

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ '75 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
«ΟΛΚΟΣ» «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.



Ριβέτ ● Ζ ● Δοκιμή ● Τραγούδια τής Φωτιάς

4





Κάθε Κυριακή πρωί στις 11  
λειτουργεί στον κινηματογράφο **ΣΤΟΥΝΤΙΟ**  
ή **Λέσχη του Σύγχρονου Κινηματογράφου.**

Είσιτήριο δοχ. 15.



---

---

STUDIO

---

---

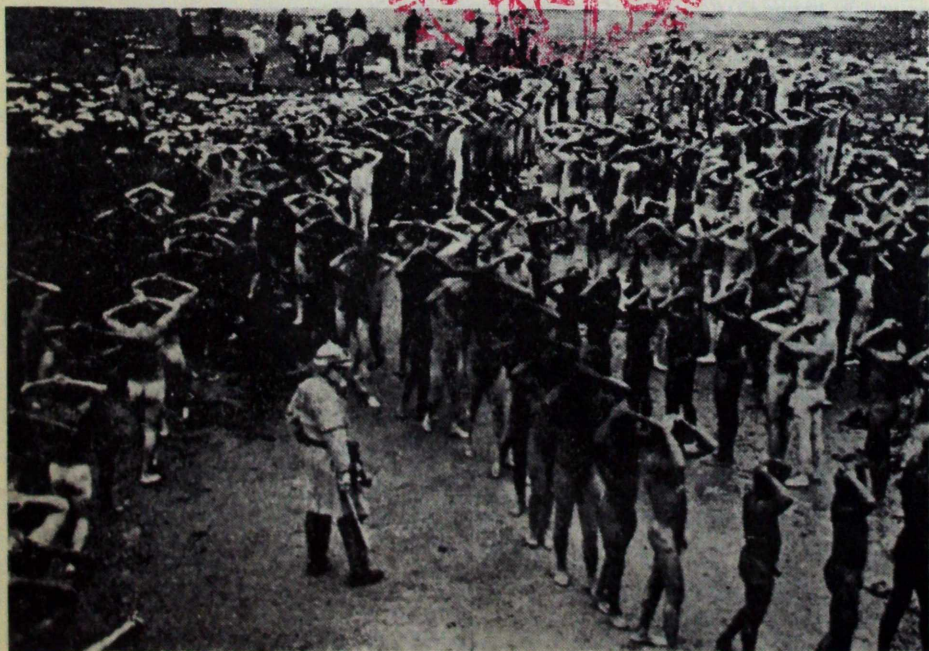
ΠΙ-00000002877

Κύκλος προβολῶν

## Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ

Σε λίγες μέρες:

Ἡ Ἐξέγερση στὶς φυλακὲς Ἀττικῆς





Το άρθρο 15 του σχεδίου Συντάγματος που συζητιέται αυτόν τον καιρό στη Βουλή κατοχυρώνει συνταγματικά την προληπτική λογοκρισία στο θέαμα και το άκρόαμα. Πρόκειται για τη μεταφορά του άρθρου 14 του Συντάγματος 1952 που περιλάμβανε και τον τύπο και που συντάχτηκε υπό την επίδραση των γεγονότων του Δεύτερου 'Ανάρτικου.

Έτσι, λοιπόν, το άρθρο 15 του σημερινού σχεδίου Συντάγματος, πέρα από το ότι μās γυρίζει 20 χρόνια πίσω και σε τελείως διαφορετικές συνθήκες, βρίσκεται σε πλήρης αντίθεση και με τις επαγγελίες της κυβέρνησης περί «έντάξεως εις την Εύρώπην κ.λπ.», μιά και κανένα από τα Συντάγματα των 9 χωρών της ΕΟΚ δέν περιλαμβάνει ανάλογο άρθρο. 'Ακόμη, τοποθετεί την 'Ελληνική Δημοκρατία του 1974, πριν και από την 'Ελληνική Δημοκρατία του ... 1927 που απαγόρευε την προληπτική λογοκρισία στον κινηματογράφο ("Άρθρο 16).

Τά πνευματικά - καλλιτεχνικά σωματεία διαμαρτυρήθηκαν ήδη έντονα και όπως πληροφορούμαστε συγκρότησαν και επιτροπή άγώνα για την κατάργηση του άρθρου αυτού.

Όστόσο, ή διατήρησή του και ή υπερψήφισή του από την κυβερνητική πλειοψηφία δέν θά καθορίζει το μέτρο της «ώριμότητας» του ελληνικού λαού, αλλά την «ποιότητα» της Νέας Δημοκρατίας του κ. Καραμανλή.

Η Έταιρεία Σκηνοθετών Κινηματογράφου - Τηλεόρασης άνακοίνωσε πριν από καιρό ότι είχε άλληπάλληλες έπαφές με άρμόδιους του ύπουργείου Βιομηχανίας όπου άνάμεσα σε άλλα θέματα που άφορούν τον ελληνικό κινηματογράφο, πρότεινε και την ίδρυση 'Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου, που σαν αυτόνομος όργανισμός θά μπορούσε νά έξειχθεί σε κέντρο μελέτης και προώθησης όλων των προβλημάτων που άφορούν τον κινηματογράφο στην 'Ελλάδα. "Αν σκεφτεί κανείς ότι ό κινηματογράφος σήμερα ύπάγεται στις άρμοδιότητες τριών ύπουργείων (Βιομηχανίας, Πολιτισμού, Παιδείας), της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών και άνάλογα με τις περιστάσεις και στο ... ύπουργείο Έσωτερικών (ύποδιεύθυνση Γενικής Άσφαλείας κ.ά.), ή δημιουργία ενιαίου και αυτόνομου φορέα σε σωστή βάση μπορεί νά οδηγήσει στη λύση των άπειρων προβλημάτων που στέκονται έμπόδιο στην άνάπτυξη του κινηματογράφου στην 'Ελλάδα.

Γράφαμε στο περασμένο τεύχος ότι οι ταινίες «ποιότητας» του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, είναι «ταινίες χωρίς κοινό». Σ' αυτό το τεύχος άναδημοσιεύουμε χωρίς σχόλια έναν πολύ εύγλωττο κατάλογο προβολών και εισιτηρίων από το περιοδικό «Θεάματα» (20.1.75).

Ταινία	Ήμέρες Προβολής	Εισιτήρια
Δίκη των δικαστών	243	87.000
Λεσβιακός Έρωτας	145	54.000
Νομοταγής πολίτης	135	52.000

Άρθρο 15:  
Συνταγματική  
κατοχύρωση  
της λογοκρισίας

Έθνικό Κέντρο  
Κινηματογράφου

Πορνό —  
και «ταινίες  
χωρίς κοινό»



Άλθητινή ήδονή	95	48.000
Αίμιλία ή διεστραμμένη	142	41.000
Σεξομανία	92	39.000
Έρασταί του Όνειρου	94	37.000
Ή άμαρτία στο κορμί της	96	30.000
Ήδονή	57	28.000
Έγκλημα στο Καβούρι	100	27.000
Ήδονή για τρεις	47	20.000
Άνώμαλες παραιοθήσεις	31	19.000
Παρθενική σάρκα	37	19.000
Βρώμικες κυρίες	26	18.000
Διεστραμμένος πόθος	22	17.000
Όκέυ φίλε	84	17.000
Μέγαρα	54	13.800
Σφάλμα	62	9.900
Γυμνό κορμί για δόλωμα	30	9.000
Κιέριον	24	6.800
Δι' άσημαντον άφορμην	28	5.100
Μπουζάνκα άλά έλληνικά	12	3.500
Τό πέραςμα	14	3.300
Μιά παρθένα για δόλωμα	3	2.700
Μεταμορφώσεις	7	2.400

#### Ό τύπος και ή τηλεόραση

Οι έφημερίδες και τὰ περιοδικά, σ' όλο τὸ τελευταίο δίμηνο, με άρθρα, μελέτες, καμπάνιες, ρεπορτάζ και συνεντεύξεις αναλύουν τις αδυναμίες (κρατική και κυβερνητική παρέμβαση, ιδιωτικά οικονομικά συμφέροντα, χουντικά κατάλοιπα, γραφειοκρατία, άνειδίκευτο προσωπικό κ.λπ., κ.λπ.) και προτείνουν λύσεις (άνεξαρτητοποίηση και άναδιοργάνωση) για τή βελτίωση τής έλληνικής τηλεόρασης.

Κανένας δέν διαφωνεί με τήν όρθότητα τών άπόψεων και τήν αναγκαιότητα τών προτεινόμενων λύσεων πού, άλλωστε, σέ γενικές γραμμές δέν διαφέρουν μεταξύ τους. Έκεί πού θά είχε κανείς αντίρρηση είναι ή διαφαινόμενη σύμπτωση ως πρὸς τις δυνατότητες επίλυσης όλων τών ούσιαστικών προβλημάτων πού αντιμετώπιζει ή έλληνική τηλεόραση. Κι αυτό γιατί όλοι φαίνεται πώς προσβλέπουν στην «καλή θέληση τής κυβερνήσεως» πού — «ας ελπίσουμε» — θά δεχτεί τήν όρθότητα τών λύσεων πού προτείνονται και θά προχωρήσει στην έφαρμογή τους.

#### «Ή καλή θέληση τής Κυβέρνησης»

Όστόσο ή Κυβέρνηση άφησε νά διαγραφούν τὰ περιθώρια τής «καλής θελήσεως τής» από τις μέχρι τώρα ενέργειες πού, όφείλουμε νά όμολογήσουμε, δέν αφήνουν περιθώρια για πολλές έλπίδες. Όδήγησε σέ παραίτηση τούς κκ. Χόρν και Μπακογιάννη μαζί με τήν ομάδα τών συνεργατῶν τους πού, κατά γενική όμολογία, προσπάθησαν νά θέσουν τις βάσεις για μιá ποιοτική βελτίωση και προοδευτική άνεξαρτητοποίηση του ίδρύματος. Διόρισε νέα διεύθυνση ή όποία σέ πρόσφατη συνέντευξη τύπου πελαγοδρόμησε άνάμεσα σέ ιδέες για νέα προγράμματα και επαγγελίες για ποιότητα, χωρίς τήν παραμικρή άναφορά σέ οργανωτικά θέματα. Στη συνέχεια ή κυβέρνηση δέν έκαμε ούτε μιá άνακοίνωση για τις προθέσεις τής άπέναντι στην έκθεση Γκρήν, παρόλο πού οι προτάσεις του βρετανού ειδικού βρήκαν θετικότερη άπήχηση στον τύπο και παρόλο πού ό κ. Γκρήν ήρθε στην Έλλάδα ύστερα από πρόσκληση τής έλληνικής κυβέρνησης με σκοπό νά μελετήσει τὰ προβλήματα τής τηλεόρασης μας και νά εισηγηθεί συγκεκριμένες λύσεις.

Και τέλος, διά στόματος κ. Άβέρωφ, ή κυβέρνηση μäs πληροφορήσε ότι «ή YENED έχει ύγιή οικονομικά, παρέχει εύχάριστον και χρησιμον (σέ ποιόν;) πρόγραμμα και ως έκ τούτου πᾶσα σκέψις περι καταργήσεως τής πρέπει νά άποκλεισθή».



Κι όμως η έκθεση Γκρήν περιέχει μιὰ πρόταση στὴν ὁποία — φοβόμαστε — δὲν δόθηκε ἡ ἀνάλογη σημασία. Τὴν ἀντιγράφουμε ὀλόκληρη (οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μας):

«Λόγω τῆς εἰδικῆς φύσεως τῆς Τηλεοράσεως καὶ τῆς Ραδιοφωνίας, καὶ τῆς τεραστίας σημασίας ποὺ ἔχουν γιὰ τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες, τὸ ΕΙΡΤ θὰ χρειασθῆ συμβουλευτικὰ καὶ ἐλεγκτικὰ σώματα διαφορετικὰ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ συνηθίζονται σὲ λιγώτερο εὐαίσθητους τομεῖς. Τὰ σώματα αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ καθορισθοῦν ἀπὸ τὸν νέο Νόμο περὶ Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεοράσεως. Προτείνω ὅτι θὰ ἦταν ἐπίσης χρήσιμο ἂν, σὰ βάση γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ νόμου αὐτοῦ, ἡ ἀνεξαρτησία τῆς Ραδιοφωνίας καὶ τῆς Τηλεοράσεως κατοχυρωνόταν μαζί μὲ τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ Τύπου, στὸ καινούργιο Σύνταγμα.

Οἱ προτάσεις μου εἶναι οἱ ἐξῆς:

1. Γιὰ νὰ διατηρηθῆ ἡ Ραδιοφωνία καὶ ἡ Τηλεόραση ἐπαφῆ μὲ τὴν κοινὴ γνώμη καὶ ν' ἀντιδρᾷ μὲ εὐαισθησία πρὸς αὐτὴν, προτείνω τὴν ἴδρυσή ἑνὸς Συμβουλευτικοῦ Σώματος μὲ εὐρεία ἀντιπροσώπηση τοῦ Ἔθνους πολιτικά, κοινωνικά καὶ γεωγραφικά. Τὸ Σῶμα αὐτὸ θὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ 50 μέλη ποὺ θὰ διωρίζονται ἀπὸ ὁμάδες ὅπως οἱ ἀκόλουθες:

Τὰ πολιτικὰ κόμματα ποὺ ἀντιπροσωπεύονται στὴ Βουλὴ (δὲν θὰ πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ ξεπερνοῦν τὸ ἓνα πέμπτο τοῦ συνόλου), ἡ Ἐνωση Δήμων καὶ Κοινοτήτων (ὡστε ν' ἀντιπροσωπεύονται οἱ ἐπὶ τὰ κύριες γεωγραφικὲς περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος), ἡ Ἐκκλησία, ἡ Ἐνωση Συντακτῶν Ἡμερησίου Τύπου, ἡ Ἐνωση Ἰδιοκτητῶν Ἐφημερίδων, ὁ Δικηγορικὸς Σύλλογος, ἡ Γενικὴ Ὀμοσπονδία Ἐργατῶν Ἑλλάδος, τὸ Τεχνικὸ Ἐπιμελητήριο, ὁ Ἰατρικὸς Σύλλογος, τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν, οἱ Σύλλογοι Λογοτεχνῶν, τὸ Σωματεῖο Συνθετῶν, τὸ Ἐμπορικὸ Ἐπιμελητήριο, τὸ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριο, τὸ Καλλιτεχνικὸ Ἐπιμελητήριο, οἱ Φοιτητικὲς ὁργανώσεις, οἱ Γεωργικοὶ Συνεταιρισμοί, τὰ Σωματεῖα Ἐκπαιδευτικῶν, οἱ Γυναικεῖες ὁργανώσεις. (Ὁ κατάλογος αὐτὸς εἶναι ἐνδεικτικὸς).

Τὸ Συμβουλευτικὸ Σῶμα θὰ πρέπει νὰ συνεδριάξῃ ἐξῆ φορὲς τὸ χρόνο μὲ πρόεδρο ποὺ θὰ ἐκλέγεται ἀπὸ τὶς τάξεις τῶν μελῶν κάθε χρόνο. Ὅλες οἱ πλευρὲς τῆς δραστηριότητος τοῦ ΕΙΡΤ θὰ πρέπει νὰ ἐξετάζονται, ἰδιαίτερα τὸ πρόγραμμα καὶ ἡ διατήρηση τῆς πολιτικῆς ἀντικειμενικότητος καὶ ἀμεροληψίας. (...) Ἡ λύση αὐτὴ δὲν εἶναι ὁ «διακομματικὸς ἐλεγχος» τῆς ραδιοφωνίας καὶ τηλεοράσεως ποὺ ἀπαιτήθηκε ἀπὸ μερικοὺς. Τὸ σύστημα τοῦ διακομματικοῦ ἐλέγχου ποὺ ἐφαρμόζεται στὴ Γερμανία δὲν ἔχει ἀποδειχθῆ ἐπιτυχημένο. Τὸ σύστημα ποὺ προτείνω, πάντως, παρέχει στὰ κόμματα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφράσουν — ἐξωκοινοβουλευτικὰ — τὶς ἀπόψεις τους δημοσία, συγχρόνως μὲ ἄλλες κοινωνικὲς ομάδες μὲ ἀντιπροσώπους πού, φυσικά, θὰ ἔχουν ὁ καθένας καὶ τὴν προσωπικὴ του πολιτικὴ ἔνταξη.»

Ἡ πρόταση τοῦ κ. Γκρήν δείχνει ποῦ πρέπει νὰ βρίσκεται ἡ «ἐξουσία» τῆς τηλεοράσεως καὶ τῆς ραδιοφωνίας. Στὰ χέρια ἐκείνων πρὸς τοὺς ὁποίους ἀπευθύνονται. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια οἱ φορεῖς ποὺ ἐνδεικτικά (γιατὶ δὲν εἶναι μόνο αὐτοὶ) ἀναφέρει ὁ κ. Γκρήν, μποροῦν ἂν κινητοποιηθοῦν στὴ βάση ἑνὸς θέματος ποὺ τοὺς ἀφορᾷ ἄμεσα, νὰ ἀπαιτήσουν τὴ συνταγματικὴ κατοχύρωση τῆς αὐτονομίας τῆς τηλεοράσεως καὶ τῆς ραδιοφωνίας. Τὴ σύσταση τοῦ 50μελοῦς Συμβουλευτικοῦ Σώματος ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ξεκινήσει ὁ προβληματισμὸς γιὰ τὴν ὁργάνωση τοῦ Ἰδρύματος καὶ τὴ βελτίωση τῶν προγραμμάτων. Γιατὶ κάθε φορέας ἐκφράζοντας τὶς ἀνάγκες τοῦ κλάδου ποὺ ἀντιπροσωπεύει θὰ προτείνει καὶ συγκεκριμένους λύσεις ποὺ θὰ βρίσκονται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὰ προβλήματα καὶ τὶς ἀπαιτήσεις αὐτῶν ποὺ ἀντιπροσωπεύει. Μὲ ἄλλα λόγια, δὲν πρέπει νὰ στηρίζουμε τὶς ἐλπίδες μας στὴν «καλὴ θέληση» τῆς κυβέρνησης

**Ὁ μὴ κρατικὸς  
ἐλεγχος**

**Ἡ κινητοποίηση  
τῶν λαϊκῶν φορέων**



άλλα στις δυνατότητες κινητοποίησης όλων εκείνων των φορέων που είναι σε θέση να επιβάλουν την ποιητική βελτίωση της ραδιοφωνίας και της τηλεόρασης, ώστε να πάψει να είναι «χρήσιμη» στην εκάστοτε κυβέρνηση, στις Ένοπλες Δυνάμεις, στους ιδιώτες παραγωγούς τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών προγραμμάτων, σε κρατικούς ή παρακρατικούς μηχανισμούς, και να άπυθύνεται σ' όλοκληρο τον Έλληνικό λαό.

**Κινηματογραφικές  
προβολές  
στο Γερμανικό  
Ίνστιτούτο Γκαίτε**

Τον Ίανουάριο προβλήθηκαν στο Ίνστιτούτο Γκαίτε ταινίες που είχαν βραβευτεί στο φετινό Φεστιβάλ του Μανχάιμ. Η επιλογή των ταινιών έγινε από την κ. Φέ Βαγιάν, μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Συνδέσμου Γερμανικών Λεσχών, που παραβρέθηκε σε όλες τις προβολές και πήρε μέρος στις συζητήσεις που επακολούθησαν. Οί ταινίες ήταν, με τη σειρά προβολής τους:

1) Wholly communion (Απόλυτη Κοινωνία) του Πήτερ Χουάιτχεντ (βλ. παρουσίαση «Σ.Κ. '74», τεύχ. 2-3) — Μεγάλη Βρετανία.

2) Μιά θέση στον ήλιο, κινούμενα σκίτσα — Τσεχοσλοβακία.

3) Διαμάντια της νύχτας του Γιάν Νέμεκ — Τσεχοσλοβακία.

4) Ο Μάγος του Ταντέους Μακαρτσίνσκι — Πολωνία.

5) Όταν ο λαός ξυπνά, άνώδυμοι σκηνοθέτη — Χιλή.

6) Last Grave at Dimbaza (Τελευταίος τάφος στο Ντιμπάτσα) — Μεγάλη Βρετανία/Ν. Αφρική.

7) Frame up: The imprisonment of Martin Sostre (Η φυλάκιση του Μάρτιν Σόστρ) από ομάδα άμερικανών κινηματογραφιστών — Η.Π.Α.

8) The Innerview (Η ένδοσκόπηση) του Ρίτσαρντ Μπαίμμερ — Η.Π.Α.

9) The Peasants of the second Fortress (Οί χωρικοί του δεύτερου Φρουριού) του Σινσούκο Όγκάουα — Ίαπωνία.

10) Passagen (Περάσματα) του Φρέντι Μούρερ — Έλβετία.

11) Die Wollands (Οί Βόλλαντς) των Μαριάννε Λύντκε και Ίνγκο Κράτις — Γερμανία.

12) The Dispossessed (Οί άποδιωγμένοι) του Τζώρτζ Μπάλλις — Η.Π.Α.

Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε επίσης ή σειρά «Ο ρεαλισμός στον κλασικό γερμανικό κινηματογράφο», του Φεβρουαρίου, άποτελούμενη από 6 γερμανικές ταινίες των έτών 1929 - 1932, βωβές ή όμιλουσές. Άνάμεσα σ' αυτές ήταν και ή περίφημη ταινία «Kuhle Wampe» (1932), στην όποία ελπίζουμε να επανέλθουμε σε επόμενο τεύχος, βασισμένη σε σενάριο του Μπρέχτ, με σκηνοθεσία του Ζλάταν Ντούντφφ και μουσική του Χάινς Άισλερ. Πρόκειται για μιá ταινία που φτιάχτηκε πάνω σε άυθεντικό ύλικό. Η Κούλε Βάμπε ήταν μιá κατασκήνωση σε ένα προάστιο του Βερολίνου, όπου κατάφευγαν άνεργοι εργάτες, με τίς οικογένειές τους, θύματα εξώσεων οί περισσότεροι. Πολλοί άπ' αυτούς προέρχονταν άπ' τό Βέντινγκ, την «κόκκινη» συνοικία του Βερολίνου («Rote Wedding»). Άρκετά σύντομα, βέβαια, ή κατασκήνωση καταργήθηκε άπ' τό Χίτλερ...

Οί άλλες ταινίες έχουν κι αυτές, οί περισσότερες, φόντο τό Βερολίνο τής εποχής, και μεταφέρουν την άτμόσφαιρά του.

1) So ist das Leben ("Έτσι είν' ή ζωή) του Κάρλ Γιούνγκχας, 1929.

2) Menschen in Deutschland ("Άνθρωποι στη Γερμανία) του Βίλφριντ Μπάσε, 1932.

3) Berlin - Alexanderplatz (Βερολίνο - Πλατεία Άλεξάντερ) του Φίλ Γιούτσι, 1932.

4) Menschen am Sonntag ("Άνθρωποι την Κυριακή) του Μπίλλυ Ούάιλντερ (είναι ή πρώτη του ταινία), 1929.

5) Markt in Berlin (Άγορά στο Βερολίνο) του Βίλφριντ Μπάσε, 1929.

Οί προβολές αυτές επαναλήφθηκαν μεταξύ 10-16.2 στον κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ, που όμως παρουσίασε και 4 επιπλέον ταινίες τής ίδιας σειράς:



1) Mutter Krausens fährt ins Glueck ('Η θεία Κράουζε βρίσκει τήν εὐτυχία) τοῦ Φίλ Γιούτσι, 1929, ὀμιλοῦσα, βασισμένη σέ διηγήματα τοῦ βερολινέζου συγγραφέα Χάινριχ Τσίλλες.

2) Hunger in Waldenburg (Πείνα σὸ Βάλντενμπουργκ), τοῦ Φίλ Γιούτσι, 1929.

3) Berlin, Symphonie einer Grosstadt (Βερολίνο, συμφωνία μιᾶς μεγαλοπόλης) τοῦ Βάλτερ Ρούττμαν, 1927.

4) Polizeibericht: Ueberfall ('Αστυνομικό δελτίο: ἐπίθεση) τοῦ "Ερνο Νέτσερ, 1928.

Τὸν περασμένο Ἰανουάριο προβλήθηκαν σὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο ταινίες τοῦ Ἰαλαιν Ζεσουά καὶ τοῦ Ζάν Ρενουάρ.

Ἰαλαιν Ζεσουά:

1) La vie à l' envers ('Η ζωὴ ἀπ' τήν ἀνάποδη), 1964.

2) Jeu de massacre (Παιγνίδι σφαγῆς), 1967.

Ζάν Ρενουάρ:

1) Une partie de campagne (Τμήμα τῆς ἐξοχῆς), 1936-1946.

2) Le déjeuner sur l' herbe (Πρόγευμα στὴ χλόη), 1959.

Ἐπίσης προβλήθηκε ἡ ταινία τῆς Ντενιζ Τυάλ Ολιβιέρ Messiaen et les oiseaux ('Ο Ὀλιβιέ Μεσσιάν καὶ τὰ πουλιά).

Ἀπὸ τίς 10 ὠς τίς 31 Ἰανουαρίου παρουσιάστηκαν ταινίες γιὰ παιδιὰ.

Τὸ Φεβρουάριο, σὸ πλαίσιο τῆς σειρᾶς Ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, ἐγίνε ἀφιέρωμα στὸν Ζάν Γκρεμιγιόν (1902 - 1959). Μὲ τὴ σειρὰ προβολῆς τους, οἱ ταινίες ἦταν οἱ ἀκόλουθοι:

1) L' étrange Monsieur Victor ('Ο παράξενος κύριος Βικτόρ), 1938.

2) Remorques (Ρυμούλκες), 1939 - 1941.

3) Le ciel est à vous ('Ο οὐρανὸς εἶναι δικός σας), 1944.

4) L' amour d' une femme ('Ο ἔρωτας μιᾶς γυναίκας), 1953.

Ἐπαναλήφθηκε ἐπίσης ἡ προβολὴ τῆς ταινίας 'Ο Ὀλιβιέ Μεσσιάν καὶ τὰ πουλιά, καὶ προβλήθηκαν 3 ταινίες στὴ σειρὰ «κινηματογράφος γιὰ παιδιὰ».

Οἱ κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις ἐκλείσαν μὲ βραδιὰ ἀφιερωμένη σὸ κινούμενο σκίτσο, ποὺ ὀργανώθηκε σὲ συνεργασία μὲ τὸ περιοδικὸ «ΦΙΛΜ».

**Κινηματογραφικὲς  
προβολὲς σὸ  
Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο**

---

## ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΠΑΝΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΗΣ ΓΕΙΤΟΝΙΑΣ (Γεωργία)

ΑΝΙΤΣΚΑ (Οὐκρανία)

ΑΔΕΛΦΟΙ ΣΑΡΟΓΙΑΝ (Ἀρμενία)

ΤΖΑΜΙΛΙΑ (Κιργκίζια)

ΚΟΚΚΙΝΗ ΑΜΜΟΣ (Οὐζμπεκιστάν)

ΟΛΟΙ ΗΘΕΛΑΝ ΝΑ ΖΗΣΟΥΝ (Λιθουανία)

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΣΟ ΤΩΝ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΩΝ (Ρωσία)

---

ΑΠΟ ΤΙΣ 10 ΤΟΥ ΜΑΡΤΗ ΣΤΗΝ ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

---



## Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διμηνιαία έκδοση τής Έταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος  
'Αρ. τεύχους 4, 'Ιανουάριος-  
Φεβρουάριος  
Τιμή τεύχους δρχ. 50

### "Cinéma Contemporain '75"

Edité par la "Société de Cinéma  
Contemporain"  
No 4, Janvier-Fevrier '75, Prix 50 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75, Έκδόσεις ΟΛΚΟΣ, Ύπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 3224131

Έκδοτης: Κλ. Μιτσοτάκη (Άγ. Ίσιδώρου 14-16)

Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Τ. Λυκουρέσης, Κλ. Μιτσοτάκη, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης, Σελιδοποίηση, Εξώφυλλο: Ξανθίππη Μπανιά. Ύπευθυνος τυπογραφείου: Ά. Καρκαγιάννης. Κεντρική Διάθεση: Άθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ύπατίας 5, τηλ. 3224131, Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Έρμου 44, τηλ. 229493.

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ειδήσεις και Σχόλια		2
Κινηματογραφικές Έκδηλώσεις	Φεστιβάλ περιθωριακού κινηματογράφου: 4ο Φεστιβάλ του Μοντρεάλ. Παρουσίαση	8
	Συνέντευξη του Δημήτρη Έπιδης	11
Τέχνη, ιστορία, πολιτική και «άντισταση»	Α. Ή περίπτωση του Ζ	16
	Β. Τρεις ταινίες-ένα σύμπτωμα, του Μπάμπη Κολώνια	22
Τσάινάτσουν	Μιά ταινία του Ρομάν Πολάνσκυ	30
Παρουσίαση	Ζάκ Ριβέτ, τὸ 'Αφεντικό, τοῦ Μισέλ Δημόπουλου	38
	Συνέντευξη με τὸν Ζάκ Ριβέτ	42
	Γεωγραφία τοῦ Λαβύρινθου, τοῦ 'Αντριάνο 'Απρὰ	51
Κριτικές	Τὸ Φάντασμα τῆς 'Ελευθερίας	60
	Θεώρημα	64
	Φρίτς ὁ Πονηρόγατος	68
	Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι	70
Σ. Μ. 'Αιζενστάιν	'Η μὴ-ἀδιάφορη φύση (IV)	73
Ἐπιστολές		83
Ἐξώφυλλο:	Τσάινάτσουν τοῦ Ρομάν Πολάνσκυ	



# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Το 4ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου 16 χλστ., που έγινε στο Μοντρεάλ (23-27 Οκτώβρη 1974), οργανώθηκε και αυτή τη χρονιά από την «Κοινοπραξία των Ανεξάρτητων Κινηματογραφιστών»<sup>1</sup>. Κατάφερε, με πολύ κουράγιο, να παρουσιάσει για τέταρτη φορά ένα πολύ ενδιαφέρον πρόγραμμα, παρά τη σχετική έχθροτητα που αντιμετώπισε από μία μερίδα του τοπικού τύπου. Αυτή η μερίδα του τύπου, τοποθετημένη υπέρ του νέου<sup>2</sup> βιομηχανικού κινηματογράφου, προσπαθεί με κάθε τρόπο να άρνηθει τη δουλειά της Κοινοπραξίας και, φυσικά, τον κινηματογράφο που αυτή αντιπροσωπεύει.

Η «Κοινοπραξία των Ανεξάρτητων Κινηματογραφιστών» γεννήθηκε το 1967 με σκοπό να δημιουργήσει ένα δίκτυο διανομής για ταινίες 16 χλστ. που, παρόλο το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, μπουκοάζονται από τα επίσημα μονοπώλια διανομής, και συνεχίζουν να έχουν μία μειοψηφία των θεατών για κοινό τους.

Η Κοινοπραξία έχει σήμερα στους καταλόγους της 500 ταινίες μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους, και τις διανέμει σ' όλοκληρο τον Καναδά, σέ σχολεία, κινηματογραφικές λέσχες και πολιτιστικά κέντρα. Στο Μοντρεάλ οι ταινίες αυτές είχαν παρουσιαστεί στις αρχές της δραστηριότητας της Κοινοπραξίας (1968-1970), σέ μία δημόσια αίθουσα προβολής που ονομαζόταν «Κέντρο του Άντεργκράουντ Φίλμ». Σήμερα, τó έτησιο Φεστιβάλ μαζί με μίαν άλλη αίθουσα (που ξεκίνησε το 1972 με τó όνομα «Παράλληλος Κινηματογράφος»), ξεσφαλίζουν στο κοινό τού Μοντρεάλ την παρουσίαση ταινιών όπως τού Σραϊντ<sup>3</sup> τού Στράουμπ<sup>4</sup> τού Νέκες, τού Σνόου, τού Ρίμμερ, τού Ντβόσκιν<sup>5</sup> κ.ά. — και είναι, μάλιστα, οι μόνες που έχουν κάμει τη γνωριμία αυτών των σκηνοθετών με τó κοινό σ' όλοκληρη τη χώρα.

ΕΚ  
ΔΗ  
ΔΩ  
ΣΕΙΣ

## Τò 4ο Διεθνές Φεστιβάλ του Μοντρεάλ

1. Από τούς κύριους δημιουργούς αυτής της Κοινοπραξίας είναι ο Δημήτρης Ειπίδης και ο Κλώντ Σαμπρελάν.

2. Ο κινηματογράφος που εμφανίστηκε τότε κερμίκ γίγω στο '50 με τούς Γκαούλ, Μπρώ, Ζυρά και στή συνέχεια με τούς Περάφ και Λεφέμπρ, αντικαταστάθηκε και ως ένα βαθμό ξεσφραγίστηκε από μία βιομηχανία που τήν εποχή αυτή γνωρίζει περίοδο δόξας χάρη στίς κυβερνητικές επενδύσεις και στή συνεργασία τού ξένου κεφαλαίου.

Βέβαια οι νέες δυνάμεις οργανώνονται και αναπτύσσονται για να καταπολεμήσουν αυτή τήν κατάσταση: στή Μοντρεάλ, τήν άνοιξη κιόλας τού 1974, οργανώθηκε μία σημαντική εκδήλωση που με τó όνομα Διεθνείς Συνατήσεις για Έναν Καινούριο Κινηματογράφο συγκέντρωσε σ' αυτή τήν πόλη πολλούς κινηματογραφιστές και κριτικούς τού στρατευμένου κινηματογράφου ή εκπροσώπους τού «Τρίτου Κινηματογράφου», με σκοπό να συζητηθούν τά σοβαρά προβλήματα αυτού τού κινηματογράφου, ώστε να προκύψει μία νέα γενική γραμμή στήν αντιμετώπισή τους.

3. Ο Βέρνερ Ζωάιτερ είναι γνωστός σέ πολύ μικρό μέρος τού ελληνικού κοινού από τήν προβολή μίας ταινίας του, τής *Eika Katara*, στόν κύκλο τού Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου, που άρχισαν τó 1972 τó Γερμανικό Ίνστιτούτο Γκαίτε.

4. Οι ταινίες τού Ζάν-Μαρί Στράουμπ που είναι γνωστές στήν Ελλάδα, από προβολή τους και πάλι από τó Ίνστιτούτο Γκαίτε, είναι οι *Nicht Versöhnt* (*Ασυμφιλίωτοι*), *Kalender von Anna-Magdalena Bach* (Τó ημερολόγιο της Άννα-Μαγνιτανάνα Μπάχ) και ó *Othon* (*Όθων*). Στοιχεί για τόν Ζ.Μ. Στράουμπ τó βιβρίó αναγνώστης στό 8ο τεύχος τού Σχέδιο Κινηματογράφου σέ ανταπόκριση από τó Φεστιβάλ τών Καναών.

5. Άναφορικά με τόν Ντβόσκιν, ó αναγνώστης μπορεί να βρει στοιχεία στήν ανταπόκριση από τó Φεστιβάλ της Τουλόν, από τεύχος 27-28 τού Σχέδιο Κινηματογράφου.



Το πρόγραμμα του 4ου Φεστιβάλ περιλάμβανε πάνω από 50 ταινίες 12 διαφορετικών χωρών. Αναφέρουμε εδώ ορισμένους τίτλους περιμένοντας —σε πρώτη ευκαιρία— να κάμουμε τη συστηματική κριτική ανάλυση που τους αξίζει. Σε τούτη εδώ την παρουσίαση θεωρούμε πò πρόσφορο να δημοσιεύσουμε τη συνέντευξη με τòn κ. Ειπίδη, μέλος τής Κοινοπραξίας και διευθυντή του Φεστιβάλ.

Οι ταινίες που προβλήθηκαν φέτος ήταν οι παρακάτω: Τρεις ταινίες του Αντόλφο Άρριέτα, προσκεκλημένου του φεστιβάλ: *Le Jouet criminel* (Τò εγκληματικό παιχνίδι, 1972), *Le chateau de Pointilly* (Ο Πύργος του Πουαντιγύ, 1972) και ή τελευταία μεγάλου μήκους ταινία του *Les Intrigues de Sylvia Kouski* (Οι Ίντριγκες τής Σύλβια Κούσκι, 1973)· τρεις ταινίες πολύ διαφορετικές ή μία από τήν Άλλη, με ένα κοινό ωστόσο χαρακτηριστικό: μάν άναμφισβήτητα ευφυή αντιμετώπιση όσον άφορά τή γενική σύλληψη αλλά και τήν κατασκευή.

Η ταινία *The act of seeing with one's own eyes* (Τò νά βλέπεις με τὰ μάτια ενός, 1972) του Στάν Μπράκεητζ — όπου έχουμε νά κάμουμε με μιά πραγματική αυτοψία — είναι μία από τις πò τίμιες και συγκλονιστικές ταινίες που έχουν γίνει τελευταία για τò θάνατο, και πηγαίνει κατευθείαν στο βάθος του θέματος χωρίς λογοτεχνικές άναφορές.

Η ταινία *Die letzten Heimposamenter* (Οι τελευταίοι σειρηνοποιοί, Έλβετία 1973) του Ύβ Γιερσίν είναι μία έξευνα στήν περιοχή τής Βασιλείας γύρω από τή χειροτεχνική παράδοση τών τεχνιτών σειρητιού που τείνει να εκλείψει. Η στέγρη δομή του φίλμ, ó άργος και συναρπαστικός ρυθμός του, τò κάνουν ένα από τὰ κύρια έργα του φεστιβάλ.

Τò *Attica* (Άττικα, Η.Π.Α. 1973) τής Κλίντα Φάιερστον είναι ένα ντοκουμέντο για τήν εξέγερση στις φυλακές τής Άττικα τò Σεπτέμβρη του 1971 στή Νέα Υόρκη. Η ταινία παρουσιάζει τις φρικαλεότητες που διαπράχτηκαν όταν οι άοχές Ξαναπήραν στα χέρια τους τις φυλακές, και τελιώνει με συνεντεύξεις από φυλακισμένους και φύλακες για τή στάση τους πριν και μετά τήν εξέγερση.

Άπό τις ταινίες του Ζάκ Ριβέτ προβλήθηκε ή βερσιόν τών 255' του *Out One* (Άουτ Ουάν): τò *1: Spectre* (1: Φάσμα) πού, κατά τή γνώμη μας, είναι από τις πò σημαντικές ταινίες τών τελευταίων χρόνων. Με τήν πολυπλοκότητα του λόγου της, τήν έπεξεργασία τής δομής της και τών κρυφών και φανερών σημασιών της, και με τήν υπερδυναμική παρουσία των ήθοποιών που νικούνται ελεύθερα στο χώρο που προσφέρει ή κατασκευή της (μεταβάλλοντας συνεχώς ατή τήν κατασκευή), ή ταινία έτούτη θέτει σε άμφισβήτηση τόν κινηματογράφο και τους κανόνες του, δείχνοντάς μας, κατά κάποιον τρόπο, ότι τò καθετί στο χώρο αυτό είναι σχεδόν άκόμη στο Ξεκίνημα.

Τò *Merc* (Μέρκ, 1973) του Μάρκ Όμπενχάουζεν είναι μιά άξιόλογη ταινία που χρησιμοποιεί τήν κάμερα σαν δηλωμένο ύποκείμενο του βλέμματος και σαν συγκεκριμένο όργανο (όπλο) τής έπικοινωνίας με μιά πραγματικότητα που ήδη μεταβάλλεται από αυτό τò βλέμμα.

Οι Ίντριγκες τής Σύλβια Κούσκι του Άντόλφο Άρριέτα



Οι τελευταίοι Σειρηνοποιοί του Ύβ Γιερσίν.



Out 1 του Ζάκ Ριβέτ.





Αυτό πού μᾶς δείχνει ἐτούτη ἡ ταινία τῶν 35 χλστ. εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιάς συνεχοῦς καὶ παρατεταμένης ἔρευνας πάνω στὰ διάφορα ἐπίπεδα μιάς τοπικά προσδιορισμένης πραγματικότητας, πού στὴν περίπτωσή μας εἶναι ὁ Μεγάλος Κεντρικός Σταθμὸς τῆς Νέας Ὑόρκης· κάθε μιὰ εἰκόνα προσεχνεῖ τὸ θαυμασμό (μὲ τὸ παραπάνω ἴσως) γιατί εἶναι διαλεγμένη ἀνάμεσα σὲ πολλὲς ἀπὸ τὶς δυνατότητες πού θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει τὸ ἴδιο ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος.

Ἡ *Yard* (Κῆπος, Καναδὰς 1973) τῶν Ἀντριου Λάγκ καὶ Τζῶν Ὁρένλιχερ εἶναι ἓνα πλάνο-σεκάνς 8', ὅπου ἕνας ἀνθρωπος ἀνάβει μιὰ περιεργὴ φωτιὰ μέσα σ' ἓναν χῶρο περιφραγμένο ἀπὸ σωληνωτὲς λάμπες «νέον» μπροστὰ σὲ ἓνα τοπίο μὲ δέντρα καὶ ἄλογα. Αὐτὸ τὸ μυστικὸ καὶ νοητευτικὸ φιλμ παρουσιάζεται μέσα στὴν ὄργανωμένη του ὁμορφιὰ σχεδὸν σὰν ἀντικείμενο τέχνης· παραμένει ὡστόσο ἀνησυχητικὰ ἀφελές.

Ἡ *Tragic diary of Zero the Fool* (Τὸ Τραγικὸ ἡμερολόγιο τοῦ Μηδὲν τοῦ Τρελοῦ, 1969) πού ἂν καὶ καναδικὴ ταινία ἔμεινε ἀγνωστὴ στὸ καναδικὸ κοινό. Ἡ ταινία αὐτὴ, ἐπιθετικώτατη καὶ μὲ τὸ προσὸν νὰ φτάνει τὴν ἀπελπισία της ὡς τὰ ἄκρα, ἔχει βασικὸ ἔμφηνευτὴ τὸν Τζέραλντ Κόγκαν, ἓναν ἔξοχο ἠθοποιὸ πού αὐτοκτόνησε πρὶν ἀπὸ πέντε χρόνια. Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Μάρκσον γυρίστηκε σὲ 35 χλστ. καὶ τὸ γεγονός αὐτὸ ἐμπόδισε τὴ συμμετοχὴ της στὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

Τὸ φιλμ *Mistapishu* (Μισταπίσου) τοῦ Ἀρτύρ Λαμότ, ἓνα ὑπέροχο ντοκουμέντο γιὰ τὴν κατάσταση τῶν Ἰνδιάνων πού ζοῦν σὲ μιὰ περιοχὴ τοῦ Κεμπέκ, μὲ τὸ ὄνομα τῆς ταινίας, μαζὶ μὲ τὸ πιὸ πρόσφατο φιλμ του *Pakuashipu* (Πακουασίπου) εἶναι μέχρι σήμερα τὰ τελευταία κομμάτια μιᾶς δλόκληρης σειρᾶς ταινιῶν του, ἀφιερωμένων στὸ λαὸ αὐτὸ πού ζεῖ ἀκόμη ὑπὸ τὶς χειρότερες συνθήκες διαβίωσης ἐξαιτίας τῆς ἐκμετάλλευσης πού ὑφίσταται ἀπὸ τὶς λευκὲς κυβερνήσεις πού ρυθμίζουν τὴ ζωὴ του μὲ γνώμονα τὴν κινικὴ ἀδιαφορία. Μιὰ σειρὰ πού πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ διανεμηθεῖ καὶ στὴν Εὐρώπη.

Τὸ *Salvador Allende gossens* (Σαλβαντόρ Ἀλλιέντε: Μαρτυρία) ἓνα 20λεπτο φιλμ τοῦ Μωρίς Μπουλμπουλιάν, γυρισμένο γιὰ λογαριασμὸ τῆς Καναδικῆς Ἐθνικῆς Γραμματείας τοῦ Φιλμ στὴ Χιλή, περιλαμβάνει ἓναν λόγον τοῦ Προέδρου Ἀλλιέντε στοὺς μεταλλωρύχους τῆς Ἀντίνα, ἀπολογισμὸ τῶν ἐνεργειῶν του, πράγμα πού κάνει τὴν ταινία αὐτὴ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα ντοκουμέντα πάνω στὴ Χιλή.

Ἡ Μάσιμο Μινγκρόνε, ἄλλος ἓνας προσκεκλημένος τοῦ Φεστιβάλ, παρουσίασε τὴν ταινία του *Mille Mots* (Χίλιες λέξεις), γυρισμένη στὸ Κεμπέκ τὸ 1973 μὲ βάση τὴν ἀφήγηση τῆς ζωῆς μιᾶς γριᾶς γυναίκας ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη.

M.A.M.

Αὐτὲς εἶναι μερικὲς μόνο ἐνδείξεις γιὰ τὸ 4ο Διεθνὲς Φεστιβάλ 16 χλστ. Δίνουμε τώρα τὸ λόγο στὸν κ. Εἰπίδη γιὰ νὰ πληροφορηθοῦμε τὴ δουλειὰ καὶ τὶς ἐνέργειες αὐτοῦ τοῦ ὄργανισμοῦ, πράγμα ἀπόλυτα χρήσιμο ἂν θέλουμε νὰ δοῦμε ἀνάλογους ὄργανισμοὺς νὰ γεννιοῦνται καὶ στὴν Εὐρώπη.

M.A.M.



# Συνέντευξη τοῦ Δημήτρη Ἐπιδῆ γιὸν Σ.Κ. '75

Ἀρχικά θὰ ἴαν ἴσως ἀναγκαῖο, κύριε Ἐπιδῆ, νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν τρόπο πού γεννήθηκε ὁ ὀργανισμὸς σας καὶ σὲ ποιά ἱστορική στιγμή ἀναποκρινόταν.

Ἡ «Κοινοπραξία τῶν Ἀνεξάρτητων Κινηματογραφιστῶν» ἰδρύθηκε τὸ 1967 μὲ τὴ μορφή ἐνὸς δικτύου διανομῆς τῶν ταινιῶν τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν. Στὴν πραγματικότητα ἦταν μιὰ ἐπέκταση τῆς δουλειᾶς μὲ τὴν ὁποία εἴχαμε καταπιαστῆ πιὸ πρῖν, τῆς διάδοσης δηλαδή καὶ παρουσίας τοῦ νέου κινηματογράφου μέσω τοῦ «Κέντρου τοῦ ἀντεργχράουντ Φίλμ», μιᾶς μικρῆς αἰθουσας προβολῆς πού εἴχαμε φτιάξει στὸ Μοντρεάλ.

Κύριος σκοπὸς τῆς Κοινοπραξίας ἦταν νὰ γίνει ἕνα κέντρο διάδοσης, προώθησης καὶ διανομῆς τοῦ νέου καναδικοῦ κινηματογράφου σὲ ἐποχὴ πού ἦ ἀνάπτυξη καὶ συνέχιση αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου βρισκόταν σὲ κίνδυνο, ἀφοῦ τὸ καναδικὸ κράτος μὲ τοὺς καινούριους νόμους πού ἔθετε σὲ ἰσχύ ἐκείνη τῆ στιγμή ἔπαιρνε μέτρα πού ἐξυπηρετοῦσαν τὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς ἐθνικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.

Ὁ νέος ἀνεξάρτητος κινηματογράφος παρόλο πού ἀκόμη εἶχε πολὺ περιορισμένο πεδίο δράσης, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐκδηλώνει μιὰ ἀξιοσημείωτη ζωντάνια: ἀρκεῖ νὰ λάβουμε ὑπόψη τὴ δουλειὰ τοῦ Μάικλ Σνόου, τοῦ Τζόυς Γουίλαντ, τοῦ Τζῶν Τσάμπερς καὶ τοῦ Ντέιβιντ Ρίμμερ, πού μόλις τότε ἀρχίζαν νὰ γίνονται γνωστοὶ στὸ ἔξωτερικό. Οἱ κινηματογραφιστὲς αὐτοὶ πού κατέληγαν στὸν κινηματογράφο ἔχοντας ἀποκτήσει τὴν ἐμπειρία ἄλλων μέσων ἐπικοινωνίας (ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ, μουσικὴ, κ.λπ.), ἦταν ἱκανοὶ νὰ ἀρχίσουν νὰ διερευνοῦν νέες μορφὲς ἔκφρασης στὸ μέσο ἐπικοινωνίας κινηματογράφου, μὲ ἢ χωρὶς τὴν ὑποστήριξη τοῦ Συμβουλίου Τέχνης τοῦ Καναδά. Οἱ ταινίες τους, μέσα στίς ὁποῖες πρέπει νὰ ἀναφέρω τὸ *Wavelength* τοῦ Μάικλ Σνόου, ἐπειδὴ δὲν εἶχαν ἄλλα μέσα διάδοσης, ἀποτελοῦσαν μέρος τῶν διαφόρων προγραμμάτων τοῦ νέου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου πού παρουσιάζονταν στὴν Εὐρώπη, ὅπως ἦταν καὶ ἡ χολοσσιαία περιοδεία πού ὀργάνωσε ὁ Ἄνταμς Σίτνεϋ τὸ 1967. Καὶ πραγματικὰ ὅταν διοργάνωσα κι ἐγὼ τὴν πρώτη περιοδεία καναδικοῦ κινηματογράφου στὴν Εὐρώπη, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστὲς αὐτοὺς ἦταν γνωστοὶ σὰν Ἄμερικανοί, κι αὐτὸ εἶναι ἕνα σημεῖο στὸ ὁποῖο οἱ Καναδοὶ δεῖχνουν μεγάλη εὐαισθησία!

Ποιά ἦταν ἡ θέση τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴ γεννώμενη βιομηχανία;

Βέβαια, στὴν ἀρχὴ δὲν ἦταν ιδιαίτερα ἀντίθετοι στὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας γιατί ἐλπίζαν πὼς πρῶτα ἀπ' ὅλα θὰ ἦταν καναδικὴ καὶ θὰ ἀντικατόπτριζε τὴν πραγματικότητα τῆς χώρας καὶ τὴν πολιτιστικὴ τῆς ἀνάπτυξη. Γρήγορα, ὥστόσο, ἔγινε φανερὸ πὼς αὐτὴ ἡ βιομηχανία ἦταν προορισμένη νὰ καταλάβει κάθε διαθέσιμο χῶρο, καὶ νὰ συνθλίψει, σὲ προοπτικὴ, τὰ ἐμπορικά συμφέροντα, καὶ τὸ δημιουργικὸ πυρῆνα (πού δὲν ἦταν προετοιμασμένος γιὰ τέτιο σόκ) καθὼς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ (πού ἔρεπε πρὸς τὴν ἀδιαφορία).



Καταφέρατε, ωστόσο, να βρείτε μιὰ θέση για τὸν ὀργανισμό σας: ποιές ἦταν οἱ δυσκολίες;

Τὸ ξεκίνημα τῆς δραστηριότητάς μας ἦταν σημαδεμένο μὲ μιὰ ἐντονότατη πάλη: ἔπρεπε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, νὰ καταπολεμήσουμε τὴν ἀδιαφορία, τὴν ἀγνοία, μὰ καὶ τὴν δυσπιστία.

Ἀρχίσαμε μὲ 4 κόπιες πού μετὰ ἀπὸ μερικὸς μῆνες ἔγιναν 16, κι αὐτές τὶς διανέμαμε κυρίως στὰ σχολεῖα, τὰ πανεπιστήμια, τὶς γκαλερί τέχνης, κ.λπ., μὰ αὐτὰ δὲν ἦταν ἀρκετά. Γρήγορα καταλάβαμε πὺς γιὰ νὰ ὑπάρξει ὁ νέος κινηματογράφος, χρειαζόταν νὰ δημιουργήσουμε ἕνα καινούριο κοινὸ, μέσω τῆς ἐνημέρωσης, ἀλλὰ καὶ μέσω μιᾶς «ἀναμόρφωσης». Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὺς τὸ κοινὸ τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, καὶ τοῦ κινηματογράφου τοῦ λεγόμενου «Τέχνης», ἔχει ἤδη μιὰ παράδοση καὶ μιὰ παιδεία 60 σχεδὸν χρόνων. Ὁ νέος κινηματογράφος ἦταν μιὰ ἀνανέωση, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἔπρεπε νὰ μῆσει ἕνα κοινὸ πὺ ἐπρόκειτο νὰ εἶναι ἡ βάση στὴν ὁποία θὰ στηριζόταν. Ἦταν μιὰ δύσκολη δουλειὰ ἀν ὑπολογίσει κανεὶς τὶς προκαταλήψεις πὺ συναντᾶ, τὴν ἔλλειψη μέσων καὶ ἐμπειρίας σὲ σχέση μὲ τὴ στέρεη δομὴ τοῦ καθιερωμένου κινηματογράφου. Ἐξαρχῆς εἶχα τὴ φιλικὴ συμπαράσταση τῆς ομάδας τῆς Νέας Ὑόρκης, τῶν Μπράκετζ, Τζάκ Σμιθ, Τζόννας Μέκας, Τζάντ Τζάλκατ, τῶν ἀδελφῶν Κιούτσαρ, τοῦ Μπόμπ Γκόβαν καὶ πολλῶν ἄλλων.

Πότε ἄρχισε νὰ ἀναγνωρίζεται ἡ δουλειὰ σας;

Ἡ δουλειὰ μας ἄρχισε νὰ στεριώνει στὸ Μοντρεάλ τὴν περίοδο 1969/71 τὴν ἴδια ἐποχὴ (ἴσως ἀπὸ σύμπτωση) μὲ τὶς σειρές «Σινέ-Μούσα» πὺ ὀργάνωνα στὸ Μουσείο Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ σειρά αὐτὴ μᾶς βοήθησε νὰ καθιερώσουμε τὴν ὑπαρξὴ μας σάν πολιτιστικὴ ἐκδήλωση, καὶ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ κινηματογράφου μας σάν μιὰ νέα, δημιουργικὴ καὶ προοδευτικὴ ἔκφραση πὺ κανένας πιά δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἀγνοήσει παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ πολλὲς πλευρὲς φανέρονε μιὰ ἀντίθεση πρὸς τὴν καθιερωμένη κουλτούρα, στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται π.χ. καὶ ὁ κινηματογράφος πὺ παράγει ἡ Ἐθνικὴ Γραμματεία τοῦ Φίλμ (Office National du Film).

Τὸ 1969 ὀργάνωσα τὴν πρώτη περιοδεία τοῦ ἀνεξάρτητου Καναδικοῦ Κινηματογράφου στὴν Εὐρώπη, τὸ πρῶτο «Μινιφεστιβάλ» πὺ ἔφερε γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸν τὸν κινηματογράφο σὲ 27 εὐρωπαϊκὲς πόλεις. Τὴν ἐπόμενη χρονιά, μιὰ δεύτερη περιοδεία συμπεριέλαβε ἄλλες 17 πόλεις. Εἶμαι περήφανος πὺ πρωτοπαρουσίασα τὴ δουλειὰ λ.χ. τοῦ ἄγνωστου ὡς τότε Ντέιβιντ Ρίμμερ. Ἀκόμη σήμερα συνεχίζουμε νὰ μετέχουμε στὰ φεστιβάλ καὶ νὰ ὀργανώνουμε προγράμματα γιὰ τὶς ταινιοθήκες καὶ ἄλλους εὐρωπαϊκοὺς ὀργανισμοὺς. Ὡς τώρα ἔχουμε παρουσιάσει 56 προγράμματα ἀνεξάρτητων καναδικῶν ταινιῶν σὲ 12 χώρες τῆς Εὐρώπης μέσα στὸ σχέδιο τῆς πληροφόρησης καὶ τῆς προώθησης, καθὼς καὶ ρετροσπεκτιβες στὰ Φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο, τοῦ Μανχάιμ, τοῦ Ἐδιμβούργου, τοῦ Σάν Σεμπάστιαν, τοῦ Ὀμπερχάουζεν, τοῦ Ἀμβούργου, τοῦ Μπιλμπάο, τοῦ Βερολίνου, τοῦ Μπορντώ, τῆς Φιλαδέλφειας, τῆς Γκρενὸμπλ, τοῦ Ρότερνταμ, τῆς Ἀμβέρσας, τῆς Τουλούζ, τῆς Ἀγκουλεμ καὶ τοῦ Λονδίνου.

Σήμερα ἡ Κοινοπραξία ἀντιπροσωπεύει 200 περίπου σκηνοθέτες καναδοὺς, ἀμερικανοὺς καὶ εὐρωπαίους καὶ ἀδικεῖ στὸν Καναδὰ πάνω ἀπὸ 500 ταινίες. Ἐπιπλέον, ὁ «Παράλληλος Κινηματογράφος», αἰθουσα διαρκούς



προγράμματος που κι αυτή είναι οργανωμένη από την Κοινοπραξία, παρουσιάζει τακτικά το πρόγραμμα του Νέου Κινηματογράφου στο κοινό του Μοντρεάλ.

Πώς γεννήθηκε η ιδέα του Φεστιβάλ;

Θά 'πρεπε να άρχίσουμε από το γεγονός ότι ο οργανισμός του Φεστιβάλ Κινηματογράφου 16 χιλστ., το 1971 ήταν στην πραγματικότητα μια πολιτική πράξη με προσορισμό να κάνει προσιτή σε αντικειμενική εκτίμηση την πολιτιστική έκφραση που η έλευθερία της άποτελούσε, στην πραγματικότητα, επίθεση στη μονολιθικότητα της εμπορικής κουλτούρας. Η κατάσταση αυτή είχε επιβληθεί από την καναδική κινηματογραφική βιομηχανία που, κατά μίμηση του χειρότερου χολλυγουντιανισμού, έκμεταλλευόταν το κοινό δίνοντας του μια ψεύτικη και άνευθυνη παράσταση της εθνικής εμπειρίας, διαμέσου των προϊόντων αυτής της «Βιομηχανίας Όνειρων» που προσορισμός τους ήταν μια εύκολη κατανάλωση για ένα εύκολο κέρδος.

Τρέφω υποψίες για την καλλιτεχνική δουλειά που παίρνει σάρκα και όστα στα γραφεία των τραπεζών· άναρωτιέμαι πολύ πάνω στους λόγους και τους σκοπούς μας ταινίας, που για να γίνει πρέπει να έγκριθεί από τους τραπεζίτες και τους χρηματιστές, ή κι από τις έπίσημες πολιτιστικές έπιτροπές, τα μονοπώλια του θεάματος, άκόμη και τους κριτικούς του κινηματογράφου που, συμβεβλημένοι μ' όλα αυτά, παίζουν ίσως δευτερεύοντα άλλα έξισου σημαντικό ρόλο στην προώθηση των φασιστικών συμφερόντων της έκμετάλλευσης.

Αν πρόκειται να υπάρξει ένας εναλλακτικός κινηματογράφος, το εναλλακτικό σύστημα διανομής, τα μέσα διάδοσης καθώς και τα εναλλακτικά φεστιβάλ είναι έξισου άπαραίτητα.

Προσπαθήσατε να δείξετε τις ταινίες σας στα έπισημα Φεστιβάλ;

Όχι, οι ταινίες μας δεν προβλήθηκαν ποτέ στις Κάννες, στη Βενετία, στη Νέα Υόρκη ή στο Βερολίνο· αντίθετα προβλήθηκαν στο Φόρουμ. Έξάλλου, είναι άχρηστο να υποβάλλουμε αυτές τις ταινίες στις προκριματικές έπιτροπές αυτών των Φεστιβάλ, άφου οι άνθρωποι αυτοί ξέρουν πολύ καλά το είδος του κινηματογράφου που θέλουν να πουλήσουν. Βέβαια, τις άπόψεις αυτών των κυρίων δεν τις συμμερίζεται άναγκαία το κοινό τους: στην περίπτωση του κοινού ισχύει το γεγονός ότι έμποδίζεται να γνωρίσει έναν άλλο κινηματογράφο, έστω κι αν αυτός υπάρχει εδώ και 20 χρόνια.

Μήπως το γεγονός της ύπαρξης του δικού σας φεστιβάλ, θά σας έκανε πιο εύκολα δεκτούς στα έπισημα φεστιβάλ;

Δεν θέλω ούτε καν να άποπειραθώ να σας περιγράψω την έχθρότητα και την αντίθεση με την όποία αντιμετώπίζεται το δικό μας φεστιβάλ: όποσδήποτε ή καθιέρωση της έκδηλώσής μας άποτελούσε κίνδυνο για πολλούς άνθρωπους και κυρίως για τους επαγγελματικούς κύκλους.

Έχουμε κιόλας πίσω μας μια δύσκολη ζωή τεσσάρων χρόνων, κι άκόμη δεν γινόμαστε εύκολα δεκτοί. Το κοινό όστόσο έκδηλώνει όλοένα και περισσότερο την έμπιστοσύνη του και, θά μπορούσαμε να προσθέσουμε, την κατανόησή του: το κοινό εκείνο που ήταν, και συνεχίζει να είναι, το πιο στερημένο, και παράλληλα το αντικείμενο της χειρότερης έκμετάλλευσης.

Μ' αυτόν τον τρόπο, μια φορά τον χρόνο ό



κινηματογράφος γίνεται μιὰ ζωντανή έμπειρία που προσφέρει ερεθίσματα, μιὰ πνευματική περιπέτεια, και τελικά έθρενα. Κάθε χρόνο παρουσιάζονται, συζητούνται και αναλύονται ταινίες με προοδευτική στάση άπέναντι στα κοινωνικά, πολιτιστικά και αισθητικά προβλήματα. Έτσι διατηρούμε ένα παράθυρο άνοιχτό, μέσα άπ' τó όποιο μπορούμε να δούμε έμεις τόν κόσμο, αλλά και ó κόσμος έμάς.

Είναι ένας διάλογος μέσω των ταινιών που δέν άπειυθύνεται στα φερέφωνα της καθιερωμένης κουλτούρας αλλά σ' όσους δραματίζονται, στους μάγους, τους μυστικιστές που κοινωνούν με όπτικά, όπτικο-άκουστικά μέσα, ένα είδος καθολικής αλήθειας. Σκοπός του φεστιβάλ, λοιπόν, είναι να προσφέρει και μιὰ δυνατότητα έκφρασης σ' αυτές τις γνώμες που όφείλουν να γίνουν προσίτες σε τούτη την κοινωνία που θέλει να λέγεται άνοικτή, δημοκρατική και φιλελεύθερη.

Τó φεστιβάλ συνεχίζει να παρουσιάζει τη δουλειά των νέων κινηματογραφιστών, αλλά και τη δουλειά των κινηματογραφιστών που έχουν παραμεληθεί, των κινηματογραφιστών δηλαδή που έχουν διαλέξει να παραμείνουν έξω άπό τά πνιγηρά περιοριστικά του έμπορίου· έδω θά 'θελα να αναφέρω τη δουλειά των Βέρνερ Σραίτερ, Ζάν-Μαρι Στράουμπ, Βέρνερ Χέρτζογκ, Στάν Μπράκερτζ, Βέρνερ Νέκες, Κλάους Βιμπόρνυ, Πέτερ Νέσπλερ, Ζάκ Ριβέτ και πολλών άλλων.

Άπ' όσα αναφέρατε μου φαίνεται ότι πρόκειται για πολλαπλές τάσεις του νέου κινηματογράφου, και όχι μόνο για όραματιστές.

Στη δουλειά μου προσπαθώ βασικά να προκαλέσω μιὰ συμπύλωση ανάμεσα στις διάφορες ριζοσπαστικές τάσεις, και ιδιαίτερα εκείνες που άνήκουν στην προοδευτική πολιτική πλευρά όσο και εκείνες που άνήκουν στην προοδευτική αισθητική πολιτιστική πλευρά. Υπάρχει ήδη ένας διαχωρισμός επίσημος για τó μέλλον κάθε προσπάθειας που θέλει να πραγματοποιήσει μιὰ ταχύτερη αλλαγή: ó στρατευμένος κινηματογράφος έχει μιὰ τάση να παραμένει μακριά, για λόγους καθαρά πρακτικούς, άπό τó προοδευτικό αισθητικό κίνημα· νομίζω πώς αυτή η ένότητα είναι ουσιαστική, αν επιθυμεί κανείς μιὰ νέα μορφή κοινωνίας που δέν θά εξαλείψει μόνο την καταπίεση στο οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, αλλά θά αναθεωρήσει τις αισθητικές-πολιτιστικές αξίες που δημιούργησαν και επέβαλαν τά αντίδραστικά συστήματα. Είναι ένα ιδανικό ένότητας άπέναντι στην αντίδραση που βοηθά επίσης να ανανεώσουμε τó κοινό ώστε να αναλάβει υπεύθυνη θέση, διατυπώνοντας δικά του έρωτήματα ίκανά να δόσουν ώθηση στα δεδομένα και τις θέσεις που προτείνουν αυτές οι ταινίες.

\*Αρα τó φεστιβάλ είναι επίσης ó τόπος όπου παράγεται αυτή η ένότητα σε κάποια στιγμή;

Σ' ό,τι άφορά έμένα τó φεστιβάλ άποτελεί μιὰ δουλειά «σε πρόοδο» που, όπως πάντοτε, γίνεται με προσπάθειες και σφάλματα: δέν είναι όλες οι ταινίες εξέισου επιτυχημένες, αλλά είναι ίσως μιὰ τακτική σωτήρια, αν θέλουμε να άποφύγουμε τόν άμεσο προσηλυτισμό. Τó φεστιβάλ παραμένει έλαστικό πρòς κάθε εξέλιξη που αντίπροσωπεύει έναν ύγιη προσανατολισμό με στόχο την αλλαγή, τη βελτίωση και την έλευθερία· για παράδειγμα, η ρετροσπεκτιβία που παρουσιάσαμε πέρυσι πάνω στη Λατινική Άμερική έντασσόταν σ' αυτή τη νοοτροπία, καθώς και η σειρά ταινιών πάνω στο «Γυναίκειο



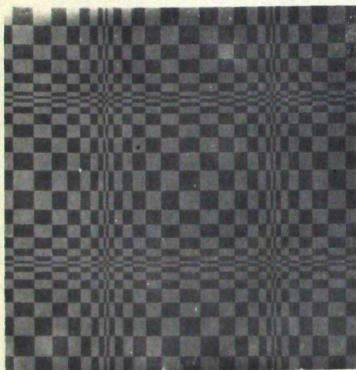
«Απελευθερωτικό Κίνημα», τὸ 1972, οἱ ταινίες ποὺ ἀφοροῦν τὰ προβλήματα τῶν ἐθνικῶν μειονοτήτων στὴ βόρεια Ἀμερική, οἱ ταινίες σχετικὰ μὲ τὶς μεταρρυθμίσεις τῶν φυλακῶν, κ.λπ.

Κάθε χρόνο, στὸ φεστιβάλ μετέχουν ταινίες ἀπὸ 15-18 διαφορετικὲς χώρες. Προσπαθοῦμε πάντοτε νὰ παρουσιάσουμε ἓνα σύνολο ἀπὸ ταινίες ποὺ παράγονται σὲ χώρες τῶν ὁποίων ὁ κινηματογράφος βρίσκεται ὑπὸ ἀνάπτυξη, καὶ οἱ ὁποῖες συχνὰ ἀντιπροσωπεύουν πολιτισμούς ποὺ σὲ μεγάλο βαθμὸ δὲν τοὺς κατέχουμε. Τὸ φεστιβάλ ἐπίσης προσανατολίζεται πρὸς τὶς ὀπτικὲς καὶ δομικὲς τάσεις, καὶ οἱ τέτιου εἴδους ἀναπαραστατικὲς ἐργασίες βρίσκουν πάντοτε μιὰ θέση στὸ πρόγραμμά μας. Πέρα ἀπὸ τὶς προβολές (50 ὥρες περίπου) ἔχουμε τὶς συναντήσεις καὶ τὶς συζητήσεις. Οἱ ταινίες εἴτε προσκαλοῦνται κατευθεῖαν, εἴτε ἐπιλέγονται στὸ Μοντρεάλ ἀνάμεσα σὲ πολλὲς ποὺ ὑποβάλλονται. Φέτος εἶδαμε πάλιν ἀπὸ 400 ταινίες. Ἡ ἐπιλογή διευκολύνεται καὶ ἀπὸ τοὺς ξένους ἀντιπροσώπους στὸ φεστιβάλ.

Ἔχουμε σκοπὸ νὰ εὐρύνουμε τοὺς στόχους τῆς δουλειᾶς μέσα στὶς γενικὲς κατευθύνσεις ποὺ ἔχουμε ἤδη υἱοθετήσει. Μιὰ καὶ εἶναι τὸ μόνο φεστιβάλ αὐτοῦ τοῦ εἴδους πρέπει νὰ ἀναλάβει τὶς εὐθύνες του ὡς τὸ τέλος χωρὶς νὰ σταματᾷ στὶς δυσκολίες ποὺ ἀνάφερα παραπάνω. Εὐχόμαστε φυσικὰ μιὰ στενότερη συνεργασία τοῦ ὄργανισμοῦ μας μὲ ἄλλους συγγενικοὺς ὀργανισμούς, μιὰ συνεργασία ποὺ θὰ βοηθήσει τὴν ἀνταλλαγὴ ἰδεῶν, πληροφοριῶν, τὴν ἀπὸ κοινοῦ ἔρευνα, ὥστε νὰ κατορθώσουμε νὰ ξεπεράσουμε τὰ τεχνητὰ ἐμπόδια καὶ τὴ διάσταση ποὺ ὑφίσταται ἀνάμεσά μας.

Δεκέμβριος 1974

IV FESTIVAL INTERNATIONAL CINEMA EN 16 MM  
MONTREAL 74



## ... ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

ΑΠΟ ΣΤΙΧΟΥΣ, ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΟΥ  
ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΤΗΣΙΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ

Κυκλοφορεῖ σὲ πολυτελὲς λεύκωμα  
ΤΙΜΗ 250 ΔΡΑΧΜΕΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΑΝΤΙ"

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

# αντι

- Μαχητικὴ παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτικὴ
- Ἐρευνα
- Κάθε τεῦχος κι ἓνα γεγονός





# τέχνη ιστορία πολιτική και «άντίσταση»

του Μπ. Κολώνια

Στην εποχή μας έχει γίνει συνείδηση, τουλάχιστον στο χώρο των προοδευτικών ανθρώπων, πώς η σύνδεση της τέχνης με την πολιτική — σύνδεση που άλλοτε φάνταζε σε πολλούς έκτροματική — όχι μόνο είναι θεμιτή αλλά και αναπόφευκτη. Λίγοι είναι πια εκείνοι που δεν συμφωνούν ότι κάθε έργο τέχνης είναι ιδεολογικά φορτισμένο. Και πολύ λιγότεροι μπορούν να άρνηθούν ότι κάθε κοινωνική έκδήλωση έχει συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο, που καθορίζεται σε συνάρτηση με τον τόπο και το χρόνο της έκδήλωσης.

Μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα (καλό ή κακό) έργο τέχνης. Και μια δημόσια κινηματογραφική προβολή είναι μια κοινωνική έκδήλωση. Έπομένως η πολιτική λειτουργία μιας ταινίας καθορίζεται από το ιδεολογικό φορτίο της ίδιας της ταινίας και παράλληλα από την πολιτική συγκυρία στην οποία εγγράφεται το γεγονός της προβολής της.

Έδώ μās ενδιαφέρει να έντοπίσουμε την πολιτική λειτουργία κάποιων ταινιών που παίχτηκαν αυτό το χειμώνα στην Αθήνα και που κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι άντλούν τα θέματά τους από την πρόσφατη πολιτική ιστορία του τόπου μας. Σύμφωνα με τα παραπάνω πρέπει να εξετάσουμε το ιδεολογικό φορτίο αυτών των ταινιών, να το τοποθετήσουμε στη σημερινή πολιτική μας συγκυρία, και να δούμε που οδηγεί αυτή η σύγκλιση.



# α. Ἡ περίπτωση τοῦ «Ζ»

1. Παρακάμπτουμε ἐδῶ πρὸς τὸ παρὸν τὸ μεγάλο πρόβλημα ποὺ θέτει ἡ μορφή τῆς ταινίας σὲ σχέση μὲ τὸ θέμα τῆς, πρόβλημα ποὺ γιὰ μᾶς ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενο τῆς ταινίας, ποὺ δὲν εἶναι κάτι ποὺ προϋπάρχει, ἀλλὰ προκύπτει ὅταν ἡ ταινία ἔχει πᾶς τελειώσει καὶ εἶναι σὲ πάρα πολλές περιπτώσεις ἀνεξάρτητο (καὶ ἴσως καὶ ἀντίθετο) ἀπὸ ὅποιοδήποτε, δηλωμένες ἢ μὴ, προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ τῆς.

Σχετικά μ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, ὅπως τίθεται στὸ Ζ, ἐλπίζουμε νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ἐπόμενο τεῦχος ὅταν θὰ ἀσχοληθοῦμε σφαιρικά μὲ ὅλη τὴν τριλογία τοῦ Γαβρᾶ (Ζ, Ὁμολογία, Κατάσταση Πολιορκίας).

Τὸ Ζ τοῦ Κώστα Γαβρᾶ ἔφτασε στὴν Ἑλλάδα μὲ πολύχρονη καθυστέρηση, συνοδευόμενο ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς «κατεξοχὴν πολιτικῆς ταινίας» — μῦθος ποὺ καλλιεργήθηκε ἀπὸ τὶς ἀντιδράσεις μᾶς μεγάλης μερίδας τῆς διεθνoῦς κριτικῆς καὶ ἐνισχύθηκε ἀπὸ τὴν μεγαλειώδη ταμειακὴ ἐπιτυχία του. Χωρὶς νὰ μποῦμε ἐδῶ στὸ γενικότερο πρόβλημα ἀναφορικά μὲ τὴν ἔννοια «πολιτικῆς ταινίας», περιοριζόμεθα νὰ ἀναθεωρήσουμε κάπως τὸν παραπάνω ὄρισμό καὶ νὰ ποῦμε ὅτι γιὰ μᾶς τὸ Ζ δὲν εἶναι παρὰ «χαρακτηριστικὴ περίπτωση ταινίας μὲ πολιτικὸ θέμα».<sup>1</sup>

Ἄς δόσουμε ὥστόσο ἓνα «καθαρὸ» διάγραμμα τῆς ταινίας γιὰ νὰ βροῦμε τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενό της:

Βρισκόμαστε σὲ μιὰ χώρα ποὺ δὲν κατονομάζεται (μόνο δευτερεύοντα στοιχεία: δυὸ τραγούδια ποὺ ἀκούγονται, οἱ φωτογραφίες τῶν βασιλιάδων ποὺ μπαίνουν γιὰ μιὰ στιγμή στὸ πλάνο, παραλέμπουν συγκεκριμένα στὴν Ἑλλάδα). Δὲν κατονομάζεται ἐπίσης ἡ ἱστορικὴ στιγμή. Ἄλλὰ οὔτε δίνεται καὶ ὅποιο στοιχεῖο γιὰ τὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς χώρας (ἡ ταινία δὲν μᾶς λέει π.χ. τί ἀντιπροσωπεύει ἡ κυβέρνηση καὶ τί ἡ ἀντιπολίτευση, ποιά ἡ θέση τῆς χώρας στὰ διεθνῆ πλαίσια, σὲ τί κατάσταση βρισκεται τὸ ἐργατικό-λαϊκὸ κίνημα, ἀν ὑπάρχουν ἄλλα κοινωνικά ἢ πολιτικά κινήματα καὶ τί ἀντιπροσωπεύουν, κ.λ.π.)<sup>2</sup>. Τὸ μόνο ποὺ βλέπουμε εἶναι ὅτι ὑπάρχει ἓνα κίνημα ὑπὲρ τῆς εἰρήνης καὶ τοῦ ἀφοπλισμοῦ καὶ ὅτι αὐτὸ τὸ κίνημα ἔχει ἀντίπαλους. Οἱ ὅπαδοι τοῦ κινήματος καὶ ὁ ἀνώνυμος ἀρχηγὸς τους (στὸ Λαμπράκη ἀναφέρονται ὅλοι μὲ ἐπίθετα ὅπως: «ὁ γιατρός», «ὁ βουλευτής», κ.ἄ. ἀλλὰ ποτέ μὲ τὸ ὄνομά του), δείχνονται ἀνιδιοτελεῖς ἰδεολόγοι, μᾶλλον ἀδέσμευτοι πολιτικά. Στὸ ἀντίπαλο στρατόπεδο ἔχουμε, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀνθρώπους τοῦ ὑπόκοσμου ἢ τοῦ περιθώριου, ἀνθρώπους δηλαδὴ κατεξοχὴν «ἀκοινωνικούς»<sup>3</sup>. Πίσω ἀπ' αὐτοὺς ὑπάρχουν ἀνώτεροι ἀξιοματικοὶ τῆς χωροφυλακῆς καὶ τῆς ἀστυνομίας. Ἀνθρώποι μὲ στολές. Καὶ στολὴ σημαίνει πόλεμος. Ἔτσι, καταργάν, ἡ ἀντίθεση ποὺ προβάλλεται εἶναι ὅπαδοι τῆς εἰρήνης - ὅπαδοι τοῦ πολέμου.

Οἱ ἄνθρωποι μὲ τὶς στολές θὰ βάλουν τὰ ὄργανά τους νὰ δολοφονήσουν τὸν ἀρχηγὸ τοῦ εἰρηνοφίλου κινήματος. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, τὸ πρόβλημα γιὰ τὴν ταινία εἶναι ἡ ἀπονομὴ δικαιοσύνης. Ἡ σύγκρουση μετατίθεται στὸ ἐπίπεδο τοῦ Κράτους: εἶναι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς κρατικoὺς λειτουργοὺς ποὺ προσπαθοῦν νὰ συγκαλύ-

2. Ἔχουμε νὰ κάνουμε δηλαδὴ μὲ μιὰ κάποια κοινωνία, μὲ ἓνα κάποιο Κράτος. Τοποθέτηση ποὺ, ἀν καὶ θέλει νὰ διεκδικεῖ τὸ χαρακτηρισμὸ τῆς οἰκουμεινικότητας, δὲν φανερώνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν κοινωνία καὶ τὸ Κράτος. Γιατί δὲν μᾶς δίνεται κάποια γενίκευση ποὺ ἔχει προκύψει μὲ μιὰ μεθοδικὴ ἀφαίρετικὴ διαδικασία ἀπὸ μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση. Αὐτὸ ποὺ μᾶς δίνεται εἶναι ἓνα γενικὸ καὶ ἀφηρημένο σχῆμα, μῆσα στὸ ὅποιο καλούμαστε νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι χωρᾶνε διατὰ συγκεκριμένα συμπτώματα (τόσο αὐτὰ ποὺ ἐγγράφονται στὴν ταινία ὅσο καὶ αὐτὰ ποὺ ἔχει ὑπόψη του ὁ θεατὴς ἀπὸ τὶς δικῆς του ἐμπειρίες). Μιὰ ἀντίληψη πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ ποὺ λέει ἡ γνωστὴ ἔκφραση «εἶσι εἶναι ὁ κόσμος» — ἔκφραση ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ μικροαστὸς γιὰ νὰ καλύψει ὅλα ὅσα δὲν καταλαβαίνει.

3. Αὐτὴ ἡ κατηγορία «περιθωριακῶν» ἀνθρώπων, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα παράγωγο μιᾶς ὀρισμένης μορφῆς κοινωνίας. Ἡ παρουσία τους καὶ ὁ ρόλος τους στὴν ταινία (σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ ἄλλα «κοινωνικά συμπτώματα» ποὺ ἀναγνωρίζονται μῆσα σ' αὐτὴν) παρατέμνουν συγκεκριμένα σὲ μιὰ κοινωνικὴ δομὴ: τῆς σύγκρουσης ἀστικῆς κοινωνίας δυτικoῦ τύπου, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ὁμιλοῦνται ξεκαθάραι στὴν ταινία, ὅπου ὅλα ἐπικαλύπτονται ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν κοινωνία, ποὺ ἀναφέραμε στὴ σημείωση 2.



ψουν τούς ἐνόχους καί σὸν ἀνώτερο δικαστικὸ πού προσπαθεῖ νὰ τούς ξεσκεπάσει. Ἡ δικαιοσύνη θὰ θριαμβεύσει. Ὁ ἀνακριτὴς θὰ συλλάβει τούς ἐνόχους...

Στὰ τελευταῖα δευτερόλεπτα τῆς ταινίας γίνεται ἓνα ξάνοιγμα: κάποιοι ἄλλοι ἄνθρωποι μὲ στολές, ἀξιοματικοὺ τοῦ στρατοῦ αὐτοῦ, θὰ ἐπιβάλλουν δικτατορία σ' ὅλη τὴ χώρα. Αὐτὸ μετατοπίζει καὶ πάλι τὴν ἀντίθεση: τώρα πιά ἔχουμε ἀντίθεση ἀνάμεσα σ' ὅλο τὸ λαὸ καὶ σὲ μιὰ χούντα.

Ἔχουμε λοιπὸν στὴν ἀρχὴ τὸ ζεύγος *ὄπαδοι τῆς εἰρήνης* - *ὄπαδοι τοῦ πολέμου* καὶ στὸ τέλος τὸ ζεύγος *λαὸς* - *χούντα*. Βέβαια, εἶναι αὐτονόητο γιὰ τὸν καθένα ὅτι τὸ πρῶτο ζεύγος μπορεῖ νὰ μετασηματισθεῖ σὸ δεύτερο καὶ ὅτι σὲ τελευταῖα ἀνάλυση τὰ δυὸ ζεύγη εἶναι ἰσοδύναμα καὶ ἐκφράζουν τὴν ἴδια βασικὴ ἀντίθεση. Ἐκείνο ὅμως πού συστηματικὰ ἀποσιωπᾶται στὴν ταινία εἶναι τὸ *ποιὰ* εἶναι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση. Ἀποσιωπᾶται δηλαδὴ ἐντελῶς τὸ γεγονός ὅτι τὰ δυὸ αὐτὰ ζεύγη καθρεφτίζουν πολιτικές, ἰδεολογικές, καὶ σὲ τελευταῖα ἀνάλυση ταξικὲς ἀντιθέσεις πού ἀναπτύσσονται σὸ πλαίσιο μιᾶς ὀρισμένης μορφῆς κοινωνίας. Ἔτσι τελικὰ δὲν τίθεται ὑπὸ ἀμφισβήτησιν ἡ (συγκεκριμένη ἂν καὶ «ἀπόουσα» ἀπὸ τὴν ταινία) κοινωνικὴ δομὴ πού παράγει τὶς ἀντιθέσεις αὐτὲς οὔτε τὸ ὄργανωμένο Κράτος πού τὴ στηρίζει. Αὐτὸ φαίνεται περισσότερο καθαρὰ σὸ μέρος ἐκείνο ὅπου ἡ ταινία παρακολουθεῖ τὶς προσπάθειες τοῦ ἀνακριτῆ γιὰ ἀπονομὴ δικαιοσύνης, καὶ τελικὰ θριαμβολογεῖ γιὰ τὴν «ἐπιτυχία» του. Ἡ *ἰδεολογία τῆς ταινίας ταυτίζεται μὲ τὴν ἰδεολογία τοῦ ἀνακριτῆ*. Καὶ ἡ ἰδεολογία αὐτὴ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν βλέπει σὸ ἐγκλημα παρὰ μόνο «ἓνα ἐγκλημα»: τὴ δολοφονία ἐνὸς ἀνθρώπου. Ἐκείνο πού ἀρνεῖται νὰ δεῖ εἶναι ἡ ἐπίθεση πού ἄρχισε τὸ ἓνα στρατόπεδο (τῶν ὄπαδῶν τῆς εἰρήνης) ἐναντία σὸ ἄλλο (τῶν ὄπαδῶν τῆς εἰρήνης). Ἐκείνο πού ἀρνεῖται νὰ παραδεχθεῖ εἶναι ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς σύγκρουσης γενικότερης πού ἀπαιτεῖ ὑπεύθυνη τοποθέτηση καὶ διεύρυνση τῆς ἔννοιας «δικαιοσύνη», τέτια πού ἐπιβάλλει ἀλλαγὴ στόχου: στόχος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πιά ἡ τιμωρία τῶν συγκεκριμένων ἐνόχων ἀλλὰ ἡ τελικὴ νίκη τοῦ εἰρηνοφίλου κινήματος ἀπέναντι στοὺς ἐχθροὺς του.

Ἡ ταύτιση τῆς ταινίας μὲ τὸν ἰδεαλιστὴ ἀνώτερο δικαστικὸ ἐνὸς ἀστικοῦ κράτους (καὶ μὲ τὰ συνεπαγόμενα ἰδεολογικά του ὄρια), προσδιορίζει τὸ ἰδεολογικὸ στίγμα τῆς ἴδιας τῆς ταινίας, πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀρίσουμε *οὐτοπιστικὸ φιλελεύθερο ἀστισμὸ*.

Γιὰτί ἀστισμὸς; Ἐπειδὴ, ὄχι μόνο ἡ ἀστικὴ κοινωνία καθ'αυτὴ δὲν ἀμφισβητεῖται, ἀλλὰ ἐπιπλέον οἱ ἐκπρόσωποι τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Δίκιου εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἐκπρόσωποι τοῦ ἀστικοῦ Κράτους<sup>4</sup>.

Γιὰτί φιλελεύθερος; Ἐπειδὴ ἀναγνωρίζεται ἡ ὑπαρξὴ Κακοῦ μέσα σὸ πλαίσιο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας καὶ τοῦ ἀστικοῦ Κράτους (στρατοκρατία, ἔξαγορὰ συνειδήσεων, μισαλλοδοξία, κ.λ.π.) καὶ ἀπαιτεῖται ἡ τιμωρία του καὶ ἡ ἐξάλειψή του.

Γιὰτί οὐτοπιστικός; Ἐπειδὴ ἡ ἐξάλειψη αὐτοῦ τοῦ Κακοῦ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ μέσα σὸ πλαίσιο τοῦ ἀστικοῦ Κράτους οὔτε στὴ βάση τῶν ἀστικῶν ὀρισμῶν γιὰ τὴ δικαιοσύνη, τὴν ἀλήθεια, τὸ Καλὸ, κ.λ.π.

Οὐτοπιστικὸς φιλελεύθερος ἀστισμὸς: μιὰ τέτια ἰдео-

4. Θὰ ἴταν ἴσως σκόπιμο νὰ προσθέσουμε ἐδῶ καὶ μιὰ παρατήρηση γιὰ τὸ πὼς παρουσιάζεται ὁ ρόλος τοῦ Τύπου. Μέσα στὴν ταινία, ἐμφανίζονται δυὸ δημοσιογράφοι: ὁ ἓνας διατηρεῖ προσωπικὲς σχέσεις μὲ τὰ «ἀκονομικὰ» σφάλματα καὶ καλύπτει τοὺς ἐνόχους, ὁ ἄλλος (ἀπὸ ἐπαγγελματικὴ «ἐπιανεπιθρία» καὶ μὲ μέρα ὄχι καὶ ἀπόλυτα «ἐντιμα») βοηθεῖ στὴν ἀνακάλυψη τῆς ἀλήθειας. Καὶ οἱ δυὸ ἀνήκουν σὸν ἀστικὸν Τύπο, ὁ ὅποιος φαίνεται ἔτσι νὰ ἀντικατοπτρίζει «ἀποτελεσματικὰ» τὶς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις, ἐνῶ ὁ τύπος τῆς ἀριστερᾶς φαίνεται νὰ εἶναι οὐσιαστικὰ «ἀεργος».



Μετά τὸ ἔγκλημα. Ἀξιωματικοὶ (ἐδῶ μὲ πολιτικά) κινουῦνται γιὰ νὰ καλυφτεῖ ἡ ὑπόθεση (Πιέρ Ντιξί, Ζυλιέν Γκνομάρ: ὁ Στρατηγὸς κι ὁ Συνταγματάρχης)



Οἱ «ἀπαδοὶ τῆς Εἰρήνης» σὲ σύσκεψη (Μπερνάρ Φρεσσόν, Σάβλ Ντενέ, Ὑβ Μοντάν)







Ἡ σύγκρουση μετατίθεται μέσα σπὸν κρατικό μηχανισμό

Πάνω: Ἡ Δικαιοσύνη (Ζ. Α. Τρεντινιάν-ὁ ἀνακριτὴς)  
Κάτω: Ἡ Μισαλλοδοξία (Πιέρ Ντιξ-ὁ στρατηγός)





λογικοπολιτική τοποθέτηση παίζει γενικότερα θετικό ή αρνητικό ρόλο; Η απάντηση σ' αυτό το ερώτημα δεν είναι εύκολη. Και πρώτα - πρώτα γιατί δεν υπάρχει μια απάντηση, αλλά διάφορες απαντήσεις που εξαρτώνται από την εκάστοτε πολιτική συγκυρία στην οποία έρχεται να επενεργήσει μια τέτια θέωρηση. Για τη συγκεκριμένη περίπτωση της ταινίας του Γαβρά, η λειτουργία της στο έξωτερικό καθορίστηκε από διαφορετικούς παράγοντες απ' αυτούς που καθορίζουν τη λειτουργία της στην Ελλάδα σήμερα. Γι' αυτό θα εξετάσουμε χωριστά τις δύο περιπτώσεις:

α) Ο Γαβράς ήταν έτοιμος να αρχίσει το γύρισμα της ταινίας του, όταν έγινε το πραξικόπημα στην Ελλάδα. Πρόσθεσε, λοιπόν, την τελευταία στιγμή, το φινάλε που συνδέει την υπόθεση Λαμπράκη με το πραξικόπημα. Αυτή η προσθήκη (ή μάλλον, το ιστορικό δεδομένο στο όποιο αυτή παραπέμπει), προκάλεσε μια αναστροφή της ιδεολογικο-πολιτικής λειτουργίας της ταινίας. Ένώ δηλαδή η ίδια η ταινία αποτελεί ιδεολογικό άλλοθι του άστικου Κράτους<sup>5</sup>, οι ειδήσεις που φτάνουν απ' την Ελλάδα και το πολιτικό κλίμα που έτοι δημιουργείται (και σ' αυτό συντελεί πολύ και η δραστηριοποίηση των Ελλήνων αυτοεξόριστων), βάζουν στη συνείδηση των δυτικών θεατών την αμφιβολία για την επάρκεια και του δικού τους Κράτους. Έτσι η ταινία, χάρις σ' έξωτερικούς ως προς αυτήν παράγοντες, διαβάζεται πολλές φορές «σωστά» (με την έννοια που μπορεί, με μια κατάλληλη καθοδήγηση, να διαβαστεί «σωστά» και ωφέλιμα μια έφημερίδα της Δεξιάς). Η ταινία λειτούργησε τελικά θετικά, έρημην της ιδεολογίας της.

β) Στην Ελλάδα, σήμερα που παίζεται η ταινία, μόλις έχουμε βγει από τα νύχια της δικτατορίας. Μπαίνουν τώρα οι βάσεις πάνω στις οποίες θα διακυβερνηθούμε για πολλά έσως (και κρίσιμα) χρόνια. Η Δεξιά προσπαθεί να στήσει ένα κράτος στα μέτρα της, ένα κράτος που δεν θα διαφέρει και τα πολύ σ' τελευταία ανάληψη από εκείνο που λειτούργησε το 1963 όταν δολοφονήθηκε ο Λαμπράκης. Σ' αυτό το πλαίσιο, η ιδεολογικο-πολιτική επίδραση της ταινίας είναι τουλάχιστον αμφίρροπη. Γιατί απ' τη μία μεριά, βέβαια, θυμίζει τα τότε γεγονότα, απ' την άλλη όμως παρουσιάζει τις αντιθέσεις, που αναπτύσσονται μέσα στην άστική κοινωνία, να καθρεφτίζονται και μέσα στο ίδιο το κράτος που τη στηρίζει, αφήνοντας έτσι να έννοηθεί ότι το κράτος αυτό μπορεί να λύσει μόνο του αυτές τις αντιθέσεις. «'Αν είχαμε περισσότερους Σαρτζετάκηδες...»: αυτή είναι μια σκέψη που πιστεύουμε ότι θα έρθει στο νου πολλών θεατών της ταινίας, με κίνδυνο να αποπροσανατολιστούν και, αντί να σκέφτονται τις δομές που στήνονται αυτή τη στιγμή, να σκέφτονται τα πρόσωπα που θα τις επανδρώσουν<sup>6</sup>.

Τελικά πάντως, εκείνο που θα καθορίσει τον πολιτικό ρόλο που θα διαδραματίσει η ταινία του Γαβρά σήμερα, στη χώρα μας, θα είναι ο τρόπος με τον οποίο παράγοντες έξω απ' την ταινία θα επιδράσουν στο κοινό. Συγκεκριμένα, το Ζ θα λειτούργησει θετικά μόνο αν μπορέσουν οι προοδευτικές δυνάμεις του τόπου μας να χρησιμοποιήσουν την ευκαιρία που δίνει η προβολή του, για να θυμίσουν στον ελληνικό λαό (βοηθώντας τον να απομωώσει την ιστορική του παράδοση) ότι είναι έγγενής στο άστικο Κράτος η αδυναμία να μη μπορεί να κρατηθεί σε άστικο-δημοκρατικό πλαίσιο, σε περίπτωση δξυνσης των κοινο-πολιτικών αντιθέσεων<sup>7</sup>.

5. Χαρακτηριστική είναι η λειτουργία της σκηνης που ο ανακριτής εκδίδει τα εντάλματα για τη σύλληψη των αξιωματικών. Στη σκηνη αυτή ο Γαβράς παρουσιάζει τους αξιωματικούς σαν γελίο άνθρωπάκια (προκαλώντας παραλήρημα ένθουσιασμού στο κοινό).

Όταν ο 'Αιενεστάιν αντιμετώπιζε με ανάλογο τρόπο τους άστους στον 'Οκτώβρη, είχε μεσολαβήσει μια σοσιαλιστική επανάσταση, οι άστοι είχαν νικήσει και το γέλιο σ' βάρος τους ήταν μια αντίδραση ύγιης. Όταν άρχισε να προβάλλεται η ταινία του Γαβρά, εκείνο που είχε μεσολαβήσει ήταν η έπιβολή μιας στρατιωτικής δικτατορίας.

Είναι θεμιτό να κάνουμε το κοινό να γελάει σ' βάρος αυτών των «γελωτών» αξιωματικών της ταινίας, τη στιγμή που (άλλοι άλλοι δημοιοι) αξιωματικοί καταδυναστεύουν τον ελληνικό λαό; Σ' τελευταία ανάληψη δεν είναι παραπλανητική μια τέτια παρουσίαση; 'Αλλά το σενάριο του Ζ ήταν έτοιμο πριν από το πραξικόπημα και εκφράζει την έφησυχασμένη συνείδηση του φιλελεύθερου άστου (που διαταράχτηκε μόλις τα ξημερώματα της 21ης του 'Απριλίου).

6. 'Ας θυμηθούμε λίγο τις ψευδαισθήσεις που είχε δημιουργήσει το σύντομο πέρασμα από την ητλώρηση νέων και προοδευτικών ανθρώπων...

7. 'Απ' αυτή την άποψη θεωρούμε ύγιες σύμπτωση τη στάση που κράτησε άπέναντι στην ταινία η κριτική του ημερησίου τύπου (τουλάχιστον της προοδευτικής μεριάς του), στάση που δεν ξεπερνούσε στην εννοικότερη περίπτωση το επίπεδο της ανοχής.



## 6. Τρεῖς ταινίες ένα σύμπωμα

Ἡ ταινία τοῦ Ζὺλ Ντασὲν *Ἡ Δοκιμὴ* δομεῖται πάνω στὴν κεντρικὴ ιδέα τῆς ἀναπαράστασης, μέσα σὲ σούντιο, διαφόρων χαρακτηριστικῶν στιγμιότυπων ἀπὸ τὴ δικτατορικὴ Ἑλλάδα: τρομοκρατία, συλλήψεις, «ἀνακρίσεις», βασανιστήρια καί, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ Πολυτεχνεῖο. Τὴν ἀναπαράσταση διακόπτουν μερικὰ μουσικὰ ἰντερμέδια, ἐνῶ κατὰ διαστήματα ἡ ταινία ἀλλάζει χῶρο καὶ στυλ, γιὰ νὰ ἀφήσει μερικὲς διεθνεῖς προσωπικότητες νὰ καταγγεῖλουν ἄμεσα τὴ χούντα, στὴ βάση συγκεκριμένων ντοκουμέντων.



Ἡ ταινία τῆς Λιζ Κουστῶφ *Ρωμοσύνη*, μὴ μουσικὴ βιογραφία τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, ἔχει βασικά ἄξονα μὴ συναυλία τοῦ Μ.Θ. σὸ παρισινό «Μπομπινό», ἡ ὁποία διακόπτεται περιοδικὰ ἀπὸ κινηματογραφικὰ ντοκουμέντα ποὺ ἀναφέρονται στὴ ζωὴ τοῦ συνθέτη καθὼς καὶ στὴν πρόσφατὴ ἑλληνικὴ ἱστορία. Ἐπιπλέον παρεμβάλλεται ἀποσπασματικὰ καὶ μὴ συνέντευξη μὲ ἓναν τραγουδιστὴ τοῦ Θεοδωράκη.



Ἡ ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου *Τὰ Τραγοῦδια τῆς Φωτιάς* ἔχει ἄξονα δύο συναυλίες ποὺ δόθηκαν στὴν Ἀθήνα τὸ φθινόπωρο τοῦ 1974, ἡ μὴ σὸ γήπεδο τοῦ Παναθηναϊκοῦ καὶ ἡ ἄλλη σὸ στάδιο Καραϊσκάκη. Οἱ συναυλίες διακόπτονται περιοδικὰ ἀπὸ στιγμιότυπα τῶν δύο ἐκδηλώσεων ποὺ εἶχαν ὀργανωθεῖ γιὰ τὴν πρώτη ἐπέτειο τοῦ Πολυτεχνεῖου, στὶς 15 καὶ στὶς 24 τοῦ περασμένου Νοέμβρη. Ἐπιπλέον στὴν ταινία παρεμβάλλονται μὴ κινηματογραφικὴ συνέντευξη ἐνὸς ἀγωνιστῆ καὶ ἓνα στιγμιότυπο ἀπὸ τὴν Κύπρο.



Ἀπὸ τὴν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο περιγραφή τῶν τριῶν αὐτῶν ταινιῶν ποὺ κάναμε παραπάνω, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ «ὄλικό» τους συντίθεται βασικά ἀπὸ: α) ντοκουμέντα, β) μουσικὴ, γ) καταγγέλεις, δ) ἀναπαράστασεις. Διερευνώντας τὸ πῶς στέκονται οἱ ταινίες ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ ὄλικό, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐντοπίσουμε τὴ στάση τους ἀπέναντι στὴν ἱστορία καὶ τὴν πολιτικὴ καὶ παράλληλα τὴ σχέση ποὺ καλλιεργοῦν ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὴν πολιτικὴ ἔτσι ποὺ νὰ μπορέσουμε τελικὰ νὰ προσδιορίσουμε καὶ τὴν πολιτικὴ τους λειτουργία στὴν Ἑλλάδα σήμερα.



### α) Χρήση τῶν ντοκουμέντων

Στὴ *Ρωμοσύνη* τὰ παρεμβαλλόμενα ντοκουμέντα ἀναφέρονται βασικὰ στὴν περίοδο τοῦ πολέμου, τῆς κατοχῆς, τοῦ ἐμφύλιου καί, πὸ πρόσφατα, στὴ Μακρόνησο, στὰ *Ίουλιανὰ κ.λ.π.* Ὀπτικά, τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ διατηροῦν τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητά τους. Τὸ περιεχόμενό τους ὁμῶς ἀναερίζεται καὶ διαστρεβλώνεται ἀπὸ τὸ σχόλιο ποὺ συνοδεύει τὴν ταινία<sup>8</sup>, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δίνεται τελικὰ μὴ ἀποψη γιὰ τὴν πρόσφατη ἱστορία μας ποὺ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ ἐκφράζει τὴν πραγματικότητα.

Στὴν ταινία τοῦ Ντασὲν ἡ χρήση κινηματογραφικῶν ντοκουμέντων εἶναι πολὺ περιορισμένη. Ὑπάρχουν μόνο δυὸ-τρία πλάνα ἀπὸ τὶς μέρες τοῦ Πολυτεχνείου, ἀρκετὰ σύντομα ὥστε νὰ μὴν προφταίνουν νὰ λειτουργήσουν αὐτοδύναμα. Ὁ ρόλος τους περιορίζεται στὸ νὰ δανεῖζον τὸ κύρος τους στὴν ὑπόλοιπη ταινία καὶ νὰ «στηρίζουν» ἔμμεσα τὴν ἔκθεση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος, ὅπως τὴν ἐπιχειρεῖ ἡ ταινία μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου δὲν χρησιμοποιεῖται καθόλου προϋπάρχον κινηματογραφικὸ ὕλικό. Πρέπει ὁμῶς νὰ δοῦμε, μήπως ἡ κινηματογράφηση τεσσάρων λαϊκῶν ἐκδηλώσεων (δύο διαδηλώσεων καὶ δύο λαϊκῶν συναυλιῶν) στὴν Ἀθήνα, καὶ μᾶς πάνδημης κηδείας στὴ Λευκωσία, ἐπέχουν θέση κινηματογραφικοῦ ντοκουμέντου.

Ἡ κινηματογράφηση τῶν δύο συναυλιῶν χαρακτηρίζεται βασικὰ ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὴν ὀπτικὴ τῆς κάμερας: δίπλα στὴν ἐξέδρα τῶν καλλιτεχνῶν καὶ βασικὰ στραμμένη πρὸς αὐτήν. Ὁ Ν. Κούνδουρος, ἐπιλέγοντας αὐτὴ τὴν προνομιακὴ ὀπτικὴ, ἀπέκλεισε ἐξαρχῆς κάθε δυνατότητα νὰ δώσει ἓνα ρεπορτάζ γιὰ τὶς δύο αὐτὲς ἐκδηλώσεις, ἐκδηλώσεις πραγματικὰ λαϊκῆς ποῦ εἶχαν δυὸ πόλους τουλάχιστον ἰσοτίμους: τὴν ἐξέδρα καὶ τὶς κερκίδες. Ἀντὶ γιὰ μὴ λαϊκὴ καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ δυναμικὴ ἐκδήλωση, βλέπουμε ἓνα μεγάλο «θέαμα» μὲ καλλιτέχνες ποῦ τραγουδᾶνε, συνθέτες ποῦ διευθύνουν, ὀπερατέρ ποῦ κινηματογραφοῦν καὶ κοινὸ ποῦ χειροκροτᾶει μὲ ἐνθουσιασμό. (Βέβαια τὸ «κοινὸ» φωνάζει πότε-πότε «Δόστε τὴ χούντα στὸ λαό», ἀλλὰ ἡ κάμερα τοῦ ρίχνει μὴ μάλλον φευγαλέα ματιὰ καὶ βιάζεται νὰ στραφεῖ καὶ πάλι στὴν ἐξέδρα γιὰ νὰ μᾶς δείξει τοὺς καλλιτέχνες νὰ περιμένουν νὰ σταματήσουν «τὰ πλήθη» γιὰ νὰ συνεχίσουν τὸ τραγούδι.) Ἡ ὅλη εἰκόνα ἀπομακρύνεται πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸ ντοκουμέντο καὶ λόγω τῆς ὑπερβολικῆς χρήσης τοῦ εὐρυγώνιου φακοῦ.

Γιὰ τὶς διαδηλώσεις ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε τὰ ἑξῆς: α) Δὲν δίνεται καμὰ πληροφορία. Κάποιος ποῦ δὲν εἶχε μετάσχει, εἶναι ἀδύνατο νὰ μάθει, μέσα ἀπ' αὐτὰ ποῦ βλέπει στὴν ταινία, τί ἔγινε σ' αὐτὲς τὶς διαδηλώσεις, πόσο κόσμο εἶχαν, ποίες ὀργανώσεις μετείχαν<sup>9</sup>, τί συνθήματα κυριάρχησαν, κ.λ.π. β) Ἡ κάμερα δὲν βρίσκεται ποτέ μέσα στὴ διαδήλωση. Εἶτε τὴ διασχίζει βιαστικὰ οὐ νὰ βρεθῆκε τυχαῖα στὸ δρόμο τῆς (ὁπότε ἔχουμε κοντινὰ πλάνα «γεμάτα» ἀπὸ κόσμο καὶ πανῶ, ἀλλὰ φευγαλέα), εἶτε ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὴν ὀπισθοχωρώντας (ὁπότε ἔχουμε πολὺ μακρινὰ πλάνα, μὲ ἔρημο τὸ μπροστινὸ πεδίο καὶ «κάτι» νὰ γίνεταί στὸ βάθος). Τέλος ὁ παρα-

8. Χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ '44 τὸ σχόλιο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι «οἱ Ἄγγλοι ἀρᾶ ἀπόθησαν τοὺς Γερμανοὺς ἔφυγαν ἀφήνοντας τοὺς Ἕλληνας νὰ λύσουν τὶς διαφορὰς τους...»

9. Στὴ διαδήλωση τῆς 15ης τοῦ Νοεμβρίου βλέπουμε μόνο πανῶ τοῦ Ε.Κ.Κ.Ε. καὶ στὴ δευτέρη τῆς 24ης τοῦ Νοεμβρίου σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τῆς Κ.Ν.Ε. Καὶ ὁμῶς ἔφευγε ὅτι στὴ δευτέρη ὑπῆρχαν πανῶ ἀκόμη καὶ τῆς Νέας Δημοκρατίας καὶ αὐτὴ ἦταν μὴ ἀπὸ τὶς βασικὲς διαφορὰς ἀνάμεσα στὶς δύο ἐκδηλώσεις.



μορφωτικός ευρυγώνιος φακός επεμβαίνει και εδώ αποφασιστικά, αναρρώντας τελικά και την πιθανή ακόμη «ψευδαίσθηση πραγματικότητας».

Τελικά μόνο το επίπεδο της κηδείας του κύριου άγωνιστή Δ. Λοϊζου μπορεί να διεκδικήσει το χαρακτηρισμό του κινηματογραφικού ντοκουμέντου (ίσως επειδή εδώ ο σκηνοθέτης επεμβαίνει σχετικά λιγότερο στο κινηματογραφούμενο αντικείμενο).

Γενικά, τα γεγονότα από τα όποια άντλει το «ύλικό» του ο Κούνδουρος δίνονται και παραμορφωμένα και χωρίς την ιστορική τους διάσταση (την οποία βέβαια δεν μπορούν να υποκαταστήσουν οι χρονολογίες, που είναι ή μόνη συγκεκριμένη πληροφορία που δίνει η ταινία γι' αυτά).

## β) Η μουσική

Η Κουστόφ κινηματογραφεί τη συναυλία του Θεοδωράκη στο «Μπομπινο» από ένα ξεκάθαρο και δηλωμένο πρίσμα: ανάδειξη της μουσικής και προβολή της μορφής του συνθέτη. Ξεχάσθη η ταινία έχει συγκεκριμένο αντικείμενο τον καλλιτέχνη Μίκη Θεοδωράκη, και άνοιχνε την ιστορία μας για να βρει τις ρίζες της εμπνεύσεώς του και να εδραώσει την επικρατούσα άποψη ότι ο Θεοδωράκης είναι από τους κατεξοχήν λαϊκούς και στρατευμένους δημιουργούς. Κάνει όμως το λάθος να παίρνει από την αρχή δεδομένο αυτό που θέλει να αποδείξει, με αποτέλεσμα η ταινία να μην είναι παρά μία ταυτολογία. Η μάλλον, αν αποδεικνύει κάτι είναι το αντίθετο απ' αυτό που ύπηρεχε στις δηλωμένες προθέσεις. Γιατί μέσα από την αναδρομή στην ιστορία του συνθέτη και της χώρας του, δεν καταφέρει να του αποδόσει μία συγκεκριμένη πολιτική στρατεύση (οι αιτίαι είναι που προβάλλονται για την εισοδό του και την έξοδό του από το Κόμμα δεν προσδιορίζουν τίποτε περισσότερο από έναν άριστο ανθρωπισμό-πατριωτισμό-αντιχουντισμό, που όμως δεν χρειαζότανλόκληρη ιστορική αναδρομή για να αποδειχτεί), ενώ, παράλληλα, για τη λαϊκότητά του δεν προσφέρει άλλο επιχείρημα από το ότι στις διάφορες ιστορικές φάσεις ο Θεοδωράκης έδινε καλλιτεχνική έκφραση στα διάφορα προσωπικά του βιώματα, τα όποια βέβαια ήταν πάντοτε σε άμεση εξέλιξη με τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα. Άλλα αυτό συμβαίνει με κάθε πραγματικό καλλιτέχνη ανεξάρτητη από τη συνείδηση που έχει ο ίδιος. Με λίγα λόγια η ταινία ξεκινάει με το δεδομένο ότι ο Θεοδωράκης είναι λαϊκός και στρατευμένος καλλιτέχνης για να αποδείξει τελικά ότι είναι... απλά και μόνο καλλιτέχνης. Με την επέμβαση της καταφέρει δηλαδή μάλλον να αποπολιτικοποιήσει το συνθέτη και τη μουσική του<sup>10</sup>.

Η μουσική βρίσκεται στην καρδιά (και στον τίτλο άλλωστε) της ταινίας του Ν. Κούνδουρου. Ο κυρίαρχος χώρος της ταινίας είναι η εξέδρα, από την οποία δημοφιλείς καλλιτέχνες μας τραγουδάνε. Μέσα όμως στην ίδια ταινία υπάρχει και ο ανώνυμος λαός. Ο λαός που ξεχνιεται στους δρόμους για να διεκδικήσει το δικαίωμα να γράφει ο ίδιος την ιστορία του. "Ανάμεσα σ' αυτούς τους δυο πόλους ή «κίνηση» που διακρίνουμε στην ταινία είναι ότι ο λαός (άκομη κι όταν βρίσκεται «στους δρόμους») κατευθύνεται προς το «σταθερό σημείο», την



Τα Τραγούδια της Φωτιάς. Στ. Σαρχάκος - Μ. Μερκούρη

Άπο συναυλία του Μ. Θεοδωράκη. Στο μικρόφωνο ο Πέτρος Πανόης που με τη συνέντευξη του στην ταινία της Λίτζ Κουστόφ ύποβοηθη το έργο του πολιτικού «αποχρωματισμού» της μουσικής του συνθέτη.



10. Σημειώματα εδώ στο ελληνικό σχολίο που συνόδευε την ταινία στην εδώ προβολή της. Έχουν εκφραστεί ύπονοις ότι αυτό το σχολίο δεν έχει και πολύ σχέση με το αρχικό πρωτότυπο. Άλλα πάνω σ' αυτό πιστεύουμε ότι θα έπρεπε να είχε πάρει θέση ο ίδιος ο συνθέτης γιατί τον άφορα άμεσα. Όσο δεν το άρνεϊται έχουμε κάθε δικαίωμα να θεωρούμε ότι τον καλύπτει και σαν καλλιτέχνη και σαν πολιτικό άνθρωπο.

11. Χαρακτηριστική θεωρούμε την αρχή της ταινίας: Βλέπουμε ένα στιγμιότυπο από την πορεία της 15ης του Νοέμβρη. Η πορεία πήγαινε στο Σκοπετιήριο της Κασσαριάς για το μνημόσυνο των ηρωικών νεκρών του Πολιτεχνείου — η ταινία προτμά να μάς μεταφέρει στο γήπεδο του Παναθηναϊκού.





Ἀπὸ τὸ τελετουργικὸ φινάλε τῆς Δοκιμῆς. Ἡ Μ. Μερκούρη κορυφαία τοῦ Χοροῦ.

Γιάννης Μαρκόπουλος. Ἡ μουσικὴ του (κι ὁ ἴδιος) συμμετέχει στὴ Δοκιμὴ καὶ στὰ Τραγούδια τῆς Φωτιάς.



12. Αὐτὴ ἡ διάκριση ἔχει καὶ μιὰ ἄλλη ἐπίπτωση: ἡ μουσικὴ τοῦ Θεοδωράκη δὲν «εὐθύνεται» γιὰ τὶς ἐξελίξεις, ἐνῶ ἡ μουσικὴ τοῦ Μαρκόπουλου «μετέχει» καὶ στὶς εὐθύνες. Χαρακτηριστικὰ βλέπουμε ὅτι τὴν ὥρα ποὺ τὰ τᾶνξ κατεβαίνουν πρὸς τὸ Πολυτεχνεῖο οἱ φοιτητὲς ἀδιαφοροῦν γιὰ τὶς εἰδήσεις καὶ δὲν τὶς παίρνουν στὰ σοβαρά, ὄντας ἄτασχαλλήμονοι μὲ τὸ νὰ γλεντᾶνε μὲ ἕνα σατιρικὸ τραγούδι τοῦ «Γιάννη». (Λέτε νὰ ἀποτελεῖ αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἔμμεση κριτικὴ γιὰ τὸ ρόλο τῶν διάφορων ἄντιστασιακῶν μπουάτ ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀποσποῦσαν σημαντικὴ μερίδα τῆς νεολαίας μὰς ἀπὸ τὴν ἐπεθνηθὴν πολιτικὴ ἐνασχόληση προσφέροντας ἄβυσθον πολιτικὴ ἐκτόνωση; Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν πρέπει νὰ διευκρινήσουμε ὅτι τὸ Πολυτεχνεῖο δὲν ἦταν μπουάτ, καὶ ὅτι αὐτὴ ἡ ἐξέγερση ἔγινε δυνατὴ ἐπειδὴ ἀκριβῶς κάποιοι νέοι κατάλαβαν ὅτι εἶναι προτιμότερο, ἀντὶ νὰ ἐκτονῶνται, νὰ δράσουν πολιτικά.)

ἐξέδρα, γίνεται «κοινὸν» — δικαίωση μιᾶς Τέχνης δοσμένης ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ μιὰ γιὰ πάντα<sup>11</sup> — ἐνῶ ἡ «κίνηση» ποὺ θὰ περιμέναμε νὰ διαπιστώσουμε θὰ ἦταν μιὰ προσπάθεια τῆς Τέχνης (τῆς Τέχνης ποὺ θέλει νὰ εἶναι λαϊκὴ, πολιτικὴ, στρατευμένη) νὰ κατέβει ἀπὸ τὴν ἐξέδρα τῆς γιὰ νὰ βγεῖ στοὺς δρόμους νὰ ἐμπνεύσει καὶ νὰ ἐμπνευστεῖ.

Στὴν ταινία τοῦ Ντασὲν ἡ μουσικὴ παίξει βασικὸ ρόλο, ἀλλὰ ὄχι ἐνιαῖο. Καταρχὴν γίνεται μιὰ αἰσθητὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ τοῦ Θεοδωράκη καὶ αὐτὴ τοῦ Μαρκόπουλου.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Θεοδωράκη δὲν μετέχει ἄμεσα στὴν ἀναπαράστασιν. Ἀρχικὰ δίνεται αὐτόνομα καὶ μάλλον παραθετικὰ, καὶ ἡ λειτουργία τῆς σὲ σχέση μὲ τὰ ἀναπαριστώμενα εἶναι διπλή: δημιουργεῖ καὶ συντηρεῖ τὴ συγκινησιακὴ ἀτμόσφαιρα μέσα στὴν ὁποία ἔρχονται νὰ γυροφῶν οἱ πληροφορίες, καὶ συνδέει συνειρμικὰ τὰ τωρινὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα ἀναφέρεται ἡ ταινία μὲ ἄλλες ἱστορικὲς στιγμὲς μὲ τὶς ὁποῖες εἶναι συνδεμένη ἡ μουσικὴ τοῦ Θεοδωράκη. Πρὸς τὸ τέλος τῆς ταινίας τὸ τραγούδι τοῦ Θεοδωράκη καὶ τὸ ἀντιεικίμενο τῆς ἀναπαράστασης συναντῶνται σὲ ἕνα εἶδος θεατρικοῦ-τελετουργικοῦ θεάματος.

Τὰ δυὸ τραγούδια τοῦ Μαρκόπουλου ἐντάσσονται μέσα στὴν ἀναπαράστασιν τῶν γεγονότων τοῦ Πολυτεχνείου. Εἶναι καὶ τὰ δυὸ τραγούδια χαρακτηριστικὰ ἐλαφρὰ καὶ σατιρικά. Γραμμένα στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας καὶ βασικὰ ὄχι πολὺ γνωστὰ, δὲν προκαλοῦν συνειρμούς καὶ λειτουργοῦν μονοσήμαντα σὰν ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο τοῦ γεγονότος ὅπως αὐτὸ δίνεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπαράστασιν.

Τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ βλέπουμε σ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντιμετώπισης τῶν δυὸ συνθετῶν, εἶναι ἡ μεταγραφὴ στὸ φιλμικὸ πλαίσιο τοῦ ἄπλου γεγονότος ὅτι ὁ Θεοδωράκης βρισκόταν ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τὴ δεδομένη ἱστορικὴ περίοδο ἐνῶ ὁ Μαρκόπουλος βρισκόταν μέσα. Σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο μοποροῦμε νὰ διαβάζουμε τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Θεοδωράκης ἔχει ἐκφράσει μιὰ γιὰ πάντα τοὺς «καημοὺς τῆς Ρωμοσύνης» ἔτσι ποὺ ὅλα ὅσα τραβᾶ ὁ τόπος μὰς νὰ βροῖκουν τὴν ἐκφρασὴ τους μέσα στὴν ἥδη προϋπάρχουσα δουλειὰ τοῦ συνθέτη, ἐνῶ ὁ Μαρκόπουλος ἐκφράζει τὴν ἄμεση καὶ λίγο-πολὺ πρωτογενὴ ἀντίδρασιν τοῦ λαοῦ μὰς ἀπέναντι στὰ τρέχοντα γεγονότα. Στὸν πρῶτο ἀναγνωρίζεται ἡ «αἰωνιότητα» — στὸ δεύτερο ἡ «ἐπικαιροτήτα»<sup>12</sup>...

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε εἶναι ὅτι ἡ μουσικὴ, ὅποτε παρεμβαίνει, κυριαρχεῖ ἀπόλυτα καὶ ἡ ταινία παίρνει τὴ μορφή ἐνὸς καθαρὰ μουσικοῦ θεάματος: Οἱ «πρόβες» ποὺ κάνει ὁ Θεοδωράκης μὲ τὴ χορωδία εἶναι σὰν μιὰ συναυλία, μὲ κοινὸ (κατευθεῖαν) τὸ κοινὸ τοῦ κινηματογράφου. Τὰ μέρη τοῦ Μαρκόπουλου, μὲ τὸν ἴδιο τὸ συνθέτη τραγουτιμένο ἀπὸ χορωδία καὶ μπαλέτο, εἶναι γυρισμένα πάνω στὰ πρότυπα τοῦ παραδοσιακοῦ ἀμερικάνικου μουζικαλ. Ὅσο γιὰ τὸ τελετουργικὸ-θεατρικὸ φινάλε μοιάζει ἀπόσπασμα δραματικῆς λαϊκῆς ὄπερας. Μὲ λίγα λόγια, ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει μιὰ μόνη καὶ ἐνιαῖα λειτουργία, διατηρεῖ ὅμως πάντα μιὰ κυρίαρχη αὐτονομία: μέσα στὸ ρευστὸ σύνολο τῆς ταινίας, ἡ μουσικὴ εἶναι τὸ μόνον σταθερὸ, γνώριμο, «σημειὰ ἀναφορᾶς».



### γ) Οί καταγγελίες

Οί καταγγελίες καταλαμβάνουν ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ταινίας του Ντασέν. Σάν «φορείς» χρησιμοποιούνται προσωπικότητες διεθνούς κύρους και ακτινοβολίας. Είναι βέβαια άναμφισβήτητο ότι οι καταγγελίες έχουν μια ιδιαίτερη δύναμη όταν τις απαγγέλλουν τὰ ίδια τὰ θύματα. Πρέπει όμως να δηλωθούμε ότι η μέθοδος που ακολουθεί ο Ντασέν έχει μια άλλη δική της αποτελεσματικότητα: η παρουσία και μόνο διεθνών προσωπικοτήτων όπως ο Άρθουρ Μίλλερ, ή Λίλιαν Χέλμαν, ο Μαξιμίλιαν Σέλ κ.ά., δημιουργεί μιαν άλλη αμεσότητα στην επικοινωνία με το διεθνές κοινό (για τὸ οποίο, ως μὴν τὸ ξεχνάμε, έγινε ἡ ταινία): Μὲ τὴν παρουσία τους εἶναι σὸν νὰ λένε στὸ θεατὴ: «Κι ἐγὼ δὲν μετέχω ἄμεσα, προσωπικά, σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ παίρνω θέση· κάμε καὶ σὺ τὸ ἴδιο». Πιστεύουμε, δηλαδή, ὅτι τὸ μέρος αὐτὸ τῆς ταινίας θὰ ἦταν πολιτικὰ ἀποτελεσματικὸ, ἂν εἶχε προβληθεῖ ἡ ταινία στὸ ἐξωτερικὸ πρὶν ἀπὸ τὴν πώση τῆς χούντας. Σήμερα βέβαια στὴν Ἑλλάδα εἶναι μάλλον ἀδιάφορο.



Ἐκτὸς τῆς Δοκίμῃ. Ἡ Μ. Μερκούρη καὶ ὁ Μ. Θεοδοσιάδης ἀπευθύνονται στὸ κοινὸ καὶ καταγγέλλουν.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ δπου ὁ ἀγωνιστὴς Ρεκληίτης ἀφηγεῖται τὴ σύλληψή του, τὴν «ἀνάκρισή» του, τὰ βασανιστήριά του καὶ καταγγέλλει ἐπὶ ὀνόματι τῶν βασανιστῶν του. Ἔχουμε βασικά κινηματογράφο-ντιρέκτ, ἀλλά... τὰ cut δηλώνονται μετὰ τὴν κλακέτα πὸν ἀφήνεται μέσα στὸ πλάνο. Ἡ παρεμβολὴ τῆς κλακέτας σὲ μιὰ συνηθισμένη ταινία μετὰ ἱστορία ἔχει μιὰ συγκεκριμένη λειτουργία: σπάει τὴν ψυχολογικὴ ταύτιση τοῦ θεατῆ, τοῦ θυμίζει ὅτι αὐτὸ πὸν βλέπει δὲν εἶναι ἡ «πραγματικότητα», ἀλλὰ «κινηματογράφος». Ἄναρωτιέται κανεὶς τί ἐπιδιώκει ἡ παρεμβολὴ τῆς κλακέτας ἐδῶ: νὰ σπάσει τὴν ἀμεσότητα; νὰ «δηλώσει» ὅτι ὁ σ. Ρεκληίτης σκηνοθετεῖται; νὰ μᾶς κάμει νὰ ἀμφισβητήσουμε τὴ γνησιότητά του; Βέβαια παρόλα αὐτὰ ἡ ἀφήγησή τοῦ σ. Ρεκληίτη δὲν χάνει οὔτε τὴν ἀμεσότητα οὔτε τὴ γνησιότητά της. Μόνον πὸν ἡ κλακέτα θυμίζει (καὶ ἐκείνη τὴ στιγμή) στὸ θεατὴ ὅτι αὐτὸ πὸν βλέπει ἐντάσσεται σὲ μιὰ φιλικὴ κατασκευὴ πὸν ἔχει τὴ δική της ὑλικὴ ὄντοτητα.

Μία ἀκόμη καταγγελία ἐπιχειρεῖται νὰ ἀρθρωθεῖ στὴν ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου: τὸ ἐπεισόδιο τῆς Κύπρου ἀρχίζει μετὰ ἕνα πᾶνὸ πὸν γράφει «Δολοφονήθηκε ἀπὸ τὴ CIA» καὶ κλείνει μετὰ μιὰ συνέντευξη μετὰ τὴ χήρα τοῦ δολοφονημένου Δ. Λοῖζου πὸν λέει ὅτι ξέρεي τοὺς δολοφόνους. Δὲν τοὺς κατονομάζει ὅμως καὶ τελικά αὐτὸ πὸν μένει ἀπὸ ὅλη τὴ σκηνὴ εἶναι ἡ ὑπόνοια «καταγγελίας» ὅτι καὶ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Δώρου Λοῖζου ὑπεύθυνη εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ CIA. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι καταγγελία ἀλλὰ κοινοτοπία.

### δ) Ἀναπαραστάσεις

Στὴ Δοκίμῃ ὑπάρχει βασικά ἡ ἀναπαραστάση τῶν γεγονότων τοῦ Πολυτεχνείου. Εἶναι μάλλον περιττὸ νὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ ὅτι τὰ ὅσα δείχνονται στὴν ταινία δὲν ἔχουν καμιά σχέση μετὰ τὴν πραγματικότητα ἐκείνων τῶν ἡμερῶν. Μία ἱστορικὴ πράξη συγκλονιστικὴ στὴ μαχητικότητα καὶ τὴν ἀποφασιστικότητά της μετασχηματίζεται,





στην ταινία, σὲ ἓνα μεγάλο λαϊκὸ πανηγύρι, μάλλον ἀνέμελο καὶ παιδαριῶδες.

Ὅσο γιὰ τὰ παράπλευρὰ ἐπεισόδια ποὺ ἀποτελοῦν ἀναπαράστασεις συλλήψεων, ἀνακρίσεων, βασιανστηρίων, κ.λ.π. στηρίζουν τὴ λειτουργία τους βασικά στὴ συγκινησιακὴ φόρτιση.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου καὶ στὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ρεκληίτη, παράλληλα μὲ τὴν ἀφήγηση βλέπουμε μιὰ ἀναπαράσταση βασιανστηρίων πάνω σὲ μιὰ κούκλα. Ἀναπαράσταση ἀρκετὰ μεθοδικὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ.

### **Τέχνη - Ἱστορία - Πολιτικὴ**

Καὶ οἱ τρεῖς ταινίες ἀναφέρονται σὲ συγκεκριμένα ἱστορικὰ γεγονότα καὶ σὲ συγκεκριμένες πολιτικὲς καταστάσεις. Ἀλλὰ, ὅπως προκύπτει ἀπὸ ὅσα ἐκθέσαμε παραπάνω, ἡ ἱστορία καὶ ἡ πολιτικὴ διοχετεύονται, βασικά, ὄχι ἄμεσα σὰν τέτιες, ἀλλὰ, κυρίως, μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ — μέσα ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη μουσικὴ ποὺ στὴν περίπτωσή τῆς ἀφὲ παλαιὰς παρουσιάζεται σὰν ἡ καλλιτεχνικὰ μετουσιωμένη ἔκφραση τῆς ἱστορίας καὶ τῆς πολιτικῆς. Δὲν ἐνδιαφέρει νὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ τὴ σχέση τῆς χρησιμοποιούμενης μουσικῆς μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴν πολιτικὴ. Τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίζουμε εἶναι νὰ δοῦμε τί σημαίνει τὸ νὰ ἀντιμετωπίζεις μιὰ ἄμεση, ζωντανή, ἱστορικοπολιτικὴ πραγματικότητα, ὄχι ἄμεσα καὶ μὲ τοὺς ὄρους ποὺ αὐτὴ ἐκδηλώνεται, ἀλλὰ δευτερογενῶς μέσα ἀπὸ μιὰ προϋπάρχουσα ἤδη καλλιτεχνικὴ μεταγραφή τῆς.<sup>13</sup>

Ἡ τέτια προτεραιότητα τῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν πολιτικὴ ἰσοδυναμεῖ γιὰ μᾶς σχεδὸν μὲ ἀποπολιτικοποίησιν τῆς πολιτικῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἡ μετουσιωμένη ἔκφραση μᾶς πραγματικότητας καλεῖται νὰ δεσπῶσει σ' αὐτὴ τὴν ἴδια πραγματικότητα, ὁ δρόμος γιὰ τὴ μεταφυσικὴ εἶναι ἀνοιχτός.

Στὴν περίπτωσή τῆς ταινίας τοῦ Ντασὲν εἶναι φανερό ὅτι αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ λάθος παρεισέφρυσε λόγῳ τῶν ἰδιόρρυθμων συνθηκῶν στὶς ὁποῖες γυρίστηκε. Στὴν περίπτωσή ὅμως τοῦ Κούνδουρου μάλλον δὲν πρέπει νὰ μιλάμε γιὰ «λάθος». Στὴν ταινία του τόσο ἡ ἱστορία καὶ ἡ πολιτικὴ ὅσο καὶ ἡ προϋπάρχουσα τέχνη (τὰ τραγούδια, ποὺ κυριαρχοῦν στὴν ταινία) φαίνεται νὰ μὴν εἶναι γιὰ τὸν Κούνδουρο παρὰ ἀφορμὴ γιὰ νὰ κάμει ὁ ἴδιος Τέχνη, νὰ κάμει «κινηματογράφου», πράγμα ποὺ μᾶς κάνει νὰ σκεφτόμαστε ὅτι ἡ προτεραιότητα τῆς Τέχνης εἶναι θέση τοῦ σκηνοθέτη<sup>14</sup>.

### **Ἡ πολιτικὴ σημασία**

Γιὰ τὴ Ρωμοσύνη τῆς Λιζ Κουσιῶφ δὲν χρειάζεται νὰ προσθέσουμε τίποτε σὲ ὅσα ἔχουμε πεῖ. Ἡ διαστρεβλωμένη εἰκόνα τῆς πρόσφατης ἱστορίας μας, καὶ μάλιστα δταν δίνεται σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἱστορία ἐνὸς συνθέτη ποὺ καὶ δημοφιλὴς εἶναι καὶ γνωστός σὰν ἀριστερός, εἶναι ὁπωσδήποτε πολιτικὰ ἐπικίνδυνη<sup>15</sup>.

Ἡ Δοκιμὴ τοῦ Ζυλ Ντασὲν εἶναι μιὰ ταινία ἄνιση. Πολιτικὰ ὅμως τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἀντισταθμίσει τὸν ἀρνητικὸ παράγοντα ποὺ ἀποτελεῖ ἡ διαστρεβλωτικὴ εἰκόνα ποὺ δίνει γιὰ τὴ λαϊκὴ ἐξέγερση τοῦ Πολυτεχνείου.

13. Εἶναι σαφές ὅτι δὲν ἀναφερόμαστε ἐδῶ στὴν ταινία *Ρωμοσύνη* γιατί: α) αὐτὴ ἡ ταινία ἔχει καὶ ἀφορμὴ καὶ ἐρέθισμα τὸν Θεοδωράκη καὶ τὴ μουσικὴ του, β) ἡ ἱστορικὴ περίοδος στὴν ὁποία κάνει ἀναφορὰς δὲν εἶναι βασικά ἡ σύγχρονή τῆς καὶ γ) ἡ Λιζ Κουσιῶφ καὶ οἱ συνεργάτες τῆς δὲν ἔχουν καμιά ἄμεση σχέση μὲ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἱστορία τῆς.

14. Καὶ θὰ ἔπρεπε ἴσως ἐδῶ νὰ προσθέσουμε ὅτι ὁ Νίκος Κούνδουρος κάνει καὶ ἓνα στοιχειῶδες λάθος ταυτίζοντας τὴν «κινηματογραφικὴ τέχνη» μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ. Ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ τέτλια παρεξήγηση δὲν εἶναι δύσκολο νὰ φτάσει κανεὶς στὸ ὄγκο ποὺ ἔφτασε ὁ Νίκος Κούνδουρος μ' αὐτὴ τὴν ταινία δπου, ἀντὶ νὰ χρησιμοποιήσει τὶς τεχνικὲς του δυνατότητες γιὰ νὰ προβάλει καλύτερα τὸ ὄγκο του, χρησιμοποιεῖ αὐτὸ τὸ ὄγκο (στὶς συναυλίες, τὶς διαδηλώσεις, κ.λπ) γιὰ νὰ μᾶς ἐπιδείξει τὶς δυνατότητες τοῦ εἰδωλίου φακοῦ.

15. Μιλάμε πάντα μὲ βάση τὸ ἑλληνικὸ σκόλο.





Πάνω: 'Ανάκριση και βασανιστήρια: αναπαράσταση στην Ίαυνία Δοκιμή  
Κάτω: 'Αναπαράσταση βασανιστηρίων στα Τραγούδια της φωτιάς





Τὰ Τραγούδια τῆς Φωτιάς τοῦ Νίκου Κούνδουρου, εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τῆς τρεῖς αὐτῆς ταινίες πὺν γυριστῆρη στῆν Ἑλλάδα, καὶ μετὰ τὴν πώση τῆς χούντας, καὶ αὐτὸ τῆς δίνει ἰδιαιτέρη σημασία. Γι' αὐτὸ θὰ ἀσχοληθούμε περισοότερο μαζί τῆς.

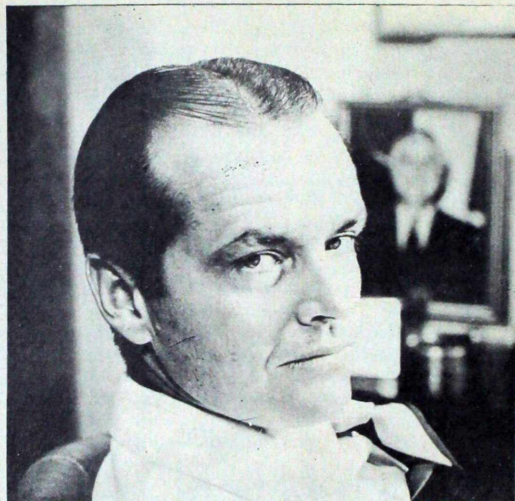
Ὅλοι ξέρουμε τῆς συνθῆρες στῆς ὁποῖες βρισκεται σῆμηρα ἡ χώρα μας, τὰ κατὰ ἔσωτερικὰ καὶ ἔξωτερικὰ προβλήματα πὺν ἀντιμετωπίζει. Ξέρουμε ἐπίσης τὰ προβλήματα πὺν ἐκδηλώνονται στὸ χώρο τῆς Ἀριστερᾶς καὶ τῆ συνακόλουθη «ἀδυναμία» τοῦ προοδευτικὸυ κινήματος. Σ' αὐτῆς τῆς συνθῆρες ἐμφανίζεται μὴ ταινία πὺν συλλέγει ἐκδηλώσεις-συμπτώματα τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς κατάστασης γιὰ νὰ συνθέσει μ' αὐτὰ ἕνα πολύχρωμο σὲ κάποιαν ἄκρη; Εἶναι λίγο νὰ ἐνισχύεις τῆ σύγχυση τῆ στιγμῆ πὺν αὐτὸ πὺν ἀπαιτεῖται εἶναι ὁ ὑπεύθυνος προβληματισμός; Τὸ νὰ ἀναμασᾶμε σῆμηρα καταγγελίες γιὰ τὰ βασανιστήρια τῆς χούντας δὲν εἶναι πολιτικῆ, εἶναι σχεδὸν τυμβωρυχία. Μὲ τὸ νὰ καταγγέλουμε τῆ CIA δὲν ἀντιμετωπίζουμε τὰ σημερινὰ δεινὰ, τὰ ξερχίζουμε. Οἱ «καταγγελίες» πὺν περιέχονται στῆν ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου δὲν ἀποτελοῦν παρὰ ἄλλοθι γιὰ μὴ ταινία βασικὰ «ἀπολιτικῆ» καὶ καταναλώσιμη (καὶ αὐτὸ ἰσχύει ἔξ ἀντικειμένου καὶ γιὰ τὴν προβολῆ τῆς Δοκιμῆς σῆμηρα). Ἀλλὰ τὸ νὰ κάνεις (ἢ νὰ προβάλλεις) σῆμηρα «ἀπολιτικῆς», καταναλώσιμες ταινίες πάνω σὲ κατεξοχὴν πολιτικὰ θέματα εἶναι ἀπὸ μόνο του μὴ πολιτικῆ πράξη μὲ συγκεκριμένη ἀπόχρωση.

Υ.Γ.1 Γιὰ τῆς ταινίες μὲ τῆς ὁποῖες ἀσχοληθήκαμε ἐδῶ, ἐιπώθηρη ὅτι βλέπουν τὸν ἀγῶνα τοῦ ἑλληνικὸυ λαοῦ ἐνάντια στῆ χούντα σὰν ἀγῶνα γιὰ τὸ «δικαίωμα νὰ τραγουδάμε λεύτερα». Ἀν αὐτὸ ἴσχυε μόνο στῆ συμβολικῆ του διάσταση δὲν θὰ εἶχαμε καμῖα ἀντίρρηση. Ὅταν ὅμως τείνει νὰ πάρει — ὅπως διαπιστώνουμε — διαστάσεις κυριαρχικῆς, ἔτσι πὺν νὰ σκιαῖξει ὄχι μόνο τὸ πραγματικὸ περιεχόμενο τοῦ ἀντιχουντικὸυ ἀγῶνα ἀλλὰ (πράγμα πολὺ χειρότερο) καὶ τῆ φύση τῶν σημερινῶν προβλημάτων, τότε βρισκόμαστε ἀπέναντι σὲ ἐπικίνδυνο σῆμπτωμα.

Υ.Γ. 2 Στὸ τελευταῖο φεστιβᾶλ Θεσσαλονικῆς<sup>16</sup> παρουσιάστηκαν ὁρισμένες πολὺ ἀξιόλογες καὶ γνήσια πολιτικῆς ταινίες. Καὶ ὅταν λέμε «γνήσια πολιτικῆς» ἐννοοῦμε ὅτι ἀντιμετωπίζουν συγκεκριμένες καταστάσεις, ψάχνουν μὲ μεγάλη ἐπιμονὴ νὰ ἐντοπίσουν τῆ βάση τῶν προβλημάτων πὺν ἐκδηλώνονται, μεθοδεῦουν τὴν ἔρευνα καὶ τὴν προβληματικῆ τους ἔτσι ὥστε ἀνοίγουν γόνιμο διάλογο μὲ τὸ θεατῆ πάνω σὲ κοινὰ προβλήματα. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτῆς τῆς ταινίες πέρασαν σχεδὸν ἀπαρατήρητες, σὲ περιφερειακῆς «εἰδικῆς» αἰθουσες καὶ χωρὶς προδιαφήμιση. Ἡ ἔγχρωμη «ὑπερπαραγωγή» τοῦ Νίκου Κούνδουρου βγήκε μέσα ἀπὸ τὸ δίκτυο τῆς Φίνος Φίλμ σὲ πολλῆς κεντρικῆς αἰθουσες καὶ μετὰ ἀπὸ ἔντονη διαφημιστικῆ ἐκστρατεία. Ἐχουμε μπροστὰ μας τὴν πρώτη ἐκδήλωσή ἐνὸς νέου «κατεστημένου»;

16. Ἐς σημειώσουμε ὅτι στῆν κριτικῆ ἐπιτροπῆ τοῦ Ἑλληνικὸυ Φεστιβᾶλ μετέχε ὁ Νίκος Κούνδουρος, ἐνῶ πρόεδρος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Διεθνὸυς Φεστιβᾶλ (πὺν ἄρχισε πανηγυρικὰ μὲ τὴν ταινία τοῦ Γαβρᾶ Κατάσταση Πολιορκίας) ἦταν ὁ Ζὸλ Ντασέν.





## Μία ταινία του Ρομάν Πολάνσκυ

### Τσάινατάουν

Μιά από τις πιο αξιωματιμολογικές εικόνες στο *Τσάινατάουν* του Ρομάν Πολάνσκυ, είναι το πρόσωπο του Τζάκ Νίκολσον, μ' αυτόν τον περιέργο συγκερασμό του παιδικού και του όργισμένου. Τα φωτεινά μάτια, το παιδικό ένθουσιώδες χαμόγελο εξισορροπούν με τὰ μαλλιά του, που ανεμίζουν προς τὰ πίσω σε μικρές εὐθραυστες τούφες, λιγοστά, τονισμένα από τη γυαλάδα τῆς μπριζαντίνης. Τὸ ἐφηβικό πρόσωπο κάτω ἀπ' αὐτὰ τὰ μαλλιά, εἶναι τὸ ἀτοῦ τοῦ Νίκολσον. Τοῦ ἐπιτρέπει νὰ κάνει πράγματα, πού ἂν τὰ ἔκανε ἕνας πιὸ σκληρὸς ἠθοποιός, ὅπως ὁ Κλῆντ Ἡστγουντ, θὰ τὸν πετροβολοῦσαν. Ἄλλὰ στὸ *Τσάινατάουν* ἡ ἀθωότητα δὲν μπορεῖ νὰ διαρκέσει πολὺ. Ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης, μεταμφιεσμένος σ' ἕνα εἶδος Γουίλμερ Κούσκι, ἐμφανίζεται γιὰ νὰ κόψει ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴ μύτη τοῦ Νίκολσον καὶ μετὰ νὰ τὸν προειδοποιήσει: «Τὴν ἐπόμενη φορὰ θὰ τὴ χάσεις δολοκλήρη, θὰ τὴν κόψεις καὶ θὰ ταῖσω μ' αὐτὴ τὰ χρυσόψαρά μου». Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἕνας ἐλαφρὰ στραβὸς ἐπίδεσμος πάνω στὴν πληγὴ, θυμίζει συνεχῶς τὸ ἀδύναμο τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν κακία τοῦ κόσμου.

Τὸ *Τσάινατάουν* εἶναι ἡ εἰσβολὴ τοῦ Πολάνσκυ καὶ τοῦ Νίκολσον στὸν κόσμο τῆς νύχτας, ὅπου κάποτε βασίλευε ὁ Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ. Αὐτὸ τὸ ἐπικίνδυνο, χωρὶς ἠθικὴ κομμάτι τῆς Νότιας Καλιφόρνιας πού χαρογράφησαν ὁ Ντάσιλ Χάμμετ καὶ ὁ Ράιμοντ Τσάντλερ, εἶναι τὸ πεδίο τῆς μάχης τοῦ κυνικοῦ νεοφερμένου καὶ τῶν ἔνοχων πλουσιῶν — καὶ ὡσαύτα: σὲ πολλὰ σημεῖα ὁ Νίκολσον εἶναι ὁ νέος Μπόγκαρτ. Ὅπως κι ἐκεῖνος εἶναι ὁ ἀγαπημένος ἠθοποιὸς τῆς διανόησης. Εἶναι ὁ ἠθοποιὸς πού πάντα καταφέρνει νὰ φαίνεται ἐξυπνότερος ἀπ' ὅσους τὸν τριγυρίζουν, ἐκτοξεύοντας ταυτόχρονα σατα-

τοῦ Μάικ Γουίλμινκτον

Παραγωγή: Η.Π.Α., 1974

Σενάριο: Ρόμπερτ Τόουν

Σκηνοθεσία: Ρομάν Πολάνσκυ

Φωτογραφία: Τζὼν Ἀλόνζο

Μουσική: Τζέρεμυ Γκόλντσμυθ

Παίζουν: Τζάκ Νίκολσον, Φαίη Νταντα-

γουαίη, Τζὼν Χιούστον, Πέρερ Λοπέζ,

Ντάρρελ Ζβέρλιγγκ, Ντιάνα

Λάντ, Ρομάν Πολάνσκυ.

Διάρκεια: 132'



νικά άστειάκια στο θέατη. Καυστικός, κυνικός, προκαλεί την πιό άπόκρυφη γοητεία, διατηρώντας ταυτόχρονα άρκετο ρομαντισμό και ιδεαλισμό για να κρατήσει τη συμπάθειά του. Βέβαια ο Νίκολσον δέν θυμίζει φυσιογνωμικά τόν Μπόγκαρτ· ή κινηματογραφική του προσωπικότητα πλησιάζει περισσότερο στόν Κάγκνεϊ, αλλά έχει την τεχνική του Μπόγκαρτ, και υπάρχουν άρκετές σκηνές στο *Τσάινατάουν*, όπου ο άπόηχος είναι άκαταμάχητος: στιγμές όπου ο Νίκολσον θά περάσει τρέχοντας άρκετές γραμμές του διάλογου, κρατώντας όμως τά μάτια του καρφωμένα έρευνητικά στόν άκροατή του, άκριβώς όπως έκανε ο Μπόγκαρτ. 'Ο Μπόγκαρτ, ο κακός σέ πιό «ρεαλιστικές» ταινίες, έγινε ο ήρωας στο μακάβριο φανταστικό κόσμο του φίλμ-νουάρ της δεκαετίας του '40, γιατί ή κακία του έγινε άξία. Ήταν ή συμπτωκνωμένη μορφή του ανθρώπου που ξανοίγει δρόμο μέσα από άπαστράπτουσες άηδίες. Κι όσο πιό άπαστράπτουσες οί άηδίες, τόσο πιό καλός ήταν. Έτσι και στο *Τσάινατάουν*, ο νευρικός κυνισμός του Νίκολσον δέν είναι όπως στό *Carnal Knowledge* (*Η γνωριμία, τής σάρκας*, του Μάικ Νίκολς) δείγμα του άπροσάρμοστου· είναι άμυνα σέ άξίες πιό διαφθαρημένες άκόμη, σ' ένα κυνισμό νά άπόλυτο.

«Μ' άρέσουν τά κλισέ», είπε πρόσφατα ο Πολάνσκυ «είναι έξαιρετικά χρήσιμα, οί μεγάλοι καλλιτέχνες πάντα τά χρησιμοποιούν, έγω άπλώς προσπαθώ να τά φέρω στήν εποχή μας, να τούς δώσω μορφή που να τά κάνει άποδεκτά». Ίσως για να ξεγηγήσει αυτό άποκάλεσε τό *Τσάινατάουν* «ή ταινία μου για πλατύ κοινό». Μπορεί τό *Τσάινατάουν* να μήν είναι μιá τεράστια έπιτυχία της τάξεως του *Πρωτάρη* και του *Νονού* (κέρδισε πάνω από 5 εκατ. δολάρια στίς πρώτες 10 εβδομάδες κυκλοφορίας) αλλά είναι ταινία που όπωσδήποτε προορίζεται για μεγάλη κυκλοφορία, ταινία που πιστεύει ότι οί δημοφιλείς παραδόσεις μπορούν να έχουν ήθικη και αισθητική άξία. Παίρνοντας αυτή τή θέση ο Πολάνσκυ, άπομακρύνεται από μερικούς από τούς καλύτερους σκηνοθέτες της γενιάς του: από τόν Γκοντάρ για τόν όποιο «ή τρέλα του κινηματογράφου» είναι πιá άστική σύγχυση, από τόν Μπερτολούτσι, που στο *Τελευταίο ταγκό* παρουσίασε τό συνηθισμένο συνεχιστή των δημοφιλών παραδόσεων Ζάν-Πιερ Λεώ σάν ένα στυλιζαρισμένο κρεμανταλά, από τόν Άλτμαν και τόν Κόπολλα που χρησιμοποιούν τά παλιά είδη, στο *Τελευταίο Άντίο* και στο *Νονό*, μόνο για να τά φέρουν σέ σύγκρουση με τή νέα πραγματικότητα. 'Ο Πολάνσκυ δέν έχει τέτιες βλέψεις· αντί να προσπαθεί να κάνει τό είδος να έκραγει από μέσα, όπως ο Άλτμαν, προσπαθεί μαζί με τό σεναριογράφο Ρόμπερτ Τόουν να φτιάξει ένα «τέλειο μοντέλο», μιá «ιδανική» ντεκτιβιστική ταινία. 'Αν τό *Τελευταίο Άντίο* δείξει τόν ιδιωτικό ντέντεκτιβ σάν αναχρονισμό και τισ άξίες του παράλογες, ο Πολάνσκυ αντίθετα ξαναδημιουργεί τόν κόσμο που έφτιαξε απέναντίς της. Έτσι ενώ ο έβραϊός Μάλροου του Έλιοτ Γκουλντ (στο *Τελευταίο Άντίο*) ήταν σάν ψάρι έξω από τό νερό, ο Τζ. Τζ. Γκίττες του Νίκολσον κολυμπά στά ίδια νερά με όλους έμάς.

Προκαλεί έκπληξη ότι τόσο διαφορετικοί σκηνοθέτες, όπως ο Πολάνσκυ και ο Άλτμαν, καταπίστηκαν με τό ίδιο είδος — και προκαλεί ίσως μεγαλύτερη άκόμη έκπληξη ότι ο Μπερτολούτσι μιλά με ένθουσιασμό για τό γύρισμα του *Red Harvest* (*'Ο κόκκινος θερισμός* του

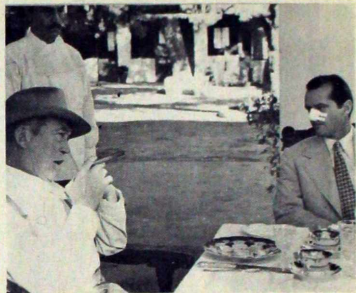
1. Στο περιοδικό *Movietone News*, στο τεύχος του Ιουλίου, ο Ρίτσαρντ Τζαϊμσον έχει έναν έξαντλητικό κατάλογο από όλες τισ «κινέζικες» αναφορές στήν ταινία. 'Αν και δέν βλέπουμε τήν πραγματική *Τσάινατάουν* (κινέζικη συνοικία) παρά μόνο στήν κορύφωση της ταινίας, υπάρχει συνέχεια σάν πειστική παρουσία (όπως ή *Βεβέκα* στήν όμόνυμη ταινία του Χίτοκοκ). 'Ο Ρόμπερτ Τόουν λέει ότι τό σενάριο άρχισε απ' αυτή τή λέξη, *Τσάινατάουν*, και τήν ιδέα μίας γυναικάς που θά ένοματώανε μιá άόηση μυστηρίου και κινδύνου.

Οί κοινωνικές συμπαράδηλώσεις είναι σημαντικές. 'Όλοι οί ύπηρέτες στήν ταγία είναι Κινέζοι και ύποθέτουμε ότι μένον στήν κινέζικη συνοικία, τόπο όπου βασιλεύει ή άναρχία και ή διαφθαρημένη άνομία παραβλέπει τά πάντα. Η *Τσάινατάουν* μäs φαίνεται έξωτικη, στήν πραγματικότητα είναι ένα γκάτο. Ένας σκηνοθέτης, όπως ο Πολάνσκυ, που ένδιαφερόταν τόσο για τό δράμα των ταξικών δομών και όρίων, (στο *Fat and the Lean* — ο Χοντρός και ο Άδύνατος, στο *Μαγαζί στο νερό* — *Knife in the water*, στο *Νύχτα των δολοφόνων* — *Cul-de-sac*), δέν μπορεί να τό έχει βάσει στήν ταινία του χωρίς να έχει σημασία.



συγγραφέα Χάμμετ, με τόν Νίκολσον). Ίσως τὸ κοινὸ τους σημεῖο νὰ εἶναι ὁ κοινὸς θαυμάσιμος τους γιὰ τὸν Χιούστον (ὁ Χιούστον εἶναι ὁ ἀγαπημένος ἀμερικανὸς σκηνοθέτης τοῦ Ἄλτμαν, καὶ ὁ Πολάνσκι, σὰν φρόνιμος, τοῦ ἔδωσε τὸ ρόλο τοῦ διαβολικοῦ Πατριάρχη Νῶε Κρός στὸ *Τσαίνατάουν*), ἀλλὰ ὑποψιάζομαι πὼς στὸν καθένα ἀρέσει διαφορετικὴ πλευρὰ τοῦ Χιούστον. Καὶ πραγματικὰ οἱ ἀναφορὲς τους σ' αὐτὸν δὲν θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι πιὸ διαφορετικές. Τὸ *Τελευταῖο Ἄντιο* εἶναι πρῶχειρα φτιαγμένο, δεσμευτικὰ καὶ σχεδὸν τυχαῖα παραγωγικὸ. Σκηνοθέτης καὶ ἠθοποιοὶ ἀρπάζονται ἀπὸ ἐκκεντρισμοὺς καὶ ἀτυχήματα γιὰ νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὶς συμβάσεις, μέχρι τέλους, ἀποκαλύπτει κάτι πιὸ φοβερὸ καὶ πιὸ σκοτεινὸ ἀπὸ τὶς προηγούμενες ταινίες τοῦ εἶδους. Ἡ ἀποκορύφωση στὸ *Τελευταῖο Ἄντιο* ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν πικραντικὴ φράση «Στὸ κάτω κάτω εἶναι μόνον μιὰ ταινία». Στὸ *Τσαίνατάουν* ἡ ἀποκορύφωση εἶναι δυναμίτης· ἀνοίγει ἕνα χάσμα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μας καὶ μᾶς δίνει μιὰ στιγμή τόσο δυνατὴ ὅσο κι ἐκεῖνες οἱ τρομακτικὲς τελευταῖες σελίδες ἀπὸ τὸ *Γεράκι τῆς Μάλτας* (πὺν δὲν παρουσιάστηκαν ἐξίσου δυνατὰ στὴν ταινία), ὅταν ἡ ἠθικὴ τοῦ Σάμ Σπείντ ἀποκαλύπτεται ὅτι εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ δαιμονικὰ στοιχεῖα ἐνὸς ἐφιαλτικῷ κόσμου.

Τὸ *Τσαίνατάουν* ἔχει πολλὰ θετικὰ στοιχεῖα: τὴ σκηνοθεσίαν τοῦ Πολάνσκι, τὴν ἠθοποιία, τὴ θαυμάσια κινηματογράφηση τοῦ Τζῶν Ἀλνζο, ἕνα ἔξυπνο μουσικὸ θέμα ἐποχῆς τοῦ Τζῶν Γκόλντμυθ καὶ τοὺς διαλόγους τοῦ Τόουν<sup>2</sup>· ἀλλὰ αὐτὸ πὺν μὲ ἀρέσει περισσότερο εἶναι ἡ ἰσορροπία τῆς (ἢ ἰσορροπία εἶναι μιὰ ἰκανότητα πὺν καὶ ὁ Πολάνσκι καὶ ὁ Νίκολσον ἔχουν σὲ μεγάλο βαθμὸ). Μιὰ ἰσορροπία πὺν διατηρεῖται ἀκόμη κι ὅταν τὰ πράγματα βρῖσκονται στὸ πιὸ ἄγριο στάδιο. Ίσως ἡ λέξη ἰσορροπία ἠχεῖ περίεργα γιὰ μιὰ ταινία μὲ τόσοις φόνους καὶ ἀκρωτηριασμοὺς, φυσικοὺς καὶ ψυχικοὺς, μιὰ ταινία μὲ τέτλια ὀλοκληρωτικὴ διαφθορὰ σὰν λύση. Ἀλλὰ τὰ καλύτερα ἀστεία εἶναι πάντα τὰ πιὸ ὀδυνηρά. Ὅπως εἶπε ὁ Μπέρναρντ Σῶ: «ἂν θέλεις νὰ πεῖς στοὺς ἀνθρώπους τὴν ἀλήθεια καλύτερα νὰ τοὺς κάνεις νὰ γελάσουν, ἀλλιῶς θὰ σὲ σκοτώσουν». Ὁ Πολάνσκι ἔχει μόνος του νοῖσει τὶς προφανεῖς ἀναλογίες ἀνάμεσα στὰ ἐγκλήματα τοῦ *Τσαίνατάουν* καὶ τὴ δημόσια ζωὴ τῆς σύγχρονης Ἀμερικῆς (δίνοντας ἀφορμὴ σὲ κάποιον σχολιαστὴ νὰ ἀποκαλέσει τὴν ταινία Γουάτεργκαητ μὲ δικὸ τῆς νερὸ — water). Ὁ Τόουν ὅταν ἔγραφε τὴν πλοκὴ τῆς ταινίας, δανειζόταν στοιχεῖα ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωὴ καὶ ὀποισοδήποτε παρακολουθεῖ τὴν τοπικὴ διοίκηση τῆς περιοχῆς του θὰ ἔχει πιθανότατα παρατηρήσει παρόμοιες καταστάσεις — ἀνώτερους δημόσιους υπάλληλους ἀπειθῶνες, ἀυτονομικοὺς διαφθαρμένους, κ.τ.τ. Τὸ περίεργο θὰ ἦταν μιὰ διοίκηση πόλης πὺν δὲν θὰ εἶχε κανένα τέτιο στοιχεῖο. Τὸ *Τσαίνατάουν* παρουσιάζει μιὰ περίπτωσι πὺν ἡ κατάστασι εἶναι πιὰ ἀπωθητικὴ μὲ ὄχι ἀσυνήθιστη. Ὅστόσο, ἡ δηκτικότητα τῆς ταινίας, ἡ τελικὴ συναισθηματικὴ καυστικότητα τῆς, προέρχεται ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ τῆς, ἀπὸ τὸν τρόπο πὺν συνδέει τὰ στοιχεῖα τῆς πλοκῆς, φτιάχνοντας μιὰ σχέσι αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ



Πολλὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα πὺν ἐπιτρέπουν μιὰ ψυχαναλυτικὴ ἀνάγνωση τοῦ *Τσαίνατάουν*. Ἡ ἀκρωτηριασμένη μῆτι τοῦ Νίκολσον (κλασικὸ φαλλικὸ σύμβολο) παρατέμπει στὸν ψυχολογικὸ εἰνυχισμὸ τοῦ Τζέικ Γκίτς. Στὴν παραπάνω φωτογραφία ἀπὸ τὴν ταινία βλέπομε νὰ ἀνταρβαλλέται στὴν ἀκρωτηριασμένη μῆτι τοῦ Γκίτς, τὸ ἐπιβλητικὸ ποῦρο τοῦ Νῶε Κρός.

2. Τὸ προηγούμενο σενάριο τοῦ Ρόμερτ Τόουν γιὰ τὸν Νίκολσον — Τὸ τελευταῖο ἀποσπασμα (The last detail) τοῦ Χάλ Ἀσιμπ — ἔχει χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τὸ *Τσαίνατάουν*. Καὶ στὰ δύο ὁ Νίκολσον παίξει ἕνα «λαθήμενὸ» ἀναστατή, ἕναν φαναχτερὸ, ἀνατρεπτικὸ χαρακτήρα πὺν καταλήγει ὁμως νὰ μείνει πιστὸς στὸ «σύστημα» καὶ νὰ οδηγήσει τὸ ἔριφο στὴ σφίγη. Καὶ οἱ δύο ταινίες τελειοῦν μὲ τὴν ἴδια ἐντονη εἰκόνα: ὁ Νίκολσον καὶ οἱ σύντροφοί του ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ ναυάγιο. Κανένας δὲν ἀμφιβάλλει πὺς τὸ *Τσαίνατάουν* εἶναι ταινία τοῦ Πολάνσκι, ἀλλὰ ὀποσοδήποτε ἡ προσωπικότητα καὶ τοῦ Τόουν καὶ τοῦ Νίκολσον ἐπέδρασαν σημαντικά. Ὁ Πολάνσκι ὁ ἴδιος συστήθηκε «στὸ μεγάλο ταλέντο τοῦ Τόουν γιὰ τὴν διαλόγου».





άναμεσα στην προσωπική αγωνία και στο δημόσιο σκάνδαλο και πηγαίνοντάς μας από τις συναισθηματικές αποτυχίες του Τζ. Τζ. Γκίττες στις κοινωνικές αποτυχίες του.

“Ας ξεκινήσουμε απ’ την πιο περίεργη, καθώς φαίνεται, πλευρά της πλοκής: Η άνάμειξη του θέματος της δεξαμενής του νερού με την αίμομυκτική καταδίωξη της έγγονης από τον Κρός. Φαινομενικά ξεχωριστά θέματα, μπλέκονται σε μία αξιοθαύμαστη ποικιλία επιπέδων. “Όταν ο Κρός προσλαμβάνει τον Γκίττες ποιός είναι ο βασικός σκοπός του; Νά ξεφτυλίσει τον γαμπρό του Μάλρεϋ ή νά ξαναβρεί την έγγονή του; “Ο Μάλρεϋ δολοφονείται για νά μὴν ἀποκαλύψει την υπόθεση της δεξαμενής ή επειδή άρνείται νά ἀποκαλύψει πού βρισκεται ή κοπέλα; “Ο Κρός ένοχοποιεί την κόρη του “Έβελν για φόνο, επειδή αυτή και ο Γκίττες έχουν ἀνακαλύψει την άπάτη του ή για νά την ἀναγκάσει νά ἀποκαλύψει πού είναι ή κόρη της; Νομίζω πώς σ’ όλες τις περιπτώσεις ή άπάντηση είναι και τά δύο. Το ιδιωτικό και το δημόσιο έγκλημα είναι ἀδιαχώριστα. Είμαστε συνηθισμένοι σε ψυχχαναλυτικές έρμηνείες τών μεγάλων έγκλημάτων (τό σεξουαλικό πρόβλημα του Χίτλερ) όμως έδώ τό αίτιο και τό αίτιατό μπλέκονται, οί επιχειρήσεις - άπάτες του Κρός και ή σεξουαλική του διαστροφή ταυτίζονται. Το συμβολικό και τό συγκεκριμένο έπίπεδο της δράσης γίνονται ένα. Το νερό της δεξαμενής πού τή μέρα φαίνεται δλο και νά στερεύει ενώ τή νύχτα ξεχύνεται όρμητικά με ύπόκοφα ξεσπάσματα, παραπέμπει στους σκοτεινούς πόθους του Κρός. “Η ξηρασία, ή ζέστη πού παρालύει τά πάντα στο Λός “Αντζελες πού έχει χτυπηθεί από την έλλειψη νερού, θυμίζει την έρημιά στην όποία έχει οδηγήσει ο Κρός την κόρη του.

Τό δυνατό σημείο του Πολάνσκυ ήταν πάντα ή ικανότητά του νά εκφράζει ιδέες και πνευματικές καταστάσεις τελείως άφηρημένες με εικόνες. Το νερό είναι ένα από τά κύρια σύμβολά του και έδώ τό έκμεταλλεύεται πλήρως. Το ψυγείο ενός αυτοκινήτου βράζει άμέσως πριν από μία τυπική έκρηξη θυμού του Νίκολσον. “Ένας ψυκτήρας νερού έμφανίζεται διακριτικά στο άριστερό μέρος της οθόνης (ένω ή “Έβελν — Φαίη Νταναγουαίη — αθέατη για τόν Γκίττες — Τζάκ Νίκολσον — είναι στο δεξιά) κατά τή διάρκεια της περιήμης σκηνής του άστείου για τόν κινέζικο έρωτα. Δύο σκηνές στο ντους έρχονται πριν και μετά από την προδοσία της “Έβελν από τόν Γκίττες και ο συνεχής ήχος της βρύσης πού στάζει συνοδεύει την ἀνακάλυψη του πτώματος της ψεύτικης κυρίας Μάλρεϋ (Ντιάνα Λάντ) από τόν Γκίττες. “Η έννοια του λάτ μοτιβ της ταινίας αποκρασταλώνεται στους δύο πρώτους θάνατους — και οί δύο από πνιγμό. Το νερό, όπως και οί σεξουαλικές επιθυμίες του Κρός, μπορεί νά αντίπροσωπεύει τή δημιουργία ή την καταστροφή, την τάση για ζωή ή την τάση για θάνατο. “Όταν ο Γκίττες παρουσιάζει καθαρά στον Κρός την ένοχη του, ο γέρος προχωρεί προς την πίσίνα όπου ξπνίζει τόν Μάλρεϋ και παρατηρεί υπεροπτικά και έλλειπτικά: «Έδώ είναι πού αρχίζει ή ζωή... σε πισίνες και δεξαμενές». Λέει στον Γκίττες πώς τó Λός “Αντζελες δημιουργήθηκε όταν αυτός και ο Μάλρεϋ ξριξαν νερό στην άμμο της έρήμου και «τό άφησαν νά διαβρώσει τά πάντα μέχρι τό νεκρό βράχο».





Ἡ ἀπάτη ποὺ κάνει γιὰ νὰ κερδίσει τὴ γῆ, ὁ πόθος τοῦ γιὰ τὴν κοπέλα, ἀκόμη καὶ ἡ γέννηση τοῦ Λὸς Ἄντζελες, ὅλα εἶναι μπερδεμένα στὸ μυαλό του, διπλωμένα σ' αὐτὴν τὴν παγωμένη μεταφορὰ του: αὐτὸς καὶ ὁ Μάλρεϋ ἦταν πατέρες τοῦ Λὸς Ἄντζελες, ἀλλὰ αὐτός, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Μάλρεϋ, ἤθελε νὰ κρατῆσει τὰ ἀρθευτικά ἔργα (ὅπως καὶ τὶς κόρες του) στὴν «οἰκογένεια». Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ παραμικρὴ ἀλλαγὴ στὸν τόνο του ὅταν ἀπαντᾷ στὴν ἐρώτηση τοῦ Γκίττες, τί σκοπεύει νὰ ἀγοράσει μὲ τὰ κέρδη τοῦ ἀπ' τὰ ἐγγλήματα. «Τὸ μέλλον, Γκίττες» φωνάζει «τὸ μέλλον! λοιπὸν ποὺ εἶναι ἡ κοπέλα;».

Ὁ Κρὸς εἶναι ὁ βασικὸς κινητήριος ἄξονας τῆς ταινίας (ἴσως ὁ πραγματικὸς τῆς «ἥρωας»), ἀλλὰ ὁ Γκίττες παραμένει τὸ κέντρο τῆς συνειδησῆς της, καὶ ἡ ἠδονοβλεψία του εἶναι ἡ βάση τοῦ δράματος: ποτὲ δὲν βγαίνουμε ἀπὸ τὸ ὀπτικὸ πεδίο του. Ὁ Πολάνσκυ λέει ὅτι ἄλλαξε τὸ σενάριο: «Τὸ ἔλλαξα καὶ τὸ ἔκανα ὅλο ὑποκειμενικόν». Ἐνα ὑποκειμενικὸ ὕφος ταιριάζει καλὸτερα στὸ εἶδος, καὶ πραγματικά, ὁ Ρόμπερτ Μοντγκόμερου δοκίμασε μιὰ τεχνικὴ «πρώτου προσώπου» στὴ διασκευὴ του ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τσαντλερ *The lady in the lake*, ἀλλὰ στὴ τεχνικὴ του πήρε τὸ πρῶτο πρόσωπο κατὰ λέξη, ἔδεσε — μεταφορικά — τὴ μηχανὴ στὸ κεφάλι τοῦ Μάρλοου. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Πολάνσκυ εἶναι περισσότερο κλασικὴ ἀκολουθεῖ τὴ μέθοδο τῆς ταινίας *Δεσμῶτες τοῦ Ἰλγίγου* (*Vertigo*). Εἴτε ἡ μηχανὴ ἀκολουθεῖ τὸν Γκίττες ὅταν μπαίνει σ' ἕνα δωμάτιο, εἴτε πλάνο τοῦ Γκίττες ἐναλλάσσονται μὲ πλάνο ἀπ' αὐτὰ ποὺ βλέπει. Στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ *Τσάινατάουν* ἡ μηχανὴ εἶναι κατευθειάν στὸ ὕψος τοῦ ματιοῦ καὶ τὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν παρουσιάζονται σὲ τεράστια γκρι-πλάν. Ὁ Πολάνσκυ ἐγκαταλείπει αὐτὴ τὴν κατασκευὴ μόνο σὲ περιπτώσεις ποὺ τὶς ἔχει προσεκτικὰ διαλέξει: σὲ μιὰ σκηνὴ δράσης ποὺ πρέπει νὰ δεῖχτε ἀπὸ ἀπόσταση ἢ σὲ μιὰ συζήτηση μεγάλης διάρκειας σὲ μονοπλάνο τοῦ Γκίττες μὲ κάποιον ἄλλον. Ὅταν ὁ Πολάνσκυ παρουσιάζει τὴν ἀποψη κάποιου ἄλλου χαρακτήρα, εἶναι συνήθως σ' αὐτὲς τὶς ἔντονες στιγμὲς ποὺ ἡ προσωπικότητα τοῦ Γκίττες μπλέκεται γιὰ λίγο μ' αὐτὴν τοῦ ἄλλου χαρακτήρα: μὲ τὸν Μάλρεϋ σὲ μιὰ σουρεαλιστικὴ παραλία τοῦ Εἰρηνικοῦ, μὲ τὴν Ἐβελν ὅταν αὐτὴ παραδέχεται τὴν αἰμομῆξα ἣ μὲ τὸν Σγουρομάλλη, ἕναν πελάτη, καθὼς ὁ τελευταῖος κοιτάζει ἐνοχλημένος τὶς φωτογραφίες ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ ἐπαφὴ τῆς γυναίκας του μὲ κάποιον ἄλλον ἄντρα.

Τὰ σύντομα πλάνο αὐτῶν τῶν φωτογραφιῶν, ποὺ εἶναι καὶ τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ βλέπουμε στὴν ταινία, καθιερῶνουν τὸ ὅλο μοτίβο τῆς ἠδονοβλεψίας. Ἡ ἠδονοβλεψία καὶ ἡ ἀνώμαλη ἔλξη της εἶναι πρωταρχικὸ στοιχεῖο γιὰ κάθε ντετεκτιβιστικὴ ταινία<sup>3</sup>, ἀλλὰ στὸ *Τσάινατάουν* εἶναι μοναδικὸ γιὰ τὴ διπλὴ στάση ποὺ παίρνει ἀπέναντί της. Ἡ δουλειὰ τοῦ Γκίττες εἶναι ἀχαρη. Παρακολουθεῖ συζύγους, εἶναι ὁ τρόμος τῶν ντουλαπιῶν ποὺ κρύβουν σκελετούς. Ἴσως σὰν ἀντίδραση γιὰ τὴν ἀχαρη δουλειὰ του ἔχει μιὰ ἐπιτηδευμένη ἐμφάνιση: περιποιημένα ρούχα, τεράστιο ρομφεῖο μὲ μτάφ, νομικὰ βιβλία, μιὰ φωτογραφία τοῦ Ρουσβελτ πλάνω ἀπὸ τὸ γραφεῖο του καὶ φωτογραφίες μὲ αὐτογραφα γνωστῶν στάρ-πελατῶν του στὸν τοίχο. Οἱ ἀπόψεις του ὡστόσο εἶναι περιορισμένες καὶ ὀφελιμιστικὲς. Τὸ μόνο πράγμα ποὺ δεῖχναι νὰ τὸν ἐνδιαφέρει νὰ διαβάσει εἶναι τὰ νέα τοῦ ἱπποδρόμου.

Ὁ Γκίττες παρουσιάζεται στὴν ἴδια πνευματικὴ κατά-

3. Στὰ ἀγγλικά ὁ ἰδιωτικὸς ντετεκτιβ λέγεται *private eye* (= ἰδιωτικὸ μάτι). Σ.τ.Μ.





στιαση με τον Σάλλο Άζναβούρ στο *Πυροβολήστε τον πιανίστα* (*Tirez sur le pianiste* του Φρ. Τρυφφώ)<sup>4</sup>. Ο Γκίττες, όταν ήταν άστυφύλακας στην κινεζική συνοικία, προσπάθησε να προσπατεύσει μιιά κοπέλα και «κατέληξε να καταφέρει αναπόφρευκα τὸ αντίθετο». Ἡ αίσθαντική ικανότητά του τὸν ὀδήγησε στὴν τραγωδία· ἔτσι ἀπλῶς «καταστράφηκε» (ξανά ὁ αὐτὸς μᾶς θυμίζει τὸν Μπόγκαρτ). Αὐτὸ πὸν τραβᾶει τὸν Γκίττες στὴν ὑπόθεση περισσότερο καὶ ἀπ' τὴν κομμένη μύτη του εἶναι τὰ αἰσθήματα πὸν τοῦ ξυπνοῦν ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Μάλρεϋ. Αὐτὰ δὲν ἀναφέρονται ποτὲ συγκεκριμένα ἀλλὰ νομίζω πὸς μπορούμε νὰ τὰ αἰσθανθοῦμε ἀρκετὰ δυνατὰ στὴν περίεργα ὀμορφη σεκάνς πὸν ὁ λεπτεπίλεπτος Μάλρεϋ περιμένει ὑπομονετικά στὴ σοσιεὶν παραλία τὴν ἀπόδειξη τῆς τελευταίας προδοσίας τοῦ Κρὸς ἐνῶ ὁ Γκίττες εἶναι καθισμένος ἀναπαυτικά κάπου ψηλά. Τὸ νερὸ πὸν βρέχει τὸν Γκίττες ἐδῶ, μεγεθύνεται καὶ γίνεται κατακλυσμὸς πὸν ξεχύνεται δυνατὰ ὁ ἕνα ἀποξηραντικὸ κανάλι σὲ μιὰ σκηνη λίγο ἀργότερα, καὶ τὸ συναίσθημα τοῦ ξυπνήματος εἶναι ἀκόμη πιὸ ἔντονο στὶς σκηνὲς μετὴν κυρία Μάλρεϋ. Ἡ παρουσία τῆς Φαίη Νταναγουαίη εἶναι σκέτος ἠλεκτρισμός.

Ἡ Φαίη Νταναγουαίη, σάν τὴ Ναταλί Γούντ, ἔχει μιὰ ἀτμόσφαιρα νευρικοῦ ἐρωτισμοῦ στὶς κινήσεις καὶ τὶς ἐκφράσεις της, πὸν ἀπωθεῖ ἀκόμη καὶ στὴ στιγμή πὸν ἐλύει. Ἡ Ἐβελυν Μάλρεϋ — μετὴ γυάλινη, εὐθρασθη ὀμορφιά της — εἶναι τὸ *sine qua non* τῆς γυναίκας τοῦ μουτηρίου. Ὅ,τι κι ἂν κάνει εἶναι διφορούμενο, καὶ βλέποντάς τὴν μέσα ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Γκίττες (ὁ Γκίττες μοιάζει τόσο ἐνοχλημένος καὶ ἀπορημένος ὅσο καὶ ἐρεθισμένος) αἰσθανόμαστε ὅτι μπορεί νὰ εἶναι διτθόποτε: παθολογική ψεύτρα, νυμφομανής, ἀκόμη καὶ δολοφόνος. Ὑπάρχει κάτι ἀρρωστημένο στὴ μορφή της· νομίζεις πὸς ὁ σμὲς τοῦ σώματός της ἀναμειγνύονται μετὴ τὴ μυρωδιά τοῦ αἵματος. Τὰ μάτια της εἶναι χαμένα σάν σὲ στοχασμὸ. Οἱ γλουτοὶ της ἀπὸ τὴν ἀρχική θῆση τους κινοῦνται περίεργα. Ὁ λαϊμός της κινεῖται σάν νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀκολουθήσει ὑπνωτισμένος τὶς κινήσεις τοῦ συνοδοῦ της. Ὅπως ἔκανε καὶ στὴ Μπόννι, ἡ Νταναγουαίη προβάλλει ἕνα μείγμα ὑπερφιάλο καὶ παθητικό, καὶ ὅταν ὁ Γκίττες τὴ συναντᾶ στὴν ἔπαυλη τῶν Μάλρεϋ εἶχε τὴν ἐντύπωση (καὶ τὸ συναίσθημα ὅτι καὶ ὁ Γκίττες εἶχε τὴν ἴδια ἐντύπωση) ὅτι δὲν εἶχε γυρίσει ἀπὸ τὴν ἱπασία ἀλλὰ ἀπὸ ἐρωτικὸ κρεβάτι. Εἶναι ἰδρωμένη, νευρική, καὶ μετὴ ἀγωνία ἐλπίζει ὅτι θὰ τῆς τηλεφωνήσει τὴν ἐπόμενη φορὰ πρὶν ἔρθει. Ἴσως ἡ τάση της νὰ φαίνεται παιχιδιάρα προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι ξέρει γιὰ τὸ φόνον τοῦ Μάλρεϋ ἡ ἴσως νὰ εἶναι μιὰ διπλὴ ἔννοια. Ὅπως καὶ στὸ *Big sleep* δὲν ἔχει μεγάλῃ σημασία. Τὸ σὲξ καὶ ὁ θάνατος εἶναι οἱ παγκόσμιες σταθερὲς στὸν κόσμον τῶν ἰδιωτικῶν ντεντέκτιβ, καὶ ἡ Ἐβελυν εἶναι ἡσυχία καὶ εἰρηνική μόνο ὅταν εἶναι γυμνὴ στὸ κρεβάτι.

Τὸ *Τσάινάταουν* φέρνει στὸ προσκήνιον τὸ πρόβλημα τοῦ ἀρχέγονου μισογυνισμοῦ στὸ ντεντεκτιβικὸ εἶδος, (αὐτὴ ἡ εἰδικὴ σχέση ἀγάπης - μίσους ἀνάμεσα στὸν γκάγκωτερ καὶ τὴν πλούσια πόρνη), καὶ τὸ γυρίζει πίσω καταστροφικά στὸ πρόσωπον τοῦ Γκίττες. Εἶναι ὁ μέγιστος ἀποκτονίας ἰδεολογὸς τῶν Μάλρεϋ πού, κατὰ πάσα πιθανότητα, τραβᾶει τὸν πραγματιστὴ Γκίττες, καὶ τὸ ἐλάττωμα τῆς Ἐβελυν πὸν τὸν κάνει νὰ θέλει νὰ κοιμηθεῖ

4. Ὁ καθένας μας θὰ πρόσξε τὰ παράλληλα στοιχεία τοῦ *Τσάινάταουν* μετὴ τὸ Γερὰκι τῆς Μόλτας καὶ τὸ *Big Sleep*. Τὸ *Τσάινάταουν* βαδίζει παράλληλα καὶ μετὴ ἄλλες ταινίες, ἂν καὶ ὅχι τόσο φανερά ὅσο μετὴ τῆς προηγούμενης. Τέτοιες εἶναι τὸ *Πυροβολήστε τὸν Πιανίστα*, οἱ *Δεσμῶτες* τοῦ Πίγγου καὶ μερικὲς ταινίες τοῦ Ὅρσον Γουέλlez. Ὑπομιάζομαι ὅτι σνειδητὰ ἡ ὄχι τὸ *Πυροβολήστε τὸν Πιανίστα* εἶχε ἰσχυρὲς ἐπιρροὲς στὸ σενάριον τοῦ Τόουν. Ὑπάρχουν ἀκόμη μερικὲς ἀναφορὲς στὸ Μπόννι καὶ Κλάιντ, πὸν μοιάζουν νὰ ἀποτελοῦν ἀπόψη φόρου τιμῆς στὸν κοινὸ φίλον τοῦ Πολάνσκυ καὶ τοῦ Τόουν, Γουάρεν Μπίττυ. Ὅταν ὁ Νίκολσον βγαίνει ἀπὸ τὸ καταστραμμένο αὐτοκίνητον γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζει τοὺς κηματαίτες λείπει ὁ ἀριστοτέρες φακὸς ἀπὸ τὴ σκοθρα γυαλιὰ του, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸν Μπίττυ, στὴ θρηλικὴ τελικὴ σκηνη τοῦ θανάτου.







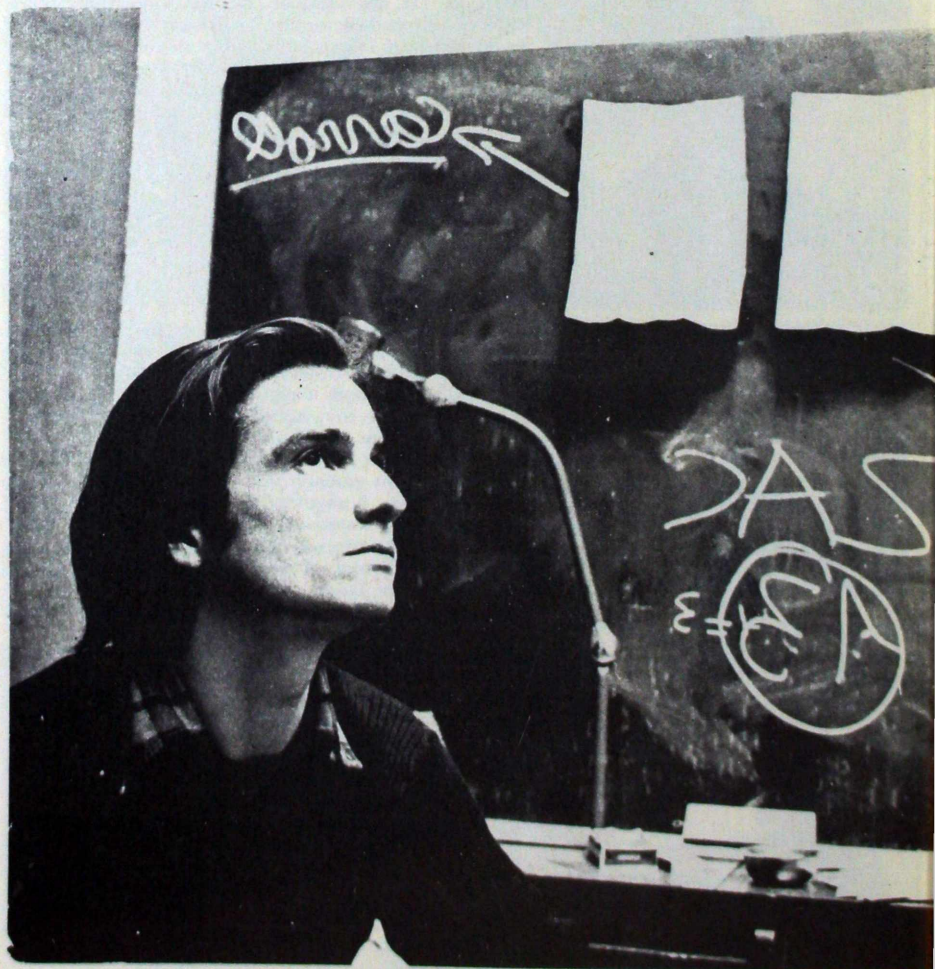
μαζί της. Ὡστόσο σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας, πιστὸς στὸν τύπο τοῦ «σκληροῦ μάγκα», ἔχει τὴν τάση νὰ κοροϊδεύει τὰ αἰσθητά του καὶ τὴν ἀνάμειξή του μ' αὐτήν. Ὅταν συναντᾷ τὴν Ἐβελν στὶς ὁμορφιές της σ' ἕνα μπάρ, ἀκούγεται στὸ βάθος μὰ ἀπὸ τὶς πιδ συναισθηματικὲς ἐρωτικὲς μπαλάντες, τὸ «The way you look tonight» (Τὶ ὠραία πὸν εἶσαι ἀπόψε)· ἀργότερα θὰ τραγουδήσει ὁ ἴδιος αὐτὸν τὸ σκοπὸ, μὲ σαρκαστικὴ κενότητα, γιὰ νὰ ἐνοχλήσει μίᾳ χοντρῆ γραμματέα. Καὶ τελικὰ ὁ Γκίττες εἶναι αὐτὸς πὸν θὰ καταστρέψει τὴν Ἐβελν — ὁ Κρός δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν τύχη της, γιὰτὶ γι' αὐτὸν «εἶναι χαμένη ἀπὸ καιρὸ». Ὁ Γκίττες προδίδει τὴν ἐμπιστοσύνη της, τὴ χτυπάει, ἀποκαλύπτει τὰ μυστικὰ της, τὴν ἀπειλεῖ μὲ τὴν ἀστυνομία, ὁδηγεῖ τὸν Κρός σ' αὐτὴν καὶ τελικὰ — μὲ θανάσιμη εἰρωνεία — φέρνει τὸν ἀστυνομικὸ Λόουτς, πὸν σὲ λίγο θὰ τὴν σκοτώσει. Ἡ φαινομενικὴ ἀσημαντότητα τοῦ Λόουτς κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ταινίας (κυρίως εἶναι στόχος γιὰ τὰ πειράγματα τοῦ Γκίττες) δίνει στὸ κορυφωμα τῆς ταινίας ἕνα αἶσθημα τυχαίου καὶ τελείως ἀπροβλεπτοῦ κινδύνου, χωρὶς ὅμως νὰ παύει νὰ ὑπάρχει τὸ αἶσθημα τῆς μοιρολατρείας. Ἡ λογικὴ, ὅπως καὶ στὸν Κύριο Ἀρκάντιν τοῦ Γουέλλες, εἶναι ἡ λογικὴ τοῦ χαρακτήρα.

Τὸ Τσάινατάουν εἶναι βασικὰ ἕνας θρῆνος. Θρηνεῖ τὸ θάνατο ἐνὸς ἥρωα: τοῦ συμβολικοῦ ἥρωα πὸν στὸ τέλος στέκεται ἀπογυμνωμένος ἀπὸ τὰ ἀμυντικά του συστήματα καὶ παρουσιάζεται ὡς ἕνας ἄνθρωπος πὸν ἔχει παραλύσει καὶ νικηθεῖ ἀπὸ τὸ σύστημα: Ὁ Τζέηκ Γκίττες εἶναι ἕνας ντέντεκτιβ «δευτέρως ἐπιλογῆς», ἡ Ἐβελν μὲν καταδικασμένη νευρωτικὴ πὸν δὲν θὰ μπορούσε νὰ σώσει τὸν ἑαυτὸ της. Ὡστόσο, ἡ ἀποκάλυψη δὲν τοὺς μειώνει. Διατηροῦν ἀκόμη — ἕξαιτίας ἴσως τῆς συμπάθειας πὸν μᾶς ἔχουν προκαλέσει, ἴσως πάλι ἕξαιτίας τῆς εἰκονογραφίας πὸν συνηγορεῖ ὑπὲρ αὐτοῦ τοῦ εἶδους — μὰ φυσιογνωμία πὸν τοὺς προσδίδει κάτι περισσότερο ἀπὸ πάθος. Ἡ ἔντονα ὑποκειμενικὴ τεχνικὴ τοῦ Πολάνσκυ πετυχαίνει νὰ μᾶς κάνει ἕνα μὲ τὸν Γκίττες, νὰ μεγεθύνει τὴν πονηρία, τὸ χιούμορ καὶ τὸν πόνο του. Ἀκόμη κι ὅταν, στὸ τέλος, ἡ μηχανὴ ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὸν μὲ γερανὸ καὶ τὸν καρφώνει σ' ἕνα τοπιὸ γεμάτο ἄχρηστα πράγματα αὐτὸς παραμένει μαζί μας. Αὐτοὶ πὸν ἀντιπαθεῖ τὸν Πολάνσκυ, συχνὰ ἀναφέρουν τὴ σκληρότητά του. Ὁ Ρόμπιν Γούντ τὸν τοποθετεῖ μαζί μὲ ἄλλους σκηνοθέτες πὸν τοὺς βλέπει ὡς ἐκτυπωσιακοὺς ἀλλὰ ἀπ' ἀνθρώπους «πὸν μαζοχιστικὰ ἀσχολοῦνται μὲ τὸν πόνο», κλειδωμένοι σ' ἕναν ἰδιωτικὸ κόσμο. Σίγουρα ὁ ὀρισμὸς τοῦ ἀνθρωπισμοῦ πὸν δίνει ὁ Γούντ εἶναι πολὺ περιορισμένος· ἕνας ἀπ' ἀνθρώπους σκηνοθέτης, ἕνας σκηνοθέτης χωρὶς καμμία θετικὴ ἀξία, δὲν θὰ εἶχε ἀντιδράσει στὴ μοῖρα τοῦ Τζέηκ καὶ τῆς Ἐβελν ὅπως ὁ Πολάνσκυ μᾶς κάνει νὰ ἀντιδράσουμε. Δὲν θὰ εἶχε καταγγεῖλει τὴ δική του ἀπόσταση μὲ τέτια δύναμη. Στὴν τελευταία σκηνὴ θὰ μπορούσαμε νὰ περιμένουμε μὲ διαφορετικὴ εἰκόνα: μὲ βροχὴ φίλμ-νουὰρ νὰ σχηματίζε ποτάμια στοὺς δρόμους. Ἀντίθετα οἱ δρόμοι μοιάζουν μαῦροι καὶ γυμνοί. Ὁ Πολάνσκυ δὲν προσφέρει μὲ νοσταλγικὴ κατάφαση, ἐνὸς ἀπλοῦ οἴκτου. Μὲ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὸ χιούμορ τοῦ μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἕνα ραντεβὺ μὲ τὴν ἐνοχὴ καὶ τὴν ἀπελπισία.

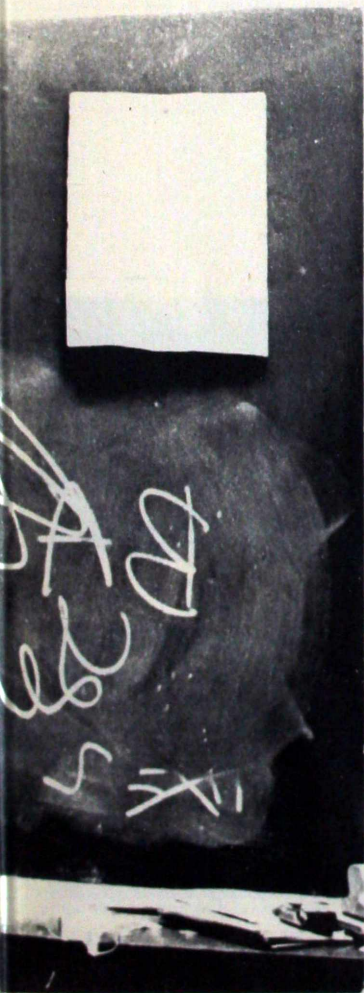
Μετ. Παντελῆς Νικολακόπουλος



ΠΑ  
ΡΟΥ  
ΣΙ  
Α  
ΣΕΙ  
Σ







## Τὸ Ἄφεντικὸ

τοῦ Μ. Δημόπουλου

Ἄπ' ὅλους τοὺς σκηνοθέτες τῆς «νουβέλ - βάγκ», ὁ Ζάκ Ριβέτ εἶναι ὁ πιὸ παραγνωρισμένος ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας του. Εἶναι ἐπίσης ἐκεῖνος πὺ ἔχει γυρίσει τὶς λιγότερες ταινίες : 5 μεγάλου μήκους (συχνὰ πολὺ μεγάλου) σὲ διάστημα σχεδὸν δεκαπέντε χρόνων.

Ὁ Ριβέτ, ὅπως κι ὁ Γκοντάρ (ἀλλὰ ἀπὸ διαφορετικούς δρόμους), δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ καινοτομεῖ. Οἱ καινοτομίες του δὲν ἀφοροῦν μόνο τὸ ἐπίπεδο τῆς θεματικῆς ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας: ἀπὸ τὸ *Παρίσι μᾶς ἀνήκει* (*Paris nous appartient*) ὅλες οἱ ταινίες του βασίζονται σὲ μὰ πολὺ συγκεκριμένη ἰδέα πὺ γρήγορα ἀνάγεται σὲ ἰδεοληψία, στὴν ἰδέα τῆς συνωμοσίας, τῆς καταδίωξης, τῆς «μυστικῆς ἐταιρείας» σὰν φαντασματικὸ κατάλοιπο ἢ καὶ πολιτιστικὴ ἀναφορά.



Τὸ θέμα ὁμῶς αὐτό, μὲ τὶς λανγκιανὲς ἀπηχῆσεις του, ὄχι μόνον δὲν ἀποτελεῖ τὴ μόνη πηγὴ τῆς μυθοπλασίας, ἀλλὰ εἶναι μέρος ἑνὸς παιχνιδιοῦ (μῆς πλατύτερης μυθοπλασίας) στὸ ὁποῖο ἀνακατεύονται, ἀρθρώνονται μεταξύ τους, εἰσχωροῦν τὸ ἓνα στὸ ἄλλο (σὰν τὰ κουτιά ποὺ χώνονται τὸ ἓνα στὸ ἄλλο) μὴ σειρὰ στοιχείων ὀλοφάνερα ἀσυμβίβαστων μεταξύ τους: τὸ θέατρο, ἡ καθημερινὴ ζωὴ, ἡ κλασικὴ δραματοποιίᾳ, ἡ κλινικὴ ἀνάλυση, ἡ ἔντονη ἀναφορὰ σὲ μὴ ὀρισμένη λογοτεχνία τοῦ φανταστικοῦ (Λιούις Κάρολ, Χένρυ Τζέιμς ...), στοιχεῖα ποὺ οἰκοδομοῦν τὸ λαβύρινθο μιᾶς διήγησης, τὴν τελειοποιημένη ὕφανση ἑνὸς φιλικκοῦ συνόλου, ποὺ ὁ Ἀντριάνο Ἀπρὰ ἀποκρυπτογραφεῖ καὶ ἀναλύει παρακάτω (βλ. Γεωγραφία τοῦ Λαβυρίνθου).

Ἡ καινοτομία δὲν συνίσταται μόνον στὸ ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα (μὰ καὶ ἄλλα), ὅλα αὐτὰ τὰ «ἐπίπεδα τῆς διήγησης» εἰσχωροῦν σὲ μὴ μυθοπλασία ποὺ ἀρνεῖται τὴν πλοκὴ σὰν δραματικὸ κατασκευάσμα, ἢ τὴν ἴντριγκα σὰν κίνητρο κάποιου ἀστυνομικοῦ αἰνίγματος· συνίσταται κυρίως στὴν πράξη ποὺ κατευθύνει τὴν ἐπεξεργασία ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων τῆς μυθοπλασίας, ἢ μάλλον τὴν ἀπουσία ποὺ διέπει τὴ λειτουργία της.

Ἐξηγοῦμαστε: ἀν οἱ ταινίες τοῦ Ριβὲτ μᾶς μιλῶν, αὐτὸ γίνεται λιγότερο διαμέσου τῆς ἀστικῆς τελετουργίας τῆς ἔκφρασης τοῦ ἠθοποιοῦ, κι ἐκεῖνον ποὺ θέλει νὰ πεί, αὐτῆς τῆς ὀλοποιητικῆς καὶ κεφαλαιοκρατικῆς Bedeutung (τὸ «θέλω νὰ πῶ»), καὶ περισσότερο μὲ βάση μὴ ἀπουσία (ποὺ ὁ Ριβὲτ δηλώνει μὲ τὸν ὄρο «μὴ παρὸρτητα»): τὰ στοιχεῖα ἔχουν τὸ καθένα τὴ θέση του μέσα στὴν ταινία κι ἐμεῖς τὰ ἀφήνουμε νὰ μιλήσουν αὐτὰ τὰ ἴδια, νὰ συγκεντρωθοῦν, νὰ ἀλληλοσυγκρουστοῦν μέσα στὸ παραγωγικὸ πεδίο μιᾶς διακειμενικότητας<sup>1</sup>. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πεί πῶς ὁ δημιουργὸς ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ ἔργο του (βλ. τὴ συνέντευξη παρακάτω).

Αὐτὴ ἡ ἀπουσία, αὐτὴ ἡ ἀρνηση ἑνὸς λόγου αὐθεντίας, χωρὶς βέβαια αὐτὸ νὰ σημαίνει μὲ κανέναν τρόπο πῶς εἶναι συνόνυμο τῆς τεμπελιάς, ἀλλὰ μὴ προσποιητὴ καὶ ὑπολογισμένα παθητικὴ στάση, τὸ ἀντιστοιχεῖ ἑκείνου τοῦ «ὑπνοῦ» γιὰ τὸν ὁποῖο μιλά ὁ Μωρίς Μπλανσώ<sup>2</sup>, ἔχει τὶς ἐπιπτώσεις της στὴ διάρκεια τῶν ταινιῶν, διάρκεια ποὺ προφανῶς ἀποκτᾶ ἄλλο νόημα ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ ἀπαιτούμενου γιὰ νὰ ἐκφραστῆ κάποιο προμελετημένο νόημα χρόνου. Γιατὶ ἡ διάρκεια αὐτὴ εἶναι ποιοτικὰ διαφοροτικὴ ἀπὸ τὴ ρυθμισμένη, κωδικοποιημένη διάρκεια τῶν ἄλλων ταινιῶν, καὶ ἔχει νὰ περιλάβει τὸ τυχαῖο, τὸ ἀπρόοπτο, τὸ ἀπρόομενο: «στὶς ταινίες μου» λέει ὁ Ριβὲτ, «τὸ τυχαῖο κατέχει κύρια θέση: τὸ προκαλῶ, τὸ ἐλπίζω, τὸ περιμένω» ... ἡ διάρκεια μου ἐπιτρέπει νὰ διατηρήσω ἓνα «παραπλήρωμα μυθοπλασίας»<sup>3</sup>. Μ' ἄλλα λόγια ἀφήνουμε τὴν ται-



1. Τὸ πρόβλημα τοῦ *intertexte* δὲν περιορίζεται βέβαια σ' ἓνα πρόβλημα πηγῶν ἢ ἐπιδροῶν· εἶναι τὸ γενικὸ πεδίο ἀνώνυμων διατυπώσεων, ποὺ σπάνια ἐντοπίζεται ἡ προέλευσή τους, καὶ ἀσυνείδητων αὐτοματικῶν παραθέσεων ποὺ μᾶς δίνονται χωρὶς εἰσαγωγικά (Ρολάν Μπαρτ).

2. Ἡ ἀριστοτεχνία προϋποθέτει αὐτὸν τὸν ὕπνο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ δημιουργὸς κατευνάζει καὶ ἀποκομίζει τὴ δύναμη ποὺ τὸν τραβᾷ. Δὲν εἶναι δημιουργός, καὶ ἰκανός, μὲ τὴν ἰκανότητα ἐκείνη ποὺ ἀφήνει τὸ ἔργο της στὸν κόσμο, ποὺεἶναι γιατί ἔχει τοσοῦτὴν ἐπὶ ἀοσστηριότητά του καὶ τὸ κέντρο ἀπ' ὅπου ἀκτινοβολεῖ ὁ προπαισκευὸς μῦθος: τὸ διάλειμμα, τὸ πνευὸ σταμάτα ἑνὸς ἔθνους: ἡ διασφραγία τοῦ εἶναι φτιαγμένη ἀπ' αὐτὸν τὸν ὕπνο.

3. Συνέντευξη μὲ τὸν Μαρετὲν Ἐβὲν στὸν *Monde* τῆς 19.9.74.



νία νὰ ἐκτυλίσσειται· δὲν παρενοχλοῦμε τὸ λόγο τῆς, δὲν παρεμβαίνουμε στὸν τρόπο λειτουργίας τῆς.

Καινοτομία στὸ ἐπίπεδο τῆς διάρκειας ἀλλὰ ἐξίσου, κατὰ συνέπεια, καὶ στὸ ἐπίπεδο τῶν μεθόδων γυρίσματος, στὸ μέτρο ποὺ ὁ Ζὰκ Ριβὲτ ἀπὸ τὸν Τρελό Ἔρωτα (*L' Amour Fou*) ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ θέση ὅτι τὸ γύρισμα δὲν εἶναι ἡ καταγραφή κάποιου παγιωμένου προϋπάρχοντος σενάριου, ἢ εἰκονογράφηση ἀπλῶς κάποιου καθορισμένου σχεδίου ἀλλὰ τὸ πλέξιμο ἐνὸς καμβᾶ: οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοσχεδιάζουν καὶ οἱ σχέσεις τοῦ σκηνοθέτη μ' αὐτοὺς εἶναι σχέσεις «μὴ παρέμβασης», ἀπουσίας, δραστηκῆς παθητικότητας. (Ὁ Ρενουάρ, ποὺ ὁ Ριβὲτ εἶχε δουλέψει βοηθός του, συνήθιζε νὰ λέει: «πρέπει νὰ κάμεις τὸν κοιμισμένο».)

Πάντοτε ἐν ἀναμονῇ τῆς νέας κινηματογραφικῆς φόρμας, περιέργος γιὰ τὰ παραμικρὰ ῥιγὴ πού διατρέχουν τὴν ἔρευνα καὶ ἐπιταχύνουν τὸ λογισμό, ἔτοιμος κάθε στιγμῇ νὰ ἀναθεωρήσει τὶς παλιές του γνώσεις στὸ φῶς τῶν νέων ἐπιτευξέων, ὁ Ζὰκ Ριβὲτ παραμένει ἀναμφίβολα, μετὰ τὴ σιωπὴ τοῦ Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ, ἕνας ἀπὸ τοὺς λίγους γάλλους κινηματογραφιστὲς ποὺ πλουτίζουν σήμερα τὴν πρακτικὴ τους μὲ τὴν ἐντονη θεωρητικὴ σκέψη ποὺ τὰ τελευταῖα τώρα χρόνια χαρακτηρίζει τὸ πεδίο τῆς φιλικῆς ἀνάλυσης καὶ γενικότερα τῆς ἀνάλυσης τῶν μυθοπλασιῶν.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι μοντέρνος. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια καὶ μᾶς ἐνδιαφέρει. Μὲ τὸν Ριβὲτ βγαίνουμε ἀπὸ τὰ πεπατημένα μονοπάτια καὶ διαβαίνουμε καινούρια, γεμάτα παγίδες καὶ δυσκολίες (προσοχὴ τὰ στραβοπατήματα!). Πορεία ριψοκίνδυνη, σίγουρα, μὰ τόσο ἐνδιαφέρουσα, ποὺ δὲν ἀποφεύγει νὰ ἐπισύρει τὴ δυσπιστία τῶν παραγωγῶν καὶ τὸ φόβο τῶν ἐκμεταλλετῶν ποὺ ἢ — ἀληθινῇ, αὐτὴ τὴ φορὰ — τεμπελιά τους ὀδηγοῦμενη ἀπὸ τὶς ἐπιταγὲς ἐνὸς οἰκονομικοῦ συστήματος ποὺ οἱ ἴδιοι διαιωνίζουν, τοὺς κάνει κύριους τροφοδότες ἐνὸς ρουτινιέρικου θεάματος ποὺ τὸ κινδύο γρήγορα τὸ βλέπει, κι ὅσο γρήγορα τὸ χωνεύει, ἄλλο τόσο γρήγορα τὸ ξεχνᾷ. Καί, τελικά, τὸ νὰ μιᾶ κανεὶς γιὰ ἕνα φιλομουργὸ ποὺ οἱ ταινίες του παίζονται στὴν Ἑλλάδα ἐλάχιστα ἢ καθόλου (μόνο ἡ Καλόγρια ἔχει παιχτεῖ στὸ ἐμπόριο) καταλήγει μὴ ἄχαρη δουλειὰ ποὺ κινδυνεύει νὰ καταλήξει σὲ ἕνα ἀπλὸ ἐγκώμιο. Ἡ σκέψη μας ὥστόσο δὲν εἶναι νὰ μιλήσουμε ἀπλὰ γι' αὐτὸν ἀλλὰ νὰ ἐπιδιώξουμε νὰ ἰδωθοῦν αὐτὲς οἱ ταινίες, γιὰ νὰ χτυπήσουμε καὶ τὴν περιφρημὴ ἐμπορικὴ λογοκρισία ποὺ ἢ χρηματιστικὴ τῆς λογικῆ συνοδεύεται μόνιμα ἀπὸ μιὰ προκατειλημμένη ἰδέα γιὰ τὰ γούστα τοῦ κοινού.

Σταματᾶμε λοιπὸν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἐλπίζοντας πὼς θὰ μπορέσουμε νὰ δρέψουμε καρποὺς γύρω στὸ μῆνα Μάη αὐτοῦ τοῦ χρόνου.

Μ. Δημόπουλος



Ἀπὸ τὸ *Out 1*



Πλήρης φιλμοβιογραφία, μέχρι τὸ 1968, ὑπάρχει στὴν ἐκδόση τῆς «Ἐταιρίας Σύγχρονος Κινηματογράφου» σὲ συνεργασία μὲ τὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, μὲ τὸν τίτλο «τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου».



# Συνέντευξη του Ζακ Ριβέτ

στούς  
Μπερνάρ \*Αιζενόιτς  
Ζάν-Αντρέ Φιεσκί  
\*Εντουάρντο ντέ Γκρεγκόριο



\*Αποσπάσματα από συνέντευξη  
δημοσιευμένη  
στη Nouvelle Critique, αρ. 63

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ του Ζάν-Αντρέ Φιεσκί

Ο Ζακ Ριβέτ είναι ο σκηνοθέτης τεσσάρων ταινιών (ή πέντε, αν υπολογίσουμε την τελευταία διπλή): *Το Παρίσι μ'αρένει* (*Paris nous appartient*), *Η καλόγρια* (*La Religieuse*), *Τρελός Έρωτας* (*L'Amour fou*), και *Out/Spectre* (\*Αουτ/Φάσμα). Οί δύο πρώτες είναι πιά κοντά στον κλασικό κινηματογράφο: κυριαρχία μιάς δραματοουργίας που προϋπάρχει του γυρίσματος, γραπτός διάλογος, κανονικό ντεκουπάζ, κ.λπ. Στις επόμενες αλλάζει ριζικά ή λειτουργία του παραδοσιακού σκηνοθέτη: το σενάριο δεν είναι πιά πρόγραμμα που πρέπει να εκτελεστεί, παρτιτούρα που πρέπει να μεταγραφεί, αλλά κάποιο πλατύ μυθοπλαστικό υπόβαθρο — άλλοτε ελαστικό και άλλοτε αυστηρό — που σκοπός του είναι να προσανατολίζει τον αυτοσχεδιασμό (ήθοποιων, τεχνικών), να τον υποτάσσει σε «καθορισμένα κανάλια» ή να τον αφήνει ελεύθερο σε παρεκκλίσεις που δεν βρίσκουν το μέτρο τους και την κατανομή τους, παρά στο τελικό μοντάζ, σε ένα τελικό παιχνίδι ανάμεσα στη λογική του κινηματογραφημένου υλικού (των δυνατοτήτων και των αντιστάσεών του) και τις απαιτήσεις μιάς λογικής, κριτικής οργάνωσής του· κριτικής με διπλή λειτουργία: αναφορικά με το κινηματογραφημένο υλικό (συγκεκριμένο) και αναφορικά με το (άφηρημένο) σχήμα το οποίο θέτει σε κίνηση. Αυτή ή αντίληψη, ώθημένη στα άκρα, έδωσε με το *Out-One*, ταινία-ποταμό (*film-fleuve*), μία από τις μεγαλύτερης διάρκειας ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου: 13 ώρες. \*Εξαιτίας των σημερινών συνθηκών διανομής (και επίσης, κατανάλωσης της κουλτούρας — ξέρουμε σήμερα τί σημαίνει τηλεό-



ραση...) τὸ κοινὸ δὲν ἔχει δεῖ τὴν ταινία αὐτὴ — ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ πολὺ καρποφόρα ἐμπειρία ποὺ εἶχε στὸ Πολιτισμικὸ Κέντρο (Maison de la culture) στὴ Χάρβη. Τὸ *Out* εἶναι διπλὴ ταινία. Ἔχει μιὰ σύντομη ἐκδοχὴ, διαρκείας 4 ὥρων, ποὺ δὲν εἶναι ἢ συμπύκνωση τῆς ἐκδοχῆς μακρᾶς διαρκείας (ὅπως ἦταν ἡ περίπτωση τῆς σύντομης ἐκδοχῆς στὸν *Τρελό Ἔρωτα*, ποὺ τὴν ἀπαρνήθηκε ὁ σκηνοθέτης), ἀλλὰ πραγματικὰ ἡ «ἐπανατοποθέτηση» τῶν ἀρχικῶν δεδομένων βαθιὰ μεταλλαγμένων: μιὰ ἄλλη ταινία — σπασμένος καθρέφτης τῆς πρώτης — ποὺ τὴ διαφωτίζει, συσκοτίζει, ἀμφισβητεῖ, προτείνοντας ἄλλους δρόμους ἢ ἄξονες ἀνάγνωσης σὲ κείνον ποὺ εἶδε καὶ τὶς δύο, ἀλλὰ ποὺ μπορεῖ ἐπίσης καὶ νὰ λειτουργήσει τελειῶς αὐτόνομα. Ἐνα τέτιο παράδειγμα, τόσο συστηματικὸ (δύο διαφορετικῶν ταινιῶν ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀρχικὸ ὕλικὸ) εἶναι, ἀπ' ὅσο ξέρουμε, μοναδικό.

Ἡ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ δικαιώνεται ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζει ἡ πορεία τοῦ ἴδιου τοῦ Ριβέτ, ἀφοῦ οἱ ἀναγνώστες δὲν θὰ ἔχουν δεῖ οὔτε τὸ *Out* (13 ὥρες), οὔτε τὸ *Spectre* (4 ὥρες). Ἀλλὰ μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς δύο ταινίες, ἀναγκαστικὰ ἀποῦσες γιὰ τὴν ὥρα, ποὺ εἶναι ἀντικείμενα συγκεκριμένης ἀναφορᾶς στὴ συνέντευξη, σχεδιάζεται μιὰ ὀλόκληρη προβληματικὴ, πολὺ σημαντικὴ — καὶ ὁ Ριβέτ εἶναι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ τὴν ἔχουν πρὸ πολὺ προχωρήσει, θεωρητικὰ ὅσο καὶ πρακτικὰ.

## Η ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ποιές εἶναι οἱ ρίζες τοῦ *Out*; (ἡ σχέση του μὲ τὶς προηγούμενες ταινίες σας;) Ποὺ ἀρχίζει καὶ ποῦ σταματᾷ ἡ ἀμφιβολία, ἡ βεβαιότητα — ἢ, πάλι, ἡ προμελέτη καὶ ἡ τύχη — στὸ ξεκίνημα ἐνὸς τέτιου ἐγγεγραμματος;

Εἶναι ἕνα εἶδος ἀπροσδόκητης — εὐχάριστα ἀπροσδόκητης — σύνθεσης ἀντιφατικῶν πραγμάτων, τὰ ὁποῖα δοῦλυνα στὴ σκέψη μου ἀπὸ καιρὸ.

Ἀπὸ παλιὰ εἶχα τὴν ἐπιθυμία —ποὺ τονίστηκε κατὰ τὸ γύρισμα τῆς *Καλόγριας*— νὰ γυρῶ μιὰ ταινία, ποὺ ἀντὶ νὰ εἶναι «ἄξιοσημείωτη» σὲ ἕνα κεντρικὸ πρόσωπο-συνειδότηση ποὺ ἀνακλᾷ ὅ,τι συμβαίνει στὴν πράξη, νὰ ἀξονίζεται σὲ μιὰ συλλογικότητα, σὲ κάποια ὁμάδα μὲ μορφὴ ποὺ ἀκόμη δὲν εἶχα προσδιορίσει. Κάτι ποὺ ἤξερα σίγουρα ἦταν ὅτι αὐτὸ θὰ γινόταν σὲ μιὰ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη κι ὄχι στὸ Παρίσι.

Ἦταν ἡ ἰδέα —κάπως ὑπερβολικὰ θεωρητικὴ— μιᾶς ὁμάδας ἀπὸ νέους καὶ νέες ποὺ θὰ πέραγε 3-6 μῆνες ἢ ἕναν χρόνον μαζί καὶ θὰ γίνονταν μεταλλαγὲς στὸ ἐσωτερικὸ τῆς, ὥστε στὸ τέλος τῆς ταινίας νὰ ὑπάρχουν διαφορετικὰ πρόσωπα ἀπ' ὅ,τι στὴν ἀρχὴ — οἱ σχέσεις τους νὰ ἔχουν διαφοροποιηθεῖ ὀλότελα, ἡ ἴδια ἡ ὁμάδα νὰ ἔχει ἀλλάξει. Τελικὰ ἡ ἰδέα αὐτὴ ἔπεσε στὸ κενό· δὲν βῆκα τὸν τρόπο νὰ τὴν ὑλοποιήσω.

Μιὰ δευτέρη ἰδέα ἀντιφατικὴ μὲ τὴν πρώτη, ἦρθε πρὸ ἀργά, ἴσως ἀπὸ σκέψεις πάνω στὶς ταινίες *Méditerranée* (*Μεσόγειος*)<sup>1</sup>, *Quelque chose d'autre* (*Κάτι ἄλλο*)<sup>2</sup> ἢ ἄλλες ταινίες φτιαγμένες μὲ τὴν ἀρχὴ τῶν παράλληλων διηγήσεων. Ἦθελα νὰ κάνω μιὰ ταινία συνθεμένη ὄχι ἀπὸ δύο, ἀλλὰ ἀπὸ πολλὰ διασταυρωνόμενες ταινίες, σειρές... Εἶχα μείνει κατάπληκτος —ἀν καὶ δὲν εἶναι καλὴ ταινία ἢ ἴσως, δὲν ξέρω, ἐξαιτίας αὐτοῦ— ἀπὸ τὴ *Συζυγικὴ ζωὴ*



(*La Vie conjugale*)<sup>3</sup> του Καγιιάτ. "Ο,τι με ξάφνιασε ήταν τό ότι βλέποντας την πρώτη ταινία την ξβρισκες πολύ κακή, βλέποντας όμως τή δεύτερη άρχιζες νά ένδιαφέρεσαι και κυρίως είχες τήν έπιθυμία νά ξαναδείς τήν πρώτη. Θά 'θελα λοιπόν νά κάνω μιá σειρά ταινιών πού ή μία νά παραπέμπει στήν άλλη.

"Ετσι λοιπόν ξεκίνησα μ' όλες αυτές τες ιδέες, και άρχισε τό γύρισμα με σκοπό νά κινηματογραφηθεί ένα ύλικό πάνω σέ ξεχωριστά πρόσωπα, τέσσερα διαφορετικά νήματα, χωρίς νά ξέρω —ήμουν ύποχρεωμένος νά ξέρω, αλλά είχα άποφύγει νά θέσω στόν έαυτό μου τό ερώτημα —πώς θά μοντάριζα όλο αυτό τό ύλικό. Ίσως στήν άρχή θά μπορούσε νά μονταριστεί σάν σειρά άπό άνεξάρτητες ταινίες, πού παραπέμπουν ή μία στήν άλλη, γιά νά ξαναπάρουμε τήν άρχή τής *Συζυγικής ζωής*, αλλά στή θέση των δύο ταινιών, πού ήταν οί δύο όψεις μιás και μόνης ιστορίας, θά ύπήρχαν τό λιγότερο τρεις ταινίες πού θά 'πρεπε νά έχουν σχέσεις θετικού-άρνητικού, θέσης-άντιθέσης... Δέν ήταν όμως ένα σαφές, άρχιτεκτονημένο σχέδιο· αντίθετα ήταν ένα είδος μείγματος παλιών βασιικά έπιθυμιών πού είχαν έτσι ζυμωθεί κι είχαν γίνει ένα.

Μόλις όκτώ μέρες πριν άπό τό γύρισμα έπρεπε πάση θυσία νά βρεθεί ένα σύστημα γραφής. Έγινε συναγεμώσι για νά μήν πάν χαμένες οί έξή βδομάδες πού προβλέπονταν στόν προϋπολογισμό του έργου: έπρεπε νά ύπάρξει κάποιο σχέδιο γυρίσματος. Πέρασα δύο μέρες στό σπίτι τής Σουζάν Σιφμάν<sup>4</sup>, πού ένα όλόκληρο άπόγευμα με ρωτούσε: πές μου όλα όσα ξέρεις. Έτσι τής είπα συνοπτικά όλα όσα ήξερα, τά πρόσωπα, θυμήθηκα ό,τι είχε πει κάθε ήθοποιός, ό,τι ήθελε νά κάμει, ό,τι είχαμε συζητήσει<sup>5</sup>.

Η Σουζάν σημείωσε όλο αυτό τό ύλικό σέ 30-40 σελίδες και μετά κοιταχτήκαμε και είπαμε: τί θά κάνουμε μ' όλ' αυτά; Δοκιμάσαμε νά πάρουμε τά πρόσωπα ένα-ένα, άλλ' αυτό δέν έδοσε τίποτε, και, ξαφνικά, είχε τή μεγάλη ιδέα: νά φτιάξουμε μιá ψεύτικη χρονολογία, άφου μιá ιστορία συμβαίνει ούτως ή άλλως μέσα στό χρόνο, νά προσδιορίσουμε έναν όρισμένο αριθμό εβδομάδων και ήμερών αυθαίρετα, πάνω σ' έναν άξονα· και στόν κάθετό του νά βάλουμε τά όνόματα των προσώπων. Άπ' τή στιγμή εκείνη —περιέργως— τό είδος αυτό του πλέγματος έπέδρασε πολύ στήν ταινία.

Ό μεγάλος πειρασμός δέν ήταν βέβαια νά έξαντλήσουμε όλους τους συνδυασμούς, αλλά, άπό τή στιγμή πού βλέπαμε πάνω στό χαρτί ότι π.χ. ό Κολέν συναντούσε κάποιον, λέγαμε: γιά κοίτα γιατί νά μη συναντήσει και κάποιον άλλο; Η ιδέα ήταν συνεχώς πώς νά κάνουμε νά συναντηθεί αυτό τό πρόσωπο μ' εκείνο, ό Κολέν με τόν Τομάς, αυτός ό ήθοποιός με κείνο τόν ήθοποιό, ό Ζάν-Πιέρ-Λεώ με τόν Μισέλ Λονοντάλ κ.ο.κ. Ήταν κρίμα πού δέν είχαμε ταυτόχρονα εκείνον ή τόν άλλο ήθοποιό, νά τους βάζαμε τόν έναν απέναντι στόν άλλο τουλάχιστον 20' γιά νά δούμε άν συνέβαινε κάτι ανάμεσά τους. Έπειτα πολύ γρήγορα έγινε παιχνίδι, κάτι σάν τό σταυρόλεξο.

Ένώ ό Τρελός Έρωτας βασιζόταν σέ δύο πρόσωπα —κυρίως στόν Ζάν-Πιέρ Καλφόν— με μιá πολύ όμοιογενή ομάδα (τήν ομάδα Μάρκ'Ο' τής έποχής), αντίθετα στήν ταινία αυτή ήθελα νά κάνω μιá διανομή —με τή θεατρική έννοια τής λέξης— περισσότερο έτερόκλητη· νά παιζω πάνω στήν έτερογένεια, πού κατά τήν γνώμη μου είναι πολύ λιγότερο προφανής άπ' όσο ύπολόγιζα άρχικά.

Άπό τό Τρελός Έρωτας





Και όταν φτάνετε στο τέλος της ταινίας, τι σχέση είχε αυτό με τις αρχικές σας ιδέες;

Στο μυαλό μας, το διάγραμμα ήταν της τάξεως του πιθανού· ήταν η πραγμάτωση μιας ταινίας που θα μπορούσε να είναι ακόμη μακρύτερη, να συνεχίζεται — όπου δένανε τα νήματα μιας εξελισσόμενης πλοκής έφταναν αργότερα άλλα πρόσωπα... Είχαμε έναν κατάλογο όλων των ήθοποιών που ένδεχομένως θα ενδιαφέρονταν να μετάσχουν σ' ένα τέτοιο έργο... Το τέλος δέν είχε προσδιοριστεί· είχα ζητήσει από τη Σουζάν να κάμει το σχέδιο εργασίας με τρόπο που να μ'ην είμαστε δέσμοι του πλέγματος για ό,τι άφοροῦσε το τέλος, τις τελευταίες μέρες του γυρίσματος, ό,τι γενικά σχετιζόταν με την τελευταία βδομάδα του χρονολογικού μας πίνακα, ώστε να μπορούμε να κάνουμε αλλαγές σε σχέση με ό,τι θα είχε συμβεί κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου γυρίσματος. Τελικά όλοι συμφωνήσαμε, αντί ν' αφήσουμε την ιστορία μετέωρη, να την κάνουμε να φαίνεται ότι τελειώνει, τελικά να είναι μία ταινία σχετικά κλειστή. Παραδέχτηκα ότι δέν είχα τη διάθεση να γυρίσω την υπόλοιπη ταινία μισό ή ένα χρόνο αργότερα, και έτσι γύρισα το τέλος μ' αυτή την προϋπόθεση, ενώ όταν το προετοιμάζαμε βρισκόμασταν στην αντίπερα όχθη, δηλαδή να το συνεχίσουμε. Αυτό είναι ένα πρώτο πράγμα που συνέβη.

Κάτι άλλο είναι ότι, όταν άρχισαμε το μοντάζ με τη Νικολ Λουμπτσάνσκυ και βρεθήκαμε μπροστά σ' όλες αυτές τις rushes<sup>7</sup>, κάναμε μία επιλογή άκολουθώντας μία περιληπτική χρονολογία. Δέν ήξερα ακόμη αν θα μοντάριζα άκολουθώντας την άρχη των διαφορετικών ταινιών, αλλά δουλεύοντας άρχισαμε σύντομα να θέλουμε τη μία σκηνή να έρχεται μετά την άλλη. Παραδεχτήκαμε πως αυτό δέν μπορούσε να μονταριστει με οποιαδήποτε σειρά: π.χ. αν βάζαμε τις σκηνές της Ζυλιέτ Μπερτό τη μία πίσω απ' την άλλη, τις σκηνές του Ζάν-Πιέρο-Λεώ ή του Λονσοντάλ τη μία πίσω απ' την άλλη — άλλωστε ποτέ δέν το κάναμε— ήταν πιθανό να χρειάζόταν να κομματιάζονται οι μ'εν από τις δέ, και ώστόσο να υπήρχε μία άλλη συνέχεια μέσα στη διασταύρωση των νημάτων, που όφειλαμε να άκολουθήσουμε ή να βρούμε.

Σε τί διαφέρει ή μέθοδος που άκολουθήθηκε από τις παραδοσιακές και ακόμη κυρίαρχες, στον κινηματογράφο, αντιλήψεις; Πολλές έννοιες λίγο-πολύ καθιερωμένες, εδώ μετατοπίζονται με τρόπο άρκετά ριζικό: αυτή του «σκηνοθέτη», του «σεναρίου», του «έργινευτη» κ.λπ. Με ποιόν τρόπο;

Άλλοτε, στη λεγόμενη κλασική παράδοση του κινηματογράφου, ή προετοιμασία μιας ταινίας συνίστατο στο να βρεθεί μία καλή ιστορία, να την αναπτύξεις, να κάμεις τους διαλόγους, ακόμη να ψάξεις τους ήθοποιούς που ανταποκρίνονται στα πρόσωπα, μετά να τους σκηνοθετήσεις κ.λπ. Είναι κάτι που ήδη έχω κάμει δύο φορές, με την ταινία *Τό Παρίσι μ'ας άνηκει* και την *Καλόγρια*: αυτή ή μέθοδος δέν μου φαίνεται ικανοποιητική λόγω της τρομερής άνιας που περιέχει. Αυτό που επιχείρησα έκτοτε — άκολουθώντας τον Ρούς, τον Γκοντάρ και άλλους— είναι κυρίως να δοκιμάσω να βρω, μόνος ή με άλλους (ξεκινώ πάντα με την επιθυμία να γυρίσω μ' αυτόν ή εκείνον τον ήθοποιό), μία γενειοσυργό άρχη ή όποια στη συνέχεια θα αναπτύσσαται περίπου ανεξάρτητα (υπογραμμίζω το περίπου), με αυτόνομο τρόπο, και θα γεννάει μία φιλική παραγωγή μέσα στην όποια θα μπορεί κανείς μετά να ντεκουπάρει ή να μοντάρει, και ταινία προορισμένη να προβληθει σε όποιοδήποτε κοινό.

Στο σημείο αυτό υπάρχουν πολλοί μύθοι που θα 'πρεπε να ξεπεραστούν και να εξεταστούν ό ένας μετά τον άλλο.

Ένα πρώτο θέμα στο όποιο πολύ συχνά σκοντάφτει κανείς και για το όποιο υπάρχει μία τεράστια σύγχυση,

Τό Παρίσι μ'ας Άνηκει





είναι ο μύθος αυτού που ονομάζουμε «κινηματογράφος ντριέκτ», αυτό που έχει επίσης ονομαστεί, εξαιτίας μιας ακόμη μεγαλύτερης πλάνης, «κινηματογράφος-αλήθεια». Πιστεύω πως δεν αξίζει τον κόπο να παραπέμψουμε σε δίκη για άλλη μιὰ φορά τον «κινηματογράφο-αλήθεια»· είναι μία λέξη, ένας τύπος, που δόθηκε με τρόπο δλωδοί-όλου πλανερό, γιατί ακόμη και οι ταινίες για τις οποίες τον ανακάλυψαν βρίσκονταν μακριά απ' τὸ νὰ ἀντιστοιχοῦν σ' αὐτὸ που ἤθελε νὰ ἀφήσει νὰ ἐννοηθεῖ ἡ ἐτικέτα. Δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὸ ἀναπτύξω· ὡς κρατήσουμε καλύτερα τὴν ἐτικέτα κινηματογράφος-ντριέκτ: εἶναι πιὸ διαφορῶμενη, πιὸ εὐέλκτικη. Σήμερα ξέρουμε πολὺ καλά — ἂν δὲν τὸ ξέραμε κι ἀπ' τὴν ἀρχὴ— πὼς ὁ κινηματογράφος - ντριέκτ (που δὲν σημαίνει κινηματογράφος-ἀπάτη) δὲν ἔχει καμία σχέση με τὴν ἰδέα τῆς ἀλήθειας ἢ τοῦ ψέματος. Εἶναι μιὰ τεχνικὴ, ὄχι σὰν ὁποιαδήποτε ἄλλη, ἀλλὰ ἐντούτοις μιὰ τεχνικὴ, που παράγει τεχνήματα (artificiel) με μεθόδους διαφορετικὲς ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς παραδοσιακῆς σκηνοθεσίας —που ὡστόσο κι αὐτῆς ἴδια εἶναι ἡ λειτουργία. Μόνο που αὐτὰ δὲν ἔχουν τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ μ' ἐκεῖνα τοῦ ὑπόλοιπου κινηματογράφου. Ὅμως δὲν ὑπάρχει καμία ἀθωότητα ἢ διαφάνεια ἢ αὐθόρητο που συνδέεται με τὸ ντριέκτ.

Παραταῦτα χρησιμοποιεῖτε αὐτὴ τὴ μέθοδο. Γιατί;

Μὰ φυσικά, γιατί ὁ κινηματογράφος-ντριέκτ γίνεται συναρπαστικὸς ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμή. Ἐπὶ τὴ στιγμή δηλαδή, που κανεὶς ξέρε πὼς εἶναι δημιουργὸς τεχνημάτων (καὶ ὄχι ψεμάτων, γιὰ ἄλλη μιὰ φορά). Ἄλλὰ πού, σχετικὰ με τὴν παραδοσιακὴ μέθοδο, βρίσκεται σὲ ἀμεσότερη σχέση ἀκόμη και με τὸ ἴδιο τὸ τέχνημα, που εἶναι τὸ γύρισμα, ἢ σκηνοθεσία...

Λέγοντας αὐτὰ, ἀναμφίβολα σχηματοποιῶ τὰ πράγματα. Πιθανὸν ἢ τομὴ ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο-ντριέκτ και στὸν κινηματογράφο-σκηνοθεσία εἶναι μιὰ πλαστὴ τομὴ, ὅπως ἦταν ὁ παλιὸς διαχωρισμὸς τῶν Λυμπερ-Μελιές. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε με τὰ δύο ἄκρα μιᾶς ἀλυσίδας, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει τομὴ: περνάμε ἀπ' τὸ ἓνα στὸ ἄλλο μέσα ἀπὸ δλόκληρη σειρά μεταθέσεων, προσαρμογῶν στὶς περιστάσεις, ἐκπλήξεων...

Ἄλλωστε στὶς δύο τελευταῖες ταινίες ποτὲ δὲν χρησιμοποίησα μιὰ και μόνη μέθοδο. Ἀντίθετα θὰ μ' ἐνδιέφερε νὰ προσανατολισθῶ, πάντα βρισκόμενος στὸ ἐσωτερικὸ τῆς μεθόδου ντριέκτ, στὸ νὰ τὴ χρησιμοποιήσω με τὸν λιγότερο «καθαρὸ» τρόπο. Γιατὶ τελικά, γιὰ μένα, ὁ κινηματογράφος-ντριέκτ παραμένει πολὺ κοντὰ στὴ σκηνοθεσία: πάντα λειτούργησα με ἡθοποιούς, ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα σενάριο-καμβὰ περισσότερο ἢ λιγότερο συγκεκριμένο, με μιὰ συνηθισμένη ὁμάδα τεχνικῶν: δηλαδή καθε ἄλλο παρὰ συνθήκες τοῦ «πρωτόγονου» ντριέκτ ὅπως συνέβη με τὸν Περω<sup>8</sup> ἢ τὸν Ρουῆς ὅταν γύριζε *Τὸ Κυνῆγι τοῦ Λιονταριοῦ με Τόξο* (*La Chasse au lion à l'arc*).

Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ μιὰ τάση γιὰ ἀνανέωση τῆς μυθολογίας μέσα ἀπὸ μιὰ μετάθεση ὑπευθυνότητων ἀπὸ σὰς πρὸς τοὺς ἡθοποιούς;

Ἐποῦσο ἢ δυνατότητα παρέμβασης παραμένει...

Ναί.

Ἐὸ μύθος γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὸν κινηματογράφο εἶναι ἢ συλλογικὴ δημιουργία που γίνεται αὐθόρητα, μέσα στὴ χαρὰ, και ὅλοι «μετέχουν». Πιστεύω πὼς αὐτὸ δὲν εἶναι



ἀλήθεια. Ἀντίθετα εἶναι κάτι πού πραγματοποιεῖται σέ σχετικά τεταμένη ἀτμόσφαιρα· κανένας δὲν ξέρει πού βρῖσκεται, ὅλοι εἶναι χαμένοι, ὅλα βρῖσκονται μέσα στὴν ὁμίχλη, κανένας δὲν ξέρει τί ἀκριβῶς συμβαίνει. Νομίζω ὅτι ἡ μόνη δυνατὴ στάση σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις — καὶ αὐτὸ προσπάθησα νὰ κάμω, ὄχι χωρὶς δυσκολίες — εἶναι νὰ τοποθετεῖσαι σὲ μιὰ ὀπτική πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό. Πρέπει σχεδὸν νὰ ἀρνεῖσαι νὰ κρίνεις, τὴ στιγμή πού γυρίζομαι, αὐτὸ πού γυρίζεις. Ὑπάρχουν στιγμές πού σοῦ ῥχεται ν' ἀφήσεις τὰ πάντα νὰ περάσουν ὅπως εἶναι, ἄλλοτε σκοντάφτεις σὲ μιὰ λεπτομέρεια: πρέπει νὰ γίνεῖ ἔτσι, πρέπει τώρα αὐτὸς ὁ τύπος νὰ πεί αὐτὴ τὴν κούβεντα.

Πῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ διευκρινίσει τὴν ἰδιαίτερη μορφή ἀφηγηματικότητας πού σὰς ἐνδιαφέρει ἐδῶ; Πιὸ γενικά: σὲ τί μετέχει ἡ ταινία αὐτή, μαζὶ μὲ ἄλλες (καὶ ποιές, κατὰ τὴ γνώμη σας) σὲ μιὰ ἀρκετὰ γενικευμένη ἀπόπειρα — ἔστω καὶ περιορισμένη — ἀνανέωσης τῆς μυθοπλασίας, καὶ πιὸ πέρα τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος στὸ σύνολό του;

Αὐτὸ πού μ' ἐνδιέφερε, ἦταν νὰ ξαναβρῶ ἓναν κινηματογράφο ὅπου ἡ ἀφηγηματικότητά δὲν θά ἔταν ἀναγκαστικά ἢ κινητήρια δύναμη. Δὲν λέω ὅτι θά ἔταν τελείως περιορισμένη· πιστεύω πὼς αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο, γιατί ἂν τὴ βγάλεις ἀπὸ τὴν πόρτα αὐτῆ ξαναμπαίνει ἀπ' τὸ παράθυρο. Πράγμα πού σημαίνει πὼς ὀνειρεύομαι ἓναν κινηματογράφο ὅπου ἡ ἀφηγηματικότητά δὲν θά εἶχε καθοριστικὴ θέση, ὅπου οἱ κυρίαρχες ἀξίες στὸ πανὶ θά ἦταν ἀξίες βασικά θεαματικές, μὲ τὴν καθαρὴ ἔννοια τῆς λέξης. Γι' αὐτὸ ὅταν λέω πὼς θά ἔθελα ἡ ταινία ἐτούτη νὰ προβληθεῖ στὴ μεγάλη ὀθόνη, δὲν εἶναι καθόλου ἐπειδὴ διηγείται κάποια ἱστορία ὅπως μιὰ ταινία τοῦ Χίτοκοκ ὅπου τὸ κοινὸ συναρπάζεται ἀπὸ τὴν πλοκή: εἶναι μιὰ ἐπιθυμία καθαρὰ πλαστικὴ πού συνδέεται μὲ μιὰ ὀρισμένη κατάσταση τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ ἤχου.

Ἄλλὰ ἂς μιλήσουμε γενικά γιὰ τὸν κινηματογράφο πού μὲ ἐνδιαφέρει καὶ ἀπὸ τὸν ὅποιο, αὐτὴ τὴ στιγμή, ὑπάρχουν τὰ καλύτερα παραδείγματα: ταινίες πού ἐπιβάλλονται στὸ θεατὴ μ' ἓνα εἶδος κυριαρχίας τῶν πλαστικῶν καὶ ἠχητικῶν «γεγονότων» καὶ πού ἀπαιτοῦν μεγάλη ὀθόνη γιὰ νὰ λειτουργήσουν... Τελικὰ ὅλες οἱ ταινίες πού μὲ ἔχουν ἀγγίξει τὸν τελευταῖο καιρὸ, εἶναι ταινίες ὅπου λειτουργεῖ διαφοροτρόπα αὐτὸ πού μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε μὴ-ἀφηγηματικὸ θέμα: Φελλίνι, Γιάντσο, ἢ Σαλώμη τοῦ Βέρνερ Σραίτερ... Καὶ γιὰ μένα εἶναι πολὺ σημαντικό, ἀκόμη καὶ στὶς ταινίες στὶς ὁποῖες δὲν εἶναι τόσο προφανὲς αὐτὸ τὸ γεγονός τοῦ «θεαματικοῦ», ὅπως στὸν *Ἵθωνα*<sup>9</sup> ἢ στὸ *Le moindre geste* (*Ἡ ἐλάχιστη χειρονομία*)<sup>10</sup> ἢ προφανῶς στὸν Τατί. Εἶναι ταινίες πού τὴ ἐπιβάλλει ὀπτικά ἢ μνημειακότητα: χρησιμοποιοῦ τὴ λέξη αὐτὴ ἐωςὸς του βρῶ ἄλλη. Αὐτὸ πού θέλω νὰ πῶ μ' αὐτὴν, εἶναι ἡ βαρὺτητα (δύναμη) αὐτοῦ πού ὑπάρχει στὴν ὀθόνη, πού βρῖσκεται ἐκεῖ ὡς νὰ ἔταν ἀγάλμα, ἀρχιτεκτονικὴ, τεραστίο τέρας. Καὶ αὐτὴ ἡ βαρὺτητα εἶναι ἴσως ὅ,τι ὁ Μπάρτ ὀνόμασε βάρος τοῦ σημαίνοντος, ἀλλὰ δὲν θά ἔβαζα τὸ χέρι μου στὴ φωτιά...

Ὑπάρχουν ταινίες πού τεῖνουν πρὸς τὸ τελετουργικὸ, τὸ ὀρατόριο, τὸ θέατρο, τὸ μαγικὸ, ὄχι μὲ τὴ μυστικιστικὴ ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἱερότητας τῆς λέξης, πρὸς τὴ λειτουργία: «Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τελετουργία», (*La technique et le rite*), ὅπως λέει ὁ Γιάντσο, εἶναι μιὰ καλὴ διευκρίνηση.

Θὰ πρέπει νὰ προσπαθήσουμε νὰ δοῦμε αὐτὸ πού περιέχουν αὐτὲς οἱ λέξεις: τελετὴ ἢ τελετουργία ἢ μνημειακότητα. Θὰ ξαναβροῖκαμε καταρχὴν ἀναμφίβολα αὐτὸ πού ὑποδεικνύουν ὁ Μπάρτ ἢ ὁ Ρικαρντό ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια: στὶς ταινίες, ὅπως καὶ στὰ κείμενα, καὶ στὶς

Ἄπὸ τὸ *Out I*





θεατρικές παραστάσεις τονίζουν τα στοιχεία όπου ανα-  
παρίσταται το θέαμα καθαυτό ή η μυθοπλασία.

Αλλά αυτό δεν αρκεί υπολογίζοντας τη βία, την  
ξρωτική δύναμη, που προσπαθώ να εκφράσω όταν μιλώ  
για μνημειακότητα και που ξανασκέφτομαι σε σχέση με  
μερικές απ' αυτές τις ταινίες.

Ο θεατής του *Out* βρίσκεται αντιμετώπος  
σε έναν πολύ ιδιαίτερο μηχανισμό: τί θέτει  
σε κίνηση αυτός;

Μιά ταινία παρουσιάζεται πάντα με κλειστή μορφή:  
ορισμένες μορφίνες που προβάλλονται με ορισμένη  
σειρά, μιιά αρχή, ένα τέλος. Στο έσωτερο αυτό του  
κύκλου μπορούν να παραχθούν όλα τα φαινόμενα της  
κυκλοφορίας των έννοιών, των λειτουργιών, των μορφών  
και παράλληλα είναι πιθανό αυτά τα φαινόμενα να μην  
είναι τελειωμένα, καθορισμένα μιιά για πάντα. Δεν πρό-  
κειται εδώ για ένα κατασκευάσµα φτιαγμένο απ' έξω  
άλλα —για να ξαναγυρίσω σ' αυτό που έλεγα στην αρχή—  
πρόκειται για κάτι που έχει «γεννηθεί», που μοιάζει να  
συμπεριφέρεται βιολογικά. Δεν πρόκειται για μιιά ταινία  
ή ένα έργο που εξαντλεί τη συνοχή του, που ξανακλείνει-  
ται στον εαυτό του: πρέπει να συνεχίζει να ενεργεί και να  
δημιουργεί άλλες έννοιες (παίρνοντας τη λέξη σε όλο της  
το εύρος, όχι αποκλειστικά των σηµαινοµένων).

Εδώ ξαναγυρίζουμε στον ορισµό του Μπάρτ. (Ανα-  
φέρω πολύ τον Μπάρτ, αλλά βρίσκω πώς μιιάει πιο  
καθαρά, προς το παρόν, για τέττα προβλήµατα). Λέει  
λοιπόν: υπάρχει κείµενο από τη στιγμή που µπορεί να πεί  
κανείς: αυτό κυκλοφορεί.

Αυτή η δυνατότητα, για τόν κινηματογράφο, είναι  
προφανές για µένα ότι τοποθετείται στην εμφάνιση αυτής  
της μνημειακότητας, για την οποία λίγο πιο πριν μιλούσα.  
Δηλαδή η ταινία παρουσιάζει στην οθόνη ορισµένο  
άριθµό γεγονότων, αντικειµένων, προσώπων —έντος  
είσαγωγικών—, που άλλοτε είναι γυρισµένα προς τόν  
εαυτό τους, κλεισµένα στον εαυτό τους, ακριβώς όπως  
µπορεί να είναι ένα άγαλµα, και παρουσιάζονται µε μιιά  
ταυτότητα χωρίς να την απορρίπτουν άµεσως, και άλλοτε  
πάλι αποκαθίσταται µεταξύ τους μιιά παλινδροµική κίνηση  
ή χούς...

Υπάρχει σχέση ανάµεσα σ' αυτά τα στοι-  
χεία (που προαναφέρθηκαν) και στο γεγο-  
νός ότι, σ' αυτές τις ταινίες, λείπει ένα  
κεντρικό πρόσωπο, ένας πρωταγωνιστής;

Από τόν *Out I*



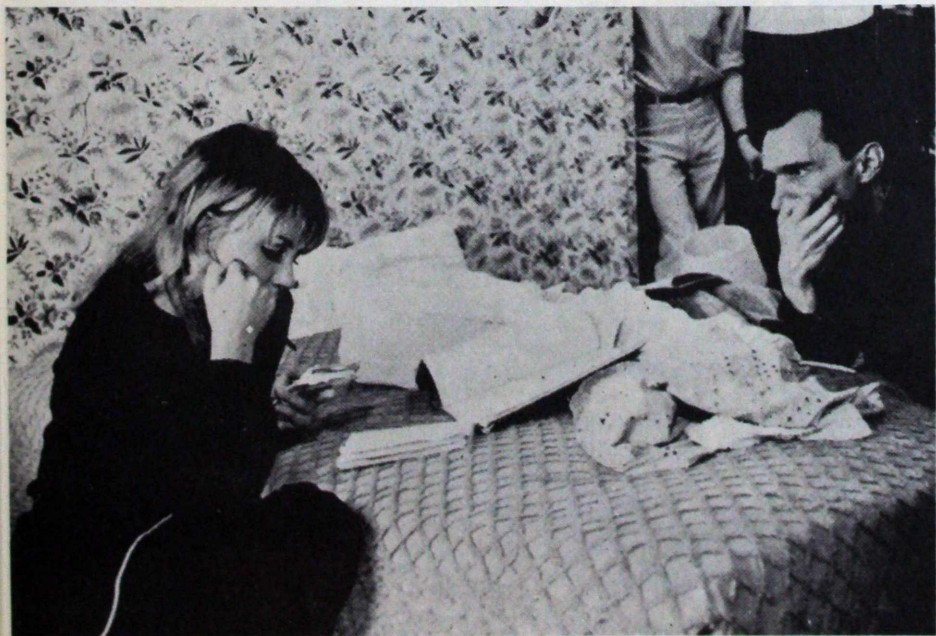
Ναί, σχεδόν πάντα πρόκειται για ομάδες, και επιπλέον  
αυτό στηρίζεται στην ιδέα της τελετής, της τελετουργίας.  
Στην τελετουργία, ακόμη κι αν υπάρχει άτομο, δεν είναι  
παρά ο ιερέας, κάποιος που δεν είναι παρά ο εκλεγµένος,  
ο αντιπρόσωπος µιάς κάποιας κοινότητας. Αλλά παρόλα  
αυτά δεν πιστεύω πως αυτή η κατεύθυνση του κινηματο-  
γράφου αποκλείει τελείως τη δυνατότητα του κεντρικού  
πρωταγωνιστή. Π.χ. βάζω στην ίδια κατηγορία τόν *Όθων-  
να* τού Στράουμπ (αν και είναι έργο που, περισσότερο  
από άλλα τού Κορνέιγ, παίζει πάνω στην αδυναμία να πεί  
τιός είναι «ό» ήρωας: δεν υπάρχει «ό» φορέας τού  
λόγου, της αλήθειας στον *Όθωνα*, αυτός πραγµατικά  
κυκλοφορεί, δεν είναι ούτε ο Σιντ ούτε ο Πολυεύκτης).  
Ένα άλλο παράδειγµα που επίσης περιλαµβάνεται στον  
κινηματογράφο της μνημειακότητας είναι η ταινία *Le  
moindre geste* τών Ντελβίν και Ντανιέλ. Πάνω στην οθόνη  
υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, παρόν κατά τα 9-10 τού  
πλµ, αλλά είναι κάποιος µε τόν όποιο η ταύτιση είναι  
οιζικά αποκλεισµένη, ενόσω αυτός όρζεται κλινικά σαν  
μιιά βαθιά άσθενική ύπαρξη, και στην οθόνη υπάρχει  
μόνο σαν καθαρά φυσική παρουσία: παράλληλα, η  
ήχητική µπάντα μοιάζει όµιλία ξεκολληµένη από τη





Άπ' τήν Καλόγρια

Άπό τὸ Τρέλοζ Έρωτας





## Σημειώσεις

1. Ταίνια μέσης διάρκειας του Ζάν-Ντιανέλ Πολέ, κείμενο του Φίλιπ Σολές. Μία σειρά είνονες κινηματογραφημένες σε πολλές χώρες της Μεσογείου (αικείκος κήπος, ελληνικός ναός, ψαράς, κοπέλα σε χειρουργικό κρεβάτι, κ.λπ.) που όλες ξαναεμφανίζονται στη διάρκεια της ταινίας, με διαφορετική σειρά κάθε φορά, με διαφορετικές διάρκειες, αποτελώντας ένα είδος μυθικής αφήγησης όπου κάθε εικόνα έχει λίγο τη λειτουργία ενός ιδεογράμματος. Η σειρά των πλάνων δεν προϋπήρχε του γυρίσματος, αλλά στήθηκε μέσα από πετυχημένες δοκιμές, στο μοντάζ.

2. Τσεχοσλοβάκινη ταινία της Βέρα Χυτίλοβα, δομημένη με δύο παράλληλες αφηγήσεις (τη μία από μιιά γυνάστρια που άσκειται για κάποιο διαγωνισμό, την άλλη από μιιά παντρεμένη γυναίκα). Αυτές οι δύο αφηγήσεις δεν συναντώνται ποτέ, αλλά αρθρώνονται μεταξύ τους με ένα πολύ περιπλοκό μορφικό παιχνίδι αντίθεσεων και προσεγγίσεων όλων των ειδών (από την πλευρά των ήχων, των χειρονομιών, του ρυθμού, κ.λπ.).

3. Πρόκειται για δύο ταινίες του Άντρέ Καζιάντ, που βγήκαν ταυτόχρονα στις θόδνες, και διηγούνται και οι δύο την ιστορία ενός ζευγαριού, ή μιιά άπ' την πλευρά της γυναίκας, ή άλλη άπ' την πλευρά του άντρα.

4. Συνεργάτισσα του Τρυφώ και του Γκιντάρ (σάν σκρίπτ, βοηθός, παραγωγός), που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία και του γύρισμα του *Out*.

5. Οι ήθοποιοί είχαν πολύ μεγάλο περιθώριο για προσωπικές επεμβάσεις στην έκλογη των προσώπων και της ανάπτυξης τους.

6. Θεατρική ομάδα, που έχει κυρίως ανεβράσει τα *Les Bargas* και *Les Idoles*, με πείρα στις τεχνικές του αυτοσχεδιασμού και του ψυχοδράματος, και που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τους Μπλ. Ο'ριέ, Πιέρ Κλεμαντί, Ζάν-Πιέρ Καλφόν.

7. Άνεπεξέργαστο υλικό του γυρίσματος, πριν από το μοντάρισμα.

8. Κινηματογραφιστής άπ' το Κεμπέκ (*Pour la suite du monde, La Règne du jour, Les voitures d'eau*), που δουλεύει πάνω στην αντίπαράθεση πραγματικών προσώπων και λίγο-πολύ αυθαίρετων καταστάσεων. Οι πηγαιές μυθολογίας που ξεχώνονται από κεί στη συνέχεια, είναι το αποτέλεσμα μιιάς τεράστιας εργασίας μοντάζ (διαλογή, έπιλογη, επαναδιαχωρισμός) από ένα υπέργομο άνεπεξέργαστο υλικό.

9. Ταίνια του Στράουμπ άπ' τον Κορνέγυ.

10. Ταίνια των Ντιανέλ και Ντελιάν

φυσική παρουσία, αποκεντρη), (είναι τμήματα μαγνητοταινίας που άρθθηκαν άνεξάρτητα άπ' το γύρισμα και έπομένως δέν είναι συγχρονισμένα)· και έπιπλέον αυτός καθαυτός ό λόγος είναι κυριολεκτικά άποπλανημένος. Μιά άλλη ταινία που θά έβασα, ίσως καταχρηστικά, στην ίδια κατηγορία είναι το *Τράφικ* του Τατί. Στο *Τράφικ* υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, είναι ό 'Υλώ, άλλα ταυτόχρονα είναι προφανές ότι ή εξέλιξη, που ήδη είχε άρχισι με τις *Διακοπές του κυρίου Υλώ*, έχει ένταθει έτσι ώστε αυτό το πρόσωπο να μην είναι πλέον το συνδεδετικό στοιχείο, έχει παρασυρθεί άπ' τη μυθολογία σχεδόν όπως ό Φελλίνι ξαναβρίσκειτα παρασυσμένος μέσα από τη *Ρόμα*. Βλέπουμε τον 'Υλώ να περνάει κάπου-κάπου στο βάθος της ταινίας του, όπως ό Φελλίνι ξαναπερνάει αιφνίδια, περιπλανώνμενος στη *Ρόμα* του. Λοιπόν, από που άπορρέουν όλα αυτά; Δέν ξέρω. Και κάτι που μ' ενδιαφέρει τώρα, είναι να ξανακανώ μιιά ταινία όπου θά υπάρχει ένα δυνατό κεντρικό πρόσωπο, ολοκληρωτικά παρόν, δοσμένο σαν το συνδεδετικό στοιχείο της μυθολογίας και να δώ τί θά συμβεί στο έσωτερικό αυτής της αντίφασης.

Στό έσωτερικό ένός κινηματογράφου του «σημειοντος» (signifiance), για να έ αναπαράσκει αυτό το νεολογισμό, βρίσκω πώς θά 'ταν ίσως κρίμα να έγκαταλειφθεί τελείως αυτό που ήταν πράγματι συγκλονιστικό στον παραδοσιακό κινηματογράφο, δηλαδή ακριβώς: το παιχνίδι του πρωταγωνιστή, του λεγόμενου κεντρικού προσώπου, το παιχνίδι των Χίτσκοκ-Λάνγκ της κεντρικής ψευδούς συνειδήσης και όλα αυτά που θά επέτρεπε αυτό. 'Αλλά ίσως να 'ναι ασυμβίβαστα· αυτό παραμένει σαν έρώτημα.

'Απ' την άλλη μεριά, αυτή ή άπόλαυση ή, γιατί όχι, αυτή ή ήδονη του θεατή δέν τοποθετείται στην εύφορία, μπορεί να ξρθει με την έννοια ός μ'ήν έχουμε της εργασίας — που είναι μεγάλη λέξη της οποίας έχει γίνει κατάχρηση (και δέν πρέπει να συσχεύουμε την εργασία του θεατή ή του σημειοντος με τα άλλα είδη εργασίας) — άλλα αυτή ή άπόλαυση περνά ακριβώς από δοριμένα έπίπεδα, δοριμένα στάδια, που κάλλιστα μπορούν να είναι ή προσοχή, ή άμχανία, ή ένόχληση, άκόμη και ή πλήξη... Για μένα, οι δυνατότερες άπολαύσεις στον κινηματογράφο τοποθετούνται — και αυτό είναι κάτι που όλο και περισσότερο μ' ενδιαφέρει, και δέν ξέρω άν μπορεί κανείς να τό συσχετίσει με τον κινηματογράφο του σημειοντος, της μνημειακότητας, για την οποία μιλήσαμε — στον τρόπο και στο άγχος. 'Εδώ και μερικά χρόνια έχω ξαναπαθιαστεί με τον κινηματογράφο του τρόμου. Και στο *Out* αυτό είναι κάτι που καθόλου δέν είχα προβλέψει από την άρχη· τότε πιστεύαμε ότι θά γινόταν παιχνιδάριο, κριτικάρια με τους ήθοποιούς την πλευρά της άγωνίας, του ψυχοδράματος, την άκόμη και ψυχωτική πλευρά του Τρελού 'Ερωτα λέγοντας: βεβαίως εδώ δέν θά υπάρχει τέτοιο πράγμα: θά είναι καθαρό παιχνίδι με τη μυθολογία της έπιφυλλίδας, θά είναι ενθάριστο· και μετά ή ταινία (περισσότερο άπ' ό,τι τό γύρισμα) πολύ γρήγορα είναι άρεκτα άγχώδης... Λοιπόν, άκόμη και σ' αυτήν την ταινία, όπου καθόλου δέν είχε προβλεφθεί, τό άγχος ξανάρθε, σε τέτοιο βαθμό ώστε οι άνθρωποι που έκαναν το μοντάζ μου έπαι: «Τώρα θά 'πρεπε να κάνετε μιιά πραγματική ταινία τρόμου...» — 'Αλλά έλπίζοντας ίσως πώς εκείνη θά γινόταν «άστεία» στο μοντάρισμα...

Μετάφραση: Άντουανέττα Άγγελίδου



# Γεωγραφία του Λαβύρινθου

του Άντριάνο Άππρά

Στην ταινία *Το Παρίσι μᾶς ἀνήκει* (*Paris nous appartient*) παρουσιάζεται και δικαιώνεται ένα από τὰ μεγαλύτερα θέματα τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ριβέτ: ἡ γοητεία τῆς πλοκῆς, ἢ τῆς Ἰντριγκας. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸν κινηματογράφο τοῦ Φρίτς Λάνγκ, στὸν ὁποῖο ἐδῶ γίνεται ἄμεση ἀναφορά (βλ. τὴ σεκάνς ἀπὸ τὴ *Μητρόπολη* ποὺ προβάλλουν στὸ σπίτι τοῦ Ζώρζ), ὁ Ριβέτ ζητᾶ νὰ συνθέσει δύο κώδικες: τὸν κώδικα τοῦ ἀμερικανικοῦ ἀστυνομικοῦ κινηματογράφου καὶ τὸν κώδικα τοῦ νεορεαλισμοῦ. Ἡ νεορεαλιστικὴ κληρονομιά τῆς νουβέλ-βὰγκ εἶναι, φυσικά, τελειῶς εἰδική: θὰ μποροῦσε νὰ ὀδηγεῖ σὲ ἕναν μόνο δημιουργό, τὸν Ροσσελίνι, ἂν δὲν παρουσιαζόταν κι ἕνα ἄλλο δεδομένο ποὺ οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ συνήθιζαν νὰ ἀποδέχονται συνοψίζοντάς το στὴ γενικὴ διατύπωση: νὰ μιᾶμε μόνο γιὰ πράγματα ποὺ ξέρουμε. Ἔτσι δικαιολογεῖται καὶ τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο τοποθετοῦνται τὰ πρῶτα ἔργα τῆς νουβέλ-βὰγκ, οἱ καταστάσεις καὶ τὰ πρόσωπα τῆς καθημερινότητας (στὸ ἐσωτερικὸ, φυσικά, ἐνὸς «μικροῦ κόσμου», τῶν ἀστῶν διανοουμένων ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν περιθωριακότητά τους καὶ τὴν ἀνησυχία τους μπροστὰ σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ περισσότερο τὴν ἀρνοῦνται ἀπ' ὅ,τι τὴν πολεμᾶνε). Καὶ ὁ Γκοντάρ ἐπίσης πάντρευε τὸν Χώκς, τὸν Κοκτώ καὶ τὸ «σινεμά - βεριτέ» στὴν ταινία του *Μὲ κοιμένη τὴν ἀνάσα*. Ἄλλὰ στὸν Ριβέτ ἡ διεργασία αὐτὴ εἶναι λιγότερο «κινηματογραφικὴ»: ἔχει, κατὰ κάποιον τρόπο, μιὰ μεγαλύτερη φιλοδοξία: νὰ ἐπαληθεύσει τὴν εἰσοδοχὴ ἐνὸς ἀφηρημένου θέματος (τῆς Ἰντριγκας δηλαδὴ καὶ τῆς παράνοιας) τοῦ τῆ συνοδεύει καὶ τὴν παράγει) σὲ μιὰ ἀληθοφανῆ βίαση: οἱ φοιτητές, τὰ σαλόνια, μιὰ νεολαία στὴ νοσταλγικὴ καὶ ἤδη ταγμένη στὸ ἀδιέξοδο ἀναζήτηση ἐνὸς χαμένου ἠρωισμοῦ, ἰδωμένη σὰν νεολαία καὶ τίποτε ἄλλο, μὲ τὰ





ερωτικά της δράματα της κλασικής μνήμης.

Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνήκει; Ἡ μήπως εἶναι, ἀντίθετα, μιὰ πόλη μὲ δύο πρόσωπα; Μιὰ παγίδα πού μᾶς κατατρώνει, μέσα στὴν καθημερινή μας ζωὴ, ἕνας λαβύρινθος ἀπ' ὅπου μονάχα ἡ αὐταπάτη τῆς νιότης μᾶς κρατᾶ μακριά; Ἡ Ἄνν δέχεται μιὰ ἐμπειρία, πού πρῶτα ἀπ' ὅλα εἶναι ἐμπειρία ὠριμότητας; μιὰ αισθηματικὴ ἀγωγή, τῆς ὁποίας ὅμως ἡ κλασικὴ πορεία ἐμποδίζεται ἀπὸ ὅ,τι, στὰ μάτια τοῦ Ριβέτ, ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς ὠριμότητας; νὰ βγεῖς ἀπ' τὸ ὄνειρο τῆς νιότης γιὰ νὰ μπτεῖς μὲ τὰ μάτια ἀνοιχτὰ στὸ πιὸ ἀπτό και χωρὶς αὐταπάτες ὄνειρο τῆς ὠριμῆς ἡλικίας. Ἡ ὠριμὴ αὕτη κοινωνία δὲν ἔχει τί νὰ κάνει τὸν ἀφελὴ ἔρωτα τῆς Ἄνν, ἢ τὴν καλλιτεχνικὴ καθαρότητα τοῦ Ζεράρ. Δὲν ἔχει τί νὰ κάνει οὔτε μὲ τὰ βᾶσανα τῆς Τέρρυ και τοῦ Φιλίπ. Κινεῖται ἄνετα μόνο σ' ἕναν κόσμο κατοικημένο ἀπὸ ὑπάρξεις δίχως ἰδανικά, σὰν τὸν Πιέρ, τὸν Ζώρζ, τὸν Μπουαλώ. Τὸ θῦμα πού θυσιάζεται δὲν εἶναι ἀρχετὸ γιὰ νὰ ἐξευμενίσει τὴν ὀργὴ τῶν θεῶν, και τὸ πρῶτο θὰ τὸ ἀκολουθήσουν κι ἄλλα θῦματα. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς δὲν βρισκόμαστε πιὰ σὲ ἕναν κλασικὸ κόσμο πού διέπεται ἀπὸ ἀκριβεῖς νόμους, ἀλλὰ στὸν διαφοροῦμενο και χασοτικὸ κόσμο τῶν μοντέρνων καιρῶν πού τρέφεται μὲ θῦματα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἀναπαραχθεῖ.

Ὁ ἀληθοφανὴς μικρόκοσμος τοῦ Παρισιοῦ τοῦ Ριβέτ και τῶν συντρόφων του δὲν βρῖσκει ἀντιστοιχία στὴν ἴντριγκα τοῦ Λάνγκ. Ὁ κόσμος τοῦ Λάνγκ δὲν αἰωρεῖται σὰν φάντασμα γεμάτο προαισθήσεις· ἀντιθέτως, εἶναι ἀπόλυτα προσγειωμένος, εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη, ἡ ἐκφυλισμένη ὄψη μοντέλων ἀπὸ τὰ πιὸ δυναμικά (και τρομακτικά) ἢ κοινωνικὴ μηχανὴ τοῦ *Beyond a Reasonable Doubt*, ὅπου ὁ Λάνγκ μᾶς παρουσιάζει μιὰν ἀδυσώπητη εἰκόνα τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας, εἶναι πολὺ πιὸ σοβαρὴ και πιὸ συγκεκριμένα δεμένη μὲ τὴν ἀμερικανικὴ κοινωνία).

Ἡ Ἄνν πιστεῦε πὼς παίζει, και τελικά βρῖσκεται μπλεγμένη μὲ σοβαρὰ πράγματα. Γρήγορα ὅμως θὰ καταλάβει τὴν κενότητα τῆς αὐταπάτης της, και τὴν κενότητα αὐτῶν τῶν φαντασμάτων. Πίσω ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Ἰσπανοῦ συντρόφου Χουάν ἢ τοῦ Ζεράρ δὲν κρύβεται τίποτε τὸ συγκεκριμένο, πέρα ἀπ' αὐτὲς τίς σκηνοθετημένες τελικά αὐταπάτες, πέρα ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς ἀπελπισίας μας. Ἡ ταινία μοιάζει νὰ μᾶς διηγεῖται τὴν προσπάθεια μερικῶν ἡρώων νὰ δόσουν μορφὴ στὰ φαντάσματά τους και νὰ τὰ ἀναγάγουν σὲ κοινωνικά, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴ μοναξιά τους και νὰ νιώσουν μέλη μιᾶς ομάδας, ἂν ὄχι μᾶς κοινότητας, και μ' αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ δόσουν νόημα στὶς ἀνίσχυρες σπασμοδικῆς κινήσεις τους — ἔστω κι ἂν αὕτη ἡ ομάδα προκαλεῖ φόβο, ἔστω κι ἂν μέσα της κλείνει τὸ θάνατο. Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας *Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνήκει* οὔτε τὴ Μητρόπολη οὔτε τὴ Γκουέρονικα (πού διακρίνει κανεὶς στὸ σπῆτι τῆς Τέρρυ) σὰν δύο εἰκόνας, τῆς ἀντίδρασης και τῆς ἐπανάστασης, θὰ μπορέσουν νὰ φτάσουν.

Αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι ἕνας θεατρικὸς κόσμος πού ἔχει χάσει τὸν κλασικισμό του, τὴ δυνατότητα τῆς ἁρμονίας του. Ὁ Ζεράρ τὸ ἐξηγεῖ στὴν Ἄνν: μόνο ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ κινήσει μὲ εἰρμὸ τὰ νήματα μιᾶς χασοτικῆς κατάστασης, ἡ μουσικὴ πού μαγνητοφώνησε ὁ Χουάν γιὰ τὴ σκηνοθεσία τοῦ *Περικλῆ*, και ἡ ταινία χάθηκε· και

*Τὸ Παρίσι μᾶς Ἀνήκει*





δταν θά τήν ἀκούσουμε (στό σπίτι τῆς Γέρρου) δὲν θά ἔχει πιά ἐκεῖνη τήν πολιτική γοητεία, ἐκεῖνη τήν ἠχώ ἀπὸ τὸν πόλεμο τῆς Ἰσπανίας καὶ τὴν Ἀντίσταση, πού μπορούσαμε νὰ ὑποψιαστοῦμε στὴν ἀρχή.

Ἐποῦσο, ὅπως ἔλεγα παραπάνω, σ' αὐτὴ τὴν ταινία παρουσιάζονται καὶ δικαιοῦνται τὰ ἀγαπητὰ θέματα τοῦ Ριβέτ. Γιατὶ ἐδῶ πραγματικά οἱ νεκροὶ ἔχουν ἓνα σῶμα· ἡ παράνοια δηλώνεται ξεκάθαρα, ἡ πλοκὴ λύνεται. Ἡ Ἄνν (ἀντίθετα, λογουχάρα, ἀπὸ τὸν Κολὲν στὸ *Out - 1*) συνεχίζει τὴν ἔρευνά της γιὰ συγκεκριμένους, ψυχολογικά δικαιολογημένους, λόγους: τὸν ἔρωτά της γιὰ τὸν Ζεράρ, καὶ τὴν ἀποκάλυψη πού τῆς κάνει ὁ Φιλίπ, μεθυσμένος, μιὰ νύχτα. Ὁ Χουάν εἶναι κάποιος πού ἔχει ὄνομα, φιλίες, συγκεκριμένα ἴχνη.

Καὶ σκηνές σὰν ἐκεῖνη μὲ τὸ πῶμα τοῦ Ζεράρ, ἢ τὸ φλὰς-μπάκ (πού ἀποδίδεται στὴν Ἄνν, καὶ δὲν εἶναι παρὰ πρῶτο σημάδι ὅπου «πιάνεται» ὁ μηχανισμὸς τῆς ἱντριγκας) ὅπου βλέπουμε τὴν Τέρρου νὰ πυροβολεῖ τὸν Πιέρ, αὐτὲς οἱ σκηνές δὲν ἔχουν σὲ τελευταία ἀνάληψη ἄλλη λειτουργία ἀπὸ τὸ νὰ λύσουν τὸ μυστήριο, νὰ ὀδηγήσουν σὲ μιὰ κατ'ἀλήξη, νὰ ἀνεβάσουν τὸν τρόμο καὶ τὸ ἄγχος σὲ ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, πὺ ἀνεπαίσθητο, λιγότερο ἀπτό, μὰ ὄχι καὶ λιγότερο συγκεκριμένα κινηματογραφικὸ. Στὰ τελευταία πλάνα τῆς ἔξοχῆς, τὸ νόημα εἶναι διάχυτο, χωρὶς ψευτιά πιά: ἡ νοσταλγία, θά μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, γιὰ τὴν πραγματικότητα (ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀντιτίθεται στὸ θέατρο) πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅ, τι γιὰ τὴ φήση.

Τελικά, ἀπὸ τὸ λαβύρινθο τῆς ταινίας *Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνῆκει* ξεφεύγει κανεὶς· ἓνα κατάλοιπο ψυχολογισμοῦ (πού ἐκδηλώνεται κυρίως στὸ πρόσωπο τῆς Ἄνν), ἓνα πειστικὸ ὑπόβαθρο πίσω ἀπὸ κάθε κατάσταση, δίνουν στὴν ταινία οἰκειότητα καὶ κάνουν τὴν πλοκὴ ἀληθοφανή (καὶ τελικά δὲν ξέρω ποιά περίσταση ἦρθε, λίγο μετὰ τὴν ταινία, νὰ δικαιώσει στὴν γαλλικὴ πολιτικὴ πραγματικότητα τὸ «μύθο» τοῦ φίλμ). Ὁ Ριβέτ σ' αὐτὴ του τὴν ταινία δὲν ἔχει ἀκόμη κατακτήσει δύο ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου του: τὸν κατακερματισμὸ τῶν προσώπων καὶ τὴ μαθηματικὴ δομὴ τῆς πλοκῆς πού θά χαρακτηρίζουν, ἀντίθετα, δέκα χρόνια ἀργότερα τὸ ριμέζ στὶς ταινίες *Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνῆκει*, *Out 1*.

Ἡ *Καλόγρια* (*La Religieuse*) θά μπορούσε νὰ μᾶς δόσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐμμένει ἀκόμη περισσότερο στὴν ἔννοια τοῦ κεντρικοῦ «προσώπου» μὲ πολὺ δυνατὸ ψυχολογικὸ χαρακτήρα. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ταινία ἡ τοποθέτηση τοῦ προσώπου σὲ κεντρικὴ θέση βρίσκεται σ' ἀντιπαράθεση μὲ τὸ κομμάτιασμα ἐνὸς κόσμου, τοῦ κόσμου τῆς ἔξουσίας: ἀντιπαράθεση ἀπ' ὅπου τὸ πρόσωπο αὐτὸ βγαίνει νικημένο. Ἡ Σουζάν ἀντιπροτάσει μιὰ πρωτόγονη, πρωτογενὴ συνείδηση τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς βίας σὲ μιὰ κοινωνία πού τὴν ἀποδιώχει μὰ ταυτόχρονα τὴν κρατᾶ δέσιμα. Τὰ δύο μοναστήρια μὲ τὰ κελιά τους, τὰ παρεκκλήσια καὶ τὶς αὐλές, ἔχουν κινηματογραφηθεῖ σὰν λαβύρινοι (δὲν ἔχει σημασία ἀν εἶναι φυλακὲς ἢ πύργοι ἐλευθεριότητας) καὶ ἡ Ἄννα Καρίνα σὰν παγιδευμένη μύγα πού προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νὰ ξεφύγει (πρόκειται γι' αὐτὴ τὴν ἀπελπισία, τὴ φυσικὴ σχέση ἐνὸς σώματος μὲ τοὺς τοίχους, πού στὸν Ριβέτ κατέχει προνομίωχο θέση). Στὸ τέλος ἡ Σουζάν, μέσα σ' αὐτὸν τὸ λαβύρινθο πού ποτὲ δὲν δέχτηκε τοὺς

Ἄπ' τὴν *Καλόγρια*





νόμους του, ούτε ανέχτηκε τη γοητεία του (αντίθετα από την "Ανν, ή τόν Κολέν) εξεγείρεται· ωστόσο πηδά τόν τοίχο μόνό και μόνο γιά νά πέσει σ' ένα «έξω» που είναι ή άλλη όψη τού «μέσα». Μέσα σ' ένα παιχνίδι καθρεπτών και μασκών, μέσα στό θριάμβο τής θεατρικότητας (βλ. τήν τελική σκάνς τής γιορτής) ή Σουζάν σφραγίζει με τήν αυτοκτονία τής τήν αδυναμία τού ήθικου ανθρώπου νά επιζήσει. 'Επιπλέον σ' αυτήν τήν ταινία τό ιστορικό πλαίσιο επιτρέπει νά δόσεις όνομα και πρόσωπο στήν έξουσία, που ή ανάλυσή τής εδώ γίνεται πέρα από τή μεταφυσική, και δέν νοείται σάν άφηρημένους κόσμος (ή, όχι μόνο) αλλά μέσα στους ιστορικούς του καθορισμούς, πολιτικούς και οικονομικούς. Στήν ταινία αυτή, όπου ή αίπαλότητα τού πλάνου-σκάνς, αλλά Μιζογκούσι, είναι διορθωμένη — κριτικαρισμένη — από τή χρήση τού ήχου και τού μοντάζ (τού κάρ), αλλά Στράουμπ, ό Ριβέτ πετυχαίνει περισσότερο άπ' ό,τι στίς άλλες ταινίες του νά διώξει τή γοητεία τού λαβύρινθου και τήν έλξη γιά τό κενό που τόν διακατέχει, χωρίς νά άρνεϊται ούτε τή μιά ούτε τήν άλλη. Ό Ριβέτ εδώ στέχεται αντιμετώπος — και σέ μικρή απόσταση — με τήν ύλη τού κινηματογράφου, στήν όποία δίνει τό ρόλο τού μετασχηματιστή, σέ φυσικούς όρους τής μεταφυσικής τής 'Ιδέας που δεσπόζει στίς άλλες του ταινίες.

Τό θέατρο και τό σώμα αντιμετωπίζονται ακόμη πιό άμεσα στόν Τρελό "Ερωτα (*L' Amour fou*). Στό Παρίσι μιάς άνήκει τήν παρουσία τού θεάτρου δέν τήν αναπαρίστανε τόσο τό άνέβασμα τού *Περικλή*, όσο ή παρανοϊκή έμμονή στήν πλοκή που γεννά και κινεί τά πρόσωπα και τήν ιστορία τους. 'Αλλά, άπ' τήν άλλη μεριά, ό ήθοποιό δίνουν τήν εντύπωση ότι διευθύνονται σκηνοθετικά γιά νά μοιάσουν περισσότερο στά δοκιμογραφικά μοντέλα που άποτελοϋν τόν ειδικό χαρακτήρα τού *Viaggio in Italia* ή τού *Beyond a Reasonable Doubt*. Στήν *Καλόγρια* (που έγγραφεται στήν κριτική συνείδηση τής φιλικής μυθολογίας, κι όπου τά τρία πρώτα κτυπήματα που τήν άνοίγουν παίζουν περισσότερο ρόλο άποκάλυψης παρά κλείνουν με πονηρή αυταρέσκεια τό μάτι στόν ένημερωμένο θεατή) ή έντονη παρουσία τού σώματος — σάν δουλειά πάνω στόν ήθοποιό — δέν έπαψε ακόμη νά έξομοιώνεται με τά κλασικά μοντέλα (και όπως έλεγε ό ίδιος ό Ριβέτ σάν κριτικός, με τήν ύλική ύπόσταση τών ήρώων τού Χώκς, και γενικά τού Χόλλυγουντ, όπου «τά βήματα τού ήρωα χαράζουν τό μονοπάτι τής μοίρας του» — βλ. τό άρθρο του «'Ιδιοφυΐα τού Χόουαρντ Χώκς» στά Cahiers du cinéma, άριθμ. 23).

Με τόν Τρελό "Ερωτα περνάμε άναντίρροπα στό «νέο κινηματογράφο» και τή νέα κριτική συνείδησή του. Τό στοιχείο που χησιμοποιεί σάν άφετηρία ό Ριβέτ, και τό φτάνει ως τά άκρα του, είναι τό στοιχείο τού σινεμά-ντιρέκτ: άν μπορούμε νά κάνουμε κάποιον συσχετισμό αυτός θά είναι με άμερικανούς φιλομουγούς σάν τόν Τζών Κασσαβέτη (τό *Faces* λογουάση, που έντούτοις είναι μεταγενέστερο) και όχι με τόν Ρούς (αυτό ίσχύει στήν περίπτωση τού Γκοντάρ). Θέλω νά πω πώς δέν πρόκειται τόσο γιά τήν εισδοχή τής αλήθειας στή μυθολογία, ή τή διαδικασία μετασχηματισμού τής μιάς στήν άλλη, όσο, πιό άλλα, γιά τήν προσπάθεια νά βγει από τό θέατρο και τό παιχνίδι τής θεατρικής μάσκας γιά νά φτάσει σέ μιάν αναπαράσταση τής «ζωής», όποτε ή τεχνική τού σινεμά-ντιρέκτ βοηθά νά συγκεντρώσει κανείς, σχεδόν δασκαλι-

'Από τό Τρελό "Ερωτας





στικά, όλες τις συνιστώσες της.

Το κλασικό μοντέλο ενός τέτιου κινηματογράφου είναι ο Ρενουάρ. Ταινίες όπως η *Chienne* (Σκύλα) ή η *Madame Bovary* σήμερα μοιάζουν ντοκουμέντα της αστικής ή μικροαστικής συμπεριφοράς με τους κοινωνικοοικονομικούς της καθορισμούς, σαν ντοκουμέντα δηλαδή πάνω στην *Ιστορία* που καθορίζει την ιδιωτική ζωή των προσώπων μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Ο Ρενουάρ χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο (π.χ. την αφήγηση) για κοινωνικούς σκοπούς. Στόν Ριβέτ, αντίθετα, ο κινηματογράφος κινδυνεύει πάντοτε να αναδυθεί σε πρώτο πλάνο, να γοητεύσει, να τυφλώσει. Η ασυνήθιστη διάκριση της ταινίας μας επιτρέπει να ξεφύγουμε από τους καθορισμούς της αφήγησης. Θά 'λεγε μάλιστα κανείς (πράγμα τελείως ασυνήθιστο) πως το στοιχείο που προβάλει στην ταινία είναι η συμπεριφορά, και μόνο στο βάθος μπορούμε να διακρίνουμε μια ιστορία που λειτουργεί άοριστα σαν βάση γι' αυτό το πρώτο ντοκιμανταίρ (ένω ως επί το πλείστον παρακολουθούμε ιστορίες όπου εισδύει η συμπεριφορά). Τουτό το γεγονός έχει άκρητη σημασία. Η ταινία του Ριβέτ (όπως και άλλων συναδέλφων του, π.χ. το *Faces* του Τζών Κασσαβέτη, το *Portrait of Jason* της Σίρλεϋ Κλάρκ, το *Blue Movie* του Άντυ Γουόρχολ, όπως και το *La maman et la putain* του Ζαν Έστάς) φιλοδοξεί να θέσει τις βάσεις ενός ανθρωπολογικού κινηματογράφου, όπου ο θεατής να μην τοποθετείται απέναντι σ' ένα θέαμα για να περάσει την ώρα του, αλλά απέναντι σ' ένα δοκίμιο από το οποίο θά άντλήσει μια γνώση: τη γνώση, που μόνο το καινούριο μέσο επικοινωνίας μπορεί να μας δώσει, της συμπεριφοράς του ανθρώπου και ιδίως του ανθρώπου στην ιδιωτική του ζωή.

Ός τώρα έχουμε γνωρίσει την ιδιωτική ζωή του ανθρώπου μονάχα εξετάζοντας τον εαυτό μας ή τα πρόσωπα που βρίσκονται κοντά μας. Τους άλλους τους βλέπουμε πάντοτε και μόνο, αναγκαστικά, σε δημόσιες καταστάσεις: γνωρίζουμε τον άνθρωπο των δρόμων, τον συναντάμε στα κέντρα, τα γραφεία, τα έργοστάσια. Τί κάνει όμως στο σπίτι του, μόνος του, δεν γνωρίζουμε παρά ελάχιστα πράγματα, ή τίποτε. Μία από τις μεγάλες «άποκαλύψεις» του κινηματογράφου στάθηκε ακριβώς αυτή ή ματιά που έριξε στην ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Όστόσο ο κινηματογράφος το έκανε με τέτιες επιφυλάξεις και φραγμούς που έφτασε σε ένα άλλο τύπλωμα: το Χόλλυγουντ και οι έρωτικές του ιστορίες είναι ένα πολιτιστικό μοντέλο της ιδιωτικής συμπεριφοράς που περνά μέσα από τους ήδη ξεπερασμένους εν μέρει κώδικες του ήρωα, της ομορφιάς, αν όχι αναγκαστικά της εξαιρετικής κατάστασης. Ο Ροσελλίνι όμως ήδη διδάσκει κάτι το διαφορετικό όταν κινηματογραφεί την Άννα Μανιάνι και τον Φραντζέσκο Γκρανζακέ στα σκαλιά του σπιτιού τους στη Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, ή την Ίνγκριγιτ Μπέργκιαν στο *Europa 51*, στο *Viaggio in Italia*, μα κυρίως στο *Siamo Donne*. Ο λόγος είναι ότι η ιδιωτική ζωή δεν αποτελεί πια μια ζώνη τόσο ξέχωρη από τη δημόσια ζωή ώστε να απαιτούνται τόσες επιφυλάξεις για να την πλησιάσεις. Η «άλήθεια» της δεν τυφλώνει πια όποιον, σαν τον Ροσελλίνι, ζει τη σύγχρονη ζωή σε βάθος και αντιλαμβάνεται τους σημερινούς μετασχηματισμούς σε σχέση με την περασμένη εποχή.

Η αντίθεση δημόσιο-ιδιωτικό γίνεται ολοένα λιγότε-

Άπ' την Καλόγρια





ρο ξεκάθαρη· τὸ ἴδιο τὸ σπίτι, τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας τὸ κάνουν δρόμο, καὶ τὸ τεχνολογικὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου γίνεται ὀλοένα λιγότερο «ἠδονοβλεψίας» κι ὀλοένα περισσότερο μιὰ προέκταση τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἀκριβῶς μᾶς διδάσκει τὸ *Siamo Donne*. Αὐτό, φυσικά, δὲν συνεπάγεται ὅτι ἡ κινηματογράφηση εἶναι μιὰ ἀνάα χειρονομία· ὑπόκειται σὲ κανόνες καὶ συνεπῶς στὴ σκηνοθέτηση μιᾶς μυθοπλασίας (μὲ δυὸ λόγια, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν Τζαβαττίνι). Ὅμως αὐτοὶ οἱ κανόνες δὲν κρύβονται: ὁ ἥθοποιὸς εἶναι ξεκάθαρο τὸ μέσο μιᾶς γνωστικῆς διαδικασίας· εἶναι ἤδη ἕνας τηλεοπτικὸς ἥθοποιός.



Ὁ Τρελὸς Ἔρωτας μοιάζει νὰ κυνηγᾷ τὸν ἴσκιό του καὶ νὰ ξαναβρίσκει στὸ τέλος ἐκείνη τὴ γοητεία τοῦ θεάματος, ἢ τουλάχιστον τῆς σκηνῆς, ποὺ φαινόταν πὺς εἶχε ἀπαρνηθεῖ. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ἡ συμπεριφορὰ ποὺ κινηματογραφεῖ ὁ Ριβὲτ στερεεῖται ταξικῶν καθορισμῶν· κι ὄχι μόνο αὐτό, ἀλλὰ θεμελιώνεται σ' ἕναν διαχωρισμὸ τυπικὰ ἀστικὸ μεταξὺ δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ (μεταξὺ θεατρικῆς καὶ οἰκογενειακῆς σκηνῆς), διαχωρισμὸ ποὺ ἀποτυπώνεται σὰν τέτιος, ποὺ γίνεται ἀντικείμενο παρατήρησης μέχρι γοητείας καὶ ποτὲ δὲν λύνεται. Ὅχι ἐπειδὴ ἕνας τέτιος διαχωρισμὸς ἀντιστέκεται: ἡ ταινία εἶναι πράγματι ἡ ἱστορία μιᾶς διάλυσης, ἡ ἱστορία μιᾶς ἀδύνατης ἁρμονίας, ἡ ἤδη προορισμένη ν' ἀποτύχει προσπάθεια νὰ διατηρήσει χωρισμένα — νὰ τὰ κινηματογραφήσει σὰν ξεχωριστὲς σκηνές — τὸ θέατρο καὶ τὴ ζωὴ. Τελικὰ θέατρο καὶ ζωὴ εἰσχωροῦν τὸ ἕνα στὸ ἄλλο, καὶ μηδενίζονται καὶ τὰ δυό. Φαίνεται ὅμως πὺς ἡ εὐχαρίστηση τοῦ γυρισματος βρισκόταν ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ ἔπος τῆς καταστροφῆς. Ἡ ἐναλλαγὴ τῶν δύο σκηνῶν παράγει μιὰ εἰδικὴ κατάσταση γοητείας. Κλεισμένοι στὸ διαμέρισμα ἢ στὸ παλκοσένικο, οὔτε ἡ ὁμάδα, οὔτε τὸ ἄτομο ποροῦν νὰ ξεφύγουν, σὰν δηλητηριασμένα ποντίκια, ἀπὸ τὸν ἀργὸ θάνατο ποὺ φαίνεται νὰ παρατηρεῖ ὁ Ριβὲτ μὲ ἀνθρωπολογικὴ ἀκρίβεια κι ἀσθηρότητα, μὲ μιὰ περίεργη ἀπόλαυση. Μὲ λίγα λόγια, ἐκεῖνο ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο ἀπὸ καθεὶ ἄλλο εἶναι τὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου, κι αὐτὸ τὸ γοητευμένο βλέμμα μένει σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κινηματογραφημένη πραγματικότητα, δὲν τολμᾷ ποτὲ νὰ τὴν ἀναλύσει, νὰ τὴν κομματιάσει, νὰ τὴν ξανασυνθέσει.



“Αν ή άρετή του Ριβέτ βρίσκεται εδώ στο ότι ανακαλύπτει την ιδιωτική σκηνή έξω από το θέαμα, το όριο του βρίσκεται στο ότι μένει γοητευμένος άπ’ αυτή την ανακάλυψη και, συνεπώς, βλέπει αυτή την ιδιωτική συμπεριφορά άφηρημένα, παρόλο που την κινηματογραφεί «ντοκουμανταιρίστικά».

‘Ο Ρενουάρ είναι ένας μεγάλος ντοκουμανταιρίστας. ‘Ο Ροσελλίνι ένας μεγάλος ιστορικός. ‘Ο Ριβέτ, χωρίς άμφιβολία, κινηματογραφεί με άπραγματικότητα πιδ «μοντέρνα», πιδ κοντά στις δικές μας καθημερινές άησυχίες, άλλά άπό με άοπτική γωνία λιγότερο σφαιρική, με άγωνία που σε έμπλέκει μέσα της, πιδ παγιδευτική για τα πράγματα που κινηματογραφεί. Του λείπει με ά ηθική όπτική γωνία, με ά έπιλογή. Κι αυτό, όχι άναγκαία άπό άνιανότητα, με ά γιατί αυτή ή έπιλογή άπουσιάζει άπό το λαβύρινθο των μοντέρνων καιρών που κινηματογραφεί. “Αν ή Καλόγρια άποτελεί, μ’ αυτήν την έννοια, έξαίρεση (ή Σουζάν «βγαίνει» άπό το λαβύρινθο με με ά ηθική χειρονομία), πρόκειται για έξαίρεση στο πλαίσιο του κλασικισμού: ή μορφή της ταινίας άπορρέει άπό το γεγονός ότι ό Ριβέτ άπαρνιέται το χάος των μοντέρνων καιρών.

‘Από το Out I



Το Out I: Spectre (δεν έχω δει τη βερσιόν των 12 ώρων και 40’, που σίγουρα θα έκανε πιδ πολυσύνθετα αυτά που αναπτύσσω) τοποθετεί το λαβύρινθο στο κέντρο της ταινίας. ‘Αλλά το κέντρο αυτό δρα με την άπουσία του. ‘Ο Κολέν (ό Ζάν-Πιέρ Λεώ) και ή Φρεντερικ (Ζυλιέτ Μπερτό) είναι οι νέοι, δηλαδή οι περιθωριακοί, όπως ή “Άνν και ή Σουζάν: Ζούν μόνοι τους και ύφιστανται την πόλη, δηλαδή αυτό το συνονθύλευμα της ζωής, την ομάδα. ‘Αλλά ή άησυχία τους, ή νοσταλγία τους για την τάξη, δηλαδή για την ένταξη τους σε με ά ομάδα, σε με ά κοινωνική διάσταση, όποια κι άν είναι, τους κάνει να δρούν για να την επιτύχουν. Θέλουν να ξεφύγουν άπό τον χωρίς νόημα λαβύρινθο της μοναξιάς τους και στο τέλος φτάνουν να πέσουν οι ίδιοι μέσα στο λαβύρινθο της ομάδας. Το Παρίσι τελικά καταλήγει να τους άνήκει, με ά αυτό το Παρίσι δεν είναι παρ ά ένας μηχανισμός της μυθολασίας που τους άπομακρύνει άκόμη περισσότερο άπό με ά γνώση της πραγματικότητας.

Σε σχέση με την ταινία Το Παρίσι με ά άνήκει, σ’ αυτή του την ταινία ό Ριβέτ κάνει ένα βασικό βήμα μπροστά: άρνείται το νεορεαλισμό εκείνης της ταινίας και τον έντάσσει στην τεχνική του άυτοσχεδιασμού. ‘Η μυθολασία, οι μηχανισμοί της άφήγησης γίνονται ή μόνη γραμμή που συντονίζει και δίνει «νόημα» στις διάφορες ένότητες του άυτοσχεδιασμού: μόνο που αυτή ή γραμμή είναι διακεκομμένη: δεν είναι καν γραμμή, άλλά με ά έλικοειδής καμπύλη με σπείρες που πλησιάζει προς ένα πλασματικό κέντρο, πάντοτε όρατό, που μετακινείται προς τα μπρος (ό ‘Υγκόρ, όπως ό Χουάν στο Παρίσι με ά άνήκει). Δεν ύπάρχει πιδ χώρος για ψυχολογίες, δεν ύπάρχει πιδ ένας ήρωας με σάρκα και όστά (όπως ή “Άνν) που με τη συνέχειά του να έξασφαλίζει την τάξη. ‘Υπάρχουν μόνο οι ήθοποιοί και ή δουλειά που κάνουν στο χορμί τους και τη φωνή τους. Και μ’ αυτήν την έννοια οι σκηνές του θεάτρου δεν κάνουν τίποτε άλλο άπ’ το να παρουσιάζουν με ά δουλειά που στην ταινία είναι σταθερή.

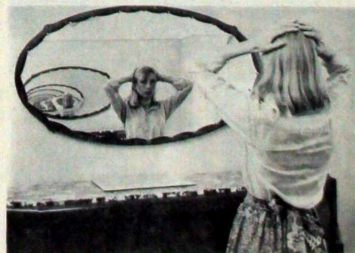
Οι ήθοποιοί στο Out-I δεν έρμηνεύουν ένα συγκεκρι-



μένο και όριστικό κείμενο· κάνουν πρόβες, και ό Ριβέτ επιφυλάσσει να μπολιάσει με τούτη την «άληθεια», με τόν μοντάζ, έναν παρανοϊκό λαβύρινθο, πού αὐτοί είναι θύματά του πριν ακόμη γίνουν πρωταγωνιστές του. Ό Κολέν παίρνει ένα μυστηριώδες μήνυμα, και στήν προσπάθειά του να τόν αποκρυπτογραφήσει ανακαλύπτει τήν ύπαρξη μιᾶς συνωμοσίας πού κατευθύνεται και έναντίον ἐκείνου τού ἴδιου· είναι όμως επίσης ἀλήθεια πώς αὐτή ἡ συνωμοσία δέν ὑπάρχει ἐωσότου τῆ βάλει αὐτός σέ κίνηση με τήν ἐρευνά του, ὅποτε θά ἀνακαλυφτεῖ πώς κι ὁ ἴδιος, ὅσο κι ἄλλοι, παίρνει μέρος στή συνωμοσία, και πώς αὐτή ἡ συνωμοσία (πού δέν ἔχει στόχους) είναι ἀπλά αὐτό πού συνιστᾶ τήν ἀφηγούμενη ἱστορία, αὐτό πού ἐπιτρέπει στόν Ριβέτ νά φτιάξει μιᾶ ταινία. Ἡ συνωμοσία είναι ἐκείνο πού κατασκευάζουν οἱ θεατές συσχετίζοντας τά διάφορα θέματα αὐτοῦ τού μωσαϊκοῦ· και ἡ παράνοια τού Κολέν δέν είναι διαφορετική ἀπό ἐκείνη τού θεατῆ πού, ἐθισμένος στήν τάξη τῆς ἀφήγησης, βρίσκεται σέ μιᾶ αἰθουσα γιά περισσότερο ἀπό 4 ὥρες, ἀδυνατώντας νά προσανατολιστεῖ κι ἀναγκασμένος νά ἐφεύρει μιᾶ πλοκή ἀνάμεσα στίς πολλές πού θά μπορούσε νά κατασκευάσει. Κι αὐτό γιατί ἡ αἰθουσα και ἡ ὀθόνη είναι ἀκόμη οἱ χῶροι μιᾶς τελετουργίας ὅπου συρρέουν οἱ ἀντιθέσεις και τά ἀγχη πού δέν ἔχουν βρεῖ τή λύση τους ἔξω ἀπό τήν αἰθουσα και ἔξω ἀπό τήν ὀθόνη. Τελικά συνεχίζει νά λειτουργεῖ ὁ γοητευτικός κι ἐκτυφλωτικός καθρέφτης.

Όφείλω ὡστόσο νά πῶ ὅτι τόν βῆμα πρὸς τά μπροστά πού κάνει ὁ Ριβέτ είναι γεμάτο διδάγματα. Ἄν ἡ ταινία αὐτή δέν ἀποτελεῖ ἐναλλακτική λύση γιά τόν «θέαμα», ὡστόσο αὐτό τόν «θέαμα» τόν εἰσαγεῖ σέ ὀριστική κρίση. Είναι, κατὰ κάποιον τρόπο, εἶδος συμπίκνωσης και ἐπίδειξης ὄλων τῶν ἀναζητήσεων πού ἀπό τόν Γκοντάρ ὡς τόν Όσαμα ἔχουν ἐπεξεργασεῖ στό σύγχρονο κινηματογράφο γιά νά καταστρέψουν τήν ἀγαθὴ συνείδηση τῆς μυθοπλασίας και τῆς ἀφήγησης. Γίνεται διαρκῶς ἀντιληπτή ἡ στοὺς ἠθοποιούς ἡ προσπάθειά τους νά μπουνε σέ μιᾶ μυθοπλασία πού δέν τούς ἀνήκει· αὐτό ὅμως δέν τόν κάνουν με τόν τρόπο πού θά τόν ἔκανε ἕνας μπρεχτικὸς ἠθοποιός, διαφεντεύοντας τή μυθοπλασία· νιώθουν ἀντίθετα φόβο και γοητεία. Είναι τά θύματα τῶν μοντέρνων καιρῶν, πού τόσο λίγο ἄρσαν στόν Ροσελλίνι, τυφλά πουλιά πού γλεντοῦν τή ζωτικότητά τους τῆ στιγμή ἀκριβῶς πού ἔχουν χάσει κάθε δυνατότητα προσανατολισμοῦ.

Αὐτή ἡ ἀπουσία προσανατολισμοῦ, και αὐτή ἡ παρουσία τῆς σύγχυσης, είναι πολιτικές. Τό φιλμ κάνει μόνιμες ἀναφορὲς στήν πολιτική, ἀλλά με μεταφορικό τρόπο: ἡ πολιτική είναι ἡ τάξη μέσα στήν «πόλιν», και τόν φάσμα αὐτῆς τῆς τάξης είναι ὁ φασισμός. Ἄλλᾳ ἕνας φασισμός (πολύ πιό ἄμεσος ἀπό ὅ,τι στό Παρίσι μιᾶς ἀνήκει) πού ξεγλιστρᾶ, μυστηριώδης, μεταφυσικός (διαφορετικός ἀπό τόν φασισμό τῶν ταινιῶν τού Ρόμπερτ Κράμερ, με τόν ὅποιο ὁ Ριβέτ ἔχει πολλὰ κοινά). Είναι ὀλοφάνερο πώς δέν είναι πιᾶ δυνατό νά ἀντιπαρῶθετε κανεὶς τόν καλὸ στό κακό, ὅπως μπορούσε ἀκόμη νά κάνει τήν ὀνειρώδη ἐποχὴ τῆς νουβέλ-βέλγκ, ὅταν ὁ πόλεμος τῆς Ἰσπανίας ἔρχοταν νά ἀντιπαρῶταχθεῖ στή Μητρόπολη. Ἄλλ' αὐτὴ ἡ ἄρνηση νά κλειστεῖς στό ὄνειρο τῆς πολιτικῆς δέν είναι ἀρκετὴ γιά ἕνα βῆμα πρὸς τά μπρός. Ὅταν τελικά





μπαίνουμε στο μυστηριώδες δωμάτιο της παραθαλάσσιας βίλας, όπου φαίνεται να κρύβεται, σαν σε διήγημα του Μπόρχες, το κέντρο, δέν βλέπουμε παρά μία στοά από καθρέφτες: πού ίσως δέν μάς γοητεύει πιά όπως σε μία ταινία του Χίτσκοκ, ούτε βέβαια μάς βοηθά να προσανατολιστούμε. Είναι ολοφάνερο πώς ο προσανατολισμός, ή επιλογή, ή δράση δέν εξαρτώνται πιά από ένα κέντρο, πώς ο κόσμος όπου ζούμε εξηγείται μονάχα με μία αποκεντρωτική λογική: αλλά μόνο μία νοσταλγική συνείδηση βλέπει σ' αυτή την αποκεντρωση έναν λαβύρινθο δίχως άκρη.

Στόν κινηματογράφο ώστόσο του Ριβέτ ύπάρχει ένας τουλάχιστον προσανατολισμός, κι αυτός είναι τά διδάγματα του ίδιου του κινηματογράφου. Τό κείμενό του γιά τό μοντάζ (ήδη ριβετιανό στή δομή του) είναι κατά κάποιον τρόπο τό θεωρητικό κλειδί τών τελευταίων του ταινιών, παρόλο πού πιστεύω πώς αυτό τό κείμενο διαβάζεται σε συχετισμό με την άρκετά διαφθρωμένη και παραγωγική μεταφυσική τών κειμένων του γιά τόν Ροσελλίνι και τόν Λάνγκ. Με τούτο τό κείμενο και τίς ταινίες πού άπορρέουν άπ' αυτό, καταφέρνουμε να προσανατολιστούμε άρκετά καλά σ' αυτόν τόν έσωστρεφή κόσμο, πού λειτουργεί συχνά μεταφορικά σε σχέση με τόν άλλο κόσμο, τόν κόσμο του κινηματογράφου (ιδιαίτερα με τόν λεγόμενο «νέο κινηματογράφο»). Σε τούτον οί κώδικες, πολύ πιό σύνθετοι βέβαια, βρίσκουν κάποιο νόημα και τελικά κάποιο ιδεολογικό σήμα. Και στό μέτρο πού τό *Out-1* θέλει να είναι μία ταινία πού να λειτουργεί άποκλειστικά στό έσωτερικό του κινηματογραφικού κώδικα, είναι μία θετική ταινία. Τής λείπει τό διαφορούμενο του *Τρελού Έρωτα*, ή έκτυφλωτική του «άλήθεια». Άν ή Κλαίρ και ό Σεμπάστιαν, στόν *Τρελό Έρωτα*, ζουν γιά λογαριασμό μας ένα δράμα στό όποιο όλοι μας, λίγο ως πολύ, μπορούμε να άναγνωρίσουμε τόν έαυτό μας (ένα δράμα πού ό Ριβέτ προσπαθεί να κριτικάρει άντιπαρθετόντάς τό «άνοικτά» στό κλασικό δράμα του Ρακίνα), ό Κολέν κι ή Φρεντερίκ, ή Σοφι ή ό Τομάς ή ή Έμιλι πραγματοποιούν άποκλειστικά και μόνο μία έρμηνεία σε συνάρτηση με μία κινηματογραφική διήγηση, και σ' αυτήν την έρμηνεία έξαντλούν την παρουσίαση του σώματος τους. Τίποτε δέν «ύπάρχει» έξω από την ταινία. Άν ή ταινία δέν τοποθετείται στή βάση ενός έσωστρεφή κόσμου, αλλά στή βάση μιάς παρουσίας εκείνου του έσωστρεφή κόσμου πού είναι ό κινηματογράφος, όλα έξηγούνται. Και ό Ριβέτ συμφωνεί πώς «τό πιό σημαντικό από πολιτική άποψη είναι ή στάση πού τηρεί ό φιλομυργός άναφορικά με όλα τά αισθητικά —τά λεγόμενα αισθητικά— κριτήρια πού στηρίζουν την τέχνη γενικά, και την — μέσα σε τριπλά εισαγωγικά — «κινηματογραφική έκφραση» ειδικότερα. Τότε ή ταινία φαίνεται ξεκάθαρη, κάθε παράνοια διαλύεται, και είμαστε έτοιμοι να κάνουμε άλλες ταινίες». (Τι ταινίες, δέν ξερω, μιά και δέν ξεχω δει τό *Céline et Julie vont en bateau*).

Μετάφρ. Ά Φρήνη Κυργιάνη

[Τό άρθρο αυτό έχει πρωτοδημοσιευτεί στό φυλλάδιο πού άφιέρωσε τό Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου του Πέζαρο, τό 1974, στόν κινηματογράφο του Ζάκ Ριβέτ.]

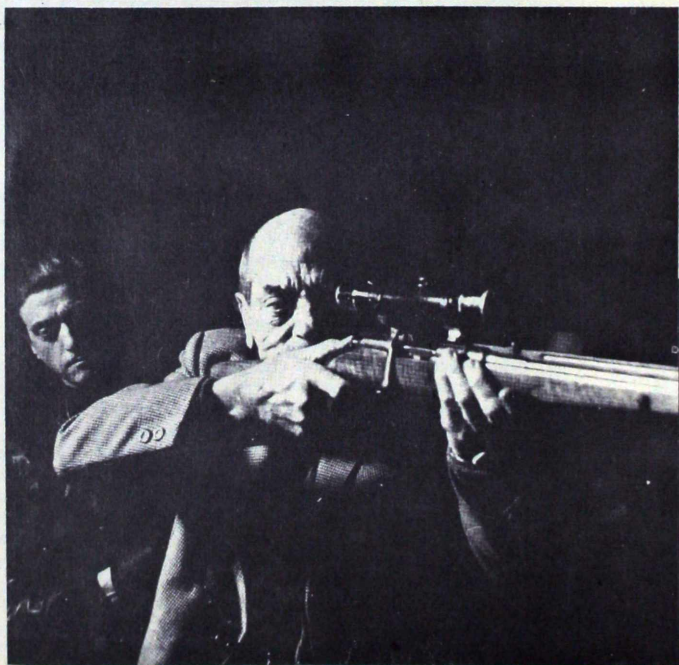




Σκηνοθεσία: Λουί Μπουνουέλ  
 Σενάριο: Λουί Μπουνουέλ, Ζάν-Κλώντ Καριέο  
 Παίζον: Μόνικα Βίτι, Ζάν-Κλώντ Μπριαλύ, Μισέλ Πικολί,  
 Ζυλιέν Μπερτώ.

**Τὸ Φάντασμα  
 τῆς Ἐλευθερίας**

Le Fantôme de la Liberté



Ἄν οἱ ταινίες τοῦ Λουίς Μπου-  
 νουέλ φτιάχνονται καὶ διανέμον-  
 ται σύμφωνα μ' ὄλους τοὺς κανόνες  
 τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος,  
 ἂν ἐγγράφεται σ' αὐτὲς ἡ ἀσικὴ  
 συμπεριφορὰ καὶ μάλιστα μὲ ἐκ-  
 πληκτικὴ ἀκριβεία καὶ σύμφωνα μὲ  
 πολλὲς ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ συ-  
 στήματος: γνωστοὶ ἠθοποιοί, χρή-  
 ση κλισιὲ σὲ ὄλα τὰ ἐπίπεδα τῆς  
 ταινίας (νεκρό, θέμα, χαρακτή-  
 ρες), δὲν πρέπει νὰ συμπεράνουμε  
 πὼς οἱ ταινίες αὐτὲς ἀποδέχονται  
 καὶ τὴν ἀσικὴ αἰσθητικὴ καὶ ἰдео-  
 λογία, καὶ ἐργάζονται γιὰ τὴν ἀνα-  
 παραγωγὴ τους. Ἀντίθετα: μέσα

ἀπὸ μὰ συστηματικὴ — ὑποδει-  
 γματικὴ γιὰ τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κι-  
 νηματογράφου — δουλεῖα πάντα  
 στὰ σημαίνοντα ὕλικά τῆς ταινίας,  
 καταδείχεται ὁ βαθμὸς ἀκριβῶς  
 τῆς ὑποταγῆς τῶν μηχανισμῶν, πὸ  
 μ' αὐτοὺς οἱ ταινίες παράγουν τὰ  
 νοήματά τους, στὴν ἀσικὴ  
 ἰδεολογία· μ' ἄλλα λόγια, ἡ ταινία  
 συνειδητοποιεὶ τὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ  
 τὸ ρόλο τῆς. Ἄνοιγονται ἔτσι οἱ  
 δρόμοι γιὰ τὴ σωστότερη ἀντιμε-  
 τώπιση καὶ γιὰ τὸν τελικὸ μετασχη-  
 ματισμὸ τῶν μηχανισμῶν τῆς ταινί-  
 ας, πρὸς ὄφελος μᾶς ἄλλης ἰδεολο-  
 γίας, γιὰ ἓναν ἄλλο κινηματο-



γράφο.

Τις βασικές αυτές θέσεις-προϊόντα μᾶς ὑλιστικής και διαλεκτικής ἀνάγνωσης τῆς μέχρι τώρα δουλειᾶς τοῦ Μπουνιουέλ ἔρχεται νὰ ἐπαληθεύσει ἢ νέα του ταινία. Τὸ *Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας* εἶναι, πρὶν ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο, συστηματοποίηση καὶ κωδικοποίηση αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς κριτικῆς δουλειᾶς ποῦ ὑπαινιχθήκαμε πρὶν. Βρίσκουμε ἐδῶ συγκεντρωμένα καὶ καταγραμμένα — μὲ τρόπο θελημένα ἀσυνεχῆ μέσα ἀπὸ τὴ φόρμα τῆς «σπονδυλωτῆς» ταινίας — ἀπ' τὴ μιά μεριά τὰ τυπικὰ «δραματικὰ» στιγμιότυπα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἔτσι ὅπως μᾶς ἔχει συνηθίσει νὰ τὰ βλέπουμε ἢ ἀστικὴ ἰδεολογία, κι ἀπ' τὴν ἄλλη τὰ τεχνάσματα, τὶς μεθόδους-ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπουνιουέλ πάνω στὴν ἰδεολογία αὐτῆ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τῆς. Ταινία λοιπὸν πάνω στὴ ζωὴ τοῦ ἀστού, τὴν ἀναπαράστασή τῆς, τὴν ἰδεολογία τῆς, ἀλλὰ καὶ ταινία πάνω στὴν ἀνατροπὴ τῆς ἰδεολογίας αὐτῆς, τὸ *Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας* μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ σκύψουμε πάνω στὸ μικροσκόπιο ποῦ μᾶς προσφέρει ἔκει ὁ Μπουνιουέλ καὶ νὰ μελετήσουμε, μαζὶ μὲ τὴν ταινία, τὰ ἐντομολογικὰ του παρασκευάσματα.

Ἐνα ἀρκετὰ διαφωτιστικὸ δείγμα τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπουνιουέλ ἔχουμε στὸ ἐπεισόδιο ἐκεῖνο, ὅπου ἓνας ἄγνωστος δίνει σ' ἓνα κοριτσάκι μερικὲς φωτογραφίες ποῦ τελικὰ ἀνακαλύπτουν οἱ γονεῖς του. Κι ἐνῶ ὅλα δείχνουν πὼς πρόκειται γιὰ «ἄσμενες» εἰκόνας, κι ἐνῶ ἡ σκηνὴ εἶναι κινηματογραφημένη μὲ τὴν «αὐστηρότητα» ποῦ ταιριάζει στὸ «σοβαρό», ἠθικὸ τῆς θέμα, ξαφνικὰ ἡ κάμερα μᾶς ἀποκαλύπτει πὼς πρόκειται γιὰ κοινότητες κάρτ-ποστάλ. Δεύτερη ἐκπληξη: οἱ ἠθοποιοὶ δὲν φαίνεται νὰ τὸ πρόσεξαν, ἀφοῦ ἐξακολουθοῦν σὰν νὰ εἶχαν μπροστά τους «ἄσμενες» εἰκόνας, φτάνοντας μάλιστα στὸ σημεῖο νὰ... διεγερθοῦν ἐρωτικὰ! Ἄς σταματήσουμε ἐδῶ. Νὰ τί ἔχουμε:

1. Μέσα σὲ μιὰ παραδοσιακὴ κινηματογραφικὴ ἀφήγηση εἰσχωρεῖ ἓνα ξένο, ἀταίριαστο στοιχεῖο στὴ θέση ἐνὸς ἄλλου ταιριαστοῦ: οἱ κάρτ-ποστάλ.

2. Ἐνῶ ὁ θεατῆς τὸ ἀντιλαμβάνεται, ἢ ἴδια ἢ ἀφήγηση προχωρεῖ

σὰν τὸ καινωριό στοιχεῖο νὰ παίζει ἀκριβῶς τὸν ἴδιο ρόλο μὲ τὸ παλιό, νὰ λειτουργεῖ δηλαδὴ γιὰ τὴν ἀφήγηση σὰν τέλειο ὑποκατάστατο.

3. Ὅμως, μετὰ τὸ πρῶτο ξάφνιασμα, ὁ θεατῆς δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ συνεχίσει νὰ παίζει τὸ ρόλο ποῦ τοῦ ἐπιβάλλει ἡ συνεχιζόμενη ἱστορία: ἡ μαγεία τοῦ θεάματος ἔχει ὑποστρεῖ ἓνα ρήγμα, καὶ ὅταν αὐτὸ ξανακλείνει, ὁ θεατῆς δὲν εἶναι πιὰ ὁ ἴδιος: ἔχει κερδίσει, σὲ σχέση μὲ τὸ θέαμα ποῦ παρακολουθεῖ, ἀπόσταση.

Καὶ νὰ τί κερδήθηκε ἀπ' αὐτὴν τὴν «ἀποστασιοποίηση» τοῦ παραδοσιακοῦ θεατῆ: ὁ θεατῆς ἀναγκάζεται νὰ ἀναγνωρίσει ὅτι αὐτὸ ποῦ βλέπει δὲν εἶναι κάποια μορφῆς «πραγματικότητα», ἀλλὰ ἓνα *θέαμα* φτιαγμένο σύμφωνα μὲ ἓναν (φιλικὸ) *κώδικα*, ποῦ ἀπαταιεῖ τὰ κατάλληλα σημαίνοντα στοιχεῖα καὶ στὶς κατάλληλες θέσεις γιὰ νὰ παραγάγει τὰ νοήματά του. Αὐτὸ τὸ στιγμιαῖο ξεσκέπασμα τῆς λειτουργίας τοῦ φιλικοῦ κώδικα ἐκδηλώνεται σὰν γέλιο τοῦ θεατῆ: τὸ κωμικὸ μεταφέρεται ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας (ὅπου βρίσκεται συνήθως) σ' αὐτὸ τοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα.

Συνεχίζουμε: τὴν ἴδια στιγμὴ ποῦ ὁ θεατῆς συνειδητοποιεῖ τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ φιλικοῦ κώδικα, τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη συνειδητοποιεῖ καὶ τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς ἄλλου. Ἐξω-φιλικὸ κώδικα, ἐνὸς ἠθικοῦ κανόνα: αὐτοῦ ποῦ μᾶς ἀπαγορεύει τὰ ἄσμενα θεάματα. Κι ὅμοια, θὰ γελᾶσει καὶ μ' αὐτὴν τὴν ἀποκάλυψη. Ὑπάρχει ἤδη, ἀπὸ τοῦτο τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀνάλυσης, μιὰ ἀνάλαφρο εἰρωνεία γιὰ τὶς ἀπαγορεύσεις τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς καθὼς διαβάζουμε καθαρὰ στὴν ταινία πὼς πρόκειται γιὰ μερικὲς λεπτομέρειες μέσα σὲ μιὰ φωτογραφία, ποῦ καθορίζουν ἂν εἶναι καλὸ ἢ κακὸ τὸ νὰ τὴν κοιτάμε.

Τὸ κορύφωμα τοῦ μπουνιουελικοῦ παιχνιδιοῦ βρίσκεται στὴ σχέση τῶν δύο αὐτῶν ἀνακαλύψεων τοῦ θεατῆ, ποῦ μόλις διακρίναμε. Δηλαδὴ, ἂν ὑπάρχει ἓνας ἠθικὸς κανόνας ποῦ μᾶς ἀπαγορεύει τὰ ἄσμενα θεάματα, π.χ. στὸν κινηματογράφο, τότε ἡ ἀντικατάσταση μόνο γιὰ τὰ μάτια τοῦ θεατῆ τῶν φωτογραφιῶν μὲ κάρτ-ποστάλ



ὕπακοι ἀκριβῶς σ' αὐτὸν τὸν κανόνα. Κι ὅλα αὐτὰ τῆ στιγμῆ πού ὁ θεατῆς, σύμφωνα μὲ τὸ παιχνίδι μὲ τὶς φορτισμένες ἀπὸ πόθο ματιές, πού στηρίζει τὴν ἀφηγηματικὴ λειτουργία στὸν κλασικὸ κινηματογράφο, ποθεῖ νὰ δεῖ τὶς φωτογραφίες. Βλέπουμε πόσο πληθαίνουν τὰ καινούρια νοήματα, αὐτὰ πού πάνε νὰ γεννηθοῦν ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ «λεπτομέρεια», αὐτὰ τὰ ἐπι-πλέον ἀπὸ τὴν ἀφήγηση, πού ἐκδέχονται τὴν ἴδια τὴ λειτουργία τῆς καὶ φτάνουν ὡς τὸ σαρκασμὸ τῆς. Εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὶς τελευταίες μας παρατηρήσεις: πρῶτα-πρῶτα ἡ ὑποταγὴ — πού ξεπροβάλλει σὰν καρικατούρα στὰ μάτια μας — τοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα σὲ μιὰ ἠθικὴ, δηλαδή ἰδεολογικὴ ἀρχή, πού ἔχει ὅλη τὴ δύναμη νὰ λογοκρίνει τὴν ἀφήγηση, ἢ καλύτερα, πού ἔχει ἤδη ἐξασκήσει τὴ δύναμὴ τῆς φτιάχνοντας τὸν ἀφηγηματικὸ κώδικα τέτιο πού εἶναι: κώδικας ἐνὸς συνεχῶς λογοκρινόμενου βλέμματος. Κι ὕστερα, αὐτὴ ἡ φορτισμένη ἀπὸ πόθο ματιὰ, πού πέφτει στὸ κενό, πού συναντᾷ μέσα στὴν ἀπογοητευσιῶ τῆς τὴν πραγματικότητα: χάρη σ' αὐτὸν τὸν πόθο τῆς νὰ «δεῖ» στηρίζει ὀλόκληρη τὴ λειτουργία τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος στὸν κινηματογράφο. Ἄν τελικὰ πάνω σ' αὐτὸν τὸν πόθο θεωρήσουμε ὅτι ἐξασκεῖται ἡ ἀπαγορευτικὴ ἠθικὴ ἐπίδραση ἐνὸς ἰδεολογικοῦ παράγοντα, ὅπως μόλις εἶδαμε, ἔχουμε ἀμέσως ὀλόκληρο τὸ μηχανισμό-τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου.

Ἐδῶ θεωροῦμε ἀναγκαῖα μιὰ ἐξήγηση, γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε στὴν πιθανὴ ἐρώτηση: «πῶς μπορούμε νὰ βγάλουμε τόσο πολλὲς καὶ τόσο σημαντικὲς σκέψεις σὰν κι αὐτὲς πού προηγήθηκαν ἀπὸ μιὰ λεπτομέρεια;». Ἰσχυρίζομαστε λοιπὸν πὼς ναι, πρόκειται γιὰ μιὰ λεπτομέρεια — ὅμως, σύμφωνα μὲ τὴ μπουνιουελικὴ πρακτικὴ, πρόκειται ἐπίσης γιὰ μιὰ διαταραχὴ στὴν ἀφηγηματικὴ λειτουργία, γιὰ μιὰ ἀνομοιογένεια μέσα στὴν ὁμοιογενή ροὴ τῆς ἀφήγησης, γιὰ ἓνα στιγμιαῖο κενὸ ἔννοιας. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἔννοιολογικὴ τρύπα δρᾷ καταλυτικὰ στὰ σημαίνοντα πού τὴν πλησιάζουν: τὰ ἀπελευθερώνει ἀπὸ τὴ μονοσήμαντὴ παρουσία τους μέσα στὴν ἀφήγηση, τὰ ἀναξωογονεῖ»

Ξαναδίνοντάς τους τὴν ἱκανότητα νὰ ἀλληλοσχετίζονται, πλένοντας ἄπειρες σχέσεις καὶ γεννώντας ἄπειρα νέα νοήματα. Αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ νοήματα ἀρχίσαμε νὰ διαβάσουμε προηγουμένως καὶ νὰ διατυπώνουμε σὰν σκέψεις τοῦ θεατῆ. Δὲν πρόκειται ἐπιμένοντας γιὰ «δικές μας» σκέψεις.

Μποροῦμε τώρα νὰ διαβάσουμε εὐκολότερα τὸ *Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας*: ἀρκεῖ σὲ κάθε «ἐπισόδιο» νὰ συνειδητοποιήσουμε πρῶτα τὴ δουλειὰ τῆς ἀστικῆς ἀναπαραστάσεως καθὼς καὶ τῶν ἀστικῶν κοινωνιῶν συμβάσεων, ὅπου κάθε «ἐπισόδιο» μᾶς παραπέμπει, κι ὕστερα νὰ ἀναζητήσουμε τὸ ἐννοιολογικὸ χάρσιμα, πού προκαλεῖ κάπου μέσα σ' αὐτὸ ἡ δουλειὰ τοῦ Μπουνιουέλ καὶ τὸν ἀποκαλυπτικὸ καὶ διαβρωτικὸ τοῦ ρόλο μέσα στὴ λειτουργία τῆς ταινίας. Ἄναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τέττα ἐννοιολογικὰ χάρσιματα: τὸ χαστούκι σὲν ἀπάντηση στὴν εὐγενικὴ καὶ διακριτικὴ συμπεριφορὰ τοῦ γιατροῦ, ἢ σκηνὴ τοῦ σαδο-μαζοχιστικοῦ μαστιγώματος σὰν κατάληξη μᾶς ἀθῶας πρόσκλησης «γιὰ ποτό», ἢ ἀναξήτηση ἐνὸς μικροῦ κοριτσιοῦ πού ποτὲ δὲν ἔχει χαθεῖ, ἢ συνάντηση δύο ἀξιωματῶν τῆς ἀστνομίας πού συνυπάρχουν στὴν ἴδια ἀκριβῶς θέση, ἔχοντας τὸ ἴδιο γραφεῖο, κ.λπ. Μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ μπουνιουελικὰ τεχνάσματα, πού τὴν ἴδια στιγμὴ πού μᾶς κάνουν νὰ ρωτᾶμε: «μὰ τί θέλει νὰ πεῖ ἐδῶ πάλι;», τὴν ἴδια ἐκείνη στιγμὴ τὸ μυαλό μας πάει νὰ μπεῖ σὲ κίνηση, ὄχι ὅμως γιὰ νὰ ἀπαντήσει, ἀφοῦ ἀπάντηση δὲν ἔπαρχει: οἱ ταινίες τοῦ Μπουνιουέλ ποτὲ δὲν «θέλουν νὰ ποῦν» κάτι — τὸ ἔχουν ἤδη «πεῖ», βρίσκεται χαραγμένο, γραμμένο πάνω τους. Τὸ μυαλό μας λοιπὸν μπαίνει σὲ κίνηση ξεφεύγοντας ἀπ' τὴν ἀφηγούμενη ἱστορία, ἢ καλύτερα: δουλεύοντας πάνω σ' αὐτὴν, πάνω στοὺς νόμους πού τὴ διέπουν καὶ τὴν ἰδεολογία τους καὶ πέρα ἀπ' αὐτὴν, σὲ μιὰ καυστικὴ κοινωνικὴ κριτικὴ. Κριτικὴ πού τέμνει τὴ γυαλιστερὴ ἐπιφάνεια τῶν ἀστικῶν κοινωνικῶν θεσμῶν ζητώντας, κάτω ἀπ' αὐτοὺς, τὶς κρυμμένες πραγματικὲς σχέσεις τῶν ἀστικῶν κοινωνικῶν σῶμα τους καὶ τὶς βιολογικὲς τοῦ λειτουργίες, σχέσεις μὲ τὰ παι-



διά τους και τούς άλλους, με τον ξρωτα και τὸ θάνατο. Σχέσεις βασισμένες στην ὑπόσχεση μιᾶς ἐλευθερίας (τῆς ἀσικῆς, ὅπως τὴν ὑποσχέθηκαν στους περασμένους αἰῶνες), πὸν ἀποδεικνύεται τώρα ἀνέφικτη, φάντασμα. Κοινωνικὴ κριτικὴ ὅμως, πρὶν ἀπ' ὅλα, βασισμένη πάνω στὴν κριτικὴ στάση τοῦ Μπουνιουέλ ἀπέναντι σὰ σημαίνοντα ὑλικά τῆς ταινίας του, στὴν τάση του νὰ προκαλεῖ χάσματα στὴν παραδοσιακὴ τους χρῆση.

Παρακολουθώντας τὴν ταινία εὐκολὰ διαπιστώνουμε τὰ διάφορα εἶδη τῶν χασμάτων αὐτῶν: χάσματα τοῦ «ἀστείου» τύπου, σὰν κι αὐτὸ μὲ τις φωτογραφίες, χάσματα τοῦ ὄνειρου, χάσματα λόγω κάποιου «μπερδέματος τῆς γλώσσας», μιᾶς ἀντιστροφῆς, μιᾶς παράλειψης. Ἀναγνωρίζουμε δηλαδὴ τοὺς δρόμους ἐκείνους πὸν ἀκολούθησε ὁ Φρόντνι στὴν πορεία του πρὸς τὸ ἀσυνείδητο τοῦ ἀστοῦ: πορεία γιὰ νὰ διαβάσει τὸ λόγο τοῦ νευρωτικοῦ, νὰ διαβάσει μέσα σ' αὐτὸν τὴ νευρώση και νὰ τὸν ψυχαναλύσει. Δὲν εἶναι ἄσχετο πὸν ἀπὸ παρόμοιους δρόμους ἢ δουλειὰ τοῦ Μπουνιουέλ κάνει ἀναγνώσιμο τὸ

κείμενο τῆς ἀσικῆς ἀναπαράστασης, φέρνοντας σὸ φῶς τοὺς μηχανισμούς του, ψυχαναλύοντάς το. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰ μᾶς κι ἡ συχνὴ προσφυγὴ σὲ ἓνα ψυχαναλυτικὸ λεξιλόγιο, ὅταν προσεγγίζουμε μιὰ ταινία τοῦ Μπουνιουέλ: ἡ ἴδια ἡ ταινία τὸ ἐπιβάλλει μὲ τὴ δουλειὰ τῆς.

Ὅπως ἴσως ἔγινε φανερὸ ἀπ' ὅσα προηγήθηκαν, ἡ μπουνιουελικὴ πρακτικὴ κυριολεκτικὰ παράγει θεωρία γιὰ τὸν ἀσικὸ κινηματογράφο. Ἄρκει δηλαδὴ νὰ τὴ διαβάσουμε σωστά, ὥστε γράφοντας τὴν ἀνάγνωσή μας, και εἰδικὰ τὸ κομμάτι πὸν ἀναφέρεται στὴν ἀποκάλυψη τῶν μηχανισμῶν τῆς ταινίας, νὰ ἔχουμε μιὰ σειρὰ σωστῶν θεωρητικῶν προτάσεων. Βλέπουμε ἐδῶ πολὺ καθαρὰ τὸ ρόλο πὸν παίζουν παρόμοιες ταινίες στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν οἰκοδόμησι μιᾶς ὑλιστικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου και καταλαβαίνουμε πολὺ καλά γιὰτί οἱ ταινίες τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι πολὺτιμες γιὰ μᾶς, πὸν δουλεύουμε σὸ πλαίσιο μιᾶς τέτιας προσπάθειας.

Μανόλης Κούκιος





Παίζουν: Τρένερ Στάμπ, Συλβάνα Μαγκάνο, Μάσιμο Τζιρότι, Άνν Βιαζένου, Λάουρα Μπέτι, Άντρές-Ζοζέ Κρούζ.



## Θεώρημα

(theorem)

πού θα 'ρθεί έξω απ' αυτή. Αυτό τὸ κάτι αντιπροσωπεύεται στὴν ταινία ἀπὸ τὸν Ξένο πού ξερχεται ἀπρόσμενα νὰ μείνει μαζί μὲ μιὰ ἀξιοπρεπὴ ἀστική οἰκογένεια πού ἀπαρτίζεται ἀπ' τὸν ὄρμιο βιομήχανο, τὴ γοητευτικὴ γυναίκα του, τὴ χαριτωμένη κόρη, τὸν εὐαίσθητο γιὸ καὶ τὴν ὑπηρέτρια. Ὁ Ξένος ἀνταποκρίνεται στὸν Πόθο πού ξυπνᾷ ἢ παρουσία του σ' ὅλα τὰ μέλη τῆς οἰκογένειας. Καὶ μετὰ φεύγει, τὸ ἴδιο ἀπρόσμενα ὅπως εἶχε ἔρθει. Ἀλλὰ κανένας δὲν μπορεῖ πιά νὰ εἶναι ὅπως ἦταν πρῖν. Τὸ πέρασμα τοῦ Ξένου ἔφερε στὴν ἐπιφάνεια αὐτὸ πού ὁ καθένας τὸς ἔφερε μέσα του, καλὰ κρυμμένο ὡς τότε (κι ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του): αἰσθημα μοναξιάς καὶ ἀνικανότητας (ὁ πατέρας, πού ἀφήνει τὸ ἔργοστάσιό του στοὺς ἐγγάτες καὶ φεύγει στὴν ἔρημο), ἀνικανοποίητο σεξουαλικὸ ἔνστικτο (ἡ μητέρα, πού ψάχνει νὰ ξαναβρεῖ τὸν Ξένο σὲ κάθε περαστικὸ νεαρό), ἀδιαφορία γιὰ ζωὴ (ἡ κόρη, πού πέφτει σὲ μιὰ ὑστερικὴ

Τὸ Θεώρημα ξερχεται στὴν Ἑλλάδα μὲ ἀρκετὰ χρόνια καθυστέρηση. Στὸ μεταξύ, ἀπ' τὴ μιὰ ὀ δημιουργός του, ὁ Παζολίνι, ἔχει ἀκολουθήσει ἕνα δρόμο πολὺ διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸν πού προΐδεεζε αὐτὴ ἢ ταινία, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη τόσο ἡ θεματογραφία ὅσο καὶ ἡ αἰσθητικὴ τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου ἔχουν διευρυνθεῖ ἀρκετὰ ὥστε ἡ ταινία αὐτὴ νὰ μὴ φαντάζει μοναδικὴ καὶ ἀπόλυτα πρωτότυπη σὲ σύλληψη καὶ ἐκτέλεση. Αὐτὰ τὰ δυὸ δεδομένα μᾶς ἐπιτρέπουν μιὰ πιὸ ψυχραίμη ἀντιμετώπιση τῆς ταινίας σὲ σχέση μὲ τὴν ὑποδοχὴ πού τῆς ἔγινε ὅταν πρωτοπαρουσιάστηκε.

Τὸ Θεώρημα εἶναι καταρχὴν ἡ καταθλιπτικὴ εἰκόνα τῆς παρακμασμένης, αὐτοέγκλειστης, ἐννοησιμμένης ἀστικής τάξης. Μιάς τάξης πού, καθὼς ἀδυνατεῖ νὰ βρεῖ στοὺς κόλπους τῆς τὸ δυναμικὸ στοιχεῖο πού θὰ τῆς διασφάλιζε τὴν ἐπιβίωση, περιμένει τὴν πλήρωση καὶ τὴ σωτηρία ἀπὸ «κάτι»



νάρκη και καταλήγει στο ψυχιατρείο), ματαιοδοξία πίσω απ' την καλλιτεχνική δημιουργία (ό γιός, που μέσα από έναν παροξυσμό ασυνάρτητης ζωγραφικής οδηγείται στη μονοχρωματική επίφάνεια), το θρησκευτικό συναίσθημα (ή ύπηρέτρια, που κάνει θαύματα, ανίπταται στους ουρανούς και στο τέλος θάβεται ζωντανή, μόνη της).

**Παρατήρηση 1η.** Ο Ξένος δεν κάνει τίποτε για να επιβάλει την παρουσία του στην «οικογένεια» που περιγράψαμε παραπάνω. Γίνεται αυτόματα αποδεκτός από όλους. Αυτό βέβαια δεν μπορεί να σημαίνει παρά ότι ενσαρκώνει αξίες που έχει παράγει ή άστική τάξη, είναι ένα ιδεατό είδωλο στο οποίο η άστική τάξη μπορεί και θέλει να προβάλει τόν έναντό της. Τα κριτήρια με τα οποία η άστική τάξη δημιουργεί τις υπέροχτες αξίες της είναι κριτήρια κατεξοχήν άπολιτικά, άκοινωνικά, άνιστορικά. Μ' αυτή την έννοια ο Ξένος έρχεται από το «πουθενά» και το «παντού», από το «ποτέ» και το «πάντα», από το χώρο της υπέρβασης, του μεταφυσικού άπολύτου. Ένός άπόλυτου που είναι προϊόν και κτήμα του άστικού ιδεαλισμού.

**Παρατήρηση 2η.** Η ταινία στήνεται σε βάση καθαρά θρησκευτική. Ο Ξένος έχει όλα τα χαρακτηριστικά του μεσσία, που έρχεται να δώσει τη λύτρωση σε ανθρώπους που (χωρίς να το ξέρουν) τόν προσμένουν. "Όλα τα χαρακτηριστικά, εκτός από ένα: τόν λόγος. Αυτό σημαίνει ότι η θρησκεία που επαγγέλλεται ο Παζολίνι διαφέρει από τις άλλες θρησκείες (και βασικά από τόν χριστιανισμό) στο ότι δεν διακηρύσσει συγκεκριμένες άρχές, δεν εφαρμόζει κριτήρια και μέτρα στον άνθρωπο. Δεν κάνει διάκριση ανάμεσα σε καλό και κακό. Ο μεσσίας του είναι χωρίς αντίπαλο, ένας θεός χωρίς διάβολο: ή, θεός και διάβολος άρμονικά ένωμένοι στο ίδιο πρόσωπο. Η κατάργηση αυτού του μανιχεισμού πρέπει να έχει τις ρίζες της στο μαρξισμό του Παζολίνι: ο Παζολίνι όραματίζεται έναν κόσμο ιδανικό, όπου θα μπορούν να χωρέσουν όλα και όλοι, έναν κόσμο άπελευθερωμένων ανθρώπων, με διαφορές αλλά όχι αντιθέσεις. Όσο τόν δραμα αυτό δεν τόν προβάλλει

στην ιστορική προοπτική: θέλει να ύλοποιηθεί τώρα και εδώ, από τη μία στιγμή στην άλλη, άποκαλυπτικά: άντιμετώπιση χαρακτηριστικά χριστιανική.

Ο Παζολίνι μοιάζει να επιδιώκει να συνδέσει τόν χριστιανισμό του με τόν μαρξισμό του. Χωρίς να παρέμβουμε εδώ στο μεγάλο αυτό πρόβλημα τόν άν είναι καταρχήν δυνατή μία άνάλογη σύνθεση, θα παρατηρήσουμε μόνο ότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ή άποτυχία της προσπάθειας είναι μοιραία από τη στιγμή που έπιχειρείται με δρους τού άστικού έποικοδομήματος (ό μεσσίας, όπως είπαμε στην Παρατήρηση 1, είναι «είδωλο» της άστικής τάξης), άφου ο ρόλος αυτού τού έποικοδομήματος είναι άκριβώς να μη μάς επιτρέπει ούτε να διανοηθούμε τη δυνατότητα ύπαρξης μίας διαφορετικής — άταξικής — κοινωνίας, μίας κοινωνίας που θα συντίθεται από ούσιαστια ελευθερες μονάδες-άνθρώπους.

**Παρατήρηση 3η.** Η σκιαγράφηση τών δρώντων προσώπων της ταινίας (εκτός δηλαδή τού μεσσία) και ή έρμηνεία τών αντίδράσεων και τών πράξεών τους, γίνεται στη βάση μίας πολύ άπλοϊκής και σχηματικής αντίληψης για τη φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία. Μόνα και αυτόδύναμα φαίνονται να έπενεργούν ή λίμπινο και τόν ντεστρόυκτο (ή τάση για ζωή και ή τάση για αυτόκαταστροφή). Και δεν γίνεται καν προσπάθεια να αναπτυχθεί όποιαδήποτε διαλεκτική σχέση ανάμεσά τους: ή σύνδεσή τους είναι γραμμική: οι ήρωες, άγκαλιάζοντας τόν Ξένο, άγκαλιάζουν ταυτόχρονα τόν έρωτα και τόν θάνατο.

**Παρατήρηση 4η.** Η ύπηρέτρια, τόν μόνο πρόσωπο της ταινίας που δεν προέρχεται από την άστική τάξη, αλλά από τη μία ταυτίζεται με απ' την άλλη διαφοροποιείται απ' αυτήν. Την ταύτιση την διαπιστώνουμε άρχικά στο ότι οι ψυχολογικές της αντιδράσεις είναι άνάλογες με τών άφεντικών της (: χρήση της ψυχανάλυσης όχι μόνο άπλοϊκή αλλά και ίσοπεδωτική). Τη διαφοροποίησή της τη διαπιστώνουμε βασικά στον τρόπο με τόν όποιο έξωτερικεύει την ψυχολογία της. Και θα σταθούμε σε δυο καίρια σημεία της ταινίας:



α) όταν ξυπνά ο Πόθος τους για τόν Ξένο, όλοι οί άλλοι «σκηνοθετοῦν», ό καθένας με τόν τρόπο του, τίς συνθήκες πού θά έξασφαλίσουν τήν έκπλήρωση αὐτοῦ τοῦ Πόθου. Πιστεύουν δηλαδή ότι έχουν δικαίωμα στήν ἠδονή (ἤ, σ' ἓνα ἄλλο επίπεδο: ἡ ἰδιοκτησία πάνω στά πράγματα σημαίνει καί δικαίωμα χρήσης τῶν ἀνθρώπων).

Ἡ ὑπέρτρια, όταν ξυπνήσει μέσα τῆς ό Πόθος, ἀντιδρά με μιά ἀπόπειρα αὐτοκτονίας. Δηλαδή, εἶναι ἡ μόνη πού δέν πιστεύει ότι ἔχει δικαίωμα στήν ἠδονή. Εἶναι ἔτοιμη νά πάει κατευθείαν στόν θάνατο. Δέν διεκδικεῖ τίποτε.

β) Ὅταν ό Ξένος ἀναγγελεῖ ότι θά φύγει, όλοι συνειδητοποιοῦν τήν ἀλλαγὴ τους καί τήν ἐξομολογοῦνται καθῶς τόν ἀποχαιρετοῦν.

Ἡ ὑπέρτρια εἶναι ἡ μόνη πού δέν ἐξομολογεῖται. Κι ὅμως ἀπό τή συμπεριφορὰ καί τίς πράξεις τῆς, ἀπό κει κι ἔπειτα, βλέπουμε ότι καί κείνη δέν μπορεί πιά νά εἶναι ὅπως πρῶν, καί τό ξέρει. Ἡ διαφορὰ τῆς δηλαδή βρῖσκεται στό ότι δέν κατέχει τή «γλώσσα» τῶν ἄλλων γιά νά ἐκφράσει τόν ἑαυτό τῆς (ἢ ἔχει μιά «μυστική» γλώσσα ἐπικοινωνίας με τόν Ξένο-Μεσοία;).

Τελικά ἡ ὑπέρτρια βιώνει τόν ἑαυτό τῆς με τούς ὅρους τῆς ἀστικής τάξης: δέχεται τή θέση πού τῆς ἀποδίδουν, δέν διεκδικεῖ κανένα δικαίωμα πέρα ἀπ' αὐτὰ πού τῆς παραχωροῦνται, ἀποδέχεται σάν δικό τῆς μεσοία τό «εἶδωλο» τῆς ἀστικής τάξης. Ἀπέναντι στήν ἀστική τάξη δέν ἀποτελεῖ κάτι «Ἄλλο» ἀλλά ἓνα «ἐξάρτημα», αἰσθητὰ ὑποδεέστερο καί καταδικασμένο νά ἀκολουθήσει τῆ μοῖρα τῶν ἀφεντικῶν τῆς. Ἔτσι, γιά τόν Παζολίνι, ἀποσύνθεση τῆς ἀστικής τάξης σημαίνει ἀποσύνθεση ὅλης τῆς ἀστικής κοινωνίας (ἀντίληψη ἀντιδιαλεκτική καί ἀντιμαρξική, ἀφοῦ ξέρομε ότι ἡ ἀστική κοινωνία ἐμπεριέχει τήν τάξη ἐκείνη πού πάνω στό σάπι οἶμα τῆς ἀστικής τάξης θά οἰκοδομήσει τή διάδοχη κοινωνία). Ἐκτός ἀν πρέπει νά περιμενοῦμε τήν «ἀνάσταση» τῆς ὑπέρτριας. Ἀλλά αὐτή ἡ ἀπόλυτα ἀλλοτριωμένη ὑπέρτρια, σάν νέος Μεσοίας δέ θά μπορούσε νά φέρει τίποτε ἄλλο πέρα ἀπό μιά ἀναπαραγωγὴ τῆς προϋπάρχουσας κατάστασης.

**Παρατήρηση 5η.** Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας βλέπουμε ὀρισμένους ρεαλιστικούς χώρους (τό ἐργοστάσιο, δρόμους). Γρήγορα ὅμως αὐτοὶ παραμερίζονται καί ό κλειστός χώρος τῆς «οἰκογένειας» πλάσθεται σάν νά βρῖσκεται ἐκεῖ ἡ οὐσία κάποιου πράγματος πού ὡς πρὸς αὐτὸ ὅλα τ' ἄλλα δέν ἀποτελοῦν παρὰ δευτερογενῆ συμπτώματα του. Καί ὅταν, στό δέτερο μιά μέρος τῆς ταινίας, ξαναβλέπουμε ρεαλιστικούς χώρους (τό χωριό, ό σταθμὸς τοῦ Μιλάνου, δρόμοι), οἱ χώροι αὐτοὶ λειτουργοῦν ἐντελῶς ἀντι-ρεαλιστικά καί περιθωριακά ὡς πρὸς τόν κεντρικό πυρήνα τῆς ταινίας: τὴν «οἰκογένεια». Ἄν αὐτὸς ὁ πυρήνας ἦταν συνεκτικός, ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα θά ἔβρισκαν τὴν θέση τους ὡς πρὸς αὐτόν καί τελικὰ θά εἶχαμε μιά εἰκόνα ἰσοροπημένη, σταθερὴ καί ἀναλλοίωτη, μιά εἰκόνα τῆς ἀστικής κοινωνίας ὅπως θέλει νὰ τὴ βλέπει (καί νὰ τὴν παρουσιάζει) ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία. Ὁ Παζολίνι σιγῶρα δέν εἶναι (συνειδητὰ τουλάχιστον) ἀπολογητῆς τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Ξέρει (καί τό δείχνει θραύματα στό *Θεώρημα*) ότι ὁ πυρήνας οἰκογενεῖα δέν εἶναι συνεκτικός (στὴν ταινία δέν λειτουργοῦν καθόλου οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ διάφορα πρόσωπα, ἀλλὰ μόνο ἡ σχέση τοῦ καθένα χωριστὰ με τόν Ξένο: ἔχουμε οὐσιαστικά νά κάνουμε με τὴ στάση τοῦ «ἀνθρώπου» — ἰδιωμένου σὲ πέντε διαφορετικὲς ἐκφάνσεις τῆς κοινωνίας του ὑπόστασης — ἀπέναντι σὲ μιά «θεία» ἀποκάλυψη). Μὲ τὸ νὰ χρησιμοποιεῖ ὅμως τὴν οἰκογένεια σάν δομικὸ πυρήνα γιά τὴν κατασκευὴ τῆς ταινίας του, ἔστω κι ἂν τὴ δείχνει σὲ ἀποσύνθεση (κλονίζοντας ἔτσι ὀπωδῆποτε ἓνα ἀπὸ τὰ στηρίγματα τοῦ ἀστισμοῦ), συντηρεῖ καί ἀναπαράγει τὴ βάση στὴν ὁποία ἡ ἀστικὴ κοινωνία σκέφτεται τὸν ἑαυτό τῆς. Ἀποδεικνύεται δηλαδή ἓνα «κακὸ παιδί» τῆς ἀστικῆς τάξης καί τίποτε περισσότερο. Τελικά, ὄχι μόνο δέν ἐξετάζεται ἡ ὑπαρξὴ τῆς ἀστικῆς κοινωνίας αἰ τῶν δομῶν πού τὴ στηρίζουν (πράγμα πού ἄλλωστε ἴσως νὰ μὴν ὑπῆρχε οὔτε σάν πρόθεση), ἀλλὰ καί ἐπιβεβαιώνεται ἡ παραδοχὴ μιάς ὑπερβατικῆς καί αἰώνιας οὐσίας τῶν κοινωνικῶν δομῶν (ἄρα



και της κάθε κοινωνίας).

**Παρατήρηση 6η.** Η ξρημος είναι ένα σταθερό μοτίβο μέσα στην ταινία, που τελικά όμως λειτουργεί ισοπεδωτικά και καταφέρνει να ανατρέσει και το τελευταίο «άλλοθι» υλιστικότητας που θα μπορούσε ίσως να διεκδικήσει η ταινία με την (έστω και κακή) χρήση της ψυχανάλυσης. Γιατί η συμβολική χρήση της εικόνας της ξρημού ξεπερνά τα όρια της απλής ψυχολογικής σήμανσης και κλείνει μέσα της όλο τον κόσμο της ταινίας. Η ξρημος είναι ο χώρος της ταινίας. (Και στις εικόνες του ξρημου εργοστάσιου που άφησε ο βιομήχανος στους εργάτες του, δεν μπορούμε να μη διαβάσουμε απ' τή μιὰ τὸν άκροτο πεσιμισμό του μαρξιστή Παζολίνι κι απ' την άλλη τὸν άκροτο εγωισμό του άστού Παζολίνι: ό,τι και να λέει ο πρώτος, ο δεύτερος δεν μπορεί να πιστέψει σε ένα εργοστάσιο χωρίς εργοστασιαρχή...)

**Παρατήρηση 7η και τελευταία.** Η ταινία άποκαθιστά την επικοινωνία με τὸ θεατὴ σχεδόν άποκλειστικά μέσα από την εικόνα. Ο διάλογος είναι ούσιαστικά άνυπαρκτος ἐνώ ή μουσική παίζει έναν μονοσήμαντο ρόλο: καλλιεργεί και συντηρεί τὸ «κλίμα» της ταινίας, κλίμα που παραπέμπει σε μυστική τελετουργία, σε θρησκευτικό μυστήριο.

Οί κώδικες λοιπόν που χρησι-

μοποιεί ο Παζολίνι για να άρθρώσει τὰ «διανοήματα» της ταινίας είναι έγγεγραμμένοι στην εικόνα. Και απ' αυτούς κυρίαρχος είναι ο κώδικας του σέξ (που είναι άλλωστε και ο μόνος κώδικας επικοινωνίας τὼν ήρώων της ταινίας με τὸν Ξένο). Έτσι, τὸ σέξ άποκτὰ μιὰ ροαία μιὰ αὐθυπαρξία άπέναντι στὰ θέματα που, όπως διαπισώσαμε στις προηγούμενες παρατηρήσεις, αναπτύσσονται (σὲ διαφορετικό βαθμὸ τὸ καθένα) μέσα στην ταινία. Κι όπως δεν υπάρχει κανένας «λόγος» πάνω στὸ σέξ καθαυτό, τὸ σέξ γίνεται θέμα της ταινίας και μάλιστα κυρίαρχο που αναπτύσσεται άνεξέλεγκτα. Ο τρόπος με τὸν όποιο εισβάλει και λειτουργεί τὸ σέξ στην ταινία, κρύβει και άποκαλύπτει ταυτόχρονα ένα άδιέξοδο, μιὰ αντίφαση που δεν λύνεται εύκολα (ιδιαιτέρα όταν δεν «όμολογείται»): στὸ Θεώρημα ή «επιθυμία» δίνεται έτσι που να προκαλεί την «άναστολή», ή «πρόκληση» έτσι που να γεννά τή «σεμνοτυφία»: πίσω απ' την όθνη βρίσκεται ένας εὐνοῦχος που εὐνουχίζει\*. Δεν χρειάζεται ίσως να ψάξουμε πολὺ πρὸς αὐτὴ την κατεύθυνση για να διακρίνουμε τὸ «άνομολόγητο», τὸ «μυστικό» στοιχείο της ταινίας που σὲ τελευταία άνάλυση την καθορίζει σε πολὺ μεγάλο βαθμὸ: πρόκειται για τὴν όμοφυλοφιλία τὴν όποία προσπαθεί ο Παζολίνι στὸ Θεώρημα να





δικαιώσει αισθητικά. Η ταινία του διεκδικεί άπεγνωσμένα μιὰ αισθητική ήθικη απέναντι στην κοινωνική και τη χριστιανική ήθικη. Μια καταπιεσμένη μειοψηφία απαιτεί τη «νομιμοποίησή» της. Ἄλλὰ σίγουρα αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ πιὸ ἀποτελεσματικὸς τρόπος...

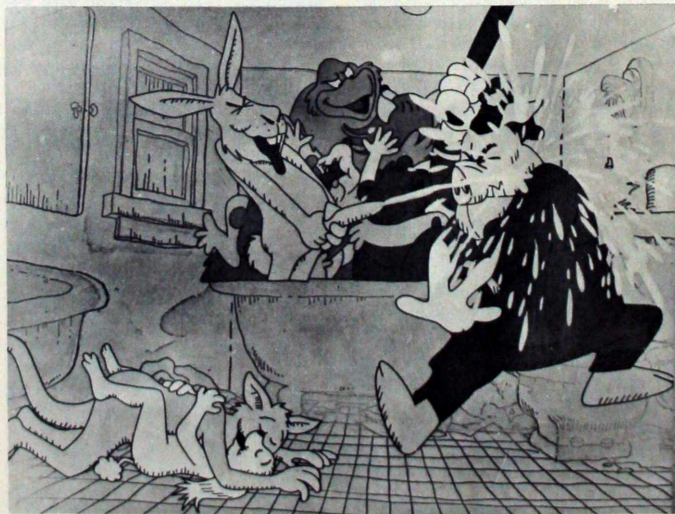
Εὐτυχῶς (καὶ γιὰ τὸν ἴδιο καὶ γιὰ μᾶς) ὁ Παζολίνι φαίνεται ὅτι ἔχει ἀπαλλαγεί πιὰ ἀπὸ τὰ κόμπλεξ καὶ τὰ ψυχολογικὰ προβλήματα ποὺ τοῦ προκαλοῦσε ἡ «ἀδυναμία» του αὐτῆ. Τὸν σκοτεινὸ κόσμο τοῦ Θεωρήματος τὸν διαδέχτηκε ὁ φω-

τεινός, παιχνιδιάρικος κόσμος τοῦ Βοκάκιου καὶ τοῦ Σώστερ.

### Μπάμπης Κολώνιας

\*Καὶ ἡ φетиχοποίηση τῶν ἀντικειμῶν ρούχων ποὺ γίνεται στὴν ταινία δὲν εἶναι γιὰ μᾶς παρὰ ἡ εἰκονογράφηση αὐτοῦ τοῦ κρυμμένου ἀδιέξοδου ποὺ ὀδηγεῖ στὸν εὐνοχισμό (ὁ Πόθος στὴ μητέρα Ξυπὰ δταν βλέπει τὰ ριγμένα στὸ πάτωμα ρούχα τοῦ Ξένου — μόλις ἔχει κάνει ἔρωτα κι ὁμως κοιτάζει μὲ φανερὴ ἀπογοήτευση τὰ ριγμένα στὸ πάτωμα ρούχα τοῦ ἀγνωστοῦ ἐραστή της, κλπ.). Ὁ φαλλὸς εἶναι τὸ σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς ταινίας, ἀλλὰ μένει ἔξω ἀπ' αὐτή. Ἐκεῖνο ποὺ μέσα στὴν ταινία λειτουργεῖ, εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ φαλλοῦ.

Παραγωγή: Στήβ Κράντζ  
Σενάριο, σκηνοθεσία: Ράφ Μπάκοι  
Διάρκεια: 78'



### Φρίτς ὁ Πονηρόγατος

(Fritz the Cat)

Ἡ ταινία Φρίτς ὁ Πονηρόγατος (ὅπως καὶ τὸ, ἀγνωστο στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ, κόμικ ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχεται) ἐγγράφεται στὸ πλαίσιο μιᾶς εἰδικᾶ ἀμερικανικῆς κουλτού-

ρας. Γι' αὐτὸ μεταφέρομε ἐδῶ τὸ κείμενο ἐνὸς ἀμερικανοῦ κριτικοῦ, μὲ τὸ ὁποῖο βασικὰ συμφωνοῦμε καὶ στὸ ὁποῖο, ἀπ' τὴ μεριά μας, δὲν θὰ μπορούσαμε πρὸς τὸ παρὸν νὰ προσθέσουμε τίποτε.



‘Ο Φρίτς ὁ Γάτος δὲν ἦταν ποτὲ ἀπὸ τοὺς πιδ λαμπροὺς ἥρωες τοῦ Ρόμπερτ Κράμπ. Ἄν τὸν βάλουμε δίπλα στὸν Ἔιντζελ Φούντ Μάκ Σπαίηντ ἢ τὸν Μίστερ Νάτσιου-ραλ, μοιάζει νὰ ἴαι ἀπὸ ἄλλο ἀνέκδοτο. Ὁ Φρίτς τῆς ταινίας εἶναι ἀρκετὰ κοντὰ στὸ πρωτότυ-πο, ἂν καὶ οἱ περιπέτειες στὶς ὁποῖ-ες βρίσκεται μπλεγμένος εἶναι περισσότερο εὐρήματα τοῦ Μπάκ-σι. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ συμμετοχὴ τοῦ Κράμπ στὴν ταινία εἶναι πολὺ μικρὴ καὶ εἶναι πολὺ γνωστὴ ἢ δυσαρρέσκια τοῦ ἀπέναντί της: στὸ κόμικ τοῦ Κράμπ βασιζόνται μόνο οἱ σκηνὲς τῆς ἀρχῆς, καὶ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἡ συμμετοχὴ τοῦ Κράμπ περιορίζεται σὲ μερικὲς καινούριες παράξενες φιογυρες καὶ σὲ ἀπο-σπάσματα ἀπὸ τὴν ὑπόθεση. Ὁ Μπάτσι ἔμεινε πιστὸς στὸν ἥρωα, δὲν ἀπέδοσε ὅμως ἐκεῖνο πὸν αὐ-τὸς ἀντιπροσωπεύει. Ἡ εὐελιξία, βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ Φρίτς, γίνετα τελικὰ στὴν ταινία, προκά-λυμμα γιὰ μιὰ γενικὴ ρευστότητα καὶ θολοῦρα — πράγμα πὸν ὁπω-δήποτε δὲν ἰσχύει γιὰ τὸ κόμικ τοῦ Κράμπ. Ἡ ταινία μοιάζει νὰ ἀπευ-θύνετα σὲ κοινὸ πὸν δὲν ξέρει καθόλου τὸν Κράμπ καί, ἂν κρί-νομε ἀπ’ τὸ ὅτι στὴ δημοσιογρα-φικὴ προβολὴ μεσόκοποι κριτικοὶ ξεκαρδιζόνταν στὰ γέλια μὲ χυδαί-οιητες, τότε φαίνεται πὸς ὁ Μπάκ-σι ἔχει πετύχει σ’ αὐτὸ.

Ὁ Μπάτσι ἔχει πεῖ γιὰ τὸν Φρίτς ὅτι εἶναι «ψευτο-φοιτητῆς, ψευτο-ἀπόκληρος, ψευτο-ποιητῆς, ψευτο-φιλελεύθερος, ψευτο-φίλος τῶν νέγων, ψευτο-ρομαντικός, ψευτο-επαναστατῆς ἀκόμη καὶ ψευτο-ἐραστής». Οἱ σκανταλιές του τὸν ὀδηγοῦν σὲ πάρτυ ἀποκλή-ρων, στὸ γκέτο τοῦ Χάρλεμ, σὲ Ἄγγελους τῆς Κολάσεως, καὶ σὲ ἀναρχικοὺς τύπου Μάνσον, ἐνῶ τὸν κυνηγᾶνε πάντα ἀνίκανοι ἀστynomικοί. Ἡ δομὴ τῆς ταινίας εἶναι τόσο ἐπεισοδιακὴ, πὸν μπο-ροῦμε ἄνετα νὰ τὴν ἀντιμετωπί-σομε σὰν μιὰ σειρά ἀπὸ δεκάλε-πτα φιλιμάκια.

Τὸ καλύτερο ἐπεισόδιο εἶναι αὐτὸ πὸν βρίσκεται πιδ κοντὰ στὸ κόμικ τοῦ Κράμπ (τὸ ὄργιο στὸ μπάνιο). Τὰ ἄλλα εἶναι παρατρα-βηγμένα, καὶ ὡς πρὸς τὴν ἰδέα καὶ ὡς πρὸς τὰ γκάγκ. Σκηνὲς σὰν ἐκεῖνη ὅπου ὁ Φρίτς καταφεύγει

στὴ Συναγωγὴ ἢ ἐκεῖνη ὅπου ὁ Φρίτς βρίσκεται στὰ χέρια τῆς χο-τῆς νέγρας σὲ ἓνα σκουπιδόποιο τοῦ Χάρλεμ, διαφοκοῦν ὑπερβολικὰ δίχως νὰ ὑπάρχουν εὐρήματα ἢ ἀρκετὲς λεπτομέρειες γιὰ νὰ τίς στορξοῦν. Τὸ χιούμορ ξεπέφτει στὸ καλαμποῦρι ὅποτε ἀνακατεῦ-ονται τὰ γουρούνια-ἀστynomικοί πὸν δίνοντα περισσότερο καιρικα-τουρίστικα ἀπ’ ὅλους τοὺς ὑπόλοι-πους «ἥρωες».

Γενικὰ, αὐτὴ ἡ περιήγησι στὴν Ἄλλη Ἄμερικὴ πὸν κάνει ὁ Μπάτσι, δὲν ἔχει οὔτε χιούμορ οὔ-τε διεισδυτικότητα: συνήθως εἶναι μόνον χοντρὸ καλαμποῦρι.

Ὁ Μπάτσι ἐργαζόταν στὴν τη-λεόραση, ἀλλὰ ἐδῶ, μὲ καλύτερη χρηματοδότηση, ἔβγαλε κάτι πὸν τουλάχιστον φαίνεται ἐντάξει. Ἡ κινηματογράφηση ἔγινε μὲ multi-pleane κάμερα καὶ ἔτσι δὲν ἔχομε ἐπίπεδο καὶ ἀκίνητο φόντο, καὶ στὴν εἰκόνα ὑπάρχει ἀρκετὸ βά-θος. Ὅσο γιὰ τὴ γνωστὴ μετ’ ἧδη προσπάθεια τοῦ Μπάτσι γιὰ ρεα-λισμὸ (χρησιμοποίηση φωτογραφι-ῶν σὰν βάση γιὰ τὸ φόντο· χρησι-μοποίηση πραγματικῶν ἠχογραφη-μένων διαλόγων σὰν βάση γιὰ τὸ διάλογο τῆς ταινίας) εἶναι ὁπω-δήποτε κάτι ξεχωριστό. Ἄλλὰ, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς περισσότε-ρους σκηνοθέτες πὸν κάνουν ταιν-ίες μὲ κινούμενα σκίτσα ἔξω ἀπὸ τὰ πλούσια στούντιο τοῦ Ντίονει, ὁ Μπάτσι ὑποχρεώνετα νὰ ξεζου-μίσει μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ «εἰδικὰ» ἐμφε γιὰ νὰ καλύψει τὴν κανονικὴ διάρχεια προβολῆς. Ἡ ταινία φθί-νει συνέχεια, καὶ στὴ σκηνὴ μὲ τὰ γενικὰ πλάνα τοῦ Χάρλεμ μάλιστα, νομίζεις ὅτι ἔχει τελειώσει.

Πάντως, ὅσο κι ἂν αὐτὴ ἡ συγ-κεκριμένη ταινία δὲν μᾶς ικανο-ποιεῖ, ἔγινε ἓνα ἀνοιγμα καὶ ἴσως ὁ Μπάτσι μπορεῖε τώρα, μὲ λίγη περισσότερη πείση, νὰ κάμει πιδ ὀλοκληρωμένες ταινίες. Αὐτοὶ πὸν κάνουν ταινίες μὲ κινούμενα σκί-τσα στὴν Ἄμερικὴ, δὲν ἔχουν καταλάβει καλά-καλὰ τίς δυνατό-τητες πὸν παρέχει τὸ εἶδος. Ἄλλὰ ὁ Φρίτς ὁ Πονηρόγατος εἶναι ἓνα βῆμα — ἓνα μικρὸ ἔστω βῆμα — πρὸς τὴ σωστὴ κατεύθυνση.

Dave Hucker

(Cinema Rising, ἀριθμ. 3, Αὐγου-στος 1972)



Σκηνοθεσία: Μάρκο Φερρέρι

Σενάριο: Μάρκο Φερρέρι και Ραφαέλ Άσκονα

Παίζουν: Μαρτσέλο Μαστρογιάννι, Ούγκο Γονιάτσι, Μισέλ Πικολί, Φίλιπ Νουαρέ, Αντρέα Φερεόλ.



Τò Μεγάλο Φαγοπότι

(La grande Bouffe)

Νά μιὰ ταινία πού θά μπορούσε νά είναι μοντέρνα, αν τò θέμα της καί οί μορφικοί της καθορισμοί μᾶς παρέπεμπαν σέ μιὰ ἀνάλυση τῶν πραγματικῶν πολιτικῶν καί ιδεολογικῶν καθορισμῶν τῆς νεοκαπιταλιστικῆς κοινωνίας καί τῶν ιδιαίτερων σχηματισμῶν της.

Καί λέμε «θὰ μπορούσε» γιατί στήν ταινία τοῦ Φερρέρι παρατηροῦμε μιὰ διπλή προσπάθεια:

α) τήν ἐγγραφή ἐνός «αἰσχροῦ» καί νέου γιά τόν κινηματογράφο ὕλικου: ἡ τροφή σάν περίσσεια καί περίττωμα, τò σεξουαλικό σάν ἀντικείμενο ψυχαναλυτικῆς γνώσης, ὁ θάνατος τοῦ ὑποκειμένου κ.λπ.

β) τήν ἐγγραφή αὐτοῦ τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀστικῆς τάξης, ἀντιπροσωπευμένης ἀπ' τοὺς Μαστρογιάννι, Πικκολί, Νουαρέ καί Τονιάτσι.

Τò πραγματικό ἀντικείμενο τῆς ταινίας είναι λοιπόν αὐτὸ πού ὁ κινηματογράφος μᾶς ἀπέκρυπτε ἀπὸ τῆ γέννησή του, αὐτὴ ἡ περιο-

χή-ταμποῦ τοῦ «χαμηλοῦ» καί τοῦ «βρώμικου» πού μόνο στήν πορνογραφία καί στίς καρναβαλιστικὲς γιορτὲς μπορούσε νά φανερωθεῖ. Τò περίττωμα, ὁ ἐμετός, ἡ σαπίλα, τὰ ρεψίματα καί ὅλα τὰ ὕλικά προϊόντα τοῦ σώματος, σάν ἐρωτογενοῦς καί ὕλικῆς περιοχῆς, θεωροῦνται ἀκόμη καί σήμερα ἀπὸ τὴν κοινωνία μας «ἄσχημα» πράγματα, πράγματα πού δὲν πρέπει νά λέγονται καί νά γράφονται. Καί διὰ τὸ τελευταῖο γίνεται, ἀπαιτεῖ καί «ιδιότυπους» κώδικες: τὸ κλειστὸ δωμάτιο, τὴν ἄσεμνη ἀτμόσφαιρα, τὸ γέλιο, καί τὸ σόκιν ἀνέκδοτο. Ἡ κοινωνία μας δὲν ἄφησε καμία περιοχὴ ἀταξινόμητη. Χωρισμένη ἢ ἴδια ἀπὸ τοὺς ταξικούς ἀγῶνες, χώρισε γιά πάντα τὸ καλὸ καί τὸ κακὸ, τὸ δημοφ. καί τὸ ἀσχημ. Δὲν μπορείς νά μιλήσεις γιά τὸ περίττωμα· ἀλλὰ γιά τὰ δάκρυα μάλιστα! Τὸ κεφάλι καί τὰ μάτια εἶναι εὐγενικὲς περιοχές, ὄχι ὅμως τὸ «μεγάλο δάχτυλο τοῦ ποδιοῦ»,



ὅπως ὁ Ζώρς Μπατάιγ τόσο ἐξοχα ἔγραψε, ἀνατρέποντας τὴν τάξη τοῦ πάνω καὶ τοῦ κάτω, τοῦ καθαροῦ καὶ τοῦ βρώμικου.

Ὁ κινηματογράφος ἀπώθησε, ἀπὸ τὴ γέννησή του, πράγματα ἐνοχλητικά: τὴν ταξικὴ πάλι καὶ τὸ σεξουαλικό. Ταμποῦ πού, ἂν ἔγραφοῦν στοὺς πραγματικούς καὶ συμβολικούς τους καθορισμούς, ἀπειλοῦν τὴν ὑπαρξή του.

Νά λοιπὸν πὸν εὐκόλα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι σήμερα τὸ ἀπωθημένο ἐπιστρέφει σὲ σκηνοθέτες «τολμηροὺς» καὶ «πρωτοποριακοὺς» ὅπως ὁ Φερρέρι, ὁ Γιοντορόφσκυ κ.ἄ. Ἐξἄλλου, δὲν εἶδαμε ἤδη τὴν ἐπιστροφή τοῦ πολιτικοῦ ἀπωθημένου σὲ σκηνοθέτες ὅπως οἱ Ρόζι, Πέτρι, Γαβράς, Καγιὰτ, κ.ἄ.; Τὸ πρόβλημα γιὰ τὴν ἀστικὴ τάξη εἶναι βέβαια, ὅπως ὀρθά τόνισε ὁ Πασκάλ Κανέ, νὰ παραμορφώσει σήμερα τὴν ταξικὴ πραγματικότητα, ἀναγνωρίζοντας ὅμως τὴν παρουσία τῶν μαζῶν καὶ δίνοντάς τους μιὰ θέση στὸ ντεκόρ («Σχετικά μὲ δυὸ "προοδευτικές" ταινίες», Σ.Κ. '74, ἀριθμ. 1, σελ. 65).

Ὁ Φερρέρι, ἀπὸ τὴ μεριά του, ἀναγνωρίζοντας τὸ σεξουαλικὸ ὡς πραγματικότητα, ἀναπόφευκτη σήμερα ἀκόμη καὶ γιὰ τὶς πιὸ ποурτανικὲς ἰδεολογίες, δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἢ τὸ νὰ τοποθετῆ μέσα στὸ ντεκόρ τὸ περίττωμα καὶ τὸ «αἰσχρό». Naί, ἀλλὰ στὸ ντεκόρ, κὶ ὄχι πᾶνω στὴ διαιρεμένη ἀπ' τὴν πάλι τῶν τάξεων σκηνή. Ὅχι πᾶνω στὴ συμβολικὴ, ἑτερογενὴ, μὴ ἀφηγηματικὴ, ἀσυνεχὴ σκηνὴ τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνειδήτου. Αὐτὴ ἡ διπλὴ σκηνὴ (πολιτικὴ - σεξουαλικὴ) ὑπάρχει στὸν Γκοντάτ, τὸν Στράουμπ, τὸν Ὅσιμα, τὸν Σραίτερ, τὸν Ρόσα, τοὺς Ταβιάνι, τὸν Ριβέτ, τὸν Μπένε... Εἶναι σκηνὴ πὸν ἀνατρέπει τοὺς χολγουντιανοὺς κώδικες καὶ τὶς ἰδεολογίες πὸν τοὺς ἐνέγραφαν. Καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ περίττωμα καὶ τὴν αἰσχρότητα ὡς σημαίνοντα, τὰ ὁποῖα ὑπερβαίνουν τὶς κυρίαρχες ἰδεολογίες σχετικὰ μὲ τὴ σεξουαλικότητα.

Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου, ὅταν δὲν καθορίζεται ἀπὸ ταξικὰ κριτήρια, παραμένει ἀνεκδοτολογικὴ καὶ τοποθετεῖται μέσα στὶς νεωρῶσεις τῶν μοντέρνων καιρῶν. Ἐξυπηρετεῖ τὴν ἀστικὴ τέχνη καὶ τὴν τάξη πὸν ἐκμεταλλεύεται τὶς

ἄλλες. Ἡ ἀστικὴ τάξη δημιουργεῖ μοντέλα τοῦ «πολιτικοῦ» κινηματογράφου κατ'ἀλληλα σὰ μέτρα τῆς καὶ μᾶς λέει: νά λοιπὸν, μὴ διαμαρτύρεστε, μορεῖτε ἀκόμη καὶ τὴν πάλι τῶν τάξεων νὰ δεῖτε στὴν ὀθόνη μὲ σχετικὰ φτηνὸ εἰσιτήριο. Μὴ διαμαρτύρεστε, δὲν ὑπάρχουν πιὰ σεξουαλικὰ ταμποῦ, ὅλα ἐπιτρέπονται.

Εἶδαμε ἔτσι ὅλα αὐτὰ τὰ σεξουαλικὰ ἀντικείμενα στὸν Παζολίνι (συμβολικὰ καὶ πραγματικὰ), στὸ ἰταλικὸ γουέστερν ἐπίσης (μὲ ἐξαίρεση τὸν Λεόνε καὶ μερικοὺς ἄλλους), στὸν κυρίαρχο ἰταλικὸν κινηματογράφο, στὸ *Τελευταῖο Ταγκό...* Μορφές μὲ ἀνὴς γενικευμένης ὑπετερίας μὲ αντιδραστικὰ ἀποτελέσματα. Τὸ ταμποῦ ὄχι μόνο δὲν αἰρεται, ἀλλὰ ἐνισχύεται.

Πρέπει λοιπὸν σήμερα νὰ κάνουμε μιὰ ἀσθητικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὶς ταινίες πὸν τοποθετοῦν στὸ κέντρο τους τὴν ὑλιστικὴ ἔννοια τῆς «διπλῆς σκηνῆς», καὶ ἔγγραφον τὸ περίττωμα καὶ τὸ σεξουαλικὸ ὡς προϊόντα ἐνὸς ὑλισμοῦ (λιγότερο ἢ περισσότερο ἱστορικοῦ καὶ διαλεκτικοῦ) καὶ σ' ἐκείνες πὸν ἀναπαράγουν μαζικὰ τοὺς κλασικοὺς κώδικες καὶ τὴν ἀντιδραστικὴ ἰδεολογία τῆς καπιταλιστικῆς τάξης, παρόλο τὸ «ἀνατρεπτικό» ὕλικό τῶν θεμάτων τους. Σὲ μιὰ ταινία ὅπως τὸ *Μεγάλο Φαγοπότι* πὸν κατὰ κάποιον τρόπο ἀντιστρατεύεται τοὺς κλασικοὺς κώδικες δὲν θὰ πρέπει ἐννοεῖται νὰ δοῦμε τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἓνα εἶδος ἀπεγνωσμένου «μοντερνισμού» (ἀρκετὰ κυρίαρχου, σήμερα, ἀνάμεσα στοὺς εὐρωπαϊοὺς διανοούμενους) πὸν ἀναναγκάσθητικὰ τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικῆς κομμουντήψης<sup>1</sup>. Κι ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὁ Φερρέρι ἔγραψε στὴν ταινία μιὰ ἀνυσίδα ἀπὸ ἀντικείμενα μὲ παραπέμποντα λογοκρινόμενα ὡς τὰ σήμερα, ἀντικείμενα πὸν παρουσιάζουν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν πολλαπλὸ ρόλο πὸν ποροῦν νὰ παίξουν μέσα σὲ πραγματικὰ ἀνατρεπτικὲς ταινίες (καὶ γιὰ τὴ σημασία τους μέσα στὸ χῶρο μιᾶς θεωρίας τοῦ σώματος καὶ τοῦ σημαίνοντος), ὀφείλουμε νὰ κάνουμε τὴ διάκριση λχ. ἀνάμεσα στὸ *Μεγάλο Φαγοπότι*, ταινία δίχως ἐγασία πᾶνω στὸ φρετιχισμό τῶν προϊόντων τῆς, ταινία πὸν πνίγεται μέσα σ' ἓνα εἶδος ἡδονικοῦ αὐθαιματισμοῦ, κὶ ἀνάμεσα σὲ μιὰ ται-

1. Στὶς ταινίες τοῦ Βιοκόντι *Θάνατος στὴ Βενετία* καὶ *Λυκόφως τῶν Θεῶν* μιὰ παρόμοια παρὰκμὴ ἐπέτρεπε ὡστόσο στὸ σκηνοθέτη νὰ ἔγραφε μὲ ἰδιόκτη τρόπο τὴν πολιτιστικὴ λογοκρισία τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπ' τὴ μεριά τῆς ἀστικῆς τάξης, καθὼς καὶ τὴν ὕλιστικὴ ἐπιβεβαίωση τῆς, ἢ ὁποῖα ἀποθεῖται ἀπ' τὴν τάξη αὐτή. Κίνηση διπλῆ, ἀντιφατικὴ καὶ ταυτόχρονα παραγωγικὴ, πὸν ἀγνοήθηκε ἀπ' τὴν κριτικὴ, κὶ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ πολλὰς παρερμηνείες.



νία όπως 'Η Χρυσή Έποχή του Μπουνιουέλ, που έπιτελει παραγωγική εργασία πάνω στα σημεία της, εγγράφοντας τα στο έσωτερο ένδο συμβολικού κώδικα και μιάς πρακτικής του παιχνιδιού.

Δεν άρκει σήμερα να δείχνουμε το άπωθιμένο με σκοπό το θαυμασμό και τα ναρκισσιστικά όργη του θεατή μέσα στην σκοτεινή αίθουσα. Το βούτυρο του Ταγκό, το περιτόωμα, το σπέρμα, ό έμετός κι ή λάσπη δεν έχουν μιά έμφυτη μαγική ανατρεπτική ούσία, ούτε ποιητικές ιδιότητες, αν δεν έγγραφον σε μιά καθορισμένη προοπτική. Όπως κι ή πάλη των τάξεων, έγιναν ήδη κι αυτά καταναλωτικά αντικείμενα. Ό Φρόντντ δίδαξε ότι ή έπιστροφή του άπωθιμένου παίρνει τη μορφή μιάς ψυχοσωματικής διαταραχής: ύστερία, παραλήρημα, κ.ο.κ. Τα συμπτώματα αυτά μās προσφέρονται μέσα στο πλούσιο ύλικό τους σαν γραφές προς ανάγνωση. Στόν Φερρόρι διαβάσαμε ευκόλοτα το θάνατο του ύποκειμένου, τα αντικείμενα και τις ατίτες τοΰ πόθου του («μικρά αντικείμενα α» λέει ό Λακάν: στήθος, γεννητικά όργανα, τροφή...), τόν ένουχισμό, την άπάθησή, την άπάνηση. Το λάθος του μοντερονίζοντος κινηματογράφου σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι τα πράγματα αυτά δεν γίνονται ποτέ φιλική δομή, αλλά μένουν στην έπιφάνεια χωρίς έπεξεργασία, στοχασμό και μετασχηματισμό. Ό

Φερρόρι θνιμίζει το βρέφος που παίζει με τα κόπρανά του κι ήδονίζεται μ' αυτό. Ό Σέρτζιο Λεόνε παίζει επίσης με τα ίδια αντικείμενα, αντιστρέφοντας όμως με διπλό τρόπο την ιεραρχία του ύψηλου και του χαμηλού, δείχνοντάς μας ότι το περιτόωμα και ή λάσπη μπορούν να λειτουργήσουν και σαν άπόκρυψη της ταξικής πραγματικότητας (όπως γίνεται στο Φαγοπότι). Το θέμα μας όμως είναι τεράστιο και πολύπλοκο. Εύκολα κανείς πέφτει σε παγίδες κι εύκολα άγνοει που βρίσκεται ό πραγματικά ανατρεπτικός και άσεβής κινηματογράφος.

Ό φιλόσοφος και συγγραφέας Ζώρς Μπατάιγ, ένας άπ' τους σπάνιους άληθινούς ύλιστές, μās έδωσε το κλειδί για το μέτρο και την ποιότητα αυτής της άναρτοής, που κομματιάζει κάθε έπίσημη ιδεολογία. Νά τί σημαίνει ανατρεπτική άξία του χαμηλού: «Οί κομμουνιστές εργάτες είναι για τους άστους άσχημοι και βρώμικοι όπως τα τριχωτά, σεξουαλικά και χαμηλά μέρη του σώματος. Άρα ή γρήγορα μιά αίματηρή έκρηξη θά προκύψει άπ' όλα αυτά, στη διάρκεια της όποίας τα άσεξουαλικά και ευγενή κεφάλια των άστών θά καρατομηθούν»<sup>2</sup>. Άλλά θά επανέλθουμε στα ίδια θέματα, τα τόσο σημαντικά για τόν κινηματογράφο και την ύλιστική θεωρία των ιδεολογιών σήμερα.

Νίκος Λυγγούρης

2. Η φράση αυτή άνήκει στο γραπτό του «Ό ήλικός προκίος», που μαζί με άλλα άφηγήματα («Η Ιστορία του Μαρτιού», «Μαντάμ Έρβάντα», «Ό Έρωτισμός», «Η έσωτερική έμπερία», κ.λπ., κ.λπ.) μās έδειξε το δρόμο για μιά ύλιστική θεωρία που έγγράφει το σεξουαλικό στόν ιστορικό ύλισμό. Δυστυχώς, άπ' όσο ξέρουμε, είναι στην Έλλάδα άμετάφραστος.





**Σ.Μ. 'Αιζενστάιν**  
**‘Η μή - αδιάφορη φύση**

IV





## Τὸ μουσικὸ τοπεῖο

Στὸ προηγούμενο ἄρθρο<sup>1</sup> εἶχαμε μελετήσει λεπτομερειακά τις περισσότερες περιπτώσεις ὅπου τὰ στοιχεία τῆς παθητικῆς σύνθεσης τοῦ *Ποτέμκιν* εἶχαν «ξεπεράσει τὸν ἑαυτό τους»<sup>2</sup>.

Ἐπάρχει ἀκόμα ἓνας τομέας «αὐτοξεπεράσματος» στὸ δρόμο ποὺ χάραξε τὸ *Ποτέμκιν*, καὶ ποὺ συχνὰ ἔγινε μόδα, ὄχι ὁμως πάντα μέθοδος.

Πρόκειται γιὰ τὴ φάση ὅπου ἡ εἰκόνα ἐκβάλλει στὸ χῶρο τῆς μουσικῆς.

Πρόκειται γιὰ κείνη τὴν ἑσωτερικὴ «πλαστικὴ μουσικῆ» πού, στὴν ἐποχὴ τοῦ βωβοῦ, μὲ τὴ σύνθεσή της ἐπιφορτίζοταν ἡ ἴδια ἡ πλαστικὴ σύνθεση τῆς ταινίας. Ἡ διαδικασία αὐτὴ ἔπεφτε συνήθως στὸ τοπίο. Αὐτὸ τὸ συγκινησιακὸ τοπίο ποὺ στὴν ταινία λειτουργεῖ μουσικά, εἶναι ὅ,τι ἀκριβῶς ὀνομάζω «μὴ ἀδιάφορη φύση».

Οἱ σελίδες αὐτὲς εἶναι ἀφιερωμένες στὴ μελέτῃ αὐτοῦ τοῦ φαινομένου καὶ στὶς διάφορες φάσεις τῆς ἐξέλιξής του. Ἐνα τέτιο θέμα εἶναι φυσικὸ νὰ θίγει τὸν «πλαστικὸ ἦχο» στὰ γενικά του προβλήματα καὶ τὴν ἐξέλιξή του ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του ὡς τὴ φάση τοῦ ἡχητικοῦ καὶ τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ κινηματογράφου, καὶ νὰ καταλήγει, συνειπῶς, σὲ ἐκτιμήσεις σχετικὰ μὲ τις μεταβολὲς ποὺ ἔλαβαν χώρα στὴν περιοχὴ τῆς θεωρίας καὶ τῆς πρακτικῆς τοῦ μοντάζ στὴ νέα αὐτὴ φάση — εἰκοσι χρόνια ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ προσδιορίστηκαν μὲ τὸ *Ποτέμκιν*.

Ὁ βωβὸς κινηματογράφος λοιπὸν ἔγραφε μόνος του τὴ μουσικὴ του. Μουσικὴ πλαστικὴ. Ἦταν ἓνας τρόπος νὰ «βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτό του», νὰ περάσει σὲ μιὰν ἄλλη διάσταση. Ἡ πλαστικὴ τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου ἔπρεπε, ἐπιπλέον, νὰ ἤχει. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἡ μουσικὴ ἐξέλιξη μιὰς σκηνῆς ἦταν ἔργο τῆς δομῆς καὶ τοῦ μοντάζ τῶν εἰκόνων. Τὰ κομμάτια τοῦ μοντάζ δὲν συνθέταν μόνο τὴν ἀφήγησι τῆς σκηνῆς, συνθέταν καὶ τὴ μουσικὴ τῆς.

Ὅπως ἓνα βωβὸ πρόσωπο στὴν ὀθόνη «μιλοῦσε», ἔτσι καὶ ἡ εἰκόνα «ἤχοῦσε». Τις περισσότερες φορές, τὸν «ἡχητικὸ» ρόλο τὸν ἐπωμιζόταν τὸ τοπίο. Γιὰ τὸ τοπίο εἶναι τὸ πιὸ ἐλεύθερο στοιχεῖο τῆς ταινίας, τὸ λιγότερο φορτωμένο μὲ ἀφηγηματικὰ καθήκοντα καὶ τὸ πιὸ εὐπλαστο προκειμένου νὰ μεταδόσει συγκινήσεις, συναισθήματα, ψυχικὲς καταστάσεις<sup>3</sup>.

Ἐννιέται ὁμως τὸ ερωτημα: «Ἐπιτέλους... εἶναι ἀπαραίτητὴ ἡ μουσικὴ; Γιὰ τὴν γίνεται ἐδῶ λόγος γιὰ τὴ μουσικὴ σὰν κάτι α ἰρισιῶ ἀπαραίτητο, κατὰ αὐτονόητο σὲ μιὰ ταινία; Ἐαρθῶ πῶς ἡ ἀπάντησι ἔρχεται μόνη τῆς. Ἐδῶ δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴν «ἐνίσχυσι» τῆς ἀποτελεσματικότητος (ἀν καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυσι κι ὡς ἓνα

1. Γράφτηκε τὴν ἀνοιξη - καλοκαίρι τοῦ 1945. Σημαντικὰ ἀποσπάσματα ἔχουν δημοσιευτεῖ στὴν ἐπιθεώρησι *Ἰσοκύστω Κίνο* Νο 11, 1962. Γιὰ ἐπιγραφή, τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ βιβλίου ἔχει τὸ περίφημο τετραστίχο τοῦ Πούσκιν, ὅπου ὁ ποιητὴς εὐχεται στὴν πόρτα μπρὸς τοῦ τάφου του «τὰ νιάτα νὰ χαίρονται» καὶ «ἡ ἀδιάφορη φύσι ν' ἀκτινοβολεῖ αἰώνια ὁμορφιά».

2. «Ἀπ' τὴ δομὴ τῶν πραγμάτων» καὶ «ἀκόμη μιὰ φορὰ ἀπὸ τὴ δομὴ τῶν πραγμάτων» (βλ. Σ.Κ. '74 Νο 1 καὶ 2/3).

3. Βλ. Ἀμὲλ: «Ἐνα ὅποιόδηποτε τοπίο εἶναι μιὰ μουσικὴ κατάσταση».



βαθμό περι αὐτοῦ πρόκειται: νὰ προστεθεῖ μὲ τὴ βοήθειά ἐνὸς συγκινησιακοῦ πλαισίου ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ ἄλλα μέσα).

Στὴν περίπτωσή μας, οἱ σχέσεις εἰκόνας - μουσικῆς θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν μὲ τὶς ἴδιες ἀκριβῶς λέξεις πού βρῖσκει ὁ Βάγκνερ γιὰ νὰ κάμει τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴν ὁμιλουμένη καὶ τὴν τονικὴ γλώσσα.

«Ἡ τονικὴ γλώσσα, τὸ πιὸ καθαρὸ ὄργανο τοῦ συναίσθηματος, ἐκφράζει μὲ ἀκριβεία καὶ μοναδικὸ τρόπο ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ἡ ὁμιλουμένη γλώσσα, δηλ. τὸ μὴ ἐκφραστόν...» (Βάγκνερ: «Ἡ Ὅπερα καὶ τὸ Δράμα», IV).

Αὐτὰ περίπου, ἓνας ἄλλος συνθέτης, ὁ Ἄρνολτ Σαίνπεργκ<sup>4</sup>, γράφει στὴ συλλογὴ του «*Der Blau Reiter*» (Ὁ Γαλάσιος Ἰππότης) ἀναφορικὰ μὲ τὰ τραγούδια τοῦ Σούμπερτ:

«Θαρροῦσα πὼς δίχως νὰ ξέρω τὰ λόγια τοῦ ποιήματος, μὲ αὐτὸ τὸ μέσο συνελάμβανα τὸ ἀληθινὸ τοῦ νόημα, βαθύτερα ἴσως ἀπ' ὅ,τι ἂν εἶχα μείνει στὴν καθαρὰ λεκτικὴ ἐπιφάνεια τῆς σκέψης...»

Παρόμοια ἐκφράζεται καὶ ὁ Σαίν-Σάνς (σὸ «*Portraits et Souvenirs*» — «Πορτρέτα καὶ Ἀναμνήσεις»):

«... Ἡ μουσικὴ ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου τελειώνει ὁ λόγος, λείει αὐτὸ πού δὲν μπορεῖ νὰ λεχθεῖ, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀνακαλύψουμε μέσα μας βάρη πού δὲν τὰ εἶχαμε ὑποψιαστεῖ καν· μπορεῖ νὰ ἀποδόσει συγκινήσεις καὶ «ψυχικὲς καταστάσεις» πού δὲν ἀποδίδονται μὲ καμία λέξη. Καὶ — ἂς σημειώσουμε παρεμπιπτόντως — ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰ τοῖο λόγο ἡ δραματικὴ μουσικὴ χρησιμοποιεῖ συνήθως τὰ μετριότερα ἂν ὄχι τὰ χειρότερα κείμενα: ἐπειδὴ κάποια στιγμή, λόγος γίνεται ἢ μουσικὴ· αὐτὴ ἐκφράζει τὰ πάντα· τὸ κείμενο γίνεται κάτι δευτερεύον, σχεδὸν ἄχρηστο...»

Καὶ καθὼς εἶπαμε πιὸ πάνω, τὸ στοιχεῖο πού βρῖσκεται πλησιέστερα στὴ μουσικὴ σὰν μέσο προσέγγισης τοῦ καθαρὰ συγκινησιακοῦ, εἶναι τὸ τοπίο. Καὶ στὴ βωβὴ ταινία τὸ τοπίο ἀναλάμβανε νὰ δώσει τὴν συγκινησιακὴ πλήρωση πού μόνο ἡ μουσικὴ εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκφράσει ὀλοκληρωτικὰ.

Αὐτὸ τὸ πετύχαιναν παρεμβάλλοντας σὸ μίτο τῆς ταινίας «σεκὰνς τοπίων» πού εἶχαν τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἀποτελεσμα μὲ κείνο πού πετύχαιναν, μὲ λακωνικότερη μορφή, οἱ ἐνδιάμεσα τυπωμένοι τίτλοι πού παρεμβάλλαν ἕνα κείμενο τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται πὼς πρόφεραν χεῖλη πού σάλειναν σὲ γκρό-πλάν.

Ἦταν μὰ ἀπόπειρα νὰ παραλληλιστεῖ ἡ διαδοχὴ τῶν ὄποιων μουσικῶν «περασμάτων» — διαδοχὴ ἀναπόφευκτη γιὰ τὸ βωβὸ — μὲ τὴ χρονικὴ τῆς σύμπτωσης μὲ τὰ ἄλλα μέρη τῆς ταινίας.

Αὐτὸ τὸ πετύχαιναν συνήθως μὲ «πρελούντια» τοπιομουσικῆς πού τὰ ρυθμικά τους στοιχεῖα, ἀφοῦ πρῶτα δημιουργοῦσαν ἀτμόσφαιρα καὶ τὴν ἐπιθυμητὴν συγκινησιακὴν κατάσταση, γλιστροῦσαν στὴν παραπέρα ἀνάπτυξη ἐκείνης τῆς σκηνῆς πού ἀπ' αὐτὸ καθαυτὸ τὸ θέμα τῆς εἶχε τὴν ἴδια ἠχητικὴν τονικότητα: αὐτὴ τὴν τονικότητα, στὴν καθαρὴ τῆς μορφή, ἀνέπτυξε ἢ εἰσαγωγή ἔτσι ὥστε σ' ὅλο τὸ μάκρος τῆς σκηνῆς πού ἦταν χτισμένη πάνω στὴν ἴδια ρυθμικὴ καὶ ὁπτικά μελωδικὴ δομῇ, αὐτὴ ἢ ἐνδόμυχη μουσικὴ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἦχε σὸ κόσμον τῶν συναίσθημάτων τοῦ θεατῆ.

Σὲ τοῦτο τὸν τομέα παρόλο πού στάθηκε μὰ ἀπὸ τὶς

4. Ἄρνολτ Σαίνπεργκ (1874-1951), αὐστριακὸς συνθέτης, θεωρητικὸς καὶ παιδαγωγὸς, δημιουργὸς τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς.



πρώτες ταινίες που είχαν να λύσουν πλαστικά, μουσικά προβλήματα, έλαχε στο Ποτέμκιν να προσφέρει ένα από τα πιο έπεξεργασμένα και τελειωμένα δείγματα μουσικού τοπίου.

Στή συνέχεια βέβαια έχουμε δεί πολλές καταχρήσεις πάνω σ' αυτό, στους δασκάλους της γαλλικής «άβανγκάρντ» («πρωτοπορίας»), στα έργα του Μάν Ραίν ή του Καβαλκάντι που παραλείποντας το συγκεκριμένο συγκινησιακό προσανατολισμό από τις τοπιογραφικές τους συμφωνίες, εκμηδένισαν αναπόφευκτα την ορθά καθορισμένη αποτελεσματικότητά τους, διαλύοντάς τη μέσα σέ ένα ιμπρεσιονιστικό παιχνίδι άοριστων και χωρίς αντίκειμενο συγκινήσεων<sup>5</sup>.

Έντελώς διαφορετική ήταν ή τύχη του τοπίου στη σοβιετική κινηματογραφία.

Αν τó Ποτέμκιν προηγήθηκε κάπως τών άλλων ταινιών, όσον άφορά τή μέθοδο της οργανικής παρεμβολής του συγκινησιακού τοπίου, είναι φανερό πώς δέν έκπροσωπούσε παρά μιá γενική τάση που γύρω στο 1925 χαρακτήριζε όλους τούς πρωτεργάτες της κινηματογραφίας μας.

Ό όπερατέρ Γκολοβνιά<sup>6</sup> σ' ένα άρθρο του (Σοβιέτσκογιε Ίσκούστβο, άριθμ. 6, 12 Δεκ. 1944 ύπογραμμίζει: «... Τήν περίοδο 1925-1926 είχαν παρουσιαστεί σχεδόν ταυτόχρονα τρεις ταινίες: Τό Θωρηκτό Ποτέμκιν, Η Μάνα και Τό Παλτό.<sup>7</sup> Στις ταινίες αυτές τó τοπίο παρουσιάζεται σέ μιá έντελώς νέα ποιότητα. Περιέχεται στη δραματική δομή της ταινίας σάν έκφραστικό στοιχείο, ενώ ή ζωγραφική φόρμα του τοπίου έχει μεταβληθεί σέ κατεξοχήν κινηματογραφική. Στο Ποτέμκιν, σάν εισαγωγή πρίν από τή σκηνή της κορύφωσης, τó «Μοιρολόι πάνω στο λείψανο του Βακούλνιτσουκ» είχαν μονταριστεί οι Ξακουστές «όμίγλες» — σειρά εικόνων, όπου μέσ' από τήν άργόσυρτη κίνηση της όμίγλης που αιώρείται πάνω στα νερά, τις μαύρες σιλουέτες τών καραβιών που προβάλλουν άπ' τó πούσι, ύποβόλονται ή σιωπή και ή θλίψη, ενώ στα πλάνα όπου οι ήλιαχτίδες άρχίζουν να διαπερνούν τήν όμίγλη, γεννιέται ένα συναίσθημα προσδοκίας κι έλπίδας.

» Στή Μάνα, τó έπεισόδιο του φρόνου σέ ένα πανδοχείο κατέληγε στη σεκάνς όπου τά φυλλώματα μιās σειράς από κλαύουσες ίτιές άσημόνι με τó φώς του ό γλυκός αύγινός ήλιος. Τό τοπίο δίνει έτσι, μιá συγκινησιακή χαλάρωση στη λήξη μιās τραγικής σκηνής.

» Και «άνοξιάτικα κάδρα» διακόπταν τή σκηνή της φυλακής. Τό στραφάλισμα από τούς ήλιόλουστους άνοιξιάτικους χείμαρρους και τ' άνάλαφρα σύννεφα ψηλά στον ουρανό συγκροούνταν με τήν βαριά σκιά της φυλακής, και ή αντίθεση αυτή επέτρεπε νά δοθεί πληρέστερη έκφραση της ψυχικής κατάστασης του ήρωα.

» Στο Παλτό, ή Πετρούπολη του Γκόγκολ ύψώνεται μπροστά μας. Τό τοπίο σ' αυτό τó έργο δέν παρεμβάλλεται με τή μορφή μεμονωμένων σεκάνς, όχι: όλη ή δράση της ταινίας εκτυλίσσεται στο φόντο του τοπίου. όμως πρόκειται για σκηνικό άθθεντικό που χαρακτήριζε τήν εποχή με ρωμαλεότητα και προσδιόριζε τó ύφος, τó στυλ όλόκληρης της ταινίας...».

Αυτόνομο είναι βέβαια πώς ή συγκίνηση δέν γεννιέται άποκλειστικά και μόνο από τοπία μουσικά οργανωμέ-

5. Ό Σ.Μ.Α. ύπονοεί τó έργο του Μάν Ραίν Άστρος της Θάλασσας (1927) και κατά πάσα πιθανότητα τó φιλμ του Καβαλκάντι Τιτόρ άλλο από όδες (1926).

6. Ό Άνατόλυ Γκολοβνιά (γεννήθηκε τó 1900) είναι ένας από τούς ιδρυτές της σοβιετικής σχολής όπερατέρ. Δούλεψε με τόν Βαεβαλόντ Ποντόβνιν στα έργα Μάνα, Τό τέλος της Άγίας Πετρούπολης, Ό άπόγονος του Ίζγκις Χάν (Θύελλα στην Άσία), Ό Αυτοάχτης κ.ά. Σήμερα είναι καθηγητής του V.G.I.K. (Πανσοβιετικό Κρατικό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου).

7. Τό Παλτό είναι ταινία τών Γκριγκόρι Κόζιντσεφ και Λεονίντ Τράουμπεργκ (όπερατέρ ό Α. Μοσβίν), βασισμένο στο έργο του Γκόγκολ.







να, αλλά ἐξίσου συχνά ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ὕλη τοῦ τοπίου.

Δὲν μιλῶ γιὰ τὰ γερεμισμένα σπίτια καὶ τὰ καπνισμένα ἐρεΐπια ποὺ τόσο ἐντυπωσιάζουν στὰ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα ὅσο καὶ στὶς λιθογραφίες τοῦ Ντωμιέ (προπάντων στὴ σειρὰ ποὺ ἀναφέρεται στὸ γαλλοπρωσικὸ πόλεμο) — ὅποιοδήποτε ὅμως «ἔρημο» τοπίο, ἀπὸ γυμνὴ γῆ κι ἕνα μοναχικὸ καὶ ζαρωμένον δέντρο θά 'χει πάντοτε ὅλες τὶς πιθανότητες νὰ προκαλεῖ, ἀπ' τὴν ἴδια τὴν παρουσία του κι ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ *σοστατικά* του ἀντικείμενα, μὰ ψυχικὴ κατάσταση σκυθρωπὴ καὶ σκοτεινὰ συναισθήματα.

Θέμα τῆς μελέτης μας ὅμως εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ μουσικὸ τοπίο. Ἐπιλέγουμε λοιπὸν γιὰ ἀντικείμενο ἀνάληψης τὴ σκηνὴ τῆς αὐγῆς στὸ λιμάνι τῆς Ὀδησοῦ...

«Ἡ Σουίτα τῆς ὀμίχλης»... εἶναι ἕνα εἶδος «μεταζωγραφικῆς» ποὺ τείνει πρὸς μιὰ κάποια «προμουσικῆ». «Ἡ μουσικὴ τῶν ματιῶν» ἀνθίξει μέσα σ' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἄλω Ἀνατολῆς, τῆς Κίνας καὶ τῆς Ἰαπωνίας<sup>8</sup>. Καὶ μὲ μιὰ ἰδιαίτερη ἀφθονία στὴν τοπιολογία.

Στὶς πηγὲς τοῦ εἶδους φυσικά, κι ἐκεῖ ὅπου ἔφτασε στὸ ἀπόγειο τῆς τελειότητος ἔχει σημασία νὰ ἀνακαλύψουμε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ μουσικοῦ τοπίου. Γιατὶ ἀκριβῶς ἐκεῖ, στὴν *πρώμη νειότη* τῆς, ἀντηχεῖ σὰν ἠχῶ ἢ *πρώτῃ φάση*, ἢ *γέννηση* ἐνὸς παρόμοιου φαινομένου — στὰ πρώτα βήματα τῆς διαμόρφωσης τῆς κινηματογραφίας σὲ τέχνη ἀνεξάρτητη.

Ὅπως εἶπαμε: οἱ «σοῦίτες τοπίων» ποὺ μ' αὐτὲς οἱ Κινέζοι κάνουν ζωγραφικὴ, εἶναι πολὺ κοντὰ λόγῳ μεθόδου στὴ συμφωνία ποὺ δομεῖται ἀπὸ τὴ διαδοχὴ μιᾶς ὀλόκληρης σειρᾶς ἀπὸ *εἰκόνες τοπίου* ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὁ βωβὸς κινηματογράφος ὅταν δημιουργοῦσε τὴ «μουσικὴ του».

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς μιὰ μεμονωμένη εἰκόνα τοπίου, «κολλημένη» στὸ μέσο τῆς δράσης σὰν γραμματόσημο, δὲν προκαλεῖ ποτὲ ἕνα ὅμοιο ἀποτέλεσμα, καὶ λειτουργεῖ μονάχα αὐστηρὰ στὸ πλαίσιο τῆς γεωγραφικῆς πληροφορίας. (Μιὰ τέτια «πληροφορία» εἶναι σχεδὸν πάντα ὁ κλῆρος ποὺ πέφτει σ' ἕνα μεμονωμένο κάδρο, πολὺ συχνὰ ἐπίσης ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς εἰκόνες μιᾶς σειρᾶς διαδοχικῶν λήψεων ἀναλαμβάνει τὸ ὄλο τοῦτο. Αὐτὸ δὲν ἰσχύει βέβαια γιὰ μιὰ εἰκόνα τοῦ τύπου «Τὸ κύμα ποὺ σκάει» στὴν ἀρχὴ τοῦ *Ποτέμκιν*.)

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν μετέπειτα ἐξέλιξη τῶν στοιχείων ποὺ ἀνακαλύφθηκαν στὶς «ὀμίχλες τῆς Ὀδησοῦ», φτάνουμε πολὺ πρὸ πέρα ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου.

Οἱ ὀπτικοακουστικὲς λύσεις τοῦ Ἀλέξανδρου Νιέφσκι (ἢ αὐγὴ πρὶν ἀπ' τὴ μάχη στοὺς πάγους), καὶ σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ οἱ μεμονωμένες σκηνὲς στὸν Ἴβαν τὸν Τρομερὸ προεκτείνουν μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα τὴν παράδοση αὐτῆ.

Ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ μέθοδο ξελήθησε ὁ ἄμεσος μουσικὸς μετασχηματισμὸς στὰ ἀκόλουθα στάδια τῆς ἐξέλιξης τῆς ταινίας καὶ διατηρήθηκε ἡ μοναδικὴ παράδοση στὴ μεθοδολογία τῆς ἐργασίας — ἀπὸ τὸν βωβὸ στὸν ἠχηρικὸ κι ἀπὸ κεῖ στὸν ὀπτικοακουστικὸ κινηματογράφο.

Νομίζω πὼς ὁ χωρισμὸς αὐτὸς τῆς κινηματογραφίας σὲ τρία στάδια εἶναι αἰτιολογημένος.

*Ἡχηρικὸ ἐννοῦ τὸν κινηματογράφο τῆς μὴ ὀργανικῆς «συμπαρουσίας» ἠχου καὶ εἰκόνας: θεωρητικὰ τέτιος*

8. Σχέτικα μὲ τὴν κινεζικὴ ζωγραφικὴ ὁ Σ.Μ.Α. παρατηρεῖ πρὸ πέρα: «ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ τοπία ποὺ ἴχουν πρὸ πολλοῦ εἶναι ἐκεῖνα ὅπου παρουσιάζονται ὀμίχλες».

9. «Μουσικὴ τῶν ματιῶν» — ὅρος ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν μεγάλο σκηνογράφο Πιέτρο Γκονζάγγο (σημείωση τοῦ Σ.Μ.Α.).

— Πιέτρο Γκονζάγγο (1751-1831) διάσημος ἀρχιτέκτονας καὶ σκηνογράφος θεάτρου. Ἰταλὸς, ἐργάστηκε κυρίως στὴ Ρωσία.



ήταν ο ήχητικός κινηματογράφος στις άρχές του, αλλά στην πράξη — δυστυχώς! — τέτιες είναι ακόμη πολλές σύγχρονες ταινίες. Αυτά τὰ ἔργα χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ὑπεροχὴ τοῦ ἤχου, οὐσιαστικὰ τοῦ λόγου. Σ' ἔτι ἀφορὰ τὸ ἐπόμενο στάδιο τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ κινηματογράφου θὰ εἶναι ἡ *κινηματογραφία τῆς συγχώνευσης ἤχου καὶ εἰκόνας*, ὡς στοιχεῖα ποὺ τὰ θεωροῦμε συμμετρικὰ καὶ ἴσα, προορισμένα νὰ δομήσουν ὁλόκληρη τὴν ταινία. Πρὶν πλησιάσουμε ὅμως τὸ «εἰκονιστικὸ» παρελθὸν καὶ τὸ ὀπτικοακουστικὸ μέλλον τῶν «ὁμίχλῶν τῆς Ὀδησοῦ», ἄς ἀναπτύξουμε γρήγορα πῶς καὶ σὲ τί βασίστηκε τὸ παιχνίδι τους. Οὐσιαστικὰ, ἡ σύνθεση βασίστηκε σὲ τρία στοιχεῖα: α) στὶς ὁμίχλες, β) στὸ νερὸ, γ) στὶς σιλουέτες τῶν ἀντικειμένων (γερανοὶ στὸ λιμάνι, ἀγκυροβολημένα καράβια κ.λ.π.).

Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε πῶς ὅλα αὐτὰ τὰ συστατικὰ ἀνήκουν στὸ σύστημα τῶν «τεσσάρων στοιχείων» τῆς φύσης, ποὺ ἡ χρῆση τους στὴ δόμηση τῶν εἰκόνων εἶχε ὑπερεξαρθεῖ ἀπὸ τὴν Ἑλισσαβετιανὴ ἐποχὴ καὶ τὸ Σαξ-πτηρικὸ θέατρο: ὁ ἀέρας, τὸ νερὸ, ἡ γῆ, ἡ φωτιά.

Σ' αὐτὴ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς σκηνῆς τοῦ πένθους, τὸ τέταρτο στοιχεῖο, τὸ στοιχεῖο φωτιά, γιὰ τὴν ὥρα ἀπουσιάζει. Τίποτε τὸ παράλογο: ἐδῶ, μέχρι στιγμῆς, ὑπάρχει ὁ θάνατος, τὸ πένθος, τὸ παθητικὸ στοιχεῖο.

Τὸ στοιχεῖο φωτιά θὰ εἰσβάλει ἀργότερα, — ὡς φλόγα τῆς συγκέντρωσης διαμαρτυρίας στὴν ὁποία θὰ μεταμορφωθεῖ ἡ πένθιμη ἀγρυπνία γύρω ἀπὸ τὸν Βακούλιντσουκ.

Ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα, τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ τρία στοιχεῖα — διαφορετικὰ καὶ μὲ τὸ δικό του καθένα τρόπο — τείνει νὰ συνδυαστεῖ μὲ τ' ἄλλα.

Νὰ μὰ εἰκόνα κατακτημένη ὁλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴ γκριζὰ ὁμίχλη.

Μόλις διακρίνονται, ὡς σκεπασμένες ἀπὸ διάφανα πένθιμα πέπλα, οἱ ἀγνές σιλουέτες τῶν καταρτιῶν<sup>10</sup>.

Νὰ ἡ καθαρὴ, ἡ ἀσημωμένη εἰκόνα τῆς ἀρυτιδωτῆς ἐπιφάνειας τῶν νερῶν, καὶ δὲν ἀργεὶ νὰ ἐμφανιστεῖ στὸν ὀρίζοντα τὸ μοτίβο τῶν καραβιῶν.

Νὰ ἡ μαύρη μάζα τῆς σηματοδούρας, ποὺ ὡς βαριὰ «γῆινη» συγχορδία, μπαίνει μέσα στὸ στοιχεῖο νερὸ, καὶ ταλαντεύεται ρυθμικὰ πάνω στὰ ἀσημένια νερά. Τώρα βρισκόμαστε ἀντικρὺ στοὺς μαύρους ὄγκους, στὰ σκαριά τῶν καραβιῶν ποὺ ἔρχονται νὰ κυριέψουν ὁλόκληρη τὴν ὀθονή, διαβαίνοντας ἀργὰ μπρὸς ἀπὸ τὴν κάμερα.

Ἡ συγχορδία τῶν μελωδικῶν μοτίβων ξετυλίγεται ἀπὸ τὶς ἀνάλαφρες ὁμίχλες, τὰ ἀκαθόριστα σχήματα τῶν ἀντικειμένων — μέσα ἀπὸ μιὰ μολυβία ὑδάτινη ἐπιφάνεια καὶ τὰ γκριζὰ πανιά — πρὸς τὸ μαύρο βελουτὸ τοῦ σκαριῦ τῶν καραβιῶν, πρὸς τὴ «γῆ» τῆς ἀποβάθρας.

Οἱ ξεκάθαρες γραμμὲς τῶν στοιχείων συμπλέκονται μὲ δυναμικὸ τρόπο καὶ καταλήγουν σὲ μιὰ τελικὴ στατικὴ συμφωνία.

Μέσα στὴν ἀκίνητη εἰκόνα ὅπου τὸ γκριζὸ πανὶ ἔχει γίνῃ μιὰ τέντα, μπλέκονται οἱ μαύρες πλώρες τῶν καραβιῶν - πένθιμα κρέπια, τὸ νερὸ - τὰ δάκρυα τῶν γυναικῶν μὲ τὰ σκυφτὰ κεφάλια, ἡ ὁμίχλη - οἱ ἀπαλὲς γραμμὲς μιᾶς «ἀνετάριστης» λήψης, καὶ γῆ ἐδῶ γίνεται τὸ πτώμα ποὺ κείται στὴν προκυμμία.

Τώρα μπαίνει — μόλις ποὺ ἀκούγεται — τὸ μοτίβο τῆς φωτιάς.

Πετάγεται ὡς φλόγα τρεμάμενη ἀπὸ τὸ λιανοκέρι ποὺ κρατᾷ τὸ χεῖρ τοῦ Βακούλιντσουκ γιὰ νὰ γίνῃ



10. Ὁ Σ.Μ.Α. ἄλλοῦ καθορίζει: «(Στὴ σκηνὴ αὐτῇ) τὸ ὀπλοστάσιο τῶν τεχνικῶν μέσων περὶ τὰ ἐπιδέξια χεῖρα τοῦ ὑπερατῆ Τισοῦ: στὸ φαικὸ τοῦ μὲ τῆς ὁμίχλης τοῦ λιμανιοῦ, προσθέτουν τοῦλα καὶ δικτιωτὰ ποὺ τὰ τοποθετοῦν μπροστὰ στὸ φακὸ ὥστε νὰ βγάλει τὸ φλὸν τοῦ φόνου ποὺ δίνει μὲ τὸ φλὸν τὸ ὁποῖο σχηματίζεται στὰ κράσπεδα τῆς εἰκόνας μὲ εἰδικὸς φακὸς (soft-focus).



ἀναλαμπή ὀργῆς τῆς διαδήλωσης, καὶ νὰ λάμψει σὰν ἄλικη πυρὰ τῆς ὑψωμένης στὸν ἰσὸ τοῦ ἐπαναστατημέ-  
νου θωρηκτοῦ κόκκινης σημαίας.

Ἀρχίζοντας ἀπὸ μὴν ἀόριστη, ἄπιαστη σχεδὸν αἶ-  
σθησι θλίψης καὶ πένθους, ἡ κίνησι προχωρᾷ πρὸς τὸ  
πραγματικόν, τὸ συγκεκριμένον θῆμα ποῦ ἔπαισε γιὰ τὴ  
λευτεριά· ἀπὸ τῆ μελαγχολικῆ ἐπιφάνεια τῆς θάλασσης,  
πρὸς τὸν ὠκεανὸ τοῦ ἀνθρώπινου πόνου· ἀπὸ τῆ φλογί-  
τσα τοῦ κεριοῦ ποῦ τρέμει στὰ χέρια τοῦ σκοτωμένου  
ἀγωνιστῆ — μέσ' ἀπὸ τὸ πένθος τῶν συντριμμένων ἀπ'  
τὸν πόνο μαζῶν — πρὸς τὸ ξεσίκωμα ποῦ πυρπολεῖ  
δολόκληρη τὴν πόλη.

Ἔτσι, στὸ εἰσαγωγικὸ μέρος τῆς σκηνῆς κινιῶνται  
καὶ συμπλέκονται οἱ μεμονωμένους γραμμῆς τῶν τεσσάρων  
στοιχείων — πότε φτάνοντας σὲ πρῶτο πλάνο, πότε  
παραμερίζοντας σὲ ἄλλα καὶ σβήνοντας στὸ φόντο τῆς  
εἰκόνας, ἐνῶ ἀλληλοὑπογραμμίζονται, τονίζονται καὶ  
ἀλληλοσυγκρούονται.

Ταυτόχρονα κάθε γραμμὴ ἐξελισσεται σύμφωνα μὲ τὸ  
δικὸ τῆς ὁρμό, ἀκολουθώντας τὴ δική τῆς κίνησι.

Ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα οἱ ὀμίχλες διαλύονται: ἡ  
ὕλικότητά τους γίνεται ὀλοένα καὶ πιὸ ἀέρινη, πιὸ  
διάρρητη.

Καὶ ἀντίστροφα, μπρὸς στὰ μάτια μας διογκώνεται  
καὶ βραβαίνει ἡ γῆ: στὴν ἀρχὴ δὲν βλέπουμε παρὰ ἀνάλα-  
φρους μαύρους καπνοὺς ποῦ μετεδύονται μὲ τὴν ὀμίχλη,  
μετὰ τοὺς σκελετοὺς τῶν καταρτιῶν καὶ τῶν ξαριῶν, ἢ  
τῆς σιλουέτες τῶν γερανῶν, ἴδιες μὲ γιγάντια ἔντομα.

Καὶ μετὰ, αὐτὲς οἱ καρίνες κι αὐτὰ τὰ κατάρτια, ποῦ  
ἀναδύονται ἀπὸ τὸ πέπλο τῆς ὀμίχλης, μεγαθύνονται  
μπρὸς στὰ μάτια μας σὲ ἄκατους καὶ γολέτες.

Ἐνα σκαμπανέβασμα τῆς μαύρης σημαδοῦρας — καί,  
νάτσι, ἐμφανίζονται οἱ ὄγκοι, τὰ σκάφη τῶν μεγάλων  
καραβιῶν. Δὲν κάνω λόγο ἐδῶ παρὰ γιὰ τὸ ἀμοιβαῖο  
παιχνίδι τῶν πρωταρχικῶν ὕλικῶν, δηλ. τῶν «στοιχεί-  
ων»: νερό, ἀέρας, γῆ.

Ἐδῶ ὅμως τὸ παιχνίδι τῆς καθαρῆς τονικότητος καὶ  
τῆς παιχνίδι τῆς ὕλης βραϊσκονται σ' ἀπόλυτη ὁμοφωνία: ἡ  
θολογόρικη στογχοκῶδης ὀμίχλη, τὸ ἀσημογκοῦ τοῦ πλάνου  
μὲ τ' ἀστραφτερὰ νερά, οἱ βελούδινες παρυφῆς τῶν  
λεπτομερειῶν τῶν μαύρων ὄγκων τῶν ἀντικειμένων.

Καὶ σ' ὅλα αὐτὰ ἀπαντοῦν ρυθμικὰ καὶ τὸ ὑπολο-  
γισμένον μῆκος τῶν σεκὰνς καὶ ἡ μόλις αἰσθητῆ «μελωδικὴ  
ταλάντευση» τῶν κινηματογραφημένων ἀντικειμένων.

Σὰν εἰδικὴ τρύλινα ἐδῶ ἐγγράφεται ἡ πτῆσι τῶν γά-  
ρων. Ὁ γλᾶρος στὸν ἀέρα εἶναι ἕνα κομμάτι ὀμίχλης καὶ  
οὐρανοῦ.

Ὁ γλᾶρος πάνω στῆ σημαδοῦρα, σὰν μαύρη σιλουέτα,  
εἶναι στοιχεῖο «γῆινο».

Καὶ στῆ μέση, σὰν μιὰ τεράστια φτερούγα γλᾶρου, ἡ  
ἀσπράδα τῶν πανιῶν τοῦ ἱστιοφόρου ποῦ κοιμάται πάνω  
στὸ νερό<sup>11</sup>...

Καὶ θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς οἱ διαφορῆς κατασκευῆς τῶν  
διαφορετικῶν στοιχείων, ὅσο καὶ τὰ ἴδια τὰ στοιχεῖα  
μεταξὺ τους, συνιστοῦν αὐτὸ τὸ σύνολο ποῦ εἶναι μιὰ  
ὀρχήστρα ποῦ ἐνώνει μέσα στῆ συγχρονικότητα καὶ τῆ  
συνέχεια τὰ πνευστὰ καὶ τὰ ἔγχορδα, τὰ ξύλινα καὶ τὰ  
χάλκινα!

Ἡ «ἀνθρωποποίηση» τῆς φύσης, ποῦ εἶναι οὐσιαστι-  
κὰ ἕνας ἀλληγορικὸς τρόπος νὰ μιλοῦν γιὰ τὸν ἄνθρωπο,  
μὲ τὴν παρεμβολὴ τῶν στοιχείων τοῦ τοπίου, εἶναι κοινὸ  
φαινόμενον στὴν ποίησι ὅλων τῶν λαῶν...



11. «Ἀξίζει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ πρωτόγονος  
ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται τὸ ποῦλι σὰν κομμάτι  
τοῦ οὐρανοῦ.

»Καὶ κἀτὶ σημαντικότερο: ὁ Ν. Μάρρ ἀπό-  
δειξε ὅτι σύμφωνα μὲ τὴν πρωταρχικὴ σημασία  
ποῦ βραϊσκοῦμε μελετώντας στῆς εἴδες τους τῆς  
πρωτόγονους γλώσσας, τὰ ποῦλι τὰ ὀνομαζαν...  
νεμπέσιαιτα (οὐρανόαια) δηλαδὴ: τὰ μικρὰ τοῦ  
οὐρανοῦ!

»Καθὼς φαίνεται, ἡ ἴδια ἡ πλαστικὴ «ποίη-  
σι» ἀπῆχει τῆς πρωτόγονους ἀντιλήψεως γιὰ τὸν  
κόσμο ὅπως τῆς σχημάτιζε ἡ ἀνθρωποποίησι στὴν  
ἀγῆ τῆς ἐξελιξῆς της.» (Σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.)

— Νικολά Μάρρ (1864-1941) σοφὸς σοβιε-  
τικὸς γλωσσολόγος. Ἡ θεωρία του γιὰ τὴν κατα-  
γωγὴ τῆς γλώσσας ἐπικρίθηκε δεμῶνται ἀπὸ τὸν  
Στάλιν στὸ ἔργο του Ὁ Μαρξισμὸς καὶ τὰ Προ-  
βλήματα τῆς Γλωσσολογίας.



Μπορούμε να βρούμε κάτι αντίστοιχο στη σύνθεση του *Ποτέμκιν*; Μπορούμε. Και το πιάσ περιεργό: αυτό δεν έχει σχέση τόσο με τὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς συγκινήσεις του, τὶς καλυμμένες μετὸ πέπλο τοῦ λυρικοῦ τοπίου.

Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι πῶς αὐτὴ ἡ ταινία — ταινία ποῦ διακήρυσσε μ' ὅλη της τὴ δύναμη τὴν κατάλυση τοῦ συστήματος τῶν ἐξατομικευμένων ἡρώων - πρωταγωνιστῶν, καὶ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ ἀπερίγραπτου κανονιστικοῦ «τριγώνου» — αὐτὴ ἡ ταινία ἀποτελεῖ ὡς ἕνα βαθμὸ μὰ τεράστια ἀλληγορία, τὴ μνημειακὴ μεταφορά ἐνὸς παρόμοιου τριγώνου.

Στὴν ἐποχὴ του, ἕνας μόνον κριτικὸς<sup>12</sup> ἀποκάλυψε ὅτι ἀπὸ τὸ σκελετὸ τῆς δυναμικῆς δομῆς της, ἡ ἑμπῆρτ πράξη τοῦ *Ποτέμκιν* εἶναι — κάπως τροποποιημένα — «ἄμεσος» ἀπόγονος τῆς παραδοσιακῆς σκηνῆς: ἀπελευθέρωση τῆς ἡρωίδας ἀπὸ τὰ νύχια τοῦ κακοῦ — βάση τῆς κλασικῆς παράδοσης τῶν περιπετειῶν ἱστοριῶν.

Μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο — κάνοντας «πνεῦμα» καὶ παρασυρμένοι ἀπὸ μιὰ ἔλκυστικὴ ἀναφορά — ἕνας ἄλλος κριτικὸς (δὲν θυμᾶμαι πιά ποιὸς καὶ ποῦ) ἔκανε ξάφνου τὴν παρατήρηση ὅτι οἱ «σκάλες τῆς Ὀδησσοῦ» εἶναι τὸ κλασικὸ τρίγωνο προσαρμοσμένο σὲ σκηνὲς μαζῶν.

Οἱ «σκάλες» πασχίζουν νὰ σμίξουν μετὸ θωρηκτὸ, ἀλλὰ ἕνας κακὸς: «τὰ πόδια τῶν στρατιωτικῶν τοῦ τσάρου», τοὺς φράζουν τὸ δρόμο.

Τὸ ἀστεῖο εἶναι ὅτι ἐδῶ «ὄλως παρεπιπτόντως» ἔχουμε νὰ κάνουμε μετὸ ἕνα γεγονός τέλεια προμελετημένο καὶ συνειδητὰ δομημένο. Μόλις τώρα καὶ τελείως τυχαῖα βρῆκα ἀνάμεσα σὲ κάτι παλιὰ χειρόγραφα μου μιὰ σημείωση ποῦ ἀναφέρεται στὸ ἔργο ποῦ σκεπτόμουν νὰ σκηνοθετήσω ἀνάμεσα στὴν Ἄπεργία καὶ τὸ *Ποτέμκιν*.

Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἤθελα νὰ γυρίσω τὴν ἐποποιία τῆς Πρώτης Στρατιάς τοῦ Ἰπλικοῦ<sup>13</sup>. Καὶ μέσα στὶς σημειώσεις ποῦ εἶχα κρατήσει γύρω ἀπὸ τὴν δραματογραφικὴ δομὴ τῆς ὑποτιθέμενης ταινίας βρῆκα αὐτὴ τὴ σκέψη: «νὰ χτιστοῦν τὰ πεπορμένα καὶ οἱ δεσμοὶ ποῦ ἀναπτύσσονται στὶς κοινωνικὲς ομάδες, σύνολα, ἢ ὁλόκληρες, σύμφωνα μετὸν τύπο τῆς περιπέτειας στὸ ἐσωτερικὸ ...ἐνὸς τριγώνου!»

Ἡ «Κονάρμια» δὲν γυρίστηκε ποτέ. Ἡ μέθοδος της ὅμως πέρασε στὸ *Ποτέμκιν*. Καὶ πιθανῶς, ὁ «οὐμανισμὸς» αὐτῆς τῆς ἀπογυμνωμένης ἀπὸ ἀνθρώπους - πρωταγωνιστὲς ταινίας ὀφείλεται στὸ ὅτι πίσω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς συλλογικότητας, βιώνουν κάθε ζωτικὴ τους περιπέτεια, δλοζώντανα ἀνθρώπινα πρότυπα.

Ἀκόμα, καὶ αὐτὸ σχεδὸν παντοῦ, ὁ θόρυβος τῶν μηχανῶν τοῦ *Ποτέμκιν* ἀποκρυπτογραφήθηκε σὰν διαταραγμένος παλμὸς τῆς συλλογικῆς καρδιάς τοῦ θωρηκτοῦ, θεωρημένου σὰν μιὰ ζωντανὴ συλλογικότητα ναυτῶν.

Δὲν εἶναι ἀσήμαντο ποῦ ὅλες οἱ «ἀποπροσωποποιημένες» ταινίες μου φέρουν τὴν ἴδια σφραγίδα.

Στὸν Ὀχτώβρη, ἀνάμεσα στὸ καθοδηγητικὸ κέντρο καὶ τὶς ἐργατικὲς συνεικιεὲς ὑφίστανται οἱ ἴδιες αὐτὲς σχέσεις. Ὁ κακὸς ὅμως — ἡ Προσωρινὴ Κυβέρνηση — κατορθώνει στὸ ἐπεισόδιό τῶν ἡμερῶν τοῦ Ἰουλίου νὰ τοὺς χωρίσει: στὴν ταινία, αὐτὸ δείχνεται ἄμεσα: σηκώνουν τὴ γιγάντια γέφυρα τοῦ Ἀνακτόρου. Τα ἐπεισόδια τῆς 25ῆς τοῦ Ὀχτώβρη ἀρχίζουν μὸλις καταβαίνουν οἱ γέφυρες καὶ πλημμυρίζουν ἀπ' τὶς μάζες ποῦ κινοῦν γιὰ τὴ νικηφόρα ἐφοδὸ στὸ Χειμερινὸ Ἀνάκτορο.

(Υπάρχει ἀκόμη καὶ τὸ παρωδιακὸ ἐπεισόδιο δταν, ἐπάνω στὴ μικροσκοπικὴ γέφυρα τῆς Τράπεζας (!) προ-



12. «Θαυρῶ πῶς ἦταν ὁ νεαρὸς Ἄσκουιθ στὴν ἐπιθεώρηση *Film Classic*». (Σημείωση τοῦ Σ.Μ.Α. ποῦ ἀναφέρεται στὸν ἄγγλο σκηνοθέτη Ἄντονυ Ἄσκουιθ).

13. Τὸ 1924 ὁ Σ.Μ.Α. σκεπτόταν νὰ γυρίσει τὸ *Κονάρμια* τοῦ Ἰσαὰκ Μπάμπελ (1894-1941). Ἡ γνωστὴ αὐτὴ συλλογὴ μὲ διηγήματα ἀφηγεῖται τὴν ἐποποιία τῆς Πρώτης Στρατιάς Ἰπλικοῦ — τὸ Ἰπλικὸ τοῦ Μπουρντιάνο ποῦ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἐμφύλιου πολέμου ἔκανε θαύματα. Ὁ Σ.Μ.Α. ἔβλεπε στὸν Μπάμπελ «μιὰν ἀναντικατάστατὴ ἀνθολογία τῆς νέας εἰκονικῆς τάξης τοῦ κινηματογράφου».



χωρᾶ «εις βοήθειαν τοῦ Χειμερινοῦ Ἄνακτορου» ἢ καιμικὴ πομπὴ τῶν γέρον με ἐπικεφαλῆς τὸ δήμαρχο τῆς πόλης, Σρέιντερ).

Καὶ ἂν μὲ βάσῃ τὴν ἴδια ἀρχὴ ἀναλύαμε *Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Καινούργιο*<sup>14</sup> θὰ βλέπαμε πῶς ἐδῶ ἡ δομὴ ξεπερνᾶ σὲ πλάτος τὰ ὄρια μιᾶς λυρικῆς μανιέρας στὸ χειρισμὸ τοῦ «τριγώνου» — πολλὰς φορὰς, σὲ εἰκόνας γενίκευσης ἀποδεικνύει ἕναν ἐρωτισμὸ γυμνὸ ὡς τὸ κόκαλο, ἀντῆξιό σὲ «προσωπικὸ ἐπίπεδο» μὲ σελίδες τῆς Γῆς τοῦ Ζολᾶ καὶ ἀκόμῃ μὲ τὶς Ἐπικίνδυνες Σχέσεις!

Αὐτὸ ποῦ σήμερα μὲ συναρπάζει, εἶναι νὰ βλέπω τὸ πῶς μπρὸς στὰ μάτια μας διαμορφώνεται ἡ φάση τῆς ἐνόητας καὶ τῆς ἀρμονίας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Δὲν ξέρω τί συμβαίνει στὸ χῶρο τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἀλλὰ ὅσον ἀφορᾶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ μοντάζ, μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, φαίνεται πῶς βρισκόμαστε στὸ κατώφλι τῆς τρίτης φάσης τῆς ἱστορίας τῆς ἐξέλιξις του.

Πρώτη φάση αὐτῆς τῆς ἐξέλιξις στάθηκε τὸ ἄμορφο, τὸ μὴ διαφοροποιημένο στάδιο τοῦ «προϊστορικοῦ» μοντάζ: ἡ κινηματογραφία τῆς μιᾶς ὀπτικῆς γωνίας. (Φάση ποῦ ἐπαναλάμβανε καὶ ἐπαναλαμβάνει ἀκόμῃ στὶς μέρες μας καὶ σ' ὄλο τὸ «μεγαλεῖο» τῆς τὸ πρῶτο στάδιο τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου!)

Ἀκολούθησε ἡ φάση τῆς ἀδιάκοπα ἐντεινόμενης τάσης γιὰ ἀποσίνδεση τῶν μεμονωμένων στοιχείων ποῦ μετὰ, μὲ τὸ μοντάζ, τὰ ἔκαναν νὰ συγκροοῦνται (κατὰ τὸ κέλευσμα τοῦ Ἀνατόλ Φράνς: «κάνετε τὰ ἀντίθετα νὰ συγκροουτοῦν!»).

Ἀκολουθώντας τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου αὐτὸ βρῖσκει ἀκόμῃ τὴν ἀπῆχσή του στὴ «Διακήρυξή» μας τοῦ 1928<sup>15</sup> ὅπου ἀπαιτούσαμε — δρόμος ποῦ ὀδηγοῦσε στὴ μελλοντικὴ ἀντίσφιξη — τὴ βίαιη διάσπαση καὶ ἀντίθεση εἰκόνας καὶ ἤχου.

Σ' αὐτὴ τὴ φάση τοῦ βωβοῦ, μόλις πρὶν ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἤχου, ἡ συνεπὴς ἐφαρμογὴ τῆς ἀρχῆς τοῦ «μεμονωμένου» ὀδηγοῦσε τὴ γραφὴ τοῦ μοντάζ σὲ ἀληθινὸς παροξυσμοὺς: στὴν ἀντιπαράθεση κομματιῶν ἄσχετων μεταξὺ τους ποῦ μὲ τὴν ἐπαλληλία τους δημιουργοῦσαν τὴν ψευδαίσθηση μιᾶς δράσης ἢ κίνησῆς μὲ ἀκολουθία. Σχετικὰ παραδείγματα ἀφθονοῦν στὸν *Ὀχτώβρη* (1927), ἀλλὰ ἡ πρώτῃ τέτια ἐμπειρία ἀνήκει ὀπωσδήποτε στὸ *Ποτέμκιν* (1925) — πρόκειται πάντοτε γιὰ τὰ βρυχώμενα λιοντάρια στὶς σκᾶλες τοῦ μεγάρου Βοροντόφ τῆς Ἀλούπκα<sup>16</sup>. Ἐδῶ τρεῖς διαφορετικὲς φάσεις κίνησης, ποῦ τὶς ἀναπαράσταναν τρία διαφορετικὰ μαρμάρινα ἀγάλματα λιονταριῶν, εἶχαν συνδεθεῖ, δημιουργώντας τὴν ψευδαίσθηση ἐνὸς μοναδικοῦ λιονταριοῦ ποῦ ὀρθώνεται.

Τὴν ἴδια ἐκείνη ἐποχὴ, ἀρχετὰ χρόνια πρὶν, ὄνειρευόμουν νὰ σκηνοθετήσω τὶς περιπέτειες τοῦ Ρομπέρ Μακαίρ χρησιμοποιώντας τὶς ἑκατὸ καὶ μία πόζες ἀπὸ τοὺς ἑκατὸ καὶ ἕνα πίνακες — τὶς διαδοχικὲς κινησιολογικὲς φάσεις τοῦ ἀθᾶντου γάλλου ἠθοποιοῦ Φραντρερίκ Λεμαίτρ. Ὑποδύονταν τὸν Μακαίρ στὸ πασίγνωστο Πανδοχεῖο τῶν Ἀντρέτ (*L' Auberge des Adrets*) καὶ τὰ ἀμίμητα χαρακτηριστικὰ τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ τὶς ἑκατὸν μία λιθογραφίες τοῦ Ὀνορέ Ντωμίε, στὴ σειρὰ *Οἱ ἑκατὸν ἕνας Ρομπέρ Μακαίρ* (*Les cent et un Robert Macaire*) (1835).

(συνεχίζεται)  
μετάφρ. Κώστας Σφήκας



14. Ἡ Γενικὴ Γραμμὴ.

15. «Ποῦ ὀπιογράφημα μετὰ μὲ τὸν Πουντόβιν καὶ τὸν Ἀλεξάντροφ» (Σημείωση τοῦ Σ.Μ.Α.). Πρόκειται γιὰ τὸ ἱστορικὸ «Μανιφέστο» («Τὸ Μέλλον τοῦ ἠχητικοῦ Κινηματογράφου»).

16. Θέρετρο στὴ νότια ἀκτὴ τῆς Κριμαίας.



# Μιά επιστολή

Ἡ συνεργάτις τῆς ταινίας Ἐλπίρα για κοινωνιολογική ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα, Μάγδα Νικολαΐδου μᾶς ἔστειλε τὴν παρακάτω ἐπιστολή:

Κολωνία, 28.1.75

Ἀγαπητὲ «Σύγχρονη Κινηματογράφει»  
(καὶ συνεργάτη Τ.Π.)

Στὸ δεύτερο τεῦχος σας διάβασα τὴν κριτικὴ γιὰ τὴν ταινία «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴ σημερινὴ Ἑλλάδα», στὴν ὁποία δούλεψα μαζί με τὸ σκηνοθέτη Νίκο Ζερβό. Αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ πρώτη μου ἄμεση ἐπαφὴ με τὸν κινηματογράφο στὴν Ἑλλάδα, μιὰ καὶ μέχρι τώρα σουδάξα κοινωνιολογία στὴ Γερμανία.

Προσωπικὰ δὲν εἶχα καμία πρόθεση νὰ λάβω μέρος στοὺς διαξιφισμοὺς μεταξὺ τῶν κλικῶν τῶν διαφόρων διανοομένων τῆς ἐποχῆς, ὁμολογῶ ὅμως ὅτι στενοχωριέμαι βλέποντας αὐτὴ τὴν κατάσταση, μιὰ καὶ ἀνῆκα κι ἐγὼ στὴν Ἑλληνικὴ νεολαία ποὺ στρέφει τὶς ἐλπίδες τῆς στοὺς ἀνθρώπους «τῶν γραμμάτων καὶ τῆς τέχνης» γιὰ κάτι πραγματικὰ καλύτερο.

Ὅλα αὐτὰ, πρὶν μῶ στὸ θέμα, ἀπλῶς γιὰ νὰ τονίσω τὴν μὴ πρόθεσή μου γιὰ ἐπίθεση. Ὅμως τὸ ἀρκετὰ προκατειμιμημένο καὶ κάπως κακεντρέχες ὕφος τοῦ συνεργάτη Τ.Π. (τὸ ὁποῖο πράγματι με ἔκανε νὰ ἀπορήσω) με ἀνάγκασε νὰ ἀπαντήσω.

Συμβαίνει τὸ θεματικὸ μέρος τῆς ταινίας — στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται καὶ ὁ συνεργάτης σας — νὰ εἶναι κυρίως δική μου εὐθύνη. Συμβαίνει ἐπίσης ὁ συνεργάτης Τ.Π. νὰ εἶναι τὸ δεύτερο πρόσωπο (μετὰ τὴν Κα Ἑλένη Χαλκούση/δὲς Ἀπογευματινὴ 4.10.74) ποὺ νὰ μὴν πῆρε εἶδηση τί θέλει νὰ πει ἡ ταινία.

Νομίζω ὅτι δεῖξαμε ἀρκετὰ καθαρά:

1) τὴν ἀντικειμενικὴ κατάσταση τῆς Ἑλληνίδας ἐργάτριας

2) τὴν ἀδυναμία τῆς ἐπιστήμης νὰ προσφέρει ριζικὴ βοήθεια, στὴ δεδομένη χρονικὴ στιγμή, καὶ στὸ δεδομένο κοινωνικὸ σύστημα. Ἐλέχθη καθαρά ὅτι ὁ ρόλος τῆς ἐπιστήμης - κοινωνιολογίας στὴν πράξη συνίσταται κυρίως στὸ νὰ ἐξυπηρετεῖ ἔτσι τὸ σύστημα, ὥστε νὰ προσαρμόσει τὸν ἄνθρωπο μέσα σ' αὐτό.

Ὅλα αὐτὰ δὲ τέθηκαν καθαρά στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας σὰν προβληματικὴ καὶ στὸ τέλος σὰν ἀνοιχτὸ συμπέρασμα.

Μήπως ὁ συνεργάτης σας δὲν εἶδε δολόκληρη τὴν ταινία;

Ἦ μήπως εἶναι οἱ προκαταλήψεις τοῦ ἰσχυρότερος ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις τοῦ;

Γιατὶ ὅλη του ἡ κριτικὴ πρέπει νὰ στηρίζεται σὲ προκατάληψη, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ ὅτι θελήσαμε νὰ «καταξιώσουμε τὴν κατεστημένη κοινωνιολογικὴ μέθοδο» τῆς ὁποίας τὸ ρόλο ὀλοφάνερα ξεσκεπάσαμε.

Ἀλλὰ ὀλόκληρη ἡ «διαλεκτικὴ μέθοδος» τοῦ συνεργάτη Τ.Π. σκοπὸ εἶχε νὰ ἀποδείξει τὴν ἀνικανότητά μας νὰ κάνουμε ταινία — ὅπως ὁ ἴδιος λέει — πράγμα ποὺ μπορούσε νὰ πει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ χωρὶς νὰ ταλαιπωρηθεῖ με ἐπιχειρήματα ἀστηρίχτα καὶ παράλογα, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου τὸν γελοιοποιοῦν, γιὰτὶ μόνο τὴν κακεντρέχεια καὶ τὴν προκατάληψή του ἀποδεικνύουν.

Δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ πουλήσω οὔτε εἰρωνία, οὔτε πνεῦμα. Ἀπλῶς θλιβόμαι βαθειὰ γιὰ τὴν τακτικὴ (καὶ τὸ περιεχόμενο;) τῶν ἀντιπροσώπων τῶν «προοδευτικῶν» καὶ τῶν «πρωτοπόρων» τῆς τέχνης.

Ἐλπίζω νὰ δημοσιεύσετε  
τὸ γράμμα μου.

Εὐχαριστῶ  
Μάγδα Νικολαΐδου  
Φοιτήτρια

Ὁ συνεργάτης μας Τάκης Παπαγιαννίδης, ἀπαντᾷ:



1. Η δχι εϋνοιική άποψη πάνω σέ μιá ταινία «νέων κινηματογραφιστών», σημαίνει, γιά τή νεαρή κοινωνιολόγο, δπωσδήποτε προκατάληψη και κακεντρέχεια, πού εκπέμπεται από μιá «κλίκα διανοουμένων», πού γυρεύουν τή δικαίωση μέσα από διάφορους διαξιφισμούς! Η θέση αυτή φανερώνει έναν παθολογικό δεσμό δημιουργού-έργου πού άφαιρεί από τόν πρώτο τή δυνατότητα αντικειμενικής άποψης πάνω στο έργο του. Σημαίνει άκόμη και τήν περιεργη αντίληψη ότι κάθε ταινία «νέου» πρέπει νά είναι α ρισίο άποδεκτὴ μιá και βασίζεται σέ τίμιες προθέσεις.

2. Γιά τή Μάγδα Νικολαΐδου τὸ νά «δηλώσεις» ότι ή κοινωνιολογία δέν μπορεί νά προσφέρει ουσιαστική βοήθεια στο δοσμένο πρόβλημα, δείχνει αυτόματα «τὴν αντικειμενική κατάσταση τῆς ἑλληνίδας εργάτριας». Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο φυσικά, ἀν ὑπάρχει σέ κάποια ταινία μιá φωνή «Ζήτω ἡ ἐπανάσταση» ἔχεις μιá «ἐπαναστατική» ταινία. Σάστερη λογική!

Όμως ἡ δομή τῆς ταινίας δέν παρεκκλίνει ἀπὸ τὶς 3 ἐνότητες:

α) Συνεντεύξεις μὲ τοὺς ἀστοὺς κοινωνιολόγους.

β) Συνεντεύξεις μὲ τοὺς προϊσταμένους τῶν ἐργοστασίων.

γ) Συνεντεύξεις μὲ εργάτριες πού ἀποκαλύπτουν μιá μικροαστική αντίληψη.

Παραβλέπονται τελείως ἡ ἀναφέρονται ἑλλιπῶς:

α) Η σχέση τῶν προβλημάτων τῆς ἑλληνίδας εργάτριας μὲ τὰ γενικότερα προβλήματα τοῦ προλεταριάτου και ἡ μειονεκτική θέση τῆς.

β) Η ἰδιομορφία τῆς εργάτριας σάν ζωικοῦ στοιχείου τοῦ ἑλληνικοῦ προλεταριάτου (μητρότητα, ἀναλφαβητισμός, φτηνὴ ἐργατική δύναμη, φύση ἐργασίας, ἀποπροσανατολισμός, ἀπολιτικότητα κ.λπ.).

γ) Οἱ μαρξικὲς-λενινικὲς ἀρχὲς γιά τὴ λύση τοῦ γυναικείου προβλήματος πού συγκρούονται μὲ τὶς θέσεις τῶν φιλμαρισμένων ἀστῶν κοινωνιολόγων.

δ) Η ἔρευνα τοῦ προβλήματος μέσα ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη πρωτοπορία τοῦ ἑλληνικοῦ προλεταριάτου και οἱ ἀγῶνες γιά τὴ διασφάλιση και προαγωγή τῶν αἰτημάτων του (συνδικαλιστικῶν, ἠθικῶν, πολιτιστικῶν κ.λπ.).

ε) Ὁ ταξικὸς χαρακτήρας τοῦ προβλήματος και οἱ ἰδιομορφίες του.

3. Γίνεται φανερὸ πὼς μόνο ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δύο ἀντίθετων ἀντιλήψεων θά ἐκπλήρωνε τὴν αντικειμενικότητα τοῦ προβλήματος, πού ἐμφανίζεται σάν πόθος τῆς Μ.Ν. στο γράμμα τῆς, κι ὄχι στὴν ταινία. Η παραγνώριση τοῦ ρόλου τῆς ὀργανωμένης πρωτοπορίας στὴν προώθηση τῶν προβλημάτων τῆς γυναίκας δίνει στὴν ταινία πεσιμιστικὸ χαρακτήρα πού μόνο τὰ συμφέροντα τῆς κυρίαρχης τάξης ἐξυπηρετεῖ.

4. Τελειώνοντας θέλω νά φανερώσω τὴν ἀπορία μου, διότι πουθενά και ποτὲ δέν δηλώθηκε ὅτι οἱ δύο ὑπεύθυνοι «εἶναι ἀνίκανοι νά κάμουν ταινία».

Ἀθήνα 18.2.1975

Τάκης Παπαγιαννίδης

## POSITIF

Γαλλικὸ κινηματογραφικὸ περιοδικὸ

Διεύθυνση:

Editions Opta

39, Rue d' Amsterdam

75008 Paris, France

Συνδρομὴ γιά 12 νούμερα:

93 γαλ. φράγκα







## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Πανεπιστημίου 44 - τηλ. 615.783  
Νέες εκδόσεις

ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ

Ἡ ἀληθινὴ ἀπολογία τοῦ Σωκράτη  
Μὲ εἰκονογράφηση Γιάννη Ρίτσου

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Πανεπιστημίου 44 - τηλ. 615.783

## ΤΕΤΡΑΔΙΟ



**Μηνιαία ἐφημερίδα  
πνευματικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ  
προβληματισμοῦ**

περιοδικό

# Πάροδος



**θέματα καὶ προβλήματα  
τοῦ θεατρικοῦ χώρου**



ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

«ΟΛΚΟΣ-ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ»

ΑΘΗΝΑ: ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131  
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 22.94.93

KENNEΘ ΚΛΑΡΚ

## Πολιτισμός

Ένα θερμό κείμενο, 50 έγχρωμες εικόνες και 150 ασπρόμαυρες συνθέτουν την αυστηρά προσωπική άποψη του Κέννεθ Κλάρκ για την εξέλιξη του Δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού.

### ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

Η  
ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ  
ΦΑΝΤΑΣΙΑ

C. Wright Mills

Ο C. Wright Mills γεννήθηκε στο Waco του Τέξας και πέθανε σε ηλικία 45 χρονών το 1962. Ήρθε ένας απ' τους μεγαλύτερους κοινωνιολόγους του καιρού μας Βαθιά Αμερικανός στο χαρακτήρα και στη συμπεριφορά του, δεν άρκεστηκε στις θεωρητικές του παραδόσεις στο Πανεπιστήμιο Coluμβία κι έγραψε το ίδιο σαν κριτικής Έτσι, μελέτησε, ανάμεσα στ' άλλα, και τους έργατες της αυτοκινητοβιομηχανίας του Νητρώιτ καθώς και τους Πορτορικανούς μετανάστες Σ' αντίθεση με την κοινωνιολογία που επικράτησε κι επικρατεί ακόμα στην Αμερική, με τη μορφή στεγνής στατιστικής και εμπροσκαπικών μελετών, ο C. Wright Mills αγωνίστηκε σ' όλη του τη ζωή να διαφυλάξει την έσση με τη ζωντανή ανθρώπινη πραγματικότητα Γι' αυτό και τ' όργο του είναι αγέγραστο Όπως κι ο Μάρξ, πίστευε πως ο ρόλος του κλάσους δεν είναι να ερμηνεύσει τόν κόσμο αλλά να τον αλλάξει. Τό έργο του είναι κραυγή συναγερμού μπροστά στην τυποποίηση και στην αποπροσωπποίηση που μάς απειλούν όλους.

«Έχω πάντα μεγάλο ενδιαφέρον για τόν C. Wright Mills. Διέθετε τήν αίσθηση τής πραγματικότητας. Ήταν μιά εξαιρεση στην Αμερικανική κοινωνιολογία.»

Georg Lukács





# Κριστή

Δκουφά 37

τηλ. 639322

Δουλειά εμπνευσμένη,  
όπου οι αναμνήσεις  
άπ' τα παλιά  
κεντήματα  
μπολιάστηκαν άπ'  
τή σύγχρονη  
ένδυματολογική  
άντίληψη.





# EAU SAUVAGE

de Christian Dior



eau de toilette



after shave



Christian  
**Dior**  
PARIS



# ΣΧΕΔΙΑ ΚΩΣΤΑ ΤΣΑΡΑ

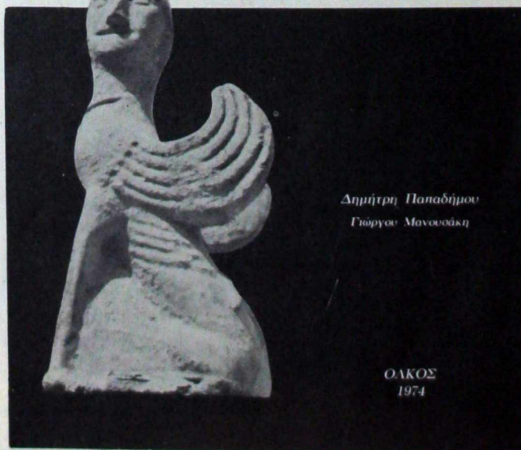
πάνω σέ 21 ποιήματα

Φεραίος· Σολωμός· Παλαμάς· Βάρναλης· Ρίτσος· Έλιωφ· Άραγκόν· Χικμέτ



## Η ΕΛΛΑΔΑ ΠΟΥ ΦΕΥΓΕΙ

THE GREECE WHICH IS PASSING



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ





ενα υπερτευχος  
τρια αφιερωματα

ΘΕΑΤΡΟ 40-42



ΜΟΛΙΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΜΑΡΙΟΥ ΝΙΚΟΛΙΝΑΚΟΥ

# ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ (1967-1974)

Ο Μ. Νικολινάκος, καθηγητής στο Έλεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, επιχειρεί, με το Βιβλίο του αυτό μίαν ιστορική και πολιτική ανάλυση της δράσης των πολιτικών κομμάτων και των αντιστασιακών οργανώσεων κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Θέτει καιρία προβλήματα: Κάτω από ποιές συνθήκες διαμορφώνονται και δροϋν οι στρατοκρατικές-φασιστικές ομάδες και αν το φαινόμενο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητο από τη μορφή και το χαρακτήρα που πήρε στη χώρα μας το καπιταλιστικό κράτος. Γιατί ή Δεξιά εξακολουθεί, και μετά την αλλαγή, να διατηρεί την πολιτική πρωτοβουλία. "Αν ή 'Αντίσταση και ή 'Αντιπολίτευση στη δικτατορία διαμόρφωσε δυνάμεις ικανές να επιδιώξουν βαθύτερη και ουσιαστικότερη αλλαγή.

---

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΝ ΤΣΟΥΚΑΛΑ

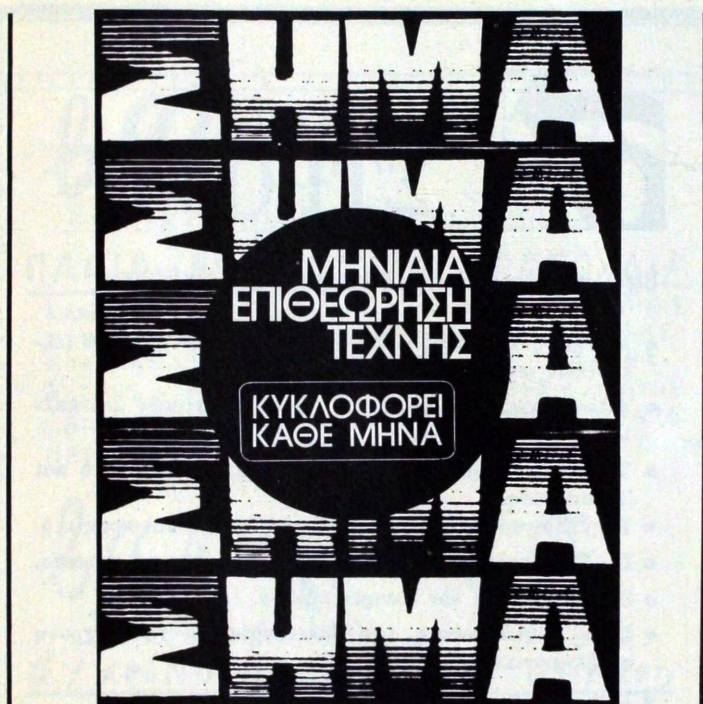
## Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Από την Άπελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ**

ΑΘΗΝΑ: ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131  
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 22.94.93





---

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΥΝΤΟΜΑ

ΑΝΤΡΕ ΜΙΑΖΕΝ

Τί είναι ο κινηματογράφος  
(έπιλογή κειμένων).

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ-ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131.





# ΣΤΡΟΦΗ

βιβλία • έλληνικά άγγλικά γαλλικά • εκθέσεις

- Μεθοδική και κατά κλάδους κατάταξη τών βιβλίων (έλλη-  
νηκών και ξένων)
- Όλοκληρωμένη παρουσίαση τών πνευματικών και καλ-  
λιτεχνικών ρευμάτων
- Τομείς άφιερωμένοι στην Ψυχολογία, Παιδαγωγική και  
Έκπαίδευση.
- 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 διευθετη-  
μένη για τούς μικρούς άναγνώστες.
- Έένα θεωρητικά περιοδικά για πρώτη φορά στην Έλ-  
λάδα, με σκοπό τήν άμεση και έγκαιρη ενημέρωση του  
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**



# Βαβυλωνία

Σίνα 21 και Σκουφά τηλ. 608.637

## ΠΑΛΙΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ΚΑΡΑΠΙΠΕΡΗΣ - ΚΟΣΤΗΣ - Γ. ΚΑΤΣΑΡΟΣ - Ι. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ  
Μ. ΠΑΠΑΓΚΙΚΑ - ΒΙΤΑΛΗΣ - ΚΑΡΙΦΗΣ - ΟΓΔΟΝΤΑΚΗΣ  
ΝΤΑΛΚΑΣ - ΧΑΛΙΚΙΑΣ - ΖΟΒΕΝΟΣ - Σ. ΓΑΒΑΛΑΣ  
ΑΣΙΚΗΣ - ΜΟΝΤΑΝΑΡΗΣ - ΣΚΑΡΒΕΛΗΣ - ΜΠΑΤΗΣ  
ΜΑΠΑΣΟΓΛΟΥ - ΓΙΩΒΑΝ ΤΣΑΟΥΣ - ΔΕΛΙΑΣ - ΤΟΥΝΤΑΣ  
ΜΕΡΔΙΚΟΠΟΥΛΟΣ - ΚΑΒΟΥΡΑΣ - ΧΑΤΖΙΧΡΙΣΤΟΣ - ΓΚΟΓΚΟΣ  
ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ

# Βαβυλωνία

Σίνα 21 και Σκουφά τηλ. 608.637

## ΣΥΧΡΟΝΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΓΙΩΡΓΗ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗ

## ΟΛΟΝΥΧΤΙΑ, ΤΟ ΤΕΛΟΣ, ΣΧΟΛΗ

Κεχαϊδης. Ζιώγας. Μουρβελας. Χριστοφιλακης.  
Σκουρτζης. Αναγνωστακι. Μάτεγίς. Καρράς.

# Βαβυλωνία

Σίνα 21 και Σκουφά τηλ. 608.637

ωρεχτά... Φορέματα... Φουκάμισα  
σαντελόνια... Τζάκντες... Φούγκες..  
σουλόμερ... Ζακέτες...



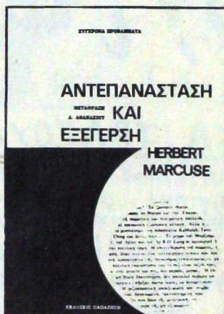
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ ΦΕΙΔΙΟΥ 16 ΑΘΗΝΑΙ Τηλ. 622496

Άγαπητέ αναγνώστη σου υπενθυμίζουμε τις εκδόσεις μας του τελευταίου διμήνου.

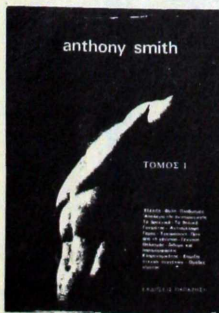


561 άγνωστες ημέρες του

ΑΠΟ ΤΟ ΒΥΘΟ ΤΗΣ ΦΥΛΙΑΞΗΣ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΚΩΤΙΟ ΤΟΥ ΔΩΤΕΡΟΥ ΜΑΡΤΙΝΟΥΣΙΟΥ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ



Και μην ξεχνάτε ότι πολύ σωστά έχει λεχθεί: “Είναι ντροπή να έχουμε εξερευνήσει το φεγγάρι και να μην γνωρίζουμε πώς είμαστε φτιαγμένοι, πώς είναι το σώμα μας”.



‘Ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε, ο δεύτερος θα κυκλοφορήσει εντός των ημερών.

Μερικές κριτικές:

– “Εξηγεί τις λειτουργίες του σώματος με τρόπο σαφή κι έντυπωσιακά ειλικρινή”.

Daily Telegraph

– “Ένα συγκλονιστικό βιβλίο για ένα συγκλονιστικό θέμα”.

The Guardian

– “... Παραφράζοντας τον Χόμπκεν, έχουμε εδώ μια ανθρώπινη βιολογία κατάλληλη για όλα τα τρισεκατομμύρια των ανθρώπων”.

The Economist

– “Τέρπει μὰ κι ἀκονίζει τὴ σκέψη”

Week - End Scotsman

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ ΦΕΙΔΙΟΥ 16 ΑΘΗΝΑΙ Τηλ. 622496



# οικισμοι στην ελλαδα

Έκδοση «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων»

Έπιμέλεια **Όρέστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver**

## shelter in greece

Architecture in Greece Press

Edited by **Orestis B. Doumanis and Paul Oliver**





ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΘΕΑΤΡΟ "ΒΡΕΤΑΝΙΑ"