συγχρονος κινηματογραφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1975 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.

● Βέρτωφ ● Ἀιζενστάιν ● ὁδηγὸς ταινιῶν
● Γκοντὰρ ● Ἐμμαγουέλλα ● Μπωντρύ ●

6

II-000000002879

Κινηματογράφος
ΕΚΡΑΝ
Ταινίες ποιότητος
ΤΕΡΜΑ ΖΩΟΔ. ΠΗΓΗΣ * ΤΗΛ. 6461895

Συνεχίζοντας
τήν προσπάθειά μας
γιά ένα πρόγραμμα συνεπείας
σᾶς ἀναγγέλουμε
μερικές ἀπό τίς ταινίες
πού θά προβληθοῦν
τήν τρέχουσα
θερινή περίοδο...

* ΧΙΛΗ *
ΜΕ ΟΠΛΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΑΝΤΖΕΛΑ ΝΤΕΙΒΙΣ
ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΜΙΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΡΙΑΣ
ΒΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΑ
ΣΤΗ ΒΡΑΖΙΛΙΑ
ΟΙ ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΙ
* Η ΣΑΡΚΑ *
ΚΟΤΟΠΟΥΛΟ ΔΥΝΑΜΙΤΗΣ
Ο ΔΙΚΕΦΑΛΟΣ ΑΕΤΟΣ
* ΤΟΥ ΝΑΖΙΣΜΟΥ *
* ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ *
* ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ *
Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ
* ΣΤΙΣ 6 ΤΟΥ ΙΟΥΛΗ *
ΝΑ ΖΗΣΗ ΤΟ ΜΕΞΙΚΟ

ΑΤΕΛΙΕ "95"

Δὲν ὑπάρχει κανεὶς ποὺ νὰ ἀμφιβάλει ὅτι σήμερα στὴν Ἑλλάδα, ἕνα περιοδικὸ μηνιαῖο ἢ διμηνιαῖο (ὅπως τὸ δικό μας), συναντᾶ σοβαρὲς οἰκονομικὲς δυσκολίες. Καὶ δὲν χρειάζεται νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι ἡ σημερινὴ δυσμενὴς οἰκονομικὴ συγκυρία χτυπᾶ ἀλύπητα κάθε προοδευτικὴ προσπάθεια ἰδεολογικῆς αὐτονομίας καὶ οἰκονομικῆς ἀνεξαρτησίας.

Δὲν θὰ περιμένουμε βέβαια νὰ βροῦμε κάποιο θαυματουργὸ φάρμακο ἀπέναντι σὲ αὐτὲς τὶς δυσκολίες. Θεωροῦμε, ὅμως, οὐσιαστικὸ νὰ πληροφορήσουμε τοὺς ἀναγνῶστες μας, ὅτι γιὰ τὴν τακτικὴ ἔκδοση τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου '75* (τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιβίωση γίνεται ὅλο καὶ πιὸ προβληματική, εἶναι τώρα περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ ἀναγκαῖο νὰ προτιμήσουν τὸ σύστημα τῆς συνδρομῆς ἀπὸ τὴν ἀγορὰ τῶν μεμονωμένων τευχῶν.

Ἡ διανομὴ τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου '75* παρουσιάζει σοβαρὲς ἐλλείψεις λόγω τοῦ μικροῦ ἀριθμοῦ τῶν συνεργατῶν σ' αὐτὸ τὸν τομέα καὶ κυρίως λόγω ἔλλειψης μέσων. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι, ἡ διανομὴ νὰ περιορίζεται οὐσιαστικὰ στὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ σὲ μερικὰ περίπτερα τῆς Ἀθήνας. Ἀλλά, ἀκόμα κι ἂν ἀποφασίζαμε κάποτε νὰ ἀναθέσουμε τὴ διανομὴ στὸ Πρακτορεῖο - γιατὶ εἶναι πολὺ βαρὺ νὰ τὰ κάνουμε ὅλα μόνοι μας - αὐτὸ δὲν θὰ σήμαινε ὅτι ξεπερνιόνται αὐτόματα ὅλες οἱ δυσκολίες. Γιατί, ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ Πρακτορεῖο, ἀπὸ τὴ μιὰ ἀποσπᾶ σημαντικὸ ποσοστὸ κέρδους γιὰ τὶς ὑπηρεσίες του, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀμελεῖ τὴ διανομὴ ἐντύπων μὲ σχετικὰ χαμηλὸ τιράζ, ὅπως εἶναι ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος '75* μὲ συνέπεια μιὰ κατανομὴ ἀνεπιτελεσματική, καθυστέρηση στὴν ἀπόδοση λογαριασμῶν, κλπ. Γι' αὐτὸ - ἐπαναλαμβάνουμε - συμφέρει οἰκονομικά, καὶ σὲ μᾶς καὶ στοὺς ἀναγνῶστες μας, τὸ σύστημα τῶν συνδρομῶν: τὸ τεῦχος γίνεται φτηνότερο γιὰ τὸν συνδρομητὴ ἐνῶ ταυτόχρονα αὐτὸ τὸ σύστημα ἐξασφαλίζει, καὶ στὸν ἀναγνώστη καὶ σὲ μᾶς μιὰ τακτικὴ διανομὴ ποὺ μακροπρόθεσμα παρέχει μιὰ ὑγιῆ οἰκονομικὴ βάση γιὰ τὴν ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ.

Θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅτι ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος '75* ἔχει βάλει σὰν στόχο τὴ μηνιαία ἔκδοση, πράγμα ποὺ στὶς παροῦσες συνθῆκες δὲν εἶναι οὔτε ἁπλὸ οὔτε εὔκολο. Ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν ἀναγνωστῶν μας ἀπαιτεῖ ἄμεση ὑποστήριξη καὶ ὄχι ἐφήμερη. Γι' αὐτὸ καλοῦμε ὅσους ἀναγνῶστες δὲν ἔχουν γραφτεῖ ἀκόμα συνδρομητές, νὰ τὸ κάνουν, καὶ τοὺς ἤδη συνδρομητές μας νὰ διαδόσουν ὅσο πλατύτερα μποροῦν τὸν *Σύγχρονο Κινηματογράφο '75.* Ἐλπίζοντας ὅτι στὴ συνέχεια θὰ δημιουργηθοῦν ἄλλες μορφὲς διανομῆς, κυρίως στὴν ἐπαρχία ὅπου τὰ πράγματα εἶναι ἀκόμα πιὸ δύσκολα, ὄχι μόνο μέσω τῶν βιβλιοπωλείων ἀλλὰ καὶ μέσω τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, τῶν τοπικῶν συλλόγων τῶν μορφωτικῶν κέντρων ἢ ἀκόμα μὲ τὴν κινητοποίηση ἰδιωτῶν τοπικῶν ἀντιπροσώπων τοῦ περιοδικοῦ.

Καλοῦμε, λοιπόν, νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μαζί μας τὸ συντομώτερο δυνατό, ὅλοι ὅσοι πιστεύουν ὅτι ἡ συμβολὴ τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου '75* στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου καὶ γενικώτερα στὸν τομέα τῆς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς, εἶναι σημαντική, πιστεύοντας ὅτι ὀφείλουν νὰ ἐνδιαφερθοῦν ἄμεσα καὶ νὰ μᾶς βοηθήσουν μὲ κάθε τρόπο νὰ ἐξασφαλίσουμε μιὰ ὅλο καὶ μεγαλύτερη κυκλοφορία τοῦ περιοδικοῦ.

Ἡ Σύνταξη

Μιὰ συνδρομὴ στὸν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '75» κοστίζει

Γιὰ 6 νούμερα : 250 δρχ. (Ἐσωτ.) — 12 δολ. (Ἐξωτ.)
Γιὰ 12 νούμερα : 500 δρχ. (Ἐσωτ.) — 24 δολ. (Ἐξωτ.)

Συνδρομὴ ὑποστήριξης: 400 δρχ. γιὰ 6 νούμερα 800 δρχ. γιὰ 12 νούμερα

Διεύθυνση:
περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75»
Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ
Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνει καὶ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Τὸ 4ο Διεθνὲς Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης

Διαχωρισμένο, γιὰ πρώτη φορά, ἀπὸ τὸ φεστιβὰλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, καὶ σὲ νεκρή, ἀντικινηματογραφικὴ (γιὰ τὶς συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν Ἑλλάδα) περίοδο, τὸ 4ο Διεθνὲς Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης ἔδειξε πιὰ καθαρὰ ὅλες τὶς ἀδυναμίες ἑνὸς θεσμοῦ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ πείσει κανέναν γιὰ τὴν ὁποιαδήποτε ἀναγκαιότητα τῆς ὕπαρξής του. Δὲν θὰ εἶχε πολὺ νόημα νὰ καταγράφαμε ἐδῶ ὅλες τὶς κωμικο-τραγικὲς λεπτομέρειες ποὺ συνθέτουν τὴν εἰκόνα τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ. Θὰ ἐπισημάνουμε μόνο μερικὰ συμπτώματα ποὺ δείχνουν καὶ τὴν ἔλλειψη διάθεσης τῶν διαφόρων ἁρμοδίων νὰ δώσουν μιὰ κάποια οὐσιαστικὴ ὑπόσταση στὸ θεσμό.

1) Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ σχηματίστηκε κυριολεκτικά, ἐκ τῶν ἐνόντων καὶ ἐνῶ εἶχε ἀρχίσει ἤδη τὸ φεστιβάλ. Ὅσο γιὰ τὸν πρόεδρό της, τὸν Φρὰνκ Κάπρα, ἔφτασε στὴ Θεσσαλονίκη τὴν τελευταία μέρα μόνο γιὰ νὰ δώσει τὰ βραβεῖα.

2) Οἱ ἁρμόδιοι φέρθηκαν μὲ τρόπο τουλάχιστον ἀπαράδεκτο στοὺς ξένους ποὺ μὲ τὴν παρουσία τους τίμησαν τὸ φεστιβὰλ (ὅπως πολλοὶ νέοι γάλλοι σκηνοθέτες καὶ ἡ ἀντιπροσωπία τοῦ ἀφρικανικοῦ κινηματογράφου) ποὺ ἔφεραν μαζί τους (ταινιῶν ποὺ ἐν τούτοις εἶχαν προσκληθεῖ νὰ συμετάσχουν στὸ φεστιβάλ). Ἀντίθετα, οἱ ὀργανωτὲς περίμεναν μὲ ἀγωνία τὶς «βεντέτες ποὺ εἶχαν καλέσει (ὅπως τὴν Οὔρσουλα Ἄντρες), βεντέτες ποὺ δὲν τὶς χρειάζεται τὸ φεστιβάλ, οὔτε αὐτὲς ἐκεῖνο, καὶ φυσικὰ δὲν ἤρθαν.

3) Ἦταν δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανένας, τὶ ρόλο παίζουν οἱ διάφοροι «παράγοντες» ποὺ δροῦν στὸ παρασκήνιο τοῦ φεστιβάλ, καὶ ἐπομένως νὰ διαπιστώσει ποιοὶ φέρουν τὶς εὐθύνες τῆς ἀποτυχίας.

4) Οὐσιαστικά, οἱ ὀργανωτὲς ἀρνήθηκαν κάθε δημόσια ἐλεύθερη συζήτηση γιὰ τὰ προβλήματα καὶ τὸ μέλλον τοῦ θεσμοῦ. Μερικοὶ μάλιστα ντόπιοι ἐφημεριδογράφοι ποὺ ἔχουν δεσμοὺς μὲ τὸ φεστιβάλ, ἄρχισαν ἐκστρατεία κατὰ τῶν ἐκπροσώπων τοῦ ἀθηναϊκοῦ τύπου προσπαθώντας νὰ φορτώσουν στὸ ὑποτιθέμενο μίσος, τῶν ἀθηναίων γιὰ τὴν Θεσσαλονίκη ὅλα τὰ κακὰ τοῦ Φεστιβάλ.

Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες, ὅλοι ὅσοι βρεθήκαμε σ' αὐτὸ τὸ θλιβερὸ πανηγύρι κυριολεκτικὰ ντρεπόμασταν, νοιώθοντας ἀκούσιοι συνένοχοι. Φαίνεται ὅμως ὅτι εἶναι μᾶλλον ὑπερβολικὸ νὰ περιμένουμε νὰ νοιώσουν λίγη ντροπὴ καὶ οἱ πραγματικὰ ὑπεύθυνοι.

Πάντως, ἕνα πράγμα θεωροῦμε σίγουρο: αὐτὸ τὸ φεστιβὰλ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐπαναληφθεῖ. Τοῦ χρόνου ἢ δὲν θὰ ὑπάρχει τίποτε ἢ θὰ ὑπάρχει ἕνα ἄλλο — ὁποιο κι ἂν εἶναι — φεστιβὰλ στὴ θέση του.

* * *

Οἱ Κινηματογραφικὲς λέσχες στὴν Ἑλλάδα

Τὸ χειμώνα ποὺ μᾶς πέρασε παρατηρήθηκε μιὰ ἰδιαίτερα ἔντονη δραστηριότητα στὸν τομέα τῆς ἵδρυσης καὶ λειτουργίας κινηματογραφικῶν λεσχῶν. Πρὶν ὅμως ἐξετάσουμε αὐτὸ τὸ φαινόμενο εἶναι σκόπιμο νὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὴν προϊστορία του.

Συγκεκριμένα, πρὶν ἀπὸ τὸ 1967 λειτουργοῦσαν στὴν Ἑλλάδα δύο μεγάλα δίκτυα κινηματογραφικῶν λεσχῶν: ἡ Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδας καὶ ἡ Λέσχη Ἐθνογραφικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ πρώτη συνεργαζόταν μὲ τὸν διεθνὴ ὀργανισμὸ ταινιοθήκης, χωρὶς νὰ εἶναι ἐπίσημα μέλος του. Ἡ δεύτερη συνεργαζόταν μὲ τὴν ἑταιρεία ἐθνογραφικοῦ κινηματογράφου ποὺ εἶχε ἱδρυθεῖ τὸ Σεπτέμβρη τοῦ

1961 στὴ Γαλλία ἀπὸ σκηνοθέτες - ντοκυμαντερίστες. Στὴν Ἑλλάδα ἡ Λέσχη Ἐθνογραφικοῦ Κινηματογράφου ὀργάνωνε προβολὲς κάθε Κυριακὴ πρωΐ στὴν Ἀθήνα, στὴ Θεσσαλονίκη, στὴν Πάτρα, στὸ Βόλο, στὴν Τρίπολη, στὴ Δράμα, στὴν Καβάλα, στὴ Μυτιλήνη καὶ τὴ Λάρισα, μὲ ταινίες ποὺ ἔπαιρνε ἀπὸ τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης.

Ἂς σημειωθεῖ ὅτι τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ἔδιναν τότε κατὰ παράδοση τὶς ταινίες τους δωρεὰν γιὰ προβολὲς σὲ λέσχες. Αὐτὸ διευκόλυνε πολὺ καὶ τὴν ἵδρυση καὶ λειτουργία ἀπὸ τὸ 1964 καὶ μετὰ καὶ τῆς πρώτης φοιτητικῆς λέσχης τῆς Φ.Κ.Λ.Α. (Φοιτητικὴ Κινηματογραφικὴ Λέσχη Ἀθηνῶν) ποὺ ἔδινε δύο προβολὲς τὴν ἑβδομάδα (Κάθε Σάββατο ἀπόγεμα στὸ ἀμφιθέατρο τοῦ ΕΜΠ καὶ κάθε Κυριακὴ πρωΐ στὴν Ἴριδα). Στὰ ἐπιτεύγματα τῆς Φ.Κ.Λ.Α. θὰ πρὲπει νὰ ἀναφέρουμε τὴ δυνατότητα ποὺ ἔδωσε σὲ νέους σκηνοθέτες (Βούλγαρη, Σφῆκα...) νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μὲ ἕνα εὐρὺ κοινό. Τὸ 1967 ἡ Λέσχη Ἐθνογραφικοῦ Κινηματογράφου καὶ ἡ Φ.Κ.Λ.Α. διέκοψαν τὴ λειτουργία τους. Παρέμεινε ἡ Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδας ποὺ σήμερα διατηρεῖ λέσχες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, στὸν Πειραιά, στὴ Ρόδο, στὴν Ξάνθη στὰ Γιάννενα (σὲ συνεργασία μὲ τοὺς φοιτητές), στὰ Χανιά, στὴν Αἴγινα, στὴ Λευκάδα, στὴ Λαμία καὶ στὰ Ἄσπρα Σπίτια Βοιωτίας. Θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ Ταινιοθήκη, παρὰ τὴν ἐλλιπὴ καὶ ἀσυντόνιστη λειτουργία της, εἶναι μέχρι σήμερα ἀκόμη, ἡ μόνη ποὺ ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸ κράτος καὶ προστατεύεται ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο πολιτισμοῦ.

Τέλος, τὸ 1969 ἄρχισε τὴ λειτουργία της καὶ ἡ λέσχη τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου.

Ἡ κατάσταση Σήμερα

Τὸ χρόνο ποὺ πέρασε δημιουργήθηκαν νέες αὐτόνομες κινηματογραφικὲς λέσχες, στὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ τὸ Ἐργαστήρι Τέχνης στὴν Κυπαρισσία, στὴ Λάρισα, στὸ Ἡράκλειο, στὴ Λεμεσό, καὶ συνέχισε τὶς προβολὲς στὴν Ἀθήνα ἡ λέσχη τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου. Τὰ προβλήματα ποὺ συνάντησαν αὐτὲς οἱ λέσχες εἶναι πολλὰ καὶ μποροῦμε νὰ τὰ διακρίνουμε βασικὰ σὲ οἰκονομικὰ (τὰ γραφεῖα ἐκμετάλλευσης δὲν δίνουν πιὰ δωρεὰν ταινίες) καὶ ὀργανωτικὰ - λείπει ὁ κεντρικὸς φορέας ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ συντονίσει τὸν προγραμματισμὸ καὶ τὴ λειτουργία τους.

Ἕνα παράλληλο κύκλωμα

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ εἶναι ποιοτικὰ νέο εἶναι ἡ ἵδρυση λεσχῶν, στὸ πλαίσιο πολιτιστικῶν γραφείων ἢ πολιτικῶν ὀργανώσεων, ποὺ μερικὲς ἔχουν ἤδη λειτουργήσει. Στὸ Χολαργό, στὴ Νέα Φιλαδέλφεια, στὸν Κολωνό, στὴν Κυψέλη, στὴν Κοκκινιά, στὴν Καλλιθέα, στὸ Φάληρο καὶ ἄλλες ἑτοιμάζονται νὰ λειτουργήσουν ἀπὸ τὸ προσεχὲς φθινόπωρο. Σ' αὐτὲς θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὶς λέσχες ποὺ λειτουργοῦν στὸ πλαίσιο φοιτητικῶν συλλόγων. Στὴν Ἀθήνα λειτούργησαν τέτοιες λέσχες στὸ Πολυτεχνεῖο, τὴν Ἰατρική, τὴν ΑΣΟΕΕ καὶ τὴν Πάντειο. Ὅλες αὐτὲς οἱ λέσχες ἀντιμετωπίζουν τὰ ἴδια βασικὰ προβλήματα (οἰκονομικὰ καὶ ὀργανωτικά), ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Ἡ παρουσία τους ὅμως καὶ κυρίως τὸ σκεπτικὸ ποὺ διέπει τὴ λειτουργία τους (ὅπως προκύπτει ἀπὸ σχετικὰ κείμενα εἰσηγήσεων - προτάσεων), θέτουν συγκεκριμένα ἐρωτήματα γιὰ τὸ ρόλο τῆς τέχνης γενικὰ καὶ τοῦ κινηματογράφου εἰδικότερα, καὶ καλοῦν σὲ μιὰ νέα ἀντιμετώπιση σὲ ὅλα του τὰ στάδια — σύλληψη - διαδικασία παραγωγῆς - αἰσθητικὴ ἀντίληψη - διανομὴ - κοινωνικὴ λειτουργία...

Μιὰ ἐμπειρία

Γιὰ παράδειγμα, παραθέτουμε ἐδῶ τὸν ἀπολογισμὸ τῆς λειτουργίας μιᾶς τέτοιας φοιτητικῆς λέσχης στὴν Ἀθήνα.

«Τὸ Κ.Τ.Α. εἶναι μέρος τῆς ὁμάδας πολιτιστικῆς ζωῆς τοῦ συλλόγου φοιτητῶν τῆς ΑΣΟΕΕ.

Στὶς 29 τοῦ Γενάρη γίνεται στὰ γραφεῖα τοῦ συλλόγου τῆς ΑΣΟΕΕ ἡ πρώτη συγκέντρωση τοῦ Κινηματογραφικοῦ. Εἴμαστε περὶ τὰ 10

ἄτομα. Ὁ καθένας κάνει τὶς προτάσεις γιὰ τὸ πῶς θὰ πρέπει νὰ ξεκινήσουμε, μὲ τὶ μέσα, γιὰ ποιοὺς στόχους.

Θέληση ὅλων μας ἦταν νὰ παρουσιάσουμε τὸν ἀνεξάρτητο ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ πρῶτα βήματα. Ταυτόχρονα ὅμως γίνεται δεκτὴ ἡ σκέψη ὅτι οἱ προβολὲς πρέπει νὰ γίνονται μέσα στὴ σχολή, σὰν μέσο γιὰ τὴν προσέγγιση τῆς πλατειᾶς μάζας τῶν φοιτητῶν. Ἔτσι βγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια τὰ πρῶτα τεχνικὰ προβλήματα, καὶ πρῶτα - πρῶτα τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ σχολὴ δὲν ἔχει εἰδικὴ αἴθουσα προβολῆς, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνουν προβολὲς σὲ κοινὰ ἀμφιθέατρα.

Ἔτσι περιοριζόμαστε αὐτόματα σὲ ταινίες 16 μμ. Κάποιος ἀναλαμβάνει νὰ φέρει μιὰ φιλμογραφία τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν 16μμ.Παράλληλα, πολυγραφεῖται καὶ μοιράζεται στοὺς φοιτητὲς ἡ πρώτη μας διακήρυξη μὲ μιὰ περίληψη τῶν μελλοντικῶν μας στόχων.

Τὸ τμῆμα ἀρχίζει νὰ ὀργανώνεται φτιάχνοντας δικά του γραφεῖα μὲ τὴν προοπτικὴ ἵδρυσης δανειστικῆς κινηματογραφικῆς βιβλιοθήκης. Τὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα ξεπερνιέται προσωρινὰ ἀπὸ προσωπικὲς εἰσφορὲς καὶ ἔτσι μπαίνει τὸ θέμα τῶν εἰσιτηρίων. Σκοπός μας ἦταν οἱ προβολὲς νὰ γίνονται δωρεὰν, ἐφ' ὅσον ὅμως τὰ ἔξοδα τῆς ἐνοικίασης μηχανῆς προβολῆς, τῆς ταινίας, καὶ τῆς ἐπισκευῆς τοῦ γραφείου εἶναι σημαντικά, ἀποφασίζουμε νὰ βάλουμε εἰσιτήριο 5 δραχ.

Ἡ πρώτη μας προβολὴ γίνεται τὴν Παρασκευὴ 14 τοῦ Φλεβάρη καὶ ἐπαναλαμβάνεται τὴν ἑπομένη μὲ τὸν «Γάζωρο Σερρῶν» τοῦ Τάκη Χατζόπουλου. 400 περίπου φοιτητὲς βρίσκονται στὴν πρώτη μας προβολή. Προηγουμένως γίνεται μιὰ εἰσήγηση γιὰ τοὺς σκοποὺς τοῦ τμήματος, μοιράζεται πρόγραμμα καὶ τέλος ἀκολουθεῖ μιὰ κατατοπιστικὴ συζήτηση μὲ τὸν σκηνοθέτη. Ἡ πρώτη μας λοιπὸν προβολὴ ἦταν μιὰ ἐπιτυχία λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι ποτὲ στὸ παρελθὸν δὲν εἶχε γίνει παρόμοια κίνηση. Ὁ σκοπὸς τοῦ τμήματος νὰ φέρει σὲ ἐπαφὴ μὲ κινηματογράφο ποιότητας τὸ πλατὺ φοιτητικὸ κοινό, νὰ τὸ κάνει νὰ ἐνδιαφερθεῖ καὶ νὰ προβληματιστεῖ πάνω σὲ φλέγοντα κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα, ἔχει ἀρχίσει νὰ πραγματοποιεῖται.

Μὲ τὸν καιρὸ ὅμως γεννιῶνται ἐσωτερικὰ προβλήματα λόγω τῆς ἀσυνέπειας ὁρισμένων μελῶν. Ἔτσι γεννιέται ὁ πρῶτος ἀτελὴς ἐσωτερικὸς κανονισμὸς ποὺ παραμένει στὰ χαρτιά. Παράλληλα ἑτοιμάζεται ἡ δεύτερη προβολὴ μὲ τὴν ταινία «Ἄνθρωποι καὶ τόποι ὑπὸ ἐξέλιξιν» τῆς Μ. Γαβαλᾶ καὶ «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα» τοῦ Ν. Ζερβοῦ.

Ἡ προβολὴ ὁρίζεται γιὰ τὶς 28 τοῦ Φλεβάρη καὶ 350 φοιτητὲς περίπου βρίσκονται στὴν προβολή. Γίνεται ἡ καθιερωμένη εἰσήγηση μέλους τῆς ὁμάδας καὶ μοιράζεται πρόγραμμα γραμμένο ἀπὸ δύο μέλη τοῦ τμήματος. Ἡ πρώτη ταινία ἀποδοκιμάζεται, ἐνῶ ἡ προβολὴ τῆς δεύτερης διακόπτεται λόγω τῆς κακῆς ποιότητας τῆς μηχανῆς προβολῆς ποὺ παραμορφώνει ἐντελῶς τὸν ἦχο τῆς ταινίας.

Ἡ ἀδυναμία νὰ ἐξασφαλίσουμε ταινίες ἑλληνικὲς 16μμ. καὶ ἡ τεχνικὴ δυσκολία προβολῆς τους μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀναθεωρήσουμε τὸ πρόγραμμά μας.

Παίρνουμε τὴν ἀπόφαση νὰ παρουσιάσουμε ταινίες ἀπὸ τὴ σειρὰ «Ἡ ἐπανάσταση συνεχίζεται» καὶ ἄλλες ποὺ ἀναφέρονται πάνω σὲ διεθνῆ πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ προβλήματα ποὺ ἐλάχιστα παρουσίασε ὁ τύπος ἢ δόθηκαν σκοπίμως διαστρεβλωμένα. Τὸ κινηματογραφικὸ μετὰ ἀπὸ σχετικὴ πρόταση, φτιάχνει δικό του ταμπλὸ ἀνακοινώσεων. Ἐκεῖ ἀναγγέλλουμε τὶς προσεχεῖς μας προβολὲς καὶ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὶς καλλίτερες ταινίες τῆς ἑβδομάδας.

Στὶς 13 καὶ 14 τοῦ Μάρτη γίνεται ἡ τρίτη προβολὴ μὲ τὰ ντοκυμαντὲρ «Ἡ Χιλὴ μὲ ὅπλα καὶ τραγούδια» Καὶ τὸ «Ὅταν ὁ λαὸς ξυπνᾶ». Τὸ ἐνοίκιο τῶν ταινιῶν αὐτῶν εἶναι πολὺ μεγάλο, γύρω στὶς 2.500 δρχ. καὶ τὰ συνολικὰ ἔξοδα πολὺ μεγάλα. Παρ' ὅλα αὐτὰ μένουμε σταθεροὶ στὸ εἰσιτήριο τῶν 5 δραχ. Οἱ προβολὲς τῶν

ταινιῶν αὐτῶν παρουσιάζουν μεγάλη ἐπιτυχία, γύρω στοὺς 900 φοιτητὲς παρακολουθοῦν τὶς δύο αὐτὲς προβολὲς. Παράλληλα ἐγκρίνεται νέος ἐσωτερικὸς κανονισμός, ἐκλέγονται δύο συντονιστὲς καὶ γίνεται καταμερισμὸς τῆς δουλειᾶς. Δημιουργοῦνται ἐπιτροπὲς οἰκονομικῶν, ἔρευνας τῆς ἀγορᾶς μὲ τὴν προοπτικὴ ἀγορᾶς μηχανῆς, ἐπιτροπὴ γιὰ τὴν πλήρη φιλμογραφία ἑλληνικῶν καὶ ξένων ταινιῶν σὲ 16μμ. Ἐν τῷ μεταξὺ ὅλο καὶ νέοι συνάδελφοι πλαισιώνουν τὴν ὁμάδα τοῦ κινηματογραφικοῦ.

Ἡ τέταρτη προβολὴ γίνεται στὶς 21 τοῦ Μάρτη μὲ τὰ «Γουρουνίσια Χρόνια» τοῦ Ἐμίλ ντ' Ἀντόνιο.

Ἡ ἀνταπόκριση τῶν συναδέλφων στὶς προβολὲς εἶναι μεγάλη. Ἡ ἵδρυση τοῦ τμήματος καὶ ἡ παρουσία του μέσα στὸν φοιτητικὸ χῶρο εἶναι πιὰ γεγονός. Τὸ ὅτι ξεπεράστηκαν τὰ προβλήματα λειτουργίας, ποὺ δὲν κατόρθωσαν νὰ ξεπεράσουν τὰ ἄλλα τμήματα τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς (θεατρικό, μουσικό), καὶ ἔκανε οὐσιαστικὴ τὴν παρουσία του μὲ τὶς συνεχεῖς, προβολές του, κάνει πιὰ τὸ κινηματογραφικὸ τμῆμα, θεσμό.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΑΣΟΕΕ»

Μιὰ εὐτυχὴς «σύμπτωση»

Κάτι ποὺ δὲν θὰ πρέπει νὰ περάσει ἀπαρατήρητο, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὲς ταινίες καὶ ἰδιαίτερα ἑλληνικές, ποὺ δὲν καταφέρνουν νὰ σταθοῦν στὸ ἐπίσημο κύκλωμα διανομῆς καὶ νὰ ἐπιβληθοῦν μέσα ἀπ' αὐτό, βρῆκαν θερμὴ ὑποδοχὴ καὶ ἀνταπόκριση στὸ «περιθωριακὸ» κύκλωμα τῶν λεσχῶν ποὺ περιγράψαμε παραπάνω.

Ἑπομένως δὲν θὰ ἦταν παράτολμο νὰ συμπληρώσουμε ὅτι μέσα στὸν κινηματογραφικὸ χῶρο ἐκδηλώνεται μιὰ «τάση» νὰ δημιουργηθεῖ «περιθωριακὴ» παραγωγὴ ποὺ νὰ ἀπευθύνεται σ' αὐτὸ τὸ «περιθωριακὸ» κύκλωμα Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ πρόβλημα ποὺ προβάλλει ἀναπόφευκτα εἶναι τῆς αὐτοχρηματοδότησης αὐτοῦ τοῦ περιθωριακοῦ κυκλώματος παραγωγῆς - διανομῆς καὶ παράλληλα, τῆς ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ στενῆς συνεργασίας τῶν κοινωνικῶν πολιτιστικῶν φορέων μὲ τοὺς ἐνδιαφερόμενους κινηματογραφιστές.

Καὶ πραγματικά, τὰ πράγματα προχωροῦν πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Στὴν Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν ἔχει παρθεῖ ἀπόφαση γιὰ παροχὴ βοήθειας (σὲ ἀνθρώπους, τεχνικὲς γνώσεις..) προκειμένου νὰ γίνουν ταινίες πάνω στὰ προβλήματα (καὶ μὲ τὴν προβληματικὴ) κοινωνικῶν ὁμάδων. Ἐξ ἄλλου, μερικοὶ φοιτητικοὶ σύλλογοι — ποὺ εἶναι σήμερα οἱ πιὸ δραστηριοποιημένοι μαζικοὶ φορεῖς — προσανατολίζονται πρὸς τὴν παραγωγὴ ταινιῶν πάνω σὲ θέματα ποὺ θὰ ἐπιλέγουν καὶ θὰ ἐπεξεργάζονται οἱ ἴδιοι καὶ ζητοῦν ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες βοήθεια καὶ συνεργασία.

Τὰ προβλήματα

Ἐντοπίσαμε ἤδη μερικὰ βασικὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζουν οἱ ποικίλες λέσχες ποὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ. Ἂς προσθέσουμε ἐδῶ ὅτι, σὲ ἕνα βαθμό, τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τῶν λεσχῶν συμπλέκονται μὲ τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τῆς παραγωγῆς (ἀλλὰ καὶ τῆς εἰσαγωγῆς, προκειμένου γιὰ ξένες ταινίες) τῶν ταινιῶν ποὺ καλύπτουν τὸν προγραμματισμό τους. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ πρέπει νὰ συνειδητοποιήσουν ὅλοι οἱ ἐνδιαφερόμενοι ὅτι ἔχουν νὰ ἀντιμετωπίσουν ἕνα κοινὸ πρόβλημα καὶ γι' αὐτὸ νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουν ἀπὸ κοινοῦ.

Ἐπιτακτική, λοιπόν, ἡ ἀνάγκη γιὰ δημιουργία ἑνιαίου φορέα ποὺ νὰ συντονίζει ὅλη τὴ δραστηριότητα ποὺ ἀναπτύσσεται σ' αὐτὸ τὸ περιθωριακὸ κύκλωμα. Ὁ φορέας αὐτὸς θὰ μποροῦσε νὰ ἀντιμετωπίσει καὶ τὰ ἐπὶ μέρους τεχνικὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζονται, π.χ. στὶς περισσότερες ἐπαρχίες δὲν ὑπάρχουν μηχανὲς προβολῆς 16μμ, καὶ ἔτσι οἱ ἐκεῖ λέσχες στεροῦνται πολλὲς σημαντικὲς ταινίες· ἀντίθετα στὴν Ἀθήνα πολλὲς φορὲς συμφέρει περισσότερο νὰ νοικιάσεις μιὰ φορητὴ μηχανὴ 16μμ παρὰ μιὰ κινηματογραφικὴ αἴθουσα, καὶ μερικὲς λέσχες περιορίζονται στὶς ταινίες ποὺ ὑπάρχουν σὲ 16μμ.

Παραθέτουμε τὸν κατάλογο τῶν ταινιῶν ποὺ μέχρι τὶς 20-4-75 εἶχαν κόψει πάνω ἀπὸ 100.000 εἰσιτήρια στὴν περιοχὴ τῆς Ἀθήνας, τοῦ Πειραιᾶ καὶ τῶν Περιχώρων. (Τὰ στοιχεῖα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ ἐπαγγελματικὸ περιοδικὸ «Θεάματα».)

Ἡ κίνηση τῶν εἰσιτηρίων

Τίτλος ταινίας	Ἡμέρες προβολῆς	Εἰσιτήρια
1) Ζ	703	453.745
2) Ἐμμανουέλλα	184	337.485
3) Πεταλούδας	409	238.868
4) Κατάσταση πολιορκίας	605	228.586
5) Τὸ Μεγάλο φαγοπότι	324	186.165
6) Φράουλες καὶ αἷμα	322	147.189
7) Ὁ Θυρωρὸς τῆς νύχτας	283	138.768
8) Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ χρυσὸ πιστόλι	251	129.949
9) Κουρδιστὸ πορτοκάλι	280	124.462
10) Ἀλέξης Ζορμπᾶς	289	110.685
11) Ποιός εὐθύνεται γιὰ τὴν πορνεία τῆς 16χρονης Εὔας	259	110.164
12) Τὸ νοῦ σας καὶ σᾶς φάγαμε	318	109.676
13) Ἕνα ἀθῶο ἁμάρτημα	268	105.506
14) Ἔγκλημα στὸ Ὀριὰν Ἐξπρὲς	221	104.630
15) Τζάμπο 747 ἐν κινδύνῳ	208	103.817
16) Νανὰ	246	102.924
17) Ἐξορκιστὴς	140	102.771

Δὲν νομίζουμε ὅτι ὁ κατάλογος αὐτὸς χρειάζεται ἰδιαίτερα σχόλια. Εἶναι φανερὸς ὁ συνδυασμὸς «κριτηρίων» ποὺ ὁδήγησε στὴν ταμειακὴ ἐπιτυχία τῶν παραπάνω ταινιῶν:

α) Ἔμμεση (ἀλλὰ πάντα ἀποτελεσματικὴ) προδιαφήμιση ἀπὸ δημοσιεύματα τοῦ ἀστικοῦ τύπου.

β) Προηγούμενη ἀπαγόρευση ἀπὸ τὴ χούντα (αὐτὸ ἀφορᾶ ἄμεσα τέσσερεις μόνο ταινίες ἀλλὰ ἐπηρέασε καὶ τὴν πορεία ταινιῶν ποὺ τὸ κοινὸ δὲν ἔλπιζε ὅτι θὰ ἐπιτραπεῖ ἡ προβολή τους).

γ) «Τολμηρὲς» σκηνές.

Ὁπωσδήποτε, πίσω ἀπ' ὅλα αὐτὰ κρύβεται, σὲ τελευταία ἀνάλυση, καὶ ἡ οἰκονομικὴ ἰσχὺς μερικῶν μεγάλων γραφείων διανομῆς ποὺ ἐλέγχουν τὶς περισσότερες αἴθουσες καὶ μποροῦν νὰ ἐπιβάλλουν τὰ εἰσαγόμενα προϊόντα, ἐκμεταλλευόμενα κατάλληλα τὰ τρία δεδομένα ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Δὲν εἶναι βέβαια τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι ὁκτὼ ἀπὸ τὶς δεκαεφτὰ ταινίες ποὺ περιλαμβάνονται σ' αὐτὸν τὸν κατάλογο ἀνήκουν στὸ ἴδιο γραφεῖο ἐκμετάλλευσης (Δαμασκηνὸς - Μιχαηλίδης). Δεύτερο σὲ σειρὰ «ἐπιτυχίας» ἔρχεται τὸ γραφεῖο Καραγιάννης - Καρατζόπουλος μὲ τρεῖς μόνο ταινίες (ἀλλὰ στὴν 1η, 3η, καὶ 4η θέση). Τὸ ἑδῶ παράρτημα τῆς Cinema International Corporation - United Artists ἀντιπροσωπεύεται μὲ δυὸ ταινίες, ἡ Metro - Fox μὲ μία, ἡ Σάββας - Φίλμ τὸ ἴδιο, ἐνῶ δυὸ ταινίες «πορνὸ» (Νανὰ καὶ Ποιός εὐθύνεται γιὰ τὴν πορνεία τῆς 16χρονης Εὔας;) ἀνήκουν σ' ἕνα ἀπὸ τὰ μικρὰ γραφεῖα εἰσαγωγῆς - ἐκμετάλλευσης (Ἰ. Μητρόπουλος) ποὺ δὲν καταφέρνει νὰ ἐπιβάλλει μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία τὶς καλές του ταινίες (Ὁ Λένιν στὴν Πολωνία 10.070 εἰσιτ., Ἡ καρδιὰ τῆς μάνας 8.945 εἰσιτ., Συνοικία Κοράκι 2.066 εἰσιτ. κτλ.).

Οἱ ἑλληνικὲς ταινίες

Χαρακτηριστικὸ τῆς κρίσης ποὺ διέρχεται ἡ ἑλληνικὴ παραγωγὴ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι οὔτε μία ἑλληνικὴ ταινία δὲν ἔφτασε φέτος τὰ 100.000 εἰσιτήρια. Παρακάμπτοντας ὅμως τὸ μεγάλο αὐτὸ πρόβλημα τῆς κρίσης, ἂς δοῦμε λίγο τὴν εἰκόνα ποὺ παρουσίασε ἡ διανομὴ τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν φέτος. Νὰ ὁ κατάλογος τῶν δέκα ταινιῶν ποὺ ἦρθαν πρῶτες σὲ εἰσπράξεις (τὰ στοιχεῖα εἶναι καὶ πάλι παρμένα ἀπὸ τὰ «Θεάματα»):

Τίτλος ταινίας	Ἡμέρες προβολῆς	Εἰσιτήρια
Ἡ δίκη τῶν δικαστῶν	300	98.299
Ἕνα τάνκς στὸ κρεβάτι μου	151	78.056
Ἐρασταὶ τοῦ ὀνείρου	254	69.597
Ἕνας νομοταγὴς πολίτης	222	68.922
Τὰ τραγούδια τῆς φωτιᾶς	169	65.510
Λεσβιακὸς ἔρωτας	162	56.885
Τὸ φιλήδονο κορμί της	149	55.858
Ἀληθινὴ ἡδονὴ	126	54.708
Σεξομανία	136	47.830
Αἰμιλία ἡ διεστραμμένη	163	46.501

Ἂν ἀναρωτιέστε τί ἔγιναν οἱ ταινίες τῶν νέων δημιουργῶν ποὺ χειροκροτήσαμε στὸ τελευταῖο Φεστιβὰλ Θεσ/νίκης, θὰ πρέπει νὰ ψάξετε στὸ τέλος τοῦ καταλόγου:

Τίτλος ταινίας	Ἡμέρες προβολῆς	Εἰσιτήρια
Τὰ χρώματα τῆς Ἴριδος	81	24.282
Μέγαρα	54	13.871
Κιέριον	24	6.887
Δι' ἀσήμαντον ἀφορμὴν	28	5.137
Γάζωρος Σερρῶν	7	3.381

Τὸ μοναδικὸ συμπέρασμα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση αὐτὴ εἶναι ὅτι τὸ μονοπώλιο τῆς Φίνος-Φίλμ ἐξακολουθεῖ νὰ δεσπόζει ἀκλόνητα στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. (Καὶ οἱ πέντε πρῶτες ταινίες τοῦ καταλόγου εἶναι παραγωγὲς τῆς Φίνος-Φίλμ). Καὶ ἂν τὰ Χρώματα τῆς Ἴριδος *κατάφεραν νὰ φτάσουν στὶς 81 μέρες προβολῆς εἶναι ἐπειδὴ τὴ διανομὴ ἀνέλαβε τὸ γραφεῖο ἐκμετάλλευσης Δαμασκηνὸς - Μιχαηλίδης.*

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ περιβόητη «ἀνεξάρτητη» παραγωγὴ *δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει κανένα οὐσιαστικὸ μέλλον ὅσο ἡ* διανομὴ *παραμένει τόσο αὐστηρὰ* ἐξαρτημένη.

* * *

Τὰ θερινὰ προγράμματα

Ἡ κατάσταση ποὺ ἐπικρατεῖ καὶ φέτος, ὅπως κάθε χρόνο, στοὺς θερινοὺς ἀθηναϊκοὺς κινηματογράφους προκαλεῖ μιὰ εὔλογη, νομίζουμε, ἀπορία: γιατὶ οἱ εἰσαγωγεῖς ταινιῶν δὲν ἐπωφελοῦνται ἀπὸ τὴν καλοκαιρινὴ περίοδο γιὰ νὰ παρουσιάσουν ἐκλεκτὲς ἐπαναλήψεις; Τὴ στιγμὴ μάλιστα ποὺ τὶς ζητάει πολὺ καὶ τὸ κοινό, ὅπως ἀπέδειξε ἡ ἐπιτυχία ποὺ σημείωσαν πρόσφατα ἀφιερώματα στὸν Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ καὶ στὸν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, παρὰ τὴν κάπως τυχαία καὶ βιαστικὴ ὀργάνωσή τους. Ἀντίθετα, κυκλοφοροῦν κατὰ κανόνα οἱ πιὸ ἄσχετες ταινίες — ἀπὸ τὰ κατακάθια τῆς διεθνοῦς παραγωγῆς μέχρι τὶς αἰώνιες ἐπιτυχίες ποὺ γυρνᾶνε ἀπὸ αἴθουσα σὲ αἴθουσα. Γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε καθόλου τὴν ἄθλια κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκονται συνήθως οἱ προβαλλόμενες κόπιες, πράγμα πού, ἂν καὶ καταντάει σκάνδαλο, δὲν ἐκπλήσσει πιὰ κανέναν γιατὶ θεωρεῖται φυσικό, κάτι ποὺ αὐτονόητα προστίθεται στὸ «φολκλὸρ» τῶν θερινῶν προβολῶν.

Μιὰ καινοτομία

Μιὰ κάποια γιατριὰ στὴν τραγικὴ κοινοτοπία τῶν θερινῶν προγραμμάτων ἐπιχειρήθηκε νὰ προσφερθεῖ φέτος μὲ μιὰ καινοτομία: κεντρικὴ ἀθηναϊκὴ αἴθουσα παρουσιάζει κάθε μία-δύο ἑβδομάδες, σὲ ἀποκλειστικὴ πρώτη προβολή, ταινίες λιγότερο ἢ περισσότερο σημαντικές, ποὺ θὰ προβληθοῦν ξανὰ τὸ φθινόπωρο. Ἡ πρωτοβουλία ὅμως δὲν φαίνεται νὰ ἀποδίδει μέχρι στιγμῆς, λόγω κυρίως τῆς

ἐπίδρασης δυσμενῶν παραγόντων, τόσο ὑποκειμενικῶν — ὅπως ἡ συνήθεια τοῦ ὑπαίθριου κινηματογράφου, ὅπου κάποιος πηγαίνει νὰ κάνει πλάκα τρώγωντας φυστίκια ἢ μιὰ κάποια δυσπιστία ἀπέναντι στὶς καινοτομίες, ὅσο καὶ ἀντικειμενικῶν (κακὴ διαφήμηση, οὐσιαστικὴ ἔλλειψη κινηματογραφικῆς κριτικῆς τὸ καλοκαίρι, ζέστες διακοπές...)

Ἐπάγγελμα: ρεπόρτερ

Ἡ ταινία μὲ τὴν ὁποία ἄρχισε αὐτὸ τὸ πείραμα ἦταν τὸ Ἐπάγγελμα: ρεπόρτερ *τοῦ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι, μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ταινίες τῆς χρονιᾶς, κατὰ τὴ γνώμη μας. Ὅταν προβλήθηκε στὶς Κάννες, οἱ κριτικὲς ἦταν πολὺ συγκρατημένες. Οἱ κριτικοί, σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς προβολῆς ἔνοιωθαν δυσάρεστα, ἐνοχλημένοι ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς αἰσθητὲς ἀναφορὲς στὶς ἄλλες ταινίες τοῦ ἴδιου σκηνοθέτη, καὶ ἀποπροσανατολισμένοι ἀπὸ τὸ ἐλεύθερο καὶ προσωπικὸ στὺλ τῆς ταινίας ποὺ δὲν ἐπιτρέπει νὰ τὴν κατατάξεις εὔκολα. Ἡ ἐνόχληση ἔφερε ἀμηχανία ποὺ ἐκδηλώθηκε εἴτε ὡς ἐπιφυλακτικὴ σιωπὴ εἴτε μὲ σεμνὰ λακωνικὰ σχόλια. Γιὰ μᾶς εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ ἔρχεται, μετὰ μάλιστα ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ ἀποτυχία τοῦ* Chung Kuo (Ἡ Κίνα), *νὰ κάνει, μὲ μιὰ ἀπελπισμένη εἰλικρίνεια, μιὰ ἰδεολογικὴ καὶ φορμαλιστικὴ ἀναζήτηση ποὺ ὁ ὑποκειμενικός της χαρακτήρας εἶναι πάντα φανερὸς χωρὶς νὰ βαραίνει.*

Ἐπάγγελμα: ρεπόρτερ — *κατάδυση στὸ ὑποσυνείδητο, ἀποτυχία μιᾶς θεώρησης τοῦ κόσμου, ἄνοιγμα σὲ μιὰ ἀπειλητικὴ πραγματικότητα· ἡ ταινία εἶναι ὅλα αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα ἀκόμη. Ἀλλὰ ἂς περιμένουμε νὰ τὴν ξαναδοῦμε τὸ φθινόπωρο καὶ θὰ ἐπανέλθουμε.*

Κιν/φος Τέχνης - «ΛΙΛΑ» - Νάξου 115 - Ἅγ. Λουκᾶς - Πατήσια.
Καὶ φέτος τὸ καλοκαίρι ἕνα πρόγραμμα γεμᾶτο ἐκπλήξεις
Σὲ ἀποκλειστικὴ ἐπανέκδοση:
Πολάνσκυ: Ἀποστροφὴ * Φερρέρι : Γυναίκα πίθηκος
Γουάϊλντερ: Λεωφόρος τῆς Δύσεως
Κολατόζωφ: Ὅταν περνοῦν οἱ γερανοὶ * Τσάπλιν: Σαρλὼ καὶ ἡ Κάρμεν

Τὸ περιοδικὸ **«Screen»** ἐδίδεται ἀπὸ τὴ Society for Education in Film and Television καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἀγγλόφωνα περιοδικὰ ποὺ δουλεύουν πάνω στὴ θεωρία τοῦ Κινηματογράφου. Μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά του ἀφιερώματα εἶναι γιὰ τοὺς Ρώσους Φορμαλιστές, τὸν Μπρέχτ, τὸ Νεορεαλισμό, τὴ Σημειολογία κ.λ.π.

Τὸ **«Screen»** εἶναι τριμηνιαῖο καὶ διευθύνεται ἀπὸ τὸ Ben Brewster.

Ἐτήσια Συνδρομὴ ποὺ περιλαμβάνει τέσσερα τεύχη τοῦ **«Screen»** καὶ τοῦ **Screen Education** εἶναι £ 5.00, $ 11.50 Ἡ διεύθυνση τοῦ περιοδικοῦ εἶναι:

SCREEN
63 Old Compton Str.
London W1V 5 PN - England

Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διμηνιαία ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἀρ. τεύχους 6, Μάιος - Ἰούνιος. Τιμὴ τεύχους δρχ. 50. Συνδρομὴ γιὰ ἕξη τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250, ἐξωτερικοῦ δολ. 12.

"Cinéma Contemporain '75" Editée par la "Société de Cinéma Contemporain". No 6, Mai - juin '75. Prix 50 drs.

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75», Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320 Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Π. Κοκκινόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Σὲ αὐτὸ τὸ τεῦχος συνεργάστηκαν ὁ Πιὲρ Μπωντρὺ καὶ ὁ Ἄλκης Λελούδης. Βοήθησε ἡ Βέρα Λυκουρέση. Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Ἀ. Καρκαγιάννης, Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Ἐκτύπωση: Δ. Τουμαζάτος. Κεντρικὴ διάθεση: Ἀθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Ἑρμοῦ 44, τηλ. 229493.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εἰδήσεις καὶ Σχόλια 2

Κρατικὴ πολιτικὴ — Τὸ ἱστορικὸ μιᾶς περίπτωσης «ἔμμεσης» λογοκρισίας 10

Στρατευμένος κινηματογράφος — Συνέντευξη τοῦ Λ. Παπαδημητράκη καὶ τῆς Θ. Κίττου 16

Συνέντευξη τῆς «Ὁμάδας τῶν 4» 20

Ντζίγκα Βέρτωφ — Ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ τοῦ Φ. Λαμπρινοῦ 24

Ὁ Ντζίγκα Βέρτωφ γιὰ τὴν ταινία του 26

Σχέδιο σεναρίου (ὀπτικὴ συμφωνία) 28

Πασκὰλ Μπονιτσὲρ — Σύστημα τῆς *Ἀπεργίας* 32

Νίκος Λυγγούρης — Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ: *Οἱ Καραμπινιέροι* 40

Κατρὶν Μπακές-Κλεμὰν — *Ἐμμανουέλλα* καὶ ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγὴ 46

Ἡ Μάχη τῆς Ἀλγερίας — Συνέντευξη τοῦ Τζίλο Ποντεκόρβο 50

Πιὲρ Μπωντρὺ — Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλιβαν 54

Κριτικὴ 70

Ἡ Γνώμη τοῦ Σ.Κ. '75 92

Σ.Μ. Ἀιζενστάιν — Ἡ μή-ἀδιάφορη φύση 98

Ἐξώφυλλο — Ὁ Τζὰκ Νίκολσον στὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* τοῦ Μ. Ἀντονιόνι

ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τὸ ἱστορικὸ μιᾶς περίπτωσης «ἔμμεσης» λογοκρισίας

Ἡ στάση ποὺ κράτησε τὸ κράτος ἀπέναντι στὴν ταινία τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου *Ὁ Θίασος* — μὲ τὴ γνωστὴ ἄρνηση νὰ δεχτεῖ νὰ ἐκπροσωπήσει ἡ ταινία αὐτὴ *ἐπίσημα* τὴν Ἑλλάδα στὸ Διεθνὲς Φεστιβὰλ τῶν Καννῶν — προκάλεσε ἔντονες ἀντιδράσεις καὶ ἔγινε ἀφορμὴ νὰ ἀνακινηθοῦν πολλὰ προβλήματα ποὺ ἀφοροῦν γενικότερα τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο καὶ τὶς σχέσεις του μὲ τοὺς ἐπίσημους κρατικοὺς φορεῖς.

Γι' αὐτὸ θεωροῦμε σκόπιμο νὰ παραθέσουμε ἐδῶ συγκεντρωμένα ὅσα ἔχουν λεχθεῖ μέχρι τώρα ἀπὸ ὅλες τὶς ἐνδιαφερόμενες μεριές.

* * *

24/5-75: Ἀνακοίνωση τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν

«Ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν, ποὺ κύριος σκοπός της εἶναι ἡ προαγωγὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ ἡ τοποθέτησή του στὸν Ἑλληνικὸ καὶ Διεθνῆ χῶρο, σὰν καλλιτεχνικοῦ καὶ βιομηχανικοῦ προϊόντος καὶ ἔχοντας ὑπ' ὄψιν της τὶς ἀνάλογες δηλώσεις καὶ ὑποσχέσεις σχετικῶν κρατικῶν φορέων, ὅπως αὐτὲς διατυπώθηκαν σὲ ἐπίσημες συσκέψεις καθὼς καὶ σὲ ἀνεπίσημες ἐπαφὲς τῶν μελῶν μας, διαμαρτύρεται ἔντονα γιατὶ ἀπαγορεύτηκε στὴν ταινία «*Ὁ Θίασος*» τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου νὰ ἐκπροσωπήση ἐπίσημα τὴν Ἑλλάδα στὸ Διεθνὲς Φεστιβὰλ Καννῶν, ἀφοῦ ἡ ταινία αὐτὴ ἀναγνωρίστηκε πιὰ καὶ παγκόσμια ὅτι «συγκεντρώνει ἰδιαζόντως καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα» τέτοια ποὺ καμμιὰ δικαιολογία γιὰ τὴν ἀπόρριψή της ἀπὸ τὸ ἐπίσημο Ἑλληνικὸ Κράτος νὰ μὴ στέκεται.

Ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν θεωρεῖ ὅτι:

1) Ἡ ἀπόρριψη τῆς πιὸ πάνω ταινίας διασύρει καὶ ζημιώνει στὸ Διεθνῆ πολιτικό, πολιτιστικὸ καὶ οἰκονομικὸ στίβο τὴ σημερινὴ Ἑλλάδα.

2) Τορπιλλίζει τὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ἀρχίζει μιὰ σειρὰ ταινιῶν καὶ ὄχι μόνο μὲ τὸν «*Θίασο*» νὰ ἀποχτάει ἰθαγένεια καὶ νὰ διαγράφει τὴν ἐθνική του, μὲ τὴν πιὸ οὐσιαστικὴ σημασία τοῦ ὅρου, φυσιογνωμία.

3) Καὶ ἀφαιρεῖ κάθε οὐσιαστικὸ περιεχόμενο ἀπὸ τὶς ἐπαφὲς τῆς Ἑταιρίας μας μὲ τοὺς ἐπίσημους κρατικοὺς φορεῖς γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου».

25/5-75: Ἀπάντηση τῆς Γ. Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν.

«Εἰς τὸν Τύπον διατυπώνονται ἐπικρίσεις κατὰ τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, διότι ἡ ταινία «*Θίασος*» δὲν ἐκρίθη κατάλληλος διὰ νὰ ἐκπροσωπήση ἐπισήμως τὸν Ἑλληνικὸν Κινηματογράφον εἰς τὸ Φεστιβὰλ τῶν Καννῶν. Σχετικὴ διαμαρτυρία τῆς «Ἑταιρείας Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν Κινηματογράφου» ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ ἀπόρριψις τῆς ταινίας «διασύρει καὶ ζημιώνει τὴν Ἑλλάδα». Σχετικῶς μὲ τὸ θέμα αὐτό, πρέπει νὰ τονισθοῦν τὰ ἀκόλουθα:

1. Ἡ ταινία «*Θίασος*» καὶ ἄδειαν ἐξαγωγῆς ἔλαβε καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα ἠμπορεῖ νὰ προβληθῇ ἐλευθέρως. Ὅμως, ἡ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ Κινηματογραφίας τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ἐτάχθη ὁμοφώνως ὑπὲρ τῆς μὴ ἐπισήμου συμμετοχῆς τῆς ταινίας εἰς τὸ Φεστιβάλ, μὲ τὸ αἰτιολογικὸν ὅτι «ἔχει ἐντόνως πολιτικὸν χαρακτῆρα, καὶ μάλιστα μὲ ζωηρὸν χρωματισμὸν ὑπὲρ τῶν ἀπόψεων μιᾶς ὡρισμένης παρατάξεως» (τῆς Ἄκρας Ἀριστερᾶς).

2. Πέραν τῆς γνωματεύσεως τῆς Ἐπιτροπῆς, ἡ Γενικὴ Γραμματεία διεπίστωσεν ὅτι πράγματι ἡ ταινία αὐτή, ἀσχέτως τῆς ἀξίας της ἢ μὴ ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως, ἐπιχειρεῖ νὰ διασύρη ὅλην τὴν μὴ κομμουνιστικὴν παράταξιν, ἐμφανίζουσα αὐτὴν ὡς ἀποτελουμένην ἀπὸ προδότας, καταδότας, τραμπούκους, ἐκμεταλλευτὰς κλπ., χωρὶς νὰ κάμη διάκρισιν μεταξὺ δημοκρατικῶν ἢ δικτατορικῶν καθεστώτων, ἀκόμη καὶ τῆς ξένης κατοχῆς. Εἰδικῶς διασύρεται τὸ πρόσωπον τοῦ στρατάρχου Παπάγου.

3. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ἄλλαι χῶραι ἔχουν κατὰ καιροὺς ἐκπροσωπηθῆ ἀπὸ ταινίας μὲ πολιτικὴν τοποθέτησιν ἀντίθετον πρὸς τὴν κυβερνητικὴν δὲν εὐσταθεῖ, διότι εἰς τὴν Ἑλλάδα ὑπάρχουν ἀκόμη νωπαὶ αἱ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸν ἐμφύλιον σπαραγμόν, καὶ ἀκριβῶς διὰ νὰ ἐξαλειφθοῦν αἱ ἀναμνήσεις αὐταὶ καὶ νὰ ἠμπροῦν νὰ προβάλλωνται ἐλευθέρως καὶ δημοκρατικῶς ὅλαι αἱ ἀπόψεις, εἶναι ἀδύνατον νὰ δίδεται ἐπίσημος ὑποστήριξις εἰς ταινίας αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν μονομερῶς τὴν πρόσφατον πραγματικότητα. Διὰ νὰ τὸ ἀντιληφθῆ κανεὶς αὐτό, ἀρκεῖ νὰ φαντασθῆ πόσος θόρυβος θὰ ἠγείρετο ἀπὸ τοὺς σήμερον διαμαρτυρομένους ἐὰν ἐνεκρίνετο ἡ ἐπίσημος ἀντιπροσώπευσις τῆς Ἑλλάδος εἰς τὰς Κάννας ἀπὸ ταινίαν μὲ θέμα λ.χ. τὴν σφαγὴν τοῦ Μελιγαλᾶ ἢ τὸν φόνον τοῦ συνταγματάρχου Ψαρροῦ.

4. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Κανονισμὸς τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβὰλ ὁρίζει νὰ βραβεύωνται μόνον αἱ ἐπίσημοι συμμετοχαὶ ἀποδεικνύει ἀκριβῶς ὅτι οἱ ὀργανωταὶ τοῦ Φεστιβὰλ δὲν κρίνουν σκόπιμον νὰ ἐπεμβαίνουν εἰς τὰ ἐσωτερικὰ τῶν κρατῶν ποὺ συμμετέχουν εἰς αὐτό. Μόνον ἐκτάκτως, ὅταν κρίνουν καλλιτεχνικῶς σημαντικὸν τὸ γεγονός, βραβεύουν ταινίας μὴ ἐκπροσωπούσας ἐπισήμως τὰς χώρας των — ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτήν, τὸ κάμνουν μὲ ἰδικήν των εὐθύνην, χωρὶς νὰ ἐκτίθενται αἱ κυβερνήσεις».

25/5-75: Ὁ ὑφυπουργὸς Τύπου κ. Λαμπρίας μὲ δηλώσεις του σὲ καθημερινὴ πρωϊνὴ ἐφημερίδα «καλύπτει» τὴν ἀνακοίνωση τῆς Γ.Γ.

29/5-75: Νέα ἀνακοίνωση τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν

«Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀνακοίνωση τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἀπαγόρευση τῆς ἐπίσημης συμμετοχῆς τῆς ταινίας *Ὁ Θίασος* στὸ διεθνὲς φεστιβὰλ τῶν Καννῶν ποὺ σὰν ἀποτέλεσμα εἶχε νὰ στερήσει τὴν Ἑλλάδα ἀπὸ μία διεθνῆ διάκριση καὶ ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι ἡ ἀνακοίνωση αὐτὴ δημιουργεῖ ἕνα ἐπικίνδυνο προηγούμενο γιὰ τὸ μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, κάλεσε σήμερα τοὺς δημοσιογράφους μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφράσει τὶς ἀπόψεις τῶν Ἑλλήνων Κινηματογραφιστῶν πάνω στὸ θέμα ποὺ δημιουργήθηκε.

Γι᾽ αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ στὴ σημερινὴ συνέντευξη Τύπου παραβρίσκονται ἐκπρόσωποι τοῦ Δ.Σ. τῆς Ἕνωσης Τεχνικῶν Ἑλλ. Κιν)φου — Τηλεόρασης, τῆς Ἕνωσης Κριτικῶν, καθὼς καὶ τὸ μέλος τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν σκηνοθέτης τῆς ταινίας *Ὁ Θίασος* Θόδωρος Ἀγγελόπουλος.

Ἐπίσης ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν θὰ ἤθελε νὰ ἐπισημάνει ὅτι οἱ ἀπόψεις αὐτὲς δὲν ἀφοροῦν μόνο στὴ συγκεκριμένη κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση ἀλλὰ σὲ ὅλο τὸ σύστημα ποὺ κατοχυρώνει παρόμοιες κυβερνητικὲς ἐνέργειες.

Συγκεκριμένα ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν πιστεύει ὅτι τὸ θέμα ποὺ δημιουργήθηκε γύρω ἀπὸ τὴν ταινία *Ὁ Θίασος* ἀποτελεῖ οὐσιαστικὴ ἔκφραση τῆς γενικώτερης κρατικῆς πολιτικῆς στὸν κινηματογράφο ἡ ὁποία ἀπὸ τότε ποὺ θεσπίστηκε λειτουργεῖ ἀνασταλτικὰ στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τόσο στὸ οἰκονομικὸ ὅσο καὶ στὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν θεωρεῖ ἀπαράδεκτο τὸ θεσμικὸ πλαίσιο πάνω στὸ ὁποῖο στηρίζεται ἡ λειτουργία τῶν διαφόρων ἐπιτροπῶν λογοκρισίας τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ἰδιαίτερα στὶς σημερινὲς συνθῆκες τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας.

Κι᾽ αὐτὸ γιατὶ ὁ νόμος 1108)1942 εἶναι ἔργο ἀρχικὰ τῆς δικτατορίας τοῦ Μεταξᾶ καὶ στὴ συνέχεια τῶν ἀρχῶν Κατοχῆς.

Πιστεύουμε ὅτι ἕνα ἀναχρονιστικὸ καὶ ἀντι-δημοκρατικὸ θεσμικὸ πλαίσιο περιορίζει ἀποφασιστικὰ τὶς δημοκρατικὲς ἐλευθερίες, τὴν πολιτιστικὴ ἐξέλιξη καὶ ἐκθέτει τὴν Ἑλλάδα διεθνῶς.

Ἔτσι κατοχυρώνονται ἀντι-δημοκρατικὲς ἐνέργειες κάθε κυβέρνησης καὶ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τῆς πρώτης Κοινοβουλευτικῆς Κυβέρνησης μετὰ τὴν ἑπταετία.

Κατὰ συνέπεια ἡ ἀνακοίνωση τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ποὺ δόθηκε στὴν δημοσιότητα σὲ ἀπάντηση τῆς διαμαρτυρίας τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν:

1) Υίοθετεῖ τὸ ἀντι - δημοκρατικὸ θεσμικὸ πλαίσιο γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε παραπάνω.

2) Καλύπτει τὴν Ἐπιτροπὴ τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ποὺ χρησιμοποίησε μόνο πολιτικὰ κριτήρια γιὰ νὰ κρίνει ἕνα ἔργο τέχνης.

Ἀναλυτικώτερα, καταγγέλλουμε τὴν κυβερνητικὴ ἀνακοίνωση γιατί:

1) Δὲν δεχόμαστε σὰν προσφορὰ καὶ παραχώρηση τὴν ἄδεια προβολῆς τῆς ταινίας στὴν Ἑλλάδα. Εἶναι ἀναφαίρετο δικαίωμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ νὰ δεῖ ἕνα ἔργο τέχνης καὶ νὰ τὸ κρίνει.

2) Πιστεύουμε ὅτι ἡ ἐπίσημη συμμετοχὴ σὲ ἕνα καλλιτεχνικὸ φεστιβὰλ δὲν μπορεῖ σὲ καμμία περίπτωση νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν ἑκάστοτε κυβερνητικὴ πολιτική.

3) Θεωροῦμε τὴν ταινία ἔργο τέχνης καὶ δὲν δεχόμαστε συζήτηση πάνω στὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενό της. Ἡ ἰδεολογία τῆς ταινίας δεσμεύει μόνο τοὺς δημιουργούς της.

4) Τὰ κριτήρια γιὰ τὴν ἀξιολόγηση μιᾶς ταινίας πρέπει νὰ εἶναι μόνο καλλιτεχνικά, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ σκεπτικὸ τοῦ βραβείου τῆς Διεθνοῦς Ἕνωσης Κριτικῶν ποὺ δόθηκε στὸν *«Θίασο»*.

5) Ἡ ἀνακοίνωση διχάζει τὸ κοινὸ καὶ ἀναζωπυρώνει τὰ πολιτικὰ πάθη μὲ τὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρει. Γεγονὸς ποὺ ἀποτελεῖ ἄμεση ἐπέμβαση στὸ χῶρο τῆς τέχνης σὲ βάρος τῆς ἐλεύθερης καὶ δημοκρατικῆς τῆς λειτουργίας.

6) Προκαταβάλλει τὸ κοινὸ πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας καὶ τοῦ ἀφαιρεῖ τὸ δικαίωμα νὰ τὴν κρίνει ἀνεπηρέαστα.

7) Δημιουργεῖ ἀβέβαιες προοπτικὲς γιὰ τὴν πορεία τῆς ταινίας.

Ἡ Ἑταιρία Σκηνοθετῶν ἐπεξεργάζεται νέο σχέδιο νόμου ποὺ θὰ ρυθμίζει στὸ πλαίσιο τῶν σημερινῶν δεδομένων καὶ ἀπαιτήσεων τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας γενικώτερα τὰ προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ὡστόσο, μέχρι νὰ ὑποβληθεῖ, νὰ γίνει ἀποδεκτὸ ἀπὸ τὶς ἁρμόδιες Κρατικὲς ὑπηρεσίες καὶ νὰ ψηφιστεῖ ἀπὸ τὴν Βουλή, προτείνει:

— Σὰν πρῶτο καὶ ἐπεῖγον μέτρο τὴν ἄμεση ἀντικατάσταση τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ἀπὸ ἐκλεγμένα μέλη τῶν Κινηματογραφικῶν Ἑνώσεων ποὺ θὰ ἀποφασίζουν καὶ θὰ εἰσηγοῦνται μὲ βάση ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο καλλιτεχνικὰ κριτήρια, πάνω σὲ κάθε πρόβλημα ποὺ θὰ προκύψει σὲ θέματα ἀδείας ἢ ἀπαγορεύσεως κ.λ.π. κινηματογραφικῶν ταινιῶν».

28/5-75: Ὁμάδα βουλευτῶν (Σ. Παπαπολίτης, Ν. Παπαϊωάννου, Θ. Ἀνδρεάδης, Κ. Γιατράκος, Γ. Ἀποστολάτος, Ι. Σκουλαρίτης, Ἀ. Ἀνδριανόπουλος, Γ. Δαλακούρας) καταθέτει στὸν πρόεδρο τῆς Βουλῆς τὴν παρακάτω ἐρώτηση:

«Πρὸς τοὺς ἀξιοτίμους κ.κ. ὑπουργὸν προεδρίας κυβερνήσεως, ὑπουργὸν ἐθνικῆς ἀμύνης, ὑπουργὸν πολιτισμοῦ καὶ ἐπιστημῶν, ὑπουργὸν ἐθνικῆς παιδείας καὶ θρησκευμάτων.

»Στὸ διεθνὲς φεστιβὰλ τῶν Καννῶν βραβεύθηκε ἡ ταινία τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου *Ὁ θίασος*. Ἡ ταινία αὐτὴ κρίθηκε ἀκατάλληλη ἀπὸ ὡρισμένους ἁρμοδίους νὰ ἐκπροσωπήσῃ ἐπίσημα τὴν Ἑλλάδα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ ἀποδειχθῇ ἡ ἀκατανόητη ἀντίφαση τῆς ἐπιβραβεύσεως ἑνὸς γνήσιου ἑλληνικοῦ ἔργου ἀπὸ διεθνὴ ἐπιτροπὴ ἀνεγνωρισμένου κύρους, ἐνῶ ἀπερρίφθη ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς ἐπιτροπές. Πρόσφατο δὲ ἀντίστοιχο κροῦσμα, ἡ ἀπόρριψη δίσκου τραγουδιῶν τοῦ συνθέτη Μίμη Πλέσσα ἀπὸ τὴν ΥΕΝΕΔ, ἐνῶ ἔχει ἐγκριθῆ ὁ ἴδιος δίσκος ἀπὸ τὸ ΕΙΡΤ.

»Καιρὸς νὰ πληροφορηθοῦν οἱ Ἕλληνες τί πραγματικὰ συμβαίνει στὴν ἀξιολόγηση ἔργων Ἑλλήνων δημιουργῶν καὶ μάλιστα κεκλεισμένων τῶν θυρῶν. Μὲ κατάπληξη, ὅση καὶ πικρία, ὁ ἑλληνικὸς λαὸς διαπιστώνει ὅτι ὡρισμένες ἐπιτροπὲς λογοκρισίας ἐξακολουθοῦν, ὄχι μόνον ὑφιστάμενες, ἀλλὰ καὶ νὰ λειτουργοῦν μὲ τὴν παλιὰ καὶ ἀντιδημιουργικὴ νοοτροπία. Ἐπειδὴ εἶναι καιρὸς νὰ ἐπιδειχθῆ καὶ σεβασμὸς καὶ ἐμπιστοσύνη τόσον πρὸς τοὺς Ἕλληνας δημιουργούς, ὅσον καὶ πρὸς τὸ κριτήριο τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὸ ἦθος καὶ τὴν νοημοσύνη του, ἐρωτῶνται οἱ ἀξιότιμοι κ.κ. ὑπουργοί:

1. Πόσες ἐπιτροπὲς λογοκρισίας λειτουργοῦν στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀπὸ ποιοὺς ἀποτελοῦνται.

2. Μὲ ποῖα κριτήρια καὶ ἀπὸ ποῦ θεσπιζόμενα διορίζονται τὰ μέλη τῶν ἐπιτροπῶν αὐτῶν.

3. Ποῖα τὰ συγκεκριμένα κριτήρια ἐγκρίσεως ἢ ἀπορρίψεως ὡρισμένων ἔργων τοῦ ἑλληνικοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος καὶ ποιὸς τὰ καθορίζει.

4. Ποῖα τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς ποὺ θεωρῆσαν τὴν βραβευθεῖσα ταινία τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου σὰν ἀνάξια νὰ ἐκπροσωπήσῃ τὴν Ἑλλάδα στὸ διεθνὲς φεστιβὰλ τῶν Καννῶν, μὲ ποῖα κριτήρια τὴν ἀπέρριψαν καὶ τί προτίθενται νὰ πράξουν οἱ κ.κ. ὑπουργοὶ μὲ τοὺς ἁρμόδιους τῆς ἐπιτροπῆς, ἰδιαίτερα μετὰ τὴν βράβευση τῆς ἐν λόγῳ ταινίας.

5. Ποιὸς ἐπιβάλλεται νὰ παρεμβαίνη στὴν περίπτωση ποὺ ἐφαρμόζονται δύο μέτρα καὶ δύο σταθμὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτροπὲς λογοκρισίας καὶ γιατί στὴν περίπτωση τῶν ἀντιφατικῶν ἀποφάσεων γιὰ τὴν μουσικὴ τοῦ Μίμη Πλέσσα μεταξὺ τοῦ ΕΙΡΤ καὶ τῆς ΥΕΝΕΔ δὲν παρενέβη;

6. Ἐὰν σκοπεύουν νὰ διατηρήσουν τὶς ἐπιτροπὲς λογοκρισίας, σὲ ποιοὺς τομεῖς;».

1/6-75: Ἕνα γράμμα τοῦ παραγωγοῦ τῆς ταινίας Γ. Παπαλιοῦ:

«Σὰν παραγωγὸς τῆς ταινίας *Ὁ θίασος* καὶ μετὰ τὴν κατάσταση ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴ βράβευσή της στὶς Κάννες, θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω τὰ παρακάτω:

Εἶναι γνωστό, ὅτι ἡ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ Κινηματογράφου δὲν ἔκρινε τὴν ταινία κατάλληλη νὰ ἐκπροσωπήσει ἐπίσημα τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο στὸ Φεστιβὰλ τῶν Καννῶν. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ Διεθνὴς Ἕνωσις Κριτικῶν, ἀναγνωρίζοντας τὴν καλλιτεχνική της ποιότητα, παραβίασε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν κανονισμὸ λειτουργίας καὶ βράβευσε τὴν ἑλληνικὴ αὐτὴ ταινία.

Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἀπρόβλεπτο γεγονὸς ἡ Γενικὴ Γραμματεία Τύπου καὶ Πληροφοριῶν, μὲ τὴν ἀνακοίνωσή της, ἀφοῦ μᾶς διαβεβαιώνει ὅτι ἡ προβολὴ τῆς ταινίας στὸ ἐσωτερικὸ εἶναι ἐλεύθερη κι' ὅτι ἡ βράβευσή της στὸ ἐξωτερικὸ καθόλου δὲν τὴν μειώνει, προσπαθεῖ νὰ δικαιολογήσει τὸ λόγο ἀρνήσεως τονίζοντας, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, ὅτι «γιὰ νὰ ἠμποροῦν νὰ προβάλλωνται ἐλευθέρως καὶ δημοκρατικῶς ὅλαι αἱ ἀπόψεις, εἶναι ἀδύνατον νὰ δίδεται ἐπίσημος ὑποστήριξις (διάβαζε ἄδεια ἐκπροσώπησης) εἰς ταινίας, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν μονομερῶς τὴν πρόσφατον πραγματικότητα».

Τί σημαίνει «μονομερῶς» ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴ δήλωση τοῦ κ. ὑφυπουργοῦ Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως («Καθημερινὴ» 25.5.75): «ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ ὑπάρχει ἡ ἐπιτροπὴ προσδίδει θέσιν κυβερνητικὴν» (στὴν ἄδεια ἐκπροσώπησης). Ἀπὸ τὸ συνδυασμό, λοιπόν, τῶν δύο δηλώσεων συνάγεται μιὰ προειδοποίηση στοὺς παραγωγούς: Ὅτι προκειμένου οἱ ταινίες τους νὰ ἐξασφαλίζουν τὴν ἀπαραίτητη *κρατικὴ* ἄδεια ἐκπροσώπησης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στὰ διεθνῆ φεστιβάλ, ποὺ τοὺς ἀνοίγουν τὸν δρόμο γιὰ τὸν βασικὸ οἰκονομικό τους στόχο, δηλ. τὴν παγκόσμια ἀγορά, θὰ πρέπει νὰ ἔχουν «θέση *κυβερνητικὴ* (!) ἀσχέτως τῆς ἀξίας τους ἢ μὴ ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως» ἢ τουλάχιστον νὰ συνοδεύωνται ἀπὸ μιὰν ἄλλην ταινία μὲ κυβερνητικὴ θέση ἐκ λόγων δημοκρατικότητος.

Ἂν καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ ἐπίσημη ἄποψη, σημαίνει ὅτι ἡ κυβέρνηση συγχέει τὶς ἔννοιες «ἑλληνικὸς — κρατικὸς — κυβερνητικὸς» κι' ὅτι ἐν πάσῃ περιπτώσει ὡρισμένοι παραγωγοὶ θὰ πρέπει νὰ συμμορφωθοῦν ἀνάλογα ἐγκαταλείποντες ἔτσι ποιοτικοὺς στόχους ἢ νὰ διαφοροποιήσουν τὴν ἐπαγγελματική τους δραστηριότητα».

1/6-75: Νέα ἀνακοίνωση τῆς Γ. Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν.

1.— Εἰς τὴν Γενικὴν Γραμματείαν λειτουργοῦν, βάσει τοῦ νόμου 1108 τοῦ 1941, τροποποιηθέντος κατ' ἐπανάληψιν καὶ ἰσχύσαντος ἐπὶ 20 ἔτη καὶ πλέον δημοκρατικοῦ βίου, 10 ἐπιτροπαὶ ἐλέγχου δημοσίων θεαμάτων καὶ ἀκροαμάτων (6 πρωτοβάθμιοι, 1 δευτεροβάθμιος, 1 γνωμοδοτική, 1 θεατρικῶν ἔργων καὶ σεναρίων καὶ 1 ἀσμάτων). Ἡ ἐπιτροπὴ ἀσμάτων δὲν λειτουργεῖ παρὰ μόνον τυπικῶς, ἡ ἐπιτροπὴ θεατρικῶν ἔργων λειτουργεῖ μόνον διὰ τὰ σενάρια τῶν ταινιῶν καὶ ἡ γνωμοδοτικὴ διὰ τὴν ἐξαγωγὴ ταινιῶν. Ὅλαι μαζὶ αἱ ἐπιτροπαὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ 90 μέλη (50 τακτικὰ καὶ 40 ἀναπληρωματικά), ποὺ ἐναλλάσσονται.

Αὐτὴν τὴν στιγμήν, ἐκ τῶν 90 μελῶν τὰ 15 εἶναι σκηνοθέται (περιλαμβάνονται ὁ Πρόεδρος, ὁ Γεν. Γραμματεὺς καὶ πολλὰ μέλη τοῦ Δ. Συμβουλίου τῆς Ἑνώσεως Σκηνοθετῶν), 20 εἶναι κινηματογραφισταὶ (ἀμέσως ἐνδιαφερόμενοι διὰ τὴν ἔγκρισιν τῶν ταινιῶν), 16 εἶναι ἐκπαιδευτικοὶ ἢ ψυχολόγοι (ἀπαραίτητοι διὰ τὴν κρίσιν ταινιῶν δι' ἀνηλίκους), 10 εἶναι συγγραφεῖς, 5 ἐπιστήμονες καὶ 24 ἀνώτεροι ὑπάλληλοι (διευθυνταὶ — τμηματάρχαι) τῆς Γ.Γ. Τύπου καὶ Πληροφοριῶν. Τὰ ὀνόματα πάντων εἶναι εἰς τὴν διάθεσιν τῶν ἐνδιαφερομένων.

2.— Ἡ δευτεροβάθμιος ἐπιτροπὴ κρίσεως κινηματογραφικῶν ταινιῶν (ἡ σημαντικώτερη, διότι εἰς αὐτὴν προσφεύγουν οἱ ἐνδιαφερόμενοι ὅταν αἱ ταινίαι ἀπορρίπτονται ἀπὸ τὰς 6 πρωτοβαθμίους) ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς μέλη (ὡς ἀνασυνεκροτήθη μετὰ τὴν πρόσφατον παραίτησιν τοῦ προέδρου της κ. Ἀλ. Λυκουρέζου): 1. Γεώργιος Κουμάντος (ὑφηγητής, πρόεδρος). Ἀναπληρωτής του εἶναι ὁ κ. Ἀν. Πεπονῆς (δικηγόρος καὶ τέως Γενικὸς Διευθυντὴς τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ.). Ὁ Πρόεδρος ἔχει ἐν ἰσοψηφίᾳ 2 ψήφους. 2. Σπυρίδων Σκούρας (κινηματογραφιστής). 3. Εὐάγγελος Κάτσικας (δικηγόρος). 4. Δημ. Γιᾶκος (λογοτέχνης). 57. Ἀντ. Καμπίτσης (Νομ. Σύμβουλος). 6. Ἀντ. Οἰκονομίδης (Δημοσιογράφος, διευθυντὴς ἐπὶ θητείᾳ τῆς Γ. Γ.Τ.Π.). 7. Γ. Κρίππας (τμηματάρχης τῆς Γ.Γ.Τ.Π.).

3.— Ἡ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ Κινηματογραφίας (ποὺ ἔδωσε ἄδειαν ἐξαγωγῆς εἰς τὸν *Θίασον* ἀλλὰ χωρὶς ἐπίσημον προστασίαν) δὲν ἔχει ἱδρυθῆ βάσει τοῦ νόμου 1108, ὡς ἀνεγράφη, ἀλλὰ τοῦ νόμου 4208 τοῦ 1961. Μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς αὐτῆς ἦσαν, πρὸ τῆς δικτατορίας, γνωστοὶ λογοτέχναι καὶ δημοσιογράφοι(Μ. Πλωρίτης, Ἀλ. Κατσέλη, Γιάννης Μαρῆς, Γ. Βασιλειάδης κ.λ.π.) καὶ ἡ κρίσις της δὲν περιωρίζετο εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἐκτίμησιν τῶν ταινιῶν. Διὰ τὴν ταινίαν *Διωγμὸς* (1965) λόγου χάριν, ὁ τότε πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς κ. Γ. Καβουνίδης εἶχε δηλώσει ὅτι «δύναται νὰ ἀντιπροσωπεύσῃ τὴν χώραν ἀξιοπρεπῶς, διότι πραγματεύεται οὐσιώδη ἑλληνικὰ ἐθνικὰ γεγονότα». Διὰ τὴν ταινίαν *Δανία — 4,5 ἑκατ. φίλοι*, τοῦ ἰδίου ἔτους, ἡ Ἐπιτροπὴ εἶχε κρίνει ὅτι «τὸ θέμα της εἶναι ἄσχετον μὲ τὴν ἐν γένει προβολὴν τῆς Ἑλλάδος». Σήμερον μέλη της εἶναι οἱ ἑξῆς: 1. Σταθᾶτος Ν., δημοσιογράφος καὶ νομικός. 2. Νικ. Ἰωαννίδης, κινηματογραφιστής. 3. Κ. Μελέγκογλου, σύμβουλος δημοσίων σχέσεων. 4. Ε. Παπανδρέου, συνταξιοῦχος. 5. Φ. Μόρφης, ἐπὶ συμβάσει ὑπάλληλος τῆς Γ.Γ.Τ.Π.

4.— Ἡ Γενικὴ Γραμματεία Τύπου καὶ Πληροφοριῶν εἶναι ὑποχρεωμένη, μέχρι τῆς συντάξεως τῆς νομοθεσίας διὰ τὸν νέον Ὀργανισμόν της, νὰ ἐφαρμόζῃ τοὺς κειμένους νόμους, ποὺ ἰσχυσαν ἐπὶ ὅλων τῶν δημοκρατικῶν κυβερνήσεων. Ἄλλωστε, ὄργανα κρίσεως τῶν ταινιῶν (διὰ τοὺς ἐνηλίκους καὶ διὰ τὰ ἄσεμνα) ὑπάρχουν εἰς ὅλας ἀνεξαιρέτως τὰς εὐρωπαϊκὰς χώρας. Εἰς ὅλην, ἐπίσης, τὴν Εὐρώπην (καὶ ἰδίως εἰς τὰς σοσιαλιστικὰς χώρας) χρειάζεται ἔγκρισις διὰ τὴν ἀναγνώρισιν μιᾶς ταινίας ὡς ἐκπροσωπούσης τὸ Κράτος. Εἰς τὰς Ἡν. Πολιτείας δὲν ὑπάρχουν ἐπιτροπαί, συνεπῶς δὲν ὑφίσταται θέμα ἐπισήμου ἐκπροσωπήσεως. Διὰ τὸν *Θίασον* ἂν καὶ ἐπετράπη ἡ προβολή του καὶ ἡ ἐξαγωγή του, ἐκρίθη (ὁμοφώνως) ὅτι παρουσιάζει μονομερῶς τὴν πρόσφατον ἱστορίαν, καὶ ὅτι συνεπῶς δὲν ἦτο δυνατὴ ἐπίσημος προστασία τῆς ταινίας. Ἀντιθέτως, διὰ τὸ Φεστιβὰλ Μόσχας ἐκρίθη ὅτι ἄλλη ἑλληνικὴ ταινία, μὲ θέμα τὸ Πολυτεχνεῖον, ἐπειδὴ παρουσιάζει τὴν ἀντίστασιν ὁλοκλήρου τοῦ λαοῦ κατὰ τῆς δικτατορίας, ἠμπορεῖ νὰ ἀντιπροσωπεύσῃ ἐπισήμως τὴν Ἑλλάδα.

6/6-75: Δημόσια τηλεοπτικὴ συζήτηση μὲ συμμετοχὴ τοῦ Γ.Γ. Τύπου καὶ Πληροφοριῶν κ. Λάμψα, τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, τῶν κυριῶν Ἄννα Συνοδινοῦ, Βιργινία Τσουδεροῦ, Ροζίτα Σώκου καὶ Σούλα Ἀλεξανδροπούλου καὶ τῶν Κυρίων Γρ. Γρηγορίου, Γ. Κουμάντου, Π. Ζάννα καὶ Σ. Πεπονῆ.

Ἡ κυβερνητικὴ ἀπόφαση δὲν βρίσκει ὑποστηρικτές.

* * *

Ὅπως βλέπουμε, μὲ ἀφορμὴ τὴν ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου, βγῆκαν στὴ φόρα γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ προβλήματα πού, ἐνῶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν ἤδη λυθεῖ, χρονίζουν «ἀδικαιολόγητα» (ἄμεση καὶ ἔμμεση λογοκρισία, σύνθεση καὶ λειτουργία ἐπιτροπῶν ἐλέγχου ἢ γνωμοδοτικῶν, γενικὸ θεσμικὸ πλαίσιο...). Ὅμως, ἡ κυβερνητικὴ στάση καὶ τὰ ὅσα εἶπε ὁ κ. Λάμψας στὴν τηλεοπτικὴ συζήτηση, μᾶς διευκολύνουν νὰ ἐντοπίσουμε ποῦ ὀφείλεται αὐτὴ ἡ «καθυστέρηση». Συγκεκριμένα, ἀποδείχτηκε ἀδιάσειστα ὅτι ἡ παλαιὰ ἀντίληψη ποὺ ταυτίζει τὸ Κράτος μὲ τὸ ἑκάστοτε κυβερνὸν κόμμα, ἐξακολουθεῖ νὰ πρυτανεύει στὶς διάφορες κρατικὲς ὑπηρεσίες. Ἔτσι ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μποῦν τὰ θεμέλια γιὰ μιὰ ὁμαλὴ δημοκρατικὴ πορεία τῆς χώρας. Πάνω σ' αὐτὸ μεγάλη εἶναι ἡ εὐθύνη τῆς σημερινῆς κυβέρνησης ἡ ὁποία ὀφείλει, ξεπερνώντας τὰ ποικίλα πλέγματα τοῦ παρελθόντος, νὰ κάνει πράξη τὶς θεωρητικὲς διακηρύξεις της.

Ἐξήγησε ὁ κ. Λάμψας ὅτι ἡ κυβέρνηση δὲν ὑποστήριξε τὴν ἐπίσημη ἐκπροσώπηση τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τὸ *Θίασο*, ἐπειδὴ φοβήθηκε νὰ μὴ δυσαρεστήσει μιὰ ὁρισμένη μερίδα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἂν ὅμως ὑπάρχει «μιὰ μερίδα τοῦ λαοῦ» ποὺ δυσαρεστεῖται ἀπὸ τὴ ὑπερκομματικὴ λειτουργία τοῦ Κράτους, τότε αὐτὴ ἡ «μερίδα» χρειάζεται (τουλάχιστο) μερικὰ *μαθήματα δημοκρατίας* καὶ ἡ κυβέρνηση θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναλάβει τὴν ἱστορικὴ εὐθύνη αὐτῶν τῶν «μαθημάτων» ἀντὶ νὰ ζητάει ὑποχωρήσεις ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς τῶν δημοκρατικῶν διαδικασιῶν. Σὲ μιὰ δημοκρατία ὅπως αὐτὴ ποὺ (ὑποτίθεται τουλάχιστον ὅτι) θέλουμε νὰ οἰκοδομήσουμε, εἶναι ἀπαράδεκτο νὰ ταυτίζεται ἡ ἔννοια Κράτος (ὅπως καὶ ἡ ἔννοια Ἔθνος), μὲ ὁποιοδήποτε κόμμα ἢ παράταξη.

Δύο ἀπόπειρες Στρατευμένου Κινηματογράφου

Συνεχίζοντας τὴν προσπάθεια ποὺ εἴχαμε ἀρχίσει στὸ προηγούμενο τεῦχος, γιὰ μιὰ πρώτη γνωριμία μὲ τὸ στρατευμένο κινηματογράφο — περιθωρειακὸ κινηματογράφο, παραθέτουμε τώρα δύο συνεντεύξεις. Ἡ μία εἶναι ἀπὸ τοὺς Θέκλα Κίττου καὶ Λάμπρο Παπαδημητράκη γιὰ τὴν ταινία - ντοκυμαντὲρ ποὺ γυρίζουν στὴν Κύπρο, καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὴν «Ὁμάδα τῶν Τεσσάρων», δηλ. τὸ Σπύρο Ζάχο, Θανάση Σκρούμπελο, Κώστα Χρονόπουλο καὶ Γιῶργο Χρυσοβιτσιάνο σχετικὰ μὲ τὴν ταινία τους γιὰ τὴ Μακρόνησο. Οἱ δύο αὐτὲς ταινίες ἀποτελοῦν, στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, δυὸ προσπάθειες πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, ὅσον ἀφορᾶ τὴ διαδικασία παραγωγῆς καὶ διανομῆς τῶν ταινιῶν αὐτῶν, ἀλλὰ καὶ ὅσον ἀφορᾶ τὴν προβληματικὴ τῶν δημιουργῶν τους πάνω στὸ εἶδος κινηματογράφου ποὺ ἐπέλεξαν, δηλαδὴ τὸ ντοκυμαντέρ.

Συνέντευξη
τοῦ Λ. Παπαδημητράκη
καὶ τῆς Θ. Κίττου
στὸν Σ.Κ. '75

Ἀπ' ὅσο ξέρουμε ἀρχίσατε νὰ γυρίζετε τὴν ταινία γιὰ τὴ Κύπρο τὸ περασμένο φθινόπωρο καὶ τώρα βρισκόσαστε ἀκόμα στὴ φάση τοῦ γυρίσματος. Κατ' ἀρχὴν θὰ θέλαμε νὰ μᾶς πεῖτε πῶς ξεκινήσατε νὰ κάνετε αὐτὴ τὴ ταινία καὶ νὰ μᾶς δώσετε ὁρισμένες πληροφορίες γύρω ἀπὸ τὴ δουλειά σας.

Βασικὰ ξεκινήσαμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία πάνω στὴ Κύπρο, ποὺ θὰ ἦταν μιὰ καταγραφὴ τῶν παραγόντων ποὺ συνθέτουν αὐτὸ ποὺ λέμε «κυπριακό». Ἀφορμή, τὰ τελευταῖα γεγονότα. Κατεβήκαμε χωρὶς νὰ ἔχουμε ξεκαθαρίσει πῶς πρέπει νὰ εἶναι ἕνα τέτοιο ντοκυμαντέρ. Γιὰ μᾶς ἔμπαινε ἔτσι : Μιὰ βαθειὰ γνωριμία πρῶτα, μὲ τοὺς ἀνθρώπους, τὸ χῶρο καὶ τὴ δράση τους μέσα σ' αὐτόν. Ἡ γνωριμία αὐτὴ θὰ στήριζε ἀπὸ τὴ μιά, μιὰ ἐπιχειρηματολογία (πραγμάτωση ἰδεολογίας) ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ καθόριζε τὴ μορφικὴ σύνθεση τῶν παραγόντων μέσα ἀπὸ τοὺς συσχετισμοὺς ποὺ θὰ εἴχαμε ἐπισημάνει. Ἔτσι πρὶν τραβήξουμε τὸ πρῶτο μέτρο φίλμ περάσαμε πολὺ καιρὸ μελετώντας τὰ πράγματα, κάνοντας μιὰ μεγάλη περιοδεία. Σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία μέσα, ὑποστήκαμε κι οἱ ἴδιοι μιὰ ἐξέλιξη, γίναμε θὰ λέγαμε μέρος τῆς διαδικασίας ποὺ ἦταν κυριολεκτικὰ μιὰ ἀποκάλυψη: Παράγοντες ποὺ θεωρούσαμε πρωταρχικοὺς πέρασαν σὲ δεύτερη μοίρα ἢ γίναν ἀσήμαντοι καὶ παράγοντες καθοριστικοὶ βγῆκαν στὴν ἐπιφάνεια. Ἕνα παράδειγμα: Ὁ καθορισμὸς τῆς ἔννοιας Μακαριακὸς - Γριβικὸς γινόταν ὥς τότε μὲ βάση τὸ πολιτικὸ προσκήνιο, ἡ ἔρευνα ἀποκάλυψε πῶς ἡ ταξικὴ καὶ κοινωνικὴ βάση, ποὺ εἶναι ἀσφαλῶς ἡ οὐσιαστικώτερη, καθόριζε ἀλλοιῶς τὸ περιεχόμενο τῶν ἐννοιῶν, κι ἔτσι τὸ περιεχόμενο ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι φασίστας - δημοκράτης, ἀνατράπηκε.

Παρ' ὅλο ποὺ δὲν εἴσαστε ἀκόμα στὸ στάδιο τοῦ μοντὰζ γιὰ νὰ μπορέσετε νὰ ἀπαντήσετε πιὸ συγκεκριμένα, θὰ μπορούσατε νὰ μᾶς πεῖτε πῶς ἐπέδρασε πάνω στὴν αἰσθητικὴ τῆς ταινίας αὐτὴ ἡ διαδικασία ἐπαφῆς σας μὲ τὸ χῶρο καὶ τῆς παραπέρα πολιτικῆς σας γνώσης πάνω σ' αὐτόν;

Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ποὺ λείπει τουλάχιστον τὸ ἕνα τρίτο τῆς ταινίας δὲν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μιὰ ὁλοκληρωμένη αἰσθητικὴ ἀντίληψη,

ἀφοῦ μάλιστα δὲν ἔχει σταματήσει αὐτὴ ἡ διαδικασία μέσα στὴν ὁποία ἔχουμε μπεῖ, μιᾶς καὶ τὰ πράγματα ἐξελίσσονται συνέχεια. Θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ ποῦμε ἕνα παράδειγμα γιὰ τὴ σχέση ἔρευνας καὶ μορφῆς τῆς ταινίας : μέχρι τὸ Γενάρη τοῦ 75 ὁ λαϊκὸς παράγοντας σὰν μαζικὴ παρέμβαση ἀπουσίαζε ἀπὸ τὴ πολιτικὴ σκηνή, ἄρα καὶ ἀπὸ τὴ ταινία. Τὸν συναντᾶμε καὶ τότε εἶναι ἐπέμβαση ἑνὸς ἄλλου στοιχείου ποὺ ἐπηρεάζει τὴ μορφὴ τῆς ταινίας. Ὅσον ἀφορᾶ αὐτὸ ποὺ θὰ λέγαμε στὺλ δουλειᾶς ὑπάρχει ἡ ἐξῆς ἀντίληψη: ὅλα ὅσα βλέπουμε εἶναι τραγικά, ὅμως οἱ ἄνθρωποι δὲν θεωροῦνται θύματα — ἑπομένως ὅσα λένε ἢ κάνουνε δὲν δραματικοποιοῦνται — ἀλλὰ πολιτικὲς ὀντότητες ποὺ μετέχουν στὴν ἱστορία καὶ τὴ καθορίζουν. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας χρησιμοποιήσαμε : σινεμὰ ντιρέκτ, ἀλλοῦ ἀναπαράσταση γεγονότων ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς ἥρωες, καὶ ἁπλῆ καταγραφὴ χώρων καὶ δράσης.

Ὁ βασικὸς ἄξονας τῆς ταινίας εἶναι οἱ συνεντεύξεις ;

Ὄχι, ἡ σημερινὴ πραγματικότητα δίνεται μὲ συνεντεύξεις ἀλλὰ καὶ μὲ κινηματογραφήσεις χώρων ποὺ ἔχουνε σχέση μὲ ἕνα συγκεκριμένο πολιτικὸ γεγονός, ὅπως π.χ. ἡ κατάληψη τοῦ ἐργοστασίου τῆς Κόκα Κόλα. Ἴσως ὑπάρξουν ἀκόμα καὶ ἱστορικὲς ἀναφορὲς μὲ σκηνὲς ἀπὸ παλιὰ ντοκυμαντὲρ ἢ μὲ γραπτὰ κείμενα. Ὅσον ἀφορᾶ τὶς συνεντεύξεις ποὺ πήραμε, μᾶς ἐνδιέφερε νὰ ὑπάρχουνε στὴ ταινία καὶ συνεντεύξεις ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν πολιτικὲς ἀπόψεις, ποὺ ἔχουν ζήσει τὰ γεγονότα καὶ συνεντεύξεις γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ζοῦνε αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, τί δουλειὰ κάνουν, ποιὰ εἶναι ἡ ταξική τους προέλευση, γι' αὐτὸ ἄλλωστε φροντίσαμε νὰ ἐπιλέξουμε τοὺς χώρους ὥστε νἆναι οἱ χῶροι δράσης τῶν προσώπων.
Ὅσον ἀφορᾶ τὸ ὑλικὸ θέλουμε νὰ κινηθεῖ ἡ ταινία πάνω σὲ τρεῖς βασικοὺς ἄξονες. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ κατάσταση τῆς Κύπρου ἰδωμένη μέσα ἀπὸ μιὰ ταξικὴ ἀνάλυση τοῦ κοινωνικοῦ προβλήματος ἔτσι ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ τώρα. Αὐτὸ βέβαια σὲ σχέση μὲ τὸ παρελθὸν μιὰ καὶ ἡ συγκεκριμένη φάση εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἱστορικῆς διαδικασίας ποὺ ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ τὸ παρελθόν. Ὁ δεύτερος εἶναι ὁ Κυπριακὸς χῶρος, καθορισμένος ἀπ' αὐτὴ τὴ διαδικασία καὶ δεμένος μὲ ὁλόκληρο τὸν Ἑλληνικὸ χῶρο, πράμα ποὺ καθιστᾶ τὸ πρόβλημα Ἑλληνικό, ἐθνικό. Καὶ ὁ τρίτος εἶναι ὄχι ἡ λύση ἀλλὰ τὰ δεδομένα ποὺ ὁδηγοῦν σὲ μιὰ

ἀναγκαστικὴ λύση ποὺ εἶναι αὐτὴ ποὺ θὰ δώσει ὁ λαὸς στὴ Κύπρο καὶ στὴν Ἑλλάδα μὲ τὴ συμμετοχή του, τὴ μόνη σωστὴ λύση.

Ποιὰ εἶναι ἡ κεντρικὴ πολιτικὴ θέση τῆς ταινίας;

Ὅτι ἀπ' ὅλα αὐτὰ ποὺ ἔχουν γίνει μέχρι τώρα, δὲ βγαίνει τίποτα. Εἶναι ἕνα πρόβλημα — χάος ποὺ τὸ συνθέτουν πολλὲς ἀντιθέσεις: Ἐθνικές : Ἕλληνες, Τοῦρκοι, Πολιτικές:δεξιός, ἀριστερός, ἡ Ἑλλάδα καὶ μεῖς, οἱ ξένοι κι ἐμεῖς, θρησκευτικές. Στὸ διπλωματικὸ ἐπίπεδο θὰ λύνεται πάντα προσωρινὰ καὶ πρὸς τὴ μία πλευρὰ ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις. Ἐμεῖς βλέπουμε, ὅτι μόνο μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ μπορεῖ νὰ λυθεῖ τὸ πρόβλημα. Τὸ λαὸ τὸν ἔχουνε κάνει νὰ πιστεύει: εἴμαστε λίγοι, εἴμαστε μικροί, καὶ εἴμαστε ἀδύναμοι. Ἡ διέξοδος ποὺ θὰ πρέπει νὰ βρεῖς πρέπει νἄναι ἡ κόκκινη κλωστὴ ποὺ κρατᾶ συνθεμένα ὅλα τοῦτα.

Τί ὑλικὸ ἔχετε τραβήξει ποὺ νὰ δικαιώνει καὶ νὰ δείχνει σὰν ἀναγκαία αὐτὴ τὴ πολιτικὴ θέση τῆς ταινίας;

Ἂς ἀρχίσουμε ἀπὸ κάτι βασικό. Ὁ τουρκοκυπριακὸς πληθυσμὸς εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ καταπιεσμένα κομμάτια τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ γιατὶ καταπιέζεται διπλὰ : ἀπ' τὴ τουρκικὴ μὰ καὶ τὴν ἑλληνική κυρίαρχη τάξη. Ἔτσι πάνω στὸν τουρκικὸ λαὸ ἀσκεῖται διπλὴ καταπίεση καὶ ἀπὸ τὴ τουρκικὴ ἀντίδραση καὶ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ κυρίαρχη τάξη. Μετὰ εἶναι τὸ θρησκευτικό, τὸ φυλετικό, ἡ ἐξουσία τῆς ἐκκλησίας στὴ Κύπρο.... Τελικὰ αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι πὼς μόνο οἱ λαϊκὲς μᾶζες κρατοῦν τὴ λύση στὰ χέρια τους. Μόνο σ' ἕνα λαϊκὸ κράτος, ποὺ περνᾶ μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία ὁλοκλήρωσης τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου ὡς ὅλου, μποροῦν νὰ λυθοῦν αὐτὰ τὰ προβλήματα. Ἔτσι ὑπάρχει ἂς ποῦμε σκηνὴ στὴ ταινία ὅπου Τοῦρκοι καὶ Ἕλληνες τὰ πίνουν σ' ἕνα τραπέζι. Τὴ γυρίσαμε μ' ἕνα στὺλ σινεμὰ ντιρέκτ, ὅπου ὁ Ἕλληνας λέει στὸν Τοῦρκο : «Τώρα ποὺ θὰ φύγεις καὶ θὰ πᾶς στὸ βορρᾶ θὰ προσπαθήσω κάποτε νὰ περάσω νά 'ρθω νὰ σὲ βρῶ, νὰ κάτσουμε πάλι νὰ τὰ πιοῦμε.» Αὐτὸ ὅμως ποὺ δὲ λέει ὁ ἕνας στὸν ἄλλο εἶναι νὰ ζήσουμε μαζί, δηλαδὴ διῶξτε πρῶτα ὅλους αὐτοὺς ποὺ ἔχετε ἀπὸ πάνω σας καὶ μετὰ νὰ ζήσουμε μαζί. Ὅπως ἐπίσης, μὲς στὴν ταινία διαφαίνονται σχέσεις ἀνάμεσα σὲ Τούρκους καὶ Ἕλληνες μέσα στοὺς τόπους δουλειᾶς, στὸ ἐργοστάσιο στὸ χωράφι. Φυσικὰ ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι εἶχαν περάσει μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ δημοτικοῦ σχολείου ποὺ λέει στοὺς Τούρκους ὅτι οἱ Ἕλληνες εἶναι ἄπιστοι καὶ στοὺς Ἕλληνες πὼς οἱ Τοῦρκοι εἶναι βάρβαροι, στὴ πράξη ὅμως δὲν ὑπῆρχε τέτοια ἀντίληψη καὶ ζοῦσαν σὲ μεγάλο βαθμὸ ἁρμονικά.

Στὰ ἑλληνικὰ ντοκυμαντὲρ ποὺ γίνονται μὲ θέμα τὴ Κύπρο ἀποσιωποῦνται τελείως οἱ σφαγὲς τῶν Τούρκων ποὺ γίνανε στὴ δικτατορία τοῦ Σαμψών καὶ μετὰ τὸν Σαμψών. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο περνάει στὴ ταινία;

Βεβαίως περνάει καὶ ἀρκετὰ ἔντονα καὶ μὲ καταγγελίες. Ἔχουμε μιὰ τουρκοκύπρια ἡλικιωμένη γυναίκα σὲ ἕνα φτωχὸ ψαράδικο χωριὸ ποὺ τῆς πιάσανε στὸ σπίτι καὶ τὰ τρία της παιδιά, τὸ μικρότερο 12 χρονῶν, καὶ τὰ ἄλλα μέχρι 18,20· τοὺς πιάσανε καὶ τοὺς τρεῖς ὁμήρους καὶ δὲν τοὺς ἐπίστρέψανε ποτὲ καὶ μέχρι τώρα δὲν τῆς ἔχουν πεῖ ὅτι ἔχουν σκοτωθεῖ.

Κάνατε γυρίσματα στὴ πράσινη γραμμὴ καὶ στὰ σύνορα, γιατὶ σύνορα εἶναι πιά, ἐκεῖ τί καταστάσεις συναντήσατε καὶ ἀκόμα ἂν πήρατε συνεντεύξεις ἀπὸ στρατιωτικοὺς καὶ χουντικοὺς καὶ μακαριακούς.

Βασικὰ οἱ περισσότεροι στρατιωτικοί, ὅπως ὁ Πανταζῆς τοῦ ἐφεδρικοῦ καὶ ἡγέτης τῆς φρουρᾶς τοῦ Μακάριου, ἀρνήθηκε νὰ δώσει συνέντευξη. Πάντως ἔχουμε κάποιες συνεντεύξεις ἀπὸ κατώτερους ἀξιωματικούς, ἕναν δυὸ τῆς πράσινης γραμμῆς. Δὲ μιλᾶνε ὅμως καθόλου γιὰ τὰ πολιτικὰ προβλήματα, παρὰ ἁπλᾶ γιὰ τὴ στρατιωτική τους δουλειά, γιὰ τὸ φύλαγμα τῆς γραμμῆς καὶ τὴν ἐνδεχόμενη ἀντιμετώπιση τῶν Τούρκων.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀξιωματικοὺς ἔχετε μιλήσει μὲ στρατιῶτες ;

Ναὶ καὶ εἴχαμε καὶ μερικὰ ἐπεισόδια. Ὅποτε πήγαμε νὰ μιλήσουμε μὲ στρατιῶτες καὶ τὸ κατάλαβαν οἱ ἀποπάνω μᾶς ἔδιωξαν, γιατὶ ἄρχιζε ἀμέσως μιὰ ἔντονη πολιτικὴ συζήτηση ἀνάμεσα στοὺς στρατιῶτες σχετικὰ μὲ τὸ τί ἔγινε καὶ τὸ ποιὸς φταίει. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο οἱ ἀνώτεροι τὴ σταματοῦσαν ἀμέσως.

Ἡ ταινία δηλαδὴ δουλεύει σὲ δυὸ ἐπίπεδα, τὸ ἕνα ποὺ εἶναι ἡ πολιτικὴ σκηνὴ καὶ τὸ ἄλλο ἡ ταξικὴ ἀνάλυση καὶ ἡ ἱστορικὴ ἔρευνα ποὺ φωτίζει τὴ πολιτικὴ σκηνή;

Ἀκριβῶς, γιατὶ δὲν θέλουμε νὰ καταγράψουμε ἁπλὰ τὰ γεγονότα, ἀλλὰ νὰ ψάξουμε νὰ βροῦμε τὶς αἰτίες ποὺ ὁδήγησαν σ' αὐτά.

Μὲ ποιοὺς τρόπους βλέπετε νὰ φτάνει τὸ ντοκυμαντέρ σας, ποὺ εἶναι βασικὰ πολιτικό, σὲ πιὸ πλατὺ κόσμο στὴ Κύπρο, καὶ πῶς θὰ γίνει αὐτὸς ὁ κόσμος νὰ συμμετέχει στὴ προβληματικὴ τῆς ταινίας;

Ἔχουμε σκοπὸ νὰ πάρουμε τὴ ταινία καὶ νὰ τὴ γυρίσουμε ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριό, ἀπὸ πόλη σὲ πόλη, νὰ βροῦμε αἴθουσες κι ὅταν δὲν βρίσκουμε αἴθουσες, σὲ πλατεῖες. Θὰ τὴ παίζουμε μὲ μικρὸ εἰσιτήριο ἢ δωρεὰν ὅπου χρειάζεται. Αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἔγινε καὶ μὲ τὴν ὁμάδα Κίνο καὶ τὴ ταινία τοῦ Πολυτεχνείου.
Ἡ Κίνο εἶναι μιὰ ὁμάδα κινηματογραφιστῶν ποὺ λειτουργώντας παράνομα στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας ἔχει συγκεντρώσει ἕνα ἀρκετὰ πλούσιο ὑλικὸ ἀπ' αὐτὰ τὰ χρόνια καὶ συνεχίζει νὰ συγκενρώνει ὑλικὸ ἀπ' τὶς κινητοποιήσεις καὶ λαϊκὲς ἐκδηλώσεις. Τὴ πρώτη ταινία ποὺ ἔφτιαξε τὴ κίνησε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ μέχρι τώρα τὴν ἔχουν δεῖ γύρω στὶς 140 χιλιάδες θεατὲς στὴν Ἑλλάδα καὶ 8 χιλιάδες στὴ Κύπρο. Ὁ Κινηματογράφος, αὐτὸς ποὺ δὲν γίνεται μέσα ἀπ' τὴν ὀργανωμένη παραγωγὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει ἄλλο κύκλωμα διανομῆς παρὰ αὐτοὺς ποὺ τὸν ἔφτιαξαν. Ἔτσι μόνο ἄλλωστε μπορεῖ νὰ φτάσει καὶ στὸν χῶρο στὸν ὁποῖο ἀνήκει κι ἀπ' τὸν ὁποῖον ἀντλεῖ τὸ ὑλικό του.

Αὐτὸς ὅμως ὁ τρόπος διανομῆς ποὺ διαλέξατε προϋποθέτει καὶ ἕναν ἄλλο τρόπο παραγωγῆς. Ἔχετε λύσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα ἢ ὄχι;

Κατ' ἀρχὴ ἡ ταινία ποὺ θὰ εἶναι σὲ 16μμ. θὰ ἔχει μικρὸ κόστος, περίπου 650 χιλιάδες κι αὐτὸ κάνει πιὸ εὔκολα τὰ πράγματα. Ἄλλωστε ἔχουν ἤδη γίνει συζητήσεις καὶ ἡ παραγωγὴ δέχτηκε αὐτὸ τὸν τρόπο διανομῆς ποὺ θὰ τὸν προωθήσουμε καὶ μέσα ἀπὸ τοὺς φοιτητικοὺς συλλόγους, τὰ συνδικάτα καὶ τοὺς πολιτιστικοὺς συλλόγους. Παράλληλα εἶναι πιθανὸν νὰ γίνει μεγέθυνση τῆς ταινίας στὰ 35 μμ καὶ νὰ περάσει καὶ μέσα ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, θὰ βροῦμε ὅμως τρόπο νὰ φτάσει καὶ στὴν ἐπαρχία.

[Τὴν συνέντευξη πῆραν ἡ Φρίντα Λιάππα καὶ Μαρία Νικολακοπούλου τὸν Μάϊο τοῦ 1975]

Συνέντευξη τῶν
Σ. Ζάχου
Θ. Σκρούμπελου
Κ. Χρονόπουλου
Γ. Χρυσοβιτσιάνου
στὸν Σ.Κ. '75

Κατ' ἀρχὴν δῶστε μας μερικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ὁμάδα, πῶς δημιουργήθηκε, κάτω ἀπὸ ποιές ἀνάγκες καὶ πῶς ἐξελίχτηκε.

Ἡ ὁμάδα μας λέγεται Ὁμάδα τῶν Τεσσάρων καὶ εἴμαστε ὁ Κώστας Χρονόπουλος, ὁ Γιῶργος Χρυσοβιτσᾶνος, ὁ Θανάσης Σκρούμπελος καὶ ὁ Σπῦρος Ζάχος. Λειτουργοῦμε καὶ οἱ ἴδιοι σὰν συνεργεῖο καὶ ὑπάρχει ἰσοτιμία στὶς ἀποφάσεις καθὼς καὶ συλλογικὴ δουλειὰ στὴν ἐπεξεργασία τοῦ θέματος. Ὁ βασικὸς προβληματισμὸς γιατί εἴμαστε ὁμάδα, ξεκινάει ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀντίληψη ποὺ ἔχουμε, ὅτι ἡ μέχρι τώρα δομὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεργείου: παραγωγός, σεναριογράφος, σκηνοθέτης, τεχνικοί, ἐξυπηρετεῖ μιὰ μορφὴ βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου στὴν ὁποία ἐμεῖς δὲν ἐντασσόμαστε. Δὲν πιστεύουμε στὸ μῦθο τοῦ ἐγκέφαλου ὁ ὁποῖος τὰ κατευθύνει ὅλα, εἴτε εἶναι ὁ σούπερ παραγωγὸς τοῦ Χόλλυγγουντ εἴτε ὁ σκηνοθέτης καὶ οἱ ταινίες μας δὲν ἐκφράζουν προσωπικὲς ἀνησυχίες.

Ἡ ὁμάδα ἔγινε γιὰ τὴ ταινία ἢ ὑπῆρχε καὶ πρὶν ἀπ' αὐτήν;

Ἡ ταινία γιὰ τὸ Μακρονήσι καὶ τὰ Γιοῦρα τῆς 1ης περιόδου ἔγινε ἡ αἰτία γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ μιὰ σκέψη ποὺ κάναμε ἤδη ἀπὸ πολὺ καιρό, νὰ δουλέψουμε μαζὶ σὰν κινηματογραφικὴ ὁμάδα ἀφοῦ ξέραμε ὅλοι τὴ δουλειὰ καὶ εἴχαμε κοινὲς βασικὲς πολιτικὲς θέσεις. Σκεφτόμασταν ὅτι κάτω ἀπὸ ὁρισμένες πολιτικὲς ἀναγκαιότητες τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου δὲν ἔχει ριχτεῖ ποτὲ φῶς στὴ περίοδο τῆς γερμανικῆς κατοχῆς καὶ τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου, ὅπου βρίσκει κανεὶς τὶς αἰτίες ποὺ ὁδήγησαν στὴ σημερινὴ χούντα καὶ ποὺ πάντα χτυπᾶνε τὸ κίνημα ἐμποδίζοντάς το νὰ ἐξελιχτεῖ. Μὲ αὐτὲς τὶς σκέψεις γυρίσαμε στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν Ἀγγλία καὶ ἡ εὐκαιρία μᾶς δόθηκε ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο ποὺ ἐνδιαφερόταν πολὺ γιὰ τὸ θέμα τῆς καταπίεσης (βασανιστήρια, φυλακές, ἐξορίες). Σκεφτόμαστε νὰ συνεχίσουμε καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ταινία, γιατὶ μέχρι στιγμῆς ἡ συνεργασία μας εἶναι σωστή.

Σὰν συνεργεῖο πῶς δουλεύετε, ἔχετε καταργήσει ἐντελῶς τὶς σχέσεις σκηνοθέτης - τεχνικοί;

Ἕνα πρόβλημα ποὺ μπορεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει μιὰ ὁμάδα εἶναι ἡ συστηματοποίηση τῆς δουλειᾶς. Ἡ ἐνημέρωση μέσα στὴν ὁμάδα, ἡ ἀνάληψη εὐθυνῶν καὶ ἡ ἐκτέλεση καθηκόντων. Ὅταν πᾶμε στὸ χῶρο τοῦ γυρίσματος ἔχουμε συζητήσει καὶ ἀποφασίσει τί χρειαζόμαστε νὰ τραβήξουμε καὶ ποιὸς θὰ ἀναλάβει, ποιὲς εὐθύνες. Ἐπάνω στὸ χῶρο τῆς δουλειᾶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐπικρατεῖ ἀναρχία, λειτουργεῖ κανονικὸ κινηματογραφικὸ συνεργεῖο. Μετὰ γίνεται ὁ ἀπολογισμὸς τῆς δουλειᾶς, νὰ βρεθοῦν τὰ ἀδύνατα σημεῖα καὶ νὰ διορθωθοῦν γιὰ νὰ πᾶμε παρακάτω. Σὲ μιὰ δεύτερη ταινία, βέβαια, οἱ εἰδικότητες μποροῦν νὰ ἀλλάξουν, αὐτὸς ποὺ ἔκανε τὸν ἠχολήπτη, νὰ κάνει τὸν κάμεραμάν. Ἐπίσης καὶ τὸ θέμα τῶν ἀμοιβῶν δὲν τὸ ἀντιμετωπίζουμε, ὅπως τὸ μάθαμε ἀπὸ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο (Χόλλυγουντ) ὅπου ὁ καθένας πληρώνεται ἀνάλογα μὲ τὴ δουλειὰ ποὺ κάνει. Ἔχουμε ὅλοι ἴσο μερίδιο καὶ μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια ἐξαφανίζεται καὶ ἡ ὑλικὴ βάση τῆς ἱεραρχίας.

Ποιές εἶναι οἱ σχέσεις σας μὲ τὸν παραγωγό;
Τί δικαιώματα ἔχει πάνω στὴν ταινία;

Κατ' ἀρχὴν δὲν πρόκειται γιὰ παραγωγὸ μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ξέρουμε, ἀλλὰ γιὰ χρηματοδότη. Ἡ συμφωνία μας ἦταν ἀπὸ τὴν ἀρχή, ὅτι δὲν θὰ ἐπέμβει καθόλου στὸ θέμα. Στὸ οἰκονομικό, φτιάξαμε μαζὶ ἕνα ἰδιωτικὸ συμφωνητικὸ καὶ ἡ παραγωγὴ θὰ πάρει 10% ἀπὸ τὰ κέρδη ἀφοῦ καλύψει ὡς ἕνα βαθμὸ τὰ ἔξοδά της. Ἡ συμφωνία ποὺ θὰ κάνεις μὲ τὸν παραγωγὸ ἔχει μεγάλη σημασία γιατὶ ἐπηρεάζει τὸν τρόπο διανομῆς καὶ ἀκόμα τὴ μορφὴ τῆς ταινίας, ἂν θὰ τὴν φτιάξεις δηλαδὴ ἔτσι ποὺ νὰ τραβάει τὸ μάτι, γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ τὴ πουλήσεις παντοῦ. Ὅλα αὐτὰ καθορίζονται ἀπὸ τό, ἂν ὁ ἄλλος κάνει ἐπένδυση κεφαλαίου, ὁπότε ἐπεμβαίνει συνέχεια παίρνοντας ὑπόψιν του τὰ δεδομένα τῆς ἀγορᾶς, ἢ χρηματοδοτεῖ ἁπλῶς μιὰ ταινία. Ἡ ταινία μας εἶναι 16μμ ἔγχρωμη καὶ θὰ στοιχίσει συνολικὰ γύρω στὶς 500.000 - 600.000 δρχ. Ὁ χρηματοδότης μας καλύπτει μόνο τὰ μισὰ καὶ ἔτσι κινούμαστε καὶ σὲ ἄλλους χώρους, γιὰ νὰ βροῦμε λεφτὰ νὰ τὴ τελειώσουμε.

Τί δυσκολίες συναντήσατε στὴ παραγωγή;

Σὰν καινούργιοι στὸ χῶρο, συναντήσαμε δυσκολίες σχετικὰ μὲ τὰ μηχανήματα. Δὲν μπορούσαμε νὰ νοικιάσουμε μηχανὴ ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ δίκτυο, γιατὶ εἶναι πολὺ ἀκριβὲς καὶ δὲν εἴχαμε ἐπαφὲς καὶ γνωριμίες ἔξω ἀπὸ αὐτό. Ἔτσι, γυρίσαμε μὲ μιὰ πολὺ παλιὰ Μπόλεξ καὶ εἴχαμε μιὰ ἀπώλεια πάνω ἀπὸ 10% στὸ ὑλικό. Μιὰ ἄλλη μεγάλη δυσκολία ἦταν ἡ ἀγορὰ τοῦ φίλμ. Στὴν Κόνταχ δὲν μᾶς δίνανε φίλμ γιατὶ δὲν εἴχαμε ἄδεια λήψεως σκηνῶν, μᾶς εἶπανε ὅτι μόνο στὶς γνωστὲς μεγάλες ἑταιρεῖες πουλοῦν. Ὑπάρχει ἕνας νόμος ποὺ λέει ὅτι δὲν μπορεῖς νὰ πάρεις φίλμ, ἂν δὲν εἶσαι ἑταιρεία παραγωγῆς καὶ δὲν ἔχεις γυρίσει μερικὲς ταινίες. Δηλαδή, ἂν δὲν ἔχεις γυρίσει ταινία, δὲν μπορεῖς νὰ ἀγοράσεις φίλμ, παρὰ μόνο μὲ πλάγιο τρόπο ἀπὸ διάφορα σχετικὰ καταστήματα καὶ πιὸ ἀκριβὰ βέβαια.

Μπορεῖτε νὰ μᾶς μιλήσετε γιὰ τὴ ταινία, τί στοιχεῖα θὰ ἔχετε, πῶς δουλεύετε;

Ἔχουμε συνεντεύξεις ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὸ Μακρονήσι καὶ τὰ Γιοῦρα ποὺ εἶναι συγχρόνως μαρτυρίες γιὰ τὰ βασανιστήρια καὶ πολιτικὲς ἀπόψεις, ποιὲς βλέπουν νὰ εἶναι οἱ αἰτίες ποὺ τοὺς ὁδήγησαν στὴν ἐξορία. Θὰ ἔχουμε κινηματογραφημένα ντοκουμέντα ἐκείνης τῆς περιόδου ποὺ νὰ τεκμηριώνουν τὰ λεκτικὰ στοιχεῖα τῆς ταινίας. Τὰ λεκτικὰ αὐτὰ στοιχεῖα εἶναι ἀπὸ ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς καὶ κείμενα ποὺ ἔχουν γραφτεῖ πάνω στὸ θέμα, ὅπως τὰ ἐπίσημα κείμενα τοῦ ΚΚΕ κλπ. Ἀκόμα θὰ γίνεται καὶ μιὰ περιήγηση στοὺς χώρους (Μακρονήσι, Γιοῦρα).

Θὰ ὑπάρχει σχόλιο;

Βασικά, ὑπάρχει σὰν ἀνάγκη ὄχι μόνο νὰ συναρμολογήσουμε τὰ πράγματα σὲ εἰκόνες, ἀλλὰ καὶ νὰ τὰ ἐξηγήσουμε, καὶ αὐτὸ θὰ γίνει μέσα ἀπὸ τὸ σπικὰζ καὶ μέσα ἀπὸ τὶς συνεντεύξεις ποὺ εἶναι καὶ αὐτὲς μιὰ θέση πολιτική, ποὺ ἄλλοτε συμφωνεῖ μὲ τὴ δική μας, ἄλλοτε ὄχι. Θέλουμε νὰ δοῦμε τὶς ἀντιλήψεις ποὺ ὑπῆρχαν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν γιὰ κείνη τὴν περίοδο. Π.χ. βρήκαμε ἄνθρωπο ποὺ μετὰ τὴ συμφωνία τῆς Βάρκιζας, ὅταν τοὺς πήρανε στὸν ἐθνικὸ στρατό, εἶχε τὴν ἀφέλεια νὰ πιστεύει, ὅτι θὰ τοῦ δώσουνε καὶ τάγμα. Φυσικὰ τὸν στείλανε κατ' εὐθεῖαν στὸ Μακρονήσι. Μετά, ἔχουμε τὸ φαινόμενο, ἀπὸ τὴ μιὰ στὶς πόλεις νὰ εἶναι νόμιμο τὸ ΚΚΕ καὶ νὰ κυκλοφορεῖ ὁ Ριζοσπάστης καὶ στὰ χωριὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ κυριαρχεῖ ἡ λευκὴ τρομοκρατία καὶ νὰ χτυπᾶν τοὺς ἀριστερούς. Ἀπὸ τὶς συνεντεύξεις καὶ ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς βγαίνουν ὁλοκάθαρα δύο πράγματα: ἡ μὴ ἀποφασιστικότητα τῆς γραμμῆς τοῦ κόμματος καὶ ἡ τακτικὴ τῆς ἀστικῆς τάξης στὴν Ἑλλάδα, ποὺ στηρίχτηκε καὶ οἰκονομικὰ καὶ σὰν κράτος. Βλέπεις δίκη δοσίλογου νὰ παίρνει 7 μῆνες φυλακὴ καὶ κομμουνιστή, ἐπειδὴ ὁπλοφοροῦσε στὴ κατοχή, νὰ καταδικάζεται 143 φορὲς σὲ θάνατο. Βρήκαμε ντοκουμέντα γιὰ μιὰ δίκη τοῦ Μποδοσάκη γιὰ κάτι κομπίνες μὲ τοὺς γερμανοὺς ὅπου τελικὰ καταδικάστηκε ἕνας γερμανὸς σὲ 7 χρόνια φυλακή. Νά, ποῦ στηρίχτηκε τὸ κεφάλαιο.

Εἴχατε προβλήματα στὸ γύρισμα ἢ στὴ συλλογὴ τοῦ ὑλικοῦ;

Δυσκολευτήκαμε πολὺ νὰ βροῦμε ντοκουμέντα. Πολλοὶ ἰδιῶτες ἔχουν πλούσιο ὑλικό, ἀλλὰ δὲν τὸ δίνουν. Δὲν ξέρουμε ἂν φοβοῦνται ἢ δὲν θέλουν, ἀλλὰ σοῦ λένε: Αὐτὸ εἶναι δικό μου, δὲν μπορῶ νὰ στὸ δώσω γιατὶ θὰ τὸ χρησιμοποιήσω ἐγώ. Ἕνας μάλιστα, πῆγε καὶ ἔδωσε ὅ,τι εἶχε τραβήξει, στὸ ὑπουργεῖο, ὑλικὸ ἀπὸ ὅλη τὴ γερμανικὴ κατοχή. Ἕνας ἄλλος ποὺ ἔχει τραβήξει τὸν Ἄρη στὰ 5 μ. δὲν μᾶς δίνει τίποτα, γιατὶ ἐνδέχεται νὰ τὰ χρησιμοποιήσει. Καὶ ἔτσι εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ ἀγοράζουμε ἀπὸ τὸ BBC καὶ νὰ ξοδέψουμε ἕνα σωρὸ λεφτά.

Εἶναι ἀναγκαῖο νὰ γίνει ἕνα ἀρχεῖο. Οὔτε φωτογραφικὸ ὑλικὸ δὲν μπορεῖς νὰ βρεῖς γιὰ αὐτὴ τὴν ἐποχή. Τὸ ὑπουργεῖο ποὺ ἔχει τεράστιο ὑλικὸ — οἱ Ἄγγλοι ἄφηναν πάντα μιὰ κόπια ἀπὸ τὰ ἐπίκαιρα ποὺ τραβοῦσαν ἐδῶ — δὲν τὸ δίνει. Τὸ ὑλικὸ ὑπάρχει, πρέπει νὰ ταξινομηθεῖ καὶ νὰ μπορεῖ ὁ καθένας νὰ βλέπει καὶ νὰ ἀγοράζει. Σὲ ὅλες τὶς χῶρες τοῦ κόσμου ἔτσι γίνεται.
Ἕνα ἄλλο πρόβλημα εἶναι, ὅτι ὁ κόσμος δὲν ἔχει συνηθίσει ἀκόμα τὴ κινηματογραφικὴ μηχανὴ καὶ μαζὶ μὲ ἕνα πολιτικὸ κλῖμα ποὺ ὑπάρχει ἀκόμα, κυρίως στὴν ἐπαρχία, μᾶς δυσκόλεψε πολὺ στὶς συνεντεύξεις.

Πῶς θὰ δουλέψετε πάνω στὸ ὑλικό; Ἔχετε μία συγκεκριμένη αἰσθητικὴ ἀντίληψη;

Δὲν εἴμαστε πειραματιστές. Πιστεύουμε ὅτι τὸ ντοκυμαντὲρ πρέπει νὰ κινεῖται σὲ σχέση μὲ τὸ ἐπίπεδο συνείδησης τοῦ κοινοῦ του. Θὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ φόρμα ποὺ νὰ τὴν κατανοήσει ὁ καθένας, γιατὶ θέλουμε ἡ ταινία νὰ δουλέψει μαζικά. Θὰ προσπαθήσουμε μάλιστα νὰ ἔχει καὶ πολὺ ὡραῖο χρῶμα, ὡραία κίνηση τῆς κάμερας καὶ στρωτὸ δέσιμο.

Δηλαδὴ σᾶς ἐνδιαφέρει μόνο νὰ περάσετε ἕνα μήνυμα.

Ναί. Δὲν μᾶς ἀπασχολεῖ τὸ πρόβλημα τῆς νέας ἔκφρασης καὶ ἰδίως στὸ ντοκυμαντέρ. Τὸ ντοκυμαντὲρ πρέπει νὰ ἀκολουθεῖ ὁρισμένους κανόνες. Εἶναι, ἂς ποῦμε, μιὰ μονογραφία μέσα ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει ἀντιληπτὴ ἀπὸ κείνους ποὺ δὲν θὰ καταλάβαιναν μιὰ μονογραφία.

Ἔχετε σκεφτεῖ τὸν τρόπο διανομῆς τῆς ταινίας;

Βασικά, θὰ ἐπιχειρήσουμε τὰ κυκλώματα ποὺ ὑπάρχουν. Θὰ κάνουμε καὶ μιὰ κόπια 35μμ γιὰ τοὺς κινηματογράφους καὶ θὰ προσπαθήσουμε νὰ περάσει ἡ ταινία καὶ ἀπὸ τὴ τηλεόραση. Δὲν θὰ σταματήσουμε ὅμως ἐκεῖ. Ἔχουμε συζητήσει καὶ συμφωνήσει ὅτι, ἕνας τρόπος γιὰ νὰ κινηθεῖ ἡ ταινία, αὐτὴ τὴ στιγμή, σὲ σχέση μὲ τὴ πολιτικὴ κατάσταση στὴν Ἑλλάδα, καὶ μὲ τὴ διάθεση τοῦ κόσμου νὰ μπεῖ σὲ ὁρισμένα σχήματα, εἶναι μέσα ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ σχήματα (συνδικάτα, συνοικιακὲς ὀργανώσεις, κ.ἆ μαζικοὺς φορεῖς).

Αὐτὸ σημαίνει, ὅτι εἴσαστε ἀποφασισμένοι νὰ δουλέψετε οἱ ἴδιοι καὶ σὰν ὁμάδα διανομῆς.

Θὰ χρησιμοποιήσουμε καὶ τοὺς δύο δρόμους. Τὸ ἐπίσημο κύκλωμα δὲν φτάνει. Ταινίες μὲ ἐνδιαφέρον παίζονται μόνο σὲ δυὸ κινηματογράφους καὶ τὶς βλέπουμε ἐμεῖς καὶ ἐμεῖς. Αὐτὸ τὸ πράγμα πρέπει νὰ πάψει, νὰ ἀρχίσει νὰ δουλεύει καὶ ἡ γειτονιά.

Ἡ δουλειά σας θὰ εἶναι πάντα στὸ χῶρο τοῦ ντοκυμαντέρ;

Σὲ αὐτὴ τὴν περίοδο πιστεύουμε ὅτι τὸ ντοκυμαντὲρ εἶναι ἀναγκαῖο. Ἐπιβάλλεται σὰν πιὸ ἄμεσο καὶ ἐπειδὴ δημιουργεῖ ἐρεθίσματα γιὰ μιὰ συζήτηση ἀνάμεσα στὸ κοινό. Τὸ ντοκυμαντὲρ ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ δομή, σὰν ἔρευνα καὶ σὰν πληροφόρηση, μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν ἐργαλεῖο γιὰ τὴν κατανόηση τῶν συγκεκριμένων προβλημάτων, ἂν χρησιμοποιηθεῖ σωστὰ πολιτικά.

Τὴν συνέντευξη πῆραν ἡ Φρίντα Λιάππα καὶ ἡ Μαρία Νικολακοπούλου τὸ Μάϊο τοῦ 1975.

Ντζίγκα Βέρτωφ

Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ

Дзига Вертов.
Дружеский шарж худ. Галаджева

Ὁ Ντζίγκα Βέρτωφ σὲ σκίτσο τοῦ Λ. Γκαλάτζεφ

Ὁ Ντζίγκα Βέρτωφ (Ντένις Ἀρκάντεβιτς Κάουφμαν, 1896-1954) κατέχει μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες θέσεις ἀνάμεσα στοὺς δημιουργοὺς τῆς ἱστορίας τοῦ παγκοσμίου κινηματογράφου, κι αὐτὸ γιατὶ ὡς δημιουργὸς - ἐρευνητής, θεωρητικὸς καὶ μαχητής, προσθέτει μὲ τὸ ἔργο του ἕναν ἀναντικατάστατο κρίκο στὴν ἐξέλιξη τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς γλώσσας.

Ὡστόσο, τὸ ἔργο τοῦ Βέρτωφ, δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν ἐποχή του, οὔτε καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο γεννήθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐντοπιστοῦν μὲ ἀκρίβεια τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα, ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Βέρτωφ, ποὺ βοήθησαν καὶ πλούτισαν τὴν ἐξέλιξη τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς γλώσσας, ἂν δὲν ἀναζητηθοῦν καὶ δὲν μελετηθοῦν σὰν παράγοντας καὶ ἀποτέλεσμα μιᾶς συγκεκριμένης ἐπαναστατικῆς διαδικασίας.

Γιατί, σὲ καμία περίπτωση δὲν εἶναι τὸ τρύκ, οἱ κινήσεις τῆς μηχανῆς, οἱ φακοί, τὸ μοντὰζ καὶ τὰ ἄλλα κινηματογραφικὰ εὑρήματα, ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Βέρτωφ, τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπὸ μόνα τους πλούτισαν τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα. Ἀντίθετα,

εἶναι *τὸ σύνολο τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης* τοῦ Βέρτωφ. Οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὴν οὐσία καὶ τὸ ρόλο τοῦ *στρατευμένου κινηματογράφου μέσα στὶς συνθῆκες μιᾶς συγκεκριμένης χώρας καὶ μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς.*

Ἀμέσως μετὰ τὴ σοσιαλιστικὴ Ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη, στὸ νεογέννητο σοβιετικὸ κράτος, δημιουργοῦνται στὸ χῶρο τῆς τέχνης καὶ εἰδικότερα τοῦ κινηματογράφου, ὁμάδες ποὺ δὲν ἔχουν σκοπό τους μονάχα νὰ γυρίζουν ταινίες. Οἱ ὁμάδες ποὺ διαμορφώνονται γύρω ἀπὸ τὸν Λὲβ Κουλεσώφ, τὸν Ντζίγκα Βέρτωφ, τὸν Ἀιζενστάιν, τὸν Πουντόβκιν, ἀργότερα τοὺς Τράουμπεργκ καὶ Κόζιντσεφ στὸ Λένινγκραντ, ὅπως καὶ γύρω ἀπὸ τὸν Προτοζάνωφ καὶ τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ παραδοσιακοῦ - ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, δὲν ἀποτελοῦν συσπειρώσεις ποὺ ἐμφανίζονται καὶ λειτουργοῦν ἀνεξάρτητα καὶ ἄσχετα ἡ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οὔτε ἀποτελοῦνται μονάχα ἀπὸ κινηματογραφιστές. Συγκαταλέγονται στὰ μέλη τους μαχητικοὶ θεωρητικοὶ τῆς τέχνης, ποιητές, λογοτέχνες, ἀρχιτέκτονες ἀκόμη καὶ στελέχη τοῦ κόμματος. Οἱ ὁμάδες αὐτὲς γεννιοῦνται καὶ ἀναπτύσσονται σὲ μιὰ διαδικασία σύγκρουσης, διαμάχης καὶ ἀλληλεπίδρασης μεταξύ τους.

Στὴ σύγκρουση αὐτή, οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες δὲν εἶναι οὔτε τὸ μοναδικό, οὔτε τὸ ἰσχυρότερο ὅπλο. Οἱ ὁμάδες αὐτὲς ἐκδίδουν περιοδικά, γράφουν ἄρθρα, ὀργανώνουν ἐκστρατεῖες προπαγάνδας, γυρίζουν καὶ ταινίες.

Εἶναι, ὅμως, αὐτονόητο ὅτι ἡ διαμάχη αὐτὴ δὲν τροφοδοτεῖται ἀπὸ ἀφηρημένες ἀρχὲς καὶ ἀπόψεις. Βρίσκεται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὰ φαινόμενα ποὺ ἐμφανίζει ἡ νεογέννητη σοβιετικὴ κοινωνία. Ἔτσι ποὺ τὸ συνολικὸ ἔργο τῶν ὁμάδων αὐτῶν νὰ ἀποτελεῖ ἀπαραίτητο παράγοντα στὴν ἐξέλιξη καὶ ἀνάπτυξη τῆς ἐπαναστατικῆς διαδικασίας ἀλλὰ καὶ νὰ διαμορφώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν ἐπαναστατικῶν φαινομένων.

Πρόκειται, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ τὴ διαδικασία μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία διαμορφώνονται καὶ λειτουργοῦν τὰ πολιτισμικὰ δεδομένα τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια καὶ γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὸν κινηματογράφο, εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ κατανοήσει κανεὶς φαινόμενα τῆς νεογέννητης σοβιετικῆς ἐξουσίας μέσα ἀπὸ μερικὲς ταινίες ἢ ἄρθρα ἑνὸς μόνο κινηματογραφιστῆ (Βέρτωφ, Ἀϊζενστάιν) ὅπως εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανοήσει κανεὶς σὲ ὅλον τὸν κόσμο τὸ ἔργο ἑνὸς κινηματογραφιστῆ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς σύγκρουσης καὶ ἀλληλεπίδρασης μὲ τὶς ἄλλες ὁμάδες, ἢ ἔξω ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν φαινομένων ποὺ ἐμφάνιζε ἡ σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση στὰ πρῶτα της βήματα.

Ὅσο πληρέστερα συγκροτεῖ κανεὶς τὴν εἰκόνα αὐτῶν τῶν φαινομένων τόσο πιὸ εὔχερα μπορεῖ νὰ ἀπομονώσει τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ καὶ πρακτικὸ ἔργο τῶν σοβιετικῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ ἀνήκουν γιὰ πάντα στὸ παρελθόν, ὅσο καὶ ἐκεῖνα ποὺ ἰσχύουν γιὰ τὸ παρὸν καὶ γιὰ τὸ μέλλον.

***

Στὴ βάση αὐτῆς τῆς ἀντίληψης παρουσιάζουμε σήμερα τὰ δύο κείμενα τοῦ Βέρτωφ ὄχι γιὰ νὰ ὁδηγήσουμε στὴ συναγωγὴ βιαστικῶν συμπερασμάτων, ἀλλὰ σὰν μικρὸ πληροφοριακὸ βοήθημα γιὰ τὴν ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* ποὺ προβλήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ φέτος τὸ χειμώνα στὴν Ἀθήνα.

Ὁ Ντζίγκα Βέρτωφ γιὰ τὴν ταινία του

Φωτομοντάζ - ρεκλάμα γιὰ τὴν ταινία: Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή.

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* ἀπαιτοῦσε περισσότερη ἔνταση ἀπ' ὅ,τι οἱ προηγούμενες ἐργασίες τοῦ «κινογκλάζ»[2]. Γιατὶ ἐρευνήσαμε μεγάλον ἀριθμὸ χώρων καὶ ἐπιχειρήσαμε σύνθετα, ὀργανωτικὰ καὶ τεχνικά, πειράματα κατὰ τὴν ὥρα τοῦ γυρίσματος. Ἐξαιρετικὴ ἔνταση γέννησαν καὶ οἱ πειραματισμοὶ στὸ μοντάζ. Πειράματα στὸ μοντὰζ κάναμε ἀσταμάτητα...

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* εἶναι εὐθύγραμμη, ἐφευρετικὴ καὶ ἀντιστέκεται ἔντονα στὸ σύνθημα τοῦ συστήματος διανομῆς ταινιῶν: «ὅσο περισσότερα κλισέ, τόσο καλύτερα». Αὐτὸ τὸ τελευταῖο στοιχεῖο, δὲν ἐπιτρέπει σ' ἐμᾶς ποὺ δουλέψαμε στὴν ταινία, παρόλη τὴν μεγάλη μας κούραση, νὰ σκεφτοῦμε τὴν ἀνάπαυση.

Πρέπει νὰ ὑποχρεώσουμε τοὺς διανομεῖς νὰ ἀπαρνηθοῦν τὸ σύνθημά τους, τουλάχιστο γι' αὐτὴν τὴν ταινία. *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* ἀπαιτεῖ τὸ μάξιμουμ τῆς ἐφευρετικότητας γιὰ τὴν προβολὴ καὶ παρουσίασή του.

Στὸ Χάρκοβο μὲ ρώτησαν: «Πῶς γίνεται κι ἐσεῖς, ὀπαδὸς τῶν παθητικῶν[3] μεσότιτλων..., καὶ ξάφνου *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή*, ταινία χωρὶς λόγια, χωρὶς μεσότιτλους». Ἀπάντησα: «Ὄχι, δὲν εἶμαι ὀπαδὸς τῶν παθητικῶν μεσότιτλων καὶ γενικὰ δὲν εἶμαι ὑπὲρ τῶν μεσότιτλων — αὐτὸ τὸ ἐπινόησαν μερικοὶ κριτικοί».

Καὶ πράγματι, ἀφοῦ ἀπέκλεισε ντεκόρ, πλατώ, ἠθοποιούς, λογοτεχνικὸ σενάριο κ.τ.λ., ἡ ὁμάδα «Κινογκλὰζ» ἔστησε μάχη γιὰ τὸ τελειωτικὸ ξεκαθάρισμα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, γιὰ τὴν πλήρη διαφοροποίησή της ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ θεάτρου καὶ τῆς λογοτεχνίας. Ἔτσι, στὴν ταινία *Ἕνα ἕκτο τῆς γῆς*[4], οἱ μεσότιτλοι μοιάζουν νὰ ἔχουν μπεῖ σὲ εἰσαγωγικὰ καὶ νὰ διαχωρίζονται στὸ ἀντιστικτικὰ χτισμένο λέξη-ράδιο-θέμα.

Στὸν *Ἑνδέκατο*[5], παραχωρήθηκε πολὺ λίγος χῶρος γιὰ τοὺς μεσότιτλους (ὁ περιορισμένος ρόλος τους ἐκφράστηκε καὶ μὲ τὴ γραμμικὴ μορφή τους) — ἔτσι ποὺ ὁ μεσότιτλος νὰ μπορεῖ ἀκόμη καὶ νὰ ἀπαλειφθεῖ χωρὶς νὰ χάνει ἡ ταινία ἀπὸ τὴν ἐπενέργειά της. («Κινοφρόντ», 1928, Νο 2)[6].

«Ἀπὸ τὸ εἰδικό του βάρος καὶ τὴν πρακτική του σημασία, ὁ μεσότιτλος, στὸ καθαρὰ κινηματογραφικὸ ἔργο (καὶ ὁ *Ἑνδέκατος* εἶναι τέτοιο ἔργο), ἔχει τὴν ἴδια ἀξία, ὅση ἔχει καὶ τὸ ἀπόσπασμα γιὰ τὸ χρυσάφι, ἀπὸ τὸ

1. Πρόκειται γιὰ θέσεις καὶ μικρὰ ἄρθρα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ταινία καὶ ποὺ δημοσιεύτηκαν στὸ περιοδικὸ «Κινοφρόντ» («Κινηματογραφικὸ Μέτωπο») ἢ ἔμειναν ἀδημοσίευτα στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βέρτωφ, ὅλα μὲ τὴν χρονολογικὴ ἔνδειξη: 1928.

2. Τὸν ὅρο «Κινογκλὰζ» («Κινηματογραφικὸ μάτι»), τὸν συναντᾶμε στὸ ἔργο τοῦ Βέρτωφ, σὲ τρεῖς διαφορετικὲς περιπτώσεις: Εἶναι κατ' ἀρχήν, ὁ τίτλος τῶν θεωρητικῶν ἀπόψεων τοῦ Βέρτωφ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Εἶναι ἐπίσης, καὶ ὁ τίτλος τῆς ὁμάδας ποὺ συσπειρώνεται γύρω ἀπὸ τὸν Βέρτωφ, ποὺ τὴν ἀποτελοῦν οἱ «κινόκοι» («τὰ κινηματογραφικὰ μάτια») οἱ ὁποῖοι δουλεύουν σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα παραγωγῆς τῶν ταινιῶν τοῦ «κινογκλάζ», ἀπὸ τὴν ἔρευνα καὶ παρακολούθηση τῶν χώρων καὶ τῶν ἀντικειμένων ποὺ πρόκειται νὰ κινηματογραφηθοῦν, μέχρι τὸ τελικὸ μοντάζ.

Τέλος, «κινογκλὰζ» τιτλοφορεῖται ἡ ταινία ποὺ γύρισε ὁ Βέρτωφ τὸ

1924 μὲ ὀπερατὲρ τὸν ἀδελφό του Μιχ. Κάουφμαν. Ἡ ταινία αὐτὴ ποὺ φέρει τὸν ὑπότιτλο Ἡ ζωὴ στὰ ξαφνικὰ — ἐπίσης ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς θεωρίας τοῦ Βέρτωφ γιὰ τὸν κινηματογράφο — ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο μέρος ἀπὸ μιὰ σειρὰ ταινιῶν μὲ τὸν ἴδιο τίτλο ποὺ ὅμως, τελικά, δὲν πραγματοποιήθηκαν.

Ὡστόσο, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ πολιτογράφηση τοῦ ὅρου μὲ τρεῖς διαφορετικὲς σημασίες δὲν εἶναι καθόλου τυχαία. Ἀποτελεῖ μιὰν ἑνότητα κάτω ἀπὸ ἕνα τίτλο τὴν ὁποία ὁ Βέρτωφ προσπάθησε νὰ προσδώσει σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο, τό δικό του καὶ τῶν συνεργατῶν του. Στὴν προκειμένη περίπτωση, ὁ ὅρος χρησιμοποιεῖται πιὸ κοντὰ στὴ σημασία τῆς ὁμάδας «κινογκλὰζ» χωρὶς νὰ ἀπέχει ἀπὸ τὴ θεωρητικὴ τοποθέτηση τῆς ἴδιας τῆς δουλειᾶς ποὺ ἡ ὁμάδα ἐπιτελεῖ.

3. Στὰ ρώσικα, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες γλῶσσες, ὁ ὅρος «παθητικὸς» δὲν σημαίνει ὁ μὴ-ἐνεργητικός, ἀλλὰ αὐτὸς ποὺ εἶναι γεμάτος πάθος, αὐτὸς ποὺ λειτουργεῖ μὲ πάθος.

4. *Ἡ ταινία* Τὸ ἕνα ἕκτο τῆς γῆς *ἀντλεῖ τὴν ὀνομασία της ἀπὸ τὴν ἐδαφικὴ ἔκταση τῆς σοβιετικῆς Ἕνωσης ποὺ καλύπτει τὸ ἕνα ἕκτο τῆς γῆς. Γυρίστηκε τὸ 1926.*

5. Ὁ ἑνδέκατος εἶναι ταινία ποὺ γυρίστηκε τὸ 1927 γιὰ τὰ δεκάχρονα τῆς Ἐπανάστασης καὶ σημαίνει: ὁ ἑνδέκατος χρόνος μετὰ τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1917.

6. «Κινοφρὸντ» («Κινηματογραφικὸ Μέτωπο»). Περιοδικὸ ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1928, ὅπου δημοσιεύτηκαν ἀποσπάσματα ποὺ ὑπάρχουν στὸ κείμενο.

ἔργο «Τίμων ὁ Ἀθηναῖος», ἀπόσπασμα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Μὰρξ στὸ «Κεφάλαιο», στὸ σημεῖο ὅπου ἀναλύει τὸ χρῆμα. Καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, οἱ μεσότιτλοι, στὴ μεγάλη τους πλειοψηφία, εἶναι ἀκριβῶς τσιτάτα, τὰ ὁποῖα στὴ σελιδοποίηση τοῦ βιβλίου παίρνουν τὴ θέση τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου.» («Κινοφρόντ», 1928, Νο 2).

Ἔτσι, ἡ πλήρης ἀπουσία μεσότιτλων στὴν ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή*, δὲν εἶναι γεγονὸς ἀπροσδόκητο, ἀλλὰ ἀποτέλεσμα ὅλων τῶν προηγούμενων πειραμάτων τοῦ «Κινογκλάζ».

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* εἶναι μιὰ πρακτική, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ θεωρητικὴ θέση ποὺ ἐκτίθεται ἀπὸ τὴν ὀθόνη. Καὶ ἔτσι ἐξηγεῖται γιατί οἱ συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴν ταινία στὸ Χάρκοβο καὶ τὸ Κίεβο ἐξελίχτηκαν σὲ σκληρὲς μάχες μὲ τοὺς ἐκπρόσωπους διαφόρων τάσεων σ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζεται «τέχνη». Κι εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καυγὰς γινόταν ταυτόχρονα σὲ διάφορα ἐπίπεδα. Ἄλλοι ἔλεγαν ὅτι *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* εἶναι ἕνα πείραμα ὀπτικῆς μουσικῆς, ἕνα ὀπτικὸ κοντσέρτο. Ἄλλοι ἔβλεπαν τὴν ταινία ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἀνώτερων μαθηματικῶν στὸ μοντάζ. Καὶ ἄλλοι ἔλεγαν ὅτι αὐτὸ δὲν εἶναι «ἡ ζωὴ ὅπως ἔχει», ἀλλὰ ἡ ζωὴ τὴν ὁποία αὐτοὶ δὲν βλέπουν πουθενὰ κ.τ.λ., κ.τ.λ...

Ἐνῶ ἡ ταινία εἶναι μόνον ἕνα ἄθροισμα ἐντοπισμένων γεγονότων πάνω σὲ φὶλμ ἤ, ἂν θέλετε, ὄχι μόνον ἄθροισμα, ἀλλὰ καὶ σύνθεση, «ἀνώτερα μαθηματικὰ» μὲ γεγονότα. Κάθε προσθετέος ἢ κάθε πολλαπλασιαστὴς εἶναι ἕνα μεμονωμένο μικρὸ ντοκουμέντο. Τὰ ντοκουμέντα ἑνώθηκαν μεταξύ τους μὲ τέτοιο ὑπολογισμό, ὥστε στὴν ταινία νὰ μένουν μόνο ἐκεῖνες οἱ νοητικὲς συνδέσεις τῶν κομματιῶν μεταξύ τους ποὺ συμπίπτουν μὲ τὶς ὀπτικές, καὶ παράλληλα αὐτὲς οἱ συνδέσεις νὰ μὴν ἔχουν ἀνάγκη μεσότιτλων· καί, τέλος, ἀπὸ μιὰ τρίτη σκοπιά, τὸ γενικὸ μιᾶς ὅλων αὐτῶν τῶν συνδέσεων νὰ ἀποτελεῖ ἕνα ἀδιάσπαστο ὀργανικὸ σύνολο.

Αὐτὸ τὸ δύσκολο πείραμα, τὸ ὁποῖο ἡ πλειοψηφία τῶν συντρόφων τὸ θεωρεῖ πετυχημένο, κατ' ἀρχὴν μᾶς βγάζει τελειωτικὰ ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ θεάτρου-λογοτεχνίας καὶ μᾶς τοποθετεῖ πρόσωπο μὲ πρόσωπο μὲ τὸν κινηματογράφο 100%, καί, δεύτερο, ἀντιπαραθέτει ἀποφασιστικὰ τὴ «ζωὴ ὅπως εἶναι» ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ ἐλαττωματικοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ. 1928.

Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ

Σχέδιο σεναρίου (ὀπτικὴ συμφωνία)

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* εἶναι ἕνα πείραμα κινηματογραφικῆς ἐκπομπῆς ὀπτικῶν φαινομένων, χωρὶς τὴ βοήθεια μεσότιτλων (ταινία χωρὶς μεσότιτλους), χωρὶς τὴ βοήθεια σεναρίου (ταινία χωρὶς σενάριο), χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ θεάτρου (ταινία χωρὶς ἠθοποιοὺς καὶ ντεκόρ).

Αὐτὴ ἡ νέα πειραματικὴ δουλειὰ τοῦ «Κινογκλὰζ» ἀποβλέπει στὴ δημιουργία μιᾶς ἐντελῶς παγκόσμιας γλώσσας τοῦ κινηματογράφου, στὴ δημιουργία *ἀπόλυτης κινηματογραφικῆς γραφῆς*, στὴν πλήρη ἀπαγκίστρωση τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο.

Καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη πλευρά, ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή*, ὅπως καὶ *Ὁ ἑνδέκατος*, ἀνοίγουν τὸ δρόμο στὸ «ραδιογκλὰζ» («ραδιοφωνικὸ μάτι»)[2], ποὺ οἱ δημιουργοί τοῦ «κινογκλὰζ» θεωροῦν ὡς νέα καὶ ἀνώτερη βαθμίδα στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἀπόλυτου κινηματογράφου.

* * *

ΠΡΩΤΟ: Ἀποβιβάζεστε σὲ μιὰ μικρή, ἀλλὰ ἐκπληκτικὴ χώρα, ὅπου ὅλη ἡ ζωὴ καὶ ἡ συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων ὅπως καὶ τὰ φυσικὰ φαινόμενα ὑπακούουν σ' ἕνα αὐστηρὰ προκαθορισμένο ὡρολογιακὸ πρόγραμμα.

Ὁποιαδήποτε στιγμή, ἂν τὸ ἐπιθυμήσετε (μὲ μιὰ ἁπλὴ ἐντολή σας), μπορεῖ νὰ ἀρχίσει νὰ πέφτει βροχή, ἢ καὶ μπόρα ἢ ἀνεμοθύελλα.

Ὅταν τὸ θελήσετε — ἡ θύελλα σταματάει. Αὐτόματα στεγνώνουν τὰ νερὰ στὶς λακοῦβες. Στὸν οὐρανὸ λάμπει ὁ ἥλιος. Μπορεῖ καὶ δυὸ καὶ τρεῖς ἥλιοι.

Ἂν τὸ ἐπιθυμεῖτε — ἡ μέρα μπορεῖ νὰ γίνει νύχτα. Ὁ ἥλιος νὰ γίνει φεγγάρι. Νὰ ἀνάψουν τ' ἀστέρια: καὶ ἀντὶ γιὰ καλοκαίρι νὰ γίνει χειμώνας. Στροβιλίζονται νιφάδες, παγώνει ἡ λίμνη. Στὰ παράθυρα παγώνουν τὰ τζάμια.

Μπορεῖτε, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπιθυμία σας, νὰ βουλιάξετε, ἢ νὰ σώσετε ἕνα καράβι. Νὰ προκαλέσετε πυρκαγιὲς ἢ σεισμούς. Πολέμους ἢ ἐπαναστάσεις. Σὲ σᾶς ὑπακούουν τὰ γέλια καὶ τὰ δάκρυα τῶν ἀνθρώπων. Τὸ πάθος καὶ ἡ ζήλεια. Ἡ ἀγάπη καὶ τὸ μίσος.

Μὲ αὐστηρὰ προκαθορισμένο ἀπὸ σᾶς πρόγραμμα, οἱ ἄνθρωποι δέρνονται ἢ ἀγκαλιάζονται. Παντρεύονται καὶ χωρίζουν. Γεννιοῦνται καὶ πεθαίνουν. Πεθαίνουν καὶ ζωντανεύουν. Καὶ πάλι πεθαίνουν καὶ πάλι ζωντανεύουν. Ἢ, ἀκόμη, φιλιοῦνται συνεχῶς, ἐνῶ κλείνει τὸ διάφραγμα, μέχρι νὰ τοὺς σταματήσει ὁ σκηνοθέτης.

Βρισκόμαστε στὸ στούντιο ὅπου κάποιος μὲ ἕνα χωνὶ στὸ ἕνα χέρι καὶ ἕνα σενάριο στὸ ἄλλο, κατευθύνει τὴ ζωὴ μιᾶς πόλης χτισμένης μὲ εἴδη τοῦ φροντιστηρίου.

1. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔκθεση σὲ μορφὴ σεναρίου ποὺ ἔκανε ὁ Βέρτωφ γιὰ τὴν ταινία, μὲ ἡμερομηνία 19 Μάρτη 1928.

2. Ἀναφέρεται στὴ θεωρία τοῦ Βέρτωφ περὶ «ραδιοφωνικοῦ ματιοῦ» ποὺ ἐπεκτείνει τὴ θεωρία περὶ «κινηματογραφικοῦ ματιοῦ» ἀπὸ τὴν εἰκόνα στὸν ἦχο. Ἀναλυτικότερα γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ ἀναφέρεται στὸ ἄρθρο του «Ἀπὸ τὸ «κινηματογραφικὸ μάτι» στὸ «ραδιοφωνικὸ μάτι» ποὺ γράφτηκε τὸ 1929, ὅπως ἐπίσης καὶ σὲ παλαιότερες ἐργασίες του, ὅπου χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο «ράδιο-πράβντα» καὶ μὲ ἐκφραστικὸ μέσο τὸν ἦχο ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν «Κινο-πράβντα» ποὺ περιορίζεται στὴν εἰκόνα. Τὸ ἄρθρο «Κινοπράβντα καὶ Ραδιοπράβντα» δημοσιεύτηκε στὴν «Πράβντα» στὶς 16 Ἰούλη 1925. Τὴν ἴδια χρονιά, στὴν σειρὰ τῶν ἐπικαίρων μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Κινοπράβντα», γυρίζει μιὰ ταινία ποὺ τὴν ὀνομάζει «Ράδιο-κινοπράβντα». Δηλαδή, «Ραδιοφωνικὴ - κινηματογραφικὴ ἐφημερίδα» — γιατὶ ὁ ὅρος «Πράβντα» σημαίνει, βέβαια, «ἀλήθεια» ἀλλὰ ἐδῶ χρησιμοποιεῖται σὰν τίτλος ἐφημερίδας γιὰ νὰ ὑποδηλώσει καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν κινηματογραφικῶν ἐπικαίρων τῆς σειρᾶς αὐτῆς.

ΔΕΥΤΕΡΟ: Αὐτὸ ποὺ βλέπετε δὲν εἶναι παλάτι, ἀλλὰ μόνο μιὰ πρόσοψη ἀπὸ βαμμένες σανίδες καὶ κόντρα-πλακέ. Οὔτε πρόκειται γιὰ καράβια στὴ θάλασσα, ἀλλὰ γιὰ καραβάκια στὴ μπανιέρα.

Ἡ βροχὴ εἶναι ἀπὸ τὸ ντούς. Τὸ χιόνι ἀπὸ πούπουλα. Καὶ τὸ φεγγάρι δὲν εἶναι ἀληθινὸ ἀλλὰ ψεύτικο ντεκόρ.

Καὶ δὲν πρόκειται, φυσικά, γιὰ ζωὴ ἀλλὰ γιὰ παιχνίδι. Παιχνίδι μὲ τὸ νερὸ καὶ τὸ χιόνι. Μὲ παλάτια καὶ μὲ λαϊκὲς πολυκατοικίες. Μὲ χωριὰ καὶ μὲ πόλεις. Μὲ τὴν ἀγάπη καὶ τὸ θάνατο. Μὲ κόμητες καὶ μὲ ληστές. Μὲ ἐφοριακοὺς καὶ μὲ ἐμφύλιο πόλεμο.

Παιχνίδι μὲ τὴν «ἐπανάσταση». Παιχνίδι μὲ τὸ «ἐξωτερικό».

Παιχνίδι μὲ τὰ «νέα ἤθη» καὶ μὲ τὴν «οἰκοδόμηση τοῦ σοσιαλισμοῦ».

ΤΡΙΤΟ: Πάνω ἀπ' αὐτὸν τὸν κόσμο τοῦ φροντιστηρίου μὲ τὶς λάμπες ἀπὸ φθόριο καὶ τοὺς ἠλεκτρικοὺς ἥλιους, ψηλὰ στὸν ἀληθινὸ οὐρανό, φεγγοβολάει πάνω ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ζωή, ὁ ἀληθινὸς ἥλιος. Τὸ κινηματογραφικὸ στούντιο μοιάζει μὲ μικροσκοπικὸ νησάκι στὸν τρικυμισμένο ὠκεανὸ τῆς ζωῆς.

ΤΕΤΑΡΤΟ: Διασταυρώνονται δρόμοι καὶ τράμ. Κτίρια καὶ λεωφορεῖα. Πόδια καὶ χαμόγελα. Χέρια καὶ στόματα. Ὦμοι καὶ μάτια.

Γυρίζουν τιμόνια καὶ ρόδες. Καρουσὲλ καὶ χέρια ὀργανοπαίχτη. Χέρια μοδίστρας καὶ ρόδα λοταρίας. Σπιοῦνοι καὶ ποιητές. Δικαστὲς καὶ κατηγορούμενοι. Καθοδηγητὲς καὶ καθοδηγούμενοι. Ἀγρότες καὶ ἐργάτες. «Ραμπφάκοβτσι»[3] καὶ ξένοι ἀντιπρόσωποι.

Μιὰ δίνη ἀπὸ ἀγγίγματα, χτυπήματα, ἀγκαλιές, παιχνίδια, ἀτυχήματα, γυμναστική, χορούς, φόρους, θεάματα, κλοπές, «εἰσερχόμενα» καὶ «ἐξερχόμενα» μὲ φόντο ὅλες τὶς μορφὲς τῆς ἀσταμάτητης ἀνθρώπινης δουλειᾶς.

Πῶς νὰ τὰ βγάλει πέρα τὸ συνηθισμένο ἄοπλο μάτι μέσα σ' αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ χάος τῆς ἀδιάκοπης κίνησης;

ΠΕΜΠΤΟ: Μικρόσωμος ἄνθρωπος, ὁπλισμένος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή, ἀφήνει πίσω του τὸν ψεύτικο μικρόκοσμο τοῦ στούντιο. Κατευθύνεται πρὸς τὴ ζωή. Ἡ ζωὴ τὸν πετάει σὰ ροκανίδι, ἀπὸ τὴν μιὰ ἄκρη στὴν ἄλλη. Μοιάζει μὲ ἑτοιμόρροπη σχεδία στὸν φουρτουνιασμένο ὠκεανό.

Κι αὐτὸ ἀκριβῶς συμβαίνει — τὸν πλημμυρίζει ἡ μανιασμένη κίνηση τῆς πόλης. Σέ κάθε του βῆμα τὸν ταρακουνάει τὸ βιαστικό, ἀσταμάτητο, ἀνθρώπινο πλῆθος.

Ὅπου κι ἂν ἐμφανιστεῖ, οἱ περίεργοι, σὰν ἀδιαπέραστο τεῖχος, περικυκλώνουν τὴ μηχανή, περιεργάζονται τὸ φακό, ἀνοίγουν καὶ ψάχνουν τὰ κουτιά. Σὲ κάθε του βῆμα ἀπρόβλεπτα καὶ ἐμπόδια.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ στούντιο, ὅπου ἡ μηχανὴ λήψης μένει σχεδὸν ἀκίνητη, ὅπου ὅλη ἡ «ζωὴ» ὁδηγεῖται, μὲ κάθε πλάνο καὶ κάθε σκηνή, προγραμματισμένα πρὸς τὸ φακό, ἐδῶ ἡ ζωὴ δὲν περιμένει καὶ δὲν ὑπακούει στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ σκηνοθέτη. Χιλιάδες, ἑκατομμύρια ἄνθρωποι, κάνουν ὁ καθένας ὅ,τι θέλει.

Ὁ χειμώνας γίνεται ἄνοιξη. Ἡ ἄνοιξη καλοκαίρι. Ὁ κεραυνός, ἡ βροχή, ἡ θύελλα, τὸ χιόνι δὲν ὑπακούουν στὶς ἐνδείξεις ποὺ ὁρίζει τὸ σενάριο. Οἱ πυροκαγιές, οἱ γάμοι, οἱ κηδεῖες, οἱ ἐπέτειοι — ὅλ' αὐτὰ γίνονται ἀπὸ μόνα τους καὶ δὲν μποροῦν νὰ γίνουν σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις ποὺ ἔχει τὸ πρόγραμμα γυρίσματος, ὅπως τὸ ἔχει προκατασκευάσει ὁ σεναριογράφος.

Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή, πρέπει νὰ ἀπαρνηθεῖ τὴ συνηθισμένη του ἀκινησία. Εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἐπιδείξει μέγιστη παρατηρητικότητα, ταχύτητα καὶ ἐπιδεξιότητα, γιὰ νὰ προλάβει τὰ φαινόμενα ποὺ ἐξαφανίζονται ταχύτατα ἀπὸ μπροστά του.

3. Προέρχεται ἀπὸ τὸ «ραμπότσι φακουλτέτ», ποὺ σημαίνει περίπου «ἐργατικὴ σχολή». Πρόκειται γιὰ σχολὲς μὲ εἰδικὰ ἐντατικὰ μαθήματα ποὺ λειτούργησαν μετὰ τὸ 1920 ὅπου φοιτοῦσαν ὅσοι ἔπρεπε νὰ ἀποκτήσουν εἰδικότητα στὸ συντομότερο δυνατὸ διάστημα. Οἱ ἀπόφοιτοι ἢ οἱ σπουδαστὲς τῆς σχολῆς λέγονταν «ραμπφάκοβτσι».

Чел. с аппарат

Киев 1 сент. 28 г.

Аппарат-орудие наводит дуло на город

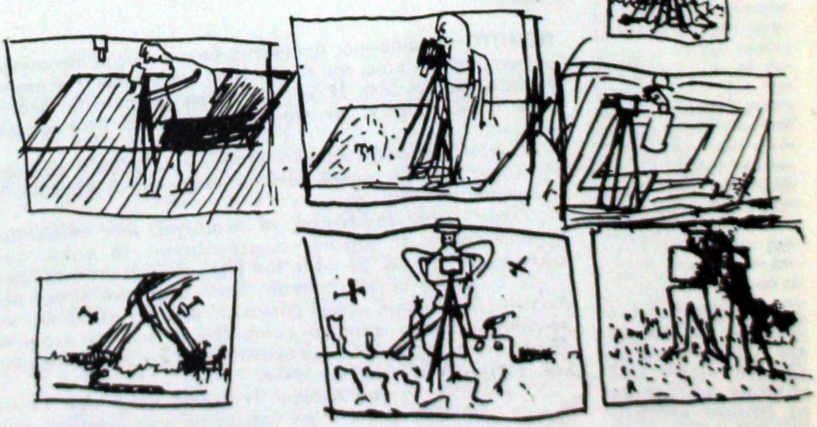
1. – об'ектив с приспособл., снять, как пушк., вроде – шарит над городом.

2. – жерло об'ект. и вкатит в кадр, останавливается, потом идет дальше

3. дуло об'ект. плывет над городом

4 аппарат весь несется над городом, как „Мерц. всадник"

5. великан-гол стоит, расставив ноги, и смотрит вниз, наводит, снимает.



«Человек с киноаппаратом» (съемочный план)

Πλάνο γυρίσματος για τὴν ταινία Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ (Χειρόγραφο τοῦ Βέρτοφ, Κίεβο, 1 Σεπτέμβρη 1928).

ΕΚΤΟ: Τὰ πρῶτα βήματα τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ εἶναι ἀποτυχημένα. Ἀλλὰ οἱ ἀποτυχίες δὲν τὸν ἀποκαρδιώνουν. Μαθαίνει μὲ ἐπιμονὴ νὰ μὴ μένει πίσω ἀπὸ τὴ ζωή. Ἀποκτάει πείρα. Προσαρμόζεται στὶς δυσκολίες καὶ περνάει στὴν ἐπίθεση χρησιμοποιώντας μιὰ σειρὰ ἀπὸ εἰδικὰ τεχνάσματα (κρυφὴ μηχανή, ἀναπάντεχο γύρισμα, ἀπόσπαση προσοχῆς κ.τ.λ.).

Προσπαθεῖ νὰ κάνει τὴ δουλειά του ἀπαρατήρητος, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν ἐμποδίζει καὶ τοὺς ἄλλους νὰ κάνουν τὴ δική τους δουλειά.

ΕΒΔΟΜΟ: Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ μηχανὴ συμβαδίζει μὲ τὴ ζωή. Στὴν τράπεζα καὶ στὴ λέσχη. Στὴν μπυραρία καὶ στὸ νοσοκομεῖο. Στὸ συνεταιρισμὸ καὶ στὸ σχολεῖο. Στὴ διαδήλωση καὶ στὴ συνεδρίαση τοῦ πυρήνα. Ὅλα τὰ προλαβαίνει ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή. Εἶναι παρὼν στὶς στρατιωτικὲς παρελάσεις, στὰ συνέδρια, μπαίνει στὸ σπίτι ἑνὸς ἐργάτη, φυλάει τὸ ταμιευτήριο, πάει στὰ ἐξωτερικὰ ἰατρεῖα καὶ τοὺς σταθμούς, παρακολουθεῖ τὶς ἀποβάθρες καὶ τὰ ἀεροδρόμια, ταξιδεύει ἀλλάζοντας μέσα σὲ μιὰ βδομάδα τὸ αὐτοκίνητο μὲ τὴ σκεπὴ τοῦ τρένου, τὸ τρένο μὲ ἀεροπλάνο, τὸ ἀεροπλάνο μὲ βενζινάκατο, τὴ βενζινάκατο μὲ ὑποβρύχιο, τὸ ὑποβρύχιο μὲ καταδρομικό, τὸ καταδρομικὸ μὲ ὑδροπλάνο κ.τ.λ. κ.τ.λ...

ΟΓΔΟΟ: Στὴ διαδικασία τῆς παρατήρησης καὶ τοῦ γυρίσματος ἀποκαλύπτεται σιγὰ-σιγὰ τὸ χάος τῆς ζωῆς. Τίποτε δὲν εἶναι τυχαῖο. Ὅλα ὑπακούουν σὲ μιὰ νομοτέλεια καὶ ὅλα ἐξηγοῦνται. Κάθε ἀγρότης μὲ τὸ σπορέα, κάθε ἐργάτης μπροστὰ στὴ μηχανή, κάθε «ραμπφάκοβετς» μὲ τὸ βιβλίο του, κάθε μηχανολόγος μὲ τὸ σχέδιό του, κάθε πιονιέρος ποὺ βγάζει λόγο — ὅλοι αὐτοὶ κάνουν τὸ ἴδιο μεγάλο καὶ χρήσιμο Ἔργο.

Ὅλα αὐτὰ — καὶ τὸ ξαναχτισμένο ἐργοστάσιο καὶ τὸ τελειοποιημένο ἀπὸ τὸν ἐργάτη μηχάνημα καὶ τὸ νέο κοινὸ μαγειρεῖο καὶ τὰ ἐγκαίνια τοῦ ξύλινου παιδικοῦ σταθμοῦ καὶ ἡ ἐπιτυχία στὶς Ἐξετάσεις καὶ ἡ νέα ἄσφαλτος, ἡ νέα γέφυρα, ἡ ἐπιδιορθωμένη στὴν ὥρα της ἀτμομηχανὴ — ὅλα αὐτὰ ἔχουν τὸ δικό τους νόημα, — ὅλα αὐτά, εἶναι μικρὲς καὶ μεγάλες νίκες στὴ μάχη τοῦ παλιοῦ μὲ τὸ καινούργιο, στὴ μάχη τῆς ἐπανάστασης μὲ τὴν ἀντεπανάσταση, στὴ μάχη τῆς κοινοκτημοσύνης μὲ τὴν ἀτομικὴ ἰδιοκτησία, τῆς πολιτιστικῆς λέσχης μὲ τὴν μπυραρία, τῆς φυσικῆς ἀγωγῆς μὲ τὴν ἐγκατάλειψη, τῶν ἐξωτερικῶν ἰατρείων μὲ τὶς ἀρρώστειες. Ὅλα αὐτὰ εἶναι οἱ κατακτημένες θέσεις στὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἀνοικοδόμηση τῆς χώρας τῶν Σοβιέτ, στὴ μάχη κατὰ τῆς δυσπιστίας, γιὰ τὴ σοσιαλιστικὴ κοινωνία.

Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ δίνει τὸ παρὸν στὴ μεγάλη μάχη ἀνάμεσα στὸν κόσμο τοῦ κεφάλαιου, τῆς καπηλείας, τῶν βιομηχάνων, τῶν τσιφλικάδων, καὶ στὸν κόσμο τῶν ἐργατῶν, τῶν ἀγροτῶν καὶ τῶν σκλάβων ἀπὸ τὶς ἀποικίες.

Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ δίνει τὸ παρὸν στὴν ἀποφασιστικὴ ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὴ μοναδικὴ στὸν κόσμο χώρα τῶν Σοβιὲτ καὶ σὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες, τὶς καπιταλιστικὲς χῶρες.

ΟΠΤΙΚΗ ΑΠΟΘΕΩΣΗ: Ἡ ζωή. Τὸ κινηματογραφικὸ στούντιο. Καὶ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ στὸ στρατόπεδο τοῦ σοσιαλισμοῦ.

* * *

Ὑποσημείωση: Ἕνα μικρὸ ξεχωριστὸ θέμα — τὸ φὶλμ περνάει ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ στὰ ἐργαστήρια, στὸ μοντὰζ καὶ ἀπὸ κεῖ στὴν ὀθόνη. Αὐτὸ θὰ μονταρισθεῖ στὴν ταινία, στὴν ἀρχή, στὴ μέση καὶ στὸ τέλος. 1928.

Μετάφραση - ἐπιμέλεια - εἰσαγωγὴ - σημειώσεις: Φῶτος Λαμπρινὸς

Σύστημα τῆς Ἀπεργίας

... ὁ ἀνταγωνισμὸς προλεταριάτο/πάτρωνες εἶναι σημαδεμένος σὰ συμβολικὰ θανάσιμος...

τοῦ Πασκὰλ Μπονιτσέρ

* Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Σεργκέϊ Μιχαήλοβιτς Ἀϊζενστάιν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ κείμενό του «Πάνω στὸ πρόβλημα μιᾶς ὑλιστικῆς προσπέλασης τῆς μορφῆς», Σύγχρονος Κινηματογράφος 19-20, Ἀπρίλης-Ἰούνης 1972.

1. μεταβατικότητα: ἔννοια ποὺ ἐγγράφεται στὸ χῶρο τῆς μεταφυσικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ σχέση τέχνης καὶ πραγματικότητας. Οἱ ὀπαδοὶ τῆς «μεταβατικότητας» ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ πραγματικὸ μπορεῖ νὰ ἀποτυπωθεῖ, νὰ «μεταβιβαστεῖ» στὸ ἔργο τέχνης, τὸ ὁποῖο εἶναι ἁπλῶς ὁ καθρέφτης του. Βλ. καὶ Σ.Κ. 27/28, σελ. 65, σημείωση 12. (Σ.τ.Μ).

2. Ταινία τοῦ Ζὰν Ρενουάρ, γυρισμένη τὸ 1936, κατὰ παραγγελία τοῦ Γαλλικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος τὴν περίοδο τῆς προεκλογικῆς προπαγάνδας. (Σ.τ.Μ).

3. Ταινία τοῦ Σλάταν Ντούντοβ καὶ τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ, γυρισμένη τὸ 1932, μὲ θέμα τὴ ζωὴ μιᾶς κοινότητας ἀνέργων καθὼς καὶ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνες πρὶν τὴν ἄνοδο τοῦ Χίτλερ. Ὁ τίτλος του δὲν μεταφράζεται καὶ ἀπαντᾶ μόνο σὲ βερολινέζικη διάλεκτο. Κυριολεκτικὰ θὰ σήμαινε «κρύες κοιλιές». (Σ.τ.Μ).

«...Ἡ Ἀπεργία ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τοῦ Κινογκλάζ. Πρῶτα ἀπ' ὅλα λέμε ὅτι ἡ Ἀπεργία δὲν ἰσχυρίζεται πὼς βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη, καὶ ἐκεῖ βρίσκεται ἡ δύναμή της». Αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἐδῶ κατευθύνεται ἐνάντια στὸ Βέρτωφ, σημαίνει, δίχως ἀμφιβολία, ὅτι ὁ Ἀϊζενστάιν παίρνει θέση ὑπὲρ τῆς μυθοπλασίας, δηλαδὴ ὑπὲρ τῆς μὴ μεταβατικότητας[1]. Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ οὔτε τὸ πρόβλημα τῆς ἀντίθεσης Βέρτωφ / Ἀϊζενστάιν, οὔτε νὰ μάθουμε «ποιὸς εἶχε δίκιο» (ἡ ἐρώτηση αὐτὴ θὰ ἦταν ὕποπτη), ἀλλὰ μονάχα τὸ σύστημα αὐτῆς τῆς μυθοπλασίας καὶ αὐτὸ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν Ἀιζενστάιν νὰ ἐπιβεβαιώνει τὴ «δύναμή» της.

Αὐτὸ ποὺ ἀρχικὰ χαρακτηρίζει τὴν *Ἀπεργία* εἶναι τὸ πολύπλοκο καί, θὰ λέγαμε, μπαρὸκ σενάριό της: ὡς ταινία προπαγάνδας ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητα τῶν ταινιῶν *Ἡ ζωὴ εἶναι δική μας*[2] καὶ *Κοῦλε Βάμπε*[3] καὶ ὅσον ἀφορᾶ αὐτὸ καθεαυτὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐγγραφῆς τῆς πολιτικῆς μέσα στὴν ταινία, ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊζενστάιν παραδέχτηκε ὅτι ἡ τεχνική του ἔγινε δυνατὸ νὰ ἀναγνωριστεῖ ὡς ὑλιστικὴ *«παρὰ τὴν ἀπουσία τοῦ ὑλικοῦ ποὺ θὰ εἰκόνιζε μὲ ἐξαντλητικὸ τρόπο τὴν τεχνικὴ τῆς παράνομης δράσης τῶν Μπολσεβίκων καὶ τὶς οἰκονομικὲς προϋποθέσεις τῆς ἀπεργίας, πράγμα ποὺ σίγουρα ἀποτελεῖ σοβαρὸ μειονέκτημα τοῦ περιεχομένου στὸ ἐπίπεδο τοῦ θέματος καὶ τῆς ἰδεολογίας»...* Ἡ ἀπεργία μὲ τὴν ὁποία ἔχουμε νὰ κάνουμε ἐδῶ, τοποθετεῖται ἔξω ἀπὸ κάθε ἀκριβὴ ἱστορικὴ ἀναφορά, εἶναι δηλαδὴ μιὰ παραδειγματικὴ συμπύκνωση τῶν μεγάλων ἀγώνων τοῦ προλεταριάτου στὴν προεπαναστατικὴ Ρωσία. Σ' αὐτὴν τὴν παραδειγματικότητα (ὁ τελευταῖος μεσότιτλος τῆς ταινίας ποὺ παρακινεῖ τὸ λαὸ

νὰ θυμᾶται, ἐν εἴδει ἐπιτύμβιας ἐπιγραφῆς, μᾶς δίνει ὁρισμένα ὀνόματα ποὺ μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν κατ' ἐκλογὴν ὡς ἱστορικὲς ἀναφορές), σ' αὐτὸ τὸ κυμάτισμα τῆς μυθοπλασίας ἔξω ἀπὸ κάθε καθορισμένη παραπομπή, προστίθεται τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ αἴτια τῆς ἔκρηξης ἡ ὁποία παράγει τὸ ἀφήγημα εἶναι πάρα πολὺ ἰσχνὰ στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο, ὅπως δέχεται καὶ ὁ Ἀιζενστάιν: *«Οἱ ἐργάτες εἶναι δυσαρεστημένοι»*, ἀναγγέλλει, ἂν θυμᾶμαι καλά, ὁ πρῶτος μεσότιτλος. Ἐπίσης τὸ καθοριστικὸ γιὰ τὸ σταμάτημα τῆς δουλειᾶς γεγονός, δὲν ἀνήκει σὲ μιὰ λογικὴ τάξη (ἀντίθετα στὸ *Ἡ ζωὴ εἶναι δική μας* ἡ ἀπόλυση τοῦ γερο-Γκουστὰβ καὶ ὅλη ἡ ἁλυσίδα τῆς ἑρμηνείας τῆς καπιταλιστικῆς οἰκονομίας ποὺ ἀκολουθεῖ, ἐγγράφει τὴν παρανομία μέσα στὸν κανόνα καί, ἀντίστροφα, σύμφωνα μὲ τὸν μπρεχτικὸ νόμο, τὸν κανόνα ὡς παρανομία: εἶναι ἕνα καθαρὰ τραυματικὸ γεγονός, ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει πάντα στὶς μυθοπλασίες τοῦ Ἀϊζενστάιν (π.χ. στὸ *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν*, τὸ σωματικὸ μαρτύριο + τὸ σάπιο κρέας, παριστάνει τὴ βίαιη «σωματοποίηση» τῆς λογικῆς: καταπίεση-ἐξέγερση). *Ἕνας ἐργάτης ποὺ κατηγορεῖται ἀπὸ τοὺς ἀρχιεργάτες ὅτι διέπραξε κλοπή, κρεμιέται ἀνάμεσα στὶς μηχανές.* Τραυματικὸ γεγονὸς σημαίνει: μὴ λογικό, ἢ καλύτερα: μυθικό. Πράγματι, ἀπὸ πολιτικὴ ἄποψη τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν ἔχει καμιὰ διδακτικὴ ἀξία, στὸ μέτρο ποὺ ἐκφράζει μιὰ παρανομία ἡ ὁποία δὲν ἐγγράφεται μέσα στὸν (οἰκονομικὸ) κανόνα τοῦ καπιταλισμοῦ, ἀλλὰ προέρχεται ἁπλῶς ἀπὸ τὴν ἀπόλυτα τυχαία κακοπιστία ἑνὸς ὑφιστάμενου. Ἀλλὰ ἂν αὐτὸ τὸ γεγονὸς εἶναι τυχαῖο σὲ σχέση μὲ μιὰ *λογικὴ* τῆς καπιταλιστικῆς οἰκονομίας, ξαναβρίσκει μέσα στὴν τάξη τοῦ μύθου τὴν ἀναγκαιότητά του, μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς «φυσικοῦ» ἀνταγωνισμοῦ.

Ἔτσι, ἐξαρχῆς τὸ γεγονὸς διαλύεται καὶ τὸ νόημά του διανέμεται τουλάχιστο σὲ δυὸ ἄξονες: πρῶτα στὸν ἄξονα τῆς δραματικῆς γραμμικότητας, τῆς διήγησης (ἕνας ἐργάτης κρεμιέται, ἀκολουθεῖ ἀναταραχή, οἱ πάτρωνες χρησιμοποιοῦν τοὺς προβοκάτορες κλπ). Καὶ ὕστερα στὸν ἄξονα τοῦ μύθου, ὁ ὁποῖος προβάλλει τὴ σεκὰνς σὰν σὲ «ταμπλώ», ἐνῶ ταυτόχρονα ὁ χρόνος ἀποπέμπεται μέσα σ' ἕνα εἶδος ἐμβληματικῆς συμπύκνωσης. Αὐτὴ ἡ διάσπαση τοῦ μυθοπλαστικοῦ γεγονότος (ποὺ ἴσως μᾶς κάνει νὰ καταλάβουμε γιατί ἡ «τέχνη», δηλαδὴ ἡ μυθοπλασία εἶναι ἡ δύναμη τῆς ταινίας) καταδείχνεται ἀπὸ τὸ μοντάζ, ποὺ μὲ τὶς ἐξω-διηγηματικές του παραρθρώσεις (τὶς «ἀτραξιὸν») ἐνισχύει τὴ μυθικὴ σφραγίδα μὲ τὴ μεταφορική του βία.

Ἐξάλλου, τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ *Ἀπεργία* θεμελιώνεται σ' ἕνα «μαζικὸ μυθοπλαστικὸ ὑλικὸ» πού, ὅπως λέει ὁ Ἀϊζενστάιν, ἀντιτίθεται στὸ *«ἀτομικὸ μυθοπλαστικὸ ὑλικὸ ποὺ ἰδιάζει στὸν ἀστικὸ κινηματογράφο»* καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ παραλήπτης τῆς ταινίας τυχαίνει νὰ εἶναι ἐξίσου «μαζικός», αὐτὸ συνεπάγεται ἕνα προτοὲς θεαματικοποίησης, τὸ ὑποκείμενο τοῦ ὁποίου εἶναι ἡ ἐργατικὴ τάξη, ἀπεικονισμένη ἀπὸ τὴ «μαζικὴ λήψη» τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς *Ἀπεργίας*: δὲν εἶναι ἔτσι ἀδιάφορο τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ *Ἀπεργία* εἶναι τὸ ἀφήγημα, ὄχι μιᾶς νίκης τοῦ λαοῦ, ἀλλὰ μιᾶς αἱματηρῆς κατάπνιξης τῆς ἐξέγερσης. *«Τὸ μαζικὸ πνεῦμα*, γράφει ὁ Ἀϊζενστάϊν, *προξενεῖ μιὰν ἐξαιρετικὰ ἔντονη συγκινησιακὴ ἐπιρροὴ στὸ κοινό, πράγμα πού, γιὰ τὴν τέχνη γενικὰ καὶ γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴ τέχνη ἀκόμη περισσότερο, εἶναι ἀποφασιστικό».* Ἡ

«συγκινησιακὴ ἐπιρροὴ» στὸν Ἀϊζενστάιν συνδέεται πάντα μὲ αὐτὸ τὸ «μαζικὸ πνεῦμα», ποὺ ἀντιτίθεται ἀποφασιστικὰ στὴν ἐπιρροὴ τῆς ἀστικῆς μυθοπλασίας, τῆς συνδεδεμένης μὲ τὴν ἀτομικὴ περιπέτεια, ἡ ὁποία γίνεται δυνατὴ χάρη στὴν ἀπώθηση τῆς «μάζας» (τοῦ λαοῦ), καὶ ἡ ὁποία εἶναι πάντοτε ἐξ ὁρισμοῦ ἡ ἐπιρροὴ τῆς νεύρωσης. Τὸ νὰ ἐγγράψει καὶ νὰ διαλύσει τοὺς ἀτομικοὺς πρωταγωνιστὲς μέσα σ' ἕνα παιχνίδι δυνάμεων ποὺ τοὺς ὑπερβαίνει, αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς ἐργασίας τοῦ Ἀϊζενστάιν. Τοῦτο συνεπάγεται μιὰ ἀποκέντρωση τῆς ἀναπαράστασης τῆς ὁποίας συμπτωματικὰ σημάδια εἶναι ἡ ἐξάρθρωση τοῦ ἀφηγήματος, ἡ ἑτερογένεια τῶν ἐπεισοδίων του, καὶ τὸ τεμάχισμά του μέσα στὸ μοντάζ· ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ τεμάχισμα καὶ διὰ μέσου τῆς ἴδιας τῆς λειτουργίας τοῦ μοντὰζ παράγεται μὲ πανοῦργο τρόπο τὸ μυθικὸ ξαναχτίσιμο.

Εἶπα πιὸ πάνω ὅτι τὸ γεγονὸς ποὺ κινεῖ τὸ ἀφήγημα τῆς *Ἀπεργίας* εἶναι ἕνα γεγονὸς μυθικοῦ τύπου: ἕνας ἐργάτης, κλπ. *κρεμιέται*. Αὐτὸ σημαίνει ἀρχικὰ ὅτι, ἔξω ἀπὸ κάθε λογική, ὁ ἀνταγωνισμὸς προλεταριάτο/πάτρωνες εἶναι σημαδεμένος σὰν *συμβολικὰ θανάσιμος:* ἀπὸ δῶ πηγάζει ἡ «συγκινησιακὴ ἐπιρροὴ» (ἡ «σωματικοποίηση»), ἐπιρροὴ ποὺ δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ ἐξασθενήσει (παρὰ μόνο χάρη σὲ ἀντιπερισπασμὸ ἢ ὑπεκφυγή, καὶ μὲ κανέναν τρόπο μὲ βαθμιαία ἐξάλειψη αὐτῆς τῆς θανάσιμης διαφορᾶς).

Στὴν πραγματικότητα ὁλόκληρη ἡ ταινία ἐπαναλαμβάνει συνεχῶς αὐτὴ τὴ θανάσιμη διαφορά, τὴν ποικίλλει καὶ τὴν ὀξύνει μέχρι τὴν τελικὴ σφαγή, μέχρι τὴν κενὴ σκηνή.

Ἡ ἀϊζενσταϊνικὴ μυθοπλασία συγκροτεῖται ἀπὸ τὴ συναρμογὴ τραυματικῶν μορφῶν στὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα τοῦ συτήματός της (εἰκόνα, διήγηση, μοντάζ).

Ὁ ἀνταγωνισμός, ἡ θανάσιμη διαφορὰ καταδηλώνεται ὡς ταξικὴ διαφορά. Ἀναδιπλασιάζεται λοιπόν, ἀπὸ τὴ μιὰ σὲ διηγηματικὴ διάσταση κατὰ μῆκος τῆς χρονολογικῆς (διαχρονικῆς) σειρᾶς ποὺ ἀναπτύσσει τὴν πραγματικότητα τῆς σύγκρουσης, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, κάθετα πρὸς αὐτὴ τὴ σειρά, μέσα στὴν ἰδεολογικὴ διάταξη ἡ ὁποία τὴν συστηματοποιεῖ. Καὶ ἡ ἀϊζενσταϊνικὴ γραφὴ θὰ ἔχει πάντα αὐτὴ τὴ μορφή. Ἡ ἐπανάληψη, ἡ βραδύτητα, τὸ βάρος τῆς τροχιᾶς τῶν τεμαχισμένων ἀπὸ τὸ μοντὰζ μορφῶν, τὰ γκρὸ πλάνα (μεταφορὲς ἢ μετωνυμίες) θὰ εἶναι πάντα τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς διάλυσης καὶ μιᾶς ἀναδιανομῆς τοῦ νοήματός τους μέσα σ' ἕνα μὴ γραμμικὸ χῶρο. Ἡ «τέχνη» τοῦ Ἀϊζενστάϊν δὲν εἶναι παρὰ ἡ σοβαρὴ παραδοχὴ αὐτῆς τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ κινηματογράφου: ὅτι αὐτὸς ἀπεικονίζει ταυτόχρονα μὲ συγχρονικὸ καὶ διαχρονικὸ τρόπο.

Ἡ ἀπεικόνιση αὐτοῦ τοῦ «κάθετου» στοιχείου τῆς θανάσιμης διαφορᾶς (σὲ σχέση μὲ τὴν κοινωνικὴ σύγκρουση) εἶναι κυριολεκτικὴ στὴν *Ἀπεργία*, ἔχοντας σὰν ἀφετηρία της τὸ καθοριστικὸ γεγονὸς ὅτι, μὲ ὅλες τὶς δυνατὲς σημασίες, τὸ προλεταριάτο ἔχει, σὲ σχέση μὲ τοὺς πάτρωνες, τὸ *κάτω χέρι*. Αὐτὸ τὸ «κάτω» δὲν εἶναι μόνο μιὰ δραματικὴ μορφὴ (οἱ ἐργάτες ποὺ συνθλίβονται), ἐνισχυμένη ἀπὸ μιὰ ἐμβληματικὴ εἰκόνα (...θύματα τοῦ ἰμπεριαλιστικοῦ ἀετοῦ), ἀλλὰ κυριολεκτικὰ μιὰ *κατοικία*, ἡ ἰδιότυπη κατοχὴ ἑνὸς τόπου (ἡ ἐπιφάνεια), ὁ ὁποῖος εἶναι ριζικὰ ἑτερογενὴς σὲ σχέση μὲ τὸν τόπο ποὺ

κατέχουν μέσα στὸ χῶρο τῆς μυθοπλασίας οἱ πάτρωνες (τὰ ὕψη). Αὐτὴ ἡ «κατοικία» ἔχει ἕνα δομικὸ ρόλο, τὸν ὁποῖο θὰ προσπαθήσω νὰ περιγράψω:

α) διηγηματικά, οἱ ἐργάτες δὲν βρίσκονται ποτὲ σὲ ἄμεση ἀντιπαράθεση μὲ τοὺς πάτρωνες, ἀλλὰ μόνο μὲ τοὺς λακέδες τους (ὑποταχτικοί, χαφιέδες, προβοκάτορες, ἀστυνομικοί...). Τὸ σύστημα τῆς μυθοπλασίας *ἀπαγορεύει* τὴν ἄμεση ἐπικοινωνία τῶν δύο ὅρων τῆς ἀντίθεσης (ἡ «θανάσιμη διαφορά»). Οἱ περιπέτειες τῆς καταπίεσης (ἡ πυρκαγιά, τὸ κατάβρεγμα τῶν ἐργατῶν, ἡ ἔφοδος τῆς ἀστυνομίας κλπ) εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς «βίαιης ἀναστολῆς» τῆς ἐξάλειψης τῆς διαφορᾶς μὲ τὴν ἐκμηδένιση τοῦ ἑνὸς ὅρου. Πράγμα ποὺ συνεπάγεται ὅτι οἱ ἐργάτες, ἐνόσω ἀναπαριστάνουν τὸ ὑποκείμενο (τὴν ἐργατικὴ *τάξη),* ἔρχονται σὲ ἐπαφὴ μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὑποκατάστατα τῶν πατρώνων, μὲ *μάσκες*· ἡ διάσταση τῆς πολιτικῆς καταπίεσης παίρνει τὴ θέση τῆς διάστασης τῆς οἰκονομικῆς καταπίεσης·

β) ἐδῶ παρεμβαίνει τὸ παραπληρωματικὸ στρατήγημα τῆς μυθοπλασίας, δηλαδὴ τὸ εἰκονιστικὸ ἐπίπεδο: αὐτὲς οἱ μάσκες πρέπει νὰ ἀπεικονιστοῦν σὰν τέτοιες. Τόσο οἱ χαφιέδες ὅσο καὶ οἱ ἀλῆτες (πληρωμένοι προβοκάτορες) εἶναι *ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μεταμφιεσμένοι:* δὲν ἔχουν κανένα ἐπώνυμο, μόνο ἕνα ὄνομα, ἕνα παρατσούκλι, καὶ ἀκριβέστερα ἕνα *τοτέμ:* ἡ Κουκουβάγια, ἡ Μαϊμού, ἡ Ἀλεποὺ κλπ. Εἶναι τὸ μοντὰζ ποὺ τοὺς κάνει τοτέμ, εἴτε μὲ μετωνυμία (ἡ μαϊμοὺ μπαίνει αὐθαίρετα στὸ μαγαζὶ ἑνὸς πωλητῆ ζώων καὶ ἐκεῖ, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, βρίσκεται καὶ μιὰ μαϊμού...), εἴτε πιὸ ἀπότομα, μὲ μεταφορὰ (γκρὸ πλάνο μιᾶς κουκουβάγιας καὶ πάνω του ἡ φάτσα τοῦ «Κουκουβάγια» ποὺ εἶναι γεμάτη τὶκ πουλιῶν). Αὐτὴ ἡ τοτεμικοποίηση δὲν ἔχει τίποτε τὸ ἐστετίστικο ἢ τὸ ἐπιφανειακό, σκοπεύει νὰ παραγάγει τὴν ἔννοια, ἢ μᾶλλον τὸ *μυθολόγημα* μιᾶς ψωριασμένης καὶ κτηνώδους ὑπο-ανθρωπότητας, ἡ ὁποία ἀντιτίθεται στὴν ἁπλὴ ἀνθρωπότητα τῶν ἐργατῶν (βλ. τὶς οἰκογενειακὲς σεκὰνς) καὶ στὴν ἀηδιαστικὴ ὑπερανθρωπότητα τῆς πολυτέλειας καὶ τοῦ ξυγκιοῦ τῶν πατρώνων. Ἡ ἀπανθρωπιὰ τῶν ἐχθρῶν τοῦ προλεταριάτου ἀπαιτεῖ μιὰν ἰσοδυναμία τῆς ὑπὲρ- καὶ τῆς ὑπο-ανθρωπότητας. Στὴν πραγματικότητα αὐτὴ ἡ τριπλὴ μυθολογικὴ διάταξη ὠθεῖται ἀπὸ τὸν Ἀϊζενστάιν πολὺ πιὸ μακριά, μέχρι τὸ φανταστικὸ τῆς εἰκόνας: ἔτσι γίνεται στὴ σεκὰνς ὅπου ἐμφανίζεται τὸ «βασίλειο» τῶν ἀλητῶν (τὸ παρατσούκλι τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν παλιανθρώπων εἶναι ὁ «βασιλιάς»: κτηνώδης ἀντιστροφὴ τῆς ἀνώτερης βασιλείας)· τὸ βασίλειο αὐτὸ τοποθετεῖται στὴν κυριολεξία *κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς,* κι ἀποτελεῖται ἀπὸ δαιμονικὲς τρύπες, φιαγμένες μὲ τεράστια βαρέλια χωμένα στὸ ἔδαφος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ μέτοχοι τοῦ ἐργοστασίου (δηλ. ἡ ἰμπεριαλιστικὴ ὑπερανθρωπότητα) συναθροίζονται σ' ἕνα ντεκὸρ μὲ γιγάντιες σκάλες καὶ ψηλὲς ἑλληνικὲς κολόνες, σὰν ἕνας παγωμένος Ὄλυμπος. Αὐτὴ ἡ «ὀπτικὴ» σκηνοθεσία (*«ἡ σκηνοθεσία, ἡ ὀργάνωση δηλ. τοῦ θεατῆ μὲ ἕνα ὀργανωμένο ὑλικό... γίνεται δυνατὴ ὄχι μόνο μὲ τὴν ὑλικὴ ὀργάνωση τῶν φιλμαρισμένων πιὰ γεγονότων, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ὀπτικὴ ὀργάνωσή τους — μὲ τὴ λήψη»)* συμπληρώνει τὴ μυθολογικὴ ὀργάνωση τῆς *Ἀπεργίας.* Ὥστε:

1) στὸ προλεταριάτο (ἡ ἀνθρωπότητα, τὸ ὑποκείμενο) ἀποδίδεται ἡ ἐπιφάνεια (οἱ ἐργάτες βρίσκονται σὲ πλήρη ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ, τὸ νερό, τὶς μηχανές, τὴν ἐργασία...)·

...οἱ χαφιέδες... εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μεταμφιεσμένοι...

... στοὺς πάτρωνες ἀποδίδονται τὰ κυματίζοντα ὕψη...

2) στοὺς πάτρωνες (ὑπερανθρωπότητα) ἀποδίδονται τὰ κυματίζοντα ὕψη τῆς ἀποστέρησης, τὰ δίχως ἐπαφὴ μὲ τὸν κόσμο τῆς ἐπιφάνειας (τῆς ἐργασίας) παρὰ μόνο μέσω τοῦ χαρτιοῦ μὲ τὶς διεκδικήσεις, τὸ ὁποῖο αὐτοὶ (οἱ πάτρωνες) κακομεταχειρίζονται («Ὁ ἐξευτελισμὸς τῆς γραφῆς»: ἕνας μέτοχος σκουπίζει τὸ παπούτσι του μὲ τὸ χαρτί· αὐτὴ ἡ σκηνὴ διαιρεῖται σὲ πλάνα μὲ διαφορετικὰ μεγέθη καὶ εἶναι ἕνα παράδειγμα τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἀϊζενστάιν ἀποχωρίζει τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς χειρονομίας ἢ ἑνὸς γεγονότος ἀπ' αὐτὴ τὴ χειρονομία ἢ ἀπὸ τὸ γεγονός, ἀπομακρύνει τὸ ἀπεικονίζον ἀπὸ τὸ ἀπεικονιζόμενο καὶ προκαλεῖ τὴν ἔκρηξη τοῦ ἀπεικονιζόμενου· καὶ αὐτὸ συμβαίνει γιατὶ ἡ χειρονομία ἢ τὸ γεγονὸς συγκροτεῖται ἐξαρχῆς μέσα στὴ μεταφορική του διάσταση· ἐδῶ ἔχουμε τὴν τυχαία μεταφορὰ τῆς «περιφρόνησης μὲ τὴν ὁποία οἱ πάτρωνες ἀπαντοῦν στὶς διεκδικήσεις τῆς ἐργατικῆς τάξης», μεταφορὰ ποὺ θεμελιώνεται πάνω σὲ μιὰ συνεκδοχή: χρησιμοποιοῦμε τὸ «χαρτὶ μὲ τὶς διεκδικήσεις» ἀντὶ γιὰ τὶς «διεκδικήσεις»)·

3) στοὺς ρουφιάνους καὶ τοὺς σπιούνους, τέλος (ἡ ὑπο-ανθρωπότητα), ἀποδίδεται ὁ ὑπόγειος κόσμος, ἡ ἐπιθετικὴ κτηνωδία, τὸ χθόνιο βάθος, ἡ φωτιὰ (ἡ πυρκαγιὰ τῆς βότκας).

Αὐτὴ ἡ συμβολικὴ διάταξη εἶναι πολὺ πιὸ πλούσια σὲ συνέπειες ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται μὲ πρώτη ματιά. Ἂν δὲν συναντᾶ ἀπόλυτα τὴ μυθολογικὴ εἰκόνα τοῦ Μπατάϊγ, π.χ. στὸν «Ἡλιακὸ Πρωκτὸ» («Οἱ κομμουνιστὲς ἐργάτες εἶναι γιὰ τοὺς ἀστοὺς τόσο βρώμικοι καὶ ἄσχημοι, σὰν τὰ σεξουαλικὰ καὶ τριχωτὰ ἢ χαμηλὰ μέρη τοῦ σώματος· ἀργὰ ἢ γρήγορα μιὰ αἱματηρὴ ἔκρηξη θὰ προκύψει ἀπ' ὅλ' αὐτά, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας τὰ ἀσεξουαλικὰ κι εὐγενῆ κεφάλια τῶν ἀστῶν θὰ καρατομηθοῦν»), μοιάζει περιέργως νὰ ταιριάζει μὲ τὴν ἀνάγνωση τοῦ μύθου τοῦ Οἰδίποδα ἀπὸ τὸν Ντελαίζ: «ὁ Οἰδίποδας εἶναι ἡράκλειος, γιατὶ κι αὐτὸς ἐπίσης, σὰν εἰρηνιστής, θέλει νὰ φιάξει ἕνα βασίλειο στὰ μέτρα του, βασίλειο τῆς ἐπιφάνειας καὶ τῆς γῆς. Πίστεψε ὅτι ξόρκισε τὰ τέρατα τῶν βαθῶν καὶ ὅτι οἱ δυνάμεις τοῦ οὐρανοῦ συμμάχησαν μαζί του (...). Ἀλλὰ γιατί ὅλα πᾶνε τόσο ἄσχημα; (...). Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἐπιχείρηση τῆς ἐπιφάνειας (ἡ καλὴ πρόθεση, τὸ βασίλειο τῆς γῆς) δὲν συναντᾶ μόνο ἕναν ἀναμενόμενο ἐχθρὸ ποὺ ἔρχεται ἀπ' τὰ δαιμονιακὰ βάθη, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ νικηθοῦν, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἕναν ἀπροσδόκητο ἐχθρό, τὸν ἐχθρὸ τῶν ὑψῶν, ὁ ὁποῖος ἐν τούτοις καθιστᾶ τὸ ἐγχείρημα δυνατὸ καὶ δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ ἐγγυηθεῖ γι' αὐτὸ» («Λογικὴ τοῦ Νοήματος», σελ. 239).

Φυσικά, στὴν *Ἀπεργία* ἡ κατάσταση βλέπεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς τετελεσμένης ἐπαναστατικῆς νίκης καὶ ἡ προοπτικὴ βρίσκεται ἀντεστραμμένη ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ θεατὴς «γνωρίζει» τὸν ἐχθρὸ τῶν ὑψῶν· εἶναι ἕνας ἐχθρὸς ἀναμενόμενος καὶ ὄχι ἀπροσδόκητος καὶ ὁ ὁποῖος βάζει σὲ κίνηση τὸν ἀπροσδόκητο ἐχθρὸ τῶν βαθῶν· ὁ οἰδιπόδειος «εὐνουχισμὸς» παρεμβαίνει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας (ὁ ἀπαγχονισμός). Ἡ «ἐπιχείρηση τῆς ἐπιφάνειας» (τὸ προλεταριάτο), παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ματωμένη θυσία ἁπλώνεται σὲ ὅλο τὸ χῶρο τῆς μυθοπλασίας μὲ μιὰ ἀνήκουστη βία (*«ἡ σκηνὴ τῆς σφαγῆς... εἶναι αἱματηρὰ ἐντυπωσιακή. Ἄλλωστε σὲ τί ἄλλο χρωστᾶ ἡ* Ἀπεργία *τὸ πενῆντα τοῖς ἑκατὸ τῶν ἐχθρῶν της ἂν ὄχι στὸ γεγονὸς ὅτι δὲν φροντίζει νὰ καταπραΰνει τὶς ὠμὲς ἐντυπώσεις ποὺ ἀποκομίζει ὁ θεατής»),* λογοκρίνεται μέσα στὴν ἀλήθεια

της (ἡ ἐπανάσταση εἶναι «αἱμομικτικῆς» φύσης: σημαίνει τὴν παράβαση τῶν κανόνων, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ *νομιμότητα* τοῦ παιχνιδιοῦ). Ἀλλὰ πῶς θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ μὴ λογοκριθεῖ; Θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸν *Ἀπαγχονισμό*[4] γιὰ νὰ δοῦμε τὴ λογοκρισία νὰ αἴρεται μέσα σὲ ἕνα τελείως διαφορετικὸ ἱστορικὸ πλαίσιο.

Τελειώνουμε ἐπισημαίνοντας τὸ λανθάνον ἰδεολογικὸ θέμα ποὺ ἐμπεριέχεται ἐπίσης στὸ μύθο τῆς *Ἀπεργίας:* ἡ νίκη τῆς ἐπιφάνειας, ἡ καρατόμηση τῆς καπιταλιστικῆς ὑπερανθρωπότητας, ἔχει ἀντίστοιχό της τὸ ξεκαθάρισμα τῶν χθόνιων βαθῶν, τὴν ἐξάλειψη τοῦ διαστήματος «ψηλὸ-χαμηλό», τὸ ὁποῖο ἀναπαριστάνει τὸ καπιταλιστικὸ σύστημα καὶ *τὸ πέρασμα στὴ μετεπαναστατικὴ κατάκτηση τῆς ἐπιφάνειας* («Τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Καινούργιο» · τὸ πέρασμα αὐτὸ θὰ συντελεστεῖ μὲ τὴ σταλινικὴ *σχεδιοποίηση*, χάρη σὲ μιὰ *διαστροφὴ* τοῦ λενινισμοῦ...).

Ἡ ἀϊζενσταϊνικὴ μυθοπλασία, ἀποκεντρωμένη στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης καὶ ξαναχτισμένη μέσα στὴ μετάθεση τῆς τελευταίας πρὸς τὸ μύθο, παράγεται ἔτσι σ' ἕνα χῶρο πάντα σπασμένο, διαμελισμένο, σκορπισμένο σὲ φύλλα: καὶ ὁ μύθος, τὸν ὁποῖο θέλησα ἐδῶ νὰ ξαναχαράξω, εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ «φύλλα» τοῦ νοήματος, ἡ ἀνέλιξη τοῦ ὁποίου παίρνει σάρκα κι ὀστὰ μέσα στὸ μοντὰζ *καὶ* στὴν ἀνάγνωση.

Μετάφραση - σημειώσεις: Νίκος Λυγγούρης

Cahiers du Cinéma 226 - 227 Ἰαν. Φεβρ. 1971, ἀφιέρωμα στὸν Ἀιζενστάιν

[Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὰ Cahiers du Cinéma, κατὰ παραχώρηση τῆς σύνταξης τὴν ὁποία καὶ εὐχαριστοῦμε.]

4. Ταινία τοῦ Ναγκίσα Ὄσιμα, ποὺ δὲν ἔχει παιχτεῖ στὴν Ἑλλάδα. (Σ.τ.Μ.).

. . .

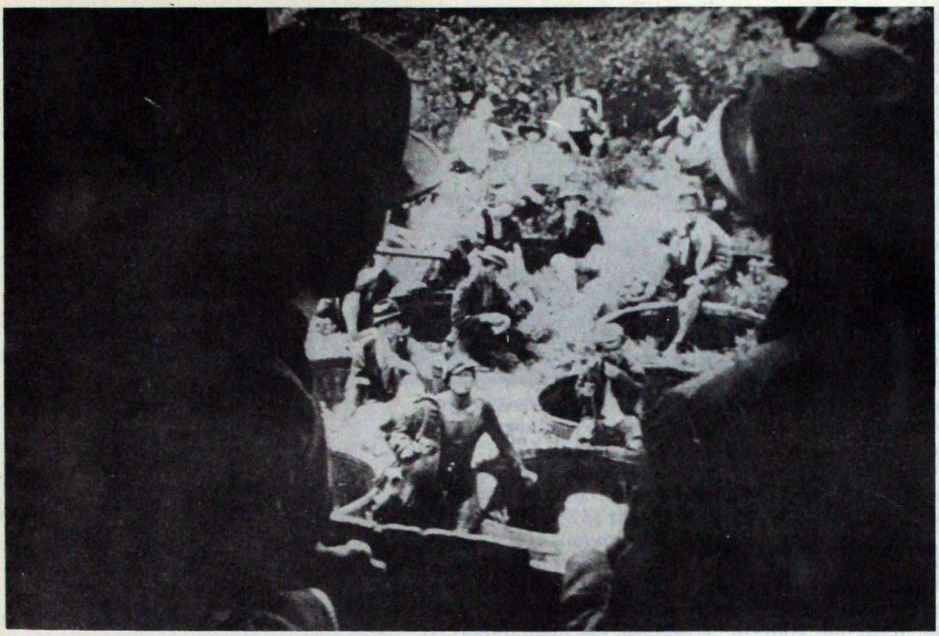
Παράρτημα

Κλείνοντας αὐτὴν τὴν ἀνάλυση τῆς *Ἀπεργίας* σύμφωνα μὲ ὑλιστικὲς ἀρχὲς καὶ μὲ ὅρους τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνείδητου, παραθέτουμε δυὸ ἀποσπάσματα ποὺ καθιστοῦν στὸν ἀναγνώστη σαφεῖς *τὶς ἀναφορὲς* τοῦ συγγραφέα στὸ Ζὼρζ Μπατάϊγ («Ὁ ἱμπεριαλιστικὸς ἀετὸς») καὶ στὸ Ζὰκ Ντεριντὰ («Ὁ ἐξευτελισμὸς τῆς γραφῆς»).

1. «Ἀλλὰ προτοῦ περάσουμε στὴν περιγραφὴ τῶν ἠθικῶν παρεκτροπῶν, εἶναι χρήσιμο ν' ἀναφερθοῦμε ἐδῶ στὴ γενικὴ καὶ οὐσιαστικὴ ἀντίφαση τοῦ ψηλοῦ καὶ τοῦ χαμηλοῦ, κάτω ἀπὸ τὶς πολιτικές της π.χ. μορφές, δηλαδὴ τὴν ἀντίθεση τοῦ ἀετοῦ μὲ τὸ γεροτυφλοπόντικα. (...) Πολιτικά, ὁ ἀετὸς ταυτίζεται μὲ τὸν ἱμπεριαλισμό, δηλ. μὲ μιὰν ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τῆς ἰδιαίτερης αὐταρχικῆς ἐξουσίας, ἡ ὁποία θριαμβεύει παρόλα τὰ ἐμπόδια. Καὶ μεταφυσικὰ ὁ ἀετὸς ταυτίζεται μὲ τὴν *ἰδέα*, ὅταν ἡ ἰδέα, νέα καὶ ἐπιθετική, δὲν ἔχει ἀκόμη φτάσει στὸ στάδιο τῆς καθαρῆς ἀφαίρεσης, ὅταν ἡ ἰδέα δὲν εἶναι ἀκόμη παρὰ ἡ μέχρις ἐξόντωσης ἀνάπτυξη τοῦ συγκεκριμένου γεγονότος, μεταμφιεσμένου σὲ θεία ἀναγκαιότητα.

Ὁ ἐπαναστατικὸς ἰδεαλισμὸς τείνει νὰ κάνει τὴν ἐπανάσταση ἕναν ἀετὸ πάνω ἀπ' τοὺς ἀετούς, ἕναν *ὑπεραετὸ* ποὺ μάχεται τὸν αὐταρχικὸ ἱμπεριαλισμό, μιὰ ἰδέα τόσο ἀχτινοβόλα, ὅπως ἕνας ἔφηβος ποὺ ἁρπάζει πειστικὰ τὴν ἐξουσία χάρη σὲ μιὰ οὐτοπικὴ φώτιση. Αὐτὴ ἡ παρεκτροπὴ καταλήγει φυσικὰ στὴν ἥττα τῆς ἐπανάστασης καὶ στὴν ἱκανοποίηση μιᾶς φανερῆς ἰδεαλιστικῆς ἀνάγκης μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς μιλιταριστικοῦ φασισμοῦ. Ἡ ναπολεόντεια ἐποποιΐα εἶναι ἡ λιγότερο χλευαστικὴ ἀνάπτυξή της: μιὰ τιμωρημένη ἰκάρεια ἐπανάσταση, ὁ ξεδιάντροπος ἱμπεριαλισμὸς ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴν ἐπαναστατικὴ ὁρμή.

Ἐν τούτοις ὅταν ἡ ἐπανάσταση, αὐτὸς ὁ «γεροτυφλοπόντικας» ἀκολουθεῖ τὴν ὑπόγεια δράση τῶν οἰκονομικῶν γεγονότων, σκάβει τοῦνελ μέσα σ' ἕνα σάπιο κι ἀπωθητικὸ γιὰ τὴ λεπτὴ μύτη τῶν οὐτοπιστῶν ἔδαφος. Ὁ ὁρισμὸς «γεροτυφλοπόντικας» εἶναι



στὸ στόμα τοῦ Μὰρξ μιὰ ἔκφραση ποὺ ἀντηχεῖ ἀπὸ τὴν ἱκανοποίηση τοῦ ἐπαναστατικοῦ ρομαντισμάτος τῶν μαζῶν καὶ πρέπει νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὴν ἔννοια τῆς γενολογικῆς ἀνύψωσης, ἔτσι ὅπως αὐτὴ ἐκφράζεται, στὸ «Κομμουνιστικὸ μανιφέστο». Ἡ ἀφετηρία τοῦ Μὰρξ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸν οὐρανό, χῶρο ἐκλογῆς τοῦ ἰμπεριαλιστικοῦ ἀετοῦ καὶ τῶν χριστιανικῶν καὶ ἐπαναστατικῶν οὐτοπιῶν. Τοποθετεῖται μέσα στὰ σπάλχνα τοῦ ἐδάφους, ὅπως μέσα στὰ ὑλιστικὰ σπλάχνα τῶν προλετάριων».

(Ζὼζ Μπατάϊγ: «Ὁ γεροτυφλοπόντικας καὶ τὸ συνθετικὸ *ὑπὲρ* στὶς λέξεις ὑπεράνθρωπος καὶ ὑπερρεαλιστής», Tel Quel, ἀρ. 34, καλοκαίρι 1968).

ΙΙ. «Ἡ σημασία τῆς *γραφῆς* ἐμπεριέχεται σὲ μιὰ ἱστορία, ἔχει φορέα της μιὰ κουλτούρα. Ἡ δυτικὴ περιπέτεια μ' ὅλες της τὶς μορφές, μὲ τὴ φιλοσοφία της, τὴ γνώση της, τὴ θρησκεία της, τὴν τεχνική της, τὶς τέχνες της καὶ πρὸ πάντων τὴ λογοτεχνία της, δεσμεύεται μέσα στὸ ἑρμηνευτικὸ σύστημα ποὺ τὴν φέρνει σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν ἴδια της τὴ γραφή, μὲ τὰ ὅρια καὶ τὶς λειτουργίες ποὺ τῆς παραχωροῦνται. Αὐτὴ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ γραπτοῦ σημείου, ποὺ δὲν ἀποκελείει οὔτε τὴ δημιουργικότητα οὔτε τὴν παραγνώριση, δὲν εἶναι μόνο σημαδεμένη ἀπὸ ἱστορία καὶ κουλτούρα: ὅλες οἱ ἔννοιες τῆς Δύσης, καὶ ἰδίως οἱ ἔννοιες τῆς ἱστορίας καὶ τῆς κουλτούρας ἐγγράφονται μέσα στὸ πέρας της.

Ἡ σκέψη ἡ ὁποία ἀναγγέλλει τὴν ὑπέρβαση αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης πρέπει νὰ ἔχει ἀφετηρία της τὴν καινούργια ἔννοια τῆς «διαφορᾶς». Ἡ καταπίεση ἢ ὁ ἐξευτελισμὸς τῆς γραφῆς ἀναπαράστησε τὸν πόθο νὰ συρικνώσουμε τὴ διαφορά, νὰ ἐξαλείψουμε αὐτὸ ποὺ διαστρέφει καὶ διαιρεῖ τὴν ἀρχαϊκότητα τῆς παρουσίας ἢ τῆς συνείδησης, ἡ ὁποία εἶναι τὸ ἄλλο ὄνομα τῆς καθεαυτὸ παρουσίας μέσα στὴν ὁμιλία ποὺ αὐτοαποκαλεῖται ζωντανή».

(Ζὰκ Ντερριντά: «Ἡ Γραφὴ καὶ ἡ διαφορά», ἐκδόσεις Seuil, 1967).

Ν.Λ.

(Les Carabiniers)
Σενάριο: Ζ. Λ. Γκοντάρ, Ρ. Ροσελίνι, Ζ
Γκρυὺ ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Μπ. Τζόπολλο
Εἰκόνα: Ρ. Κουτάρ. *Μουσική:* Φ. Ἀρτύς
Μοντάζ: Ἀ. Γκιγιεμώ. *Παίζουν:* Μ. Μάζ
(Ὀδυσσέας), Ἀ. Ζυρὸς (Μιχαηλάγγελος)
Ζ. Γκαλεὰ (Ἀφροδίτη), Κ. Ριμπέϊρο (Κλε
οπάτρα), Ζεράρ Πουαρὸ (Καραμπινιέρος)
Ζ. Μπρασσὰ (2ος καραμπινιέρος), Ἀ. Τσέ
ρι (3ος καραμπινιέρος), Μπ. Σραιντὲ
(πωλητὴς αὐτοκινήτων), Ζ. Γκρυὺ (ὁ πατέ
ρας τοῦ μωροῦ), Ζ.Λ. Κομμολλὶ (ὁ καραμ
πινιέρος μὲ τὴ χλαίνη), Ο. Ζουφρουὰ (ἐπα
ναστάτρια), Κ. Ντυράν (ἡ κοσμικὴ γυναί
κα), Β. Φατὲρς (ἐπαναστάτης), Ρ. Κοτζιό
Π. Ὠντρὲ (ζευγάρι σὲ αὐτοκίνητο). *Παρα
γωγή:* Ρὸμ-Παρὶ Φίλμς (Ζ. ντὲ Μπωρεγ
κάρ, Κ. Πόντι, Λὲ φίλμ Μαρσώ. *Ἔτο
γυρίσματος:* 1963.

Ζὰν-Λὺκ Γκοντάρ:
Οἱ Καραμπινιέροι

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ διαλεκτικὸς ὑλισμὸς γίνεται μέθοδος, λογικὴ καὶ τρόπος αἰσθητικῆς παραγωγῆς, ὁ κινηματογράφος παύει νὰ ὑπάρχει.

Ἀλλὰ ποιός κινηματογράφος;

Ἀσφαλῶς ἐκεῖνος ποὺ γεννήθηκε μέσα στὴν ταξικὴ κοινωνία τῆς καπιταλιστικῆς ἐποχῆς καὶ ποὺ ἀναπαρήγαγε στὸ διπλὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος καὶ τοῦ σημαινόμενου τὶς καπιταλιστικὲς σχέσεις παραγωγῆς καὶ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία. Αὐτὸς ποὺ ἀνταποκρίθηκε, ἀπ' τὴ γέννησή του, στὸν πανάρχαιο μεταφυσικὸ πόθο τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀναπαραστήσει τὴν κίνηση καὶ νὰ τοποθετήσει τὴ μορφή του στὸ κέντρο τοῦ σύμπαντος.

Αὐτὸς ποὺ συνέχισε τὴν ἰδεολογία τῆς διαφάνειας[1] καὶ τῆς μεταβατικότητας[1] τοῦ θέατρου καὶ τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς μέσα ἀπὸ νέους κώδικες καὶ μοντέλα.

Ὁ ὑλιστικὸς κινηματογράφος τοῦ Ζ.Λ. Γκοντὰρ καὶ οἱ *Καραμπινιέροι* (μία ἀπὸ τὶς διαυγέστερες καὶ εὐφυέστερες ταινίες του) δὲν εἶναι παρὰ ἕνα Παιχνίδι, μὲ τὴ βαθύτερη ἔννοια τοῦ ὅρου: μιὰ πολυσήμαντη πρακτικὴ ποὺ ταξινομεῖ μὲ ἄλλους τρόπους τὰ στοιχεῖα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας τοῦ Χόλυγουντ, πρέπει ἀμέσως νὰ ποῦμε. Ὅ,τι ἦταν ἐκεῖ

1. Γιὰ τὶς δύο αὐτὲς ἔννοιες βλ. Σ.Κ. ἀρ
27-28, σελ. 65, σημείωση 12.

Ἕνα, ἐδῶ τέμνεται. Ὅ,τι ἦταν ἐκεῖ ἑνότητα, γίνεται ἐδῶ πολλαπλότητα. Καὶ ἡ ἑτερογένεια τῶν ὑλικῶν ἐδῶ παράγει νόημα, ἀντὶ νὰ τὸ θολώνει, ὅπως γίνεται συνήθως.

Ἕνα Παιχνίδι μὲ διπλό, ἀμφίλογο καὶ ἀναστρέψιμο σημαινόμενο: ἡ πολιτικὴ (ὁ πόλεμος) καὶ τὸ σεξουαλικό.

Ἡ ταινία εἶναι μιὰ πολυφωνικὴ παρτιτούρα στὴν ὁποία κάθε στοιχεῖο εἶναι διαφορετικὰ κωδικοποιημένο: ἕνα σύνολο ἀπὸ κώδικες λοιπόν. Διακρίνουμε εὔκολα: *κώδικες ποὺ παγιοποιήθηκαν ἀπὸ τὸ Χόλυγουντ* (τὸ κάδρο, ἡ θέση τοῦ ἀντικείμενου μέσα στὴν εἰκόνα, ἡ ἀναφορὰ στὶς πολεμικὲς ταινίες καὶ στὶς ταινίες περιπέτειας, ἡ «ὀμορφιὰ» τοῦ ἀναπαριστώμενου ποὺ ὀφείλεται στὸ ἀδιαίρετο τῆς μορφῆς καὶ ποὺ εἶναι ἡ θετικὴ ἢ ἡ ἀρνητικὴ λατρεία τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος καὶ τῶν περιοχῶν του, τὸ συνεχὲς σασπένς, ἡ πορεία τοῦ ἥρωα μέσα σ' ἕνα κόσμο ποὺ δὲν τὸν καταλαβαίνει, τὸ σκηνογραφικὸ διάστημα τῆς χολυγουντιανῆς σκηνοθεσίας...)· *κώδικες ποὺ ταξινομήθηκαν ἀπὸ τὸν ἐπαναστατικὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο* (τὸ «ψεύτικο ρακόρ»[2], καθαρὴ ἀναφορὰ στὸν *Ὀκτώβρη*, ἡ ἐγγραφὴ στὸ ἔργο μὲ μεταφορικὸ τρόπο τῶν παραγωγικῶν (ὑλικῶν καὶ ὑλιστικῶν) δυνάμεων, ἡ ἐγγραφὴ μὲ μετωνυμικὸ τρόπο τῆς κινηματογραφικῆς σκηνῆς σὰν σκηνῆς τῆς Ἱστορίας, ἡ συστηματικὴ ἀποκέντρωση τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ, ἡ ἔκρηξη τοῦ ἀφηγήματος μέσα ἀπὸ τὸ μοντάζ, ἡ ἀποσύνθεση κάθε συνέχειας καὶ γραμμικότητας μέσα σ' ἕνα σύστημα ποὺ φανερώνει τὸ σημαῖνον ὑλικό του ὡς νόημα, τέχνασμα, δομὴ καὶ κώδικα...)· *κώδικες ποὺ ἐμφανίστηκαν στὴν προηγούμενη πρακτικὴ τοῦ σκηνοθέτη* (ἀναφορὰ σὲ εἰκονιστικὲς πρακτικὲς μὲ διαφορετικὴ καταγωγὴ — κλασικὴ καὶ μοντέρνα ζωγραφική, διαφημιστικὴ εἰκόνα, ρεκλάμα, ἐπιγραφή, τυπογραφικὸ κλισέ... — ἀναφορὰ σὲ φιλμικὲς πρακτικές, σὲ λογοτεχνικὲς πρακτικές, στοὺς ἥρωες τοῦ Ροσελίνι καὶ τοῦ Ντράγιερ, στὸν κόσμο τοῦ Λάνγκ ποὺ ἔχει πρὸ πολλοῦ χάσει τὴν ἀθωότητά του...).

Ἡ ταινία τοῦ Γκοντὰρ εἶναι λοιπόν: μιὰ ἀφήγηση + μιὰ κωδικοποιημένη παρτιτούρα + ὁ κινηματογράφος. Τί ἐννοοῦμε; Ὅτι σὲ κάθε στιγμὴ ἡ μυθοπλασία ἀποκεντρώνεται, α) μὲ τὸ νὰ ταξινομοῦνται αὐστηρὰ τὰ στοιχεῖα της στὸν κώδικα ἀπὸ τὸν ὁποῖο πάρθηκαν καὶ β) μὲ τὸ νὰ ἐπιχειρεῖται, μέσω τῆς πρακτικῆς τοῦ Γκοντάρ, ἡ διάσπαση τοῦ κώδικα: ὁ κινηματογράφος εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποὺ ξεχωρίζει τὸν γλωσσικὸ λόγο ἀπ' τὸν μουσικὸ λόγο, τὸν μουσικὸ λόγο ἀπὸ τὸν κινησιακὸ λόγο, τὸν κινησιακὸ λόγο ἀπὸ τὸν εἰκονιστικὸ λόγο κ.ο.κ.

Καὶ ὁ κόσμος τοῦ νοήματος ἀναδύεται ἔτσι μέσα στὴ λαμπρή του ἑτερογένεια: ὁ κόσμος τοῦ νοήματος, ποὺ εἶναι καὶ κόσμος τῶν ἰδεολογιῶν, στρατηγικὸς τόπος ὅπου συγκρούονται τὰ συμφέροντα δυὸ τάξεων. Ἐδῶ: ὁ ἰμπεριαλισμὸς καὶ τὸ προλεταριάτο. Οἱ *Καραμπινιέροι* δὲν εἶναι μιὰ ταινία γιὰ τὸν πόλεμο καὶ τὴν κτηνωδία του, ὅπως νόμισαν πολλοὶ κριτικοί, ἀλλὰ μιὰ εἰκόνα τῆς κτηνωδίας τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καὶ τῶν λακέδων του, στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται ἡ βαθμιαία ἀποκτήνωση τῶν ἴδιων τῶν ἐκμεταλλευμένων[3]. Ἀλλ' ὅλ' αὐτά, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν πολιτικὸ λόγο καὶ τὴν πολιτικὴ κίνηση, ἀνάμεσα στὸν ἐρωτικὸ λόγο καὶ τὴν ἐρωτικὴ πρακτική, ἀνάμεσα στὴ σημαίνουσα πρακτικὴ καὶ τὴν ταινία, δὲν θὰ ἦταν παρὰ προσχήματα γιὰ μιὰ ἀκόμη νευρωτικὴ καὶ ἀντιδρα-

2. Στὴ σκηνὴ ποὺ ἡ ξανθὴ ἐπαναστάτρια ἀπαγγέλλει Λένιν, τὸ ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται «ἀναίτια» καὶ προκαλεῖ ἐνόχληση. Εἶναι ἕνα ἄ-χρηστο πλάνο: ἕνα παραπλήρωμα, ἀπειλὴ γιὰ κάθε ἀναπαραστατικὴ σκηνοθέτηση.

3. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ ταινία εἶναι μία παραβολὴ πάνω στὸ θέμα τῆς ἰδεολογικῆς ἐξαπάτησης τοῦ προλεταριάτου ἀπὸ τὴν ἀστικὴ τάξη (ὁ βασιλιάς), τῆς χρησιμοποίησής της γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς ἐξουσίας (ὁ πόλεμος) καὶ τῆς ἐπαναλαμβανόμενης καταπίεσής της (ἡ τελικὴ ἐκτέλεση γιὰ προδοσία), ὅπου οἱ καραμπινιέροι εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τοῦ κρατικοῦ καταπιεστικοῦ *καὶ* ἰδεολογικοῦ μηχανισμοῦ.

στικὴ ἐγγραφὴ ἑνὸς ψευτοπολιτικοῦ προβλήματος, ἂν δὲν ὑπήκουαν καὶ σὲ μιὰ ὑλιστικὴ μέθοδο παραγωγῆς καὶ ἐργασίας.[4].

Γιατί ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ μεταφυσικὸ νόημα μπλοκάρεται, ὁ κινηματογράφος ὄχι μόνον ἐγγράφει τὸ πολιτικὸ μὲ πολιτικὸ τρόπο, ἀλλὰ τείνει ἤδη καὶ πρὸς μιὰ *ἄλλη* πολιτική[5]. Ἔτσι γίνεται ἐδῶ, ὅπου ἡ κίνηση ἐπὶ τέλους ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὰ συμβατικά της πλαίσια, αὐτόνομη, σημαίνει σχεδὸν τὸ κάθε τί: τὸ συσπασμὸ μπροστὰ στὸ φόβο, τὴν ἐπιθετικότητα, τὸ ἔγκλημα, τὸν πόθο, τὴν ἀνία, τὴ σπουδή, τὸ βιασμό, τὴν κραυγή, τὴν ἀπαγγελία, τὴ βία (ποὺ ἐγγράφονται συνεχῶς, σὲ κάθε χῶρο καὶ σὲ κάθε χρόνο), τὸ παιχνίδι τῆς σεξουαλικῆς, τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς αἰσθητικῆς βίας. Ὅλα ἀναδιπλώνονται, μαζεύονται στὸν ἑαυτό τους, βγαίνουν μέσα ἀπὸ νέους συνδυασμούς, τὸ ἕνα σημαίνει τὸ ἄλλο μέσα στὸ χῶρο αὐτῆς τῆς ἀτέλειωτης ἀλυσίδας, ὅπου ἡ μετωνυμία καὶ ἡ μεταφορὰ ἐναλάσσουν τοὺς ρόλους καὶ τὴ θέση τους, ἀναποδογυρίζοντας κάθε ἔτοιμη σημασία. Ἔτσι γίνεται π:χ. στὴ σκηνὴ ποὺ οἱ ἥρωες σκοτώνουν τὸ θυρωρὸ τῆς πολυκατοικίας καὶ γράφουν κατόπιν στὸν τοῖχο τὰ ἀρχικὰ τῶν ὀνομάτων τους. Ἡ κίνησή τους (ἀνήσυχη, ἀναίτια, παράδοξη) ἀποδεσμεύεται ἀπὸ τὴ λειτουργία της καὶ παύει νὰ σημαίνει τὴν πράξη[6]· ἀντίθετα, καταδηλώνει τὴν *ἀμηχανία τους* μπροστὰ σ' αὐτὸ ποὺ ὁ Γκοντὰρ ὀνομάζει θαυμαστά, «τὸ θέμα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν βασανιστῶν, μὲ τὰ καθημερινά τους προβλήματα»[7], δηλαδὴ τὴν καθαρὰ οἰκονομικο-τεχνικὴ πλευρὰ τοῦ φασισμοῦ.

Νά, λοιπόν, πῶς ἡ ἀπελευθέρωση μιᾶς κίνησης (μιᾶς σημαίνουσας μορφῆς) δένεται μ' ἕνα ὑλιστικό, μαρξιστικὸ περιεχόμενο· γιατὶ μόνον ἡ ἀπελευθέρωση αὐτὴ εἶναι ἱκανὴ νὰ μᾶς ὁδηγήσει στὴν καρδιὰ τοῦ μαρξισμοῦ. Βλέπουμε ὅτι ἡ ἀποδόμηση τοῦ συστήματος τῆς ἀναπαράστασης εἶναι ἡ μόνη ποὺ ἐπιτρέπει τὴν εἴσοδο τοῦ ὑλισμοῦ στὴν τέχνη[8]. Γιατὶ ὁ ὑλισμὸς δὲν ἐγγράφεται παρὰ μέσα της, σὰν ἑτερογένεια τῶν τρόπων ὑλικῆς καὶ σημαίνουσας παραγωγῆς.

Τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης ἥρωας / μυθοπλασία, γραμμικότητα / ἀσυνέχεια, ὁμογένεια / ἑτερογένεια εἶναι ὄχι μόνον «αἰσθητικό», ἀλλὰ βαθιὰ πολιτικό, ταξικό. Καὶ σ' αὐτὴν τὴν ταινία ὅπου ἡ μορφὴ παύει πιὰ νὰ εἶναι ἄλλοθι καὶ ἡ ἐγγύηση τοῦ περιεχόμενου καὶ ὅπου τὸ βάθος κι ἡ ἐπιφάνεια δανείζουν τὸ ἕνα στὸ ἄλλο τὶς μάσκες τους, τὸ πολιτικὸ διπλώνεται συνεχῶς μέσα στὸ σεξουαλικὸ καὶ αὐτὸ μεταλλάσεται μὲ τὴ σειρά του σὲ πολιτικὴ διεργασία. Ἡ οἰκονομικὴ (ὑλική, τεχνική, μορφικὴ καὶ κανονικὴ) πλευρὰ τοῦ φασισμοῦ δίνει τὴ θέση της στὴ σεξουαλικὴ πλευρά του: ὁ δήμιος *δείχνει τὸν ἑαυτό του* σὰν πηγὴ τοῦ «σαδισμοῦ» καὶ τῆς «βλάσφημης» βίας. Τὸ γέλιο ποὺ συνοδεύει τὸ αἷμα τοῦ θύματος, τὸ φτύσιμο πάνω στὸ πτῶμα, αὐτὴ ἡ καθαρὰ ὑπερβολικὴ καὶ τελετουργικὴ οὐσία τοῦ σαδισμοῦ[9] βρίσκει ἐδῶ τὴν ὁλοκλήρωσή της μὲ ψυχρὸ καὶ μετρημένο τρόπο. Καὶ ἀποθέωσή της: ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ ἥρωας σκαρφαλώνει στὴν ὀθόνη γιὰ νὰ κάνει ἔρωτα μὲ τὴν πρωταγωνίστρια, ὅπου τὸ πολιτικὸ καὶ σεξουαλικὸ ἐγγράφονται στὴν ἴδια ἀλυσίδα, μέσα σ' ἕνα μορφικὸ βραχυκύκλωμα ποὺ τὰ συρράβει μεθοδικά, κλείνοντας τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο, προεκτείνοντας στὸ ἄπειρο τὶς ἀντιφάσεις τους, ἐκεῖ ποὺ ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση τὰ ἑκμηδενίζει καὶ τὰ δυὸ προσωρινὰ μέσα στὸν κινηματογράφο.

4. Ἕνα παράδειγμα ψευτοπολιτικοῦ προβλήματος: Στὸ *Ὁ Πόλεμος τελείωσε* τοῦ Ρεναί, ὁ ἔρωτας ἐγγραφόταν στὴν ταινία μὲ σκοπὸ νὰ ἀπωθήσει τὴν πολιτικὴ καὶ ἡ δεύτερη μὲ σκοπὸ νὰ ἐξωραΐσει ἀπαράδεκτα τὸ σεξουαλικὸ στοιχεῖο. Ὁ ἥρωας, ἰδανικὸς ἐπαναστάτης καὶ ἰδανικὸς ἐραστής, μοιρασμένος ἀνάμεσα στὸν πόθο καὶ τὴ δράση (τὸ παλιὸ προβληματάκι τοῦ μικροαστοῦ), ἀποτελοῦσε ἕνα σαθρὸ ἄλλοθι γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς φλύαρης ψευδοποίησης, ἡ ὁποία συγκάλυπτε ἄσχημα τὴν κακὴ συνείδηση καὶ ἐνοχὴ μιᾶς κάποιας παραδοσιακῆς ἀριστερᾶς.

5. βλ. «Ντιντερὸ - Μπρὲχτ - Ἀιζενστάιν» τοῦ Ρ. Μπάρτ, «Σ.Κ. Ἀ'74», 2-3, σελ. 143.

6. Δηλαδὴ τὴ βία, τὴν ἐπιθετικότητα καὶ τὸ φόνο.

7. Βλ. Σ.Κ. 11-12, σελ. 21-22, στὸ «Πυροβολεῖστε τοὺς καραμπινιέρους».

8. Βλέπουμε ἐπίσης, πόσο μακριὰ ἀπὸ τὸ μαρξισμὸ βρίσκεται ἡ πλειοψηφία τῶν σύγχρονων «πολιτικῶν» ταινιῶν, οἱ ὁποῖες κυριαρχοῦνται ἀπὸ μιὰ προ-μπρεχτικὴ καὶ προ-γκονταρικὴ ἀντίληψη (καὶ θὰ μπαίναμε στὸν πειρασμὸ νὰ λέγαμε ἀκόμη καί... προ-χολυγουντιανή, στὸ μέτρο ποὺ τὸ Χόλυγουντ παρήγαγε θαυμαστὲς ταινίες, οἱ ὁποῖες ἀπομακρύνθηκαν κατὰ πολὺ ἀπὸ τὰ πρῶτα πρότυπα, καὶ μέχρι σήμερα παραμένουν ἐκπληκτικὰ μοντέρνες καὶ προοδευτικὲς) σχετικὰ μὲ τὴν ἄρθρωση τῶν κωδίκων καὶ τῆς γραφῆς τους.

9. ...ποὺ περιγράφτηκε ἀπὸ τὸ Ζὼρζ Μπατάιγ στὸν «Ἐρωτισμὸ» ὡς χαρὰ μπροστὰ στὸ νεκρὸ πτῶμα τοῦ θύματος, καὶ ἀπὸ τὸ Σὰντ ὡς ἐξώθηση τοῦ πλούσιου στὴν πορνεία του καὶ ὡς ἀλύπητο λήστεμα τοῦ φτωχοῦ. Οἱ ὑπερβολὲς αὐτῶν τῶν πρακτικῶν εἶναι σαφῶς τρομερὰ ἀπειλητικὲς γιὰ τὸν «κανονικὸ» δήμιο, ὅπως ἡ καθημερινὴ πλευρὰ τοῦ φασισμοῦ δὲν γίνεται ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὸν πραγματικὸ φασίστα.

10. Στὴ σκηνὴ τοῦ κινηματογράφου ἐγγράφεται ἀκριβῶς ἡ φαντασματικὴ λειτουργία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης ποὺ βασίζεται στὴν ἀριστοτελικὴ θεωρία τῆς μίμησης. Ὁ Γκοντάρ, ἐπιτέλους, μᾶς δείχνει ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ περάσει μέσα ἀπὸ τὸ φάντασμα τοῦ θεατῆ γιὰ νὰ διαβαστεῖ. Ἡ εἰκόνα λοιπὸν εἶναι ἄμεσα ἐρωτικοσεξουαλικὴς τάξης καὶ ὄχι μόνον ἡ εἰκόνα μιᾶς γυμνῆς ἡθοποιοῦ. Κινητοποιεῖ ἄμεσα τὸ φάντασμα, μπλοκάρει τὴν ἀνάγνωση, μᾶς βυθίζει στὴν αἰσθητικὴ εὐφορία, ποὺ συχνὰ εἶναι ἐκδήλωση τοῦ ναρκισσισμοῦ μας, τῶν νευρώσεών μας καὶ ὅλων τῶν ἀντιδραστικῶν ἰδεολογιῶν ποὺ βρίσκουν σὲ αὐτὲς στήριγμα καὶ τροφή.

11. Αὐτὸ εἶναι: α) ἡ πολιτικὴ ἀνατροπὴ καὶ πρόκληση καὶ β) ἡ τάση τῆς ταινίας πρὸς τὸ χαμηλό, τὸ ἀπεχθές, τὸ βρώμικο καὶ τὸ σκατολογικό, ποὺ δείχνεται μέσα ἀπὸ τὸ παίξιμο καὶ τὴν πράξη τῶν δύο ἡρώων: ἥρωες χαμηλοί, λοῦμπεν, ζωώδεις, ἐνστικτώδεις, προικισμένοι μὲ τὴν ἀηδιαστικὴ γοητεία τοῦ μὴ-ἀνθρώπινου.

12. Γιὰ τοὺς ὅρους αὐτοὺς βλ. Σ.Κ. 17-18, σελ. 57 καὶ 59.

13. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἐξαφανίζεται. Κάτι τέτοιο εἶναι σήμερα ἀδύνατο, στὸ μέτρο ποὺ ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἰσάγει πάντα τὸ φάντασμα τοῦ θεατῆ στὸ προτσὲς τῆς ἀνάγνωσης τῆς ταινίας, μέσα ἀπὸ τὶς διαδικασίες ἀναγνώρισης / παραγνώρισης, ταύτισης / διαφορᾶς, ἔλξης / ἀπώθησης, οἱ ὁποῖες ρυθμίζουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβανόμαστε τὴν εἰκόνα. Καὶ ἐννοοῦμε τὴν εἰκόνα ποὺ παράγεται μὲ κανόνες καὶ μηχανὲς ποὺ ἐφευρέθηκαν κατὰ τὴν Ἀναγέννηση (σκοτεινὸς θάλαμος, προοπτική, κυριαρχία τοῦ ὅλου στὰ μέρη, κ.λπ.), οἱ ὁποῖες ἔχουν σκοπὸ νὰ μᾶς ἐπιβάλουν μία «φυσικὴ» καὶ ἀνθρωποκεντρικὴ ἀντίληψη τοῦ ὁρατοῦ κόσμου.

14. *Moonfleet*, γυρισμένο τὸ 1955.

15. *Anne of the Indies, 1951.* Ἀγνοοῦμε τοὺς ἑλληνικοὺς τίτλους τῶν δύο αὐτῶν ταινιῶν.

Ἔτσι ὁ Γκοντὰρ ἐγγράφει διαδοχικὰ τὸ ὑποκείμενο στὴ «φυτική» του κατάσταση (οἱ ἥρωες) καὶ τὸ ἀντικείμενο στὴ φαντασματική του οὐσία (ἡ πρωταγωνίστρια), δείχνοντάς μας τὴ δική μας θέση τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ χαμένου γιὰ πάντα ἀντικείμενού μας: ἡ ἐρωτικὴ περιοχὴ τοῦ σώματος, τὸ σημαῖνον, ὁ πόθος, ἡ ἀπόλαυση...

Ἔτσι τὸ νόημα γράφεται ὄχι μόνο μέσω τῶν κλισὲ (τοῦ Χόλυγουντ, τοῦ Ἀιζενστάιν, τοῦ Λάνγκ...) ἀλλὰ καὶ μέσω αὐτοῦ ποὺ ὑπερβαίνει τὸ κλισὲ ἢ ποὺ εἶναι τὸ περίσσευμά του: ἑνὸς ὑλιστικοῦ καὶ διπλὰ σκανδαλώδους σημαινόμενου[11] ποὺ εἶναι σὰ νὰ ἐπιπλέει μέσα στὴν ταινία, ποὺ κυκλοφορεῖ μὲ χίλιες μάσκες ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς ὁμιλίας σ' ἐκεῖνον τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ἤχου, ἀντηχώντας κατόπιν μέσα στὴν κίνηση καὶ στοὺς μεσότιτλους (σὲ στὺλ βωβοῦ), ἐπιστρέφοντας τὸ ἴδιο καὶ διαφορετικὸ μέσα στὴ φαντασία τοῦ θεατῆ.

Τὸ κεντρικό, λοιπόν, πρόβλημα στὴν ταινία εἶναι πῶς τὸ νόημα — ὁ πόλεμος, τὸ σὲξ — γεννιέται ἀπὸ *ἀσύνδετα στοιχεῖα* (ἑτερόκλητα θὰ λέγαμε), τὰ ὁποῖα συνδυάζονται σὲ σύνταγμα[12] μόνο χάρη σὲ μιὰν *ἐντύπωση συμπαραδήλωσης*[12]. Αὐτὸ ποὺ βλέπω εἶναι τὸ ἀντικείμενο, ἡ χειρονομία, ἡ δράση, μιὰ μορφὴ ἀποσπασματική, ἀρχικὰ «χωρὶς νόημα»: ἡ καταδήλωση[12], στὴ γυμνή, ἀδαμική της κατάσταση, χωρὶς σύμβολα καὶ ὑπονοούμενα. Σ' ἕνα δεύτερο χρόνο ἡ φαντασία μου συνδυάζει τὰ στοιχεῖα, ἀφοῦ ἡ μουσικὴ παίρνει διαρκῶς νέο νόημα, δανείζεται τὸ ὕφος τῆς ὁμιλίας συνδέει τὴν ἐκφραστικότητά της μὲ τὴ σημασία τῆς ὁμιλίας ἢ μὲ τὴν ἐκφραστικότητα τῶν κινήσεων κ.ο.κ. Κι ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ κίνηση φορτίζεται μὲ τὴν ποιότητα τοῦ ἤχου ἢ μὲ τὸ χρῶμα τῆς ὁμιλίας μέσα σὲ αἰσθησιακοὺς ρυθμοὺς καὶ ἐκστάσεις.

Καὶ τέλος, ὁ λόγος, ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ διαστρέφεται ἀέναα, συνδυάζεται μὲ τὰ πάντα, μὲ τὸ λέγειν, μὲ τὴ σιωπή, μὲ τὴν κραυγή, μὲ τὴ μουσική, μὲ τὸ θόρυβο, μὲ τὸν ἦχο, συμπίπτει μαζί τους, ἀποφυσικοποιεῖται καὶ ἀποϊεροποιεῖται, γίνεται ἐργαλεῖο παραγωγῆς νέων μορφῶν, στερώντας τὸ θεατὴ ἀπὸ τὴν ἡδονὴ τῆς κυριαρχίας του, ἀπελευθερώνοντας τὸν ὄγκο τῆς σημαίνουσας ὕλης μιὰ γιὰ πάντα.

Ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση λοιπὸν μπλοκάρεται[13]. Κι αὐτὸ σὲ ὄφελος μιᾶς ἀνακατανομῆς τῶν στοιχείων, μιᾶς ἀδιάκοπης ἀναδημιουργίας τῆς ταινίας, ἡ ὁποία ἀπαγορεύει στὸ νόημα νὰ περατωθεῖ μέσα σ' ἕνα μοναδικὸ σημαινόμενο, ὅπως γίνεται συνήθως στὴν τέχνη, ὅπου νόημα καὶ σημαινόμενο εἶναι τὸ ἕνα ἡ μεταφορὰ τοῦ ἄλλου καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμά του.

Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη οἱ *Καραμπινιέροι* εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς σπάνιες ταινίες ποὺ θέτουν μὲ τόσο εὐφυὴ τρόπο τὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς τοῦ νοήματος στὸν κινηματογράφο, ἀνάλογο μὲ ἐκεῖνον τοῦ *Μούνφλητ*[14] τοῦ Φ. Λάνγκ, τοῦ *Ἰβὰν* τοῦ Ἀϊζενστάϊν, τῆς *Ἄννας - Μαγδαληνῆς Μπὰχ* τοῦ Ζ.Μ. Στράουμπ, τῆς *Ἄννας τῶν Ἰνδιῶν*[15] τοῦ Ζὰκ Τουρνέρ.

Ὁ ἰμπεριαλισμός, ὁ πόλεμος καὶ ὅλων τῶν εἰδῶν οἱ ἐξαρτήσεις (πολιτική, σεξουαλική, φυσική, ἠθική, ψυχική...) παράγονται μέσα σ' ἕνα κείμενο ποὺ διαρκῶς ἐκθέτει τὶς ἀτέλειωτες ἀντιφάσεις τους καὶ τὴν ἀναπαραγωγή τους στὸ συνειδητὸ *καὶ* τὸ ἀσυνείδητο τοῦ ὑποκείμενου, κείμενο ποὺ ἡ ὕφανσή του ξεσχίζεται καὶ ξαναράβεται συνεχῶς σὲ νέα ἐπίπεδα συνταγματικῶν σχέσεων,

ἀνακαλώντας στὴ φαντασία ὅλη τὴ σειρὰ τῶν πιθανῶν βιαιοτήτων καὶ ἀντιφάσεων, ἀνακινώντας τες δυναμικὰ καὶ μαθηματικά, μὲ σκοπὸ τὴ δημιουργία σαφῶν, ἰδεολογικῶν ἐννοιῶν. Οἱ ἀντιφάσεις τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος προσφέρονται πρὸς ἀνάγνωση ὄχι ἐν ὀνόματι μιᾶς σημασίας - κλειδιοῦ (ἡ ὁποία ἐπιβάλλει *ἐκ τῶν προτέρων* ἕνα μοναδικὸ νόημα), ἀλλὰ ἑνὸς παιχνιδιοῦ ποὺ ἀνάγει ὅλα τὰ στοιχεῖα σ' ἕνα ἐπίπεδο *κυριολεξίας* (πέρα ἀπὸ τὴν ἔκπτωτη μεταφορὰ καὶ τὴν ἀπομακρυνόμενη μετωνυμία) καὶ ἐμπαίζει κάθε ἀπόπειρά μας γιὰ ἑνοποίηση, συμβολικοποίηση καὶ τακτοποίησή τους[16]. Ἡ συμπαραδήλωση (τὸ συμβολικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀλληγορικὴ πρόθεση, τὸ «μήνυμα») ἐγγράφεται ἔτσι ὄχι σὰν συμπλήρωμα τῆς καταδήλωσης (ἡ μορφή, τὸ θεώμενο καὶ τὸ ἀκουόμενο), ἀλλὰ ἄ-σχετη ἀπ' αὐτήν, σὰν *παραπλήρωμά της:* τὸ πολιτικὸ μήνυμα διαχωρίζεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ φόντο ποὺ τὸ παράγει. Ἔτσι, ὁ ἀπέραντος πλοῦτος τοῦ σημαίνοντος (οἱ μορφές, οἱ μετασχηματισμοί τους, τὰ περάσματα ἀπὸ τὸ ἕνα πράγμα στὸ ἄλλο[17], ὅλος αὐτὸς ὁ μορφικὸς θησαυρὸς τῆς φιλμικῆς πρακτικῆς) μᾶς παραπέμπει συνεχῶς στὸ ἴδιο, «μονότονο», παραλλασσόμενο μήνυμα, μέσα σ' ὅλες τὶς δυνατὲς μορφικές του ποικιλίες, σ' αὐτὸ τὸ «φτωχὸ» μήνυμα ποὺ ἐπιμένει σὰν «σκιάχτρο» πάνω ἀπὸ τὴν ταινία καὶ ποὺ εἶναι ἡ Ἐπανάσταση. *Ὅσο πιὸ πλούσια γίνεται ἡ μορφικὴ ὕλη, τόσο πιὸ ἁπλὸ καὶ φτωχὸ γίνεται τὸ μήνυμα.* Αὐτὴ ἡ ἀντίστροφη σχέση μᾶς ὑποδείχνει καὶ τὸ μέγιστο ὅριο τῆς ἐπαναστατικῆς πρόθεσης, δράσης καὶ πρακτικῆς τῆς ταινίας. Ὁ Γκοντὰρ πέτυχε αὐτὸ ποὺ εἶχαν πετύχει οἱ Ἀιζενστάιν καὶ Βέρτωφ, νὰ ἐπαναλαμβάνει ἐπὶ δύο ὧρες τὸ ἐπαναστατικὸ μήνυμα μέσα ἀπὸ μιὰ συνεχὴ μεταλλαγὴ τῶν σημείων του χωρὶς νὰ κουράζει τὸ θεατή· ἀντίθετα, τὸν κρατᾶ σὲ ἐγρήγορση, ἀνησυχία κι ἐνοχή.

Ἡ φτώχεια τοῦ σημαινόμενου ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τῶν παιχνιδιῶν τοῦ σημαίνοντος εἶναι λοιπὸν ἡ γραφὴ τῆς Ἐπανάστασης[18].

Κι ἂν μπορεῖ νὰ γίνει κάποια ἀρνητικὴ κριτικὴ στὴν ταινία, αὐτή, θὰ πρέπει νὰ τονίσει ὅτι ἡ πολιτικὴ καὶ τὸ σὲξ ἐγγράφονται μέσω τῆς χρησιμοποίησης τῶν φανταστικῶν παραγωγῶν τους (χολυγουντιανὸ κλισέ, διαφημιστικὴ εἰκόνα, κὰρτ - ποστάλ, σινεμά, τσιτάτα) ἐγγράφοντάς τες ὡς προϊόντα τους κι ὄχι ἀντίστροφα.

Δηλαδή: ἡ μυθοπλασία φαίνεται νὰ *παράγει* ὅλους αὐτοὺς τοὺς προϋπάρχοντες κώδικες, προσαρτώντας τους κατὰ κάποιο τρόπο ἀθῶα στὴ δομή της, ἀντὶ νὰ αὐτοκαταγγέλλεται ξεκάθαρα ὡς προϊόν τους, καὶ νὰ ἐγγράφει σαφῶς τὴν καπιταλιστικὴ βιομηχανία τῆς εἰκόνας σὰν τὸν πραγματικὸ Κυρίαρχό της (οἰκονομικὸ καὶ αἰσθητικό), πράγμα ποὺ θὰ συμβεῖ μετὰ ἀπὸ τὸ «Γουὴκ-Ἔντ» μὲ ἀπόλυτα συνειδητὸ τρόπο.

Ἔτσι, ἐδῶ, κάποτε - κάποτε, ἡ πολιτικὴ μοιάζει νὰ εἶναι μιὰ ἀπομίμηση τοῦ πραγματικοῦ ἀντικείμενου τῆς σκηνοθεσίας, ἕνα εἴδωλό του. Κι αὐτὸ ἀπαγορεύει στὸν Γκοντὰρ νὰ ἐγγράψει τὸ μαρξισμὸ - λενινισμὸ σὰν ἐπαναστατικὴ θεωρία μέσα στὸ συνειδητὸ τῆς ταινίας του, ὅπως θὰ κάνει κατόπιν.

Ἐννοοῦμε ἐδῶ: νὰ τὸν ἐγγράψει σὰν πλήρη καὶ κεφαλαιώδη ἀναφορά.

Πράγμα ποὺ εἶναι, ἴσως, μιὰ ὑπερβολικὰ ἀκαδημαϊκὴ ἀπαίτησή μας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ αὐτὸς ἔχει γίνει ἤδη πρακτική, σῶμα, οὐσία, καὶ τροφὴ τῆς ταινίας του.

16. Ἡ ἔννοια παιχνίδι κατάγεται ἀπὸ τὴν ψυχαναλυτικὴ θεωρία καὶ χωρὶς αὐτὴν δὲν θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ ἀναλύσουμε σὲ ὀρθὴ βάση τὴν πρακτικὴ τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Στράουμπ...

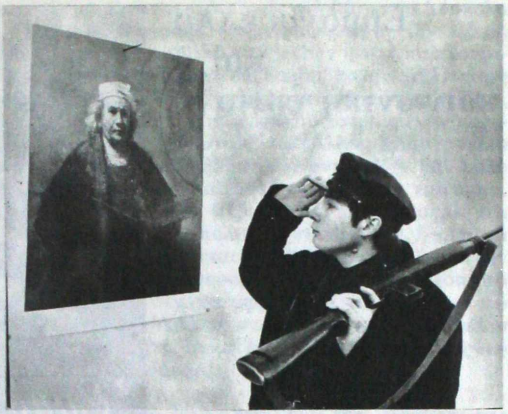
Μὲ δυὸ λόγια, ἡ συλλογιστικὴ τῆς ταινίας δὲν ὑπακούει σὲ *καμία* Αὐθεντία, σὲ κανένα κυρίαρχο καλλιτέχνη Γκοντάρ. Λειτουργεῖ κατὰ κάποιο τρόπο αὐτόνομα ἀπὸ τὴν πρόθεση τοῦ δημιουργοῦ, παράγει τὰ σημεῖα της σύμφωνα μὲ ἕναν «τυχαῖο» μηχανισμό, μὲ μιὰ ἀναλυτικὴ ἐργασία, ἀνάλογη μὲ αὐτὴ τῆς ψυχανάλυσης, καὶ ὄχι μὲ μιὰ ἐκ τῶν προτέρων *γνώση,* ὅπως γίνεται π.χ. στὸν Μπρεσσόν. Πράγματι, αὐτὸς γνωρίζει ἤδη ὅτι ἡ τάδε αἰτία παράγει τὸ τάδε ἀποτέλεσμα, ὅτι ἡ τάδε κίνηση ἀνταποκρίνεται στὸ τάδε βλέμμα, κλπ.

17. Γιὰ τὸν κλασικὸ κινηματογράφο, ἡ σύνδεση δύο εἰκόνων μεταξύ τους (ποὺ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη) εἶναι αὐτονόητη, ἐφόσον ὑποτίθεται ὅτι εἶναι σὰ δύο λέξεις ποὺ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη. Ὄντας θύματα τῶν *γλωσσικῶν* συνηθειῶν καὶ προκαταλήψεων, δὲ βλέπουμε ὅτι οἱ εἰκόνες τείνουν νὰ λειτουργήσουν ὡς *αὐτόνομες μονάδες,* μὴ-ἀρθρώσιμες μεταξύ τους, παρὰ μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἐξωκινηματογραφικοῦ στοιχείου: ἀκριβῶς μιᾶς γλωσσικῆς μονάδας (λόγος, ὁμιλία, μεσότιτλοι, γραφές, μουσική...). Ἐπίσης ἡ ἄρθρωσή τους γίνεται δυνατὴ χάρη στὴν ὕπαρξη καὶ στὶς εἰκόνες *κοινῶν σημαινόντων στοιχείων* (τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ ντεκόρ...). Ὁ κινηματογράφος, λοιπόν, προσφεύγει σὲ ἄλλους τομεῖς γιὰ νὰ ἀρθρώσει τὶς εἰκόνες του, δηλαδὴ γιὰ νὰ σώσει τὴν ὑπόστασή του. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ βλέπω ὅτι οἱ φιλμικὲς μονάδες τείνουν νὰ λειτουργήσουν αὐτόνομα καὶ νὰ ἀποσπαστοῦν ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ ἁλυσίδα, βλέπω καὶ

ὅτι ὁ κινηματογράφος χάνεται, πεθαίνει. Καλύτερα: ξεσκίζεται ἀνάμεσα στὰ μὴ-ἀρθρώσιμα καὶ τὰ ἀρθρώσιμα βοηθητικὰ στοιχεῖα του. Χρειάζομαι λοιπὸν μιὰν ἀφθονία σημαινόμενου (μηνύματος) γιὰ νὰ ἑνώσω τὰ ἑτερόκλητα στοιχεῖα μεταξύ τους, ἀλλὰ ἔτσι χάνω σὲ πληροφορίες, ἀφοῦ ἀναγκάζομαι νὰ βάζω π.χ. μέσα στὸ πλάνο τὸν ἴδιο ἠθοποιὸ (ὁ ὁποῖος εἶναι καὶ ἀρθρωτικὸ στοιχεῖο) καὶ ὄχι ἕναν ἄλλο, ἢ πολλοὺς στὸν ἴδιο ρόλο. Τὰ μὴ-ἀρθρώσιμα στοιχεῖα (ἡ εἰκόνα κατὰ κύριο λόγο) σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἀρθρώσιμα καταλήγουν νὰ ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος μείγματος, ποὺ ἡ ἀδράνειά του παραλύει τὴν ταινία. Ὅπως μὲ τόση ὀξυδέρκεια ὁ Ζ.Π. Οὐντὰρ σημείωσε ἀκριβῶς συνειδητοποιώντας τὴν ἀντίφαση ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο κάθε κινηματογραφικῆς πρακτικῆς, παρόξυνε ποιητικὰ αὐτὸ τὸ ξέσκισμα ἀνάμεσα στὸ *«πράγμα τῆς εἰκόνας»* (τὸ μὴ-ἀρθρώσιμο στοιχεῖο) καὶ στὰ *πολύτιμα καὶ εὐαίσθητα σημεῖα της* (ὁμιλία, κοινὰ σημαίνοντα, μεσότιτλοι...), πολύτιμα ἀκριβῶς γιατὶ ἐπιτυγχάνουν τὴν ἑνότητα τῆς φιλμικῆς ἁλυσίδας. Τοποθετώντας π.χ. σ' ἕνα καθαρὰ ζωγραφικὸ φόντο ἕναν ἐπαναστατικὸ λόγο ἀπομάκρυνε συνειδητὰ τὸ μήνυμα ἀπὸ τὴν ἀδιαφάνεια τῆς μορφῆς ποὺ τὸ ἐκθέτει, καὶ ποὺ ὁ κινηματογράφος, συγχέοντάς τα, ἐξαπατοῦσε τὸ θεατή, θόλωνε τὰ ἴχνη του, ἀπωθοῦσε καὶ τὴν πολιτικὴ καὶ τὸ πρόβλημα τῆς μορφῆς.

Τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Οὐντάρ, ἕνα ἀπὸ τὰ κεφαλαιώδη τῆς μοντέρνας μαρξιστικῆς σκέψης ὀνομάζεται «Ἡ Ραφὴ» βρίσκεται δημοσιευμένο στὰ Cahiers du cinéma καὶ θὰ δημοσιευτεῖ στὸν Σ.Κ. '75. Θέτει, στὴ γενικότητά τους, τὰ κύρια προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς, γιὰ πρώτη φορὰ ὑλιστικά, στὸ χῶρο τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου.

18. Ἂν ὁ ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος θέλει νὰ μεταδίδει *διαρκῶς* τὸ ἐπαναστατικὸ μήνυμα καὶ ὄχι μιὰ καθορισμένη στιγμὴ ἢ χῶρο τῆς ταινίας (ὅπως γίνεται συνήθως στὸν κινηματογράφο, ὅπου τὸ μήνυμα προσφέρεται στὸ τέλος ὡς ἀποθέωση, ἀποκάλυψη καὶ «χάππυ-ἔντ» μεταφυσικοῦ τύπου), ὀφείλει νὰ καθιστᾶ αὐτὸ τὸ μήνυμα ἀποδεκτὸ καὶ λαγαρὸ σὲ κάθε στιγμὴ γιὰ τὸ θεατή, δίχως νὰ τὸ μασκαρεύει, ἀντίθετα, ἀναλύοντας ὅλες τὶς πιθανὲς ἐκδοχές του, ἀναπτύσσοντας τὶς πολλαπλὲς πτυχές του, ἐκθέτοντάς το μέσα σ' ὅλα τὰ δυνατὰ πλαίσια, ἐπανεγγράφοντάς το σ' ἕνα σύστημα ποὺ *παίζει* μὲ ὅλους τοὺς συνδυασμούς του. Ἡ ἑνότητα μέσω τῆς πολλαπλότητας, *ἡ θαυμαστὴ μονοτονία*, αὐτὴ εἶναι ἡ οὐσία τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου, καὶ ὄχι μόνον αὐτοῦ. Τὸ πολύτομο ἔργο τοῦ Σὰντ κάνει ἀκριβῶς τὸ ἴδιο: δημιουργεῖ μιὰ ἀτελεύτητη ἐνδιαφέρουσα μονοτονία, τὸ μήνυμα τῆς ὁποίας, ἐπιμένοντας σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, παραβαίνει κάθε κανονικότητα, νόμο, τάξη, θρησκευτικότητα καὶ νόημα.



Ἐμμανουέλλα καὶ ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγὴ

τῆς Κατρὶν Μπακὲς-Κλεμὰν

Ἡ τεράστια παγκόσμια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τῆς *Ἐμμανουέλλας*, πέρα ἀπὸ τὸ ὅτι ἀποτελεῖ θρίαμβο τῶν ὀργανωμένων... δικτύων ἐκμετάλλευσης ταινιῶν καὶ κοινοῦ, ἐπισημαίνει καὶ ἕνα σύνθετο φαινόμενο. Ἕνα φαινόμενο, ποὺ τὸ εὖρος του μοιάζει νὰ ἀνταναχλᾶ μιὰ κάποια ἐξέλιξη. Ἐξέλιξη, πού, ὅμως, δὲν σημαίνει, κατ' ἀνάγκην, ἀλλαγὴ τῆς συλλογικῆς νοοτροπίας.

Αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἀναλύεται, ἐδῶ, ἀπὸ τὴν Κατρὶν Μπακὲς - Κλεμάν, μέλος τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ μηνιαίου περιοδικοῦ Nouvelle Critique, ὄργανου τοῦ γαλλικοῦ Γ.Γ. καὶ μέλους τῆς Ecole Freudienne τοῦ Παρισιοῦ ποὺ διευθυντής της εἶναι ὁ Ζὰκ Λακάν.

Τὸ κείμενο ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα Le Monde, 12.6.75

Ἐδῶ κι ἕνα χρόνο, ἡ ἀφίσα βρίσκεται διαρκῶς στὴ θέση της. Δύσκολα θὰ ἔπαιρνε κανεὶς γιὰ κινηματογραφικὴ ἐπιγραφὴ αὐτὴ τὴν εἰδικὴ φωτογραφία ποὺ μοιάζει φωτογραφία ἀπὸ τὸ Playboy ἢ τὸ Lui: πλουμιστὴ καλαμένια καρέκλα, σημάδι ἐξωτισμοῦ καὶ λουδοβίκειου στύλ, νεαρὴ γυναίκα, λίγο ἀνδροφέρνουσα, κολιὲ ἀπὸ πέρλες στὸ γυμνό της στῆθος, πόδια σταυρωμένα μὲ ἀθωότητα, σοσόνια μικροῦ διεστραμμένου κοριτσιοῦ. Ὅλα αὐτὰ τὰ κλισὲ εἶναι ἡ *Ἐμμανουέλλα*. Ἀλλά, *Ἐμμανουέλλα* εἶναι καὶ βιβλία ποὺ τυπώνονται καὶ ξανατυπώνονται ἐδῶ καὶ πολὺ καιρό, εἶναι μιὰ ταινία, ἕνα ἑκατομμύριο ἐξακόσιες χιλιάδες εἰσιτήρια, ἕνα περιοδικό[1]. Εἶναι πιὰ φαινόμενο. Βέβαια, μὲ τὸ νὰ ποῦμε, ὅτι πρόκειται γιὰ ἐμπόριο τοῦ ἐρωτισμοῦ σὲ πολυτελῆ συσκευασία, ἢ μὲ τὸ νὰ ἐντοπίσουμε ὅτι ἡ *Ἐμμανουέλλα* ἐντάσσεται στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα τῶν πορνογραφικῶν ταινιῶν, μὲ τὸ νὰ ἀναλύσουμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ πορνογραφικὸ καὶ στὸ ἐρωτικό, δὲν καταφέρνουμε νὰ πιάσουμε τὸ φαινόμενο σὲ ὅλο του τὸ πλάτος. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ *Ἐμμανουέλλα* μετριέται σὲ χιλιάδες ἀντίτυπα, εἰσιτήρια καὶ ἐκδόσεις, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὴν ἀναλύσουμε πιὸ μεθοδικά.

Ποιό εἶναι λοιπὸν τὸ ἰδεολογικὸ ἐκεῖνο κύκλωμα πού, λανσάροντας στὴν ἀγορὰ τὸ προϊὸν Ἐμμανουέλλα, λὲς καὶ ἦταν ἄρωμα, καταφέρνει νὰ προκαλέσει μιὰ τέτοια ζήτηση; Διότι, ὁλόκληρη ἡ διαφήμιση στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ ἀρκετὰ περίεργη διαδικασία. Συνίσταται στὸ νὰ φέρνει τὴν ἀπαίτηση στὴν ἐπιφάνεια, νὰ τὴ διατυπώνει καθαρά, ὅσο ἔντονα καὶ ἂν αὐτὴ ξεπηδάει, καὶ νὰ προετοιμάζει τὰ μέσα ἐκεῖνα ποὺ θὰ τὴν ἱκανοποιήσουν, ὅταν θὰ ἔχει γίνει πιὰ πραγματικὴ καὶ θὰ ἔχει ἐκδηλωθεῖ πειστικά. Εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγή: νὰ δώσουμε τὴν ψευδαίσθηση ὅτι ἀνταποκρινόμαστε σὲ κάποιο αἴτημα ποὺ οἱ ἴδιοι καταφέραμε νὰ δημιουργήσουμε.

Τὸ αἴτημα, βέβαια, αὐτὸ βρισκόταν σὲ λανθάνουσα κατάσταση. Καὶ εἶναι, ἁπλὰ-ἁπλά, ἡ μετάφραση τοῦ συγκεχυμένου συλλογικοῦ πόθου ποὺ ζητοῦσε νὰ βρεῖ σημεῖα νὰ ἐκφραστεῖ. Στὴν περίπτωση τῆς *Ἐμμανουέλλας* ὑπῆρχαν πολλὰ λανθάνοντα αἰτήματα διάχυτα καὶ ἀλλοῦ τοποθετημένα. Ἡ συγκέντρωσή τους ἦταν ἀρκετή, γιὰ νὰ παραγάγει τὴν ἐπίσπευση τῆς ἰδεολογικῆς διαδικασίας, τὴ μαζικὴ ἐπιτυχία, τὸ ἑκατομμύριο τὰ εἰσιτήρια.

Τὸ δευτερεῦον καὶ τὸ οὐσιαστικὸ

Τὰ ὅσα εἶπαν οἱ διάφοροι κριτικοὶ ἀποτελοῦν μαρτυρία γιὰ τὴ διάχυτη πραγματικότητα αὐτῶν τῶν αἰτημάτων. Μίλησαν γιὰ ἕναν κόσμο πολυτέλειας, σκηνοθετημένο ἀπὸ ἕνα φωτογράφο τῆς μόδας, μίλησαν γιὰ διακριτικὸ ἐρωτισμό, γιὰ λεῖα κορμιά, γιὰ τέλεια ντεκόρ. Ὑπάρχει ζήτηση γιὰ τακτοποιημένη ζωή, γιὰ ἐπίδειξη κορμιῶν καὶ αὐτὰ τὰ δύο καλεῖται νὰ συνθέσει χοντρικὰ ὁ φωτογράφος τῆς μόδας. Καὶ μαζί, διάφορα ἄλλα δευτερεύοντα στοιχεῖα· μήπως, ὅμως, αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα εἶναι καὶ τὰ οὐσιαστικά;

Ὅλα ἐτοῦτα συμβαίνουν στὸν καλὸ κόσμο. Ἀπὸ τὶς πρῶτες κιόλας εἰκόνες, λειτουργεῖ ἕνα ἀποφασιστικὸ σύστημα ἀναφορῶν: ἡ Ἐμμανουέλλα φτιάχνει τὶς βαλίτσες της μέσα σὲ ἕνα πλούσιο διαμέρισμα· ἀπὸ τὰ διαμερίσματα ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν γίνει, ὄχι τόσο γιὰ νὰ ζεῖ κανεὶς μέσα σὲ αὐτά, ὅσο γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάζεται ὅτι κάποιοι ζοῦν ἐκεῖ, ἀπὸ τὰ διαμερίσματα ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν γίνει γιὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τὴν ὀνειροπόληση στὰ περιοδικὰ ποὺ δείχνουν τὴ ζωὴ τῶν ἄλλων, τὴν ἐφευρετικότητά τους καὶ τὴ φαντασία τους, χωρὶς ὅμως ποτὲ νὰ λένε τὴν τιμή τους. Ἔτσι ἀμέσως-ἀμέσως, ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ στὺλ «design», καὶ ὄχι μὲ ντεκόρ, βρισκόμαστε στὸ διαμέρισμα τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸ τὸ σημάδι χρειαζόταν ἀπὸ τὴν ἀρχή. Γιατί, ἐν συνεχεία, ἡ δράση ἐξελίσσεται στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ κόσμου. Καὶ πρέπει νὰ ξέρουμε ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μὲ ποιὸν ἔχουμε νὰ κάνουμε, μέσα στὰ πλαίσια τῆς πόλης.

1. Στὴ Γαλλία, εἶχε περίπου 2.000.000 εἰσιτήρια σὲ 12 μῆνες, στὴν Ἑλλάδα 337.485 σὲ 12 μέρες

Οἱ σκηνὲς ποὺ ἀκολουθοῦν, στὶς πρῶτες θέσεις τοῦ ἀεροπλάνου Παρίσι-Μπανγκὸγκ καθὼς καὶ τὸ σεξουαλικὸ ἡμίφως ποὺ τὶς ντύνει εἶναι καὶ αὐτὲς συναφεῖς μὲ τὶς παραπάνω. Ὅλα προετοιμάζουν τὸν κόσμο τῶν Λευκῶν στὴν Ἀσία, ποὺ ἐκτίθεται στὸ περιθώριο τοῦ σεναρίου. Τεράστια ἀποικιοκρατικὰ σπίτια, ὑπηρέτες γιὰ ἀποικιοκράτες, πισίνες γιὰ ἀποικιοκράτες, ἀποικιοκρατικὰ αὐτοκίνητα ποὺ διασχίζουν τὸ πλῆθος τῶν περίεργων παιδιῶν, σεξουαλικὰ «boys» τῶν ἀποικιοκρατῶν. Εἶναι καὶ αὐτὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ σημεῖα ποὺ ὅσο καὶ ἂν ἀνήκουν στὸ δίκτυο τῶν «πρεσβειῶν», δὲν παύουν νὰ ἐπαναλαμβάνουν ὑπόκωφα καὶ ἀποτελεσματικὰ τὸ ντεκόρ, τὰ κοστούμια καὶ τοὺς ρόλους μιᾶς ὁρισμένης ἀποικιοκρατίας. Καὶ γιὰ τὴν ἀκρίβεια, τῆς ἀποικιοκρατίας ἐκείνης ποὺ ἐκδιώχτηκε ἐπιτέλους μόλις τώρα κακὴν-κακῶς ἀπὸ τὴν Ἰνδοκίνα. Ὅλα, λοιπόν, διαδραματίζονται μεταξὺ Λευκῶν· ὄχι πῶς οἱ ἰθαγενεῖς ἀπουσιάζουν, κάθε ἄλλο. Ὅμως οἱ μὴ-Λευκοὶ ἐμφανίζονται μὲ «λευκὸ» τρόπο: σὰν ὑπηρέτες, ἱκανοὶ νὰ φτιάχνουν φαγητὰ καὶ νὰ φροντίζουν τὰ κορμιὰ (τῶν λευκῶν)· σὰν ἐρωτικὰ ἀντικείμενα ἱκανὰ νὰ ξεσκίζουν αὐτὰ τὰ κορμιά, κατὰ βούλησιν (τῶν λευκῶν)· σὰν ἡδονοβλεψίες ἢ ἐπιδειξίες σὲ μιὰ σχέση ἀφέντη-σκλάβου ἐντελῶς ἠλίθια, ὅπου συμβαίνουν οἱ πασίγνωστες ἀντιστροφές: Ὁ ἔρωτας τῶν κυρίων εἶναι λυρικὸς καὶ ποιητικός, τῶν ὑπηρετῶν βουκολικὸς καὶ χαρούμενος. Μιὰ-δυὸ φορὲς μονάχα διακρίνουμε τὴν *πραγματικότητα* αὐτοῦ τοῦ ἄλλου κόσμου, ὅπου γυρίστηκε ἡ ταινία. Εἶναι ὅμως μόνο μικρὲς ἀναλαμπές, ποὺ προκαλοῦν ἀνατριχίλα, ποὺ σύντομα ὅμως περνάει. Εἶναι μιὰ ἀπειλὴ ποὺ διαστρεβλώνεται, ποὺ ἔντεχνα ἀποφεύγεται, ποὺ ἐξανεμίζεται· ὁ καλὸς κόσμος φτηνὰ τὴ γλύτωσε, ἀλλὰ πάντως τὴ γλύτωσε.

Ἕνα τελετουργικὸ ταρίχευσης

Τίποτα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπηρετήσει καλύτερα αὐτὸ τὸ μήνυμα, ὅσο ἡ φωτογραφία τῆς μόδας. Ἀπὸ καιρὸ ἔχουμε συνηθίσει νὰ βλέπουμε, χωρὶς νὰ κυττάζουμε, αὐτὲς ὅλες τὶς σκηνοθεσίες ποὺ ἀνάγονται στὸ φανταστικό, μὲ μανεκὲν νὰ ποζάρουν πλάι σὲ νομάδες καὶ βοσκοὺς ποὺ στέκονται ἀδέξια στὴν ἄκρη τῆς εἰκόνας, περιοριζόμενοι σὲ ντοκουμενταρίστικα ἀντικείμενα σὲ σχέση μὲ τὶς πολλὲς κοπέλλες μὲ τὴν γεωμετρικὴ, ἢ ἀραβουργικὴ στάση.

Τὸ μανεκὲν ἔχει γίνει τὸ «τέχνασμα» τοῦ ἐξωτισμοῦ· ἡ Ἐμμανουέλλα, γυναίκα-μανεκέν, διπλασιάζει τὴ θελκτικότητα αὐτῆς τῆς παραδοξότητας. Ἔχει πάρει ἀπὸ αὐτὴ κάτι τὸ προσποιητὰ ἀνέκφραστο. Τὰ φορέματα παρελαύνουν συνέχεια, ἔτσι ποὺ τὸ βλέμμα, μπερδεύεται καὶ διχάζεται ἀνάμεσα σὲ μιὰ κοσμικὴ ἐπίδειξη μόδας καὶ μιὰ ἴντριγκα ποὺ — ὅπως ξέρει πολὺ καλὰ — ἡ κορύφωσή της συμπίπτει μὲ τὸ ξεγύμνωμα. Αὐτὴ ἡ γυναίκα-προϊὸν τῆς μόδας ποὺ πλανιέται μέσα στὴν ταινία, τὴν διασχίζει σὰν νὰ εἶναι ἕνας χῶρος ποὺ προσφέρεται νὰ τριγυρίσεις, νὰ τὸν δεῖξεις.

Ὁ σκηνοθέτης — εἶναι ἡ πρώτη του ταινία — εἶναι φωτογράφος. Ἐδῶ, ζωντάνεψε τὶς εἰκόνες ποὺ συνήθιζε νὰ φτιάχνει, εἰκόνες σταθερές, σὰν παγίδες γιὰ τὸ βλέμμα· αὐτὰ τὰ καδραρίσματα, τὰ φλού, τὰ γκρὸ-πλάν, τὰ ἔχουμε ξαναδεῖ. Ἀκόμα, λοιπόν, καὶ ἂν δὲν εἴμαστε ἐξοικειωμένοι μὲ αὐτὰ τὰ πολύτιμα καὶ πανάκριβα περιοδικά, τὰ ἐξώφυλλά τους, ὅμως μᾶς ἔχουν ἐντυπωθεῖ στὸ ἀσυνείδητο, τὰ ὀπτικὰ «τίκ», καὶ ἡ ρητορική τους λειτουργοῦν, καὶ ἡ γνωστὴ ἀφίσα εἶναι ἡ ἀπόδειξη γιὰ ὅλα αὐτά. Καί, στὸ ἀσυνείδητο, θὰ ἱκανοποιηθεῖ ἕνας πόθος *σκηνοθεσίας* τῶν ρούχων, τοῦ σώματος, τῆς γυναίκας.

Ὁ Ἀντρὲ Μπαζὲν ἔλεγε γιὰ τὴ φωτογραφία ὅτι ἦταν ἕνα τελετουργικὸ ταρίχευσης· ἡ *Ἐμμανουέλλα* διαιωνίζει σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας μία ἐμψυχωμένη ταρίχευση ἀκαθόριστη καὶ ἀργή, στὸ μέτρο ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ ἀποικιοκρατικὰ σημεῖα τῆς παρακμῆς, μιᾶς πεθαμένης ἱστορικῆς ἐποχῆς. Μέχρι καὶ στὴν ἀναπαράσταση τῶν ὑπολειμμάτων ἐκείνων ποὺ ὑπάρχουν πάντα μέσα στὸν ἐρωτισμό, ἡ Ἐμμανουέλλα ταριχεύεται: ὁ ἰδρώτας σὲ γκρὸ-πλὰν κυλάει κομψά, τὸ σάλιο τρέχει

χαριτωμένα, τὸ μάτι δακρύζει μὲ λυρισμὸ ταυτόχρονα μαζὶ μὲ τὸ ξέσπασμα τῶν στοιχείων τῆς φύσης.

Ἡ ἀσηψία μιᾶς ἀποτυπωμένης στιγμῆς σὰν νὰ ἐπεκτείνεται ἀπὸ κάποιο φανταστικὸ λάθος, σὲ μιὰ τυποποιημένη, ζωντανεμένη φωτογραφία. Σὰν κινούμενο ὁρίζουν καὶ οἱ νομικοὶ τὸν κινηματογράφο: *«ἡ φωτογραφία προέρχεται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, καὶ μιὰ ταινία εἶναι συνολικὰ μιὰ συγκέντρωση φωτογραφιῶν, τῶν ὁποίων ἡ διαδοχὴ στὴν ὀθόνη δίνει τὴν ψευδαίσθηση τῆς κίνησης καὶ τῆς ζωῆς.»*[2]

Αὐτὰ λέει ὁ κώδικας τοῦ 1924. Δὲν εἶναι ὅμως καὶ ἀδύνατον ἡ Ἐμμανουέλλα, στὸν τομέα της, νὰ ἔχει ἀνταποκριθεῖ στὴν φωτογραφικὴ ἐπιθυμία γιὰ τὴν ὁποία μαρτυροῦν, σὲ ἕναν ἐντελῶς ἄλλο τομέα καὶ μὲ ἐντελῶς ἄλλα μέσα καὶ μὲ μιὰ ἀντίστροφη, κριτικὴ σκέψη, ὁ Κριστιὰν Μπολτάνσκι ποὺ δουλεύει πάνω σὲ οἰκογενειακὲς φωτογραφίες ἢ σὲ ὑπερρεαλιστές. Μιὰ ταινία καμωμένη ἀπὸ ζωντανεμένες φωτογραφίες: ἕνα εἶδος διαστροφῆς καὶ τῶν δύο.

Ἕνα ἐντελῶς οἰκεῖο σχῆμα

Καὶ ὅλα αὐτὰ ὑφαίνονται μὲ μιὰ συγκεχυμένη φιλοσοφία, μὲ διάσπαρτα φιλοσοφικὰ στοιχεῖα, μὲ βαρετὰ «φιλοσοφήματα». Ὁ Ἀλαὶν Κυνὺ ἔχει σὰν ἀποστολή, νὰ τὰ ἐκθέσει· μὲ τὸ γέρικο χρυσὸ κεφάλι του, μὲ τὴ μούχλα τοῦ Κλωντὲλ ποὺ ἀποπνέει, βοηθάει νὰ συμπαραδηλωθεῖ ὁ ἀποικιοκρατικὸς ἐρωτισμὸς τῆς *Ἐμμανουέλλας*, μὲ ἕνα ὕφος ἰδιωτικῆς θρησκείας. Στὸ περιοδικὸ ποὺ ἔβγαλε ἡ Ἐμμανουέλλα Ἀρσὰν δίνει τὶς τελευταῖες διασκευὲς τῆς φιλοσοφίας του: «Ὁ Ἔρως εἶναι γιὰ μένα ὁ πολιτιστικὸς ἀνταγωνιστής τοῦ θανάτου, ὁ θεὸς τῆς Φύσης. Καὶ πιστεύω ἀκόμα, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὅτι ὁ Ἔρως εἶναι γυναίκα, ὅπως καὶ ὅτι ὁ Θάνατος εἶναι ἄντρας. Ἡ γυναίκα εἶναι πνεῦμα ζωῆς. Ὁ ἄντρας — ἐκεῖνος τουλάχιστον ποὺ μᾶς ἔχει παρουσιάσει ὡς τώρα ἡ ἱστορία — ὑπερέχει πάνω ἀπὸ ὅλα στὸν ἀγώνα, στὴν κυριαρχία, στὴν καταστροφὴ καὶ στὴν ἀπελπισία... Ἡ εὐτυχὴς ἐξέλιξη ἑνὸς πολιτισμοῦ ταυτίζεται μὲ τὴν αὐξανόμενη συμμετοχὴ ποὺ ἔχει ἡ γυναικεία ἰδιοφυΐα μέσα στὸ εἶδος καὶ μέσα στὶς κοινωνίες ποὺ αὐτὸ τὸ εἶδος ὀργανώνει».

Σχῆμα ἐντελῶς οἰκεῖο, μέσα στὸ ὁποῖο ἡ γυναίκα βρίσκεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ζωῆς, τῆς εἰρήνης, τῆς εὐτυχίας, ἀκόμα καὶ ὅταν καμιὰ φορὰ τῆς πέφτει ὁ εἰρηνοποιὸς ρόλος, νὰ θάψει τοὺς νεκροὺς ἄντρες της. Ἡ αὐθόρμητη αὐτὴ φιλοσοφία διακατέχει ὁλόκληρο τὸ γυναικεῖο τύπο καὶ περικλείει τὴν ἰδεολογία ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν θὰ βγεῖ ἡ *Ἐμμανουέλλα*. Στὴν ταινία, στὰ βιβλία ἢ στὸ περιοδικό, ἡ Ἐμμανουέλλα δὲν εἶναι οὔτε θύμα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ βρεῖ ἀπόλαυση στὴ γλυκειὰ ὑποταγή, οὔτε χειραφετημένη ἀμαζόνα μὲ ἔντονη ἰδιοσυγκρασία. Ὄχι: εἶναι ἕνα κατοικίδιο ποὺ συσσωρεύει ἡδονές· ἐργάζεται μέσα στὴν ποσοτικοποίηση, ἀκόμα καὶ στὶς ἡδονές.

Ἄλλωστε, ὅλα αὐτὰ μένουν μέσα στὴν οἰκογένεια. Ἡ Ἐμμανουέλλα εἶναι παντρεμένη, καὶ παραμένει. Αὐτὲς οἱ σεξουαλικὲς συνδιαλλαγὲς ὀργανώνονται εὐγενικά· αὐτοὶ ποὺ μετέχουν σὲ αὐτὲς τὶς ἡδονικὲς διακοπὲς σὲ μακρυνὲς χῶρες εἶναι εὐγενεῖς. Τί τὸ ἐκπληκτικὸ ὑπάρχει σὲ ἐκεῖνο ποὺ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πάει νὰ δεῖ χωρὶς κίνδυνο; Εἶναι ὁ φανταστικὸς κόσμος τοῦ Κλὰμπ Μεντιτερανέ: ἐξωτισμός, τεχνητὸς παράδεισος, ἀκίνδυνες μικροηδονὲς μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἰδεολογίας τῆς οἰκογένειας — τοῦ καλοῦ κόσμου, βέβαια, ποὺ ἔχει στηθεῖ τόσο καλά, ὥστε νὰ ἀναπαράγεται μαζικά. Τὸ καινούργιο βιβλίο τῆς Ἐμμανουέλλας Ἀρσάν, ποὺ δημοσιεύεται σὲ συνέχειες στὸ περιοδικό της, ὀνομάζεται *Τὰ παιδιὰ τῆς Ἐμμανουέλλας*.

Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου
Κλαίρη Μιτσοτάκη

2. Meignen, Dumouret, Code du Cinéma, ἀπὸ τὸν B. Edelman, *Le Droit saisi par la photographie*, Ed. Maspero.

Ἡ Μάχη τῆς Ἀλγερίας

(La bataille d'Alger)

Ἰταλία - Ἀλγερία, 1965. *Σκηνοθεσία:* Τζίλο Ποντεκόρβο, *Σενάριο* τοῦ Φράνκο Σολίνας, *Μουσική:* Ἔνιο Μορικόνε καὶ Τζίλο Ποντεκόρβο *Παίζουν:* Ζὰν Μαρτέν, Γιασὲφ Σααντί, *Διάρκεια:* 125'

Ἀλγέρι, Δεκέμβρης 1960. Πάνω: *Φωτογραφία τῆς ἐποχῆς.* Κάτω: *Στὴν ταινία.*

Μιὰ συνέντευξη τοῦ Τζίλο Ποντεκόρβο

Ἕνα χρόνο δούλευα γι' αὐτὴ τὴν ταινία. Θέλαμε νὰ ἀναπλάσουμε γνήσια τὴ συνειδητοποίηση τοῦ ἀλγερίνικου λαοῦ, τὸν ἀπελευθερωτικό του ἀγώνα καὶ τὴν ἐπίσημη γένεση τοῦ ἀλγερίνικου κράτους, μετὰ ἀπὸ μιὰ «ὑπόγεια» περίοδο. Ὅμως, αὐτὸ τὸ θέμα δὲν ἦταν μιὰ «ὑπόθεση», ἀλλὰ ἡ ἴδια ἡ Ἱστορία, καυτὴ καὶ ζωντανὴ ἀκόμη, δεμένη μὲ τὴν πραγματικότητα, ὅσο τίποτε ἄλλο. Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους μᾶς ἦταν ἀδύνατο νὰ στήσουμε μιὰ «κλασικὴ» σκηνοθεσία, διανοητικὰ καὶ φυσικά. Γι' αὐτὸ καί, ἀρχικά, ἀρνήθηκα τὸ ὑπερβολικὰ φτιαχτὸ σενάριο ποὺ μᾶς εἶχαν ὑποβάλει οἱ ἀλγερινοί. Μὲ τὸν Σολίνας, γράψαμε ἕνα σενάριο πάνω σὲ γεγονότα ὠμά, τραχιά, αἰχμηρὰ — ἐπιχειρήσαμε νὰ ξαναγράψουμε τὴν Ἱστορία...

Σὲ ποιά ντοκουμέντα βασιστήκατε, ποιά τεχνικὰ μέσα χρησιμοποιήσατε γιὰ νὰ πετύχετε αὐτὴ τὴν ἀπόλυτη «ἀλήθεια» στὴν ἀφήγηση;

Στηριχτήκαμε σὲ ἕναν τεράστιο ὄγκο ντοκουμέντων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης: φωτογραφίες ἐφημερίδων, ἀστυνομικὲς ἀναφορές, περιοδικά, κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα... Βιβλία ὅπως τὰ «Ἀπομνημονεύματα» τοῦ Γιασὲφ Σαντὶ (ποὺ ὑποδύεται τὸν ἑαυτό του στὴν ταινία τῆς ὁποίας εἶναι καὶ ὁ παραγωγός), τοῦ Μπιζὰρ, τοῦ Ντὲ Λαρτεγκύ, τὸ «Οἱ κολασμένοι τῆς γῆς» καὶ τὸ «Ἔτος 5 τῆς ἀλγερινῆς ἐπανάστασης» τοῦ Φρὰντς Φανόν... Ὅταν ἑτοιμάστηκε τὸ σενάριο καὶ ἔγινε ἡ ἐπιλογὴ τῶν χώρων τοῦ γυρίσματος, ἐπεξεργάστηκα μιὰ παλαιότερη ἰδέα μου ποὺ εἶχα ἐπιχειρήσει νὰ ἐφαρμόσω τὸ 1960, στὸ Κάπο ἀλλὰ εἶχα τότε μισοαποτύχει ἀπὸ ἔλλειψη προετοιμασίας. Ὁ Γιουγκοσλάβος ὀπερατὲρ μὲ τὸν ὁποῖο εἶχα συνεργαστεῖ στὸ Κάπο, φωτογράφησε ἐκείνη τὴν τρομερὴ ἱστορία, τόσο ἐπιμελημένα ποὺ ἀναγκάστηκα νὰ κάνω ἐκείνη τὴ φωτογραφία ἠθελημένα «ἀηδιαστική». Ἤθελα μιὰ φωτογραφία λιγότερο «ὡραία», μιὰ φωτογραφία ποὺ νὰ ἔχει κόκκους. Τύπωσα λοιπόν, ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ἀρνητικὸ φίλμ, ἕνα θετικὸ καὶ ἀπὸ αὐτὸ ἕνα ἄλλο ἀρνητικό, αὐξάνοντας ἔτσι καὶ τὸ κοντράστο καὶ τοὺς κόκκους. Μὲ βάση αὐτὴ τὴν ἐμπειρία ἔκανα γιὰ τὴ *Μάχη* μιὰ σειρὰ δοκιμῶν. Κατέληξα στὸ συμπέρασμα ὅτι ἔπρεπε νὰ κινηματογραφῶ «μαλακά», μὲ ἁπαλὸ καὶ διάχυτο φωτισμὸ ὥστε νὰ μπορῶ μὲ τὴ διαδικασία ποὺ ἀνέφερα παραπάνω νὰ αὐξήσω τοὺς κόκκους. Γιατὶ τὴν Ἀλγερία τὴν ξέρουμε ὅλοι ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες, τὰ κινηματογραφικὰ καὶ τηλεοπτικὰ ἐπίκαιρα... Ἔπρεπε νὰ ἀνασυστήσουμε αὐτὴ τὴ «δημοσιογραφικὴ» ἀτμόσφαιρα. Χρειαζόταν νὰ ὁρμήσει ξαφνικά, βίαια, ἡ πραγματικότητα πάνω στοὺς θεατὲς τῆς ταινίας καὶ νὰ μὴν τοὺς ἀφήσει πιά. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὀπερατὲρ Μαρτσέλο Γκάτι, πραγματοποίησα διάφορα «τρὶκ» ποὺ ἐνίσχυσαν αὐτὴ τὴν ἐντύπωση ἀλήθειας: π.χ. βλέπουμε καμιὰ φορὰ στὴ γωνία τοῦ κάδρου, ἀριστερὰ ἢ δεξιά, ἕνα δυνατὸ φῶς, ἕνα ψευτο-παράσιτο ποὺ «καίει» τὸ κάδρο. Αὐτὸ δίνει περισσότερη «ἀρρενωπότητα», περισσότερη ἐπιθετικότητα στὴ φωτογραφία. Χρησιμοποίησα αὐτὴ τὴ μέθοδο κυρίως στὰ ἐξωτερικά. Ἔβαζα μέσα στὸ κάδρο ἕνα κομμάτι οὐρανό, ἢ ἔστελνα μὲ ἕνα ἀσημόχαρτο δέσμες φωτὸς στὸ φακό, ἐκεῖ ὅπου ὑπῆρχε μιὰ ζώνη διάχυτου φωτὸς ἢ μιὰ ζώνη σκιᾶς. Δηλαδή, κάτι ποὺ συμβαίνει τυχαῖα, ἀλλὰ εἶναι χαρακτηριστικὸ στὰ κινηματογραφικὰ ρεπορτάζ...

Ἐφαρμόζοντας τὴν κινηματογράφηση σὲ «στὺλ ρεπορτὰζ» ποὺ υἱοθετήσατε γιὰ τὴ Μάχη τῆς Ἀλγερίας, χρησιμοποιήσατε πολὺ τοὺς φακοὺς μακρᾶς ἑστιάσεως...

Περισσότερο χρησιμοποιήσαμε τηλεφακοὺς τῶν 100 τουλάχιστο χιλιοστῶν. Ὁ τηλεφακὸς δίνει στὸ θεατὴ τὴν ἐντύπωση ὅτι βλέπει ἀπὸ μιὰ προνομιακὴ ὀπτικὴ γωνία. Ἐξάλλου, ἡ ἐμφανὴς χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ φακοῦ τὸν κάνει νὰ πιστεύει, ὅτι οἱ εἰκόνες ποὺ βλέπει, ἔχουν παρθεῖ ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Αὐτὸ ἐνισχύει ἀκόμη περισσότερο τὴν αἴσθηση ὅτι παρακολουθεῖ ἕνα αὐθεντικὸ συμβὰν καὶ ὄχι μιὰ φτιαχτὴ ἱστορία. Αὐτὴ ἡ

Πάνω: *Ὁ Γιασὲφ Σαντὶ σὲ φωτογραφία τοῦ 1958.* Δίπλα: *Ὁ ἴδιος στὴν ταινία.*

συχνὴ χρήση τῶν τηλεφακῶν ἔκανε ὅσους παρακολουθοῦσαν τὸ γύρισμα νὰ μὴν καταλαβαίνουν, γιατί οἱ ἠθοποιοὶ μιλοῦσαν σὲ ἀπόσταση πέντε μέτρων ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο καὶ πενήντα μέτρα ἀπὸ τὴν κάμερα. Ἀλλά, πέρα ἀπ' αὐτὴ τὴν «ἔλλογη» χρησιμοποίηση αὐτῶν τῶν φακῶν, ἔχω καὶ μιὰ γενικὴ προδιάθεση γιὰ τοὺς φακοὺς μεγάλης ἑστιάσεως μὲ τοὺς ὁποίους εἶμαι πολὺ ἐξοικειωμένος.

Πῶς τυχαίνει νὰ ἔχετε τόσο βαθειὰ γνώση τῆς φωτογραφικῆς τεχνικῆς;

Εἶμαι κατὰ κάποιο τρόπο μανιακὸς μὲ τὴ φωτογραφία. Ὅταν ἤμουν 24 χρονῶν δούλευα φωτογραφικὸς ρεπόρτερ τῆς «Paese Sera». Στὴ συνέχεια, ἔγινα δημοσιογράφος ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἐγκατέλειψα τὴ φωτογραφία. Ἔτσι, ἔκανα συχνὰ πλήρη ρεπορτὰζ ὅπου οἱ φωτογραφίες μου συνόδευαν τὸ κείμενο.... ἢ ἀντίστροφα. Ἔχω πάντοτε μαζί μου τὴ φωτογραφική μου μηχανὴ γεμάτη, πάντοτε μὲ ἀσπρόμαυρο φίλμ. Ἡ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία εἶναι ἐξαίρετο μέσο προσέγγισης καὶ ἀνάλυσης. Νομίζω ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανένας σκηνοθέτης, χωρὶς νὰ ξέρει φωτογραφία, γιατὶ τότε βρίσκεται στὸ ἔλεος τοῦ ὀπερατέρ. Εἶναι ὅπως ἕνας συνθέτης ποὺ ἀφήνει σὲ ἄλλον τὴν ἐνορχήστρωση τῆς μουσικῆς του. Γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ δημιουργήσεις, πρέπει πρῶτα νὰ κυριαρχεῖς πάνω στὸ ὑλικό σου. Ἂν τὸ ὑλικὸ κυριαρχεῖ ἐπάνω σου, τότε τὸ ὑλικὸ ὑπαγορεύει καὶ τὴ θέλησή του.

Πῶς καταφέρατε νὰ ἀναδημιουργήσετε τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν διαδηλώσεων, μὲ τὶς ὁποῖες κλείνει ἡ ταινία;

Ἀναπαρέστησα πιστὰ αὐτὸ τὸ συμβάν, μὲ βάση τὶς φωτογραφίες τοῦ «Paris Match». Τὸ κλίμα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Ὅλοι πιστεύουν ὅτι οἱ σκηνὲς τῶν διαδηλώσεων εἶναι ἀπὸ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα. Μόνον οἱ στρατιωτικοὶ δὲν ξεγελιοῦνται πάνω σ' αὐτό: καταλαβαίνουν ὅτι οἱ διαδηλώσεις εἶναι ψεύτικες ἐπειδὴ τὰ τάνκς δὲν εἶναι γαλλικά, ἀλλὰ ρωσικὰ καὶ τσεχοσλοβάκικα ποὺ πουλήθηκαν στὴν Ἀλγερία μετὰ τὴν ἀνεξαρτησία.

Ἂς μιλήσουμε γιὰ τοὺς στρατιωτικοὺς στὴν ταινία σας. Ὁ Ζὼρζ Σαντοὺλ ἀντιπαραθέτει τὸν δικό σας συνταγματάρχη Ματιέ, στὸν συνταγματάρχη τῶν ἀλεξιπτωτιστῶν μιᾶς ταινίας τοῦ Αἰγύπτιου Γιουσὲφ Σανίν, τὸν ὁποῖο καὶ περιγράφει σὰν ἕναν «Torquemada παιγμένο ἀπὸ τὸν Φρανκενστάϊν». Ὁ

Πάνω: *Φωτογραφία τῆς ἐποχῆς.* Δίπλα: *Σκηνὴ ἀπὸ τὴν ταινία.*

κός σας συνταγματάρχης, τί ἀντιπροσωπεύει;

Διάλεξα γι' αὐτὸν τὸ ρόλο τὸν Ζὰν Μαρτέν, σχεδὸν συμβολικά, γιατὶ ὁ Μαρτὲν ἦταν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀπ' αὐτοὺς ποὺ εἶχαν ὑπογράψει τὸ «μανιφέστο τῶν 121». Ὁ «δικός μου» συνταγματάρχης Ματιὲ ἀντιπροσωπεύει τὸν τέλειο ἄνθρωπο τοῦ πολέμου, ἀλλὰ καὶ ἕνα ἄτομο πλασμένο μὲ ἀντιθέσεις.

Χρησιμοποιεῖ ἀκραῖα μέσα, καὶ ὅμως διακρίνουμε σ' αὐτὸν μιὰ κάποια τάση γιὰ πρόοδο. Δὲν εἶναι οὔτε ὁ Μασύ, οὔτε ὁ Μπιζάρ, οὔτε κανένας ἄλλος συγκεκριμένος ἀξιωματικός. Εἶναι προϊὸν πολλῶν μαζὶ ἀπ' αὐτούς.

Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας γιὰ τὰ «ἐμπόδια» ποὺ συναντᾶ ἡ διανομὴ τῆς ταινίας στὴ Γαλλία;

Ὅταν, τὸ 1966, ἡ ταινία πῆρε τὸ Χρυσὸ Λιοντάρι στὸ φεστιβὰλ τῆς Βενετίας, ἡ γαλλικὴ ἀντιπροσωπεία θεώρησε τὸν ἑαυτό της «προσβεβλημένο» καὶ ἀρνήθηκε νὰ παρευρεθεῖ στὴν προβολὴ τῆς ταινίας καὶ στὴν ἀνακοίνωση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς Μόστρα. Τὸ ἴδιο γίνεται, κατὰ κάποιο τρόπο, καὶ σήμερα. Ἐκεῖνοι ποὺ ἀπαιτοῦν τὴν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας, χαρακτηρίζοντάς την «βρώμικη», καὶ ἐκτοξεύουν ἐπιθέσεις καὶ ἀπειλὲς κατὰ τῶν ἴδιων τῶν διανομέων, δὲν ἔχουν κὰν δεῖ τὴν ταινία. Ἀντίθετα, οἱ γάλλοι κριτικοί, οἱ ξενητεμένοι, οἱ πρώην ἀλεξιπτωτιστὲς ποὺ εἶδαν τὴν ταινία, δὲν νοιώθουν καθόλου «προσβεβλημένοι». Καταλαβαίνουν ὅτι σκοπός μου ἦταν νὰ περιγράψω μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐπώδυνες καὶ παθιασμένες σελίδες τῆς σύγχρονης ἱστορίας, ἔστω κι ἂν αὐτὸ μὲ ὁδήγησε στὸ νὰ πάρω τὸ μέρος τῶν ἀπελευθερωτικῶν ἀγώνων ὅλου τοῦ κόσμου. Γιατί, ἂν οἱ ἀδικίες τῶν ἀποικιοκρατῶν ὀφείλονται σὲ πολὺ σύνθετους λόγους, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τὸ δίκιο δὲν εἶναι μὲ τὸ μέρος τῶν καταπιεσμένων λαῶν.

Ἡ ταινία σας ἔχει ἀπαγορευτεῖ καὶ σὲ ἄλλες χῶρες;

Ναί. Στὴν Ἰσπανία, τὴν Πορτογαλία, τὸν Ἅγιο-Δομήνικο καὶ τὴν Ἑλλάδα.

Μετάφραση: Κ. Σφήκας — Μπ. Κολώνιας.

(Ἡ συνέντευξη αὐτὴ δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ Photo, ἀρ. 36, Σεπτέμβριος 1970, μὲ ἐπιμέλεια τοῦ Ὕβ Μπούρντ).

Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλιβαν

τοῦ Πιὲρ Μπωντρὺ

Ἡ μελέτη τοῦ κοστουμιοῦ στὶς ἀναπαραστατικὲς τέχνες δὲν εἶναι τίποτε καινούργιο. Ἀναρίθμητες εἶναι οἱ ἀναλύσεις στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου, οἱ ἀφιερωμένες σὲ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, ὅπως οὐσιώδη εἶναι καὶ τὰ ἐρωτήματα ποὺ γεννᾶ, μέσα στὸ πλαίσιο τῶν μοντέρνων ἐρευνῶν γύρω ἀπὸ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία.

Στὸν κινηματογράφο, ἀντίθετα, ὁ ρόλος τοῦ κοστουμιοῦ γενικὰ παραγνωρίζεται. Τὰ λιγοστὰ κείμενα, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸ κοστούμι, εἴτε προέρχεται ἀπὸ μιὰ νευρωτικὴ ἀρχειολατρεία (καταναλώσιμη ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο) εἴτε ἀποτελοῦν κραυγὲς φετιχιστικῆς ἡδονῆς κινηματογραφόφιλων ποὺ ἐκστασιάζονται μὲ αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ ἐνδυματολογικὸ ἐξάρτημα ποὺ ντύνει τὸ σῶμα κάποιας Στὰρ (ὅπως π.χ. τὸ μακρὺ φόρεμα τῆς Μαίρυλιν Μονρόε ποὺ προσφέρεται θρησκευτικὰ στὰ περιπαθῆ βλέμματα τῶν ἐπισκεπτῶν τοῦ Μουσείου Κινηματογράφου στὸ Παρίσι).

Ἡ πρωτοτυπία τοῦ κειμένου τοῦ Πιὲρ Μπωντρὺ ἔγκειται στὸ ὅτι ἀνάγει τὸ κοστούμι σὲ τάξη *σημαίνοντος*, τὸ παρουσιάζει σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ βασικότερα στοιχεῖα μέσα στὴν προβληματικὴ τῆς ἀναπαράστασης καὶ σκοπεύει νὰ ἐρευνήσει τοὺς νόμους λειτουργίας του, καταγγέλλοντας τὴν ἀντίληψη τοῦ Μπαζὲν γιὰ τὸν κινηματογράφο, σὰν ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς, ἀντίληψη ἰδεαλιστικὴ ποὺ ὁδηγεῖ ἄμεσα στὴν ἐπιβεβαίωση ὅτι «στὸν κινηματογράφο, ντύνεται κανεὶς ὅπως στὴ ζωὴ» (νατουραλιστικὴ ψευδαίσθηση ποὺ γνωρίζουμε τὶς ἀντιδραστικές της προϋποθέσεις). Ἀρνεῖται, δηλαδή, ὁ Μπαζὲν νὰ προσδώσει ἰδιαίτερη λειτουργικὴ ἀξία στὸ κινηματογραφικὸ κοστούμι, ἐφόσον τὸ θεωρεῖ ἁπλὴ ἀντανάκλαση τῶν ρούχων τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Ἐκεῖνο πού, ἀντίθετα ἰσχυρίζεται ὁ Μπωντρὺ εἶναι ὅτι στὸν κινηματογράφο — ὅσο καὶ ἂν αὐτὸ φαίνεται ἴσως περίεργο — δὲν φορᾶ κανεὶς κοστούμι γιὰ νὰ ντυθεῖ, καὶ γενικότερα, ὅτι ἡ ἀξία χρήσης τῶν ρούχων ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὴ «δηλωμένη» ἀξία. Ἐπίσης μερικὰ ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα ἐπιχειρεῖ νὰ ἀπαντήσει ὁ Πιὲρ Μπωντρὺ εἶναι: μὲ ποιό τρόπο οἱ ἄνθρωποι ἐπιζητοῦν, μὲ τὰ ροῦχα ποὺ φοροῦν, νὰ ἐμφανίζονται διαφορετικοὶ ἀπὸ ὅ,τι εἶναι (κοινωνικὴ λειτουργία) καὶ πῶς τὰ κοστούμια ἐπαναλαμβάνουν πάντα κάτι ἄλλο, καὶ ποὺ αὐτὸ τὸ κάτι ἄλλο εἶναι συνήθως τῆς τάξης τοῦ *εἴδους*.

Στὸ τέρμα τῆς ἀνάλυσης ἀντιλαμβάνεται κανείς, ὅτι τὸ κοστούμι, τυχαῖο ἢ οὐσιῶδες, ἐξάρτημα ἢ σύμπτωμα, ὑπακούει πάντως, στὸν κινηματογράφο, σὲ συγκεκριμένους κωδικοὺς κανόνες, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀναπαράστασης, ὅτι συμμετέχει ἐνεργὰ στὴν παραγωγὴ τοῦ νοήματος καὶ ὅτι καμιὰ φορὰ εἶναι, ὅπως στὰ *Ταξίδια τοῦ Σάλιβαν* τοῦ Πρέστον Στάρτζες, τὸ ἴδιο τὸ ὑλικὸ τῆς διαδικασίας σημασιοδότησης τῆς ταινίας.

Εὐχαριστοῦμε τὸν Πιὲρ Μπωντρὺ ποὺ παραχώρησε στὸν *Σύγχρονο Κινηματογράφο '75* τὴν προτεραιότητα δημοσίευσης τοῦ κειμένου του καὶ ποὺ ἐπιμελήθηκε ὁ ἴδιος τὴν παρουσίασή του.

Μ.Δ.

Ὁ Πιὲρ Μπωντρύ, σκηνοθέτης ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ σεναριογράφος, ὑπῆρξε συντάκτης στὰ *Cahiers du Cinéma* μέχρι τὸ 1973, ὁπότε καὶ παραιτήθηκε. Μερικὰ ἀπὸ τὰ κυριώτερα ἄρθρα του στὰ *Cahiers du Cinéma* ἦταν τὰ ἀκόλουθα: *Notes sur "Alexandre Newsky"* (*Σημειώσεις γιὰ τὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκι»* *C.d.c.* 226-227, Ἰαν. - Φεβρ. 1971, *Sur le Réalisme (Πάνω στὸ Ρεαλισμό)*, *C.d.C.*, 231, Αὐγ-Σεπτ. 1971, *Figuratif, materiel, excrementiel (Εἰκονικό, ὑλικό, κοπρῶδες)*, *C.d.C.* 238-239, Μάϊος - Ἰουν. 1972.

Τώρα ἑτοιμάζει ἕνα βιβλίο μὲ τίτλο «Questions du Réalisme» (Προβλήματα τοῦ Ρεαλισμοῦ), στὸ ὁποῖο τὸ ἄρθρο ποὺ δημοσιεύουμε «*Τὰ Παπούτσια τοῦ Σάλιβαν*» ἀποτελεῖ ξεχωριστὸ κεφάλαιο.

«... Τὸ πόδι, τὸ παπούτσι, ἡ κάλτσα, ἡ γυναικεία κάλτσα εἶναι τὰ ἀγαπημένα ἀντικείμενα τοῦ φετιχισμοῦ» (Βιριδιάνα, *τοῦ Λ. Μπουνιουὲλ)*

Μαρσὼ (Ζυλιὲν Καρέτ): (...) Λοιπόν, ἐγὼ πάντα ὀνειρευόμουνα νὰ γίνω ὑπηρέτης.
Ὁ μαρκήσιος ντὲ λὰ Σενὲ (Μαρσὲλ Νταλιό): Τί ἰδέα! Καὶ γιατί;
Μαρσώ: Γιὰ τὸ κοστούμι! Εἶναι τὸ ὄνειρό μου, νὰ ἔχω μιὰ στολή!
Λὰ Σενέ: Ξέρετε, ἐγὼ σκέφτομαι νὰ κάνω μιὰ γιορτή, μιὰ μεγάλη γιορτὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Ζυριὲ (...). Θὰ παίξουμε κωμωδία καὶ θὰ μασκαρευτοῦμε.
Σαρλὸτ (Ὀντὲτ Τυλαζάκ): Ὡραία ἰδέα, νὰ μασκαρευτοῦμε!
Σουμασέρ, ὁ ἀγροφύλακας (Γκαστὸν Μοντό): μὲ συγχωρεῖς εἶχα ξεχάσει τὴν ἐθιμοτυπία.
Λιζέτ, γυναίκα του, καμαριέρα (Πωλὲτ Ντυμπό): Ἄ, ναί!
Σουμασὲρ Ὡραία πελερίνα, ἔ, εἶναι ζεστὴ καὶ ἐγγυημένα ἀδιάβροχη.
Λιζέτ: Ναί, ναὶ ὅμως αὐτὸ δὲν προσφέρει τίποτα.
.....
Κορνέιγ, ὁ ἀρχιμάγερας (Ἔντυ Ντεμπραί): Ξέρετε νὰ γυαλίζετε μπότες, φίλε μου;
Μαρσὼ Βέβαια, κύριε Κορνέιγ, ἐγώ, ξέρετε, γιὰ κάθε τι ποὺ ἔχει σχέση μὲ τουαλέτα, θεωροῦμαι εἰδικός!
Κορνέιγ: Ὡραῖα, λοιπόν, αὔριο τὸ πρωί, θὰ πᾶτε νὰ πάρετε τὶς μπότες ἀπὸ τὶς πόρτες τῶν δωματίων καὶ θὰ τὶς περιποιεῖθεῖτε.
Μαρσώ: Ὡραῖα, κύριε Κορνέϊγ. Ἐκεῖ θὰ γευματίσουμε;
Κορνέιγ: Ναί, φίλε μου.

(*Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ* τοῦ Ζὰν Ρενουάρ,
Πλάνα 93, 107, 117 καὶ 217.)

Τὸ ὅλο θέμα ξεκινάει ἀπὸ μιὰ διαπίστωση τόσο ἁπλῆ, ποὺ ἡ ἁπλότητά της ἀκριβῶς μᾶς ἐκπλήσσει: τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν κινηματογραφικῶν ἔργων εἶναι ντυμένα.

Πάντως τὸ θέμα δὲν εἶναι νὰ ἐκπλαγοῦμε. Παρατηροῦμε, ὅτι δὲν εἴχαμε κὰν προσέξει ὡς τώρα ὅτι τὸ ροῦχο στὸν κινηματογράφο εἶναι πανταχοῦ παρόν: καὶ μᾶς φαίνεται τόσο φυσικὸ πού, ἀπὸ ὅσο ξέρω τουλάχιστον, ποτὲ κανεὶς δὲν σκέφτηκε νὰ ἐρευνήσει, πολὺ περισσότερο νὰ προσπαθήσει νὰ διατυπώσει, ἀπὸ θεωρητικὴ καὶ γενικὴ ἄποψη, τοὺς ἐνδεχόμενους νόμους αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ποὺ εἶναι, παρ' ὅλα αὐτά, οὐσιῶδες στὴ διαμόρφωση τοῦ νοήματος.

Κατ' ἀρχὴν τὸ ντύσιμο εἶναι πανταχοῦ παρόν: γυμνὸ ὑπάρχει εἴτε σὰν ἐξαίρεση, εἴτε γιὰ νὰ προσδιορίσει ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος: τὴν πορνογραφία.

Πραγματικά, ὅλα συμβαίνουν λὲς καὶ τὸ ντύσιμο στὸν κινηματογράφο πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ εἶναι νατουραλιστικὸ — ἐκτὸς ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ὅπου πρέπει νὰ ἐπιδείξει τὴν ὑπερβολή, τὴν ἐκκεντρικότητα ἢ τὴ φαντασία — λὲς καὶ ὁ κινηματογράφος, ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς, δὲν ἔχει νὰ κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ υἱοθετεῖ τὰ ροῦχα τῆς πραγματικῆς ζωῆς.

Ὅμως, ξέρουμε ὅτι δὲν εἶναι τόσο ἁπλό: γιατὶ στὸν κινηματογράφο ὅλα *ἀναπαριστῶνται*, γι' αὐτό, ἄρα, πρέπει νὰ πάρουμε σὰν δεδομένο ὅτι τὸ κοστούμι ὑπακούει καὶ αὐτό, ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα, σὲ κάποιους κωδικοὺς κανόνες.

Αὐτὴ ἡ κωδικοποίηση τοῦ κοστουμιοῦ εἶναι πολὺ πιὸ ξεκάθαρη στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου. Βλέπουμε, μάλιστα, ὅτι, στὴν ἰταλικὴ κωμωδία λ.χ. τὸ κοστούμι ἔφτανε μέχρι τὸ σημεῖο ἀκόμα καὶ νὰ καθορίζει τὸ ρόλο (παράδειγμα, ὁ Ἀρλεκῖνος). Ἡ κλασικὴ τραγωδία ἐπὶ Λουδοβίκου 14ου χρησιμοποιοῦσε σύνθετα κοστούμια (τὸ κοστούμι τῶν εὐγενῶν τοῦ 17ου αἰώνα, γιὰ παράδειγμα, γινόταν πιὸ «ἀρχαιοπρεπὲς» μὲ μιὰ πανοπλία ἢ ἕνα κράνος μὲ λοφίο).

Τὸ ζήτημα, ἐδῶ, δὲν εἶναι νὰ ἀπαιτήσουμε περισσότερο γυμνὸ (αὐτὸ εἶναι μία ἄλλη ἱστορία), ἀλλά, μιὰ καὶ ξεκινᾶμε ἀπὸ τὸ δεδομένο ὅτι κάθε μυθοπλασία ὀργανώνεται σύμφωνα μὲ μιὰ *οἰκονομία*, νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀναλύσουμε, μὲ ποιοὺς τρόπους μπορεῖ καὶ τὸ κοστούμι νὰ παίξει τὸ ρόλο του σὲ αὐτήν.

Ἡ ἀξιοποίηση

Τὸ κοστούμι εἶναι ἕνα πρόσθετο ἐξάρτημα τοῦ σώματος τῆς βεντέτας ποὺ ἐξασφαλίζει τὴ διατίμησή της, ὄχι μόνο σὰν στόλισμα ἢ σὰν ἐνδεχόμενη ἔνδειξη πλούτου, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασία κυκλοφορίας καὶ φετιχιστικῆς δαπάνης.

Λέγοντας βεντέτα, ἐδῶ, δὲν ἐννοοῦμε μόνο τὴ Γκρέτα Γκάρμπο ἢ τὴ Μάρλεν Ντήτριχ, ἀλλὰ καὶ κάθε ἠθοποιό/πρόσωπο τοῦ ἔργου ποὺ ἐντάσσεται μέσα σὲ ἕνα κύκλωμα ἀξιοποίησης, ἀξιοποίηση ποὺ εἶναι παρασιτικὴ ὡς πρὸς τὴν ἴδια τὴ μυθοπλασία καὶ ποὺ παράγει συμπληρώματα: δηλαδή, τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου δὲν εἶναι μόνο ὁ ἑαυτός του, ἀλλὰ εἶναι καὶ ὁ ἠθοποιὸς ποὺ τὸ «ἐνσαρκώνει»· καὶ ὁ ἠθοποιὸς πάλι, δὲν εἶναι μόνο ὁ ἑαυτός του, ἀλλὰ καὶ τὸ σύνολο τῶν ρόλων του.

Σὲ αὐτὴ τὴν ξέφρενη κυκλοφορία ἀναπτύσσεται μιὰ πολυεπίπεδη λογική:
Ἡ ἀληθοφάνεια: ἡ βεντέτα δὲν ἀλλάζει κοστούμι, χωρὶς ἡ ἀφήγηση νὰ καλύπτει αὐτὴ τὴ μεταμόρφωση (καὶ ἡ μίνιμουμ κάλυψη εἶναι ἡ ἐλλειπτικότητα).
Ἡ συσσώρευση: οἱ μεταμορφώσεις αὐτὲς εἶναι ὁ δείκτης μυθοπλαστικοῦ πλούτου τοῦ προσώπου τοῦ ἔργου, ἡ ἱκανότητα δηλαδὴ τοῦ προσώπου νὰ συγκεντρώνει πολλὰ ροῦχα δίνει ἀξία στὸ σῶμα ποὺ τὰ φοράει· ἐδῶ μποροῦμε νὰ μιλήσουμε ἀκόμα καὶ γιὰ «ὑπεραξία», μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὸ σῶμα ἀξίζει περισσότερο, γιατὶ τὰ οἰκειοποιεῖται.
Ἡ διαφοροποίηση: τὰ ροῦχα ἀλλάζουν, τὸ σῶμα ὅμως παραμένει ἀναλλοίωτο. Μὲ τὴν ἀλλαγὴ ρούχων, τὸ σῶμα ποὺ τὰ φοράει ἐμφανίζεται διαφοροποιημένο ἀπὸ τὰ κοστούμια του, σὰν νὰ ἦταν αὐτὸ ποὺ πάντα μένει ἀναλλοίωτο μέσα ἀπὸ τοὺς διάφορους τυχαίους μετασχηματισμούς.

Αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς διαφορᾶς σῶμα/κοστούμι εἶναι ἐπίσης καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς «ἀδιαφορίας» τοῦ κοστουμιοῦ: γιατὶ τὸ κοστούμι, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, δὲν χαρακτηρίζεται πιὰ ἀπὸ κάποια ἀναγκαιότητα. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν ντύνεται πιά, ἀλλὰ «κοστουμαρίζεται» καὶ οἱ «μεταμορφώσεις» του μὲ τὴ σχετική τους αὐθαιρεσία, μοιάζουν μὲ ἐπίδειξη μόδας.

Ἡ τυποποίηση σὰν τυχαῖο

Τὸ κοστούμι, ἀκόμα καὶ μὲ τὴ λογικὴ τοῦ «στὰρ-σύστεμ», παίζει πάντα ρόλο δείκτη. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του παραπέμπουν σὲ ἕνα κοινωνικὸ καὶ ἐρωτικὸ κανονισμό, ἢ ἀκόμα πιὸ ἁπλὰ σὲ ἕνα μυθοπλαστικὸ κανόνα τοῦ προσώπου τοῦ ἔργου.

Ὁ μυθοπλαστικὸς αὐτὸς κανόνας ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ ροῦχο μπορεῖ νὰ καταδειχτεῖ μὲ τὴν ὁριακὴ — καὶ πολὺ συνήθη — περίπτωση τοῦ δευτερεύοντος προσώπου τοῦ ἔργου, ποὺ δὲν ἀλλάζει ποτὲ ροῦχα σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας — ἁπλὰ καὶ μόνο γιατὶ δὲν ἐμφανίζεται πολὺ συχνά, καὶ ἔτσι ἡ ὁποιαδήποτε μεταμόρφωσή του θὰ δυσκόλευε τὴν ἀναγνώρισή του.

Αὐτὸ τὸ πορτραῖτο τῆς Μάρλεν Ντήτριχ, ποὺ ἔγινε γιὰ λογαριασμὸ τοῦ διαφημιστικοῦ τμήματος τῶν στουντιο, εἶναι ἀπὸ τὴν συλλογὴ τοῦ Τζὼν Κόμπαλ (Victoria and Albert Museum of London)

Ὁ Τζόες Μὰκ Κρὴ στὴν ταινία *Sallivan's Travels (Τὰ ταξίδια τοῦ Σάλιβαν)*, τοῦ Πρέστον Στάρτζες, 1941

Ἡ βεντέτα, ἔχοντας στὴ διάθεσή της ἕνα ὁλόκληρο θησαυρὸ ἀπὸ κοστούμια τῆς πραγματικῆς ἢ μιᾶς πιθανῆς ζωῆς, ἐκδηλώνει ἐμφανῶς μιὰ ἐλευθερία ὡς πρὸς τὶς κοινωνικὲς καὶ ἐρωτικὲς δεσμεύσεις, ἐλευθερία ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ μιὰ ἐπιβεβαίωση τῆς παντοδυναμίας του: ἡ βεντέτα εἶναι «ἰσχυρότερη» ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ τὴν ντύνει μὲ διάφορους χαρακτῆρες· γιὰ παράδειγμα, δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ μπορεῖ νὰ «ντύνεται» διάφορους κοινωνικοὺς τύπους, χωρὶς ἡ ἴδια νὰ ἀλλάζει;

Πρέπει νὰ ἀναφέρουμε, ἐδῶ, τὴν ταινία Τὰ ταξίδια τοῦ Σάλλιβαν *τοῦ Πρέστον Στάρτζες. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς σκηνοθέτη ἐλαφρῶν κωμωδιῶν τοῦ Χόλλυγουντ, ποὺ θέλοντας ἐπιτέλους νὰ κάνει μιὰ σοβαρὴ ταινία γιὰ τὴν Ἀνθρώπινη Ἀθλιότητα, ἀντιλαμβάνεται ὅτι, ζώντας μέσα στὴν πολυτέλεια καὶ τὶς ἀνέσεις, δὲν γνωρίζει καθόλου τὸ θέμα του. Ἀποφασίζει λοιπὸν νὰ τὸ ἐρευνήσει. Ντύνεται ἀλήτης καὶ παίρνει τοὺς δρόμους. Παρὰ τὴ θέλησή του, ὅμως, μιὰ ὁλόκληρη στρατιὰ ἀπὸ ὑπηρέτες του μὲ εἰδικὸ αὐτοκίνητο, τὸν παρακολουθοῦν, γιὰ νὰ τὸν προστατεύουν. Τὸ ταξίδι - ἔρευνα ἀποτυχαίνει.*

Ξαναφεύγει, καὶ αὐτὴ τὴ φορὰ γνωρίζει πραγματικὰ τὴ δυστυχία. Μαλώνει μὲ ἕναν ἀλήτη καὶ πιάνονται στὰ χέρια. Μιὰ ἀτμομηχανὴ λυώνει τὸν ἀλήτη, ἀμέσως μετὰ τὸν καυγά. Ὅλοι θεωροῦν τὸν Σάλλιβαν νεκρό, γιατὶ νομίζουν ὅτι τὸ πτῶμα τοῦ ἀλήτη εἶναι τὸ δικό του, ἐνῶ ἐκεῖνος ποὺ ἔχει πάθει προσωρινὰ ἀμνησία, ὁδηγεῖται στὰ κάτεργα γιατὶ χτύπησε ἕνα σιδηροδρομικὸ ὑπάλληλο.

Δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ διηγηθοῦμε τὸ τέλος. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι, ὅτι θεώρησαν τὸν Σάλλιβαν νεκρό, γιατὶ — λίγο πρὶν — στὸ λαϊκὸ ὑπνωτήριο ὅπου βρισκόταν, τοῦ εἶχαν κλέψει τὰ παπούτσια καὶ ἔτσι ἔπρεπε ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα νὰ φοράει τὰ ἄλλα ποὺ τοῦ ἄφησε στὴ θέση τους ὁ κλέφτης (ὁ κλέφτης, εἶναι, κατὰ σύμπτωση, ὁ ἀλήτης ποὺ τοῦ εἶχε ἐπιτεθεῖ). Ὅμως ἕνας ὑπηρέτης τοῦ Σάλλιβαν εἶχε βάλει μιὰ κάρτα τοῦ κυρίου του μέσα στὰ τακούνια τῶν παπουτσιῶν του.

Περνώντας, λοιπόν, ἀπὸ τὴ μεταμφίεση σὲ ἕνα στοιχεῖο τοῦ ντυσίματος κοινωνικὰ αὐθεντικό, ἀλλάζοντας παπούτσια, ὁ Σάλλιβαν χάνει, στὴν κυριολεξία, τὴν ταυτότητά του. Στὰ Ταξίδια τοῦ Σάλλιβαν, *λοιπόν, τὸ κοστούμι ἔχει μιὰ λογικὴ πού, ἐνῶ ἔχει υἱοθετήσει τὶς ἀρχὲς τοῦ «στὰρ-σύστεμ» (ἕνας ἥρωας μπορεῖ νὰ ἀλλάζει κοστούμι, ἀλλὰ παραμένει ὁ ἴδιος), τὶς ἀναιρεῖ (ἀπόδειξη ὅτι, μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τῆς ταυτότητάς του, γιὰ τὸ Σάλλιβαν ὅλα ἀρχίζουν νὰ πηγαίνουν ἄσκημα, καὶ ἡ ταινία ἀπὸ μπουφόνικη κωμωδία ποὺ ἦταν στὴν ἀρχή, καταλήγει στὸ δράμα).*

(Ἂς σημειώσουμε ἄλλωστε καὶ ἡ ταινία τοῦ Στάρτζες εἶναι, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, μοναδικὴ μέσα στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο).

Γενικά, οἱ σχέσεις τῆς βεντέτας μὲ τὴν τυποποίηση μέσα ἀπὸ τὸ κοστούμι, φαίνεται νὰ ὑπάγονται σὲ ἕνα διπλὸ κανόνα:

Ἀπὸ τὴ μιά, *στὴν ὑπέρβαση :* τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου δὲν ἀνήκει στὸ κοστούμι του, τὸ κοστούμι εἶναι μόνο στόλισμα, ἀφοῦ, ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα, ὑπάρχει μέσα στὴ βεντέτα κάτι περισσότερο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει στὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου: τὸ εἶναι-τῆς-βεντέτας (πράγμα πού, φυσικά, ἀντανακλᾶται στὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου).

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, σὲ ἐκεῖνο ποὺ θὰ ὀνόμαζε κανεὶς *ὑποταγή:* ἡ ἴδια ἡ βεντέτα, εἶναι τυποποιημένη στοὺς ρόλους της (παράδειγμα: ἡ Μάρλεν Ντήτριχ εἶναι συχνὰ τραγουδίστρια σὲ καμπαρέ· ἤ, ἡ Γκρέτα Γκάρμπο, γυναίκα ποὺ ἐνῶ φαίνεται ψυχρή, εἶναι κρυμμένο ἡφαίστειο) καὶ αὐτὴ ἡ τυποποίηση ἐπεκτείνεται σχετικὰ καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ κοστουμιοῦ, μὲ τὴν ἐφαρμογὴ δύο νόμων, δηλαδὴ τοῦ νόμου τῆς ἀληθοφάνειας (τὸ κοστούμι τοῦ ρόλου) καὶ τοῦ νόμου τοῦ συμβιβασμοῦ τῆς ἀληθοφάνειας μὲ τὸ «στόλισμα» (costumage).

Σὰν «στόλισμα» μπορεῖ κανείς, ἔτσι, νὰ ὁρίσει τὴ χρήση ὁρισμένων στοιχείων ποὺ συντελοῦν ἰδιαίτερα στὴν ἀπόδοση ἀξίας: φτερά, γοῦνες, κοσμήματα, κ.λ.π., κλασικὸς ἐξοπλισμὸς ποὺ συμπυκνώνει τὰ ἀγαπημένα ἀντικείμενα τοῦ φετιχισμοῦ καθὼς καὶ τὰ ἐξωτερικὰ σημεῖα τῆς κοινωνικῆς ἀξίας.

Ἑπομένως ἡ σχέση τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ τὸ κοστούμι εἶναι ἡ σχέση τῆς οὐσίας μὲ τὸ τυχαῖο.

Ἡ τυποποίηση σὰν ἀναγκαιότητα

Ὑπάρχει ἐπίσης μιὰ ἄλλη μορφὴ τυποποίησης μὲ κάποιο κοστούμι, ἐντελῶς ἀντίθετη ἀπὸ τὴ μορφὴ ἐκείνη ποὺ κυριαρχεῖ στὸ στὰρ-σύστεμ: εἶναι ἡ μορφὴ ὅπου τὸ κοστούμι, ἀντὶ νὰ εἶναι ἕνα τυχαῖο ἐξάρτημα, χρησιμεύει γιὰ νὰ ὁρίζει τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου κατὰ τρόπο *οὐσιαστικὸ* (μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἂν ἡ σχέση τῆς βεντέτας μὲ τὸ κοστούμι μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴ λογικὴ πρόταση «ὁ Σωκράτης εἶναι καθισμένος», τότε ἡ λογικὴ πρόταση ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ μιὰ «ρεαλιστικὴ» ταινία εἶναι τὸ «ὁ Σωκράτης εἶναι ἄνθρωπος»).

Τὸ ροῦχο εἶναι, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, στὰ μέτρα τοῦ θεατῆ ἕνα χαρακτηριστικό, ποὺ χάρη σὲ αὐτό, τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ μιὰ τάξη ἢ μιὰ ὁμάδα, γιατὶ κουβαλάει, ἂς ποῦμε, τὸν καθορισμό του στὴν πλάτη του. Ἔτσι πρέπει νὰ ἐννοήσουμε, ἄλλωστε, τὸν ὅρο τυποποίηση (typage), σὲ στενὴ ἔννοια, σὰν συμπύκνωση δηλαδὴ κάποιων χαρακτηριστικῶν σημαδιῶν.

Θὰ δοῦμε λοιπὸν τοὺς ἐργάτες μὲ ἐργατικὰ ροῦχα, τοὺς μεγαλοαστοὺς μὲ μεγαλοαστικὰ καὶ οὕτω καθεξῆς.

Νά, γιατί ὁ ὅρος ρεαλιστική, ποὺ χρησιμοποιήσαμε παραπάνω, εἶναι παραπλήσιος: μιὰ τέτοια περιγραφὴ ἰσχύει, ἐπίσης, καὶ γιὰ ὅλες τὶς ματουραλιστικὲς *ταινίες.*

Ὅλα αὐτὰ βέβαια μεταμορφώνουν τὴ σχέση σῶμα-κοστούμι: αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὰ ἐπίπεδα ἐκεῖνα ποὺ μέσα στὸ στὰρ-σύστεμ ἔχουμε ὁρίσει σὰν ἐπίπεδα τῆς *συσσώρευσης* καὶ τῆς *διαφοροποίησης* ἐξαφανίζονται, καί, ἂν ὑπάρχει κυκλοφορία, θὰ ρυθμίζεται ἀπὸ τὶς ἀνάγκες τῆς ἀληθοφάνειας.

Μὲ δύο λόγια, ἐκεῖνο ποὺ ἐξαλείφεται στὰ ρεαλιστικὰ καὶ ματουραλιστικὰ κοστούμια εἶναι τὰ παρασιτικὰ δίκτυα τοῦ φετιχισμοῦ. Ὅμως ὁ ματουραλισμὸς φετιχοποιεῖ καὶ αὐτὸς ἀκριβῶς τὴν ταυτότητα ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ ἀναπαριστώμενο — κάνει τὸ θεατὴ νὰ πεῖ: «Αὐτὸ τὸ κοστούμι εἶναι ἀληθινό, εἶναι ὅπως στὴ ζωή, εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή» · ὁ ρεαλισμός, ἀντίθετα, μᾶς κάνει νὰ ποῦμε: «Αὐτὸ τὸ κοστούμι εἶναι σωστό, ἀναπαριστᾶ σωστὰ ἕνα κοστούμι (ἢ κάτι ἄλλο) τῆς πραγματικῆς ζωῆς».

Νά, γιατί λοιπόν, ὁ ρεαλισμὸς μπορεῖ, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ αὐτὸ γενικό του κανόνα, νὰ ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτό του μεθόδους ποὺ δὲν χωρᾶνε στὸ νατουραλισμό: σχηματοποιήσεις, παραμορφώσεις, καρικατοῦρες, κατα-μερισμούς, μετατοπίσεις...

Κριτικὴ τοῦ κοστουμιοῦ σὰν τυχαίου ἐξαρτήματος

Ἡ ἀξιοποίηση ποὺ γίνεται μὲ τὸ κοστούμι, μέσα στὸ στὰρ-σύστεμ, ἔχει κάτι τὸ βασικὰ ἀνέντιμο: αὐτὴ τὴν ὑπερ-αξία ποὺ παράγεται ἀπὸ τὴ συσσώρευση, στὴν πραγματικότητα τὴν κλέβουν ἀπὸ τὸ θεατή, γιατὶ τοῦ παίζουν ἕνα ἄσκημο ἰδεολογικὸ παιχνίδι, ἐξαναγκάζοντάς τον

1) νὰ τοποθετηθεῖ σὲ μιὰ σχέση ἐπιθυμίας μὲ τὴ βεντέτα (σὰν βεντέτα)·

2) νὰ πιστέψει ὅτι τὸ ροῦχο δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ σῶμα (ἀφοῦ τὸ σῶμα ὑπερβαίνει τὸ κοστούμι).

Κριτικὴ τοῦ κοστομιοῦ σὰν σὐσιώδους ἐξαρτήματος: τὸ κοστούμι σὰν σύμπτωμα

Ἡ πραγματικὴ ζωὴ μᾶς ἀναγκάζει νὰ κάνουμε τὴ διαπίστωση, ὅτι τὸ ντύσιμο ἐφόσον δὲν καθορίζεται ἄμεσα ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς χρησιμότητας, δὲν εἶναι μηχανικὰ μιὰ σκέτη στολὴ ποὺ ἐξειδικεύεται σύμφωνα μὲ τὶς τάξεις καὶ τὶς ὁμάδες καὶ στὴν ὁποία ἁπλῶς προστίθενται κάποιες ἀτομικὲς διαφορές. Ἀντίθετα, ὅλα γίνονται, λὲς καὶ κάθε ἄτομο τὸ ὁποῖο ὑφίσταται τὸν καταναγκασμὸ τῶν ἐνδυματολογικῶν κωδίκων (κοινωνικῶν καὶ ἐρωτικῶν) ποὺ ταιριάζουν στὴν τάξη του ἢ τὴν ὁμάδα του, χρησιμοποιεῖ τὸ ντύσιμο γιὰ νὰ ἀνεβάσει τὸ ἴδιο του τὸ σῶμα στὴ σκηνή, νὰ τὸ κωδικοποιήσει μέσα σὲ μιὰ ἀναπαράσταση ποὺ κοροϊδεύει τοὺς κώδικες, ἢ ἀντίθετα τονίζει τὸ βάσιμο αὐτῶν τῶν κωδίκων:

> *Αὐτὸ φαίνεται πολὺ καθαρὰ στὰ ἐπαγγέλματα τὰ λεγόμενα ἐλεύθερα (μπουφόνικη, καμιὰ φορά, ἀναπαράσταση τῆς «σοβαρότητας»).*

Τὸ ἀτομικὸ ντύσιμο λοιπὸν δὲν εἶναι καμιὰ στολὴ προσαρμοσμένη στὰ διάφορα ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, ἀλλὰ προκύπτει ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται ὁ καθένας τὸ σῶμα του, καὶ ἀπὸ τὸ τί θέλει νὰ δείξει στοὺς ἄλλους.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, πιά, τὸ ντύσιμο δὲν εἶναι ἄμεσο γνώρισμα, ἀλλὰ *σύμπτωμα:* ἐκδηλώνει, δηλαδή, κάτι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τοῦ προσώπου, μιὰ ἐπιθυμία, ὅμως, ποὺ κυριαρχεῖ ἀπόλυτα· γιατί, βέβαια, στὸ παιχνίδι εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ χρησιμοποιήσει κώδικες ποὺ εἶναι δυνατότεροι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του.

Ὁ ρεαλιστικὸς κινηματογράφος μπορεῖ, ἄρα, νὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ χαρακτήρα τοῦ ντυσίματος· πράγμα ποὺ βοηθάει στὴν *περιγραφὴ* τοῦ προσώπου τοῦ ἔργου· καὶ αὐτὴ ἡ περιγραφὴ θὰ προσδώσει τότε στὴν ἀτομικότητα τὸ χαρακτήρα ἰδεολογικοῦ τόπου ὅπου συμπυκνώνονται/διαιωνίζονται/ἀναπλάθονται οἱ γενικοὶ κώδικες μιᾶς τάξης ἢ ὁμάδας.

Δὲν ἀπαιτοῦμε, στὴν προκειμένη περίπτωση, περισσότερη ψυχολογία: ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἀποσκοπεῖ νὰ δώσει στὸ ρεαλιστικὸ κοστούμι ἕνα ρόλο μέσα στὸ σημαῖνον σύνολο, δηλαδὴ στὴν ταινία, ποὺ δὲν θὰ εἶναι μόνο ὁ ρόλος τοῦ ἀληθοφανοῦς, ἀλλὰ θὰ λειτουργεῖ καὶ σὰν μυθοπλαστικὸ *κίνητρο.*

Τὰ θετικὰ τοῦ στὰρ-σύστεμ

Καὶ τὸ στὰρ-σύστεμ τοῦ κοστουμιοῦ λέει κάτι τέτοιο. «Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ σωρὸ ἀπὸ τρελλὰ πράγματα, αὐτὰ τὰ φτερά, αὐτὰ τὰ καπέλλα, αὐτὲς τὶς παράξενες μπαρὸκ κατασκευές, ποὺ στήνονται σὰν τὸ ἴδιο σιωπηλὰ σύμβολα, συγκεκριμενοποιεῖται μιὰ διάσταση τῆς θηλυκότητας, ποὺ ὁ Λακάν, χρησιμοποιώντας τὸν ὅρο τῆς Τζόαν Ριβιέρ, ὁρίζει σὰν *μασκαράτα.* Ὅμως πρέπει νὰ δοῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ μασκαράτα σκοπεύει νὰ μὴν πεῖ τίποτα. Ἀπολύτως *τίποτα.* Καὶ γιὰ νὰ παράγει αὐτὸ τὸ τίποτα, ἡ γυναίκα μεταμφιέζεται μὲ τὸ ἴδιο της τὸ σῶμα.» (Μισὲλ Μοντρελέ, *Ἔρευνες γιὰ τὴ θηλυκότητα* στὸ Critique, ἀρ. 278).

Ὅμως τὸ στὰρ-σύστεμ — καὶ αὐτὸ εἶναι γνωστὸ — λέει τὴν ἀλήθεια χωρὶς νὰ εἶναι μέσα στὴν ἀλήθεια.

Μερικὰ διδακτικὰ παραδείγματα: 1. Τὰ παπούτσια

Στὴν ταινία Hangmen also die (Καὶ οἱ δήμιοι πεθαίνουν) *τοῦ Φρὶτς Λάνγκ, βλέπουμε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ φοβερὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, τὸν ἐπιθεωρητὴ τῆς ἀστυνομίας, τὸν ναζὶ Γκρύμπερ, στὴ διάρκεια μιᾶς σεκάνς, νὰ βγάζει τὰ χοντρὰ παπούτσια του· ἔτσι βλέπουμε τὶς ριγέ του κάλτσες· πίσω ἀπὸ ἕνα παραβὰν μιὰ κατώτερη ὑπάλληλος τῆς ἀστυνομίας περιμένει, προφανῶς, νὰ τὴν πηδήξει. Ἀργότερα, ὁ χυδαῖος Γκρύμπερ, δολοφονεῖται ἀπὸ τοὺς τσέχους παρτιζάνους, ποὺ κρύβουν τὸ πτῶμα του μέσα σὲ σωροὺς ἀπὸ κάρβουνα· ἐκεῖ τὸν βρίσκει ἡ Γκεστάπο· ἀπὸ τὸ σωρὸ τὰ κάρβουνα βγαίνουν μόνο τὰ πόδια του — παπούτσια καὶ κάλτσες — ποὺ συμπυκνώνουν ἐκείνη τὴ στιγμὴ καὶ πολὺ ἐκφραστικὰ τὴν κτηνωδία καὶ τὴν προστυχιὰ τοῦ προσώπου αὐτοῦ στὴν ταινία (καὶ τοῦ πτώματός του ἐπίσης). Τὸ ἴδιο καὶ στὶς* Μέρες τοῦ '36, *τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἡ νότα κοκεταρίας ποὺ ἀποτελοῦν οἱ γκέττες τοῦ ἀστυνομικοῦ-δολοφόνου φανερώνει τὸ μισητὸ χαρακτήρα του.*

Ἡ περίπτωση τῶν παπουτσιῶν καὶ τῶν καλτσῶν εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἰδιαίτερη:

1. Στὴ πραγματικὴ ζωή, δὲν θεωροῦνται πάντα μέρος τοῦ κοστουμιοῦ· εἶναι ἕνας κοινωνικὸς κανόνας ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ σχετικὴ ἀνοχὴ ὅσον ἀφορᾶ τὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα (ποὺ δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἐναρμονίζονται αὐστηρὰ μὲ τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ ντυσίματος), ἀλλὰ καὶ ὅσον ἀφορᾶ ἐπίσης τὴν καθαριότητά τους (σκισμένα ἢ λασπωμένα παπούτσια συγχωροῦνται, ἐνῶ ἀντίθετα ἕνα βρώμικο παντελόνι, π.χ., δὲν θεωρεῖται πολὺ εὐπρεπές).

Νὰ γιατί, λοιπόν, τὰ παπούτσια εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ καὶ σύμπτωμα πιὸ ἐνδεικτικό: ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν αὐτὸς ποὺ τὰ φοράει δὲν τοὺς δίνει καὶ μεγάλη προσοχή, ἢ ἀντίθετα τὰ περιποιεῖται ἰδιαίτερα, τὰ παπούτσια ἀποκαλύπτουν, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, πῶς τὸ ὑποκείμενο ἀντιλαμβάνεται τὸ σῶμα του μέσα ἀπὸ τὰ ζεύγη ψηλὸ/χαμηλό, εὐγενὲς/χυδαῖο (τὸ παπούτσι πατάει στὸ ἔδαφος, σὲ αὐτὸ τὸ χαμηλὸ καὶ ποταμὸ πράγμα).

2. Τὸ πόδι, τὸ παπούτσι, ἡ κάλτσα, ἡ γυναικεία κάλτσα εἶναι τὰ ἀγαπημένα ἀντικείμενα τοῦ φετιχισμοῦ. Ἴσως, λέει ὁ Φρόιντ, γιατὶ τὸ παιδὶ παρατηρεῖ τὰ γεννητικὰ ὄργανα, πράγμα ποὺ τὸ κάνει νὰ ἀρνεῖται τὸν εὐνουχισμό, δηλαδὴ τὴ μετατόπιση σὲ κάποιο φετίχ, καὶ αὐτὴ ἡ παρατήρηση συχνὰ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ κάτω ἄκρα.

Ἔτσι ἐπιτρέπουν νὰ δημιουργοῦνται στὸν κινηματογράφο κάποια *πρόστυχα χαρακτηριστικὰ* ποὺ μποροῦν ἐξίσου νὰ λειτουργήσουν σὰν ἔνδειξη, εἴτε γνωρίσματος, εἴτε συμπτώματος.

2. Σαρλὸ

Τὸ κοστούμι τοῦ Σαρλὸ συνδέει δύο ἀντιθετικὲς κατηγορίες: τὸ φαρδὺ (παντελόνι) καὶ τὸ στενὸ (σακάκι).

Ἡ ἁπλῆ αὐτὴ ἀντίθεση εἶναι, ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται, ὁ χῶρος ἐπικαθορισμοῦ μιᾶς ὁλόκληρης σειρᾶς συμπαραδηλώσεων:

α. Ὑπερβολικὰ φαρδύ, ὑπερβολικὰ στενό: αὐτὸ τὸ κοστούμι ἐμφανίζεται πάνω ἀπὸ ὅλα σὰν ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ κανονικό. Ἀλλὰ ἀκόμα περισσότερο, συγκεντρώνει τὴν ἀντίθεση καὶ τὴν κάνει *σύστημα*. Δὲν εἶναι μόνο ὅτι τὸ κοστούμι τοῦ Σαρλὸ — ὅπως καὶ τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ τῶν προγόνων του — εἶναι φτιαγμένο ὅπως ὅπως, εἶναι ἐπὶ πλέον καὶ ὅτι αὐτὴ ἡ σκανδαλιστικὴ συνύπαρξη δύο ὑπερβολῶν δίνει στὸ σύνολο τὸ κύρος μιᾶς

«... Τὸ κοστούμι τοῦ Σαρλὸ συνδέει δύο ἀντιθετικὲς κατηγορίες: τὸ φαρδὺ (παντελόνι) καὶ τὸ στενὸ (σακάκι)...» (Τὰ Φῶτα τῆς Πόλης, *City Lights, 1932)*

«... Σὲ ἐπίπεδο κοστουμιοῦ, ἡ προσαρμογὴ (κοινωνική, ἐπαγγελματικὴ καὶ ἐρωτική), τὸ ἰδανικὸ τέρμα δηλαδὴ ἔχει σὰν γνώρισμα τὸ ἐφαρμοστό...» (*The Ladies Man* τοῦ Τζ. Λιούις, 1961) 1962

ἀφαίρεσης. Ἡ σιλουέτα τοῦ Σαρλὸ εἶναι τελικὰ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀπόκλισης ἀπὸ τοὺς ἐνδυματολογικοὺς κανόνες.
β. Σὲ αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο τίποτα δὲν δηλώνει ἂν ἡ ἀπόκλιση αὐτὴ εἶναι ἐπιθυμητὴ ἢ ἐπιβεβλημένη· τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ διακηρύσσει αὐτὸς ὁ συνδυασμὸς εἶναι προφανῶς ἡ ἀδιαφορία τοῦ ἥρωα γιὰ τοὺς κανόνες. Ἐκδηλώνει, ὅμως, ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιθυμία του νὰ φορέσει ἀστικὸ κοστούμι (π.χ. τὸ καπέλο - μελὸν καὶ τὸ μπαστούνι).
γ. Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δύο κομμάτια τοῦ ντυσίματος κάνει μιὰ τομὴ στὸ σῶμα τοῦ ἥρωα (πάνω/κάτω, ἐνῶ τὸ μπαστούνι χρησιμεύει σὰν ὄργανο μετάβασης), ἕνα εἶδος διαχωρισμοῦ ἢ ἀποδιάρθρωσης, ποὺ ὄχι μόνο συντελεῖ σημαντικὰ στὸ νὰ γίνει ὁ Σαρλὸ μυθικὴ φιγούρα, ἀλλὰ ἀκόμα ἀναπαριστᾶ, πάνω στὸ ἴδιο αὐτὸ σῶμα, γεωμετρικὰ σχεδόν, τὸ διχασμένο καὶ δύσκολο χαρακτήρα τῶν περιπετειῶν του.

Μὲ λίγα λόγια, τὸ κοστούμι τοῦ Σαρλὸ δὲν ἔχει τίποτα τὸ νατουραλιστικό: ἔτσι καθὼς εἶναι ἀποδιαρθρωμένο καὶ ἀντιφατικό, δὲν εἶναι τὸ τυπικὸ κοστούμι τοῦ ἀλήτη ἢ τοῦ περιθωριακοῦ· μὲ τὶς ἀντιθέσεις του αὐτές, ἐκδηλώνει τὴν *ἔνταση* ἀνάμεσα στὴν πραγματικὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο θὰ ἐπιθυμοῦσε ὁ ἴδιος νὰ τὸν βλέπουν οἱ ἄλλοι. «Ὅλες μου οἱ ταινίες στηρίζονται στὴν ἰδέα νὰ δημιουργήσω κάποια ἐμπόδια ποὺ θὰ μοῦ δώσουν τὴν εὐκαιρία νὰ εἶμαι ἀπελπιστικὰ σοβαρὸς στὴν προσπάθειά μου νὰ φανῶ ἕνας κανονικὸς μικρὸς τζέντλεμαν. Νὰ γιατί, σὲ ὅσο ἄβολη στάση καὶ ἂν βρίσκομαι, τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ μὲ ἀπασχολεῖ εἶναι νὰ περιμαζέψω ἀμέσως τὸ μπαστούνι μου, νὰ ξαναβάλω στὴ θέση του τὸ καπελάκι μου καὶ νὰ ἰσιώσω τὴ γραβάτα μου, ἀκόμα καὶ ἂν ἔχω μόλις σπάσει τὸ κεφάλι μου» (Τσάρλι Τσάπλιν).

3. Τζέρρυ Λιούις

Ἴσως πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ παράδειγμα εἶναι ἀπατηλό, γιατὶ τὸ Σαρλὸ τὸν βρίσκουμε συνέχεια ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, πάντα ἴδιο (ἢ σχεδὸν πάντα), εἶναι μιὰ *φιγούρα* ποὺ τὸ κοστούμι εἶναι μιὰ οὐσιαστικὴ της συνιστῶσα: Ὁ Σαρλὸ δὲν εἶναι μόνο ὁ ἠθοποιὸς Τσάρλι Τσάπλιν, ἢ ἕνα μουστακάκι, εἶναι ἐπίσης καὶ αὐτὸ τὸ παντελόνι, αὐτὸ τὸ σακάκι, αὐτὸ τὸ καπελάκι, αὐτὸ τὸ μπαστουνάκι.

Νὰ γιατί μπορεῖ νὰ μᾶς φανεῖ χρήσιμο τὸ ἀντι-παράδειγμα τοῦ Τζέρρυ Λιούις, αὐτοῦ τοῦ ἄλλου μεγάλου κωμικοῦ - ἠθοποιοῦ - σκηνοθέτη. Τὰ πρόσωπα ποὺ ἔχει παίξει ὁ Λιούις, στὶς διάφορες ταινίες, ἔχουν τὸ καθένα διαφορετικὴ κοινωνικὴ θέση, εἶναι περισσότερο καθορισμένα ἀπὸ τὶς περιστάσεις, ἄρα καὶ πιὸ διαφοροποιημένα: ὁ Χέρμπερτ, ὁ Μόρτυ, ὁ Στάνλεϊ, ὁ Τζούλιους, ὁ Ζερὸμ εἶναι ἥρωες ποὺ διακρίνονται ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὅσο καὶ ἂν ἔχουν τὸ κοινὸ γνώρισμα ὅτι ὅλοι τους εἶναι ἀφελεῖς ποὺ ἀγνοοῦν τοὺς κανόνες συμπεριφορᾶς τοῦ ὡμοῦ αὐτοῦ κόσμου καὶ ποὺ προσπαθοῦν μὲ πεῖσμα νὰ προσαρμοστοῦν σὲ αὐτόν. Σὲ ἐπίπεδο κοστουμιοῦ, ἡ προσαρμογὴ (κοινωνική, ἐπαγγελματικὴ καὶ ἐρωτική), τὸ ἰδανικὸ τέρμα δηλαδή, ἔχει σὰν γνώρισμα τὸ ἐφαρμοστό. Ἂς δοῦμε, γιὰ παράδειγμα τὸν Μπάντυ Λὰβ ὅταν στολίζεται· οἱ ζακέτες του δὲν ἔχουν κὰν πάντα φόδρα καὶ τὸ ἂν εἶναι κατάλληλες ἢ ὄχι μετριέται ἀνάλογα μὲ τὸ πόσο εἶναι κολλητὲς στὸ σῶμα· τὰ παντελόνια τοῦ Λιούις, ἀντὶ νὰ ἀνοίγουν πρὸς τὰ κάτω, ἀκολουθοῦν καὶ ἀγκαλιάζουν τὸ σχῆμα τῆς γάμπας — σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν καθηγητὴ Κὲλπ ποὺ τείνει πρὸς τὸ φαρδὺ (ἢ τὸ «σωληνωτό»). Τί ἐκδηλώνει αὐτὸ τὸ ἐφαρμοστό;

Στὴν πραγματικὴ ζωή, εἶναι τὸ ἀντίθετο τῆς ἄνεσης, μὲ τὴν ὁποία συνδέεται συνήθως ἡ ἰδέα τῆς κοινωνικῆς ἰσχύος· τὸ ἐφαρμοστό, ἀντίθετα, πάει νὰ καταδείξει κάποιο κύρος τοῦ σώματος. Ἀλλὰ τὰ κοστούμια τοῦ Τζέρρυ Λιούις μποροῦν νὰ ἑρμηνευτοῦν καὶ σὰν *ἐρωτικὴ διεκδίκηση* (ποὺ ὁ Μπάντυ Λὰβ προσωποποιεῖ τὸ μισητὸ πρότυπό της), δηλαδὴ καὶ σὰν τὸ σύμπτωμα τῆς ἐπιθυμίας τῶν ἡρώων νὰ γίνουν ἐπιθυμητοί.

Τὰ διάφορα πρόσωπα τοῦ Λιούις, γιὰ νὰ ἀφομοιωθοῦν (γιὰ νὰ μποῦν δηλαδὴ μέσα στὰ κυκλώματα τοῦ πόθου) δίνουν ἐγγυήσεις στὸ μυθοπλαστικό τους περίγυρο: τὴν βεβιασμένη προσποίηση τῆς ναρκισσικῆς κομψότητας.

Ἡ Μπάρμπαρα Στὴλ στὴν ταινία *Ἡ Μάσκα τοῦ Δαίμονα*, τοῦ Μάριο Μπάβα

Ὁ Σαρλὸ τρώει τὸ παπούτσι του στὴν ταινία Ὁ Σαρλὸ χρυσοθήρας (The Gold rush, 1924)

4. Μιὰ εἰκόνα ἀπὸ τὴν ταινία *La Maschera del Demonio (Ἡ μάσκα τοῦ Δαίμονα)*

Ἂς προσέξουμε αὐτὴ τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Μάριο Μπάβα *Ἡ Μάσκα τοῦ Δαίμονα*. Ἀναγνωρίζουμε σὲ αὐτὴν ἀμέσως τὸν ἐξοπλισμὸ μιᾶς ταινίας ὁρισμένου εἴδους: ἡ ἡρωίδα (Μπάρμπαρα Στὴλ) ἐμφανίζεται στολισμένη μὲ τὰ κλασικὰ ἐξαρτήματα τοῦ ρομαντικοῦ προσώπου. Μὲ φόντο, ἕνα οὐρανὸ φορτωμένο μὲ σύννεφα, πλαισιωμένη ἀπὸ ἐρείπια, καὶ ἀξιοποιημένη μέσα ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ διάταξη (ὅλα αὐτὰ «μυρίζουν ντεκόρ») · ἡ παρθενικὴ λεπτότητα καὶ φρεσκάδα τῶν μερῶν τοῦ σώματος ποὺ φαίνονται βρίσκονται σὲ διαλεκτικὴ σχέση μὲ τὴν ἐλαφρὰ ἀγέρωχη ἔκφραση ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τὸ ἀνησυχητικὸ ἐκεῖνο ἐξάρτημα, τοὺς δύο μολοσσούς, ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ἀσφαλῶς εἶναι φωτογραφία παρμένη σὲ πλατώ: καὶ αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ σύνθετο καὶ στατικό της χαρακτήρα· μέσα στὴν ταινία, τὸ σύντομο αὐτὸ πλάνο (εἶναι ἡ πρώτη ἐμφάνιση τῆς ἡρωίδας) εἶναι εὐρύτερο ἀπὸ ὅ,τι στὴ φωτογραφία, καὶ καθὼς τραβοῦν τὰ σκυλιὰ τὸ λουρί, τὸ σῶμα τῆς ἠθοποιοῦ λυγίζει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ πίσω, σὲ μιὰ στάση ποὺ θυμίζει τὴν Ἄρτεμη, τὴ θεὰ τοῦ κυνηγιοῦ.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ κυρίως τραβᾶ τὴν προσοχή μας εἶναι ἡ κάπα ποὺ φοράει.

Ἡ κάπα εἶναι παραδοσιακὸ ἀντικείμενο τῶν ταινιῶν μὲ βρυκόλακες (τέτοια ταινία εἶναι *Ἡ Μάσκα τοῦ Δαίμονα*), ὄχι μόνο λόγω τοῦ κοστουμιοῦ ποὺ καταδηλώνει μιὰ ἱστορικὴ περίοδο (τὸ 19ο αἰώνα, τὴν τάξη τῶν εὐγενῶν), καὶ συμπαραδηλώνει τὸ ρομαντισμό, ἀλλὰ καὶ σὰν στοιχεῖο ἰδιαίτερο τοῦ εἴδους: αὐτὴ ἡ κάπα παραπέμπει καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες κάπες σὲ ὅλες τὶς ἄλλες φανταστικὲς ταινίες.

Γιατί, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι σὲ ταινίες ποὺ ἀνήκουν σὲ κάποιο εἶδος, τὸ κοστούμι παίρνει ρόλο χαρακτηριστικοῦ· ἀνήκει στὸ θεματικὸ μηχανισμὸ ποὺ ὁρίζει τὸ εἶδος: Οἱ βρυκόλακες εἶναι ντυμένοι βρυκόλακες, οἱ καουμπόηδες καουμπόηδες, οἱ γκάγκστερς γκάγκστερς, καὶ τὰ λοιπά. Εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ἕνα θέμα στὴν κατώτερή του βαθμίδα: ἀπὸ κάποιο ἐξωτερικὸ σημάδι ὅτι τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου ἀνήκει σὲ ἕνα δίκτυο ἐνδεχόμενων μυθοπλασιῶν (ἡ στολὴ κάνει τὸν καουμπόη), μπορεῖ νὰ γίνει ἕνα ὁλόκληρο θέμα ὅταν, γιὰ παράδειγμα, τὸ πρόσωπο τοῦ ἔργου κρύβει τὴν ταυτότητά του (ἡ μεταμφίεση εἶναι κλασικὸ ἐπεισόδιο σὲ περιπετειώδεις ταινίες) ἢ ὅταν, ὅπως ἐδῶ τώρα, περιπλέκει τὰ ἀναγνωριστικὰ σημεῖα: ἡ κάπα, αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ γνώρισμα τῶν βρυκολάκων, ἀνήκει ἐδῶ σὲ μιὰ κοπέλλα ἀγνὴ καὶ γλυκειὰ (ἂν καὶ περήφανη ἀλλὰ καὶ κάπως ἄγρια), καὶ ποὺ μοιάζει σὲ ὅλα της τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ μιὰ πρόγονή της (ποὺ ἔχουμε λίγο πρὶν στὴν ταινία), πού, ἐκείνη, ἦταν τέρας (θὰ ξαναγεννηθεῖ — σίγουρα — γιὰ νὰ ἐκμεταλλευτεῖ αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα γιὰ χάρη τοῦ κακοῦ). Ἔτσι ἡ κάπα αὐτὴ μᾶς προκαλεῖ ἀμέσως τὴν ἀνησυχία: αὐτὴ ἡ κοπέλλα ποὺ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸν πρωταγωνιστὴ (σὲ contre-champs) εἶναι ἄραγε καλὴ ἢ κακή, εἶναι ἀνθρώπινη ὕπαρξη ντυμένη μὲ ἕνα ἁπλὸ ρομαντικὸ ἐξάρτημα ἢ μήπως εἶναι βρυκόλακας καὶ φοράει τὸ κοστούμι τοῦ ρόλου της;

(Πάντως, ἕνα ἀπὸ τὰ καλὰ τῆς ταινίας τοῦ Μπάβα εἶναι ὅτι ἀργεῖ νὰ διαλύσει αὐτὴ τὴν ἀμφιβολία.)

Ἂς σχολιάσουμε τώρα τὸ φόρεμα ποὺ φοράει μέσα ἀπὸ τὴν κάπα (τὸ φόρεμα καταδηλώνει τὴν ἁπλότητα, μιὰ ἁπλότητα ἀντίθετη ἀπὸ τὴ μαύρη μεγαλοπρέπεια τῆς κάπας) καὶ τὸ μανίκι ποὺ ἀφήνοντας νὰ φαίνεται ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ τεντωμένο της μπράτσο, δημιουργεῖ ἀμφιβολία γιὰ τὸ σῶμα, ποὺ κρύβει ἡ

κάπα, ἂν εἶναι εὔθραυστο ἢ ἀποστεωμένο (εὔθραυστες εἶναι οἱ τρυφερὲς καὶ ἀδύναμες ἠρωΐδες, ἀποστεωμένοι οἱ ζωντανοὶ νεκροὶ — δὲν ἔχουμε δεῖ ποτὲ Δράκουλα χοντρό).

Ἀλλὰ μιὰ καὶ μιλᾶμε γιὰ ταινίες μὲ βρυκόλακες, σημειώνουμε κυρίως πόσο μεγάλη σημασία παίρνει τὸ κοστούμι σὰν κρύπτη τοῦ σώματος. Μία ἀπὸ τὶς φαντασματικὲς ρίζες τοῦ βαμπιρισμοῦ, εἶναι βέβαια ἡ μυθολογικὴ ἐκ νέου δραστηριοποίηση τοῦ σαδιστικοῦ - στοματικοῦ σταδίου (τοῦ κανιβαλικοῦ). Ἐκείνου τοῦ σταδίου ὅπου τὸ παιδί, μὲ τὰ πρῶτα του δόντια, δαγκώνει τὸ στῆθος τῆς μητέρας — κίνηση διφορούμενη ποὺ ἐκφράζει ἰδιοποίηση καὶ ἄρνηση, συνένωση τοῦ σεξουαλικοῦ ἔνστικτου (Libido) καὶ τῆς ἐπιθετικότητας. Τὸ δάγκωμα τοῦ βρυκόλακα εἶναι, στὴν κυριολεξία, μιὰ μετάθεση (στὶς εἰκόνες τοῦ σώματος) αὐτοῦ τοῦ δαγκώματος στὸ στῆθος. Ἐπίσης τὸ νὰ δείχνει κανεὶς γυμνὰ θύματα, (ὅπως στὶς ταινίες τοῦ Ζὰν Ρολλέν), κατὰ τὴ γνώμη μου, δημιουργεῖ παρερμηνεῖες: γιατὶ αὐτὸ τείνει νὰ ἀφήσει ἀδικαίωτο καὶ τραυματισμένο τὸ λιμπιντονικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ γιὰ τὸ δάγκωμα. Μὲ λίγα λόγια, τὸ ντύσιμο, στὶς ταινίες μὲ βρυκόλακες, ἔχει ἐπιπλέον τὸ ρόλο, σὰν μάσκα τοῦ σώματος, νὰ ἐρωτικοποιεῖ τὸ λαιμό.

Παραδείγματα

Ὅλα αὐτὰ τὰ παραδείγματα μᾶς ὁδηγοῦν στὰ παρακάτω συμπεράσματα:

Οἱ ἐνδυματολογικοὶ κώδικες στὸν κινηματογράφο εἶναι φανερὰ μὴ - ἰδιαίτεροι, στὸ μέτρο ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐφαρμόσει καὶ σὲ αὐτοὺς τὶς ἴδιες κατηγορίες ἀνάλυσης (κριτικὴ ταινιῶν) καὶ μορφοποίησης (γύρισμα ταινιῶν) ποὺ ἐφαρμόζει στὴν πραγματικὴ ζωή: καινούργιο/μεταχειρισμένο, λιτὸ/φανταχτερό, πολύχρωμο/μονόχρωμο, μοντέρνο/ντεμοντέ, ἁρμονικὸ/μὴ ἁρμονικό, διακριτικὸ/ἐπιδεικτικό, σεξουαλικὸ/μὴ σεξουαλικό, ἁπλὸ/ἐπιτηδευμένο, κλπ.

Μποροῦμε ὅμως παρόλα αὐτὰ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ μυθοπλασία καὶ ἡ ἀφήγηση ἀσκοῦν πάνω σὲ αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις μιὰ λεπτὴ δουλειὰ μετασχηματισμοῦ, συχνὰ ἀδιόρατη· τὸ χρῶμα τοῦ ντυσίματος λόγου χάρη μπαίνει ἀπὸ τὴν πρώτη σκοπιὰ καταρχὴν μέσα στὸ σύστημα τοῦ χρώματος τῆς ταινίας. Ἀποτελεῖ καὶ τὸ ὑπόβαθρο καταδηλώσεων καὶ συμπαραδηλώσεων ποὺ εἶναι καθαρὰ ἀφηγηματικὲς καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο προσφέρονται γιὰ τυπολογίες. Δὲν πρόκειται νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐδῶ καμιὰ συστηματικὴ περιγραφή, θὰ προτείνουμε μόνο μιὰ ἐμπειρικὴ λίστα ἀντιθετικῶν ὅρων ποὺ νομίζουμε ὅτι καθορίζουν τὴ λειτουργία καὶ τὴ θέση τοῦ κοστουμιοῦ στὸν κινηματογράφο — πέρα ἀπὸ ἐκείνους στοὺς ὁποίους ἀναφερθήκαμε παραπάνω (ἐξάρτημα/σύμπτωμα, ἀξιοποιὸν/μὴ-ἀξιοποιόν):

1. Ἀνῆκον στὸ εἶδος/μὴ-ἀνῆκον στὸ εἶδος

Ἡ Μάσκα τοῦ Δαίμονα μᾶς ἔδειξε ὅτι ἕνα κοστούμι μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ σὰν χαρακτηριστικὸ τοῦ εἴδους, καὶ νὰ δημιουργήσει σύστημα (μηχανισμὸ) μαζὶ μὲ ἄλλα χαρακτηριστικά.

Ὁ προσδιορισμὸς τοῦ μὴ-ἀνήκοντος στὸ εἶδος δημιουργεῖ περισσότερα προβλήματα: γιατί, πῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ ὁρίσει τὸ εἶδος; ἀπὸ τὴ θεματολογία (ὁπότε θὰ βροῦμε μόνο «ἀναγνωρισμένα» εἴδη, ὅπως φανταστικὴ ταινία, ταινίας ἐπιστημονικῆς φαντασίας, γουέστερν κ.λπ), ἢ

ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις (ὁπότε θὰ μπορούσαμε νὰ κατατάξουμε τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸ νατουραλισμὸ σὰν εἴδη); Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μιὰ ταινία, ποὺ δὲν ἀνήκει σὲ κάποιο ἀναγνωρισμένο εἶδος, ἀνήκει σὲ ἕνα ἄλλο εἶδος τοῦ ὁποίου καὶ ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ ἐκπρόσωπο;

Θὰ μπορούσαμε νὰ ὁρίσουμε ἀρνητικὰ καὶ ἐμπειρικὰ τὸ μὴ-ἀνῆκον σὲ εἶδος κοστούμι, σὰν τὸ κοστούμι ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀπουσιάζει μιὰ ἐπενέργεια χαρακτηριστικὴ τοῦ εἴδους, ἡ *ἐπανάληψη*.

Τὸ εἶδος εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ἕνας χῶρος ποὺ συντίθεται ἀπὸ ἀναφορές. Ἡ ἐπανάληψη, ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, θεμάτων καὶ ἐντυπώσεων, γεννᾶ (καὶ/ ἢ ὑφίσταται) τὴν (ἀπο)μορφοποίηση κάποιων κανόνων ἀληθοφάνειας. Οἱ ἐντυπώσεις πραγματικότητας διαλύονται γιὰ χάρη κάποιας «ἐντύπωσης κειμένου», καὶ τὸ «ὑπερπραγματικὸ» γιὰ χάρη κάποιας «ὑπερφαντασίωσης».

2. *Διασταύρωση εἰδῶν.*

Ἀξίζει νὰ ἐξετάσουμε μιὰ εἰδικὴ περίπτωση: ὅταν ἕνα κοστούμι ἀπὸ ἕνα εἶδος μεταφέρεται σὲ ἕνα ἄλλο.

Ἔχουμε δύο παραδείγματα: Ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ γκέττες, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, στὴν ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου *Μέρες τοῦ '36*. Ἐκεῖ ὁ ἀστυνομικὸς εἶναι ντυμένος σὰν γκάγκστερ σὲ στὺλ ἀμερικάνικης ταινίας καὶ ἐπειδὴ εἶναι ὁ μόνος ἔτσι ντυμένος, στὴν ταινία, παρόλο ποὺ ἱστορικὰ δὲν εἶναι μὴ ἀληθοφανὲς (ἀφοῦ μποροῦσαν νὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι ντυμένοι ἔτσι τὸ '30), αὐτό του τὸ ντύσιμο δημιουργεῖ σκάνδαλο, μέσα στὴν ταινία, καὶ ὁρίζει τὸ πρόσωπο αὐτὸ σὰν κτῆνος, μὲ μιὰ ἁπλῆ παραπομπὴ καὶ μόνο σὲ ἕνα κινηματογραφικὸ εἶδος.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὸ *Les Camisards* τοῦ Ρενὲ Ἀλλιὸ ἀντιπαρατίθενται, χοντρικά, δύο ὁμάδες: γάλλοι εὐγενεῖς καὶ ἀξιωματικοὶ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη καταπιεσμένοι καὶ ἐπαναστατημένοι χωριάτες. Ὅλων τὰ κοστούμια εἶναι βασισμένα πάνω σὲ ἱστορικὰ μοντέλα. Ὅμως, ἐνῶ τὰ ροῦχα τῶν χωρικῶν παραπέμπουν στοὺς «ρεαλιστές» γάλλους ζωγράφους (Λὲ Ναίν, Καλλό ....) τὰ ροῦχα τῶν καταπιεστῶν, ἀντίθετα, εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ κλασικὸ θέατρο. Ἀπὸ αὐτὸ παράγονται δύο ἐντυπώσεις:

α. μιὰ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν προσποίηση τοῦ εὐγενοῦς ντυσίματος καὶ στὴν «φυσικότητα» τοῦ λαϊκοῦ ντυσίματος (μὲ ὑπαινιγμούς, εἶναι ἀλήθεια, γιὰ τὴν χίπικη ἀτημελησία — στοιχεῖο ἰδεολογικῆς ἀναγνώρισης).

Τὸ σμίξιμο αὐτὸ ἀναπαράγει καὶ ἐκδηλώνει, μὲ τὴ μορφὴ τῆς ἀντίθεσης τεχνητὸ/αὐθόρμητο, τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς κοινωνικὲς τάξεις ποὺ παρουσιάζονται στὴ σκηνή.

β. ἐπικουρικά, τὸ ὅτι τὰ κοστούμια τῶν εὐγενῶν πάρθηκαν ἀπὸ τὸ κλασικὸ θέατρο τὸ ὁρίζει σὰν τὸ θέατρο τῶν καταπιεστῶν: ὁρίστε, μᾶς λέει ἡ ταινία, οἱ πραγματικὲς κοινωνικὲς καταστάσεις ὅπου ζοῦσαν οἱ ἄνθρωποι ποὺ καθρεφτίζονται μὲ μορφὴ ἐξιδανικευμένη στὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Μολιέρου.

Τὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικά: γιατί, οἱ ταινίες αὐτές, ὄχι μόνο δὲν προσπαθοῦν νὰ πείσουν ὅτι τὰ κοστούμια τους εἶναι ἀντιγραφὲς τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ δείχνουν καθαρὰ ὅτι πηγάζουν ἀπὸ πολιτιστικοὺς (θεατρικοὺς καὶ κινηματογραφικοὺς) κώδικες.

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἐμβαθύνουμε σὲ αὐτὴ τὴν κατηγορία τοῦ δια-κωδικοῦ πολὺ περισσότερο σοβαρὰ ἀπὸ ὅ,τι κάνουμε ἐδῶ. Ἂς παρατηρήσουμε τουλάχιστον ὅτι δὲν εἶναι βέβαια ἀδιάφορο τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ταινίες ποὺ ἀναφέραμε ἀνήκουν, μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἢ καθεμιά, στὴν «κληρονομιὰ τοῦ

Μπρέχτ». Ἡ δουλειὰ αὐτὴ πάνω στὸ κοστούμι, στὸν ἀντίποδα τοῦ νατουραλισμοῦ συνεπάγεται, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, καὶ ἐνσωμάτωση τῆς ρήξης, τῆς ἀσυνέχειας καὶ τῆς ἑτερογένειας.

3. Χρήσιμο / συμβατικὸ

Μποροῦμε νὰ κατατάξουμε τὰ ροῦχα τῆς καθημερινῆς ζωῆς σὲ δύο μεγάλες ὁμάδες: στὰ ροῦχα ποὺ χρησιμεύουν ἄμεσα σὲ κάποιο ἐπάγγελμα (ὅπως π.χ. ἡ μπλούζα τοῦ φούρναρη, ἡ ποδιὰ τοῦ χασάπη κ.λπ), ροῦχα ποὺ ἡ εἰδική τους χρήση ξεχωρίζει ἀμέσως καὶ σὲ ροῦχα πού, ἀντίθετα, πέρα ἀπὸ τὸν συμπτωματικὸ ρόλο τους νὰ ντύνουν (αὐτὰ ποὺ φοράει κανεὶς γιὰ νὰ μὴν εἶναι γυμνός, γιὰ νὰ προστατευτεῖ ἀπὸ τὸ κρύο, τὴ ζέστη καὶ τὴ βροχὴ) δὲν συνδυάζουν παρὰ τὴν ἔγνοια τῆς ἐμφάνισης (γραβάτα εἶναι, ἐδῶ, τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα)· σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση ἡ χρησιμότητα παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴ δημόσια ἐπίδειξη προσαρμογῆς στοὺς κοινωνικοὺς κανόνες τοῦ ντυσίματος.

Αὐτοὶ οἱ κοινωνικοὶ κανόνες, ἄλλωστε, εἶναι καὶ πολὺ περίπλοκοι: ἄν, βέβαια, τὸ χρήσιμο συμπίπτει σὲ χοντρὲς γραμμὲς μὲ τὸ λαϊκό, τότε πρέπει νὰ παρατηρήσουμε τὰ ἀκόλουθα:
α. Τὸ «σὶκ» ἔγκειται, ἀκριβῶς, στὸ νὰ προσποιεῖται κανείς, μέσα σὲ μιὰ σύμβαση, τὴν ἀπουσία τῆς σύμβασης.
β. Μέχρι τὸ 13ο αἰώνα τὸ κοστούμι φαίνεται νὰ ἐκπροσωπεῖ καθαρὰ τὶς κοινωνικὲς τάξεις καὶ μέσα ἀπὸ αὐτὸ νὰ γίνεται ἡ διεκδίκησή τους· σήμερα, ἀντίθετα, τὸ ντύσιμο φαίνεται νὰ «ἀπωθεῖ» τὴν πάλη τῶν τάξεων: ὅλοι οἱ μεγαλοκαπιταλίστες, τὰ μικροαφεντικά, τὰ στελέχη, φοροῦν σακάκι. Εἶναι ἀλήθεια ὅμως ὅτι οἱ διαφορὲς ξαναβγαίνουν στὴν ποιότητα (σχέδιο, ράψιμο ὕφασμα, συντήρηση), ἀλλὰ καὶ στὴν ποικιλία (τὸ νεαρὸ στέλεχος προτιμάει τὸ σπὸρ κοστούμι, ἔστω καὶ μεταποιημένο, ἐξωτερικὸ γνώρισμα τοῦ δυναμισμοῦ του καὶ τοῦ ἀριβίστικου καὶ δουλικοῦ ἐνθουσιασμοῦ του).

Ὁ κινηματογράφος, λοιπόν, χρησιμοποιεῖ αὐτὸ τὸ διαχωρισμὸ τοῦ ντυσίματος γιὰ νὰ τὸν ἀνατρέψει: ἔτσι, κάθε τι ποὺ εἶναι συμβατικὸ γίνεται χρήσιμο γιὰ τὴ μυθοπλασία (σὰν γνώρισμα ἢ σὰν σύμπτωμα), καὶ κάθε τι ποὺ εἶναι χρήσιμο μπορεῖ γίνει συμβατικὸ (σὰν γνώρισμα ἐξωτικό, σὰν κουρέλι, σὰν χαρακτηριστικὸ τοῦ εἴδους).

4. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ σώματος

Ὅπως εἴδαμε στὸν Τσάπλιν καὶ στὸ Λιούις τὸ κοστούμι σημαίνει τὸ σῶμα ἢ τὴ σχέση τοῦ ἥρωα μὲ τὸ σῶμα του· θὰ ἔπρεπε, ἀκόμα, νὰ θεωρήσουμε κύριες, παρόλο ποὺ δὲν ἀνήκουν ἰδιαίτερα στὸν κινηματογράφο, τὶς παρακάτω κατηγορίες:
ἄνετο/στενὸ
φαρδὺ/ἐφαρμοστὸ
συνεχὲς/ἀσυνεχὲς (κατὰ στάδια, κατάτμηση τοῦ σώματος)
κλειστὸ/γυμνὸ (προνομιοῦχες κατηγορίες τῆς ἐρωτικοποίησης)
παλιὸ/ἐπίκαιρο/σύγχρονο

Αὐτὲς οἱ τόσο σημαντικὲς κατηγορίες ὅμως ἀπαιτοῦν μόνες τους ἡ καθεμιὰ μεγάλη ἀνάπτυξη.

Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου

Ντενὶς Ἀρκάν: ἕνα πρόσωπο τοῦ Καναδᾶ

ΚΡΙΤΙΚΗ

«... εἶμαι ἕνας ἀπελπισμένος ἐθνολόγος. Ἂν μπορῶ νὰ κάνω ἕνα λογοτεχνικὸ παραλληλισμό, ἀνήκω στὸ εἶδος τοῦ Φῶκνερ. Περιγράφω. Δὲν μπορῶ νὰ μὴν αἰσθάνομαι, ἀλλὰ προσπαθῶ νὰ ἀποφεύγω τὴ συγκίνηση, νὰ κρατάω τὴν ἀπόσταση ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ μιὰ ὅσο γίνεται πιὸ ἀντικειμενικὴ κατανόηση τῶν πραγμάτων.»

Ντενὶς Ἀρκὰν

Καταραμένα χρήματα
(La maudite galette)

Παραγωγός: Cinak. *Σκηνοθεσία:* Ντενὶς Ἀρκάν. *Σενάριο:* Ζὰκ Μπενουά, Ντενὶς Ἀρκάν. *Παίζουν:* Λοὺς Γκιμπώ, Μισὲλ Σαβουρέν.

Ἡ κουλτούρα τῆς γαλλόφωνης ἐθνότητας τοῦ Καναδᾶ, διαμορφώνεται κάτω ἀπὸ μιὰ διπλὴ ἐπίδραση: ἀπὸ τὴ μιὰ ἐπιβιώνει πάντα ἡ γαλλικὴ παράδοση, μέσα ἀπὸ τὴν κοινὴ γλώσσα ἀλλὰ καὶ χάρη σὲ ἕνα λανθάνοντα σωβινισμό, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐντείνεται συνέχεια ἡ διείσδυση ἀμερικάνικων πολιτισμικῶν στοιχείων. Αὐτὴ ἡ τελευταία δὲν εἶναι βέβαια παρὰ ἀνταν-άκλαση στὸ ἐποικοδόμημα τῆς γενικότερης διείσδυσης τῶν Η.Π.Α., ποὺ τείνει νὰ ἀλλοιώσει τὴ φυσιογνωμία τοῦ Καναδᾶ σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα καὶ σὲ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις του. Σ' αὐτὴ τὴν ἀλλοίωση εἶναι πολὺ εὐαίσθητοι οἱ προοδευτικοὶ γαλλοκαναδοὶ διανοούμενοι καὶ ἀνάμεσά τους πολλοὶ νέοι σκηνοθέτες τοῦ Κεμπὲκ (ποὺ ἄλλωστε εἶναι στὴν πλειοψηφία τους προοδευτικοὶ — καὶ ἡ χαλαρότητα τῆς λογοκρισίας τοὺς ἐπιτρέπει νὰ τὸ δείχνουν).

Μέσα στὴ δουλειὰ πολλῶν ἀπὸ αὐτοὺς (Ντενὶς Ἀρκάν, Ζὶλ Κάρλ, Ζὰκ Περρώ...) μποροῦμε νὰ διαβάσουμε ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικό τους: μιὰ ἀγάπη-ἀποστροφὴ γιὰ τὸν ἀμερικανοποιημένο Καναδὰ ποὺ βλέπουν νὰ στήνεται μέρα μὲ τὴ μέρα μπροστὰ στὰ μάτια τους. Ἂν αὐτὸ ὁδήγησε τὸν Περρὼ νὰ κάνει ἕναν κινηματογράφο ντοκυμαντερίστικο μέσα στὸν ὁποῖο ἐπιβιώνει τὸ «γνήσιο» πρόσωπο τοῦ Καναδᾶ (Voitures d'eau...) καὶ τὸν Ζὶλ Κὰρλ νὰ ἐπιχειρήσει μιὰ ἀπεγνωσμένη καὶ (αὐτο)σαρκαστικὴ «ἐπιστροφὴ στὴ φύση» *(Οἱ ἀρσενικοί. Ἡ ἀληθινὴ φύση τῆς Μπερναντέτ)*, στὸ Ντενὶς Ἀρκὰν αὐτὴ ἡ ἀγάπη-ἀποστροφὴ βρίσκεται στὸ κέντρο καὶ τῶν δύο ταινιῶν του ποὺ ἔχουμε δεῖ στὴν Ἀθήνα, ποὺ καὶ οἱ δυὸ ἀναπτύσσονται γύρω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς διαμόρφωσης τοῦ ἀνθρώπινου χαρακτήρα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἑνὸς συγκεκριμένου συστήματος. Μιᾶς διαμόρφωσης ποὺ ὁ Ἀρκὰν τὴν καταγγέλλει σὰν παραμόρφωση τῆς ἀνθρώπινης φύσης, *ἀπανθρωποποίηση*.

Στὴ βάση αὐτῆς τῆς διαμόρφωσης βρίσκεται τὸ χρῆμα, ἡ ὄρεξη γιὰ πλουτισμό, ἡ ταύτιση τοῦ «καλῶς ζεῖν» μὲ τὸ «πολλὰ κατέχειν», ἡ ἄλογη ὑποκατάσταση τῆς ἐπιθυμίας γιὰ «ἀτομικὴ εὐτυχία» μὲ τὴν ἐπιθυμία γιὰ «ἀτομικὴ ἰδιοκτησία».

* * *

Στὰ *Καταραμένα χρήματα*, οἱ ἥρωες εἶναι ἕνα ζευγάρι μικροαστῶν, ὁ ὑπάλληλός τους καὶ δυὸ ἀργόσχολοι φίλοι τους. Ὅλοι μοιράζονται τὴν ἴδια ἄθλια ζωὴ ἀλλὰ ὅταν βρεθεῖ ἀνάμεσά τους ὁ πλούσιος θεῖος ποὺ ὅλοι θὰ θελήσουν νὰ ληστέψουν, δὲν θὰ μπορέσουν νὰ μοιραστοῦν τὰ χρήματα: ἀλληλοσκοτώνονται σὲ ἕνα παράλογο κυνήγι ἀτομικοῦ πλουτισμοῦ.

Στὸ *Ρεζὰν Παντοβανί*, οἱ ἥρωες εἶναι μεγαλοαστοὶ (ἕνας μεγαλοεπιχειρηματίας, ἕνας ὑπουργός, ὁ δήμαρχος...). Ἐδῶ, ὁ πλοῦτος εἶναι δεδομένος καὶ ἡ ληστεία θεσμοποιημένη: ρυθμίζεται ἀπὸ κανόνες καὶ νόμους, γραφτοὺς καὶ ἄγραφους (μήπως δὲ λήστεψαν ὅλοι τους «νόμιμα» τὸ δημόσιο μὲ τὴν κατασκευὴ τοῦ δρόμου ποὺ θὰ ἐγκαινιάσουν αὔριο σὲ μιὰ σεμνὴ τελετή;). Ἑπομένως, δὲν χρειάζεται νὰ ἀλληλοσπαραχτοῦν. Μόνο ποὺ οἱ κανόνες πρέπει νὰ τηροῦνται. Ἡ Ρεζὰν ἔσπασε τὸ «τυπικὸ» τοῦ κύκλου της. Γι' αὐτὸ εἶναι ἔνοχη. Γι' αὐτὸ τὴ σκοτώνουν καὶ τὴ θάβουν στὴν ἄσφαλτο τοῦ δρόμου.

Ἂν ὁ Ἀρκὰν στὴν πρώτη ταινία καταγγέλλει τὴ διαφθορὰ τῶν ἀτομικῶν συνειδήσεων ἀπὸ τὴν «ἰδεολογία» τοῦ καπιταλισμοῦ, στὴ δεύτερη καταγγέλλει τὴ διαφθορὰ σὰν θεσμὸ στὰ καπιταλιστικὰ κράτη. Ἀλλὰ τὸ θέμα τῆς πρώτης ταινίας μπαίνει καὶ ἐδῶ, ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα (ἀπὸ τὴν «πόρτα ὑπηρεσίας» — στὴν κυριολεξία). Ὅταν ὁ φακὸς κατεβαίνει ἀπὸ τὸ πάνω πάτωμα ὅπου εἶναι μαζεμένοι οἱ καλεσμένοι τοῦ Παντοβανί, στὸ κάτω πάτωμα ὅπου βρίσκεται τὸ ὑπηρετικὸ προσωπικό, τονίζονται ταυτόχρονα δυὸ στοιχεῖα: ἡ ταξικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ ἡ ἰδεολογικὴ ταύτιση ἀπὸ τὴν ἄλλη (ἡ συμπεριφορὰ τῶν ὑπηρετῶν εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τῶν ἀφεντικῶν τους ἀλλὰ ἔχει τὸ ἴδιο περιεχόμενο — οἱ ὑπηρέτες ἐκστασιάζονται ὅπως καὶ τὰ ἀφεντικά τους στὸ ἄκουσμα τῆς ἄριας ἀλλὰ τὴν ἀκοῦν ὄρθιοι στὸ διάδρομο καὶ ὄχι ξαπλωμένοι στὶς ἀναπαυτικὲς πολυθρόνες...). Ἄλλωστε αὐτοὶ οἱ ὑπηρέτες εἶναι καὶ «μπράβοι» τῶν ἀφεντικῶν τους. Ἐκτελοῦν ἐν ψυχρῷ τὶς ἐγκληματικὲς ἀποφάσεις ποὺ παίρνουν ἐν ψυχρῷ τὰ ἀφεντικά.

Στὸ *Ρεζὰν Παντοβανὶ* μπαίνει καὶ ἕνας ἄλλος κόσμος: μιὰ ὁμάδα ἀκτιβιστῶν ἑτοιμάζεται νὰ δράσει στὰ ἐγκαίνια τοῦ δρόμου καὶ βλέπουμε μιὰ ἄγρια ἐπιδρομὴ τῆς ἀστυνομίας στὸ κρυσφήγετό τους. Ὁ Ἀρκὰν ἀντιμετωπίζει μὲ συμπάθεια αὐτὴ τὴν ὁμάδα. Μὲ συμπάθεια ἀλλὰ χωρὶς συμμετοχή, χωρὶς πίστη. Μὲ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο τῆς ταινίας εἶναι ποὺ ἔχει συμμετοχή. Σ' αὐτὸν βλέπει τὸ σημερινὸ παραμορφωμένο πρόσωπο τοῦ Καναδᾶ. Ἀπέναντι σ' αὐτὸν ἐκδηλώνεται τὸ μῖγμα ἀγάπης-ἀποστροφῆς γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ ὁποῖο γεννάει τὸ ἰδιόρρυθμο «παγωμένο» στὺλ τῆς ταινίας. Ἡ ἀγάπη-ἀποστροφὴ στρέφεται περισσότερο ἀκόμα πρὸς τὴν ἴδια τὴ Ρεζὰν καὶ καθρεφτίζεται ἔντονα στὶς δυὸ βασικὲς σκηνές της (ποὺ εἶναι καὶ ἀπὸ τὶς πιὸ θαυμαστὲς σκηνὲς τῆς ταινίας): ὅταν ἡ Ρεζὰν εἶναι στὸν κῆπο μὲ τὸν ἀπεσταλμένο τοῦ Παντοβανὶ καὶ παζαρεύει μαζί του τὴν ἐπανένταξή της στὸν «κύκλο», μὲ ὅρους ἀκριβῶς τοῦ κύκλου, ὁ Ἀρκὰν τὴν ἀφήνει νὰ παίξει δραματικὰ καὶ γνήσια τὸ ρόλο της. Δὲν ἐπεμβαίνει κριτικὰ ἐπάνω της. Ὅμως, δὲν ἀφήνει τὸ φακὸ νὰ τὴν παρακολουθεῖ στοὺς νευρικοὺς βηματισμούς της, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ Ρεζὰν νὰ βρίσκεται πότε μέσα καὶ πότε ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο (ἐνῶ ὁ Ντεζολνιέ, τὸ μή-δραματικὸ πρόσωπο τῆς σκηνῆς ἔχει συνέχεια τὴ θέση του μέσα στὸ κάδρο). Ἀντίθετα, ὅταν πρὸς τὸ τέλος τῆς ταινίας, ἡ Ρεζὰν ἔχει καταλάβει ὅτι θὰ τὴ σκοτώσουν καὶ ὀπισθοχωρεῖ παραμιλώντας, ὁ Ἀρκὰν δὲν τὴν ἀφήνει νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸ θεατή, ἀλλὰ βάζει τὸ φακὸ νὰ τὴν ἀκολουθεῖ στὴν ὑποχώρησή της, ἀναιρώντας τὸ δραματικό της ἐφφὲ χωρὶς νὰ τὸ πλαστογραφεῖ.

Ὁπωσδήποτε, οἱ ἱκανότητες τοῦ Ντενὶς Ἀρκὰν εἶχαν ἐκδηλωθεῖ ἤδη στὰ *Καταραμένα χρήματα*. Ἀρχεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὸ λεπτὸ καὶ εὑρηματικὸ παιχνίδι τῆς ἀναίρεσης τοῦ περιεχόμενου τῶν πλάνων ἢ τὸ μεγάλο πλάνο σεκὰνς στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας ὅπου, μὲ ἀκίνητη τὴ μηχανή, μᾶς δίνονται μὲ πληρότητα καὶ σαφήνεια ὅλες οἱ πληροφορίες γιὰ τέσσερα κεντρικὰ πρόσωπα καὶ τὶς σχέσεις ἀνάμεσά τους. Ἢ, ἀκόμα, τὴν ἀλησμόνητη διαδρομὴ τὸ βράδυ μὲ αὐτοκίνητο μέσα ἀπὸ τὸ κοιμισμένο χωριὸ πρὸς τὸ σπίτι τοῦ θείου Ἀρθούρου. Δὲν ὑπάρχει ὅμως ἀμφιβολία ὅτι τὸ προσωπικό του στὺλ ὁλοκληρώνεται πιὰ στὸ *Ρεζὰν Παντοβανί*. Ἕνα στὺλ ποὺ παράγεται μέσα ἀπὸ μιὰ συνειδητὴ ἐπιλογὴ στιγμῶν, ἀποσπασμάτων μιᾶς πραγματικότητας καὶ τὴ δημιουργικὴ σύνθεσή τους σὲ μιὰ ἄλλη (φιλμικὴ) πραγματικότητα ποὺ ἡ σχέση της μὲ τὴν ἀρχικὴ δὲν εἶναι γραμμική. Ἔτσι, μιλώντας γιὰ τὸ *Ρεζὰν Παντοβανί*, δὲν θὰ ἦταν ἴσως πολὺ τολμηρὸ νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε ντοκυμανταὶρ πάνω στὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορά. Ὁ Ἀρκὰν δουλεύει ἐδῶ μὲ χειρονομίες, βλέμματα, ἀποχρώσεις φωνῶν..., στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ὁποῖα συντίθεται ἡ ὅλη καθημερινὴ συμπεριφορὰ ἀνθρώπων ἑνὸς χώρου ποὺ γνωρίζει. (Ὁ ἴδιος παραδέχεται ὅτι διάλεξε τὸ σκηνοθέτη Ζὰν-Πιὲρ Λεφέμπρ γιὰ τὸ ρόλο τοῦ γραμματέα τοῦ ὑπουργοῦ, ἐπειδὴ «ὅλοι ἐμεῖς εἴμαστε σὰν τοὺς ἥρωες αὐτῆς τῆς ταινίας, ἔστω κι ἂν δὲν εἴμαστε τόσο μεγάλα καθάρματα».) Βλέποντας ἔτσι τὴν ταινία, μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε τὸν χαρακτηρισμὸ ποὺ ἔδωσε ὁ ἴδιος γιὰ τὸν ἑαυτό του — «ἐθνολόγος» — σὰν ὄχι καὶ τόσο ὑπερβολικό. Ὅσο γιὰ τὸ «ἀπελπισμένος», αὐτὸ σίγουρα προέρχεται ἀπὸ τὴν (ὁμολογημένη) ἀπώλεια τῆς πίστης του στὸν ἐφαρμοσμένο μαρξισμὸ — πράγμα ποὺ ἐπίσης ἀντανακλᾶται στὸ *Ρεζὰν Παντοβανὶ* μὲ τὴν παθητικὴ ἀποδοχὴ τῆς παντοδυναμίας τῆς ἄρχουσας τάξης.

Μπάμπης Κολώνιας

Υ.Γ. Φέτος παίχτηκε στὴν Ἀθήνα μιὰ ἀκόμα γαλλοκαναδέζικη ταινία: τὸ *Καμουράσκα* τοῦ Κλὼντ Ζυτρά, μεταφορὰ στὸν κινηματογράφο ἑνὸς μυθιστορήματος ποὺ διαδραματίζεται στὸν παλιὸ Καναδὰ τῶν μεγαλοτσιφλικάδων καὶ τῆς ἀνερχόμενης (μὲ τὶς πλάτες τῶν Η.Π.Α. πάντα) ἀστικῆς τάξης. Δυστυχῶς, ὁ Ζυτρὰ δὲν δίνει μὲ τὴν ταινία του παρὰ μιὰ ἀφήγηση τῆς (αἰσθηματικῆς κυρίως) ζωῆς τῆς ἡρωίδας, ἀφήγηση πού, παρὰ τὴν παρουσία καλῶν ἠθοποιῶν, δὲν καταφέρνει νὰ μὴ γίνει τελικὰ ἀφόρητα πληκτική. Παράλληλα, ἡ θαυμάσια δουλειὰ ποὺ ἔχει γίνει πάνω στὰ ντεκόρ, τὰ κοστούμια καὶ (κυρίως) στὸ φωτισμό, δὲν ἀναδεικνύεται, καὶ ἡ λειτουργία ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων περιορίζεται στὴ παραγωγὴ ἑνὸς λεπτοῦ νοσταλγικοῦ «ἀρώματος» ἐποχῆς.

Ρεζὰν Παντοβανὶ
(Rejeanne Padovani)

Παραγωγή: Cinak-Montreal (1972) *Σκηνοθεσία:* Ντενὶς Ἀρκάν, *Σενάριο:* Ζὰκ Μπενουά, Ντ. Ἀρκάν. *Παίζουν:* Λοὺς Γκιμπὼ (Ρεζὰν), Ζὰν Λαζενὲς (Βενσὰν Παντοβανί), Ροζὲ Λεμπὲλ (Ντεζολνιέ), Ζὰν - Πιὲρ Λεφέμπρ (γραμματέας), Πιὲρ Τιρὼ (Ντομινίκ), Φρεντεριὶκ Κολὶν (Ἑλέν).

Χίλιες καὶ μιὰ νύχτες

(Il fiore delli mille e una notti)

Σενάριο, σκηνοθεσία: Πιὲρ-Πάολο Παζολίνι. *Φωτογραφία:* Γκιουζέπε Ρουζολίνι, *Μουσική:* Ἔνιο Μορικόνε. *Κοστούμια:* Ντανίλο Ντονάτι. *Παίζουν:* Νινέτο Νταβόλι, Φράνκο Τσίτι, Ἰνές Πελεγκρίνι, Τέσσα Μπουσέ. *Διάρκεια:* 130′

Τὸ τρίτο μέρος τῆς τριλογίας τοῦ Παζολίνι εἶναι σχεδιασμένο πάνω στὸ μοτίβο τῆς «περιπλάνησης» · τόσο στὸ ἐπίπεδο τῆς κεντρικῆς ἱστορίας ὅσο καὶ σὲ κεῖνο τῶν πολιτιστικῶν στοιχείων ποὺ διατρέχουν τὴν ταινία: στοιχεῖα ἀφρικανικά, ἀραβικά, χριστιανικά. Στὴν περιπλάνηση τοῦ νεαροῦ Νουρεντὶν (κεντρικὴ ἱστορία γιὰ τὴν ἀνεύρεση τῆς γυναίκας ποὺ τὸν μύησε στὸν ἔρωτα) παρεμβάλλονται μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄλλες ἱστορίες ποὺ λειτουργοῦν στὸ ἐπίπεδο τοῦ μύθου ἢ σὰν ἁπλούστερη παράθεση πολιτιστικῶν στοιχείων. Οἱ παρεμβολὲς αὐτὲς γίνονται δυὸ φορές: τὴν πρώτη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Τζουμουρουὶντ στὸ πλαίσιο τῆς ἐρωτικῆς μύησης τοῦ Νουρεντὶν καὶ τὴ δεύτερη ἐνῶ πλησιάζει νὰ τελειώσει ἡ περιπλάνηση στὴν κεντρικὴ ἱστορία τῆς ταινίας — ὁπότε καὶ οἱ «ἱστορίες» κλείνουν τὸν «ἄλλο» κύκλο.

Ἡ κεντρικὴ ἱστορία τῆς ταινίας (ἱστορία τοῦ Νουρεντὶν καὶ τῆς Τζουμουρουὶντ) εἶναι ἕνα παραμύθι. Ὄχι ἐπειδὴ ὑπάρχουν σ' αὐτὴν γεγονότα ποὺ δὲ θὰ μποροῦσαν νὰ ἐξηγηθοῦν μὲ τὴν κοινὴ λογική: μὲ τὴν ἐξαίρεση τῆς συνάντησης τοῦ Νουρεντὶν μ' ἕνα λιοντάρι (μοτίβο ποὺ δηλώνει ξεκάθαρα ὅτι βρισκόμαστε στὸ χῶρο τοῦ παραμυθιοῦ καὶ τῆς μυθικῆς «διάσωσης»[1]) ποὺ τὸν ὁδηγεῖ στὴν πόλη ὅπου βρίσκεται ἡ Τζουμουρουὶντ κατέχοντας τὴν Ἐξουσία κάτω ἀπὸ τὴν ἀμφίεση τοῦ ἄντρα - βασιλιᾶ, ὅλη ἡ ἱστορία λειτουργεῖ στὸ χῶρο τῆς πιθανοφάνειας. Τὸ στοιχεῖο τοῦ παραμυθιοῦ βρίσκεται ἀλλοῦ: στὴν ὑπόθεση τῆς δυνατότητας μιᾶς μητριαρχικῆς «ἀνάδυσης», στοιχεῖο ποὺ δεσπόζει χωρὶς ἀναίρεση (μέσα στὴ συγκεκριμένη ἱστορία) καὶ ὁδηγεῖ στὴ «διάσωση» τοῦ ἥρωα — στοιχεῖο ὑποθετικὸ/ ἀνιστορικό.

Οἱ Μητέρες

Ἡ ἰδέα μιᾶς μητριαρχικῆς ἐπέμβασης διατρέχει ὅλη τὴν ταινία τοῦ Παζολίνι: Ἡ Τζουμουρουὶντ ξεγελάει τὸν ἀφέντη ποὺ τὴν ἔχει φυλακίσει κλέβοντάς την ἀπὸ τὸ Νουρεντίν. Στὸ κρυσφύγετο τῶν ληστῶν ὅπου ὁδηγεῖται στὴ συνέχεια, «κοιμίζει μητρικὰ τὸν πατριάρχη τους καὶ τὸ σκάει. Ντυμένη ἀντρικά, φτάνει στὴν Πόλη - Βασίλειο καὶ οἰκειοποιεῖται μὲ πλάγιο τρόπο (μεταμφίεση) τὴ θέση τοῦ ἄρχοντα (εἰσβολὴ τῆς Μητέρας κάτω ἀπὸ τὴν ἀμφίεση τοῦ Πατέρα/ σημαῖνον μάσκας καὶ ὑφαρπαγῆς τῆς ἐξουσίας μὲ τέχνασμα). Οἰκειοποίηση ἐπισφαλὴς ποὺ βασίζεται στὴ διαφύλαξη τοῦ μυστικοῦ ἀπὸ τὶς γυναῖκες. Οἱ Γυναῖκες βοηθοῦνε στὴν ὁλοκλήρωση τοῦ σχεδίου ποὺ ἐπιβάλλει ἡ «περιπέτεια»: τὴν ἕνωση τῆς Τζουμουρουὶντ (Βασιλιᾶ - Βασίλισσας) μὲ τὸν Νουρεντίν. Τρεῖς φορές[2], στοιχεῖα μητριαρχικὰ θὰ κρατήσουν τὸ Νουρεντὶν σὲ σταθερὴ πορεία πρὸς αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἐξορκίζοντας τὸν κίνδυνο ποὺ συνεπάγεται ἡ «περιπλάνησή» του.

1. Τὸ λιοντάρι — σύμβολο πατριαρχικὸ — ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ διαφορετικά. Παραμερίζοντας τὸν πρῶτο συμβολισμό, θὰ πρέπει νὰ τὸ δοῦμε ὡς ζωικὸ στοιχεῖο στὴ γραμμὴ μιᾶς «παραμυθένιας» ἱστορίας ποὺ διέπεται ἀπὸ τὴν ἡδονιστικὴ ἀρχή.

2. α) Ἡ γυναίκα ποὺ θὰ μαζέψει τὸ Νουρεντὶν ἀπὸ τὴν ἀγορὰ καὶ θὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὸν τρόπο νὰ ἐλευθερώσει τὴν Τζουμουρούντ,
β) οἱ τρεῖς γυναῖκες ποὺ θὰ τὸν τραβήξουν στὸν πύργο μέσα σὲ ἕνα καλάθι καὶ
γ) οἱ τρεῖς ἀδελφὲς ποὺ θὰ διασκεδάσουν μαζί του καὶ θὰ διαβάσουν τὸν δεύτερο κύκλο ἱστοριῶν.
— συναντήσεις τονισμένες ὅλες στὴν ἐλεύθερη ἀπὸ ἐπιβολὲς ἐρωτικὴ συναλλαγή.

Παράλληλα, στὴν ταινία ἐπισημαίνεται μιὰ ἀνεπάρκεια, ἀναφορικὰ μὲ τὸ πρόσωπο ἄντρας - ἐξουσία[3]. Ἀπειλητικὲς δυνάμεις στὴν ὑποθετικὴ μητριαρχικὴ «ἀνάδυση»: ὁ Ληστὴς (στοιχεῖο ἀκμαῖο λοῦμπεν - προλεταριακὸ) καὶ ὁ χριστιανὸς μισθοφόρος Μπαρσοὺμ (ἀναφορὰ στὴ διείσδυση τῶν δυτικῶν πολιτιστικῶν στοιχείων). Τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα / πρόσωπα ἀπειλοῦν τὴν «ἀπελευθέρωση» τῆς Τζουμουροὺντ καὶ τὴ δυνατότητα νὰ ὁρίζει τὸν ἑαυτό της. Τιμωρώντας τους μὲ τὸ σταυρικὸ θάνατο ὡστόσο, ἀρχίζει νὰ διαγράφει τὸ τρίγωνο τῆς Σταύρωσης (σημαῖνον χριστιανισμοῦ), ὅπου ἡ κεντρικὴ θέση του ἐπιζητεῖ τὸν Ἀθῶο.

Τὸ σύστημα τῶν ἱστοριῶν

Ἡ δεύτερη «περιπλάνηση», διατρέχει παράλληλα τὸν κεντρικὸ κορμὸ τῆς ἀφήγησης, μέσα ἀπὸ τὸ σύστημα τῶν «ἱστοριῶν» ποὺ παρεμβάλλονται στὴν περιπλάνηση τοῦ Νουρεντίν. Ἡ πρώτη παρεμβολὴ γίνεται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Τζουμουροὺντ καὶ περιλαμβάνει στοιχεῖα ἀφρικανικὰ - ἀραβικά. Εἶναι οἱ ἱστορίες τοῦ ἀραβικοῦ καραβανιοῦ καὶ οἱ «συναντήσεις» του μὲ ἀφρικανικὰ «πρόσωπα». Τὸ σύστημα τῶν ἱστοριῶν ἀρχίζει μὲ τὴν εἰκόνα μιᾶς «γυμνῆς φυσικῆς ὀμορφιᾶς». Εἶναι ἡ ἴδια «φυσικὴ γυμνότητα» στὸ σμίξιμο τοῦ Μπεραμὲ καὶ τῆς Τζιάνα, σμίξιμο ἀπὸ τὸ ὁποῖο λείπει ὁ Λόγος ἢ κατέχει τὴν ὑποτυποδέστερη θέση. Ἀντίθετα ὁ Λόγος ὑποκαθιστᾶ τὴν ἀνικανότητα καὶ τὴ νοσταλγία γιὰ τὴ Φύση, στὸ γερασμένο ζευγάρι τῶν ἀφεντικῶν τοῦ ἀραβικοῦ καραβανιοῦ ποὺ παρατηροῦν τὴν ἐρωτικὴ πράξη τῶν νέων. Ἀξιοποίηση πιὸ ἔντεχνη τοῦ Λόγου στὸ πρόσωπο τοῦ Ποιητῆ καὶ στὴ συνάντησή του μὲ τοὺς τρεῖς ἀφρικανούς. Συγχρόνως ἐκφράζεται καὶ ἡ νοσταλγία τοῦ Παζολίνι - Ποιητῆ γιὰ τὴν ὁλότελα φυσικὴ προσέγγιση ποὺ στὴ συνέχεια θὰ ἐπικαλυφτεῖ ἀπὸ ἀλλεπάλληλα πολιτιστικὰ στρώματα. Ἤδη ἡ πρωτογενὴς «ἀφρικανικὴ κληρονομιὰ» πολιορκεῖται ἀπὸ μιὰ προηγμένη παράδοση ποὺ γυρεύει τὴν ἔκφραση στὸ Λόγο καὶ στὴν ἔντεχνη ἀνάδυση «αἰσθημάτων».

Στοιχεῖα πρὸ καὶ μετά-χριστιανικὰ

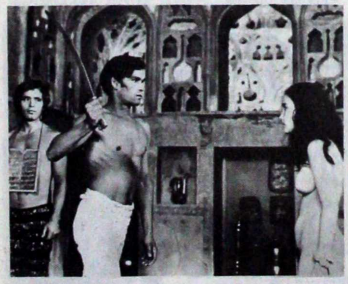
Στὴ δεύτερη παρεμβολὴ ἱστοριῶν, ὁ Λόγος καθορίζεται πάνω στὸ Χριστιανισμὸ καὶ τὴν «παραίτηση», ποὺ μὲ τὴ σειρά της ἐπιβάλλεται σὰν κυριαρχία Λόγου. Πρόκειται γιὰ ἱστορίες ἀλληλοκαθοριζόμενες, τόσο στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας ὅσο καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς ὁλοκλήρωσης ἑνὸς νοήματος. Στὴν ἀρχή τους βρίσκεται μιὰ παραίτηση «ἀκατανόητη» · στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας ἡ μαύρη βασίλισσα Ντουνία ἐκφράζει μιὰ καθηλωτικὴ κατάσταση. Ἡ συνέχειά της βρίσκεται στὸ πρόσωπο τῆς Μπουντούρ, στὴν ἱστορία τοῦ Ἀτσὶζ καὶ τῆς Ἀτσίτσας ποὺ περιέχεται στὴν πρώτη. Ὁ Ἀτσὶζ δένεται στὴ μαγικὴ ἀλυσίδα ὅταν συναντάει τὴ Μπουντούρ · ἡ Ἀτσίτσα μεταφράζει σὲ Λόγο τὰ ἀκατανόητα βουβὰ νοήματα ποὺ κάνει ἡ Μπουντοὺρ στὸν Ἀτσὶζ καὶ ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν ἐρωτικὴ ἕνωσή τους. Ἕνας ἑρμηνευτικὸς ἐρωτικὸς διάλογος ἀποκαθίσταται ἀνάμεσα στὴ Μπουντοὺρ (πρόσωπο ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὰ ἀπροσδιόριστα ὄνειρα - νοήματα/αἰνίγματα ποὺ πρέπει νὰ λυθοῦν) καὶ στὴν Ἀτσίτσα (ἔντονη ἡ χριστιανικὴ παράδοση - χρησιμοποίηση τοῦ Λόγου καὶ τῆς ἑρμηνείας τοῦ νοήματος μ' αὐτόν), ποὺ πεθαίνει / «παραιτεῖται» ὅταν ἐπιτυγχάνεται ἡ ἕνωση τοῦ Ἀτσὶζ καὶ τῆς Μπουντούρ.

Ἂν στὸ πρῶτο σύστημα ἱστοριῶν ὑπῆρχε ἡ ἀντιπαράθεση ἀμεταμφίεστη Φύση/Λόγος ἡδονιστικός, στὸ δεύτερο σύστημα εἶναι τραυματικὴ Φύση/Λόγος παραίτησης · καὶ ἡ σύγκρουση μέσα ἀπὸ τὴν ἔκφρασή της στὴν ἐρωτικὴ ἀλυσίδα, εἶναι ἡ σύγκρουση δυὸ πολιτιστικῶν κωδίκων στὸ ἱστορικό τους ξεδίπλωμα. Μέσω τῆς Μπουντούρ, ὁ Ἀτσίζ περνάει στὴν «ὑπηρεσία» μιᾶς ὁρισμένης κοινότητας (γάμος καὶ τεκνοποίηση). Ἀλλὰ ἡ ἱστορία τῆς πορείας τῶν πολιτιστικῶν κωδίκων συνεχίζεται μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Μπουντούρ, τὴ συνέχεια τοῦ Λόγου καὶ τὸν εὐνουχισμό. Ὁ «διάλογος» ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα / φορεῖς (Μπουντοὺρ - Ἀτσίτσα) λειτούργησε ὡς τομὴ προσέγγισης καὶ ἀλληλοκαθορισμοῦ. Ὁ χριστιανικὸς Λόγος ἐπιβάλλεται μέσα ἀπὸ τὴν

3. Ἐξευτελισμὸς τῶν ὑποψηφίων ἀγοραστῶν τῆς Τζουμουροὺντ — ὑποκατάσταση τῆς σεξουαλικῆς κυριαρχίας μὲ τὴν τιμωρία μετὰ τὴν ἁρπαγή της — ὕπνος - θάνατος τοῦ πατριάρχη τῶν ληστῶν, ἀπουσία βασιλιᾶ στὴν Πόλη - Βασίλειο.

παραίτηση / θάνατο τῆς δεύτερης, μὲ τὴν ὀδυνηρὴ εὐνουχιστικὴ «ἀποκάλυψη» τοῦ Ἀτσίζ. Ὁ χῶρος καθορίζεται ὡς κυριαρχία τοῦ χριστιανικοῦ Λόγου καὶ ἀπὸ ἄλλα σύμβολα. Τὸ πρόσωπο τῆς μητέρας - Παρθένου, τὰ ἁπλωμένα σὲ σχῆμα σταυροῦ ροῦχα ποὺ πάνω τους σωριάζεται ὁ Ἀτσίζ. Τὸ σταυρικὸ τρίγωνο (Ληστής, χριστιανὸς μισθοφόρος) ὁλοκληρώνεται μὲ τὸν Ἀθῶο στὴν κεντρικὴ θέση.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ πορεία τῆς ταινίας στοὺς πολιτιστικοὺς κώδικες σταματᾶ μὲ τὴν ἑδραίωση τοῦ χριστιανικοῦ λόγου, ὡς Λόγου παραίτησης / εὐνουχισμοῦ πάνω στοὺς σεξουαλικοὺς κώδικες. Συγχρόνως καὶ τὰ ὅριά του καὶ τὴ δημιουργία ἑνὸς ἄλλου σχήματος στασιμότητας. Ἡ «μαγικὴ» ἱστορία συνεχίζεται μὲ τὸ πέρασμα τῆς περγαμηνῆς τῆς Ντουνία ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ εὐνουχισμένου φορέα τοῦ Λόγου τῆς Παραίτησης στὰ χέρια ἑνὸς ἄλλου. Τὰ δεδομένα (ἱστορίες τῆς Ντουνία, τοῦ Ἀτσίζ, τῶν δυὸ τεχνιτῶν) συγκεντρώνονται. Τὸ ψηφιδωτὸ σχηματίζεται καὶ ἡ Ἱστορία μπορεῖ νὰ «διαβαστεῖ». Ὁ κύκλος τῶν προσώπων κλείνει, τὸ μαῦρο (Ντουνία, Μπουντοὺρ) θὰ συναντηθεῖ μὲ τὸ λευκὸ (Ἀτσίτσα, Ἀτσίζ, Τάτζυ), τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο πρόσωπο θὰ «ἑνωθοῦν».



Οἱ ἱστορίες τῶν τεχνιτῶν / Ἡ Κρύπτη

Οἱ ἱστορίες τῶν δυὸ τεχνιτῶν, ποὺ παρεμβάλλονται στὸν προηγούμενο κύκλο, εἶναι ἀφηγήσεις μὲ κοινὰ χαρακτηριστικά· στὴν οὐσία ἡ μιὰ ἐγγράφει τὴν ἄλλη, μιὰ διπλοεγγραφὴ τοῦ ἴδιου πράγματος. Παρουσιάζουν τὴν τυπικὴ θεματικὴ ἀνάπτυξη τῶν ἱστοριῶν μύησης:

τὸ ταξίδι, τὴ συνάντηση μὲ μιὰ κατάσταση πραγμάτων, τὴ συνειδητοποίησή τους. Στὴν πρώτη ἕνας ξένος ποὺ ἔχει ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντά του, συναντάει μέσα σὲ μιὰ ὑπόγεια κρύπτη μιὰ γυναίκα ποὺ ἔχει μέσα της τὸ «δαίμονα». Στὴν προσπάθεια νὰ τὴν πάρει ἀπὸ τὴν κυριαρχία του γίνεται ἀφορμὴ τοῦ θανάτου της καὶ ὁ ἴδιος ἐμπαίζεται ἀπὸ τὸ «δαίμονα» ποὺ τοῦ ἀποκαλύπτει τὴ ζωώδη φύση του. Στὴ δεύτερη, ἕνας νέος ποὺ ἔχει βρεθεῖ ναυαγὸς σὲ ἕνα νησὶ γίνεται ὁ φορέας τοῦ «θανάτου» ἑνὸς παιδιοῦ ποὺ τὸ ἔχουν πάει οἱ δικοί του σὲ μιὰ κρύπτη γιὰ νὰ τὸ προφυλάξουν.[4] Καὶ στὶς δυὸ ἱστορίες ὑπάρχει αὐτὸ ποὺ οἱ ὀπαδοὶ τῆς μεταφυσικῆς ὀνομάζουν συνάντηση μὲ τὸ «πεπρωμένο». Μόνο ποὺ στὸν Παζολίνι τὸ πεπρωμένο αὐτὸ ἐγγράφεται στὴν ἀλυσίδα τοῦ σεξουαλικοῦ κώδικα (ἑτεροσεξουαλικοῦ στὴν πρώτη, ὁμοσεξουαλικοῦ στὴ δεύτερη ἱστορία), ξεφεύγοντας κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τὸ σκόπελο τῆς μεταφυσικῆς «ἀνάγνωσης». Αὐτὸ ὅμως δὲ σημαίνει ὅτι ἐξουδετερώνεται αὐτόματα καὶ ὁ κίνδυνος νὰ πέσει κανεὶς στὴ «μεταφυσικὴ τοῦ σέξ». Στὶς ἱστορίες τῶν τεχνιτῶν, ἡ φαλλικὴ ἐπιθετικότητα ἐκφέρεται διπλὰ στὴν εἰκόνα (φαλλὸς καὶ μαχαίρι).

Συγχρόνως εἶναι ἱστορίες ποὺ συμβαίνουν μέσα σὲ κρύπτες / τόποι φύλαξης ἑνὸς «μυστικοῦ». Οἱ ξένοι εἰσάγονται σ' αὐτὸν τὸ χῶρο ἀπογυμνωμένοι — στὴν κυριολεξία ἢ μεταφορικὰ — καὶ δέχονται μιὰ κατάσταση ποὺ ἀποκαλύπτει τὶς μυθικὲς διαστάσεις τῆς «κρύπτης». Ἡ ὅλη εἰσβολὴ προσβάλλει κάποιο «φύλακα» — στὴν πρώτη περίπτωση ὁ δαίμονας, στὴ δεύτερη ὁ πατέ-

4. Τὸ κομμάτι αὐτὸ — ποὺ εἶχε ἀφαιρεθεῖ στὴν κόπια τῆς ταινίας ποὺ εἴδαμε ἐδῶ — παρεμβάλλεται στὴν ἱστορία τοῦ δεύτερου τεχνίτη ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ ναυαγεῖ στὸ δεύτερο νησὶ μέχρι ποὺ τὸν βρίσκει τὸ πλοῖο τοῦ πατέρα του. Ἀναφέρεται στὴ συνάντησή του μὲ ἕνα ἀγόρι σὲ μιὰ κρύπτη, τὴ σύντομη «συμβίωση» τους καὶ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ νέου σύμφωνα μὲ μιὰ «προφητεία». Ὁ θάνατος, παρ' ὅλο ποὺ στὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα δείχνεται ὡς «πραγματικός», ἐντάσσεται φυσικὰ στὸ σεξουαλικὸ συμβολισμό.

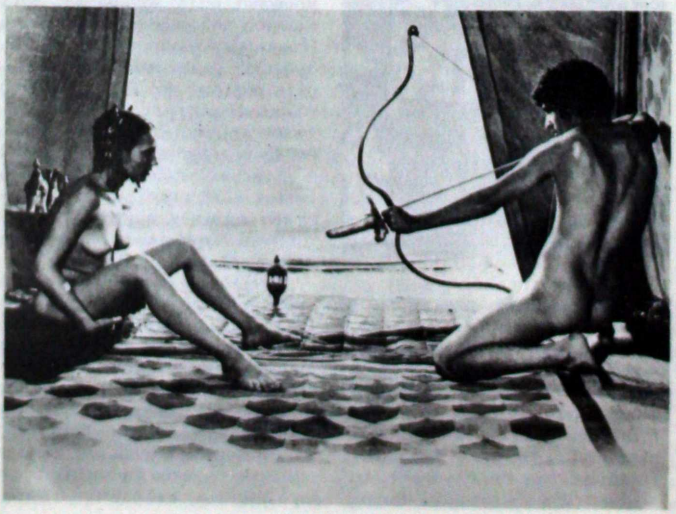
ρας τοῦ ἀγοριοῦ — τονίζοντας ἔτσι τὸ θέμα τῆς «ἰδιοκτησίας». Ἡ κρύπτη λοιπὸν προτείνεται νὰ διαβαστεῖ, μέσα ἀπὸ τὸ θεματικὸ μοτίβο τῆς μύησης, ὡς χῶρος ὅπου ἀναπαράγεται ἡ ἰδεολογία, ἀναφορὰ ἁπλὴ στὴ διπλὴ σκηνὴ (πολιτικὴ - σεξουαλική).

Ἡδονιστικὴ ἀρχὴ καὶ Ἱστορία

Τὸν κεντρικὸ κορμὸ τῆς ταινίας φαίνεται νὰ διαπερνάει μιὰ μεγάλη παράλειψη: τὸ πρόσωπο τοῦ Πατέρα. Ἡ μύηση τοῦ Νουρεντὶν γίνεται σὲ ἕναν τεράστιο κῆπο τῶν Μητέρων, ὅπου ὁ βασιλιὰς εἶναι Βασίλισσα. Τὰ σημαίνοντα δηλαδὴ τῆς πατριαρχικῆς ἐξουσίας παραμένουν ἀλλὰ μύνο σὰν μάσκα. Οἱ Πατέρες βρίσκονται ἀλλοῦ, πέρα ἀπὸ τὴν ἡδονιστικὴ ἀρχὴ ποὺ ἐπιτρέπει τὸ φιλμικὸ αἴσιο τέλος. Οἱ κίνδυνοι παραμονεύουν στὸ «σύστημα τῶν ἱστοριῶν», στὴν ἁλυσίδα τῶν πολιτιστικῶν κωδίκων. Ὁ Νουρεντὶν ἀποδίδεται στὶς Μητέρες ἀφοῦ ἤδη ἔχει εὐνουχιστεῖ, ὁ Ἀτσίζ, ἀφοῦ οἱ δυὸ τεχνίτες ἔχουν περάσει ἀπὸ τὴν «κρύπτη». Ἀτσίζ, τεχνίτες/ἡ ἄλλη διάσταση τοῦ Νουρεντὶν ποὺ πραγματώνεται μέσα στὴν Ἱστορία καὶ στὸ Ἀσυνείδητο.

Ἡ Ἱστορία δὲν εἶναι ἀποῦσα ἀπὸ τὸν κεντρικὸ κορμὸ τῆς ταινίας. Εἶναι ἡ διείσδυση τοῦ ξένου πολιτιστικοῦ στοιχείου, ποὺ ἐκφράζεται βασικὰ μὲ τὴν παρουσία τοῦ χριστιανοῦ μισθοφόρου Μπαρσούμ. Μὲ τὸ πρόσωπο αὐτὸ — ποὺ ἀπωθεῖται συστηματικὰ ἀπὸ τὴν ἁλυσίδα τοῦ Πόθου — μπαίνει σὲ κίνηση ἡ «περιπέτεια» (περιπέτεια τῶν πολιτιστικῶν κωδίκων, τῶν κωδίκων τοῦ σέξ), ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ κέντημα τῆς Τζουμουρούντ (κέντημα/σημαῖνον καὶ μιᾶς πολιτιστικῆς κληρονομιᾶς) περάσει στὰ χέρια του μέσα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἄπραγου Νουρεντὶν — σκηνὴ ποὺ ἀναδίνει τὴν αἴσθηση ἑνὸς ἐπικειμένου βιασμοῦ, τὴν ἀπόδοση τοῦ ἀντικειμένου στοὺς νόμους τῆς Ἱστορίας. Ἐνῶ ἡ μουσικὴ ποὺ εἰσβάλλει — χαρακτηριστικὰ ξένο στοιχεῖο στὸ περιβάλλον τῆς εἰκόνας — εἶναι μιὰ ἐποπτεία δυτικῆς κουλτούρας, στὴν ὁποία ἀνήκει καὶ μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκφράζεται ὁ σκηνοθέτης. Ἕνας λεπτότατος συσχετισμὸς μὲ τὸν χριστιανικὸ κώδικα ὑπάρχει τέλος σὲ μιὰ σκηνὴ ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ τὸν ἡδονιστικὸ Λόγο: στὴ σκηνὴ ποὺ οἱ τρεῖς γυναῖκες «περιποιοῦνται» τὸ σῶμα τοῦ Νουρεντὶν καὶ πού, εἰκονιστικά, ἀνακαλεῖ τὶς Μυροφόρες τῆς χριστιανικῆς παράδοσης.

Ἄλκης Λελούδης



Σάρκα
(Flesh)

Παραγωγή: Ἄντυ Γουώρχολ. *Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία:* Πώλ Μορισσέυ. *Παίζουν:* Τζὸ Νταλεσσάντρο, Τζέραλντιν Σμίθ, Τζὼν Κρίστιαν, Μωρὶς Μπραντέλ, Τζέρι Μίλλερ, Κάντυ Ντάρλινγκ, Τζάκι Κέρτις, Λούις Γουώλντον, Πάττυ ντ' Ἀρμπανβίλ.

Α'. Ἂν ξεπεράσουμε τὸ σὸκ ποὺ προκαλεῖ ἡ (ἔντονη) παρουσία μέσα στὴν ταινία διάφορων ἀνοίκειων στοιχείων, ὅπως τὸ ἐπάγγελμα ποὺ ἐξασκεῖ ὁ ἥρωας (πορνεία), ἡ φύση τῶν ἔκτακτων ἀναγκῶν στὶς ὁποῖες καλεῖται νὰ ἀνταποκριθεῖ (ἔκτρωση τῆς ἐρωμένης τῆς συζύγου του), κλπ., εὔκολα διαπιστώνουμε ὅτι στὴ *Σάρκα* δεσπόζουν τρεῖς παράγοντες: 1) ἡ οἰκογένεια, 2) ἡ πιάτσα καὶ 3) ἡ ρουτίνα, ὁ φαῦλος κύκλος τῆς καθημερινότητας.

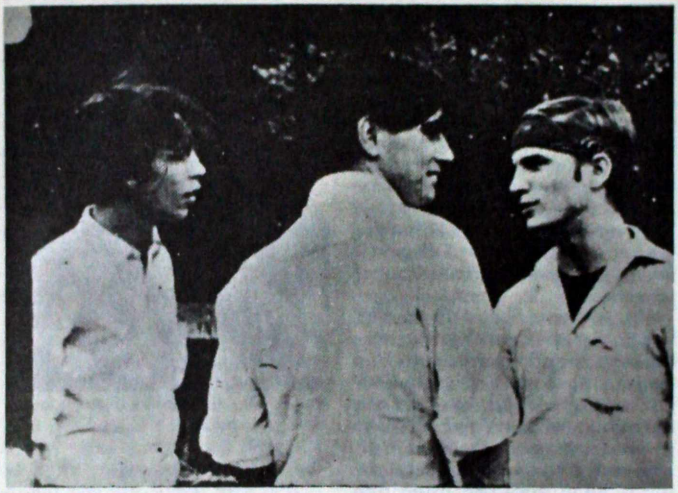
1) Ἡ οἰκογένεια. Ὁ ἥρωας εἶναι παντρεμένος καὶ ἔχει ἕνα παιδί. Μαζί τους βρίσκεται μόνο λίγη ὥρα τὸ πρωὶ πρὶν φύγει γιὰ τὴ δουλειά του καὶ λίγη ὥρα τὸ βράδυ πρὶν κοιμηθεῖ ἐξαντλημένος. Ὅλο τὸ ὑπόλοιπο εἰκοσιτετράωρο, ἡ οἰκογένεια δὲν ἀντιπροσωπεύει γι' αὐτὸν παρὰ μόνο μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὑποχρεώσεις.

2) Ἡ πιάτσα. Εἶναι ὁ καθοριστικὸς χῶρος στὸν ὁποῖο κινεῖται ὁ ἥρωας. Χῶρος ὅπου βασιλεύει ἡ «ἐλεύθερη» συναλλαγὴ — καὶ αὐτὸς δὲν ἔχει νὰ ἀνταλλάξει (νὰ «πουλήσει») τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸν ἑαυτό του.

3) Ἡ ρουτίνα. Μέσα σὲ ἕνα εἰκοσιτετράωρο βλέπουμε τὸν ἥρωα νὰ «συναλλάσσεται» μὲ διάφορους πελάτες - ἐργοδότες. Ἡ μορφὴ ποὺ παίρνει ἡ συναλλαγὴ ποικίλλει κάθε φορά, ὅμως τὸ ἀντικείμενό της, τὸ περιεχόμενό της, εἶναι πάντα τὸ ἴδιο. Ὅπως ἴδια παραμένει καὶ ἡ μή-«συμμετοχὴ» τοῦ ἥρωα στὴ δουλειά του.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἐνῶ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας (τὸ πρωὶ) ἀκοῦμε τὴ γυναίκα του νὰ τοῦ λέει ὅτι σήμερα *εἰδικὰ* πρέπει νὰ δουλέψει ἐντατικὰ γιατὶ ὑπάρχει μιὰ ἔκτακτη ἀνάγκη, στὸ τέλος τῆς ταινίας (τὸ βράδυ) τὴν ἀκοῦμε νὰ λέει ὅτι, ἂν καὶ ἐκείνη ἡ συγκεκριμένη ἀνάγκη δὲν ὑπάρχει πιά, θὰ πρέπει νὰ δουλέψει *καὶ αὔριο* ἐντατικὰ γιατὶ ὑπάρχουν τόσες ἄλλες (ἔκτακτες) ἀνάγκες. Δὲν μποροῦμε λοιπὸν εὔκολα νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ ταινία δὲν περιγράφει ἁπλὰ καὶ μόνο ἕνα εἰκοσιτετράωρο τοῦ ἥρωα, ἀλλὰ καταγράφει ὅλη τὴ ζωή του μέσα ἀπὸ βασικὲς συνιστῶσες ποὺ τὴν καθορίζουν.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις προσδιορίζουν τὴν κοινωνικο - οἰκονομικὴ διάσταση τῆς ταινίας: *ἡ Σάρκα* ἀναφέρεται ξεκάθαρα σὲ μιὰ συγκεκριμένη κοινωνικὴ δομή: τῆς προηγμένης ἀστικῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας. Καὶ δὲν τὴν ἀντιμετωπίζει μέσα ἀπὸ περιθωριακὰ συμπτώματά της (ὅπως ἐπιπόλαια ἔσπευσαν πολλοὶ νὰ παρατηρήσουν), ἀφοῦ ὅπως εἴδαμε δομεῖται γύρω ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ (γενεσιουργὸ) στοιχεῖο αὐτῆς τῆς κοινωνίας: τὴν ἐλεύθερη συναλλαγὴ στὴν πιάτσα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐνῶ μέσα στὴν ταινία ἐγγράφονται θεμελιώδεις οἰκονομικοὶ νόμοι, ἡ ταινία δὲν ἐπιδιώκει τὴν *ἀνάλυσή* τους (πράγμα ποὺ ὁδήγησε μερικοὺς νὰ τὴ χαρακτηρίσουν ἀκόμη καὶ ἀντιδραστική). Κάνει ὅμως ἀποφασιστικὰ βήματα σὲ μιὰν ἄλλη κατεύθυνση (πράγμα ποὺ μᾶς κάνει νὰ ὑποστηρίζουμε ὅτι εἶναι μιὰ ταινία ριζοσπαστική, ἂν ὄχι καὶ ἐπαναστατική): μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀντικρίσουμε μιὰ κατάσταση χωρὶς τοὺς παραμορφωτικοὺς (τὶς περισσότερες φορὲς) φακοὺς τῆς τρέχουσας ἠθικῆς, τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς ποὺ ὅλοι μας λίγο-πολὺ τὴ βιώνουμε χωρὶς νὰ τὸ συνειδητοποιοῦμε. Δείχνοντάς μας αὐτὸν τὸν ἀπόκληρο ποὺ δὲν ἔχει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ σῶμα του, τὴ σάρκα του — καὶ ποὺ ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὸν προλετάριο, ποὺ δὲν ἔχει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐργατική του δύναμη· δείχνοντάς μας τὴν καθημερινή του ἐκπόρνευση — ἀπεικό-



νιση σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο τῆς καθημερινῆς ἀλλοτρίωσης μέσα στὴν ἐργασία (γενικὸ σύμπτωμα τῆς καπιταλιστικῆς διαδικασίας παραγωγῆς)· δείχνοντάς μας τὸ πέος ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ παράγει ἡδονὴ γιὰ ἄλλους — ὅπως τὰ χέρια τοῦ ἐργάτη παράγουν ἀγαθὰ γιὰ ἄλλους — ἡ ταινία μᾶς καλεῖ νὰ ἀρνηθοῦμε τὴν ψεύτικη, πλαστή, ἰδεολογικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ ἀγαθὰ καὶ τὴν ἡδονὴ καὶ νὰ ἀντιταχθοῦμε στὴν ὑποκλοπὴ τῆς ἡδονῆς ἀπὸ τοὺς λίγους κατέχοντες ὅπως ἀντιτασσόμαστε καὶ στὴν ὑποκλοπὴ τῶν ἀγαθῶν. (Καιρὸς εἶναι νὰ πάψουμε νὰ ντρεπόμαστε γιὰ τὴ *Σάρκα* — καὶ τὴ σάρκα μας. Πουριτανὸς ἐπαναστάτης, δὲν εἶναι ἐπαναστάτης).

Β΄. Ὑπάρχει μιὰ πολὺ διαδεδομένη παρεξήγηση γύρω ἀπὸ τὶς ταινίες τῆς «παρέας» τοῦ Ἄντυ Γουῶρχολ: λέγεται συχνὰ ὅτι εἶναι (ἢ θέλουν νὰ εἶναι, ἢ θέλουν νὰ φαίνονται ὅτι εἶναι...) ντοκυμανταίρ. Καὶ φυσικὰ σὰν ντοκυμανταὶρ εὔκολα μπορεῖ κανένας νὰ τὶς ἀπορρίψει. Στὴν πραγματικότητα ὅμως αὐτὲς οἱ ταινίες δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση οὔτε μὲ ντοκυμανταίρ, οὔτε μὲ τὴν ψευδοντοκυμαντερίστικη τεχνοτροπία ἑνὸς ὁρισμένου μοντερνίζοντος ἀμερικάνικου κινηματογράφου *(Ὁ καουμπόυ τοῦ μεσονυκτίου, Ζάρια, πόκερ καὶ κάτι ἄλλο...)* Τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ μ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο εἶναι μόνο ἡ χρησιμοποίηση φυσικῶν χώρων. Ἐνῶ ἡ βασικὴ διαφορά τους βρίσκεται στὴ χρήση τῶν ἠθοποιῶν καὶ στὸν τρόπο ποὺ αὐτοὶ ἐντάσσονται μέσα στοὺς φυσικοὺς χώρους. Οἱ ἠθοποιοὶ στὶς ταινίες τοῦ «ἐργαστηρίου Γουῶρχολ», παίζουν τοὺς ρόλους τους *ὄχι σύμφωνα μὲ πρότυπα*, ἀλλὰ ὅπως τοὺς καταλαβαίνουν καὶ τοὺς πιστεύουν, παίζουν δηλαδὴ *ἑρμηνευτικά*. Δὲν σηκώνει ἐδῶ νὰ ποῦμε ὅτι κάποιος παίζει τὸ ρόλο του καλὰ ἢ ἄσχημα, ἀλλὰ μόνο ἂν ἡ ἄποψή του γιὰ τὸν «τύπο» ποὺ ἑρμηνεύει εἶναι σωστὴ ἢ λαθεμένη. Ὁ Τζὸ Νταλεσσάντρο (γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὴ *Σάρκα*) δὲν προσπαθεῖ νὰ μᾶς δημιουργήσει τὴν ψευδαίσθηση ὅτι βλέπουμε σ' αὐτὸν πραγματικὴ ἀρσενικὴ πόρνη, ἐπιδιώκει μόνο νὰ μᾶς μιλήσει, νὰ μᾶς μεταβιβάσει τὴν ἄποψή του γιὰ τὶς ἀρσενικὲς πόρνες*. Τελικὰ ἀνάμεσα στοὺς «φυσικοὺς χώρους» καὶ τὸ θεατή, ὁ ἠθοποιὸς ἔχει τὸ ρόλο τοῦ ἐνδιάμεσου, τοῦ «ξεναγοῦ», τοῦ ἑρμηνευτῆ.

Ἂν σὲ ὅσα εἴπαμε παραπάνω γιὰ τὴ χρήση τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀναγνωρίζουμε ὁρισμένες γνωστὲς (θεωρητικὰ τουλάχιστο) μεθόδους «ἀποστασιοποίησης», δὲν θὰ πρέ-

*Πιὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ Χόλυ Γούντλων στὴ δεύτερη ταινία τῆς τριλογίας τοῦ Μορισέυ τὸ *Trash (Σκουπίδια)*. Ἐκεῖ ὁ Γούντλων, ποὺ εἶναι ὁμοφυλόφιλος, παίζει τὸ ρόλο μιᾶς γυναίκας πού, γιὰ νὰ πάρει κάποιο ἐπίδομα, παριστάνει τὴν ἔγκυο. Δηλαδὴ ὁ Γούντλων *παριστάνει* τὴ γυναίκα ποὺ *παριστάνει* τὴν ἔγκυο. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἐκπληκτικό. Τὸ ψέμα, ἡ ἀναπαράσταση, καταγγέλλεται διπλά, μὴ ἀφήνοντας δυνατότητα γιὰ καμιὰ ψευδαίσθηση πραγματικότητας.

πει νὰ παραβλέψουμε καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι σ' αὐτὸ ἀκριβῶς σκοπεύουν καὶ οἱ (θελημένες) τεχνικὲς «ἀτέλειες» τῆς ταινίας: τὰ σημάδια τῆς ἐργαστηριακῆς ἐπεξεργασίας δὲν ἀποκρύπτονται, τονίζοντας ἔτσι συνέχεια τὴ συγκεκριμένη ὑλικὴ ὑπόσταση τῆς ταινίας καὶ ἐμποδίζοντας τὴ δημιουργία ψευδαίσθησης μιᾶς ὁμαλῆς συνεχοῦς πραγματικότητας ἄλλης ἀπὸ τὴν ὑλικὴ πραγματικότητα τοῦ φίλμ πάνω στὸ ὁποῖο ἔχουν ἀποτυπωθεῖ ἴχνη φωτὸς καὶ σκιᾶς.

Μπάμπης Κολώνιας

Υ.Γ. Θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ γνώμη μας γιὰ τὴ *Σάρκα* δὲν καλύπτει ἀπόλυτα καὶ τὶς ἄλλες δυὸ ταινίες τῆς τριλογίας τῶν Γουῶρχολ-Μορισέυ, *Trash (Σκουπίδια)* καὶ *Heat (Κάψα)*. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὁρισμένα ἐπὶ μέρους θετικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουν διατηρηθεῖ καὶ στὶς ἑπόμενες ταινίες, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ πορεία τοῦ Μορισέυ εἶναι πορεία πρὸς τὰ πίσω, πρὸς ἕναν πιὸ παραδοσιακὸ (ἀμερικάνικο) κινηματογράφο καὶ ταυτόχρονα πρὸς μιὰ πιὸ παραδοσιακὴ ἠθική. Ἤδη τὸ *Trash* εἶναι μιὰ ταινία ἐξοργιστικὰ πουριτανική.

Ὁ Κολασμένος καλόγερος

(Le Moine)

Γαλλία - Ἰταλία - Γερμανία. *Σκηνοθεσία:* Ἄδωνις Κύρου, *Σενάριο:* Λουὶ Μπουνιουὲλ καὶ Ζὰν - Κλὼντ Καριὲρ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Μ. Λιούις, *Μουσική:* Ἔνιο Μορικόνε *Παίζουν:* Φράνκο Νέρο, Ναταλὶ Ντελόν, Νικὸλ Γουίλιαμσον, Ἐλιζαμπὲθ Βίνερ, Νάντια Τίλλερ.

Μεσαίωνας: ὁ ἄγριος καὶ εἰδυλλιακός, ὁ ἔκφυλος καὶ πουριτανικός, ὁ θρησκόληπτος καὶ δεισιδαίμων. Μεσαίωνας: ἡ κορύφωση τῆς σύγκρουσης (ἄρα καὶ τῆς συνύπαρξης) τοῦ Καλοῦ μὲ τὸ Κακό, τοῦ Θεοῦ μὲ τὸ Διάβολο. Ἔτσι τὸν εἶδαν ὅλοι σχεδὸν ὅσοι ἀσχολήθηκαν μαζί του — ἰδιαίτερα μέσα στὴν τέχνη. Ἀγκάλιασαν αὐτὲς τὶς «γοητευτικὲς» (καὶ τόσο ἐκμεταλλεύσιμες δραματικὰ) ἀντιθέσεις καὶ ἔπεσαν στὴν παγίδα ποὺ κρύβουν τὰ μανιχεϊστικὰ σχήματα (ἢ, στὴν καλύτερη περίπτωση, ἀπέφυγαν τὸ μανιχεϊσμό, ἐξαφανίζοντας ὅμως ταυτόχρονα καὶ *ὅλες* τὶς ἀντιθέσεις, μέσα σὲ ἕναν λίγο - πολὺ «ἐξωτικὸ» περίγυρο).

Στὸν *Καλόγερο*, ὅλες οἱ ἀντιθέσεις ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, σχηματοποιοῦνται ἀρχικὰ στὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ δυὸ χώρους: τὸ μοναστήρι καὶ τὸν πύργο.

Τὸ μοναστήρι: εἰρηνικό, φωτεινό, χλοερό, ἁπλωμένο.

Ὁ πύργος: ἐφιαλτικός, σκοτεινός, σκαλωμένος σὲ γυμνοὺς βράχους, ἑρμητικὰ κλειστός.

Τὸ «καλὸ» καὶ τὸ «κακὸ» — τὸ «θεῖο» καὶ τὸ «δαιμονικὸ» — ἡ «θεία ἐξουσία» καὶ ἡ «κοσμικὴ ἐξουσία».

Ἀνάμεσά τους εἶναι τὸ χωριὸ μὲ τὶς ἀνθρώπινες διαστάσεις του. Τὸ χωριὸ ποὺ ἀναγνωρίζει, σέβεται καὶ φοβᾶται δυὸ Κυρίους: τὸ Θεὸ καὶ τὸ Δούκα. Σ' αὐτοὺς στηρίζει τὶς ἐλπίδες του. Σὲ ἕναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ ἀφέντες θὰ πρέπει νὰ βροῦν καταφύγιο καὶ τὰ φτωχὰ κορίτσια τοῦ χωριοῦ (τὰ πιὸ ἀδύναμα καὶ ἀνυπεράσπιστα πλάσματα τῆς κοινωνίας ποὺ μᾶς δείχνει ἡ ταινία): γιὰ νὰ μὴν πεθάνουν ἀπὸ τὴν πείνα, οἱ γονεῖς τους δὲν βλέπουν ἄλλη λύση ἀπὸ τὸ νὰ τὰ βάλουν σὲ μοναστήρι ἢ νὰ τὰ ἀφήσουν στὴ «στοργικὴ» φροντίδα τοῦ Δούκα.

Τὸ σκηνικὸ εἶναι στημένο, ἕτοιμο νὰ φιλοξενήσει τὴν παραδοσιακὴ σύγκρουση Καλοῦ-Κακοῦ. Ὅμως ὁ Μπουνιουὲλ καὶ ὁ Καρριὲρ τὸ ἔστησαν ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸ ἀναιρέσουν. Μὲ θαυμαστὴ μεθοδικότητα ἀποκαθιστοῦν τὶς συνδέσεις ποὺ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ εἰκόνα: Οἱ δυὸ χῶροι ἐπικοινωνοῦν μέσα ἀπὸ σκοτεινές, κρυμμένες, στοές. Μιὰ γυναίκα μὲ ἄπειρες μεταμορφώσεις κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα στὸ μοναστήρι καὶ τὸν πύργο, συνδέοντας τὸν καλόγερο μὲ τὸ Δούκα — μιὰ γυναίκα: Ἄγγελος τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ, ἄγγελος ἔρωτα καὶ θανάτου.

Σιγά-σιγὰ ἡ «τοπολογία» τῆς ταινίας ἀλλάζει. Δὲν ξεχωρίζουμε πιὰ εὔκολα τὶς ὑπαίθριες στοὲς τοῦ μοναστηριοῦ ἀπὸ τὰ ὑπόγεια κελάρια τοῦ πύργου. Ὁ φωτισμὸς γίνεται ὅλο καὶ πιὸ ὁμοιόμορφος. Ἡ δράση μεταφέρεται ἀπὸ τὸ μοναστήρι στὸν πύργο καὶ ἀντίστροφα, σχεδόν, χωρὶς πρόσχημα. Οἱ δυὸ χῶροι ποὺ ἀντιπαρατίθενται δὲν

εἶναι τώρα μοναστήρι καὶ πύργος, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μιὰ τὸ χωριὸ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ, ἑνοποιημένος πιά, χῶρος τῆς ἐξουσίας, μιᾶς ἀπόλυτης Ἐξουσίας ποὺ στηρίζεται στὴν οἰκονομική, κοινωνικὴ καὶ διοικητικὴ (:πολιτικὴ) δύναμη.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ (ἐπὶ τέλους καθαρὰ ἰδωμένο) «σκηνικὸ» τοῦ Μεσαίωνα, ὁ ρόλος τῶν φτωχῶν κοριτσιῶν τοῦ χωριοῦ εἶναι προδιαγεγραμμένος: προορίζονται γιὰ νὰ κορέσουν τὶς στοιχειώδεις ἀνάγκες βιολογικῆς ἐπιβίωσης τῶν φορέων τῆς ἐπίγειας ἐξουσίας: τὸ χωριὸ τρέφει (στὴν κυριολεξία) τὸν ἀφέντη του. Καὶ ἡ πόρτα τοῦ μοναστηριοῦ δὲν εἶναι πόρτα σωτηρίας ἀλλὰ ἡ πίσω πόρτα τοῦ πύργου.

Εἶναι κρίμα, τελικά, ποὺ δὲν ἔκανε τὴν ταινία ὁ ἴδιος ὁ Μπουνιουέλ. Βέβαια ὁ Ἄδωνις Κύρου δὲν πρόδωσε τὸ σενάριο, σίγουρα ὅμως δὲν κατάφερε καὶ νὰ τὸ ἀναδείξει. Πέτυχε σὲ ἕνα βαθμὸ στὸ στήσιμο τῶν χώρων καὶ (κάπως λιγότερο) στὴν ἀξιοποίησή τους, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἡ ἀποτυχία εἶναι ἀπόλυτη στὴν ἐπιλογὴ καὶ τὴν καθοδήγηση τῶν ἠθοποιῶν. Ἐκεῖνο, ὅμως, ποὺ λείπει πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι αὐτὴ ἡ λεπτὴ αἴσθηση χιοῦμορ ποὺ διαπνέει τὸν μπουνιουελικὸ κινηματογράφο καὶ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν ἰδιόρρυθμο σουρεαλισμό του νὰ λειτουργεῖ χωρὶς νὰ φαίνεται ποτὲ αὐθαίρετος ἢ «ἀστεῖος». Γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ λειτουργήσουν σωστὰ καὶ ἐλεγχόμενα τὰ μήρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῆς μπουνιουελικῆς σύλληψης, πρέπει νὰ ἔχει ἀποκατασταθεῖ μιὰ καθαρὰ φιλμικὴ πραγματικότητα — πράγμα ποὺ δὲν πετυχαίνεται στὴν ταινία τοῦ Κύρου. Ἀντίθετα, ὁ Κύρου ἔπεσε σὲ πολλὲς παγίδες — ἀπὸ τὴν «ἀνεκδοτολογικὴ» αὐθαιρεσία μέχρι τὸ γκρὰν γκινιόλ. Τελικά, ἡ σχέση του μὲ τὸ ὑλικό του ἔμεινε ἐξωτερική. Σχεδὸν ἀρνήθηκε νὰ ἀναμετρηθεῖ μὲ τὸ θέμα του. Ἀλλὰ τὰ μεγάλα θέματα δὲν ἀρκεῖ νὰ τὰ ἀγγίζει κανένας μὲ ἀγάπη, πρέπει καὶ νὰ μπορεῖ νὰ τὰ γραπώσει μὲ δύναμη γιὰ νὰ τὰ δαμάσει.

Μπάμπης Κολώνιας

Ὁ Ὑπέροχος Γκάτσμπυ

(The Great Gatsby) *Σκηνοθεσία:* Τζὰκ Κλέιτον *Σενάριο* Φρ. Φ. Κοπόλα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Τζ. Σκὸτ Φιτζέραλντ. *Σκηνικά, κοστούμια:* Ντένυ Βαχλιώτη. *Παίζουν:* Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Μία Φάροου.

Ἂν στὴν Εὐρώπη ἡ μόδα «ρετρὸ» εἶναι στενὰ συνυφασμένη μὲ ὁρισμένα συμπτώματα φασιστικοποίησης (συμπτώματα ποὺ ἐκδηλώνονται κυρίως στὰ μικροαστικὰ στρώματα καὶ φυσικὰ καὶ στὴν «πρωτοπορία» τους, δηλαδὴ στοὺς μικροαστοὺς διανοούμενους — ἔστω κι ἂν μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς θεωροῦνται «ἀριστεροί»), στὴν Ἀμερικὴ ὅπου ὁ φασισμὸς δὲν ἦταν ποτὲ πολὺ μακρυά, ἡ μόδα «ρετρὸ» εἶναι περισσότερο μιὰ μόδα σὰν ὅλες τὶς ἄλλες. Στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο ἐκδηλώνεται βασικὰ μὲ ταινίες σὰν τὸν *Ὑπέροχο Γκάτσμπυ* ἢ τὸ *Ἔγκλημα στὸ Ὀριὰν Ἐξπρὲς (Murder on the Orient Express,* τοῦ Σίντνεϋ Λιοῦμετ), μεταφορὲς μυθιστορημάτων «ἐποχῆς», ποὺ ἐπιτρέπουν μιὰ φανταχτερὴ ἐπίδειξη κοστουμιῶν - ρετρό, ντεκὸρ - ρετρό, ἀσημικῶν - ρετρό... (στὸ *Ὀριὰν Ἐξπρὲς* μποροῦμε νὰ μιλᾶμε ἀκόμη καὶ γιὰ ἠθοποιοὺς - ρετρό).

Ὁ *Γκάτσμπυ* ἀποτελεῖ διασκευὴ ἑνὸς μυθιστορήματος τοῦ Σκὸτ Φιτζέραλντ. Τὸ σενάριο ἔγραψε ὁ Φράνσις Φὸρντ Κόπολα, ἱκανότατος στὸ νὰ ἀναπαράγει τὴ συνταγὴ ποὺ ὁ ἴδιος λανσάρησε μὲ τὸ *Νονό* του, χωρὶς νὰ νιώθει καὶ πολλὲς τύψεις γιὰ ὁποιονδήποτε Φιτζέραλντ. Ἔτσι, στὴ θέαση μιᾶς κριτικῆς περιγραφῆς τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίοδο, βρίσκουμε μιὰ γλυκερὴ νοσταλγικὴ ἀναπόληση τὴν ὁποία ὑπηρετεῖ βαριεστημένα ἡ ἄχρωμη σκηνοθεσία τοῦ Τζὰκ Κλέϋτον. Ὁ ἴδιος ὁ κεντρικὸς ἥρωας, ἀντὶ νὰ διερευνηθεῖ, ντύνεται μὲ ἕνα πέπλο μυστηριακῆς γοητείας καὶ προσφέρεται σὰν de facto καταξιωμένος στὸ θεατή. Ὁ λανθάνων φασισμὸς τῆς ταινίας εἶναι αἰσθητὸς — κυρίως μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ ἥρωα. Εὐτυχῶς, ὅμως, τελικὰ «πνίγεται» μέσα στὸ βαρυφορτωμένο καὶ ἀφόρητα πληκτικὸ «θέαμα».

Μπάμπης Κολώνιας

Ἡ πρώτη σελίδα
(The Front Page)

Σκηνοθεσία: Μπίλυ Γουάιλντερ. *Σενάριο:* Μπίλυ Γουάιλντερ, Ι. Ντάιαμοντ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τῶν Χέχτ καὶ Μὰκ Ἄρθουρ. *Φωτογραφία:* Τζόρνταν Κρόνγουεϋ. *Μουσική:* Μπίλυ Μαίη. *Παίζουν:* Τζὰκ Λέμον, Γουῶλτερ Ματάου, Κάρολ Μπέρνετ. *Διάρκεια:* 105'.

Ὁ Οὐάιλντερ παραμένει ὁ κορυφαῖος κυνικὸς τοῦ κινηματογράφου. Στὶς ταινίες του, ἄψογες «βιεννέζικες» χορογραφίες, κυριαρχεῖ ἕνας κόσμος ἀθεράπευτα πεζός, ὅπου ἰδεολογίες καὶ ἠθικοὶ φραγμοὶ συνθλίβονται ἀπὸ τὸ ἄγχος τῆς προσωπικῆς ἐπιβίωσης.

Στὴν *Πρώτη Σελίδα*, παλιὸς δημοσιογράφος ὁ ἴδιος, ξαναβρίσκει τὴ θολὴ ἀτμόσφαιρα τῶν ἐφημερίδων τοῦ '30, μέσα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ καὶ ξανακινηματογραφημένο ἔργο τῶν Μπὲν Χὲχτ καὶ Τσὰρλς Μὰκ Ἄρθρουρ (ἑλ. τίτλος *Τὸ θέμα τῆς ἡμέρας),* κλιμακώνοντας τὴ ματιά του ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σύνολο στοὺς χαρακτῆρες - φορεῖς. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἡ ἰδεολογία τοῦ τύπου καὶ τῶν ὀργάνων του, ἡ πουλημένη ἐξουσία, πολιτικοὶ καὶ ἀστυνομικοί, ὁ «κόκκινος» ἀναρχισμός, ἀπὸ τὴν ἄλλη τὰ ἀτομικὰ πορτραῖτα τῶν βρώμικων δημοσιογράφων, τοῦ ἀδίσταχτου ἀφεντικοῦ, τοῦ σερίφη, τοῦ ἄγνοῦ ἐπαναστάτη καὶ τῆς ἐρωτευμένης πόρνης, ἀναφορὲς ποὺ ὁδηγοῦν σὲ ἕνα σύγχρονο πλέγμα ἐκμεταλλευτῶν καὶ θυμάτων, καλύπτοντας κωμικοτραγικὰ τὸ χῶρο ἀπὸ τὴ φανατισμένη δεξιὰ ἕως τὸν ρομαντικὸ ἀναρχισμό.

Τὰ νήματα ποὺ ὁδηγοῦν στὰ σημερινὰ πολιτικὰ σκάνδαλα καὶ στὴν ἀρριβίστικη τοποθέτηση τοῦ τύπου ἀπέναντί τους κινοῦνται, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά, ἀπὸ τὸ δίδυμο Τζὰκ Λέμον - Οὐῶλτερ Ματτάου, δυὸ ἠθοποιοὺς ποὺ ἑρμηνεύουν πάντα τὴ διπλὴ προσωπικότητα τοῦ ἴδιου τοῦ Οὐάιλντερ. Ἡ τρυφερότητα καὶ ἐπαγγελματικὴ εὐσυνειδησία τοῦ ἑνὸς καὶ ὁ μακιαβελικὸς κυνισμὸς τοῦ ἄλλου, πατοῦν μὲ σιγουριὰ στὴν κόψη τοῦ μαχαιριοῦ, μιὰ ἰσορροπία χαρακτήρων ἄψογα ρυθμισμένη.

Ὁ «κλασικὸς» κινηματογράφος τοῦ Οὐάιλντερ, ἀστείρευτος καὶ φρέσκος ὅσο ποτέ, κερδίζει τὸν ἀνεπιφύλακτο θαυμασμό μας.

Τ. Λυκουρέσης

Τί;
(Che?)

Σκηνοθεσία: Ρομὰν Πολάνσκυ, *Σενάριο:* Ζεράρ Μπρὰζ - Ρ. Πολάνσκυ, *Φωτογραφία:* Μαρτσέλλο Γκάττι - Γκιουζέππε Ρουτζολίνι, *Παίζουν:* Σύντνε Ρόμ, Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι (Ἄλεξ) Χιοὺ Γκρίφφιθ (Νόμπλαρτ), Ρ. Πολάνσκυ (Μοσκίτο).

Ὁ κύριος Νόμπλαρτ παύει σὲ κάποια στιγμή, νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ ἀντικείμενα τέχνης, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του στρέφεται στὴ ζωντανὴ πραγματικότητα. Ἡ στροφή του συμπίπτει μὲ τὴν εἰσβολὴ στὸ φρούριο-βίλα του τῆς Σύντνε Ρόμ, ποὺ ὑποδύεται μιὰ ἀφελὴ προσωπικότητα. Ἡ βίλα δὲν εἶναι μόνο τὸ μέρος ὅπου κατοικεῖ ὁ Νόμπλαρτ· εἶναι συγχρόνως καὶ μιὰ περιοχὴ ἡ ὁποία ἔχει σηματοδοτηθεῖ ἀπὸ τὸν Πολάνσκυ. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι οἱ κανόνες τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς, μὲ τὸ πρόσχημα μιᾶς φανταστικῆς ἢ βίαιης ἱστορίας, θὰ ἀποκαλύψουν ἕνα συνηθέστατα φρικιαστικὸ πλέγμα. Φρικιαστικό, γιατὶ ὑπάρχουν καταβολὲς ριζωμένες μακρυά, στὴν αὐγὴ τῆς Ἱστορίας, καὶ ποὺ καλύπτονται / ἀποκαλύπτονται ἀπὸ ἕνα σημερινὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο. Μὲ λίγα λόγια, ὁ Πολάνσκυ ἀνατρέπει τὴν πραγματικότητα, ἐπενδύοντάς την σὲ μιὰ ἐξωπραγματικὴ κατάσταση (βρυκόλακες, μάγοι) ἢ σὲ μιὰ ἄλλη «ἀνώμαλης» συμπεριφορᾶς (*Ἀποστροφή, Νύχτα τῶν δολοφόνων*) ἢ ἀπάνθρωπης βίας μιᾶς «παρωχημένης» ἱστορικῆς περιόδου (*Μάκβεθ*), γιὰ νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὶς ἀντιστοιχίες μὲ τὸ σήμερα, τὶς ἐπιβιώσεις παρωχημένων στοιχείων συμπεριφορᾶς καὶ δομῶν προσωπικότητας ποὺ ὑποτίθεται πὼς ἔχουν ἐξαφανιστεῖ.

Αὐτὴ εἶναι ἡ συνηθέστατη «ἀνατροπὴ» τῆς μεθόδου Πολάνσκυ. Στὸ *Τί;* ἡ ἀνατροπὴ γίνεται πάνω στὴ μέθοδο τῆς προηγούμενης καὶ ἔχει στόχο της, ὄχι τὸ θεατὴ γενικὰ ὅπως γινόταν ὡς τότε, ἀλλὰ τὸ θεατὴ τοῦ Πολάνσκυ συγκεκριμένα. Ὁ θεατὴς εἰσάγεται σὲ ἕνα θέαμα ποὺ ἔχει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Πολάνσκυ καὶ περιμένει νὰ λειτουργήσει μὲ τὸ γνωστὸ σύστημα, τὴν ἀποκάλυψη τοῦ φρικιαστικοῦ μιᾶς συμπεριφορᾶς. Ὁ Πολάνσκυ ὅμως ἀρνεῖται· αὐτὴ τὴ φορὰ ὅλα εἶναι ἀνάλαφρα, μοιάζει νὰ λέει. Οἱ μάγοι καταφτάνουν (τὸ ζευγάρι τῶν ἀμερικανῶν) ἀλλὰ δὲ γίνεται τίποτα — μόνο ποὺ βγάζουν τὴν ἡρωίδα ἀπὸ τὸ δωμάτιό της. Ἡ Σύντνε ἀνοίγει τὴν πόρτα μιᾶς ντουλάπας (ὅπως ἡ Ρόζμαρυ, ὅταν περνάει στὸν κόσμο τῶν μάγων) — μὰ πρόκειται γιὰ μιὰ ἀποθήκη γεμάτη σκουπίδια ποὺ σωριάζονται στὸ πάτωμα. Ἡ Σύντνε τὴν ἀνοίγει ξανὰ καὶ βρίσκει ἕνα μαχαίρι — ἀλλὰ τὸ μεταχειρίζεται γιὰ νὰ ξύσει τὴ μπογιὰ ποὺ ἔχει λερώσει τὸ πόδι της. Ἐπισκέπτεται τὸν «πύργο» (πρέπει νὰ ὑπάρχει ἕνας πύργος ἐδῶ, λέει) ἀλλὰ ἀντὶ γιὰ τοὺς πολανσκικοὺς βρυκόλακες συναντάει τὸν Ἄλεξ, ἕνα παρηκμασμένο λατίνο ἐραστὴ καὶ προαγωγὸ μὲ σαδομαζοχιστικὲς συνήθειες. Οἱ δυὸ τύποι μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ γκάγκστερ (*Νύχτα τῶν δολοφό-*

νων) ὑπάρχουν, ἀλλὰ περιφέρονται ἀμήχανοι σὰ σπιτικὰ σκυλιὰ καὶ κάποια στιγμὴ κυνηγοῦν τὴ Σύντνε (γιατὶ τὄβαλε στὰ πόδια πρώτη). Ἡ σκηνὴ τοῦ κυνηγητοῦ ἐπαναλαμβάνεται στὸ φινάλε (ὅπως στὴ *Νύχτα τῶν Βρυκολάκων),* ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορὰ κυνηγοῦν κάποιον ἀντανακλαστικά, γιατὶ τὸν εἶδαν νὰ τρέχει καὶ ἄλλους νὰ τὸν κυνηγοῦν. Τέλος, στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, ἡ Σύντνε «ἔξω» ἀπὸ τὴ βίλα ἀντιμετωπίζει τὸν κίνδυνο ἑνὸς πολλαπλοῦ βιασμοῦ (σὲ στὺλ *Μάκβεθ),* μὰ ἡ σκηνὴ — καὶ ἡ ἀπόπειρα — ξεφτάει δημιουργώντας ἕνα ἔντονα κωμικὸ ἐπεισόδιο.

Ἀνατροπὴ τῆς μεθόδου ἀνατροπῆς καὶ ἀποδιοργάνωση συστηματικὴ τῶν μηχανικῶν ἀνακλαστικῶν τοῦ πολανσκικοῦ θεατῆ. Ποὺ περιμένει νὰ πέσει ἡ «μάσκα», νὰ «ἀποκαλυφτεῖ» ἡ πραγματικότητα. Μὰ ἡ μόνη ἀποκάλυψη ποὺ τοῦ γίνεται εἶναι ἐκείνη στὸ φινάλε, ὅταν ἡ Σύντνε φωνάζει πὼς πρέπει νὰ φύγει γιὰ νὰ τελειώσει ἡ ταινία. Ὑπενθύμιση τῆς «κατασκευῆς», ἀλλὰ καὶ τερματισμὸς τῆς ταινίας ποὺ δὲ θὰ μποροῦσε νὰ τελειώσει διαφορετικά, παρὰ μὲ αὐτὸν τὸν ἀπότομο τρόπο.

Ἡ ταινία εἶναι μιὰ ἐπανάληψη συναντήσεων καὶ καταστάσεων πού, ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα, δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση τοῦ σταματημένου χρόνου, ὅπου τὸ σήμερα εἶναι τὸ χτὲς καὶ τὸ αὔριο κάτι παρόμοιο. Ἡ Σύντνε — καὶ μαζί της ὁ θεατὴς — ἔχει αὐτὴ τὴν ἐντύπωση, ἀλλὰ συνάμα καὶ γοητεύεται. Τί συντηρεῖ αὐτὴ ἡ γοητεία; Μὰ φυσικὰ τὴ «ζωὴ» σ' αὐτὴ τὴ βίλα ποὺ εἶναι γεμάτη πίνακες διάσημων ζωγράφων, καταστάσεις «ὀνειρικὲς» καὶ μιὰ «συνύπαρξη» διαφορετικῶν κοινωνικῶν στρωμάτων. Ὑπάρχει ὁ πατριάρχης Νόμπλαρτ, ὁ προαγωγὸς Ἄλεξ ποὺ εἶναι ἕνα εἶδος δεύτερου κυρίου, οἱ καλεσμένοι. Σὲ ἕνα διαμέρισμα «γιὰ νέους» ὑπάρχουν ἕνας σεξομανής, ἕνας «ἀδιάφορος» καὶ ὁ Μοσκίτο, ποὺ ἐποφθαλμιᾶ τὴ θέση τοῦ Ἄλεξ. Ἡ Σύντνε μπορεῖ νὰ ἐνταχτεῖ καὶ ἐκείνη στὴ συνύπαρξη. Φυσικὰ θὰ περάσει ἀπὸ διάφορες ἐμπειρίες καὶ μία ἀπὸ αὐτὲς θὰ εἶναι νὰ ἀνταποδώσει τὴ «φιλοξενία» μὲ καλὴ θέληση ἐξυπηρέτησης. Ἡ «ὀνειρικὴ» κατάσταση ποὺ ἐπικρατεῖ μέσα στὴν περιοχὴ τῆς βίλας, μετονομάζει τὰ πράγματα πρὸς ὄφελός της. Ἡ Σύντνε ἀποφεύγει τὸ βιασμὸ «ἔξω», γιατὶ ἐκεῖ ἔχει αὐτὸ τὸ ὄνομα· στὴ βίλα τὴν βιάζει δυὸ φορὲς ὁ Ἄλεξ, γιατὶ ἐδῶ αὐτὸ εἶναι μιὰ «χαριτωμένη παραξενιά». Ὁ σαδομαζοχισμὸς τοῦ Ἄλεξ ἀποβαίνει καὶ στὶς δυὸ περι-

πτώσεις πρὸς ὄφελός του. Εἴτε αὐτὸς κρατάει τὸ μαστίγιο εἴτε ἡ Σύντνε, ἡ δεύτερη εἶναι ποὺ τὴν πληρώνει. Ὁ σαρκασμὸς τοῦ Πολάνσκυ γιὰ τὴν αὐταπάτη τῆς ἐρωτικῆς ἰσότητας ἐρήμην τῆς κοινωνικῆς — ἀντίληψη εὐρύτατα διαδεδομένη στὰ μεσαῖα στρώματα καὶ ἔντεχνα συντηρούμενη ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη — ἀφήνεται ἀπεριόριστος σὲ αὐτὴ τὴ σκηνή.

Σὲ ἕναν ὁλότελα πιθανὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ *Τί;* σὰν ταινίας γοητευτικὰ παράξενης, θὰ προτείναμε στὴ θέση τοῦ «παράξενου» ὅλες τὶς κοινωνικές της ἀναφορές. Ὅσο γιὰ τὴ γοητεία της, εἶναι ἡ δεξιοτεχνία τοῦ Πολάνσκυ, ἡ ἱκανότητα τοῦ συνσεναριογράφου του Ζεράρ Μπράχ καὶ ἡ ἔξοχη φωτογράφιση. Ἰδιαίτερα ἡ φωτογραφία, ὁρισμένες φορὲς (νυχτερινὰ καὶ κάποια ἐσωτερικά), λειτουργεῖ σὰν ἕνα ἐπιπλέον ἔργο τέχνης. Οἱ ἀναφορὲς στὴν τέχνη εἶναι ἕνα ἀκόμη ἐπίπεδο τοῦ *Τί;* Τὸ ὄνομα τοῦ Νόμπλαρτ, οἱ πίνακες ποὺ ἔχουν σωρευτεῖ στὴ βίλλα, ἡ χρήση τῆς μουσικῆς, ἡ ἴδια ἡ ταινία σὰν ἔργο «κάποιας» τέχνης. Συγχρόνως ὁ χρόνος ποὺ ἔχει ἀκινητοποιηθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη τῶν καταστάσεων. Πρόκειται γιὰ μιὰ «γοητεία» ποὺ δὲν ὁδηγεῖ πουθενὰ καὶ ποὺ στὸ πλαίσιό της βρῆκαν καταφύγιο κάτι παράσιτα. Ἡ γοητεία ἐπεκτείνεται καὶ σ' αὐτά, στὶς καθημερινές τους πράξεις, στὴ φιλοσοφική τους κάλυψη. Ἡ ἀναμασημένη φράση τους ὅτι ὁ χρόνος δὲν εἶναι ποτὲ ὁ ἴδιος, ὅτι «δὲν κολυμπᾶς ποτὲ στὸ ἴδιο ποτάμι», στὴν περίπτωσή τους εἶναι μιὰ δανεικὴ κάλυψη γιὰ νὰ κρύψουν τὴ στασιμότητά τους, τὸν ἐπερχόμενο βιολογικὸ θάνατο τῆς τάξης τους καὶ τῆς ἰδεολογίας τους.

Καὶ ἐδῶ μποροῦμε νὰ ποῦμε, ποιό εἶναι τὸ «δαινομικὸ» στοιχεῖο σ' αὐτὴ τὴν ταινία τοῦ Πολάνσκυ, γιὰ ὅσους δὲν τὸ ἔχουν καταλάβει ἤδη. Εἶναι ἡ «γοητεία» — τῆς τέχνης, ἢ μιᾶς ἰδεολογίας — γιὰ πολλούς. Ὁ Πολάνσκυ δὲν τὴ διαγράφει. Τὴ θεωρεῖ — καὶ σωστὰ — σὰν κάτι ὑπαρκτὸ ἀκόμη — ἀπόδειξη ἡ ἱκανότητα τῆς ταινίας του νὰ μᾶς γοητεύει. Τὸ «ἐξωπραγματικὸ» ὑπάρχει καὶ αὐτό. Εἶναι ἡ ἐντύπωση τοῦ σταματημένου χρόνου/ ἀναφορὰ στὴν ἰδεολογία τῆς «αἰώνιας τάξης πραγμάτων».

Τὸ *Τί;* δὲν εἶναι τόσο «ἀνάλαφρο» ὅσο φαίνεται. Ἀντίθετα, εἶναι μιὰ πολὺ στέρεη κατασκευή, ποὺ «παίζει» μὲ τὸν ἐφησυχασμὸ τοῦ θεατῆ. Ὁ ὁποῖος αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν ἡρωίδα ποὺ ἡ χτυπητὴ «ἀνοησία» της ἀνήκει στὴ «γοητευτικὴ» διάσταση τοῦ ἔργου. Ἄλλωστε καὶ ὁ Νόμπλαρτ τὴν καλεῖ στὸ δωμάτιό του καὶ αὐτὸς ὁ συλλέκτης ἔργων τέχνης παθιάζεται μπροστά της. Σὲ μιὰ σκηνὴ σπαρταριστή, μὲ βιβλικὲς ἀναφορές, ὁ πατριάρχης Νόμπλαρτ «ἀναγνωρίζει» τὸν «ἀναμενόμενο» καὶ πεθαίνει ψέλνοντας τὸ ἀλληλούϊα, ἐνῶ ἡ Σύντνε γυμνώνει τμηματικὰ τὸ κορμί της.

Ὁ Πολάνσκυ προτάσσει διάφορους κώδικες «ἀνάγνωσης», ἐκθέτοντας συγχρόνως τὴ δυνατότητα χρησιμοποίησής τους κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μὴν ἀποκαλύπτουν τίποτα — τὸ βαθμὸ συνενοχῆς τους. Τὸ ἡμερολόγιο τῆς Σύντνε (ἡ γραφὴ), ποὺ ὑποτίθεται πὼς καταγράφει τὰ γεγονότα, προδίνει τὴν ἀνεπάρκεια τῆς «ἀλήθειας» του σὲ σχέση μὲ ὅ,τι μᾶς δείχνει ἡ εἰκόνα. Τὰ γεγονότα, ποὺ καταγράφονται σὰν «παράλογα» καὶ «γοητευτικὰ» μὲ τὴ συνενοχὴ τῆς τέχνης, εἶναι ἐπίσης ἕνα αἴνιγμα στὸ βαθμὸ ποὺ ἐπιζητοῦν ἕναν ἄλλο κώδικα γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν. Ποῦ βρίσκεται αὐτός; Μὰ φυσικὰ ἔξω ἀπὸ τοὺς κώδικες ποὺ διατηροῦν τὴ «μαγεία» καὶ τὸ «παράλογο» καὶ μετονομάζουν τὰ πράγματα. Ὁ «ἄλλος» κώδικας ἀρχίζει νὰ σχηματίζεται ὅταν ὁ βιασμός τῆς Σύντνε ἀπὸ τὸν Ἄλεξ γίνει νοητὸς σὰν βιασμὸς καὶ μάλιστα στὴν ταξική του διάσταση· ὅταν τὸ ἴδιο γίνει καὶ στὴν ἔλξη ποὺ νοιώθει ὁ Νόμπλαρτ γιὰ τὴ Σύντνε (ποὺ ὅταν τὴν πρωτοβλέπει τὴν ἀποκαλεῖ γουρουνάκι, δίνοντας τὴν εὐκαιρία στὸν Πολάνσκυ γιὰ ἕνα ὀπτικό παιγνίδι στὸ φινάλε). Ὁ «ἄλλος» κώδικας βρίσκεται παρὼν σὲ ὅλη τὴν ταινία, χωρὶς διακοπή, σὰν συνεχὴς βιασμὸς (ὁ Τόνυ καὶ ὁ «φιλοξενούμενός» του), μέσα ἀπὸ τὴν παρωδία τοῦ κώδικα τῶν δῆθεν τολμηρῶν πορνογραφικῶν ταινιῶν.-

Ἄλης Λελούδης

Ὁ ἀγκυλωτὸς σταυρὸς τοῦ Ναζισμοῦ

1918-1933. *Σκηνοθεσία:* Λοὺτς Μπέκερ

Τὰ γερμανικὰ ἐπίκαιρα τῆς ἐποχῆς τοῦ 1918-1933 ἀφηγοῦνται τὴν ἄνοδο τοῦ Ναζισμοῦ στὴν ἐξουσία. Πρόκειται γιὰ μιὰ περίοδο μεστὴ ἀπὸ γεγονότα τόσο στὴ Γερμανία, ὅσο καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸν κόσμο. Κρίση ἐξουσίας μαστίζει ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ μπροστὰ στὸν κίνδυνο τῆς σοβιετικῆς ἐπιρροῆς καὶ τῆς ἐξάπλωσης τοῦ κομμουνιστικοῦ κινήματος, τὰ δυτικοευρωπαϊκὰ μονοπώλια, τὸ μεγάλο χρηματιστικὸ κεφάλαιο καὶ οἱ στρατοκράτες, ἀποφασίζουν νὰ ἐνισχύσουν μὲ ὅλες τους τὶς δυνάμεις τὰ φασιστικὰ - ναζιστικὰ κινήματα σὰν μοναδικὸ μέσο γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῆς κρίσης τοῦ καπιταλισμοῦ, σὰν διάδοχη κατάσταση στὴν ἐξουσία τῆς χρεοκοπημένης σοσιαλδημοκρατίας.

Ὁ Λοὺτς Μπέκερ περιορίζεται στὰ γεγονότα ποὺ ἀποτύπωσαν οἱ κινηματογραφιστὲς τῆς ἐποχῆς, μὲ στόχο τὴ διασκέδαση καὶ τὸ ἀποκοίμισμα τοῦ θεατῆ καὶ ὄχι, φυσικά, τὴν πλήρη ἐνημέρωση καὶ συνειδητοποίησή του. Ἔτσι περιορίζει τὸ θέμα του στὴν ἀφήγηση τῶν καθημερινῶν γεγονότων, στὰ πρῶτα δειλὰ βήματα τοῦ Χίτλερ καὶ στὰ ἅλματα τοῦ Ναζιστικοῦ κόμματος πρὸς τὴν ἐξουσία.

Ὁ Μπέκερ προτίμησε νὰ μὴν ἐπέμβει στὸ ὑλικό του. Ἄφησε τὰ γεγονότα νὰ μιλήσουν μόνα τους. Δείχνοντας τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῆς Γερμανίας ἀπὸ τὸ 1918 μέχρι τὸ 1933, προσπαθεῖ νὰ ὁδηγήσει τὴ σκέψη τοῦ θεατῆ στὰ σημερινὰ καθημερινὰ γεγονότα ποὺ τὸ ἴδιο *ἀνεπαίσθητα* ὅπως τὴν περίοδο 1918-1933, μποροῦν νὰ γεννήσουν ἕνα ἀνάλογο κίνημα μὲ κεῖνο τοῦ γερμανικοῦ ναζισμοῦ ποὺ νὰ ἀντιστοιχεῖ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, ὅπως διαμορφώνονται σήμερα, ἔτσι ὅπως ἀντιστοιχοῦσε ὁ ναζισμὸς στὶς ἀνάγκες τοῦ καπιταλισμοῦ τῆς ἐποχῆς μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Φ. Λαμπρινὸς

"Αν θεωρήσουμε τὴν ταινία τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ μιὰ ταινία μὲ θέμα τὰ ναρκωτικὰ (ἢ ἀκόμη χειρότερα: ἕνα ντοκυμανταὶρ γιὰ τὸν κόσμο τῶν ναρκωτικομανῶν) τότε ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἕνα σχεδὸν ἀδιάφορο ἔργο ποὺ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολεῖ ἀκόμη σήμερα, δεκαπέντε ὁλόκληρα χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ γυρίστηκε. "Αν ὅμως μπορέσουμε νὰ δοῦμε τὸν *Προμηθευτὴ* ὅπως πραγματικὰ εἶναι: μιὰ ταινία γιὰ τὸν κινηματογράφο, γιὰ τὴ σχέση κινηματογράφος - θέατρο, γιὰ τὴ σχέση θεατὴς - θέαμα, τότε καταλαβαίνουμε ὅτι ἔχουμε μπροστά μας ἕνα πολύτιμο κινηματογραφικὸ δοκίμιο.

συνεντεύξεις, κλπ.). Αὐτὸ τὸ κλασικό, γιὰ τὸ θέατρο, τέχνασμα, ἡ Σίρλεϋ Κλάρκ τὸ ἐκμεταλλεύεται θαυμάσια στὴν κινηματογραφικὴ μεταφορὰ τοῦ ἔργου: στήνει παγίδα στὸ θεατή. Καλλιεργεῖ ἔντεχνα τὴν ψευδαίσθηση ὅτι ἡ δική της κάμερα ταυτίζεται μὲ τὴν κάμερα τοῦ ἔργου καὶ ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι «στιγμὲς ἀλήθειας». Ἀκόμη καὶ ὅταν ὁ «σκηνοθέτης» τοῦ ἔργου μπαίνει στὸ σκηνικὸ παιχνίδι, ἡ Κλάρκ συνεχίζει νὰ παίζει τὸ κρυφτούλι μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι ὁ ὀπερατὲρ δὲν ὑπακούει πιὰ στὸ «σκηνοθέτη» καὶ «κλέβει» «περισσότερη ἀλήθεια» ἀπὸ ὅ,τι εἶχε προγραμματιστεῖ. Ἔτσι, ὅσο προχωρεῖ ἡ ταινία, ὁ θεατὴς κυρι-

'Ο Προμηθευτὴς
(The connection)

Σκηνοθεσία: Σίρλεϋ Κλάρκ, *Σενάριο:* Σ. Κλὰρκ *ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τζὰκ Γκέλμπερ. Παίζουν:* τὸ Λίβινγκ Θήατερ

Στὴ βάση τῆς ταινίας ὑπάρχει τὸ ὁμώνυμο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Τζὰκ Γκέλμπερ, ἔργο ἄψογα δομημένο ποὺ παίζεται ἀπὸ τοὺς ἱκανότατους ἠθοποιοὺς τοῦ Λίβινγκ Θήατερ σὲ στὺλ χάπενινγκ. Τὸ ἔργο τοῦ Γκέλμπερ περιγράφει δυὸ ὧρες ἀπὸ τὴ ζωὴ σὲ ἕνα στέκι ναρκωτικομανῶν. Μέσα σ' αὐτὲς τίς δύο ὧρες οἱ ναρκωτικομανεῖς περιμένουν τὸν προμηθευτή τους (ποὺ ἔρχεται πρὸς τὸ τέλος τοῦ δίωρου) ἐνῶ, παράλληλα, ἕνα κινηματογραφικὸ συνεργεῖο προσπαθεῖ νὰ γυρίσει μιὰ ταινία-ντοκουμέντο ἀπὸ τὴ ζωὴ αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων (μὲ

εύεται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἐνοχλητικὴ ἀμφιβολία ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει καὶ δυσφορία. Δὲν ξέρει πῶς νὰ τοποθετηθεῖ ἀπέναντι σ' αὐτὸ ποὺ βλέπει: εἶναι κινηματογράφος - ἀλήθεια ἢ ἀναπαράσταση; Ἡ Κλὰρκ ἐπίμονα, σαδιστικὰ σχεδόν, συντηρεῖ μέχρι τὸ τέλος τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀλήθειας: ἡ δραματουργικὴ ἐξέλιξη (ρυθμισμένες ἐναλλαγὲς νεκρῶν χρόνων καὶ δραματικῶν κορυφώσεων, κανονικὰ μουσικὰ ἰντερμέτζα μὲ τὴν ὀρχήστρα ποὺ βρίσκεται «ἐπὶ σκηνῆς» ἐνταγμένη στὴ δράση, προετοιμασία τοῦ φινάλε...) τείνει συνέ-

χεια νὰ ἀναιρέσει τὴν ψευδαίσθηση καὶ νὰ καταγγείλει τὴν ἀναπαράσταση. Ὅμως, ὁ θεατὴς δὲν εἶναι ποτὲ σίγουρος (τουλάχιστον ὁ μὴ - «εἰδικὸς» θεατής, ποὺ δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀνακαλύψει τὰ τεχνάσματα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ Κλὰρκ παίζει τὸ παιχνίδι της).

Γιὰ ἕνα πράγμα εἶναι σίγουρος: ὅτι δὲν ἔχει τὴν ἄνετη πλεονεκτικὴ θέση ποὺ ἔχει ἀπέναντι στὶς περισσότερες ταινίες, τὴ θέση τοῦ *καταναλωτῆ - θεατῆ* — ἀφοῦ ἐδῶ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι σίγουρος ὅτι πρόκειται γιὰ ἀναπαράσταση, γιὰ θέαμα· ἀλλὰ οὔτε τὴν προνομιακὴ θέση ποὺ ἡ Κλὰρκ τὸν ἄφησε νὰ πάρει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας της, τὴ θέση τοῦ *ἡδονοβλεψία - θεατῆ* — ἀφοῦ πιὰ δὲν εἶναι σίγουρος ὅτι πρόκειται γιὰ κινηματογράφο - ἀλήθεια.

Καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ πολύτιμο συμπέρασμα στὸ ὁποῖο μᾶς ὁδηγεῖ τὸ πείραμα ποὺ κάνει ἡ Σ. Κλὰρκ μὲ τὸ θεατή: ὅτι δηλαδή, ὁ θεατὴς θέλει νὰ *παίζουν γι' αὐτὸν ἢ νὰ μὴν παίζουν* καθόλου, δὲν ἀνέχεται ὅμως νὰ *παίζουν μαζί του*. Καὶ ἂν ὁ θεατὴς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ μόνο ἢ καταναλωτὴς ἢ ἡδονοβλεψίας, τότε ἐκεῖνο ποὺ μπαίνει σὲ ἀμφισβήτηση εἶναι ἡ ἴδια ἡ *ἠθικὴ* τοῦ κινηματογράφου.

Μπάμπης Κολώνιας

Οἱ Δαιμονισμένες

(The Devils)

Μεγάλη Βρετανία, 1971. *Σκηνοθεσία:* Κὲν Ράσελ. *Σενάριο:* Κὲν Ράσελ, ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Οἱ δαίμονες τοῦ Λουντὲν» τοῦ Ἄλντους Χάξλεϋ καὶ τὸ θεατρικὸ ἔργο «Οἱ δαίμονες» τοῦ Τζὼν Χουάτινγκ. *Ντεκόρ:* Μπὸμπ Κάρτράιτ. *Παίζουν:* Ὄλιβερ Ρήντ, Βανέσα Ρέντγκραίηβ, Ντάντλεϋ Σάτον, Μάρεϋ Μέλβιν. *Διάρκεια:* 111'

Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ἡ ἱστορία τῶν «δαιμονισμένων» καλογριῶν τοῦ Λουντέν. Ὁ Ράσσελ εἰκονογραφεῖ τὴν ἐποχὴ τοῦ 17ου αἰώνα μὲ ἔντονα σουρρεαλιστικὰ στοιχεῖα, σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα κατασκευῆς, σενάριο, ἑρμηνεία, χώρους, κοστούμια, φωτισμούς. Στήνει ἔτσι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μιὰ προσωπικὴ παράσταση, σὲ στὺλ πὸπ ὄπερας, ὅπου ἑτερόκλητα ὑλικά, ἔμψυχα καὶ ἄψυχα, συνθέτουν τὴν παρανοϊκὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Λουντέν.

Τὸ διπλὸ ταμπλὼ μιᾶς ἐλεγχόμενης ὑστερίας καὶ τῆς πολιτικῆς της σκοπιμότητας, ὑπερτονισμένο μπαρόκ, εἶναι γιὰ τὸν Ράσσελ τὸ κλειδὶ τῆς σκευωρίας ποὺ ὁδήγησε, μέσα ἀπὸ τὴν σεξουαλικὴ καταπίεση τῶν Καλογριῶν, τὸν πολιτικὸ - ἱερέα Γκραντιὲ στὴν πυρὰ καὶ τὴν πόλη στὰ χέρια τοῦ Ρισελιέ.

Τὸ ἱστορικὸ γεγονός, μυθοποιημένο σχεδὸν σὰν εἰκόνα μέσα ἀπὸ εἰκαστικὰ καὶ πληθωρικὰ ἐφφέ, διατηρεῖ συνεχῶς τὴν ἐπαφή του μὲ τὸ ρεαλισμὸ τῆς ἴντριγκας ποὺ κρύβεται ἀπὸ πίσω καὶ αὐτὴ ἡ διπλὴ ἐγγραφὴ τοῦ μηχανισμοῦ καὶ τοῦ στόχου του, κάτω ἀπὸ τὴν «ὀπτικὴ» πίεση τοῦ Ράσσελ, καθορίζει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ταινίας.

Τ. Λυκουρέσης

Ὁ Ζάν-Πὼλ Σὰρτρ ἔχει πεῖ ὅτι «στὸ θέατρο τὸ δράμα ξεκινάει ἀπὸ τὸν ἠθοποιό, ἐνῶ στὸν κινηματογράφο πηγαίνει ἀπὸ τὸ ντεκὸρ στὸν ἄνθρωπο». Ὁ Ἀντρὲ Μπαζὲν υἱοθετώντας αὐτὴ τὴν παρατήρηση χαρακτηρίζει τὸ χῶρο τῆς θεατρικῆς σκηνῆς ὡς κεντρομόλο καὶ τὸ χῶρο τῆς ὀθόνης ὡς φυγόκεντρο. Στὴ συνέχεια, ξεκαθαρίζοντας τὴν ἔννοια τοῦ δραματικοῦ χώρου, ἔννοια ἰδιαίτερα θεατρική, παρατηρεῖ ὅτι «δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει θέατρο χωρὶς ἀρχιτεκτονική... τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν οὐσία του δὲν μπορεῖ νὰ συγχέεται μὲ τὴ φύση, γιατὶ κινδυνεύει νὰ διαλυθεῖ μέσα της καὶ νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει... ἔχει ἀνάγκη νὰ ἀντιτίθεται στὸν ὑπόλοιπο κόσμο ὅπως ἀντιτίθεται τὸ παιχνίδι στὴν πραγματικότητα, ἡ συνενοχὴ στὴν ἀδιαφορία, ἡ ἱεροτελεστία στὴ χυδαιότητα τοῦ χρήσιμου. Τὸ κοστούμι, ἡ μάσκα ἢ τὸ μακιγιάζ, τὸ στύλ τῆς γλώσσας, ἡ ράμπα, συντελοῦν λίγο ἢ πολὺ σ' αὐτὴ τὴ διάκριση, ἀλλὰ τὸ πιὸ προφανὲς σημάδι της εἶναι ἡ σκηνή»*. Καὶ στὸ ἴδιο κείμενό του, ὁ γάλλος θεωρητικὸς παρατηρεῖ ἀκόμη ὅτι, ἀντίθετα, στὸν κινηματογράφο «ἡ ψευδαίσθηση δὲν στηρίζεται... σὲ συμβάσεις, σιωπηρὰ παραδεκτὲς ἀπὸ τὸ κοινό, ἀλλὰ ἀντίθετα στὸν ἀναφαίρετο ρεαλισμὸ αὐτοῦ ποὺ δείχνεται», γιὰ νὰ καταλήξει ὅτι «γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα, ἡ ταινία εἶναι τὸ Σύμπαν, ὁ Κόσμος, ἤ, ἂν θέλετε, ἡ Φύση». Εἶναι, λοιπόν, πολὺ εὔκολο νὰ καταποντιστεῖ ὁλοκληρωτικὰ ἕνα θεατρικὸ ἔργο μεταφερόμενο στὴν ὀθόνη (καὶ πολὺ περισσότερο ἂν πρόκειται γιὰ τραγωδία, ὅπου ἡ κυριαρχία τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ λόγου εἶναι ἀκόμη πιὸ ἀπόλυτη). Ἡ μόνη ἐλπίδα γιὰ νὰ ἐπιβιώσει, εἶναι νὰ μεταφερθοῦν στὴν ὀθόνη, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κείμενο, καὶ οἱ συμβάσεις ποὺ ἰσχύουν στὸ θέατρο. Καὶ φυσικά, πάνω ἀπ' ὅλα ἡ πρωταρχικὴ σύμβαση τῆς θεατρικῆς σκηνῆς: ἕνας χῶρος αὐτόνομος ποὺ νὰ μὴν ἐπεκτείνεται ἄπειρα. Βασικὸ ρόλο σ' αὐτὸ παίζει βέβαια τὸ ντεκὸρ — ποὺ τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ εἶναι καὶ φυσικό: *ἡ χρήση του* εἶναι ποὺ θὰ καθορίσει ἂν θὰ διασφαλιστεῖ, ἢ ὄχι, μέσα ἀπ' αὐτό, ἡ θεατρικὴ σύμβαση. (Ὅλες σχεδὸν οἱ ταινίες τοῦ Μίκλος Γιάντσο εἶναι γυρισμένες σὲ φυσικοὺς ὑπαίθριους χώρους ποὺ ὅμως λειτουργοῦν σὰ θεατρικὴ σκηνή, μὲ ὅλες τὶς συμβάσεις της: π.χ. ὅταν ἕνα πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὸ πλάνο τοῦ Γιάντσο, παύει νὰ ὑπάρχει γιὰ τὸ θεατή, ὁ θεατὴς δὲν τὸ φαντάζεται νὰ συνεχίζει τὴ δράση του κάπου ἀλλοῦ — ὅπως ἀκριβῶς στὸ θέατρο, ἡ πραγματικότητα τῆς δράσης περιορίζεται στὴ σκηνὴ χωρὶς καμιὰ προέκταση.) Ἂν δὲν καταφέρουμε νὰ ἐγγράψουμε στὴν ὀθόνη τὴ θεατρικὴ σκηνὴ (δηλαδή: τὸ ἄθροισμα τῶν συμβάσεων ποὺ τὴ συνιστοῦν), τότε ἡ ὀθόνη παράγει μιὰ ψευδαίσθηση ρεαλισμοῦ ὅπως εἶναι ἡ «φυσική» της τάση (:«παράθυρο στὸν κόσμο»), ἀναπτύσσονται οἱ φυγόκεντρες δυνάμεις της, ὁ ἠθοποιὸς (πηγὴ τοῦ θεατρικοῦ δράματος) ἐκμηδενίζεται χάνοντας τὴν κεντρική του θέση καὶ ὁ λόγος (φορέας τοῦ θεατρικοῦ δράματος) διαχέεται.

...

Ὁ Μιχάλης Κακογιάννης μεταφέροντας στὴν ὀθόνη τὶς «Τρωάδες» τοῦ Εὐριπίδη (καὶ ἐνῶ ἔχουν περάσει εἴκοσι χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Μπαζὲν ἔκανε αὐτὲς τὶς θεμελιώδεις παρατηρήσεις) ἔδειξε νὰ ἀγνοεῖ καὶ τὴν οὐσία τοῦ θεάτρου καὶ τὴ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου. Ἔστησε μιὰ σειρὰ ἀπὸ θεατρογενεῖς σκηνὲς ἐφαρμόζοντας πάνω τους ἕνα ἀμήχανο, δῆθεν «κινηματογραφικό», ντεκουπάζ, ἐνῶ παράλληλα ἔκανε ὅ,τι μποροῦσε γιὰ νὰ διασπάσει τὴν ἑνότητα τοῦ χώρου δράσης. (Χαρακτηριστικὰ τοῦ λαθεμένου δρόμου εἶναι τὸ σύντομο πλάνο τῆς Ἀνδρομάχης στὸ καράβι ἢ τὸ πλάνο τῆς «πτώσης» ἀπὸ τὰ βράχια ὅταν ἀναγγέλλεται ἡ ἀπόφαση γιὰ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ).

Ἡ ἀποτυχία εἶναι τόσο ὁλοκληρωτικὴ ποὺ δὲν μᾶς ἀφήνει περιθώρια νὰ κρίνουμε ὁποιαδήποτε ἐπὶ μέρους στοιχεῖα, ἀφοῦ σὲ μιὰ τέτοια αὐθαίρετη κατασκευή, μοιραῖα ὅλα εἶναι τυχαῖα καὶ ἀντικαταστάσιμα.

Μπάμπης Κολώνιας

Τρωάδες

(The Troyan women)

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. *Σενάριο:* Μ. Κακογιάννης ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη. *Μουσική:* Μίκης Θεοδωράκης. *Παίζουν:* Κάθρην Χέμπουρν, Ζενεβιὲβ Μπυζόλντ, Βανέσα Ρέντγκραίηβ, Εἰρήνη Παππᾶ, Πάτρικ Μάκγκή.

*Ὅλα τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ἀντρὲ Μπαζὲν ποὺ ἀναφέρονται ἐδῶ εἶναι ἀπὸ τὸ κείμενό του *Θέατρο καὶ κινηματογράφος*, βλ. Σ. Κ. ἀρ. 23 καὶ 24-26.

Ὁ Λένιν τὸν Ὀχτώβρη

1937. *Σκηνοθεσία:* Μιχαὴλ Ρὸμμ

Ὅπως ὁ *Ὀχτώβρης* τοῦ Ἀιζενστάιν καὶ τὸ *Τέλος τῆς Ἁγίας Πετρούπολης* τοῦ Πουντόβκιν ἔγιναν γιὰ τὰ δεκάχρονα τῆς Ἐπανάστασης, ἔτσι καὶ ὁ *Λένιν τὸν Ὀχτώβρη*, ἔγινε γιὰ νὰ γιορταστοῦν τὰ εἰκοσάχρονα ἀπὸ τὸ 1917.

Ὅμως εἴμαστε πιὰ στὸ 1937 καὶ τὰ πράγματα στὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο, ὅπως καὶ σὲ ὁλόκληρη τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση, ἔχουν ἀλλάξει.

Γιατί, ἄσχετα μὲ τὶς ὅποιες δυνατὲς ἐκτιμήσεις γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ διαπραγματευθεῖ τὸ θέμα τῆς ἐπανάστασης καὶ τοῦ ἡγέτη της, εἶναι γεγονὸς ὅτι στὰ χρόνια 1935-1940, ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος δὲν ἔχει νὰ ἐπιδείξει οὔτε μιὰ ταινία ὅπου ὁ πρωταγωνιστικὸς ρόλος νὰ ἀνήκει στὸν σοβιετικὸ λαό, ὅπως οἱ δυὸ ταινίες ποὺ ἀναφέραμε στὴν ἀρχὴ καὶ ἕνα σωρὸ ἄλλες τῆς πρώτης δεκαετίας μετὰ τὴν ἐπανάσταση. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, οἱ ταινίες τοῦ Ρὸμμ γιὰ τὸν Λένιν, ἐντάσσονται ἀντικειμενικὰ στὴν σταλινικὴ περίοδο τῆς «προσωπολατρείας» (ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ *Ἀλέξανδρος Νιέφσκυ* τοῦ Ἀιζενστάιν). Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Ρὸμμ προσπάθησε νὰ δώσει μέσα στὶς συνθῆκες ἐκείνης τῆς περιόδου καὶ ἔχοντας γιὰ ἀντικείμενό του τὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ Λένιν, ἕναν καθαρὰ ἀντιπροσωπολατρικὸ χαρακτήρα στὴν ταινία, σκοπεύοντας σωστὰ σ' ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀργηγοῦ ποὺ τὸν διαμορφώνουν ὡς λαϊκὴ ἡγετικὴ φυσιογνωμία καὶ ὄχι ἕναν ἐξιδανικευμένο ἡγέτη ἔξω καὶ πάνω ἀπὸ τὸ λαὸ (ἀντίληψη ποὺ κυριάρχησε στὶς κατοπινὲς ταινίες, κυρίως τοῦ Τσιαουρέλλι, μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Στάλιν — *Ὁ ὅρκος* κλπ.). Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, ἡ ταινία τοῦ Ρὸμμ ἀποτελεῖ ἕνα ἐπίτευγμα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ποὺ μέχρι σήμερα κατακτᾶ καὶ ἐνθουσιάζει τὸ κοινό της.

Φ. Λαμπρινὸς

Ὁ Λένιν τὸ 1918

1939. *Σκηνοθεσία:* Μιχαὴλ Ρὸμμ

Οἱ ἀρετὲς τῆς προηγούμενης ταινίας τοῦ Ρὸμμ γιὰ τὶς ὁποῖες μιλήσαμε παραπάνω, στὸ *Λένιν τὸ 1918* περιορίζονται στὸ ἐλάχιστο, σχεδὸν ἐξαφανίζονται.

Ἂν στὸ *Λένιν τὸν Ὀχτώβρη* τὰ γεγονότα τοῦ 1917 κοιτάζονται σὲ μερικὰ σημεῖα διακριτικὰ μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς κατάστασης ποὺ ἔχει διαμορφωθεῖ τὸ 1937, στὸ *Λένιν τὸ 1918* τὰ γεγονότα τοῦ 1918 καὶ ἡ διαμάχη τοῦ Λένιν μὲ τοὺς Σοσιαλ-Ἐσέρους χρησιμοποιοῦνται σὰν ἄλλοθι καὶ ἀπολογία τῆς σταλινικῆς ἐκστρατείας κατὰ τῶν μελῶν καὶ στελεχῶν τοῦ κόμματος ποὺ τὸ 1938 βρίσκεται στὸ ἀποκορύφωμά της. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὴ θαυμάσια ταινία τοῦ Γιούλι Καράβικ *Στὶς 6 τοῦ Ἰούλη* ποὺ προβλήθηκε τὸ χειμώνα στὴν Ἀθήνα καὶ χειρίζεται τὸ ἴδιο θέμα μὲ τὸ *Λένιν τὸ 1918* γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν οὐσιώδη διαφορά.

Παράλληλα, οἱ ἀνώνυμοι ἥρωες ποὺ στὸν *Λένιν τὸν Ὀχτώβρη* τοποθετήθηκαν στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸν «ἀρχηγό», ἐδῶ περνοῦν σὲ δεύτερο πλάνο καὶ τὴ θέση τους καταλαμβάνουν γνωστὰ ὀνόματα τῆς κομματικῆς ἱεραρχίας (Ντζερτίνσκυ, Σβερτλώφ, Βοροσίλωφ, ὅπως καὶ ὁ Στάλιν ποὺ ὅμως οἱ σκηνὲς στὶς ὁποῖες ἐμφανίζεται στὴν ταινία ἔχουν τώρα πιὰ κοπεῖ).

Φ. Λαμπρινὸς

Ἡ γνωστὴ ταινία τοῦ σοβιετικοῦ σκηνοθέτη ποὺ προβλήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1966, γιὰ νὰ ξαναπροβληθεῖ ἀρκετὲς φορὲς ἀπὸ τότε, πάντα ὅμως ἐλαφρὰ πετσοκομμένη, δὲν ἀφηγεῖται τὴ γέννηση, τὴν πορεία καὶ τὴν ἥττα τοῦ γερμανικοῦ φασισμοῦ. Ἡ φωνὴ τοῦ Μιχαὴλ Ρὸμμ — ποὺ συνδέει τὰ 17 κεφάλαια τῆς ταινίας — ἐξηγεῖ, σχολιάζει καὶ συγχρόνως συζητάει μὲ τὸ θεατὴ τὸ φαινόμενο φασισμός. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ ταινία ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος φαινομενολογίας τοῦ φασισμοῦ ἀπὸ τὴν πλευρὰ κυρίως τῆς μαζικῆς ὑποταγῆς τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ στὸ χιτλερισμό, τὶς αἰτίες καὶ τὶς ἐπιπτώσεις αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ φαινομένου. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ ταινία δὲν κάνει μιὰ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ οὔτε εἶναι μιὰ κοινωνικο-πολιτικὴ μελέτη τοῦ φαινομένου. Κάνει, ὅμως, μιὰ λεπτομερὴ ἀνάλυση, τῶν ἰδιοτήτων τοῦ μέσου Γερμανοῦ πάνω στὶς ὁποῖες ἔπαιξε τὸ παιχνίδι του, ἐκείνη τὴν ἐποχή, ὁ Χιτλερισμός. Ὁ Ρὸμμ προσπαθεῖ νὰ ἐντοπίσει καὶ νὰ διερευνήσει τὰ στοιχεῖα καὶ τὶς ἰδιότητες ἐκεῖνες πού, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «δὲν παρατηρήθηκαν ἀποκλειστικὰ στὴ Γερμανία τοῦ Χίτλερ, οὔτε μονάχα στὰ χρόνια τοῦ 1930 ἢ τοῦ 1940».

Φ. Λαμπρινός.

Ὁ συνηθισμένος φασισμός.

1965. *Σκηνοθεσία:* Μιχαὴλ Ρόμμ

Ὁ Καθηγητὴς Ἀννίβας

1956. Σκηνοθεσία: Ζόλταν Φάμπρι. *Παίζουν:* Ἔρνε Σάμπο.

Ἡ ταινία τοῦ Φάμπρι γυρίστηκε στὴ Βουδαπέστη, λίγες βδομάδες πρὶν ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ Ὀχτώβρη 1956 ποὺ ὁδήγησαν στὴν ἀντεπανάσταση καὶ στὴν εἴσοδο τῶν σοβιετικῶν τάνκς. Ἡ δράση της ὅμως τοποθετεῖται 25 χρόνια πρίν, στὴν πρώτη περίοδο τῆς φασιστικῆς δικτατορίας τοῦ Χόρτυ. Ὁ Φάμπρι, ὡστόσο, εἶναι κατηγορηματικὸς ὅταν λέει ὅτι «μὲ βάση τὴ νουβέλλα τοῦ Φέρεντς Μόορ ποὺ τοποθετεῖται στὴν ἐποχὴ τοῦ Χόρτυ, θέλησα νὰ μιλήσω γιὰ γεγονότα σημερινά».

Καὶ «σημερινὰ» προβλήματα σημαίνει τὴν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ

τοῦ σοσιαλισμοῦ ὅπως τὴν ἐπιχειροῦσε τὸ καθεστὼς τοῦ σταλινικοῦ Ράκοζυ στὴ μεταπολεμικὴ λαϊκὴ δημοκρατία τῆς Οὐγγαρίας. Ὅπως ἐπίσης καὶ τὸν τρόπο ἀντίδρασης ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴν πρακτικὴ ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν Οὐγγρων διανοουμένων καὶ τοῦ οὐγγρικοῦ λαοῦ γενικότερα.

Ὁ Φάμπρι, ὅταν γύριζε τὴν ταινία τὸ καλοκαίρι τοῦ 1956, ἔβλεπε πολὺ καθαρὰ τὴ μπόρα ποὺ θὰ ἐπακολουθοῦσε σὲ λίγες βδομάδες. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀναφορά του στὸ καθεστὼς τοῦ Χόρτυ δὲν γίνεται γιὰ νὰ κάνει τὶς ἀντιδραστικὲς συγκρίσεις καὶ ἁπλουστεύσεις τοῦ δυτικοῦ ἀστικοῦ τύπου καὶ τῶν ἀστῶν ἰδεολόγων ἀνάμεσα στὸ φασισμὸ καὶ τὸ σταλινισμὸ ποὺ ἔχουν ἀφετηρία τὴν ἰδεολογία τοῦ ἀντικομμουνισμοῦ. Εἶναι γιὰ νὰ κριτικάρει μὲ τὴ μεγαλύτερη αὐστηρότητα τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν οὔγγρων διανοουμένων τόσο τοῦ ἐθνικιστικοῦ - φασιστικοῦ καθεστῶτος τοῦ Χόρτυ ὅσο καὶ τοῦ δογματικοῦ τρόπου ἐφαρμογῆς τοῦ σοσιαλισμοῦ ἀπὸ τὸν Ράκοζυ.

Εἶναι δηλ. μιὰ κριτικὴ ποὺ ἀναφέρεται στὸ ἰδεολογικὸ ὁπλοστάσιο κάθε κριτικῆς ἀπέναντι σὲ κάθε καθεστώς. Γι' αὐτὸ καὶ παρουσιάζει τὸν «καθηγητή» του ὁπαδὸ τῆς «ἀπόλυτης ἀλήθειας» ποὺ ἔχει τὶς ρίζες της σὲ «ἰδανικὲς» κοινωνίες ὅπως αὐτὴ τῆς μυθοποιημένης Ἀρχαίας Ἑλλάδας. Μὲ ὅπλο αὐτὴ τὴν «ἀπόλυτη ἀλήθεια» ὁ κύριος καθηγητὴς προσπαθεῖ νὰ καθησυχάσει τὴ συνείδησή του. Ἀντιπαρατάσσει στὸ φασισμὸ τὴν ἠθικὴ τοῦ «νὰ μὴ λέμε ποτὲ ψέμματα, οὔτε γιὰ ἀστεῖο». Ἔτσι ὅταν φτάνει ἡ ὥρα τῆς κρίσης, ὁ «κύριος καθηγητὴς» μὴ διαθέτοντας ἄλλα ἰδεολογικὰ ὅπλα θὰ ἀπαρνηθεῖ τὴν «ἀπόλυτη ἀλήθεια» του γιὰ νὰ σώσει τὴ ζωή του. Ἔτσι, ἀντὶ νὰ δολοφονηθεῖ, στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ἀρνιόταν τὸ συμβιβασμό, χάνει τὴ ζωή του ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πλῆθος ποὺ μετὰ τὸ συμβιβασμό του τὸν ἀνακηρύσσει ἥρωα καὶ τὸν ἀποθεώνει. Ὁ κύριος καθηγητής, ποὺ φοβᾶται τὴν ἀποθέωση τόσο ὅσο καὶ τὸ λυντσάρισμα, ὀπισθοχωρεῖ καὶ γκρεμίζεται στὸ πέτρινο βάραθρο ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τὴν ἀνικανότητά του νὰ ἐπιζήσει κάτω ἀπὸ ὁποιεσδήποτε συνθῆκες.

Ὁ Φάμπρι μὲ τὸν *Καθηγητὴ Ἀννίβα* προβάλλει τὴν βαθιὰ πίστη του στὴν μαρξιστικὴ - λενινιστικὴ ἰδεολογία καὶ μοιάζει νὰ προτρέπει τοὺς διανοούμενους τῆς πατρίδας του νὰ ἀντλήσουν ἀπ' αὐτὴν ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ καθεστῶτος Ράκοζυ στὴν Οὐγγαρία τοῦ 1956.

Φ. Λαμπρινὸς

Τὸ ἡμέρωμα τῆς φωτιᾶς

1973. *Σκηνοθεσία:* Ντάνιελ Χραμπροβίτσκυ Παίζουν: Κύριλ Λάβρωφ, Ἰνοκέντι Σμοκτουνόφσκι.

Ἡ ταινία «βιογραφεῖ» τὸν μεγάλο σοβιετικὸ ἐπιστήμονα Κοραλιὼφ ποὺ ἦταν ἀπὸ τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ κέντρου διαστημικῶν πτήσεων (Μπαϊκανοὺρ) καὶ πέθανε τὸ 1970.

Τὸ ὄνομά του ἔγινε γνωστὸ δημόσια μετὰ τὸ θάνατό του καὶ τοῦ ἀποδόθηκε ὁ τίτλος τοῦ «ἥρωα τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης».

Ὡστόσο ὁ Χραμπροβίτσκυ παίρνει τὴν ἱστορία ἑνὸς ἐπιστήμονα καὶ τὴν μετατρέπει σὲ μύθο-σύμβολο, - σύμβολο, σὲ βαθμὸ ποὺ νὰ τονίζει σ' αὐτὸν τὸ μύθο τὸ ρόλο τοῦ ἀποφασιστικοῦ ἂν ὄχι ἀποκλειστικοῦ παράγοντα τῆς ἐξέλιξης τῆς ἱστορίας.

Ἡ ἀπόπειρα εἶναι ὁλοφάνερα ἀντιδραστικὴ καὶ ἀντι-ἐπιστημονική, πολὺ δὲ περισσότερο ὅταν πρόκειται γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας μιᾶς σοσιαλιστικῆς χώρας, τῆς ὁποίας ὁ κλασικὸς κινηματογράφος μᾶς ἔχει διδάξει ὅτι ἡ ἐπανάσταση καὶ ἡ οἰκοδόμηση τοῦ σοσιαλισμοῦ δὲν εἶναι ἔργο ἑνὸς ἀνθρώπου ἀλλὰ δουλειὰ ἑνὸς ὁλόκληρου λαοῦ.

Ἡ ταινία, στὴν Ἑλλάδα, προβάλλεται κατὰ μία περίπου ὥρα συντομευμένη (κομμένη), ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μετριάζει τὴν ἀλγεινὴ ἐντύπωση ποὺ κάνει τόσο στὸ ἰδεολογικὸ ὅσο καὶ στὸ κινηματογραφικὸ ἐπίπεδο.

Φ. Λαμπρινὸς

Ἡ Γνώμη τοῦ Σ.Κ. ’75

Πολὺ καλὸ XXX - ἐνδιαφέρον XX - βλέπεται μὲ ἐπιφύλαξη X — ἀδιάφορο O — κακὸ ●

Αὐτὸ τὸ τεῦχος τοῦ *Σ.Κ. ’75* εἶναι στὸ μεγαλύτερο μέρος του ἀφιερωμένο στὴ χρονιὰ ποὺ πέρασε. Βέβαια δὲν θὰ ἦταν πρακτικὰ δυνατὴ μιὰ μεθοδικὴ *ἀναλυτικὴ* ἀντιμετώπιση ὅλων τῶν ταινιῶν ποὺ παίχτηκαν. Ἐπιδιώκοντας ὅμως μιὰ ὅσο γίνεται πιὸ σφαιρικὴ κάλυψη τῆς περιόδου, παραθέτουμε ἐδῶ τὴ γνώμη μελῶν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ ἑκατὸ περίπου ταινίες ποὺ εἴδαμε αὐτὸ τὸ χειμώνα. Στὸν κατάλογο αὐτὸ δὲν συμπεριλάβαμε ὁρισμένες κλασικὲς ταινίες ποὺ τίς δεχόμαστε σὰν ἀναγνωρισμένα ἀριστουργήματα. Οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι: *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* τοῦ Ντζίγκα Βέρτωφ, ἡ *Ἀπεργία*, ὁ *Ὀχτώβρης*, τὸ *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν* καὶ ὁ *Ἰβὰν ὁ Τρομερὸς* τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν, τὸ *Τέλος τῆς Ἅγιας Πετρούπολης* τοῦ Πουντόβκιν, ἡ *Γῆ* καὶ τὸ *Ὁπλοστάσιο* τοῦ Ντοβζένκο, ὁ *Τσαπάγιεφ* τῶν Βασίλιεφ καὶ τὸ *Ἀνθρώπινο Κτῆνος* τοῦ Ζὰν Ρενουάρ.
Γιὰ αὐτὲς τὶς ταινίες ἐκεῖνο ποὺ πιστεύουμε ὅτι χρειάζεται, εἶναι ἀκριβῶς μιὰ *ἀναλυτικὴ* ἀντιμετώπιση ποὺ μόλις τώρα ἀρχίζει νὰ γίνεται (σὲ παγκόσμιο ἐπίπεδο δεῖγμα τέτοιας δουλειᾶς εἶναι τὸ κείμενο τοῦ Π. Μπονιτσὲρ γιὰ τὴν *Ἀπεργία* ποὺ δημοσιεύουμε σ’ αὐτὸ τὸ τεῦχος).

Τίτλος ταινίας	Σκηνοθέτης	Μ. Δημοπουλος	Μ. Κολώνιας	Γ. Κονίδου	Φ.Λαμπρινὸς	Φ.Λιάππα	Γ. Λυκουρέσης	Μ. Νικολακοπούλου	Γ. Παπαγιαννίδης
Ἄγριος Πλανήτης (Planète Sauvage)	Ρ. Λαλοὺ	X	X	—	—	—	XX	X	X
Ὁ Ἄνθρωπος δὲν εἶναι πουλὶ	Ντ. Μακαβέγιεφ	XX	●	—	XX	—	XX	X	XX
Ὁ Ἄνθρωπος τοῦ τραίνου	Α. Μοὺνκ	XX	—	—	XX	—	0	—	X
Ἀλέξης Ζορμπᾶς (Zorba the Greek)	Μ. Κακογιάννης	●	●	●	●	●	0	●	●
Ἄμαρκορντ - Θυμᾶμαι (Amarcord)	Φ. Φελίνι	XX	X	XX	X	X	X	—	0
Ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὸ χρυσὸ πιστόλι (The Man with the golden gun)	Γκ. Χάμιλτον	—	0	—	—	●	—	—	—
Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Μέλλον (Chariot of the Gods)		●	●	●	—	—	—	—	—
Ἀνταλὲν 31 (Adalen 31)	Μπὸ Βίντεμπεργκ	X	X	X	X	—	X	—	—
Ἄντζελα Νταίηβις (Angela, Portait of a revolutionary)	Γιολάντ Ντὲ Λυὰρ	0	0	0	—	—	—	—	X
Ὁ ἀστυνόμος (Un flic)	Ζὰν-Πιὲρ Μελβὶλ	●	X	—	—	—	●	—	—
Ἀττίλας ’74	Μ. Κακογιάννης	—	X	X	—	—	—	●	—
Ὁ ἀληθινὸς φασισμὸς	Μ. Ρὸμ	X	X	—	XXX	X	XX	XX	XXX
Ὁ Ἄνθρωπος δίχως Πρόσωπο (L’ Homme sans Visage)	Ζ. Φρανζὺ	—	XX	—	—	XXX	●	XX	●
Βιασμὸς στὴν πρώτη σελίδα (Sbatti il mostro in prima pagina)	Μ. Μπελόκιο	0	X	—	X	X	0	XX	X

Βρώμικη Πόλη (Fat City)	Τζ. Χιούστον	X	XX	—	XX	—	XX	0	—
Βασανιστήρια στὴ Βραζιλία (Report on Torture)	Σ. Λαντάου	—	XX	X	—	—	X	—	X
Γάζωρος Σερρῶν	Τ. Χατζόπουλος	X	XX	XX	X	XX	X	XX	XX
Γουρουνίσια Χρόνια (The year of the Pig)	Ἐμὶλ Ντὲ Ἀντόνιο	XX	—	—	—	XX	XX	XX	XX
Οἱ Δαιμονισμένες (The Devils)	Κὲν Ράσελ	●	0	—	—	—	XX	—	—
Ἡ Δίκη τῶν Δικαστῶν	Π. Γλυκοφρύδης	—	0	—	0	●	0	●	0
Δι' ἀσήμαντον Ἀφορμὴν	Τ. Ψαρρᾶς	X	XX	X	X	XX	X	XX	X
Ἡ Δοκιμὴ (The Rehearsal)	Ζ. Ντασὲν	●	●	—	—	—	—	●	—
Διεφθαρμένη Δημοκρατία (Le fièvre monte à El Pao)	Λ. Μπουνιουὲλ	XX	XX	XX	—	—	—	—	—
11 ὑπέροχα Καθάρματα (The Mean Machine)	Ρ. Ὥλντριτζ	—	XX	XX	—	XX	XX	XX	—
Ἕνα ὡραῖο κορίτσι σὰν καὶ μένα (Une belle fille comme moi)	Φρ. Τρυφὼ	X	0	—	—	—	X	—	—
Ἡ Ἐτυμηγορία (Le Verdict)	Ἀ. Καγιὰτ	●	●	—	—	—	—	—	—
Τὸ Ἐξπρὲς τοῦ Σούγκαρλαντ (The Sugarland Express)	Σ. Σπίλμπεργκ	X	—	—	—	—	0	—	—
Ὁ ἐκτελεστὴς τῆς νύχτας (Death wish)	Μ. Γουίνερ	●	●	—	—	—	—	—	—
Εἶμαι περίεργη (κίτρινη) (I'm curius - yellow)	Β. Σιέμαν	0	X	—	●	X	—	—	—
Ἕνας ὑπέροχος κατάσκοπος (Le Magnifique)	Φιλὶπ Ντὲ Μπροκὰ	●	0	—	—	—	—	—	—
Ἐπιχείρηση ὥρα μηδὲν (Nada)	Κλὼντ Σαμπρὸλ	●	0	0	—	—	0	—	0
Ὁ Ἐξορκιστὴς (The Exorcist)	Γ. Φρήντκιν	●	●	—	—	—	—	—	—
Ἐμμανουέλλα (Emmanuella)	Ζ. Τζακὶν	●	●	—	●	●	—	—	—

Τίτλος ταινίας	Σκηνοθέτης	Μ. Δημόπουλος	Μ. Κολωνιᾶς	Τ. Κονίδου	Φ. Λαμπρινός	Φ. Λιάππα	Τ. Λυκουρέσης	Μ. Νικολακοπούλου	Τ. Παπαγιαννίδης
Ἐξέγερση στὶς Φυλακὲς Ἄττικα (Attica)	Σ. Φάιαρστὸν	XX	X	—	—	X	X	—	—
Ἔγκλημα στὸ Ὀριὰν-Ἐξπρὲς (Murder on the Orient-Express)	Σ. Λιούμετ	●	●	—	●	—	—	●	—
Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ (Profession: reporter)	Μ. Ἀντονιόνι	XXX	XXX	—	—	XXX	XX	—	—
«Ζ»	Κ. Γαβρᾶς	0	●	●	X	0	0	—	0
Ζαρντὸζ (Zardoz)	Τζὼν Μπούρμαν	—	—	—	0	●	0	—	—
Ζάρια, Πόκερ καὶ κάτι ἄλλο (California Split)	Ρ. Ἄλτμαν	0	X	—	—	—	XX	●	—
Θεώρημα (Teorema)	Π. Π. Παζολίνι	0	X	XX	●	—	—	0	●
Ὁ Θυρωρὸς τῆς νύχτας (Il Portiere di Notte)	Λ. Καβάνι	●	●	●	0	—	0	—	●
Θέλουμε τοὺς Κολονέλους (Vogliamo i Collonelli)	Μ. Μονιτσέλι	X	—	—	—	—	●	—	—
Κιέριον	Δ. Θέος	X	X	X	—	XX	X	XX	X
Καραμπινιέροι (Les Carabiniers)	Ζ. Λ. Γκοντὰρ	XXX	XXX	XXX	—	XXX	XXX	XXX	—
Οἱ Κινέζοι στὸ Παρίσι (Les Chinois à Paris)	Ζὰν Γιὰν	●	●	—	—	—	—	—	—
Κουρδιστὸ Πορτοκάλλι (Clockwork Orange)	Σ. Κιούμπρικ	●	X	X	—	—	X	0	X
Ἡ καρδιὰ τῆς μάνας	Μ. Ντονσκόι	XXX	XXX	—	X	—	—	—	—
Καταραμένα Χρήματα (La maudite Galette)	Ντ. Ἀρκὰν	X	X	—	—	—	X	●	—
Κατάσταση Πολιορκίας (Etat de Siège)	Κ. Γαβρᾶς	X	X	0	X	0	X	0	●
Καμουράσκα (Kamouraska)	Κλὼντ Ζυτρὰ	0	0	—	—	—	●	●	—
Ὁ Λένιν τὸν Ὀκτώβρη	Μ. Ρὸμ	X	—	—	XX	—	XX	—	XXX
Ὁ Λένιν τὸ 1918	Μ. Ρὸμ	—	—	—	X	—	X	X	

Ὁ Λένιν στὴν Πολωνία	Σ. Γιούτκεβιτς	XX	XX	—	XX	—	X	—	—
Τὸ λυσσασμένο πρόβατο (Le mouton enragé)	Μ. Ντεβὶλ	—	●	—	—	—	●	—	—
Μέγαρα	Σ. Μανιάτης - Γ. Τσεμπερόπουλος	XX	X	XX	X	XX	X	XX	XX
Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι (La Grande Bouffe)	Μ. Φερρέρι	XXX	XXX	XXX	X	XXX	XX	XX	●
Ἡ Μάχη τῆς Ἀλγερίας (La Bataille d' Alger)	Τζ. Ποντεκόρβο	X	X	XX	XX	X	XX	XX	—
Οἱ Μετανάστες (The Emigrants)	Γιὰν Τρὸλ	0	—	—	—	—	0	—	—
Μιὰ φορὰ στὸ Χόλλυγουντ (That's Entertainment)	Τζ. Χέλεϋ	X	XX	XX	XX	—	XX	X	X
Τὸ Μοντέλο	Κ. Σφήκας	X	X	X	—	XX	X	X	X
Μίλησέ μου γιὰ Ἔρωτα (Lo faro da Padre)	Ἀλ. Λατουάντα	X	XX	—	—	—	—	—	—
Μπορσαλίνο καὶ Σία (Borsalino et Co)	Ζ. Ντεραὶ	—	●	—	0	—	—	—	—
Μπριτάνικ ὁ στόχος τοῦ ἐκβιαστῆ (Juggernauth)	Ρ. Λέστερ	●	●	—	—	—	—	—	—
Ἡ Μάνα	Μ. Ντονσκόι	XXX	XXX	XX	X	XX	—	XXX	—
Μακρυὰ ἀπ' τὸ Βιετνὰμ (Loin de Vietnam)	Κ. Μαρκέρ, κ.λπ	X	X	—	X	X	—	—	—
Μνήμη	Γρ. Τσουχράι	●	0	—	X	—	—	—	—
Μπόττες, σπιρούνια καὶ καυτὲς σέλλες (Blazing Saddles)	Μ. Μπροὺκς	X	—	—	—	0	0	●	—
Ὅταν ξυπνάει ὁ λαὸς (When the people awake)		X	XX	X	—	—	X	X	XXX
Ἡ Πρώτη Σελίδα (The Front Page)	Μπ. Οὐάιλντερ	XX	XX	—	XX	XX	XXX	XXX	XX
Ὁ Πρῶτος Χρόνος τοῦ Ἀλλιέντε (La Première Année)	Π. Γκουζμὰν	0	X	X	—	—	—	—	—
Ὁ Πεταλούδας (Papillon)	Φρ. Σάφνερ	●	●	—	—	—	—	—	—

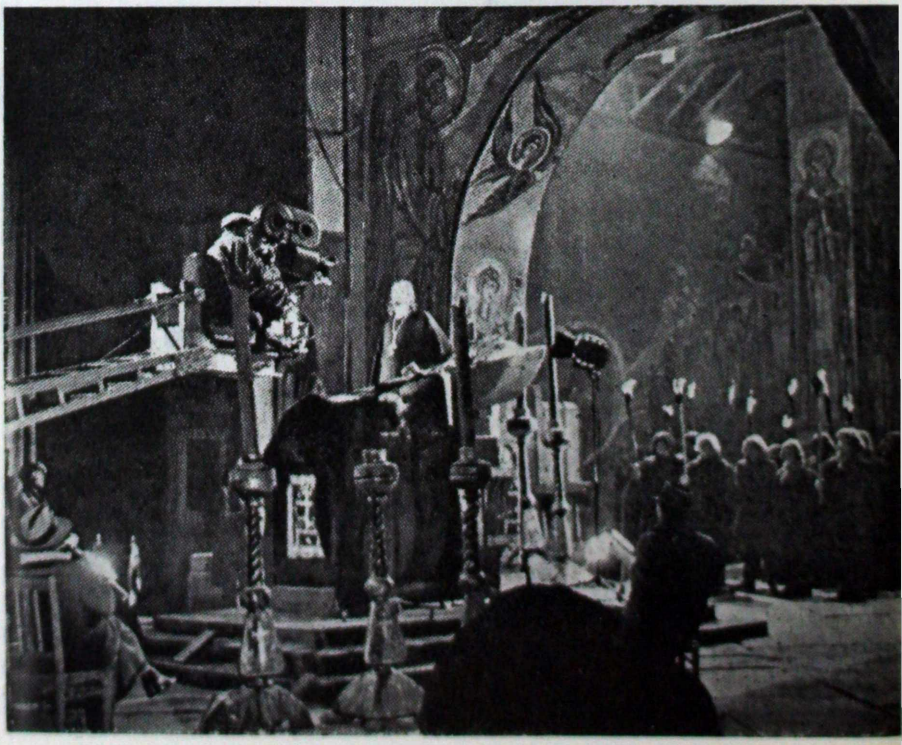
Τίτλος ταινίας	Σκηνοθέτης	Μ. Δημόπουλος	Μ. Κολωνιᾶς	Τ. Κονίδου	Φ. Λαμπρινὸς	Φ. Λιάππα	Τ. Λυκουρέσης	Μ. Νικολακοπούλου	Τ. Παπαγιαννίδης
Ὁ Προμηθευτὴς (The Connection)	Σ. Κλὰρκ	XX	XX	—	XX	—	—	XX	XX
Ἡ Πίστη τῆς Μάνας	Μ. Ντονσκόι	XX	XX	—	X	—	—	—	—
Τὸ Παιχνίδι τῆς Νύχτας	Μ. Ζέττερλινγκ	0	—	—	X	—	—	—	—
Ὁ Πύργος τῆς Κολάσεως (The Towering Inferno)	Τζ. Γκίλερμαν	0	0	—	—	●	—	—	—
Ρεζὰν Παντοβανὶ (Rejeanne Pandovani)	Ντ. Ἀρκὰν	XX	XX	—	XX	XX	XX	0	XX
Οἱ ρίζες τοῦ τόπου μας	Ν. Μάτσας	●	●	●	●	—	—	—	●
Ρεβόλβερ (Revolver)	Σ. Σολίμα	—	—	—	—	—	X	●	—
Ρόζα Λούξεμπουργκ καὶ Κὰρλ Λίμπκνεχτ (Trotz alledem)	Γκ. Ράις	●	X	—	—	●	X	0	XX
Σάρκα (Flesh)	Π. Μορισέυ	X	XX	XX	—	XX	XX	—	●
Ἡ συνομιλία (The Conversation)	Φ. Φ. Κόπολα	XX	X	XX	—	—	XX	—	0
Στὶς 6 τοῦ Ἰούλη	Γ. Καράσικ	—	XXX	—	XXX	—	—	XX	—
Σκοτωμένο Περιστέρι στὴν ὁδὸ Μπετόβεν (Dead Pigeon on Beethoven Str.)	Σ. Φοῦλερ	XX	—	—	—	—	X	—	—
Σέρπικο (Serpico)	Σ. Λιούμετ	0	0	—	0	—	●	—	●
Σὲ φυσικὸ Μέγεθος (Grandeur Nature)	Λ. Μπερλάνγκα	0	X	—	—	—	—	—	—
Σεισμὸς (Earthquake)	Μὰρκ Ρόμπσον	0	0	—	—	—	—	—	—
Σύντροφε ἀντίο	Μ. Γιάντσο	X	—	—	—	X	X	X	X
Τί; (Che?)	Ρ. Πολάνσκι	XX	XX	XX	X	—	XX	—	0
Τελευταῖο Ἀπόσπασμα (The Last Detail)	Χ. Ἄσμπυ	0	0	—	—	—	X	—	—
Τραγούδια τῆς Φωτιᾶς	Ν. Κούνδουρος	●	0	—	●	—	—	0	●

Τζάμπο 747 ἐν κινδύνω (Airport '75)	Τζ. Σμάιτ	—	X	—	—	—	—	—	—
Τρωάδες (The Troyan Women)	Μ. Κακογιάννης	●	●	—	—	—	—	●	—
Τσέ, ὁ Μεγάλος Ἐπαναστάτης	Ρ. Φλέισερ	●	—	—	●	—	—	—	—
Τὸ Τοῦνελ τῆς Ἐλευθερίας	Β. Ζαλακιαβίτσους	●	●	—	●	●	—	—	●
Οἱ Τρεῖς Σωματοφύλακες (The Three Musketeers)	Ρ. Λέστερ	0	—	—	—	—	XX	—	X
Τσάινατάουν (Chinatown)	Ρ. Πολάνσκι	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XX
Ὑπέροχος Γκάτσμπυ (The Great Gatsby)	Τζ. Κλέιτον	●	●	—	—	—	0	—	0
Ὁ Ὑπναρᾶς (Sleeper)	Γ. Ἄλλεν	●	●	—	—	—	—	—	—
Τὸ Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας (Le Fantome de la Liberté)	Λ. Μπουνιουὲλ	XXX	XXX	XXX	—	XXX	XXX	XXX	XX
Φρὶτς ὁ Πονηρόγατος (Fritz the Cat)	Ρ. Μπάκσι	●	X	—	—	X	X	—	—
Φράουλες καὶ Αἷμα (The Strawberry Statement)	Σ. Χάνγκμαν	●	—	0	0	—	0	—	0
Φέρτε μου τὸ κεφάλι τοῦ Ἀλφρέντο Γκαρσία (Bring me the Head of Alfredo Garcia)	Σ. Πέκινπα	●	—	—	—	—	X	—	—
Φιντὲλ (Fidel)	Σ. Λαντάου	X	X	—	XX	—	XX	X	X
Χίλιες καὶ Μία Νύχτες (Il fiore delli mille et una notti)	Π. Π. Παζολίνι	●	X	XX	X	—	0	XX	—
Ὁ Χορὸς τῶν Διεφθαρμένων (Les Valseuses)	Μπ. Μπλιὲ	●	●	—	—	—	—	●	●
Τὰ Χρώματα τῆς Ἴριδος	Ν. Παναγιωτόπουλος	●	●	●	0	●	0	●	0
Ἡ Χιλὴ μὲ Ὅπλα καὶ Τραγούδια		—	0	X	—	—	X	—	X
Ἡ Χιλὴ μετὰ τὸ Πραξικόπημα (Ich war, ich bin, ich werde sein)	Χαϊνόφσκι - Σάουμαν	—	XX	X	—	—	X	—	X

Σ.Μ. Ἀιζενστάιν
Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση

VI

Ἰβὰν ὁ Τρομερός: *Φωτογραφία ἀπὸ τὸ γύρισμα*



Τὸ μουσικὸ τοπίο (συνέχεια καὶ τέλος)

Κύριο θέμα, ἡ ἀπελπισία τοῦ Ἰβὰν.[1,2]

Ὁ Ἰβὰν, ὅσο κι ἂν ὑπῆρξε προοδευτικὸς γιὰ τὸν αἰώνα του, τὸν 16ο, δηλαδὴ ἕνας ἄνθρωπος στραμμένος πρὸς τὸ μέλλον, δὲν παύει νὰ εἶναι προσκολλημένος στὴν ἐποχή του — σὲ δοξασίες, προλήψεις καὶ δισειδαιμονίες ποὺ συνδέονται μὲ τὸν θρησκευτικὸ φανατισμὸ τοῦ καιροῦ του. Ἔχει τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ρωσικοῦ Μεσαίωνα ποὺ βρίσκεται στὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἀναγέννηση.

Ἔτσι ἐξηγεῖται γιατί ἡ ἀπελπισία τοῦ Ἰβὰν γεννᾶ ἀμφιβολίες — καὶ τὸ *θέμα τῆς ἀπελπισίας* μετασχηματίζεται σὲ *θέμα τῆς ἀμφιβολίας*: «Ἔχω δίκιο; Κάνω αὐτὸ ποὺ πρέπει; Μήπως εἶναι θεία τιμωρία;»

Πάνω σ' αὐτὸ τὸ οὐσιαστικὸ θέμα πλέκεται ἡ ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ τοῦ Δαβίδ ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ποιμένα καθὼς καὶ ἡ ἀνάγνωση ἀπὸ τὸν Μαλιούτα τῶν ἀναφορῶν ποὺ καταγγέλλουν ὅτι οἱ Μπογιάροι, κάνοντας κατάχρηση τοῦ «δικαιώματος ἀποχώρησης»[3], ἀφήνουν τὰ σύνορα τοῦ μοσκοβίτικου κράτους καὶ ἔρχονται νὰ συνταχθοῦν στὸ πλευρὸ τῶν ξένων ἐχθρῶν τοῦ τσάρου Ἰβάν.

Αὐτὲς οἱ δύο ἀναγνώσεις γίνονται ἕνα εἶδος ἀντιφωνικοῦ ψαλμοῦ, σὲ δύο φωνές. Σὰν *τόνος καὶ ρυθμός*, μοιάζουν. Σὰν *κείμενο*, προεκτείνουν κατὰ κάποιο τρόπο ἡ μιὰ τὴν ἄλλη.

Τὰ λόγια τῶν ἀναφορῶν ἀποκαλύπτουν τὸ συγκεκριμένο νόημα τῶν λόγων τοῦ ψαλμοῦ. Τὰ λόγια τοῦ ψαλμοῦ σχολιάζουν συγκινησιακὰ τὸ νόημα τῶν ἀναφορῶν.

Ὅμως, παρὰ τὴ φαινομενικὴ ὁμοιότητα τοῦ τόνου, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ τρόπου ἀνάγνωσης, ἡ δραματικὴ *τάση* αὐτῶν τῶν δύο ἀναγνώσεων εἶναι *διαμετρικὰ ἀντίθετη!*

Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ποὺ τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο κείμενα διαβάζεται ἀπὸ τὸν χειρότερο ἐχθρὸ τοῦ Ἰβὰν, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὸν πιὸ ἀφοσιωμένο του φίλο «τὸ πιστό του σκυλί».

1. Βλ. Σ.Κ. 75 ἀρ. 5. Ἐδῶ ὁ Σ.Μ.Α. συνεχίζει τὴν ἀνάλυση τῆς σκηνῆς «ὁ Ἰβὰν πλάι στὸ φέρετρο τῆς Ἀναστασίας» ἀπὸ τὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερὸ* (μέρος πρῶτο).

2. Στὰ δεκάξη του χρόνια ὁ Ἰβὰν διάλεξε καὶ παντρεύτηκε τὴν Ἀναστασία. Ὁ γάμος τους ὑπῆρξε ἀπόλυτα εὐτυχισμένος, ἀλλὰ οἱ μπογιάροι δὲν τῆς συγχωροῦσαν τὴ λαϊκή της καταγωγὴ καὶ τὴν ἀποκαλοῦσαν «ἡ δούλα». Ὁ θάνατος τῆς Ἀναστασίας σημάδεψε μιὰ ἀποφασιστικὴ καμπὴ στὴ ζωὴ καὶ τὸ χαρακτήρα τοῦ τσάρου.

3. Δικαίωμα τῶν μπογιάρων νὰ ἐγκαταλείπουν τὴν αὐλὴ τοῦ μεγάλου Δούκα καὶ νὰ ἀποσύρονται στὰ φέουδά τους.

Αὐτὴ ἡ πάλη ἀνάμεσα σὲ δύο ἀναγνώσεις ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος ἐσωτερικῆς πάλης «γιὰ μιὰ ψυχή».

Ὅπως στὴ λαϊκὴ εἰκονογραφία ἢ στὶς μεσαιωνικὲς μινιατοῦρες, ἔτσι καὶ ἐδῶ, δυὸ ἀρχὲς — ἡ θετικὴ καὶ ἡ ἀρνητικὴ — παλεύουν γιὰ μιὰν ἀνθρώπινη ψυχή.

Σὲ ἀντίθεση ὅμως μὲ τὴν παράδοση, δὲν μάχονται γιὰ τὴν ψυχὴ τῆς νεκρῆς ἀλλὰ γιὰ τὴν ψυχὴ ἐκείνου ποὺ τὴν κλαίει — γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ ζωντανοῦ, γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ τσάρου.

Ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς, ἡ μιὰ ἀνάγνωση, παρασύρει τὴν ψυχὴ τοῦ τσάρου πρὸς τὴν ἀπελπισία, τὸ σκοτάδι καὶ τὸ χαμό. Ἡ ἄλλη, πρὸς τὴ δράση καὶ τὴ ζωή.

Ἡ μιὰ ἀνάγνωση ἔχει σκοπὸ νὰ τσακίσει ὁριστικὰ τὴ θέληση τοῦ τσάρου, νὰ καταβάλει, νὰ ἐκμηδενίσει τὸν τσάρο, νὰ τὸν μεταβάλει σὲ ἄβουλο καὶ ὑπάκουο ὄργανο στὰ χέρια τῆς κλίκας τῶν μπογιάρων. Εἶναι ἡ ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ ποὺ πνίγεται ἀπὸ ἀπελπισία:

Ἐν κραυγαῖς ἠναλώθην
Ξηραθέντος τοῦ λάρυγγός μου
Οἱ ὀφθαλμοί μου ἠφανίσθησαν...[4]

Ἡ ἄλλη ἀνάγνωση πασχίζει νὰ ἀφυπνίσει τὴν ἐνεργητικότητα τοῦ Ἰβάν, νὰ τὸν κάνει νὰ πετάξει τὰ δεσμὰ τῆς ἀμφιβολίας καὶ τὸ βάρος τῆς ἀπελπισίας, νὰ τὸν ἀναγκάσει νὰ ξαναρχίσει τὸ ἔργο του μὲ περισσότερη ἐνεργητικότητα, νὰ συνεχίσει τὸν ἀγώνα του, δεκαπλασιάζοντας τὶς δυνάμεις του.

Ὁ τόνος τῶν ἀναγνώσεων ἀνεβαίνει.

Αὐξάνει ἡ ἀγωνία γιὰ τὰ νέα ποὺ ἀναγγέλλονται.

Μεγαλώνει ἡ συναισθηματικὴ ἀπελπισία ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ ψαλτηρίου.

Καὶ νά! τὴ χαριστικὴ βολή, ποὺ φέρνει τὴν τελικὴ κατάρρευση τῆς θέλησης, τὴν δίνει ἀκριβῶς ἐκεῖνος ποὺ τὰ λόγια του ἔπρεπε νὰ ἀφυπνίσουν τὶς δυνάμεις τοῦ τσάρου.

Ὁ Μαλιούτα ἀνακοινώνει τὴν προδοσία τοῦ Κούρμπσκυ.[5]

Ὁ Ἰβὰν τοῦ ἀπαντᾶ βογγώντας, σὰ νὰ τὸν ἔριξαν κάτω καὶ νὰ τὸν σκοτώνουν.

Τὸ κεφάλι του πέφτει πίσω, ὁ σβέρκος του ἀκουμπᾶ στὴν ἄκρη τοῦ φέρετρου.

Αἰχμηρὰ ἠχεῖ κάτω ἀπὸ τοὺς θόλους τὸ τελευταῖο ἐδάφιο τοῦ ψαλμοῦ, ἀκολουθούμενο ἀπὸ τὸν ὕμνο «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον».

Τελειώνει. Τελεία καὶ παύλα.

Κορύφωση.

Ἀλλά, ὅπως γίνεται πολὺ συχνά, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῆς κορύφωσης — τὴν πιὸ ἐκστατικὴ στιγμὴ τῆς δραματουργικῆς δομῆς — παράγεται μιὰ ρήξη, μιὰ στροφὴ πρὸς τὸ ἀντίθετο.[6]

Κι ἂν ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Μαλιούτα τσακίζει τὸν τσάρο,

μ' ἕνα ἀντίθετο σόκ,
τὸν ξαναφέρνει στὸν ἀγώνα

ἡ φωνὴ ἐκείνου ποὺ ὅλες του οἱ προσπάθειες ἀποσκοποῦσαν ἀκριβῶς στὸ νὰ ἐκμηδενίσουν τὶς δυνάμεις τοῦ τσάρου.

Ὑψώνοντας τὴ φωνή, ὁ Ποιμένας ἀφήνει νὰ ξεχυθοῦν λόγια κατηγορίας:

Ὄνειδος συντρίβει μου τὴν καρδίαν, ἠσθένων,
τὴν εὐσπλαχνίαν ἀνέμενον, ἀλλ' εἰς μάτην,

4. Ψαλμὸς 69, ἐδάφιο 4.

5. Ὁ Ἀντρέι Κούρμπσκυ, ὁ πιὸ στενὸς φίλος καὶ σύμβουλος τοῦ Ἰβάν, πρόδωσε τὸν τσάρο καὶ ἔφυγε στὴ Λιθουανία τὸ 1564. Ἔγραψε στὸν Ἰβὰν γράμματα γεμάτα χολή, ὅπου ὑποστήριζε τὴν ἄποψη ὑπὲρ τῆς ἐξουσίας τῶν μπογιάρων.

6. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε τὸ ἄρθρο «Περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων» (σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.). Τὸ ἄρθρο βρίσκεται δημοσιευμένο στὸ Σ.Κ. ἀρ. 27-28, σελ. 44-48.

ἀνεζήτουν τοὺς παρηγοροῦντας με καὶ δὲν τοὺς ἀνεῦρον...[7]

Ὅμως αὐτὸ εἶναι ἡ σταγόνα ποὺ κάνει νὰ ξεχειλίσει τὸ ποτήρι τῆς παραίτησης καὶ τῆς ὀδύνης.

Σὰ θεριὸ λαβωμένο, ὁ Ἰβὰν ἀπαντᾶ μουγγρίζοντας: «Λὲς ψέματα!» κ.τ.λ.

Ἤθελα ἐδῶ ἁπλῶς νὰ θυμίσω τὴ συγκινησιακὴ ἀνάπτυξη τῆς σκηνῆς. Μένει νὰ προσθέσω ὅτι μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἀνάπτυξη, κατὰ διαστήματα, παρεμβάλλεται ρυθμικὰ τὸ λευκὸ πρόσωπο τῆς Ἀναστασίας στὸ φέρετρό της,

ὅτι ὁ ἀπόμακρος χορὸς ψάλλει τὸ «Αἰωνία ἡ μνήμη» καὶ μετὰ τὸ «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον»[8],

καὶ ὅτι ἡ σκηνὴ ἀρχίζει μὲ μιὰ μακρόσυρτη κίνηση ἀπὸ τὸ προσκέφαλο τοῦ φέρετρου καὶ τὸ λευκὸ πρόσωπο τῆς νεκρῆς τσαρίνας μέχρι τὰ πόδια τῶν βαριῶν κηροπηγίων ποὺ τὰ ἀγκαλιάζει μέσα στὴν ἀπελπισία του ὁ τσάρος Ἰβάν...

Γιὰ νὰ ἔχουμε πλήρη εἰκόνα θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ἀκόμη ὅτι οἱ ἰδιαίτερες γραμμὲς στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γενικοῦ θέματος, στηρίζονται στὴ μεσολάβηση μιᾶς σειρᾶς προσώπων ποὺ συμμετέχουν στὸ κοινὸ παιχνίδι.

Ἡ γραμμὴ *τοῦ θανάτου καὶ τῆς παράλυσης τῆς θέλησης* μπαίνει σ' ἐνέργεια μὲ τὴν ἀκίνητη μορφὴ τῆς νεκρῆς Ἀναστασίας, συνεχίζεται μέσα στὰ ἀπολιθωμένα, ἀσάλευτα πλάνα τοῦ Ἰβάν, ἀναπτύσσεται μέσα στὸ θέμα τῆς ἀνάγνωσης τοῦ Ποιμένα («Ἐν κραυγαῖς *ἠναλώθην*», «*ξηραθέντος* τοῦ λάρυγγός μου», «οἱ ὀφθαλμοί μου *ἠφανίσθησαν*») καὶ συμπληρώνεται μὲ τὶς εἰκόνες ἐκείνης ποὺ εἶναι ὁ φορέας τοῦ θέματος τοῦ θανάτου — τῆς φαρμακεύτριας Σταρίτσκαγια.

Ἡ γραμμὴ τῆς *κατάφασης στὴ ζωὴ* — ἡ γραμμὴ τοῦ Μαλιούτα — ξαναβρίσκεται στοὺς Μπασμάνωφ (πατέρα καὶ γιό), τὸ φλογερὸ πάθος τοῦ λόγου τοῦ γερο-Μπασμάνωφ μεταφέρεται στὸ «δυὸ Ρῶμες ἔπεσαν ἡ τρίτη μένει ὀρθή!»[9] στὴ λάμψη ἀπὸ τὶς πραγματικὲς φλόγες τῶν πυρσῶν.

Εἶναι ἡ στιγμὴ τῆς «ὑποχώρησης» τοῦ θέματος τοῦ θανάτου, μὲ ὕστατο ὅριο τὸ *χαμόγελο* ἐπιδοκιμασίας ποὺ ὁ Ἰβὰν νομίζει ὅτι διακρίνει στὸ πρόσωπο τῆς νεκρῆς τσαρίνας «λὲς καὶ ξαναζωντάνευε» μέσα στὸ φέρετρό της («Ἡ μορφὴ τῆς Ἀναστασίας μοιάζει νὰ ἀκτινοβολεῖ ἐπιδοκιμασία»)[10], τὴ στιγμὴ πού, ἔχοντας ξεπεράσει τὶς ἀμφιβολίες του, ὁ Ἰβὰν ξαναπαίρνει τὸ δρόμο τῆς πάλης καὶ τῆς ζωῆς.

Δυστυχῶς, ἕνας κακὸς ὑπολογισμὸς στὸ ρυθμὸ μερικῶν εἰκόνων (χρονικότητα) καὶ μιὰ ἔντονη *ὑλικότητα* στὶς λήξεις τοῦ χαμογέλου (στοιχεῖο πλαστὸ) κατάστρεψαν τὴ συγκινησιακὴ ἐντύπωση αὐτῆς τῆς λεπτομέρειας (ποὺ τὴν ἔκοψα ἀργότερα, ὅταν ἡ ταινία εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ προβάλλεται).

Τὸ λάθος ἦταν τὸ παρακάτω: ἐνῶ τὸ εἶχα συλλάβει σὰ φευγαλέα *ὀπτασία*, τὸ χαμόγελο στὴν πράξη διαρκοῦσε ἀρκετὰ πολὺ ὥστε γινόταν *κατανοητὸ* καὶ κατὰ συνέπεια προκαλοῦσε εἴτε τὴν ἔκπληξη εἴτε τὸ γέλιο εἴτε τὴν ἐνόχληση (ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ θεατῆ).

Πόσο γίνεται ἀποφασιστικὸ σὲ τέτοιες περιπτώσεις ἕνα κλάσμα δευτερολέπτου, τὸ ἔνοιωσα κι ἐγὼ μιὰ φορὰ σὲ μιὰ προβολὴ τοῦ *Ποτέμκιν* — πάντα αὐτό!

Ἦταν στὸ Λονδίνο. Τὸ 1929, ὁ συνθέτης μας Ἔντμουντ Μάιζερ — σήμερα ἔχει πεθάνει — διεύθυνε ὁ ἴδιος τὴν ὀρχήστρα ποὺ ἔπαιζε τὴ μουσικὴ ποὺ εἶχε

7. Ψαλμὸς 69, ἐδάφιο 21.

8. Ὕμνος τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας τῆς ρώσικης ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

9. Τρεῖς Ρῶμες: ἡ Ρώμη τοῦ Καίσαρα, τὸ Βυζάντιο καὶ ἡ Μόσχα.

10. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ σενάριο τοῦ *Ἰβὰν τοῦ Τρομεροῦ*.

γράψει γιὰ νὰ συνοδεύει τὴν ταινία.

Μὲ δική του πρωτοβουλία — πρὸς ὄφελος τῆς μουσικῆς του — συνεννοήθηκε μὲ τὸ μηχανικὸ προβολῆς γιὰ ἕνα ἐλάχιστο *ραλαντὶ στὸ τέμπο τῆς προβολῆς*, πράγμα ποὺ στάθηκε μοιραῖο γιὰ ἕνα ὁρισμένο σημεῖο τῆς ταινίας: τὰ μαρμάρινα λιοντάρια ποὺ σηκώνονται.

Αὐτὴ ἡ «γλυπτικὴ μεταφορὰ» περνοῦσε συνήθως τόσο γρήγορα καὶ τόσο ἀπροσδόκητα ὥστε οἱ ἀναλυτικὲς ἱκανότητες τοῦ θεατῆ δὲν προλάβαιναν νὰ ἐπέμβουν, τὰ λιοντάρια ποὺ σηκώνονται περνοῦσαν στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ ὡς σχῆμα λόγου, μιὰ φραστικὴ εἰκόνα ὅπως «κλάψανε καὶ οἱ πέτρες». Συγκρατώντας τὴν προσοχὴ ἐπάνω τους, ἔστω καὶ γιὰ ἕνα δευτερόλεπτο, ὁ αὐθορμητισμὸς τοῦ ὀπτικοῦ σόκ ἔγινε *κατανόηση τῆς μεθόδου*, «ἀποκάλυψη τοῦ τρύκ». Σ' αὐτό, τὸ κοινὸ ἀπάντησε ἀμέσως καὶ πολὺ φυσιολογικά, μὲ γέλια, ἀντίδραση ἀναπόφευκτη κάθε φορὰ ποὺ «τὸ κόλπο δὲν πιάνει»...

Ἀπ' ὅ,τι θυμᾶμαι εἶναι ἡ μοναδικὴ φορὰ ποὺ αὐτὸ τὸ κομμάτι προκάλεσε τὸ γέλιο καὶ τὸ σφάλμα ἔγκειται στὸ βιασμὸ τῆς διάρκειας γιὰ μερικὰ κλάσματα δευτερολέπτου...

Μέσα στὴ σεκάνς τοῦ *Ἰβάν*, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ἕνα μέρος ποὺ τὸ εἶχα συλλάβει σωστὰ καὶ τὸ εἶχα σημειώσει στὸ σενάριο λεπτομερειακὰ «βγῆκε τζίφος» ἐξ αἰτίας ἑνὸς λάθους στὴ σύνθεση τῆς ἴδιας τῆς ταινίας!

Ἐπιτρέψαμε στὸν ἑαυτό μας τὴν πολυτέλεια νὰ ἀφηγηθοῦμε τὴ σκηνὴ τοῦ Ἰβὰν πλάϊ στὸ φέρετρο κάπως συγκινησιακὰ χρωματισμένη.

Ἂς προσπαθήσουμε τώρα νὰ τὴν ἀποδιαρθρώσουμε σύμφωνα μὲ τὰ διάφορα μέσα δράσης μὲ τὰ ὁποῖα — σὰ μὲ φωνὲς ἢ μὲ μουσικὰ ὄργανα — λειτουργεῖ ἡ πολυφωνικὴ δομὴ αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

Ἂς δοῦμε ποιὰ εἶναι αὐτὰ τὰ «ὄργανα δράσης» ποὺ ἐναλλασσόμενα, συγκλίνοντα ἢ διαχωριζόμενα μετατρέπουν τὸ θέμα σὲ ἀληθινὴ συγκίνηση τοῦ κοινοῦ.

Ἡ αἰτία τῆς ἀπελπισίας (ἀντικείμενο τῆς ἀπελπισίας) — Ἡ Ἀναστασία νεκρὴ μέσα στὸ φέρετρό της.

Ὁ φορέας τῆς ἀπελπισίας (ὑποκείμενο τῆς ἀπελπισίας) — Ὁ τσάρος Ἰβάν.

Μέσα δράσης:

Α'. ΤΟ ΠΑΙΞΙΜΟ ΤΟΥ ΙΒΑΝ

Γίνεται σὲ τρία ἐπίπεδα:

1. Παίζει ὁ ἴδιος (συναισθήματα, συμπεριφορὰ καὶ πράξεις τοῦ Ἰβάν).
2. Παίζουν στὴ θέση του: τὸ καδράρισμα, ὁ φωτισμός, οἱ παρτεναίρ.
3. Παίζουν γιὰ κεῖνον: ὅσα στοιχεῖα συνθέτουν τὴν ὅλη σκηνή.

Β'. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

1. *Ὀπτική:*

Στατικὴ (διακοπτόμενη).

Κίνηση παντομίμας

Ἡ σιλουέττα σὲ λεπτομέρειες (κινήσεις, μιμική).

2. *Ἠχητική.*

Ἡ φωνὴ του off

Φωνὴ καὶ εἰκόνα μαζί.

Γ'. Η ΜΟΥΣΙΚΗ.

Τὸ τραγούδι τοῦ χοροῦ σὰ μουσικὴ λύση τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας καὶ τοῦ πένθους τοῦ Ἰβάν, σὲ συνέχεια τῆς γραμμῆς τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας *στὸν ἦχο*.

Ἡ γραμμὴ αὐτὴ διασχίζει, χωρὶς διακοπή, ὅλο τὸ

ἐπεισόδιο, ὥς τὴ φράση ποὺ ἀπευθύνει ὁ Ἰβὰν στοὺς Μπασμάνωφ καὶ Μαλιούτα: «Εἶμαστε πολὺ λίγοι!»

Ταυτόχρονα, ἡ γραμμὴ αὐτὴ πότε προβάλλεται, πότε παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴν ἀντιφωνικὴ ἀνάγνωση ἢ στὴ φωνὴ τοῦ Ἰβάν.

Ὁ χορὸς δρᾶ σὲ δύο ἐπίπεδα:

1. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ κείμενο (μουσικὴ δομή).
2. Σὰν κείμενο (νοηματικὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου).

Δ'. ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΙΣ ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ

1. Ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ
καὶ σὲ ἀντίθεση:
2. Ἀνάγνωση ἀναφορῶν.

Ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ:
Σὰν περιεχόμενο κειμένου (ἐπικρατεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ νοήματος).
Σὰ μουσικὴ (ἐπικρατεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀπαγγελλομένης μελωδίας).
Τὰ δυὸ στοιχεῖα μαζί.
Ἀπαγγέλλονται μὲ φωνὴ off.
Εἰκόνα τοῦ Ποιμένα.
Οἱ δυὸ μαζί.
Ἀνάγνωση τῶν ἀναφορῶν:
Ὁ Μαλιούτα: τὸ κείμενο.
Ὁ Μαλιούτα σὰν εἰκόνα.
Φωνὴ καὶ κείμενο τοῦ Μαλιούτα (off).

Ε'. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΘΑΡΑ ΕΙΚΟΝΙΚΑ

1. Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς μητρόπολης (οἱ ἄνθρωποι, τὸ φέρετρο, τὰ κεριὰ — μόνο σὰν ἐξαρτήματα τῆς μητρόπολης· ἡ κύρια «σύνθεση» τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μητρόπολη).
2. Τὰ πρόσωπα σὰ σύνολο:

Συνθεμένα *μὲ τὴ μητρόπολη* («μὲ τὸ ἀκομπανιαμέντο τῆς μητρόπολης»).
Σὲ ὁμάδες *χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ μητρόπολη.*

3. Τὰ πρόσωπα *σὲ ἐπὶ μέρους ὁμάδες* (σὲ «συγχορδίες»).

Ποιμένας, Ἰβάν, Ἀναστασία στὸ φέρετρο, Μαλιούτα.
Ποιμένας καὶ Ἰβάν.
Ἰβὰν καὶ Μαλιούτα.
Ἀναστασία καὶ Ἰβάν.
Ἰβὰν καὶ Ἀναστασία.

Ἡ σειρὰ τῶν ὀνομάτων ἀνταποκρίνεται στὴ διάταξη τῶν προσώπων σὲ σχέση μὲ τὸ βάθος τοῦ πεδίου: αὐτὸς ποὺ κατέχει τὴν πρώτη θέση δεσπόζει στὴ σκηνὴ πλαστικὰ ἢ δραματικά, δηλαδὴ συγκεντρώνοντας τὴν προσοχὴ εἴτε μὲ μέσα πλαστικὰ εἴτε μὲ τὸ σκηνικὸ παιχνίδι.

Γιὰ παράδειγμα τῆς πρώτης περίπτωσης, μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε τὴ δυναμικὰ μεγεθυμένη — σὲ «γκρὸ πλὰν» — εἰκόνα ἑνὸς πρωταγωνιστῆ (παράδειγμα τὸ γκρὸ πλὰν τοῦ Ποιμένα μὲ τὸν Ἰβὰν σωριασμένο στὸ βάθος).

Γιὰ παράδειγμα τῆς δεύτερης, ἀναφέρουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ Ἰβὰν ὅταν, ἐνῶ εἶναι στὸ ἴδιο πλάνο καὶ σὲ ἀνάλογες διαστάσεις μὲ τὸ Μαλιούτα, ὁ τσάρος συγκεντρώνει ὅλη τὴν προσοχὴ στὸ πρόσωπό του.

4. Γκρὸ πλὰν *μεμονωμένων* προσώπων. (Χωρὶς τὸ πλαστικὸ «ἀκομπανιαμέντο» τοῦ σκηνικοῦ φόντου τῆς μητρόπολης καὶ χωρὶς τὴ «συγχορδία τοῦ χώρου» σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ἄλλα πρόσωπα.)

Ἰβὰν	Μαλιούτα
Ἀναστασία	Μπασμάνωφ
Ποιμένας	Σταρίτσκαγια

Ὅταν ἔχουμε «τὸ πρόσωπο τῆς Ἀναστασίας μὲ φόντο τὴ μητρόπολη» ἢ «τὸ γκρούπ Ἰβὰν-Μαλιούτα στὸ φόντο μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Ποιμένα σὲ πρῶτο πλάνο», αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ *πλαστικὰ* καὶ *χωρικὰ* ἀκριβῶς σ' αὐτὸ ποὺ παρατηρήσαμε ὅταν ἀναλύαμε τὶς σκηνὲς τῆς ὁμίχλης στὸ *Ποτέμκιν*[11]. Καὶ ἐκεῖ, πότε πρόβαλλε σὲ πρῶτο πλάνο μιὰ σημαδούρα ἢ ἕνα κατάρτι ἐνῶ ἡ ὁμίχλη ὑποχωροῦσε στὸ βάθος τοῦ πεδίου, πότε ὅλο τὸ πεδίο γέμιζε ἀπὸ τὸ «γκρὸ πλὰν» τοῦ νεροῦ ἐνῶ οἱ λεπτομέρειες τοῦ λιμανιοῦ πλαισίωναν ἁπλὰ καὶ μόνο αὐτὸ τὸ τεράστιο πλάνο τοῦ νεροῦ, καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς...

Ὅπως εἴπαμε, σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς ἀκούγεται ἀδιάκοπα ἡ ψαλμωδία τοῦ χοροῦ («Αἰωνία ἡ μνήμη» καὶ «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον»). Αὐτὴ ἡ ψαλμωδία πότε προωθεῖται σὲ πρῶτο πλάνο πότε ὑποχωρεῖ παραχωρώντας τὴ θέση στὰ λόγια τοῦ Ἰβὰν ἢ τῶν δυὸ ἀναγνωστῶν καὶ πότε, τέλος, ξεσπώντας σὲ μουγκρητό, συγχέεται μὲ τὴ φωνὴ τοῦ Ἰβάν: «Λὲς ψέματα!»

Ἴδιο ἀκριβῶς ρόλο *πλαστικοῦ χοροῦ* παίζει στὴν ὀπτικὴ σύνθεση ἡ ἴδια ἡ μητρόπολη.

Οἱ θόλοι της μοιάζουν μὲ βροντὲς γρηγοριανοῦ μέλους ποὺ ἔχουν ἀπολιθωθεῖ σὲ πέτρινα τόξα.

Αὐτὸ τὸ εἰκαστικὸ ὄργανο ποὺ εἶναι τὸ γενικὸ σκηνικὸ φόντο, ἠχεῖ ὄχι μόνο μέσα ἀπὸ τὸ καδράρισμα ἀλλὰ *πρωταρχικὰ μέσα ἀπὸ τὴ μελωδική του τονικότητα* — μέσα ἀπὸ τὸ φωτισμὸ ἢ ἀκριβέστερα μέσα ἀπὸ τὴ σκιά.

Καί, κάποτε, κυριαρχεῖ ὁλοκληρωτικὰ στὴ σκηνὴ (ὅπως στὰ πλάνα τῆς ἀρχῆς καὶ στὰ πλάνα τοῦ τέλους, ὅταν εἰσβάλλουν μέσα στὴ μητρόπολη οἱ ἄνθρωποι μὲ τοὺς πυρσούς).

Στὰ ἐπιδέξια χέρια τοῦ Ἀντρέι Μοσκβὶν[12] ἡ συνεχὴς γραμμὴ «διάβρωσης τοῦ σκότους» κάνει τὴ μητρόπολη νὰ διαγράφει τὴν ἴδια γκάμα τονικῶν παραλλαγῶν καὶ φωτιστικῶν ἀποχρώσεων μὲ τὴν ἠχητικὴ γκάμα τοῦ ἐπικήδειου χοροῦ κάτω ἀπὸ τοὺς πέτρινους θόλους.

Ἡ γραμμὴ αὐτὴ βαθμιαίου «ζωντανέματος» τῆς μητρόπολης μὲ τὴ φωτιστικὴ τονικότητα, μὲ ἄλλα λόγια ἡ προώθηση τῆς ἴδιας τῆς μητρόπολης — σὲ «συντονισμὸ» μὲ τὴ σκηνὴ — ἀπὸ τὰ σκότη τοῦ θανάτου στὸ φλογερὸ δυναμισμὸ τῆς ζωῆς, περνᾶ ἀπὸ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ αὐστηρὰ καθορισμένων φωτιστικῶν φάσεων.

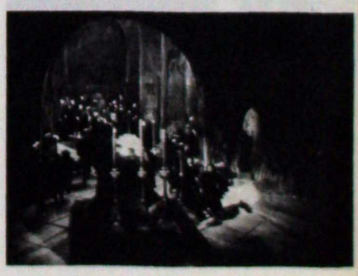
Αὐτὲς οἱ φάσεις εἶναι τόσο ἀκριβεῖς ὅσο καὶ οἱ λεκτικοὶ προσδιορισμοὶ ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδώσουν αὐτὲς τὶς διαδοχικὲς φωτιστικὲς «συνθῆκες» τῆς μητρόπολης ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπεισόδιο στὸ ἄλλο.

1. *Σκότη* τῆς μητρόπολης.
2. Ἡ μητρόπολη *συσκοτισμένη*.
3. *Ἄνθρωποι μέσα στὴ σκοτεινὴ μητρόπολη*.
4. Ἡ μητρόπολη ποὺ *ζωντανεύει μέσα στὸ φῶς* (φλόγες).

Αὐτοὶ οἱ σχεδὸν ὅμοιοι λεκτικοὶ προσδιορισμοὶ ἐκφράζουν στὴν πραγματικότητα μιὰ τεράστια φωτιστικὴ διαφορά.

Αὐτὸ μοῦ φαίνεται τόσο προφανὲς ποὺ διστάζω *νὰ ἀναμασήσω* καὶ νὰ σχολιάσω τὴ φανερὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ «συσκοτισμένη μητρόπολη» καὶ τὰ «σκότη τῆς μητρόπολης».

Στὴ μιὰ περίπτωση τὰ *σκότη* εἶναι αὐτὰ ποὺ πρέπει νὰ «ἡχοῦν» πάνω ἀπ' ὅλα, ἐνῶ στὴν ἄλλη ἡ *μητρόπολη* εἶναι ἐκείνη ποὺ κατ' ἀρχὴν ἠχεῖ καὶ ξεχωρίζει ἔτσι ἀπὸ τὶς ἄλλες «φωτιστικὲς καταστάσεις» της — μητρόπολη φω-



11. βλ. Σ.Κ. 75, ἀρ. 4.

12. Ὁ Ἀντρέι Μοσκβὶν (1901 - 1960), ὁ «μάγος τῆς φωτοσκίασης», ἄρχισε τὴν καριέρα του ὡς ὁπερατὲρ μὲ τὸν Γκριγκόρυ Κόζιντσεφ καὶ τὸν Λεονὶντ Τράουμπεργκ (ταινίες: *Ἡ ρόδα τοῦ διαβόλου*, *Τὸ Παλτό*, *S.V.D.*, *Ἡ Νέα Βαβυλώνα*, *Μόνος*, ἡ τριλογία τοῦ Μαξίμ). Γύρισε ἀκόμη τὸ *Δὸν Κιχώτη* τοῦ Κόζιντσεφ, τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς *Ἱστορίες γιὰ τὸ Λένιν* τοῦ Σεργκέϊ Γιούτκεβιτς, τὴν *Κυρία μὲ τὸ σκυλάκι* τοῦ Γιοσὶφ Χάϊφιτς, κλπ. Στὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερὸ*, ὁ Μοσκβὶν γύρισε τὰ ἐσωτερικά, ἐνῶ ὁ Ἐντουὰρ Τισὲ εἶχε ἀναλάβει τὰ ἐξωτερικά.

τεινή, μητρόπολη βυθισμένη στὸ ἡμίφως, ἢ μητρόπολη πλημμυρισμένη ἀπὸ ἡλιαχτίδες.

Ὅποιος δὲν διακρίνει τὶς ἀποχρώσεις αὐτῶν τῶν λέξεων, ὅποιος δὲν καταλαβαίνει γιατί, ἂς ποῦμε, ὁ Σελβίνσκυ λέει κάπου γιὰ ἕναν ποταμὸ ὅτι «λάμπει, σπιθίζει καὶ στίλβει...»[13] ἔχοντας κάθε φορὰ ὑπ' ὄψη του αὐτόνομες «ἀποχρώσεις» τῆς λάμψης, ὅποιος δὲν ἔχει τὴν ἱκανότητα *νὰ βλέπει χειροπιαστὰ σὲ εἰκόνες* τὰ πραγματικὰ φαινόμενα ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ *λεκτικὲς ἀποχρώσεις*...

...αὐτὸς δὲν ὠφελεῖ νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν φαινομένων καὶ τῶν δομῶν τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ τομέα. Τὸ καλύτερο ποὺ ἔχει νὰ κάνει εἶναι νὰ περιοριστεῖ, σὰν τὸν ἀνίκανο κύριο Λεπὶκ στὸ *Πουὰλ ντὲ Καρὸτ* τοῦ Ζὺλ Ρενάρ, στὴν ἀμηχανία καὶ νὰ παρατήσει κάθε «μάταιη ἔγνοια» γιὰ τὰ ὀπτικοακουστικὰ ζητήματα.[14]

Ἂν παρεκτράπηκα παραπάνω, εἶναι ἐπειδή, δυστυχῶς, ἀνάμεσα σ' ἐκείνους ποὺ εἶδαν τὸν *Ἰβὰν τὸν Τρομερὸ* ὑπῆρχαν πολλοὶ κύριοι Λεπὶκ πού, διαπιστώνοντας τὴν ἀπουσία ὁρισμένων συνήθων στοιχείων, δὲν μπόρεσαν νὰ ἀντιληφθοῦν κὰν ὅτι ἡ ταινία ἔχει δομηθεῖ πάνω σὲ ἀρχὲς ὁλότελα διαφορετικές. Καὶ οἱ περισσότερες ἀντιδράσεις τους εἶχαν, γιὰ μένα, τὸν ἴδιο τόνο ἔκπληξης μὲ τοῦ μπαμπᾶ στὸ Πουὰλ ντὲ Καρὸτ ποὺ «ἡ διάταξη τῶν ἀράδων καὶ τὰ πολλὰ κεφάλαια τὸν εἶχαν σαστίσει ὁλοκληρωτικά».

Ἔτσι κι αὐτοὶ δὲν διέκριναν ὅτι ἡ ταινία εἶχε γυριστεῖ καὶ μονταριστεῖ ...σὲ στίχους!

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, σὲ ὁρισμένα μέρη, τὴν ταινία δὲν ἀρκεῖ *νὰ τὴν δοῦμε* καὶ νὰ τὴν ἀκούσουμε ἀλλὰ πρέπει καὶ νὰ τὴν *ψάξουμε* καὶ *νὰ στήσουμε προσεκτικὸ αὐτί*.

Νά λοιπὸν ποιὰ εἶναι ἡ πολυφωνικὴ σύνθεση, ἡ ὑφασμένη ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ κατάγονται ἀπὸ διαφορετικὲς σφαῖρες, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται μέσα σ' ἕνα ἐπεισόδιο τῆς ταινίας.

Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ δὲν ἔχει παρθεῖ στὴν τύχη, ἀφοῦ, ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις, εἶναι «ἐπεισόδιο κλειδί». Κι αὐτό, ὄχι μόνο ὡς πρὸς τὴ μέθοδο δόμησης, ἀλλά, καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀπὸ τὴ δραματουργική του θέση.

Εἶναι τὸ ἀποφασιστικὸ ἐπεισόδιο.

Ἐκεῖ ἠχοῦν γιὰ δεύτερη φορὰ τὰ λόγια τοῦ Ἰβάν: «Δυὸ Ρῶμες ἔπεσαν, ἡ τρίτη στέκει ἀκόμη!». — Αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν πρόκειται γιὰ ἁπλὸ πρόγραμμα δράσης ὅπως στὴ στέψη, αὐτὴ τὴ φορὰ τὰ λόγια ἠχοῦν σὰν πολεμικὴ κραυγή («Ἐμπρὸς στὸ μεγάλο, ἀκατανίκητο ἔργο!»), σὰν κάλεσμα στὴ μάχη.

Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ διακηρύξεις, κυλᾶ ὅλη ἡ πρώτη περίοδος τῆς βασιλείας τοῦ Ἰβάν, ὅπως ἀνάμεσα στὰ τελικὰ λόγια τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας: «Ἐν ὀνόματι τοῦ Μεγάλου Ρωσικοῦ Βασιλείου!» καὶ σ' αὐτὰ τὰ ἴδια λόγια, προφερόμενα στὸ τέλος τοῦ δεύτερου μέρους, κυλᾶ τὸ δεύτερο στάδιο τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἀγώνα τοῦ τσάρου Ἰβάν.

Τὸ ἐπεισόδιο πλάι στὸ φέρετρο σημαδεύει τὴν ἀρχὴ τοῦ δεύτερου μέρους αὐτοῦ τοῦ «τρίπτυχου» τοῦ ἀφιερωμένου στὸν πρῶτο Ρῶσο τσάρο.[15]

Ὅσον ἀφορᾶ τὴ μέθοδο, ἔχω πεῖ πολλὲς φορὲς ὅτι σὲ κάθε ταινία τὸ *μορφικὰ χαρακτηριστικὸ* καὶ τὸ *μορφικὰ καινούργιο* πρέπει νὰ ἀποκαλυφτεῖ μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς κύριες σκηνές, τὶς σκηνὲς ἁρμοὺς («Τὰ σκαλοπάτια τῆς

13. Ἰλία Σελβίνσκη (γεννήθηκε τὸ 1899), σοβιετικὸς ποιητὴς καὶ συγγραφέας. Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὸ «Ἡμερολόγιο ἑνὸς συγγραφέα». Στὰ ρωσικὰ οἱ τρεῖς αὐτὲς λέξεις ἔχουν τὴν ἴδια ρίζα.

14. Ὁ Σ.Μ.Α. ἀναφέρεται στὴ συνέχεια στὸ γράμμα ὅπου ὁ κ. Λεπὶκ ἐκφράζει τὴν ἔκπληξή του ποὺ δὲν κατάλαβε τίποτε ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ γυιοῦ του καὶ στὴ σύντομη ἀπάντηση τοῦ Πουὰλ ντὲ Καρὸτ: «Μπαμπά, δὲν πρόσεξες ὅτι τὸ γράμμα μου ἦταν *σὲ στίχους*».

15. Τὸ 1547, ὁ Ἰβὰν, μέγας δούκας ὅλης τῆς Ρωσίας, στέφθηκε τσάρος, καὶ ὑπέρτατος ἄρχων ἐκμηδενίζοντας τὴν ἐξουσία τῶν μπογιάρων καὶ τῶν πριγκίπων, ἐξουσία κυρίαρχη μέχρι τότε, ποὺ ἀποτελοῦσε σοβαρὸ ἐμπόδιο στὴν ἑνοποίηση τῆς χώρας.

конец I сфин.
23/VI 42
.. и покатился страшной клубок ..

Ὀδυσσοῦ» καὶ ἡ «ὁμίχλη» στὸ *Ποτέμκιν*, «ποῦ πρέπει νὰ βρίσκεται ὁ ἀρχηγὸς» στὸ *Τσαπάγιεφ*[16], «ὅρκος πάνω στὸ φέρετρο τῆς Ἀναστασίας» στὸν *Ἰβάν*).

Οἱ ἰδιορρυθμίες τῆς σύνθεσης αὐτῶν τῶν σκηνῶν παρουσιάζουν συνήθως συμπυκνωμένα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς στυλιστικῆς ἰδιομορφίας τῆς ταινίας στὸ σύνολό της.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ ἐδῶ.

Ἡ πολυφωνικὴ γραφή, οἱ κανόνες τῆς φούγκας καὶ τῆς ἀντίστιξης ποὺ κατάγονται ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς σύνθεσης τοῦ Ποτέμκιν, φτάνουν στὸ μέγιστο τῆς δραματικότητας στὸ ἐπεισόδιο «πλάι στὸ φέρετρο». Ἀλλὰ δὲν χαρακτηρίζουν μόνο τὴ σύνθεση μεμονωμένων σκηνῶν τοῦ ἔργου, καθορίζουν ὅλη τὴ *βασικὴ στυλιστικὴ* τοῦ *Ἰβὰν* στὸ σύνολό του.

Καὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ νὰ σημειώσουμε τὸ παρακάτω: *ἡ ὀπτικοακουστικὴ λύση τῆς ταινίας συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ ταινία ἔχει συλληφθεῖ δραματουργικὰ καὶ θεματικὰ* («...τὸ πῶς θὰ συλλάβεις τὴν ταινία, νά ποιὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικό», μποροῦμε νὰ ποῦμε παραφράζοντας τὸν Σερώφ.)[17]

Μέσα σ' ἕνα ἐπεισόδιο παρμένο μεμονωμένα — τὴ σκηνὴ πλάι στὸ φέρετρο — εἴδαμε πῶς εἶχε «συλληφθεῖ» τὸ μεμονωμένο θέμα — ἡ «ἀπελπισία» — καὶ πῶς εἶχε «μοιραστεῖ» σὲ διάφορες παρτιτοῦρες καὶ φωνές.

Βλέπουμε πῶς τὸ θέμα ἐξελίσσεται μέσα στὸν βασικό του φορέα, τὸν Ἰβάν. Πῶς ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ ποὺ πηγαίνει ἀπὸ τὴν πλήρη κατάθλιψη τῆς ἀπελπισίας στὴν ἔκρηξη τῆς μανίας ποὺ γεννᾶ τὴ δύναμη ποὺ ἐπιτρέπει νὰ ξεπεραστεῖ αὐτὴ ἡ ἀπελπισία. Βλέπουμε πῶς αὐτὸ τὸ θέμα ἀναπλάθεται στὴ φωνητικὴ ἀντιφωνία Ποιμένα καὶ Μαλιούτα καὶ πῶς αὐτὴ ἡ ἀντιφωνικὴ ἀνάγνωση ἀποκαλύπτει τὴν πάλη τῶν ἀντιθέτων *στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας*, ἀναπτύσσοντας τὶς δυὸ τάσεις — τὴν ἐνεργητικὴ καὶ τὴν παθητικὴ — ποὺ κρύβει αὐτὸ τὸ θέμα («ὑποταγὴ στὸν ἑαυτό σου — ἢ ὑποταγή»).

Βλέπουμε πῶς, εὐρύνοντας τὴν πάλη τῶν ἀνταγωνισμῶν, ἔρχονται νὰ ἐνσωματωθοῦν ἐδῶ πρόσωπα παραπληρωματικά: ἡ Σταρίτσκαγια καὶ οἱ Μπασμάνωφ.

Ἡ διασταύρωση τῶν λειτουργιῶν αὐτῶν τῶν διαφόρων προσώπων, χρωματίζει τὴ θεμελιακὴ σύγκρουση στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας καὶ μοιάζει νὰ ἐνσαρκώνει τὸ *ἔξω* αὐτοῦ ποὺ συμβαίνει *μέσα* στὸν Ἰβὰν: *ἐξωτερικὴ* ἐνσάρκωση τῆς *ἐσωτερικῆς* του πάλης.

Ἡ διαπασῶν ὅμως εὐρύνεται, καὶ νά ποὺ μπαίνουν στὸ παιχνίδι καὶ τὸ φῶς, καὶ ἡ σκιὰ καὶ τὸ καδράρισμα, καὶ οἱ ψαλμοὶ καὶ ὁ ρυθμὸς ποὺ συνοδεύει τὰ διάφορα αὐτὰ μέσα ἐπιρροῆς.

Ἂν θελήσουμε νὰ προχωρήσουμε σὲ μιὰν ἀνάλυση ἀκόμη πιὸ λεπτή, θὰ πρέπει νὰ ἐπικαλεστοῦμε πολλὰ ἄλλα σχήματα.

Λόγου χάρη, θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε ποῦ, πότε καὶ πῶς, τὸ κύριο μέσο ἔκφρασης μεταφέρεται, μεταβαλλόμενο, ἀπὸ τὴν πράξη (τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ) στὸ καδράρισμα (πλαστικὴ ἀπόδοση). Γιατὶ οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσά τους εἶναι τόσο ἰσχυροὶ καὶ ζωντανοὶ ὅσο καὶ ἡ συνεργασία λέξης καὶ μουσικῆς σὲ ἕνα δράμα λυρικὸ — καὶ ὄχι ὀπτικοακουστικὸ ὅπως στὴν περίπτωσή μας.

Ἐδῶ, μὲ τὴ διασταύρωση εἰκόνας καὶ ἤχου, κατορθώνεται ὅ,τι κατορθωνόταν στὸ λυρικὸ δράμα μὲ τὶς δυνατότητες συνένωσης μουσικῆς καὶ λέξεων. Σ' ἕνα ἄρθρο

16. βλ. Σ.Κ. 74, ἀρ. 2-3.

17. Βαλεντὶν Σερώφ (1865 -1911), ἀξιόλογος ζωγράφος πορτραιτίστας ποὺ ἔγραψε τὸ «Πῶς νὰ συλλάβεις τὸ ἀνθρώπινο ὄν — αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικό».

του, ὁ Σαὶν-Σὰνς δίνει «ἕνα ἀπὸ τὰ χίλια παραδείγματα» γιὰ τὸ πῶς ὁ Βάγκνερ πραγματοποιοῦσε αὐτὴ τὴ συνένωση.[18]

Ὁ Τριστάνος ρωτάει: «Ποῦ εἴμαστε;» — «Φτάνουμε στὸν προορισμό μας» ἀπαντᾶ ἡ Ἰζόλδη, στὸν ἦχο τῆς ἴδιας μουσικῆς ποὺ πρὶν ἀπὸ λίγο συνόδευε τὰ λόγια: «Κεφαλὲς προορισμένες γιὰ θάνατο» — λόγια ποὺ ἡ Ἰζόλδη πρόφερε ψιθυριστὰ μὲ τὸ βλέμμα καρφωμένο στὸν Τριστάνο. Καὶ ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ καταλαβαίνουμε πολὺ καλὰ γιὰ ποιὸν προορισμὸ πρόκειται, γιὰ ποιὸ τέρμα, γιὰ ποιὸ τέλος.

Ἂς ξανάρθουμε ὅμως στὰ προβλήματα τοῦ μοντάζ. Γράψαμε παραπάνω, ὅτι στὶς βουβὲς ταινίες ἀφηνόταν νὰ κανονιστεῖ στὸ μοντὰζ ὁ «ρυθμὸς» τῶν περιόδων ποὺ δινόταν χωρισμένα — τουλάχιστον ἐφ' ὅσον μεσολαβοῦσαν σημαντικὰ κομμάτια. Τὸ μοντὰζ καθόριζε τόσο τὴ χρονικὴ ἐναλλαγὴ (*διάρκεια*) τῶν διαδοχικῶν ἐντυπώσεων ὅσο καὶ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν *ρυθμικῶν παλμῶν ποὺ πραγματικὰ προσλαμβάνονται μέσα στὴ ροὴ τῶν εἰκόνων.*

Ταυτόχρονα, τὸ μοντὰζ πραγματοποιοῦσε τὴν ἀπαραίτητη κατάτμηση αὐτῆς τῆς ἀδιάκοπης ροῆς εἰκόνων.

Χωρὶς μιὰ τέτοια κατάτμηση δὲν εἶναι δυνατὴ καμιὰ πρόσληψη — οὔτε συγκινησιακὴ οὔτε νοητικὴ — καὶ ἑπομένως δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ ἐπηρεαστεῖ ὁ θεατής.

Σήμερα, μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, ἡ βασικὴ λύση γι' αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα προβλήματα ποὺ βάραιναν τὴν *ἀλλαγὴ τῶν εἰκόνων*, ἀνήκει ὁλοκληρωτικὰ στὸν τομέα τοῦ ἤχου.

Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὲς τὶς θέσεις καὶ ἀπ' αὐτὴν τὴν ὀπτικὴ γωνία, χαιρέτισα, τὸ 1930, τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου στὸν κινηματογράφο — σὲ μιὰ διάλεξή μου στὴ Σορβόνη.[19]

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ἦχος μπορεῖ *νὰ δώσει ρυθμὸ σ' ἕνα ἐπεισόδιο στὴν* ὀθόνη μὲ τὴ μεγαλύτερη εὐκολία καὶ φυσικότητα. Γιατὶ μὲ τὸν ἦχο αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνει ἀκόμη καὶ μὲ *ἀμετάβλητη καὶ στατικὴ* εἰκόνα.

Ὅπως ὅμως ἤδη εἰπώθηκε, μιὰ παρόμοια ἀνατροπὴ τῶν δεδομένων δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἐπηρεάσει σὲ βάθος τὶς ἴδιες τὶς ἀρχὲς τῆς δόμησης τοῦ «γραμμικοῦ» μοντὰζ — μὲ ἄλλα λόγια τὴν ὀπτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ἀποσμασμάτων *στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὀπτικῆς συνιστώσας τῆς ὀπτικοακουστικῆς δομῆς.*

Πρόδηλη συνέπεια τῆς νέας κατάστασης ὑπῆρξε τὸ παρακάτω: στὶς νέες συνθῆκες, *τὸ κέντρο βάρους* τοῦ ὀπτικοῦ μοντάζ ἀναγκάστηκε νὰ μετατοπιστεῖ σὲ νέα περιοχὴ καὶ πρὸς νέα στοιχεῖα.

Ὅπως ἔχουμε πεῖ, αὐτὸ τὸ κέντρο βάρους, αὐτὸ τὸ σημεῖο στήριξης, ἦταν *ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ ἀποσπάσματα* — ποὺ μάλιστα πολλὲς φορὲς εἶχε «αἰσθητικοποιηθεῖ» ὑπέρμετρα — δηλαδὴ κάτι ποὺ βρίσκεται πραγματικὰ *ἔξω* ἀπὸ τὴν εἰκόνα.

Μὲ τὸ πέρασμα στὸ ὀπτικοακουστικὸ μοντὰζ τὸ θεμελιακὸ κέντρο βάρους σὰν ὀπτικὴ συνιστῶσα τοῦ μοντὰζ μεταφέρεται *στὸ ἐσωτερικὸ* τοῦ ἀποσπάσματος, *μέσα στὰ στοιχεῖα ποὺ περιλαμβάνει ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα.*

Καὶ τὸ κέντρο βάρους δὲν εἶναι πιὰ τὸ στοιχεῖο «ἀνάμεσα στὰ πλάνα», ἡ σύγκρουση, ἀλλὰ τὸ στοιχεῖο «μέσα στὸ πλάνο», *ὑπογράμμιση στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀποσπάσματος*, δηλαδὴ τὸ ἴδιο τὸ ὑπόβαθρο τῆς ἀναπαραστατικῆς δομῆς.

18. Ὁ Σ.Μ.Α. εἶχε σκηνοθετήσει τὴν ὄπερα τοῦ Βάγκνερ «Βαλκύρια» (Θέατρο Μπολσόϊ, Δεκέμβρης 1939).

19. Αὐτὴ ἡ διάλεξη ἐπρόκειτο νὰ συνοδέψει τὴν προβολὴ τῆς ταινίας *Ἡ γενικὴ γραμμή*, ἀλλὰ ἡ προβολὴ ἀπαγορεύτηκε ἀπὸ τὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀστυνομίας Σιὰπ καὶ ὁ Σ.Μ.Α., ὅπως διηγεῖται ὁ ἴδιος, ἀναγκάστηκε «νὰ καλύψει τὸ κενὸ παίζοντας μὲ τὶς ἐρωταποκρίσεις τοῦ κοινοῦ». Τὴν ἑπομένη τοῦ ζητήθηκε εὐγενικὰ νὰ ἐγκαταλείψει τὴ Γαλλία ὡς «ἀνεπιθύμητος ξένος». (Ἀπὸ τὶς αὐτοβιογραφικὲς σημειώσεις «Πρόλογος (Σορβόνη)» γαλ. ἔκδοση. Ἐκλεκτὰ Ἔργα, τόμος 1).

Ὑπογράμμιση στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πλάνου μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ ἀλλαγὴ τῆς φωτιστικῆς τονικότητας ἢ μιὰ ἀλλαγὴ τῶν προσώπων ἢ μιὰ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ κατάσταση τοῦ ἠθοποιοῦ ἢ ἀκόμη μιὰ ἀπρόοπτη χειρονομία ποὺ διασπᾶ τὴ συνέχεια τῆς σεκὰνς κλπ. Μὲ δυὸ λόγια μπορεῖ νὰ εἶναι ὁτιδήποτε, ὑπὸ τὸν ὅρο βέβαια ὅτι αὐτὴ ἡ ὑπογράμμιση, διακόπτοντας τὴν ἀδράνεια τῆς προηγούμενης ἐξέλιξης τῆς σεκὰνς — μ' ἕνα νέο πέταγμα, ἕνα νέο διάβημα, μιὰ νέα καμπὴ — κερδίζει μὲ καινούργιο τρόπο τὴν προσοχὴ καὶ τὴ δεκτικότητα τοῦ θεατῆ.

Φυσικά, ὑπάρχει σύγκρουση ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ὑπογραμμίσεις μιᾶς πράξης ἢ μιᾶς συμπεριφορᾶς στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς ἀποσπάσματος καὶ στὴν ὑπογραμμισμένη ἀποσπασματικότητα τῆς μουσικῆς, φωνητικῆς ἢ ἠχητικῆς, τοῦ φωνογράφου.

Καὶ οἱ συνδυασμοὶ ἢ οἱ συγκρούσεις τοῦ συστήματος αὐτῶν τῶν ὑπογραμμίσεων, αὐτῶν τῶν ἀρθρώσεων «*στὴ νέα τους ποιότητα*» — *τὴν κατακόρυφη* — δὲν μποροῦν νὰ ψαρεύονται στὴν τύχη καὶ νὰ μὴν ἔχουν προβλεφτεῖ στὴ σύνθεση.

Ἔτσι, ἔχοντας ἀρχίσει ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς τοῦ τοπίου, τῆς «μὴ-ἀδιάφορης φύσης» μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης, περάσαμε χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουμε σὲ πραγματικοὺς δαίδαλους ἑρμηνείας — στὴν ἔκβαση καὶ τὴν ἄνθηση τοῦ τοπίου στὴν κυριολεξία.

Σ' αὐτὸ τὸ νέο στάδιο ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ «ὀπτικὴ μουσικὴ» ὁλόκληρων αὐτοτελῶν ἀποσπασμάτων δράσης.

Βλέπουμε ὅτι καὶ τὸ θέμα καὶ τὸ πρόβλημα ἔχουν κατὰ πολὺ ξεπεράσει τὸ πλαίσιο τῆς *μουσικῆς τοῦ τοπίου* γιὰ νὰ γίνουν προβλήματα τῆς *μουσικῆς τῆς πλαστικῆς δομῆς τοῦ πλάνου γενικὰ* — ὄχι μόνο τοῦ συγκινησιακοῦ τοπίου ἀλλὰ καὶ τῆς σεκὰνς ὁλόκληρης!

Περιγράψαμε πῶς *ἡ πλαστικὴ μουσικὴ ποὺ κρυβόταν* στὰ βάθη τοῦ τοπίου, ἀναπτύχθηκε σὲ πραγματικὴ μουσικὴ μὲ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν βουβὸ στὸν ὀπτικοακουστικὸ κινηματογράφο.

Καὶ παρατηρώντας τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο συνδυάζονται ἡ μουσικὴ καὶ ἡ εἰκόνα στὴν ὀπτικοακουστικὴ ἀντίστιξη φαίνεται σὰ νὰ διαπερνᾶ ἡ μουσικὴ τὸ τοπίο γιὰ νὰ κυλήσει πάλι μέσα σ' αὐτὴν τὴν πλαστικὴ μήτρα ἀπ' ὅπου ἀκουγόταν ἄλλοτε, ἀπ' ὅπου ἀνάβλυζε, ἀπ' ὅπου γεννιόταν.

Ὅπως εἴδαμε ὅμως ἡ «συγκινητικότητα» δὲν ἀναβλύζει ἀπὸ πλαστικὲς δομὲς μόνον ὅταν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὸ καθαρὸ τοπίο ἢ μὲ καθαρὸ περίγυρο, ἀλλά, αὐτὸ εἶναι δυνατὸ καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις.

Τὸ δραματικὰ παιγμένο πλάνο, τὸ «περιπετειῶδες πλάνο μπορεῖ νὰ γεννήσει τὴ δική του μουσικὴ ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο — μὲ τὴν πλαστικότητα τῆς σύνθεσης.

Γιατί, ὅπως ἔχουμε δείξει, τὸ τοπίο δὲν εἶναι μιὰ λίστα ἀπὸ λίμνες, δέντρα καὶ κορυφές.[20]

Τὸ τοπίο εἶναι ἕνας σύνθετος φορέας δυνατοτήτων πλαστικῆς ἑρμηνείας τῆς συγκίνησης. Κι ἂν μιὰ τραγικὴ σκηνή, στὴν καθαρὰ πλαστική της ἔκφραση, δὲν εἶναι ταυτόχρονα ἕνα εἶδος «τραγικοῦ τοπίου» συγκινησιακὰ προσλαμβανομένου, τότε ἕνα τεράστιο μέρος ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ ἀποτελεσματικότητα αὐτῆς τῆς σκηνῆς θὰ χαθεῖ σὰν καπνός.

Μετάφρ.: Κώστας Σφήκας

20. Ἀλλοῦ, ὁ Σ.Μ.Α. παραθέτει μιὰ ὑποσημείωση στὰ γαλλικά: «Κάθε τοπίο εἶναι ἕνα ἰδανικὸ σῶμα γιὰ ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος πνεύματος». (Νοβάλις, Ἀποσπάσματα).

σύγχρονος κινηματογράφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΟΛΚΟΣ» / «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ

Δρχ. 300

Τεύχη ἀρ. 1, 2-3, 4, 5, 6

Στὸν πρῶτο τόμο συνεργάστηκαν:

Συντακτικὴ Ἐπιτροπή: Μηχάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Κολώνιας, Τζίνα Κονίδου, Μανώλης Κούκιος, Φῶτος Λαμπρινός, Φρίντα Λιάππα, Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μιτσοτάκη, Μαρία Νικολακοπούλου, Τάκης Παπαγιαννίδης.

Ἀποκλειστικὲς συνεργασίες: Λουὶ Σεγκέν, Μάσιμο Μιγκρόνε, Πιὲρ Μπωντρύ, Νίκος Χιωτάκης, Ἄλκης Λελούδης.

Γραφίστριες: Ξανθίππη Μπανιᾶ, Λάγια Γιούργου.

Οἱ ἀναγνῶστες τοῦ περιοδικοῦ μποροῦν νὰ προμηθετοῦν τὸν τόμο, φέρνοντας στὰ γραφεῖα μας τὰ παλιὰ τεύχη τους (ἐφ' ὅσον βρίσκονται σὲ καλὴ κατάσταση) καὶ καταβάλοντας τὰ ἔξοδα βιβλιοδεσίας (50 δρχ.)

Μερικὰ ἀπὸ τὰ περιεχόμενα

Μελέτες

Ἡ μικροῦ μήκους ταινία καὶ ἡ ἰδιοτυπία της, τῶν *Κλαίρης Μιτσοτάκη καὶ Νίκου Λυγγούρη*

Σχετικὰ μὲ δύο «προοδευτικὲς» ταινίες, τοῦ *Πασκὰλ Κανὲ*

Τέχνη, ἱστορία, πολιτικὴ καὶ «ἀντίσταση», τοῦ *Μπάμπη Κολώνια*

Ἡ ἑλληνικότητα, ἕνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τοῦ *Μανόλη Κούκιου*

Προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, τοῦ *Μιχάλη Δημόπουλου*

Σύστημα τῆς Ἀπεργίας, τοῦ *Πασκὰλ Μπονιτσὲρ*

Ζὰν-Λὺκ Γκοντάρ: οἱ Καραμπινέροι, τοῦ *Νίκου Λυγγούρη*

Θεωρητικὰ κείμενα

Ρολὰν Μπάρτ: Ντιντερὸ - Μπρέχτ - Ἀιζενστάιν
Φιλμογράφος: Ντιντερὸ - Φρόιντ - Μπὰρτ
Πιὲρ Μπωντρύ: Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλιβαν

Σ. Μ. Ἀιζενστάιν

Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση

Παρουσιάσεις σκηνοθετῶν

Γιοσισίγκε Γιοσίντα
Πήτερ Χουάιτχεντ
Ζὰκ Ριβὲτ
Βέρνερ Σρέτερ

Ἀποκλειστικὲς συνεντεύξεις

Θόδωρος Ἀγγελόπουλος
Γιοσισίγκε Γιοσίντα
Πήτερ Χουάιτχεντ
Δημήτρης Ἐιπίδης
Slon - ISKRA
Λάμπρος Παπαδημητράκης - Θέκλα Κίττου
«Ὁμάδα τῶν 4»
Καὶ συζήτηση μὲ τοὺς Κώστα Φέρρη, Πάνο Γλυκοφρύδη, Δήμο Θέο, Κώστα Σφήκα, Τάκη Χατζόπουλο, Κώστα Παναγιωτόπουλο καὶ Τάσσο Ψαρρᾶ

Κρατικὴ Πολιτικὴ

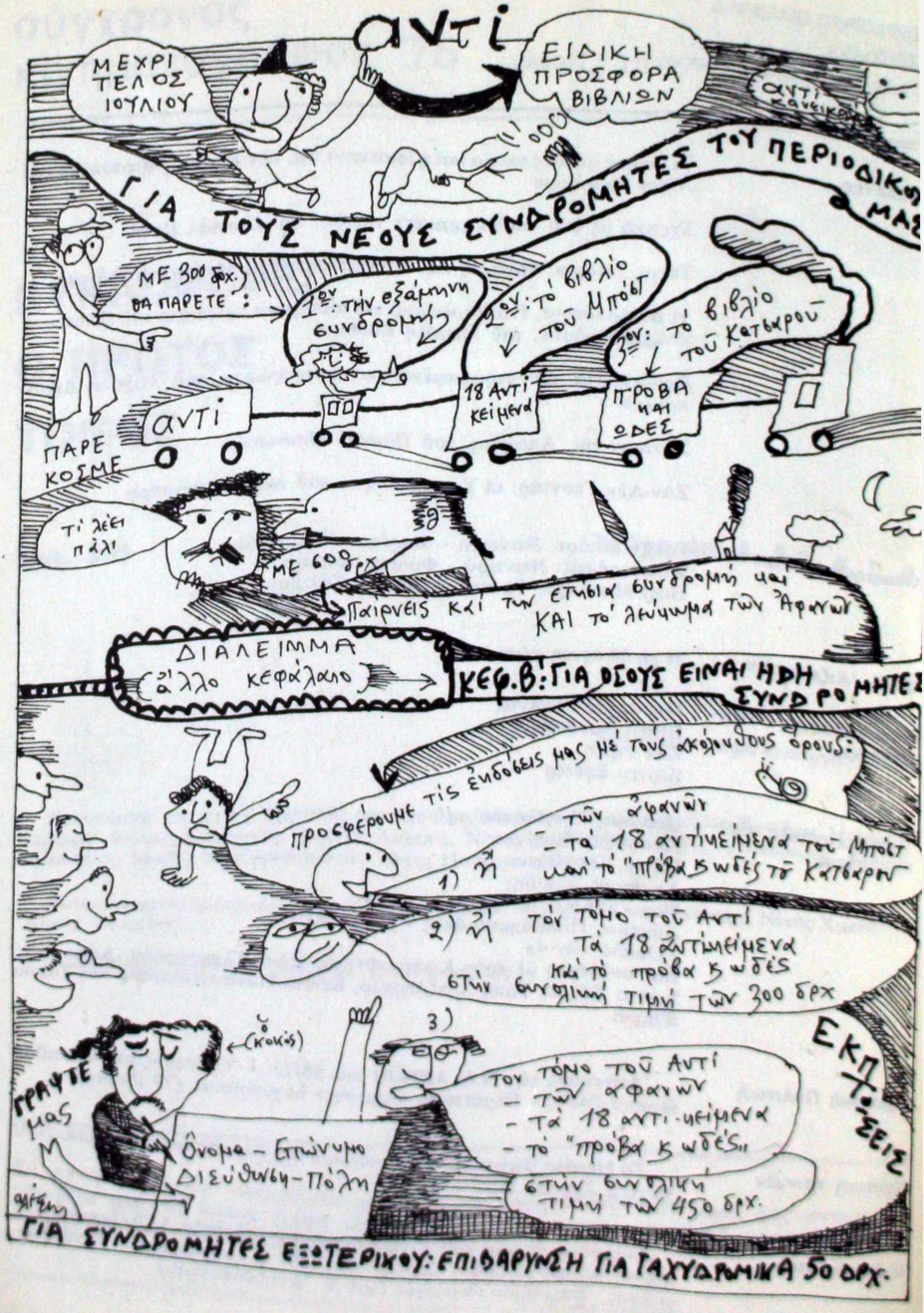
Ἀνάγνωση τῶν Ν.Δ. 4208/61 καὶ 58/73 — Ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης - Περίπτωση «ἔμμεσης» λογοκρισίας *(Ὁ θίασος).*

Κριτικὴ ταινιῶν

Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι, Τὸ Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας, Θεώρημα, 1001 Νύχτες, Σάρκα, Τί;...

Βιβλιοκριτικὴ

Σύγχρονη θεωρία τοῦ Κινηματογράφου (σύνταξη Δ. Λεβεντάκου) - Μύθος-Κινηματογράφος-Συμειολογία (τοῦ Σ. Δημητρίου) - Κινηματογράφος -Ἐπιστήμη-Ἰδεολογία (τοῦ Τ. Ἀντωνόπουλου)


αντί
ΜΕΧΡΙ ΤΕΛΟΣ ΙΟΥΛΙΟΥ
ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΜΑΣ
ΜΕ 300 δρχ. ΘΑ ΠΑΡΕΤΕ :
1ον: ΤΗΝ ΕΞΑΜΗΝΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗ
2ον: ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΠΟΥΣΤ
3ον: ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΚΡΟΥ
18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΟΔΕΣ
αντί
ΠΑΡΕ ΚΟΣΜΕ
ΤΙ ΛΕΕΙ ΠΑΛΙ
ΜΕ 600 δρχ.
ΠΑΙΡΝΕΙΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΑ ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ
ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ
(ΑΛΛΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ)
ΚΕΦ.Β': ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΕΙΝΑΙ ΗΔΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΠΡΟΣΦΕΡΟΥΜΕ ΤΙΣ ΕΝΔΟΞΕΙΣ ΜΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΣ ΟΡΟΥΣ:
1) ΗΤΟΙ
- ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ
- ΤΑ 18 ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΜΠΟΥΣΤ
ΚΑΙ ΤΟ "ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΟΔΕΣ" ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΚΡΟΥ
2) ΗΤΟΙ ΤΟΝ ΤΟΜΟ ΤΟΥ ΑΝΤΙ
ΤΑ 18 ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ
ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΟΔΕΣ
ΣΤΗΝ ΕΝΙΑΙΑ ΤΙΜΗ ΤΩΝ 300 δρχ
3)
ΤΟΝ ΤΟΜΟ ΤΟΥ ΑΝΤΙ
- ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ
- ΤΑ 18 ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ
- ΤΟ "ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΟΔΕΣ"
ΣΤΗΝ ΕΝΙΑΙΑ ΤΙΜΗ ΤΩΝ 450 δρχ.
ΕΚΠΤΩΣΕΙΣ
ΓΡΑΨΤΕ ΜΑΣ
(ΚΟΚΚΙΝΟ)
ΟΝΟΜΑ - ΕΠΩΝΥΜΟ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ - ΠΟΛΗ
ΓΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ: ΕΠΙΒΑΡΥΝΣΗ ΓΙΑ ΤΑΧΥΔΡΟΜΙΚΑ 50 ΔΡΧ.

Κρίστη

Δκουφᾶ 37
τηλ. 639322

Δουλειὰ ἐμπνευσμένη, ὅπου οἱ ἀναμνήσεις ἀπ' τὰ παλιὰ κεντήματα μπολιάστηκαν ἀπ' τὴ σύγχρονη ἐνδυματολογικὴ ἀντίληψη.

ΜΑΡΞ · ΕΝΓΚΕΛΣ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Α' ΤΟΜΟΣ

1837 · 1848

ΟΛΚΟΣ