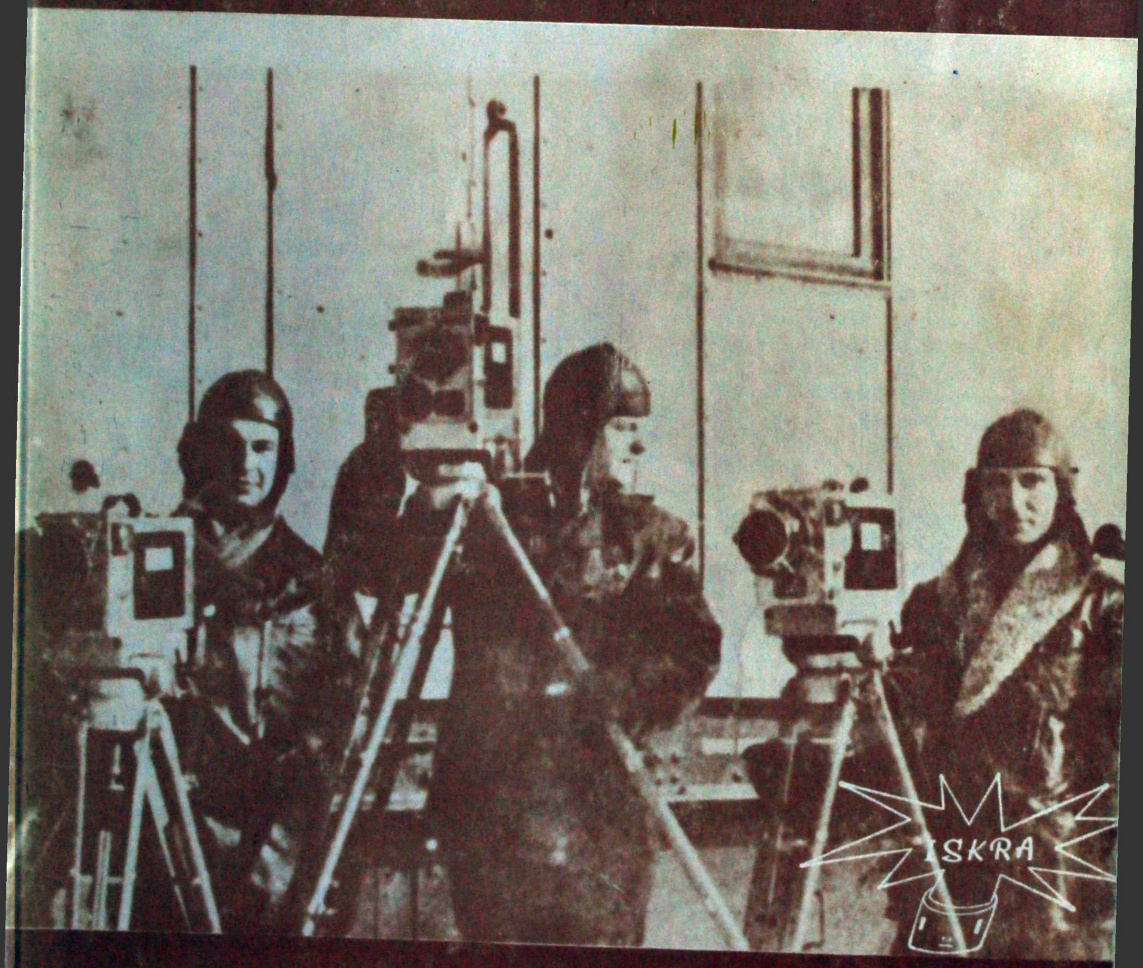
ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΜΑΡΤΙΟΣ — ΑΠΡΙΛΙΟΣ '75 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» — «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.



Στρατευμένος κινηματογράφος ● Γιὰ μιὰ θεωρία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ● Βέρνερ Σρέτερ ● Ἀιζενστάιν

5

II-000000002878

Ὅπως ἔχουμε δηλώσει καὶ ἄλλοτε, ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος '75* ἔχει σὰν κύριο ἀντικείμενό του τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ἔτσι, συνεχίζοντας τὴ δουλειὰ ποὺ εἴχαμε ἀρχίσει στὸ διπλὸ τεῦχος ἀρ. 2-3 καὶ προσπαθώντας πάντα «νὰ καλλιεργήσουμε τὸ ἔδαφος γιὰ μία πολύπλευρη καὶ παραγωγικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου», παρουσιάζουμε σὲ αὐτὸ τὸ τεῦχος τὸ ἄρθρο *Ἡ Ἑλληνικότητα, ἕνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου,* ποὺ ἐξετάζει ἀπὸ ἕνα συγκεκριμένο πρῖσμα τὰ «μοντέλα» πού, σὲ διάφορες παραλλαγὲς ἀκολούθησαν μέχρι σήμερα οἱ ἑλληνικὲς ταινίες. Μὲ τὸ ἄρθρο αὐτό, πρόθεσή μας εἶναι νὰ ἀρχίσουμε μιὰ συστηματικὴ θεωρητικὴ δουλειὰ γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς θεωρίας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ἀλλά, ἐνῶ αὐτὴ ἡ προβληματικὴ ἀναφέρεται βασικὰ σὲ αὐτὸ ποὺ θὰ λέγαμε «ἐπίσημη κινηματογραφικὴ παραγωγή», δὲν θὰ πρέπει νὰ παραβλέψουμε τὸ γεγονὸς ὅτι τὸν τελευταῖο καιρὸ ἀναπτύσσονται καὶ στὴ χώρα μας τάσεις πρὸς μιὰ ἄλλη κατεύθυνση, πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς δημιουργίας ἑνὸς «στρατευμένου κινηματογράφου» (γιὰ νὰ δανειστοῦμε τὸν ὅρο ποὺ χρησιμοποιεῖται σὲ ἄλλες χῶρες), ἑνὸς κινηματογράφου ποὺ ἔχει «ἄλλους» στόχους, παράγεται «ἀλλιῶς» καὶ διανέμεται «ἀλλιῶς». Ἤδη, αὐτὸν τὸν χειμώνα, λειτούργησε στὸν Ἑλλάδα ἕνα «παράλληλο» (δηλ. ἔξω ἀπὸ τὴ ἐπίσημες αἴθουσες προβολῆς) δίκτυο διανομῆς (φοιτητικὲς λέσχες, μορφωτικοὶ σύλλογοι, κλπ), ἐνῶ παράλληλα ἐντείνονται οἱ προσπάθειες γιὰ τὴ δημιουργία φορέα ποὺ θὰ ἀναλάβει τὴν παραγωγὴ ταινιῶν ἀποκλειστικὰ γι' αὐτὸ τὸ παράλληλο δίκτυο. Γι' αὐτό, ἐπωφεληθήκαμε ἀπὸ τὴ συνάντησή μας μὲ δυὸ ἐκπροσώπους τῆς Slon-ISKRA καὶ μεταφέρουμε, μέσα ἀπὸ τὴ σελίδες τοῦ περιοδικοῦ, τὴν ἐμπειρία μιᾶς ἀπὸ τὶς πιὸ παλὲς ὁμάδες στρατευμένου κινηματογράφου στὴν Εὐρώπη.

Δυὸ λόγια ἀκόμα γιὰ τὴν ὕλη αὐτοῦ τοῦ τεύχους. Τὸ ὄνομα τοῦ Βέρνερ Σρέτερ θὰ εἶναι ἴσως ὁλότελα ἄγνωστο στοὺς περισσότερους ἀναγνῶστες μας. (Ἀπὸ ὅ,τι ξέρουμε, μόνο μιὰ ταινία του ἔχει παιχτεῖ στὴν Ἀθήνα: τὸ *Ἄϊκα Κατάπα,* στὸ Γερμανικὸ Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε.) Ἐπειδὴ ὅμως ὁ Σρέτερ εἶναι σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ξεχωριστὰ ὀνόματα τῆς πρωτοπορείας τοῦ εὐρωπαικοῦ κινηματογράφου, πιστεύουμε ὅτι ἔπρεπε νὰ τὸν «συστήσουμε» στὸ ἑλληνικὸ κοινό.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Ἡ λογοκρισία στὸ προσκήνιο

Ἐνῶ δὲν ἔχει κλείσει ἀκόμα τὸ θέμα ποὺ ἄνοιξε ἡ κυβερνητικὴ πρόταση γιὰ συνταγματικὴ κατοχύρωση τῆς λογοκρισίας στὰ θεάματα καὶ τὰ ἀκροάματα (βλέπε σχετικὸ σχόλιο στὸν Σ.Κ. '75, ἀρ. 4 σελ. 2), γίνεται τὸν τελευταῖο καιρὸ μιὰ ἔντεχνη προσπάθεια νὰ προετοιμαστεῖ ἡ «κοινὴ γνώμη» ἔτσι ποὺ νὰ δεχτεῖ μὲ «κατανόηση», ἂν ὄχι καὶ μὲ ἱκανοποίηση, τὴν πιθανὴ ψήφιση ἑνὸς ἄρθρου τοῦ συντάγματος καταφανῶς ἀνασταλτικοῦ τῶν ἐλευθεριῶν μας. Ἡ εὐκαιρία δόθηκε μὲ τὴ βαρύγδουπη (γιὰ καθαρὰ ἐμπορικοὺς λόγους) ἐμφάνιση σὲ πολλὲς κεντρικὲς αἴθουσες, μιᾶς ταινίας, πού, χωρὶς τὸν θόρυβο ποὺ τεχνητὰ δημιουργήθηκε γύρω της, θὰ περνοῦσε μᾶλλον ἀπαρατήρητη.

Ὁ ρόλος τοῦ τύπου

Γιὰ τὸν τεχνητὸ αὐτὸ θόρυβο (καὶ γιὰ τὶς συνέπειες ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει) τεράστια εὐθύνη ἔχει ὁ ἡμερήσιος τῦπος, ποὺ ἔσπευσε σχεδὸν «ἐν χορῷ» νὰ διαδηλώσει τὴν «ἀγανάκτησή» του, μὲ χρονογραφήματα, ρεπορτάζ, συνεντεύξεις προσωπικοτήτων, κλπ. μὲ τρόπο ποὺ νὰ μεγαλοποιεῖ ὅσο γίνεται τὸ θέμα καὶ νὰ ἐξάπτει τὴ φαντασία τῶν ἀναγνωστῶν του περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἐξάπτει τὴ φαντασία τῶν θεατῶν ἡ ἐπίμαχη ταινία. Παρακάμπτοντας ἐδῶ τὶς διάφορες φαιδρότητες (ὅπως π.χ. συνεντεύξεις μὲ ἀνθρώπους τῆς τέχνης, τῆς πολιτικῆς καὶ τοῦ πνεύματος ποὺ *δὲν* εἶχαν δεῖ τὴν ταινία, κἄ.), θέλουμε μόνο νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι καλλιεργήθηκε, ἔτσι, κάτι σὰν μαζικὴ ψύχωση: ἄνθρωποι ποὺ δὲν εἶχαν σκεφτεῖ ποτὲ νὰ δοῦν ταινία «πορνὸ» τρέχουν νὰ δοῦν *εἰδικὰ* αὐτὴ τὴν ταινία (καὶ, τὸ χειρότερο, μὲ αἰσθήματα «ἐνοχῆς») ἐνῶ ἄλλοι, σοκαρισμένοι καὶ ἐρεθισμένοι ἀπὸ τὰ ἀσύδοτα δημοσιεύματα, διαβλέπουν ἀνύπαρκτους κινδύνους καὶ εἶναι ἕτοιμοι νὰ δεχθοῦν τὴν κρατικὴ «προστασία».

Καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλῖμα κόπηκε ἤδη ἕνα σύντομο πλάνο ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Β. Σιέμαν *Εἶμαι περίεργη*, κόπηκαν μερικὰ πλάνα ἀπὸ τὸ *1001 νύχτες* τοῦ Παζολίνι... Τί θὰ κοπεῖ αὔριο καὶ ἀπὸ ποιὲς ταινίες; Ποιὸς θὰ ἐμποδίσει μεθαύριο τὸ χέρι τῆς λογοκρισίας νὰ πάει πιὸ βαθειὰ τώρα ποὺ ὁπλίστηκε καὶ πάλι μὲ τὸ περίφημο «ψαλίδι» της;

Ἕνας ἀπροσδόκητος σύμμαχος

Ὅμως τὸ πιὸ ἀπροσδόκητο (καὶ ἀπὸ μιὰ ἄποψη τὸ πιὸ λυπηρό), εἶναι ὅτι στὸ «χορὸ» ἐκείνων ποὺ «ἀγανακτησμένοι» ἐπικαλοῦνται τὴν προστασία τῆς πολιτείας (δηλαδὴ τὴ λογοκρισία) ἦρθε νὰ προστεθεῖ καὶ μιὰ αἴθουσα «τέχνης». Ἴσως ἐπειδὴ φέτος ἡ μόδα τῶν «πορνὸ» ὑπερκέρασε κάπως τὴν μόδα τῶν «πολιτικῶν» ταινιῶν καὶ τῶν ταινιῶν «τέχνης», ποὺ εἶχαν κάνει τὴν ἐν λόγο αἴθουσα, εὐημεροῦσα οἰκονομικὰ ἐπιχείρηση ἐπὶ ἕξη χρόνια. Ἂν ἡ «Ἀλκυονίδα» θέλει νὰ εἶναι

πραγματικὰ καὶ ὄχι μόνο νὰ αὐτοαποκαλεῖται «ὑπεύθυνος δημοκρατικὸς καὶ πολιτιστικὸς φορέας», θὰ πρέπει νὰ βάλει σὰν στόχο της τὸ οὐσιαστικὸ ἀνέβασμα τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ μας (ὁπότε καὶ δὲν θὰ ἐπιρεάζεται ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν τῶν ταινιῶν τέχνης ἀπὸ τὴν ὕπαρξη ὁποιασδήποτε *Ἐμμανουέλας* στὴ διπλανὴ αἴθουσα) καὶ ὄχι νὰ ἐπικαλεῖται τὴν ἐπέμβαση τῶν «ὀργάνων τῆς πολιτείας». Ἐξ ἄλλου θὰ πρέπει νὰ ξέρει καὶ ἡ ἴδια πολὺ καλὰ ὅτι μιὰ τέτοια «ἐπέμβαση» μπορεῖ νὰ στραφεῖ μεθαύριο καὶ ἐναντίον της.

***

Γιὰ τὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης

Τὸ ἔχουμε τονίσει πολλὲς φορές: οἱ κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις καὶ δραστηριότητες ποὺ ἀναλαμβάνει τὸ κράτος, πρέπει νὰ λειτουργοῦν μὲ τὴν συνεργασία καὶ τῶν ἴδιων τῶν κινηματογραφιστῶν.

Τὸ κράτος δὲν «ἔδειχνε οὔτε φέτος ὅτι εἶχε τὴ διάθεση νὰ παραδεχτεῖ μιὰ παρόμοια ἀνάγκη, καὶ μᾶλλον θὰ ἐπαναλάμβανε ἕνα Φεστιβὰλ Κινηματογράφου ὅμοιο μὲ ὅλα τὰ προηγούμενα.

Ἡ πίεση τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν ἀνάγκασε τὶς ἁρμόδιες ὑπηρεσίες νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ θέμα σοβαρὰ καὶ τὸν ὑπουργὸ Βιομηχανίας κ. Κονοφάγο νὰ συγκαλέσει σύσκεψη μὲ ἐκπροσώπους τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων (παραγωγῶν, σκηνοθετῶν, τεχνικῶν) γιὰ τὴν ἀναδιάρθρωση τοῦ θεσμοῦ τοῦ Φεστιβάλ.

Σὰν ἀποτέλεσμα ἔχουμε τὴν διαφοροποίηση τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβὰλ πάνω σὲ πιὸ δημοκρατικὴ βάση. Σ' ὅλες τὶς ἐπιτροπὲς (ὀργανωτική, προκριματική, κριτική), μετέχουν ἐκλεγμένοι ἐκπρόσωποι τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων. Ἐπίσης ἔγινε προσπάθεια νὰ μοιραστοῦν τὰ βραβεῖα μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ μειωθεῖ κάπως ὁ ἀνταγωνισμὸς χαρακτῆρας τοῦ Φεστιβάλ.

Τὸ Φεστιβὰλ, βέβαια, δὲν πρόκειται νὰ λύσει τὸ πολύμορφα καὶ σύνθετα προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Οὔτε ὁ Κανονισμὸς ποὺ θὰ ἰσχύει ἀπὸ φέτος μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὁ ἰδανικός.

Πιστεύουμε ὅμως ὅτι ἔγινε τὸ *πρῶτο βῆμα.* Ἔτσι ποὺ ἂν ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα, πιὸ ἀποτελεσματικά, θὰ ὑπάρχει ἡ ἐλπίδα σύντομα νὰ ἀποφασίζουν γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ ἐκεῖνοι ποὺ τὸν φτιάχνουν, δηλαδὴ οἱ Ἕλληνες Κινηματογραφιστές.

***

Ἡ Ἕνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασης

Ἡ κρατικὴ πολιτική, ἰδιαίτερα ἀπὸ τότε ποὺ διαμόρφωσε συγκεκριμένο θεσμικὸ πλαίσιο, ἀντιμετώπισε - ἢ τουλάχιστον πίστευε πὼς ἀντιμετωπίζει - τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο σὰν βιομηχανία.

Οἱ ὑπουργικὲς ἀποφάσεις, οἱ λόγοι σὲ ἐγκαίνια Φεστιβὰλ τὰ νομοθετικὰ διατάγματα, μιλοῦσαν γιὰ βιομηχανικὲς μονάδες, γιὰ βιομηχανικὴ παραγωγὴ κλπ., παραλείποντας πάντοτε μὲ ἐπιμέλεια νὰ ἀναφερθοῦν *σὲ μιὰ ἀπαραίτητη προϋπόθεση* γιὰ τὴν ὕπαρξη καὶ ἀνάπτυξη ὁποιασδήποτε βιομηχανίας. Δὲν ἔκαναν ποτὲ λόγο γιὰ εἰδικευμένους καὶ νομικὰ κατοχυρωμέ-

νους ἐργάτες τῆς περιβόητης βιομηχανίας. Ἡ κρατικὴ πολιτική, βασισμένη σὲ μιὰ περίεργη νοοτροπία ἐξυπηρέτησης συμφερόντων κράτους καὶ παραγωγῶν, φρόντισε ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια νὰ μὴν κατοχυρώσει τὸ ἐπάγγελμα τοῦ τεχνικοῦ κινηματογράφου. Φρόντισε μὲ ἄλλα λόγια νὰ μὴν ὑπάρξει κατοχυρωμένη ἐργατικὴ τάξη στὸ χῶρο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου βασίζοντας τὴν ἀνάπτυξη τῆς Κινηματογραφικῆς βιομηχανίας σὲ αὐθαίρετες ἁπλουστεύσεις.

Τὸ θέμα εἶναι πολὺ σοβαρὸ καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει σὲ εἰδικὸ ἄρθρο. Γιὰ τὴν ὥρα περιοριζόμαστε νὰ ἐπισημάνουμε τὴν ἐπανασύσταση τῆς ΕΤΕΚΤ, ποὺ τώρα πιὰ περιλαμβάνει στοὺς κόλπους της καὶ τοὺς τεχνικοὺς τηλεόρασης. Ἡ ΕΤΕΚΤ ποὺ ξεκίνησε τὸ 1948, ξαναρχίζει τὸν ἀγῶνα της (ποὺ διέκοψε ἡ ἀναγκαστικὴ διάλυση της στὴ διάρκεια τῆς ἑπταετίας) γιὰ τὴν κατοχύρωση τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ ἕλληνα τεχνικοῦ κινηματογράφου - τηλεόρασης. Ἡ κατοχύρωση αὐτή, κρίνεται ἀπὸ τὴν ΕΤΕΚΤ σὰν βάση ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ ξεκινήσουν ὅλοι οἱ ὀργανωμένοι ἀγῶνες γιὰ τὴν κατασφάλιση τῶν δικαιωμάτων τῶν ἐργαζομένων ἀλλὰ καὶ τὴν γενικότερη ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης.

***

Ἑβδομάδα Πανσοβιετικοῦ Κινηματογράφου

Στὰ μέσα τοῦ Μάρτη (10-16.3.75) ὀργανώθηκε στὴν Ἀθήνα (καὶ παράλληλα στὴ Θεσσαλονίκη) μιὰ ἑβδομάδα πανσοβιετικοῦ κινηματογράφου, μὲ σχετικὰ πρόσφατες παραγωγὲς ἀπὸ τὴ Γεωργία, τὴ Λιθουανία, τὴν Οὐκρανία, τὴν Κιργκισία καὶ τὴ Ρωσία. Ἡ ἐκδήλωση προεκάλεσε ἀρχικὰ ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ οἱ ταινίες ποὺ προβλήθηκαν μᾶλλον ἀπογοήτευσαν, ἐνῶ ταυτόχρονα γέννησαν καὶ ὁρισμένα ἐρωτήματα.

Γιὰ τὶς περισσότερες ἀπ' αὐτές, ἐκεῖνο ποὺ ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν ἐπαρχιώτικα κακέκτυπα δυτικῶν κινηματογραφικῶν «μοντέλων». Καὶ διευκρινίζουμε ἀμέσως ὅτι τοὺς ἀποδίδουμε τὸν χαρακτηρισμὸ «ἐπαρχιώτικα», ὄχι τόσο ἐπειδὴ τὶς βρήκαμε λιγώτερο καλὰ κατασκευασμένες ἀπὸ τὰ πρότυπά τους, ὅσο, κυρίως, ἐπειδὴ τὸ δεσπόζον στοιχεῖο εἶναι ἡ ξενόφερτη, «δανεισμένη», μορφὴ στὴν ὁποία ὑποτάσσονται ὅλα τὰ ἄλλα (θεματολογία, διαγραφὴ χαρακτήρων κλπ).

ἕνα ἰδεολογικὸ πρόβλημα

Δὲν ξέρουμε βέβαια ποιὰ θέση ἔχουν αὐτὰ τὰ προϊόντα μέσα στὸ σύνολο τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς. Ἂν ὅμως ἀντιπροσωπεύουν ὑπολογίσιμες τάσεις μέσα στὴ σύγχρονη κινηματογραφικὴ πραγματικότητα τῆς Ε.Σ.Σ.Δ., τότε βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἕνα μεγάλο πρόβλημα ποὺ κύρια πλευρά του εἶναι ἡ ἰδεολογική. Γιατί, ἂν π.χ. τὸ ἀμερικάνικο μιούζικαλ καὶ τὸ ἀμερικάνικο γουέστερν, σὰν κινηματογραφικὰ «εἴδη», δὲν κάνουν τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀναπαράγουν μιὰ ἰδεολογία ποὺ ἡ παραγωγή της βρίσκεται στὴ βάση (καὶ ὄχι στὸ ἐποικοδόμημα) τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας, τὸ γεωργιανὸ μιούζικαλ (Ἡ μελωδία τῆς γειτονιᾶς, τοῦ Γκεόργκυ Σαγκελάρια) καὶ τὸ λιθουανικὸ «γουέστερν» (Ὅλοι ἤθελαν νὰ ζήσουν τοῦ Βαλαούτας Ζαλακιαβίτσους), ποὺ εἴδαμε στὰ πλαίσια τῆς ἑβδομάδος τείνουν νὰ παράγουν καὶ νὰ καλλιεργήσουν μιὰ ἰδεολογία ποὺ δὲν προκύπτει ἀπὸ τὰ δεδομένα τῶν σοβιετικῶν δημο-

κρατιῶν καὶ δὲν ἐντάσσεται φυσιολογικὰ καὶ ἀναπόφευκτα σ' αὐτά.

Τὸ πρόβλημα μάλιστα φαίνεται νὰ ἔχει μεγαλύτερες διαστάσεις ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ διακρίνουμε τὸν ἴδιο κίνδυνο (δηλαδή, τὸν κίνδυνο παραγωγῆς μιᾶς ἰδεολογίας ἀσυμβίβαστης μὲ τὸ σοσιαλιστικὸ καθεστὼς ἀκόμα καὶ στὴν πιὸ «πρωτότυπη» ταινία τῆς 'Εβδομάδας, τὸ «μοντερνίζον» Ρομάντζο τῶν ἐρωτευμένων τοῦ 'Αντρέι Κοντσαλόφσκυ (δυσάρεστη ἔκπληξη ποὺ δὲν τὴν περιμέναμε ἀπὸ τὸν ταλαντοῦχο δημιουργὸ τοῦ Πρώτου Δασκάλου καὶ τοῦ Θείου Βάνια).

καὶ ἕνα ἐρωτηματικὸ

"Οπως μᾶς πληροφόρησαν οἱ σοβιετικοὶ ἐκπρόσωποι ποὺ ἤρθαν στὴν 'Αθήνα εἰδικὰ γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὴν ἐκδήλωση, τὰ 80% τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν ἔχουν θέματα παρμένα ἀπὸ τὴ σύγχρονη πραγματικότητα - ὅμως ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ προγράμματος μόνο ἡ ταινία τοῦ Κοντσαλόφσκυ ἀναφέρεται στὴ «σύγχρονη σοβιετικὴ πραγματικότητα»(;). 'Η ἴδια ταινία, ὅπως μᾶς εἶπαν καὶ πάλι τὰ μέλη τῆς ἀντιπροσωπίας, δὲν βρῆκε ὁμόθυμη ἀνταπόκριση ἀπὸ τὸ σοβιετικὸ κοινὸ (σὲ σχετικὴ ἔρευνα ποὺ ἔγινε στὴ Μόσχα 50% τοῦ κοινοῦ τάχθηκε ὑπὲρ τῆς ταινίας, περίπου 30% κατὰ καὶ οἱ ὑπόλοιποι «ἄνευ γνώμης»). Κάθε τοπικὸ στούντιο, σύμφωνα πάντα μὲ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς ἔδωσε ἡ ἀντιπροσωπία, ἔχει τὴ δικιά του κινηματογραφικὴ παράδοση - ὅμως ἡ Τζαμιλιά, ἡ ταινία μὲ τὸ πιὸ ἔντονο «τοπικὸ χρῶμα» ἀπ' ὅσες εἴδαμε στὰ πλαίσια τῆς ἐκδήλωσης, μπορεῖ νὰ γυρίστηκε στὰ στούντιο τῆς μακρινῆς Κιργκισίας, ἀλλὰ ἡ σκηνοθέτης της 'Ιρίνα Ποπλάβσκαγια εἶναι βέρα μοσκοβίτισα ποὺ καταφέρνει νὰ «παγώνει» τὸ τοπικὸ χρῶμα σὲ καρτποσταλικὸ φολκλὸρ γιὰ διεθνῆ κατανάλωση.

Αὐτὲς εἶναι μερικὲς μόνο ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ μᾶς κάνουν νὰ βάζουμε τελικὰ τὸ ἐρώτημα: τί ἀντιπροσωπεύουν αὐτὲς οἱ ταινίες στὸ σύνολο τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς, γιατὶ προκρίθηκαν γιὰ τὴν ἐκδήλωση αὐτὲς κι ὄχι ἄλλες, καί, πάνω ἀπ' ὅλα ποιὸς τίς διάλεξε.

***

'Εβδομάδα Κινηματογράφου τῆς Λ. Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας

"Αν ἡ ἑβδομάδα Πανσοβιετικοῦ Κινηματογράφου ἦταν μιὰ ἀπογοήτευση, ἡ ἑβδομάδα κινηματογράφου τῆς Λ.Δ. τῆς Γερμανίας (14 - 20 'Απρίλη 1975) ἦταν μιὰ εὐχάριστη ἔκπληξη. 'Ελάχιστες ταινίες ἔχουν φτάσει κατὰ καιροὺς στὴν 'Ελλάδα ἀπὸ αὐτὴ τὴ χώρα καὶ τίποτα δὲν μᾶς εἶχε προετοιμάσει γιὰ τὴν γνωριμία μὲ ἕναν κινηματογράφο πραγματικὰ μοντέρνο ἀλλὰ καὶ ὥριμο, πραγματικὸ λαϊκό, ἀλλὰ καὶ στοχαστικό, ἕναν κινηματογράφο, τέλος, ἰδεολογικὰ καθαρὸ ἀλλὰ καὶ ἀνήσυχο, μαχητικό.

Βέβαια τὸ πρόγραμμα ἦταν ἀριθμητικὰ φτωχὸ (τρεῖς μόνο ταινίες ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ δύο τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη) ἀλλὰ, ἐπειδὴ δὲν πιστεύουμε ὅτι μιὰ τόσο προχωρημένη κινηματογραφικὴ γραφὴ μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μὲ ἅλματα, μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι στὴ Λ.Δ. τῆς Γερμανίας θὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι σημαντικοὶ δημιουργοὶ μὲ ἀνάλογα ἐπιτεύγματα στὸ ἐνεργητικό τους.

Θὰ σταθοῦμε, ἐδῶ, μόνο στὴ μεγάλη ἀποκάλυψη τῆς ἐκδήλωσης: τὸ σκηνοθέτη Γκοῦντερ Ράις τοῦ ὁποίου εἴδαμε δύο ταινίες: Τὸ *Trotz alledem (Παρ' ὅλα αὐτά)*, ἑλληνικὸς τίτλος *Κὰρλ Λιμπνεχτ καὶ Ρόζα Λούξεμπουργκ* καὶ τὸ *Wolz, Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten (Βόλτς, ἡ ζωὴ καὶ ἡ δράση ἑνὸς γερμανοῦ ἀναρχικοῦ).* Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν ἀποτυχημένη γερμανικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1917 καὶ ἡ δεύτερη στὴν ἀμέσως μετὰ περίοδο. Καὶ στὶς δυὸ ταινίες ὁ Ράις καταγράφει τὴν ἱστορία μέσα ἀπὸ τὶς πράξεις καὶ τὶς ἀντιδράσεις συγκεκριμένων (καὶ ἱστορικὰ ὑπαρκτῶν) ἀτόμων: στὴν πρώτη παρακολουθεῖ τὸν Λίμπνεχτ (αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ δραματουρικὸς ἄξονας τῆς ταινίας, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ἀποφυλάκισή του καὶ τελειώνει μὲ τὴ δολοφονία του), ἀλλὰ καὶ μιὰ νεαρὴ σπαρτακίστρια, ἕναν προλετάριο ποὺ προδίδει τὴν τάξη

Γκούντερ Ράις, ἕνα μεγάλος δημιουργὸς

Παρ' ὅλα αὐτὰ (Κὰρλ Μίμπνεγκ καὶ Ρόζα Λούζεμπουργκ)
Σκηνοθεσία: Γκούντερ Ράις
Σενάριο: Μίκαελ Τσέσνο-Χὲλ
Παίζουν: Χὸρστ Σούλτζε, Λουνμίλα Καζάνοβα, Ἄλμπερτ Χέτερλε, Ἔρικα Ντούνκελμαν καὶ Μιχαὴλ Οὐλιάνωφ (στὸ ρόλο τοῦ Λένιν)

του, τὸν ἀστὸ πολιτικὸ Ἔμπερτ.. Στὴ δεύτερη παρακολουθεῖ τὸν ἀναρχικὸ ἐπαναστάτη Βόλτς, τὸν ὀργανωμένο κομμουνιστὴ Λούντβιχ καὶ μιὰ μεγαλοαστὴ ποὺ ἐγκαταλείπει τὴν τάξη της (γιὰ τὴν ἐπανάσταση; γιὰ τὸν ἔρωτα;...) Εἶναι λοιπὸν καὶ οἱ δυὸ ταινίες, ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ἀνθρωποκεντρικές. Ὅμως μὲ μιὰ θαυμαστὴ διαλεχτικὴ ἱκανότητα, οἱ ἀντιδράσεις, ἡ ψυχολογία, οἱ σκέψεις καὶ οἱ πράξεις τῶν ἡρώων, ἐγγράφονται στὴν μεγάλη σκηνὴ τῆς Ἱστορίας μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχουμε στὶς δυὸ αὐτὲς ταινίες δυὸ *τραγωδίες τῆς Ἐπανάστασης*.

Αὐτὴ ἡ αἴσθηση τῆς διαλεχτικῆς, αὐτὴ ἡ ἱκανότητα τοῦ Ράις νὰ συνδέει τὸ «εἰδικὸ» μὲ τὸ «γενικὸ», τὸ Ἄτομο μὲ τὴν ἱστορία, μᾶς παραπέμπει κατ' εὐθεῖαν στὸν κινηματογράφο τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι. Καί, ἂν ἡ ὁμοιότητα τοῦ *Παρ' ὅλα αὐτὰ* μὲ τὸν *Ἀλλονζανφὰν* δὲν εἶναι ἄμεσα φανερή, ὁ παραλληλισμὸς τοῦ *Βόλτς* μὲ τὸ *Ὁ Σὰν Μικέλε εἶχε ἕναν πετεινὸ* (βλ. Σ.Κ. 74, ἀρ. 2-3 σελ. 108) εἶναι σχεδὸν ἀναπόφευκτος. Ὁ Βόλτς, ὅπως καὶ ὁ Τζούλιο στὴν ταινία τῶν Ταβιάνι, εἶναι ἕνας συνειδητὸς ἐπαναστάτης ἀλλὰ καὶ ἕνας ἀθεράπευτος ρομαντικός. Θὰ μείνει κι αὐτὸς γιὰ πολλὰ χρόνια στὴ φυλακή. Καὶ ὅταν βγεῖ δὲν θὰ μπορέσει νὰ ἀποδεχτεῖ τὸ ἀναμφισβήτητο

γεγονὸς ὅτι ἡ ἱστορία τὸν ἔχει ξεπεράσει. Θὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας ὅπου δὲν ὑπάρχει πιὰ ρόλος γι' αὐτόν, σεμνὰ καὶ διακριτικά, ὅπως ταιριάζει σ' ἕνα γενναῖο ρομαντικό, ἀφήνοντας στὸ συζυγές του ἀντίθετο, τὸ Λούντβιχ, τὸν «ἔλεγχο» πάνω στὴ Γυναίκα καὶ πάνω στὴν ἐπανάσταση.

Σταθήκαμε περισσότερο στὸ *Βόλτς* γιατί, σὲ σχέση μὲ τὸ *παρ' ὅλα αὐτά,* εἶναι ταινία πολὺ πιὸ σύνθετη, πολὺ πιὸ πυκνὴ σὲ νόημα, πολὺ πιὸ φιλόδοξη στοὺς στόχους της. Μιὰ σπάνια περίπτωση ἰσόρροπης ἐγγραφῆς τῆς διπλῆς σκηνῆς: ἱστορικῆς καὶ σεξουαλικῆς.

Ἂς ἐλπίσουμε, αὐτὲς οἱ δυὸ ταινίες νὰ «βγοῦν» σὲ κανονικὴ προβολὴ καί, ἀκόμα, ἡ γνωριμία μας μὲ τὸν Γκοῦντερ Ράις νὰ μὴ σταματήσει ἐδῶ.

Βόλτς, ἡ ζωὴ καὶ ἡ δράση ἑνὸς ἀναρχικοῦ
Σκηνοθεσία: Γκοῦντερ Ράις
Σενάριο: Γκοῦντερ Ρώκερ
Παίζουν: Ρετζιμάντας Ἀντομαῖτις, Χάιντεμαρὶ Βένζελ, Στανισλὰβ Λιούμπσιν

...

Κινηματογράφος καὶ «νέο μυθιστόρημα»

Μέσα στὸ πρῶτο δεκαήμερο τοῦ Ἀπρίλη ἦρθε στὴν Ἀθήνα ὁ γάλλος λογοτέχνης - πατέρας τοῦ «Νέου μυθιστορήματος» (Nouveau roman) καὶ σκηνοθέτης κινηματογράφου Ἀλαὶν Ρὸμπ - Γκριγιέ, γιὰ νὰ παραστεῖ σὲ σειρὰ προβολῶν τῶν ταινιῶν του ποὺ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος.

Στὸ πλαίσιο αὐτῶν τῶν προβολῶν — στὸ «Ἄστυ,» καὶ στὴ Μικρὴ Λέσχη — ἔγινε δημόσια συζήτηση μὲ θέμα «Νέο μυθιστόρημα καὶ νέος κινηματογράφος».

Προβλήθηκαν οἱ ταινίες του: *Trans - Europe Expres (Τράνς Ἐρὸπ ἐξπρές), L'Immortelle (Ἡ Ἀθάνατη), L'homme qui ment (Ὁ Ἄνθρωπος ποὺ λέει ψέμματα), L'Edem et aprés (Πέρα ἀπὸ τὸν Παράδεισο), Glissements progressifs du plaisir (Διαδοχικὰ γλυστρήματα τῆς ἡδονῆς).*

Στὴ συνέχεια, οἱ ταινίες *Ἡ Ἀθάνατη* καὶ *Τράνς Ἐρὸπ ἐξπρές,* καθὼς καὶ τὸ *Πέρσυ στὸ Μαρίενμπαντ* σὲ σενάριο τοῦ Ρόμπ - Γκριγιὲ καὶ σκηνοθεσία τοῦ Ἀλαὶν Ρεναί, προβλήθηκαν στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο στὰ πλαίσια ἐκδήλωσης μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «Νέο μυθιστόρημα καὶ κινηματογράφος»

Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὲς τὶς ταινίες τοῦ Ρὸμπ - Γκριγιέ, προβλήθηκαν καὶ οἱ ταινίες *Μοντεράτο Καντάμπιλε (Moderato Cantabile) ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τῆς Μαργκερὶτ Ντυρά, ἡ Τροποποίηση (La Modification)* τοῦ Μισὲλ Βὸρμ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Μισὲλ Μπυτόρ, *Μυριὲλ (Muriel, ou le temps d'un retour)* τοῦ Ἀλαὶν Ρεναὶ σὲ σενάριο τοῦ Ζὰν Κερὸλ καὶ *Μιὰ τόσο μεγάλη ἀπουσία (une aussi longue absence)* τοῦ Ἀνρὶ Κολπὶ σὲ σενάριο τῆς Μαργκερὶτ Ντυρὰ καὶ τοῦ Ζ. Ζαρλό.

Ἐνῶ εἶχε ἤδη ἀρχίσει ἡ στοιχειοθεσία αὐτοῦ τοῦ τεύχους, ἡ διένεξη ἀνάμεσα στοὺς «ὀπαδούς» καὶ τοὺς «ἐχθρούς» τῆς *Ἐμμανουέλλας*, (ἢ ἀνάμεσα σὲ «ἀπελευθερωμένους» καὶ «πουριτανούς», ἤ, ἀνάμεσα σὲ κείνους ποὺ δὲν θέλουν καὶ κείνους ποὺ θέλουν τὴ λογοκρισία,.. ἤ, ἀκόμα ἀνάμεσα στὸ μεγάλο κεφάλαιο - ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἡ ἑταιρεία εἰσαγωγῆς τῆς ταινίας, καὶ τὸ μικρὸ κεφάλαιο - ποὺ ἔσπευσε νὰ τὸ ἐκφράσει γνωστὴ «αἴθουσα τέχνης»), ἔφτασε στὰ δικαστήρια.

Ἡ ἀπόφαση εἶναι γνωστή: « *Ὑπὸ τὰς κρατούσας νῦν κοινωνικὰς συνθήκας ἐν Ἑλλάδι τὸ δικαστήριον κρίνει ὅτι ἡ ταινία ἀντίκειται εἰς τὸ κοινὸν αἴσθημα καὶ εἶναι ἄσεμνος ἐν τῇ ἐννοίᾳ τοῦ νόμου...* »

Δὲν θὰ σχολιάσουμε ἐδῶ τὴν ἀπόφαση τοῦ δικαστηρίου. Δικαιούμαστε ὅμως νὰ κάνουμε μερικὲς παρατηρήσεις-διαπιστώσεις:

● Ἡ περιβόητη ταινία, στὶς 12 μέρες προβολῆς της, ἔκοψε πάνω ἀπὸ 400.000 εἰσιτήρια (μὲ αὐξημένη τιμὴ - 60 Δρχ). Ἔτσι, ἡ ἑταιρεία εἰσαγωγῆς καὶ τὸ Δημόσιο μοιράστηκαν κέρδη μερικῶν ἑκατομυρίων.

● Ἡ κάπως ὄψιμη ἀπαγόρευση τῆς ταινίας ἀποτέλεσε *ἠθικὴ* δικαίωση ὅσων (ἀπὸ διάφορες μερὶὲς) τὴν ζητοῦσαν.

● Οἱ διαστάσεις ποὺ δόθηκαν στὸ ὅλο γεγονός, ἐνέχουν τὸν κίνδυνο, νὰ ἐξομοιωθοῦν οἱ ἐνέργειες τῶν προοδευτικῶν ἀνθρώπων ποὺ γιὰ λόγους ἀρχῆς ἀντίκεινται σὲ ὁποιεσδήποτε κρατικὲς ἐπεμβάσεις σὲ τέτοια θέματα, μὲ τὶς ἐνέργειες ἀνθρώπων ποὺ κινοῦνται πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση εὐκαιριακὰ καὶ γιὰ καθαρὰ συμφεροντολογικοὺς λόγους.

● Ἐνῶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν ταινία (καὶ ἴσως γιὰ ὅλες τὶς ἀνάλογες ταινίες) φαινόταν ἤδη νὰ ἐξαντλεῖται, φοβόμαστε μήπως τὸ «σκάνδαλο» ποὺ προκάλεσε ἡ δίκη ἀναζωπύρωσε αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ λειτούργησε σὰν «προδιαφήμιση» γιὰ τὴν προσεχῆ ἐπαναπροβολὴ τῆς ταινίας ποὺ θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιη ἀφοῦ καὶ ἡ δικαστικὴ ἀπόφαση ἀκόμα δὲν τὴν ἀποκλείει, βάζοντας τὴν ὑποκειμενικὴ προϋπόθεση *« ὑπὸ τὰς κρατούσας νῦν κοινωνικὰς συνθήκας »*

● Ἔχουμε λοιπὸν ἀρκετοὺς λόγους νὰ πιστεύουμε ὅτι οἱ ἀγῶνες ποὺ ἀναμένεται (καὶ πρέπει) νὰ γίνουν γιὰ τὴ μήθεσμοθέτηση τῶν τέτοιων ἐπεμβάσεων, θὰ «ἀνταμειφθοῦν», ἀργὰ ἢ γρήγορα, μὲ τὴ θριαμβευτικὴ ἐπαναπροβολὴ αὐτῆς τῆς κακῆς (κινηματογραφικὰ) καὶ ἀντιδραστικῆς (ἰδεολογικὰ) ταινίας.

Μὲ λίγα λόγια, μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ κράτος πέτυχε, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, νὰ ἔχει «καὶ τὴν πίττα ὁλόκληρη καὶ τὸ σκύλο χορτάτο».

Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διμηνιαία ἔκδοση τῆς 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος 'Αρ. τεύχους 5, Μάρτιος-'Απρίλιος. Τιμὴ τεύχους δρχ. 50 Συνδρομὴ γιὰ ἕξη τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250 ἐξωτερικοῦ δολ. 12.
"Cinéma Contemporain '75"
Editée par la "Société de Cinema Contemporain" No 5, Mars - Avril '75, Prix 50 drs

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75, 'Εκδόσεις ΟΛΚΟΣ, 'Υπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320
Διεύθυνση Σύνταξης: Μπάμπης Κολώνιας, Τζίνα Κονίδου.
Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Σὲ αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργάστηκαν ὁ Λουὶ Σεγκέν, καὶ ὁ Ν. Χιωτάκης. 'Υπεύθυνος τυπογραφείου: 'Α. Καρκαγιάννης. Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. 'Εκτύπωση: Δ. Τουμαζάτος. Κεντρικὴ Διάθεση: 'Αθήνα, ΟΛΚΟΣ, 'Υπατίας 5 τηλ. 32.38.157 - 32.46.320, Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, 'Ερμοῦ 44, τηλ. 229493.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εἰδήσεις καὶ Σχόλια 2

Κινηματογραφικὲς 'Εκδηλώσεις
Φεστιβὰλ περιθωριακοῦ κινηματογράφου: 3ο Διεθνὲς Φεστιβὰλ τῆς Γκρενόμπλ, τοῦ Ν. Χιωτάκη 10
Τὸ πρῶτο διεθνὲς φεστιβὰλ ταινιῶν 8/16 χιλ., τοῦ Λ. Σεγκὲν 14
Διάφορα πρόσωπα τοῦ σοῦπερ-8, τοῦ Μ. Δημόπουλου 18
Τὶ φοριέται στὸ Παρίσι, τῆς Κλωντὶν Ρομεὸ 20

Γιὰ μιὰ Θεωρία τοῦ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου
'Η ἑλληνικότητα, ἕνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τοῦ Μ. Κούκιου 24

Στρατευμένος Κινηματογράφος
ISKRA ἢ τὰ προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, τοῦ Μ. Δημόπουλου 34
Συνέντευξη τῆς SLON-ISKRA 38

Παρουσίαση
Βέρνερ Σρέτερ. Φιλμοβιογραφία 41
Αὐτοπαρουσίαση 42
Νοϋράζια 43
Κριτικὴ παρουσίαση, τοῦ Ν. Λυγγούρη 46

Σ. Μ. 'Αιζενστάιν 'Η μή-ἀδιάφορη φύση (V) 56

* * * Ντιντερό-Φρόυντ-Μπὰρτ 67

Βιβλιοκριτικὴ Τάκη 'Αντωνόπουλου: «Κινηματογράφος - ἐπιστήμη - ἰδεολογία», τοῦ Μ. Κούκιου 72

'Επιστολὲς 76

'Εξώφυλλο Συνεργεῖο ἀπὸ τὸ ciné-train τοῦ Μεντβέτκιν. ('Η φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία *Τὸ τρένο ποὺ προχωράει.*)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΕΚ ΔΗ ΛΩ ΣΕΙΣ

Γκρενὸμπλ 74 Διεθνὲς 3ο Φεστιβὰλ

Ταινιῶν μικροῦ μήκους

Τὸ τρίτο Διεθνὲς Φεστιβὰλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους ἔφερε γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ στὴν ἐπιφάνεια πολλὰ καυτὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὰ τελευταῖα χρόνια τόσο τοὺς σκηνοθέτες ὅσο καὶ τοὺς παραγωγοὺς τῶν μικροῦ μήκους ταινιῶν.

Προτοῦ ἀναφερθοῦμε κάπως διεξοδικὰ στὶς ἐπιμέρους ἐκδηλώσεις τοῦ φεστιβάλ, θὰ θέλαμε νὰ σχηματοποιήσουμε τὰ ἐρωτήματα ποὺ γεννήθηκαν στοὺς θεατές, ὅπως διατυπώθηκαν — γραπτὰ ἢ προφορικὰ — στὶς διάφορες ἀνοικτὲς συζητήσεις ποὺ γίνονταν μετὰ τὶς προβολές, καὶ στὰ διάφορα φυλλάδια τῶν εἰδικῶν καὶ τεχνικῶν τοῦ κινηματογράφου (προκήρυξη τοῦ σωματείου τεχνικῶν - S.D.T., κ.λ.π.).

Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα: Εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρξει ἕνα φεστιβὰλ ἀφιερωμένο ἀποκλειστικὰ σὲ μικροῦ μήκους ταινίες; Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεση καὶ νὰ ἀναφέρουμε ὅτι τὸ φεστιβὰλ τῆς Γκρενὸμπλ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα φεστιβὰλ (σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ φεστιβὰλ τοῦ 'Ομπερχάουζεν καὶ τῆς Λειψίας — ποὺ φαίνεται νά 'χουν ἤδη ἀντιμετωπίσει τὸ ὑπαρξιακό τους πρόβλημα) ποὺ δὲν κάνει τὴν παραμικρή, ἔστω καὶ πληροφοριακή, ἀναφορὰ σὲ μεγάλου μήκους ταινίες.

Ἡ παντελὴς ἔλλειψη ταινιῶν μεγαλύτερου μήκους (60 λεπτῶν) εἶχε ἀποτέλεσμα νὰ δόσει τὸ φεστιβὰλ στοὺς θεατές του τὴν ἐντύπωση ἑνὸς ἀγώνα διαδοχῆς ἀποσπασμάτων κακῆς ποιότητας.

Ἕνα ἄλλο ἐρώτημα ποὺ χαρακτηριστικὰ ἀπασχόλησε τὶς διάφορες «περὶ τὸ φεστιβὰλ» ἐκδηλώσεις εἶναι, ἴσως δικαιολογημένα, ἡ γενικότερη ἀμφισβήτηση τοῦ κοινοῦ γιὰ τὶς ἴδιες τὶς ταινίες μικροῦ μήκους. Δηλαδή, ποιός ὁ λόγος ὕπαρξης ταινιῶν μικροῦ μήκους, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ἁπλοποίηση καὶ ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν ὀπτικοακουστικῶν μεθόδων (ἰδίως στὴ Δ. Εὐρώπη) ἐπιτρέπουν στὸ σκηνοθέτη ποὺ ἀντιμετωπίζει τὴ μικροῦ μήκους ταινία σὰν ἕνα σκαλοπάτι, ἕνα ντεμπούτο γιὰ τὴ μεγάλου μήκους, νὰ ξεκινήσει ἀπευθείας τὴν καριέρα του ἀπὸ μιὰ μεγαλύτερη σὲ μῆκος ταινία.

Νομίζουμε πὼς ἂν αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα ποὺ ἔθεσε τὸ κοινὸ στὸ φεστιβὰλ παραμείνουν ἀναπάντητα, θὰ ὁδηγήσουν τὴ Γκρενὸμπλ σὲ ἕναν ἀργὸ θάνατο.

Σὰν ἀπόρροια ὅλων αὐτῶν τῶν πραγμάτων, γιὰ μιὰν ἀκόμη φορά, γενικὴ ἦταν ἡ διαπίστωση ὅτι οἱ μικροῦ μήκους ταινίες περνοῦν μιὰ κρίση ποιότητας ποὺ ἐπιδεινώνεται μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου.

Ἴσως ἡ τρίτη ἐπέτειος τοῦ φεστιβὰλ ταινιῶν μικροῦ μήκους ἦταν πολὺ φιλόδοξη σὲ σχέση μὲ τὶς δυνατότητες

τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς. Ἡ τελευταία δὲν ἔπαψε ὅμως οὔτε στιγμὴ νὰ δείχνει τὴν «εἰλικρινή της διάθεση» γιὰ τὴν προώθηση ὁρισμένων παραγωγῶν τοῦ ἐμπορίου (Pi - production) καὶ τῆς μεγάλης παραγωγῆς. Ἡ λογοκρισία — ποὺ γιὰ τὴν κατάργησή της εἶχε δοθεῖ πιὸ παλιὰ μιὰ πραγματικὴ μάχη — ἄρχισε δειλὰ δειλὰ νὰ ἐμφανίζεται ἀποκλείοντας ἀπὸ τὶς κύριες ἐκδηλώσεις τοῦ φεστιβὰλ ταινίες καθαρὰ πολιτικοῦ καὶ ἐπαναστατικοῦ περιεχομένου.

Τὸ φεστιβάλ, παράλληλα μὲ τὴν κεντρική του λειτουργία (3ο διεθνὲς φεστιβὰλ ταινιῶν μικροῦ μήκους — 122 ταινίες) συνοδευόταν ἀπὸ δύο ἄλλες ἐξίσου σημαντικὲς ἐκδηλώσεις. Τὴν πρώτη διεθνὴ συνάντηση φοιτητικῶν ταινιῶν καὶ τὸ γνωστὸ «Μαρσέ» («ἐλεύθερος κινηματογράφος»: ταινίες ποὺ ἡ λογοκρισία εἶχε ἀπορρίψει, ἢ εἶχαν ἀποκλειστεῖ ἀπὸ τὸ φεστιβὰλ λόγω ἐκπρόθεσμης ἀποστολῆς κ.λπ.).

Οἱ ταινίες τοῦ φεστιβὰλ προβάλλονταν ἀρχικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν Γκρενὸμπλ στὴ Maison de la Culture καὶ τὴν ἑπομένη ἕνας κεντρικὸς κινηματογράφος ἐπαναλάμβανε τὸ ἴδιο πρόγραμμα.

Οἱ ταινίες τῶν φοιτητῶν προβάλλονταν τὴν ἴδια ὥρα (πράγμα ποὺ δημιουργοῦσε ἀρκετὰ προβλήματα στοὺς θεατὲς) στὴ Salle du Conservatoire καὶ σὲ διάφορες ἄλλες αἴθουσες.

Οἱ ταινίες τοῦ «Μαρσὲ» προβάλλονταν συχρόνως μὲ τὰ δύο παραπάνω προγράμματα στὴ μικρὴ αἴθουσα τῆς Maison de la Culture.

Οἱ μόνες ταινίες ποὺ κράτησαν ψηλὰ τὸ ἐπίπεδό τους, ἦταν οἱ ταινίες τῶν κινούμενων σκίτσων ποὺ στάθηκαν ἡ μοναδικὴ ἀπόλαυση τῶν ταλαιπωρημένων θεατῶν τοῦ καλοκαιρινοῦ φεστιβάλ.

Ἐνάντια στὴ Λογικὴ καὶ γιὰ τὴ Βία *τοῦ Κάρλος Ὀρτὶθ Τεχέδα*

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ σταθοῦμε στὴν τόσο διασκεδαστικὴ ταινία τοῦ ἰταλοῦ Μπρούνο Μποτζέττο *Self - Service:* Τὸ βράδυ ὅταν ὁ ἄνθρωπος πέφτει γιὰ ὕπνο μιὰ ὁλόκληρη κοινωνία κουνουπιῶν ἀρχίζει νὰ ζεῖ «ἀνθρώπινα» χρησιμοποιώντας τον σὰν ἕνα κατάστημα αὐτοεξυπηρέτησης. Βλέπει κανεὶς τὸν πατέρα κούνουπα καὶ τὸ κουνουπάκι, τὸν κλέφτη, τὶς κονσέρβες μὲ τὸ αἷμα ποὺ τρέφουν τὴν κουνουποοικογένεια ἐνῶ ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἀνίκανος νὰ σταματήσει ὅλη αὐτὴ τὴν κίνηση. Στὸ τέλος τοῦ 11λεπτου αὐτοῦ ἔργου ἡ αἴθουσα ξέσπασε σὲ θύελλα χειροκροτημάτων.

Πιστὸς στὴν τσεχοσλοβακικὴ παράδοση τῶν κινούμενων σκίτσων ὁ Βάτσλαβ Μπέντριτς περιγράφει μὲ σύντομο ἀλλὰ πετυχημένο τρόπο τὴ σύγκρουση ἀνθρώπου καὶ μηχανῆς (ἐνῶ ὁ ἄνθρωπος μεταβάλλεται σὲ μηχανή, ἡ μηχανὴ ἀποκτᾶ δική της προσωπικότητα).

Δὲν θὰ ἐπεκταθοῦμε στὶς ὑπόλοιπες ταινίες κινούμενων σκίτσων — ἂν καὶ ἄξιζαν τὸν κόπο — ἀφοῦ στὸ σύνολό τους ἀποτέλεσαν μιὰ τραγικὴ μειοψηφία σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες συμμετοχὲς στὸ φεστιβάλ. Ἀξιόλογες ταινίες ἦταν ἀκόμη ἡ *Πλύση Ἐγκεφάλου* τοῦ ὀλλανδοῦ Ρόναλντ Μπίλμα καὶ ἡ τσεχοσλοβακικὴ *Ζωή*.

Πλούσια καὶ ἐνδιαφέρουσα ἦταν ἡ παραγωγὴ ταινιῶν ποὺ ἀναφέρονταν στὸ χιλιανὸ πραξικόπημα. Ἡ ταινία τοῦ μεξικανοῦ Κάρλος Ὀρτὶθ Τεχέδα *Contra la razon y*

por la fuerza (Ἐνάντια στὴ λογικὴ καὶ γιὰ τὴ δύναμη) καθὼς καὶ ὁ *Χιλιανὸς Σεπτέμβρης* τῶν Μπρούνο Μούελ καὶ Τεὸ Ρομπισὲ ἀπέδοσαν μὲ ἀρκετὴ διαύγεια τὰ γεγονότα ποὺ γιὰ ἕνα μήνα συγκλόνισαν τὴν ὑφήλιο. Συνεντεύξεις μὲ ἐργάτες καὶ διανοούμενους, μὲ φοιτητὲς στὴν παρανομία, μὲ οἰκογενειάρχες καὶ νοικοκυρές, ἀλλὰ καὶ μὲ μεγαλοαστοὺς σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸν ὑπόλοιπο λαό, ἀποκάλυπταν εὔγλωττα τὸν ἀντιλαϊκὸ χαρακτήρα τοῦ ἀμερικανοκίνητου πραξικοπήματος.

Οἱ παραπάνω ταινίες ἀποτελοῦν ἀναμφισβήτητα δύο ἀξιόλογα ντοκουμέντα (παρόλες τὶς τεχνικὲς ἐλλείψεις τους καὶ τὸ γενικότερο ὕφος τους — ταινίες γιὰ τὴ μικρὴ ὀθόνη) στὸ πλευρὸ τῶν ταινιῶν γιὰ τὰ αἱματηρὰ γεγονότα τοῦ Πολυτεχνείου καὶ τὶς σφαγὲς στὸ Βιετνάμ. Πρέπει νὰ σταθοῦμε στὴ φωτογραφία τοῦ Ἀλέξη Γρίβα (*Contra la Razon y por la Fuerza*) καὶ στὴ μουσικὴ τοῦ Βίκτορ Γιάρα (τραγουδιστῆ τοῦ λαϊκοῦ μετώπου ποὺ μὲ κομμένα τὰ δάχτυλα ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες τοῦ Πινοσὲτ τραγούδησε μέσα στὸ στάδιο τοῦ Σαντιάγο, λίγο πρὶν πεθάνει, τὸν ὕμνο τοῦ λαϊκοῦ μετώπου).

Μαρτυρικὴ προβάλλει ἡ μορφὴ τοῦ Σαλβατὸρ Ἀλλιέντε μέσα ἀπὸ τὴν κινηματογραφημένη συνέντευξή του στὸν Ρεζὶ Ντεμπραὶ σὲ σκηνοθεσία τοῦ Μιγκὲλ Λίττιν, ὅταν ὁ ἴδιος ὁ πρόεδρος ἀποκαλύπτει ὅτι μιὰ ἐπικείμενη δολοφονία του δὲν μπορεῖ νὰ σταματήσει παρὰ προσωρινὰ τὸν ἀγώνα τῆς ἐργατικῆς τάξης γιὰ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας στὴ Χιλή. («*Ἔχουν τὴ δύναμη καὶ μποροῦν νὰ σκλαβώσουν τὸ λαό. Ἀλλὰ οὔτε μὲ τὰ ὅπλα, οὔτε μὲ τὴ δύναμη μποροῦν νὰ καταστείλουν τὴν κοινωνικὴ ἐξέλιξη. Ἡ ἱστορία εἶναι δική μας καὶ τὴν φτιάχνουν οἱ λαοί*» — Σαλβατὸρ Ἀλλιέντε).

Ἕνα ἀκόμη καλὸ ντοκυμανταὶρ (ποὺ ἄλλωστε βραβεύτηκε ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ) ἦταν τὸ *Ἡμερολόγιο τοῦ Ναρίν*. Μιὰ ὁμάδα ρώσων κινηματογραφιστῶν παρακολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς φράγματος, πλέκοντας τὸ ἐγκώμιο τοῦ ὁδηγοῦ ἑνὸς γερανοῦ ποὺ παράλληλα μὲ τὴν ἐργασία του ἀσχολεῖται μὲ τὴν ψυχαγωγία τῶν παιδιῶν τοῦ χωριοῦ.

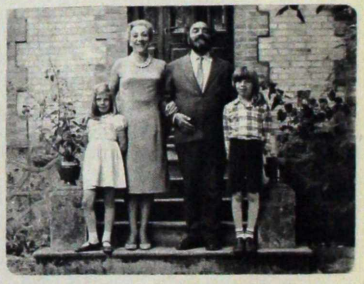
Διάφορες προσπάθειες ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τὴν Pi production γιὰ ἕνα εὐρωπαϊκὸ Χόλλυγουντ στὸ χῶρο τῆς ταινίας μικροῦ μήκους, ἀπορρίφτηκαν,ὁμόφωνα ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ κοινὸ ποὺ τὶς γιουχάισε. Μόνο τὸ *Ce que savait Morgan (Αὐτὸ ποὺ ἤξερε ὁ Μόργκαν)*, τοῦ Λὺκ Μπεσρώ, μεταφορὰ στὸν κινηματογράφο τῆς νουβέλας τοῦ Χένρυ Τζαίημς «Ὁ μαθητής», διασώθηκε ἀπὸ τὴν ὅλη ἐμπορικὴ παραγωγὴ καὶ ἀποτέλεσε ἀντικείμενο συζητήσεων κατὰ τὶς συναντήσεις κοινοῦ καὶ δημοσιογράφων. Ἡ ταινία *La famille heureuse (Ἡ Εὐτυχισμένη Οἰκογένεια)* τοῦ Πατρὶς Λεκόντ, παρόλες τὶς φιλοδοξίες της δὲν μπόρεσε νὰ διαφύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς καθαρὰ ἀστικοῦ τύπου κριτικῆς γιὰ μιὰ ἀστικὴ οἰκογένεια.

Φτωχὴ γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ ἡ ἑλληνικὴ παρουσία, σαμποταρίστηκε ἀπὸ μιὰ ἄλυσίδα ἀτυχιῶν ποὺ δὲν ἐπέτρεψαν τὴν πλατύτερη προβολή της.

Ἡ *Ἀπορρόφηση στὰ 257* τοῦ Β. Βαφέα παρὰ τὰ προτερήματά της (φωτογραφία - ἠθοποιία) δὲν μπόρεσε νὰ κινήσει τὸ παραμικρὸ ἐνδιαφέρον. Πιθανὸν τὸ *Ὑπογράψτε παρακαλῶ* τοῦ Λάμπρου Παπαδημητράκη νὰ εἶχε μιὰ καλύτερη τύχη ἂν παρουσιαζόταν χωρὶς τὶς ἀπρόβλεπτες ἀνωμαλίες: λόγω τῆς κακῆς ὀργάνωσης τοῦ φεστι-

Ὁ χιλιανὸς Σεπτέμβρης, *τῶν Μπρούνο Μούελ καὶ Τεὸ Ρομπισὲ*

Ἡ Εὐτυχισμένη Οἰκογένεια, *τοῦ Πατρὶς Λεκόντ*



Αὐτὸ ποὺ ἤξερε ὁ Μόργκαν, *τοῦ Λὺκ Μπεσρώ*

Ἀπορρόφηση στὰ 257 *τοῦ Βασίλη Βαφέα*

βάλ, προβλήθηκε μιὰ ὥρα νωρίτερα ἀπ' τὸ κανονικὸ πρόγραμμα (χωρὶς θεατές). Ὡστόσο δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν προσπάθεια τοῦ νεαροῦ σκηνοθέτη πού, μὲ λιτότητα καὶ χωρὶς πολυλογίες, μᾶς δίνει ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ φοιτητικὴ πραγματικότητα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς χουντικῆς ἑπταετίας.

Γιὰ λογαριασμὸ τῆς σουηδικῆς τηλεόρασης ὁ ἕλληνας Μαθιὸς Γιαμαλάκης (ἄγνωστος μέχρι στιγμῆς στὸ ἑλληνικὸ κινηματογραφόφιλο κοινὸ) παρουσίασε τοὺς *Μετανάστες* καὶ τὰ *Ἀναστενάρια*. Μὲ τοὺς *Μετανάστες* ὁ Γιαμαλάκης ἐπιχειρεῖ — μὲ ἐπιτυχία — μιὰ μαρξικὴ ἀνάλυση τῶν προβλημάτων μιᾶς μερίδας τῆς ἐργατικῆς τάξης (ξένοι ἐργάτες) στὴ Δ. Εὐρώπη.

Μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ φεστιβάλ — ἀναμφίβολα ἡ πιὸ πετυχημένη — ἦταν τὸ ἀφιέρωμα στὸν Γιόρις Ἴβενς. Ἡ προβολὴ ὁρισμένων ταινιῶν του ἔδοσε στὸ φεστιβὰλ τὴν πολιτικὴ χροιὰ ποὺ δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ πάρει παρόλες τὶς προβολὲς ποὺ ἤθελαν νὰ λέγονται πολιτικές.

Ὁ Γιόρις Ἴβενς χαράζει ἀδιαμφισβήτητα ἕνα δρόμο στὸν κινηματογράφο τοῦ μικροῦ μήκους. Σὲ συνέντευξή του ὁ ὁλλανδὸς σκηνοθέτης ἔδοσε διάφορες ἀπαντήσεις — στοὺς νοσταλγούς, ἴσως, τῶν Πουντόβκιν καὶ Ἀϊζενστάιν — γεμάτες αἰσιοδοξία γιὰ τὸ μέλλον τοῦ λαϊκοῦ κινηματογράφου στὸ πλευρὸ τῶν ἀπελευθερωτικῶν κινημάτων καὶ τοῦ ἀγώνα τῶν λαῶν ἐνάντια στὸν Ἰμπεριαλισμό.

Νίκος Χιωτάκης

Ὁ Γιόρις Ἴβενς σὲ συνέντευξη στὸ πλαίσιο τοῦ Φεστιβὰλ

Τὸ πρῶτο Διεθνὲς Φεστιβὰλ

Ταινιῶν 8/16 χιλ.

Τοῦ Λουὶ Σεγκὲν*

Τὸ φεστιβὰλ τοῦ Τονὸν-Λὲ-Μπαὶν πέτυχε, τὴν πρώτη αὐτὴ χρονιὰ τῆς λειτουργίας του, μὲ θαυμαστὸ τρόπο νὰ προσδιορίσει τοὺς στόχους του: ὅρισε τὸν τόπο καὶ τὸ ἀντικείμενό του. Γιὰ τόπο ἐπέλεξε ἕνα «Πολιτισμικὸ Κέντρο» (Maison de la Culture) ποὺ μετὰ ἀπὸ μιὰ παράξενη πολιτικο-σημασιολογικὴ ἐξέλιξη, μετονομάστηκε σὲ Κέντρο Τεχνῶν καὶ Ψυχαγωγίας. Κατέχει μιὰ δεσπόζουσα θέση, πλάι σὲ ἕναν κῆπο ἀπ' ὅπου μπορεῖ κανεὶς νὰ βλέπει τὴ λίμνη. Καὶ ἐκεῖ συναγωνίζονται μόνο ταινίες γυρισμένες σὲ 16 ἢ σὲ σούπερ-8 mm. Οἱ πρῶτες προβλήθηκαν σὲ ἐξαιρετικὲς συνθῆκες καὶ τίποτε δὲν τὶς ξεχώριζε ἀπὸ τὰ μεγέθη ποὺ προτιμοῦνται ἀπὸ τὸ Κέντρο Κινηματογραφίας. Οἱ δεύτερες ἀντίθετα, δὲν κατάφεραν διόλου νὰ ξεφύγουν ἀπὸ ἕνα τεχνικὸ γκέτο. Καὶ — ἂν πιστέψουμε μερικοὺς ἀπὸ ἐκείνους ποὺ μετεῖχαν στὴ συζήτηση ποὺ ὀργανώθηκε, καὶ μάλωναν γιὰ τὴν ὕπαρξη καὶ τὸ μέλλον αὐτῶν τῶν ταινιῶν — παραμέναν σ' αὐτὸ τὸ περιθώριο τῆς τεχνικῆς μὲ μιὰν ἀκλόνητη αὐταρέσκεια.

Τὸ Φεστιβάλ, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ (ὁριστικά; τὸ ἐλπίζουμε χωρὶς νὰ τὸ πολυπιστεύουμε) ἐπισήμανε τὸ θάνατο μιᾶς μέτρια ἀνανεωμένης «πρωτοπορίας», μόλις ἱκανῆς νὰ τροφοδοτήσει τὴ φλυαρία τῶν πανεπιστημίων καὶ τὸ κέρδος τῶν γκαλερὶ Τέχνης. Τὸ φὶλμ τοῦ Κριστιὰν Πωρέιγ, *Allegories* (*Ἀλληγορίες*) στάθηκε μιὰ γελοία σχεδὸν ἀπόδειξη ὅλων αὐτῶν. Δὲν κατάφερνε, ὕστερα ἀπὸ πενήντα χρόνια, παρὰ νὰ βάλει στὴ γραμμή, τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, τὰ ἴδια πλανόδια πανηγύρια, τὰ ἴδια τοπία, τὶς ἴδιες ἐντυπώσεις ταχύτητας, τὴν ἴδια διανοητικὴ σύγχυση ποὺ κυριαρχοῦσαν τὴν ἐπαύριο τοῦ φουτουρισμοῦ. Τουλάχιστον ἡ παρουσία του εἶχε τὸ πλεονέκτημα ὅτι τόνιζε τὴν ἀπόστασή του ἀπὸ ἐκείνους πού, ἔχοντας ἀντιστρέψει τὴ διαδικασία τῆς ἐπαναληπτικῆς του «ἀποδόμησης», σκέφτονται τὴν ἔννοια τῆς πρακτικῆς τους σύμφωνα μὲ τοὺς τρεῖς ἄξονες, ποὺ ἄλλωστε συγκλίνουν: τῆς ἀφήγησης, τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς πολιτικῆς.

Ἡ μαρτυρία, ποὺ πάνω σ' αὐτὴν βασιζόταν ὥς τὰ τελευταῖα χρόνια σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ ἡ δραστηριότητα τοῦ 16 mm, ὄφειλε νὰ μεταβάλει τὰ ὅριά της. Ἡ ταινία *Les Enfants du Gouvernement (Τὰ Παιδιὰ τῆς Κυβέρνησης)* τοῦ Κλὼντ Λεφέβρ, εἶναι συνέντευξη μὲ νέες κοπέλες, ποὺ πλήρωσαν τὴ δειλία τῶν ἐραστῶν τους, τὴν ἐλλιπὴ διάδοση τῶν ἀντισυλληπτικῶν καὶ τὴ δυσπιστία στὴ μέθοδο Κάρμαν, μὲ τὴν πολὺ σχετικὴ «εὐτυχία» τῆς μητρότητας. Αὐτὸ τὸ θέμα, κωμωδία ἢ μελόδραμα (βλέπουμε μιὰ οἰκογένεια ὅπου οἱ δύο ἀδερφές, ἡ καθεμιὰ μὲ τὴ σειρά της, γίνονται μητέρες μπροστὰ στὰ ἔντρομα μάτια τοῦ «παποῦ καὶ τῆς γιαγιᾶς», ἀλλὰ καὶ μιὰ νέα κοπέλα νὰ ἐξηγεῖ τὶς δυσκολίες ποὺ τὴν ἀνάγκασαν νὰ ἐγκαταλείψει τὸ δεύτερο παιδί της) ἀποκαλύπτει ξαφνικὰ οἰκονομικὰ αἴτια (ἡ μητέρα ἐγκαταλείπει τὸ παιδί της γιατὶ δὲν ἔχει τὰ ἀπαραίτητα μέσα νὰ θρέψει δύο μωρὰ) καὶ ἡ ταινία ἔχει τὸ ἀπροσδόκητο ἀλλὰ θεμελιῶδες

* Ὁ Λουὶ Σεγκὲν εἶναι συντάκτης τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ *Positif* καθὼς καὶ κινηματογραφικὸς κριτικὸς τῆς φιλολογικῆς ἐπιθεώρησης *La Quinzaine Littéraire* (Φιλολογικὸ Δεκαπενθήμερο). Δὲν εἶναι τελείως ἄγνωστος στὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* τῆς πρώτης περιόδου: εἴχαμε συνεργαστεῖ στὴ συνέντευξη μὲ τὸν μαροκινὸ κινηματογραφιστὴ Χαμὶντ Μπενανὶ γιὰ τὴν ταινία του *Traces (Σημάδια)*, στὸ τεῦχος Νο 15. Τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὸ περιοδικό μας ἦταν πάντα σταθερὸ καὶ ἡ συνεργασία του μαζί μας, ποὺ ἐγκαινιάζεται σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ἐλπίζουμε νὰ γίνει τακτική.

Εἶναι, ἐξάλλου, καὶ ὁ σκηνοθέτης τῆς μικροῦ μήκους ταινίας *Le retour d' Ulysse (Ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Ὀδυσσέα)* ποὺ βραβεύτηκε στὸ φεστιβὰλ τοῦ Τονὸν - Λὲ - Μπαίν. Ἡ ταινία, ποὺ ἀντικείμενό της εἶναι ὁ σχετικὸς πίνακας τοῦ Πιντουρίκιο, ποὺ βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου, εἶναι μιὰ κριτικὴ καὶ ἀναλυτικὴ ἐργασία πάνω στὴν ἀναγεννησιακὴ ζωγραφικὴ σὲ μιὰ πρώτη φάση, καὶ γενικότερα πάνω στὸ πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης μὲ βάση τὸν Ὅμηρο (*Ὀδύσσεια*, 23), τὸν Ἔνγκελς (*Ἡ Καταγωγὴ τῆς Οἰκογένειας, τῆς Ἀτομικῆς Ἰδιοκτησίας καὶ τοῦ Κράτους*), τὸν Μοντεβέρντι (*Il Ritorne d' Ulisse in Patria*) τοῦ Μουρνάου (*Νοσφεράτου*) καὶ πολλοὺς ζωγράφους τῆς Ἀναγέννησης. Φιλολογικὰ κείμενα, εἰκονικὰ ἢ μουσικὰ ποὺ δὲν ἐνισχύουν τὸ θεματικὸ περιστατικὸ τοῦ πίνακα οὔτε ἐμβαθύνουν στὸ ἱστορικό του, ἀλλὰ ἀποσυνθέτουν τοὺς μηχανισμούς του, ξεσκεπάζουν τὴν οἰκονομία του γιὰ νὰ τὴν ἐπανατοποθετήσουν στὸ χῶρο —τῆς «ἀναγεννησιακῆς» σκέψης — τοῦ ὁποίου θὰ καθοριστοῦν, ἐδῶ, πέρα γιὰ πέρα οἱ κώδικες. Εἶναι ἕνα λαμπρὸ ὑπόδειγμα γιὰ τὸ τί μπορεῖ καὶ τί ὀφείλει νὰ εἶναι ἕνα κινηματογραφικὸ «δοκίμιο». (Μ.Δ.)

προσόν, ἂς ποῦμε, ὅτι ἐξετάζει ξανὰ καὶ «διὰ ζώσης» τὶς κατηγορίες τοῦ λαϊκοῦ μύθου. Δυστυχῶς ὅμως δὲν πάει παραπέρα· ἐμμένει στὴν πολιτικὴ αἰτιολόγηση καὶ στέκεται, ἔτσι, στὸν ἁπλὸ αὐθορμητισμό, στὴ σφοδρὴ ἀλλὰ ἤδη τετριμμένη διαμαρτυρία τοῦ MLF (Κίνημα Ἀπελευθέρωσης της Γυναίκας).

Ὁ Ζὰν Μισὲλ Καρρὲ καὶ ὁ Ἀντὰμ Σμὲντ ἔκαναν κι αὐτοί, ἀλλὰ μὲ τελείως διαφορετικὸ ὄφελος, τὸ δοκίμιο τῆς ἀβεβαιότητάς τους. Τὸ *Ghetto expérimental (Πειραματικὸ Γκέτο)* εἶναι ἕνα «εἶδος ρεπορτάζ», ἔτσι τὸ λένε οἱ ἴδιοι, γιὰ νὰ ἀποφύγουν νὰ ἰδωθεῖ σὰν ἀστυνομικὴ ἱστορία μὲ «μπάτσους», σὰν ἕνα κλασικὸ ρεπορτάζ, ποὺ θὰ ἦταν κάτι σὰν διερεύνηση, ἀναζήτηση μιᾶς ἐνοχῆς καὶ τῶν ἀποδείξεών της. Δὲν πρέπει, λοιπόν, νὰ ἐκπλήσσει τὸ ὅτι ἡ ταινία φαίνεται νὰ ὑποβάλλει ὁρισμένες διόδους μόνο, ὅπου οἱ δημιουργοὶ δὲν θέλουν νὰ ἔχουν τὴν παραμικρὴ εὐθύνη: ἀφήνουν τὸν «ἠθοποιὸ» νὰ μιλήσει στὴ θέση τους. Μέσα στὸ κινηματογραφικὸ τμῆμα τοῦ Πανεπιστημίου, φοιτητὲς ἀναπτύσσουν ἕνα ἀρνητικὸ μάθημα: ἐξηγοῦν τὴ μέθοδο ποὺ χρησιμοποίησαν τὰ ἐπίκαιρα Γκωμὸν γιὰ νὰ πλαστοποιήσουν τὸ «ἀντικειμενικὸ» ὑλικὸ ποὺ εἶχαν γυρίσει τὸ Μάη τοῦ '68. Στὸ θεατρικὸ τμῆμα δὲν φαίνονται παρὰ σχεδὸν μόνο οἱ ἀσκήσεις ὅπου τελειοποιεῖται ἡ κίνηση τοῦ σώματος. Ὅσο γιὰ τὶς πολιτικὲς ὁμάδες, αὐτὲς ὀργανώνουν τὴ δική τους σκηνοθεσία, γι' αὐτὸ καὶ οἱ μοναρχικοί, οἱ χριστιανοί, οἱ κομουνιστές, οἱ τροτσκιστές, καὶ οἱ μαοϊκοί, ἀνακατεύονται μέσα στὴ μονοχρωμία μιᾶς ἴδιας προοπτικῆς ὅπου ἁλωνίζει ὁ πιὸ θεαματικὸς αὐθορμητισμὸς τῶν ἀναρχικῶν, μιὰ καὶ αὐτοὶ ἀρνοῦνται τὴ μιμητικὴ τῆς συζήτησης. Ὅμως ὁ Καρρὲ καὶ ὁ Σμὲντ ἀρνοῦνται καὶ τὸν πειρασμὸ νὰ ἐπιστρέψουν σὲ μιὰ κατάσταση ἀθωότητας· ἡ ἀνευθυνότητά τους καὶ ἡ δυσπιστία τους εἶναι ἁπλῶς μεθοδικὲς καὶ προσωρινές, καὶ ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἐγχειρήματος εἶναι νὰ δεῖ κανείς, ὄχι τόσο πῶς «διευθετοῦνται» τὰ «πράγματα» ἀλλὰ κυρίως πῶς, στὴν πορεία τῆς σκηνοθεσίας, ὑποσκάπτουν τὴ στερεότητα τῆς πολιτικῆς τους. Μετὰ ἀπὸ λίγο, τὸ *Γκέτο* παραπαίει σὰν παγόβουνο καὶ ἀποκαλύπτει τὶς ἀντιθέσεις τὶς ὁποῖες ἐπαναλαμβάνει τὸ σχόλιο μιᾶς δασκάλας ἐκεῖ ὅπου θὰ «ἔπρεπε» νὰ ὑπάρχει ἡ «λύσις» τοῦ δράματος. Ὁ Καρρὲ καὶ ὁ Σμὲντ μετροῦν τὴ συσσώρευση τοῦ λόγου τους· δείχνουν τὴν πολιτικὴ *ἐν τῷ γεννᾶσθαι*[1].

Σ' αὐτοὺς τοὺς δισταγμούς, ὅσον ἀφορᾶ τὴ μέθοδο λ.χ. γιὰ τὰ μέσα καὶ τὸ σκοπὸ τοῦ θεάματος, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀντιπαραθέσει, ὅσο κι ἂν καταγράφεται διαφορετικά, τὴ σχεδὸν μανιακὴ ἰσορροπία τῆς ταινίας *Heroes* (*Ἥρωες*, ΗΠΑ). Ὁ Φρέντερικ Μπέκερ μοντάρησε τριάντα χρόνων οἰκογενειακὰ φίλμ, εἶδος ποὺ τὸ θεωρεῖ ἀπὸ «τὶς πιὸ καθαρὲς μορφὲς τοῦ κινηματογράφου». Ἐξηγεῖ αὐτό του τὸ παράδοξο, ἀποδεικνύοντας ὅτι πρόκειται γιὰ τὴ μόνη μορφὴ κινηματογράφου τέλεια κλειστοῦ κυκλώματος, ὅπου ὁ ἠθοποιὸς γίνεται θεατής, ὅπου ὁ ἴδιος γιὰ λογαριασμό του παίζει τὸ θέαμα ποὺ περιμένει νὰ δεῖ, καὶ ταυτόχρονα τὸ σκηνοθετεῖ. Τὰ σχόλια τῆς οἰκογένειας (στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ τρεῖς οἰκογένειες, ἀλλὰ πολὺ κοντινές), γύρω ἀπὸ τὰ χριστουγεννιάτικα δῶρα, τὰ παιδικὰ γεύματα, τὶς διακοπὲς στὴ λίμνη, στὸ βουνὸ ἢ στὴ θάλασσα, τοὺς ἱππικοὺς ἀγῶνες καὶ τοὺς γάμους, ἀποφεύγουν μὲ ἐπιμέλεια τὴ διάσπαση τῆς προσοχῆς τοῦ θεατῆ. Ἡ φιλοσοφία αὐτὴ δὲν ἔχει, ὅπως οἱ ἄλλες, ἱστορία. Δὲν γνωρίζει οὔτε κρίση οὔτε πόλεμο.

1. Ταινία γιὰ τὸν πειραματικὸ χαρακτήρα τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Vincennes στὸ Παρίσι, καὶ τὶς ἰδεολογικές του ἐπιπτώσεις. Εἰδικὸ βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς.

Μόλις ποὺ βλέπει κανεὶς ἐκεῖ μιὰ στολὴ ἢ διακρίνει ἕναν μαῦρο ὑπάλληλο. Τὸ ἀποτέλεσμα ἄρα — ἔτσι ὅπως εἶναι ἀποκεντρωμένο τὸ φίλμ, ξεριζωμένο ἀπὸ τὴν πρώτη του κατεύθυνση — δὲν παράγει ἐντύπωση χλευασμοῦ ἀλλὰ ἀντίδραση τρόμου. Οἱ *Heroes* δὲν εἶναι κωμωδία, εἶναι ταινία φρίκης. Περιγράφει λεπτομερειακά, μὲ ἐπαναλήψεις καὶ μὲ αὐξανόμενη σαφήνεια (τεχνικὰ βελτιώνεται χρόνο μὲ τὸ χρόνο), τὴν ἀπειλητικὴ ἄνοδο τῆς σιωπηλῆς πλειοψηφίας, τὴν ἰσοπεδωτικὴ κατάληψη τῶν πάντων ἀπὸ τὴν ἀσκήμια[2]. Τὸ *Every thousand, thousand years (Κάθε χίλια, χίλια χρόνια,* ΗΠΑ) τοῦ Ρόμπερτ Ἀλσχάιμερ[3] εἶναι, μὲ τὴ σειρά του, κάτι σὰν τὴν «ἰδανικὴ» ἀλλὰ διαστρεμμένη ἀντίθεση τῶν *Heroes*. Ὁ μύθος αὐτὸς μιᾶς νεαρῆς χωριάτισσας, ποὺ τὴν ἑλκύει ὁ μεγάλος Πᾶν, ποὺ κάνει μία σχεδὸν μυητικὴ πορεία καὶ συναντᾶ πρόσωπα ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα σύνολο συμβόλων, ἀπὸ τὴν Τσιγγάνα ὥς τὸν Ἐρημίτη, κι ἀπὸ τὸν Ραβὶ ὥς τὴ Μητέρα Χήνα, ἀποτελεῖ, σὲ πρώτη φάση, ἀπότιση φόρου τιμῆς στὸ μύθο. Αὐτὴ ἡ Ἀμερικὴ τῶν δασῶν, ὅπου τὰ περισσότερα πρόσωπα φοροῦν τὸ κοστούμι τῶν πιονιέρων, εἶναι βέβαια αὐτὸς ὁ «Κῆπος τοῦ κόσμου» καὶ ξέρουμε γι' αὐτόν, ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Χένρυ Νὰς Σμίτ, τί θέση κατέχει στὴν ἀμερικανικὴ ἰδεολογία. Ὁ Ἀλσχάιμερ ὅμως σαμποτάρει τὴ λογικὴ τῆς νοσταλγίας, καταργεῖ καθετὶ ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν κάνει νὰ λειτουργήσει καὶ ποὺ εἶναι τῆς τάξης τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἡ μυθολογία του εἶναι ἀποφασιστικὰ παγανιστικὴ ὥς καὶ στὴ διονυσιακὴ χρήση του τῆς Ὀμορφιᾶς. Ἀντιπαραθέτει στὴ λάμψη τοῦ παρελθόντος της, τὴν ἀπόχρωση τοῦ ἐθίμου καὶ τὴν ἀμβλύτητα τῆς συνήθειας. Ἐξοῦ κι αὐτὰ τὰ ἀστραποβόλα πλάνα, ὅπου ὁ Πᾶν ξεπροβάλλει στὴν κορφὴ ἑνὸς λόφου ποὺ στεφανώνεται ἀπὸ τὸ οὐράνιο τόξο, ἐνῶ οἱ ἀκτίνες τοῦ τόξου μοιάζουν νὰ «χαϊδεύουν» ἕνα μικρὸ κόλπο μὲ τὶς παράλληλες καμπύλες τους. Δὲν ἀποτελοῦν ἁπλά, ἔστω καὶ πετυχημένα ἐπεισόδια, ἀλλὰ παρεμβάλλονται τέλεια στὴν ἄτακτη γεωμετρία τῆς ἀφήγησης. Ἀναμφισβήτητα ἡ μυθικὴ αὐτὴ μετατόπιση ἀνταποκρίνεται, τουλάχιστον ἐν μέρει, σ' αὐτὸ τὸ ἄπειρο Ἀλλοῦ ποὺ εἶναι ἡ Οὐτοπία, καὶ αὐτὸ τὸ πετυχαίνει τόσο καλύτερα, ὅσο δὲν ξεχνᾶ οὔτε στιγμὴ τοὺς κανόνες καὶ τὴν πρακτικὴ τῆς μυθοπλασίας της.

Ἐξ ὁρισμοῦ ἡ Οὐτοπία εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ διάγραμμα· δὲν ἀνήκει στὴν αὐστηρότητα τῆς τοπογραφίας ἀλλὰ στὸ σκάνδαλο τοῦ θρύλου· δὲν εἶναι οὔτε σχέδιο οὔτε προγραμματισμός, εἶναι θρύλος: εἶναι αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ λεχθεῖ. Γιὰ νὰ φτιάξει ἕνα πορτραῖτο τοῦ Τομμάζο Καμπανέλλα, ὁ Τζιάννι Ἀμέλιο δομεῖ τὴν ταινία του *Citta del sole (Πόλη τοῦ Ἥλιου,* Ἰταλία) γύρω ἀπ' αὐτὴ τὴ μετάδοση τοῦ θρυλικοῦ. Λεπτομερὴς ὀργάνωση, ὅπου ἡ σκηνὴ εἶναι χωρομετρημένη μὲ ἐπιμέλεια, οἱ μεταφορὲς τέλεια ζυγισμένες καὶ οἱ διασταυρώσεις ἀλάνθαστα ρυθμισμένες. Τὸ «μηχανικὸ» πάθος τοῦ Καμπανέλλα ἀναπαράγεται ἀκόμη καὶ στὸ σύστημα σκοινιῶν ἀπ' ὅπου κρέμεται τὸ καταβασανισμένο του σῶμα, ἀκόμη καὶ στὸ ντυμένο μὲ τούλι παραλληλεπίπεδο ὅπου κάθονται οἱ δήμιοι ποὺ τὸν ἀνακρίνουν. Γιατὶ ἡ μηχανικὴ εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ μιὰ διευθέτηση διαφόρων στοιχείων· εἶναι ἀναπαραγωγὴ καὶ τροχοπέδη ἐνέργειας. Διαγράφει ἕναν κύκλο, ὅπου ἡ Οὐτοπία προκαλεῖ σκάνδαλο μὲ τὸ «ἔξω» ποὺ προσδιορίζει, μὲ τὴν ἀφήγηση ποὺ μεταδίδει· ἡ προσβολὴ ταυτίζεται μὲ τὴ ρήξη ποὺ προκαλεῖ τὸ σημαῖνον. Ὅταν, στὸ τέλος, ὁ μαθητὴς διαδέχεται τὸ

Ἡ Πόλη τοῦ Ἥλιου *τοῦ Τζιάννι Ἀμέλιο*

2. Βραβεῖο μεγάλου μήκους γιὰ τὶς ταινίες - μαρτυρία.
3. Εἶναι, ὅπως τὸ *Les Serpents de la Lune des Pirates (Τὰ ἑρπετὰ τῆς Σελήνης τῶν Πειρατῶν)* τοῦ Ζ.Ζ. Χόρχε, μιὰ ταινία διπλωματικῶν ἐξετάσεων γιὰ τὴ Σύνοδο τοῦ κινηματογράφου τοῦ U.C.L.A. (Πανεπιστήμιο τῆς Καλιφόρνιας στὸ Λὸς Ἄντζελες).
4. Βραβεῖο μεγάλου μήκους γιὰ ταινίες φιξιόν.

Ἡ Ἐπιστροφὴ τοῦ Ὀδυσσέα *τοῦ Λουΐ Σεγκὲν*

δάσκαλο, λίγο ἐνδιαφέρει ἂν ἡ οὐσία τοῦ λόγου του εἶναι ἐντελῶς διαφορετική· τὸ ἄλλο περιεχόμενο κάνει τὶς ἴδιες ὑπερβάσεις[4]. Ὁ λόγος τοῦ δάσκαλου ὡστόσο πρέπει νὰ μείνει ζωντανός. Ὅταν ὁ Πέτερ Ἀμμὰν στὴν ταινία του *Train Rouge (Κόκκινο Τρένο,* Ἐλβετία) ἀντιπαραθέτει ἕνα τρένο μὲ ἰταλοὺς μετανάστες ποὺ γυρίζουν στὸν τόπο τους γιὰ νὰ ψηφίσουν Ι.Κ.Κ., σὲ τρεῖς παραστάσεις τοῦ Γουλιέλμου Τέλλου (ἀπὸ τὸν Σίλλερ, τὸν Πουτσίνι καὶ τὸν Σάρτρ), ἀπὸ τὸ θρύλο κρατάει μόνο ἕνα γκροτέσκο ἤ, στὴν καλύτερη περίπτωση, γελοῖο πτῶμα. Οἱ ἀνυπόμονοι ἐργάτες ποὺ περιμένουν νὰ περάσουν τὰ σύνορα γιὰ νὰ ξεδιπλώσουν τὶς κόκκινες σημαῖες τους, τραγουδοῦν τὴ *Διεθνή,* ἀποστομώνουν ἕνα φαιδρὸ πωλητὴ τοῦ *Μανιφέστο,* ἔρχονται σ' ἀντίθεση μὲ τὸν ἀπολιθωμένο, πομπώδη καὶ ἐπαναλαμβανόμενο κόσμο μιᾶς παράστασης ποὺ ἢ καταφεύγει σὲ ἕνα θερινὸ θέατρο ἢ κλείνεται στὴν Ὄπερα τῆς Φλωρεντίας ἢ καταλήγει σὲ παρωδία (στὸ ἔργο τοῦ Σὰρτρ ὁ Γουλιέλμος Τέλλος ἀστοχεῖ καθὼς σκοπεύει τὸ μῆλο καὶ σκοτώνει τὸ γιό του). Ἡ ταινία τοῦ Πέτερ Ἀμμὰν εἶναι ταινία κριτική: τεμαχίζει, διακρίνει, ἐπανέρχεται καὶ ἀντιπαραβάλλει. Ξέρει ἐπίσης νὰ διαλέγει τὸ κοινό του. Ἀπευθύνεται στοὺς Ἐλβετοὺς καί, μέσα ἀπ' αὐτούς, στοὺς δυτικοὺς ἐκμεταλλευτὲς τῆς μετανάστευσης.

Ἂς ξανάρθουμε ὡστόσο στὴν ἀντίθεσή μας γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε καλύτερα μιὰ ὀρθότητα ποὺ εἶναι μόνο προσωρινή, περιστασιακή, καὶ νὰ ξεπεράσουμε τὴν «ἀτυχὴ» ἐναλλαγὴ τοῦ πολιτικοῦ καὶ τοῦ πολιτισμικοῦ (καὶ λέμε «ἀτυχὴ» ὅπως μιλᾶμε γιὰ «ἀτυχὴ» συνείδηση). Τὸ «ὑπάρχει» ποὺ προτείνει ὁ Ὕβ - Ἀντρὲ Ντελυμπάκ, στὸ *Addio Anna (Ἀντίο Ἄννα,* Γαλλία) ἔχει, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, μεγάλη σημασία. Προσδιορίζει, στὸν ὁρίζοντα, τὸν τόπο ὅπου μπορεῖ νὰ ἀναλυθεῖ ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ «ὄνειρο» καὶ στὴν «προλεταριακὴ ἐπανάσταση». Ἡ κουλτούρα ξεφεύγει ἀπὸ τὸ θάνατο, τὴ ζηλότυπη μονοπώληση τῆς ἄρχουσας τάξης, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴ φυλακὴ καὶ γίνεται θέση γιὰ καθημερινὸ ἀγώνα, ὅπου συναντιοῦνται ἄνετα τὰ κομμάτια μιᾶς μισοτελειωμένης ταινίας, οἱ πρωινὲς πληροφορίες τῆς Humanité, ἡ ἐτήσια γιορτή της, καθὼς καὶ ἡ ἐξαφανισμένη φιγούρα τῆς Ἄννας Μανιάνι. Ἡ φαινομενικὴ περιπλοκότητα τῆς ταινίας, ἡ δυσκολία της νὰ σὲ κάμει νὰ ἀναγνωρίσεις τὴ διήγηση τὴν ὁποία ὡστόσο προτείνει ὑπὸ τὸ ἄπλετο φὼς τῆς εἰλικρίνειας, προέρχεται ἀπὸ τὰ συνεχὴ γλιστρήματα ποὺ πραγματοποιοῦνται ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα τῶν συνδέσεων ποὺ ὁδηγοῦν ἀπ' τὸ ἕνα στοιχεῖο στὸ ἄλλο, ἑνώνοντάς τα καὶ διασχίζοντάς τα: μὲ δυὸ λόγια, δουλεύοντάς τα. Γιατὶ ἐκεῖνο ποὺ παρουσιάζει ἡ ταινία, ἐκεῖνο γιὰ τὸ ὁποῖο προσφέρει ταυτόχρονα καὶ τὴ θεωρία καὶ τὴ μορφή, σὰν ἐκεῖνο τὸν κύβο τοῦ Ἀλμπέρτι ποὺ περιστρέφεται ἀκούραστα, εἶναι ἕνας ὑλισμὸς τῆς εὐαισθησίας, μιὰ ἀνήσυχη ἀλλὰ συνειδητὴ βεβαιότητα τῶν μέσων του, ἡ παράδοξα ζωντανὴ διαλεκτικὴ πρακτικὴ τοῦ συναισθήματος καὶ τοῦ θανάτου.

Μετ. Τζίνα Κονίδου

*** Τὸ Φεστιβὰλ τοῦ Τονὸν - Λὲ - Μπαὶν (πόλη τῆς Γαλλίας στὴν Ἄνω Σαβοΐα πάνω στὴ λίμνη Λεμὰν) εἶναι ἕνα φεστιβὰλ μὲ βραβεῖα γιὰ ταινίες μεγάλου καὶ μικροῦ μήκους.**
Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τούς:
Ζεράρ Γκοντφάιερ - κριτικὸς
Φρέντυ Μπουὰς - διευθυντὴς τῆς ταινιοθήκης τῆς Λωζάννης
Ζὰν Ντουσὲ - κριτικός, κινηματογραφιστὴς
Ζὰν Ντομαρσὶ - κριτικὸς
Τζὰν Φράνκο Μινγκότσι - κινηματογραφιστὴς
Τζίμμυ Μακμπράιντ - κινηματογραφιστὴς

Διάφορα πρόσωπα τοῦ σοῦπερ-8

Τὸ σούπερ-8 δὲν εἶναι πιὰ τὸ παιχνίδι ἑκατομμυρίων οἰκογενειῶν, ποὺ τὸ χρησιμοποιοῦν ἀθῶα σὲ ὅλες τὶς ἐξαιρετικὲς περιστάσεις (ὅπως διακοπὲς στὴ θάλασσα, διακοπὲς στὸ βουνό, γιορτὲς κ.λπ.). Γίνεται ἕνα προϊὸν κατανάλωσης ποὺ μπορεῖ κι αὐτὸ νὰ συναγωνίζεται καὶ νὰ δοκιμάζεται μπροστὰ στὸ κοινὸ ἑνὸς φεστιβάλ, τὸ ὁποῖο ἔχει λόγο γιὰ τὴν ποιότητά του. Μπορεῖ ἀκόμη νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο σεμιναρίων, ὅπως αὐτὸ ποὺ ἔγινε μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ φεστιβὰλ τοῦ Τονὸν-Λὲ-Μπαὶν (στὸ ὁποῖο ἀναφερόμαστε ἀλλοῦ): «Τὸ Σούπερ-8 — καινούργιο ὄργανο πολιτιστικῆς δράσης». Στὸ σεμινάριο ἐξετάστηκαν καταρχὴν οἱ διάφορες χρήσεις τοῦ σούπερ-8, ἀπὸ τὸ παιχνίδι τῶν ἐρασιτεχνῶν κινηματογραφιστῶν ὡς τὶς στρατευμένες ταινίες

τῶν πολιτικῶν ὁμάδων ποὺ ἔχουν βρεῖ σ' αὐτὸ τὸ γρήγορο, εὔχρηστο, οἰκονομικὸ καὶ πρακτικὸ μέσο, ἕνα νέο «μικρὸ ὅπλο γιὰ νὰ ἀλλάξουν τὸ κόσμο».

Στὶς Η.Π.Α., γιὰ παράδειγμα, σὲ ὁρισμένα πανεπιστήμια ὅπως τὸ Μ.Ι.Τ. (Massachusets Institute of Technology) καὶ τὸ Rice University τοῦ Χιούστον κατασκευάζονται καὶ προσαρμόζονται πλήρη συστήματα σούπερ-8 γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν ἐκπαίδευση, ἢ νὰ συμβάλουν μὲ πρωτότυπες ἐμπειρίες, ὅπως π.χ. οἱ ταινίες ποὺ γίνονται στὰ ἰνστιτοῦτα τὰ εἰδικὰ γιὰ τὴ διδασκαλία ἐπιμόρφωσης τῶν ἀπροσάρμοστων παιδιῶν.

Στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὶς 18 ὡς τὶς 30 Δεκέμβρη 1974, τὸ σούπερ-8 διεκδίκησε τὴ θέση του στὸ Espace Cardin. Πολλοὶ εἶπαν πὼς ἐπιβλήθηκε χάρη στὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴν τόλμη τῶν ὀργανωτῶν του, Ζερὸμ Ντιαμάντ - Μπερζὲρ καὶ Ντιμίτρι Νταβιντένκο (ἤδη ὑπεύθυνων γιὰ τὸ μίνι - φεστιβὰλ ποὺ ὀργανώθηκε τὸν Ἀπρίλη στὸ μικρὸ παρισινὸ σινεμὰ Ράνλαγκ). Ἄλλοι, ὅπως ἡ Κλωντὶν Ρομεό, τῆς ὁποίας τὴν ἄποψη δημοσιεύουμε (ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸν *Μὸντ* 28/29 Δεκ. 1974), τὸ ἀντιμετωπίζουν περισσότερο σὰν μιὰ διαστροφή. Ἡ Κλωντὶν Ρομεὸ ἔχει λάβει μέρος σὲ μιὰ ὁμάδα στρατευμένων ποὺ ἔφτιαξαν τὴν ταινία *Μοχάμετ Ντιάμπ, πῶς καὶ γιατί δολοφονεῖται ἕνας ἀλγερινὸς ἐργάτης.* «Ὁ θάνατος τοῦ Μοχάμετ Ντιὰμπ εἶναι ἕνα ἐξοργιστικὸ συμβὰν» ἐξηγεῖ ἡ ἴδια. «Ἕνας ἄραβας ἔχει περισσότερες πιθανότητες ἀπὸ ἕναν γάλλο ἐργάτη νὰ δολοφονηθεῖ μέσα σὲ ἕνα ἀστυνομικὸ τμῆμα. Θελήσαμε νὰ δείξουμε τοὺς μηχανισμοὺς ποὺ ὁδήγησαν στὸ θάνατο τοῦ Ντιάμπ, τὴν εὐθύνη τῆς ἀστυνομίας, τοῦ νοσοκομείου τῶν Βερσαλλιῶν, ποὺ ξεφορτώθηκε τὸ μετανάστη παραδίνοντάς τον στὴν ἀστυνομία. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ μηχανισμοὶ — ἀστυνομία, νοσοκομεῖο, τύπος, δικαιοσύνη — λειτουργοῦν πλέον ἀμείλικτα ὅταν πρόκειται γιὰ μετανάστη ἐργάτη: ὁ ρατσισμὸς πολλαπλασιάζει τὶς ἐπιπτώσεις τους» Αὐτὴ ἡ ταινία σὲ ἔγχρωμο σούπερ-8 μὲ ἦχο, διαρκεῖ 55'. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη: τὸ πρῶτο ἀσχολεῖται μὲ τὸ θάνατο τοῦ ἀλγερινοῦ ἐργάτη καὶ συγκεντρώνει διάφορες καταθέσεις (ἀπὸ τὴν ἀδελφὴ τοῦ Μοχάμετ Ντιάμπ, τὴ γυναίκα του, τὴ νοσοκόμα ποὺ παρευρισκόταν στὴ σκηνὴ τῆς σύλληψής του). Τὸ δεύτερο μέρος μιλάει γιὰ τὸν «ἀγώνα τῶν μεταναστῶν ἐργατῶν». Ἡ Κλωντὶν Ρομεὸ ἐκθέτει ἐδῶ μὲ σαφήνεια τὶς ἀντιφάσεις στὶς ὁποῖες πέφτουν οἱ ἴδιοι οἱ στρατευμένοι κινηματογραφιστὲς ποὺ προσπαθοῦν νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν σούπερ-8 μὲ τρόπο εὐρὺ καὶ ταυτόχρονα στρατευμένο. Αὐτὸ τὸ κείμενο ἐλπίζουμε νὰ συμβάλει στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς προβληματικῆς, ποὺ τὰ θέματά της δὲν θ' ἀργήσουν νὰ συζητηθοῦν στὴν Ἑλλάδα.

Μ. Δημόπουλος.

Τὶ «φοριέται» στὸ παρίσι

τῆς Κλωντὶν Ρομεὸ

Ἡ πρόσφατη ἐκδήλωση Βίντεο στὸ ARC[1] ἦρθε νὰ ἐπιβεβαιώσει αὐτὸ ποὺ ὑπονοοῦσαν μερικὰ «κακὰ πνεύματα»[2], μιλώντας γιὰ τὸ σούπερ-8: αὐτὸ τὸ ἐλαφρὺ ὑλικό, αὐτὸ τὸ εὔχρηστο μέσο, ἔχει πέσει πιὰ στὰ χέρια τῶν ἐμπόρων, τῶν αἰθουσαρχῶν καὶ τῶν βιομηχάνων.

Στὴν εἴσοδο τοῦ ARC, τὴν ἡμέρα τῶν ἐγκαινίων, μοίραζαν δωρεὰν ἕνα ἀμερικανικὸ περιοδικὸ «στὰ γαλλικά», τὸ «Informations et Documents», ὅπου ἔβρισκε κανείς, μεταξὺ ἄλλων, καὶ ἄρθρα γιὰ τὴ δόξα τοῦ στρατοῦ (τοῦ ἀμερικανικοῦ).

Ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ ἐνδιαφέρουσες ταινίες — γιατί ὄχι; — ἀκόμη καὶ ταινίες πολιτικές. Αὐτὴ τὴ βδομάδα, σὲ πολλὲς γκαλερὶ τῆς Ἀριστερῆς Ὄχθης[3] γίνονται ἐκθέσεις Βίντεο. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶναι ἱκανὸ νὰ αὐξήσει τὴν κυκλοφορία τοῦ Βίντεο στὶς λαϊκὲς γειτονιές; Ἴσως ναί· ἀλλά, ὁπωσδήποτε, σὲ τελευταία ἀνάλυση. Στὰ διάφορα φεστιβὰλ τοῦ σούπερ-8, μὲ χρονολογικὴ σειρά, τοῦ Ρανλὰγκ τὸν Ἀπρίλη, τῆς Γκρενόμπλ, τῆς Λίλ, τῆς Λὰ Ροσέλ, τοῦ Τονὸν-Λὲ-Μπαὶν τὸ τέλος Ὀκτώβρη, καὶ τώρα τοῦ «Espace Cardin», βρίσκουμε ταινίες «μὴ παραγωγικές», μὴ ἐμπορικές, ὅπως ἡ ταινία ποὺ ἔφτιαξαν τὰ παιδιὰ τοῦ Ἰβρὺ γιὰ τὶς ἐκλογὲς ἢ μιὰ στρατευμένη ταινία πάνω στὴν ἀπεργία τοῦ ἐργοστασίου «Joint Francais».

Ἀλλά, τί σημασία ἔχει, ἂν στὸ Τονὸν-Λὲ-Μπαὶν προβλήθηκαν στὰ γρήγορα μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες ἀφοῦ, γιὰ τυχαίους λόγους, ἡ συζήτηση ἀπὸ πολιτικὴ καὶ αἰσθητικὴ σκοπιὰ γι' αὐτά, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἐμποδίζεται.

Στὸ Τονὸν-Λὲ-Μπαὶν περισσότερο ἐνδιαφέρονταν νὰ μιλήσουν γιὰ τὸ σούπερ-8 (Σεμινάριο μὲ τὸν Λίκοκ, τὸν Τζαίημς Μπλοὺ καὶ τὸν Λέννυ Λίπτον[4]) παρὰ νὰ δοῦν τὶς ταινίες. Ἔτσι κάθε συζήτηση οὐσίας λογοκρίθηκε αὐθόρμητα καὶ ἀθῶα.

Ἔγιναν συζητήσεις γύρω ἀπὸ τεχνικὰ θέματα· ἀλλὰ τεχνικὰ μὲ ποιά ἔννοια; Μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἰδιομορφίας καὶ τῆς αὐθεντικότητας τοῦ σούπερ-8;

Ὄχι. Μίλησαν γιὰ τοὺς τύπους τῶν μηχανῶν προβολῆς καὶ λήψης, γιὰ τὶς διάφορες μάρκες, γιὰ τὶς τελειοποιήσεις καὶ τοὺς νέους τύπους τῶν διαφόρων ἐργοστασίων, πράγμα εὔλογο βέβαια. Μόνο πού, ἐδῶ, ὁ κατασκευαστὴς παρουσιάζεται σύμμαχος, συμπαθών, ἀκόμη καὶ συνένοχος σ' αὐτὸν τὸ κύκλο ὅπου ὅλοι δηλώνουν «ἀριστεροί». Οἱ κατασκευαστὲς ἄλλωστε, στὴν ἔκθεση τῆς «Φωτοκίνα» τὸν Ὀκτώβρη, πρότειναν στὴν πελατεία τους μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ μηχανὲς σούπερ-8. Ἀπὸ κεῖ προέρχονταν οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς ποὺ πῆραν μέρος στὸ σεμινάριο τοῦ Τονόν. Οἱ δεσμοὶ τῶν ὀργανωτῶν τοῦ φεστιβὰλ μὲ τοὺς κατασκευαστὲς ποὺ ἐξέθεταν τὰ προϊόντα τους στὴ «Φωτοκίνα» ἤ, πρίν, στὴν ἔκθεση τοῦ Παρισιοῦ ἦταν σαφεῖς. Ἐξάλλου οἱ οἶκοι Ἐρτιέ, Σάνκυο καὶ Κόντακ μετεῖχαν δραστήρια τὸν περασμένο Ἀπρίλη στὸ φεστιβὰλ τοῦ Ρανλάγκ.

Στὸ πλαίσιο τοῦ τελευταίου φεστιβὰλ Cardin, μιὰ

Μοχάμεντ Ντιάμπ, πῶς καὶ γιατὶ δολοφονεῖται ἕνας ἀλγερινὸς ἐργάτης

1. ARC: Animation - Recherche Culturelle: πειραματικὸ τμῆμα τοῦ μουσείου μοντέρνας τέχνης στὸ Παρίσι.
2. «Σούπερ-8 καὶ καπιταλισμὸς» τοῦ Ντομινὶκ Νογκέζ, Art Vivant No 53, Νοέμβρης '74.
3. Χοντρικὸς γεωγραφικὸς διαχωρισμὸς τοῦ Παρισιοῦ (ἀριστερὰ - δεξιὰ τοῦ Σηκουάνα) μὲ πολιτικὸ «χρωματισμό».
4. Informations et Documents - Art Video, No 330, Μάης '73.

δραστήρια ὁμάδα ἐπιδεικνύει νέα συστήματα. Προτείνει νὰ προμηθεύσει στοὺς ἐρασιτέχνες ἐργαστήρια καὶ αἴθουσες προβολῆς. Ἂν οἱ κατασκευαστὲς χρηματοδοτήσουν τέτιες ὁμάδες, ποιά θὰ εἶναι «τὰ περιθώρια τῆς δραστηριότητας τους»; θὰ εἶναι πελάτες; δὲν θέλουν νὰ τοὺς μεταχειρίζονται σὰν πελάτες· θὰ εἶναι τεχνικοί; δὲν θέλουν νὰ τοὺς μεταχειρίζονται σὰν ἐργάτες.

«Ἀναμνήσεις ποὺ μιλοῦν», αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνειρο ποὺ μᾶς προτείνει ἡ Κόντακ, κατασκευάζοντας τὸ Ἐκτασάουντ. Σὲ μιὰ διαφήμιση τοῦ μεγάλου παρισινοῦ καταστήματος FNAC, τὸ ἴδιο σλόγκαν ἐπαναλαμβάνεται μὲ ἄλλη μορφή: «Τὸ ἐρασιτεχνικὸ σινεμὰ παίρνει τὸ λόγο».

Τὸ νά μιλήσεις, τὸ νὰ πάρεις τὸ λόγο, τὸ νὰ ἐκφραστεῖς, εἶναι κάτι ποὺ ἀπὸ τὸ 1968 ἔχει γίνει ἡ διεκδίκησημοτίβο στὸν ἀγώνα ὅλων — γυναικῶν, μαθητῶν, νέων ἐργατῶν, φοιτητῶν. Ἂν ὅμως ὁ ἐργάτης κατορθώσει μέσα σὲ λίγους μῆνες — δουλεύοντας ὑπερωρίες καὶ θυσιάζοντας γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ τὶς ἐλεύθερες ὧρες του — νὰ ἐφοδιαστεῖ μὲ μία Ἐκτασάουντ, τῆς ὁποίας ἡ τιμὴ φτάνει στὶς 12000 δρχ. περίπου, μήπως ἔτσι «θὰ πάρει τὸ λόγο»; Ὄχι, κι ἂν ἀκόμη κατορθώσει νὰ ἀγοράσει καὶ μιὰ μηχανὴ προβολῆς μὲ ἦχο, τῶν 9000 δρχ., ἡ διαφήμιση ποὺ τὸν ἔσπρωξε σ' αὐτὲς τὶς θυσίες, μὲ κανένα τρόπο δὲν θὰ τὸν σπρώξει νὰ κινηματογραφήσει τὴν ἀπεργία στὸ ἐργοστάσιο του: ἀντίθετα, θὰ τὸν παρακινήσει μὲ τὸν ἴδιο ἀτομικιστικὸ σκοπό, νὰ κινηματογραφήσει τὸ ταξίδι του στὴν Ἰσπανία, τὸ ταξίδι ποὺ κατάφερε νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτό του μὲ τὶς οἰκονομίες μερικῶν χρόνων ἀπὸ τὶς ὑπερωρίες τῆς γυναίκας του. Τί πιὸ λογικό; Αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ἡ λογικὴ τοῦ συστήματος.

Νὰ πάρεις τὸ λόγο γιὰ νὰ πεῖς, τί; γιὰ νὰ κάνεις νὰ μιλήσουν τὰ προκατασκευασμένα ὄνειρα τῶν ἐργαστηρίων Κόντακ;

Ἂν γιὰ τὸ σούπερ-8 ὑπάρχουν πραγματικὲς δυνατότητες, πρέπει νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ἀποστολὴ ποὺ ἔχει προκαθοριστεῖ ἀπ' τοὺς κατασκευαστές, τοὺς ὀργανωτὲς τῶν φεστιβάλ, τοὺς γραφειοκράτες κάθε εἴδους (μορφωτικῶν θεμάτων κ.ἄ.) καὶ τοὺς παραγωγούς. Ἂν ὑπάρχουν πραγματικὰ τομεῖς ποὺ ἐμφανίζονται σὰν περιχαρακωμένες ζῶνες, π.χ. τὰ ἀμερικανικὰ πανεπιστήμια ὅπου — καθὼς λέει ὁ Λουὶ Μαρκορὲλ[5] ἀναφερόμενος στὸ Πανεπιστήμιο Rice τοῦ Χιούστον — «οἱ φοιτητὲς κινηματογραφοῦν ὅπως ἀναπνέουν», τότε τὸ ἐμπόδιο βρίσκεται ἀλλοῦ ἢ μάλλον θὰ ἐμφανιστεῖ ἀργότερα, στὴν κοινωνία, ὅπου ἐκεῖ κανένας οὔτως ἢ ἄλλως δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπνεύσει, καὶ τὸ σούπερ-8 γίνεται ἕνα ἀπατηλὸ σούπερ «γκάτζετ».

Στὴ Γαλλία τὰ δύο ἐμπόδια εἶναι ἡ ἀγοραστικὴ ἐκμετάλλευση τοῦ ὑλικοῦ, καὶ ἡ ἀδυναμία τῆς ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινό. Δύο εἶναι συνήθως οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους μερικὲς ὁμάδες κινηματογραφιστῶν τοῦ σούπερ-8 ξεπερνοῦν αὐτὰ τὰ ἐμπόδια: στὴ μία περίπτωση, αὐτοχρηματοδοτοῦνται οἱ ὁμάδες τῶν «στρατευμένων», ἢ ἁπλῶς, ἀτόμων ποὺ «λειτουργοῦν» ὑπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια (π.χ. ἐλεύθερος κινηματογράφος, καὶ ὁμάδες ὅπως ὁ «Κινηματογράφος - Πάλη» καὶ ἡ APIC[7])· στὴν ἄλλη περίπτωση — καὶ ἀκόμη καλύτερα — ἔχουμε τὸ παράδειγμα τῶν κατοίκων μιᾶς ἐργατικῆς πολυκατοικίας στὴν Κεμπὲρ τῆς Βρετάνης ποὺ κινηματογράφησαν τὴ μετατροπὴ ἑνὸς ἀνοικτοῦ χώρου σὲ πάρκινγκ, ἢ χωρικοὺς σὰν κι αὐτοὺς ποὺ ἔφτιαξαν τὴν ταινία *«Guern»* σὲ συνεργασία μὲ τὴν ὁμάδα Torre Benn[8].

5. *Ρίτσαρντ Λίκοκ:* δημιουργὸς πολλῶν ντοκυμανταίρ· τώρα ἐργάζεται στὸ ὀπτικο-ακουστικὸ τμῆμα τοῦ M.I.T.
Τζαίημς Μπλού: σκηνοθέτης, εἶναι μαζὶ μὲ τὸν Τζέραλντ Ὁ Γκαίηντυ ὑπεύθυνος αὐτὴ τὴ στιγμὴ τοῦ πειραματικοῦ τμήματος Βίντεο τοῦ πανεπιστημίου Μπούφαλο, συνιδρυτὴς τοῦ Media Center τοῦ πανεπιστημίου Rice τοῦ Χιούστον.
Λέννυ Λίπτον: σκηνοθέτης «ἀντεργκράουντ», συγγραφέας μιᾶς μελέτης γιὰ τὸ σινεμὰ 16 χλστ. μὲ τίτλο «Independant Film Making».
6. Ἄρθρο τοῦ Λουὶ Μαρκορὲλ «Ὁ κόσμος τῶν τεχνῶν καὶ τῶν θεαμάτων» γιὰ τὸ σούπερ-8, στὴν ἐφημερίδα «Λὲ Μόντ», Ἀπρίλης '74.
7. APIC: Λαϊκὴ Ἕνωση Εἰκόνων καὶ Κινηματογράφου.
8. «Torre Benn»: «Σπᾶστε τους τὸ κεφάλι»: συλλογικὸ ὄργανο τοῦ F.L.B. (Μέτωπο Ἀπελευθέρωσης τῆς Βρετάνης).

Συμπαράσταση στὶς ἀγωνιζόμενες ὁμάδες, στοὺς ἀπεργούς, στὶς ἑστίες τῶν νεαρῶν ἐργατῶν, σὲ παράλληλα κυκλώματα, ὅπου οἱ προσπάθειες δὲν θὰ ἀποβλέπουν στὸ κέρδος, κινηματογράφηση γιορτασμῶν σὲ ἐργοστάσια, συγκεντρώσεων, «κρίσεων» ὅπου ἡ ἔκφραση γίνεται ἐπείγουσα καὶ ἀναγκαία. Τέτιες ταινίες, ὅπως αὐτὴ ποὺ ἔφτιαξαν οἱ σπουδαστὲς μιᾶς τεχνικῆς σχολῆς τὸν Ἰούνιο τοῦ '73, ὑπάρχουν καὶ ἀποτελοῦν μιὰ δύναμη, χάρη στὴ πίεση τῶν κινημάτων μέσα στὸ χῶρο τῆς δουλειᾶς καὶ στὸν πολιτιστικὸ χῶρο. Αὐτὲς οἱ ταινίες κυκλοφοροῦν.

Πῶς μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει κανεὶς τὴ συνενοχὴ τῶν ὁμάδων τοῦ «λαϊκοῦ» κινηματογράφου μὲ τοὺς «διανομεῖς» τους;

Ἐπειδὴ αὐτὲς οἱ ὁμάδες εἶναι οἱ ἴδιες, μποροῦν νὰ ἐναλλάσσονται: Ὅποιος ἐδῶ εἶναι κινηματογραφιστής, ἐκεῖ εἶναι ἀπεργός, ἢ μέλος ἐπιτροπῆς τῆς συνοικίας του, ἢ ἀνήκει σὲ μιὰ ὁμάδα ἀγωνιζομένων γυναικῶν. Ἡ ρίζα εἶναι ἡ ἴδια. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς κινηματογραφικὲς ὁμάδες δὲν φτιάχνονται σὰν τέτιες, a priori, ἀλλὰ προκύπτουν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ καὶ στρατευμένη δράση. Ἡ ὁμάδα Torre Benn λ.χ. φτιάχτηκε μέσα στὴ δράση κι ὄχι πιὸ πρίν, φτιάχτηκε πάνω στὴν ἀπεργία τοῦ ἐργοστασίου «Joint Francais.» Ἡ πληροφορία γιὰ τὴν κατάληψη τῶν ἐγκαταλειμμένων σπιτιῶν τῆς ὁδοῦ Ζακιὲ καὶ ἐν συνεχεία κάπου ἄλλοῦ ἔκανε νὰ δημιουργηθεῖ ἡ APIC. Ἀμέσως μόλις ἔμαθαν γιὰ κάποιες λαϊκὲς κινητοποιήσεις πῆραν τὴ μηχανή τους, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ τὶς ἐκφράσουν πιὸ εὔγλωττα, στρεφόμενοι πρὸς ἕνα πραγματικὰ λαϊκὸ κοινό, χάρη στὴν ἀμεσότητα ποὺ δὲν ὑπάρχει στὶς μπροσοῦρες καὶ στὰ τράκτ.

Ἄλλωστε, ἡ ἔκφραση «Film Tract» (ταινία - προκήρυξη) χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ζὰν Λὺκ Γκοντάρ.

Ποιό εἶναι λοιπὸν τὸ ὄφελος; Εἶναι νὰ ἐπισημάνεις τὴ δουλειά, νὰ μιλήσεις γι' αὐτήν, νὰ δεχτεῖς κριτική: οἱ ταινίες αὐτὲς φιλοδοξοῦν νὰ ἀποκαταστήσουν πραγματικὲς ἐπαφές, μακριὰ ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς ἀτομικιστικῆς ματαιοδοξίας τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῆς ἀστικῆς κριτικῆς. Γιατὶ εἶναι συλλογικὰ ἔργα, ποὺ δὲν φέρουν τὴν ὑπογραφὴ ἑνὸς δημιουργοῦ, καὶ τὰ ἐπιβάλλει — ἔξω ἀπὸ κάθε ἀνταγωνισμὸ — ἡ ζήτηση ἑνὸς ὁρισμένου κοινοῦ. Ἡ πίεση τὰ κάνει νὰ ἀξιολογοῦνται σὰν ἰδεολογικὰ ἐμπορεύματα. Ἀντιπροσωπεύουν μιὰ ἀξία στὴν ἀγορὰ τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς ἰδεολογικῆς παραγωγῆς, στὴν ὁποία οἱ ὀργανωτὲς τῶν φεστιβὰλ εἶναι εὐαίσθητοι.

Κάθε γκαλερὶ τέχνης τῆς μόδας δὲν μπορεῖ νὰ κάνει χωρὶς ἔστω καὶ ἕνα θέαμα Βίντεο, ὅπως καὶ ἕνα φεστιβὰλ σούπερ-8 δὲν μπορεῖ νὰ κάνει χωρὶς μερικὲς πολιτικὲς ταινίες. Ἡ ἀντίθεση ποὺ λειτουργεῖ σὰν κρυφὸς κινητήρας τῆς δραστηριότητας μέσα σὲ ὁρισμένους πολιτικοὺς κύκλους, ἔγκειται στὸ ὅτι αὐτὲς οἱ γκαλερὶ καὶ αὐτὰ τὰ φεστιβὰλ δὲν θέλουν νὰ διακινδυνεύσουν νὰ ἐμφανιστοῦν σὰν ξεπερασμένα καὶ «ἀντιδραστικά». Διακηρύσσουν τὴν εὐρύτητα τοῦ πνεύματος, κάνουν τὴ λαϊκὴ ταινία λάβαρο καὶ δίνουν — γιατί ὄχι ἄλλωστε — ἀκόμη καὶ μιὰ ἐπίφαση «ἀριστερίστικη», ποὺ πολὺ περνάει τώρα τελευταῖα.

Τί θὰ συνέβαινε, ἂν ὅλοι οἱ σκηνοθέτες ταινιῶν λαϊκῶν ἢ στρατευμένων σὲ σούπερ-8 ἀποφάσιζαν νὰ ἀποσύρουν τὶς ταινίες ἀπ' ὅλα ἐκεῖνα τὰ φεστιβάλ, ποὺ παραεῖναι τῆς μόδας;

Μετ. Μαρία Νικολακοπούλου

Γιὰ μιὰ Θεωρία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Χρόνο μὲ τὸ χρόνο πληθαίνουν τὰ σημάδια ποὺ μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος βρίσκεται σὲ μεταβατικὸ στάδιο. Σὲ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ φάση, γίνεται πιὸ ἐπιτακτικὴ ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ θεωρία ποὺ θὰ τὸν βοηθοῦσε νὰ ἀποκτήσει περισσότερη αὐτογνωσία καὶ νὰ προχωρήσει πιὸ ἀποφασιστικὰ καὶ πιὸ ἀποτελεσματικὰ πρὸς μιὰ ριζικὴ ὅσο καὶ οὐσιαστικὴ ἀνανέωση.

Τὸ ἄρθρο ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν φιλοδοξεῖ παρὰ νὰ ἀποτελέσει μιὰ πρώτη προσέγγιση καὶ νὰ δώσει ἕνα πρῶτο ἐρέθισμα γιὰ τὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς Θεωρίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἡ Ἑλληνικότητα

ἕνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου

τοῦ Μανόλη Κούκιου

Α. Μερικὲς βασικὲς προτάσεις γιὰ μιὰ θεώρηση τῆς ἑλληνικότητας στὸν κινηματογράφο

Πρόταση 1η: Ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται ἀπὸ τὴ δυνατότητα ποὺ παρέχει στὸ θεατὴ νὰ ἀναγνωρίσει σὲ αὐτὴν τὴν Ἑλλάδα, τοὺς Ἕλληνες, τὶς καταστάσεις καὶ τὰ προβλήματά τους.

Τὸ σύνολο τῶν τρόπων μὲ τοὺς ὁποίους εἶναι δυνατὴ μιὰ τέτοια ἀναγνώριση, βρίσκεται σὲ ἄμεση σχεδὸν συνάρτηση μὲ τὸ σύνολο τῶν τρόπων μὲ τοὺς ὁποίους παράγεται αὐτὸ ποὺ θὰ ὀνομάσουμε *ἐντύπωση ἑλληνικότητας*. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ τὴ δημιουργία, στὸ θεατή, τῆς ἐντύπωσης, ὅτι βρίσκεται μπροστὰ σὲ μιὰ εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας.

Θὰ ἐπιχειρήσουμε, ἐδῶ, νὰ ἐξετάσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἑλληνικότητας τῶν ταινιῶν ποὺ παράγονται στὴν Ἑλλάδα, μέσα ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν μελέτη τῶν τρόπων παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας σὲ αὐτὲς τὶς ταινίες. Πρόβλημα, ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμὴ παρουσιάζεται ὀξύτερο, ἀφοῦ, ὅπως θὰ δείξουμε, ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος βρίσκεται σὲ *σημεῖο καμπῆς* σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, δηλαδὴ τὴν ἴδια τὴν ἑλληνικότητά του.

Στὴν ἀνάλυσή μας, δὲν θὰ πρέπει νὰ υἱοθετήσουμε τὴν ἐμπειρικὴ κοινωνιολογίζουσα ἀντιμετώπιση ποὺ κυριαρχεῖ στὸν χῶρο αὐτὸ καὶ πού, ξεκινώντας ἀπὸ συγκεκριμένα προφανῆ στοιχεῖα τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, τὰ παραλληλίζει μὲ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὶς ταινίες, μηχανιστικά, σύμφωνα μὲ τὴ σχέση εἰδώλου - ἀντικειμένου. Μιὰ ταινία π.χ. ποὺ ἀναφέρεται στὴν περίοδο τῆς δικτατορίας τοῦ Μεταξᾶ παράγει μιὰ ἐντύπωση ἑλληνικότητας, ἀλλά, πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν «προφάνεια» κρύβεται ἕνας κίνδυνος: νὰ περιοριστεῖ ἡ ἀνάλυση σὲ τέτοιες διαπιστώσεις - ἀναγνωρίσεις καὶ τὸ πολὺ - πολὺ νὰ τὶς συστηματοποιήσει μέσα ἀπὸ «ἀφαιρετικὰ» σχήματα ὅπως, ἑλληνικότητα τῶν χώρων, ἑλληνικότητα τῶν ἀνθρώπων, ἑλληνικότητα τῶν καταστάσεων. Μιὰ τέτοια μέθοδος δὲν κάνει οὐσιαστικὰ τίποτα: δὲν παράγει γνώση. Καὶ δὲν μελετᾶ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενό μας ποὺ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ «προφάνεια», ἡ αὐθόρμητη ἀναγνώριση καθὼς καὶ ὁ τρόπος παραγωγῆς της.

Τί λοιπὸν ἀναγνωρίζουμε ἀμέσως σὰν «ἑλληνικό»; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἁπλή: ἀναγνωρίζουμε ὅ,τι *ἡ ἰδεολογία μας* μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε, κάνοντάς μας ταυτόχρονα νὰ παραγνωρίσουμε κάτι ἄλλο. Αὐτὴ ἡ ἰδεολογία εἶναι ποὺ ἐπικαθορίζει τὴ θέση μας καὶ τὴ λειτουργία μας μέσα στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις τῆς κοινωνικῆς πρακτικῆς καὶ πού, ἐπειδὴ προϋπάρχει μέσα μας σὰν τρόπος σκέψης κι ἀντιμετώπισης τῶν προβλημάτων μας, εὐθύνεται γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ «προφανοῦς», τοῦ «ἄμεσου» καὶ τοῦ «αὐθόρμητου». Ἄρα:

πρόταση 2η: ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία πού, κάθε φορά, ἐλέγχει τὰ μέσα παραγωγῆς τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας.

Ἔτσι, στὴ θέση τῆς συστηματοποίησης ποὺ ὅπως εἴπαμε παραπάνω προτείνει ἡ ἐμπειρικὴ μέθοδος, ἐμεῖς μποροῦμε νὰ ἀντιπροτείνουμε μιὰ κατάταξη τῶν εἰδῶν ἑλληνικότητας, ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδεολογία. Μποροῦμε δηλαδὴ νὰ μιλᾶμε γιὰ ἑλληνικότητα ἀστική, μικροαστική, προλεταριακὴ ἢ καὶ λοῦμπεν - προλεταριακή, ἀνάλογα μὲ τὴν τάξη ποὺ ἐκφράζεται μέσα ἀπὸ τὴν ἑκάστοτε ἰδεολογία. Κι ἔχουμε, βέβαια, κάθε λόγο νὰ θέλουμε νὰ βροῦμε, ποιὰ ἰδεολογία ἐλέγχει τὰ μέσα παραγωγῆς τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας μιᾶς ταινίας.

Ὅμως τὰ πράγματα δὲν εἶναι καὶ τόσο ἁπλά. Ἂν μείνουμε ἐδῶ ὑπάρχει κίνδυνος

νὰ παραγνωρίσουμε δυὸ θέσεις πολὺ βασικὲς γιὰ μιὰ ὑλιστικὴ καὶ διαλεκτικὴ προβληματική. Δηλαδὴ ὅτι:

1) *Ὑπάρχει, κάθε φορά, μιὰ ἰδεολογία κυρίαρχη.* Οἱ ἰδεολογίες, μέσα στὸν κοινωνικὸ χῶρο, δὲν παρατίθενται παθητικὰ ἀλλά, σὰν ἐκφράσεις τῶν συνειδήσεων ἀντιτιθεμένων κοινωνικῶν τάξεων, ἀνταγωνίζονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη καὶ ὁ ἀνταγωνισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση, στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, τῆς πάλης γιὰ τὴν κατοχὴ τῶν μέσων παραγωγῆς. Ἡ τάξη ποὺ κυριαρχεῖ (ποὺ κατέχει δηλαδὴ τὰ μέσα παραγωγῆς) - ἐδῶ: ἡ ἀστικὴ τάξη προσπαθεῖ νὰ στηρίξει τὴν κυριαρχία της καὶ στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, διαδίδοντας καὶ ἐπιβάλλοντας (μὲ τὴν ἐκπαίδευση, τὴν τηλεόραση, τὴν «τέχνη») τὴν εἰκόνα ποὺ αὐτὴ ἔχει γιὰ τὸν κόσμο, εἰκόνα πού, ἔτσι, ἀποκτάει κι αὐτὴ χαρακτήρα κυριαρχικό.

2) Σὲ μιὰ ταινία, τὴν ἐντύπωση ἑλληνικότητας δὲν τὴν παράγει ἄμεσα ἡ ἰδεολογία, ἀλλὰ τὸ σημαῖνον ὑλικὸ τῆς ταινίας, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ὀνομάζουμε συνολικά, *σημαίνουσα πρακτική* τῆς ταινίας. Ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία ἐπιδιώκει — καὶ συνήθως τὸ καταφέρνει — *νὰ ἐλέγχει* αὐτὴ τὴν πρακτική, ὥστε νὰ ἐξουδετερώνει τὸν κίνδυνο, νὰ μετατραποῦν τὰ μέσα - ἐργαλεῖα παραγωγῆς τοῦ νοήματος σὲ ὄργανα μιᾶς ἄλλης ἰδεολογίας, ποὺ θὰ τὰ χρησιμοποιήσει σὰν ὅπλα στὸν ἀγώνα της ἐνάντια σ' αὐτὴ τὴν κυριαρχία. Ἔτσι, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι:

πρόταση 3η: ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἀπὸ τὴν κυρίαρχη σήμερα ἀστικὴ ἰδεολογία πού, ἐλέγχοντας τὴ σημαίνουσα πρακτικὴ τῆς ταινίας, καταφέρνει νὰ ἐλέγχει καὶ τὴν παραγωγὴ τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας.

Ὅταν μιὰ ἄλλη ἰδεολογία ἐπιζητεῖ νὰ ἐκφραστεῖ, αὐτὸ γίνεται ἀναγκαστικὰ μὲ τοὺς τύπους, τὶς φόρμες, ποὺ ἔχει ἤδη ἐπιβάλει στὴν ὁποιαδήποτε «γλώσσα» ἡ κυρίαρχη ἀστικὴ ἰδεολογία. Ἔτσι ὅμως ἡ ἔκφρασή της ἐλέγχεται κι ἡ ἀντίθεση στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, κάθε φορὰ ποὺ πάει νὰ ἐκδηλωθεῖ, λύνεται πάντα πρὸς ὄφελος τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἔτσι π.χ. ἡ παραγωγὴ τῆς ἐντύπωσης προλεταριακῆς ἑλληνικότητας δὲν ὁδηγεῖ σ' αὐτὸ ποὺ ὁ Ἕλληνας προλετάριος θεατὴς ἀναγνωρίζει σὰν Ἑλλάδα σύμφωνα μὲ τὰ ταξικὰ συμφέροντα, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ ἡ ἀστικὴ τάξη σὲ τελευταία ἀνάλυση τοῦ ἐπιβάλλει νὰ θεωρεῖ σὰν τέτοιο, ξεγελώντας τον. Μὲ δεδομένη αὐτὴ τὴν ἰδεολογικὴ κυριαρχία τὰ εἴδη τῆς ἑλληνικότητας, ποὺ διακρίναμε παραπάνω, ἐκφυλίζονται σὲ ἁπλὲς μεταμορφώσεις, αὐτοῦ ποὺ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία θεωρεῖ σὰν «ἑλληνικό». Μεταμορφώσεις ἀπαραίτητες γιὰ νὰ κρύβεται πίσω ἀπ' τὶς ψευτο - διαφορές τους ἡ συγκεκριμένη ἰδεολογική τους ταυτότητα. Ὅμοια καὶ ἡ ὅποια ἐξέλιξη τῶν μορφῶν ἑλληνικότητας, κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῆς ὀξυνόμενης ταξικῆς πάλης, ἔχει χαρακτήρα ἀπομίμησης τῆς πραγματικῆς ἐξέλιξης, καὶ οὐσιαστικὰ ἀνανεώνει τὴν ἀστικὴ ἑλληνικότητα.

Μετὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἐμφάνιση μιᾶς Ἄλλης ἑλληνικότητας προϋποθέτει δουλειὰ δύσκολη καὶ σύνθετη: *δουλειὰ ἰδεολογική,* ἐφ' ὅσον αὐτὴ ἡ Ἄλλη ἑλληνικότητα θὰ πρέπει νὰ ἐκφράζει τὴν ἀντίπαλη τάξη, τὴν ἐργατικὴ τάξη μὲ τὴν ἰδεολογία της, ποὺ σήμερα παραμένει κυριαρχούμενη καὶ γιὰ τοῦτο «σκοτεινή», «ἀκατανόητη», δυσπρόσιτη. Ἀλλὰ καὶ *δουλειὰ αἰσθητική,* ἀφοῦ ἡ ἔκφραση μιᾶς Ἄλλης ἑλληνικότητας ἀπαιτεῖ ἄλλα ἐκφραστικὰ μέσα, ριζικὰ ἀπαλλαγμένα ἀπ' τὴν ἀστικὴ ἰδεολογικὴ κυριαρχία. Ἀπαιτεῖ δηλαδὴ μιὰ (ἀναγκαστικὰ) πολύπλοκη μετασχηματιστικὴ δουλειὰ πάνω στὸ σημαῖνον ὑλικὸ μιᾶς ταινίας.

Πράγμα ποὺ συνοψίζεται σὲ μιά:

Πρόταση 4η: ἡ ἐμφάνιση μιᾶς Ἄλλης ἑλληνικότητας, ποὺ νὰ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία τῆς ἐργατικῆς τάξης, προϋποθέτει κατάλληλη δουλειὰ πάνω στὴ σημαίνουσα πρακτικὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ἂς ἐξετάσουμε τώρα τοὺς τρόπους παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο κι' ἂς δοῦμε σὲ τὶ λογῆς ἑλληνικότητα ὁδηγοῦν, δηλαδὴ τί σχέσεις συνάπτουν οἱ πρακτικὲς αὐτὲς μὲ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία.

Β. Ἡ ρητορικὴ τῆς Ἑλληνικότητας στὸ κλασσικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο.

Τὸ σύνολο τῆς λεγόμενης «ἐμπορικῆς» παραγωγῆς (μὲ ἄλλα λόγια, τὰ προϊόντα τῶν μεγάλων καὶ μεσαίων ἑταιρειῶν παραγωγῆς: Φίνος, Κονιτσιώτης, Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, Τεγόπουλος κ.λ.π.) στηρίζεται στὸ κλασικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο ποὺ μᾶς κληροδότησε, σὲ τέλεια μορφή, ὁ κλασικὸς ἀμερικάνικος κινηματογράφος. Τὴν παραγωγὴ ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας στὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου θὰ παρακολουθήσουμε μέσα ἀπὸ τὸ παράδειγμα ποὺ μᾶς προσφέρουν οἱ ταινίες τοῦ Ξανθόπουλου.

Τὸ μοντέλο γιὰ νὰ λειτουργήσει ἀπαιτεῖ ἕναν ἥρωα - δρῶν πρόσωπο — τὸν Ξανθόπουλο, νέο ἐργάτη — καὶ μιὰ ἀναπαραστατικὴ σκηνή, ὅπου (στὴν περίπτωσή μας) ἐγγράφονται τόσο ὁ τόπος τῆς δουλειᾶς τοῦ Ξανθόπουλου (π.χ. τὸ γιαπί), ὅσο καὶ τὸ

ἀστικὸ σπίτι — κατοικία τῆς ἀγαπημένης του. Ἡ δράση — περιπέτειες τοῦ ἥρωα — πλέκει τὸν ἀφηγηματικὸ σκελετὸ πάνω σὲ ἀντιθέσεις, ποὺ ἐμφανίζονται στὴν πορεία τῆς ταινίας γιὰ νὰ λυθοῦν στὴ συνέχεια: τὰ ἐμπόδια στὴν ἕνωση τῶν δύο νέων.

Ἂν θέλουμε νὰ ἀναλύσουμε μιὰ τέτοια ταινία ἀπὸ ὑλικὴ καὶ διαλεκτικὴ σκοπιὰ θὰ πρέπει νὰ δοῦμε πῶς ἐγγράφεται σ' αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἐργάτη / ἀστοῦ, θεμελιῶδες σημεῖο γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας.

Σύμφωνα μὲ τὰ γνωρίσματα τοῦ κλασικοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου, ἡ ἀντίθεση αὐτή:

α) *μετατίθεται ἀπ' τὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο στὸ σεξουαλικό,* στὰ ἐρωτικὰ προβλήματα τῶν δύο νέων (βασικὸ γνώρισμα τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου).

β) *παύει νὰ ὑπάρχει σὰν πραγματικὴ κοινωνικὴ ἀντίθεση,* μέσα ἀπ' τὴ χρήση τῆς ἀστικῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς, ποὺ ἀπὸ τὴ φύση της λειτουργεῖ ἑνοποιητικά, δηλαδὴ ἐξαφανίζει τὶς ἀντιθέσεις καὶ παράγει ἕνα σφαιρικὸ καὶ «διαφανὲς» ὅλο. Μὲ τὴν πλήρη ἀπουσία κάθε κοινωνικοῦ καθορισμοῦ, ἡ ἀντίθεση ἐργάτης / ἀστὸς ἐκφυλίζεται σὲ ἁπλὴ διαφορὰ (μόρφωσης, ἐμφάνισης, ὁμιλίας, πλούτου) καὶ σὰν τέτοια ἀπωθεῖται στὸ ντεκὸρ τῆς ταινίας. Οἱ δύο πόλοι τῆς ἀντίθεσης καταλαμβάνουν ἰσοδύναμες (κι ἐναλλάξιμες) θέσεις μέσα στὴ μυθοπλασία. Μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ τὸν τελικὸ γάμο μποροῦμε νὰ τὸν δοῦμε σὰν θρίαμβο τοῦ μοντέλου πάνω στὶς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις, θρίαμβο τῆς «Τέχνης» πάνω στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα.

Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὴ τὴ θεμελιώδη παρατήρηση βλέπουμε ὅτι μιὰ τέτοια πρακτικὴ ἀδυνατεῖ νὰ ἐγγράψει τὰ βασικὰ γνωρίσματα τοῦ ἑλληνικοῦ κοινωνικοῦ χώρου.

Τὸ μοντέλο, στὸ ὁποῖο ἀναφερόμαστε βρίσκεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὸν ἱστορικὸ καὶ διαλεκτικὸ ὑλισμὸ καὶ τὸν τρόπο ποὺ αὐτὸς θεωρεῖ τὶς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις καὶ τὴν ἄρθρωση τοῦ κοινωνικοῦ ὅλου ἀπὸ ἀλληλεπιδρῶντα ἐπίπεδα (οἰκονομικὴ βάση καὶ πολιτικὸ - νομικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ἐποικοδόμημα). Παραπέμποντάς μας στὴν Ἑλλάδα, τὸ μοντέλο μᾶς παραπέμπει σὲ *χῶρο φανταστικό,* φτιαγμένο σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγὲς τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

Γιὰ νὰ εἴμαστε ἀκριβεῖς, *δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἑλληνικότητα σὲ μιὰ «καθαρὴ» ἀφήγηση,* ὅλα ἐκεῖ εἶναι ἀπρόσωπα, ἀχρωμάτιστα, τυπικά. Ὅμως, παρ' ὅλα αὐτά, ὁ θεατὴς ἀναγνωρίζει στὸ πρόσωπο τοῦ Ξανθόπουλου τὸν ἕλληνα ἐργάτη, ἀναγνωρίζει τὸ ἀστικὸ σπίτι, τὴν μαυροντυμένη μάνα κ.λ.π. Τί συμβαίνει; Πῶς πετυχαίνεται αὐτό; Μὲ κατάλληλη ἐπιλογὴ μερικῶν ἀφηγηματικῶν στοιχείων, ὥστε νὰ γεννιέται *μιὰ δεύτερη ἔννοια,* σὲ ἕνα ἐπίπεδο πέρα ἀπὸ τὸ ἀφηγηματικό, ἔννοια ποὺ ἐπικαλύπτει σφαιρικὰ τὴν ἱστορία ποὺ ἀφηγεῖται ἡ ταινία. Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὴν ἴδια τὴν *ἔννοια τῆς ἑλληνικότητας.* Στοιχεῖα σὰν τὸ ντύσιμο, τὰ ἰδιώματα τῆς ὁμιλίας, τὸ ρεμπέτικο, τὸ οὔζο, τὸ τυποποιημένο ἐσωτερικὸ τοῦ ἀστικοῦ σπιτιοῦ, κάθε λογῆς ἐμβλήματα μιᾶς πραγματικότητας θεωρημένης ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας (παράβαλε τὴν τουριστικὴ χρήση μερικῶν ἀπ' αὐτὰ) ἀρθρώνουν ἕνα δεύτερο λόγο, ποὺ, ξεπερνώντας

τὴν ἰδεολογία τῆς ἀφήγησης, λειτουργεῖ σὰν τὴ φράση «Νὰ ἡ Ἑλλάδα! Αὐτὴ εἶν' ἡ Ἑλλάδα! Αὐτὸ ποὺ βλέπετε εἶναι ἑλληνικό! κ.ο.κ.».

Ὅπως ἀκριβῶς ἕνας ρήτορας χρησιμοποιεῖ τὴ γλώσσα ἔτσι ὥστε νὰ γεννήσει ἐπιπλέον νοήματα, ἐπιθυμητὰ γι' αὐτόν. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ *ρητορικὴ τῆς ἑλληνικότητας* ἀποτελεῖ στὶς ἑλληνικὲς ταινίες, τὶς γυρισμένες σύμφωνα μὲ τὸ κλασικὸ μοντέλο, τὸ κύριο μέσο παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας. Μὲ αὐτὴ τὴ ρητορική, ἡ εἰκόνα τῆς Ἑλλάδας, προϊὸν μιᾶς ταξικὰ ἑνοποιημένης σκηνῆς, γίνεται ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὸ ἐπίσης ἑνοποιημένο ταξικὰ κοινὸ σὰν «ἀληθινή».

Γ. Προβλήματα ἑνὸς «μοντέρνου» ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Γιὰ τὶς λεγόμενες «καλλιτεχνικὲς» ἑλληνικὲς ταινίες, δηλαδὴ τὰ προϊόντα τῶν μικρῶν καὶ «ἀνεξαρτήτων» παραγωγῶν, θὰ μπορούσαμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι, καὶ ἀπὸ αὐτές, οἱ περισσότερες υἱοθετοῦν κάποια κλασικὰ μοντέλα, μὲ τὶς τροποποιήσεις ποὺ τοὺς ἐπέφερε καὶ ὅπως τὰ καθιέρωσε ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος. Καὶ αὐτὸ συνήθως δηλώνεται σὰν «μοντερνισμός».

Στὴ βάση τῆς δημιουργίας ἑνὸς «μοντέρνου» κινηματογράφου ποὺ νὰ ἀντιτίθεται στὸν κλασικό, βρίσκεται ἡ ἔνταση τῆς ταξικῆς πάλης στὸν Εὐρωπαϊκὸ χῶρο, σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἰδεολογικό. Ἡ αὐξανόμενη αὐτὴ πίεση τῆς κυριαρχούμενης ἰδεολογίας ξαναζωντανεύει ἀναπόφευκτα *τὸ πρόβλημα τῆς ἐγγραφῆς τῶν κοινωνικῶν ἀντιθέσεων* στὴν ἀναπαραστατικὴ σκηνὴ τοῦ κινηματογράφου, θίγοντας ἔτσι ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ποὺ τὸ κλασικὸ μοντέλο ἀπωθεῖ πρωταρχικὰ (ὅπως εἴδαμε), καὶ στὴν ἀπώθηση στηρίζεται ἡ ἴδια ἡ λειτουργία του. Τώρα, πιά, ποὺ οἱ κώδικες τοῦ Χόλλυγουντ μοιάζουν «παληοὶ» (ἂς θυμηθοῦμε γιὰ παράδειγμα τὴ σεξουαλικὴ λογοκρισία, ποὺ ἐπέβαλε στὸ Χόλλυγουντ ὁ κώδικας Χέϊζ, τὴν ἐμμονὴ στὰ ἀτέλειωτα ἐκεῖνα φιλιά), ἕνας καινούργιος κινηματογράφος πρέπει νὰ φτιαχτεῖ.

Ἀνάλογα καὶ στὴν Ἑλλάδα, ἡ ἔνταση τῆς ταξικῆς πάλης, ποὺ παρατηρήθηκε στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60, δημιούργησε τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς «μοντέρνου» ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ποὺ νὰ βάζει φανερὰ στὶς ἐπιδιώξεις του (ὅπως ἐκφραζόταν στὰ γραφτὰ τῶν κριτικῶν ἀπὸ παληὰ) καὶ τὴν ἀπόδοση ἑνὸς καινούργιου προσώπου τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας, τὴν παραγωγὴ μιᾶς «πιὸ ἀληθινῆς» της εἰκόνας, μιᾶς εἰκόνας στὴν ὁποία νὰ ἐγγράφονται τὰ ζωτικὰ προβλήματα τοῦ τόπου μας: μὲ ἄλλα λόγια, μιὰ *τροποποίηση τῆς ἑλληνικότητας τοῦ κλασικοῦ μοντέλου.*

Καὶ στὶς προϋποθέσεις αὐτὲς ἀνταποκρίθηκαν πολλοὶ νέοι ἕλληνες δημιουργοί, ὅλοι σχεδόν, ἐπηρεασμένοι καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη εὐρωπαϊκὴ δῆθεν τοῦ φαινομένου (π.χ. τὸ γαλλικὸ «νέο κύμα»). Ἡ δουλειά τους ἐπιχειρεῖ νὰ ἀντιτεθεῖ στὸν κλασικὸ τρόπο παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας καὶ νὰ ἐγγράψει τὶς πραγματικὲς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Τὸ στόχο αὐτὸ ἐξυπηρετοῦν τὰ παρακάτω χαρακτηριστικὰ τῆς νέας πρακτικῆς:

(α) Τὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο δὲν ἐξαφανίζεται μὲ μιὰ ἀναγκαστικὴ (ὅπως στὸ κλασικὸ μοντέλο) μετάθεση τῶν ἀντιθέσεων στὸ σεξουαλικὸ ἐπίπεδο. Ἔτσι, φαίνεται νὰ γίνεται δυνατὴ ἡ εἴσοδος τῆς ταξικῆς πάλης στὴν ἀναπαραστατικὴ σκηνή.

(β) *Ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ ὁρισμένη ἀντιμετώπιση τῶν κλασικῶν κωδίκων,* ποὺ κάνει δυνατὴ τὴν καταδήλωση τῶν κοινωνικῶν ἀντιθέσεων πάνω στὴν κινηματογραφικὴ ἀναπαραστατικὴ σκηνή. Ἡ ἀντιμετώπιση αὐτὴ ἐκφράζει βασικὰ μιὰν *ἀντίθεση τῶν νέων κινηματογραφιστῶν ἀπέναντι στὸν παληὸ κινηματογράφο,* ποὺ σὲ σχέση μὲ τὴν ἀπαιτούμενη ἰδεολογικὴ καὶ αἰσθητικὴ δουλειά, ποὺ διαγράψαμε στὸ τέλος τοῦ Α΄ μέρους, μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ στὶς ἑξῆς τάσεις:

(1) Οἱ κλασικοὶ κώδικες χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν ἀναλλοίωτοι στὴν οὐσία τους καὶ ἐμπλουτίζονται κατὰ καιροὺς μὲ τὴν προσθήκη καινούργιων κωδίκων, ὁμογενῶν ἰδεολογικά, γιὰ νὰ ἀποδόσουν *«νέα θέματα»,* ποὺ σύμφωνα μὲ μιὰ προοδευτικὴ κοινωνικὴ προβληματικὴ φιλοδοξοῦν νὰ παρουσιάσουν μιὰ «πιὸ ἀληθινὴ» εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας. Εἶναι φανερὸ ἐδῶ, ὅτι ἡ ἰδεολογικὴ ἀντίθεση τοῦ δημιουργοῦ στὴν κυρίαρχη ἀστικὴ ἰδεολογία θεωρεῖται ἱκανὸς ὅρος γιὰ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς Ἄλλης ἑλληνικότητας στὴ δουλειά του. Οὐσιαστικά, πρόκειται γιὰ μιὰ προσπάθεια ἄρθρωσης τῶν ἰδεολογημάτων μιᾶς κυριαρχούμενης ἰδεολογίας μέσα ἀπὸ μιὰ «γλώσσα», ποὺ ἐλέγχεται ἀπὸ τὴν κυρίαρχη, δηλαδὴ προσπάθεια ἀποτυχημένη ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχή, σύμφωνα μὲ ὅσα γράψαμε στὸ Α΄ μέρος (πρόταση 4η). Ἔτσι σύμφωνα μὲ αὐτὰ ποὺ γράψαμε στὸ Β΄ μέρος, (γνώρισμα β), ἡ ἰδεολογική τους ἀντίθεση ἀπωθεῖται κι αὐτὴ στὸ ντεκὸρ τῶν φίλμ, στὰ διάφορα δευτερεύοντα στοιχεῖα του, καὶ ἀντὶ γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τῆς πραγματικότητας ἔχουμε τὴν παραγωγὴ μιᾶς νέας *ρητορικῆς, μιᾶς ρητορικῆς τῆς «ἀντίθεσης στὸ κατεστημένο»* αὐτὴ τὴ φορά, πού, ἐνῶ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐκφράζει μιὰ ὁρισμένη ἰδεολογία, στὴν πραγματικότητα ἐκφράζει τὴν ἀντίθεσή της. Αὐτὴ ἡ νέα ρητορικὴ παράγει ἐντυπώσεις μιᾶς *νέας ἑλληνικότητας.* Σὰν παράδειγμα ἀναφέρουμε

ἐδῶ τὸ *Προξενειὸ τῆς Ἄννας:* μικροαστικὴ ἔκφραση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας ποὺ ἀντιπαλεύει μὲ τὸν ἑαυτό της.

(2) Ἡ ἀντίθεση πρὸς τὸ κλασικὸ μοντέλο περνάει καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος, χωρὶς ὅμως νὰ ἐπιχειρεῖ ἡ ταινία νὰ ἀντιμετωπίσει κριτικὰ τοὺς ἴδιους τοὺς κώδικές της καὶ τὴν ἰδεολογία τους, ὥστε μέσα ἀπὸ μιὰ γνήσια διαλεκτικὴ διαδικασία, νὰ τοὺς «ξεπεράσει», κάνοντας ἔτσι δυνατὴ τὴν ἔκφραση καινούργιων ἰδεολογημάτων. Στὴ θέση τῆς ἀνάλυσης, τοῦ φανερώματος τῶν μηχανισμῶν, βρίσκουμε ἔλλειψη κατανόησης τῆς σημασίας τῶν κλασικῶν κωδίκων, ποὺ ἐκδηλώνεται εἴτε σὰν *ἄγνοια τοῦ ρόλου τῶν κωδίκων αὐτῶν:* ὁπότε ἔχουμε μιὰ ταινία ποὺ θαρρεῖ πὼς μπορεῖ νὰ δουλέψει τὸ σημαῖνον ὑλικό της ἐλεύθερα, παραβλέποντας τὸν τρόπο τῆς κατανόησης μιᾶς ταινίας ἀπ' τὸ θεατή, πέφτοντας δηλαδὴ κυριολεκτικὰ στὸ κενὸ (ἕνα κενὸ νοήματος βέβαια), εἴτε σὰν *ὑποτίμηση τῆς ἀντίστασής τους:* ὅταν κυριαρχεῖ ἡ ἀντίληψη ὅτι ἀρκεῖ νὰ ἐφαρμόσουμε κάποια τεχνικὴ ποὺ μᾶς δίδαξε ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος ἢ τὰ σύγχρονα θεωρητικὰ κείμενα γιὰ νὰ «ἀποδομηθεῖ» ἡ ἀστικὴ ἀναπαράσταση καὶ νὰ ἔχουμε ἔτσι τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας. Σὲ κάθε περίπτωση, τὸ κλασικο μοντέλο δρᾶ ἀνενόχλητο, εἴτε σὰν κριτήριο τῆς πλήρους ἀπόρριψης τῆς ταινίας ἀπὸ τὸν θεατή, εἴτε σὰν ὄργανο ἀνάγνωσης τῆς ταινίας, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ. Καὶ ὅσο κι ἂν δὲν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ μιὰ ξεκάθαρη καὶ σταθερὰ ἀνιχνεύσιμη ρητορικὴ τῆς ἑλληνικότητας, *ἡ ἀστικὴ ἑλληνικότητα ἐξακολουθεῖ νὰ παράγει τὶς ἐντυπώσεις της* ἔστω καὶ σποραδικά, ἀλλὰ καμιὰ φορὰ καὶ μὲ ἕναν πολὺ ἔντονο τρόπο π.χ. μὲ τὴν προβολὴ ἑνὸς ἔντονα καλαισθητικοῦ *φολκλὸρ* (ἔθιμα, στολές, τοπία σὰν τῆς Μάνης κ.λ.π.). Καὶ τοῦτο γιατὶ τίποτα δὲν παρεμποδίζει μιὰ τέτοια λειτουργία. Στὴν κατηγορία αὐτὴ ἀνήκουν οἱ περισσότερες ἀπ' τὶς πρόσφατες «μοντέρνες» ἑλληνικὲς ταινίες.

Τὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῆς ἑλληνικότητας τοῦ «μοντέρνου» μας κινηματογράφου εἶναι πιὰ φανερό: ἀναπαράγοντας τὴν ἰδεολογία καί, σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις, καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ κλασικοῦ μοντέλου, μέσα ἀπὸ μιὰ ψευδο-ἀντίθεση σὲ αὐτό, δὲν μπορεῖ νὰ δράσει πάνω στὴν ἀστικὴ ἑλληνικότητα καί, ἐπὶ πλέον, γίνεται κάλυμμα αὐτῆς τῆς ἑλληνικότητας, καθὼς φαίνεται νὰ τὴν ἀρνεῖται ἐνῶ στὴν οὐσία τὴ στηρίζει.

Ἡ μικροαστικότητα τῆς «ἀτμόσφαιρας» δὲν μπορεῖ νὰ παίξει ρόλο κοινωνικοῦ καθορισμοῦ (Τὸ Προξενειὸ τῆς Ἄννας)

Ἡ ἐγγραφὴ τῶν κοινωνικῶν καθορισμῶν ἐξουδετερώνει κάθε γραφικότητα (Μέγαρα)

Δ. Γιὰ μιὰ καινούργια ἔννοια τῆς ἑλληνικότητας - ἕνα παράδειγμα.

Ἂν ὁ κλονισμὸς τοῦ κλασικοῦ μοντέλου — προϊόντος, ὅπως εἴπαμε, μιᾶς ἔντασης τῆς ταξικῆς πάλης στὸν καπιταλιστικὸ κόσμο — ἀποτέλεσε προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ἑνὸς «μοντερνισμοῦ» (ποὺ ἄλλωστε ἀπὸ καιρὸ ἔχει πιὰ ξεθυμάνει, δείχνοντας καθαρὰ τὸν ἱστορικό του ρόλο, δηλαδὴ τὴν ἀνανέωση τοῦ κλασικοῦ πρότυπου καὶ τὴ διαφύλαξη τῶν ἰδεολογικῶν του προϋποθέσεων), δημιούργησε ἐπίσης καὶ τὶς προϋποθέσεις γιὰ μιὰ *νέα δουλειὰ πάνω στὸ μοντέλο* ἢ πάνω στοὺς «μοντέρνους» ἐπιγόνους του: δουλειὰ πάνω στοὺς κώδικες καὶ τὴν ἰδεολογία τους, μὲ σκοπὸ ὄχι μόνο τὴν καταγγελία ἑνὸς μηχανισμοῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ μπλοκάρισμα τῆς *λειτουργίας του*, τὴν ἀποστέρηση τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας ἀπὸ ἕνα ἀπὸ τὰ ὅπλα της καὶ τὴ συνακόλουθη χρήση αὐτοῦ τοῦ ὅπλου ἐναντίον της, μὲ τὸν κατάλληλο μετασχηματισμό του.

Στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, καὶ εἰδικὰ στὸ κομμάτι ἐκεῖνο ποὺ καταπιάνεται μὲ τὰ ἑλληνικὰ προβλήματα, μιὰ τέτοια δουλειὰ θὰ ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα *δουλειὰ πάνω στὴν ἑλληνικότητα*, κριτικὴ ἐπέμβαση στὸν τρόπο παραγωγῆς τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας, σύμφωνα μὲ τοὺς μηχανισμοὺς ποὺ ἀνιχνεύσαμε προηγούμενα, προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπόδοση μιᾶς ριζικὰ Ἄλλης εἰκόνας γιὰ τὴν Ἑλλάδα.

Μιὰ τέτοια πρακτικὴ συναντᾶμε σὲ πολὺ λίγες ἑλληνικὲς ταινίες τὰ τελευταῖα χρόνια, ὡστόσο στὸ ἀμέσως προηγούμενο, φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης, τὸ 15ο στὴ σειρά, παρατηρήθηκε κάτι πολὺ σημαντικό: σὲ πολλὲς σχετικὰ ἀπ' τὶς ταινίες ποὺ συμμετεῖχαν σὲ αὐτὸ (βλ. καὶ Σ.Κ. 75, ἀρ. 2-3, σελ. 13-81) ὑπῆρχε μιὰ δουλειὰ σύμφωνη μὲ τὸ σχῆμα ποὺ περιγράψαμε παραπάνω. Ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν τῶν ταινιῶν σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὕπαρξη κοινῶν σταθερῶν σὲ αὐτές, μᾶς κάνουν νὰ μιλᾶμε *γιὰ σημεῖο καμπῆς* τοῦ ἑλληνικοῦ

κινηματογράφου, γιὰ ἀρχὴ μιᾶς εὐρύτερης ἀπαλλαγῆς τοῦ νέου μας κινηματογράφου ἀπὸ τὸ μοντερνισμὸ καί, εἰδικὰ σὲ σχέση μὲ τὸ θέμα μας, *γιὰ μιὰ καινούργια ἔννοια τῆς ἑλληνικότητας* ποὺ ἀρχίζει νὰ διαγράφεται στὶς ταινίες αὐτές. Ἔννοια, ποὺ καθιστᾶ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο (ἐφ' ὅσον τὴν ἀποδεχτεῖ) αὐτόματα ἱκανὸ νὰ καταπιαστεῖ ἀποτελεσματικὰ μὲ τὰ προβλήματα τοῦ τόπου μας, παίζοντας ἐνεργὰ προοδευτικὸ ρόλο στὴν ταξικὴ πάλη ποὺ διεξάγεται στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία.

Γιὰ νὰ μὴν περιοριζόμαστε σὲ γενικότητες, θὰ θέλαμε νὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ, σὰν παράδειγμα, τὴν ταινία *Δι' ἀσήμαντον ἀφορμὴν* μὲ σκοπὸ νὰ βροῦμε, τί λογῆς ἐντυπώσεις ἑλληνικότητας παράγονται ἀπ' αὐτὴν καὶ μὲ ποιὸ τρόπο, καθὼς καὶ ποιὰ θέση παίρνει ἡ ἑλληνικότητα ποὺ προτείνει τελικὰ αὐτὴ ἡ ταινία - παράδειγμα, σὲ σχέση μὲ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία.

Καὶ πρῶτα - πρῶτα μιὰ διευκρίνηση: δὲν εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας (τὸ πολὺ βασικὸ πρόβλημα τοῦ συνεταιρισμοῦ) ποὺ τὴν κάνει αὐτὸ ποὺ εἶναι. Ταινίες πάνω στὰ προβλήματα τῶν ἑλλήνων ἀγροτῶν ἔχουμε δεῖ πολλές, ὅπου ὅμως, ἡ ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου ἀπαγορεύει τὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα νὰ ἐγγραφοῦν σὰν τέτοια καὶ τὰ μεταμορφώνει σὲ ἀτομικὰ καὶ ἐρωτικά. Στὸ παράδειγμά μας, λοιπόν, μᾶς ἐνδιαφέρει *ὁ τρόπος τῆς ἐγγραφῆς τοῦ «θέματος» αὐτοῦ*, κι' ὄχι τὸ ἴδιο τὸ θέμα.

Ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον γνώρισμα τῆς ταινίας ποὺ διαλέξαμε εἶναι ἡ ὕπαρξη ἑνὸς σαφοῦς μύθου, μιᾶς ἱστορίας ποὺ μᾶς τὴν ἀφηγεῖται ἡ ταινία: συμβαίνει ἕνα ἔγκλημα καὶ ἡ δικαιοσύνη ἀναζητεῖ τὰ αἴτια.

Ἄς δοῦμε λοιπὸν ποιὰ σχέση ἔχει ἡ «ἀφήγηση» ποὺ ἐπιχειρεῖται στὴν ταινία αὐτή, μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ κλασικοῦ μοντέλου.

Ἡ ταινία «ξαναχρησιμοποιεῖ» τὸ μοντέλλο γιὰ νὰ πλέξει τὸν ἀφηγηματικό της ἱστὸ (ἀναπαράσταση τῆς δίκης γιὰ τὸ ἔγκλημα καὶ παρεμβαλλόμενες ἀφηγήσεις τῶν μαρτύρων, ποὺ μᾶς μεταφέρουν στὴν ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς τοῦ χωριοῦ μέσα ἀπὸ τὴν προσπάθεια γιὰ δικαστικὴ διερεύνηση τοῦ ἐγκλήματος). Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὸ μοντέλο αὐτὸ καὶ μὲ ὅσα γράψαμε στὸ Β' μέρος, τείνουν νὰ παραχθοῦν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐντυπώσεις μιᾶς ἑλληνικότητας «ἄμεσης», δηλαδὴ στὴν ὑπηρεσία τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Ἀλλὰ ἡ ταινία δουλεύει ἀκριβῶς πάνω σὲ αὐτὲς τὶς ἐντυπώσεις: στοιχεῖα ποὺ θὰ συμμετεῖχαν κανονικὰ σὲ μιὰ ρητορικὴ τῆς ἑλληνικότητας (ὅπως τὴν ὁρίσαμε στὸ Β' μέρος), ἐδῶ εἴτε *ἀπουσιάζουν ἐντελῶς* (φολκλόρ, σκηνὲς προσωπικῆς καὶ οἰκογενειακῆς ζωῆς), εἴτε *ὑπάρχουν ἐξουδετερωμένα*, (δροῦν δηλαδὴ ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ ἀπαλλαγμένα ἀπὸ αὐτὴ τὴ ρητορικότητα ποὺ συνήθως ἔχουν οἱ μορφὲς τῶν ἀγροτῶν, τὸ ντύσιμό τους, ἡ συμπεριφορά τους, οἱ εἰκόνες τοῦ χωριοῦ, τοῦ κάμπου), εἴτε ἀκόμη *δροῦν ἀντίθετα* τελικὰ σὲ αὐτὴ τὴ ρητορικὴ (παράδειγμα: ἡ ὁμιλία τῶν ἀγροτῶν, ποὺ δὲν περιορίζεται, ὅπως συνήθως, σὲ μιὰ μίμηση τῆς χωριάτικῆς προφορᾶς ὅπως ὁ ἀστὸς τὴν κοροϊδεύει ἀλλὰ καταλήγει νὰ «ἐνοχλεῖ» στὴν ἀπόλαυση τοῦ φίλμ).

Ὅμως θὰ ἦταν ἀφέλεια νὰ πιστέψουμε πὼς μιὰ τέτοια ἀποδυνάμωση τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας θὰ ἀποδιάρθρωνε τὴν ἀστικὴ ἑλληνικότητα. Ὑπάρχει σὲ αὐτὴ τὴν ταινία κάτι σὰν *προεργασία*, ποὺ σκοπὸ ἔχει νὰ προετοιμάσει τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν κύρια ἐργασία, μὲ τὸ νὰ περιορίζει τὴ δημιουργία «ἀμέσων» ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας ὡς τὸ σημεῖο σχεδὸν ποὺ νὰ μένει μόνο τὸ στοιχειῶδες: ἡ «ἀμεσότητα» αὐτή, ποὺ τείνει νὰ ἀναπαράγει τὰ στοιχεῖα τῆς ἀστικῆς ἑλληνικότητας σὲ κάθε ἀναπαράσταση τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, ὁσοδήποτε «ἀποδυναμωμένη».

Καθὼς ἡ βάση τῆς δουλειᾶς τῆς ταινίας βρίσκεται στὴν ἀναπαράσταση μιᾶς δίκης ποὺ — ἂς θυμηθοῦμε — ταυτίζεται μὲ τὸν ἀφηγηματικὸ σκελετὸ τοῦ σώματος τῆς ταινίας, κρίνουμε ἀναγκαῖο νὰ διακρίνουμε ἐδῶ:

(1) *Τὴν πραγματικὴ δίκη:* μιὰ διαδικασία ποὺ ἐντάσσεται στὸ νομικὸ ἐποικοδόμημα, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ νομικὴ πρακτικὴ τῆς ἀστικῆς τάξης. Τὸ δικαστήριο μπορεῖ, λοιπόν, νὰ θεωρηθεῖ σὰν τόπος ὅπου συγκρούεται μιὰ πρακτικὴ τῆς κυρίαρχης τάξης (νόμοι, θεσμοί, λόγοι) μὲ μιὰ ἀπόπειρα ἐμφάνισης μιᾶς πρακτικῆς τῆς κυριαρχούμενης τάξης, ἀπόπειρα ποὺ συντελεῖται μὲ ὄργανα ποὺ ἐλέγχονται ἀπ' τὴν κυρίαρχη τάξη καὶ γιὰ τοῦτο ἀποτυχαίνει. Ἡ δικαστικὴ σύγκρουση, ὄντας σύγκρουση ταξική, ἔτσι καθορισμένη, λύνεται πάντα κατὰ τὸ συμφέρον τῆς ἀστικῆς τάξης.

(2) *Τὴ φανταστικὴ δίκη*, ὅπως δίνεται ἀπὸ τὸ μοντέλο ποὺ ἐλέγχει ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία: παρουσιάζεται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ κρύβεται ἡ ταξικὴ σύγκρουση τῆς πραγματικῆς δίκης. Ἡ κινηματογραφικὴ ἀφήγηση τῆς δίκης, λοιπόν, συντελεῖ στὴν ἐπέκταση τῆς ἀστικῆς κυριαρχίας ἀπὸ τὸ νομικοπολιτικὸ ἐπίπεδο (πραγματικὴ δίκη) στὸ ἰδεολογικὸ (ἀναπαράσταση αὐτῆς τῆς πραγματικότητας).

(3) *Τὴ δίκη στὴν ταινία - παράδειγμα:* ἡ ταινία ἐπιχειρεῖ νὰ ἐγγράψει τὴ σκηνὴ τοῦ δικαστηρίου ἐγγράφοντας ταυτόχρονα καὶ τὸ ταξικό της περιεχόμενο: τὴ σύγκρουση καπνοπαραγωγῶν (μικρῶν ἀγροτῶν) μὲ τοὺς

Ἡ καπνοπαραγωγὴ δὲν διακοσμεῖ τὴν ἀφήγηση, τὴν καθορίζει

Τὸ καφενεῖο μεταμορφώνεται σὲ σκηνὴ τῆς ταξικῆς πάλης

καπνεμπόρους (δηλαδὴ τὴν ἐμπορομεσιτικὴ ἀστικὴ τάξη). Πῶς ὅμως ἀντιμετωπίζεται τὸ κλασικὸ μοντέλο, ποὺ μὲ τὴν ἀφήγηση μιᾶς δίκης πάνω σ' ἕνα φόνο ἐμποδίζει τὴν ἐγγραφὴ αὐτή; Λοιπόν, στὴν ταινία ἐπιχειρεῖται ἀπὸ τοὺς μάρτυρες - ἀγρότες ἡ ἄρθρωση ἑνὸς *Ἄλλου λόγου*, ποὺ ταξικὰ καθορίζεται σὰν ἀντίπαλος τοῦ *λόγου τῶν ἀστῶν* καὶ ποὺ σὰν τέτοιος ἀδυνατεῖ νὰ ἐγγραφεῖ στὰ πλαίσια τῆς ἀναπαράστασης τῆς δίκης καὶ *βγαίνει ἔξω* ἀπ' αὐτήν, ὁδηγώντας μας μὲ μιὰν ἄλλη σκηνή, στὴ σκηνὴ τοῦ χωριοῦ. Ὁ Ἄλλος αὐτὸς λόγος δὲν ἔχει βέβαια τὸ ἴδιο (ψευδο)ἀντικείμενο τοῦ «φόνου», ὅπως ὁ λόγος τῶν ἀστῶν: οἱ παρεμβολὲς τῶν σκηνῶν τοῦ χωριοῦ δὲν ὑπακούουν στὴν δραματικὴ ἀναγκαιότητα τῆς ἀναπαράστασης τῆς δίκης, ἀλλὰ μετατοπίζουν κάθε φορὰ τὸ κέντρο πρὸς ἕνα *Ἄλλο ἀντικείμενο:* τὶς παραγωγικὲς δυνάμεις καὶ τὶς κοινωνικὲς σχέσεις στὸ χωριό, ἀντικείμενο ἀπαγορευμένο γιὰ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης (καὶ γι' αὐτὸ δὲ μπορεῖ - ἄμεσα - νὰ ἀναπαρασταθεῖ)).

Ἔτσι ἐνῶ ἀπ' τὴ μιὰ ἔχουμε μιὰ ἀφήγηση πάνω στὰ αἴτια ἑνὸς φόνου, ἀπὸ τὴν ἄλλη, μέσα ἀπὸ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἄρθρωση τοῦ Ἄλλου λόγου στὴ δίκη, ἡ ἀφήγηση μετατοπίζεται συνέχεια πρὸς τὸ συνεταιρισμὸ καὶ τὴν ἵδρυσή του, σημαδεύοντας τὸν κατάλληλο τόπο γιὰ τὴν ἐπίλυση τοῦ προβλήματος: τὸν κοινωνικὸ χῶρο τοῦ χωριοῦ - τόπο ταξικῆς σύγκρουσης. Καθὼς ἡ δίκη προχωρεῖ, ἡ ἀστικὴ νομικὴ πρακτικὴ μένει κουφὴ στὸν Ἄλλο αὐτὸ λόγο τῶν ἀγροτῶν, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ τὸ μοντέλο ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνακτήσει τὸ χαμένο ἔδαφος, ἐντάσσοντας τὶς παρεμβολὲς στὴν ἀφήγηση, σὰν «πληροφορίες» χρήσιμες γιὰ τὴ δίκη. Τοῦτο βέβαια ἀπὸ μιὰ ἄποψη πετυχαίνεται: ἡ ἵδρυση τοῦ συνεταιρισμοῦ ἐντάσσεται τελικὰ στὴν ἀφήγηση. Ὅμως ἀνάμεσα στὴν ἑκάστοτε μετατόπιση πρὸς τὸν πραγματικὸ τόπο τῆς σύγκρουσης καὶ στὴν ἑπομένη ἀπόκρυψή του, ὑπάρχει μιὰ ἀπόσταση ποὺ ὅλο καὶ μεγαλώνει. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ στὸ τέλος: μιὰ ἀπόσταση ἐμφανίζεται ἀνάμεσα στὸ (ἤδη ὁλοκληρωμένο σὰν «ἀφήγηση») πολὺ σημαντικὸ πρόβλημα τοῦ συνεταιρισμοῦ καὶ στὴν νομικὴ ἀπόφαση: «δι' ἀσήμαντον ἀφορμὴν» ποὺ ἐπαναφέρει ὁριστικὰ τὸ πρόβλημα στὸ δικαστήριο καὶ τὸ «λύνει».

Ἀπόσταση ποὺ καταδηλώνει ἔτσι τὴν τυφλότητα τῆς ἀστικῆς νομικῆς πρακτικῆς ἀπέναντι στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα.

Εἶναι φανερὸ ὅτι αὐτὴ ἡ ἐπέμβαση τῆς ταινίας στοὺς ἴδιους τοὺς κώδικές της ἀφήνει νὰ φανοῦν (στιγμιαῖα καὶ ἐλλειπτικὰ ἀλλὰ ἀποτελεσματικά):

(1) Ἡ ἀστικὴ ἰδεολογικὴ κυριαρχία μέσω τῆς ἀφήγησης: ὑπάρχουν δύο λόγοι, ποὺ ὁ ἕνας κυριαρχεῖ πάνω στὸν ἄλλο.

(2) Ἡ ἀστικὴ πολιτικὴ - νομικὴ κυριαρχία μέσω τῆς δίκης: ὑπάρχουν δύο πολιτικὲς πρακτικές, ποὺ ἡ μία κυριαρχεῖ πάνω στὴν ἄλλη.

Δηλαδή, μέσα ἀπὸ μιὰ δουλειὰ πάνω στὴ φανταστικὴ δίκη (βλπ. πιὸ πάνω) ἀφήνεται νὰ φανεῖ ἡ πραγματικὴ δίκη. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ εἶναι γιὰ μᾶς τὸ κλειδί, ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ σὲ μιὰ καινούργια ἔννοια τῆς ἑλληνικότητας, στηριγμένη σὲ μιὰ *Ἄλλη ἀναγνώριση* τῆς ἑλληνικῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας.

Ἡ καινούργια αὐτὴ εἰκόνα δὲ διαβάζεται πάνω στὸ κλασικὸ κείμενο: χάρη στὴν πρακτικὴ τῆς ταινίας, γίνεται δυνατὴ μιὰ *Ἄλλη ἀνάγνωση, ἀνάγνωση ποὺ ἀποκαλύπτει ἕνα Δεύτερο κείμενο.* Αὐτὸ συνθέτουν τὰ στοιχεῖα ποὺ ἡ (κλασικὴ) ἀφήγηση ἀπωθεῖ στὸ ντεκὸρ ἢ σὲ δευτερεύουσες θέσεις ὅπως:

α) ἡ καπνοπαραγωγὴ καὶ τὸ καπνεμπόριο (ἐγγραφὴ στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο τῆς κύριας ἀντίθεσης ἀγρότης / ἔμπορος),

β) ἡ πολιτικὴ - συνδικαλιστικὴ πρακτικὴ τῶν ἀγροτῶν σὲ σύγκρουση μὲ τὴν πρακτικὴ τῶν ἐμπόρων καὶ τοῦ ἐπίσημου κράτους (πολιτικὸ ἐπίπεδο),

γ) ἡ ἀτελὴς ταξικὴ συνειδητότητα τῶν ἀγροτῶν, ἡ ἀδυναμία τους νὰ συνειδητοποιήσουν τὴ θέση τους ἔξω ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία (ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο).

Αὐτὰ λοιπὸν τὰ στοιχεῖα μποροῦν τώρα νὰ διαβαστοῦν ἀλλιῶς: σὲ σχέση τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο καὶ σάν, σχετικὰ ἀνεξάρτητα ἀλλὰ σὲ ἀλληλεπίδραση, μέρη ἑνὸς ὅλου, καθὼς τοῦτο καθορίζεται ἀπὸ τὰ σημαίνοντα ἑνὸς δεύτερου κειμένου.

Τὸ κείμενο αὐτὸ κάνει δυνατὴ μιὰ ὀρθὴ ἑρμηνεία τόσο τῆς ἀπόπειρας γιὰ τὴν ἵδρυση τοῦ συνεταιρισμοῦ (μέσα ἀπὸ μιὰ συγκεχυμένη ἰδεολογία, οἱ ἀγρότες ἀντιλαμβάνονται τὰ πραγματικά τους οἰκονομικὰ συμφέροντα καὶ προχωρᾶνε σὲ μιὰ συγκεκριμένη πολιτικὴ πρακτική), ὅσο καὶ τῆς ἀποτυχίας (τὸ σπάσιμο τοῦ «πιὸ ἀδύνατου κρίκου» τῆς ἁλυσίδας τοῦ συνεταιρισμοῦ). Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲν ἔχουν θέση ἐδῶ τὰ δραματικὰ στοιχεῖα τῆς ἀφήγησης, ὅπως π.χ. τὸ ἔγκλημα: *Ἡ ἀποτυχία εἶναι γεγονὸς καὶ χωρὶς αὐτό.*

Μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ δεύτερου κειμένου ἀποκαλύπτει τελικά, πίσω ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τῆς ἀνεύρεσης τῶν αἰτίων τοῦ ἐγκλήματος (ἀστυνομικὴ ταινία), πίσω ἀκόμη κι ἀπὸ τὴν «ἀφήγηση» τῆς ἱστορίας τοῦ συνεταιρισμοῦ (πολιτικὴ ταινία), ἕνα γενικώτερο «θέμα»: *τὴν ἑδραίωση τῆς πολιτικῆς κυριαρχίας τῆς ἑλληνικῆς δεξιᾶς στὴν ὕπαιθρο στὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸν ἐμφύλιο, δηλαδὴ τὴν ἴδια τὴν Ἑλληνικὴ ἱστορία.*

Στρατευμένος κινηματογράφος

Τὰ τελευταῖα χρόνια, βλέπουμε ὅλο καὶ συχνότερα νὰ δημιουργοῦνται (στὴ Γαλλία κυρίως καὶ στὴν Ἀμερική, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κράτη) ὁμάδες παραγωγῆς καὶ διανομῆς ταινιῶν ποὺ ἔχουν ὅλες τὸ κοινὸ χαρακτηριστικό, νὰ μὴ βλέπουν τὸν κινηματογράφο σὰν μιὰ λίγο-πολὺ κερδοφόρα ἐπιχείρηση, ἀλλὰ σὰν δυνατότητα γιὰ πολιτικοκοινωνικὴ ἐπέμβαση. Ἔτσι, σιγὰ-σιγὰ ἀναπτύσσεται μιὰ καινούργια κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, παράλληλα μὲ τὸ ἐπίσημο κινηματογραφικὸ κατεστημένο καὶ ἐνάντια σὲ αὐτό, τόσο σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τοὺς οἰκονομικοὺς νόμους ποὺ τὸ διέπουν ὅσο καὶ στὴν ἰδεολογία ποὺ δεσπόζει σὲ αὐτὸ τὸ κατεστημένο.

Τὰ δύο κείμενα ποὺ ἀκολουθοῦν, δηλαδὴ τὸ ἄρθρο τοῦ Μ. Δημόπουλου καὶ ἡ συνέντευξη δύο ἐκπροσώπων τῆς γαλλικῆς ὁμάδας Slon, προσφέρονται σὰν μιὰ πρώτη γνωριμία μὲ αὐτὸ ποὺ ὀνομάστηκε «στρατευμένος κινηματογράφος», καὶ μιὰ πρώτη προσέγγιση στὰ προβλήματα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει ἕνας τέτοιος κινηματογράφος.

I.S.K.R.A. ἢ τὰ προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου

τοῦ Μ. Δημόπουλου

Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ δώσουμε τὸ ἱστορικὸ τοῦ *στρατευμένου κινηματογράφου*, ὅπως ἐμφανίστηκε στὴ Γαλλία μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ Μάη '68, οὔτε βέβαια νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ συστηματικὴ ἀνάλυσή του στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο. Τὸ σημείωμά μας εἶναι κυρίως μιὰ καταγραφὴ σκέψεων μὲ ἀφορμὴ τὰ χαρακτηριστικὰ σημεῖα αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς.

Καὶ πρῶτα πρῶτα θὰ πρέπει νὰ διευκρινήσουμε ὅτι, ἂν ὁ στρατευμένος κινηματογράφος γνώρισε μεγάλη ἄνθηση στὴ Γαλλία τὰ τελευταῖα χρόνια, αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆρχε πρίν. Ἂν κυττάξουμε, γιὰ παράδειγμα, τὴ γαλλική, τὴ γερμανικὴ καὶ τὴν ἀμερικανικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (δηλαδὴ σὲ μιὰ περίοδο κρίσης ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ παραλληλιστεῖ μὲ τὴ σημερινὴ) θὰ δοῦμε ὅτι μόνο κάποιοι «στρατευμένοι» κινηματογραφιστὲς ἔθιξαν τὸ θέμα τῆς οἰκονομικῆς κρίσης, ποὺ ἀναστάτωνε τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν θεατῶν, γυρίζοντας, γιὰ λογαριασμὸ ἐργατικῶν ὀργανώσεων, σπάνιες πολιτικὲς μαρτυρίες γιὰ τοὺς ἀγῶνες τοῦ προλεταριάτου τὰ μαῦρα ἐκεῖνα χρόνια. (Ὁ Ζὰν Ρενουὰρ στὴ Γαλλία μὲ τὴν ταινία *«Ἡ ζωὴ μᾶς ἀνήκει» (La vie est à nous)*, ὁ Ἰ.Μ. Ντανιὲλ μὲ τὴν περίφημη μικροῦ μήκους ταινία *«Ἡ πορεία τῆς πείνας» (La marche de la faim)*, ὁ Ζλάταν Ντούντωφ στὴ Γερμανία κυρίως μὲ τὸ *Κοῦλε Βάμπε (Kuhle Wampe)* σὲ σενάριο Μπρέχτ, καὶ ὁ Γιόρις Ἴβενς στὴν Ὁλλανδία).

* * *

Σήμερα, μπροστὰ σὲ μιὰ νέα μεγάλη κρίση τοῦ καπιταλισμοῦ ποὺ ὑποβοηθάει, ὅπως τότε, σιωπηρά, μιὰ ἐπικίνδυνη ἄνοδο τῆς δεξιᾶς (ἢ τῆς ἄκρας δεξιᾶς), μπροστὰ σὲ ἕνα ἰδεολογικὸ κύμα ποὺ παίρνει, στὸν κινηματογράφο, τὴν τρομακτικὴ ὄψη τῆς μεγαλόπρεπης, νοσταλγικῆς ἀναπόλησης (ἡ περίφημη μόδα «ρετρὸ») ἑνὸς κόσμου ποὺ οἱ «προοδευτικές» του ταινίες εἶχαν καταλήξει νὰ δείχνουν πάρα πολὺ πιὰ τὴν ἀντίστροφη ὄψη, τὴν κακὴ πλευρά, μπροστὰ λοιπὸν σὲ ὅλα αὐτά, μόνο κάποιοι στρατευμένοι κινηματογραφιστὲς ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἐπιδείνωση τῆς κατάστασης τῶν ἐργατῶν, καταγγέλουν τὴν ἄνοδο τοῦ ρατσισμοῦ καὶ

Πῶς;

Ἀπ' τὸ 1968 καὶ μετά, μερικοὶ κινηματογραφιστές, ἐπαγγελματίες ἢ μή, διαπιστώνοντας ὅτι ὁ «ἐπίσημος» κινηματογράφος δὲν τοὺς ἐπέτρεπε νὰ κάνουν ταινίες, ποὺ νὰ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἐπιχειροῦν, μέσα στὰ πλαίσια ἐπαγγελματικῶν κοινοπραξιῶν ἢ πολιτικῶν ἑνώσεων, νὰ φτιάχνουν φτηνὲς ταινίες σὲ 16 χιλ., ἢ μὲ σοῦπερ 8 καὶ βίντεο. Ἡ ὁμάδα «SLON» ἦταν μιὰ ἀπ' τὶς πρῶτες τοῦ εἴδους. Δημιουργήθηκε γύρω ἀπ' τὸν κινηματογραφιστὴ Κρὶς Μαρκὲρ κι ἀπόχτησε τὴ φήμη τῆς πιὸ δόκιμης καὶ τῆς πιὸ καλὰ ὀργανωμένης ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ὁμάδες στρατευμένου κινηματογράφου. Κατάφερε μέσα σὲ λίγα χρόνια νὰ ἐπιβληθεῖ σχεδὸν παντοῦ σὲ ὅλο τὸν κόσμο καὶ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν παρουσία της μέσα σὲ ἀγωνιστικοὺς

χώρους ὁλότελα διαφορετικοὺς μεταξύ τους, ὅπως οἱ ἀπεργίες στὴ Μπεζανσόν, οἱ ὁδομαχίες τοῦ Μάη '68, οἱ ἀντιϊμπεριαλιστικοὶ ἀγῶνες στὴ λατινικὴ Ἀμερική, τὸ πείραμα κι ἡ πτώση τοῦ σοσιαλισμοῦ στὴ Χιλή, κ.λπ...

Πρόσφατα εἴδαμε στὴν Ἀθήνα ἀρκετὲς ταινίες ἀπ' αὐτὲς ποὺ διανέμονται ἢ παράγονται ἀπ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα*. Μὲ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία ἀλλὰ καὶ σὰν εἰσαγωγὴ στὴ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ κάνουμε μερικὲς σκέψεις πάνω σὲ κάτι ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμὴ παρουσιάζεται σὰν ἐναλλακτικὴ λύση στὴν πνευματικὴ ἡγεμονία τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἂς σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι γιὰ διάφορους λόγους, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους εἶναι καὶ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε κρίση ποσότητας, ἡ Slon ἔγινε ISKRA. Τὰ ἀρχικὰ σημαίνουν Εἰκόνα (image), ἦχος (son), κινηματοσκόπιο (kinescope) καὶ ὀπτικο-ακουστικὴ σκηνοθεσία (réalisation audio-visuel). Ταυτόχρονα ὅμως ISKRA σημαίνει καὶ «σπίθα», στὰ ρωσικά, ὄνομα τῆς ἐφημερίδας ποὺ διεύθυνε ὁ Λένιν.

Ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἄποψη, οἱ ταινίες ποὺ παράγονται καὶ διανέμονται ἀπ' τὴν ISKRA δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα κάποιας αὐστηρῆς καὶ ὁμογενοῦς πολιτικῆς πλατφόρμας (ἡ ὁμάδα, ὅπως λέγεται καὶ στὴ συνέντευξη, δὲν ἔχει συγκεκριμένο πολιτικὸ πρόγραμμα), ἀλλὰ γίνονται σύμφωνα μὲ ἕνα πολιτικὸ καθορισμὸ ἠθελημένα ἀνοιχτό, ποὺ ὁ προσανατολισμός του ἀρχίζει νὰ συγκεκριμενοποιεῖται μέσα στὴν πρακτική. Ἡ ὁμάδα, ποὺ δηλώνει ὅτι συνενώνεται πάνω σὲ μιὰ μίνιμουμ «βάση» ἄκρας-ἀριστερᾶς, εἶναι ἀποφασισμένη νὰ δουλεύει κατευθείαν μὲ τὰ μέλη τῶν ἀριστερῶν πολιτικῶν ὀργανώσεων, χωρὶς τὴ μεσολάβηση τῶν μηχανισμῶν. Ἔτσι, οἱ πρῶ-

τες ταινίες τῆς ὁμάδας Slon «*A bientôt j'espére*» (*Σύντομα θὰ τὰ ξαναποῦμε, ἐλπίζω*) καὶ *Classes de luttes* (*Ἀγωνιστικὲς τάξεις*) ἔγιναν σὲ συνεργασία μὲ στρατευμένους κομμουνιστὲς καὶ συνδικαλιστὲς τῆς C.G.T.**, ἐνῶ ἡ πρώτη παραγωγὴ τῆς ISKRA «*Scènes de grève en Vendée* (*Σκηνὲς ἀπεργίας στὴ Βαντὲ*) γυρίστηκε μὲ τὴ βοήθεια μελῶν τῆς C.F.D.T.***

Ὅμως ἀπὸ τὴ μιὰ ταινία στὴν ἄλλη, δηλαδὴ ἀπ' τὴν ταινία τοῦ '67 «A bientôt j'espére», πάνω στὴν ἀπεργία τοῦ ἐργοστασίου Ροντιασετὰ-Μπεζανσόν, μέχρι τὴν ταινία «*Scènes de grève en Vendée*» πάνω σὲ μιὰν ἄλλη ἀπεργία, τὴν ἀπεργία τῶν πουκαμισούδων τοῦ Σεριζέ, στὴ Βαντέ, βλέπουμε ὅτι μιὰ ὁλόκληρη ἀντίληψη γιὰ τὸ στρατευμένο κινηματογράφο μετασχηματίζεται καὶ ἐξελλίσσεται.

Σκηνὲς ἀπεργίας στὸ Βαντὲ

Ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν ταινία *Σκηνὲς ἀπεργίας στὴ Βαντέ*, ὅπου ἐκτὸς ἀπ' τὸ σημαντικὸ στοιχεῖο τῆς πληροφόρησης πάνω στὴν ἀπεργία καὶ τὰ παρεπόμενά της, βλέπουμε πῶς, μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπεργία ποὺ ἔγινε σὲ ἀγροτικὴ περιοχὴ καὶ μὲ ἀφορμὴ ἕνα καθαρὰ συνδικαλιστικὸ αἴτημα (ἐπαναπρόσληψη μιᾶς ἀπολυμένης συνδικαλίστριας), οἱ ἐργάτριες φτάνουν στὸ σημεῖο νὰ ἀμφισβητήσουν τὴν καπιταλιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ μισθωτὴ ἐργασία καὶ ἀκόμα, βλέπουμε, τὶ διαφοροποιήσεις στὴ σκέψη καὶ στὶς σχέσεις συνεπιφέρει αὐτὴ ἡ ἀμφισβήτηση. Ὅμως, τὸ καινούργιο ποὺ μᾶς φέρνει ἡ ταινία εἶναι ὅτι δὲν ἀκολουθεῖ τὸ βαρὺ διδακτικὸ στὺλ ἑνὸς ὁρισμένου στρατευμένου κινηματογράφου. Κάθε ἄλλο μάλιστα: στὸ Σεριζέ, οἱ ἐργάτριες ἑνὸς ἐργοστασίου ἑτοίμων ἐνδυμάτων φτιάχνουν, χωρὶς· ἐπιστάτες καὶ ἀφεντικά, πουκάμισα ποὺ τὰ πουλᾶνε μόνες τους (γιὰ νὰ δημοσιοποιήσουν ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ἐνισχύσουν οἰκονομικὰ τὸ κίνημά τους, κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς ἀπεργίας στὸ ἐργοστάσιο ρολογιῶν LIP τὸ 1973). Καὶ φτιάχνουν καὶ τραγούδια. Τραγούδια ποὺ χρησιμοποιοῦνται σὰν σχόλιο στὴν ταινία καὶ ποὺ ταυτόχρονα εἶναι τὸ κύριο δομικὸ στοιχεῖο της. Ἔτσι ἡ ταινία γίνεται ἕνα εἶδος μουσικῆς κωμωδίας, πρᾶγμα ποὺ ἀνταποκρίνεται θαυμάσια στὸ πνεῦμα τοῦ ἀγώνα, ἐνῶ ταυτόχρονα δείχνει ἀρκετὰ καθαρὰ τὸ βαθμὸ συνειδητοποίησης τῶν ἐργατριῶν. Χωρὶς νὰ προχωρήσουμε ἐδῶ σὲ διεξοδικὴ ἀνάλυση, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ μικρὴ ταινία ἔχει τὸ προσὸν νὰ ἀποτελεῖ ἕνα ἐγχείρημα ἀρκετὰ πρωτότυπο καὶ τολμηρό, ποὺ μιλάει μέσα ἀπὸ τὸ συνολικὸ μοντὰζ τῶν εἰκόνων, τῶν τραγουδιῶν καὶ τῶν συνεντεύξεων χωρὶς (ὅπως φαίνεται) νὰ παραμορφώνει τὸ νόημα τοῦ λόγου ποὺ ἀρθρώνουν αὐτὲς οἱ «ἄγριες πουκαμισούδες».

Ἀσχοληθήκαμε ἰδιαίτερα μὲ τὴν ταινία *Σκηνὲς ἀπεργίας στὸ Βαντέ*, ἐπειδὴ ἀποτελεῖ ἕνα ἀποφασιστικὸ βῆμα στὴν ἐξέλιξη τῆς ὁμάδας Slon, ἐνῶ ταυτόχρονα καθρεφτίζει τὴν πορεία ποὺ ἀκολουθεῖ σήμερα μιὰ μεγάλη μερίδα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου[1]. Μέσα σὲ αὐτὴ τὴν ταινία διαφαίνεται ὁ γενικὸς προσανατολισμὸς τῆς ISKRA. Ἡ ISKRA, ὅπως καὶ πολλοὶ ἄλλοι στρατευμένοι κινηματογραφιστές, ἀντιτάχτηκαν στὸν βαρὺ διδακτισμὸ τῶν ταινιῶν ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἕνα στὺλ «μαυροπίνακα» (ὅπως ἔχει ὀνομαστεῖ) καὶ ὅπου ὁ σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας συχνὰ καὶ «χαρτόνια» ὅπως στὸ βωβὸ κινηματογράφο, δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση ὅτι κάνει μάθημα ἀπὸ καθέδρας. Ἡ ISKRA ἀλλὰ καὶ ἄλλοι, ἐγκαταλείπουν αὐτὸ τὸ στύλ, ἐπικρίνουν τὸν αὐστηρὸ ἱεραποστιλικὸ τόνο[2], ἀψηφοῦν τὸ πραγματικὸ[3] καὶ καταλαβαίνουν ὅτι ὁ δικός τους κινηματογράφος, ποὺ βγαίνει ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες, πρέπει νὰ εἶναι τὸ πεδίο μιᾶς ἀνάλυσης αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ, ποὺ δὲν εἶναι «διαφανές», ἀλλὰ διασχίζεται ἀπὸ τοὺς ταξικοὺς ἀγῶνες[4]. Καὶ ἀκόμα ὅτι ἕνας τέτοιος κινηματογράφος πρέπει νὰ προετοιμάζει, μὲ τὴ σειρά του, τὴν ἐπαναστατικὴ πράξη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει παρὰ μόνο ἀρθρωμένη μὲ μιὰ πρακτικὴ (ποὺ ὁ Ρολὰν Μπὰρτ τὴν ἔχει περιγράψει μὲ σαφήνεια: «ἡ ἐπαναστατικὴ πρακτική, σὲ ὁποιαδήποτε κλίμακα καὶ ἂν διαγράφεται, εἶναι μιὰ πρακτικὴ πολυφωνική, δηλαδὴ ἕνας πολὺ εὐρὺς συγχρωτισμὸς συμπεριφορᾶς, λόγων, συμβόλων, πράξεων, προσδιορισμῶν, δηλαδὴ μιὰ δραστηριότητα πλουραλιστική»), ἐνῶ μὲ τοὺς μηχανιστικούς, δημαγωγικοὺς καὶ ὑπεραριστεροὺς τρόπους τοῦ στὺλ «κάμερα-ντουφέκι»[5], ἡ ἐπαναστατικὴ πράξη συνδέεται μόνο ψευδαισθητικά.

Ἐλπίζουμε ὅτι αὐτὸ τὸ σημείωμα καὶ ἡ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ μποροῦν νὰ δείξουν ὅτι ὁ στρατευμένος κινηματογράφος (στὴ Γαλλία καὶ ἀλλοῦ) παρ' ὅλες τὶς ἀνεπάρκειές του καὶ παρ' ὅλο ποὺ ἀκόμα ψάχνει νὰ βρεῖ τὸ δρόμο του, εἶναι ὁ μόνος ποὺ ἔχει συλλάβει τὴ λανθάνουσα πολιτικὴ ἀπειλὴ (μέσα στὴν κρίση ποὺ δὲν βαδίζει πρὸς τὸ τέλος της) ὁ μόνος ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ γράψει τὰ ἀπομνημονεύματα τοῦ ἀγωνιζόμενου προλεταριάτου. Καὶ ὑποδεικνύει ἕνα δρόμο στοὺς ἕλληνες ἐπαγγελματίες σκηνοθέτες πού, ἂν παραλείψουν νὰ δώσουν μαρτυρίες τῶν θεμελιακῶν ἀγώνων ποὺ διεξάγουν σήμερα στὴν Ἑλλάδα οἱ ἐργαζόμενες τάξεις, κινδυνεύουν νὰ χάσουν τὸ τρένο τῆς ἱστορίας.

* Συγκεκριμένα πρόκειται γιὰ τὴν *Ἄντζελα Νταίηβις (Angela, Portrait of a revolutionary)* τῆς Γιόλαντ Ντὲ Λυάρ, τὸ φωτογραφικὸ μοντὰζ *11 Σεπτέμβρη 1973* τοῦ Πρακτορείου Gamma, καὶ τὴν ταινία τοῦ χιλιανοῦ Πατρίτσιο Γκούζμαν *Ὁ Πρῶτος Χρόνος*. Γιὰ τὴν τελευταία αὐτὴ ταινία, ἡ Slon εἶχε τὴν ἐπιμέλεια τῆς γαλλικῆς ἔκδοσης, ἀλλὰ πρόσθεσε καὶ ἕνα πρόλογο.

** C.G.T.: Γενικὴ Συνομοσπονδία Ἐργατῶν

*** C.F.D.T: Γαλλικὴ Ἐργατικὴ Συνομοσπονδία

1. Ἀρχικὰ ἡ στρατευμένη ταινία, θέλοντας νὰ διαφοροποιηθεῖ ριζικὰ ἀπὸ τὸν ἐμπορικὸ ἢ καὶ τὸν «προοδευτικὸ» κινηματογράφο, ἀπωθοῦσε τὴν εὐχαρίστηση κι ἔτσι κατάληγε νὰ ἔχει ἀναγκαστικὰ ἕνα τόνο αὐστηρό, στυφό, στοχαστικό. Δὲν δίσταζε, μάλιστα, νὰ διατυμπανίζει ὅτι ὁ στρατευμένος κινηματογράφος εἶναι σοβαρὸ εἶδος καὶ ἡ ἀνία ποὺ προκαλεῖ καμιὰ φορὰ εἶναι τὸ τίμημα ποὺ πρέπει νὰ πληρώσει ὁ θεατής, ὁ διαβρωμένος ἀπ' τὸν κινηματογράφο τῆς κατανάλωσης.

2. Ὁ στρατευμένος κινηματογράφος, ἐπειδὴ ὁ ἴδιος εἶναι μιὰ γλώσσα ἀντι-ιδεολογική, φανταζόταν (περισσότερο ἄλλοτε, ἀλλὰ καμιὰ φορὰ καὶ τώρα ἀκόμα) ὅτι μιλάει γιὰ κάτι ἁγνό, ἀξιοπρεπές, ἀθῶο. Ὅμως, τὸ νὰ κυρήσσεις τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸ προλεταριάτο, δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ δικαιώσει τὸν θριαμβικὸ καὶ καθαρὰ δογματικὸ χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ ἀντί-λογου, ποὺ συνήθως περιορίζεται νὰ πλέει στὴν ἐπιφάνεια τῆς ἰδεολογίας (ποὺ θέλει νὰ τὴν ἁπλουστέψει χωρὶς νὰ τὴ διαταράξει) κι οὔτε μπορεῖ νὰ ἀνατρέψει τοὺς (συντακτικοὺς - ρητορικοὺς - σκηνογραφικοὺς) νόμους τῆς ἀναπαράστασης ποὺ ὀργανώνει τὴ σκηνὴ αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου.

3. Αὐτὸ τὸ πεδίο τοῦ πραγματικοῦ (ποὺ δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὸ «πραγματικό», ὅπως ἀρέσκεται νὰ τὸ λέει ὁ Λακὰν καὶ ποὺ δὲν εἶναι ἡ ρευστὴ ὑποκειμενικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ ὅ,τι μέσα στὴν πραγματικότητα παρουσιάζεται νὰ ἔχει ἕνα χαρακτήρα ἀναμφίβολης βεβαιότητας γιὰ τὸ ὑποκείμενο: «Ιapsus», ἄγχος, ἔρωτας, ἀκόμα καὶ τὸ ὄνειρο), μέγιστη ἐγγύηση τῆς ἀλήθειας, εἶναι ἡ ἔμμονη ἀναφορὰ καὶ τὸ ἄλλοθι αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου ποὺ πιστεύει, λαθεμένα, ὅτι, ἔτσι οἱ στρατευμένες κάμερες ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἀστικὴ κουλτούρα. Τὸ κακὸ καδράρισμα, οἱ λεκέδες, τὸ τρεμούλιασμα, οἱ ἀτέλειες, ἡ ἔλλειψη συγχρονισμοῦ, ἀντὶ νὰ προκαλοῦν ἀνατροπὴ τοῦ πραγματικοῦ, λειτουργοῦν σὰν ἁπλὰ τεχνάσματα, σὰν ἐνισχυτὲς τῆς ἐντύπωσης τοῦ πραγματικοῦ, (ποὺ τὸ σκοταδιστικὸ ρόλο της τὸν ἔχει ἀποκαλύψει ἡ σημειολογία, ἡ θεωρία τῆς ἀναπαράστασης, ἡ θεωρία τῶν ἰδεολογιῶν, — βλέπε καὶ τὰ κείμενα τοῦ Ζ.Π. Οὐντάρ, τοῦ Πασκὰλ Μπονιτσὲρ καὶ τοῦ Νίκου Λυγγούρη στὸν Σ.Κ.). Κάνουν θόρυβο, θολώνουν τὴ συνηθισμένη γυαλάδα τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν, κρύβουν τὸ λούστρο, ἀλλὰ δὲν μεταθέτουν τὴ γλῶσσα τους, δὲν τὴ διασποῦν, ἐνῶ παράλληλα ἀποκλείουν, ἀπαγορεύουν τὴ συμβολική.

4. Τὸ ζήτημα δὲν εἶναι νὰ λέμε ὅρους, οὔτε νὰ λέμε πολλά, ἀλλὰ νὰ κάνουμε ἀνάλυση ἀπὸ ταξικὴ σκοπιά. Πολλοὶ νομίζουν ὅτι ἀρκεῖ νὰ «δείξεις», χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ κάνεις καμιὰ ἀνάλυση. Ἔτσι σὲ πολλὲς ταινίες, «αὐτὸ» ποὺ μιλάει εἶναι ὁ φόβος αὐτοῦ τοῦ «συγκεκριμένου» πραγματικοῦ. ποὺ συστηματικὰ «συσσωρεύεται».

5. Γιὰ τὴν περιβόητη ὅσο καὶ λαθεμένη αὐτὴ συσχέτηση «κάμερα-ντουφέκι», ποὺ μερικοὶ ἔχουν ἴσως συμφέρον νὰ τὴ διατηροῦν, παραπέμπω στὸν Πασκὰλ Μπονιτσὲρ ποὺ στὰ Caliers du Cinèma ἀρ. 248, Σεπτέμβρης 1973 *(Καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ καὶ ἰδεολογικὴ πάλη)* παρατηρεῖ ὅτι «εἶναι μιὰ σύγκριση... ἀρκετὰ ἐπικίνδυνη, γιατὶ ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ τέχνη λειτουργεῖ μὲ τρόπο ἄμεσο καὶ μηχανιστικὸ (μισο-στρατιωτική, «ὑπεραριστερὴ» ἀντίληψη γιὰ τὸν «κινηματογράφο-ὅπλο») καὶ τελικὰ ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο ἁπλὸ νὰ χρησιμοποιήσει μιὰ κάμερα ὅπως καὶ ἕνα ντουφέκι. Πράγμα ποὺ ἰσχύει σ' ἕνα βαθμὸ ἂν περιορίσουμε τὸ ρόλο τῆς κάμερα στὴν καταγραφὴ εἰκόνων, δὲν ἰσχύει ὅμως πιὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θέλουμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία, ἕνα ἔργο ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ «ἀποκαλύπτει» καὶ νὰ κριτικάρει τὸ πραγματικό, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ὀνομάζεται (μᾶλλον ἄσχημα) μιὰ «ἐνεργητικὴ ἀντανάκλαση».

Σκηνὲς ἀπεργίας στὴ Βαντὲ

Συνέντευξη τῆς SLON-ISKRA στὸν Σ.Κ. '75

Θὰ θέλαμε πρῶτα νὰ μᾶς πεῖτε, πῶς δημιουργήθηκε ἡ Slon, καθὼς καὶ οἱ ἄλλες ἀντίστοιχες ὁμάδες.

Ἡ Slon δημιουργήθηκε τὸ 1967. Εἶχε γίνει τότε ἡ ταινία *Μακρυὰ ἀπ' τὸ Βιετνὰμ (Loin de Vietnam)* ἀπὸ μιὰ ὁμάδα ἀριστερῶν σκηνοθετῶν (Μαρκέρ, Γκοντάρ, Ρεναί, καὶ ἄλλοι) σὲ συνεργασία μὲ τεχνικοὺς καὶ γενικὰ ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου ποὺ ὅλοι τους δοῦλεψαν δωρεὰν γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς ταινίας. Ἔγινε τότε συνείδηση ἡ ἀναγκαιότητα νὰ ὑπάρξει ἕνας φορέας παραγωγῆς ταινιῶν ποὺ νὰ μὴν ἔχει σκοπό του τὸ κέρδος. Ἔτσι, ἀπὸ τὸν Κρὶς Μαρκὲρ καὶ μερικοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ποὺ εἶχαν συμμετάσχει στὸ *Μακρυὰ ἀπ' τὸ Βιετνάμ*, ἱδρύθηκε ἡ Slon.

Ἡ πρώτη ταινία τῆς Slon εἶναι τὸ *A bientôt, j' espère (Σύντομα θὰ τὰ ξαναποῦμε, ἐλπίζω* - 1967). Θέμα τῆς ταινίας αὐτῆς εἶναι μιὰ ἀπεργία ποὺ ἔγινε τὸ Μάρτη τοῦ 1967 στὸ ἐργοστάσιο Ροντιασετὰ τῆς Μπεζανσόν. Ἡ ἀπεργία αὐτὴ εἶχε ἕνα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιατὶ δὲν ἔγινε γιὰ οἰκονομικὲς διεκδικήσεις, ἀλλὰ σὰν διαμαρτυρία γιὰ τὶς συνθῆκες ἐργασίας. Συγκεκριμένα, ἀφορμὴ τῆς ἀπεργίας ἦταν οἱ ἐναλλασσόμενες βάρδιες ποὺ ἀνέτρεπαν τὸ ρυθμὸ ζωῆς τῶν ἐργατῶν. Ὅπως ἐξηγοῦν οἱ ἴδιοι οἱ ἐργάτες καὶ οἱ οἰκογένειές τους στὶς συνεντεύξεις ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ταινία, τὸ σύστημα αὐτὸ δὲν τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἔχουν τακτικὲς ὧρες ὕπνου καὶ φαγητοῦ καὶ πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς σπάνια μποροῦσαν νὰ περάσουν λίγες ὧρες μὲ τὶς οἰκογένειές τους. Στὶς συνεντεύξεις αὐτές, οἱ ἐργάτες βρίσκουν εὐκαιρία νὰ ἀναφερθοῦν καὶ γενικότερα στὶς συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν μέσα στὸ ἐργοστάσιο καὶ νὰ διαμαρτυρηθοῦν γιὰ τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ποιότητα δουλειᾶς ποὺ τοὺς ἐπιβάλλει ἡ αὐτοματοποιημένη διαδικασία παραγωγῆς.

Τὸ *A bientôt, j' espère* ἔγινε ἀπὸ μία ὁμάδα κινηματογραφιστῶν (Μαρκέρ, Μαρέ, Λόν, Ντερουὰ) οἱ ὁποῖοι τὸ ἔδειξαν μέσα στοὺς ἐργάτες ποὺ πῆραν μέρος καὶ ζήτησαν τὴ γνώμη τους. «Εἶναι πολὺ καλό», τοὺς εἶπαν ἐκεῖνοι, «ἀλλὰ ἐμεῖς θὰ τὸ κάναμε ἀλλιώτικα». Γεννήθηκε ἔτσι ἡ ιδεα γιὰ μιὰ ταινία στὴν ὁποία οἱ κινηματογραφιστὲς νὰ προσφέρουν τὶς τεχνικὲς γνώσεις τους, τὶς κάμερες, τὴν ἐργαστηριακὴ δουλειά, κ.λπ., ἀλλὰ τὴ γενικὴ καθοδήγηση νὰ τὴν ἔχουν οἱ ἴδιοι οἱ ἐργάτες. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἔγινε ἡ ταινία *Classes de lutte (Ἀγωνιστικὲς τάξεις*, 1968). Θέμα τῆς ταινίας, ἡ ἀνάμιξη στὸ συνδικαλισμὸ μιᾶς ἐργάτριας, τῆς Σουζάν ἡ ὁποία τελικὰ καὶ δημιούργησε στὸ ἐργοστάσιο ρολογιῶν Yema, ὅπου

* Γιὰ τὴν ἵδρυση τῆς ὁμάδας Μεντβέτκιν τῆς Μπεζανσόν, βλ. καὶ Σ.Κ. ἀρ. 13, σελ. 40-41.

δούλευε, τὸ συνδικαλιστικὸ τμῆμα τῆς C.G.T. Ἡ Σουζὰν ἐμφανιζόταν καὶ στὸ A bientôt, j' espère, γιατὶ ὁ ἄντρας της δουλεύει στὸ ἐργοστάσιο τῆς Ροντιασετά. Γενικὰ τὸ *Classes de lutte* εἶναι, κατὰ κάποιο τρόπο, συνέχεια ἀλλὰ καὶ ἀπάντηση στὸ *A bientôt, j' espère.*

Ἀπὸ τὸ *Classes de lutte* βγῆκε ἡ ὁμάδα Μεντβέτκιν τῆς Μπεζανσὸν* ποὺ συνέχισε ἀπὸ τότε νὰ γυρίζει ταινίες μὲ τὴν ἴδια μέθοδο. Τέτοιες ὁμάδες ἐπιχειρήθηκε νὰ δημιουργηθοῦν καὶ ἀλλοῦ, ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἴδια ἐπιτυχία. Στὴ Μπεζανσὸν πάντως ἡ ὁμάδα διατηρήθηκε γιὰ πολὺ καιρό.

Ἡ ὁμάδα διάλεξε αὐτὸ τὸ ὄνομα σὰν φόρο τιμῆς στὸ σοβιετικὸ σκηνοθέτη Ἀλεξὰντρ Μεντβέτκιν, ποὺ στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '30 γύριζε σὲ ὅλη τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση μὲ ἕνα τρένο (τὸ περίφημο Ciné-train), κάνοντας ταινίες πάνω στὰ προβλήματα τῶν ἐργατῶν καὶ τῶν ἀγροτῶν. Τὶς ταινίες τὶς ἐμφάνιζαν ἐπὶ τόπου μέσα στὸ τρένο ποὺ ἦταν κατάλληλα ἐξοπλισμένο, καὶ τὶς ἔδειχναν στοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς ἀργότες, γιὰ νὰ τοὺς βοηθήσουν νὰ συνειδητοποιήσουν καὶ νὰ λύσουν τὰ προβλήματά τους. Ἡ Slon-ISKRA ἔχει ἀναλάβει τὴ διανομὴ τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο ταινίες μεγάλου μήκους ποὺ ἔχει κάνει ὁ Μεντβέτκιν, *Ἡ Εὐτυχία* (1934), μαζὶ μὲ ἕνα πρόλογο ὅπου μιλάει ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ ciné-train. Ὁ πρόλογος αὐτὸς ἔχει τὸν τίτλο *Le train en marche* (Τὸ τρένο ποὺ προχωράει, 1971).

Τί ἀποτελέσματα ἀπέδοσε αὐτὸ τὸ πείραμα τῆς ὁμάδας Μεντβέτκιν, νὰ ἀναθέτει δηλαδὴ τὴν πραγμάτωση ταινιῶν σὲ μὴ-κινηματογραφιστές;

Βασικά, τὰ ἀποτελέσματα ἦταν θετικὰ καὶ συνεχίσαμε νὰ δουλεύουμε μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο. Ἀλλὰ ὅπως ἦταν φυσικό, δημιουργοῦνται πολλὰ προβλήματα. Οἱ ἐργάτες, γιὰ παράδειγμα, μετὰ ἀπὸ τὸ καθημερινὸ ὡράριο στὸ ἐργοστάσιο, ἦταν, βέβαια, ἀρκετὰ ἐξαντλημένοι, ὥστε νὰ τοὺς εἶναι δύσκολο νὰ φέρουν σὲ πέρας μιὰ πρόσθετη δουλειά. Ἀνάλογα προβλήματα δημιουργοῦνται καὶ στὴ συνεργασία μὲ ἄλλες κοινωνικὲς ὁμάδες, ὅπως σπουδαστὲς τεχνικῶν σχολῶν, κ.λπ. Πάντως τὸ βασικότερο πρόβλημα ποὺ εἴχαμε νὰ ἀντιμετωπίσουμε δὲν ἦταν τῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ τῆς διανομῆς. Ὅταν ἀρχίσαμε αὐτὴ τὴ δουλειὰ δὲν ὑπῆρχε ἡ κατάλληλη ὑποδομὴ γιὰ τὴ διάδοση τέτοιων ταινιῶν. Γι' αὐτὸ ὁδηγηθήκαμε στὸ νὰ δημιουργήσουμε παράλληλα καὶ ἕνα δικό μας φορέα διανομῆς, ἐπίσης μὴ κερδοσκοπικοῦ χαρακτῆρα, ποὺ νὰ διοχετεύει τὶς ταινίες τοῦ στρατευμέ-

Ἡ Σουζὰν δίνει συνέντευξη στὸ Classes de lutte

νου κινηματογράφου σὲ μορφωτικοὺς συλλόγους, στοὺς «Οἴκους Πολιτισμοῦ» κ.λπ. Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, κάνουμε μιὰ διανομὴ ταινιῶν, γαλλικῶν καὶ ξένων, στὸ κανονικὸ κύκλωμα, ὅπως *Ἡ Εὐτυχία* τοῦ Μεντβέκιν ποὺ ἀναφέραμε, ἡ *Ἄντζελα Νταίηβις* τῆς Γιολὰντ Ντὲ Λυάρ, *La Premiere Année (Ὁ Πρῶτος Χρόνος)* τοῦ Πατρίτσιο Γκούζμαν, *La Bataille des 10 Millions (Ἡ Μάχη τῶν 10 Ἑκατομμυρίων)* καὶ ἄλλες, ἐνῶ παράλληλα ἔχουμε ἐπεκταθεῖ καὶ στὸ Ἐξωτερικό.

Ποιές εἶναι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὴ δικιά σας ὁμάδα, τὴ Slon-ISKRA καὶ τὶς ἄλλες ἀνάλογες ὁμάδες ποὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ καὶ δουλεύουν σὲ διάφορες πόλεις τῆς Γαλλίας;

Πολὺ καλές. Φυσικὰ δὲν ὑπάρχει ἀνταγωνισμός, ἀλλὰ συνεργασία. Γιὰ παράδειγμα, ὅταν ἔγινε ἡ περίφημη ἀπεργία τῆς LIP, πῆγε ἐκεῖ ἕνα κλιμάκιο τῆς Slon τὸ ὁποῖο τελικὰ δὲν ἔκανε ταινία, ἀλλὰ βοήθησε τὶς ἄλλες ὁμάδες, ποὺ δούλευαν ἐκεῖ, στὸ τεχνικὸ μέρος τῆς δουλειᾶς. Τελικὰ πάνω σὲ αὐτὴ τὴν ἀπεργία, ὑπάρχουν σήμερα τρεῖς ταινίες, δύο τῶν Films de la Commune καὶ μιὰ προσωπικὴ τοῦ Κρὶς Μαρκέρ. Γενικὰ ἡ συνεργασία ἀνάμεσα στὶς διάφορες ὁμάδες ἐκφράζεται μὲ τὸ δανεισμὸ μηχανημάτων ἢ ἐργαστηρίων, ἢ ἀκόμα καὶ μὲ τὴν προσφορὰ κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ ἀπὸ τὴ μία ὁμάδα στὴν ἄλλη. Αὐτὸ διευκολύνει πολύ, κυρίως, τὴν παραγωγὴ ταινιῶν πάνω σὲ διεθνῆ θέματα. Ἔτσι ἔγινε, π.χ. ἡ ταινία τῆς Gamma *11 Σεπτέμβρη 1973,* ποὺ εἶναι ἕνα μοντὰζ φωτογραφιῶν μὲ θέμα τὸ πραξικόπημα στὴ Χιλή.

Γίνονται ἀρκετὲς ταινίες μὲ διεθνῆ θέματα;

Ναί. Ὑπάρχουν ταινίες γιὰ τὴ λατινικὴ Ἀμερική, *Ἡ Μάχη τῶν 10 Ἑκατομμυρίων* τοῦ Μαρκὲρ πάνω στὴν Κούβα, *La sixieme face du Pentagone (Ἕκτη Πλευρὰ τοῦ Πενταγώνου),* ρεπορτὰζ ἀπὸ τὴν μεγάλη πορεία στὸ Πεντάγωνο τὸν Ὀκτώβρη τοῦ '67, καὶ ἄλλες. Ἔχει γίνει καὶ μιὰ ταινία-ρεπορτὰζ ἀπὸ τὴ δικτατορικὴ Ἑλλάδα μὲ κεντρικὸ σημεῖο τὰ ἐπεισόδια στὴν κηδεία τοῦ Γ. Παπανδρέου. Τίτλος της ἦταν *Ce n'était que le debut (Δὲν ἦταν παρὰ μόνο ἡ ἀρχὴ).*

Ποιά εἶναι ἡ σύνθεση τῆς Slon-ISKRA;

Δὲν ὑπάρχει μόνιμη σύνθεση. Στὸν τομέα τῆς παραγωγῆς δουλεύουν πολλοί, ὅλοι ὅμως περιοδικά, γιατὶ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ ἔχουν καὶ κάποια ἄλλη δουλειά, ἐφ' ὅσον δὲν εἴμαστε κερδοσκοπικὴ ἐπιχείρηση. Γιὰ τὴ διανομὴ τῶν ταινιῶν μας δὲν ζητᾶμε χρήματα, παρὰ μόνο ὅσα χρειάζονται γιὰ νὰ καλυφτοῦν τὰ ἔξοδα τοῦ ὑλικοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴ διανομή.

Ἔχει ἡ ὁμάδα σας συγκεκριμένη πολιτικὴ τοποθέτηση ποὺ νὰ καθορίζει καὶ τὴν πρακτική της;

Ἡ Slon-ISKRA ἔχει σὰν ἀρχὴ νὰ βοηθάει τὴν εὐρύτερη διάδοση τῶν γεγονότων ποὺ ἔχουν πολιτικὸ ἐνδιαφέρον. Βέβαια, ὅπως εἶναι φυσικό, στὴν παραγωγὴ ἐφαρμόζονται πιὸ αὐστηρὰ κριτήρια ἀπὸ ὅ,τι στὴ διανομή. Στὴ διανομὴ ὅμως δὲν θεωρεῖ ἀναγκαῖο νὰ συμφωνοῦν ἀπόλυτα οἱ πολιτικὲς ἀπόψεις ποὺ προβάλλει μιὰ ταινία μὲ τὴν ὁμάδα τῆς ISKRA, ἀρκεῖ νὰ θεωροῦμε πολιτικὰ ἀπαραίτητη τὴν πληροφόρηση γύρω ἀπὸ τὸ γεγονὸς ποὺ πραγματεύεται ἡ ταινία.

[Ἡ συνέντευξη αὐτὴ δόθηκε στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ τὸ Γενάρη τοῦ 1975 μὲ τὴν εὐκαιρία ἐπίσκεψης στὴν Ἀθήνα δύο ἐκπροσώπων τῆς Slon-ISKRA. Τὴν ἀπομαγνητοφώνηση καὶ τὴν ἀπόδοση στὰ ἑλληνικὰ τὴν ἔκαναν ἡ Κλαίρη Μιτσοτάκη καὶ ὁ Μπάμπης Κολώνιας.]

ΠΑ
ΡΟΥ
ΣΙ
Α
ΣΕΙ
Σ

Βέρνερ Σρέτερ

Φιλμοβιογραφία

Γεννήθηκε στὸ Γκεόργκενταλ τοῦ Τύρινγκεν στὶς 7.4.1945. Διηγοῦνται ὅτι ὅταν ἦταν 13 χρονῶν μαγεύτηκε ἀπὸ τὴ φωνὴ τῆς Κάλλας καὶ τῆς Κατερίνας Βαλέντε κι ἔτσι... ὁδηγήθηκε στὴν τέχνη. Δούλεψε σὰν κριτικὸς σὲ ἐπαρχιακὲς ἐφημερίδες. Παρακολούθησε τρία Ἐξάμηνα ψυχολογίας στὸ Μανχάιμ καὶ ἕξη βδομάδες κινηματογράφο στὴν Ἀκαδημία Τηλεόρασης καὶ Κινηματογράφου στὸ Μόναχο. Ἄρχισε νὰ κάνει ταινίες τὸ 1968, γυρίζοντας τὸν ἴδιο χρόνο δεκατρεῖς ταινίες μικροῦ καὶ μεσαίου μήκους σὲ 8 χιλ. καὶ πέντε σὲ 16 χιλ. Ἀπὸ τὸ 1968, γύρισε δέκα ταινίες σὲ 16 χιλ. καὶ μία ταινία 14 λεπτῶν σὲ 35 χιλ. Τὴν Ἄνοιξη τοῦ 1974 γύρισε μιὰ ταινία μὲ τίτλο *Ἀρραβῶνες*, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὶς νουβέλλες τοῦ Κλάιστ «*Ἀρραβῶνες στὸν Ἅγιο Δομίνικο*» καὶ «*Σεισμὸς στὴ Χιλή*». Τὸ 1974 γυρίζει τὸ «*FLOCONS D'OR (Χρυσὲς Τολύπες)* μὲ τὴν Ἀντρέα Φερεὸλ καὶ τὴ Μαγκντελένα Μοντετσούμα. Ἔχει ἕτοιμο τὸ σενάριο γιὰ τὴν ταινία *Die Matrosen dieser Welt oder zwei Herzen erobern ehe Welt (Οἱ ναῦτες αὐτοῦ τοῦ κόσμου ἢ δυὸ καρδιὲς κατακτοῦν τὸ κόσμο)* Προθέσεις του: μιὰ ἐξάωρη ταινία μὲ βάση τὸ *Τριστᾶνος καὶ Ἰζόλδη* τοῦ Βάγκνερ καὶ μιὰ ἄλλη μὲ βάση τοὺς *Νιμπελοϋγκεν* (μὲ τὴν Ντῆτριχ, λέει ὁ ἴδιος) Τὸ 1972 ἀνέβασε στὸ θέατρο τὴν *Αἰμιλία Γκαλότε* τοῦ Λέσινγκ, στὸ Ἀμβοῦργο μὲ τὴν Κριστὶν Κάουφμαν καὶ τὴν Μαγδαλένα Μοντετσούμα καὶ τὸ 1973, στὸ Μπόχουμ *Σαλώμη* τοῦ Ὄσκαρ Οὐάϊλντ μὲ τοὺς ἴδιους ἠθοποιούς. Τὸ Νοέμβρη τοῦ 1974 ἀνέβασε, στὸ Μπόχουμ, τὴ *Λουκρητία Βοργία* τοῦ Βίκτωρ Οὐγκώ, παράσταση πού, ὅπως καὶ οἱ προηγούμενες, σκανδάλισαν τὸ κοινὸ καὶ ἔφεραν σὲ ἀμηχανία τοὺς κριτικούς.

Ὁ Βέρνερ Σρέτερ καὶ ἡ Κάντυ Ντάρλινγκ στὸ γύρισμα τῆς ταινίας Ὁ Θάνατος τῆς Μαρίας Μαλιμπρὰν

Αὐτοπαρουσίαση

Δὲν θὰ τερματίσω τὴ καρριέρα μου σὰν τὸ σκυλὶ ποὺ ψοφᾶ στὴ δουλειὰ καὶ τελικὰ καταναλώνεται ἀπὸ ἕναν ἀνόητο μηχανισμὸ κουλτούρας ἢ μᾶλλον ἀπὸ τὸ ἀλκοόλ, τὸ ὑπερβολικὸ φαί καὶ ἀπὸ τὴ στέρηση ποὺ ὀφείλεται σὲ ἀνεκπλήρωτες, ἀπόλυτες, ἐσωτερικὲς καὶ προσωπικὲς ἐρωτικὲς ἀξιώσεις. Ἡ φιλοδοξία νὰ παίζω τὸ παιχνίδι τῆς πρωτοτυπίας καὶ νὰ σκύβω τὸ κεφάλι μπροστὰ στοὺς κανόνες μιᾶς σκατοκουλτούρας ποὺ τὴν ἀπαρνιέμαι, δὲν εἶναι πρόβλημα μου. Ἀκόμη κι ὅταν μεταφέρω τὸ παρελθὸν αὐτῆς τῆς σκατοκουλτούρας μέσα στὶς ταινίες μου. Δὲν πρόκειται γιὰ καμμία ἐξάρτηση οὔτε γιὰ κανένα θαυμασμό. Τὸ ὑλικὸ αὐτῆς τῆς κουλτούρας εἶναι γιὰ μένα τὸ ὑλικὸ τῶν ἔργων μου.

Τέχνη, Kitsch*, ἀναπαραγωγὴ - μοῦ εἶναι ἀδιάφορο, πῶς τὸ ὀνομάζει κανείς. Κάνω πλάκα μὲ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ξεχωρίζουν ποιοτικὰ τὴν ἔννοια τῆς τέχνης ἀπὸ τὰ ἄλλα πράγματα. Μεταχειρίζομαι ὑπάρχοντα ἤδη καλλιτεχνικὰ προϊόντα μὲ τὴν ἴδια ἐλευθερία ποὺ οἱ ἄλλοι μαγειρεύουν: γιατὶ αὐτὰ εἶναι τὸ κοινωνικό μου ὑπόβαθρο. Οἱ ταινίες μου εἶναι θέσεις. Ὅπως ἀκριβῶς ἀλλάζουν οἱ ἄνθρωποι, ἀλλάζει καὶ ἡ ταινία μέσω τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὴ φτιάχνουν καὶ ταυτόχρονα ἀλλάζει καὶ ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος· καὶ μέσω αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου, ἡ ταινία ἀλλάζει κι αὐτή.

Οἱ ταινίες μου δὲν χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἐκλεκτικισμό. Ἀκριβῶς, τὸ ἀντίθετο. Εἶναι πρωτότυπες, νέες δημιουργίες. Δὲν ἔχουν ἀπολύτως τίποτα κοινὸ μὲ τὸν ἐκλεκτικισμό. Τίποτα δὲν εἶναι κλεμένο. Τὰ πράγματα ποὺ χρησιμοποιῶ τὰ ἔχω προηγούμενα κάνει κτῆμα μου καὶ τὰ ἐγγράφω μέσα σὲ ἕνα ἐντελῶς διαφορετικὸ πλαίσιο. Δὲν πρόκειται γιὰ καμμιὰ συσσώρευση πραγμάτων ἐπινοημένων ἀπὸ ἄλλους. Τὰ πράγματα αὐτὰ ὅταν τὰ χρησιμοποιῶ, μοῦ ἀνήκουν.

Ἡ μουσική, στὶς ταινίες μου, ἔχει σκοπὸ νὰ ὑπηρετήσει τὸ περιεχόμενο. Δὲν ὑπάρχει μουσικὸ κομμάτι ὅπου ὅ,τι τραγουδιέται νὰ μὴ συσχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν εἰκόνα. Ἡ μουσική, ἡ φωνητικὴ μουσική, εἶναι ἀνάλογη μὲ τὸ κείμενο ποὺ τραγουδιέται. π.χ. στὴν *Μαλιμπράν*, στὴν ἀρχὴ ὁ θεατὴς ἀκούει τὸ ποίημα τοῦ Χάϊνε ἀπὸ τοὺς Ἄσρα, ὕστερα ἀρχίζει ἡ μουσική, ἡ *Ἀρχαία ραψωδία* τοῦ Γιοχάνες Μπράμς μὲ τὸ κείμενο τοῦ Γκαῖτε, τὸ *Ταξίδι στὸ Χάρτς, τὸν χειμῶνα*: εἰκόνα καὶ λέξη καὶ εἰκόνα καὶ λέξη δένονται ἀπόλυτα μεταξύ τους.

Γιὰ μένα ἡ ἀναπαραγωγὴ τῆς πραγματικότητας εἶναι αὐτόματα φανταστική.

(ἀποσπάσματα ἀπὸ διάφορες συνεντεύξεις του)

*Kitsch σημαίνει στὰ γερμανικὰ τὶς κακόγουστες βιομηχανοποιημένες ἀπομιμήσεις ἔργων τέχνης. Ὁ ὅρος χρησιμοποιεῖται καὶ σὲ ἄλλες γλῶσσες μὲ τὴν ἔννοια ἀκριβῶς τοῦ κακόγουστου ὑποκατάστατου.

Νοϋράτζια (Neurasia)

Ἀσπρόμαυρη, 1969, διάρκεια 41 λεπτὰ
Παίζουν: Μ. Νοντεστούμα, Κάρλα Ἀουλάουλου, Στέφεν Ἀνταμτσέφσκι, Ρίτα Μπάουερ.
Μουσική: Ντάγιος Μπέλα. (καὶ ἡ ὀρχήστρα του), Πέρσυ Σλὲτζ (ἡ ἰδιαίτερη προσευχή μου), Ὄλντ Τάϊμς Τζὰζ καὶ Χαβάϊ-Μούζικ
Παραγωγή: Β. Σρέτερ (800 μάρκα)
Γθρίστηκε σὲ 3 νύχτες στὸ Βερολίνο.

Ἡ ἀκολουθία τῶν σκηνῶν τῆς ταινίας, ὅπως τὴν ἔγραψε ὁ Βέρνερ Σρέτερ καὶ τὴν δημοσίευσε τὸ Filmkritik τὴν ἄνοιξη τοῦ 1970.

* * *

1. Ἡ Κάρλα εἶναι ὀρθὴ πάνω σὲ μιὰ μαύρη ἐξέδρα. Κρατᾶ στὸ χέρι ἕνα ποτήρι μὲ κόκκινο κρασί. Ἀριστερὰ καὶ δεξιά της βρίσκονται ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα. Ἡ Ρίτα γονατιστὴ (Εἰς τὰς ἕξ αὐτὸς ἀπηγχονίσθη, στὸν τάφο μπῆκε εἰς τὰς ἑπτά, κι ἐκείνη ἐν τούτοις εἰς τὰς ὀκτὼ ἐγέλα κι ἔπινεν οἶνον ἐρυθρόν.)

2. Βρισκόμαστε στὴ δεκαετία τοῦ πενήντα - Ἡ Κάρλα ὀρθὴ πάνω στὴν ἐξέδρα λατρεύεται ἀπὸ τὸ Στήβ, τὴ Μαγκνταλένα καὶ τὴ Ρίτα.

3. Ἡ Μαγκνταλένα, καθισμένη στὴ μαύρη ἐξέδρα κρατᾶ στὸ χέρι της ἀλλόκοτο εἴδωλο. Μὲ γυμνὸ στῆθος τὴ προσκυνᾶ ὁ Στήβ. Ἡ Κάρλα τὴ δροσίζει μὲ μία ἱσπανικὴ βεντάλια.

4. Τὸ εἴδωλο ἀπὸ κοντὰ καὶ σὲ μεγένθυση.

5. Ἡ Κλάρα συναντᾶ τὸ Στὴβ σὲ ἕνα λειβάδι. Αὐτὸς γυμνὸς καὶ ἐξασθενημένος ἕρπει πρὸς τὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, ὅπου καὶ παραμένει ξαπλωμένος κι' ἀκίνητος.

6. Ἡ Κάρλα αὐτοεξάπτεται κλαίγοντας πάνω ἀπὸ τὸ γυμνὸ κορμὶ τοῦ Στήβ.

7. Ἡ Κάρλα χορεύει μὲ τὴ βεντάλια ἕνα ἱσπανικὸ φαντάγκο, ἐνῶ ὁ Στὴβ παίζει κιθάρα.

8. Ἡ Κλάρα ξεψυχᾶ σὰν ἀρχαία ἑταίρα (ἀλλὰ ἐπιστέφω στὴ ζωή, ὦ χαρά*) Τὴν κλαῖνε ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα.

9. Ὁ Στήβ, ἡ Μαγκνταλένα καὶ ἡ Ρίτα βαδίζουν πρὸς ἕνα ἄγνωστὸ σημεῖο.

10. Μ' ἕνα παλιὸ ἔνδυμα χοροῦ, ἡ Κάρλα μπαίνει στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου.

11. Ἡ Μαγκνταλένα στραγγαλίζει τὸ Στήβ.

12. Ἡ Κάρλα κι ὁ Στὴβ κάθονται μαζί. Δίπλα τους θρηνεῖ τὸ πεπρωμένο της ἡ Μαγκνταλένα.

13. Ἡ ὄψη τοῦ Στὴβ εἶναι ἁγνὴ καὶ ὄμορφη.

15. Ὁ Στὴβ παίζει μουσική. Ἡ Μαγκνταλένα ἀκούει.

16. Ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα εἶναι μαζί.

17. Ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα πολὺ κοντά.

18. Ἡ Κάρλα ἐκτελεῖ μία ἱερατικὴ ὑπηρεσία, ἐνῶ ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα κάνουν ἔρωτα.

19. Μὲ ἔνδυμα χοροῦ, στέκεται ἡ Κάρλα στὴ σκηνή. Ὁ Στὴβ ἔρχεται - τὴν ἀγκαλιάζει - γονατίζει μπροστά της.

20. Σὲ μιὰ ἱσπανικὴ Χουέργκα: Ἡ Κάρλα χορεύει μὲ τὶς καστανιέτες. Ὁ Στὴβ τὴ συνοδεύει μὲ τὴν κιθάρα. Ἡ Ρίτα τὴ θαυμάζει. Ἡ Μαγκνταλένα κάθεται σ' ἕνα τραπέζι καὶ πίνει κονιάκ.

21. Ἡ Ρώμη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν διωγμῶν ἐνάντια στοὺς χριστιανούς: Ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μανταλένα ταπεινώνουν βίαια τὴ Κάρλα.

22. Στὴν ἱσπανικὴ Χουέργκα, ἡ Κάρλα χορεύει, ὅπως πρίν.

23. Ἀρχίζει μιὰ νέα φάση τοῦ χοροῦ.

24. Μπροστὰ σ' ἕναν ἄδειο τοῖχο ὁ Στὴβ παίζει μὲ τὴν κιθάρα του. Ξάφνου, ἡ Μαγκνταλένα στέκεται δίπλα του καὶ κινεῖται μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς.

25. Ἡ Μαγκνταλένα κοντά.

26. Σὲ μιὰ αἴθουσα κινηματογράφου, συναντιοῦνται ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα.

27. Ὁ Στὴβ τραγουδᾶ τὸ «Hurdy Gurdy Man». Ἡ Μαγκνταλένα ἀκούει.

28. Ἡ Κάρλα εὐλογεῖ τὴν ἕνωση τοῦ Στὴβ καὶ τῆς Μαγκνταλένα (Κοὺρτ Βάιλ-Μπρέχτ).

29. Ὁ Στήβ, ἡ Κάρλα καὶ ἡ Μαγκνταλένα σκύβουν μπροστὰ στὸ εἴδωλο.

30. Σὲ μιὰ ἰσπανικὴ χουέργκα, ἡ Κάρλα καὶ ἡ Ρίτα χορεύουν ἕνα βάλς τὸ ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένο στὴ Βιέννη.

31. Σὰν φυματικὴ πόρνη, ἡ Κάρλα ξεψυχᾶ στὰ χέρια τῶν φίλων της.

32. Ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα λατρεύουν τὸ εἴδωλο.

33. Ἐπίσης, σὰν λεσβία ξεψυχᾶ ἡ Κάρλα μεταξὺ φίλων.

34. Καὶ πάλι ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγνταλένα λατρεύουν τὸ εἴδωλο.

35, 36, 37, 38 Ἡ Κάρλα εἶναι μόνη. («Καὶ στὴν ἀνάγκη καὶ στὴ συμφορὰ μπορεῖ νὰ ἔρθει ἡ χαρά»)

39. Στολισμένη γιὰ μιὰ γιορτή, ἡ Κάρλα περιμένει τὸ Στήβ. Ἔρχεται.

40 Σὲ μιὰ τραγικὴ ὄπερα, περιμένει ἡ Κάρλα τὴν ἐκδίκηση τοῦ ἀγαπημένου της.

41. Ἡ Μαγκνταλένα γεμάτη φρίκη ρίχνεται στὸ ἔδαφος.

42. Ἡ Κάρλα, μὲ ἔνδυμα χοροῦ, βηματίζει πάνω κάτω.

43. Μέσα ἀπὸ μιὰ σκοτεινὴ πόρτα ἔρχεται ἡ Μαγκνταλένα.

44. Ἐνῶ ἡ Μαγκνταλένα ἀφοσιωμένη στήνει αὐτί, ἡ Κάρλα ἀπαγγέλει ἕνα κείμενο τοῦ Λαμαρτίνου.

45. Λάγνα κεῖται ἡ Κάρλα πάνω σ' ἕνα κάθισμα μιᾶς αἴθουσας γιορτῆς.

46. Μιὰ πόρτα: ἔρχεται ἡ μαγκνταλένα.

47, 48, 49, 50, 51. Γιὰ πέμπτη φορὰ προσπαθεῖ ἡ Κάρλα νὰ πείσει τὸ Στήβ: «Ἐξαρτᾶται πάντα ἀπ' τὴν παιδικὴ ἡλικία τῶν ξένων»**

52. Ἡ Κάρλα φοβᾶται γιὰ τὸν ἔρωτα της. Στέκεται μονάχη της, πάνω σὲ μιὰ μεγάλη σκηνή. Ἡ Ρίτα ἔρχεται καὶ τῆς ψυθιρίζει κάτι σχετικὰ στὸ αὐτί, ἀλλὰ εἶναι πιὰ ἀργά.

Σὲ μιὰ σκοτεινὴ πόρτα ἐμφανίζεται ἡ Μαγκνταλένα.

53. Ἡ Ρίτα παρατηρεῖ μία σκηνὴ στὴν ὁποία ἡ Μαγκνταλένα σκύβει πάνω ἀπ' τὴ γυμνὴ πλάτη τοῦ Στήβ.

54. Ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ὑμνεῖ ἡ Κάρλα τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα.

55. Ἡ Ρίτα βλέπει ὅτι ἡ Μαγκνταλένα φιλάει τὴ γυμνὴ πλάτη τοῦ Στήβ.

56, 57, 58. Ἐρεθισμένη ἀπὸ κάποιο ἄγνωστο ναρκωτικὸ ἡ Κάρλα ὠθεῖ τὸ Στὴβ καὶ τὴ Μαγκνταλένα στὸ παράφρονα ρυθμὸ ἑνὸς βάλς.

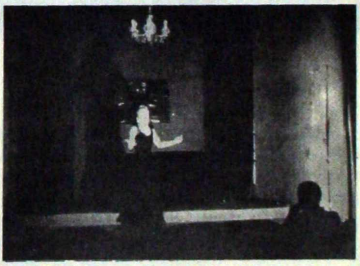
59. Ὁ Στήβ, ἡ Μαγκνταλένα καὶ ἡ Κάρλα κάνουν μιὰ πεζοπορία πιασμένοι ἀγκαζέ.

60. Ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ἡ Μαγνταλένα προσεύχεται μπροστὰ στὸ εἴδωλο, τὸ ὁποῖο ὁ Στὴβ καὶ ἡ Ρίτα πέταξαν μπροστὰ στὰ πόδια της.

61. Σὰν φετιχίστρια τοῦ πετσιοῦ, ἡ Κάρλα τραγουδάει ἕνα σκληρὸ τραγούδι.

62. Ἡ Κάρλα προσμένει τρέμοντας τὸν ἐραστή της: ἔρχεται.

63. Ἡ Μαγκνταλένα, ἀναστατωμένη ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴ σκιά, ἐπιδίδεται σὲ μιὰ ἀκροβατικὴ καλλιτεχνικὴ ἄσκηση.



64. Ἡ Κάρλα ντυμένη σὰν τὴν Ἄννα Μπολένα τοῦ Ντονιτσέτι προχωρᾶ ἀπὸ τὸ ἡμίφως στὸ φῶς.

65. Ἡ Κάρλα σκεφτικὴ κάνει μερικὰ βήματα μπροστά.

66. Ἡ Κάρλα ἀπαγγέλει ἕνα τραγούδι. Ἡ Μαγκνταλένα κι ἡ Ρίτα εἶναι τρυφερές.

67. Ἡ Μαγκνταλένα διευθύνει ἕνα κονσέρτο μὲ τὸ Στὴβ καὶ τὴν Κάρλα σύμφωνα μὲ μιὰ μελωδία ποὺ δὲν ἀκούγεται.

68. Ἡ Μαγκνταλένα κινεῖται μέσα σὲ μιὰ γαλήνια ἔκσταση.

69. Τουναντίον ἡ Κάρλα ὑποφέρει κάτω ἀπ' τὸ ρυθμὸ μιᾶς ξένης δύναμης.

70. Ἡ Κάρλα ταραγμένη μέχρι παραφροσύνης ἀπὸ τὴν ἀργοπορία τοῦ Στήβ. Αὐτὸς τρώει ἕνα κομμάτι ψωμί.

71. Ἡ Κάρλα καὶ ἡ Ρίτα μαγεμένες ἀπὸ τὴν ἐξουσία τοῦ εἰδώλου βαδίζουν ἐνάντια στὸ σκοπό τους.

72. Ἕνας ξένος δέχεται τὴν ὑπερβολικὴ λατρεία τῆς Μαγκνταλένας καὶ τῆς Ρίτας.

73. Ἡ Κάρλα τραγουδάει ἕνα τραγούδι τοῦ Κοὺρτ Βάιλ. Ἡ Μαγκνταλένα καὶ ἡ Ρίτα κάνουν ἔρωτα.

74. Τὸ γυμνὸ στῆθος τοῦ Στὴβ σημαίνει γιὰ τὴν Μαγκνταλένα τὸ πᾶν. («Ἡ ζωὴ μου γιὰ τὴν κεφαλὴ αὐτοῦ τοῦ νεαροῦ ζητιάνου»)

75. Μὲ ἕνα χορὸ μεγάλης τρυφερότητας ὁ Στὴβ καὶ ἡ Ρίτα ἀποδεικνύονται καλοὶ ἐραστές.

76. Ὁ Στήβ, ἡ Κάρλα καὶ ἡ Μαγκνταλένα θέλουν νὰ πᾶνε και οἱ τρεῖς στὴν κοντινὴ πόλη.

77. Ἡ Κάρλα καταλαμβάνεται ἀπὸ μιὰ μυστηριώδη ὁρμὴ νὰ χορεύει. Μεταφερμένη ἀπὸ τὸ Στὴβ καὶ τὴ Μαγκνταλένα στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, ἀπομένει σὲ μιὰ πόζα, ἡ ὁποῖα τονίζει περισσότερο τὴν ὁμορφιά της.

78. Ἡ Κάρλα χορεύει πολὺ ἀργὰ σὲ μιὰ συμμετρικὴ προοπτική. Ὁ Στὴβ τὴ συνοδεύει μὲ τὴ κιθάρα.

79. Ἡ Μαγκνταλένα ἀκούει ἕνα τραγούδι ὑψηλῆς ἔντασης γιὰ τὴ λατρεία τοῦ εἰδώλου.

80. Μὲ ὅλη της τὴ δύναμη, ἡ Κάρλα προσδίδει ἔκφραση σ' αὐτὸ τὸ τραγούδι χορεύοντας.

81. Σὲ ἀπόλυτη ἔκσταση ἡ Μαγκνταλένα πέφτει στὸ ἔδαφος μπροστὰ στὸ τρομερὸ εἴδωλο.

82. Ἡ Κάρλα χορεύει. Ἡ Μαγκνταλένα κι ὁ Στὴβ τὴν ἀγγίζουν.

83. Μὲ αἰγυπτιακὴ ἡδυπάθεια ὁ Στὴβ σταυρώνει τὰ χέρια μπροστὰ στὸ κορμί του.

84. Ἡ Κάρλα χορεύει. Ὅταν ἡ Μαγκνταλένα καὶ ὁ Στὴβ τὴν ἀγγίζουν παγώνει καὶ παραλύει.

85. Ἡ Κάρλα ἀστράφτοντας ἀπὸ εὐτυχία χαιρετᾶ τὴ Ρίτα ἡ ὁποία τὴν προσμένει.

86. Τὸ παράλυτο κορμὶ τῆς Κάρλας μεταφέρεται ἀπὸ τὸ Στὴβ καὶ τὴν Μαγκνταλένα στὸ βάθος τῆς σκηνῆς.

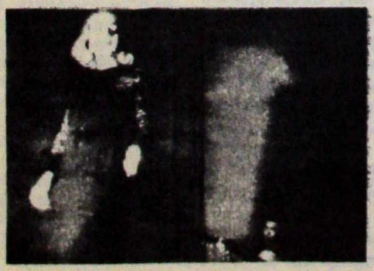
87. Ἡ Μαγκνταλένα χαϊδεύει γλυκὰ τὰ μαλλιὰ τῆς Κάρλας, ἡ ὁποία πέθανε σὰν ἀρχαία χριστιανή.

88. Τὸ κορμὶ τῆς Κάρλας ἀποτίθεται ἀπὸ τὸ Στὴβ καὶ τὴν Μαγκνταλένα στὸ ἔδαφος.

89, 90. Ἐνῶ ὁ Στὴβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα περπατοῦν πίσω της γιὰ νὰ τῆς ἀποδώσουν τὶς τελευταῖες τιμές, ἡ Κάρλα ἀναγκάζεται καὶ πάλι ἀπὸ αὐτοὺς νὰ μείνει παράλυτη.

ΤΕΛΟΣ

*Σ.Μ.: ἰταλικὰ στὸ κείμενο
** Σ. Μ.: ἀγγλικὰ στὸ κείμενο



«Οἱ πιὸ ἁπλὲς κινήσεις τοῦ σώματός μας εἶναι, γιὰ κεῖνον ποὺ τὶς μελετᾶ, αἰνίγματα τόσο δισεπίλυτα, ὅσο καὶ ἡ σκέψη.»
Μαρκήσιος Ντὲ Σὰντ

Σκοπὸς αὐτοῦ τοῦ σημειώματος δὲν εἶναι μόνο ἡ πληροφόρηση τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ γιὰ ἕναν σκηνοθέτη[1] τόσο σημαντικὸ καὶ παρ' ὅλ' αὐτὰ τελείως ἄγνωστο στὸν τόπο μας, ἀλλὰ καὶ ἡ προτροπὴ πρὸς τὶς κάθε λογῆς αἴθουσες τέχνης, λέσχες, Ἰνστιτοῦτα κ.λ.π. νὰ παρουσιάσουν ἐπιτέλους δείγματα τῆς δουλειᾶς τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ, ποὺ ἀπὸ καιρὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ δυνατὲς προσωπικότητες στὸ χῶρο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου, ὅπως ἄλλοτε ὁ Γκοντάρ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, θέλουμε νὰ ἐκφράσουμε τὴν ὀργή μας καὶ τὴν ἔκπληξή μας γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἀποσιώπηση τοῦ ὀνόματος τοῦ Σρέτερ ἀπὸ τὸν Χάϊντς Ράτσακ στὴ διάλεξη ποὺ ἔδωσε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1972 στὸ Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε μὲ σκοπὸ νὰ μᾶς ἐνημερώσει ἀντικειμενικὰ σχετικὰ μὲ τὴν πορεία τοῦ νεώτερου γερμανικοῦ κινηματογράφου.[2] Ἔλεγε π.χ. ὁ Ράτσακ: «Ὅταν μιλᾶμε γιὰ τάσεις, στὸ σύγχρονο κινηματογράφο, ἐννοοῦμε φυσικὰ ἐπιδιώξεις, προθέσεις καὶ ὄχι κάτι τελειωμένο. Κάτι ποὺ συμβαίνει καὶ βρίσκεται ἀκόμα σὲ ἐξέλιξη, δὲν μποροῦμε νὰ τὸ κρίνουμε σὰν συγκεντρωμένο σύνολο.» Ἀπέφυγε, ἔτσι κοινότυπα, νὰ πάρει θέση πάνω στὸ πρόβλημα τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, ἐν ὀνόματι μιᾶς δημοσιογραφικῆς ἐνημέρωσης (πολὺ λειψῆς ἄλλωστε) ἀράδιαζε ὀνόματα καὶ τάσεις, βάζοντας στὸ ἴδιο σακὶ σκηνοθέτες σὰν τὸν Στράουμπ, τὸν Μούρς, τὸν Λίλιενταλ, τὸν Φασμπίντερ καὶ τὸν Σάαφ, μὲ τὴν γνωστὴ μέθοδο τῆς ἀστικῆς ἐκλεκτικιστικῆς κριτικῆς. Συνέχιζε ἔτσι νὰ τρέφει τὴν *τεχνητὴ κι ἀπὸ καθορισμένα συμφέροντα συντηρούμενη σύγχυση* σχετικὰ μὲ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου. Εἶναι βέβαια πολὺ εὔκολο ν' ἀναπολοῦμε νοσταλγικὰ τὴ «χρυσὴ ἐποχὴ» τοῦ προπολεμικοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου (Λάνγκ, Μουρνάου κλπ..) καὶ ν' ἀπωθοῦμε στὸ ὄνομά της, τὴ δουλειὰ τοῦ σημερινοῦ κι-

τοῦ
Νίκου Λυγγούρη

νηματογράφου ποὺ πάει κόντρα στὶς μικροαστικὲς ἐλπίδες τῶν περισσοτέρων ἐστὲ κινηματογραφόφιλων καὶ τὶς φοβίες μας μπροστὰ στὴν ἀνάδυση ἑνὸς πραγματικὰ πολιτικοῦ προοδευτικοῦ κινηματογράφου. Καὶ εὔκολο εἶναι, νὰ ὑποτασσόμαστε στὶς ἀπαιτήσεις καὶ τὶς ἰδιοτροπίες τῶν μεγάλων κινηματογραφικῶν ἑταιριῶν καὶ τῆς τηλεόρασης, ἡ ὁποία πολὺ συχνά, βοηθώντας τοὺς νέους κινηματογραφιστές, ἀποτελεῖ ταυτόχρονα καὶ τροχοπέδη στὶς προσπάθειες ποὺ γίνονται μέσα ἀπὸ αὐτὴν νὰ ξεπεραστοῦν τὰ ὅρια τῆς παραδοσιακῆς καὶ τῆς ἀστικῆς ταινίας. Ἢ στὴ κριτικὴ τῶν μεγάλων ἀντιδραστικῶν δημοσιογραφικῶν συγκροτημάτων, ποὺ θάβουν, στὴ κυριολεξία (μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις) ἀξιόλογες νέες γερμανικὲς ταινίες.

Μὲ τὸν Ζὰν Μαρὶ Στράουμπ, τὸν Βέρνερ Σρέτερ, τὸν Ρόζα φὸν Πράουνχάϊμ, τὸν Γκύντερ Πετερ Στράσεκ, τὸν Γκέρχαρντ Τώυρινγκ κἄ. ἔχει ἤδη ἐμφανιστεῖ στὴ Γερμανία, ἐδῶ καὶ καιρό, τὸ πραγματικὸ «νέο κῦμα» της, ποὺ ἀπέχει παρασάγκας ἀπὸ κεῖνο τὸ ρεῦμα τοῦ ψευτομοντερνισμοῦ, (Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε, ὁ Φασμπίντερ, Ράϊτς, Σλαϊντορφ, Σαμόνι, Χέρτσογκ κ.λ.π.) Ἀναμφισβήτητα ὁ Στράουμπ καὶ ὁ Σρέτερ ἀποτελοῦν τὶς πιὸ προχωρημένες μορφὲς μιᾶς πρωτοπορείας, ἡ ὁποῖα πολλὰ δανείστηκε ἀπὸ τὸ καλλίτερο μέρος τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου (Γκοντάρ), καὶ ἡ ὁποία μάχεται σήμερα ἐνάντια, ὄχι μόνο στὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ στὶς μορφὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου. Καὶ ἂς μὴ γελιόμαστε: τὸ Χόλλυγουντ, ὅσο καὶ ἂν τὸ ἀκοῦμε δεξιὰ καὶ ἀριστερά, δὲν ἔχει πεθάνει· κι οὔτε θὰ πεθάνει φυσικὰ γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμα, ὅσο καὶ ἂν οἱ κρίσεις τὸ χτυποῦν καὶ ἡ σαπίλα του ἔχει πιὰ ἀρχίσει νὰ διαφαίνεται αἰσθητά. Δὲν σκοπεύουμε νὰ ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ μὲ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, παρὰ μόνο μερικά, ὅπου δηλαδὴ τὸ ἀπαιτεῖ τὸ θέμα μας.

* * *

Ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ πάρει μιὰ πολὺ λειψὴ ἰδέα ἀπὸ τὸ μικρὸ σενάριο τῆς *Νοϋράτζια* ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ, σχετικὰ μὲ τοὺς θεματικοὺς καθορισμοὺς τῆς φιλμικῆς πρακτικῆς τοῦ Σρέτερ. Θὰ προσπαθήσουμε παρ' ὅλ' αὐτὰ σύντομα νὰ σκιαγραφήσουμε τέτοιους ἄξονες. Ἔτσι στὸ *Γουΐλλου Σπρίνγκς* τὰ πρόσωπα κινοῦνται σ' ἕνα μυστικὸ καὶ ἔρημο τόπο τῆς Ἀμερικῆς· κοιτάζονται, μιλοῦν ρητορικά, μεταβάλλονται, δροῦν. Κινήσεις, βλέμματα, τραγούδια ἐγγράφουν κάτι ποὺ τὸ Χόλλυγουντ ἀπέκρυψε: τὸν ἐρωτισμὸ σὲ ὅλη του τὴ *σωματικὴ* διάσταση: Δὲν ἀγάπησα ποτὲ κανέναν ἐκτὸς ἀπὸ τὸ παιδὶ ποὺ πέθανε μέσα μου, *πρωτοῦ* προλάβει νὰ γεννηθεῖ.», λέει ἡ Κριστὶν στὸν Μίχαελ, καὶ περιγράφοντας τὴ Μαγκνταλένα λέει: «Ἡ ὀμορφιὰ τοῦ προσώπου της εἶναι ἡ ὀμορφιὰ τοῦ πόνου» κλπ, κλπ. Τὴν ἐπιστροφὴ τῆς Ἴλας στὸν ἀρχαῖο ἀτομικὸ ἔρωτα τιμωρεῖ ἡ Μαγκνταλένα μὲ τὸ θάνατο τῆς ἀγαπημένης. Συνέπεια: ἐγκαταλείπει τὸν τόπο αὐτὸ σὰν ἁγία. Στρέφεται στὴν Κουλτούρα. Μουσικὴ ἀπ' τὸ *Φάουστ* τοῦ Γκουνὼ κλείνει τὸ φίλμ. Στὸν *Βομβαρδιστὴ Πιλότο* οἱ τρεῖς ἡρωΐδες (Κάρλα, Μάσα, Μαγκνταλένα) ἔχουν ἀφιερώσει τὴ ζωή τους στὴ λατρεία τῆς Τέχνης καὶ δὲν προδίδουν αὐτό τους τὸ ἐπάγγελμα σὲ πείσμα ὅλων τῶν τρομαχτικῶν χτυπημάτων τοῦ πεπρωμένου. Τὰ τρία κορίτσια δὲν ἔχουν τύχη μὲ τοὺς ἄντρες: Ὁ ἀγαπημένος τῆς Κάρλας (ὁ ἴδιος ὁ Σρέτερ), μόλις ἐμφανίζεται, πεθαίνει. Ἡ Μαγκνταλένα εἶναι ἐρωτευμένη μὲ τὸ Χίτλερ καὶ μάλιστα τόσο πολύ, ποὺ ὅταν φτάνει ἡ εἴδηση τοῦ θανάτου του (ἡ Ζάρα Λεάντερ τραγουδᾶ τότε τὸ *Μαῦρο Ἄγγελο*) ρίχνεται κατευθεῖαν στὰ νερά, ὅπως συνήθιζε νὰ κάνει ἡ ἀγαπημένη καλλιτέχνις τοῦ Χίτλερ, Κριστίνα Ζέντερμπαουμ· ἀργότερα ἐμφανίζονται ἀμερικάνοι πιλότοι, τῶν ὁποίων ὁ ἔρωτας προκαλεῖ συμφορὲς καὶ καταστρέφει τὴ καριέρα τῆς Κάρλας. Ὅσο γιὰ τὴ Τέχνη ποὺ ὑπηρετοῦν τὰ κορίτσια, αὐτὴ εἶναι ἡ ὁπερέτα. Ὅταν ἡ ὑπέροχη καὶ μακάρια ἐποχὴ τῆς χιτλερικῆς τέχνης τελειώνει, τὰ κορίτσια ἐξακολουθοῦν τὴ δράση τους στὴν Ἀμερική, ναυαγοῦν ὅμως καὶ γιορτάζουν πίσω στὴ παλιὰ καλὴ Εὐρώπη, σὲ ἕνα κλὰμπ ἀμερικανῶν ἀξι-

1. Προσοχὴ νὰ μὴ συγχέεται τὸ ὄνομα τοῦ Βέρνερ Σραῖτερ μὲ τ' ὄνομα τοῦ Μπαρμπὲτ Σραιτέρ.

2. Ἡ διάλεξη αὐτὴ μὲ τίτλο *Νέες τάσεις στὸ σύγχρονο γερμανικὸ κινηματογράφο* βρίσκεται δημοσιευμένη στὸ τεῦχος 22 τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* (σελ. 8-15). Ὁ Δρ. Χάϊντς Ράτσακ εἶναι διευθυντὴς τῆς Ἀκαδημίας Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως τοῦ Βερολίνου καὶ διευθυντὴς τῆς ταινιοθήκης τῆς πόλης.

ωματικῶν: Ἡ Κάρλα τραγουδᾶ Βάγκνερ, ἡ Μαγκνταλένα δείχνει ἕνα χορὸ μὲ φίδια καὶ ἡ Κάρλα μὲ ροῦχα ναύτη κελαϊδᾶ Λέχαρ. Ἡ ἐγκυμοσύνη τῆς Κάρλας φέρνει συμφορά.

Στὸν *Θάνατο τῆς Μαρίας Μαλιμπρὰν*[3] τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φίλμ ἀποτελεῖται ἀπὸ γκρὸ πλάνα γυναικείων προσώπων μακιγιαρισμένων μὲ τὸν τρόπο τῆς προπολεμικῆς ἐποχῆς· γεμάτα πόνο καὶ ἀγωνία τὰ πρόσωπα δακρύζουν, μιλοῦν ἀπαγγέλουν, ἐκπέμπουν φλογερές, σατανικές, ἀθῶες καὶ γελοῖες ματιές. «Τὰ φαινόμενα περνοῦν. Ἀναζητῶ τοὺς νόμους» τσιτάρει ἡ Κάουφμαν τὸν Λωτρεαμὸν καὶ ξαφνικὰ ὅλα ἀλλάζουν. Γυναῖκες παίζουνε μπροστὰ σὲ κατεβασμένες κουρτίνες ἐνὸς ἄδειου θεάτρου, βουβούς, τραγικοὺς ρόλους· οἱ ἠθοποιοὶ σκορπίζονται μαγικὰ στὰ θεωρεῖα μιᾶς ὄπερας, ἐνῶ εἰκόνες σὲ στὺλ κλισὲ τεμαχίζουν τὸ ὅλο φίλμ καὶ τονίζουν τὴν ἐκπληκτική του ὀμορφιά, αὐτὴ ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ στὸ νὰ λέμε: «τόσο ὄμορφο, ἀδύνατο νὰ εἶναι ἀληθινό.» Κατόπιν ἡ Μαγκνταλένα ἀπαιτεῖ ἀπ' τὴ Κριστίνα νὰ τῆς δώσει τὸ μάτι της: Πραγματικὰ τὸ καταπίνει. Ἕνα θαῦμα ξαφνικὰ συμβαίνει κι ἡ Κριστίνα στὴ μέση μιᾶς ἀλλόκοτης ἀρχετυπικῆς σκηνῆς ξαναβρίσκει τὸ φῶς της. Οὐρανοὶ καὶ δειλινὰ κλείνουν τὴ ταινία μπογιατισμένα μὲ μώβ, κόκκινο καὶ χρυσᾶ χρώματα, ἐνῶ ρομαντικὲς καὶ παθιασμένες μουσικὲς μᾶς ὁδηγοῦν στὴν ἀποθέωση τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ στερεότυπου.

* * *

Τὸ ἔργο τοῦ Βέρνερ Σρέτερ ἐγγράφεται στὴ σειρὰ τῶν «καταραμένων»[4] τοῦ πολιτισμοῦ μας: Σάντ, Μπατάϊγ, Ζενέ, Ἀρτώ, Λωτρεαμόν. Καὶ γιὰ τὴ κατανόηση τῆς σημασίας του, θᾶπρεπε, ἴσως, νὰ τὸ δοῦμε σὰν ἕνα ἔργο «ὁρίων», μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἔδωσε στὴ λέξη αὐτὴ ὁ Φιλὶπ Σόλλερς: σὰν ἕνα ἀποκλεισμό, ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, τῶν περιοχῶν ποὺ πάντα ἀποτέλεσαν ἕνα *σκάνδαλο* ἢ μιὰ *ὑπέρβασή* της: μυστικισμός, τρέλα, ἐρωτισμός, λογοτεχνία, θάνατος. Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι στὴ προβληματικὴ τοῦ Σρέτερ ποὺ ἔχει σὰν ὑπόβαθρο της τὸν ἐρωτισμό, ἐγγράφονται διαδοχικὰ ὅλες αὐτὲς οἱ ἀπαγορευμένες καὶ δυσανάγνωστες γιὰ τὸ πολιτισμό μας περιοχές. Ἂς ὑπαινιχτοῦμε μὲ δυὸ λόγια τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς προβληματικῆς ποὺ ὁ Σόλλερς τόσο ὀρθὰ ἐπεσήμανε, πράγμα ποὺ μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐδῶ ἁπλὰ μιὰ περίληψη τῶν θέσεων του. Ὁ φυσιολογικὸς καὶ ὁ καλλιεργημένος ἄνθρωπος τοῦ πολιτισμοῦ μας ἔμαθε νὰ ἀπομακρύνει, μὲ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ κίνηση, πραγματικότητες ἐνοχλητικὲς γι' αὐτόν, ὅπως εἶναι ὁ θάνατος, ὁ μυστικισμός, ἡ γραφή, τὸ μήκατοικίδιο ζῶο καὶ ἡ αἰσχρότητα. Προτίμησε νὰ ἐγκατασταθεῖ σ' ἕνα καθησυχαστικὸ χῶρο, ὅπου πράγματα ὅπως ἡ σκέψη, ἡ ψυχή, ὁ νοῦς, ὁ λόγος, ἡ ὀμορφιά, ἡ ἔκφραση κλπ. ἰεροποιήθηκαν καὶ λατρεύτηκαν, μὲ ἀποθέωση τους τὸ ἄτομο καὶ τὸ ἀντικείμενο. Ἱστορικὰ τὸ «ζωῶδες», τὸ «αἰσχρό», «ἡ θυσία» (ἑνὸς ζώου ἢ ἑνὸς ἀνθρώπου), οἱ παρεκκλίσεις στὸ ἐσωτερικὸ τῆς θρησκείας καὶ ἡ χρήση τῆς γλώσσας ὀνομάστηκαν «τρέλα», ἢ «ἐρωτισμὸς» καὶ ἀποτέλεσαν πραγματικοὺς χώρους - ταμπού, τὶς ἄκρες τοῦ πατριαρχικοῦ καὶ λογοκεντρικοῦ πολιτισμοῦ μας. Τὸ πέρασμα, ἀπὸ τὸν *ἀσυνεχῆ* κόσμο τῶν ἀτόμων καὶ τῶν πραγμάτων, στὸ *συνεχῆ* κόσμο τοῦ θανάτου τῆς βίας καὶ τῆς ἐπανάστασης ἀποκρύπτει τὸ θεμελιακὸ παιχνίδι τοῦ ἀπαγορευμένου καὶ τῆς παράβασής του. Ἡ ἐποχή μας πιστεύει ἀφελῶς ὅτι ἐπιτέλους ὅλα τὰ ἀπαγορευμένα ἔχουν ἀρθεῖ καὶ ὅτι ὁ πόθος κατέβαλε τὸ χῶρο του. Ἡ νεοκαπιταλιστικὴ κοινωνία μέσα ἀπὸ τὴ χρήση τῶν ναρκωτικῶν, στὴν προσπάθεια «ἐπιστροφῆς στὴ φύση», στὴν ὑλοποίηση ὅλων τῶν ἐπιθυμιῶν μας θαρρεῖ ὅτι ἐπιτελέστηκε ἡ παράβαση τοῦ ταμποῦ, τοῦ ἱεροῦ καὶ τοῦ κατεστημένου: ἡ «σεξουαλικότητα δὲν εἶναι πιὰ μυστήριο», ἀκοῦμε συχνά. Ἔγινε λοιπὸν «φυσική»; Ὄχι, βέβαια, γιατὶ κάθε παράβαση, ἂν θέλει νὰ λέγεται τέτοια, ὀφείλει νὰ αἴρει τὸ ἀπαγορευμένο *δίχως νὰ τὸ ἐξαλείφει:* ἀπαγορευμένο δίχως παράβαση εἶναι ψευδο-ἀπαγορευμένο· καὶ παράβαση δίχως ἀπαγορευμένο εἶναι ἡ φαντασματικὴ καὶ νευρωτικὴ ψευδο-παράβαση τῶν μοντέρνων

3. Ἀναφέρεται στὴ γαλλίδα μετζο-σοπράνο τοῦ 19ου αἰώνα, ποὺ πέθανε ἀπὸ τὴν ἐξάντληση ποὺ ὀφειλόταν στὸ ὅτι τὸ κοινὸ ἀπαιτοῦσε συνεχῶς νὰ τραγουδᾶ. Ὁ πατέρας τὴν παρακολουθεῖ ἀπ' τὰ παρασκήνια μὲ ἕνα μαχαίρι, ἀπειλώντας ὅτι ἂν δείξει σημεῖα ἀδυναμίας θὰ τὴ σφάξει.

4. Μὲ τὴ μεγάλη διαφορὰ ὅτι τὸ σημερινὸ ἰδεολογικὸ κλῖμα δὲ τὸ ἀπορρίπτει μὲ βίαιο τρόπο (Σὰντ) ἀλλὰ ἢ τὸ τυλίγει στὴ λήθη ἢ ἀντίθετα τὸ μυθοποιεῖ μέσα σὲ μιὰ τυφλὴ ἀφομοιωτικὴ κίνηση: αὐτὸ κάνουν οἱ ὑστερικοὶ ὀπαδοὶ τοῦ Σρέτερ σήμερα.

5. Οἱ ταινίες τοῦ Σρέτερ ἔχουν σὰν ἥρωες τρελλούς, ἅγιους, καλλιτέχνες, ἐγκληματίες, ἀναρχικούς, αἱμομίκτες, ἐραστές, πόρνες, καὶ μεγαλοφυΐες.

καιρῶν, ἡ ὁποῖα δὲν παύει νὰ εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ ἀπαγορευμένου, ἡ τυφλή του ἄρνηση. Μία ὑλιστικὴ καὶ ἀνατρεπτικὴ παράβαση ὀφείλει νὰ συνειδητοποιεῖ καὶ νὰ γκρεμίζει τὶς προϋποθέσεις κάθε ἀπαγορευμένου, ἡ τυφλή του ἄρνηση. Μιὰ ὑλιστικὴ καὶ ἀνατρεπτικὴ παράβαση ὀφείλει νὰ συνειδητοποιεῖ καὶ νὰ γκρεμίζει τὶς προϋποθέσεις κάθε ἀπαγορευμένου. Δηλαδή: τὴ *συμβολικὴ λογικὴ* ποὺ διέπει τὴ δομὴ τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ. Τὶς ἐπιστημονικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ρίζες τοῦ δυτικοῦ «ὀρθολογισμοῦ», μὲ μέσο μιὰ ἐπιστήμη ποὺ θὰ στηρίζεται στοὺς «τρελούς», τοὺς «ἅγιους», τοὺς «ἐγκληματίες», τοὺς «ἠθοποιοὺς»[5] κλπ. Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ φτύσουμε μὲ ἀηδία τὸ ἀπαγορευμένο ἢ νὰ τὸ βεβηλώσουμε, ὅπως ἀρέσκεται τώρα τελευταῖα νὰ κάνει ἡ ἀστικὴ «πρωτοπορεία» (Φερέρι, Ράσελ, Φελλίνι...) Ἡ ἀστικὴ αἰσχρότητα δὲν σκανδαλίζει φυσικὰ κανένα: ἱκανοποιεῖ μόνο τὸ ναρκισισμὸ τοῦ μικροαστοῦ θεατή, ὁ ὁποῖος ἀποδέχεται ἀμέσως τὴ κοινὰ ἀποδεκτὴ ἡδονὴ τοῦ σκανδάλου. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι νὰ παραβιαστεῖ ἡ ἀστικὴ ἰδέα τοῦ ἀπαγορευμένου, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀστικὴ ἰδέα τῆς αἰσχρότητας ποὺ τὸ ἀρνεῖται, μὲ μέσο μία γραφὴ τοῦ σκανδάλου καὶ τοῦ ἀνομολόγητου ποὺ ἀνατρέπει τὶς κάθε λογῆς Αἰτίας ποὺ τὸ ἐγκαθίδρυσε σὰν τέτοιο: νόμος, μέτρο, δίκη, ταυτότητα, πατρικότητα, ἀλήθεια, Εἶναι, Θεός, νόημα, σημασία, γραμματική. Δηλαδὴ ὁ νόμος τοῦ πόθου, ὁ νόμος τῆς κοινωνίας καὶ ὁ νόμος τῶν λέξεων.

Ὁ Σρέτερ ἐπανεγγράφοντας τὸ μελόδραμα τῆς δυτικῆς τέχνης καὶ μάλιστα στὸ τόπο ὅπου αὐτὸ βρῆκε τὴν ἀποθέωση του, τὴν ὄπερα καὶ τὸ θέατρο, ἐπιχειρεῖ ἴσως τὴ πιὸ φανερὴ ἀπόπειρα γιὰ τὴ δημιουργία ἀκριβῶς μιᾶς γραφῆς σκανδαλιστικῆς, αἰσχρῆς, μή-ἀφηγηματικῆς, ὑπερβολικῆς καὶ καθαρὰ σωματικῆς. Ἡ ἐγγραφὴ τοῦ μελοδράματος ὑπὸ τὴ μορφὴ εἰκονιστικῶν, ρητορικῶν καὶ μουσικῶν *κλισὲ* σημαίνει ξεκάθαρα ὅτι οἱ ταινίες του δὲν σκοπεύουν νὰ «καταστρέψουν» τὸ μελόδραμα σὰν εἶδος καὶ ἰδεολογία, ἀλλὰ νὰ τὸ μυθοποιήσουν, *ἂν αὐτὸ εἶναι δυνατό.*

(Der Bomberpilot) Ὁ Βομβαρδιστὴς πιλότος ἔγχρωμη 72 λεπτά, 1970. Γυρίστηκε σὲ πέντε ἡμέρες στὴ Χάιδελβέργη. Θέμα: Οἱ τραγικὲς συμφορὲς τριῶν τραγουδιστριῶν ποὺ ἀφιέρωσαν τὴ τέχνη τους στὸ Χίτλερ, στὸν ἔρωτα καὶ στὸ καλὸ τῶν συναθρώπων του. *Παίζουν:* Μ. Μοντετσούμα, Κ. Ἀουλάουλου, Μάσα Ἔλμ, , Β. Σραῖτερ. *Μουσική:* Λίστ, Στράους, Βέρντι, Σιμπέλιους, Μότσαρτ, Μπιζέ, Ρίξνερ, Βάγκνερ, Λέχαρ, Μπερνστάϊν, ἰταλικὰ καὶ γερμανικὰ τραγούδια καὶ τραγούδια τῶν Ἴνκας.

Ὁ Φλωμπέρ, λέει ὁ Μπάρτ, ἤθελε νὰ γκρεμίσει τὸ μῦθο καὶ γι' αὐτὸ οἰκοδόμησε πάνω του ἕναν ἄλλο. Ὁ Σρέτερ ἁπλούστατα δείχνει ὅτι ἡ δημιουργία ἑνὸς δεύτερου τεχνητοῦ μύθου εἶναι *μερικὰ* δυνατή. Κι αὐτὴ ἡ ἐν μέρει «ἀποτυχία» ἐγγράφει τὴν τραγωδία καὶ τὴν κωμωδία, τὸ γελοῖο καὶ τὸ σοβαρὸ *ταυτόχρονα*, καὶ στὴν ἴδια περιοχή, ἔτσι ποὺ νὰ μένουμε ἀπόλυτα ἀμήχανοι μπροστὰ στὴ «πρόθεση» τοῦ δημιουργοῦ καὶ νὰ μὴ ξέρουμε ἂν πρέπει νὰ γελάσουμε ἢ νὰ κλάψουμε. Ἡ ἄρνηση τῆς τάφρου ποὺ χωρίζει, στὴ κουλτούρα μας, τοὺς δύο ὄρους κάθε ἀντίφασης, καὶ ἡ ὁποῖα δὲν συγχωνεύει τοὺς δύο ὄρους σὲ ἕναν, συναντιέται μόνο στὸ χῶρο τοῦ ἀσυνείδητου, καθὼς σημείωσε ὁ Φρόϋντ. Καὶ ἡ κυριαρχία τοῦ Σρέτερ πάνω στὴν ἐγγραφὴ τῆς ἀποτυχίας τῆς ἀπόλυτης μυθοποίησης μᾶς φαίνεται σχεδὸν σὰν *συνειδητή*. Χάσματα καὶ πτώσεις, σκισίματα καὶ ραψίματα, κενὰ καὶ συμπαγῆ, ἀποστασιοποίηση καὶ ταύτιση, ὅλα τὰ σημεῖα μιᾶς γραφῆς φαίνονται νὰ κυριαρχοῦνται ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη: ὅπως στὸ «κλασικὸ» χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο (Λάνγκ, Χίτσκοκ...) ὁ σκηνοθέτης κυριαρχοῦσε ἀπόλυτα πάνω στὰ σημεῖα του καὶ πανυγηρικὰ μετέτρεπε τὸ θέμα τῶν ταινιῶν του ἀκριβῶς στὴν εἰκονογράφηση αὐτῆς τῆς κυριαρχίας.

Κι ἂν αὐτὸ γινόταν πάντα μέσα ἀπὸ τὸν κώδικα ἑνὸς παιχνιδιοῦ, γιατὶ ἡ κυριαρχία ἐμφανιζόταν πάντα μασκαρεμένη σὰν ἕνα παιχνίδι (κάτι τὸ τυχαῖο, ἄρα μιὰ μὴ-κυριαρχία) στὸ Σρέτερ *ἐπιστρέφει* μνημειακὰ ὁ ἴδιος κώδικας, ἡ ἔννοια τοῦ παιχνιδιοῦ, τὸ χόλλυγουντ οἱ ἔρωτες, τὰ λόγια, τὰ βλέμματα, ἡ σκηνή. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἐπιστροφὴ συνοδεύεται κι ἀπὸ τὴν ἐπιστροφὴ ἐκείνου ποὺ ὁ κλασικὸς κινηματογράφος ἀπέρριψε: τὸ σῶμα σὰν ἐρωτικὴ περιοχή, ἡ εἰκόνα του κι ὁ ἦχος του, ἡ κίνησή του στὸ χῶρο, οἱ δυνατότητες του νὰ *γράφει* τὰ ἴχνη του μέσα στὸ φιλμικὸ πεδίο δίχως νὰ τὸ θολώνει καὶ νὰ τὰ μασκαρεύει, ὅπως ἕνα ἱερογλυφικὸ ποὺ μᾶς εἰσάγει στὴ σκηνὴ τοῦ πόθου καὶ τῶν ἀντικειμένων του. Ἡ εἰσδοχὴ τοῦ σώματος σὰν ἐρωτογενοῦς πεδίου, παραγωγοῦ ὑλικῶν καὶ σημασιοδοτικῶν προϊόντων (δάκρυα, βλέμμα, περίττωμα, λόγος, σέξ, ἐρωτικὰ ὄργανα, σεξουαλικὰ σημαίνοντα...) εἶναι σκανδαλώδης καὶ αἰσχρή. Ὁ ἐρωτισμὸς φέρνει τὴ σφραγίδα τοῦ περάσματος ἀπ' τὸ ζῶο στὸν ἄνθρωπο καὶ μεταβάλλει τὸν ἄνθρωπο σὲ ἕνα ζῶο ποὺ δὲν παραμένει πιὰ «ἀπαγορευμένο» μπροστὰ στὸ θάνατο καὶ τὴ σεξουαλικὴ ἕνωση. Τείνουμε νὰ πιστέψουμε ὅτι ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ ἀπωθημένου στὸ Σρέτερ ἐγγράφεται σὰν «κυριαρχημένη», καὶ αὐτὸ (σὲ ἀντίθεση μὲ σκηνοθέτες ὅπως ὁ Μπερτολούτσι κι ὁ Φερέρι) ἐπιτρέπει στὶς ταινίες του μιὰ γραφὴ ποὺ δὲν ὑπακούει στὴν ὑστερία καὶ στὸ σύμπτωμα, καὶ ποὺ οἱ ἐντυπώσεις της δὲν ἐγγράφονται μέσα σὲ μιὰ κίνηση μιᾶς νέας φετιχοποίησης[6]. Καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ, στὸ ὅτι ὁ Σρέτερ περισσότερο ἀπὸ κάθε μοντέρνο κινηματογραφιστὴ ἐπαναγγράφει τόσο μαζικὰ καὶ ἀποφασιστικὰ τοὺς κώδικες τοῦ Χόλλυγουντ, τῆς ὄπερας, τοῦ θεάτρου, τῆς ποίησης τῆς κλασικῆς καὶ ἀρχαίας ρητορικῆς, τῆς ρομαντικῆς μουσικῆς, τοῦ καμπαρέ, τοῦ «πορνό», τοῦ χριστιανικοῦ «μελὸ» καὶ τῶν κοσμολογικῶν σεξουαλικῶν μυθολογιῶν, δηλαδὴ ὅλο ἐκεῖνο τὸ προ- φιλμικὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο τρέφεται κάθε δημιουργός, τοῦ ἐπέτρεψε νὰ πάει πολὺ μακριὰ καὶ νὰ συναντήσει τὶς ρίζες μιᾶς μή-ἐκφραστικῆς καὶ μὴ διαρθρωμένης κουλτούρας, ἕνα πολιτιστικὸ «ἐκτός», ποὺ δευτερογενῶς μετασχηματίζεται σὲ ἰδεολογικὸ καὶ πολιτικὸ «ἐκτός». Ἀπὸ τὴ μιὰ ἀπέφυγε τὸ σκόπελο πάνω στὸν ὁποῖο προσέκρουσε (καὶ ναυάγησε) ὁ Γιάντσο, δηλαδὴ τὴν παραγνώριση τοῦ προ-φιλμικοῦ ὑλικοῦ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἄγγιξε τὶς προ-λογικές, ὑλικὲς συνθῆκες σκέψης καὶ ἕνα εἶδος ἀπόλυτου καὶ διαρκοῦς ἀθεϊσμοῦ, ποὺ κατὰ τὸ Νίτσε εἶναι μιὰ μορφὴ «δεύτερης ἀθωότητας»: ὅλα εἶναι τραγικὰ ἀθῶα στὴ φιλμικὴ-πρακτικὴ τοῦ Σρέτερ. Ὅπως ἡ ἰδέα τοῦ σώματος, αὐτοῦ τοῦ τόπου τοῦ πόθου καὶ τοῦ ὀνείρου, τοῦ ὀργανικοῦ καὶ τοῦ συνεχοῦς. Τὸ σῶμα εἶναι, σὲ μᾶς, αὐτὸ ποὺ πάντα εἶναι «περισσότερο» ἀπὸ μᾶς, αὐτὸ ποὺ σκοτώνει μέσα μας τὴν ἴδια του τὴν ἀναπαράσταση. Κι ἡ σάρκα σὲ σχέση μὲ τὸ κλειστὸ

6. Ἂν καὶ συχνὰ διαβλέπει κανεὶς τὴ τάση γιὰ ἕνα εἶδος ναρκισισμοῦ, ποὺ ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὸ ὅτι οἱ ἐντυπώσεις αὐτὲς δὲν γράφονται μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο καὶ ἱστορικοπολιτικὰ καθορισμένο πλαίσιο, ὅσο κι ἂν αὐτὸ δὲν λείπει ἀπὸ τὶς ταινίες του.

7. Κι ἀπὸ μιὰ ἄποψη θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι τὰ ἔργα του ἐπαναγγράφουν πρακτικὲς τοῦ Στέρνμπεργκ, τοῦ Βισκόντι, τοῦ Μπουνιουέλ, τοῦ Σὲρκ καὶ τοῦ Μουρνάου.

καὶ ἁρμονικὸ σῶμα τοῦ ἰδεαλισμοῦ ἀναπαριστάνει μιὰ ἀπρόσωπη πληθωρικότητα, τὴν ἔκφραση μιᾶς ἀπειλητικῆς σεξουαλικῆς ἐλευθερίας, τὸ μοναδικὸ παραπέμπον τῶν παραβιάσεων τοῦ κλασικοῦ λόγου ἀπὸ μιὰ σωματικὴ γραφή. Αὐτὴ τὴν ἀξία ἔχουν τὰ δίχως «νόημα» δάκρυα τῶν ἡρωΐδων, τὰ στρώματα τοῦ μακιγιάζ, τὰ βλεφαρίσματα, τὰ τρεμουλιάσματα, τὰ παγωμένα καὶ φλογερὰ βλέμματα, ἡ μιμικὴ καὶ τὸ στυλιζάρισμα τοῦ κορμιοῦ, ἡ γυμνότητα καὶ τὸ ροῦχο, ὁ χορὸς καὶ τὰ μακρόσυρτα φιλιά, οἱ κωδικοποιημένες ἀφύσικες κινήσεις, τὰ ἀναιτιολόγητα χάδια καὶ οἱ τελετουργικὲς στάσεις, τὰ περάσματα ἀπὸ τὴ σεμνότητα στοὺς ξεδιάντροπους βιασμούς, οἱ ἄσεμενες καὶ προκλητικὲς ἐπαφές, οἱ αἰσχρὲς οἰκειότητες τῶν προσώπων, αὐτὸ τὸ ἀκόλαστο παιχνίδι τοῦ καρναβαλίστικου στοιχείου ποὺ ἀποτελοῦσε πάντα στόχο τῆς ἐκκλησίας καὶ τῆς «ἠθικῆς». Τὸ ζευγάρι ἀξιοπρέπεια /αἰδὼς βιάζεται κυριολεκτικὰ μέσα σὲ μιὰ ἀναδιπλασιασμένη κίνηση σκισίματος, ὅπου ἡ σκέψη παρεμβαίνει σὰν ἴχνος τοῦ ἴδιου τοῦ σκισίματος. Ὄργανο γιὰ αὐτὴ τὴ γραφὴ τοῦ πόθου εἶναι τὸ γυναικεῖο κορμί, μεταμφιεσμένο (οἱ γυναῖκες ὑποδύονται συχνὰ ἀντρικοὺς ρόλους) ἢ μή: φετίχ, πόρνη, παρθένα, μητέρα, σύζυγος, ἐρωμένη, λεσβία, χριστιανὴ καὶ πάντα ἀπαγορευμένη, ὅριο ἑνὸς συστήματος καὶ μιᾶς γραφῆς. Καὶ κάτι περισσότερο: ἐπανεγγραφὴ τῆς γυναίκας-μύθου, τῆς στάρ. Ἡ Μαγκνταλένα Μοντετσούμα εἶναι μιὰ «πραγματικὴ στάρ» ποὖχει τὴ καταγωγή της στὴ Ντῆτριχ[7] καὶ στὶς ἡρωΐδες τοῦ Σάντ. Παραβιάζοντας τὸ Νόμο κι ἀντιθέτοντας στὸν λόγο (discours) μία διαρκῆ «ἐγκληματικὴ» πρακτική, ἀποδιωργανώνει, μὲ μέσο μία σεξουαλικὴ δαπάνη, τὴν ἀρετὴ καὶ τὴν ὀμορφιά, ἀπογυμνώνει τὸ σῶμα ἀπὸ τὶς σημασίες του καὶ τὸ χειρίζεται μέσα στὴ ριζική του ὑλικότητα, τὸ «ἀνοίγει» τὸ κάνει νὰ ἀνθίσει, ὅπως ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι μεξικάνοι. Ἡ ἀτέλειωτη διαστροφὴ τοῦ λόγου καὶ τοῦ νοήματος πραγματοποιεῖ ἔτσι συγκεκριμένα, ἕνα εἶδος «πνευματικότητας»: τὴν ἴδια τὴ θεωρητικὴ σκέψη: «Ἡ Διαστροφὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ θεωρητικὴ σκέψη, δηλαδὴ ὅτι γιὰ αὐτὴν εἶναι ὁ λόγος κάθε πρακτικῆς πραγματοποίησης» (Φ. Σολλέρς: «Ὁ Σὰντ μέσα στὸ κείμενο», στὸ «Ἡ γραφὴ καὶ τὸ πείραμα τῶν ὁρίων»).

Ἄλλη πλευρὰ τοῦ Σρέτερ: ἡ συγγένεια ἀνάμεσα στὸ «ἅγιο» καὶ στὸ «ἡδονικὸ» ποὺ ἀμφισβητεῖ τὸν παραδοσιακὸ οὐμανισμὸ καὶ ἐγγράφει τὴν ἄλλη σκηνὴ τοῦ μυστικισμοῦ, ἡ ὁποία φαίνεται νἄναι ὁ τόπος ἑνὸς «ἄμεσου» περάσματος στὴ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ

(Willow Springs) Γουΐλλοου Σπρίνκς ἔγχρωμη, 78 λεπτά, 1972/73. Κάμερα β. Σραῖτερ. *Παίζουν:* Μ. Μοντετσούμα, Κριστὶν Κάουφμαν, Μιχαὲλ Ὀ Ντάνιελ, Ἴλα φὸν Χάσμπεργκ. *Μουσική:* Καμὶλ Σαὶν-Σάνς, Γκουνὼ (Φάουστ) Δὲ Ἄντριους Σίστερς. Γυρίστηκε στὸ Γούΐλλου Σπρὶνγκς καὶ στὴν ἔρημο Μογιάβε, κοντὰ στὸ Λὸς Ἄντζελες καὶ εἶχε ἀρχικὰ σὰν βάση τὴ ζωὴ τῆς Μαίριλυν Μονρόε. *Παραγωγή:* Β. Σραῖτερ, κατ' ἐντολὴ τοῦ Β' προγράμματος τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης.

γνώση· κι ἡ ἔνδειξη μιᾶς θέσης ἀποχωρισμένης ἀπὸ τὴ σημαίνουσα διάρθρωση τῆς γλώσσας μας. Αὐτὸ τὸ ἀναλυτικὸ ξεγύμνωμα τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τοῦ μυστικισμοῦ ἀναποδογυρίζει τὶς ἰδεολογικὲς προϋποθέσεις, πάνω στὶς ὁποῖες ἡ κουλτούρα μας μᾶς ἔμαθε νὰ τοὺς διακρίνουμε: ἀπαγορεύοντάς μας νὰ γελᾶμε μὲ τὸ θάνατο, κάνοντας τὴν ἡδονὴ ἀντικείμενο ἀστεϊσμοῦ. Θεμελιώνει αὐτὸ ποὺ ὁ Σολλὲρς ὀνομάζει *«τραγικὴ γραφή»*, οὐσία τοῦ ἔργου τοῦ Σρέτερ. Ὁ ἐρωτισμὸς ἀντιμετωπισμένος σοβαρὰ καὶ τραγικὰ[8] ἀναπαριστάνει μία ἀνατροπή. Αὐτὴ τὴν ἀνατροπὴ ἀναλαμβάνει ἡ γραφή, σὰν *ὑπέρβαση* κάθε κλειστοῦ γλωσσικοῦ συστήματος, σὰν διαμελισμὸς τοῦ κόσμου καὶ κατάφαση τοῦ ἀνείπωτου, διάθλαση καὶ διασκορπισμὸς τοῦ ἐπίσημου, φωτεινὴ δύναμη τῆς αἰσχρότητας. Καμμιὰ εἰκόνα, κανένα σημεῖο δὲν θεωρεῖται πιὰ ἀνώτερο ἀπὸ τὰ ἄλλα, οὔτε εἶναι πόλος ἢ σκοπός τους: κανένας πιὰ λόγος τῆς μεταφυσικῆς, καὶ κάθε σύστημα μορφικῶν σχέσεων, κάθε *διαδικασία ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ ὑπέρβαση*, ἡ ὁποῖα θανατώνει κάθε λογικὴ καὶ θεμελιώνει τὸ προτσές.

Τὸ φιλμικὸ κείμενο ἐξωτερικεύει τὸ σῶμα, τὰ προϊόντα του καὶ τὰ ὄργανά του καὶ ἐγγράφει τὸ λόγο, ὄχι ἑνὸς ἀστοῦ ποὺ ἀπαρνιέται θεαματικὰ τὰ ταμπού του, ὄχι ἑνὸς καλλιτέχνη κυρίαρχου μιᾶς «σκανδαλιστικῆς» γραφῆς, ἀλλὰ τὸ λόγο ἑνὸς *αἰχροῦ κυρίαρχου*, ὁ ὁποῖος ἀπέχει πολὺ ἀπὸ αὐτὸ ποὺ οἱ ἀστοὶ θεωροῦν κανονικὴ αἰσχρότητα. Ἡ πρακτικὴ αὐτὴ μέσα σὲ μιὰ κοινωνία, ποὺ δὲν πραγματοποίησε ἀκόμα τὸν οἰκονομικὸ καὶ πολιτικό της μετασχηματισμό, ἀποτελεῖ ἕνα ἰσχυρότατο ἀνατρεπτικὸ ὅπλο, τὸ μοναδικὸ «ἐκτὸς» τῆς ἰδεολογίας της. Γιατί, ἀνατρέπει διαλεκτικὰ αὐτὴ τὴν ἰδεολογία ἡ ὁποῖα σὲ γενικὲς γραμμὲς τοποθετεῖ τὸ ὑποκείμενο σὲ θέση ὑπεροχῆς σὲ σχέση μὲ τὰ σημαίνοντα προϊόντα του (τὸ σῶμα, τὰ οἰκονομικὰ προϊόντα) καὶ γιατὶ φέρνει αὐτὸ τὸ ὑποκείμενο ἀντιμέτωπο μὲ ἐκεῖνο τὸ πεδίο, ποὺ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο παραγνώρισης καὶ ἀπόρριψης: τὴν ἀστικὴ οἰκονομία καὶ σεξουαλικότητα

Ἐπισημαίνουμε ἐδῶ, κλείνοντας τὸ εἰσαγωγικὸ αὐτὸ σημείωμα, ὁρισμένες ἀκόμα σταθερὲς τοῦ ἔργου τοῦ Σρέτερ, ποὺ δυστυχῶς ἀπαιτοῦν χῶρο καὶ κυρίως τὴν ἐπαφὴ τοῦ ἕλληνα θεατὴ μὲ αὐτό:

1. Μιὰ ὁλόκληρη δουλειὰ πάνω στὴ σχέση τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ τὸν σκηνοθέτη, ἡ ὁποῖα δείχνει τὸν ἠθοποιὸ ξεκάθαρα σὰν ἀντικείμενο πόθου τοῦ δημιουργοῦ καὶ δημιουργεῖ τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ Σρέτερ σὰν *πραγματικοῦ* παραγωγοῦ τῆς φιλμικῆς ἀπεικόνησης μέσα στὰ πλαίσια της.

2. Μιὰ τέτοια διάταξη τῶν μορφῶν, ποὺ νὰ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε (ἀφελῶς), ὅτι μιὰ *νέα* κυριαρχία ἔρχεται στὸ φῶς, ἡ ὁποῖα ἐπαναγγράφει τὴ κυριαρχία τῶν κλασικῶν «μαῖτρ» πάνω στὸ ὑλικό τους. Ἡ νέα αὐτὴ κυριαρχία ποὺ προαναγγέλθηκε ἤδη στὸν Γκοντάρ, παύει πιὰ νὰ καταγγέλει τὸ εἰκονιστικὸ κλισὲ σὰν ἕνα ψευτοδῆθεν, τὸ ἀναλαμβάνει πλήρως μὲ ὅλο του τὸ «σημαντικὸ» φορτίο κι ἀντὶ νὰ τὸ παρωδεῖ, *τὸ ξαναχρησιμοποιεῖ*. Κι ἀκριβῶς ἐδῶ βρίσκεται τὸ πρόβλημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ σχετικὰ μὲ τὸ Σρέτερ: μέσα σὲ ποιά προοπτικὴ ἐγγράφεται αὐτὴ ἡ χρησιμοποίηση σήμερα, ἂν ὄχι σὲ ἐκείνη ποὺ ὁδηγεῖ στὴν οὐτοπία τοῦ νὰ πιστέψουμε ὅτι ἕνας οὐ-τοπικὸς κινηματογράφος εἶναι σήμερα δυνατός; Παρόμοια μὲ τὴν οὐτοπία (τὴ μή-ἐπιβεβαιωμένη) μιᾶς τυφλῆς ἐμπιστοσύνης στὴν ψυχαναλυτικὴ θεωρία στὶς σημερινὲς ἰδεολογικὲς συνθῆκες. Ἀλλά, ἀκριβῶς αὐτὰ τὰ ὁριακὰ ἐρωτηματικὰ μᾶς δίνουν ἤδη τὸ βάρος τοῦ ἔργου τοῦ δημιουργοῦ. Ἂς θέσουμε τὸ πρόβλημα διαφορετικά: Ἂν σήμερα ἀκόμη κάθε μορφὴ καλλιτεχνικῆς καὶ σημαίνουσας πρακτικῆς ὑπακούει (δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὑπακούει) στὴν «κυριαρχία» τῶν σημείων ἀπὸ μέρους τοῦ δημιουργοῦ,[9] καὶ ἂν ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ στὸ ἔργο τοῦ Σρέτερ (καὶ τοῦ Στράουμπ καὶ τοῦ Ὄσιμα...) κάθε σημεῖο εἶναι ἰσοδύναμο μὲ τὰ ἄλλα, δίνοντάς μας τὴν ἐντύπωση ὅτι τίποτα δὲν παρεμβαίνει στὴ διαδικασία δόμησής τους (ἄρα ὅτι δὲν ὑπάρχει καμμία κυριαρχία), αὐτὸ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὀφείλεται σὲ μία παραγωγικὴ ἀντίφαση, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ κώδικες τοῦ παιχνιδιοῦ ὑπεισέρχονται ὁλοκληρωτικὰ

8. «Κάθε πεπρωμένο εἶναι σοβαρό, ἀκόμη καὶ τὸ κωμικό· τραγικὸ καὶ γοητευτικό», λέει ὁ δημιουργὸς σὲ μιὰ συνέντευξή του. Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι οἱ ταινίες του θεωρήθηκαν παρωδίες!

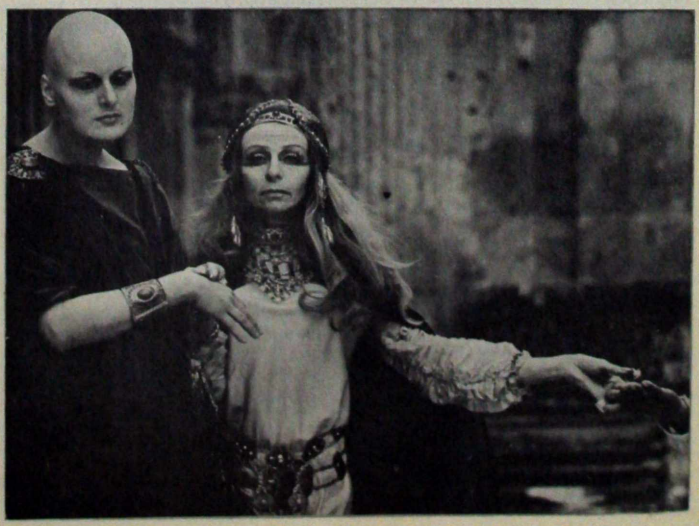
9. Ὁ Σρέτερ δήλωσε πολλὲς φορὲς ὅτι δὲν καταλαβαίνει ὁ ἴδιος τὸ νόημα τῶν ταινιῶν του. Ἀσυνείδητα πλησιάζει ἔτι τὸ πρόβλημα τῆς «γνώσης» τοῦ φίλμ ἀπ' τὸν δημιουργό του, ὅπως στὸ κλασικὸ κινηματογράφο, ὅπου ὁ δημιουργὸς δὲν ἤξερε ὅλα ὅσα ἔλεγε (ἀλλὰ τὸ νόμιζε). Ἀντίστροφα ἐδῶ ὁ δημιουργὸς νομίζει ὅτι δὲν ξέρει τίποτα ἀπ' ὅσα λέει, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ πεποίθηση του χρύβει ἀδέξια τὴν *γνώση αὐτῆς τῆς «ἄγνοιας»*. Τὸ ζήτημα εἶναι βέβαια γενικότερο καὶ καθολικότερο: οὔτως ἢ ἄλλως ὁ δημιουργὸς δὲν μπορεῖ νὰ γνωρίζει τὰ πάντα γιὰ τὴ ταινία του στὸ πεδίο τῆς ἄρθρωσης καὶ τῆς ἐπαναγγραφῆς τῶν σημαινόντων, ἀλλὰ κάλλιστα στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος.

10. «Σχετικὰ μὲ τὴ *Τελετὴ* «βλ. Σ.Κ. ἀρ. 27/28, σελ. 27 - 35.

11. βλ. Πασκὰλ Μπονιτσὲρ «Σχετικὰ μὲ τὴ *Τελετή*».

στὴ φιλμικὴ πρακτικη, μασκαρεύοντας ἴσως ἔτσι τὸ γεγονὸς τῆς «μὴ κυριαρχημένης κυριαρχίας», ὅπως θὰ ὀνόμαζε κανεὶς τὸ εἶδος τῆς μορφοπλαστικῆς τῆς καινούργιας κινηματογραφικῆς γενιᾶς: κάθε κυριαρχία δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ προχωρεῖ *μασκαρεμένη* κάτω ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ παιχνιδιοῦ (ὅπως στὸ Λάνγκ καὶ τὸ Χίτσκοκ....), τὸ ξέρουμε. Καὶ ἀκριβῶς τέτοιες ἀναλογίες (;) μὲ τὴ πρακτικὴ τῆς «κλασικῆς» ἐποχῆς τοῦ κινηματογράφου μᾶς κάνουν πολλὲς φορὲς (ἴσως ἄδικα) νὰ θεωροῦμε τὸ μοντέρνο κινηματογράφο σὰν ἕνα νέο εἶδος ἀδιεξόδου. Ἀλλά, αὐτὰ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι εἰκασίες (ποὺ ἴσως νὰ κρύβουν ἕνα καινούργιο ἀκαδημαϊσμὸ ἀπὸ μέρους μας), μιὰ ποὺ τὰ ἐρωτηματικά μας καὶ οἱ ἀπορίες μας ἀντανακλοῦν σαφῶς τὴν ἀναπόφευκτη «σύγχυση» μέσα στὴν ὁποῖα βρισκόμαστε σχετικὰ μὲ καλλιτεχνικὰ προϊόντα σύγχρονα μὲ μᾶς. Μὲ προϊόντα ποὺ ἴσως ἀπαιτοῦν ἀνάλογους μετασχηματισμοὺς στὶς θεωρίες (μαρξιστικές, ψυχαναλυτικές...), μὲ τὶς ὁποῖες τὰ κρίνουμε, μιὰ ποὺ πολλὲς φορὲς τὰ ἴδια φέρνουν μέσα τους τοὺς πυρῆνες νέων θεωρητικῶν πρακτικῶν.

3. Μιὰ συστηματικὴ δουλειὰ πάνω στὴ σκηνὴ (θεατρικὴ / κινηματογραφική), τόσο προχωρημένη, ποὺ θαρροῦμε ὅτι δὲν συναντιέται εὔκολα στὸ μοντέρνο κινηματογράφο. Ἴσως, στὸ Στράουμπ. Ἡ ἐπιστροφὴ τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, μεταφορικά, (χώροι συμβολικοὶ ποὺ περικλείονται ἀπὸ ὁρατὲς γραμμὲς καὶ ἐμπόδια), ἀλλὰ κυρίως μετωνυμικὰ ἢ κυριολεκτικὰ (ἡ δράση ἐκτυλίσσεται σὲ θέατρα καὶ ὄπερες) τί ἄλλο σημαίνει παρὰ ὅτι ἡ σκηνοθεσία περνάει κρίση στὶς μέρες μας καὶ ὅτι τὸ θέατρο εἶναι γιὰ τοὺς δημιουργοὺς μιὰ πιθανότητα ἀναγέννησης τῶν μορφῶν (ὅπως τὸ τονίζει ὁ Π. Μπονιτσέρ[10]). Ὁ Σρέτερ ἀντιστρέφει τοὺς ὅρους τοῦ θεάματος· ἔτσι π.χ. στὴ *Σαλώμη*· ἡ ἡρωΐδα βρίσκεται στὰ *σκαλοπάτια* τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, ἐνῶ ἡ κάμερα εἶναι στημένη ἐκεῖ ποὺ ἄλλοτε βρισκόταν ὁ ἠθοποιός: στὴ σκηνή. Στὴν *Μαλιμπράν* ἡ ἡρωΐδα παίζει *μπροστὰ* ἀπὸ τὶς κατεβασμένες κουρτίνες καὶ ὄχι μέσα στὴ σκηνή, ἐνῶ ἄλλοι ἥρωες τοποθετοῦνται στὶς θέσεις τῶν θεατῶν. Μὰ αὐτὲς οἱ ἀντιστροφὲς δὲν γίνονται μὲ τὸν εὔκολο καί, μακάρια ἀθῶο, ἐντυπωσιασμό, (βλ. τὸ Ἀντεργκράουντ), ἀλλὰ μὲ ἐπαναληπτικό, διακοπτόμενο, ἀποσπασματικὸ καὶ σοφὰ μετρημένο τρόπο, παράγοντας μιὰν ἐντύπωση βαθμιαῖας καὶ συνεχῶς ἐντεινομένης ρήξης τοῦ θεατρικοῦ κώδικα, ἑνὸς ὑπολογισμένου διασκορπισμοῦ τῶν σταθερῶν του καὶ μιᾶς ἐπίμονης παραβίασης τῶν



(Salome) Σαλώμη ἐγχρωμη, 81 λεπτά, 1971, γυρίστηκε στὸ Μπααλμπὲκ τοῦ Λιβάνου σὲ 21 μέρες μὲ βάση τὸ ἔργο του Ὄσκαρ Οὐάϊλντ. Παίζουν: Μάσα Ἔλμ (Σαλώμη), Μ. Μοντετσούμα (Ἡρώδης), Ἔλλεν Οὐμλάουφ (Ἡρωδιάς). *Μουσική:* Στράους, Βάγκνερ κ.ἄ. *Παραγωγή:* IFAGE κατ' ἐντολὴ τοῦ Β' προγράμματος τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης (180.000 μάρκα).

ἀπαγορευμένων του. Τὰ παρασκήνια καὶ τά θεωρεῖα δὲν παίρνουν λοιπὸν τὴ θέση τῆς σκηνῆς, ἀλλὰ ἐγγράφονται σὰν *παραπληρώματά* της, τόποι ποὺ τὴν ἐνοχοποιοῦν, τὴν κωδικοποιοῦν σὲ ἀφόρητα ἐνοχλητικὸ βαθμό, ὥσπου νὰ τὴν ὁδηγήσουν στὴν ἀργή της ἔκ-πτωση.

4. Μιὰ δουλειὰ πάνω στὸ *μουσικὸ κείμενο,* τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ ἴσως τὸν ἄξονα ἀναφορᾶς τοῦ φίλμ: ἕνα ἀσυνείδητο μηχανισμὸ ποὺ παράγει τὶς εἰκονιστικὲς μορφές. Ἡ ἐπανεγγραφὴ τῆς ἰταλικῆς ὄπερας χρησιμεύει σὰν ὄπλο γιὰ τὴν ἀποδόμηση τοῦ συστήματος τῆς ἀφήγησης καὶ γιὰ ταυτόχρονη ἀπελευθέρωση ἑνὸς μορφικοῦ θησαυροῦ ποὺ τὸ σύστημα περίλκειε. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ὄπερα ὑπερμυθοποιεῖ καθαρὰ τὸ ρόλο τοῦ Σρέτερ, τοῦ μύθου του (ὁ καλλιτέχνης) καὶ τῆς παράνοιάς του (ὁ ἠθοποιός). Καὶ θὰ θέλαμε πολὺ νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ ἐγγραφὴ αὐτὴ δὲν σημαίνει κάποια *πρόθεση* τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀναγνωριστεῖ σὰν τέτοιος (σὰν καλλιτέχνης, σὰν κυρίαρχος), καὶ νὰ δείξει μεταφορικὰ τὴ τοποθέτηση του μέσα στὴν ἱστορικὴ σκηνή· ἀλλὰ ὅτι δείχνει τὴ διαλεκτικὴ ἀλληλεξάρτηση τοῦ μύθου καὶ τῆς παράνοιας μὲ τέτοιο τρόπο, ποὺ ἡ θέση τοῦ ἠθοποιοῦ νὰ καταρρακώνει τὸ μῦθο τοῦ δημιουργοῦ καὶ νὰ παράγει στὴ θέση του ἕνα εἶδος «μυθικοῦ» καὶ ἄπειρου κειμένου χωρὶς ἀρχὴ καὶ τέλος, μέσα στὸ ὁποῖο ὁ δημιουργὸς εἶναι ἕνα ὑλικὸ προϊόν, ὅπως καὶ τὸ ἔργο του. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀποφυγὴ τοῦ καλλιτέχνη, νὰ καθορίσει σκηνικὰ τὴ θέση του δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὁδηγήσει σὲ μιὰ *δευτερογενῆ* πολιτικὴ τέχνη (Ἀρτὼ) κι ὄχι σὲ μιὰ ἄμεση κοινωνικὴ ἀνάλυση (Μπρέχτ, Στράουμπ).

5. Μιὰ δουλειὰ πάνω στὸ Ὄνομα (τοῦ ἠθοποιοῦ, τῆς ταινίας...), τὸ ὁποῖο δὲν ἔχει ἀναγνωρίσιμο παραπέμπον: *Ἄργκιλα, Νοϋράζια, Ἄϊκα Κατάπα, Ἄνγκλια, Ἀουλάουλου* κλπ εἶναι ἁπλᾶ σημαίνοντα ποὺ «κάτι μᾶς θυμίζουν», δηλ. ποὺ τὸ σημαινόμενό τους χάνεται διαρκῶς. Πολλὲς ἀνοησίες εἰπώθηκαν, γιαυτὸ τί σημαίνει π.χ. *Ἄικα Κατάπα.* Εἶπαν μερικοί, ὅτι εἶναι ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ὄνομα, ἄλλοι τούρκικο, καὶ πάει λέγοντας. Ὁ ἴδιος ὁ δημιουργὸς δὲν γνωρίζει. Γιατὶ φυσικὰ αὐτὴ ἡ τάση πρὸς τὸ μασκάρεμα τοῦ ὀνόματος δὲν εἶναι ἡ ἀπαρχὴ μιᾶς νέας μυθολογίας (προσωπικῆς ἢ ὁποιας ἄλλης,), ἀλλὰ ἔχει μιὰ πολὺ συγκεκριμένη λειτουργία: Ἀπὸ τὴ μία καταστρέφει τὸ ὄνομα, σὰν αἰτία τῆς ὕπαρξης τοῦ προσώπου καὶ τῆς ταινίας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲν τὸ τοποθετεῖ μέσα σὲ μιὰ διάσταση συλλογικοῦ ἀσυνείδητου, ὅπου ἡ «ταινία χωρὶς ὄνομα» θᾶταν ἀντανάκλαση κάποιου ψυχικοῦ ἀρχέτυπου· ἀντίθετα, τὰ ὀνόματα αὐτὰ εἶναι «προσωπικὰ» βιώματα τοῦ ὑποκειμένου τῆς ταινίας (τοῦ σκηνοθέτη) κι ἐγγράφουν ἀκωδικοποίητες μορφές, κιναισθησιακοὺς ρυθμοὺς) ποὺ παράγονται ἀπὸ ἀσυνείδητες παρορμήσεις καὶ ποὺ σὰν ἰδεοληπτικὲς ἀναφωνήσεις ἀνήκουν στὸ διάστημα μιᾶς «σαρκικῆς» ὑλικῆς γραφῆς. Γραφῆς ποὺ διασχίζει τὴν ταινία κάθετα κι ὁριζόντια, ξεσκίζοντας τὶς μορφικές της μήτρες καὶ φέρνοντας στὸ φῶς τὸ σκοτεινό, πρωτεϊκὸ καὶ θολὸ στοιχεῖο, ἀπ' τὸ ὁποῖο πηγάζει κάθε σήμανση. «Μέσα στὴν ἱστορία, ὅπως μέσα στὴ φύση, ἡ σαπίλα εἶναι τὸ ἐργαστήρι τῆς ζωῆς. (Μάρξ)».

6. Μιὰ δουλειὰ πάνω στὶς κινήσεις τῶν σωμάτων, ἡ ὁποία σχετίζεται βέβαια μὲ τὴν «αἰσχρότητα» μέσα στὴν ὁποία τὸ κορμὶ παίρνει τὴν ἀξία του καὶ τὴ σημασία του. Ἐδῶ ἀρκούμαστε μόνο στὸ νὰ σημειώσουμε ὅτι οἱ ἀπόλυτα μηἐκφραστικὲς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν (ἀλλὰ καὶ ἡ μονότονη, ἀργὴ προφορὰ τοῦ λόγου, ἡ οὐδετεροποίηση τῆς φωνῆς) μᾶς παραπέμπουν σὲ πρακτικὲς ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἔξω ἀπ' τὰ πλαίσια τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ: γιαπωνέζικη κουλτούρα μεξικάνικη τέχνη κλπ. Ὁ ὑποβιβασμὸς τοῦ κορμιοῦ (ποὺ πάντα σὰν ἱερὸ ἐκλαμβανόταν καὶ ἐκλαμβάνεται) καὶ ὁ ἐκθρονισμός του ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνάδυση τοῦ θεάτρου τῆς Κίνησης, τὸ ὁποῖο ἐναντιώνεται στὸ θέατρο τοῦ Λόγου. Τὸ Θέατρο αὐτὸ κόβει τοὺς δεσμούς του μὲ τὸ σκηνογραφικὸ σύστημα τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς καὶ τὸ βιτρουβιανὸ διάστημα καὶ γίνεται ἕνας μήκλειστὸς τόπος, στὸν ὁποῖο τὰ πάντα γράφονται, ὅπως γράμματα πάνω σὲ ἕνα χαρτί: κινήσεις, κορμιά,

βλέμματα, λόγια. Δὲν εἶναι ἀνάγκη φυσικὰ νὰ ὑποστασιοποιήσουμε ἐδῶ μία ἰδεολογία τῆς «γραφῆς», λέγοντας ὅτι ὁ κινηματογράφος «πρέπει νὰ γίνει μία γραφή» καὶ ἄλλες τέτοιες ἰδεαλιστικὲς προτάσεις, τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ παλιὲς μεγάλες ταινίες (Λάνγκ, Ἀϊζενστάϊν, Φόρντ...) παρήγαγαν ἴσως τὴ μόνη πραγματικὴ γραφὴ ποὺ ὁλοκληρώθηκε ἀπόλυτα στὸν κινηματογράφο, ὄντας ἡ μόνη δυνατή. Τὸ νὰ ἀπαιτοῦμε ἀπὸ τὸ κινηματογράφο νὰ γίνει μιὰ «γραφὴ» ὅπως π.χ. ἔκανε ὁ Ρομπὲρ Μπρεσσὸν στὰ κακὰ θεωρητικά του κείμενα (ἀλλὰ καὶ ἄλλοι ὅπως ὁ Ἀστρύκ...), σημαίνει *ἤδη* ὅτι ὁ κινηματογράφος «δὲν εἶναι γραφή», καὶ μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ἀντιδραστικὴ θεωρία τοῦ «δημιουργοῦ» ποὺ μπορεῖ νὰ «γράφει» μὲ τὴ κάμερά του σύμφωνα μὲ τὰ κέφια του.

Ἀντίθετα, τὸ πρόβλημα τῆς «γραφικῆς» πρακτικῆς στὶς ταινίες μᾶς ἐνδιαφέρει, στὸ μέτρο ποὺ αὐτὴ «ἡ γραφὴ» εἶναι ἀπρόσωπη: σειρὰ καὶ ἄλυσίδα ἀπὸ σημαίνοντα ποὺ ὑπακούει σὲ μιὰ ἰδιότυπη λογικὴ καὶ ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε «σεξουαλικότητα» καὶ «συμβολικό». Ἡ γραφὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ παρουσία τῆς Ὕλης (ἱστορικῆς, ἀσυνείδητης, σαρκικῆς) μέσα σὲ μία καλλιτεχνικὴ πρακτική. Ἔχει ἀνατρεπτικὲς καὶ παραγωγικὲς δυνατότητες, ἐπεξεργάζεται τὶς μορφὲς μέσα στὶς ἀντιφάσεις ποὺ τὶς καθορίζουν καὶ κυρίως *ὑπερβαίνει* «τοὺς νόμους τοὺς ὁποίους μιὰ κοινωνία μιὰ ἰδεολογία καὶ μιὰ φιλοσοφία δημιουργοῦν, μὲ σκοπὸ νὰ βρεθοῦν σὲ ὁμόνοια μὲ τὸν ἴδιο τους τὸν ἑαυτό, μέσα σὲ μιὰ ἁρμονικὴ κίνηση ἱστορικῆς διαύγειας». (Ρολὰν Μπάρτ).

Ὁ Βέρνερ Σρέτερ μᾶς καλεῖ νὰ ἀνακαλύψουμε τὰ «μυστικὰ» αὐτῆς τῆς γραφῆς καὶ νὰ ἀπολαύσουμε τὴν ἀναμφισβήτητη «μαγεία» ἑνὸς κινηματογράφου τῆς ὑπερβολῆς καὶ τοῦ ἀνείπωτου. καὶ βάζουμε τὴ λέξη μαγεία σὲ εἰσαγωγικὰ γιὰ νὰ τονίσουμε τὸ χαρακτήρα της τοῦ ἀπρόσιτου καὶ τοῦ μάταιου. Γιὰ νὰ δείξουμε τὸ οὐτοπικὸ καὶ σεληνιακὸ στοιχεῖο ἑνὸς κινηματογράφου χωρὶς ἀρχὴ καὶ χωρὶς τέλος, ποὺ σχηματίζεται «δίχως τὴ παρέμβαση τῶν θεῶν», ὅπως ἔγραψε ὁ Λουκρήτιος.

Καί, ποὺ φαίνεται νὰ ὑλοποιεῖ τὴ ρήση τοῦ Λωτρεαμόν: «Δὲν μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὴν ὀμορφιὰ τῆς ζωῆς παρὰ μόνο μὲ τὴν ὀμορφιὰ τοῦ θανάτου. Δὲν μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὴν ὀμορφιὰ τοῦ θανάτου παρὰ μόνο μὲ τὴν ὀμορφιὰ τῆς ζωῆς».

Νίκος Λυγγούρης
Μόναχο 10.12.74

(Der Tod der Maria Malibran) Ὁ Θάνατος τῆς Μαρίας Μάλιμπραν ἔγχρωμη, 104 λεπτά, 1971, γυρίστηκε στὴ Βιέννη, Μόναχο, Σβέτσιγκεν σὲ 35 μέρες. παίζουν Μ. Μοντετσούμα, Κριστὶν Κάουφμαν, Μανουέλα Ριβὰ κ.ἄ., Μουσική: Μάμς, Μότσαρτ, Μπελλίνι κ.ἄ. *Παραγωγή: ὑΒ. Σραῖτερ κατ' ἐντολὴ τοῦ Β' προγράμματος τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης.*

Σ. Μ. Ἀιζενστάιν
Ἡ μὴ ἀδιάφορη φύση

V

Σ.Μ. Ἀιζενστάιν: *Ἀλέξανδρος Νιέφσκι*

Τὸ μουσικὸ τοπεῖο (συνέχεια)
Τὸ νέο στάδιο τοῦ ἀντιστικτικοῦ μοντὰζ

Αὐτὸ ἦταν τὸ πρόσφατο παρελθὸν τοῦ μοντὰζ — σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ μορφή, τὶς τάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις[1].

Πιστεύω ὅτι αὐτὸ ποὺ διακρίνει τὸ νέο στάδιο, εἶναι ὅτι γεννιέται κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση μιᾶς ὀπτικοακουστικῆς ὁμογένειας τῆς πολυφωνικῆς ἁρμονίας τοῦ μοντάζ[2].

Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς νέας «ἁρμονικῆς» ἀντίστιξης — χωρὶς παραδοξότητες καὶ ὑπερβολὲς — νομίζω ὅτι ἀνταγκλᾶ πιστώτερα ἀπ' ὅτιδήποτε ἄλλο τὴ δραστηριότητα ἑνὸς ἀτόμου μέσα σὲ ἕνα σύνολο, ὅταν οἱ διάφορες ἑνότητες ποὺ συνθέτουν μιὰ κοινωνία ἀναλαβαίνουν ὅλες μαζὶ ἕνα κοινωνικὸ ἔργο, ὅταν ἡ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ἑνότητες ἔχει συνείδηση τοῦ δικοῦ της δρόμου στὸ πλαίσιο μιᾶς κοινῆς ἀπόφασης γιὰ ἕνα κοινὸ πρόβλημα, ὅταν ὅλοι αὐτοὶ οἱ δρόμοι διασταυρώνονται καὶ συνδυάζονται, κι ὅμως τὸ σύνολο προοδεύει καὶ προχωρᾶ πρὸς τὴν πραγμάτωση τοῦ καθορισμένου στόχου.

Ἀπὸ ποῦ τὶς ἔχω αὐτὲς τὶς ζωντανές, τὶς χειροπιαστὲς ἐντυπώσεις; Ποῦ καὶ πότε μπόρεσα νὰ παρατηρήσω μὲ τὰ ἴδια μου τὰ μάτια κινήσεις ποὺ νὰ συνθέτουν ἕνα τέτοιο ὅραμα; Ποῦ καὶ πότε πρωτόνοιωσα αὐτὴ τὴ γλυκειὰ μέθη ποὺ ἔμελλε νὰ μὲ μπολιάσει γιὰ πάντα μὲ τὴ μανία τῆς ἀντίστιξης καὶ μὲ τὸ πάθος γιὰ τὸν Μπάχ;

Δὲν ἦταν στὸ ποδόσφαιρο. Σίγουρα αὐτὸ τὸ παιχνίδι εἶναι τόσο συναρπαστικὸ ἀκριβῶς ἐπειδὴ σ' αὐτὸ ὑλοποιεῖται ἀπόλυτα καὶ δυναμικὰ ἡ ἰδέα τῆς συμμετοχῆς σ' ἕνα κοινὸ ἀγώνα, ἐπειδὴ σ' αὐτὸ ἡ συνεργασία ἀπαιτεῖ νὰ περνάει ἡ ἀτομικὴ πρωτοβουλία — μαζὶ μὲ τὴ μπάλλα — ἀπὸ τὸν ἕνα στὸν ἄλλο ἀπὸ τοὺς μέτοχους τῆς κοινῆς ὑπόθεσης.

Ὅμως, παρ' ὅλα αὐτά, ἡ κλίση μου στὴν ἀντίστιξη δὲν γεννήθηκε ἀπ' τὶς ζωηρὲς ἐντυπώσεις τοῦ ποδόσφαιρου, ὅπως ἀποδεικνύουν καὶ οἱ ταινίες μου ποὺ δὲν σημαδεύονται σχεδὸν ποτὲ ἀπὸ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ *δυὸ δυνάμεις ποὺ παλεύουν μὲ ἰσοδύναμα ὅπλα.*

Σχεδὸν πάντα στὶς ταινίες μου ὑπάρχει μιὰ ἑνότητα ποὺ τὴν ἐνισχύουν τὰ χτυπήματα μιᾶς ἐξωτερικῆς ἐπίθεσης — τὰ βήματα τῶν στρατιωτῶν στὰ σκαλοπάτια τῆς Ὀδησσοῦ, ἡ «προβολὴ» τῶν τευτόνων ἱπποτῶν ἢ τὰ στίφη τῶν βογιάρων ποὺ ρίχνονται στὸν ἀγώνα ἐνάντια στὸ ἔργο τοῦ Ἰβὰν τοῦ Τρομεροῦ.

Δηλαδὴ — δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴν πάλη δυὸ δυνάμεων ὅσο γιὰ τὴ σύγκρουση ἀντιθέσεων μέσα σ' ἕνα καὶ μόνο θέμα.

Δηλαδὴ — δὲν πρόκειται τόσο γιὰ Μπετόβεν ὅσο γιὰ Μπάχ.

Ὁπωσδήποτε, φαίνεται καθαρὰ ὅτι αὐτὸ ποὺ μὲ ἐνθουσίασε δὲν ἦταν τὸ ὅραμα μιᾶς σύγκρουσης ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἁρμονικὰ σύνολα ποὺ τὸ ἕνα ἐπιτίθεται στὸ ἄλλο, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ συνεκτικότητα ἑνὸς καὶ μόνο συνόλου ποὺ ἐνοποιεῖται μέσα ἀπὸ τὴν πραγμάτωση ἑνὸς κοινοδημιουργικοῦ ἔργου.

1. Βλ. Σ. Κ. '75, ἀρ. 4, σελ. 73-82.

2. Μήπως πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ὁμαλὴ ἐξέλιξη ποὺ παρουσιάστηκε στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, ὅταν ἡ ἁρμονικὴ γραφὴ ἦρθε νὰ ἀντικαταστήσει τὶς ἀρχὲς τῆς πολυφωνικῆς (σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.).

Νά πῶς ἔγινε.

Καὶ ἡ ἐντύπωση μοῦ ἔχει μείνει ζωντανὴ σὰ νἄταν σήμερα.

Ὁ σταθμὸς Ἰζόρα...

Ὁ Νέβα ποταμός...

Τὸ '17...

Στρατιωτικὴ σχολὴ μηχανικοῦ.

Τὸ στρατόπεδο.

Ἀσκήσεις.

Οἱ σχεδίες!

Σὰ νἄταν σήμερα θυμᾶμαι τὴ ζέστη.

Τὸν καθαρὸ καιρό.

Τὴν ἀμμουδερὴ ὄχθη τοῦ Νέβα.

Τὴ μυρμηγγιὰ τῶν νεοσύλλεκτων!

Κινοῦνται σὲ καθορισμένες τροχιές.

Μὲ μελετημένες κινήσεις, μὲ ὑπολογισμένες ἐνέργειες, φτιάχνουν τὴ γέφυρα ποὺ μεγαλώνει κανονικά, ποὺ πασχίζει ἄπληστα νὰ διασχίσει τὸ ποτάμι.

Βρίσκομαι κάπου ἐκεῖ στὴ μέση τῆς μυρμηγκιᾶς.

Πάνω στοὺς ὤμους-τετράγωνα δερμάτινα ἔδρανα.

Πάνω στὰ τετράγωνα ἔδρανα στηρίζονται οἱ ἄκριες ἀπ' τὸ κατάστρωμα τῆς γέφυρας.

Καὶ μέσα στὴν τέλεια μηχανὴ ποὺ συνθέτουν αὐτὲς οἱ σιλουέτες ποὺ πηγαινοέρχονται, αὐτὲς οἱ σχεδίες ποὺ φτάνουν, αὐτὰ τὰ βαρειὰ μαδέρια ποὺ περνᾶνε ἀπὸ σχεδία σὲ σχεδία, ἢ αὐτὸ τὸ λεπτὸ παραπέτο ἀπὸ παλαμάρια -

εἶναι ὡραῖα καὶ εὐχάριστα νὰ τρέχεις σὰν «ἀεικίνητο»

ἀπὸ τὴν ὄχθη ποὺ ἀπομακρύνεται πρὸς τὴν ἄκρη τῆς γέφυρας ποὺ πάει ὅλο καὶ πιὸ πέρα!

Ὁ αὐστηρὰ ὑπολογισμένος γιὰ τὴν κατασκευὴ τῆς γέφυρας χρόνος, ἀποσυντίθεται στὰ δευτερόλεπτα ποὺ διαρκοῦν οἱ μεμονωμένες ἐργασίες, ἀργὲς ἢ γρήγορες, συνδυασμένες ἢ διαχωρισμένες,

καὶ θἄλεγε κανένας ὅτι ὁ ρυθμὸς τῆς πορείας αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν στὸ χρόνο, χαράσσεται στὸ χῶρο ἀπὸ τὰ ἴχνη ποὺ ἀφήνουν οἱ μετακινήσεις ποὺ συνδέονται μ' αὐτές.

Οἱ μεμονωμένες ἐργασίες χάνονται μέσα σ' ἕνα καὶ μόνο κοινὸ ἔργο, καὶ τὸ ὅλο δίνει μιὰ ἐκπληκτικὴ αἴσθηση ἀντιστικτικῆς ἐνορχήστρωσης τῆς διαδικασίας συλλογικῆς οἰκοδόμησης καὶ δημιουργίας.

Καὶ ἡ γέφυρα μεγαλώνει, μεγαλώνει.

Δρασκελίζει ἄπληστα τὸ ποτάμι.

Τεντώνεται πρὸς τὴν ἀπέναντι ὄχθη.

Οἱ ἄνθρωποι πηγαινοέρχονται.

Πηγαινοέρχονται οἱ σχεδίες.

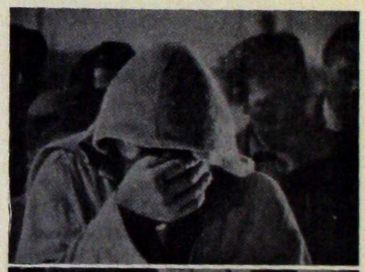
Ἠχοῦν οἱ διαταγές.

Τρέχει ὁ δείκτης τῶν δευτερολέπτων.

Τί ὄμορφα, ποὺ εἶναι!

Ὄχι, δὲν ἦταν οἱ ὑποδειγματικὲς κλασικὲς σκηνοθεσίες, δὲν ἦταν οἱ ἀναλύσεις ἀξιόλογων παραστάσεων, δὲν ἦταν ἡ συνθετικότητα μιᾶς ὀρχηστρικῆς παρτιτούρας οὔτε οἱ πολύπλοκες κινήσεις ἑνὸς μπαλλέτου, δὲν ἦταν ἀκόμα οὔτε ἕνας ποδοσφαιρικὸς ἀγώνας ποὺ μ' ἔκανε νὰ νοιώσω γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὴ τὴ γλυκειὰ μέθη: ἦταν ἡ ὀμορφιὰ τῶν σωμάτων ποὺ μὲ κινήσεις ποικιλόρυθμες ζωγράφιζαν πάνω στὸ χῶρο, ἦταν τὸ παιχνίδι τῶν διατεμνόμενων τροχιῶν, ἦταν ἡ δυναμική, ἡ ἀδιάκοπα μεταβαλλόμενη, μορφὴ τῆς σύνθεσης αὐτῶν τῶν περιελίξεων — ποὺ συνέκλιναν σὲ στιγμιαῖα ἰδιότυπα σχέδια γιὰ

Θωρηκτὸ Ποτέμκιν: ἡ κηδεία τοῦ Βακούλιντσουκ



νὰ διασκορπιστοῦν καὶ πάλι σὲ χωριστὲς καὶ ἀσύνδετες ὁμάδες.

Μιὰ γέφυρα ἀπὸ σχεδίες ποὺ δρασκέλιζε τὸν πλατὺ Νέβα ἀκουμπώντας στὶς ἀμμουδερὲς ὄχθες του, μ' ἔκανε νὰ ἀνακαλύψω γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ γοητευτικὴ κλίση ποὺ δὲν ἔμελλε νὰ μ' ἐγκαταλείψει ποτὲ πιά!

Ἐκεῖ, μοῦ φανερώθηκε σὲ ἀρχέγονη μορφὴ αὐτὸ ποὺ ἔμελλε νὰ γεννήσει τὸ πάθος μου γιὰ τὴ σκηνοθεσία.

Στὸ θέατρο, ἡ σκηνοθεσία ἦταν πάντα καὶ εἶναι ἀκόμα σήμερα τὸ ἐκφραστικὸ μέσο ποὺ προτιμῶ. Ὅμως ἡ σκηνοθεσία εἶναι τὸ πρῶτο, τὸ πιὸ ἁπτὸ παράδειγμα χωρο-χρονικῆς ἀντίστιξης. Ὅλες οἱ ἀρχὲς τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ μοντὰζ εἶναι μιὰ σύνθετη ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, ποὺ κι αὐτὴ ἔπαιζε μὲ τὸν χῶρο, τὸ χρόνο καὶ τὸν ἦχο. Τὴν χειρονομία τὴν ἀντικατέστησε τὸ πλάνο, τὸν τονισμὸ ὁ ἦχος καὶ ἡ μουσική.

Γενικὰ ἡ γοητεία τῆς ἀντιστικτικῆς γραφῆς βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ δομή της ἔχει μορφὴ ποὺ ἀντανακλᾶ, καὶ μᾶς κάνει νὰ ξαναζοῦμε, τὸ πιὸ ὑπέροχο στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς σκέψης. Δηλαδή, τὸ στάδιο ἐκεῖνο ὅπου ἔχει ξεπεραστεῖ πιὰ ἡ ἐποχὴ τῆς μὴ διαφοροποίησης τῆς συνείδησης. Τὸ στάδιο ὅπου ἔχει ἀποκτηθῆ ἡ δυνατότητα ὁριστικῆς διαφοροποίησης, ἡ δυνατότητα νὰ ἀπομονώνεται κάθε ἰδιαίτερο φαινόμενο καθ' ἑαυτό.

Τὸ ἀντιστικτικὸ μοντάζ, σὰν μορφή, φαίνεται νὰ ἀπηχεῖ αὐτὸ τὸ μαγικὸ στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς συνείδησης, ὅπου ἀφοῦ ἔχουν πιὰ ξεπεραστεῖ νικηφόρα τὰ δυὸ προηγούμενα στάδια, τὸ σύμπαν, ποὺ τὸ εἶχε ἀποδιαρθρώσει ἡ ἀνάλυση ξαναγίνεται ἕνα ὅλο, ζωντανεύει ξαναποκτώντας ὅλους τοὺς δεσμοὺς καὶ τὶς ἀμοιβαῖες σχέσεις τῶν μεμονωμένων μερῶν του καὶ προσφέρει στὴ συνείδηση τὴν πλήρη εἰκόνα ἑνὸς κόσμου ποὺ μπορεῖ πιὰ νὰ γίνει κατανοητὸς συνθετικά.

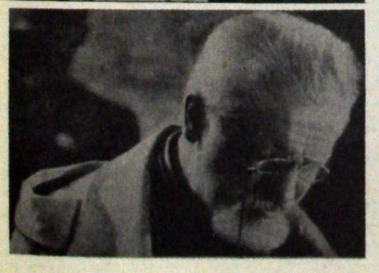
Ὅπως σὲ ἕνα ὥριμο ἄντρα διατηρεῖται ζωντανή, μὲ μιὰ ἰδιαίτερη θέρμη καὶ συγκίνηση, ἡ ἀνάμνηση τῶν πρώτων «ἀνακαλύψεων» ποὺ σημάδεψαν ὅλη τὴ ζωή του, ἡ πρώτη νίκη πάνω στὸ ἔντυπο (μπορῶ νὰ διαβάσω!), τὸ πρῶτο συναισθηματικὸ ξύπνημα (μπορῶ νὰ ἀγαπῶ!), οἱ πρῶτες φιλοσοφικὲς ἔννοιες ποὺ τὸν βοήθησαν νὰ κατανοήσει τὸν κόσμο σὰν σύστημα (μπορῶ νὰ γνωρίζω!) — ἔτσι καὶ στὴν τέχνη μᾶς συγκινοῦν πάντα ἐκεῖνες οἱ δομὲς ποὺ τὰ ἰδιαίτερά τους στοιχεῖα θυμίζουν τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ εἶχαν οἱ διάφοροι σταθμοὶ ἐξέλιξης τῆς συνείδησής μας.

Ἔτσι κι ἀλλιῶς, μέσα στὸ ἁπτὸ σύστημα τῆς ἀντιστικτικῆς ἀρχῆς διατηρεῖται ὁλοζώντανη ἡ αἴσθηση ἐκείνου τοῦ σταδίου τῆς συνείδησης (εἴτε τῶν λαῶν ποὺ φτάνουν σὲ κάποιο ἐπίπεδο ἐξέλιξης, εἴτε τοῦ παιδιοῦ ποὺ ἡ ἀνάπτυξή του περνᾶ ἀπ' τὰ ἴδια αὐτὰ στάδια), ὅπου ἡ συνείδηση ἀποκαθιστᾶ γιὰ πρώτη φορὰ τὶς συσχετίσεις ἀνάμεσα στὰ μεμονωμένα φαινόμενα τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἐνῶ ταυτόχρονα νιώθει τὴν πραγματικότητα σὰν ἕνα μέγα, ἑνιαῖο, ὅλο.

Χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, σὲ αὐτὸ βρίσκεται ἡ ἐξήγηση τῆς ἕλξης ποὺ ἀσκοῦν ἡ πολυφωνία καὶ ἡ ἀντίστιξη καθὼς καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς ἔντασης καὶ τῆς ἰδιαιτερότητας ποὺ παρουσιάζουν καὶ οἱ δύο τὴν ἐποχὴ τῆς νιότης. Τῆς κάθε νιότης.

Νιότη κοινωνικῆς ἢ ταξικῆς διάπλασης — τότε ἡ πολυφωνία καὶ ἡ ἀντίστιξη ἀποτελοῦν τὴ βάση τοῦ στὺλ μιᾶς δεδομένης ἐποχῆς.

Θωρηκτὸ Ποτέμκιν: ἡ κηδεία τοῦ Βακούλιντσουκ



Νιότη ἑνὸς εἴδους τέχνης — καὶ τότε ἡ πολυφωνία καὶ ἡ ἀντίστιξη σφραγίζουν τὴ διαμόρφωση τῶν θεμελιωδῶν θέσεων ποὺ θὰ καθορίσουν τὴ μεθοδολογία αὐτῆς τῆς τέχνης γιὰ τὸ μέλλον.

Νιότη τοῦ καλλιτέχνη — καὶ τότε αὐτὸ ἐνσωματώνεται στὴ μανιέρα καὶ στὸ ὕφος τῆς γραφῆς του καὶ δεσπόζει σὲ ὅλο τὸ ἔργο του.

Τὴν ἐποχὴ τῆς γέννησης τοῦ *Ποτέμκιν*, οἱ τρεῖς νεότητες εἶχαν συμπέσει. Τὸ νέο (ἑπτάχρονο) σοβιετικὸ καθεστώς. Ἡ νέα (τριαντάχρονη) κινηματογραφικὴ τέχνη ποὺ ἀναζητοῦσε πυρετικὰ νὰ βρεῖ τὶς ἀρχὲς ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ τὴν ὁρίσουν. Ὁ νέος (εἴκοσι ἑπτὰ χρονῶν) καλλιτέχνης ποὺ μετὰ ἀπ' τὸ σύντομο φτερούγισμα μιᾶς πενταετίας ἄδραχνε γιὰ πρώτη φορὰ ἕνα μεγάλο θέμα. Καὶ αὐτὴ ἡ τριπλῆ σύμπτωση ἦταν ἐπόμενο νὰ καθορίσει τὴ δομὴ τοῦ *Ποτέμκιν* σὰν κατ' ἐξοχὴν ἀντιστικτική.

Ὅταν ὅμως πρόκειται γιὰ κινηματογράφο (καὶ μάλιστα γιὰ βουβὸ) μόνο μὲ τὸ μοντὰζ μποροῦμε νὰ πετύχουμε τὴν ἀντίστιξη καὶ τὴν πολυφωνία. Κι ἔτσι λοιπὸν τὸ *Ποτέμκιν* δὲν μποροῦσε νὰ μὴ γίνει ὁ σημαιοφόρος τοῦ ἀντιστικτικοῦ μοντὰζ στὰ πλαίσια τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου.

Ἂν ἡ φόρμα τοῦ μοντὰζ πάλλει ἀπὸ ζωντάνια στὸ στῆθος τῆς τέχνης, εἶναι σημάδι ζωτικῆς ἐνέργειας. Στὸν πρόλογο τῆς ἀγγλικῆς ἔκδοσης τοῦ βιβλίου μου «Film sense» ποὺ ἐκδόθηκε στὴν Ἀγγλία τὸ 1943, ἀφοῦ εἶχε κυκλοφορήσει πρῶτα τὸ 1942 στὴν Ἀμερική, μίλησα γι' αὐτό. Ἐπειδὴ ὁ πρόλογος δὲν κατορθώθηκε νὰ συμπεριληφτεῖ στὸ βιβλίο λόγω τοῦ ἀποκλεισμοῦ, θὰ δώσω ἐδῶ ἕνα ἀπόσπασμα:

«Μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ προβλέψουμε, τί δρόμους θὰ ἀκολουθήσει ἡ τέχνη τῆς ἀνθρωπότητας ποὺ θὰ ἀναστηθεῖ ἀπὸ τὴ λάσπη καὶ ἀπὸ τὸ θάνατο αὐτῶν τῶν χρόνων, ἐξαγνισμένη ἀπὸ τὸν ἀμάραντο ἠρωϊσμὸ τῶν καλύτερων παιδιῶν της — ποὺ ἀγωνίζονται ἐνάντια στὸ φασιστικὸ ἔρεβος.

Τὸ τέλος τοῦ πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου ἔφερε μαζὶ μὲ τὴ νέα κοινωνικὴ ἐποχή, μιὰ νέα ἄνθηση, μιὰ ἀνήκουστη ἀνάπτυξη τῆς κουλτούρας. Κι ἀκόμα, ἔφερε τὴν κουλτούρα τῆς πιὸ προοδευτικῆς τέχνης, δηλαδὴ τὸν κινηματογράφο. Στὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς τέχνης, ἡ περίοδος ἀνάμεσα στοὺς δύο παγκόσμιους πολέμους, εἶναι ἀναμφίβολα ἡ ἐποχὴ ὅπου θριαμβεύει ὁ κινηματογράφος.

Τὴν ἴδια αὐτὴ περίοδο, οἱ ἄλλες τέχνες προχωροῦσαν ταχύτατα πρὸς τὴν ἀποσύνθεση καὶ τὴ διάσπαση.

Ἐξπρεσιονισμός. Σουπρεματισμός[3]. Ντανταϊσμός. Σουρεαλισμός.

Ἀποσύνθεση τῆς φόρμας, τῆς εἰκόνας, τῆς σκέψης.

Ξέφρενη ἐπιστροφὴ πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὸν πρωτογονισμό.

Θαρρεῖς καὶ οἱ ἔσχατες κατακτήσεις δὲν ἔρχονται παρὰ γιὰ νὰ στομώσουν ἕνα ἤδη κλειστὸ στόμιο, νὰ κλείσουν ἕνα κύκλο ἤδη φαῦλο ξανασμίγοντας μὲ τὰ πρῶτα βήματα τῆς τέχνης καὶ τῆς κουλτούρας.

Σὰν φίδι, στὸ γνωστὸ ἔμβλημα ποὺ δαγκώνει θανάσιμα τὴν οὐρά του.

Καμιὰ ἐποχὴ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης δὲν γνώρισε παρόμοιο ἀδιέξοδο...

3. Σουπρεματισμὸς — γαλλικὴ ὀνομασία τοῦ ρωσσικοῦ κινήματος ποὺ στὴ δεκαετία τοῦ '20 συγκέντρωνε ὅλους τοὺς μὴ εἰκονιστὲς ζωγράφους γύρω ἀπὸ τὸν Καζιμὶρ Μάλεβιτς (1878-1935).

Ἀφοῦ ἔφτασε στὰ ψηλότερα σημεῖα τῆς ἀνάπτυξής της, ἡ τέχνη διαλύεται ἀκαριαῖα, γυρνώντας στὸ σημεῖο μηδέν. Μόνο ὁ κινηματογράφος, στὰ καλύτερά του δείγματα, μπόρεσε νὰ ἀντισταθεῖ σὲ αὐτὴ τὴ θύελλα τῆς ἀποσύνθεσης. Σὰν πιὸ νέα ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες, ὁ κινηματογράφος ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου οἱ ἄλλες, μέσα ἀπ' τὴν ἀποσύνθεσή τους, ἀφανίζονται.

Ἡ τέχνη εἶναι ὁ πιὸ εὐαίσθητος σεισμογράφος. Τὸ τραγικὸ ἀδιέξοδο, ὅπου βρισκόταν τὰ τελευταῖα χρόνια ἦταν καθαρὰ ἡ ἀντανάκλαση τῆς ἔντασης ἑνὸς κόσμου ποὺ σπαράζεται ἀπ' τὶς ἀντιθέσεις του. Ἀντιθέσεις ποὺ τὸν ὁδήγησαν σὲ αὐτὴν τὴν χωρὶς προηγούμενο παγκόσμια σφαγή. καμιὰ συνείδηση δὲν εἶναι ἱκανὴ νὰ ἀποδώσει μὲ πληρότητα, οὔτε τὴν παραδοξότητα τῶν ὅσων συμβαίνουν, οὔτε τὶς διαστάσεις τῶν ὅσων ἔγιναν ἤδη, οὔτε τὴν προοπτικὴ τῶν ὅσων μέλλεται νὰ ὑποφέρει ἀκόμα ὁ κόσμος. Αὐτὸ ποὺ ξέρουμε μὲ σιγουριὰ εἶναι, ὅτι μπροστά μας ἔχουμε τὴ νίκη πάνω στὸ ἔρεβος. Μπροστά μας ἔχουμε -τὸ φῶς. Δὲν ἔχουμε ὅμως ἀκόμα ἐξοικειωθεῖ μὲ τὶς ἀχτίδες, δὲν μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴ νέα ζωὴ μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀχτίνες καὶ οὔτε νὰ βαδίσουμε πάνω στοὺς νέους δρόμους ποὺ φωτίζουν. Προβλέπουμε, προαισθανόμαστε, ἀγγέλλουμε τὸ φῶς. Ὅμως αὐτὸ μόλις τώρα πάει νὰ γεννηθεῖ μέσα σὲ αὐτὴ τὴν ἀληθινὰ ἀποκαλυπτικὴ παραφροσύνη ποὺ πυροπολεῖ τὸ σύμπαν. Ἡ ἀνθρωπότητα προσβλέπει σὲ αὐτὸ τὸ φῶς τοῦ μέλλοντος τὸ νέο, τὸ ἄγνωστο...

Δὲν θὰ χυδαιοποιήσουμε τὸ πρόσωπο αὐτοῦ τοῦ μέλλοντος μὲ βιαστικὲς εἰκασίες, μειώνοντας τὸ μεγαλεῖο του ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὸ αἷμα ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων. Δὲν θὰ μορφάσουμε, βιάζοντας τὸν ἑαυτό μας νὰ μιμηθεῖ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ μελλοντικοῦ προσώπου.

Ἂς θυμόμαστε αὐτὸ μόνο: οἱ ὕμνοι τῆς νέας τέχνης, ποὺ δὲν τὴν ἔχουμε ἀκόμα δεῖ, τῆς τέχνης ποὺ θἄρθει μετὰ τὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο θἄναι τὸ καθρέφτισμα τοῦ νέου προσώπου τῆς Ἀνθρωπότητας, ποὺ δὲν τὸ ἔχουμε ἀκόμα δεῖ, τῆς Ἀνθρωπότητας ποὺ θὰ σηκωθεῖ θριαμβεύτρια, ἔχοντας νικήσει τὸ τέρας τοῦ φασισμοῦ.

Καὶ ὅπως τὸ πρόσωπο τοῦ μέλλοντος δὲν μποροῦμε νὰ τὸ συλλάβουμε μὲ εἰκασίες, ἔτσι καὶ ἡ μελλοντικὴ εἰκόνα τῆς ἀνανεωμένης τέχνης διαφεύγει ἀπὸ κάθε ὑπολογισμό, κάθε διανοητικὴ σύλληψη ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποτολμήσουμε. Γιὰ μᾶς ἀπομένουν τρία πράγματα: νὰ περιμένουμε, νὰ ἐπισπεύδουμε, νὰ εἴμαστε ἕτοιμοι.

Νὰ περιμένουμε τὴ νέα ἐποχή.

Νὰ ἐπισπεύδουμε τὸν ἐρχομό της, δίνοντας ὅλες μας τὶς δυνάμεις, ὅλη μας τὴ ζωή, ἀποδεχόμενοι κάθε θυσία.

Καὶ νὰ εἴμαστε ἕτοιμοι ὁπλισμένοι μὲ τὴν πεῖρα τοῦ παρελθόντος, ἕτοιμοι νὰ φανοῦμε ἄξιοι, νὰ δεχτοῦμε καὶ νὰ προωθήσουμε ὅ,τι μᾶς φέρνει αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ μέλλον.

Ὑπάρχει κάτι τὸ μεθυστικὸ σὲ αὐτὴ τὴν προσμονὴ τῆς ἐπικείμενης γονιμοποίησης τῆς τέχνης ἀπὸ μιὰ καινούργια σελίδα τῆς ζωῆς. Μὲ συναίσθηση τῆς ἀκινησίας της, ἡ τέχνη προσμένει τὴ στιγμὴ αὐτῆς τῆς γονιμοποίησης. Ὅπως οἱ νεαρὲς παρθένες προσμένουν ἀκίνητες τὴ στιγμὴ ὅπου θὰ παραδοθοῦν στὸν ἔρωτα τοῦ ἄγνωστου νυμφίου. Ὅπως ἡ γῆ ἁπλώνεται ἀκίνητη προσμένοντας νὰ γονιμοποιηθοῦν τὰ ἀνοιξιάτικα βλαστάρια της. Ὑπάρχει κάτι τὸ μεθυστικό, ὄχι μόνο μέσα στὴ συνείδηση τῆς πνευματικῆς της ἐλευθερίας, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐπίγνωση

τοῦ ἱστορικοῦ τέλους ἑνὸς συγκεκριμένου στάδιου τῆς ζωῆς της, πρὶν τὸ νέο πέταγμα σᾶς ἐξαγνίσει γιὰ τὸ νέο στάδιο τῆς τέχνης. Σὲ στιγμὲς σὰν αὐτὴ νιώθουμε τὴν ἴδια τὴν ἱστορικὴ κίνηση τοῦ κόσμου. Ἂς μένουν καθαροὶ καὶ ξάστεροι οἱ λύχνοι μέσα στὰ χέρια μας. Στὰ χέρια ἐκείνων ποὺ προσμένουν τὸ φῶς, ἂς εἶναι ἕτοιμοι γιὰ τὴ στιγμὴ ἐκείνη ποὺ θἄναι ἀναγκαῖο ἡ τέχνη μας νὰ ἐκφράσει τὸ νέο λόγο τῆς ζωῆς. Νὰ κάνουμε τὸν ἀπολογισμὸ τοῦ παρελθόντος πρὸς ὄφελος αὐτοῦ ποὺ μέλλει νὰ ἔρθει — νά ἕνα ἀπὸ τὰ καθήκοντά μας ἐδῶ στὸ μέτωπο τῆς κινηματογραφικῆς μας τέχνης. Καὶ μελετώντας τὸ διάγραμμα μὲ τὶς ἀνόδους καὶ τὶς πτώσεις στὶς μέθοδες τοῦ μοντάζ, σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἀποκτᾶμε τὴν πεποίθηση ὅτι σὲ ἐποχὲς κοινωνικῆς σταθεροποίησης, ὅταν ἡ τέχνη πάνω ἀπ' ὅλα πασχίζει νὰ καθρεφτίσει τὴν πραγματικότητα, ἡ μέθοδος καὶ ἡ γραφὴ τοῦ μοντὰζ δὲν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Ἐνῶ ἀντίθετα, στὶς περιόδους ποὺ ὑπάρχει λαϊκὴ συμμετοχὴ στὸ γκρέμισμα, στὴν οἰκοδόμηση καὶ τὴν ἀναδιάρθρωση τῆς πραγματικότητας, σὲ περιόδους δραστήριας ἀναδιάρθρωσης τῆς ζωῆς. τὸ μοντὰζ ἀποκτᾶ ἀνάμεσα στὶς ἄλλες μέθοδες τῆς τέχνης μιὰ ἀδιάκοπα αὐξανόμενη σπουδαιότητα...»

Αὐτὰ γράφτηκαν τὸν Ὀκτώβρη 1942 στὴ μακρυνὴ Ἄλμα-Ἄτα.

Σήμερα ποὺ τὰ ἀντιγράφω, πίσω ἀπ' τὰ παράθυρά μου θριαμβεύει χαρούμενα ὁ μεγάλος μάης τοῦ 1945, φωτισμένος ἀπ' τὶς ἀκτίνες τῆς τελικῆς νίκης.

Ἡ πρόβλεψη γιὰ νέες μορφὲς τοῦ μοντάζ, γιὰ νέους σταθμοὺς στὴν ἐξέλιξη τῶν ἀρχῶν του, γίνεται ἤδη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Καὶ βλέπουμε νὰ γεννιέται καὶ νὰ μᾶς πλησιάζει ὁ νέος σταθμὸς τοῦ ὀργανικοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ μοντάζ. Ἀκοῦμε τὰ βήματα, τὸ σφυγμὸ τῆς νέα μορφῆς τοῦ μοντάζ. Τὴν ἀγγίζουμε σὲ μερικὰ δείγματα, γεννημένα στὰ χρόνια τοῦ πολέμου. Διακρίνουμε σὲ αὐτὴν νέα χαρακτηριστικά. Καὶ τὸ νέο δὲν εἶναι πιὰ τὸ προπολεμικὸ ἀδιέξοδο μιᾶς ἀπονεκρωμένης μορφῆς τοῦ μοντάζ. οὔτε ἡ πανάκεια τῶν περασμένων παραδόσεων, τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου τὸ «ἀπογυμνωμένο» ἢ τὸ «τυχαῖο» μοντὰζ ποὺ τεχνητὰ μεταφυτεύτηκε στὸν ἠχητικὸ κινηματογράφο. Οἱ δυὸ-τρεῖς ἀπόπειρες ποὺ ἔγιναν στὸ διάστημα τοῦ πολέμου πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἀποπνέουν μιὰ ἀποκρουστικὴ μούχλα πολυκαιρισμένη καὶ «ντεμοντέ».

Ὑπάρχει μιὰ αἴσθηση ἐπείγουσας ἀνάγκης: τὸ στάδιο τοῦ «ἀπογυμνωμένου» μοντὰζ πέρασε, ἔχει γίνει πιὰ ἱστορία. Αὐτὸ ὅμως δὲ σημαίνει καθόλου ἀπόρριψη τῆς μεθόδου, περιφρόνηση, ἐπιστροφὴ στὸν πρωτογωνισμὸ τῆς πρὶν τὸ μοντὰζ περιόδου τοῦ κινηματογράφου. Καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ ἰδιαίτερο στυλίστικο χαρακτηριστικὸ τοῦ κινηματογράφου, τὸ καθοριστικό του νεῦρο, *τὸ μοντάζ*, παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχει τουλάχιστον μιὰ ταινία ποὺ ἔγινε στὴ χώρα μας στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, ὅπου μποροῦμε νὰ ἀνακαλύψουμε στὴν ἀντίστιξη τοῦ μοντάζ, μιὰ τάση γιὰ πιὸ πυκνὴ σύνθεση.

Αὐτὸ ἀποτελεῖ θετικὸ βῆμα στὴν ἐξέλιξη τῆς αἰσθητικῆς τοῦ μοντάζ. Καὶ ἂν μερικοὶ δὲν καταφέρνουν νὰ ξεχωρίσουν τὴ χυδαία ὀπισθοδρόμηση ἀπ' αὐτὲς τὶς «λεγόμενες ἐπιστροφές», μορφὲς μὲ τὶς ὁποῖες τὰ ἐκφραστικὰ μέσα προωθοῦνται πρὸς νέα στάδια τῆς ἐξέλιξης[4] — σᾶς ὀρκίζομαι ὅτι τὸ σφάλμα εἶναι τῶν «παρατηρητῶν» καὶ ὄχι τῶν ἴδιων τῶν ταινιῶν!

Ἰβὰν ὁ Τρομερός: ἡ κηδεία τῆς τσαρίνας

4. Ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴ «σπειροειδῆ ἀνέλιξη, ὅπου τὸ σημεῖο καμπῆς φαίνεται νὰ εἶναι στὴν ἴδια παλιὰ θέση, ἀλλὰ βρίσκεται σὲ ἀνώτερο ἐπίπεδο.

Ἰβὰν ὁ Τρομερός: ἡ κηδεία τῆς τσαρίνας

Ἡ ταινία στὴν ὁποία ἀναφέρομαι εἶναι, βέβαια, *ὁ Ἰβὰν ὁ Τρομερός*, ποὺ μὲ τὴν ἀντιστικτικὴ μέθοδο γραφῆς τοῦ μοντὰζ συνεχίζει τὶς παραδόσεις τοῦ *Ποτέμκιν*, ἀλλὰ ξεχωρίζει κιόλας ἀπ' αὐτό, ἐνῶ ταυτόχρονα μὲ τὴν ὀπτικο-ἀκουστικὴ δομή του ἀποτελεῖ ἕνα βῆμα μπροστά, ἀκόμα καὶ σὲ σχέση μὲ τὸν *Ἀλέξανδρο Νιέφσκι*.

Ἂν τὸ κροτάλισμα τῶν ὅπλων στὴ σκηνὴ τῆς ἐπίθεσης τῶν ἱπποτῶν στὸ *Νιέφσκι* προέρχεται ἀπ' εὐθείας ἀπ' τὸ τύμπανο τοῦ βηματισμοῦ τῶν στρατιωτῶν στὰ σκαλοπάτια τῆς Ὀδησσοῦ, ὅπως σημαντικὸ μέρος τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς μεθοδολογίας στὸν *Ἰβάν*, δὲν ἀκολουθεῖ τόσο τοὺς τρόπους τοῦ *Νιέφσκι*, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον ὑλοποίηση πραγμάτων ποὺ ὑπῆρχαν ἀμυδρὰ στὸ *Ποτέμκιν*. Καὶ μὲ τὴ χρήση τοῦ ἤχου ὁδηγεῖ τὴν ἀρχὴ τοῦ μοντὰζ στὴν τελείωσή της.

Καὶ μιλάω γι' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ σεκὰνς τοῦ *Ποτέμκιν* πού, ἐνῶ δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα ἦχος στὸν κινηματογράφο, δούλευε μὲ κρυμένο ἦχο, μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ τοπίου, δηλαδὴ γιὰ τὴ σκηνὴ ποὺ εἴχαμε μελετήσει στὸ προηγούμενο ἄρθρο. Τὴ σκηνὴ τῆς ὁμίχλης τὴν εἴχαμε βρεῖ σὰν ὑπόδειγμα μιᾶς ἀντιστικτικῆς δομῆς «δεμένης» καὶ ὄχι «ἀπογυμνωμένης», σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ «ἀπογυμνωμένο νεῦρο» τοῦ μοντὰζ στὶς ἄλλες «σκηνὲς-σὸκ» τῆς ταινίας.

Ἡ δομὴ τοῦ μοντὰζ σὲ αὐτὲς τὶς «σκηνὲς σὸκ» — ἄμεση καὶ σαφὴς — γέννησε ἀμέσως τὴ μόδα ποὺ λέγεται russian cutting (ρωσικὸ κόψιμο) ἢ russischer schnitt[5]. Ἂν πιστέψουμε αὐτὸ ποὺ λένε στὸ βιβλίο τους «The Film answers back» (Ἡ ταινία ἀπαντᾶ) οἱ Ε.Β. καὶ Μ.Μ. Ρόμπσον (Λονδῖνο, 1939) «καμιὰ ταινία σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου δὲν εἶχε τόσο μεγάλη ἐπίδραση ἐπάνω στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη ὅσο τὸ *Ποτέμκιν*... ἡ ἐπίδραση αὐτὴ γινόταν κυρίως αἰσθητὴ ἀπὸ τὸ μοντὰζ τῶν «σκηνῶν-σόκ» (λ.χ. «τὰ σκαλοπάτια τῆς Ὀδησσοῦ»)».

Καὶ εἶναι ἄλλωστε εὐνόητο: ὁ τρόπος ποὺ ἔχει γίνει τὸ μοντάζ στὰ πόδια τῶν στρατιωτῶν ἔφερνε στοιχεῖα γόνιμα γιὰ τὶς *μεθόδους* τοῦ μοντὰζ τοῦ *βουβοῦ* κινηματογράφου.

Ἐνῶ ἡ ἀντίληψη ποὺ διέπει τὶς σκηνὲς τῆς «κηδείας τοῦ Βακούλιντσουκ» καὶ τῆς «ὁμίχλης στὴν Ὀδησσὸ» ἔμελλε νὰ ἐπηρεάσει λιγότερο τὴ μεθοδολογία τοῦ βωβοῦ μοντάζ, ἀλλὰ καὶ νὰ ὁλοκληρωθεῖ στὴ μεθοδολογία τοῦ βωβοῦ μοντάζ, ἀλλὰ καὶ νὰ ὁλοκληρωθεῖ ἀπόλυτα στὸ ὀπτικοακουστικὸ μοντάζ. Γι' αὐτὸ ἐπιβάλλεται νὰ συμπληρωθεῖ ἡ μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ μουσικοῦ τοπίου καὶ τῆς πλαστικῆς ἀντίστιξης μὲ μιὰ σύντομη περιγραφή: πῶς ἔγινε, καὶ μετὰ ἀπὸ εἴκοσι χρόνια καὶ ἀφοῦ εἶχανε προστεθεῖ οἱ δυνατότητες τοῦ ἤχου καὶ τῆς μουσικῆς, αὐτὲς οἱ ἴδιες μονταζικὲς ἀρχές, σὲ μιὰ νέα ποιότητα, συνεχίζουν στὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερὸ* τὴν παράδοση ποὺ ἄρχισε τὸ πολυφωνικὸ μοντὰζ τοῦ *Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν;* Ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκοπιά, ἡ *σύνθεση τοῦ μοντὰζ Ἰβὰν* συναντᾶ ἀπροσδόκητα τὸ ζωγραφικὸ τρόπο διαγραφῆς τῆς ψυχολογίας τῶν ἡρώων στὸ θέατρο, στὰ ἔργα τοῦ ...Τσέχωφ.

Ἡ λεπτὴ καὶ ἐξαιρετικὰ *μουσικὴ* ἐπεξεργασία τῶν *συγκινησιακῶν ἀποχρώσεων* τῆς δράσης στὰ ἔργα τοῦ Τσέχωφ, δημιουργοῦσε τὴν ἐντύπωση, ὅτι ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ὑπῆρχε στὴ σκηνὴ *ἔλειπε ἡ θεατρικὴ ἀρχή*. Οἱ γραμμὲς τῶν ἀποχρώσεων σχηματίζουν ἕνα τόσο ὁμογενὲς πλέγμα ποὺ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἔμοιαζε νὰ ἐξαφανίζεται *ἡ ἄπτὴ ἀποτελεσματικότητα τοῦ θεάτρου*. Καί, σὰν διαμαρτυρία

5. Ἀγγλικὰ καὶ γερμανικὰ στὸ κείμενο.

6. Ἀγγλικὰ στὸ κείμενο.

σὲ αὐτό, ἀντιπαράθεσαν στὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ, ἕνα θέατρο ὅπου ἡ θεατρικότητα ἦταν ἰδιαίτερα ὑπογραμμισμένη. Ἡ ἐπιστροφὴ στὴν τεχνικὴ καὶ στὴν παράδοση τῆς θεατρικῆς μάσκας' ἦταν σὰν ἕνα πήδημα πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὴ χειροπιαστὴ καὶ «ἀπογυμνωμένη» ἀντίστιξη, τὴν αἰσθητὴ στὸ «χοντρὸ» παιχνίδι τῶν δραματουργικῶν νημάτων καθὼς καὶ τῶν νημάτων ποὺ κινοῦν τὰ μεμονωμένα πρόσωπα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν *ὁμογενῆ πολυφωνία* τῶν ἀποχρώσεων τῶν τσεχωφικῶν ἡρώων.

Εἶναι διασκεδαστικὸ νὰ βλέπουμε ὅτι κάτι παρόμοιο γίνεται σήμερα μὲ τὸ ἀναπάντεχο στὺλ τῆς γραφῆς τοῦ μοντὰζ στὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερό*. Στὸν *Ἰβάν*, μετὰ τὸ στάδιο τοῦ «πηδηχτοῦ μοντάζ», μετὰ τὴν «ἀπογυμνωμένη» μορφή του, τὸ μοντὰζ παίρνει τὴ μορφὴ τῆς ὁμογενοῦς πολυφωνίας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Καὶ τὸ ἐκπληκτικὸ εἶναι ὅτι: ὅπως στὴν ἐποχὴ τοῦ Τσέχωφ φώναζαν ὅτι τὸ θέατρό του δὲν εἶναι θέατρο, ἔτσι καὶ σήμερα βρίσκονται μερικοὶ ποὺ φωνάζουν ὅτι τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβὰν τοῦ Τρομεροῦ* δὲν εἶναι μοντὰζ(!) καὶ ὅτι ἡ ἴδια ἡ ταινία δὲν εἶναι ...κινηματογράφος.

Ἂς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι, τελικά, τὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ ἀποκαλύφτηκε ὅτι εἶναι καὶ θὰ μείνει θέατρο.

Ὅσο γιὰ μᾶς, μὲ τὴν ἴδια σιγουριά, διαβεβαιώνουμε πὼς παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβὰν τοῦ Τρομεροῦ εἶναι* μοντὰζ — σὲ μιὰ νέα φάση τῆς ἐξέλιξής του βέβαια. Γι' αὐτὸ καὶ εἶναι ἀναγκαία μιὰ ἀνάλυση αὐτοῦ ποὺ πραγματοποιήθηκε στὸν *Ἰβὰν* — ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα ἐκείνου ποὺ εἶχε πραγματοποιήσει στὴν ἐποχή του τὸ *Ποτέμκιν*.

Γιὰ μένα, ποὺ ἔρχομαι ἀπὸ ἕνα θέατρο ὑπερθεατρικό, (ἀριστερὸ ἀπ' τὴν ἐξτρεμιστική του πτέρυγα), τὸ τσίρκο[8], εἶναι φυσικὸ νὰ διασκεδάσω πολὺ ὅταν ἀκούω νὰ στρέφουν ἐνάντια στὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβὰν* τὶς ἴδιες κατηγορίες ποὺ ἐξαπόλυαν ἐνάντια στὴν ἀπουσία «θεατρικότητας» στὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ. Ἄκουσα μάλιστα νὰ διακυρήσσουν ὅτι τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβὰν* διαγράφει ὅ,τι ἔχω κάνει ὡς τώρα γιὰ νὰ ἑδραιώσω τὴ μέθοδο τοῦ μοντὰζ γενικά(!), τὴ στιγμὴ ποὺ ὅ,τι ἔγινε στὸν *Ἰβὰν* πηγάζει κατευθείαν ἀπ' τὸ *Ποτέμκιν*.

Ὅπως καὶ νἆναι, εἶναι φανερὸ ὅτι χρειάζονται ἐξηγήσεις! Μὲ αὐτὸ ἀκριβῶς πρόκειται νὰ ἀσχοληθοῦμε.

Γι' αὐτὸ πρῶτα ἀπ' ὅλα — σὲ ἐπίπεδο καθαρὰ ἀκαδημαϊκὸ — ἂς θυμηθοῦμε ἀπὸ τί ἐξαρτιέται ἢ μᾶλλον σὲ ποιό ψυχολογικὸ φαινόμενο βασίζεται ἡ δυνατότητα γιὰ ἰσοδύναμη συγκέντρωση τῶν ὀπτικο-ακουστικῶν στοιχείων, τῶν στοιχείων τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς πολυφωνίας.

Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι, βέβαια, *ἡ συναίσθηση* — δηλαδὴ ἡ ἱκανότητα *νὰ συνδέονται σὲ ἕνα σύνολο, οἱ διάφορες συγκινησιακὲς αἰσθήσεις ποὺ φέρνουν, ἀπὸ διάφορες σφαῖρες, τὰ διάφορα αἰσθητήρια ὄργανα*... Ἡ ὀπτικο-ακουστικὴ πολυφωνικότητα μιᾶς γραφῆς ποὺ γίνεται ὅλο καὶ πιὸ ὁμογενής, δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μόνο μὲ τὴν πιὸ δραστικὴ «συναισθητοποίηση» τῶν διαχωρισμένων περιοχῶν τῆς ἠχητικῆς καὶ τῆς ὀπτικῆς ἐκδραστικῆς.

Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, δὲν εἶναι μόνο νὰ μελετήσουμε αὐτὸ ποὺ ἔγινε σ' αὐτὸν τὸν τομέα στὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερό*, ἀλλὰ κυρίως νὰ δοῦμε ἀναδρομικά, πῶς αὐτὸ ποὺ ἔγινε στὸν Ἰβὰν *ἀναπτύχτηκε σύμφωνα μὲ τὴ μέθοδο τοῦ Ποτέμκιν*.

7. Μὲ τὴν παρόρμηση τοῦ σκηνοθέτη Βζέβολοντ Μέγιερχολντ, οἱ μάσκες τῆς Κομέντια Ντὲλ Ἄρτε εἶχαν πλημμυρίσει τὰ ρώσσικα θέατρα. Στὸ ξεκίνημά του ὁ Σ.Μ.Α., σὲ συνεργασία μὲ τὸ νεαρὸ Σεργκέι Γιούτκιεβιτς, ἔφτιαξε μιὰ σειρὰ ἀπὸ μοντέρνες μάσκες, κυρίως γιὰ τὸ «Νάστε καλοὶ μὲ τὰ ἄλογα» ποὺ ἀνέβηκε στὸ θέατρο-ἐργαστήρι τοῦ Foregger (1921-1922).

8. Ὁ Σ.Μ.Α. ἀναφέρεται στὴ σκηνοθεσία στὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ὀστρόφσκι «Καὶ ὁ φρόνιμος χρειάζεται τὴν ἁπλότητα», ποὺ ἀνέβασε σὰν θέαμα τσίρκου μὲ ἠθοποιοὺς-ἀκροβάτες, βάζοντας κι ἕνα κινηματογραφικὸ ἐντερμέδιο 120 μέτρων, «Τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Γκλουμώφ», πρώτη ταινία ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Σ.Μ.Α.

Γι' αὐτὸ εἶναι φυσικὸ νὰ διαλέξουμε γι' αὐτὴ τὴν ἀνάλυση σκηνὲς ποὺ ἔχουν οὐσιαστικὴ ὁμοιότητα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ γύρω ἀπὸ ἕνα πτῶμα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ θρηνοῦν ἕνα θῦμα ποὺ ἔπεσε στὸν ἀγώνα γιὰ μιὰ ἰδέα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ τὸ πένθος.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ τὸ πένθος ξεσπᾶ σὲ ὀργή.

Καὶ πάει λέγοντας...

Ἐκεῖ ἕνας σκοτωμένος:

Ὁ ναύτης

Ἐδῶ μιὰ δηλητηριασμένη:

Ἡ τσαρίνα

Ἐκεῖ ἕνα κοινωνικὸ σύνολο θρηνεῖ τὸν ἀγωνιστὴ ποὺ ἔπεσε γιὰ τὴν κοινὴ ὑπόθεση.

Ἐδῶ ἕνα ἄτομο ὑποφέρει πάνω ἀπὸ τὸ πτῶμα ἐκείνης ποὺ τὸν στήριζε στὸν ἀγώνα του.

Στὴν πρώτη περίπτωση, τὸ θέμα τοῦ πένθους ἀναπτύσσεται μὲ βάση τὶς *διαφορετικὲς πράξεις μεμονωμένων προσώπων* μέσα στὸ πλῆθος, στὴ μάζα.

Στὴν πολυφωνία τοῦ κοινοῦ πόνου συμμετέχουν: καὶ οἱ τυφλοὶ τραγουδιστές, καὶ οἱ γυναῖκες ποὺ κλαῖνε, καὶ οἱ ὁμάδες ἀπὸ δύο-τρία τέσσερα ἢ πέντε πρόσωπα: πρόσωπα θλιμένα, ὀργισμένα ἢ ἀδιάφορα (γιὰ νὰ τονιστοῦν ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τῶν ἄλλων προσώπων) πρόσωπα νέα καὶ γέρικα, πρόσωπα ἐργατῶν καὶ διανοούμενων, γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν.

Στὴ δεύτερη περίπτωση — στὸν *Ἰβὰν* τὸ θέμα πένθους συγκεντρώνεται σὲ ἕνα μόνο ἄνθρωπο (καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι αὐτὸς προσωποποιεῖ τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία μὲ μιὰ ἀπέραντη καὶ πολυάνθρωπη χώρα!) Καὶ ἐδῶ ὅμως ἡ πολυφωνία τῶν θρήνων καὶ τῶν ὀδυρμῶν: Πότε τὰ βογγητὰ τοῦ τσάρου, πότε ἕνας ψίθυρος ἢ ὁ χτύπος τοῦ σταυροῦ ποὺ πέφτει μαζὶ μὲ τὸν Τσάρο καθὼς σωριάζεται στὰ πόδια ἑνὸς κηριπηγίου ἢ ἡ λευκὴ κηλίδα τοῦ προσώπου του, ποὺ τὸ μισὸ εἶναι στὴ σκιά, ἢ τὸ κεφάλι του στραμμένο πρὸς τὰ πίσω καὶ πρὸς τὰ πάνω, ἢ τὸ πρόσωπο ποὺ ἀναδύεται πίσω ἀπὸ τὸ σκαλισμένο σὲ κορμὸ δέντρου φέρετρο, πρόσωπο μὲ μάτια τρελοῦ ποὺ ψιθυρίζει σχεδὸν χωρὶς νὰ ἀκούγεται «ἔχω δίκιο;».

Σὲ αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη περίπτωση ὅλη ἡ πλυμορφία τῶν φωνῶν παίζεται ἀπὸ *ἕνα καὶ μοναδικὸ πρόσωπο,* ἕνα καὶ μόνο πρωταγωνιστή: Πότε γονατιστό, πότε σωριασμένο μπρούμητα, πότε γυρνοφέρνοντας ἀργὰ τὸ λείψανο, πότε ἀναποδογυρίζοντας σὲ μιὰ ἔκρηξη μανίας τὶς βαριὲς λαμπάδες καὶ ξεσκίζοντας τὴν ὑποβλητικὴ σιγὴ τοῦ ναοῦ μὲ τὴν ἄγρια κραυγή: «Λὲς ψέματα! Ὁ τσάρος τῆς Μόσχας δὲν συντρίφτηκε ἀκόμα! «Τὸ χαρακτηριστικό, ἐδῶ, εἶναι οἱ διαφορετικὲς θέσεις ἑνὸς καὶ μόνο τσάρου, σὲ διαφορετικὰ σημεῖα σὲ σχέση μὲ τὸ φέρετρο καὶ σὲ διαφορετικὲς στάσεις, δίνοντας *χωρὶς περάσματα ἀπ' τὴ μιὰ θέση στὴν ἄλλη,* δηλαδὴ σχεδὸν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ θὰ παρουσιάζαμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεμονωμένα καὶ αὐτόνομα πρόσωπα, ποὺ θὰ διάλεγε ἡ κάμερα, ὄχι μὲ γνώμονα τὴ φυσικὴ συνύπαρξή τους στὸ χῶρο, ἀλλὰ μὲ γνώμονα τὴ *διαβάθμιση μιᾶς ἐνιαίας αὐξανόμενης συγκίνησης.*

Ἔτσι ἀποδίδεται ἡ αὐξανόμενη θλίψη μὲ διαδοχικὰ γκρὸ-πλὰν διαφορετικῶν προσώπων ποὺ παρελαύνουν μπροστὰ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Βακούλιντσουκ.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν πλάνων ἑνὸς καὶ μόνου Ἰβὰν ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ρυθμὸ τοῦ αὐξανόμενου πάθους ποὺ ὑποδηλώνει τὴ στάση.

Ἡ σιλουέτα τοῦ Ἰβὰν ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ τὴ λογικὴ συνέχεια τῶ στάσεων: ἀρχίζει γονατίζοντας στὰ πόδια τοῦ λείψανου (στὴν ἀρχὴ τοῦ ἐπεισοδίου τὸν βλέπουμε, ἀπὸ πάνω, νὰ γονατίζει), πέφτει μπρούμητα μὲ τὰ λόγια: «Μήπως εἶναι θεία τιμωρία;» - φτάνει νὰ εἶναι ὄρθιος καὶ ἀπόλυτα τεντωμένος πρὸς τὰ πάνω μὲ τὸ κεφάλι ὅσο γίνεται πρὸς τὰ πίσω (μετὰ τὴν ἀναγγελία τῆς προδοσίας τοῦ Κούρμπσκι, μὲ τὰ λόγια τοῦ Ποιμένα: «Ἡ καρδία μου συνετρίβη ὑπὸ τῶν ὕβρεων καὶ αἱ δυνάμεις μου μὲ ἐγκατέλιπον»).

Ὅπως βλέπουμε, ἐδῶ ἡ πολυφωνία συντελεῖται μὲ τὶς ἀλλαγὲς καὶ τὶς ἐξελίξεις τῶν διαφόρων στάσεων ἑνὸς καὶ μόνο προσώπου. Ὄχι ὅμως, μόνο μ' αὐτές. Σὲ αὐτὴ τὴν πολυφωνία ἔρχονται νὰ συμμετάσχουν καὶ τὰ ποικίλα ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς ἴδιας τῆς σιλουέτας. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ παρουσιάζονται σὰν αὐτόνομα καὶ ἀνεξάρτητα καὶ μὲ δική τους πρωτοβουλία συντίθενται, μέσα ἀπὸ διαδοχικὲς πράξεις, σὲ μιὰ νέα ἑνότητα — μιὰ ἑνότητα κατ' ἐξοχὴν συγκινησιακὴ καὶ πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄμορφη τὴν ὁποία συνθέτουν στὸ καθαρὰ φυσικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ ἀντίληψη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία μιὰ μορφὴ θεωρεῖται στὸ σύνολό της σὰν ἕνα εἶδος ὀρχήστρας μὲ τὰ ἀνεξάρτητα μέρη της ποὺ τὴν συνθέτουν, δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ τὸ ὅραμά μας· ἂν αὐτὸ μπορεῖ νὰ φαίνεται κάπως ἀπροσδόκητο στὸ πλαστικὸ καὶ δραματικὸ ἐπίπεδο, ἀντίθετα στὸ ἐπίπεδο τῆς λεκτικῆς εἰκόνας ἔχουμε συνηθίσει ὅλοι τὶς ἐκφράσεις: «μὴ γνώτω ἡ δεξιὰ τί ποιεῖ ἡ ἀριστερά», «κυττάζει τὸ μπακάλη καὶ πληρώνει τὸ μανάβη» ἢ «ὁ ἄνθρωπος τρέχει τόσο γρήγορα ποὺ ἡ σκιά του δυσκολεύεται νὰ τὸν προφτάσει» (ὅπως λέγεται στὴν Ἀνατολή).

Πάντως, ἡ δυνατότητα γιὰ μιὰ τέτοια πλαστικὴ καὶ εὐέλικτη δομὴ ὑπόκειται στὴν ἀρχὴ τῆς ἑνιαίας σύνθεσης ποὺ διαπερνᾶ τὶς δομὲς ὅλων τῶν ξεχωριστῶν στοιχείων ποὺ σχηματίζουν μιὰ τόσο σύνθετη πολυφωνία.

Γιὰ νὰ βρίσκονται σὲ «συνήχηση» ἡ *δράση* καὶ τὸ *πλάνο* ποὺ θὰ τὴν ἀποδώσει, πρέπει ἡ σύνθεση τῆς δράσης στὸ χῶρο νὰ σχηματίζεται μὲ τὰ ἴδια στοιχεῖα, μὲ τὰ ὁποῖα θὰ δομηθεῖ τὸ «πλανάρισμα» αὐτῆς τῆς δράσης μέσα στὸ ὀρθογώνιο τοῦ κάδρου.

Γιὰ νὰ ἔχουμε συντονισμὸ τῆς δράσης μὲ τὰ λόγια ποὺ προφέρονται, πρέπει τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνοθεσίας νὰ σημαδεύονται ἀπὸ τὸν ἴδιο χορικὸ «ἐλεύθερο στίχο» — ἂν τὸ κείμενο ἔχει γραφτεῖ σὲ ἐλεύθερο στίχο[9].

Γιὰ νὰ ὑπάρχει συνήχηση ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ (ἢ τὰ χορικὰ) καὶ τὸ γύρω περιβάλλον, ἡ τονικότητα τῶν φωτοσκιάσεων πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται στὴ χροιά, στὴ μελωδία καὶ στὸ ρυθμὸ τοῦ ἠχητικοῦ στοιχείου ποὺ διαχέεται στὸ χῶρο τῆς ὀθόνης. Καὶ κυρίως, ὅλα τὰ στοιχεῖα, ἀπὸ τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ μέχρι τὶς κινήσεις τῶν πτυχῶν τοῦ κοστουμιοῦ του, πρέπει νὰ ἀπηχοῦν ὁμοιόμορφα μιὰ καὶ μόνη συγκίνηση, μιὰ συγκίνηση ποὺ καθορίζει ὅλα τὰ ἄλλα καὶ ἀποτελεῖ τὴ βάση τῆς πολυφωνίας μιᾶς πολυεπίπεδης σύνθεσης.

(συνεχίζεται)

Μετ. Κώστας Σφήκας

9. Ὅπως τὸ σενάριο τοῦ *Ἰβὰν τοῦ Τρομεροῦ*. Στὴ συνέχεια τοῦ ἄρθρου ὁ Σ.Μ.Α. ἀναπτύσσει μὲ λεπτομέρειες καὶ σὲ μάκρος αὐτὸ τὸ θέμα, ἐξηγώντας τὴν ἰδιόμορφη δομὴ τοῦ ἔργου.

Ντιντερὸ - Φρόυντ - Μπὰρτ

ἢ
Πῶς ἕνα μεταφραστικὸ λάθος ἀποκρύβει τὸ ρόλο τοῦ «μερικοῦ ἀντικειμένου» στὶς σύγχρονες πρωτοπορεῖες.

«Δὲν ὑπάρχει ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ δίχως ἐπαναστατικὴ θεωρία» ἔλεγε ὁ Λένιν. Αὐτὸ δὲν ἰσχύει μόνο στὸ χῶρο τῆς πολιτικῆς, ἀλλὰ καὶ στὸ χῶρο τῶν καλλιτεχνικῶν πρακτικῶν, τοῦ κινηματογράφου στὴν περίπτωσή μας.

Πιστεύουμε ὅτι σήμερα ὁποιαδήποτε ἰδεολογικὴ ἐπιχείρηση ποὺ δὲν παρουσιάζεται κάτω ἀπὸ μιὰ προχωρημένη θεωρητικὴ μορφὴ καὶ ποὺ ἀρκεῖται νὰ ἀναπαράγει μὲ ἐκλεκτικιστικὸ καὶ ἐμπειρικὸ τρόπο ἀτομικὲς δραστηριότητες, ὄχι μόνο εἶναι πολιτικὰ ἀδύναμη ἀλλὰ καὶ ἀντεπαναστατική. Στὸ μέτρο αὐτὸ λοιπόν, τῆς κατασκευῆς μιᾶς ὑλιστικῆς καὶ διαλεκτικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ τοποθετήσουμε στὸ πραγματικό τους ἔδαφος τὶς προόδους, τὰ λάθη καὶ τὶς προοπτικὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ καὶ νὰ διαλύσουμε τὶς συγχύσεις καὶ τὰ σκοτάδια ποὺ βαραίνουν πάνω του, ὀφείλουμε νὰ καθορίσουμε τὸ δικό μας χῶρο, καθὼς καὶ τὰ μέσα μιᾶς τέτιας ἐργασίας. Δὲν ὠφελοῦν οἱ μυστικοπάθειες καὶ οἱ χαμαιλεοντισμοί. Ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ πρέπει νὰ καθορίζει αὐστηρά, ἂν θέλει νά 'ναι πολιτικὰ καὶ ἰδεολογικὰ παραγωγική, *τὸ ἔδαφος τῆς δικῆς της δράσης καὶ διατύπωσης.* Αὐτὸ εἶναι βέβαια μιὰ πρωταρχικὴ μαρξικὴ θέση. Ὅπως καὶ ἡ προοδευτικὴ ταινία, τὸ ἴδιο καὶ ἡ προοδευτικὴ κριτικὴ ὀφείλει νὰ ἀπαντήσει στὸ σημαντικὸ ἐρώτημα: Ποιός λέει τί, ποῦ καὶ πῶς;

Ἂν ἀφήσουμε στὸ σκοτάδι τὴν ἐρώτηση καὶ τὴν ἀπάντηση αὐτή, δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ πέσουμε στὴν παγίδα τῆς ἀστικῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Αὐτῆς ποὺ ἀναπαράγεται μαζικὰ μέσω τοῦ τύπου καὶ ποὺ καταδικάζει ἢ ἐξυμνεῖ ταινίες σύμφωνα πάντα μὲ τὰ γοῦστα καὶ τὶς θλιβερὲς φαντασιώσεις τοῦ ἑκάστοτε κριτικοῦ.

Ἂς ποῦμε πολὺ γρήγορα ὅτι γιὰ μᾶς δὲν νοεῖται σήμερα πρωτοπορία στὸ χῶρο τῆς πρακτικῆς (παραγωγὴ - διανομὴ - ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν· μὲ τὸν ὅρο «παραγωγὴ» ἐννοοῦμε τὸ πολύπλοκο προτσὲς τῆς αἰσθητικῆς, ἰδεολογικῆς, σημαίνουσας καὶ οἰκονομικῆς κατασκευῆς τῆς ταινίας) ὅσο καὶ σ' ἐκεῖνο τῆς θεωρίας (κριτική, ἀνάλυση, ἱεράρχηση τῶν φιλμικῶν πρακτικῶν)

ἡ ὁποία νὰ μὴν περνᾶ μέσα ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις τοῦ ἱστορικοῦ καὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ ἀπ' τὴ μιά, καὶ τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνειδήτου ἀπ' τὴν ἄλλη, ὅπως αὐτὴ ἐγγράφεται καὶ μετασχηματίζεται στὸ πλαίσιο τοῦ μαρξισμοῦ.

Ἀλλὰ σὲ ἕνα περιοδικὸ ἡ θεωρία δὲν ὑπάρχει παρὰ διατυπωμένη μέσα σὲ κείμενα. Τέτια κείμενα (ἐννοοῦμε τὰ αὐστηρὰ θεωρητικὰ — ὡστόσο οὕτως ἢ ἄλλως ἡ θεωρία ὑπάρχει παντοῦ, ἀκόμη καὶ στὸ πιὸ μικρὸ περιστασιακὸ σημείωμα) βοηθοῦν τὸν ἀναγνώστη νὰ ξεπεράσει τὸν ἐμπειρισμὸ μὲ τὸν ὁποῖο τὸν τρέφει ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία καὶ νὰ ἀντιμετωπίσει πραγματικὰ ὑπεύθυνα καὶ κριτικὰ τὰ προϊόντα ποὺ πλασάρει ἡ ἀγορὰ καὶ ποὺ ἐγκωμιάζουν ἢ κατακεραυνώνουν οἱ φυλλάδες, οἱ ἐνταγμένες στὰ γνωστὰ συμφέροντα καὶ στὶς γνωστὲς ἰδεολογίες.

Τὸ ἄρθρο τοῦ Ρολὰν Μπὰρτ «Ντιντερὸ - Μπρὲχτ - Ἀιζενστάιν» ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 2/3 τοῦ Σ.Κ. '74 ἀποτελεῖ σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ εὐφυή, σαφὴ καὶ χαρακτηριστικὰ κείμενα τῆς σύγχρονης ὑλιστικῆς σκέψης, ἡ ὁποία ἐγγράφοντας τὴ θεωρία τοῦ ἀσυνειδήτου στὸ μαρξισμὸ - λενινισμὸ ξεπέρασε πιὰ τὶς ἀδυναμίες τῆς παραδοσιακῆς μηχανιστικῆς «μαρξικῆς» αἰσθητικῆς. ἐξαρθρώνοντας ἀποφασιστικὰ τὴν ὑλικὴ λειτουργία τοῦ δυτικοῦ ἰδεαλισμοῦ[1] καὶ τὴ θεωρία τῆς γλώσσας[2] ποὺ πρόκυψε στὸ πλαίσιό του. Γι' αὐτὸ ὁ ἀναγνώστης ἔχει πάρα πολλὰ νὰ ὠφεληθεῖ ἀπὸ αὐτὸ τὸ κείμενο, ἕνα σημεῖο τοῦ ὁποίου θέλουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε ἐδῶ. Γιατί; Γιατὶ ἕνα μικρὸ μεταφραστικὸ λάθος ἀλλοίωσε μιὰ σημασία - κλειδὶ γιὰ τὴν ὀρθή του κατανόηση καὶ γιατὶ αὐτὴ ἡ ἔννοια ἀποτελεῖ ἀντικείμενο προχωρημένων πολιτικὰ κινηματογραφικῶν (ἀλλὰ καὶ ἄλλων καλλιτεχνικῶν — ζωγραφικῶν, λογοτεχνικῶν, θεατρικῶν ...) πρακτικῶν. Καὶ ἀκόμη γιατὶ ὁ ἕλληνας ἀναγνώστης ὀφείλει κάποτε νὰ πληροφορηθεῖ ὀρθὰ τί σημαίνει θεωρία τοῦ ἀσυνειδήτου, ποὺ μονάχα καρικατοῦρες της γνωρίζει ἀπ' τὶς λανθασμένες μεταφράσεις καὶ τὴν ἀστικὴ κουλτούρα ποὺ ἔχει συμφέρον νὰ τὴν ἀπωθήσει.

Ὁ Μπὰρτ εἶναι λοιπὸν ἕνα χρήσιμο ὅπλο στὸν ἀγώνα τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ γιὰ ἕναν ἄλλο κινηματογράφο καὶ γιὰ μιὰ ἄλλη ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου. Πρέπει νὰ τὸν καταστήσουμε διαυγή. Κάθε σύγχυση ἐξυπηρετεῖ μόνο τὸ ἄλλο στρατόπεδο.

[Πρὶν προχωρήσουμε ἂς ὑποδείξουμε ὁρισμένα κείμενα (ποὺ ὑπάρχουν στὸν Σ.Κ.) ποὺ ἐγγράφονται στὸν ἴδιο ἰδεολογικὸ χῶρο, κείμενα ἀπαραίτητα, καὶ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ Μπάρτ, καὶ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ τί εἶναι κινηματογράφος σήμερα, πολιτικὸς κινηματογράφος ἀνάλυσης, κινηματογράφος τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ ἀσυνειδήτου: «Κινηματογράφος - Ἰδεολογία - Κριτική», Σ.Κ. ἀρ. 13 καὶ 14 (τῶν Κομολλὶ - Ναρμπονί), «Κοιτάζοντας σὲ γκρὸ πλάν», Σ.Κ. ἀρ. 17 - 18 (τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν), «Πάνω στὸ πρόβλημα μιᾶς ὑλιστικῆς προσπέλασης τῆς μορφῆς», Σ.Κ. ἀρ. 19 - 20 (τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν), «Κείμενα καὶ Μανιφέστα» τοῦ Τ. Βερτώφ, Σ.Κ. ἀρ. 19-20, «Κινηματογράφος - Θέατρο - Ἰδεολογία - Γραφή», Σ.Κ. ἀρ. 27-28 (τοῦ Π. Μπονιτσέρ), «Ἕνας ἐλαττωματικὸς λόγος», Σ.Κ. ἀρ. 27-28*, «Ἡ μὴ - ἀδιάφορη φύση», Σ.Κ. 27-28 , Σ.Κ. '74 1 καὶ 2/3**, «Σχετικὰ μὲ δύο "προοδευτικὲς" ταινίες», Σ.Κ. '74 ἀρ. 1 (τοῦ Π. Κανέ).][3]

1. Τῆς δουλοκτητικῆς, τῆς φεουδαρχικῆς καὶ τῆς ἀστικῆς ἐποχῆς.
2. Ἡ γλώσσα δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ ἡ παλαιὰ αἰσθητικὴ ὀνόμαζε *μορφή*. Δὲν εἶναι κάποιο οὐδέτερο καὶ ὀργανικὸ ὄχημα. Δὲν εἶναι ἀκόμη *μονάχα* ἡ φυσικὴ γλώσσα μὲ τὴ διπλὴ διάρθρωσή της (ποὺ μαζί της ἀσχολοῦνται οἱ γλωσσολόγοι). Εἶναι ἡ τεχνητὴ καὶ μυθικὴ κατασκευὴ ποὺ προσφέρεται στὸ σημειολογικὸ ὁρισμὸ τοῦ *Κειμένου*, καθὼς λέει ὁ Μπὰρτ στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα». Ἡ γλώσσα εἶναι μορφὴ καὶ περιεχόμενο, εἶναι ἰδεολογία: «δὲν ὑπάρχει σήμερα καμιὰ γλωσσικὴ περιοχὴ ἔξω ἀπ' τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία: ἡ γλώσσα μας ἔρχεται ἀπ' αὐτήν, ἐπιστρέφει σ' αὐτήν, μένει φυλακισμένη μέσα της» (Μπάρτ, στὸ ἴδιο).

* (τοῦ Ζ.Π. Οὐντάρ).
** (τοῦ Σ.Μ. Ἀιζενστάιν).
3. Ὅσο γιὰ τὰ τρία κείμενα τοῦ Κρ. Μὲτς στὰ τεύχη 17-18, 21 καὶ 23, αὐτὰ χρειάζονται μιὰ ἄλλου εἴδους ἀντιμετώπιση, στὸ μέτρο ποὺ μιὰ γόνιμη κριτική τους τὰ καθιστᾶ χρήσιμα, ἐνῶ μιὰ τυφλὴ χρησιμοποίησή τους δὲν προσφέρει καὶ πολλὰ στὸν κινηματογράφο.

* * *

Τὸ λάθος γιὰ τὸ ὁποῖο μιλᾶμε πιὸ πάνω βρίσκεται στὴ σελίδα 143 τοῦ Σ.Κ. '74, ἀρ. 2/3. Κι ἔχει νὰ κάνει μ' αὐτὸ ποὺ ὁ Μπὰρτ ἀποκαλεῖ «διαλεκτικὴ τοῦ πόθου» στὸν Ντιντερό. Ὁ τελευταῖος εἴδαμε ὅτι συγκρίνει τὴ σύνθεση τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα μὲ τὸ σύνολο τῶν μελῶν ἑνὸς σώματος· καὶ ἀπορρίπτει σαφῶς τὸν κατακερματισμὸ καὶ τὸ διασκορπισμὸ τῶν μελῶν αὐτῶν, ἐν ὀνόματι τῆς *ὁλότητας* καὶ τῆς ἑνότητας τῆς μορφῆς. Ἂς τονίσουμε ἐδῶ ὅτι ὁ ὅρος «μορφὴ» ἀποδίδει ὀρθὰ τὸν ἀντίστοιχο γαλλικὸ «figure» (φιγούρα, μορφή, σχῆμα, ὄψη) κι ὄχι τὸ «forme» («φόρμα» θὰ λέγαμε, γιὰ νὰ δείξουμε τὴν αἰσθητικὴ σημασία τοῦ ὅρου). Δηλαδὴ ἐννοεῖ καθαρὰ τὴ μορφὴ τοῦ σώματος, τὸ ἴδιο τὸ σῶμα, ποὺ «εἰσάγεται καθαρὰ στὴν ἰδέα πίνακας», ὅπως διαπιστώνει ὁ Μπάρτ. Κι ἀπὸ δῶ καὶ ὕστερα ἀρχίζει τὸ πρόβλημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ. Ἡ μορφὴ - σῶμα δὲν πρέπει νὰ τεμαχιστεῖ, γιατί, λέει ὁ Μπάρτ, δέχεται ὅλο τὸ φετιχιστικὸ φορτίο καὶ γίνεται τὸ ὕστατο ὑποκατάστατο τοῦ νοήματος. Μ' *ἄλλα λόγια*, νόημα ὑπάρχει μόνο στὸ ἑνιαῖο καὶ ἄθικτο σῶμα, στὸ ὁλόκληρο, ἄτμητο σῶμα. Πρέπει νὰ ἀναπαραστήσεις τὴν ὁλότητα ὥστε ὁ θεατὴς νὰ καταλάβει τὸ νόημα τῆς σύνθεσης. Ἀλλὰ ἡ ἔννοια «σῶμα» δὲν εἶναι ἕνα τυχαῖο παράδειγμα τοῦ Ντιντερό. Πρέπει νὰ δοῦμε γιὰ ποιό σῶμα πρόκειται, μιὰ ποὺ πρέπει νὰ παίρνουμε τὶς μεταφορὲς κατὰ γράμμα, ὅπως δείχνει ἡ ψυχανάλυση. Γιὰ τὸν Μπὰρτ πρόκειται σαφῶς γιὰ τὸ σῶμα σὰν ὑλικὴ περιοχὴ τῆς ἐρωτικῆς ἐνέργειας, σὰν τόπος τῆς ἀπόλαυσης καὶ τοῦ πόθου, σὰν μονάδα ποὺ καθορίζει τὴ διαδικασία σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὸ ἀνθρώπινο ὂν ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτό του σὰν καθρέφτισμα τῶν ἄλλων ὄντων. Συνειδητοποιῶ τὴν ὕπαρξή μου (τοῦ σώματός μου, τῶν κινήσεών του, τῶν προϊόντων του ...) ὅταν κοιτάξω τὸν ἄλλο κι ὅταν ἐκεῖνος μὲ κοιτάξει. Δίχως τὸ σῶμα τοῦ ἄλλου δὲν μπορῶ νὰ καθορίσω τὴ δική μου ὑλικὴ μορφή· καὶ ποιά εἶναι ἡ *εἰκόνα* (Imago εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς πολυτιμότερους ὅρους τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνειδήτου) πάνω στὴν ὁποία πέφτουν τὰ μάτια μου ὅταν ἔρχομαι στὸ φὼς ἀπ' τὸ σκοτεινὸ καὶ ὑγρὸ στοιχεῖο τοῦ μητρικοῦ σώματος; Φυσικὰ ἡ μητέρα. Ἡ διαδικασία σχηματισμοῦ τοῦ *κοινωνικοῦ ἐγώ* μου τίθεται σὲ λειτουργία ἔχοντας ἄξονα ἀναφορᾶς της τὸ σῶμα τῆς μητέρας.[4]

Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ πρόβλημά μας, γιατὶ ἐδῶ τὸ ἀνθρώπινο ὂν συνδέει τὸ φασματικό του προκοινωνικὸ ἐγὼ μὲ τὸν κόσμο τῶν ἀνθρώπων, δηλαδὴ μπαίνει στὸν κόσμο τῆς πρωταρχικῆς ἀγάπης καὶ τῆς ζήλειας, ἀναγνωρίζοντας συνειδητὰ τὸν ἑαυτό του. Ἡ αὐτοσυνείδηση αὐτὴ παράγεται σύμφωνα μὲ τὴ διαλεκτικὴ τῆς μνήμης καὶ τῆς μὴ - ἀναγνώρισης, ἡ ὁποία ἀντιπαραθέτει τὸ σῶμα τῆς μητέρας στὴν ἐξέλιξη τοῦ παιδιοῦ. Δηλαδή: κοιτάζω τὸν ἄλλο (τὴ μητέρα) ὁ ὁποῖος εἶναι ταυτόχρονα καὶ τὸ πρῶτο ἀντικείμενο τῆς ἱκανοποίησης (κι ἀργότερα γίνεται ἀντικείμενο ἀπρόσιτο). Τὸν ἀντιλαμβάνομαι, τὸν ἀναγνωρίζω. Ἀλλὰ δυὸ λειτουργίες σομβαίνουν ἐδῶ: ἀπ' τὴ μιὰ βλέπω ὅτι ὁ ἄλλος εἶναι ἐν μέρει *ἄγνωστος*, ἔχει ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά, προσωπικά· δὲν μοῦ μοιάζει λοιπόν. Ἀπ' τὴν ἄλλη ὑπάρχουν εἰκόνες στὸ σῶμα του ποὺ εἶναι καὶ δικές μου: ἡ κίνηση τῶν χεριῶν του μοῦ θυμίζει ὁρισμένες ὀπτικὲς

4. Τὰ πράγματα εἶναι πιὸ περίπλοκα: ὁ Ζὰκ Λακὰν δείχνει ὅτι πρὶν ἀπ' τὴν ταύτισή του μὲ τὴν Εἰκόνα τοῦ ἄλλου, τὸ ἀνθρώπινο ὂν διέρχεται ἀπὸ τὸ «*στάδιο τοῦ καθρέφτη*» τὸ ὁποῖο σχηματίζει τὸ *προ-κοινωνικὸ ἐγώ*. Τὸ βρέφος ἀποκτᾶ ἕνα ἐγώ, ποὺ σχηματίζεται σὲ σχέση μὲ τὴ *δική* του εἰκόνα: τὸ βρέφος ἀναγνωρίζει τὴν εἰκόνα του ἂν τὴ δεῖ σὲ καθρέφτη, κι ἡ πρωταρχικὴ αὐτὴ ταύτιση μετασχηματίζει τὸ ὑποκείμενο, ἀκριβῶς μὲ τὸ νὰ τὸ μορφοποιεῖ σύμφωνα μὲ τὸ φασματικό του εἴδωλο. Ἡ *ἀτελὴς* αὐτὴ εἰκόνα (ποὺ ἔχει πολλὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐμβρύου) παράγει μέσα στὸ φάντασμα τὸ κατακερματισμένο σῶμα (ποὺ ὁ Μπὸς τόσο ἔξοχα ἔδειξε στοὺς πίνακές του), τὸ σῶμα τῶν σχιζοφρενικῶν συμπτωμάτων· εἶναι ἀκόμη ἡ πηγὴ τοῦ πρωτογενοῦς ναρκισσισμοῦ, τῆς παρανοϊκῆς ἀλλοτρίωσης καὶ τῆς δημιουργίας τῆς διάστασης τοῦ Φανταστικοῦ.

ἐντυπώσεις τελείως ἀνάλογες μὲ ἐντυπώσεις ποὺ προέρχονται ἀπ' τὸ δικό μου σῶμα. Οἱ φωνές του μοῦ θυμίζουν τὴ δική μου φωνὴ καὶ ταυτόχρονα τὴν ἐμπειρία μου τοῦ πόνου.

Ἔτσι τὸ σύνολο τοῦ σώματος τοῦ ἄλλου διαιρεῖται σὲ δύο μέρη: τὸ ἕνα παρουσιάζεται σὰν μιὰ σταθερὴ δομὴ (τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ ἄλλου), ἀναδιπλωμένη στὸν ἑαυτό της. Ὁ Σίγκμουντ Φρόυντ τὴν ὀνόμασε «*Πράγμα*» (Ding). Τὸ ἄλλο μέρος μὲ ἀφήνει νὰ τὸ ἀναγνωρίσω χάρη σὲ μιὰ μνημονικὴ ἐργασία: ἀναγνωρίζω ἔτσι τὶς κινήσεις τοῦ δικοῦ μου σώματος. Ἄρα ἀπὸ τὸν ἄλλο καταλαβαίνω ἕνα μόνο μέρος, τὸ ἄλλο μοῦ εἶναι ξένο καὶ σκοτεινό. Ταυτίζομαι ἐν μέρει μαζί του, καὶ ἐν μέρει εἶμαι διαφορετικὸς ἀπ' αὐτόν. Αὐτὸ τὸ ὅριο ἀνάμεσα στὴν ταύτιση καὶ τὴ διαφορά, αὐτὸ τὸ φράγμα μὲ *διαιρεῖ* ἀναγκαστικὰ ἐμένα τὸν ἴδιο, ἐφόσον ἀπὸ τὸν πλησίον μου δέχομαι τὶς λεκτικὲς εἰκόνες ἢ τὶς λέξεις μὲ τὶς ὁποῖες καταλαβαίνω τὸν ἑαυτό μου. Ἐγὼ ποὺ μιλῶ εἶμαι λοιπὸν ἕνας *ἄλλος*: αὐτὸς μὲ τὸ μέρος τοῦ ὁποίου ταυτίστηκα. Ὁ Ζὰκ Λακὰν ὑποδεικνύει ὅτι πρέπει νὰ γράψω: ἕνας (ἄ)λλος, γιὰ νὰ ὑπογραμμίσω ὅτι τὸ ἀντικείμενο μὲ τὸ ὁποῖο ταυτίζομαι δὲν εἶναι ἕνα συνηθισμένο ἀντικείμενο (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀντικειμένου ποὺ ἰσοδυναμεῖ μ' ἕνα ἄλλο), ἀλλὰ ἕνα ἰδιόρρυθμο ἀντικείμενο, ποὺ αὐτὸς ἀποκάλεσε «*μικρὸ ἀντικείμενο α*». Ἡ πρὶν ἀπ' αὐτὸν ψυχανάλυση τὸ ὀνόμαζε «*μερικὸ ἀντικείμενο*» (Κ. Ἀμπραάμ). Ποιό εἶναι αὐτὸ (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ *Πράγμα*);

Εἶναι, βασικά, πράγματι ἕνα μικρὸ ἀντικείμενο τοῦ σώματός μου καὶ τοῦ σώματος τοῦ ἄλλου: τὸ στῆθος, τὸ σκύβαλο, ὁ φαλλός, τὸ πέος, τὸ αἰδοῖο.[5] Τὸ «μικρὸ ἀντικείμενο α» ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μιᾶς ὁλόκληρης θεωρίας τοῦ πόθου, ποὺ φυσικὰ ἐδῶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ. Ἂς ποῦμε μόνο ὅτι ἡ παραγωγή του μέσα στὸ σύστημα τῶν ψυχαναλυτικῶν ἐννοιῶν ἐπέτρεψε νὰ τὸ δοῦμε σὰν ρυθμιστὴ τοῦ πόθου στὸν ἄνθρωπο, σὰν τὴν Αἰτία τοῦ πόθου, μοχλὸ τῆς μετωνυμικῆς δομῆς τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης. Ὁ πόθος μου εἶναι τελικὰ πόθος γιὰ τὸ «μερικὸ ἀντικείμενο», μιὰ ποὺ *ἀναγκαστικὰ* τὸ Πράγμα[6] εἶναι ἀπὸν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ κατονομαστεῖ: μέσα μου ἐγκαθιδρύεται ἡ *ἔλλειψη*. Τὸ «μερικὸ ἀντικείμενο» εἶναι περιγράψιμο, κλεισμένο στὴ γλώσσα, μιλάει μέσα μου: εἶναι ἕνα *σημαῖνον*. Τὸ Πράγμα εἶναι ρήξη ἀπ' τὸ Καλὸ (τὸ Καλὸ αὐτὸ εἶναι σαφῶς ἡ ἡδονὴ τῆς μητρικῆς ἀγκαλιᾶς), αὐτὸ ποὺ ἀνανεώνει συνεχῶς τὸν πόθο καὶ τὴν ἀναζήτησή μου. Ἡ ἀπαγορευμένη Μητέρα μοῦ δείχνει ὅτι δὲν ὑπάρχει Καλό.

Ἐκεῖνο ποὺ κυριαρχεῖ εἶναι λοιπὸν ἡ *διαίρεση* τοῦ ὑποκειμένου στὸ γνωστὸ καὶ στὸ ἄγνωστο, στὸ «σημαντικὸ» καὶ τὸ «μὴ - σημαντικό»: *ἡ γλώσσα εἶναι ποὺ διαιρεῖ καὶ διασπᾶ.*

Αὐτὴ τὴ διαίρεση ἀποκρύπτει ὁ Ντιντερό, ζητώντας τὸ ἄτμητο σῶμα· προικίζει μὲ ἀξία καὶ *νόημα* τὸ «ἀκατονόμαστο». Ἄρα τὸ νόημα αὐτὸ εἶναι φετίχ, πέπλο, μάσκα: ἡ ὁλική, ἰδανικὴ Μορφὴ σημαίνει μονάχα μιὰ ἰδεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση τῆς Ὕλης. Ἐκεῖνο ποὺ παράγει νόημα εἶναι ἀκριβῶς ἡ διαίρεση, ἡ διάχυση, ἡ ἀποσύνθεση τῆς σύνθεσης, λέει ὁ Μπάρτ.

Καὶ τὰ «*ἐπιμέρους*» ὄργανα τῆς μορφῆς δὲν εἶναι παρὰ ἡ λαθεμένη μετάφραση τῶν «*μερικῶν ὀργάνων*», αὐτῶν ποὺ παράγουν νόημα καὶ ποὺ καμιὰ σύγχρονη πρωτοπορία δὲν μπορεῖ νὰ τὰ ἀγνοήσει, στὸ μέτρο ποὺ σήμερα ὁ πραγματικὰ μοντέρνος κινηματογράφος δὲν

5. Ἀλλὰ καὶ ὁ πρωκτός, τὰ χείλη, τὰ δόντια, τὸ αὐτί, τὸ περίττωμα, ἡ φωνή, τὸ βλέμμα, τὰ οὖρα, τὸ φώνημα, ὅπως ἔδειξε ὁ Λακάν.

6. Ὅμως αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνειρό μου, ἡ νοσταλγία μου, τὸ χαμένο ἀντικείμενο ποὺ ἀναπαριστάνει τὰ ὅρια τῆς προσδοκίας μου.

φετιχοποιεῖ τὸ νόημα, ἀλλὰ τὸ παράγει μέσα ἀπὸ διαδικασίες διάσπασης, σχισίματος, ἀποσπασματικοποίησης, ἀσυνέχειας, ἀποδιάρθρωσης. Κι ὁ θεατής; Ποιὰ εἶναι ἡ θέση του; Συνηθισμένοι στὸ φετιχισμὸ τοῦ νοήματος καὶ στὶς μεταφυσικὲς ἀντιλήψεις περὶ ὁμογένειας καὶ ἑνότητας, δὲν μποροῦμε νὰ «καταλάβουμε» τὴν ἑτερογένεια τῆς «Γκουέρνικα», τὸ «Ἴγκιτουρ» τοῦ Μαλλαρμέ, τὴ χασματικὴ ἀφήγηση τοῦ Γκοντάρ.

* * *

Ἀποδιάρθρωση δὲν σημαίνει νὰ «καταστρέψουμε τὴν ἀφήγηση», νὰ «γκρεμίσουμε τὰ μοντέλα» κ.λπ., κ.λπ. Αὐτὰ εἶναι μοντερνίζουσες φλυαρίες, ἀναμασήματα ἀπὸ δεύτερο χέρι, κακοχωνεμένες θεωρίες.

Ἀντίθετα σημαίνει νὰ ἀνακαλύψουμε τὸ «κρυφὸ» σημεῖο αὐτῆς τῆς ἀφήγησης, τὴν ὑλική της πηγή, τὶς πραγματικὲς προϋποθέσεις τῆς διατύπωσής της. Νὰ θέσουμε σὲ ἐνέργεια παραμερισμένους μηχανισμούς, νὰ ἐπανεγγράψουμε ὑλιστικὰ τὶς διαδικασίες τῶν κλασικῶν μοντέλων, νὰ ἐνεργοποιήσουμε ὅ,τι ἡ δυτικὴ κουλτούρα ἀπώθησε χωρὶς ἐπιτυχία, ὅ,τι κοιμᾶται λησμονημένο στοὺς περιφρονημένους χώρους της.

Ἀποδιάρθρωση σημαίνει νὰ χτυπήσουμε τὴ μεταφυσικὴ κατηγορία τῆς ἐκφραστικότητας μεθοδικὰ καὶ συστηματικά, νὰ διαχωρήσουμε ὅ,τι δόθηκε σὰν ἑνιαῖο, νὰ τεμαχίσουμε ἀναλυτικὰ τὸ μύθο, τὴν ἱεραρχία, τὸ θεῖο, τὸ σύμβολο, τὴν ταυτότητα, τὸν πίνακα, τὸ σημεῖο, πρὸς ὄφελος τῆς γραφῆς, τῆς παραγωγῆς, τῆς διαλεκτικῆς, τοῦ ἄπειρου, τοῦ ὑλισμοῦ, τοῦ σημαίνοντος.

Μόνο μ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση μποροῦμε νὰ ἐγγράψουμε στὸν κινηματογράφο τὴν ἀλήθεια τῶν σχέσεων παραγωγῆς καὶ τοῦ ἀσυνειδήτου, τὴν πραγματικότητα τοῦ μετασχηματισμοῦ τους.

Εἴτε μιμηθοῦμε τὸ μοντέλο, εἴτε τὸ ἀρνηθοῦμε, τὸ πράγμα δὲν διαφέρει ποιοτικά: «Ἡ πιὸ βαθιὰ ἀνατροπὴ (...) δὲν συνίσταται ἀναγκαστικὰ στὸ νὰ ποῦμε αὐτὸ ποὺ σοκάρει τὴν κοινὴ γνώμη, τὴν ἠθική, τὸ νόμο, τὴν ἀστυνομία, ἀλλὰ νὰ ἐφεύρουμε ἕναν παράδοξο λόγο (...): ἡ ἐφεύρεση (κι ὄχι ἡ πρόκληση) εἶναι ἐπαναστατικὴ πράξη: καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὁλοκληρωθεῖ παρὰ μὲ τὸ θεμελίωμα μιᾶς νέας γλώσσας» (Ρ. Μπάρτ).[7]

Αὐτὸ σημαίνει λοιπὸν τὸ «περιδιάβασμα τῶν "μερικῶν ὀργάνων" τῆς μορφῆς» καὶ τὸ «μπλοκάρισμα τοῦ μεταφυσικοῦ νοήματος τοῦ ἔργου» (εἴτε «ἀριστεροῦ», εἴτε «δεξιοῦ»), περιδιάβασμα ποὺ εἶναι κι ἡ πορεία τῆς σημερινῆς πρωτοπορίας.

* * *

Τὸ «σῶμα», ἡ «σύνθεση»: φετιχισμός, ἰδεαλισμός. Ἡ «Ὀμορφιά». *Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ διασχίζω τὰ σύνορα ποὺ μοῦ ἐπιβάλλουν τὸν ἄλλο σὰν ὅμοιό μου, τὸ σῶμα του τεμαχίζεται.* Κι ἀπὸ δῶ καὶ πέρα μόνον ὁ μαρκήσιος ντὲ Σὰντ θὰ μοῦ δείξει τὸ «τυφλὸ σημεῖο» τῆς σκέψης τοῦ Ντιντερό: «Δανεῖστε μου τὸ μέρος τοῦ σώματός σας ποὺ γιὰ μιὰ στιγμὴ μπορεῖ νὰ μὲ ἱκανοποιήσει, καὶ ἀπολαῦστε, ἂν αὐτὸ σᾶς εὐχαριστεῖ, τὸ μέρος τοῦ δικοῦ μου σώματος ποὺ μπορεῖ νὰ σᾶς ἀρέσει» («Γάλλοι, ἀκόμη μιὰ προσπάθεια», στὴ «Φιλοσοφία στὸ μπουντουάρ»).

Φιλμο-γράφος

7. «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα», κεφάλαιο «Ἡ λογοκρισία, ἡ ἐφεύρεση», σελ. 130.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Τάκη Ἀντωνόπουλου: «Κινηματογράφος ἐπιστήμη ἰδεολογία

ἐκδ. Ἀντίλογος, Ἀθήνα 1972

1. Τὸ πλαίσιο: μία ἐπιστήμη γιὰ τὸν κινηματογράφο

Πολλὲς φορὲς ἔχουμε μιλήσει ἢ γράψει γιὰ μιὰ «ἐπιστημονικὴ ἀντιμετώπιση» ἢ «ἐπιστημονικὴ θεωρία» τοῦ κινηματογράφου. Τί ἐννοοῦμε ἀλήθεια; Γιατί ἐνδιαφερόμαστε νὰ ἀποκτήσει ὁ κινηματογράφος τέτια ἀντιμετώπιση; Μήπως πέφτουμε κι ἐμεῖς στὴν παγίδα τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ποὺ ἱεροποιεῖ τὸν ὅρο «ἐπιστήμη», τονίζοντας ὑπερβολικὰ τὴ σημασία του, γιὰ νὰ κρύψει ἔτσι, πίσω ἀπ' αὐτὴν τὴν ἱεροποίηση, τὴ δική της ὑπόσταση; Γιατὶ —ἐδῶ πρέπει νὰ τὸ ποῦμε— ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία φοβᾶται τὴ συνεπὴ ἐπιστημονικὴ προσέγγιση ἑνὸς ἀντικειμένου κι ὁ φόβος της δὲν εἶναι παράλογος: οἱ ἐπιστῆμες ὅσο κι ἂν ἔχουν τραφεῖ καὶ ὑμνηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀστικὴ κοινωνία, δὲν εἶναι ἀστικές: ἡ γέννησή τους ἰσοδυναμεῖ ἀκριβῶς μὲ μία τομή, μὲ τὴν ἀποκοπή τους ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν ἰδεολογιῶν, ἀπὸ τὴν προ-ιστορία τους. Πρώτη ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς τομῆς εἶναι ἡ διαμόρφωση ἑνὸς καινούριου ἀντικειμένου, ριζικὰ διάφορου ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἡ ἰδεολογία «ἔβλεπε» πρίν. Στὴ συνέχεια θὰ παραχθοῦν γνώσεις ὅσον ἀφορᾶ τὸ καινούριο ἀντικείμενο, *ποὺ θὰ βρεθοῦν σὲ ἀντίθεση μὲ ὅσα πρέσβευε ἡ ἰδεολογία καὶ θὰ λύσουν ριζικὰ τὰ — διαφορετικὰ τοποθετημένα — προβλήματά της. Αὐτὴν λοιπὸν τὴν τομὴ φοβᾶται ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία: δὲν θέλει νὰ χυθεῖ φὼς στὰ σκοτάδια της, ὥστε νὰ συνεχίσει νὰ ρυθμίζει τὴ θέση καὶ τὸ ρόλο τῶν ἀνθρώπων στὴν παραγωγικὴ διαδικασία. Καὶ ἀντιδρᾶ, φτιάχνοντας ἀπομιμήσεις ἐπιστημῶν, ποὺ ἀγνοώντας τὴν τομὴ παράγουν γνώσεις γύρω ἀπὸ ἀντικείμενα ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ τοὺς προμηθεύει αὐτή, ρυθμίζοντας ἔτσι καὶ τὶς ψευτο-γνώσεις τους. Πρόχειρα παραδείγματα: ἡ ψυχολογία, ἡ κοινωνιολογία. Ἄρα: ἄν, μιλώντας γιὰ «ἐπιστημονικὴ» ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου, δὲν θέλουμε νὰ παίξουμε τὸ παιχνίδι τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, πρέπει νὰ ἔχουμε πάντοτε ὑπόψη μας αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν τομή: αὐτὴν νὰ ἀναζητοῦμε στὰ κείμενα τῶν ἄλλων, γι' αὐτὴν νὰ δουλεύουμε στὰ δικά μας.*

Πῶς ὅμως θὰ βοηθηθοῦμε σὲ μιὰ τέτια δουλειά, ποὺ δὲν φαίνεται οὔτε πολὺ σαφὴς οὔτε συγκεκριμένη; Ἔχουμε ἤδη μερικὰ δεδομένα: Καταρχὴν βρισκόμαστε, γενικά, στὸ χῶρο τοῦ στοχασμοῦ πάνω στὶς διάφορες κοινωνικὲς διαδικασίες, *ἀφοῦ σήμερα εἶναι πιὰ παραδεκτὸ πὼς κοινωνικὴ διαδικασία εἶναι καὶ ἡ «τέχνη» τοῦ κινηματογράφου. Ὕστερα, γνωρίζουμε ἤδη μιὰ μεγάλη τομὴ στὸ χῶρο αὐτό, ποὺ τὶς μεγάλες πολιτικὲς καὶ ἰδεολογικὲς συνέπειές της βιώνουμε σήμερα καὶ θὰ βιώνουμε γιὰ καιρό:* τὴν τομὴ τοῦ 19ου αἰώνα, μὲ τὸν Μὰρξ καὶ τὸν Ἔνγκελς. *Μία ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς τομῆς εἶναι ἡ ἀποκοπὴ ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία-φιλοσοφία-πολιτικὴ οἰκονομία, καὶ ἡ ἐμφάνιση τῆς πρώτης καθαρὰ ἐπιστημονικῆς ἀντιμετώπισης τῶν κοινωνικῶν διαδικασιῶν: τῆς ἐπιστήμης τοῦ ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ καί, ἀξεχώριστα, τῆς φιλοσοφίας της, τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ. Τέλος, ἀπὸ τὴ μέχρι τώρα ἐμπειρία ἀπὸ τὶς θεωρητικὲς ἀναζητήσεις στὸ χῶρο αὐτὸ ἔχουμε βεβαιωθεῖ πὼς κάθε καινούρια τομὴ σ' ἐκείνη τὴν πρώτη πρέπει νὰ ἀναφέρεται καὶ τὸ ἔργο ἐκείνης πρέπει νὰ ἐπαναλαμβάνει. Τοῦτο γιὰ μᾶς, ἐδῶ, σημαίνει πὼς τὰ δύο πολύτιμα θεωρητικὰ ἐργαλεῖα, ποὺ λέγονται ἱστορικὸς καὶ διαλεκτικὸς ὑλισμός, πρέπει νὰ γίνουν τὰ ὅπλα μας στὴν ἰδεολογικὴ πάλη γιὰ μιὰ ἐπιστημονικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου.*

Πιὸ συγκεκριμένα ἀκόμη: στὸ χῶρο τοῦ στοχασμοῦ πάνω στὸν κινηματογράφο, ὑπάρχουν ἤδη πάρα πολλὰ πράγματα, ποὺ κατὰ βάση γυρνᾶνε γύρω ἀπ' τοὺς δυὸ ἄξονες: «αἰσθητικὴ» καὶ «κριτική». Στὴν κληρονομιὰ αὐτή, τὰ τελευταῖα χρόνια, ἤρθαν νὰ προστεθοῦν καὶ διάφορες θεωρίες, πού, βιαστικά, παίρνουν τὴν αἴγλη τοῦ «ἐπιστημονικοῦ» μὲ τὴν ὑπόσχεση νὰ λύσουν κάθε πρόβλημα. Παράδειγμα: ἡ σημειολογία. Σύμφωνα μὲ ὅσα εἴπαμε, πρέπει, πρὶν ἀπὸ ὁτιδήποτε ἄλλο, ὅλα τοῦτα νὰ ἀποτελέσουν τὸ ἀντικείμενο μιᾶς ἱστορικουλιστικῆς καὶ διαλεκτικῆς κριτικῆς. Ἔτσι μόνο θὰ ξεκινήσει ἡ διαδικασία τῆς ἀποκοπῆς μιᾶς «ἐπιστήμης τοῦ κινηματογράφου» (ἂν ποτὲ ὑπάρξει κάτι τέτιο ἀκριβῶς) ἀπὸ τὶς διάφορες ἰδεολογίες τοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι μόνο θὰ μπορέσουν καὶ οἱ διάφορες πραγματικὰ χρήσιμες θεωρίες (καὶ τέτια θεωροῦμε τὴ σημειολογία), μέσα ἀπὸ τὸν κριτικὸ μετασχηματισμό τους, νὰ δόσουν οὐσιαστικὰ ἀποτελέσματα. Καὶ δὲν εἶναι παράξενο ποὺ μιὰ τέτια κατεύθυνση διακρίνουμε καὶ στὴ δουλειὰ πολλῶν ἀξιόλογων ὑλιστῶν-μελετητῶν τῆς «τέχνης» (Παράδειγμα: ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ). Ἀφοῦ μιὰ τέτια δουλειὰ προκύπτει σὰν ἀναγκαία συνέπεια, βάσει τῶν μέχρι τώρα γνώσεών μας, ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς ἱστορίας τῶν ἐπιστημῶν.

2. Τὸ βιβλίο τοῦ Ἀντωνόπουλου: τί εἶναι κινηματογράφος;

Ἡ δουλειὰ τοῦ Ἀντωνόπουλου εἶναι, στὸν κύριο χαρακτήρα της, μιὰ προσπάθεια ὑλιστικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογράφου. *Δηλαδὴ εἶναι βασικὰ μιὰ ἄρνηση τοῦ ἰδεαλιστικοῦ τρόπου νὰ ἐξηγοῦμαι τὰ πράγματα ξεκινώντας ἀπὸ «οὐσίες» ἢ «ἀρχές», ἄρα νὰ τὰ βλέπουμε, σὲ τελευταία ἀνάλυση, νὰ ἀντανακλοῦν τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία, ἀφοῦ προηγουμένως ἀντιστρέψουμε τὴν πραγματικότητα. Τέτια π.χ. εἶναι μιὰ ἀντιμετώπιση ποὺ βασίζεται στὸ «ὡραῖο» σὰν «οὐσία» τῆς «τέχνης», ἐνῶ τὸ βασικὸ πρόβλημα εἶναι, ἀντίστροφα, νὰ μελετήσουμε πῶς παράγεται αὐτὸ τὸ «ὡραῖο», τί θεωρεῖ δηλαδὴ «ὡραῖο» ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία καὶ σὲ ποιὰ ἀκριβῶς σχέση βρίσκεται μὲ τὴν «τέχνη». Ἀλλά, ἂς δοῦμε σὲ ποιὰ σημεῖα στέκεται ὁ Ἀντωνόπουλος.*

Πρῶτα στὴν τεχνική. Ἀπέναντι στὴν ἄποψη πὼς «ὁ κινηματογράφος μέσα ἀπὸ τὴν κάμερα ἀποτυπώνει τὴν πραγματικότητα» τὸ βιβλίο ὁδηγεῖ τὸν ἀναγνώστη στὴν ἄποψη πὼς «ὁ κινηματογράφος βάσει τῶν γνωστῶν, καθορισμένων ἰδιοτήτων τῆς κάμερας καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ καθορισμένη χρήση της ἀποτυπώνει μιὰ πραγματικότητα ἔτσι ὅπως τὴ βλέπει ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία». Τὰ βήματα ποὺ ὁδηγοῦν στὴ δεύτερη αὐτὴ ἄποψη περνᾶνε πρῶτα ἀπὸ μιὰ ἐπανεξέταση τῆς προοπτικῆς, τῶν κανόνων στοὺς ὁποίους αὐτὴ στηρίζεται καὶ τῆς ἰδεολογίας ποὺ στηρίζει τοὺς κανόνες της. Δεύτερο βῆμα εἶναι ἡ κατάδειξη τοῦ περάσματος τῆς προοπτικῆς (καὶ τῆς ἰδεολογίας της) σὰν τρόπου ἀπεικόνισης τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὴν ἀναγεννησιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὸ θέατρο στὴν κλασικὴ ζωγραφικὴ καὶ τέλος στὸν κινηματογράφο, βάσει τῶν ἰδιοτήτων τῶν φακῶν τῆς κάμερας. Ὁπότε, παύει πιὰ νὰ παρουσιάζεται ὁ χῶρος τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς σὰν «οὐδέτερος» ἰδεολογικά, σὰν χῶρος «καθαρῶν χειρισμῶν», ἀφοῦ, ὅσο κι ἂν δὲν συνειδητοποιεῖται αὐτό, μέσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ὁδηγούμαστε στὴν ἀναπαραγωγὴ τοῦ ἀστικοῦ τρόπου «θέασης τοῦ κόσμου». Κι ἐκεῖ ποὺ θὰ θέλαμε νὰ δοῦμε τὴν (καθαρὴ) «πραγματικότητα» ἀναγκαζόμαστε τώρα νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν εἰκόνα ποὺ διατηρεῖ γι' αὐτὴν ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία.

Αὐτὰ βέβαια δὲν συμβαίνουν μόνο σχετικὰ μὲ τὴ μονο-οπτικὴ προοπτικὴ τῆς κάμερας. Ὁλόκληρη ἡ χρήση ποὺ τῆς γίνεται, οἱ κινήσεις της, τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ταινίας: τὸ χρῶμα, ὁ ἦχος, μὲ λίγα λόγια ὁλόκληρο τὸ σύστημα τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης εἶναι στηριγμένο σὲ κώδικες ἀπεικόνισης, σὲ κανόνες, συνταγὲς ποὺ μ' αὐτὲς κατασκευάζεται μιὰ φανταστικὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας ἡ ὁποία καὶ προτείνεται στὴ θέση τοῦ «πραγματικοῦ», σὰν «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ». Ἰδιαίτερη θέση στὸ σύστημα αὐτὸ τῶν κωδίκων κατέχουν οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες, οἱ ὁδηγίες δηλαδὴ γιὰ τὴν κατασκευὴ μύθων, ἱστοριῶν, σύμφωνα μὲ μιὰ τεχνική, ποὺ μὲ τὸν κλασικὸ κινηματογράφο ἀναπτύχθηκε στὸ ἔπακρο.

Οἱ περισσότεροι αἰσθητικοί, θεμελιώνοντας τὶς ἀπόψεις τους σὲ ψευδαισθήσεις καὶ ἀποδεχόμενοι παράλληλα καὶ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης, φτάνουν νὰ παραγνωρίζουν ἀκριβῶς τὸν ἰδεολογικὸ ρόλο τῶν κωδίκων καὶ νὰ ξεγελιοῦνται ἀπὸ τὴν «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ». Σωστὰ λοιπὸν καὶ ἡ ἐξέταση τοῦ πλάνου, τοῦ βάθους ὀπτικοῦ πεδίου, τοῦ γκροπλάν, τοῦ ρακόρ, τοῦ μοντὰζ γίνεται στὸ βιβλίο τοῦ Ἀντωνόπουλου παράλληλα μὲ τὴν ἀνάγνωση τῶν κειμένων τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς: Μιτρύ, Μπαζέν (μεταφυσική, ὑποκειμενικὸς ἰδεαλισμός), Λεμπέλ (ἀπλοϊκὸς μηχανικισμός), Μέτς (ἀντικειμενικὸς ἰδεαλισμός). Σωστὰ ἀντιτίθεται σ' αὐτοὺς ἡ ὑλιστικὴ προβληματικὴ ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ στήσουν ὁ Ἀιζενστάιν, ὁ Βερτώφ, ὁ Μπρέχτ. Διαγράφεται μάλιστα καὶ μιὰ προσπάθεια ὑλιστικῆς ἀνάγνωσης αὐτῶν τῶν τελευταίων.

Μιὰ τέτια προσέγγιση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ φέρει τελικὰ στὸ φῶς τὴν κρυμμένη ὑλικότητα τῆς ταινίας· ἡ κίνηση π.χ. ἀποκτᾶ πάλι τὸν πραγματικό της χαρακτήρα: ὁρισμένα καρρὲ ἀνὰ δευτερόλεπτο κι ὄχι ἡ ὁποιαδήποτε κίνηση στὴν ἀπεικονιζόμενη σκηνή. Καὶ τοῦτο πάει νὰ γίνει σ' ὁλόκληρο τὸ πεδίο τοῦ κινηματογράφου. Ἕνα καινούριο ἀντικείμενο-κινηματογράφος, μιὰ καινούρια ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα «τί εἶναι κινηματογράφος;» ἀρχίζει νὰ διακρίνεται. *Κι ὅπως εἶναι φυσικό, χρειάζεται καὶ μιὰ ἄλλη, διαφορετικὴ ἱστορία τοῦ καινούριου αὐτοῦ κινηματογράφου (πρόβλημα ποὺ ἁπλὰ σημειώνεται). Ἀκόμη, στὸ πεδίο τῆς μελέτης ποὺ ἀνοίγεται ἔτσι μποροῦν νὰ πάρουν νέα μορφὴ οἱ σχέσεις τοῦ κινηματογράφου μὲ τὶς ἄλλες «τέχνες», μέσα ἀπὸ τὴ συσχέτιση τῶν ἀναπαραστατικῶν - ἀφηγηματικῶν τους συστημάτων: κι ἐδῶ τὸ βιβλίο ἔχει γόνιμες παρατηρήσεις.*

Ὅμως ὁ συνεπὴς ὑλισμὸς πρέπει ἀπαραίτητα σήμερα νᾶναι ἱστορικὸς καὶ διαλεκτικός. Καὶ ἀγγίζοντας τὸ πρόβλημα τῶν μεθόδων τῆς κριτικῆς τῶν κινηματογραφικῶν ἰδεολογιῶν, ποὺ πραγματοποιεῖται στὸ βιβλίο, ἀγγίζουμε καὶ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ σοβαρές του ἀδυναμίες: ὁ ἱστορικός του ὑλισμὸς εἶναι συχνὰ ἁπλοϊκὸς — δηλώνεται ἁπλὰ ἡ ὕπαρξη «ἰδεολογικῶν καὶ οἰκονομικῶν» παραγόντων, χωρὶς νὰ δείχνεται κανένας μηχανισμός. Ἄλλωστε τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο — τὸ καθοριστικὸ «σὲ τελευταία ἀνάλυση» στὴν περίπτωσή μας — ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπὸ τὸ βιβλίο, ὅμοια καὶ τὸ πολιτικὸ - νομικὸ - θεσμικό. Μονάχα οἱ ἰδεολογικὲς συνιστῶσες ἀναλύονται μερικὲς φορές. Ἡ διαλεκτικὴ κι αὐτὴ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴ θεώρηση ποὺ ἐπιχειρεῖται: τὸ βιβλίο δὲν ἔχει συνείδηση τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο δουλεύει καὶ τῶν εἰδικῶν προβλημάτων τῆς δουλειᾶς ποὺ ἔχει νὰ κάνει (δὲς τὸ «πλαίσιο ποὺ δόσαμε στὸ πρῶτο μέρος τοῦ κειμένου). Περιορίζεται σὲ μιὰ γενικὴ ὑλιστικὴ στάση, μιὰ ἄρνηση τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Τὸ ἄμεσο ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ κριτικὴ νὰ παραμένει συχνὰ στὸ ἔδαφος τῶν ἀντιπάλων της, σὰν ἔλεγχός τους, καὶ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ δράσει πάνω τους, ἀπὸ ἕναν ἄλλο χῶρο (αὐτὸν ποὺ θὰ τῆς παρεῖχε ὁ ἱστορικὸς καὶ διαλεκτικὸς ὑλισμός), παράγοντας ἔτσι τὸ καινούριο ἀντικείμενο μελέτης - ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα «τί εἶναι κινηματογράφος». Ὅλα τοῦτα εἶναι αἰσθητὰ καὶ στὴν κριτικὴ ποὺ ἐπιχειρεῖ τῆς σημειολογίας — θέμα ποὺ, λόγω τῆς σημασίας του, μᾶς ἀπασχολεῖ ἰδιαίτερα στὴ συνέχεια.

3. 'Η κινηματογραφική σημειολογία: ἀναζητώντας ἕνα ἀντικείμενο

Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ ἐφαρμογὴ τῆς σημειολογίας στὴ μελέτη τοῦ κινηματογράφου ἀποδείχτηκε ἀρκετὰ γόνιμη: μᾶς τὸ δείχνουν, γιὰ παράδειγμα, τὰ κείμενα τοῦ σημειολόγου Κριστιὰν Μέτς. Ὄμως, πίσω ἀπὸ τὴν εἰκόνα μιᾶς τεχνικῆς ἀποτελεσματικότητας, ἡ σημειολογία κρύβει πολλὰ καὶ σοβαρὰ προβλήματα. Πάνω ἀπ' ὅλα: τὸ πρόβλημα τοῦ ἀντικειμένου της, τὸ κατεξοχὴν πρόβλημα μιᾶς νέας θεωρίας: τί εἶναι ὁ κινηματογράφος γιὰ τὴ σημειολογία; Κι εἶναι τοῦτο σοβαρό, γιατὶ ἡ ἀνάγκη τῆς τομῆς μιᾶς νέας ἐπιστήμης, μὲ τὸ ἰδεολογικό της ὑπόστρωμα, ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὴ διαμόρφωση ἑνὸς ἀντικειμένου, ἀπαλλαγμένου ἀπὸ τὰ ψευδο-προβλήματα τῆς ἰδεολογίας, γιὰ νὰ μπορέσει μετὰ νὰ παραχθεῖ γνώση γύρω ἀπ' αὐτό, στὸ πλαίσιο τῆς θεωρίας ποὺ ἀναπτύσσεται. Πέφτοντας λοιπὸν στὴν παγίδα τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, ἡ σημειολογία παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἐπιστήμη ποὺ παράγει γνώσεις γύρω ἀπὸ ἕνα μὴ-διαμορφωμένο ἀντικείμενο, καὶ στὴ φράση αὐτὴ βρίσκουμε συγκεντρωμένα ὅλα τὰ προσόντα καὶ τὰ ἐλαττώματά της.

Ἂς ρωτήσουμε λοιπὸν τὴ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου: «γιὰ ποιό πράγμα μᾶς μιλᾶς; τίνος πράγματος μελετᾶς τὶς ἰδιότητες;» Ὁ Ἀντωνόπουλος διαπιστώνει πὼς ὅταν ὁ Μὲτς καταπιάνεται μὲ τὴ μελέτη τοῦ κινηματογράφου μελετᾶ σχεδὸν πάντα (τουλάχιστον στὸ πρῶτο του βιβλίο) τὸν ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο· ταυτίζει δηλαδὴ τοὺς ἀφηγηματικοὺς κώδικες μὲ τὸ σύνολο τῶν κωδίκων τῆς ταινίας καὶ τὴν ἴδια τὴν ταινία μὲ τὴν ἀφήγηση. Πίσω λοιπὸν ἀπ' τὸ ὑποτιθέμενο «καθαρὸ» ἐπιστημονικὰ ἀντικείμενο ἀνακαλύπτουμε τὴν ἄποψη τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας γιὰ τὸν κινηματογράφο. 'Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ μορφὴ θεωρεῖται 'Η μορφή. 'Επομένως ἡ μελέτη ἔχει ἕνα ἀντικείμενο, ποὺ δὲν ἐλέγχεται ἀπὸ τὴ μεθοδολογία της: δὲν γεννιέται στὸ πλαίσιό της, δὲν καθορίζεται ἀπὸ τὴ θεωρία της, δὲν ἀναπαράγεται συνειδητὰ κάθε φορὰ γιὰ νὰ μελετηθεῖ. 'Υπάρχει ἐπειδὴ δίνεται ἀπ' ἔξω, ἕτοιμο, καθορίζεται ἀπὸ ἔξω-σημειολογικὲς ἀρχές: ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας τοῦ κινηματογράφου, ἡ ὁποία βλέπει τὸν κινηματογράφο σὰν μηχανή, ποὺ φτιάχνει ἱστορίες. Ἔτσι ὅμως ἐλέγχεται ὁλόκληρη ἡ σημειολογικὴ ἐπιχείρηση: ὅταν ὁ Μὲτς «βρίσκει» τὶς ἰδιότητες τοῦ κινηματογράφου, ποτὲ δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε (ἀνεξέταστα) ἂν πρόκειται γιὰ πραγματικὲς γνώσεις ἢ ἁπλὲς ἀντανακλάσεις ἰδεολογικῶν ἀπόψεων, ποὺ μᾶς δίνονται σὰν γνώσεις.

Ξεκινώντας ἀπὸ τέτιες βάσεις πρέπει νὰ ἐξετάσουμε ξανὰ ὅλη τὴ γνώση ποὺ παράγεται στὸ πλαίσιο τῆς σημειολογίας καί, πάνω ἀπ' ὅλα, πρέπει νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ ἀντικειμένου της. 'Εδῶ μποροῦν νὰ παίξουν ρόλο ὁ ἱστορικὸς καὶ διαλεκτικὸς ὑλισμός, σύμφωνα μ' ὅσα λέγαμε πρίν, δρῶντας πάνω στὴν ἰδεολογία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ βρήκαμε στὰ θεμέλια τῆς κινηματογραφικῆς σημειολογίας καὶ παράγοντας ἔτσι τὸ ἀντικείμενο ποὺ λείπει. Δίχως αὐτό, ἡ σημειολογικὴ μέθοδος εἶναι ἄχρηστη καὶ μάλιστα ἐπικίνδυνη γιὰ τὴ μελέτη τοῦ κινηματογράφου: παίζει ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν ἰδεολογία, παίζει μὲ μιὰ τομὴ ποὺ ποτὲ δὲν θὰ πραγματοποιήσει μόνη της. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο καὶ παρὰ τὴν πολλὴ καὶ κριτικὴ δουλειὰ πάνω στὰ κείμενα τοῦ Μέτς, ἡ προσπάθεια τοῦ 'Αντωνόπουλου παραμένει στὰ ἄριαποὺ διαγράψαμε πρίν. (βλ. σημείωση). Αὐτὸ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴ χρήση, ποὺ κάνει στὸ βιβλίο του, τῆς κριτικῆς καὶ μετασχηματιστικῆς δουλειᾶς τοῦ Ζὰκ Ντερριντά.

Ὁ Ντερριντά, ἐξετάζοντας τὶς φιλοσοφικὲς προϋποθέσεις, τὶς βάσεις τῆς προβληματικῆς, ποὺ προϋποθέτει ἡ σημειολογία, καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ σημειολογικὴ σκέψη ἐντάσσεται στὸ σύστημα τῆς Μεταφυσικῆς τοῦ Λόγου, σύστημα ποὺ κυριαρχεῖ στὸ λεγόμενο «δυτικὸ πολιτισμό», χαρακτηρίζοντάς τον. 'Η φιλοσοφικὴ κριτικὴ ποὺ ἐπιχειρεῖ ἀνακαλύπτει, πίσω ἀπὸ τὴ λατρεία τῆς δυτικῆς σκέψης γιὰ τὸ Λόγο, ἕνα μεγάλο ἀπωθημένο: τὴ Γραφὴ καὶ τὸ Κείμενο, ποὺ αὐτὴ δημιουργεῖ. 'Η δυτικὴ φιλοσοφία βρίσκεται λοιπὸν θεμελιωμένη πάνω σ' αὐτὴν τὴν ἄρνηση τῆς Γραφῆς, στὴν παραγνώριση τῶν ἰδιοτήτων τοῦ Κειμένου. Τὰ διάφορα συστήματα τοῦ Λόγου ἔχουν ἀποστολὴ νὰ συγκαλύψουν τὴν πρωταρχικότητα τῆς Γραφῆς, τὴ θεμελιώδη ἑτερογένεια τῆς σημαίνουσας ὕλης τοῦ Κειμένου, μέσα ἀπὸ τὸν ὑπερτονισμὸ τῆς 'Ομιλίας καὶ τὴ σφαιρικὴ ὁμοιογένεια τοῦ Ἔργου, τοῦ Βιβλίου. Μιὰ «Γραμματολογία» ὅπως τὴν ἐννοεῖ ὁ Ντερριντά, ποὺ νὰ θεωρεῖ ἀντικείμενο αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ ἐπιζητεῖται νὰ συγκαλυφθεῖ, ἀνοίγει νέα πεδία καὶ γιὰ ἐπίλυση τοῦ προβλήματος, ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ.

Κατεξοχὴν μετασχηματιστικὴ στὸ χῶρο τῆς σημειολογίας εἶναι ἡ δουλειὰ τῆς Τζούλια Κρίστεβα (τὴν τονίζουμε, ἐπειδὴ τὸ βιβλίο τὴν ἀγνοεῖ): μέσα ἀπὸ μιὰ ὑλιστικὴ καὶ διαλεκτικὴ ἀντιμετώπιση, ἡ γλωσσολογία καὶ ἡ γενικὴ ἐπιστήμη τῶν σημείων ὁδηγοῦν στὴν κατασκευὴ μιᾶς γενικῆς θεωρίας τῶν τρόπων σήμανσης, στὴ μελέτη τῶν σημαινουσῶν πρακτικῶν (ἔννοια κλειδί) καὶ πίσω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ φαινόμενου κειμένου, τοῦ φαινοκειμένου, στοὺς μηχανισμοὺς ποὺ τὸ παράγουν, στὸ γενο-κείμενο. Μᾶς δίνει τὰ μέσα γιὰ τὴν προσέγγιση ἰδιόμορφων πρακτικῶν, σὰν κι αὐτὴ τοῦ κινηματογράφου, ὁπλίζοντάς μας μ' ἕνα σωρὸ νέα ἐργαλεῖα-ἔννοιες. Τὸ σπουδαιότερο: τὸ θεωρητικὸ αὐτὸ ὁπλοστάσιο βρίσκει ἐφαρμογὴ σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κείμενα, λογοτεχνίας ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον (ποίηση, μυθιστόρημα), γεννώντας σειρὰ ἀπὸ ὑποδειγματικὲς ἀναλύσεις. Καί, πάνω ἀπ' ὅλα, γιὰ τὸ θέμα ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ, τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι πὼς στὴ δουλειὰ τῆς Κρίστεβα μποροῦμε νὰ ἐντοπίσουμε τὸ σχηματισμὸ ἑνὸς νέου ἀντικειμένου καὶ μιᾶς νέας ἐπιστήμης, πράγματα μάλιστα ποὺ γίνονται ἐκεῖ συνειδητά.

Πολὺ σημαντικὴ εἶναι καὶ ἡ δουλειὰ τοῦ Ζὰκ Λακάν, ποὺ ἐργάζεται βέβαια στὸ χῶρο τῆς ψυχανάλυσης, ὅμως κάνει χρήση τῆς σημειολογικῆς μεθόδου. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συνάντησης ψυχανάλυσης-σημειολογίας εἶναι μιὰ σειρὰ ἀμοιβαίων μετασχηματισμῶν. Εἰδικὰ ἡ σημειολογία «παραβιάζεται» ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση, ἀφήνοντας νὰ φανεῖ ἡ πρωταρχικότητα τοῦ σημαίνοντος σὲ σχέση μὲ τὸ ὑποκείμενο: τὸ σημαῖνον δρᾶ πάνω στὸν ἄνθρωπο

καὶ τὸν διαμορφώνει σὲ ὑποκείμενο, σ' αὐτὸ ποὺ λέμε «λογικὸ (σωστότερα: συμβολικὸ) ζῶο». Ἡ συμβολὴ τοῦ Λακὰν στὸ πρόβλημά μας εἶναι ἀκριβῶς μιὰ θεωρία τοῦ σημαίνοντος καὶ τοῦ ὑποκειμένου, μιὰ θεωρία ποὺ δίνει στὰ ἀντικείμενά της ἕνα νέο περιεχόμενο καθὼς τὰ συλλαμβάνει μὲ ἕναν νέο (σύμφωνο πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ Φρόυντ) τρόπο. Ἡ ἀναφορά μας στὴ δουλειὰ τοῦ Λακὰν ἐπιβάλλεται κι ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὴ μόνη φορὰ ποὺ χρησιμοποιεῖται στὸ βιβλίο τοῦ Ἀντωνόπουλου ἡ ψυχανάλυση, τοῦτο γίνεται λανθασμένα, δηλαδὴ ψυχολογιστικά: σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ψυχολογίας καὶ μ' ἕνα ψυχαναλυτικὸ λεξιλόγιο ἐξετάζεται ἡ συμπεριφορὰ ἑνὸς δεδομένου ὑποκειμένου —τοῦ θεατῆ— ἀπέναντι σὲ συγκεκριμένες ἐπιδράσεις — στὴν ἐμπειρία τῆς προβολῆς μιᾶς ταινίας. (σελ. 148-154). Ἀντίθετα, ἕνα ἀπὸ τὰ διδάγματα τῆς ψυχανάλυσης εἶναι τὸ νὰ ἀντιμετωπίζουμε μὲ ἀμφιβολία τὸν ἴδιο τὸ χῶρο, ὅπου ἐδρεύει αὐτὸ ποὺ λέμε «ὑποκείμενο». Μ' ἄλλα λόγια νὰ ρωτᾶμε — στὴν περίπτωσή μας: «τί πάει νὰ πεῖ νὰ 'σαι θεατής;», «τί εἶναι ὁ θεατής;», «πῶς γίνεσαι θεατής;».

4. Ἡ σημειολογία στὴν Ἑλλάδα ἢ «τί μᾶς ἐνδιαφέρουν ὅλα τοῦτα;»

Ἂν στὸν τόπο μας δὲν ἀνθεῖ ἡ γλωσσολογία καὶ ἡ σημειολογία, ἂν δὲν περιλαμβάνονται στὴν ἀκαδημαϊκή μας παιδεία, ἂν δὲν ἔχουμε ἐμεῖς σημειολόγους εἰδικευμένους σὲ διάφορους τομεῖς, δὲν σημαίνει πὼς τὸ θέμα πρέπει νὰ μείνει ξένο γιὰ μᾶς. Ἄλλωστε, εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὄχι, ἤδη δὲν ἔχει μείνει ξένο: σὰν ὄνομα, σὰν τίτλος, σὰν σκόρπιοι ὅροι καὶ ἔννοιες, σὰν γενικὴ τοποθέτηση, ἡ σημειολογία τὰ τελευταῖα χρόνια ἔκανε τὴν ἐμφάνισή της στὰ ἑλληνικὰ κείμενα (κριτικές, δοκίμια) πάνω στὸ κινηματογράφο καὶ γενικὰ τὴν «τέχνη». Ἐπίσης ἔχουν μεταφραστεῖ μερικὰ βιβλία καὶ ἄρθρα, καὶ ἔχουν μάλιστα τυπωθεῖ εἰδικὲς μελέτες πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν σήμερα μιὰ πραγματικότητα. Σὲ συμφωνία μάλιστα μὲ τὴ γνωστὴ σχέση τῆς χώρας μας μὲ τὰ μεγάλα κέντρα τῆς Δύσης, τόσο στὸ οἰκονομικὸ καὶ πολιτικὸ ἐπίπεδο («ἐξάρτηση», «πρόσδεση»), ὅσο καὶ στὸ ἰδεολογικο-πολιτισμικὸ (πολιτισμικὴ «συγγένεια» καὶ καθορισμένη μετακίνηση ἰδεῶν ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνα τὰ κέντρα καὶ σ' ἐμᾶς).

Ἀκριβῶς λοιπὸν ἀπέναντι σ' αὐτὴν τὴν πραγματικότητα παίρνουν θέση καὶ τὰ ὅσα γράφουμε ἐδῶ. Δηλαδή:

1) Χρειαζόμαστε πάντα μιὰ σωστὴ ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου καὶ ἡ σημειολογία μπορεῖ, μὲ κατάλληλο χειρισμό, νὰ βοηθήσει σ' αὐτό.

2) Ἔχουμε ἤδη δεχτεῖ στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου μιὰ ἐπίδραση, ποὺ πρέπει ἀπαραίτητα νὰ ξεκαθαρίσουμε καὶ νὰ διορθώσουμε, μέσα ἀπὸ τὴν κατάλληλη κριτική.

Γι' αὐτὸ καί, σύμφωνα μ' ὅσα προηγήθηκαν, πιστεύουμε ὅτι τὸ βιβλίο τοῦ Ἀντωνόπουλου μπορεῖ νὰ παίξει χρήσιμο ρόλο, σὲ σχέση μὲ τὰ δύο αὐτὰ σημεῖα, στὸ σημερινὸ ἑλληνικὸ πλαίσιο τῆς κινηματογραφικῆς σκέψης.

Μανόλης Κούκιος

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Ἂν τὸ βιβλίο τοῦ Ἀντωνόπουλου τοποθετεῖ τὸ θέμα καταρχὴν σωστά, ἀλλὰ ὅμως δὲν προχωρεῖ οὐσιαστικὰ πιὸ πέρα (παρόλο ποὺ φαίνεται πὼς θὰ τό 'θελε), τὸ βιβλίο τοῦ Πήτερ Γουόλλεν: «Ἡ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου», Κάλβος, Ἀθήνα 1973, ἀγνοεῖ τελείως μιὰ τέτια προβληματική, πέφτοντας σὲ ὅλες τὶς παγίδες τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας καὶ αἰσθητικῆς, μὴ μπορώντας οὔτε κὰν νὰ μᾶς ἐνημερώσει, πληροφορώντας μας σωστὰ γιὰ τὴ νέα μέθοδο. (Κι αὐτὰ στὸ τρίτο του μέρος, ποὺ ἀναφέρεται στὴν κινηματογραφικὴ σημειολογία. Τ' ἄλλα δύο περιέχουν πρῶτα μιὰν ἀπαράδεκτη τοποθέτηση τοῦ Ἀιζενστάιν, ὅπου παραγνωρίζονται οἱ βασικές του συμβολές, γιὰ νὰ τονιστοῦν ἀσήμαντες λεπτομέρειες, κι ὕστερα μιὰ δυσανάλογη μὲ τὴ σημασία της παρουσίαση τῆς «θεωρίας τοῦ δημιουργοῦ», ποὺ τελικὰ εἰκονογραφεῖ μὲ σοβαροφανὴ τρόπο τὴ λαθεμένη ἄποψη ὅτι τὸ «ἔργο τέχνης» εἶναι «ἔκφραση» ἑνὸς δημιουργοῦ.)

Κάθε Κυριακὴ πρωῒ στὶς 11
Στὸν κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ
Ἡ Λέσχη τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου
Παρουσιάζει τὸ ΜΟΝΤΕΛΟ τοῦ Κ. Σφήκα.

Εἰσιτήριο δρχ. 15

Ἕνα γράμμα

Δημοσιεύουμε τὸ παρακάτω γράμμα τοῦ Νίκου Ἀλευρᾶ καί, ἀντὶ ἄλλου σχολίου, παραπέμπουμε στὴν κριτικὴ τῆς ταινίας του ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος μας 2-3, σελ. 84.

Ἡ Σύνταξη

ΚΟΡΥΔΑΛΛΟΣ - 22/3/75

Αγαπητέ «Σύγχρονε Κινηματογράφε» στέλνω αυτό το γράμμα,για να μην αφήσω τουλάχιστο από το μέρος μου να συνεχίζεται η δημιουργία «σύγχρονης σύγχισης»-γιά τα προβλήματα του κινηματογράφου μας-και ειδικώτερα γιά το κείμενο που γράφτηκε (υποτίθεται κριτική) γιά την ταινία μου «Ο ΠΑΠΠΟΥΣ ΜΟΥ». Στο τεύχος 2-3(Οκτώβρης-Δεκέμβρης 74) γράφτηκε μιά στήλη 15 γραμμές γιά την ταινία μου.αντίγραφο από τα πληροφοριακά κείμενα που είχα μοιράσει.Η παρατήρηση που γίνεται-πάνω στίς πληροφορίες που είχα δώσει εγώ-είναι:«Η φωνή όμως του σκηνοθέτη(εκτός πλάνου)που κατευθύνει,ανατρέπει,ή απαιτεί απ'τον αφηγητή-αντικείμενο να προσαρμόσει την αφήγησή του σε ορισμένα πλαίσια.αποτελεί ουσιαστικά επέμβαση του σκηνοθέτη».Αυτό κατ'αργάς είναι ψέμα-γιατί αυτό που συνέβει στο γύρισμα-και που περνάει στην ταινία-ότι δηλ. δέν υπήρχε καμιά προετοιμασία-στις ερωτήσεις κ.λ.π..φαίνεται γιατί υπάρχει άμεση αλληλεξάρτηση-αλληλεπίδραση του παππού κι εμένα-και μπορώ να πώ τελικά ότι αυτός που κατεύθυνε όλη την υπόθεση(του γυρίσματος)-και κυρίως εμένα.είναι ο παππούς μου. Και δεύτερο,σ'αυτό που υπάρχει μεγάλη σύγχιση.στο πρόβλημα(κινηματογράφος και πραγματικότητα) ότι η ταινία(δια μέσου της φωνής μου)«αποτελεί ουσιαστικά επέμβαση του σκηνοθέτη»·λες και έχουμε άγνοια του τί είναι και τί κάνει ο κινηματογράφος-το κάδρο κ.λ.π.Και θάθελα να ρωτήσω,το ότι εγώ μιλάω OFF στην ταινία (τα άφησα όλα-ενώ θα μπορούσα να τα έχω κόψει). έχει σχέση:Ι)με την πραγματικότητα του παππού,2)με την κινηματογραφική πραγματικότητα της ταινίας.ή 3)με την πραγματικότητα γενικώτερα που περιλαμβάνει όλα τ'άλλα;Μήπως δέν εντάσσομαι στην πραγματικότητα και δέν το ξέρω,κύριε Παπαγιαννίδη;Όλα αυτά που γράφτηκαν στο περιοδικό και που γράφονται τώρα είναι φιλολογίες.Και 100 σελίδες να γραφόντουσαν δέν έχουν κανένα νόημα για την ταινία (γιατί αυτή είναι ζελατίνα και λειτουργεί αλλοιώς)-ενώ για το περιοδικό έχει νόημα το κάθε τί.γιατί γεμίζουν οι σελίδες.Αυτό όμως που με παραξενεύει είναι η αποσιώπηση και η διαστρέβλωση ορισμένων πραγμάτων σε σχέση με ορισμένες ταινίες-και η εξύψωση χωρίς νόημα,ορισμένων άλλων ταινιών.

Πάνω στα ουσιαστικά προβλήματα της ταινίας μου ,όπως:Ι)ταινία-κινηματογράφος-πραγματικότητα.2)ταινία-βιβλίο-περιεχόμενα (σελίδες-χρόνος).σημειώσεις-εικόνες,3)ταινία-ζωγραφική-προσωπογραφία.4)ταινία-εισητήριο. πίνακας-αγοραστική τιμή.5)φόρμα κ.λ.π.,δέν γράφτηκε απολύτως τίποτα, που στο κάτω-κάτω (γαμώ το κεράτο μου) η ταινία έχει σπάσει το συντηρητισμό όλων των μικρού μήκους ταινιών που φτιάχτηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα.

Αυτά τα γράφω γιατί βλέπω ότι συνεχίζεται η παλιά ιστορία,να γράφεται «ότι μας κατέβει-και όπως θέλουμε» ,για να γεμίζουν οι σελίδες κ.λ.π.. και επειδή όλο το στυλ του περιοδικού έχει πάρει τη μορφή «σοβιαλ συνεντεύξεων» δηλ. φωτορομάντζα σκηνοθετών διανοουμένων που θα συνεχίζονται και στο επόμενο (χωρίς κανένα νόημα-αφού οπωσδήποτε,δέν ξέρω άν το καταλάβατε,δέν βγαίνει τίποτα)-και δέν καταλαβαίνω γιατί η διαστρέβλωση να γίνεται με το γάντι και όχι όπως στον αστικό τύπο που είναι φανερή.ενώ εδώ το περιοδικό είναι «κουλτούρας» γιά να μορφώνεται ο λαός.

Πιστεύω να έγινα γενικά κατανοητός.Ευχαριστώ γιά τη φιλοξενία

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΥΡΑΣ

Παρακαλώ όπως κατά το νόμο της δημοσιογραφικής δεοντολογίας, το κείμενο δημοσιευτεί ολόκληρο και αναλοίωτο.

Τὸ κείμενο τοῦ Μάικ Γουίλμινγκτον γιὰ τὸ *Τσάινατάουν*, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 4 τοῦ περιοδικοῦ, εἶναι ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸ ἀμερικανικὸ περιοδικὸ The velvet Light Trap, ἀρ. 13, σελ. 13-16

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ

Ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις τοῦ περιοδικοῦ **αντί**

Μαθοσ.

18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

ἤ ὑπὲρ διυλαυλορείας λόγος

THE LONDON INTERNATIONAL FILM SCHOOL

Ἡ London International Film School χαιρετίζει τούς Ἕλληνες φίλους της πον φοίτησαν στήν London Film School.

καί ὅλους ὅσους ἐπιθυμοῦν νά συμμετάσχουν σέ μιά ἐπαγγελματικοῦ ἐπιπέδου ἐκπαίδευση στήν σκηνοθεσία, μοντάζ, φωτογραφία, φωτισμό, ηχοληψία καί διεύθυνση παραγωγῆς ταινιων.

Οἱ σπουδές κρατᾶν δυό χρόνια. Οἱ μαθητές μποροῦν ν'ἀρχίσουν σ'ἕνα ἀπό τά ἑπόμενα τρία τμήματα:

1975 Καλοκαίρι : 5 Μαΐου ὡς 17 Ἰουλίου
Φθινόπωρο: 22 Σεπτεμβρίου ὡς 9 Δεκεμβρίου
1976 Ἄνοιξη : 12 Ἰανουαρίου ὡς 9 Ἀπριλίου

Τό Ἀπολυτήριο Γυμνασίου εἶναι ἡ βάση γιά νά γίνει κανείς κατ'ἀρχάς δεκτός. Γιά περισσότερες πληροφορίες γράψτε:

Administrator
London International Film School Ltd.
24 Shelton St., London, WC 2

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΜΑΡΙΟΥ ΝΙΚΟΛΙΝΑΚΟΥ

ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ (1967-1974)

Ὁ Μ. Νικολινάκος, καθηγητὴς στὸ Ἐλεύθερο Πανεπιστήμιο τοῦ Βερολίνου, ἐπιχειρεῖ, μὲ τὸ Βιβλίο του αὐτὸ μιὰν ἱστορικὴ καὶ πολιτικὴ ἀνάλυση τῆς δράσης τῶν πολιτικῶν κομμάτων καὶ τῶν ἀντιστασιακῶν ὀργανώσεων κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δικτατορίας. Θέτει καίρια προβλήματα: Κάτω ἀπὸ ποιές συνθῆκες διαμορφώνονται καὶ δροῦν οἱ στρατοκρατικὲς-φασιστικὲς ὁμάδες καὶ ἂν τὸ φαινόμενο αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ μορφὴ καὶ τὸ χαρακτήρα ποὺ πῆρε στὴ χώρα μας τὸ καπιταλιστικὸ κράτος. Γιατὶ ἡ Δεξιὰ ἐξακολουθεῖ, καὶ μετὰ τὴν ἀλλαγή, νὰ διατηρεῖ τὴν πολτικὴ πρωτοβουλία. Ἂν ἡ Ἀντίσταση καὶ ἡ Ἀντιπολίτευση στὴ δικτατορία διαμόρφωσε δυνάμεις ἱκανὲς νὰ ἐπιδιώξουν βαθύτερη καὶ οὐσιαστικότερη ἀλλαγή.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

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

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Ε.Π.Ε.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΚΙΝ/ΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

ΟΔΟΣ Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 58 ΑΘΗΝΑΙ 103 ΤΗΛ. 812.388

Ἔκδοση «Ἀρχιτεκτονικῶν Θεμάτων» **οικισμοι στην ελλαδα**

Ἐπιμέλεια **Ὀρέστη Β. Δουμάνη καί Paul Oliver**

Architecture in Greece Press **shelter in greece**

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

ΣΤΡΟΦΗ

Νέες προσφορὲς

Λειτουργεῖ

- Νέο πλῆρες παράρτημα ΔΙΣΚΟΥ
- Ξεχωριστὸ Γαλλικὸ βιβλιοπωλεῖο πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐπιστημῶν
- ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΞΕΝΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

  Πολιτικῆς
  Κουλτούρας
  Κοιν. Ἐπιστημῶν.

ΣΤΡΟΦΗ

- ΟΛΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
- Χῶρος μελέτης καὶ ἐνημέρωσις
- Ἐκπώσεις στοὺς φοιτητές.

ΣΤΡΟΦΗ

- Ἐκθέσεις βιβλίων
- Χαρακτικῆς
- Πολλαπλῶν

ΣΤΡΟΦΗ - Κολοκοτρώνη 3 (Στοά) Ἀθήνα 125
Τηλ. 322.9122

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ ΚΑΡΜΠΟΝΑΡΟΣ

Η ΜΥΣΤΙΚΗ ΔΙΚΗ ΤΩΝ ΚΑΡΜΠΟΝΑΡΩΝ ΤΗΣ ΤΟΣΚΑΝΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΜΕΛΙΟ ΕΘ