντας νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ ἅλα αὐτὰ τὰ εἰδικὰ προβλήματα τοῦ κλάδου, τὸ νομοθέτημα ἐγκαταλείπει τὶς σχέσεις τεχνικού - παραγωγού στὶς σχέσεις ιδιωτικοῦ δικαίου καὶ παραπέμπει γιὰ λεπτομέρειες σὲ διατάξεις πού ἀφοροῦν παρεμφερεῖς κλάδους κι ἐπαγγέλματα.

Σὰν ἀποτέλεσμα ἡ πολιτικὴ αὐτὴ δόξησσε, τὰ μεροκάματα τῶν τεχνικῶν σὲ διακυμάνσεις καὶ κυρίως σὲ τέτοια ἀστάθεια πού, ἕνα εἰδικῶν χαρακτήρα, ἐποχιακὸ κατὰ βάση, ἐπάγγελμα, νὰ μετατρέπεται σὲ ὑποαπασχόληση, μ' ἐκβιασμοὺς καὶ ἐκμετάλλευση ἐκ μέρους τῶν παραγωγῶν σὲ θάρος τῶν τεχνικῶν κυρίως, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίθετο ὅταν γιὰ τοὺς τεχνικοὺς παρουσιαζόταν κάπου - κάπου ἀνάλογη εὐκαιρία.

Γιὰ παράδειγμα, στὴ διάρκεια τοῦ πρόσκαιρου πυρετοῦ μὲ τὶς ξένες παραγωγές (περίοδος 1960 - 63) οἱ ψηλότερες ἀμοιβές πού πέτυχαν οἱ τεχνικοὶ ἀπὸ τοὺς ξένους παραγωγούς, ἐπέβαλλαν μιὰ ἀναπροσαρμογὴ καὶ στὰ μεροκάματα τῶν ἐλληνικῶν παραγωγῶν. Ἀμέσως, μετὰ, πού οἱ ξένες παραγωγές περιορίστηκαν γιὰ νὰ διακοποῦν τελείως ἀργότερα, τὰ μεροκάματα τῶν τεχνικῶν πού δὲν στηρίζονταν σὲ δικές συλλογικὲς συμβάσεις, ἀλλὰ ἐξαρτιόντουσαν ἀπ' τὶς ἀνάγκες καὶ τὴ διάθεση τῶν παραγωγῶν ἢ τὴν ἀνέχεια τῶν τεχνικῶν, καθηλώθησαν κι ἔπεσαν, ἔτσι πού σήμερα, δέκα χρόνια ἀργότερα νὰ εἶναι τὰ ἴδια μὲ κείνα τῆς «χρυσῆς ἐποχῆς» ἢ ἀκόμα χαμηλότερα.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο βλέπουμε τοὺς τεχνικοὺς κινηματογράφου, ἀμέσως μόλις ξεσπᾶ ἡ κρίση, νὰ τρέχουν νὰ καλυφτοῦν κάτω ἀπὸ μιὰ μονιμότερη στέγη, αὐτὴν πού προσφέρει ἡ τηλεόραση, ἢ ν' ἀλλάζουν ἐπάγγελμα, μ' ἀποτέλεσμα ν' ἀπογυμνώνεται, νὰ διαλύεται οὐσιαστικὰ ἕνας κλάδος.

Μιὰ ἀντεργατικὴ καὶ κοντόφθαλμη πολιτικὴ πού

ξεκίνησε με γνώμονα νά μὴ θίξει τὰ συμφέροντα τῶν παραγωγῶν, γιατί σὲ θάρος τους κατὰ τὸ νομοθέτη θὰ ἐξασφαλιζόντουσαν οἱ τεχνικοί, καταλήγει νὰ ζημειώνει τὰ συμφέροντα καὶ τῶν δύο κλάδων, στὰ πλαίσια τῆς γενικότερης κρίσης ἀλλὰ καὶ τῆς κρατικῆς πολιτικῆς πού θεληματικὰ τὴν ὑποβοηθεῖ.

Εἶναι ἴσως περιττὸ ν' ἀναφέρουμε ὅτι τὸ Ν.Δ. 58) 73 δὲν ἀναφέρεται οὔτε σὲ μιά του παράγραφο στὸ πρόβλημα τῶν τεχνικῶν κινηματογράφου, ἐκτὸς γιὰ τὰ μ ε ι ὡ σ ε ι μὲ τὸ ἄρθρο 14 τὸ ποσοστὸ συμμετοχῆς (ἀπὸ τὰ δύο τρίτα στὸ μισό) τῶν Ἑλλήνων τεχνικῶν στὶς συμπαραγωγές, προκειμένου οἱ τελευταῖες νὰ χαρακτηριστοῦν ὡς ἑλληνικὴ παραγωγή, (ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικὸ μέτρο γιὰ τὴν ἐξασφάλιση συναλλαγμάτων), συνεχίζοντας ἔτσι τὴν ἀντίληψη τοῦ παλαιότερου νομοθετήματος καὶ ἐντάσσοντας τὴν ἀντιμετώπιση τῶν τεχνικῶν στὴ γενικὴ πολιτικὴ πριμοδότησης τῆς τηλεόρασης πού διέπει κατ' οὐσία τίς περισσότερες διατάξεις του.

#### **ο λογαριασμός ἀναπτύξεως κινηματογραφίας καὶ οἱ χρηματικὲς ἐπιδοτήσεις**

Τὸ ἄρθρο 6 τοῦ Ν.Δ. 4208) 61 μὲ τίτλο «πιστοδότησις παραγωγῆς ταινιῶν» ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπόφαση τῆς Νομισματικῆς Ἐπιτροπῆς περὶ χρηματοδότησεως παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν (ΦΕΚ Α' 32/22. 2.62), ἐξουσιοδοτοῦσε τίς Τράπεζες καὶ τὸν ΟΧΟΑ νὰ χρηματοδοτοῦν μὲ ποσὸ μέχρι 500) ο τῶν ἐξόδων παραγωγῆς τίς ἑλληνικὲς ταινίες μὲ ἐπιτόκια καὶ προμήθεια ἴδια μ' αὐτὰ πού ἰσχύουν καὶ γιὰ τὰ δάνεια στὴν βιομηχανία.

Τὸ μέτρο ἐπεκτάθηκε μετὰ τὸ 1970 μὲ τὴν ἴδρυση Εἰδικοῦ Λογαριασμοῦ Χρηματοδότησεως κινηματογραφικῶν ταινιῶν στὴν Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων τῆς ΕΤΒΑ, ἡ ὁποία καὶ χρηματοδότησε κατὰ τὴν κρίση τῆς ἐθνικοηρωϊκῆς παραγωγῆς πού εἶχαν πλήρη ἐμπορικὴ ἀποτυχία.

Ἔτσι ἡ παράγραφος 4 τοῦ Ἄρθρου 3 τοῦ Ν.Δ. 58) 73 πού συνιστᾷ παρά τῆ Τραπεζῆ Ἑλλάδος εἰδικὸ λογαριασμὸ ἀναπτύξεως κινηματογραφίας προικοδοτούμενο ἐκ τοῦ Δημοσίου Προϋπολογισμοῦ διὰ ἐτησίου ποσοῦ τουλάχιστον 20 ἐκ. δραχμῶν, ἀποτελεῖ «νέο» μέτρο μόνον ὡς πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τοὺς στόχους τοῦ νέου νομοθετήματος καὶ ὄχι ὡς πρὸς τὴν νομικὴ κατοχύρωση τοῦ μέτρου μιὰ πού «ὁ τρόπος διακινήσεως καὶ διαχειρίσεως τοῦ κατὰ τὰ ἀνωτέρω συνιστωμένου λογαριασμοῦ, τὰ τῆς παροχῆς τῶν δανείων καὶ πᾶν συναφῆς διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τῆς παρούσης διατάξεως θέμα, καθορίζονται δι' ἀποφάσεων τοῦ Ἰπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας δημοσιευομένων διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως (συνέχεια τῆς παραγράφου 4 τοῦ ἄρθρου 3 Σ. Σ.).

Δὲν καθορίζεται, δηλαδὴ, ἀπὸ τὸν νόμο ὁ τρόπος δι-

ακίνησης του «Λογαριασμού» αλλά από τις αποφάσεις του εκάστοτε Υπουργού Έθνικης Οικονομίας (τίτλος που έπαψε να υπάρχει, άμέσως μετά την ψήφιση του νομοθετήματος γιατί το ίδιο το υπουργείο καταργήθηκε). Και ταυτόχρονα ή ίδρυσή του και ο τρόπος λειτουργίας του εντάσσεται απόλυτα στο γενικό πνεύμα του νέου νόμου που αποδίδει το κοινό δλόκληρης της χώρας στην τηλεόραση, ενώ διατυμπανίζει παράλληλα τη «στροφή προς την ποιότητα» οι δυνάμεις της οποίας κινδυνεύουν να άπορροφηθούν στο ήδη διαφανόμενο άνανωμένο σύστημα του έμπορικου κινηματογράφου.

Γι' αυτό, πέρα από τον τρόπο διακίνησης του «Λογαριασμού» και την επίδραση που θα έχει στο σύστημα παραγωγής, άς δούμε τά βασικά οικονομικά προβλήματα που άντιμετωπίζει μιá ελληνική ταινία για να άντιληφθούμε και τη δυνατότητα ούσιαστικής προσφοράς που έχει το «νέο μέτρο Άναπτύξεως Κινηματογραφίας».

Η πρώτη ταινία στον κατάλογο τών εισιτηρίων της χρονιάς που ψηφίστηκε ο νόμος, δέν εκάλυψε το κόστος παραγωγής και διανομής της. Όσο για τις τελευταίες στον ίδιο κατάλογο, έφτασαν να μήν εισπράξουν σχεδόν ούτε τά έξοδα που έκαναν για διαφήμιση και κόπιες. Έδω δέν μπορούν να υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία, γιατί κανένας παραγωγός δέν τά άποκαλύπτει δημόσια, κανένας, όμως, δέν έπιχειρεί και να τά διαφεύσει.

Πράγμα που σημαίνει ότι ή ελληνική άγορά δέν είναι σε θέση, κάτω από τις δοσμένες συνθήκες (κόστους παραγωγής, έξόδων διανομής, ύψους του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων, αλλά και της μεταβολής του κοινού από την εμφάνιση της τηλεόρασης), να άποδώσει στον παραγωγό το κεφάλαιό του.

Γιά τον Έλληνα παραγωγό, είτε αυτός άνήκει στο καλούμενο έμπορικό κύκλωμα, είτε είναι ανεξάρτητος που χρηματοδοτεί ταινία νέου και άγνωστου σκηνοθέτη, είτε ο ίδιος ο νέος και άγνωστος σκηνοθέτης είναι και παραγωγός της ταινίας, υπάρχουν, δυό μόνο λύσεις για να καλύψει τά έξοδά του:

1) - τά θραβεία του Φεστιβάλ και οι χρηματικές έπιδοτήσεις από το κράτος.

2) - ή άγορά του έξωτερικού.

Άς άρχίσουμε από την άγορά του έξωτερικού ή οποία (βταν δέν πρόκειται για το γνωστό δρομολόγιο που διανύουν οι διάφορες παραλλαγές πορνογραφικών ταινιών), εκτός από τις άπαιτήσεις που έχει για την καλλιτεχνική άξία της ταινίας, ζητάει και τεχνική έπεξεργασία του φίλμ, σε άνώτερο επίπεδο, γεγονός που ανεβάξει το κόστος σε τέτοια ύψη ώστε:

— ο παραγωγός του έμπορικου κυκλώματος διαθέτοντας ένα έπιτελειό που χρόνια θητεύει στις κλισαρισμένες βιομηχανικές παραγωγές, να μή μπορεί να καλύψει τις καλλιτεχνικές άπαιτήσεις της ξένης άγοράς



και από την άλλη μεριά,

— ο νέος σκηνοθέτης ή ο ανεξάρτητος παραγωγός που τόν χρηματοδοτεί, να μὴν μπορεί νὰ διαθέσει τὸ πο-  
σὸ πὺ χρειάζεται μιά ἄρτια τεχνικὰ παραγωγή.

Ἔτσι οἱ γνωστὲς ἐταιρίες τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώμα-  
τος, περιορίζουν στὸ ἐλάχιστο τὸ ἐτήσιο πρόγραμμα  
τους, βαδίζοντας στὶς δοκιμασμένες συνταγὲς καὶ κα-  
λούπια, περιορίζοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ τὸ κοινὸ  
τους. Ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά οἱ ανεξάρτητες παρα-  
γωγὲς τῶν νέων σκηνοθετῶν, μὴ διαθέτοντας τίς δυνα-  
τότητες πὺ προσφέρει τὸ σύστημα ἐκμετάλλευσης τοῦ  
ἐμπορικοῦ κυκλώματος, ἀποβλέπουν στὸ Φεστιβάλ Θεσ-  
σαλονίκης γιὰ διακρίσεις καὶ χρηματικὰ βραβεῖα πὺ  
πιθανὸν νὰ καλύψουν καὶ αὐτὸν ἀκόμα τὸν περιορισμένο  
προϋπολογισμό τους.

Τώρα, ἀν θυμηθεῖ κανεὶς τὴν περιπέτεια τῶν χρη-  
ματικῶν βραβείων, ἀντιλαμβάνεται τὴν προχειρότητα  
μὲ τὴν ὅποια ἀντιμετώπισε τὸ στρατοκρατικὸ καθεστῶς  
τὴν κρίση τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος ἀλλὰ καὶ τὸ πε-  
ριεχόμενο τῆς πολλὰ ὑποσχόμενης «στραφῆς πρὸς τὴν  
ποιότητα» τοῦ Ν.Δ. 58) 73.

#### υστερογραφο

Ἄπὸ τὴν παραπάνω ἀνάγνωση γίνεται φανερὸ ὅτι  
τὰ δύο νομοθετήματα δὲν διαφέρουν οὐσιαστικὰ μεταξὺ  
τους. Συντάχτηκαν, ἄλλωστε καὶ προωθήθηκαν ἀπὸ  
τοὺς ἴδιους κρατικὸς ὑπαλλήλους τοῦ Ὑπουργείου Βι-  
ομηχανίας πὺ κατέχουν τίς ἀρμόδιες θέσεις μιά εἰκο-  
σαετία περίπου.

Τὸ Ν.Δ. 58) 73 πὺ ψήφισε ἡ δικτατορικὴ κυβέρ-  
νηση δὲν ἔβριξε οὔτε τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο τοῦ νό-  
μου 4208) 1961, οὔτε καὶ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ κινη-  
ματογράφου ἀποκλειστικὰ σὰν μέσου γιὰ τὴν εἰσπραξὴ  
φόρων καὶ ὄχι σὰν τομέα ἐπενδύσεων γιὰ τὴν ἀνάπτυ-  
ξὴ τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Ἦταν, δηλαδή, καὶ εἶναι σὲ τέτοιο βαθμὸ ἀντιδρα-  
στικὸ τὸ περιεχόμενο τοῦ νομοθετικοῦ διατάγματος  
4208) 61 «περὶ Μέτρων διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Κινημα-  
τογραφίας ἐν Ἑλλάδι», πὺ δὲν κατάφερε νὰ ἐνοχλήσει  
οὔτε μιά δικτατορία.

Ἔτσι, ἡ ἀνάγκη τῆς ἐπεξεργασίας σχεδίου νόμου  
πὺ θὰ ἀποτελέσει τὴν ἀφετηρία γιὰ μιά ἐντελῶς νέα  
κατεύθυνση τῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸν τομέα τοῦ Κι-  
νηματογράφου, εἶναι ἄμεση καὶ ἐπιταχυντική.

Θὰ πρέπει, ὡστόσο, νὰ ἀποκλεισθοῦν ἀπὸ ἐπιχειμέ-  
νες διαδικασίες οἱ φορεῖς τῶν συμφερόντων πὺ ὑπαγό-  
ρευσαν τὴν ψήφισή τῶν δύο νομοθετημάτων καθὼς καὶ  
οἱ «ἀρμόδιοι» κρατικοὶ ὑπάλληλοι πὺ τὰ προώθησαν.  
Μιά καὶ ἡ ἀρμοδιότητα μιᾶς παρόμοιας ἐπεξεργασίας  
καθὼς καὶ ἡ ἐισήγηση ἀνάλογων μέτρων στὸ Κράτος,  
ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στοὺς Κινηματογραφιστές.



Μένει στο στόμα μας μία γεύση θανάτου βλέποντας τις άπεράντες εκτάσεις με τὰ λιόδεντρα μεγαλοπρεπή κι επιβλητικά στην αρχή, ξεθαμένα και ξεριζωμένα μετά, ριγμένα πάνω στη γη που τὰθρεφε αιώνες, βλέποντάς τα νὰ σκεπάζουν τὸ χῶμα τῆς Ἀττικῆς σάν θύματα μιᾶς ἀπροκάλυπτης πιά βίας, βλέποντας τις μπουλντόζες στὸ μακάθριο ἔργο τους, νὰ καταστρέφουν ἀγροκτήματα, κτηνοτροφίες, σοδιές, ἐκμηδενίζοντας τὸ προῖον τόσων χρόνων δουλειᾶς, γιὰ νὰ ἐπιβάλουν πάνω στὰ ἐρείπια πού σώριασαν τὸ νόμο τοῦ μανιασμένου κι ἀλύπητου καπιταλισμοῦ. Ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη ἐκατοντάδες φιλήσυχοι ἀγρότες, πού μέχρι τότε ταυτίζανε τὰ προβλήματά τους με τις καθημερινές δυσκολίες τῆς καλλιέργειας, βρίσκονται ξαφνικά, χωρὶς νὰ ρωτηθοῦνε, βάνουσα ἀπαλλοτριωμένοι ἀπ' τ' ἀγαθὰ του, με ἀντάλλαγμα γελοῖες ἀποζημιώσεις. Μαθαίνουν λοιπὸν νὰ γνωρίζουν τὸ ὄνομα τῶν πραγματικῶν τους ἐχθρῶν: Ὁνάσης, Ἀνδρεάδης, ἑλληνικὸ δημόσιο.

**«ΜΕΓΑΡΑ»**

Η ταινία του Σάκη Μανιάτη και του Γιώργου Τσεμπεροπούλου έχει ένα βασικό προτέρημα: δεν σταματά σε μια εθνολογικο-κοινωνιολογική κι αυστηρά ντοκουμανταρ αντίληψη για το σινεμά - ντιρέκτ, αλλά καταφέρει να εγγράψει μέσα της και την ανάλυση της συνειδητοποίησης των Μεγαρέων αγροτών. Και το καταφέρνει βασικά με το να τους δίνει συνέχεια το λόγο και να τους επιτρέπει να μαρτυρούν, πρώτο, για το πώς ζούσαν πριν τους αφαιρεθεί ή ιδιοκτησία τους, και δεύτερο, για τις μορφές πάλης που πρόκειται να υιοθετήσουν στον αγώνα τους για την ακύρωση του διατάγματος για την απαλλοτρίωση ώστε ν' αποκατασταθεί η ιδιοκτησία τους.

Τα «Μέγαρα» βρίσκουν στην Ελλάδα ένα αποφασιστικό στάδιο αυτού που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει πολιτικό σινεμά - ντιρέκτ, που χρησιμοποιεί δραστηρία την «κάμερα - μάτι» στην αναζήτηση μιας πραγματικότητας που βρίσκεται σε διαρκή μετασχηματισμό. Μια «κάμερα - μάτι» που δεν αρκείται να δει το όρατο και το ελαιοκάλυπτο βιωμένο απλά και μόνο, αλλά προσπαθεί να αποκαλύψει τι υπάρχει κάτω απ' αυτά, τι κρύβεται πίσω τους: Την επιβολή του μεγάλου μονοπώλιου κεφαλαίου πάνω στην ελληνική κοινωνία, τη βράναιση δύναμη της εξουσίας καθώς και τις αντιφάσεις της ελληνικής μικρής αγροτιάς που συχνά πληρώνει πολύ βαρειά την υποστήριξη της στην άσπικη τάξη και δεν συνειδητοποιεί τα πραγματικά ταξικά της συμφέροντα παρά μόνο σε καιρούς κρίσεων που την απειλούν φανερά με θάνατο. Η ταινία δείχνει καθαρά πώς τίποτα δεν έχει προκηνοθετηθεί και πώς η ανάλυση που κάνει έχει για βάση το ίδιο το ντιρέκτ και την οργανωση διαφόρων «κομματιών αλήθειας» (Βέρνιφ) με το μοντάζ που αναπαράθετα τον ένα λόγο ενάντια στον άλλο. Για παράδειγμα μπορούμε να δώσουμε το φιλμέρισμα της διαδήλωσης που οργανώθηκε στα Μέγαρα κι όπου προβάλλουν τα λόγια απαλλοτριωμένων αγωνιστών, πάνω τακτικής αντίληψης ενάντια στη μέλωση της απρόσφαρας — μη ξεχνάμε πώς ήταν η πρώτη μαζική διαδήλωση από το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου και μετά — διάφορα στρατηγικά συνθήματα της διαδήλωσης, «Αυτή ή γη μας ανήκει», «Κάτω το Κεφάλαιο» και, ακόμα, ο επίσημος λόγος του κράτους που πέρασε στις εφημερίδες. Και τελειώνοντας η ταινία με την συμπαράσταση των αγροτών προς τους αγωνιζόμενους φοιτητές θυρωμένους πίσω από τα κάγκελα του Πολυτεχνείου της Αθήνας παγιώνει την επαναστατική ένωση φοιτητών — εργατών — αγροτών ενάντια στη δικτατορία και τον καπιταλισμό. Γι' αυτό το λόγο η ταινία μπορεί να χρησιμεύει σαν παράδειγμα για ένα μαχητικό κινηματογράφο ανάλυσης στην Ελλάδα.

Μ. Δημόπουλος



# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

---

## ΦΟΡΟΥΜ

## ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

73 και 74

---

Επίσημο φεστιβάλ βερολίνου

Για όσους ενδιαφέρονται άμεσα για τόν κινηματογράφο, τὸ Ἐπίσημο Φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου, γι' ἄλλη μιὰ φορὰ φέτος δὲν παρουσίαζε οὐσιαστικά κανένα ἐνδιαφέρον. Μοναχὰ ἢ συμμετοχὴ τῆς ταινίας τοῦ Σατιαζιτ Ραύ «Μακρυνὸς Κεραυνός», ποὺ πολὺ σωστά κέρδισε καὶ τὴ Χρυσὴ Ἄρκτο τῆς Μπερλινάλε 73, ἔδωσε μιὰ αἰσθητὴ ἄνοδο στὸ ἐπίπεδο τοῦ συναγωνισμοῦ, ποὺ ἂν δὲν βελτιώσει τὰ κριτήριά του ὀδηγεῖται μὲ σίγουρο βῆμα στὴν καταστροφή. Χωρὶς μεγάλη αἰσιοδοξία ἀναρωτιόμαστε ποιά λύση - θαῦμα θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει ἓνα νέο αἷμα σὲ μιὰ ἐκδήλωση ποὺ ὀχι μόνον δυσφημίζεται ἀπ' ὄλους τοὺς δημοσιογράφους ἀλλὰ ἀπὸ πάνων κακολογεῖται κι ἀπὸ τοὺς παραγωγούς. Νὰ βγεῖ τὸ φεστιβάλ ἔξω ἀπὸ τὴ ζώνη ἐπιρροῆς τῶν Καννῶν, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία παραμένει ὁ σοβαρότερος ἀνταγωνιστὴς του, καὶ νὰ εξασφαλίσει, ἂν πιστέψουμε κανεὶς τίς φήμες ποὺ κυκλοφοροῦσαν, τὴ συμμετοχὴ τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν ποὺ μέχρι τώρα, μ' ἐξαιρέση τῆ Γιουγκοσλαβία, δὲν ἔπαιρναν μέρος: αὐτοὶ μᾶλλον φαίνεται νὰ εἶναι οἱ στόχοι τοῦ Δρος Ἄλφρεντ Μπάουερ, ἱδρυτοῦ τοῦ Φεστιβάλ. Καὶ γιὰ νὰ μὴν ξεχνᾶμε καὶ τὴν ἱστορία, αὐτὸ τὸ φεστιβάλ ποὺ δταν δημιουργήθηκε, τὴν ἐποχὴ τοῦ ψυχροῦ πολέμου, χρησίμευε γιὰ ἰδεολογικὸ στέγαστρο τοῦ «ἐλεύθερου κόσμου» μπροστὰ στὴν «κομμουνιστικὴ διάθρωση», φτάνει τώρα

νά ζητᾶ τὴ βοήθεια ἐκείνων (παραγωγὲς τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν) πὸ μέχρι πρὶν ἀποστολὴ του ἦταν νὰ καταπολεμᾷ.

Γιὰ νὰ πειστεῖ κανεὶς γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ σαπίλα πὸν βασιλεύει στὶς ἀντιλήψεις τῆς Μπερλινάλε, ἀρκεῖ ν' ἀναφερθοῦμε στὸν ἀνεκδιήγητο Σάρολ Φόρντ πὸν ἰσχυρίζεται σοβαρότατα καὶ μάλιστα στὸ ἡμερολόγιο τοῦ φεστιβάλ ὅτι «ἡ γαλλικὴ συμμετοχὴ στὸ φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου ἐπανορθώνει τὰ σφάλματα πὸν ἔγιναν στὶς Κάννες κι ὡς ἓνα σημεῖο ξεπλύνει τὴ ντροπὴ τῆς σκανδαλώδους ἐπιλογῆς πὸν ἔγινε στὴν «Κρουαζέτ». Ἄλλὰ τί βρίσκουμε στὴ γαλλικὴ συμμετοχὴ αὐτὴν τὴ φορὰ; Τοὺς «Κόκινους γάμους» («Les noces rouges») τοῦ Κλωντ Σαμπρόλ, ἓνα ἀστικὸ δρᾶμα ἀκαδημαϊκῆς κατὰσκευῆς ὅπου τὸ πολιτικὸ εἶναι ἀπλὰ τὸ «μπάγκράουντ» μιάς περιγραφῆς οὐλτρα-συμβατικῶν παθητικῶν σχέσεων· τὸ «Δὲν ὑπάρχει καπνὸς χωρὶς φωτιὰ» («Il n'y a pas de fumée sans feu») ἓνα ἐκλογικὸ γουέστερν μὲ τὴν ὑπογραφή Καγιιάτ, ἔπου κυριολεκτικὰ δὲν πιστεύει κανεὶς στὰ μάτια του (τόσο χοντροκομῆν ἔναι ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ἐμπορικότητος πὸν κυριαρχεῖ σ' αὐτὴν τὴν ταινία)· καὶ τέλος μιὰ κωμωδία «ἀλλὰ γαλλικὰ» πὸν τὸ μόνο πὸν μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε γι' αὐτὴν εἶναι πὼς θὰ πρέπει νὰ ἐπιλέχτηκε μὲ σκοπὸ νὰ ἀντισταθμίσει τὴν ἄς ποῦμε «βαρύτητα» τῶν δύο ἄλλων. Πρόκειται γιὰ τὴν ταινία τοῦ Ἰβ Ρομπέρ «Ὁ ψηλὸς ξανθὸς μὲ τὸ μαῦρο παπούτσι» («Le grand blond avec une chaussure noire»). Συμμετοχὴ πὸν ἀναμφισβήτητα εἶναι ἓνα πεισικὸν σέ σχέση μὲ τίς ταινίες πὸν πήγανε στὶς Κάννες.

Ἄλλὰ κι οἱ ἄλλες συμμετοχὲς παρουσίαζαν στὰ μάτια μας ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ «Ἡ ἰδιοκτησία δὲν εἶναι πιά κλεψιά» («La proprieta non e più un furto») ἓνα ἀνυπόφορο δημαγωγικὸ καὶ κατεργάρικο φιλμ τοῦ Ἑλίο Πέτρι (Ἰταλία), εἴτε γιὰ τὸ «Ἡ τυφρότητα τῶν Λύκων» («Zärtlichkeit der Wölfe») τοῦ Οὔλι Λόμμελ (Γερμανία) μιὰ πολὺ κίτς ἐπανεκδόση τοῦ «Μ», εἴτε τέλος γιὰ τὸ φεβερὸ ἀγγλο-σαξωνικὸ μελὸ τοῦ Νταϊήβιντ Χέμινγκς «Τὸ 14» («The 14»). Ὁμοιογένεια λοιπὸν στὴ μετριότητα. Τὸ μόνο πὸν σώζεται ἀπὸ τὸ ναυάγιο τοῦ Βερολίνου (ἀφήνοντας βέβαια τελείως ἔξω τὸ φιλμ τοῦ Ραίυ) εἶναι τὸ «Κάθε γυμνότητα θὰ τιμωρεῖται» («Toda nudez sera castigada») τοῦ Ἀρνάλντο Γιαμπόρ (Βραζιλία) πὸν τινάζει στὸν ἀέρα μὲ ἀρκετὴ μαεστρία μιὰ ὅψη τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς σχετικὰ μὲ τὴν οἰκογένεια καὶ τὰ παραδοσιακὰ τῆς ιδεώδη.

«μακρυνὸς κεραυνός»  
τοῦ Σατγιαζιτ Ραίυ

Τὸ μόνο πραγματικὰ σημαντικὸ φιλμ, τὸ «Μακρυνὸς Κεραυνός» («Distant Thunder» «Ashani Sanket») τοῦ Σατγιαζιτ Ραίυ (Ἰνδία) ἰχνογραφεῖ ἓνα ἰδιαίτερα ὀδυνηρὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Βεγγά-

λγης: τὸν τρομερὸ λοιμὸ τοῦ 1943 ποὺ ἀποδεκάτισε τοὺς Ἴνδους κατὰ ἑκατοντάδες χιλιάδες. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ «Pather Panchali» καὶ τοῦ «Aparajito» μὲ τὸ τελευταῖο του ἔργο ξανασυνδέει τὴν πρώτη του φλέβα μὲ τὴν παράδοση τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Ταγκόρ καὶ τοῦ Μπαννερτζί: ὁ Γκάνγκκα, νεαρὸς γιατρός, κι ἡ γυναίκα του Ἄνάγκα ἐγκαθίστανται σ' ἓνα φτωχὸ χωριὸ ὅπου οἱ δύο τους εἶναι οἱ μόνοι βραχμάνες. Ἐκεῖ ὁ Γκάνγκκα γίνεται ἀπ' ὅλους σεβαστὸς σὰν γιατρός, ἱερέας καὶ δάσκαλος, καὶ στὸ πλάι του ἡ Ἄνάγκα συνδέεται μὲ φίλα μὲ τῖς γειτόνισσες. Σιγὰ σιγὰ ὁμως τὸ ρύζι ἀρχίζει νὰ λείπει χωρὶς νὰ ξέρουν ἀκριβῶς γιὰ ποῖον λόγο, κι ὑποπεύονται ὅτι μερικὰ ἀεροπλάνα ποὺ ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ πετοῦν πάνω ἀπὸ τὸ χωριό, κάποια σχέση θὰ πρέπει νὰχουν μὲ τὴ συμφορὰ ποὺ μαστίζει τὸ χωριό. «Φταίει ὁ πόλεμος» θὰ πεῖ ὁ γέρο-βραχμάνος τοῦ κοντινοῦ χωριοῦ. «Ὁ βασιλιάς μας πολεῖ μὲ τοὺς Γερμανοὺς καὶ τοὺς Γιαπωνέζους, κι ὁλο τὸ ρύζι τὸ στέλνουν στοὺς στρατιῶτες ποὺ πολεμοῦν». Γρήγορα ἡ πείνα σπάει τὴ σειρά τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ φέρνει ἓνα κλίμα βίας, μίσους, ἀρπαγῆς κι ἀπελπισίας. Τὸ φιλμ τελειώνει μὲ τὸν πρῶτο θάνατο ἀπὸ πείνα.

Ἡ ὁμορφιά τοῦ φιλμ τοῦ Ραῦν δρῖσκεται ἀκριβῶς στὴν οἰκονομία του, στὴν ἀπόριψη τῶν πλεονασμῶν, στὸ μοντερνισμὸ ποὺ συνίσταται στὸ ὅτι δὲν πέφτει στὴν παγίδα οὔτε τῆς εὐκολίας τοῦ ἀναλυτικοῦ νατουραλισμοῦ οὔτε στὴ μελοδραματικοποίηση τῶν καταστάσεων ποὺ ἤδη τὸ θέμα τοῦ ἐμπεριέχει. Εἶναι ἓνα φιλμ ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς μιᾶ σιωπηρὰ, χωρὶς ποτὲ νὰ ὑψώνει τὴ φωνή ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες στιγμὲς (ἢ σεκὰνς τῆς ἀρπαγῆς, ἢ σκηνὴ τοῦ βιασμοῦ) ποὺ τονίζουν μὲ τὴ βιαιότητά τους μιὰν ἀφήγησιν πάντοτε πολὺ σφιγμένη ποὺ ἔχει σὰν χαρακτηριστικὸ τῆς γραφῆς τῆς τὴν ἀποδραματικοποίηση. Ἡ σκηνοθεσία, ἀν καὶ ἀκριβῆς καὶ μετρημένη, ὥστόσο δὲν γίνεται βαρεῖα ἢ ἀκαμπτη ὅπως ἄλλες φορὲς σὲ παλιότερα φιλμ τοῦ Ραῦν. Διακριτικὰ σημεῖα ὑπάρχουν ἄφθονα. Ἄρχικὰ σὰν βοηθητικὰ, ὅσο ὁμως ἐμπλέκονται μέσα στὴ μυθολογία ἀποδεικνύονται στοιχεῖα συστατικὰ τῆς ἀπελπισίας τῶν ἡρώων: τὰ «φτερωτὰ πλοῖα» στὴν ἀρχὴ τῆς συμφορᾶς ποὺ θάρθει νὰ πέσει στὸ χωριό, τὸ ρύζι σὰν κύριο σημαῖον μιᾶς ἐλοένα αὐξανόμενης ἔλλειψης (... ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ἓνα ἀντικείμενο, μιὰ τροφή, ποὺ κερδίζει ἀξία στὸ μέτρο ποὺ σπανίζει, στὸ τέλος ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὴ σκηνή, δρῖσκεται οὐσιαστικὰ ἄλλοῦ, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς (ἀπαρνημένης ἀπὸ τὸν ἥρωα) ἔλλειψης κλείνει τὸ φιλμ μ' ἓνα πτώμα, τὸ πρῶτο μιᾶς μακρυᾶς μετωνυμικῆς ἀλυσίδας ποὺ στὸ ἐξῆς ἐγγράφει ἡ ἱστορία πέρα ἀπ' τὸ φιλμ: μιὰ προβληματικὴ ἀνάλογη ὑπάρχει ἐπίσης καὶ στὸ κείμενο τοῦ Μιζογκούσι). Παιγνίδια χρυφτῶν βλεμάτων' πλάνη διάρκειας ὅπου κάθε ὀμιλία περιτελεῖ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν ἀρκοῦν γιὰ νὰ δη-



μιουργήσουν μιὰ συγκινησιακή υπερένταση, νὰ θεμελιώσουν μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸν μυθιστορηματικὸ κόσμο πού ζεῖ ὁ ἥρωας καὶ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν γεγονότων πού ἔρχονται νὰ κάμψουν καὶ νὰ θρέψουν τὴν ὑποκειμενικότητά του.

## ρετροσπεκτιβες

Ἡ ρετροσπεκτιβὰ πού ὀργανώνεται κάθε χρόνο ἀπὸ τὸ ἐπίσημο φεστιβάλ, φέτος ἦταν ἀφιερωμένη κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος της στὸν Γουίλιαμ Ντίτερλε, γερμανὸ σκηνοθέτη τοῦ Χόλλυγουντ. Μεγάλη ἀποκάλυψη στάθηκε τὸ «Ὀνειρο κανοκαρινῆς νύχτας» πού γυρίστηκε μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Μάξ Ράινχαρτ (μὲ τοὺς Τζέημς Κάγκνεϋ, Μίκυ Ρούνεϋ καὶ Ἀνίτα Λουτζ). Τὸ ὑπόλοιπο πρόγραμμα περιλάμβανε μερικές μουσικὲς κωμωδίες τῆς περιόδου 1929 - 45, μαζεμένες ὀπως - ὀπως, πού ἀνάμεσά τους «Ὁ μεγάλος Γκάμπο», ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ὀμιλοῦντα φιλμ τοῦ Τζέημς Κρούζ, κατέχει μιὰ ξεχωριστὴ θέση. Ἐἴτε πρόκειται γιὰ τὸ παίξιμο τοῦ Ἔριχ φὸν Στρόχαϊμ πού συνέχεια ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὴν οὐδετερότητα καὶ τὸ μυστήριο, ὄντας ἄλλοτε τὸ κέντρο καὶ ἄλλοτε ἡ περιφέρεια τῆς παράστασης, εἴτε γιὰ νούμερα μιούζικ - χῶλλ ὀπου οἱ «γκέρλες» σειοῦνται καὶ λυγοῦνται νευρικὰ μὲ τὸ ρυθμὸ, μὲ χεῖλια τονισμένα καὶ μάτια γουρλωμένα, μὲ φῶστες σχιστὲς μέχρι ψηλὰ ἀφήνοντας νὰ φανοῦν μακρῶς δαντελωτὲς κάλτσες, ἀνάμεσα σὲ «μπόυς» μὲ κολλημένα γυαλιστερά χρυσαφιά μαλλιά, ἐγαλμένοι κατευθαίν ἀπ' τὸ «Μπρόντγουαίη Μέλλοντ», εἴτε καὶ ἀπὸ τὴν ὀποψη τοῦ σενάριου, τὸ φιλμ ἀποτελεῖ μιὰ «ἐπίδειξη δύναμης» σὲ κλίμα παράλογο καὶ βίαιο, πιὸ κοντὰ στὸν Τόντ Μπράουνινγκ παρά στὸν Ἔρνεστ Λιούμπιτς· κι ὀλα αὐτὰ συντελοῦν στὸ νὰ κάνουν τὴν ταϊνιά ἓνα φιλμ - κλειδί γι' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ τῆς μετάβασης ἀπὸ τὸν βουδὸ στὸν ὀμιλοῦντα.

## φοροῦμ νεου κινηματογραφου 73

Καὶ φέτος πάλι τὸ «Φόροῦμ τοῦ Νέου Κινηματογράφου» ἀποτελέσε τὴ μόνη δικαίωση τῆς παρουσίας μας στὸ Βερολίνο. Πραγματικὰ αὐτὴ ἡ ἐκδήλωση πού ὀδημοιουργήθηκε πρὶν 3 χρόνια (καὶ πού γι' αὐτὴν ὀ Σ. Κ. σὲ προηγούμενα τεύχη του διατύπωσε ὀρισμένες ἀπόψεις πού ἐξακολουθοῦν νὰ ἰσχύουν) εἶναι ἡ μόνη πού μπορεῖ νὰ δῶσει σὲ κάποιον τὴ δυνατότητα νὰ ἐκτιμήσει τίς πραγματικὲς τάσεις καὶ τὰ θήματα ἐνὸς κινηματογράφου «ἀόρατου» ἄλλοῦ.

Τὸ φιλμ τῆς Κάριν Τέμε «Μεταξὺ νύχτας καὶ μέρας» («Über Nacht», Δυτικὴ Γερμανία) περιγράφει τίς περιπέτειες μιᾶς σειρᾶς περιθωριακῶν προσώπων,

καλλιτεχνῶν καὶ χίππηδων ποὺ προσπαθοῦν νὰ ζήσουν τὸ μικροαστικὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας. Ἡ παρεξήγηση ποὺ προξένησε αὐτὴ ἡ ταινία θρίσκειται ἐδῶ ἀκριβῶς, στὸ ὅτι δηλαδὴ νομίστηκε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ μυθοποίηση αὐτῶν τῶν «ἀπόκληρων», ἐνῶ τὸ φιλμ μᾶς δείχνει μὲ σαφήνεια ἀλλὰ χωρὶς νὰ περνᾷ σὲ μιὰ εὐκόλη, ἀθάλασση καὶ δογματικὴ καταγγελία, ὅτι ἡ σχέση τους μὲ τὴν ἐπανάσταση δὲν εἶναι παρὰ φλυαρία, καὶ πῶς τὸ ὄνειρό τους δὲν εἶναι παρὰ αὐταπάτη, ἐφόσον δὲν δίνουν οὔτε στιγμή στὸν ἑαυτὸ τους τὰ μέσα γιὰ νὰ τὸ συγκεκριμενοποιήσουν. Σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο τὸ κύριο ἐνδιαφέρον του θρίσκειται στὴ ρήξη, τὴν ἀποσπασματικοποίηση, τὴν ἀποδόμηση τῆς ἀφήγησης, καὶ σὲ γενικὲς γραμμὲς στὴν πραγματικὴ ἀμφισβήτηση τῆς παρξδοσιακῆς δραματοουργίας ποὺ προϋποθέτει μιὰ συνέχεια στὴν ἀφήγηση, μιὰ ἀλυσίδα δράσης, μιὰ ψυχολογικὴ ἀλήθεια: ἀμφισβήτηση ποὺ φέρνει μὲ τὴ σειρά της τὴν ἀνατροπὴ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ τὸν θεατῆ, ἀφοῦ σὲ καμιά στιγμή τῆς ταινίας δὲν μπορεῖ νὰ ἐγκαθιδροθεῖ ἡ ἀλλοτριωτικὴ διαδικασία τῆς ταύτισης, ἐνῶ ἀντίθετα ἀφήνεται στὸν θεατῆ ἡ ὑπευθυνότητα νὰ ὀργανώσει καὶ νὰ ἐξηγήσει τὰ δεδομένα ποὺ τοῦ προτείνονται.

«μεταξὺ νυχτας καὶ μερας»  
της Καριν Τεμε



«Ἰσπανία»  
τοῦ Πητερ Νεστλερ

Ἄπ' ὅλα τὰ φιλμ ποὺ εἶχαν σὰν πηγὴ ἐμπνευσης τὸν Ἰσπανικὸ Ἐμφύλιο, τὸ φιλμ τοῦ Πητερ Νεστλερ «Ἰσπανία» («Spanien», Διτ. Γερμανία) εἶναι ταυτοχρόνα καὶ τὸ πιὸ δυνατό, καὶ τὸ πιὸ ἐπεξεργασμένο. Ἀλλαγαμμένο τελείως ἀπὸ τὰ εὐκόλα συναισθηματικὰ ἐφέ ποὺ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐμφανιστοῦν σὲ ταινίες ἢ τραγικὴ αὐτὴ περίοδος, τὸ φιλμ τοῦ Νεστλερ κρατᾷ τὴν ἀντίθετη στάση: μιὰ ψυχρότητα ἀπέναντι στὸ ὄλικο του, μιὰν ἀπόσταση ποὺ ὅμως δὲν ἰσοπεδῶνε καθόλου τὴ συναισθηματικὴ ἀντίδραση ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ αἱματηρὸ ἐπεισόδιο. Τὸ φιλμ ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ συνεντεύξεις διάφορων προσθευτικῶν Σουηδῶν ποὺ εἶχαν πάρει μέρος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὶς διεθνεῖς ταξιαρχίες καὶ ἀναθυμοῦνται τίς ἐλπίδες τους καὶ τίς ἀπογοητεύσεις τους, τονισμένο μὲ μεγάλες σεκὰς ἀπὸ τὴ σημερινὴ Ἰσπανία, ἀπὸ πλάνα πόλεων σηματοδευμένων ἀπὸ τὸ παρελθόν, μὲ μνημεῖα ἀνέπαφα ἀκόμη, ποὺ θυμίζουν τὸ αἶμα ποὺ χύθηκε, ἐνῶ ἓνα σχόλιο ἐκπληχτικῆς πολιτικῆς διαύγειας δίνει τὴν ἐμφαση στὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς κυριαρχούσας πάντοτε ἐντονης καταδίωξης. Δὲν πρέπει ἄλλωστε νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Πητερ Νεστλερ εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ φιλμ «Γιὰ τὴν Ἑλλάδα» («Von griechenland») (28'), γυρισμένου τὸ 1965 ὅπου καταγράφονται οἱ μεγάλοι πολιτικοὶ ἀγῶνες ἀπὸ τὸ 41 - 65 στὴν Ἑλλάδα. Μὴν ἔχοντας δυστυχῶς τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦμε αὐτὸ τὸ φιλμ οἱ ἴδιοι, παραπέμπουμε στὴν κρίση τοῦ Ζᾶν - Μαρί Στράουμπ ποὺ τὸ θεωρεῖ σὰν ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογο δοκίμιο.



**«Επιστροφή απο την Αφρική»  
του Αλαιν Ταννέρ**



Το φιλμ «Επιστροφή από την 'Αφρική» («Retour d' Afrique» του 'Αλαιν Ταννέρ πλέει μέσα στη γνωστή έλβετική ποιητική ατμόσφαιρα, ένα είδος ποίησης «του γκριζου», που χαρακτηρίζει αυτόν τον κινηματογράφο έδω και μερικά χρόνια. Φαίνεται ότι η παραξενιά κι ο συντηρητισμός αυτής της χώρας δημιούργησε στους σκηνοθέτες της μία κοινή προβληματική, κι ένα κοινό στυλ που τείνει να προσδώσει ομοιογένεια σ' όλη την παραγωγή τους. Στην τρίτη αυτή μεγάλου μήκους ταινία του Ταννέρ, που διηγείται την απόπειρα ενός νεαρού ζευγαριού νά ξεφύγει από τη ρουτίνα μέσα σ' έναν τόπο όπου η φαντασία έχει εκλείψει, ξαναβρίσκουμε μία ρητορική πολύ συγκεκριμένη, με τους κανόνες της, τὰ διακριτικά γνωρίσματά της, τὸ ἀνακατεμένο μὲ χιούμορ φυσικό της, πὸ μισιάζει νά εἶναι μιά καινούργια μορφή μανιερισμοῦ. Τὸ φιλμ ἀντιπαράθετε μιά οὐτοπία, πὸ ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῶν ἐπιδιώξεων τοῦ ζευγαριοῦ, νά φύγει γιὰ τὴν Ἀφρική (τὸν τόπο ὅπου βλα εἶναι δυνατὰ, ὅπου μποροῦν νά τραפוῦν ὄλες οἱ ἰδεαλιστικὲς παρεξηγήσεις) μὲ μιά συγκεκριμένη πραγματικότητα, θαμμένη μαύρη, καὶ πὸ δὲν προσφέρει καμιά ἄλλη διέξοδο ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀφομοίωση μὲς στὸ σύστημα, τὴν ἔνταξη σ' αὐτὸ διαμέσου τῆς δημιουργίας μιᾶς οἰκογενειακῆς ἐστίας, ἀφοῦ «δὲν γίνεται ἄλλιως». Ὅπτικη πολὺ «πεσομιστική» πὸ βλέπει τὴν ἄμεση καὶ συγκεκριμένη ἀντιμετώπιση τῆς πραγματικότητας σὰν ἥττα, καὶ τὸν ἀγώνα γιὰ τὰ συγκεκριμένα προβλήματα, ἀπὸ τὴν κατοικία μέχρι τὴν ἐργασία καὶ τὴ συζυγικὴ ζωὴ σὰν μιά ἀναγκαία εὐθυγράμμιση.

**«ο εποχιακός εργάτης»  
του Αλβαρο Μπιτσαρι**



Ἄλλο έλβετικό φιλμ στὸ Φόρουμ ἦταν «Ὁ εποχιακὸς ἐργάτης» («Le Saisonnier») τοῦ Ἀλβαρο Μπιτσαρι. Τὸ φιλμ τοῦ Μπιτσαρι, γυρισμένο σὲ ὀχτάρια ἀπὸ Κυριακὴ σὲ Κυριακὴ, ἀποτελεῖ μιά πικρὴ διαπίστωση τῆς πραγματικότητας πὸ ζοῦν οἱ Ἴταλοι μετανάστες στὴν Ἑλβετία, κι ἔχει τὸ καλὸ νά εἶναι ἀπὸ ἀφηγηματικὴ ἄποψη σωτὰ ἐπεξεργασμένο χωρὶς νά πέφτει στὴν παγίδα τοῦ κοινωνικοῦ μελοῦ ἢ τοῦ ἀπλοῦ ρεπορτάζ σὲ στυλ τηλεδράσης.

**«στο ονομα του πατρός»  
του Μαρκο Μπελλόκιο**

Τὸ φιλμ «Στ' ὄνομα τοῦ Πατρὸς» («Au nom du père») τοῦ Μάρκο Μπελλόκιο (Ἰταλία), μιά ἀπ' τὶς σίγουρες ἐπιτυχίες τῶν φεστιβάλ παίχτηκε καὶ στὸ Φόρουμ. Ἡ ἐντύπωση πὸ μᾶς προξένησε ἦταν πολὺ κατώτερη ἀπὸ τὴ φήμη του. Πέρα ἀπὸ τὶς συγκρούσεις πὸ φέρνουν ἀντιμέτωπους τοὺς ἀστοὺς μαθητὲς μὲ τοὺς ὀπισθοδρομικοὺς παπᾶδες σ' ἓνα καθολικὸ οἰκοτροφεῖο τοῦ 1959 (μετῶνυμικὸς χῶρος δλόκληρης τῆς ἰταλικῆς κοινωνικῆς σκηνης), ὁ Μπελλόκιο μᾶς προτείνει ἓνα πολὺ συγκεκριμένο λόγο πάνω στὶς ἀντιφάσεις πὸ

διασχίζουν την Ιταλική κοινωνία. Σε μία προσπάθειά του να μās πείσει, ίχνογραφεί πολύ χοντρά τις δυνάμεις και την κρίση που διατρέχουν το κολλέγιο. Εκτός από τον κληρικό, αμετακίνητο μέσα στην αντιδραστικότητα του, υπάρχουν οι μαθητές και το προσωπικό που έχουν το έξης κοινό μεταξύ τους, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Σέρζ Ντανέ: ανήκουν στην περιοχή του παράλογου, του άσυνείδητου. Οι μαθητές: εκφυλισμένα παιδιά της αστικής τάξης, ψυχοπαθή, διανοητικά καθυστερημένα, αξιολύπητα κατακάθια· το προσωπικό: κάτι σαν σχοληχιασμένο λούμπεν - προλεταριάτο, πρώην κατάδικοι, διεστραμμένοι, ανάπηροι που τους έχουν πάρει στη δουλειά από χριστιανικό καθήκον, κι οι εκκλησιαστικές αρχές τους ξεμεταλλεύονται. 'Απ' τήν μιὰ μεριά μιὰ αστική τάξη άρρωστημένη, άπ' τήν άλλη ένα προλεταριάτο παθολογικό. Πάνω σ' αυτές τις δύο άσυνείδητες δυνάμεις προσπαθούν να επιδράσουν τρία πρόσωπα με συνείδηση: ο 'Αντζελο, ο φασίστας με μοντέρνο πρόσωπο, αυταρχικός και σίγουρος για τον έαυτό του, ο Φράνκο, ο μαθητής που κυριαρχείται από τὰ καλά του αίσθήματα και τή σοσιαλιστική ψυχή του, και ο Σαλθατόρε, ο μόνος συνειδητός εργάτης που βλέπει τή ματαιότητα μιās κοινής δράσης εργαζομένων και μαθητών κι υποτάσσεται στην άποτυχία. Το σύνολο πλέει μέσα σ' ένα άόριστο κλίμα μπαρόκ και σουρεαλίζον (για παράδειγμα, τὸ θέατρο που ανεβάζουν οι μαθητές σὲ γκρανγκινολική ατμόσφαιρα) όπου συσσωρεύονται όλοι οι γνωστοί από τὸν 'Ιταλικὸ κινηματογράφο άντι-κληρικοί και άντι-οικογενειακοί λογαριασμοί. Κι ενώ ή σχηματοποίηση κι ή καρικατούρα καταλήγουν σὲ χοντροκομμένα αποτελέσματα, από τήν άλλη μεριά πολύ άμφίροπη μένει ή γοητεία που άσκει ο 'Αντζελο, ο τεχνοκράτης με τις φασιστικές ροπές, πάνω στὸν Μπελλόκιο. 'Ενδεικτικὸ είναι τὸ τελευταίον πλάνο τῆς ταινίας όπου συμπεραίνεται χωρίς διφορούμενα ὁ αναπόφευκτος χαρακτήρας τοῦ φασισμού. Κι αὐτὸς ὁ ἰδεαλιστικὸς πεσσιμισμὸς δὲν δικαιώνει τελικά τήν άποψη τοῦ Σέρζ Ντανέ, που στην περίπτωση Μπελλόκιο διακρίνει τή θέση ἑνὸς επαναστατημένου κι άπογοητευμένου μικραστού;



«ο παραθερισμός»  
του Μαρκο Λετο

'Απ' τήν άλλη μεριά, τὸ να χαρακτηρίσουμε τὸν «Παραθερισμό» («La Villeggiatura») σαν πολιτικὸν φιλμ με τή σκέψη ὅτι «κάθε φιλμ είναι πολιτικὸν» δὲν άρκει. Το ἑρώτημα που πρέπει να μās άπασχολήσει ἔδῳ είναι τὸ έξης: «είναι ένα φιλμ πολιτικὸν φτιαγμένο με πολιτικὸν τρόπο;». 'Ας άπαντήσουμε λοιπὸν χωρίς υπεκφυγές: κατὰ τή γνώμη μας δὲν είναι παρά ή ἱστορία τῆς ζωῆς τοῦ σοσιαλιστῆ Ροσσίνι που ἔξοριστήκε σ' ένα νησί μαζι με άλλους πολιτικὸν κρατούμενους σίς αρχές τοῦ 'Ιταλικὸφ φασισμού, και μένει ὑποταγμένο σὲ μιὰ πνιγερή ψευδαισθησία, σὲ μιὰ ποιητικο-περιγραφική γραφή που στερεΐται και τὸ παραμικρὸ μπρεχτι-



κό πνεῦμα. Ἐλπίζοντας νὰ ὑπάρξει ἡ δυνατότητα νὰ προβληθεῖ ἐντὸς ὀλίγου αὐτὸ τὸ φιλμ στὴν Ἑλλάδα, ὅποτε καὶ θὰ τοῦ γίνεи μιὰ πιὸ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση, ἀρκοῦμαστε νὰ σημειώσουμε μὲ δυὸ λόγια ὅτι εἶναι ἓνα φιλμ πού θρίσκεται περισσότερο στὴν πλευρὰ τῆς «δραματικῆς» μορφῆς παρὰ τῆς «ἐπικῆς», περισσότερο στὴν πλευρὰ τοῦ ἰδεαλισμοῦ παρὰ τῆς διαλεκτικῆς. Στὸν ἀμετάβλητο χαρακτήρα τοῦ ἥρωα πού μοιράζεται τὸν καιρὸ πού ἀνάμεσα στὸ οἰκογενειακὸ του καταφύγιο, τὰ βιβλία του καὶ τὶς ἐκλεκτικὲς συναντήσεις του μὲ τὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀστυνομίας τοῦ νησιοῦ, ἔσαν ἀληθινὸ τεχνοκράτη τῆς καταπίεσης μὲ ἀγγελικὸ χαμόγελο, ἀντιστοιχεῖ ἡ παθητικὴ τῆτα τοῦ θεατῆ πού θρίσκεται «θυθισμένος στὴ δράση κι ὄχι ἀντιμέτωπος σ' αὐτὴν» (Μπρέχτ). Τὸ φιλμ δὲν καταφέρνει νὰ παράγει μιὰ συγκεκριμένη ἀνάλυση τῆς συγκεκριμένης κατάστασης· ὁ Ροσσίνι δὲν σκέφτεται ποτὲ τὴ θέση του μέσα στὶς κοινωνικὲς διαδικασίες ὅπου συμμετέχει (παρὰδείγματος χάρη, οἱ σκηνὲς τῆς ἰδεολογικῆς σύγκρουσης μὲ τοὺς κομμουνιστὲς ἐξορίστους, σκηνὲς πού ἔχουν κάτι τὸ κοινὸ μὲ τὴ δουλειὰ τῶν ἀδελφῶν Τατιάνα, μένουν τελείως ἀπομονωμένες, τονίζουν τὴ μυθοπλασία, καὶ ὑποκειμενοποιοῦν τὴν ἀντίφαση χωρὶς νὰ τὴν ἀφήνουν νὰ ἐκραγεῖ πάνω στὴν ἱστορικὴ σκηνή). Παραφράζοντας τὸν Μπρέχτ θὰ λέγαμε ὅτι στὸν «Παραθερισμὸ» ὁ τόνος ἔχει μπεῖ πάνω στὸ συναίσθημα καὶ τὴ «λύση», κι ὄχι πάνω στὶς ἀντικειμενικὲς διαδικασίες καὶ τὴ λογικὴ. Κι αὐτὴ ἡ ἀδυναμία τῆς ταινίας νὰ περιγράψει τὶς ἀντικειμενικὲς διαδικασίες, γίνεται ἀδυναμία τῆς νὰ παράγει κάποια ἐξέλιξη, τὴν τελικὴ «συνειδητοποίηση» τοῦ ἥρωα, ἔτσι πού ἡ στράτευση του στὸ τέλος (:δραπετεύει μὲ τὴ βοήθεια τῶν κομμουνιστῶν ἐξορίστων γιὰ νὰ πάει νὰ πολεμήσει στὸν Ἰσπανικὸ ἐμφύλιο) νὰ φέρνει τὴν κληῖδα τοῦ μοραλισμοῦ καὶ τοῦ ὑποκειμενισμοῦ καὶ νὰ μοιάζει περισσότερο σὰν καταναγκασμὸς τῆς μυθοπλασίας, παίζοντας κάπως τὸ ρόλο τοῦ χάππυ-ἐντ τῶν κλασικῶν χολλυγουντιανῶν ταινιῶν, κι ὄχι σὰν ἀποτέλεσμα ἐνὸς συλλογισμοῦ πού τὴ γεννᾷ.

«μια μισοτελειωμένη ιστορία»  
του Μρίναλ Σεν



Στὸ Φόρουμ παίχτηκε ἐπίσης καὶ τὸ ἐνδιαφέρον φιλμ «Μιὰ μισοτελειωμένη ἱστορία» («Ek Adhuri Kahani») τοῦ Μρίναλ Σέν, δημιουργοῦ μιᾶς δεκάδας ταινιῶν πού θεωρεῖται σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ προχωρημένους στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο σκηνοθέτες τῆς Ἰνδίας σήμερα. Ἡ ἱστορία: 1929, ἓνας νεαρὸς πού μόλις πήρε τὸ πτυχίό του, μὴ θρίσκοντας δουλειὰ στὴν Καλοῦτα, βρέθηκε ὑποχρεωμένος νὰ δεχτεῖ μιὰ θέση ταμία σ' ἓνα μικρὸ ἐργοστάσιο ζάχαρης στὴν ἐπαρχία. Στὴ διάρκεια μιᾶς ἀπεργίας ἀνακατεύτηκε στὴ σύγκρουση πού ἔφερε ἀντιμέτωπους τοὺς ἐργάτες μὲ τὸν ἰδιοκτήτη τοῦ ἐργοστασίου. Ἰποχρεωμένος νὰ πάει ἠέση, μπαίνει στὸ πλευρὸ τῆς μπουρζουαζίας. Ὁ ἡ-

ρώας διασχίζει τη μυθοπλασία, χωρίς ούτε στιγμή να συνειδητοποιεί την κοινωνική σύγκρουση που συμβαίνει μπρός στα μάτια του, και όταν φτάνει ή ώρα της έκλογής καταλαμβάνεται από το μεγαλύτερο πανικό. Βασική άρετή της ταινίας είναι το γεγονός ότι δείχνει με διαύγεια τον αντικειμενικό ρόλο της μικροαστικής τάξης μέσα στην ιστορική σύγκρουση.

Και μιιά μεγάλη απογοήτευση: «Η μεταμόρφωση του άρχηγού της αστυνομίας» («La metamorphose du chef de la Police») του Έλβιο Σότο (Χιλή) που ως ένα σημείο εξηγείται από την εξαιρετικά ενοϊκή προδιάθεση που είχε προηγηθεί. Η έναρκτήρια σεκάνς υποσχόταν πολλά: ένας νεαρός αστυνομικός εκθέτει στην τηλεόραση τους κινδύνους που είχε να υπερπηδήσει ή Λαϊκή Ένότητα, τις συνωμοσίες της δεξιάς και την ιμπεριαλιστική διεύσδυση των πολυεθνικών εταιριών τύπου ΙΤΤ. Άλλά στή συνέχεια ή ταινία υπερδύεται με τά ψυχολογικά προβλήματα του προσώπου, που είναι διχασμένο ανάμεσα σε δύο γυναίκες, σε δύο γραμμές. Τί να κάνει από τά δύο; να κάνει σωστά τή δουλειά του σαν στρατευμένος, υπεύθυνος ν' αγωνίζεται ενάντια στις συνωμοσίες και τά μπουκοτάζ της δεξιάς σε θάρος του Άλλιέντε, ή να πάρει μιιά στάση προσκείμενη στις θέσεις των νεαρών μελών τής ριζοσπαστικής άριστερας που ή κριτική τους στάση προξενεί τήν όργή των άρχων που αυτός ύποτίθεται πώς εκπροσωπεί. Όσον άφορά τή σκηνοθεσία αυτή είναι πάντα επιφανειακή, εκπέμπει σ' άφθονία, δ,τι πιό λαμπερό έχει να μάς προσφέρει ή μετά τόν Δελούς ρητορική: επιτηδευμένη εικόνα τύπου διαφήμισης, ανάλογα χρώματα, ζούμ, τηλεοπτικά πλάνα, κλπ., κλπ. και μοιάζει να επιθεβαιώνει τή φράση του Σολάνας για τήν πολιτιστική άποικιοκρατία τής Εύρώπης πάνω στις νοτιοαμερικάνικες χώρες.

**«η μεταμόρφωση του αρχηγού της αστυνομίας» του Ελβιο Σοτο**



«Τό έτος τής γυναίκας» («Year of the woman») τής Σάντρα Χόχμαν (Η.Π.Α.) είναι μιιά από τις πιό μεγαλειόβολες προσπάθειες που είδαμε φέτος στο Φόρουμ. Φαντασία - ντοκυμανταίρ άφιερωμένο στή δόξα τής γυναίκας, μάρτυρας των πιό παράλογων και θελημαμένα προκλητικών φιλοδοξιών ενός τμήματος του Κινήματος για τήν Άπελευθέρωση τής Γυναίκας», χαρακτηρίζεται από τήν σκηνοθετιδά του σά «σάτιρα όπου οι γυναίκες παίξουν τόν άποφασιστικό ρόλο των ίσχυρων και οι άντρες περιορίζονται στο ρόλο του χορού τής άρχαίας τραγωδίας». Όμως τό φίλμ δέν καταφέρει να φτάσει τó στόχο του, γιατί του λείπει ή όργάνωση αυτής τής φαντασίας που λοξοδρομίζει προς όλες τις κατευθύνσεις. Μπορούμε πάντως να τó δούμε σαν κάποιο παράδοξο όπου παρελεύουν 1) όλα τά βασικά ή μη στελέχη του Κινήματος για τήν Άπε-

**«ετος της γυναίκας» της Σαντρα Χοχμαν**

λευθέρωση της Γυναίκας» όπως η Μπέλλα Άμπτζουγκ, ή Μπέττυ Φρίντμαν, ή Φλόρενς Κέννεντυ, ή Ζερμαίν Γκρήρ, ή Σίρλεϋ Μακλένγ και ή Γκλόρια Στάνιερ, 2) πολλές προσωπικότητες του Δημοκρατικού Κόμματος (το φιλμ γυρίστηκε στο συνέδριο αυτού του κόμματος το 1972) από τον Χιούμπερτ Χάμφρεϋ μέχρι τον Τζώρτζ ΜακΓκόδερν, περνώντας από τον Τζών Λίντσεϋ και τον Έντμοντ Μάσκι, που εκθέτουν μπροστά σε μιὰ άεικίνητη και άσταθη μηχανή με το χαμόγελο στα χείλη τον λαμπρό ρόλο που καλούνται να παίξουν οι γυναίκες (άν το Δημοκρατικό Κόμμα βγει στις εκλογές...).

**«OUT I - Φαντασμα»  
του Ζακ Ριβέτ**

Μια άλλη μεγάλη στιγμή του Φόρουμ ήταν το τελευταίο φιλμ του Ζακ Ριβέτ «OUT I - Φάντασμα» («OUT I - SPECTRE»), (Γαλλία). Η ταινία αυτή που κατά τη γνώμη μας είναι μιὰ από τις τομηρότερες προσπάθειες ανανέωσης της κινηματογραφικής μορφής, κρίνοντας την αντίληψη που διέπει τη δομή της, θάξιζε μιὰ πολύ λεπτομερειακή ανάλυση που, βέβαια, δέν έχουμε την πρόθεση να κάνουμε στα πλαίσια αυτού του άρθρου, μιὰς και θάπρεπε νάχουμε δει την ταινία περισσότερες φορές συστηματικά και σχολαστικότερα, πράγμα αδύνατο να γίνει στο Βερολίνο (ή αξία πάντως της ταινίας μᾶς παρακινεί να δημοσιεύσουμε στο επόμενο τεύχος μιὰ συνέντευξη του Ριβέτ που το ενδιαφέρον της ξεπερνᾷ το συγκεκριμένο φιλμ για να εισάγει ένα νέο συλλογισμό πάνω στην ιστορία της εξέλιξης των μορφών». Έδω, ακούμαστε να πούμε πώς αυτή ή ταινία των 4 ὡρών και 15 λεπτών είναι μιὰ σύντομη θερσιόν ενός φιλμ 13 ὡρών, χωρίς όμως να γίνεται σύνοψη ή συμπύκνωσή του. Είναι απλά ένα άλλο φιλμ, τελείως αυτόνομο, που λειτουργεί σ' άλλα κανάλια, που προτείνει άλλους αξιόνες ανάγνωσης. Μπορούμε να πούμε πώς το «OUT I - Φάντασμα» έχει σαν βάση μιὰ μυθοπλασία που χιτίζεται πάνω σε μιάν άλλη μυθοπλασία, το «OUT I» (την ταινία των 13 ὡρών), πράγμα που τείνει να υλοποιήσει την αρχή ότι αυτό που φιμάρουμε δέν είναι το «άθωο πραγματικό» αλλά κάτι «ήδη φιμωρισμένο», με την έννοια ότι το αληθινό παραπέμπον της ταινίας δέν είναι ποτέ πραγματικό αλλά φανταστικό (εικόνα - αναπαράσταση, ένα σημαίνον άλλου πράγματος).



**«μερες του 36»  
του Θ. Αγγελοπουλου**

«Οι μέρες του 36» του Θόδωρου Άγγελόπουλου που έχουν ανάψει συζητήσεις που δύσκολα σβύνουν ήταν από τις σπάνιες περιπτώσεις που ταινία προκάλεσε τόσο ζωντανές αντιδράσεις και συζητήσεις στο Φόρουμ. Ό τύπος στο σύνολό του εκτίμησε την ταινία σαν ένα γεγονός πολύ σημαντικό κι οι 11 κριτικοί από διάφορες χώρες, που άπαρτίζον την επιτροπή άπονομής του βραβείου FIPRESCI (Διεθνής Όμοσπονδία Κινηματογραφικού Τύπου) θεώρησαν αυτήν ανάξια του βραβείου.

Σ' όλες τις αναφορές που κάναμε στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, πάντοτε υπογραμμίζαμε τον κίνδυνο που ξεπροβάλλει από το γεγονός ότι αυτό το είδος των εκδηλώσεων πολλαπλασιάζεται συνεχώς, χωρίς ωστόσο να συντονίζεται. Δεν είναι τυχαίο το ότι από φεστιβάλ σε φεστιβάλ βλέπει κανείς τις ίδιες ταινίες των ίδιων σκηνοθετών, ενώ την ίδια στιγμή ένας σοβαρός αριθμός προγενέστερων ταινιών παραμένουν άγνωστές τόσο από τους διοργανωτές όσο, φυσικά, κι απ' το κοινό.

Αυτό ισχύει για τις εκδηλώσεις του νέου κινηματογράφου, είτε «μόστρα» λέγονται, είτε «φεστιβάλ», είτε «φόρουμ», «δεκαπενθήμερο» ή «εβδομάδα», και όχι βέβαια για τα «μεγάλα φεστιβάλ», που ή έμπορική τους λειτουργία κι οι λόγοι γοήτρου που κυριαρχούν σ' αυτά, δέν τους επιτρέπουν ν' ανακατευθούν με τέτοιους προβληματισμούς. Σάν απόδειξη αυτού που είπαμε παραπάνω για την έλλειψη συντονισμού των διαφόρων φεστιβάλ «νέου κινηματογράφου», έρχεται το γεγονός ότι τρεις εκδηλώσεις του ίδιου τύπου γίνονται σχεδόν ταυτόχρονα: το «Φόρουμ του Νέου Κινηματογράφου» του Βερολίνου, οι «Μέρες τής ταινίας μικρού μήκους» τής Γκρενόμπλ, και το «Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου» τής Τουλών. Αυτή ή φεστιβαλική σκυταλοδρομία, όταν μάλιστα όλες αυτές οι εκδηλώσεις έχουν κοινούς στόχους, μάς φαίνεται τουλάχιστον παράδοξη, μιά και το έτησιο ήμερολόγιο των φεστιβάλ δέν είναι και τόσο φορτωμένο, ώστε να κάνει αναγκαία την επανάληψη των εκδηλώσεων. Το πρόβλημα αυτό μπορεί από πρώτη άποψη να φαίνεται άσημαντο, κατά τη γνώμη μας όμως έχει μεγάλη σημασία, γιατί αποτελεί ένα από τα συμπτώματα μιάς αυξουσας κι ανεξέλεγκτης πληθωρικότητας που μπορεί να οδηγήσει στη βραχύχρονη αποδυνάμωσή τους.

Αντίθετα από το «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» των Καννών, που ή ισοπέδωση κι ή ανεπάρκειά του τα τελευταία χρόνια προξενούν λύπηση, το «Φόρουμ του Νέου Κινηματογράφου» του Βερολίνου, τον τέταρτο χρόνο τής λειτουργίας του στο περιθώριο του επίσημου Φεστιβάλ, έδωσε δείγματα μιάς ποιότητας και δυναμικότητας, που πολλά φεστιβάλ θά ζήλευαν, και πρώτ' απ' όλα ή επίσημη «Μπερλιναλέ». Ένδεικτικό είναι ότι ή οργανωτική επιτροπή, με βασικό της παράγοντα τον Ουρλικ Γκρέγκορ, κάνει μιά αρκετά ξεκάθαρη δουλειά, αποφεύγοντας τις πολλές φιλοφρονήσεις με τις βεντέτες, και κρατώντας στο πρόγραμμά της συνεπέστατα μιά αξιοσημείωτη φροντίδα για σοβαρότητα, ανάλυση, ένγνωση, αναζήτηση και έρευνα.

Όπως έλεγε και σε μιά παλιά συνέντευξή του (Σ. Κ. 27 - 28) ο Ουρλικ Γκρέγκορ, δυο ήταν και φέτος οι κύριοι στόχοι του «Φόρουμ»: α) απ' τή μιά μεριά, να δώσει μιά σημαντική θέση στον πολιτικό κινηματο-

γράφο, στον κινηματογράφο της άμεσης έρευνας και δράσης πάνω στη σημερινή φάση των επαναστατικών αγώνων στον κόσμο, και τον κινηματογράφο της φιξιόν, και β) απ' την άλλη, να γνωρίσει στο κοινό και μιá άλλη μορφή κινηματογράφου, πιδ πειραματική από την προηγούμενη, που όταν δέν αρκείται σ' ένα απλό μορφικό παιχνίδι, έξαντλούμενη στις λεπτεπίλεπτες ευχαριστήσεις ενός παρακμιακού αισθητισμού, μαρτυρά μιá πρωτότυπη απόπειρα αποδέσμευσης από τις κινηματογραφικές πραχτικές που στηρίζονται στην ομοιογένεια της αναπαράστασης, όπως μās έχει κληρονομηθεί από τó λεγόμενο κλασικό μοντέλο. Όρισμένες απ' αυτές τις δουλειές, που πρόθημα θά ονομάζαμε επαναστατικές, δέν αποσκοπούν τόσο στο να παρουσιάσουν τήν εικόνα της επανάστασης, αλλά, απ' τή μιá μεριά, να παραγάγουν, μέσω της αποδόμησης της δικής τους πραγματικότητας, τις συνθήκες για ένα μετασχηματισμό της τρέχουσας κινηματογραφικής πραχτικής, κι από τήν άλλη, να ανατρέψουν τις καθιερωμένες σχέσεις ανάμεσα στον «δημιουργό» και τó «έργο» του, ανάμεσα στο κείμενο και τόν αναγνώστη του.

Όλοποίηση του πρώτου στόχου του «Φόρουμ» ήταν ó προγραμματισμός ομάδων ταινιών από διάφορους έθνικούς κινηματογράφους, και πανοράματα ταινιών με κοινά χαρακτηριστικά, που έδιναν τήν ευκαιρία στο Βερολινέζικο κοινό να γνωρίσει μιá άγνωστη σ' εκείνο κινηματογραφία. Τó βάρος φέτος (1974) δόθηκε καίρια στους κινηματογράφους της Ελλάδας και της Λατινικής Αμερικής, και τó γεγονός αυτό χαιρετίστηκε με πληθωρικά σχόλια και έγκώμια απ' όλα τά μέσα ένθημέρωσης.

#### ταινίες απο την ελλαδα

Από τήν Ελλάδα παρουσιάστηκαν 4 ταινίες, που οι δύο τους είναι ήδη γνωστές στο ελληνικό κοινό: «Τό προξενειό της Άννας» του Παντελή Βούλγαρη, και «Όι ώάννης ο Βίαιος» της Γώνιας Μαρκετάκη. Οι δύο άλλες ταινίες που πρωτοεμφανίστηκαν στο «Φόρουμ» ήταν τά «Μέγαρα» των Γιώργου Τσεμπερόπουλου και Σάκη Μανιάτη (για τó όποιο γράφουμε σέ ειδική στήλη σ' αυτό τó τεύχος), και ή «Δοκιμή» του Ζύλ Ντασσέν (παραγ.: Μελίνα Μερκούρη, Η.Π.Α.). Η ταινία αυτή θά κέρδιζε, κατά τή γνώμη μας, αν έμενε στη σιωπή, όχι γιατί τó θέμα της δέν είναι επίκαιρο· κάθε άλλο. Θέμα της είναι ή σφαγή του Πολυτεχνείου και γενικότερα ó ρόλος του Αμερικάνικου Όμπεριαλισμού στην ελληνική πολιτική. Τελικά, ή ταινία προσβάλλει τó κοινό με τή σκηνοθεσία της, που μπαλαντζάρει μεταξύ μās «αποστασιοποίησης» μπερχίζοντας τύπου (ó σκηνοθέτης που θέλει ν' αναπαραστήσει τά γεγονότα πάνω σέ μιá θεατρική σκηνή) και μās κλαφίρικής και λυρικής μεγαλοστομίας, που οι δημιουργοί της δέν προσπαθούν να τήν συγκρατήσουν, ποντάροντας στις συγκι-

νησιακές έντυπώσεις πού θά προξενήσει. Καμιά σοβαρότητα, καμιά απλότητα δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια, πού συγκεντρώνει ὅλες τὶς κοινοτυπίες τοῦ μέλου καὶ χρησιμοποιεῖ τὴ μουσικὴ τοῦ Μίχη Θεοδωράκη μὲ τέτοια ἀφέλεια πού φτάνει κάποτε στὰ ὅρια τοῦ γελοίου. Οἱ μόνες δυνατὲς σκηνές εἶναι οἱ σκηνές ντοκιμανταὶρ ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ Νοέμβρη πού μᾶς ἀποζημιώνουν γιὰ τὴν ὑπόλοιπη ταινία.

Ἡ λατινο-αμερικανικὴ συμμετοχὴ ἐπιβεβαίωσε γιὰ μιά ἀκόμα φορὰ τὸν ρόλο πού μπορεῖ νὰ παίξει ὁ κινηματογράφος ὡς πολιτιστικὸ μέσο, ὅταν δὲν εἶναι οὔτε οικονομικὰ ἀλλοτριωμένος, οὔτε ἰδεολογικὰ ἀποικιοποιημένος, ἀλλ' ἀντίθετα ἐνταγμένος στὴν ἀντιιμπεριαλιστικὴ πάλη πού διεξάγουν οἱ προοδευτικὲς δυνάμεις σ' αὐτὴ τὴ γωνιά τοῦ κόσμου.

Προβλήθηκε ἡ τελευταία ταινία τοῦ Χόρχε Σανχίνες «Ὁ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα ἐχθρὸς» / «EL ENEMIGO PRINCIPALE» (Βολιβία). Ἡ ταινία περιγράφει μιά σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἕναν κτηματῆ καὶ τοὺς φτωχοὺς «Ἴντιος», γιὰ νὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα: δικαιοσύνη στὸ καπιταλιστικὸ καθεστῶς εἶναι ἡ ταξικὴ δικαιοσύνη· γι' αὐτὸ κι εἶναι ἀνάγκη νὰ ὀργανωθοῦν οἱ ἀγρότες καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀνταρτῶν νὰ θέσουν σὲ ἰσχὺ τὰ δίκαιά τους, ἔστω καὶ μὲ τὴ βία.

«Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας» / «LA TIERRA PROMEDIDA» τοῦ Μιγκέλ Λίττιν (Χιλὴ) παραμένει μιά ὑποδειγματικὴ ταινία στὴν προσπάθειά της νὰ προσεγγίσει μ' ἐπαναστατικὸ τρόπο τὴν ἱστορία ἑνὸς λαοῦ, ἐνὸς ἔθνους, ἐντάσσοντας μέσα της, ὅπως περίπου συμβαίνει καὶ στὶς ταινίες τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, πολλὰ ἀπ' τὰ στοιχεῖα μᾶς βαθεῖας παραδοσιακῆς λαϊκῆς κουλτούρας, πού ἡ ἀστικὴ τάξη τάχει μετατρέψει βίαια σὲ ἀβλαβὴ καὶ ὑποβοηθητικὰ στοιχεῖα τῆς κυριαρχίας της.

Σ' αὐτὲς τὶς δύο ταινίες (καὶ λιγότερο στὸ «Ἐνάντια στὴ Λογικὴ καὶ Γιὰ τὴ Δύναμη» / «CONTRA LA RAZON Y POR LA FUERZA» τοῦ Κάρλος Ὁρτίς Τεξέδα, ρεπορτάζ ἀπὸ τὴ Χιλὴ λίγο καιρὸ μετὰ τὴν πτώση τοῦ Ἀλιέντε, ὅπως καὶ στὴν «Ἀπαλλοτρίωση» / «L' EXPROPRIACION» τοῦ Χιλιανοῦ Ραούλ Ρουῆζ, πού ἀντιμετωπίζει πρωτότυπα τὸ πρόβλημα τῆς ἀπαλλοτρίωσης τῆς γῆς τῶν μεγαλοαγιοκτημόνων ἀπὸ τοὺς φτωχοὺς ἀγρότες) ἀποτελοῦν τὴ βάση ἑνὸς γνήσια λαικοῦ κινηματογράφου — πού χαράζει ἀναγκαῖα μιά διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀπὸ τὶς δραματουργικὲς μορφές πού εἰσάχτηκαν ἀπὸ τὸ Χόλλυγουντ — ἐνὸς κινηματογράφου πού γεννιέται ἀπὸ τοὺς ἐπαναστατικοὺς ἀγῶνες, καὶ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰ μιά κερδισμένη μάχη ἐνάντια στὸν ἱμπεριαλισμὸ.

## ταινίες ἀπο τὴ λατινικὴ ἀμερικανικὴ

### «Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας» τοῦ Μιγκέλ Λίττιν





# Η ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ Η ΙΔΙΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ

## ένα οικονομικό παραδοξο

Ἡ ταινία μικροῦ μήκους ἀποτελεῖ γιὰ τὸ ἑλλη-  
νικὸ κινηματογραφικὸ σύστημα ἕνα οἰκονομικὸ πα-  
ράδοξο. Εἶναι ἕνα προϊόν πού γιὰ νὰ παραχθεῖ χρειά-  
ζεται τὸ ἀπαραίτητο κεφάλαιο χωρὶς ὅμως ποτὲ (οἱ  
ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις δὲν ἀνατρέπουν τὸν συλλογισμὸ)  
ν' ἀποφέρει, ὄχι κέρδος, ἀλλ' οὔτε καν τὴν κάλυψη  
τοῦ ἐπενδυμένου κεφάλαιου. Γιὰ τὸ οἰκονομικὸ σύστη-  
μα τοῦ κινηματογράφου μιὰ ταινία μικροῦ μήκους ἄ-  
ποτελεῖ, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀρχίζει νὰ γυρίζεται, οἰ-  
κονομικὴ ἀποτυχία. Ἡ σίγουρη αὐτὴ οἰκονομικὴ ἄ-  
ποτυχία τῆς δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀποτυχία μιᾶς  
ταινίας μεγάλου μήκους, γιατί σ' αὐτὴν τὴν περίπτω-  
ση ἔχουμε ταυτόχρονα τὴν οἰκονομικὴ ἐπιτυχία μιᾶς  
ἄλλης μεγάλου μήκους (ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ περιόδους  
κρίσης). Αὐτὴ ἢ ἐκ τῶν προτέρων οἰκονομικὴ ἀπο-  
τυχία τῆς ταινίας μικροῦ μήκους ἔχει τὴν αἰτία τῆς  
στήν παντελὴ ἔλλειψη δικτύου διανομῆς - ἐκμετάλλευ-  
σης. Τὸ προϊόν ταινία μικροῦ μήκους δὲν διαθέτει ἄ-  
γορά.

Ἔτσι ἔχει ἀπὸ πρώτη ἀποψη τὸ σύστημα. Κι  
οἱ πρώτες ἀμειψες ἐπιπτώσεις του: 1. Ἡ παραγωγή  
ταινίας μικροῦ μήκους ἀποτελεῖ ἀπέναντι στὸ βιομη-  
χανικὸ συγκρότημα τῆς κινηματογραφικῆς παραγω-  
γῆς τὸν φτωχὸ (βιοτεχνικὸ) συγγενὴ καὶ 2. Χαρά-  
ζεται μιὰ ὀρθοτική γραμμὴ ἀνάμεσα στὰ προϊόντα  
πού ἔχουν τὴ δυνατότητα τοῦ κέρδους καὶ σ' αὐτὰ πού  
δὲν τὴν ἔχουν, ἔτσι ὥστε ἡ μικροῦ μήκους ταινία νὰ  
θεωρεῖται ἤδη σ' αὐτὸ τὸ στάδιο ὡς ἕνα ξεχωριστὸ  
εἶδος.

Εἶπαμε ὅτι ἔτσι ἔχει τὸ σύστημα ἀπὸ πρώτη ἄ-  
ποψη. Ἐνα σύστημα ὅμως ἀρθρωμένον μὲ τέτοιον τρό-  
πο δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ. Γιὰ νὰ λειτουργήσῃ  
παρόλη τὴν παράδοξη ἀντιορθολογικὴ φύση του πρέ-  
πει ταυτόχρονα νὰ παράγῃ καὶ μιὰ ἰδεολογικὴ εικό-  
να ὡς ὅλον φαντασιώσεων — ὑποκατάστατων —  
ψευδαισθήσεων, ἔτσι πού νὰ δημιουργεῖται ἕνα ψεύτι-  
κο εἶδωλο τοῦ ἑαυτοῦ του πού νὰ πείθει ὄσους πρό-  
κειται νὰ συμμετάσχουν σ' αὐτὸ νὰ τὸ ἀποδεχτοῦν (κι  
ἂν ὄχι στὴν ὀλότητά του) τουλάχιστον στὶς βασικὲς  
λειτουργίες του.

Είδαμε ότι, από το οικονομικό κιάλας πεδίο, μιὰ τάρφος ἔχει ἀνοιχτεῖ ἀνάμεσα στὸ προϊόν πὺ εἶναι: ἔ κινηματογράφος τῆς μεγάλου μήκους ταινίας καὶ στὸ «κάτι ἄλλο» πὺ εἶναι ἡ μικροῦ μήκους (πὺ εἶναι καὶ δὲν εἶναι κινηματογράφος, μιᾶς καὶ φτιάχνεται ἀπὸ σελλυλὸντ ἀλλὰ δὲν διαθέτει αἰθουσες προβολῆς). Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο στὸ ἰδεολογικὸ πιά πεδίο Κινηματογράφος θεωρεῖται τὸ προϊόν πὺ εἶναι δυνατὸ ν' ἀποφέρει κέρδος, ἔτσι πὺ ὑποχρεωτικὰ (συνειδητὰ ἢ ἀσυνειδητὰ) νὰ προσανατολιζονται πρὸς αὐτὸν οἱ νέοι σκηνοθέτες. Αὐτὸ ἔχει σὺν ἀπόρροια νὰ δημιουργεῖται γύρω ἀπὸ τῆ μικροῦ μήκους ἡ ἰδεολογία τοῦ «σκαλοπατιοῦ»: ἡ μικροῦ μήκους θεωρεῖται σὺν τὸ μέσο πὺ ὀδηγεῖ στῆ μεγάλου μήκους (ἀφοῦ φ.σι.κὰ σὺν ἐπαγγελματίας κινηματογραφιστῆς δὲν μπορεῖς νὰ ἔχεις ἄλλο στόχο ἀπ' αὐτὸν, ἀφοῦ αὐτὸς σου δίνει καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴ σου ὑπόσταση). Βέβαια ὑπάρχει πάντα κι ὁ ἄλλος δρόμος, ἡ εὐθεία ὁδὸς μέσα στὸ ἐπάγγελμα: δεῦτερος βοηθός, πρῶτος βοηθός, σκηνοθέτης. Ὁ πρῶτος ὁμως δύσβατος δρόμος ὀδηγεῖ περισσότερο, κατὰ τὴν κρατούσα ἀντίληψη, πρὸς τὸν κινηματογράφο «ποιότητας». Ὁ μ ω ς ἡ π ο ι ὀ τ η τ α ἔ χ ε ι ἡ δ ῆ κ α θ ο ρ ι σ τ ε ῖ ἀ π ὸ τ ὸ ν δ ρ ὀ μ ο π ο ῦ ἔ χ ε ι ς δ ι α σ χ ῖ σ ε ῖ γ ι ᾶ ν ᾶ τ ῆ ν φ τ ᾶ σ ε ι ς. Κι ἡ μικροῦ μήκους ταινία παίρνει γιὰ τὸν κινηματογραφιστῆ κι ἄλλον ἓνα σκοπὸ: νὰ τοῦ δώσει τὸ ὄνομα τοῦ σκηνοθέτη. Θεωρεῖται, καὶ θεωρεῖ ἴσως κι ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτὸ του, σὺν Μελλοντικὸς Δημιουργός. Τώρα εἶναι ἀπλὰ τὸ ὑποκατάστατό του.

μια εκ των υστερων ιδιοτυπια

Ἀντικειμενικὰ λοιπὸν ὁ σκηνοθέτης ὀδηγεῖται: ν' ἀντιμετωπίσει τῆ μικρὴ ταινία του μὲ δρους πὺ ἰσχύουν γιὰ τῆ μεγάλη, δηλαδὴ νὰ φτιάξει τῆ μεγάλου μήκους ταινία, πὺ βέβαια ἔχει σὺν ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ, μέσα στὰ περιθώρια τῆς μικροῦ μήκους (χρονικὰ, οικονομικὰ καὶ νοηματικὰ περιθώρια). Ἔτσι παραγνωρίζει τὴν ἰδιομορφία τοῦ μικροῦ φιλμ, πὺ ἂν ἔ κ τ ὠ ν π ρ ο τ ἔ ρ ω ν δ ἐν ὑ π ᾶ ρ χ ε ι ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ᾶ ἐ ν τ ο ῦ τ ο ι ς ε ἶ ν α ἰ δ υ ν α τ ὸ ν ἔ κ τ ὠ ν ὄ σ τ ἔ ρ ω ν, ἀπ' αὐτὸν, νὰ καθοριστεῖ, ἂν καὶ ἔταν δηλαδὴ ἔχει σὺν ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ τὸ ἴδιο τὸ μικρὸ φιλμ. Ἐφαρμόζοντας ἔτσι ξένα μέτρα καὶ σταθμὰ γιὰ νὰ μελετήσῃ τῆ φύση τοῦ ἀντικειμενοῦ του, ἀναγκαστικὰ τὸ χάνει ἀπ' τὰ μάτια του καὶ δουλεύει σ' ἓνα ἄγνωστο χῶρο πὺ μοιραῖα δὲν θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ προσδιορίσει καὶ νὰ θρεῖ τὰ ὀριά του, τὰ μέσα κατάρτησις καὶ ἀξιοποίησῆς του. Χαρακτηριστικὸ μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὸ παράδειγμα τῆς πρακτικῆς τοῦ Ἄλαιν Ρενάι, ὁ ὁποῖος ἔφτιαξε μικρὰ φιλμ ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ διαμετρικὰ ἀντίθετη ὀπτική: δηλαδὴ ἔχοντας σὺν ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ νὰ δουλέψῃ πάνω στὸ μικροῦ μήκους καὶ μόνο. πρᾶγμα πὺ τοῦ ἐπέτρεψε νὰ τὸ στοχαστεῖ σὺν πρα-

γματικό κινηματογραφικό είδος, και μέσα απ' αυτή του την αναζήτηση να μᾶς προτείνει μιὰ δλοκληρωμένη αντίληψη πάνω στην ιδιομορφία του. Κι είναι ένδεικτικό διτι για τὴν ταινία του τὸ «Ἄσμα τοῦ στουρνιού», ντοκυμανταίρ πάνω σ' ἓνα βιομηχανικό ὕλικὸ διάρκειας 14 λεπτῶν δούλεψε ἐπὶ 14 μῆνες.

## Θεματογραφία

Διαπιστώνει κανεὶς διτι σύμφωνα μ' αὐτὰ πού λέγαμε παραπάνω ὁ τρόπος ἀντιμετώπισης τῆς μικροῦ μήκους σάν ὑποκατάστατου τῆς μεγάλου ἔχει ὀρισμένες συγκεκριμένες συνέπειες. Αὐτὲς εἶναι: 1) στὸ ἐπίπεδο τῆς θεματογραφίας παρατηροῦμε διτι ἀνάλογα μὲ τὴ διάκριση μεγάλο—μικρὸ εὐνοοῦνται κυρίως ὅσα θέματα μποροῦν νὰ θεωρηθῶν «μικρά», ἐνῶ ἀποκλείονται τὰ «μεγάλα». Αὐτὸς ὁ τρόπος σκέψης εἶναι βέβαια ἀπόλυτα λαθεμένος, ἐφ' ὅσον δὲν ὑπάρχουν «μικρά» καὶ «μεγάλα» θέματα: ὅλα τὰ θέματα μποροῦν νὰ εἶναι ἐξίσου μεγάλα κι ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ σκοπιὰ ἀπ' τὴν ὁποία θὰ τὰ δεῖ κανεὶς. Οἱ ἔννοιες τοῦ «μικροῦ» καὶ τοῦ «μεγάλου» δὲν εἶναι ἰδεολογικὰ ἀθῶες, ἀλλὰ κρύβουν πίσω τους μιὰ δλόκληρη μεταφυσικὴ αντίληψη. Ἡ αντίληψη αὐτὴ μέσω τῶν δύο ἔννοιῶν μεγάλο καὶ μικρὸ διαμορφώνει μιὰ δλόκληρη ἰ δ ε ο λ ο γ ί α, πού καθορίζει τὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποία ἀναγκαστικά θὰ κινηθοῦν οἱ σκηνοθέτες χωρὶς νὰ ἀποχτοῦν τὴ συνειδησή της. Τὶ ἐννοοῦμε μ' αὐτό;

## μεγαλο / μικρο

Ἵτι πίσω ἀπ' τὴν διάκριση μικρὸ—μεγάλου ὑπάρχει μιὰ δλόκληρη κουλτούρα σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία μεγάλο καὶ σπουδαῖο εἶναι αὐτὸ πού καθορίζεται ἀπὸ «μεγάλους» καὶ «σπουδαίους» ἀνθρώπους πού ὀρίζουν τίς τύχες τῆς ἀνθρωπότητος καὶ ἀνήκουν στὸ χῶρο τῆς Ἱστορίας, τῆς Πολιτικῆς, τῆς Θρησκείας, τῆς Σκέψης, τοῦ Νοῦ, τοῦ Πνεύματος. Οἱ ἀνθρωποὶ αὐτοὶ εἶναι βέβαια ὅσοι τὸ σχολεῖο μᾶς μαθαίνει: σάν Μεγάλους, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη οἱ «ἀσήμαντοι» καὶ «μικροὶ» ἀνθρωποὶ ταυτίζονται μὲ τὸ ταπεινὸ, τὸ συγκεκριμένο, τὸ καθημερινὸ, τὸ «μικρὸ», μ' αὐτὸ γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ καθένας μπορεῖ νὰ μιλήσει. Ἴλλά πιδ συγκεκριμένα ἢ διάκριση μικροῦ καὶ μεγάλου καθορίζεται ἀπὸ καθαρὰ κοινωνικὲς ἀντιθέσεις ὅπως ἢ ἀντίθεση: Κυρίαρχος—Κυριαρχούμενος, κάτοχος τῶν μέσων παραγωγῆς—μὴ-κάτοχος κι ἐνταγμένος στὴν παραγωγὴ, Ἡγεμόνας—Λαός, ἄνθρωπος τοῦ Πνεύματος—ἄνθρωπος τῆς δουλειᾶς, Μύστης—λάτρης κλπ. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ θέματα πού ἀφοροῦν τοὺς Μεγάλους εἶναι κι αὐτὰ «μεγάλα» κι ἀνάλογα συμβαίνει καὶ μὲ τὰ «μικρά». Ἴδη ἔχει δημιουργηθεῖ μιὰ θεματογραφία τοῦ «μικροῦ» καὶ τοῦ «μεγάλου», ὅπου «μεγάλα» θέματα εἶναι: ἢ Ἱστορία, ἢ Πολιτικὴ, ἢ Θρησκεία, τὸ Ἔπος κλπ., ἐνῶ «μικρά» τὰ προσωπικὰ προβλήματα, τὰ καθημερινὰ ὄνειρα, ἀγχη, ἐλπίδες, ἔρωτες, κοινω-

νικά προβλήματα στο στυλ μικρής αγγελίας, και γενικά ή καθημερινή πραχτική σ' όλες της τις εκφάνσεις έξω απ' τὸ χῶρο τῆς Ἱστορίας. Νομίζουμε ὅτι αὐτὴ ἢ διαδοχικὰ ἀκολουθεῖται ἀσυνείδητα γιὰ νὰ καταλήξουμε σὲ μικρὰ φιλμ μὲ «μικρὰ» θέματα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὁμως μπαίνει σὲ λειτουργία ἢ διαδικασία πού σύμφωνα μὲ τὸν ἥδη δοσμένο ἀσυνείδητο πόθο τοῦ σκηνοθέτη (νὰ φτιάξει τὴ μεγάλο μήκους), θὰ προσπαθῆσει νὰ μεταμορφώσει τὸ «μικρὸ» θέμα σὲ «μεγάλο», πράγμα ἀπαραίτητο ἐξἄλλου ἀπ' τὴ στιγμή πού μόνο τὰ «μεγάλα» θέματα συνιστοῦν τὴν «Τέχνη». Κι ἡ ἀσυνείδητη τάση τοῦ σκηνοθέτη πρὸς τὸ «μεγάλο», πράγμα ἀπαραίτητο ἐξἄλλου ἀπ' τὴ συμφωνήσῃ τὸ πραγματικὸ τοῦ θέμα, τὸ «μικρὸ», πού δὲν κάθεται νὰ τὸ ἀναλύσει.

Ἄν αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις πού κάνουμε ἀποτελοῦν τὸν κανόνα, ἀναγκαῖο εἶναι νὰ δοῦμε καὶ τὶς ἐξαιρέσεις του. Δηλαδή: τί συμβαίνει ὅταν ἓνα «μεγάλο» θέμα εἰσαχθεῖ σὲ μιὰ μικρὸ μήκους ταινία; Αὐτόματα θὰ λειτουργήσῃ ἢ ἀντίθεση μικρὸ—μεγάλο, ἢ ὁποία ἀπ' ὅ,τι παρατηροῦμε μπορεῖ νὰ ἔχει δύο ἀποτελέσματα: α) νὰ δημιουργήσῃ αἰσθησι γελιοτήτας, πού ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ «μεγάλο» στηρίζεται σὲ σαθρὴ δάση, καὶ στὸ ὅτι ἡ ἀνυπαρξία γεροῦ ἐρείσματος πού θὰ τὸ ἀναδείξει προκαλεῖ τὴν πτώση του στὸ κενόν. Ἔτσι συμβαίνει π.χ. στὶς ταινίες, «Ὁμνύειν», τὸ «Φεγγάρι στὰ δῖχτυα» κλπ. ὅπου «μεγάλα» θέματα ἕπως ὁ Θάνατος, ὁ Πειρασμός, ὁ Διχασμός εἰσάγονται μ' ἀφορμὴ μικροπεριστατικά πού δίνονται σὰ μικροπεριστατικά. Ἡ ἀπόδοση τῆς «μεγάλῃς» πρόθεσης τοῦ σκηνοθέτη σὲ ἀμικρυνση γεννᾷ τὴν αἰσθησι τοῦ γελίου.

β) ἀντίθετα ὅταν ἡ σχέση μικρὸ—μεγάλο καταδειχθεῖ σὰν τέτοια, δηλαδή σὰν γελοία, παράγει τὴ σὺ ν ε ἰ δ ἡ τ ο π ο ἰ ἡ σ ἡ τῆς φύσης της καὶ γεννᾷ τὸ κωμικόν. Ἄλλὰ αὐτὸ προϋποθέτει ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἔχει ἥδη στοχασθεῖ τὸ μικρὸ φιλμ σὰν πραγματικὸ ἀντικείμενο καθὼς καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸ μεγάλο. Σὰν παράδειγμα θ' ἀνάφερε κανεὶς — ἂν καὶ ὄχι ἀπόλυτα πετυχημένο — τὶς «Σημειώσεις γιὰ μιὰ ταινία μεγάλου μήκους». Ὁ τίτλος ἥδη εἶναι ἐνδεικτικὸς τῆς συνειδητοποίησης τῶν ὀρίων τοῦ μικροῦ φιλμ ἀπ' τὸν καλλιτέχνη. Εἶναι φανερό ὅτι αὐτὴ ἢ κατηγορία εἶναι ἐξαιρέση τῆς ἐξαιρέσης.

Ἄς δοῦμε ὁμως καὶ τὸν κανόνα: τί θὰ συμβεῖ ὅταν τὸ «μικρὸ» θέμα χρησιμοποιηθεῖ ἀπ' τὴν ταινία μὲ σκοπὸ πάντα τὴν καταγραφή τοῦ «μεγάλου»; Δεδομένου τοῦ γεγονότος ὅτι αὐτὸ θεωρεῖται μικρὸ καὶ ἀσήμαντο, ἄρα θὰ πάρει σημασία μόνο σὲ σχέση μὲ τὸ «μεγάλο», ἄς δοῦμε πὼς μπορεῖ νὰ διαμορφωθεῖ αὐτὴ ἢ σχέση:

α) Ὑπάρχουν ταινίες πού ξεκινῶντας ἀπὸ ἓνα ταπεινὸ καὶ καθημερινὸ θέμα ξαφνικὰ καὶ δίχως αἰ-

τιολόγηση τὸ ἀνάγουν σὲ γενικότητες, προσπαθώντας νὰ τὰ «ποῦν ὄλα μαζί», σκοπεύοντας τὸ «μεγάλο».

Πάσχουν ἔτσι ἀπὸ νοηματικὴ ὑπερτροφία πού ὀφείλεται στὸ ὅτι δὲν κατανοοῦν πῶς μέσα στὸ εἰδικὸ περιέχεται τὸ γενικὸ (ἀρκεῖ ν' ἀναλυθεῖ σωστά) κι ἀναγκάζονται νὰ χρησιμοποιήσουν τίς πατερίτσες τῆς μηχανιστικῆς γενίκευσης, ὅπως συμβαίνει π.χ. μὲ φιλμ ὅπως τὸ «Κρεβάτι», ἢ «Ταράτσα», ἢ «Ἐκδρομὴ», κ.ἄ.

β) Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ὑπάρχουν ταινίες πού ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα ἐπίσης ταπεινὸ καὶ «μικρὸ» θέμα ἐπιμένουν στὸ εἰδικό, πού ἔντονα χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴν ἄρνηση νὰ τὸ συνδέσουν μὲ τὸ γενικό, ἀπωθώντας ἔτσι τὸ «μεγάλο». Ἡ ἀπουσία τοῦ «μεγάλου» δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνει νὰ νομίσουμε ὅτι τὰ φιλμ δὲν καθορίζονται ἀπ' τὴν ἰδεολογία του: ἀπὸν ἢ παρὸν τὸ «μεγάλο» καθορίζει τὰ πλαίσια τοῦ μικροῦ φιλμ. Ἐτσι ἡ ἀπουσία του ἀναγκαστικά θὰ συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ νοηματικὴ ἀτροφία. Βλ. π.χ. τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς μικροῦ μήκους («Ἀναχώρηση», «Μικρὴ περιγραφή τῆς ἐπιστροφῆς του», «Γιὰ λίγες μόνο παραστάσεις».

## μορφή

II) Στὸ μορφικὸ ἐπίπεδο τῶν ταινιῶν πού ἐξετάζουμε ἢ θεματογραφικὴ ἀντίθεση τοῦ μικροῦ καὶ τοῦ μεγάλου καθορίζει καὶ τὰ ἑκφραστικὰ μέσα πού χρησιμοποιοῦν οἱ σκηνοθέτες γιὰ νὰ ποῦν τὰ ὅσα θέλουν νὰ ποῦν. Ἐτσι βασικὰ παρατηροῦμε ὅτι τὸ «μικρὸ» θέμα ἀποδίδεται σχεδὸν πάντα μὲ μιὰ ρεαλιστικὴ περιγραφή, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ φυσικότητα, τὸ ντοκουμέντο, τὸ ἄμεσο, τὸ ἀπλὸ καὶ τὸ φτωχό. Αὐτὸς ὁ ρεαλισμὸς ὀφείλεται θέβαια στὸ γεγονός ὅτι τὸ «μικρὸ» θεωρεῖται ταυτόχρονα καὶ ταπεινὸ, εὐκόλα καταγράψιμο, ἀπλὴ ἐντύπωση, τῆς ὁποίας ἡ ἀπλὴ φωτογραφικὴ ἀναπαράσταση εἶναι ἱκανὴ ν' ἀποδώσει τὴν πραγματικότητά της. Στὴν οὐσία του ὁ ρεαλισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι παρὰ νατουραλισμὸς πού καταλήγει νὰ συρικνώνει τὸ νόημα τοῦ φιλμ.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τὸ «σπουδαῖο» ἀποδίδεται μὲ μέσο μιὰ ὀλόκληρη ρητορικὴ πού χρησιμοποιεῖ τὴν μεταφορά, τὴν παραβολή, τὴν ἀλληγορία, τὸν συμβολισμό. Τὸ «μεγάλο» σὰν τέτοιο δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ μὲ συγκεκριμένον τρόπο (ἀφοῦ θρῖσκειται ἔξω ἀπ' τὸ χῶρο τοῦ καθημερινοῦ): εἶναι ἀσύλληπτο καὶ σκοτεινὸ, δύσκολο νὰ ἐκφραστεῖ, ἀπαιτεῖ τὸν παραλληλισμὸ. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε τοὺς χιλιοχρησιμοποιημένους καὶ κακογούστους συμβολισμοὺς τόσων ταινιῶν μικροῦ μήκους, τὸ ρητορικὸ τους στόμφο καὶ πολλὰς φορὰς τὸ μπερδεμένο τους τρόπο ἀφήγησης.

Ἡ ἀντίθεση λοιπὸν ρεαλισμὸς—συμβολισμὸς πού καθορίζεται ἀπὸ καθαρὰ ἰδεολογικὰ σταθερὰ σχέ-

φτεται τὸν ἑαυτὸ τῆς μὲ λαθεμένο τρόπο μέσα σ' αὐτὰ τὰ φίλμ. Ἐπιτείνει περισσότερο τὴν ἰδεαλιστικὴν τὸς ἀντίληψη. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο οὔτε ὁ ρεαλισμὸς εἶναι σωστὸς ρεαλισμὸς οὔτε ὁ συμβολισμὸς σωστὸς συμβολισμὸς στὶς ταινίες μικροῦ μήκους πού ἐξετάζουμε ἔδῳ. "Ἄς μὴ ξεχνᾶμε ἔτι ἡ ἀντίθεση πραγματικὸ—σῆμα ἄνῃκει μονάχα στὴ γλῶσσα τῆς μεταφυσικῆς, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ στοχαστεῖ τὴν ἰδέα παρά μόνο ἔξω ἀπ' τὸ πράγμα, δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὴν παραγωγὴ τῆς ἰδέας στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πράγματος, σὰν προϊόν τῶν δικῶν του ἰδιότυπων διαδικασιῶν.

Σὰ θέμα, σὰν ἔκφραση, τὸ μικροῦ μήκους φίλμ εἶναι ἀπ' τὰ πρὶν καθορισμένο. Τὸ σύστημα ἔχει τοὺς δικούς του νόμους.

Πολὺ γενικὰ μπορούμε λοιπὸν νὰ ποῦμε γιὰ τίς ταινίες μικροῦ μήκους, ὅτι ἂν δὲν ἀποτελέσουν γιὰ τὸ σκηνοθέτη τοὺς ἀντικείμενο σκέψης καὶ μελέτης μοιραία θὰ ὑπαχθοῦν στὴν κατηγορία πού ἐξετάζουμε καὶ θ' ἀναπαράγουν τὴν ἰδεαλιστικὴν ἰδεολογία τοῦ συστήματος πού ἐκθέσαμε. Ἔτσι ἀκόμη καὶ ὅταν τὸ «περιεχόμενο» τῆς ταινίας εἶναι «ὑλιστικὸ» θὰ ἐπενδυθῆ μέσα στὸν προϋπάρχοντα ἰδεαλισμὸ τοῦ συστήματος καὶ θὰ μετατραπῆ ἀναγκαστικὰ σὲ ἰδεαλιστικὸ, ἀντιδραστικὸ· γιὰτὶ κάθε ἰδιαιτέρο περιεχόμενο συνδέεται στενὰ μὲ τὸ γενικότερο οἰκονομικὸ καὶ ἰδεολογικὸ σύστημα πού μέσα του παράγονται οἱ ταινίες, δὲν μπορεῖ νὰ νοηθῆ ἔξω ἀπ' αὐτὸ μὲ κανένα τρόπο. Τὸ μόνον πού μπορεῖ λοιπὸν ὁ σκηνοθέτης εἶναι νὰ ξεπεράσει τὸ σύστημα. Κι αὐτὸ θὰ συμβεῖ μόνον ὅταν συνειδητοποιήσει μὲ διαυγῆ καὶ ὑλιστικὸν τρόπο τοὺς καθορισμούς καὶ ὅταν προσπαθῆσει νὰ τοὺς καταστρέψει.

Βλέπουμε ὅτι οἱ οἰκονομικοὶ παράγοντες τοῦ συστήματος παραγωγῆς μικροῦ μήκους δημιουργοῦν καὶ τὴν ἰδεολογία πού ἀνταποκρίνεται σ' αὐτούς. Καὶ στὴ σημερινὴ φάση τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος πού καθορίζει τὴν παραγωγὴ μιὰ μονάχα ἰδεολογία θὰ ἀνταποκριθῆ στὴ βάση του: ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία καθορισμένη καθὼς εἶδαμε ἀπὸ μιὰ σειρά ἰδεαλιστικῆς ἀντιθέσεις στὸ πεδίο τῆς φιλοσοφίας, πού καθορίζονται παραπέρα ἀπὸ τίς βασικῆς κοινωνικῆς ἀντιθέσεις τοῦ σύγχρονου κόσμου.

Ἔτσι ὁ δρόμος γιὰ νὰ ξεφύγει κανεὶς ἀπ' αὐτὲς τίς προϋποθέσεις πρέπει νὰ εἶναι ἡ συστηματικὴ σκέψη πάνω στὸ σύστημα. Καὶ πῶς εἰδικά: ἡ δ ι α λ ε κ τ ι κ ῆ π οὐ συνδέει τὸ μικρὸ καὶ τὸ μεγάλο, τὸ εἰδικὸ καὶ τὸ γενικὸ, τὸ ἰδιότυπο καὶ τὸ παγκόσμιο. Μόνον αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ ἐπιτρέπει στὴν ταινία νὰ εγεί ἔξω ἀπ' τὸ σύστημα. Μόνον τότε δὲν θὰ παράγονται ταινίες μικροῦ μήκους μὲ «ἰδεολογία μεγάλου μήκους», ὅπως θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρίσει κανεὶς τὰ

## να ξεπεραστει το συστημα

υπερτροφικά κι άτροφικά προϊόντα αυτής της κατηγορίας. Όταν ο Άλαιν Ρενάι φτιάχνει μικρού μήκους (²) για την έθνική βιβλιοθήκη της Γαλλίας (ένα «μικρό» θέμα), ή δ η ά π' τ ή ν ά ρ χ ή του φιλμ και σ' δλη τή διάρκειά του στοχάζεται τή «μικρότητα» του θέματός του από μιá «μεγάλη» σκοπιά, δρίζοντας τó γενικό μέσα στο ειδικό. Τότε μόνο κατορθώνει νά εισαγάγει στο φιλμ μιá δλόκληρη φιλοσοφική σκέψη για τó χρόνο, τή μνήμη της ανθρωπότητας, τó θάνατο αυτής της μνήμης (ένα «μεγάλο» θέμα). Γιατι οί αντίθεσεις πού διασχίζουν τó φιλμ είναι παγκόσμιες κι άπόλυτες αλλά υπάρχουν μόνο μέσα στο ιδιαίτερο και τó συγκεκριμένο. Πέρα άπ' αυτό δ έ ν ύ π ά ρ χ ο υ ν. Διδάσκει ή διαλεκτική δτι χωρίς τó ιδιαίτερο δέν υπάρχει τó γενικό. Γιατι άν κάθε τί τó ιδιαίτερο αποκλειόταν τί θήμενε άπ' τó γενικό; Μόνον όταν ή διαλεκτική της άμοιβαίας σχέσης, πού άρθρώνει τó ειδικό και τó γενικό, καθορίσει τή μικρού μήκους, θά εξαλειφτεί ή ψευδοαντίθεση πού τ' άντιπαραθέτει, ή μεταφυσική πού τά χωρίζει κι άποτελεί τή βάση της άστικής ιδεολογίας. Έτσι, αντίστροφα άπ' τó Ρενάι, ο Ζάν - Μαρί Στράουμπ μεταχειρίζεται τήν ίδια διαλεκτική, όταν τó «μεγάλο» θέμα βλέπει από μιá «μικρή» και «καθημερινή» σκοπιά στην ταινία του (³) για τόν Σαϊνμπεργκ

#### απουσία αγοράς - φεστιβάλ

Όλο αυτό τó ιδεολογικό σύνολο δέν άρχει για νά καλύψει έντελώς τó άληθινό πρόσωπο του οικονομικού συστήματος. Υπάρχουν διαροές. Οί νέοι σκηνοθέτες είναι βέβαια άδύνατο ν' άποροφηθούν στην δλόττητά τους. Και παραμένει τó τεράστιο πρόβλημα της άπουσίας της αγοράς. Με τήν παντελή όμως έλλειψη της, με τήν άντικειμενική άπαγόρευση της μικρού μήκους για τó κοινό, άφου ποτέ σχεδόν δέν φτάνει σ' αυτό, ή μάλλον άν φτάνει σ' ένα κοινό αυτό είναι τó έξαιρετικά περιορισμένο, «ειδικό» κοινό των λεσχών, αίθουσών τέχνης κλπ., τó σύστημα χρειάζεται νά δώσει μιάν άλλη διέξοδο: τó φεστιβάλ, ένα υποκατάστατο της αγοράς. Τó φεστιβάλ ταινιών είναι ένα υποκατάστατο πού καλύπτει άπόλυτα με τή φαντασματική του φύση τήν έλλειψη της αγοράς. Σ' αυτόν τó θεσμό υπάρχουν όλα τά στοιχεία (σε φαντασματική πάντα κατάσταση) πού συνθέτουν ένα μηχανισμό άγοράς: τά προϊόντα, ο συναγωνισμός τους (πού σ' αυτήν τήν περίπτωση, κι αυτό είναι άκόμη πιό επικίνδυνο, διεξάγεται σ' ένα «αισθητικό», ιδεολογικό επίπεδο), τó κέρδος (τό βραβείο). Τó άπωθημένο άπ' όλο τó κινηματογραφικό σύστημα για όλη τήν περίοδο προδόν ξαφνικά άποκτά μιá ύπόσταση, πού όντας φαντασματική και πιστεύοντάς την γνήσια καλύπτει τήν πραγματική του φύση.





---

# ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΜΙΛ ΝΤΕ ΑΝΤΟΝΙΟ

---



Ἡ δίκη τοῦ Μακκάρθρου, ἡ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ, ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ: τὰ γεγονότα αὐτὰ αποτέλεσαν γιὰ τὸν Ἐμίλ ντέ Ἀντόνιο τὸ ὕλικό (καὶ ὄχι τὸ πρόσχημα) τριῶν ὑποδειγματικῶν ταινιῶν: «Θέμα Διαδικασίας» / «POINT OF ORDER», «Προσφυγή στὴ Δι-

καιούση» / «RUSH TO JUDGEMENT», και «Γουρουνίσια χρόνια» / «IN THE YEAR OF THE PIG»<sup>1</sup>.

1. Η συνέντευξη αυτή είναι απόσπασμα από τη συζήτηση του Έμιλ ντε Άντόνιο με τους Μπερνάρ Άϊζενστάϊν και Ζάν Ναριπαπιά για λογαριασμό των Καθιέ ντυ Σινεμά. Έχει δημοσιευτεί στο Νο 214 αυτού του περιοδικού.

Συμφωνώ απόλυτα. "Όποτε χρειάστηκε να γίνει κάποια θρωμοδουλειά, ο ευκολότερος τρόπος ήταν να βάλει κανείς τους φιλελεύθερους να την κάνουν. Τα μέλη της Έπιτροπής Γουώρρεν, εκτός από δυο εξαιρέσεις, ήταν όλοι φιλελεύθεροι. Οι νέοι δικηγόροι που έκαναν όλη τη δουλειά, εκτός από μια εξαίρεση, ήταν φιλελεύθεροι. Ένας μόνο ήταν της άκρας δεξιάς, και φάνηκε ο μόνος τίμιος. Ήταν ο μόνος που με έπιστολή του έκφραζε την αποδοκιμασία του για την Έκθεση Γουώρρεν' εκείνος εφτιαξε μια λίστα είκοσιπέντε ερωτημάτων, λέγοντας: σ' αυτά τα ερωτήματα δέν άπαντήσαμε. Τελικά ή πολιτική πραγματικότητα έχει ξεστρατίσει, έχει στομώσει γιατί οι Φιλελεύθεροι είναι κάθε στιγμή έτοιμοι να σφίξουν τα χέρια για την έθνικη ένότητα, και τó κάνουν, αντί να παραμένουν ριζοσπάστες. Η μεγάλη δικαιολογία του δικαστή Γουώρρεν και της φιλελεύθερης κοινότητας των Η.Π.Α., σχετικά με την Έπιτροπή και την Έκθεση, είναι ή ιδέα που επινόησαν, ότι δηλ. υπάρχουν δυο είδων αλήθειες: ή άληθινή αλήθεια (ή αλήθεια που είναι αλήθεια) και ή πολιτική αλήθεια, ή αλήθεια για τó έθνικο συμφέρον, για τó καλό του έθνους. Γι' αυτό τó λόγο άλλωστε, άνθρωπους σαν τόν Τσόμσκυ ή σαν έμένα, μάς θεωρούν προδότες στην Άμερική, γιατί έθνικό συμφέρον σημαίνει πώς θάπρεπε να πυκνώσουμε τις τάξεις του πολέμου. Η Άμερική όμως άλλαξε από την εποχή εκείνη που ο Μάρκ Λαίνγ<sup>3</sup> εμφανιζόταν στο Κογκρέσσο, τó 1960' πέρασαν δέκα χρόνια κι ή Άμερική είναι πιά διαφορετική χώρα. Ο πόλεμος καταράκωσε την Άμερική, κι ήταν ο σημαντικότερος πόλεμος που κάναμε ποτέ (μετά από τόν Έμφύλιο πόλεμο, βέβαια, που ήταν άλλο πράγμα). Έπιπλέον ήταν ο μόνος πόλεμος που συνάντησε κάποια σθεναρή αντίδραση.

Θυμάστε τί έλεγε ο Νόαμ Τσόμσκυ<sup>2</sup>: στην Άμερική, όπως και παντού, οι «φιλελεύθεροι» τελικά ακολουθούν την πιο άμφίβολη πολιτική, απ' τή στιγμή που χρησιμοποιούν διάφορα ιδεαλιστικά, ήθικα επιχειρήματα, για να υποστηρίξουν τόν πόλεμο στο Βιετνάμ, τις πολιτικές διλοφονίες, κλπ., ενώ ή δεξιά έχει τουλάχιστο μια καθαρά πραγματιστική ευσύτητα που επιτρέπει να την τοποθετήσουμε και να την πολυμηύουμε.

2. Στο βιβλίο του «Η Άμερική και οι νέοι μανζαρίνοι».

3. Ο Λαίνγ ήταν τó 1967 δικηγόρος του Λη Όσβάλτ, κι έγραψε τó βιβλίο «RUSH OF JUDGEMENT» που αποτέλεσε τó θέμα της ομώνυμης ταινίας του Ντέ Άντόνιο, στην οποία συμμετείχε σαν συνομιλητής και συμπαραγωγός.

Ο πόλεμος της Κορέας δέν συνάντησε αντίδραση;

Καθόλου. Οι περισσότεροι Άμερικάνοι συνεχίζουν να πιστεύουν ότι ο πόλεμος της Κορέας ήταν απόλυτα δικαιολογημένος. Οι περισσότεροι δέχονται την επήνηξη εκδοχή, ότι οι Βόρειοι Κορεάτες επιτέθηκαν και ή Κίνα έκανε επέμβαση. Μάλιστα, αν θέλετε να μάθετε τή διαφορά ριζοσπαστών και φιλελεύθερων, υπάρχει μια διάκριση. Οι ριζοσπάστες κτυπούν και τόν πόλεμο της Κορέας και τόν πόλεμο του Βιετνάμ, ενώ οι φιλελεύθεροι λένε: «Ο πόλεμος του Βιετνάμ είναι πολύ κακός, ο πόλεμος όμως της Κορέας ήταν δικαιολογημένος». Αυτοί κάνουν τή διάκριση ανάμεσα στους δύο πολέμους, ενώ οι ριζοσπάστες ανάγουν τά αίτια του πολέμου στον παγκόσμιο πόλεμο.

Στή «Χρονιά του Γουρουσιού» κά-  
νει εντύπωση το γεγονός ότι αποσιωπάται ή  
τουλάχιστον μειώνεται ο ρόλος του Κέννεντυ  
στον πόλεμο.

Ο Κέννεντυ δεν είναι ο υπεύθυνος του πολέ-  
μου στο Ξεκίνημά του. Είναι απλά μια προσωπικότητα  
μέσα σε μια αλυσίδα γεγονότων. Στο φιλμ, ο ταγμα-  
τάρχης Κόρσον λέει: «το 1961 είναι η χρονιά που όλα  
άλλαξαν». (Το 1961 πρόεδρος είναι ο Κέννεντυ). Κα-  
τόπιν κάνει απολογισμό των όσων συνέβησαν το 1961:  
ο καθηγητής Στάλεϋ πήγε στο Βιετνάμ για να αναπτύ-  
ξει αυτό που οι γάλλοι ονόμαζαν «άγρο-πόλεις», κι ε-  
μείς τὰ λέμε «στρατηγικά χωριά», ο Κέννεντυ έστει-  
λε τον Τζόνσον εκεί κάτω, βλέπουμε στην ταινία τον  
Κέννεντυ μαζί με τον Τζόνσον, και συνέπεια τής απο-  
στολής του Τζόνσον για λογαριασμό του Κέννεντυ, βέ-  
βαια, είναι η μεταβολή τής φύσης του πολέμου, (κι η  
άμερικάνικη αποστολή αυξήθηκε από 400 σύμβουλους  
σε 16.000 ανθρώπους)· αυτή είναι η συνεισφορά του  
Κέννεντυ στον πόλεμο. Έγώ, ο ίδιος, στο θάθος σκέ-  
φτομαι πώς ο Κέννεντυ είναι πιά υπεύθυνος για τον  
πόλεμο απ' ότι ο Τζόνσον. Άλλά, αυτό είναι πολύ δύ-  
σκολο να το αποτυπώσεις πάνω στο φιλμ. Είναι μια  
από τις δυσκολίες που συναντά κανείς όταν δουλεύει  
με δοσιμένο υλικό: ο Κέννεντυ ήταν πολύ δεξιοτέχνης,  
ένω ο Τζόνσον δεν ήταν, γι' αυτό και δεν βρίσκουμε  
τίποτα να πούμε για τον Κέννεντυ.

Έχετε φτιάξει τρεις ταινίες απο-  
κλειστικά πολιτικές: ντοκιμανταίρ και όχι  
φιξιόν. Πώς καταλήξατε να διαλέξετε τον  
κινηματογράφο, και όχι ένα άλλο μέσο εκ-  
φρασης, για να ασχοληθείτε μ' αυτά τὰ τρία  
σημαντικότερα προβλήματα;

Η απάντηση είναι πολύ μπερδεμένη. Άνε-  
καθεν ήμουν πολιτικοποιημένο άτομο. Στά δεκαεπτά  
μου χρόνια, στο Χάρβαρντ, ήμουν κιόλας ριζοσπάστης.  
Μετά, στο στρατό, έχασα τον ριζοσπαστισμό μου σε με-  
γάλο βαθμό, γιατί ο Β' παγκόσμιος πόλεμος ήταν κά-  
τι το ξεχωριστό, κι εγώ έμπαίνα ξανά στο στρατό σε  
συνθήκες παγκοσμίου πολέμου· αυτή την εντύπωση έ-  
χω... δεν είμαι σίγουρος. Όταν έφτασα στον κινημα-  
τογράφο, άφετηρία μου στάθηκε η ιστορία του Μακ-  
κάρθου... Η πρώτη ευκαιρία ήταν το γεγονός ότι το ύ-  
λικό από τη δίκη του Μακκάρθου έμενε άνεκμετάλλευ-  
το, μιάς κι η άμερικάνικη τηλεόραση το πέταγε δλο.  
Ήταν πολύ δύσκολο ν' αποθηκευτεί. Τήν εποχή εκεί-  
νη μαγνητική ταινία δεν υπήρχε, ένω απ' τήν άλλη  
μεριά είχε κανείς στη διάθεσή του 188 ώρες διπλή  
μπάντα νεγκατιφ. Στην άρχή, ο Τάλμποτ<sup>4</sup> κι εγώ σκε-  
φτήκαμε να κάνουμε μιά ταινία, όταν όμως τελικά άρ-  
χιζαμε να συζητάμε τί θα κάνουμε, ήταν πολύ άμφι-  
βολο αν υπήρχε καν το υλικό· φάξαμε παντού και τε-  
λικά το βρήκαμε στο C.B.S. Θά σάς πώ ένα περιστα-  
τικό σχετικά με το «Θέμα Διαδικασίας», αλλά το βρι-  
σκω χαρακτηριστικό. Πήγα στο C.B.S. και είπα: «θά-  
θελα ν' αγοράσω το υλικό». Μ' απάντησαν: «Δέν το  
πουλάμε. Θά βγάλουμε ξανά στη φόρα τις παλιές θρω-  
μές; Ξεχάστε το». Άπό κείνη τή στιγμή, η ταινία εί-  
χε πιά τελειώσει, δέν γινόταν κουβέντα. Μετά, έγινε  
κάτι που συμβαίνει συχνά μέσα στη ζωή των άμερικά-  
νικων έταιριών· κι επιμένω πάνω στην πολυπλοκότγ-

4. Ντάνιελ Τάλμποτ: διευθυντής τής αϊθουσας τέ-  
λης «Ο Νεοορκέζος». Συμπαγωγός και συννεκα-  
ρίτας τής ταινίας «Θέμα Διαδικασίας».

τα και τις αποχρώσεις της σημασίας των προσωπικοτήτων μέσα στη ζωή των αμερικάνικων εταιριών. Δεν είναι τόσο μονολιθικά, όσο συνήθως πιστεύουν, κι η άριστερά δεν πρέπει να κάνει το λάθος να πιστεύει πώς δεν είναι παρά θουνά μονολιθικής θλακειάς: δεν είναι έτσι. Έγιναν αλλαγές στη C.B.S., και τα έπικαιρα τὰ ανέλαβε ένα άλλο πρόσωπο. Με φώναξε και μου ξαναε την πρόταση να μου πουλήσει τὸ φίλμ. Ήταν ένας φιλελεύθερος, κι αὐτὸ πὸν ἐνδιέφερε ἦταν τὸ χρῆμα. Ὁ ἄλλος ἦταν συντηρητικός. Μᾶς ἔβαλαν νὰ πληρώσουμε μιὰ προκαταβολή 50.000 δολλαρίων γιὰ τὸ ὕλικό, καὶ τὰ μισὰ ἀπὸ τις εἰσπράξεις τῆς ταινίας, ἐφ' ὅρου ζωῆς γιὰ ὅλα τὰ μέσα μετάδοσης. Τοῦς εἶπα: «Εἶναι κλεψιά» καὶ μ' ἀπάντησαν: «Τὸ ὕλικό τὸ ἔχουμε μονάχα ἐμεῖς. Ἡ τὸ παίρνετε, ἢ τὸ χάνετε».

Ὁ Μακκαρθισμὸς γιὰ μένα προσωπικὰ ἀντιπροσώπευε πολλὰ πράγματα. Ἄλλα γεγονότα μπορεῖ νὰ ἦταν σημαντικότερα γιὰ τὴν Ἀμερικὴ, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ θέμα μ' ἀγγίζει προσωπικὰ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο, γιατί εἶχε τις μεγαλύτερες συνέπειες πάνω στὴ ζωὴ μου, κι ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς φίλων καταστράφηκαν πέρα γιὰ πέρα ἀπ' αὐτόν. Ἐγὼ δούλευα πάντα ἀνεξάρτητα, κι ἔτσι δὲν φοβόμουν κανέναν, ἀλλὰ γιὰ πολλοὺς καθηγητὲς ἢ ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου πὸν γινώριζα, ἢ ζωὴ πὸν ἔκαναν θγῆκε ἀπ' αὐτὴ τὴν ἱστορία καταστραμμένη. Κι ὅλο τὸ κλίμα ἐκεῖνο, τὸ κυνήγι τῆς μάγισσας, ἦταν φοβερὴ ἱστορία. Τώρα, θὰ μοῦ πείτε, γιατί νὰ τὸ κάνω ταινία; Πιστεύω ἀληθινὰ στὸ κινηματογραφικὸ ντοκουμέντο σὰν μέσο ἀποκάλυψης (αὐτὴ γιὰ μένα εἶναι ἡ λέξη - κλειδί), πὸν δύσκολα πετυχαίνει μ' ἄλλον τρόπο. Δὲν γίνεται μὲ μιὰ δραματικὴ ταινία, ἢ μ' ἕνα βιβλίο... Αὐτὰ πὸν θλέπουμε στὸ «Θέμα Διαδικασίας» κανεὶς δὲν μποροῦσε νὰ τὰ δὲν γινότανε, κανένα βιβλίο δὲν τὰ περιγράφει, δὲν μπορεῖ νὰ τὰ περιγράψει. Θέλω νὰ πῶ ὅτι θλέπουμε τὸν Μακκάρθου κυριολεκτικὰ νὰ τρελλαίνεται μπροστὰ στὴν Ἀμερικὴ. Καταλαβαίνουμε ἐνστικτωδῶς τί ἀντιπροσώπευε ὁ Μακκαρθισμὸς, χωρὶς ὅμως νὰ μποροῦμε νὰ τὸ δρίσουμε συγκεκριμένα μὲ λόγια... Ὅταν θλέπουμε τὸν Ρόυ Κόν<sup>5</sup> νὰ μιᾶ στὸν Μακκάρθου, κάτι καταλαβαίνουμε γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ τους φύση. Κι ἂν π.χ. εἴμαστε προσεχτικοί, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ δικαστὴς Γουέλτς<sup>6</sup> δὲν εἶναι κάποιος ἥρωας, ἀλλὰ ἕνας τύπος ὅπως ὅλοι οἱ ἄλλοι. Πολὺ εὐχαριστιέμαι πὸν οἱ ἀνθρωποι τοῦ Στρατοῦ ἔχουν τόσο ἡλίθια φυσιογνωμία. Μπορεῖ κανεὶς νὰ κάνει πολλὲς τέτοιες ἐμμесες ἀποκαλύψεις γιὰ τὴν ἀμερικάνικη ζωὴ. Ἄν π.χ. πούμε: ὁ τάδε στρατηγὸς, διοικητικὸ στέλεχος τοῦ Στρατοῦ, ὁ κ. Στῆβενς<sup>7</sup>, ἦταν ἡλίθιοι —πράγμα πὸν εἶναι ἀλήθεια— δὲν κάνουμε τίποτε, κανέναν δὲν ἐνδιαφέρεται. Σοῦ λένε, «εἶναι ἀριστερὸς καὶ τὰ λέει αὐτά». Ὅταν ὅμως δεῖξεις σὲ πὸν ὁ βαθμὸ δειλὸς κι ἀδύναμος ἦταν ὁ γραμματέας τοῦ Στρατοῦ, καὶ πῶς ὁ Μακκάρθου τὸν ἔκανε τ' ἀλατιῦ μπροστὰ στὸν κόσμω, δὲν λὲς ἀπλὰ κάτι τ'



5. Ρόυ Κόν: νομικὸς σύμβουλος ἐπικεφαλῆς τῆς Ἐπιτροπῆς Μακκάρθου (Ἐπιτροπὴ Ἑρεῖνης Ἀντιαμερικανικῶν Ἐνεργειῶν) πὸν ἔβρασε στὴν περίοδο τῆς αἰχμῆς τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου. Ἀνάμεσα στὰ θήματα τῆς ἦταν καὶ πολλοὶ κινηματογραφιστὲς (ἢ περίφημη Ἰπὸθεση τῶν Δώδεκα), πὸν ἔληξε μὲ τὴν ἀναγραφή τῶν ὀνομάτων τῶν δώδεκα στὴ μαύρη λίστα τοῦ ἐμπορικὸν κυκλοφίματος καὶ τὸν ἀποκλεισμὸν τοῦς ἀπὸ κάθε κινηματογραφικὴ δουλειά.

6. Τζέζεφ Γουέλτς: εἰδικὸς σύμβουλος τοῦ Ἀμερικανικοῦ Στρατοῦ (ἐνημερωτικὰ ἀναφέρουμε ὅτι ὁ Γουέλτς, σὰν ἀπόστρατος, ἔπαιξε τὸν ρόλο τοῦ δικαστῆς στὴν ταινία τοῦ Πρέμιγκερ «Ἀνατομία ἐνὸς Ἐγκλήματος»).

7. Ρόμπερτ Στῆβενς: διοικητικὸ στέλεχος τοῦ Στρατοῦ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μακκάρθου.

ἀποκαλύπτεις κάτι, κι αὐτὴ εἶναι ἡ οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι κάτι ποὺ μπορεῖ ν' ἀποκαλυφτεῖ στοὺς ἀνθρώπους χωρὶς νὰ χρειάζεται ἕνα ἀμεσὸς λόγος. Σκέφτομαι, γιὰ παράδειγμα, πὼς τὰ περισσότερα προπαγανδιστικὰ ἔργα ἀποτυχαίνουν γιατί ἀναπαριστᾶν ἕνα ἀμεσο λόγο, κι ὁ ἀμεσὸς λόγος παίρνει τὴ μορφή τῆς ταυτολογίας. Ὅταν λέμε «ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ εἶναι κακός», τί λέμε τελικά; Ναι, ἐσεῖς κι ἐγὼ τὸ ξέρουμε πὼς ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ εἶναι κακός, ἀλλὰ δὲν λέμε κάτι ποὺ νὰ ἔχει κάποια σημασία. Ἐνῶ στὰν δείχνουμε τὸν ταγματάρχη Πάττον ποὺ λέει χαμογελαστὸς στοὺς φαντάρους «εἶστε μιὰ καλὴ παρέα δολοφόνων», ἔχουμε κιόλας πεῖ ἑκατὸ πράγματα. Αὐτὸ μόνον ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ τὸ κάνει, καὶ κανένα ἄλλο μέσο ἔκφρασης. Καὶ οἱ ταινίες ποὺ ἔκανα μετὰ τὸ «Θέμα Διαδικασίας» ἐντάσσονταν μέσα σὲ μιὰ πολιτικὴ διαδικασία — πράγμα ποὺ δὲν ἔκανε τὸ φιλμ γιὰ τὸν Μακκάρθου. Ἀκόμα κι ἡ ταινία ποὺ ἔκανα γιὰ τὸ BBC, τὸ «THAT'S WHERE THE ACTION IS» (αὐτὸν τὸν ἀπαίσιο τίτλο τὸν ἔβαλαν οἱ ἐγγλέζοι, καὶ μοῦ σηκώνεται ἡ τρίχα στὰν τ' ἀκούω), ποὺ κατὰ τὰ 95ο) ο εἶναι ταινία μου, καὶ 5ο) ο εἶναι ἀλλαγμένο. Πάντως τὸ πῆρα ἀπόφαση, ἔστω καὶ κάπως ἄργα. Δὲν θὰ ξαναδουλέψω ποτὲ πιά γιὰ λογαριασμὸ τρίτου.

.....

Τὸ 1968, στὸ «ESQUIRE», ὁ Ρόυ Κόν εἶχε γράψει ἕνα ἄρθρο ὅπου ἔλεγε ὅτι ὁ Μακκάρθου ἔπεσε μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ δὲν ἦταν χρήσιμος στὴν κυβέρνηση.



Ναι, εἶναι βασικό, γιατί ὅλο του τὸ ἄρθρο τὸ ἄντλησε ἀπὸ τὴν ταινία μου χωρὶς νὰ τὸ λέει κιόλας. Ἀπλὰ τὴν ἀντέστρεψε: διαβάζοντας τὸ ἄρθρο καὶ ἀνακαλώνοντας τὸ «Θέμα Διαδικασίας» βλέπουμε ὅτι εἶναι ἀντεστραμμένα. Μποροῦσε νὰ χρησιμοποιήσει χιλιάδες ἄλλα ἐπιχειρήματα κι ἀποδείξεις γιὰ τὴν ἀποψή του, καὶ δὲν τὰ χρησιμοποίησε ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχαν στὴν ταινία μου. Ὁ Κόν πάντως ἔχει δίκιο λέγοντας ὅτι ὁ Μακκάρθου ἔπεσε γιατί δὲ χρησίμευε πιά στὴν κυβέρνηση.

Πρὶν κάνω τὴν ταινία τοῦ εἶχα στείλει ἕνα γράμμα (τοῦ Μακκάρθου) ὅπου τοῦ ἔγραφα ὅτι εἶμαι πέρα γιὰ πέρα ἐναντίον του, ἀλλὰ πὼς δὲν μποροῦσα ταυτόχρονα ν' ἀνεχτῶ τὸν τρόπο ποὺ ἡ διακυβέρνηση Κέννεντυ προσπαθοῦσε νὰ ρίξει ὅλα τὰ θάρη πάνω του. Δὲν μ' ἀπάντησε ποτέ, καὶ δὲν εἶπε κουβέντα γιὰ τὴν ταινία. Ἀλλὰ μετὰ ἀπὸ χρόνια, καὶ στὰν δημοσιεύτηκε τὸ ἄρθρο, παρουσιαστήκαμε μαζί στὴν Τηλεόραση, κι ὕστερα ἦρθε νὰ μ' εὐχαριστήσῃ γιὰ κείνο τὸ γράμμα.

Ἐκείνη ἡ ἐμφάνιση ἦταν ἕνα ἐκπληκτικὸ παράδειγμα γιὰ τὸν τρόπο ποὺ πλαστογραφεῖ τὰ πράγματα ἡ Τηλεόραση ἢ συζήτηση διευθυνόταν ἀπὸ τὸν Μάκλεϋ, ποὺ ἐπίσημα εἶναι συντηρητικὸς καὶ πρακτικὰ φασίστας. Κάθε φορὰ ποὺ ἔθιγα κάποιο πρόβλημα

ή ήθελα να ανακοινώσω κάποιο ντοκουμέντο, έκοβε τη μετάδοση κι έχωνε μιὰ διαφήμιση.

Βέβαια. Μιά μέρα θά πρέπει να γράψω ένα βιβλίο για τή χρησιμοποίηση των ντοκουμέντων. Θά μπορούσα κάλλιστα να προβάλω τόν Μακκάρθου, κυρίως αν τόν έδειχνα λιγότερο, ή αν έδινα έμφαση στα πλάνα που καγχάζει ή δείχνει μιὰ ενεργητικότητα.

‘Ο Μακκαρθισμός είναι ο θρίαμβος τής διαφήμισης, ο θρίαμβος τού «να μη λές απολύτως τίποτα», ο θρίαμβος τής τεχνικής πάνω στο περιεχόμενο. ‘Ο Μακκάρθου δέν έλεγε τίποτα. Αυτό τó τίποτα όμως, τó έλεγε με τελείως δοκιμασμένο τρόπο. ‘Ο Τζόζεφ Γουέλς ήταν ένας δικηγόρος μεγάλης φήμης, ένα τρομερό πρόσωπο, ένας δεξιός Ρεπουμπλικάνος πού ήταν από παλιά Μακκαρθικός μέχρι τή στιγμή πού ο Στρατός κίνησε τή δίκη εναντίον τού Μακκάρθου. ‘Η τεχνική αυτού τού ανθρώπου ηρισκόταν πολύ κοντά στις τεχνικές τού Μακκάρθου. Δέν ήταν ένας ήρωας, αλλά ένας πανέξυπνος μαίτρ τακτικής, ένας μεγάλος δικηγόρος και καταπληκτικός ήθοποιός. Στην ταινία, θά μπορούσαμε να δείξουμε πώς έπαναλαμβάνει από καιρού εις καιρό τήν περίφημη φράση: «Δέν έχετε αίσθηση τής αξιοπρεπείας, κύριε», με τόν ίδιο πάντα τόνο σέ βαθμό πού τρέχουν τά δάκρυα απ’ τά μάτια.

Σ’ όλες σχεδόν τες δουλειές μου υπάρχει αυτή ή διάθεση πού ονομάζω *ε ί ρ ω ν ί α*. ‘Ενα από τά πράγματα πού με καίγανε σάν ‘Αμερικανό ήταν πού έδλεπα τή γλώσσα τής χώρας μου να έξασθενίζει: ή ‘αμερικάνικη ρητορική έχει έξασθενήσει. ‘Ενα παράδειγμα, πού αφορά μόν τó Βιετνάμ, αλλά είναι πολύ αντιπροσωπευτικό (ήταν απ’ τά πράγματα πού με ώθησαν να κάνω αυτή τήν ταινία, περισσότερο κι απ’ τες φρικαλεότητες τού πολέμου): πάει καιρός πού στις ‘Ηνωμένες Πολιτείες υπήρχε μιὰ πολύ τίμια έκφραση, «ο έλεγχος των πηγών». Αυτή ή έκφραση σήμαινε ότι ή ‘Αμερικάνικη Κυβέρνηση βοηθούσε τούς κτηματίες, έλεγγε τες πλουτοπαραγωγικές πηγές τής χώρας προστατεύοντας τήν ύπαιθρο από πλημμύρες, κτίζοντας φράγματα, κ.λ.π. Μιλάνε και σήμερα για «έλεγχο πηγών» στο Βιετνάμ, και ξέρετε τί σημαίνει; Σημαίνει πώς ρίχνουνε χημικά, βακτηριολογικά άέρια για να καταστρέφουν τήν παραγωγή. ‘Η ρητορική τής ‘αμερικάνικης ζωής έχει αποκτήσει τή δική της ειρωνία, αφού όλα σχεδόν έχουν πιά τήν αντίθετη σημασία. Μου κάνει έντύπωση τó γεγονός ότι ο Τζώρτζ ‘Οργουελ έγραψε τó 1984 σάν παρωδία τού κομμουνιστικού κόσμου, ένω αυτά πού γράφει έχουν άρχισει να γίνονται στόν λεγόμενο δημοκρατικό κόσμο.

.....

Στις Κάννες είχατε πεί ότι με τó υλικό πού έχετε θά μπορούσατε να κάνετε μιὰ ταινία υπέρ τού Μακκάρθου.

‘Ο Ιρλανδικός τού χαρακτήρας... ‘Αναφορικά με τήν ταινία σας, γράφατε: «τις πío χαλαρές στιγμές, δλέπαμ τις συνεδριάσεις τού δικαστηρίου σάν ένα είδος «ήθικου δράματος» σέ στυλ γουέστερν. Μας συνέβαινε να ταυτίζουμε τή διαβολικότητα τού Μακκάρθου με τόν κομμικό μηθενισμό τού W. C. FIELDS». Πέρα απ’ αυτές τις αναφορές, ήταν ή πρώτη φορά πού ή Τηλέοραση ανάλαμβάνει πραγματικά έναν ενεργητικό ρόλο, σκοτώνοντας, στήν ουσία, ένα δημόσιο πρόσωπο...

‘Η αντίληψη των ρώσων κινηματογραφιστών τής δευτέρας περιόδου για τó «ντοκουμέντο» ήταν τούτη εδώ: σέ κάθε ντοκουμέντο μπορούμε να διακρίνουμε δύο ντοκουμέντα: κι ο μηχανισμός των ταινιών τους έπαινε, με τó παιχνίδι των πλάνων, να προβάλλει αυτή τή διαίρεση. ‘Η ίδια διαδικασία γίνεται αίσθητή και στήν ταινία σας.

Ἀκούσαμε νὰ καταφέρονται γιὰ τὴ «Χρονιά τοῦ Γουρουιού», λέγοντας ὅτι παρουσιάζει τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ ὡς ἓνα γεγονός—φοβερὸ βέβαια—χωρὶς ὥστόσο νὰ περιγράφει πῶς δημιουργήθηκε αὐτός ὁ πόλεμος, αὐτὴ ἡ πολιτικὴ, χωρὶς νὰ ἀναλύει τί οἰκονομικὴ σημασία εἶχε γιὰ τὴν Ἀμερικὴ ἢ πολιτικὴ αὐτή. Μὰ δύο λόγια, ὅτι ἡ ταινία τοποθετεῖ τὴν πολιτικὴν περιστάσεως σὲ σχέση μετὰ τὴν ἠθικὴν παρὰ μετὰ τὴν οἰκονομίαν.

Ἐπάρχουν πολλὰ σημεῖα στὴν ἐρώτηση. Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ δὲν ἦταν οἰκονομικὸς κυρίως πόλεμος. Καὶ οἱ «παλιοὶ μαρξιστὲς» ποὺ θέλουν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ἦταν μόνον οἰκονομικὸς γελιοῦνται· ἔχουν μείνει στὸν τρόπο σκέψης τῶν μαρξιστῶν τοῦ '30. Δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ θέμα στὸ Βιετνάμ, γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἐπέμεινα στὴν ταινία, γι' αὐτὸ καὶ τοποθέτησα ἐλεύθερα τοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντας σὲ δεύτερο ἐπίπεδο — ποὺ εἶναι τὸ πραγματικὸ τους ἐπίπεδο. Κι ἐκεῖ ποὺ τοὺς θεωρῶ δικαιολογημένους, τοὺς παρουσιάζω στὸ φιλμ. Π.χ. προκειμένου γιὰ τίς ἀρχὲς τοῦ ἀμερικάνικου ἱμπεριαλισμοῦ — καὶ πάνω σ' αὐτὸ βρήκα μερικὰ ἐνδιαφέροντα πλάνα τῆς Σέλ Ὀϊλ, τῆς Ἀμερικαν Στήλ Κόμπαν, κ.λ.π. Πάντως ὁ πόλεμος τῶν Η.Π.Α. στὸ Βιετνάμ εἶναι πολὺ πιὸ μπερδεμένος σὲ σχέση μετὰ τὴν γαλλικὴν ἀποικιοκρατίαν. Εἶναι πόλεμος ἰδεολογικοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, ψυχρὸς πόλεμος. Στὴ Νότιο Ἀμερικὴ, πάλι, κάνουμε ἄλλου εἴδους πόλεμο: βασικὰ οἰκονομικό. Δὲν εἶναι ὅλοι οἱ πόλεμοι ἴδιοι, ὅπως δὲν εἶναι ἴδιες κι οἱ οἰκονομίαι, τὰ συστήματα. Μερικοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ ἄρχισε τὸ 1917, κι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποψη τοῦ μεγαλύτερου ἱστορικοῦ τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου, Ντ. Φ. Φλέμινγκ, στὸ δίτομο βιβλίον τοῦ «THE ORIGINS OF THE COLD WAR».

Ἄν ἔκανα ταινία γιὰ τὴ λατινικὴ Ἀμερικὴ, ποὺ ὅμως δὲν θὰ κάνω, καὶ ἡ τεχνικὴ θὰ ἦταν διαφορετικὴ, καὶ τὸ ὕλικό. Στὴ λατινικὴ Ἀμερικὴ, οἱ Η.Π.Α. δὲν κάνουν ἰδεολογικὸν πόλεμον, παρὰ μόνον ἐναντίον τοῦ Κάστρου, — κι αὐτὸ σὲ περιορισμένη κλίμακα. Ἐκεῖ βασικός πόλεμος εἶναι ὁ οἰκονομικός. Ἄν κανεὶς φτιάξει ταινία γιὰ τὴ Γουατεμάλα, θὰ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ φτιάξει ταινία γιὰ τὴν Γιουνάιτεντ Φρουτ Κόμπαν, γιὰ τίς μπανάνες «τσικίτα». Σὲ μιὰ ταινία ὅμως γιὰ τὸ Βιετνάμ, ἢ ἀριστερὰ δὲν θάπρεπε νὰ κάνει λάθη, ἀπολοποιώντας τὴ φύση τοῦ ἐχθροῦ ὡς τὰ ἄκρα.

Τὸ νὰ λέμε πῶς οἱ οἰκονομικοὶ παράγοντες κυριαρχοῦν στὸν πόλεμον τοῦ Βιετνάμ εἶναι ἀπλούστατα λάθος. Ὅπως σᾶς ἔλεγα πρὶν, ὁ Φλέμινγκ ἰσχυρίζεται στὸ βιβλίον του πῶς ὁ Ψυχρὸς Πόλεμος ἄρχισε τὸ 1917, γιὰ τὴν ἀκρίβεια τὸ '19: ὁ Ψυχρὸς Πόλεμος ἄρχισε ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ οἱ Ἠνωμένες Πολιτεῖες, ἢ Ἀγγλία, ἢ Πολωνία, καὶ ἡ Γερμανία προσπάθησαν νὰ ἐξαπολύσουν μιὰ ἐκστρατεία ἐναντία στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση. Δὲν μπορεῖ, δυστυχῶς, κανεὶς νὰ τὰ χωρέσει ὅλα σὲ μιὰ ταινία, ὅπως σ' ἓνα βιβλίον. Δὲν παρέλειψα ὅμως τίποτε ἀπ' αὐτὰ ποὺ μοῦ φαινότουσαν θεμελιώδη. Καὶ θεμελιώδη δὲν βρήκα τὸν οἰκονομικὸν παράγοντα. Ἀντίθετα θεμελιώδη βρῖσκω νὰ κυττάζει κανεὶς τὸ Βιετνάμ κάτω ἀπὸ τὴν ὀπτικὴν τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου. Γι' αὐτὸν ἄλλωστε τὸ λόγο δέχτηκαν οἱ Ἀμερικανοὶ νὰ κάνουν τὸν πόλεμον, καὶ γι' αὐτὸ καὶ τὸν ἔχα-

σαν. Η αίτια του πολέμου ήταν να αναχαιτιστεί ο κομμουνισμός. Έτσι αντιλαμβάνονται οι Άμερικάνοι τον πόλεμο, και είναι μετάθεση του προβλήματος τὸ να παρμερίζουμε αὐτὸ τὸν λόγο και νὰ λέμε: τὰ αίτια εἶναι οικονομικά. Τί εἶναι τέλος πάντων, αὐτὰ τὰ οικονομικά αίτια; Τὸ λίγο σολφράμιο, τὸ λίγο σίδηρο; Μὰ αὐτὰ ἡ Ἄμερική μπορεί νὰ τὰ πάρει και δίχως νὰ κάνει πόλεμο. Ὅσο γιὰ τις συνέπειες τοῦ πολέμου στὴν ἀμερικάνικη οικονομία, αὐτὲς δείχνονται μέσα στοῦ φίλμ.

Ὑπερασπίζομαι τὴν ταινία μου, γιατί εἶναι μιὰ καλὴ ταινία ἂν ἔβαζα μέσα ὅλα αὐτὰ τὰ διάφορα θὰ γινόταν κακὴ ταινία. Ὅταν προσπαθεῖς νὰ χῶσεις στοῦ κεφάλι τῶν ἀνθρώπων προφανῆ κι αὐτονόητα πράγματα, κάνεις καθαρά διδακτικὲς ταινίες πὸ κανένας, δεξιός, ἀριστερός, ἢ κεντρώος, δὲν ἔχει ὄρεξη νὰ δεῖ, γιατί εἶναι κακὲς ταινίες.

Αὐτὸ, ὅπως σὰς ἐξήγησα, ἤμιον ὑποχρεωμένους νὰ τὸ κάνω γιὰ συγκεκριμένους λόγους.

Θὰ σὰς πῶ μὲ λίγα λόγια πῶς ἔκανα τὴν ταινία μου, και θάναί σαν ν' ἀπαντῶ σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα, σ' αὐτὲς τις κατηγορίες.

Γιὰ νὰ κάνω μιὰ τέτοια ταινία, ξεκινῶ ἀπὸ μιὰ διεξοδικὴ ἔρευνα. Αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι διανοούμενες ταινίες, δὲν μπορείς νὰ τις κάνεις χωρὶς νὰ ἔχεις διαθέσει τὰ κύρια συγγράμματα. Πρὶν ἀσχοληθῶ λοιπὸν μὲ τὸ κινηματογραφικὸ μέρος, πέρασα τρεῖς - τέσσερις μῆνες διαβάζοντας και μόνο γαλλικὲς και ἀγγλικὲς ἱστορίες πάνω στοῦ Βιετνάμ, ἔξαναδιαβάζοντας τοῦς «NEW YORK TIMES», και τὸν ἀριστερὸ τύπο, ψάχνοντας ὅτι θρῆσκταν στὲς βιβλιοθήκες. Μετά, ὅταν πῆγα καλεσμένος στοῦ Φεστιβάλ τῆς Λειψίας, στὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία, συνάντησα τὸν διευθυντὴ τῆς ἀνατολικογερμανικῆς ταινιοθήκης, κι ἔτσι εἶδα ὀλόκληρο τὸ ἀρχεῖο τοῦς. Εἶδα π.χ. τὸ σοβιετικὸ ντοκυμανταῖρ τοῦ Ρόμαν Κάρμεν πάνω στοῦ Ντιέν Μπιέν Φου, και ἄλλες ταινίες τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης πάνω στοῦ Βιετνάμ τῶν τελευταίων τεσσάρων χρόνων. Δὲν θὰ προχωρήσω σὲ λεπτομέρειες, πάντως κατάφερα νὰ συγκεντρώσω μιὰ μεγάλη ποσότητα ὕλικου. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶχα βέβαια ἕναν περιορισμὸ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ὕλικὸ πὸ ὑπῆρχε.

Μετά ἔκανα μιὰ λίστα τῶν προσώπων πὸ ἤθελα νὰ δῶ, νὰ κινηματογραφήσω, και νὰ πάρω συνεντεύξεις. Βέβαια, λίγο - πολὺ ἤξερα τί ἤθελα νὰ τοῦς ρωτήσω, σὲ ποιὸ σημεῖο νὰ σταθῶ. Πάντα ὁμως οἱ συνεντεύξεις ἐξελλίσσονται μὲ μιὰ δικιά τοῦς λογική — και μὲ τὴν συνέντευξή μας, ἄλλωστε, τὸ ἴδιο συμβαίνει. Μὲχρις ἐδῶ δὲν εἶχα κάνει τὸ πραγματικὸ γύρισμα. Μονάχα ὁ μοντέρ τοῦ φίλμ εἶχε γράψει τὸν ἤχο, εἶχε τραβῆξει κόπιες τοῦ ὕλικου, και τὸ εἶχε κατατάξει μὲ σύστημα. Ὅταν πιά ἄρχισα νὰ κάνω τις συνεντεύξεις, τὸ φίλμ ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται στοῦ μυαλό μου. Τρά-

Στὴν ταινία σας δὲν καταλογίζουν τὸ ὅτι δὲν προβάλατε τὸν οικονομικὸ παράγοντα, ὅχι ἀπὸ διδακτικὴ πλευρά, ἀλλὰ τὸ ὅτι τὸν τοποθετήσατε σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο.



βηξα χιλιόμετρα συνεντεύξεις, και τελικά στο φιλμ μπορεί να ξμειναν μονάχα λίγα μέτρα απ' όλα αυτά. Κατόπιν άρχισα τις μεταγραφές, διάλεξα δ,τι ήθελα, και το φιλμ άρχισε ν' άποκτά μιá βασική δομή. Έβλεπα τότε δτι χρειαζόταν π.χ. μιá σεκάνς από την άποικιοκρατία. Κάτι σύντομο όμως, που ίσα ίσα να την συμβολίζει, γιατί μ' ένδιέφερε περισσότερο ή άμερικάνικη επέμβαση που σήμερα είχε μεγαλύτερη και πιαύτερη σημασία από την γαλλική άποικιοκρατία. Πήρα ξεπίτηδες πρόσωπα που δέν άνήκαν στην άκρα άριστερά, κι αυτό για τρεις λόγους: πρώτον, γιατί δέν είναι πάντοτε ένδιαφέροντα, δεύτερο, γιατί δέν διαθέτουν πειστικότητα άπέναντι στο λευκό κοινό, και, τρίτο, γιατί έβαλα στην ταινία μου πρόσωπα με το χαρακτηριστικό του «άναγνωρισμένου φιλελεύθερου ειδήμονα», όπως ο Λακουτύρ, ο Ντεβιλιέ, ο Πώλ Μύς, κ.λ.π. Αυτοί γνωρίζουν πραγματικά το θέμα, είχαν άφιερώσει τη ζωή τους σ' αυτό. Έπειτα πήρα τις συνεντεύξεις, χαρτιά, μολύβια, ψαλίδια, κόλλες, κι από χιλιάδες λέξεις μονάρισα μερικές εκατοντάδες. Έφτιαχνα τελικά τις σκηνές στο χαρτί. Πέραγα ώρες δλόκληρες, κατόπιν, στη μουδιόλα για να διαλέξω δ,τι πιο ένδιαφέρον, αντίστοιχο, ή άποκαλυπτικό ύπήρχε από το υλικό. Ό,τι θα μπορούσε να έχει τη μεγαλύτερη υποδηλωτική δύναμη, και που θα έντάσσονταν στη γενική ιδέα, όχι βέβαια παρατακτικά (έγινε αυτό και μετά έγινε αυτό κ.λ.π.), γιατί θάταν πολύ άνιαρό. Όλες οι παρεμβάσεις βέβαια έγιναν με βάση την άρχική σύλληψη. Τό λέω για να προλάβω την κατηγορία «δέν είσαι αντικειμενικός».

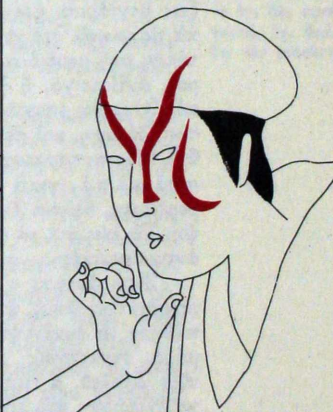
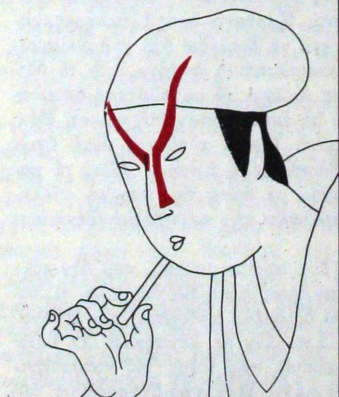
Έτσι έφτασα σ' ένα πρώτο μοντάζ, που δέν είχε πραγματική δομή, ήταν όμως ή καρδιά του φιλμ. Προσπάθησα να συναντήσω όρισμένα πρόσωπα, τον Μακναμάρα, στρατηγούς, κ.λ.π. Δέν με δέχτηκαν. Ό Γιουτζιν Στάλεν, ο έμπνευστής της ιδέας του «στρατηγικού χωριού», που είχε κάνει δλόκληρο έγγραφο γι' αυτό το θέμα και το είχε υποβάλει στον Κέννεντυ, μ' άπάντησε μ' ένα πολύ ψυχρό γράμμα, όπως άλλωστε κι ο Μακναμάρα.

Είχα όμως που και που μεγάλη τύχη. Συνάντησα δηλαδή στο δρόμο μου τον λιποτάκτη που έχω βάλει στην ταινία. Τους λιποτάκτες βέβαια δέν τους θρίσκεις, εύκολα, κρύβονται.

Πάντως, το ούσιαστικό έρώτημα για μένα είναι: Τί είναι το φιλμ αυτό τελικά; Είναι προπαγάνδα; Είναι «τέχνη»; Είναι φιλμ; Ή δέν είναι; Δέν ξέρω κι έγω ποιά είναι ή σωστή άπάντηση, παρόλο που νοιώ-

θω πως μερικά κομμάτια του μ' άγγίζουν άκόμα, τόσο καιρό μετά που το έχω φτιάξει.

.....



ερωτας  
+  
σφαγη

BRUNN, S.L.C. 1988

FANTASTICI 4



filmstudio 70

---

# ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

## ΤΟΥ ΓΙΟΣΙΣΙΓΚΕ ΓΙΟΣΙΝΤΑ

---

αυτοβιοφιλμογραφία  
του Γιοσισιγκε Γιοσιντα

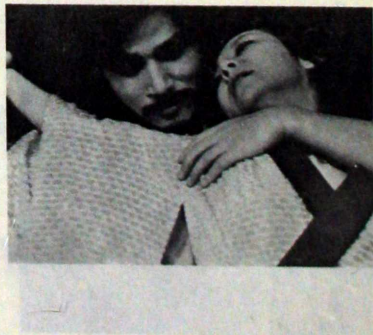


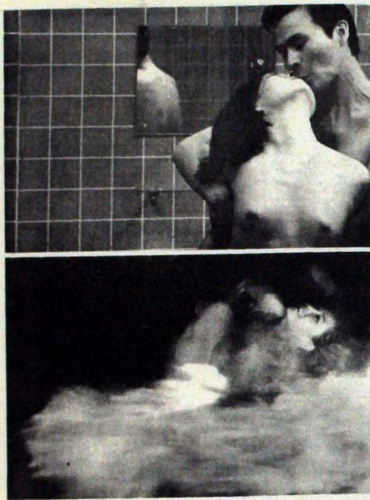
Όταν τέλειωσα τὸ Πανεπιστήμιο τὸ 1955, μπήκα ἀμέσως στὴν ἐταιρία Σοτσίκου σὰν βοηθὸς σκηνοθέτη. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν εἶχα ἀκόμα ἀποφασίσει ἂν τελικὰ θ' ἀσχοληθῶ μὲ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ σὰν φοιτητὴς τῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο εἶχα ἀπογοητευτεῖ ἀπ' αὐτὸ τὸ κλειστὸ περιβάλλον: γι' αὐτὸν τὸ λόγο, ὅταν τέλειωσα, διάλεξα τὸν κινηματογράφο. Ὅταν ἐγὼ μπήκα στὴ Σοτσίκου, ὁ Ὄσιμα βρισκόταν κιόλας ἐκεῖ ἕνα χρόνο. Γιὰ πέντε περίπου χρόνια, ὁ Ὄσιμα, οἱ ἄλλοι νέοι κι ἐγὼ γράφαμε σενάρια καὶ παράλληλα, ἀλλὰ ἔξω ἀπὸ τὴν ἐταιρία γράφαμε κριτικὲς σ' ἕνα περιοδικό, «Κινηματογραφικὴ Κριτικὴ», ποὺ ἀρχισυντάκτης τῆς ἦταν ὁ Ὄσιμα. Γενικὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὁ γιὰπωνέζικος κινηματογράφος, καὶ κυρίως ὁ κινηματογράφος τῶν μεγάλων ἐταιριῶν, ἦταν βιομηχανικὸς κινηματογράφος, ἕνας κινηματογράφος ἐμπορικὸς ποὺ τὸν πολεμούσαμε ἀσταμάτητα. Γύρω στὸ 1960 ὁ γιὰπωνέζικος κινηματογράφος βρέθηκε σὲ κρίση κυρίως ἐξαιτίας τῆς τηλεόρασης, καὶ χάρη σ' αὐτὴ τὴν κρίση ἡ ἐταιρία Σοτσίκου ἀπόφασισε νὰ κάνει ἀρχὴ μὲ νέους σκηνοθέτες. Ὁ πρῶτος ἦταν ὁ Ὄσιμα κι ὁ δεῦτερος ἐγὼ. Ἔτσι λοιπόν,

καθαρά από τύχη, κατάφερα να κάνω την πρώτη μου μεγάλο μήκους ταινία που λέγεται «Καλοί για τίποτα»

“Όταν σήμερα (1970) ανατρέχω σ’ αυτά τα δέκα χρόνια, σκέφτομαι ότι βασικά για μένα υπήρχαν τρεις εποχές. Την πρώτη έκανα τρία μεγάλο μήκους φιλμ στη σειρά, τά: «Καλοί για τίποτα», «Τό αίμα είναι ξερό» («Le sang est sec») και «Στό τέλος τής γλυκειάς νύχτας» («Au bout de la nuit douce»), όλα στό διάστημα 60 - 61. Και λόγω τού ότι είχα κάποια έλευθερία, και τά τρία αυτά έργα είχαν έναν καθαρά πολιτικό χαρακτήρα. Από τότε ή Σοτσίκου άρχισε να μās θεωρεί σαν πολύ επικίνδυνους, και δέν μās άφησε πιά να πραγματοποιήσουμε τά σχέδιά μας. Ο Όοσιμα έγκατέλειψε τή Σοτσίκου, κι εγώ πέρασα ένα χρόνο χωρίς να κάνω ταινία. Τώρα που σκέφτομαι τήν εποχή και εκείνη και θέλοντας να προσδιορίσω τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο τής εποχής πριν άπ’ τή δική μας, τών ταινιών τού Κουροσάβα και τού Κινοσίτα, θάλεγα πώς ήταν ο κινηματογράφος τών μεταπολεμικών ανθρωπιστικών φιλμ’ μ’ άλλα λόγια σ’ όλες αυτές τις ταινίες, ο άνθρωπος αντιλαμβάνόταν τούς άλλους σαν «άνθρώπους», κι έδειχναν πάντα μιá απεριόριστη έμπιστοσύνη στόν άνθρωπο, ικανό για όλα. Αυτός ήταν ο γιαπωνέζικος «ανθρωπισμός», δηλ. έτσι όπως είχε εισαχθεί άπ’ τούς Άμερικάνους. Ώστόσο με τόν πόλεμο τής Κορέας γύρω στό 50, οι Γιαπωνέζοι αναγκάστηκαν να δούν πώς ή άμερικάνικη δημοκρατία, ή ή άμερικανοφερμένη γιαπωνέζικη δημοκρατία δέν ήταν καθόλου δημοκρατία. Από τότε κατάλαβαν πώς υπήρχε ανάγκη να σκέφτονται τά πράγματα βλέποντας τόν άνθρωπο μέσα - στις - συγκεκριμένες καταστάσεις. Και μ’ αυτό τόν τρόπο, άπ’ τό 55 και μετά, άρχισαν οι Γιαπωνέζοι γενικά, κι έμεις ειδικά, ν’ ακολουθούμε μιá αντι-ανθρωπιστική πολιτική.

Η «δεύτερή μου περίοδος» άρχίζει τό φθινόπωρο τού 62, με τήν τέταρτη μεγάλο μήκους ταινία μου «Η ιστορία τού Άκίτσου» («L’ histoire d’ Akitsou»). Είναι ή ιστορία τού έρωτα ενός άντρα με μιá γυναίκα στή διάρκεια τών δεκαεπτά χρόνων μετά τόν πόλεμο. Η έπιτυχία αυτής τής ταινίας μου μου επέτρεψε να γυρίσω τό «Δεκαοχτώ νέοι στό κάλεσμα τής καταιγίδας» («Vingtuit jeunes à l’ appel de l’ orage»), όπου κινηματογραφούσα τούς νέους εργάτες πού εκμεταλλεύεται ή κοινωνία κι αυτοί δέν οργανώνονται: ήθελα να δείξω πώς ο ανθρωπισμός δέν έχει τήν παραμικρή σχέση με τά προβλήματα τών εργαζόμενων. Η Σοτσίκου άπέσυρε τό φιλμ πάνω στις τέσσερις μέρες. Στην επόμενη μου ταινία, «Δραπέτευση άπ’ τήν Ιαπωνία» («Evasion du Japon») ή τελευταία μπαμπίνια θά έδειχνε πώς ένας νέος τρελλαινείται: ή Σοτσίκου τό άπέσυρε άπ’ τις αίθουσες. Τότε κατάλαβα πώς από κει και πέρα δέν μου ήταν δυνατό να δουλεύω στήν Σοτσίκου.





«Έρωτας + Σφαγή» (1967)

«πραξικοπημα» (1973)



Τό φιλμ ακολουθεί τή γραμμή σκέψης του πολιτικού φιλόσοφου που θεωρείται σαν ύποκινητής του αποτυχημένου πραξικοπήματος που ξγινε τό 1936, πριν από τή μιλιταριστική κυριαρχία τής Ίαπωνίας.

Ο Ίιχι Κίτα, ό ιδεολογικός εκπρόσωπος των άξιωματικών που πήραν μέρος σ' αυτό τό περιστατικό, ήταν τήν εποχή εκείνη ένας άντρας γύρω στά πενήντα, που είχε αποτραβηχτεί από τά πολιτικά κινήματα. Η σκέψη του ώστόσο έξακολουθούσε νά είναι δηκτική.

Χαρακτήρας γεμάτος αντιφάσεις, ό Ίιχι Κίτα, συγγραφέας του «Σχεδίου για τήν ανασυγκρότηση τής Ίαπωνίας» εμφανίζεται σαν ένα είδος επαναστάτη που θέλει ταυτόχρονα νά διατηρήσει τήν άπόλυτη έξουσία του Αυτοκράτορα ενώ θ' αλλάξει τήν κυβέρνηση μέ τή βία.

Περίεργη ή ιδέα του νά υποχρεώσει τόν Αυτοκράτορα ν' αναγνωρίσει τό πραξικόπημα του στρατού του. Καταδικάζεται σέ θάνατο μετά τήν άποτυχία του πραξικοπήματος.

Έφυγα από κεί τό 64. Χάρη στή συνεργασία μιās έφημερίδας κατόρθωσα νά γυρίσω ανεξάρτητα από τίς πέντε «Μεγάλες Έταιρίες» τήν ταινία «Η ιστορία που γράφτηκε στό νερό» («L'histoire écrite sur l'eau»). Τό 66 Ήρussa τή δική μου ανεξάρτητη έταιρία παραγωγής, τήν Γκεντζάι Έιγκα Σά («Έταιρία του Σύγχρονου Κινηματογράφου»), και γύρισα τίς ταινίες «Η λίμνη τής γυναίκας» («Le lac de la femme»), «Η καυτή φλόγα» («La flamme ardente»), «Η φλόγα κι ή γυναίκα» («La flamme et la femme»), «Η νύχτα του πάγου» («La nuit du verglas»), και «Άντίο άπ' τό καλοκαιριάτικο φώς» («Adieu de la lumiere d'été»), που ώστόσο τή διανομή τους τήν ανέλαβαν οι πέντε μεγάλες έταιρίες. Συγκριτικά μέ τίς προηγούμενες περιόδους, είχα περισσότερη έλευθερία νά διαλέγω τά θέματα των φίλμ μου. Και τότε άξόνησα τή δουλειά μου πάνω στό θέμα τής συγκεκριμένης κατάστασης του ανθρώπου· θέλησα νά έρμηνεύσω τό άσυνείδητό του. Άρα, τό σέξ. Έτσι έφτιαξα τό «Έρωτας + Σφαγή», τό πρώτο φίλμ που γύρισα χωρίς προηγούμενα νά έχω έξασφαλίσει τή διανομή του· και που δέν τό κατόρθωσα άκόμη στήν Ίαπωνία. Σ' αντιστάθμισμα όμως είχα τή μεγαλύτερη δυνατή έλευθερία.

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Τὸ πραξικόπημα γιὰ τ' ὁποῖο μιλάω στὴν ταινία μου ἔγινε στὶς 26 Φεβρουαρίου 1936. Πρωτοστατοῦσαν μερικοὶ ἀξιωματικοὶ τοῦ στρατοῦ με τοὺς ἀντρες ποὺ εἶχαν ὑπὸ τὰς διαταγὰς τους (1400 ἀνθρωποὶ περίπου) καὶ γιὰ μερικὲς μέρες εἶχαν καταλάβει ὀρισμένους συνοικίους τοῦ Τόκιο. Εἶχαν εἰσβάλει στὰ σπίτια διάφορων ὑπουργῶν καὶ εἶχαν σκοτώσει ἔξι σημαντικὲς προσωπικότητες τοῦ πολιτικοῦ κόσμου. Τὸ ἀρχηγεῖο τοῦ στρατοῦ ἐκήρυξε τὴ χώρα σὲ κατάσταση ἀνάγκης. Πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα γεγονός χωρὶς προηγούμενο στὴν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας. Ποτὲ δὲν εἶχε ξαναγίνει πραξικόπημα μέχρι τότε, κι αὐτὸ θὰ ξαναγίνει. Γιὰ τὸν Ἰάπωνα πραγματικὰ δὲν ἦταν νοητὸ νὰ ἐπαναστατήσῃ ὁ στρατὸς ποὺ ἐξαρτιόταν ἄμεσα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα. Καὶ τὸ γεγονός εἶναι σημαντικό στὸ μέτρο ποὺ ἡ ἰδέα τοῦ «πραξικοπήματος» εἶναι μιὰ ἰδέα τελειῶς ξένη γιὰ τὸ μυαλὸ ἐνὸς γιαπωνέζου. Καὶ μιὰ μικρὴ χιουμοριστικὴ λεπτομέρεια: τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ σημάδεψε ἀκόμα πιὸ πολὺ τὰ πνεύματα, γιατί συνέπεσε νὰ γίνῃ μέσα σ' ἓνα τριήμερο ποὺ τὸ χιόνι δὲν σταμάταγε νὰ πέφτει, γι' αὐτὸ ἄλλωστε τοῦ ἔδωσαν καὶ τὸ ὄνομα «τὸ πραξικόπημα στὸν πάγο».

Τελικὰ οἱ ἀξιωματικοὶ μετὰ τὶς τρεῖς μέρες προτίμησαν νὰ παραδοθοῦν, ἐλπίζοντας ὅτι θὰ τοὺς δινόταν ἡ δυνατότητα νὰ ἐκθέσουν τὶς θέσεις μπροστὰ στὸ ἔκτακτο στρατοδικεῖο. Δὲν συνέβη ὅμως κάτι τέτοιο, κι ἡ δίκη ἔγινε κεκλεισμένων τῶν θυρῶν. Καταδικάστηκαν σὲ θάνατο, κι ἐκτελέστηκαν ἔπειτα ἀπὸ δυὸ μῆνες, χωρὶς νὰ ἔχουν ἐκθέσει δημόσια τὶς προθέσεις τους, τοὺς σκοποὺς τους. Τὸ ἴδιο συνέβη καὶ μετὰ τὸν Ἰκι Κίτα ποὺ ἀν καὶ δὲν ἦταν στρατιωτικὸς δὲν τοῦ δόθηκε τὸ δικαίωμα νὰ δικαστεῖ δημόσια καὶ ἐκτελέστηκε ἔπειτα ἀπὸ ἀρκετοὺς μῆνες. Γιὰ νὰ τοποθετήσουμε ἱστορικὰ τὴν ἐποχὴ, ἡ ἐκτέλεση τοῦ Ἰκι Κίτα τὸ 1937 γίνεται τὸν καιρὸ τῆς πρώτης εἰσβολῆς τῶν ἰαπωνικῶν στρατευμάτων στὴν Κίνα. Ἡ συνέχεια εἶναι γνωστὴ.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ποιὲς ἦταν τελικὰ οἱ φιλοδοξίες καὶ τὰ κίνητρα τοῦ πραξικοπήματος;

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Γιὰ νὰ βροῦμε τὰ αἰτία του πρέπει νὰ γυρίσουμε πολὺ πίσω στὴν ἱστορία. Ὅπως ξέρετε ἐδῶ καὶ ἑκατὸ περίπου χρόνια, μετὰ τὴν ἀνοδο τῆς δυναστείας τῶν Μείτζι, στὸ θρόνο, ἡ Ἰαπωνία μῆχε στὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Γιὰ νὰ περάσῃ λοιπὸν γρήγορα ἡ χώρα ἀπὸ μιὰ φεουδαρχικὴ κατάσταση σὲ μιὰ φάση σύγχρονη, ἐνωμένη, οἱ ἰθύνοντες ἐπινόησαν ἓνα «κόλο»: τὸ καθεστῶς τοῦ αὐτοκράτορα. Μέχρι τότε ὁ αὐτοκράτορας εἶχε βασικά θρησκευτικὴ ἀξία, ἦταν τὸ πρωταρχικὸ θρησκευτικὸ σύμβολο τῶν γιαπωνέζων. Γιὰ τοὺς δυτικούς ὁ θεὸς ὑπάρχει ἐν τῇ ἀποουσία του, γιὰ τοὺς γιαπωνέζους ὅμως ὁ Θεὸς ἔχει ἀνθρώπινη μορ-

φή, τὴ μορφή τοῦ αὐτοκράτορα. Τὸ παράδοξο λοιπὸν στὴν Ἰαπωνία εἶναι ὅτι αὐτὸ τὸ δὴ πού πιστεύουν δὲν εἶναι ἀπὸν ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ χαρὰ σὰν ἄνθρωπος. Καὶ αὐτὸ τὸ παράδοξο ἐκμεταλλεῦτηκε ἡ κυβέρνησις τοῦ Μείτζι γιὰ τὴ γρήγορη ἀνοικοδόμησις τῆς Ἰαπωνίας. Τὸ σύνταγμα πού συντάχθηκε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη (εἶναι μοναδικὸ στὸ εἶδος του) προσδιορίζει ὅτι ἡ Ἰαπωνία ἀνήκει στὸν αὐτοκράτορα: ἔτσι τὸ ἀντικείμενο τῆς λατρείας παίρνει ξαφνικὰ τὴ μορφή πού δρίζει ὁ νόμος. Γιατί αὐτὸ; ἀπλουστάτα γιὰ νὰ ἐνοποιηθεῖ ἡ χώρα χωρὶς δυσκολίες. Ἡ κυβέρνησις πού παίρνει τὴν ἐξουσία ἀπαρτίζεται ἀπὸ πολιτικὰ πρόσωπα καὶ μετὰ τὴ συνεργασία τοῦ ἀνερχόμενου καπιταλισμοῦ ἀποφασίζουν νὰ καταπολεμήσουν τὸ προϋπάρχον φεουδαρχικὸ σύστημα. Γι' αὐτοὺς περισσότερο ρόλο παίζει νὰ φτάσουν στὸν καπιταλισμὸ πού εἶναι καὶ ὁ ἀντικειμενικὸς τους στόχος, παρὰ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ὁ λαὸς ἀπὸ τὸν βαρὺ φεουδαρχικὸ ζυγὸ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πάλι μερὶς ἡ λατρεία τοῦ αὐτοκράτορα ἀποδείχτηκε γιὰ τὴν κυβέρνησις ἕνα περίφημο ὄπλο μετὰ δύο αἰχμῆς καὶ τελικὰ πῆρε τέτοιες διαστάσεις, ὅσο ξεχείλιζε ἡ ἀγανάκτησις τοῦ κόσμου γιὰ τὴν καταστροφικὴ κοινωνικὴ πολιτικὴ πού ἀκολουθοῦσε ἡ κυβέρνησις, πού οἱ ἰθὺνοντες ἄρχισαν ν' ἀνησυχοῦν. Ὁ λαὸς ἔφτασε νὰ πιστεύει ὅτι ὁ αὐτοκράτορας γινώριζε τίς ἐπιθυμίες του, τίς χαρὲς του, τίς ἐλπίδες του, τὰ θάσανά του, τὰ αἰτήματά του, ἀλλὰ πῶς δὲν μπορούσε νὰ κάνει τίποτε γιὰ τὸν ἐμπόδιζε ὁ κύκλος τῶν πολιτικῶν πού παραμελοῦσε συστηματικὰ τὴ λαϊκὴ κραυγὴ. Μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμο, ἡ Ἰαπωνία, χωρὶς νὰ ἔχει καὶ πολὺ συμμετάσχει σ' αὐτόν, θρέθηκε οἰκονομικὰ καὶ βιομηχανικὰ ἐνισχυμένη, καὶ γινώρισε μιὰ μεγάλη καπιταλιστικὴ ἐξάπλωσις. Αὐτὸ εἶχε σὰ λογικὴ συνέπεια νὰ ἐκτραχυνθοῦν τὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ ἡ ἀνισότης. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἐμφανίζονται καὶ τὰ πρῶτα σοσιαλιστικὰ κινήματα, τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα καθὼς καὶ διάφορες ἀναρχικὲς ὁμάδες ὅπως θὰ μπορούσατε νὰ δεῖτε σ' ἕνα ἀπὸ τὰ προηγούμενά μου φιλμ «Ἐρωτας+Σφαγὴ». Αὐτοκράτορας τότε ἦταν ὁ Τάισο πού πέθανε τὸ 1926 καὶ μετὰ ἀνέβηκε στὸ θρόνο ὁ σημερινὸς αὐτοκράτορας Σόουα (Χίρο-Χίτο). Μετὰ δὺς λόγια λοιπὸν μερικοὶ ἄνθρωποι πίστεψαν πῶς γιὰ νὰ διορθωθεῖ ἡ κατάστασις ἔπρεπε νὰ ἐγεί ἀπὸ τὴ μέση τὸ περιβάλλον τοῦ αὐτοκράτορα. Καὶ μέσα σ' αὐτὲς τίς εἰδικὲς περιστάσεις γεννήθηκε στὸ μυαλὸ ὀρισμένων ἀξιωματικῶν ἡ ἰδέα τοῦ πραξικοπήματος.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ὁ ἴδιος ὁ αὐτοκράτορας δὲν ὑπέθαλπε τὸν παθητικὸ του ρόλο γιὰ πολιτικούς λόγους;

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Πρέπει νὰ συνειδητοποιήσουμε πῶς ἡ εἰκόνα αὐτῆ τοῦ αὐτοκράτορα σὰν θεότητα, εἰκόνα πού ἡ κυβέρνησις ὑποδαύλιζε ἐνεργητικώτατα, λειτουργοῦσε σύμφωνα μετὰ μιὰ διπλὴ ἀρχὴ παρουσίας καὶ ἀ-

πούσιες. Ο αυτοκράτορας γεμάτος σύνεση έμεινε μέσα στη σιωπή του, δέν άπαντούσε, μονάχα οι πολιτικοί είχαν τό δικαίωμα νά μιλοῦν έξ όνόματός του, νά παίρνουν άποφάσεις γιά λογαριασμό του. Έτσι ό λαός γιά κάθε τι πού έκανε νόμιζε ότι άπολάμβανε σιωπηρά τή συναίνεσή του. Τό ίδιο συνέβαινε και μέ τούς άξιωματικούς πού άποφάσιζαν τό πραξικόπημα: ήταν σίγουροι πώς στό δάθος εκπλήρωναν μιá αυτοκρατορική έπιθυμία. Όμως ό αυτοκράτορας αυτή τή φορά άπάντησε, κι ή άπάντησή του ήταν ό θάνατος. Μπροστά στό έκτελεστικό άπόσπασμα καταράστηκαν τήν εικόνα πού κάποτε είχαν λατρέψει. Πρέπει νά προσθέσουμε πώς τό γεγονός ότι ό αυτοκρατορικός θεσμός δέν κατέρευσε μετά τό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο όφείλεται σ' αυτήν ακριβώς τή διπλή δομή πού άναφέραμε παραπάνω, ότι είναι υπεύθυνος γιά τίς πράξεις του αλλά δέν μπορεί ν' άπαντά. Είναι υπεύθυνος και ταυτόχρονα δέν είναι.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Η διπλή αυτή δομή παρουσίας και άπουσίας τού αυτοκράτορα κατά τή γνώμη μας έχει έγγραφεί μ' άξιοσημείωτο τρόπο μέσ στό φίλμ, άφού άποτελεί τό πρόσωπο στό όποιο όλοι άναφέρονται, μιλοῦν συνέχεια γι' αυτό, ενεργοῦν σέ συσχετισμό μ' αυτό, χωρίς ποτέ όμως νά τό βλέπουμε έκτός άπό τή φωτογραφία του κρεμασμένη στόν τοίχο.

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Άκριβώς. Γιά παράδειγμα όταν ό αυτοκράτορας μετακινιόταν μέ τή συνοδεία του, ό κόσμος όφείλε νά κατεβάξει τό κεφάλι του στό πέραςμά του, νά μήν τόν κοιτά. Ο Ίκι Κίτα ήταν ένας άνθρωπος πού στην εποχή του δέν είχε παραλείψει νά κάνει κριτική σ' αυτήν τή διπλή δομή.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Ποιές ήταν οι πραγματικές ιδεολογικές άρχές τού Ίκι Κίτα, οι επιδράσεις πού είχε δεχτεί. Γιατί στό φίλμ είναι μιá προσωπικότητα άμφίροπη.

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Ο Ίκι Κίτα είχε γεννηθεί τό 1883 και όταν έφτασε είκοσι χρονών ήρθε στό Τόκυο νά σπουδάσει. Αυτό τήν εποχή τού Μείτζι, όπότε άρχιζαν νά κατακλύζουν τήν Ίαπωνία οι δυτικές ιδέες. Έπηρεάστηκε κυρίως άπό μιá μορφή σοσιαλισμού ποτισμένου μέ δαρβινικές άπόψεις γιά τήν εξέλιξη τού είδους. Θεωρούσε αυτές τίς ιδέες πολύ συνεπείς γιά τήν Ίαπωνία: οι ισχυροί κερδίζουν σέ δάρος τών αδυνάτων, κι ό αυτοκράτορας γι' αυτόν άποτελούσε τό σύμβολο αυτής τής αντίληψης' άρχηγός μιás μικρής περιοχής πριν δυό χιλιάδες χρόνια πού ανέβηκε στην άνώτατη βαθμίδα τής ιαπωνικής Ιεραρχίας. Γιά τόν Ίκι Κίτα δέν ήταν ένα άντικείμενο λατρείας αλλά τό μοντέλο τού ισχυρού άντρα. Όπότε αν έμφανιζόταν κάποιος άλλος, ισχυρότερος, ήταν λογικό νά τόν εκθρονίσει.



**ΕΡΩΤΗΣΗ:** 'Ο αυτοκράτορας λοιπόν για τον Ίκι Κίτα είχε χάσει το μυθικό, θρησκευτικό του φωτισμένο φανό, κι ήταν το σύμβολο της δύναμης...

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Της δύναμης που είχε νικήσει όλες τις άλλες. 'Απ' αυτήν την πλευρά ή σκέψη του Ίκι Κίτα δεν μπορεί παρά να μάς θυμήσει μια πολύ πρωτόγονη φασιστική θεωρία. 'Αλλ' από την άλλη είναι μια απόλυτη άρνηση του αυτοκρατορικού αξιώματος σαν ήθικης αξίας. 'Ας ξαναγυρίσουμε στον Ίκι Κίτα: το βιβλίο του «Σοσιαλισμός σ' άγνη κατάσταση» λίγο αργότερα απαγορεύτηκε με το πρόσχημα της προδοσίας έναντι στον αυτοκράτορα, και η κυβέρνηση καταδίκασε σε θάνατο πολλούς από τους ήγέτες του σοσιαλιστικού κινήματος. 'Ο 'Οζούγκι, ο άναρχικός του «'Ερωτας+Σφαγή» και ο Ίκι Κίτα ήταν στη λίστα των ανθρώπων που έπρεπε να καταδικαστούν σε θάνατο, όχι γιατί είχαν πραγματικά προδώσει ή ξεγελασθεί, αλλά γιατί σκεφτόντουσαν με τέτοιο τρόπο που ήταν σά να προδίδουν τον αυτοκράτορα. Την εποχή εκείνη όμως ο 'Οζούγκι βρισκόταν στη φυλακή γι' άλλους λόγους, κι έτσι γλύτωσε τη θανατική καταδίκη. 'Όσο για τον Ίκι Κίτα, που ήταν γνωστός για τις φασιστικές απόψεις του, τον φρόντιζαν ορισμένοι άνθρωποι που διέβλεπαν ήδη τη δυνατότητα μιας εισβολής στην 'Ασιατική ήπειρο. 'Ετσι κατάφερε να φύγει από την 'Ιαπωνία και να πάει στην Κίνα απ' όπου επιστρέφει μετά από πέντε χρόνια μ' ένα βιβλίο του με τίτλο «'Η ιστορία της Κινέζικης επανάστασης», στην οποία είχε κι αυτός λάβει ενεργό μέρος. 'Εξάλλου το αγοράκι που βλέπουμε στο φιλμ και νομίζουμε πως είναι παιδί του είναι στην πραγματικότητα παιδί ενός κινέζου επαναστάτη που ο Ίκι Κίτα είχε υιοθετήσει.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Στο πραξικόπημα ο λαός δεν υπάρχει πουθενά. 'Όσοσο είχε κάποια θεωρητική σημασία για τον Ίκι Κίτα έστω και για δημαγωγικούς λόγους, η άπλά τον άγνοουσε;

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** 'Όπωςδήποτε ο λαός δεν παρουσιάζεται στο φιλμ μου, αλλά μπορούμε να πούμε πως το λαό τον αντιπροσωπεύουν οι στρατιώτες, οι στρατιώτες που στο τέλος εγκαταλείπουν τον Ίκι Κίτα.

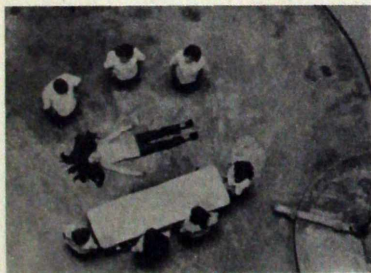
**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Για σάς, ποιά θέση κατέχει αυτή η ταινία μέσα στο σύνολο του έργου σας. Νομίζετε ότι υπάρχει μια συνέχεια από το «'Ερωτας+Σφαγή» ως το «Πραξικόπημα» διαμέσου του «'Ηρωικού Καθαρτήριου», του προηγούμενου σας φιλμ;

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Κατά κάποιο τρόπο το «'Ερωτας+Σφαγή», το «'Ηρωικό Καθαρτήριο» και το «Πραξικόπημα» φτιάχνουν μια τριλογία. Θαρώ πως έχω διολέ-

«'Ερωτας + Σφαγή»

«'Ηρωικό Καθαρτήριο»

«Πραξικόπημα»



να και πιά πολύ τήν επιθυμία νά περιγράψω τήν εξέλιξη τῆς ἴδιας τῆς δικῆς μου συνείδησης. Μιά εξέλιξη πού στηρίζεται πάνω στίς προσωπικές μου ἐμπειρίες ὅσο και πάνω σ' ὅ,τι μᾶς ἔχει φορτωθεῖ και ὑφιστάμεθα. Μποροῦμε νά τὸ ὀνομάσουμε τριλογία μὲ τήν ἔννοια ὅτι εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα σέ μένα και τήν ἱστορικό - κοινωνική εξέλιξη. Μ' ἄλλα λόγια, ἔχω κάποια ἀνησυχία. Ἕνας φόβος μὲ κατέχει ὅταν ἀναρωτιέμαι ποιά ἐπίδραση ἔχει ἡ μπορεῖ νά ἔχει πάνω στό συγκεκριμένο ἡ ἰδεολογία ὅπως διαμορφώνεται ἀπὸ ἕνα ἀνθρώπινο ὄν. Στὸ βάθος ἡ δουλειά μου εἶναι νά ἐρευνήσω τήν ἀτομική ἐλευθερία.

**ΕΡΩΤΗΣΗ:** Τί ἔχετε νά πεῖτε γιά τὸ μορφικό χαρακτῆρα τῶν φιλμ σας;

**ΓΙΟΣΙΝΤΑ:** Στὴν γαπωνέζικη αἰσθητική, ὑπάρχει ἡ αὐτοκρατορική αἰσθητική. Γιά τὸν Μισίμα λογουχάρη, ὅταν νοιώθουμε μιὰ ὀμορφιά πρέπει νά τὴ νοιώθουμε σὲ συσχετισμὸ μὲ τὸν αὐτοκράτορα, μόνο ἔτσι. Εἰν' ἀλήθεια ὅτι ὁ αὐτοκράτορας συμβολίζει μιὰ δολκλήρη παράδοση γιά τὴν Ἰαπωνία. Μὲ μιὰ ἔννοια αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ συνείδηση κυριαρχεῖται κι αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς διπλῆς δομῆς πού ἀνάφερα. Ὁ Μισίμα αὐτοκτονώντας θυβίστηκε στὴν ὀμορφιά τῆς σιωπῆς ἀπέναντι στὸν αὐτοκράτορα πού ποτὲ δὲν ἀπαντᾷ. Γιά μένα ἐκεῖνο πού πρωτεύει εἶναι νά παράγω μιὰ ἀντι-αὐτοκρατορική αἰσθητική. Ἔτσι ἀντιλαμβάνομαι τὴ δουλειά μου.

(Τὴν συνέντευξη πήρε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 73 ὁ Μ. Δημιόπουλος).

Γόκος - Φθινόπωρο 1936.

Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἐκεῖ. Στὸν τοῖχο. Περιμένει. Γαπωνέζος, τὸ πρόσωπό του προσφέρεται στὸ θεατὸ νά τὸ διαβάσει σὰ μιὰ μάσκα γυμνῆ, λεία, χωρὶς φτιασιδία (χωρὶς θεατρικότητα). Δὲν εἶναι ζωγραφισμένο· εἶναι γραμμμένο, «καμωμένος ἀπὸ δύο οὐσίες», θὰ πεῖ ὁ Μπάρτ: «τὸ ἄσπρο τοῦ χαρτιοῦ και τὸ μαῦρο τὸ γραμμμένο (μὲ προσωρισμὸ τὸ μάτι)». Ἀκίνητος, ἀποδιώχνει κάθε σημαϊνόμενο, κάθε ἐκφραστικότητα δηλαδή, ἀπαθῆς δὲν προσφέρεται στὴ συγκίνηση, στὴν αἴσθηση (οὔτε καν στὴν ἀπάθεια, στὴν ἀνεκφραστικότητα). Σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο δὲν διαβάζεται τίποτα. Χωρὶς νά κρύβεται ἢ νά ματαιώνεται, τὸ νόημα κυριαλεκτικὰ ἀπουσιάζει. Βρισκόμαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ δυτικοῦ ἡθοποιοῦ, ὅλο «ἀποχρώσεις» και «συγκρατημὸ», πού ἔχει σὰν κύρια λειτουργία του νά φανερῶσι ὅ,τι θεωρεῖται μυστικὸ («τὰ συναισθηματα... τὴ ψυχὴ...») αὐτὴν τὴν τόσο θεολογικὴ κλη-

κριτικό σημείωμα

έσωτερικότητα με την εξωτερικότητα, τὸ μέσα με τὸ ἔξω.

Στὸ βάθος τοῦ πεδίου, ὁ ἄλλος μετακινεῖται ἀργά, μὲ μιὰ ὀμπρέλα στὸ χέρι, λὲς καὶ θέλει νὰ προστατευτεῖ ἀπὸ ἕναν βαρὺ κι ὁμοίμορφο ἥλιο ποὺ ρίχνει τὶς ἀχτίνες του σὲ τούτη τὴν ἀρχετυπικὴ σκηνή. Σὰν κούκλα τοῦ «Μπουράκου»\*, ὁ ἄνθρωπος παίρνει θέση, τοποθετεῖται. Οἱ κινήσεις δὲν ἀκούγονται, εἶναι γρήγορες, κομψές. Βγάζει τελετουργικὰ τὶς «σαγιονάρες» του. 1... 2... 3... 4... βασίζεται στὸν ἑαυτό του. Τὰ σημεῖα αὐτὰ εἶναι διανοητικὰ σὲ σημεῖο ποὺ νὰ ἐξαγνίσουν τὸ κορμί του ἀπὸ κάθε ἐκφραστικὴ ὀχλή. Οὔτε ἕνας σύνδεσμος αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος ἐδῶ. Θὰ σκοτώσει, ὕστερα θὰ σκοτωθεῖ κι ὁ ἴδιος· αὐτὸς τὸ ξέρεي ἀλλ' ἐμεῖς δὲν τὸ ξέρουμε, κι εἶναι σὰν νὰ μὴν ξέρει οὐτ' αὐτός. Ὁ θάνατος σὰν νόημα λείπει ἀπ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ἀπ' αὐτὸ τὸ κορμί· ὑπάρχει μονάχα ὁ τελετουργικὸς μηχανισμὸς (τὸ σημαῖνον σύστημα). Περιπατᾷ, τρέχει, πετᾷ μελωδικὰ, σὰν σὲ ραλεντί. Τ' ὄπλο του τελικὰ φυτεύεται στὸ στήθος τοῦ γέρου μὲ τὴν ὀμπρέλα, καὶ τότε ἐκείνου τὸ πρόσωπο, παγωμένο ἀπὸ τὴν σαστιμάρα, ἀποσυντίθεται ἀργά - ἀργά. Σ' αὐτὴν τὴ συγκρατημένη κίνηση ἔρχεται νὰ προστεθεῖ καὶ μιὰ φωνητικὴ, τὸ ἴδιο κωδικοποιημένη μὲ τὴν πρώτη. Μιὰ κραυγὴ διάρκειας, θαλμμένη ἀπὸ τὴν φωνὴ τοῦ γέρου, λειτουργεῖ σὰν ξεχείλισμα, σὰ διάχυση. Κι ἔπειτα αὐτὸ ποὺ ἐξωτερικεύει ἡ φωνή, δὲν εἶναι καθόλου ἐκτόνου ποὺ θάθελε νὰ ἐκφράσει ἕνας δυτικὸς· νοεῖται κι αὐτὴ ἡ ἴδια σὰ σημεῖο, σὰν παράθεση ἐνὸς κώδικα ποὺ μ' εὐκολία συναντᾶμε στὸ θέατρο «Μπουράκου» καὶ στοὺς Σαμουράι τοῦ Ἀκίρα Κουροσάδα. Ἡ φωνὴ σὰν κίνηση, σὰν γραφή: ὅπως στὸ μοντέρνο κείμενο, τὸ ἐξέτιγμα τῶν κωδίκων, τῶν ἀναφορῶν, τῶν μειονομιῶν παρατηρήσεων, τῶν ἀνθολογημένων κινήσεων, πολλαπλασιάζει τὴ γραμμὴ ποὺ γράφεται, ὄχι χάρι σὲ κάποια μεταφυσικὴ ἐπίκληση, ἀλλὰ μὲς ἀπ' τὸ παιχνίδι μιᾶς συνδυαστικῆς ποὺ ἀνοίγεται καὶ καταλαμβάνει ἐλόκληρο τὸν θεατρικὸ χῶρο: ἐκεῖνο ποὺ ἀρχίζει τὸ ἕνα, τὸ τελειώνει τὸ ἄλλο, ἀσταμάτητα. (Ρ. Μπάρ-).

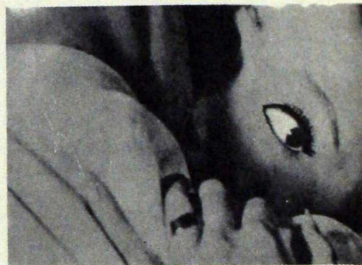
\* Γιαπωνέζικες μαριονέτες.



Σ' ἕνα ἄρθρο τοῦ δημοσιευμένο στὰ «Καγιέ ντὸ Σινεμά», Νο 224 μὲ τίτλο «Ἐνα φίλμ +», ὁ Πασκάλ Μποντισέρ παρατηροῦσε μὲ πολὺ δίκιο ὅτι τὸ γράφημα (+), ποὺ εἶχε ἐγγραφεῖ καὶ στὸν ἴδιο τὸν τίτλο (μᾶς ἀπ' τὶς προηγούμενες ταινίες τοῦ Γιοσίντα («Ἐρωτας + Σφαγή») σὰν σημεῖο μιᾶς διεργασίας ἀνάμεσα στὴ σεξουαλικὴ καὶ τὴν πολιτικὴ βία, ἐμφανίζονταν ξανά μέσα στὸ φίλμ κάτω ἀπὸ μιὰ ἀπειρία μορφῶν, ἢ μᾶλλον μὴ-μορφῶν: «σὰν ἡ ἴδια ἡ δομὴ τῆς ἀπεικόνισης». Στὸ «Πραξικόπημα», τούτῃ ἡ δομὴ τοῦ (+), ποὺ ἐπιφανειακὰ μοιάζει ν' ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτὴν καθαυτὴν τὴν ἀφήγηση τοῦ φίλμ, μᾶς καὶ δὲν ἔχουμε

πιά να κάνουμε —δπως συνέβαινε στο «Έρωτας + Σφαγή»— με δυο έτερογενείς χρονολογικές σειρές —μιά το 1923 και μιιά το 1969— που συνεχώς διασταυρώνονται, κάνει ωστόσο ξανά την εμφάνισή της με κάπως διαφορετικό τρόπο. Έκτός απ' τ'ότι αυτή ή έννοια\*, διασπαρμένη σε μιάν άπειρία μορφών, χρησιμεύει στο να εκθέσει τη λογική της ταινίας σαν κομμάτισμα, σαν σχίσμο του χώρου της αφήγησης, του πλάνου: (:και σ' αυτό το σημείο πρέπει να μελετηθεί ή χρήση του κάδρου που κάνει ο Γιοσίντα), επιπλέον έγκαθιδρύει και μιιά σχέση ανάμεσα στο οριζόντιο πεδίο και τ'ό κάθετα έκμεταλλευμένο, με πολύ σύστημα, ντεκόρ του, τ'ό επίμονο ξεκαθάρισμα που έχει σ'α λειτουργία ν' αποκεντρώνει συνεχώς τ'ό θέμα, ν' αποστασιοποιεί τόν χώρο του πλάνου, να τινάζει στόν άέρα τις μορφές, απομονώνοντας σε μιιά γωνιά του πλάνου ή πίσω από διάφορα στοιχεία του ντεκόρ (συρτές πόρτες ή παραβάν) τ'ό κεφάλι ή κάποιο μέρος τ'ού σώματος τών προσώπων. Στο «Πραξικόπημα» τ'ά έχουμε δλα τούτα, όπως επίσης έχουμε και τή δουλειά πλάνου στο διχασμό στο πρόσωπο τ'ού Ίιι Κίτα, που κρίσεται μοιρασμένος ανάμεσα στη λατρεία τ'ού Αυτοκράτορα («Τέννο»), σαν απόλυτη έξουσία κι ανεξάρτητη και συνολική πολιτιστική ιδέα, κι έναν περίεργο σοσιαλισμό (άλλο παρόμοιο κάθυστερημένο παράδειγμα: ο Μισίμα, ο συγγραφέας που έκανε χαρα-κίρι μετά τήν άποτυχημένη άπόπειρα εξέγερσης τ'ού στρατ'ού στην Ίαπωνία πρίν τρία χρόνια), χωρίς να ξεχνά τή σχέση έλλειψης που τόν συνδέει με τόν αυτοκράτορα, ο οποίος και κατέχει αυτή τή θέση τ'ού «κενού κέντρου», σύμφωνα με τ'ά λόγια τ'ού Μπάρτ όταν γράφει: «Η πόλη που αφήνω (Τόκυο) παρουσιάζει αυτό τ'ό μοναδικό παράδοξο: έχει ένα κέντρο, άλλ' αυτό τ'ό κέντρο είναι κενό. Όλόκληρη ή πόλη γυρίζει γύρω από ένα μέρος που είναι άπαγορευμένο κι άλλοιώτικο ταυτόχρονα, μένοντας μασκαρεμένη, και κατοικημένη από έναν αυτοκράτορα που ποτέ κανείς δέν βλέπει, δηλ. από κάποιον που κυριολεκτικά κανείς δέν ξέρει ποιος είναι...». («Η αυτοκρατορία τών σημείων»). Αυτό τ'ό κομμάτισμα που αναπαριστάνεται ξεκάθαρα πιά στο τέλος τ'ού φίλμ, όταν ο Ίιι Κίτα στο σταυρό περιμένει τ'ό θάνατο να έρθει: αυτό τ'ό θάνατο που ίσως να σημαίνει τή σύμπτωση (τ'ό ξανακόλλημα τών κομματιών) τί άλλο είναι τελικά παρά μορφή-ούτοπίας, με τήν έννοια ότι είναι «ένα άντικείμενο λόγου, που δέν μπορεί κανείς να πεί ότι δέν έχει παραπέμπον άλλα ένα άπ'όν παραπέμπον, όπως λέει και τ' όνομά της: δέν είναι τ'ό χωρίς-τόπο, δηλ. ο φανταστικός τόπος, τ'ό μη-πραγματικό, αλλά ο ού-τόπος, ο τόπος χωρίς καθορισμό, ή μορφή τ'ού ουδέτερου» (Λουί Μαρέν, «Utopiques, jeux d'espaces», Ed. de Minuit. 73).

\* Πού πρώτος αξιοποίησε ο Ζάκ - Άλαίν Μιλέρ, με τ'ό άρθρο του «Τ'ό ρόμα» στο «Καγιέ πούρ λ' αναλίζ», Νο Ι.



Μ. Δημόπουλος

---

# ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΔΥΟ «ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΕΣ» ΤΑΙΝΙΕΣ

---

του  
**Πασκαλ Κανε**

«Η Υπόθεση Ματτέι» του Φραντσέσκο Ρόζι, «Η Έργατική τάξη πάει στον παράδεισο» του Έλιο Πέτρι: τὸ ὅτι τὰ δύο αὐτὰ «στρατευμένα» φιλμ μοιράστηκαν τὸν χρυσὸ φοίνικα στὶς Κάννες, φεστιβάλ ἐμπορικὸ πού δὲν τὸ κρύβει, παίρνει μιὰ συγκεκριμένη σημασία: εἶναι καλὸ (γιὰ τὸν κινηματογράφο) νὰ μιλάει γιὰ προβλήματα πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ, ἐθνικὰ καὶ σύγχρονα (προπάντων ὅταν ὁ λόγος πού ἀναπτύσσεται σ' αὐτὰ εἶναι τόσο ἀβλαβής). Ἔτσι, μ' αὐτὴν τὴν μαζικὴ καὶ συνολικὴ ἐκλογή διώχεται ἡ ἰδέα ὅτι στὸν κινηματογράφο ὑπάρχει μιὰ περιοχὴ ταμπού, μιὰ πολιτικὴ λογοκρισία πού φανερώνει τὸ θεμελιώδες χάσμα πού ὑπάρχει στὸ οἰκοδόμημα ἐνὸς κινηματογράφου κατανάλωσης μὲ οἰκουμενικὲς προθέσεις. Τὸ ἓνα («Η Έργατικὴ τάξη») μιλάει γιὰ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, γιὰ ἕναν ἐργάτη ἀνάμεσα σ' ἄλλους· τὸ ἄλλο («Η Υπόθεση Ματτέι») μιλάει γιὰ τὴν ὑψηλὴ πολιτικὴ, τοὺς πολύπλοκους καὶ κρυφοὺς μηχανισμοὺς τῆς Ἐξουσίας... Ἡ συμπληρωματικότητά τους εἶναι εὐδιάκριτη: τὰ δύο τους σχηματίζουν ἓνα «πλήρη» πῖνακα τῆς κοινωνίας «σὲ κατάσταση κρίσης», μιὰ δὴθεν ἐξαντλητικὴ εἰκόνα τῶν πολιτικο-ιδεολογικῶν συγχρούσεων: στὸ δάθος πρόκειται γιὰ μιὰ νέα Ἀνθρώπινη Κομωδία, ταιριαστὴ στὰ σημερινὰ γούστα. Ἡ μόνη ἀναγκαία διαφορὰ εἶναι ὅτι οἱ μάζες ἔχουν ἀνέβει στὴ σκηνή: ἄς τοὺς δώσουμε λοιπὸν μιὰ θέση στὸ ντεκόρ.

Ἀντιλαμβάνεται κανεὶς τὴν ἀνακούφιση πού νοιώθει ἡ ἀστικὴ τάξη στὴν ἰδέα πὼς τίποτε πῶς ἐνοχλητι-

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ δημοσιεύθηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1972 στὸ Νο 241 τῶν Καγιέ ντυ Σινεμά. Ἡ δημοσίευσή του στὰ Ἑλληνικὰ ἔργεται καθυστερημένη βέβαια, οἱ σχέσεις μὲ τὴν προβολὴ τῶν δύο αὐτῶν ταινιῶν στὴν Ἑλλάδα (1972-73), ὥστόσο ἡ ἀνάλυσή πού κάνει, ὡς ἓνα σημεῖο, ἀφορᾷ γενικότερα τὸ φαινόμενο τοῦ ἐμπορικοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου. λαμβάνουμε σ' αὐτό.

κό δεν πρόκειται να συμβεί, και την —ἀργοπορημένη— βιασύνη της να φτιάξει δυο μοντέλα του είδους (πού το ένα να κυλά μες στην ανθρωπιστική φλέβα, τη γενναϊόδωρη, πού δεν φοβάται να μιλήσει για τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, και τ' άλλο να εμφανίζεται σαν εύγενές θέμα, ανάλυση εν ψυχρώ, κριτική αποδόμηση χωρίς παραχωρήσεις). Ύστερα από τούσες αναζητήσεις, να επιτέλους δυο πρότυπα: δεν πάει πιά άλλο μ' αυτό το είδος, μάς βεβαιώνουν (κι ύπονο-ούν: δεν αξίζει λοιπόν άλλο τόν κόπο να ψάχνετε) <sup>1</sup>.

Τò ν' αναλύσουμε συγχρόνως αυτές τις δύο ταινίες δεν δικαιολογείται πραγματικά παρά στο επίπεδο μιας ιδεολογικής κριτικής, μάς δουλειάς πάνω στο σημαινόμενο. Διαδικασία πού θά ήταν περιοριστική αν δεν ενισχυόταν, πέρα από τις όσες διαφορές στη μορφική επεξεργασία, από μιάν έντονη ομοιότητα (βασική για την ανάλυσή μας, αν και τετρημένη): ίδια στάση απέναντι στο Ύποκειμένο, ίδια προβληματική στη μορφή και τò περιεχόμενο, πού πέρα απ' αυτήν μόνο, λένε, αρχίζει ο «μοντερνισμός» <sup>2</sup>. Ταινίες λοιπόν συμπτωματικές, θάσει τού έμπορικου τους προορισμού, πού γι' αυτόν τò λόγο και μάς ενδιαφέρουν (π.χ. σò φίλμ τού Πέτρι, ύποταγμένο στα κριτήρια τού «μεγάλου κοινού», θέλοντας να φιμάρει την εργατική τάξη αντιμετωπίζει από λίγο πιό κοντά απ' ό,τι τò Χόλλυγουντ, προβλήματα σοβαρότερα απ' ό,τι άλλες μορφές πολιτικών ταινιών, αφού σ' αυτό υπεισέρχεται, πλάι σò μια «κλασική» μορφική διάταξη —και στην ιδεολογική της λειτουργία— ένας πολιτικός λόγος πού όρισμένα ιδεολογήματά του είναι τελείως αδύνατο να εξυπηρετηθούν απ' αυτή τή διάταξη).

Πώς λοιπόν αναπαριστάνει την κοινωνική σκηνή (τή σκηνή τής ταξικής πάλης) ó καθαγιασμένος απ' τήν αστική τάξη κινηματογράφος; κι έπειτα πώς νοείται σ' αυτόν ή λειτουργία τού ήρωα (απ' τήν άποψη ό,τι αυτή καθορίζει τή σχέση τού θεατή με τò έργο, σχέση πού μάς και μπορεί να μετασχηματιστεί κατά ριζικό τρόπο, θά όφειλε να είναι ó πρωταρχικός αντιμεμενικός στόχος μάς —ήδη διαφοροποιημένης— δουλειάς τού πραγματικά πολιτικού κινηματογράφου) <sup>3</sup>.



## Η αυτική λειτουργία της κλασικής σκηνής

Στην «Εργατική Τάξη» μοιάζει να θρισκόμαστε έξαρχής σò μια σκηνή διαιρεμένη, με συγχρούσεις, πού δεν άπωθει τήν πάλη των τάσεων. Τò επάγγελμα τού Βολοντέ δεν είναι περιθωριακό στοιχείο, κι επίσης υπάρχουν οι παραγωγικές σχέσεις πού, όντας συγκεκριμένα διωμένες απ' αυτόν, άποτελούν τò κίνητρο τής εξέγερσός του (και τού μύθου). Αυτή δè ή εξέγερσή του δεν εκφράζεται πιά με τόν συνηθισμένο, καθαρά άτομικό τρόπο, απ' τή στιγμή πού ύπάρχει ή πολιτική

1. Ός πòς τήν λειούσια τού Βολοντέ στις δύο ταινίες σò πολύ διαφορετικούς ρόλους (ó έργατής—ó ήγέτης, ó ένστικτώδης—ó διανοούμενος), αυτή άπογοημίζει τήν παράσταση, όρα τή σχετικότητα. Μά πίσω από τή διάκριση βρίσκεται μια ίδια ανθρώπινη φύση (σταθερότητα, όργη, άγάπη για τή ζωή) άπου παραπέμουν τά δύο πρόσωπα.

2. Λέξη χωρίς μεγάλη σημασία σήμερα πού θά ένδιό-σσει ή άντικατάστασή της από άλλες: δουλειά πάνω στο άναπαυστατικό σύστημα κλπ.

3. Νά μη σκεφτεί κανείς ό,τι άνούηνοίμε αυτές τις ταινίες σò πρότυπα ή σò άποδιοπομαιο τράγο άπ' τò γεγονός τού καθαγιασμού τους στις Κάννες: δεν πρόκειται παρά για ένα σύμπτωμα, και άποσοδότε αυτές οι ταινίες δεν είναι πρότυπα.



παρέμβαση διάφορων ομάδων (συνδικαλιστές, «γκωσίστες»). Έντούτοις, ή αντίφαση που φέρνει ή Πέτρι στην επιφάνεια, άρκετά γρήγορα μετατίθεται: άντι να μείνει σ' ένα πραγματικά πολιτικό πεδίο άνάλυσης, γλιστρά γρήγορα πρὸς μίαν ανθρωπιστική άπλοποίηση, όπου την «άρνητικότητα» τών παραγωγικών σχέσεων τή συμπυκνώνει ή μηχανή: ή δουλειά στο εργοστάσιο μουρλαίνει, άρα δέν πρέπει να προξενεί έκπληξη τὸ ότι γίνεται κανείς «άριστρός».

Όμως σ' αὐτήν τήν ταινία, καθώς και σ' όσες τῆς μοιάζουν μπορεί να γίνει μιά πολύ γενική και θεμελιώδης κριτική: μπορεί να έχουμε μιά σκηνή σύγκρουσης άπ' όπου να μὴ βρίσκεται έκτοπισμένη ή συγκεκριμένη εργασία τού εργάτη, άλλ' αὐτὸ θά γίνεται χάρη στην πλήρη αὐτονομία τού εργατικού κόσμου μέσα στη φιλική σκηνή. Όπότε δέν μπορεί κανείς να μιλάει στ' αλήθεια για εργατική «τάξη», άπ' τή στιγμή που όλες οι άλλες άπουσιάζουν. Υπάρχουν βέβαια οι εργοδηγοί, κι ένας διευθυντής, και μ' αὐτούς άκριδώς συμβαίνει ή σύγκρουση, χωρίς ωστόσο ποτέ να καθορίζονται κοινωνικά σαν μέλη μιάς άλλης τάξης με ανταγωνιζόμενα συμφέροντα· είναι άπλοι έχθροι τών εργατῶν, παράσιτά τους. Λοιπόν, θάσει αὐτοῦ, καμιά διαφορά δέν υπάρχει ανάμεσα στη σύγκρουση σ' αὐτὸ τὸ φίλμ και στις συγκρούσεις που άπεικονίζονται στὸν πὸ τυποποιημένο χολυγουντιανὸ κινηματογράφο.

Έτσι, τὸ να «έκλαϊκεύουμε τις ταξικές συγκρούσεις» δέν συνίσταται στὸ να θάζουμε τούς εργάτες στη θέση τών «καλῶν» μέσα σέ μιά παραδοσιακή αφήγηματική δομή· κάθε άλλο. Η κλασική διαδικασία που ακολουθιέται κι έδῶ, και που συνίσταται στὸ να φτιάχνει άπ' τὸν κόσμο που εξετάζει (περιβάλλον, επαγγελματική δραστηριότητα, κλπ.) όχι ένα —πρὸς άρθρωση— μέρος ενός όλου, αλλά αὐτὸ τὸ ίδιο τὸ ὄλο, άποκαλύπτει τήν άνικανότητά της ν' αναπαραστήσει πραγματικά τήν πάλη τών τάξεων, όπως και κάθε διαλεκτική σύγκρουση. Τὸ ζήτημα στὸν χολυγουντιανὸ κινηματογράφο είναι πάντοτε να βυθιστεῖ ὁ θεατῆς σ' ένα άγνωστο κόσμο, που διέπεται άπὸ δικούς του νόμους, κι έτσι να νοιώσει τήν ήδονή τῆς διαφοράς του. Τέτοιες διαφορές εξάλλου μπορούν να κατασκευάζονται έπ' άπειρον, άφου περικλείνονται σέ καθένα άπ' τούς μικρούς κόσμους που μπορούμε να φανταστοῦμε άπ' τή στιγμή που τὸν καθιστοῦμε αὐτόνομο. Ὁ Χὼκς και ὁ Στέρνμπεργκ έσπρωξαν πολύ μακριά αὐτήν τήν άρχή τῆς αὐτάρκειας τού τόπου, όπου καμιά διαλεκτική ανάμεσα στὸ έντὸς και τὸ έκτὸς δέν εγκαθίσταται ποτέ. Δέν χρειάζεται παρά ν' άρπαχτοῦμε άπὸ τή φαντασίωση, να τῆς θρούμε έναν ρευστὸ και βολικό χώρο για να κυκλοφορήσει, ὅποτε στην περίπτωση αὐτή κάθε έξωτερικὸς περιορισμὸς θά μᾶς κάνει να σκοντάψουμε, ν' άποκοποῦμε, θά κάνει τή γοητεία να σπάσει<sup>4</sup>.

Ἄλλά ὁ έξωτισμὸς τῆς διαφοράς δέν βρίσκεται ἐ-

4. Ἐς δόσουμε κι άλλα παραδείγματα όπου τὸ θέμα τῆς ταινίας καθιστᾷ ιδιαίτερα φανερὸ τὸ σχῆμα γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάμε: ὁ κόσμος» τού τίπου («Park Row» τού Φούλλερ), τῆς πολιτικῆς («Θέλλω στην Οὐάσιγκτον»), τῆς θεησκείας («Ὁ καρδινάλιος», και τὸ δέο τού Πόρμινγκεο, μὴ θά μπορούσαμε να προσθέσουμε κι άλλα), τών λιμενεργατῶν («Τὸ λιμάνι τῆς άγωνίας» τού Καζάν) κλπ.

και παρά για να καλύψει την ευρύτερη ομοιότητα μέσα στην οποία υπάρχει ή διαφορά. Το «περιβάλλον» είναι ένα «έκτος», που όμως αυτό άλλο «έκτος» δεν έχει (και το παραδέχεται άμεσως). Έτσι όλη η κοινωνία πρέπει να διαβαστεί μέσα απ' αυτό (άρα κι ο χαρακτήρας ενός μοντέλου σε σμίκρυνση, όπως κι η ανάλυση μιας ειδικής αντίφασης της κοινωνίας που ώρες ώρες πιστεύει ότι παράγει, σε τελευταία ανάλυση δεν είναι παρά τα προσχήματα πίσω απ' τα οποία πρέπει να δούμε κάτι άλλο, σύμφωνα με τη μεταφυσική αντίληψη που διέπει την αναπαράσταση): το μεγάλο θέατρο της ζωής, τη μάχη της αλήθειας και του ψεύδους... Έτσι η σχέση του μέρους με το όλο, υπακούοντας σε μια εκφραστική αιτιότητα, δείχνει μίαν άσυμφωνία: μπορεί κανείς να δουλέψει και με περισσότερες λεπτομέρειες, ποτέ όμως δεν θα επηρεαστεί το γενικότερο νόημα. Ο αμόρφωτος τυπογράφος του «Park Row» ισοδυναμεί με τον ριψοκίνδυνο πιλότο του «Μόνον οι άγγελοι έχουν φτερά»: ίδιος ο αγώνας και για τους δυό, αγώνας άλλωστε που ποτέ δεν ονομάζεται. Κάθε είδους ανταγωνισμός μπορεί να γεμίσει τη σκηνή: κανείς δεν θα καταφέρει να τη διαιρέσει<sup>5</sup>.

Σ' έναν κόσμο που σχεδόν αποκλειστικά αποτελείται από εργάτες, ο εργάτης Βολοντέ χάνει προφανώς τον κοινωνικό του καθορισμό, την όρισμένη του θέση μέσα στην κοινωνία. Δεν είναι παρά ένας άνθρωπος αντιμέτωπος με τη «μοίρα» του (κι σ' αυτή την περίπτωση μας διαλέχτηκε να είναι περισσότερο δυσάρεστη παρά τρυφερή). Έτσι το να επιλέγουμε στην αφήγησή μας μια κατά μήκος τομή της κοινωνίας (δηλ. τη θεώρηση μιας τάξης) κι όχι την κάθετη, μας στερεί κάθε δυνατότητα συγκεκριμένης ανάλυσης. Και τότε απλά μιμούμαστε την ανάλυση, όχι βέβαια λειτουργώντας σε συνάρτηση με μια πολιτική έπιταγή (συγκεκριμένη ανάλυση μιας συγκεκριμένης κατάστασης) αλλά με μίαν έμπορική (να δημιουργηθεί ή ψευδαίσθηση ότι μιλάμε για την εποχή μας, ότι ανανεώνουμε τα θέματά της...). Έτσι π.χ. όταν το δράδυό Βολοντέ δεν κάνει έρωτα με τη γυναίκα του, δεν φταίει μόνο τ' ότι είναι κουρασμένος, όπως θα πιστεύαμε στην αρχή, αλλά μάλλον τ' ότι αυτή δεν το διεγείρει πιά: και δεν υπάρχει περίπτωση να στηριχτούμε στην έρωποποιημένη σεξουαλική δύναμη του ήρωα για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ανάλυσης.

Μιμούμενη λοιπόν μίαν πραγματική ανάλυση της εργατικής τάξης, η ταινία δεν χρησιμοποιεί παρά μόνο τα ήδη χρησιμοποιούμενα σ' αυτήν την ανάλυση στοιχεία, και μάλιστα μ' έναν τρόπο τελείως έμβληματικό. Συναντάμε συνέχεια δίπλα στους έργοδηγούς, χρονόμετρα... «το συνδικάτο» και «τους γκωσίστες». Παίζοντας με το ήδη γνωστό αυτών των θεμάτων απ' την πλευρά του θεατή, έτσι ώστε ν' άπορύγει να δικαιολογήσει μ' έμβριθεια την τακτική του πάνω στο θέμα των συγκρούσεων που ξεσπούν στο έργοστάσιο, ή ται-



5. Όμως μια ταινία του Γιόζεφ φον Στέιναρντ, «Η σάγκα του Άναταχάν», η τελευταία του, θα μπορούσε να πάρει ακριβώς την έννοια μιας έπιανεξέλιξης της σχέσης του κλειστού χώρου προς το πολιτικό και ιστορικό έξωτερικό του. Ο προ-επιμικός χώρος (το νησί) απολαμβάνει μια σχετικά αυτονομία ως προς το λαοκάπνιο του (ή Ταπωνία στο τέλος του πολέμου) όπλ. λειτουργεί ακριβώς σύμφωνα με μίαν έσωτερική λογική (σάν μοντέλο σε σμίκρυνση), χωρίς όμως να μπορεί ποτέ κανείς να πάρει το μέρος για το όλο, άραυό ή πολιτική θέση του έξωτερικού χώρου βέβαια ήδη κλεισμένη στην ταινία, όχι σάν έγγυση, φόντο, αλλά σάν δομοστα έπιπλην (σε θέση έσωτερικής έξωτερικότητας).





\* Το στοιχείο αυτό που αναφέρει ο συγγραφέας του άρθρου δεν αληθεύει. Ο Έλιο Πέτρι έχει αποχωρήσει από πολλούς και ο Ρόζι δεν υπήρξε ποτέ.

νία αρκείται να ξανα-ορίσει σκηηνικά αυτό το «γνωστό» (οί συνδικαλιστές βρίσκονται ανάμεσα στους εργάτες στις συγκεντρώσεις, ενώ οι «γκωσίστες» στο πλάι) με μερικούς διακριτικούς ύπαινιγμούς με πολύ εύνοϊκό για το συνδικάτο νόημα. Και πραγματικά χάρη στο συνδικάτο θά ξαναβρεί στο τέλος τη θέση του μέσα στο εργοστάσιο, μετά από μία χιπποειδή περιπλάνηση ο εργάτης. Σημειώστε τη διαφορά συμπεριφοράς ανάμεσα σε συνδικάτο και γκωσίστες — φανερά υπερτονισμένη: όταν έρχονται ν' αναγγείλουν στον Βολοντέ τήν επαναπρόσληψή του, οί συνδικαλιστές εμφανίζονται σπίτι του με άστικό-τρόπο και χωρίς να κάνουν φασαρία — κάθονται — τσουγκρίζουν... Λίγο πριν οί «γκωσίστες» τ'οχαν κάνει άνω-κάτω, αναγκάζοντας τή γυναίκα του να φύγει. Κι οί «γκωσίστες» άλλωστε, άπλοποιημένοι στο έπακρο (ή τακτική τους συνίσταται στο «να κάνουν τις αντιφάσεις να έκραγουν»), δέν βρίσκονται εκεί παρά για να κάνουν νόημα στον θεατή, για να κρατήσουν το ρόλο μιās τρίτης δύναμης (και τ' έτι δέν μπορεί πιά αυτή σήμερα να κρυφτεί, άκόμα και για έναν κινηματογραφιστή — μέλος του ΚΚΚΙ<sup>6</sup> είναι συμπτωματικής τάξης). Το ίδιο κι ο μαρξισμός, που ποτέ δέν ονομάζεται, όφείλει να βρίσκεται στο ραντεβού μαζί τους: πρόκειται για τήν προσεγγιμένη κι άστεια όμοιότητα του έπικεφαλής γκωσίστα με τον Μάρξ. Άπ'όταν σαν θεωρία, ο μαρξισμός επανεμφανίζεται σαν φοκκλόρ: ή μαρξική γενειάδα, το στοργυλό πρόσωπο, το κασκέτο του Λένιν<sup>6</sup>.

Και τή θέση του πολιτικού λόγου, άφου αυτός είναι τελείως άδιανόητος, έρχεται να πάρει ή συμπαραδήλωση, ή μόνη θεμιτή θέση του δημιουργού μέσα στην άστική αναπαράσταση: γιατί ή πλειονότητα των έργων τέχνης που περνούνε τον καιρό τους αναπαράγοντας και ξαναορίζοντας τις άστικές αξίες, κρίνεται μιά για πάντα άνίκανη να ένοστερνιστεί ένα λόγο που χωρίς να φαντάζεται τον έαυτό του για Λόγο τής Άλήθειας, θάταν τελείως πολιτικός. Ξαναορίζουν το ήδη-έκει, ήδη-γνωστό, ήδη-γραμμένο, μα πάνω άπ' όλα δέν παράγουν τίποτα: ο θεατής παραμένει παθητικός.

«Η Ύπόθεση Ματτέι» με τή σειρά της δέν δανείζεται από το Χόλλυγουντ αυτό το τόσο πρωταρχικό κομμάτιασμα τής κοινωνικής σκηνης, άλλ' αναπαράγει τον τύπο τής μονο-λογικής αντιμετώπισης των πραγμάτων που αυτό έχει θεσπίσει: τή μονομαχία. Άπ' τή μιά μεριά ο Ματτέι, φορέας των συμφερόντων τής Ίταλίας, κι άπέναντί του μιά μόνο αντίθεση, μιά φούχτα δισεκατομμυριούχων, το «Καρτέλ». Στο μεταξύ τους διάστημα, τίποτα. Μιάς κι ο Ματτέι διάκειται έχθρικά προς τά ιδιωτικά μονοπώλια, σαν υπερασπιστής ένός κρατικού καπιταλισμού, πρόκειται για το κοινό συμφέρον του Ίταλικού λαού, άρα για όμοιογένεια τής κοινωνικής σκηνης, πέρα από τις πολιτικές άποκλίσεις. Έδώ, το οικονομικό σαν έγγύηση, αυτό το σύμ-

6. Όμως γενικά ή ταϊνιά δείχνεται φρόνημη, ίσως και διελή σχετικά μ' αυτούς: άραγε, είναι άπλά χίτσις ή άστεια άνθρωπιστές που άδραμε κάτι να πάρουμε άπ' τή διδασκαλία τους;

βολο πίστεως τού ρεβιζιονισμού μεταφράζεται στην ά-  
διαφορία πού δείχνει ο Ματτέι απέναντι στά κόμματα  
(δίνει λεφτά σέ σοσιαλδημοκράτες, κομμουνιστές, δέν  
παραλείπει τὸ ἐμπόριο μὲ τὴν ΕΣΣΔ χωρὶς νὰ παύει  
νὰ κάνει ἐκδουλεύσεις στοὺς φασίστες) καὶ μὲ τὴν ἀ-  
πουσία πραγματικῶν πολιτικῶν συνομιλητῶν στὴν Ἰ-  
ταλία (πέρα ἀπ' τὸν ὑπουργὸ πού ο Ματτέι προσβάλλει  
κανέναν ἄλλο πολιτικὸ δέν ἐμφανίζεται στὴν ται-  
νία). Οἱ πραγματικοὶ του συνομιληταὶ εἶναι ὁ λαὸς ἢ  
οἱ μεσάζοντές του (δημοσιογράφοι) ἀπ' τὴ μιὰ μεριά,  
καὶ τὰ ξένα οικονομικὰ συγκροτήματα ἀπὸ τὴν ἄλλη.  
Ἐντούτοις οὔτε μιὰ ἀντίφαση δέν ἀνακύπτει ἀπ' αὐ-  
τὲς τίς σχέσεις: ἡ συμπεριφορὰ του πρὸς τὸ κοινὸ καὶ  
τοὺς δημοσιογράφους εἶναι συμπεριφορὰ μαγνητιστῆ  
καὶ ὅσο γιὰ τὴ μόνη καὶ πάλι σκηνὴ πού τὸν βάζει ἀντι-  
μέτωπο μὲ τὰ μέλη τοῦ Καρτέλ (στὸ ξενοδοχεῖο τοῦ  
Μόντε Κάρλο), οἱ πολὺ χολλυγουντιανὲς σκηνηκίε ἐν-  
τυπώσεις πού παράγονται σ' αὐτὴν σκοπὸν ἔχουν νὰ μᾶς  
κάνουν νὰ ξεχάσουμε ὅτι τόσην ὥρα δέν μαθαίνομε  
ἀπολύτως τίποτε γιὰ τὴν στρατηγικὴ τοῦ Ματτέι, χω-  
ρὶς νὰ τὸν τοποθετοῦν σὲ κάποια ἀπόσταση. Ἔτσι, ἡ  
σκηνὴ τοῦ «Ματτέι», πού διασχίζεται ἀπὸ πολλὰ πε-  
διά ἀντιφατικῶν δυνάμεων, — ὅλες ὑποταγμένες στὴν  
πρωτοκαθεδρία τοῦ οικονομικοῦ — δέν ἀφήνει καμιά  
θέση γιὰ τίς παραγωγικὰς δυνάμεις: οἱ μέθοδοίς πού  
χρησιμοποιεῖ ὁ Ματτέι, «κανονικὲς» γιὰ τὸ καπιταλι-  
στικὸ πεδίο (νόμος τοῦ κέρδους, ἀνταγωνιστικότητα,  
ἀποδοτικότητα) ποτὲ δέν ἐξετάζονται ἀπὸ μιὰν ἄλλη  
σκοπιά: σὰν νὰ μὴ χρειάζεται νὰ μετασχηματίσουμε  
ἐπίσης καὶ τίς παραγωγικὰς σχέσεις. Καὶ κανεὶς δέν  
μπορεῖ νὰ ἰσχυριστῆ ὅτι τὸ θέμα στὴν οὐσία του δέν  
βρίσκεται ἐκεῖ πέρα: ὁ Ματτέι μιλά σωστά (π.χ. στὸ  
πλευρόμενο νησί) γιὰ ὀρισμένα «προβλήματα» μὲ τοὺς  
ἐργάτες τῆς ENI, ὅμως ἡ ταινία φυλάγεται πολὺ ἀπ'  
τὸ νὰ πάρει μιὰ κάπως διαφοροποιημένη θέση.

Τὸ ἴδιο ἀμφίβολοι εἶναι καὶ οἱ σχέσεις τοῦ Ματτέι  
μὲ τίς ὑπανάπτυκτες χῶρες — παραγωγὸς πετρελαί-  
ου: ἐκεῖ καμιά ἀντίφαση δέν σημειώνεται ἀνάμεσα  
στὰ ἰταλικὰ συμφέροντα καὶ στὰ συμφέροντα ἐκείνων  
τῶν χωρῶν. Μοιάζει νὰ πιστεύεται ὅτι ἀπὸ τὴ στιγμή  
πού ἡ πολιτικὴ τοῦ Ματτέι ἀντιτίθεται στὰ μεγάλα  
καπιταλιστικὰ καρτέλ πού ἐκμεταλλεύονται τὸ ξένο  
πετρέλαιο, αὐτὸς αὐτόματα τοποθετεῖται ἀπὸ τὴν ἄλλη  
πλευρὰ, κάνοντας κοινὸ μέτωπο μὲ τίς φτωχὲς χῶρες.  
Πράγμα πού κάνει τὴν ἀντίθεσή του μὲ τὰ Καρτέλ  
καθαρὰ ἐνδο-καπιταλιστικὴ: μιὰ ἀντίφαση πού ὅπως  
καὶ ἄρχει τὸ πράγμα θὰ λυθεῖ σὲ βάρος τῶν ὑποταγμέ-  
νων στὸν ἱμπεριαλισμὸ χωρῶν. Ὁ Μπρέχτ εἶχε ἤδη  
παρατηρήσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς σχετικότητας τῶν  
συμφερόντων, ὅταν λείπουν τὰ γενικὰ πολιτικὰ κρι-  
τήρια πού καθορίζουν τὰ συμφέροντα αὐτά: «ὁ ἀγρό-  
της δέν μπορεῖ πιά ν' ἀποκτήσει μιὰν ἐλευθερία πού  
θὰ μεταφραζότανε σὲ σκλαβιά τῶν ἐργατῶν, ὁ ὑπάλλη-  
λος μιὰν ἄνοδο τῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς του πού θὰ





μεταφραζότανε σέ πτώση τῶν συνθηκῶν ζωῆς τῶν ἐργατῶν... Κι ὁ γερμανικός λαὸς στὸ σύνολό του δὲν μπορεῖ πιά, ποτὲ πιά δὲν θὰ μπορέσει ν' ἀποκτήσει μιὰν ἐλευθερία πού θὰ μεταφραζότανε μὲ τὴν ἐλευθερία του νὰ καταπιέξει τοὺς ἄλλους λαοὺς («Γραφὰ πάνω στὴν πολιτικὴ καὶ τὴν Κοινωνία»).

Ἡ ἀσάφεια τοῦ «Υπόθεση Ματτέι» εὐνοεῖται λοιπὸν ἀπὸ τὸν δημιουργὸ πού, ἂν καὶ μπαίνει στὴ σκηνή, δὲν παίρνει ποτὲ πραγματικὴ θέση (ὅπως ἄλλωστε κι ὁ Πέτρι). Ὅποτε δὲν βλέπουμε πῶς ὁ ἥρωας κι ὁ λόγος του θὰ μπορούσαν νὰ μετατοπιστοῦν ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, καὶ πῶς δὲν θὰ ξαναπέφταμε σὲ μιὰ προ-μπρεχτικὴ καὶ χολλυγουντιανὴ ἀντίληψη τοῦ προσώπου.

### Δρων προσωπο και θετικος ηρωας

Ἄν «Ἡ Ἐργατικὴ τάξη πάει στὸν παράδεισο» παραπέμπει βασικά (ἂν ἐξαίρεθεῖ ἡ προλεταριακὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα) σὲ μιὰ κλασικὴ σύλληψη τῆς φιλικῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς (κι ὁ ὄρος αὐτὸς ἐδῶ ἀναφέρεται στίς σταθερὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου, πού μόνο ὀρισμένες τους ἔχουν ἀντιμετωπιστεῖ θεωρητικὰ μέχρι τώρα κι ἡ χρῆσή τους —ἔστω κι ἀτελής— εἶναι σήμερα ἀπαραίτητη, ἀφοῦ τὸ σημερινὸ σινεμά στὴν πλειονότητά του ἀναπαράγει μαζικὰ καὶ χωρὶς ἐξέταση τοὺς κύριους χολλυγουντιανοὺς κώδικες), στὴν «Υπόθεση Ματτέι» ἀντίθετα ὑπεισέρχονται κι ἄλλοι πιὸ νεώτεροι κώδικες. Ἔχουμε συνηθίσει νὰ μιᾶμε γι' αὐτοὺς μὲ τὸν ὄρο «μοντερνισμός», ἔννοια πού ἐλάχιστα ἔχει διαμορφωθεῖ μέχρι τώρα, καὶ πού βασικά ἀφορᾷ ἓνα ὀρισμένο κομμάτι τοῦ πρόσφατου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου, τὸ ὅποιο ἔχοντας θρεθεῖ ἀντιμέτωπο μὲ τὴν ἀυξανόμενη μὰ ἀνομολόγητη πίεση τῆς ταξικῆς πάλης, δηλ. μὲ μιὰ ἰδεολογικὴ ἀπαίτηση πού προσπαθεῖ νὰ τῆς κρύψει τὴν πραγματικὴ ἔννοια καὶ σημασία της, ἐπιχειρεῖ νὰ προγραμματίσει μιὰ πιστευτὴ κοινωνικὴ ἀντίφαση, ἔτσι πού δηλαδὴ νὰ μὴν ἐπιφορτίζονται μ' αὐτὴν οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες πού γι' αὐτοὺς εἶναι ἐξαρχῆς ἀδύνατο νὰ ἐγγράψουν μιὰ πραγματικὴ ἀντίφαση (κι αὐτοὶ εἶναι οἱ κλασικοὶ κώδικες). Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀπομίμηση τῆς ἀντίφασης ἐρχεται στὸ φῶς σ' ἓναν μοντερνίζοντα κινηματογράφο.

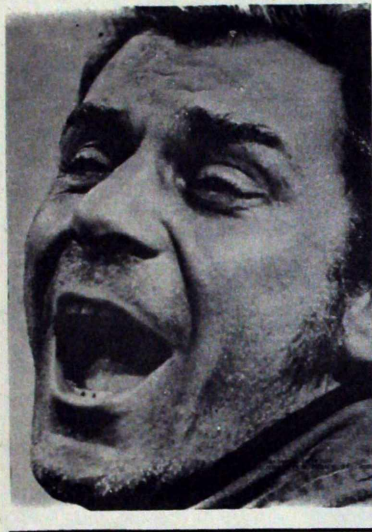
Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τοποθετεῖται καὶ ἡ λειτουργία τοῦ ἥρωα πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσει: στὴν ταινία τοῦ Ρόζι, ὁ Ματτέι εἶναι μιὰ πραγματικὴ προσωπικότητα, κι ὄχι κατὰ παραγγελία: ἡ δράση κι οἱ ἀντίπαλοί του εἶναι πολιτικοί, κι οἱ συγκρούσεις δὲν συμβαίνουν ποτὲ πάνω σὲ π.χ. σεξουαλικὴ σκηνή. Ἐντούτοις αὐτὸ τὸ σύστημα εἶναι προορισμένο νὰ λειτουργήσῃ σὰν ἐγγύηση μὲ σκοπὸ νὰ μιμηθεῖ μιὰ πραγματικὰ διαλεκτικὴ ἐγ-

γραφή του προσώπου και, κατά συνέπεια, μιάς σκηνης διαιρεμένης και μιάς κριτικής άποψης. Άλλά, προηγούνται δυό ερωτήσεις: τί είναι αυτό που κάνει τον Ματτέι ήρωα σε σχέση με τον θεατή; και πώς αυτή ή τοποθέτηση μιάς οδηγεί σε μιά κωδικοποιημένη σχέση με ήδη καθορισμένες ιδεολογικές συνέπειες;

Τό πιό χτυπητό πράγμα είναι αναμφίβολα τό ποσό ενέργειας που δαπανά ο Ματτέι (συγκριτικά με τή σχετική αδράνεια των πολιτικών). Αυτό μεταφράζεται σε μιάν ακατάπαυστη κατανάλωση προσώπων και τόπων, που καταναλίσκονται παθητικά από τή μηχανή-Ματτέι και γρήγορα θγαίνουν εκτός χρήσεως. Βέβαια θέλουν νά μιάς κάνουν νά πιστέψουμε πώς διατηρούν μιά κάποια ανεξαρτησία πνεύματος σε σχέση με τον Ματτέι: ή ταινία πάνω σ' αυτό προκαλεί όρισμένα αναμφίβολα ερωτήματα χωρίς όμως νά παίρνει θέση (ή υπόθεση των κώλ - γκέρλς μ' ένα εκατομμύριο, ή μεγαλομανία, ή κυνισμός στις υποθέσεις, ή σκληρότητα). Όμως έδω τό θέμα είναι λιγότερο τό νά κάνουμε διαλεχτικό τον ήρωα και περισσότερο τό νά εισάγουμε μιά τελεολογία στη συμπεριφορά του: επειδή βλέπει μακρύτερα, πέρα, γι' αυτό του επιτρέπονται πράγματα που αντίκεινται στη «δόξα», τήν κοινή γνώμη και που για όποιον άλλο θάτανε ανυπόφορα. Αυτή ή υπερβολική διορατικότητα δέν είναι άθώα. Τό νά βλέπεις πέρα σημαίνει νά ύπακουες σε μιά διαφορετική τάξη αρχών, σε μιάν άλλη ιεραρχία. Αυτή π.χ. θά είναι ή πρωτοκαθεδρία του οικονομικού ως πρós κάθε άλλο επίπεδο: τό οικονομικό είναι πράγματι ό «σε τελευταία ανάλυση» καθορισμός του καπιταλιστικού συστήματος, αλλά στο φίλμ — θέση που αναγνωρίζεται κρυφά — παίρνεται σάν νά κυριαρχεί μέσα στο σύστημα λόγω τής αποτελεσματικότητάς του (που ποτέ δέν εξετάζεται από πολιτική άποψη). Και μιά άλλη προσπάθεια του Ρόζι νά θέσει σ' απόσταση τον Ματτέι γιά νά περιορίσει τήν πανταχού παρουσία του και μέσα στη σκηνή και σε σχέση με τον θεατή: ή ίδια ή «Υπόθεση» παίρνεται σάν θέμα έτσι που ό πρωταγωνιστής υποχρεώνεται νά μετατοπιστεί από τό κέντρο. Η έρευνα που ακολουθούμε δέν σταματά νά λέει: «συνέθη όντως αυτό;», «δέν είναι όλα πολύ πιό μπερδεμένα;» χωρίς όμως αυτό νά τροποποιεί τήν βεβαιωτική δύναμη των πλάνων που άπεικονίζουν τον Ματτέι. Η πολλαπλότητα των μαρτυριών, τό σκόρπισμα των αποδείξεων, ή έλλειψη συντονισμού, όλ' αυτά προκαλούν μιά ψεύτικη συμμετοχή του θεατή, τον βάζουν σε θέση έρευνας, λές και θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει αντικειμενικά και χωρίς μέθοδο τά χαρτιά που του δίνουν, νά πιστέψει στην ουδετερότητά τους, σάν νά άρκοϋσε τό νά μήν καταλήξει κάπου γιά ν' αλλάξει τον τρόπο που δέχεται μιά ταινία.

Αυτό που χαρακτηρίζει κυρίως τή θέση του Ματτέι είναι ή ενεργητικότητά του: τό γεγονός ότι δρᾶ μέσα σ' ένα άμορφο περιβάλλον και τό μετασχηματί-





ζει. Κι αυτό χωρίς να γίνεται ή συνηθισμένη χολλυγουντιανή μετάθεση στην έρωτική υπόσταση του προσώπου. Κι επιπλέον χωρίς να υπάρχει αυτός ο ήθικος παραδειγματισμός —έπίσης κλασική έννοια, είτε θετικά την παίρνουμε είτε αρνητικά— με τον έποιο ο πρώτος τυχών κλασικός κινηματογραφιστής, φτάνει να έχει μια μικρή διαστροφή, δεν παραλείπει να παίξει, χωρίς έτσι βέβαια να γίνεται ή παραμυθική επανάσταση. Μ' αυτόν λοιπόν τον τρόπο, κατανέμοντας έτσι μονόπλευρα τη δράση υπέρ του Ματτέι, ή ταινία ξαναχρησιμοποιεί ό,τι ήταν για τον θεατή του το κύριο στοιχείο της θετικότητας του κλασικού ήρωα. Γιατί ή ενεργητικότητα του προσώπου, προκαλώντας μια συμμετρική παθητικότητα στον θεατή, εκμηδενίζει την θέση του τελευταίου, τον οδηγεί στο να την αποδεχτεί, αφού τελικά δεν του προσφέρεται καμιά άλλη έκλογή. Η περίφημη θεματολογία της άποτυχίας στο χολλυγουντιανό κινηματογράφο δεν είχε άλλο νόημα παρά: να διαχωριστεί μέσα στον ήρωα το άπλο αποτέλεσμα της δράσης από τη θέληση για δράση. Μια λειτουργία κατ' έξοχήν ιδεολογική (της κυριαρχούσας ιδεολογίας), έφ' όσον αυτή ακριβώς προσεγγεί στον θεατή ένα κοίταγμα αναγκαστικά χωρίς επιφύλαξη. Και πού επιπλέον κάνει αδύνατη κάθε πραγματική διαίρεση του ήρωα (γι' αυτό και ή ανηθικότητα, αν και είναι ψεύτικη, έχει τόσο μεγάλη έπιτυχία). Αφού είναι αναγκασμένος να δρᾶ, δεν είναι δυνατό να βρεθεί κάπου παραλυμένος, δέσμιος των αντιτιθέμενων συμφερόντων, ή σ' αντίφαση με τον έαυτό του (όπως π.χ. ο Αφέντης Πούντιλα στο έργο του Μπρέχτ). Μά μια κριτική της κοινωνίας στην τωρινή φάση της αστικής ήγεμονίας πρέπει πρωταρχικά να στηρίζεται πάνω στο βάσιμο σε λειτουργία μιας αντίφασης. Στον Μπρέχτ και ως ένα βαθμό σε κινηματογραφιστές όπως ο Μιζογκουσί ή ο Ρενουάρ, αυτό έφτασε να σημαίνει την εγκατάλειψη αυτής της αρχής του δρώντος ήρωα. Ένα παράδειγμα: στον «Κανόνα του παιχιδιού» ή αρχή της ενεργητικότητας κατανέμεται σ' όλα τα πρόσωπα, όλα χωρισμένα από αντιτιθέμενα συμφέροντα πού τὰ διαιρούσαν και καθένα του τό ίδιο και τό ένα με τό άλλο, πράγμα πού έδινε στη συμπεριφορά τους ένα ρέοντα χαρακτήρα. Ο Ντάλιο, ο μαρκήσιος - «μέτοικος» δεν είναι αυτός πού δρᾶ, αλλά αυτός πού σχίζεται από κάθε δράση, πράγμα πού δεν τον έμποδίζει να διαλέγει την τελευταία στιγμή τὰ ταξικά του συμφέροντα έναντι των «συναίσθημάτων» του (γεμάτος θλίψη, διώχνει τον Καρέτ, τον κυνηγό - ύπρηρέτ του). Η διαλεκτική σύγκρουση παράγει λοιπόν έδώ έναν κριτικό ρεαλισμό, βασικά αρνητικό προς την αστική κοινωνία. Κι οι πράξεις των προσώπων παραπέμπουν, σε τελευταία ανάλυση, στην κοινωνική αντίφαση.

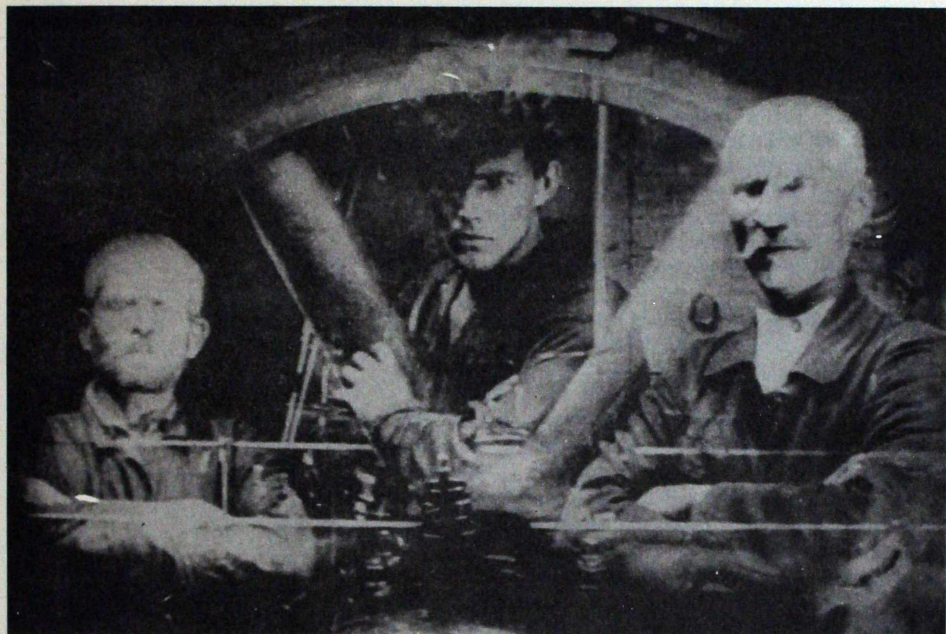
Τό πιο έπείγον πού δημιουργεί αυτό τό ζήτημα σήμερα είναι τό παρακάτω: μπορούμε ακόμα σήμερα ν' αρχούμαστε στους αρνητικούς ήρωες, τους διαιρεμέ-

7. Πρόκειναι να σημειώσουμε ότι αυτός ο υπερβολικός ήθικός κώδικας βρίσκεται σήμερα κοντά στο ν' αποκτήσει μια κάποια άχρηστη χάρη (ή έπιτυχία των έπιανεκδόσεων σε στιλ χολλυγουντιανής ιστορίας, δεν έχει άλλη αίτια), όσο ή κομωτέρα της εμφάνειάς της και να περάσει μάλλον σαν χαριτωμένη άγνοηση του υπερθεματισμού παρά σαν έξαναγκασμός του μηχανισμού. Θέση βασική σύμφωνα με μια έννοια: ο παλιός κώδικας Χείτ, σήμερα άνοχοιστικός, διάχτηκε άπ' την άδοση των νέων χολλυγουντιανών προϊόντων, (που κι αυτά είναι συμτάματα μιας άλλης εξέλιξης), όμως αυτά τὰ τελευταία δεν είναι καθόλου λιγότερο σεβαστά άπ' τους ίδιους τους «βασικούς» έξαναγκασμούς. Η χάση ή στωικία (κι ο έρωτισμός) θα βρισκόνταναι λοιπόν άπ' την πλευρά των ταινιών πού δεν θα μμόντουσαν έτσι γελόια την παράδοση.

νους, απλά μέσα για την αποκάλυψη των ταξικών αντιφάσεων; Πώς να σκεφτούμε τον θετικό ήρωα από πολιτική άποψη, δηλ. σ' ένεργό αντίθεση με την αστική τάξη; Και τότε, πώς θ' αποφύγουμε ν' αντιληφτούμε αυτόματα αυτό τὸ πρόσωπο σάν «ήρωα πού ασχολείται με τήν πολιτική (έβροςον δρᾶ) κι έτσι νά ξαναπέσουμε στήν κλασική έποικοδομητική ύποδειγματολογία; Έτσι ὁ ήρωας τῆς ταινίας τοῦ Πέτρι είναι προλετάριος, πράγμα πού διαφέρει ἀπ' τή συνήθισμένη ἀπροσδιοριστία τοῦ ήρωα. Όμως αὐτή ἡ ἐξαίρεση δέν παράγει μόνη τῆς οὔτε (ἀρνητικά) μιᾶ κριτική διαίρεση τῆς σκηνῆς, οὔτε (θετικά) μιᾶ πραγματική εικόνα τῆς σύγκρουσης. Κι αὐτό γιατί ἡ σκηνή (βλ. π. π. πάνω) συλλαμβάνεται με μεταφυσικό τρόπο κι αυτόνομα σάν ἡ ἴδια τῆς ἡ αἰτία, και συγχρόνως γιατί ὁ Βολοντέ γίνεται ἀποδεκτός ἀπ' τὸ θεατῆ σάν δρῶν πρόσωπο, μέσα στή συνέχεια τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, π ρ ο τ ο ὕ ὑπάρξει σάν θετικός ήρωας (πολιτικά) τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ἡ αστική ἰδεολογία βρίσκεται πάνω στήν ὀθόνη και μέσα στήν αἴθουσα. Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ λάθος τοῦ μοντερνίζοντος κινηματογράφου εἶναι ὅτι πιστεύει πὼς μερικά ἰδεολογήματα δύσκολα ἀποδεχτά ἀπ' τήν αστική τάξη μπορούν νά κάνουν τίς ταινίες αὐτές νά περάσουν στό ἄλλο στρατόπεδο, ἐνῶ στήν πραγματικότητα, ἡ μάχη πού διεξάγεται πάνω σέ μιᾶ σκηνή ἤδη σηματοδευμένη, ἤδη στημένη, εἶναι χαμένη πρὸ πολλοῦ.

Σήμερα πού ὁ κινηματογράφος εἶναι θεσμιοποιημένο θέαμα, πού ὁ θεατῆς (γάλλος και κανονικός καταναλωτῆς για ν' ἀπλοποιήσουμε) γνωρίζει ἀπὸ πρὶν ποιά θά εἶναι ἡ διανοητική στάση του κατά τῆ διάρκεια τῆς προβολῆς, κάθε ταινία πού βάζει τὸν θεατῆ σέ «κλασική» θέση ἀντιμετωπίζει, παράλληλα με τὸ ὅτι εἶναι ἀντικείμενο ἀποκρυπτογράφησης, μιᾶ συστηματικῆς μὴ ἀνάγνωσης, «πολιτιστικῆς», πού παράγει τίς ἐντυπώσεις τῆς ἀνάγνωσης πάνω σέ μιᾶ κωδικοποιημένη σκηνή, πού ἐμποδίζει τήν ἀναφορά τῆς σέ μιᾶ συγκεκριμένη ἱστορικῆς πραγματικότητας. Συγχρόνως με κάθε ἀποκρυπτογράφηση, αὐτές οἱ ταινίες βάζουν τὸ θεατῆ σέ μιᾶ θέση ἀνάγνωσης πού οἱ ἰδεολογικές τῆς συνέπειες ἔχουν ἤδη προγραμματιστεῖ ἐδῶ και μερικὲς δεκαετίες ἀπὸ τὸν κλασικὸ κινηματογράφο τῆς ἀντανάκλασης. Αὐτὸ βέβαια δέν ἀφορᾶ ἕνα κινέζικο φιλμ πού, λόγω τοῦ εἰδικοῦ του παραλήπτη κι ἀφοῦ ἡ προλεταριακῆ ἰδεολογία κυριαρχεῖ στήν Κίνα, μπορεί νά παράγει ἕνα θετικὸ ήρωα πού νά μὴν ἐξαφανίζεται ἡ πολιτικῆ του ἐγγραφή. Πράγμα πού δέν σημαίνει ὅτι αὐτὸς ὁ ήρωας θάναί ἀπαλλαγμένος ἀπὸ κάθε ἀντίφαση, ὅστε ὅτι ἕνας θετικός ήρωας τῆς κυριαρχούμενης ἰδεολογίας εἶναι ἀδιανόητος στή Δύση — ὑπὸ τὸν ὄρο νά γίνει ἀντιληπτῆ ἀπ' τήν ἀρχή αὐτῆ ἡ σχέση κυριαρχίας.

Μετ. Μανῶλη Κούκκιου



Σ. Μ. Αϊζενσταϊν: «η απεργία»

---

# Σ. Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ

## Η ΜΗ - ΑΔΙΑΦΟΡΗ ΦΥΣΗ ( ΙΙ )

---

Στό βιβλίο για τη σκηνοθεσία που γράφω εδώ και πολλά χρόνια ( <sup>1</sup> και <sup>2</sup> ) πρέπει ανάμεσα σε διάφορα άλλα πράγματα να σημειώσω κι ένα περίεργο γεγονός. Νά ποιά: ότι η γενική διαλεκτική θέση της ένότητας των αντιθέτων βρίσκει την εφαρμογή της στο πεδίο της σύνθεσης.

Κι εκδηλώνεται με τον εξής τρόπο: όποιοι κι αν είναι οι όροι μιας σύνθεσης, τόσο η άμεση όσο κι η άμεσα αντίθετη λύση αποδεικνύονται εξίσου όρθες και ισχυρές κι η μία κι η άλλη.

Αυτό το φαινόμενο το παρατηρούμε επίσης και στον θησαυρό των εκφραστικών εκδηλώσεων του ανθρώπου — τη φύση.

"Όταν για παράδειγμα ο άνθρωπος νοιώσει ένα

1) Το άρθρο αυτό γράφτηκε το 1940 και δημοσιεύτηκε στο Νο 6 του περιοδικού «Ισκούστω Κίνο», 1940. Μερικά σημεία του ενακατητάχτηκαν το 45 - 46. Περιλαμβάνεται στον τρίτο τόμο της «Εκλογής» Έργων του Σ.Μ.Α. που άριθμεί 78 τόμους. Ή μετάφραση έγινε από τα γαλικά, από το κείμενο των Cahiers de Cinema τεύχος 213 και 214 όπως και το πρώτο του μέρους που δημοσιεύτηκε στο Νο 27 - 28 του Σ.Κ.

2) «Σκηνοθεσία», μελέτη του Σ.Μ.Α. που άρχισα να γράφεται το 1934. Ό σχεδόν τελειωμένος πρώτος τόμος δημοσιεύτηκε στον τέταρτο τόμο της «Εκλογής».



αίσθημα φόβου, δὲν τρέπεται μονάχα σὲ φυγὴ μπροστά σ' ἐκεῖνο πού τὸν τρομάζει· τὸ ἴδιο συχνά, λὲς καὶ μαγεύτηκε, ἔλκεται, πλησιάζει τὸ ἀντικείμενο τοῦ φόβου του.

Ἔτσι π.χ. μᾶς τραβᾷ τὸ χεῖλος τοῦ γκρεμοῦ· ἔτσι καὶ ὁ ἐγκληματίας ἔλκεται ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, ἐνῶ θάπρεπε κανονικά νὰ τὸν ἀποφεύγει κλπ.

Ὅσο γιὰ τὴ σύνθεση, πού ἀντλεῖ τὴν ἐμπειρία της ἀπὸ τὸ ὕλικό της πραγματικότητας, καὶ σ' αὐτὴν μπορούμε ἀμέσως ν' ἀνακαλύψουμε αὐτὲς τὲς ιδιότητες, ἔστω καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν πιὸ κοινότυπων παραδειγμάτων.

Ἄν λογουχάρη κρίνουμε ὅτι ἓνα σημεῖο κάποιου ρόλου πρέπει ν' ἀποδοθεῖ μὲ φρενιτικὲς κραυγές, μπορούμε μὲ τὴν ἴδια θεατιότητα ν' ἀποδείξουμε ὅτι σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἓνας μόλις ἀκουστός ψίθυρος θὰ ἐπενεργήσει μὲ τὴν ἴδια δύναμη. Ἄν ἡ ὄργη ἐκφράζεται μὲ τὸ μᾶξιμουμ τῶν κινήσεων, ἡ ἀπόλυτη, πετρωμένη ἀκίνησία θὰ παράγει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα.

Ἄν ὁ Λήρ εἶναι ἐντυπωσιακὸς μέσα στὴν καταιγίδα πού περιβάλλει τὴν τρέλλα του, ἡ ἐκ διαμέτρου ἀντίθετη λύση δὲν θὰ ἔχει λιγότερη ἀποτελεσματικότητα —ἡ τρέλλα μέσα στὴν τέλεια γαλήνη τῆς «ἀδιάφορης φύσης».

Συνήθως τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο ἀντίθετα θεωρεῖται ὅτι ἔχει τὴ «σιωτότερη σχέση» καὶ συνηθίζεται περισσότερο. Τὸ δεύτερο ἐπενεργεῖ μὲ πιὸ ἀπρόσμενο τρόπο καὶ πιὸ ἔντονα, φέρνοντας τὴ φρεσκάδα τοῦ ἀσυνήθιστου. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸ θαυμαστὸ ἀποτέλεσμα τῆς συγκεκομένης μουσικῆς τῆς Νέγρικης τζάζ, ὅπου ἡ ἀρχὴ τοῦ τονισμοῦ στὸν πρῶτο χρόνον τοῦ μέτρου, πού εἶναι κοινὴ σ' ὀλόκληρη τὴ μουσικὴ, χρησιμοποιεῖται ἀντίστροφα ἀπ' ὅτι ἔχει συνηθίσει τὸ εὐρωπαϊκὸ αὐτί.

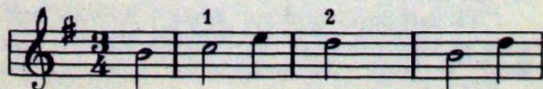
Ὁ Πῶλ Γουάιτμαν, ὁ «βασιλιάς τῆς τζάζ», ἔγραφε στὴν αὐτοβιογραφία του (3) :

«... Ἡ τζάζ εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ μιλάμε γιὰ παλιὰ πράγματα μὲ καινούργιο τρόπο, ἔτσι πού νὰ φαῖνται καινούργια...»

«... Ὁ πρῶτος χρόνος τοῦ μέτρου πού στίς κανονικὲς συνθέσεις τονίζεται, ἐδῶ ἔχει μετατοπιστεῖ, καὶ τονίζεται ὁ δεύτερος, ὁ τρίτος, ὁ τέτατος.

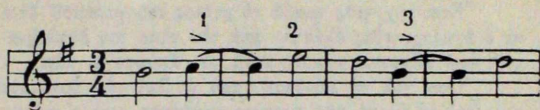
«Εἰν' εἰκόλο νὰ δώσουμε ἓνα παράδειγμα χρησιμοποιώντας ὁποιοδήποτε γνωστὸ κομμάτι μουσικῆς. Ἄς πάρουμε τὸ «Home Sweet Home».

Ἡ ἀρχικὴ του μορφή εἶναι :



3) «Τζάζ» τοῦ Πῶλ Γουάιτμαν, Νέα Ἱόρκη, 1926, σ. 119 (σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.).

Τώρα ἄς κάνουμε τζάζ αὐτὸ τὸ κομᾶτι.  
... Φόξ - τρότ τζάζ :



Κλπ».

Ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι κατόπιν —εταν ἡ τζάζ καὶ τὸ φόξ - τρότ ἔγιναν καὶ τὰ δυὸ συνηθισμένες μορφές, παρουσιάστηκαν ἀντίστροφες περιπτώσεις «ἀποτζαζιστικοποίησης» τῶν μελωδιῶν. Αὐτὸ συνέβη μὲ τὸ περίφημο φιλμ *Going my Way* (\*), μὲ τὸν Μπίνγκυ Κρόσμπυ στὸν κύριο ρόλο τοῦ ἱεροκήρυκα (βραβεῖο Ὁσκαρ, 1944).

«Ἡ ἁμαρτωλὴ» παίζει στὸν ἱεροκήρυκα ἓνα φόξ - τρότ γεμάτο πειρασμό. Ὁ ἱεροκήρυκας ἀπελπίζεται μὲ τὴν ἰδέα ὅτι μιὰ τόσο ὡραία μελωδία παίρνει τόσο ἀνάξια μορφή ἐνῶ στὴν οὐσία της εἶναι προσευχή. Κάθεται στὸ ὄργανο καὶ μετατρέπει τὸ φόξ σ' ἐκκλησιαστικὸ λάιτ - μωτιβ ὀλόκληρου τοῦ φιλμ. Τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον δὲ ἀπ' ὅλα εἶναι ὅτι στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τὸ «γύρισμα» τῆς μορφῆς ἔχει ὑπαγορευτεῖ, ἔχει ξεκάθαρα καθοριστεῖ, ἀπὸ μιὰ ἀπτή ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ἡ ἔ π ι τ α γ ἡ —τὴ γεμάτη θρησκευτικὴ, π ρ ο κ α τ ἄ λ η ψ η φύση ὀλόκληρου τοῦ φιλμ.

Ἐπίσης ἐνδιαφέρον εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι τὸ «γύρισμα» γίνεται μὲ τὸν τελείως συνειδητὸ σκοπὸ νὰ «παθητικοποιήσει» —πολὺ ἔξυπνο καὶ πολὺ πετυχημένο, πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε!

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἴδια τὴ τζάζ, αὐτὴ πολὺ γρήγορα ἔγινε δημοφιλὴς συχνὰ ὡστόσο ἡ ἐμφύτευση ἐνὸς τόσο ἀσυνήθιστου ἀντίθετου εἶναι πολὺ περίπλοκη ὑπόθεση.

Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ θυμηθοῦμε πόσο διηκτικές ἦταν π.χ. οἱ ἐπιθέσεις τοῦ Δουμᾶ πατρὸς ἐναντία στὸ Γαλλικὸ θέατρο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ σ' αὐτὸ δὲν μπορούσε μὲ κανένα τρόπο νὰ εἰσχωρήσει ἡ «Ποίηση τῆς ἀκινήσιας».

Ὁ ἴδιος πάλι (Δουμᾶς πατὴρ) ἀναφέρει ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ εὐγλωττα παραδείγματα γιὰ τὴν ἀποτελεσματικὴτητα πού ἔχει τόσο ἡ ἄμεση λύση ὅσο καὶ ἡ ἀντίθετὴ της στὴ σύνθεση τοῦ παιξίματος ἐνὸς ἡθοποιοῦ. Αὐτὸ τὸ παράδειγμα ὑπάρχει στὶς περίφημες «Θεατρικὲς καὶ Λογοτεχνικὲς Ἀναμνήσεις» του.

Τὸ καινούργιο ἔργο τοῦ Δουμᾶ «Ἄντον» ἐπρόκειτο νὰ ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τὴν περίφημη Μαντεμουαζέλ Μάρς. Ὁ Δουμᾶς δὲν κατάφερε νὰ συνεννοηθεῖ οὔτε



4) Ἀγλικά στὸ κείμενο. Φιλμ τοῦ Μακάρεϊ.

μέ κείνη ούτε με τὸ θέατρο, πού δὲν μπορούσε νὰ καταλάβει τὸ ἔργο του, καὶ στὴ μέση τῶν δοκιμῶν τὸ ἀπέσυρε.

Τὸ ἔδωσε σ' ἓνα ἄλλο θέατρο ὅπου τὸν ρόλο τῆς Ἄντλ θὰ τὸν ἐπαίξει μιὰ ἄλλη διασημότης — ἡ νεαρή τότε δεσποινὶς Ντορβάλ.

«... Ἐκείνη ἐπαίξει τὸ ρόλο με τὸν πιὸ ἐξυπνο τρόπο.

«Ἐνα σημεῖο μόνο τὴν ταλαιπωροῦσε καὶ δὲν κατάφερε νὰ τὸ τοποθετήσῃ σωστά.

«Πάω χαμένη!» ἔπρεπε νὰ φωνάξῃ ὅταν θὰ μάθαινε ὅτι ὁ ἄντρας τῆς ἐρχόταν καὶ θὰ τὴν ἐβρίσκει νὰ τὸν προδίνει με τὸν Ἄντον.

«Δὲν κατάφερε με τίποτα νὰ πεῖ αὐτὴν τὴ φράση... Κι' ὅμως ἀντιλαμβανόταν καλὰ ὅτι ἂν αὐτὰ τὰ λόγια τὰ ἔλεγε με τὸν σωστὸ τόνο θὰ δημιουργοῦσαν πολὺ ζωντανὴ ἐντύπωση. Σαφνικὰ τῆς ἦρθε κάτι σὰν ἐπιφοίτηση.

«— Εἴν' ἐκεῖ ὁ συγγραφέας μου; ρώτησε πησιάζοντας τὴ ράμπα γιὰ νὰ κοιτάξῃ στὴν ὀρχήστρα.

— Ναί... τί συμβαίνει; τῆς ἀπαντῶ.

— Πῶς ἔλεγε ἡ δεσποινὶς Μάρς τὰ λόγια αὐτὰ «Πάω χαμένη»;

— Καθόταν καὶ μ' αὐτὰ τὰ λόγια ἀπότομα πετιόταν ὀρθια.

— Καλὰ, ἔκανε ἡ δεσποινὶς Ντορβάλ καὶ γύρισε στὴ θέση τῆς. Ἐγὼ θὰ εἶμαι ὀρθια καὶ θὰ καθήσω τὴν ὥρα πού εἶναι τὰ πῶ.

«Μέσα στὴ μέθη τῆς ἐπιτυχίας τῆς παρτεναίρου του, ὁ πρωταγωνιστὴς Μποκάς ξέχασε νὰ μετακινήσῃ τὴν πολυθρόνα ὅπως ὑπόδειχνε ἡ σκηνοθεσία. Ἄλλὰ ἡ Ντορβάλ μὲς στὴν ἔξαψη τῆς δὲν τὸ πῆρε εἰδηση.

«Κι' ἀντὶ νὰ πέσει πάνω στὰ μαξιλάρια, ἔπεσε πάνω στὸ μπράτσο τῆς πολυθρόνας, ἀλλὰ βγάζοντας μιὰ φιλὴ κραυγὴ ἀπελπισίας ὅπου ἤχουσε τόσο ἔντονα ἡ λύπη μιᾶς πληγωμένης, σπαραγμένης, καρδιᾶς πού ὀλόκληρη ἡ αἰθουσα σηκώθηκε ὀρθια».

Ἡ «ἀντίθετη» λύση ἀποδείχτηκε τὸ ἴδιο ἰσχυρὴ με τὴν «ἄμεση».

Βέβαια, ἡ καθαρὰ μηχανικὴ κατασκευὴ τοῦ ἀντίθετου ὅταν δὲν βγαίνει ἀπὸ τὴν πραγματικὴ κατανόηση αὐτοῦ τοῦ ἀντίθετου στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς φαινομένου — ἢ γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἂν δὲν βγαίνει ἀπὸ τὴν πιθανὴν ἀντίφαση στὴ στάση μας ἀπέναντι στὸ φαινόμενο — δὲν εἶναι καθόλου πειστικὴ.

Θὰ μένει ἓνα ἐπιφανειακὸ παιγνίδι ἀντιθέτων σὲ σχέση με τὸ γενικὰ ἀποδεκτὸ καὶ δὲν θὰ πετυχαίνει νὰ ἐνσαρκώσῃ τὸ μοναδικὸ θέμα ἀναπαριστάνοντάς το με τὴ λιγότερο συνηθισμένη μορφή τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὰ δύο ἐξίσου πιθανὰ καὶ δικαιολογημένα ἀντίθετα.

Γιατὶ ἡ κατασκευὴ «βάσει τοῦ ἀντίθετου» πού ἔκανε ἡ δεσποινὶς Ντορβάλ μπορεῖ με τὴν πρώτη ματιὰ

νά φαίνεται άπλά μορφική, αλλά μονάχα φαινομενικά είναι τέτοια. Και πραγματικά, με βάση τó μικρό αυτό άπομωνωμένο παράδειγμα τών δύο διαφορετικών τρόπων με τούς όποιους μπορούμε νά έπεξεργαστούμε τήν ίδια κίνηση θά μπορούσαμε ν' άποκαλύψουμε δλόκληρη τήν πάλη τών άντιθέσεων πού διεξαγόταν άνάμεσα στά δύο στυλ σκηνηκού παιξίματος, τήν πάλη τών όπαδών τού κλασικισμού με τó ρομαντισμό πού ήρθε νά τόν σαρώσει, μιá πάλη πού άντανακλούσε τίς σύνθετες κοινωνικές διαδικασίες τών άρχών τού 19ου αιώνα.

Στό παράδειγμά μας ή άντινομία τών λύσεων δέν είναι παρά ή άντανάκλαση τής άντινομίας τών παραδόσεων — αútης πού έπαιρνε μαζί της φεύγοντας άπ' τó ιστορικό προσκήνιο ή «κλασική» ήθοποιός Μάρς, κι εκείνης πού έφερνε ή «ρομαντική» ήθοποιός Ντορβάλ.

Είν' εύκολο νά θρούμε με μαθηματική άκρίβεια μιá τρίτη λύση πού άπροσδόκητα θά είναι ταυτόχρονα τó αντίθετο καί τών δύο προηγούμενων λύσεων.

Νά παίξουμε αútήν τή σκηνή χωρίς ν' άκολουθούμε καμιá κίνηση (πρός τά πάνω ή προς τά κάτω, δέν έχει σημασία) αλλά συγκρατώντας τήν κίνηση, ή ακόμα χωρίς άλλο μέσο εκτός άπό τόν τόνο τής φωνής.

Άλλά και σ' αútήν τήν περίπτωση, κάτω άπ' αútήν τήν «áριθμητική» ύπάρχει μιá συνθετότατη κοινωνική διαδικασία, πού άντανακλάται σ' αútó τó στυλ παιξίματος' σ' αútó άκριθώς αναφερόντουσαν στά γράμματα τους οί πρώτοι προπαγανδιστές τού νέου τούτου θεάτρου.

«... πρέπει νά εκφράσουμε τόν πόνο όπως εκφράζεται στή ζωή, όχι δηλαδή με τά πόδια και τά χέρια, αλλά με τόν τόνο, με τó βλέμα' όχι με χειρονομίες αλλά με τή χάρη...» (Άπό τήν άλληλογραφία τού Α. Τσέχοφ με τήν Όλγα Κνίππε (5)).

5) Γράμμα άπ' τή Γαλία. 'Η Όλγα Κνίππε ήταν ήθοποιός τού «Θεάτρου Τέχνης» και γυναίκα τού Τσέχοφ.

Ίσως νά σ' εκπλήξει τó γεγονός ότι όλα όσα σήμερα αντιπροσωπεύουν για μ'ας μερικές άπό τίς πιθανές παραλλαγές σ' όρισμένες μεμονωμένες σκηνηκές λύσεις, παλιά άποτελούσαν τόν ίδιο τόν τύπο τών τυπικών λύσεων πού μόνο αútές ήταν δυνατές άπό στυλιστική άποψη. Λύσεις στίς όποιες οί καλλιτέχνες έφταναν μετά άπό πολύπλοκους άγώνες πού πάντα συνοδεύουν τήν άφομοίωση μι'ας καινούργιας καλλιτεχνικής ιδεολογίας.

Κι όμως αútó δέν πρέπει νά μ'ας εκπλήσσει.

Έχουμε κληρονομήσει όλο τó άπίστευτο άπόθεμα τού παρελθόντος τής ανθρώπινης κουλτούρας.

Η τέχνη μας, μες στίς άποχρώσεις της, τίς στυλιστικές ιδιοτυπίες της, τά είδη της, ή άπλά στά μεμονωμένα χαρακτηριστικά της δέχεται κάθε τι πού στό προσυνθετικό στάδιο τής ιστορίας τών τεχνών άποτελούσε μοντέλο για έποχές, για στυλ, για φάσεις δλό-

κληρες τής καλλιτεχνικής ιδεολογίας.

Κι δσες κατακτήσεις είχε πραγματοποιήσει παλιά ή τέχνη στις πρωτοπορίες για την αλλαγή των στύλ, σήμερα έχει γίνει ένα μέσο για να πλουτίσουμε τις παραλλαγές και τις αποχρώσεις στο έσωτερικό του μοναδικού μας στύλ, τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού' γιατί πέρα απ' τὸ καινούργιο και τὸ ἀνείδωτο πὸν κουβαλά μέσα του, μπορεί, μές στην πολυμορφία των έργων του, νὰ πλουτίζεται μ' ὅποιαδήποτε ἀποχρωση ἐκείνου πὸν παλιά ἦταν τὸ μοναδικό, τὸ μόνο δυνατό, τὸ ἀποκλειστικό χρῶμα.

Ὡστόσο οἱ προϋποθέσεις πὸν καθορίζουν ἐσωτερικά τὴν ἐπιλογή τῆς μᾶς ἢ τῆς ἄλλης ἀποχρώσεως, τῆς μᾶς ἢ τῆς ἄλλης ἀντίθεσης κρατοῦν ἀκόμα σήμερα τὴ δύναμή τους. Τὸ ἴδιο ἰσχύει και γιὰ τὴν ἀντικατάσταση τοῦ ἐνὸς ἀντίθετου μὲ τὸ ἄλλο. Ἔτσι τὸ παράδειγμα τῆς δεσποινίδας Μᾶρς και τῆς δεσποινίδας Ντορβάλ παραμένει ἀποδεικτικό —και ὄχι μόνο στὸ πλαίσιο τῆς ἱστορικής προόδου ἢ τῆς ἀλλαγῆς των στύλ.

Θὰ μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε πάμπολλες παρόμοιες περιπτώσεις. Δὲν χρειάζεται ἄλλωστε νὰ ψάξουμε μακριὰ γι' ἀνάλογα παραδείγματα. Τὸ χαρακτηριστικότερο, πὸν θᾶχει κι ἀρκετὴ ἀπήχηση, μπορεί κάλλιστα νὰ προέρχεται ἀπ' τὴ δικὴ μας σοβιετικὴ ὀθόνη. Ἀναφέρομαι στὶς στυλιστικὲς ἰδιοτυπίες τῆς «Ἀπεργίας» και, πάντοτε, στὸ «Θωρηκτό».

Θυμᾶμαι σὺν νᾶταν χτὲς τῆ στιγμῆ πὸν γεννήθηκε ἡ στυλιστικὴ ἰδέα τοῦ κύκλου «Πρὸς τὴ δικτατορία»<sup>(6)</sup>, ἀπ' ὅπου μονάχα τὸ πρῶτο φιλμ γυρίστηκε. Θυμᾶμαι ἀκόμα και τὸν τόπο τῆς συζήτησης.

Ἦταν ἡ καμπὴ πὸν σχημάτιζε ὁ τοίχος τοῦ Μοναστηριοῦ τοῦ Πάθους, πὸν σήμερα ἔχει πέσει<sup>(7)</sup>. Τράδαγε πρὸς τὴν κατεύθυνση πὸν ὀδηγοῦσε στὸν ἄλλοτε περίφημο «Κινηματογράφο τῆς Μικρῆς Ντμίτροφκα, 6», πὸν φημιζόταν γιὰ τὶς θαυμάσιες «παρουσιάσεις» ταινιῶν ἀμερικανικῆς παραγωγῆς. Ἐκεῖ εἶχαν προβληθεῖ «ὁ Ρομπέν των Δασῶν», «ὁ Κλέφτης τῆς Βαγδάτης», «ἡ Γκρίζα σιὰ», «τὸ Σπίτι τοῦ μίσους»<sup>(8)</sup>.

Πὸς νὰ κυριαρχήσει πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς ταξικούς «γίγαντες» τῆς Ἀμερικῆς ἢ δικιά μας κινηματογραφία πὸν μόλις τότε ἔκανε τὰ πρῶτα δειλά της βήματα;

Πὸς ν' ἀναγκάσουμε ν' ἀκούσουν τὴ φωνὴ τοῦ νέου μας κινηματογράφου μέσα στὸν χαοτικὸ πάταγο τῆς ἀμερικανο-ευρωπαϊκῆς παραγωγῆς πὸν εἶχε στὰ χέρια της ὄλη τὴ μαστοριά και τὶς πονηριὲς τῆς δουλειᾶς και τῆς κατασκευῆς; Ποῦ νὰ βροῦμε τὶς συναρπαστικὲς ὑποθέσεις πὸν νὰ ξεπερνοῦν τὶς ἀμερικάνικες;

Ποῦ νὰ βρεθοῦν τὰ γηγενῆ «ἀστέρια» μας πὸν ἢ ἀκτινοβολία τους νὰ καλύπτει ἀμερικάνικους κι εὐρωπαϊκούς «ἀστερισμοὺς»;

6) Ὁ κύκλος αὐτός, ἀφιερωμένος στὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα τῆς ῥώσικης ἐργατικῆς τάξης, θὰ ἦταν ἓνα ἀσπριαλ ἀπὸ 8 ἐπεισόδια: 1) Τὸ πέρασμα τῆς παρανομῆς λογοτεχνίας στὰ σύνορα, 2) Παράνομη τυπογραφία, 3) Δουλειὰ μὲς στὶς μᾶζες, 4) Διαδηλώσεις τῆς Προτομαγιάς, 5) Ἡ Ἀπεργία, 6) Διώξεις και συλλήψεις, 7) Φυλάκεις κι ἐξορία, 8) Ἀποδράσεις. Ὁ Σ.Μ.Α. ἄρχισε ἀπὸ τὴν «Ἀπεργία» γιατί ἦταν τὸ πὸν δυναμικὸ καὶ φιλμ κατ' ἐξοχίαν γιὰ τὶς μᾶζες.

7) Τὸ μοναστήρι Στρατσνοῖ βρισκόταν στὸ κέντρο τῆς Μόσχας.

8) Ἀμερικάνικα σήριαλ τῶν Ε. Τζόνσον (1917) και Ντ. Σίντς (1918).

Πού να βρούμε τὸν ἥρωα πού με τὴν προσωπικότητά του θὰ σώρωνε τοὺς κορυφαίους τοῦ ἀστικῆς κινηματογράφου;

Τὸ πρόβλημα δὲν ἦταν νὰ γίνεαι ἀπλά ἕνα καλὸ φίλμ. Ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸν τὸν τομέα — τὸν τομέα τῆς κουλτούρας — τὸ πρόβλημα ἦταν νὰ καταφέρουμε ἕνα χτύπημα στὴν ἀστικὴ τάξη, νὰ τῆς ἀντιπαραταχτοῦμε καὶ με τὴν κουλτούρα, καὶ με τὴν τέχνη. Νὰ τὴν υποχρεώσουμε ν' ἀκούσει καὶ νὰ σεβαστεῖ αὐτὰ πού ἐρχόντουσαν ἀπὸ τὴ νέα χώρα τῶν Σοβιετ — τὴν αἰνιγματικὴ καὶ ἀγνωστὴ αὐτὴ χώρα γιὰ τὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη.

Ἡ ὀρμὴ τῶν 26 χρόνων μου τᾶκανε δλα αὐτὰ τότε ἕνα εἶδος προμηθεϊκοῦ κατορθώματος.

Ἔτσι, ἡ λύση γεννιόταν σιγὰ σιγὰ καὶ ἐπιβαλλόταν με σχεδὸν μαθηματικὴ ἀκρίβεια.

Μιὰ ὑπόθεση πιδ συναρπαστικὴ ἀπ' τὶς ἀμερικάνικες.

Τί θὰ γινόταν ἀν ἀπορίπταμε ξαφνικὰ δλα γενικὰ τὰ πρόσωπα; Τοὺς «ἀστέρες» πού θὰ ξεπερνοῦσαν ἀμερικανοὺς καὶ εὐρωπαίους;

Ἄν φτιαχναμε κάτι ἀνήκουστο γιὰ τὴν ἐποχὴ — ἕνα φίλμ χωρὶς ἀστέρες;

Μιὰ προσωπικότητα πιδ σπουδαία ἀπ' τὴν προσωπικότητα τοῦ ἀγιασμένου κινηματογραφικοῦ ἥρωα.

Ἄν ἀπαρνούμασαν γενικὰ τὴ μεμονωμένη προσωπικότητα καὶ στηριζόμασαν σὲ τελείως ἄλλο πρᾶγμα;

Γιατί νὰ μὴν τὰ κάνουμε δλα ἀπ' τὴν ἀνάποδη; Νὰ καταργήσουμε τὴ συνηθισμένη ὑπόθεση, νὰ ἐξαφανίσουμε τ' «ἀστέρια», καὶ στὸ κέντρο τοῦ δράματος, σάν κύριο «δραματικὸ πρόσωπο» νὰ βάλομε τὴ μάζα, τὴν ἴδια μάζα πού εἶχε ἐπικρατήσει νὰ χρησιμοποιοῦν σάν βᾶθος τὰ ἄτομα - ἠθοποιοί.

Ἔτσι λοιπὸν με τὴν ἀντίθετη, τυπικὴ σχεδὸν, πορεία μιᾶς λύσης «με βᾶση τὸ ἀντίθετο» διαμορφώθηκαν οἱ στυλιστικὲς ἰδιοτυπίες τοῦ κινηματογράφου μας πού θὰ γινόntonταν γιὰ πολλὰ χρόνια τὸ σημάδι τῆς πρωτοτυπίας του.

Θᾶταν ἐβᾶια ἀφέλεια νὰ νομίσουμε πὼς μιὰ παρόμοια ἀπλὴ «μαθηματικὴ σκέψη» θὰ θρῖσκόταν ἀρκετὴ γιὰ νὰ φέρει στὴ ζωὴ β.τι ὑπῆρξε χαρακτηριστικὸ καὶ τέλειος ἐκφραστής τοῦ καιροῦ του.

Ἀπελευθέρωση τῆς συνείδησης ἀπὸ μιὰ δλόκληρη σειρά παραστάσεων πού συνδεόντουσαν με τὶς ἀστικές δομές. Ἐνας καινούργιος κόσμος πού ἀνακαλύφθηκε με τὴ νικητήρια εἴσοδο μιᾶς νέας τάξης στὴν ἀρένα τῆς ἱστορίας. Ὁ νικηφόρος Ὀχτώβρης, ἡ κινητήρια προέλαση τοῦ προλεταριάτου. Νὰ ποιῆς ἦταν οἱ προϋποθέσεις γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ γίνουν νοητὲς οἱ δυνατότητες ἐνὸς καινούργιου λόγου στὴν κουλτούρα καὶ εἰς τὴν τέχνη.

Καὶ καθὼς εἶναι ἀντίνομες, ἀποκλειόντας ἡ μὴ



τήν Άλλη, οι Ίδεολογίες των δύο αυτών τάξεων —δμοια δέν θα μπορούσαν νά μὴν εἶναι ἀντίνομες καὶ οἱ στυλιστικὲς ἰδιοτυπίες τῆς τέχνης κάθε μιᾶς ἀπ' τὶς δύο τάξεις τῆ στιγμῆ τῆς πιὸ ἐντονῆς σύγκρουσῆς τους.

Εἶναι ἀδύνατο νά φέρεις στὸ φῶς καὶ νά καταδείξεις γιὰ τὶς ἀντιτιθέμενες λύσεις θαυτέρες ἐσωτερικὲς ρίζες ἀπὸ τοῦτες πού φαινομενικὰ μοιάζουν ἀπλᾶ «μορφικὲς».

Ὡστόσο αὐτὰ τὰ φαινόμενα εἶναι πολὺ πιὸ ἐξαπλωμένα ἀπ' ὅ,τι φαίνεται σ' ἀνθρώπους πού ἀρέσκονται νά φτιάχνουν φανταστικὲς εἰκόνες γιὰ τὸ πῶς πρέπει νά δημιουργοῦνται τὰ ἔργα τέχνης —ἀντὶ νά βλέπουν πῶς γεννιοῦνται στὴν πραγματικότητα.

Πολλοὶ συγγραφεῖς, ἀλήθεια, ζητοῦν ἔτσι νά ἐκθέσουν τὸ ἱστορικὸ τῆς δημιουργίας ὀρισμένων ἔργων προσαρμόζοντάς τα σὲ δὲν ξέρω κι ἐγὼ ποιούς κανόνες.

Πολὺ λίγα εἶναι τὰ γραφτὰ πού ἀφηγοῦνται μὲ εἰλικρίνεια καὶ εὐθύτητα τῆς γένεσης καὶ τὴν πραγματοποίηση κάποιου ἔργου.

Οἱ ἀνεκδοτικὲς λεπτομέρειες, τὰ ἀπόβλεφα καὶ τὰ τυχαῖα δὲν καταργοῦν καθόλου τοὺς γνωστότατους σ' ὄλους νόμους τῆς ὀργανικῆς συνέχειας πού παίζουσι τὸ ρόλο τους στὴ γένεση ἐνὸς ἔργου.

Ἄλλ' αὐτὲς οἱ ἀληθινὲς λεπτομέρειες μιᾶς βιογραφίας τῆς δημιουργίας μιᾶς δίνουσι μιὰ ζωντανὴ καὶ χειροπιαστὴ ἐντύπωση τῆς διαδικασίας τῆς δημιουργίας κι ὄχι ἓνα ἀφηρημένο σχῆμα πού δὲν ἔχει καμιὰ ἀπολύτως σχέση μὲ μιὰ διαδικασία τόσο γεμάτη καὶ πλούσια ὅσο ἡ δημιουργία.

Νά κι ἓνα ἄλλο παράδειγμα, μιὰ σελίδα ἀπὸ αὐτοβιογραφία δημιουργίας γραμμὴ μὲ τόση εὐθύτητα πού πλησιάζει αὐτὸ πού εἶπαμε παραπάνω:

«Τὴν ἴδια πάλι ἐποχὴ εἶχα ἀνεβάσει τὴν «Τιμὴ τῆς ζωῆς» στὴ Μόσχα σὲ τιμητικὴ παράσταση γιὰ τὸν Λένσκυ (9) καὶ στὴν Πετρούπολη σὲ τιμητικὴ γιὰ τὴν Σάβινα (10). Μερικὲς ἐνδείξεις ἐπιτυχίας εἶχαν ἀρχίσει νά ἀναφαίνονται ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας πράξη καὶ τελικὰ ἡ παράσταση τέλειωσε μέσα σ' ἐπευφημίες.

«... Ἡ Τιμὴ τῆς ζωῆς, τὸ πρόβλημα τῆς αὐτοκτονίας, μιᾶς διπλῆς αὐτοκτονίας —θάταν πολὺ φυσικὸ νά υποθέσουμε πῶς ὁ συγγραφεὴς καιγόταν ἀπὸ ἓνα τόσο σημαντικὸ ἠθικὸ πρόβλημα, πῶς εἶχε ποτιστεῖ ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς ἐπιδημικῆς αὐτοκτονίας (11), κλπ., κλπ., κλπ. Στὴν πραγματικότητα δὲν συνέβαινε καθόλου αὐτὸ. Ὁ συγγραφεὴς πέραγε τὸ καλοκαίρι του στὸ ἐξοχικὸ τὸν σπίτι καὶ τοῦ εἶχε μπεῖ ἡ ἰδέα νά γράφει ὅποσδήποτε ἓνα ἔργο. Σκέψεις τελείωςπραχτικῆς τάξεως τοῦ δημιουργοῦσαν αὐτὴν τὴν ἀνάγκη. Τί ἔργο, ἰδέα δὲν εἶχε. Ἐπρεπε νά ψάξει καὶ γιὰ τὸ θέμα... Ἐτσι λοιπόν, μιὰ ὥραία

9) Ὁ Ἀλέξανδρος Λένσκυ (1847 - 1908) ἦταν περίφημος ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης τοῦ Μικροῦ Θεάτρου τῆς Μόσχας.

10) Ἡ Μαρία Σάβινα (1854 - 1915) ἦταν δεντέτα τοῦ Θεάτρου Ἀλεξανδρίσκου τῆς Πετρούπολης.

11) Μετὰ τὶς διώξεις πού ἀκολοῦθησαν τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1905 παρουσιάστηκε τὸ φαινόμενο νά κολλακλασάζονται τὰ κλάμα, ὅπως τὸ διάσημο «Τὰ Φυτίλια», ὅπου ὁ ἔρωτισμὸς καὶ τὰ ναρκωτικὰ συνδεδεόντουσαν ἀπὸ ἀκραιφῆ νοσηρὲς καταστάσεις. Ἡ ἄστυνμία μυστικὰ ἐνθάμινε αὐτὲς τὶς ἐκδηλώσεις ψυχικῆς κατάπτωσης. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἴσχυε μιὰ τρομακτικὴ τάση αὐτοκτονίας, κυρίως ἀνάμεσα στοὺς νέους.

μέρα λεί : συνήθως τὰ σύγχρονα δράματα τελειώνουν με μιὰ αυτοκτονία, τὴ θά γινόταν ἂν ἐγὼ ἄρχιζα με μιὰ αυτοκτονία ; Τὸ ἔργο ν' ἀρχίζει με μιὰν αυτοκτονία - δὲν εἶν' ἐνδιαφέρον ;

«Στὴ συνέχεια ὁ συγγραφέας ὄρισε κι ἄλλον ἕνα στόχο : οἱ δραματοποιοὶ γράφουν πάντοτε ἔτσι ὥστε ἡ τρίτη πράξη νὰ εἶναι ἡ πιὸ συναρπαστική, νὰ κάνει τὴν μεγαλύτερη ἐντύπωση. . . μιὰ μεγάλη σκηρὴ συνόλου. Τὴ θά γινόταν ἂν ἐγὼ ἐπιχειροῦσα νὰ χτίσω τὴν πιὸ κύρια στιγμή πάνω σ' ἕνα τνονέτο ; Ναι, ὀλόκληρη πράξη νὰ παίζεται ἀποκλειστικά, ἄς ποῦμε, ἀπὸ τὸν Λένσκυ καὶ τὴ Γιερμόλαβα (12) καὶ τὸ ἐνδιαφέρον νὰ μὴν κάμπτεται οὔτε στιγμή...

«Κι ὅταν ἀκόμα ἡ ὑπόθεση εἶχε πιὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή της, ἡ αυτοκτονία συνέχιζε νὰ εἶναι τὸ νῆμα ποὺ ἔβαζε σὲ κίνηση τὶς δραματικές καταστάσεις. Θυμάμαι πὼς δύο πράξεις εἶχαν κιάλας σκελετωθεὶ χωρὶς ὁ συγγραφέας νὰ ἔχει μπεῖ στὸν κόπο ν' ἀναρωτηθεὶ πάνω στὴν ἠθικὴ φύση τῆς «τιμῆς τῆς ζωῆς». Κι ἀπὸ συνέχισε ἕως ὅτου τὸ πρόβλημα ν' ἀναδυθεὶ ἀφρατου, ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὶς σκηρὲς, τὶς παρατηρήσεις - ὅπως σηκώνεται ἡ καταχνιά πάνω ἀπ' τοὺς βάλτους, τὰ χορτάρια καὶ τὰ χαμόκλαδα...

«Τὸ βραβεῖο Γκοιμπογιέντοφ (13) γιὰ τὸ καλύτερο ἔργο τῆς περιόδου - ἀποκεμήθηκε στὴν «Τιμὴ τῆς ζωῆς»... «(Βλ. στὸ βιβλίο τοῦ Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο «Γιὰ τὰ περασμένα» (14).

Τελειώνοντας θάθελα ν' ἀναφέρω ἀκόμα ἕνα παράδειγμα κατασκευῆς με βάση τὸ ἀντίθετο σὰν ἀποκλειστικὸ μέσο πρωτοτυπίας. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἔκφραση ποὺ θάξιζε τὸν κόπο νὰ τὴν δάλουμε σὲ κυκλοφορία. Τὴν ἔκφραση «ἀντίστροφος κοινὸς τόπος».

«...Μιὰ μέρα ἡ συζήτηση ἦρθε στὸν Ντοστογιέφσκι. Ὅπως ξέρομε ὁ Ντοστογιέφσκι στὸν Τουρκιένεφ δὲν ἄρρεσε καθόλου. Ἀπ' ὅτι θυμάμαι ἔλεγε: — Ἔρετε τί εἶναι ὁ κοινὸς τόπος ἀνάποδα ; Σὰν κάποιος εἶναι ἐρωτωμένος, ἡ καρδιά του χτυπά, σὰν εἶναι θυμωμένος, κοκκινίζει. Αὐτὰ εἶναι κοινοὶ τόποι. Στὸν Ντοστογιέφσκι ὅλα γίνονται ἀνάποδα. Π.χ. κάποιος συναντᾷ ἕνα λιοντάρι. Τί θά κάνει ; Φυσικὰ θά χλωμάσει καὶ θά τὸ βάλει στὰ πόδια ἢ θά κρυφτεῖ. Σὲ κάθε ἀπλὸ ἀφήγημα, στὸν Ἰούλιο Βέρον γιὰ παράδειγμα, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θά ἀφηγηθοῦν τὸ περιστατικὸ. Ὁ Ντοστογιέφσκι ὅμως θά τὸ παρουσιάσει ἀνάποδα. Ὁ ἄνθρωπος κοκκινίζει καὶ μένει κερρωμένος ἐκεῖ ποὺ ἦταν. Αὐτὸς εἶναι ὁ κοινὸς τόπος ἀνάποδα. Ἐνα φτηνὸ μέσο γιὰ νὰ πρωτοτυπεί ὁ συγγραφέας» (Σ. Τολστόϊ, ὁ Τουρκιένεφ στὴ Γιάνναγια Πολιάνα, «Ἡ φωνὴ τῶν περασμένων»).

12) Ἡ Μαρία Γιερμόλαβα (1853 - 1928) ἦταν ἡ μεγάλη ἡθοποιὸς τῆς Μόσχας καὶ πρῶτὴ αὐτὴ τιμήθηκε με τὸν τίτλο τοῦ Καλλιτέχνη τοῦ Λαοῦ τῆς Σοβιετικῆς Ἐνοσχ.

13) Ὁ Ἀλέξανδρος Γκοιμπογιέντοφ (1795 - 1829) ἦταν ὁ συγγραφέας τῆς ἀθάνατης κωμωδίας σ' ἐλεύθερο στίχο «Κακοτυχία ἀπ' τὴν πολλὴ τὴ γνώση».

14) Ὁ Βλαντίμιρ Νεμιρόβιτς - Ντάντσενκο (1858 - 1948), ἡθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης εἶχε ἰδρῶσει τὸ 1898 με τὸν Στανισλάσκυ τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Στανισλάσκυ ἀνέλαβε αὐτὸς τὴ διεύθυνση.





Δὲν θὰ μῶ στὸν κόπο ν' ἀμφισβητήσω τὸν Τουρ-  
γκένιερ ἢ νὰ συμφωνήσω μαζί του. Ἐξέρω ὅμως ὅτι  
στὸν κινηματογράφο συχνὰ καταφεύγουν σ' αὐτὴν τὴ  
μέθοδο μὲ σκοπὸ ν' ἀποκτήσουν τὴ φήμη τοῦ πρωτό-  
τυπου. Ἔτσι γιὰ παράδειγμα τὸ «μυστήριον» τῆς Μάρ-  
λεν Ντήτριχ, ὁ Στέρνμπεργκ τὸ εἶχε στηρίξει κατὰ  
τὸ μεγαλύτερό του μέρος πάνω σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν  
ἀρχὴ τοῦ «ἀντίστροφου κοινοῦ τόπου». Σὲ ταινίες ὅπως  
τὸ «Μορόκκο» λογουχάρη, ὅλη ἡ αἰνιγματικὴ πλευρὰ  
τῆς προσωπικότητάς της ἀπορρέει ἀπὸ μιὰ πολὺ ἀ-  
πλοϊκὴ μέθοδο —προφέρει ὅλες τὶς καταφατικὲς ἀπαν-  
τήσεις της μὲ... ἐρωτηματικὸ τόνο. «Φάγατε μήπως;»  
—κι ἡ ἀπάντησή εἶναι ἕνα ἀργόσυρτο «Ναί-αί...» μ' ἕ-  
να ἐρωτηματικὸ στὴν ἄκρη. Κι ἀμέσως τὸ κοινὸ φαν-  
τάζεται δὲν ξέρω καὶ γὼ ποιους μυστηριώδεις δεσμούς  
καὶ μιὰ σειρά αἰνιγματικὰ κίνητρα. Ἐνῶ εἰμαστε ἀ-  
πλούστατα μπροστὰ σ' ἕνα «κοινὸ τόπο ἀνάποδα».

Ἐπομένως, πέρα ἀπ' αὐτὰ τὰ παραδείγματα, ἔχουμε  
δεῖ πάμπολλες περιπτώσεις πού ἡ «ἀντίθετη λύση» χρη-  
σιμοποιήταν μὲ τρόπο τελείως μηχανικὸ, χωρὶς δηλ.  
καμιὰ ἀπολύτως ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα ἢ ιστορι-  
κὴ δικαίωση μιᾶς τέτοιας ἀναθεώρησης, ἀλλ' ἀπο-  
κλειστικά, **θέλουμε δὲ θέλουμε** «ἐνάντια στὴν παρά-  
δοση».

Ἔτσι ἡ μνήμη μας σὰν παλιῶν ἀνθρώπων τοῦ  
θεάτρου, πλάι στὰ λαμπρὰ παραδείγματα μιᾶς γόνι-  
μης ἀναθεώρησης τῆς παραδόσεως πού καμιὰ φορὰ πε-  
τύχαινε νὰ ξαναστήσει στὰ πόδια τους πολλὰ δείγματα  
μουχλιασμένης ρουτίνας, συγκρατεῖ ἀκόμα τὴν ἀνά-  
γνωση περιπτώσεων τέτοιου εἶδους ἀδικαιολόγητου παι-  
γνιδιοῦ μὲ τὰ ἀντίθετα πού δὲν στηριζόταν σὲ τίποτε,  
αὐθαίρετου, κι ἔτοιμου νὰ μεταμορφώσει, χωρὶς νὰ  
συνρέχει κανένας λόγος, τὸν παραδοσιακὸ γέρο - Ὅσι-  
σιπ<sup>(15)</sup> σὲ νεαροῦλη, τὸ δικαστικὸ ξεπούλημα τοῦ Μπόμ-  
πτουσικι καὶ τοῦ Ντόμπτουσικι<sup>(16)</sup> σὲ πολύπλοκες ἀρ-  
γὲς περικοπές, καὶ τὶς «πάσσεσ» τοῦ διαλόγου στὸν χα-  
ρὸ τῆς «Κακοτυχίας ἀπ' τὴν πολλὴ τὴ γνώση» σὲ ρε-  
πλικές πού κυλάνε ἀπ' τὴ μιὰν ἄκρια στὴν ἄλλη τοῦ  
τεράστιου τραπέζιοῦ πού καταλαμβάνει ὅλο τὸ πλάτος  
τῆς ράμπας —δλόκληρο τὸ πλάτος μιᾶς σκηνῆς πού  
χάσκει.

Ἐνῶ μιὰ τέτοια σκηνοθέτηση γιὰ τὸ δειπνο σὲ  
σπίτι τοῦ Φαμίουςωφ, μὲ προφανῆ πηγὴ ἔμπνευσης  
τοὺς συνειρμούς πού γεννᾷ ὁ «Μυστικὸς Δειπνός» τοῦ  
Ντὰ Βίντσι, εἶχε ἀπ' ἑ,τι φαίνεται κάποια αἰτιότητα.

Γιατὶ ἔχει ὅπως κι ἔδω μιὰ ἀπρόσμενη εἰδηση  
διατρέχει τὸ τραπέζι ἀπ' τὴ μιὰν ἄκρη ὡς τὴν ἄλ-  
λη —μιὰ εἰδηση πού θυθίζει στὴν ἀνησυχία τὴ συγ-  
κέντρωση τῶν φίλων πού εἶχαν ἤσυχια μαζευτεῖ γύρω  
ἀπὸ ἕνα δειπνο.

μετ. Κλ. Μιτσοτάκη

15) Πρόσωπα τοῦ «Ἐπιθεωρητῆ τοῦ Γενέκω».

16) Ἄναφορὰ στὶς θεατρικὲς παραστάσεις τοῦ «Ἐπιθεωρη-  
τῆ» καὶ τοῦ «Κακοτυχία ἀπ' τὴν πολλὴ τὴ γνώση» πού  
ἦσαν ἀνεβαστέ ἀπὸ τὸν παλιὸ δάσκαλο τοῦ εἶδους Βο-  
δαλόντ Μέγιερσολντ τὸ 1926 καὶ 28. Ὁ Μέγιερσολντ,  
ἰδιοφυῆς ἀνεωστής, πραγματικὸς πατέρας τοῦ σύγχρο-  
νου θεάτρου κατηνοήθηκε γιὰ ἀρραίο φορμαλισμὸ καὶ  
πέθανε τὸ 1941, δύο χρόνια μετὰ ἀπὸ τὴ σύλληψή του  
σὲ στρατάπεδο συγκέντρωσης. Κάθε μνεία τοῦ ὀνόμα-  
τός του εἶχε ἀπαγορευτεῖ καὶ δὲν εἶναι τυχαίον πὸς ὁ  
Σ.Μ.Α. τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἄρθρου του μὲ  
μιὰ ἐσωτερικὴ δικαίωση τῆς σκηνῆς τοῦ δειπνο. Ὅσο  
γιὰ τὸν «Ἐπιθεωρητῆ», αὐτὸ παραμένει τὸ πὸ ἀμφοτε-  
πλήμον καὶ ταυτοχρόνα τὸ πὸ θαυμασμένον ἔργο τοῦ  
Μέγιερσολντ.



---

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΟΔΩΡΟ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟ

---

Χωρίς να θέλουμε να παραστήσουμε τους προφήτες, μπορεί από τώρα κιόλας να διαβλέψουμε με σιγουριά πώς ή ταινία του Θ. Άγγελόπουλου «Ο Θίασος» θ' αποτελέσει πραγματικό κινηματογραφικό γεγονός μέσα στην ελληνική παραγωγή. Από λίγα κομμάτια που μπορούσαμε να δούμε από ένα έργο που πρόκειται να γίνει, κι από λίγα γυρίσματα που παρακολούθησαμε τον χειμώνα, αυτή η διαπίστωση επιβάλλεται γενικά, έστω κι αν, την παρούσα στιγμή, μπορεί να ένοχλήσει

δρισμένα πνεύματα. Θα μᾶς ξαναδοθεῖ ὁμως εὐκαιρία νὰ μιλήσουμε πρὸ διεξοδικά. Πρὸς τὸ παρὸν ἀρκοῦμαστε σὲ δυὸ παρατηρήσεις:

α. Πρῶτον, ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ἐξαφάνιση τοῦ «σενάριου» σὰν ἓνα δεδομένο, σὰν ἓνα πρό - σχήμα ἀπ' ὅπου θ' ἀντλοῦσε τὴν ἀρχὴ τοῦ τῷ φιλμ, καὶ κατὰ συνέπεια καὶ τῆς σκηνοθεσίας μὲ τὴ λειτουργία τῆς εἰκονογράφησης, τῆς πραγματοποίησης, τοῦ φανερώματος ἑνὸς προϋπάρχοντος καὶ προ - καθορισμένου σχεδίου. Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ διάταξη τοῦ ὄλικοῦ τέτοια πού κείμενο καὶ φιλμ ἔχουν μεταξύ τους μιὰ σχέση ἀμοιβαίου μετασχηματισμοῦ, χωρὶς κανεὶς νὰ μπορεῖ ν' ἀποδώσει στὸ ἓνα ἀπ' τὰ δυὸ τὴν ιδιότητα τοῦ σταθεροῦ αἰτίου.

β. Λογικὴ συνέπεια τοῦ α.: ἡ ταινία παράγει τὴ σημασιολογικὴ τῆς διαφοροποίηση μὲσα ἀπὸ μιὰ διαδικασία πού τοποθετεῖ διαλεκτικὰ ἀντιμέτωπα μιὰ σειρά πολιτικὰ κείμενα πού διατυπώνουν ἀντιφατικὰ πρᾶγματα καὶ τὰ πρόσωπα — ἓνα πολυάριθμο καὶ πολὺ διαφορετικὸ μεταξύ του φωνητικὸ σύνολο — εἶναι, κατὰ κάποιον τρόπο, οἱ κύριοι μὲ ἀνώνυμοι φορεῖς αὐτῶν τῶν κειμένων. Κείμενα πολὺ διαφορετικὰ (ἱστορικά, μουσικὰ, ἐπανάστατικὰ τραγούδια, θέατρο, μύθος, θρύλλοι) πού πρέπει ν' ἀκουστοῦν καὶ νὰ παίξουν τὸ ρόλο τους μὲσα σ' ἓναν οἰκοδομημένο μᾶ, γιὰ πολὺ, ἀπωθημένο χῶρο: τὴν ΙΣΤΟΡΙΑ.

Πότε ἀποφάσεις νὰ κάνεις τὸν «Θίασο» καὶ πῶς ἐπέδρασαν σ' αὐτὴ σου τὴν ἀπόφαση οἱ διάφορες πολιτικὲς ἐξελίξεις;

Ἡ ταινία ξεκίνησε νὰ γίνεῖ στὴν περίοδο Μαρκεζίνη, σ' ἐκεῖνη τὴν ἀπόπειρα «ἀνοίγματος», λίγο πρὶν ἀπ' τὸ Πολυτεχνεῖο. Ὅπως ὁποτε, μᾶς κι ἡ ταινία κάλυπτε τὴν περίοδο 39 - 52, κι ἀναφερόταν σὲ ἱστορικὰ γεγονότα - ταμποῦ, δύσκολα θὰ πέραγε ἀπὸ τὴ Παπαδοπουλικὴ λογοκρισία. Ὅσο ὅσο ἀποφασίσαμε νὰ τὴν κάνουμε τότε ἐπιχειρώντας νὰ ἐξαντλήσουμε κάθε δυνατό περιθώριο. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα ὁμως συνέδησαν τὰ γεγονότα τοῦ Πολυτεχνεῖου καὶ τὸ πραξικόπημα τοῦ Ἰωαννίδη. Ἀπὸ κεῖ κι ἔπειτα ἔμπαινε τὸ ἐρώτημα: θὰ κάνουμε μιὰ ταινία πού δὲν θὰ παιζόταν στὴν Ἑλλάδα; Καὶ τί πολιτικὴ χρησιμότητα θὰ μπορούσε νὰ ἔχει κάτι τέτοιο; Ὅταν τὸ ἐρώτημα αὐτὸ τέθηκε καὶ στὸν παραγωγό, συμφώνησε κι αὐτὸς ὅτι ἔστω καὶ ἀπαγορευμένη ἡ ταινία θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσει πολιτικὰ, ἀκόμα κι ἐξαιτίας τοῦ ἴδιου τοῦ γεγονότος τῆς ἀπαγόρευσής της, μὰ κι ἀπ' τ' ὅτι θὰ παιζόταν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ θάχε κάποια ἀπήχηση. Ἔτσι μὲσα στὴν περίοδο τρομοκρατίας τοῦ Γενάρη - Φλεβάρη ἀποφασίστηκε νὰ γίνεῖ ἡ ταινία, — καὶ τελικὰ, ξέρετε, κατεχόμεσταν ἀπὸ ἓνα αἰσθημα σχεδὸν πλήρους περιφρόνησης

ἀπέναντι στην ἔννοια τῆς λογοκρισίας, λὲς καὶ θὰ κάναμε μιὰ ἐλεύθερη ταινία.

Ἡ ἀρχική μου ιδέα ἦταν ἕνας θίασος πὺλ γυρίζει στὴν ἐπαρχία ἕνα ταξίδι μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο καὶ στὴν ἑλληνική ἱστορία μέσα ἀπ' τὸν θίασο πὺλ γυρνᾶ καὶ παίζει θέατρο. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἤρθαν κι ἄλλοι στοιχεῖα νὰ δέσουν αὐτὴ τὴ χοντρικὴ ιδέα: Π.χ. ἡ σύνθεσή της πάνω στὶς σχέσεις τῶν προσώπων τοῦ Ἀτρεϊδικοῦ μύθου. Βρέθηκε μιὰ δοσμένη ἱντριγκα —πατέρας, γιὸς, κόρες, ἐραστής, ... ἡ ἐξουσία, ... τὰ παιδιὰ τους... οἱ φόνοι— πὺλ λειτουργεῖ καὶ σὰν μύθος, μὰ καὶ σὰν χειροπιαστὴ ἱστορία. Ἔτσι ξέφευγα τὴν κατασκευὴν προκειμένου γιὰ μιὰ τόσο πυκνὴ καὶ φορτισμένη ἱστορικὴ περίοδο ὅπως τὸ 39 - 52, κι ἀφοῦ ἦταν ἐξ ἀρχῆς γιὰ μένα δεδομένο ὅτι δὲν ἔφτιαχνα ἕνα ἐγχειρίδιο ἱστορίας, ὅτι δὲν θὰ δούλευα πάνω στὴ βάση ὅτι κάνω ἱστορία. Ὁ Ἀτρεϊδικὸς μύθος μὲ βοήθησε νὰ πάρω τὸν θίασο σὰν κύτταρο, καὶ ἀπὸ μέσα του νὰ δῶ ὅλη αὐτὴ τὴν περίοδο.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πάλι μεριά, ἔχοντας κάνει τὶς «Μέρες τοῦ '36», προάγγελο μιᾶς δικτατορίας, μιᾶς ὁμολογημένης δικτατορίας, ἔβλεπα τὸν «Θίασο» σὰν ἕνα εἶδος συνέχειας ὅπου ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ δικτατορία πὺλ ἔλεγε τ' ὄνομά της, θὰ ἔφτανε μέχρι τὸ 1952 — καὶ τὸ 52 γιὰ μένα, μὲ τὶς τελευταῖες ἐκτελέσεις, εἶναι τὸ τέλος τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, ὁ θρίαμβος τῆς Δεξιᾶς, τοῦ Παπάγου — δηλ. θὰ περνοῦσα ἀπὸ τὴν ὁμολογημένη δικτατορία ἐνὸς Στρατηγοῦ στὴ μὴ - ὁμολογημένη δικτατορία ἐνὸς Στρατάρχη, πὺλ ὅλοι σχεδὸν οἱ Ἕλληνες, μετὰ ἀπὸ κείνην τὴν κοσμογονία, ἀναγκάστηκαν νὰ δεχτοῦν σὰν ἐλευθερωτὴ.

Ἀντιμετώπιζα κυρίως δύο προβλήματα: πρῶτο, τὶς δυσκολίες στὴ δόμηση ἐνὸς τεράστιου ὕλικου καί, δεύτερο, πῶς ν' ἀποφύγω τὶς συμβατικές εἰκόνας πὺλ ἔχουν περάσει μέσα ἀπὸ ταινίες κι ἀφηγήσεις: ... πείνα... θανατικό... διώξεις... Γι' αὐτὸ κι ἡ ταινία ξεκινᾶ καὶ πατὰ πάνω στὸ 52, πάνω στὴν προεκλογικὴ ἐκστρατεία τοῦ Παπάγου. Βασικά μ' ἐνδιέφερε ἡ «γενιὰ τῆς Ἀντίστασης», δηλ. οἱ ἄνθρωποι πὺλ ἦταν ἀντίθετοι στὴ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ, ἔκαναν τὸν πόλεμο τοῦ 40, μπήκαν στὸ ΕΑΜ, ἀνέβηκαν στὸ βουνό, κι ὅλοι ἐκεῖνοι πὺλ νέοι κι ἀνυποψίαστοι τὸ 39, ἀναγκάστηκαν ἀπὸ τὰ γεγονότα νὰ πάρουν θέση καὶ νὰ φτιάξουν ὅλοι τελικὰ τὴν «γενιὰ τῆς Ἀντίστασης» πὺλ εἶπαμε παραπάνω, ἀπὸ τὴ μεριά τῆς Ἀριστερᾶς φυσικά.

Ἡ «γενιὰ τῆς Ἀντίστασης» συμπυκνώνεται τελικὰ στὴν ταινία σὲ τρεῖς περιπτώσεις, τρία πρόσωπα: ὁ ὀργανωμένος ἀριστερὸς τοῦ 39, κι οἱ δύο νεότεροι μὰ ὑποφιασμένοι, πὺλ μπαίνουν ὅλοι στὴν Ἀντίσταση, ἀνεβαί-

Τί ἦταν αὐτὸ πὺλ στάθηκε ἀφετηρία πὺλ γιὰ νὰ φτιάξει αὐτὴ τὴν ταινία;



νουν στο βουνό, κάνουν το δεύτερο αντίρτικο, πιάνουνται. Ο ένας πάει σε Ξερονήσι και βγαίνει με δήλωση το 50. Ο άλλος εκτελείται το 51 γιατί δεν παράδωσε τα όπλα. Κι ο τρίτος, έχοντας κι αυτός συλληφτεί, αρρωσταίνει και βγαίνει απ' τη φυλακή μ' αυτό που σήμερα θα λέγαμε «άνηκεστον» και μένει μ' αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε «τραύμα της επανάστασης». Αυτό έχει μείνει στο 44 και κάνει μια συνεχή μετάθεση του 44 προς τα μπροστά, μια άτελειωτη προβολή «οὐ 44 προς το μέλλον. Κι δλόκληρη ή ταινία είναι φορτισμένη μ' αυτό που θα λέγαμε «τραύμα της επανάστασης», και που το κουβαλάνε όλα τα πρόσωπα του έργου, είτε έχουν κάνει δήλωση είτε δεν έχουν κάνει, είτε εκτελούνται, είτε τρελλαινούνται.

Λές πώς χρησιμοποίησες το μύθο των Ἄτρειδῶν γιά ν' ἀποφύγεις τήν κατασκευή. Δέν σκέφτεσαι μήπως ὁ μύθος αὐτός ἀντιπροσωπεύει κάτι τό ἀρχέγονο, κάτι τό πολύ βραβεῖά ριζωμένο μέσα στήν κουλτούρα, τόν πολιτισμό, καί τελικά λειτουργήσει ἀντίστροφα: Μήπως ἐπιβαρύνει ὑπερβολικά τήν ταινία ἀποκτώντας ἕνα μοιρολατρικό, ὑπερβατικό χαρακτήρα καί ἔτσι ἀποβεί σέ βάρος τῆς ταινίας; Γιατί, μπορεῖ ἐσύ νά θέλεις νά ἱστοριοποιήσεις τόν μύθο ἐντάσσοντάς τον στήν ταινία σάν σχῆμα, παίρνοντάς τον σάν μοντέλο, καί ὡστόσο ὁ μύθος νά λειτουργεῖ διαφορετικά. Ἐπειτα δέν πιστεύεις ἐπι ἤ ὑπαρχῆ του τοῦ μύθου μπορεῖ νά δώσει σ' ὀρισμένους τήν εὐκαιρία νά μιλήσουν γιά «καιουργία ἐρημνεία» τοῦ μύθου;

Ο Ὅρεστης εἶναι αὐτός πού δέν κατεβαίνει ἀπό τό βουνο;

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ μύθος στήν ταινία δέν εἶναι παραφορτωμένος. Ὅνόματα δέν ὑπάρχουν. Δέν ὑπάρχει Ἄγαμέμνωνος, Ἡλέκτρα, Πυλάδης... κλπ. Ὁύτε καν Νίκος, Παῦλος. Μόνο τό ὄνομα Ὅρεστης ἀκούγεται. Γιά μένα ὁ Ὅρεστης ἀντιπροσωπεύει μιᾶ ἰδέα περισσότερο παρά ἕνα πρόσωπο. Ἀποτελεῖ τήν ἰδέα τῆς επανάστασης πρὸς τήν ὁποία τείνουν ὅλα τὰ πρόσωπα. Πολλά ἀπό τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας ἔχουν μιᾶ σχεδόν ἐρωτική σχέση μ' ἐκείνον, πού βασικά εἶναι ὁ ἐρωτας μέ τήν ἰδέα τῆς επανάστασης. Ὁ Ὅρεστης εἶναι τό μόνο πρόσωπο πού παραμένει ἀκέραιο, πού κρατᾶ μέ συνέπεια ἕνα σκοπό καί πεθαίνει γι' αὐτόν.

Ναί, εἶναι αὐτός πού σκοτώνει τή μάνα του καί τόν ἐραστή της πάνω στή σκηνή τήν ὥρα πού παίζουν Γκόλφω, εἶναι αὐτός πού ἀργότερα δέν παραδίνει τὰ ὅπλα, πολεμᾷ στο δεύτερο ἀντίρτικο, πιάνεται καί εκτελεῖται στή φυλακή.

Ὅπως ἔλεγα, ὁ μύθος δέν φορτῶνει τήν ταινία, λειτουργεῖ σάν στοιχεῖο πού ἄρκεται στή ρίζα τῆς καταγωγῆς μας.

Ἦνάρχουν στήν ταινία καί δύο ἀφηγήσεις πού δέν ἔχουν καμιά σχέση μέ τόν χρόνο πού καλύπτει ἡ ταινία: ἡ ἀφήγηση γιά τήν καταστροφή τοῦ 22 καί ἡ ἀφήγηση γιά τή Μάχη τῆς Γραβιάς πού εἶναι μᾶλλον μιᾶ ἀνάγνωση πού κάνει ἕνα μικρό παιδί ἀπό τό ἀναγνωστικό τοῦ Δημοτικοῦ. Ἐχῶ κάνει δηλαδή μιᾶ προσπάθεια ν' ἀκουμπήσω ὅτι εἶναι πιό κοντά στή ρίζα τῆς καταγωγῆς μας. Βέβαια κάτι τέτοιο δέν καλύπτεται ἀπό τήν ταινία. Λειτουργεῖ πάντως σάν ὑπόβαθρο, σάν ἕνα μυστικό ρεῦμα πού δουλεύει ὑπόγεια μέσα της. Ἐτσι περίπου δουλεύει καί ὁ μύθος, ἀπό κάτω, ὑπόγεια, καί ὄχι στήν ἐπιφάνεια σάν μύθος πού φορτῶνει τήν ταινία.

Τὰ κείμενα αὐτὰ εἶναι βασικά τρεῖς ἀφηγήσεις ἀπὸ τρία πρόσωπα τῆς ταινίας, πού κάποια στιγμή θγαίνουν ἀπ' τὸ μῦθο, ἔρχονται μπροστὰ στὴ μηχανή και ἀφηγοῦνται, ὅπως τὸ κάνουν πολλὰ πρόσωπα στὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ. Εἶναι λοιπὸν τρία κείμενα πού χωρίζουν τὴν ταινία στὰ τρία. Ἐνα πρῶτο κείμενο (γιατὸ τὸ 22) πού δὲν συμμετέχει καθόλου στὸ μῦθο, στὴν πορεία τῆς ταινίας. Ἐνα δεύτερο κείμενο γιὰ τὸν Δεκέμβρη πού εἶναι και μέσα και ἔξω ἀπὸ τὸ μῦθο, βλέπουμε δηλαδή τὸν Δεκέμβρη σὰν εἰκόνα και αὐτὸ συνοδεύεται ἀπὸ ἕναν τοκυμανταῖρ λόγου. Κι ἕνα τρίτο κείμενο, τέλος, γιὰ τὸ Μακρονήσι πού εἶναι ἐνταγμένο στὸ μῦθο, γιατί τὸ πρόσωπο πού τὸ λέει ἔχει μόλις βγεῖ ἀπὸ τὴν ἔξορία. Αὐτὰ εἶναι τὰ τρία κείμενα πού σὰς ἔλεγα. Ἀπ' τὴν ἄλλη ὁμως μεριὰ λέγεται τὸ κείμενο τῆς συμφωνίας τῆς Βάρκιζας, τὸ κείμενο τοῦ ἀναγνωστικοῦ πού ἀνάφερα πρῖν, και ἀκόμα τὰ τραγούδια πού δὲν παίζουν συνοδευτικὸ ρόλο ἀλλὰ ἀφηγοῦνται και λειτουργοῦν σὰν κείμενα.

Ναί, και ταυτόχρονα αὐτὰ τὰ τρία βασικά κείμενα κάνουν και ἕνα εἶδος διαχρονικοῦ περάσματος: τὸ κείμενο τοῦ '22 λέγεται τὸ '40, ἀφορᾷ τὸ '22 και λέγεται μπροστὰ στὴ μηχανή, δηλαδή τὸ '74. Τὸ ἴδιο και τὰ ἄλλα κείμενα κάνουν ἕνα τριπλὸ διαχρονικὸ πέραςμα.

Τὰ κίνητρα τῶν προσώπων εἶναι διαφορετικά, οἱ ἰδέες πού τὰ κινοῦν εἶναι ἰδέες ἐνὸς ἄλλου ιστορικοῦ χώρου. Εἶναι ἡ ἱστορία πού ἐπεμβαίνει στὰ πρόσωπα και τὰ ἀλλοιώνει, τὰ μεταλλάζει. Ὑπάρχουν ἀντιφάσεις μέσα στὰ πρόσωπα ἀλλὰ δὲν φτάνουν σ' ἕνα ἐπίπεδο ψυχολογίας, οἱ πράξεις τους δὲν ἐρμηνεύονται μέσα ἀπὸ ἕνα ψυχολογισμό. Κρατᾷ τὰ πρόσωπα λίγο σχηματικά, σὰν σημεῖα, ἀν θέλεις, και αὐτὸ μὲ βοθηαί να καθορίσω περισσότερο τὰ ἱστορικά πλαίσια μέσα στὰ ὁποῖα κινοῦνται. Ὁ Αἰγισθος π.χ. ἀντιπροσωπεύει στὴν ταινία τὸν ὁπαδὸ τῆς 4ης Αὐγούστου πού μετὰ περνάει σὲ μιὰ ψευτοσυνεργασία μὲ τοὺς Γερμανοὺς και λειτουργεῖ μέσα του και ἡ ἔννοια ἐξουσία, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι παίρνει τὸ θῆσο στὰ χέρια του μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἀγαμέμνονα. Ἄν ἐπιχειροῦσα νὰ τοῦ βρῶ τὰ κίνητρα τῆς πράξης θὰ ἔκανα ἕνα ψυχολογικὸ ἔργο πάνω στὶς αἰτίες πού ἔκαναν τὸν Αἰγισθο νὰ εἶναι ἔτσι, πράγμα πού δὲν μ' ἐνδιαφέρει.

Ἀκρεθῶς, και δὲν μ' ἐνδιαφέρουν σὰν χαρακτήρες, μ' ἐνδιαφέρουν σὰν φορεῖς. Ἔτσι ὅπως θὰ τὸ ἀντιμετώπιζε, ἄς ποῦμε, ἕνα ἐπικὸ ἔργο ἀν κάναμε

Ἐδῶ δημιουργεῖται ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον ἐρώτημα σχετικὰ μὲ τὸ σενάριο. Δηλαδή τὸ σενάριο δὲν εἶναι ἕνα «τέχνασμα», ἀλλὰ ἡ διασταύρωση, ἡ ὀργάνωση ὀρισμένων ἱστορικῶν, ἰδεολογικῶν κειμένων, πού προϋπάρχουν;

Μ' ἄλλα λόγια ἔχουμε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ ἀρχικὸ μυθικὸ κείμενο πού λειτουργεῖ σὰν ἀφηγηματικὴ ὑποδομὴ μέσα στὴν ταινία παραπέμποντας στὴν ἀντίθεση μῦθου-ἱστορίας και ἀπὸ τὴν ἄλλη ὀρισμένα ἱστορικά κείμενα, ὅπως τὸ κείμενο γιὰ τὸ 22, τὸ Δεκέμβρη, τὴ Μακρόνησο;

Δὲν πιστεύεις ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὰ κύρια πρόσωπα τῆς ταινίας (Ἡλέκτρα, Ὀρέστης, Ἀγαμέμνωνας, Αἰγισθος, Κλυταίμηστρα), πού ἐντάσσονται στὸ μοντέλο τοῦ τραγικοῦ μῦθου, και εἶναι προκαθορισμένα ν' ἀναπαράγουν τὶς τυπικὲς σχέσεις τοῦ μοντέλου, και στὴν προσπάθειά σου νὰ τὰ ἱστοριοποιήσεις ἐντάσσοντάς τα σ' ἕνα δοσμένο ἱστορικὸ πλαίσιο. Μ' ἄλλα λόγια δὲν πιστεύεις πὺς αὐτὲς οἱ τυπικὲς σχέσεις α) θὰ ἐπηρέασουν τὴν ἱστοριοπολιτικὴ σου ἀνάλυση και β) θὰ σὲ ὀδηγήσουν σὲ μιὰ σχηματικότητα τῶν προσώπων;

Τὰ πρόσωπα τελικὰ εἶναι φορεῖς ἱστορίας;

μιά αντίστοιχία με τὸ ἐπικό θέατρο τοῦ Μπρέχτ ὅπου δὲν ὑπάρχουν ψυχολογικὲς ἐρμηνεῖες.

Ἔνα ἄλλο ἐρώτημα τώρα. Πῶς δούλεψες τὸ σενάριο, πῶς ὀργάνωσες τὴ δουλειά σου στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας;



Προσπάθησα κατ' ἀρχὴν νὰ χρησιμοποιήσω σὰν πλατφόρμα τὸ 1952 καὶ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ '52 νὰ κάνω ἐπιστροφὲς πρὸς τὰ πίσω, ἐπιστροφὲς ὅμως πού δὲ γίνονται μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ φλάς μπάκ, δὲν εἶναι μνήμη ἑνὸς συγκεκριμένου προσώπου, εἶναι συλλογικὴ μνήμη, πράγμα πού μοῦ ἔδινε συνεχῶς τὴ δυνατότητα ν' ἀντιπαρθέτω τὸ 52 μὲ τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ γεγονός πού ἀναφερόταν στὸ παρελθόν. Ἡ ταινία ἀρχίζει τὸ 52 καὶ τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας εἶναι τὸ 39, γίνεται δηλαδὴ μιὰ περίεργη κάθοδος. Στὸ τελευταῖο πλάνο βλέπουμε ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ θιάσου, πού ἄλλα εἶναι σκοτωμένα, ἄλλα ἐκτελεσμένα, ἄλλα ἔχουν γεράσει, σκορπίσει, ἢ ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὴ φυλακὴ, κι ὅλα μαζί ἔρχονται, σταματᾶνε μπροστὰ στὸ φακὸ κι ἀκούγεται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ ἕνα μικρὸ σχόλιο πού ὑπάρχει καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας: «Φθινόπωρο τοῦ 52 (ἐνῶ εἶναι 39) φτάσαμε στὸ Αἴγιο. Εἴμαστε κουρασμένοι, εἴχαμε δυὸ μέρες νὰ κοιμηθοῦμε». Αὐτὰ τὰ πρόσωπα ἔρχονται μὲ μιὰ κάποια ἐλπίδα, ἔρχονται ἀνοιχτὰ σ' ὀ,τιδήποτε, ἀλλὰ ἐμεῖς ξέρουμε τί συνέβηκε μετὰ, τί ἀπέγιναν τὰ πρόσωπα. Εἶναι, δηλαδὴ, σὰν μιὰ τεράστια οἰκογενειακὴ φωτογραφία φορτωμένη μὲ τὸ μέλλον πού ὅμως ἐμεῖς ξέρουμε καὶ τὸ ὅποιο ἀντιπαρτίθεται σ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχικὴ δομὴ πού μοῦ ἔδινε μιὰ δυνατότητα ἐπιλογῆς ἀπέναντι στὰ ἱστορικὰ γεγονότα, πράγμα πού δὲ θὰ μοῦ ἐπέτρεπε μιὰ γραμμικὴ ἀφήγηση.

Μὲ ποῖο τρόπο ἐπέλεξες τὰ γεγονότα καὶ πῶς περνᾶνε στὴν ταινία;

Ἕπάρχουν ὀρισμένες ἡμερομηνίες, ὀρισμένα γεγονότα πού εἶναι πολὺ δυνατὰ καὶ βγαίνουν μὲ τὴν πρώτη ματιὰ στὴν ἐπιφάνεια. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ 39, τὸ πρῶτο γεγονός πού συναντᾶμε μπροστὰ μας εἶναι ἡ κήρυξη τοῦ πολέμου. Αὐτὸ εἶναι ἕνα γενικὸ στοιχεῖο καὶ δίνεται ἐπίσης γενικά μὲ μιὰ καθολικὴ συμμετοχὴ τοῦ θιάσου καὶ τοῦ λαοῦ σ' ἕνα πανηγύρι. Δεύτερο εἶναι τὸ μπάσιμο τῶν Γερμανῶν πού δίνεται μὲ τὴν παράδοσή μας μικρῆς ἑλληνικῆς φρουρᾶς στοὺς Γερμανούς. Τρίτο εἶναι ἡ ἀπελευθέρωση πού δίνεται ἐπίσης μὲ μιὰ λαϊκὴ ἔκρηξη, τέταρτο ὁ Δεκέμβρης καὶ ἡ παράδοση τῶν ὀπλων, ὁ ἐμφύλιος μετὰ, καὶ οἱ ἐκλογές τοῦ '52. Ἄπο κεῖ κι ἔπειτα διάλεξα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού ἔβγαζαν στὴν ἐπιφάνεια τὸ εἰδικότερο λαϊκὸ χαρακτηριστικὸ. Ἔτσι δὲν βλέπω τὸ Δεκέμβρη μέσα ἀπὸ τίς ἀποφάσεις τῆς ἡγεσίας ἢ ἀπὸ τὰ γιατί πού τὸν προσδιορίζουν ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἀπήχηση, ἀπὸ τὴ διάσταση πού πῆρε μέσα στὸν κόσμο. Γιὰ τὸ λαὸ ὁ Δεκέμβρης ἦταν μιὰ λαϊκὴ ἐπανάσταση πού δὲν ὀλοκληρώθηκε, δὲν τελείωσε. Γιατί; Ἕπάρχουν ἄλλα γεγονότα πού προσ-

διορίζουν τὸ γιατί, δὲν τὰ βάζω μέσα, δὲν βάζω στὴν ταινία τὸ γιατί ὁ ΕΛΑΣ δὲν μπήκε στὴν Ἀθήνα, οὔτε αὐτὰ πού ξέρομε μετὰ σὰν ἱστορικὸ φόντο τῆς ἐποχῆς. Τὰ γεγονότα εἶναι πάντα ἰδωμένα ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ λαϊκοῦ στοιχείου καὶ περνᾶνε μέσα ἀπ' αὐτό, ἔτσι πού ἡ ταινία γίνεται περισσότερο ἐπικὴ κι ὄχι μιὰ ταινία κριτικῆς ἱστορικῆς ἀνάλυσης.

Γιὰ μένα τὸ σεξουαλικὸ ἀντιπροσωπεύει τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο. Δηλαδή ἡ σχέση Αἰγισθοῦ καὶ Κλυταμνήστρας καὶ ὁ τρόπος πού λειτουργεῖ πάνω στὴν Ἠλέκτρα, ξεκινᾶ ἀπὸ τὸ προσωπικὸ. Αὐτὸ ὁμοῦ, ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ μετὰ, παύει νὰ εἶναι προσωπικὸ γιατί ὁ Αἰγισθὸς δὲν εἶναι ἀπλὰ ὁ ἑραστὴς τῆς μάνας τῆς, εἶναι ταυτόχρονα καὶ χαφιές, ἐπομένως γίνεται πολιτικὸ τὸ ἐπίπεδο. Ἡ δολοφονία τοῦ ἄλλωστε πάνω στὴ σκηνή δὲ γίνεται ἐπειδὴ ἦταν ἑραστὴς τῆς Κλυταμνήστρας ἢ ἐπειδὴ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε σκοτώσει τὸν Ἀγαμέμνονα, ἀλλὰ ἐπειδὴ πρόδωσε τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ τὸ γιό του στοὺς Γερμανοὺς — εἶναι δηλαδή καθαρὰ πολιτικὸ τὸ ἐπίπεδο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μετὰ τὸν βιασμὸ τῆς Ἠλέκτρας. Ἕνας βιασμὸς ἔχει ἕνα κεντρικὸ σεξουαλικὸ στοιχεῖο, ἐπειδὴ ὁμοῦ γίνεται ἀπὸ χίτες καὶ εἶναι βιασμὸς - ἀνάκριση παίρνει μιὰ πολιτικὴ σημασία. Στὴν ταινία ὑπάρχει ἐπίσης ἡ ἔννοια τῆς πορνείας. Ἡ Χρυσόθεμη γίνεται πρῶτα πόρνη καὶ μετὰ παντρεύεται ἕναν Ἀμερικανὸ λοχία. Ὁ γάμος τῆς μετὰ τὸν Ἀμερικανὸ δὲν εἶναι ἀπλὰ ἡ λύση ἐνὸς προβλήματος ἀλλὰ εἶναι καὶ τὸ ξεπούλημα ὀρισμένων πραγμάτων. Τὸ σεξουαλικὸ, δηλαδή, ἀνάγεται πάντα σ' ἕνα πολιτικὸ - ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ λειτουργία τῆς Γκόλφως στὴν ταινία μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πολλαπλή. Εἶναι ἡ δουλειὰ τοῦ θιάσου, μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ καθημερινοῦ ψωμοῦ εἶναι ἡ τέχνη: παίζου θέατρο καὶ ἐπὶ πλέον εἶναι ἕνα κείμενο, ὅπως ὁ μῦθος τῶν Ἀτρειδῶν. Σὰν κείμενο ὁμοῦ βιάζεται, δὲν παίζεται ὀλόκληρο, συνεχῶς διακόπτεται ἢ ἀποκτᾶ ἄλλες σημασίες μετὰ τὴν παρέμβαση τῆς ἱστορίας. Π.χ. μιὰ φράση ἀπ' τὴ Γκόλφω: «Μὴ λάχει καὶ μᾶς βλέπουνε;» παύει πιά ν' ἀνήκει βασικὰ στὸ κείμενο τῆς Γκόλφως. Γίνεται ἕνα ἐρωτηματικὸ, γιὰ τὴν ἴδια τὴν τύχη τῶν προσώπων τῆς ταινίας.

Ναί, βέβαια, ἡ Γκόλφω εἶναι μιὰ σύμβαση, ἕνα εἶδος προσαρμογῆς στὸν ἐλληνικὸ χῶρο τοῦ μύθου τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ίουλιέττας. Ὅσο γιὰ τὴν ἰδεο-

Ἄπ' ἐτι, μιὰ μόρεια νὰ δῶ στὸ γύρισμα, καὶ ἀπ' ἐτι διάβασα στὸ σενάριο, τὸ σεξουαλικὸ στὴν ταινία κατέχει προνομιακὴ θέση, πράγμα πού δὲν συνέβαινε στίς προηγούμενες σου ταινίες, τουλάχιστον τόσο χτυπητὰ. Πῶς σκέφτεσαι μέσα στὴν ταινία σου τὴν σχέση τοῦ σεξουαλικοῦ μετὰ τὸ πολιτικὸ; Π.χ. ἀναγκάζεσαι νὰ τοποθετήσεις σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή, σεξουαλικὴ αὐτὴ τὴ φορά, ὀρισμένες ἀπὸ τίς συγκρούσεις πού σὲ ἄλλα σημεῖα ἀντιμετωπίζεις εἴτε ἀπὸ πολιτικὴ, εἴτε ἀπὸ ὀικονομικὴ ἀποψη;

Στὴν ταινία σου ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη διάσταση, ἡ θεατρικὴ. Θὰ ἤθελες νὰ μᾶς πεις, τί ἀντιπροσωπεύει στὴν ταινία ἡ παράσταση τῆς Γκόλφως;

Φαίνεται ὅτι ἡ Γκόλφω εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο στὸ ρεπερτόριο τοῦ θιάσου, τὸ μοναδικὸ τοῦς ἔργο πού τὸ παίζουν ἀπὸ πόλη σὲ χωριό. Ἄν δεχτοῦμε ὅτι ἡ Γκόλφω λει-



τουργεί σαν ένα κλασικό σχήμα, που από πολιτική άποψη καμουφλάρει τις βασικές ταξικές αντιθέσεις, μεταθέτοντάς τες στο έρωτικό πεδίο, δέν πιστεύεις ότι η Γκόλφω παίζει τελικά ρόλο ιδεολογικής πλαστοποίησης στις μάζες; Δε βρίσκεις ότι η ιδεολογική αυτή εξαπάτηση έρχεται σε αντίθεση και με το πιστεύω όρισμένων μελών του θιάσου;

Αυτά δσον άφορά τó πολιτικό - ιδεολογικό μέρος τής Γκόλφως. Τώρα, δσον άφορά τó πρόβλημα τής αναπαράστασης, δηλαδή γενικότερα ή σχέση θέατρο - κινηματογράφος. Η θεατρική «σκηνή», που έγγράφεται μέσα στο φίλμ σαν παρέμβαση του θεατρικού κώδικα, έρχεται γά άμφισβητήσει αυτή τήν «έντύπωση του πραγματικού», τήν κληρονομημένη άπ' τόν κλασικό κινηματογράφο. Σε χοντρές γραμμές, ή έννοια τής «διπλής σκηνης», που προβληματίζει πολλούς μοντέρνους κινηματογραφιστές, όπως ó Όσιμα, ó Στράουμπ κ.π., φαίνεται νά υπάρχει έντονα μέσ' τήν ταινία σου, έτσι δέν είναι;

Σεκίνησες με μιά καθορισμένη αισθητική άρχή στο φτιάξιμο τής ταινίας.

λογική πλαστοποίηση που λές, γίνεται έντελώς άσυνείδητα' οί ήθοποιοί, παίζοντας τή Γκόλφω, προσπαθούν νά βγάλουν τó ψυμó τους, με κάτι που έχει πέραση στο κοινό όπου άπευθύνονται.

Τó πρόβλημα αυτό πάνω στην έννοια του θεάτρου υπάρχει και με άπασχόλησε πολύ. Ό ήθοποιός ύποδύεται τó ρόλο του ήθοποιού, μάσκα, μακιγιάζ, άλλαγές ρούχων, είναι στοιχεία πολύ σημαντικά γι' αυτή τήν προοπτική. Άς πάρουμε ένα παράδειγμα άλλαγής

ρούχων, π.χ. όταν ó Έγγλέζος παίρνει τó φέσι του ήθοποιού και τó φοράει δίγοντάς του τó καπέλλο του, ύπάρχει μιά ένταξή του μέσα στην ίδια τή «Γκόλφω» και όταν οί Έγγλέζοι παίζουνε μπροστά στο πρόχειρο σκηνικό και τραγουδάνε τó Τιππεραίρου, οί πραγματικοί ήθοποιοί του θιάσου γίνονται πιά θεατές. Στη θέση που ήταν πεσμένη πριν ή Γκόλφω νεκρή, πέφτει ένας Έγγλέζος νεκρός χτυπημένος από σφαίρα, κι είναι σά νά παίζει, αυτός πιά, τó ρόλο τής Γκόλφως. Υπάρχουν συνεχείς αναδιπλώσεις μέσα στην ταινία, αυτό θέλω νά πώ. Η «Γκόλφω» δέν αφήνεται ελεύθερη: κι όταν άκόμη παίζεται, παίζεται μ' ένα άλλο τρόπο, γιατί έπειμαίνουν συνεχώς στοιχεία άπ' τήν πολιτική κατάσταση.

Σ' αντίθεση μ' αυτούς που νομίζουν ότι ξεκινάω από ένα διάγραμμα έντελώς καθορισμένο πριν από τó γύρισμα, έχω νά πώ ότι αυτοσχεδιάζω άρκετά. Υπάρχει ακόμα μιά αισθητική που βγαίνει από μένα τόν ίδιο και δέν τήν καθορίζω λογικά, δηλαδή «πρέπει νά κάνω αυτό γι' αυτό τó λόγο».

Βασικά ή ταινία είναι συνθεμένη πάνω στην έννοια του πλάνου - σεκάνς, μεγάλα πλάνα με πολλαπλές δράσεις άνάμεσα, και στατικά πλάνα, τά πλάνα τών άφηγησών. Έπειδή μ' ένδιέφερε νά ύπάρχει μιά άισθηση ροής σ' όλη τήν ταινία, που πολλές φορές νά μήν είναι άμεσα όρατή, ή μηχανή είταγε πάνω στο τράβελλινγκ έκτός από τά κομμάτια που αυτό άντικειμενικά δέν μπορούσε νά γίνει. Τό θέατρο τó σκέφτηκα άντιμετωπισμένο μετωπικά, δηλαδή με τή μηχανή άκίνητη άπέναντι στη σκηνή του θεάτρου, κι έτσι άντιμετώπισα και τις τρεις άφηγήσεις.

Άν άριθμούσαμε μιά - μιά τις βασικές αισθητικές άρχές τής ταινίας, αυτές είναι δσον άφορά τó ντεκουπάζ: συνεχή τράβελλινγκ, κομμένα από μεγάλα στατικά πλάνα που είτε είναι θέατρο, είτε είναι άφηγήσεις. Άπό τήν άλλη μεριά όλη ή ταινία δουλεύεται πάνω

στην έννοια του πλάνου - σεκάνς, δηλαδή δέ γίνονταν ποτέ δύο πλάνα εκεί που μπορούσε να γίνει ένα.

Βέβαια, κάθε πλάνο σημαίνει πολλά πράγματα μαζί. Γίνεται, αν θέλεις, ένα είδος μοντάζ μέσα στο πλάνο.

Έτσι πιστεύω. Νομίζω πως το μοντάζ σε παρσούρει όπου θέλει — και φυσικά δεν αναφέρομαι στο ιδεολογικό μοντάζ του Άϊζενστάιν — ενώ το πλάνο - σεκάνς σου αφήνει περισσότερη έλευθερία, απαιτεί ένα θεατή περισσότερο ένεργητικό. Από την άλλη μεριά πιστεύω ότι υπάρχει ένα πρόσθετο διαλεκτικό στοιχείο στο πλάνο - σεκάνς, που δεν υπάρχει στο μοντάζ: ή έννοια του κενού κάρου.

Για μένα ή ένότητα χώρου και χρόνου, πέρα από το γεγονός ότι είναι μία φυσική μου κατάσταση, είναι πολύ σημαντική από την έξής άποψη: δεν βιάζω τον έσωτερικό ρυθμό της ταινίας με το μοντάζ. Έπιπλέον αλλάζοντας πλάνο και δείχνοντας κάτι άλλο είναι σά να λέω δείτε κι αυτό, δείτε κι αυτό, ενώ κρατώντας το ίδιο πλάνο αφήνω μία μεγαλύτερη ορατότητα στο θεατή, τον αφήνω να επιλέξει και να συνθέσει ο ίδιος μέσα στο πλάνο τά πιό δυνατά του στοιχεία. Ταυτόχρονα ή διαλεκτική σύνθεση των διαφόρων στοιχείων είναι πολύ πιό σημαντική μιάς και τά στοιχεία ένυπάρχουν την ίδια στιγμή: δεν τ' απομονώνεις για να τά ξαναδώσεις.

Άρχικά δυσκολίες καιρού. Ξεκινώντας αυτή την ταινία προσπάθησα να γυριστεί όλη με συννεφιά. Μού εΐταν δύσκολο να φανταστώ κατοχή με ήλιο. Ο ήλιος όμως στην Ελλάδα μπαίνει - βγαίνει όποτε θέλει, χειμώνα - καλοκαίρι. Αυτό ήταν ή μεγαλύτερη ταλαιπωρία. Άπ' την άλλη μεριά ήταν ή σχέση των ρακόρ. Υπήρχε, π.χ., μία σκηνή που ή αρχή της εΐτανε εδώ και ή συνέχεια της στην Άμφισσα κι έπρεπε να βρεθούν οι σχέσεις ρακόρ ανάμεσα στους δύο χώρους. Κι ακόμα άλλα προβλήματα πρακτικά που είχαν σχέση με το κόστος παραγωγής. Για να καλύψει ή παραγωγή τίς ένδυματολογικές και χρωματικές ανάγκες, τους χώρους και τους ανθρώπους της ταινίας θά έπρεπε να έχει έναν προϋπολογισμό 10 εκατ. Έκτός απ' όλα αυτά υπήρχε και ο φόβος μας που γυρίζαμε μία τέτοια ταινία μέσα στις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν σε κείνη την περίοδο.

(Η συνέντευξη έγινε τον Αύγουστο του 1974 από τους Μ. Δημόπουλο και Φ. Λιάππα).

Το πλάνο - σεκάνς λειτουργεί συνθετικά;

Και σε τί σε βοηθάει να κάνεις πλάνο - σεκάνς αντί να μοντάρεις την ταινία σου;

Μέσα στο πλάνο - σεκάνς δηλαδή ένυπάρχει ή έννοια του μοντάζ με τη μόνη διαφορά πως βάζοντας όλα τά στοιχεία μέσα στο ίδιο πλάνο ένεργοποιείς πιό πολύ και το πλάνο και τη στάση του θεατή απέναντι σ' αυτό.

Θάβελος να μās πεις τελειώνοντας, ποιές δυσκολίες συναντήσατε στο γύρισμα;



για το βιβλίο «Συγχρονη θεωρία του κινηματογράφου» συνταξη του Δ. Λεβεντακού

Αυτό που επιδιώκουμε στο κείμενο που ακολουθεί είναι μιὰ κριτική ανάγνωση του βιβλίου «Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου», αντιμετωπίζοντάς το σάν σύνολο: πραγματικά, υπάρχει πλήρης ενότητα ανάμεσα στην έκτενη εισαγωγή του βιβλίου και στον τρόπο επιλογής και κατανομής τῶν κειμένων πού τὸ ἀποτελοῦν. Ἡ ενότητα αὐτὴ ἀντιστοιχεῖ βέβαια σέ μιὰ και τὴν αὐτὴ προβληματικὴ τοῦ (σύγχρονου) κινηματογράφου, πού διαπερνᾷ τόσο τὴν εισαγωγή, ὅσο και τὸ μηχανισμό κατασκευῆς τοῦ ὑπόλοιπου βιβλίου. Πρέπει ιδιαίτερα νὰ τονιστεῖ ὅτι σ' αὐτὸ τὸ σύνολο ὑποτάσσονται τελικὰ και τὰ ἐπιλεγμένα κείμενα — ὅσα δηλαδὴ θὰ μπορούσαν, ἂν θεωρηθοῦν μεμονωμένα, νὰ τοῦ ἀντιτεθοῦν — ἀφοῦ διαβάζονται και καταλαβαίνονται ἀπ' τὸν ἀναγνώστη σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ συνολικὴ προβληματικὴ, πού τὰ εἰσάγει και τὰ ὀργανώνει σέ βιβλίο. Δηλαδὴ τὸ βιβλίο — συνεπὲς μ' ἕνα μέρος ἀπ' τὶς προθέσεις του — προτείνει κι ἐφαρμόζει ἕναν ὀρισμένο τρόπο σκέψης πάνω στον κινηματογράφο. Ἐπειδὴ λοιπὸν διαφωνοῦμε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, γιὰ λόγους πού ἐξηγοῦνται παρακάτω, κι ἀκόμα ἐπειδὴ εἶναι περιορισμένος ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐλληνικῶν ἐκδόσεων γιὰ τὸν κινηματογράφο ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, κι ἀπ' τὴν ἄλλη εἶναι σοβαρὰ τὰ θέματα πού ἀγγίζουν οἱ προθέσεις τοῦ βιβλίου αὐτοῦ, θέματα πού δὲν βρίσκουν ἐκεῖ τὴν ἀντιμετώπιση πού τοὺς χρειάζεταιται, γι' αὐτὸ και γράφουμε ἐδῶ γι' αὐτό.

Τὸ πρῶτο ἀπ' τὰ βασικὰ γνωρίσματα αὐτοῦ τοῦ τρόπου σκέψης πού ἀντιμετωπίζουμε μέσα στὸ βιβλίο εἶναι τὸ ὅτι βρίσκουμε ἐκεῖ κομμάτια ἀπὸ διὰ-

τάσεις του καιρου μας

φορες πραχτικες (δρους, ένότητες σκέψειν, κείμενα), άποσπασμένα άπ' την ιδιαίτερή τους θέση, και πού, προφανώς, μ' αυτά επιχειρείται ή κατασκευή της «Σύγχρονης Προβληματικής του Κινηματογράφου», όπως την ονομάζει ή εισαγωγή. Τά όνόματα των πραχτικών αυτών: Θεωρία Πληροφοριών, Σημειολογία, Στρουκτουραλισμός, Ιστορικός και Διαλεκτικός Υλισμός, Κοινωνικές Επιστήμες (Κοινωνιολογία, Ψυχολογία), Ψυχανάλυση, διάφορες Φιλοσοφικές (π.χ. Μαρκουζε) και Αισθητικές Θεωρίες. Μιά πρόχειρη ματιά στον κατάλογο μās άποκαλύπτει την έκδηλη προσπάθεια να μη λείψει καμμιά άπ' τις τάσεις «του καιρού μας» στο χώρο της «μελέτης των προβλημάτων του. Λοιπόν πώς αυτές συνυπάρχουν μέσα στο βιβλίο; ποιά λογική διέπει τή συνένωσή τους και ποιά είναι τό τελικό της προϊόν; τί παράγεται έτσι στο χώρο της σκέψης πάνω στον κινηματογράφο;

Τό δεύτερο γνώρισμα πού επισημαίνουμε είναι ότι ή συνένωση αυτή γίνεται μ' ένα μηχανικό τρόπο: 1) σάν παράθεση η πρώτα, όπου ή μία άποψη, γνώμη, ιδεολογικό ρεύμα ή κομμάτι από θεωρία άκολουθεί άπλά την άλλη μέσα στη συνέχεια του βιβλίου. Αυτό κυρίως συμβαίνει με τά επιλεγμένα κείμενα, όπου π.χ. ή ύλιστική αντιμετώπιση του Ζ.Λ. Γκοντάρ της έννοιας του πολιτικού φίλμ άκολουθεί έτσι άπλά την ιδεαλιστική — άμφελή — άποψη των Γαθρά - Σερμπράν. 2) Σάν άντιπαράθεση ή έπειτα, όπου βρίσκονται όρισμένα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα κομμάτια αυτά, όποτε αυτά όφειλουν να «δέσουν» μεταξύ τους σ' ένα ευρύτερο σύνολο. Αυτό κυρίως συμβαίνει στην εισαγωγή, π.χ. στην προσπάθεια έννοποίησης στοιχείων της Θεωρίας Πληροφοριών, πού σαφώς δέν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τή μελέτη του κινηματογράφου (δες τή σημείωση), μ' αυτά της Σημειολογίας, πού, κάτω άπ' την προϋπόθεση ένός έφικτου σήμερα μετασχηματισμού της, μπορεί να βοηθεί την άνάλυση μιάς ταινίας.

3) Σάν σύνοψη ή τέλος, λέξη πού χαρακτηρίζει τό πνεύμα όλόκληρου του βιβλίου, και πού τή βρίσκουμε κάμποσες φορές στην εισαγωγή. Σκοπός της σύνθεσης είναι έδώ να άρει τις τυχόν αντιθέσεις πού δέν σήσησαν ήδη άπ' την ύπόλοιπη αντιμετώπιση, ή τυχόν ψευδο-αντιθέσεις πού προτεινόνταν στη θέση άλλων, πραγματικών. Έτσι π.χ., ή ριζική αντίθεση στο πεδίο της ψυχανάλυσης ανάμεσα στη δουλειά του Ζάκ Λακάν πάνω σε μιά (για πρώτη φορά) σωστή άνάγνωση των κειμένων του Φρόυντ, πού επιτρέπει την οικόδόμηση μιάς ύλιστικής θεωρίας, πού σημαίνοντες, πού μπορεί πολύ να βοηθήσει την άνάλυση των φίλμ, και σε μιά μεταφορική, πού άπλως δανείζεται (και κρύβεται από) ένα ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο, έγγραφεται σ' ένα σημείο τής εισαγωγής (σ. 39) σάν αντίθεση Λακάν - Γιούγκ, για να έξουδετερωθεί όμως άμέσως

## παράθεση - αντιπαράθεση - συνθεση

Σμείωση: Κάθε άναφορά στη «Θεωρία Πληροφοριών» παρούμενη σ' έναν συγκεκριμένο χώρο μιά συγκεκριμένη θέση μέσα σ' αυτόν: άρχικά έχουμε μιά σειρά από τεχνικές άναπτιξείες στο χώρο του έλέγχου, πού έγιναν από μηχανικούς στα χρόνια του τελευταίου πολέμου. Όπως άναμένεται, γόρω άπ' αυτές τις τεχνικές έλέγχου ξεπήδησαν κάποιες θεωρητικές συστηματοποιήσεις, πρώτα από την ίδια την άναγκαιότητα της τεχνικής (πρόκειται για τις ψευδο-θεωρίες πού διευκολύνουν την άποτελεσματικότητά των τεχνικών) και έπειτα ανεξάρτητα, σάν Κυβερνητική Θεωρία Πληροφορίας κ.λ.κ. Αυτές οι τελευταίες όρθηκαν στα Μαθηματικά πολλές άπ' τις έννοιες και τις μεθόδους του, χωρίς έβανια και να έννοματωθούν μ' αυτά, έκτός από μιά Μαθηματική Θεωρία Πληροφοριών. (Οι επιστήμες της ύμάδας της φύσης) έμειναν σχεδόν άνεπηρέαστες). Έκεί πού τά θεωρητικοποιημένα μοντέλα της τεχνικής δράσης των μηχανών προσφέρονται πολύ για υιοθέτηση ή εφαρμογή, είναι στο χώρο των «Κοινωνικών Επιστημών» (όπως αυτοκαλούνται). Κι αυτό γιατί ό χώρος αυτός πάσει από μιά έπιετοφία ως προς τά μοντέλα και γενικά τις μεθόδους προσέγγισης των άντικειμένων του (πού δέν τάχει σαφώς όρισει, έχοντας ύποτυπώδη θεωρητική ανάπτυξη ή σχέση με τή μεθοδολογική του ύπερτοφία). Παράφωια, ή άνάλυση της ταινίας δέχεται κάθε λογής μέθοδο πού θέλατε την ταινία ή άντιπαράθεση με κάποιο μοντέλο. Αυτό έβανια θάφηνε άπ' ένω τά βασικότερα προβλήματα: τί είναι μιά ταινία; σε πού χώρο άνήκει; τί καθορισμός δέχεται; Μά όνόμα κι όταν έχουμε άπαντήσει σ' αυτά με μιά ύλιστική και διαλεκτική θεωρία του κινηματογράφου, και τότε πάλι δέν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τά μοντέλα της Θεωρίας Πληροφοριών, άπό χρησιμοποιώντας τα δεχόμεστε ανυχόντες και τις θεωρητικές προποθέσεις αυτής της χρήσης. Π.χ. την προταρχικότητα του μηνύματος ως προς τήν κώδικα, πού «αλλάζει» θά τό όδηγήσει ως τήν αραλήτης: θέση καθαρά ιδεαλιστική. Η όλόκληρη τή μεταρραφή της «ελευανοίας» του δημιογράφου - άποστολέα μηνύματος με τό θεατή - αραλήτης μηνύματος. Και τά δύο μās παραδείγματα είναι φανερό πως έμποδίζουν, άν δεχτούμε τις θέσεις αυτές, την κατανόηση του όλου του σημαίνοντος και της παραγωγής του νοήματος.

ἀπὸ τὸν τρόπο αὐτῆς τῆς ἐγγραφῆς: ὁ Λακὰν παρουσιάζεται ἀπ' τὸ κείμενο ὡς ἕνας ἀπλὸ συνεχιστῆς, κατὰ συνέπεια οἱ ἀπόψεις του ἀνήκουν σ' ἕνα χῶρο ὁμογενῆ μ' αὐτὲς τοῦ Γιούγκ. Μὰ κι ἡ ἐκλογή τοῦ κειμένου τῆς Λ. Φρένκελ ἔρχεται νὰ συμπληρώσει αὐτὴν τὴν ἐξαφάνιση τῆς οὐσιαστικώτερης προσφορᾶς τῆς ψυχανάλυσης, πὺ μὲν εἶδαμε στὴ «σύνθεση» τοῦ Λακὰν μὲ τὸ Γιούγκ. Στὴ θέση μιᾶς ἐρμηνείας τοῦ ρόλου καὶ τῆς σημασίας τῆς ψυχανάλυσης γιὰ μιὰ «σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου» μᾶς δίνεται κάτι, πὺ μόνον τὴ σύγχυση μπορεῖ νὰ προκαλέσει. Ἐνα ἄλλο παράδειγμα τώρα: πολλὲς φορὲς ἡ εἰσαγωγή θέτει ὀρισμένες διακρίσεις γιὰ νὰ σκεφεῖ μ' αὐτὲς τὸ ἀντικείμενό της, π.χ. ὑποκειμενικὸ/ἀντικειμενικὸ, ἐπικοινωνία/ἐκφραση, διαπίστωση/ἐρμηνεία. Πρόκειται, κατὰ βάση, γιὰ ψευδο-αντιθέσεις πὺ ἔχουν παραχθεῖ στὰ πλαίσια τῆς ἰδεαλιστικῆς γνωσιολογίας καὶ αἰσθητικῆς, καὶ πὺ μερικὲς φορὲς «κρύβουν» πραγματικὰ προβλήματα μεταμφιέζοντάς τα ὅμως σὲ ἄλλα, φανταστικά. Βέβαια, μιὰ δουλειὰ πὺ θὰ ἐπιχειροῦσε τὴ διερεύνηση αὐτῶν τῶν διακρίσεων δὲν ἐπιχειρεῖται στὸ βιβλίον. Ἀντίθετα, ἡ εἰσαγωγή ἀγωνίζεται νὰ «συνθέσει» τὰ «ποσοστὰ ἀλήθειας» κάθε σκέλους τῆς διάκρισης, πιστὴ στὴν ὑπόσχεσή της γιὰ μιὰ «συνθετικὴ θεώρηση» (πρόλογος). Δηλαδή ὁ ἴδιος μηχανισμὸς πὺ λειτουργεῖ γιὰ τὴν κατασκευή τῶν μεγάλων ἐνοτήτων τοῦ βιβλίου, ἐκδηλώνεται καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, τῆς ἐπεξεργασίας τῶν ὄρων τῆς σκέψης του.

### ἐκλεκτικισμὸς - ἰδεαλισμὸς

Ὅλη αὐτὴ ἡ μηχανικὴ τοῦ κομματίσματος καὶ τῆς ἐπανασυγκόλλησης στηρίζεται σὲ μιὰ βασικὴ προϋπόθεση, πὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ τρίτο κύριο γνῶρισμα τῆς προβληματικῆς τοῦ βιβλίου: τὴν παραδοχὴ τῆς ὁμοιογένειας τοῦ ἰδεολογικοῦ χώρου καὶ μαζὶ τῆς αὐτάρκειας καὶ αὐτοτέλειάς του ὡς πρὸς τὴν ἐξήγησή τῶν φαινομένων πὺ συμβαίνουν σ' αὐτόν. Μόνον τότε ἐπιτρέπεται τὸ αὐθαίρετο κομματίσματος, τὸ διάλεγμα τῶν κομματιῶν σύμφωνα μὲ μιὰ σκοπιμότητα «σύνθεσης», τέλος ἡ «σύνθεσή» τους κι ἡ παραγωγή μιᾶς προβληματικῆς πὺ θὰ «ἐξηγεῖ» τὸ πρόβλημα. Λοιπὸν τὰ τρία αὐτὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς πὺ γίνεται στὸ βιβλίον συνιστοῦν τὸν πυρῆνα ἑνός, ἤδη γνωστοῦ, συγκεκριμένου τρόπου σκέψης: τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ, δηλαδή εἶναι ἐκλεκτικιστικὰ γραμμένη ἡ εἰσαγωγή κι ἐκλεκτικιστικὰ διαβαζόμενα, διαλεγμένα καὶ συνταγμένα τὰ κείμενα πὺ τὸ ἀποτελοῦν. Ἐδῶ ἐντοπίζεται κι ἡ βασικὴ μας διαφωνία. Ἀρνούμεστε τὸν ἐκλεκτικισμὸ καὶ τὰ συγκεκριμένα του προϊόντα, τὰ ἀσυνεπῆ του συστήματα, καὶ τοῦτο γιατί, πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο χαρακτηρισμὸ, καὶ παρὰ τὰ «ὀλιστικὰ στοιχεῖα» πὺ δυνατόν νὰ «ἐνσωματώνει», πρόκειται γιὰ μιὰ ἰδεαλιστικὴ τακτικὴ στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, πὺ ἔχει ὡς ἀποστολὴ

νά κρύβει: 1) τή θεμελιακή άνομοιογένεια του χώρου αυτού, τή διαμάχη τής κυριαρχούσας με τήν κυριαρχούμενη ιδεολογία, του υλισμού με τον ιδεαλισμό. Γιατί τά «στοιχεία» καθορίζονται σαν υλιστικά ή ιδεαλιστικά άπ' τήν προβληματική όπου άνήκουν, κι όχι άπ' τήν όπου «πηγή» τους; 2) τή σχέση τής ιδεολογίας με τά άλλα επίπεδα που διακρίνει ο ιστορικός υλισμός: τό οικονομικό και τό πολιτικό, άφου σύμφωνα με τό τρίτο γνώρισμα του εκλεκτικισμού ή εξήγηση ενός ιδεολογικού φαινομένου βρίσκειται μέσα στην ίδια τήν ιδεολογία.

Έτσι στην εισαγωγή, δίπλα στη μεταφυσική των αισθητικών άπόψεων περί «έργου τέχνης», «καλλιτεχνικής αλήθειας», «δημιουργίας», «προαγωγής του πολιτισμού», «αληθινότητας» (!) κι «επικοινωνικότητας» (!), στη θετικιστική πίστη σε μιάν «επιστημονικοποίηση τής Αίσθητικής», σε μιάν άφελή «εξήγηση» του τί είναι ή «ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας» στο σινεμά, βρίσκουμε «στοιχεία» παρμένα άπ' τον ιστορικό και διαλεκτικό υλισμό (πολύ λίγα άλλωστε: «οικονομία», «ιδεολογία»), κι όλα μαζί «ένοποιημένα» στα πλαίσια μιās προβληματικής του κινηματογράφου, που, όπως ομολογείται, πρέπει να προσφέρει στον άναγνώστη τήν άνεση των «εναλλακτικών άπαντήσεων» και τής «δυνατότητας έπιλογής». Πρόκειται βέβαια για μιάν προσπάθεια που κρύβοντας τό πραγματικό της αντικείμενο «μελετάει» κάποιο άλλο, φανταστικό, κι αυτό, σύμφωνα μ' αυτά που λέγαμε γενικά για τον εκλεκτικισμό, άφου ο ιστορικός κι ο διαλεκτικός υλισμός μās μαθαίνουν ότι πρέπει να ψάχνουμε για τήν κύρια πλευρά κάθε φαινομένου, τήν κυριαρχούσα, τό βασικό κρίκο τής άλυσιδας, αφήνοντας κατά μέρος τις ψευτοσυνθέσεις. Παραδείγματα φανταστικών κατασκευασμάτων τής εισαγωγής: ή μαρκουζική έλπίδα ή στηριγμένη στην τεχνολογία, ή άναζήτηση μιās «επαναστατικής μυθολογίας», «ή προαγωγή του πολιτισμού» μέσω μιās «κοινωνικοποίησης τής σημειακής εικόνας τής πραγματικότητας» (!)

Άς δούμε τώρα και τό υπόλοιπο βιβλίο στο φως των όσων έχουμε ήδη γράψει. Πρώτα - πρώτα ή διάκριση τριών ένοτήτων στα κείμενα: «αισθητική», «ιδεολογία», «άνθρωπιστικές έπιστήμες», άντανακλά τή σύγχυση τής εισαγωγής: οι αισθητικές ιδεολογίες αντιμετωπίζονται δηλαδή σαν ανεξάρτητες άπ' τήν ιδεολογία, τό ίδιο κι οι αυτοαποκαλούμενες «έπιστήμες του ανθρώπου» που, όπως άποδεικνύει ή σχετική κριτική τους, βρίσκονται στρατευμένες στην υπηρέσία τής αστικής ιδεολογίας (Κοινωνιολογία, Ψυχολογία). Δηλαδή ο χωρισμός αυτός των ένοτήτων, μεταβάλλοντας τά όμοια σε ψευτο-διάφορα, συντελεί κι αυτός με τή σειρά του στο κρύψιμο τής σχέσης του κινηματογράφου με τήν ιδεολογία. Έπειτα ή έπιλογή των κειμένων: ιδεαλιστικά άσήμαντα ή κακά κείμενα (π.χ. Άδ.

αισθητική - ιδεολογία - ανθρωπιστικές επιστήμες

Κύρου, Κρακάουερ, Παζολίνι παρ' ὅλο τις «σημειολογικές» του φιλοδοξίες) δίνονται ἐπειδὴ ἀντιπροσωπεύουν μιὰν «ἀποψη» πάνω στὴν αἰσθητικὴ τοῦ κινηματογράφου ἐνῶ, καὶ ἰδίως ἔτσι ἀσχολιάστα πού ἐμφανίζονται, ὄχι μόνο δὲν ἔχουν καμμιά θέση παρὰ προκαλοῦν περισσότερη σύγχυση. Ἡ (ἐπίσης ἰδεαλιστικὴ) ἀποψη τοῦ Ἀστρὺκ γιὰ τὴν «κάμερα - στυλ» (πού θὰ γράφει ὁ,τι κι ὅπως θέλουμε) εἶναι ἐπίσης ἀχρηστὴ κι ἐπικίνδυνη, ἀν δὲν τοποθετηθεῖ κατάλληλα στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Τὸ κείμενο τοῦ Μπαζέν (μεταφρασμένο ἀσχημα, ἀπ' τ' ἀγγλικά — ὑπάρχει σὲ καλὴ μετάφραση: Σ.Κ. 19-20), ὅπως κι ὅλα του τὰ γραφτά, μόνο ἔχοντας πάντα μπροστά στὰ μάτια μας τὶς μεταφυσικὲς προϋποθέσεις τῆς δουλειᾶς του,μποροῦμε νὰ τὰ διαβάσουμε, νὰ τὰ καταλαβαῖνουμε καὶ νὰ τὰ χρησιμοποιοῦμε. Ὅμως κάτι τέτοιο εἶναι ἀδιανόητο γιὰ τὸν ἐκλεκτικισμό. Πάρομοια ξεκάφρωτο δίνεται κι ἓνα δεῖγμα τῆς σημαντικῆς δουλειᾶς τοῦ Κ. Μὲτς στὸ χῶρο τῆς Σημειολογίας τοῦ Κινηματογράφου, δηλαδὴ «ἀπαλλαγμένο» ἀπ' τοὺς ἰδεολογικοὺς του καθορισμοὺς (π.χ. στὸ θέμα τοῦ φορμαλισμοῦ στὴ δουλειὰ τοῦ Μὲτς) καὶ ἀπ' τὴν τοποθέτησή του μέσα στὴν πορεία τοῦ συγγραφέα του. Ἐπίσης, τὸ κείμενο τοῦ Ζ.Λ. Κομολλί, πού ἀνήκει στὴν περίοδο πρὶν ἀπ' τὴ μεταστροφή τῶν Cahiers du Cinéma πρὸς ἓνα ὑλιστικὸ καὶ διαλεκτικὸ κινηματογράφο (πράγματα πού βέβαια δὲν χρειάζεται νὰ εἰπωθοῦν, ἀφοῦ μιὰ «ἀποψη» διατηρεῖ γιὰ πάντα τὴ σημασία της...: νὰ μιὰ ἀπ' τὶς συνέπειες τῆς ἐκλεκτικιστικῆς παραδοχῆς τῆς αὐτοτέλειας τοῦ ἰδεολογικοῦ χώρου), ἀκολουθεῖ (μετὰ ἀπὸ 70 σελίδες βέβαια, μήπως ὁμως αὐτὲς παράγουν κάποια ἀνομοιογένεια, πού θὰ λειτουργοῦσε σὰν ἐσωτερικὴ κριτικὴ, βάσει ἐνὸς ἀλληλοσχετισμοῦ τῶν κειμένων); τὸ σημαντικό κείμενο τῶν Κομολλί - Ναρμπονί, πού σημαδεύει μιὰν ἀλλαγὴ στὴ στάση τῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου, στὰ πλαίσια τῆς μεταστροφῆς αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ (εἶναι μεταφρασμένο ἀπ' τ' ἀγγλικά, χωρὶς σημειώσεις, ὄχι ὀλόκληρο καὶ χωρὶς νὰ δηλώνονται αὐτὰ τὰ δύο τελευταῖα). Φαίνεται ἐδῶ ξεκάθαρα αὐτὸ πού λέγαμε γιὰ τὸν ἐκλεκτικισμό: Θέλει νὰ ἐξουδετερώσει τὴν ἀνομοιογένεια, τὸ ριζικὰ ἄλλο κείμενο καὶ περνάει σὰν ἴδιο. Ὅμοια ἐξουδετερώνεται κι ἡ ὑλιστικὴ προβληματικὴ τοῦ Ζ. Λεμπλάν. Πρέπει νὰ περιμένουμε ἀπ' τὰ λίγα κείμενα πού τὸ μποροῦν (Ζ.Λ. Γκοντάρ, Ζ. Λεμπλάν, Κομολλί - Ναρμπονί) ν' ἀνοίξουν ἓνα ρήγμα στὸ βιβλίο γιὰ νὰ σπρῶξουν τὸν ἀναγνώστη σὲ μιὰ σωστὴ ἀνάγνωσή του. Ὅμως αὐτὸ καταντάει νάσαι μιὰ εὐχή, κι ἡ κριτικὴ μας δὲν ἔχει καμμιά σχέση μ' εὐχές: ἀλλιώτικα, δὲν θὰ εἶχε λόγος ὑπαρξῆς.

Ὅπως εἶναι φανερό, γιὰ ὄσους ἔχουν ὑπ' ὄψη τους τὴν κριτικὴ τοῦ ἴδιου βιβλίου ἀπ' τὸν Π.Α. Ζάννα στὴ «Συνέχεια» 3, διαφωνοῦμε μὲ τὴν κριτικὴ αὐτή. Ὅχι βέβαια ἐπειδὴ «ἀδιαφοροῦμε» γιὰ τὶς παρατηρή-

σεις του πάνω στη μετάφραση και στην επιμέλεια των κειμένων, αλλά γιατί η κριτική του αφήνει κατά μέρος το ουσιαστικότερο θέμα που θέτει το διβλίο (αφού δέχεται τις απόψεις του, όμολογημένα, πρώτα): τον έλεγχο του τρόπου σκέψης που μας προτείνει πάνω στον κινηματογράφο, την κριτική του εκλεκτικισμού, αφού για τέτοιο πράγμα πρόκειται. Για μας το θέμα γίνεται ακόμα πιο σημαντικό απ' το γεγονός ότι ένας εκλεκτικισμός είναι επίσης παρών και σ' άλλες κινήσεις, που θέλουν τον εαυτό τους «προσδευτικό», μέσα στον ελληνικό ιδεολογικό χώρο, π.χ. εκδοτικών οίκων. Όποτε την κριτική μας δεν τη νοούμε σαν παρουσίαση του κρίνόμενου ή σαν απλό σχόλιο πάνω στη δουλειά του, αλλά σαν ένα όπλο μέσα στον ιδεολογικό χώρο, όπλο που λειτουργεί αποκαλύπτοντας και κρίνοντας τους μηχανισμούς που δρουν στο χώρο αυτό.

Μ. Κούγκιος

---

«Η σημειολογία του κινηματογράφου», του Πήτερ Γουώλλεν σε μετάφραση Π. Πολυχάρπου. Έκδόσεις «Κάλβος» (40 δρχ.).

βιβλία για τον κινηματογράφο

«Η σύγχρονη σκέψη. Η άπατη της λογοτεχνίας και ο καθμός 0 της γραφής», του Γιώργου Διζικιρίκη. Έκδόσεις «Γραμμή» (120 δρχ.).

«Κινηματογράφος, Έπιστήμη, Ίδεολογία», του Τάκη Αντωνόπουλου. Έκδόσεις «Αντίλογος» (100 δρχ.).

«Μύθος, Κινηματογράφος, Σημειολογία. Κρίση της Αισθητικής», του Σωτήρη Δημητρίου. Έκδόσεις «Άλμα» (250 δρχ.).

Έκδόσεις «Κάμερα - Στυλό».

«Ίγχιμαρ Μπέργκιαν», σε μετάφραση Λ. Θεοδωρακόπουλου, Κ. Κόρκα, Δ. Παναγιωτάτου (80 δρχ.).

«Χιροσίμα αγάπη μου», σε μετάφραση Λ. Θεοδωρακόπουλου, Δ. Παναγιωτάτου, Μ. Σγουρδαίου.

Περιοδικά:

«Φίλμ 1», ό κινηματογράφος σήμερα.

«Φίλμ 2», ό κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου.

---

Πληροφορούμε το άναγνωστικό μας κοινό ότι τά άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Φίλμ» με τους τίτλους «Ποιός λογοκρίνει ποιόν» και «Σχετικά με τον πολιτικό κινηματογράφο», είχαν παραχωρηθεί σ' αυτό από το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Πιστεύουμε ότι ή άνακοίνωση αυτή θάπρεπε νά έχει γίνει από το ίδιο το περιοδικό «Φίλμ».





# ΣΤΡΟΦΗ

βιβλία·έλληνικά άγγλικά γαλλικά·έκθέσεις

- Μεθοδική και κατά κλάδους κατάταξη τών βιβλίων (έλληνικών και ξένων)
- Όλοκληρωμένη παρουσίαση τών πνευματικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων
- Τομείς άφιερωμένοι στην Ψυχολογία, Παιδαγωγική και Έκπαιδευση.
- Στην Κοινωνιολογία, την Πολιτική σκέψη και πρακτική.
- Στη Γλωσσολογία και τὰ σημερινά Φιλοσοφικά ρεύματα.
- Στο θέατρο και τόν Κινηματογράφο.
- Στην Άρχιτεκτονική, την Πολεοδομία και τή σύγχρονη προβληματική τους.
- Στην Τέχνη.
- Γωνιά άφιερωμένη στο παιδικό βιβλίο, ειδικά διευθετημένη για τούς μικρούς άναγνώστες.
- Έένα θεωρητικά περιοδικά για πρώτη φορά στην Ελλάδα, με σκοπό τήν άμηση και έγκαιρη ενημέρωση τού κοινού σ' όλους τούς τομείς τής έρευνας στο χώρο τών κοινωνικών έπιστημών και τής τέχνης.

- ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΒΙΒΛΙΩΝ·ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ  
·ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ

**ΣΤΡΟΦΗ:** Χώρος μελέτης και ενημέρωσης.  
χώρος διαλόγου. έκπτώσεις στους Φοιτητές  
**ΣΤΡΟΦΗ - Κολοκοτρώνη 3 (Στοά) Άθήνα 125**  
**Τηλ. 322.9122**



## **ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΡΑΠΠΑ**

### **«Προβλήματα τοῡ καιρού̄ μας»**

Τυπώνονται:

- ΣΑΡΑ ΜΠΕΤΕΛΕΜ:** Προβλήματα ιδιοκτησίας στο σοσιαλισμό  
(οικονομικός λογισμός και μορφές ιδιοκτησίας)
- ΚΛΩΝΤ ΛΕΒΙ-ΣΤΡΩΣ:** Ό τοτεμισμός σήμερα
- ΑΝΡΙ ΛΕΦΕΒΡ:** Ή καθημερινή ζωή στο σύγχρονο κόσμο

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Τυπώνονται:

## Ποίηση - Πεζογραφία

- ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ: «Ἡ ἀληθινὴ ἀπολογία τοῦ Σωκράτη»  
(νέα ἔκδοση μὲ εἰκονογράφηση Γιάννη Ρίτσου)
- ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ: Ὁ πέτρινος χρόνος (Μακρονησιώτικα, ποιήματα)  
Χάρτινα (ποιήματα)  
Κωδωνοστάσιο (ποιήματα)  
Ὁ τοῖχος μέσα στὸν καθρέφτη (ποιήματα)  
Μελετήματα (Μαγιακόφσκυ, Χικμέτ, Ἐρεμπουργκ,  
Ἐλυάρ κ.λ.π.)  
Καπνισμένο τσουκάλι (ποιήματα)
- ΘΑΝΑΣΗ ΒΑΛΤΙΝΟΥ: Συναξάρι Ἀντρέα Κορδοπάτη - τόμος 2ος
- ΜΑΡΩΣ ΔΟΥΚΑ: Ἡ πηγὰδα (Διηγήματα)
- ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ: Τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Ζ

## Θέατρο

- ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΡΣΕΛΑ: Ἐκεῖνος καί... ἐκεῖνος (τόμος 2ος)  
ᾠ! τί κόσμος μπαμπᾶ!
- ΓΙΩΡΓΗ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗ: Ὀλονυχτία, Τὸ τέλος, Σχόλη...
- ΓΙΩΡΓΗ ΜΑΝΙΩΤΗ: Παθήματα

## Μελέτες - Ἱστορικά

- Α. ΝΑΖΙΟΥΤΖΙΚ: Πεδίο καὶ ἀνταγωνισμὸς
- ΣΙΚΚΟ ΜΑΝΣΧΟΛΤ: Ἡ κρίση
- «ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΚΤΕΛΕΣΜΕΝΩΝ»: Γράμματα τῶν ἐκτελεσμένων τῆς  
γερμανικῆς Κατοχῆς

**ΜΟΛΙΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ**

**ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ**

**ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 74»**

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ ΥΠΟΛΕΞΕ ΤΗΝ 22.2.1981  
ΒΕΣΣΑΛΩΝΙΚΗ ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 222-482

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΠΑΠΑΛΙΟΣ

## ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ:

- «Δι' άσήμαντον άφορμήν» του Τάσου Ψαρρά
- «Κιέριον» του Δήμου Θεού
- «Τὰ χρώματα τῆς ἰριδος» του Νίκου Παναγιωτόπουλου
- «Τὸ μοντέλο» του Κώστα Σφήκα
- «Θίασος» του Θόδωρου Ἀγγελόπουλου

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 229-493

## κυκλοφορούν:

- ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: Μουσική για τις μάζες  
ΡΟΖΕ ΓΚΑΡΩΝΤΥ: 'Η άλλη λύση  
Κάρλ Μάρξ  
ΒΙΛΧΕΛΜ ΡΑΪΧ: 'Η σεξουαλική 'Επανάσταση  
ΜΑΡΚ ΟΡΕΖΟΝ: Τύχη και ζωή  
ΚΩΣΤΗ ΜΟΣΚΩΦ: 'Η κοινωνική και πολιτική συνείδηση στη  
νεώτερη 'Ελλάδα.  
ΜΑΝΩΛΗ ΓΙΑΛΟΥΡΑΚΗ: Στην 'Αλεξάνδρεια του Καβάφη  
ΡΑΪΤ ΜΙΛΣ: 'Η κοινωνιολογική φαντασία  
ΒΑΣΙΛΗ ΝΕΦΕΛΟΥΔΗ: ΑΧΤΙΝΑ Θ'  
ΓΙΑΝΝΗ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ: Μικροαστικά  
'Ο καθρέφτης και άλλες πρόζες  
Κείμενα Μακρυγιάννη  
(έπιλογή ΡΕΑΣ ΓΑΛΑΝΑΚΗ)  
ΦΡΗΝΤΡΙΧ ΝΤΥΡΕΝΜΑΤΤ: "Έλληνας ζητάει 'Ελληνίδα  
ΚΩΝ/ΝΟΥ ΤΣΟΥΚΑΛΑ: 'Η 'Ελληνική Τραγωδία (άπό την άπελευ-  
θέρωση ώς τούς συνταγματάρχες.)

## Τυπώνονται:

- ΚΕΝΝΕΘ ΚΛΑΡΚ: Πολιτισμός  
Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΟΥ: 'Η 'Ελλάδα που φεύγει  
ΡΟΖΑΚ: Τα σύγχρονα προβλήματα της νεολαίας  
ΡΕΝΑΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΙ: Κατάσταση πολιορκίας (ποιήματα)  
ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ - ΦΡ. ΕΝΓΚΕΛΣ: 'Αλληλογραφία (4 τόμοι)  
ΝΙΚΟΥ ΠΟΥΛΑΤΖΑ: Δικτατορία και φασισμός  
ΒΕΡΝΑΝ: 'Ηθος και σκέψη στην 'Αρχαία 'Ελλάδα  
ΑΝΑΣΤΟΥ ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΥ: Καταδικασμένοι σέ θάνατο

Οί κινηματογράφοι

ΣΤΟΥΝΤΙΟ, ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ και ΦΑΡΓΚΑΝΗ (Θεσ/νίκη)  
Προβάλλουν φέτος κατ' αποκλειστικότητα τις ταινίες τῶν:

ΕΜΙΛ ΝΤΕ ΑΝΤΟΝΙΟ:

«Τὰ γουρουνίσια χρόνια»  
«Μιλχάουζ Νίξον, μιὰ λευκή κωμωδία»

ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ:

«Ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι πουλί»

ΦΡΕΝΤΕΡΙΚ ΡΟΣΣΙΦ:

«Τὸ γκέττο τῆς Βαρσοβίας»

ΕΡΝΙ ΠΙΝΤΟΦ:

«Τὸ κοτόπουλο δυναμίτης»

ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΤΣΙΚ:

«Γκότο, τὸ νησι τοῦ ἔρωτα»

ΑΡΙΑΝΑ ΜΟΥΣΚΙΝ και

τὸ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ:

1789

ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΖΑΧΑΡΙΕΦ:

«Ἡ ἀπογραφή τῶν λαγῶν»

ΜΠΙΑ ΝΤΑΓΚΛΑΣ:

«Ἡ παιδική μου ἡλικία»

ΖΑΝ ΡΟΥΣ:

«Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τόξο»

ΖΑΝ ΡΕΝΟΥΑΡ:

«Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχή»

ΣΒΟΝΙΜΙΡ ΜΠΕΡΚΟΒΙΤΣ:

«Ρόντο»

ΜΠΑΤΟ ΤΣΕΝΚΙΤΣ:

«Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν σταχανοφιστῶν  
ἐργατῶν»

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ:

«Ὁ μικρὸς στρατιώτης»

ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ:

«Οἱ καραμπινιέροι»

ΛΟΥΙΣ ΜΠΕΚΕΡ:

«Οἱ γυναικοῦλες»

ΛΑΙΝΕΛ ΡΑΓΚΟΣΙΝ:

«Ὁ δικέφαλος ἀετὸς τοῦ ναζισμοῦ»

ΣΙΡΛΕΥ ΚΛΑΡΚ:

«Ξαναγύρισε Ἄφρική»

ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΜΠΙΜΠΕΡΜΑΝ:

«Ὁ προμηθευτὴς»

«Τὸ ἀλάτι τῆς γῆς»

ντοκουμανταῖρ ἀπὸ τὴν Ὁλλανδία

ταινίες κινουμένων σχεδίων τῆς σχολῆς τοῦ Ζάγκρεμπ

μικρὲς ταινίες μεγάλων σκηνοθετῶν

# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΑΚΟΣ

Τὸ πρόγραμμα τῆς Ἀλκυονίδας: ταινίες μὲ μηνύματα  
στοὺς κινηματογράφους ΑΛΚΥΟΝΙΣ & ΑΛΕΞ

Κύκλος Σοβιετικῶν ταινιῶν:

ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: «Τὸ λειβάδι τοῦ μεζίν»  
«Ὁχτώβρης»  
«Ἡ γενικὴ γραμμὴ»  
«Ἴβάν ὁ Τρομερὸς»

ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ: «Ἡ μάνα»  
«Θύελλα στὴν Ἀσία»  
«Ὁ Θέρος»  
«Σουβόρωφ»

ΝΤΟΒΖΕΝΚΟ: Ρετροσπεκτίβα

Κύκλος Οὐγγρικῶν ταινιῶν:

ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ: «Ὁ καθηγητὴς Ἀννίβας»  
ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ: «Ὁ δρόμος γιὰ τὸ σπίτι μου»  
«Καντάτα»  
ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚ: «Ἀγάπη»

Κύκλος πολωνικῶν ταινιῶν

Κύκλος канаδέζικων ταινιῶν



**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΟΥΜΑΝΗ**

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΟΛΚΟΣ**

**ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ**

**Νο 1 - 8**

**ΘΕΜΑΤΑ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ**

**Νο 1 - 5**

**ΟΙΚΙΣΜΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**

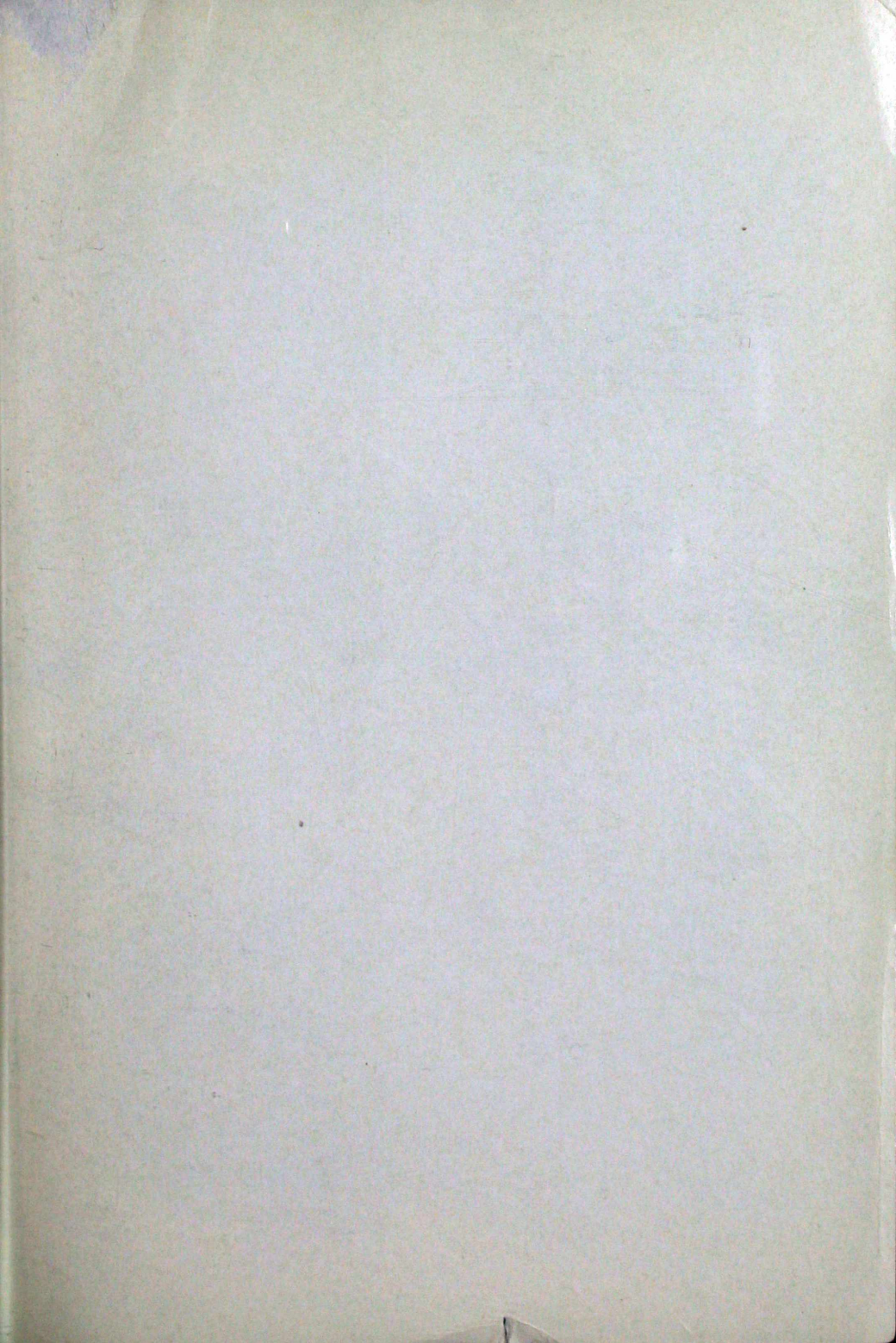
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

Αριθμός Πρωτοκόλλου: ...  
Αριθμός Έκδοσης: ...

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΟΥΜΑΝΗ  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΝ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ-ΘΕΜΑΤΑ  
No 1 - 8

ΘΕΜΑΤΑ ΧΟΡΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
No 1 - 5

ΟΙΚΙΣΜΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



**POP ELEVEN**  
**SKOUFA 73 A**  
**ΔΙΣΚΟΙ ΒΙΒΛΙΑ**

Τιμή Τεύχους : 50 δρχ.