

# συγχρονος κινηματογραφος '76

● ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ '76 ●  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ.

HAPPY DAY



11

Φριτς Λάνγκ ● Μπέρτολτ Μπρέχτ ● Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης  
● Ρυθμός / Μοντάζ ● Άιζενστάιν ● Κριτικές ●



# ελληνική αριστερά

**ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ**



**Τό περιοδικό πού λέει τήν ἀλήθεια  
πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις  
χωρίς φόβο καί πάθος**



**Συνδρομή γιά ἕνα χρόνο δρχ. 240  
Φιλική 500 ἢ 1.000**

**Κυκλοφορεῖ  
κάθε πρώτη τοῦ μηνός**

'72-'75

---

ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΟΝ  
ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ

---

'75

---

ΤΕΡΕΖΑ  
ΒΑΡΜΑ-ΔΑΚΟΣΤΑ

---

'76

---

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ....  
ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΔΥΝΑΜΕΙΣ



**ΕΨΙΛΟΝ**

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ  
ΑΛΚΗΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ε.Ε.  
ΑΛ. ΣΟΥΤΣΟΥ 5 ΤΗΛ. 601.436

Στό επόμενο τεύχος του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* θα δημοσιευτούν:

● Αφιέρωμα στο Γαπωνέζικο Κινηματογράφο (Oshima - Yoshida - Terayama) με γενική κριτική παρουσίαση, συνεντεύξεις των σκηνοθετών, κριτική για τις ταινίες: *Ο κλέφτης του Σουντζούκου*, *Το Άγορι*, *Αυτοκρατορία των Αισθήσεων* ("Οσιμα), *Έρωτας + σφαγή* (Γιόινοτα) και μιá συζήτηση με τον Ρολάν Μπάρτ.

● Φεστιβάλ Βερολίνου 1976.

● Κριτική τοποθέτηση του νέου γερμανικού κινηματογράφου συνεντεύξεις των Hans Jurgen Syberberg και Rainer Werner Fassbinder.

● Παρουσίαση (και συνέντευξη) του νέου αμερικανού σκηνοθέτη Robert Kramer

● Ανάλυση της τελευταίας ταινίας του Άλφρεντ Χίτσκοκ *Οικογενειακή συνωμοσία*

● Κριτική για τις ταινίες: *Μπάρρυ Λύντον*, *Μαρκησία φόν Ο*, *Δολοφονία διακεκριμένων* κ.ά.

και

Το δεύτερο μέρος του αφιερώματος στον Φρίτς Λάνγκ.

# ΔΙΕΘΝΗΣ

Τος χρόνος

Αρχ. 40

Εκδόσεις από την  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΤΙΚΗ ΕΠΙΣ.  
Δεσφών 4, τηλ. 3637107  
Αθήνα, Γ. Γ. 144  
ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΒΕΒΩΡΗΣΗ

# ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ελληνική έκδοση

LE MONDE

diplomatique

ή πληρέστερη ενημέρωση  
για τά διεθνή θέματα

Σ' αυτό τό τεύχος - Γενάρης 1977

Ή Άργεντινή κάτω από τή μπότα του φασισμού

Φάκελος: Ή δεξιά στην Εύρώπη

Ήταλία: οί παγίδες του ιστορικού συμβιβασμού

Πολυεθνικές εταιρίες και τρίτος κόσμος

Ή ισραηλινή οικονομία θυθίζεται σε κρίση

κυκλοφορεί κάθε μήνα

Οί «είδησεις και σχόλια» αναβάλλονται για τό επόμενο τεύχος, λόγω πληθώρας ύλης.

## Σύγχρονος Κινηματογράφος '76

Διημενιαία έκδοση της 'Εταιρείας  
Σύγχρονος Κινηματογράφος, 'Αρ.  
τεύχους 11, Σεπτέμβρης - Νοέμβρης  
'76. Τιμή τεύχους δρχ. 50. Συνδρομή  
για έξι τεύχη: έσωτερικού δρχ. 250,  
έξωτερικού δολ. 14.

«Synchronos Kinimatographos '76».  
Edité par la «Société de Cinéma  
Contemporain». No 11, Septembre -  
Novembre 1976. Prix: 50 dr.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76». Έκ-  
δότες: 'Αντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπου-  
λος, Θουκυρίδου 7, Τ.Τ. 118, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324.  
'Αρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος. Σύνταξη: Χρ.  
Βακαλόπουλος, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, 'Αλ. Λελού-  
δης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπού-  
λου, Ν. Σαββάτης.

Σ' αυτό το τεύχος συνεργαστήκανε: François Albera,  
'Ανδρέας Βελισσαρόπουλος, 'Ιρις Ζαχμανίδη, Μαίρη  
Κοτσανάρου, Δ. Καπετανάκης, Γ. Κόκκινος, Μαρία  
Μπλουμπλάιν, Ν. Παναγιωτόπουλος.

'Αναπαραγωγή φωτογραφιών: Ναπολέων Τζανέτος.  
Κασέ: 'Αλεξάνδρας Δρόσου. Μοντάζ: Τασία Μπικιρι-  
νποιάν. Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Έκτύπωση: Δ.  
Τουμαζάτος. Κεντρική Διάθεση: 'Αθήνα, Θουκυρίδου  
7, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπου-  
λος, Έρμου 44, τηλ. 229493.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ '76 4

Συμπτώματα μιās κρίσης, τών Χρήστου Βακαλόπουλου, Μιχάλη  
Δημόπουλου, 'Αλκη Λελούδη, Νίκου Παναγιωτόπουλου, και Νίκου  
Σαββάτη.

### ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ 24

Είσαγωγή  
Βιεννέζικη νύχτα (I), του Φρίτς Λάνγκ.  
Ντοκουμέντο: Μπρέχτ / Λάνγκ (για τὸ «Και οί Δήμοιο πεθαίνου»).  
Σχετικά άποσπάματα από τὸ ανέκδοτο «'Ημερολόγιο έργασίας» του  
Μπρέχτ (1941-1943)  
Λέξεις όπως Μ, του Νίκου Λυγγούρη

### Σ. Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ 68

Γιά τή «Γενική γραμμή», του François Albera

### ΘΕΩΡΙΑ 80

Σχετικά με τὸ ρυθμὸ και τὸ μοντάζ, του Φιλμο-γράφου 92

### ΚΡΙΤΙΚΗ

'Η επανάληψη και οί άλλαιές (Υιοθεσία, Ρόντο, Φυλλορροή), του  
Νίκου Σαββάτη.

Φύλλα από τὸ ημερολόγιο ενός καταδικασμένου ..., ('Ο Ταξιτζής),  
του Ν. Σ.

Τὸ λερωμένο Γουέστ (Οί Φυγάδες του Μιζούρι), του Ν.Σ.

'Εξώφυλλο: Χάπυ Νταίη, του Παντελή Βούλγαρη.

## Συμπτώματα μιᾶς κρίσης

τῶν

Χρήστου	Βακαλόπουλου
Μιχάλη	Δημόπουλου
Ἄλκη	Λελούδη
Νίκου	Παναγιωτόπουλου
Νίκου	Σαββάτη

Ἐπιχειροῦμε ἐδῶ μιὰ πολυκριτική ἀντιμετώπιση τοῦ 17ου φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τὰ κείμενα/ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν δὲν δλοκληρώνουν μιὰ προβληματική, προαναγγέλουν ἀπλὰ μερικά ἄλλα κείμενα πού θὰ ἐπακολουθήσουν. Ὁ ἀποσπασματικός τους χαρακτήρας προσπαθεῖ νὰ προσδιορίσει τὰ συμπτώματα μιᾶς κρίσης: Θεωροῦμε ὅτι ἡ «κάμψη» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στὸ πρόσφατο φεστιβάλ δὲν εἶναι παρὰ τὸ σύμπτωμα μιᾶς ἰδεολογικῆς καὶ αἰσθητικῆς κρίσης τῆς κινηματογραφίας μας πού ἐκδηλώνεται μέσα ἀπ' τὴ θεματικὴ καὶ τὴ γραφὴ τῆς. Ἀρνούμαστε ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ καταδικάσουμε ἢ νὰ ἀθωώσουμε δημιουργοὺς καὶ προϊόντα, νὰ πῆσουμε μὲ λίγα λόγια στὴν παγίδα τῆς κυρίαρχης κριτικῆς πού ξεκόβει τὰ προϊόντα ἀπ' τὴν ἰδεολογία/αἰσθητικὴ ἄλλὰ καὶ τὴν οἰκονομικὴ τους βάση. Ἐξετάζουμε ἐδῶ τὴν πρώτη κι ἀφήνουμε ἀνοιχτὴ τὴν ὑποχρέωσή μας γιὰ μιὰ συστηματικὴ μελέτῃ τῆς δευτέρας. Ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος βρίσκεται σ' ἓνα σημεῖο καμπῆς. Τριγυρίζουμε γύρω ἀπὸ ἓνα διάλογο πού πρέπει ἐπιτέλους κάποτε ν' ἀρχίσει.

Ἡ πολυκριτικὴ ἀναφέρεται στὶς ταινίες μεγάλου μήκους: *Μῆς* τοῦ Τάσου Ψαρρά, *Τὸ ἄλλο γράμμα*, τοῦ Λάμπρου Λιαρόπουλου, *Μετανάστες* τοῦ Δημήτρη Ἀντωνόπουλου, *Happy Day* τοῦ Παντελῆ Βουύλαρη *Διαδικασία* τοῦ Δήμου Θεοῦ, *Γράμμα στὸν Ναζιμ Χικμέτ*, τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου, *Κύπρος ἢ ἄλλη πραγματικότητα* τῶν Λάμπρου Παπαδημητράκη. — Θέκλας Κίττω, καὶ μικροῦ μήκους: *Λίβνος* τοῦ Γιώργου Καλογιάννη, *Ὁπτερα* τοῦ Ἀνδρέα Βελισσαρόπουλου, *Μοναστηράκι* τῆς Γκαίης Ἀγγελῆ, *Ἄτιλο* τῆς Κιχῆς Λαζόργκα, *Ἑλληνικὴ κοινότητα Χαϊδεμβέργης* τοῦ Λεντῆρη Ξανθόπουλου, *Νύχτες* τοῦ Γιώργου Κατακουζηνοῦ, *Τὸ γελεκάκι* τῆς Ἰριδίας Ζαχαριανίδη, *Κρεπ ντέ σὶν* τῆς Μαρίας Γαβαλά, *Τοῦμικο* - μιὰ ἠρωϊκὴ παράσταση τοῦ Μάνου Ἐδσπρατιᾶδη *Νικόλας* τοῦ Δημήτρη Βερνίκου *Ἄβυσσος* τοῦ Δημήτρη Παναζιῆδη, *Πλὴν κάδρο* τοῦ Λεωνίδα Παπαδάκη καὶ *Μεταίχιμο* τῶν Μπενίση - Καννελόπουλου.

## Τὸ κοινὸ

Μιά ὀρισιμένη μυθολογία ἔχει χωρίσει τὸ κοινὸ τοῦ φεστιβάλ στὰ δύο, ἀνάλογα μὲ τὸν τόπο του (πλατεία / ἐξώστης β') καὶ ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο (κάπως παβλοφικό, πράγματι...) ποὺ ἀντιδρᾷ στὸ «ἐρέθισμα» τῆς εἰκόνας: τὸ παρῶδειγμα πλατεία/ἐξώστης ἐπικαθορίζεται, λοιπόν, μ' ἓνα δεύτερο, σιωπῆ καὶ ἀκίνησια / φωνητικὴ καὶ κινητικὴ σαπάνη. Στὴν τοπολογία τῆς αἰθουσας τοῦ Μ.Μ.Σ. τὸ σκίσιμο αὐτὸ παίρνει ὅλη τὴ σημασία του: ὁ ἐξώστης, τόπος τοῦ «χαμηλοῦ» κρέμεται ψηλά πάνω ἀπὸ τὸ «ὑψηλὸ» τῆς πλατείας, σὰν ἀπειλή, φρόβητρο καὶ πρωκτός. Ὡστόσο, ὅτι κοινὸ ἀπὸ κοινὸ μοιράζεται κάνει αὐτὴ τὴν ἀντίφαση δευτερεύουσα ἢ, ὅπως ἦδη εἴπαμε, μυθική: μιλάμε βέβαια γιὰ ἐκείνο τὸ ἀκαθόριστο «ἀριστερὸ» φανταστικὸ τοῦ προοδευτικοῦ μικροαστοῦ, κυρίαρχου κοινωνικοῦ εἶδους στὸ φεστιβάλ. Στὴν κολακεία ἢ στὴν ἀπογοήτευση τοῦ φαντάσματος τους ἀπὸ τὴν εἰκόνα οἱ δύο «πλευρὲς» ἀποδεικνύονται συνένοχοι, ἀλληλοσυμπληρώνονται, σὸ μέτρο ποῦ ἡ ἐπιδεικτικὰ εὐγενικὴ σιωπῆ τῆς μιᾶς ποθεῖ τὴν ἐπιδεικτικὰ «βίαση» φωνητικὴ ἔκρηξη τῆς ἄλλης, δὲν μπορεῖ νὰ κάνει χωρίς αὐτὴν, μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποῦ ὁ «ἐξώστης» ἔχει ἀνάγκη, γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν, ὑποπτα διαφημισμένη ἀπὸ τὸν ἀστικὸ τύπο «διαφορὰ» του, ἀπὸ τὴν διαιώνιση τῶν κλισιῶ συμπεριφορᾶς τῆς πλατείας.

N.P

## Τὸ νησι

Ἐπάρχουν διαφορῶν εἰδῶν νησιὰ στὸν λογοτεχνικὸ ἄτλαντα ἢ σὸ χάρτη τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, στὸν ἑλληνικὸ γεωγραφικὸ ἄτλαντα ἐπίσης. Τὸ κοινὸ τους σημεῖο βρίσκεται στὸ ὅτι τὸ νερὸ τὰ περιελθεῖ ἀπὸ παντοῦ, τὰ ξεκόβει ἀπὸ τὴν ἡπειρο. Γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς ἐκεῖ πρέπει νὰ μεταφερθεῖ μὲ κάποιο τρόπο: τὸ νησι εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ ὑπόθεση μεταφορᾶς. Ἐπάρχει ὡστόσο, μεταφορὰ καὶ μεταφορὰ. Ὁπωσδήποτε κανεὶς δὲν συγγέει μιὰ μονοψήφιο ἐκδρομὴ στὴν Αἴγινα μὲ τὸ πλοιαρχικὴ τῆς γραμμῆς, καὶ τὸ ἐφιαλτικὸ ταξίδι πρὸς τὴν ἔξορία, ποῦ πραγματοποιεῖται μὲ ἓνα καιὶ ἐπιταγμένο γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Δύο μετατοπίσεις, ποῦ ἀρχίζουν βέβαια μὲ τὴν ἴδια ἰστορία, τοῦ πλοίου ἢ τοῦ πλοιάριου ἀλλὰ ποῦ ὁ προορισμὸς τους, τὸ μέλλον τους, ἡ διεξοδὸς τους, διαφέρουν ἀσθητᾶ. Τὸ ἀρχιπέλαγος βροῖται ἀπὸ κοραλλιογενῆ ἢ ἠφαιστειογενῆ συμπλέγματα, ἀπὸ ἐγκατα-

## Ἡ βρεφικὴ ἡλικία τοῦ μουσικοῦ ἀποσπάσματος

Ἡ μουσικὴ τῆς ταινίας *Χάπτιν νταΐη* εἶναι ἀνησυχητικὴ. Γνώριμα καὶ ἀπειλητικά, τρομοκρατικὰ καὶ τρομοκρατημένα, σπασμένα «εἰς τὰ ἐξ ὧν συνετέθησαν», τὰ ἀποσπάσματα ποῦ τὴν συνδέουν (ἢ μάλλον ποῦ τὴν παράγουν μέσα ἀπ' τὴν ἀποσύνθεσή τους) θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν *κομμάτια*. Τὸ μουσικὸ σῶμα ποῦ ἀνδρώθηκε στὴν περίοδο μετὰ τὸν ἐμφύλιο καὶ ἐξασφάλισε τὴν συνοχή του ἀποκρύβοντας τὴν μη-συνοχή καὶ τὸν κατακεραματισμὸ τοῦ κοινωνικοῦ σῶματος, βρίσκεται ξαφνικὰ μπροστὰ σὲ μιὰ τρομοκρατικὴ (γι' αὐτὸ καὶ τρομοκρατημένη) ἐπιχείρηση τεμαχισμοῦ, ἀποσπασματοποίησής του, ραγίσματος.

Ἦτι ζήσαμε μεσ' τὴν νύχτα αὐτὴ  
σὰν σπουργίτι τὸ τζάμι μας ραγίζει  
Ραγίζει ἡ ἀγάπη μας  
— κομμάτια κι ἀποσπάσματα —  
γυρφεὶ αἷμα καὶ οἷζες  
μεροδοῦλι μεροφάδι στιχοσυγικὴ  
(Διονύσης Σαββόπουλος ἀπ' τὰ *Δέκα*  
*χρόνια κομμάτια*)

Happy Day τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη



Κομμάτια κι ἀποσπάσματα: οἱ μουσικὲς φόρμες ποῦ κυριάρχησαν γιὰ μιὰ τριακονταετία καὶ ποῦ ἐπιβλήθηκαν ἢ ἀφομοιώθηκαν ἀπ' τὴν κυρίαρχη αἰσθητικὴ, εἶτε κυκλοφόρησαν ὑπόγεια εἶτε δὴλωσαν τὴν παρουσία τους ἐκκοφαντικὰ. Γιατί νὰ διαλέξεις κάποια ἀπ' αὐτές, νὰ τὴν κάνεις οὐτοπικὸ σου λάβαρο, νὰ τὴν ὑποτάξεις σὲ μιὰ μεταφυσικὴ ὀλότητα καὶ νὰ τὴν χρίσεις ἔτσι «μουσικὴ γιὰ τίς μάζες»; Στὸ *Χάπτιν νταΐη* οἱ μουσικὲς φόρμες ἀπαριθμοῦνται, χάνονται, παραδίδουν τὴν θέση τους, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἱεραρχοῦνται, δὲν ἀξιολογοῦνται. Τὰ μουσικὰ εἶδη παρατίθενται: τὸ καθένα τους εἶναι ἡ ἔνοχη συνειδηση τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα τὸ ἄλλοθι του, ὁ λόγος ὑπαρξῆς, ἡ ἐπιβίωσή του. Ἡ παράθεση, ἡ ἀπαρίθμηση δὲν εἶναι ἐδῶ μιὰ ἰσοπέδωση. Προῖον τοῦ τεμαχισμοῦ ἐνὸς ἀνυπαρκτοῦ - ὑπαρκτοῦ σῶματος καταστρέφει τὴν φανταστικὴ ὁμοι-

λειμένα ή κατοικημένα νησιά, πού ύφώνονται σάν άπειλητικοί βράχοι ή ύφαλοι, σωτήριες σημαδοϋρες ή θαυμάσια θέρετρα ξεκούρασης και πού διεκδικούν την πολλαπλότητα των ιδιοτήτων τους και την ποικιλία των λειτουργιών τους.

Χώρος έξορίας ή φυγής, στην Έλλάδα ή θεματική του νησιού άποτελεί τó πεδίο μιás πολύπλοκης διαλεκτικής ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους και βρισκει τις ριζές του σέ ένα μυθικό άπόθεμα. Τά κοινά σημεία ανάμεσα σ' ένα νησί-λεπροκομείο (Σπιναλόγκα), σ' ένα ψυχιατρικό άσνλο (Λέρος) και σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης (Μακρόνησος, Γιάρος κτλ) βρισκονται στό ότι είναι χώροι έπιβολής τής πειθαρχίας, χώροι έξορισμένοι, θά έλεγα τοποθετημένοι στό περιθώριο, μακριά άπό την κοινωνία, την ήπειρο, σύμφωνα με τις άρχές τής άπομάκρυνσης και τής άπομόνωσης, του έγκλεισμού. Τό ότι αυτή ή

ογένειά του, άποκαλύπτει τόν ιδεολογικό λόγο πού τό έπενδυεί.

Οί φόρμες, τά είδη: δημοτικό, λαϊκό τραγούδι, έλαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο, τζάζ, έμβατήρια, ρόκ, ύμνοι, ήχοι καρμπάε. Η διαδικασία τής αναγνώρισης τους ως άποσπασμάτων είναι τό πρώτο βήμα μιás άλλης διαδικασίας. Στην άαπιτή ήμοιογένεια του μουσικού σώματος, ο Διονύσης Σαββόπουλος, αντιπαράθετε τόν ύπόγειο άξονα πού συνδέει τά κομμάτια. «Έναν άξονα πού δέν συγκεκριμενοποιείται ποτέ», όπως δήλωσε σέ μιá πρόσφατη συνέντευξη του, γιατί άπ' την στιγμή πού θά τό όρίσουμε θά βρεθούμε μπροστά στην καταστροφή του, θά γίνουμε οί θλιβεροί μάργυρες ένός παγωμάκης και μιás αντιπαρωγιικής, επιφανειακής γαλήνης των ήχων.

Τί είναι αυτός ό άξονας; Στο *Χάπτu νταιή* οί μουσικές φόρμες έξαντλούνται σέ 4 - 5 μουσικά μοτίβα πού επανέρχονται, διαδέχονται τό ένα τό άλλο, επανεξετάζονται και έπανατοποθετούνται. Υλοποιούνται μέσα άπό μιá διαδικασία παραγωγής τους και δέν θεωρούνται δεδομένα. Ταυτόχρονα είναι πολυσήμαντα. Υπακούουν σ' ένα πλέγμα σημασιών πού δέν άπελευθερώνει μηνύματα, ούτε συναισθήματα αλλά γίνεται ή πηγή μιás *περίσσειας*. Τά μουσικά είδη δέν έξουν σταθερές, μπορούν νά έξελιχθούν, νά άφομοιώσουν αισθητικά στοιχεία πού προκαλούν ρωγμές στην δομή τους. Η *περίσσεια* τής μουσικής φόρμας είναι αυτό πού ή ίδια ή φόρμα δέν μπορεί νά έλέγξει, ή πολυσημεία τής. Κι ό άξονας πού συνδέει τά κομμάτια άποζητάει άκριβώς αυτή την *περίσσεια*, γίνεται ό ίδιος πολυσήμαντος, γι' αυτό και άκαθόριστος, ύπόγειος, διακριτικός. Στο *Χάπτu νταιή*, όστόσο, υπάρχουν τά παραπέμποντα σ' αυτό τόν άξονα: πρόκειται για την άπειλητική έισβολή δύο κομματιών, του «*Αέρα*» και τής «*Χαράδρας*» πού δέν ύπακούουν σέ κανένα είδος και σέ καμιά φόρμα, καταδεικνύοντας έτσι τόσο την άποσπασματικότητα των μουσικών επιλογών όσο και τό πλεόνασμα πού κυριαρχεί σ' αυτές. Ο μακεδονικός άσος, τό ήλεκτρικό μάτοσο και τά τύμπανα, όργανα έτερογενή και παρατέμνον ένα θανάσιμο παιχνίδι, συγκρούονται χωρίς οίκτο, χωρίς σημεία έπιστροφής. Τό άποτέλεσμα: ή ρωγμή, ή άποσύνθεση, τό ούτοπικό τής κυριαρχίας αισθητικής και του μουσικού οικοδομήματος τής, ή άνασύνθεση μέσα άπ' τόν άξονα, ή όμοση μιás νέας αισθητικής.

Η «*Χαράδρα*» κι ό «*Αέρας*» είναι δύο κομμάτια πού άπειλούν τις ίδιες τις εικόνες τής ταινίας *Χάπτu νταιή* πού, άπ' τή μεριά τής, δρά ίσοπεδωτικά και δέν άναζητεί την σχέση Ιστορίας (ιδεολογίας) — άναπαράστασης. Έκει πού ή μουσική φαίνεται νά



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

πρακτική του έγκλεισμού και / ή τής συμμορφωσης σέ μιá ψυχική ή ιδεολογική κανονικότητα έχει καταφύγει σέ ένα νησί (καταλαμβάνοντας όλο τό χώρο άν αυτό είναι έρημωμένο ή περιοριζόμενη σέ ένα καλά περιφρουρημένο μέρος του όταν αυτό κατοικείται) δέν μιás έκπλήσει καθόλου. Προνομιούχο φυσικό σημαίνον του άποχωρισμού, τής άπομόνωσης και τής κράτησης, τό νησί πρόσφερε επίσης τόν ιδεώδη χώρο για μιá αντίστοιχη κοινωνική χρησιμότητα και στην άναπαράστασή τής. Πρόκειται για τό νησί πού μεταφέρεται κανείς ή μάλλον τό νησί όλου τόν μεταφέρουν. Είναι τό νησί - έξορία, τό νησί - φυλακή, τό νησί του Χάπτu Νταιή. Υπάρχουν κι άλλες περιπτώσεις, όπως παρατήρησαμ παραπάνω: τό άγνωστο νησί, τό έρημικό, μυθιστορηματικό νησί πού περιολλάγει τους ναυαγούς και όλου ή ύποχρεωτική διαμονή πραγματοποιείται μέσα άπό μιá σχέση ύποκατάστασης με τό όποιοδήποτε πιθανό άλλο. Υποκατάσταση πού με Έναν παράδοξο τρόπο τρέφεται άπό ένα διπλό αντιφατικό πόθο: μιá έπιθυμία φυγής κι Έναν πόθο οικειοποίησης και κατοχής, δηλαδή άναπαρωγής στό νησί τής κατάστασης του άπόντος κόσμου. Είναι τό νησί του Ροβινσώνα, όλου ένυπάρχει όλόκληρη ή προβληματική τής καταγωγής, ό



τόπος όπου ή καπιταλιστική παραγωγή γίνεται φυσική κατάσταση. Ταυτόχρονα και ή ουτοπία, ή μεταφορά μιάς κοινωνίας που δέν περνάει κρίση και ή σκηνή όπου παίζεται και αναπαριστάεται ένας μύθος της καταγωγής. "Άλλος τύπος νησιού, όχι πιά υποκατάστατο αλλά τόπος εύχάριστης άπασχόλησης, τó νησί τών διακοπών, τού παρθενισμού, τών ήδονών και τών διασκεδάσεων.

Τò νησί Λυκαβηττός, στη Διαδικασία, θά άνηκε μάλλον στο χώρο τού μύθου, στο βαθμό που, στην ταινία, τó αυθαίρετο υπαγορεύει τούς νόμους της αναπαράστασής του. Κανένα εικονικό μοντέλο δέν πρόύπαρχει εδώ αλλά ύπάρχει ένα ιδεολογικό μοντέλο. Τοποθετημένο μέσα σ' ένα πλέγμα σφαιρών έπιρροής, ανάμεσα στη Μινωική Κρήτη και την αυτοκρατορία τών Χετταίων, άνηκει σέ ένα σύστημα επικοινωνιών και συχετισμού δυνάμεων με τόν έξωτερικό κόσμο, την ήπειρο, πράγμα που έλαχιστοποιεί άμετακλήτα την ίδια του την νησιώτικη ιδιότητα. Συμφωνώντας με τόν Πιέρο Μασερέ θά έλεγα, ότι τó νησί είναι ó χώρος της καταγωγής σέ σχέση με την ήπειρο που είναι ó χώρος της Ιστορίας και ότι έτσι εγκαθιδρύεται μιά αντίθεση ανάμεσα στόν (άνιστορικό) μεταφορικό κύκλο της νησιώτικης επικράτειας και στην (ιστορική) ήπειρωτική μετωνυμική γραμμικότητα. Έδώ όμως, θά έπρεπε να παραδεχτούμε ότι ó Λυκαβητός, βασιλείο κάτω άπό την Μινωική κυριαρχία, βρίσκεται σέ σχέση πλήρους συνέχειας με τόν «έξω» χώρο, που φαίνεται να έχει μεταδόσει στο νησί όλα του τά προβλήματα, όλες του τις «άρρώστεις». Άποικία μάλλον, παρά ό,τι δήποτε άλλο, τó νησί στην ταινία τού Θεού έχει χάσει τά χαρακτηριστικά του και δέν είναι πιά παρά τó ντεκόρ μιάς πολιτικοοικονομικής μετάβασης: στο πρώτο πλάνο ύπάρχει ή πάλη τών ήγετικών ομάδων τού παλατιού για την έξουσία, στο δεύτερο πλάνο ó «μη έρμηνευόμενος» αλλά ξανασταλμένος πίσω στις ρίζες του μύθου της Άντιγόνης. Τò όλο κινείται μέσα σέ μιά θεατρική σκηνή, όπου συσσωρεύονται τά νεκρά σημεία.

Μ.Δ.

Διαδικασία τού Δήμου Θεού



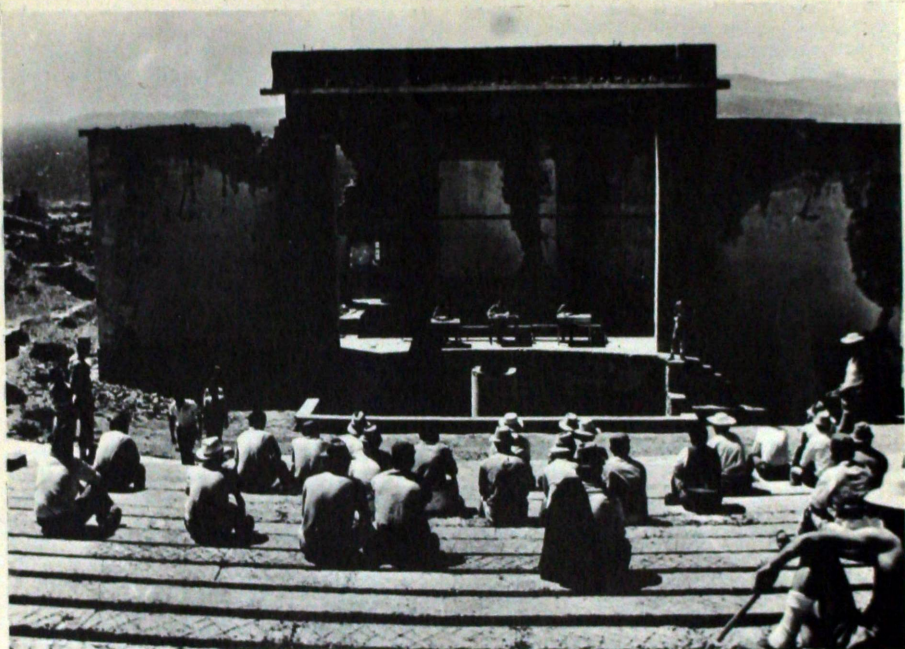
Happy Day τού Παντελή Βούλγαρη

συγκεκριμενοποιεί τις ρωγμές που μπορούν να προκληθούν στην κυρίαρχη ιδεολογία, έτσι όπως αυτή υλοποιείται μέσα άπ' τις μουσικές φόρμες, ή ταινία καταστρέφει κάθε τέτλια προσπάθεια στο επίπεδο της Ιστορίας ή της αναπαράστασης, έπιχρίνοντας την άποσπασματικότητα με την μεταφορική τού βιώματος ή τού μοιραίου τών προϊόντων μιάς κουλτούρας, δουλεύοντας μονοσήμαντα πρòς την κατεύθυνση μιάς παράλογης ή διαφορούμενης καταγραφής τους. Στο δεύτερο ιδιαίτερα μέρος της ή ταινία μοιάζει να φρεγχοποιεί την λεγόμενη νεοελληνική κουλτούρα και την υποτιθέμενη εύαισθησία της, μέσα άπό μιά γιορτή που ή μουσική της την ξεπερνάει, τή διαβρώνει και προσπαθεί να τής άφαιρέσει έναν μονοσήμαντο και τελικά άνθρωπιστικό σκελετό.

Δέν προσπαθώ να στρέψω τόν Σαββόπουλο ενάντιον τού Βούλγαρη, αλλά να καταδείξω αυτή την σχεδόν άναπότρεπτη σχέση μιάς μουσικής που δουλεύει πάνω σ' ένα άνατρεπτικό σύστημα και μερικόν εικόνα που άνοούνται να λειτουργήσουν πέρα άπ' την ίδια τους την τάση να όριοθετήσουν μερικά πολιτιστικά προϊόντα σαν περιεργα, παρανοϊκά και ταυτόχρονα συναισθηματικά δεμένα με τόν δέκτη τους άντικείμενα.

Οί εικόνες της γιορτής, άφου πώτα άπαθήσουν σωστά τή μυθοποίηση τού τόπου της έξορίας και την σχεδόν παραμυθένια και πνιγμένη μέσα σέ σύννεφα υπεράνθρωπου ήρωισμού φανταστική έκδοχή του, άνοιγονται στο άδιέξοδο της άνευ όρων άποδοχής τών τραυμάτων της «δεύτερης γενιάς», αυτής που δέν γνώρισε την έξορία. Τò Χάπτι νταιή χτίζει σιγά - σιγά μίαν άπολογία, ένα λόγο που δέν μπορεί να είναι τίποτα άλλο άπό νοσταλγικός. Οί εικόνες προσπαθούν να καταλάβουν τή θέση της Ιστορίας.

Η μουσική έγγραφει την άδυναμία της να μιλήσει, να συγκινήσει, ή να άντικαταστήσει έναν έπιστημονικό - ιστορικό λόγο. Ό Διονύσης Σαββόπουλος χαρακτηρίζει τó πρώτο ύλικό του σαν «διάφορα άσχημα φετρό» και έπιχειρεί τó άποκαθαρίζει άπ' την όποια



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

## Η δοξασία και τὸ παράδοξο

Αὐτὸ τὸ μικρὸ σημεῖωμα γιὰ τὸ Χάλπυ Νταΐη τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη δὲν σκοπεύει νὰ ὑποκαταστήσει μιὰ ἀνάγνωση ἀναγκαστικά πολλαπλή. Οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν δὲν προφασίζονται ὅτι συμπτυκνώνουν μιὰ τέτοια μελέτη. Εἶναι μιὰ ἀπλή εἰσαγωγή, ἀποσπασματικὴ καὶ περιορισμένη, μιὰ ἀναγγελία καὶ μιὰ ὑπόσχεση μελλοντικῶν κειμένων, ποὺ θὰ συνοδεύονται ἀπὸ μιὰ συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη. Πέφτοντας σὰν πέτρα στὴν ἀποτελεσματικὴ καὶ μόνο κατ' ἐπίφραση ζωντανὴ ἐπιφάνεια τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς, τὸ Χάλπυ Νταΐη συγκροοῦστηκε καὶ προκάλεσε κάποια δοξασία. Ποιὰ δοξασία; Αὐτὴν ποὺ ὁ Ρολάν Μπάργτ ὄρισε μὲ θαυμαστὸ τρόπο σὰν «Κοινὴ Γνώμη, Πνεῦμα τῆς Πλειοψηφίας, Μικροαστικὴ Ὁμοφωνία, Φωνὴ τοῦ «Φυσιολογικοῦ», Βία τῆς Προκατάληψης».

Πραγματικά, ὁ λόγος τοῦ Βούλγαρη ἐπιτίθεται κυρίως στὴν λεγόμενη δοξασία τῆς Ἀριστερᾶς, τὴν ἀνησυχεὶ, τὴν συνταράζει, «διαταράσσει» τὴν τάξη τῆς δίνοντας ταυτόχρονα ἓνα καίριο χτύπημα στὴν κυρίαρχη ἰδεολογία, ποὺ μέχρι πρόσφατα θεμελιώνει θεώρητικά τοὺς χώρους καταπίεσης (βλ.: Τὸ

ἄηποτε νοσταλγικὴ (ἢ καὶ διαφοροῦμενα νοσταλγικὴ) χροιά. Τὸ «Γελεκάκι», ἓνα παλιὸ νησιώτικο τραγοῦδι, μετασχηματίζεται στὸν ἀπόηχό του, καθὼς οἱ κρατούμενοι ἀκούγονται νὰ τὸ τραγουδοῦν ἀσυγχρόνιστα ἀπὸ μακριὰ καὶ ἐνῶ ἡ ἀπόσταση μπερδεύει τὶς φωνές τους. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ «Νινόν» χρησιμομεῖ σὰν μπαγκκράουντ στὴ συζήτηση τοῦ διοικητῆ Μοσχίδη μὲ τὸν τυπικὰ νεκρὸ Καλάρογλου καὶ σιγὰ - σιγὰ ἐξελίσσεται στὸ δεύτερο μέρος ἀπ' τὰ «Ὄργανάκια» ὅπου τὰ πνευστὰ ξεφεύγουν ἀπὸ ὁποιοδήποτε μέτρο καὶ ἔχουν ἀναλάβει τὸ ρόλο τῆς κραυγῆς. Τέλος σ' ἓνα τραγοῦδι ποὺ γράφτηκε γιὰ τὴν ταινία ἀλλὰ ὑπάρχει μόνο στὸν δίσκο («Σχόλιο») μιὰ χριστουγεννιάτικη μελωδία εἰσβάλλει στὴν δομὴ τῆς μπαλάντας, ἀποκαλύπτοντας τὸν ψευτοπροοδευτικὸ χαρακτήρα τῆς καὶ τὴν ἀφομοίωση ποὺ ἔχει ὑποστεί. Ὁ Σαββόπουλος κλείνει μιὰ θεματικὴ: τὸ «Φορηγὸ» εἶναι ἓνας δίσκος τοῦ 1965, ποὺ ἴσως νὰ εἶναι καὶ αὐτὸς ἓνα ἀσχημὸν ρετρό ποὺ θὰ τὸ τραγοῦδησι μετὰ τὴ Δημήτρα Γαλάνη, ὁ Σῶτος Παναγόπουλος ἢ ἡ Μαρινέλλα.

Τὸ μουσικὸ σῶμα τῆς περασμένης τριακονταετίας εἶναι ἓνα πτώμα. Τεμαχίζοντάς το, ἀποσπώντας τὸ ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ, ὁ

νησί), όπου αναμορφώνονταν ιδεολογίες και τιμωρούνταν συνειδήσεις μέσα από την ταπεινώση και τον κολασμό του σώματος. 'Απ' αυτή τη δοξασία της 'Αριστεράς προήλθαν άλλωστε και οι πιο βίαιες, αλλά και οι πιο επιδεσμικές αντιδράσεις (σέ τέτιο σημείο, πού δύο βδομαδιάτικα περιοδικά έφτασαν να υπογραμμίσουν με πομπώδη τρόπο την διάσταση κοινού / κριτικής). Δοξασία «στενή», πού συχνά υποχωρεί σέ ασφαλείς άξεις, στήν ήθική του βιωμένου. Μπροστά στην ταινία, αισθάνθηκε σάν να της στέρησαν ξαφνικά και σιωπηλά ένα αντικείμενο, πού είχε κατασκευάσει, όχι χωρίς θυσίες, πόνους και ταπεινώσεις, για να τó ύψώσει στίς σφαίρες του συμπαγή και ίερου μύθου. Αυτό τó αντικείμενο, πού θά μπορούσαμε να όνομάσουμε μυθολογία, ή δοξασία της 'Αριστεράς τó περιέβαλε πάντα μέ τις φροντίδες της, μέ ένα συναίσθημα οικειοποίησης και ζήλειας, σάν τόν πληγωμένο πού γλύφοντας τις πληγές του άντλει από κεί δυνάμεις για να θρέψει τή μελλοντική άγωνιστικότητα του ή, όπως συνήθως συμβαίνει, για να στυλβώσει τó αυτόρεσκο φωτοστέφανο του παλαιού πολεμιστή. 'Από τή μιά, ή ζωντανή μνήμη κι άπ' τήν άλλη, μέ μνήμη νεκρή, ή λατρεία, ή δοξασία. 'Η «Δοξασία», λέει ό Μπάρτ, «είναι ένα κακό αντικείμενο γιατί είναι μέ νεκρή επανάληψη, πού δέν προέρ-

Διούσης Σαββόπουλος επιδιώκει τó πτώμα να γίνει γεγονός αναστάσιμο, όπως λέει στο δίσκο του. Πώς; 'Όταν καταλάβουμε ότι αυτός ό χώρος δέν είναι του παρελθόντος, είναι τώρα, υπάρχει και μās σκάβει τó λάκκο. Κι όταν άρνηθούμε αυτόν τó θάνατο, επιστρέφοντας στην 'Ιστορία, αυτόν τó μοναδικό άξονα πού συνδέει τά κομμάτια.

Χρ. Β.

## Μπρεχτιομός

'Η κακοδαιμονία του Μπρέχτ είναι ή μπρεχτική κληρονομιά, ή μπρεχτική παράδοση, ό μπρεχτιομός: αυτό έχουμε άρχίσει πιά να τó συνειδητοποιούμε. Για να πεισθητε δέν έχετε παρά να ρίξετε μέ ματιά σέ μερικές θεατρικές παραστάσεις, πού διεκδικούν σήμερα τούς παραπάνω τίτλους και σέ μερικά κινηματογραφικά προϊόντα, πού δέν έχουν συγκρατήσει από τήν πολύπλοκη και ποικίλη μπρεχτική έμπειρία παρά μερικά σκηνοθετικά έφφέ, μερικές φόρμουλες του είδους «άποστασιοποίηση» (ή μπρεχτική Verfremdungseffekt, βλ. και τó κείμενο του

Happy Day του Παντελή Βούλγαρη.



χεται από το σώμα κανενός — εκτός ίσως από το ίδιο το σώμα των Νεκρών».

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη μεταβάλλει σε σωρό ερείπια αυτή τη δοξασία, την τόσο σθεναρή στην συνείδηση της παραδοσιακής Αριστοτέρας. Είναι γι' αυτήν ένα παρόδοξο, μιά σειρά εικόνων που δεν εισέρχονται στα διαμερίσματα του φανταστικού της. Δεν κάνει η ταινία αναγκαστικά έκκληση στην αναγνώριση, με άλλα λόγια δεν προσφέρει απόλυτα αυτό που όλοι θέλουν να δουν και να αναγνωρίσουν, δεν υποκύπτει στις όπτικες απαιτήσεις μιάς κάποιας δοξασίας. Αντίθετα, προτείνει αυτό που ο μύθος σκιάζει, καλύπτει και εξαφανίζει: μιά σειρά από έγκυμονούσες στιγμές, χαρακτηριστικά του *gestus*, «ή παρουσία όλων των άποσιών (άναμνήσεις, μαθήματα, υποσχέσεις), μέσα από τις όποιες η Ιστορία γίνεται ταυτόχρονα κατανοήσιμη και έπιθυμητή» (Ρολάν Μπαρτ: Ντιντερό, Μπρέχτ, Αϊζενστάιν, Σ.Κ. '74, άρ. 2-3).

Δεν θά προσπαθήσω εδώ ξανά να αναλύσω τη λειτουργία του Χάπνυ Νταϊν, που έπιχείρησα στην Αγνή της 27/10/76, όπου υπογράμμισα την ευαισθησία και την πολυπλοκότητα της ταινίας, αλλά επίσης και τον μοντέρνο της χαρακτήρα. Θά ήθελα μόνο να έπισημάνω, κλείνοντας αυτό το σημείωμα, τη σημασία μιάς προβληματικής του πόθου, που χωρίς να υποκαθιστά μιά άοσηρή ανάληψη των ιδεολογικών και καταστατικών μηχανισμών, άρθρώνεται πάνω της με διάφορους και πολύπλοκους τρόπους. Στο Χάπνυ Νταϊν, τα σώματα δεν είναι πιά φερέφωνα που κουβαλάν έναν τύπο, ένα στερεότυπο· δονούνται, είναι κοινωνικοποιημένα σώματα, μιούν την πολιτική, την ταλείωση, την αντίσταση. Είναι πειστικά για όποιον θέλει να τά άκούει και να τά βλέπει.

Σταματάω εδώ. Θά επανέλθουμε.

Μ.Δ.

«Νικόλας»



Ν. Σαββάτη). Άπ' αυτή την άποψη, χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Μάη. Ταινία που πιστεύει ότι φτάνει μόνο να κινηματογραφεί σε γενικά πλάνα την πέρα από τα όρια του ύποφερτου επαναστατική κινητικότητα μιάς χούφτας λεβεντόπαίδων γυρισμένη από 50 μέτρα μακριά, γιά να είσοπράξει την μπρεχτική έγγύηση. Αυτή η «άπόσταση», ένα είδος τηλεσκοπίου, που κάποιοι κόλλησε μηχανικά στο φακό γιά να τιάξει τελικά ένα ύποπριόνι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δεν έχει σάν άποτέλεσμα παρά την συνεχή παραγωγή άνίας και πλήξης, συμπαραδελώνοντας τον πιά έπίπεδο άκαδημαϊσμό και μιά λογοκρισία της ήδονης. Η διαλεκτική; Άπουσιάζει έμφανώς, ό σκηνοθέτης δεν πολυσοκίτηκε.

Άλλη ταινία που διεκδικεί σαφώς τον μπρεχτισμό, ή Διαδικασία του Δήμου Θεού, είναι μιά ένδιαφέρουσα περίπτωση, παρά την άποτυχία της. Θά το μιλώσω άκόμη να πώ ότι είναι ένδιαφέρουσα άκριβώς έξαιτίας αυτής της άποτυχίας. Διαδοχή εικόνων που άποξεράνθηκαν κι έξαντλήθηκαν την ίδια τη στιγμή του γυρισματος ή της προβολής, ή Διαδικασία σκοντάφτει σ' αυτό άκριβώς που θέλησε να κάνει συνειδητό, στην διατύπωση (*énonciation*), στην έγγραφη δηλαδή της διαδικασίας της σήμανσης, στην κίνηση της παραγωγικότητας της μέσα στο προϊόν: στην εικόνα, στο νόημα. Άπ' την διαδικασία, στην ταινία δεν έμεινε παρά μόνο ό τίτλος. Το παραξένισμα, ή έτερογένεια δεν είναι πιά παρά άποτέλεσματα ξεκομμένα από τη διαδικασία της παραγωγής τους, ή θεατρικότητα δεν είναι παρά «ντεκόρ της άναταράστασης», μιά μανιέρα, ένας στυλιζαρισμένος και τελετουργικός χώρος, που πέφτει στο κενό. Όσοποσο, σε μερικές στιγμές, διακρίνει κανείς τη φιλοδοξία, την πρωταρχική πρόθεση του Θεού, που ήταν να χειριστεί τον μύθο της Άντιγόνης, ένα μύθο που έχει μοτοιαστεί με τόσες διαφορετικές συμπαραδελώσεις στο πέρασμα των αίωνων, κι όμως παραμένει ένας κλασικός λόγος πάνω στην έξουσία και στις καταρρήσεις της, να τον άπογυμνώσει άπ' αυτές της παλιές και σύγχρονες «έρμηνείες» του, γιά να τον ξανατοποθετήσει, να τον άποδώσει στην έποχή του, βάζοντας τον ταυτόχρονα να μιλήσει γιά τη σύγχρονη έποχή. Τό να κάνει έπίκαιρο τό μύθο στο έπίπεδο των δομών, μοιάζει να λείπει ό Θεός, σημαίνει να καταδεικνύεις τη διαφορά του από τό σήμερα, να χαράζεις την άπόστασή του στο έπίπεδο των αισθητικών μορφών. Μή παραβλέποντας τη δυσκολία άναταράστασης μιάς προϊστορικής περιόδου (άπ' όπου έχουμε έλάχιστες μορφικές - άναταραστατικές άναφορές) και τη συνακόλουθη προσφυγή σε μιά εικονολασία ντε-

## Εικόνες του έργάτη

Ο εργάτης εμπιστεύεται την εικόνα του στον «άνθρωπο με την κάμερα» (όταν, φυσικά, ο τελευταίος δεν του την κλέβει). Σ' αυτό το μέτρο ο εργάτης διαφέρει απ' τόν ήθοποιό: το ανάλλαγμα για την «έκθεση» του (για τόν πόνο αυτής της έκθεσης) στο μάτι (στο φακό) δεν είναι τo χρέυμα, αλλά μια υπόσχεση «καλής» (= για τo συμφέρον του) χρήσης της εικόνας. Υπόσχεση που συχνά δεν κρατιέται: για να καταλάβουμε τo γιατί δεν πρέπει να δούμε, στην «κακή χρήση», μόνο τήν (πάντοτε άνομολογητη: κανείς σήμερα δέ λέει, «είμαι αντιδραστικός») επιβολή ενός άγασητού, στη λεγόμενη «άστική» ιδεολογία, νοήματος πάνω σ' αυτή τήν εικόνα, αλλά και (κυρίως) τόν μη μετασχηματισμό της σχέσης ανάμεσα σ' εκείνον που φιλιάρει και σ' εκείνον που φιλιάρεται, ή συμβολική αλήθεια της οποίας είναι πάντοτε τής τάξης τής κυριαρχίας: τo μάτι, o φακός, πέρα από τά ήθικα άλλοθι που μās δίνουν για τo βλέμμα τους, είναι, μās μαθαίνει, o Λακάν, βαθειά καθόβουλα: «σκοτώνουν» τo αντικείμενο τους, τo παγώνουν στή μνήμη τής πελλικυλ, κάνοντάς το, έτσι, «δικό τους». Η «κακή χρήση» τής εικόνας του εργάτη είναι εκείνη που γίνεται για χατήρι του πόθου τής ύστερικής και του φετιχιστή: «ταξικά» βίτσια; ίσως, αλλά όχι άπλως ταξικά.

Το Άλλο Γράμμα άναπολεί και εκθειάζει τīs ήδονές του ματιού, τά παιχνίδια του με δ,τι, σάν «μηχανική» του προέκταση, βοηθάει στήν αύξηση, στήν σταθεροποίηση και στήν έκμετάλλευση αυτών τών «μικρών άπολαύσεων». Οί εικόνες του εργάτη ακολουθούν τήν μοίρα τών υπόλοιπων: τυλίγονται, σάν ζαχαρωτά, στο, ύποπτα «νεοελληνικό», χαράκι τής τραυματικής μνήμης, γίνονται ύποστηρίγμα, τής όπωσδήποτε άσθητικής, «πικρής (άπ)γαιοδοξίας» τής ταινίας.

Το Άτιτλο έκανε αυτές τīs εικόνες κλισέ, τīs στερεούσε από μιá «φρυσική» άναφορά στο



Άτιτλο τής Κικής Λαζόγκα

κός και κοστούμιών τελείως αυθαίρετων (έκπληκτικά άσχημων), ή ταινία άποτυγχάνει, κυρίως στήν άναπαράσταση τών σωμάτων, σ' αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε *σωματική έγγραφη*. Άποτυχία που ξερχεται σάν άποτέλεσμα τής άποτυχίας τής διατύπωσης, που άναλύσαμε παραπάνω. Οί ήθοποιοί (όπως μπορούμε να δούμε και στή φωτο-



Διαδικασία του Δήμου Θεού

γραφία) είναι μόνο «άδειες» φιγούρες, κενά και τεχνητά έμβληματα και σέ καμιά περίπτωση δεν γίνονται αυτά τά πεπεισμένα σώματα (που ή σχέση μαζί τους εγκαθιδρύεται «όχι μέσα άπ' τo πάθος ή τo πνεύμα, αλλά μέσα άπ' τήν ήδονή» - Ρολάν Μπάρτ), αυτά τά πειστικά σώματα που βρισκε κανείς στο μπρεχτικό θέατρο ή στον κινηματογράφο του Στρώμπ και του Γκοντάρ.

M.Δ.

## Ο θάνατος τών ειδών

Το 17ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σημάδευτηκε άναμφίβολα άπ' τόν θρίαμβο τών όρισμών, στους όποιους φαίνεται να έχει παραδοθεί άμαχητί o έλληνικός κινηματογράφος. Στήν πραγματικότητα, βρεθήκαμε μπροστά σέ μιá άγχώδη κούρσα κατάταξης τών ταινιών σέ είδη: πολιτικό ντοκυμανταίρ, ποιητική ταινία, πολιτική ταινία, τρυξέζα, πειραματικός κινηματογράφος. Λέξεις χωρίς εύλυγισία, χωρίς μέλλον, ψιμύθια μερικόν αισθητικών και ιδεολογικών προβλημάτων, σκιαγραφούν όσoόσο τόν κατακερματισμό τής θεματικής και τής γραφής, κυρίαρχη εικόνα του (καθόλου «νέου») έλληνικού κινηματογράφου.

Αυτή ή εικόνα δεν είναι τυχαία, δεν όφείλεται στήν πρωτοβουλία τών «δημιουργών» και προσδιορίζεται σέ τελευταία άνάλυση από ένα κυρίαρχο πλέγμα νόμων που βάζουν σέ κίνηση τo «χάος τής ανεξάρτητης παραγωγής», όπως σημειώναμε πέρυσι με

παραπέμπον τους, μόνο και μόνο για να παράγει, μέσα απ' αυτές, μια συμπαραδήλωση του αδύνατου του μετασηματισμού των παραγωγικών σχέσεων, τόσο σε επίπεδο φιλικής πρακτικής (βλ. παραπάνω) όσο και σ' επίπεδο «πραγματικού» — βίωσης. Η ταινία δέν συνειδητοποιεί τὸ κλείσιμο αυτής τῆς αδυναμίας στὰ δρια τῆς ιστορικής ἀνικανότητας τῆς τάσης και τῆς τάξης πού ἐκπροσωπεύει, και παρασύρεται ἔτσι σὲ γενικεύσεις, τὸ λιγότερο, ἐνοχλητικές.

N.Π

## Ἡ θεατρικότητα

Ξέρουμε (αὐτὸ τὸ περιοδικὸ ἔχει ἄλλωστε ἀρκετὰ ἐπιμείνει στὸ θέμα) τίς παραγωγικὲς δυνατοτήτες πού προσφέρει ἡ ἐγγραφή τῆς θεατρικῆς σκηνῆς μέσα στὸ διάστημα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπῆρχε ἕνα ὀριζόμενος ἀριθμὸς ταινιῶν στὸ φετινὸ φεστιβάλ πού ἔκαναν χρῆση αὐτοῦ τοῦ «τρόπου»: εἶναι σὲ σχέση μὲ τὸ στοχασμένο αὐτῆς τῆς χρήσης πού θὰ γίνεαι λόγος, παρακάτω, γι' αὐτές.

Τὸ σκηνογραφικὸ σύστημα τοῦ Μάη βασίζεται σ' ἕναν διπλὸ ἀποκλεισμό: τοῦ σώματος τοῦ ἠθοποιοῦ (τοῦ ἠθοποιοῦ σὰν «σωματικῆ» παρουσία) και τοῦ ἐκτός πεδίου: στὸν ἀποκλεισμό τῆς ἑτερογενείας. Ἀπ' ὅπου και ἡ στειρότητα τοῦ νοεμορχειτισμοῦ του, ἡ χρησιμοποίησή του σὰν νεκρὸ γράμμα (και εἶναι αἴγουρο - μετὰ τὰ Μαθήματα Ἱστορίας τοῦ Στρώμ και τὸν Λουδοβίκο II τοῦ Ζύμπερμπεργκ ὅτι ὑπάρχει ἕνας Μπρέχτ πού εἶναι ἀπόλυτα ζωντανός). Ἡ ἀντίρρησή μας γιὰ τὴ Διαδικασία εἶναι πολὺ ἀνάλογη: μόνο πού, ἐδώ, ἡ «ἀποκόλληση», ἡ ἀποφουκοποίηση τῆς εἰκόνας μέσω τῆς θεατρικῆς ἐγγραφῆς, δέν ἔχει κἄν τὸ προσὸν νὰ ἐξυπηρετεῖ τὴν παιδαγωγία (μὲ τὴν πολιτικὴ ἐννοια), τὸ gestus: δέν εἶναι παρὰ ἕνα κενὸ σύστημα σημείων, τὸ φετιχὴ ἢ, ἂν θέλετε, τὸ «φοκλόρ» ἐνὸς τελετουργικοῦ, ἀρκετὰ μάταιου ἀπὸ παραγωγικὴ ἀποψη, ἀλλὰ (ὅπως μὰ ἄλλη ταινία, ὁ Λίβιος, μᾶς δείχνει) και ἀρκετὰ «in» γιὰ ν' ἀποτελεῖ ἕνα πολὺ θολὸ ἀλλοθι «μοντερνισμοῦ», ἢ μάλλον τὸ φάντασμα του. Στὴν Ὀπερα ἡ ἐντύπωση θεατρικότητας εἰσάγεται λιγότερο σὰν «σηματικὸ» κλείσιμο και περισσότερο σὰν ἀναφορὰ σέ,

ἀφορμὴ τὸ 16ο φεστιβάλ. Ἡ ἔλλειψη ἀγορεύς γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ προιόντα ἐξασφαλίζει μὴ ἀνυπαρξία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σὲ σχέση μὲ τὸ πλατὺ κοινὸ, ἢ μάχη γιὰ τὰ προβλήματα τῆς διανομῆς και τῆς κατάρρευσης τῶν «γκέτο τέχνης» δέν ἔχει κἄν ἀρχίσει. Μία τέτοια ἔλλειψη ἀποσπᾷ τὸ κινηματογραφικὸ προιόν ἀπ' τίς σφαίρες μᾶς ζωντανῆς ἐπέμβασης, μᾶς ἀναμέτρησης μὲ τὸν χῶρο ἀφίξης του και τὸ ὑψώνει στὶς σφαίρες τῆς «παραγνωρισμένης δημιουργίας». Τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ὄχι μόνο δημιουργεῖ ἕνα χῶρο ἐγκλωβισμοῦ γιὰ τὴν ἀνεξάρτητὴ ἑλληνικὴ παραγωγή στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ προσδιορίζει αὐτόματα και τίς ἰδεολογικὲς ἢ αἰσθητικὲς σταθερὲς πού πάνω τους πρέπει νὰ κινηθοῦν οἱ ταινίες, γιὰ νὰ γινοῦν ἔτσι δεκτὲς σ' αὐτὸ τὸ χῶρο. Τὰ εἶδη δημιουργοῦνται λοιπὸν πρῶτα ἀπ' ὅλα μέσα στὸ ἴδιο τὸ φεστιβάλ, προσπαθώντας νὰ ἐκπληρώσουν τὸ προσορισμὸ πού ἔχει ἡ ὀποιαδήποτε «φεστιβαλικὴ ταινία ποιότητας». Οἱ «Μετανάστες» γιὰ παράδειγμα, αὐτόματα κατατάσσονται στὸ πολιτικὸ ντοκυμανταίρ ἢ στὴν «ἐπαναστατικὴ ταινία» (μὲ ἰδεολογικὴ σταθερὰ τὸν φανατικὸ λόγο και τὴν ἰσοπέδωση τῶν εἰκόπων πού φιλιτρώνονται μέσα ἀπὸ ἕνα δίχτυ «ὀρθοδοξίας»), ἐνῶ ἡ «Ἀββυσσος» εἶναι ἕνα δειγμα «πειραματικὸν κινηματογράφου» (βασισμένον πάνω στὴν «ἀφαίρεση» πού παράγει νοήματα: καταπίεση, μοναξιά, κ.λ.π. και τὴν νοηματικὴ ὑπερφόρτωση τῶν κινηματογραφημένων ἀντικειμένων). Εἶναι σαφὲς ὅτι βρισκόμαστε ἐδώ ὄχι μπροστὰ σὲ δύο «εἶδη» (πολιτικὸν ντοκυμανταίρ, πειραματικὸν κινηματογράφου) ἀλλὰ σὲ δύο κακέττωτα. Οἱ Μετανάστες μιμοῦνται τὸν Ἀγώνα και τὸ Μοντέλλο λειτουργεῖ σὰν μοντέλλο γιὰ τὴν Ἄββυσσο.

Ἄν προσπαθοῦσαμε νὰ γενικεύσουμε αὐτὲς τίς παρατηρήσεις θὰ λέγαμε ὅτι ἔχει ἀρχίσει νὰ μορφοποιεῖται τὰ τελευταία χρόνια, μὰ ἰδεολογία πού φετιχοποιεῖ τὴν «περιθωριοποίηση» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού βλέπει τίς ἑλληνικὲς ταινίες νὰ κατασκευάζονται και νὰ λειτουργοῦν σὰν συλλήψεις. πού εἶτε ἀναφέρονται στὴν κοινωνικὴ διαδικασία ἀπὸ τὴν ὅποια ἐπικαθορίζονται εἶτε ὄχι, σὲ καμία περίπτωση δέν ἐπιανεγγράφουν τὴν σχέση τους μ' αὐτὴν. Ἡ θεωρητικὴ ἔκφραση αὐτῆς τῆς ἀποψῆς εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο τὸ ἄρθρο τοῦ Θανάση Ρεντζί στὸ Φίλμ ἄρ. 10 πού μιλάει γιὰ τίς «προτωπορίες». Ἐκεῖ, διατυπώνεται ἡ ἀποψη ὅτι ὑπάρχουν ταινίες πού σημαδεύονται (μὲ ποῖο τρόπο; Ἀναρωτιόμαστε πού τὴ σειρά μας...) τὸν κινηματογράφο μέσα ἀπὸ τὴν πρωτοπορικὴ τους λειτουργία, ἀκόμα και ὅταν δέν γίνονται ὀρατές, λειτουργώντας δηλαδὴ ἐρήμην τῆς σχέσης τους μ' ἕνα χῶρο

κυρίως, ένδυματολογικές και μουσικές «θεατρικές μορφές». Ό, κάπως πολύ παρωδιακός, τρόπος αυτής της αναφοράς συμπαραδηλώνει τόν θεατρικό τόπο σαν «κακό», τόν άποροίπει (ήθικα) άντι νά τόν διαλεκτικοποιήσει σέ σχέση με ό,τι, μέσα και έξω άπ' αυτόν, είναι, σέ σχέση μ' αυτόν, «άλλο» (πράγμα που συμβαίνει, λχ., στό Eika Katara τού Σραιτε; με τό όποιο ή ταινία, άντίθετα με ό,τι πιστεύεται δέν έχει καμμία σχέση). Ή "Όπερα, στήν επιθετικότητα της, εκθέτει, (και με τίς δύο έννοιες), τό άρνητικό βάθος τών υπόλοιπων «θεατρικών» ταινιών τού φεστιβάλ: εκείνο πού σ' αυτές ήταν «άγάπη», εδώ γίνεται άπέχθεια.

N.Π

## Περιπτώσεις μικρού μήκους

Ρετρό τής αφήγησης; Τό Γελεκάκι άναπολεί τόν κινηματογράφο τών ταινιοθηκών, τό άπόσταγμα τής λατρείας τής σκοτεινής αίθουσας. Ταϊτάτα, άναφορές, παράθεση κινηματογραφικής μνήμης. Άκόμα πío μέσα στόν όπτικοακουστικό χώρο ή άπόψηση τού άπειλητικού έξω; Ή άρσενικοποίηση τής ήρωϊδας κόβει τόν δρόμο στόν έρωτισμό γιατί οικοδομείται πάνω σέ σημεία φατιχ (τό καπέλλο, ή καμπαρντίνα) και άρνεϊται νά ύποκύψει στή δύναμη τού έρωτικοποιημένου βλεψίματος. Άπόκομα μιάς μοντερνιζουσας γραφής, διαφάνεια ένός δαϊδαλου άναφορών, ταινία χωρίς πληγές; Ή εύχαρίστηση; ή αφήγηση άναπολεί τήν παιδική τής ήλικία, τό μέλλον μιάς ήρωϊκής έποχής (αυτής πού ζήσαμε χωρίς νά συνειδητοποιούμε τήν αυταπάτη της) είναι μιά περίπτωση ρετρό, όπου τό ναρκισσιστικό έγω άρνεϊται νά πετάξει τή μάσκα του και χειρονομεί βουβό μέσα στόν νοσταλγικό θόρυβο τής μηχανής προβολής.

Ό Λίβυος ή ή άγαλματώδης παρουσία τού περασμένου έπους, άρέσκειται στόν όπτικό ήρωϊσμό τής άποσύνθεσης. Μιά διαυγής σκηνοθεσία όργανώνει τούς χώρους ένός άρχοντικού, τοποθετεί τά πρόσωπα μέσα τούς, μετατρέποντας τα σέ «άγαλματώδεις παρουσίες», προβάλλει τίς σεξουαλικές του διαστάσεις με άδρες πινελιές, διαπερνά άπ' άκρη σ' άκρη ένα σύστημα συμπεριφορών και χειρονομιών. Ή μουσική τού Μάλερ δίνει τό μέτρο τής σκηνοθετικής γραμμής; οί χώροι εκχέουν μιά μουσική αίσθηση, ένα μελαγχολικό άλλα και άυσθηρό κλάμα. Υπόχει μιά παράξενη σχέση εικόνας και ήχου: ή μουσική δέν προσδιορίζει τόν χώρο, προσπαθεί νά τόν άντιγράψει.

Κόπια τού φανταστικού μιάς τάξης, ό

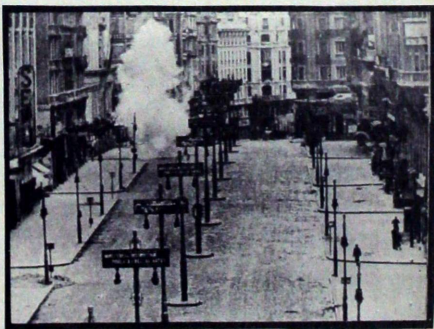
πού τίς προσδιορίζει.

Ή προβληματική αυτή γέννησε και τά «είδη» στόν έλληνικό κινηματογράφο. Σέ μιά προσπάθεια έπιβίωσης μέσα στόν φανταστικό χώρο τής φεστιβαλικής μυθολογίας, οί κινηματογραφιστές άκολούθησαν μιά φυγόκεντρο πορεία πού επέξέτεινε αυτήν τήν μυθολογία σέ χώρος ταμτού ίσως (ντιτέκτ, «πολιτική» ταινία...) άλλα πού σέ καμμία περίπτωση δέν τήν άμφισβήτησε σαν τέτοια. Τά είδη δέν παρουσιάστηκαν στό φετεινό φεστιβάλ παρά σαν ό εκφυλισμένος λόγος μιάς έν διαλύσει κινηματογραφίας πάνω στό ύποτιθέμενα ύποσύνολα και παρακλάδια της. Με λίγα λόγια, ή έπιστροφή τού Ίδιου με τή μορφή τού κακέκτυπου.

Τό ποιητικό άλλοθι

Παράθεση φωτογραφιών, μελαγχολική παράτα τής μνήμης, ξεθωριασμένα χρώματα τής επιφάνειας σαν τόν ποντικό τής Ίστορίας ή σιωπηλή φρίκη μπροστά στό παρελθόν; Αυτά και χιλιάδες άλλα (πού χάνουν τή σημασία τους μόλις προφερθούν, μόλις γνωστοποιηθούν) είναι τά έρωτήματα πού καλύπτουν τήν πασπαλιωμένη με μεταφυσική σκόνη σύνθεση τών εικόνων στό Γράμμα στό Ναζιμ Χικμέτ, τού Κώστα Άριστόπουλου.

Ίστορική φωτογραφία/τρυνέζα. Δυό έπιλογές πού στριφογυρίζουν τόν λόγο τής εικόνας πάνω στήν Ίστορία, τόν στεροβιλίζον σέ έναν άγριο χορό, πριν τόν ρίξουν βαθεία μέσα στήν όδόν τού φαντάσματος τού θεατή. Τό Γράμμα στόν Ναζιμ Χικμέτ έπιβεβαιώνει τήν μυθοποιημένη και μυθο-



Γράμμα στόν Ναζιμ Χικμέτ τού Κώστα Άριστόπουλου.

ποιητική δύναμη τής φωτογραφίας; ποιός πήρε αυτή τή φωτογραφία, ποιός είναι τά περιώρια της; Αυτή τήν φωτογραφία όμως τήν είδαμε, άθικτη, έερή, δοσμένη σαν πληροφοροφία. Ίερότητα τής πληροφορήσης, δικτατορία τού ντοκουμέντου, άναπαράσταση τής ίστορικής σκηνης φιλτραρισμένη μέσα από μιά μάσκα φρετιχιστικής συμπτύκνωσης, πού άρνεϊται νά καταγγείλει τήν καλοστημένη άθωότητα τής φωτογραφικής αυταπάτης.



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

Λίβυος αδυνατεί να όρίσει τὰ κενά, τις διαρροές και τὰ περιώρια αυτού του φανταστικού. Ο αυνανισμός μπροστά στο άγαλμα υποδηλώνεται, λογοκρίνεται και βάζει φράγματα στην ίδια την αίσχρη (άνατρεπτική;) του παρουσία. Η κάμερα «σβύνει» τη λιχνιστική παρουσία της, ή φωτογραφία επιστρέφεται με μιὰ θολή άχνα αυταρέσκειας όπου οί επιμελημένα άτημέλητοι φωτισμοί έχουν τόν κύριο λόγο. Άνεπάρκεια του έξεγερμένου κομφοτεχνήματος;

Τό περασμένο έπος συμπαρασύρει μαζί του και την ταινία, χρησιμοποιεί σαν ύπηρετη του τό άναπαραστατικό της σύστημα. Μόνο πού αυτό τό έπος ζει την πτώση και την άποσύνθεση του, γιαντό και ό Λίβυος λάμπει από τις τελευταίες σπίνθες μιās πολιτιστικής πραγματικότητας πού εμφανίζονται μακάβριες αλλά και φαινομενικά ύγιεις όσο ποτέ άλλοτε. Η άποσύνθεση τών φαντασμάτων της παρωχημένης κυριαρχίας μιās τάξης άρθρώνει ένα νευρ(ικο)ωτικό λόγο. Ο Λίβυος στέκει έκθαμβος μπροστά του, άναζητώντας ώστόσο μιὰ γραφή πού είναι ίκανή (στο μέλλον) να άρνηθεί τόν περιοριστικό καταπιεστικό και φαινομενικά άπελευθερωμένο λόγο αυτής της νεύρωσης.

Χρ.Β.

## Τό πυροτέχνημα

Ταινίες πού κατασκευάσθηκαν για να μέινουν άνολοκλήρωτες, ό Τσάιμκος - μιὰ ήρωική παραόταση πού Μάνου Εύστρατιάδη και τό Πλήν - κάρσο του Λεωνίδα Παπαδάκη σπράχνουν στα άκρα τό παράδοξο της ταινίας μικρού μήκους στην Ελλάδα.

Παράδοξο οικονομικό, παράδοξο ιδεολογικό: ή ταινία μικρού μήκους, λειτουργώντας σαν ένας προθάλαμος του μελλοντικού (και προς τό παρόν άνύπαρκτου) οικονομικού κέρδους και της ιδεολογικής ή αίσθητι-

Η Ίστορία λοιπόν είναι μιὰ σειρά από τυχαία ένσταντανέ, πού τό δικό μας προνομιούχο μάτι τὰ είδε; Η μήπως δέν κιντάρζαμε έμεις αυτές τις εικόνες, αλλά οί ίδιες βάλθηκαν να μάς παρατηρούν, έπιβεβαιώνοντας την ασφάλή μας θέσι;

Αυταπάτη της «άπόδοσης του ίστορικού χρόου και χρόνου», σε μιὰ δεδομένη στιγμή; Όπως σημειώνει ό Άλαίν Μπεργκαλά (Cahiers du Cinéma αρ. 268-269) «τό σταμάτημα πάνω στην εικόνα είναι τό σταμάτημα της Ίστορίας». Τό Γράμμα στον Ναζιμ Χικμέτ μιλάει γύρω από την Ίστορία, γύρω απ' αυτό πού την τύλιξε με ρός καινούς. Μιλάει για και με τη γλώσσα της ποίησης του Ρίτσου, προβάλλει τό παραπέτασμα μιās χορησίας χωρίς τέλος, πού παρ' όλα αυτά ή συσσωρευση της αδυνατεί να λειτουργήσει. Άνακύκλωση πού ρουφάει τό βλέμμα μέσα σε μιὰ μυθολογική δίνη.

Άδυναμία τών εικόνων, άσκητική λογική του μονόδρομου της μνήμης, πέρα από τὰ κενά, τις συγκρούσεις, τις δονήσεις, τό σχίσσιμο της ταξικής πάλης; Ξάφνου, τό Γράμμα (πόσα γράμματα χωρίς παραλήρητ σ' αυτό τό φρεσιβάλ...) παραπαίει, τουλάχιστον μέχρι να συνειδητοποιήσει κανείς ότι έχει κάποιο άλλοθι: τό ποιητικό κείμενο του σπηκάς, ποίος άπό μάς τό άκουσε; Κανείς, αλλά βριόκεται έχει σαν ψήφωρος πού μπορεί να μην παρασύρει τούς θεατές, μπορεί να μην τούς κοντράρει, αλλά λειτουργεί σαν ή δικαίωση της ταινίας όχι ως προς τό κοινό της, αλλά ως προς τόν ένατό της. Την κάνει άμέσως «ποιητική», τί σημασία έχει τί θα γράφει ό τύπος; Τό κάστρο άπομονώθηκε κι επέμειπε την έπαισθησία τών κατοίκων του στα τέσσερα σημεία του όρίζοντα, κωδικοποιημένη, «είδοποιημένη», μακρινή.

Σαν χρουσοποικιλτή γραφίδα τό Γράμμα στο Ναζιμ Χικμέτ σκαλίζει τό φανταστικό μου και με κλειδώνει στην ύπόγεια αθουσα του βιβλιοπωλείου μιās προγραμματισμένης μυθολογίας, παραχωρώντας μου τό «δικαίωμα» να παραστώ σ' ένα κοκτέηλ από έννοχιομένης μνήμης.

## Προκατασκευές

Κύπρος, ή άλλη πραγματικότητα ή ή αυταπάτη της κάμερας. Πώς μπορεί αυτό τό ιδεολογικό εργαλείο να συλλάβει μιὰ (αυτή ή την άλλη) «πραγματικότητα»; Ο Λάμπρος Παπαδημητριάκης και ή Θέκλα Κίττου επιχειρούν την ύλοποίηση μερικων προκατασκευών. Οί άπόψεις τους είναι δεδομένες, τὰ εργαλεία πού έχουν στα χέρια τους θα τις μεταφράσουν. Ο λαϊκός (ή ταξικός ή δτι θέλετε) κινηματογράφος είναι κατά τη γνώμη τους ή ολοκληρωμένη ματιά πάνω στα πράγματα, μιὰ ματιά πού οικοδομείται έξω



κῆς ολοκλήρωσης γιὰ τοὺς Ἕλληνες σκηνοθέτες, ἀρνείται τὴν αὐτάρκεια τῆς, σκοπεύει στὴν παροχὴ μερικῶν καλῶν «δευτεριῶν πρώτης δουλειᾶς». Ἔτσι ἀποκλείει τὸν πειραματισμὸ καὶ ἐγκλωβίζεται σ' ἕνα συντηρητικὸ τοῦ μοντέρνου, θεμελιωμένου στὴ λογικὴ τοῦ διαφοροτικοῦ.

Ἡ ἑλληνικὴ ταινία μικροῦ μήκους εἶναι σήμερα ἕνα πυροτέχνημα. Ἀνάβει γιὰ νὰ σβῆσει, γιὰ νὰ ἰδωθεῖ φευγαλέα καὶ νὰ παράγει μερικὲς νύξεις «ολοκληρωμένης δουλειᾶς». Ἀποψη πού παίζει πάνω στὴ χρονικὴ διάρκεια, ὀριοθετεῖται ἀπ' τὴν ἴδια τὴ λογικὴ τοῦ σχηματισμοῦ τῆς. Ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἔχει ἐπέξεργαστεῖ μιὰ θεωρητικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φαινομένου τῆς ταινίας μικροῦ μήκους. (Ἡ ταινία μικροῦ μήκους καὶ ἡ ἰδιουτυπία τῆς) τῶν Νίκου Λυγγούση καὶ Κλαίρης Μητσστάκη, Σ.Κ. '74 ἀρ. 1). Ἐκεῖ, σημειώναμε ὅτι ὀλόκληρη ἡ παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους σημαδεύεται ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τους σὲ μιὰ «ἰδεολογία μεγάλου μήκους» πού ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα μερικὰ «ὑπερτροφικὰ ἢ ἀτροφικὰ προϊόντα σ' αὐτὸν τὸν τομέα.

Ἔτσι, στὸν Τσάμικο ἕνα συγκεκριμένο θέμα (κείμενο τοῦ Μακρυγιάννη καὶ ἡ εἰκονογράφηση του ἀπὸ ἕνα λαϊκὸ ζωγράφο) πνίγεται μέσα στοὺς καπνοὺς τῆς «ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες» καὶ τοῦ βάρους τῆς λαϊκῆς παράδοσης πάνω στὸ σήμερα (στὰ τελευταία

ἀπ' αὐτὸν, σὲ μερικὰ βιβλία ἢ σὲ μερικὲς ἐπαναστατικὲς συζητήσεις. Σὲ καμμιά περίπτωση ἡ «πραγματικότητα» δὲν μπορεῖ νὰ ὀργανώσει τὴν κινηματογράφηση, νὰ τὴν βγάλει ἀπὸ τὸ δογματικὸ τῆς παιχνίδι, νὰ τὴν ἀναρῆσει, νὰ ὑποδείξει τὶς ἀδυναμίες καὶ τὸν ἐγκλωβισμό τῆς σ' ἕνα ἰδεολογικὸ λόγο. Ἡ Κύπρος σήμερα, εἶναι αὐτὸ ἢ ἔκλεινο ἀλλὰ ποτὲ ὅλα ὅσα δὲν εἶδαμε μέσα ἀπ' αὐτὸ ἢ ἔκλεινο, ποτὲ τὸ περιθώριο. Ὁ φακὸς κληγάει πολιτικὲς θέσεις ἀλλὰ καταγράφει εἰκόνας πού πρέπει νὰ πολιτικοποιηθοῦν. Τὸ χάσμα πού γεννιέται θεμελιώνει τὸ ἄγχος μιᾶς αὐταπάτης.

Ἡ Κύπρος ἀπογοητεύει, γι' αὐτὸ καὶ γοητεύει τὸν ἄστικο τύπο. Ὁ λαὸς εἶναι ἀνήμπορος, οἱ ἡγέτες του τὸν ἔχουν προδώσει. Ὁ Κληρίδης κἀθετα στὸ γραφεῖο του, ὁ Παπαϊωάννου ἢ ὁ Λυσαριδῆς ἐπίσης. Τὸ καρρὲ φῖξ τοῦ τέλους μιᾶς ὑπόδυνει τὴν «λύση». Ὁ διαδηλωτὴς πετάει πίσω τὸ δακρυγόνο σ' αὐτοὺς πού τὸ ἔριξαν καταπάνω του. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ὁ φακὸς δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει τὸ «κυνήγι» του. Ἀκίνητοποιεῖται μέσα ἀπ' τὴν ἀδυναμία του νὰ ἐνοποιήσει, χρησιμοποιώντας προκατασκευασμένες θέσεις μιὰ πραγματικότητά πού δὲν εἶναι αὐτὴ ἢ ἡ «ἄλλη», πού δὲν εἶναι μία, πού δὲν ὑπάρχει παρὰ διχασμένη, πού δὲν ἀποτυπώνεται ἀλλὰ κατακεραμιτίζεται, γιὰ νὰ μοιραστῆ μέσα ἀπὸ τὰ κομμάτια τῆς.

Χρ.Β.



Κύπρος, ἡ ἄλλη πραγματικότητα τῶν Λάμπρου Παπαδημητράκη - Θέκλας Κίττου.

## Τὸ μήνυμα πὸν πάει παντοῦ



Τοάμκος - μιὰ ἥρωϊκὴ παράσταση

πλάνα ἓνα κάδρο-ζωγραφικὴ τοῦ Θεοφίλου περικλείει τοὺς πολυάσχολους διαβάτες). Ἡ βιασινὴ τῆς ταινίας (ἡ βιασινὴ τῆς πρωταγωνιστικῆς λογικῆς τῆς κατασκευῆς τῆς) ἀπαράγει μιὰ νύξη ὀλοκλήρωσης, τῆς ἀφαιρεῖ τὴ δυνατότητα ἐκμετάλλευσης ἐνὸς κειμένου πὸν δὲν χαρακτηρίζεται τόσο ἀπ' τὴν ἐπεξεργασία μερικῶν σημειώμενων, ὅσο ἀπ' τὴ δουλειὰ πὸν κάνει πάνω στὴ γλώσσα, οἰκοδομώντας μιὰ περίσσεια τοῦ σημειώμενου. Αὐτὴν τὴν σημαντικὴ πρακτικὴ ἀπόφασιν ὁ Τοάμκος υἱοθετώντας ποτὶ θέσιν τῆς τὸ ἀπὸλυτο ἐνὸς λαϊκιστικοῦ περιεχομένου.

Στὸ Πλὴν - Κάδρο ἡ συσώρευση συμβολικῶν ἀντικειμένων σ' ἓνα κινηματογραφικὸ κάδρο πὸν «κυριαρχεῖται ἀπὸ τὰ τρία σύμβολα τῆς Πατρῆδας, Ἐρηκοειας καὶ Οἰκογένειας» εἶναι ἀντίθετα ἓνα «μεγάλον» θέμα, πὸν δὲν εἰδικεύεται ποτέ, γιατί ἀκόμα κι ὅταν τὸ κάδρο «γερμίζει», ὑπάσχει πάντα αὐτὸ τὸ κάτι πὸν λείπει ἀπὸ μέσα, αὐτὸ πὸν δὲν εἶναι δυνατό, νὰ ἐνοσωματωθεῖ στὴ λογικὴ τῆς ταινίας, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐγγραφεῖ σ' αὐτὴν: ἡ ἄρνηση τῆς παντοδυναμίας τοῦ Συμβόλου, ἡ παραβίαση καὶ ἡ ἀνατροπὴ του.

«Μικρὴ» ἢ «μεγάλῃ», ἡ θεματικὴ τοῦ πυροτεχνήματος συναντᾷ τὴν αὐταπάτη μιᾶς γραφῆς, πὸν θεμελιώνεται πάνω σὲ μερικὲς φανταστικὲς σταθερὲς καὶ ἀντιθέσεις.

Χρ. Β.

### 'Εννέα μικρὰ σκάνδαλα

Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους εἶναι ἓνα σκάνδαλο. Ἡ τοὐλάχιστον, εἴμαστε συνηθισμένοι νὰ ἀντιμετωπίζουμε ἔτσι αὐτὰ τὰ προϊόντα, πὸν εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας καὶ φτιάχονται μέσα σ' ἓνα πλέγμα ἀπὸ ἰδιόμορφα συμβόλαια (οἰκονομικά, αἰσθητικά καὶ ἰδεολογικά). Ἐτοί, βλέποντας ἔννεα βραβευμένους μικροῦ μήκους ταινίες σ' ἓνα ἐνιαῖον πρόγραμμα, βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἔννεα σκάνδαλα. Σ'

Ὁ Σύγχρονος κινηματογράφος μάζεψε ἄρχετὲς κατηγορίες γιὰ τὴ «νεοφορμάλιστική» του στάση στὸ 17ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ἡ αἰτία; Στὶς (Ξεφυρισμένες φέτος) συζητήσεις, ὑποστηρίξαμε συχνὰ ὅτι οἱ ταινίες πὸν προβλήθηκαν πάσχουν ἀπὸ μιὰ ἔλλειψη ἐπεξεργασίας τῶν ἰδίων τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ἤχων τους, ἀρνοῦνται νὰ δοῦν στὸν ἑαυτὸ τους τὴν θεμελιώδη φύσιν τοῦ ἰδεολογικοῦ προϊόντος πὸν ἀποτελοῦν καὶ χιτῶνται πάνω στὴν (ἐπίσης θεμελιώδη) αὐταπάτη τοῦ «φορέα μηνύματος».

Τὶ εἶναι ὅμως αὐτὸ μήνυμα πὸν πάει παντοῦ; Ποιὸν θὰ θέλαμε νὰ τὸ μάθουμε. Εἶναι ἄραγε μιὰ σειρά ἀπὸ ἰδέες πὸν προὔπασχουν καὶ πὸν ἡ ταινία ἀναλαμβάνει νὰ τὶς «περάσει» στὴν λίγο ὡς πολλὴ παθητικὴ μάζα τῶν θεατῶν πὸν τὶς καταναλώνει; Ἄς μὴ γελιόμαστε, αὐτὲς τὶς ἰδέες, εἴτε πρόκειται γιὰ τὰ συμπεράσματα μερικῶν πολιτικῶν ἀναλύσεων, εἴτε γιὰ τὰ φαντάσματα μερικῶν «δημιουργῶν», ὁ κινηματογράφος τὶς ἐντάσσει τὸ πολὺ-πολὺ μέσα σὲ μιὰ ἰδεολογία ἢ ἀναπαράστασης. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, αὐτὲς οἱ ἰδέες δὲν ὑπάρχουν (αὐτοῦσιες, συγκεκριμένες, ἀ-τραυματίστες, ὀλοκληρωτικὲς, ὀλοκληρωμένες). Τὶ εἶναι αὐτὸ πὸν τὶς ἀποκλείει σὰν τέτοιες; Μά, τίποτα περισσότερο ἢ λιγότερο ἀπ' αὐτὸ τὸν συνδυασμὸ τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ἤχων, πὸν εἶναι καὶ ἡ βάση τῆς ὑπαρχῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος. Ἐνας τέτοιος συνδυασμὸς δὲν εἶναι ποτέ ἀθῶος, γιατί δὲν μπορεῖ νὰ ξεκοπῆ ἀπ' τὶς ἐπιταγὲς καὶ τὶς ἀνάγκες μιᾶς κυρίαρχης αἰσθητικῆς παρὰ μόνον τὴ στιγμὴ πὸν θ' ἄρχισαι νὰ προβληματίζεται πάνω στὴ δομὴ του καὶ τὴν ἀναγκαιότητά τῆς ἢ μὴ, ἀπ' τὴ στιγμὴ πὸν θ' ἀρχισαι ν' αὐτοαμφισβητεῖται καὶ νὰ προκαλεῖ ρωγμὲς στὸ ἴδιο τὸ σύστημα πὸν ἀποτελεῖ.

Τὸ «μήνυμα» ἔχει συνδεθεῖ στὰ κεφάλια μερικῶν μὲ τὴ μονοσήμαντὴ παραγωγή ἐννοιῶν καὶ ἀναλύσεων πὸν ὑποτίθεται ὅτι ἐπιχειρεῖ στὶς μέρες μας ὁ «νέος», «προοδευτικὸς», «πολιτικὸς» ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Πρόκειται γιὰ μιὰ (πάση θυσία) μανιακὴ ἀναζήτηση τοῦ σημειώμενου. Σ' αὐτὴ τὴν περιπέτεια, ὁ συνδυασμὸς μερικῶν εἰκόνων καὶ μερικῶν ἤχων καταξιώνεται ὅχι ἀπ' αὐτὸ πὸν εἶναι ἀλλὰ ἀπ' αὐτὸ πὸν δὰ μποροῦσε νὰ εἶναι, ἂν δὲν ἦταν συνδυασμὸς εἰκόνων καὶ ἤχων. Μὲ λίγα λόγια ταξικὴ πάλι, πολιτικοῦ ἀγῶνος, διαμαρτυρίας, διαφόρων εἰδῶν ἀντιτάσεις.

Ἡ ταξικὴ πάλι ὅμως, ὑπάσχει μέσα στὸν ἴδιο τὸν κινηματογράφο, ὅπως καὶ σὲ κάθε μορφὴ τέχνης. Μιὰ τέτοια πάλι περνᾷ

αυτό το σημείωμα όμως δεν με ενδιαφέρει να δώσω άφραση στα «κακά παιδιά», που προκαλούν ή σκανδαλίζουν. Η προκομματική έπιτροπή φρόντισε να τιμωρήσει όρισμένα άπ' αυτά τα σκάνδαλα, ή κριτική έπιτροπή κατόρθωσε να νομιμοποιήσει άλλα και άλλοι φορείς, με τους κριτικούς των έφημερίδων να σέρνουν το χορό, έσπευσαν, μέσα σ' ένα ντελιρίο άπό ίδιουσγχαρίες, αΐθαιροές και ένοράσεις, να άναγνωρίσουν ποιοι άπό τους έννιά νέους σκηνοθέτες «σκανδαλίζουν καλά» «κινηματογραφούν καλύτερα».

Βλέποντας τις έννέα ταινίες μαζί, σταθμίζοντας αυτές τις πρώτες (ή δεύτερες) προσπάθειες οργάνωσης ένος κινηματογραφικού λόγου, δεν θά ήθελα να ξαναρχίσω τό βαρετό ξεψάχνισμα τών ειδών, τού ύψους, τών μορφών και τού περιεχομένου όλων τών ταινιών. Θά ήθελα άπλώς, να διατυπώσω όρισμένα έρωτήματα, προβλήματα και άπορίες πάνω στη λειτουργία αυτών τών σκανδάλων. Οί εικόνες τών ταινιών μικρού μήκους μου φαίνονται άποκαλύπτικές για έναν άλλο λόγο: βάζουν σε δοκιμασία την άληθεια τους με τό πραγματικό, κάνουντας μερικές φορές όρατή την επανασύνδεσή τους με την πραγματικότητα (τη δική μας πραγματικότητα) και φανερώνοντας άλλες φορές μηχανισμούς που ίσως οί μεγάλες ταινίες άποκρύβουν.

Καί, πρώτα άπ' όλα, όλες οί ταινίες συμφωνούν σε έναν τρόπο που έχουν διαλέξει για να γίνουν όρατές. Η μαγεία τού κινηματογράφου, τού συναίσθημα φόβου κι ή «ύπόγεια» άπόλαυση του έχουν ξεπεραστεί. Η άπόσταση άπό τόν θεατή είναι λοιπόν, ό μόνος τρόπος για να δείξουν εκείνο που θέτουν, είτε είναι αυτό μιά διεστραμμένη σχέση έρωτα και μίσους με καλλιτεχνικές μορφές και σεξουαλικές πρακτικές (Όπερα και Λίβυος), είτε είναι μιά άνακατάταξη όρισμένων συγκεκριμένων ψυχολογικών και ιδεολογικών προβλημάτων (ή μυθοποίηση / γελοιοποίηση της εικόνας της φαλλικής γυναίκας στο Γελεκάκι, ή καταπιεστική άληθεια της πατριαρχίας μέσα σε ένα μικροαστικό οικογενειακό κύτταρο στο Κοελ ντέ



Όπερα τού Άνδρέα Βελισσοράπουλου

πρώτα και κύρια άπ' την έπεξεργασία μερικόν ρωγμών στην κυρίαρχη ιδεολογία της άναπαράστασης κι άπό κεί και πέρα, στην οικόδομή της μιάς ύλιτισκής γραφής, μόνου μέσου για να οικόδομηθεί ένας διαφορετικός κινηματογράφος. Αυτή την γραφή (ή μάλλον την άπουσία της) έπισήμανε ό Σύγχρονος στη Θεσσαλονίκη, προσκρούοντας έτσι στην «επαναστατημένη» κατακραυγή όλων αυτών που προσπαθούν να αισθανθούν άσφαλείς έκει που θάπρεπε να άνησυχούν βαθύτατα.

Ό κινηματογράφος τού «μηνύματος» δεν είναι τίποτε περισσότερο ή λιγότερο άπό έναν κινηματογράφο που λατρεύει την άφομοίωση του. Άφομοίωση αισθητική, ιδεολογική, πολιτική. Τά προϊόντα του (λαϊκισμός, εργατισμός, κ.λ.π.) έπεξεργάζονται ένα φαντατικό λόγο. Η λογική του συναντάει εκείνη τών διαφημιστικών σπότ. Τι άλλο έπιχειρεί μιά διαφήμιση άπ' τό να περάσει ένα καλοσημμένο «μήνυμα»; Σε τελευταία άνάλυση, ό κινηματογράφος τού «μηνύματος» είναι ένας συντηρητικός κινηματογράφος: προσπαθεί να βάλει τις εικόνες και τους ήχους στην ύπηρεσία ένος νοητού μοντέλου (μιάς «ιδεοληψίας»), που ύπάρχει έξω άπ' αυτόν και τό όποιο βέβαια ποτέ δεν μπορεί να τό φτάσει. Για να τό πετύχει χρησιμοποιεί τις αισθητικές άρχές που τού έχει κληρονομήσει ένα κινηματογραφικό παρελθόν, χωρίς να τις άναιρεί, χωρίς να ύπομείνεται ότι τό κινηματογραφικό προϊόν διαμορφώνει τό ίδιο μιά ιδεολογία (ή μορφή είναι τό πεδίο της διαμορφωσης) κι ότι δεν μπαίνει στην ύπηρεσία μιάς θέσης ή μερικόν ιδεών που έχουν διαμορφωθεί άλλου. Ποιά ιδεολογία παράγει αυτός ό κινηματογράφος; Η άπάντηση δεν είναι άλλη: μπορούμε όπόσσο να διατυπώσουμε μερικές άπ' τις σταθερές της.

#### •Μάης: Τό μήνυμα τού μουσείου

Στόν Μάη τού Τάσου Ψαρρά για παράδειγμα, γίνεται μιά προσπάθεια φωτογράφησης της ταξικής πάλης. Τά γεγονότα τού Μάη τού '36, ή πανεργατική άπεργία και οί αίματηρές συγκρούσεις τών εργατών με την άστυνομία δεν έγγράφονται σάν ή ιστορική βάση της δομής της ταινίας, όπως θά μπορούσε να ύποθέσει κανείς γνωρίζοντας τό θέμα της. Άντίθετα τά γεγονότα θεωρούνται δεδομένα, τό μόνο που πρέπει να γίνει είναι ή όσο τό δυνατόν πιστότερη άποτύπωση τους, έτσι ώστε να μη χαθούν στο πέρασμα τού χρόνου. Η ταινία δεν παράγει λοιπόν καμμία γνώση, άκριβώς γιατί δεν τολμάει να οργανώσει μιά έπέμβαση της, να συλλάβει την Ιστορία σάν διαδικασία με αϊχμές, κορυφώσεις, όξύνσεις, ρήγματα, κενά, πραγματικές (κι όχι εικονικές) συγκρού-

Σίν), είτε είναι κινηματογραφικό παιχνίδι (με «φυσικές» λήψεις, τρικέζα και κείμενα στον Τσάμικο, με το μονοπλάνο στο Πλήν κάδρο) είτε τέλος, ένα κομμάτι από μία συγκεκριμένη πραγματικότητα (Έλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης, Μοναστηράκι και Νικόλας)

#### Η απόσταση

Υπάρχουν όμως αποστάσεις και αποστάσεις. Υπάρχει η απόσταση από τα κέρνα ομοιώματα στο (φραντσαματικό) μουσείο, όπου άρχειοθετούνται σκηνές, γλώσσες, ρυθμοί, μουσικές, εικαστικές μορφές, άνθρωποι κορμιά (Όπερα, Λίβυος). Υπάρχει η απόσταση μιας έλλειπτικής, ψυχρής, άτελειωτης φωτογράφισης/άνασταραγωγής ενός προσωπικού προβλήματος (Κορέπ ντε Σίν). Υπάρχει η απόσταση του μη - νοήματος, που τυλίγεται σε μία σειρά από αναφορές σε κινηματογραφικά είδη και στυλ (φίλμ νου-άρ, Γκοντάρ) και παίρνει μία γοητευτική επιφάνεια (Γελεκάκι). Υπάρχει η απόσταση του παιχνιδιού με νεκρές φωτογραφίες (Μοναστηράκι). Η ιστορική απόσταση του κειμένου του Μακρυγιάννη, που πάει να καλυφθεί με το «σύγχρονο» παιχνίδι των τριών (Τσάμικος). Η απόσταση της Χαϊδελβέργης και της ελληνικής της κοινότητας, που η ταινία προσπαθεί να γεφυρώσει με κάποιες πληροφορίες που μās μεταδίδει με δλη την έλλειψη μιάς ξεκάθαρης στάσης απέναντι στο πρόβλημά της (Η Έλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργη). Τέλος, υπάρχει η απόσταση μιάς νεκρής σκηνής, φεντοθεατρικής, που γεμίζει σύμβολα κι αντικείμενα στο Πλήν κάδρο — ταινία που θέλει να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς της με τον κινηματογράφο με ξαλλο και καταστροφικό τρόπο λίγο πολύ να καταγγείλει την κινηματογραφική άνασταρασταση σαν άφ'όδουση του άδηλωτου, παντοδύναμου Έκτός πεδίου μέσα στο όπτικο πεδίο. 'Αν αυτή η τελευταία ταινία κατόρθωσε να έχει τη μεγαλύτερη άμεσότητα, να δημιουργήσει μιά σχέση με το κοινό, αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή σπιλώνει κάποια οεβαστά ιδεολογικά σύμβολα αλλά και γιατί παραδίδεται στη λογική μιάς ταινίας καταστροφής (τα τελευταία πλάνα). 'Αποστάσεις άλλοτε παραγωγικές, άλλοτε βαρετές και παγερές. Πόσο άκομη θα μās είναι άγνωστες ή άχρηστες, οι μεοτές «σαρκωμένες» αποστάσεις του Μπρέχτ:

#### Η μουσική

Υπάρχει και κάτι άκομη, κοινό σε όλες σχεδόν τις ταινίες: μουσική ή καλύτερα μουσικές, που για πρώτη ίσως φορά αντιμετωπίζονται αυτόνομα σαν κώδικες παράλληλοι κι όχι ύποταγμένοι στη δικτατορία της εικόνας,

σεις. 'Ο Μάης οικοδομείται πάνω σε μιά άσπιτη αντίληψη της ιστορίας που θέλει τά γεγονότα στατικά, ίσοπεδωμένα, χωρίς χροακτική, πέρα από εκείνον που θά του προσδώσει ο μελετητής. Στην περιπτώσή μας ή κάμερα (και πίσω της ο σκηνοθέτης), που σαν έξωγήνηος παρατηρητής βλέπει από μακριά τó συνεχές κινηγητό εργατών, / άστυνομίας, άρνεείται να τó πλησιάσει, να τó διχώσει να τονήσει μερικές πλευρές του και να πετάξει στα σκουπίδια άλλες, που υπάρχουν μόνο και μόνο για να «συμπληρώσουν» την γενική εικόνα, που υποτίθεται ότι χειριάζεται ο θεατής. Τό «μήνυμα» δέν βρίσκεται εδώ μέσα στην ταινία (γιατί τó «μήνυμα» όπος είπαμε είναι άνυπαρξο) αλλά στην άρχική ανάλυση που έχει κάνει ο σκηνοθέτης, και που θέλει την ταξική πάλη ένα παιχνίδι που παίζεται στο δρόμο ή άστυνομία άπ' τη μιά και οι εργατες άπ' την άλλη, οι δύο πόλοι μιάς ακαθόριστης αντίθεσης (Κεφάλαιο - εργασία; 'Αστυνομία - άπεργοί; Καλόι - κακοί; Πλούσιοι - φτωχοί; Έξουσία - λαός; κ.λ.π., κ.λ.π.)

Τή στιγμή που ή ταινία φαίνεται να κινεί ή ίδια την ιστορία, αντί ή ιστορία να λειτουργεί σαν ένα άναφερόμενο γίνεσθαι που ή ταινία δέν θά προσπαθοΰσε να άποτυπώσει άλλ' αντίθετα να τεμαχίσει και να όργανώσει, εκείνο που παράγεται σαν άποτέλεσμα είναι ο φετιχισμός μιάς αίσθητικής. Πρόκειται για τή αισθητική του ματιού, που συμμετέχει νοερά στο παρελθόν χωρίς να μπορεί να τó παραβιάσει. Την παραβίαση αυτή την άπυθεί μετά μανίας ο Μάης αποκλείοντας τó έκτός πεδίου. 'Όλα γίνονται μέσα στην οδόνή, όλα βιάζονται να τρυπώσουν εκεί για να φανούν. 'Όλα δείχνονται έκτός από εκείνον που τά δείχνει.

'Από κει και πέρα δομείται ένας φανατικός λόγος χωρίς άντικείμενο. Η Διεθνής άκούγεται καμιά δεκαριά φορές, όλα τα άντάρτικα παρελαΰνουν. Σε ποιόν άπευθύνονται αυτά τά τραγούδια; 'Όχι βέβαια στη λαϊκή μνήμη που τά άκουσε ή τά τραγούδησε μαζί με χιλιάδες άλλα. 'Αλλά τότε; Μήπως

Μάης του Τάουο Φαργά.



στη βλακώδη λογική της υπογραμμίσης της αφήγησής (άλλα ποιῶς αφήγησής ἐδῶ). Ἡ μεγαλύτερη παράνοια, ὁ γιγαντισμὸς τῶν τελευταίων ρομαντικῶν (Μάλερ στὸ Λίβυο, Βάγκνερ στὴν Ὀπερα), ὁ ἐρωτισμὸς κι ἡ νοητέλεια (Σονάτα γιὰ φλογέρα μὲ ράμφος σὲ ρε ἔλασον) τοῦ Χαϊντελ, ποὺ ἔρχεται κάπως ἄστοχα σὲ μυθιστορική ἀντίθεση μὲ τὴν τυπικὰ φασιστικὴ μουσικὴ τοῦ Ὕοφ (Κάτουλι Κάριμνα) (στὸ Κρέπ ντε Σιν), ὁ θρησκευτικὲς ἐπιληψίαις στὴν ἴδρονι (Γιλόρια τοῦ Βιβάλντι, στὸ Γελεκάκι) ἢ στὴν Παναγία (Τῆ ὑπερμάχῳ στὸ Πλὴν - κἀδρο) ὁ ἀψῦς ἀντρισμαὸς τῶν ρεμπέτικων κ.ἄ. Ὅλα αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν μονάχα σὰν αἰσθήσεις μέσα στις ταινίες ἀλλὰ, στὴν καλύτερη περίπτωση, κουβαλοῦν ὄλο τὸ ἰδεολογικὸ τους βάρος, πολλαπλασιάζοντας τις ἐκλογὲς τοῦ θεατῆ, τις ὀπτικὲς γωνίες του. Στὰ ξεκινήματα τῆς γλώσσας, στὴν ἀμφιβολία τοῦ ψαξίματος, στοὺς πρώτους ἔρωτες μὲ τὴν κάμερα, οἱ κινηματογραφιστὲς πάντα ξαναγυρίζουν στὴ μουσικὴ, μετροῦν τοὺς χώρους τῆς ἀπόλαυσῆς τῆς, μὲ τις δικὲς τους πιθανότητες νὰ γοητεύσουν, νὰ προκαλέσουν ἢ νὰ διδάξουν...

#### «Νικόλας»

Σὲ μιὰ μονάχα ταινία δὲν ὑπάρχει μουσική, στὸν Νικόλα τοῦ Δ. Βερνίκου καὶ δὲν εἶναι καθόλου παράδοξο ποὺ αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ολοκληρωμένη δουλειὰ ἀνάμεσα στις ἐννιά ταινίες. Ὁ Νικόλας εἶναι ἡ σεμνὴ κι εὐαίσθητη κινηματογράφηση ἐνὸς ἠλικιωμένου Κρητικοῦ ποὺ δουλεῖει, κάθεται, ποζάρει, ναρκισεύεται κι ἀρθρώνει, μπροστὰ στὴ μηχανὴ καὶ τὸ μικρόφωνο, τὴ συνειδητοποίηση του γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἰδιοκτησίας, τῆς ἐκμετάλλευσης ἀπὸ τὸ Κεφάλαιο, μὲ μιὰ ἐπιληπτικὴ καθαρότητα κι ἕνα ζωντανό, ἐντυπωσιακὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα. Ταινία ποὺ οἰκοδομεῖται πάνω στὰ κενὰ καὶ τὰ συντρίμια ἐνὸς «ἀνθρωπολογικοῦ» ντοκιμαντέρ καὶ ὅπου ἡ ἀρχειοθετικὴ διάθεση κι ἡ ἄκαμπτη ἠθική τοῦ ντιρέκτ μετριάζεται ἀπὸ τὴν διεστοραμένη, ὑπόγεια, μουσικὴ σχέση ποὺ αἰωρεῖται πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τοῦ κινηματογραφιστῆ καὶ τοῦ ἀντικειμένου του. Ὁ Βερνίκος δὲν προσπαθεῖ νὰ κρύψει ὅτι γοητεύεται ἀπὸ τὴν ἐντονη «σωματικὴ» παρουσία τοῦ Νικόλα, ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ποὺ συμβολίζεται πάνω τῆς. Γι' αὐτὸ ἀφέθηκε σὲ ἕνα παιχνίδι μυθολογίας κι ἀπομυθολογίας τοῦ «χαρακτῆρα» του. Ἐπέβαλε στὸ θεατῆ τὴν διαλεκτικὴ μιᾶς ἔλξης — ἀπόθησης ἀπέναντί του. Κι ἴσως εἶναι ἀχρηστο νὰ τονίσω ὅτι διαχώρισε τὴ δική του ματιὰ πάνω στὸν Νικόλα, ἀπὸ τις εὐκόλες μυθολογητικὲς ματιὲς πάνω στὸ ἀπλό ἄνθρωπο (!). Ματιὲς ποὺ καταποντίζουν τόσα πολιτικὰ ντοκιμαντέρ μέσα σὲ ἕνα φολκλορικό

στὴ νέα γενιά; Ἄν ναί, τότε τὸ «μῆνυμα» τοῦ Ν. ἦναι τὸ μῆνυμα τοῦ μουσείου. Αὐτοὶ οἱ ἐργάτες τοῦ ἦταν τότε, αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐπὶ τραγωδία. Αὐτὸ εἶναι τὸ «αἰριστὸ» παρελθόν μας, μὴν τὸ ἀγγίζετε! Ὁ Μῆνης δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ παρὰ σὰν ἀποτυχημένο ρετρό (μιὰ Ἰαχαραδιακὴ ταινία σήμερα...) ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀνάγει τὴν ταξικὴ πάλι σὲ ποδοσφαιρικὸ ἀγώνα. Ἄκριβός, ὅπως θὰ τὸ ἤθελε ἡ ἐξουσία: αὐτοὶ οἱ ἐργάτες ποὺ συνεχῶς τρέχουν στοὺς ἔρημους δρόμους, αὐτοὶ οἱ ἀστυνομικοὶ ποὺ συνεχῶς πυροβολοῦν τῆς εἶναι ἀδιάρθοι. Ἐκεῖνο ποὺ μετράει εἶναι τὸ καζέκτυπο τῆς σύγκρουσῆς τους, ἡ εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ καζέκτυπου, μιὰ εἰκόνα σὰν κι αὐτὲς ποὺ μεταδίδει καθημερινὰ ἡ Eurovision ἀπ' τὴ Δυτικὴ Γερμανία, τὴν Πορτογαλία ἢ τὸ Λίβανο. Εἰκόνα ολοκληρωτικὴ, ἀπομονωμένη καὶ ἀνίσχυρη ἢ ἐπενδύσει τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἕνα δελτίο εἰδήσεων, μέσα ἀπὸ μιὰ παραμορφωτικὴ μίμηση τῆς ἐπιφάνειας τῆς ταξικῆς πάλις.

#### Ἔνα διαφορετικὸ «μῆνυμα»

Στις *Νύχτες*, τοῦ Γιώργου Κατακουζηνοῦ, τὸ ὄλο τοῦ μεταφορᾶ τῶν μηνυμάτων ἔχει ἀναλάβει ἡ μουσικὴ τοῦ Γιάννη Σενάκη. Ὁ κινηματογραφημένος Χῶρος (Μαζορκινοῦ, ἄδεια κελλιὰ καὶ Χῶρος τοῦ στρατόπεδου ποὺ κόβονται ἀπὸ «ρεαλιστικὰ» πλᾶνα ἐνὸς κρατούμενου ποὺ σκέφτεται ἢ κινεῖται), ὑπερφωρτίζεται νοηματικὰ γιὰ τὴν τυλίγεται στὸν ἀσφυκτικὸ μανδύα ἐνὸς μοντᾶζ καὶ μιᾶς μουσικῆς ποὺ ἔχουν ἀναλάβει νὰ τὸν «σκάψουν» καὶ νὰ ἐξάγουν ἀπὸ μέσα του τὴν φρίκη, τὴν ἀπελπισία ἢ τὴν μοναξιά τῶν τόπων ἐξορίας. Χῶρος ποὺ δὲν μπορεῖ, γιὰ τις *Νύχτες*, νὰ μιλήσει ἀπὸ μόνος του: δὲν ἔχει τί νὰ πεῖ, ἡ σιωπὴ του εἶναι ολοκληρωτικὴ, τρομάζει καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ καλυφθεῖ ὅπως-ὅπως. Ὅστόσο ὑπάρχει κι ἐδῶ τὸ καζέκτυπο. Τὰ πλᾶνα τοῦ κρατούμενου μιμοῦνται τὸν καταπιεστικὸ ἐγκλεισμὸ τοῦ ἐξοριστοῦ, ἢ ταινία τείνει ἐπίσης σ' ἕνα

Νύχτες τοῦ Γ. Κατακουζηνοῦ.



λόγο. Η κάμερα του Βερνίκου ξεχωρίζει με σεβασμό το υλικό του, χωρίς να εξασφραγίζεται, αντίθετα υπογραμμίζει τη σχέση του κινηματογραφιστή με το χώρο, τα πρόσωπα, τα κορμιά, τον Νικόλα, που κινηματογραφεί. (Η αίσθηση αυτή υπάρχει και στο καθράρισμα, στις επιλογές της γωνίας, στο παιχνίδι της λήψης από μέσα προς τα έξω: από το σπίτι, ένα καφενείο, μέσα κι έξω από τη βιβλιοθήκη όπου γίνεται η δίκη...).

Ο Νικόλας είναι ταinia πάνω στη γλώσσα, το χώρο, τη δουλειά, την ανθρώπινη συνείδηση. Πιο πολύ ακόμη είναι ταinia πάνω στο σώμα του Νικόλα, στις κινήσεις, τις χειρονομίες (τό έμμοно φτιάξιμο τών μαλλιών), τὰ ἴσα βλέμματά του. Πάνω στο ανθρώπινο κορμί γενικά, που δουλεύει, λαμβάνει μέσα στο περιβάλλον του (ή διαφορούμενη σεκάνς, όπου ο Νικόλας θά πέσει στη θάλασσα και θά σκαρφαλώσει γυμνός στα βράχια για νὰ σώσει ἕνα κατόικι, δημιουργεί αυτή την αίσθηση κυριαρχίας στο χώρο, που υποδηλώνεται σ' ολόκληρη την ταinia, αλλά και της αδυναμίας, που ενώλονται τὸν κορμιοῦ πρόστὰ στο σαδισμό τῆς κάμερας). Όλα είναι κορμί στὸν Νικόλα. Οἱ παρουσίες τὸν ἀνθρώπων, οἱ μικρὲς σεκάνς τὸν χωριοῦ, ἡ ἀδεξιότητα καὶ τὸ ξόδεμα σὲ χειρονομίες πρόστὰ στο δικαστήριο, τὴν ἐξουσία. Γι' αὐτὸ ἡ ταinia ἔχει αὐτὴ τὴν ὑλικότητα, τὴ σωστὴ διαλεκτικὴ τοῦ μέσα καὶ τοῦ ἔξω καὶ μὴ αἴσθηση τοῦ αἰσχροῦ, που δὲν καθόρθωσαν νὰ μεταδώσουν ἡ Ὅπερα καὶ Ὁ λίβυος, ὅσες διαστροφές κι ἂν συσώρευσαν.

Ὁ Νικόλας, μὴ ἀξιόλογο δουλειά, που τρέφεται ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὶς ἐλλείψεις τῆς, διαφέρει ἀπὸ τὶς ἄλλες ταινίες σὲ κάτι ἀκόμα: εἶναι μὴ ταinia που ξαναοἶγει τὸ (βασανιστικὸ) ἐρώτημα, δίνοντάς του συγχρόνως καὶ μιὰν ἀπάντηση: τί εἶναι ἡ κάμερα; Εἶναι μονάχα ἕνας καθρέφτης που ἀντανακλάται κάτι, που καρφιστώνουμε τὶς φωτογραφίες τὸν φαντασμάτων μας, ἢ εἶναι ἕνα ζωντανὸ μηχανήμα, που μᾶς φέρνει ἐν ἐρωτευτοῦμε καὶ νὰ μελετήσουμε μὴ ὑλικὴ πραγματικότητα; Κι ἂν συμβαίνει τὸ δεύτερο, τότε ποῦ βλέπετε τὸ σκάνδαλο;

Ν.Σ.

## Τὸ Σῶμα καὶ ὁ Κώδικας

Στὴν κλειστὴ σκηνὴ τῆς Ὅπερας — σκηνὴ ὄχι ἀναγκαστικὰ τῆς Ἱστορίας — τὸ σῶμα ἐγγράφει τὴν ἴδια τὴν ἀναπαράσταση τοῦ μέσα σπὸν ἐρωτικὸ καὶ εἰκονιστικὸ κώδικα, που κυριαρχεῖ στὸ δυτικὸ πολιτισμὸ καὶ που θέλει νὰ εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο τῆς ταινίας. Τὸ πρὶ ἡ ταinia ἐγγράφει κώδικες εἶναι ὀλοφάνερο. Ὁ Κώδικας — ἐρωτικὸς, εἰκονιστικὸς — εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς σκηνῆς τῆς ὄχι ὅμως καὶ τὸ ἀντικείμενο τοῦ θέματος: γιατί τὸ θέμα εἶναι ὄχι ἕνας κώδικας.

μοντέλλο, ἐκεῖνο τοῦ «πραγματικὸ ὄχρου». Ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ τὸν ἀποτυπώσει, ἔχει ὅμως τὴν ὑποχρέωση νὰ μᾶς τὸν ὑπενθυμίσει. Ἔτσι, χιτζίτα ἔνα «διαφορετικὸ μῆνυμα»: οἱ Νύχτες εἶναι ἕνα παιχιδάκι, μὴ παιδικὴ ἐξίσωση που στὴ λύση τῆς βρίζεται μὴ καθησυχαστικὴ παρούσια. Δὲν εἶναι (δὲν ἦταν) αὐτὴ ἡ Μαζοβνησος, ἀλλὰ ἡ τραγικὴ τῆς ἀνάμνηση, ἕνα συναίσθημα που «βαραίνει».

Ἡ μουσικὴ γίνεται ὁ «μεταφορέας» καὶ στὴν ταinia *Μεταίχιμο*, τοῦ Ἄρη Κανελλόπουλου. Τί εἶναι αὐτὸ που μπορεῖ νὰ ἐνοποιήσει μὴ σειρά ἀπὸ φωτογραφίες τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας, παρμένης ἀπὸ περιοδικὰ μεγάλῃς κυκλοφορίας; Τίποτα πέρα ἀπ' τὴν ἰδεολογία που τὶς παράγει (ἀπ' τὴν ἰδεολογία που ὑλοποιεῖ) καὶ που φοβάται τὴν ἀποσπασματικοποίησή τους. Στὸ *Μεταίχιμο* τὸν ὄλο αὐτὸ τὸν ἀναλαμβάνει ἡ συμβατικὴ πλευρὰ ἐνὸς ψευτοσοβαροῦ ὄγκου που μμεῖται τὶς συμφωνικὲς κορυφώσεις μᾶς ἄλλης μουσικῆς. Ἡ συσώρευση φωτογραφιῶν που καταγράφουν τὴν καταναλωτικὴ κοινωνία δὲν ἐπιφέρει παρὰ μὴ ὑποβολὴ τοῦ θεατῆ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ συσώρευση, μὴ μαγεῖα μροστὰ στὴ δύναμη τῆς καὶ μιὰν, νευρωτικὴ πιὰ, ταύτιση μ' αὐτὴ τὴν κοινωνία, όπου τὸ «μῆνυμα» λειτουργεῖ σὰν ἄλλοθι ἢ σὰν μάσκα τοῦ καναλιζαρισμοῦ μερικὸν ἐπιθυμητικὸν μηχανισμῶν.

## Ὁ ἔμπειρισμός, κατακθὴ τοῦ «μηνύματος»

Διαβάζουμε στὸ πρόγραμμα τοῦ 17ου ἑλληνικοῦ φεστιβῆλ Θεσσαλονίκης, σχετικὰ με τὴν ταinia Τὸ Ἄλλο Γράμμα, τοῦ Λάμπρου Λιαυροπούλου: «Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ γράφει εἰκόνες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ καὶ ἀποτυπώνει πάνω στὸ φίλμ τὴ σημοῖα τους. Αὐτὲς οἱ εἰκόνες δεμενές ἡ μὴ με τὴν ἄλλη θὰ γίνον. Τὸ Ἄλλο Γράμμα που θέλουμε νὰ μιλάει γιὰ τὴ σχέση μας με τὴ ζωὴ καὶ με τὴν Ἑλλάδα». (οἱ ὑπογραμμίσεις δικῆς μου).

Υπάρχει λοιπὸν μὴ σχέση τοῦ «δημιουργοῦ» με τὴ ζωὴ (sic!) καὶ τὴν Ἑλλάδα; ὁ κινηματογράφος (ἢ κάμερα, οἱ εἰκόνες, τὸ φίλμ) θὰ μᾶς τὴν προσφέρει αὐτοῦσια καὶ ἐμεῖς θὰ καθορίσουμε τὴ δικὴ μας στάση. Ἔδω, δὲν ὑπάρχει ἕνα συγκεκριμμένο μῆνυμα, τὸ ὄλο καλύπτεται ἀπὸ τὴν θεωρητικοποίησή μᾶς ἐμπειρικῆς ματίας. Χρησιμοποιεῖνται μερικὲς λέξεις «τῆς θεωρίας»: σχέση, γράμμα εἰκόνες, ἀποτυπῶν, σημοῖα. Φετιχιμὸς ἢ αὐταπάτη; Τὸ Ἄλλο Γράμμα ἐπιχειρεῖ τὴν οἰκοδόμηση μᾶς ναρκισσοεικῆς/σεμνότηφης «κοσμοθεωρίας» όπου ὄλα ἐκπορεύονται ἀπὸ τὴν ἐνείσθητη προοδευτικὴτητα τοῦ δημιουργοῦ. Ὁ Λάμπρος Λιαυροπούλος καὶ τὸ συνεργεῖο του φωτογραφίζον

Ταινία ♦ θέαμα ♦ κώδικας και περιεχόμενο πάλι Κώδικας (έρωτικός - εικονιστικός). Πού βρίσκεται ο διχασμός; Πώς ο ίδιος ο Κώδικας (το θέαμα — ή ταινία) θά άποσπαστεί από τον έαυτό της (περιεχόμενο/κώδικας), θά διακόψει το αιώνιο άλληλοκαθρέφτισμα;

Δέν είναι παράξενο πού ή άπάντηση στην Όπερα βρέθηκε στο ίδιο το Σώμα. Αυτό πού σάν φορέας του διπλού κώδικα (έρωτικού/εικονιστικού) βρίσκεται εκεί, σάν κωδικό σώμα, θά επιχειρηθεί νά εγκαταλείψει τή σκηνή, νά αναδυθεί μέσα από τήν αναπαράστασή του και το φάντασμά του.

Σωματική γραφή ενάντια στον κώδικα; Ήδη ή κάποια εικονική χρήση στην κίνηση του σώματος χρησιμοποιήθηκε στην έγγραφη του έρωτικού κώδικα (σκηνή του έρωτι-



Όπερα του Άνδρέα Βελισσαρόπουλο

κού ντουέτου) — αλλά και του εικονιστικού. Μάταιη προσπάθεια, δσον άφορά το δεύτερο: ο εικονιστικός κώδικας άπλώς μετατίθεται χωρίς νά αποβάλλει τή φύση του. Το κάρδο/κορνίζα μέσα στο κάρδο τής κάμερα, είναι ή επιβεβαίωση τής μεταλλαγής, αλλά όχι τής κατάργησης: τά άγόρια με τά άθλητικά φανελάκια άνήκουν σ' ένα εικονιστικό σύστημα και θά το επιβεβαιώσουν αποβάλλοντας τά ρούχα τους και πέρωντας θέση πίσω από το γυναικείο γυμνό πού ποζάρει. Ή εικονική χρήση τής έρωτικής κίνησης, πάλι, δέν κάνει άλλο παρά νά όμολογεί τον έρωτικό κώδικα. Ή ταινία λοιπόν, δέν πετυχαίνει άλλο παρά νά παραδέχεται τήν παντοδυναμία του;

Έπίκλιση τής πραγματικότητας

Βέβαια, δέν είναι αυτή ή πρόθεση. Ή ταινία ώστόσο σάν θέαμα/κώδικας δέ μπο-

ται και κινηματογραφούντα τουλάχιστον δέκα φορές μέσα στην ταινία, όχι για νά δηλώσουν τήν ένοχη παρουσία τους, αλλά για νά στερεώσουν τήν παντοδυναμία τους, τήν δύναμη πού χειρίζεται τις εικόνες και τς βάζει νά μιλούν, νά λένε βρασιλικές αλήθειες» ή νά σωπαίνουν με νόημα. Έκείνο πού σίγουρα άποσπαιείται είναι ή ικανότητα αυτής τής δύναμης του δημιουργού νά επενεργεί σ' ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό και αισθητικό πλέγμα πού τήν επικαθορίζει.

Τό «μύημα» άφήνει σ' αυτή τήν περίπτωση ένα κατακάθι έμπειρισμού. Ή σχέση «με τή ζωή και τήν Ελλάδα» είναι ύραγε ή ίδια μέσα κι έξω άπ' τις κινηματογραφικές εικόνες και ήχους; Τά κινηματογραφικά μέσα «άποτυπώνουν» άπλā και μόνο στο φίλμ τή «σημασία» των εικόνων πού μιλούν για τή τή σχέση; Οι άπόπειρες για μιā κινηματογραφική θεωρία πού νά ξεκοβεί άπ' τον έμπειρισμό έχων προχωρήσει άρκετά σ' αυτό το σημείο: ύπάρχει μιā σειρά από οικονομικές, ιδεολογικές και αισθητικές σχέσεις πού παρεμβάλλονται ανάμεσα στο «πρός διατύπωση» και στο διατυπωμένο μέσα σε μιā ταινία, πού μετασηματίζουν άνεπαρόρθωτα το κινηματογραφικό προϊόν και το εντάσσουν σ' ένα κάποιο κυρίαρχο αναπαραστατικό σύστημα ή το φέρνουν σε ρήξη μ' αυτό. Άλλ' αυτή ή τελευταία περίπτωση είναι εκείνη πού κύρια καταγγέλει τήν άθωότητα τής σχέσης του δημιουργού με το «δημιούργημά του, ενώ αυτήν ακριβώς τήν άθωότητα κηρύσσει σχεδόν Χριστιανικά ο έμπειρισμός του Άλλου Γράμματος.

Οι εικόνες και οι ήχοι τής ταινίας του Λιαρόπουλου μένουν εγκλωβισμένες στο πεδίο άναχώρησης τους, στην κυρίαρχη σχέση ιδεολογίας/αναπαράστασης. Γιαυτό άναζητούν ένα άλλοθι και καταφεύγουν στο κήρυγμα ενός χυδαίου εθρατισμού (πou ανάλυι στις «Εικόνες του έργάτη» ο Νίκος Παναγιωτόπουλος). Το Άλλο Γράμμα δέν μοιάζει νά μιλάει για τήν οποιαδήποτε σχέση του, παρά για νά άποσιωπήσει τήν ύποταγή του σ' ένα κυρίαρχο κινηματογραφικό σύστημα.

Χρ. Β.

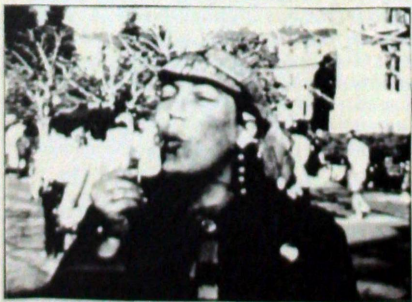
## Ύπεροψία κι αδιέξοδα του ντοκυμανταίρ

«Οι τεμπελχανάδες κεφαλοιοκράτες», «το σκυλόψαρο ο Ώνάσης»: αυτές και άλλες πολλές άθώες φράσεις μās πρόσφερε σε μιā μεγάλη σοσιαλίζουσα πιατέλα το ντοκυμανταίρ Μετανάστες, προσπαθώντας νά απουθίσει τις εικόνες πού ύποτίθεται ότι παρουσίαζε. Έν είδη τραγικής φαιφάρας, όπου ο καπιταλιστής γινόταν αυτός πού πίνει το αίμα (αυτός πού πόθησαν οι μικροαστοί

ρεϊ νά άποσπαστεί από τό περιεχόμενο/ κώδικα· άλληλοκαθρεφτίζονται και άλληλοκαθρορίζονται έπ' άπειρον. Θα πρέπει νά υποδηλώσει συμβολικά τό σταμάτημά της για νά πάψει νά λειτουργεί σάν κώδικας, νά «βγει έξω» από τόν έαυτό της. Κι αυτό γίνεται δείχνοντάς μας τήν έτοιμασία και τό βάζημο τών ήθοποιών και άκόμα, βάζοντας δύο άπ' αυτούς νά μιλήσουν «έξω» από τήν ταινία. Η «είσβολή τής πραγματικότητας» μ' αυτό τόν τρόπο έχει άλλο αντίκροσμα, πέρα από τή γοητευτική αντίθεση πού δημιουργεί μέ τό ύπόλοιπο μέρος τής ταινίας; Μά ό λόγος πού ακούγεται δέν είναι σέ θέση νά άμφισβητήσει τούς κώδικες/περιεχόμενα και ή παρουσία γίνεται μέσα στο ίδιο τό κάδρο τού θεάματος/ταινία.

Απομένει ή σωματική παρουσία, ή ίδια ή γραφή τού σώματος και τό πρόβλημα τής άποτελεσματικότητας της. Τό σωμα πού αναδύεται στις δύο συνεντεύξεις — ξαφνιασμένο, νοηλικό, «καθημερινό» — είναι βέβαια τό σωμα τού ήθοποιού σ' ένα διάλειμμα, κι αυτό συμβολικό, τής ταινίας. Πώς όμως; Προσφερόμενο στόν έρωτικό κώδικα, μέρος τού εικονιστικού. Και μήπως ό κώδικας δέν είναι παρών στο καθημερινό; Άδιέξοδο λοιπόν, τής γραφής και επίκληση σ' εκείνο πού μπορεί νά τής εναντιωθεί και πού στην Όπερα παίρνει τό άόριστο όνομα τής «πραγματικότητας».

A.A.



«Βουλιάζουμε, αλλά με στόλ. Δέν μās ζηλεύετε;» Αυτή είναι ή λυτρωτική φράση πού σημαδεύει τήν παραπάνω φωτογραφία και τό τέλος τής ταινίας Μπέοκλεϋ τό άπόγευμα, τής Δέσποινας Καρβελά. Τά άπογεύματα στο Μπέοκλεϋ; Νοηλικές παρτιτούρες ενός

«μιαρτιστές μας;») και τό πολεταριόατο ό άνίδεος κατανύοτής λέξεων βγαμένον άπ' τό γλωσσάρι τού Ρόζενταύ ή άλλων σταλινικών άπολειφραδιών πού γεμίζουν τις βιβλιοθήκες, οι Μετανάστες μās παρουσίασαν τήν ύποψία τού φανατικού λόγου: οι εικόνες άνήμπορες παγερές, χωμένες μέσα σ' ένα καταπιεστικό πάλτο πού άπόλλειε τήν έργατική τους αντίσταση στην άφομοίωσή τους από έναν κάποιον κυρίαρχο ιδεολογικό λόγο. Εικόνες τών τηλεοπτικών ρεπορτάζ, εικόνες τής έξουσίας; μιά γυναίκα πού σκουπίζει στόν ήλεκτροκό, διαδηλώσεις άχωμες, τό έσωτερικό ενός φτωχικού σπιτιού. Μιά σειρά από αυταπάτες; δείχνοντας τό κακό δέν τό ξορκίζουμε. Άλλά ποιό ήταν αυτό τό κακό; Τίποτε άλλο από αυτό πού πόθησε, πού λάτρευσε τό «άριστο» φανταστικό τού έξώστη, όπως τό χαροατηρίζει πολύ σωστά ό Νίκος Παναγιωτόπουλος. Η επανάσταση δέν έγινε ούτε φέτος στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τί κρίμα. Για μιά στιγμή, τό σπαζάξ άπ' τούς Μετανάστες μ' έκανε νά πιστέψω ότι βρισκόμουνα στην συνεδρίαση τής Κεντρικής Έπιτροπής τού Μπλοσεβίκου κόμματος και κοίταξα τού Μπλοσεβίκου τόν Λένιν. Ποιός είπε ότι ένας «προοδευτικός» κινηματογράφος διαλύει τις αυταπάτες;

Κι όμως ναι, δέν ύπρχαν μόνο οι Μετανάστες; ή απόπειρα για μιά ταξική ματιά άπ' τήν Έλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης μās άποζημίωσε για πολλές άπογοητεύσεις, διάφορον «στρατευμένον» μεγαλοουρημάτων. Ταινία χωρίς άογή και τέλος, ή Έλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης χαράζει ταντώχρονα και τά όριά της; τό ντοκμανταίο (και μάλιστα εκείνο πού θέλει νά λέγεται «πολιτικό») δέν έχει λύσει κανένα πρόβλημα στην Έλλάδα, τό ντοκμανταίο ζει τή νευρωση τού δογματικού λόγου. Η Χαϊδελβέργη έγγραφει αυτή τήν άδυναμία, οι εικόνες της είναι λιτές αλλά και άβέβαιες, προσεκτικές αλλά και άναποφάσιτες. Τά προβλήματα τής κοινότητας (στεγαστικά, υγεία, προσαρμογή στόν ξένο τρόπο ζωής, εκπαιδευτικό, συνθηκές δουλειάς) εκτίθενται συνοπτικά, ή κινηματογράφηση ξέρει πώς δέν μπορεί ή ίδια νά τά λύσει. Τά πλάνα τής πόλης είναι οι τρομακτικές ύπομνήσεις ενός απάνθρωπου πλαισίου, όπου τά κτίρια, οι φωτεινές επιγραφές, τά αυτοκίνητα, οι έσωτερικοί χώροι περιζελιούν άσφρακτικά όχι πιά τήν «ψυχή» (αυτό τό είπε και ό Μίμης Πλέσσας) αλλά τις δραστηριότητες, τήν πρακτική και τήν καθημερινή ζωή τών έλλήνων έργατών στην Γερμανία. Υλικό όρα διανόησης πού μετασχηματίζουν τήν ύλική ύπστερα τών καθημερινών κινήσεων, τών συντερισμών. Στην συνέντευξη με τούς δύο παλαιάμαχους μετανάστες, ή όμιλία έχει πάρει έναν άλλο χαρακτήρα, μιά στωϊκότητα, μιά άποβολή



τραγουδιού της κάντρου-ρόκ θανατερή παρουσία της επανάστασης των κινημάτων αμφισβήτησης, που μέλλουν να έρχονται ξανά. Αυτή την έκρηξη αναζητάει ή κάμερα και τη βρίσκει άλλοι, στα περιθώρια των εικόνων που θα καταγράψει ο φακός: ο νέγρος μπλουζίστας και ο τρελλός άγιος της ΣΙΑ ανακατεύουν μια άπωθημένη επιθυμία. Τα σήματα διαγράφονται αγνά. Εικόνα της παρακμής ή μελαγχολική αδιαφορία; Το Μπέρνλεϋ καταρρέει με στυλ, αλλά η Δέσποινα Καρβελά δεν του αντιπαραθέτει μια πορνογραφική γραφή που θα επιχειρούσε να καταγράψει την παρακματική του κίνηση. Η ταινία της είναι αισιόδοξη, παραγωγική. Το μέλλον δεν ανήκει στο στυλ, αλλά στην ημιμάουσα άποσύνθεση του.

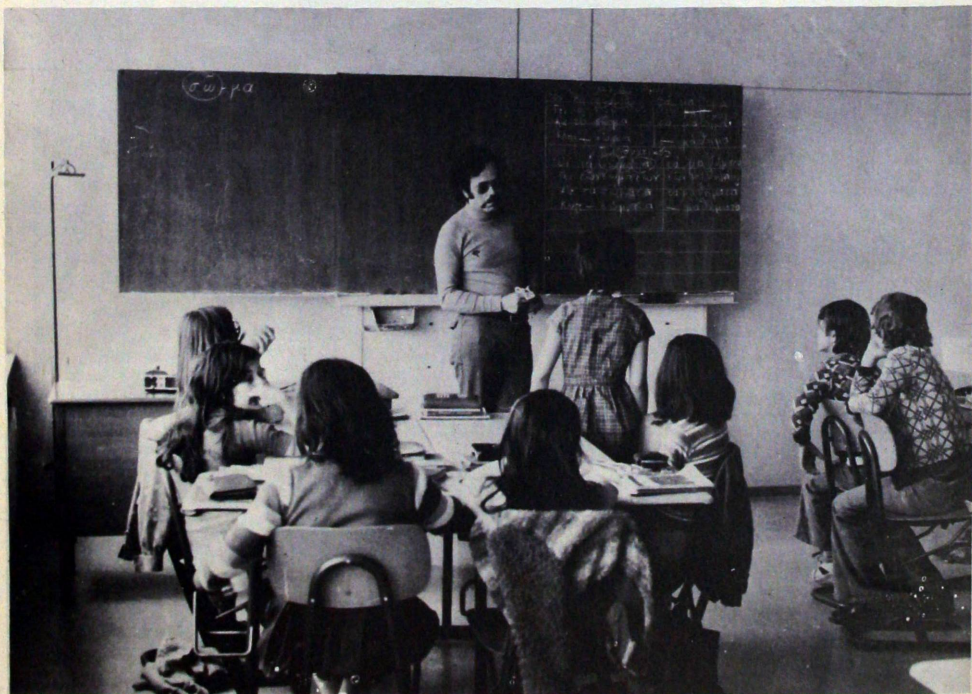
Χρ. Β.

της προσμονής. Το παιδάκι του δεύτερου ερωτήτη δεν αναγνώρισε τον πατέρα του όταν αυτός γύρισε μετά από άρκετα χρόνια πίσω, δεν αναγνώρισε την φυσική του παρουσία σαν ένα κομμάτι του Έλληνικού χώρου.

Η διαφορά της Έλληνικής Κοινότητας Χαϊδελβέργης με μια ταινία σαν τους Μετανάστες βρίσκεται εδώ και πουθενά άλλοι: οι Μετανάστες προσπαθούν να ξεάγουν απ' τις άδρανοποιημένες εικόνες (τις εικόνες που προγραμματίσει ή ξεουσία) την «επαναστατική τους υπεραξία», επιδιώκουν να τις εγλωβίσουν μέσα στα φύλλα ενός βιβλίου, τις καταστρέφουν γιατί τις βάζουν να υπηρετούν το φάντασμα μιας χοντροκομμένης πολιτικής ανάλυσης. Η Χαϊδελβέργη αντίθετα προσπαθεί να δημιουργήσει (πολλές φορές όχι και τόσο αποτελεσματικά) ανατορεπτικές εικόνες, να έγγραψει μιά άλλη επαναστατικότητα, αυτή που ίσως κάποτε να μπορέσουν να παράγουν πλήρως οι ίδιοι οι φιλικοί κώδικες. Το ντοκιμανταίο στην Ελλάδα δεν πέθανε, αλλά ζει το άβεβαιο μέλλον του κάπου ανάμεσα στο δογματισμό και το φόβο μπροστά στα όριά του.

Χρ. Β.

Έλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης του Λευτέρη Ξανθόπουλου



# FRITZ LANG

Das Testament von Dr. Mabuse (Fritz Lang)

(1891-1976)



# Ὁ Θάνατος τοῦ δεινόσαυρου

Μαζὶ μὲ τὸν Λάνγκ, ἕνας κλασικὸς κινηματογράφος πεθαίνει. Ἕνας κινηματογράφος ποὺ ἐγκαινιάστηκε μὲ τοὺς πρώτους *Mabuse* γιὰ νὰ καταλήξει, ἀπὸ μετωνυμία σὲ μεταφορά, στὶς Ἰνδικὲς ταινίες, ποὺ θὰ κλείσουν μὲ τὴν ἐνίχωση ἑνὸς ιδίομορφου ἐξωτικῶ ὕλικῶ αὐτὸ ποὺ στὸ ἐξῆς μπορούμε νὰ ἀποκαλοῦμε Λανγκικὸ Μῦθο. Κι αὐτὸς ὁ μῦθος γεννιέται ἀπὸ μιὰ σκηνοθεσία, μιὰ γραφή, ἕνα ὕφος, ἀπὸ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ μιὰ τοπογραφία.

Ξεκινᾶμε ἐδῶ ἕνα ταπεινὸ ἀφιέρωμα σ' αὐτὸν ποὺ ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους ἐκπροσώπους ἑνὸς κινηματογράφου *τῆς ἐμμονῆς*, ὅπως φαίνεται καὶ στὸ κάπως ἰδιαιτέρο κείμενο τοῦ Νίκου Λυγγούρη. Δώσαμε τὸ λόγο στὸν ἴδιο στὴν *Βιεννέζικη νύχτα* του, ποὺ, ἐκ τῶν ὑπετέρων, μοιάζει νὰ μὴν εἶναι παρά ἡ ἴδια ἢ ἀφήγησι τοῦ λυκόφωτός του. Τέλος, σ' αὐτὸ τὸ πρώτο μέρος τῆς παρουσιάσεώς του κρίναμε σκόπιμο, ἂν καὶ μὲ πρώτη ματιὰ φαίνεται κάπως παράδοξο, νὰ ἀντιπαραθέσουμε τοὺς δύο πόλους μιᾶς πασίγνωστης ἀλλὰ κατὰ βάθος παρεξηγημένης διαφωνίας, αὐτῆς ποὺ ἔφερε ἀντιμέτωπος τὸν Λάνγκ καὶ τὸν Μπρέχτ, διαφωνίας, ποὺ ἡ οὐσία τῆς ξεπερνᾶει πολὺ τὰ ὅρια μιᾶς ἀτυχοῦς συνεργασίας γιὰ τὸ *Hangmen Also Die*.

Ἐπενθυμίζουμε στοὺς ἀναγνώστες μας ὅτι μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἀναδρομῆς στὸ γερμανικὸ ἔργο τοῦ Φρίτς Λάνγκ, ποὺ εἶχε γίνεи στὸ Ἰνστιτοῦτο Γκαίτε στὶς 8 μὲ 25-12-71, εἶχαμε ἐκδόσει ἕνα μικρὸ παράρτημα τὸ ὁποῖο, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πληροφορίες γύρω ἀπὸ ὅλες τὶς ταινίες τῆς γερμανικῆς περιόδου, τῆς λεγόμενης «ἐξπρεσιονιστικῆς», πρόσεφερε ἐπίσης μιὰ πλήρη φιλμογραφία τοῦ δημιουργοῦ καὶ μιὰ σχετικὴ βιβλιογραφία. Χρήσιμο θὰ ἦταν νὰ ἀνατρέξει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν ἔκδοσι.

Στὸ ἐπόμενο τεῦχος θὰ ὀλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν ἐνότητα δημοσιεύοντας τὸ τέλος τῆς *Βιεννέζικης νύχτας*, ἕνα ἄρθρο τοῦ Νίκου Σαββάτη μὲ τὸν τίτλο *Σταυροδρόμι* καὶ μιὰ σύντομη φιλμογραφία.

# Η BIENNEZΙΚΗ ΝΥΧΤΑ

Στό δωμάτιο του ξενοδοχείου Saint-Morritz της Νέας Υόρκης, η Gretchen Weinberg, κόρη του ιστορικού και κριτικού Herman Weinberg, ηχογράφησε αυτόν το μεγάλο μονόλογο του Φρίτς Λάνγκ. Στο ξενοδοχείο Louxor, ο γιός του πασίγνωστου Δρ. Μαμπούζε είχε εγκαταστήσει το βαρύ πυροβολικό της κυριαρχικής παρanoiάς του στά 1000 μάτια του Δρ. Μαμπούζε, τελευταία ταινία του σκηνοθέτη. Και στις δύο περιπτώσεις επιστρατεύεται ένα ολόκληρο οπλοστάσιο από εικόνες μέσα από μία σκηνοθεσία που οργανώνει τους συνειρμούς μιας ιδιότροπης μνήμης ή που πολλαπλασιάζει τα πλοκάμια της κυριαρχίας της στήνοντας μία διάταξη του τύπου «ός τὰ πάνθ' ὄρα» (Ο Φρίτς Λάνγκ, όπως και ο ἥρωάς του Μαμπούζε ξέρεי πὼς γιὰ νὰ κατακυριεύσει τὸ σύμπαν πρέπει πρώτα νὰ καταχτήσει τὴν εἰκόνα του, νὰ τὴν ἀρπάξει νὰ τὴν κλέψει, νὰ κλέψει ὅσες περισσότερες εἰκόνες μπορεῖ, νὰ ἔχει χίλια μάτια, χίλιες κάμερες νὰ λειτουργοῦν μέρη και νύχτα σ' ὅλα τὰ δωμάτια αὐτοῦ τοῦ ξενοδοχείου Louxor, ὅπου ὁ Μαμπούζε ἔχει εγκαταστήσει τὸ γενικό του ἀρχηγείο και βάζει σὲ ἐφαρμογή τὸ διαβολικό του σχέδιο).

Στό ξενοδοχείο Saint-Morritz λίγα χρόνια μετὰ τὸν γυρισμό του ἀπὸ τὴ Γερμανία μέσα σ' ἓνα μᾶλλον οὐδέτερο και ἀνώνυμο ντεκόρ, ὁ Φρίτς Λάνγκ νοιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ παραδοθεῖ σὲ μιὰ ἐξομολόγηση, τὴν πρώτη και ἴσως τελευταία τῆς ζωῆς του. Αὐτὴ ἡ Βιεννέζικη νύχτα, ποὺ δὲν εἶναι συνέντευξη, χαράζει ἓνα δρόμο νιχαῖο και ἀβέβαιο, εἶναι στοιχειωμένη ἀπὸ μνήμες, γεμάτη ζωντανές ἀναπολήσεις. Αὐτὴ ἡ νύχτα ἀναπαράζει εἰκόνες, παρακονάει ἀκόμη και τὶς ἴδιες τὶς εἰκόνες τῆς κυριαρχίας, τυλιγμένες στὴ μαγεία ἐνὸς λόγου ποὺ περιπλανιέται στοὺς σταθμοὺς ἐνὸς παρελθόντος και μιὰς ὀλοκληρωμένης καριέρας, τῆς ὁποίας ἀκολουθεῖ και σημαδεύει τὴν πορεία. Καὶ μέσα σ' αὐτὸν τὸν μεγάλο μονόλογο, ὅπου προβάλλουν ἄλλοτε τὰ χνάκια κάποιας συγκίνησης και ἄλλοτε τὰ σημάδια μιὰς εὐθυμίας, ἄλλοτε οἱ καμπεὶς τῆς θλίψης και τῆς ἀπογοήτευσης, ὁ Λάνγκ γαϊδεύει γιὰ μιὰ στιγμή τὰ παλιὰ του ὄνειρα ξυπνάει τὰ ἀπραγματοποίητα σχέδιά του, ἀγγίζει τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὴ σκηνοθεσία, ἀλητεύει ἀπ' τὸ ἓνα φιλμ στοῦ ἄλλο, μέσα ἀπὸ παράξενους συνειρμούς, βρίσκοντας ἀλλόκοτες συνδέσεις, παρουσιάζει τὶς ἠθικές ἀντιλήψεις του και τὶς αἰσθητικές προτιμήσεις του, ἀνιχνεύει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὶς διαδικασίες τῆς δημιουργίας, και ὅλα αὐτὰ καλύτερα ἀπὸ ὅτι θὰ ἔκανε σὲ ὅποιαδήποτε συνέντευξη.

Αὐτὴ ἡ ἐξομολόγηση (ἐδῶ δημοσιεύουμε τὸ πρῶτο μέρος τῆς, στοῦ ἐπόμενου τεύχους θὰ ὑπάρχει ἡ συνέχεια), μαγνητοφωνήθηκε, ὅπως γράφουμε πὺ ἀνω, ἀπὸ τὴν Gretchen Weinberg στὴ διάρκεια μιὰς βραδιάς μὲ φίλικὴ συνομιλία. Ἀνάμεσά τους ἦταν ὁ Willy Ley (τεχνικός σύμβουλος τοῦ γύριμα τῆς Γυναίκας στὸ φεγγάρι ὡς εἰδικὸς στοὺς πυραύλους), μιὰ νεαρὴ κοπέλα, ὁ Tonio Selwart (ποὺ ἔπαιξε τὸν ὑπασπιστὴ Χάιντριχ στοῦ Καί οἱ δῆμοι πεθαίνουν) και ὁ Herman G. Weinberg. Ὁ μονόλογος, ἀφοῦ ξαναδιαβάστηκε και διορθώθηκε ἀπὸ τὸν Λάνγκ, δημοσιεύτηκε στὰ Cahiers du Cinema, No 169 και 179.

Ὅπως σημειώνουν τὰ Cahiers σὲ μιὰ μικρὴ εἰσαγωγή, ὁ Λάνγκ «διάταξε νὰ δώσει τὴν ἄδεια νὰ δημοσιευτεῖ κάτι ποὺ γι' αὐτὸν δὲν ἦταν παρὰ ἡ συζήτηση μιὰς νύχτας, ὁμοιας μὲ τόσες ἄλλες, ποὺ πέρασε μὲ φίλικὴ παρέα, μιὰ ἀναπόληση ἀνέμελη και χαλαρὴ, ὅπου τὰ λόγια δὲν εἶχαν καμμιά ἐπισημότητα, και ὅπου ἀντίθετα ὅλα συντελοῦσαν σ' αὐτὴν τὴν ἐλευθερὴ περιπλάνηση ἐνὸς ἐσωτερικοῦ διαλογισμοῦ». «Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐλευθερία», προσθέτει τὸ περιοδικό, «αὐτὴ ἡ νοχέλεια, αὐτὴ ἡ συγγένεια μὲ κάτι ποὺ καμμιά συνέντευξη δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιδιώξει, ἦταν γιὰ μὴς ἡ μεγάλη ἀξία αὐτοῦ τοῦ ὄνειροποληματος. Ὁ Φρίτς Λάνγκ τὸ κατάλαβε και ξαναδιαβάζοντας τὸ κείμενο προσπάθησε νὰ μὴ μεταβάλλει τὸν ἀθρομητιμὸ του».

Χρειάζεται ἄραγε νὰ ἐπιμεινουμε ὅτι μετὰ τὸ θάνατο ἐνὸς ἀπ' τοὺς μεγάλους, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἔγραψαν τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ «φλάς - μπαξ» ἀποκταεῖ ἐξαιρετικὴ βαρύτητα και δύναμη, μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ σάν διαθήκη μὲ συγκίνηση και σεβασμό, σάν τὴ διαθήκη ἐνὸς μεγαλομνημειοῦ δεινοσώουρου, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ξανά τὴν ἔκφραση τοῦ Ζάν — Λὺκ Γκοντάρ.

# Μιά εξομολόγηση του Φρίτς Λάνγκ

Δέν ἔχω δεῖ οὔτε μία μεταπολεμική γερμανική ταινία πού νά μοῦ ἄρесе, ἐκτός ἀπό τὸ *Der Teufels General* (Στρατηγὸ τοῦ διαβόλου) τοῦ Helmut Kautner, πού τὸν βρῆκα καταπληκτικό. Πᾶνε τώρα δύο χρόνια, ὅταν μετὰ δέκα-τέσσερες μῆνες δουλειᾶς ἐγκατέλειψα τελικά καὶ ὀριστικά τὴν ἰδέα νά κάνω ἄλλη ταινία στὴ Γερμανία. Οἱ ἄνθρωποι μὲ τοὺς ὁποίους πρέπει νά ἐργαστεῖς εἶναι πραγματικά ἀνυπόφοροι. Ὅχι μόνο δέν τηροῦν καμιά ὑπόσχεση — γραπτὴ ἢ ὄχι — ἀλλά, ἐπιπλέον, ἡ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου (ἂν εἶναι δυνατόν νά ἀποκαλεῖται ἀκόμη ἔτσι αὐτὸ τὸ ἄθλιο ὑπόλειμμα ἐκείνου πού ἔκανε τὴ χώρα παγκοσμίως φημισμένη γιὰ τὴν παραγωγὴ τῶν ταινιῶν της) διευθύνεται τώρα ἀπὸ παλιούς νομικούς, παλιούς Ἔς - Ἔς, ἢ ἐξαγωγείς, ὁ θεὸς ξέρει τίνοις πράγματος. Δουλεύουν ὅλοι προοπαθώντας νά ὀργανώσουν τέτιες συνθήκες συμπαραγωγῆς ὥστε τὰ λογιστικά τους βιβλία νά μαρτυροῦν κέρδος, προτοῦ ἀκόμη ἀρχίσει ἡ ταινία. Γι' αὐτὸ δέν τοὺς ἐνδιαφέρει νά κάνουν καλὲς ταινίες, καὶ γιὰ ποιὸν λόγῳ νά νοιαστεῖ κανεὶς, ὅταν ἡ ἀπλὴ σωστὴ τήρηση τῶν Μεγάλων βιβλίων ἐξασφαλίζει ὅλα τὰ χρήματα τοῦ ἐπιθυμεί; Ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία εἶναι πολὺ πίσω στὴ Γερμανία σὲ σχέση μὲ τὴν ἀμερικάνικη

βιομηχανία. Ποιὸς θὰ πίστευε ὅτι ἓνας λαὸς σὺν τοὺς γερμανοὺς πού ὑπερτεροῦσε τόσο στὰ τεχνικά θέματα, θὰ ἔμεινε τόσο πίσω σ' αὐτὸν τὸν τομέα. Γιὰ παράδειγμα, ὁ ὀργανισμὸς πού χρηματοδότησε τὸ *Die 1000 Augen des Mabuse* (Τὰ χίλια μάτια τοῦ Δρα Μαιμποῦζε) ἐπέμεινε νά ἔχει ἐξίσου λόγο στὴν ταινία: προσέβλεψα, ἐπομένως, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ξεκίνησε, τὸν θάνατο τοῦ ἐγχειρήματος ὅσον ἀφοροῦσε τὴν καλλιτεχνικὴ του πλευρά. Οἱ παραγωγοὶ εἰσέπραξαν τόσα χρήματα ἀπὸ τοὺς δυὸ πρώτους μου *Μαιμποῦζε* πού θέλησαν νά συνεχίσουν· τοὺς εἶπα: «τὶ θέλετε νά κάνω τώρα, ὁ Μαιμποῦζε πέθανε!» Ὑστερα, πληροφορήθηκα ἀπὸ κάποια ἐφημερίδα τὴν ὑπαρξὴ μίας πειραματικῆς σφαιρας τοῦ ἀμερικάνικου στρατοῦ, πού δέν ἀφήνει ἴχνη. Θέλησα τότε νά κάνω μιὰ βάνουση καὶ ρεαλιστικὴ ταινία σὲ στυλ πού νά θυμίζει ἐπίκαιρα. Τελικά, εἶχα βουτήξει σ' ὅλη αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, ἔπρεπε νά κολυμπήσω. Ξέρεις ὅτι ἡ ταινία εἶχε τεράστια οἰκονομικὴ ἐπιτυχία στὴ Γερμανία καὶ πῆρε τὴ διάκριση «Wertvoll» πού σημαίνει ὅτι ἡ ταινία, ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴ της ποιότητα, βρίσκεται πολὺ ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν τρέχουσα παραγωγὴ. Εἶναι ἓνα εἶδος γερμανικοῦ Ὄσκαρ — πού ἔχει τὸ μεγάλο προσόν νά συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ πολὺ



*Γύρωμα της Μητρόπολης: ο Φρίτς Λόνγκ καθισμένος κάτω από τη μηχανή μίμνει τις χειρονομίες των παιδιών δεξιά, με την άσπρη μιλούσα, ο Karl Freund, σκηνοθέτης της ταινίας.*

υπολογίσιμη μείωση τῶν φόρων. Θυμάσαι, Χέρμαν, αὐτὸ πού ἔλεγες γιὰ τὴν ἀπουσία ἀπὸ τὸ *Die 1000 Augen* ἀπὸ τοῦ θαυμαστοῦ δαιμονιακοῦ ἀπόχηου πού ὑπῆρχε στὸ *Testament*; Νομίζω ὅτι δὲν εἶσαι ἀπόλυτα δίκαιος ἀπέναντι στὴν ταινία. Σκέψου μήπως ξεχνᾷς ὅτι ἡ πρώτη ταινία ἐκτυλίσσεται σὲ ἕνα τρελλοκομείο, ὅπου τὸ φάντασμα τοῦ Δρα Μαιμποῦζε ἰδιοποιεῖται φανερά τὸν ἐγκέφαλό του σχιζοφρενῆ καθηγητῆ πού διευθύνει τὸ ἄσυλο, ἐνῶ ἡ ἄλλη ταινία ἐκτυλίσσεται μέσα στὴ σημερινὴ ψυχρὴ πραγματικότητα ὅπου δὲν ὑπάρχει πιά θέση γιὰ φαντάσματα καὶ ὀράματα, καὶ ὅπου ὁ πραγματικὸς φόβος ἐνὸς ἀτομικοῦ πολέμου ἔχει γίνει ὁ τρόμος τῆς κάθε στιγμῆς; Δὲν ὑπάρχει πιά αὐτὸ τὸ λυκόφως τῶν ἀγνώστων κινδύνων, δὲν ὑπάρχουν πιά αὐτὰ τὰ ἀνησυχητικὰ παιχνίδια τῶν σαλευμένων μυαλῶν, ἀλλὰ ἡ νεκροκεφαλὴ τῆς ὀλοκλήρωτῆς καταστροφῆς πού μένῃ χαμογελεῖ διὰ πλάτα κάθε πρωὶ ἀπὸ τὶς πρώτες σελίδες τῶν ἐφημερίδων. Μὲ τὴν εὐκαιρία, θυμᾶμαι πολὺ καλὰ ὅτι, ὅταν ὕστερα ἀπὸ 25 χρόνια, ξαναεἶδα μὴ κόπια τοῦ *Testament* στὸ Ἐνατολικὸ Βερολίνο, βρήκα ὅλη τὴν ἐμφάνιση τοῦ φαντάσματος τοῦ Μαιμποῦζε — ἢ ἐκείνου πού ἡ καθηγητῆς Μπάουμ φαντάζεται ὅτι εἶναι τὸ φάντασμα τοῦ Μαιμποῦζε — πολὺ ξεπερασμένη. Ὅμως, πιστεύω ὅτι ἡ ὁμορφιὰ τῆς φιλίας βασιζέται στὸ ὅτι πρέπει νὰ ὑπάρχει ἀμοιβαῖος σεβασμὸς τῶν ἀπόψεων. Καὶ θὰ μὲ ἀγογήτευσες πολὺ, ἀγγελέ μου, ἂν δὲν μοῦ ἀποκάλυπτες τίμια τὸ βάθος τῆς σκέψης σου. Νομίζω ὅτι οἱ καγιάδες μεταξὺ φίλων εἶναι ἐξαιρετικὸ πράγμα. Εἶναι πολὺ εὐχάριστο νὰ κάθεσαι σ' αὐτὸ τὸ μέρος καὶ νὰ πίνεις, νὰ μιλάς...

Ἡ ταινία πού πραγματικὰ ἤθελα νὰ κάνω στὴ Γερμανία βασιζέταν σὲ μιὰ δική μου ἰδέα: δὲν ἔχω δεῖ ποτέ μου ταινία — ἀκόμα καὶ τὸν Ἐπαναστῆ χωρὶς αἰτία (*Rebel without a Cause*) τοῦ Νίκολας Ραίη, μολονότι ἦταν πολὺ καλὴ — πού νὰ θέτει σωστὰ τὸ πρόβλημα τῆς νεολαίας. Εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ ἀσκοῦμε κριτικὴ καὶ νὰ λέμε ὅτι εἶναι κακοί, αὐτοὶ πού τοὺς ἀποκαλοῦμε τέντυ-μπόις, μπλουζδὸν-νουάρ ἢ, ὅπως στὴ Γερμανία «die Halbstarke», ὅμως χρειάζεται νὰ ψάξουμε νὰ μάθουμε γιατί εἶναι ἔτσι. Πάντως, πῶς μορεῖς νὰ μιλάς γιὰ ἔλλειψη δαιμονιακοῦ ἀπόχηου στὸ *Testament*, ὕστερα ἀπὸ ὅσα ἔκαναν οἱ ναζί στὴ διάρκεια τοῦ Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου; Μετὰ ἀπ' αὐτὰ ὅ,τι καὶ ἂν κάνω θὰ ὀχριά, σὲ σύγκριση. Ὅστόσο, ἡ κυβερνήσις τῆς Δυτικῆς Γερμανίας στὴ Βόννη, μοῦ παραχώρησε τὴ μεγαλύτερη τιμὴ πού ὑπάρχει γιὰ ἕναν κινηματογραφιστῆ: «τὸ Χρυσὸ φιλμ». Αὐτὸ τὸ εὐλογημένον γεγονός μοῦ πῆρε ἀρκετοὺς μῆνες γιὰ νὰ τὸ δῶ νὰ πραγματοποιεῖται.

Ἔ, ἦμουν πολὺ ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὸ *Die 1000 Augen*, τουλάχιστον ἀπέφυγα τὴ συμφορὰ τῶν δύο «Schnulzen» τῶν Ἴνδιων. Ἦταν ὀδυνηρὰ νὰ δουλεύεις κάτω ἀπὸ τὸ κλίμα πού κυριαρχεῖ στὸ Νέο Δελχί, κλίμα πολὺ ὑγρὸ, παρόλο πού ἀποφύγαμε τὴν ἐλαχί-

τῶν μουσόνων. Ὅμως, δὲν ἔνωθα καμιά ἀνατολικὴ ἐξάντλησι; δὲν τὸ ἐπιτρέπω. Εἶχα πραγματικὰ μὴ ἀπερίγηρὴν νοσταλγία, νοσταλγούσα αὐτὲς τὰς παλιο-Ἡνωμένες Πολιτεῖες. Ἀρχικά, Ἡ Τίγρης καὶ ὁ Τάφος ἐπρόκειτο νὰ προβληθοῦν στὴ Γερμανία σὲ δύο διαφορετικὰ βραδιὰς, καὶ θὰ διακοῦσαν δύο ὄρες ἢ καθεμιά. Στὴν Ἀμερική, ὅμως, τὰ περιορίσαν καὶ τὰ δύο στὴ μιάμιση ὥρα καὶ τὰ τιλοφόρησαν *Journey to the Lost City* (*Ταξίδι στὴ χαμένη πόλη*). Δουλέψαν ἐξαιρετικὰ καλὰ παντοῦ, προσωπικά, ὅμως, τὰ σιχαίνομαι. Μοῦ λένε ὅτι τώρα εἶναι πραγματικὰ ἀπαίσια, ὅτι ἔχει τελείως καταστραφῆ ἢ συνεχεῖα τους. Εἴμαστε τόσο ἀνυπεράσπιστοι ὅταν διαμελίζεται ἡ δουλειά μας.

Τὸ 1957 ἦμουν στὸ Σαιντ-Σιλβέστερ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, μὲ φίλους γερμανοὺς ἐμυγκρόδες ὅπως κι ἐγώ. Μιλοῦσαμε γιὰ τὴ Γερμανία, ὅταν μὲ κάλεσαν. Ὁ Arthur Brauner τῆς C.C.C. Films στὴ Γερμανία ἤθελε νὰ κάνω τὸ remake τῶν δύο Ἰνδιανῶν φιλμ πού εἶχα γράψει μετὰ τὴν Τέα φρὸν Χάρμποου γιὰ τὴν Decla-Bioscop Company τοῦ Joe May. Στὴν ἀρχή, τὰ εἶχα γράψει γιὰ νὰ κάνω τὸ ντεμποῦτο μου σὺν σκηνοθέτης, ἀλλὰ ὅταν τέλειωσε τὸ σενάριο, μερικὰ προβλήματα, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ θάνατος τῆς μητέρας μου, ἐμπόδισαν τὴν πραγματοποίησή τους. Βρισκόμασταν στὸ βουνό, ὅταν ἡ Τέα φρὸν Χάρμποου, πού δὲν ἦταν ἀκόμη γυναίκα μου, ἤρθε πρὸς τὸ μέρος μου καὶ μοῦ εἶπε: «Κοιτάξτε, ἀποφάσισαν νὰ τὸ κάνουν μόνοι τους». Δὲν μοῦ εἶχαν ἐμπιστοσύνη. Δὲν μπορεῖς νὰ φανταστεῖς πόσο μὲ εἶχε πειράξει αὐτὸ τότε. Τὸ 1957, εἶχα νὰ δῶ τὴ Γερμανία 24 χρόνια. Τὰ Ἰνδικὰ φιλμ ἔγιναν μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ αὐτοὺς ὁ παραγωγὸς μοῦ ζήτησε μιὰ γερμανικὴ ταινία κάποιο ἄλλο λαϊκὸ θέμα πού θὰ κόπτιζε τέσσερα ἐκατομύρια μάρκα, πράγμα πού θὰ τοῦ ἐξασφάλιζε διεθνή ἐπιτυχία — συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς Ἀμερικῆς. Ἦταν μιὰ διασκεδαστικὴ καὶ εὐχάριστη πρόκλησις. Τὸ θέμα προσέφερε οἶγουρα τόσες δυνατότητες, πού δέχτηκα. Ὅταν, ὅμως, διάβασα τὸ σενάριο πού μοῦ ἔδωσαν, διαμαρτυρήθηκα: «μὰ δὲν μπορῶ νὰ κάνω αὐτὸ τὸ πράγμα! Πρῶτα πρῶτα, αὐτὸ εἶδος τοῦ ἠλίθιου συναισθηματομοῦ δὲν μὲ ἐνδιαφέρει, καὶ ὕστερα δὲν εἶναι καλὸ μελόδραμα!» Γι αὐτὸ ξαναγράψα τὸ σενάριο.

Ἔ, εἶχα πολλὰς ἰδέες γιὰ ταινίες πού δὲν πραγματοποιήθηκαν ποτέ. Ἡ μία, τὸ *Behind Closed Doors* (*Πίσω ἀπὸ κλειστὰς πόρτες*), ἀφοροῦσε τὸ ἀρσενικὸ τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους ὅπως εἶναι σήμερα: δέομο τοῦ ὄμορου τοῦ χρήματος καὶ γι' αὐτὸ χωρὶς καμιά ἐπαφή μὲ τὴν πραγματικὴ ζωὴ, τὸν πραγματικὸ ἔρωτα: δὲν κάνει τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ ψάχνει μὲ ἀπληστία νὰ ἱκανοποιήσῃ αὐτὴ τὴν ἀνάγκη, ξεχνώντας τὴν οἰκογένειά του, τὰ παδιὰ του... Ἄν θέλεις, μὲ δυὸ λόγια, εἶναι ὁ ἄντρας πού ἔχασε τὴ ψυχὴ του. Νομίζω ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια, ὄχι μόνο γιὰ τὴ

Γερμανία αλλά και για ολόκληρο τόν κόσμο. Ένα άλλο σχέδιο, το 1953, *The Running Man* (‘Ο άνθρωπος που τρέχει’) ήταν η ιστορία ενός ανθρώπου που πάσχει από άμνησία, ο οποίος διασχίζει το φιλμ, περιπλανιέται άτελειωτους δρόμους αποφεύγοντας χάρη στην άμνησία τις εϋθύνες του. Όμως, αυτό δεν του άπελευθερώνει άσυνειδητες άποημημένες έπιθυμίες, που θά τή ίκανοποιήσουν κόνοντας, για παράδειγμα, ένα έργλημα ή ζώντας περιπετειώδη ζωή που θά τόν έκανε ένα πρόσωπο τύπου Τζέκυλ-Χάιντ. Δεν κάνει άλλο παρά νά ξεφεύγει από τόν έαυτό του διαμέσου τής άμνησίας. Ήταν μιá αξιόλογη ιστορία που άν έξαντλούσε κανείς όλες τες δυνατότητες τής — και ήταν άναριθμητες — θά γινόταν συναρπαστική. Η ιστορία βασίζονταν σε μιá είδηση που είχα διαβάσει στόν «New Yorker» με τόν τίτλο *Lost* (‘Απώλεσθείς’). Μετά ήταν τó *Der Teufels General* (‘Ο στρατηγός τού Διαβόλου’), πάνω στόν Ernst Udet τόν γερμανό πιλότο που άρνήθηκε νά πετάξει για τούς Ναζί και σκοτώθηκε θεληματικά ρίχνοντας τó άεροπλάνο του. ‘Ο David Selznick ήρθε σέ έπαφή μαζί μου, τó 1951, για νά κάνω αυτή τήν ταινία. Α αυτή η προοπτική με ένδιέφερε πολύ τότε, γιατί άγατούσα πολύ τó θεατρικό έργο του Carl Zuckmayer, αλλά, μόλις τήν ίδια μέρα είχα ύπογράψει με τήν 20th-Century-Fox για τó *American Guerilla in the Philippines* (‘Αμερικάνικη Γκερίλα στις Φιλιππίνες’). Όταν έπείσθηρα από τήν Μανίλα, ó Selznick είχε έγκαταλείψει τήν ιδέα. ‘Όμως, έπρεπε νά άναρωτηθώ τίμα άν τó θέμα με άφορούσε τόσο. Δεδομένου ότι είχα έγκαταλείψει τή Γερμανία τού Χίτλερ, και ότι είμαι γερμανός με καθολική άνατροφή, ένα τέτοιο θέμα, φυσικά, με άφορούσε, αλλά θά άφορούσε έξίσου και τó άμερικάνικο κοινό. Είχα έπίσης ένα σχέδιο με θέμα τόν Φόν Κανάρις. Αυτό τó πρόσωπο πάντα με ένδιέφερε. Τó 1955, ή C.C.C. Films μου πρότεινε νά σκηνοθετήσω μιá ταινία πάνω στην εξέγερση αυτού τού στρατηγού ένάντια στόν Χίτλερ, στις 20 Ίουλίου 1944. ‘Όμως, για μιá άκόμη φορά, αυτό συνέπεσε με κάτι άλλο: *While The City Sleeps* (‘Όταν ή πόλη κοιμάται’), με τó όποιο έπρεπε νά είμαστε συντοί εγώσους ήταν μιá υπόθεση Τύπου και δεν θέλαμε νά μάς έπιτεθούν οι δημοσιογράφοι όλου τού κόσμου.

Ξέρεις, Χέρμαν! Χέρμαν! (Πολύ φασαρία μέσα στό δωμάτιο. Προκαλείται από τέντε άτομα και ένα μηχανόφωνο, που, όπως ζήτησε ó Λάγκ, παίξει τήν ήχητική μάντα από τήν Περιφώνηση (Le Merpris) τού Ζάν-Λυκ Γκοντάρ, κόνοντας σημαντικό θόρυβο. ‘Ο Λάγκ ζήτησε νά χαμηλώσουμε τήν ένταση).

Χέρμαν! Ξέρεις, διάβασα πολλά πράγματα στις έφημερίδες σχετικά με προτάσεις που θά μου έκαναν. Μην πιστεύεις όλα όσα διαβάζεις στις έφημερίδες. Ήταν και τó *Mistress of The World* (‘Η κυρίαρχος τού κόσμου’) που άρνήθηκα, γιατί, ó έμπεριείμας μας τών τελευταίων χρόνων έκαναν μεγάλο μέρος από τούς

δρους τής Ίντριγκας γελοίους, έτσι που τó κοινό δεν θά δεχόταν τήν ιστορία. ‘Ο παραγωγός χωρίς νά άποθαρονηθεί άνήγγειλε τήν ταινία από τες έφημερίδες. ‘Αρνιόμουν. Τότε, πρότεινε τούς *Niebelungen*. ‘Επέμενα με σθένος ότι αυτό ήταν άδύνατο. Πού θά βρήτε τούς ήθοποιούς; Καθότι πρόσωπα μυθικά, πώς μετακινούνται, πώς μιλούν; Τι λένε; Τó άνήγγειλε πάλι και έγώ πάλι άρνήθηκα. Μετά άκουσα νά λένε πώς ήθελε νά τούς κινηματογραφήσει στα Ίδια τά πεδία δράσης τους. ‘Όμως, που βρισκόταν τέλος πάντων; Είναι μύθος! «How fancy can you get?»). ‘Υστερα ήρθε νά με βρει ó Ίδιος ó Arthur Brauner και νά μου πεί ότι άγόρασε τόν τίτλο τού Δρα Μαμπούζε από τούς κατόχους τών δικαιωμάτων τού Norbert Jacques, συγγραφέα τού πρωτότυπου μυθιστορήματος. ‘Επομένως, γιατί νά μήν κάνουμε ένα remake τού Testament. ‘Αρχικά άρνιόμουν. ‘Υστερα, διαβάζοντας κάποια ναζιστικά ντοκουμέντα που είχαν πρόσφατα δημοσιευτεί και έδιναν πληροφορίες για τόν Γιόζεφ Γκέμπελς, άρχισα σιγά-σιγά νά αναπτύσσεια μιá ιδέα μέσα στό μυαλό μου. Ήταν σχετικά με τέσσερα ξενοδοχεία, που επρόκειτο νά χτιστούν μετά τή γερμανική νίκη στο Βερολίνο, ώστε νά είναι δυνατή ή έπίσκεψη τών διπλωματών από τά ύποταγμένα Κράτη. Σε κάθε δωμάτιο θά ήταν κρυμμένο ένα μικρόφωνο, έτσι ώστε, από ένα κεντρικό σημείο, νά μπορεί ή κυβέρνηση νά γνωρίζει τί ακριβώς γίνεται μέσα σέ κάθε δωμάτιο. Προχωρώντας τήν ιδέα έμφει τού σημείου νά φανταστώ κρυμμένους κάμερες τηλεόρασης και έναν διαφανή καθρέφτη, μου φάνηκε πώς ήταν ένα πιθανό σημείο εκκίνησης για έναν μεταπολεμικό Μαμπούζε. Στην γερμανική έκδοση ήταν ένας φανατικός που έπωφελείτο από έναν κόσμο που είχε καταντήσει χάος για νά βάλει ξανά σέ έφαρμογή τες ιδέες τού Μαμπούζε. Στη γαλλική έκδοση — προς μεγάλη μου άπελπισία — τόν έκαναν γιό τού Μαμπούζε. ‘Υποθέτω ότι σύντομα θά τού δώσουν και κόρη, ύστερα έναν έγγονό. «How fancy can you get?»). ‘Ο Seymour Nebenzal, παραγωγός τού Testament — ó όποιος άλλωστε μου χρωσάει πάντοτε χρήματα από τó Μά! τόν σκόλο! — μετά τήν έπιτυχία τών πρωτότυπων ταινιών, μου παρουσίασε τó Testament σάν μιá πιθανή έμπορική έπιτυχία. ‘Αρχικά άρνιόμουν, γιατί, στην τελευταία ταινία είχα άφησει τόν Μαμπούζε σέ ένα τρελοκομείο και δεν ήξερα πώς νά τόν βγάλω από εκεί. Δέχτηκα μόνο όταν συνειδητοποίησα τή δυνατότητα για συγκλυμένο σκόλο πάνω στόν ναζισμό, μέσα άπó τήν περίπτωση ενός έντωπιμένου από τόν άσθενή τού διευθυντή τού νοσοκομείου. Έκείνη τήν εποχή, ένδιαφερόμουν ιδιαίτερα για τες διανοητικές άσθένειες, άλλωστε είχα περάσει όκτώ μέρες σέ ένα άσυλο (για έπιστημονική έρευνα!). ‘Ο Γκέμπελς, βέβαια, άπεγόρευσε τήν ταινία στις 29 Μαρτίου προτού άκόμη γίνει όποιαδήποτε ιδιωτική προβολή. ‘Αλλά κατά τή γνώμη μου, τήν άντιμετώπισε με έκπληκτικά





*Γύρισμα της Μητρόπολης: Τò χτίσιμο του πύργου της Βαβέλ· ό Φρίτε Λάνγκ στάν τηλεβόα.*

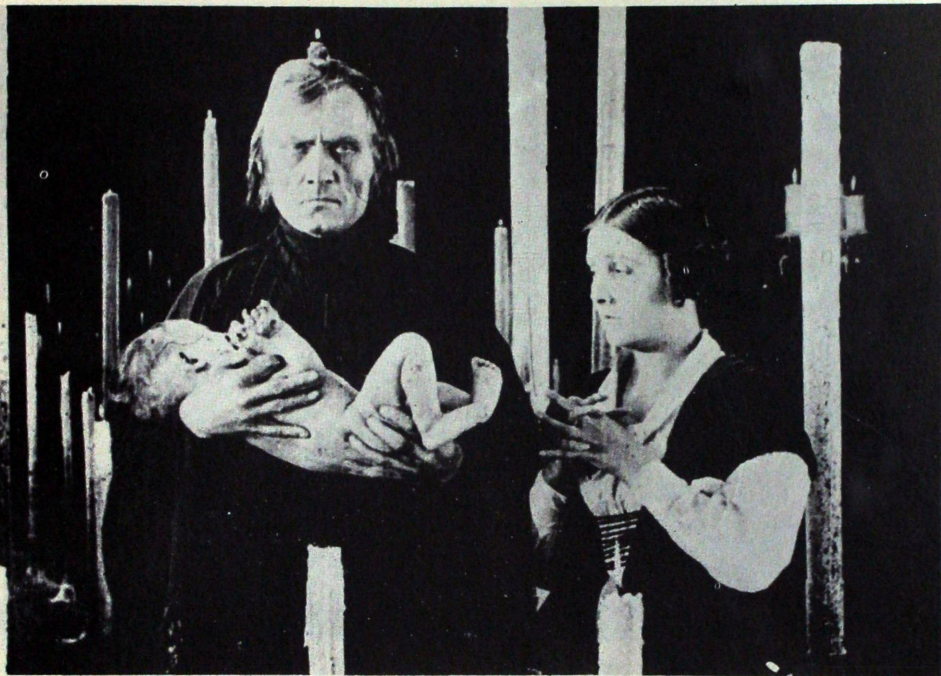


Die Nibelungen: Siegfrieds Tod (Margaret Shön)

έξεζητημένο τρόπο. Είπε πώς δεν ύπρχε τίποτα δυσάρεστο στην εξέλιξη τής πλοκής, έλειπε όμως ένας Φύρερ πού θά διέλυε τελικά τόν Δρα Μαρμπούζε και θά έσωζε τόν κόσμο από τά χέρια εκείνων πού ήθελαν νά τόν καταστρέψουν διαστρέφοντας τά πραγματικά ιδανικά και τις πραγματικές άξίες. Έξάλλου ό Γκέμπελς μου είπε ότι, πριν από χρόνια ό Χίτλερ κι αυτός είχαν δει τή Μητρόπολη σέ μιά μικρή πόλη και ότι ό Χίτλερ ήθελε νά σκηνοθετήσω τις «ναζιστικές ταινίες».

Τό 1931, όταν επιχειρούσα νά κάνω τό Μ (ό πρωτότυπος τίτλος ήταν *The Murderer is Among Us* (Ό δολοφόνος είναι ανάμεσά μας) Έλβα άνώνυμες άπειλητικές επιστολές και μου άνακοίνωσαν ότι τό μεγάλο στούντιο ήταν άπαγορευμένο γιά μένα. «Μά γιατί αύτή ή άκατανόητη συνμοωσία εναντίον μιάς ταινίας γιά τόν δολοφόνο παιδιών τού Ντύσελντορφ;» ρώτησα τόν διευθυντή τού στούντιο. «Α! καταλαβαίνω», μου είπε, και μέ πλατύ χαμόγελο έτεινε πρós τό μέρος μου τά κλειδιά τού στούντιο. «Όμως, ελχα ήδη δει τό έμβλημα τού κόμματος στό ρεβέρ του. Κατάλαβα ότι οι Ναζί είχαν οκνευτεί πώς ό τίτλος άναφερόταν στους ίδιους. Όταν άνακάλυψαν

ότι ή ταινία βασιζόταν στό πρόσωπο τού Peter Kürten, τόν δολοφόνο παιδιών τού Ντύσελντορφ (τόν όποίο γνώριζα προσωπικά), έδωσαν τή σγκατάθεση τους. Ό τίτλος έπρεπε νά αλλάξει σέ Μ άρχικό τού *murdere*» (δολοφόνος). Δέν είδα ποτέ τό remake πού παρήγαγε ό Nebenzal και σκηνοθέτησε ό Τζότζεφ Λόζεϋ. Είμαι σίγουρος πώς έχεις δίκιο όταν λές πώς ήταν μιά άποτυχία. Ίσως σέ ένδιαφέρει νά μάθεις ότι δέν νομίζω πώς ό Nebenzal είχε ποτέ κανένα δικαίωμα νά ξανακάνει τό Μ. Μου είπαν ότι μετά τό τέλος τού Τελευταίου Πολέμου, έστειλε κάποιον Έλληνα ή κάποιον άλλο βαλκάνιο διπλωμάτη στό Βερολίνο νά πάρει από τήν πρώην γυναίκα μου, τήν Τέα φόν Χάρμποου, τά δικαιώματα τού remake. Έκείνη τού πούλησε τά δικαιώματα γιά 4000 δολάρια περίπου (κατά τή γνώμη μου μοιράστηκε τά δικαιώματα 50/50): πούλησε τά δικαιώματα σ' αυτόν τόν άπατεώνα, γιατί εκείνη τήν εποχή κανένας άμερικάνος δέν είχε τό δικαίωμα νά άγοράσει ότιδήποτε, άπευθείας από γερμανό υήγκο. Δέν μπορούσα, όμως, νά τόν κληγήσω, γιατί τά προσωπικά μου συμβόλαια είχαν άπομείνει στό Βερολίνο, όταν ξέφυγα από τόν Χίτλερ, και τό γραφείο τού διαχειριστή μου είχε βομβαρδι-



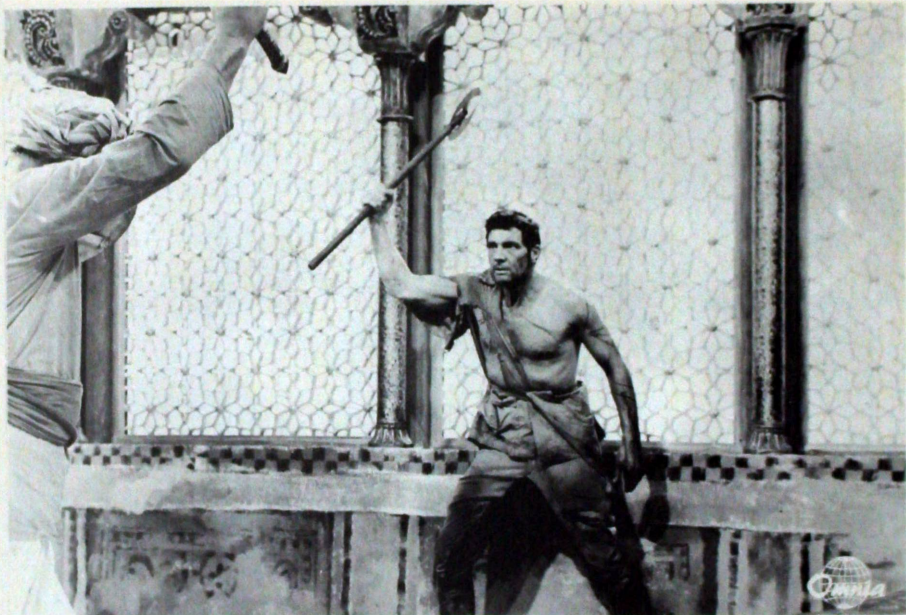
Der Müde Tod: Lil Dagover και Bernhard Götzke.

στεϊ.

Στην πραγματικότητα, δεν σκέφτηκα ποτέ ότι ένα remake του *M* ήταν πράγμα δυνατό ή επιθυμητό. Το πρωτότυπο φιλμ ήταν απόλυτα δεμένο με τα περιεργα χρόνια του '30 στο Βερολίνο και με την όχι λιγότερο περιεργή θέση του έγγληματος στην κοινωνική δομή της Γερμανίας του '30, μιὰ κατάσταση που είναι αδύνατο να μεταφερθεί στις Ήνωμένες Πολιτείες. Έξάλλου, νομίζω ότι ή αξία του πρωτότυπου φιλμ, που αποκαλύπτει την έσωτερική ζωή ενός δολοφόνου παιδιών, ερευνήθηκε και αναπτύχθηκε και από άλλους κινηματογραφιστές. Δεν νομίζω ότι το δεύτερο *M* μπορεί να άμφισβητήσει το δικό μου *M*. Πραγματικά, χρησιμοποίησα άλληθινούς έγκληματιες στο κομμάτι που άφορούσε τον ύπόκοσμο. Στη διάρκεια του γυρισματος συνελήφθησαν είκοσι τέσσερις από τους ήθοποιούς.

Διάβασα στις έφημερίδες, πριν μερικά χρόνια, ότι οί Άνατολικογερμανοί σχεδίαζαν μιὰ ταινία σχετικά μ' έναν ρώσικο πύραυλο που προσγειώνεται στη σελήνη. Διέθεταν μιὰ κόπια της *Γυναίκας στο φεγγάρι* (*Frau im Mond*) και ή παραγωγός εταιρεία είχε είδοποιηθεί από τις άνωτερες άρχές ότι το φιλμ θα

έπρεπε να είναι έπιστημονικά σωστό όπως και το δικό μου. Ό Γουόλτ Ντίσνεϊ έκανε μιὰ φορά ένα τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για τους πυραύλους και μου ζήτησε την άδεια να χρησιμοποιήσει τη σκηνή της εκτόξευσης του πυραύλου από την ταινία μου. Το σύστημα εκτόξευσης ήταν ένα άπλουστευμένο μοντέλο από πλαστικό. Οί σοφοί του Άκρωτηρίου Κέννεντυ μου ζήτησαν πριν από μερικούς μήνες να πάω να τους δώ, για να κάνω μιὰ διάλεξη με θέμα τους πυραύλους, και με άναγώρισαν σαν τον πατέρα όλωνών τους. Κατά τη διάρκεια του 1948, δοκίμασα να πείσω όρισμένα μεγάλα στούντιο να κάνουμε μιὰ ταινία με πυραύλους, μιὰ ταινία του άμεσου μέλλοντος στην όποία οί πύραυλοι δεν θα έχουν φτάσει στη σελήνη. Δεν κατάφερα να πείσω κανένα τους και πιστεύω ότι άργότερα θα μετανιώσουν που άφησαν άνεκμετάλλευτη μιὰ άρκετά σίγουρη έμπορική ιδέα. Έπειδή δεν είχα γράψει ούτε μιὰ γραμμή, όταν είχα αυτό το σχέδιο, είχα άπλως προτείνει την ιδέα, δεν άναφερα τίποτα σχετικά στον Luc Moullet για το βιβλίο του σχετικά με μένα, γιατί αυτό μπορούσε να άφηνε άδικα να ένοηθεί ότι ήθελα να ξανακάνω το *Frau im mond*. Με την ευκαιρία, έπαθα μεγάλο σόκ όταν διάβασα τις



Das Indische Grabmal: ο Paul Hubschmid.

ρεκλάμες δύο αμερικάνικων φιλμ: *Rocketship XM* (Διαστημόπλοια XM) και *Destination Moon* (Προορισμός φεγγάρι) γιατί και τα δύο εξυμνούνταν σαν τα πρώτα φιλμ με πυραύλους που έγιναν ποτέ.

Ω! παρέλαβα έναν πολύ μεγάλο αριθμό σεναρίων στα χρόνια που πέρασα στις Ήνωμένες Πολιτείες, αλλά, ελλεικρικά, είμαι τόσο τεμπέλης που μερικές φορές δεν τα διάβασα καν. 'Αντί γι' αυτό, πήγαινα στο Πάλυμ Σπρίνγκς, όπου έχω ένα μικρό σπίτι, για να μαγειρεύω μόνος μου, να παρατηρήσω την έντυπωση και κυκλοφορία στον αυτοκινητόδρομο και τα κορίτσια που κάθονται γύρω απ' την πισίνα...

Υπήρξε ακόμη, το 1948, το σχέδιο για το *Corruption* (Διαφθορά) αλλά δεν προχώρησε πέρα από τις πρώτες συζητήσεις. Το *Winchester 73* υπήρξε επίσης ένα σχέδιο με την Diana Inc, την εταιρία που διηύθυνε με τον Walter Wanger και την Joan Bennett. Είχανε ένα προσυμφωνητικό για την πρωτότυπη ιστορία του Stuart Lake, το οποίο όμως έληξε προτού να χρηματοδοτηθεί ή ταυνία. 'Η Universal-International στην όποια άνηκε δεν ήθελε να ανανεώσει το προσυμφωνητικό, επειδή ήθελε να κάνει η ίδια την παραγωγή της ταινίας. Έτσι, αναγκάστηκα να εγκαταλείψω

αυτή την ιδέα. Την γύρισαν με σκηνοθέτη τον Άντονι Μάν με την πολλή επιτυχία, αλλά στο σενάριό τους κράτησαν μόνο την αρχική ιδέα και δεν χρησιμοποίησαν αυτήν που είχα ετοιμάσει εγώ. Το θέμα με ενδιέφερε πολύ: ένας άντρας από τη Δύση έχασε το δπλο του, ένα Γουίντσεστερ 73, που γι' αυτόν είναι η μοναδική αιτία ύπαρξης, και σύμβολο της δύναμής του. Πρέπει λοιπόν να προσπαθήσει να ανακτήσει το δπλο του ή να βρει καινούριους λόγους ύπαρξης, πρέπει να ξαναβρεί τη χαμένη του δύναμη...

Μη με ρωτάς, baby, αν ο άνθρωπος είναι καλός ή κακός. Δεν θα σου άταντησω γιατί δεν ξέρω τίποτε. Πιστεύω ότι ο άνθρωπος θα πρέπει να γίνει καλύτερος (ο Λάνγκ χτύπησε τότε το ξύλινο μέρος στο τραπέζι του καφέ) ειδικά αν θα πρέπει να αυτοκαταστραφεί. 'Αν μπορείς να σηκωθείς το πρωί, να κοιταχτείς στον καθρέφτη καθώς ξυρίζεσαι ή μακιγιάρεσαι και να μην φτύσεις το πρόσωπό σου, αυτό σημαίνει ότι ακόμη είσαι κάτι καλό, (φράση που βρισκόμαστε στο *The Return of Frank James* ('Η επιστροφή του Φράνκ Τζέιμς)).

Ναι, αγαπώ τα γουέστερν. Έχουν μιιά ήθικη αναγκαιότητα. Έκανα τρία: το *The Return of Frank*



Μ: 'Ο Peter Lorre και τὸ κοριτσάκι

James, τὸ *Rancho Notorious* καὶ τὸ *Western Union*. Στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ τελευταίου ἔζησα μαζί μὲ τοὺς Ἰνδιάνους, ὅμως, δὲ ἤξερα τίποτα ἀπὸ τὸ γουέστ. Ἀφότου ἤμουν στὴν Ἀμερική εἶχα δεῖ πολλά πράγματα, πού οἱ ντόπιοι κινηματογραφιστὲς δὲν εἶχαν δεῖ γιατί ἦταν πολὺ συνηθισμένοι νὰ τὰ βλέπουν. Σίγουρα, ἡ ταινία μου δὲν ἦταν μιά μαρτυρία ἀπὸ τὸ Γουέστ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, δηλαδή, δὲν ἔδειξα τὸ «παλιὸ καλὸ γουέστ», ὅμως, ἔλαβα γράμματα ἀπὸ γέροντες, πού εἶχαν γνωρίσει τὸ γουέστ τῶν πιονέρων, πού μοῦ ἔλεγαν ὅτι τὸ *Western Union* παρουσίαζε τὰ πράγματα ὅπως ἦταν. Ἀλλὰ τί εἶναι ἡ πραγματικότητα; Δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ δείξω τὸ φάρ-γουέστ ὅπως ἦταν, ἤθελα μὲ τὴν ταινία νὰ κάνω τὸν κόσμο νὰ ὀνειρευτεῖ καὶ νὰ νιώσει τί ἦταν τότε. Δὲν θέλω νὰ πῶ ὅτι τὸ ὄνειρο καὶ ὁ μῦθος πρέπει νὰ ὑπερτεροῦν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στὸ σινεμά, ἔχουν πάντως, καὶ τὰ δύο δικαιώματα.

Ξέρεις, δυσκολεύομαι νὰ κοιμηθῶ, Μπορεῖς νὰ κοιμηθεῖς; ὦ θεέ μου, πόσο σέ ζηλεύω. Ὅμως, ὅταν γιὰ μεγάλη μου εὐτυχία κοιμάμαι, ὀνειρεύομαι... Ὀνειρεύοσαι ἐσύ; Ναι, ἔξω τὸ κὸλπο νὰ μετῶς πρόβατα, ἀλλὰ δὲν μπορῶ νὰ φαντασθῶ πρόβατα κι

ἂν τυχόν τὰ καταφέρω, δὲν μπορῶ νὰ τὰ κάνω νὰ περιήσουν τὴ μάντρα!

Ναι, τὸ ὄπλο στὸ *Winchester 73* εἶναι τὸ σύμβολο τῆς δύναμης τοῦ ἄντρα. Ἄν ὑπάρχουν σύμβολα στὶς ταινίες, πρέπει πάντα νὰ αἰτιολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς δράσης. Νομίζω πὼς μιά ταινία δὲν πρέπει νὰ γίνεται ὅπως κάνουν μιά ἐξίσωση. Ἀπὸ τὴ μεριά μου, ἔχω πρῶτα τὴν ιδέα μιάς σιλουέτας, ὕστερα σχηματίζονται τὰ πρόσωπα καὶ οἱ χαρακτήρες... ζοῦν γιὰ μένα... παρατηρῶ τοὺς διάφορους χαρακτήρες μέσα στὸ σκοτάδι τοῦ γραφείου μου, μὲ ἕναν καφέ κι ἕνα ποῦρο πού δὲν ἀγγίζω κάν. Ὅταν γράφω μιά σκηνή, κλείνω τὰ μάτια καὶ βλέπω κινήσεις, πρόσωπα. Τὰ πράγματα ζωντανεύουν, οἱ χαρακτήρες παίρνουν σάρκα μέσα στὴ φαντασία μου. Μὲ ὀδηγοῦν σὲ κατευθύνσεις πού ἀρχικά δὲν εἶχα ἀντιμετωπίσει. Πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα ζῶ πολὺ χρόνο μαζί τους. Δὲν ξέρω τί συμβαίνει στὸ ὑποσυνείδητό μου, ἐσὺ νὰ τὸ ἀνακαλύψεις αὐτὸ, καὶ ἀναμφίβολα, ἔχει κάθε δικαίωμα στὴν ἄποψη πού θὰ υἱοθετήσεις.

Θὰ ἦταν λάθος νὰ βλέπεις συνεχῶς σύμβολα μέσα στὰ ἀντικείμενα πού δείχνει μιά ταινία. Στὶς δικές μου ταινίες τὰ ἀντικείμενα εἶναι σήματα. ἀλλὰ σήματα

πολύ συγκεκριμένα. "Αν για παράδειγμα, ο Brian Donlevy στο *Hangmen Also Die* (Και οι δήμοι πεθαίνουν) κρατάει ένα μπουκέτο λουλούδια είναι ειδική βρῆκη έναν τρόπο να συναντήσει την κοπέλα χωρίς να τραβήξει την προσοχή. Νομίζω πώς ο έξπρεσιονιστικός συμβολισμός είναι απόλυτα ξεπερασμένος. Νομίζω πώς ακόμη και στο *M* το μπλόνι του μικρού κοριτσιού που κυλάει δεν είναι σύμβολο. Και στο *Hangmen* όταν το καπέλο του Alexander Granach, τὸν ὁποῖον ἐπνίξαν μὲ μιὰ στίβα ἀσπροῦρα, κατακυλάει στὸ ἔδαφος, οὔτε κι αὐτὸ εἶναι ἐξπρεσιονιστικὸ σύμβολο. Σημαίνει τὸ θάνατο τοῦ Granach, ἀλλὰ κυρίως εἶναι ἡ εἰκόνα ἐνὸς συγκεκριμένου γεγονότος. Μὲ ρωτᾶνε πάντα γιὰ τὴν «ἐξπρεσιονιστικὴ μου περίοδο», τότε ἀπαντῶ: «Δὲν καταλαβαίνω τι θέλετε νὰ πῆτε μ' αὐτό». Μὲ κατατάσσουν πάντα ἀνάμεσα στοὺς ἐξπρεσιονιστές, ὅμως, προσωπικὰ τοποθετῶ πρόδημα τὸν ἐαυτὸ μου ἀνάμεσα στὸν ῥεαλιστὴ. Σὲ μιὰ ταινία εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ συνδέεις εἰκόνας καὶ ἰδέες, χωρὶς ἀναγκαστικὰ νὰ ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴν ταινία. Ὁ σεβασμὸς ἐπιτρέπει νὰ διακρίνεις τὸ σῆμα εἰκόνας στὸν κινηματογράφο παρὰ στὸ θέατρο. "Αν θέλεις, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ καπέλο ποὺ κατακυλάει στὸ *Hangmen* δὲν εἶναι σύμβολο μὲ τὴν κοινὴ ἔννοια, ἀλλὰ συνειρμικὸ σύμβολο.

Πάντως, τώρα εἶμαι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ. Εἶναι ντεμοντέ. Ἀκριβῶς ὅπως ἀπαλλάχτηκα ἀπὸ τὸν συμβολισμὸ, όταν ἄρχισα νὰ δουλεύω στὶς Ἄνωμένες Πολιτείες. Οἱ ἀμερικάνοι λένε: «εἴμαστε ἄρκετὰ ἔξυπνοι γιὰ νὰ καταλάβουμε: ἀνώφελο νὰ ἐπιμένετε στὰ σύμβολα». "Ὁμως, ἐπιχεράσθηκα πολὺ ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ. Δὲν μπορεῖς νὰ διασχίσεις μιὰ ἐποχὴ χωρὶς νὰ ἐπηρεαστεῖς ἀπὸ κάτι. Στὴν πραγματικότητα ὁ *Caligari* ἦταν μιὰ ἀπ' τὶς ταινίες ποὺ ἐπρόκειτο νὰ σκηνοθετηθῶ τὸ 1919 καὶ ἀναγκάστηκα νὰ ἐγκαταλείψω ἑξαιτίας τοῦ Erich Pommer τοῦ παραγωγοῦ μου, γιὰ νὰ κἀνω τὸ δεῦτερο μέρος τοῦ *Die Spinnen* (Οἱ ἀράχνες): *Das Brillant Schiff*. (Τὸ Πλοῖο μὲ τὰ μπριλάντια). Ἡ ἰδέα νὰ τοποθετηθεῖ ἡ πρωτότυπη ἱστορία τῶν Mayer καὶ Janowitz σ' ἕνα ρεαλιστικὸ πλαίσιο δηλαδὴ, νὰ διηγηθῶμε αὐτὴ τὴν ἱστορία μέσα σὲ ἕνα ἄσυλο φρενοβλαβῶν, ἦταν δική μου.

Πάντως, ἄγγελέ μου, δὲν πιστεύω στὶς θεωρίες. Νομίζω πὼς όταν ἔχεις μιὰ θεωρία γιὰ κάτι, ἔχεις ἤδη πεθάνει. Δὲν ἔχω καιρὸ νὰ σκέφτομαι θεωρίες. Μᾶς χρειάζεται νὰ δημιουργοῦμε συγκινήσεις καὶ ὄχι νὰ ἀκολουθοῦμε κανόνες. Δὲν ὑπάρχουν κανόνες. Γι' αὐτὸ ἀπάντησα σὲ κάποιον ποὺ μοῦ ἔλεγε ὅτι τοῦ θύμιζα μιὰ φράση τοῦ Νίτσε: «δὲν εἶμαι φράση κανενὸς, εἶμαι ἄνθρωπος!» "Ὅσο γιὰ τὸν Νίτσε, ἡ ἰδέα του γιὰ τὸν ἄνθρωπο ὑπάρχει πολὺ ἔντονα στὴ Γερμανία, ἀλλὰ καθόλου στὴ Γαλλία ἢ τὶς Ἄνωμένες Πολιτείες.

"Ένας κινηματογραφιστὴς θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει

πάντα δίπλα του ἕναν ψυχίατρο γιὰ νὰ τοῦ λέει τι πρόκειται νὰ φτιάξει. Πρόσφατα, στὴ Γαλλία, ἔστειλαν ἕνα ἐρωτηματολόγιο σὲ ὀρισμένους σκηνοθέτες ρωτῶντας τους πὼς σκηνοθετοῦν μιὰ σκηνή. Πὼς εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπαντήσεις σὲ μιὰ τέτια ἐρώτηση; Εἶναι θέμα ἠθικῆς. Σήμερα θὰ ἔλεγα ὅτι καλὸ εἶναι νὰ κἀνεις αὐτὸ ἢ ἐκείνο· αἴριο θὰ πῶ ὅτι χρειάζεται νὰ προσανατολιστεῖς διαφορητικὰ. Ταξίδεμα μὲ τὸ τρένο καὶ τώρα παίρνω τὸ ἀεροπλάνο, ὅμως, δὲν μπορῶ γι αὐτὸ νὰ πῶ ὅτι τὰ τρένα δὲν ἀξίζουν τίποτα. Δὲν μπορῶ νὰ πῶ ὅτι εἶναι αὐτὸ ποὺ βρῆκα στὸν ἐξπρεσιονισμὸ· τὸ μόνο ποὺ μπορῶ νὰ πῶ εἶναι ὅτι τὸν χρησιμοποίησα, προσπάθησα νὰ τοῦ ἐπιβληθῶ. Πιστεύω ὅτι ὄσο περισσότερο τείνεις στὴν ἀπλότητα τόσο περισσότερο προοδεύεις.

Αὐτὸ μὲ φέρνει στὸ γυόστερν. Εἶναι ἕνα εἶδος γεμάτο ἀπλῆς ἰδέες. Κάθε χρόνον ὑπάρχουν καὶ καινούριες γιὰ τοὺς νέους, γιὰτι κάθε χρόνον ὑπάρχει μιὰ καινούρια γενιά. Οἱ κριτικοὶ λένε ὅτι σήμερα δὲν ὑπάρχουν μιὰ καινούρια πράγματα στὶς πολεμικὲς ταινίες. "Ὁμως, τὶ καινούριο μπορεῖς νὰ πῆς γιὰ τὸν πόλεμο. Τὸ σημαντικὸ εἶναι αὐτὸ ποὺ λέγεται καὶ ξαναλέγεται.

Δὲν δουλεύω γιὰ τοὺς κριτικούς μὰ γιὰ τοὺς νέους. Δὲν δουλεύω γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἡλικίας μου, γιὰτι δὲν ἔπρεπε νὰ ἔχουν ἤδη πεθάνει, καὶ ἐγὼ μαζί τους! Δὲν μπορεῖς νὰ ἀρνηθεῖς τὰ γεγονότα, ἄγγελέ μου: ἡ τηλεόραση ἔχει φάει τὸ χρόνο ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀφιερώνουμε στὸ διάβασμα· δὲν θὰ ὀφειλοῖσε σὲ τίποτα νὰ μετανοήσουμε γι' αὐτὸ, εἶναι προτιμότερο νὰ προσαρμοστοῦμε στὴν καινούρια κατάσταση. Αὐτόμαστε πάντα γιὰ τὴν ἀπώλεια ἐνὸς πράγματος ποὺ ἐλπίζαμε ὅτι θὰ κρατοῖσε παντοτινὰ, τίποτα ὅμως, δὲν κραταίει γιὰ πάντα, ὅλα ἀλλάζουν...

Ποιὸς θέλει οὐσίον; Γλυκὰ; Γάλα; Μὰ τι οὐσί ἄνθρωποι εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχω μαζί μου; Νερό; Τὸ νερὸ δὲν εἶναι μόνο παρὰνομο ἐδῶ, εἶναι ἀνήθικο. Δὲν συμφωνεῖς;

— Σὺμφωνοι, Φρεῖς Λάνγκ.

— Μερικὲς φορὲς σκέφτομαι ὅτι οἱ κινηματογραφιστὲς ποὺ δὲν πίνουν, τὴ μέρα ποὺ θὰ πιοῦν, θὰ κἀνουν τὴ μεγαλύτερη ταινία τοῦ κόσμου. Δὲν νομίζεις;

— Τὸ νομίζω, Φρεῖς Λάνγκ.

— Ξέρεις, ἄγγελέ μου, καμιά φορὰ φαντάζομαι ὅτι μιλάς μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μὲ εὐχαριστήσεις. Ξέρεις όταν ἦσουν νέος καὶ σπουδάζα στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὸ Μόναχο, στὰ ἐνδιάμεσα τῶν μαθημάτων ἔπρεπε νὰ ζῶ, ἐπίσης νὰ πληρώνω καὶ τὰ μαθήματα. Ὅποτε, σχεδίαζα στὶς ἐφημερίδες: σχέδια μόδας καὶ διαφημιστικὰ. Ζωγραφίζα ἀκόμη καὶ ἕνα φρέσκο γιὰ ἕνα μορνετέλο... Τόνιο, ποῦ πᾶς, κάτω κάτω!

— Ja, gnädige Herr, Küss Hande!

(Ναί, εὐσπλαχνικὲ κύριε, φιλῶ τὸ χέρι σου)

(Μεσάνυχτα καὶ μισή. Ὁ Λάνγκ καὶ ὁ Tonio Schwart

ἀρχίζουν νά ανταλλάσσουν ἀνέκδοτα γιά τίς «παλιές καλές μέρες» και νά ξεκαρδιζονται στά γέλια. Ὁ Willy Ley ἀρχίζει τότε νά μιλάει).

— Ένα ἀπό τά μεγαλύτερα ἐπιστημονικά ἄρθρα πού θά γράφω ποτέ, ἴσως τὸ μεγαλύτερο αὐτοῦ τοῦ αἰώνα, ἀναφέρεται σέ κάτι πού δέν ἔχει ἀκόμη συμβεῖ: στήν πτήση τοῦ ἀμερικανικοῦ πυραύλου Μάρινερ D4 στὸν Ἄρη. Ἡ πτήση αὐτὴ δέν ἔχει ἀκόμα ὀλοκληρωθεῖ, δέν γνῶρισε ἀκόμη τὴν ἐπιτυχία. Δέν τέλειωσα λοιπὸν τὸ βιβλίο, πού γράφω γι' αὐτὴ τὴν πτήση. Ἡ τελευταία σελίδα εἶναι ἄσπρη. Ποιὸ θὰ εἶναι τὸ τέλος; Ποιὸς ξέρει; (Ὁ Λάνγκ ἀκούει προσεχτικά)

Με τὸν σύγχρονο τεχνικὸ ἑξοπλισμὸ μας μποροῦμε νά πάμε στὰ φεγγάρια τοῦ Δία. Ὅχι σὲ πέντε ἢ ἕξι χρόνια, ἀλλὰ τώρα.

— Ποιὸς τὸ λέει αὐτό; ρωτᾷ ὁ Λάνγκ.

Ὁ Werner (von Braun) τὸ λέει. Εἶμαι 95% σίγουρος γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ πυραύλου πού προορίζεται γιὰ τὸν Ἄρη.

— Ἄνοιξε τὴν τηλεόραση, ἴσως ὑπάρχουν ἤδη νέα.

— Ὅχι, ὄχι ἀκόμη. Σὲ τρεῖς μῆνες θὰ ξέσουμε.

— Ὅταν γυρίζαμε τὸ *Frau im Mond* εἶπε ὁ Λάνγκ, τὰ ντεκὼ κατασκευάστηκαν σύμφωνα με τὴ γνώμη φημιμένω ἀστροναυτῶν, πού μελετοῦσαν τὴ Σελήνη γιὰ χρόνια, και γι' αὐτὸ ἦταν ἐνδεδειγμένοι γιὰ νὰ δώσουν τὴ γνώμη τους γιὰ τὴν ὕψη τῆς ἐπιφάνειάς της. Τὸ 1959 εἶδαμε τὴν ἄγνωστη πλευρὰ τῆς Σελήνης. Μιά σοβιετικὴ φωτογραφία γνῶρισε σ' ὀλόκληρον τὸν κόσμον αὐτὸ πού κανένας ἄνθρωπος δέν εἶχε δεῖ ποτέ. Πραγματικά, ἦταν τὸ γεγονός τῆς χρονιάς πού προξένησε τὴ μεγαλύτερη αἰσθήση, θυμᾶσαι; Αὐτοὶ πού μέχρι τότε μποροῦσαν νὰ ἀμφισβητοῦν ὅτι ἡ φωτογραφία ἦταν ὄπλο στὴν ὑψηροῦς τῆς προοδού, δέν μποροῦσαν νὰ ποῦν τίποτα πιά. Αὐτὴ ἡ φωτογραφικὴ μηχανὴ πάνω στὸν πύραυλο γιὰ τὴ Σελήνη εἶχε χρησιμεύσει, καταγράψει, μεταδώσει, ἐπιβεβαιώσει. Ἄλλὰ τί εἶχε πραγματικά συμβεῖ; Αὐτὲς οἱ φωτογραφίες τῆς ἄγνωστης πλευρᾶς τῆς Σελήνης, μᾶς πρόσφεραν τίποτα; Τὸ ἐρώτημα παραμένει ἀνοιχτό.

Νομίζω πὼς πρέπει νὰ συνεχίσουμε νὰ φτιάχνουμε πυραύλους ἐπειδὴ εἶμαστε ἕνα νεαρὸ κράτος. Ὅμως, Οὐίλυ, «Mein Liebchen» (ἀγαπημένε μου), νομίζω ὅτι δέν ὑπάρχει πιά θέση σ' αὐτὸν τὸν κόσμο γιὰ τὸν ἀτομικισμὸ. Ἡ μοναχικὴ πτήση τοῦ Λίντμπεργκ πάνω ἀπὸ τὸν ἀτλαντικὸ, αὐτὴ ἡ δουλειὰ ἐνὸς ἀνθρώπου μόνου, ἔνα τέτιο πράγμα δέν θὰ συνέβαινε πιά σήμερα. Οἱ ἀστροναῦτες Γκλέν ἢ Γκαγκάριν δέν συμβολίζουν τὸν ἀτομικισμὸ, ἀλλὰ τὴν κατάληξη μιᾶς δουλειᾶς ἐκατομμυρίων ἀνθρώπων. Ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι παρὰ ἕνα τμήμα τοῦ μηχανισμοῦ. Ἐνα λεπτό, Βίλχεμ, ἄσε νὰ πῶ ἀκόμα κάτι: ἐνῶ στὴν *Μητρόπολη* ἔδειξα, με πολὺ συμβολικὸ τρόπο, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔχει σχεδὸν γίνεῖ ἕνα τμήμα τῆς μηχανῆς, ἀναρωτιέμαι τώρα, μήπως αὐτὸ τότε δέν ἦταν παρὰ μιὰ ἀσυνείδητη ἐκδήλωση ἐνὸς πράγματος πού ὑπάρ-

χει ἀληθινὰ σήμερα. Ὅταν κοιτάξεις τίς φωτογραφίες τοῦ Τζῶν Γκλέν, βλέπεις ὅτι στὴν πράξη εἶναι ἕνα ζωντανὸ τμήμα τῆς μηχανῆς. Ἡ μοῖρα τῶν Ἑλλήνων και τῶν Ρωμαίων ἐλεγχόταν ἀπὸ τοὺς θεοὺς τους. Σήμερα, εἶναι κάτι παραπάνω: πρέπει νὰ πολεμιᾶς κάθε στιγμή ἐκείνες τίς πλευρὲς τῆς κοινωνίας πού τείνουν νὰ καταβροχθίσουν τὸ ἄτομο. Τὸ *Ἐχω τὸ δικαίωμα νὰ ζήσω* (*You Only Live Once*) εἶναι ἐπίσης ἡ ἱστορία ἐνὸς ἀνθρώπου πού προσπαθεῖ νὰ ζήσει μιὰ τίμια ζωὴ. Εἶναι κυνηγημένος, πολεμᾷ ὀλομόναχος ἐναντία στὴν ἀπειλητικὴ ἑξουσία τῆς κοινωνίας, και πρέπει νὰ πολεμήσει. Νὰ πολεμιᾶς, αὐτὸ μετράει. Ἄν νομίζεις ὅτι ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ πιθανότητα νὰ πετύχεις, πρέπει νὰ συνεχίσεις νὰ κάνεις αὐτὸ πού κρινεῖς σωστό. Ἴσως εἶναι ἕνα εἶδος μαρτυρίου, ἄν και δέν νομίζω, γιατί ἐκεῖ βριόσκεται ἡ οὐσία τῆς ζωῆς: νὰ πολεμᾶς γι' αὐτὰ πού πιστεύεις σωστά. Εἶναι, ὄντως, τὸ πρόβλημα πού πάντα με ἀπασχολοῦσε — χωρὶς ὅμως ἄγχοις ἢ ἔμμονες ιδέες, μόνο μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ με εἶχαν καταλάβει ἑμμονες ιδέες... αὐτὸ εἶναι ὄλο, με τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλο τρόπο εἶναι ἀναπόφευκτες. Μπλέκεσαι σὲ ἕνα γρανάζι και κανεὶς δέν μπορεῖ νὰ ξεφύγει. Ἄλλὰ, πέρα ἀπ' αὐτὴ τὴ φορὰ αὐτὸ πού πάντα θέλησα νὰ δεῖξω και νὰ καθορίσω εἶναι ἡ μαχητικὴ στάση πού πρέπει νὰ υἱοθετεῖ κανεὶς ἀπέναντι στὴ μοίρα... Λίγη σημασία ἔχει ἄν τὸ ἄτομο θὰ κερδίσει αὐτὴ τὴ μάχη ἢ ὄχι, αὐτὸ πού μετράει εἶναι ἡ μάχη καθαυτῆ, γιατί εἶναι μάχη ζωῆς.

— Μιλᾶς γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ τραγωδία, λέει ὁ Willy Ley, αὐτὸ μοῦ θυμίζει τι θὰ ἤθελα νὰ ἔχω κάνει ἄν δέν γινόμουν ἐπιστημονικὸς ἐρευνητής: νὰ γράφω μιὰ καινούρια μελέτη πάνω στὴν «Ὀδύσεια» γιὰ νὰ προσπαθίσω νὰ ἀποκαλύψω στὸν ἥρωα ἕναν καινούριο δρόμο, προσπαθώντας νὰ λάβω ὑπόψη μου τὴν ὀπτικὴ τοῦ ἀνθρώπου Ὀδυσσεᾶ, ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς του πού σκέφτεται με τοὺς ὄρους πού ἰσχύουν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἐπίσης, πάντοτε σκεπτόμουν μιὰ ἀνάλογη μελέτη τῆς Βίβλου, ἕνα σχόλιο, γραμμὴ πρὸς γραμμὴ ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο τῆς ἐπιστήμης. Θυμᾶσαι τὴν «Ὀδύσεια» Φρίτς;

— Μόλις τὴ γύρισα τὸ Κάρπι, «mein Liebchen»! Στὴν πραγματικότητα, αὐτὲς οἱ σκηνὲς στὴν *Περιφρόνηση*, πού δείχνουν τὴ δικὴ μου ἔκδοσι τῆς «Ὀδύσειας» δέν γυρίστηκαν ἀπὸ μένα.

Ὁ Ley παραθέτει στὰ γερμανικά μερικὲς γραμμὲς τῆς «Ὀδύσειας».

— Θυμᾶμαι τὸ δρόμο τῆς «Ὀδύσειας», λέει ὁ Λάνγκ. Πῆγα ἀπὸ τὴν Ταροῦ στὴν Φοινίκη, μετὰ ἀπὸ ἐκεῖ στὰ νησιά... Εἶχαμε νὰ τὸν μελετήσουμε σὸ κολέγιο.

— Ναι, λέει ὁ Ley, και πίσω ἀπ' τὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου ὕπρχε ἕνας χάριτης με τὴ διαδρομὴ.

— Φρίτς, μεγαλάνια πού προτιμᾷ! λέει ὁ Tonio Selwart, μόλις γελοιαεῖ τὸ *Hangme*, εἶναι καταπληκτικὸ! Εἶσαι πραγματικά μεγαλοφυΐα! Ὁλος ὁ κό-

σμος με θυμάται στο ρόλο του αξιωματικού της Γκεστάπο που σπάει ένα σφυρί στο μάγουλό του. Ξένοι πήραν το αεροπλάνο κι ήρθαν να με δούν, με πλησιάζουν στο δρόμο, είμαι διάσχυμος χωρίς σ' αυτόν τόν άξιαγάπητο ναζί... 'Και! Οι δήμευ θειάνουν! — Θά έπερε να πεθάνου! λέει ο Λάνγκ.

Οι άλλες ταινίες που δούλεψα σε σενάρια χωρίς ποτέ να τις γυρίσω ήταν: το τρίτο και τέταρτο επεισόδιο από το *Die Spinnen* Το 1919, γιά την Decla-Bioscop... Μιά όργάνωση από υπερεγκληματίες προσπαθούσε να κυριαρχήσει στον κόσμο χωρίς στόν μυθικό θαμμένο θησαυρό τών 'Γκας. Έδώ λοιπόν εμφανίζόταν η ιδέα ενός αναρχικού μαίτρο του έγκληματος που σφετερίζεται την έξουσία, ιδέα που επρόκειτο να γίνει ένα άπ' τ' αγαπημένα μου θέματα. Τά μέρη 3 και 4: *Das Geheimnis der Sphinx*, (τό μυστικό της Σφίγγας) και *Um Asiens Kaiser Krone* (Γιά την αυτοκρατορική κορώνα της 'Ασίας) δέ γυρίστηκαν ποτέ.

*Die Legende vom letzten Wiener Fiaker* (Ο θρύλος του τελευταίου άμαξά τής Βιέννης): το 1933, σχεδίασα να πλώ στη Βιέννη, τη γενετειρά μου, γιά να κάνω αυτή την ταινία πάνω σε μία πρωτότυπη ιστορία, αλλά τά γεγονότα δέν τό επέτρεψαν και ή ταινία δέν έγινε ποτέ. Ήταν ή ιστορία ενός ειδυλλίου μέσα στην «Hauptallee» όπου δέν επιτρέπονταν τά αυτοκίνητα, παρ'ά μόνο οι κομψές άμαξες. Με την πώση της δυναστείας τών 'Αψβούργων, βγήκε ένα διάταγμα: τά αυτοκίνητα επιτρέπονται στην «Hauptallee». Έπί τόπου, ή καρδιά ενός άμαξά γίνεται κομμάτια, και αυτός πάει στόν ούρανό με τό άλογό του και την άμαξά του. 'Αλλά ο άγιος Πέτρος τόν σταματάει στην είσοδο: «Δέν μπορείς να φέρεις αυτό εδώ» τού λέει. «'Αν δέν μπορώ, τότε δέν θά έρθω ούτε έγώ» άπαντάει ο άμαξάς. Ζητείται ή διαίτησία τού Θεου και αυτός λέει: «Είμαι ένα χαριτωμένο άλογο αλλά δέν μπορώ να παραβιάσω τούς νόμους». 'Αλλά ο άμαξάς υπερασπίζεται τόσο εύγλωττα τό άλογό του πού τόν υπέρβησε τόσο καλά στό παρελθόν, πού ο Θεός χαμογέλαει και λέει: «πολύ καλά, θά είσαι ο μοναδικός μου άμαξάς, θά με όδηγεις». Χαρομένοι ο άμαξάς και τό άλογό του μπαίνουν στόν Παράδεισο και οι ρόδες τού άμαξιού μεταμορφώνονται σε αστέρια, τά αστέρια τού άμαξά πού όδηγει τό Ιδιωτικό άμάξι τού Θεού...

*The Man Behind You* (Ο άνθρωπος πίσω σου), τό 1934. Μιά δική μου πρωτότυπη ιστορία βασισμένη σ' αυτήν του Δόκτορα Τζέκνυλ και τού Κύριου Χάιντ, γραμμένη όμως, με δρους της σύγχρονης ψυχιατρικής. Την έγραψα γιά την M.G.M. χωρίς ποτέ να την γυρίσω. Κράτηση, όμως, τά δικαιώματα.

*Hell Afloat* (Πλώη κόλαση) επίσης την ίδια χρονιά, πρωτότυπη ιστορία τού Olivier H.P. Garrett και έμένα με θέμα την καταστροφή τού άτμόπλοιου *Marro Castle*. Γράφτηκε επίσης γιά την M.G.M. Δέν τό γυρίσαμε γι'ατί ο David Selznick, πού επρόκειτο να

κάνει την παραγωγή, έγκατέλειψε την εταιρεία γιά να ιδρύσει τη δική του.

*Men Without a Country* (Άνθρωποι χωρίς πατρίδα), τό 1939. Πρωτότυπη ιστορία τού Jonathan Latimer και έμένα γιά την Paramount, ή πρώτη άντιναζιστική ιστορία γραμμένη γιά την όδόνη. Άντιχε πάντα στην Paramount. Τρεις κατάσκοποι: ένας γαπωνέζος, ένας ναζί και ένας «διεθνής» ψάχνουν τό μυστικό μιάς τρομερής πολεμικής έφευρέσης. 'Ο άρχηγός τού κατασκοπικού δικτινίου δουλεύει σε ένα ίσοτιτοίτο καλλονής πού τούς χρησιμεύει σάν γενικό άρχηγείο. 'Ο αντίπαλός του είναι μέλος της G-2 U.S. Navy Intelligence. 'Ο άρχηγός τών κατασκοπών βρίσκει τό μυστικό όπλο: μία άχτίνα που τυφλώνει (στόν πρώτο πόλεμο, όπως γνωρίζεις, είχα πάθει στιγμαία τύφλωση). 'Ο κατάσκοπος συναντάει επίσης τόν έφευρέτη, πού είναι ο ίδιος τυφλός, αλλά πού μεταναστεύει μέσα στό έργοστηρι του σ'ά να μπορούσε να δεί. 'Ο έφευρέτης τυφλώνει με την άχτίνα του τόν κατάσκοπο και ή τελευταία σκηνή θά έδειχνε αντιμετώπους τούς δύο τυφλούς. 'Η Paramount χρησιμοποίησε αυτή την τελευταία σκηνή σε μία άλλη ταινία της. Πριν μερικά χρόνια, γιά παράδειγμα, μου έδειξαν στό Χόλυγουντ την ταινία κάποιου άλλου: τόν *Dillinger*. Κατά τη διάρκεια της προβολής σκεφτόμουν πώς κάποι τού είχα ξαναδεί. Πραγματικά, ο παραγωγός είχε αγοράσει μία άπ' τις ταινίες μου και είχε συμπεριλάβει όρισμένες σκηνές στόν *Dillinger*. 'Αλλά προτού φύγω από την αίθουσα προβολής δέν θυμόμουν πώς έγω ο ίδιος είχα σκηνοθετήσει αυτές τις σκηνές. Αυτό μου φέρνει στό νού μία σκηνή πού διαδοματίστηκε κάποτε, στό τέλος κάποιας ιδιωτικής προβολής τού *Fury* (όργή). Έπεσε μία μεγάλη σιωπή, κανένας δέν ήθελε να πει τίποτε. 'Οπότε ο παραγωγός άρχισε να ρωτάει τόν σεναριογράφο (όχι βέβαια τόν σκηνοθέτη, γι'ατί γι' αυτούς ο σκηνοθέτης δέν είναι τίποτε). 'Υστερα στράφηκε πρós τό μέρος μου και με κατηγορήσε ότι είχα αλλάξει τό σενάριο. Τόν ρώτησα πώς ήταν δυνατόν να έγω κάνω κάτι τέτοιο άφου δέν μιλούσα λέξη άγγλικά. 'Ο κύριος Mankiewicz ζήτησε ένα αντίγραφο τού σεναρίου και όταν τό διάβασε, είπε: «να πάει ή ευχή, έχετε δίκιο! 'Ομως, στό πανί ήταν διαφορετικό». Και πιθανόν να ήταν διαφορετικό γιά κείνον (Αυτό τό άνεκδοτο λέγεται στην Περιφρόνηση).

Άπό τό 1938 ως τό 1939, έκανα έρευνες γιά την ιστορία ενός χαμένου όρυχειού. Την ιστορία αυτή θά την ονομάζαμε *Americana* και με άξονα αυτό τό χαμένο, έγκαταλειμμένο όρυχειο θά καλύπταμε μία περίοδο έκ'αυτ'ών χρόνων ιστορίας της χώρας. Δέν την κάναμε, όμως, τό σχέδιο αυτό όδήγησε τόν *Darryl F. Zanuck* πού είδε τό ενδιαφέρον μου γιά τό γουέστερν και τη γοητεία, πού αυτό άσκοούσε πάνω μου, να μου προτείνει τό *The Return of Frank James*, τό πρώτο μου γουέστερν.





Die Nibelungen: Kriemhilds Rache (*Margaret Schön και Bernhard Götzke*).  
Μ.: Μόρδερ unter uns (*ἀρχικός τίτλος: οἱ δολοφόννοι εἶναι ἀνάμεσά μας*): ὁ Gustav Gründgens



Ξέρεις, baby, δέν έκανα ποτέ μιá ταινία πού νά είναι συμβιβασμός. Είναι ένα άπό τά σημαντικά πράγματα στη ζωή, πού έχουμε την τάση νά ξεχνάμε. Ένας παραγωγός — ήταν στη διάρκεια του πολέμου — με φώναξε μιá μέρα στο γραφείο του, σέ περίοδο πού δέν είχα δουλειά καί μου έδωσε κάποια κατεύθυνση γιά μιá ταινία. Ήταν άκρως σοβινιστικό καί υπέρ του πολέμου: αφηγήθηκα νά τόν κάνω. Μιά φορά επίσης, βρέθηκα αντιμετώπος με μιá πολύ χολιγουντιανή στεναχώρια. Ήταν τό 1934, μόλις είχα φτάσει καί δέ μιλούσα, δέ διάβαζα ούτε έγγραφα λέξη άγγλικά. Έλαβα ένα γράμμα-λίβελο άπό κάποια άμερικάνικη δημοκρατική εταιρεία πού μου ζητούσε νά υπογράψω δέν ξέρω καλά-καλά τί. Κοιτάζω τότε ποιό ήταν οί άλλοι πού είχαν υπογράψει καί βλέπω τόν Τόμας Μάνν καί μερικώς άκόμη. Τότε, σκέφτομαι: θαυμάσια, ο Τόμας Μάνν καί ή δημοκρατία, θαυμάσια. Καί υπέγραψα. Άργότερα ανακάλυψα ότι ήταν κάλυμμα κάποιας κομμουνιστικής βργάνωσης. Γιά ένάμιση χρόνο δέν μπορούσα νά βρω δουλειά στο Χόλυγουντ. Ύστερα έκανα τό *Fury*.

...Γιά τώ δώσω ένα άλλο παράδειγμα σχετικά με τό τί πρέπει νά αντιμετώπισει ένας σκηνοθέτης στο Χόλυγουντ, τό 1953, είχα μόνο 125 δολάρια στην τράπεζα γιά τώ περάσο ένα μήνα. Έπρεπε νά κάνω κάτι. Ο Harry Cohn, τό αφεντικό τής Columbia με προσέλαβε καί μιá μέρα, στο στούντιο, με φωνάζουν: «Ο Harry Cohn — πού ήταν, έξέλληο ο χειρότερος όλων — θέλει νά γεμιστίστε μαζί του». Έντάξει. Φόρεσα μιá γραβάτα καί επειδή τό μόνο πράγμα πού θά μπορούσε άκόμη νά μίν του άρέσει ήταν τό μονόκλ μου, φόρεσα τό γυαλιά μου. Μπήκε ο Cohn, καθόμασταν όλοι στο τραπέζι, με κοίταξε καί μου είπε: «Ξ, πρώσοε, πού είναι τό μονόκλ σας;» Τότε, είπα: «Χάρου — εφεξής ήταν ο Χάρου — όταν ήμουν πολύ φτωχός γιά νά αγοράσω γυαλιά ήμουν ύποχρεωμένος νά φοράω ένα, τώρα, όμως, πού μου δίνεται τόσα λειρά μπορώ νά επιτρέψω στον έαυτό μου νά αγοράσει δύο». Τότε έκανα τό *The Big Heat* (*Μεγάλη Κάβα*) γιά την Columbia καθώς καί τό *Human Desire* (*Ανθρώπινο πόθος*). Ξέρεις, άγγελέ μου, πάντα αναρωτιόμουν γιατί τό ελπαν, *Ανθρώπινο πόθος* — τί άλλου είδους πόθος ύπάρχει; How fancy can you get? Πίστεψέ με, baby, σκέφτομαι τά ίδια με σένα γιά τό *Human Desire*. Τό *Ανθρώπινο κήνος* (*La Bête Humaine*) του Ζάν Ρενουάρ, στο όποίο βασιστήκαμε είναι πολύ καλύτερη ταινία. Δέν συγκρίνονται αυτά τά δύο. Πριν την κάνω, είδα την ταινία του Ρενουάρ γιά νά είμαι σίγουρος ότι ή όπτική μου θά είναι διαφορετική. Την γύρισα επειδή είχα συμβόλαιο. Άν άρνιόμουν θά μπορούσαν νά μου πούν: «Σύμφωνοι, αλλά άν έχουμε κάποια άλλη ταινία γιά σάς δέν θά την κάνετε καί δέν θά πάρετε καί χρήματα». Αυτό μπορούσε νά κρατήσει ένα ή δύο χρόνια. Όπότε δέχτηκα.

Μιά άλλη ταινία πού ήθελα νά κάνω εκείνη την εποχή είχε θέμα τό νερό. Ένας παραγωγός ο I.G. Goldsmith ήρθε καί με βρήκε, με ένα σχέδιο γιά τά προβλήματα άφθειας μεταξύ Καλιφόρνιας καί Άριζόνας. Έπειδή πάντα με ένδιέφεραν τέτιο είδους σχέδια άπάντησα ναί. Τότε, όμως, συγκρούστηκαν οί δύο πολιτείες, σέ τέτιο βαθμό πού ή Καλιφόρνια δέν ήθελε νά σκεφτεί τό σχέδιο παρά μόνο άν δείχνονταν καί οί δύο πλευρές του θέματος, πράγμα πού ββαλε τέλος στο σχέδιο.

Τό 1943, ήταν τό *The Golem*, πρωτότυπο σενάριο του Henrik Galeen καί του Paul Falkenberg. Έπρόκειτο γιά μιá μοντέρνα έκδοση του παλιού έβραϊκού θρύλου πού θά εκτυλισσόταν στην Πράγα στη διάρκεια του πολέμου. Τό 1946, τό *The Body Snatchers* (*Άρπαγες πτωμάτων*), βασισμένο σέ μιá ιστορία του Stevenson γιά τούς κλέφτες τάφων αλλά ο τίτλος είχε άγοραστεί άπό μιá άλλη εταιρεία. Τό 1950, έκτός άπό τό *Winchester 73* δούλεψα γιά μιá σύντομη περίοδο πάνω στο *All the King's Men* (*Όλοι οί άνθρωποι του βασιλιά*) του Robert Penn Warren αλλά τελικά έγινε ή ταινία του Ρόσοεν: πάνω στον Huey Long. Τό 1956 τό *Dark Spring* (*Σκοτεινή άνοιξη*) ή λογαριασμό τής δικής μου εταιρείας: Fritz Lang Productions γιρίστηκε άπό την United Artists γράφτηκε άπό τόν Michel Latté γιά την Susan Strasberg, όπως καί τό *The Diary of Ann Frank* (*Τό ήμερολόγιο τής Άννας Φράνκ*) την ίδια χρονιά. Τό 1963, τό θεατρικό έργο του Rolf Hochuth *The Deputy* (*ό Βουλευτής*). Τό είδα στην Νέα Υόρκη, αλλά άναρωτιόμουν πώς μπορούσε κανείς νά κάνει ταινία άπ' αυτό τό έργο. Είναι πολύ μεγάλο καί μιλοϋν πολύ, δέν ύπάρχει δράση. Έτσι ή άλλοιώς, έπρεπε νά ανατρέξω στην πρωτότυπη γεωμανική έκδοση πού είναι δυο φορές πιό μεγάλη. Έκει θά έβρισκα ένα πιό ποικίλο υλικό άπ' όπου θά μπορούσα νά βγάλω μιá ταινία. Με την ύεκαίρια, στη Γερμανία θέλουν νά αναβίσουν ένα θεατρικό έργο βασισμένο στο *M* καί θέλουν νά τό σκηνοθετήσω εγώ...

Δέν θέλω νά κάνω άλλες ταινίες, όμως, πέρσοι στο φεστιβάλ Καννών, ή Ζάν Μορώ μου έστειλε ένα σημείωμα, λέγοντάς μου ότι θά ήταν εντελής αν γύριζε μιá ταινία μαζί μου, άν κατά τμή, αποφάσιζα νά βγώ άπό τή σύνταξη. Της άπάντησα πώς δέν έκανα πιá ταινίες. Όμως, δούλεψα ένα σενάριο... Λέγεται *Death of a Career Girl* (*Θάνατος μιás κοπέλας τής καριέρας*) — δέν ξέρω πώς λέγεται γαλλικά, δέν ύπάρχει έκφραση γιά τό *Career Girl*. Είναι μιá κριτική γ' αυτό του είδους τής γυναίκας πού είναι σέ άναζήτηση καριέρας καί ξεχνούν τή ζωή, τόν έρωτα καί τελικά πεθαίνουν, ή μάλλον είναι κριτική γ' αυτές πού ή καρδιά τους έχει πεθάνει πολύ πριν άπό τό σώμα τους. Βασίζεται σέ μιá δική μου πρωτότυπη ιστορία. Νομίζεις ότι μιá γυναίκα μπορεί νά ζήσει δηλ τής τή ζωή χωρίς άντρα; (*Καθώς λείι τότε τή γνώμη του*). Μή μου σερβίρεις έμένα αυτή τή σαλάτα, baby,



Die 1000 Augen des Dr. Mabuse.



Das Testament von Dr. Mabuse.



κανείς δεν μπορεί να τὰ πει αὐτὰ σὲ μένα! Ὅχι γενικότητες, κλισιέ, ολόγχαν ἢ ὑπεκφυγές! Ἄς εἶμαστε χοντροκομμένοι, δηλαδή ἀπλῶς τιμιότεροι. Τιμιότητα πάνω ἀπ' ὅλα: εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς ἀνθρώπινες ἀρετές. Μὴ μοῦ λές ψέμματα, baby, λίγο ἐνδιαφέρει τὶ σκέφτονται καὶ τὶ λένε οἱ ἄλλοι. Τὸ θέμα εἶναι: τὶ σκέφτεσαι ἐσύ; Ἀνήκεις στὴ νέα γενιά. Δὲν θέλεις νὰ μὲ φιλήσεις; Εἶσαι ἑξαλλη μαζί μου ἔε; Σὲ λατρεύω, ναί, ἐσένα, νὰ πάρει ἡ εὐχὴ δὲν ξέρω γιατί!

(Ὁ Λάνγκ τότε διαβάζει ὀρισμένα κομμάτια ἀπ' αὐτὸ τὸ σενάριο):

«Βρίσκεται μέσα σ' ἕνα πλούσια ἐπιπλωμένο δωμάτιο, οἱ τοῖχοι γεμάτοι πίνακες: Πικασό, Σαγκάλ. Σ' ἕνα καβαλέτο, μιὰ γραβούρα σὲ ξύλο ποῦ ἀναπαριστᾷ τὸν Λυτρωτὴ νὰ φέρει τὸν Σταυρό του...»

Εἶναι σὲ ἕνα δωμάτιο γεμάτο στρατιῶτες. Μπορεῖς νὰ θυμώσεις στοὺς στρατιῶτες ἂν ξεχνοῦν ὅτι εἶναι στρατιῶτες; Μπορεῖς νὰ τοὺς θυμώσεις ἂν θυμοῦνται ὅτι εἶναι ἄντρες.

Δίνεται στὸν λογαχό. Στὴν ἀγκαλιά του μέσα σφίγγει μὲ τὰ δόντια της τὸν χρυσοῦ σταυρὸ ποῦ φορᾷ στὸ λαμό γιὰ νὰ μὴν φωνάξει...»

— Εἶμαι οἴγουρος πὼς θὰ εἶναι καλὸ σενάριο, παρατήρησε κάποιος.

— Γιατί, ρωτᾷει ὁ Λάνγκ.

— Ἐ, γιατί ὅλες οἱ ταινίες σου εἶναι καλές.

— Γιατί;

— Θὰ εἶναι μεγάλη τιμὴ νὰ τὸ διαβάσουμε.

— Ἐπίσης καὶ εὐχαρίστηση, sir.

— Τὸ ἐλπίζω. Καὶ μὴ μὲ φωνάζεις sir. Δὲν εἶμαι sir. Καὶ γιατί μὲ λένε πάντα κύριο Λάνγκ; Τὸ ἀρχικό εἶναι Φ καὶ ἡ συνέχεια «ρίτζ».

(Συνεχίζεται)

(Ἡ συζήτηση μαγνητοφωνήθηκε καὶ μεταγράφηκε ἀπὸ τὴν Miss Gretchen Weinberg.

Μεταφράστηκε ἀπὸ τὰ γαλλικά ἀπὸ τὴν Ἴριδα Ζαχμανίδη καὶ δημοσιεύεται μετὰ ἀπὸ φιλικὴ παραχώρηση τῶν C.d.C.

# Λέξεις όπως Μ

## του Νίκου Λυγγούρη

Πολιτισμοί, κουλτούρες, βιβλιοθήκες, άρχεϊα, κείμενα, αναπαράστάσεις, συμπτώματα, μεταφορές, τι μιλά μέσα σας και τι μέσα σας κοιμάται.

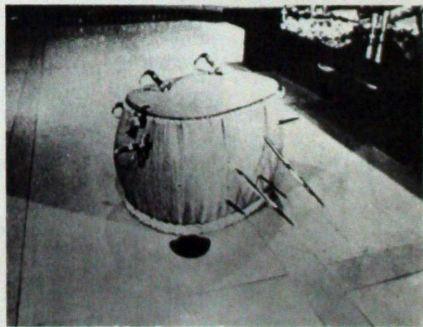
Το μαγικό καλάθι του φακίρη και μέσα του ή Μπαράνι. Μιά σταγόνα αίμα στο έδαφος του παλατιού σημαίνει: ή Μπαράνι είναι νεκρή.

Γιατί 'Αριστοτέλη δέν μπορείς νά δείξεις τό ίδιο τό νεκρό σώμα; «Τό γάρ εὐ μεταφέρειν τό τό δμοιον θεωρεῖν ἔστιν» (Ποιητική, 1459 α).

Από πού μιλά ό θάνατος μέσα στην εικόνα; Μήπως ή «έπιφορά όνόματος» είναι άπάντησή σου στη δική μου άδυναμία νά είμαι; Νόμιζα πώς ήμουν δλος και ότι είχα τό θάνατό μου στα λόγια μου. Μά αυτός είναι τό πρώτο όνομα, τό άρχέγονο λεξικό μου: πέρα άπ' τό λέγειν μου.

Μιά σταγόνα αίμα: παχνίδι με τό θάνατό της (μου), παιχνίδι πού δέν λέγεται ούτε γράφεται, εικόνα του σώματος πού γίνεται γράμμα. Μιά σταγόνα, σημάδι πού μέσα στο πλάνο είναι τό μόνο πράγμα πού καλεί μαγικά τόν τρόμο του δικού μου κορμιού. Φοβάμαι νά γίνω γράμμα. Κι όμως τό σημάδι περνά στο νοῦ και στο λεξικό μου: μόλις τό σώμα σβηστεί, τό αίμα γίνεται «λεκτόν». Στόν Λάγγκ είναι ή φύση των πραγμάτων φύση των λέξεων.

Κλείνω τά μάτια μπροστά στο καλάθι, λημονώ τά σπαθιά. Τι μένει στην επόμενη φωτογραφία; Πάλι τό αίμα, τό σημάδι, τό χνάρι. Αυτό πού έχει τό όνομα γραφή.



Das indische Grabmal



Metropolis



Siegfried

Ἀρχαία κουλτούρα τοῦ ἴχνου, κληρονομιά αὐτοῦ ποῦ ἀφήνει ὁ θάνατος στὰν χτυπὰ τὴν πόρτα μας: τοῦ νεκροῦ κορμιοῦ.

Λουκρήτιος: τὸ κορμί ποῦ πεθαίνει εἶναι ἡ τέλεια εἰκόνα, ἡ ζωγραφική.

Γιατί λοιπὸν εἶναι στὸν Λουκρήτιο τὸ αἶμα ἡ ἴδια ἡ μεταφορὰ κι ἡ εὐγένεια τῆς;

Ἡ πανούκλα τῶν Ἀθηνῶν: «Ἐνα κύμα σάπιο αἶμα ξεχνόταν ἀπὸ τὰ στομυλωμένα ρουθούνια καὶ συνοδευόταν ἀπὸ πονοκεφάλους· καὶ μαζί του ἄφηναν οἱ δυνάμεις τους τὸ ἀνθρώπινο κορμί, ποῦ ἀδειάζε ἀπ' ὅλη του τὴν οὐσία. Κι ἂν μερικοὶ γλύτωναν ἀπὸ τούτη τὴ φριχτὴ ἀπώλεια τοῦ σάπιου αἵματος, τὸ κακὸ τοὺς χτυποῦσε στὰ νεῦρα, στὶς ἀρθρώσεις καὶ στὰ γεννητικὰ ὄργανα. Κι ὑπῆρχαν ἄρρωστοι, ποῦ, μὲς στὸν τρόμο τους ν' ἀντικρίσουν τὸ κατώφλι τοῦ θανάτου ἐπέζησαν — κόβοντας τὰ γεννητικὰ τους ὄργανα μὲ σίδερα» (Περὶ τῆς φύσεως τῶν πραγμάτων, Βιβλίο VI)

Ὁ θάνατος σὰν ἀποφυγὴ τοῦ ἀκρωτηριασμοῦ, τὸ κακὸ αἶμα ποῦ γίνεται ποτάμι καὶ χρωματικὸς κώδικας. Λάνγκ: ὁ ἀντι-Λουκρήτιος.

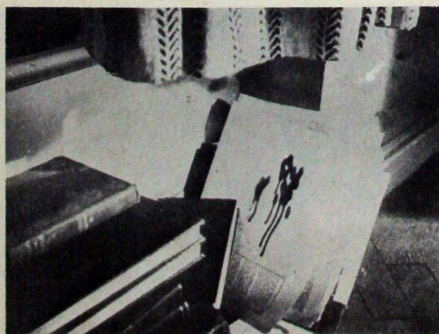
Καὶ γιατί νομίζω ὅτι δὲν θὰ καταλάβω ποτὲ μιὰ ταινία τοῦ Φρίτς Λάνγκ; Γιατί δὲν καταλαβαίνω τὸν τρόπο νὰ πεθαίνει κανεὶς; τί εἶδους ἀρχαίῃ δύναμη, ποιὰ ἠθικὴ καὶ ποιὰ αἰσθητικὴ ἀντλεῖ αὐτὸς ἀπ' τὰ αἰνίγματα τῆς προϊστορίας μου; Προσήλωσα σ' ὅτι μεταφέρει τὸ θάνατο, ἀπαγόρευση αὐτοῦ ποῦ τὸν περιπαίξει. «Αἰνίγματος γὰρ ἰδέα αὐτὴ ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι» (Ποιητικὴ, 1458 α)

Ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ καιροῦ ἡ ἴδια ἱστορία, ἡ ἴδια μυθολογία, ἡ ἴδια σημειωτικὴ τοῦ λόγου καὶ τοῦ πάθους: ὁ θάνατος / σάρκα τῆς ἀπεικόνισης / παρὼν μέσα στὰ χνάρια του καὶ στὶς ἐπιδράσεις του. Τὰ ἀδύνατα συνάψαι: ἔργα τέχνης, μαγικὲς πρακτικὲς, ἀλχημείες τῆς παρτιτούρας, τῆς μιογίας τῆς πέτρας, τοῦ μελανιοῦ, τῆς σελλιδίντ.

Σταγόνες, γράμματα, ἴχνη, ἐπιδράσεις, ἀποτελέσματα, ἐκκρίσεις αὐτοῦ ποῦ ἔχει μιὰ αἰτία καὶ ποῦ τὴν ἀφήνει νὰ χάνεται: στὰ σκοτισμένα δωμάτια, πίσω ἀπ' τὶς πόρτες, στὰ χρυσὰ παλάτια, σὲ κουτιὰ, μαγικὲς στοές, τούνελ.

Γιατὶ ἐφτίαξε ὁ Λάνγκ ταινίες; Ἀδύνατα συνάψαι: μαγεμένος ἀπ' τὴν αἰτία ποῦ χανόταν στὰ βάθη τῆς κινηματογραφίας του. Ἡ αἰτία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀόρατη στὶς τέσσερις πρῶτες φωτογραφίες τοῦ ἄρθρου μου.

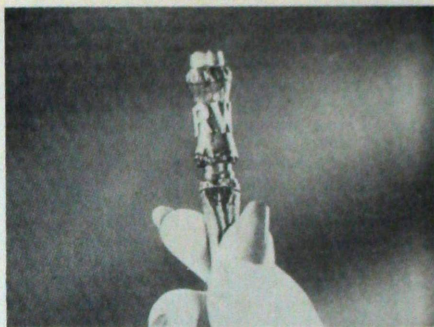
Hangmen Also Die



“Ας μὴ στρεψοδικούµε: πρόκειται γιὰ τὴν αἰτία τοῦ πόθου του, ποὺ τὸν ὤθει στὸ σινεµά.

Δὲν τὴν ἀγγίξε λαμπρὰ ὁ Ἀϊζενστάιν στὸ δευτέρου µέρος τοῦ Ἰβάν, ὅταν στὴν σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἄφησε τὴν αἰσθησιακὴ του εὐφορία νὰ ντύσει στὰ κόκκινα χρώµατα τῆς αἰμομιξίας τὶς μεταφορὲς τοῦ ἀνδρόγυνου ποὺ συνόδευσαν τὸ χορὸ καὶ τὸ μεθύσι τῶν χορευτῶν;

Δὲν ἔφτιαξε πίνακες ὁ Βελάσκεθ γιὰ τὴν ἀγάπη τοῦ Δεσπότη, δὲν ἔφτιαχνε καντάντες ὁ Μπάχ γιὰ τὴν ἡδονὴ τοῦ θεοῦ του, δὲν ἔγραφε τὸ τραγούδι τοῦ θριάμβου ὁ Μπράµς γιὰ τὴν εὐφορία τῶν Πρώσων ποὺ νικοῦσαν τοὺς Γάλλους;

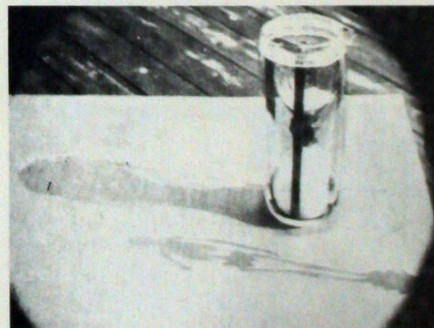


*Woman in the Window*

Ἡ αἰτία τοῦ πόθου εἶναι πάντα τὸ ἴχνος τοῦ ἄλλου μέσα στὸν ἀκρωτηριασµὸ του. Χνάρι, γράµµα, γραφὴ, γραµµένη σάρκα. Ἡ ἀντίστροφα: ρητορικὴ τοῦ γράµµατος ποὺ σέρνεται πάνω στὴ σάρκα, στὸ κορµί, τὴ σελίδα, τὴ σελιλόιντ, ρητορικὴ τῆς μεταφορᾶς, ἀντίστροφὴ τῆς αἰτίας καὶ τοῦ ἀποτελέσµατος, παιχνίδια µὲ τὸ γράµµα, πλοῦτος σὲ µελάνι, φτώχεια σὲ μήνυµα. Τὸ αἶνιγµα ὅλης τῆς κινηματογραφίας τοῦ Λάνγκ, µυστικὸ τοῦ ξέφρενου χρωµατικῆς αἰσθησιασμοῦ τοῦ Ἰνδικοῦ δίπτυχου.

Τί εἶναι λοιπὸν ἡ αἰτία; Αὐτὸ ποὺ εἶναι δίχως νὰ ἔχει; Αὐτὸ ποὺ ἔρχεται ἀπ' τὸν ἴδιο πόντο;

Ὁ τόπος αὐτὸς εἶναι τὸ σῶµα. Ἄλλὰ ποὺ ἀρχίζει, ποὺ τελειώνει τὸ σῶµα; Ποῦ νὰ βρῶ τὴν αἰτία μου; Στὸ στόµα (στὸ λόγο, στὴ φωνή, στὴν πείνα) ἢ στὸ γεννητικὸ ὄργανο (χαρὰ τοῦ σέξ);



*Der Mude Tod*

Ὁ Λάνγκ µὲ ξεγελά: «στὴν οὐρὰ» λέει, ἐννοώντας ὅτι τὸ ζῶο εἶναι ἡ ἐπιθυμητὴ ἰδέα του. Φίδια, τίγρεις καὶ κροκόδειλοι: ἓνα ἰδεοληπτικὸ σύστημα γραµµένου μέσα σὲ μιὰ παρανοϊκὴ δοµή. Κι ἔτσι λειτουργεῖ τὸ παρὰδειγµα πάνω / κάτω, ψηλὸ / χαµηλὸ, τὸ νόηµα κυκλοφορεῖ ἀπ' τοὺς κήπους τῆς Μητρόπολης στὶς στοῆς τῆς, ἀφήνοντας κάθε τόσο κι ἓνα πράγµα, ἓνα μικρὸ πράγµα, τὴ μαγεία τοῦ κοιµατιοῦ, τοῦ μικροῦ, τοῦ μοναδικοῦ ἀντικειµένου ποὺ γοητεύει τὸν Λάνγκ καὶ ποὺ εἶναι ἡ αἰτία «μεταφορµένη» ἀπὸ μιὰ μυθολογία τῆς ὑπέρβασης πρὸς τὴν αὐτογνωσία τῆς. Ὁ Λάνγκ ἀγαπάει τὴν αἰτία τοῦ πόθου του. Κοινοὶ τόποι τῆς ζωῆς µας!



*Scarlet Street*





Das Indische Grabmal



Der Mide Tod

Woman in the Window



Ἄλλὰ ποῖός μιλά;

Ἐγκαρτ: «Μὲ τὴ γέννησή μου γεννήθηκα δὺα τὰ πράγματα κι ἤμουν ἡ αἰτία τοῦ ἑαυτοῦ μου κι δὺων τῶν πραγμάτων (...) Κι ἐδῶ εἶμαι πάλι αὐτὸ ποῦ ἤμουν· κι ἐδῶ οὔτε αὐξάνομαι οὔτε ἐλαττώνομαι, γιατί εἶμαι ἓνα ἀρχέγονο ὄν ποῦ κινεῖ τὰ πάντα» (Περὶ τῆς ἀληθοῦς πεῖνας, Κήρυγμα LXXXVII).

Κι ὁ Λάγγ: ἀναζήτηση τῆς ἀρχαιολογίας τῆς δικῆς του ἀγάπης.

Ἡ αἰτία τοῦ πόθου.

Ἄχι ἡ γυναῖκα -

Ἄχι τὸ ὁμοίωμά της -

Τὸ μέρος της (μου).

Ἐνα ἀνδρεῖκελο στὴ Μητροπόλη.

Μιά φαλλική πόρνη στὸν Τίγρη τοῦ Ἑσναπούρ.

Ἐνα διαμάντι στὸ Μούμφλητ.

Ἐνα πορτραῖτο στὴ Γυναῖκα στὸ παράθυρο.

Ἄχι πλοῦτος στὸ Ἑσὺ κι ἐγώ.

Γιατί ὁ Λάγγ ἐφτιαχνε ταινίες;

Ἄχι θάνατος, τὸ σέξ;

Ἡ Γερμανία, ἡ Ἀμερική;

Τόποι, γεωγραφίες, μῦθοι: σημεῖα τῆς ἀρχαιότητος. Καί:

Οἱ καλὲς μεταφορὲς φτιαχνουν τὸ καλὸ νόημα.

Δὲς τὸ τεράστιο σπῆθος τῆς Ἰνδῆς θεᾶς, τὴν Κορώνα, τὸ ντεκολτὲ τῶν ἄλλων φωτογραφιῶν.

Λάγγ: ὁ ἄντι - Νίτσε

Ἄλλὰ ὁ Νοβάλις: «Ποιὸς ξέρεῖ τί εἶδος ὑπέροχο σύμβολο εἶναι τὸ αἶμα»; (Ἀποσπάσματα).

Δὲν εἶναι παρὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀθηναϊκῆς, τῆς ρωμαϊκῆς καὶ τῆς φλωρεντιανῆς κυριαρχίας ὁ κόσμος τοῦ Λάγγ. Κι ὅπως κάθε ἀπόσπασμα, ἔτσι κι αὐτὸς εἶναι ἓνα πλῆν κι ἓνα σύν, μὴ ἀντιλογία καὶ μὴ ἐλευθερία - καὶ ποῖν ἀπ' αὐτὰ τὸ μῆνυμα, τὸ αἶνιγμα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Νοβάλις: «Ὁ Πλάτων κάνει τὴν ἀγάπη παιδί τῆς ἔλλειψης, τῆς ἀνάγκης καὶ τῆς ὑπεραφθονίας».

Κι ὕστερα;

Τὸ καλὸ νόημα ἀπαιτεῖ μὴ καλὴ σύνταξη. Ὁ Ζάν-Πιερ Οὐντάρ τὴν ὀνόμασε στὰ Cahiers du Cinéma «οἰμὴ ἡ». Πάρτε ἓνα «οἰμὴ ζόντο οἰμὴ», πάρτε ἓνα διᾶλογο δῦο ἠθοποιῶν: ὁ ἓνας μιλά, βλέπω τὸ πρόσωπό του / στὴν ἐπόμενη εἰκόνα βλέπω τὸν ἄλλο νὰ ἀπαντᾷ (ὑποτίθεται ὅτι μέσα στὸ ἴδιο πλάνο βρίσκεται πάντα ἓνας ἠθοποιός).

Τι συνδέει τις δύο εικόνες μεταξύ τους πέρα απ' τὸ διάλογο καὶ τὰ βλέμματα τῶν ἠθοποιῶν πὺ κοιτάζουν πρὸς τὸ ἔξω μέρος τῆς εἰκόνας, ἐκεῖ πὺ μέσα στὴ φαντασία μου τοποθετῶ προσωρινὰ τὸν συνομιλητῆ; Ἡ λέξη φαντασία δίνει τὴν ἀπάντησι: τὶς εἰκόνες συνδέει μιὰ φαντασίωσι σύνταξις, ἕνας τρίτος, ἀπὸν φανταστικὸς ἀκροατῆς πὺ τὸ βλέμμα του ἐνώνει συμβολικὰ αὐτὸ πὺ τὸ φίλμ δὲν μπορεῖ νὰ κατορθώσῃ κυριολεκτικὰ. Χωρὶς τὸν θεατῆ δὲν ὑπάρχει σύνδεσι οὔτε νόημα. Χωρὶς τὴν ἀναμονή μου, τὸν πόθο μου νὰ δῶ, χωρὶς τὶς ἀναβολὲς αὐτῆς τῆς περιεργείας μου οἱ εἰκόνες δὲν κολλᾶνε, τὸ κάδρο ἐκρήγνυται, ἡ μαγεία πέφτει. Τὸ μάτι πὺ ὀράει τὶς εἰκόνες μεταξύ τους εἶναι ἄόρατο, μόνο μὲ γρίφους γράφεται μέσα τους σὰν παράθυρο, κάμερα, τρύπα, κιάλι, κύκλος. Ὁ Λάνγκ δὲν εἶναι μίπως ὄλος τὸ μονόκλ του;

Τί λένε οἱ φωτογραφίες: τὸ καλὸ νόημα εἶναι καλὸ γιατί ὁ θεατῆς κρατᾷ τὸ μάτι του κολλημένο στὸ κορμί - δὲν τ' ἀρῆνει νὰ περιπλανηθεῖ πάνω στὴν ὁθόνη παρὰ σὰν ἄλλο. Τρόμος γιὰ τὴν ἀπώλεια, μιὰ πὺ τὸ ἴδιο δὲν εἶναι ὄλο.

Χαϊλντερλιν: «Ἡ σημασία εἶναι ὁ τελικὸς στόχος, ἀλλὰ ἡ ἔκφρασι εἶναι αἰσθητῆ, ὁ ἐλεύθερος χειρισμὸς μεταφορικὸς» (Περὶ τῆς μεθόδου τοῦ ποιητικῶ πνεύματος).

Ἡ λογικὴ τοῦ σινεμά τοῦ Λάνγκ: μέσα στὶς σπηλιὲς καὶ τὰ ὑπόγεια σέρνεται τὸ ἔγκλημα, ἡ παρανοία κι ἡ λέπτρα.

Ἡ ἄλογικὴ του: ἡ εἴσοδος κάθε σπηλιᾶς εἶναι ἕνα παράθυρο ἀπ' ὅπου περνᾷ τὸ νόημα μὲ τὴ δύναμι τῆς ἀρρώστιας.

Λογικὴ, ἄλογικὴ: λέξεις ὅπως ἄλλες, π.χ. συνειδητὸ, ἀσυνειδητὸ.



Man Hunt



Frau im Mond



Λέξεις που μιλιούνται από άλλους μέσα στον Λάγγκ και που τυχαίνει να είναι οι καλές λέξεις της δύσης. Γιατί τελικά τὸ μόνο ἴσως πράγμα που είναι ζωή στὸν Λάγγκ ἀφορὰ τὸν τρόπο μετὸν ὁποῖο οἱ παλιότεροι δυτικοὶ πολιτισμοὶ ἀναζητοῦν τὴν ἐπιβίωσή τους μέσα στοὺς νεώτερους. Πῶς τὸ ἱερογλυφικὸ γίνεται γράμμα καὶ πῶς τὸ γράμμα ξαναγίνεται ἱερογλυφικὸ. Δὲν εἶναι ἡ ἀρρώστια ἢ μόνη ἐλπίδα γιὰ τὶς μεταμορφώσεις αὐτές; δὲν εἶναι ἡ λέπρα λέξη καὶ φωνή, καλὸ νόημα που τράφηκε ἀπὸ τὸ βάθος τῆς προοπτικῆς μου (σου, του); Τὰ ὀνόματά της: Ἀριστοτέλης, Μωϋσῆς.

Καὶ τὰ φιλμ: χνάρια τοῦ βάθους μέσα στὸ βάθος - που εἶναι πηγάδι (Moonfleet), στοὰ (Τίγρης τοῦ Ἑσναπούρ), σπηλιὰ (Ζίγκφοντ), φιλιακή (Ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ ζήσω), μπουντρούμι (Μαμπούζε), τάφος (Τάφος τοῦ Ἰνδοῦ), ὑπόγειο (Μητρόπολη) τρούπα (Κορήμιλντ), βουρκος (House by the River) κάμαρα (Secret Beyond the Door, The Ministry of Fear, The Big Heat, The Woman in the Window)

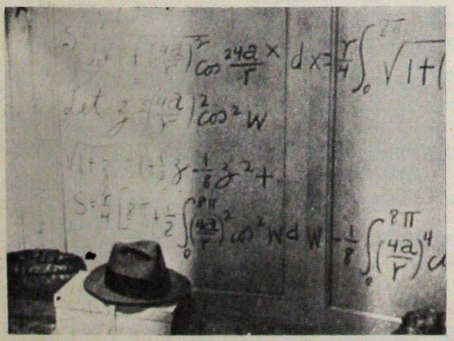
Φωνές βάθους προοπτικῆ κι οἱ «καλές» λέξεις -

Μεταφορὰ	Λέπρα
Ἀμερικῆ	Εὐρώπη
Ἐπιστήμη	1933 Μαγεία
Τίγρης	Μαμπούζε
Αἶνιγμα	Γράμμα
Ἰουδαία	Ἰνδίες
Νομικῆ	Ἱατρικῆ
Μηχανή	Γραμματικῆ

M



Cloak and Dagger



γραμμὲς ἀριθμοὶ σειρὲς ὀνόματα καὶ οἱ ἄνθρωποι τους - δόκτωρ Μαμπούζε Φρόντι Μέντελ Ἰποκράτης καὶ Λακὰν ὄταν πάντα ἔδειχναν μετὰ τὰ φυσικὰ πῶς οἱ ἀρχαῖοι πάπυροι ἔμπερς ἀλλὰ ἀλλοῦ ἄλλοτε ἕμνοι Ἀθαρβαβέδα Κῶς Ἱερόφυλος καὶ Ἑραιοστρατος μάζεταν γύρω τους τὸ διάταγμα τοῦ Ἀντωνίου Πίου καὶ τὰ συγγράμματα τοῦ Κορηλίου Κέλσου περὶ τῶν μισθῶν τῶν ἱατρῶν κι ἕτερα «Regimen sanitatis salernitanum» πῶς ὁ Γαληνὸς οἱ ἄραβες εἶχαν δίκιο μετὸν τρόπο τόπο κόπο που ἡ ἐγκυκλοπαίδεια Βιέννη 1890 Βερολίνο 1933 ἀπαίτησε αἶμα σύμπλωμα τεχνικῆ τοῦ κορμοῦ γιὰ νὰ φτιάξει βιβλία Βαγδάτη Κίνα Βενετία ἀπὸ τότε που ὁ Μαγγελάνος καὶ τὰ στρατεύματα τοῦ Φίλιππου Ἀλέξανδρου 1950: American

*Guerilla in the Philippines* χαρτογραφοῦσαν  
χαρτονομοῦσαν χρονομετροῦσαν τὸν ὠκεανὸν  
τῶν Ἰνδιῶν ἔπεφταν στὶς λέξεις Μαμποῦζε  
Μ(αμποῦζε) Μ(έτρο) Μ(άγερ) Μ(πάγιερ) Μ(η-  
τροπόλη) ταξίδια ἐμπορικῆς φύσης Βιέννη Βε-  
ρολίνο Χόλγουντ φοινικικῆς ἔξαρχης ὡ Ἄνα-  
ξιμανδρε *Western Union — Cloak and Dagger*  
*Moonfleet Der Tiger von Eschnapur*, καὶ κάθε  
ἄστρῳ ποθοῦσε νοῦς κεφάλι κεφαλὴ βιομηχανία  
βιοτεχνία Νιμπελοῦνγκεν Κοπέρνικος Ἐρατο-  
σθένης *Codex atlanticus* σὰν πάπυρο σὰν ἐφεύ-  
ρεση Μανδραγόρα *You and Me* καλὸ βλέμμα  
καλὴ τύχη καλὴ ἀφήγησις καλὸ καλὴ κάλλος  
κάθε ἄστρῳ ἐπειδὴ λησμόνησε ὅτι ἡ καταγω-  
γὴ τοῦ δίκαιου *Judex Judicium Juda* ἦταν στοὺς  
γρίφους τῆς ἐβραϊκῆς λεξιγραφίας χαρτογραφί-  
ας (κλειστο) φοβίας *Secret Beyond the Door* καὶ  
τῆς ἀγίας ρωμαϊκῆς γερμανικῆς αὐτοκρατορίας  
*Hangmen Also Die* μοῖρα μῆρδεψε τὶς ἐπιστῆ-  
μες τῆς γεωγραφίας τῆς νομικῆς τῆς ἰατρικῆς  
τῆς ἀλχημείας γιὰ τὸ μόνον πρόβλημα ποῦ  
ὑπῆρχε πάντα ἀφορὰ τῆ διαθήκη ἀποθήκη  
ὑποθήκη τοῦ Λάνγκ τοῦ Μαμποῦζε - ἀλλά:  
Κλωθῶ Λάχσεις Ἄτροπος ἀνδρείκελο θησαυ-  
ρὸς *Moon fleet* διαμάντι: μικρὸ ἀντικείμενο =  
μαχαίρι (*Scarlet Street*) + ψαλίδι (*Ministry of*  
*fear*) = εἰκόνα πρωτεύουσα μέδουσα Οὐάσιν-  
γκτον Ἀθήνα Μόσχα Καρχηδὼν Μακάο κα-  
κά(ο) κακά κακῶς μῆρδεψε ἐπιστῆμες τοὺς  
ἱεροὺς Ἔσρα Ἄσρα τόμους Στράβων ποιη-  
τῆς ἀναβολὴ ἀναψηλάφησις *The Return of*  
*Frank James Manhunt Fury M* τὸν Κωνσταντῖνο  
τὸν Ἀφρικανὸ μὲ τὸν Σαβινὸ τὶς ῥίζες μὲ τὴν  
*Jurisprudentia* τὸν Παράκελσο μὲ τὰ χαμένα  
συγγράματα τοῦ Μαρίνου τῆς Τύρου — κι ὅμως  
τὸ ὑποκείμενο — καὶ τὸ *Theatrum Orbis* μὲ τὰ  
ὀδοντικά τὰ χειλικά τὰ ὕγρα καὶ τὴ γραμματικὴ  
*Beyond A Reasonable Doubt Spione*

Γερμανία 1921 κουρασμένος τράπεζα  
θάνατος  
Βενετία ἄστρῳ ἀστυνομία νομὴ κληρὸς  
Βαβέλ: Ὅχι τὸ πρόβλημα εἶναι στὴ μοῖρα  
καὶ στὴ λέπρα  
Ὁ Φρίτς Λάνγκ νεκρὸς νεκρὸς λεπρὸς  
λεπρὸς

Γκοντάρ	Ὅμηρος	«Στὶς ταινίες μου τὰ ἀντικείμενα εἶναι σημεῖα, ἀλλὰ σημεῖα πολὺ συγκεκριμένα»
Λάνγκ	γούεστερ	
Στράουμπ	γούεστ	(ταινίες τάλαντον ταλέντο)
Ἄϊξενστάιν		(Σημεῖα μικρὰ καὶ κεφαλαῖα κεφάλαιο κεφάλι κεφαλὴ)

Γιατί τὸ μόνο πρόβλημα ποὺ ὑπῆρχε ἦταν νὰ δείξει ὅτι τὸ ἄστρo Βενετία Βιέννη Ἴβσοναποῦρ Σάντα Μόνικα Σάλτ Λέηκ Σίτυ Ὁμάχα Βερολίνο Μ ἐκτίθεται στοὺς κινδύνους τῆς λέπτρας ἀκριβῶς ὅπως κάθε μάθε πάθε Χόλγουντ γεμάτο μηχανές κι ἐποχές τῆς χημείας ἀλχημείας καὶ τῆς διεθνούς ἀστροπορείας *Frau im Mond* κι ὕστερα πόρτα πύλη εἶναι κάθε πέρασμα τοὺς χρόνους ποὺ οἱ σχέσεις ἀνάμεσα διάμεσα μέσα στὶς λέξεις ἀρχίζουν νὰ γίνονται λύνονται κακῆς - ΚΑΚΕΣ - καὶ τώρα ποὺ τὸ νόημα πέφτει στὴ σπηλιά τρυπά στοὰ φυλακὴ ὑπόγειο μπουντρούμι βάλτος κάμωρα 1976 γιὰ νὰ γίνει ἀφήνει θησαυρὸς ἀνωνυμία ἀντωνυμία ἀντονομασία καὶ βέβαια ὑπερβολὴ παροξυσμὸς βαρβαρισμὸς γιὰ νὰ δείξει ὅτι ἀνάμεσα στὸ ἄστρo ποὺ λέγεται καὶ στὴ Ἱερουσαλὴμ ποὺ δείχεται ὑπάρχει ἄρχει ἡ σχέση μέση θέση θέαμα ποὺ ἐνώνει καὶ χωρίζει τὴν περιτομὴ ἀπὸ τὴν μαγία τῶν ἐθνικῶν καὶ τὴ λέξη νόημα πόλις πολιτικὴ ἀπὸ τὸ μάτι ποὺ μονόκλ ἀτενίζει τὴ λέπτρα παράνοια νὰ χτυπᾶ τρυπᾶ κάθε φιλμ μὲ τὸ θόρυβο ποὺ ἔκαναν οἱ σάλπιγγες τῆς Ἱερικῶν -

*Ἡ Γεωγραφία εἶναι ἐπιστῆμη γιὰ τὴν κατάσταση τὴν κίνηση τὸ μέγεθος τὴν μορφὴ καὶ τὴν ὑπαρξὴ τῆς γῆς δηλαδὴ τῆς ἐπιφάνειάς τῆς καθεαυτῆς καὶ στὴ σχέση τῆς μὲ τοὺς ἀνθρώπους*

: λάθος

θόρυβο σάλπιγγες σχέση λέξη ἐπανάσταση κατάσταση παρὰσταση -

*Ποινὴ: κατὰ τὸ πνεῦμα τοῦ ποινικοῦ δικαίου τὸ ἀπὸ τὸ κράτος ἐπιβαλλόμενο κακὸ μὲ τὴν μορφὴ δικαστικῆς ἀπόφασης ἐξαιτίας παράβασης τοῦ ποινικοῦ νόμου*

: λάθος!

παρὰσταση παράβαση νόμος νομὸς νόμισμα *You Only Live Once*

*Φωτογραφία: τέχνη κατὰ τὴν ὁποία κατασκευάζεται μόνιμη εἰκόνα ἐνὸς ἀντικειμένου ἐπάνω σὲ μιὰ χημικὴ εὐαίσθητη ἐπιφάνεια μὲ τὴ βοήθεια τῶν χημικῶν ἐπιδράσεων τοῦ φωτός*

: λάθος!

πρίσμα πριαπισμὸς

*Λέξη: στὸ γενικὸ νόημα τοῦ ὄρου κάθε σύνδεση φθόγγων ποὺ σημαίνει μιὰ παρὰσταση*

: λάθος!

νόμισμα πόρισμα πρίσμα

*Εἰκόνα: στὴν γνωσιολογία ...  
στὴν ὀπτικὴ ...*

: λάθος!

1921: ὁ κουρασμένος θάνατος / ἕνα γερμανικό λαϊκό τραγούδι σὲ ἔξι στίχους

Τέα φὸν Χάρμποου

1958: ὁ τίγρης τοῦ ἔσναποῦρ / ἕνα παραμῦθι /

Τέα φὸν Χάρμποου

καὶ πάλι τὰ λόγια συγχύσεις ὁ θάνατος ἢ μοῖρα ἢ ζωὴ εἶναι ΕΙΝΑΙ σινεμά Φεργιάντ Γκρίφιθ

σύνταξη ἀνασύνταξη ὁμηρικοὶ θεοὶ κακοὶ κακὲς θεᾶς

Ὁ πατέρας γράφεται νόμος

Ὁ γιὸς γράφεται (ἀστὴρ)νόμος

κακὸ κακὰ καὶ κόβει τὸ κορίτσι τίς λέξεις λόγια

ΤΟ (!) κορίτσι

κακὸ σκατὰ κόβει κορίτσι λέξεις

ἀναρχία  
σοδομία  
κακία  
πορνεία  
λαγνεία  
μωρία

πατέρας γράφεται νόμος  
γιὸς γράφεται νόμος

Τὸ καλὸ ἀπεχθάνεται τὸ κακὸ / ἡ μάνα ἐπιδίδεται στὴ λαιμαργία / Ἡ πόρνη Βιέννη Βενετία πίσω ἀπ' τὴν Νέα Ὑόρκη ἀμήχανη Πρωτεύουσα / Βίβλος Βαβέλ / τὰ σύμφωνα οἱ φθόγγοι τὰ φωνήεντα δὲν μεταφράζονται γιὰτι κάθε ἀρχὴ ἀρχεῖο δοχίς ἄρχοντας ἀρχοντικὸ δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται παρὰ σὰν φθόγγος φθίση πτύση μιᾶς θεᾶς ἐνὸς θεοῦ Ἰεχωβάς παπὰς μπαμπὰς -

ἀρχὴ ἀρχεῖο δοχίς ἄρχοντας ἀρχοντικὸ θεωρεῖται πτύση θεᾶ θεά θεάμα θεάμα θεαμὰ μαμὰ μὰ Μ.



Νίκος Λυγγοῦσης

Μ

Ἀγοράστε τὸ Σ.Κ. '76. Κάντε τον γνωστό. Ἡ ἔκδοσή του  
στηρίζεται στὴν βοήθεια σας.

# ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

## Λάνγκ / Μπρέχτ / Χόλλυγουντ (1941-1943)

### Και οί δήμιοι πεθαίνουν....

Δέν διαστάσαμε νά εντάξουμε στο άφιέρωμα αυτό, ένα ντοκουμέντο πού μοιάζει νά είναι ή άλλη πλευρά του νομίματος, ή άλλη όψη μιάς πραγματικότητας στην όποία, όπως θά δούμε, ό Λάνγκ δέν δυσκολεύτηκε και πολύ νά προσαρμοστεί.

Μπρέχτ — Λάνγκ: συνδιασμός πού σέ διαφορετικές συνθήκες και διαφορετικό χώρο θά μπορούσε νά δώσει έκρηκτικά αποτελέσματα, άλλα πού μέσα στά σύνορα του Χόλλυγουντ δέν μπορούσε παρά νά όδηγήσει σέ μιά πολλαπλή σύγκρουση, οικονομική, πολιτική, πολιτισμική.

‘Αρχικά, τό κείμενο πού προτεινουμε’ εδω, άποσπάσματα από τό ‘Ημερολόγιο εργασίας (Arbeits journal Suhrkamp 1973), τό όποίο δέν έχει έκδοθεί στην ‘Ελλάδα, τό σκεπήκαμε σάν ένα κείμενο πού αναφέρεται στον Φρίτς Λάνγκ και τό σχέδιό του μέ τόν τελικό τίτλο Και οί δήμιοι πεθαίνουν (Hangmen Also Die) (άφου είχε διαδοχικά άλλους τίτλους ‘Ο γιός τών όμήρων, Οί όμηροι τής Πράγας, και άκόμη τόν τίτλο πού ό Μπρέχτ ήθελε νά έχει Νά εμπιστευέσαι τόν λαό — Trust the People) και άποτελεί τά άκριβη και λεπτομερή πρακτικά τής προσπάθειας πού έκανε ό Μπρέχτ στο Χόλλυγουντ, όταν βρέθηκε άντιμέτωπος μέ μιά κινηματογραφική πραγματικότητα, πού τόν τρόμαξε. ‘Όμως, γρήγορα, αυτό τό ‘Ημερολόγιο εργασίας (άπό τό όποίο σκοπίμως έχουμε άπομονώσει τά κομμάτια εκείνα πού λίγο — πολύ στρέφονται γύρω από τό κινηματογραφικό σχέδιο μέ τόν Λάνγκ) παύει νά είναι μιά σειρά από σημειώσεις γύρω από μιά επαγγελματική έμπειρία, όσο όδυνηρή κι άν είναι, γιά νά άποκτήσει μιά διάσταση ήμερολογίου εξορίας, άφου αυτή ή περίοδος (1941-1947) παίρνει μέσα στο σύνολο του ‘Ημερολογίου εργασίας (1938-1955) μιά πρωταρχική θέση.

‘Ο Μπρέχτ στο Χόλλυγουντ είναι ό Μπρέχτ στην εξορία, ό Μπρέχτ σέ μιά «έρημο» την ίδια στιγμή πού στην Εύρώπη οργιάζει ό πόλεμος. Πράγμα πού, όπως ήταν έπόμενο, δέν μπορούσε νά τόν αφήσει αδιάφορο, μιά και έπιπλέον ήταν ύποχρεωμένος νά βγάξει τό ψωμί του απ’ αυτούς πού άποκόλλισε «έμπόρους ψευτιάς». Πραγματικά, έξαναγκασμένος νά γράφει σενάρια γιά νά επιζήσει, μόνο μέσα από τίς σημειώσεις, μέρα μέ τή μέρα, του ήμερολογίου του μπορούσε νά τοποθετηθεί κριτικά άπέναντι σ’ αυτήν τήν δραστηριότητα, φωτίζοντας τήν ιδεολογική τής διάσταση, επανατοποθετώντας τήν στην άληθινή τής θέση, αυτή πού επιβάλλει ένα σύστημα βασισμένο στο χρήμα, τό έμπόριο, τήν κοινοτυπία.

‘Από κεί και πέρα, τά προβλήματα, μισθού, άμοιβής, αύξησης άποδοχών, γιά μιά δουλειά πού ό ίδιος ονομάζει δουλειά γιά τό ψωμί, όπως αναφέρονται στο ήμερολόγιο του, δείχνουν ότι του προκαλούν ένα είδος ψύχωσης γιά τά λεφτά και μαρτυρούν άβεβαιότητα και άγχωδή άνησυχία. ‘Άλλωστε, ό ίδιος έδειχνε νά έχει πλήρη συνείδηση του μικροπρεπή και κοινοτυπού χαρακτήρα τής όλης ιστορίας στην όποία συμμετείχε, όχι όμως χωρίς κάποια άπόσταση, όπως μπορούμε νά άντιληφθούμε διαβάζοντας μερικά άποσπάσματα από τό ήμερολόγιο του.

‘Από τήν άλλη πλευρά, ή συνέντευξη του Φρίτς Λάνγκ, πού είναι ό αντίποδας στα συμπεράσματα του Μπρέχτ δέν είναι λιγότερο διαφωτιστική πάνω στο όχι πάντα καθαρό παιχνίδι πού παιζόταν εκείνη τήν εποχή στη Μέκκα του κινηματογράφου και συμπληρώνει μέ τό δικό του τρόπο τήν εικόνα του Χόλλυγουντ, όπως τήν βλέπουν ένας εξόριστος και ένας πρόσφυγας.

‘Ο Μπρέχτ στο ήμερολόγιο του έχει τήν τάση νά εξαφανίσει κάθε κεφαλαίο, έκτός από μερικές περιπτώσεις παραθέσεων, (τίτλοι έργων κτλ). ‘Ακόμη και κύρια όνόματα περιορίζονται στα αρχικά τους, τά όποια ό έκδοτής συμπλήρωσε μέσα σέ παρένθεση. Δέν υπάρχει θέμα νά διορθώσουμε τόν Μπρέχτ σ’ αυτό τό σημείο: «επανατοποθετεί στη σωστή τής θέση τήν τέχνη τό γραψίματος, μιά πράξη μάλλον κοινοτυπή, πεζή, όμως, όχι επονοιδιστη και γι’ αυτό, μέσα στην καρδιά αυτού του «wrong war», έκπληκτική», όπως σημειώνει σωστά ό Philippe Ivernel, ό μεταφραστής τής γαλλικής έκδοσης.

Τό κείμενο συνοδεύεται από συμπληρωματικές σημειώσεις, ώστε νά γίνουν κατανοητά στον ‘Ελληνα άναγνώστη όνόματα και καταστάσεις περισσότερο γνωστά στη Γερμανία.

Προσθέτουμε τέλος, ότι άντιπαράθεμα τά άποσπάσματα του Μπρέχτ και τήν συνέντευξη του Λάνγκ άκολουθώντας τό παράδειγμα του γερμανικού περιοδικού Filmkritik (No 223, ‘Ιούλιος 1975) από τό όποίο άντιγράψαμε λίγο πολύ τό μοντέλο σελιδοποίησης τών δύο κειμένων. Ευχαριστούμε γι αυτό τό Filmkritik.

# Ἡ ἀνάμνηση τοῦ Φρίτς Λάνγκ

Τὸ 1971, ὁ ἀμερικάνος γερμανιστὴς James K. Lyon ἔβασε στὸν Λάνγκ ὁκτὼ ἐρωτήματα, ποὺ ἀφοροῦν τὶς συνθήκες συνεργασίας τοῦ Μπρέχτ στὸ σενάριο τοῦ Hangmen Also Die (Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν). Ὁ Λάνγκ ἀπάντησε γραπτὰ στὶς ἐρωτήσεις.

Γνώρισα τὸν Μπρέχτ πρὶν τὸ 1933 στὴ Γερμανία (μέσω τοῦ Peter Lorre στὸ Μόναχο), τὸν ἐκτίμησα πολὺ καὶ ἐπειδὴ βρισκόμουν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν Feuchtwanger γνῶριζα ὅτι αὐτὸς τοῦ εἶχε διαθέσει ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο χρηματικὸ ποσὸ προκειμένου νὰ ἐρθεῖ ἀπὸ τὴν Εὐρώπῃ στὴν Ἀμερική. (Ὁ Feuchtwanger ἦρθε ἀπὸ τὴ Γαλλία στὴν Ἀμερική μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς Ἐλενορ Ρούσβελτ. Ἐγὼ ὁ ἴδιος, ὅταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 1933 ὁ Γκέμπελς μοῦ εἶχε προσφέρει τὴν «ἀρχηγία» τοῦ κινηματογράφου, ἐγκατέλειπα, τὴν ἴδια μέρα τὴν Γερμανία καὶ μέσω Παρισιοῦ — ὅπου γύρισα τὸ Liliom μὲ τὸν Charles Boyer καὶ τὴν Madeleine Ozeray ἔφτασα στὴν Ἀμερική τὸ 1934).

Σήμερα εἶμαι σὲ θέση, καὶ αὐτὸ χάρις σὲ μιὰ παλιὰ γνωστὴ, τὴν κυρία Lily Latte, νὰ πῶ μὲ σιγουριά μόνον τὰ παρακάτω: ἡ κυρία Latte καὶ ἐγὼ μαζεύαμε ὅσα περισσότερα λεφτὰ μπορούσαμε, πάντοτε μικρὰ ποσὰ, ἀπὸ γνωστούς, γιὰ νὰ κάνουμε δυνατὸ τὸν ἐρχομὸ καὶ τὴν κατοικιὴ ζωὴ τῆς οἰκογένειας Μπρέχτ. Ἀπὸ ὄσους — καὶ δὲν ἦταν λίγοι — προσέφεραν χρήματα, ἡ κυρία Latte μπορεῖ νὰ θυμηθεῖ μόνον τὸν σκηνοθέτη Wilhelm Dieterle καὶ τὴ γυναίκα του.

(Γιὰ δύο περίπου χρόνια, ἡ κυρία Latte καὶ ἡ κυρία Ἐλενα Βάιγκελ ἦταν στενὲς φίλες. Βλεπόντουσαν σχεδὸν καθημερινὰ, ὥσπου ἡ Ἐλενα Βάιγκελ διέκοψε ξαφνικὰ τὴν ἐπικοινωνία μαζί της. Τὸ ἴδιο, ἔκανε καὶ μὲ τοὺς ἄλλους ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ μεσολαβήσουν γιὰ νὰ γνωρίσει διακεκριμένες ἐκεῖνῃ τῇ στιγμῇ προσωπικότητες.)

Πιθανόν, στὸ συγκέντρωμα ποσῶν βοήθησε τὸ Εὐρωπαϊκὸ Ταμεῖο τοῦ Φίλμ, ποὺ ἰδρύθηκε ἀπὸ τὴν κυρία Liesel Frank, κόρη τοῦ Fritz Massary καὶ εἶχε σκοπὸ νὰ ὑποστηρίξει γερμανοὺς ἐμigréδες τοῦ φιλμ καὶ τοῦ θεάτρου. Ἡ κυρία Latte νομίζει πὼς θυμᾶται, ὅτι ἡ οἰκογένεια Μπρέχτ ὅταν ἔφτασε ἐδῶ ἔπαιρνε κάθε μῆνα ἕνα ποσὸν ὑποστηρίξεως ἀπὸ τὸ ταμεῖο.

Μὲ ἀρκετὴ σιγουριά μπορῶ νὰ ἰσχυρισθῶ, πὼς οὔτε ἡ Dorothy Thompson οὔτε ὁ ἠθοποιὸς Fritz Kortner ἦταν «ἐπίσημα» μακίνηες.

Εἶχα ὑπογράψει συμβόλαιον μὲ τὴν 20th Century - Fox καὶ εἶχα ἤδη τελειώσει τὴν πρώτη μου ἀντι-εθνικοσοσιαλιστικὴ ταινία τὸ Manhunt (Ἀνθρωποκνηνιγιδό). Ὅταν ἔφτασε ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ ἐδῶ, ἦμουν ἐλεύθερος.

Ὁ Arnold Pressburger, ἕνας ἀνεξάρτητος εὐρωπαϊκὸς παραγωγὸς ποὺ τὸν εἶχα γνωρίσει στὴν Εὐρώπῃ, μοῦ ζήτησε ἀπὸ μῆνες νὰ γυρίσω μιὰ ταινία. Ἐκεῖνο τὸ καιρὸ, ὅμως, δὲν ἔβρισκα κανένα θέμα ποὺ νὰ μοῦ ἀρέσει.

Τὸ 1942, στὴν Πράγα, ὁ πρτερέτορας τοῦ Ράιχ, Henrich δολοφονεῖται ἀπὸ τὸν γιατρὸ Svoboda. Ὁ Svoboda βρίσκει, κατὰ τύχη, καταφύγιο στὸ σπίτι τοῦ καθηγητῆ Novotny, ὁ ὁποῖος κατὰ τύχη, συλλαμβάνεται καὶ κρατεῖται δημόσιος μετὰ τὴν ἀποπέλευρα. Ἡ Marcia, κόρη τοῦ καθηγητῆ, πηγαίνει στὴ Γκεστάπο νὰ προσέεινε τὸν Svoboda γιὰ νὰ σώσει τὸν πατέρα της, ὅμως, μαθαίνει ὅτι οἱ Τσεχοὶ ἀντιστασιακοὶ ἔχουν πάρει ἀπόφραση νὰ μὴν προδώσουν τὸν Svoboda, ποὺ εἶχε γίνει ἔθνικὸς ἥρωας. Δὲν μιλᾷ, προκαλώντας ἐπὶ ὑποψίες στὰ S.S. Σανασυναντὰ τὸν Svoboda. Αὐτὸς παριστάνει τὸν ἐραστὴ τῆς γιὰ νὰ ξεγελάσει τὸν ἐπιθεωρητὴ Grüber ποὺ τοὺς ἀκολουθεῖ ἴσαμε τὸν δαιμότιο ὅπου κρύβουν τὸν πληρωμένο ἀρχηγὸ τῆς ἀντίστασης. Ὁ Jan Horak, ἀρραβωνιαστικὸς τῆς Marcia, ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀπάτη τους παρουσία τοῦ Grüber, ποὺ θέλει νὰ τοὺς συλλάβει καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν ἐμποδίσει. Αὐτὸς τὸν ὀρνει ἀνάσθητο, ὅμως ὁ Jan ἐπιβεβαίωσε ξανά, ἐγκαίρως καὶ μαζί μὲ τὸν Svoboda σκοπιάνουν τὸν Grüber. Γιὰ νὰ γλυτώσουν τοὺς δημόσιους ἀπὸ τὸ θάνατο, ἡ ἀντίσταση κατασκευάζει ἕνα ψεύτικον ἔνοχο, τὸν συνεργιστὴ τὸν γερμανῶν Czaka, γιὰ τὸν ὁποῖο ἴδιοι οἱ Τσεχοὶ τῆς Πράγας φέρνουν πετήχια τῆς ἐνοχής του. Ἡ ἀντίσταση κατασκευάζει ἕνα ψεύτικον ἔνοχο, τὸν συνεργιστὴ τὸν γερμανῶν Czaka, γιὰ τὸν ὁποῖο ἴδιοι οἱ Τσεχοὶ τῆς Πράγας φέρνουν πετήχια τῆς ἐνοχής του. Ἡ ἀντίσταση κατασκευάζει ἕνα ψεύτικον ἔνοχο, τὸν συνεργιστὴ τὸν γερμανῶν Czaka, γιὰ τὸν ὁποῖο ἴδιοι οἱ Τσεχοὶ τῆς Πράγας φέρνουν πετήχια τῆς ἐνοχής του. Ἡ ἀντίσταση κατασκευάζει ἕνα ψεύτικον ἔνοχο, τὸν συνεργιστὴ τὸν γερμανῶν Czaka, γιὰ τὸν ὁποῖο ἴδιοι οἱ Τσεχοὶ τῆς Πράγας φέρνουν πετήχια τῆς ἐνοχής του.



# Ἀποσπάσματα ἀπὸ «Τὸ Ἡμερολόγιο Ἑργασίας»

(Μπέρτολντ Μπρέχτ)

1. Oscar Homolka: ἠθοποιός, γεννήθηκε τὸ 1901. Ἐπαίξε στὴ Βιέννη καὶ τὸ Βερολίνο. Ἐγινε ἰδιαίτερα γνωστός ἀπὸ τὴν *Ζωὴ τοῦ Ἐδουάρδου II τῆς Ἀγγλίας*, τὸ 1924 καὶ ἀπὸ τὸ *Μπάαλ* ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Μπρέχτ στὸ Deutsches Theater τὸ 1926. Ὁ Μπρέχτ ἐπανελλήμενα τὸν ἀποκαλεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς πῶ ταιλαντούχους ἠθοποιούς τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου.

2. Fritz Kortner: (1897-1971) Διάσημος ἠθοποιὸς τῶν χρόνων τοῦ '20. Δούλεψε μὲ τὸν Μπρέχτ ἤδη ἀπὸ τὸ *Στὴ ζούγλα τῶν πόλεων*.

3. Peter Lorre: (1904 - 1964) Ἐπαίξε τὸ ρόλο τοῦ Γκάι Γκάι στὴν παράσταση τοῦ *Ἄνθρωπος γιὰ ἄνθρωπο* τὸ 1931. Σὲ πολλὰ κινηματογραφικὰ σχέδια του ὁ Μπρέχτ τὸν προέβλεπε γιὰ τὸν βασικὸ ρόλο.

## 14-11-41

ἐδῶ, ἀπὸ τοὺς ἐμικροέδες οἱ μὲν δύσκολα καταφέρνουν νὰ μὴν ξεποτοῦν ὁ ἕνα χεῖμαρο ἀπὸ χοντρές βροσιές ἐναντίον «τῶν ἀμερικανῶν» οἱ ἄλλοι δὲ νὰ μὴν «ἐκφραστοῦν μπουκωμένοι μὲ τὸ βδομαδιατικὸ τσέκ», ὅπως καταλογίζει ὁ Kortner<sup>1</sup> σ' αὐτοὺς ποὺ καὶ καλὰ κερδίζουν καὶ καλὰ μιλοῦν. ἡ κριτικὴ ἀφορὰ συνήθως ὀρισμένες ὄψεις τοῦ ἀνεπτυγμένου καπιταλισμοῦ, τὴν ὑπερβολικὰ προχωρημένη ἐμπορευματοποίηση τῆς τέχνης, τὴν αὐτάρχεια τῶν μεσαίων τάξεων, τὴν ἐμφάνιση μιᾶς κουλτούρας ποὺ ἔχει ἀνταλλακτικὴ ἀξία κι ὄχι ἀξία χρήσης, τὸν φορμαλιστικὸ χαρακτήρα τῆς δημοκρατίας (ποὺ ἔχει χάσει τὰ οἰκονομικὰ της θεμέλια, δηλαδή τὸν συναγωνισμὸ στὸν ὅποιον ἐπιδίδονται οἱ ἀνεξάρτητοι παραγωγοί) βλέπουμε, λοιπόν, τὸν homolka<sup>2</sup> νὰ πετάει ἔξω τὸν bruno frank, ἐπειδὴ ὁ τελευταῖος σηκώνεται ὀρημητικὰ καὶ βροντοφωνάζει: «δὲν δέχομαι νὰ κριτικάζεται ἐδῶ ὁ πρόεδρος», τὸν kortner νὰ ἀποκαλύπτει ὅτι ὁ λάνγκ ἔκανε μιὰ ἀντισημιτικὴ παρατήρηση, τὸν nürnberg νὰ ἀποστρέφεται τὸν logge<sup>3</sup> κτλ.

## 4-12-41

πρόσφερα στὸν φριτς λάνγκ ἕναν θεὸ τῆς εὐτυχίας μὲ τὸ ἀκόλουθο ἐπίγραμμα:

εἶμαι θεὸς τῆς εὐτυχίας, μαζεύω γύρω μου αἰρετικούς  
ποὺ νοιάζονται γιὰ τὴν εὐτυχία σ' αὐτὴ τὴν κοιλάδα τῶν δακρῶν.  
εἶμαι ἀγκιτάτορας, ἀναταράζω τὴ βρομιά, ταραχοποῖς  
καὶ μ' αὐτὸ — κλείστε τὴν πόρτα — παράνομος

## 27-4-42

(...)

μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἐπιτυχίες στὸ box-office<sup>1</sup>, ἀφαιρέθηκε ἀπὸ τὸν λάνγκ, διαδοχικὰ, τὸ γύρισμα ἀρχετῶν ταινιῶν, ἐπειδὴ καυγάδισε ἢ ἐπειδὴ κάποιος γάλλος ἠθοποιὸς ἀπαιτοῦσε ἀμερικανὸ σκηνοθέτη. ἀρξισε νὰ ἀνησχοῖ καὶ παρακάλεσε τὸν golf nürnberg νὰ τοῦ ἐπιστρέψει τὶς 80.000 δολάρια ποὺ διαχειριζόταν γιὰ λογαριασμὸ του, ὅλες δηλαδή τὶς οἰκονομίες του. ὁ nürnberg ἔκανε μιὰ ἀνόρεχτη ἀπόπειρα αὐτοκτονίας γιὰ νὰ ὀμολογήσει κατόπιν ὅτι ἀπὸ χρόνια εἶχε ξεῶψει τὰ χεῖματά. ἐκεῖνες τὶς βδομάδες ὁ λάνγκ, ἐνῶ τὸ συμβόλαιό του πλησίαζε νὰ λήξει, πηγαίνει στὸν ὀφθαλμίατρο, αὐτὸς τοῦ καλύπτει τὸ ἕνα μάτι, καὶ τοῦ ζητάει νὰ διαβάσει κατὰ νοῦμερα. (λάνγκ): «μὰ πρέπει νὰ ἀνάψετε τὸ φῶς!» τὸ φῶς ἦταν ἀπὸ ὦρα ἀναμμένο. τώρα πιά γνωρίζει ἢ προσισθάνεται ὅτι τὸ ἄλλο του μάτι ἀπειλεῖται ἀπὸ τύφλωση, ὅπως εἶχε ἤδη συμβεῖ στὸν πατέρα του. τὸν συνόδευε ἡ laté, γραμματέας καὶ φίλη του ἀπὸ χρονία, ποὺ τώρα πηγαίνει μὲ τὸν winge, πράγμα ποὺ ἐπίσης γνωρίζει.

1. box - office: ἡ στήλῃ ἐμποτικότητας τῶν ταινιῶν.

2. John Hans Winge: δημοσιογράφος, συγκέντρωσε κι ἔδωσε στὸν Μπρέχτ πληροφορίες ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες τὶς ὁποῖες αὐτὸς κράτησε σὲ ἀρχεῖο.

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο ὁ Μπρέχτ ἔμενε μὲν λίγα λεπτά μακρὰ ἀπὸ τὸ σπίτι μου. Βλεπόμεσταν πολὺ συχνά, κάναμε μακρινοὺς περιπάτους στὴν θάλασσα συζητώντας πολιτικῶς. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶχαμε κι οἱ δυὸ τὴ γνώμη ὅτι τὸ ἐθνικοσοσιαλιστικὸ φάντασμα δὲν θὰ κρατοῦσε.

Μὲ τὶς πολιτικὲς του γνώσεις σχετικὰ μὲ τὴν κατάστασι, ὁ Μπρέχτ μοῦ φάνηκε ἰδωδῆς συνεργάτης, κι ἔτσι τὸν ρώτησα ἀν τὸν ἐνδιέφερε τὸ θέμα. Ὁ Μπρέχτ συμφώνησε ἀμέσως· σὲ λίγες μέρες, ὄχι περισσότερες ἀπὸ τέσσερις ἢ πέντε, εἶχαμε ἤδη ἔτοιμο ἕνα Outline (σχέδιο σεναρίου).

Ἦμουν αἰγούρος πὼς μπορούσα νὰ πουλήσω τὴν ἰδέα στὸν Arnold Pressburger καὶ νὰ γυρίσω μιά τέτια ταινία, καὶ ρώτησά τὸν Μπρέχτ πόσο θὰ ζήτησε γιὰ ἕνα ἔτοιμο σενάριο. Ὁ Μπρέχτ μὲ ρώτησε ἀν 3000 δολλάρια ἦταν πολλά, τοῦ εἶπα πὼς θὰ προσπαθοῦσα νὰ πάρω 5000 δολλάρια γι' αὐτόν.

Πῆγα μὲ τὸ Outline στὴν Arnold Pressburger κι ἐκλείσα μαζί του συμβόλαιο γιὰ τὴν ταινία καὶ γιὰ τὸν Μπρέχτ ὡς σεναριογράφου.

Ζήτησα 7500 δολλάρια γιὰ τὸν Μπρέχτ, ποσὸ πού ὁ Pressburger βρῆκε ὑπερβολικὸ γιὰ συγγραφέα πού ποτὲ ὡς τότε δὲν εἶχε γράψει ἀμερικάνικο σενάριο καὶ μάλιστα πού μιλοῦσε μόνο σπασιμένα ἀγγλικά, πράγμα πού σήμαινε ὅτι χρειαζόταν καὶ κάποιος ἀμερικάνος γιὰ νὰ ἐτοιμάσουν ἀπὸ κοινουὸ τὸ χειρόγραφο. Ὁ συνεργάτης ἔπρεπε νὰ γνωρίζει πολὺ καλά γερμανικά, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ δουλεύει μὲ τὸν Μπρέχτ καὶ νὰ μεταφέρει τὰ μπρεχτικὰ γερμανικά σὲ ἀγγλικά.

Ἀφοῦ ὁμοῦ ἐξήγησα στὸν Pressburger ὅτι θὰ γύριζα τὴν ταινία μόνο μὲ τὸν Μπρέχτ καὶ ἐφόσον ὁ Μπρέχτ ἦταν αὐτὸς πού ἦταν, δέχτηκε τελικά, μετὰ ἀπὸ πολλοὺς διαταγμούς, νὰ τοῦ δώσει 7500 δολλάρια γιὰ τὸ σενάριο.

Νομίζω ὅτι ὁ Μπρέχτ ἦταν παραπάνω ἀπὸ χαροῦνιμος όταν τοῦ εἶπα ὅτι γιὰ τὴ συνεργασία του στὸ σενάριο δὲν θὰ ἔπαιρνε μόνο τὶς 5000 δολλάρια πού τοῦ εἶχα τάξει ἀλλὰ 7500 δολλάρια! Ἐπίσης συμφωνοῦσε ἀτόλντα ὅτι τοῦ ἦταν ἀπαραιτητοῦ ἕνας γερμανόφωνος ἀμερικάνος συνεργάτης, ἐφόσον ὅπου κι ἂν εἶχε βρεθεῖ, στὴ Γερμανία, τὴ Δανία, τὴ Φινλανδία καὶ τὶς ΗΠΑ, εἶχε γράψει πάντοτε στὰ γερμανικά, καὶ δὲν περίμενε παρὰ τὴ στιγμή πού θὰ γύριζε πίσω στὴ Γερμανία. (Ἐγὼ προσωπικά δὲν ἤθελα νὰ ξαναγυρίσω ποτὲ, ἀλλωστε ἤμουν, ἀπὸ τὸ 1931, ἀμερικανὸς ὑπήκοος).

Γιὰ συνεργάτη βρῆκαμε τὸν John Wexley, πού εἶχε πολὺ καλὸ ὄνομα χάρι τὸ θεατρικὸ κομμάτι The Last Mile. Μιλοῦσε ἀπταισιτα γερμανικά καὶ τὰ πῆγαινε μὰ χαρὰ μὲ τὸν Μπρέχτ, στὴν ἀρχή. Ἦταν μέλος τοῦ Ἀμερικάνικου Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, πράγμα πού ἐμεῖς ἀγνοοῦσαμε. (Ὁ Μπρέχτ δὲν ὑπῆρξε ποτὲ μέλος τοῦ κόμματος). Δὲν μπορῶ πιά νὰ θυμηθῶ πού ἔμενε ὁ Wexley. Αὐτὸς κι ὁ Μπρέχτ δουλεύανε μαζί εἴτε στὸ σπίτι τοῦ Μπρέχτ εἴτε στὸ σπίτι τοῦ Wexley. Κανένας τους δὲν εἶχε γραφεῖο στὸ στούντιο καὶ γι' αὐτὸ δὲν δουλεύανε ποτὲ ἐκεῖ.

Στὸ Χόλλυγουντ, ὅταν κάποιος συγγραφέας κλείσει συμβόλαιο μὲ καθορισμένη ἀμοιβὴ γιὰ ἕνα σενάριο, τὸ πότε θὰ δουλεύει γιὰ τὸ σενάριο αὐτό, καθημερινὲς ἢ Κυριακὲς, μέρα ἢ νύχτα εἶναι δική του ὑπόθεσι. Κάθε στούντιο θὰ ἀποροῦσε ἀν ὁ συγγραφέας αὐτὸς ζήτησε ἐπιδότηση γιὰ «working overtime at home or evenings and Sundays» (ὑπερορίες στὸ σπίτι ἢ τὰ ἀπογεύματα καὶ τὶς Κυριακὲς). Ἐγὼ, προσωπικά, δὲν ἄκουσα ποτὲ κάτι τέτιο, γι' αὐτὸ καὶ ἡ 3ῃ ἐρώτησή σας (στὸ γραφτὸ σας τῆς 17-6-71) μοῦ εἶναι ἐντελὸς ἀκατανόητη. Ἡ συνεργασία τῶν δυὸ μὲ ὄχιση μὲ πλήρη ἀρμονία. Ἐγὼ — μιά καὶ ἡ ἀρχικὴ ἰδέα ἦταν δική μου καὶ εἶχαμε γράψει μαζί μὲ τὸν Μπρέχτ τὸ Outline κι ἔτσι ἤξερα τί εἶδους προεργασίες χρειαζόνταν γιὰ τὴν ταινία — μπορούσα νὰ ἀφοσιωθῶ τελείως σ' αὐτὲς τὶς προεργασίες, ὄχι μόνο νὰ βρῶ ἠθοποιούς γιὰ τοὺς ρόλους ἀλλὰ καὶ νὰ ἐπεξεργαστῶ μὲ ἀκριβεία καὶ νὰ συζητήσω μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα τοῦ φιλμ τὰ ἐξωτερικά πού ἔπρεπε νὰ στήσει. Αὐτὸ ἔγινε στὰ παλιά στούντιο τοῦ Τσάπλιν, ὅπου ὁ Pressburger κι ἐγὼ εἶχαμε τὰ γραφεῖα μας, καὶ ὅπου ἀργότερα γυρίστηκε ἡ ταινία.

Κάθε τέσσερις πέντε μέρες ἔπαιρνα τὶς κοίταξες τὶς σκηνὲς πού εἶχαν ἐτοιμάσει οἱ δυὸ σεναριοῖτες. Ἄν ὑπῆρχε κάτι νὰ συζητηθεῖ ἢ νὰ ἀλλάξητὶ τηλεφωνιόμασταν ἢ μιλοῦσα προσωπικά μὲ τοὺς δύο συγγραφεῖς πάνω σ' αὐτὸ.

Ἦταν πολὺ ἀγαπᾶς βδομάδες πού δὲν τὶς σκίαζε τίποτα.

Τότε, στὰ καλὰ καθοῦμενα ἤρθε ἡ πρώτη παραφωνία.

Ἦμουν στὸ γραφεῖο μου, στὸν κινηματογράφου, ὅταν μοῦ τηλεφώνησε ὁ Pressburger πὼς ἤθελε νὰ μοῦ μιλήσει ἀμέσως, γιατί τοῦ εἶχε συμβεῖ κάτι πολὺ διασάφιστο! Πῆγα δίπλα ἀμέσως καὶ ἀντίκρισα ἕναν πολὺ ἐκνευρισμένον ἀνθρωπο. Ὁ Μπρέχτ τοῦ εἶχε γνωστοποιήσει — προσωπικά ἢ ἀπὸ τὸ τηλεφώνου, δὲν ξέρω —

### 28-5-42

με τὸν λάνγκ στὴν παραλία, σκέψεις πάνω στὸ φιλμ γιὰ τοὺς ὁμηροὺς (ἀπ' ἀφορμὴ τὴν ἐκτέλεση τοῦ heydrich στὴν πράγα). δῖπλα μας ἦταν ξαπλωμένο ἓνα νεαρὸ ζευγάρι, σφιχταγκυλισμένοι κι οἱ δύο τους κάτω ἀπὸ ἓνα τεράστιο μπουρνούζι, ὁ ἄντρας κάποια στιγμή πάνω στὴ γυναίκα, ἓνα παιδί ἔπαιζε ἐκεῖ γύρω. κοντά, ὑψώνεται ἓνας μεγάλος ἀσύρματος τοῦ ὁποίου τὰ δυνατὰ πτερύγια διαγράφουν ἓνα τόξο κύκλου. πίσω, ἓνας στρατιώτης μὲ κοντομάνικο πουκάμισο, ἀλλὰ μπροστὰ ἀπὸ τὰ λιγούστια μικρὰ χτίσματα ἓνας φρουρὸς ἐν πλήρη στολῇ, μὲ τὸ ὄπλο του φυλάει σκοπιά. τεράστια φορητὰ-δεξαμενὲς κατηφορίζουν μ' ἓνα ελαφρὸ βούϊσμα τῆς μηχανῆς τὸν ἀσφαλτοστρωμένο δρόμο τῆς παραλίας, καὶ ἀκούγονται κανονιοβολισμοὶ πέρα ἀπὸ τὸν κόλπο.

### 5-6-42

προσπαθῶ μαζί με τὸν λάνγκ νὰ φτιάξω σὲ χοντρές γραμμὲς ἓνα σενάριο *silent city* μὲ θέμα τὴν πράγα, τὴν γεστάπο καὶ τοὺς ὁμήρους. ὅμως ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι τελικὰ παρὰ μόντε ἀρόλο.

### 27-6-42

φαίνεται πὼς τὸ σενάριο ποὺ γράφω μετὰ τὸν λάνγκ (οἱ ὁμηροὶ τῆς πράγας) ἔχει κάποια ἐλπίδα. ὁ λάνγκ τὸ παρουσίασε σὲ κάποιο producer<sup>1</sup> ὁ ὁποῖος ἐντυπωσιάστηκε. πὼς ἀπεχθόναί αὐτὲς τὶς μικροεξάψεις ποὺ πιάνουν τὸν καθένα στὸ πλησίασμα τῶν χρημάτων (ἐξασφαλισμένη διάρκεια ἐργασίας, καλύτερη κατοικία, μαθήματα μουσικῆς γιὰ τὸν στέφ<sup>2</sup>, οἱ εὐεργεσίες τοῦ ἄλλουνοῦ δὲν χρειάζονται πιά).

### 29-6-42

συνήθως δουλεύω στὸ σενάριο τῶν ὁμήρων μαζί με τὸν λάνγκ ἀπὸ τὶς 9 τὸ πρωὶ μέχρι τὶς 7 τὸ βράδυ. μένω κατὰπληκτος ἀπὸ μιὰ πρόταση ποὺ ἐπανερχεται ἀκατάπαιστα τὴ στιγμή ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ συζητᾶμε τὴ λογικὴ ἐνὸς περιστατικοῦ ἢ μιᾶς ἀλληλουχίας: «τὸ κοινὸ θὰ τὸ δεχτεῖ αὐτό.» ὥστε τὸ κοινὸ δέχεται τὸν mastermind<sup>1</sup> τῆς παρόνομης ἀντίστασης ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν κουρτίνα ἐνὸς παραθύρου τὴν ὥρα ποὺ ἡ γεστάπο κάνει ἔξερνα. δέχεται τὰ πτώματα τῶν ἀστυνομικῶν νὰ πέφτουν ἀπὸ τὶς ντουλάπες. ἐπίσης δέχεται τὶς «μυστικὲς» λαϊκὲς συνελεύσεις σὲ καιρὸ ποὺ ἡ ναζιστικὴ τρομοκρατία βρῖσκεται στὸ ἀποκορύφωμα. αὐτὰ «ἀγοράζει» ὁ λάνγκ. ἐνδιαφέρον ἐπίσης εἶναι ὅτι περισσότερο ἐνδιαφέρεται γιὰ τὶς στιγμὲς ποὺ αἰφνιδιάζουν παρὰ γιὰ τὶς στιγμὲς ἔντασης.

### 5-7-42

ἐνὸς ὑπαγορεύω τὸ σενάριο, ὁ λάνγκ στὸ στούντιο ἀποκάτω, διαπραγματεύεται μετὰ τοὺς χρηματιστές. ὅπως σ' ἓνα φιλμ προπαγάνδρας, φτάνουν μέχρις ἐμένα οἱ ἀριθμοὶ καὶ οἱ γραμμὲς τῶν θανάσιμα πληγωμένων: «30.000 \$ ♦♦ 8%» ♦ «I can't do it.»<sup>1</sup> βγαίνω μετὰ τὴ γραμματέα στὸν κήπο. κανονιοβολισμοὶ ἀπὸ τὴ μεριά τῆς θάλασσας...

### 20-7-42

ὄλον αὐτὸ τὸν τελευταῖο καιρὸ δουλεῖα γιὰ τὸ φωμὶ μου στὸ σενάριο τῶν ὁμήρων μετὰ τὸν λάνγκ. πρέπει νὰ πάρω 5.000 δολλάρια γι' αὐτό, καὶ 3.000 ἀκόμη γιὰ τὴν συνῆχση τῆς συνεργασίας μου.

1. producer: παραγωγὸς

2. Στέφ: Stefan, γιὸς καὶ κληρονόμος τοῦ Μπρέχτ

1. mastermind: ἐγκέφαλος

1. I can't do it: Δὲν μπορῶ γιὰ τὸ κάνω



1. Tuis: συντόμηση του Tel-  
lek-tuell-in αντίστροφη του  
intellektuelle (διανοούμε-  
νος), που πρόκειται να δώ-  
σει στον Μπρέχτ το υλικό  
για ένα μεγάλο σατυρικό μυ-  
θιστόρημα, το οποίο, όμως,  
έμεινε στα σκαριά.

## 27-7-42

αυτό το ήμερολόγιο δείχνει, έστω μόνο από το πλήθος των ανάλογων σημειώσεων, τη δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρίσκομαι, ριγμένος άκριβώς στο κέντρο του παγκόσμιου εμπορίου ναρκωτικών, στην τελευταία γραμμή των τουζ<sup>1</sup> αυτού του κλάδου.

τι θλιβερό ξοργο ή ταινία για τους δήμους με την όποια ασχολούμαι τώρα, τί σχήματα, τί περιπλοκές, τί τεχνάσματα! ή λίγη αξιοπρέπεια έξαντλείται στην αυστηρή τήρηση του πλαισίου μάς άστικης εθνικής έξαρσης, σ' αυτό προστίθεται τώρα και το πρόβλημα της διανομής. είδα ένα κατάλογο με τις φωτογραφίες όλων των ήθοποιών που μπορούμε να έχουμε ή μάλλον αυτών που είναι ήδη εδώ — πρόσωπα που λές πώς βγήκαν από το δημοτικό θέατρο της ούλλμ.

## 5-8-42

1. writer: συγγραφέας
2. suggestions: υποδείξεις

τώρα δουλεύω σ' ένα γραφείο της united artists, στην οδό λας πάλμας, στο χόλυγουντ. γραφεία όπου σκάς από τη ζέση με τις γραμματίες τους. ένας άμερικόνας writer<sup>1</sup>, ό john wexley, που παίρνει 1500 δολάρια την έβδομάδα. περνάει για πολύ άριστερός και έπιπλέον τίμιος. κοιτάζω μία πρώτη σενάριος μαζί του. την ύπαγορεύει στά άγγλικά στην γραμματέα. αυτή την δακτυλογραφεί σε τέσσερα αντίτυπα. όταν αξιώνω να πάρω ένα καταφύγει στά πιό παιδαριώδη προσχήματα. πάνω - πάνω γράφει «john wexley» και την ήμερομηνία. οι «suggestions<sup>2</sup>» δέν φέρουν την παραμικρή ένδειξη όνόματος. για κάποια σκηνη χρειάζεται μεταφραση στά γερμανικά· προσθέτει λοιπόν σ' ένα αντίγραφο όρισμένες χειρόγραφες σημειώσεις και μου τό παραδίδει. τό παίρνω μαζί του. μετά άπ' αυτό τηλεφωνήματα προς κάθε κατεύθυνση: πήρα δήθεν κάποιο χαρτί που του είναι άπαραίτητο, δέν μπορεί να συνεχίσει τη δουλειά μ' αυτές τις συνθήκες. φαίνεται πως αυτού του είδους οι μηχανορραφίες είναι ιδιαίτερα άποδοτικές.

## 14-9-42

1. Trust the people: Νά εμπι-  
στεύεσαι τόν λαό

ή δουλειά για την ταινία (που θά μου άρεσε να την έλεγα *Trust the People*<sup>1</sup>) προχωρεί πολύ καλύτερα άφότου κάνω με τόν wexley, και όχι πιά με τόν λάνγκ, τις προκαταρκτικές συζητήσεις για τόν τρόπο που θά μεταγράψουμε τό outline στο σενάριο (έπιπλέον, διορθώνω εκ των ύστερων τη δουλειά του). τό κυριότερο είναι ότι κατόρθωσα να πείσω τόν w(exley) να γράφει μαζί μου, και στο σπίτι μου, τά βράδια, ένα ιδανικό σενάριο, τελειώς καινούριο, για να τό υποβάλλουμε στον λάνγκ φυσικά, τό κύριο βάρος θά έπεφτε στις σκηνές λαού.

## 5-10-42

ιδιαιτερα τυπική διαδικασία: μαθαίνω ότι ό wexley ζήτησε επίδομα για τη δουλειά που κάνει τά βράδια και τις κυριακές. καθώς τό ζήτημα είχε τακτοποιηθεί, ό λάνγκ με συμβούλεψε να ζητήσω κι έγώ. έτσι κι έκανα. μετά από όρισμένους δισταγμούς απέσπασα την υπόσχεση ότι θά με ίκανοποιήσουν. οι δισταγμοί είχαν σχέση με την άπαίτησή μου να παίρνω τό ίδιο ποσό. όμως, την επόμενη ήρθε ό λάνγκ ζητώντας, τά βράδια τώρα, να γράφουμε τό κύριο σενάριο και τό «λουστράρισμα» να μείνει για τό τέλος. πραγματικά, δέν μπορώ πιά να καταφέρω τόν wexley να συνεχί-  
σουμε να δουλεύουμε τό ιδανικό σενάριο. μόνον 70 σελίδες μέχρι τώρα.

## 16-10-42

ή βδομάδα που κύλησε δέν ήταν άσχημη: τό στάλινγκραντ κράτησε καλά, ό wilkie<sup>1</sup> άπαίτησε ένα δεύτερο μέτωπο από τό tchinking. ή άμερικόνη άεροπορία έπενεβη στις συγκρούσεις πάνω από τη γερμανία — ενώ ό

1. Willkie: αντίπαλος του  
Ρούσβελτ στις εκλογές



πώς δεν θα συνέχιζε τη δουλειά, αν δεν έπαιρνε την ίδια άμοιβή με τον John Wexley: 10.000 δολάρια.

Πέρασα μιά από της πιο δυσάρεστες στιγμές της ζωής μου. Θυμήθηκα, και πολύ καλά μάλιστα, πόσο δύσκολο είχε σταθεί να πείσω τον Pressburger να πληρώσει 7500 δολάρια στον Μπρέχτ για τη συνεργασία του στο σενάριο. "Αν για τον Pressburger ήταν τα 2500 δολάρια που του γάλαγαν τό κέφι, και με τό δίκιο του, για μένα ήταν κάτι παραπάνω, ήταν μιά μεγάλη απογοήτευση τό γεγονόςς ότι ο Μπρέχτ ζητούσε παραπάνω λεφτά χωρίς να μου πεί τίποτα· κι όσο θυμόμωνα πώς στην άρχη με ρωτούσε αν νόμιζα καλό να ζητήσει 3000 δολάρια για τη συνεργασία του...

Μετά από πολλές ώρες κατάφερα να πείσω τον Pressburger πώς για τό συμφέρον της παραγωγής θα έπρεπε, όσο τό δυνατό χωρίς προστριβές, να δαγκώσει τό ξυνόμηλο και να έγκρίνει τα 2500 δολάρια παραπάνω για τον Μπρέχτ. Του έδειξα διάφορες σκηνές από τό χειρόγραφο που ήταν τόσο τυπικά Μπρέχτ που δεν θα μπορούσε να τις γράφει κανείς άλλος. Ό Pressburger τό είδε και συμφώνησε, όνόμασε όμως τον τρόπο του Μπρέχτ έκβιασμό, και αργότερα, όταν ο Μπρέχτ κι ο Wexley διαφώνησαν για την πατρότητα του σεναρίου και φτάσανε να ζητήσουν τη διαίτησία του Hollywood Screen Writer's Guild ("Ένωση σεναριογράφων του Χόλλυγουντ), πήρε την ίκανοποίησή του άρνούμενος να καταθέσει σαν μάρτυρας του Μπέχτ. Γι' αυτά, περισσότερα παρακάτω.

"Αν και, όπως είπα, βοήκα τον τρόπο του Μπρέχτ τελείως λανθασμένο και τελείως άνηθικο, δεν ύπηρξε καθόλου πάγος μεταξύ μας.

Αυτό συνέβη πρώτη φορά όταν ο Μπρέχτ θέλησε να με πείσει να δώσω άπωσήποτε τό ρόλο του τσεχοσλοβάκου Κουίσαλιγκ Emil Czaka, στον γερμανό ήθοποιό Oscar Homolka.

Έκτιμούσα πολύ τον Homolka ως ήθοποιό, και τον έκτιμώ ακόμα σήμερα, αλλά δεν μπορούσα να του αναθέσω αυτόν τό ρόλο, δεν ταίριαζε με την αντίληψη που είχα για την ταινία.

Η αντίληψή μου αυτή ήταν: για να ξεκαθαρισθεί κάτωσ στο άμερικάνικο κοινό τί σημαίνει για έναν λαό να κνριαρχείται και να καταπιέζεται από ξενόγλωσσον στρατό και μυστική άστυνομία, είχα βάλει σε όλους τους τσέχικους

2. shooting: τὸ γύρισμα
3. hollywood picture: χολι-γουντιανή ταινία
4. boss: ἀφεντικό
4. drugs: ναρκωτικά
6. licenses: άδειά

wexley κι ἐγὼ δουλέψαμε «ψυχὴ τε καὶ πνεύματι» στὸ σενάριο *Trust the People* (δικὸς μας τίλος), καὶ ὄριστε ὁ λάνγκ, μόλις πρὶν ἀπὸ τὸ shooting<sup>2</sup> σέονει τὸν φτωχὸ wexley στὸ γραφεῖο του καὶ τοῦ φωνάζει κατὰμουτρα, πίσω ἀπ' τὶς κλειστὲς πόρτες, πὼς δὲν θέλει τίποτα περισσότερο ἀπὸ μιὰ hollywood picture<sup>3</sup> ὅτι χέστηκε γιὰ τὶς σκηνὲς λαοῦ κτλ. ἡ μεταμόρφωση τοῦ ὑφίσταται στὸ περιβάλλον τῶν 70.000 δολαρίων εἶναι ἀξιοθαύμαστη, κἀθετα, μὲ τὰ φροσιματά δικτάτορα καὶ βετεράνου τοῦ σινεμά, πίσω ἀπὸ τὸ γραφεῖο του τοῦ boss<sup>4</sup> ὄλος drugs<sup>5</sup> καὶ μνησικακία ἐναντίον κάθε σποστής πρότασης, συγκεντρώνοντας τὶς «ἐκπλήξεις», τὶς μικρὲς ἀγωνίες, τὶς βρωμερὲς συναισθηματικότητες, καὶ τὶς ἀπιθανότητες, καὶ πέρνει τὶς «licenses»<sup>6</sup> γιὰ τὸ box-office. γιὰ μιὰ-δυὸ ὥρες συναισθάνομαι τὴν ἀπογοήτευση καὶ τὴ φρίκη τῶν πνευματικῶν ἐργατῶν ποῦ τοὺς παίρνουν τὸ προϊόν τους καὶ τὸ ἀκρωτηριάζουν, ἐνῶ κάθομαι στὸν ὁμορφο καὶ τόσο ἀπατηλὸ κῆπο μου καὶ πιέζω τὸν ἑαυτὸ μου νὰ διαβάσει ἕνα ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα.

### 17-10-42

1. Mission to Moscow: Ἐποστολὴ στη Μόσχα
2. Curfew: σύνθημα

ὁ kortner πληγώθηκε γιὰτὶ δὲν τοῦ ἔδωσα ρόλο στὸ φιλμ τοῦ λάνγκ, ἐνῶ ἔκανα τὸ πᾶν γιὰ νὰ πάρει ὁ homolka τὸν ρόλο τοῦ czaka, δηλαδή προσπάθησα νὰ ἐξασφαλίσω τὸν homolka γι' αὐτὸ τὸν ρόλο. ὁ λάνγκ εἶχε πολλὰ προσωπικά ἐναντίον τοῦ kortner, ὁ ὁποῖος, μιὰ φορὰ, σὲ κάποια κοινωνικὴ συναναστροφή, πλέκοντας τὸ ἐγκώμιο τῆς ἐλευθερίας τῆς γνώμης στὰ δημοκρατικὰ καθεστῶτα, τοῦ εἶχε βγάλει στὴ φόρα ἄσχημα πράγματα, π.χ. πὼς τοῦ μιλοῦσε μπουκωμένος μὲ τὸ βδομαδιατικὸν τσέκ, προφανῶς, ὁ λάνγκ ἦταν λιγότερο προκατειλημμένος ἐναντίον τοῦ homolka, θὰ μπορούσε μόνο νὰ τοῦ καταλογίσει ὅτι εἶναι καλὸς ἠθοποιός, τὶς τελευταῖες βδομάδες ὁ kortner νόμιζε πὼς εἶχε σίγουρο τὸν ρόλο τοῦ litvinov στὸ *Mission to Moscow*<sup>1</sup> ὅταν ἄλλαξε γνώμη καὶ ἐπανῆλθε στὸν homolka μετὰ ἀπὸ ἕνα ἀποτυχημένον τεστ τοῦ τελευταίου, ὑποτίθεται μόνο λόγω τῆς παρέμβασης τοῦ πατριοῦ του, ἐνὸς ἀπ' τοὺς πρὸ σημαντικῶς ἀνθρώπους στὴν Οὐάσιγκτον. Ὁ kortner πραγματικὰ συνάντησε τὸν homolka ἐδῶ μερικὲς φορὲς, γιὰτὶ ὁ homolka χρησιμοποιώντας τὸ curfew<sup>2</sup> ἐρχόταν διαρκῶς ἐδῶ. Τώρα ὁ K(ortner) δὲν παύει νὰ μιλάει γιὰ «μιὰ ἀτύμοφαιρα γεμάτη ἐκατομμύρια, Ἴντριγκες κτλ.» ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ ἀνεχθῆ. ἀποκαλεῖ τὸν λάνγκ, ποῦ τοῦ ἀρνεῖται ἕναν ρόλο, ἐγγληματία, καὶ φυσικὰ ἐφόσον κι ἐγὼ δουλεύω μαζί του... εἶναι ἀρετὰ δύσκολο.

μικρὴ ἢ βαρκοῦλα τῆς σωτηρίας... τώρα ἂν θέλουμε, ὑπάρχει τὸ ὑλικὸ γιὰ προβληματισμό. Γιὰ μένα, ὁ ἠθοποιὸς ἀποτελεῖ συχνὰ ἕνα τελειῶς ἐξωθητικὸ φαινόμενο. στὰ μάτια μου, ἡ ἠθικὴ του ἔγκειται μονάχα στὸ πὼς ἀντιμετωπίζει τὴν παραγωγή του ὡς ἠθοποιῦ. ὁ ἔγωγενητισμὸς μὲ διασκεδάζει ὅταν ἐμφράζεται πλαστικά, καθαντὰ ἀντικοινωνικὰ χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ δειλία, ἡ συγκαταβατικότητά, ἡ βαρβαρότητα, μὲ ἐμπλουτίζουν ἀμέσως μόλις πάρουν μιὰ αισθητικὴ φόρμα. ὁ homolka μὲ διασκεδάζει τρομερῶς ὅταν ἀποκαλεῖ τὸν ἑαυτὸ του ὁ «ἀδελφός» καὶ ἐπιχειροῦ νὰ ξεθάψει ὅλες τὶς ἀδυναμίες του, τὶς ψευδαισθήσεις του, τὴν ἀνάιδεια καὶ τὶς πονηριὲς του μὲ μιὰ μεταδοτικὴ εὐχαρίστηση. Ἄπλοῦστα μὲ μεταμορφώνει σὲ κοινό, δηλαδή σὲ κάποιο ποῦ δὲν ἔχει τίποτα νὰ φοβηθεῖ ἀπὸ τὰ σκληρὰ χτυπήματά του.

### 24-11-42

ὁ ἰδιαιτέρα ὁμὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ λάνγκ ἀνακάλεσε τὴν αὐστηρὴ συμφωνία μὲ τὴν βάνγκελ γιὰ τὸ ρόλο μιὰς λαχανοπώλιου στὸ σενάριό μας — ἐπέμενε στὴν καθαρότητα τῆς προφορᾶς, διακήρυττε ἀναγκαιὲς ὀρισμένους περιττές, κακογραμμένες φράσεις ποῦ εἶχε γράψει ὁ wexley γιὰ νὰ γλιστροῦσαν μέσα στὴ δική μου, σχεδὸν βουβὴ ἀντίληψη γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ἔκανε στὰ πεταχτὰ ἕνα φωνητικὸν τεστ στὴν βάνγκελ, τῆς ὑποξέθηγε μετὰ ἕνα πλήρες τεστ, τὴν ἄφησε νὰ περιμένει καὶ νὰ δουλέψει, καὶ μετὰ, ἐπιδειχτικὰ γύρισε τὴν πρώτη σκηνὴ μὲ κάποια ἀλλή, χωρὶς

ρόλους, ακόμα και στον πιο μικρό, αμερικάνους ήθοποιους που επομένως μιλούσαν άπταιστα αγγλικά. Σε αντίθεση μ' αυτούς, δηλαδή σε αντίθεση με τον τοσεχολοβίκικο λαό στην ταινία, γενθեսα βλους τους γερμανικούς ρόλους σε γερμανούς ήθοποιούς που μιλούσαν τὰ αγγλικά (δηλαδή τὰ τσέχικα στην ταινία) με γερμανική προφορά.

"Αν τώρα έβραζα στον ρόλο ενός τσέχου Κουίσιλιγκ, δηλαδή ενός προδότη του ίδιου του λαού του, γερμανόν ήθοποιό, που είχε άκριβώς την ίδια προφορά με τους γερμανούς εισβολείς, ο κάθε άκροατής θά αναρωτιόταν μήπως ήταν γερμανικής καταγωγής, κι επομένως όχι πραγματικός προδότης του λαού, πράγμα που, κατά την άποψή μου, θά άμφισβητούσε όλο τὸ κλείσιμο τῆς ταινίας, όπου κάθε τοσεχολοβίκος πολίτης τοποθετείται ενάντια στον προδότη του ίδιου του λαού του.

Νομίζω πώς, από τους λόγους που ανέφερα παραπάνω, είναι ξεκάθαρο πώς δεν είχα ποτέ την παραμικρή πρόθεση νά δώσω στην Έλενα Βάιγκελ ούτε τὸν παραμικρό ρόλο. Είναι επίσης παραδρομή πώς έπαιξε στην ταινία τὸ ρόλο τῆς «Κυρίας Ντβόρακ». Ἡ ήθοποιός που ζωντάνεψε αυτόν τὸ ρόλο ὀνομαζόταν Sarah Padden. Νά έκανα ένα σκρήντεστ με την Έλενα Βάιγκελ ήταν περιττό, γιατί την είχα ήδη χρησιμοποιήσει στις ταινίες μου, πριν ακόμη παντρευτεί τὸν Μπρέχτ, σε έξιτρα ή μικρούς ρόλους (π.χ. στην ταινία Metropolis).

Στην 4η ερώτησή σας μπορώ νά άπαντήσω τιμότατα πώς από την πλευρά μου δεν υπήρξε ποτέ ή παραμικρή διαφωνία πάνω στο περιεχόμενο του χειρογράφου. "Όσο για τῆς «σκηνές λαού» και την άναφορά που, όπως γράφετε, υπάρχει στο ήμερολόγιο του Μπρέχτ, υπάρχουν βέβαια στην ταινία. Για παράδειγμα δες τῆ σκηνη στον κινηματογράφο, όπου γίνεται γνωστή ή άπόπειρα κατά του Heydrich ή ή σκηνη όπου ή Μάσα Νοβότνι, κόρη του καθηγητή Νοβότνι, βρισκεται στο δρόμο για την Γκεστάπο κτλ.

"Έτσι, μπορώ νά ύποθεσω πώς πρόκειται για τὸ έξῆς: 'Ο Μπρέχτ πρότεινε νά δουλευτούν πολλὸ οί σκηνές τῶν όμηρων, που επιλέχτηκαν από όλα τὰ κοινωνικά στρώματα και συνελήφθησαν από τὸ τρομοκρατικό καθεστὼς τῶν ναζί μετά τὸν θάνατο του Heydrich, κι αυτό για νά είναι δυνατόν νά προβληθοῦν στη Γερμανία — άφου θά είχε άνατραπεί τὸ καθεστὼς του Χίτλερ —, χωριστά από τὸ πρωτότυπο, σάν ξεχωριστές ταινίες μσο-ντοκιμαντέρ. Ἐμουν σύμφωνος με την ιδέα. Δέν ξέρω αν ήταν του Wexley.

Και τώρα ερχομαι στην πιθανόν μοναδική πραγματική αίτία τῆς άποξένωσης μεταξύ του Μπρέχτ κι έμένα.

'Ο Arnold Pressburger ήρθε μιά μέρα και μου δήλωσε πώς για άπόρβλεπτους από τῆ μεριά του οικονομικούς λόγους θά έπρεπε νά άρχίσει τὸ γύρισμα τῆς ταινίας τρεις βδομάδες νωρίτερα, έτσι ώστε δέν είχα παραπάνω από όχτώ μέρες καιρό.

Τὸ σενάριο δέν ήταν ακόμα έντελῶς έτοιμο, είχε όμως ήδη περίπου 280 σελίδες. Ἐκείνον τὸν καιρό, ένα χειρόγραφο τέττας έκτασης, δέν μπορούσε νά γυριστεί ταινία. Ένα κανονικό χειρόγραφο είχε περί τῆς 120 - 150 σελίδες. Ἄλλωστε, τὰ λεφτά που είχε στη διάθεσή του ο Pressburger δέν έφταναν για νά γυριστεί ένα τόσο μεγάλο χειρόγραφο.

Είχα προγραμματίσει νά κάνω μαζί με τὸν Μπρέχτ και τὸν Wexley τῆς ύποχρεωτικές περιοκοπές όταν τὸ σενάριο θά ήταν έτοιμο. Με τὸν περιορισμό του χρόνου αυτό ήταν πιὰ άδύνατο γιατί έπρεπε οί δυο τους νά τελειώσουν τὸ σενάριο και έμένα μου έμενε μόλις μιά βδομάδα για νά κάνω τῆς περιοκοπές αυτές. Ἐμουν λοιπόν άναγκασμένος, με τῆν βοήθεια ενός νέου writer (συγγραφέα) ὀνόματι Gunzburg, νά κάνω τῆς περιοκοπές μόνος μου και μετά από πολλές προσπάθειες κατάφερα νά περιορίσω τὸ χειρόγραφο στις 192 σελίδες.

Και πάλι, όσο μπορώ νά θυμάμαι, οί απαραίτητες περιοκοπές έπρεπε νά γίνονν κυρίως από τῆς σκηνές με τὸς όμηρους που ανέφερα. Δέν πιστεύω ότι από τὸ χειρόγραφο κόπηκε ὅποιαδήποτε, έστω και ελάχιστη σπουδαία σκηνη. "Αν ο Μπρέχτ λέει στο ήμερολόγιό του πώς είχα τοποθετηθεί ενάντια στις σκηνές που αυτός ὀνόμαζε «σκηνές λαού», αυτό άπλῶς δέν άληθεύει. Έξαρχής δέν υπήρχε καμία άπαφορά μεταξύ του Μπρέχτ κι έμένα πάνω στο περιεχόμενο του χειρογράφου, μιά και είχα γράψει μαζί του τὸ Outline.

'Εξίσου άγνωστο έντελῶς μου είναι (...) πώς ο Μπρέχτ κι ο Wexley δούλευαν πάνω σ' ένα 'Idealskript' (ιδανικό σενάριο) από τὸ όποιο ύπόκειται πώς είχαν τελειώσει μόνο 70 σελίδες.



κάν νά τῆς τό γνωστοποιήσει — αὐτή, λοιπόν, ἡ ὠμότητα θέτει γιά ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ ἐρώτημα: πῶς πρέπει νά ἀντιμετωπίζει κανεὶς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ πράγματα; ἡ γενικὴ κατάσταση σὲ ἀναγκάζει νά θεωρήσεις ἐπιπορευτικὴ τὴν παλιὰ ὑποχρέωση τῆς βίαιης ἀντίδρασης στὴν ἰδιωτικὴ ἀνηθιζότητα, αὐτὴ ἡ ἀμοιβαία μαθητεία ἔχει διακοπῆ γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει πιά καμιὰ περίπτωση ἐπιτυχίας, ἀκόμη καὶ ὁ πραγματικὸς φίλος φτάνει γρήγορα στὸ κατώφλι πέρα ἀπ' τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ πιά νὰ διεκδικήσει τὸ δικαίωμα τῆς ὀργῆς, ὅσο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, οἱ περιστάσεις εἶναι τέτιες πού κάθε ἀνεπάρκεια ταλέντου ἀμέσως ζητᾶ καὶ γεννᾷ σὰν ἀντίβαρο τὴν ἀνηθιζότητα. ἄλλωστε, δὲν μπορεῖ κανεὶς νά ἀρκεῖται στὸ νὰ κατευθύνει τὴν ὀργή, τόσο παραγωγικὴ κοινωνικὰ, ἐνάντια στὶς συνήθεις, γιὰτὶ θὰ ἔφτανε νά τις ἀποπροσωποποιήσει τελείως, νά ἀφαιρέσει ἀπ' αὐτὲς τὰ ἀνθρώπινα πλάσματα, τελικὰ, νά μὴν τις μεταχειρίζεται πιά σὰν κάτι τὸ ἀγώγιμο καὶ τὸ μεταβλητὸ.

## 18-10-42

1. Versuche: Δοξίμα. Πρῶ-  
τῆ ἔκδοση τῶν ἔργων τοῦ  
Μπρέχτ

ἂν μπορούσα νὰ συνεχίσω τὴ σειρὰ τῶν versuche<sup>1</sup>, θὰ πρόσθετα σίγουρα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐπιγράμματα καὶ τὰ σύντομα λυρικά ποιήματα στὴν μετρικὴ τοῦ ἀλφαριθμητικοῦ τοῦ πολέμου, καὶ μερικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὸ σενάριο τοῦ *Trust the People*· γιὰ παράδειγμα, τὴν πρώτη σκηνή, ὅπου ὁ heyrich πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόπειρα δείχνει στοὺς τσέχους βιομήχανους τὶς προκηρῦ-  
ξεις πού βροῦθησαν στὰ ἐργοστάσια πολεμοφοδίων. ἐδῶ ἀπεικονίζεται ἔξυπνα ἕνας σύγχρονος τύραννος: ἡ τρομοκρατία ἐφαρμόζεται γιὰτὶ οἱ τσέχοι ἐργάτες σαμποτάρουν τὴν παραγωγή πού προορίζεται γιὰ τὸν πόλεμο τοῦ χίτλερ στὴν ἀνατολή, ἔτσι, αὐτὴ ἡ γεωμικτικὴ τρομοκρατία παίρνει χαρακτηριστὰ ἀπόρροπο ὅπως καὶ ἡ τσέχικη ἀπόπειρα, μετὰ ἀκολουθοῦν μερικὲς σκηνὲς μὲ τοὺς ὁμήρους πού δειχνουν τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις μέσα στὸ στρατόπεδο. πέντε λεφτὰ προτοῦ οἱ ναζὶ ἐκτελέσουν ὁμήρους γίνονται ἀναμεταξὺ τους ἀντισημιτικὲς ἐκδηλώσεις κτλ. τὸ φιλμ ὑπακούει σὲ μιὰ ἐπιτικὴ δομὴ, ἀποτελεῖται δὲ ἀπὸ τρεῖς ἐναλλασσόμενες ἰστορίες. τὴν ἰστορία τοῦ δράστη τῆς ἀπόπειρας, τὴν ἰστορία ἐνὸς κοριττοῦ πού παίζουν τὸν πατέρα του ὁμηρο κι αὐτὸ σχεδὸν τὸ καταλαβαίνει, καὶ αὐτὴν τοῦ κουσίλινγκ πού μιὰ ὀλόκληρη πόλη τὸν κυνηγᾷ καὶ τὸν σκοτώνει. αὐτὸ τὸ τελευταῖο, γιὰ παράδειγμα δὲν εἶναι καθόλου ἄσχημο, ὅπως δὲν εἶναι ἄσχημο καὶ τὸ ὅτι ἡ παράνομη ἀντίσταση διαφράττει λάθη πού διορθώνουν οἱ πλατιὲς λαϊκὲς μάζες. κ.τ.λ., κ.τ.λ.

## 2-11-42

1. Invited, more than invited:  
κλιθεμένος, περισσότερο  
ἀπὸ καλεσμένος

Γιὰ δύο βδομάδες δὲν εἶχα καμιὰ εἴδηση ἀπὸ τὸν λάνγκ — ὁ eisler εἶχε κουβαλήσει μιὰ φορὰ τὸν wexley πού εἶχε δεῖν ἡσυχία στὸ σπίτι του καὶ φαινόταν νὰ ἔχει τύψεις — ὅταν μοῦ τηλεφώνησε ἡ γραμματέας του γιὰ νὰ μού πει ὅτι ἄρχισε τὸ γύρισμα καὶ ὅτι ἤμουν «invited, move than invited»<sup>1</sup>. ἡ πρώτη σκηνὴ πού τράβηξε ὁ λάνγκ ἦταν μιὰ ἀπὸ αὐτὲς πού ὁ wexley κι ἐγὼ εἶχαμε κόψει: ἡ ἡρωίδα καυγαδίζει μὲ τὴ θεία τῆς γιὰ τὸ νυφικὸ τῆς, ἐπειδὴ θέλει νὰ ἔχει μεγαλύτερο ντεκολτέ. τὸν ὀλο ὑποδύε-  
ται μιὰ ἀγγλίδα ἠθοποιὸς πέμπτης κατηγορίας, μιὰ λεία κομμάτι ἀπορρο-  
ποιότητα. ὁ κύριος τῆς κάμερας κάθεται ἀπροσπέλαστος στὴ συσκευὴ του, πλάι μου περιμένει ἕνας γιατρός, γερμανὸς πρόσφυγας γιὰ νὰ τοῦ κάνει ἔνεση βιταμίνης. ὁ λάνγκ μοῦ γνέφει, μὲ μιὰ προσοχητικὴ φυσιοκτι-  
τα: γειά σου μπρέχτ! θὰ ἔχετε αὔριο κιόλας ἕνα χειρόγραφο.

## 4-11-42

Ξανά, ὁ wexley γιόρμισε σὲ δύο βδομάδες, γιὰ δύο τσὲκ (3.000 δολ.) ὅτι εἶχε χτίσει σὲ δέκα. Εἶχα σχεδὸν κατορθώσει νὰ περικλιθῶ ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς βασικὲς βλακειές, τώρα βρίσκονται πάλι μέσα.

βλέτω τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ δράστης τῆς ἀπόπειρας, ἀφοῦ ἔχει περιπλανη-



Επίσης, έντελως αναληθές είναι (...) πώς η πρώτη σκηνή που γύρισα, είχε διαγραφεί από τον Μπρέχτ «με τη σύμφωνη γνώμη του Wexley».

Είχα, όπως έγραφα και πιο πριν, απόλυτη εμπιστοσύνη στον Μπρέχτ και στον Wexley και δε θα φανταζόμουν ποτέ πώς μεταξύ τους υπήρχε διαφωνία. Αν ο Wexley ήθελε να διεκδικήσει για τον έαυτό του τη μοναδική πατρότητα του σεναρίου, αυτό, για μένα ήταν απλώς γελοίο, γιατί είναι άμετρητες οι σκηνές που είναι τυπικά «μπρεχτικές» και μπορούσαν να προέρχονται μόνο από τον Μπρέχτ. Κι εδώ σ'α παραπέμπω σε μερικές σκηνές, άμεσως στην άρχη όπου ο καθηγητής Νοβότνι μιλάει με την κόρη του για την Γκεστάπο και για τον όρισμό της λέξης No One (Κανένας), ή όταν αυτός στο κελί του υπαγορεύει στην κόρη του τα αποχαιρετιστήρια λόγια προς το γιό του, σαν να υπαγορεύει γράμμα, ή η σκηνή που δείχνει το ξεσκέπασμα του Κονίολιγκ Czaka απ' άφορηή ενός γερμανικού αστείου κτλ. κτλ.

Στό Χόλλυγουντ, όταν υπάρχει διαφωνία μεταξύ σεναριογράφων, συνηθίζεται να προσφεύγουν στην Hollywood Screen Writer's Guild, της οποίας την απόφαση αποδέχονται.

θεί για ὄρες φτάνει στήν κατοικία τοῦ ἱστορικοῦ γιά νά βρεῖ κρυψώνα. προτοῦ μπεῖ, ὁρμοῦν πάνω του κομμωτές καί ράφτες, περνᾶνε λάδι στίς μπούκλες του, φουσάνε τὸ σακκάκι του γιά νά φύγει ἡ σκόνη. οἱ κομμωτές δὲν θὰ ἀφήσουν ἐπίσης καί τὴν κόρη, τὴ μητέρα, τὴ θεία καί τὸν πατέρα παρὰ μόνο ὅταν ὁ χτύπος τοῦ ρολογιοῦ σημάνει τὴν ἔναρξη τοῦ γυρίματος. τὰ δωμάτια εἶναι πραγματικά σαλόνια. τὰ ἐπιπλα εἶναι ἀπομιμήσεις μουσειακῶν κομματιῶν (σκάρτες κιόλας), μὲ λίγα λόγια ἕνας «ιδανικός κόσμος». γιά μιὰ στιγμή μπορεῖ νά μπεῖς στὸν πειρασμὸ νά σκεφτεῖς τὸν ἐσπετισμὸ τοῦ κινέζικου θεάτρου, ὅπου τὰ ρούχα τῆς φτωχῆς κόρης τοῦ φραῶ παλῶνονται μὲ μετᾶξι. φυσικά δὲν γίνεται προσπάθεια νά δοθεῖ ἡ ἐντύπωση νατουραλισμοῦ. στὸ χόλνγουν μάλιστα, πρόκειται ἀπλυστάτα γιά ὠραιοποίηση τοῦ χειρίστου εἶδους.

### 15.11.42

1. Feuchtwanger: Γερμανὸς συγγραφέας ὁ ὁποῖος πατρωνάσκει τὸν Μπρέχτ στὰ πρώτα του βήματα, στὴν περίοδο τῆς Δημοκρατίας τῆς Βαϊμάρης.

μεγάλῃ ἀναμονῇ γιά νέα ἀπὸ τὸ «δεύτερο μέτωπο» στὴν ἀφρική. ὁ πολιτικὸς διακανονισμὸς φαίνεται τώρα λίγο πιὸ ἀπομακρυσμένος. τὸ πρωτὶ δούλεψα μὲ τὸν feuchtwanger<sup>1</sup> στὴ Ζὰν ντ' Ἄρκ τοῦ Βιτρὸν καί κάποια στιγμή ἐπισκέφτηκα τὸ στουντιο. καθὼς ὁ λάνγκ σιηνοθετεῖ ἕνα ξυλοδαρμὸ ἀνάμεσα σὲ ἕναν ἀξιωματικὸ τῆς γκεστάπο καί τὸν ἄντρα τῆς ἡρωίδας, γεννιέται κάτι σχεδὸν καλλιτεχνικὸ καί ἡ ἔργασία του ἔχει ἀξία, σεβασμὸ στὸ ἐπάγγελμά του. ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη δὲν εἶναι καθόλου ἀδιάφορο, μὲ πόση ἀκριβεία καί κομψότητα δίνεται ἡ κλωσιὰ μὲ τὴ μπότα πρώτα πάνω στὸ στήθος τοῦ πεσμένου ἄντρα καί μετὰ στὰ πλευρὰ του! φυσικά, ὁ ξυλοδαρμὸς αὐτὸς δὲν θὰ ἀναπαρασταθεῖ σύμφωνα μὲ τὴν πολὺτιμη εὐκαιρία ποὺ παρουσιάζεται, καθὼς τὸ προσωπικὸ τῆς κουζίνας ἐνὸς ἐστιατορίου προσπαθεῖ νά ἐμποδίσει τὴ γκεστάπο νά καταλάβει ἕνα ὑπόγειο κελλάρι...

### 13-12-42

ᾄσμα γιά τὴν ταινία *Trust the People*.

ἀδελφέ, ἦρθε ἡ ὥρα  
ἀδελφέ, νὰ εἶσαι ἔτοιμος  
παράδωσε τώρα τὴν ἀόρατη σημαία!  
στὸν θάνατο, ὅπως ἀκριβῶς ἄλλοτε στὴ ζωὴ  
δὲν θὰ παραδοθεῖς, σύντροφε  
σήμερα ἔχεις νικηθεῖ καί γι' αὐτὸ εἶσαι δούλος  
ὅμως ὁ πόλεμος τελειώνει μόνο μὲ τὴν ὕστερη μάχη  
ὅμως ὁ πόλεμος δὲν τελειώνει πρὶν τὴν ὕστερη μάχη.  
ἀδελφέ ἦρθε ἡ ὥρα  
ἀδελφέ, νὰ εἶσαι ἔτοιμος  
παράδωσε τώρα τὴν ἀόρατη σημαία!  
δύναμη ἢ δίκιο καί ἡ ζυγαριὰ γέρονε  
ὅμως τῆς δουλείας ἡ μέρα περνᾶ κι ἔρχονται ἄλλες μέρες  
ὅμως ὁ πόλεμος τελειώνει μόνο μὲ τὴν ὕστερη μάχη  
ὅμως ὁ πόλεμος δὲν τελειώνει παρὰ μὲ τὴν ὕστερη μάχη.

αὐτοὶ οἱ στίχοι γράφτηκαν πάνω στὴ μουσικὴ τοῦ ᾄσματος τῆς Κι<sup>1</sup> (τοῦ Eisler) καί τοὺς σημειῶνω ἐδῶ γιατί θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νά τοὺς βάλω ἄλλου.

1. Κι: τραγουδῶ τῆς Διεθνῆς.

Υπὲρ τοῦ Μπρέχτ κατέθεσαν ὁ συνθέτης Hanns Eisler, πὺν εἶχε μιλήσει πάρα πολὺν με τὸν Μπρέχτ σχετικὰ μὲ τὸ σενάριο, ὁ ἴδιος εἶχε σταθεῖ πλάι μου συμβουλευόντάς με στὶς σκηνὲς Underground, καὶ εἶχε συνθέσει τὸ τραγούδι no surrender (Καμιὰ Παράδοση) (στίχοι τοῦ Sam Coslow) καὶ φυσικὰ ἐγώ!

Κάλεσα τὸν Arnold Pressburger, νὰ καταθέσει ὑπὲρ τοῦ Μπρέχτ, ὅμως αὐτὸς ἀρνήθηκε, ἂν καὶ ἤξερε τὸ ἴδιο καλά ὅσο ὁ Eisler καὶ ἐγώ, πὺς ὁ Μπρέχτ εἶχε κάνει τὴν κύρια δουλειὰ στὸ χειρόγραφο. Δὲν μποροῦσε ὅμως νὰ ξεχάσει αὐτὸ πὺν εἶχε ὀνομάσει ἐκβιασμοὺ ἀπὸ μέρους τοῦ Μπρέχτ.

Παρόλο πὺν ὁ Eisler καὶ ἐγώ, καὶ ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ φυσικὰ, κάναμε ὅτι ἦταν δυνατὸ γιὰ νὰ ἀποδείξουμε στὸ δικαστήριο πὺς ὁ Μπρέχτ εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ ἀναφερθεῖ τουλάχιστον ὡς συνεργάτης στὸ τελικὸ σενάριο, τὸ δικαστήριο ἀποφάσισε ὅτι ὁ Wexley ἔπρεπε νὰ ἀναφερθεῖ σὺν μοναδικὸς συγγραφέας, μὲ τὴν περιέργη αἰτιολόγησι πὺς ὁ Μπρέχτ μποροῦσε νὰ γυρίσει καὶ χωρὶς αὐτὸ στὴ Γερμανία, ἐνῶ γιὰ τὸν ἀμερικάνο συγγραφέα Wexley ἦταν ζήτημα ζωῆς νὰ ἀναφερθεῖ σὺν μοναδικὸς συγγραφέας τοῦ σεναρίου αὐτῆς τῆς ταινίας.

Ἐφόσον δὲν μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐφεσιβάλει τὴν ἀπόφασιν αὐτὴν, ἀποποιήθηκα ἐθελοντικὰ ἀπὸ τὸ δικαίωμά μου νὰ ἀναφερθῶ σὺν συγγραφέας τῆς ἰδέας καὶ τοῦ Original story μαζί με τὸν Μπρέχτ, γιὰ νὰ ἀναφερθεῖ ὁ Μπρέχτ τουλάχιστον σὺν μοναδικὸς συγγραφέας τῆς ἰδέας καὶ τοῦ Original story.

(Ὁ Wexley δὲν μπόρεσε νὰ χαρεῖ γιὰ πολὺ τὴν ἀδικιαν, κατὰ τὴν ἀποψὴν μου, αὐτὴ ἀπόφασιν, γιὰτὶ λίγο μετὰ τὴν ἐκδοσὴν τῆς ταινίας τὸ House Unamerican Activities (Ἰδρυμα ἀντιαμερικανικῶν δραστηριοτήτων) ἀρχισε τὶς ἀνακρίσεις καὶ τὶς ἐρευνες γιὰ ὑποθετικὸς καὶ πραγματικὸς κομμουνιστές, καὶ τὰ στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ ἐσβύσαν ἀπὸ τὶς ταινίες τους τὰ ὀνόματα ἐκείνων πὺν ἔγιναν γνωστοὶ σὺν ὑποθετικοὶ ἢ πραγματικοὶ κομμουνιστές. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς βρισκόταν καὶ ὁ Wexley, ἂν καί, νομίζω, δὲν εἶχε ποτὲ καμιὰ σχέση με τὸ House Unamerican Activities. Ἄν ὁ Pressburger σὺν ἀνεξάρτητος παραγωγὸς ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τῶν στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ δὲν τὸ ξέρω (...)

Στὴν σύγκλησιν τοῦ δικαστηρίου ἦταν ἡ τελευταία φορὰ πὺν εἶδα τὸν Μπρέχτ.

Ἀναφέρω τὸ τραγούδι no surrender. Αὐτὸς ἦταν καὶ ὁ ἀρχικὸς τίτλος τοῦ φιλμ. Ὅμως προτοῦ τελειώσει τὸ φιλμ εἶχε ἤδη ἐκδοθεῖ ἕνα βιβλίον με τὸν τίτλον no surrender, καὶ ἔτσι δὲν μποροῦσαμε νὰ τὸ χρησιμοποιήσουμε. Ὁ Arnold Pressburger καὶ ἐγὼ κάναμε στὸ στούντιον ἕνα εἶδος διαγωνισμοῦ γιὰ νὰ βροῦμε ἕναν νέον τίτλον. Μιὰ γραμματέας, πὺν δὲν θυμᾶμαι πιά τὸ ὄνομά της, πῆρε τὸ πρῶτον βραβεῖον, 110 δολλάρια γιὰ τὸν τίτλον hangmen also die

Ἡ ταινία ἦταν ἐπιτυχία. Μοῦ εἶναι ἐντελῶς ἀγνωστο πὺσα λεφτὰ ἐβγαλε. Ἀργότερα παίχθηκε πάρα πολὺν στὴν τηλεόραση. Ἡ Quotation της Neuen Zürcher Zeitung εἶναι, ὅπως οἱ περισσότερες Quotations μόνο κατὰ τὸ ἦμισον σωστῆ. Θεωρῶ τὸ hangmen also die τὴν σπουδαιότερη ἀντι-εθνικοσοσιαλιστικὴ ταινία μου.

(μετάφραση: Γιώργος Κόκκινος)

μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικά: Γιώργος Κόκκινος

**Haugmen Also Die**  
(Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν), Η.Π.Α. 1942, Arnold Productions — United Artists.

Σὺν.: Fritz Lang.  
Σεν.: John Wexley σὺν συνεργασία με τὸν Bertold Brecht καὶ τὸν Fritz Lang πᾶνον σ' ἕνα θέμα τῶν Lang, Brecht.

Φωτ.: James Wong

Howe

Μουσ.: Hanns Eisler.

Ντεκόρ.: William Darling

Ἐμπνεῖα: Brian Donlevy (Franz Svoboda), Marcia (Novotny), Walter Brennan (Novotny), Hans von Twardowsky (Hendrich), Margaret Wycherly (Ludmilla Novotny), Tonio Selwart (ἀσχηγὸς τῆς Γκεστάπο), κ.τ.λ.

Παρ.: Arnold Pressburger, Fritz Lang

Διάρκεια: 140', γύρισμα 52 μέρες, πρεμιέρα στὶς 26 Μαρτίου 1943.

Ἐγοράστε τὸ Σ.Κ. '76. Κάντε τὸν γνωστὸ. Ἡ ἔκδοσι τοῦ

στηρίζεται στὴν βοήθεια σας.

## 17-12-42

1. Hitparademan: κατασκευαστής επιτυχιών

γένεση κινηματογραφικού έφφρε: ό λάγγκ, γιά νά μεταφράσει τό παραπάνω άσμα προσοχέει στίς ύπηρεσίες ενός «καλοπληρωμένου» hitparademan<sup>1</sup>, πού παραδίδει γοργά, γιά 500 δολ. μι άσύλληπτη σαχλαμάρα. ό λάγγκ συνδυάζει τούς στίχους μέ άλλους τού wexley. γίνεται λόγος γιά έναν «άόρατο πυρσό» πού πρέπει νά παραδίδεται από τόν ένα στόν άλλο. ύποδείξεις σάν κι αύτή πού λέει ότι οι ήλεκτροικοί άόρατοι γλόμποι δέν έχουν τίποτα έναργές, δέν πείθουν κανένα. γεννιέται τότε ένα αυθεντικό έφφρε (σέ σμίκρυνση) πού όφείλεται σέ μιá συσσώρευση άνοησιών, τό άσμα γράφεται στο στρατόπεδο τών όμηρων, από έναν εργάτη ό όποιος τό διαβάξει σ' έναν διάσημο ποιητή. αυτός σκέφτεται γιά λίγο άν πρέπει νά διορθώσει κάτι, όπως τό σημείο μέ τήν «άόρατη σημαία» μετά όμως τό αφήνει, έπειδή βρίσκει ότι ταιριάζει κι έχει άξία σάν ντοκουμέντο. όμως ό λάγγκ βάζει στόν ρόλο τού ποιητή, όχι πιά έναν σωματώδη μέθυσο (σέ στυλ diktonias) αλλά έναν σέ στυλ ganghofer (καλοσυνάτο χλωμό και ματαιόδοξο) και τώρα πιά αυτός πρέπει νά βρει θαυμάσια τήν έκφραση «άόρατος πυρσό», ή σκηνή γίνεται έτσι πραγματικά πολύ ρεαλιστική: ένας εργάτης εκφράζεται μέ τά κλισέ πού πετάει ή μουρξουαζία, ή μουρξουαζία τού τά ξαναπέρνει μέ συγκίνηση! ό λάγγκ δέν αντίλαμβάνεται τίποτα.

## 20-12-42

εύχάριστη δουλειά μέ τόν feuchtwanger πάνω στο κομμάτι *Simone Machard*.

## 20-1-43

1. Screenwriter Guild: ένωση σεναριογράφων

τό θέμα τού πνευματικού άκρωτηριασμού μέ κάνει σωματικά άρρωστο. είναι άνυπόφορο νά βρίσκεσαι μέσα στην ίδια αίθουσα μ' αυτούς τούς πνευματικά άκρωτηριασμένους και άλλους ήθικά πληγωμένους. συνέντευση τής screenwriterguild<sup>1</sup> πού αναγκάστηκα νά ειδοποιήσω τηλεφωνικάς έπειδή ό λάγγκ και ό pressburger δέν μου έδιδναν καμιά πίστωση γιά τή δουλειά μου στο σενάριο. ό wexley ήταν αντίθετος σ' αυτό. και νά τον τώρα πού ισχυρίζεται μπροστά από μισό καντάρι χειρόγραφα πώς σχεδόν ποτέ δέν είχε μιλήσει μαζί του. αύτή ή πίστωση θά μου επέτρεπε ένδεχομένως, νά πετύχω κάποια filmjob άν έφτανα στο άπροχώρητο.

## 24-6-43

Τέλειωσα σέ χοντροές γραμμές τόν *Σβείξ*. είναι τό αντίθετο τής *Μάννας Κουράγια*. σέ σύγκριση μέ τόν σβείξ πού έγραφα γύρω στα 27 γιά τόν πιακάτορ (σκέτο μοντάξ από τό μυθιστόρημα) ό τωρινός (τού δεύτερου παγκοσμίου πολέμου) είναι όξύτερος, αντίστοιχος στην άλλαγή από τήν καθιερωμένη κυριαρχία τών άμβούργων στην επιδρομή τών ναζί — ή ταινία τού λάγγκ — (μέ τωρινό τίτλο *Hangmen Also Die*) μου έδωσε τήν ευκαιρία νά γράψω τρία κομμάτια (*Τά πρόσωπα τής Simone Machard*) (*Die Gesichte der Simone Machard*), τή *Δούκισσα τού Μάλφι* (*Die herzogin von Malfi*) και τόν *σβείξ*.

(Γιά τήν μετάφραση δούλεψαν ή *Μαρία Νικολακοπούλου*, ή *Μαρία Σταματοπούλου* — *Μπλουμπλαίν* και ό *Μανόλης Κούκιος*. Έπιμέλεια *Μαρία Νικολακοπούλου*).

# Για τὴ «Γενικὴ γραμμὴ»

τοῦ François Albera

## — Τοποθέτηση τῆς ταινίας

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ Ποτέμκιν καὶ τὸν Ὀκτώβρη, ἡ Γενικὴ γραμμὴ δὲν εἶναι ταινία ἐπὶ παραγγελία. Ὁ Ἀϊζενστάιν ἐπιχειρεῖ νὰ πραγματοποιήσῃ αὐτὴ τὴν ταινία γιατί, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ὅταν εἶχα ὀλοκληρώσει τὸ Ποτέμκιν, ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος θριασκόταν μπροστὰ σὲ δύο καυτὰ ἐρωτήματα: τὰ γεγονότα στὴν Κίνα καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν σοβιετικῶν ἐπαρχιῶν» (Freeman, *Voices of October*, N.Y., 1930 ὅπως ἀναφέρει ὁ J. Leyda στὸ *Kino*, σελ. 255, γαλλικὴ ἔκδοση. Βλέπε ἐπίσης *Μέρες Ἐξαρσης* τοῦ 1929)<sup>1</sup>.

«Ἀναγκαστήκαμε νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα σὲ δύο καυτὰ προβλήματα... Τὰ γεγονότα στὴν Καντόνα ἐκτυλίσσονταν μὲ ἰλιγγιώδη ταχύτητα καὶ ἡμεῖς γνωρίζαμε τότε πῶς νὰ ὀργανώσουμε ἐγκαίρως τὴν κινηματογραφικὴ μας δουλειά. Ἡ πολιτικὴ συγκυρία δὲν ἦταν πιά εὐνοϊκὴ στὴν Κίνα. Καὶ χρειάστηκε νὰ ματαιώσουμε τὴν κινέζικη ταινία μας... (*Μέρες Ἐξαρσης*, 1929).

Ἡ ἔλλειψη δυνατότητας ἑνὸς ταξιδιοῦ στὴν Κίνα, (μὲ τὸν S. Tretiakov) ἐπιβάλλει τὴν πραγματοποίηση τῆς ταινίας γιὰ τὴν ἐπαρχία: κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀνοιξῆς τοῦ 1929 ἔγινε ἡ ἐπεξεργασία τοῦ σεναρίου, μετὰ ἀπὸ πολυάριθμες ἐρευνες στὸ Ὑπουργεῖο Γεωργίας, στὰ χωριά, ἀφοῦ ξεφυλλίστηκαν τὰ τοπικὰ περιοδικὰ κτλ., καὶ ἀφοῦ οἱ δημιουργοὶ ἔλαβαν μέρος σὲ πολλὰ συνέλευσις ἀγροτῶν (ὀπωσοδήποτε ὁμως, δὲν ἔλαβαν μέρος στὸ 14ο συνέδριον τοῦ Κόμμματος, ὅπως δηλώνει ἡ M. Seton, ἐφόσον αὐτὸ ἔγινε μετὰ τῶν 15 καὶ 31 Δεκεμβρίου 1925! — M. Seton, *ΣΜΑ*, σελ. 122 καὶ Sudendorf, *Materialien zu Leben und Werk*. Eisenstein, σελ. 70).

1. Ἐδῶ, μποροῦμε νὰ ἐπισημάνουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἀϊζενστάιν ἀντιμετωπίζει μὲ «ὄρους ἀναγκῶν» τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας τὰ καθήκοντα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου - διαπαιδαγώγηση γιὰ τὴν συνεργασία στὴν ἐπαρχία, διαπαιδαγώγηση τῶν κινέζων ἐπαινοστατῶν. «Υπάρχει μεγάλη ἀνάγκη γιὰ στρατευμένες ταινίες καὶ τὸ συγκεκριμένο ὄλλο τῆς ἀγκιτάσις εἶναι ἀναγκαῖο ἀκόμη καὶ στὴν Κίνα. Γιὰ πρῶτη, ἴσως, φορὰ στὴν ἱστορία, τὸ φιλμ γίνεταί ἐνα ὄλλο ἐξίσου ὀπλολογισμὸ μὲ τὴν χερροβομπίδα». (Ἡ φράση ἀπὸ τὸ ἴδιο κείμενο). Τὴν ἴδια στιγμὴ, ὁ Gardine ἕνας σκηνοθέτης τοῦ διαμορφώθηκε ἐπὶ τοιαυτοῦ γυρίζει τὸς *Γάμους τῆς ἀρκουδας* (*Medvezhya Svadba*) (ἀπὸ τὸ Lokis τὸς *Mérimée*) σὲ σενάριο τοῦ ὑπουργοῦ δημοσίας ἐκπαίδευσης Lounatcharsky. Ὁ Abram Room γυρίζει τὸν *Κόλπο τοῦ θανάτου* (*Bukhta smerti*) μὲ μεσοτίτλους τοῦ Chklovski, ὁ Kozintzev

κι' ο Trauberg διασκευάζουν Γκόγκολ και τόν γυρίζουν με τόν Τυγιανov, ο Youtkoitch είναι βοηθός και σκηνογράφος του Room στον Προδότη (Predatel) (σενάριο Chklovski) κ.τ.λ. Μέ άλλα λόγια, η πρωτοπορία επαναφέρει με τρόπο αρκετά μαζικό έναν μυθιστορηματικό κινηματογράφο, που δεν άρθρωνεται πάνω στην κοινωνία. Παρουσιάζει ένδιαφέρον να παρατηρήσουμε τόν τρόπο με τόν οποίο η Mary Seton χρησιμοποιεί αυτήν τήν συνέντευξη του 'Αϊζενστάιν: Παραθέτει τό ουσιαστές χωρίς να τό πει και συμπεραίνει: «Έκείνη τή στιγμή, δύο πρωταρχικά προβλήματα έμπαιναν μπροστά στίς σοβιετικές σχεδιοποιήσεις: τό μέλλον τής Κίνας και τό μέλλον τής εθνικής άγροτικής παραγωγής!» (ΣΜΑ, σελ. 121).

Θά επανέλθουμε στόν 'Αϊζενστάιν και στήν άντληψη του γιά τήν άρθρωση του κινηματογράφου στό πολιτικά καθήκοντα, όπως τήν βλέπουμε στήν άνάλυση τών στόχων τής ταινίας του, όμως, θά έπισημάνουμε ότι η Μ. Seton παραβλέπει τήν ίδια τήν πορεία του 'Αϊζενστάιν. Έκει όπου ο ίδιος λέει ότι επικρατείται γιά τό καθήκοντα τής πολιτικής έπικαιρότητας, αυτή βλέπει μία διοικητική άπόφαση...

Αυτή η παράθεση τής πολιτικής πορείας του κινηματογραφιστή δίνει τό δικαίωμα στή Μ. Seton, όπως και στόν Fernandez μετά άπ' αυτήν, να διαχωρίζει τόν 'Αϊζενστάιν σε άνθρωπο του καθήκοντος και σε άνθρωπο τής έπιθυμίας. Και οι δύο λένε τά ίδια πράγματα γιά τήν ταινία: η έξαρση του αισθησιασμού, τό πηγαίο ένστικτο, η άχαλίνωτα σεξουαλικότητα κτλ., μέσα άπό τό πρόσχημα μέσων ταινίας στήν ύπηρεσία του Κόμματος.

Τό ολοκληρωμένο σενάριο, τό όποιο γράφτηκε μεταξύ 22 και 30 'Ιουνίου, συζητήθηκε άπό τό κινηματογραφικό καλλιτεχνικό συμβούλιο στίς 7 'Ιουλίου. Άρχίζει τότε τό γύρισμα τής ταινίας (βλέπε I. Bama, Eisenstein σελ. 116) που διεκότη λόγω τής παραγγελίας του 'Οκτώβρη, ό όποιος προοριζόταν γιά τόν έορτασμό τής δεκάτης έπετειού τής Έπανόστασης. Άρχικά έρευνάται η περίπτωση να γυριστούν ταυτόχρονα οι δύο ταινίες ('Ο 'Αϊζενστάιν δουλεύει και στίς δύο μέχρι τόν Δεκέμβρη), τελικά όμως η Γενική γραμμή έγκαταλείπεται.

Δέν έχουμε κείμενα (άρθρα και συνεντεύξεις) που να αναφέρονται σ' αυτή τήν πρώτη περίοδο του γυρίσματος τής Γενικής γραμμής. Κανένα κείμενο δέν συμπεριλαμβάνεται στό Διαλεκτά Έργα, στό ρώσικο ούτε μεταφράστηκε. (Χωρίς άμφιβολία η γερμανική έκδοση Schriften (Γραπτά) του 'Αϊζενστάιν, που όφείλεται στόν Η. J Schlegel και τής όποιος ό 4ος τόμος θά άφιερωθεί στήν Γενική γραμμή, θά καλύψει αυτό τό κενό. Άλλωστε, άρχη αυτής τής έκδοσης είναι να θγάλει στό φώς τέτιου είδους κείμενα)<sup>2</sup>.

## — Φύση και σκοπός τής ταινίας

Είμαστε, λοιπόν, ύποχρεωμένοι να άναφερθούμε σε κείμενα που γράφτηκαν τό 1929, μετά τή διακοπή του 'Οκτώβρη, γιά να μάθουμε πώς ό 'Αϊζενστάιν άντιμετώπιζε τή ταινία του. Άλλά, άκόμη κι άν δεχτούμε, μαζί με τόν Leyda (στό ίδιο σελ. 303) πώς η ταινία που όλοκληρώθηκε τρία χρόνια άργότερα ήταν ουσιαστικά η ίδια μ' αυτήν που άρχισε στό 1929 (κατά τόν Sudendorf, σελ. 71, τόν Μάιο του 1926 ό 'Αϊζενστάιν γυρίζει τή σκηνή του θανάτου του άνακου), είναι άδιανόητο να σκεφτεί κανείς πώς οι πολιτικές άνακατατάξεις που παρεμβλήθηκαν (άλλαγή «γραμμής» στήν έπαρχία, παραμέριση τής άριστερης» άντιπολίτευσης του Κόμματος, κατάληψη τής έξουσίας άπό τόν Στάλιν κτλ.), όπως και η ύποχρέωση τής άλλαγής του τίτλου και όρισμένων σεκάνς τής ταινίας, όλα αυτά δέν είχαν καμιάν επίδραση στίς άντλήψεις του 'Αϊζενστάιν πάνω στή δουλειά του (Συμπράγματα μεταξύ άλλων: στό κείμενο Μέρες Έξαρσης που γράφτηκε γιά τήν πρώτη προβολή τής ταινίας γίνεται λόγος γιά «άποκοιλοποίηση» ενύ τό 1926 η έξαφάνιση τής κοινωνικής τάξης τών κουλάκων δέν ήταν καθόλου στήν ήμερησία διάταξη).

Παρόλ' αυτά τά δύο κείμενα που άναθέτουμε (Μέρες Έξαρσης και Μιά Έμπειρία Προσπή σε Έκατομμύρια) καθώς και τό κεφάλαιο που έγραψε γιά τόν Freeman εκφράζουν αρκετά καθαρά τή θέση του 'Αϊζενστάιν: ό κινηματογράφος έχει σκοπό τήν μόρφωση τών μαζών - άναποκρίνεται σε κοινωνικές άνάγκες - τό σενάριο τής Γενικής γραμμής πηγάζει άπό τή γραμμή του Κ.Κ. (Μπολσεβίκων), όπως αυτή παρουσιάστηκε στό 14ο Συνέδριο.

Άν πάρουμε τόν 'Αϊζενστάιν στό σοβαρά, όταν παρουσιάζει τούς στόχους του, πρέπει να συμπεράνουμε δύο πράγματα:

α) δέν ύπάρχει περίπτωση να θεωρήσουμε τήν ταινία του «λυρικό ποίημα», ένα είδος «σοβιετικών γεωργικών», ένα παγανιστικό άσμα κτλ., ούτε και να πάρουμε στ' άσπεία τό σχέδιο του γιά τήν μεταφορά του Κεφαλαίου στην όθνη (κι όμως οι Mitry, Moussinac, Seton, Fernandez Amengual έτσι τό άντιμετωπίζουν).

β) σε καμιά περίπτωση δέν μπορούμε να ύποτιμήσουμε τήν έπέμβαση του ίδιου του Στάλιν, ό όποιος ζήτησε άπό τούς δημιοργούς να άλλάξουν τόν τίτλο και να κάνουν όρισμένες τροποποιήσεις, ούτε τήν γενικά άποδεχτή κριτική τών σοβιετικών ιστορικών που λένε ότι η ταινία δέν άναποκρίνεται

2. Τά άρθρα του ΣΜΑ γιά τή Γενική γραμμή είναι τά ακόλουθα:

1926: — Πέντε έποχές (πάνω στή σκηνoθεσία τής Γενικής γραμμής), Pravda, 6/7

— Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στό Kino, 10/8

— Η δουλειά μας (συνέντευξη) στό Molot, 6/10  
— Γράμμα στή σύνταξη του Molot (Rostov - na - Don), 26/11 (εύχαριστήριο σ' αυτούς που έλασαν μέρος στό γύρισμα).

— Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στό Troud (Bakou), 25/11.

στήν πολιτική του Κ.Κ. (Μτ.).

Δέν θ' άσχοληθούμε με τίς άλλαιές πού έγιναν στό μοντάζ τής ταινίας, τήν κατάργηση ή πρόθεση όρισμένων σεκάνας καί μεσοτίπων, μετά από τήν συνάντηση του 'Αϊζενστάιν με τόν Στάλιν, έφρσον δέν διαθετούμε έδώ διαφορετικές κόπιες τής ταινίας. Όμως τό πρόβλημα παραμένει: άν όπως διατείνεται ό Σαντούλ, από τά 100.000 μέτρα φίλμ πού έμφανίστηκαν κρατήθηκαν τά 2.500 μ., (*Γενική Ιστορία του Κινηματογράφου*, γαλλ. έκδ. τόμος 6, σελ. 440) κι άν, πιστεύοντας τόν Leyda, «μιά κόπια μ' αυτή τήν κατάληξη (Σ.Σ. αυτήν πού άλλαξε ό Στάλιν) καί μέ άλλα επεισόδια, πού αφαιρέθηκαν από τήν ταινία βρίσκεται ακόμη στίς συλλογές του παλιού Technicum du Cinema» καί ότι «*ήπληξε έπίσης παλιότερα μιά ακόμη κατάληξη πού μάλλον έχει χαθεί*» (σελ. 312 του ίδιου, βλέπε καί τό *Γράμμα στόν Moussinac*, ΣΜΑ, σελ. 44: «*Παρόλο πού πολλές κόπιες φτιάχτηκαν, χρειάστηκε νά ξαναγίνει ένας έπιλογος...* κτλ.), θά δεχτούμε τότε ότι δέν είναι αυτονόητο πώς όλα αυτά «δέν άλλαξαν καθόλου τή φύση τής ταινίας» (J. A. Biret καρτέλλα γιά τήν *Γενική γραμμή* τό Dossiers du Cinéma No 3).

## — Αὐτὰ πὸν λέγονται γιὰ τὴν ταινία

Ἡ διακοπή του γυρίσματος τής ταινίας, καί οι άλλαιές πού άπαιτήθηκαν προτού έμφανιστεί στό κοινό άντιμετωπίστηκαν από πολλούς ιστορικούς καί σχολιαστές. Όμως, πώς άνέλυσαν τά αίτια καί τά άποτελέσματα; Γιά τούς περισσότερους ή χρονική διακοπή έξηγή τήν μή προσαρμογή τής ταινίας στην «πραγματικότητα», στή «ζωή», άρα δικαιολογεί καί τίς άλλαιές:

Ἡ Pera Attacheva δηλώνει σέ μιά συνέντευξη τής στον Σαντούλ: «*Όταν παρουσίασε τό έργο του, τό θέμα είχε γεράσει καί φαινόταν άναχρονιστικό. Γι' αυτόν τό λόγο ή Γενική γραμμή άλλαξε τίτλο στή Σοβιετική ἔγωση καί έγινε «Τό παλιό καί τό καινούριο» (Cinema 60, No. 46, έπίσης στην *Γενική Ιστορία*, τόμος 6).*

Ἡ Rostislav Lourenev βλέπει τίς αίτιές του χάσματος μέσα στην άκατάσχετη ροή τής «ζωής». «*Πρίν πραγματοποιηθούν οι ίδιές είχαν ήδη φθαρεί. Ἡ ταινία ακόμη καί μετά τίς προσαρμογές δέν άντανακλόουσε πλήρως τήν πολυπλοκότητα τών γεγονότων*» (*Άνθολογία του Κινηματογράφου*, γαλλ. έκδ. No 1).

Κατά τήν Μ. Seton, όταν ό 'Αϊζενστάιν ξαναγύρισε στή *Γενική γραμμή* σύντομα κατάλαβε πώς οι σεκάνας πού είχε γυρίσει πρωτίτερα ήταν πλέον άναχρονιστικές, τό πρόβλημα είχε εξελιχθεί (ΣΜΑ σελ. 132 καί στον Α. Segal στό *Image et Son*, No 266, σελ. 107).

Όταν τίθεται τό πρόβλημα τής «πολιτικής γραμμής» του Κ.Κ. (Μτ.) (ή τός όποιος ή ταινία θέλει νά είναι ή κινηματογραφοποίηση<sup>3</sup> τίθεται κι αυτό μέ τούς ίδιους όρους: ή ταινία μένει πίσω από τήν πολιτική άλλαιη, δέν εκφράζει τί νέα γραμμή κτλ.: «*Σέ τέσσερα χρόνια ή κατάσταση τής επαρχίας είχε αλλάξει πολύ, τό ίδιο καί ή πολιτική γραμμή*» (Ρ. Attacheva στό ίδιο). Ἡ V. Chklovski καταγράφει έπίσης τήν άλλαιη τής *Γενικής γραμμής* στό διάστημα άνάμεσα στό 15ο Συνέδριο τόν Δεκέμβριο του 1927, πού προωθούσε τίς κοοπερατίβες καί τή σόσκεψη τής Κεντρικής Ἐπιτροπής τόν Νοέμβριο του 1927: «*όμως τή στιγμή πού ό 'Αϊζενστάιν τελειώνει τήν ταινία του «ή γραμμή έχει αλλάξει χωρίς νά έχει ακόμη καθιερωθεί» καί βλέπει τήν ταινία νά άποχτά διαφορετική λειτουργία: άντί νά «κινηματογραφοποιεί» τή γραμμή του Κόμματος, δείχνει τήν πορεία ενός χαρακτήρα, τής Μάρφα».* (Sua Maestà Eisenstein, σελ. 250).

1927— *Γράμμα στή σύνταξη του Novii Zritel No 2* (διαμαρτυρία γιά ένα σχόλιο πάνω στό γράμμα του στό Molot).

— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνέντευξη) στό *Sovietsoie Kino No 2*.

— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνέντευξη), *Krassnaia Gazeta, Leningrad, 9/3*.

— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνέντευξη) στό *Kino, 12/3*.

— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνέντευξη) στό *Kino-front No 4*.

— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνέντευξη) στό *Bulletin Voks, 9 - 10*.

— *Μαζικός κινηματογράφος* (Mass Movies) (συνέντευξη) στό *The Nation, 9/11*. (Ἐναφέρεται από τόν Leyda στό *Kino*, σελ. 255).

1928— Ἡ *Γενική γραμμή* (συνυπογράφεται από τόν Alexandov) στην *Komsomolskaia Pravda, 3/2*.

— *Πώς γυρίσαμε τή Γενική γραμμή* στό *Vecherniaia Moskva, 5/10*.

— Ἡ *Γενική γραμμή*, στό *Goudok, 21/11*.

— Ἡ *Γενική γραμμή*, στό *Izvestia, 6/12*.

— *Σοβιετικός κινηματογράφος*, στο *Voices of October, 1930* του J. Freeman (μεταφρασμένο στό *Film Essays*, σελ. 20 - 31 καί στό γαλλικά στό *Ma Conception du Cinema*, σελ. 52 - 39, σ' αυτό ό 'Αϊζενστάιν δέν άσχολεται άμεσα μέ τή *Γενική γραμμή*, άλλα τή αναφέρει ως πρός τρείς σημαντικές πλευρές, τήν συννεργασία, τή γραφειοκρατία, τήν I.O.P. (Ἐργατική καί Ἄγροτική Ἐπιβλεψη).

1929— Μιά έμπειρία προσηή σέ έκατομμύρια, στό *Sovietski Ekran No 6*, περιλαμβάνεται έπίσης στό *Διαλεχτά έργα*, γαλλ. έκδ., τ. 1, σελ. 144 καί στό *Au - delà des étoiles*, σελ. 55 - 60.

— Ἡ *Μπαρμπα - Ματσί*, στό *Sovietski Ekran, No 7* (άνανήσεις από τό γύρισμα).

— *Μέρες έξαρσης*, στό *Rabotchaia Moskva, 22/2* καί στό *Διαλεχτά έργα*, τ. 1, σελ. 141 καί στό *Au - delà des étoiles*, σελ. 51 - 54.

— Ένα σενάριο; Όχι, μιά κινηματογραφική νουβέλα. Πρόλογος στην γερμανική μετάφραση του σεναρίου τής *Γενικής γραμμής*. Ἐποσπάσματα στό *New York Times* στίς 30/3/1930 (ό 'Αϊζενστάιν άσχολεται ξανά μέ ένα προγενέστερο άρθρο, *Πάνω στή φόρμα του σεναρίου*).

3. κινηματογραφοποίηση: Ἐτσι μεταφράζουμε τόν νεογαλλισμό «cransisation».





‘Ο Lebedev εκφράζει θαυμάσια την αντίφαση ανάμεσα στο σχέδιο της ταινίας (ή γραμμή του Κόμματος στο πρώτο στάδιο της kolektivizatsii) και την κατάληξή της. Κι αυτός όμως θεωρεί φυσική την αλλαγή της γραμμής: «Σέ τρία χρόνια τό κράτος είχε κάνει ένα τεράστιο βήμα μπροστά» και προσυπογράφει την κρίση του Στάλιν: «ή τελευταία κόπια δεν μπορούσε να ισχυρίζεται ότι αντανάκλασε τή γενική γραμμή, γι’ αυτό τής δώσαμε έναν σεμνότερο τίτλο» (Il Cinema muto Sovietico, σελ. 247).

Ένας μόνο σχολιαστής, ο J. Bizet δεν βλέπει καμιά αντίφαση ούτε καί καμιά άξιοσημείωτη αλλαγή: «ούτε ή σοβιετική έπαρχία ούτε ή γραμμή του Κόμματος είχαν αλλάξει (...) ‘Ο ‘Αϊζενστάιν κατά κανένα τρόπο δεν έπυσε θύμα κάποιας στροφής τής πολιτικής ή τών καταστάσεων»... (Dossiers du Cinéma 3).

‘Αντίθετα, ο Ion Bana γράφει ότι «ή αλλαγή του τίτλου εκδήλωνε τήν ύπονοούμενη άποκοπή τής ταινίας από τήν αγροτική πολιτική» (στο ίδιο, σ. 136).

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι σχολιαστές στην πλειοψηφία τους υιοθετούν τή φράση του Στάλιν, που μέ εύλάβεια διασώζει ο Alexandron: «Δέν πρέπει νά εφευρίσκετε εικόνες και γεγονότα καθισμένοι στά γραφεία σας. Πρέπει νά τίς παίρνετε από τή ζωή. Νά μαθαίνετε στό σχολείο τής ζωής. ‘Η ζωή άς είναι ό καθηγητής σας». (Leyda, στό ίδιο, σελ. 311).

‘Η έννοια τής «ζωής» (ύποκατάστατο τής «αλήθειας»), όπως και ή έννοια τής «άντανάκλασης» έχει σκοπό, άφενός να έγκυβερνώσει μέ τρόπο δογματικό μιά σχέση φυσικής αντίστοιχίας ανάμεσα στή συγκεκριμένη πραγματικότητα και τή γραμμή του Κ.Κ. και, άφετέρου νά άπορίψει τή δουλειά του δημιουργού σάν δουλειά γραφής, όταν αυτός δέν περιορίζεται νά «άντανάκλα» τήν πραγματικότητα (φυσικά, ή κατηγορία του «φρρμαλισμού» δέν βρίσκεται μακριά, άλλωστε, διατυώθηκε σαφώς από τόν Ivan Pítiev, τό 1950 στό Τριάντα χρόνια σοβιετικού κινηματογράφου, τήν παραθέτει ό Leyda στήν σελ. 306 και ένυπάρχει στίς κατηγορίες γιά «άφαίρεση» (Lebedev) και «μεταφορές λίγο κατανοητές» (Σαντούλ).

‘Ο φρρμαλισμός και ή μικροαστική αντίληψη, έννοιες άλληλνέντεες στή σοβιετική όρολογία, βρίσκουν περίφημο άγκυροβόλι στήν εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη που κάθεται πίσω από τό γραφείο του ξεκομμένος από τήν ζωή (βλ. τίς παρεμβολές τών «συντρόφων» του ‘Αϊζενστάιν τόν καιρό του Συνέδριου του 1953, όπως αναφέρονται από τήν M. Seton και τόν Leyda) (άλλο θέμα εκείνο του ‘Αϊζενστάιν – άνθρώπου τής πόλης, που έχει μιά διανοητική εικόνα τής έπαρχίας. Βλ. Seton, σελ. 121 και Schnitzer, Dovjenko, σελ. 65).

### — Θεωρία και πρακτική του κινηματογράφου

Τό έπαμε στήν άρχή, ό ‘Αϊζενστάιν τών χρόνων 25 - 30 έπαγγέλλεται μιά όρισμένη αντίληψη γιά τόν κινηματογράφο τής όποίας ή Γενική γραμμή είναι ίσως τό πιό ολοκληρωμένο παράδειγμα. Όταν λέει: «‘Η πρώτη μας μέριμνα ήταν νά διαλέξουμε μιά καλά καθορισμένη γραμμή. ‘Η γραμμή αυτή είναι ή γενική γραμμή του 14ου Συνέδριου του Κ.Κ. (Μπ.), ή γραμμή τής kolektivizatsii στίς έπαρχίες». (στό Μέρες Έξαρσης) – και άλλου: «όπως κι αυτή, (ή Γενική γραμμή) είναι γεμάτη άναζητήσεις. ‘Αναζήτηση τής σωστής γραμμής πάνω στήν όποια πρέπει νά προχωρήσουμε γιά τήν πραγμάτωση τών κοινωνικών μας όραμάτων» (στό Μιά έμπειρία προσητή σέ έκατομμύρια). Δέν πρόκειται γιά μεταφορές, γιά «ριζοσπαστικές» διατυπώσεις, άλλα γιά τήν ίδια τή μέθοδο που υιοθετεί ή πρακτική του. ‘Όμοια ό ‘Οκτώβρης, που πραγματοποιείται





τόν ίδιο καιρό, «κινηματογραφοποιεί» τήν «τακτική τών μπολσεβίκων» (βλ. στό 'Perspectives' (Προοπτικές), 1929). Στό κεφάλαιο πού έγραψε γιά τόν Freeman (Σοβιετικός Κινηματογράφος) όταν τελείωνε τή Γενική Γραμμή, ὁ 'Αϊζενστάιν συνοιστά «έναν συγκεντρωτισμό τής μεθόδου». (Τρίτο στάδιο τής ανάπτυξης τοῦ κινηματογράφου: τά δύο πρώτα είναι συγκεντρωτισμός τής παραγωγῆς καί ιδεολογικός συγκεντρωτισμός), βασισμένος στήν κοινωνική λειτουργία τοῦ κινηματογράφου. Αὐτή ἡ κοινωνική λειτουργία ἐννοεῖται κάτω ἀπό δύο μορφές: τήν ἐκπαίδευση τών μαζών, στήν ὑπηρεσία τών στόχων τής σοβιετικῆς κυβερνήσεως: τήν κοινωνική ἐπιταγή καί τόν συλλογικό χαρακτήρα τής ἐπεξεργασίας τών φιλικῶν θεμάτων.

Ὅμως, αὐτές τίς ἀντιλήψεις, ταιριαστές στήν καλλιτεχνική πρωτοπορεία, πού κηρύττει ὁ 'Αϊζενστάιν μέχρις ὅτου ἀναχωρήσει γιά τήν Εὐρώπη καί τίς ΗΠΑ, καί τίς ὁποῖες ἀργότερα θά διατυπώσει διαφορετικά (προσπαθώντας νά τίς προσαρμόσει στό δόγμα τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ), πρέπει νά τίς ἀντιμετωπίσουμε μέσα στήν προσπάθεια μιᾶς πολεμικῆς, μέσα στήν πάλη τών τάσεων πού διαιροῦν τοὺς κινηματογραφιστές. Φανερά, ὁ 'Αϊζενστάιν «λυγίζει τό κονταρί», «σκέφτεται ἀκραῖα» (' Ἄλτουσέρ: βλ. τό σχόλιό του γιά τήν καμπυλότητα τοῦ κονταριό στόν Λένιν, στό Positions, σελ. 132). Τό ἐξηγεῖ στίς Προοπτικές: ἀκόμη καί μετά τήν ἐπανάσταση, κυρίαρχες ἐννοίες παραμένουν αὐτές τής κοινωνικῆς τάξης πού ἀνατράπηκε: «παραλάβαμε ἀπό τήν μπουρζουαζία τίς ἀποσκευές τής σκέψης μας» λέει, συνοιστώντας τήν ἐγκαθίδρυση ἑνός ταξικοῦ σχίσματος στό ἑσωτερικό κάθε ἐννοίας, τήν χάραξη, κατὰ κάποιο τρόπο μιᾶς «ὀριοθετικῆς γραμμῆς», πρᾶγμα πού κατὰ τόν 'Ἄλτουσέρ ἀποτελεῖ τήν ἐπέμβαση τοῦ πολιτικοῦ στό θεωρητικό. Σέ μιᾶ συγκυρία ιδεολογικῆς πάλης ἡ ἀνάγκη νά σκεφτεῖ κανεῖς τόν κινηματογράφο μέ ὄρους συσχετισμοῦ δυνάμεων καί ὄχι μέ ἀγνές ιδέες ἐξηγεῖ εὐκόλα αὐτή τήν «ὑπερβολή» τοῦ λυγίσματος τοῦ κονταριό: (βλ. τό βιβλίό μου Σημειώσεις πάνω στήν αἰσθητική τοῦ 'Αϊζενστάιν, ὅπου αὐτά τά προβλήματα ἀντιμετωπίζονται ἀναλυτικότερα).

Αὐτή ἡ διεκδίκηση τής ὑποταγῆς τής τέχνης στήν κοινωνική ἐπιταγή, αὐτή ἡ ἄρνηση τοῦ «αὐθαίρετου τοῦ καλλιτέχνη», δέ σημαίνει διόλου τήν ἐγκατάλειψη μιᾶς κειμενικῆς ἐπεξεργασίας πού φέρνει σέ πέρας ὁ κινηματογραφιστής, ξεκινώντας ἀπό ὕλικό πού συγκεντρώνει. Τό ἀντίθετο! Πολλοί σχολιαστές, ἀνίκανοι νά καταλάβουν τήν ὀπτική τοῦ 'Αϊζενστάιν, τοποθετοῦν μιᾶ φανταστική ἀντίθεση ἀνάμεσα στό ντοκουμαντέρ πού θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐτή ἡ «κινηματογραφοποίηση» τής πολιτικῆς γραμμῆς καί στήν «ποίηση» πού τελικά εἶναι ἡ ταινία (βλ. A. Segal: ἀπό ντοκουμαντέρ – ἀναπαράσταση, πού ἔπρεπε νά εἰκονογραφεῖ τή γενική γραμμή τοῦ Κόμμματος, ἡ ταινία γίνεται τελικά μιᾶ διαδοχή «ἀσμάτων» (στό Image et Son No 266, σελ. 107. βλ. καί Chklovski στό ἴδιο σελ. 247, ὁ ὁποῖος ἀντιπαραθέτει τό «γενικό» τής ἐπιστημονικῆς ταινίας στό «εἰδικό» τής ταινίας τέχνης. βλ. καί Bardèche - Brasillach, Histoire du Cinéma, τ. 1, σελ. 352 - 3).

Γιά τόν 'Αϊζενστάιν ἡ ταινία εἶναι ἕνας λόγος πού παράγει σημασίες ξεκινώντας ἀπό μιᾶ ἰδιαίτερη οἰκονομία, ἄρα, ἀναγκαστικά, μεταθέτει τά στοιχεῖα ἀναφορᾶς σύμφωνα μέ τή λογική τοῦ συστήματος γραφῆς. Αὐτή ἡ ἀναγνώριση τής ἰδιαιτερότητας μιᾶς σημαίνουσας πρακτικῆς εἶναι καί τό πεδίο τῆς μῆ - κατανόησης τοῦ «διασημειωτικοῦ» κινηματογράφου ἀπό τοὺς σοβιετικούς σχολιαστές, πού προσκολλοῦνται στό κριτήριο τής ἀντανάκλασης, κί' ἀπό τοὺς ἄλλους πού περνᾶν τήν ταινία στό κεφάλαιο «ποίηση»! (παραπέμπω ἐδῶ στήν ἀποφασιστικῆς σημασίας δουλειά τοῦ M - Cl. Ropars πάνω





στόν *Οκτώβρη*. Συγκριμένα στο *Litterature*, No 11, 1973 καί *Octobre, Ecriture et Idéologie*, Έκδ. Albatros, 1976).

Ή διακύβευση μιάς ανάλυσης τής *Γενικής γραμμής* είναι, λοιπόν, σημαντική γιά νά κατανοήσουμε τή σχέση «κινηματογράφου / πολιτικής» στόν σοβιετικό κινηματογράφο τών χρόνων '20 - '30.

Θά έπρεπε γι' αυτό νά έπισημόνουμε τή θέση τής ταινίας:

1) σέ σχέση μέ τήν πολιτική γραμμή του Κ.Κ. (Μπ.) - καί σέ αντίθεση, μέ τήν «έφαρμογή» πού έκανε σ' αυτή τήν γραμμή, δηλαδή, τήν ανάλυση τής κατάστασης στόν έπαρχία καί τίς ντρεκτίβες στόν πάλη γιά τόν σοσιαλισμό.

2) σέ σχέση μέ τίς άλλες σύγχρονές της σοβιετικές ταινίες σχετικά μέ τό αγροτικό πρόβλημα.

Αυτό τά προκαταρκτικά θά μός οδηγήσουν νά διατυπώσουμε μιά θέση γιά τήν όρθότητα τής όποίας θά άποφασίσει, στή συνέχεια, ή κειμενική ανάλυση τής ταινίας. Ή *Γενική γραμμή* είναι λενινιστική ταινία. Μ' αυτόν τόν τίτλο γίνεται ένας άπό τούς πιό εκδηλους τόπους τής αντίφασης του «σταλινισμού»: του οικονομισμού, τής καταπίεσης, τής γραφειοκρατικοποίησης καί τής ύπόταξης τής έπαρχίας στόν βιομηχανία, πράγματα πού θά γίνουν σαφή, λίγο μετά τήν προβολή τής ταινίας μέ τόν άλλαγμένο τίτλο. Ή μεγάλη στροφή του 1929.

## — Τò αγροτικό ζήτημα

«Ή έξουσία του προλεταριακού κράτους δέν πρέπει νά πραγματοποιήσει τό πέρασμα στόν κολεκτιβοποιημένη γεωργία παρά σταδιακά καί μέ τήν μεγαλύτερη προνοητικότητα, μέ τή δύναμη του παραδείγματος, χωρίς νά έξασκήσει καμιά θία στόν μεσαία αγροτιά». Λένιν, *Προσχέδια τών θέσεων γιά τό αγροτικό πρόβλημα* (Άπαντα στή γαλλ. έκδοση, τόμος 31, σελ. 158).

«...οι εργαζόμενες μάζες τής αγροτιάς, πού ό καπιταλισμός υποβίβασε σέ μιά κατάσταση ιδιαίτερης άποκλήνωσης καί συνα σχεδόν μεσαιωνικής έξάρτησης» (τό ίδιο σελ. 164).

Πρόσφατες μελέτες τής αγροτικής πολιτικής του Κ.Κ.(Μπ.) τής περιόδου μός έπιτρέπει νά κατανοήσουμε τέλεια τή φύση τής «μεγάλης στροφής»<sup>4</sup>.

Κατά τή διάρκεια του 14ου καί του 15ου Συνέδριου του Κόμματος, ό καθορισμένος σκοπός είναι ή ανάπτυξη τών κοοπερατίβων («νά συγκεντρωθούν οι αγροτικές μάζες στίς κοοπερατίβες»): κοοπερατίβες κατανάλωσης, πιστώσεων, παραγωγής στίς άπλες μορφές καί κολχόζ στίς ανώτερες μορφές. Αυτή ή όμαδοποίηση πρέπει νά γίνει «προοδευτικά αλλά χωρίς έξασθένηση, χωρίς καμιά πίεση, μόνο μέ τή διδασκαλία τών γεγονότων καί τήν πειθώ...» λέει ό Στάλιν στό 15ο Συνέδριο (*Ιστορία του Κ.Κ.*(Μπ.) τής ΕΣΣΔ, γαλλική έκδοση 1939, σελ. 257).

Όι κοινωνικές τάξεις στόν έπαρχία διαχωρίζονταν τότε στους άργότες χωρίς γή (έργάτες γής) τους φτωχούς άργότες, τους μεσαίους άργότες καί τους κουλάκους. Όμως, αυτοί πού κυριαρχούν στόν αγροτικό πληθυσμό είναι οι μεσαίοι άργότες (περίπου 65%), οι κουλάκοι μόλις αντιπροσωπεύουν τό 3 - 4%: Άρα, τό άποφασιστικό έρώτημα γιά τήν προλεταριακή έξουσία είναι ή συμμαχία μέ τόν μεσαίο άργότη, ή ένίσχυση του φτωχού άργότη καί ό περιορισμός τών κουλάκων. Δέν υπάρχει λοιπόν θέμα «δευτέρης επανάστασης», όδυνηση τής πάλης τών τάξεων (ό Υ. Larine πού τήν συνιστά τό 1925, έπισύρει τήν όργη του Στάλιν), διάλυση τών κουλάκων. Ή «άριστερή» άντιπολίτευση (συγκριμένα ό Τρότσκι) ξεκινάει άπό μιά διαφορετική όπτική γωνία, πού τοποθετεί τήν κυρί-

4. Αυτό, πού γιά μεγάλο διάστημα ό Isaac Deutscher ήταν ό μόνος ύποστηρικτής του - στόν Στάλιν του - βρίσκει σήμερα μιά επιβεβαίωση καί έμβάθυνση στίς εργασίες του Jean Elleinstein (*Ιστορία τής Ε.Σ.Σ.Δ.*, τ. 2 στήν γαλλ. έκδ.) του Charles Bettelheim (*Ή πάλη τών τάξεων στόν Ε.Σ.Σ.Δ.*) του Moshe Lewin *Τό Κράτος καί οι κοινωνικές τάξεις στόν Ε.Σ.Σ.Δ.* (1929 - 1933), στό *Actes de la Recherchs* καί, αντίθετα (λόγω τών υλικών πού περιέχουν, άν καί ό λόγος τών συγγραφέων επαναλαμβάνει τό ίδιο σχήμα στόν ανάλυση τους μέ αυτό του Στάλιν στά κείμενά του τής εποχής) στό *Ή αγροτική εξέλιξη άπό τήν τσαρική άυτοκρατορία στόν κολεκτιβοποίηση*, *Recherches internationales*, No 85. Μπορούμε νά εκτιμήσουμε τό θήμα πού έγινε σ' αυτό τό πεδίο, έδώ καί μερικά χρόνια άν ανατρέξουμε στόν εργασία του Giuseppe Boffa, *Οι σταθμοί τής σοβιετικής επανάστασης* (1962), πού ενώ καταγγέλει τά «άθη» επαναλαμβάνει κι αυτός τίς αναλύσεις του Στάλιν. Αντίθετα ό Ch. Bettelheim στόν *Σοβιετική σχεδιοποίηση* (1945) υιοθετούσε επίτηδες τήν τροτσικιστική σκοπιά (άποτυχία τής ΝΕΡ, κίνδυνος αναγέννησης του καπιταλισμού στόν έπαρχία άπό τους κουλάκους, άνάγκη καταφυγής στόν έξαναγκασμό).

αρχή αντίθεση ανάμεσα στον αγρότη - προλετάριο και τους ιδιοκτήτες «καλούσαν τό κόμμα νά δυναμώσει τήν ταξική πάλη τής επαρχίας, νά γυρίσει στίς έπιτροπές τών φτωχών αγροτών στήν πολιτική τής καταπίεσης τών κουλάκων, στόν εμφύλιο πόλεμο...» (Κ. Chalaguine, Le parti des Bolchevikiς contre le trotskisme / τό Κόμμα τών Μπολοσεβίκων ένάντια στόν τροτσκισμό, Έκδοση τής Μόσχας, τόμος 2, σελ. 269).

Όστόσο, λίγο μετά τήν ήττα αυτής τής Άντιπολίτευσης στό 15ο Συνέδριο, μόλις τόν Γενάρη - Φλεβάρη του '28, τό Πολιτικό Γραφείο διατάζει έκτακτα μέτρα γιά νά αντιμετώπισει τά προβλήματα εφοδιασμού τών πόλεων μέ σιτάρι: διοικητική αύθαιρεσία, παραβίαση τής νομοθεσίας, επιθέσεις στίς φάρμες, έρευνες, συλλήψεις κτλ (30.000 άγωνιστές στέλνονται έπειγόντως στίς επαρχίες. J. Elleinstein στό Ίδιο κείμενο σελ. 110 111 καί Isaac Deutscher στό Ίδιο, σελ. 382) Αυτά τά μέτρα προοριζόνταν καταρχήν έναντίον τών κουλάκων (τόν Ίούλη του '28, τό Κόμμα καλείται νά «χτυπήσει γερά τούς κουλάκους») αλλά, μόλις τόν Φλεβάρη ο Μικογιάν δηλώνει ότι «ή σημαντικότερη ποσότητα του άποθέματος σέ σιτάρι» θρίσκειται στά χέρια τών μεσαίων αγροτών. «Άκόμη κι άν ο πολιτικός λόγος δέν μεταφράζει πάντοτε αυτήν τήν άλλαγή στάσης σέ σχέση μέ τίς κοινωνικές τάξεις στήν επαρχία, εκ τών πραγμάτων ή άναζήτηση τής συμμαχίας μέ τόν μεσαίο αγρότη άφήνει χώρο γιά τήν ύποστήριξη του φτωχού αγρότη. («Άμεσο καί πίο ύοσιαστικό καθήκον...»).

Βρισκόμαστε εδώ στήν άρχή μιās διαδικασίας πού θά καταλήξει στά τέλη του 1929 στή άναζωσπύρωση τής «Δεύτερης Έπανάστασης», τής «Μεγάλης Στροφής», δηλαδή, τής ολοκληρωτικής κολεκτιβοποίησης πού στηρίζεται σέ μιιά μειοψηφία αγροτών! (Δέν είναι συμπτωματικό πού ή Κρούτσκαγια τόν Γενάρη του 1929 ύπενθυμιζει ότι ο Λένιν άντιτίθετο στήν χρησιμοποίηση βίας κατά του μεσαίου αγρότη καί άποκαλούσε τρέλα τήν ιδέα τής «άνωθεν κολεκτιβοποίησης»). Αύτός ο νέος προσανατολισμός (πού έκανε τόν Τρότκι νά λέει ότι αυτό ήταν τό πλάνο τής άριστερας! 'Η προδομένη επανάσταση, σελ. 48 τής γαλλικής έκδοσης) δικαιολογείται σήμερα από τούς σοβιετικούς ιστορικούς καί οικονομολόγους μέ κριτήρια καθαρά εξελικτικιστικά: «ή καθυστέρηση τής γεωργίας σέ σχέση μέ τή βιομηχανία... έδεχνε πώς αυτή είχε έξαντλήσει τίς δυνατοτήτες της νά άναπτυχθεί πάνω στήν παλιά βάση τής φτωχής αγροτιάς (Iakovtsevskii στό Recheches Internationales, σελ. 58): άρα ήταν άναγκαίο νά περάσει (ή γεωργία) στή μεγάλη εκμετάλλευση (τό Ίδιο επιχείρημα στόν Boffa παραπομπή στό Ίδιο κείμενο καί στόν Francis Cohen, οι Σοβιετικοί κτλ).

Άλλά, αυτή ή άφελής άναγνώριση μιās «άναγκαιότητας» πού έμφανίστηκε ξαφνικά μέσα σέ λίγους μήνες, άφήνει στό σκοτάδι τόν πραγματικό καθορισμό: τήν πολιτική τής βιομηχανοποίησης.

Ό Elleinstein παραθέτει έναν λόγο του Στάλιν στήν Κεντρική Έπιτροπή τόν Ίούλιο του 1928 στόν όποιο δηλώνει ξεκάθαρα πώς ή χρηματοδότηση τής βιομηχανικής ανάπτυξης δέν μπορούσε νά προκύψει ούτε από τήν καταλήστευση τών ξένων χωρών ούτε από τά δάνεια άλλα έφειλε νά βασιστεί στήν «έσωτερική συσσώρευση», τής όποιας οι θασικές πηγές θρίσκονται κατά τό πλείστον στήν αγροτιά (Elleinstein, σελ. 115): «Γιά νά πραγματοποιήσουμε τήν πρωτογενή σοσιαλιστική συσσώρευση μέ ταχύτατον τρόπο, θά άφαιρέσουμε από τούς αγρότες τά κεφάλαια πού διαθέτουν. Γι' αυτό τό λόγο θά κολεκτιβοποιήσουμε τή γή, πρώτα πού θά κάνε εύκολότερη τήν άφάιρηση τών κεφαλαίων, ενώ παράλληλα θά πολεμήσουμε τούς κουλάκους...» λέει τότε ο Μπουχάριν (άναφέρεται από τόν Elleinstein στό Dialectiques Νο 12, σελ. 66 - 67).





‘Η τυπικά οικονομίστικη επιλογή τής ανάπτυξης τών Παραγωγικών Δυνάμεων, χωρίς θεώρηση τής πολιτικής διάστασης (στή συγκεκριμένη περίπτωση ή ζωτική συμμαχία με τό σύνολο τής αγροτιάς εκτός τών κουλάκων) προκαλεί αλυσιδωτά άποτελέσματα: αύξανόμενη παρέμβαση του Κράτους, διοικητική στήν άρχή και ύστερα όλο και περισσότερο άσύνομη, χειρισμός τών καταστάσεων σύμφωνα με κεντρικές ντιρεκτίβες («έφευρίσκονται» κοληόζ για νά ξεπεραστεί τό πλάνο, όνομάζεται κουλάκος κάθε αντίθετος, κτλ), πού φτάνουν ώς τήν κατασκευή ενός άγρονόμου - θαύματουργού, τού Λυσένκο (βλ. Dominique Lecourt, Lysenko, Έκδοση Maspéro, 1976)

Συνεπώς, ή Γενική γραμμή δέν εκφράζει σέ τίποτα ένα τέτοιο πρόγραμμα! Και μπορούμε νά βεβαιώσουμε ότι μέσα στις άντηγωνίες πού υπάρχουν στό ίδιο τό έσωτερικό τού Κ.Κ., αύτή τή φορά μεταξύ τής «δεξιάς αντιπολίτευσης» (Μπουχάριν) και τού Στάλιν (όμως, όχι μόνο αύτών. Παραθέσαμε τήν παρέμβαση τής Κρούπκαγια και τού Deutscher, πού ύπενθυμίζει τίς αντιδράσεις μέσα στις γραμμές τού Κόμματος στήν έπαρχία, στήν άλλαγή τού Φλεβάρη τού '28), και μπροστά στους δισταγμούς τού Στάλιν (τόν Μάη τού '28 λέει άκόμη: «ή άπαλλοτροίωση τής γής τών κουλάκων θά ήταν τρέλα!») (Στό μέτωπο τού στανιού στό Problemes du Leninisme, σελ. 221), ό ‘Αϊζενστάιν, πού ξαναρχίζει τό γύρισμά του τόν ‘Ιούνιο τού 1928, επιλέγει νά άκολουθήσει τή λενινιστική γραμμή.

## — ή ταινία

‘Απ’ όσο ξέρω, μόνο ό Marcel Oms, έπίσημανε τήν ‘Αϊζενσταϊνική πορεία μέσα στήν πρωτοτυπία τής, σέ ένα άρκετά παλαιό άρθρο του στό Positif, Νο 67 - έί1965 (Σημειώσεις πάνω στον σοβιετικό κινηματογράφο 1925 - ‘1929): «Κατά τόν ‘Αϊζενστάιν, ή προσκόλληση στά συνθήματα είναι τής τάξης τού λογικού (raison): πρέπει νά έξηγηεις, νά άποδεικνύεις, νά πείθεις (...). ‘Η Γενική γραμμή είναι μάθημα μαρξισμού». Σίγουρα, εδώ πρέπει νά ξετάσουμε τόν όρο «raison» πού φαίνεται νά παραπέμπει μόνο στή διανοητική σκέψη, ενώ ό ‘Αϊζενστάιν φροντίζει νά χρησιμοποιεί στή δουλειά του ψυχολογικές διαδικασίες και μηχανισμούς («ή έκσταση» κτλ). Είναι, όμως, άλήθεια ότι ‘Η Γενική γραμμή κατασκευάζεται σύμφωνα με μιά δομή στοιχειωδώς παιδαγωγική.

‘Αν σταθούμε για λίγο στό επίπεδο μιάς άνάλυσης τής καταδήλωσης, μπορούμε νά συναγάγουμε ότι: ή άρχή τής ταινίας θέτει τήν κατάσταση τής έπαρχίας με τούς ίδιους όρους τού Λένιν στις Θέσεις για τό άγροτικό ζήτημα: οι άγροτικές μάζες έχουν περιέλθει σέ κατάσταση διασκορπισμού και άποκτίνωσης. Τό τοπίο με τό όποιο άρχίζει ή ταινία, ή ίσπα στήν όποία μπαίνουμε, εισάγουν τή φτώχεια τών άγροτών (χωρίς καμινάδες, άνακάτωμα κορμιών, κουρέλια) τήν άποκτίνωσή τους (μείγμα ανθρώπων - ζώων, αντίθεση άνάμεσα στήν Ζοκόντα και στή μητέρα κτλ). Αύτή ή εισαγωγή παρουσιάζεται άρχικά νά είναι τό «κληροδότημα τού Παλιού Καθεστώτος», τό Παρελθόν. Μετά, διευκρινίζεται ότι αύτό τό «Παρελθόν» είναι πάντα παρόν: ή ταινία, λοιπόν δέν θά έγγράψει τήν αντίθεση παρελθόν/ παρόν άλλά τόν μετασχηματισμό τού παρόντος. ‘Οχι τήν αντίθεση πριν τό 17/ μετά τό 17, αλλά μιά έμβάνυση στήν επανάσταση 10 χρόνια μετά τήν κατάληψη τής έξουσίας. ‘Η πρώτη άφηγηματική ένότητα τής ταινίας (πού άποτελεί διήγηση) είναι τό περιφημο μοίρασμα τής ίσπα από τά δύο άδελφια πού χωρίζουν, τής όποίας ή λογική



άντιστοιχία μέσα στην ταινία είναι τό γκρέμισμα τών περιφρά-  
ξων από τό τρακτέρ του κολχόζ στό τέλος<sup>5</sup>...

Η εισαγωγή τής Μάρφα Λαπκίνα, τής φτωχής χωρικής, ως κύριο πρόσωπο, επιτρέπει τήν τοποθέτηση του πλέγμα-  
τος τών κοινωνικών αντίθεσεων στην έπαρξια: ή θεμελιακή  
άντίθεση (διάθλαση τής αντίθεσης Κεφαλαίου/ Έργασίας στον  
συγκεκριμένο αυτό χώρο) αντιπαραθέτει προφανώς τήν  
Μάρφα στους Κουλάκους. Άλλά, αυτή ή αντίθεση που ό Στα-  
λινο - τροτσκιστικός οικονομισμός θά θεωρήσει πρωταρχική  
δέν είναι ή *κυρίαρχη αντίθεση* τής στιγμής εκείνης: κυρίαρχη  
είναι ή αντίθεση φτωχός χωρικός/ μεσοστίας χωρικός, αυτή που  
καθορίζει τό κέντρο βαρύτητας τής ταινίας (τής λενινιστικής  
πολιτικής γραμμής). Τό καταλαβαίνουμε μελετώντας τή θέση  
του κουλάκου μέσα στην ταινία: ή κατάστασή του, ό ανταγω-  
νιστικός πόλος που καθορίζει σέ σχέση με τή Μάρφα (δύναμη,  
πλούτος κτλ), άκμή κι ή απόπειρα σαμποτάζ που κάνει (δη-  
λητηρίαση του Φόμκα, του ταύρου τής κοοπερατίβας) παρα-  
μένουν δευτερεύοντα. Μέσα στη διήγηση ή λειτουργεία του  
κουλάκου δέν είναι παρά ένα άφηρηματικό κίνητρο: τά πρά-  
γματα προχωρούν μέσα από τίς έσωτερικές αντίθεσεις τής  
φτωχής και τής μεσοστίας άγροτιάς: ή έλλειψη συμπαραστάσης  
μεταξύ τών άγροτών, ό άτομικισμός (ή σεκάνας με τρεις  
παράλληλες έργασίες: ή Μάρφα με τήν άγελάδα της, τό ζεύ-  
γος τών γερόντων και ό άγρότης με τό άλογο) οι ύλικές έλλεί-  
ψεις (ή Μάρφα δέν έχει άροτρο άλλά ένα ξύλινο άλέτρι —  
sokha), οι προλήψεις (δυσ σκηνές: ή πομπή κι ό θάνατος του  
Φόμκα), ή καχυποψία άπέναντι στην πρόοδο (τό τρακτέρ, ή  
μηχανή του θουτύρου, τό μηχανικό άλέτρι).

Και σ' αυτή τήν κατάσταση του κατακερματισμού και τών  
έγαισμών ή γραμμή τής Μάρφα και τής ταινίας αντιπαραθέ-  
τει τήν άπόδειξη μέσα από τά παραδείγματα για νά πετύχει  
τήν αυτόβουλη, σταδιακή προσάρτηση στην κοινότητα.

Η δομή τής ταινίας έγγράφει αυτή τήν πορεία. Για παρά-  
δειγμα, όταν ή Μάρφα μπαίνει στο κολχόζ, αυτό γίνεται  
έπειδή έβγαλε όρισμένα συμπέρασματα από τήν οικονομική  
της κατάσταση (ή άπογραφή τών ύπαρχόντων της, ή άρνηση  
του κουλάκου, ό θάνατος τής άγελάδας της), γίνεται στη βάση  
μιάς επαναστατικής κίνησης. (Μεσότιπλος «Αυτό δέν μπορεί  
νά κρατήσει άλλο!» που χρησιμεύει σαν πέρασμα από τήν  
σεκάνας «όργανο» στη σεκάνας «συγκέντρωση»). Οι ύπόλοιποι  
άγρότες παραμένουν σκεπτικοί. Η επόμενη σκηνή όμως, δεί-  
χνει πώς ό σκεπτικισμός τους, ό άτομικισμός τους εξαφανί-  
ζονται μπροστά στη θρησκεία (πομπή για τή θρόξη) που τούς  
άλλοτριώνει, τούς αποκτηνώνει (στο τέλος ή έναλλαγή τών  
ζώων που μουγκρίζουν, τών ιερέων και τών ανθρώπων). Κι ή  
άποστέρηση τους, τά ερωτηματικά τους («Άπάτη;» λέει ό  
μεσότιπλος που κι σ' αυτό τό σημείο δένει τις δύο σεκάνας)  
επαναλαμβάνονται στο επόμενο επεισόδιο, στην έπίδειξη τής  
μηχανής θουτύρου, τών πλεονεκτημάτων της. («Μπορούμε  
νά μεταωρούμε τό γάλα στην πόλη», «νά τό πουλήσουμε»),  
έπίδειξη τεχνική και συγχρόνως πολιτική: τό κολχόζ δέχεται  
έθελοντικά μέλη (50!).

Όλες οι σκηνές χτίζονται πάνω στην ίδια άρχή, πάνω από  
όλα παιδαγωγική. Καμιά καλλιτέρευση του κολχόζ δέν έμφα-  
νίζεται σαν κάποιο «χάρισμα» του Κόμματος ή του Κράτους ή  
κάποιο «άπό μηχανής θεού». Ο καθένας πρέπει νά καταθά-  
λει τή δική του προσπάθεια (τό τελικό παράδειγμα του τρα-  
κτέρ είναι ιδιαίτερα δυνατό: ή ύποδοξη που ετοιμάζεται, ή  
γιορτή, οι φανφάρες, οι λόγγοι και τά πανό σβήνων μονομιάς  
μπροστά στη βλάβη τής μηχανής, που πρέπει από εκείνο τό  
σημείο νά ξανακερδίσει τήν έμπιστοσύνη τών χωρικών με τήν  
έπίδειξη τής δύναμής της. Δέν γιορτάζουν, τίποτε δέν είναι

5. Ο Fernandez διατείνεται ότι τό μοίρασμα τής  
Isma σημαίνει ότι καταργούνται τά χωρίαμα-  
τα! Η προκαταληγή άνάγνωστη που κάνει  
στην ταινία — ψάχνει παντού έναν άπιωτημένο  
έρωτισμό που κρύβεται μέσα στον έκδηλο λόγο  
— δόν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στην ταινία  
δέν γίνεται τίποτα: από τήν άρχή εφαρμόζον-  
ται οι σοσιαλιστικές μεταρρυθμίσεις, όπως σέ  
κάθε ταινία σοσιαλιστικού ρεαλισμού! Τελευ-  
ταία παραλλαγή του «έμφε- Κουλένκωφ», ενώ  
ό Bela Balazs έβλεπε στο μοντάζ αυτής τής σε-  
κάνας (έναλλαγή τών γκρό - πλάν του προιονού  
και τής κοπέλας που παρακολουθεί τήν κατα-  
στροφή του σπιτιού) τήν ανάπτυξη μιάς ιδέας,  
μιάς μεταφοράς: αυτοί (τά δύο άδελφια) τής  
σκίζουν τήν καρδιά (τής κοπέλας). Ο Fernandez  
διαβάζει αυτό τό εναλλακτικό μοντάζ σαν «χα-  
ρούμενη αντανάκλαση αυτής τής κίνησης στο  
πρόσωπο τής γυναίκας που παρακολουθεί...  
φαίνεται πως συσχετίζει τό ρυθμικό πήγανω-  
έλα του προιονού και αυτή τήν ιδανική «έργα-  
σία» που επίσης έγκεται σέ μιά ενεργητική  
πίσω - μπρος κίνηση». (Αϊζενστάιν, Grasset σελ.  
173).



δοσμένο. 'Επιπλέον, τό τρακτέρ είχε ήδη απαιτήσει σύνθετες ενέργειες, λόγω μιάς καταστροφής τής συγκομιδής από τήν κακοκαιρία καί παράλληλα μιάς πάλης ενάντια στή γραφειοκρατία). 'Ο Lebedev επίσημαίνει αυτό τό χαρακτηριστικό, λέγοντας: «*ὄλη ἡ ἐσωτερική πάλη στήν κοοπερατίβα γινόταν αὐθόρμητα χωρίς ἡ καθοδήγηση τοῦ Κόμματος νά παίξει τόν παραμικρό ρόλο*» (στό ἴδιο κείμενο σελ. 248)!

## — ἡ συμμαχία ἐργάτη-ἀγρότη

Ἡ ἀντίληψη πού διαμορφώνει ἡ ταίνια γι' αὐτήν τή ζωτική γιά τήν σοβιετική ἐξουσία συμμαχία ἐκφράζεται σέ δύο σημεία: ὅταν φτάνουν οἱ ἐργάτες στό χωριό (ὀπωσδήποτε τήν μέρα τῆς σκόλης τους) καί βοηθοῦν τοὺς ἀγρότες νά χτίσουν νέα κτήρια, τοὺς μιλᾶνε τότε γιά τίς μηχανές πού ἐπιτρέπουν τήν αὐξηση τῆς παραγωγῆς. Καί ἰδιαίτερα ὅταν ἡ Μάρφα πηγαίνει στήν πόλη. Αὐτή ἡ συμμαχία συλλαμβάνεται τότε στό συγκεκριμένο πεδίο τῆς Ι.Ο.Ρ. ('Εργατική καί Ἀγροτική Ἐπίβλεψη).

Στήν πρώτη περίπτωση λαμβάνεται ὑπόψη ἡ ἐκείνη ἡ φράση τοῦ Λένιν στό 11ο Συνέδριο πού λέει: «*πρέπει νά δειξομε αὐτήν τήν συμμαχία ἐτσι ὥστε οἱ ἀγροτικές μάζες νά δοῦν πῶς ὑπάρχει ἕνας δεσμός ἀνάμεσα στήν κοπιαστική ζωὴ τοῦ σήμερα καί στή δουλειά πού γίνεται στό ὄνομα τῶν μακρινῶν σοσιαλιστικῶν ἰδανικῶν*» ('Απαντα, γαλλ. ἐκδ. τόμος 33, σελ. 274).

Στή δεύτερη, ἐμφανίζεται ἕνα ἀπό τά συστατικά στοιχεῖα τῆς ἀναμόρφωσης τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ, ἄρα καί τῆς πάλης ενάντια στή γραφειοκρατία. Στό κείμενο *Πῶς νά ἀναδιοργανώσομε τήν Ἐργατική καί Ἀγροτική Ἐπίβλεψη*, ὁ Λένιν διαπιστώνει δύο σημεία:

1) «*Ὁ κρατικός μας μηχανισμός ἀποτελεῖ σέ μεγάλο βαθμό ἐπιβίωση τοῦ παρελθόντος, δέχτηκε πολύ λίγες μεταβολές*».

2) «*Υπάρχει ἀνάγκη νά θεσπιστεῖ καί νά ἐνισχυθεῖ ἡ σύνδεση μέ τίς μάζες μιᾶς Ι.Ο.Ρ., ὅπου οἱ ἐργάτες κι οἱ ἀγρότες πού γαλοχηθήκαν στή σκληρή δουλειά νά τοποθετηθοῦν σέ υπεύθυνες θέσεις*» ('Απαντα, γαλλική ἐκδοση, τ. 33, σελ. 495).

Τά καθήκοντα τῆς Ι.Ο.Ρ. εἶχαν διατυπωθεῖ προηγουμένως: «*νά ἐλέγχει, νά ἀποκαλύπτει, νά τιμωρεῖ τά σφάλματα, νά ἐλέγχει τήν πρακτική ἐφαρμογή καί κυρίως νά ξερί νά διορθώνει, νά γιατρεύει τίς ἀδυναμίες*» (Σχετικά μέ τά καθήκοντα τῆς Ι.Ο.Ρ. γαλλ. ἐκδ. τ. 33, σελ. 34 - 40).

Γιά νά ὀλοκληρώσομε πάνω στήν «καταδηλωτική» σχέση τῆς Γενικῆς γραμμῆς μέ τή λενινιστική πολιτική μπορούμε νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι οἱ βασικοί της ἄξονες εἶναι:

Ἡ ἐπιβεβαίωση ὅτι ἡ συνεργασία εἶναι ὁ προνομιακός τρόπος γιά νά φτάσει ἡ χώρα στόν σοσιαλισμό.

Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς συμμαχίας ἐργατῶν ἀγροτῶν: οικονομική (ἡ βιομηχανία βοηθᾷ τήν ἀγροτική παραγωγή, οἱ ἐργάτες βοηθοῦν τοὺς ἀγρότες), πολιτική (ἐκκινώντας ἀπό τήν Ι.Ο.Ρ. ἡ ἐργατική καί ἀγροτική ἐξουσία μετασχηματίζει τόν κρατικό μηχανισμό),

Ἡ μετατόπιση τοῦ κέντρου βάρους μέσα στήν πάλη γιά τόν σοσιαλισμό ἀπό τήν πολιτική καί ἐπαναστατική πάλη (ἐποχή τῆς κατάκτησης τῆς ἐξουσίας) στό ἐκπαιδευτικά καθήκοντα (πολιτιστική ἐπανάσταση). (Αὐτά τά τρία σημεία ἀναπτύσσονται ἀπό τόν Λένιν στό *Σχετικά μέ τήν συνεργασία*, 1923).

François Albera  
(Συνεχίζεται)

Δημοσιεύουμε ἐδῶ τό πρῶτο μέρος τῆς ἀνάλυσης τῆς Γενικῆς γραμμῆς, πού ἔκανε ὁ François Albera εἰδικά γιά τόν Σ.Κ. Ἡ συνέχεια θά δημοσιευτεῖ σέ ἐπόμενο τεύχος. Τό κείμενο μετάφρασε ὁ Δημήτρης Καπετανάκης καί ἐπιμελήθηκε ἡ Μαρία Νικολακοπούλου.

# Σχετικά με τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ μοντάζ

## τοῦ Φιλμο-γράφου

Στὸν Σ.Κ. 76 ἀρ. 8 καὶ στὴν σελίδα 105 διαβάζω στὴν κριτικὴ τοῦ Νίκου Σαββάτη γιὰ τὰ *Τρία τραγούδια* γιὰ τὸν Λένιν τοῦ Τζίγκα Βέρτοφ:

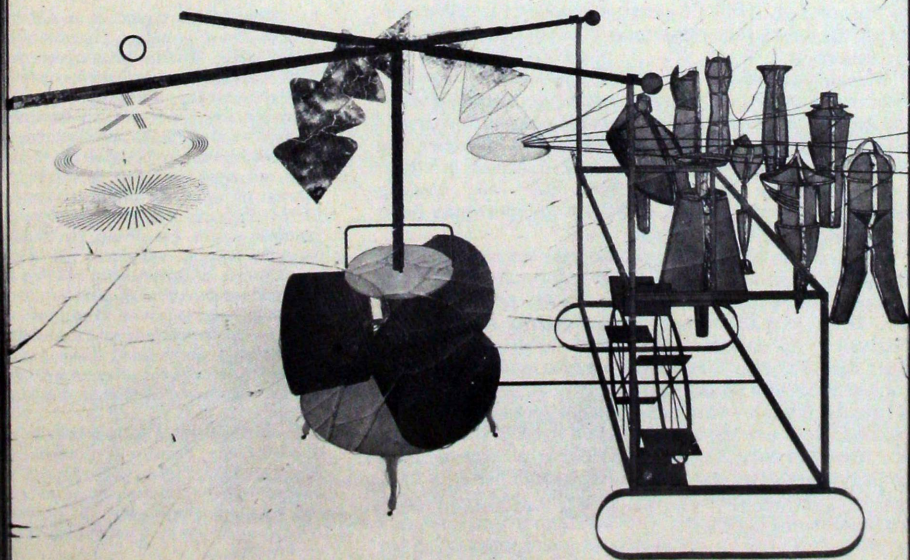
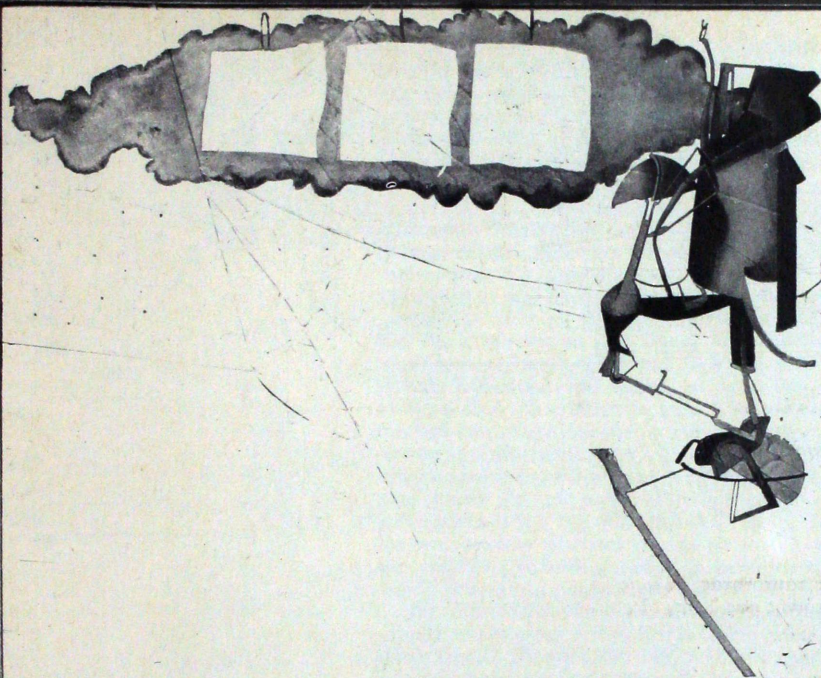
«Τὶ σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει μὴ ταινία τοῦ Βέρτοφ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Σαίνιμπεργκ ἢ τοῦ Σοστακόβιτς; Εἶναι ἓνα πρόβλημα γιὰ τοὺς κριτικούς πού στὴ βιασίνη τους νὰ κολλήσουν μουσικὴ ὀρολογία στὰ γραφτά τους γιὰ τὸν Βέρτοφ, θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν ἀντιμετωπίσουν προσεχτικότερα. Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ Βέρτοφ ἐγγράφεται στὴν ἀπόπειρα τῆς δημιουργίας ἐνὸς κώδικα καινούργιου, πού σχηματίζεται ἀπὸ φιλμαρισμένα κομμάτια τοῦ πραγματικοῦ. Ὁ ρυθμὸς εἶναι ὁ ὁργανωτὴς τῶν στοιχείων αὐτοῦ τοῦ κώδικα (ὅπως ὁ ρυθμὸς ὁργανώνει καὶ τίς ἠχολαλιές τοῦ παιδιοῦ πρὶν μάθει νὰ μιλάει)».

Πολὺ γρήγορα θὰ πῶ ἐδῶ ὅτι ἡ ἐπέμβασι μου ἔχει σὰν σκοπὸ τῆς νὰ δείξει ὅτι ὁ «ρυθμὸς» δὲν μπορεῖ νὰ τεθεῖ αὐστηρὰ σὲ θέση ὁργανωτῆ στὴ διάρκεια τῆς φιλικῆς ἀνάλυσης ἐὰν δὲν σφρηλατηθεῖ ἀλύπητα στὸ ἀμόνι τῆς θεωρίας ἀπ' τὴν ὁποία προέρχεται: κι ἐδῶ ἀκριβῶς γεννιέται πρόβλημα σοβαρὸ, γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει μὴ ἀλλὰ πολλὲς θεωρίες οἱ ὁποῖες ἀσχολοῦνται μὲ τὸν ρυθμὸ, ἡ θεωρία τῆς μουσικῆς, ἡ θεωρία τοῦ ἀσυνείδητου, ἡ θεωρία τῆς λογοτεχνίας, ἡ θεωρία τῆς γλώσσας...

Ἄς μὴν ἐκπλαγοῦμε, ὅταν στὴ συνέχεια αὐτοῦ τοῦ ἀρθρου μου θὰ δείξω ὅτι ἡ θεωρία τῆς ζωγραφικῆς εἶναι πιὸ κατάλληλη γιὰ μὴ ὑλιστικὴ προσπέλαση τῆς ἐννοίας καὶ τῆς λειτουργίας τοῦ ρυθμοῦ, ὅσο κι ἂν γιὰ μὴ παρόμοια ἐπιχείρηση ἡ θεωρία τῆς μουσικῆς θὰ ἐμοιαζε νὰ παίρνει τὰ πρωτεῖα. (Τότε ὅμως θὰ πρέπει κανεὶς νὰ διακρίνει τὸν μουσικὸ ἀπ' τὸν βιολογικὸ ρυθμὸ).

Δὲν μιλάμε βέβαια παρὰ γιὰ τὸν ρυθμὸ σὰν κάτι πού μπορεῖ νὰ ἔχει μὴ σχέση ὁργανωτῆ μὲ τίς ἠχολαλιές τοῦ παιδιοῦ στὸ προ-συμβολικὸ στάδιο τῆς ἀνάπτυξής του, ρυθμὸς ὁ ὁποῖος θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ὑπάρξει ἐπίσης στὸ χῶρο ὅπου τὸ φιλικὸ κείμενο ὁργανώνει τίς δικές του «ἠχολαλιές», μ' ἄλλα λόγια τὰ διαφορετικὰ του στοιχεῖα —χρῶμα, ἦχος, κίνηση, ἀκίνησι, πρόσωπα, κορμιά, χειρονομίες, φωνή— μέσα σ' ἓνα σύστημα πού δένει κι ἀποσυνδέει ἀέναα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μὲ σκοπὸ νὰ μὲ παρασύρει, ἐμένα, θεατῆ καὶ ὑποκείμενο πού διατρέχεται ἀπὸ ἀνάλογους ρυθμούς, στὴ δική του μαγικὴ κι' ἐκστατικὴ δίνη.

Κι ἐπειδὴ ὁ συγγραφέας τοῦ ἀρθρου ἀναφέρεται σ' ἓνα ἄλλο ἀρθρο πού ἀκριβῶς μελετᾷ τὴ λειτουργία τοῦ ρυθμοῦ σὰν ὁργανωτῆ τῶν ὁρμῶν, οἱ ὁποῖες διασχίζουν μὲ τὴν ἐπιθετικὴ τους δύναμη τὸ χῶρο τοῦ φιλικοῦ



κειμένου, θεωρώ σκόπιμα δυο λόγια σχετικά με την θεωρία της Τζούλια Κρίστεβα (γιατί γι' αυτήν πρόκειται), θεωρία άναπτυγμένη στο «Πολύλογον», στο «Τό υποκειμένο σε προτομές», στην «Επανάσταση της ποιητικής γλώσσας» ή τέλος στην «Έλλειψη πάνω στην φρίκη και την σαγήνη του θεάσθαι»<sup>1</sup>. (Οι έργασίες της αυτές βρίσκονται σε τεύχη του περιοδικού *Tel Quel* και σ' εκδόσεις του γαλλικού οίκου Seuil).

Σ' αυτό το τελευταίο κείμενό της, κείμενο που παίζει με τις πολλαπλές δυνατότητες της λέξης *frayeur* (φρίκη) και *frayage*<sup>2</sup> (τροχιά, διάνοιξη δρόμου) ή Κρίστεβα διατυπώνει την θέση ότι στην πραγματική ζωή το βλέμμα με το όποιο εγώ πιστοποιώ την ύπαρξη ενός πράγματος, ενός προσώπου, του δικού μου προσώπου κ.λπ. μου προσφέρει μιá σιγουριά και μιá διανοητική ασφάλεια, στο μέτρο που αυτό το βλέμμα μου προσφέρει εικόνες καθησυχαστικές, οι οποίες με πείθουν ότι ο άλλος είναι εκεί, στην κατοχή του βλέμματός μου κι ότι εγώ έχω μιá ιδιαίτερη ταυτότητα, μιá σίγουρη εικόνα μέσα στο κοινωνικό μου περιβάλλον, ή όποια είναι ο άδιεσάσιτος μάρτυρας τών προσθέσών μου, τού είναι μου, τής ήθικής μου, τού νοήματός μου. Το βλέμμα μου που μου προσφέρει τις εικόνες τού άλλου, τις τροχιές του, τούς ρυθμούς του και τις κινήσεις του είναι βλέμμα τής *θέασης*, τού όραν, τής ταύτισης και τής ταυτότητας. Βλέμμα μη έρωτικό (όπως αυτό τής καθημερινής μας ζωής, τών συναλλαγών μας...) που δεν λείπει στόν άλλο τίποτε γιά τó έρωτικό μου σώμα.

Όταν όμως ή τροχιά (του σώματος τού άλλου) εισέλθει μέσα στο χώρο τού *θεάματος* (του φίλμ άς πούμε εδώ άπλά τότε το βλέμμα μου παύει νάνα καθησυχαστικό, παύει νάνα το άλλοθι τής άδιεσάλευτης κοινωνικής μου ύπαρξης. Στόν κινηματογράφο ή εικόνα τού κορμού εισάγει στην τάξη τού ταυτίσμου αυτό που συνήθως παραμένει έξω άπ' την ταύτιση: την μη συμβολικοποιημένη *όρμη* που δεν σχετίζεται με κάποιο άντικείμενο, με κάποιο σημείο, (με τή γλώσσα), και που είναι φορέας τής επιθετικότητας. Κάθε θέαμα είναι φορέας τής επιθετικότητας, τής μη συμβολικοποιημένης και μη άναπαριστώμενης *όρμης*.

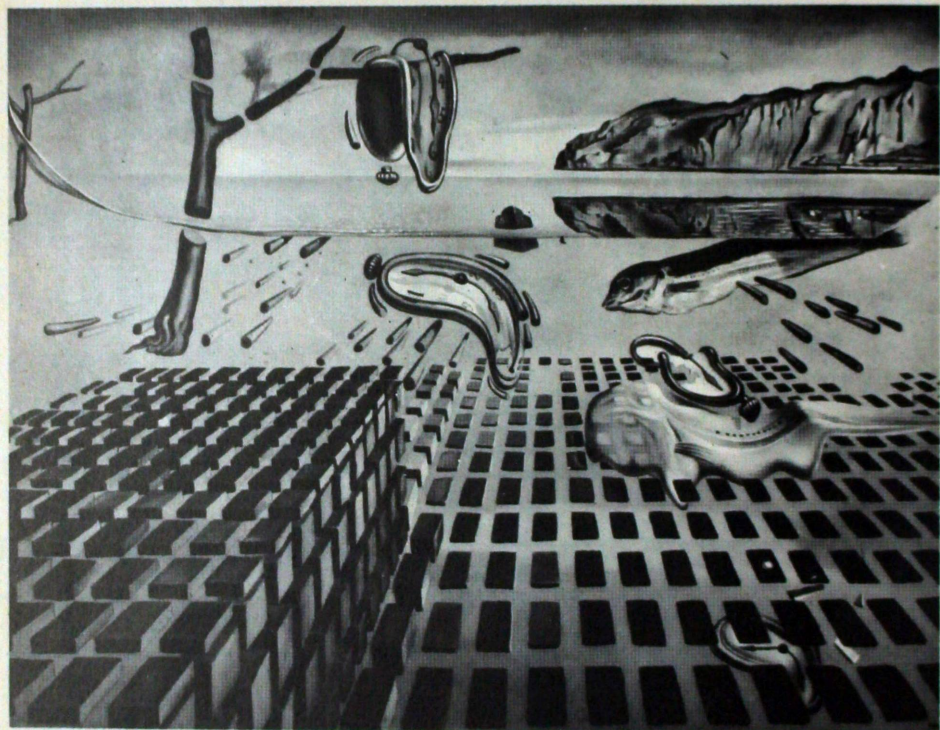
Μικρή παρένθεση: ή έννοια *όρμη* άποδίδει τόν όρο *Trieb* τού Φρόύντ, που στίς έλληνικές μεταφράσεις άποδόθηκε συχνά με τή λέξη *ένστικτο*, λέξη άπόλυτα άκατάλληλη νά σημαίνει την ριζικά μη βιολογική διάσταση τής θεωρίας τού άσυνείδητου και πού άκριβώς γι' αυτό χρησιμοποιεούσαν σαν χαϊρέκακο όπλο γιά τούς άφελείς έχθρους τής ψυχανάλυσης, οι όποιοι ίσχυρίστηκαν ότι ο άνθρώπος δεν είναι ένα ζωο...

Ξέρω ότι ο όρος *Trieb* άποδόθηκε με τόν έλληνικό *ένόρμημα*, ο όποιος είναι ίσως επιτηδευμένος αλλά κατορθώνει να σημαίνει πλό πετυχημένα την έσωτερικότητα τού *Trieb*, την έξάντληση τού μέσα στα πλαίσια τού σώματος κι όχι σε κάποιο έξωτερικό άντικείμενο. Ο όρος *όρμη* έχει άπ' την άλλη μεριά τó πλεονέκτημα ότι μιás παραπέμπει στην έπιστήμη τής Φυσικής —και δεν είναι τυχαίο ότι ο Φρόύντ τόν επέλεξε, σημειώνει ο Ζάκ Λακάν στο σεμινάριό του τής 6 Μαΐου 1964 σχετικά με την *όρμη* (*Le Séminaire livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, στο «*Démontage de la pulsion*» XIII, σελ. 147). Η *όρμη* που δεν έχει άκόμη περάσει στο στάδιο τής συμβολικής άρθρωσης, τής γλώσσας, ή *όρμη* αυτή που τοποθετείται πριν άπ' τó «στάδιο τού καθρέφτη» (γιά την

1. «*Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*», στο περιοδικό *Communications* άρ. 23, τεύχος *Psychanalyse et cinéma*, Seuil 1975. Άποδίδοντας κανείς τόν όρο *spéculaire* με «θεαματικός», «φασματικός», «φαντασματικός» κ.λπ. κινδυνεύει νά αποκτήσει την έννοια τού «Θεώμα» που τόν καθορίζει και πού έν τούτους τόν διακρίνει άπ' τó άπλό θέμα, στο μέτρο που ο όρος *spéculaire* υποδεικνύει την σχέση τού ματιού που κοιτάζει με τόν καθρέφτη που τού επιστρέφει μιá χιμαίριχη εικόνα, ένα είδωλο, ένα πλάσμα. *Spéculum* σημαίνει καθρέφτης και είδωλο στα λατινικά. Ο όρος δηλώνει την ίδια την διάσταση τού Φανταστικού, μέσα στην όποια τó υποκειμένο χρησιμοποιεί τó μάτι του —τό βλέμμα— σάν όργανο θέασης κατανόησης, πιστοποίησης, αυτογνωσίας, θεωρίας κι έκστασης. Τό θεώμα θάταν λοιπόν ή άλήθεια τού υποκειμένου: ναρμισσοιστική δοξασία.

2. Η λέξη αυτή είναι ή γαλλική άπόδοση τού φροϋνδικού όρου *Bahnung* (ή χειρονομία τού χαράματος μιás διόδου, μιás τροχιάς), τόν όποιο ο Φρόύντ χρησιμοποίησε γιά νά δείξει την πορεία που άκολουθεί τó μνημονικό ίχνος, όταν έδειχνε ότι ή μνήμη είναι τó ίδιο τó άσυνείδητο.





Disintegration of the Persistence of Memory (*Αποσύνθεση της έπιμονής της μνήμης*), του Salvador Dalí, 1952-54

έννοια τούτη βλέπε Σ.Κ. 75 στο άρθρο μου «Ντιντερό, Φρούντ, Μπάρτ», σελ. 69 τῆ σημείωση 4), ἡ ὄρμη ποῦ φέρνει μέσα τῆς τὴν ἐπιθετικότητα καὶ τὴν ἀγωνία τοῦ ποθοῦντος ἐγγράφεται μὲ τὴ μορφή χρωμάτων, μορφῶν, συμπυκνώσεων, μεταθέσεων, τόνων, ρυθμῶν, ποικίλων ἐντάσεων καὶ τονισμῶν οἱ ὁποῖες ὑπερβαίνουν τὸ ἀπλὸ σημαίνόμενο τοῦ φιλμ, διασποῦν τὸ ἀπλὸ ἀντικείμενο, ξεσχίζουν τὴν λέξη. Κι ἡ μοντέρνα τέχνη ἀκριβῶς ἐκμεταλλεύτηκε τούτῃ τὴν ἀλήθεια ὅταν μέσα στὶς παραγωγές τῆς ἐνέγραψε τὴν κεφαλαϊώδη διάσταση ὅπου τὸ ὑποκείμενὸ χαράζει καὶ γράφει γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ μέσα στὴν εἰκόνα ἢ στὴ λέξη τὴν ἐπιθετικότητά του καὶ τὴ φρίκη του (βλ. τὶςπραχτικὲς τοῦ Ματίς, τοῦ Κλέε, τοῦ Ρότκο, τοῦ Σαϊνπεργκ, τοῦ Βέμπτερν...).

Τὰ στοιχεῖα ποῦ εἶναι φορεῖς τῆς ὀρμῆς ὀργανώνονται βέβαια χάρις σὲ μιὰ δύναμη, σὲ μιὰ χειρονομία, ποῦ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπ' τὸν «ρυθμὸς» τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρώματος, «ὀργανικὸς» στὸν Ἀϊζενστάιν, «μετρικὸς» στὸν Πουντόφριν, «μελωδικὸς» στὸν Ντίσενφελντ, ρυθμὸς ὁ ὁποῖος προκαλεῖ καὶ καταναλώνει τὴν ἐπιθετικότητα τοῦ θεατῆ. Ὁ «ρυθμὸς» (τὸν ὁποῖο ἡ Κρίστεβα θ' ἀποκαλέσει «πλαστικὸς» - τόνος, χρῶμα, χώρος, μορφή) καταγράφει, κρυπτογραφεῖ, ὀργανώνει τὸ ἀσύλληπτο, τὸ μὴ συμβολικοποιημένο, τὸ μὴ καταναλωμένο, ἀκριβῶς ὅπως ὀργανώνει τὶς ἐντάσεις καὶ τὶς συχνότητες, τὶς ἠχητικὲς ἐκπομπὲς καὶ τὶς ἀναπνοὲς τοῦ παιδιοῦ τοῦ ἐνὸς ἔτους ποῦ «ἐκφράζεται» μὲ τὶς ἠχοαλιεῖς.

Δὲν ἀπέχομε λοιπὸν παρὰ ἓνα βῆμα ἀπ' τὸ νὰ συσχετίσουμε τὸν «ρυθμὸς» μὲ τὴν μουσικὴ καὶ νὰ δοῦμε στὴν τελευταία τὴν τέχνη ποῦ ἀντιστέκεται περισσότερο ἀπ' ὅλες στὴν ψευδαίσθηση τῆς εἰκόνας καὶ τῆς λέξης, στὴ σαγήνη τοῦ ἀναπαραστατικοῦ ἢ τοῦ μεταφυσικοῦ, τὴν τέχνη ποῦ πλησιάζει τὴ διαλεκτικὴ καὶ τὶς πορεῖες τῆς, τὴν τέχνη ὅπου ἡ ἐπιθετικότητά βρῖσκει τὸ ἀποκορύφωμά της. Δὲν ἀκοῦμε συχνὰ νὰ λέγεται ὅτι ἡ μουσικὴ ἀγγίζει κατευθεῖαν τὰ σπλάχνα, ὄντας ὁ ρυθμὸς τοῦ κορμιοῦ μας κ.λπ. κ.λπ.

Ἡ στὴν καλύτερη περίπτωσι —κι εἶναι αὐτὴ τῆς Κρίστεβα— θὰ ὀνομάσουμε τὸν ρυθμὸ «πλαστικὸς», ὥστε νὰ μὴ λησμονήσουμε ὅτι ἡ ὄρμη καὶ τὸ φάντασμα γράφονται μέσα στὸ πεδίο τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ βλέμματος κι ὅτι τὸ ὄνειρο γράφεται μὲ ἱερογλυφικά, μὲ εἰκονιστικὰ στοιχεῖα.

Εἶναι λοιπὸν ἡ έννοια «ρυθμὸς» ἀκατάλληλη γιὰ νὰ σημάνει τὴν ὀργάνωσι τῶν ὀρμῶν; Πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται μόνον σὰν ἀπλὴ μεταφορά;

Στὸ μέτρο ποῦ «ρυθμὸς» εἶναι τὸ Ρέον καὶ τὸ Κινούμενο τοῦ Κόσμου ἡ ἀπάντησι εἶναι θετικὴ. Στὸ μέτρο ποῦ ὁ «ρυθμὸς» ὑπονοεῖ μιὰ ὀργάνωσι μεγάλων καὶ μικρῶν, τονισμένων καὶ μὴ τονισμένων, βαρειῶν καὶ ἐλαφρῶν χρονικῶν ἀξιῶν, ἡ ἀπάντησι εἶναι θετικὴ. Γιατί;

Διότι ἡ ὄρμη δὲν εἶναι τῆς τάξεως τοῦ βιολογικοῦ, λέει ὁ Λακάν (στὸ κείμενό του ποῦ ἀναφέρω πῶς πάνω). Ἡ ἐνέργεια τῆς ὀρμῆς δὲν εἶναι κινηματικὴ, δὲν εἶναι ζωντανή, κινητικὴ ἐνέργεια (ἐνέργεια ποῦ ὁ Φροῦντ ὀνόμασε momentane Stosskraft: «στιγμιαία δύναμη σπρωξίματος»), οὔτε ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴ φύσι τῆς κίνησης. Ἡ ὄρμη εἶναι μιὰ σταθερὴ δύναμη (eine Konstante Kraft λέει ὁ Φροῦντ) ποῦ «ἀπαγορεύει κάθε ἐξομοίωσι τῆς ὀρμῆς μὲ μιὰ βιολογικὴ λειτουργία, ἢ ὅποια πάντα ἔχει ἓνα ρυθμὸς» (Λακάν, στὸ ἴδιο). Ἡ ὄρμη δὲν ἔχει οὔτε μέρα, οὔτε νύχτα, δὲν γνωρίζει ἀνοιξι καὶ

φθινόπωρο, δὲν ἔχει καθόδους κι ἀνόδους.

Δὲν βρισκόμαστε μακριὰ ἀπ' τὸ περιφρημο θεώρημα τοῦ Ζήνωνα, ὅταν αὐτὸς ἔδειχνε ὅτι δὲν ὑπάρχει κίνηση, παρὰ σὰν διαδοχὴ ἀκίνητων σημαδιῶν τὴν ὁποία ἀκολουθεῖ τὸ βέλος τοῦ τοξότη, θεώρημα πού ἡ ἐπιστήμη κι ἡπραχτική ἔδειξαν σὰν λαθεμένο; Πολὺ γρήγορα καὶ βιαστικά δυστυχῶς, στὸ μέτρο πού κανεῖς δὲν εἶδε ὅτι τὸ Παράδοξον τοῦ φιλοσόφου ἀγγίζει βαθύτατα τὸ ἄλλο «παράδοξο» τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, τὸ «αἶνιγμα» τῆς σεξουαλικότητας. Γιατί ἀπ' τὴ στιγμή πού τὸ βέλος ὁρμᾷ σταθερὰ πρὸς τὸν στόχο του ἐκεῖνο πού πάντα πετυχαίνει δὲν εἶναι τὸ θῆραμα, ἀλλὰ τὸ πρὶν ἢ τὸ πέρα ἀπ' αὐτό: τὸ σημάδι πού πάντα σταθερὸ βρίσκεται σὲ θέση ἀπομόνωσης, διαχωρισμοῦ, ἀκίνητο, σταματημένο, καθηλωμένο ἀκριβῶς πάνω στὴν φανταστικὴ τροχιά τοῦ βέλους. Τὸ ἀντικείμενο τῆς ὁρμῆς εἶναι αὐτὸ τὸ σημάδι, γιατί ἡ ὁρμὴ ποτὲ δὲν θέλει νὰ φτάσει στὸν στόχο της, στὸ τέρας, στὸ θῆραμα· ἱκανοποιεῖται μὲ κάθε ἀντικείμενο, στὸ μέτρο πού αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὴν καθηλώσει (Fixierung εἶναι ὁ ὅρος τῆς καθήλωσης στὸν Φρόυντ). Καὶ ἀκριβῶς τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ δὲν εἶναι κινήτικης τάξης, εἶναι σημάδια καὶ διαδοχὴ σημαδιῶν, ἀναλυτικὸ τεμάχισμα τῆς ψευδαισθητικῆς κινήτικότητας τοῦ βέλους.

Ὁ Ἀχιλλέας δὲν θὰ φτάσει λοιπὸν ποτὲ τὴν χελώνα μὴ λέει ὁ Ζήνων...

Δὲν θέλω νὰ προχωρήσω ὅμως πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἄς σημειώσουμε μόνον τὴν ἐπιμονὴ τῆς νεώτερης φιλικῆς θεωρίας στὸ νὰ ξεσκεπάζει τὴν ψευδαισθητικὴν οὐνεμά σὰν «κίνησης» καὶ νὰ τονίζει τὸ ρόλο τοῦ φωτογράματος σὰν ἀποσπάσματος πού ἐγγράφει μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὶς ὁρμές. Ὁ Ρολάν Μπάρτ κι ἡ Συλβι Πιερ ἀνέπτυξαν μὲ σαφήνεια τὴν ἀποψη αὐτὴ στὰ Cahiers du Cinema,<sup>3</sup> ἀποψη πού ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς Χεγκελιανὲς ἰδέες ὁρισμένων κειμένων τοῦ Ἀϊξενστάιν, γιὰ τὸν ὁποῖο π.χ. τὰ ὄργανα τοῦ σώματος εἶναι μιά ἐνότητα κι ὄχι ξεχωριστὰ μέρη, μεταφυσικὴ θεωρία τοῦ Χέγκελ (στὴ Μικρὴ λογική), πού καὶ ὁ Ἑγγεल्ς πίστεψε σὰν ἄληθινή στὴν Διαλεκτικὴ τῆς φύσης<sup>4</sup>.

Ἡ σεξουαλικὴ ὁρμὴ δὲν εἶναι οὔτε ἡ πείνα, οὔτε ἡ δίψα. Τὰ ἔστικτα αὐτὰ ὑπακούουν σ' ἕνα ρυθμὸ, σὲ μιά ἐπανάληψη, ἡ ὁποία τὰ βάζει σ' ἐνέργεια κάθε φορὰ πού ἡ ἔλλειψη τῆς τροφῆς γίνεται αἰσθητὴ, τὰ ἐπιβραδύνει ὅταν αὐτὰ ἔχουν ἱκανοποιηθεῖ κ.ο.κ. Σ' ἀντίθεση μὲ τὴν πείνα ἡ ὁρμὴ ἱκανοποιεῖται μ' ὅποιοδήποτε ἀντικείμενο, ἀδιάφορα ἀπ' τὸ γεγονός ἂν ἀγγίζει ἢ ὄχι τὸν στόχο της ὁ ὁποῖος τὴν ὀργανώνει. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο λοιπὸν ἡ ὁρμὴ δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν βιολογία.

«Θὰ πῶ ὅτι ἂν ὑπάρχει κάποιον πράγμα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ ὁρμὴ μοιάζει, αὐτὸ εἶναι τὸ μοντάζ» (Ζὰκ Λακάν, στὸ ἴδιο, σελ. 154).

Τὸ μοντάζ τῆς ὁρμῆς, λέει στὴ συνέχεια ὁ Λακάν εἶναι δίχως οὐδὰ καὶ δίχως κεφάλι — καθὼς συμβαίνει σ' ἕνα ὑπερρεαλιστικὸ κολλάζ. Μ' ἄλλα λόγια ἡ ὁρμὴ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ συσχέτιση τῶν τεσσάρων στοιχείων πού τὴν συγκροτοῦν (Quelle: Πηγὴ, Drang: Ὁδηση, Objekt: Ἀντικείμενο καὶ Ziel: Στόχος) χάρις σ' ἕνα μοντάζ, μιά συναρμογὴ, μιά σύνθεση, μιά συνάρθρωση, μιά συγκόλληση. Τὸ μοντάζ ὀργανώνει τὸ χῶρο τῆς ὁρμῆς καὶ δὲν εἶναι τυχαία ἡ διαρκὴς ἐπιμονὴ τοῦ Λακάν σχετικά μὲ τὸν τοπολογικὸ στρωματισμὸ τῆς θεωρίας τοῦ ἀουνειδίτου.

3. Βλ. Cahiers du cinema No 226-227 τὸ ἄρθρο τῆς Συλβι Πιερ «Στοιχεῖα γιὰ μιά θεωρία τοῦ φωτογράματος» καὶ No 222 τὸ ἄρθρο τοῦ Ρολάν Μπάρτ «Τὸ τρίτο νόημα».

4. Γράφει ὁ Χέγκελ: «Π.χ. τὰ μέλη καὶ τὰ ὄργανα ἐνὸς σώματος δὲν εἶναι μονάχα τὰ μέρη αὐτοῦ τοῦ ὀργανισμοῦ. Μόνον μέσα στὴν ἐνότητά τους εἶναι αὐτὸ πού εἶναι καὶ ἀναμφίβολα τροποποιεῖται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐνότητα καὶ μὲ τὴν σειρά τους τὴν τροποποιεῖ. Αὐτὰ τὰ μέλη καὶ αὐτὰ τὰ ὄργανα δὲν γίνονται μέρη παρὰ στὰ χέρια τοῦ ἀνατόμου, ὁ ὁποῖος, ὡς τὸ ὑπενθυμίζουμε, δὲν ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ ζωντανὸ σῶμα ἀλλὰ μὲ τὸ πῶμα». Θεωρία καθαρὰ ἰδεαλιστικοδιαλεκτικὴ ἡ ὁποία δὲν βλέπει παρὰ τὸ σῶμα τοῦ γαιτροῦ, τοῦ βιολόγου, τὸ σῶμα τῆς φυσικῆς, ἀλλ' ὄχι τὸ ἔστικτὸ σῶμα, ὄχι τὸ σῶμα τῆς ἕλης, τῶν ὀρμῶν καὶ τοῦ πόθου, τὸ ὁποῖο εἶναι πάντα πολλὰ-πλὸ, πολυφωνικὸ, κωνιορτοποιημένο, διαχωρισμένο, τεμαχισμένο, μερικὸ σῶμα στὸν πληθυντικὸ καὶ ὄχι στὸν ἐνικό. Ὅλα εἶναι μερικά, «δὲν ὑπάρχει ἴδιο» γράφει ὁ Λακάν.



5. Πάρτε ένα οποιοδήποτε τραγούδι του Σούπερτ, του Σούμαν, του Μπράντ: απ' το πρώτο ως το τελευταίο μέτρο του δεσπόζει ο ίδιος ρυθμός. Πάρτε μετά ένα τραγούδι του Σαίνιμπεργκ και για να μη γενικόλογουμε, το τελευταίο π.χ. της σειράς απ' τη σύνθεσή του «*Τέσσερα τραγούδια, opus 22, για φωνή ή όρχηστρα*», το «*Προαισθημα*» («*Vorgefühl*», απ' το *Βιβλίο των Εικόνων* του Ρίλκε): κατά την διάρκεια των 25 μέτρων του συναντά κανείς έντεκα διαφορετικές αλλαγές ρυθμού. Πάρτε την τέταρτη απ' τις «*Εξι μπαγκατέλλες για κοντρατένο έγχορδων, opus 9*» του Βέμπερν: στη διάρκεια των 8 μέτρων της έχουμε τρεις ρυθμικές μεταβολές.

6. Δεν είναι τυχαία η αναφορά στον Βέμπερν, ούτε καθορίζεται από διάθεση αραδιάσματος όνομάτων. Ο μεγάλος και περιφρονημένος μέχρι πρότινος μουσουργός άνοιξε με την απομάκρυνσή του απ' τις άρχες τις μεταρομαντικές μουσικής (Μάλερ, Σαίνιμπεργκ, Μπέργκ...) άβρατους δρόμους προς μια νέα αντίληψη της μουσικής παραγωγής και της μουσικής κατανόησης. Δρόμους που κοριορποποίησαν την συμβολική οικονομία της δυτικής μουσικής και άγγιξαν την πραγματικότητα του σωματικού, του δρικού, της ύλικης χειρονομίας που βρίσκεται στο βαθύς κάθε έννοιας. Η όρμη σαν σταθερή δύναμη, το μοντάζ/κολλάζ σαν δομή της όρμης: στο Βέμπερν ο ρυθμός ύποχωρεί για να δώσει τη θέση του στον όγκο του ήχου, στην εκτόξευση της αρχαϊκής κρηανγής του παιδικού στόματος, στην έκρηξη του περιττώματος μέσα απ' τις σωματικές άρες: «*άταξία από σημάδια, μονάδες, φηγορές, ή οποία δρά όχι σ' ένα επίπεδο ήχου, αλλά μέσα σ' έναν ήχοορο*» γράφει ο Πιέρ Μπουλιέ στο βιβλίο του *Relevés d' apprenti* (χρησιμοποίησε τη γερμανική έκδοση *Anhaltspunkte*, Belsel Verlag Stuttgart-Zürich, 1975, στην οποία έχουμε προστεθεί και νεώτερα γραπτά του μετά το 1966). Ο Βέμπερν έφτιαχνε μουσική με το να αποκαλύπτει τη δράση της όρμης, στο μέτρο που έγραφε στις παρτιτούρες του το μουσικό γράμμα ούτε σαν επανάληψη του ίδιου ούτε σαν σύνδεση του διαφορετικού, αλλά σαν σταθερή δυναμική χειρονομία, σαν έναν άλλωτροπα επιστρέφοντα διασκορπισμό, σαν μια έκρηξη κάποιας ύλικης ηχητικής μάζας, σαν ένα αποδομημένο μοντάζ ριζικά αποσπασματικοποιημένων στοιχείων. «*Ο μεγάλος νεωτερικός του λεξιλόγιου του Βέμπερν έγκειται στο γεγονός ότι κάθε φαινόμενο πρέπει να ιδωθεί με τον ίδιο τρόπο σαν αυτόνομο και σαν αμοιβαία σχετισμένο μ' ένα άλλο: τρόπος σκέψης ριζικά νέος για τη δυτική μουσική. Για να ριζεί φως σ' αυτή τη χαρακτηριστική ιδιότητα της μουσικής του ο Βέμπερν όχι μονάχα προσοδίδει στο πεδίο του διακεκριμένου ήχου μεγάλη σημασία, αλλά επίπλεον και στον χρονικό τόπο, ο οποίος του αντιστοιχεί κατά την εξέλιξη του έργου: γιατί ένας ήχος που περιβάλλεται από ήχησια παίρνει εξαιτίας της απομόνωσής του μία σημασία πολύ πιο σπουδαία από εκείνον ο οποίος βυθίζεται μέσα σ' ένα γειτονικό πλαίσιο.*»

Έξάλλου ή ίδια ή Κρίστεβα στα παραδείγματα της για την οργάνωση των όρμών μέσα στο φάντασμα του μικρού παιδιού χρησιμοποιεί επίσης τον όρο μοντάζ («*Ελληψη...*» σελ. 76).

Βρεθήκαμε λοιπόν ξαφνικά (και δίχως να περάσουμε διόλου μέσα απ' τις μουσικές θεωρίες) στη σφαίρα του σινεμά, ή οποία βέβαια βρίσκεται στην έννοια του μοντάζ μια απ' τις θεμελιακές της έννοιες, συχνά άνυψωμένη στο επίπεδο της φιλικής ιδιοτυπίας (άρα ταυτισμένη με την ίδια την ουσία του φίλμ) και συχνά περιφρονημένη σαν δημαγωγικό τέχνασμα του κινηματογραφιστή, επέμβασή του αυθαίρετη στον κόσμο και στον κόσμο του νοήματος.

Το μοντάζ δεν είναι «*ρυθμός*» παρ' μονάχα στο μέτρο που στην έννοια «*ρυθμός*» θ' αποδοθεί μια σταθερή *άσυνχεία* των στοιχείων της, ένας διαχωρισμός του ενός από το άλλο, μία διάκριση σε άνομοια ή άνισόμερα μέρη, μία βαθειά *τομή* ή οποία φράζει το ρέον, άποσπασματοποιεί το διαρκές, αποκεφαλίζει την ύποτιθέμενη οργανική ενότητα, κανονικότητα, επαναληπτικότητα.

Γνωρίζουμε βέβαια ότι δεν υπάρχει ένας ρυθμός αλλά πολλά είδη ρυθμών, γνωρίζουμε επίσης ότι ή νεότερη μουσική διαλύει την ρυθμική των κλασικών σε μία μουσική πρόζα («*Αρνολντ Σαίνιμπεργκ*»)<sup>5</sup>, ότι ένα μοντέρο μουσικό κείμενο βασίζεται σχεδόν πάντα σε μία άλλαγή του ρυθμικού του συστήματος, άλλαγή που πολλαπλασιάζει τις άνόδους και τις καθόδους σε κάθε στιγμή της μουσικής φράσης. Άς δούμε μια οποιαδήποτε παρτιτούρα του Βέμπερν: δεν υπάρχει πιά ή παλιά στίξη στην άρχη κάθε μέρους, ή οποία θά καθορίσει όλο το μέρος, αλλά μέτρο το μέτρο, σελίδα τη σελίδα, το κείμενο σηματοεύεται με νέες στίξεις που τροποποιούν τις προηγούμενες<sup>6</sup>. Από δω κι ή κάποια έντύπωση *άρνησιας*, ή οποία οργάνώνει τη νεώτερη μουσική γραφή (Προσοχή: δεν έννοώ την *άτονική* φύση της, δηλ. την κατάργηση του διαχωρισμού σε μείζονα και ελάσσονα κλάσματα, αλλά απλά και μόνο την διαρκή άλλοίωση του προηγούμενου ρυθμού).

Βέβαια θ' αντίτεινε κανείς, οποιαδήποτε κοριορποποίηση του κλασικού ρυθμικού συστήματος δεν σημαίνει και την κατάργηση κάθε ρυθμικής στίξης (κι εδώ θάβλεπε κανείς την σημαντική λειτουργία του ρυθμικού στον κόσμο της μουσικής).

Σύμφωνοι. Με την προϋπόθεση όμως ότι ή *δομική άρχη του ρυθμικού είναι το μοντάζ*. Κεφαλαιώδης πρόταση θραορ, στο μέτρο που δεν ώφρλει να πέσουμε στις παγίδες οποιασδήποτε βιολογίζουσας θεωρίας περι μουσικής. Η πρόταση αυτή δεν παραδοξολογεί με το ν' άναγνωρίσει στο ρυθμό μια δευτερεύουσα, μη ούσιαστική φύση, άκόμη κι όταν έχουμε να κάνουμε με τη μουσική<sup>7</sup>. Γιατί ο ρυθμός τί άλλο είναι από το *σταμάτημα*, το καθήλωμα, ή *τομή* του μουσικού κειμένου, ή οποία στην παρτιτούρα γράφεται με ένα κλάσμα (2/3, 7/5, 3/8...) και σχεδιάζεται με μία κάθεται γραμμή ή οποία διαχωρίζει τα μουσικά μέτρα μεταξύ τους; Τί άλλο είναι ή μουσική *συγκοπή*, από την βία τροποποίηση του μέτρου, την διαφορετική, έτερογενή συναρμοζότητα της χρονικής άξιας;

Τομή, συγκοπή, συναρμοζότητα: ουσία του ρυθμού είναι το μοντάζ, σαν σταθερό κόψιμο του διαρκούς, άνάλυση της κίνησης. Ο πραγματικός μουσουργός είναι ο

νεκροτόμος, ἄς μὴ γελιώμαστε. Καὶ τὸ πῶμα εἶναι μουσική.

Εἰρωνακίης τῆς τύχης ἄραγε τὸ γεγονός ὅτι σ' αὐτὸ τὸ δυσεῦρετο καὶ γεμάτο χιοῦμορ βιβλίον τοῦ ποῦ λέγεται *Διδαχὴ τῆς ἄρμονίας* ὁ "Αρνούλντ Σαϊνπεργκ μιλιώντας γιὰ τὸ Quartsextakkord (ὄηλ. γιὰ τὴν συγχορδία ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς τόνους λά-ρε-φα καὶ συμβολίζεται μὲ τὸν ἀριθμὸ 6/4) διαπίστωνε τὸ παράδοξο τῆς συγχορδίας αὐτῆς τὸ ὁποῖο ἔγκυται στὴν ἀδυναμία τῆς νὰ ἐγγραφεῖ στὸ τέλος μίας μουσικῆς παρτιτούρας (νὰ κλείσει κανονικὰ τὸ μουσικὸ κείμενο) καὶ παράλληλα ἀναφερόταν στὴν «Ζωὴ τῶν ὀρμών» (Triebleben), ἔκφραση ἢ ὁποία εἰσηγάγε ἔτσι τὴν ὀρμὴν στὴ σφαιρὰ τῆς μουσικῆς θεωρίας θεωρώντας τὴν ἐπίσης σὰν ἀκέφαλη; Γιατί τί ἄλλο πράγματι σημαίνει ἡ ἀδυναμία τῆς συγχορδίας λά-ρε-φα νὰ δλοκληρώσει τὴν μουσικὴ φράση ἀπ' τὴν ριζικὴ τῆς ιδιότητα νὰ ἀφήνει κάτι ἀτέλειωτο, *δίχως οὐρὰ* λοιπόν, κομμάτι ποῦ τὸ λείπει πάντα ὁ στόχος ἢ τ' ἀντικείμενόν του.<sup>8</sup>

Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ μουσικὴ πρακτικὴ εἶναι κυριολεκτικὰ τὸ πεδίο δράσης τῆς ὀρμῆς: πρῶτα σὰν ἄρρηση τοῦ ζωϊκοῦ στοιχείου (ἄρρηση τὸ κοσμικὸ καὶ κατάφαση στὴν ἀνθρώπινη ἰδιοτυπία) καὶ ὕστερα σὰν τμήση τῆς ὑποτιθέμενης διάρκειας τοῦ χρόνου.

Δὲν ὑπάρχει ὀρμὴ πρᾶς μέσα στὴν μερικότητα ποῦ τὴν καθορίζει. Ἡ ὀρμὴ εἶναι πάντα μερικὴ, λέει ὁ Φρόϋντ, γιατί ἡ αἰτία τοῦ πόθου στὸν ἄνθρωπο εἶναι ἐπίσης ἓνα μερικὸ ἀντικείμενο (βλ. «Ντιντερό, Φρόϋντ, Μπάρτ»).

Ἡ ὀρμὴ εἶναι μιά *στάσιμη τάση* λέει ὁ Λακάν (στὸ ἴδιο σελ. 165), διαδοχὴ διαφορετικῶν χρόνων, ἐκτόξευση λάβας, ὕληκ ἐκπομπὴ τῆς ἐνεργειακῆς ἀνάφλεξης, κάτι ποῦ ἀναυθίει ἀπὸ μιά ἀκρὴ (τὸ στόμα, ὁ πρωκτός...) καὶ ποῦ ἀρθρώνεται σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο ἑνὸς ἀκέφαλου ὑποκειμένου, γιατί τὰ πάντα ἀρθρώνονται μὲ ὅρους τάσης καὶ σχετίζονται μὲ τὸ ὑποκείμενο σὲ μιά *τοπολογικὴ κοινότητα*.

Τόπος, μοντάζ, κολλάζ, συναρμογὴ, κοπή, ἀπόσπαση, ἴχνος. Ἡ ὀρμὴ δὲν εἶναι ὁ χρόνος. Ἀχρονικὴ λοιπόν; Ναι, στὸ μέτρο ποῦ δὲν πρέπει νὰ δώσουμε κάποια μὴ ὕληκ ἡ μεταφυσικὴ ἔννοια στὴ λέξη αὐτὴ καὶ ποῦ τὸ ἀσυνείδητο δὲν γνωρίζει χρόνον ἀλλὰ σηννοθεΐες, εἰκονιστικὲς γραφές. Κι ἂν ἡ μουσικὴ εἶναι μιά μὴ εἰκονιστικὴ γραφὴ τί θὰ ἔλεγε κανεὶς ἂν ἐξοργιζε μιά ματιά στὶς θαυμαστὰς παρτιτούρες τοῦ Γιάννη Χρήστου, οἱ ὁποῖες διασχίζονται ἀπὸ εἰκόνες καὶ καθαρὰ ἱερογλυφικὰ ποῦ ἀντικαθιστοῦν τὴν παλιότερη γραφὴ τῶν ἀφηρημένων σημάδιων; Θὰ ἰσχυρίζοταν ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Χρήστου δὲν εἶναι μουσικὴ;

Ἄν ὁ Χρήστου κατέχει μιά τόσο ἰδιότυπη θέση μέσα στὸ χῶρον τῆς νεώτερης μουσικῆς, τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἀντλεῖ τὴν ἀξία του ἀπ' αὐτὴν τὴν περίπλοκη συνάρθρωση εἰκονιστικῆς καὶ μὴ εἰκονιστικῶν στοιχείων ποῦ κυριαρχεῖ στὶς παρτιτούρες τὸ συνθέτη; Δὲν κατάλαβε ὁ Χρήστου βαθεῖα ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ δομὴ τῆς μουσικῆς; Ὅτι τὸ μοντάζ ὀργανώνει τὴν παρτιτούρα; Τὸ σιιάχτρο τῆς εἰκόνας βαραίνει πάνω στὸν κόσμο τοῦ γράμματος τῆς μουσικῆς;

Ἡ ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα ὀδηγημένη στὴν τεῖλλα τῆς.<sup>9</sup>

Ἄντιθετα ἀπ' τὸν Ζὰν-Μαρί Στραόμυτ ποῦ σὲ μιά συνέντευξή του (ποῦ δημοσιεύθηκε στὰ *Cahiers du Ciné-*

Ἡ νεωτερικὸς τοῦ Βέμερτον στὴν περιοχὴ τῶν παύσεων φαίνεται νὰ ἐξαρτάται πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν μορφολογία τῶν ὄντων τοῦ ἴχου καὶ ἀπ' τὴν ἀλύσιση τοῦ παρὰ ἀπ' τὴν ρυθμικὴ μὲ τὴν ὁποία ποτὲ του δὲν ἀσολήθηκε ἐντατικά. Ἐτοί συναντᾷ ἀέρινες θάλεγε κανεὶς διατάξεις χρόνου, ἠχογράφων καὶ ἐνόργανον πλαίσιον. Ἀφήνει πέρα τὰ θέληγτρα τῶν πρώτων του ἔργων, τὴν καθαρὰ ἡδονιστικὴν χρησιμοποίησιν τοῦ χρόματος, καὶ ἐπιφορτίζει τὴν ἐνοχοποίησιν μὲ τὸ καθήκον ἑνὸς πραγματικὰ δομικοῦ ἔργου. Κατ' αὐτὴν τὴν διαδικασίαν ἔχουμε νὰ κινουμε ὄχι μὲ τὴν χροσὴ τῶν ὀργάνων πάνω σὲ μιά ἀκουστικὴ βάση — μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἡ ἠχητικὴ ἐντύπωση καταρθώνει νὰ παράγει ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν ἐνάτο δομικὰ φαινόμενα, ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ντεμπουσσὴ — ἀλλὰ μὲ μιά ἀντιστικτικὴ-ἐνόργανον γραφὴ, στὴν ὁποία κάθε χρώμα καθιστᾷ φανερό ἓνα δομικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου». (Π. Μπουλιέ, στὸ ἴδιο, ἐγὼ ὑπογραμμίζω).

7. Ὁ ρυθμὸς ἀποτελεῖ μέρος τῆς κινήτικῆς φύσης τῆς μουσικῆς διατύπωσης ὅ ἀντιθέση μὲ τὸ σχῆμα τῶν ἀρχαίων ἐλλήνων, τὸ ὁποῖο εἶναι ἡ μορφή, μέρος τῆς στατικῆς φύσης τῆς μουσικῆς διατύπωσης. Δὲν κατέχει λοιπόν τὴν κυριαρχία ὀργανωτικῆς θέσης τοῦ μουσικοῦ. Ὅντας τὸ ἴδιο τὸ ἠχητικὸ ρευστό, κρυσταλλοποιεῖται χροσὴ στὴν δράση τῆς δομῆς. Οἱ διχοτομίες στάσις/κίνησις, ρυθμὸς/σχήμα, ρευστό/στερεό, ὀριζόντιο/κάθετο ποῦ χαρακτηρίζουν τὸ φαινόμενα τῆς μουσικῆς διατύπωσης ὀργανώνονται πάνω στὴν βάση τῆς ἀρχῆς ἐπανάληψης/διαφορᾶ, ἡ ὁποία ξεπερνιέται ἀπ' τὴν «διαγνώσις» πρακτικῆς τῶν νεώτερων συνθετῶν. Δὲν ὑπάρχει κατὰ μιά ἔννοια ἀπόλυτος ρυθμὸς γιατί ἀκόμη καὶ ἡ ποῦ ἀσότηρ ἐπανάληψιν παράγει ἀναπόφευκτα διαφορᾶς, ὅπως εἶδειξε ἡ Ἰβάννα Στογιάννοβα σχετικὰ μὲ ἔργα ὅπως τὸ 566 for Henry Flute (1961) τοῦ La Monte Young (στὸ *Musique en jeu*, ὄφ. 19: «L' énoncé musical / Ἡ μουσικὴ διατύπωση»). Στὸ κείμενόν τῆς αὐτοῦ γράφει ἡ Στογιάννοβα: «Ὁ χρόνος δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ φεταχοπιμένους δόσεις μικρῶν «χρονικῶν πεδίων» — «λείων» ἢ «χαραγμένους» — ποῦ διαδρόχονται τὸ ἓνα τ' ἄλλο μὲ σκοπὸ νὰ γεμίσουν τὸ ἔργο. Τὸ ταυτόχρονον ποῦ διαφορετικῶν χαρακτηρηστικῶν παράγει τὴν μὴ συγκεφαλαίωσιν ὀλόκληρα τῆς ἀνοχητῆς διατύπωσης, ἡ ὁποία κατέχει ὅλα τὰ στοιχεία τῆς μέσα σ' ἓνα πολυσημαντο δίκτυον ὅπου ὁ χρόνος καταλύεται».

8. Τί εἶναι ἡ γλωσσολογία τοῦ παιδιοῦ; Ἀκροβῆς ἡ ἀποκεραλιωμένη, παραμορφωμένη λέξη, ἡ ἴδια ἡ διαφορὰ τῆς ἐπανάληψης.

9. «Ἡ κίνησις τῆς προλεπτικῆς χειρονομίας δὲν ἐξαρτάται ἀπὸ καμιά αἰσθητικὴ πληροσχη — εἶτε ἀκουστικοχηρητικὴ, εἶτε ὀπτικογραφικὴ — ἂν καὶ αὐτὴ ἡ κινήτικὴ μεταπολλαπλοσχη εἶναι ἀναπόφευκτα ἐγγραμμένη μέσα σὲ κάθε καλλιτεχνικὴ παραγωγικότητα. Τοῦτο τὸ πρῶτος ποῦ ἡ δυνατοσχη τὸν προηγείται δικαιωματικὰ ἀπ' αὐτὸ ποῦ

ονομάζουμε σημείο δεν μπορεί να προσκολληθεί σε κανένα παρόν. Οι κατηγορίες του χρόνου δεν τροποποιούν διόλου την ουσία αυτής της κινούμενης πολλαπλότητας. Η χειρωνακική κίνηση, πάντα ένα παιχνίδι μέσα στο χώρο της μουσικής διατύπωσης, ξαναίεται προς την δίχως βάθος άβυσσο ενός εκτός - χρόνου, παρόλο που η ηχητική σκηνοθέτηση δεν είναι νοητή έξω απ' τον χρόνο» (Ι. Στογιάνοβα, στο ίδιο).

“Ας πούμε πολύ γρήγορα ότι το θέατρο είναι ο κοινός τόπος της μουσικής γλώσσας (καθώς εξάλλου και του κινηματογράφου), στο μέτρο που, σαν τέχνη του σώματος οργανώνει τις χειρονομίες, τους χρόνους, τα χωράματα και τα κομμάτια διά μέσου της παρτιτούρας και υπερβαίνοντάς την, εικονοποιώντας την (κι όχι εικονογραφώντας την): τοποθετώντας το σκελετό της μες το κομμάτι του άπεικονισμού και του όρχιμου, μοντάρνοντας τα υλικά της μέσα στο χώρο μιας σκηνής.

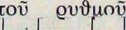
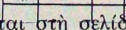
10. “Όχι ότι δεν υπάρχει μία υλιστική χρησιμοποίηση της έννοιας ρυθμός. Το αντίθετο μάλιστα, στο μέτρο που ο ρυθμός αποτελεί τον άξονα του κείμενου σαν προτούς, πορείας, ανέλιξης, κίνησης - στο μέτρο που διασχίζει και μηδενίζει, «καίει» τις μορφές και τις λέξεις, καταργεί κάθε πληρότητα, ένσητητα και ταυτότητα, θμελιώνει την διαφορά και την ασυνέχεια. Ο ρυθμός σαν έτερογενής και μοναδική στιγμή; «Η μουσική διατύπωση προβαίνει μέσω στρωματικών που χώνονται τόνα μέσα στ' άλλο και που είναι άσυνεχη, αποκαλλημένα τόνα σε σχέση με τ' άλλο. Μπορούμε ν' αποκαλέσουμε αυτή τη συμπαράδληωση άσυνεχη συμπαράδληωση, γιατί βάζει σε κίνηση διαδοχικούς σημειωτικούς μηχανισμούς, ξένους στη σχέση ίσοδυναμίας» (Ι. Στογιάνοβα, στο ίδιο).

μα άρ. 260-261) δήλωσε ότι το σινεμά είναι ή τέχνη του χρόνου, μπορεί κανείς να διατυπώσει τη θέση ότι το σινεμά είναι ένας «πίνακας». Συνδέει άποσπάματα μέσα σε μία δομή με τον τρόπο που ο Μαρκσλ Ντυσαν ζωγράφιζε τους πίνακές του: εξορθρώνοντας τα μέλη των μηχανών-κορμίων του, αντιπαραθέτοντάς τα, παγώνοντας την ψευδαίσθηση της κίνησης ή όποια βρίσκεται πίσω από κάθε μεταφυσική/όργανιστική/ βιταλιστική θεωρία σχετικά με το ανθρώπινο κομμάτι.

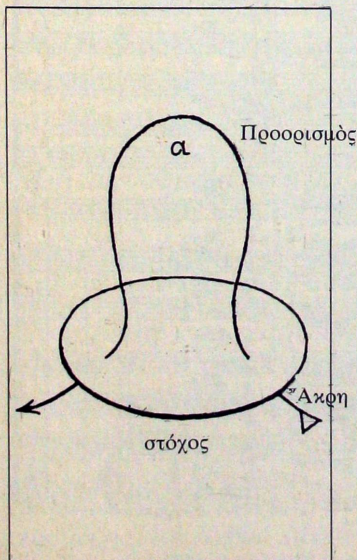
Το σινεμά δεν έγγραφει τις όρμές με τη βοήθεια ενός ρυθμού (μουσικού, πλαστικού κ.λπ.) αλλά με την παρέμβαση της διαδρομής του βλέμματος του ύποκειμένου απ' το ένα έξάρτημα του κολλάζ/μοντάζ στο άλλο.

Και κάθε διαδρομή δεν είναι ρυθμική, στο μέτρο που οί σταθμοί της είναι άτομακροσόμενοι, άνόμοιοι: μνημεια χάμενα μέσα στη νύχτα του πόθου, τα όποια ό περιπλανώμενος ταξιδιώτης έπισκεπτεται για να τα έγκαταλείψει για πάντα, μνημεία άλλόκοτα κι άσυνήθιστα, οριγμένα στην τύχη πάνω στον χάρτη και στη γη, πάντα εκεί, ριζωμένα βαθεία στο χώμα τους, διακοιτικές κατασκευές που μέσα τους χάνεται και παράγεται ή ανθρώπινη ζωή.—

Δεν σκοπεύω με κανένα τρόπο να στρέψω στις παραπάνω γραμμές τον Λακάν ενάντια στην Κρίστεβα, ούτε το σινεμά ενάντια στη μουσική, ούτε το μοντάζ ενάντια στο ρυθμό, πιστεύω ότι αυτό έγινε φανερό. Άπλᾶ και μόνο θέλησα να χαράξω την θεμελιακή διάκριση ανάμεσα στις χρήσεις της έννοιας ρυθμός κατά τη διάρκεια της φιλικής ανάλυσης και στις χρήσεις της έννοιας μοντάζ, ή όποια: α) άφθόρνει άμεσα το σινεμά με την ζωή των όρμων και β) είναι φορέας άσθητα υλιστικών συμπαράδληώσεων, σ' αντίθεση με την έννοια ρυθμός, ή όποια άπειλείται από έπιστημονιστικές ή βιταλιστικές συμπαράδληώσεις, είτε αυτές πηγάζουν απ' την βιολογία είτε απ' τον μπερζονισμό, είτε από κάποια ουσιακή, όντολογική θεωρία περι μουσικής<sup>10</sup>.

“Αν ουσιαστικό γνώρισμα του ρυθμού είναι ή σειρά: έκκίνηση/τροχιά/έπιστροφή/έπανάληψη/ίσοδυναμία, άν δηλ. αυτό που βαθεία τον καθορίζει είναι ή έπιστοφή του ίδιου, ή έπανάληψη του ίδιου, έκεινου που ύποβαστάζει την όρμη στην ίδια της την δομική άρχη είναι ή άναστροφή της πορείας της, το αντιστρέψιμο των όρων της: ό έπιδειξίας γράφεται μέσα στον ήδονοβλεψία, ό μαζοχισμός δεν είναι το αντίθετο αλλά το άναστρεπτό του σαδισμού. Θά μπορούσε κανείς να πεί ότι το διάγραμμα του ρυθμού είναι άπλᾶ τό:  ή τό:  κ.ο.κ. Το διάγραμμα της όρμης βρίσκεται στη σελίδα 163 του Σεμιναρίου XI του Λακάν. Το άναπαράγω εδῶ:

“Όπου: ή καμπύλη του βέλους είναι ή όθηση της όρμης και ή έλλειπτική επιφάνεια ή έρωτογενής ζώνη (επιφάνεια-άκρη απ' όπου πηγάζει ή όθηση διασχίζοντάς την). Η τροχιά, ή άποστολή και το πρέπει της πορείας γράφεται με τον όρο προορισμός, σκοπός (Aim στ' άγγλικά του Λακάν), ενώ τό σημάδι, ό στόχος, τό τέμμα είναι αυτό που άναπαριστάει την ικανοποίηση του βέλους (Goal για τον Λακάν). Δεν είναι τό θήραμα που απ' την άρχη σκοπεύω για να κορέσω την πείνα μου (βιολογική λειτουργία) άλλ' ή έκλογή του άντικείμενου που με ικανοποιεί, και που





11. Ειρωνία της τύχης ότι η μεταφορά του τόξου και του βέλους χρησιμοποιεί στον Ζήωνα για την θεωρία του περί κίνησης και στον Λακάν για την θεωρία της όρμης: Ο τελευταίος έθεσε σάν προμετωπίδα της διάλεξής του «*Η μερική όρμη και το κύκλωμά της*» τόν άφορισμό του Ήράκλειτου: «*τῷ τόξῳ ὄνομα βίος ἔργον δὲ θάνατος*» («*τ' ὄνομα τοῦ τόξου εἶναι ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του εἶναι ὁ θάνατος*»), με σκοπὸ νὰ δείξει ὅτι αὐτὸ πὸν χαρακτηρίζει τὴν ὑπαρξὴ τῆς ὄρμης εἶναι ἡ διαλεκτικὴ τοῦ τόξου καὶ τῆς τόξευσης: ἐπειδὴ ἡ ὄρμη εἶναι μερικὴ σὲ σχέση μὲ τὸν βιολογικὸ σκοπὸ τῆς σεξουαλικότητος συνδέεται μὲ μηχανισμοὺς οἱ ὁποῖοι ἀναπαριστάνουν μερικὰ τὴν καμπύλη τῆς πραγματοποίησης τῆς σεξουαλικότητος τοῦ ζωντανοῦ ὄντος. Ὁ τελευταῖος σταθμὸς τῆς καμπύλης εἶναι ὁ θάνατος, γιατί ἡ παρουσία τοῦ σέξ στο ζωντανὸ ὄν εἶναι δεμένη μὲ τὸν θάνατο.

ἤδη τὸ ἔχω κατακτήσει μὲ τὸ νὰ σημαδεύω τὴ θέση του<sup>11</sup>. Τὸ γράμμα α εἶναι τὸ μικρὸ ἀντικείμενο α, ἡ αἰτία τοῦ πόθου, ἡ παρουσία ἑνὸς κενοῦ, τὸ ὁποῖο κάθε ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ γεμίσει, μιά πὸν τὸ μικρὸ α εἶναι γιὰ πάντα χαμένο. Τὸ μικρὸ α δὲν εἶναι ἡ πρωταρχικὴ (πρώτη, πρωτόγονη) τροφή πὸν χάθηκε, ἀλλὰ τὸ χαμένο ἀντικείμενο τὸ ὁποῖο εἰσάγεται στο ἄχωρο τῆς ὄρμης μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε μονάχα ἡ τροφή πὸν διαγράφει τὴν περιφέρεια τοῦ μικροῦ ἀντικείμενο α νὰ μπορεῖ νὰ ἰκανοποιησε τὴν ὄρμη.

Τελειώνοντας θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω τὴ ριζικὴ ἀπόρριψη τῆς ἔννοιας τῆς «φυσικῆς ἐνέργειας» ἀπ' τὸν Λακάν, ὁ ὁποῖος στὴν *Τηλεόραση* (Télévision, Seuil 1973) εἰρωνεύτηκε σκληρὰ τοὺς ἀρτηριοσκληρωμένους φροῦδιστὲς καὶ τοὺς μύθους τοὺς περὶ τῆς «ζωϊκῆς δύνამης», λέγονται ὅτι ἡ ἐνέργεια δὲν εἶναι μιὰ οὐσία ἀλλὰ μιὰ ἀριθμητικὴ σταθερά, τῆς ὁποίας τὸν μαθηματικὸ τύπο ὁ ἴδιος διατύπωσε αὐστηρὰ σὲ συνάρτηση μὲ τὴν τετράφυλλη διάσταση τῆς σεξουαλικῆς ὄρμης.

Ἄν ὑπάρχει ἐπανάληψη, αὐτὴ τρέφεται ἀπ' τὴν ἐπιστροφή τοῦ ἄλλου κι ὄχι τοῦ ἴδιου. Κι ὁ ρυθμὸς τοῦ σώματος καὶ τοῦ φιλμ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ εἰκόνα ἐνὸς πεπλατυσμένου ρολοιοῦ ἂ λὰ Νταλί, ὅπου οἱ δεῖκτες ἀκολουθοῦν τὶς τροχιὰς μιᾶς ἔλλειψης, ἐνὸς χάσματος, μιᾶς ἀπώλειας.

Φιλμο-γράφος

## Γραφτεῖτε συνδομητὲς στὸν «Σύγχρονο κινηματογράφο '76».

Μιὰ συνδομὴ κοστίζει:

Γιὰ 6 τεύχη : 250 δρχ. (Ἐσωτ) - 14 δολ. (Ἐξωτ.)

Γιὰ 12 τεύχη : 500 δρχ. (Ἐσωτ) - 28 δολ. (Ἐξωτ)

Συνδρομὴ ὑποστήριξης: 400 δρχ γιὰ 6 τεύχη, 800 δρχ γιὰ 12 τεύχη.

Διεύθυνση: περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76»  
Θουκυδίδου 7, Ἀθήνα Τ.Τ. 118.

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνεῖ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγή, ἢ καὶ μὲ ἐπιταγὴ τραπέζης στο ὄνομα Μιχάλης Δημόπουλος.

## Ἡ ἐπανάληψη κι οἱ ἀλλαγές

Ἐνῶ στίς μεγάλες αἰθουσες οἱ ταινίες τῆς κυρίαρχης παραγωγῆς ὑπόσχονται θέμα λαουτραρισμένο καὶ πολυτελές, ἀπόλαυση τῶν εἰκόνων τῆς Βίας καὶ τῆς Καταστροφῆς, οἱ μικρὲς «αἰθουσες τέχνης» παραμένουν πάντα ὁ περιθωριακὸς ἄλλος χώρος, ὅπου πρέπει νὰ μεταφερθεῖ ὅποιος ἐπιθυμῆι θέμα σεινότερο ἀλλὰ ἴσως ἀποτελεσματικότερο, πὺ δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν ἐκπρονευτικὴ δύναμη ἐπιτροπῆς πάνω στὰ φαντάσματα τοῦ θεατῆ. Ἐτοι, μετρώντας κάποτε τὴν ἀπόσταση μερικῶν ταινιῶν ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς «ἐμπορικῆς παραγωγῆς», συχνὰ ἔχουμε πολὺ εὐχάριστες ἐκπλήξεις.

Μὲ τὸ *Ρόντο* καὶ τὴν *Υἱοθεσία*, πὺ εἶδαμε στὸ Studio, βρισκόμαστε μπροστὰ στίς εἰκόνες τῶν ταινιῶν τέχνης ἀπὸ ἓνα ἄλλο, πολὺ ἐνδιαφέροντα χώρο (τὴ σοσιαλιστικὴ Εὐρώπη). Ξανασαίνουμε μπροστὰ σὲ μιὰ τομηρὴ προβληματικὴ ὄχι μόνον πάνω σὲ ἐρωτικὰ καὶ κοινωνικὰ προβλήματα, ἀλλὰ καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπεξεργασία μιᾶς προσωπικῆς γραφῆς, τὴ διαλεκτικὴ ἐκείνη πὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ δοκιμασία τοῦ κώδικα πάνω στὴν πραγματικότητὰ κάθε κινηματογραφιστῆ.

Σὲ σύγκριση μὲ τὴν *Υἱοθεσία*, τὸ *Ρόντο* ἔχει μιὰ πρωταρχικὰ κι οἰοαστικὰ διαφορετικὴ κατ'εβολή: περισσότερο κι ἀπὸ ταινία τέχνης, θὰ ἔλεγα πὺ τὸ *Ρόντο* εἶναι μιὰ ἀντρικὴ ματιά. Μιὰ δοκιμὴ κυριαρχίας (καὶ μετασχηματισμοῦ) πάνω στὰ κενὰ μιᾶς γραφῆς,

τίς τρύπες μιᾶς κομματιαστῆς ἀφήγησης, πὺ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τίς γαλλικὲς ταινίες τῆς προηγούμενης δεκαετίας (κάποιες πρῶτῆς ταινίες τοῦ Γκοντάρ ἴσως). Χρησιμοποιώντας μεταφορικὰ τὸ ἐρωτικὸ ἀδιέξοδο ἐνὸς νέου καὶ μᾶλλον προνομιοῦχου ζευγαριοῦ, τὸ *Ρόντο* θέλει νὰ μιλήσει γιὰ τὸ γενικότερο ἰδεολογικὸ ἀδιέξοδο, τὴν ἀποτελμάτωση μιᾶς σειρᾶς ὀλόκληρης ἀπὸ «βιωματικές σχέσεις» καὶ τὴν ἀδυναμία τοῦ ἀνθρώπου νὰ τίς ξεπεράσει. Ὅταν ὁ ἄντρας, πὺ ἐπιμένει νὰ περιφρονεῖ πάντα τὸν πόθο τῆς γυναίκας του, τὴν ἐπιθυμία τῆς νὰ κάνουν ἓνα παιδί (πὺ ἴσως θὰ τὴν ἔκανε νὰ νοιώσει ἐπὶ τέλους ὀλόκληρη), βάλει στὴ σχέση τους ἓναν τρίτο, τὸν μοναχικὸ δικαστικὸ πὺ ἀρχικὰ εἶναι παρτενέρ του στὸ σκάκι, ἔπειτα «κοινὸς ἀγαπητὸς φίλος» καὶ στὸ τέλος ἐραστῆς τῆς γυναίκας του, ἡ ἰσορροπία ταράζεται γιὰ μιὰ στιγμή, οἱ σχέσεις κομματιάζονται γιὰ νὰ ξασαυγκολληθοῦν στὰ γρήγορα. Στὸ τέλος ἡ γυναίκα βγαίνει νικητρία καὶ ἀδιέφορη καὶ γιὰ τοὺς δυὸ.

Ἡ σκηνοθεσία τεμαχίζει μὲ σκληρότητα τὰ σκακιστικὰ ἀπογεύματα τῶν δυὸ ἀντιπάλων, τὴν ἔνταση τοῦ παιχνιδιοῦ πὺ κρέμεται πάνω ἀπ' τὴν μονοτονία καὶ τὴν ἐπανάληψη τῶν ἰδιῶν καὶ τῶν ἰδιῶν κινήσεων, ὑπογραμμίζοντας συνέχεια τὴν ἐρωτικὴ ἀναμονὴ μέσα ἀπὸ τίς προσεγγίσεις κι ἀποθῆσεις τῶν κομμῶν, τὰ ἔμμοια βλέμματα, τίς ἀργὲς χειρονομίες. Ἀκόμη περισσότερο χλευάζοντας τίς κουβέντες τῶν τριῶν προσώπων γιὰ τὰ μεγάλα θέματα

Ρόντο

Γιουγκοσλαβία, 1966  
Σκημ.: Ζβονίμιο Μπέκοβιτς. Σεν.: Ζβονίμιο Μπέκοβιτς. Ντεκόρ: Ζεζέκο Σένεον. Ἐμφανεία: Στέβο Ζίγιον. Μιλένα Ντράβιτς. Ρέλια Μπάιτς. Διανομή: Studio.



(δπως ή δειλία κι ή άλλοτρίωση τών ανθρώπων, ή αίσθηση τής ευθύνης κι ή δικαιοσύνη, τò ξέφτισμα τών αξιών, ή παρακμή τής τέχνης...) πού μόλις κατορθώνουν νά κουκουλώσουν τò άλλο, πιδ μικρό, μα πιδ βιαστικό και πραγματικό έρώτημα (θά κοιμηθούμε σήμερα μαζί;). Αυτή τήν έρωτική ατμόσφαιρα πού γεννιέται μέσα στο μικρό διαμέρισμα, κινηματογραφημένο συχνά σάν θεατρική σκηνή μ' άλλες τες άλλαγές στο ντεκόρ πού προϋποθέτει, ό κινηματογραφιστής τήν οργάνώνει ρυθμικά, φιάχνει *μοτίβα*. Άλλωστε, γιά νά δομήσει τήν ταινία του ακολουθεί τò παιχνίδι τών έπαναλήψεων και τών διαφορών, πού φιάχνει τò *Ρόντο* γιά πιάνο τού Μότσαρτ. Έτσι τò *Ρόντο* μās κάνει συνείδηση τήν αντίσταση του 'στους κώδικες τού μυθιστορήματος, πολεμιάς όλοφάνερα τήν «έντύπωση τού πραγματικού» (πού κάνουν τόσο βαρετές άλλες ταινίες μέ παρόμοια θέματα) και δέν παύει νά στοχάζεται τήν ιδιαιτερότητα του, τή σχέση του μέ τή *σκηνή* και τή *μουσική*, πού τò γεννοϋν, τò ύποστηρίζουν και τò ξεπερνοϋν.

Δυò μόνο (ουσιαστικές) αντίρροήσεις γιά μιá ταινία πού καταδικάζει τήν κλειστή δομή τού ζευγαριού και στριφογυρίζει γύρω άπ' τήν αδυναμία περάσματος στην πράξη. Δείχνοντας τήν ανάπτυξη τών σχέσεων τών προσώπων σάν *σκηνοθεσία* τού συζύγου, ή ταινία θέλει νά κλείσει τò παιχνίδι τού πόθου, τού τυχαίου και τής συνάντησης, μέσα σέ μιá δομή αυστηρά κυριαρχημένη και πλαστική, δήθεν «μουσική». Τότε όμως, οι συνδέσεις τής ταινίας μέ «τò πραγματικό» γίνονται άσθενέστερες κι ύπάρχει ό κίνδυνος νά αντιμετωπιστεί ή ταινία σάν μιá ιδιωτική άναπαράσταση τής άπωθημένης όμοφυλοφιλίας τού συζύγου, πού σχεδόν σπρώχνει τή γυναίκα του στην άγκυλιά τού έραστή. Κι έτσι θά είχαμε άλλο ένα έρωτικό τρίο, πού στην καλύτερη περίπτωση θά μās έδειχνε τή λυσοαλία κυριαρχική διάθεση τών δυò άντρών πάνω στο κορμί τής γυναίκας, πού ίσως νά «διάγραφε» ότι, κατά βάθος, κάτι άλλο τήν κινούσε.

Κι αν ή ταινία καταφέρνει νά χαλιναγωγήσει τες ψυχολογιστικές παρεκ-

κλίσεις της και να μπλοκάρει από μόνη της μιὰ τέτοια όπτική, γενικεύοντας όλο και πιο πολύ τὰ δοσμένα της, υπάρχει κάτι που μοιάζει σαβαρότερο και πολιτικά ύποπτο. Η ύποταξη της ταινίας στην επανάληψη, τον ίδιο τόνόμο της ευχαρίστησης, γίνεται με μεγάλη αυταρέσκεια. Έπανάληψη της μουσικής, των πλάνων, των θεμάτων, του παιχνιδιού τού πόθου απ' τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο, φιάχνουν τὸ φίλμ. Σίγουρα, τὸ κρεσόντο της σεκάνς με τὴν μασκαράτα, τὰ βεγγαλικά και τὴν ἀπιστία εἶναι κάποιο παραξένισμα γιὰ τὸ θεατὴ, ἄλλὰ στὸ τέλος ὁ κύκλος ξεανανοίγει και ξαναβρισκόμαστε μπροστὰ στὸν ἴδιο καθουχαστικό πεσῶμισμό, που κατὰ βάθος εὐχεται νὰ διατηρηθεῖ ἢ ἴδια κατάσταση και πάντα βάζει στόχο νὰ τὴν ἀνατρέψει.

Ἡ *Υπόθεσία* εἶναι ἀντίθετα μιὰ γυναικεία ματιὰ πάνω στὰ προβλήματα τῆς γυναίκας, που τοποθετεῖται στὸ ἐπίκεντρο ἐνὸς κόσμου ἄχαρου και γκριζοῦ. Ἡ ταινία παίρνει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ σὰν δοσμένο, ὅτι τὸ *Ρόντο* προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει μέσα ἀπ' τὰ παιχνίδια του: τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν πόθο τού ἄντρα και στὸν πόθο τῆς γυναίκας. Καὶ προσπαθεῖ πιο ξεκάθαρα νὰ καταδείξει τὶς κοινωνικὲς και ἰδεολογικὲς ἀπαγορεύσεις που, ἀκόμα και σὲ σοσιαλιστικὲς χώρες, λογοκρίνουν, περιορίζουν και καταπιέζουν αὐ-

τὸ τὸν πόθο.

Ὅπως κι ἡ ἥρωίδα τού *Ρόντο* ἔτσι κι ἡ ἥρωίδα τῆς *Υπόθεσίας*, μιὰ σαραντάρα γυναίκα, θέλει νὰ κάνει ἕνα παιδί με τὸν παντρεμένο ἑραστή της γιὰ νὰ καλύψει κάποιες ἀπὸ τὶς ἑλλείψεις που περιχαρακώνουν τὴ μονότονη ζωὴ της τῆς ἀρνηθεῖ νὰ κάνουν παιδί, βλέπει νὰ εἰσβάλλει (κυριολεκτικά) μέσα στὸν κόσμο της ὁ πόθος, ὁ πόθος τῆς γυναίκας, ὅπως συμβολίζεται στὸ κορμί μιᾶς ὁμορφῆς τροφίμου κάπου κρατικού ἰδρύματος. Οἱ δυὸ γυναῖκες ἀλληλοβηθίζουνται γιὰ νὰ ξεπεράσουν τὶς δυσκολίες τους. Ἡ μικρότερη θὰ καταρθώσει νὰ παντρευτεῖ τὸ νεαρὸ φίλο της, κι ἡ μεγάλη θὰ συνειδητοποιήσει μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία και τὴν περιπέτεια τῆς μικρῆς τὴν χρεωκοπία τῆς οἰκογένειας, τὴν καταπίεση τῶν «ἰδρυμάτων», τὸ καθρέφτισμα τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων πάνω στὰ ἐρωτικὰ προβλήματα, με μιὰ λέξη θὰ ἔρθει, ἀντιμέτωπη με τὴν ἀπαγόρευση σὲ ὅλες τὶς διαστάσεις της. Ἡ συνάντησή της, με τὴν γυναίκα τού ἑραστή της, θὰ σφραγίσουν αὐτὴ τὴ συνειδητοποίηση με τὴν ἀσθηση τῆς ἀσχήμας, τῆς ἀθλιότητας και τῆς ἐνοχλῆς. Οἱ ἀπαγορεύσεις θὰ κάνουν τὴν γυναίκα νὰ συμβιβαστεῖ με τὴν ἀπαίτηση της και νὰ υἱοθετήσει ἕνα παιδί.

Ταινία σοβαρῆ, θλιμμένη, ἡ *Υπόθεσία* εἶναι ὅπωςδήποτε μιὰ ταινία γιὰ τὴ μοναξιά τῆς γυναίκας, τὸ θάψιμο και

## Υπόθεσία

Ὀῤῥαγία  
Σεν.: Μάρθα Μέτζαρς  
Γκιοῦλα Χερνάντι. Φωτ.:  
Λάρος Κοστὰ. Μουσ.: Γκυ-  
όφρα Κόβατς. Ἑρμηνεία:  
Κάτι Μπέρεν (Κάτα), Λάζλο  
Ζάμπο (Γίσοκα), Γκωνεργί-  
βερ Βίγκ (Άννα) Δρ. Ἄρ-  
παντ Περάλεν (γιατρός)  
Διανομή: Studio. Διάρκεια:  
89'. Παράγ.: Hungar Film.





τόν έγκλεισμό της μέσα στά καλούπια και τὰ στεγανά ενός συστήματος, πού ύποσχόταν την άπελευθέρωση της. Ταινία στην ουσία αισιόδοξη γιατί δέν παύει νά άρθρώνει μιά πρόκληση, σπρώχνοντας τούς άντρες στο περιθώριο και προσπαθώντας νά δείξει ότι οι γυναίκες μπορούν μόνες τους ν' αντιδράσουν, νά όργανωθούν. Και τό σημαντικό είναι ότι ή Μετζάρος θέλησε νά κάνει τό αντίθετο από την παραδοσιακή μυθολογία και την θρυλική άπεικόνιση τής εξέγερσης ή από την κατηλιεία ενός φανταστικού (άμφίβολα) άριστέρου μέ τόν έφησυχασμό πού μεταδίδει. Έτσι, ή *Υίοθεσία* είναι μιά ταινία κάπως κλειστή, καμωμένη από την τρυφερότητα μιάς έρωτικής κάμερας, πού χαϊδεύει τὰ κορμιά μέ άγωγές ήμικυκλικές κινήσεις (βλ. την άπροσδόκητη κι ύπόγεια έρωτική σκηνή τής εξέτασης τής ήρωίδας από τό γιατρό) ή δέν διατάζει νά ξεκουραστεί πάνω στά πρόσωπα τών ήθοποιών, τὰ όποια κινηματογραφεί σέ γκρό-πλάν πού διαρκούν μιάν αιώνιότητα.

Άν ή *Υίοθεσία* σέ σύγκριση μέ τό *Ρόντο* είναι ταινία πιό άμεση, πιό λειτουργική, αυτό δέ συμβαίνει έτσι αυτόματα, γιατί δίνει τό λόγο στις γυναίκες ή γιατί, όπως έσπευσαν πολλοί ύπερενθουσιώδεις νά φανταστούν, κινηματογραφεί τό κορμί μέ ύλιστικό τρόπο. ΈΗ βαρετή «ποιητικο-νεορεαλιστική» αισθητική τής Μετζάρος γίνεται ενδιαφέρουσα και ξεπερνιέται μονάχα, όταν γίνεται μιά έντονη κωδίκη μελέτη του

τρόπου μέ τόν όποιο οι χειρονομίες κι οι κινήσεις ενός γυναικειου κορμιού, από σημάδια ύποταγής, μεταμορφώνονται σέ σημάδια αντίστασης. Έτσι ή ταινία άποφεύγοντας τό κάπως ξεκομμένο μορφικό παιχνίδι διαφρών, πού είναι ή γλώσσα του *Ρόντο*, ξανασυνδέεται μέ την πραγματικότητα άκριβώς γιατί μεταλλάσσει τις χειρονομίες αυτές (τή γλώσσα τής) σέ κουλτούρα μιάς εξέγερσης, πού όπου ν'άνα θα ξεπάσει.

Στην Άλκυονίδα, τόν δεύτερο θεματοποιημένο «κινηματογράφο τέχνης», είδαμε την *Φυλορροή* την πιό ενδιαφέρουσα από τις τρεις ταινίες από σοσιαλιστικές χώρες, πού για μās ήταν μιά μεγάλη έκπληξη, όχι γιατί συμμεριζόμαστε τις άπλοϊκές άπόψεις του προγράμματος, ότι δηλαδή ή ταινία είναι μιά θαρραλέα άμφισβήτηση του συστήματος (!), αλλά ούτε και τη νευρωτική αντιμετώπιση του *Ριζοσπάστη* πού ούτε λίγο ούτε πολύ τή βρίσκει μιά «φοκλιορική αντισοβιετική προπαγάνδα». Κι οι δυο αντιμετώπισεις, άν και πολύ διαφορετικές, καταντούν νά είναι παραπληρωματικές, αφού παραγνωρίζουν συνειδητά τό σημαίνόμενο, την ιδεολογία τής ταινίας, γιά νά διαφημίσουν είτε την ταινία στο κοινό τους τό σημείωμα (τό σημείωμα του προγράμματος), είτε μιά πολιτική γραμμή (έξένη τής έφημερίδας). Και τὰ δυο δέν είναι άναγκαστικά κακά, αλλά γίνονται



ύποπτα γιατί πρέπει να καταφύγουν σ' ένα μύθο, να μυθολογηθούν συγκεκριμένα τὸ σκηνοθέτη. Τὸ σημεῖο τοῦ προγράμματος βάζει ἄλλο ἕνα πετραδάκι στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ διανοούμενου-καλλιτέχνη-μάχητρα, ποὺ πολὺ γοητεύει τοὺς ἐχθροὺς τοῦ σοσιαλισμοῦ στὴ δύση. Ἡ ἐφημερίδα πάλι πασχίζει μὲ τὸ μύθο τοῦ ἀντιδραστικοῦ διανοούμενου νὰ τσουβαλιάσει ὁποιοδήποτε ἰδεολογικὸ παιχνίδι στοὺς ἀγκραίους πόλους τοῦ νόμιμου (ἀποδεκτοῦ) καὶ τοῦ παράνομου (ἀπαράδεκτου).

Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὁποιαδήποτε σοβιετικὴ ταινία ποὺ τολμάει νὰ θίξει τὰ προβλήματα τῆς καθῆς διαχείρισης ἑνὸς παραγωγικοῦ μηχανισμοῦ, τῆς ἀνευθυνότητας, τῆς θεοποίησης τοῦ πλάνου, τῆς γελιοδότητος τῶν ὀπισθοδρομικῶν γραφειοκρατῶν, δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἐπίσημες (σοβιετικὲς) ἀνάλοισις τῆς οἰκονομίας τῆς χώρας, ἄρα δὲν μπορεῖ νὰ πάρει οὔτε τὸ φωτιστέφανο μιάς πράξης ἐξέγερσης ἀλλὰ οὔτε καὶ τὴ ρετινιὰ μιάς συνειδητῆς προπαγάνδας. (Παραπέμπω στὸ λόγο τοῦ Μπερέζνιεφ στὸ 25ο Συνέδριο τοῦ ΚΚΣΕ, ποὺ ἂν ἴσως τὸ πρόγραμμα ἀγνοεῖ, ὁ Ριζοσπάστης δὲν μπορεῖ νὰ παραποιεῖ). Ἀκόμη περισσότερο ὅταν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιά ταινία σὰν τὴ Φυλορροή, ποὺ οὔτε μιά στιγμή δὲν πλασάρεται σὰν σοβαρὴ μελέτη ὄλων αὐτῶν τῶν προβλημάτων. Ὁ Ὅτάρ Ἰοσηλιάνι ἀρκέστηκε σὲ μιά παιχνιδιάρικη καὶ διεισδυτικὴ ματιὰ πάνω στὸ ζεπεράσμα τῆς ἐφηβείας καὶ τὴν ἔνταξη τοῦ νέου σ' ἕνα ἐργοστάσιο. Οἱ ἥρωες του, κοιταγμένοι σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίθεση θεϊκὸς ἥρωας / ἀρνητικὸς ἥρωας, συμβολίζουν δυὸ ἀντίθετες πορεῖες, δυὸ ἐχωριστὲς ἀντιμετωπίσεις τοῦ οἰκονομιστικοῦ «ἐκτός-πεδίου» τῆς ταινίας. Κι ἂν ὁ ἕνας ἥρωας, αὐτὸς ποὺ ἀντιπτείνεται στὴν «παραγωγικιστικὴ» ἀντίληψη τῶν διαχειριστῶν τῆς ἐπιχείρησης, παραπέμπει στὶς ὑγιεῖς δυνάμεις, ποὺ πᾶνε μπροστὰ τὸ σοσιαλισμὸ, τὸ πρόβλημα γιὰ μᾶς διατυπώνεται κάπως ἔτσι: μὲ ποιά στρατηγικὴ ὁ κινηματογραφιστὴς προσπαθεῖ νὰ ἐχωρίσει τὸ λόγο τοῦ ἀπὸ τὸν κυρίαρχο οικονομισμὸ τοῦ σχεδιοποιοῦ ἢ τοῦ γραφειοκράτη, ποὺ ὀλοφάνερα θέλει νὰ κριτικάρει;

Μιά χαλαρῆ, πετσοκομμένη ἀφήγηση (θὰ τὴ λέγαμε ἀκόμη ἀφήγηση;) οἰκοδομεῖται πάνω στὰ συντρίμματα ἑνὸς οἰκογενειακοῦ μυθιστορήματος (τὰ βραεῖα καὶ τριμμένα προβλήματα προσαρμογῆς τῶν ἐφηβῶν), ξεπερνᾶει

τὶς περισσότερες παγίδες τοῦ θέματος καὶ ὀργανώνεται μ' ἕναν αὐθόρογο τοπογραφικὸ διαχωρισμὸ τοῦ μέσα καὶ τοῦ ἔξω. Μέσα κι ἔξω ἀπὸ τί; Ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο, ὅπου, ὅσο κι ἂν θέλουν νὰ τὸ ξεχνῶν, διακυβεύεται τὸ μέλλον τοῦ σοσιαλισμοῦ, ποὺ στὴν ταινία εἶναι κάτι σὰν ἱερό, ὅπου οἱ διαχειριστὲς κι οἱ ἐργάτες ἐφισοχάζουν μὲ τὴν πελοίθηση ὅτι οἱ σοσιαλιστικὲς σχέσεις ἰδιοκτησίας δυναμώνουν μὲ τὴν ἀπλή ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων ἢ μὲ μιά τυφλὴ ἐμπιστοσύνη στὴν ἀλόγικα δικαιολογημένη «παραγωγικιστικὴ» λογικὴ τοῦ Πλάνου. Ἐξω ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο εἶναι τὰ ναυχηλιὰ πλήθη, οἱ οἰκογένειες, τὰ ἐρωτικὰ προβλήματα κι οἱ πρῶτες διστακτικὲς κινήσεις γιὰ τὴ λύση τους, μὲ δυὸ λόγια, οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις ποὺ καθορίζονται ἀπὸ μιά διαλεκτικὴ, μιά πάλι ἀνάμεσα σὲ ἰδεολογίες, ποὺ ἐξαρτιέται καὶ δὲν ξεκόβεται ἀπὸ τὴν ἄλλη ἰδεολογικὴ σύγκρουση ποὺ εἰσάγουν οἱ δύο ἥρωες μέσα στὴν ἴδια τὴν ἐπιχείρηση.

Ὁ Ἰοσηλιάνι σκηνοθετεῖ αὐτὴ τὴν πάλι μὲ μιά ἐλαφράδα ποὺ κάνει τὴν ταινία συμπαθητικὴ, μὲ χιούμορ, κρατώντας πάντα μιά πολὺ ἀποτελεσματικὴ ἀπόσταση. Γιὰ τὸ τυπᾶρισμα τῶν χαρακτήρων του δουλεύει μὲ μιά αἰσθησιὴ τῆς καρικατούρας, ποὺ πολὺ ἐνόηλησε τὸ Ριζοσπάστη, ἴσως γιατί εἶναι ἄμεση κι ἀποτελεσματικὴ, γιατί δὲν παύει νὰ ριζώνει σὸ ἀνευθύνιστο. Καὶ ὄντας κινηματογραφιστὴς ποὺ δὲν θεοποιεῖ τὸ (Κινηματογραφικὸ) Πλάνο, ὀργανώνει τὴν ταινία του μ' ἕνα κωδικὸ παιχνίδι εἰκότων κι ἤχων, ὅπου ἡ κάθε ἐνότητα (σεκὰνς) μοιάζει σὰν ἕνα κύτταρο, μ' ὅλον τὸν κενὸ ἔρωτο, ποὺ χρειάζεται γιὰ ν' ἀναπνεῖ τριγύρω της.

Εἰκόνας καὶ ἤχοι ὀργανώνονται μὲ μιά παράδοξη, ναυχηλικὴ ἀίσθηση τοῦ ρυθμοῦ, μᾶς δημιουργοῦν μιά ὑπόγεια καὶ κοντρολαριωμένη αἰσθησιὴ συμμετοχῆς στὴν ἰδεολογικὴ πάλι. Κι ἂν ἡ ταινία στὸ δεύτερο μέρος φαίνεται νὰ γλυστράει πρὸς κάποιον ἀπαράδεκτο ψυχολογισμὸ, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει ἀποφύγει, δὲν παύει νὰ παραμένει μιά ἐνδιαφέρουσα δουλειὰ, ἕνα κείμενο ποὺ μέσα ἀπ' τὰ κενὰ του προτομαίνει τὴ βίαιη ἐκκρηξὴ ἑνὸς πράγματος ποὺ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος φαίνεται νὰ χάνει ἀπὸ καιρὸ: τοῦ Παραπέμπτος (τῶν πραγματικῶν διαδικασιῶν καὶ τῶν ἰδεολογικῶν ἀντιφάσεων τῆς πορείας γιὰ τὸ σοσιαλισμὸ).

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

Φυλορροή  
(Listopad)

Ε.Σ.Σ.Δ. (Γεωργιάς),  
1966

Σκην.: Otan Iosseliani.  
Σεν.: Amiran Tchitchindze.  
Φωτ.: Abessalem Mansouradze.  
Μουσ.: N. Iosseliani.  
Ντεκόρ: D. Eristavi. Ἦχος: E. Mass καὶ Ch. Tchitidze.  
Ἐμπνεῖα: Ramaz Guergobiani (Niko), Guergui Kharababze (Otan), Mainé, Kartzivadze (Manana), Akaki Kvantaliani, Dodo Abachidze, Besso Zakariadze (ἐργάτες) Παραγωγή: Στούντιο Gronzia, Tbilisi Διανομή: Ἀλκωνίσις. Διάρκεια: 95'



Arthur Penn,

## Τὸ λερωμένο Γουέστ

1. 'Ετσι θά μεταφράζουμε τὸν ὄρο «Wahrnehmungszeichen» πού ὁ Φρόντ χρησιμοποιεῖ στὰ γράμματά του μὲ τὸν Φλίς καὶ πού ἀνάλογεῖ μὲ τὸν σημερινό ὄρο «σημαῖον».

1. Γιατί μᾶς ἀρέσει σήμερα τὸ γουέστερν; Ἐνα τέτοιο ἐρώτημα μού δημιουργεῖ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὰ κλασικὰ γουέστερν τοῦ Φρόντ ἢ τοῦ Χῶκς στὶς ἀντιφατικὲς ταινίες τοῦ Ἄρθου Πένν. Ἐρώτημα, πού μὴ ἔχοντας εὐκόλη ἀπάντηση, ὅπως π.χ. στὴν περίπτωση τῆς νεκροφιλικῆς πορνογραφίας τοῦ Πέκινπα ἢ στὶς ἐνδιαφέρουσες ἰδεοληψίες, τὶς αἰσχρὲς ἐπανεγγραφές τοῦ Λέονε, παίρνει τὴ μορφή γενικότερου θεωρητικοῦ προβλήματος. Ἡ ταινία *Φυγάδες τοῦ Μιζούρι (Missouri Breaks)* δὲν σκοπεύει νὰ καταναλωθεῖ σὲ μιά ἀπομυθοποίηση τοῦ «εἴδους», μέσα στὴν ἱστορία τοῦ ὁποῦ ἐγγράφεται. Θὰ ἔλεγα μάλιστα, ὅτι, ὅπως τὰ περισσότερα σύγχρονα γουέστερν, ἀντλεῖ τὴ δύναμή της ἀπὸ τὴν ἀναπόληση τῆς κλασικῆς καθαρότητας καὶ τὸ ξεπέρασμά της, τὴ μυθοποίηση τοῦ «εἴδους» καὶ τὸν ἐξευτελισμὸ του τὴν ὑποταγῆ

της στοὺς ἐρημνευτικούς του κώδικες καὶ τὴν παράβασή τους.

Ἄλλὰ τί ἦταν τότε τὸ γουέστερν; Σίγουρα δὲν ἦταν μονάχα ἡ χιμαιρική δομὴ τοῦ τραχιοῦ παραμυθιοῦ, τῆς γῆς, τῆς περιπέτειας, τοῦ πιστολιοῦ — ἄρα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου — μὰ δομὴ πού πάγωσε μέσα ἀπὸ τὴν ἀναγκαστικὴ τῆς ἐπανάληψης καὶ σήμερα ξεφτάνει καὶ αὐτοκαταστρέφεται. Τὸ γουέστερν ἦταν πάντοτε ἕνας εὐαίσθητος, ζωντανὸς μυθικὸς ἴστος καμωμένος ἀπὸ τὰ ἀνεξίτηλα χνάρια μιᾶς ἀντίληψης<sup>1</sup> καὶ γεμάτος ἀπὸ νοηματικούς χυμούς, πού ἀκόμη ξεδιψοῦν τοὺς θεατῆς / τοὺς κινηματογραφιστῆς.

Ἄς κοιτάξουμε γιὰ λίγο τὴν πρακτικὴ τοῦ Φρόντ, τοῦ δημιουργοῦ, τοῦ γουέστερν, πού ἔδωσε στὸ εἶδος διαστάσεις ἔπους ἀνήκουστες πρὶν ἀπ' αὐτόν. Οἱ ταινίες του διηγοῦνται τὸ ἄπλομα τοῦ πολιτισμοῦ, τὸ τιθάσεια

των πρωτόγονων συνάμεων αλλά και τις αντιφάσεις της κατακτημένης κοινωνικότητας, την όλο και πικρότερη αποτίμηση των συνεπειών της. Κι αυτά γύρω στο βασικό πυρήνα της σύγκρουσης του νόμου με τους εκτός νόμου που τοποθέτησε στην Ιστορική και μυθική προοπτική της γέννησης του άμερικάνικου έθνους. Αναπαρασταίνοντας το Γουέστ με όλη την υλική συνοχή και δύναμη της άμερικάνικης ιδεολογίας έδωσε στη σκηνοθεσία του μια άσυνήθιστη υλικότητα. Κάτι άλλο, λοιπόν, πολύ μεγαλύτερο από την αισθησιακή επίφάνεια του γουέστερν, γεννιέται, μεγαλώνει, ώριμάζει και πεθαίνει στα σπλάχνα της δημιουργίας του. Μια κυρίαρχη μυθολογία, ή μεγαλύτερη ανανγώριση / παρανγώριση του λόγου της άμερικάνικης κοινωνίας πάνω στον έαυτό της, στο πρόσωπο παρελθόν της, στις δυνάμεις που αντιπαλεύουν και εξισορροποούν μέσα της, στα ιδεολογικά σχήματα που κυριαρχούν, ξεπερνούνται και ξεπετιώνται, αφού αποδειχθούν ψεύτικα (πορεία που ξεκαθαρίζεται τέλεια με το έλεγειακό ξεπέραςμα του θρόλου του Γουέστ στην ταινία *Ο άνθρωπος που σκότωσε τον Λίμπερτυ Βάλανς — The Man Who Killed Liberty Valance*).

Μια τέτοια μυθολογική ήθικη και νομομότητα θα στηριχθεί στην άψαδα και τη βιαστικότητα της γραφής, που καταλήγει να μυθοποιεί και τον ίδιο τον κώδικα, τον σχηματισμό, την γενεαλογία του (κατά τον J. Rancière<sup>2</sup>) αλλά και την εξέλιξή του, την πιθανότητα του ξεπεράσματός του. Μιας γραφής που πηγάζει από τη σοφή στρατηγική της Ιχνηλασίας του μυστηριώδη χώρου, όπου τα φαντάσματα του δημιουργού στήνουν διάλογο με τα φαντάσματα του θεατή. Μιλώ για τα αποτελέσματα αυτής της γραφής, τη διπλή απόλαυση (άποπλάνηση και παιδαγωγία) που δίνουν οι ταινίες του, την περιπέτεια του υποκειμένου που καλείται να έπενδύσει συνασθηματικά στα κορμιά, τα βλέμματα, τις κινήσεις, τις συμπεριφορές και τις χειρονομίες των έμβληματικών ήρώων του για να συνειδητοποιήσει τελικά το ιδεολογικό τους βάρος.

Παράδοξη διαλεκτική της φορντικής δημιουργίας (της πιο μπροχτικής όπως σωστά παρατηρεί ο Στράουμπ<sup>3</sup>), που σκοπεύει κατάματα σε μια κριτική λειτουργία, ενώ ολοφάνερα επιδιώκει το ορθόμο του υποκειμένου μπροστά στο μαγευτικό πήγαγε-έλα από το ένα πλάνο στο άλλο, από το άτελεχτικό

κορμί του παράνομου ή του Ίνδιάνου στο στιβαρό, καθησυχαστικό κορμί του φορέα του νόμου, από το πεντακάθαρο, ταξινομημένο, άσφαιτικό αλλά αναγκαίο μέσα της οικογένειας, στο αναρχικό ξεσκέπασμα των επιθυμιών της περιπλάνησης και του θανάτου, στο φώς, τις πιστολιές και τον κυριαρχικό, στο κοσμογονικό έξω της Monument Valley.

**2.** Παράδοση βαρεία, δεσμευτική κινηματογραφική καταβολή είναι για τον Πένν ή Ιστορία του «είδους». Οι ταινίες του είναι γεμάτες από αναφορές στη δουλειά των κλασικών, οι ήρωές του πλάθονται, θα έλεγα, από μια έπεξεργασία του κόσμου του Χώκς, που έχει τη θέση της κυνικής αποτίμησης, του βπουλου ξεδεμάτους των άξιων της φορντικής δημιουργίας. Οι ήρωες του Χώκς είναι διαφορούμενοι, τρελλοί, άναρθροι, άνικανοί, με δυο λόγια εύνοχισιμοί. Έη περιπέτεια κι η βίαη δράση τους (που με τόση μαεστρία αναπαρασταίνουν οι ταινίες του) δέν άποκλείει το ξεμασκάρεμα της παράνομης της έλευθρης έπιχείρησης που τη στηρίζει (βλέπε το καθόλου «ίπποτικό» Έλντοράντο). Έη κοινωνικότητα, η μεγάλη φιλία των άντρών δέν χιτίζεται πάνω σε όποιαδήποτε συνονοχη ή σε μεγάλη ιδανική, αλλά μάς δίνονται σαν άποτελέσματα ένός όμοφυλοφιλικού πόθου. (*Κόκκινω ποτάμι, Έλντοράντο, Ρίο Μπράβο*). Την αντίληψη αυτή για την έμμονη δχι μόνο στα θετικά αλλά (περισσότερο κι από τον Χώκς) και στα άρνητικά, τα διαφορούμενα στοιχεία των ήρώων, την ξεναβρίσκουμε στον προσωπικό κι αθάαιετο κόσμο της ταινίας του Πένν *Οι φυγάδες του Μιζούρι*.

Πρώτα άπ' όλα έχουμε να κάνουμε με την κλασική άναμέτηση των ανθρώπων του νόμου με τους εκτός νόμου, ιδωμένη στο ντεκόρ της οικονομικής της άναγκαιότητας (το πέραςμα της Άμερικης από την άτομική στη συνεταιριστική οικονομία). Το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών του Πένν γίνεται από τη μεριά των ανθρώπων του νόμου, που βουτηγμένοι στη διαστροφή, την αθάαιεσία και την παρακμή, παραπέμπουν μάλλον στη διαφθορά των σημερινών ιδεολογικών μηχανισμών. Κάπου στα μωά της ή ταινία ξεστρατίζει άπ' αυτούς τους στόχους και στριφογυρίζει γύρω άπ' τη μαγνητική παρουσία των δύο ήθοσιών της με

2. Στη συνέντευξη του στο Cahiers du Cinema N 268/269

3. Στο βιβλίο Τζόν Φόρντ, πών Joseph Mc Bride, Michael Wilmington, Έκδ. Secker και Warburg, London 1974.

τέτοια αυταρέσκεια και φετιχιστική διάθεση, που όλο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ ἔξαντλεῖται στὴν ὑποταγὴ του στὴ μαγεία αὐτῆς τῆς ἐκπληκτικῆς ἠθοποιίας. Μέχρις ἐδῶ τίποτα τὸ ἀληθινὰ διαφορετικὸ, τὸ «προοδευτικὸ» σὲ σχέση μετὰ τὸ κλασικὸ σύστημα. Κι ὅσο γιὰ τὴ γραφὴ καὶ τὰ διάφορα κωδικὰ στοιχεία: οὔτε οἱ ἀποδραματοποιημένες ἀντικειμενικὲς λήψεις τῆς κάμερας, οὔτε ἡ κάποτε ἀναπάντεχη χρῆση τοῦ ἤχου, οὔτε ἡ ἐπεξεργασία τῶν κινήσεων, τῶν μορφῶν καὶ τῶν χειρονομιῶν ἀνατρέπουν τὴ λειτουργία τοῦ γουέστερν. Ἡ ἀναπαραστατικὴ ὑπεραξία ποῦ λέγεται «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ» βραβαίνει πάνω στους κώδικες τοῦ Πένν, κι ἡ ταινία ἀποκτᾶ ἔτσι μιὰ λειτουργία ἀντανάκλασης, ἐνῶ κανένας ἀπὸ τοὺς κλασικοὺς δὲν στοχαζόταν, οὔτε πραγματοποιοῦσε τὰ γουέστερν του μ' αὐτὸν τὸ πρωταρχικὸ στόχο, ποῦ, συνήθως, ἔκρυβε μέσα σὲ περίπλοκα τεχνάσματα καὶ στρατηγικὲς λοξοδρομήσεις.

**3. Ποιά εἶναι ἡ κατεύθυνση τῆς ταύτισης** στους Φυνάδες τοῦ Μιζούρι; Ἔτσι συγκεκριμενοποιεῖται τὸ πρόβλημα ποῦ ἔθεσα σὲ σὴν ἀρχή.

Ἐ θεατῆς ἀγγαλιάζεται ναρκισσιστικά μετὰ μιὰ «ψωριάρικη» συμμορία ἀλογολεφτῶν, παγιδευμένων στὴν ἀνικανότητά τους νὰ μηχανευτοῦν ὅποιοδῆποτε ἐντυπωσιακὸ κατόρθωμα καὶ στὴν πανουργία καὶ ἀπανθρωπιά τῶν μηχανισμῶν καταπίεσης τοῦ Κράτους, ποῦ εἶναι ἀποφασισμένο νὰ τοὺς ἐξοντώσει μετὰ κάθε τρόπο. Πλάσματα χωρὶς λάμψη καὶ στιλιζάρισμα, μικροπαράνομοι τοῦ περιθωρίου, τῶν ψευτικῶν ὀνομάτων, τῶν ἀπομονωμένων κρησφύγετων, τῶν ἄθλων ἐπαρχιακῶν μορνετῶν κοιτάζονται μετὰ συμπάθεια ἀπὸ τὸν Πένν γιατί εἶναι τὰ μόνα ποῦ πηγαίνουν κόντρα στὶς ἐπιθυμίες τῶν μάγλων καὶ δυνατῶν (τοῦ Μπράξτον). Ἡ παιδίαστικὴ οὐτοπία τους, μιὰς ζωῆς μετὰ περιπέτειες καὶ παρανομίες, δὲν κρύβει τὴν ἐπιθυμία μιᾶς κοινωνικότητας (βλ. τὴ σκηνὴ μετὰ τὸν ἔμνο ποῦ τραγουδαὶ ὁ Κάλ μαζί με τοὺς ἀστυνομικοὺς «ἄφφ» ἢ τὸ θαυμασμὸ τοῦ πιὸ μικροῦ γιὰ τὸν χτηματῆ — δικαστῆ καὶ δήμο Μπράξτον). Καὶ τὸ ἄλλο στρατόπεδο; Ἔνας εὐηπόληπτος, λουστραρισμένος, δυνατὸς, καλλιεργημένος δικαστῆς — γαιοκτῆμονας, ποῦ παίρνει τὴν ἀπόλαυσή του ἀπὸ τὶς ἐκτελέσεις καὶ τὶς δίκες — μασκαράτες ποῦ στήνει. Ἡ ἐξουσία του εἶναι ὑπονομευμένη καὶ στὰ δύο ἐπίπεδα, πρῶτα σὲ ἐκεῖνο τῆς σεξουαλικῆς διαφορᾶς (ἡ ταινία μᾶς

τὸν συμπαραδῆλώνει ἀνίκαν) καὶ τῆς μικροπολιτικῆς τοῦ πόθου ποῦ ὑφαίνεται γύρω τῆς μετὰ τὴν ἀναπόφευκτη κατὰλήξή της, τὸ ἔγκλημα (τὸ κομμὶ τῆς κόρης του θὰ τὸ ἀπολαύσει ὁ «ἀρχηγός» τῆς συμμορίας, ὁ πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους, προνομοῦχος τῆς γοητείας στὴν ταινία Τὸμ Λόγκαν — Τζῆν Νίκολσον). Ὑστερα, τῆς *οικονομικῆς διαφορᾶς*, ἀφοῦ ἡ διείσδυση τῶν παρόνομων στὴν περιοχὴ του τὸν φέρνει ἀναγκαστικά σὲ μιὰ ἀναγνώριση τοῦ ἀπειλητικοῦ πόθου τῶν χαμηλῶν καὶ τῶν βρώμιων τάξεων. Σὰν τρελλὸς καθρέφτης τῶν ἐπιθυμιῶν του βρῖσκει τὸ Ρόμπερτ Λή Κλαίτην (Μάρλον Μπράντο), ὁ «ληστοφάγος» ποῦ προσλαμβάνει ὁ Μπράξτον, γιὰ νὰ κάνει τὴ βρώμικη δουλειά, τὸ τηλεϊατρικὸ ξεκαθάρισμα. Πλάσμα τῆς νύχτας τῶν πιὸ σκοτεινῶν καὶ θανατερῶν πόθων, τῶν συνεχῶν μεταμφίσεων ποῦ συμπαραδῆλώνουν ὅλες τὶς διαστροφές, τῶν ἀνατριχιαστικῶν τελετουργιῶν θανάτου, ὁ Κλαίτην μοιάζει νὰ ξεπῆδησε ἀπὸ μιὰ κωμικὴ ὄπερα ποῦ θὰ εἶχε γράψει ὁ Σάντ, εἶναι ὁ θριαμβὸς καὶ μαζί τὸ νοηματικὸ πλῆθ τῆς ταινίας, ὁ συναρμωστῆς τοῦ μύθου σὸ θανατολογικὸ ντελίριο τοῦ αἵματος, τῶν σκατῶν, τοῦ τρόμου, τῆς μαγείας καὶ τοῦ ἀξόδευτου ἐρωτισμοῦ ποῦ γίνεται τὸ δευτέρου μέρος τῆς ταινίας.

Ταινία χωρὶς σὴν χωρὶς θετικὸ ἦρωα; Ἐ Τὸμ Λόγκαν εἶναι αὐτὸς ὁ πόλος, ὁ ληστῆς ποῦ θέλει νὰ ἀλλάξει, ποῦ ἀναγνωρίζει τὸ ξεπέραςμα τῆς ἐξέγερσής του καὶ δοκιμάζει τὴν πιθανότητα τῆς κοινωνικότητας, τῆς τακτοποίησής του. Σχεδὸν ἐναλλάξιμος μετὰ τοὺς ἀρνητικὸς ἦρωας, ὅπως καὶ στὴν κλασικὴ δραματολογία τοῦ γουέστερν, θὰ σκοτώσει τὸν «βρώμικο» παντοδύναμο «ληστοφάγο» σὲ μιὰ ἀσυνήθιστα σκληρῆ, ἐρωτικῆ μονομαχία γερῶ πλάνων τῶν προσώπων τους καὶ τὸν «καθαρὸ» πατέρα, τὸν Μπράξτον, μετὰ τὴν ἴδια σκληρότητα ποῦ θὰ χρησιμοποιοῦσαν κι αὐτοί, μονάχα ὅμως, ὅταν παγιδευτεῖ καὶ δὲν ἔχει ἄλλη διέξοδο. Σὺμμαχός του θὰ εἶναι ἡ κόρη τοῦ Μπράξτον: ἡ ἐξυπνὴ καὶ ἀναίδης ἀστὴ θὰ βάλει τέλος στὴ χυδαῖότητα τῆς οἰκογένειας, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀκόμη πιὸ σεβαστῆ (γιὰ σήμερα) μορφή τοῦ ἐλεύθερου ζευγαριοῦ ποῦ (στὴν τελευταία σκηνή) θὰ διαλυθεῖ, ὅταν τὰ φαντάσματα καὶ οἱ ἠθικὲς μάσκες ποῦ τὸ κρατοῦσαν κοριοροποιοῦσθιν μέσα στὴν πραγματικότητα τῆς βίας καὶ τῶν θανάσιμων ἀνταγωνισμῶν.

4. Μέχρι τώρα δεν έχω απομακρυνθεί από την έκτιμηση της φαντασματικής σχέσης που θεατή με τη γοητευτική πραγματικότητα της ταινίας. Θα προσπαθήσω όμως τώρα να πλησιάσω κάπως τη συμβολική της ιδιαιτερότητα, να μιλήσω γι' αυτόν τον άνεξιγήγγο, άντιφατικό και ύποτονικό εφιάλτη με δροσερά κώδικα.

Εκείνο που μās συγκρατεί στην ταινία του Πένν είναι η προσπάθειά του να οργανώσει έναν αίσχρο λόγο στο έπιπεδο του σημαίνοντος, που θέλει να αποσπάσει την πατρική μεταφορά από τη φανταστική της λειτουργία και να την χωρίσει αμετάκλητα στα δύο. "Αν στον Φρόντ ο νεκρός πατέρας, ο συμβολικός πατέρας μεταμορφώνεται σε παντοδύναμο Τοτέμ, σε Θεό κι αμετακίνητο Νόμο, αυτό σημαίνει πώς η ιδεολογική κίνηση είναι μιὰ άνοδική πορεία προς όλο και μεγαλύτερη εξιδανίκευση (π.χ. της οίκογένειας, του νόμου...). Στην ταινία του Πένν η οίκογένεια εκρήγνυται από την άρχη και ο βασικός της πυρήνας (ή σχέση πατέρα και παιδιού) συντρίβεται, χωρίς έλπίδα να συγκολληθεί ή να ξαναυλειτορηθεί. Ο ιδεολογικός λόγος τραβιέται αναγκαστικά προς τα χαμηλά, στη διαστροφή του οιδιπόδειου (του νόμου βάθους κάθε μύθου), στην περιγραφή της σιωπής, ντροπιαστικής συννεοχής του πατέρα και του γιού, του καταστροφικού σήμαφρου που συνάπτουν, και σφραγίζουν όχι με τον φαλλό ή το χρουσαφι αλλά με το περίττωμα. Δεν έχουμε να κάνουμε πια με τον γερό, φαλλικό πατέρα, που μνει τó παιδί στη γλώσσα και την κουλτούρα, που τó βοηθάει να ξεπεράσει τó οιδιπόδειο, αλλά με τον αδύναμο, άνικανο, τυφλό, παράλιτο, τρέλλο ή και νεκρό πατέρα, εκείνον που όχι μόνο τρομάζει και άπειλει τó γιό με τόν εύνουχιολμό, αλλά που τόν υφίσταται και ο ίδιος. Αυτόν που ο Φρόντ σχεδιάζει (χωρίς να όνομάζει) στις Πέντε ψυχανάλυσεις, στην Έπισήμη τών όνειρων, στα Τρία δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας, στο Νεύρωση Ψύχωση και Διαστροφή και που ο Σέζιζμο Φίντο χαρακτηρίζει σαν *πρωκτικό πατέρα*<sup>4</sup>.

Κι οι δύο φορείς του νόμου (Μπαράζον — Κλαίητον) μέσα στην άνταλλάξιμότητά τους, τόν κοινό χώρο της μεταφοράς που καταλαμβάνουν, παραπέμπουν στην περιοχή τού πρωκτού («είζει όπου ένα άντικείμενο παίρνεται για ένα άλλο, τα περιττώματα δίνονται στη θέση του φαλλού»<sup>5</sup>). Τα

τυπικά χαρακτηριστικά του ενός, ή ήλικία, ή άνικανότητα, ή παράλυση (του Μπαράζον), ξαναδιπλασιάζονται και καθρεφτίζονται στον άλλο, στην όμοφυλοφιλική εκζήτηση, στην τρέλλα και τις κτηνοβατικές τελετουργίες του Κλαίητον. Και οι δύο σπρώχνουν όχι προς τὰ «ύψηλά», τις εύγενικές άρηρημένες έννοιες, αλλά προς τη χυδαίότητα, τη βρωμιά, τις εκρηξίες τών πιό αίσχρών πόθων που δεν μπορούν να συγκολληθούν στον νόμο, στην επανάληψη — άναπαραγωγή, στο κεφάλαιο. Η κόρη του Μπαράζον χρησιμοποιεί τούς ίδιους τούς νομικούς κώδικες για να στηρίξει τις σεξουαλικές φαντασιώσεις της. Μαθαίνει μέσα από τις σιωπηλές μελέτες τών νομικών βιβλίων τα σεξουαλικά «άδικηματα» που θά κάνει. Έξυπνη άντιστροφή της παιδαγωγίας. Ο Λόγκαν (ό συμβολικός γιός) θά μάθει από τόν Κλαίητον, ότι ό νόμος — για να έπιβληθεί — κομματιάζει τὰ άνυπεράσπιστα κορμιά τών συντρόφων του από πεντακόσια μέτρα μακριά, κι άκριβώς τη στιγμή που άπολαμβάνουν ή ικανοποιούν μιὰ άνάγκη: ένας άπ' αυτούς θά πεθάνει ξεβράκωτος ενώ χέζει, ό άλλος ενώ πηδάει στα γρήγορα τη γυναίκα ενός παράξενου μεσάζοντα, ό Κάλ θά τσουρουφλιστεί ζωντανός ενώ κοιμάται...

Παράλληλα, ή συμμορία δεν παύει να γράφεται στο χώρο της ίδιας μεταφοράς, στην περιοχή τού πρωκτού δηλαδή. Η βρωμιά, ή όμοφυλοφιλική (άπωθημένη) ένταση που σφραγίζει τὰ παιχνίδια τών νεότερων, ή άνικανότητα, ή άλυσιδα τών άποτυχιών, τούς κάνει άνίκανους να άντιδράσουν, τούς φέρνει στο έλεος του όπλιωμένου ματιού και χεριού του Κλαίητον (μιὰ μετωνυμία του κινηματογραφιστή): ή *ήθικη* (τών εξεγερμένων) που τούς ένάγει και καθορίζει τις σχέσεις τους και προς τὰ έξω και προς τὰ μέσα: «Ο άνθρώπος μέσα στην ήθικη του γράφεται στο έπιπεδο του πρωκτού»<sup>6</sup>.

Άλλωστε, πέρα από όποιαδήποτε μεταφορά, τὰ κατά και τὰ κότερα είναι ισχυρά εικονιστικά μοτίβα της ταινίας του Πένν, που είτε συμβολοποιούνται μέσα στην έντονη παρουσία τών Ξύλιων άποπάτων (σε πρώτο πλάνο), σε όλα σχεδόν τὰ έξωτερικά της μικρής κοινότητας, ή στους αλαμμούς της τελευταίας εκκένωσης κι εκοπεματώσεως του ληστή που κρεμάται, στο πρώτο όπτικό τραύμα που μιές έπιβλήσει άναπάντητα ή ταινία. Ατὰ συμπαρομηώνονται πάλι στο τέλος με την εικόνα του

4. Το άρθρο του Sergio Fini βρίσκεται στο *Psychoanalyse et Politique*, Seuil, Paris 1974, μιὰ ένδοξα έργουσα σέλλογη άφθρον όπου ή πολιτική έξετάζεται από τó γόρο της ψυχανάλυσης, όπου οι δύο ξεχωριστοί χώροι μεταπίθενται διπλά κι ζεφινούνται στις σχέσεις και τις άλληλεπιδράσεις τους.

5. J. Lacan Le Seminaire XI: Les quatre concepts Fondamentaux de la psychoanalyse, Seuil, Paris 1973

6. J. Lacan στο ίδιο, Seminaire XI οκλ. 96.

Οι φυγάδες του Μιζούρι  
(The Missouri Breaks)

Η.Π.Α., 1975

Σκην.: Arthur Penn.  
Σεν.: Thomas McGuane.  
Φωτ.: Michael Butler (Deluxe Color). Μουσ.: John Williams. Ήχος: Jack Solomon. Ντεκόρ: Marvin March. Κοστ.: Patricia Morris. Μοντάζ: Jerry Greenberg, Stephen Rotter, Dede Allen. Έμφανίσεις: Marlon Brando (Lee Clayton), Jack Nicholson (Tom Logan), Randy Quaid (Little Tod), Kathleen Lloyd (Jane Braxton), Frederic Forrest (Cary), Liam (David Braxton), John Ryan (Si), Sam Gilman (Hank Rute), Steve Franken (τό μοναχικό άγριό), Richard Bradford (Pete Marker), James Greene (ό κτηματίας), Luana Anders (ή γυναίκα του), Danny Goldman (ό σιδηροδρομικός υπάλληλος), Hunter von Lerer, Virgil Frye, R.L. Armstrong, Dan Ades, Dorothy Neumann, Charles Wagenheim, Vern Chandler. Παρ.: Elliott Kastner και Robert M. Sherman για τήν Transamerica. Διαν.: C.I.C. Διάρκεια: 126'

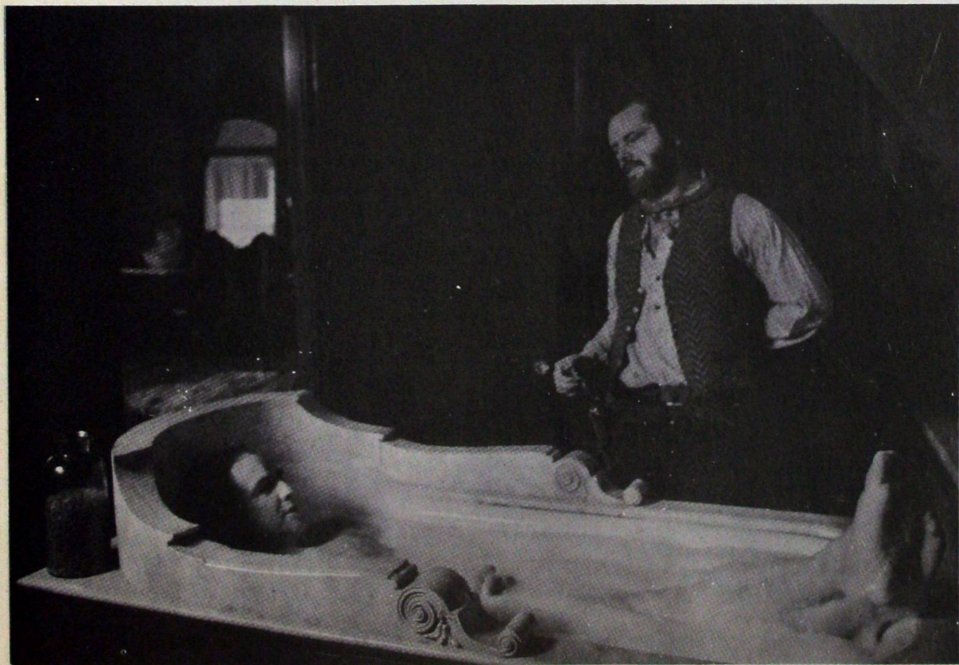
παράλυτου και ξερωμαμένου Μπράξτον, αυτά δείχνονται ή ακούγονται στην «έρωτική τελετουργία» πριν από τή σφαγή του Κλαίητον, πριν από τό πνίξιμο του Τόντ, ενώ πλέκεται τό σχέδιο τής επιδρομής στον Καναδά. Η κοπριά έχει πασαλείψει τήν φόρμα του Λόγκαν στην πρώτη του αντιπαράθεση με τόν πεντακάθαρο, παρφουμαρισμένο Κλαίητον...

Μετά τήν λατρεία τής βίας, του σέξ και του θανάτου, ή βασιλεία των σκατών στοιχειώνει όλο και περισσότερο τές σύγχρονες ταινίες, μαγεύει και αηδιάζει τούς θεατές, τούς φέρνει στο επίπεδο του τρομαγμένου μικρού παιδιού «πού δέν είναι τίποτε, γιατί κατούρησε στην πατρική κρεββατοκάμαρα (σύμφωνα με τό όνειρο του Φρόυντ). Τά σκατά, όταν δέν δείχνονται σαν εύκολος έντυπωσιασμός, δέν συμπαραδηλώνουν τάχα τήν αναγνώριση μιάς ιδεολογικής πραγματικότητας,

ένός άμετάκλητου θανάτου του πατέρα, πού χέζει ακόμα αφού ξεφυχήσει; Και μήπως, από τήν προοπτική μιάς συγκεκριμένης ύλιστικής ήθικης, δέν άνοιγουν τό διάστημα μιάς αναγνώρισης; ότι υπάρχει πιά ένας άλλος αναπόφευκτος, «σιωπηλός», χαμηλός λόγος, πού χλευάζει και απορρίπτει τήν ιδεαλιστική άλληλοξάρτηση υποκειμένου και αντικειμένου, πού είναι έτοιμος να άνατρεψει τό ξεπερασμένο σχήμα τής οποιαδήποτε δουλείας;

Δέν νομίζω όμως, ότι ό Πέν έκανε ένα ύλιστικό ή άνατρεπτικό γουέστερν. Άπλώς αηδιασμένος από τή μπόχα του νόμου του νεκρού πατέρα, στήνει δίπλα στο νεκροκρέββατό του ένα γνωστό σκηνικό και έπειτα σταυρώνει τά χέρια περιμένοντας κάτι άκατονόμαστο και άνησχητικό. Άλλο, να ξεπεταχτεί και να ταρακουνήσει τό άψυχο κουφάρι.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ



# Φύλλα απ' τὸ ἡμερολόγιο ἐνὸς καταδικασμένου...

Μαῦρο (σάν τὴν ὀδὸν, τὴν αἴθουσα, τὴ νύχτα) καὶ κόκκινο (σάν τοὺς τίτλους, τὰ νέον, τὸ αἷμα)... Γκρίζα, ἄδεια τοπία τῆς τζᾶξ μετεωρίζονται πάνω ἀπὸ τὰ βρομικά, ἀπειλητικά ἐξωτερικά τῶν σκοτεινῶν δρόμων... Νέα Ὑόρκη, πόλη - τέρας... Βροχή, μαυρίλα καὶ καπνία, καὶ τὰ κομιά τῶν κρατουμένων στὴν πολὺβουη φυλακὴ τῆς ἀναδεδυόμεναι καὶ κουνιούνται σὰ πεζοδρομία σὰ σιχαμερὸς πολτός... Τὸ παγωμένο βλέμμα τοῦ Ταξιδιῆ Τράβις Μπίλκ, φυλακισμένο στὸν καθρέφτη τοῦ αὐτοκινήτου, σὰ παραλλήλογραμμα παράθυρα (πολλὲς ὀδόνες;) ἀηδιάζει καθὼς βυθίζεται σὸ ἀίσθησιακὸ ἀνακάτομα ἀπὸ φῶτα, σχήματα, φιγούρες, ἀντανακλάσεις, ἀναθυμιάσεις... Τὸ γοητευμένο βλέμμα τοῦ θεατῆ ὑποτάσσεται στὴ μαγικὴ ροὴ τῶν εἰκόνων ὀσκειομένη σὰ δυό...

Ἄπ' τὴ μιὰ μεριά ἐνώνεται μὲ τὴ ματιά τοῦ ἥρωα καὶ υἰοθετεῖ τὴν ὀπτικὴ γωνία του. Μέσο τοῦ Τράβις, καλύτερα μὲ τὰ μάτια τοῦ Τράβις, ὁ θεατῆ θὰ «ζήσει» τὴν ἀδιάκοπη περιπλάνηση στοὺς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης, θὰ μπεῖ μέσα σ' ἕναν κόσμιο κλειστό, μονότονο, θὰ νιώσει τὴν ἀτέλειωτη μοναξιά τῆς δουλειᾶς, τοῦ πλάθ, τοῦ πορνὸ καὶ τοῦ διαμετίου. Ἔνας κόσμος ἄχαρος, γεμάτος ἀτέλειοια, ποὺ μᾶς φέρνει σὸ νοῦ τὴ *Ναυτία* τοῦ ὑπαξιῶστη Σάρτη, κοιτάζεται ἀπ' αὐτὸν ποὺ εἶναι θύμα του, ταξινομεῖται σ' ἕνα κομματιασὸ, παγερὸ ἡμερολόγιο (τὸ ἡμερολόγιο τοῦ ἥρωα, ποὺ ξαναγυρίζει σάν κυρίαρχο μῦθος). Κακὰ συναπταήματα, ἀποτυχίες, ἀπάθειες φτιάχνουν τὴν περιπέτεια τοῦ ἥρωα ποὺ ἔχει χάσει τὸν μπουσούλα, ποὺ ξεκινάει γράφοντας τὴ θολὴ καὶ ἀόριστη ἀπογοητεύσει του καὶ τελιώνει σὸ acting οὗ τῆς καταστροφικῆς του παρανοίας. Τὰ πάντα γύρω του γράφονται μέσα του σάν ἀνομιολογητὲς φοβίες, γράφονται σὸ χαρτί (καὶ στὴν ὀδὸν) σάν μιὰ ἀναπόδεικτη, μορφαία πορεία πρὸς τὴν αἰματηρὴ ἐκρηξή

τῆς βίας ποὺ συσσωρεύεται σὸ 34 τῆς ταινίας. Κι ἔχει ἰσχυρὸ ἄλλοθι τὴν ἐπιστροφή σὲ κάποιες ξεθωριασμένες ἄξεις (τὸ φυσιολογικὸ, τὴν οἰκογένεια, τὴ νόρμα). Αὐτὴ ἡ «κανονικότητα» γοητεύει τὸν ἥρωα, ποὺ μέσα στὴν παρανοία του, τὴν βλέπει σὰ μοναδικὴ ἀλτερνατίβα μπροστὰ στὴ βρομιά καὶ τὸ χάος.

Ἡ ἀφήγηση λοιπὸν δομεῖται καὶ διασχίζεται ἀπὸ τὴ ματιά τοῦ Τράβις. Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά, τὸ κοντρολαρισμένο ὀπτικὸ ντελίριο τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε μετασηματίζει καὶ ὑπομονεύει τὴ γραμμικὴ πορεία τῆς μυθοπλασίας πρὸς τὴν Καταστροφή καὶ τὴν Κάθαρση μὲ μιὰ ἰδιόμορφη στρατηγικὴ μετατόνισις καὶ διακυύμανσις τῶν σεναριακῶν δοσιμένων. Αὐτὴ ἡ γραφὴ ξεμακραίνει ἀπὸ τῆς ἐνστιχτικῶδεις δῶταρεςιες καὶ τοὺς ὑπερικριτικὸς ὄστερισμοὺς τῶν *Κακόφημων Δρόμων* (τρίτη ταινία τοῦ Σκορτσέζε ποὺ εἶδαμε πρὶν δυὸ βδομάδες) καὶ ὀργανώνεται πάνω σὲ μιὰ ἀναπάντεχη διαλεκτικὴ: ἕνα παιχνιδι γεμάτο κενὰ καὶ παγίδες, καὶ παράλληλα, μιὰ κυριαρχία τῶν σημειῶν ἐξαιρετικά ὄριμη. Ἐτσι, ὁ Ταξιδιῆς ἀντλεῖ ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν ταχτοποιημένη, ἀποσπασματικὴ ψυχρότητα τοῦ καθολικοῦ Μπρεσσὸν (τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Τράβις, οἱ ἀοκητικὲς σκηνὲς στὴν κάμαρά του, ἡ λατρεία τοῦ κομματιαστοῦ ρυθμοῦ καὶ τὰ γαρδὸ πλάν τῶν ἄμφωων πραγμάτων) ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὴ σωματικὴ ἔνταση, τὴν κτηνωδικὴ βία καὶ τὴ φτηνὴ προκλητικότητα τοῦ Ρόμπερτ Ὀλντριτς σὸ *Kiss me deadly*.

Ἀναπόφευχτα, ὁ Ταξιδιῆς, μιὰ ταινία γεμάτη φιληδονία, θάνατο, αὐτοκαταστροφὴ καὶ τρελλὸ πάθος, γοητεύει, ἢ ἄν προτιμάτε, εἶναι *φτιαγμένη γιὰ νὰ γοητεύει*. Ὅλα, ἀπὸ τὴν τυπικὰ κλασικὴ σεναριακὴ στρογγυλοῦσα (ἀρχικὸ ἐπεισόδιο, ἀνάπτυξη καὶ κορυφωσις τῆς δράσης, δραματικὴ κατάληξις καὶ λύσις τῶν ἀντιφάσεων) τῆς ἱστορίας τοῦ Πῶλ Σρένντερ, μέχρι τὴν ἐκλογὴ

Ὁ ταξιδιῆς  
(Taxi Driver)

Η.Π.Α., 1975

Σκηπ.: Martin Scorsese.

Σεν.: Paul Schrader. Φωτ.:

Michael Chapman (Panavision,

Metrocolor). Μουσ.:

Bernard Herrman. Στίχοι:

«Late for the sky» τοῦ Jackson Browne «Hold Me Close» τοῦ Keith Addis. Ἔγχοι:

Frank E. Warner. Ἐπιβλεψη

μοντάξ: Marcia Lucas. Μοντάξ:

Tom Rolt, Melvin Shapiro,

Nτζερό: Herbert Mulligan. Κοστ.:

Ruth Morley.

Ἐρμηνεία: Robert de Niro

(Travis Bickle), Cybill Shepherd

(Betsy), Peter Boyle

(Wizard), Albert Brooks

(Tom), Leonard Harris (Charles

Palantine), Harvey Keitel

(Sport), Jodie Foster

(Iris), Diahnne Abbott (ἐγχαζόμενη

στον κινηματογράφο πορνὸ), Frank Adu

(θυμωμένος νέος), Vic Argo

(ἀπονομικός), Garth Avery

(φίλος τῆς Iris), Harry Cohn

(ὀδηγὸς ταξί, σὸ Bellmore),

Copper Cunningham (πόνη

μέσα σὸ ταξί), Brenda Dickson

(ἠθοποιὸς μελοδράματος),

Bill Minkin, Murray Moston,

Harry Northup, Gene Palma,

Carey Poe, Steven Prince,

Peter Savage, Martin Scorsese,

Robert Shields,

Ralph Singleton, Joe Spinell,

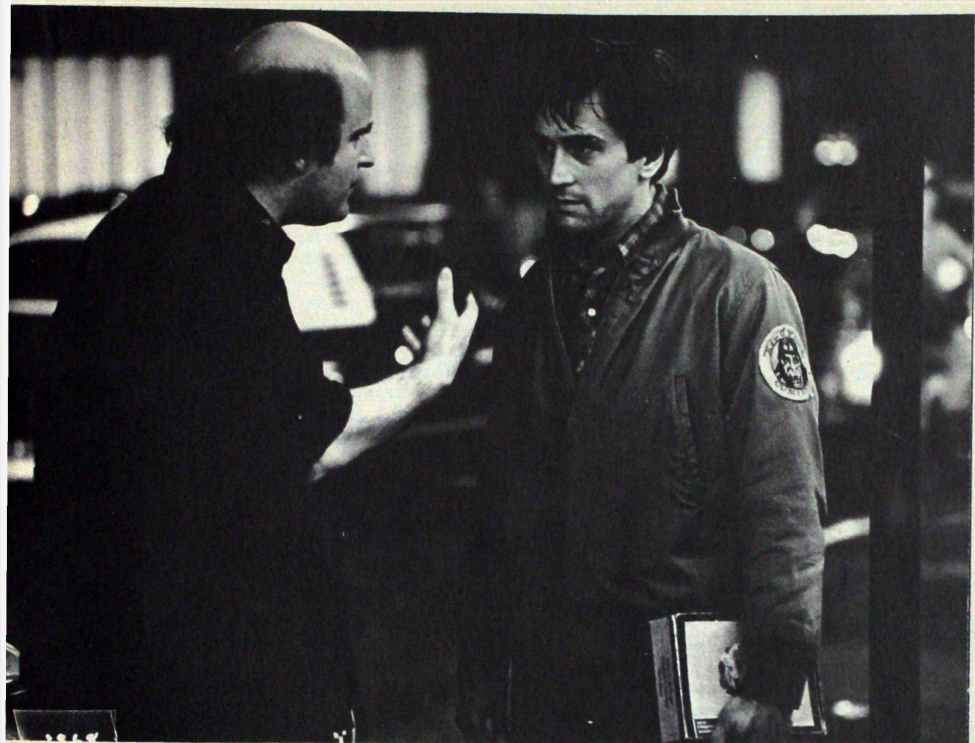
Maria Turner, Robin Utt.

Παρ.: Michael καὶ Julia Phillips.

Διαν.: Fox. Διάρκεια:

113'





του μεγάλου υπαρξιακού θέματος, της μοναξιάς και μέχρι το γράφιμο των διαλόγων, που πολλές φορές περιορίζεται να καθρεφτίζει μόνο την άγκυρά μας συγκεκριμένης κατάστασης, όλα είναι τελικά *καθησυχαστικά*. Μένει ο ήρωας, ο άποπροσανατολισμένος, μικρός, άσημαντος λευκός ταξιτζής, που για τόν σεναρίστα είναι «ή μεταφορά του θέματος, ή τέλεια έκφραση της μοναξιάς μέσα στη σύγχρονη πολεοδομία» (Πάωλ Σρέηντερ από τη συνέντευξή του στο *Film Comment*, Τόμ. 12, Νο 2, Μάρτης-Απρίλης '76). Για να κινηματογραφήσει αυτό το σενάριο, που είναι γεμάτο θρησκευτικές συμπαραδηλώσεις, και σκοπεύοντας σε κάποια αμφίβολη «υπέροβαση» του, ο Σκορτσέζε διάλεξε μια εικονογραφία που παίζει ανάμεσα στην υποταγή της στους κώδικες του κλασικού μοντέλου και στην χρησιμοποίηση άλλων ετεροκλήτων κινηματογραφικών και εικονιστικών στοιχείων (από το ύφος του *Ημερολογίου* ενός *επαρχιακού εφημέριου* (*Journal d'un curé de campagne*) και του *Pickpocket*, μέχρι τη σύγχρονη υπεργαλίστικη ζωγραφική). Από το κλασι-

κό μοντέλο κράτησε το καταγίνωμά του με την άμεση, *σωματική* παρουσία του ήθοποιού, τις χειρονομίες, τα βλέμματα τις κομματιασμένες συμπεριφορές του, την αίσθηση του *πλαναρίσματος*, και τη συνέχη, ρυθμική *έναλλαγή* κι αντίθεση δυο διαφορετικών εικονιστικών μοτίβων: του μοναχικού ανθρώπου που κοιτάζει, και του περιγύρου του ή του πλήθους που κοιτάζονται απ' αυτόν.

Αυτός ο αφηγηματικός μηχανισμός (έναλλαγή θεατή θεώμενου) επενδύει στην ταινία την ερωτική ένταση που είναι η βασική της δύναμη, πολλαπλασιάζει τις δονήσεις και την παλμικότητα του αποσπασματικού ρυθμού, κάνει ανησυχητική την δημοφιλή αίσθηση της ροής της. Αυτή η *έναλλαγή* δεν ήταν κι ο πιο δυναμικός μηχανισμός στις ταινίες των μεγαλύτερων κλασικών σκηνοθετών (του Χίτσκοκ, του Λάνγκ...), αφού μας βγάξει από το πεδίο της απαίτησης της ήθικης και της ιδεολογίας και μας μεταφέρει κατευθείαν στο πεδίο του πόθου, του *πόθου* και τόν Άλλον; Μέσα στη σκοτεινή αίθουσα ή όπτικη βουλιμία του θεατή / του κινηματογράφου διασταυρώνεται με

την όπτική βουλιμία του Τράβις, που καταβροχθίζει με τὰ μάτια ό,τι συμβαίνει γύρω του, ό,τι κι άν του δώσουν να δει (τους δρόμους, τους ανθρώπους, την όμοια Σύμπιλ Σέπερντ, τὰ πορνό). Τό φιλικό σύστημα του Σκορτσέζε παιχνιδίζει παρολρηματικά με τή ματιά του θεατή, έχει στόχο του την ίκανοποίηση της pulsion invocante, (όρμη της επίκλησης), που είναι τό πιο κοντινό πράγμα στην έμπειρία του άουβείδητου.

Αναντίρροπα, ό Ταξιτζής από τὰ πιο ενδιαφέροντα συμπτώματα του κινηματογράφου τής δεκαετίας μας, είναι ταινία που άπρωθεί. Άπρωθεί πρώτα άπ' όλα τό κοινό που στο δεύτερο μέρος της δέν μπορεί πια να έμπιστευθεί την οικειότητα του με τόν ήρωα, όταν έξι-σους παύει να είναι γοητευτικός, εύχάριτος, ανθρώπινος, όταν δέ φλερτάει πια με την ήρεμη, πεντακάθαρη Σύμπιλ Σέπερντ αλλά με τὰ πιστόλια του και τόν μυστικό πράκτορα. Ακόμη περισσότερο όταν ό Τράβις μεταμορφωθεί στην παρανοϊκή ή άνησυχητική φριγούρα του άγγελου έξολοθρευτή. Τί γυρεύει ό θεατής μ' αυτόν τόν τρολλό έξεγεγμένο ενάντια στον ίδιο του τόν είνουχιμό, μ' ένα άδιότακτο, άνατριχιαστικό στην όψη πλάσμα που τρέχει μοιραία προς τό φρόνο και την άυτοκτονία (που δέν θά καταφέρει); Τί σχέση έχει ό βολεμένος θεατής μ' έναν έφιάλτη που δέν μπορεί πια να άναγνωρίσει σάν δικό του; Μερικοί καθρέφτες είναι κάποτε άποκαλυπτικοί, τρομάζουν με τή άσκήμια που άντανακλούν, φέρνουν σέ δύσκολη θέση.

Αλλά κι οι κριτικοί (και μερικοί πολύ προοδευτικοί μάλιστα) προσπαθώντας να ξεριζώσουν την ταινία σάν κακό επικίνδυνο άντικείμενο που άποπροσανατολίζει τους θεατές, προτείνουν μιά μονόπλευρη και βίαιη άνάγνωση τής ταινίας, ένα διάβασμα γεμάτο από κάποιον φρενιζισμό του ύποθετικού της σημερινόμου. Έτοι λιμνάζουν μέσα σέ άνοσιες γενικότητες του τύπου «ή ταινία παραοίει τό κλασικό μοντέλο», ή «ό ήρωας είναι τό σύμβολο (!) τής φασιστικής έξέγερσης του μικροαστού» ή «στην ταινία άπρωθείται ή Ιστορία». Αλόφους, που μονάχα άποδεικνύουν την άδυναμία των κριτικών να κοιτάζουν, να άπολαύσουν και να άναλάσουν μιά ταινία χωρίς να μηρυκάσουν, έπαι για όσο χρειάζεται για να την ταξινομήσεις, στά περιθώρια μιάς πολιτικής δοξασίας, τέτις έμπειριονι-

στικές, έτοιμες κατασκευές. Άς άφήσουμε αυτές τις άδικαιολόγητες προχειρότητες στους πάτες τής κυρίαρχης δημοσιογραφικής κριτικής που βολεύει όμοια χωρίς δεύτερη σκέψη με την άόλαυση του κραυγαλέου ρετρο και μελό *Obsession*, μιά γελία παραποίηση του χιτσοκικού άριστοτυπιαστού *Δεσμώτης του Άλίγγου (Vertigo)*. Ίσως μπορούμε να πάσουμε στα σοβαρά την ένθερμη, θρησκευτική σχεδόν έμμονή των κριτικών αυτών να μύν έκθέσουν τό κοινό τους, όταν πριν μιά βδομάδα είχαν βρει ενδιαφέρον αυτό τό πολύχρωμο, ξεφουόσκοτο μπαλλόνι, τό όμοιο με όποιαδήποτε σκηνοθεσία ή δουλειά, γυαλιστερό, ύπερουστρασιόμένο, άντιδραστικότατο φωνιστήρι για τὰ μάτια των μικροαστών.

Μιά ταινία που γοητεύει και άπρωθεί, είναι, συνήθως, ταινία τρόμου. Με όλη την αισθησιακή άποτελεσματικότητα και παρά τὰ μεγάλα του θέματα, ό Ταξιτζής είναι ταινία suspense. Κι όπως σέ όλες τις παρόμοιες ταινίες ό χειριστής του τρόμου είναι ό χώρος έξω από τό κινηματογραφικό πεδίο, αυτό που άπό άλλη άποψη θά όνομάζουμε τό πραγματικό. Υπάρχουν δυό άντιμετώπισεις του έκτός - πεδίου, του πεδίου ύδφφ στην ταινία, «δυό ξεχωριστοί τύποι έκτός - πεδίου, που άρθρώνονται ό ένας στον άλλον» (Πασκάλ Μπουατιέρ, Κριτική για τὰ Σαγόνια του Καρχαρία, C.d.C. No 265). Ένα έκτός - πεδίου μετωνυμικό, που βρίσκεται σέ άσφρητική γειτνίαση με τό όπτικό πεδίο. Άπό μέσα του μπορεί, σέ κάθε στιγμή, να ξεπεταχτεί τό κακό σινκαπάντημα, τό άτύχημα, ένα έρωτικό/άπειρητικό κορμί (έδω τό άνέμικο γυναικείο κορμί), ένας αντίπαλος που φέρονε τό θάνατο. Η μετωνυμία σάν τύπος του έκτός - πεδίου πλάθει μιάν άπό τις δυό περιοχές τής άφήρησης. Η μετωνυμία είναι ή περιοχή τής περιγραφής τής κατάστασης του ταξιτζή, των κυκλικών εικονιστικών μοτίβων που ύποβάλλουν τή μονοτονία τής δουλειάς, ή περιοχή τής περιπλάνησης, του κυνηγητού και τής έρωτικής άποτυχίας. Είναι άκόμη ή κλιμάκωση των συγκρούσεων άπό τ' αυγά και τις πέτρες των νέγρων που θρυμματίζουν την άκούνητη όδόν του παρμπρίζ, μέχρι τό σκότομο του κλέφτη στο σούπερ - μάρκετ, πρόσφα τζενεράλε για την άποτυχημένη άπόπειρα του Τράβις να σκοτώσει τόν πολιτικό και τό τρομαχτικό, τελευταίο μακελλά). Αυτή ή μετωνυμία που φυλάει,

τρονάζει ή κομματιάζει τὸ κορμί ἀρθρώνεται σὲ μιὰ μεταφορὰ, πὸν βασανίζει τὴν ψυχὴ: ἓνα ἐκτὸς - πεδίου φορτωμένο μετὰ τὴν ἀτέλειωτη νύχτα, τῆς βασανιστικῆς ἀγρύπνιας, τῆς μοναξιάς, τῆς παράνοιας καὶ τῆς ἐπιθετικότητας πὸν πρέπει νὰ διοχετευθεῖ, νὰ δοκιμασθεῖ μετὰ τὴν πραγματικότητα. Ἡ μεταφορὰ εἶναι ἡ δευτέρη ξεχωριστὴ περιοχὴ τῆς ἀφήγησης, ἡ περιοχὴ τῆς Ἱστορίας, τὸ βαρὺ μακρινὸ παρελθὸν (= ἡ καταστροφικὴ φύση τῆς πατριαρχικῆς Ἀμερικῆς), ἡ κληρονομία τοῦ πατέρα, τὸ ἁμάρτημά του (οἱ γενεαγονεῖες, ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ: πρωτόγονη σκηνὴ καὶ προπατορικὸ ἁμάρτημα τοῦ Τράβις) ἡ θρησκευτικὴ ἐνοχλὴ (τοῦ καθολικοῦ Σκορτσέζε, τοῦ καλβινιστῆ Σρέηντερ) ἡ ἀπομόνωση καὶ ἡ (πολιτικὴ) ἀπάθεια.

Μεταφορὰ καὶ μετωνυμία στηρίζουν τὸ ἀφηγηματικὸ ὑφάδι τῆς ταινίας, πὸν φτιάχνει ἓναν ἐλάχιστα συνεκτικὸ πῖνακα τῆς κοινωνικῆς νεύρωσης τῆς Ἀμερικῆς. Ὁ τρόμος ἀρχίζει νὰ ἀποκρυσταλλώνεται ὅταν τὸ κορμί τοῦ ἥρωα παύει νὰ ἔχει σχέσεις, ἡ μεγεθύνσεις δυσανάλογα μετὰ τὰ ἄλλα στοιχεῖα τοῦ πῖνακα. Παραμορφωμένο, μετὰ τὰ ὀλοφάνερα γνάγια τῆς παράνοιας στὴν

κινησιακὴ δαπάνη τοῦ μισοενοστιμωμένου / μισοεξπρεϊονιστικοῦ θαυμασίου Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, τὸ κορμί τοῦ Τράβις γίνεται ἀπειλητικὸ, ὅταν δὲν καταφέρνει νὰ τοποθετήσει τὴν ἀπόλαυσή του μέσα σὲ μιὰ κοινωνικότητα, στὸ «φυσιολογικὸ» (ἢ γὰρ τὴν ταινία πρόστυχο καὶ διστοραμμένο) κυκλικὸ ρυθμὸ πὸν ἐξασφαλίζει τὴ ζεστασιά τῆς ἀνθρώπινης φυλῆς (τὰ σημαντικὸ στὴν ταινία εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ ἀποξένωση δείχνεται σὰν καθρέφτισμα μιᾶς γενικότερης κρίσης). Ἔτσι ἡ ἀποξένωση φέρνει τὴ μεταστροφή. Ἡ σχέση τοῦ βλέμματος ὄχι μετὰ ὅ,τι ὑπάρχει γύρω ἀπ' τὰ παγωμένα μάτια τοῦ ἥρωα, πραγματικά, ἀλλὰ μετὰ ὅ,τι τὸ ὑποκείμενο θέλει νὰ βλέπει (τὴ βρωμιά, τὴν ἀποσύνθεση) γίνεται μιὰ σχέση ἐξαπάτησης καὶ δολώματος. Καὶ πάνω στὸ δόλωμα ὁ Τράβις θὰ χυμῆξει σὰν ἀνήμερο θεριὸ, μετὰ ὅλη τὴν ἀξόδευτη ἀρσενικὴ του δύναμη, μετὰ τὴν τρέλλα τῶν ἀχρηστων ἀνικανοποιητῶν στύσεων πὸν μπερδεύεται μετὰ τὴν μαγία τῆς ἱκανοποίησης, τὴν ἐπιθυμία του νὰ σπᾶσει τὸν κλοιὸ τοῦ προσωπικοῦ του ἀδιέξοδου, τοῦ ἐννοουχισμοῦ του. Στὴ θέση τῆς ἔλλειψης, τῆς ἔλλειψης τοῦ φασματικῆς ἄλλο πρέπει νὰ λατρευθεῖ: τὸ πιστόλι, τὸ σύμβολο τῆς ἱκανοποίησης μιᾶς ἄλλης ὁρμῆς, τῆς ὁρμῆς τοῦ



θανάτου. Μιάς όρμηής που βάζει τέρμα σέ κάθε κοινωνικότητα.

Έτσι τó ύποκειμένο παρουσιάζεται σάν άλλο που δέν είναι: εκεί που ήταν ταξίτζής, ó Τράβις γίνεται ήρωϊκός τιμωρός, εκεί που έμοιαζε τυπικός λαϊκός άμερικανός, τώρα μοιάζει Έρωκός Ινδιάνος. Τό έρωτικό κορμί που τού δίνουν νά βλέπει, τόν άηδιάζει. Αυτό που τόν γοητεύει είναι τó ματωμένο γομματιασμένο (άπό τó Μάγκνουμ) κορμί, τά τιναγμένα μυαλά και τά αίματα που πιτσιλάνε τούς τοίχους τού φτηνού ξενοδοχείου, κι αυτό που ποθεϊ, στό τελευταίο πλάνο τού μακελλισού, είναι νά πεθάνει.

Ή πράξη του δέν είναι μιá έξεγερση μέ τόν τρόπο που θά ποθοΰσαν ó κριτικοί για νά μ μπορέσουν, απεκουλάροντας πάνω της, νά δικαιολογήσουν τήν άπόλαση της ταινίας. Είναι μιá βίαιη, ζωωδική άυτοκαταστροφική αντίδραση, μιá άποτυχημένη κλωτσιά στά πιανά της πατριαρχικής Έμερικής. Μέσα στην τρέλλα ó ήρωας δέν έχει περιθώρια ούτε καν νά ξεχωρίσει ποιá πατρικήν φιγούρα πρέπει νά καταστρέψει. Κι έδω ή ταινία κάνει μιá άπροσδόκητη στροφή, άποδυναμώνοντας τήν αντίδραση τού ήρωα μέσα στή μυθοποιητική γελοιότητα τών μέσων ένήμερωσης. (Ό Τράβις μπαίνει στην πρώτη σελίδα σάν ήρωας γιατί καθάρισε, τυχαία, έναν μεγαλομαφιόζο). Έν μ' αυτό τó τέλος ó Σρέντλερ και Σκορτσέζε ήθελαν νά κριτικάρουν, νά είρωνευτούν ή άπλώς νά εκθέσουν τή γελοιότητα μιás τέτιας πράξης, σίγουρα θά έπρεπε νά της έδιναν πολú λιγότερη βαρύτητα κι έκταση σ' όλη τήν προηγούμενη ταινία. Κι έτσι ή τυφλή βία που χρειάζεται νά μπολιαστεί στίς σύγχρονες μυθοπλασίες της άτελεισίας, διαλύεται μέ τó καθηουαστικό ξανα-

γύρισμα τών μοτίβων, τó συμμετρικό κλείσιμο της ταινίας μέ τά ίδια θέματα (τή μοναξιά, σάν τελική έκλογή τού ήρωα), τίς ίδιες μονότονες κινήσεις (της δουλειάς τού ταξίτζη), τά ίδια πλάνα της Νέας Έγωρης (ειδωμένα άπό τόν Σκορτσέζε), και μιá άμυδρή ύπόσχεση ότι ίσως θά ύπάρξει μιá άλλη φορά...

Ό Ταξίτζής είναι ταινία άνιση, φορτωμένη μέ τριμμένα θέματα. Δέν μäs μαθαίνει τίποτε καινούριο για τήν τρέλλα, τήν άπομόνωση, τήν καταστροφική, διαλυτική, επίδραση της Μεγαλούπολης και της άμερικανικής κοινωνίας πάνω στό ύποκειμένο για τή βία σάν μιá άπό τίς μορφές τού κοινωνικού συμβόλαιου. Είναι όμως ταινία σχεϊζοφρενική κι ένδιαφέρουσα. Μοιάζει μέ μιá ματιά πάνω σέ μιá κλινική περίπτωση, φορτισμένη μέ τή βασίση, τίς σωματικές δονήσεις και τή δύναμη της πρόκλησης που έχει μόνο ένας σκληρός, άπελπισμένος άυτοσχεδιασμός της τζάζ. Και μου φαίνεται νά ξεπηδάει άπό μιá γνήσια άτελεισία. Ίσως γι' αυτό καταφέρει νά διασταυρώνεται μέ τήν άτελεισία τού θεατή, που φεύγοντας άπό τή σκοτεινή αίθουσα, νιώθει νά κουβαλάει τήν πίκρα της ταινίας σάν πένθιμο, όλοστρόγγυλο μπαλλόνι πάνω άπ' τó κεφάλι του.

Κι όπως κάθε ταινία τρώου, έτσι κι ó Ταξίτζής κάτι πασκίζει νά ξορκίσει. Όχι βέβαια τή βία που άπεικονίζει, άλλα κάτι άλλο που ó Τράβις μέσα στό ταξί - φέρετρο, όπως κι ó θεατής που άπολαμβάνει τόν έφησυχασμό της αίθουσας, είναι καταδικασμένος νά μη συναντάει ποτέ πραγματικά: τή σεξουαλικότητα και τή χαρά που δίνει στό έρωτικό κορμί μäs.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

## ΑΛΕΞ

Κινηματογράφος τέχνης

Παπαδιαμαντοπούλου 57

τηλ. 777 28 84

# dialectiques

*Revue trimestrielle*

parmi les derniers numéros publiés:

**No 14:** Théâtre / représentation  
Littérature/figuration  
Débat  
Le discours historique  
et le réel  
Questions de politique culturelle  
Ouverture internationale  
Débat sur la dialectique matérialiste  
Bibliographie: marxisme et littérature

**No 15/16:** Qu'est ce qu'être un intellectuel anti-stalinien?  
Lutte des classes et théories en Europe de l'Ouest  
Éléments pour un vrai débat autour de Louis Althusser  
Faut-il abandonner la dialectique matérialiste?

**No 14 : 24 F.**

**No 15/16 : 34 F.**

La revue **dialectiques** offre par ailleurs des conditions intéressantes d'abonnement:

1 an .....4 Numéros ..... 70 F.  
2 ans .....8 Numéros ..... 100 F.

77bis, rue Legendre - 75 017 - PARIS - FRANCE -

# Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

Τεύχος 8

μηνιαία επιθεώρηση

**Κυκλοφορεί  
Στα περίπτερα και τὰ βιβλιοπωλεία**

# STUDIO

## ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΓΙΟΣΙΣΙΓΚΕ ΓΙΟΣΙΝΤΑ  
Έρωτας και σφαγή

ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ  
Στό πέρασμα του χρόνου

ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΙΜΑ  
Τό ήμερολόγιο ενός κλέφτη

ΤΣΑΡΛΙ ΤΣΑΠΛΙΝ  
'Ο Σαρλώ και τό χαμίνι

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ  
Accattone  
Mama Roma

ΜΠΙΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΙΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ  
'Ο θάνατος  
(La commare secca)

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ  
'Η κραυγή

## COLLECTION ÇA CINEMA

dirigée par J. Farges et F. Barat.

### MARGUERITE DURAS TOURNE UN FILM...

Nicole Lise Bernheim  
sur "India Song"  
Entretien avec  
Marguerite Duras,  
Delphine Seyrig,  
Michel Lonsdale, etc.  
20 F

### MARGUERITE DURAS

par M. Duras, X. Gauthier,  
J. Lacan, M. Blanchot,  
D. Mascolo, F. Fédida,  
V. Forrester, B. Jacquot.  
30 F

### CHRISTIAN METZ

Numéro spécial de la revue  
"ça cinéma"  
par R. Barthes, C. Metz,  
F. Guattari, S. Heath, R. Bellour,  
J.-L. Schefer, T. Kuntzel.  
32 F



### LECTURES DU FILM

par J. Collet, M. Marie,  
D. Percheron, J.-P. Simon,  
M. Vernet.  
Préface de Christian Metz.  
Eléments de sémiologie  
du cinéma.  
30 F

### OCTOBRE

par M.-C. Ropars et P. Sorlin.  
Ecriture et idéologie.  
30 F

### PASOLINI

A paraître  
par J. Dufлот.

Editions Albatros: 14, rue de l'Armorique, 75015 Paris.



**ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",**  
**Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.**

Βιβλιοπωλείον και Εκδοτικός οίκος.  
Από το 1885 στην υπηρεσία  
του ελληνικού βιβλίου  
και του αναγνωστικού κοινού.  
Στις εκδόσεις μας οι μεγαλύτεροι  
Έλληνες συγγραφείς.  
Τα καλύτερα νεοελληνικά έργα.

Μερικές από τις τελευταίες εκδόσεις μας

ΑΜΑΝΤΟΣ Κ. : Ιστορία της Ελλάδος από τών  
Αρχαίων χρόνων μέχρι το 1071 μ.Χ.  
ΚΑΡΑΒΙΑΣ Π. : Ο Σολωμός και η αναγωγή  
στο ουράνιο.  
ΚΙΤΣΙΚΗΣ Δ. : Ελλάς και Ξένοι 1919-1967.  
ΜΟΤΣΙΟΣ Ι. : Ανθολογία Ρώσων πεζογράφων  
1830-1976.  
ΜΠΕΛΛΟΥ-ΘΡΕΨΙΑΔΟΥ Α. : Μυθολογία· Ορ-  
φεύς και Ευριδίκη, Αργοναυτικά, Ο πόλεμος  
της Τροίας.  
ΠΑΛΑΜΑΣ Κ. : Θάνατος παλληκαριού και  
άλλα διηγήματα.  
ΠΑΤΑΤΖΗΣ Σ. : Μεθυσμένη πολιτεία.  
ΡΩΜΑΣ Δ. : Περίπλους· Κόντες τομ. Β'  
ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ Χ. : Μαύρη θάλασσα.  
ΤΑΡΣΟΥΛΗ Γ. : Μωραϊτικά τραγούδια.  
ΧΑΡΗ Π. : Έλληνες πεζογράφοι σειρά Ε'

Παιδικά

ΣΦΑΕΛΛΟΥ Κ. : Κανέλος Αγαθίας Γκέκας.  
ΤΖΩΡΤΖΟΓΛΟΥ Ν. : Η λευτεριά μιάς πολιτείας.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ" - Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε. - ΣΤΑΔΙΟΥ 38 - ΑΘΗΝΑΙ 132

ΣΕ ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

# Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης

ΤΟΜΟΣ Α΄

Διαμόρφωση· Εξέλιξη

ΤΟΜΟΣ Β΄

Φορείς και προβλήματα

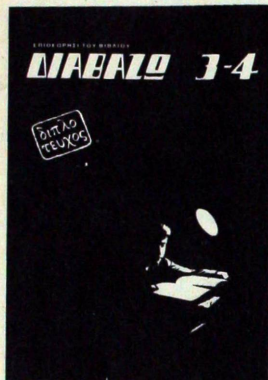
600 σελίδες 250 φωτογραφίες

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» ΥΠΑΤΙΑΣ 5 - ΤΗΛ. 32.24.131.



# διαβαστε στο **ΔΙΑΒΑΖΩ**

που κυκλοφορησε



---

## ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

---

### ΔΙΑΛΟΓΟΙ

Γράφουν οι Άλ. Άργυρίου, Γ. Κουμάντος, Κ. Σοφούλης,  
Ν. Τριανταφυλλόπουλος, Κλ. Κύρου, Φ. Δρακονταειδής

---

### ΑΡΘΡΑ

Θ.Δ. Φραγκόπουλος: Κριτική της κριτικής  
Κ. Ντελόπουλος: Έλληνικά βιβλιογραφικά προβλήματα  
Άλ. Δημαράς: Το διάβασμα και το σχολείο  
Φ. Κωστοπούλου: Η Άντιψυχιατρική μέσα από 5 βιβλία  
Γ. Κολιόπουλος: Τα ΝΑΙ των Μεταξά — Γεωργίου Β'  
Έργα του Μάο στα έλληνικά

---

### ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ό Κώστας Ταχτσής μās μιλάει για την Ελλάδα, τους Έλληνες, την άστική τάξη, τον εαυτό του, το γράψιμο, τα βιβλία, τη ζωή...

---

### ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ

Κ. Στεργιόπουλος: «Η Γυναίκα της Ζάκυθος» του Δ. Σολωμού. Ένα προδρομικό έργο της πεζογραφίας μας  
Δ. Σολωμός: Η Γυναίκα της Ζάκυθος (άποσπάσματα)

---

### ΕΠΙΛΟΓΗ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ: Γράφουν οι Άγγ. Τιμιάδης, Φ. Πάκος  
ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ: Γράφουν οι Σπ. Παπασπηλιόπουλος, Τ. Μίχας  
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφει ο Μ.Γ. Μερακλής  
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ: Γράφει η Σ. Μαρτίνου  
ΠΟΙΗΣΗ: Γράφουν οι Κ. Κουλουφάκος, Χρ. Λιοντάκης, Ά. Φωστιέρης, Τ. Καρβέλης  
ΘΕΑΤΡΟ: Γράφει ο Β. Παγκουρέλης  
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφουν οι Έμμ. Βασιλάκης, Δ. Ποταμιάνος, Άλ. Ζήρας, Γ. Παγανός  
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφει ο Π. Μουλλάς  
ΔΟΚΙΜΙΑ: Γράφει ο Β. Λαμπρόπουλος  
ΠΑΙΔΙΚΑ: Γράφει ο Γρ. Μούργελας  
ΙΣΤΟΡΙΑ: Γράφουν οι Θ. Βερέμης, Άλ. Πολίτης, Χρ. Ροζάκης

---

### ΑΝΤΙ-ΕΠΙΛΟΓΗ

Γράφουν οι Γ. Γιατρομανωλάκης, Κ. Παπαγεωργίου

---

### ΧΡΟΝΙΚΑ

Ειδήσεις  
Copyright  
Έκθέσεις  
Βιβλιοθήκες  
Κριτικογραφία  
Άνακοινώσεις

---

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ

---

2

**ΤΑΙΝΙΕΣ  
ΣΤΑΘΜΟΙ**  
Για χρονικά  
τήη'όθόνης

**Η ΚΟΡΩΝΙΣ  
ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ**  
ΤΟΥ

**ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ  
ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ**

" **1900** "  
\*ΝΟΒΕΝΤΟ\*  
ΕΓΧΡΩΜΟΝ

- \* ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ
- \* ΜΠΑΡΤ ΛΑΝΚΑΣΤΕΡ
- \* ΝΤΟΝΑΛΛΤ ΣΑΔΕΡΛΑΝΤ
- \* ΝΤΟΜΙΝΙΚ ΣΑΝΤΑ
- \* ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΣΑΝΤΡΕΛΛΙ

Γνώρισε τήν 'αποθέωση  
ΓΕΝΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΚΑΝΩΝ

**Ξέφρενη... Σπαρταριστή  
... Απολαυστική**  
**Η ΝΕΑ ΥΠΕΡ-ΚΩΜΩΔΙΑ**  
ΤΟΥ

**ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ**

" **Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ  
ΤΡΕΛΛΑ** "  
ΤΟΥ

**ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ**  
\* SILENT ΜΟΝΙΕ\* ΕΓΧΡΩΜΟΝ

- Παίζων:
- ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ
  - ΜΑΡΤΥ ΦΕΛΝΤΜΑΝ
  - ΝΤΟΜ ΝΤΕ ΛΟΥΖ
  - ΜΠΕΡΝ. ΠΗΤΕΡΣ
  - ΣΙΝΤ ΣΗΖΑΡ
- Γκέστ Στάρς:
- ΠΑΛ ΝΙΟΥΜΑΝ
  - ΛΙΖΑ ΜΙΝΕΛΛΙ
  - ΜΠΑΡΤ ΡΕΪΝΣ ΛΙΣ
  - ΑΝΝ Μ. ΠΛΗΚΡΟΦΤ
  - ΖΕΗΜΕ ΚΑΑΝ

Τό περιοδικό  
ἀντί  
κάθε δεύτερο Σάββατο  
ὡς ἐνημερώνει γιά:

- *τά ἑλληνικά πολιτικά πράγματα*
- *τίς τάσεις στό χῶρο τῆς Ἀριστερᾶς*
- *τά διεθνή θέματα*
- *τήν πνευματική ζωή τοῦ τόπου*



«ἀντί»

ἀποκαλυπτικό, ἐπίκαιρο, ἀντικειμενικό

# **ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**

**Ανοίγοντας στην ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ  
ένα τρεχούμενο λογαριασμό  
καταθέσεων, πληρώνετε με έπιταγή  
ένώ τα λεφτά σας τοκίζονται με 7%.**

**Χρησιμοποιώντας τη νέα μορφή  
καταθέσεων, μπορείτε να έχετε:**

- Μία κατάθεση που θα την παίρνετε όποτε θέλετε.
- Ένα βιβλιάριο έπιταγών για να πληρώνετε βασικά σας έξοδα.
- Ασφάλεια, γιατί δεν θα κρατάτε επάνω σας λεφτά.
- Άνυση στις συναλλαγές σας.

**Απευθυνθήτε σε ένα από τα 310  
υποκαταστήματά μας.**

**ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**