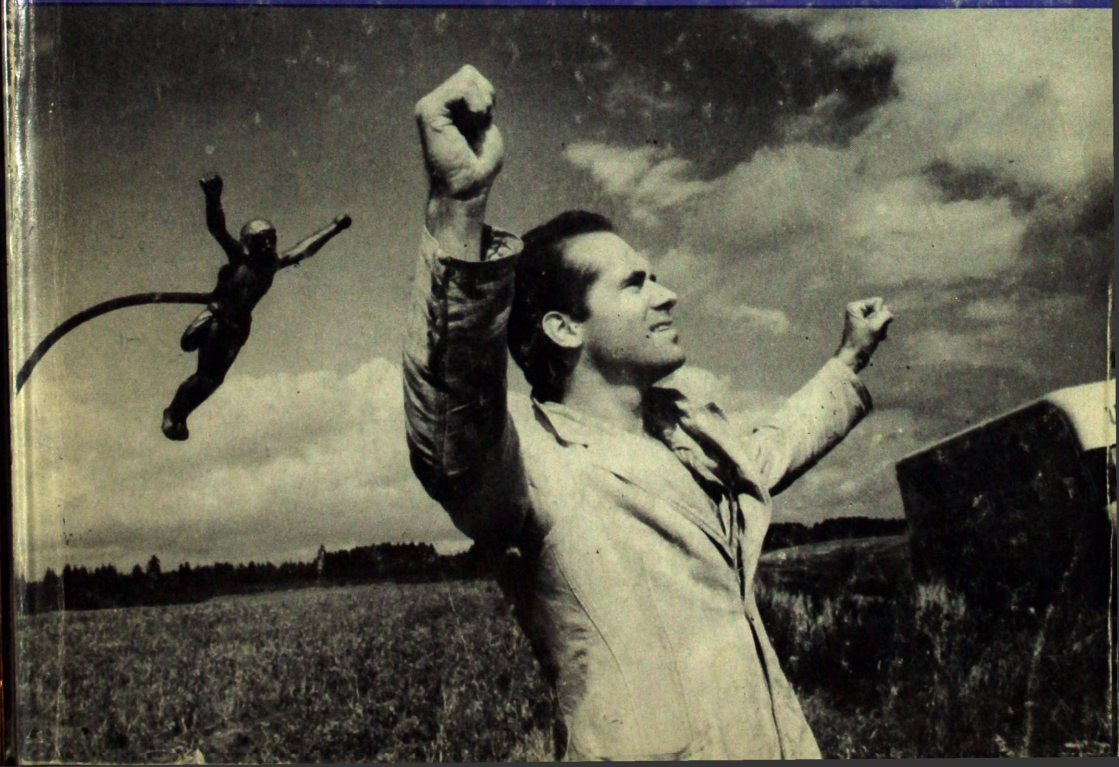
συγχρονος κινηματογραφος '77

● ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΜΑΡΤΙΟΣ – ΙΟΥΛΙΟΣ '77 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 100 ΔΡΧ.

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Βίμ Βέντερς - Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ - Ζάν-Μαρί Στράουμπ/Ντανιέλ Ύγιέ ● Κριτικές.

13/14



II-000000002885

ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ἀπό τό ἐπόμενο τεῦχος, ἀρ. 15, ἡ τιμή τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» αὐξάνεται. Γίνεται 70 δρχ. Ἡ αὔξηση αὐτή, ἡ πρώτη ἀπό τήν ἐπανέκδοση τοῦ περιοδικοῦ τό Σεπτέμβρη 1974, μᾶς ἐπιβάλλεται ἀπό τήν συνεχή αὔξηση τοῦ κόστους παραγωγῆς του.

Στό προηγούμενο τεῦχος εἴχαμε τονίσει τίς εἰδικές δυσκολίες, πού ἀντιμετωπίζει μιά ἔκδοση σάν κι' αὐτή, πού στηρίζεται στήν ἐθελοντική ἐργασία, δέν προωθεῖται ἀπό μεγάλα ἐκδοτικά συγκροτήματα καί δέν ἐπηρεάζεται ἀπό ὀργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή πού ἄμεσους στόχους ἔχουμε νά πλατύνουμε τό χῶρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νά ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νά πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας καί νά σταθεροποιήσουμε τήν τακτική ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας ὅμως πάντα τήν ἴδια ἰδεολογική αὐτονομία καί οἰκονομική ἀνεξαρτησία.

Στό προηγούμενο τεῦχος, λοιπόν, μέ τήν ἐλπίδα ὅτι θά μπορούσαμε νά διατηρήσουμε τήν ἴδια τιμή εἴχαμε ζητήσει ἐνίσχυση ἀπό τούς ἀναγνῶστες μας. Ὅμως μπροστά στίς σοβαρές οἰκονομικές δυσκολίες πού ἀντιμετωπίζουμε ἡ αὔξηση τῆς τιμῆς ἔγινε ἀναπόφευκτη. Ἐλπίζουμε ὅτι οἱ ἀναγνῶστες μας θά κατανοήσουν αὐτό τό μέτρο καί θά συνεχίσουν νά ἐκδηλώνουν τή συμπαράστασή τους ὅπως καί πρίν.

Περισσότερο ἀπό ποτέ εἶναι τώρα προτιμότερο τό σύστημα τῶν συνδρομῶν ἀπό αὐτό τῆς ἀγορᾶς τῶν τευχῶν. Τό ἔχουμε ξαναπεῖ: τό τεῦχος κοστίζει ψηνότερα στό συνδρομητή καί συχρόνως ἐξασφαλίζει στό περιοδικό μιά ὑγιή οἰκονομική βάση. Γι' αὐτό καί κάνουμε μιά εἰδική προσφορά γιά τούς νέους συνδρομητές, πού θά διαβάσετε παρακάτω.

Πιστεύουμε ὅτι αὐτή ἡ προσφορά δέ θά σᾶς ἀφήσει ἀδιάφορους. «Ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἔχει ἀνάγκη ἀπό 1000 συνδρομητές καί περισσότερους ἀναγνῶστες. Χωρίς αὐτούς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματική.

Ζητοῦμε ἐπίσης τή συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καί ὁποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ἤ καί ἀτόμων. Τούς καλοῦμε νά ἔρθουν σέ ἐπαφή μαζί μας γιά νά ἐπιδιώξουμε τήν πλατύτερη διανομή τοῦ περιοδικοῦ στήν ἐπαρχία.

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ

Σᾶς ζητᾶμε νά συμπαρασταθῆτε ἐνεργά στή δουλειά τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* '77 μέ τό νά γραφτεῖτε συνδρομητές (ἤ νά ξαναγραφτεῖτε) πρίν ἀπό τήν αὔξηση τῆς τιμῆς του.

Τό περιοδικό ἔχει ἀνάγκη ἀπό τήν ὑποστήριξή σας.

Σέ κάθε νέο συνδρομητή, θά στέλνεται δωρεάν ἡ εἰδική ἔκδοση τοῦ Σ. Κ '77, πού εἶναι ἀφιερωμένη στούς κινηματογραφιστές Ζάν Μαρί Στράουμπ καί Ντανιέλ Ὑγιέ. Ἡ ἔκδοση αὐτή, μέ τίτλο «Οἱ ταινίες τῶν STRAUB/HUILLET» κυκλοφόρησε μέ ἀφορμή τό ἀφιέρωμα στό ἔργο τῶν δύο κινηματογραφιστῶν πού ὀργάνωσε τό περιοδικό, σέ συνεργασία μέ τό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε καί τό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο, στό τέλος τοῦ Μάρτη τοῦ 1977 καί ὅπου παρουσίασαν τίς ταινίες τους οἱ ἴδιοι σκηνοθέτες. Ἡ μπροσούρα περιέχει κριτικά κείμενα τῶν Ζάν-Ἀντρέ Φιεσκί, Καρλχάϊνζ Στοκχάουζεν, Ζάκ Ριβέτ, Ζάν Ναρμπονί, Μαργκερίτ Ντυράς, Μισέλ Ντεγκύ, Ἀλμπέρτο Μοράβια, Σέρζ Ντανέ καί Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

Προσωρινή τιμή τῆς συνδρομῆς

6 τεύχη: 250 δρχ. (ἐσωτ.) – 14$ (ἐξωτ.)
12 τεύχη: 500 δρχ. (ἐσωτ.) – 28$ (ἐξωτ.)
Συνδρομή ὑποστήριξης: 400 δρχ. (6τ.) καί 800 δρχ. (12τ.)

Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἀρ. Τεύχους 13 – 14, Μάρτιος – Ἰούλιος '77. Τιμή διπλοῦ τεύχους δρχ. 100. Συνδρομή γιά ἕξη τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250, ἐξωτερικοῦ δολ. 14.

Synchronos Kinimatographos '77. Edité pas la «Société de Cinéma. Contemporain». No 13 - 14 Spécial Mars - Juillet '77. Prix: 100 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77». *Ἐκδότες:* Ἀντώνης Καρκαγιάννης – Μιχάλης Δημόπουλος. Ὑπατίας 5. ΤΤ 118, τηλ. 3238157 – 3224131. *Ἀρχισυντάκτης:* Μιχάλης Δημόπουλος. *Σύνταξη:* Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος, Ἀλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. *Συνεργάστηκαν:* Δ. Ἀγραφιώτης, Φρ. Ἀλμπερά, Γ. Γκουζούλης, Ἰ. Ζαχμανίδη, Μ. Κοτσανάρου, Τ. Κουτσογιαννόπουλος, Λ. Σεγκέν, Μ. Σταματοπούλου – Μπλουμλάϊν. *Ἀναπαραγωγή φωτογραφιῶν:* Ναπολέων Τζανέτος. *Κασέ:* Ἀλεξάνδρα Δρόσου. *Ἐκτύπωση:* Φωτοκύτταρον Ε.Π.Ε. *Κεντρική διάθεση:* Ἀθήνα. Ὑπατίας 5, τηλ. 3238157 – 3224131. Θεσσαλονίκη: Βιβλιοπωλεῖο Μ. Κοτζιᾶ & Σία. Τσιμισκῆ 78, τηλ. 279720 – 268940

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εἰδήσεις καί σχόλια

ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σκοτάδι στό γερμανικό κινηματογράφο, *τοῦ Wolfram Schütte*

Μεταφορές καί ἰσομορφισμοί, *τοῦ Δ. Ἀγραφιώτη*

Βίμ Βέντερς

Ἐπάγγελμα: κινηματογραφιστής, *τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου*

Συνέντευξη μέ τόν Βίμ Βέντερς

Ἕνα ἀνύπαρκτο εἶδος, *τοῦ Wim Wenders*

Οἱ καταπληκτικές περιπέτειες τοῦ ὅλέμματος (*«Στό πέρασμα τοῦ χρόνου»*), *τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου.*

Βίμ Βέντερς: Φιλμογραφία, *τοῦ Χρ. Β.*

Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

Εἰσαγωγή στόν Ζύμπερμπεργκ, *τοῦ Ν. Λυγγούρη*

Συνέντευξη μέ τόν Ζύμπερμπεργκ

Κριτικό σημείωμα γιά τήν ταινία «*Βίνιφρεντ Βάγκνερ*», *τοῦ Ν.Λ.*

Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ: Φιλμογραφία, *τοῦ Ν.Λ.*

Στράουμπ – Ὑγιέ

Γύρω ἀπό μιά ἐκδήλωση, *τῶν Χρ. Βακαλόπουλου* καί *Μ. Δημόπουλου*

Τρεῖς συζητήσεις τῶν Ζ.Μ. Στράουμπ καί Ντανιέλ Ὑγιέ μέ τούς Φρ. Ἀλμπερά, Χρ. Βακαλόπουλο, Μ. Δημόπουλο, Λ. Σεγκέν καί Ν. Σαββάτη (γιά τίς ταινίες *Μαθήματα Ἱστορίας, Μωϋσής καί Ἀαρών καί Φορτίνι/Κάνι).*

Φλόγα καί Φῶς, *τοῦ Ν. Λυγγούρη*

Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα (II), *τοῦ L. Seguin*

Στράουμπ / Σαίνμπεργκ, *τοῦ Ν. Σαββάτη*

Τό σενάριο τῆς ταινίας *«Εἰσαγωγή στή μουσική συνοδεία γιά μιά σκηνή ταινίας τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ»*, *τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ*

Νέοι γερμανοί κινηματογραφιστές, *τοῦ Ν. Λυγγούρη*

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἡ γυναίκα – ἄλογο *(Τό ἄλογο πού κλαίει)*, *τοῦ Ν. Λυγγούρη*

Γιά μιά συντήρηση τῆς κριτικῆς; *(Τό πρίμ)*, *τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου*

Ἡ εὐφυΐα τῶν λουλουδιῶν *(Ὁ ἀθῶος)*, *τοῦ Ν. Λ.*

Ἀλληλογραφία

Ἐξώφυλλο: ὁ Χάνς Τσίσλερ στή ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς *Στό πέρασμα τοῦ χρόνου.*

Ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τίς «εἰδήσεις καί σχόλια» ἀναβάλλονται γιά τό ἑπόμενο τεῦχος, λόγω πληθώρας ὕλης.

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '77»

Ὀνοματεπώνυμο .....
Διεύθυνση ..... ττ .....
Τηλέφωνο .....

Στέλνω.....δρχ. – γιά συνδρομή στόν «Σ.Κ»
– γιά ἀνανέωση τῆς συνδρομῆς
Ἡ συνδρομή νά ἀρχίζει ἀπό τό τεῦχος .....
Παρακαλῶ νά μοῦ σταλεῖ ἡ εἰδική ἔκδοση «Οἱ ταινίες τῶν STRAUB/HUILLET».

Ἐτήσια συνδρομή (6 τεύχη): ἐσωτερικοῦ 250 δρχ. ἐξωτ. 14 δολ. Περιοδικόν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77» Ὑπατίας 5, ττ 118.

Τηλεφωνεῖστε στά νούμερα **32.38.157, 32.24.131 καί 32.46.320** καί θά ἔχετε τό τεῦχος σπίτι σας.

Τό περιοδικό
ἀντί
κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

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

ειδησεις και σχολια

Τό ἀφιέρωμα στόν Βισκόντι καί ἡ Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδας

Μετά τήν ψυχρολουσία πού πήραμε στήν ἐκδήλωση γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο (βλέπε καί σχετικό μας σημείωμα στό τεῦχος ἀρ. 12), ἡ Ταινιοθήκη μᾶς ὑπόβαλε σέ μιά νέα δοκιμασία, συνδιοργανώνοντας μέ τό Ἰταλικό Ἰνστιτοῦτο ἕνα κινηματογραφικό καί φωτογραφικό ἀφιέρωμα στόν Λουκίνο Βισκόντι. Τό ἀφιέρωμα περιλάμβανε ἐννιά ταινίες, ἀπ' τό *Ossessione* μέχρι τό *Θάνατος στήν Βενετία*. Παράλληλα, λειτούργησε καί φωτογραφική ἔκθεση, πού ἡ παρακολούθησή της προϋπέθετε τήν ἀγορά ἑνός (ἀστείου) προγράμματος πού περιεῖχε τίς ἐνδείξεις γιά τίς φωτογραφίες.

Οἱ κόπιες τῶν ταινιῶν διακρίθηκαν γιά τήν ἀθλιότητά τους: ἀπ τόν *Γατόπαρδο* ἔλειπε *μία ὥρα*, τό *Ἡ γῆ τρέμει* δέν τό καταλάβαιναν οὔτε οἱ Ἰταλοί, γιατί δέν ὑπῆρχαν ὑπότιτλοι (ἀλλά ὅπως μᾶς εἶπε κάποια «ὑπεύθυνη», οὔτε ὁ ἴδιος ὁ Βισκόντι καταλάβαινε τή σικελική διάλεκτο τῶν ἤθοποιῶν ψαράδων τῆς ταινίας! Βέβαια, ὅλοι ξέραμε ὅτι στό ἐξωτερικό ἡ ταινία εἶχε κανονικότατους ὑποτίτλους, χωρίς κάτι τέτοιο νά κάνει τόν Βισκόντι νά θυμώσει ἤ νά θεωρήσει τήν πράξη αὐτή ἱεροσυλία, ὅπως προσπάθησε νά μᾶς πείσει καί πάλι ἡ «ὑπεύθυνη»), οἱ ταινίες ἄλλοτε ἦταν ντουμπλαρισμένες στά ἀγγλικά καί εἶχαν ἑλληνικούς ὑποτίτλους καί ἄλλοτε ἦταν στά ἰταλικά χωρίς ὑποτίτλους, τέλος ἡ προβολή διακόπτονταν κάθε λίγο καί λιγάκι γιατί ἔπεφτε ἡ ἀσφάλεια τοῦ ἠλεκτρικοῦ.

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσίασαν καί οἱ «θεωρητικές» καί «ἐπεξηγηματικές» παρεμβάσεις ἀπό τή μεριά τῆς Ταινιοθήκης. Ἔτσι (μέ πολλή χαρά μας) πληροφορηθήκαμε ὅτι:

1. *«Ὁ Βισκόντι ἦταν ἀριστοκράτης στήν καταγωγή καί προλετάριος στήν ψυχή ὅπως θά εἴμαστε ὅλοι στήν ἰδανική πολιτεία»!!*
2. *«Τό* Ἡ γῆ τρέμει *εἶναι τό πρῶτο ἐπαναστατικό ἐργατικό φίλμ»* (Τί λέτε; Ὁ Βέρτωφ κι ὁ Ἀϊζενστάϊν φαίνεται δέν εἶχαν ἀποκτήσει ἀκόμη προλεταριακή ψυχή...).
3. Ὅταν σέ κάποια διακοπή τῆς προβολῆς τοῦ *Ἡ Γῆ τρέμει* ἡ κ. Μόνα Μητροπούλου ἄρχισε νά ἀφηγεῖται τή δραματική κατάληξη τῆς ταινίας, σέ ἐρώτηση μας, γιατί λέγονται ὅλα αὐτά στή μέση τῆς ταινίας καί τί ἐξυπηρετοῦν, μάθαμε ὅτι *«οἱ ἀρχαῖοι ἕλληνες ἄν καί ἤξεραν τό τέλος τῆς τραγωδίας πήγαιναν καί τήν ἔβλεπαν»* (εὐτυχῶς ὅμως δέν ὑπῆρχε κάποιος νά τούς τό διηγεῖται στή μέση τῆς παράστασης καί μάλιστα σχολιάζοντάς το) κι ὅτι οἱ *«ἄνθρωποι πού προβληματίζονται δέ νοιάζονται γιά τό τέλος τῆς ὑπόθεσης* (καταπληκτικό ἄλλοθι νά μπαλώνεις τά κενά μιᾶς προβολῆς ρίχνοντάς το σ' αὐτή τή μέτρια φιλολογία).
4. Ἡ γῆ τρέμει *εἶναι μιά ταινία γιά τούς φτωχούς (...) ὅσο γιά τήν τεχνική, αὐτή θά τήν δεῖτε αὔριο»* (τήν ἐπαύριο παιζόταν τό *Σένσο*)

Φεύγοντας ἀπό τήν ἀσφυκτική ἀτμόσφαιρα τοῦ *«Ἄστυ»* καί ἀναπνέοντας τόν μολυσμένο ἀέρα τῆς ὁδοῦ Κοραῆ αἰσθάνθηκα μέ μεγάλη μου χαρά (γιά μιά ἀκόμη φορά) ὅτι δέν εἶμαι παρά ἕνας ἀποτυχημένος κινηματογραφόφιλος, μιά καί τόσο ἡ «καταγωγή» μου ὅσο καί ἡ «ψυχή» μου δέ μέ πληροφοροῦν καθόλου γιά τό ρόλο μου στήν μελλοντική ἰδανική πολιτεία, ὅπου ἐλπίζω τοὐλάχιστον νά μπορῶ νά βλέπω τίς ταινίες τοῦ Βισκόντι ὁλόκληρες καί χωρίς νά προσπαθοῦν νά μέ μεταβάλουν σέ «ἀρχαῖον ἡμῶν πρόγονο».

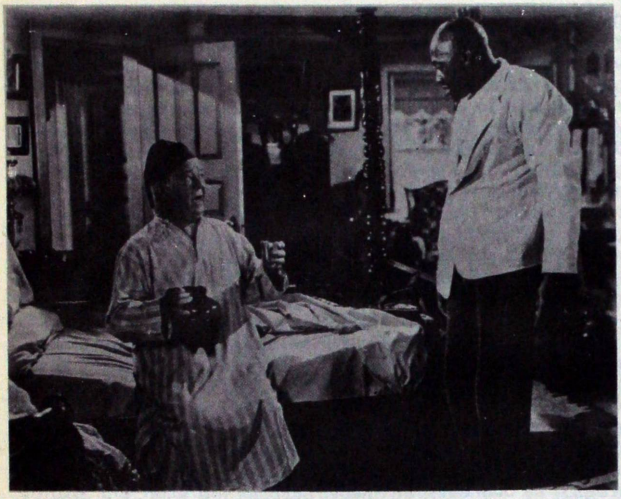
Χρ. Β.

Υ.Γ. Παρόλα αὐτά, ἡ παραπάνω «ἀτμόσφαιρα» ἔθιξε μόνο «ἐν μέρει» τήν πολύ ἐνδιαφέρουσα *συνολική* παρουσία τῶν ταινιῶν τοῦ Βισκόντι, ὁ ὁποῖος μᾶς ἀπασχόλησε ἤδη, μᾶς ἀπασχολεῖ σ' αὐτό τό τεῦχος (βλ. τήν κριτική τοῦ *Ἀθώου*) καί στόν ὁποῖο θά ἐπανέλθουμε καί στό μέλλον.

Ὁ Φόρντ στήν τηλεόραση

(Σημειώσεις γιά τήν ταινία Ὁ ἥλιος λάμπει *πού προβλήθηκε στήν ἐκπομπή «Μιά ταινία μιά συζήτηση»).*

1. Ὅταν ρωτοῦσαν τόν Τζών Φόρντ ποιές ἦταν οἱ ἀγαπημένες του ταινίες, ἐκεῖνος ἔδινε τήν καταπληκτική ἀπάντηση, ὅτι ἀπ' ὅλες του τίς δουλειές, μονάχα μία ἔβλεπε καί ξανάβλεπε μέ εὐχαρίστηση: τήν ταινία *Ὁ ἥλιος λάμπει* (The Sun Shines Bright, 1953), ἕνα ἔργο κάπως παραγνωρισμένο, πού ζοῦσε σχεδόν στή σκιά τῶν μεγάλων ἐπικῶν γου-



Ὁ Τσάρλς Γουίνιγκερ στό ρόλο τοῦ δικαστῆ (*Ὁ ἥλιος λάμπει*, τοῦ Τζών Φόρντ, 1953).

ἔστερν ἤ τῶν ὀνειρικῶν ἀναπολήσεων μιᾶς μυθικῆς Ἰρλανδίας. Γυρισμένο ἀμέσως μετά ἀπό τόν *Ἥσυχο ἄνθρωπο* (The Quiet Man), τό φίλμ αὐτό μπλέχτηκε μέ τή λογοκρισία, προβλήθηκε ἀρχικά πετσοκομμένο, χωρίς τίς πιό οὐσιαστικές σεκάνς του κι ἀργότερα ξανακυκλοφόρησε σέ κόπια σχεδόν πλήρη. Ἀγνοώντας τό «ἀγαπημένο παιδί» τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ, περιμέναμε ἀνυπόμονα τήν προβολή του, ἔστω καί μ' αὐτές τίς συνθῆκες, δηλαδή σάν ἀφετηρία γιά μιά τηλεοπτική συζήτηση σχετικά μέ τίς φυλετικές διακρίσεις.

Σέ μιά παλαιότερη ἐκπομπή τῆς ἴδιας σειρᾶς εἴχαμε τό κακό προηγούμενο τῆς προβολῆς τῆς ταινίας ἑνός ἄλλου μεγάλου δημιουργοῦ, τοῦ Χίτσκοκ (Spellbound). Τότε, μιά ὁμάδα ψυχαναλυτῶν καί ψυχολόγων εἶχε βιαστεῖ νά ἀπορρίψει τήν ταινία στή συζήτηση πού ἀκολούθησε, μέ τό (ἀληθινό ὡς ἕνα σημεῖο) ἐπιχείρημα ὅτι παραμορφώνει τήν πραγματικότητα τῆς ψυχαναλυτικῆς τεχνικῆς. Στίς 13/4/77 μιά ὁμάδα ἀπό καθηγητές, κοινωνιολόγους, ἕναν ἠθοποιό κι ἕναν ὑπάλληλο τῶν Η.Ε ἔκανε τήν ταινία τοῦ Φόρντ θύμα τῆς προκατάληψής της, τῆς ἀδυναμίας της νά ἀρθρώσει ἕναν σωστό λόγο γιά τό φίλμ, πού χαρακτηρίστηκε ὁμόφωνα «πιλάφι»! Ἡ συζήτηση ἦταν ἀκόμη πιό γκροτέσκα ἀπό τήν τυπική κουθέντα τῆς παλαιότερης ὁμάδας (ποιόν μπορεῖ νά ἐνδιαφέρουν ὅλες οἱ κοινότυπες γενικότητες καί κουρδισμένες ἀντιδικίες γύρω ἀπ' τήν ψυχανάλυση;). Οἱ ὁμιλητές παγιδευμένοι στήν κακή ἐπιλογή τῆς ταινίας τοῦ Φόρντ σά βάση γιά συζήτηση σχετικά μέ τίς φυλετικές διακρίσεις χάθηκαν, ὅπως καί τήν ἄλλη φορά, μέσα σέ ἀνούσιες, καθησυχαστικές κοινοτυπίες. (Θά ξαναγυρίσουμε σ' αὐτό).

Ἡ δομή τῆς «κωμωδίας».

2. Πρῶτα ὅμως ἡ ταινία. Ὁ Φόρντ τήν ὀνομάζει «κωμωδία» καί δηλώνει ὅτι «*εἶναι μιά ταινία πού ἔκανε γιά τή δική του εὐχαρίστηση... πού ἁπλῶς κάλυψε τά ἔξοδα τῆς παραγωγῆς τῆς...*» Εἶναι ριμέϊκ τῆς παλαιότερης ταινίας του Judge Priest (1934). Βασίζεται σέ τρεῖς ἱστορίες τοῦ Ἴρβιν Κόμπ καί διηγεῖται πῶς ὁ δικαστής Μπίλυ Πρήστ, στήν μικρή κοινότητα Φέαρφηλντ τοῦ Κεντάκυ κάπου στά 1905, διακινδυνεύει τή δημοτικότητά του λίγο πρίν τίς ἐκλογές, πρῶτα ὑποστηρίζοντας ἕναν νέγρο (πού ἄδικα κατηγορεῖται γιά βιασμό) καί ὕστερα ἀναλαμβάνοντας νά πραγματοποιήσει τίς τελευταῖες ἐπιθυμίες μιᾶς πόρνης – πέτρα τοῦ σκανδάλου γιά τήν πουριτανική κοινότητα – ὀργανώνοντας μιά «ἀνθρώπινη» κηδεία γι' αὐτήν.

Ἡ ποιητική καί παρακινδυνευμένη ἀφήγηση τοῦ *Ὁ ἥλιος λάμπει*, μιά δύσκολη σχοινοβασία πάνω σέ δραματουργικά νήματα, πού συνέχεια διασταυρώνονται γιά νά ἑνωθοῦν μόνο στό τέλος (στή σκηνή της κηδείας) μέ ἀξιοθαύμαστη ἀκρίβεια καί οἰκονομία, εἶναι τό πρῶτο πού μᾶς ἐντυπωσιάζει, πού μᾶς προδιαθέτει νά ξεχωρίσουμε τά διάφορα ἐπίπεδα. Ὁ ψυχολογισμός τῆς ἱστορίας τῆς Λούση Λή καί τῆς διαλυμένης οἰκογένειάς της εἶναι, τήν ἴδια στιγμή, μιά «σοβαρή» μεταφορά τῆς διάλυσης τῆς παλιᾶς τάξης τῶν πραγμάτων, τό λυκόφως ἑνός λαμπροῦ παρελθόντος, ἕνας κόσμος πού μᾶς φέρνει στό νοῦ τόν κόσμο τοῦ Φῶκνερ, ἀλλά καί μιά εἰρωνική ὑπερβολή, μιά παρέλαση ἀπό περίεργα καί «ποιητικά» κλισέ. Ἡ ἐγγραφή τῶν κοινωνικῶν συγκρούσεων κομματιάζει αὐτόν τόν ψυχολογισμό σέ μιά σειρά ἀπό γκροτέσκες ἤ μελοδραματικές καταστάσεις (ἡ ἀναμέτρηση τοῦ δικαστῆ μέ τόν Χόρας Μαίηντιου, τό παρά λίγο λιντσάρισμα, ἡ ἀντιαλκοολική ἐκδήλωση κ.τ.λ.), πού τελικά θά μεταμορφωθοῦν σέ λιτανεία, σέ μιά δεξιοτεχνική ὀπτική καντέντσα, πού δικαιώνεται σάν «*ξανα – σκηνοθεσία*» μιᾶς πασίγνωστης χριστιανικῆς παραβολῆς (ἡ κηδεία τῆς πόρνης κι ὁ ἐπικήδειός της ἀπό τό δικαστή πού *ἑρμηνεύει τό ρόλο* τοῦ Χριστοῦ, κάνοντας τίς κινήσεις του, ἐνῶ διαβάζει τήν εὐαγγελική περικοπή).

Τελετουργία καί κλισέ

3. Αὐτό τό γεμάτο κενά, ἀνολοκλήρωτο σῶμα τῆς ταινίας εἶναι στοχασμένο ἀπό ἕναν κινηματογραφιστή πού ἀδιαφορεῖ γιά τίς

λιῶν συνομωτῶν ἐξατμίζεται στίς βαρύγδουπες καί στρογγυλεμένες διατυπώσεις καί δέ διστάζει νά φτιάξει ἕνα φίλμ σάν *ἀσυνέχεια χειρονομιῶν καί τελετουργιῶν* ἤ μάλλον σάν περίπλοκο καί ἐκθαμβωτικό *σύστημα* χειρονομιῶν καί τελετουργιῶν πού μεγεθύνονται καί ἀναδιπλώνονται ἀδιάκοπα. Ἕνα τέτιο σύστημα μᾶς μεταφέρει ἀμέσως μακρυά ἀπ' τήν πραγματικότητα (π.χ. τῶν φυλετικῶν διακρίσεων καί τῆς πρακτικῆς τοῦ διαχωρισμοῦ), μᾶς ὁδηγεῖ βέβαια στό χῶρο μιᾶς ἄλλης σκηνῆς, ἑνός διδακτικοῦ καί ἡδονικοῦ θεάτρου (χῶρος μισητός γιά κάθε λογοκρατική κουλτούρα). Σ' αὐτήν τή διπλή σκηνή κάθε κίνηση εἶναι μιά περίπλοκη διαδικασία μεταφορᾶς, συμπύκνωσης καί μετάθεσης κοινωνικῶν ἤ φυλετικῶν ρόλων. Ὁ Στέπιν Φέτσιτ καί ὁ Ἔρνστ Χουάϊτμαν δέν παίζουν τόν λογοκριμένο καί ἀτελή ρόλο τῶν καταπιεσμένων ἤ τῶν ὑποτακτικῶν, ἀλλά κριτικάρουν ἀκριβῶς τό ἄψυχο καί ρατσιστικό κλισέ ἀλά Μπάρμπα Θωμᾶ, πού ἔπλασε ἡ γεμάτη ἐνοχή λευκή ματιά πάνω στήν κατάσταση τῶν νέγρων. Κι αὐτή ἡ σαρκαστική κριτική τοῦ στερεότυπου εἶναι ἀποτελεσματικότερη ἀπό τό νατουραλίστικο καθρέφτισμα τῆς καταπίεσης καί τῆς φυλετικῆς δυστυχίας, γιατί εἶναι τό ὕπουλο ξεμοντάρισμα μιᾶς λευκῆς δοξασίας καί εἶναι ὁπωσδήποτε προτιμότερη ἀπό ὁποιοδήποτε μεγαλόστομο κήρυγμα-σημαῖνον μιᾶς ἐνοχης συνείδησης, πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἀμεσότητα καί τήν καθαρότητα τῆς ματιᾶς τοῦ Φόρντ. Νά ποιά εἶναι ἡ πρώτη δυσκολία τῆς ταινίας: τό μπλοκάρισμα τῆς δοξασίας, ἡ λειτουργία της, ὄχι πιά σάν *ἀντανάκλαση*,ἀλλά σάν κάτι πολύ πιό ἀνησυχητικό. Ἀκόμη καί τοῦτο τό φαινομενικά ἁπλούστατο φίλμ εἶναι λοιπόν ἕνα πολύπλοκο σύστημα πού διαρκῶς κινεῖται ἀπό μιά συμπαγή ὁμοιογένεια, μέχρι τήν πιό ἀκραία ἀποσπασματικότητα. Κι ὅσο γιά τή συμμετρία, τίς ἀντιστροφές ἤ τήν κυκλικότητα, ξέρουμε πιά ὅτι αὐτά εἶναι στρατηγικά σχέδια τῶν μεγαλύτερων ἀμερικάνικων φιλμικῶν κειμένων (καί στήν περίπτωσή μας τό χιτσκοκικό κείμενο εἶναι τό πιό λαμπρό καί τελειοποιημένο παράδειγμα). Ἡ φορντική γεωμετρία τῆς ἀφήγησης εἶναι μιά ρωμαλέα ἐκμετάλλευση τῆς *τεθλασμένης* ἤ ἴσως μιά μελέτη τῆς τομῆς μιᾶς γραμμικῆς τροχιᾶς μέ πολλές ἄλλες. Καί εἶναι, ἄν μᾶς ἐπιτρέπεται ἡ παρομοίωση, σάν ὁ Φόρντ νά τοποθετεῖ σέ κάθε στάση τῆς πορείας του ἕναν καθρέφτη, πού μᾶς δίνει, χωρίς νά προλάβουμε νά τό καταλάβουμε, τό ἀναποδογυρισμένο εἴδωλο τοῦ κομματιοῦ πού προηγήθηκε.

Στήν πρώτη τελετουργία τῆς φυλετικῆς σύγκρουσης, γιά παράδειγμα, ὁ Φόρντ μεταμορφώνει τό δικαστήριο σέ χῶρο ἀναρχικοῦ ξεσπάσματος τῆς νότιας ἰδιοτροπίας. Ὁ Μπίλυ Πρήστ φέρεται μέ εὐγένεια στήν πόρνη, ἐξετάζει μέ συμπάθεια τήν περίπτωση τοῦ νέγρου, καί ξαφνικά τό χάος ξεσπάει: ὅλη ἡ αἴθουσα βουίζει ἀπό τό Dixie πού παίζουν οἱ νέγροι μέ πρώτη τρομπέτα (!) τόν ἴδιον τό δικαστή. Στήν προτελευταία τελετή (τήν κηδεία τῆς πόρνης, πού μέ τή σειρά της εἶναι τό *ἀρνητικό* τοῦ τελετουργικοῦ τῆς φυλετικῆς τραγωδίας, τοῦ λιντσαρίσματος), ὁ δικαστής βρίσκεται στό κέντρο βάρους μιᾶς δεξιοτεχνικῆς σεκάνς καί σηκώνει σοβαρότατα τό φορτίο τῆς ἑνοποίησης τῶν ταξικῶν ἤ ἠθικῶν ἀντιθέσεων, τοῦ ξεπεράσματος κάθε κοινωνικῆς ἤ φυλετικῆς προκατάληψης. Ἡ μεγαλόπρεπη σεκάνς θά καταλήξει στήν ἀνάγνωση τῆς παραβολῆς, μιά οὐτοπική ἐπίκληση στήν ἠθική τάξη ἑνός παρελθόντος, πού ποτέ πιά δέ θά πραγματοποιηθεῖ στό μέλλον. Τά ζευγάρια τῶν ἀντιθέτων εἶναι πολύ περισσότερα σ' ὅλα τά μερικά, κωδικά ἤ εἰκονιστικά στοιχεῖα. Τό «ὡρολογιακό» μοντάζ τῆς σεκάνς τοῦ χοροῦ μέ τό ἀσθματικό μοντάζ τῆς σεκάνς τῶν τρομαγμένων νέγρων πρίν ἀπό τό λινσάρισμα εἶναι ἕνα τυχαῖο παράδειγμα σέ δύο σκηνές πού λειτουργοῦν ἀντίστροφα ἀφοῦ διατυπώνουν τό νόημα ἑνός θεματικοῦ πυρήνα: τοῦ σεξουαλικοῦ ταμπού καί τῆς βίαιης ἀναταραχῆς τῆς φυλετικῆς καί κοινωνικῆς τάξης πού φέρνει ἡ παράβασή του. Ἡ ἀκόμη, ἡ αἴσθηση τοῦ γελοίου, πού ἡ σκηνογραφία τοῦ Φόρντ δίνει στίς συναντήσεις τῶν παεπισκέψεις τοῦ Πρήστ στό «καταφύγιο» τῆς στυλιζαρισμένης πατερναλίστικης φιγούρας, τοῦ «ἀτιμασμένου» ἀπό τόν ξεπεσμό τῆς κόρης του στρατηγοῦ Φέαρφηλντ. Οἱ σκηνές τῆς πρώτης σειρᾶς εἶναι ἕνα παιδιάστικο παιχνίδι μέ τά σημάδια τοῦ παρελθόντος, ἐνῶ τῆς δεύτερης σειρᾶς εἶναι οἱ βαριές ἐπισκέψεις στό παραβιασμένο ὑποθηκοφυλάκιο τῶν ἀξιῶν, οἱ μυστικές ἐπαφές τοῦ Πρήστ μέ τό «μυθικό πνεῦμα ὅλης τῆς πόλης». Ἡ ἀκόμη, ἡ ἰλιγγιώδης αἴσθηση ὅτι ἡ μόνη *χειρονομία διαχωρισμοῦ* (ἡ γραμμή πού ὁ Πρήστ σέρνει γιά νά κρατήσει τούς ἐξαγριωμένους λευκούς πού θέλουν νά λιντσάρουν τόν ἀθῶο νέγρο) μετατίθεται ἀδιάκοπα σ' ὅλη τήν ταινία καί *ξαναγυρίζει σάν χειρονομία τοῦ ἴδιου τοῦ Χριστοῦ*, πού ἡ κάμερα περιγράφει θαμπωμένη ἀπό τήν ἴδια της τήν ἀνακάλυψη. Ἴσως εἶναι πολύ βιαστικό νά πιστέψουμε ὅτι ὁ Φόρντ εἶναι ὁ τραγουδιστής τῆς ὁμοιογένειας, τῆς ἐξομαλυμένης κοινωνικότητας χωρίς νά πάρουμε στά σοβαρά τίς διαδοχές τῶν σκηνικῶν καί νοηματικῶν ἀντιθέτων, τίς ἐναλλαγές ἀπό τά σκοτεινά σπίτια τῶν ἀρχόντων, στίς σκληρά φωτισμένες περιοχές τῶν λούμπεν, τῶν καταπιεσμένων, πού κάνουν τή διατύπωσή του ἐρεθιστική περιπέτεια.

Ὁ ἥρωας κι ἡ Ἱστορία

4. Ὄχημα αὐτῆς τῆς ἰδεολογικῆς περιπέτειας εἶναι ἡ στυλιζαρισμένη φιγούρα τοῦ Μπίλυ Πρήστ (Τσάρλς Γουίνιγκερ), πού μέ τό ἄσπρο κοστούμι τοῦ παραδοσιακοῦ τζέντλεμαν ἀπό τό Νότο περιφέρει τήν ἠθική του ἀδιαλλαξία ἀπό τή μιά τραγική φάρσα στήν ἄλλη, καί μέ τή γραφική του γνησιότητα (τά συνομωτικά τερτίπια του ἤ τόν τρόπο πού μπάζει κρυφά οἰνόπνευμα σέ μιά ἀντιαλκοολική ἐκδήλωση) ἔχει θεωρηθεῖ ἀπό πολλούς κριτικούς εἴδωλο τοῦ ἴδιου τοῦ Φόρντ μέσα στή μυθοπλασία. Ἀποφεύγοντας τή σύγχυση τοῦ δημιουργοῦ μέ τό χαρακτήρα τῆς ταινίας, θά ἤθελα πολύ σύντομα νά σημειώσω ὅτι ὁ δικαστής Πρήστ εἶναι ὁπωσδήποτε ἕνας ἀπό τούς τυπικότερους φορντικούς ἥρωες καί ἔχει τήν ἀμέριστη συμπάθεια

τοῦ δημιουργοῦ του, γιά τήν ἠθική του καθαρότητα, τήν τόλμη τοῦ ἐγχειρήματός του, πού τόν ξεχωρίζει καί τόν ἀνεβάζει στό βάθρο τοῦ «τελευταίου τῶν γενναίων» σέ μιά κοινότητα τρομοκρατημένων. Καί θά μπορούσαμε, ἄν μᾶς ἐνδιέφερε, νά βροῦμε ἀντανακλάσεις τῶν πιό φημισμένων ἡρώων τοῦ Φόρντ (π.χ. τοῦ Λίνκολν στό Young Mr. Lincoln *(Ὁ νεαρός κύριος Λίνκολν)* ἤ καί προσχέδια τῶν «ἀρνητικῶν» του ἡρώων (τοῦ Ἤδαν Ἔντουαρντς στούς Searchers *(Αἰχμάλωτοι τῆς ἐρήμου)* πάνω στό κορμί καί τή συμπεριφορά τοῦ Μπίλυ Πρήστ, ἤ νά παραλληλίσουμε τόν ἥρωα μέ τόν Φόρντ μέ βάση τό κοινό βάθος τῶν λειτουργιῶν τους: ὁ Πρήστ ἐξομαλύνει τίς ἀντιφάσεις τῆς κοινότητας ὅπως ὁ Φόρντ κρατάει τά ἠνία τῆς μυθοπλασίας καί τῆς διήγησης.

Ὅσο χαριτωμένες ἤ ἐφευρετικές δείχνουν τέτιες ἐμπνεύσεις τοῦ κριτικοῦ λόγου δέν παύουν νά εἶναι πυροτεχνήματα χωρίς οὐσιαστική ἀξία. Ὁ Φόρντ *γράφει τό δικαστή μόνο σάν ἑρμηνευτή ρόλων*, κι ἡ ἐκλογή ἑνός ἠθοποιοῦ τοῦ Vaudeville (χοντρῆς φάρσας) γιά τό ρόλο τοῦ Πρήστ κάνει τό χαρακτήρα συγκινητικά εὐάλωτο. Καί ἴσως σέ καμιά ἄλλη ταινία ἡ γραφή του δέν εἶναι ἔτσι *στοιχειωμένη ἀπό φαντάσματα θεάτρου* (γιατί τελικά τό *Ὁ ἥλιος λάμπει* εἶναι μιά σκοτεινή φάρσα μέ σκιές καί φαντάσματα), ὅπου παριστάινεται τό διπλό τραῦμα, ὅπου ἡ σκηνή τῆς οἰκογένειας μεταφέρει ἐκείνη τῆς Ἱστορίας κι ἡ ἀναπόληση τοῦ παρελθόντος μετατίθεται στίς νοσταλγικές ἀντιπαραθέσεις τραγουδιῶν (Dixie ἤ My Old Kentucky Home, πού ὑπογραμμίζει μελαγχολικά τή μοναξιά τοῦ Μπίλυ Πρήστ στό τελευταῖο πλάνο, μετά τήν ἐκλογική του νίκη). Αὐτό πού ἐκτιμῶ στήν ταινία τοῦ Φόρντ εἶναι ὅτι δέν ἐκβιάζει τήν Ἱστορία σταχυολογώντας κάποια ἐκπληκτικά κατορθώματα καί οὐδετεροποιώντας τα στίς ἀπαιτήσεις τῆς δοξασίας καί τοῦ ἤδη ἰδωμένου. Ἐδῶ ἡ Ἱστορία ὑπάρχει μόνο σά μιά σειρά ἀπό χώρους (ὅλοι ξέρουμε ὅτι τό Κεντάκυ ἦταν ἀπό τίς ρατσιστικές πολιτεῖες) ἤ σά μιά τομή δύο ξεχωριστῶν περιοχῶν (μυθικῶν, στυλιστικῶν, νοηματικῶν), σά μιά σειρά ἀπό ὑλικές διασταυρώσεις ἤ ξεχωρίσματα δύο οὐσιῶν, πού δέν ἔχουν καί πολλά κοινά μεταξύ τους. Μέ ἄλλα λόγια σά μιά διαδοχή σημείων, πού παράγεται ἀπό πολύπλοκες διαδικασίες συμπύκνωσης, μετάθεσης, μεταφορᾶς (π.χ. ἡ σκηνή ὅπου ὁ Μπίλυ Πρήστ κουβαλάει μιά σημαία τῶν συνομωτῶν). Ἡ Ἱστορία μετατίθεται ἀκόμη στά τραγούδια, συναντάει τίς ἀπαιτήσεις μιᾶς ἄλλης, πιό ἀχόρταγης ὁρμῆς (ἀπό τήν ὀπτική), τῆς ὁρμῆς τῆς ἐπίκλησης.

Ἡ παραγνώριση τοῦ νοήματος

5. Μιά τέτια πολύ μοντέρνα ταινία σφαγιάστηκε ὁμόφωνα ἀπό τούς συνομιλητές τῆς τηλεόρασης, ἀπωθήθηκε σέ μιά «σκηνοθετημένη» διαφημιστική συζήτηση πού κατέληξε στό ἐπίσημο συμπέρασμα: δέν ὑπάρχει ρατσισμός στήν Ἑλλάδα, ὑπάρχει ρατσισμός στήν ταινία! Δέν περιμέναμε βέβαια ἀπό «ἀνειδίκευτους» νά ἰχνηλατήσουν τή διαδικασία διατύπωσης ἑνός κειμένου φαινομενικά μόνο ἁπλοῦ (κι αὐτό τό σημείωμα ἐπισημαίνει πολύ βιαστικά μόνο ἕνα ἤ δύο στοιχεῖα), σίγουρα, ὅμως ὑπάρχει ἕνα νόημα πού τούς ξέφυγε ἀπ' ὅλο τοῦτο τό παιχνίδι, πού *δέν* εἶναι μιά εἰδυλλιακή καί σκοτεινή μαζί ὀνειρική εἰκόνα τῆς παρακμῆς τοῦ Νότου. Κι ἡ ἀδιαφορία τοῦ Φόρντ νά διαγράψει τίς πραγματικές συνιστῶσες τῆς φυλετικῆς τραγωδίας, τῆς γενοκτονίας καί τῆς ἰμπεριαλιστικῆς ἀνόδου τῆς Ἀμερικῆς τοῦ 1905 εἶναι κάτι πού γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτό. Ἔργο εἰσαγωγικό μιᾶς κρίσης, πού εἶναι ἕτοιμη νά ξεσπάσει καί νά χαράξει τήν αἰσιόδοξη ἐπιφάνεια τῶν ταινιῶν τοῦ Φόρντ, εἶναι βαθιά σφραγισμένο ἀπό τή συντριπτική στιγμή ὅπου ὁ δημιουργός υἱοθετεῖ τήν ὀπτική ἑνός παιδιοῦ πάνω στόν κόσμο. Τό διαζύγιο τοῦ Λόγου καί τῆς Ἔννοιας φέρει πίσω του τό γέλιο γιά τό κουκλοθέατρο τῆς οἰκογένειας, ὅλα αὐτά τά χάρτινα μονοδιάστατα κλισέ, τίς μητρικές φιγοῦρες πού εἶναι πόρνες, τούς πατεράδες πού εἶναι μόνο ὀνόματα καί ἐπικλήσεις μύθων, χαμένες μέσα σέ σκοτεινά καταφύγια καί σκοτεινές βεράντες. Σίγουρα ὁ δικαστής, ὁ μοναχικός ἥρωας εἶναι πολύ ὡριμότερος. Ὄχι ὅμως, καί μπροστά στό μυθικό πνεῦμα τῆς

«Ὁ δικαστής Πρήστ εἶναι ὁπωσδήποτε ἕνας ἀπό τούς τυπικότερους φορντικούς ἥρωες καί ἔχει τήν ἀμέριστη συμπάθεια τοῦ δημιουργοῦ του, γιά τήν ἠθική του καθαρότητα, τήν τόλμη τοῦ ἐγχειρήματός του, πού τόν ξεχωρίζει καί τόν ἀνεβάζει στό βάθρο τοῦ «τελευταίου τῶν γενναίων» σέ μιά κοινότητα τρομοκρατημένων».

πόλης, τό Φέαρφηλντ, πού τοῦ φέρεται σάν νά ἦταν παιδί του καί πού στό τέλος ἀναγκάζεται νά κινηθεῖ ἀπό τά πεθαμένα του σκοτάδια, στούς ζωντανούς χώρους τῆς συμμετοχῆς καί νά διεκδικήσει τή θέση του στήν ἱεραρχία, (ἔστω κι ἄν ἔχει παθητική στάση, στή σκηνή τῆς παιδαγωγίας τοῦ Πρήστ μέ τήν παραβολή.) Καί οἱ ἄλλοι ἥρωες; Ἡ Λούση Λή συμμαχεῖ μέ τίς πόρνες, ὁ Ἄσμπυ εἶναι στό τέλος ἕνα γονατιστό παιδί πού ψελλίζει τήν παιδιάστικη προσευχή Sweet Gentle Jesus, οἱ νέγροι εἶναι ἕνα γκροτέσκο ἀντίτυπο τῆς χορωδίας τῶν ἀγγέλων, (τελευταῖο εἰρωνικό ξεμασκάρεμα τῶν λευκῶν κλισέ) καί ἡ συμμορία τῶν ρατσιστῶν γιορτάζει τή νίκη τοῦ δικαστῆ κάτω ἀπό τό μελοδραματικό πανώ *Μᾶς ἔσωσε ἀπό τούς ἴδιους τούς ἑαυτούς μας*.

Μιά τέτια ξεκάθαρη παρωδία τῆς ὁμοιογένειας τῆς κοινότητας, μιά τέτια κριτική τοῦ λόγου τῆς κοινότητας γιά τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό ἦταν ὁλοκληρωτικά ξένη μέ τήν ὁμοιογένεια καί τήν τυφλότητα τοῦ ἀπολιτικοῦ λόγου τῶν ὁμιλητῶν, ἑνός ἀνίκανου λόγου τῶν κυρίων, πού ἀναδιπλωνόταν μέσα στό λόγο τῆς ἐξουσίας. Ἡ μυθολογία καί ὁ κόσμος τοῦ Φόρντ δέν εἶναι ἡ εὔκολη μυθολογία τῆς ἀποτυχίας, ὅπου ἡ κυρίαρχη τάξη μπορεῖ νά δεῖ αὐτάρεσκα τήν ἀντανάκλαση τῆς πραγματικῆς της ἀποτυχίας.

Τό 1953, ὁ Φόρντ μποροῦσε νά ἀφήνει ἀκόμη τό πλατύ του γέλιο νά ἀντηχεῖ μέσα στούς χώρους (τούς ἄδειους δρόμους τοῦ Φέαρφηλντ, πρίν ἀπό τό λιντσάρισμα / τούς γεμάτους δρόμους ὅταν περνάει ἡ νεκροφόρα) καί νά παίζει μέ τήν ἰδέα ὅτι ὁ Νόμος μπορεῖ νά δανειστεῖ κάτι ἀπό τή θεϊκή λάμψη, ξαναγυρίζοντας στίς πηγές τῆς συμβολικῆς τάξης, στό Κείμενο, στή Βίβλο, γιά νά ξαναγίνει «ἀνθρώπινος». Κι ἄν στήν κατοπινή πορεία του ἔχασε καί τό τελευταῖο ἴχνος αὐτῆς τῆς παιδιάστικης αἰσιοδοξίας, τό σίγουρο εἶναι ὅτι *τό κείμενό του παραμένει δύσκολα ἀφομοιώσιμο ἀπό τόν τυφλό λόγο τῆς ἐξουσίας*.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

Ἡ διαλεκτική καί ἡ πανουργία: Ἕνα μάθημα ντοκυμαντέρ ἀπό τούς Χαϊνοφσκι καί Σόυμαν

Ἀπό τίς 14–20 τοῦ Μάρτη εἶχε προγραμματιστεῖ στόν κινηματογράφο Τέχνης *Ἀλκυονίς* μιά ἀναδρομή στό ἔργο τῶν ἀνατολικο-γερμανῶν σκηνοθετῶν ντοκυμαντέρ Βάλτερ Χαϊνόφσκι καί Γκέρχαρντ Σόυμαν, μέ τήν παρουσία καί τῶν ἴδιων τῶν κινηματογραφιστῶν. Κι ἐνῶ τά πάντα εἶχαν ὀργανωθεῖ, οἱ ἀρχές ἀπαγόρευσαν τήν ἐκδήλωση μέ πανοῦργα προσχήματα, μεταξύ τῶν ὁποίων καί τόν ἰσχυρισμό ὅτι ἡ ἀναδρομή αὐτή δέν μποροῦσε νά γίνει ὑπό τήν αἰγίδα τῆς ἀνατολικογερμανικῆς πρεσβείας γιατί ἡ Ἑλλάδα κι ἡ Ἀνατολική Γερμανία δέν διατηροῦν πολιτιστικές σχέσεις! Μία συνέντευξη τύπου διοργανώνεται ὅπου καταγγέλλεται ἡ λογοκρισία, οἱ ἐφημερίδες διαμαρτύρονται ἀλλά ὅλα αὐτά μάταια: οἱ ὑπεύθυνοι σιωποῦν μέ μιά τακτική πασίγνωστη ἀπό καιρό. Ἡ αὐθαιρεσία φθάνει στό ἔπακρον. Αἰφνιδιασμένη, ἡ *Ἀλκυονίς* ἀναγκάζεται νά κλείσει ὅλη τή βδομάδα πού εἶχε προγραμματίσει γιά τήν ἐκδήλωση.

Στή συνέχεια, ἡ ἀπαγόρευση αἴρεται γιά καθεμία ἀπό τίς ταινίες πού προβάλλονται χωριστά. Ἰδιοτροπία ἡ ὑπολογισμός ἡ ἀπαγόρευση τῆς προβολῆς ὅλων τῶν ταινιῶν σέ μιά βδομάδα; Ἐκπλήσσεται κανείς ἀκόμη περισσότερο ἀπό τό γεγονός ὅτι μιά βδομάδα ἀνατολικο - γερμανικοῦ κινηματογράφου εἶχε ὀργανωθεῖ μέ ἐπιτυχία ἕναν χρόνο πρίν στόν ἴδιο κινηματογράφο (14 – 20/4/75, βλ. σχετικά *Σ.Κ.* '75 Νο 5, σελ. 5–7). Μήπως ὁ ἀντιιμπεριαλιστικός χαρακτήρας τῶν ταινιῶν τῶν Χ & Σ τρόμαξε τίς ἀρχές σέ σημεῖο πού νά ἀπαγορεύσουν ὅλη τήν ἐκδήλωση; Μήπως οἱ πιέσεις μιᾶς «φιλικῆς» χώρας ἔφεραν σάν ἀποτέλεσμά τους αὐτή τήν ἀπόφαση, ἀφοῦ ὅπως εἶδαμε στίς ταινίες τους, ὁ ρόλος τῶν Ὁμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας δέν δείχνεται ἰδιαίτερα «εἰδυλλιακός». Πάντως αὐτή ἡ χειρονομία ἀποτελεῖ ἕνα χωρίς προηγούμενο μέτρο σέ μιά πολιτεία πού ἀρέσκεται νά καυχιέται γιά τό δημοκρατικό της πρόσωπο. Καί δυστυχῶς, δέν εἶναι ἡ μοναδική· ἡ λογοκρισία μ' ὅλες τίς μορφές της (ἰδίως τίς οἰκονομικές ὅπως δείχνουν οἱ περιπτώσεις Ἀγγελόπουλου καί Παναγιωτόπουλου κ.λ.π.) φαίνεται νά κερδίζει καθημερινά ἔδαφος (κάποιες φορές μέ τήν ἴδια τή συγκατάθεση ὁρισμένων κριτικῶν πού «σοκαρισμένοι» ἀπό τά «αἴσχη» πού «βλέπουν στήν ὀθόνη» δέν διστάζουν νά κάνουν ἔκκληση στόν εἰσαγγελέα. Μά αὐτό εἶναι ἄλλη ἱστορία γιά τήν ὁποία θά μιλήσουμε ὁπωσδήποτε κάποτε).

Ἡ πληροφορία καί ἡ ἐπεξεργασία της

Οἱ Χ & Σ (καί θά ἔπρεπε νά προσθέσουμε τό ὄνομα τοῦ ἀξιοπρόσεκτου ὀπερατέρ Πέτερ Χέλμιχ πού τούς συντρόφευσε σέ ὅλες τίς περιπέτειές τους) δέν ἦταν ἄγνωστοι στό ἀθηναϊκό κοινό. Τά τελευταῖα χρόνια εἴδαμε δύο ταινίες ἀπό τή μάζα τῶν ντοκουμέντων πού τράβηξαν στή Χιλή: *Τό λευκό πραξικόπημα* (El golpe blanco) καί τό *Ἡ Χιλή μετά τό πραξικόπημα* (Ich war, ich bin, ich werde sein..) πού ἀφορᾶ τά στρατόπεδα συγκέντρωσης τοῦ Πινοσέτ. *Ὁ πόλεμος μέ τίς μούμιες (Der Krieg der Mumien)* πού εἴδαμε τελευταῖα εἶναι τό πρῶτο φίλμ στή σειρά τῆς Χιλῆς (πού κυκλοφόρησε τό 1974), ὅπου ἀπό μιά εὔστοχη ἀνάλυση δείχνεται ἡ μυστική συμφωνία τῶν ἀντιδραστικῶν δυνάμεων τῆς Χιλῆς καί τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ στήν ἐπίθεσή τους κατά τῆς λαϊκῆς ἑνότητας. Τό τελευταῖο τους φίλμ γιά τή Χιλή λέγεται *Ἑνός λεπτοῦ σκοτάδι δέν μᾶς τυφλώνει (Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind)*. Τελειωμένο τό 1976, γυρίστηκε παράνομα στό Σαντιάγκο ἀπό τό Μάη μέχρι τό Νοέμβρη τοῦ 75, παρά τή μεγάλη τρομοκρατία καί τό νόμο πού δημοσιεύτηκε, σχετικά μέ τούς ξένους πού τολμοῦν νά ξεσχίζουν τό παραπέτασμα. Καταγράφοντας τόν τρόμο τή δυστυχία καί τήν καταπίεση, ἡ ταινία αὐτή κατάφερε νά γράψει

ἕνα ἐκπληκτικό χρονικό γιά τόν καθημερινό φασισμό «ἀλά Πινοσέτ».

Οἱ Χ & Σ δέν εἶναι μονάχα ἁπλοί ρεπόρτερς, κι αὐτό εἶναι τό σημαντικό, ἀλλά καί μαρξιστές κινηματογραφιστές πού στοχάζονται γιά τό ἐργαλεῖο πού χρησιμοποιοῦν. Μέ τήν ἴδια τή γραφή τῶν ταινιῶν τους, προσπαθοῦν νά ἀπαντήσουν στήν ἐρώτηση *«σέ ποιόν ἀπευθύνονται;»* ἐνῶ συγχρόνως μεριμνοῦν γιά τό φανερό καί ὑπόγειο μήνυμα, πού οἱ εἰκόνες καί οἱ ἦχοι τους θά μεταδόσουν. Δέν ἀρκοῦνται στή συγκέντρωση θεαματικῶν ντοκουμέντων, λίγο ὥς πολύ παρμένων στή τύχη. Αὐτά τά ντοκουμέντα, αὐτές οἱ πληροφορίες πού μᾶς παρέχουν, ἐντάσσονται σέ μιά δουλειά ἀνάλυσης (ταυτόχρονα διαλεκτικῆς καί διδακτικῆς, μιά δουλειά πού ἐκπληρώνει τή διπλή λειτουργία τῆς πληροφόρησης καί τῆς σκέψης πάνω σ' αὐτή τήν πληροφόρηση. Σέ μιά συνέντευξή τους πού δημοσιεύτηκε στό μηνιαῖο περιοδικό τοῦ γαλλικοῦ Κ.Κ. *La nouvelle critique* (No 86, Σεπτ. 1975) ἐξηγοῦνται: *« Μ' αὐτές τίς ταινίες»* λέει ὁ Χαϊνόφσκι, *σκοπεύουμε ταυτόχρονα τό κοινό τῆς τηλεόρασης καί τό κοινό τοῦ κινηματογράφου, ἕνα κοινό μαζικό ἑπομένως. Αὐτή ἡ σκοπιά μας καθορίζει κάπως καί τήν ἴδια τή δομή τῶν ταινιῶν μας. Θά ἦταν ἀπό μέρους μας ἐλιτίστικη ἄποψη, ἄν ἀπ' τήν ἀρχή ἀποφασίζαμε ὅτι ἀντιπροσωπεύουμε ἕνα κοινό, πού ἔχει ἤδη μιά ἀρκετή γνώση γιά τά προβλήματα πού ἐπεξεργαζόμαστε. Συγκεκριμένα αὐτό σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες μας πρέπει νά ἔχουν πληροφοριακό περιεχόμενο ἄμεσα ἀναγνώσιμο, ὅτι πρέπει νά κυκλοφοροῦν ἕναν κάποιον ἀριθμό πληροφοριῶν ἀπαραίτητων σέ ὅποιον θέλει νά ξέρει – καί δέν ξέρει ἀναγκαστικά, ἀκόμη καί ἄν ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές ἤδη τό ξέρουμε – μέ ποιούς ὅρους τίθεται τό πρόβλημα. Μ' αὐτό τό τίμημα μποροῦμε νά κάνουμε τό θεατή νά ἐνδιαφερθεῖ ἀλλά δέν θά μπορούσαμε νά παραμείνουμε ἐκεῖ. Πιστεύουμε ὅτι τό ντοκυμαντέρ – αὐτός ὁ κινηματογράφος στόν ὁποῖον τουλάχιστον τείνουμε – πρέπει νά λογαριάζει δύο κύριες συνιστῶσες: πρῶτα τή μετάδοση πληροφοριῶν, ὕστερα τήν ἀντιπαράθεσή τους μέ τά μεγάλα προβλήματα πού μᾶς θέτει σήμερα ἡ πορεία τῆς ἱστορίας. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἕνας ἀπ' τούς ἄξονες τῆς πορείας μας εἶναι ἡ ἀποκάλυψη τῶν ἴδιων τῶν ριζῶν τῶν γεγονότων πού δείχνουμε νά ξετυλίγονται».*

Τό λευκό πραξικόπημα, τῶν Η & S

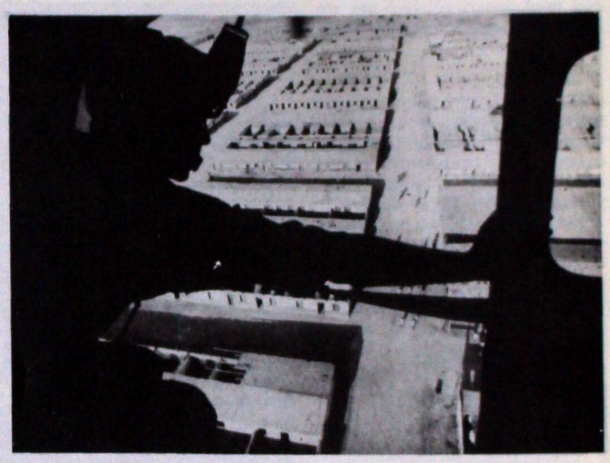
Διδακτισμός καί εὐχαρίστηση

«Τό πρόβλημα γιά μᾶς δέν εἶναι μόνο νά μεταδόσουμε πληροφορίες» συνεχίζει ὁ Χαϊνόφσκι, *« τά τηλεοπτικά καί κινηματογραφικά ἐπίκαιρα ἔχουν αὐτό τό ρόλο, ἀλλά νά ἀποκαταστήσουμε καί νά κάνουμε κατανοητό ὁλόκληρο τό πλαίσιο πού περικλείει τό «ἄμεσο γεγονός» πού συλλαμβάνουν οἱ κάμερές μας. Δηλαδή πασχίζουμε νά ξεκαθαρίσουμε τίς μεγάλες τάσεις μιᾶς διαδικασίας, πράγμα πού σημαίνει ὅτι πρέπει μέ τήν ἴδια κίνηση νά δείξουμε τίς δυνάμεις πού δουλεύουν γιά τήν προόδο τῆς ἀνθρωπότητας, καί τίς δυνάμεις πού συνασπίζονται γιά νά σταματήσουν αὐτή τήν πρόοδο. Ἄν, λοιπόν, μπορεῖ κανείς νά μιλήσει γιά διδακτισμό στίς ταινίες μας, εἶναι μέ τήν ἔννοια ὅτι προσπαθοῦμε νά δείξουμε καθαρά καί συγκεκριμένα τή διαλεκτική κίνηση τῆς ἱστορίας».*

Τή λέξη «διδακτισμός», συνεχίζει ὁ Σουμαν, τήν ἀντιλαμβανόμαστε μέ τόν ἴδιο τρόπο πού τήν χρησιμοποιοῦσε ὁ Μπρέχτ ὅταν ἔγραφε τά «διδακτικά κομμάτια» του (*Lehrstücke*) μέ τήν ἑξῆς διαφορά: μοῦ φαίνεται ὅτι ἄν πά-

ρουμε ὑπόψη μας τίς πιθανότητες μαζικῆς μετάδοσης πού προσφέρει ἡ ταινία ντοκυμαντέρ, ἔχει μέσα στήν μάχη τῶν ἰδεῶν τό ρόλο – γιά νά δανειστοῦμε ἕναν στρατιωτικό ὅρο – τοῦ βαρειοῦ πυροβολικοῦ, ἀφοῦ τά Lehrstücke ἀπευθύνονται σ' ἕνα κοινό πιό προσεκτικό ἀπό τό τηλεοπτικό κοινό.» Μέσα, ὅμως, σ' αὐτή τή θεωρία τοῦ πολιτικοῦ ντοκυμαντέρ πού ἐφαρμόζουν στήν πρακτική τους οἱ δυό κινηματογραφιστές δέν ἀποπέμπουν τό πρόβλημα τῆς εὐχαρίστησης, τό ἀντιμετωπίζουν μέ μπρεχτικό τρόπο. Χαϊνόφσκι: «Καί γιά νά συνεχίσουμε γιά τά Lehrstücke, ὁ Μπρέχτ ἔλεγε, ὅτι ἡ σκέψη εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀπόλαυση πού μπορεῖ νά δοκιμάσει ὁ ἄνθρωπος. Τό φτιάξιμο μιᾶς ταινίας, τό γράψιμο, τό παίξιμο ἑνός διδακτικοῦ ἔργου δέν ταυτίζεται μέ μιά διδασκαλία ἀπό καθέδρας. Ἐντελῶς τό ἀντίθετο. Αὐτό πού θέλαμε νά μεταδόσουμε καί νά κάνουμε ἀντιληπτό πρέπει νά γίνει τέλεια κατανοητό μέσα ἀπ' τά γεγονότα πού παρουσιάζουμε καί τή μορφοποίηση, τή δημιουργία μιᾶς σχέσης πού προτείνουμε. Στήν πραγματικότητα δέν ἀποκρύβουμε ποτέ τή θέση μας, σά δημιουργοί μπροστά στό πρόβλημα πού ἐκθέτουμε. Δέν πρόκειται, ὅμως, γιά μιά μετάδοση «τῆς σκέψης» τῶν δημιουργῶν ὅσο γιά τήν παρουσίαση τῶν ὑλικῶν πού μᾶς παρέχει ἡ πραγματικότητα μέ τέτιο τρόπο πού ὁ θεατής νά εἶναι ἱκανός νά βγάλει ἀπό μόνος του, μία κρίση, τά συμπεράσματά του γιά ὅ,τι βλέπει. Μέ ἄλλα λόγια πρέπει ὁ ἴδιος νά νιώσει τήν χαρά, αὐτή τήν μπρεχτική ἀπόλαυση τῆς ἀνακάλυψης ἑνός μαθήματος πού τά ἴδια τά γεγονότα ἐπιβάλλουν. Εἶμαστε τελείως ἀντίθετοι στήν ἄποψη ἐκείνη τοῦ δημιουργοῦ πού σηκώνει τό δάχτυλο καί λέει; «Αὐτό εἶναι, ἔτσι πρέπει νά δεῖς τά πράγματα, καί νά σκέφτεσαι μόνο ὅ,τι σοῦ ζητοῦμε νά σκεφτεῖς.»

Ἐμεῖς ἔχουμε τήν ἄποψη ὅτι ὁ θεατής πρέπει νά ζήσει αὐτή τήν ἐμπειρία του, ὅτι πρέπει μέ κάποιο τρόπο νά ὡριμάσει μέσα σ' αὐτήν. Ἄν κάνει αὐτή τήν πορεία μέ μιά ταινία, ἄν φτάσει μόνος του στή γνώση, ἀναγκαστικά θά νιώσει τήν ἐπιθυμία νά προχωρήσει, νά μάθει καί νά καταλάβει περισσότερα. Ἡ μόνιμή μας φιλοδοξία εἶναι νά προκαλοῦμε αὐτό τό ξύπνημα. Μ' αὐτό τό κριτικό μέτρο: ἔχουμε ἢ ὄχι ἐκπληρώσει τή λειτουργία μας σάν «ξυπνητές»;



Ἡ Χιλή μετά τό πραξικόπημα, τῶν H & S

Πολυπλοκότητα μιᾶς ἐμπειρίας: ἡ Χιλή

«Στήν ἀρχή τοῦ 1973», λέει ὁ Χαϊνόφσκι στήν ἴδια συνέντευξη, «μετά ἀπό μεγάλες συζητήσεις, ἀποφασίσαμε νά ἐπεξεργαστοῦμε αὐτό πού συνέβαινε στή Χιλή ἐκεῖνον τό καιρό, στόν τρίτο χρόνο τῆς κυβέρνησης τῆς Λαϊκῆς Ἑνότητας. Μεγάλες συζητήσεις βέβαια, γιατί ἄν ἡ γενική γραμμή μας εἶναι ξεκάθαρη, προσπαθοῦμε, νά πλησιάσουμε τά μεγάλα θέματα τῆς ἐποχῆς μας σάν κομμουνιστές κινηματογραφιστές. Αὐτό σημαίνει ὅτι πρέπει νά πλησιάζουμε τήν πραγματικότητα μέσα σ' ὅλη της τήν περιπλοκότητα, ὅτι δέν πρέπει νά ἀσχολούμαστε μόνο μέ τόν φίλο, ἀλλά καί μέ τόν ἐχθρό, τόν ταξικό ἐχθρό. Καί γιατί λοιπόν ἡ Χιλή; Στήν ἀρχή τοῦ 1973, στήν Γερμανία καί ἀλλοῦ, χωρίς ἀμφιβολία, στίς ἀφίσες ἢ σέ ἐφημερίδες, ἡ Λαϊκή Ἑνότητα συμβολιζόταν μέ τό λίτρο γάλακτος πού ἡ χιλιανή κυβέρνηση μοίραζε στά παιδιά. Ἦταν αὐτό ἕνα ἔντονο σύμβολο, πού σύνθετε τούς αντικειμενικούς σκοπούς τῆς Λ.Ε. Ἀλλά ἀπό κείνη τή στιγμή νιώσαμε γιατί εἴχαμε ἀρχίσει τή δουλειά μας γιά τή Χιλή, ὅτι αὐτή ἡ ἀστραφτερή εἰκόνα ἦταν ἀτελής γιατί δέν ἔδειχνε καθόλου τίς ἀντίθετες δυνάμεις πού δούλευαν γιά τήν ἀνατροπή τῆς δημοκρατίας. Ἀκολουθώντας τή δικιά μας γραμμή, θελήσαμε νά βάλουμε μπροστά στά μάτια τῶν συντρόφων μας (τῆς πατρίδας μας καί ὁλόκληρου τοῦ κόσμου) αὐτές τίς δυνάμεις πού ἔμελλαν στίς 11 τοῦ Σεπτέμβρη ν' ἀναποδογυρίσουν τό ποτήρι μέ τό γάλα.

Ἔτσι γεννήθηκε τό ἐρώτημα: πῶς νά τίς δείξουμε; Πῶς νά φτάσουμε πλάϊ στούς ἀνθρώπους αὐτούς πού ἀντιπροσωπεύουν τίς δυνάμεις τῆς ἀντίδρασης; Τό σημαντικό σ' αὐτή τή περίπτωση πιστεύουμε ὅτι εἶναι νά ἐκμεταλλευτεῖ κανείς μιά ἱστορική κατάσταση ὅπου αὐτά τά πρόσωπα εἶναι ἕτοιμα νά ἐκφραστοῦν, νά αὐτοπαρουσιαστοῦν σχεδόν. Αὐτή ἡ εὐκαιρία παρουσιάστηκε στή Χιλή τό Μάρτη τοῦ 1973, κι

ἐμεῖς πήγαμε ἐκεῖ. Στίς 4 τοῦ Μάρτη, πράγματι, ἔγιναν οἱ τελευταῖες ἐκλογές, πρίν ἀπό τό πραξικόπημα τοῦ Σεπτέμβρη. Γιά μᾶς ἦταν οἱ ἐκλογές μέσα στούς «κανόνες τῆς τέχνης» τῆς ἀστικῆς δημοκρατίας, κι οἱ εἰδικοί ἀπεσταλμένοι ὁλόκληρου τοῦ κόσμου, εἶχαν μαζευτεῖ στό Σαντιάγκο. Οἱ περισσότεροι, ὅμως, ἀπ' αὐτούς ἐνδιαφέρονταν πρῶτα ἀπ' ὅλα γιά τόν Ἀλλιέντε καί τούς ἀντιπρόσωπους τῆς Λαϊκῆς Ἑνότητας. Ἐλάχιστη προσοχή ἔδιναν, τότε, στούς ἀντιπρόσωπους της ὀλιγαρχίας, στούς ἀντιδραστικούς. Ἐμεῖς ἀποφασίσαμε νά καταλάβουμε αὐτές τίς ἐπάλξεις. Κι οἱ ἀντιπρόσωποι αὐτῶν τῶν ἀντιδραστικῶν κομμάτων οἱ μούμιες, ἦταν ἀληθινά κατευχαριστημένοι πού ἔπεσαν πάνω σέ εὐρωπαίους πού ἔδειχναν κάποιο ἐνδιαφέρον γιά ὅ,τι ἔλεγαν. Δέν χρειαζόταν κάν νά τούς πείσουμε νά τά ξεράσουν ὅλα, μιλοῦσαν καμιά φορά πιό πολύ ἀκόμη κι ἀπ' ὅσο θέλαμε.

Ὅταν, πραγματοποιήσαμε στήν ἀρχή τοῦ 1973 αὐτές τίς συνεντεύξεις, δέν μπορούσαμε βέβαια νά προβλέψουμε τί ἀκριβῶς θά γινόταν τό Σεπτέμβρη. Ἀλλά μετά ἀπ' τίς ἐπαφές μας μέ τούς ἀντιπροσώπους τῆς ἀντίδρασης δέν μπορούσαμε ν' ἀποκλείσουμε τή δυνατότητα – μιᾶς ἀναμέτρησης. Εἴχαμε αἰσθανθεῖ αὐτό τό μίσος στή διάρκεια κάθε συζητήσής μας μ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους. Ἡ θέλησή τους νά ξεμπερδέψουν μιά καί καλή μέ τήν κυβέρνηση τοῦ Ἀλλιέντε ἐκδηλωνόταν βίαια στήν κάθε λέξη τους, ἀλλά καί στίς χειρονομίες τους, στήν ἔνταση πού χαρακτήριζε αὐτές τίς συζητήσεις. Καί πράγματι ὅταν ἔγινε τό πραξικόπημα στίς 11 Σεπτεμβρίου, ὅλα αὐτά τά ἄτομα πού εἴχαμε συναντήσει μερικούς μῆνες πρίν θά ἔπαιζαν συγκεκριμένους ρόλους στήν καινούρια περίοδο τοῦ χιλιανοῦ φασισμοῦ. Εἴπαμε, ἡ δουλειά μας, ἦταν νά ἐκμεταλλευτοῦμε ὅσο μπορούσαμε περισσότερο αὐτή τήν κατάσταση. Κι ὅταν αὐτά τά ἄτομα βρέθηκαν στή κορφή τῶν τιμῶν προστατευμένα ἀπό τίς λόγχες τοῦ Πινοσέτ εἴχαμε καταφέρει νά βγάλουμε τό μεγαλύτερο δυνατό κέρδος ἀπ' αὐτές τίς σχέσεις ἐμπιστοσύνης πού εἴχαμε δημιουργήσει καί ξαναγυρίσαμε στή Χιλή, μετά τίς 11 τοῦ Σεπτέμβρη. Καθυστερήσαμε ὅσο μπορούσαμε τήν κυκλοφορία τῆς ταινίας μας: Ὁ πόλεμος μέ τίς μούμιες γιά νά μήν «προδοθοῦμε», γιά νά μπορέσουμε νά συνεχίσουμε νά παίρνουμε πρωτότυπο ὑλικό ἀπό τή Χιλή. Κι ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἰδιοτροπία τῆς ἱστορίας γιατί οἱ ταξικοί ἐχθροί μας μᾶς ἔδοσαν μεγαλύτερες δυνατότητες ἀπ' αὐτές πού ἄφησαν στούς εἰδικούς ἀπεσταλμένους τοῦ δυτικοῦ τύπου. Ἐδῶ μιά παρένθεση: δημοσιογράφοι μᾶς ἔχουν κάποιες φορές θέσει τό πρόβλημα τῆς ἠθικῆς τοῦ ἐπαγγέλματός μας, ἔχοντας δισταγμούς σχετικά μέ τό «καμουφλάρισμα» πού χρησιμοποιοῦμε μπροστά στούς ἐχθρούς μας. Σ' αὐτό ἔχουμε ν' ἀπαντήσουμε ὅτι εἴχαμε νά κάνουμε μ' ἕναν ἐχθρό πού βασάνισε, πού σκότωσε τούς συντρόφους μας, βομβάρδισε τό ἀνάκτορο τῆς Κομέντα, δολοφόνησε τόν νόμιμα ἐκλεγμένο πρόεδρο Ἀλλιέντε. Καί ὅποιος μεταχειρίζεται ἔτσι τούς φίλους μας, μπορεῖ νά εἶναι βέβαιος ὅτι θά τοῦ φερθοῦμε σάν ἐχθροί, καί μάλιστα ἀμείλικτα. Μ' αὐτή τήν ἔννοια ἡ ἠθική μας εἶναι μπρεχτική»

Ἔρευνα καί διαλεκτικός ὑλισμός

Θεμελιακό μάθημα τῶν δύο κινηματογραφιστῶν εἶναι πώς τό κινηματογραφικό πλησίασμα ὑποστηρίζεται ἀπό ἕναν ριζοσπαστικά πολιτικό προβληματισμό. Τό ντοκυμαντέρ δέν εἶναι ἐδῶ κάτι ἀθῶο ἀλλά μιά συνειδητή πρακτική πού βάζει ἐρωτήματα σέ μιά πραγματικότητα, μέ τή βοήθεια ἑνός συγκεκριμένου ἰδεολογικοῦ ὀπλοστάσιου. Ὁ Χαϊνόφσκι μᾶς τό ἐπιβεβαιώνει, τελειώνοντας: «Θά προσθέσω αὐτό γιά νά συμπληρώσω καί νά γίνω πιό ἀκριβής: ὅταν ξεκινήσαμε γιά τή Χιλή, εἴχαμε στό μυαλό μας μιά συγκεκριμένη σειρά ἀπό ἐρωτήματα, πού θά μποροῦσαν χοντρικά νά συνοψιστοῦν στά ἑξῆς:

Πῶς πραγματοποιεῖται στήν ἐποχή μας ἡ μετάβαση ἀπό μιά κοινωνική τάξη σέ μιά πιό προηγμένη; Ποιές πιθανότητες καί τί περιορισμούς προσφέρει ἡ ἀστική νομιμότητα σ' αὐτό τό πέρασμα; Σέ ποιά σχήματα μπορεῖ καί πρέπει νά στηριχτεῖ ἡ ἐργατική τάξη γιά νά κάμψει μιά διαδικασία δημοκρατικοῦ μετασχηματισμοῦ τῆς κοινωνίας; Μέ ποιές δυνάμεις καί μέ τί μέσα θ' ἀντιμετωπιστοῦν οἱ ἐπαναστάτες σ' αὐτήν τήν πορεία; Ποιά προβλήματα μπορεῖ νά προκύψουν ἀπ' τή μεριά τῶν ἐπαναστατικῶν δυνάμεων;

Ἐρωτήματα πολύ γενικά, λοιπόν πού ὅμως ἦταν ἡ ἀφετηρία τῆς δουλειᾶς μας, πού στήριξαν τήν προβλήματική μας γιά τήν πραγματικότητα, πού μᾶς ἔφεραν νά δείξουμε τά συγκεκριμένα θέματα πού θά μποροῦσαν νά δόσουν ἀπαντήσεις στίς ἐρωτήσεις μας. Οἱ κομμουνιστές ντοκυμαντερίστες, στήν πραγματικότητα, δέν εἶναι κι οὔτε μπορεῖ νά εἶναι ἁπλοί ἐμπειριστές πού θά ταξίδευαν ἀπό δῶ κι ἀπό κεῖ γιά νά συλλάβουν ὅ,τι θά τούς φαινόταν ἐνδιαφέρον. Ἡ ἴδια ἡ δύναμη τῆς θεωρητικῆς ἀντίληψης πού οἱ κομμουνιστές ντοκυμαντερίστες ἔχουν γιά τήν ἱστορία τούς ἐπιβάλλει νά εἶναι ἱκανοί νά ἐλευθερώσουν ἀπό τό γεγονός πού πρόκειται νά ἀρχειοθετήσουν τίς ρίζες του μέσα στό παρελθόν τά βλαστάρια του στό μέλλον. Δέν εἴμαστε ἐμπρεσιονιστές ρεπόρτερ. Ἡ φιλοδοξία μας εἶναι νά εἴμαστε στρατευμένοι πού θεμελιώνουν τή δουλειά τους πάνω στόν διαλεκτικό ὑλισμό. Μ' αὐτή τήν ἔννοια μπορεῖ κάποιος νά πεῖ ὅτι ἀπό τό ὑλικό τῆς δουλειᾶς μας στούς τόπους τοῦ γυρίσματος πιό σημαντικός γιά μᾶς ἐξοπλισμός εἶναι ὁ διαλεκτικός ὑλισμός. Αὐτό ἄλλωστε μᾶς διαχωρίζει ἀπό τά συνεργεῖα τῶν ρεπόρτερς πού ταξιδεύουν μέ μιά τεράστια ποσότητα ἀπό βαλίτσες καλώδια, μπαοῦλα, μηχανήματα γιά νά γυρίσουν μιά ταινία.»

Μ.Δ.

Ὁ Σ.Κ. ἐπανέρχεται στά γραφεῖα Ὑπατίας 5 – τέταρτος ὄροφος. Τηλ.: 3238157 – 3224131

Ο Βίμ Βέντερς

Ο Ζαν – Μαρί Στράουμπ στό γύρισμα των *Μαθημάτων Ιστορίας*.

Ὁ Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

«Γερμανία. κινηματογράφος 0» ἦταν ὁ τίτλος ἑνός ἄρθρου πού δημοσιεύτηκε τό 1965 στά Cahiers du Cinéma.

Σήμερα. ἡ δική μας προβληματική ξεκινάει από μιά πρόοδο. Αὐτό πού ὀνομάζεται «Νέος Γερμανικός κινηματογράφος» εἶναι πιά μιά πραγματικότητα.

Στή χώρα μας. τό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε ἔβαλε τά θεμέλια γιά μιά προσέγγιση αὐτοῦ τοῦ χώρου μέ μιά σειρά προβολῶν καί σεμιναρίων. ἐνῶ μέχρι τώρα τά εμπορικά κυκλώματα τόν ἀγνοοῦσαν.

Απ' ὅ.τι μαθαίνουμε ἡ κατάσταση ἔχει. ὅμως, αλλάξει. Ἔτσι. στό προσεχές Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προγραμματίστηκε ενα αφιέρωμα σ' αὐτόν τόν κινηματογράφο. καί τό κύκλωμα τέχνης θά παρουσιάσει τό χειμώνα αρκετές ταινίες νέων γερμανῶν σκηνοθετῶν.

Πρόθεσή μας δέν ἦταν νά ανεβάσουμε σέ θάθρο κάποια αριστουργήματα οὔτε καί νά εξετάσουμε εξονυχιστικά μιά παραγωγή. ποσοτικά μεγάλη στά τελευταῖα χρόνια.

Αφοῦ ἔχουμε ἤδη μιλήσει παλιότερα γιά τόν Βέρνερ Χέρτσογκ καί τόν Βέρνερ Στρέτερ. αναγκαστήκαμε νά περιορίσουμε αὐθαίρετα τήν επιλογή μας σέ τρεῖς σκηνοθέτες. πού αντιπροσωπεύουν τρεῖς χαρακτηριστικές τάσεις αὐτοῦ τοῦ κινήματος: στούς Βίμ Βέντερς. Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ καί Ζάν - Μαρί Στράουμπ. Τρία ονόματα. τρία ρεύματα: ἡ «ρομαντική διόρθωση» τῆς κλασικῆς αφηγηματικῆς ταινίας. ἡ πολιτική επανεγγραφή φθαρμένων πολιτιστικῶν παραδόσεων. ἡ ριζοσπαστική πρωτοπορία (αντίστοιχα). Ἴσως αὐτές. τελικά. εἶναι κι οἱ πιό πλούσιες σέ μαθήματα παραγωγές. Ὅσο γιά τήν περίπτωση τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. πού ἡ πληθωρική δημιουργικότητα τόν κάνει ἕναν αμφισβητήσιμο ογκόλιθο. προτιμήσαμε νά τήν μελετήσουμε ξέχωρα. μέ τήν πρώτη εὐκαιρία.

Ἡ ἔνταξη τοῦ Στράουμπ (καί τῆς Ὑγιέ) σ' αὐτό τό ρεῦμα μπορεῖ νά δημιουργήσει μιά παρεξήγηση επειδή ἔχει πάψει. εδῶ καί χρόνια νά εργάζεται στή Γερμανία. Ἦταν ὅμως ενας τρόπος νά δείξουμε τή διαφορά πού τόν χωρίζει απ' τούς ἄλλους.

Τέλος. στό ζευγάρι αὐτό τῶν δημιουργῶν αφιερώνουμε τοῦτο τό τεῦχος.

ΣΚΟΤΑΔΙ ΣΤΟΝ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

τοῦ Wolfram Schütte

Τό κείμενο αὐτό πού κυρίως ἀναφέρεται στήν οἰκονομική κατάσταση πού ἐπικρατεῖ στόν σύγχρονο γερμανικό κινηματογράφο εἶναι ἡ εἰσήγηση πού ἔκανε ὁ Βόλφραμ Σίτε στό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε τῶν Ἀθηνῶν, τό Φεβρουάριο '77 μέ ἀφορμή μιά ἐκδήλωση γιά τό νέο κινηματογράφο αὐτῆς τῆς χώρας.

Παρόλο τό δίκτυο προώθησής του, ὁ δυτικογερμανικός κινηματογράφος σημειώνει πτώση. Τή στιγμή πού τό μεγάλο ἀμερικάνικο περιοδικό *Newsweek* ἀφιερώνει κύριο ἄρθρο του στήν «ἄνθηση τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, πού σκηνοθέτες σάν τόν Χέρτσογκ, τόν Φάσμπιντερ, τόν Σραῖτερ, τόν Ζύμπερμπεργκ κ.ἄ. δέχονται ἐγκωμιαστικά σχόλια ἀπό τήν Ἀγγλία, τή Γαλλία καθώς κι ἀπό ἀμερικανικά πανεπιστήμια, περιορίζεται ὁλοένα ἡ δυνατότητα νά γυριστοῦν στή Γερμανία ταινίες πού θά προβληθοῦν στόν κινηματογράφο καί θ' ἀποφέρουν κέρδη. Ἡ χώρα πού αὐτή τή στιγμή διαθέτει τά περισσότερα καί τό πιό πολύπλευρα ταλέντα ἀνάμεσα στούς σκηνοθέτες καί δημιουργούς ταινιῶν βρίσκεται σέ σοβαρή κινηματογραφική κρίση. Τό ἀποδείχνει μιά πρόσφατη ἔρευνα τοῦ Ἱδρύματος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου:

1. Στή Δυτική Γερμανία, τό κινηματογραφικό κοινό περιορίστηκε ἀκόμη πιό πολύ. Τό 1975 ἦταν 5,9%, τό 1976 ὑπολογίζεται σέ 3%. Τό 1956 πήγαιναν ἀκόμη στόν κινηματογράφο 818 ἑκατομμύρια, τό 1964 (τότε ἡ τηλεόραση εἶχε φθάσει σέ βαθμό κορεσμοῦ) 320 ἑκατομμύρια. Τό 1975 ὁ ἀριθμός θεατῶν ἔπεσε στό μισό, δηλ. στά 160 ἑκατομμύρια, τό δέ 1975 δέν ξεπέρασε τά 128 ἑκατομμύρια.

2. Πτώση ἐμφανίζει ἐξάλλου καί ἡ παραγωγή: τό 1974 προβλήθηκαν στόν κινηματογράφο 77 δυτικογερμανικές ταινίες, τό 1975 μόνο 58 καί τό 1976 – ὅπως φαίνεται – ἀκόμη λιγότερες.

3. Μέ τήν πτώση τῆς παραγωγῆς περιορίστηκε καί ἡ συμμετοχή τῶν ντόπιων ταινιῶν στήν ἀγορά ἀπό 26,5% τό 1974 σέ 12,9%, τό 1975 καί – ὅπως ὑπολογίζεται – σέ 10% τό 1976. Ἀντίθετα ἀνέβηκε ἡ συμμετοχή τῶν ἀμερικανικῶν ταινιῶν ἀπό 28,5% τό 1969 σέ 41,4% τό 1975, τό δέ 1976 πλησιάζει μᾶλλον τό 50%.

4. Ὁ ἀριθμός τῶν κινηματογράφων, ἀπό 7025 τό 1959 ἔπεσε σέ 3094 τό 1975. Ὁ μέσος ὅρος θέσεων ὑπολογιζόταν τό 1959 σέ 413 ἀνά κινηματογραφική αἴθουσα. Σήμερα ὑπολογίζεται σέ 368 θέσεις, δηλ. ὑπάρχουν λιγότεροι καί μικρότεροι κινηματογράφοι.

5. Οἱ ἀκαθάριστες εἰσπράξεις τοῦ 77% τῶν γερμανικῶν ταινιῶν δέν ξεπέρασαν τά 500.000 μάρκα. Τό 48% μάλιστα ἦταν κάτω τῶν 100.000 μάρκων. Ἄν σκεφτεῖ κανείς ὅτι γιά τό γύρισμα μιᾶς ταινίας μεγάλου μήκους χρειάζονται κάπου ἑνάμισυ ἑκατομμύριο μάρκα (ἄν καί πολλές ταινίες νεαρῶν δημιουργῶν κόστισαν λιγότερο γιατί δέν ὑπῆρχε ἀνάλογο κεφάλαιο) συμπεραίνει ὅτι ὅπως ἔχουν τά πράγματα οἱ ντόπιες ταινίες δέν ἀντέχουν στό συναγωνισμό μέ τίς ξένες.

6. Στή Δυτική Γερμανία ὑπάρχουν μόνο μικρές καί μεσαῖες ἑταιρίες παραγωγῆς ταινιῶν. Τό 1975 γυρίστηκαν 53 ταινίες ἀπό 52 ἑταιρίες, δηλ. σέ κάθε ταινία ἀντιστοιχεῖ καί μιά ἑταιρία. Ἄρα δέν ὑπάρχουν παραγωγοί.

7. Μόνο δύο σπουδαῖα Γραφεῖα Ἐκμετάλλευσης Ταινιῶν ὑπάρχουν στή Δυτική Γερμανία: τό Constantin καί τό FilmVerlag der Autoren. Τό Con-

stantin παρουσιάζει συνήθως ξένες παραγωγές ή φτηνές ψυχαγωγικές ταινίες, ταινίες σέξ (π.χ. *Από τή ζωή μιᾶς μαθήτριας*) σπανιότερα δέ καλές ταινίες ὅπως (*Ὁ δυνατός Φερδινάνδος*) τοῦ Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε πού παρουσίασε τελευταῖα. Τό FilmVerlag der Autoren πού ἵδρυσαν καί διευθύνουν σκηνοθέτες σάν τό Βέντερς, τόν Φάσμπιντερ, τόν Μπόμ, παρουσιάζει σχεδόν ἀποκλειστικά ταινίες γνωστῶν νεαρῶν δημιουργῶν. Πέρσι τό Constantin πέρασε κρίση, γι' αὐτό ἀπό δῶ κι ἐμπρός θά στραφεῖ στίς ἐπικερδεῖς ταινίες, πού δέν θά διακινδυνεύει πιά τίποτε. Αὐτό σημαίνει ὅτι θά περιοριστοῦν οἱ γερμανικές ταινίες. Τό FilmVerlag der Autoren, βρίσκεται ἀκόμη σέ κρίση, ἡ ὁποία, κι ἄν ξεπεραστεῖ ὁριστικά, θά ὁδηγήσει σίγουρα σέ μετριασμό τῶν ταινιῶν.

Αὐτή ἡ κατάσταση ἐπικρατεῖ τώρα. Τό ἀδιέξοδο εἶναι μεγάλο. Τί πρέπει νά γίνει ὥστε νά ὑπάρξει στόν κινηματογράφο μέλλον γιά τίς ντόπιες παραγωγές;

Ἡ μείωση τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ὀφείλεται στήν τηλεόραση. Στήν ἀρχή, οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου μιλοῦσαν περί «ὑγιοῦς διαδικασίας περιστολῆς». Ὡστόσο ἡ διαδικασία αὐτή ὁδήγησε σέ κατάργηση τοῦ διαχωρισμοῦ σέ κινηματογράφους πρώτης προβολῆς καί κινηματογράφους δεύτερης κλπ. προβολῶν. Ὁ κινηματογράφος πέθανε πρῶτα στήν ὕπαιθρο, ἔπειτα στίς κοινότητες, στίς μικρές πολιτεῖες καί τέλος στούς οἰκισμούς γύρω ἀπό τίς πόλεις. Στίς καινούριες πόλεις - δορυφόρους χτίστηκαν ἐκκλησίες· κινηματογράφοι οὔτε χτίστηκαν οὔτε ὑπάρχει σχετική πρόβλεψη. Οἱ μεγαλοπρεπεῖς αἴθουσες πού ὑπῆρχαν στά ἀστικά κέντρα ἤ μετατράπηκαν σέ ἀγορές ἤ χωρίστηκαν σέ μικρότερα κινηματογραφικά κέντρα μέ 3-4 αἴθουσες, ὄχι ἐντυπωσιακές, φτηνῆς συνήθως κατασκευῆς.

Ἡ δυτικογερμανική κινηματογραφική βιομηχανία ἀντέδρασε στήν πτώση τῆς ἐλκυστικότητας τοῦ κινηματογράφου μέ ντόπια κατασκευάσματα χωρίς φαντασία, μικροπρόθεσμα ἐπικερδή. Πρόκειται γιά τίς κινηματογραφικές σειρές μέ «Σπασίκλες κι ἄτακτους», μέ θέμα τό σέξ, καθώς καί μιά σειρά μέ βάση τά πολυδιαβασμένα ἔργα τοῦ μυθιστοριογράφου Γιοχάνες Μάριο Ζίμμελ. Ἔτσι ὁ κινηματογράφος κέρδισε μιά μερίδα κοινοῦ: μαθητές καί νέους, ξένους ἐργάτες καί μέση τάξη, πού εὐχαρίστως ἔβλεπαν στόν κινηματογράφο τά ἀναγνώσματα τοῦ Ζίμμελ. Αὐτοί ἐνδιαφέρονταν μόνο γιά τέτιου εἴδους δυτικογερμανικές ταινίες. Ἄρα μόνο οἱ ξένες ταινίες ἄγγιζαν ἕνα πλατύτερο κοινό. Οἱ νέες καί οἱ ἄλλες ταινίες ἤ δέν ἔφταναν κάν μέχρι τόν κινηματογράφο ἤ ἄγγιζαν ἐλάχιστους θεατές. Ἐξάλλου ὅσοι ἐνδιαφέρονταν γι' αὐτές δέν σύχναζαν πιά στόν κινηματογράφο ὅπου παίζονταν κυρίως ταινίες χαμηλῆς ποιότητας, φτηνές ψυχαγωγικές ταινίες καί ταινίες σέξ. Οἱ ἐξελίξεις στήν κοινωνία καί τή «βιομηχανία ψυχαγωγίας» ἀποξέραναν τό ἔδαφος. Στίς ἐξελίξεις αὐτές ὑπάγονται: ἡ οἰκονομική στασιμότητα, ἡ σχετικά ψηλή τιμή τοῦ εἰσιτηρίου (κάπου 5-6 μάρκα τότε στίς μεγαλουπόλεις), ἡ ἐπίδραση τῆς ἀμερικάνικης «βιομηχανίας ψυχαγωγίας». Μέ τήν εἰσβολή τῶν δίσκων, τῶν ντισκοτέκ κλπ. οἱ νέοι ἄρχισαν νά περνοῦν διαφορετικά τόν ἐλεύθερο χρόνο τους, ἐκδηλώθηκε ἐνδιαφέρον γιά τά γουέστερν, γιά ταινίες μέ καράτε κλπ. ἀντί τό ἀνιαρό χιοῦμορ τῶν ταινιῶν μέ «Σπασίκλες καί ἄτακτους». Ἀποτέλεσμα: μιά δυτικογερμανική κινηματογραφική βιομηχανία γερασμένη, χωρίς ἴχνος φαντασίας, μιά ἀγορά μαραζωμένη καί ἀπωθητική. Ἡ κρίση τούτη ὁδήγησε στή διείσδυση ἀμερικανικῶν Γραφείων Ἐκμετάλλευσης, τά ὁποῖα καί ἐλέγχουν τή δυτικογερμανική ἀγορά, κατέχουν κιόλας μεγάλες ἀλυσίδες κινηματογράφων, διαμορφώνουν τό πρόγραμμα μέ ταινίες πού διαφημίζουν κατάλληλα. Μπροροῦν νά ἀνεβάζουν τίς τιμές ἐκμετάλλευσης κατά μέσο ὅρο ἀπό 45 ὡς 70%.

Παρόλ' αὐτά ὑπάρχει ὑποστήριξη ἀπό μέρους τοῦ κράτους, ἄν καί σέ σύγκριση μέ ἄλλες χῶρες (π.χ. τή Γαλλία ἤ τήν Ἰταλία) περιορισμένη καί φθίνουσα. Ἐδῶ πρέπει νά τονιστεῖ ὅτι στή Δυτική Γερμανία τά θέματα παιδείας καί πολιτισμοῦ ὑπάγονται στά ὁμόσπονδα κρατίδια. Ἡ ὁμοσπονδιακή κυβέρνηση δέν μπορεῖ νά ἐκδίδει νόμους στόν πολιτιστικό τομέα. Ἡ ὁμοσπονδιακή διάρθρωση στόν πολιτιστικό τομέα φαίνεται ἀπό τό ὅτι ὁμοσπονδιακά κρατίδια, κοινότητες καί πόλεις ξοδεύουν πάνω ἀπό ἕνα δισεκατομμύριο μάρκα γιά τήν ἐπιχορήγηση τῶν θεάτρων. Καμιά χώρα τοῦ κόσμου δέν ἔχει τόση πυκνότητα θεάτρων ὅση ἡ Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας (καί ἡ Λαϊκή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας). Εἶναι κατάλοιπα τῆς Γερμανίας τοῦ 18ου καί 19ου αἰώνα, ἡ ὁποία ἦταν χωρισμένη σέ μικρά κρατίδια καί κάθε ἡγεμόνας, κάθε πόλη εἶχε τό θέατρό της πού ἦταν καί τό πνευματικό της κέντρο. Ἡ ἐπιχορήγηση τοῦ κινηματογράφου εἶναι μικρή σέ σύγκριση μέ τά τεράστια ποσά πού προορίζονται γιά τό θέατρο. Συνολικά δέν ξεπερνοῦν τό χρόνο κατά πολύ τά 10 ἑκατομμύρια μάρκα. Πῶς λειτουργεῖ ὅμως αὐτό τό σύστημα; Ὑπάρχουν:

1) ὁ Νόμος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου (Συμφωνία τοῦ 1974 γιά τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση), 2) τό Kuratorium γιά τό νέο γερμανικό κινηματογράφο, 3) βραβεῖα καί διακρίσεις τοῦ Ὁμοσπονδιακοῦ Ὑπουργείου Ἐσωτερικῶν, 4) μέτρα γιά τήν ἐνίσχυση τοῦ κινηματογράφου στά διάφορα ὁμόσπονδα κρατίδια, ἵδρυση κοινοτικῶν κινηματογράφων σέ 60 πόλεις καί κοινότητες.

Θά μιλήσουμε πρῶτα γιά τόν πιό δραστήριο θεσμό, τό Kuratorium πού ἔχει στή διάθεσή του τό χρόνο – τουλάχιστον τά τελευταῖα χρόνια – 750.000 ὡς 950.000 μάρκα. Τό Kuratorium, πού ἱδρύθηκε τό 1965 ὡς βοηθητικός ὀργανισμός τῶν σκηνοθετῶν πού ὑπέγραψαν τό «Μανιφέστο τοῦ Ὀμπερχάουζεν» εἶναι σήμερα ἕνα ἵδρυμα πού χρηματοδοτεῖται καί ἐλέγχεται ἀπό τά διάφορα ὁμόσπονδα κρατίδια. Δίνει ἄτοκα δάνεια σέ δημιουργούς ταινιῶν, οἱ ὁποῖοι, κατά κανόνα, κάνουν τό ντεμποῦτο τους. Σχεδόν ὅλοι οἱ γνωστοί σκηνοθέτες, ὁ Χέρτσογκ, ὁ Κλοῦγκε, ὁ Σλαίν-

τορφ, ὁ Στράουμπ, ὁ Φλάισμαν κ.ἄ. ἔκαναν τό ντεμποῦτο τους μέ τέτια δάνεια μεταξύ 150.000 καί 60.000 μάρκων. Παράλληλα ἀσχολεῖται μέ τήν προώθηση τῆς ἐκμετάλλευσης (δημιούργησε π.χ. τό FilmVerlag der Autoren), τοῦ κινηματογράφου, διαφόρων ὁμάδων ἐργασίας, τῆς ἐκπαίδευσης παρουσιαστῶν κλπ. Τά λιγοστά οἰκονομικά μέσα πού εἶχε στή διάθεσή του τά τελευταῖα χρόνια τό Kuratorium περιόρισαν τίς δυνατότητές του. Ἡ μικρή οἰκονομική βοήθεια, πού σκοπός της ἦταν νά δόσει στούς σκηνοθέτες μιά σχετική ἐλευθερία ἀπέναντι στούς συμπαραγωγούς, μειώθηκε ἀκόμη περισσότερο ἐξαιτίας τοῦ πληθωρισμοῦ. Ἡ ἐξεύρεση παραγωγοῦ δέν εἶναι εὔκολη. Τά μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς γιά τήν Ἐπιλογή Ταινιῶν – δημοσιογράφοι καί ὑπάλληλοι ἀπό τά ὁμόσπονδα κρατίδια – ἐπισήμαναν πέρσι ὅτι πολλά εἶναι τ' ἀξιόλογα σενάρια, ἐλάχιστα ὅμως τά οἰκονομικά μέσα. Μόνο χάρη στίς ἔντονες διαμαρτυρίες τοῦ κοινοῦ ματαιώθηκε πέρσι τό κλείσιμο τοῦ Kuratorium. Φαίνεται δέ πώς θά συνεχίσει νά λειτουργεῖ τά ἑπόμενα δυό χρόνια μέχρι νά ἰσχύσει ὁ νέος Νόμος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου. Ὁ παραπάνω Νόμος εἶναι στή δημοσιότητα – κυρίως στούς «πολιτιστικούς κύκλους» ἀπό τούς πιό ἀμφισβητούμενους. Κριτικοί καί νεαροί σκηνοθέτες ἐναντιώθηκαν ἀπό τήν ἀρχή σέ κάθε ἐνδεχόμενο αὐτοματισμό στό Νόμο γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου, ὁ ὁποῖος ψηφίστηκε τό 1968 καί ἀνανεώθηκε τό 1972 καί τό 1974, ἀφοῦ εἶχε κιόλας ἀρκετά συμβάλει στή φαινομενική ἄνθηση καί πτώση τοῦ δυτικογερμανικοῦ κινηματογράφου. Στήν ἀρχή, 10 πφένιχ ἀπό κάθε εἰσιτήριο πού κοβόταν πήγαιναν στό Ἵδρυμα γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου, πράγμα πού σημαίνει ὅτι οἱ μικροί κινηματογράφοι πλήρωναν περισσότερα ἀπό τούς μεγάλους κινηματογράφους πρώτης προβολῆς, γιατί ἔχουν φθηνότερο εἰσιτήριο. Στό μεταξύ τά 10 πφένιχ ἔγιναν 15. Αὐτά τά ποσά ἀποτελοῦσαν καί τούς πόρους τοῦ Ἱδρύματος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου (κάπου 12 ὡς 16 ἑκατομμύρια μάρκα. Ὅσες ταινίες εἶχαν μέσα σέ δύο χρόνια εἰσπράξεις ἄνω τῶν 500.000 μάρκων (σέ περίπτωση πού εἶχαν πάρει χρηματικό βραβεῖο, ἄνω τῶν 300.000) ἔπαιρναν τό βασικό ποσό τῶν 250.000 μάρκων, τό ὁποῖο τό 1974 εἶχε ἀνέβει στίς 400.000 μάρκα, τώρα ὅμως ἔχει πέσει στίς 165.000 μάρκα. Ὅσες ταινίες εἶχαν πάρει διάκριση ἀπό τήν Ὑπηρεσία Ἀξιολόγησης Ταινιῶν (ἡ Y.A.T. δίνει τίς διακρίσεις: «Ἀξιώσεων» ἤ «Ἰδιαιτέρων ἀξιώσεων») εἶχαν ἐπιπλέον στή διάθεσή τους 60.000 μάρκα. Ἡ αὐτόματη ἐπιδότηση ὁδήγησε σέ ἄνθηση τῆς παραγωγῆς. Μόνο ἡ ρήτρα «γιά ταινίες χαμηλῆς ποιότητας» πού προστέθηκε δυό χρόνια ἀργότερα μπόρεσε νά ἐμποδίσει τήν προώθηση ταινιῶν σέξ χαμηλῆς ποιότητας.

Ὁ Νόμος, ὄχι μόνο δέν προωθοῦσε ἀλλά καί ἀναχαϊτίζε κάθε πρωτοβουλία γιά κάτι καινούριο καί δημιουργικό, ἀφοῦ λειτουργοῦσε μέ γνώμονα τήν ἐπιτυχία. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν οἱ δημιουργοί ταινιῶν νά μήν ἔχουν διάθεση νά δοκιμάσουν κάτι τό καινούριο.

Μιά σκληρή μάχη, πού ἔδοσαν ὁ Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε καί ὁ σοβαρός καθημερινός καί ἑβδομαδιαῖος Τύπος ὁδήγησε – δυστυχῶς πολύ ἀργά – σέ ἀνανέωση τοῦ Νόμου, ἐνάντια στήν «κινηματογραφική βιομηχανία», τούς ἰδιοκτῆτες αἰθουσῶν καί τούς ὑποστηρικτές πού εἶχαν καί στά τρία κόμματα τῆς Δυτικῆς Γερμανίας. Αὐτά ἔγιναν τό 1974. Τότε σχηματίστηκε καί ἡ Ἐπιτροπή Προγραμματισμοῦ, καί, μετά ἀπό μιά συμφωνία-πλαίσιο, τά τηλεοπτικά ἱδρύματα ἀνέλαβαν τήν ὑποχρέωση νά διαθέσουν μέχρι τό 1978 συνολικά 34 ἑκατομμύρια μάρκα στή συμπαραγωγή ταινιῶν. Ἀπ' αὐτά, ἕνα ἑκατομμύριο πηγαίνει ἀπευθείας στήν Ἐπιτροπή Προγραμματισμοῦ, ἄλλο ἕνα σέ μιά ἐπιτροπή πού ἀποτελεῖται ἀπό ἐκπροσώπους τῶν τηλεοπτικῶν δικτύων, ἡ ὁποία μπορεῖ νά ἀγοράσει ἐκ τῶν προτέρων τά τηλεοπτικά δικαιώματα γιά ταινίες πού δέν ἔχουν ἀκόμη γυριστεῖ. Τό ὑπόλοιπο ποσό εἶναι στή διάθεση συμπαραγωγῶν (κινηματογράφου καί τηλεόρασης). Γιά τά σχέδια πού ὑποθάλλονται ἀποφασίζει μιά ὀκταμελής ἐπιτροπή, ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπό ἐκπροσώπους τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεόρασης. Ὁ ἐτήσιος προϋπολογισμός τῆς Ἐπιτροπῆς Προγραμματισμοῦ βασίζεται στό Ἵδρυμα γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου (5 ἑκατομμύρια μάρκα) καί 1 ἑκατομμύριο μάρκα χορηγοῦν τά τηλεοπτικά δίκτυα. Ἡ βασική ἐπιχορήγηση, πού σύμφωνα μέ τόν παλιό νόμο γινόταν αὐτόματα, διαφέρει τώρα ἀνάλογα μέ τή γενική κατάσταση τοῦ προϋπολογισμοῦ. Ἡ μείωση τοῦ ἀριθμοῦ θεατῶν (φαινόμενο γενικό, στή Δυτική Γερμανία ὡστόσο ἰδιαίτερα ἔντονο ἐξαιτίας τῶν μεταδόσεων ἀπό τούς Ὀλυμπιακούς Ἀγῶνες, τοῦ ζεστοῦ καλοκαιριοῦ καί τῆς ἀπεργίας τῶν τυπογράφων) ἐπέφερε πτώση τοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ Ἱδρύματος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου ἄρα μειώθηκε καί τό βασικό ποσό, πρᾶγμα πού (μέ τήν ἀντιεμπορικότητα τῶν δυτικογερμανικῶν ταινιῶν, τόσο τῶν ἐπιχορηγούμενων ὅσο καί τῶν ἐλεύθερων παραγωγῶν) ἔκανε τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου νά μιλοῦν γιά χρεοκοπία τοῦ συστήματος προώθησης, νά ζητοῦν νά καταργηθεῖ ἤ νά ἀνατεθεῖ στά ὁμόσπονδα κρατίδια, ὥστε νά διευκολυνθοῦν οἱ παραγωγοί πού διαθέτουν χρήματα χωρίς νά ἀπαιτοῦν ποιότητα. Ξένες ἐπιτυχίες ὅπως ὁ «Μπάρρυ Λύντον» ἤ ὁ «Νονός» διέψευσαν τό ἀπόφθεγμα τῆς γερμανικῆς κινηματογραφίας ὅτι δέν συμβιβάζονται ἀπαιτήσεις καί κέρδος, τέχνη καί ταμεῖο. Ἡ ἄποψη ὅτι ἡ συσσώρευση κεφαλαίου ἐμποδίζει τό γύρισμα ἐπικερδῶν ταινιῶν εἶναι λανθασμένη καί ἀνόητη.

Στό πλαίσιο τῆς χρηματοδότησης (5,9 ἑκατομμύρια μάρκα τό χρόνο), πού χάραξε σέ γενικές γραμμές ὁ Ὑπουργός Ἐσωτερικῶν προβλέπονται:

- Τό «Γερμανικό βραβεῖο κινηματογράφου» (τό ἀνώτερο 500.000 μάρκα)
- Βραβεῖα παραγωγῆς καί σεναρίου (τό ἀνώτερο 250.000 μάρκα)
- Ἐπιχορήγηση γιά τήν προβολή (τό ἀνώτερο 30.000 μάρκα)

Ἡ ἐπιχορήγηση γιά τήν προβολή προβλέπεται γιά μεμονωμένες ταινίες, γιά κινηματογράφους καί τά προγράμματά τους. Ὁ παραγωγός μπορεῖ

Ὁ Πέτερ Ἔρλιχ, ὁ Μάρτιν Μπένραατ κι ἡ Χαννελόρε Ἔλζνερ σέ μιά σκηνή τῆς ταινίας *Μπέρλινγκερ*, τοῦ Μπέρναρντ Ζίνκελ, πού εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στή Δυτ. Γερμανία.

ἐμπορική ἀποτυχία.
νά κάνει χρήση πολλῶν δυνατοτήτων – ἀρχίζοντας ἀπό τό Kuratorium περνώντας ἀπό τό Ἵδρυμα γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου καί φτάνοντας μέχρι τό Ὑπουργεῖο Ἐσωτερικῶν. Κάτι τέτιο μοιάζει νά γίνεται τά τελευταῖα χρόνια. Μόνο ἔτσι ἐξηγεῖται τό γεγονός ὅτι δέν ἔπεσαν ἔξω περισσότεροι παραγωγοί, παρά τίς σχετικά χαμηλές εἰσπράξεις, πού δέν καλύπτουν οὔτε τό πραγματικό κόστος παραγωγῆς.

Ὁ Νόμος γιά τήν Προώθηση τοῦ Κινηματογράφου θασίζεται στό συλλογισμό ὅτι θά μποροῦσε «νά βελτιώσει γενικά τό ἐπίπεδο τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου». Ἔδοσε βέβαια σέ ἀκαλλιέργητα ἤ νέα ταλέντα τή δυνατότητα ν' ἀναπτυχθοῦν, δέν ὑπολόγισε ὡστόσο ὅτι πεθαίνει ὁ ἐμπορικός γερμανικός κινηματογράφος; Γι' αὐτή τήν καταστροφή δέν φταίει πάντως ὁ παραπάνω Νόμος. Ὁ ἀπολογισμός τοῦ 1976 θά ἦταν μάλιστα χειρότερος ἄν δέν εἶχαν προωθηθεῖ ταινίες ὅπως *Ἡ χαμένη τιμή τῆς Καταρίνα Μπλούμ, Λίνα Μπράακε, Μπέρλινγκερ, Ἡ Βόρεια Θάλασσα σκοτώνει* ἤ *Ἀπόψεις ἑνός Κλόουν*, δηλ. ταινίες ποιότητας. Οἱ ἐμπορικές ταινίες, ὅπως ἡ *Πατρίδα ἀγαπημένη, μπορεῖς νά εἶσαι ἥσυχη* ἀπό τό ἔργο τοῦ Ζίμμελ, ἤ *Τό δίχτυ* τοῦ Μάνφρεντ Πούρτσερ μέ βάση τό μυθιστόρημα τοῦ δεξιοῦ συγγραφέα

Ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος καταστράφηκε γιατί χρόνια τώρα δέν καταπιάστηκε μέ καινούριες ἰδέες, μέ καινούριο ὑλικό. Ζοῦσε στό παρόν ξοδεύοντας τά κέρδη του. Μόνη διέξοδος φαίνεται τώρα νά εἶναι οἱ μεγάλες καί πολυέξοδες διεθνεῖς παραγωγές. Δύο τέτιες, μέ προϋπολογισμό 15 καί 10 ἑκατομμύρια μάρκα γυρίζονται τώρα, ἴσως μάλιστα νά εἶναι κιόλας ἕτοιμες: ἡ πολεμική ταινία τοῦ Σάμ Πέκινπα, *Σιδηρούς σταυρός*, μέ βάση ἕνα μυθιστόρημα τοῦ πολυδιαβασμένου συγγραφέα Βίλλ Χάινριχ καί τό *Αὐγό τοῦ φιδιοῦ* τοῦ Ἴγκμαρ Μπέργκμαν, πάνω σ' ἕνα σενάριο τοῦ σουηδοῦ σκηνοθέτη πού ζεῖ τώρα στό Μόναχο. Ἡ ἄποψη ὅτι θά μποροῦσε νά γυριστεῖ μιά δυτικογερμανική ταινία μέ συμμετοχή σέ διεθνή προγράμματα ἴσως ὠφελήσει μερικούς γερμανούς παραγωγούς. Αὐτό ὡστόσο δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ «Γερμανικός Κινηματογράφος», δέν εἶναι καθρέφτης τῆς χώρας καί τῶν προβλημάτων της. Κάπως ἔτσι ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος καταβρόχθισε τόν ἀγγλικό. Σέ μιά τέτια περίπτωση, δέν θά ἔμενε τίποτε ἀπό τή σημερινή ποικιλία καί τό πλῆθος τῶν γερμανικῶν ταινιῶν. Πάντως, σχεδόν ὅλες οἱ ταινίες τῶν γνωστῶν σκηνοθετῶν πραγματοποιοῦνται μέ τήν οἰκονομική βοήθεια τῶν ἱδρυμάτων τηλεόρασης. Ὁ Φάσμπιντερ καί ὁ Χέρτσογκ – δυό γνωστοί δημιουργοί, τῶν ὁποίων Χάνς Χάμπε καθώς καί πολλές ἄλλες σημείωσαν

τά τελευταῖα σενάρια ἀπορρίφθηκαν ὡς ἀντιεμπορικά – στηρίζονται στήν τηλεόραση. Ἴσως ὁ κινηματογράφος πού ὀνειρεύτηκαν ὅλοι αὐτοί οἱ σκηνοθέτες (πού γίνεται πραγματικότητα πέρα ἀπό τά σύνορα τῆς χώρας τους) νά ἔσθησε γιά πάντα στήν πατρίδα τους. Ἡ σοβαρή κατάσταση στήν ὁποία βρίσκεται τό γερμανικό φίλμ, ὁ γερμανικός κινηματογράφος μόνο ἀπαισιοδοξία ἐμπνέει· μόνο μιά ριζική ἀλλαγή θά ἐμπόδιζε ἴσως τήν ὁλοκληρωτική καταστροφή. Πρός τό παρόν δέν προμηνύεται ἀλλαγή.

Βόλφραμ Σίτε
(Μετάφραση: Μαρία Σταματοπούλου-Μπλύμλαϊν)

Ὁ Βόλφραμ Σίτε γεννήθηκε στίς 16/9/39 στή Φραγκφούρτη, σπούδασε γερμανική φιλολογία, φιλοσοφία καί κοινωνιολογία στό Πανεπιστήμιο τῆς Φραγκφούρτης καί ἀπό τό 1966 εἶναι κριτικός λογοτεχνίας καί κινηματογράφου στήν ἐφημερίδα Frankfurter Rundschau.

Σημείωση

Ἡ προώθηση τοῦ κινηματογράφου στήν Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας.

Τό 1962, εἰκοσιέξι νέοι σκηνοθέτες κινηματογράφου δημοσίεψαν τό λεγόμενο Μανιφέστο τοῦ Ὀμπερχάουζεν, πού κλείνει μέ τά ἑξῆς λόγια:«Ὁ παλιός κινηματογράφος πέθανε. Πιστεύουμε στόν καινούριο».
Πέρασε ἀπό τότε πολύς καιρός, ὡσότου ὁ Ἀλεξάντερ Κλοῦγκε εἰδικά, νά μπορέσει νά πείσει τή Βουλή καί τήν Κοινή Γνώμη, ὅτι τό Κράτος ἔχει τήν ὑποχρέωση, ὅπως κάνει καί γιά τό Θέατρο καί γιά τά Μουσεῖα, νά χορηγήσει χρηματικά ποσά ἀπό τό φορολογικό κονδύλιο καί γιά τό καλλιτεχνικό φίλμ.

Ἡ σημαντικότερη ὀργάνωση σήμερα εἶναι τό Ἵδρυμα γιά τήν προώθηση τοῦ Κινηματογράφου (Ι.Π.Κ.) πού χρηματοδοτεῖται ἀπό τήν εἰσφορά τῶν κινηματογράφων μέ 0,15 μάρκα γιά κάθε εἰσιτήριο, καί πού ἀπό τό 1968 ἐπένδυσε πάνω ἀπό 101 ἑκατομμύρια μάρκα στήν κινηματογραφική παραγωγή. Τό ποσό αὐτό μοιράστηκε ὡς ἑξῆς:
– Τό βασικό ποσό: Πληρώνεται στόν παραγωγό ἑνός γερμανικοῦ φίλμ, ἐφόσον τό φίλμ αὐτό πραγματοποίησε εἰσπράξεις μέσα στά τελευταῖα δύο χρόνια μέσα στήν Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας καί τό Δυτικό Βερολίνο πάνω ἀπό μισό ἑκατομμύριο μάρκα. Ἄν ἕνα φίλμ ἔχει πάρει τιμητική διάκριση ἤ βραβεῖο σέ φεστιβάλ ἐξωτερικοῦ, χρειάζεται νά ἔχει εἰσπράξει μόνο 300.000 μάρκα.
– Τό «πρόσθετο ποσό» τό παίρνουν ἐκεῖνα τά φίλμ πού πῆραν τιμητική διάκριση ἤ βραβεῖο σέ Φεστιβάλ, ἤ φίλμ πού τιμήθηκαν ἀπό ἐπιτροπή ὡς ψυχαγωγικά ἔργα καλῆς «ποιότητας».
– Ἡ προώθηση σχεδίων: Τό ποσό τῶν 6 ἑκατομ. μάρκων πού (ἀπό τό 1974) διατίθεται κατέτος, δίνεται ἀπό τήν Ἐπιτροπή Προώθησης ὡς δάνειο πού δέν ἐπιστρέφεται σέ ὅλες τίς περιπτώσεις, γιά τήν παραγωγή κινηματογραφικῶν ἔργων μέ ὑπόθεση.
Ἐκτός ἀπ' αὐτά, ὑπάρχει ἀπό τό 1974 ἡ Συμφωνία - Πλαίσιο κατά τήν ὁποία ὑποχρεοῦνται ὅλα τά προγράμματα τῆς τηλεόρασης στή Γερμανία νά ἐπενδύουν συνολικά 34 ἑκατομμύρια μάρκα μέχρι τό 1978 στήν προώθηση ἔργων μέ ὑπόθεση. Ἡ παροχή αὐτῶν τῶν ποσῶν ἐλέγχεται ἐπίσης ἀπό εἰδική ἐπιτροπή.

Τό πόσο ἐξαρτᾶται ἰδιαίτερα ὁ ὀνομαστός νέος γερμανικός κινηματογράφος ἀπό τήν ὕπαρξη τοῦ Ι.Π.Κ. φαίνεται ἀπό τά παραδείγματα τῶν φίλμ: Καλοκαιρινοί Ἐπισκέπτες τοῦ Πέτερ Σταϊν (57%), Μπέρλιγκερ *τῶν Ζίνκελ-Μπρούστελιν (77%) καί* Καταρίνα Μπλούμ *τοῦ Σλαίντορφ (80%) πού χρηματοδοτήθηκαν στίς παραπάνω ἀναλογίες ἀπό τό Ι.Π.Κ. καί τήν τηλεόραση.*

Ὅμως τό Ι.Π.Κ. βοήθησε καί στήν προώθηση ἐμπορικά πετυχημένων, ἀλλά ποιοτικά ἀδύνατων φίλμ, ὅπως τά λεγόμενα «μαθητικά» ἤ πορνό. Τό 1972 ἡ ρήτρα «Περί ἐλαττωμένης ποιότητας» τοῦ σχετικοῦ νόμου ἐξανάγκασε τό Ι.Π.Κ. νά σταματήσει τήν οἰκονομική ὑποστήριξη αὐτῶν τῶν φίλμ.

Ἄλλα μέτρα πού πάρθηκαν γιά τήν προώθηση εἶναι: Τό «Συμβούλιο γιά τό Νέο Γερμανικό Φίλμ», πού χρηματοδοτεῖται ἀπό τά Ὁμόσπονδα Κράτη, δίνει δάνειο 750.000 κατέτος γιά τήν προαγωγή σχεδίων νέων σκηνοθετῶν. Τό Ὁμοσπονδιακό Ὑπουργεῖο Ἐσωτερικῶν ἐπιδοτεῖ τό παραπάνω μέ 5,9 ἑκατομ. μάρκα.

Σέ γενικές γραμμές, ὁ γερμανικός κινηματογράφος ἐπιδοτήθηκε τόν περασμένο χρόνο μέ περισσότερα ἀπό 26 ἑκατομ. μάρκα. Τό ποσό αὐτό εἶναι ἀξιοθρήνητο σέ σύγκριση μέ ἄλλες χῶρες τῆς Εὐρωπαϊκῆς Κοινότητας. Ὁ ἰταλικός κινηματογράφος πῆρε τόν ἴδιο χρόνο σχεδόν 93 ἑκατ. μάρκα, ὁ γαλλικός πάνω ἀπό 122 ἑκατ. μάρκα!

(ἐπιλογή ἀπό τό Σπήγκελ, 3.77)

Μεταφορές καί Ἰσομορφισμοί

Γιά μερικές πρόσφατες ταινίες τοῦ «Νέου Γερμανικοῦ Κινηματογράφου»

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

α. Τά γεγονότα

Ἕνα μανιφέστο κυκλοφόρησε πρόσφατα γιά νά καταγγείλει ὅτι ἡ σπουδή μέ τήν ὁποία οἱ εὐρωπαϊκές κυβερνήσεις δέχονται ἕνα ὑπερεθνικό κοινοβούλιο δέν εἶναι παρά ἡ συγκάλυψη τῆς ἀμερικανογερμανικῆς ἐπιβολῆς καί ἡγεμονίας.

Γερμανός καθηγητής ἐγκαινιάζοντας (μέ συγκίνηση καί ὑπερηφάνεια) ἕνα νέο πρόγραμμα ἔρευνας τῆς Ποινικολογίας, ἐπιστήμης τῆς τιμωρίας, φιλοδοξεῖ νά συμβάλει στή «γενικευμένη διαπαιδαγώγηση» τῆς κοινωνίας. Αὐτή ἡ νέα γνώση θά προκύψει ἀπό τόν πειραματισμό πού ἐπιτρέπει ἡ ἀπομόνωση π.χ. κρατουμένων. Οἱ μεταβλητές τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης μέσα στό πεδίο τοῦ πειράματος ἐλέγχονται μέ ἀκρίβεια, ἔτσι, αἰτίες καί ἀντιδράσεις μποροῦν νά προσδιοριστοῦν μέ μεγάλο βαθμό ἐμπιστοσύνης. Τό καινούριο Know-how θά χρησιμέψει γιά νά διατυπωθοῦν καινούριες νόρμες φυσιολογικῆς συμπεριφορᾶς[1] *καί νά ἐπιτευχθεῖ ὑψηλή ἀποδοτικότητα κοινωνικοῦ ἐλέγχου. Ἡ ἐπιστημονική φαντασίωση στό ἀπόγειό της!*

Ὁ J. Habermas θεωρεῖ τή βία-γκαγκστερισμό ὄχι σάν παράσιτο κολλημένο στό ὑγιές σῶμα τῆς γερμανικῆς κοινωνίας, ἀλλά σάν σύμ-πτωμα μιᾶς λογικῆς πού διατρέχει ὅλες τίς ἐκφράσεις τοῦ γίγνεσθαί της.

1. *A propos du procès Baader-Meinhof, Fraction Armée Rouge: de la torture dans les prisons de la R.F.A.* Collection Bourgois Poche, 1975.

Τήν πολιτιστική ταυτότητα τῆς πρόσφατης Γερμανίας – ἁπλουστευμένη καί προσεγγιστική ὁπωσδήποτε – δίνει ὁ J. F. Lyotard:[2] *ἐθνική ἑνότητα, πού ἐπιβλήθηκε καθυστερημένα ἀπό μιά παλιά δυναστεία, patchwork διαφόρων κρατιδίων, συχνή μεταβολή συνόρων πρός τή Δύση καί τήν Ἀνατολή, παράδοση Ράϊχ μέ ἀπαρχές στήν Ἁγία Αὐτοκρατορία (Αὐστρία) καί, ὄχι σέ κάποιο δημοκρατικό παρελθόν, ἀλλαγή συμμάχων λόγω τῆς γεωγραφικῆς θέσης...Καί προτείνει τό πλαίσιο αὐτό σάν πρώτη ἐξήγηση τῆς συμπάθειας πρός τό φασισμό*[3] *πού διατηροῦν οἱ δύο Γερμανίες.*

6. Ἡ ἀνα-παράσταση.

Τά γεγόνότα αὐτά, ὅσο κι ἄν φαίνονται ἑτερογενή, ἁπλοποιημένα καί αὐθαίρετα, μποροῦν νά θεωρηθοῦν σημεῖα μιᾶς ἀναγνώσιμης κοινωνικῆς λειτουργίας ἤ συμ-πτώματα μιᾶς πολιτιστικῆς πραγματικότητας; Αὐτή ἡ κοινωνικο - πολιτιστική πραγματικότητα ἀναλύεται; Γίνεται δηλαδή ἀντικείμενο ἑνός λόγου πού χρησιμοποιεῖ ἔννοιες καί κανόνες μιᾶς φορμαλιστικῆς λογικῆς; Ἀνα-παρασταίνεται γιά νά ἐξατμιστεῖ μές τό αὐθαίρετο τοῦ μέσου ἀνα-παράστασης; Ἀνα-παρασταίνεται, ἀλλά μήπως τό μέσο ἀνα-παράστασης καταφέρνει νά δόσει τήν ἀμεσότητα αὐτῆς τῆς πραγματικότητας, δηλαδή τή βιωματική ἐμπειρία τῆς παρουσίας; Ἐάν γίνει δεκτό ὅτι ἡ πραγματικότητα εἶναι χῶρος ἀναφορᾶς, καί ὄχι ὑπερ(υπο)κείμενο, ὁ νέος γερμανικός κινηματογράφος[4] *ἀναπαριστᾶ, ἀναλύει ἤ δίνει τήν ἔνταση τῆς παρουσίας τοῦ χώρου πού τόν γεννᾶ;*

Καλλιτεχνική δραστηριότητα(κινηματογράφος) καί κοινωνικός χῶρος (σύγχρονη Γερμανία)[5]*: ποιά σχέση τούς συνδέει; συνύπαρξη καί ἀμοιβαία ἀδιαφορία; Κριτική καί ὕποπτη ἀνοχή; Ἐξέγερση καί θελημένη ἀπομόνωση;*

γ. Τό δεῖγμα

Αὐτή ἡ προβληματική γεννήθηκε ἀπό τήν ἀνάγνωση τῶν κειμένων τῆς εἰσαγωγῆς καί τήν παρακολούθηση μιᾶς σειρᾶς γερμανικῶν ταινιῶν: *Herz aus Glas (Καρδιά ἀπό γυαλί)*, τοῦ W. Herzog, *Stadt und Land und soweiter (Κράτος καί χώρα κ.τ.λ, κ.τ.λ.)*, τοῦ Manfred Blank, *Die Verrohung des Franz Blum (Ἡ ἐξαθλίωση τοῦ Φράντς Μπλούμ)*, τοῦ Reinhard Hauff, *Vera Romeika ist nicht Tragbar (Ἡ Βέρα Ρομέϊκα δέν εἶναι νομιμόφρων)* τοῦ Max Willutzki, καί *Mutter Kusters fährt zum Himmel (Ἡ μαμά Κίστερ πάει στούς οὐρανούς)*, τοῦ R.W. Fassbinder.

Εἶναι προφανές ὅτι τό δεῖγμα αὐτό δέν ἔχει φιλοδοξίες ἀντιπροσωπευτικότητας, ἀλλά μόνο μιᾶς σχετικῆς ἐπάρκειας γιά τό στήσιμο μιᾶς προβληματικῆς.

δ. Ἡ στρατηγική τῆς ἀνταλλαγῆς

Ἕνας τρόπος ἀνάλυσης μιᾶς κοινωνικο-πολιτιστικῆς πραγματικότητας εἶναι ἡ ἀναζήτηση τῶν μορφῶν πού παίρνει ἕνα ἀντικείμενο τή στιγμή τῆς (συν)(αντ)ἀλλαγῆς του. Ὁ Jean Baudrillard[6] προτείνει τό σχῆμα: προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολο καί τό συσχετίζει μέ τό σχῆμα: ἀξία χρήσης - ἀνταλλακτική ἀξία - κοινωνική ἀναγνώριση - διφορούμενο[7]. Θεωρεῖ στρατηγική τοῦ κεφαλαίου τήν ἀπορρόφηση τῆς ἀξίας χρήσης ἀπό τήν ἀνταλλακτική ἀξία καί τή μετατροπή τῶν συμβόλων σέ σημεῖα. (Μ' αὐτόν τόν τρόπο θέλει νά ξεπεράσει τήν ἀνάλυση τοῦ Μάρξ, πού τήν βρίσκει ἐπαρκή γιά μιά διομηχανική κοινωνία ὄχι ὅμως καί γιά τή σύγχρονη μεταδιομηχανική). Αὐτή ἡ στρατηγική ἐπιτρέπει τή μεταμόρφωση ἑνός ἀντικειμένου (προϊόν διομηχανικό, λέξεις, εἰκόνες, παύσεις...) στό φάσμα τῶν τεσσάρων μορφῶν καί τήν τελική παγίδευσή του

2. *«Quel Corps»*, no 6, *Corps et fascisme.*

3. Φασισμός σάν τήν κατάσταση πού ἄτομα μιᾶς κοινωνίας δέχονται μιά μειοψηφία νά καθορίζει τίς λειτουργίες καί τίς κατευθύνσεις τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι, δηλαδή ἡ ὁμάδα αὐτή νά παίζει τό ρόλο ἑνός μετα-ὑποκειμένου.

4. Ὅπως συνήθως λέγεται.

5. Ὁ κινηματογράφος θεωρεῖται μέσο ἀναπαράστασης 2ου βαθμοῦ – ἄν τό θέατρο θεωρηθεῖ 1ου βαθμοῦ – γιατί τό φίλμ προϋποθέτει μιά ἐργασία πού λίγο-πολύ προϋποθέτει μέ τή σειρά της μιά θεατρική παράσταση ἀλλά καί ἐπιπλέον τήν καταγραφή αὐτῆς τῆς ἐργασίας καί τήν ἐπεξεργασία τοῦ ὑλικοῦ σέ μιά ὕστερη φάση.

6. Jean Baudrillard. *Pour une critique de l' économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.

7. Διφορούμενο γιατί φέρει τά ἴχνη ἀπό τό «τυχαῖο» τῶν ἐπενδύσεων τοῦ πόθου καί τοποθετεῖται στά ὅρια τῆς ἐπικοινωνίας.

Καρδιά ἀπό γυαλί, τοῦ Βέρνερ Χέρτσογκ.

ἀπό τούς κανόνες τῆς ἀγορᾶς. Νά λοιπόν ἡ φαντασίωση καί ἡ ἀποχαύνωση μέσω τῆς κατανάλωσης: ψεύτικες ἀνάγκες, ψευτο - ἀντικείμενα, εἰκόνες διάσπαρτες, κομμάτιασμα χωρίς ὅρια, σύγχυση ἀντικειμένου καί ἀναπαράστασής του. κοινωνία πλούσια ἀλλά φτωχή σέ νοήματα, κοινωνία μύθων ἀλλά μύθων χειρισμοῦ καί ἐλέγχου, κοινωνία τῶν ἀπολαύσεων μακρυά ἀπό τήν ἡδονή[8]... Στρατηγική τοῦ κεφαλαίου. Στρατηγική τῆς κοινωνικῆς κυριαρχίας. Σύμφωνα μ' αὐτή τήν ὀπτική, μιά ταινία πού ἀναφέρεται στήν πραγματικότητα τῆς μεταβιομηχανικῆς κοινωνίας καί δέν ἀνα-παρασταίνει τούς τρόπους ἀνταλλαγῆς, σύμφωνα μέ τή στρατηγική τοῦ κεφαλαίου, συμμετέχει σέ μιά θέση καί κριτικῆς καί ἐξέγερσης. Σέ σχέση μέ τή γερμανική πολιτιστική παράδοση καί τόν καπιταλισμό τῆς ὀργάνωσης, οἱ ταινίες πού ἀναφέρθηκαν πιό πάνω, συμμετέχουν ἤ ὄχι σέ μιά κριτική, σέ μιά ἐξέγερση;

ε. Ἡ ἀναζήτηση τῶν διαφορῶν

1. Καρδιά ἀπό γυαλί (Herz aus Glas)

Ἡ ταινία ἀναφέρεται στόν Hias, μυθικό πρόσωπο τοῦ βαυαρικοῦ φολκλόρ, πού τά ὁράματά του τρομοκρατοῦν καί παρηγοροῦν τούς κατοίκους ἑνός μικροῦ χωριοῦ. Τά ὁράματα αὐτά θά συσχετιστοῦν μέ τήν ἀγωνία πού κατέχει τούς ἰδιοκτῆτες καί τούς ἐργάτες νά βροῦν τό μυστικό γιά τήν παραγωγή τοῦ κόκκινου γυαλιοῦ. Ὁ Hias προβλέπει τήν πυρκα-

8. Προφανῶς, ὁ Jean Baudrillard στέκει γοητευμένος καί ἐκστατικός μπροστά σ' αὐτήν τή στρατηγική καί σχεδόν τήν ἐφαρμόζει κι αὐτός στήν ἀνάλυσή του, ἀλλά δέν παύει ἡ τελευταία νά εἶναι πλούσια καί σημαντική

Ἡ μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου μπροστά στά στοιχεῖα τῆς φύσης εἶναι ἕνα δυνατό μοτίβο τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ. Ἡ ἀναμονή μιᾶς φιγούρας «πρόσωπο μέ πρόσωπο» μέ τά βουνά, μέ μιά φύση παγωμένη, ἀπόμακρη κι ἐκθαμβωτική, εἶναι μιά ἀναμονή συμβολική, ἕνας ἀκινητοποιημένος χρόνος θέασης πού μεταδίδει τήν «παράξενη» ἀνησυχία ἀπό τήν ἀντιπαράθεση τοῦ μοναχικοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ ἐχθρικοῦ τοπείου. (Κάσπαρ Ντ. Φρήντριχ: *Ὁ ταξιδιώτης πάνω ἀπό μιά θάλασσα ἀπό σύννεφα*).

γιά πού θά καταστρέψει τό ἐργοστάσιο. Οἱ χωριάτες τόν θεωροῦν ὑπεύθυνο, τόν φυλακίζουν, κι αὐτός στό τέλος ξαναγυρίζει στά βουνά.

Ὁ W. Herzog θέλει τήν ταινία του πίνακα ὅπου «θ' ἀπεικονίζονται ἡ συλλογική τρέλλα καί ἡ πραγματικότητα τῶν συλλογικῶν ὀνείρων», καί διερωτᾶται «ἐάν στό μέλλον τά ἐργοστάσια θά ἐξαφανιστοῦν ἀφήνοντας μόνο μερικά ἐρείπια, ὅπως τά μεσαιωνικά κάστρα».
Ἀναγνωρίζονται πολύ εὔκολα οἱ δύο ἀπό τούς βασικούς χώρους ἔμπνευσής του: ἡ ζωγραφική τοῦ Gaspar David Friedrich καί ἡ αἰσθητική καί φιλοσοφική θέση τοῦ κύκλου τῆς Ἰένας. Ὁ W. Herzog μεταφέρει στήν ὀθόνη σειρά ἀπό πίνακες τοῦ ρομαντικοῦ ζωγράφου: *Ταξιδιώτης πάνω στή συννεφοθάλασσα, Χιονισμένος λόφος, Δέντρο μέ κοράκια...* καί ὅλη ἡ ταινία του διατρέχεται ἀπό τίς ἀναζητήσεις (χρῶμα - φόρμες - θέματα) τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου. Ἀπό τόν κύκλο τῆς Ἰένας (Ἀδελφοί Schlegel, Novalis, Schelling..) παίρνει τό αἰσθητικο - φιλοσοφικό πλησίασμα τοῦ «συμβόλου». Μέ βάση τήν ἐργασία τοῦ Tz. Todorov[9] αὐτό τό πλησίασμα μπορεῖ νά συνοψιστεῖ ὡς ἑξῆς:

– Τό σύμβολο δείχνει τό «γίγνεσθαι» τοῦ νοήματος καί ὄχι τό «εἶναι» του· τήν παραγωγική διαδικασία καί ὄχι τό τελειωμένο προϊόν.

– Τό σύμβολο δέν χρησιμεύει μόνο σάν στήριγμα, σάν «μεταφορικό μέσο» τοῦ νοήματος, ἀλλά παρουσιάζεται αὐτό τό ἴδιο στήν ἀμεσότητα τῆς ἀντίληψης.

– τό σύμβολο (ἀντίθετα μέ τό σημεῖο) δέν εἶναι αὐθαίρετο, φέρνει δηλαδή τά ἴχνη τῆς χειρονομίας τῆς ἐκλογῆς του.

– τό σύμβολο πραγματοποιεῖ τή σύζευξη τῶν ἀντιθέτων: ἀφηρημένο/συγκεκριμένο, ἰδεατό/ὑλικό, γενικό/ἰδιαίτερο.

– τό σύμβολο ἐκφράζει αὐτό πού ἕνα σύστημα σημείων κρατᾶ στό περιθώριο τῆς αὐθαιρεσίας του ἤ ἀπωθεῖ μέ τή συστηματικότητα τῶν διαφορῶν του.
Τό σύμβολο, δέν μεταφράζεται, δέν ἀναλύεται, εἶναι πολλαπλό κι ἀστείρευτο.

Στήν *Καρδιά ἀπό γυαλί* ὑπάρχουν τά κλασικά σύμβολα: τό αἷμα, ἡ θυσία, ἡ φωτιά, ὁ θάνατος, τό παραλήρημα, τό ὄνειρο, τό ὅραμα, ἡ προφητεία, ἡ βιωματική ἐμπειρία τοῦ ἀντικειμένου (réel), οἱ ἀναπαραστάσεις πού προκαλεῖ χάρη στήν εἰκονιστική διαδικασία (imaginaire) ἡ ἀναζήτηση νοημάτων, ἡ ἀναζήτηση ἑνός «ἐπέκεινα», πού στόν W. Herzog εἶναι ὁ ὁραματισμός ἑνός μέλλοντος καί ὄχι ὁ ὁρίζοντας τῶν οὐσιῶν τῆς Μεταφυσικῆς οὔτε ἡ ἀποκάλυψη «τοῦ διφορούμενου τῆς Φύσης».

Ὁ W. Herzog περνάει αὐτή τήν πλημμύρα τῶν συμβόλων τῆς λαϊκῆς μυθολογίας μέσα ἀπό τήν αἰσθητική τῶν ρομαντικῶν ζωγράφων: ὑπνωτίζει τούς ἠθοποιούς, τονίζοντας ἔτσι τόν ὁραματικό χαρακτήρα τῆς μυθοπλασίας. Στήν ὀθόνη παρελαύνουν οἱ εἰκόνες ὅπως αὐτές πού θά προκαλοῦσε ἕνα ἀλχημικό πείραμα.

Μέ τό νά πολλαπλασιάσει ὅμως τά σύμβολα δημιουργεῖ ἕνα κλειστό κύκλωμα, ἀπωθώντας τό γεγονός ὅτι ἕνα ἀντικείμενο - σύμβολο δέν παύει νά εἶναι προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο, ἤ, τουλάχιστον, στήν μεταβιομηχανική κοινωνία, αὐτή ἡ ἀπώθηση δέ γίνεται χωρίς συνέπειες. Τό παιχνίδι τῆς μεταφορᾶς, πλούσιο σέ δυνατότητες, δέν τίθεται οὔτε στιγμή σέ ἀμφισβήτηση οὔτε στή δοκιμασία μιᾶς ὑποψίας ὡς πρός τά ὅριά του.

Στή βιομηχανοποιημένη κοινωνία ὅπου ἡ στρατηγική τοῦ κεφαλαίου ἀπορροφᾶ συστηματικά τό διφορούμενο τοῦ συμβόλου μέσα στήν αὐ-

9. Tzvetan Todorov *Théories de la poésie, Poétique* no 28, σελ. 387, Seuil, Paris, 1976.

θαιρεσία τῆς ἀγορᾶς, αὐτή ἡ ὑπερέκθεση τῶν συμβόλων, ὅσο κι ἄν εἶναι αἰσθητικά ἐπεξεργασμένη, μοιάζει μέ ξόρκι πού ἔχει χάσει τή δύναμή του. Πλούσιο καί σημαντικό τό παιχνίδι τῆς μεταφορᾶς μπροστά στή φτώχεια τῆς βιομηχανοποιημένης κοινωνίας, ἀδύναμο,ὅμως, μπροστά σέ μιά στρατηγική κυριαρχίας, πού θέλει νά ἐπεκταθεῖ σέ κάθε δραστηριότητα προσωπική ἤ συλλογική.

Ὁ W. Herzog μέ τό νά ἐπιλέξει τό μύθο τοῦ Hias, δηλαδή νά ἀνατρέξει σέ προϊόν συλλογικό καί ὑποσυνείδητο, μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τό ὄνειρο, τό ὅραμα, τήν προφητεία. Ἀλλά σ' αὐτήν τή χρησιμοποίηση δίνει μιά διάσταση λογική - ρασιοναλιστική, ἀφαιρώντας κάθε σεξουαλικότητα· ἀπωθεῖ τή διάβρωση τοῦ ὁράματος ἀπό τόν πόθο καί τό ταυτίζει μέ τό «μοιραῖο» τῆς Ἱστορίας, πού εἶναι γι' αὐτόν ἡ ἐξαφάνιση τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας. Μιά προβληματική, λοιπόν, γιά τό μέλλον – ἡ ἐξαφάνιση τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας «ὅπως καί τόσων ἄλλων» – δείχνεται μέ τό μύθο μιᾶς πρώιμης φάσης της, δηλαδή μέ τό παρελθόν της κατά κάποιο τρόπο. Ἔτσι τά ἐρωτήματα – «ποιές θά εἶναι ὅμως οἱ αἰτίες αὐτῆς τῆς ἐξαφάνισης; Μιά συλλογική τρέλλα; Καί τί μπορεῖ νά εἶναι μιά τέτια; Μιά φυσική καταστροφή; Ἕνας πόλεμος; Ἕνας πύργος Βαβέλ τῆς τεχνικῆς;» – καταντοῦν χωρίς περιεχόμενο. Ἡ μετατόπιση τῆς ἀπάντησης γιά προβληματική τοῦ παρόντος στό παρελθόν, ἐξατμίζει τό παρόν. Ἡ μεταφορά λειτουργεῖ πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις ἀλλά ἡ ταινία κλείνεται μέσα στό παιχνίδι της.

2. Πόλη, χώρα, κτλ, (Stadt und Land und soweiter)

> *Ἕνας ἐπαρχιώτης πηγαίνει στό Μόναχο γιά νά βρεῖ τή γυναίκα του πού τόν ἐγκατέλειψε. Ἡ ἀναζήτηση τόν ὁδηγεῖ τελικά σέ μιά προσωπική ἀλλαγή.*

Ὁ Manfred Blank δηλώνει ὅτι τόν ἐνδιαφέρει ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖον κάποιο συγκεκριμένο περιβάλλον ἐπιδρᾶ στή δόμηση τῆς διανοητικότητας, στό σχηματισμό τῆς ἀντίληψης. Στήν ἀρχή τῆς ταινίας ὁ ἥρωάς του παρουσιάζεται στό περιβάλλον τῆς μικρῆς πόλης: ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ καφενείου, οἱ τυπικές σχέσεις μέ τούς φίλους, ἡ ἄχαρη συνύπαρξη τοῦ παραδοσιακοῦ μέ τό μοντέρνο. Στή συνέχεια βρίσκεται στή μεγάλη πόλη, ὅπου ἡ ἐπανάληψη τῶν ἤχων, τῶν ἀρχιτεκτονικῶν λεπτομερειῶν, τῶν δραστηριοτήτων, τόν κάνουν στήν ἀρχή νά «ξεράσει» τή διανοητικότητα τοῦ «ἐπαρχιώτη». Παρακολουθεῖ μιά κοπέλα – πού ἴσως ἔχει σχέση μέ τή γυναίκα του, ἴσως ὄχι – ἀκούει τά μουρμουρητά τῶν οἰκογενειακῶν δραμάτων καί συμμετέχει σ' αὐτό πού μπορεῖ νά ὀνομαστεῖ καθημερινότητα μιᾶς σύγχρονης πόλης. Ἀντιδρᾶ μέ τήν ἀντιγραφή κομματιῶν ἀπό τή *Φαινομενολογία τοῦ πνεύματος* τοῦ Hegel. Τά δακτυλογραφημένα γράμματα συσσωρεύονται χωρίς ποτέ νά σταλοῦν. Στό τέλος μπαίνει σ' ἕνα ποτάμι – αὐτοκτονία ἤ ἀναζήτηση κάθαρσης; – ἀλλά τό νερό μόλις τοῦ σκεπάζει τά πόδια.

Μέ σταθερά πλάνα, χωρίς φλυαρία, χωρίς ἐπίδειξη τεχνικῆς μαεστρίας, μέ πολύ μικρό κόστος, μέσα στό χῶρο τῆς ἐπαρχιακῆς καί τῆς μοντέρνας πόλης, μακρυά ἀπό τό «ρετρό» καί τή χολυγουντιανή ἱστορικότητα, πού εἰσβάλλει στόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο, ὁ M. Blank δίνει αὐτό πού μπορεῖ νά εἶναι μιά μέθοδος ἤ ἕνα κομμάτι ἀναζητήσεων, ὅπως θά τό ἤθελε ὁ Hegel καί ὅπως θά τό ἀπαιτοῦσε μιά σύγχρονη φαινομενολογική προσέγγιση τῆς πραγματικότητας.

Δύο δείγματα ἀπό τή γραφή τοῦ M. Blank:

– ἡ διήγηση τῶν σχέσεων τοῦ «ἥρωα» μέ τή γυναίκα του καί τίς ἐρωμένες του: κάθε γεγονός συνοδεύεται μέ τήν ἐντύπωση καί μέ τόν τρόπο πού διώθηκε.

Ἡ Χέλγκα Ντίλχερ κι ὁ Κρίστοφ Ἄρτστ στό *Χώρα, Πόλη κλπ.*, τοῦ Μάνφρεντ Μπλάνκ.

– τό ψάξιμο τῶν ἀντικειμένων μέσα σέ ἕνα σύγχρονο σπίτι γίνεται εὐκαιρία γιά μιά ἐπίδειξη τοῦ τρόπου ὕπαρξης τῶν ἀντικειμένων – συσσώρευση, τακτοποίηση, διευθέτηση, διαφοροποίηση, μικροσυμβολισμοί...
Τό σχῆμα «προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολο», ὅπως αὐτό λειτουργεῖ σέ μιά σύγχρονη πόλη παρουσιάζεται μέ τρόπο πού θυμίζει τή μουσική γραφή τοῦ A. Webern.

3. Ἡ ἐξαθλίωση τοῦ Φράντς Μπλούμ (Die Verrohung des Franz Blum)

** Ο Fr?antw Mplo?ym*[10] *ὁδηγεῖται στή φυλακή γιά τή συμμετοχή του σέ μιά ληστεία. Στή φυλακή θά μάθει πῶς λειτουργοῦν οἱ ἐπίσημοι κανόνες καί οἱ ἄγραφοι νόμοι τῶν καταδίκων. Παίζοντας καί μέ τούς δύο θά τούς χρησιμοποιήσει τελικά γιά προσωπικό του ὄφελος. Χωρίς ἐνδοιασμούς θά φτάσει μέχρι τό ἔγκλημα. Τελικά ὁ σωφρονιστικός θεσμός τό χαρακτηρίζει «ἀτύχημα» καί τοῦ χαρίζει τό ὑπόλοιπο τῆς ποινῆς.*

Τή στιγμή πού ὁ Φ. Μπλούμ φτάνει στή φυλακή ὁ διευθυντής τόν διαβεβαιώνει ὅτι ὁ σωφρονιστικός θεσμός λειτουργεῖ σύμφωνα μέ τούς κανόνες τοῦ κράτους. Οἱ νόμοι καθορίζουν τά δικαιώματα καί τίς ὑποχρεώσεις. Ὅταν ὅμως μπαίνει στό χῶρο τῶν καταδίκων βλέπει ὅτι ὑπάρχουν δυό ἐξουσίες: ἡ ἐπίσημη καί κωδικοποιημένη καί αὐτή τῶν καταδικασμένων πού τήν καθορίζει μιά πάλη ἀρχαϊκή, πιό ἄμεση, πιό βίαιη καί ἴσως πιό ἀληθινή. Ἀφοῦ δείξει καταρχήν ὑποταγή καί στίς δύο, ἀφοῦ προχωρήσει σέ συνεχή καί ἀβέβαιο ἀγώνα, τελικά θά τίς χρησιμοποιήσει σά μέσο γιά τήν προσωπική του ἐπιβολή.

Ὁ R. Hauff μέ τήν ἀνάλυση τῆς φυλακῆς προτείνει μιά σχέση ἰσομορφισμοῦ ἀνάμεσα στό θεσμό καί τό κοινωνικό σύνολο. Ἡ φυλακή δέν παρουσιάζεται σέ σχέση ἀναλογίας μέ τό περιβάλλον της· φυλακή καί

10. Ἡ ὁμοιότητα μέ τόν τίτλο τοῦ Βιβλίου τοῦ Χ. Μπέλ καί τῆς ἀντίστοιχης ταινίας *Ἡ χαμένη τιμή τῆς Καταρίνας Μπλούμ* δέν μένει στό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος *Μπλούμ* ἀλλά προχωρεῖ στήν οὐσιαστική ἱστορία τῶν δύο «ἡρώων».

Ἡ βία τῶν Φυλακισμένων: *Ἡ ἐξαθλίωση τοῦ Φράντς Μπλούμ*, τοῦ Ράινχαρντ Χάουφ.

κοινωνία δέν ἀνήκουν στήν ἴδια συνομοταξία. Ἡ φυλακή δέν παρουσιάζεται σέ σχέση ὁμολογίας γιατί τή φυλακή καί τήν κοινωνία δέν τίς συνθέτουν τά ἴδια στοιχεῖα, οὔτε τίς διακρίνει ἡ ἴδια λειτουργικότητα. Ἡ φυλακή, λοιπόν, εἶναι ἕνας χῶρος ὅπου εἶναι δυνατόν νά προσδιοριστοῦν συλλογικές πρακτικές καί νόρμες, πού εἶναι, ὡστόσο, διαφορετικές ἀπό τίς ἀντίστοιχες στό κοινωνικό ἐπίπεδο[11]. Ὅταν προτείνεται ἕνας ἰσομορφισμός, σημαίνει ὅτι οἱ νόμοι καί οἱ κώδικες πού εἶναι πίσω ἀπό τή λειτουργία τοῦ θεσμοῦ καί τό κοινωνικό γίγνεσθαι εἶναι ἴδιοι. Ἡ φυλακή - θ(δ)εσμός - δέν ἀντανακλᾶ τήν κοινωνία, δέν εἶναι ἀνάλογη οὔτε ὁμόλογη μέ τό περιβάλλον της, ἀλλά δίνεται σάν περιοχή ἐξερεύνησης μιᾶς πραγματικότητας πού διατρέχει ὅλο τό κοινωνικό γίγνεσθαι. Ὁ R. Hauff προσφέρει τήν ταινία του σάν τήν περιοχή μιᾶς τέτιας ἐξερεύνησης:

α) Φυλακισμένοι καί φυλακές. Παράλληλα μέ τόν κανονισμό – τήν ὀργανωμένη βία – πλέκεται σειρά ἀπό μικροκανονισμούς, ὅπου ἡ εὔθραυστη ἰσορροπία δίνει τή θέση της σέ ἐκρήξεις βίας καί ἀπειλῆς. Τό παιχνίδι παίζεται ἀνάμεσα στούς ὑπεύθυνους τῆς φυλακῆς καί τούς ἀρχηγούς τῶν μικρο - ομάδων. Οἱ ἀρχηγοί εἶναι αὐτοί πού ἐπιπλέουν ἀπό τήν πάλη στό ἐπίπεδο τῶν «φυλακισμένων». Ὁ «διανοούμενος» κατάδικος θά χρησιμοποιήσει τή βία – ἕνα ψεύτικο πιστόλι – θά ἀνακαλυφθεῖ καί θά ταπεινωθεῖ.

Φυλακισμένοι - φυλακισμένοι. Ἐδῶ ὁ κώδικας εἶναι ἐφήμερος, ἐκεῖνο πού μένει σταθερό εἶναι ἡ χρήση τῆς βίας. Ἡ ἱεραρχία καί οἱ ἀρχηγοί διακινδυνεύουν τή θέση τους κάθε στιγμή. Ἡ κυριαρχία τους πρέπει νά ἀποδείχνεται σέ κάθε ἀναμέτρηση συγκεκριμένα καί συμβολικά. Ἀναμέτρηση σωματική· ἀναμέτρηση ὀργανωτική καί συνομωτική (καυγάδες καί σαμποτάζ, ὀργάνωση μαύρης ἀγορᾶς τσιγάρων, καφέ..., σύστημα χρηματοδότησης καί πίστης)· τελετουργίες τῆς ἐξουσίας (ὁ «ἀρχηγός»

11. Τό ὅτι ἡ φυλακή συμμετέχει σ' αὐτό πού ἀποκαλεῖται ἀπονομή δικαιοσύνης, ὅτι βρίσκεται σέ σχέση μέ τό σχολεῖο, τόν στρατώνα, τό ἐργοστάσιο... στό πλαίσιο ἑνός κοινωνικοῦ ἐλέγχου ἢ τήν παραγωγή προτύπων συμπεριφορᾶς, θεωρεῖται δεδομένο.

τρίβει τό κεφάλι τοῦ Φ. Μπλούμ στά γεννητικά του ὄργανα, σημεῖο ὑποταγῆς· ὁ ἀρχηγός συγκατοικεῖ μέ τόν ὁμοφυλόφιλο...). Τό κύκλωμα αὐτό καλύπτει σχεδόν ὅλους τούς κατάδικους. Τούς χωρίζει σέ διάφορες ὁμάδες, ἐγκαθιστᾶ σύστημα διαφορῶν ἀπ' ὅπου βγαίνουν οἱ ἀρχηγοί – προνομιοῦχοι, πονηροί, λυσσαλέοι καί ἀνενδοίαστοι – καί οἱ ἀκόλουθοι πού δουλεύουν πότε γιά τόν ἕνα καί πότε γιά τόν ἄλλον. Ἔτσι τό τρίπτυχο διάλογος /ὀργανωμένη βία/βία παρουσιάζεται σ' ὅλες τίς παραλλαγές. Τά ἀντικείμενα πού κυκλοφοροῦν μεταξύ τῶν καταδίκων ἤ συναλλάσσονται ἀνάμεσα σέ φύλακες καί φυλακισμένους παίρνουν ἀξία χρήσης, συναλλαγῆς, ἐξουσίας, συμβόλου κάτω ἀπό τή σκιά μιᾶς ἄμεσης βίας: καμιά μεταθεσμική ἀρχή δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει. Ὁ μόνος μηχανισμός συναλλαγή καί ἐκβιασμός! Δέν ὑπάρχει ὀργανωμένη ἀγορά, μόνο μιά εὔθραυστη ἰσορροπία πού στηρίζεται σέ μιά κίνηση, ἕνα βλέμμα, μιά ἐκδήλωση φόβου, μιά στιγμή παρόρμησης. Τελικά, ἡ μόνη ἀξία τῶν ἀντικειμένων προέρχεται ἀπό τή δυνατότητά τους νά κάνουν ἕνα πέρασμα, νά δημιουργήσουν ἕναν κρίκο σ' αὐτή τήν ἀγορά «τῆς βίας ἐδῶ καί τώρα».

β) Ὁ Φ. Μπλούμ στό τέλος γίνεται ὑπεύθυνος γιά τά συλλογικά σπόρ. Διεύθυνση καί κατάδικοι συνεργάζονται στήν ὀργανωμένη ἀπόλαυση τῶν σπόρ. Διεύθυνση καί κατάδικοι φροντίζουν νά λειτουργήσουν τά σπόρ ἀποδοτικά. Ἡ διεύθυνση προτείνει πλαίσιο τοῦ κανονισμοῦ καί οἱ κατάδικοι διαχειρίζονται τή λειτουργία. Προβλέπονται ἐκλογές γιά τήν ἀνάδειξη τῶν ὑπευθύνων. Ὁ Φ. Μπλούμ χρησιμοποιεῖ ὅλο τό μηχανισμό βίας καί κατορθώνει νά ἐλέγξει τό συμβούλιο τῆς διαχείρησης. Ὁ «διανοούμενος» πού θά ἀποκαλύψει τό παιχνίδι θά πεθάνει κατά τήν προπόνηση στήν ὁποία συνάδελφοί του τόν παρασύρουν καί τόν σπρώχνουν σέ μιά ὑπέρμετρη σωματική προσπάθεια. Τά σπόρ, ὀργανωμένη ἀπόλαυση - προσπάθεια πού ἀπαιτεῖ πρῶτα ἀπ' ὅλα πειθαρχία, θά γίνουν ἐργαλεῖο ἐξουσίας καί αὐτοσκοπός. Νέα τάξη πραγμάτων, ὅπου ἡ μετριότητα τῆς θέλησης συμβαδίζει μέ τήν ἀδυναμία τῆς γνώσης.

Ὁ R. Hauff, λοιπόν, ὄχι μόνο ἀναλύει τίς σχέσεις, τήν πάλη στό πλαίσιο τοῦ σωφρονιστικοῦ θεσμοῦ, ὄχι μόνο φωτίζει μερικές σταθερές ἀνάμεσα στή φυλακή καί τήν κοινωνία, ἀλλά ἔμμεσα ἀμφισβητεῖ τόν κινηματογράφο πού ἀρνεῖται ἤ ἀπωθεῖ ὅλους τούς περιορισμούς καί τίς δυσκολίες αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ὕπαρξής του. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τήν πιό κρίσιμη γιά τό παιχνίδι τῆς ἐξουσίας στιγμή – οἱ κατάδικοι κάθονται μπροστά στή συσκευή τῆς τηλεόρασης στόν οὐδέτερο καί ὁρισμένο ἀπό τή διεύθυνση χῶρο – προβάλλεται ἡ ταινία τοῦ Werner Herzog, Aguirre, der Zorn Gottes (Ἀγγίρε, ἡ ὀργή τοῦ Θεοῦ), ἐνῶ ἡ σκηνή δείχνει ὅτι ἡ βία ἔχει καμουφλαριστεῖ καί ὅτι οἱ κατάδικοι μέ τά ψευτοαπαθή πρόσωπά τους θά περάσουν στήν πράξη – τελετουργία τῆς ἐξουσίας, ἡ ἀνα-παράσταση – (ἡ ταινία τῆς τηλεόρασης) δείχνει τό δρόμο πρός ἕνα Ἐλ Ντοράντο, ἀβέβαιο καί ποθητό.

4. Ἡ Βέρα Ρομέϊκα δέν εἶναι νομιμόφρων (Vera Romeyka ist nicht Tragbar)

Ἡ δασκάλα Β. Ρομέϊκα γιά νά ἐξηγήσει τόν σύγχρονο τρόπο βιομηχανικῆς παραγωγῆς χρησιμοποιεῖ τή «νέα παιδαγωγική»: φτιάχνει ἕνα παιχνίδι πού μιμεῖται τίς σχέσεις ἐργασίας. Οἱ γονεῖς τῶν παιδιῶν διαμαρτύρονται. Μετά ἀπό μιά σειρά διοικητικές πράξεις καί πολιτικές ἐνέργειες, ἡ ἐπαπειλούμενη ἀπόλυση τῆς Β. Ρομέϊκα γίνεται μετάθεση.

Ὁ Max Willutzki δηλώνει ὅτι θέλει νά δόσει ἕνα «μικρό μάθημα» σχετικά μέ τήν πολιτική κατάσταση τῆς χώρας καί νά δείξει τήν καταδίωξη καί τή δυσφήμιση τῶν σοσιαλιστῶν, τῶν κομμουνιστῶν καί τῶν συνδικάτων ἀπό τήν ἄρχουσα τάξη.

Ἔτσι, τό διδακτικό πείραμα καί ἡ προσπάθεια τῆς δασκάλας νά ἀναφερθεῖ στήν πραγματικότητα τοῦ καπιταλισμοῦ, τῆς ὀργάνωσης θά θεωρηθεῖ σκάνδαλο: οἱ γονεῖς θά διαμαρτυρηθοῦν, ὁ ἐπιθεωρητής θά θελήσει νά ἐφαρμόσει τό νόμο πού τοῦ ἐπιτρέπει νά διώχνει ὅσους δέν εἶναι «νομιμόφρονες», τό συνδικάτο θά φανεῖ ἀδύναμο μιά καί τό σοσιαλδημοκρατικό κόμμα ἀρνεῖται αὐτούς πού ὡς σοσιαλιστές εἶναι μέλη του, ἡ παρουσία τῶν φασιστῶν θά γίνει ἀκόμη μιά φορά μέ τήν ἐπίδειξη βίας...

Ἡ ταινία προσπαθεῖ νά φέρει στό φῶς ὅλους τούς μηχανισμούς πού θά ὁδηγήσουν στή μετάθεση τῆς δασκάλας: θεσμικό καί πολιτικό πλαίσιο λειτουργεῖ σάν μηχανή καταστροφῆς τῆς διαφορᾶς. Παρόλες τίς μεμονωμένες ἀντιδράσεις οἱ κανονισμοί θά ἐφαρμοστοῦν καί ἡ ἀπειλή θά ἀπομακρυνθεῖ. Ἀλλά ποιά εἶναι ἡ ἀπειλή; Ἡ ἁπλή προσπάθεια τῆς δασκάλας νά δόσει μιά ἄλλη ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας, νά χρησιμοποιήσει ἕναν ἄλλον τρόπο ἀνα - παράστασης τῶν σχέσεων ἐργασίας ἀπό αὐτόν τῆς ἄρχουσας τάξης.

Ἡ ταινία τοῦ M. Willutzki, ἄν καί θέλει νά δόσει τά συστατικά τῆς ἐξουσίας, μένει σέ ἐπίπεδο μονογραφίας καί ἔχει τά χαρακτηριστικά τοῦ «μαθήματος». Μέσα στήν ταινία ὅλα παρουσιάζονται ἀναγνώσιμα: κάθε πρόσωπο καί χαρακτήρας, κάθε ἐνέργεια ἀναγνωρίσιμη, μιά ἀληθοφάνεια τοῦ ρεπορτάζ. Ἡ ταινία εἶναι σάν μιά ἐξέδρα ἀπό ὅπου τό βάθος βλέπεται καί ἀναγνωρίζεται. Δίνει ὅλα τά στοιχεῖα τῆς προσωπικῆς περιπέτειας τῆς δασκάλας καί τοῦ θεσμικο - πολιτικοῦ περιβάλλοντος μέ τρόπο συστηματικό καί σύνθετο, ὅπως μιά σημειολογική ἀνάλυση, ἀλλά διατρέχεται ἀπό τήν πρόθεση τῆς ὁλικῆς, μοναδικῆς ἀνάγνωσης ὅπως θά ἔκανε μιά θεολογική προσέγγιση. Ὁ σκηνοθέτης ἀντί νά ἀκολουθήσει τό παράδειγμα τῆς «ἡρωΐδας» στήν ἀναζήτηση νέου μέσου ἀναπαράστασης, προτίμησε τήν μονοτονία τῆς παραδοσιακῆς διδασκαλίας.

5. Ἡ μαμά - Κίστερ πάει στούς οὐρανούς (Mutter Küsters fährt zum Himmel)

Ὁ ἐργάτης Κίστερ σκοτώνει τόν ὑπεύθυνο τοῦ προσωπικοῦ στό ἐργοστάσιο ὅπου δουλεύει καί μετά αὐτοκτονεῖ. Ἡ χήρα Κίστερ προσπαθεῖ νά ὑπερασπίσει τή μνήμη τοῦ ἄντρα της. Τά παιδιά της, ὁ τύπος, οἱ πολιτικές ὀργανώσεις θά τήν χρησιμοποιήσουν, ὁ καθένας στή δική του στρατηγική.

Τό ἔγκλημα καί ἡ αὐτοκτονία πού τό ἀκολουθεῖ εἶναι πράξεις ἀπόγνωσης μπροστά στόν κίνδυνο τῆς ἀνεργίας; Στιγμιαία καί ἄτυχη παρόρμηση; Ἐπαναστατική χειρονομία μέ συμβολικό σκοπό ἤ μέ πλήρη ἄγνοια τῆς ἀποδοτικότητας μιᾶς ἀνατρεπτικῆς ἐνέργειας; Ἡ ἴδια ἡ γυναίκα του δέν μπορεῖ νά συλλάβει τό γεγονός. Τό μόνο πού τῆς μένει εἶναι ἡ μνήμη τῆς καθημερινῆς παρουσίας, ἡ ἐντύπωση μερικῶν καταστάσεων, ἡ ἀσάφεια τῆς σχέσης. Ἀλλά ὅμως ἀποφασίζει νά ἐπιβάλει τήν «ἀληθινή του εἰκόνα», σέ σχέση μ' αὐτήν τοῦ ἐγκληματία πού δημιούργησε ὁ τύπος.

Ὅσοι προσφέρονται νά τήν βοηθήσουν σ' αὐτό, πού καί ἡ ἴδια ἀγνοεῖ θά τῆς ἀνοίξουν ἕνα δρόμο πού κάθε φορά ὁδηγεῖ στό δικό τους σκοπό:

– ἡ κόρη της ἐκμεταλλεύεται τή δημοσιότητα γιά νά γίνει τραγουδίστρια ἀφήνοντας τό καμπαρέ ὅπου δουλεύει.
– ὁ δημοσιογράφος γιά νά δημιουργήσει τή «μεγάλη εἴδηση» θά φτιάξει μιά φανταστική βιογραφία.
– τό κομμουνιστικό κόμμα θά τῆς δόσει τήν εὐκαιρία νά ἐκφράσει δημόσια τό δίκαιο τῶν ἀναζητήσεών της. Οἱ λόγοι της, συναισθηματικά φορτισμένοι, θά καταναλωθοῦν στή θεατρικότητα τῶν συνελεύσεων χωρίς νά φωτιστεῖ ἡ περίπτωση τοῦ ἐργάτη Κίστερ.
– ὁ ὑπεύθυνος τοῦ ἐργοστασίου θά καλυφθεῖ πίσω ἀπό τήν τυπικότητα τοῦ νόμου καί θά ἀπαλείψει τήν εὐθύνη του.
– μιά ἔνοπλη πολιτική ὁμάδα θά τήν χρησιμοποιήσει στήν κατάληψη μιᾶς ἐφημερίδας μέ αἴτημα τήν ἀπελευθέρωση τῶν πολιτικῶν κρατουμένων.

Κάθε φορά ἡ μαμά - Κίστερ θά μένει μέ τό «ἠθικό της ὅραμα» καί τό ἐρώτημα: ποιός εἶναι ὁ ἐργάτης Κίστερ; Ὁ ἴδιος εἶναι πεθαμένος γιά νά ἀπαντήσει ἤ γιά νά βρεῖ τό ἐρώτημα ἐνδιαφέρον. Ὅσοι ἐνδιαφέρονται τό κάνουν στό μέτρο πού αὐτό βοηθᾶ τή δική τους στρατηγική.

Ὁ R. W. Fassbinder παρουσιάζει κάθε μέρος τῆς ἱστορίας μέ διάθεση ἀληθοφάνειας καί ρεαλισμοῦ: ὅλα ἀναγνωρίζονται εὔκολα, οἱ σχέσεις διαβάζονται ὅπως στήν ἠθογραφία, ἡ γραφή θυμίζει φωτορομάντζο. Παρόλαυτά, ὅλη ἡ ταινία λειτουργεῖ διαφορετικά: κάθε στιγμή εἶναι ἀναγνωρίσιμη καί «σοβαρή», ἀλλά τό ὅλο λειτουργεῖ σάν φάρσα. Κάθε στιγμή διεκδικεῖ ἀληθοφάνεια, ἀλλά ὅλες μαζί μέ τό μπέρδεμα προσώπων καί καταστάσεων φιάχνουν ἕνα εἶδος ὑπερ - ρεαλιστικῆς παραβολῆς. Κάθε μέρος τῆς ἱστορίας εἶναι ἕνα σημεῖο, ἀλλά ὅλα μαζί φιάχνουν ἕνα σύμβολο. Ἐνῶ προσπαθεῖ νά πείσει ταυτόχρονα τορπιλλίζει αὐτή τήν πειστικότητα. Αὐτή ὅμως ἡ τελική ἀποδόμηση, πού στήν ἀνέλιξη τῆς ταινίας λειτουργεῖ μέ τρόπο σαρκαστικό, τή στιγμή πού ἀναφέρεται στήν κοινωνική πραγματικότητα χάνει τή δύναμή της. Τονίζοντας κάθε φορά τήν ἀρνητική πλευρά τῶν θεσμῶν, τά πολιτικά προβλήματα καταντοῦν ἀκίνδυνο παιχνιδάκι. Τό ἀδιέξοδο αὐτῆς τῆς γραφῆς φαίνεται στό τέλος, ὅπου ἡ φωνή - ὄφ πληροφορεῖ τό θεατή γιά τήν κατάληξη τῆς μυθοπλασίας. Ἡ γραφή λοιπόν φανερώνει τό πεπερασμένο τῶν δυνατοτήτων της, ἀλλά αὐτό δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει καί σάν μεταφορά τοῦ πεπερασμένου τῶν δυνατοτήτων τῆς πολιτικῆς δράσης (γιά τόν Fassbinder, βλέπε σ' αὐτό τό τεῦχος τό σημείωμα τοῦ Νίκου Λυγγούρη).

ζ. Προ - ορίζοντας

Ἀπό τό περιορισμένο αὐτό δεῖγμα τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς στή σύγχρονη Γερμανία διαφαίνεται μιά στάση κριτικῆς καί ἐξέγερσης σέ σχέση μέ μιά «πραγματικότητα» αὐτῆς τῆς χώρας. Ἄν ὁ βαθμός τῆς κριτικῆς καί τῆς ἐξέγερσης διαφοροποιεῖται κάθε φορά, ἡ θέληση, ὅμως, νά δοθεῖ μιά ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας διαφορετική ἀπ' αὐτήν τῆς ἐξουσίας εἶναι παροῦσα μέ σαφήνεια καί μέ ἀξιώσεις.

Οἱ μεγάλες ἑταιρεῖες τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας δείχνουν τώρα τήν ἐπιθυμία νά χρησιμοποιήσουν αὐτό τό δυναμικό, πού δημιουργήθηκε τά τελευταῖα 15 χρόνια[12]. Ἐλιγμός οἰκειοποίησης; Ἀνάγκη ἀνανέωσης τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος; Τακτική παρόπλισης μιᾶς θαρραλέας στάσης; Ἤ, μήπως, ἐπιβεβαίωση τῶν ὁρίων τῆς ἀνατρεπτικῆς δυνατότητας τοῦ μέσου ἀνα - παράστασης καί τῆς καλλιτεχνικῆς πράξης; Μπορεῖ νά ὑπάρξει ἀνατρεπτική καλλιτεχνική πράξη σέ μιά μεταβιομηχανική κοινωνία;

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

12. Π.χ. τό 2ο διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου τοῦ Παρισιοῦ θέλει νά βοηθήσει τό ξεπέρασμα «τῆς κρίσης τοῦ κινηματογράφου τῶν δημιουργῶν»;!

Ο Βίμ Βέντερς (κάτω δεξιά) κι οί ἠθοποιοί τῆς ταινίας *Στό πέρασμα τοῦ χρόνου*.

LIKE A ROLLING STONE

Βίμ Βέντερς, ἐπάγγελμα: κινηματογραφιστής

Τό μπλέ λεωφορεῖο μᾶς καλεῖ
Ὁδηγέ θά μᾶς πάρεις;

Τζίμ Μόρισον

Μόναχο, Βερολίνο, Βιέννη, Νέα Ὑόρκη, Ἄμστερνταμ, Μαδρίτη, Παρίσι, Ἀμβοῦργο: οἱ πόλεις διαδέχονται ἡ μιά τήν ἄλλη, τά σώματα καί τά βλέμματα τίς δια-σχίζουν. Τά μεταφορικά μέσα διατρέχουν τίς ἀποστάσεις, τριγυρίζουν χαράζοντας τά ὅρια μιᾶς φυσικῆς γεωγραφίας ἀλλά καί τῶν ἐρειπίων ἑνός κλειδαμπαρωμένου πολιτισμοῦ. Οἱ πόλεις δέν εἶναι οἱ σταθμοί κάποιου ταξιδιοῦ παραφουσκωμένου, μπολιασμένου μέ νοήματα, ἀλλά οἱ ἀφετηρίες μιᾶς περιπλάνησης δομημένης σέ κάθε εἴδους παρεκκλίσεις. Πρωτεύουσες χωρίς ἱστορίες πιά, ἤ ἀκόμη, ἀνοίγονται στό «ἐδῶ καί τώρα» καί γρήγορα ἐγκαταλείπονται ἀπό τούς ταξιδιῶτες πού ἀφήνουν πίσω τους τήν ἀμνησία πού οἱ πόλεις θρέφουν στό ἐσωτερικό τους. Τό ταξίδι στίς πόλεις; Ἕνα ταξίδι στό πουθενά (στήν ἰσοπέδωση τοῦ οὐμανισμοῦ τῆς τεχνοκρατίας πού ὀνομάζουν τόν κάθε τόπο ἐξαφανίζοντάς τον), ἕνα ταξίδι στό παντοῦ (στήν ὑπόγεια ἀντίσταση σέ κάθε «διεθνή» ὀνομασία).

Οἱ ταινίες τοῦ Βίμ Βέντερς εἶναι τά κομμάτια μιᾶς (κινηματογραφικῆς) περιπλάνησης πού περιδιαβάζουν (καί περι-διαβάζονται ἀπό) τή Δύση καί τόν κινηματογράφο της. Ἡ κάμερα μετασχηματίζεται σέ μεταφορικό μέσο ἐξίσου βασανιστικό, ὀδυνηρό καί βασανισμένο, χιλιοχρησιμοποιημένο μ' ἐκεῖνα πού φτάνουν καί φεύγουν ἀπ' τίς πόλεις πού βλέπουμε σ' αὐτές τίς ταινίες. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς συνειδητοποιεῖ μιά ἀπ' τίς βασικές διαστάσεις τοῦ κινηματογράφου: ἑνός μεταφορικοῦ μέσου ὀνείρων, ὀργανωμένων ἀπ' τήν πορνογραφία, πού μόνο τό ἀληθινό ταξίδι μπορεῖ νά τοῦ ἀντιπαρατεθεῖ: ταξίδι τοῦ ἀσυνείδητου, ταξίδι τῆς ἐλευθερίας τῶν σωμάτων καί τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ. Ταξίδι πού δοκιμάζει καί δέν υἱοθετεῖ, τά παίζει ὅλα καί δέν «συγκατατίθεται» περιγράφοντας βαριεστημένα. Ταξίδι στόν ἀντίποδα τοῦ κατακλυσμοῦ τῶν καρτποστάλ ἀπό τό νεοχολυγουντιανό μοντέλο ἤ τῆς διαφάνειας, ἀδράνειας τῶν «Δημιουργῶν».

Παιχνίδι / δοκιμασία: τό 1970, ὁ Βέντερς ἀφιερώνει τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους (Summer in the city) *στούς* Kinks, *συγκρότημα πού ταξιδεύει πρός τά πίσω, στίς πηγές τοῦ ρόκ, γιά νά βρεθεῖ ξαφνικά μπροστά του, στό τέλος του νά τό καταραστεῖ καί νά τό ξεπεράσει. Ἡ ἴδια αὐτή κατάρα στρέφεται ἐνάντια στούς* Kinks *πού ἀρνοῦνται νά παίζουν τούς ἀθώους ζογκλέρ μιᾶς πρώην ἔκρηξης γιά τίς ἀδρανοποιημένες μάζες. Ἡ ἴδια κατάρα ἀποτελειώνει τό ρόκ: τό 1971, ὁ Τζίμ Μόρισον πεθαίνει στό Παρίσι ὕστερα ἀπό ἕνα τρομερό μεθύσι σέ κάποιο μπάρ τρίτης κατηγορίας, ἀπ' ὅπου τόν μαζεύει ἡ «μεγάλη ἱέρεια» τοῦ* Andy Warhol *γερμανίδα* Nico. *Ὁ ἴδιος ὁ Βέντερς τιτλοφορεῖ τό κείμενό του στό* Filmkritik *γιά τίς ταινίες ρόκ, πού δημοσιεύονται σ' αὐτό τό τεῦχος, «Ἕνα ἀνύπαρκτο εἶδος.» Στίς ταινίες του τό ρόκ, «ἐξίσου σημαντικό μέ τήν ὑπόθεση» δίνει τό στίγμα ἑνός παιχνιδιοῦ καί μιᾶς δοκιμασίας.*

Τό 1971, ὁ Βέντερς γυρίζει τήν Ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα *στό πέναλτυ, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ φίλου καί συνεργάτη του Πέτερ Χάντκε. Ἡ Δύση ἔχει βάλει τό παρελθόν της στό Μουσεῖο, γιατί δέν εἶναι ἡ ἴδια (οἱ κυρίαρχες τάξεις της) πού δημιούργησε τόν πλοῦτο της, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ζάν Ἀντρέ Φιεσκί σέ κάποιο κείμενό του γιά τόν Ζάν Μαρί Στράουμπ καί τήν Ντανιέλ Ὑγιέ, (πού δημοσιεύτηκε στήν εἰδική ἔκδοση τοῦ Σ.Κ. ἀφιερωμένη στό ζευγάρι τῶν γάλλων σκηνοθετῶν). Ὁ νέος πολιτισμός: ἡ διαφήμιση, ἡ πορνογραφία. Τό βιβλίο καί ἡ ταινία σημαδεύονται ἀπ' τό κενό ἀνάμεσα στά δύο καί προσπαθοῦν ν' ἀπελευθερώσουν μιά καινούρια ἐνέργεια, ξεπερνώντας (κι ὄχι κλείνοντας τά μάτια ὑποκριτικά, ἠθικολογικά) τή μαζική κουλτούρα.*

1973: τό Πορφυρό γράμμα *– γερμανοϊσπανική παραγωγή, προϊόν τοῦ συμβιβασμοῦ μέ τό «ἐμπόριο», τῆς πρόσκαιρης ἄρνησης τῆς ἀναμέτρησης μέ τήν οὐτοπία τοῦ ταξιδιοῦ πού μοιραῖα ὁδηγεῖ στή βιομηχανία.*

*Ταξίδι / περιπλάνηση: ἀπ' τό 1974 ὥς τό 1976 ὁ Βέντερς γυρίζει τρεῖς ταινίες (*Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις, Λάθος κίνηση, Στό πέρασμα τοῦ χρόνου) *πού συνθέτουν μιά «ταξιδιωτική τριλογία» (βλ. καί τή συνέντευξη πού δημοσιεύουμε παρακάτω). Ὁ ἴδιος ἠθοποιός, ὁ Ρούντιγκερ Βόγκλερ θά ἐπιχειρήσει ἕνα ταξίδι μύησης, ἀκριβῶς σάν κι αὐτό τοῦ ἥρωα τοῦ Γκαῖτε, τοῦ Βίλχελμ Μάϊστερ, τόν ὁποῖο ὑποδύεται στό* Λάθος κίνηση. *Μύηση ἀλλά σέ τί; Ὁ κόσμος δέν ἔχει πιά μυστικά, δέν ἔχουν μείνει παρά μόνο ἀχνάρια. Ἡ Ἀλίκη θά ταξιδέψει στίς πόλεις, ἀλλά θά προτιμήσει νά τριγυρνάει μέσα στή Γερμανία μέ τόν Φελίξ, παρά νά φτάσει κάπου. Ὁ Βίλχελμ μαζεύει γύρω του ὅλους τούς «ἀπίθανους» καί καταλήγει μόνος του στίς Ἄλπεις. Τέλος, ὁ Μποῦνο μέ τόν Ρόμπερτ φτάνουν στά σύνορα μέ τήν Ἀνατολική Γερμανία, ὅπου ἀρχίζει τό πραγματικό τους ταξίδι.*

Τό ταξίδι δίνει τή δυνατότητα νά μετασχηματισθεῖ κάτι *(Βίμ Βέντερς)*

Τί;

«Ὅλα πρέπει ν' ἀλλάξουν» γράφει ὁ Ρόμπερτ στόν Μποῦνο. Πῶς; Ἔξι χρόνια πρίν (ἤ πολύ μετά) τόν θάνατο τοῦ Μόρισον, ὁ Ντύλαν μᾶς ψιθύριζε: «Like a Rolling Stone».

Χρ. Β.

Συνέντευξη μέ τόν Βίμ Βέντερς

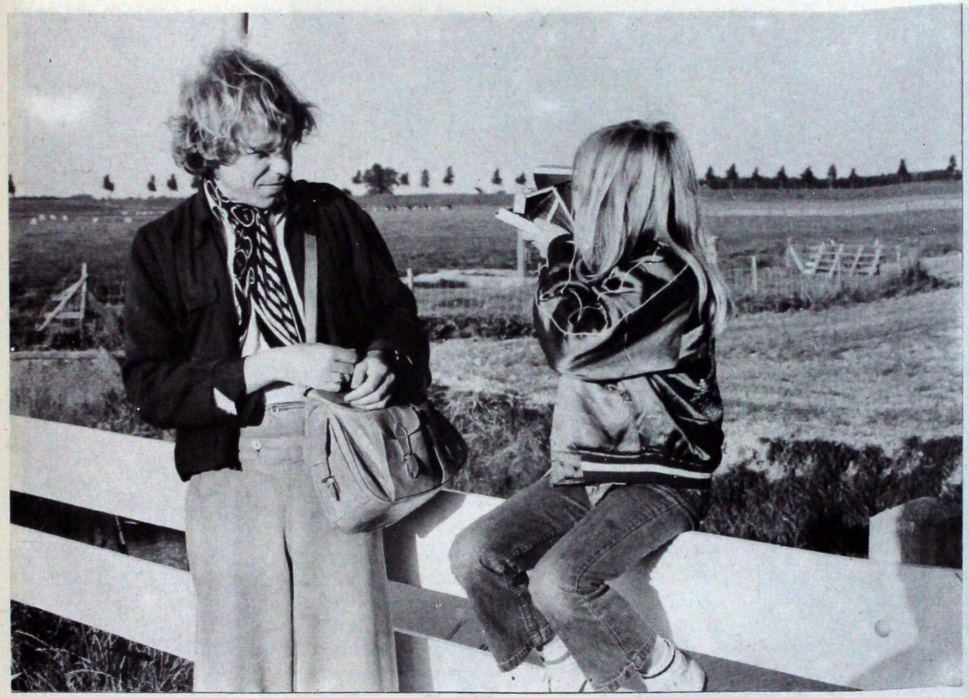
I. 'Απ' τό Παρίσι στίς «ἀντρικές» ταινίες.

Γεννηθήκατε ἀμέσως μετά τόν πόλεμο, στά 1945. Ποιά ἦταν τά ἐφόδιά σας, ἡ μόρφωσή σας, στήν περίοδο πού προηγήθηκε τῶν ταινιῶν σας;

Ὅταν ἤμουν ἕξι χρονῶν οἱ γονεῖς μου μοῦ ἔδοσαν μιά παλιά χειροκίνητη μηχανή προβολῆς καί μερικές παλιές ταινίες τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Κῆτον, πού εἶχε ὁ πατέρας μου. Γιά δέκα χρόνια, εἶδα τήν κάθε μιά ἀπ' αὐτές τίς ταινίες χίλιες φορές, ὅπως οἱ μηχανικοί προβολῆς. Μετά τό σχολεῖο ἄρχισα νά σπουδάζω 'Ιατρική. Τά παράτησα δυό χρόνια ἀργότερα κι ἔπειτα σπούδασα φιλοσοφία γιά ἕνα χρόνο. Μετά πῆγα στό Παρίσι γιά ἕνα χρόνο. Θέλησα νά μπῶ στήν I.D.H.E.C., ἀλλά αὐτό ἦταν ἀδύνατο ἐκείνη τήν ἐποχή, ἔπρεπε νά περιμένεις χρόνια. Πέρασα τόν καιρό μου στήν ταινιοθήκη. 'Εκείνη τήν ἐποχή τό πρόγραμμα ἦταν πολύ καλό. Ἔβλεπα τέσσερις ταινίες τήν ἡμέρα, πέντε ἤ ἕξι τό σαββατοκύριακο. Μιά κινηματογραφική σχολή ἄνοιξε στό Μόναχο στά 1967, ἡ πρώτη σχολή στή Γερμανία. 'Υπῆρξα ἕνας ἀπ' τούς πρώτους σπουδαστές της. Τελείωσα τίς σπουδές μου κάνοντας τήν πρώτη μου μεγάλου μήκους ταινία, τό *Summer in the City*, πού ἦταν καί ἡ «διπλωματική» μου. 'Αρθρογραφοῦσα ἐπίσης γιά τέσσερα χρόνια, ἀπ' τό 1967 ὡς τό 1971, στό *Filmkritik*, στήν *Süddeutsche-eitung* καί σέ ἄλλα περιοδικά στή Γερμανία.

Στά 1970, ὅταν γυρίσατε τό Summer in the City, *ποιά ἦταν ἡ κατάσταση τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου καί ποιές οἱ δυνατότητες νά κάνει κάποιος ἕναν κινηματογράφο «δημιουργοῦ»;*

Στά 1970 δέν ὑπῆρχε ἀκόμη ἡ ἔκφραση «νέος γερμανικός κινηματογράφος». 'Υπῆρχαν πρωτοπόροι ὅπως ὁ Σλαίντορφ ἤ ὁ Κλοῦγκε, ἀλλά ἦταν ἀπομονωμένοι. Τό *Summer in the City* τό ἔκανα μέ τά λεφτά πού μοῦ ἔδοσε ἡ σχολή γιά νά γυρίσω ἕνα μικροῦ μήκους, δηλαδή 25.000 φράγκα. 'Εκείνη τήν ἐποχή δέν ὑπῆρχαν ἄλλες δυνατότητες. Γιά τήν *'Αγωνία τοῦ τερματοφύλακα*, τοῦ Πῆτερ Χάντκε, ἤμουν πολύ τυχερός. 'Ηταν μιά ἀπ' τίς πρῶτες συμπαραγωγές μέ τήν τηλεόραση, ἐνῶ σήμερα οἱ συμπαραγωγές εἶναι ὁ κανόνας. 'Ο νέος γερμανικός κινηματογράφος δέ θά μποροῦσε νά ἀναπτυχθεῖ χωρίς τήν τηλεόραση. 'Η ταινία ἐπίσης ἔγινε σέ συμπαραγωγή μέ τήν Αὐστρία. Κανείς δέ μέ γνώριζε, κανείς δέν εἶχε δεῖ τό *Summer in the City* (ἀκόμη καί σήμερα ἡ ταινία εἶναι σχεδόν ἄγνωστη στή Γερμανία). Γνώριζα τόν Πῆτερ Χάντκε ἀπό καιρό. Ὅταν εἶχαμε γνωριστεῖ ἐκεῖνος δέν εἶχε γράψει ἀκόμη βιβλία, οὔτε ἐγώ εἶχα κάνει ταινίες. 'Η *'Αγωνία τοῦ τερματοφύλακα* ἔγινε ἀργότερα ἕνα ἀρκετά γνωστό καί σημαντικό μυθιστόρημα. Μπόρεσα νά κάνω τήν ταινία χάρη στή σημασία τοῦ μυθιστορήματος ἐκείνη τήν ἐποχή. Οἱ ἄνθρωποι τῆς τηλεόρασης δέν θά μοῦ εἶχαν δόσει λεφτά γιά ἕνα προσωπικό μου σενάριο. Γιά μένα ἦταν σχεδόν μιά πρώτη ταινία, μιά καί ἦταν ἡ πρώτη φορά πού ὑπῆρχαν πραγματικά λεφτά γιά τήν παραγωγή της. Γιά τό *Summer in the City* δέν ὑπῆρχαν καθόλου λεφτά καί τελείωσα τό γύρισμα σέ πέντε μέρες. 'Η *'Αγωνία τοῦ τερματοφύλακα* προβλήθηκε πρῶτα στήν τηλεόραση κι ἔπειτα στίς αἴθουσες. 'Η ταινία πῆγε σέ πολλά φεστιβάλ: στό τελευταῖο φεστιβάλ τῆς Βενετίας, στό Λονδίνο, στήν Νέα 'Υόρκη καί τήν ἐκτιμοῦν πολύ, κυρίως στήν 'Αγγλία. Πάντως λιγότερο στήν Γερμανία ἀπ' ὅτι στό ἐξωτερικό. Τό *Scarlet Letter* εἶναι ἐπίσης μιά ταινία πού δέν θά μποροῦσα νά εἶχα κάνει χωρίς ἕνα σενάριο πού νά ἐντάσσεται σ' ἕνα κάποιο πολιτιστικό πλαίσιο. 'Ηταν μιά ταινία ἀρκετά προβληματική γιατί ὑπῆρχαν προβλήματα παραγωγῆς καί μοῦ ἐπέβαλαν ἕναν ὁρισμένο ἀριθμό πραγμάτων. Χρειάστηκε νά κάνουμε μιά συμπαραγωγή μέ τήν 'Ισπανία κι ὁ συμπαραγωγός ἀντλοῦσε ὅλα του τά λεφτά ἀπ' τόν διανομέα πού ἄρχισε ἀπό τό νά μή δέχεται τούς ἠθοποιούς πού ἤθελα



Ὁ Ρύντιγκερ Φόγκελερ κι ἡ μικρή Γέλα Ροτλαϊντερ στήν ταινία *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις.*

ἐγώ. Τελικά, πήραμε τήν Σέντα Μπέργκερ πού δέν εἶναι κακή, ἀλλά πού δέν «κόλλαγε» σ' αὐτή τήν ταινία. Μ' ἀρέσει πολύ κι ὁ Λού Καστέλ ἀλλά σίγουρα δέν εἶναι ὁ ἠθοποιός πού χρειάζεται γιά μιά ταινία μέ πουριτανική ἀτμόσφαιρα. Τούς ὑπόλοιπους πουριτανούς, τούς ἔπαιζαν Ἰσπανοί. Δέν ξαναείδα τήν ταινία γιά χρόνια, τήν φοβόμουνα. Τήν ξαναείδα φέτος, εἶναι μιά ἀρκετά σεβαστή ταινία, δέν εἶναι καί τόσο κακή. Στή συνέχεια μπόρεσα νά γυρίσω μιά ταινία βασισμένη σέ δικό μου σενάριο, τό *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις* μέ μιά δεκάχρονη κοπελίτσα πού εἶχε παίξει καί στό *Scarlet Letter* καί τόν Ρούντιγκερ Βόγκλερ πού εἶχε παίξει ἕνα μικρό ρόλο στήν *Ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα* καί στό *Scarlet Letter.Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις* εἶναι ἡ ταινία πού προτιμῶ, γιατί γιά πρώτη φορά μπόρεσα νά κάνω ὅλα ὅσα μ' ἐνδιέφεραν στόν κινηματογράφο. Ἐγώ ἤμουν καί ὁ παραγωγός· δέν ὑπῆρχαν καί πολλά λεφτά, ἀρκετά ὡστόσο. Ἡ ταινία ἦταν τό πρῶτο μέρος ἑνός εἴδους τριλογίας: *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις, Λάθος κίνηση, Στό πέρασμα τοῦ χρόνου,* πού εἶναι τρεῖς ταξιδιωτικές ταινίες μέ τόν Ρούντιγκερ Βόγκλερ. Καί οἱ τρεῖς ἔχουν τήν ἴδια ἱστορία.

Ἡ τελευταία σας μεγάλου μήκους ταινία δείχνει τήν ἱστορία δυό ἀντρῶν, κι αὐτό μέ διαφορετικό τρόπο ἀπ' τίς ἀντρικές ταινίες τοῦ Χόλυγουντ.

Οἱ ἀντρικές ἀμερικανικές ταινίες, τά ἀστυνομικά ἤ τά γουέστερν, κυρίως αὐτά τά τελευταῖα χρόνια, εἶναι καθαρά ταινίες ἀπώθησης: ταινίες στίς ὁποῖες οἱ σχέσεις τῶν ἀντρῶν μέ τίς γυναῖκες, ἀλλά ἐπίσης καί οἱ σχέσεις τῶν ἀντρῶν μεταξύ τους ἀπωθοῦνται ἀπό τήν ὑπόθεση, τή δράση ἤ τήν ἀναγκαιότητα τῆς διασκέδασης. Αὐτές οἱ ταινίες παραμερίζουν τελικά τό κύριο ζήτημα: γιατί οἱ ἄντρες προτιμοῦν νά μένουν μεταξύ τους, γιατί ὁ ἕνας ἀγαπάει τόν ἄλλο καί γιατί ἤ δέν τούς ἑλκύουν οἱ γυναῖκες ἤ ὅταν συμβαίνει αὐτό, τό μόνο πού κάνουν, νά περνᾶνε μαζί τους τήν ὥρα τους (πράγμα πού εἶναι ἤδη μιά ἀποτυχία).

Στό γουέστερν, στόν Μπάντ Μπάτιτσερ γιά παράδειγμα, ἔχουμε μερικές ἐνδείξεις πάνω σέ στοιχειώδεις σχέσεις ἀντρῶν καί γυναικῶν, σχέσεις αἰσθητά ἀποτυχημένες ὅπως ἐκεῖνες στό Πέρασμα τοῦ χρόνου.

Ναί, ὑπάρχουν ἀπαρχές σχέσεων, ἄν καί σ'

Ἡ εἰκόνα τοῦ παιδιοῦ στόν Βίμ Βέντερς. (Γέλα Ροτλαϊντερ στό *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις*).

αὐτή τήν περίπτωση ἡ φιλία ἀνάμεσα στούς ἄντρες παραμένει πάντοτε ἐπιβεβαιωμένη. Ὅλες αὐτές οἱ ταινίες ἔχουν τήν τάση νά ἐκκολάπτουν κάτι, ἀλλά καί νά ἐξασφαλίζουν σέ τελική ἀνάλυση τό θρίαμβο τῶν κύριων ἀντρικῶν προσώπων. Δέν μποροῦμε νά ποῦμε κάτι τέτιο γιά τήν ταινία μου γιατί ὅσον ἀφορᾶ τήν αὐτοεπιβεβαίωση τῶν ἀντρῶν, αὐτή ἔχει στήν ταινία ἕνα ἀρκετά οἰκτρό τέλος. Σ' αὐτό τό βαθμό ἡ ταινία ἀποτελεῖ ἄν θέλετε, μιά πρόοδο σέ σχέση μέ τό εἶδος «ἀντρικές ταινίες» – καί βέβαια χρησιμοποιῶ τόν ὅρο εἶδος μέ μιά μή περιοριστική ἔννοια. Δείχνουμε λοιπόν ὅτι ὅλη αὐτή ἡ μεγαλοστομία κρύβει μιά μεγάλη ἀπογοήτευση, ἄν ὄχι κάτι τό οἰκτρό. Στίς χολυγουντιανές ταινίες ἔχει πάντα κανείς τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ γυναῖκες εἶναι ἀφύσικες κι ὅτι οἱ ἄντρες τά βγάζουν πέρα πιό εὔκολα ὅταν εἶναι μόνοι τους.

Ἡ ταινία μου δείχνει πῶς ὁ Μποῦνο (Ρούντιγκερ Βόγκλερ) κι ὁ «Καμικάζι» (Χάνς Τσίσλερ) ἀγαποῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλον καί γιατί τά καταφέρνουν ἀρχικά νά συνυπάρξουν καλύτερα ἀπ' ὅτι μέ μιά γυναίκα. Βλέπουμε τήν ἀδυναμία καί τῶν δυό τους, τή συναισθηματική ἀνασφάλειά τους ἐπίσης, καί τούς βλέπουμε γιά ἕνα ὁρισμένο διάστημα νά προσπαθοῦν νά αὐτοεπιβεβαιωθοῦν καί νά κρύψουν τά ἐλαττώματά τους. Ἀλλά στό πέρασμα τοῦ χρόνου, δέν τά κρύβουν πιά κι ὅταν γνωρίζονται ἀρκετά καλά ἀρχίζουν ἐπίσης νά μιλοῦν γι' αὐτά. Αὐτό τούς ὁδηγεῖ στό χωρισμό: χωρίζουν γιατί κατά τή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ στήν Γερμανία βρέθηκαν πολύ κοντά ὁ ἕνας στόν ἄλλο. Ἀλλά τό πιό σημαντικό εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ἀπουσίας τῶν γυναικῶν, πού εἶναι καί ταυτόχρονα ἡ ἱστορία τῆς νοσταλγίας τῆς παρουσίας τους.

Ἀπό ποῦ προέρχεται αὐτή ἡ διατάραξη τῶν σχέσεων ἀντρῶν – γυναικῶν;

– Θά μοῦ ἄρεσε νά μιλήσω καλύτερα γιά ἐμπειρίες ἀπό τό νά ἑρμηνεύσω τήν ταινία. Δέ γνωρίζω παρά ἄντρες καί γυναῖκες πού ἔζησαν ἀποτυχημένες σχέσεις. Αὐτές οἱ σχέσεις διαλύθηκαν – οἱ ἐξαιρέσεις ἐπιβεβαιώνουν τόν κανόνα – ἄν μοῦ ἐπιτρέπεται νά μεταχειρισθῶ μιά ταυτολογική διατύπωση. Μιλάω γι' αὐτούς πού ἔχουν πατήσει τά τριάντα καί πού ἔχουν ὅλοι πίσω τους «καταστροφές», ἤ τίς ἔχουν μπροστά τους, ἤ βρίσκονται βαθειά μέσα τους. Κι ἐκεῖ πού ἔχουμε τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ σχέσεις πᾶνε καλά, αὐτό δέν γίνεται παρά μόνο μέσα ἀπό δύσκολες ἀπωθήσεις.

II. Ἡ φαινομενολογία τοῦ ταξιδιοῦ.

Τί εἶναι αὐτό πού σᾶς ἐνδιαφέρει στό θέμα τοῦ ταξιδιοῦ πού παίζει μεγάλο ρόλο σέ πολλές ἀπ' τίς ταινίες σας;

– Τό νά ταξιδεύεις εἶναι γιά μένα μιά κίνηση ἐντελῶς φαινομενολογική. Μ' αὐτό θέλω πολύ ἁπλά νά πῶ ὅτι κάτι συμβαίνει ὅταν ταξιδεύεις, ὄχι ἀναγκαστικά ἀμέσως, ὅτι κάτι μετασχηματίζεται.

Στό *Λάθος κίνηση*, παρά τό ταξίδι τίποτε δέν μετασχηματίσθηκε. Ἀλλά, παρόλα αὐτά, τό ταξίδι δίνει τή δυνατότητα κάτι νά μετασχηματισθεῖ, κι αὐτό εἶναι πού μ' ἐνδιαφέρει στό θέμα τοῦ ταξιδιοῦ: ἕνας δυνατός μετασχηματισμός, ὄχι μόνο ἀνάμεσα στά πρόσωπα ἀλλά καί στό ἐσωτερικό τοῦ καθενός ἀπ' αὐτά.

Μέσα ἀπ' τό ταξίδι, τά πρόσωπά μου βγαίνουν ἀπ' τή ρουτίνα τους· βέβαια δέν ξέρουμε ἀκριβῶς πρός ποιά κατεύθυνση πρόκειται νά μετασχηματισθοῦν, ἀλλά ξέρουμε ὅτι δέ θά ξαναγυρίσουν ποτέ στήν ἀφετηρία τους. Εἶναι ἀπό κεῖ καί πέρα ἱκανά νά δοῦν τήν κατάστασή τους μέ καινούρια ματιά καί μποροῦν νά σκεφτοῦν τούς μετασχηματισμούς καί νά αἰσθανθοῦν ὅτι εἶναι, οἱ ἴδιοι καί οἱ ἄλλοι, βασικά ἱκανοί γιά μεταλλαγές. Στό τέλος τῆς ταινίας βλέπουμε τόν «Καμικάζι» νά στρατεύεται κοινωνικά καί νά θέλει νά δουλέψει μέ παιδιά, κι ὁ Μποῦνο, ὅταν σώζει τό χάρτη πού ἔχει χαράξει τήν πορεία του, ξεκόβει μέ τό παρελθόν του. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἐγκαταλείπει τό ἐπάγγελμά του, ἀφοῦ παρατηρεῖ ὅτι δέν ἀξίζει τόν κόπο νά ὑποστηρίξει κανείς τόν κινηματογράφο στήν ἐπαρχία.

Ἄν καί ἡ ταινία μιλάει γιά πολύ σοβαρά καί πολύ σημαντικά πράγματα, εἶναι ταυτόχρονα καί πολύ κωμική.

– Αὐτό πού μέ εὐχαριστεῖ περισσότερο εἶναι ὅτι πράγματι καταφέραμε κάτι τέτιο. Αὐτό ἐπίσης προέρχεται ἀπ' τό γεγονός ὅτι κι οἱ δυό τους δέν παίρνουν καί πολύ τόν ἑαυτό τους στά σοβαρά, ἀλλά ἐνθαρρύνονται στό νά γίνουν γαλήνιοι. Ἀλλιώτικα, τό ἀποτέλεσμα θά ἦταν μόλις ὑποφερτό. Τά πρόσωπα εἶναι ἤδη νευρωτικά· συμπεριφέρονται κάποτε δύστροπα ἀλλά δέν εἶναι παρά νευρωτικοί πού αὐτοκυριαρχοῦνται.

Ὑπάρχει στίς ταινίες σας μιά πολύ ἀξιοπρόσεκτη δουλειά μέ τούς ἠθοποιούς, τόσο στίς προηγούμενες ταινίες, ὅσο καί στό Πέρασμα τοῦ χρόνου. *Σ' αὐτό τό τελευταῖο τό παίξιμο εἶναι ἀπογυμνωμένο, «ξεκαθαρισμένο». Ἡ προσοχή εἶναι στραμ-*

Ἡ Ζέντα Μπέργκερ στό *Πορφυρό Γράμμα* ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Χώθορν.

μένη στίς χειρονομίες, στά θλέμματα, σέ μιά κάποια ἀναπνοή. Τά πράγματα δέν λέγονται, ὑπάρχουν ἐκεῖ μέσα ἀπ' τήν παρουσία. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος περισσότερο τῆς παρουσίας παρά τῆς ἐπίδειξης...

– Αὐτό εἶναι τό καλύτερο μέρος τῆς κληρονομιᾶς τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Ἀλλά πρέπει νά πῶ ὅτι κυρίως διδάχτηκα ἀπό ἕναν' γιαπωνέζο σκηνοθέτη, τόν Γιαζουχίρο Ὀζού. Ἀκόμη καί στόν Φόρντ ἤ τόν Χώουκς δέ συναντάει κανείς μιά τέτια καθαρότητα, μιά τέτια ἁπλότητα τῆς παρουσίας, τοῦ αὐτονόητου τῶν πραγμάτων. Ὑπάρχουν πάντα στιγμές ὅπου τά πρόσωπα ἔχουν μιά ἀπίστευση ταυτότητα μέ τήν ταινία καί μέ τόν ἑαυτό τους.

Τό πρόσωπο πού ὑποδύεται ὁ Ρούντιγκερ Βόγκλερ εἶναι ἐπίσης ὁ κινηματογραφιστής. Ὑπάρχουν δύο συνεχόμενα πλάνα πολύ χαρακτηριστικά, πού εἶναι ἀκριβῶς τά ἴδια στό Λάθος κίνηση καί στό Πέρασμα τοῦ χρόνου. Στήν πρώτη ταινία, πάνω στίς γραμμές τοῦ βιβλίου ἐμφανίζονται οἱ γραμμές τοῦ τραίνου. Στή δεύτερη, πάνω στήν μπομπίνα πού γυρίζει ἐμφανίζονται οἱ ρόδες τοῦ καμιονιοῦ...

– Εἶναι τό ἴδιο. Στό *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις* ὁ Ρούντιγκερ Βόγκλερ ἦταν φωτογράφος. Στίς τρεῖς ταινίες εἶναι φωτογράφος, συγγραφέας καί τεχνικός κινηματογράφου. Νομίζω ὅτι στό *Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις* ὑπάρχει κάτι τό παρόμοιο μέ τίς σιδηροδρομικές γραμμές πού ἐμφανίζονται. Αὐτό ἔχει μεγάλη σχέση μέ τήν ἀφήγηση τοῦ «Καμικάζι» στό σπιτάκι, ὅταν λέει γιά τήν ἱστορία τοῦ ἀγοριοῦ πού ἔμαθε νά διαβάζει τίς γραμμές, θεωρώντας τις δρόμους ὅπου, κατά μῆκος τους, περπατᾶνε τά γράμματα καί ὅπου τό μολύβι εἶναι κάτι σάν μοτοσυκλέτα.

Τό Πέρασμα τοῦ χρόνου περιέχει ἕναν ὁρισμένο ἀριθμό στοιχείων πού συνθέτουν μιά ἄποψη τῆς ἱστορικῆς καί πολιτικῆς κατάστασης στή Γερμανία. Χωρίς ποτέ νά ἔρχεται ἡ πολιτική κατάσταση στό πρῶτο ἐπίπεδο, ὑπάρχει μιά πολιτική σκιαγράφηση τῆς Γερμανίας. Αὐτό ἔγινε στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος ἤ εἶχε προμελετηθεῖ;

– Ὑπῆρχε σ' αὐτό τό σημεῖο μιά κάποια θέληση, μιά ἐπιθυμία. Αὐτή ἡ ταινία θά μποροῦσε νά ἦταν ἕνα εἶδος ντοκουμέντου γιά μιά

Λάθος Κίνηση: Χάνα Σύγκουλα, Πέτερ Κέρν καί Ρύντιγκερ Φόγκελερ.

κατάπτωση πού ὑπάρχει αὐτή τή στιγμή ἤ πού ὑπῆρχε πέρισυ στή Γερμανία. Ἤθελα νά κάνω μιά ταινία γιά τήν κατάσταση τῆς Γερμανίας στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '70, χωρίς ποτέ νά κάνω κάτι τέτιο θέμα τῆς ταινίας. Νομίζω ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο κάνει κανείς ντοκυμαντέρ. Τά μόνα πραγματικά ντοκυμαντέρ πού γνωρίζουμε γιά τίς Η.Π.Α. εἶναι ἐκεῖνα τοῦ Χάουαρντ Χώουκς, ἄν καί ποτέ δέν ἀσχολήθηκε μέ κάτι τέτιο. Βλέπουμε ὅλη τήν ἱστορία τῆς Ἀμερικῆς στίς ταινίες του. Θ' ἀποτελέσουν ἀργότερα πραγματικά ντοκουμέντα γιά τίς Η.Π.Α. καί δέν εἶναι καθόλου κινηματογραφημένα σάν ντοκυμαντέρ.

Στό ἐπίπεδο τῆς ἀναφορᾶς στόν ἀμερικανικό κινηματογράφο, ὑπάρχει ἐκείνη πού σχετίζεται μέ τά «road—movies»... Μιλήσατε στή Λά Ροσέλ γιά ἕνα ρεῦμα τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας πού ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτές τίς ταινίες...

– Στήν κυριολεξία ὀνομάζονται μυθιστορήματα ἀνάπτυξης (Entwicklungsroman). Εἶναι ἐκεῖνα πού μιλᾶνε κθρίως γιά ταξίδια, ὅπως τό *Wilhelm Meister* πού ἀνήκει σ' αὐτά. Ὑπῆρχε, τόν 19ο αἰώνα, μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό μυθιστορήματα ὅπου ἕνας νεαρός ἐγκατέλειπε τά πάντα γιά νά βρεῖ τά πάντα. Ἕνας νεαρός ἔκανε ἕνα ταξίδι μύησης.

Πρόκειται γιά ἕνα ὁλόκληρο εἶδος τῆς λογοτεχνίας τοῦ 19ου αἰώνα μέ περιγραφές ταξιδιῶν πού εἶναι τόσο ἐξωτερικά ὅσο καί ἐσωτερικά. Δέ νομίζω ὅτι κάτι τέτιο ὑπάρχει σέ ἄλλες χῶρες. Συνάντησα στίς ΗΠΑ μιά φοιτήτρια πού ἔκανε τή διπλωματική της ἀκριβῶς στό θέμα αὐτό καί μοῦ εἶπε ὅτι πρόκειται γιά μοναδικό φαινόμενο στήν παγκόσμια λογοτεχνία. *Ἦταν μιά λαϊκή λογοτεχνία.* Σήμερα αὐτά τά μυθιστορήματα εἶναι κλασικά καί καθόλου λαϊκά πιά.

Δόσατε μεγάλη σημασία στήν ὁμαδική δουλειά;

– Δέ σκέφτηκα νά κάνω αὐτή τήν ταινία παρά μόνο γιατί ἤξερα ὅτι εἶχα μιά πραγματική ὁμάδα γιά νά τήν κάνω. Καί μόνο ἡ ἰδέα τοῦ νά γυρίσω ἐλεύθερα γιά 11 ἑβδομάδες ἔγκειται στό γεγονός ὅτι εἶχα τήν ἐπιθυμία νά δουλέψω μέ ἀνθρώπους πού εἶχαν συνεργαστεῖ μαζί μου σέ ἄλλες περιστάσεις, καί νά δουλέψω μαζί τους μέ τέτιο τρόπο ὥστε νά δόσουν ὅλα ὅσα μποροῦσαν.

Ὁ Ἄρτουρ Μπράους στήν ταινία *Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα στό πέναλτυ*

Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα στό πέναλτυ.

Ἤξερα ὅτι τό ἤθελαν κι αὐτοί καί πιστεύω ὅτι, ἀκόμη κι ἄν κάτι τέτιο ἦταν κάποτε ἀρκετά δύσκολο, ἄρεσε σέ ὅλους νά δουλεύουν ἔτσι. Νομίζω ὅτι εἶναι κάτι τό πάρα πολύ καλό νά μπορεῖς νά πεῖς ὅτι ἔδοσες τόν καλύτερο ἑαυτό σου. Τό γύρισμα διάρκεσε 11 ἑβδομάδες καί τό μοντάζ 5 μῆνες, καί ἄξιζε τόν κόπο. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ ταινία πού εἶχα θελήσει. Καί ἀγγίζει ἐπίσης τό κοινό της.

Ἡ ἀρχική «κατάσταση» τῆς ταινίας ἐξελίχθηκε κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Αὐτό σημαίνει ὅτι εἴσαστε ὑποχρεωμένοι νά αὐτοσχεδιάζετε πολύ;

– Στήν πραγματικότητα, ὁ ὅρος αὐτοσχεδιασμός δέν ταιριάζει ἐδῶ, γιατί τή στιγμή τοῦ γυρίσματος ὅλα ἦταν συγκεκριμένα, ἰδιαίτερα ἡ κινηματογραφική γλώσσα, αὐτό πού ἔπρεπε νά κινηματογραφήσουμε καί πῶς ἔπρεπε νά τό κινηματογραφήσουμε. Ἀλλά ἐφεύραμε τήν ἱστορία κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Στήν ἀρχή δέν εἴχαμε παρά τρεῖς σελίδες μέ τήν περιγραφή τῶν πρώτων σκηνῶν, μέχει τήν ἀναχώρηση τοῦ καμιονιοῦ. Δέν ὑπῆρχε λοιπόν σενάριο, κι αὐτό εἶναι κάτι πού τό εἶχα θελήσει. Εἴχαμε ἐπίσης ὑποδείξει τό ὅτι ἡ ταινία θά μποροῦσε νά μετασχηματισθεῖ πολύ κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος.

Διαπιστώνουμε τώρα ὅτι ἡ ταινία ἀκολουθεῖ στήν ἐντέλεια τήν ἰδέα πού περιγράφει ἡ σύνοψη γιά τήν ὁποία εἶχα κατορθώσει νά πάρω τά λεφτά τῆς χρηματοδότησης. Ἀλλά λίγο πρίν τό γύρισμα μοῦ εἶχε γίνει ἔμμονη ἰδέα γιά νύχτες ὁλόκληρες τό ὅτι θά ἔπρεπε νά κάνω τά πράγματα πιό συγκεκριμένα καί ἀρκετές φορές εἶχα πανικοβληθεῖ μέ τήν ἰδέα ὅτι θά ἔγραφα ἕνα ἠλίθιο τέλος. Φοβόμουνα ἐπίσης, τίς πρῶτες ἑβδομάδες τοῦ γυρίσματος, ὅτι τά πράγματα θά πήγαιναν ἄσχημα. Αὐτό μέχρι τή στιγμή πού ἦρθε ἡ εἴδηση ὅτι λόγω ὑλικῶν ζημιῶν ὁλόκληρη ἡ πρώτη ἑβδομάδα ἦταν ἄχρηστη κι ὅτι ἔπρεπε νά ξαναρχίσουμε. Ἡ εἴδηση μέ χτύπησε κατακέφαλα κι ἔπειτα, ὅταν τό εἶχα πιά καταπιεῖ, αἰσθάνθηκα ἀπελευθερωμένος. Εἶπα στόν ἑαυτό μου: «*τώρα δέν μπορεῖ νά μᾶς συμβεῖ τίποτε πιά, θά τελειώσουμε τή δουλειά*»

Μέ δεδομένη αὐτή τήν ἀβαρία, εἴχαμε ἔτσι κι ἀλλιῶς ἐγκαταλείψει τό σχέδιό μας. Ἀποφασίσαμε νά συνεχίσουμε νά γράφουμε οἱ πέντε μας: οἱ δυό ἠθοποιοί, ὁ ὀπερατέρ Robbie Müller, ὁ βοηθός μου κι ἐγώ. Τό κάναμε γιά κάμποσο διάστημα. Γράφαμε πάντοτε στίς 2 ἤ 3 τό πρωΐ, πρίν οἱ σκηνές τῆς ἑπομένης μέρας ἑτοιμασθοῦν. Ἦταν ἀρκετά κοπιαστικό, ἀλλά τό πιό ἐξαντλητικό ἦταν τό νά λιώνουν πέντε φαντασίες καί νά γίνονται μία. Αὐτό μᾶς ἔκανε κουρέλι.

Λόγω τῆς κούρασης πού αὔξανε, ἀπό τήν τρίτη ἑβδομάδα ἔγραφα μόνος μου τό βράδυ καί τό πρωΐ τό συζητούσαμε ὅλοι μαζί. Κρατήσαμε μέχρι τήν ἕβδομη ἑβδομάδα, ἀλλά μέ διακοπές, ὅλο καί πιό μεγάλες, πού ὀφείλονταν στήν κούραση. Ἔπειτα, στό τέλος, μέ ἐξαντλημένες τίς δυνάμεις μας, διακόψαμε τό γύρισμα γιά δυό ἑβδομάδες. Εἴχαμε ἀφήσει πίσω μας μόλις τό μισό τῆς διαδρομῆς, τό τέλος βρισκόταν πολύ μακριά στόν ὁρίζοντα κι ἦταν γιά μένα πολύ πιό σκοτεινό παρά ποτέ...

Ἡ συνέντευξη τοῦ Βίμ Βέντερς ἀποτελεῖται ἀπό παλαιότερες συνεντεύξεις τοῦ σκηνοθέτη στό περιοδικό Positif *ἀρ. 187 (στόν Hubert Niogret) καί στό περιοδικό* Medium *ἀρ. 4 (στούς Horst Wiedemann καί Fritz Müller—Scherz). Ἡ μετάφραση τῆς δεύτερης συνέντευξης ἔγινε ἀπό τήν γαλλική ἀπόδοση τῆς Brigitte Hervo στό* Cinema ' 76 *ἀρ. 216. Μετάφραση καί ἐπιμέλεια Χρῆστος Βακαλόπουλος).*

Ἕνα ἀνύπαρκτο εἶδος

τοῦ Wim Wenders

Ἕνα φεστιβάλ ταινιῶν Rock' n Roll καί πόπ μουσικῆς διαφέρει ἀπό τίς προβολές γουέστερν καί παλιῶν ταινιῶν φρίκης ἤ ἀπό τίς ἑβδομάδες ταινιῶν τέχνης, ἀκόμη περισσότερο, αὐτές οἱ ταινίες εἶναι μιά χειραφέτηση τοῦ κινηματογράφου ἀπό τίς ἐξαρτήσεις του...

Ἕνα φεστιβάλ ταινιῶν ρόκ μουσικῆς διαφέρει ἐπίσης κατά τό ὅτι δέν ἔχει σχέση μέ κάποιο συγκεκριμένο εἶδος ἀλλά πολύ περισσότερο μέ μιά ὁρισμένη χρονική περίοδο, καθώς καί σέ ἕνα μεγαλύτερο ἤ μικρότερο βαθμό μέ τήν ἱστορία καί τίς ἐμπειρίες τῶν θεατῶν. Ὅταν ἔμπαινε κανείς στό Leopold (Σ.τ.Σ.

ἕνας κινηματογράφος στό Μόναχο πού πρόβαλε μιά σειρά ταινιῶν πόπ μουσικῆς, γιά τήν ὁποία γράφτηκε αὐτό τό ἄρθρο) ἄκουγε συνήθως ἕναν παλιό δίσκο τῶν Rolling Stones κι οἱ ἀναμνήσεις πού συμβαδίζαν μέ τό «The last time» ἦταν ἀπό τό φεστιβάλ ἀλλά καί ἀπ' τά παλιά ἐπίκαιρα μέ τούς Beatles καί τούς «βαρύγδουπους» πολιτικούς τοῦ μπήτ: Χρουτσώφ, Ἀντενάουερ καί Ντεγκώλ, πού παίζονταν στήν ἀρχή τοῦ προγράμματος.

Τό ὅτι μόνο μέ ἀπογοήτευση καί θυμό μπορῶ νά γράψω γι' αὐτό τό Φεστιβάλ δέν ὀφείλεται στήν ἰδέα του ἤ στόν τρόπο πού ὀργανώθηκε, οὔτε στήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν πού ἦταν ἀντιπροσωπευτική, ἀλλά, πολύ περισσότερο, στίς ἴδιες τίς ταινίες πού ἀντιπροσώπευαν μιά ἔλλειψη, ἕνα εἶδος πού θά μποροῦσε νά ὑπάρχει. Ἀκριβῶς ἐπιδή οἱ παλιές Rock' n Roll ταινίες ἔδειχναν πόσο γοητευτικό θά μποροῦσε νά ἔχει γίνει αὐτό τό εἶδος, γι' αὐτό, τόσο περισσότερο θλιβερές φαίνονταν οἱ νέες. Ἔδειχναν τή μουσική ἀδοήθητη ἤ ἀποδοκιμαστική, σακαταμένη καί ἀπομακρυσμένη.

Στά ἐπίκαιρα ἀπό συναυλίες τῶν Beatles ἤ τῶν Rolling Stones προβάλλονταν πάντα πιό ὁλοκληρωμένα οἱ ἐκστατικοί τηναίητζερς στίς πρῶτες σειρές παρά οἱ ἴδιοι οἱ Beatles ἤ οἱ Rolling Stones. Τό γκρό πλάνο ἑνός κοριτσιοῦ πού στριγγλίζει εἶναι στήν πραγματικότητα τό ἀντεστραμμένο γκρό πλάνο ἑνός κάμεραμαν πού στριγγλίζει ἀπό ἀποστροφή, μιά ἀμυντική εἰκόνα, ἕνας τύπος ἐξορκισμοῦ. Αὐτός ὁ μηχανισμός ἁπλώνεται παντοῦ τόσο, ὥστε οἱ μουσικοί καί ἡ μουσική νά ἐμφανίζονται μόνο περιθωριακά. Χρησιμεύει δηλαδή γιά νά τούς ἐκτοπίσει ἀπό τήν εἰκόνα. Ἔτσι, ὅμως, ὅταν οἱ Rolling Stones ἐμφανίζονται πάλι, παρατηρεῖ κανείς ὅτι αἰσθάνονται αὐτήν τήν ἀποστροφή ἐναντίον τους. Ὅταν κατεβαίνουν ἀπό τό ἀεροπλάνο καί περνοῦν μπροστά ἀπό τήν κάμερα ὁ Keith Richard φοράει τά γυαλιά τοῦ ἥλιου καί κοιτάζει πεισματικά μπροστά, ὁ Bill Wyman στραβώνει τό στόμα του καί ὁ Brian Jones ὀγάζει τή γλώσσα του. Αὐτά δέν εἶναι καθόλου δική τους φιλαρέσκεια, ἀλλά πάντοτε μιά κακοήθεια πού προέρχεται ἀπό τήν κάμερα. Ἄν κανείς προσπαθήσει νά θυμηθεῖ τούς Beatles σέ σκηνές ἐπικαίρων ἤ τηλεοπτικῶν ταινιῶν, δέ θά βρεῖ οὔτε μιά ὅπου ἕνας ἀπ' αὐτούς νά μή χαζογελᾶ στήν κάμερα. Τίς περισσότερες φορές τό κάνουν ὅλοι: ἄλλωστε δέν τούς ἔχει ἀπομείνει τίποτε ἄλλο νά κάνουν.

Παρόμοια μέ τέτιες ταινίες ἐπικαίρων λειτουργοῦν καί οἱ περισσότερες ταινίες ρόκ μουσικῆς. Σάν ἀντικείμενό τους προβάλλουν περισσότερο τήν ἀδιαφορία, τή δυσαρέσκεια ἤ τήν ἀποδοκιμασία τους. Αὐτό πού ὑπάρχει γιά νά δεῖ κανείς, οἱ μουσικοί, τά ὄργανα, ἡ σκηνή, ἡ δουλειά, ἡ διασκέδαση ἤ ἡ προσπάθεια νά παίξει κανείς μουσική, δέν τούς φαίνεται ἀρκετά σημαντικό γιά νά προβληθεῖ ἔτσι ὅπως εἶναι. Ἀκόμη κι ἄν ἡ στάση τους δέν εἶναι τόσο ἀπωθητική,εἶναι παρόλ' αὐτά ἡ περιφρονητική στάση τῶν διαφημιστικῶν ταινιῶν, πού ξεκινοῦν ἀπό τήν πεποίθηση ὅτι τίποτε δέν εἶναι τόσο καλό, ὥστε νά μή πρέπει νά τό παρουσιάσουν μέ ἀνεβασμένη ἀξία ἤ «ἐπηυξημένο».

Στήν ταινία γιά τούς Rolling Stones, Charly is my Darling τοῦ Peter Whitehead, ὑπάρχει μιά συνέντευξη μέ τόν Charly Watts, ἡ ὁποία ξαφνικά καταρρέει ὅταν παρουσιάζεται ἡ λέξη «language» (γλώσσα). Ὁ Charly Watts φοβερά ταραγμένος προσπαθεῖ νά σχηματίσει μιά πρόταση γιά τή «γλώσσα», ἀλλά συγχρόνως βεβαιώνει ὅτι αὐτός δέν ξέρει καμία «γλώσσα», ἀπολύτως καμιά, ἔτσι ὥστε, λίγο ἀργότερα, ὁ ρεπόρτερ – μετά ἀπό μάταιη προσπάθεια νά ἀλλάξει θέμα – θέλει νά τόν βοηθήσει καί τοῦ λέει ὅτι τουλάχιστον θά ξέρει τή γλώσσα τοῦ Rhythm and Blues, τή γλώσσα τῶν Rolling Stones, at least you know the language of the Rolling Stones...

Ὅμως, μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ Charly Watts γίνεται ἀκόμη πιό ἀβέβαιος καί ἐξηγεῖ ὅτι αὐτός, ἐδῶ πού τά λέμε, δέν ξέρει οὔτε αὐτή τή γλώσσα, ἄν αὐτή τελοσπάντων εἶναι μιά γλώσσα, language, I don' t know, perhaps language...

Οἱ περισσότερες ταινίες πόπ μουσικῆς ἰσχυρίζονται ὅτι γνωρίζουν τή «γλώσσα» της. Ἔτσι σφετερίζονται ἀμέσως αὐτή τή γλώσσα ἤ αὐτό πού νομίζουν ὅτι εἶναι γλώσσα καί τήν μετατρέπουν σέ δική τους, ὅπως οἱ ἄνθρωποι πού ξεκαρδίζονται στά γέλια μέ ἕνα αστεῖο ἐπειδή ἀκριβῶς δέν τό ἔχουν καταλάβει. Γι' αὐτό, οἱ ταινίες αὐτές, ἰδιαίτερα ὅταν πωλοῦνται σάν τηλεοπτικά σπότς, εἶναι πάντοτε σχεδόν ταινίες πού τραυλίζουν, ταινίες πού πιθηκίζουν.

Θέλουν νά μιμηθοῦν τήν ἔνταση τῆς μουσικῆς: σ' ἕνα σπασμωδικό ρυθμό τινάζεται ἕνα ζούμ ἐμπρός - πίσω. Ὅμως ἐπειδή αὐτό δέν εἶναι φυσική ἀλλά βεβιασμένη κίνηση, ἡ ὑποδιβασμένη σέ μεγέθυνση εἰκόνα χάνει κάθε βάρος καί σχῆμα, καί τό εἰκονιζόμενο εἶναι μόνο ἕνας πόνος, μιά πληγή πού ἀνοίγει καί κλείνει ἐπανειλημμένα.

Θέλουν νά μιμηθοῦν τήν κίνηση τῆς μουσικῆς: ἡ κάμερα γλιστρᾶ τόσο γρήγορα πάνω στά ἀντικείμενα τριγύρω, ὥστε δέν μπορεῖ κανείς νά δεῖ (ἐξαιτίας τοῦ φλουταρίσματος τῶν κοντινῶν πλάνων καί τῶν ἀπότομων στροφῶν) παρά μόνο μέ προσπάθεια τίς λεπτομέρειες καί ἀκόμη περισσότερο τά μεγαλύτερα τμήματα τοῦ πλάνου: ὅπως ὅταν κάποιος προσπαθεῖ νά διαβάσει ἐφημερίδα μέσα σ' ἕνα αὐτοκίνητο πού προχωρεῖ πάνω σέ λιθόστρωτο.

Θέλουν νά συμμετέχουν στήν ἀτμόσφαιρα τῆς μουσικῆς: σέ συνεχεῖς λήψεις μέ ζούμ οἱ στάσεις γλιστροῦν ἡ μιά μέσα στήν ἄλλη, περιβάλλονται ἀπό ἐντυπώσεις χρωμάτων καί ἀνάπαυλες, ἔτσι πού μετά ἀπό λίγο ἡ εἰκόνα δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό ἕνα αὐτάρεσκο, ἐνοχλητικό ὀπτικό τρύκ, πού «ἔπαιξε» μέχρι τέλους κάθε σχῆμα τῆς φαντασίας ἐκτός ἀπό τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.

Θέλουν πάλι νά μιμηθοῦν τό ρυθμό μιᾶς μουσικῆς: τά πλάνα ἀκολουθοῦν τό ἕνα μετά τό ἄλλο σέ διαστήματα δευτερολέπτου στό χρόνο τῆς μουσικῆς. Μέ τήν ἐπαλληλία τῶν μεμονωμένων τμημάτων, ὅμως, δέν προκύπτει, ὅπως σ' ἕνα puzzle μιά ὁλότητα πάλι, ἀλλά εἰσορμᾶ ἡ ἴδια ἡ κατάτμηση τῶν εἰκόνων στό πρῶτο πλάνο, μιά καί ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν μόνο εἰκόνες ἡ μιά πίσω ἀπ' τήν ἄλλη. Ἐκείνη ἀκριβῶς τή στιγμή ὁ ντράμερ μέ στραμμένο τό πρόσωπο δίνει χτυπήματα στά ντράμς, ὁ κιθαρίστας σηκώνει ἀπότομα ψηλά τήν κιθάρα του, ὁ τραγουδιστής κρατάει τό μικρόφωνο μακρυά ἀπό τό στόμα του καί παίρνει ἀναπνοή, ὁ μπασίστας παίζει κάτι πού δέν τό ἀκούει κανείς, μιά καί πρέπει νά τόν προσέξει γιά ἕνα χρονικό διάστημα μέχρι νά ἀκούσει καί νά δεῖ πῶς παίζει τό κομμάτι του. Δέν ὑπάρχουν παρά μόνο λεπτομέρειες καί ὄχι πιά μιά σκηνή κι ἕνα συγκεκριμένο συγκρότημα πού παίζει μουσική. Ἄν τέτιου εἴδους ταινίες δέν ἔχουν κινηματογραφηθεῖ ἀπό πολλές κάμερες πού γυρίζουν ταυτόχρονα, ἀλλά πού γυρίζουν μόνο τμηματικά, σέ διαφορετικό χρόνο, ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ νά βλέπει κανείς ὅτι οἱ εἰκόνες οὔτε κάν κυλοῦν σέ χρονολογική σειρά (σέ βάρος τοῦ μουσικοῦ περιεχομένου), τελικά τό εἰκονιζόμενο καταστρέφεται ἐντελῶς. Οἱ εἰκόνες εἶναι ὁριστικά «ψευτο - εἰκόνες» καί παραδίδονται ἀνοιχτά σ' αὐτό πού τελικά θέλει μιά τέτια ταινία: νά καταστρέψει τό ἀντικείμενό της.

Τό ὅτι οἱ μέθοδες καταστροφῆς ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται νά προέρχονται ἀπό τήν ἴδια τή μουσική καί γι'αὐτό ἴσως φαίνονται κατάλληλες, δείχνει ἀκόμη πιό ξεκάθαρα, ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού κάνουν τέτια φίλμ ὄχι μόνο δέν καταλαβαίνουν καθόλου ἀπό μουσική, ἀλλά καί ὅτι ἔχουν περιφρονητική γνώμη γιά τή δουλειά πού κάνουν.

Ἡ ἐφημερίδα Abendzeitung τοῦ Μονάχου πούλησε τά δικαιώματα κινηματογράφησης τοῦ φεστιβάλ πόπ μουσικῆς, πού διοργάνωσε ἡ ἴδια στό Eisstadion στόν Alois Brummer, ὁ ὁποῖος πραγματικά θεωρεῖ τήν κινηματογραφική μηχανή κρεατομηχανή. Οἱ θεατές τόν ἐμπόδισαν στό γύρισμα ἐπειδή γι' αὐτόν εἶναι πιά πασίγνωστο αὐτό πού ἀκόμη κατορθώνουν νά κρύβουν ἄλλοι ἄνθρωποι πού γυρίζουν ταινίες πόπ μουσικῆς.

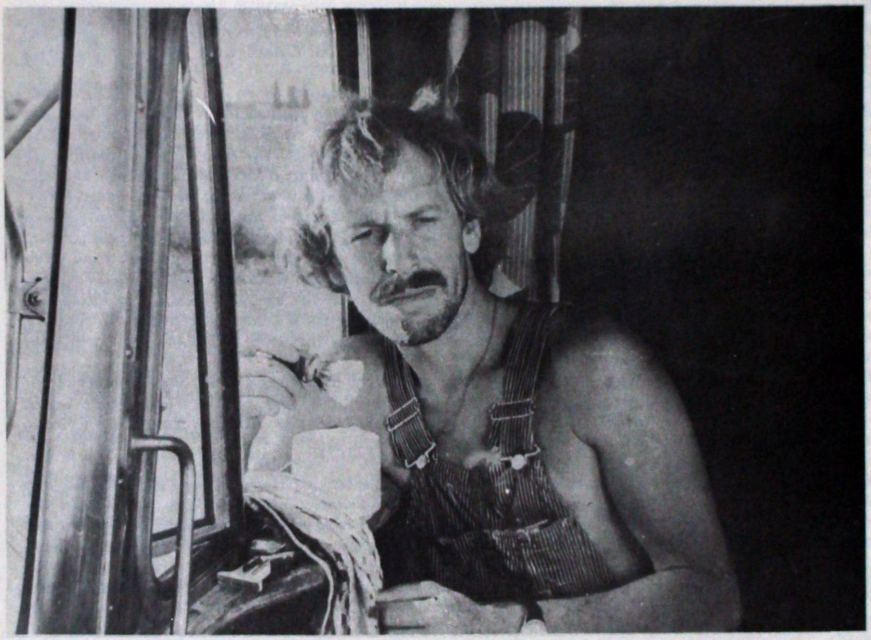
Τό The girl can' t help it *εἶναι μιά χαρακτηριστική ταινία μέ τήν Jayne Mansfield, τόν Edmond O' Brian καί τόν Tom Ewell, στήν ὁποία ἐμφανίζονται οἱ Little Richard, The Platters, Gene Vincent, Eddie Cochran, The Treniers καί ὁ Fats Domino. Ἡ ταινία δέν ἔχει ἀνάγκη νά ἐπικαλεστεῖ καμιά γοητεία ἐπειδή ἔτσι κι ἀλλιῶς εἶναι μέ τό μέρος τῶν ἀνθρώπων τῆς μουσικῆς καί τῶν πραγμάτων πού προβάλλει. Τό κομμάτι τοῦ Little Richard ξεκινάει μέ ἕνα κοντινό πλάνο τῶν δίχρωμων παπουτσιῶν του, μετά ἡ κάμερα πηγαίνει πάλι πίσω καί μένει σταθερή σέ ἕνα μεσαῖο πλάνο, χωρίς ξανά νά γίνει ἐνοχλητική. Ἡ εἰκόνα εἶναι μόνο ὁ Little Richard καί ὄχι ἡ γνώμη γι' αὐτόν, ἐκτός ἀπ' τό ὅτι εἶναι καλό πού στέκεται ἐκεῖ στό πιάνο καί τραγουδάει. Στό τέλος τοῦ τραγουδιοῦ, καθώς γονατίζει, ἡ κάμερα στρέφεται κι αὐτή ἀνεπαίσθητα πρός τά κάτω.*

Μιά ταινία πού ἀρχίζει μέ τό γκρό πλάν ἑνός Musicbox καί ὅπου ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ μιά διαδρομή, μπαίνοντας μέσα ἀπό ἕνα παράθυρο σέ ἕνα δωμάτιο ὅπου ὁ Gene Vincent καί οἱ Blue Caps παίζουν τό «Be - Bop - A - Lula» *μέ ἐνισχυτές πού μοιάζουν μέ αὐτοσχέδιους δέκτες ραδιοφώνων, εἶναι, ἐκτός ἀπό ὁ,τιδήποτε ἄλλο, ταυτόχρονα μιά ταινία - ντοκουμέντο καί μία ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὅπως ἦταν τό* One plus One (Ἕνα + Ἕνα) *καί ὅπως δυστυχῶς δέν εἶναι σχεδόν καμιά ἀπό τίς ἄλλες ταινίες ρόκ μουσικῆς.*

Μέσα σέ 15 χρόνια ἕνα ὁλόκληρο εἶδος ἐκτοπίστηκε.

(Ἀπό τό Filmkritik 9/70. Μετάφραση: Γιῶργος Γκουζούλης).

Γραφτείτε συνδρομητές στόν Σ.Κ. '77. Κάντε τον γνωστό. Ἡ ἔκδοσή του στηρίζεται στή βοήθειά σας.



ΟΙ ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

(Στό πέρασμα τοῦ Χρόνου)

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

Ὁ Μπροῦνο μέσα στή φόρμα του κι ὁ Ρόμπερτ στό παντελόνι τοῦ Μπροῦνο: οἱ δυό «ἥρωες» τοῦ Βέντερς δέν εἶναι πραγματικοί ἤ ἐξωπραγματικοί, δέν μοιάζουν μέ σάρκες καί ὀστά οὔτε κάνουν πώς δέν μοιάζουν. Ταξιδεύουν καί δέ διαλύονται μέσα στό τοπίο, δέν τό χαϊδεύουν ἁπαλά ὅπως θά ἤθελε ἕνας ξένοιαστος, νοσταλγικός κινηματογράφος (μιά ξένοιαστη, νοσταλγική κριτική). Τό τοπίο τούς ἀντιστέκεται, δέν θέλουν νά τό βλέπουν: τό ταξίδι στό τοπίο πού διαγράφουν τά σύνορα τῶν δύο Γερμανιῶν (ὅπου ἡ μία εἶναι τό ἀπειλητικό πεδίο μιᾶς ἀπροσδιόριστης δεδιασμένης περιπλάνησης καί ἡ ἄλλη τό ἀνομολόγητο ἐκτός πεδίου), ταξίδι τραυματικό, βρίσκει τόν Μπροῦνο καί τόν Ρόμπερτ, τραυματισμένα σώματα, νά μεταφέρουν τό καμιόνι τους: κι οἱ δυό τους δέν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό *παρουσίες*, ὑλικές καί ταυτόχρονα ἀόρατες, ὄχι ἀπ' τό θεατή (ἀπ' τήν κάμερα, τόν Βέντερς) ἀλλά ἀπ' αὐτό πού ἐξασφαλίζει τή ματιά του, ἀόρατοι ἀπ' τό ἴδιο τους τό βλέμμα. *«Αὐτό πού βλέπω δέν εἶναι ποτέ αὐτό πού θέλω νά δῶ»* λέει ὁ Λακάν. Βλέποντας τή Γερμανία, ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ «κοιτάζουν» κάποιο

τραῦμα, αὐτή τή λακανική «μή πραγματοποιημένη συνάντηση μέ τό πραγματικό», «κοιτάζουν» *τό* τραῦμα καί δέν μποροῦν νά «δοῦν» παρά μιά ἔλλειψη. Τραῦμα – Γερμανία ἤ τραῦμα – κινηματογράφος, τό ταξίδι στό *Πέρασμα τοῦ Χρόνου* δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τή μοναξιά ἤ τή φυγή, ὅπως φρόντισε νά μᾶς πληροφορήσει ἡ ξένοιαστη, νοσταλγική (καί τυφλή ἀπό καιρό) κριτική: ἀνοίγεται στήν περιπέτεια τοῦ βλέμματος καί μέσα ἀπ' τήν πορεία της, ἀπ' τήν μή πραγματοποιήσιμη διαδρομή της ἀπ' τό φάντασμα στό τραῦμα (κάπου ἀνάμεσα ἑδρεύει τό πραγματικό, ἡ ἀόρατη Γερμανία), ἀνοίγει τό δρόμο στούς ρυθμούς, τούς χρόνους καί τίς παύσεις τοῦ ἀσυνείδητου. *Ἀνοίγει τό δρόμο* ἀλλά μοιραῖα τόν κλείνει κιόλας: «*τό ἀσυνείδητο εἶναι αὐτό πού κλείνει τήν ἴδια στιγμή πού ἀνοίγεται*» (Λακάν, *Le Séminaire, XI)* .Ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ ταξιδεύουν γιά νά μήν πᾶνε πουθενά, μέσα ἀπ' τό βλέμμα τους: δέ θά δοῦν ποτέ τόν ἑαυτό τους νά βλέπει τό ταξίδι τους.

1. Ὀθόνες

Τό πραγματικό ταξίδι, ἀπρόοπτο, ἄβολο γιά πολλούς, εἶναι ἐκεῖνο τοῦ δικοῦ μας βλέμματος, τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ. Ἄς ἀνοίξουμε ὅμως μιά παρένθεση: ξέρουμε ὅτι ὑπάρχει μιά αὐστηρή συνταγή πού κατασκευάζει τίς «ταξιδιωτικές» ταινίες. Στά ταξιδιωτικά ντοκυμανταίρ ἤ στόν *Ξένοιαστο Καβαλλάρη,* ἡ κάμερα συλλαμβάνει, ἀκινητοποιεῖ τό βλέμμα τοῦ θεατῆ πρίν αὐτός δεῖ τήν ταινία. Ἡ κάμερα δημιουργεῖ, χαράζει τή διαδρομή καί διοχετεύει τή βλεπτική ὁρμή, ὑποδείχνοντας στό βλέμμα τούς ἀναγκαίους σταθμούς τοῦ ταξιδιοῦ του: τό βλέμμα γίνεται ἔτσι ἡ φωτεινή δέσμη πού ἀρχίζει ἀπ' τήν καμπίνα τοῦ μηχανικοῦ προβολῆς (ἡ μηχανή προβολῆς δέν εἶναι ἄραγε ὁ «ἰδανικός θεατής»;) καί χάνεται, διαλύεται πάνω (καί κυρίως «*μέσα*») στήν ὀθόνη. Κάτι τέτιο ἰσχύει γενικά στόν κινηματογράφο. Μόνο πού ἐδῶ, στίς «ταξιδιωτικές» ταινίες, ὑπάρχει μιά διαφορά: ἐκεῖνο πού ἐξασφαλίζει τήν ἐντύπωση τοῦ ταξιδιοῦ (καί πού ἀκινητοποιεῖ ἀκόμη περισσότερο τό θεατή) εἶναι ὅτι τό χαμένο βλέμμα ξαναβρίσκει τό δρόμο του, καθώς ἡ κάμερα ἀποκαλύπτει τή διαδρομή ἤ ἀκολουθεῖ τή μοτοσυκλέτα τοῦ Πῆτερ Φόντα, ξεδιπλώνει τό τοπίο, προγραμματίζει τό ἀπρόβλεπτο. Ἐξάλλου, τό βλέμμα δέν μπορεῖ νά ξαναβρεῖ τό δρόμο του παρά μόνο μέσα ἀπό τήν ἐξαφάνιση τῆς ὀθόνης, τήν ἀπάλειψή της, τή δημιουργία τῆς ἐντύπωσης ἑνός «μέσα», ἑνός ψεύτικου βάθους, τήν μετατροπή της σέ μιά γέφυρα πού ἑνώνει τό καλουπαρισμένο βλέμμα μας μέ τήν «ἐλευθερία» τῆς διαδρομῆς πού διανύεται. Ἡ ὀθόνη, τό πεδίο, τό πλάνο δέν ὑπάρχουν γιά τό θεατή: εἶναι ἕνα καί τό αὐτό, ΤΟ ἕνα, αὐτό πού τοῦ ἐξασφαλίζει τήν ἐπιθυμητή ἕνωση ἀλλά καί τήν ἐπιθυμητή ἀπόσταση ἀπό τό «βάθος» τῶν εἰκόνων πού βρίσκεται μπροστά τους. Ἡ γέφυρα ἑνώνει ἀλλά καί χωρίζει: ποτέ ὅμως γιά πάντα, ποτέ τελειωτικά. Τό νά κολλήσεις στήν εἰκόνα (ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπάρτ, τά παιδιά καί οἱ κινηματογραφόφιλοι κάθονται πάντοτε μπροστά στό σινεμά) σημαίνει καί τό νά νιώσεις τήν ἀπομάκρυνσή σου ἀπ' αὐτήν, τήν ἀδυναμία σου νά τήν συλλάβεις. Ἕνα ποτάμι χωρίς γέφυρες (σάν κι αὐτό τό «ποτάμι» τῶν συνόρων ἀνάμεσα στίς δυό Γερμανίες) τρομάζει: παρατηρήσατε ποτέ τήν ἀγωνία τῶν θεατῶν μπροστά στήν λευκή ὀθόνη πρίν ἀρχίσει ἡ προβολή, τόν ἐκνευρισμό στή θεατρική αἴθουσα πρίν ἀνοίξει ἡ αὐλαία;

Ἡ ὀθόνη δέν παύει νά χάνεται στήν ταινία τοῦ Βέντερς: ἐμφανίζεται ὅμως ξανά καί ξανά, ἀναδύεται ἐδῶ κι ἐκεῖ, καθιστώντας ἀδύνατη τήν ὁποιαδήποτε ἀνώδυνη διαδρομή τοῦ βλέμματος. Πρόκειται γιά μιά ρωγμή, γιά κάτι πού βρίσκεται στούς ἀντίποδες τῆς ὀθόνης – γέφυρας καί θά μπορούσαμε νά τήν ὁρίσουμε σάν ὀθόνη – ἐμπόδιο πού πάνω της σκοντάφτει τό βλέμμα: δέν ἔχει παρά νά προσέξει κανείς τά δυό μεγάλα τζάμια τοῦ καμιονιοῦ πού περικλείουν τόν Μπροῦνο καί τόν Ρόμπερτ καί πού τά βλέπουμε νά ἐπανέρχονται στήν ταινία, στό ταξίδι, κινημα-

τογραφημένα μετωπικά. Τό ἐνδιαφέρον δέν βρίσκεται στό ὅτι βλέπουμε τόν Μπροῦνο καί τόν Ρόμπερτ πίσω ἀπ' αὐτές τίς «ὀθόνες», ἀλλά στό ὅτι σχεδόν *δέν τούς βλέπουμε*. Ἡ μορφή τους συγχέεται βασανιστικά μέ τήν εἰκόνα τοῦ τοπίου, μέ τά δέντρα, μέ τά φῶτα τοῦ δρόμου πού ἀντανακλῶνται στά τζάμια τοῦ καμιονιοῦ, σ' αὐτό τό ὁρατό – ἀόρατο ἐμπόδιο πού τό βλέμμα μας πρέπει νά ὑπερσκελίσει, νά ἀναμετρηθεῖ μαζί του. Τό ταξίδι γίνεται ὀδυνηρό καθώς ἡ ἄλλη ὀθόνη, ἐκείνη τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας πού εἶχε ἐξαφανιστεῖ, τεμαχίζεται, διαιρεῖται στά δύο, διπλασιάζεται καί τέλος ξαναγίνεται ἀντιληπτή: τό βλέμμα δέ χάνεται, οὔτε ξαναβρίσκει τό δρόμο του. Παραμένει ἀβέβαιο, «ξεκρέμαστο» κι ἀναλαμβάνει νά ὀργανώσει τό δικό του ταξίδι, ἀντικαθιστᾶ τήν ψεύτικη ἐλευθερία τῆς διαδρομῆς μέ τή δική του ἀπελευθέρωση. Στόν *Ξένοιαστο Καβαλλάρη*, ὁ Πῆτερ Φόντα μᾶς δάνειζε τό βλέμμα του: ἔτσι μπορούσαμε νά «δοῦμε» τό τοπίο, ἀλλά καί τά φαντάσματά του. Στή θέση τοῦ βλέμματος-κλειδαρότρυπας πού ἀνοίγεται στόν Κόσμο καί τόν παρατηρεῖ, ὁ Βέντερς τοποθετεῖ τό βλέμμα-ἀντικείμενο τοῦ πόθου. Γιά τόν Μπροῦνο καί τόν Ρόμπερτ τό τζάμι-ὀθόνη, ἡ ὀθόνη-ἐμπόδιο, εἶναι ἡ ὀθόνη τοῦ φαντάσματός τους, αὐτό πού τούς κρύβει τό πραγματικό καί δίνει τέλος στό ταξίδι τους κάθε φορά πού τό ἀρχίζουν. Κι ἐμεῖς δέ βλέπουμε τό βλέμμα τους γιατί δέν μποροῦμε νά τό δανειστοῦμε, τό χάνουμε κάθε φορά πού τό θέλουμε: στήν ὀθόνη-ἐμπόδιο μιλάει ἕνας πραγματικός πόθος.

Στό *Κριτική καί ἀλήθεια* ὁ Μπάρτ μιλοῦσε γι' αὐτούς πού, βλέποντας τό φίλμ, δέ διακρίνουν τήν ὀθόνη ἀλλά ἕνα κοτόπουλο νά διασχίζει τήν πλατεία τοῦ χωριοῦ. Μήπως ὅμως αὐτή δέν εἶναι ἡ πρωταρχική ἰδι-

ότητα κάθε κινηματογραφικῆς ὀθόνης τή στιγμή πού μετασχηματίζεται σέ ὀθόνη τοῦ φαντάσματος; Τί συμβαίνει στή σκηνή ὅπου ὁ Ρόμπερτ συλλαμβάνει τόν μηχανικό προβολῆς νά αὐνανίζεται; Ὁ τελευταῖος ἔχει δημιουργήσει μιά αὐτοσχέδια ὀθόνη, μιά ἀντανάκλασή της μέσα ἀπό ἕνα μικροσκοπικό καθρεφτάκι: γυρίζει πίσω τήν εἰκόνα, ἡ ἐξαφανισμένη ὀθόνη δέν τοῦ ἀρκεῖ, χρειάζεται τόν διπλασιασμό της. Προσπαθεῖ νά ὀνομάσει τόν πόθο του, νά τόν δεῖ «καθαρά». Αὐτό ὅμως πού βλέπει, αὐτό πού προσπαθεῖ νά ἰδιοποιηθεῖ, δέν *τόν* βλέπει ἀπ' τήν σκοπιά πού ἐκεῖνος τό ζητάει. Αὐτό πού ζητᾶμε ἀπ' τήν ἐξαφάνιση τῆς ὀθόνης, ἡ ὀθόνη μᾶς τό ἀφαιρεῖ.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν γιατί ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ ἀποτυχαίνουν στό νά δοῦν τήν ὀθόνη τοῦ ἐπαρχιακοῦ κινηματογράφου πού ἐπισκέπτονται κάθε φορά, γιατί ὅταν ἐγκαταλείπουν τό καμιόνι κρύβονται *πίσω* ἀπ' αὐτά τά περίεργα μαῦρα γυαλιά καί βολτάρουν στό Ρῆνο, γιατί τέλος ἀναζητοῦν (καί μαζί τους ὁ Βέντερς) τήν ἐπιστροφή στό σῶμα καί τίς τεράστιες δυνατότητές του *πίσω* ἀπ' τή λευκή ὀθόνη, μπροστά σ' ἕνα παιδικό κοινό, αὐτοσχεδιάζοντας ἕνα θεατρικό παιχνίδι κινέζικων σκιῶν. Οἱ σκιές πού μετασχηματίζονται αὐθαίρετα, τυχαῖα, ἀπρόβλεπτα, προκαλώντας ἕναν γλυκό τρόμο, διατρυπᾶνε τήν ὀθόνη-γέφυρα καί τήν ὑποβάλλουν σέ μιά ριζική ἀμφισβήτηση. Τήν διασχίζουν, τήν κατακερματίζουν, τήν προεκτείνουν κομματιάζοντάς την σ' αὐτό πού δέν περικλείει. Τό βλέμμα διασκορπίζεται, συγκρούεται μέ τό θέαμα, διεισδύει κυριολεκτικά στήν ἀναπαράσταση «τέμνοντας» τήν ψεύτικη ἀληθοφάνειά της. Τό ψεύτικο βάθος, ἡ συνέχεια, ἀντικαθίστανται ἀπό ἕνα ἀπειλητικό κι ἀβέβαιο *πίσω* ὅπως τά σώματα δουλεύουν καί δέν παγώνουν, μοιράζουν τά σημεῖα μιᾶς προσπάθειας καί δέν προσπαθοῦν νά τήν κρύψουν.

2. Κινηματογράφος, χάσμα, φυγή

Τί βλέπουμε *σήμερα* στίς ὀθόνες; Ἀπολιθωμένα, νεκρά μνημεῖα ἤ διαφημίσεις. Ἡ ταινία ἀνοίγει καί κλείνει μέ δυό συνεντεύξεις. Στήν πρώτη ὁ ἰδιοκτήτης τῆς μικρῆς ἐπαρχιακῆς αἴθουσας μιλάει γιά τόν βουβό, τόν *Μπέν Χούρ*, τούς *Νιμπελοῦγκεν*. Στή δεύτερη ἡ ἰδιοκτήτρια μιᾶς ἄλλης (ἤ καί τῆς ἴδιας) αἴθουσας προτείνει νά κλείσουν οἱ κινηματογράφοι παρά νά ὑποκύψουν στίς σύγχρονες ἀπαιτήσεις τῶν διανομέων, στόν κατακλυσμό τῶν πορνό, στήν κυριαρχία τους. Ἀνάμεσα στό μουσεῖο (στίς ταινιοθῆκες, στό γκέτο) καί στήν πορνογραφία, ὁ «νέος» κινηματογράφος στέκει ἄναυδος. Ἡ φωτογραφία τοῦ Λάνγκ ἀπ' τήν *Περιφρόνηση* τοῦ Γκοντάρ σχεδόν τυφλώνει τόν Ρόμπερτ, ἡ λούπα πού κατασκευάζει ὁ Μπροῦνο ἐπαναφέρει ἀσταμάτητα τρεῖς λέξεις: «Βία... ἐρωτισμός... δράση» Τό κινηματογραφικό ταξίδι τοῦ Μπροῦνο καί τοῦ Ρόμπερτ δέν εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἕνα ταξίδι κινηματογραφικό, ἕνα ταξίδι στό ἐσωτερικό τῆς κινηματογραφίας;

Ταξίδι ἐπικίνδυνο, πού δέν ἐπιχειρεῖται συχνά: γιατί ὅπως θά ἔλεγε (ὅπως μᾶς λέει) ὁ Γκοντάρ, τό σύνολο τοῦ κινηματογράφου εἶναι φασισμός, σαδισμός, πορνογραφία. Ἀπ' τήν κινηματογραφοφιλία στή Θεωρία τῶν «δυό χαμένων ὡρῶν» θεμελιώνεται μιά συνενοχή. Τό νά μήν παραδοθεῖς στόν κινηματογράφο: «*Θά ἔπρεπε νά μήν τόν ἀγαπᾶς πιά κι ὡστόσο νά τόν ἀγαπᾶς ἀκόμη*» (Κριστιάν Μέτς)

Δέν πρόκειται γιά σχιζοφρένεια. Ὁ Λάνγκ, ὁ Μούρναου εἶναι παρόντες στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*. Ὁ Λάνγκ τυφλώνει τόν Ρόμπερτ: τοῦ δίνει ταυτόχρονα τήν εὐκαιρία νά μετασχηματίσει τό βλέμμα του, νά βρεῖ στά συντρίμμια τοῦ κινηματογράφου – ὄνειρο ἕναν ἀληθινό πόθο.

«Πῶς τό ὄνειρο, φορέας τοῦ πόθου τοῦ ὑποκειμένου, μπορεῖ νά παράγει αὐτό πού κάνει τό τραῦμα ν' ἀναδύεται ἐπαναλαμβανόμενο – ἄν ὄχι τήν ἴδια του τή φιγούρα, ἤ τουλάχιστον τήν ὀθόνη πού μᾶς τήν ὑποδείχνει ἀκόμη πίσω της;» (Λακάν, *Le Séminaire, XI)* Κι αὐτή ἡ ὀθόνη δέν εἶναι πιά τό ἄσπρο τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης ἀλλά τό μαῦρο τῆς ὀθόνης τοῦ πόθου, τό μαῦρο τῶν γυαλιῶν τοῦ Μπροῦνο καί τοῦ Ρόμπερτ ὅταν αὐτοί ἐγκαταλείπουν τό καμιόνι τους, ἐγκαταλείποντας καί τήν ἰδέα νά δοῦν τό τοπίο, προσπαθώντας νά δοῦν ἁπλά τόν ἑαυτό τους νά βλέπει αὐτό πού τούς ἐμποδίζει τό βλέμμα. Τό μαῦρο τούς ὁδηγεῖ στό Ρῆνο κι ἀπό ἐκεῖ στό νησί πού βρίσκεται στή μέση του, μέσα ἀπό μιά βασανισμένη ἀναφορά στήν *Αὐγή* τοῦ Μούρναου: ἡ σχετική σεκάνς εἶναι γυρισμένη μέ «ἀμερικάνικη νύχτα», πνιγμένη στό μαῦρο, στά ἐρεθίσματα τῆς λάμψης του.

Ταξίδι στό παρελθόν τοῦ κινηματογράφου, ταξίδι στό παρόν του (στίς ἐπαρχιακές αἴθουσες) ἀλλά κυρίως ταξίδι στό ἀνάμεσά τους, στόν ἐξόριστο ἄλλον κινηματογράφο πού προσπαθεῖ νά ἀρθρώσει ἕναν ἰδιαίτερο λόγο. Ταξίδι στό χάσμα: ἀνάμεσα στίς δυό συνεντεύξεις, στό πέρασμα τοῦ χρόνου, θεμελιώνεται ἕνας λόγος πού δέν ἔχει σκοπό νά ράψει, νά συγκολλήσει τό παρελθόν μέ τό παρόν, τό μουσεῖο μέ τή διαφήμιση, τή νοσταλγία μέ τόν εὐνουχισμό, ὅπως ξέρει πολύ καλά νά κάνει ὁ Μπερτολούτσι στό *1900*, δίνοντας ἕνα καλολαδωμένο μοντέλο σ' ὁλόκληρη τή «μοντερνίστικη» κινηματογραφική μηχανή.

Ἀλλά; Τό χάσμα δέν πρέπει νά γεμίσει, νά πληρωθεῖ (τό *1900* εἶναι μιά βαθειά ρεφορμιστική ταινία) ἀλλά νά βαθύνει ἀκόμη περισσότερο, νά προβάλει σάν ἀπειλή, σάν τό πεδίο ἑνός ἀπειλητικοῦ Ἄλλου, πού δέ μιλάει πιά τή «γλώσσα» τοῦ Ἴδιου: *ἄν ὑπῆρχε ἕνας πραγματικά μοντέρνος κινηματογράφος δέν θά εἶχε τίποτε πιά νά μᾶς δείξει, κι ὡστόσο κάτι θά μᾶς ἔδειχνε ἀκόμη.* Τό ταξίδι αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου δέν ἔχει πιά παρεκκλίσεις. Εἶναι ὁλόκληρο παρέκκλιση, ἀνατροπή. Τό ταξίδι, ἡ περιπλάνηση δέν εἶναι πιά «προσφιλή» θέματα τῶν ταινιῶν τοῦ Βέντερς, ἀλλά ἡ προϋπόθεση τῆς ἀσυμφιλίωτης ὕπαρξής τους στό ἐσωτερικό τῆς κινηματογραφίας. Ἀκόμη περισσότερο: οἱ ταινίες τοῦ Βέντερς *δια-σχίζουν* τήν κινηματογραφία σήμερα, μέσα ἀπ' τή φυγή τοῦ βλέμματος πού προσπαθοῦν νά ἀπελευθερώσουν.

3. Μεταφορικά μέσα

Προηγεῖται μιά ἄλλη φυγή: ὄχι ἀπ' τή γυναίκα, (οἱ ἥρωες τοῦ Βέντερς δέν εἶναι, δέν ἦταν, ποτέ *μαζί* μέ τήν γυναίκα καί τήν ἀναζητοῦν, νοσταλγώντας τήν παρουσία της, θρέφοντας μέ τήν ἀπουσία της τό ταξίδι τους) ἀλλά ἡ φυγή *ἀπ' τά* μεταφορικά μέσα (κι ὄχι *μέ* τά μεταφορικά μέσα).

Λέγαμε στήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ κειμένου ὅτι ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ *μεταφέρουν* τό καμιόνι τους. Πράγματι: τά μεταφορικά μέσα εἶναι ἄχρηστα, (καί κυρίως) σέ ἐξαναγκάζουν νά ἀκολουθήσεις μιά διαδρομή παρά σέ βοηθοῦν νά τήν ἐφεύρεις. Τά μεταφορικά μέσα ἐγκλωβίζουν τό ταξίδι, προσπαθοῦν νά τό καναλιζάρουν σ' ἕνα τεράστιο πάρκινγκ, σ' ἕνα λιμάνι ἤ σ' ἕνα σιδηροδρομικό σταθμό, νά τό ἰσοπεδώσουν. Ὄχι τά ἴδια βέβαια, ἀλλά ἡ εἰδική συμβολική ἀνταλλακτική ἀξία τους σάν ἀντικειμένων – σημείων, δομημένων ἀπ' τή λογική ἑνός δοσμένου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ. Ὁ καπιταλισμός φροντίζει νά διακρίνει τά μεταφορικά μέσα ἀνάλογα μέ τίς «λειτουργίες» τους: οἱ μοτοσυκλέτες τοῦ *Ξένοιαστου Καβαλλάρη* ἀποκτοῦν ἔτσι μιά ποιητική διάσταση, ταιριάζουν στούς «ριψοκίνδυνους», κ.τ.λ. (δέν ἔχετε παρά νά δεῖτε τή διαφήμιση τῆς «Ρενώ» στήν τηλεόραση: τά 15 περίπου μοντέλα της ἀντιστοιχοῦν σέ μιά διαφορετική λειτουργία: ἄνεση, οἰκογενειακή θαλπωρή, ἀντοχή, ταχύτητα, κ.τ.λ.). Ἀπό κεῖ καί πέρα τό ταξίδι δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει παρά

σάν παράγωγο αὐτῶν τῶν λειτουργιῶν: Θά φθάσω κάπου *ἄν ἀντέξει* τό αὐτοκίνητό μου, θά μπορέσω νά πάρω μαζί μου τά παιδιά μου, ἄν τό αὐτοκίνητο εἶναι *ἄνετο*.

Στήν ἀρχή τῆς ταινίας βλέπουμε τόν Ρόμπερτ νά ὁδηγεῖ ἕνα Φόλκσβάγκεν καί νά τό ρίχνει στή μέση τῆς λίμνης. Ἡ κίνηση αὐτή δέν εἶναι μόνο κωμική, εἶναι *ἀνατρεπτική*. Εἶναι γιατί τό Φολκσβάγκεν δέν μπορεῖ νά μπεῖ στό νερό: ἡ λειτουργία του, ἡ χαρακτηριστική του ἰδιότητα μοιάζει παράλογη, τεχνητή, ἡ «ἀξία χρήσης» του ἀγγίζει τήν ἀνυπαρξία.

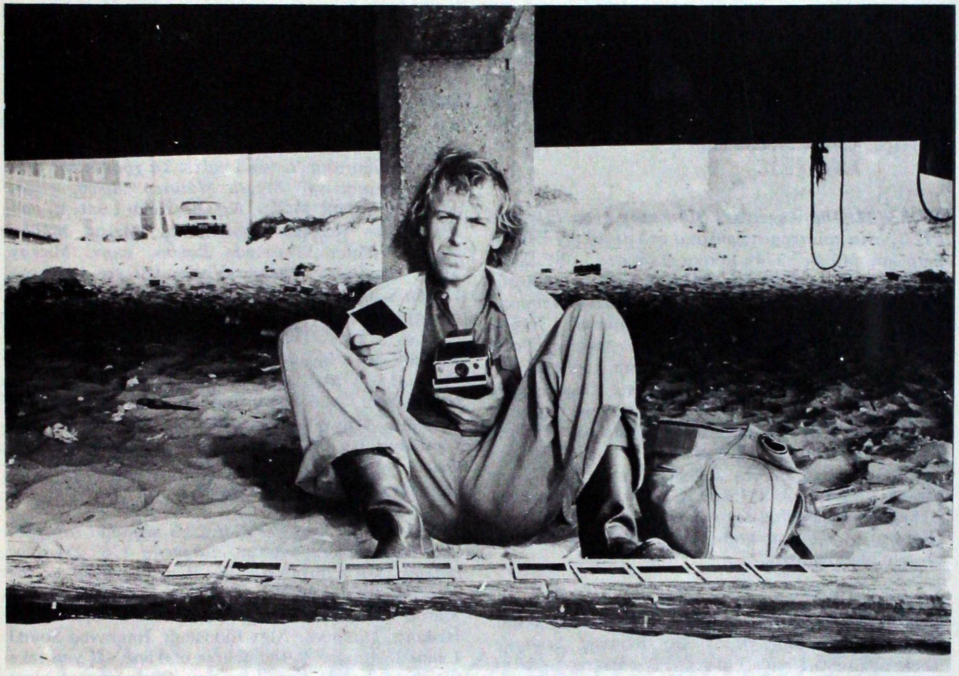
Δέν πρόκειται γιά τέχνασμα: τό νά ξε-φύγεις ἀπό τά μεταφορικά μέσα σημαίνει νά ἀποτινάξεις μιά θεμελιακή αὐταπάτη, ἐκείνη πού ὁδηγεῖ στόν φετιχισμό τῆς σύγχρονης τεχνολογίας (ὁ ἄνθρωπος μέσα ἀπ' τήν μηχανή, ἡ μηχανή μέσα ἀπ' τόν ἄνθρωπο, ἀλλά ποτέ ὁ ἄνθρωπος ΚΑΙ ἡ μηχανή). Ἄν ὁ Ρόμπερτ πετάει τό Φολκσβάγκεν του, αὐτό γίνεται γιατί τό αὐτοκίνητο καί τό σύστημα τῆς συμπεριφορᾶς πού ἀπαιτεῖ γιά νά «λειτουργήσει» ἔχουν φέρει σέ σύγκρουση τόν Ρόμπερτ μέ τήν κοινωνική, σέ τελευταία ἀνάλυση, λογική πού ἐπιβάλλουν τή χρήση του *ἔτσι καί ὄχι ἀλλιῶς*.

Ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ ἐγκαταλείπουν συστηματικά ὅλα τά μεταφορικά μέσα, δοκιμάζουν συνέχεια ἐναλλακτικές λύσεις (ὁ Ρόμπερτ δοκιμάζει νά «πετάξει» πάνω ἀπ' τά χωράφια, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Νίκολσον «πετοῦσε» στή θάλασσα στό *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ)*. Στό τέλος ξαναγυρίζουν σ' αὐτά, στό συντηρητισμό τους. Μόνο πού ἡ σχέση τους μαζί τους δέν εἶναι πιά ἐκείνη τοῦ Πῆτερ Φόντα μέ τή μοτοσυκλέτα του, σύμβολο τῆς «ἐλευθερίας», τῆς «ἀντίστασης στό κατεστημένο» (Ὁ Φόντα κι ὁ Χόππερ πεθαίνουν *Πάνω* στίς μοτοσυκλέτες τους, στόν *Ξένοιαστο Καβαλλάρη)*. Εἶναι μιά σχέση ὀδυνηρή, ἐπίπονη. Ὁ Μπροῦνο σκίζει τό χάρτη του, σέ μιά ἀπόπειρα διαστροφῆς τῆς λογικῆς πού τό καμιόνι του τοῦ ἐπιβάλλει. Αὐτό τό καμιόνι, ἡ πέτρα τοῦ Σίσυφου, δέν μπορεῖ νά πάει πιά πουθενά, δέν μπορεῖ νά μεταφερθεῖ παρά μόνο σ' ἕνα ἀπειλητικό διάστημα: λίγο πρίν εἶχε φτάσει στά σύνορα τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας. Ἀδύνατο νά τά διασχίσει, αὐτή τή φορά δέν μπορεῖ νά πέσει στή λίμνη (τί γίνεται μέ τά ἄλλα καμιόνια, πού δέν μποροῦν νά φτάσουν στή Δυτική Γερμανία;)

Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα μεταφορικό μέσο. Ὁ Βέντερς τόν ἐγκαταλείπει γιά νά ξαναγυρίσει σ' αὐτόν (ὅπως οἱ κυνηγοί ἐγκαταλείπουν τό πλοῖο καί ξαναγυρίζουν σ' αὐτό, στήν ἀξιοθαύμαστη ταινία τοῦ Χάουαρντ Χώυκς *Μεγάλοι Ὁρίζοντες*, πού πρόσφατα εἴδαμε στήν τηλεόραση). Ξαναγυρίζει ὅμως ἀποφασισμένος νά μή μεταφέρει παρά τό μίνιμουμ, μεταβάλλει αὐτή τή μεταφορά σέ δημιουργική ἔκρηξη, προετοιμάζει τήν πραγματική φυγή. Ξαφνικά ἕνα χάσμα γεννιέται σ' αὐτή τή διομηχανία πού μεταφέρει ὄνειρα, ἕνα χάσμα πού ὀφείλεται στήν ἁπλή μεταφορά εἰκόνων καί ἤχων (κι ὄχι σημασιῶν, μεγάλων νοημάτων), «καθαρῶν», αὐτονόητων. Πάνω τους μποροῦν ἐπιτέλους νά διαδραματιστοῦν οἱ καταπληκτικές περιπέτειες τοῦ βλέμματος.

Κι αὐτό ὄχι χωρίς μιά κάποια βία: ὁ Ρόμπερτ δέν λέγεται τυχαῖα «Καμικάζι».

Χρῆστος Βακαλόπουλος.



Ὁ Ρύντιγκερ Φόγκελερ στό *Ἀλίκη στίς πόλεις*, τοῦ Βίμ Βέντερς.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

1966 - 67: *Schauplätze* (Τόποι).16mm, μαυρόασπρη. *Διάρκεια:* 10΄. *Παραγωγή, σκηνοθεσία καί φωτογραφία:* Βίμ Βέντερς. Ταινία πού χάθηκε.

1967 - 68: *Same player shoots again* (Ὁ ἴδιος παίκτης πυροβολεῖ ξανά). 16 mm, ἔγχρωμη. *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία καί μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Ἑρμηνεία:* Hans Rischler. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1967. *Κόστος:* 1200 μάρκα.

1968 - 69: *Silver City (Ἀσημένια πόλη).* 16 mm, ἔγχρωμη. *Διάρκεια:* 25΄. *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία καί μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1968. *Κόστος:*2800 μάρκα.
Alabama - 2000 Light Years (Ἀλαμπάμα - 2000 ἔτη φωτός). 35 mm, μαυρόασπρη. *Διάρκεια:* 22΄. *Σκηνοθεσία καί μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Φωτογραφία:* Robbie Müller, Βίμ Βέντερς. *Ἑρμηνεία:* Paul Lys (Πώλ), Peter Kaiser, Werner Schröter. *Γύρισμα:* Νοέμβρης 1968. *Κόστος:* 3000 μάρκα. *Παραγωγή:* Hochschule für Fernsehen und Film in München.

1969. *3 Amerikanische LP's* (3 ἀμερικάνικοι δίσκοι). 16 mm, ἔγχρωμη. *Διάρκεια:* 15΄. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία καί μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Πῆτερ Χάντκε. *Μουσική:* Van Morisson, Creadence Clearwater Revival. *Ἠχολήπτης:* Harvey Mandel. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1969 στό Μόναχο. *Παραγωγή:* τηλεόραση τοῦ Ἔσσε. *Κόστος: 5000 μάρκα.*

1969 - 70. *Polizeifilm* (Ἀστυνομική ταινία). 16 mm, ἀσπρόμαυρη. *Διάρκεια:* 12΄. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία καί μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Albrecht Göschel. *Ἑρμηνεία:* Jimmy Vögler, Kasimir Esser. *Γύρισμα:* φθινόπωρο 1969 στό Μόναχο. *Παραγωγή:* τηλεόραση τῆς Βαυαρίας. *Διεύθυνση παραγωγῆς:* Βίμ Βέντερς. *Κόστος:* 1000 μάρκα. Ἡ ταινία δέν προβλήθηκε στήν τηλεόραση.

1970 - 71. *Summer in the City (Dedicated to the Kinks).* (Τό καλοκαίρι στήν πόλη) (ἀφιερωμένη στούς Kinks). 16 mm, μαυρόασπρη. *Διάρκεια:* 125΄. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Μουσική:* Kinks, Loving Spoonful καί Chuck

Berry. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Ἑρμηνεία:* Hanns Zischler (Χάνς), Libgart Schwartz (Λίμπγκαρτ), Edda Köchl (Ἔντα), Marie Bardischewski (Μαρί). *Γύρισμα:* Δεκέμβριος 1969 καί Γενάρης 1970 στό Μόναχο καί στό Βερολίνο. *Παραγωγή:* Hochschule für Fernsehen und Film. *Διεύθυνση Παραγωγῆς:* Βίμ Βέντερς. *Κόστος:* 15000 μάρκα.

1971 - 72: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Ἡ ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα στό πέναλτυ) 35 mm, ἔγχρωμη. *Μῆκος:* 2749 μέτρα. *Διάρκεια:* 100΄. *Σκηνοθεσία καί σενάριο:* Βίμ Βέντερς, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Πῆτερ Χάντκε μέ τόν ἴδιο τίτλο. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Μουσική:* Jürgen Knieper. *Ἠχολήπτης:* Martin Müller. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτη:* Veith von Fürstenberg. *Ἑρμηνεία:* Arthur Brauss (Μπλόχ), Kai Fischer (Χέρτα), Erika Pluhar (Γκλόρια), Libgart Schwarz (Ἄννα), Marie Bardischewski (Μαρία), Rüdiger Vogler (ὁ ἠλίθιος). *Γύρισμα:* Αὔγουστος - Σεπτέμβριος 1971 στή Βιέννη καί στό Burngenland (Αὐστρία). *Παραγωγή:* P.I.F.D.A. 1 (Produktionsgesellschagt im Filmverlag der Autoren) καί Téléfilm A.G. (Βιέννη). *Διεύθυνση παραγωγῆς:* Peter Genee. *Κόστος:* 620000 μάρκα.

1972 - 73: *Der Scharlachrote Buchstabe* (Τό πορφυρό γράμμα) 35 mm, ἔγχρωμη. *Μῆκος:* 2463 μέτρα. *Διάρκεια:* 90΄. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Tankred Dorst, Ursula Ehler καί Βίμ Βέντερς, ἀπό τή νουβέλα τοῦ Nathaniel Hawthorne μέ τόν ἴδιο τίτλο. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Μουσική:* Jürgen Knieper. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτη:* Bernando Fernandez. *Ἑρμηνεία:* Senta Berger (Ἔστερ), Lou Castel (Ντιμεσντάλε), Rüdiger Vogler (Ναυτικός). *Γύρισμα:* Αὔγουστος - Σεπτέμβριος 1972 στήν Ἱσπανία (Μαδρίτη καί El Ferrol) καί στήν Γερμανία (Κολωνία). *Παραγωγή:* P.I.F.D.A. 1. Westdeutscher Rundfunk καί Elias Querejeta P.C. *Διεύθυνση παραγωγῆς:* Primitivo Alvarez καί Peter Genee. *Κόστος:* 850000 μάρκα.

1973 - 74: *Alice in den Stadten* (Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις) 16 mm, μαυρόασπρη. *Μῆκος 1210 μέτρα. Διάρκεια:* 110΄. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Βίμ Βέντερς καί Veith von Fürstenberg. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Μουσική:* Chuck Berry, Canned Heat. *Ἠχολήπτης:* Martin Müller. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτη:* Mickey Kley. *Ἑρμηνεία:* Rüdiger Vogler (Φελίξ), Yella Rottländer (Ἀλίκη), Elisabeth Kreuzer (Λίζα), Edda Köchl (Ἔντα). *Γύρισμα:* Αὔγουστος - Σεπτέμβριος 1973 στήν Νότια Καρολίνα καί στήν Νέα Ὑόρκη (ΗΠΑ), στό Ἀμστερνταμ (Ὁλλανδία) καί στό Ruhr (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή:* P.I.F.D.A. 1 (Filmverlag der Autoren) *Διεύθυνση παραγωγῆς:* Peter Genee. *Κόστος* 500000 μάρκα.

1974: *Aus der Familie der Panrerechsen* (Γία τήν οἰκογένεια τῶν κροκόδειλων) 16 mm, ἔγχρωμη. *Διάρκεια:* 50΄. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Philipp Pilliod. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Michael Ballhaus. *Μοντάζ:* Lilian Seng. *Ἑρμηνεία:* Lisa Kreuzer, Katja Wulff. *Γύρισμα:* Φεβρουάριος 1974 στήν Κολωνία (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή:* Bavaria καί W.W.F. *Κόστος:* 300000 μάρκα.

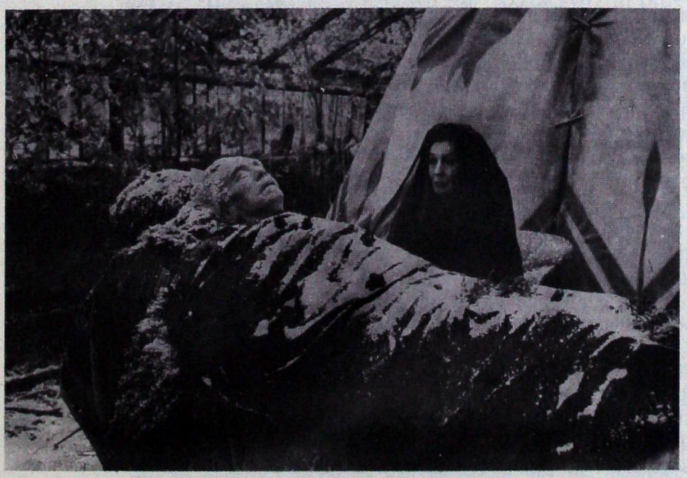
1974 - 75: *Falsche Bewegung* (Λάθος κίνηση) 35 mm, ἔγχρωμη. *Μῆκος:* 2870 μέτρα. *Διάρκεια:* 104΄. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Πῆτερ Χάντκε, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Γκαῖτε: *Τά χρόνια τῆς διαπαιδαγώγησης τοῦ Βίλχελμ Μάϊστερ. Διεύθ. φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Ντεκόρ:* Heidi Lüdi. *Μουσική:* Jürgen Knieper. *Ἠχολήπτης:* Martin Müller. *Μοντάζ:* Peter Przygodda *Βοηθός σκην.* Mickey Kley. *Ἑρμηνεία:* Rüdiger Vogler (Βίλχελμ Μάστερ), Hanna Schygulla (Τερέζα), Hans Cristian Blech (Λαέρτης), Peter Kern (Landan), Natassa Nakszynski (Μινιόν), Yvan Desny (ὁ διομήχανος), Marianne Hoppe (κυρία Μάϊστερ), Elisabeth Kreuzer (Ζανίν). *Γύρισμα:* Σεπτέμβριος - Νοέμβρης 1974 στό Glückstadt, Ἀμβοῦργο, Βόννη, Eschborn, Φρανκφούρτη, Zugspitze. *Παραγωγή:* Solaris Film καί Westdeutscher Rundfunk. *Διεύθ. παραγωγῆς:* Peter Genee. *Κόστος:* 620000 μάρκα. Ἔξι ὁμοσπονδιακά βραβεῖα στήν Δυτική Γερμανία.

1975 - 76: *Im Lauf der Zeit* (Στό πέρασμα τοῦ χρόνου) 35 mm, μαυρόασπρη. *Διάρκεια:* 176΄. *Σενάριο, διάλογοι καί σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Διεύθ. φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Ὑπεύθυνος καθαρίσματος:* Martin Schäfer *Ντεκόρ:* Heidi Lüdi καί Bernd Hiskorn. *Μουσική:* Alex Lindstädt, Improved Sound Limited. *Δίσκοι:* In the course of Time - If you take the key out - The more I see you (Chris Montez)- Just like Eddy (Heinz) - King of the Road (Roger Miller) - So long (Christian St. Peters). *Ἠχολήπτης:* Martin Müller καί Bruno Bollhander. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Σκρίπτ - γκέρλς:* Greti Zeillinger καί Brigitte Thoms. *Τεχνική διεύθυνση:* Hans Preher καί Volker von der Heydt. *Μιξάζ:* Paul Scholer. *Βοηθός σκην:* Martin Henning. *Ἑρμηνεία:* Rüdiger Vogler (Μπροῦνο Γουΐντερ), Hanns Zischler (Ρόμπερτ Λάντερ), Elisabeth Kreuzer (Πωλίν, ἡ ταμίας τοῦ κινηματογράφου), Rudolf Schündler (ὁ πατέρας τοῦ Ρόμπερτ). *Γύρισμα:* 11 ἑβδομάδες ἀπ' τήν 1η Ἰουλίου μέχρι τήν 31 Ὀκτώβρη 1975 μέ διακοπές, στά σύνορα ἀνάμεσα στό Lunenburg (Δυτική Γερμανία) καί τό Hof (Ἀνατολική Γερμανία), ἀπ' τό Βορρᾶ στό Νότο. *Παραγωγή:* Wim Wenders Produktion. *Διεύθ. παραγωγῆς:* Michael Weidemann. *Κόστος:* 680000 μάρκα. Βραβεῖο τῆς FIPRESCI στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν (Μάης 1976).

1976 - 77: *Der Amerikanische Freund* (Ὁ ἀμερικανός φίλος) 35 mm, ἔγχρωμη. *Σκηνοθεσία καί σενάριο:* Βίμ Βέντερς ἀπό τό μυθιστόρημα τῆς Patricia Highsmith *«Ripley' s game»*. *Διεύθ. φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Ντεκόρ:* Heidi Lüdi. *Μουσική:* Jürgen Knieper. *Ἠχολήπτης:* Martin Müller. *Μοντάζ:* Peter Przygodda. *Ἑρμηνεία:* Bruno Ganz (Τζόναθαν), Elisabeth Kreuzer (Μάριαν). *Γύρισμα:* Φθινόπωρο 1976 στό Παρίσι (Γαλλία), Ἀμβέρσα (Βέλγιο) καί Ἀμβοῦργο (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή:* Road Movies Filmproduktion Gmbh. *Κόστος:* 2000000 μάρκα.

ΧΡ. Β.

ΧΑΝΣ ΓΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ



Κάρλ Μαϊ

Εἰσαγωγή στόν Ζύμπερμπεργκ

Ὁ Ζύμπερμπεργκ δέν εἶναι ἀγαπητός στή Γερμανία ἀπό κανέναν. Τό «πλατύ κοινό» τόν ἀγνοεῖ, τόν βρίσκει ἀνιαρό. Ἡ νεολαία ἀδιαφορεῖ, τόν ἀποκαλεῖ παρελθοντολόγο. Οἱ κινηματογραφόφιλοι κι οἱ ὀπαδοί τοῦ Στράουμπ, τοῦ Νέκες καί τοῦ Σρέτερ τόν βρίσκουν ἀντικινηματογραφικό, ἀνυπόφορο, ἀπατεώνα, θεατρικό, στομφώδη. Τό γεγονός αὐτό ἔχει ρίζες βαθειές: ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀσχολεῖται μ' ἕνα «καυτό» γιά τή σημερινή Γερμανία πρόβλημα: τή σύγκλιση κουλτούρας καί πολιτικῆς σ' ἕναν κοινό παρανομαστή, τή μετατροπή τοῦ γερμανικοῦ πολιτισμοῦ σέ ὑπηρέτη τοῦ κράτους, τό λεγόμενο πρόβλημα τοῦ «παρελθόντος πού δέν ἔχει ξεπεραστεῖ»: ὁ χιτλερισμός, ὁ φασισμός τῶν *μαζῶν*.

Ὁ Ζύμπερμπεργκ εἶναι ὁ μόνος «ἱστορικός» γερμανός κινηματογραφιστής, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν ἀπωθεῖ τή γερμανική ἱστορία (Βίσμαρκ, Χίτλερ) ἀλλ' οὔτε τήν κουλτούρα (Γκαῖτε, Βάγκνερ, Μάϋ), ὅπως συνηθίζεται στή Γερμανία μετά τό 1945. Ἀντίθετα, προσπαθεῖ νά διαχωρίσει τούς καλλιτέχνες ἀπ' τούς πολιτικούς – καί τήν ἐλευθερία ἀπ' τήν ἐξουσία – μέσα σέ μιά κίνηση ὑψηλῆς αἰσθητικῆς καί κριτικῆς διαύγειας. Τά ἔργα του (κι ἐννοοῦμε ἐδῶ τό *Λούντβιχ*, τό *Τεοντόρ Χίρναϊς* καί τό *Κάρλ Μάϋ*) εἶναι καθαρά μυθοπλαστικές ἀπόπειρες ἑνός ἱστοριογραφικοῦ καί ταυτόχρονα μυθιστορηματικοῦ κινηματογράφου, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ τεχνική τοῦ «μπαγκράουντ προτζέκτσιον» καί τῶν «μονολογικῶν διαλόγων», ταινίες μέ εἰσαγωγές, ρετσιτατίβα κι ἄριες, πού ξαναβρίσκουν σήμερα τόν λησμονημένο κόσμο ἑνός Μούρναου. Τό *Κάρλ Μάϋ*, ἔργο ἀντάξιο τῆς *Αὐγῆς* καί τοῦ *Ταμποῦ*, ξαναπαίρνει τά μοτίβα αὐτῶν τῶν φίλμ γιά νά τά τοποθετήσει μέσα σέ πιό διευρυμένους χώρους, ὅπου ἔρχονται νά κεντηθοῦν ἡ μνήμη τοῦ λαοῦ, ὁ θρύλος, οἱ μυθολογίες τῆς γερμανικῆς γῆς, οἱ πρακτικές τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν τοῦ 19ου αἰώνα, τά τελευταῖα ἀνώνυμα κείμενα τοῦ ρομαντισμοῦ, οἱ διεκδικήσεις γιά ἐλευθερία, ἡ χειραγώγηση τῶν πόθων καί τῶν ὀνείρων τῶν λαῶν ἀπό τή μεριά τῶν δικτατόρων καί τῶν πατριαρχῶν τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κόσμου.

Στά φίλμ τοῦ Ζύμπερμπεργκ (ὁ ὁποῖος λατρεύει ταυτόχρονα τόν Βάγκνερ καί τόν Μπρέχτ – πράγμα πού οἱ ἀριστεροί γερμανοί δέν τοῦ τό ἐπιτρέπουν) οἱ ἥρωές του (Λούντβιχ, Κάρλ Μάϋ) ἕνα πράγμα ποθοῦν: νά δημιουργήσουν, μέ σκοπό τό ξόδεμα, τήν ἀπώλεια τοῦ ἔργου μέσα στό χῶρο τῆς «ψυχῆς» (ἡ ἐποχή τοῦ Φρόϋντ δέν εἶχε ἀκόμη φτάσει), ἐκεῖ ὅπου τό ἔργο γίνεται κείμενο, ἐκεῖ ὅπου ἡ χαρά τοῦ γραψίματος μετατρέπεται σέ ἐμπειρία μιᾶς ἄγνωστης ἀπόλαυσης. «Ἡ ψυχή εἶναι ἕνας μακρινός τόπος ὅπου ὅλοι καταφεύγουμε», λέει ἕνα πρόσωπο στό *Κάρλ Μάυ*, κι αὐτή ἡ φράση τοποθετεῖται ἀπ' τόν Ζύμπερμπεργκ σάν ὑπότιτλος τῆς ταινίας του. Ἀλλά τά κράτη, οἱ κυβερνήσεις κι οἱ κυρίαρχες τάξεις ἀπαιτοῦν πάντοτε ἀπ' τούς καλλιτέχνες νά μετατρέψουν τή δαπάνη σέ ὄφελος καί τή γραφή σέ θρησκεία, προσφέροντάς τους ἔτσι αὐ-

τόματα τό φωτοστέφανο τοῦ καταραμένου ἤ τοῦ δοξασμένου. Κι ἡ ἀπόλαυση, ἡ ἀπώλεια, ἡ ἐλευθερία ντύνονται μέ τή βία τό ροῦχο τοῦ Νόμου καί τοῦ Σκοποῦ, τοῦ Ἤθους καί τῆς Οἰκονομίας, τάζοντας στούς λαούς ψεύτικα εἴδωλα, ἀπατηλές οὐτοπίες, ὀπισθοδρομήσεις στήν «ἐποχή τῆς μητέρας» καί τῆς ἀπόλυτης παράνοιας. Ὁ Ζύμπερμπεργκ εἶναι ὁ μόνος πού ρίχνει φῶς πάνω σ' αὐτό τό μέχρι σήμερα ἄλυτο πρόβλημα τῆς σχέσης τῆς φασιστικῆς ἰδεολογίας καί τῆς γυναικείας σεξουαλικότητας, τῶν ἐξιδανικεύσεών τους, τῆς κρατικῆς ἐπέμβασης στό χῶρο τῶν ὁρμῶν τοῦ θανάτου, ἐπέμβαση πού σκοπεύει νά τιθασεύσει αὐτές τίς ὁρμές πρός ὄφελος τῆς ἀπόλαυσης μιᾶς ὑστερικῆς μητέρας κι ἑνός παρανοϊκοῦ πατέρα. Ἀλλά οἱ καλλιτέχνες (οἱ ἑβραῖοι, οἱ ἀπάτριδες, οἱ «ἄλλοι») σπάζουν τίς ἁλυσίδες τῆς κρατικοκοινωνικῆς παραγωγικότητας καί τῆς ψυχιατρικῆς θρησκευτικότητας, ἐπανεγγράφοντας μέσα στίς ὁρμές τῆς ἐλευθερίας τους τήν αἰσθητική ὑπεραξία τῶν παραγωγῶν τους (ἐντυπώσεις γραφῆς, παιχνίδια μέ τό γράμμα καί τό σέξ, μέ τήν μή–λεκτική ὕλη), νικώντας τήν Ἱστορία (ὑπερβαίνοντας κάθε «κοινωνικό λόγο») ἀλλά καί ὑποτασσόμενοι σ' αὐτήν (ὁ Βάγκνερ ὑποκλέπτεται ἀπό τόν Χίτλερ, τό ἴδιο κι ὁ Νίτσε, ὁ Κάρλ Μάϋ...). Ὁ Ζύμπερμπεργκ ἀδιαφορεῖ γιά τό δράμα, τό θρίαμβο ἤ τή γελοιογραφία. Τό μόνο πού τόν νοιάζει εἶναι νά ξανακλέψει τίς γραφές πού χάθηκαν, ν' ἀποδόσει στούς νεκρούς τό σῶμα τους, νά σχηματίσει τή σύνταξη τοῦ Ἀπωθημένου. Πρακτική ἀνάλυτική: Wo Es war, soll ich werden, νά βυθιστῶ στήν ἀπόλαυση. «Νίκη, μεγάλη νίκη, ρόδα, ροδοκόκκινα» ψιθυρίζει ὁ Κάρλ Μάϋ πεθαίνοντας – αὐτός ὁ μεγάλος καλλιτέχνης τῶν ἐξωτικῶν «κίτς» περιπετειῶν, πού σύρθηκε στά δικαστήρια ἐπειδή δέν εἶχε ζήσει τίς ἱστορίες πού ἔγραφε πάνω στό χαρτί, ἐπειδή δέν εἶχε δεῖ ποτέ του τά Rocky Mountains, ἐπειδή τόλμησε νά δόσει στήν ἐλευθερία τῆς φαντασίας του τή συμβολική ἐξουσία τῆς τέχνης του. (Ἀργότερα βέβαια θεοποιήθηκε...).

Ἡ Νίκη γιά τήν ὁποία μιλοῦν οἱ ταινίες τοῦ Ζύμπερμπεργκ προϋποθέτει μιά πάλη πού ὑπερβαίνει αὐτό πού ἡ δοξασία ὀνομάζει «ταξική πάλη». Πρόκειται γιά τόν ἀγώνα τοῦ Ἄλλου ἐνάντια στό Ἴδιο. Πρόκειται γιά τό ξεπέρασμα τοῦ τραγικοῦ καί τοῦ κωμικοῦ, γιά τό γκρέμισμα τῆς γραμματικῆς τοῦ Ἱεροῦ, γιά τό ξήλωμα κάθε προσκόλλησης τοῦ ὑλικοῦ προτσές πάνω σέ δοσμένα ἀντικείμενα. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἔγκειται τό ὕψος τῆς πρακτικῆς του, στό ὅτι ὁ σκηνοθέτης ξεπερνᾶ τό πραγματικό μέ μέσο τό νόμιμο, μέ μέσο μιά μυθοπλαστική χειρονομία, πού οἰκοδομεῖται πάνω σέ κείμενα, μουσική καί τέχνη τοῦ γερμανικοῦ χώρου (ἀπό δῶ κι ἡ ἀντικειμενική δυσκολία γιά τόν ἕλληνα θεατή νά προσεγγίσει αὐτόν τόν σκηνοθέτη: ἀναφορές σέ ὀνόματα, περιστατικά, μύθους, πρόσωπα ἄγνωστα γιά μᾶς), χειρονομία πού παίζει τό διπλοπρόσωπο παιχνίδι τῆς μίμησης καί τῆς ἀλλοίωσης (κάπως ὅπως ὁ Μπουνιουέλ). Τά ἔργα τοῦ Ζύμπερμπεργκ – κι ἐδῶ βρίσκεται ὁ ἀνεξάντλητος δυναμισμός τους – δέν παραμελοῦν διόλου τή *«θετική στιγμή τῆς σήμανσης»* (Κρίστεβα), ἀντίθετα ξαναενεργοποιοῦν τήν αἰσθητή ἀνθρώπινη δραστηριότητα τοῦ *ἐγώ* μέ σκοπό νά τήν δείξουν σάν πλανερή. Πρόκειται γιά παθιασμένες πρακτικές τῆς ἑτερογένειας καί τῆς ἑτερολογίας, πού ξανοίγουν τόν 19ο αἰώνα πρός τίς «φλόγες» καί τίς «κραυγές» τοῦ 20ου, φλόγες πού εἶναι κινήσεις τῆς φύσης καί τῆς κοινωνίας καί πού χάνονται μέσα στήν ποίηση, στό θάνατο, στή μυθοπλασία, στό γέλιο καί στό «δράμα τῆς ψυχῆς τῆς ἀνθρωπότητας». Γιά τόν Ζύμπερμπεργκ τό παρόν καί τό μέλλον ξεφεύγουν ἀπ' τά κράτη, ἀπ' τίς γλῶσσες τους, ἀπ' τίς δοξασίες τους, ἀποδίδοντας τά ὄνειρα στούς λαούς πού τά παρήγαγαν. Κι' αὐτά τά ὄνειρα βρίσκονται μόνο στό «ἀναμεταξύ», στό «ἐνδιάμεσο», ἐκεῖ πού τό νόμιμο ἀρχίζει/τελειώνει, στήν ἄκρη, στό περιθώριο τοῦ ὀνείρου τοῦ δυτικοῦ ἀνθρώπου.

Νίκος Λυγγούρης

Συνέντευξη μέ τόν Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

Νομίζουμε πώς, σὲ γενικὲς γραμμές, μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος, ὁ κινηματογράφος ὁδηγήθηκε, πέρα ἀπὸ ὁρισμένες ἐξαιρέσεις, σὲ ἕνα κάποιο νατουραλισμό.. Σήμερα, βλέπουμε κινηματογραφιστὲς ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν παράδοση αὐτὴ εἴτε μέσα ἀπὸ μιὰ κριτικὴ θεώρηση τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου, εἴτε μέσα ἀπὸ μιὰ «θεατροποίηση» τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Αὐτὴ ἡ τάση εἶναι πολὺ φανερὴ στὸ Ludwig II, requiem fur einem jungfrauliehen König (Λούντβιχ, Ρέκβιεμ γιὰ ἕναν παρθένο Βασιλιά). *Θὰ Θέλαμε λοιπὸν νὰ μάθουμε, τὶ σημαίνει γιὰ σᾶς μιὰ τέτοια προσέγγιση τοῦ κινηματογράφου;*

Ἡ γλώσσα καὶ οἱ λέξεις κατέχουν σημαντικὴ θέση στὶς ταινίες μου. Θὰ ἦταν ὅμως λάθος νὰ νομίσει κανεὶς πὼς χρησιμοποιοῦνται, ἀπλῶς καὶ μόνο, γιὰ τὴ μετάδοση μιᾶς πληροφορίας. Χρησιμοποιῶ κατὰ μεγάλο μέρος τὴ γλώσσα σὰν μουσική. Μὲ τὸν ὅρο μουσικὴ δὲν ἐννοῶ βέβαια τὸ ἠχητικὸ φόντο, ὅπως στὸν κλασικὸ κινηματογράφο. Ἡ γλώσσα ἔχει γιὰ μένα ἰδιαίτερη λειτουργία: νὰ ὑπογραμμίζει ἢ νὰ παράγει μιὰν ἐντύπωση ἀντίθεσης. Μπορεῖ ἐπίσης νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν λάϊτ μοτίβ, ἡ ἐπανάληψη τοῦ ὁποίου ἐπαναφέρει ἢ ἐπανατοποθετεῖ ἕνα προηγούμενο γεγονός. Μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ γλώσσα δὲ χρησιμεύει γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀναφέρονται στὶς ταινίες μου πράγματα ἐντελῶς ἐκπληκτικά, γιὰ τὰ ὁποῖα ἡ ψυχή, ἡ μετὰ θάνατον ζωή, τὰ συναισθήματα... Νομίζω πὼς σὲ μιὰ ταινία, ὅπως καὶ σὲ ἕνα ποίημα, ἡ γλώσσα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ διαφορετικὰ ἀπὸ ὅ,τι στὴ ζωή, μολονότι μιὰ ταινία δὲν εἶναι, βέβαια, τὸ ἴδιο μὲ ἕνα ποίημα.

Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ θεάτρου, ὅπου ἡ γλώσσα δὲν χρησιμεύει ἁπλῶς καὶ μόνο σὰν μέσο μετάδοσης πληροφοριῶν, ἁπλῶς καὶ μόνο γιὰ νὰ παράγει μία ἐντύπωση ἀναγνώρισης. Ἐπὶ πλέον ὅμως, στὸ Ρέκβιεμ *νομίζει κανείς, ἐξ αἰτίας τῆς μετωπικῆς θέσης τῆς μηχανῆς, πὼς βρίσκεται σὲ μιὰν αἴθουσα θεάτρου, ὅπου παρακολουθεῖ θεατρικὴ παράσταση καὶ ὄχι κινηματογραφικὴ ταινία.*

Ἀπὸ τὸν *Λούντβιχ*, τοῦ Ζύμπερμπεργκ. Θεατρικότητα καὶ κινησιακὴ δαπάνη.

Θὰ ἦταν παράλογο νὰ γενικευτεῖ μιὰ τέτοια μέθοδος. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μηχανὴ μποροῦσε νὰ μετακινεῖται ἀπὸ ἕνα σημεῖο σὲ κάποιο ἄλλο, ἦταν πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Στὸ *Λούντβιχ*, ὅμως, ἡ ἀκινησία της δὲν ἀποτελεῖ ὀπισθοδρόμηση, δὲν εἶναι ἕνα βῆμα πρὸς τὰ πίσω. Ὑπῆρξαν πάντοτε στὴν ἱστορία τῆς τέχνης τέτοιες στιγμὲς ἐπιστροφῆς σὲ παλιότερες μορφὲς καὶ ἔτσι θὰ ἔπρεπε νὰ δεῖ κανεὶς τὴ ταινία μου: σὰν ἕνα εἶδος ὑπόμνησης τοῦ παρελθόντος, τῶν πηγῶν μας, σὰν μιὰν ἀπαραίτητη ἐπιστροφὴ στὶς ρίζες σὲ ἀναζήτηση νέων μορφῶν.

Τί φέρνει στὸν κινηματογράφο αὐτὴ ἡ «θεατροποίηση»;

Πρῶτα ἀπὸ ὅλα μιὰ κάποια ἀπόσταση. Εἶναι βέβαιο πὼς ἡ πολὺ κακὴ κατάσταση τοῦ κινηματογράφου στὴ Γερμανία μᾶς βοήθησε νὰ σκεφτοῦμε. Χωρὶς τὴν πίεση ἰσχυρῶν παραγωγῶν, ποὺ ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ ἀξιοποιοῦν τὰ κεφάλαιά τους, ἀναγκαστήκαμε νὰ ἐπινοήσουμε νέες μεθόδους γιὰ νὰ κάνουμε ταινίες μὲ λίγα χρήματα. Θὰ προτιμούσα, βέβαια, νὰ εἶχα περισσότερα χρήματα, αὐτὸ δὲν θὰ ἄλλαζε τὸ στύλ τῆς ταινίας... Ἐξετάζοντας τὶς ταινίες μου μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει μιὰ κάποια σταθερή. Ἔχω τὴν τάση νὰ περιορίζω τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιῶ, μολονότι δὲν εἶμαι ἐγὼ ποὺ τὸ καθορίζω. Δὲν θέλω, ὅμως, νὰ πῶ πὼς οἱ ἀληθινοὶ καλλιτέχνες μποροῦν νὰ δουλεύουν χωρὶς χρήματα. Οἱ θυσίες ποὺ ἀποδεχόμαστε εἶναι τεράστιες. Εἶναι κυνισμὸς νὰ δηλώνει κανεὶς πὼς ὁ Μότσαρτ ἔγραψε καλὲς ὄπερες γιατὶ ἦταν φτωχός. Τὰ πολλὰ λεφτὰ δὲ διαφθείρουν ἕναν καλλιτέχνη, ὅταν εἶναι πραγματικὰ καλός. Τὸ *Λούντβιχ* γυρίστηκε σὲ στούντιο μέσα σὲ δέκα μέρες. Δὲν μπορούσα νὰ κάνω διαφορετικά, εὔχομαι, ὅμως, νὰ μὴν ξαναβρεθῶ ποτὲ στὴν ἴδια θέση. Γιὰ τὴν νέα μου ταινία, *Karl May (Κάρλ Μάϊ)*, εἶχα περισσότερα χρήματα στὴ διάθεση μου.

Αὐτὸ δὲν ἔκανε τὴ δουλειά μας πιὸ εὔκολη, ἁπλῶς μᾶς ἐπέτρεψε νὰ προσφέρουμε, νὰ δείξουμε περισσότερα πράγματα. Βλέποντας τὴν ταινία ὑποθέτει κανεὶς πὼς κόστισε ἢ τέσσερεις φορὲς περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὴν πραγματικότητα, γιατὶ διαθέσαμε σὲ δουλειά, εὑρηματικότητα καὶ φαντασία, πολὺ περισσότερα ἀπὸ ὅσα μᾶς πρόσφεραν τὰ πραγματικά μας μέσα

Ὁ μικρὸς Λουδοβῖκος, καταραμένος ἀπό τή Λόλα Μοντές. *Δεξιά* ὁ Χάρρυ Μπαῖαρ σάν μεγάλος Λουδοβίκος: ἐπιθετική ἐκζήτηση καί θηλυπρέπεια.

Μιά καινούρια αἰσθητική συνείδηση

Ὑποστηρίζετε πὼς οἱ δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζουν οἱ γερμανοὶ κινηματογραφιστὲς τοὺς ὠθοῦν σὲ μιὰ σφαιρική, κριτικὴ θεώρηση τοῦ κινηματογράφου. Μποροῦμε μήπως νὰ ποῦμε πὼς τὸ πρόβλημα ἀντιμετωπίζεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ μιᾶς ἐθνικῆς αἰσθητικῆς συνείδησης;

Οἱ ταινίες ποὺ γυρίζονται αὐτὴ τὴ στιγμὴ στὴ Γερμανία εἶναι πολὺ διαφορετικὲς μεταξύ τους. Ὁ Σρέτερ, ὁ Φάσμπιντερ κι ἐγώ, εἴμαστε ἐντελῶς διαφορετικὲς καὶ ἀνεξάρτητες προσωπικότητες, ἂν καὶ ὅ,τι κάνουμε διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ ὅ,τι γίνεται ἀλλοῦ. Δὲν ξέρω τὶ σκέφτονται οἱ ἄλλοι, ἀλλά, ὅσον ἀφορᾶ ἐμένα, τὸ θέμα μὲ ἀπασχολεῖ πολὺ καὶ προσπαθῶ νὰ κάνω τὶς ταινίες μου ξεκινώντας ἀπὸ τὴ θέση ποὺ βρίσκομαι, ποὺ βρισκόμαστε σὰν γερμανοὶ κινηματογραφιστές. Εἴτε σοῦ ἀρέσει εἴτε ὄχι ἡ καταγωγή σου εἶναι κάτι πολὺ σημαντικό, εἶναι ἡ δύναμη ποὺ σὲ σπρώχνει νὰ κάνεις κάτι. Ἕνας ξένος δὲ θὰ μποροῦσε νὰ κάνει τὸ *Λούντβιχ* ὅπως τὸ ἔκανα ἐγώ, οὔτε ὡς πρὸς τὸ θέμα, οὔτε ὡς πρὸς τὴ μορφή. Νομίζω πὼς καὶ τὸ *Κάρλ Μάι* εἶναι ταινία ποὺ δὲ θὰ μποροῦσε νὰ γυριστεῖ πουθενὰ ἀλλοῦ. Τὸ παράδοξο εἶναι πὼς θεωρεῖται σὰν τέχνη, σὰν γλώσσα διεθνής. Ἂν, ὅμως, τὸ καλοεξετάσει κανείς, βλέπει ὅτι ὑπῆρξαν πάντοτε κινηματογραφικὲς «περιοχές». Τὸ Χόλυγουντ ὑπῆρξε μιὰ τέτοια «περιοχή» στὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία ὑπῆρξε καὶ ὑπάρχει μιὰ ἐντελῶς ἰδιαίτερη κινηματογραφικὴ κουλτούρα καὶ παρόλη τὴ διεθνοποίηση τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς διανομῆς, φαίνεται πάντα, κάπου, τὸ πνεῦμα τοῦ τόπου.

Σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου διαπιστώνουμε μιὰν ἀρκετὰ μεγάλη ἐμμονὴ στὸ βουλεβάρτο. Ὅσο γιὰ μένα, κρατῶ ἐπίτηδες μιὰν ἀπόσταση ἀπέναντι στὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου. Αὐτὸ ἔχει, φυσικά, αἰσθητικὲς συνέπειες. Ἂν πάροῦμε ἕνα ἀστυνομικὸ θέμα, μποροῦμε νὰ τὸ βροῦμε καὶ στὸ βουλεβάρτο. Ὅταν, ὅμως, ὁ Μπρέχτ ἀφηγεῖται, στὴν *«Ὄπερα τῆς Πεντέρας»*, μιὰν ἀστυνομικὴ ἱστορία, αὐτὸ δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τὸ βουλεβάρτο. Στὸ ἐπίπεδο τῆς αἰσθητικῆς εἶναι μιὰ λυσαλέα πάλη ἐναντίον του. Κατὰ συνέπεια, τὸ καθοριστικὸ δὲν εἶναι τὸ θέμα ἀλλὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὸ χειρίζεται. Γι' αὐτὸ προηγουμένως σᾶς μίλησα γιὰ τὴ γλώσσα. Γίνεται συνήθως στὸν κινηματογράφο μία προσπάθεια μίμησης τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀλλὰ σὲ ἕναν τόνο πιὸ ἔντονὸ καὶ μὲ σημεῖο ἀναφορᾶς τὶς ἀστικὲς συνθῆκες ζωῆς, ἰδιωμένες πολὺ ἀποσπασματικά. Τὸ μοντὰζ συντρέχει στὴν παραγωγὴ αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος, ὅσο γιὰ τὴ μουσικὴ δὲν ἔχει καμιὰ αὐτονομία: εἶναι ἕνα ἠχητικὸ φόντο ποὺ πρέπει νὰ μείνει ὄμορφο καὶ ἀπαλό. Ἕνα τέτοιο προϊὸν προσφέρεται γιὰ κατανάλωση, πουλιέται καλά, δὲν προκαλεῖ, ὅμως, πιὰ κανέναν γιὰ νὰ σκεφτεῖ. Ὁρισμένοι κινηματογραφιστὲς προσπαθοῦν νὰ τοποθετήσουν ἐνδιάμεσα ἢ στὸ τέλος τῶν ταινιῶν αὐτοῦ τοῦ εἴδους κάτι ἀσυνήθιστο, γιὰ νὰ παραχθεῖ ἐπιτέλους κάτι καινούργιο. Δύσκολα, ὅμως, πετυχαίνεις τὸ στόχο, νὰ κάνεις μιὰ ταινία ἐντελῶς καινούργια, μιὰ ταινία ποὺ νὰ εἶναι βλόκληρη μιὰ ἐπανάσταση.

Αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου δὲν εἶναι «καταναλώσιμο», ὅπως τὸ ἐννοοῦσε ὁ Μπρέχτ γιὰ τὸ θέατρο. Ἀπαιτεῖ λοιπὸν μιὰ νέα ἀντιμετώπιση ἀπὸ τὸν θεατή. Πῶς δέχεται τὸ γερμανικὸ τὶς ταινίες σας;

Οἱ ἀντιδράσεις εἶναι πολὺ καλές. Τὸ *Κάρλ Μάι* προβάλλεται στὸ Μόναχο καὶ τὴ Βιέννη ἐδῶ καὶ τρεῖς-τέσσερεις βδομάδες. Τὸ κοινὸ ποὺ ἔρχεται νὰ τὸ δεῖ μένει μέχρι τὸ τέλος, παρόλο ποὺ ἡ ταινία διαρκεῖ τρεῖς ὧρες καὶ ἔχει δύσκολα σημεῖα. Τὸ κακό, ὅμως, εἶναι πὼς ἔρχονται πολὺ λίγοι ἄνθρωποι νὰ τὴ δοῦν, καὶ δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω γιατί. Τὸ πρόσωπο τοῦ Κάρλ Μάι εἶναι πολὺ γνωστὸ στὴ Γερμανία, οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι πολὺ διάσημοι, οἱ κριτικὲς ἦταν πολὺ καλές, ἡ ταινία συζητήθηκε πολύ, ἀλλὰ τὸ πλατὺ κοινὸ δὲν ἔρχεται. Εἶναι ἕνα πρόβλημα ποὺ μὲ ἀπασχολεῖ περισσότερο στὸ ἐξωτερικό, εἰδικὰ στὴ Γαλλία καὶ κυρίως στὸ Παρίσι, ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι γιὰ μένα μιὰ βάση γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ κοινοῦ.

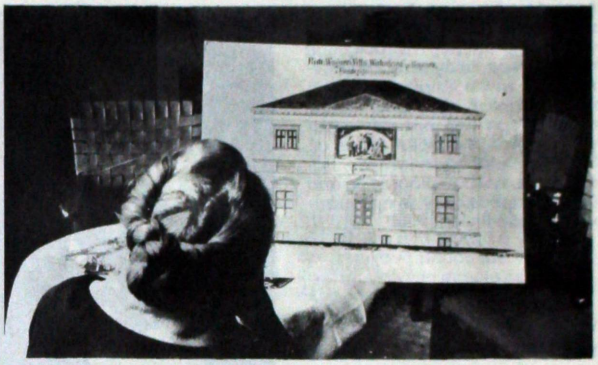
Σήμερα γυρίζονται στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἰταλία εἰδικότερα, ταινίες ποὺ ἀναφέρονται στὴν περίοδο τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς,

ἐνῶ διαφαίνεται, μέσα ἀπὸ τὴν αἰσθητική τῆς ἐποχῆς, μιὰ ἔλξη φασισμοῦ. Ἐσεῖς θὰ κάνετε ἐπίσης μιὰ ταινία μὲ θέμα τὸν Χίτλερ. Πῶς ἐξηγεῖται αὐτὸ τὸ φαινόμενο στὰ σημερινὰ πλαίσια;

Δὲν ἄρχισα μὲ μιὰ ταινία γιὰ τὸ φασισμὸ ἀλλὰ μὲ τὸ *Λούντβιχ* ποὺ δὲν ἦταν καθόλου θέμα τῆς μόδας. Ἦταν αὐτὸ ποὺ λέμε ἕνα ἀντικείμενο κίτς — ποὺ θεωρεῖται τὸ πιὸ τελευταῖο πράγμα στὴ Γερμανία, αὐτὸ ποὺ λέμε σκατά. Ὅταν ἄρχισα, πολλοὶ γύρω μου πίστεψαν πὼς ἐπρόκειτο γιὰ αὐτοκτονία. Στὴ συνέχεια ἔκανα τὸ *Κάρλ Μάι*. Στὴ Γερμανία εἶναι κι αὐτὸ ἕνα πρόσωπο ποὺ συγκεντρώνει τὶς εἰρωνίες ὅλων. Τελευταῖα σκέφτηκα νὰ κάνω μιὰ ταινία μὲ θέμα τὸ τρίτο Ράιχ. Στὸ *Λούντβιχ*, ὅμως, ἐμφανίζονταν ἤδη ὁ Κάρλ Μάι καὶ ὁ Χίτλερ, χωρὶς νὰ σκοπεύω ἐκείνη τὴν ἐποχὴ νὰ κάνω ταινίες μὲ θέμα αὐτὰ τὰ πρόσωπα. Χωρὶς ἀμφιβολία εἶχα κιόλας κάνει ἐνστικτωδῶς μιὰ σύνθεση, εἶχα κιόλας ἀποκαταστήσει τὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα. Νομίζω, τελικά, πὼς αὐτὸ ποὺ ἑνώνει τὰ τρία θέματα, προκύπτει ἄμεσα ἀπὸ τὴ γερμανικὴ νοσταλγία γιὰ τὴ χρυσὴ ἐποχή, τὸν χαμένο παράδεισο. ἀπὸ τὴν παρακμὴ μετὰ τὸ ζενίθ.

Καὶ τὸ σχέδιο σας γιὰ μιὰ ταινία γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Λουδοβίκου 2ου καὶ τοῦ Βάγκνερ;

Ὅποιος ἔχει δεῖ τὴν ταινία μου γιὰ τὶς πρόβες τοῦ Κόρτνερ[1] μπορεῖ νὰ καταλάβει τὴ γοητεία ποὺ ἐξασκεῖ ἡ διαδικασία παραγωγῆς ἑνὸς ἔργου τέχνης σὲ κάθε στάδιο ἐξέλιξης. Μπορεῖ ἀκόμη νὰ δεῖ πώς, ἂν καὶ παρουσιάζει δυσκολίες, δὲν εἶναι ἀδύνατο νὰ δειχτεῖ... Ὁ *Λούντβιχ* μου θὰ ἦταν πολὺ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν πρῶτο: ἕνας ἄντρας μαχητικός, σκληρὸς καὶ ἐνεργητικὸς κι ὄχι ἕνας ὀνειροπαρμένος ὁμοφυλόφιλος. Ἕνας ἄντρας ποὺ ἀγαπᾶ ἕναν μηχανουργὸ κι ὄχι ἕνα νεαρὸ ἀγόρι τῆς φρουρᾶς. Ἕνας ἄντρας ποὺ θέλει φανατικὰ νὰ κάνει μιὰν ὄπερα, νὰ φέρει στὸν κόσμο ἕνα ἔργο ἐνάντια στὸν ἴδιο του τὸ δημιουργό, μὲ ὅλη τὴ βιαιότητα ἑνὸς μονάρχη. Μιὰ βιαιότητα γιὰ τὴν τέχνη, ὄχι γιὰ τὸν πόλεμο. Γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ἕνα τέτοιο σχέδιο θὰ χρειαζόμουν πολλὰ χρήματα γιατὶ θὰ εἶχα τὴν ἀνάγκη πολλῶν συνεργατῶν. Θὰ ἦταν ἀπαραίτητος ἕνας μαέστρος, μιὰ πλούσια διανομὴ ρόλων. Ἂν βέβαια μοῦ ἔλεγε κάποιος σήμερα: «ἀναλαμβάνω τὸ οἰκονομικό, κάνε ἐσὺ τὴν ταινία» θὰ δοκίμαζα ὁπωσδήποτε. Δὲν πιστεύω, ὅμως, πὼς οὐ συνθῆκες στὴ χώρα μας εἶναι ἀκόμη ὥριμες γιὰ μιὰ τέτοια προσπάθεια.



Βίνιφρεντ Βάγκνερ

1. Ταινία γιὰ τὴν τηλεόραση σχετικὰ μὲ τὶς πρόβες τοῦ ἔργου τοῦ Σίλλερ *Kabale und Liebe* ποὺ ἀνεβάστηκε τὸ 1965 στὸ Κάμμερσπηλε τοῦ Μονάχου ἀπὸ τὸν Κόρτνερ, μεγάλο γερμανὸ ἠθοποιὸ καὶ σκηνοθέτη.

(Τὴ συνέντευξη πῆραν ὁ Μισὲλ Ραούλ Νταβὶ καὶ ἡ "Ερικα Ρόθσταιν καὶ δημοσιεύτηκε στὸ Théâtre Public. No 2, Νοε. Δεκ. 1974 *Ἡ μετάφραση εἶναι τοῦ Τ. Κουτσογιαννόπουλου)*

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Whanfried von 1914 - 1975.
(Ἡ Βίνιφρεντ Βάγκνερ καὶ ἡ ἱστορία τοῦ οἴκου Βάνφρηντ ἀπό τό 1914 ἕως τό 1975).

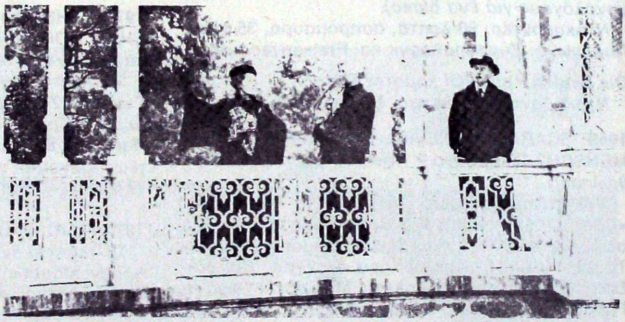
Τὸ πεντάωρο ντοκυμαντὲρ τοῦ Χάνς-Γύρκεν Ζύμπερμπεργκ εἶναι μιὰ θαυμαστὴ ἔκπληξη. Σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ δεκάλεπτα πλάνα ποὺ ὅλα ἀπεικονίζουν τὸ ὁμιλοῦν πρόσωπο τῆς Βίνιφρεντ Βάγκνερ, ὁ Ζύμπερμπεργκ διηγεῖται μισὸν αἰώνα γερμανικῆς ἱστορίας. Ἡ Βίνιφρεντ Βάγκνερ, γυναίκα τοῦ γιοῦ τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ Ζίγκφρηντ, ὀργανώτρια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ ἄντρα της τοῦ φεστιβὰλ τοῦ Μπαϋρώυτ, προσωπικὴ φίλη τοῦ Χίτλερ καὶ στυλοβάτης τοῦ ναζισμοῦ καὶ τοῦ βαγκνερισμοῦ, ἀφηγεῖται σήμερα μπροστὰ στὴν κάμερα τοῦ Ζύμπερμπεργκ τὴ ζωή της, τὴ γνωριμία μὲ τὸν ἄντρα της, τὶς σχέσεις της μὲ τὴ γυναίκα τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ Κόζιμα, μὲ τὸν Χίτλερ, τὸν Τοσκανίνι, τὸν Φουρτβαίνγκλερ, τὸν Μπαϋρώυτ, τὴν καταδίκη της ἀπὸ τὸ λαϊκὸ δικαστήριο μετὰ τὸν πόλεμο τοῦ 1940-44, τὴν ἐξορία της σὲ κάποιο χωριὸ τῆς Βαυαρίας, τὴ διαμάχη της μὲ τὸ γιό της Βίλαντ Βάγκνερ, τὴν ἐπιστροφή της στὸ Μπαϋρώυτ, τὴ ζωή της σήμερα. Μιὰ γυναίκα-κλειδὶ τῆς γερμανικῆς ἱστορίας, δυναμικὴ ἀπολογήτρια τῆς ἀστικῆς καὶ ναζιστικῆς ἰδεολογίας, ἡ ὁποία ἐκπλήσσει μὲ τὴ διαύγεια τῶν ἐπιχειρημάτων της, τὴν ἐξαιρετική της μνήμη, τὴ δύναμή της νὰ ἀναπαρασταίνει μιὰ ὁλόκληρη ἐποχή. Ταινία-σκάνδαλο, ἡ *Βίνιφρεντ Βάγκνερ*— καὶ αὐτὸ σὲ τριπλὸ ἐπίπεδο: α) σκάνδαλο γιὰ τοὺς φιλελεύθερους ἀστούς, ποὺ ἀγανακτισμένοι ἀπορρίπτουν τὶς ἀλήθειες τῆς Βίνιφρεντ, ἡ ὁποία θεωρεῖ τὸν ναζισμὸ ὡς τὴν φυσικὴ καὶ ποθητὴ κατάληξη τοῦ κρατοῦντος οἰκονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ συστήματος.

β) σκάνδαλο γιὰ τοὺς δεξιοὺς ἐξτρεμιστές, κρυπτοφασίστες καὶ ναζιστές, οἱ ὁποῖοι ἀποδεχόμενοι τὴν ἀλήθεια τοῦ μυνήματός της ἀπορρίπτουν ἄγρια τὴ

Βίνιφρεντ Βάγκνερ

θέση τοῦ φίλμ (θέση τοῦ Ζύμπερμπεργκ) ἐνάντια στὸν καπιταλισμὸ καὶ τὸν ναζισμό.

γ) σκάνδαλο γιὰ τοὺς δογματικοὺς ἀριστεροὺς ποὺ μέσα στὴν παραδοσιακή, καρτεσιανὴ καὶ μεταφυσική τους στραβομάρα κατηγοροῦν τὸν Ζύμπερμπεργκ γιὰ ...φασίστα (συγχέοντας ὅπως πάντα τὴ συλλογιστικὴ τῶν ἡρώων μὲ ἐκείνη τῆς ταινίας, θεωρώντας ἀλήθεια τῆς ταινίας τὸ λόγο τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου πρωταγωνιστῆ). Ἡ ταινία αὐτὴ συνεχίζει τὴν ἐργασία τοῦ γερμανοῦ σκηνοθέτη πάνω στὴ γερμανικὴ ἱστορία καὶ μυθολογία μὲ θαυμαστὸ τρόπο: δείχνοντας ὅτι ὁ φασισμὸς γίνεται *γοητευτικὸς* γιὰ τὸν ἀστό, μόνο καὶ μόνο γιατὶ παίρνει μὲ τὸ μέρος του τὴν *ἀπόλαυση* (τοῦ κορμιοῦ, τῆς μάνας, τοῦ σέξ): οἱ κομμουνιστὲς δὲν κατόρθωσαν νὰ καταστήσουν τὸν κομμουνισμὸ ποθητό, ἀπόρριψαν τὴν ἔννοια τῆς *ἡδονῆς* κι ἐπένδυσαν ἔτσι τὶς ἰδέες τους μέσα σ' ἐκείνην τῆς *ἀνίας*. Ἡ Βίνιφρεντ Βάγκνερ, εἰκόνα μιᾶς παντοδύναμης, γοητευτικῆς μητέρας προσφέρει στὰ παιδιά της — στὸν γερμανικὸ λαὸ — τὴν ἀπόλαυση ραμμένη γερὰ πάνω στὴ φασιστικὴ ἰδεολογία (ρατσισμός, ἐβραιοφοβία, ἐρωτικοποίηση τοῦ εὐνουχισμοῦ, ὑπερτίμηση τῆς φυλῆς καὶ τοῦ αἵματος, καταπίεσης τῆς γυναικείας σεξουαλικότητας). Ἀπόλαυση διπλή: μαγεία τῆς ὁμιλίας της καὶ μαγεία τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγκνερ, ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἀκτινοβολία μιᾶς «χειραφετημένης» μεγαλοαστῆς. Ὅπως καὶ στὸ *Λούντβιχ, ρέκβιεμ γιὰ ἕναν παρθένο βασιλιά*, ὅπως καὶ στὸ *Κὰρλ Μάϋ*, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης ἀναλύει λεπτομερειακὰ καὶ τὶς γερμανικὲς ἰδεολογίες, προβαίνει σὲ ριζικὲς διακρίσεις ἀνάμεσα στὴν πραγματικὴ καὶ τὴν φανταστικὴ εἰκόνα τοῦ Βάγκνερ, ἀνάμεσα στὸν μύθο καὶ τὴ μουσική, στὴν ἱστορία καὶ τὴ μυθολογία, στὴν τέχνη καὶ τὴν ἰδεολογία. Τὰ φίλμ τοῦ Ζύμπερμπεργκ πᾶνε πολὺ βαθιά, ἀποκαλύπτουν τὶς ρίζες τοῦ κεντροευρωπαϊκοῦ συντηρητισμοῦ, ἀπελευθερώνουν τὴ μαγεία ἀπὸ τὶς τυχὸν ἰδεολογίες ποὺ τὴ συνόδευαν, καὶ τὴ χρησιμοποιοῦν σὲ μιὰ προσπάθεια ἐγγραφῆς τῆς οἰκογενειοκρατίας καὶ τοῦ πρώϊμου καπιταλισμοῦ, ἐγγραφὴ ποὺ προχωρεῖ χωρὶς ἀπωθήσεις αὐτὴ τὴ φορά. Ἡ ἱστορία τῆς οἰκογένειας Βάγκνερ καθρεφτίζει ἐδῶ τὴν ἱστορία τοῦ γερμανικοῦ δεσποτισμοῦ, ἀλλὰ ταυτόχρονα διαμελίζεται ἀπὸ τὸ λόγο τοῦ φίλμ σὲ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι μέσα της προοδευτικὸ (ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ, ἡ ἀπόλαυση, ἡ ἐξέγερση τοῦ καλλιτέχνη ἐνάντια στὸ κράτος του, ἡ ἐξέγερση τοῦ παιδιοῦ ἐνάντια στὴν τυραννία τοῦ μητρικοῦ λόγου) καὶ σὲ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι μέσα της ὀπισθοδρομικὸ (ἡ ματιὰ τῆς μέδουσας μητέρας, ἡ γοητεία της, ὁ καπιταλισμός, οἱ στοιχειώδεις σχέσεις τῆς συγγένειας, τὸ σύμπλεγμα τῆς ἐβραιοβοφίας, ὁ ἐθνικοσοσιαλισμός).



Κάρλ Μάι

Ἡ *Βίνιφρεντ Βάγκνερ:* φίλμ φτιαγμένο γιὰ τὸν Κλὼντ-Λεβὶ Στρώς, γιὰ τὸν Ζὰκ Λακάν, τὸν Μπέρτολτ Μπρὲχτ καὶ τὸν Κὰρλ Μάρξ.

Νίκος Λιγγούρης

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΧΑΝΣ ΓΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ

1965: FRITZ KORTNER PROBT KABALE UND LIEBE *('Ο Φρίτς Κόρτνερ προβάρει τό «Ραδιουργία καί Ἔρωτας»).*
110 λεπτά, ἀσπρόμαυρο, 16 χλστ.
Ντοκυμαντέρ μέ τούς: Φρίτς Κόρτνερ, Χέλμουτ Λόνερ, Κριστιάνε Χέρμπιγκερ.
Παραγωγή: Βαυαρική ραδιοφωνία.

1965: ROMY. ANATOMIE EINES GESICHTS *(Ρόμυ. Ἀνατομία ἑνός προσώπου).*
Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, συντομευμένη θερσιόν 60 λεπτῶν ἀπό τόν σκηνοθέτη. Ἡ κόπια πού κυκλοφορεῖ ἔχει ἀλλοιωθεῖ σημαντικά ἀπ' τήν Τηλεόραση.
Παραγωγή: Ρόμπ Χοῦθερ.

1966: KORTNER SPRICHT MONOLOGE FÜR EINE SCHALLPLATTE *('Ο Κόρτνερ ἀπαγγέλλει μονολόγους γιά ἕνα δίσκο).*
Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, ἀσπρόμαυρο, 35 χλστ.
Παραγωγή: Ζύμπερμπεργκ καί Preiser-records.

Die Grafen Pocci *(Οἱ κόμητες Πότσι.*
Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, ἔγχρωμο, 35 χιλστ.

1968: SCARABEA-WIEVIEL ERDE BRAUCHT DER MENSCH? *(Σκαραβέα – Πόση γῆ χρειάζεται ὁ ἄνθρωπος;)*
130 λεπτά, ἔγχρωμο, 35 χλστ. *Ἀπ' τή νουβέλα* «Πόση γῆ χρειάζεται ὁ ἄνθρωπος;» τοῦ Λέο Τολστόϊ. *Κάμερα:* Πέτρους Σλέμπ. *Μουσική:* Ὤϋγκεν Τόμας. *Μοντάζ:* Μπάρμπαρα Μοντρύ. *Παίζουν:* Βάλτερ Μποῦσοφ, Νικολέτα Μακιαβέλι, Φράντς Γκράφ Τρώϋμπεργκ, Κάρστεν Πέτερς. *Ἕνας γερμανός τουρίστας στή Σαρδηνία προσπαθεῖ ἐξαιτίας ἑνός στοιχήματος νά κερδίσει τόση γῆ ὅση μπορεῖ σέ μιά μέρα νά διατρέξει. Παραγωγή:* TMS Film GmbH.

1969: SEX - BUSINESS MADE IN PASING *(Σέξ μπίζνες* made in Pasing)
Ντοκυμαντέρ. 100 λεπτά, ἀσπρόμαυρο, 16 χλστ.

1970: SAN DOMINGO *(Σάν Ντομίνγκο).*
138 λεπτά, ἀσπρόμαυρο, 16 χλστ., μεγεθυμένο σέ 35. *Ἀπ' τή νουβέλα τοῦ Κλάϊστ* «Ἀρραβῶνες στό Σάν Ντομίνγκο». *Κάμερα:* Κρίστιαν Μπλάκγουντ. *Μουσική:* Ἄμον Ντύϋλ II. *Μοντάζ:* Ἴνγκριντ Φίσερ. *Παίζουν:* Ἄλις Ὀτάβα, Μίχαελ Κένιχ, Χάνς Γκέοργκ Μπέρ, Κάρλα Ἀουλάουλου, Πέτερ Μόλαντ. *Ἕνα νεαρό ζευγάρι ἐραστῶν πού ζεῖ σέ ἕνα κοινόβιο ἀλητῶν βρίσκει μέσα ἀπό ἴντριγκες καί παρεξηγήσεις τό θάνατο. Παραγωγή:* TMS Film GmbH. *Βοηθός:* Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1970: NACH MEINEM LETZTEN UMZUG... *('Ὑστερα ἀπ' τήν τελευταία μου μετακόμιση...)*
72 λεπτά, ἀσπρόμαυρο, 35 χλστ. (μεγέθυνση τῶν φίλμ σέ 8 χλστ. ἀπ' τό 1953 στό Ἀν. Βερολίνο) *Παίζουν:* Κούρτ Μπουά, Ρεγκίνε Λούτς (Πούντιλα), Χελένε Βάϊγκελ (Μάννα), Κέτε Ράϊχελ, Ἀνγκέλικα Χούρβιτς, Π.Α. Κρούμ, Νόρπερτ Κρίστιαν, Χάϊντς Σοῦμπερτ (Πρῶτος Φάουστ). *Παραγωγή:* Ζύμπερμπεργκ.

1972: LUDWIG — REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG *(Λούντβιχ – Ρέκβιεμ γιά ἕναν παρθένο βασιλιά)*
134 λεπτά, ἔγχρωμο, 35 χλστ. *Κάμερα:* Ντήτριχ Λόμαν *Μουσική:* Ρίχαρντ Βάγκνερ. *Μοντάζ:* Πέτερ Πρτσύγκοντα. *Παίζουν:* Χάρυ Μπέρ, Χάνα Κέλερ, Ἴνγκριντ Κάθεν, Οὔρσουλα Στρέτς, Πέτερ Μόλαντ, Πέτερ Κέρν, Ρούντολφ Βάλντεμαρ Μπρέμ. *Παραγωγή:* TMS Films GmbH.

1972: THEODOR HIERNEIS ODER: WIE MAN EHEM HOFKOCH WIRD *(Τεοντόρ Χίρναϊς, ἤ, Πῶς κανείς γίνεται τέως μάγειρας τῆς αὐλῆς).*
90 λεπτά, ἔγχρωμο, 16 χλστ. *Σενάριο:* Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ, Βάλτερ Ζέντλμαϋρ. *Κάμερα:* Χέρμαν Ράϊχμαν. *Μοντάζ:* Ἔφα Κόλσαϊν. *Παίζουν:* Βάλτερ Ζέντλμαϋρ. *Οἱ ἀναμνήσεις τοῦ τέως μάγειρα τοῦ Λούντβιχ II. Παραγωγή:* Ζύμπερμπεργκ. *Βοηθός:* Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1974: KARL MAY *(Κάρλ Μάϋ)*
187 λεπτά, ἔγχρωμο, 35 χλστ. *Κάμερα:* Ντήτριχ Λόμαν. *Μουσική:* Σοπέν, Λίστ, Μάλερ κ.ἄ. *Μοντάζ:* Ἴνγκριντ Μπρόστσατ. *Παίζουν:* Χέλμουτ Κώϋντνερ, Κριστίνα Σέντερμπαουμ, Κέτε Γκόλντ, Ἄτιλα Χέρμπιγκερ, Βίλυ Τρένκ-Τρέμπιτς, Μάντυ Ράλ, Λίλ Ντυγκόθερ, Ροῦντολφ Πράκ, Ράϊνερ φόν Ἄρτενφελς, Λέον Ἄσκιν, Ἀντρέ Χέλερ. *Παραγωγή:* TMS Film GmbH.

1975: WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914—1975 *('Ἡ Βίνιφρεντ Βάγκνερ καί ἡ ἱστορία τοῦ οἴκου Βάνφρηντ ἀπ' τό 1914 ἕως τό 1975).*
Πέντε ὧρες, ἀσπρόμαυρο, 16 χλστ. *Κάμερα:* Ντήτριχ Λόμαν. *Μοντάζ:* Ἀγκάπε Ντόρστεβιτς. *Παραγωγή:* Ζύμπερμπεργκ. *Βοηθός:* Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1977: HITLER — EIN FILM AUS DEUTSCHLAND *(Χίτλερ – Μιά ταινία ἀπ' τή Γερμανία).*

Ἐκτός ἀπό τή σκηνοθεσία ὁ Ζύμπερμπεργκ ἔχει ὑπογράψει καί τά σενάρια ὅλων τῶν ταινιῶν του.

Ν.Λ.

ΣΤΡΑΟΥΜΠ / ΥΓΙΕ

Ὁ Ζάν – Μαρί Στράουμπ μέ τόν ἠχολήπτη Τζέτι Γκριτζιόνι, στό γύρισμα τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*.

Γύρω ἀπό μιά ἐκδήλωση

Ἄν ὁ κινηματογράφος τοῦ Ζάν Μαρί Στράουμπ καί τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ συνεχίζει νά μᾶς ἀπασχολεῖ σέ δύο συνεχή τεύχη τοῦ περιοδικοῦ, αὐτό δέν ὀφείλεται σέ κανενός εἴδους ἐλιτίστικη διάθεση: θεωροῦμε ἁπλά καί μόνο αὐτόν τόν κινηματογράφο, αὐτές τίς ταινίες, μαζί μ' ἐκεῖνες τοῦ Ζάν Λύκ Γκοντάρ, σάν τά ὁριακά σημεῖα μιᾶς κινηματογραφίας πού ἀνδρώθηκε στό πλαίσιο τῶν δυτικῶν καπιταλιστικῶν κοινωνιῶν τήν τελευταία εἰκοσαετία, ἑνός κινηματογράφου δηλαδή πού ἔχει ἀρχίσει νά ἐγκαθιδρύει μιά σειρά ἀπό συνήθειες, ἀνέσεις καί συμβατικότητες, καί πού ἡ κινηματογραφική παραγωγή τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ καί τοῦ Γκοντάρ δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά ἀποδείχνει συστηματικά τό ἰδεολογικό /αἰσθητικό ξεπέρασμά του, θεμελιώνοντας τίς βάσεις γιά τόν ριζικό μετασχηματισμό του. Ἡ σιωπή πού καλύπτει στή χώρα μας τίς δυό αὐτές προσπάθειες, δέν εἶναι καθόλου τυχαία: ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος, συνδιοργανώνοντας μέ τό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε καί τό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο μιά βδομάδα μέ ταινίες τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ (στήν ὁποία πῆραν μέρος καί οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστές), ἔκανε τό πρῶτο βῆμα γιά τό σπάσιμο αὐτό τῆς σιωπῆς καί γιά τήν ἀπαρχή νέου προβληματισμοῦ γιά τίς πιό ἐξελιγμένες μορφές καί τάσεις μιᾶς πραγματικά ἐξελιγμένης κινηματογραφικῆς πρακτικῆς, ὅπως αὐτῆς πού συνθέτουν οἱ παραπάνω ταινίες.

Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη ὁ κινηματογράφος τοῦ Στράουμπ μᾶς ἀπασχόλησε γιατί κατέχει ἰδιαίτερη θέση στόν «Νέο γερμανικό κινηματογράφο»: θέση περιθωριακή ἤ μάλλον, ὅπως ἤδη τονίσαμε «ὁριακή». Κι αὐτό γιατί ἡ δουλειά πού ἐπιχειροῦν οἱ Στράουμπ/Ὑγιέ συνθέτει μιά ὁλότητα, πού ἡ συνοχή της τήν ὑποχρεώνει σέ ἀπομόνωση στό οἰκονομικό ἐπίπεδο, τοποθετώντας την ὅμως ταυτόχρονα σ' ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό πεδίο ἀπ' αὐτό πού ὁριοθετοῦν οἱ συγκυρίες μιᾶς ἐθνικῆς παραγωγῆς, ἄν ὄχι στό πεδίο μιᾶς διαδικασίας συστηματικοῦ ἀποκλεισμοῦ τῆς πρώτης ἀπ' τή μεριά τῆς δεύτερης. Ὡστόσο, αὐτή ἡ πρακτική ἔπαιξε ἀποφασιστικό ρόλο στήν ἐξέλιξη τοῦ «Νέου γερμανικοῦ κινηματογράφου», κινηματογράφου μοιρασμένου ἀνάμεσα στήν κακή συνείδηση τοῦ διανοουμενισμοῦ του καί λίγο ὥς πολύ κριτική καί ἐπεξεργασμένη ἐπανεγγραφή τῶν σδησμένων πολιτιστικῶν παραδόσεών του. Κι' αὐτό, ὄχι φυσικά σάν μιά ἄμεση ἐπιρροή στούς νέους γερμανούς κινηματογραφιστές πού κατέχουν σήμερα πιά σημαντική θέση στή βιομηχανία τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, ἀλλά κυρίως μέσα ἀπ' τό ξεκαθάρισμα τῆς δύσκολης καί στενῆς σχέσης πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στίς ἠθικές καί πολιτικές ἀπαιτήσεις μιᾶς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς καί στίς οἰκονομικές προϋποθέσεις καί καταλήξεις της.

Ὅλα αὐτά τά προβλήματα κυριαρχοῦν στίς συνεντεύξεις πού ἀκολουθοῦν (συνεντεύξεις ἀρκετά μεγάλες πού συναντῶνται σέ πολλά σημεῖα), σχετικά μέ τίς τελευταῖες ταινίες τῶν δύο κινηματογραφιστῶν, πού ἀναγκάστηκαν νά τίς γυρίσουν ἀλλοῦ (στήν Ἰταλία), ἐξαιτίας τῶν συνθηκῶν δουλειᾶς καί ζωῆς, στή Δυτική Γερμανία. Συνεντεύξεις, πού μᾶς δίνουν τήν εὐκαιρία νά παρακολουθήσουμε τήν ξεκάθαρη , διαυγή, συγκεκριμένη καί αἰχμηρή λογική δύο ἀνθρώπων, πού ἔχουν ἰδιαίτερη συνείδηση τῆς ἴδιας τους τῆς προσπάθειας καί τοῦ ἰδεολογικοαισθητικοῦ πλαισίου στό ὁποῖο αὐτή ἐγγράφεται.

Ὁ Στράουμπ ἔλεγε σέ μιά συνέντευξη, τό 1972: «Αὐτή τή στιγμή δέν μπορῶ νά τοποθετήσω τόν ἑαυτό μου παρά μόνο σέ σχέση μέ τά σύγχρονα προϊόντα τῆς πλειοψηφίας τῶν (διάσημων) γερμανῶν καί ἰταλῶν συναδέλφων μου· πιστεύω γι' αὐτούς (ἀλλά, ἀλίμονο, χωρίς ματαιοδοξία) αὐτά πού πίστευε ὁ Μπρέχτ γιά τό θέατρο τῆς δεκαετίας τοῦ 1920: «Φανταζόσαστε πάντα ὅτι κάνατε κάτι, ἀλλά ἐγώ σᾶς λέω: αὐτό πού βλέπετε ἐκεῖ δέν εἶναι παρά ἕνα σκάνδαλο, εἶναι ἡ ὁλοκληρωτική σας ἀποτυχία, εἶναι ἡ βλακεία σας πού ἐπιδεικνύεται δημόσια, ἡ τεμπελιά τῆς σκέψης σας καί ἡ διαφθορά σας».

Ἡ δουλειά τοῦ Στράουμπ ἀρχίζει νά ἀξιολογεῖται ἀπό τή στιγμή πού ὑπολογίζει κανείς τόν ἀρνητικό της χαρακτήρα: δέν πρόκειται ὅμως γιά τήν ἀσφαλή περιθωριακή ἄρνηση τῶν ἀντεργκράουντ κινηματογραφιστῶν, ἀλλά γιά μιά πολιτική ἄρνηση, μιά διαυγή ματιά πάνω στή σχέση τοῦ ἀντικειμένου φίλμ μέ τή λειτουργία του, μιά ματιά πού παραμερίζει ἔτσι τόσο τήν ἐλιτίστικη ὅσο καί τήν λαϊκιστική δημαγωγία: τίποτε τό ἑρμητικό σ' αὐτές τίς ταινίες, ὅπου τό σημαντικό εἶναι νά ἀκούσεις καί νά δεῖς. Νά μήν «παραδοθεῖς» ἐπίσης, σερβίροντας Μεγάλα Νοήματα, σέ κάποιο κοινό πού τοῦ ἔχουν ἐπιβάλλει μιά παγιωμένη, μονοσήμαντη καί παθητική στάση ὡς πρός τόν κινηματοφράφο. Ἀντίθετα, νά τό ψάξεις, νά ἀναζητήσεις παθιασμένα τήν ἐπαφή ἀκόμη καί τή σύγκρουση μαζί του: οἱ συζητήσεις μέ τόν Στράουμπ στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο καί στό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε, ἔδοσαν τό στίγμα μιᾶς τέτιας παραγωγικῆς σύγκρουσης («Ἄν σᾶς ἄκουγαν τά θύματα τοῦ Στάλιν, σίγουρα θά σᾶς ἔσπαγαν τά μοῦτρα», ἔλεγε ὁ Στράουμπ, σέ κάποιον πού παρομοίαζε τόν Στάλιν μέ τόν Μπάχ). Καί κυρίως: νά σπάσεις τίς συνήθειες πού ἔχει ἐγκαθιδρύσει ἡ «ἄνετη» διαδρομή ἀπό τήν πορνογραφία στά κάθε εἴδους βαριετέ. Γεγονός πού δέν προϋποθέτει οὔτε στό ἐλάχιστο μιά πολιτιστική ἰσοπέδωση, ἀλλά ἀντίθετα μιά νέα ἀξιολόγηση ὅλων τῶν ἐπαναστατικῶν στοιχείων πού ὑπάρχουν στήν κλασική παραγωγή καί πού ἡ σύγχρονη κυρίαρχη κουλτούρα δέν εἶναι ἱκανή νά ἀφομοιώσει (Βλ. τόν Ὄθωνα, ἀπό τό ἔργο τοῦ Πιέρ Κορνέϊγ).

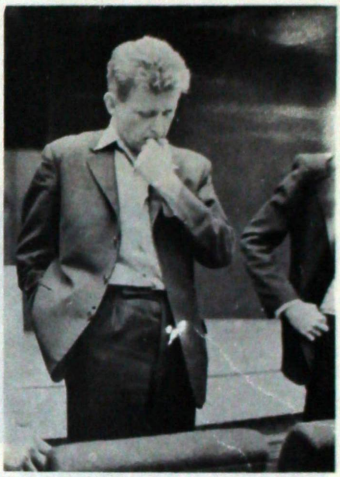
Ἀπό τήν ἐκδήλωση στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο: ὁ Ζάν - Μαρί Στράουμπ κι ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ μέ τούς Χρῆστο Βακαλόπουλο καί Μιχάλη Δημόπουλο.

Ἄν αὐτή ἡ προσπάθεια ἀπαιτεῖ μιά ἀσυνήθιστα ἐνεργητική (καί καθόλου συμβατικά συμμετέχουσα) στάση τοῦ θεατῆ, αὐτό γίνεται γιά νά ξανα-ανακαλύψει ὁ τε-

λευταῖος τήν αἰσθησιακότητα καί τή βία, πού τοῦ ἔχει στερήσει ἡ κυρίαρχη πορνογραφία. Μιά αἰσθησιακότητα καί μιά βία πού δέν ἀποτελοῦν πιά ἀνταλλακτικές ἀξίες, ἀλλά προσκλήσεις γιά μιά καινούρια σύζευξη τῆς ἀπόλαυσης καί τοῦ προβληματισμοῦ, μέ δυό λόγια, κάλεσμα γιά πάλη, μακριά ἀπ' τήν ἀποστεωμένη ἐκδοχή τῆς «ἀποστασιοποίησης», στήν ὁποία οἱ κάθε εἴδους ὀκνηροί ὑποστηρίζουν ὅτι περιορίζονται αὐτές οἱ ταινίες.

Ἕνα τρίτο σημεῖο, πού μᾶς κάνει νά ἀσχολούμαστε ἐδῶ μ' αὐτόν τόν κινηματογράφο, εἶναι τό ἀναμφισβήτητο γεγονός ὅτι οἱ Στράουμπ/Ὑγιέ (ὅπως κι ὁ Γκοντάρ), ἔχουν ξεπεράσει μέσα ἀπ' τίς ταινίες τους τήν ἴδια τήν κριτική, μιά κι ἡ τελευταία δέν εἶναι παρά ἕνα ἀκόμη θεσμικό γρανάζι τοῦ οἰκονομικοῦ καί ἰδεολογικοῦ κυκλώματος, πού αὐτές οἱ ταινίες καταγγέλλουν: καί εἶναι ἀξιοσημείωτο τό γεγονός ὅτι οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς ἑλληνικῆς κριτικῆς (μέ ἐξαίρεση τόν Γ. Μπακογιαννόπουλο) ἀδιαφόρησαν γιά τίς ταινίες πού προβλήθηκαν στή διάρκεια τῆς ἑβδομάδας Στράουμπ/Ὑγιέ, φθάνοντας μέχρι τό σημεῖο νά καταγγείλουν ὑποκριτικά καί «ἐκ τῶν ὑστέρων» τήν «ἀδιαφορία τοῦ κοινοῦ», ἀδιαφορία πού οἱ ἴδιοι εἶχαν προκαλέσει μέ τή σιωπή τους (βλ. τό σχετικό σημείωμα στούς «Ὠτοβλεψίες», στά Νέα, *μετά τό τέλος τῆς ἑβδομάδας). Ἐξάλλου τό μόνο κριτικό σημείωμα γιά τούς Στράουμπ/Ὑγιέ στόν καθημερινό τύπο ἦταν ἐκεῖνο τοῦ Γ. Λεωτσάκου στό «Βῆμα», σχετικά μέ τό* Μωϋσής καί Ἀαρών *καθώς καί ἡ μεγάλη συνέντευξη/παρουσίαση τοῦ Στράουμπ στήν* Αὐγή *(23/3/77). Στή γενική σιωπή, προστέθηκε καί ὁ σνομπισμός τοῦ* Φίλμ *πού δημοσίευσε ἕνα κείμενο τοῦ φίλου μας Νίκου Παναγιωτόπουλου γιά τό κοινό τῆς ἐκδήλωσης, μαζί μέ ἕξι φωτογραφίες, χωρίς νά μιλήσει καθόλου γιά τίς ταινίες.* Καί ἀφοῦ κατακεραυνώθηκε τό κοινό καί χαρακτηρίσθηκε «σινεφιλικό ὑπόλειμμα ἑνός μέτριου σεξουαλικοῦ παζαριοῦ», *σχεδόν διατυπώθηκε ἡ γνώμη ὅτι ἡ ἐκδήλωση ἦταν ἄχρηστη, μιά καί ἀποτέλεσε μόνο καί μόνο τό πεδίο μιᾶς «παρέλασης δεσποινίδων» καί «νεαρῶν πού ἐκπορνεύτηκαν»: ἄποψη τραγικά σνόμπ καί ἐλιτίστικη, πού θέλει νά κρατάει τά «εἴδωλα» γιά λογαριασμό της, παραγνωρίζοντας ταυτόχρονα τούς μηχανισμούς ἀπόκρυψης τῆς ἰδεολογικῆς καί πολιτικῆς παρέμβασης τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς αὐτῶν τῶν οὔτε στό ἐλάχιστο «εἰδώλων» (βλ.* Φίλμ, *τεῦχος 12).*

Γιά μᾶς ἡ ἐκδήλωση ἦταν κάτι παραπάνω ἀπό θετική: συντέλεσε ἀποφασιστικά στό νά γίνει φανερή αὐτή ἡ παρέμβαση, στό νά μποῦν οἱ βάσεις γιά μιά διαφορετική κινηματογραφική προβληματική στό πλαίσιο πιά τῆς ἑλληνικῆς θεωρητικῆς καί πρακτικῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας. Ἡ μπροσούρα πού ἐκδόσαμε καθώς καί τά κείμενα καί οἱ συνεντεύξεις πού ἀκολουθοῦν, δέν εἶναι παρά ἡ δική μας παρέμβαση/συνέχιση αὐτῆς τῆς προσπάθειας: «τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά κλείνουν!»



Χρῆστος Βακαλόπουλος
Μιχάλης Δημόπουλος

Τρεῖς συζητήσεις τῶν Ζάν-Μαρί Στράουμπ καί Ντανιέλ Ὑγιέ μέ τούς Φρανσουά Ἀλμπερά, Χρῆστο Βακαλόπουλο, Μιχάλη Δημόπουλο, Νίκο Σαββάτη καί Λουί Σεγκέν

Ι.: Μαθήματα Ἱστορίας

Σ.Κ. Σέ ποιά ἐποχή ἀνάγεται τό σχέδιο τῆς ταινίας Μαθήματα Ἱστορίας;

Ζ.Μ.Σ. Εἶχα σκεφτεῖ νά κάνω μιά ταινία ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Μπρέχτ *Οἱ ὑποθέσεις τοῦ κυρίου Ἰουλίου Καίσαρα*, πρίν ἀπ' τόν *Ὄθωνα*, ἀλλά δέν τό εἶχα πεῖ πουθενά. Τό μυθιστόρημα τό ἀνακάλυψα, δέ θυμᾶμαι πιά ἀκριβῶς πότε, νομίζω πρίν τό γύρισμα τῆς ταινίας γιά τόν Μπάχ, ἴσως καί πρίν ἀπ' τό 1957. Τό διάβαζα, καί τό ξαναδιάβαζα τριγύριζα συνέχεια γύρω ἀπ' τήν ἰδέα τῶν δυό κεφαλαίων πού τελικά τά ἐγκατέλειψα στήν τελική μορφή τῆς ταινίας, τῶν κεφαλαίων μέ τούς ἀριθμούς δύο καί τέσσερα, κεφαλαίων πού ἀποτελοῦνται ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ γραμματέα τοῦ Καίσαρα, πού ὀνομάζεται Ράρους.

Σ.Κ. Πῶς ἀρθρώνεται ἡ ἀφήγηση στό μυθιστόρημα; Μέ τή μορφή τῆς ἔρευνας, ὅπως καί στήν ταινία;

Ζ.Μ.Σ.: Εἶναι ἕνα εἶδος ἔρευνας ἑνός νεαροῦ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἑνός φιλόδοξου νεαροῦ πού ὀνειρεύεται νά γράψει ἕνα βιβλίο γιά τήν *καταγωγή τῆς δημοκρατίας*, ὄχι γιά τόν Καίσαρα, ἀλλά γιά τήν ἴδια τή δημοκρατία. Εἶναι ἕνα εἶδος φιλόδοξου νεαροῦ πού θέλει νά γράψει ἕνα βιβλίο μ' ἕνα καινούριο θέμα γιά νά διακριθεῖ.

ΝΤ.Υ.: Στόν Μπρέχτ, ὁ νεαρός εἶναι πολύ ἀρνητικός.

Ζ.Μ.Σ.: Συναντάει τά διάφορα πρόσωπα μετά τό θάνατο τοῦ Καίσαρα.

Σ.Κ. Ποιά ἦταν ἡ δουλειά σας σέ σχέση μέ τό μυθιστόρημα;

Ζ.Μ.Σ.: Ἀρχικά, τό νά καταστήσουμε τόν νεαρό διαφανή στά *Μαθήματα Ἱστορίας*, σ' ὅλα αὐτά πού πρόκειται νά μάθει καί πού ἔρχονται σέ ἀντίφαση μέ ὅσα ἔχει μάθει στό σχολεῖο, μέ ὅσα ἔχουμε μάθει στό σχολεῖο. Γιατί αὐτά πού μαθαίνουμε στά σχολεῖα τῶν δυτικῶν δημοκρατιῶν γιά τόν Καίσαρα, γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο κάποιοι καταλαμβάνουν τήν ἐξουσία, δέν ἔχουν στήν πραγματικότητα καμιά σχέση μέ τίς οἰκονομικές αἰτίες καί τούς συσχετισμούς τῶν δυνάμεων. Καί ἀκριβῶς αὐτά ἀπαγγέλλει ὅταν περπατάει στήν ἐξοχή μέ τόν τραπεζίτη. Αὐτό πού ἀπαγγέλλει εἶναι ἕνα μάθημα ἱστορί-

Ὁ τραπεζίτης (Γκότφρηντ Μπόλντ) στά *Μαθήματα Ἱστορίας*.

Ὁ Ζάν - Μαρί Στράουμπ καί ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ μέ τόν ὀπερατέρ τους Ρενάτο Μπέρτα στό γύρισμα τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*.

ας, σάν νά ἦταν κάτι πού θά τό εἶχε μάθει στό σχολεῖο. Αὐτό τό κείμενο, ὁ Μπρέχτ τό μετέφρασε σχεδόν λέξη πρός λέξη ἀπό τή *Ζωή τῶν δώδεκα Καισάρων* τοῦ Πλούταρχου.

Ἡ δουλειά μας εἶχε σκοπό νά καταστρέψει τούς ἱστορικούς μύθους, τήν ἡρωοποίηση. Ἐξάλλου, σέ μᾶς, ὁ νεαρός γίνεται ἁπλῶς ὁ ἀφελής πού ρωτάει, δηλαδή κάποιος πού ἐπιθυμεῖ ἁπλῶς νά πληροφορηθεῖ, πού δέν πρόκειται νά γράψει βιβλίο, ὅπως στόν Μπρέχτ. Σέ ὅλη τήν ταινία κάνει δύο ἐρωτήσεις (καί τίς δυό στόν τραπεζίτη)· ἡ πρώτη εἶναι: «*Ἀλλά ἀρκετά νωρίς θεωρήθηκε σάν κάποιος πού ἐπρόκειτο νά ἔχει μεγάλο μέλλον στό δημοκρατικό κόμμα;*» καί ἡ δεύτερη: «*Δέν καταλαβαίνω πῶς εἶχε τήν ἐξουσία νά κάνει αὐτά τά πράγματα, ἤδη αὐτή τήν ἐποχή*». Αὐτά εἶναι ὅλα ὅσα ρωτάει. Ἀνάμεσα στίς δυό ἐρωτήσεις ἀπαγγέλλει τό μάθημα πού ἔμαθε στό σχολεῖο καί στόν Πλούταρχο. Καθώς, ἀπαλείψαμε ὅλη τήν ψυχολογία τοῦ προσώπου, αὐτό ἔγινε φυσικά ἕνα πρόσωπο χωρίς κοστούμια ἐποχῆς. Κι ἀκόμη περισσότερο, ἡ ἀπάλειψη αὐτή μᾶς χρειαζόταν γιά νά ἐγκαθιδρύσουμε μιά γέφυρα ἤ ἕνα νῆμα πού θά μᾶς συνέδεε μέ τά προβλήματα στό δρόμο...

ΝΤ.Υ.: ... καί τό γεγονός ὅτι τά ντεκόρ πού περιβάλλουν τά πρόσωπα εἶναι ἐντελῶς ἀναχρονικά. Δέν ψάξαμε γιά ρωμαϊκά ἀνάκλιντρα τῆς ἐποχῆς, διαλέξαμε τά ἄσπρα φέρ φορζέ τῶν κήπων, μιά σύγχρονη ἀστική ἐπίπλωση.

Σ.Κ. Δυσκολευτήκατε νά βρεῖτε τούς τόπους τοῦ γυρίσματος; Τί ἦταν αὐτό πού θάρυνε στήν ἐπιλογή τους;

Ζ.Μ.Σ.: Αὐτό τόν κῆπο τόν ἀνακαλύψαμε κατά τό γύρισμα τοῦ *Ὄθωνα*. Ξέρετε, εἴχαμε πολλές δυσκολίες γιά νά ἀποκτήσουμε ἄδεια γυρίσματος στό συντριβάνι καί στόν κῆπο, γιά τήν τέταρτη πράξη τοῦ *Ὄθωνα* γιατί ἐκείνη τήν ἐποχή ἀνῆκαν σέ κάποια κυρία τῆς οἰκογένειας τῶν Πανφίλι. Οἱ Πανφίλι εἶναι μιά οἰκογένεια πολύ διάσημη στή Ρώμη, νομίζω ὅτι ὁ πρῶτος Πανφίλι ἦταν καρδινάλιος. Ἔχουν ἕνα παλάτι πάνω στήν «πιάτσα Ναβόνα» καί τό περίφημο συντριβάνι βρισκόταν στό κέντρο τῆς πλατείας· τό εἶχε κατασκευάσει ὁ καρδινάλιος. Δέν ἤθελαν λοιπόν νά μᾶς ἀφήσουν νά γυρίσουμε καί χρειάστηκε, γιά τόν *Ὄθωνα*, νά διαπραγματευτοῦμε ἐπί ἕξι μῆνες μέχρι νά ἀποκτήσουμε τήν ἄδεια, ἡ ὁποία τελικά μᾶς δόθηκε. Καθώς δέν εἴμαστε λοιπόν σίγουροι ὅτι θά μπορούσαμε νά γυρίζαμε σ' ἐκείνη τή βίλα, βαλθήκαμε τήν ἴδια ἐποχή νά ψάχνουμε ἀλλοῦ τόπους ὅπου θά γυρίζαμε τήν τελευταία στιγμή, σέ περίπτωση ἄρνησης. Αὐτές οἱ ἔρευνες μᾶς ὁδήγησαν στή βίλα Ἀλντομπραντίνι στό Φρασκάτι, ὅπου γυρίσαμε τίς σεκάνς μέ τό νεαρό καί τόν τραπεζίτη τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*. Ὑπῆρχε καί σ' αὐτόν τόν κῆπο ἕνα συντριβάνι πού δέν τό δείχνω καθόλου στήν ταινία, κι ὅπου θά εἶχα γυρίσει, σά λύση ἀπελπισίας, τήν τέταρτη πράξη τοῦ *Ὄθωνα*. Ὅσο γιά τό συντριβάνι τῆς βίλας Πανφίλι, μιά καί τῶφερε ἡ κουβέντα, βρισκόταν πρίν πάνω στήν «πιάτσα Ναβόνα» κι ὁ καρδινάλιος Πανφίλι τό μετέφερε στούς κήπους ὅπου γυρίσαμε τόν *Ὄθωνα*. Τό σημερινό συντριβάνι πάνω στήν «πιάτσα Ναβόνα» ἔχει κατασκευαστεῖ ἀπό τόν Μπερτίνι.

Τό πρόβλημα πού παρουσιάστηκε ὅταν θελήσαμε νά γυρίσουμε ἦταν ὅτι δέν ἤθελα νά δείξω λουλούδια στήν ἀρχή τῆς πρώτης συνάντησης τοῦ νεαροῦ καί τοῦ τραπεζίτη, ἀλλά ἤθελα ὁπωσδήποτε λουλούδια στό τέλος. Μερικοί σκέφτηκαν τό *Big Sleep* τοῦ Χάουαρντ Χώυκς. Εἰλικρινά γνωρίζω πολύ καλά τό *Big Sleep* ἀλλά ὁμολογῶ πώς δέ σκέφτηκα συνειδητά τή σκηνή, τό γέρο καί τόν Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ στή σέρα. Ἤξερα, λοιπόν, πολύ καλά ὅτι ἤθελα λουλούδια στό τέλος ἀλλά ὄχι στήν ἀρχή, καί γιά μιά στιγμή μέ ἔπιασε πανικός, γιατί δέν κατάφερνα νά μή δείξω τά λουλούδια στήν ἀρχή, κόντεψα μάλιστα νά ἐγκαταλείψω αὐτό τόν κῆπο. Ξέρετε, ὅταν βρίσκω ἕνα ντεκόρ, νιώθω γενικά τήν ἀνάγκη νά πάω ἐκεῖ τουλάχιστον πέντε ἤ ἕξι φορές, νά περπατήσω, νά καπνίσω μερικά τσιγάρα, νά σκεφτῶ ἄλλα πράγματα, γιά νά τό συνηθίσω. Μέ εἶχε καταλάβει ἀληθινός πανικός ἐξαιτίας τῶν λουλουδιῶν, μέχρι τή στιγμή πού ἀνακάλυψα τήν ἰδέα αὐτῆς τῆς κίνησης πού ἀποτελεῖ τήν πρώτη σεκάνς μέ τόν τραπεζίτη, πού τελειώνει μέ τήν ἐρώτηση τοῦ νεαροῦ: «*Ἀλλά, ἀρκετά νωρίς θεωρήθηκε σάν κάποιος πού ἐπρόκειτο νά ἔχει μεγάλο μέλλον στό δημοκρατικό κόμμα;*». Αὐτή ἡ κίνηση ἔγκειτο πολύ ἁπλά στό νά κάνουμε μιά κίνηση γερανοῦ χωρίς γερανό, κίνηση κομμένη σέ πλάνα, τμηματική, δηλαδή ἀρχικά βλέπουμε καί τούς δυό τους ἀπό πίσω, ἔπειτα περνᾶμε μπροστά, κάνουμε τό γύρισμα τοῦ προσώπου ἀνεβαίνοντας ὅλο καί περισσότερο, μέχρι τή στιγμή πού συμβαίνει μιά βίαιη κι ἀπότομη κίνηση, σάν νά μπαλαντζάρισε βίαια ὁ γερανός πάνω στόν νεαρό πού ρωτάει καί πού τόν βλέπουμε σέ γκρό-πλάν καί κοντρπλονζέ γιά πρώτη φορά, ἐνῶ τόν ἔχουμε δεῖ πρίν ἀπό πίσω. Σ' αὐτό τό πλάνο, ὑπάρχουν λουλούδια. Μετά, ἀποφεύγω νά δείξω πάλι τά λουλούδια μέχρι τό τέλος τῆς ἄλλης σεκάνς, ὅταν γυρίζουν ἀπό τόν περίπατο, ἔπειτα ξανακάνω τόν ἴδιο γύρο, αὐτή τή φορά ἀντίστροφα στήν τρίτη σεκάνς μέ τόν τραπεζίτη.

Σ.Κ. Ἡ λειτουργία τῶν πλάνων στό αὐτοκίνητο, αὐτῶν τῶν μεγάλων τράβελινγκ, εἶναι νά δείξουν τό λαό, πού ἀπουσιάζει ἀπό τήν ὑπόλοιπη δράση;

Ζ.Μ.Σ.: Θέλαμε νά κινηματογραφήσουμε τούς δρόμους τῆς Ρώμης. Ὡστόσο ὄχι μόνο γιά νά ἐπανενταχθοῦμε στήν ἔρευνα, στό λαβύρινθο τοῦ νεαροῦ. Ἐκεῖνο πού ἦταν δύσκολο, ἦταν τό καδράρισμα, γιατί ἤθελα ὁ ἐξωτερικός χῶρος νά εἶναι στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τό κεφάλι τοῦ ἐρευνητῆ, πού τόν βλέπουμε ἀπό πίσω τήν ὥρα πού ὁδηγεῖ, ὑπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τήν ἀπομόνωσή του, τό γεγονός ὅτι εἶναι ἀποκομμένος ἀπ' τόν ἐξωτερικό κόσμο, σάν κάποιος τουρίστας. Ἔπρεπε νά βροῦμε ἕνα αὐτοκίνητο μέ ἀνοιχτή σκεπή καί ταυτόχρονα ἀρκετά στενό γιά νά μπορεῖ νά περνάει ἀπ' τούς δρόμους, τά μικρά δρομάκια. Τελικά, βρήκαμε αὐτό τό εἰδικό μοντέλο τῆς Austin μέ ἀνοιχτή σκεπή.

Μέ κέφι χαράξαμε οἱ ἴδιοι μέ μεγάλη ἀκρίβεια τή διαδρομή ὅλων αὐτῶν τῶν περιπλανήσεων. Ἀρχίζουμε ἀπό τήν κάθοδο τοῦ λόφου Giannicolo. Φτάνουμε στή Ρώμη. Φτάνει στή Ρώμη. Το Giannicolo εἶναι ἡ συνοικία τῶν μικροβιοτεχνῶν, ἐπιπλέον, ἡ συνοικία ὅπου οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν μαντρώσει τούς σκλάβους καί ἀργότερα, ἑπομένως, ἡ συνοικία τῶν χριστιανῶν. Κατεβαίνει ἀπό τό Giannicolo καί βυθίζεται στό Τραστέβερε. Ἡ ἀγορά τοῦ Τραστέβερε ὅπου φθάνει εἶναι μιά ἀπ' τίς πιό μεγάλες ἀγορές τῆς Ρώμης. Μετά διασχίζει τό Βιάλε Τραστέβερε καί φτάνει στίς συνοικίες. Τελειώνει φθάνοντας στή μεριά πού ἀγγίζει τόν Τίβερη. Αὐτός ὁ πρῶτος *περίπατος* γίνεται τό πρωί.

Ὁ δεύτερος περίπατος γίνεται στό Κάμπο ντέ Φιόρι, ἐκεῖ ὅπου κάηκαν στήν πυρά ὁ Τζιορντάνο Μπροῦνο καί πολλοί ἄλλοι. Εἶναι ἐπίσης ἡ συνοικία τῶν κλεφτῶν, πού στή Ρώμη εἶναι ὀργανωμένοι σάν ἕνας καπιταλιστικός κόσμος σέ μινιατούρα. Κι ἔπειτα φτάνουμε στή συνοικία ὅπου δέν ὑπάρχουν πιά βιοτέχνες. Εἶναι ἡ δεύτερη ἀγορά καί ὁ περίπατος τελειώνει τή στιγμή πού φτάνει στό Κόρσο Βιτόριο Ἐμανουέλ. Εἶναι σχεδόν μεσημέρι. Ὁ τρίτος περίπατος γίνεται στό Τραστέβερε, ἀνάμεσα στίς πέντε καί στίς ἑπτά τό βράδυ. Ἐκεῖ, βλέπει ἤδη τούς ἀνθρώπους νά ξεκουράζονται μπροστά στά σπίτια τους. Αὐτή ἡ συνοικία τείνει σήμερα ὅλο καί περισσότερο νά καταστεῖ ἀποικία τῶν Ἀμερικανῶν... Τά μαγειρεύουν ἔτσι, ὥστε νά ξεσπιτώνουν τόν κοσμάκη πού ἔμενε πρίν ἐκεῖ, καί μετά «*ἀνακαινίζουν*» τά σπίτια καί τά νοικιάζουν σέ ἀμερικανούς πανάκριβα. Ὑπάρχει λοιπόν, ἕνα εἶδος ὅλο καί μεγαλύτερου βυθίσματος τοῦ νεαροῦ μέσα σ' αὐτές τίς συνοικίες... Μ' αὐτά τά δεδομένα πρέπει νά διευκρινίσουμε ὅτι ὁ ἐργατικός κόσμος, ὡς ἐργατική τάξη, δέν εἶναι παρών. Ἡ Ρώμη εἶναι μιά πόλη βιοτεχνῶν, ἀστῶν ἢ παρασίτων. Αὐτά τά τράβελινγκ δέν εἶναι σέ τελική ἀνάλυση μιά ἀνάλυση τῶν κοινωνικῶν στρωμάτων τῆς παλιᾶς Ρώμης. Εἶναι ἁπλῶς μιά παρουσία. Εἶναι ἐπίσης ἡ ἀνακάλυψη μιᾶς πόλης ἀπό κάποιον ξενόφερτο νεαρό, ἀνακάλυψη μέσω τῆς περιπλάνησής του, τῆς ἔρευνάς του.

Σ.Κ. Στό μυθιστόρημα, ὁ κεντρικός ἥρωας δέ θέτει περισσότερα ἐρωτήματα; Ἐδῶ ἔχουμε κυρίως τήν ἐντύπωση ὅτι περιορίζεται στό ν' ἀκούει.

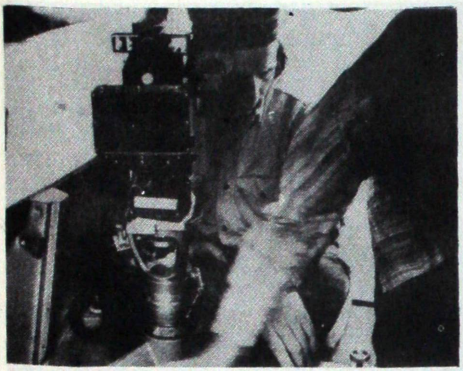
Ζ.Μ.Σ.: Στό μυθιστόρημα τοῦ Μπρέχτ ὑπάρχει μιά ὁλόκληρη ἄλλη πλευρά, γιά τήν ὁποία δέν ἔχουμε ἀκόμη μιλήσει. Σ' αὐτήν, ὁ νεαρός παζαρεύει τό ἡμερολόγιο τοῦ Ράρους. Ψάχνει νά βρεῖ τόν γέρο τραπεζίτη, ὄχι μόνο γιά νά τόν βάλει νά μιλήσει ὅπως τό κάνει στήν ταινία μας. Ἀναζητεῖ τό ἡμερολόγιο τοῦ Ράρους, τοῦ γραμματέα τοῦ Καίσαρα. Τοῦ προσφέρει χρήματα κι ὁ ἄλλος τοῦ λέει: ὄχι, δέ θέλω νά σάς τό δόσω. Τό πρόβλημα δέν εἶναι χρηματικό, ὁ τραπεζίτης εἶναι πολύ ἐπιφυλακτικός. Ὑπάρχει ἐκεῖ μιά ὁλόκληρη ψυχολογική πλευρά.

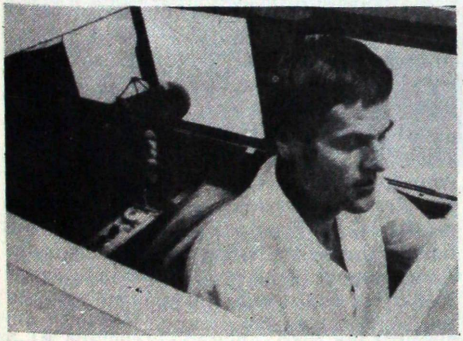
ΝΤ.Υ.: Ὁ Ράρους, ὅπως εἴπαμε στήν ἀρχή, εἶναι γραμματέας τοῦ Καίσαρα, πού πιθανόν ἔχει ἐπινοηθεῖ ἀπό τόν Μπρέχτ, πού ὑποτίθεται ὅτι κρατοῦσε κάποιο ἡμερολόγιο, περισσότερο ἢ λιγότερο καθημερινό καί ὅπου ὑπάρχουν πράγματα γιά τόν ἴδιο, τήν προσωπική του ζωή, ἀλλά καί πράγματα γιά τόν Καίσαρα...

Ζ.Μ.Σ.: ... γιά τό πήγαινε-ἔλα στό σπίτι του, στούς πελάτες του, κ.τ.λ... Αὐτό ἤθελα νά κάνω στήν ἀρχή.

ΝΤ.Υ.: Ἀλλά τελικά δέν τό χρησιμοποιήσαμε. Ὑπάρχουν, σ' αὐτό τό ἡμερολόγιο, πολλές πληροφορίες γιά τούς βιοτέχνες στή Ρώμη, γιατί ὁ Ράρους πού εἶναι ὁμοφυλόφιλος, ἔχει ἕναν φίλο ἀπ' τόν ὁποῖο ἀγοράζει ἕνα κουρεῖο. Ὑπάρχει ἐπίσης μιά ἐρωτική ἱστορία πολύ συγκινητική. Ἕνας φίλος μας ὁμοφυλόφιλος ἔκλαψε πολύ διαβάζοντάς την. Ἐξάλλου, ὁ Μπρέχτ χρησιμοποιεῖ τήν ζωή τῶν βιοτεχνῶν γιά νά φωτίσει μιά ὁλόκληρη πλευρά τῆς ἐξέγερσης τοῦ Κατιλίνα, πού δέν περιέχεται στήν ταινία διότι θά χρειαζόταν σχεδόν ὁλόκληρη ταινία γιά νά καταλάβει ὁ θεατής (κι ἐγώ ὁ ἴδιος ἄλλωστε) τί ρόλο ἔπαιξε ὁ Κατιλίνας.

Σ.Κ. Οἱ ἐλάχιστες παρεμβάσεις τοῦ νεαροῦ, ὅσο σύντομες κι ἄν εἶναι, σημαίνουν ὅλο καί περισσότερο τήν προοδευτική ἐξέ-





Απ' τό γύρισμα τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας:*
ο ὁπερατέρ Ρενάτο Μπέρτα *(πάνω)* μέ τήν κάμερα.
μέσα στό αὐτοκίνητο καί ὁ
Μπένεντικτ Τσούλαουφ (ὁ νεαρός)
μέ τόν Τζέτι Γκριτζιονι μέσα στό αὐτοκίνητο *(κάτω).*

λιξη τῆς συνείδησής του.

Ζ.Μ.Σ.: Αὐτό εἶναι ἀλήθεια. Δηλαδή, στήν ἀρχή φτάνει πολύ ἀφελής, σχεδόν χαύει τά πάντα. Ἔπειτα, πρός τό τέλος, πρόκειται γιά κάποιον πού αἰσθάνεται πραγματική ναυτία. Στήν ἀρχή, ὑπάρχει μάλιστα καί μιά κάποια συνενοχή ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τόν τραπεζίτη· γι' αὐτό τούς βάζουμε νά καθίσουν στό ἴδιο κάθισμα, ἀντί νά κάνουμε αὐτό πού γίνεται συνήθως στή ζωή, δηλαδή νά τούς βάλουμε νά κάτσουν ὁ ἕνας ἀπέναντι στόν ἄλλο. Ἀντιστρέψαμε λοιπόν τά πράγματα καί τούς καθίζουμε στό ἴδιο κάθισμα. Ἡ ἰδέα τῆς συνενοχῆς σημαδεύεται λοιπόν ἀπό τό γεγονός ὅτι βλέπουμε καί τούς δυό, βλέποντας τήν πλάτη καί τό σβέρκο τους: ἤδη ἐδῶ πρόκειται γιά τήν παλιά χιτσκοκική συνενοχή. Ἀλλά γυρίζοντας ἀπό τόν περίπατο κάθονται ὁ ἕνας ἀπέναντι στόν ἄλλο καί ὑπάρχει μάλιστα κι ἕνα τραπέζι ἀνάμεσά τους. Ἐπανεγκαθιδρύουμε ἕνα εἶδος συνενοχῆς μέ τό ποτήρι τοῦ κρασιοῦ καί τήν καράφα.

Σ.Κ. Σ' αὐτό πού μποροῦμε νά ὀνομάσουμε «συνεντεύξεις», ὑπάρχουν κατά τρόπο αἰσθητό λιγότερα πλάνα τοῦ νεαροῦ πού ρωτάει ἀπό ἐκεῖνα ὅσων ἀπαντοῦν.

Ζ.Μ.Σ.: Ναί, ἐκτός ἀπ' τή σεκάνς τῆς ἀντιμετώπισής του μέ τόν χωρικό, ὅπου ὑπάρχει σχεδόν ὁ ἴδιος ἀριθμός πλάνων. Στήν πραγματικότητα ὑπάρχει ἕνα παραπάνω πλάνο τοῦ χωρικοῦ. Κι ἔπειτα στήν τελευταία σεκάνς μέ τόν τραπεζίτη κινηματογραφοῦμε τόν νεαρό πού ἀκούει σέ ψευτο - champ/contrechamp· ἐκεῖ τά πλάνα τοῦ νεαροῦ εἶναι πολύ μεγάλα.

ΝΤ.Υ.: Στό μεγάλο πλάνο δίπλα στή θάλασσα, ὅπου μιλάει ὁ συγγραφέας, ὁ νεαρός ἔχει ἐξαφανισθεῖ ἐντελῶς, δέν τόν δείχνουμε κάν.

Ζ.Μ.Σ.: Ναί, εἶναι αἰσθητή ἡ παρουσία τοῦ νεαροῦ πού ἔχει κάνει τήν ἐρώτηση γιά νά βάλει τόν ποιητή νά μιλήσει, παρόλο πού αὐτός δέν παρεμβαίνει καθόλου. Ἦταν, ὡστόσο, πραγματικά καθισμένος ἀπέναντί του, ἀλλά εἴχαμε προβλέψει νά μήν τόν δείξω. Ἴσως γιατί ὁ συγγραφέας ἦταν στ' ἀλήθεια τό πιό γοητευτικό πρόσωπο, καί ἦταν προτιμότερο νά μή δείξω τό νεαρό, ν' ἀφήσω τή γοητεία νά ἀσκηθεῖ πάνω στό θεατή κατευθείαν. Κι αὐτό γιατί πρόκειται πραγματικά γιά τό πρόσωπο στό ὁποῖο ὁ Μπρέχτ συμπεριφέρεται μέ τή μεγαλύτερη κακία, εἶναι ἕνας συνάδελφος, ἕνας συγγραφέας πού περιφρονεῖ βαθιά αὐτό πού ὁ ἴδιος ὀνομάζει πολιτική, ἕνας ἀστός συγγραφέας στό δρόμο γιά τό φασισμό, γιά τόν ὁποῖο ὁ Μπρέχτ αἰσθάνεται περιφρόνηση καί μόνο.

Σ.Κ. Εἶναι πράγματι τό μοναδικό μισητό πρόσωπο ἀνάμεσα σέ ὅλα, ἄν καί δέν εἶναι ἄμεσα πολιτικό.

Ζ.Μ.Σ.: Οἱ ἄλλοι εἶναι κυνικοί, εἶναι ἐγκληματίες, εἶναι αὐτό πού εἶναι, ἐνῶ αὐτός βρίσκεται ἐκεῖ, κρίνοντας τά πάντα ἐνῶ δέν ἔχει καμιά σχέση μέ ὅλη αὐτή τήν ἱστορία. Ὁ τραπεζίτης τουλάχιστον εἶχε πάρει μέρος στήν ταξική πάλη τήν ὁποία ἀφηγεῖται, ὁ δικηγόρος ἐπίσης, ἐνῶ αὐτός εἶναι ὁ τύπος τοῦ ἀνθρώπου πού μένει ἔξω ἀπό κάθε τι.

Σ.Κ. Ποῦ γυρίσατε αὐτό τό κομμάτι τοῦ συγγραφέα;

Ζ.Μ.Σ.: Στό νησί Ἔλβα, στά βόρεια τοῦ νησιοῦ. Ὅταν ἔχει κακοκαιρία, ἀκριβῶς πίσω ἀπ' τόν συγγραφέα, μπορεῖ κανείς νά διακρίνει τήν Κορσική...

Σ.Κ.: Ὅταν ἔχει καλό καιρό!

Ζ.Μ.Σ.: Ὄχι, ὅταν ἔχει κακοκαιρία ἤ λίγο πρίν βρέξει ἤ ἀκριβῶς μετά τή βροχή. Αὐτό τό σπίτι, στό νησί Ἔλβα, ὅπου γυρίσαμε, ἀνήκει σ' αὐτόν πού ὑποδύεται τόν τραπεζίτη, στόν Γκόντφριντ Μπόλντ. Εἶναι ἕνας φίλος πού εἴχαμε γνωρίσει ὅταν γυρίζαμε τό *Machorka Muff*, ἕνας ἀπό τούς ἐλάχιστους πού τό ὑπερασπιζόταν ἐκείνη τήν ἐποχή, ὁ μοναδικός ἴσως. Παλιός σοσιαλιστής καί καθόλου σοσιαλδημοκράτης, πού ἀσφυκτιᾶ βλέποντας τόν ὀπουρτουνισμό νά τόν περιβάλλει, εἶναι ὁ πολιτιστικός συντάκτης τοῦ ἑβδομαδιαίου περιοδικοῦ τῶν ἐργατικῶν συνδικάτων. Ὅσο γιά τό δικηγόρο, εἶναι ὁ μόνος πού ζεῖ στή Ρώμη, Ἑβραῖος ἀπό τό Βερολίνο, πού ἔφυγε πρίν ἀπ' τό 1933. Πῆγε στήν Ἱσπανία, ὅπου εἶχε πάρει μέρος στόν ἐμφύλιο στήν ταξιαρχία τῶν ἀναρχικῶν, ἄν καί κομμουνιστής ἐκείνη τήν ἐποχή. Δίδασκε τό '30 ἤ μάλλον κατά τή δεκαετία ἀνάμεσα στά 1920-30 στή «Marxistische Arbeiter Schule» (Ἐργατική μαρξιστική σχολή). Πολέμησε στήν ἀναρχική ταξιαρχία γιατί, ὅπως μᾶς εἶπε, δέν ὑπῆρχε θέση στήν κομμουνιστική. Ἔπειτα θέλησε ν' ἀγωνιστεῖ ἐνάντια στούς ναζί, κατατάχτηκε στή γαλλική λεγεώνα τῶν ξένων, ὅπου βρέθηκε μαζί μέ ἄλλους γερμανούς στό Μαρόκο. Στήν πραγματικότητα δέν ἤθελαν γιά τίποτε στόν κόσμο νά τούς φέρουν σ' ἐπαφή μέ τούς ναζί. Λιποτάκτησε κι ἔπειτα πέρασε στή γαλλική ἀντίσταση, στήν ὑπηρεσία μεταδόσεων ὅπου, φυσικά, εἶχε μερικά μπλεξίματα μέ τή γερμανική του προφορά. Τώρα ζεῖ στή Ρώμη.

Ὁ συγγραφέας εἶναι ζωγράφος ἀπό τή Φρανκφούρτη, ὅπου ζεῖ διδάσκοντας, εἶναι καθηγητής στή Φρανκφούρτη. Ὁ χωρικός εἶναι ἕνας χωρικός τῆς περιοχῆς, μιᾶς κοιλάδας πού κατεβαίνει ἀπ' τό Μπρένερ στούς Δολομίτες, στήν ἐπαρχία Μπολτσάνο. Ὁ πληθυσμός της μιλάει γερμανικά. Αὐτός κάτοικεῖ σ' ἕνα χωριό, πάνω ἀπ' αὐτή τήν κοιλάδα. Αὐτούς τούς χωρικούς τούς εἶχε πουλήσει ὁ Μουσολίνι στόν Χίτλερ. Πολέμησαν ὅλοι στό ρώσικο μέτωπο. Τόν χωρικό τῆς ταινίας τόν βρήκαμε χάρη σέ μερικούς φίλους πού γνωρίζουν τήν περιοχή. Εἶναι ὁ μόνος μέ τόν ὁποῖο δούλεψα διαφορετικά.

ΝΤ.Υ.: τοῦ δόσαμε τό κείμενο. Τό ἔμαθε μόνος του ἀλλά χρησιμοποιώντας δικές του λέξεις.

Ζ.Μ.Σ.: Μέ τούς ἄλλους εἴμαστε ἀμείλικτοι γιά νά ἀποφύγουμε τό νά μετασχηματίσουν τό κείμενο. Ὅπως καί νά ἔχει τό πράγμα, εἶναι διανοούμενοι, μπορούσαμε νά τούς ἀναγκάσουμε νά διεισδύσουν στό κείμενο τοῦ Μπρέχτ. Ἐνῶ τό χωρικό τόν ἀφήσαμε τελείως ἐλεύθερο στήν ἀρχή, νά διαβάζει τό κείμενο μέ τόν τρόπο του. Ἀλλά δυσκολευτήκαμε πολύ νά ἀντικαταστήσουμε καθεμιά ἀπ' τίς λέξεις του μέ τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ. Πρόκειται γιά κάποιον πού ἀποδίδει καλά μιά μεγάλη διανοητική ἄσκηση, πού ἀναφέρεται σέ συγκεκριμένες καθημερινές ἐμπειρίες, ἀλλά δέν καταφέρνει καθόλου μιά ἄσκηση ἀνάγνωσης ἤ ἀπαγγελίας. Ἀνασυνθέτοντας ἀρχικά τήν κάθε φράση τοῦ Μπρέχτ μέ τό δικό του λεξιλόγιο ἀκόμη κι ἄν στή συνέχεια τόν βοηθήσαμε νά ἀντικαταστήσει τίς δικές του λέξεις μέ ἄλλες, ἐκεῖνες τοῦ Μπρέχτ, στήν ἀρχή ἐπένδυε στό κείμενο τίς δικές του ἐμπειρίες.

Σ.Κ. Ποῦ τοποθετεῖτε αὐτή τήν ταινία σέ σχέση μέ τήν προηγούμενή σας δουλειά; Ἔχετε τήν ἐντύπωση ὅτι ἐμπλουτίσατε τήν προσπάθειά σας μ' ἕναν ἄμεσα πολιτικό καί οἰκονομικό προβληματισμό;

Ζ.Μ.Σ.: Εἶναι ἡ πρώτη ταινία πού κάνουμε, ὅπου μιλᾶμε γιά πολιτική οἰκονομία καί οἰκονομικούς συσχετισμούς δυνάμεων. Μέχρι ἐδῶ ἐπρόκειτο γιά τήν πολιτική πού ἀναλυόταν ἔξω ἀπ' τούς οἰκονομικούς συσχετισμούς δυνάμεων, ἐκτός ἴσως ἀπ' τήν ταινία γιά τόν Μπάχ. Ἄν κάποτε ὑποστήριξα ὅτι ὁ *Μπάχ* εἶναι μιά μαρξιστική ταινία, αὐτό δέν τό ἔκανα γιατί εἶναι μιά ταινία γιά τήν ἐργασία καί τή μισθωτή ἐργασία, τελοσπάντων, ὄχι μόνο γι' αὐτό, ἀλλά γιατί στήν πραγματικότητα ἡ οἰκονομία ἤδη ἀρχιζε νά σκάει μύτη. Ἀλλά δέν ὑπῆρχε μαρξιστική ἀνάλυση τοῦ θέματος μέ τήν αὐστηρή ἔννοια. Ἐδῶ, ὑπάρχει μιά τέτια ἀνάλυση γιά πρώτη φορά. Ἀλλά ἀκόμη καί στούς *Ἀσυμφιλίωτους*, τή στιγμή πού ἡ γριά σκιαγραφεῖ ἕναν κάποιο πίνακα τῆς οἰκονομικῆς κρίσης στή Δυ-

Ὁ ἀγρότης (Γιόχαν Οὔντερπέρτινγκερ) στά *Μαθήματα Ἱστορίας*.

τική Γερμανία, ὑπάρχει κάτι πού κινεῖται πρός αὐτή τήν κατεύθυνση. Ἦταν ὡστόσο ἕνα ἐπικό κείμενο ἑνός ἀστοῦ συγγραφέα κι ὄχι πραγματικά μιά μαρξιστική ἀνάλυση.

Τά *Μαθήματα Ἱστορίας* εἶναι μιά ἀνάλυση πού ταιριάζει ἐξίσου καλά στήν ἀμερικανική πολιτική στήν Λατινική Ἀμερική, λογαριάζοντας βέβαια ὅλες τίς διαφορετικές συνθῆκες. Εἶναι ἡ ἀφετηρία γιά μιά ἀνάλυση τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, τῶν σχέσεων δημοκρατίας-ἐμπορίου, τῶν σχέσεων ἐπίσης ἀστικῶν δημοκρατιῶν-καπιταλισμοῦ, δείχνοντας ὅτι ὅλα αὐτά ὁδηγοῦν ἀναπόφευκτα στόν ἰμπεριαλισμό.

Γράφοντας τίς «*Ὑποθέσεις τοῦ κυρίου Ἰουλίου Καίσαρα*», ὁ Μπρέχτ ξαναδιάβαζε ἐκείνη τήν ἐποχή τό «*Κεφάλαιο*» τοῦ Μάρξ. Τό βιβλίο του εἶναι, κατά κάποιο τρόπο, μιά αὐστηρή ἐφαρμογή τοῦ «*Κεφαλαίου*» στήν ἀνάδυση τοῦ ρωμαϊκοῦ ἰμπεριαλισμοῦ.

***Σ.Κ.** Ἡ ταινία στό ἐπίπεδο τῆς μορφῆς, μέσα ἀπ' τήν σχετική της ἀπλότητα, ξεκόβει ἀπ' τίς προηγούμενες ταινίες. Γιατί;*

Ζ.Μ.Σ.: Αὐτή τήν ταινία τήν ἤθελα πιό ἁπλή ἀπό τίς ἄλλες. Ὁ *Ὄθων* (τό κατάλαβα ξαναβλέποντάς τον μετά ἀπό ἀρκετό καιρό) εἶναι μιά λυρική ταινία. Ἐδῶ, ἀντίθετα, δέν ἤθελα καθόλου νά κάνω μιά λυρική ταινία. Αὐτό πού εἶναι λυρικό, ἤ μάλλον πού γίνεται λυρικό, εἶναι οἱ σεκάνς στό δρόμο. Αὐτό εἶναι ὅλο. Δούλεψα πολύ περισσότερο στό κείμενο τοῦ Μπρέχτ παρά σ' ἐκεῖνο τοῦ Κορνέϊγ, δουλέψαμε τίς λέξεις, τίς ἔννοιες, γιά νά κάνουμε ξεκάθαρες τίς φράσεις, γιά νά παρεμβάλλουμε παύσεις, ἔτσι ὥστε νά ἀναδυθεῖ ἡ κατασκευή, νά γίνει προφανής ἡ λογική. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τό κείμενο μᾶς ἀντιστάθηκε, πράγμα πού μᾶς ὤθησε νά τό δουλέψουμε.

Θά ἤθελα νά διεκρινίσω ὅτι ἐξαρχῆς πίστευα ὅτι κανένας διανομέας δέ θά ἤθελε αὐτή τήν ταινία, καί ὅτι ἡ μοναδική μας εὐκαιρία νά ἔρθουμε σ' ἐπαφή μ' ἕνα κοινό ἦταν ἡ τηλεόραση. Στήν τηλεόραση οἱ ἔρευνες εἶναι ἕνα κλισέ, μιά τρέχουσα πρακτική, ἡ ταινία μας ἦταν μιά ἔρευνα, ἔπρεπε λοιπόν νά περάσει. Εἴχαμε ὡστόσο πολλές δυσκολίες μέ τούς κληρονόμους τοῦ Μπρέχτ ἀπ' τούς ὁποίους δέν εἴχαμε πάρει τά δικαιώματα, ὄχι μόνο γιά οἰκονομικούς λόγους, ἀλλά κυρίως γιατί δέ θά εἶχαν δόσει σίγουρα τή συγκατάθεσή τους γιά τήν ταινία ἔτσι ὅπως τήν εἴχαμε συλλάβει, χωρίς γνωστούς ἠθοποιούς, παραδοσιακή ἴντριγκα, κ.τ.λ... Ἄν δέ βροῦμε μιά λύση στό παραπάνω πρόβλημα, εἶναι ἀδύνατο νά προβληθεῖ ἡ ταινία στή γερμανική τηλεόραση, ὅπως εἶχε προβλεφθεῖ. Ἀλλά νομίζω ὅτι τό ζήτημα θά διευθετηθεῖ...

***Σ.Κ.** Ὁ Ὄθων εἶχε αἰσθητή ἀποτυχία στό Παρίσι. Ὁ Μπάχ ἀντίθετα δέν πῆγε ἄσχημα. Τί σκέπτεσθε γι' αὐτό;*

Ζ.Μ.Σ.: Ἂν δούλεψε ὁ *Μπάχ*, αὐτό ὀφείλεται πραγματικά σέ μιά παρεξήγηση. Ὅλοι νομίζουν ὅτι μποροῦν νά κοιμοῦνται ἐπειδή πρόκειται γιά μουσική. Μέ τόν *Ὄθωνα* δέν ὑπῆρχε πιά αὐτή ἡ παρεξήγηση· ἐξάλλου ἦταν βέβαια πρώτη φορά πού οἱ γάλλοι ἔβλεπαν μιά γαλλική ταινία, φτιαγμένη ἀπό ἐμᾶς. Καί ἔπειτα δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι, εἶναι Κορνέϊγ κι ὁ Κορνέϊγ ἐκνευρίζει γενικά. Κανείς δέν πάει νά δεῖ μιά ταινία βγαλμένη ἀπό ἔργο τοῦ Κορνέϊγ.

ΝΤ.Υ.: Ξέρετε, ὅταν ἡ ταινία παιζόταν στό Παρίσι, στόν κινηματογράφο «Les Trois Luxembourgs», στήν εἴσοδο, ἔλεγαν σέ ὅσους πήγαιναν νά δοῦν τόν *Ὄθωνα:* «εἶναι προτιμότερο νά δεῖτε τήν ταινία τοῦ Σέρτζιο Λεόνε πού παίζεται στήν αἴθουσα ἀρ. 2. Ὁ *Ὄθωνας* εἶναι ἡ ταινία ἑνός μεθύστακα».

(Ρότερνταμ, Μάρτιος 1973, συνέντευξη στόν Μιχάλη Δημόπουλο. Μετ.: Χρ. Βακαλόπουλος).

ΙΙ: Μωυσής καί Ἀαρών

Σ.Κ. Ἄς ἀρχίσουμε ἀπό τήν ἴδια τή φύση τοῦ ἔργχειρήματος, πού ἐξαρχῆς εἶναι ἀρκετά ἰδιόμορφη καί πρόκειται γιά τήν πρώτη φορά πού μιά ὄπερα σκηνοθετεῖται στόν κινηματογράφο. Ὑπῆρξαν μερικά παραδείγματα ἀπό ὄπερες πού φτιάχτηκαν εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο ὅπως τό «Μέντιουμ» τοῦ Μενότι· ὑπῆρξαν ἀργότερα κινηματογραφημένες ὄπερες (Κάραγιαν), ἀλλά ἀπ' ὅ,τι ξέρω εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἡ ἀπόδοση μιᾶς ὄπερας δέν περνάει μέσα ἀπ' τή θεατρική σκηνή.

Ζ.Μ.Σ. Ἀκόμη καί στίς κινέζικες κινηματογραφημένες ὄπερες (γνωρίζω δυό ἤ τρεῖς ἀπ' αὐτές) μεσολαβεῖ, τελικά, τό θέατρο.

Σ.Κ. Εἶναι ἀναπαραστάσεις, κινηματογραφημένες ἐκ τῶν ὑστέρων, ἐνῶ στήν ταινία σας τό θέατρο δέν μεσολαβεῖ. Βέβαια, ὁ Μωυσής καί Ἀαρών ἔχει ἤδη ἀνέβει στή σκηνή, ἀλλά μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι δέν ἔχει παιχτεῖ πολλές φορές κι ὅτι ἔχει ἀποχτήσει μάλλον τή φήμη ἔργου πού δέν εἶναι δυνατό νά ἀνεβασθεῖ.

Ζ.Μ.Σ: Τό ξανάπαιξαν μέ τήν εὐκαιρία τῆς ἑκατονταετίας ἀπ' τή γέννηση τοῦ συνθέτη, δέν πάει πολύς καιρός, ἐδῶ κι ἕναν χρόνο περίπου. Ἀλλά τό ὅτι δέν εἶχε παιχτεῖ συχνά στό παρελθόν δέν ὀφείλεται μόνο στή φήμη τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἀνεβάσματός του, ἀλλά κυρίως στό ὅτι ὑπῆρξε μιά τομή: ὁ Σαίνμπεργκ ἔφυγε στίς ΗΠΑ, τό 1933 καί ἐκεῖ δέν προσπάθησαν ἰδιαίτερα νά τό ἀνεβάσουν. Στίς ΗΠΑ, ὁ Σαίνμπεργκ ἦταν τελείως ξεριζωμένος. Ἀλλά ἄν ἐξαιρέσουμε τό *Μωϋσής καί Ἀαρών* εἶναι ἐκπληκτικό τό πόσο ἡ μουσική τοῦ Σαίνμπεργκ ἐπηρέασε τούς νέους μουσικούς τοῦ κινηματογράφου. Εὔκολα παρατηρεῖ κανείς πόσα πολλά ἔχουν ἀντλήσει ἀπό τό ἔργο του. Εἶχε μαθητές του πολλούς ἀπ' αὐτούς, καί δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ἐπίσης ὅτι στίς Η.Π.Α ὁ κόσμος εἶχε περισσότερες εὐκαιρίες ν' ἀκούει Σαίνμπεργκ, ἀνάμεσα στά 1933 καί στά 1945, παρά στήν Εὐρώπη ὅπου ἦταν ἀνύπαρκτος. Ἔπρεπε νά περιμένουμε μέχρι τά 1952, ἕναν χρόνο μετά τό θάνατο τοῦ Σαίνμπεργκ, γιά τήν πρώτη ἐκτέλεση τοῦ *Μωυσής καί Ἀαρών* πού διεύθυνε ὁ Ρόσμπαουντ ἐνῶ ἡ πρώτη σκηνική ἐκτέλεση ἔγινε στή Ζυρίχη, πάντοτε μέ τή διεύθυνση τοῦ Ρόσμπαουντ, δέ θυμᾶμαι ποιά χρονιά.

Σ.Κ. Ἀπό τότε ὑπῆρξαν ἀρκετές ἠχογραφήσεις, καί τελευταία μία τοῦ Γκίλεν καί μία ἄλλη τοῦ Μπουλέζ πού δέν ἔχει κυκλοφορήσει ἀκόμη...

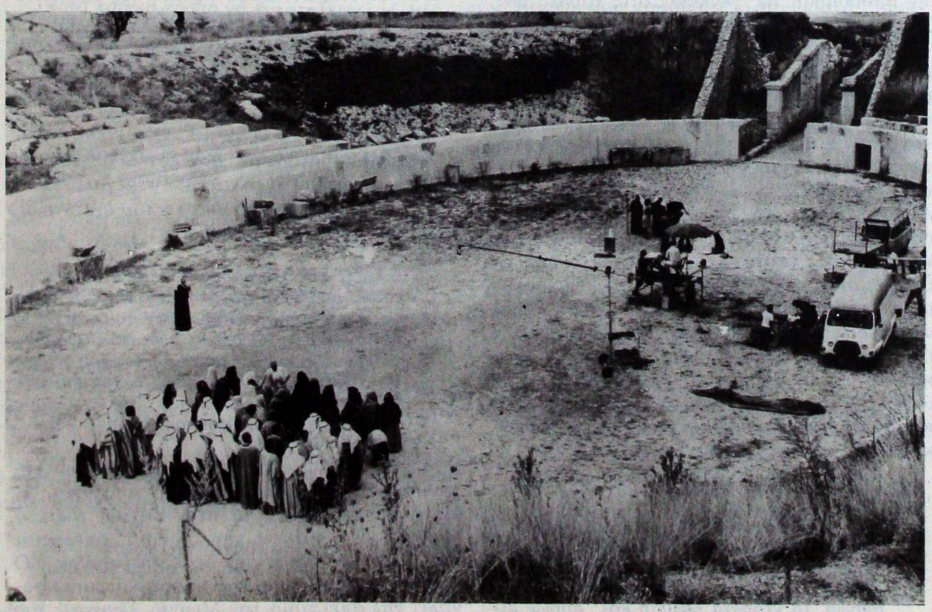
Ζ.Μ.Σ.: Ὁ Μπουλέζ ἄλλωστε μᾶς ἔκλεψε τόν Μωυσή μας, τόν Γκύντερ Ράϊχ. Ὅσο γιά τήν παράσταση τοῦ *Μωϋσής καί Ἀαρών* στά 1973, μέ διεύθυνση τοῦ Ρόλφ Λίμπερμαν καί τοῦ Ρεμόν Ζερόμ στήν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ, δέν τήν εἶδα, οὔτε καί εἶχα καμιά διάθεση νά τήν δῶ, ἦταν στά γαλλικά. Δέν ἔχει κανένα νόημα νά παίζεται τό ἔργο στά γαλλικά, ἀφοῦ ἔχει κατασκευασθεῖ πάνω σέ λέξεις. Ἤ κάνεις κυριολεκτική μετάφραση πού δέν εἶναι δυνατό νά τραγουδηθεῖ, ἤ κάνεις μιά κακή μετάφραση πού μπορεῖ νά τραγουδηθεῖ ἀλλά πού δέν ἔχει πιά κανένα νόημα.

Σ.Κ. Ἄς ἐπανέλθουμε στήν πρωταρχική ἐρώτηση. Τό ἔγχείρημά σας μέ τόν Γκίλεν ἔχει τήν πρωτοτυπία νά μήν περνάει ἀπ' τό θέατρο...

Ζ.Μ.Σ. Ἐδῶ καί μερικά χρόνια ὁ Λεβί Στρώς ἔλεγε σέ μιά συνέντευξη στά *Cahiers du Cinéma*, στόν Ζάκ Ριβέτ νομίζω, ὅτι θά ἔπρεπε νά κινηματογραφοῦμε ὄπερες. Δέ θυμᾶμαι πιά γιατί τό ἔλεγε, γι' αὐτό κάτι τέτοιο θά ἔπρεπε νά εἶναι μιά ἀναγκαία, ἀπαραίτητη κατεύθυνση τοῦ κινηματογράφου Μοῦ εἶχε κάνει μεγάλη ἐντύπωση ἐκείνη τήν ἐποχή. Τελοσπάντων, αὐτό ἦταν μιά παρένθεση.

Σ.Κ. Ἡ ὄπερα στόν κινηματογράφο σοκάρει ἐκ τῶν προτέρων, κινεῖται ἐνάντια στήν

Προετοιμασία γυρίσματος τοῦ πλάνου 24 τοῦ *Μωυσῆς καί Ἀαρών*. Δεξιά ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ, στή μέση ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ, ἀριστερά (μέ τήν κορδέλλα στά μαλλιά) ὁ Τζέτι Γκριτζιόνι. Διακρίνονται ἐπίσης οἱ Γκύντερ Ράϊχ (Μωυσής) καί Λουΐ Ντεβός (Ἀαρών).



Από την πρώτη πράξη τοῦ *Μωυσῆς καί Ἀαρών* (προετοιμασία γυρίσματος)

ἀληθοφάνεια πού περιμένουμε συνήθως ἀπ' αὐτόν. Στό θέατρο τό πρόβλημα ξεπερνιέται γιατί ὑπάρχει τό βάθος τῆς σκηνῆς, κι ἔπειτα, ὑπάρχει μιά σύμβαση πού γίνεται ἀποδεκτή καί πού λειτουργεῖ στήν ἐντέλεια. Ἀλλά στόν κινηματογράφο δέ συμβαίνει κάτι τέτιο.

Ζ.Μ.Σ. Αὐτό πού μέ ἐνδιέφερε στό ξεκίνημα ἦταν νά κινηθῶ ἐνάντια σ' αὐτή τήν ἀληθοφάνεια μέ τό πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ πού, ἀκριβῶς, δέν τραγουδάει, ἐκτός ἀπό μιά φράση. Ὅπως καί νά ἦταν, θέλαμε ὁπωσδήποτε ἕναν τραγουδιστή, πέρα ἀπ' τό γεγονός βέβαια ὅτι δέν ἦταν δυνατό νά δοθεῖ τό μέρος τοῦ Μωυσῆ παρά μόνο σέ τραγουδιστή κι ὄχι σέ ἠθοποιό, γιατί χρειαζόταν στ' ἀλήθεια κάποιος πού νά μπορεῖ νά διαβάζει μιά παρτιτούρα ἐπειδή παρόλα αὐτά, αὐτό τό «Sprechgesang», αὐτό τό ὁμιλούμενο τραγούδι ἤ αὐτή ἡ τραγουδιστή ὁμιλία, εἶναι σημειωμένο στήν παρτιτούρα). Αὐτό πού μ' ἐνδιέφερε λοιπόν ἦταν νά κάνω κάτι πού δέν εἴχαμε κάνει ποτέ πρίν, στίς προηγούμενες ταινίες μας, γιά παράδειγμα, ἀκόμη κι ἄν ἡ γριά στούς *Ἀσυμφιλίωτους* ἀπάγγελλε μέ στόμφο φράσεις γιά τήν οἰκονομική κρίση, μιλοῦσε ὡστόσο μέ τρόπο καθόλου ἀληθοφανή, καθόλου νατουραλιστικό. Παρόλα αὐτά ἦταν ἕνας τρόπος νά μιλᾶς πού δέν πήγαινε καί πολύ μακριά. Μέ τόν Μωυσή, ἀντίθετα, πήγαμε πολύ μακρύτερα. Μᾶς κατηγοροῦσαν πάντοτε γιά τήν ἀποδόμηση τῆς γλώσσας στίς ταινίες μας. Οἱ γερμανοί ἔλεγαν γιά τούς *Ἀσυμφιλίωτους: «δέν καταλαβαίνουμε τίποτε στίς ταινίες σας» γιατί τίποτε δέν προφέρεται μέ νατουραλιστικό τρόπο.* Ἀλλά, στήν πραγματικότητα, βλέποντας τήν ταινία, σκέπτεται κανείς ὅτι καταλαβαίνει τήν κάθε συλλαβή, ὅτι ὁ λόγος εἶναι λογικός, πολύ καθαρός. Αὐτό πού δέν ἦταν νατουραλιστικό ἦταν ὁ τρόπος ἐκφορᾶς. Στό Μωυσῆς, εἴχαμε τήν εὐκαιρία νά κάνουμε τό ἀντιθετο, ἡ ὁμιλία ἀρθρώνεται ἀπολύτως ξεκάθαρα. Ἀλλά, ταυτόχρονα σέ μερικές ἀπ' τίς ἄλλες ταινίες μας θέλαμε νά προχωρήσουμε παραπέρα τίς προσπάθειές μας, νά σπρώξουμε παραπέρα τή δουλειά γιά τόν Γάλβα στόν *Ὄθωνα* ἤ γιά τή γριά στούς *Ἀσυμφιλίωτους*, δουλειά πού ὄξυνε ὄχι τά ὁριζόντια ἀλλά τά κάθετα διαστήματα. Πρόκειται λοιπόν γιά κάτι πού δέ θά μπορούσαμε νά τό εἴχαμε κάνει χωρίς μουσική, μέ τήν ὁμιλία καί μόνο.

Σ.Κ. Κι ἀκόμη περισσότερο, μιά κι ἡ ἄρθρωση στόν Σαίνμπεργκ εἶναι ἰδιαίτερα πολύπλοκη, τά πλάνα ἀναμειγνύονται, οἱ ἄνθρωποι μιλοῦν ταυτόχρονα. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, τά ντουέτα Μωϋσῆ καί Ἀαρών εἶναι πολύ τυπικά, ὁ ἕνας μιλάει, ὁ ἄλλος τραγουδάει, ἕνα εἶδος μουσικοῦ κανόνα μετατοπίζεται ἀπ' τήν ὁμιλία στό τραγούδι...

Ζ.Μ.Σ: Πολύ σωστά. Αὐτό ἄλλωστε μᾶς ἔβαλε πολλά προβλήματα ὅσον ἀφορᾶ τούς ὑπότιτλους. ἔπρεπε νά διαλέξουμε τί νά μεταφράσουμε... Ἀλλά θά ἤθελα νά ἐπανέλθω σ' αὐτά πού λέγαμε πάνω στήν ἄρθρωση, στή φωνωδία. Νομίζω ὅτι εἶναι ἡ πρώτη φορά πού τά διαστήματα στό *Μωυσής καί Ἀαρών* εἶναι τόσο μεγάλα. Ὁ Ἀαρών-Ντεβός μᾶς ἐκμυστηρεύθηκε ὅτι στόν δίσκο τοῦ Ρόσμπαουντ.πού εἶναι χωρίς ἄλλο ὅ,τι τό καλύτερο ἔχει γίνει μέχρι σήμερα ὅσον ἀφορᾶ τήν ἠχογράφηση τοῦ *Μωυσή καί Ἀαρών* ὁ Κρέμπς, σωστός κι ἔξυπνος τενόρος πού ἔχει ἐπενδύσει ἀρκετή εἰρωνεία στό πρόσωπο τοῦ Ἀαρών, χωρίς ὅμως νά φτάνει σέ κάποια γελοία ἑρμηνεία. ὁ Κρέμπς λοιπόν, στήν ἀρχή, ἀποδίδει σχεδόν τά 60% τῆς παρτιτούρας, ἀλλά πρός τό τέλος τραγουδάει μόνο ἕνα 10%, γιατί αὐτά τά διαστήματα πού ὑπάρχουν στόν Σαίνμπεργκ δέ συμπεριλαμβάνονται ἀκόμη στά μουσικά μας ἤθη. εἶναι γιά μᾶς κάτι τό ἀφύσικο, ἀκόμη κι ἄν σέ ἑκατό χρόνια ἄς ποῦμε, θά εἶναι ἐντελῶς «φυσιολογικά». Ἐκτιμᾶμε ὅτι στή δική·μας δουλειά ὁ Ἀαρών κατορθώνει νά τραγουδήσει τό 90% τῆς παρτιτούρας...

Ντ. Υ. Παρόλ' αὐτά πρέπει νά διευκρινίσουμε ὅτι δέν ἦταν ὑποχρεωμένος νά τραγουδήσει μονορούφι ὅλο τό ρόλο του. Κάναμε ἐπαναλήψεις, ἄν χρειαζόταν ξαναρχίζαμε, πράγμα πού τοῦ ἐπέτρεπε νά ἐργάζεται περισσότερο...

Ζ.Μ.Σ: Βέβαια στίς μοντέρνες ὄπερες, τά κάθετα διαστήματα εἶναι πολύ μεγάλα ἀλλά ὑπάρχουν ἐπίσης τραγουδιστές πού ἔχουν εἰδικευτεῖ σ' αὐτό τό εἶδος δουλειᾶς.

Σ.Κ. Ἡ πιό ἀξιοπρόσεκτη καινοτομία στήν ταινία σας εἶναι ὅτι σκηνοθετεῖτε τήν τρίτη πράξη, ἡ ὁποία συνήθως δέν παίζεται μέ τό πρόσχημα ὅτι δέν ἔχει μουσική. Ἡ ὄπερα τελειώνει συνήθως μέ τήν περίφημη φράση τοῦ Μωϋσῆ: «Ὦ λόγε, ἐσύ λόγε, πού μοῦ λείπεις!»
(«O Wort, du Wort, das mir fehlt!»)

Ζ.Μ.Σ: Σ' αὐτό τό σημεῖο οἱ ἀστοί νιώθουν εὐχαριστημένοι, πρόκειται γιά τήν ἀποτυχία. Ἡ ἀποτυχία ἀρέσει πάντα στήν ἀστική τάξη, ὁ Μωυσῆς δέν παίρνει τήν ἐξουσία, ἀπέρχεται νικημένος στό τέλος της δεύτερης πράξης. Ὁ Ἀαρών θριαμβεύει γιατί αὐτός εἶναι πού προκαλεῖ τήν ἀπελπισία τοῦ Μωυσῆ, λέγοντάς του ὅτι οἱ Δέλτοι δέν εἶναι παρά μιά εἰκόνα, ἕνα

μέρος τῆς ἰδέας. Σέ ὅλες τίς κριτικές γιά τήν ὄπερα λέγεται ὅτι αὐτό τό τέλος εἶναι ὑπέροχο, ὅτι εἶναι γελοῖο νά πᾶς νά ξεθάψεις τήν τρίτη πράξη, ἀφοῦ εἶναι ὡραιότερη ἔτσι. Καί κατασκεύασαν ἔτσι μιά ἄποψη τῆς πεντάρας πάνω στήν ὑποτιθέμενη ἰδέα τοῦ Σαίνμπεργκ πού, σύμφωνα μ' αὐτούς, εἶναι ἡ ἀδυναμία τοῦ λόγου. Ἀλλά στόν Σαίνμπεργκ, στό *Μωυσής καί Ἀαρών* ὁ Μωυσής παίρνει ξανά τήν ἐξουσία.

Σ.Κ. Ὑπάρχει ὁλόκληρη θεωρία πού ταυτίζει τόν Μωυσή μέ τόν ποιητή πού δέν μπορεῖ νά διατυπώσει τό ἄρρητο, γιατί ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντοτε ἄρρητη. Σύμφωνα μ' αὐτή τήν ἄποψη ὁ Μωυσής, θά ἦταν ἐκεῖνος πού δέν μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τό λόγο γιά νά κάνει τόν λαό νά δεχτεῖ τό ἀνείπωτο, ἐνῶ ὁ Ἀαρών εἶναι πραγματιστής δημαγωγός.

Ζ.Μ.Σ: Ὅταν λέμε ὅτι ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντοτε ἄρρητη εὐνοοῦμε τό βίτσιο τῆς ἀστικῆς τάξης. Εἶναι ἕνα δῶρο γιά τούς ἀστούς! Ὅσο γιά τόν Ἀαρών, εἶναι κι αὐτός ὀπορτουνιστής, προδίδει τόν Μωυσή ἀπό φόβο καί ἀσυνειδησία, ἀλλά ὅταν λέει ὅτι ἀγαπάει τό λαό τό πιστεύει, καί μπόροῦμε νά τόν πιστέψουμε.

Σ.Κ. Στό τέλος τῆς δεύτερης πράξης ὁ Ἀαρών κατηγορεῖ τόν Μωϋσῆ. Ὁ τελευταῖος φτάνει μέ τίς Δέλτους κι ὁ Ἀαρών τόν ὑποχρεώνει νά τίς σπάσει, τόν ὑποχρεώνει κατά κάποιο τρόπο νά ἐγκαταλείψει τό ἐπιχείρημα πού αὐτές τοῦ παρέχουν: «Ἔτσι καταστρέφω αὐτές τίς Δέλτους καί θέλω νά παρακαλέσω τόν Θεό νά μέ ἀπαλλάξει ἀπ' αὐτό τό καθῆκον», τοῦ λέει ἀπογοητευμένος. Ἀλλά στήν τρίτη πράξη, ὁ Μωϋσής ἔχει πάρει τήν ἐξουσία. Ἀνάμεσα στίς δύο πράξεις ὑπάρχει μιά ρήξη, μιά ἔλλειψη, σχεδόν ἕνα θαῦμα.

Ζ.Μ.Σ: Ὁ Γκίλεν ἐπίσης μᾶς ἔλεγε πάντοτε: πῶς μπόρεσε νά ξαναπάρει τήν ἐξουσία; Ἀλλά προφανῶς αὐτό δέν ἐνδιέφερε τόν Σαίνμπεργκ. Ἡ ἔλλειψη εἶναι καθαρή, ὁ Μωυσής ἐπανέρχεται, φωνάζει κοντά του τούς γιούς τοῦ Λεβύ, γιά νά μπορέσει νά ἐλέγξει ξανά τά πράγματα. Καί τούς λέει, πηγαίνετε, σκοτῶστε. Καί σκοτώνουν 3000 ἀνθρώπους. Εἶναι μιά ἀντιστροφή πού δημιουργεῖ ἀσυνέχεια. Ἐξάλλου, σ' ὁλόκληρη τήν ταινία ἡ ἀσυνέχεια θεμελιώνεται πάνω στίς τομές τῆς παρτιτούρας καί κάθε ἀλλαγή πλάνου δέν εἶναι τυχαία, προσθέτει μιά ἀσυνέχεια σ' ἐκείνην τοῦ Σαίνμπεργκ.

Σ.Κ. Πῶς εἶχε ὀργανωθεῖ ὁ χῶρος σέ σχέση μέ τήν κάμερα:

Ζ.Μ.Σ: Ἀρχικά, ἡ σκηνοθεσία εἶναι κυκλική στό ἐσωτερικό μιᾶς ἔλλειψης πού συνδέει τέσσερις ὁμάδες πού ἀντιτίθενται ἡ μιά στήν ἄλλη: τήν ὁμάδα τοῦ ἱερέα, τή χορωδία πού ἀντιπροσωπεύει τό λαό, τήν ὁμάδα μέ τούς τρεῖς σολίστες στά ἀριστερά τοῦ λαοῦ, ὅταν βρισκόμαστε ἀπέναντί του, καί τήν ὁμάδα Μωυσῆ – Ἀαρών, ἀπέναντι στό λαό. Σ' ὁλόκληρο αὐτό τό μέρος οἱ συνδέσεις γίνονται μέ πανοραμίκ. Ἔπειτα φθάνει ἡ μεγάλη ρήξη, τή στιγμή τοῦ μεγάλου κομματιοῦ μέ τό χρυσό μόσχο. Ἀπό κείνη τή στιγμή σταματᾶμε νά ἀντιμετωπίζουμε τήν ἔλλειψη σάν ἔλλειψη, νά κυκλοφοροῦμε στό ἐσωτερικό της. Τό πλάνο ὅπου φθάνει ὁ Ἀαρών, στήν ἀρχή τῆς δεύτερης πράξης, εἶναι τό τελευταῖο πλάνο πού συνδέεται μέ τήν ἔλλειψη: ἀπ' τή μιά ὑπάρχουν οἱ παλαιοί, ἀπ' τήν ἄλλη ὁ λαός πού φθάνει λέγοντας ὅτι θά λιντσάρει τόν Μωυσή, καί στόν τρίτο πόλο, ὁ Ἀαρών. Μετά, ὅταν ὁ Ἀαρών δέχεται νά κατασκευάσει τόν μόσχο καί νά ἐπιστρέψει στό λαό τούς θεούς του, ὅπως αὐτός ἀπαιτεῖ, ὑπάρχει ἄλλη μιά ρήξη καί δέν ἀντιμετωπίζουμε καθόλου πιά τήν ἔλλειψη σάν τέτια, δηλαδή μέ κυκλικό τρόπο καί χωρίς νά ἀλλάξουμε τόν ὁριζόντιο ἄξονα, ὅπως στήν πρώτη πράξη. Ὅλα προσανατολίζονται θεατρικά πρός τόν μόσχο, πρός τό βωμό. Παρεμβάλλεται τότε ἄσπρη ἀμόρσα πού συνοδεύεται ἀπ' τό τραγούδι τῆς χορωδίας, πού ὑμνεῖ τήν κατασκευή τοῦ Θεοῦ. Ἡ εἰκόνα ἐξαφανίζεται ἀπ' τήν ταινία γιατί κατά κάποιο τρόπο τήν κατασκευάζουν κι ἔπειτα βλέπουμε τόν Ἀαρών πού παρουσιάζει τόν μόσχο. Ἐδῶ, ὅλα εἶναι ἐπίπεδα, θεατρικά, προσανατολίζονται πρός τό μόσχο καί τό βωμό. Ἔπειτα, μόλις τελειώνει τήν παρουσίαση, βλέπουμε τά ζῶα νά βρίσκονται ἤδη ἐκεῖ, τά γαϊδούρια, μιά ἄσπρη δρομάδα, κι ἔπειτα φτάνει τό κοπάδι μέ τά κατσικοπρόβατα. Ὕστερα ἀρχίζουν οἱ μικρές θεαματικές ἐκρήξεις, μικρές νυχτερινές σκηνές ὅπου ὁ λαός ἐκρήγνυται σέ ἄτομα. Προσπαθήσαμε σ' αὐτό τό σημεῖο νά σεβαστοῦμε τίς ὑποδείξεις τοῦ Σαίνμπεργκ στό λιμπρέτο καί τήν παρτιτούρα, περιορίζοντάς τις σέ μερικές «ἄστραπές», χωρίς νά προκαλέσουμε ἔτσι κορεσμό εἰκόνων, πού θά εἶχαν συνέπεια τό μπλοκάρισμα τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ.

Σ.Κ. Ὑπάρχουν λοιπόν δυό σκηνικοί χῶροι. Ἡ ταινία ἐκτυλίσσεται σέ καθορισμένο σκηνικό χῶρο σέ μιά ἀρένα. Κι αὐτός ὁ σκηνικός χῶρος χρησιμοποιεῖται ἀρχικά μέ τρόπο κυκλικό, στρογγυλό, ἀντίθετα μέ τή σκηνοθεσία τοῦ ἰταλικοῦ Θεάτρου πού εἶναι γραμμική, κι ἔπειτα, μετά τό ἕνα τρίτο τῆς δεύτερης πράξης ἐγκαταλείπουμε αὐτή τήν κυκλικότητα γιά νά ἐπανέλθουμε σ' ἕναν χῶρο πού δέν εἶναι πιά οὔτε ὁ χῶρος τῆς κυκλικῆς σκηνοθεσίας, ἀλλά χῶρος πολύ πιό κινηματογραφικός, βασισμένος σ'

Ἀπό τήν δεύτερη πράξη τοῦ *Μωυσῆς καί Ἀαρών:* ὁ λαός κάνει τίς προσφορές του στό «Χρυσό Μόσχο» (προετοιμασία γυρίσματος).

Προετοιμασία γυρίσματος τοῦ πλάνου 64 τοῦ *Μωυσῆς καί Ἀαρών.* Στή μέση, μαζί μέ τούς ἠθοποιούς, ὁ Ζάν Μαρί Στράουμπ καί ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ.

ἕναν διαμερισμό τῆς σκηνῆς, στά ἐφέ τοῦ μοντάζ.

Ζ.Μ.Σ: Καί ἐπιπλέον ὑπάρχουν τά μετωπικά, θεατρικά πλάνα μπροστά στό βωμό καί στό μόσχο.

Σ.Κ. Ἡ ταινία συζητήθηκε σέ ὅτι ἀφορᾶ τήν πολιτική της πλευρά. Ἡ «κλασική ἄποψη» ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ταινία σκηνοθετεῖ τήν πάλη τοῦ ὑπέροχου ἰδεαλιστῆ (πού εἶναι περισσότερο ἀπό ὑπέροχος ἀφοῦ παρουσιάζεται νικημένος στό τέλος τῆς δεύτερης πράξης – μιά καί ἡ τρίτη πράξη, ὅπως εἴπαμε πρίν, ἐξακολουθεῖ νά παραγνωρίζεται) ἐνάντια στόν κακό ἰδεολόγο, στόν δημαγωγό, ἐνῶ ἡ ἀντίστροφη ἄποψη καί πολύ ἀντίστροφη μάλιστα, ὑποστηρίζει ὅτι θετικός ἥρωας θά ἦταν ὁ Ἀαρών καί ὄχι ὁ Μωϋσής, πού θεωρεῖται ἕνα εἶδος δικτάτορα διορισμένου ἀπό τή θεία Δίκη. Ἡ δική σας θέση εἶναι σίγουρα πιό διαλεκτική.

Ζ.Μ.Σ: Αὐτή ἡ τελευταία ἑρμηνεία, εἶναι στήν πραγματικότητα ἐκείνη τοῦ Γκίλεν. Ἀλλά ὁ Γκίλεν τήν ἀπόκτησε κατά τή διάρκεια τῆς δουλειᾶς. Ὅταν μιλήσαμε μαζί του στήν ἀρχή, δέν γνώριζε τό *Μωυσή καί Ἀαρών*. Τόν συναντήσαμε στή Φρανκφούρτη, τοῦ δόσαμε ἕνα ντεκουπάζ. Γνώρισε τό ἔργο μέσω τοῦ ντεκουπάζ μας, χωρίς νά ξέρει τή μουσική. Διάβασε τό ντεκουπάζ τή νύχτα καί ξαναβρεθήκαμε τήν ἑπόμενη ἤ τήν μεθεπόμενη μέρα καί εἶχε διαβάσει λοιπόν τό κείμενο. Ἡ πρώτη ἀντίδραση ἦταν νά πεῖ ὅτι ὁ λαός, ἔτσι ὅπως ἐμφανίζεται στό ἔργο, εἶναι δειλός καί ἄθλιος καί ὁ Ἀαρών ἐπίσης. Ἐνῶ δουλεύαμε μαζί καί καθώς ἀνακάλυπτε τή μουσική, «ἔκλινε» πρός τήν τελείως ἀντίθετη πλευρά. Αὐτό ἔγινε ἴσως γιατί θέλησα νά τοῦ δείξω πόσο τρομακτικά ἐνδιαφέρων ἦταν ὁ Ἀαρών. Μετά, υἱοθέτησε τήν ἀντίθετη ἄποψη μέχρι τά ἄκρα.

Σ.Κ. Στήν ἀρχή, ὅταν ὁ Μωυσής εἶναι μόνος του, ἔχουμε τήν ἐντύπωση ὅτι δέν ὑπάρχει τίποτε τό πραγματικό στήν ὀθόνη, ὅτι ὅλα συμβαίνουν στό μυαλό τοῦ Μωυσῆ (κάνετε ἕνα μεγάλο πανοραμίκ), ἀλλά ἀργότερα τά θαύματα συμβαίνουν μπροστά στό λαό, πρόκειται γιά μιά κυκλική σχέση τῆς «γλώσσας» τοῦ Ἀαρών μέ τό λαό...

Ζ.Μ.Σ: Στήν ἀρχή, οὔτε τό βουνό δέν εἶναι ἀκόμη πραγματικό, εἶναι σάν νά ἔχει ὁ Μωυσής ἕνα βουνό πίσω ἀπ' τό κεφάλι, ὅπως λένε οἱ γερμανοί...

Ν.Τ.Υ: Ἡ φωνή, στήν ἀρχή, δέν ξέρουμε ἄν ὑπάρχει στό μυαλό τοῦ Μωυσῆ, ἤ ἄν εἶναι ἤδη ὁ λαός...

Ζ.Μ.Σ: Κάποιος μοῦ ἔλεγε, ἔχοντας δεῖ τήν ταινία, ὅτι τοῦ φαινόταν ὅτι εἴχαμε παραλείψει τή φλεγόμενη βάτο σύμφωνα μέ κάποια πονηρή πρόθεσή μας, σά νά εἴχαμε δηλαδή προσπαθήσει νά μετατρέψουμε τή φλεγόμενη βάτο στόν ἴδιο τόν λαό πού καλεῖ τό Μωυσή νά βρεῖ τρόπο νά τόν ἀπελευθερώσει. Στήν πραγματικότητα δέν πήγαμε τόσο μακριά, ἀλλά ὑπῆρχε ἴσως τό σπέρμα αὐτῆς τῆς ἰδέας. Θελήσαμε ὡστόσο νά παραλείψουμε τή φλεγόμενη βάτο, ἀλλά αὐτό ἔγινε ὅταν εἴδαμε τό ντεκόρ, τούς χώρους τοῦ γυρίσματος.

Σ.Κ. Ὑπάρχει μιά μουσική, θά λέγαμε, σχέση ἀνάμεσα στή φλεγόμενη βάτο καί τόν λαό, ὑπάρχει ἀκόμη ἕνας διχασμός ἀνάμεσα στό ὁμιλούμενο καί τραγουδισμένο τραγούδι, ὅπως ἀργότερα συμβαίνει μέ τό λαό.ὁ ὁποῖος ἤ μιλάει ἤ τραγουδάει.Ἡ συγγένεια εἶναι ξεκάθαρη. Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη ἡ ταινία σας, ἀποφεύγοντας τίς ἐναλλακτικές λύσεις, καλός Μωυσής ἤ κακός Μωυσής, καλός Ἀαρών ἤ κακός Ἀαρών, κλίνει κατά κάποιο τρόπο πρός τήν πλευρά τοῦ λαοῦ. Τό κύριο πρόσωπο τῆς ταινίας δέν εἶναι πιά οὔτε ὁ Μωυσής, οὔτε ὁ Ἀαρών, εἶναι οἱ μάζες.

Ζ.Μ.Σ: Ὁ λαός εἶναι πράγματι οἱ ἀγωνιζόμενες μάζες. Γιατί, ἐπιπλέον σ' αὐτή τή σκηνή ἀρχίσαμε, ἀσυναίσθητα, νά κάνουμε πανοραμίκ, ἐδῶ ὅλα μπαίνουν σέ κίνηση, δηλαδή στήν τρίτη σκηνή τῆς πρώτης πράξης. Ὑπάρχει στήν ἀρχή ὁ Μωυσής καί ἡ βάτος του, μετά ἡ συνάντηση Μωυσῆ - Ἀαρών κι ἔπειτα τρία πρόσωπα λένε ὅτι εἶδαν τόν Μωυσή νά φεύγει στήν ἔρημο. Ἀναρωτιῶνται διάφορα πράγματα καί οἱ ἄλλοι λένε κάτι σάν: «ἦρθε γιά νά ὑποθάλψει τήν ἐξέγερση;» Τότε ὁ Ἀαρών θά φέρει πίσω τό Μωυσή, κι ἐκείνη τή στιγμή, στήν τρίτη σκηνή, ὅλα μπαίνουν σέ κίνηση. Τήν πρώτη φορά, πέρα ἀπ' τό κυκλικό πανοραμίκ,γύρω ἀπ' τήν ἀρένα στήν ἀρχή. Ἡ δεύτερη σκηνή εἶναι ἀπόλυτα ἀκίνητη, περιλαμβάνει τά δυό προφίλ τοῦ Ἀαρών ὅπου μέ εὐχαρίστηση χρησιμοποίησα ἕνα συστηματικό πήδημα τοῦ ἄξονα. Βλέπουμε στήν ἀρχή καί τούς δυό μαζί κανονικά, τόν Μωυσή καί τόν Ἀαρών, ἔπειτα κόβουμε στόν Ἀαρών σχεδόν πάνω στόν ἄξονα, τό προφίλ του εἶναι κάπως ἰσοπεδωμένο, κι ἔπειτα ὑπάρχει ἕνα contrechamp πάνω στόν Μωυσή, κατά μέτωπο, ὁ ὁποῖος κάνοντας ἕνα βῆμα μπροστά, λέει, μιλώντας γιά τό θεό: «Μή Ἀναπαραστάσιμος γιατί εἶναι Ἀόρατος, γιατί εἶναι Ἀμέτρητος, κ.τ.λ... «Ἔπειτα ξαναβρίσκουμε τόν Ἀαρών ἀλλά ἀπ' τό ἄλλο προφίλ, ἔχουμε πηδήσει ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά, καί τέλος ὑπάρχει τό τελευταῖο πλάνο αὐτῆς τῆς σκηνῆς, ὁ Μωυσής, πάλι κατά μέτωπο, πού βρίσκεται ὅμως

λίγο πιό μακριά. Καί τό πέρασμα ἀπ' τό ἀριστερό στό δεξί προφίλ τοῦ Ἀαρών εἶναι αὐτό πού ὀνομάζουμε πήδημα ἄξονα. Ἀλλά γιά νά ξαναγυρίσουμε στό θέμα μας, στή σκηνή λοιπόν πού ἀκολουθεῖ αὐτή τή συνάντηση Μωυσῆ καί Ἀαρών, ὅλα μπαίνουν σέ κίνηση, κι αὐτό γιατί ἐμφανίζεται ὁ λαός. Κάνουμε μιά κυκλική κίνηση. Γιά πρώτη φορά χρησιμοποιήσαμε κυκλικές ράγιες γιά τό τράβελινγκ. Μᾶς εἶχαν πεῖ ὅτι οἱ ράγιες κάνουν πολύ θόρυβο, ὅτι τρίζουν στίς στροφές, ὅτι οἱ ρόδες τοῦ καροτσιοῦ τοῦ τράβελινγκ τρίζουν. Ἀλλά, τά καταφέραμε παρόλα αὐτά, βάλαμε τάλκ καί νερό στίς ράγιες. Μερικοί λένε, ἄλλωστε, ὅτι ὑπάρχει μόνο μία μάρκα μεταλλικοῦ νεροῦ πού μπορεῖ νά καταφέρει τό καροτσάκι νά μήν τρίζει, δέν θυμᾶμαι τό ὄνομά της. Ὅπως καί νά ἔχει, αὐτό εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία. Ὅταν λοιπόν ὁ Μωυσῆς κι ὁ Ἀαρών καταφθάνουν, μετά τίς ἐρωτήσεις τοῦ λαοῦ γιά τό τί ἀπέγιναν, κάνουμε τό πανοραμίκ καί καταλήγουμε στούς δυό τους πού εἶναι ὄρθιοι, ἐνῶ ἔχουμε δεῖ γιά ἀρκετό καιρό τό λαό, τή χορωδία, νά περιγράφει τόν ἐρχομό τους μέ κάπως μυθικό τρόπο. Ξανασυναντᾶμε τή χορωδία πού τούς ρωτάει: «τί μᾶς φέρνετε;» Κι ἐκεῖ, κόβουμε πάνω στόν Μωυσῆ καί τόν Ἀαρών καί κάνουμε τήν κυκλική κίνηση πού εἶναι ἕνας μικρός κύκλος στό ἐσωτερικό τῆς ἔλλειψης τοῦ μεγάλου ἐλλειπτικοῦ κύκλου, μικρός κύκλος πού ἔρχεται σέ ἀντίφαση μέ τόν κύκλο πού κάναμε πρίν πάνω στή χορωδία, πού τοῦ ἀντιτίθεται.

Σ.Κ. Ἄς ἔρθουμε σέ μιά ἄλλη ἐρώτηση. Ἄν ὁ Σαίνμπεργκ δέν μπόρεσε νά ὁλοκληρώσει τήν ὅπερά του, εἶναι γιατί στό μεταξύ, δημιουργήθηκε τό κράτος τοῦ Ἰσραήλ καί σ' αὐτή τήν περίπτωση ὁ Μωϋσῆς θά ἦταν κατά κάποιο τρόπο ὁ ἐχθρός ἑνός συγκροτημένου κράτους καί ταυτόχρονα ὁ ὑπερασπιστής τοῦ νομαδισμοῦ. Ὁ τελικός λόγος του κινεῖται σ' αὐτή τήν κατεύθυνση ἀφοῦ ἐκφράζεται σ' αὐτόν ἡ ἄρνηση κάθε κράτους...

Ζ.Μ.Σ: Αὐτό πού λές εἶναι σωστό, ἀλλά ὑπάρχει καί κάτι ἄλλο. Αὐτό πού ἦταν ξεκάθαρο ἀπ' τήν πλευρά μας, αὐτό πού προσπάθησα κάνοντας αὐτή τήν ταινία, ἦταν ἀκριβῶς νά δημιουργήσω ἕνα κενό, νά ἀλληλοκαταστραφοῦν. Ὁ Ἀαρών προκαλεῖ ἀρχικά τή νίλα τοῦ Μωυσῆ, ὁ Μωυσῆς φυλακίζει μετά τόν Ἀαρών, τόν καταστρέφει. Ἤθελα νά κάνω τόν κόσμο νά νιώσει ὅτι ὁ Σαίνμπεργκ ἦταν τελείως ὑποταγμένος στήν ἔμμονη ἰδέα τοῦ Θεοῦ του καί τοῦ μονοθεϊσμοῦ, καί ὅτι γι' αὐτόν δέν ὑπῆρχε πραγματική σωτηρία παρά μόνο σ' αὐτόν τό Θεό. Κι αὐτή εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ Μωυσῆ, πού ἔρχεται σέ ριζική ρήξη μέ τόν καταπιεστικό αἰγυπτιακό πολιτισμό, τήν αἰγυπτιακή θρησκεία, τούς Φαραώ, αὐτά τά ἔχουμε ἐπαναλάβει χιλιάδες φορές.... Αὐτό τό αἰσθανθήκαμε ἐπίσης πηγαίνοντας στήν Αἴγυπτο γιά νά γυρίσουμε τά δυό αὐτά τά πλάνα, νά βροῦμε τούς χώρους, καί ὕστερα δέκα μέρες μέ τόν ὀπερατέρ.

ΝΤ.Υ: Ἀλλά θέλαμε ἐπίσης νά δοῦμε πῶς ζοῦσε ὁ κόσμος...

Ζ.Μ.Σ: Ἀρνηθήκαμε νά πᾶμε στό Ἰσραήλ, γιά πολιτικούς λόγους, καί γιατί δέν μᾶς πολυάρεσε ἡ ἰδέα, καί καθώς θέλαμε πλάνα τοῦ Νείλου, τελικά τά βρήκαμε βέβαια στήν Αἴγυπτο. Πήγαμε γιά νά δοῦμε πῶς ζοῦν οἱ ἄνθρωποι, κι ἀκόμη γιά νά δοῦμε ἀντικείμενα, τήν καθημερινή ζωή, τούς ἀγρότες, κ.τ.λ., ἕνα σωρό πράγματα πού ἴσως μᾶς χρειαζόντουσαν γι' αὐτή τήν ταινία. Ἀνακαλύψαμε, παρόλο τό θαυμασμό πού μπορεῖ νά ἔχει κανείς γι' αὐτό τόν πολιτισμό, τό πόσο αὐτός ὁ πολιτισμός κι αὐτή ἡ θρησκεία ἦταν καταπιεστικοί. Ὑπάρχει λοιπόν μιά ρήξη, ὁ μονοθεϊσμός εἶναι μιά ρήξη. Ἡ ἰδέα τοῦ Μοναδικοῦ Θεοῦ, τό νά ὑπηρετεῖς ἕναν μόνο θεό εἶναι πάντοτε μιά πρόοδος ἀπό τό νά ὑπηρετεῖς 40 θεούς, πού εἶναι πάντοτε ὁ ἴδιος Φαραώ. Δέν εἶναι ἀνάγκη νά εἶσαι ὁ Ἔνγκελς γιά νά ἀνακαλύψεις ὅτι ὁ μονοθεϊσμός εἶναι ἕνας σταθμός τῆς διαλεκτικῆς προόδου, ἔστω κι ἄν σέ κάποιο ἀνώτερο στάδιο τό ἰδανικό θά ἦταν νά μήν ἔχουμε καθόλου Θεό. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ὅταν βλέπουμε τό δρόμο πού διανύει ἡ ταινία, γιατί ὑπάρχει βέβαια ἕνας δρόμος τόν ὁποῖο διανύει ἀπό μόνη της ἡ ταινία, κατά κάποιο τρόπο μέσα στό πλαίσιο μιᾶς συγκεκριμένης δουλειᾶς, ἀνακαλύπτουμε καί δέν μποροῦμε νά κάνουμε τίποτε ἐνάντια σ' αὐτό, ὅτι ὁ Μωυσῆς ἔχει δίκιο. Κι ἐκεῖ πάνω συναντᾶμε τόν Σαίνμπεργκ. Ἀλλά παρόλα αὐτά ὁ Μωυσῆς αὐτοκαταστρέφεται νομίζω, τουλάχιστον κάτι τέτιο εὔχομαι. Ἀναφαίνεται ἔτσι ἡ ἰδέα ὅτι δέν ἀπομένει παρά ὁ λαός.

Σ.Κ. Κάποιος ἔγραψε ὅτι τό «Μωυσῆς καί Ἀαρών» εἶναι μιά ὅπερα ἀπ' ὅπου λείπει ὁ Χριστιανισμός, ὅπου ἡ θέση τοῦ Χριστιανισμοῦ παραμένει κενή.

Ν.Τ.Υ: Νομίζω ὅτι αὐτό προέρχεται ἀπό μιά ἐπιθυμία πρόκλησης ἀπό τή μεριά τοῦ Σαίνμπεργκ. Αὐτό εἶναι ἐπίσης συγκινητικό στό *Μωυσῆς καί Ἀαρών* καί πρόκειται γιά μιά τεράστια πρόκληση.

Ζ.Μ.Σ: Κι ἀκόμη περισσότερο ὅταν σκέφτεται κανείς ὅτι τήν ἔγραψε στά 1931, ὅτι στά 1922 ὑπῆρχαν τά πολύ βίαια γράμματά του στόν

Καντίνσκυ (πού ὑπάρχουν καί στή μικροῦ μήκους ταινία μας *Εἰσαγωγή*..., ὅπου διαισθάνθηκε ὅπως κανένας στήν Εὐρώπη τόν ἀντισηματισμό καί τή σύνδεσή του μέ τό φασισμό καί ἀντίστροφα, ὅπως κανένας στήν Εὐρώπη, παρόλο πού δέν εἶχε συλλάβει τό φασισμό σάν ἀναγκαία συνέπεια τοῦ καπιταλισμοῦ. Ἀλλά ἐν πάση περιπτώσει δέν ἦταν αὐτή ἡ δουλειά του τόσο σάν μουσικός, ὅσο καί σάν πολίτης... Ἀνάμεσα στά 1922–31, κυκλοφορεῖ συστηματικά τήν ἰδέα τῆς κατασκευῆς μιᾶς τεράστιας ἰουδαϊκῆς πρόκλησης...

ΝΤ.Υ: Αὐτό πού κάνει τή θρησκευτική ἰδέα νά συγκινεῖ, εἶναι, νομίζω, ὅτι ὑπάρχει μιά σύμπτωση ἀνάμεσα στόν Σαίνμπεργκ καί τόν Μωυσή,στή θέληση νά προσπαθήσουν νά μαζέψουν τόν κόσμο γύρω ἀπό μιά ἰδέα...

Ζ.Μ.Σ: ...νά τόν κινητοποιήσουν, ἄς ποῦμε, γύρω ἀπό μιά ἰδέα πού θά τοῦ ἐπέτρεπε νά ἀντισταθεῖ.

ΝΤ.Υ: Καί γι' αὐτόν πρόκειται,γιά τήν ἰδέα τοῦ Θεοῦ τῶν ἑβραίων.

Ζ.Μ.Σ: Γιά τόν Σαίνμπεργκ δέν μπορεῖ παρά νά ἦταν αὐτή ἡ ἰδέα.

ΝΤ.Υ: Ταυτόχρονα, ἦταν ἴσως ἕνας τρόπος νά πεῖς, σέ μιά ἐποχή ἀνόδου τοῦ ναζισμοῦ, στούς ἑβραίους: δεῖτε τί λαός εἶστε, δέν θά ἀφεθῆτε στήν καταστροφή σας, κ.τ.λ.

Ζ.Μ.Σ: Ἀλλά δέ γράφει ὡστόσο ποτέ, εἶστε ὁ ἐκλεκτός ἀνάμεσα στούς λαούς. Ἐπιφυλάσσεται νά γράψει ὅτι πρόκειται γιά τόν ἐκλεκτό λαό. Λέει: Εἶστε ὁ λαός πρίν ἀπ' ὅλους τούς ἄλλους... Ὁ Σαίνμπεργκ ἤξερε ἐξάλλου ὅτι αὐτή ἡ ὄπερα δέ θά παιζόταν ποτέ ἔξω ἀπό τή Γερμανία καί τήν Αὐστρία. Κι ἔπειτα ἄν δέν κατάφερε νά τήν ὁλοκληρώσει μουσικά, αὐτό ἔγινε μόνο καί μόνο γιατί ὑπῆρξαν τά στρατόπεδα συγκέντρωσης, ἡ δημιουργία τοῦ Κράτους τοῦ Ἰστραήλ, ἡ κακή συνείδηση τῶν ἀστικῶν δημοκρατιῶν μετά τόν πόλεμο, ὁ ἀμερικάνικος ἰμπεριαλισμός, κ.τ.λ. Ἐπίσης γιατί ὑπῆρξε μιά ἄλλη μορφή ἀντίστασης, ἐκείνη τῶν ἑβραϊκῶν γκέτο... Ὅσο γιά τήν τελική ἰδέα, πού ἔστειλε τόν κόσμο στήν ἔρημο, αὐτή μπορεῖ νά ἦταν οὐτοπική τό 1951, χρονολογία τοῦ θανάτου του, ἀλλά ἀποδείχνεται ἐκπληκτικά προφητική σήμερα πού ὁ καταστροφικός καπιταλισμός ἔχοντας μεταβάλλει σέ σωρό ἐρειπίων ἕνα τμῆμα τοῦ πλανήτη, δέ θά ἀργήσει νά στείλει ἐκ τῶν πραγμάτων τόν κόσμο στήν ἔρημο. Πρόκειται ἴσως γιά μιά ἀκραία σκέψη, ἀλλά ἀφορᾶ ἕνα πρόβλημα πού δέν εἶναι παράλογο, τουλάχιστον ὄχι ὁλοκληρωτικά.

(Ρότερνταμ, Μάρτης 1975, συνέντευξη στούς Μιχάλη Δημόπουλο καί Λουΐ Σεγκέν. Μετ: Χρ. Βακαλόπουλος).

Προετοιμασία γυρίσματος τοῦ πλάνου 82 τοῦ *Μωυσῆς καί Ἀαρών* (τελευταῖο πλάνο, τρίτη πράξη). Ἀριστερά ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ, στήν κάμερα ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

III: Φορτίνι/Κάνι

Σ.Κ.: Ὅλες οἱ ταινίες σας εἶναι μυθοπλασίες (ἀκόμη καί τά Μαθήματα Ἱστορίας, ὅπου ὑπάρχει μιά ἀφήγηση πολύ καλά οἰκοδομημένη, ὑπάρχουν πρόσωπα, κ.λ.π.), ἀλλά ὑπάρχουν δυό ταινίες ὅπου ἡ μυθοπλαστική πλευρά ἔχει μικρότερη σημασία: ἡ Εἰσαγωγή... *καί τό* Φορτίνι/Κάνι. *Λέγατε ὅτι τό* Φορτίνι/Κάνι *ἦταν ἡ προέκταση τῶν* Μαθημάτων Ἱστορίας *καί τῆς* Εἰσαγωγῆς... . *Ἡ δουλειά σας λοιπόν ἐδῶ εἶναι διαφορετική, ἀφοῦ ἡ μυθοπλαστική πλευρά περιορίζεται: πρόκειται γιά ἕναν συγγραφέα, γιά τά κείμενά του πού διαβάζονται...*

Ζ.Μ.Σ.: Ἡ *Εἰσαγωγή*... δέν ἔχει καμία σχέση μέ μυθοπλασία, αὐτό εἶναι ὁλοφάνερο! Ἀλλά τό *Φορτίνι/Κάνι* εἶναι ὡστόσο μιά μυθοπλασία, γιατί τελικά δέν εἶναι μιά ταινία γιά τόν Φορτίνι. Αὐτό πού μᾶς ἐνδιέφερε δέν ἦταν νά φτιάξουμε μιά ταινία γιά τούς ἀνθρώπους πού γνωρίζουν τόν Φορτίνι, διάσημο πρόσωπο τῆς ἰταλικῆς ἄκρας ἀριστερᾶς μετά τόν πόλεμο, ποιητή, μεταφραστή τοῦ Γκαῖτε καί τοῦ Μπρέχτ, καθηγητή στή Sienne, κ.λ.π. Μᾶς ἐνδιέφερε νά κάνουμε μιά ταινία γιά τούς ἀνθρώπους πού δέν τόν γνώριζαν καθόλου, πού τελικά ἀγνοοῦσαν ἐντελῶς ὅτι εἶναι ἕνα διάσημο πρόσωπο. Δηλαδή γιά ὅλους ἐκείνους πού δέν ἀνήκουν στόν κόσμο τῶν διανοουμένων.

Καί μ' αὐτή τήν ἔννοια πρόκειται, παρόλ' αὐτά, γιά μιά μυθοπλασία, γιατί αὐτό τό πρόσωπο διαβάζει τά κείμενά του μέ τόν τόνο κάποιου πού θά διάβαζε ἕνα προσωπικό γράμμα σέ ἕνα φίλο του (πράγμα πού τοῦ τό ζητήσαμε): αὐτό εἶναι ἡ ἀντι-μυθοπλασία. Ἀλλά ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, στόν ἀντίποδα αὐτῆς τῆς ἀρχῆς, σέ ἀντίθεση μ' αὐτήν διαβάζει τά κείμενά του σάν νά εἶχαν γραφτεῖ ἀπό κάποιον ἄλλο. Ἐπιπλέον, αὐτά τά κείμενα γράφτηκαν πρίν 9 χρόνια καί κατά συνέπεια δέν ἐκφράζουν ἀκριβῶς αὐτά πού θά ἔλεγε τώρα. Ἐδῶ, ὑπάρχει ὁπωσδήποτε μιά μυθοπλασία. Κι ἔπειτα ὁλόκληρο τό κομμάτι ὅπου δέν τόν βλέπουμε, τό κομμάτι στή Φλωρεντία, εἶναι μυθοπλασία μέ τήν ἴδια ἔννοια τῶν τριῶν περιπλανήσεων μέ τό αὐτοκίνητο στά *Μαθήματα Ἱστορίας*. Πρόκειται γιά ἕνα πλῆθος προσώπων καί ἕνα πλῆθος ἱστοριῶν στό ἐσωτερικό ἄλλων μικρῶν καί μεγάλων ἱστοριῶν. Ἄς ποῦμε ἅλλα ὅσα διηγεῖται γιά τόν πατέρα του. Π.χ., στό κομμάτι ὅπου λέει ὅτι ὁ πατέρας σπούδαζε δικηγόρος ἀπέναντι ἀπ' τά γραφεῖα τοῦ Φασιστικοῦ Κόμματος καί πήγαινε στόν κουρέα πού βρισκόταν στόν πάνω ὄροφο, ἐνῶ ἦταν τό μέρος ὅπου πήγαιναν οἱ φασίστες γιά νά κόψουν τά μαλλιά τους καί τά γένια τους. Κι ὅλοι οἱ ἄνθρωποι στό δρόμο. Ὅλα αὐτά εἶναι μυθοπλασία. Νομίζω ὅτι ὑπάρχει ἕνας τρίτος βαθμός, ἕνα τρίτο ἐπίπεδο μυθοπλασίας σ' ὅλα αὐτά πού λέει γιά τίς σχέσεις του μέ τόν πατέρα του, πού θεατρικοποιοῦνται ἐντελῶς, πολύ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι θά ἔκανε ὁ Φρόυντ. Αἰσθάνεται κανείς ὅτι ὁ Φορτίνι ξέρει καλά τόν Φρόυντ, τόν ἔχει διαβάσει στά γερμανικά καί ἔχει θεατρικοποιήσει ἐντελῶς τίς σχέσεις μέ τόν πατέρα του. Κι αὐτό, ἐπίσης, εἶναι μυθοπλασία. Τέλος, ὑπάρχει ἕνας τέταρτος βαθμός μυθοπλασίας πού θά ἦταν ὅλες οἱ μικρές ἱστορίες πού διηγεῖται: γιά παράδειγμα, στό πλάνο τῆς Φλωρεντίας, ἡ ἱστορία τοῦ διάσημου ἐβραίου καθηγητῆ πού ἀναγκάστηκε νά αὐτοκτονήσει τήν ἐποχή τῶν γερμανικῶν θριάμβων.

Τελικά λοιπόν εἶναι ἕνα μυθιστόρημα. Μέσα ἀπ' αὐτές τίς θεατρικοποιημένες σχέσεις, πρόκειται γιά ἕνα μυθιστόρημα πού ἡ ἀφήγησή του πραγματοποιεῖται μέ ρήξεις: βλέπουμε ἕνα πρόσωπο, ὁριζόντια «στρώματα» πού ἀναμιγνύονται καί συναντιοῦνται. Ἕνα εἶδος νεο-μυθιστορήματος, ἀλλά πού ἡ ἀφήγησή του ἔχει μιά μορφή ντοκουμαντερίστικη. Τελικά, ἄν καί ὑπάρχουν ἐλάχιστα πρόσωπα ἢ ἠθοποιοί πού παίζουν κάποιο ρόλο – σχεδόν κανένας ἄλλος ἐκτός ἀπό τόν Φορτίνι – πρόκειται ὁπωσδήποτε γιά μιά μυθοπλασία. Αὐτός παίζει τό ρόλο του σέ σχέση μέ τόν πατέρα του, καθώς κι ἐκεῖνον κάποιου πού διαβάζει ἕνα κείμενο πού γράφτηκε πρίν 9 χρόνια καί πού τοῦ εἶναι ξένο. Πέρα ἀπ' αὐτόν, ὑπάρχουν τά πρόσωπα στό δρόμο, τά δυό πρόσωπα πού ἐμφανίζονται μιά φορά, ἡ γυναίκα καί ὁ Ἀπρά, δέν ὑπάρχουν χαρακτῆρες πού παίζονται: αὐτή εἶναι καί ἡ διαφορά μέ τούς *Ἀσυμφιλίωτους*. Ἀλλά ὅσον ἀφορᾶ τήν ἀφήγηση σάν μυθιστόρημα ἤ νέο-μυθιστόρημα, τό *Φορτίνι/Κάνι* εἶναι περισσότερο μυθιστορηματικό ἀπ' τούς *Ἀσυμφιλίωτους*, γιά παράδειγμα. Τό τελευταῖο μοιάζει περισσότερο μέ ντοκυμαντέρ στό ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης ἀπό τό *Φορτίνι/Κάνι*.

ΝΤ.Υ. Καί ἡ δουλειά μέ τόν ἴδιο τόν Φορτίνι σάν ἠθοποιό, ἦταν πολύ πιό κοντά μ' αὐτήν πού κάναμε μέ τούς ἠθοποιούς στούς *Ἀσυμφιλίωτους* παρά μ' ἐκείνη στά *Μαθήματα Ἱστορίας*, γιατί ἦταν δουλειά πού αὐτοσχεδιάστηκε στό γύρισμα. Ὁ αὐτοσχεδιασμός δέ βρίσκεται ὡστόσο στόν τρόπο πού διαβάζει, γιατί αὐτό τόν τρόπο τόν ἀνακαλύψαμε μαζί μόλις πρίν τό γύρισμα κάθε πλάνου κι ὄχι δουλεύοντας ἐκ τῶν προτέρων.

Ζ.Μ.Σ. Δέν κάναμε καθόλου πρόβες. Πήγαμε καί βρήκαμε τόν Φορτίνι 9 μῆνες πρίν τό γύρισμα πιστεύοντας ὅτι ἴσως θά δουλεύαμε 9 μῆνες μαζί του. Ἀλλά ἀντιληφθήκαμε ὅτι ἦταν πολύ ἐπικίνδυνο γιατί ἦταν ἱκανός νά κάνει διάφορα πράγματα. Τριγύριζε στό δωμάτιό του μέ τίς σελίδες στό χέρι κι ἔλεγε: «*Μπορῶ ἐπίσης νά κάνω κι αὐτό! Σάν τόν Μουσολίνι...*», *κ.λ.π.* Τότε, τοῦ εἴπαμε: «*Πολύ καλά, σταματᾶμε τά πάντα*». Γιατί, ἐπιπλέον, ἔχει ἕνα κόμπλεξ μέ τή γραφή του, τή φωνή του, τό σῶμα του. Ὑποστηρίζει ὅτι ἡ καλλιγραφία του – ὅπως λέει – μοιάζει μ' ἐκείνη τοῦ Μουσολίνι. Τό λέει αὐτό καλαμπουρίζοντας, ἀλλά...

Ἀποφασίσαμε ὅτι θά ἦταν καλύτερα γιά ὅλους αὐτούς τούς λόγους νά μήν κάνουμε πρόβες καί τελικά, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο διαβάζει τά κείμενά του κι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο τό κείμενο γράφεται μέσα στήν ταινία, εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς ὥρας, μισῆς ὥρας τό λιγότερο καί καμιά φορά τεσσάρων ὡρῶν δουλειᾶς πρίν ἀπό κάθε πλάνο. Πρόκειται γιά ἕναν αὐτοσχεδιασμό τριῶν: Ἐκείνου καί τῆς Ντανιέλ, ἐκείνου καί μένα, τῶν δυό μας καί τῶν τριῶν μας. Στούς *Ἀσυμφιλίωτους*, εἴχαμε δόσει στούς ἠθοποιούς ἕνα

Ἀπ' τό γύρισμα τοῦ *Φορτίνι / Κάνι. Πάνω:* ἀπ' τ' ἀριστερά στά δεξιά, ὁ Λέο Μινγκρόνε (βοηθός), ὁ Ρενάτο Μπέρτα (ὀπερατέρ), ὁ Ζ.Μ.Σ. καί ὁ Φράνκο Φορτίνι καθισμένος στή καρέκλα. *Κάτω:* ὁ Λ. Μινγκρόνε μέ τό καπέλο, ἡ Ντ. Ὑγιέ, ὁ Ζ.Μ.Σ. καί πλάτη, ὁ Ρενάτο Μπέρτα.

κείμενο λέγοντάς τους: «*Βγάλτε τα μόνοι σας πέρα, θά πρέπει νά ξέρετε ἀπέξω αὐτό τό κείμενο πρίν τό γύρισμα*». Ἀλλά ὅταν δόσαμε στόν Φορτίνι τά κείμενα τή μέρα πού πήγαμε νά δοῦμε ἄν θά ἔπρεπε νά κάνουμε πρόβες μαζί του, αὐτός μᾶς τά γύρισε πίσω τό ἐπόμενο πρωί: δέν εἶχε τήν ὑπομονή νά τά ξαναδιαβάσει. Ἐμεῖς εἴπαμε: «Πολύ καλά». Βέβαια μ' αὐτό τόν τρόπο θά γνώριζε ποιά ἦταν ἡ δική μας ἐπιλογή – μόνο τό ἕνα τρίτο τοῦ βιβλίου – καί θά μποροῦσε ἀσφαλῶς νά εἶχε κάνει κριτική στό ἕνα ἤ τό ἄλλο σημεῖο. Ἐμεῖς ὅμως θά εἴχαμε ὑπερασπισθεῖ τήν ἐπιλογή μας, γιατί κατά τή διάρκεια ὅλης αὐτῆς τῆς περιόδου, ἐδῶ καί 5–6 χρόνια, εἴχαμε ξαναδιαβάσει τό βιβλίο δέκα, εἴκοσι φορές. Τό ξέραμε καλύτερα ἀπ' αὐτόν!

Ζ.Μ.Σ: Αὐτό ἀποδείχνεται ἀπό τήν ἴδια μας τήν ἐπιλογή: δασανιστήκαμε μερικές φορές γιά νά βγάλουμε κάτι, νά τό ξαναβάλουμε, νά συμπυκνώσουμε τέλος, ἀκόμη τρεῖς γραμμές, μιά παράγραφο, μιά σελίδα. Θά εἴχαμε ὑπερασπισθεῖ τήν ἐπιλογή μας, ὅμως ἄν ἐκεῖνος ἤθελε νά συζητήσουμε ὁτιδήποτε θά δεχόμασταν. Μᾶς γύρισε λοιπόν τίς σελίδες πίσω τό πρωΐ, ἦταν πολύ τεμπέλης γιά νά τίς διαβάσει, κυρίως φοβόταν αὐτά τά κείμενα, πράγμα πού τό καταλαβαίνουμε. Δέν ἔμαθε τίποτε ἀπέξω, δέν ἤξερε καθόλου τά κείμενα. Πῶς νά ἀπαγγέλλει, μέ ποιό ρυθμό, μέ ποιό τέμπο, ποιές παύσεις, κ.λ.π.; Ὅλα αὐτά γίνανε τήν τελευταία στιγμή πρίν ἀπό κάθε πλάνο.

Σ.Κ.: Ἔχουμε ἐπίσης τήν ἐντύπωση ὅτι τό Φορτίνι/Κάνι, *στό ἐπίπεδο τοῦ ντεκουπάζ πάνω στό πρόσωπο τοῦ Φορτίνι (οἱ γωνίες λήψεις, π.χ.), εἶναι λιγότερο ἐπεξεργασμένο ἀπ' τά* Μαθήματα Ἱστορίας. *Ἡ τελευταία σκηνή ἐκεῖ, γιά παράδειγμα, τοποθετεῖ μέ μεγάλη ἀκρίβεια τή σύγκρουση ἀνάμεσα στόν τραπεζίτη καί τόν νεαρό...*

Ζ.Μ.Σ.: Ἤ καί ἡ πρώτη σκηνή ἀνάμεσα στούς δύο. Πράγματι, ἐδῶ τά πράγματα εἶναι διαφορετικά γιατί ἀσχοληθήκαμε συστηματικά μέ τόν Φορτίνι καί μόνο. Ὑπῆρχαν μόνο δύο σειρές πλάνων. Ἐπιπλέον, ὑπάρχει τό πλάνο τῶν χεριῶν καί τό τελευταῖο πλάνο, δηλαδή, ὑπάρχουν συνολικά τέσσερις πιθανότητες. Ἀλλά στήν πρώτη σειρά, κάτω ἀπ' τό δέντρο μέ τά μικρά μῶβ λουλούδια, ἔχουμε τρεῖς φορές τό ἴδιο πλάνο. Βλέπουμε τόν Φορτίνι γιά πρώτη φορά, μόνο μετά τό κομμάτι στίς Ἀπουανικές Ἄλπεις. Ἐκεῖ ἀρχίζει τό πρῶτο πλάνο, πού εἶναι καί τό πιό σύντομο καί ὅπου ὁ Φορτίνι λέει: «*Ὑπάρχει ἕνας πολύ πραγματικός τρόπος νά ξεχνᾶς αὐτούς τούς σκοτωμένους, ὁ τρόπος τῶν κυρίαρχων ἰταλικῶν τάξεων στή διάρκεια τῶν πρώτων μεταπολεμικῶν χρόνων. Σήμερα, προτιμᾶμε νά μιλᾶμε γιά τίς ναζιστικές ἑκατόμβες, γιά νά μή βλέπουμε τήν ἀλήθεια τῆς Ἰνδονησίας, τοῦ Βιετνάμ, τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, τοῦ Κονγκό... Στό βάθος δέν ὑπάρχει παρά μόνο ἕνα σκληρό καί ἀδυσώπητο καινούριο στοιχεῖο: δέν ὑπάρχετε ἐκεῖ ὅπου συμβαίνει αὐτό πού ἀποφασίζει γιά τό μέλλον σας. Δέν ἔχετε μέλλον, δέν ἔχετε τίποτε καί δέν ὑπάρχετε.*»
{πλάνο 24}

Εἶναι τό πιό σύντομο πλάνο τῆς ταινίας, ἀλλά εἶναι τό πρῶτο μιᾶς σειρᾶς τριῶν, πάντα ἀπό τήν ἴδια γωνία, κάτω ἀπό τό δέντρο μέ τά λουλούδια, τήν μπουκαμβίλια. Τά πλάνα αὐτά κόβονται ἀπό ἄλλα: πλάνα τῶν γραπτῶν μέ κόκκινο μελάνι, τῶν ἐφημερίδων ἤ τῆς συναγωγῆς. Ἐπίσης, ἡ ἄλλη σειρά, ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά, μέ τόν λοφίσκο πίσω καί τή φάρμα ψηλά, ἀποτελεῖται ἐπίσης ἀπό 6 πλάνα, ἀπ' τήν ἴδια γωνία,γιατί θέλαμε νά στριμώξουμε τόν Φορτίνι σέ μιά γωνιά, σέ δύο διαφορετικές γωνιές γιά τίς δυό σειρές, καί μόνο στό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας τόν μετατοπίζουμε σ' ἕναν ἄλλο χῶρο. Αὐτό γίνεται στό ἴδιο μέρος μέ τήν σειρά τῶν 6 πλάνων πού διακόπτεται μόνο ἀπό ἄσπρη ἀμόρσα σέ ἀντίθεση μέ τήν πρώτη σειρά, κάτω ἀπ' τό δέντρο μέ τά λουλούδια πού διακόπτεται ἀπ' ὅλα ὅσα πρίν ἀναφέραμε. Δέν θέλαμε καθόλου νά τόν ἀπομονώσουμε, ἀλλά, στήν πρώτη σειρά, νά κάνουμε αἰσθητή τή ρίζα τοῦ μικροῦ δέντρου μέ τά λουλούδια καί κυρίως τήν κομματιασμένη γῆ πού βρίσκεται ἀπό πίσω του καί νά δείξουμε ἐπίσης στή δεύτερη σειρά τήν πλαγιά καί τόν πράσινο λόφο, αὐτό εἶναι ὅλο! Γιατί αὐτό πού μετροῦσε γιά μᾶς κάθε φορά ἦταν τό βλέμμα. Ἔπρεπε, γιά νά φτάσουμε σέ ὅ,τι λέγαμε πρίν (ἀπ' τή μιά δηλαδή νά διαβάζει σάν νά ἦταν ἕνα γράμμα σέ κάποιο φίλο κι ἀπ' τήν ἄλλη σάν νά ἦταν κείμενα πού εἶχαν γραφτεῖ ὄχι ἀπ' τόν ἴδιο ἀλλά ἀπό κάποιον ἄλλο), νά βροῦμε μιά γωνία λήψης πού νά στριμώχνει τόν Φορτίνι σέ μιά γωνιά καί νά ἀφήνει τό βάθος ἤ τή γῆ στήν πρώτη σειρά καί τό λόφο στή δεύτερη νά «μιλάει» τουλάχιστον ὅσο κι ὁ ἴδιος. Τέλος, μᾶς χρειαζόταν μιά γωνία λήψης ἀπ' ὅπου δέ θά βλέπαμε ποτέ τό βλέμμα του. Τό αἰσθανόμαστε καμιά φορά ὅταν σηκώνει τά μάτια, ἀλλά δέν ἔπρεπε μέ κανένα τρόπο νά τό βλέπουμε, γιατί θέλαμε κυρίως νά ἀποφύγουμε τό εἶδος τῆς ἀνάγνωσης πού συνηθίζεται στήν τηλεόραση. Ἔπρεπε ἡ κάμερα νά εἶναι λίγο πιό ψηλά ἀπ' τό βλέμμα του, ἤ κάπως λοξά καί ἐλαφρά πρός τήν πλάτη του, γιά νά δικαιολογηθεῖ ἔτσι τό ὅτι δέ θά εἶχε ποτέ τή δυνατότητα νά ἀπευθυνθεῖ στό θεατή, ἀλλά ὅτι, ἀντίθετα, θά ἀπευθυνόταν πέρα ἀπ' αὐτόν. Ἄν ἀπευθυνόταν στό θεατή, αὐτό θά κατάστρεφε τή μυθοπλασία. Στό *Μωυσής καί Ἀαρών*, πού εἶναι τελικά μιά δραματική μυθοπλασία, οἱ ἠθοποιοί ἀπευθύνονται συνεχῶς στό θεατή, μιά καί ἡ γωνία εἶναι ἐκείνη τοῦ Γκίλεν, τοῦ διευθυντῆ τῆς ὀρχήστρας, πού βρίσκεται ἐλαφρά μετατοπισμένος, διευθύνοντας τούς σολίστες ἤ τή χορωδία, ἀλλά ταυτόχρονα καί τήν κάμερα. Ἀπευθύνονται πάντα στόν θεατή γιατί αὐτή ἡ μυθοπλασία εἶναι θεατρική. Στό *Φορτίνι/Κάνι*, ἐπειδή δέν εἴχαμε αὐτή τή δραματική κατασκευή, μᾶς χρειαζόταν κάτι πού νά ἀπευθύνεται πέρα ἀπ' τό θεατή.

Σ.Κ: Ὑπάρχει μιά σημαντική διαφορά ἀνάμεσα στά Μαθήματα Ἱστορίας *καί στό* Φορτίνι/Κάνι: *στό πρῶτο, ὑπάρχει μιά μή κλασική ἀλλά προφανής μυθοπλαστική μήτρα, πού εἶναι ἐπίσης κάπως γραμμική: οἱ περίπατοι στή Ρώμη συνδέουν τούς λόγους τῶν προσώπων...*

Ζ.Μ.Σ: Πράγμα πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τό μυ-

θιστόρημα τοῦ Μπρέχτ. Τό μυθιστόρημα τοῦ Μπρέχτ εἶναι ἕνα ἀμερικάνικο μυθιστόρημα, κάτι ἀνάμεσα στόν *Πολίτη Καίην* καί στόν *Κύριο Ἀρκάντιν*... Εἶναι μιά κατασκευή: ἕνας νεαρός πάει νά βρεῖ τόν τραπεζίτη γιατί θέλει ἕνα ντοκουμέντο, κ.λ.π. Ἡ μήτρα βρίσκεται στήν ταινία, ἀλλά δέν προέρχεται ἀπ' τόν Μπρέχτ.

Σ.Κ: Στό Φορτίνι/Κάνι ὑπάρχουν αὐτόνομοι, ξεχωριστοί ὄγκοι: ἡ ἀνάγνωση, τά πλάνα πού παρεμβάλλονται, τά πανοραμίκ στίς Ἀπουανικές Ἄλπεις, τά γραπτά. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἕνας ἄμεσα πολιτικός λόγος, ὅπως αὐτός τοῦ Φορτίνι, δέν μπορεῖ νά εἶναι παρά ἀποσπασματικός; Αὐτή ἡ ἀποσπασματικοποίηση ἔχει σχέση μέ τόν ἄμεσα πολιτικό χαρακτήρα τῆς ταινίας;

Ζ.Μ.Σ: Ἴσως. Θά πρέπει νά ὑπάρχει κάποιος λόγος πού, πρίν ἀπό τό γύρισμα, σπάμε πραγματικά τό κεφάλι μας γιά τίς γωνίες καί τή διάρκεια τῶν πλάνων, πέρα ἀπ' τά 20 ἤ 30 ἤ 6 ἤ 1 ἤ 2 φωτογράμματα πού ὑπάρχουν στήν ἀρχή τοῦ κάθε πλάνου. Σέ χοντρές γραμμές, ξέρουμε σχεδόν σέ τί συνίσταται μία ἑνότητα, ἕνα «μπλόκ», μ' ὅλες τίς πιθανές ἐκπλήξεις βέβαια, ἀλλά ἄν διαλέξαμε αὐτό τό εἶδος ἀποσπασματικοποίησης ἤ μή ἀποσπασματικοποίησης, αὐτό ἔγινε, χωρίς ἄλλο, λιγότερο γιά νά «συμφωνήσουμε» μέ τόν πολιτικό λόγο καί περισσότερο γιά νά τόν ἀμφισβητήσουμε.

ΝΤ.Υ: Νά τόν ἀμφισβητήσουμε δέ σημαίνει καί νά ἀρνηθοῦμε αὐτό πού λέγεται: πρέπει νά ἀφήνουμε σέ ὅσους βλέπουν τήν ταινία τή δυνατότητα ν' ἀναρωτηθοῦν πάνω σ' αὐτά πού τούς λέμε καί νά μποροῦν νά ἐγκαθιδρύσουν ἔτσι οἱ ἴδιοι ἄλλες σχέσεις ἀπ' αὐτές πού ἐγκαθιδρύσαμε ἐμεῖς, μ' αὐτόν τόν κύριο πού βλέπουν στό πανί.

Ζ.Μ.Σ: Δέ θέλαμε καθόλου νά κάνουμε μιά ταινία γιά τή δόξα τοῦ Φορτίνι, διάσημου διανοούμενου τῆς ἄκρας ἀριστερᾶς, κ.λ.π. Θέλαμε νά δόσουμε σέ ὅσους βλέπουν τήν ταινία τό δικαίωμα νά κρίνουν τή δουλειά καί τή σκέψη ἑνός ἰταλοῦ διανοούμενου, αὐτῆς τῆς ἡλικίας, αὐτῆς τῆς γενιᾶς, στή συγκεκριμένη στιγμή πού τόν δείχνουμε.

ΝΤ.Υ: Νά τόν κρίνουμε σημαίνει ἐπίσης νά τόν ἀντιπαραθέσουμε μέ πράγματα πού δέν ἀνήκουν στό λόγο του: μ' αὐτά τά χωριά ἤ μ' αὐτούς τούς λόφους, ἤ τίς ἐφημερίδες στό τέλος ἤ ἀκόμη τή συναγωγή καί τούς δρόμους τῆς Φλωρεντίας. Αὐτά δέν καταστρέφουν ὅσα λέει, ἀλλά εἶναι παράλληλα καί μερικές φορές «σβήνουν» αὐτά πού λέγονται: αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση τῶν χωριῶν γιά παράδειγμα.

Ζ.Μ.Σ: Αὐτό συμβαίνει γιατί ὁ λόγος ἑνός διανοούμενου ὑπάρχει πάντα καί ἀναγκαῖα στό παρόν. Ἡ σκέψη του, ἀκόμη κι ὅταν ξεκινάει ἀπό μιά ἱστορική προβληματική ἤ ἀπό ἕνα κοντινό ἤ μακρινό παρελθόν, βρίσκεται ὁπωσδήποτε καί πάντα στό παρόν. Αὐτό ἰσχύει καί γιά τόν Μπρέχτ, πού δέν πρέπει νά τόν θεωροῦμε προφήτη, ὅσο κι ἄν τόν θαυμάζουμε...

ΝΤ.Υ: Δέν πρέπει νά ἐγκλωβίζουμε τούς ἀνθρώπους στό παρόν, πρέπει νά τούς δίνουμε συνεχῶς τή δυνατότητα τοῦ παρελθόντος καί τοῦ μέλλοντος. Τό νά τούς ἐγκλωβίζουμε στό παρόν εἶναι ὅ,τι χειρότερο μποροῦμε νά κάνουμε! Εἶναι αὐτό πού κάνει καθημερινά ἡ πολιτιστική βιομηχανία.

Σ.Κ: Τά πανοραμίκ τῶν τοπίων ἀποτελοῦν ἑνότητες, ὄγκους τοῦ παρελθόντος;

ΝΤ.Υ: Καί τοῦ μέλλοντος.

Ζ.Μ.Σ. Εἶναι ἑνότητες τοῦ παρελθόντος στό βαθμό πού δείχνουμε τό θέατρο μιᾶς ταξικῆς πάλης καί μιᾶς πολύ συγκεκριμένης καταστολῆς, ἀλλά εἶναι ἐπίσης ἑνότητες τοῦ παρελθόντος πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε – ἄν θέλαμε νά εἴμαστε ὑπερβολικοί στήν ἀκρίβειά μας – γεωλογικές. Μέ τήν ἔννοια πού ὁ Σεζάν ἔλεγε: «*Κοιτάξτε τό βουνό Sainte-Victoire, κάποτε, ἄλλοτε, ἦταν φωτιά!*» Ὑπάρχει δηλαδή παντοῦ ἡ πιθανότητα αὐτοῦ τοῦ παρελθόντος.

Σ.Κ: Εἶναι ἐπίσης τοπία...

Ζ.Μ.Σ: Ναί, ἀλλά τοπία μετασχηματισμένα, πού εἶναι ἐπίσης τό θέατρο τοῦ μέλλοντος, γιατί τό μέλλον ἐγγράφεται σ' αὐτήν τήν τάξη, ἀνήκει σ' αὐτήν τήν τάξη, ἀνήκει στούς ἀγρότες, στήν ἐργατική τάξη.

ΝΤ.Υ: Ὅπως καί νά ἔχει, ἡ ἐργατική τάξη προέρχεται ἀπ' τούς ἀγρότες.

Ζ.Μ.Σ: Ἀλλά ὁ λόγος ἑνός διανοούμενου ὅπως ὁ Φορτίνι, ὅσο αἰχμηρός κι ἄν εἶναι ἤ, ἄς ποῦμε, ἀκόμη καί ἀξιοθαύμαστος σέ μερικά σημεῖα, εἶναι ὡστόσο ἕνας λόγος πού τείνει νά ἐγκλωβίσει ὅλο τόν κόσμο στό ἐσωτερικό του. Ὁποιαδήποτε ἀνάλυση εἶναι, ἐξορισμοῦ, περιορισμένη. Κι ἄν θέλουμε νά προχωρήσουμε ἕνα βῆμα παραπέρα καί νά ξεπεράσουμε αὐτή τήν ἀνάλυση, ἀκόμη κι ἄν εἶναι σωστή, συγκεκριμένη, σέ μιά δεδομένη στιγμή, πρέπει νά ἐπανέλθουμε στήν πρακτική, στή μή ἀνάλυση, γιά νά οἰκοδομήσουμε ξανά μιά ἀνάλυση πού θά πηγαίνει παραπέρα ἀπό ἐκείνη τοῦ Φορτίνι. Νά ξαναγυρίσουμε στήν πραγματικότητα, στήν πρακτική.

Κι ἔπειτα, ὑπάρχει καί κάτι ἄλλο: ἤθελα συνειδητά νά κάνω μιά ταινία πού νά ἀποτελεῖται ἀπό ἐντελῶς ἑτερόκλιτες ἑνότητες, ἀπό διαφορετικούς ὄγκους: ἕνας γέρος πού διαβάζει σέ μιά γωνία, ἕνας γέρος πού διαβάζει σέ μιά ἄλλη γωνία, τοπία, μιά συναγωγή κατά τή διάρκεια μιᾶς θρησκευτικῆς τελετῆς, ἐξαιρετικά ὄίαιης, θεατρικῆς καί ταραγμένης, ἕνας δρόμος πού εἶναι ἕνα εἶδος φλωρεντινοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ θεάτρου, μιά πόλη ὅπου, πρίν ἀπ' τό πανοραμίκ τοῦ τέλους, αἰσθάνεται κανείς τήν παρουσία τῆς φυλακῆς ὅπου βρισκόταν ὁ πατέρας τοῦ Φορτίνι (διαισθάνεται κανείς ὅτι ἦταν ἐκεῖ ἀφοῦ ξέρει ὅτι εἶναι φυλακή). Κι ἔπειτα ἕνας βράχος, ἡ θάλασσα, ἕνα ψαράδικο, ἐφημερίδες, στοιχεῖα δηλαδή ἐντελῶς ἑτερόκλιτα.

Σ.Κ: Στήν ταινία μοιάζει νά ὑπάρχει ἕνα πραγματικό πού δέν ἀντιμετωπίζεται: εἶναι

ὁ ἴδιος ὁ τρόπος παραγωγῆς τῆς σκέψης τοῦ Φορτίνι, ἀφοῦ τοῦ δίνετε νά διαβάσει ἕνα κείμενο πού ἔχει ἤδη γράψει. Δέν ὑπάρχει παρά ὁ τρόπος παραγωγῆς τῆς ἐπανάληψης αὐτοῦ τοῦ κειμένου, ἡ ρητορεία. Δέν σᾶς ἐνδιέφερε ἡ ἀντιμετώπιση τῆς δουλειᾶς μέσα ἀπ' τήν ὁποία παράγει τό λόγο του.

Ζ.Μ.Σ: Θά ἦταν μιά ἄλλη ταινία. Δέν μποροῦμε νά κάνουμε τόσα πράγματα μαζί. Ἡ ταινία ξεκινάει σάν λίβελος μέ τρία μεγάλα μέρη: ἕνα πρῶτο μέρος πέρα ἀπ' τίς Ἀπουανικές Ἄλπεις, πού συμπεριλαμβάνει τά πλάνα τοῦ Φορτίνι πού ἔρχονται μετά καί πού ξεκινάει σάν λίβελος κι ἔπειτα διευρύνεται. Ἔπειτα ὑπάρχει ἕνα εἶδος οἰκογενειακῆς, μελοδραματικῆς μυθοπλασίας, ἕνα οἰκογενειακό μυθιστόρημα καί μετά ἔχουμε τό τελευταῖο μέρος, ἕνα εἶδος ντοκυμαντερίστικης σεκάνς μέ ἐφημερίδες πού δίνουν πληροφορίες (αὐτές δέν τίς δίνει ὁ ἴδιος ὁ Φορτίνι, ἀλλά πάνω τους βασίζει τήν ἀνάλυσή του). Αὐτό εἶναι ὅλο! Τό νά συμπεριλάβουμε τόν τρόπο τῆς παραγωγῆς τῆς γραφῆς τοῦ Φορτίνι, παρουσιάζει τό ἴδιο πρόβλημα μέ τό νά κινηματογραφήσουμε τήν ἱστορία τήν ἴδια στιγμή πού αὐτή γίνεται... Τό σημεῖο ἀναχώρησης τοῦ λίβελου στήν ταινία ἦταν μιά ἱστορική στιγμή ἐντελῶς συγκεκριμένη, ὁ πόλεμος τῶν 6 ἡμερῶν στό Σινά καί ἡ ἀνάλυσή του, ἡ ἀνάλυση τῆς Ἰταλικῆς κοινῆς γνώμης, ἐκείνη τήν ἐποχή, στήν Εὐρώπη. Γνώμη ἀποκλειστικά ὑπέρ τῶν Ἰσραηλινῶν καί κατά τῶν Ἀράβων· γιά πρώτη φορά ὁλόκληρη ἡ μικροαστική τάξη τάχθηκε, μέ ἥσυχη τή συνείδησή της, στό πλεύρό τῶν Ἑβραίων, γιά νά μπορεῖ νά ρίχνει μέ μεγαλύτερη εὐκολία λάσπη στούς Ἄραβες. Κι ὁ Φορτίνι λέει: *«Κοιτάξτε! εἶναι τό ἴδιο πράγμα!»*. Καί ἀναλύει κάτι τέτιο σάν Ἑβραῖος. Ἀλλά ἡ ἀνάλυσή του ξεκινάει ἀπό μιά κατάσταση, καί θά ἔπρεπε νά δεχτοῦμε αὐτή τήν ἀνάλυση πού ἔγινε πρίν 9 χρόνια ἤ, διαφορετικά, νά κάνουμε μιά ἄλλη ταινία. Θά ἔπρεπε νά δοῦμε τόν Φορτίνι τή στιγμή τῆς παραγωγῆς σύγχρονων κειμένων του. Καί δέν εἶμαι βέβαιος ὅτι θά μπορούσαμε νά κινηματογραφήσουμε αὐτή τήν παραγωγή: παρουσιάζεται σχεδόν ἡ ἴδια δυσκολία μ' ἐκείνη πού βρίσκεται στήν κινηματογράφηση τῆς ἱστορίας.

Σ.Κ: Ὅταν ὁ Γκοντάρ παίρνει συνεντεύξεις, δέν κάνει κάτι τέτιο; Δέν βάζει τούς ἀνθρώπους νά «αὐτοσχεδιάζουν» τήν ἴδια στιγμή τή σκέψη τους;

ΝΤ.Υ: Ναί, ἀλλά ὁ Γκοντάρ ρωτάει ἀκριβῶς ἀνθρώπους πού δέν ἔχουν συνηθίσει νά παράγουν τή σκέψη τους, νά τήν ἐξωτερικεύουν. Ὅταν τό κάνει μέ ἀνθρώπους πού ἔχουν αὐτή τή συνήθεια, ἤ πού θά ἔπρεπε νά τήν ἔχουν, ὅπως ὁ μαθηματικός[1], τότε δέν ἔχει πιά ἐνδιαφέρον.

Ζ.Μ.Σ: Μέ τόν μαθηματικό, ἄς ποῦμε, στό 6Χ2, πρόκειται γιά ἕναν διάλογο κουφῶν. Ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει τεράστιο ἐνδιαφέρον εἶναι μέ τόν ἀγρότη. Ἀλλά τοῦ Γκοντάρ τοῦ ἀρέσει πολύ νά ἀναγκάζει τόν κόσμο νά λέει διάφορα. Θά τοῦ ἄρεσε, σύμφωνα μ' αὐτά πού μᾶς εἶπε ὁ ὀπερατέρ, νά ἀναγκάσει τόν ἀγρότη νά πεῖ ὅτι ἡ ἐπανάσταση δέν θά ἦταν δυνατή ὅσο θά ὑπῆρχε ἀκόμη ἡ ἐργατική τάξη! Κι ὁ ἀγρότης ἀρνήθηκε μέ πεῖσμα νά πεῖ κάτι τέτιο... Ὑπάρχει ἕνα μεῖγμα στόν Γκοντάρ – ὄχι στήν ταινία ὅπου κάνει ἐρωτήσεις στήν νοικοκυρά, αὐτό νομίζω ὅτι εἶναι κάτι καινούριο στή δουλειά του – ἀλλά σ' ὅσα ἔχει κάνει πρίν ἤ ἀκόμη καί στό *Comment ca va?*: πρόκειται γιά κείμενα ὅπου οἱ ἄνθρωποι μοιάζουν νά λένε πράγματα πού τά ὀγάζουν ἀπ' τό κεφάλι τους, πού τά παράγουν ἐκείνη τή στιγμή ἐνῶ δέν συμβαίνει καθόλου κάτι τέτιο! Πρόκειται πάντα γιά κείμενα πού τούς τά «ψιθυρίζει». Δέ βρισκόμαστε καί πολύ μακριά ἀπ' αὐτό πού ἔκανε παλιότερα μέ τόν Ζάν Πιέρ Λεώ ὅταν τοῦ ψιθύριζε τό κείμενό του στό αὐτί.

ΝΤ.Υ: Δέν ἦταν τόσο ὁ τρόπος τῆς παραγωγῆς τῆς σκέψης τοῦ Φορτίνι πού μᾶς ἐνδιέφερε, ὅσο ἡ σκέψη του γύρω ἀπό μιά ἱστορική στιγμή καί ἡ προβληματική του γιά τήν ἐπανατοποθέτηση τῆς σφαγῆς τῶν ἑβραίων στό ἐσωτερικό τῆς πάλης τῶν τάξεων, κ.λ.π. Αὐτό ἦταν κάτι πού ἀνῆκε στό παρελθόν: δέν μπορούσαμε νά τόν βάλουμε νά μιλάει σάν νά ἔκανε τήν ἀνάλυσή του ἐκείνη τήν στιγμή.

Ζ.Μ.Σ: Ἔχεις δίκιο: κάτι τέτιο θά ἦταν τελείως ἀντίθετο μ' αὐτή τήν ἀρχή. Προσπαθήσαμε νά ἀντιμετωπίσουμε τό κείμενο τοῦ Φορτίνι, πού ἔχει παραχθεῖ στά 1967 σάν ἕνα κείμενο κλασικό, ἱστορικό, νά τό μεταχειρισθοῦμε τελικά μέ τόν ἴδιο τρόπο πού θά μεταχειριζόμασταν ἕνα κομμάτι ἀπό τό *Κεφάλαιο* ἤ ἀπό τόν Μπρέχτ.

Σ.Κ. Ὑπάρχει κάτι παράλληλο σέ σχέση μέ τό λόγο τοῦ Φορτίνι ἤ, κάτι πού συγκρούεται μαζί του, ὅπως τά τοπία, κ.λ.π. Ἀλλά ὅλα αὐτά βρίσκονται στό ἐξωτερικό τοῦ ἴδιου τοῦ λόγου: ὑπάρχει τό πλαίσιο τῆς διατύπωσής του, ἡ ἱστορία, αὐτά πού δέν λέει, τό πῶς τά λέει, τό παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀλλά δέν ὑπάρχουν οἱ ἐσωτερικές ἀντιφάσεις στήν ἐξέλιξη αὐτῆς τῆς σκέψης.

Ζ.Μ.Σ: Ναί, αὐτό εἶναι σωστό. Κάτι τέτιο κάναμε στίς τρεῖς περιπλανήσεις, μέ τό αὐτοκίνητο στά *Μαθήματα Ἱστορίας*. Ὁρισμένοι μισοῦν τόν Μπρέχτ καί λένε χάρη πολεμικῆς ὅτι μ' αὐτές τίς περιπλανήσεις κάναμε τόν Μπρέχτ ἐπίπονο: ὁ Πέτερ Χάντκε, γιά παράδειγμα, βρίσκει ὅτι λείπει ἡ διαλεκτική ἀπό τόν Μπρέχτ, ὅτι δέν εἶναι ὀδυνηρός. Μερικοί, λιγότερο «πολεμικοί», λένε ὅτι εἶναι πολύ πιό δυνατή ἡ ταινία ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Μπρέχτ: καί αὐτό εἶναι λάθος! Εἶναι δυνατή γιατί ἀντιτίθεται στόν Μπρέχτ καί γιατί εἶναι παράλληλη σ' αὐτόν, ἀλλά δέν εἶναι πιό δυνατή. Εἶναι κάτι ἄλλο. Εἶναι πιό ἀνοιχτή, αὐτό εἶναι ὅλο. Εἶναι μιά πρόκληση πού περιέχεται σέ μιά ἀνάλυση, πού προκαλεῖ τήν περιορισμένη ἀνάλυση τοῦ Μπρέχτ.

Σ.Κ: Εἴχατε πεῖ σέ μιά συζήτηση σχετικά μέ τούς Ἀσυμφιλίωτους, ὅτι δέν μποροῦμε νά ἀναπαραστήσουμε τήν ἱστορία, ἀλλά ὅτι

μποροῦμε μόνο νά τήν ἀφηγηθοῦμε. Μιά ἱστορική ταινία, μιά ταινία πού ἔχει σχέση μέ τήν ἱστορία εἶναι λοιπόν ἕνα τσιτάτο ἤ κάτι παραπάνω: Γιά παράδειγμα στά Μαθήματα Ἱστορίας, *στό πλάνο τοῦ χείμαρρου πού προηγεῖται ἀπό ἐκεῖνο τοῦ ἀγρότη, δέν ξεπερνιέται τό τσιτάτο:*

Ζ.Μ.Σ: Ἐκείνη τή στιγμή, ὁ χείμαρρος θά ἦταν μιά παρέμβαση ἀϊζενσταϊνικοῦ τύπου σ' ἕνα σύστημα πού βρίσκεται μάλλον ἀπ' τήν πλευρά τοῦ Τζίγκα Βερτώφ. Πραγματικά, πρόκειται γιά κάτι παραπάνω ἀπό ἀφήγηση τῆς ἱστορίας, γιατί εἶναι μιά βίαιη παρέμβαση, πού ἔχει κάποια σχέση μέ τήν οὐτοπία ἤ μέ τό μέλλον. Αὐτό εἶναι σίγουρο! Εἶναι ἡ γέφυρα ἀνάμεσα στόν Βερτώφ καί τόν Ἀϊζενστάϊν. Ὁ Γκοντάρ ἔλεγε ὅτι ὁ κινηματογράφος δέ θά ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπό ἕνα πήγαινε ἔλα ἀνάμεσα στόν Λυμιέρ καί τόν Μελιές, ἤ ἀνάμεσα στόν Μελιέρ καί τόν Λυμιέρ... ἄς ποῦμε, μάλλον: ἀνάμεσα στόν Μελιέρ καί τόν Λυμιές! Ἀλλά ἐγώ νομίζω ὅτι εἶναι μάλλον τό πήγαινε-ἔλα ἀνάμεσα στόν Βερτώφ καί τόν Ἀϊζενστάιν. (*Μπάχ, Μωυσής καί Ἀαρών*)

ΝΤ.Υ: Ναί! ἄν καί ὁ *Μπάχ*...

Ζ.Μ.Σ: Τελοσπάντων... Κι ἐμεῖς στό πλαίσιο τῆς ταπεινῆς μας δουλειᾶς, κάναμε ταινίες πού βρίσκονται ἀπ' τήν πλευρά τοῦ Ντ. Βερτώφ (*Μαθήματα Ἱστορίας, Φορτίνι/Κάνι*) καί ταινίες ἀπ' τήν πλευρά τοῦ Ἀϊζενστάιν. Αὐτό πού εἶναι ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι αὐτά τά δύο ἀναμιγνύονται σέ μιά ταινία. Ὅπως τά δύο πλάνα στό *Μωυσής καί Ἀαρών* καί κυρίως τό δεύτερο πού τελειώνει μέ τό βουνό, τόν Νεῖλο καί τά χωράφια τῶν αἰγυπτίων ἀγροτῶν. Εἶναι βέβαια σαφές ὅτι πρόκειται γιά κάτι πού δέν ἀφορᾶ πιά τόν ἑβραϊκό λαό, τό λαό τοῦ Μωυσή, 2.000 χρόνια πρίν. Ἀφορᾶ τούς αἰγύπτιους ἀγρότες τοῦ σήμερα καί τοῦ αὔριο. Κι ὁ χείμαρρος τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας* εἶναι στ' ἀλήθεια κάτι πού ξερριζώνει τά πάντα καί κατά συνέπεια σταματάει ἐπίσης τήν ἱστορική ἀφήγηση. Χωρίς νά ὑπάρχει ἐπαναστατικός «συμβολισμός», αὐτός ὁ χείμαρρος σαρώνει τά πάντα! Εἶναι μιά ἐπαναστατική στιγμή, πού ὅμως, διαχωρίζεται ἀπό ἐκεῖνες πού ἔζησαν οἱ Βιετναμέζοι, ἄς ποῦμε, οἱ ὁποῖοι βρίσκονταν σέ συνεχεῖς ἀναφορές μ' ἕνα παρελθόν μακρινό ἤ ἄμεσο...

ΝΤ.Υ: Ἦταν ὑποχρεωμένοι νά τό κάνουν: διεξήγαγαν ἕναν διαρκή ἀγώνα.

Ζ.Μ.Σ: Πραγματικά. Ἀλλά μιά ἐπαναστατική στιγμή, σύντομη καί βίαιη, εἶναι πάντα κάτι πού ἐξαλείφει τό παρελθόν. Αὐτά τά πλάνα ἀνταποκρίνονται ἀκριβῶς σ' αὐτό.

Σ.Κ: Κι ἡ Ἱστορία:

Ζ.Μ.Σ: Προσωπικά δέν ξέρω ἄν ἡ Ντανιέλ συμφωνεῖ – πιστεύω ὅτι δέν ὑπάρχει τίποτε πιό ἠλίθιο ἀπ' τίς ἱστορικές ταινίες. Εἶναι τό ἴδιο μ' αὐτό πού θά εἴχαμε κάνει στό *Μωϋσῆς καί Ἀαρών*, ἄν εἴχαμε δείξει ἀνθρώπους τή στιγμή πού λιώνουν τό χρυσάφι γιά νά κατασκευάσουν τόν «Χρυσό Μόσχο», δημιουργώντας τήν ἐντύπωση ὅτι ἀναπαρασταίναμε μιά δουλειά, ἔτσι ὅπως γινόταν πρίν ἀπό 2000 χρόνια. Πράγμα πού κάνει ὅλο καί περισσότερο ὁ Ροσελίνι.

ΝΤ.Υ: Ὑπάρχει μιά περίπτωση πού μπορεῖς νά τό κάνεις. Στό *Καρδιά ἀπό γυαλί* τοῦ Β. Χέρτσογκ, τό μόνο ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς ταινίας εἶναι ἐκεῖνο ὅπου οἱ ἄνθρωποι λιώνουν τό γυαλί. Ἀλλά πρόκειται γιά ἀνθρώπους πού κάνουν πραγματικά κάτι τέτιο, εἶναι μιά ντοκυμαντερίστικη στιγμή, ἡ μόνη πού λειτουργεῖ...

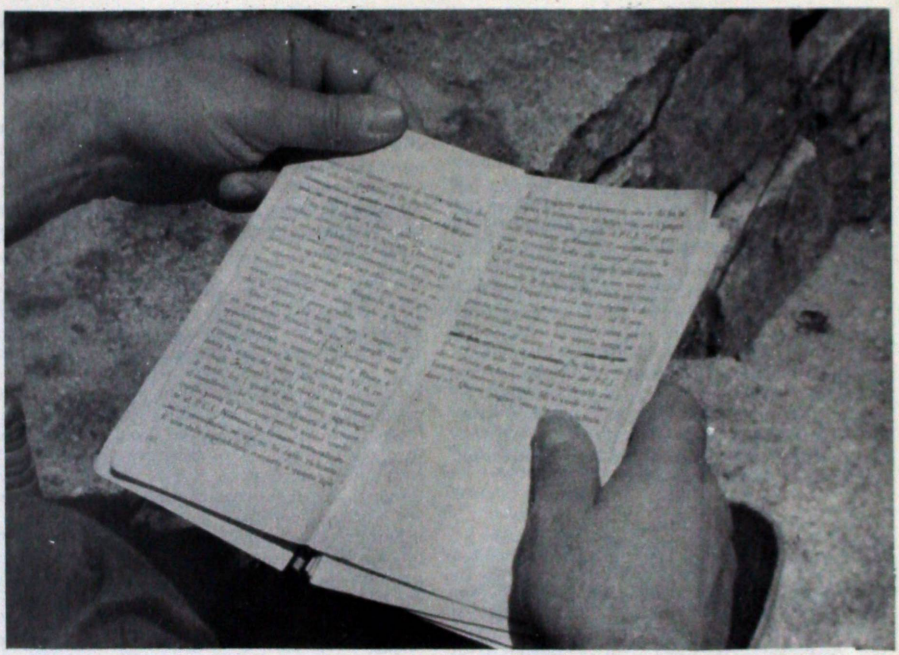
Ζ.Μ.Σ: Γιατί τελικά, λιώνουν τό γυαλί ὅπως αὐτό γίνεται σήμερα. Ἀλλά ὅταν χάνεται μιά τεχνική, δέν μποροῦμε νά τήν ἀναστήσουμε. Ὁ Ροσελίνι ἐπιμένει νά κάνει κάτι τέτιο κι ὄχι μόνο ὅσον ἀφορᾶ τήν τεχνική : στόν *Σωκράτη*, δείχνει ἀνθρώπους σταυρωμένους δίνοντάς μας τήν ἐντύπωση ὅτι ξέρει πώς σταύρωναν τότε. Ἀλλά εἶναι λάθος! Ὅταν κάνεις μιά ἱστορική ταινία πρέπει νά δίνεις συνεχῶς στούς θεατές τήν ἐντύπωση ἤ τή δυνατότητα νά λένε στόν ἑαυτό τους: αὐτά τά κοστούμια εἶναι ταυτόχρονα ἱστορικά, δέν εἶναι ἀναχρονιστικά, ἀλλά εἶναι ἐπίσης καί θεατρικά κοστούμια.

Μᾶς ἐνδιέφερε πολύ τό γεγονός ὅτι ξαναβρήκαμε στό πλάνο τοῦ χείμαρρου, πού ἐγγράφει ἕνα μέλλον στήν ἱστορία, σέ μιά ἀπ' τίς ἐκπομπές τοῦ Γκοντάρ στό *6Χ2*. Ἐπανέλαβε ἀκριβῶς τό ἴδιο καδράρισμα, δέν μπορεῖ νά ἔχει συμβεῖ κατά τύχη. Αὐτό ἄλλωστε μᾶς εὐχαριστεῖ, νά ξαναπαίρνει ὁ Γκοντάρ πράγματα πού ἔχουμε κάνει ἐμεῖς, γιατί καθώς πρόκειται γιά κάποιον μέ σοβαρές ἀπόψεις, τά μετασχηματίζει καί τά δουλεύει, αὐτό εἶναι σαφές. Ἀφοῦ εἶδε τόν *Μπάχ* στό Λοκάρνο, ἔκανε στό *One + One (ἕνα + ἕνα)* ὅλο τό κομμάτι ἀπ' τίς πρόβες τῶν Rolling Stones. Κι ἔπειτα, μετά τό *ὁ ἀρραβωνιαστικός, ἡ ἠθοποιός καί ὁ παραγωγός ἔκανε τό* British Sounds.

Σ.Κ: Μιλᾶτε πάντα γιά τή βία τοῦ μέλλοντος, τήν οὐτοπία. Ἀλλά ὑπάρχει ἐπίσης στίς ταινίες σας ἡ ἐξέγερση. Γιά σᾶς ἡ ἐξέγερση εἶναι οὐτοπική: Ἀνήκει στό μέλλον:

Ζ.Μ.Σ. Ἡ ἐξέγερση εἶναι ἡ δική μας ἐξέγερση σάν μικροαστῶν. Ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ. Μόνο πού κάθε μέρα πού περνάει ἀπογοητευόμαστε ὅλο καί περισσότερο. Ἄν ἀνοίξει κανείς τό *Spiegel* ἤ τόν *Nouvel Observateur* καί δεῖ μιά διαφημιστική σελίδα ἤ ὅλα ὅσα μερικοί διανοούμενοι λακέδες τοῦ καπιταλισμοῦ καί τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ εἶναι ἱκανοί νά ἐφεύρουν, αὐτό τοῦ ἀρκεῖ γιά νά ξερνάει καθημερινά ὅλο καί περισσότερο. Αὐτό, εἶναι ἡ δική μας ἐξέγερση, ἀκόμη καί μπροστά στούς ἱστορικούς ὄγκους πού ἀφηγούμαστε. Ἀλλά εἶναι μιά ἐξέγερση τοῦ τώρα πού ἀνήκει στή μικροαστική τάξη, πού τῆς εἶναι δυνατή. Εἶναι τό α-β τοῦ μαρξισμοῦ ὅπως ἔλεγε ὁ Μάο, πού συνίσταται στό νά ἐξεγείρεσαι. Ἀλλά πρόκειται γιά μιά ἐξέγερση πραγματική, συγκεκριμένη καί περιορισμένη.

Σ.Κ: Καί ἡ οὐτοπία;



Πλάνο 13 τοῦ *Φορτίνι /Κάνι:* τό βιβλίο *(«I Cani del Sinai»)* ἀνοιχτό πάνω στά γόνατά του (στίς σελίδες 22 καί 23), ὁ Φ. Φορτίνι διαβάζει, καθισμένος στή ταράτσα του.

Ζ.Μ.Σ: Ἡ οὐτοπία δέν εἶναι παρά ἕνα στοίχημα γιά τό μέλλον.

Σ.Κ. Ἐγγράφεται μέ συγκεκριμένο τρόπο στίς ταινίες σας:

Ζ.Μ.Σ: Ὄ, ὄχι! Ἀφοῦ τό μέλλον θά οἰκοδομηθεῖ ἀπό μιά ἄλλη τάξη δέν μπορεῖ καί νά προσδιορισθεῖ. Τό μέλλον δέν μπορεῖ νά τό φτιάξει ἡ ἀστική τάξη καί ἄρα, δέν εἴμαστε ἐμεῖς μέλλον.

Σ.Κ: Ὑπάρχει μία βία τοῦ παρόντος, ἡ πάλη τῶν τάξεων, ἀλλά στίς ταινίες σας ὑπάρχει μόνο τό παρελθόν πού διασχίζεται ἀπό μιά βία πού ἀναφέρεται στό μέλλον. Αὐτό σημαίνει ὅτι δέν μποροῦμε νά ἀναπαραστήσουμε τή βία τοῦ παρόντος ἤ ὅτι ἡ βία τοῦ παρόντος εἶναι ἡ δική σας βία, ἐκείνη τῶν ταινιῶν σας:

Ζ.Μ.Σ: Γιά νά ἀναπαραστήσει κανείς τή βία τοῦ παρόντος, θά ἔπρεπε νά πάει νά τήν κινηματογραφήσει! Ἄν ὑπάρχει δηλαδή κάποια ἀπεργία θά ἔπρεπε νά βρίσκεται ἐκεῖ, νά κινηματογραφεῖ κι ἔπειτα νά διαλέγει ἀπ' τό ὑλικό του, νά μοντάρει, κ.λ.π. Ἀλλά, προσωπικά, δέν αἰσθάνομαι ὅτι ἔχω τό δικαίωμα νά κάνω κάτι τέτιο, τουλάχιστον ὄχι ἀκόμη, κι ἴσως ποτέ. Γιατί ἄν κάποιοι πρέπει νά κινηματογραφοῦν κάτι τέτιο, τή βία πού ἀνήκει σέ μιά τάξη πού ἀντιτίθεται στή βία μέσα στήν ὁποία ἐγκλωβίζουν αὐτή τήν τάξη, αὐτή τή βία δέν εἶμαι σίγουρος ὅτι ἔχουμε ἐμεῖς τό δικαίωμα νά τήν κινηματογραφήσουμε. Παρόλες τίς καλές προθέσεις τοῦ κόσμου – ξέρουμε ὅτι ἡ κόλαση εἶναι γεμάτη ἀπό τέτιες – ἐπειδή ἀνήκουμε στή μικροαστική τάξη ἡ ματιά μας κινδυνεύει νά εἶναι ἡ ἴδια μ' ἐκείνη τῶν ἀνθρώπων τῆς τηλεόρασης, πού πηγαίνουν νά κινηματογραφήσουν μιά διαδήλωση. Δέν βλέπω πώς μποροῦμε νά ξεφύγουμε ἀπ' αὐτό. Ὅπως καί νά ἔχει, αὐτή εἶναι ἡ ἄποψή μου αὐτή τή στιγμή, δέν ξέρω τί λέει ἡ Ντανιέλ. Ἴσως ὁ Γκοντάρ νά μήν ἦταν ἀπόλυτα σύμφωνος, ἀλλά αὐτή τή στιγμή, δέν αἰσθάνομαι οὔτε ἀρκετά δυνατός, οὔτε ἀρκετά φανατισμένος γιά νά κάνω κάτι τέτιο.

ΝΤ.Υ: Ὑπάρχει κι ἕνας ἄλλος λόγος πού μ' κάνει νά σκέφτομαι ὅτι εἶναι ἐξαιρετικά ἐπικίνδυνο: κάθε φορά πού κινηματογραφοῦμε αὐτό πού συμβαίνει στό ἐσωτερικό τῆς ἐργατικῆς τάξης, τῆς καταπιεσμένης τάξη, κινδυνεύουμε νά δόσουμε ὅπλα στήν κυρίαρχη τάξη, ὅπλα πού μπορεῖ νά τά γυρίσει ἐνάντια στούς ἄλλους. Ἀποκαλύπτουμε δηλαδή κάτι πού ἐκ τῶν ὑστέρων οἱ ἄλλοι μποροῦν νά τό χρησιμοποιήσουν, πράγμα πού δέ σημαίνει ὅτι δέν πρέπει νά κάνουμε τίποτε, γιατί τότε ὁ Μάρξ δέ θά ἔπρεπε ποτέ νά εἶχε γράψει, ἀφοῦ ἕνας θεός ξέρει πόσο χρησιμοποίησαν οἱ ἄλλοι αὐτά πού ἔγραψε!

Ζ.Μ.Σ: Αὐτή τή στιγμή, ὁ καπιταλισμός χρησιμοποιεῖ σέ τρομακτικό βαθμό τό *Κεφάλαιο* τοῦ Μάρξ. Πράγμα πού τοῦ ἐπιτρέπει, ἐνμέρει, νά ἐπιδιώνει. Ἡ διαύγεια τῶν ἀναλύσεων τοῦ Μάρξ ἐπιτρέπει, σ' ἕνα πολύ μικρό βαθμό, τήν ἐπιδίωση τοῦ καπιταλισμοῦ. Ἐδῶ, ὑπάρχει ἕνας κίνδυνος. Ὑπάρχει ὅμως καί μιά ἄλλη πλευρά σ' αὐτό πού λέει ἡ Ντανιέλ: κινδυνεύουμε νά ἀποκαλύψουμε τήν τακτική στόν ἐχθρό.

ΝΤ.Υ: Χωρίς νά μιλᾶμε γιά πρόσωπα!

Ζ.Μ.Σ: Καί τρίτον, τά πρόσωπα. Γιά παράδειγμα ὑπάρχει μιά ὑπέροχη ταινία τοῦ Νέστλερ πού λέγεται *Spaniu* (βλ. τό λεξικό γερμανῶν σκηνοθετῶν, στό ἴδιο τεύχος). Δείχνει ἡμιπαράνομες ἐργατικές ἐπιτροπές στήν Ἰσπανία, τήν ὥρα πού σκάβουν τή γῆ. Κι ὁλόκληρη ἡ ταινία εἶναι πραγματικά ἀξιοθαύμαστη, ἀψεγάδιαστη, ὑποδειγματική. Σέ κάποια στιγμή ὅμως, ἀναρωτιέται κανείς: «Γιά ὄνομα τοῦ θεοῦ! Εἶναι τρομερό: ποῦ θά καταλήξει αὐτή ἡ ταινία;» Ἄν ἡ ἀστυνομία ἀναζητήσει αὐτά τά πρόσωπα (τά ὁποῖα δέβαια ἔχουν φωτογραφηθεῖ μέ τέτιο τρόπο ὥστε νά μήν ἀναγνωρίζονται); Ἐγώ δέν θά εἶχα τολμήσει νά κάνω κάτι τέτιο γιατί δέ θά ἔκανα τότε τίποτε διαφορετικό ἀπό τό νά εἶχα δόσει στήν ἀστυνομία τή δυνατότητα νά βρεῖ τόν τάδε ἤ τόν δεῖνα. Δέν ὑπάρχουν βέβαια μόνο αὐτές οἱ καταστάσεις, ὑπάρχουν καί ἄλλες λιγότερο ἐπικίνδυνες. Ἐπιπλέον, αὐτή ἡ ταινία εἶχε γίνει πρίν ἀπό τόν θάνατο τοῦ Φράνκο, πρίν τό δρόμο γιά τή σοσιαλδημοκρατικοποίηση...

Σ.Κ: Μιά τελευταία ἐρώτηση: σέ ποιό ρεῦμα ἤ σέ ποιά κινηματογραφική παράδοση τοποθετεῖτε τή δουλειά σας;

ΝΤ.Υ: Τό εἶπαμε ἤδη: στούς Βερτώφ-Ἀϊζεστάιν.

Σ.Κ: Στή σημερινή ἰδεολογική συγκυρία;

Ζ.Μ.Σ: Σ' αὐτό θά ἔπρεπε νά ἀπαντήσετε μάλλον ἐσεῖς. Μπορῶ μόνο νά μιλήσω γιά τούς ἀνθρώπους πού θαυμάζω, ἀλλ' αὐτό, σ' ἕνα ἱστορικό ἐπίπεδο. Θαυμάζω τόν Τζών Φόρντ, τόν Φρίτς Λάνγκ, τόν Ρενουάρ καί περισσότερο ἀπ' ὅλους θαυμάζω τόν Μιζογκούσι. Γιά τούς ἄλλους τά εἶπαμε: τό πήγαινε-ἔλα... Καί τόν Τσάπλιν! Κάποιος πού θαυμάζω πολύ ἀλλά πού δέν μ' ἐνδιαφέρει πιά τόσο, ἄν καί εἶναι πιό «καλπερός» καμιά φορά, ἀπό τόν Τσάπλιν εἶναι ὁ Κῆτον. Ἀρχίζω νά ἀπεχθάνομαι κάπως τόν Γκρίφιθ τῆς δεύτερης περίοδου, ἐνῶ θαυμάζω ὅλο καί περισσότερο τίς ταινίες του τῆς μιᾶς μπομπίνας, γιά παράδειγμα τό *A Corner in Wheat*. Εἶναι μιά ταινία δέκα φορές πιό γκονταρική ἀπ' ὅλα ὅσα σκαρφίστηκε ὁ Γκοντάρ, πάνω στήν ἀναζήτηση, κ.λ.π. κι ὡστόσο εἶναι καμωμένη ἀπό ἕναν νότιο φιλελεύθερο...

Ὑπάρχουν παράδοξα: τελικά, ἀντιλαμοάνεται κανείς ὅτι αὐτός πού δούλευε μέ μεγαλύτερη μαεστρία καί ἀκρίβεια πάνω στό μοντάζ δέν εἶναι ὁ Ἀϊζενστάιν ἀλλά ὁ Τσάπλιν! Αὐτό συμβαίνει ἀκόμη καί στίς πρῶτες του μικροῦ μήκους, γιατί ἐκεῖ, δούλευε πάνω σέ ἕνα φωτόγραμμα. Αἰσθάνεται κανείς ὅτι τό *Χαμίνι*, γιά παράδειγμα δέν ἔχει μονταρισθεῖ στή μουδιόλα, ἔτσι, μέ διάφορα κουμπιά, ὅπως τοῦ ἐρχόταν. Ἔχει μονταρισθεῖ μέ φωτογράμματα. Τό μοντάρισε ἔξω ἀπό μιά αἴθουσα μοντάζ, σ' ἕνα δωμάτιο ξενοδοχείου, κι αἰσθάνεται κανείς ὅτι ἦταν ὑποχρεωμένος νά κοιτάζει στό φωτόγραμμα ἕνα βλέμμα, ἕνα δάχτυλο πού κουνιέται. Οἱ ἄνθρωποι πού μοντάρουν σήμερα μέ μηχανές καί δέν ἐλέγχουν μετά τή δουλειά τους ἀφαιρόντας ἄλλα 3,4,6 ἤ 12 φωτογράμματα, κάνουν ταινίες πού, ὅπως λέει ὁ Σαμπρόλ, δέν εἶναι μονταρισμένες, καί ἔχει δίκιο. Γιατί ὑπάρχουν πάντα 48 φωτογράμματα παραπάνω ἤ παρακάτω στήν ἀρχή ἑνός πλάνου, γιατί δουλεύουν ὅπως τούς ἔρχεται καί ἡ μηχανή πρέπει νά ἀντιδράση, κ.λ.π. Εἶναι ταινίες μονταρισμένες σάν διεννέζικα βάλς!

(7 Ἀπριλίου 1977, πλατεία Συντάγματος, συνέντευξη στούς Φρανσουά Ἀλμπερά, Χρ. Βακαλόπουλο, Μιχ. Δημόπουλο καί Νίκο Σαββάτη. Μετ: Χρ. Βακαλόπουλος)

1) Ὁ Ρενέ Τόμ στό *6X2* τῶν Γκοντάρ–Μιελβίλ (τό *6X2* εἶναι 6 δίωρες τηλεοπτικές ἐκπομπές πού γύρισε σέ δίντεο ὁ Γκοντάρ μαζί μέ τήν Ἄν–Μαρί Μιελβίλ τό καλοκαίρι τοῦ 1976, καί γιά τίς ὁποῖες, ἔστω καί πληροφοριακά, μιά καί δέν πρόκειται ποτέ νά μεταδοθοῦν στή δική μας TV, θά πρέπει κάποτε νά μιλήσουμε) (Σ.τ. Σ)

2) *A Corner in Wheat:* 1909, βασισμένο στό «The Pit» τοῦ F. Norris. Πρώτη ταινία μέ κοινωνικές τάσεις στό ἔργο τοῦ Γκρίφιθ μέ ἔντονες ἀντιθέσεις καί διαδοχικό μοντάζ 2 παράλληλων δράσεων πού ἀναδύονται συμβολικά ἡ μιά πάνω στήν ἄλλη. Βλ. Ζώρζ Σαντούλ *Histoire Générale du Cinéma*, τρίτος τόμος, σελ 92–93 (ἀνάλυση τῆς ταινίας) (Σ.τ.Σ.)

ΦΛΟΓΑ ΚΑΙ ΦΩΣ

Σημείωση σέ ὁρισμένα στοιχεῖα τοῦ πλάνου ὑπ' ἀρ. 57 τοῦ «Χρονικοῦ τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ»

Τοῦ Νίκου Λυγγούρη

I

Ἡ τρίτη ταινία τοῦ Ζάν-Μαρί Στράουμπ περιλαμβάνει 24 ἀποσπάσματα ἀπό ἰσάριθμα ἔργα τοῦ Γιόχαν - Σεμπάστιαν Μπάχ καί ἕνα τοῦ Λέο Λεόνιους. Τό 15ο κατά σειρά μουσικό κομμάτι τοῦ *Χρονικοῦ* εἶναι ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τήν Καντάτα ἀρ. 215 στόν κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ συνθέτη. Πρόκειται γιά τή χορωδιακή εἰσαγωγή τῆς Καντάτας, ὅπου τό κείμενο ἔχει ὡς ἑξῆς:

Δόξαζε τήν εὐτυχία σου, εὐλογημένη Σαξωνία,
Γιατί ὁ Θεός προστατεύει τό θρόνο τοῦ βασιλιᾶ σου
(Μέτρα 1 - 181)

Τό ἀπόσπασμα αὐτό τραγουδιέται στό ὑπ' ἀρ. 57 πλάνο τῆς ταινίας· ὁ ἀριθμός ἀπαντᾶ στό σενάριο τοῦ *Χρονικοῦ*, πού δημοσιεύτηκε στή Γερμανία, στή Γαλλία καί στήν Ἰταλία. Ὁ τσεμπαλίστας Γκούσταβ Λέοναρντ παίζει στό τσέμπαλο καί ταυτόχρονα διευθύνει τή χορωδία καί τήν ὀρχήστρα, πού βρίσκονται ἔξω ἀπ' τό πλάνο, στό δεξιό μέρος τῆς εἰκόνας, ἀόρατες κι ὅμως αἰσθητές γιά τό θεατή τῆς ταινίας. Στό βάθος τῆς σκηνῆς ὑψώνεται τό Δημαρχεῖο τῆς Λειψίας, ἐνῶ ἀριστερά ἕνας μεγάλος πυρσός καίει ἀδιάκοπα πίσω ἀπ' τόν Λέοναρντ. Τά ὁρατά ἀντικείμενα τῆς εἰκόνας εἶναι δηλαδή 4: ὁ Λέοναρντ, τό τσέμπαλο, τό Δημαρχεῖο καί ὁ πυρσός.

Γνωρίζουμε ἀπό συνεντεύξεις τοῦ Στράουμπ καί τῆς Ὑγιέ ὅτι ὁ σκηνοθέτης κινηματογράφησε ἀρχικά τήν πρόσοψη τοῦ Δημαρχείου στή Λειψία, ἀπ' τή μόνη γωνιά λήψης, ἀπ' τήν ὁποία δέν βλέπει κανείς καλώδια καί σύγχρονα φωτιστικά σώματα. Μετά 6 μῆνες κινηματογράφησε στό στούντιο, μέ φόντο τή λήψη τοῦ Δημαρχείου, τόν Γκούσταβ Λέοναρντ νά παίζει στό τσέμπαλο, ἀπό μιά γωνιά πού ἐπιτρέπει στό θεατή νά βλέπει τά δάχτυλά του νά πατοῦν τά πλήκτρα. Τό θελημένο ἀπ' τόν Στράουμπ ἀποτέλεσμα, εἶναι ὅτι μιά κραυγαλέα ἀσυμφωνία κι ἕνα εἶδος ἀσύμπτωτου σχήματος γεννιέται ἀνάμεσα στίς δυό διαφορετικές προοπτικές, ἀπό τίς ὁποῖες κινηματογραφήθηκαν τό Δημαρχεῖο καί ὁ Λέοναρντ. Ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στό βάθος καί στό πρῶτο πλάνο τῆς εἰκόνας εἶναι ὁλοφάνερη, ἐνοχλεῖ μάλιστα τό μάτι ἑνός «κανονικοῦ» θεατῆ, ἐπειδή αὐτός δέν εἶναι συνηθισμένος ἀπ' τόν κινηματογράφο σέ παρόμοιες ἐντυπώσεις, πού μιά ἄλλη τέχνη παρήγαγε: ἡ ζωγραφική.

Ἀλλά σ' αὐτή τήν ταινία ὑπάρχει ἀκόμη μιά ἐνόχληση, ἕνα εἶδος ἀσυμμετρίας, μία ὀργανωμένη ἀποκόλληση τῶν κινηματογραφικῶν στοιχείων μεταξύ τους. Πρόκειται γιά τή ριζοσπαστική χρησιμοποίηση τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου τῆς κάμερας στή σχέση του μέ τόν χῶρο ἔξω ἀπ' τό πεδίο. Πολύ ἁπλά: τό ἐκτός πεδίου παίρνει σάρκα καί ὀστά, γίνεται ἐνεργό μέρος τῆς κινηματογραφικῆς διατύπωσης. Κι αὐτό γιατί πολλά στοιχεῖα πού θά ἔπρεπε κανονικά νά βρίσκονται μέσα στήν εἰκόνα, ἔχουν ἐξοριστεῖ ἔξω ἀπ' τό πεδίο της: οἱ τραγουδιστές οἱ μουσικοί, ἡ μουσική...

Ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ ἐπισημαίνει κάπου, ὅτι τό προκλητικό σ' αὐτή τή σχέση εἶναι, ὅτι ὁ θεατής νιώθει τήν παρουσία τῶν μουσικῶν στό δεξιό μέρος τῆς εἰκόνας, ἀλλά τό μόνο πού βλέπει, εἶναι μιά σπουδή πάνω στίς χειρονομίες τοῦ Γκούσταβ Λέοναρντ.

Ἡ ὕπαρξη τῶν μουσικῶν γίνεται ἀντιληπτή χάρη σέ δύο στοιχεῖα. Τό πρῶτο εἶναι οἱ φωνές τῶν τραγουδιστῶν καί οἱ ἦχοι τῶν μουσικῶν ὀργάνων. Τό δεύτερο ἡ στάση τοῦ σώματος τοῦ Λέοναρντ, τό βλέμμα του πρός τό δεξιό μέρος τῆς εἰκόνας, οἱ κινήσεις τῶν χεριῶν του πρός τούς ἀόρατους ἐκτελεστές.

Τό ἀρχικό νόημα πού δίνει κανείς σ' αὐτό τό πλάνο πρέπει νά συνυφανθεῖ μέ τήν ἀπουσία τῆς ὀρχήστρας σάν ὁρατοῦ σώματος, καί μέ τήν ἐπίμονη – σχεδόν ὑπερβολική – παρουσία τοῦ τσεμπαλίστα μέσα στό πεδίο: κυριαρχία τοῦ Διευθυντῆ, μετατόπιση τῶν ἐκτελεστῶν. Τό ἴδιο αὐτό νόημα ἐνυπάρχει στό κείμενο τῆς Καντάτας ἡ ὁποία συνδέει τόν βασιλικό θρόνο τῆς Σαξωνίας μέ τή θεϊκή προστασία, ἀποκαθιστώντας ἔτσι μιά ἄμεση ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στή γήινη καί τήν οὐράνια Ἐξουσία, καί προσφέροντας τόν ἑαυτό της πρός τήν πρώτη σάν δῶρο, ἔνδειξη τιμῆς καί σεβασμοῦ. Ἡ Καντάτα εἶναι λοιπόν τό μοναδικό μέσο πού μπορεῖ νά ἐγγράψει μιά διπλή χειρονομία: α) τήν ἐξάρτηση τοῦ θρόνου ἀπό τό θεό, καί β) τήν ἐξάρτηση τοῦ μουσουργοῦ ἀπό τό θρόνο.

Δέν πρόκειται βέβαια γιά τύχη. Τό *Χρονικό* μιλᾶ διαρκῶς γιά τίς σχέσεις τοῦ Μπάχ μέ τό Πανεπιστήμιο, τήν Ἐξουσία, τήν Ἐκκλησία, τό Θεό, τήν Οἰκογένεια, τήν Ἐργασία κ.τ.λ. τοποθετώντας σέ θέση ἐπιταγῆς τήν πολιτική διάσταση: τό σύνδεσμο καλλιτέχνη καί κράτους, ἤ μᾶλλον τήν ἐπίκληση τοῦ καλλιτέχνη ἀπό μέρους τῆς κρατικῆς ἐξουσίας. Ἐκεῖνο πού ὅμως δέν εἶναι καθόλου αὐτονόητο, εἶναι ὅτι ὁ λόγος αὐτός δέν παραμένει μονάχα λεκτικά διατυπωμένος στήν ἐπιφάνεια τῆς δομῆς τοῦ φίλμ, ἀλλά ἀγκαλιάζει ὅλα τά ἐπί μέρους στοιχεῖα της καί διεισδύει σέ βάθος μέχρι τίς στοιχειώδεις μορφές της, μέ τέτιο τρόπο, πού κάθε μορφή καί κάθε στοιχεῖο νά παράγει μιά παραλλαγή ἤ μιά τροποποίηση τοῦ ἴδιου νοήματος, ἀνάλογα μέ τή σφαίρα μέσα στήν ὁποία διατυπώνεται. Κάθε πτυχή τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου διατυπώνει τό νόημα κατακερματίζοντάς το. Πράγμα ἐξαιρετικά σπάνιο στήν ἕδδομη τέχνη.

Αὐτό πού βρίσκεται λοιπόν *ἔξω* ἀπ' τήν εἰκόνα εἶναι τό ἴδιο της τό νόημα: ἡ φωνητική μουσική (φωνή καί ἦχος), ἡ πολιτική καί ἡ μουσική, ἡ ἱεραρχία τῶν Ἐξουσιῶν ἀπό τόν οὐρανό μέχρι τή Γή, ἡ δόξα τοῦ βασιλιά τῆς Σαξωνίας, πού στηρίζεται ἀπ' τή μιά στόν Θεό κι ἀπ' τήν ἄλλη στήν μουσική τοῦ Μπάχ.

Αὐτό πού βρίσκεται *μέσα* στήν εἰκόνα εἶναι ἡ ὑλική προϋπόθεση τῆς διατύπωσης τοῦ μηνύματος, ὁ ἴδιος ὁ Λέοναρντ, ἤ μᾶλλον, τό σύνολο τῶν χειρονομιῶν του μέ τίς ὁποῖες ὀργανώνει καί συντάσσει τό μουσικό νόημα.

Ἡ μουσική καί παράλληλα τό θέατρο (ἡ σειρά τῶν κινησιακῶν καί χειρονομιακῶν ἐντάσεων τοῦ μουσικοῦ).

Ἡ πολιτική καί παράλληλα τό ὑποκείμενό της (ὁ Μπάχ ὡς ἀντικείμενο τοῦ θρόνου, ὡς δοῦλος τοῦ Θεοῦ, ὡς ἐνδιάμεσος μεταξύ θρόνου καί Θεοῦ).

Διπλή χειρονομία. Πρῶτον: δέν μποροῦμε παρά νά ἐνοχληθοῦμε μέ τήν κίνηση αὐτή πού ἀποκόβει τό νόημα – σάν πλήρη διατύπωση – ἀπ' τήν πηγή του, δηλαδή ἀπ' τή σωματική, θεατρική καί τεχνική του ὀργάνωση, ἀφήνοντάς το νά αἰωρεῖται ἐκτός πεδίου. Θεμελιακή χειρονομία τῶν κινηματογραφικῶν πρωτοποριῶν, πού ἀντιλαμβάνεται τήν «τέχνη» σάν σημαίνουσα πρακτική ἡ ὁποία διαχωρίζεται αὐστηρά ἀπό τήν ἰδεολογία, παρόλο πού πάντα γίνεται ὁ ἀσυνείδητος ἤ συνειδητός φορέας της. Αὐτό πού ἐδῶ διαχωρίζεται, εἶναι ἡ καθαρή σωματική χειρονομία (τό σημαῖνον) ἀπ' τό πολιτικό νόημα τῆς Καντάτας (ἡ ἰδεολογία).

Τί ἀπομένει;

Τό οὐσιῶδες: ἡ ἐργασία τοῦ σώματος μέσα στή σκηνή, ἡ ἀπελευθερωσή της ἀπό τό βαρύγδουπο, ἀκίνητο, χρονολογικά τοποθετημένο νόημα, στό ὁποῖο αὐτή (ἡ ἐργασία) κάποτε ὑποτασσόταν, τό μεγαλόπρεπο χορογραφικό ξόδεμα τῶν ἀκούραστων χεριῶν πού διευθύνουν. Ἀπ' τή στιγμή πού ἡ ὀρχήστρα βγαίνει ἔξω ἀπ' τή σκηνή, τό σύνολο τῶν χειρονομιῶν τοῦ Λέοναρντ διαβάζεται σάν μιά δαπάνη αἰσθητικοῦ (μουσικοθεατρικοῦ) καί πολιτικοῦ (ὀργανωτικοῦ) τύπου· ἂν τυχόν δέν ἀκούγαμε τή μουσική, πού ἔρχεται ἀπ' τά ἔξω, θά βρισκόμασταν ξάφνου μέσα σ'

ἕναν παράδοξο χῶρο, παρόμοιο μ' ἐκεῖνον τοῦ ὀνείρου, ὅπου κάθε χειρονομία δέν ἀπεικονίζει κάτι, ἀλλά τό «γράφει» σάν μιά ἄγνωστη, ἱερογλυφική ζωγραφική. Ἡ σπουδή τῶν κινήσεων τοῦ Λέοναρντ ἀποδεσμεύεται ἔτσι ἀπό κάθε ἐκφραστικό καί «βαθύ» περιεχόμενο. Θά λέγαμε μαζί μέ τόν Ρολάν Μπάρτ, ὅτι αὐτό πού ἀποπέμπεται ἔξω ἀπ' τό πεδίο εἶναι ἡ ὑστερία, τό ἴδιο τό «θέατρο»· κι ὅτι αὐτό πού τοποθετεῖται πάνω στή σκηνή εἶναι ἡ «*ἀναγκαία δράση γιά τήν παραγωγή τοῦ θεάματος: ἡ ἐργασία ἀντικαθιστᾶ τήν ἐσωτερικότητα*» (*Tel Quel* ἀρ. 34: *Μάθημα γραφῆς* – ἄρθρο γιά τίς γιαπωνέζικες μαριονέτες). Ἡ δομή πού καθορίζει τήν εἰκόνα δέν παύει βέβαια νά εἶναι *σκηνική*, ἀλλά ἡ ἔννοια τῆς Σκηνῆς καί ἡ μορφή της (ὅπως ἡ κουλτούρα κι ἡ ἱστορία τίς ὁρίζει) ἀποπέμπεται στήν *κυριολεξία:* ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι «ὀρχήστρα» σημαίνει τόν κυκλικό χῶρο μπροστά ἀπ' τήν ἀρχαία «σκηνή», ὁ ὁποῖος ἀπωθεῖται ἀπ' τή μοντέρνα θεατρική ἀρχιτεκτονική πρός ὄφελος τῆς «σκηνῆς». Τό γεγονός ὅτι ὁ Στράουμπ δέν ἀρκεῖται σέ ἁπλοϊκές ἀντιστροφές (τοποθέτηση τοῦ ἀπωθημένου μέσα στήν εἰκόνα...) καί ὅτι καθιστᾶ τήν ὀρχήστρα *αἰσθητή* – ἄν καί ἀόρατη – θά μᾶς δίδασκε πολλά γιά τή σύνδεση τῆς πρακτικῆς του μέ τίς ρίζες τῆς ἱστορίας μας μ' αὐτή τήν ἑλληνική, αἰγυπτιακή, ἑβραϊκή ἤ λατινική Μνήμη, πού προσφέρει στήν κινηματογραφία του τό μνημειῶδες βάρος τῆς ἱστορικότητάς της.

Δεύτερον: ἡ ἀποκόλληση αὐτή ὄχι μόνο δέν θά ἀποκρύβει τήν καθαρά κοινωνική σχέση πού φέρνει σέ ἐπαφή τό ὑποκείμενο Μπάχ μέ τό θρόνο, ἀλλά ἀντίθετα προβάλλει σέ πρῶτο πλάνο τό «*Χρέος*» πού συνδέει τόν Κυριαρχούμενο μέ τόν Κυρίαρχο καί τόν πιστό μέ τή θεότητα, Χρέος πού ὁ καλλιτέχνης ξεπληρώνει δωρίζοντας τό προϊόν του στήν Ἐξουσία. Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στόν χωρικό πού προσφέρει τά γεννήματά του στόν Φεουδάρχη (ἤ στήν ἐκκλησία) καί στόν καλλιτέχνη, εἶναι ὅτι ὁ τελευταῖος ἐγγράφει μέσα στό ἴδιο του τό ἔργο τήν πράξη τῆς δωρεᾶς του, ἐγγράφει δηλαδή τή σχέση Χρέους (ὑποταγῆς, σεβασμοῦ, νίκης προσφορᾶς...) μέσα στό προϊόν του πού δωρίζει στόν δεσπότη. Πῶς; Δείχνοντας τόν Κυρίαρχο (Θεό, Βασιλιά, Πατέρα) σάν μοναδική ἐγγύηση τῆς ταυτότητας τοῦ ὑποκειμένου· (τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη - δωρητῆ) δηλαδή σάν τή μοναδική αἰτία τῆς συμβολικῆς ἀνάδυσης τοῦ ὑποκειμένου μέσα στόν κόσμο.

Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, τό γεγονός ὅτι ὁ Στράουμπ τοποθετεῖ τό Θρόνο καί τό Δῶρο ἔξω ἀπ' τή σκηνή θά σήμαινε δύο πράγματα. Πρῶτον: ὅτι ἡ ἐγγύηση αὐτή προστατεύει τήν ἴδια τήν ἀναπαράσταση (τήν εἰκόνα, τό πεδίο) στό μέτρο πού ὁ καλλιτέχνης, πού βρίσκεται μέσα της σάν ἠθοποιός, ἀπευθύνεται κυριολεκτικά πρός τόν Θρόνο – κοιτάζει ἔξω ἀπ' τήν εἰκόνα – καί ὑλοποιεῖ ἔτσι τή συμβολική ἀξία τῆς προσφορᾶς του *μέσα στή σκηνή*. Δεύτερον: ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης τοποθετεῖ τόν ἑαυτό του στή θέση τοῦ Θρόνου, ἐφόσον κυβερνᾶ ὁλομόναχος τή σκηνή καί τό ἐκτός πεδίου, διευθύνοντας τούς μουσικούς (ὑπηκόους του) κι ἐκτελώντας τήν καλλιτεχνική χειρονομία μέ τήν ὁποία ἔγραψε τήν παρτιτούρα τῆς Καντάτας του, τήν ὁποία τώρα «ξαναγράφει» συμβολικά μέ τίς χειρονομίες τῶν χεριῶν του. Πράγμα πού σημαίνει, ὅτι ἀναπαράγει στή σφαίρα τοῦ καθαροῦ Συμβολικοῦ – τῆς «τέχνης» – τόν κοινωνικό καταμερισμό τῆς ἐργασίας καί τίς διοικητικο - πολιτικές σχέσεις πού αὐτός καθορίζει.

Τό ἐνδιαφέρον σ' αὐτή τήν περίπτωση εἶναι ὅτι ὁ Στράουμπ πλησιάζει ἐδῶ τήν ἀνάλογη χειρονομία τοῦ Βελάσκεθ στόν πίνακά του *Las Meninas (Οἱ κυρίες τῆς τιμῆς)*· ἡ ὁποία ἔχει συχνά ἀπασχολήσει τό *Σύγχρονο Κινηματογράφο* σέ σχέση μέ τά σημαντικά σχόλια πού τῆς ἀφιέρωσαν οἱ Μισέλ Φουκώ (στό βιβλίο του *Οἱ λέξεις καί τά πράγματα – Les mots et les choses)* καί Ζάν - Πιέρ Οὐντάρ (στό κείμενό

Las Meninas, τοῦ Βελάζκεθ.

του *Σημειώσεις γιά μιά θεωρία τῆς ἀναπαράστασης*, στά *Cahiers du Cinéma 229 καί 230)*. Ἡ χειρονομία αὐτή διατυπώνει *δίχως ἀποκρύψεις* τή συμβολική σχέση τοῦ καλλιτέχνη (σάν θεολογικοῦ ὑποκειμένου τοῦ Μεσαίωνα) μέ τόν Κυρίαρχο καί τή Θεότητα, σχέση ἡ ὁποία συνίσταται σ' ἕναν λόγο γύρω ἀπ' τό Χρέος τοῦ παραγωγοῦ τῆς ἀπεικόνισης πρός τόν Κυρίαρχο, τό σημαῖνον τοῦ ὁποίου (λόγου) εἶναι τό ἴδιο τό καλλιτεχνικό προϊόν. Πολύ χονδρικά: ὁ Κυρίαρχος τοποθετεῖται ἔξω ἀπ' τήν ἀπεικόνιση, ἀλλά ἔτσι ὥστε οἱ ἠθοποιοί της νά ἀπευθύνονται σ' αὐτόν (δηλαδή νά κοιτάζουν ἔξω ἀπ' τή σκηνή πρός τόν ἀόρατο Κυρίαρχο) καί ὥστε ὁ ἴδιος νά ἐγγράφεται κάπου μέσα στή σκηνή, σάν εἴδωλο μέσα σ' ἕναν καθρέφτη, σάν ἀντανάκλαση, σάν παρουσία τοῦ βασιλικοῦ φωτός μέσα στήν εἰκόνα.

Θά ἐπανέλθουμε στήν παρουσία αὐτή πιό κάτω.

Ἐδῶ θά ποῦμε μόνον ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Κυρίαρχου θ' ἀπωθηθεῖ μέ τήν ἀνάδυση τῆς ἀστικῆς τάξης (ἐποχή πού ζεῖ ὁ Μπάχ) κι ὅτι τή θέση της θά πάρει ἕνα ἀφηρημένο μάτι, ἕνα φῶς, ἡ μεταφορά τοῦ θεατῆ τοῦ Οὐμανισμοῦ, δηλαδή αὐτό πού ὀνομάζουμε «ἀναπαράσταση» (ἡ μορφή τοῦ δεσπότη ἐξαλείφεται, ὅπως ἐπίσης κι ἡ συμβολική ἀξία τῆς καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς, δηλαδή οἱ κοινωνικές σχέσεις παραγωγῆς). Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ ματιά τοῦ Στράουμπ εἶναι *μή - ἀστική* (δέν ἀπωθεῖ τίποτε).

Συνοψίζουμε: τό ἐκτός πεδίου κυβερνᾶ τήν εἰκόνα, τῆς δίνει τό λόγο τῆς ὕπαρξής της, τήν φωτίζει μέ τό νόημά του, τήν ἰσχύ του, τή δόξα του καί τή μουσική του.

II

Ὑπάρχει ὅμως καί κάτι ἄλλο πού στήν κυριολεξία «φωτίζει» τήν εἰκόνα, κι αὐτό εἶναι ὁ πυρσός, πίσω ἀπ' τήν πλάτη τοῦ Γκούσταβ Λέοναρντ.

Ὅπως τό πλάνο ἀντλεῖ τό νόημά του ἀπ' τό ἐκτός - πεδίου (μουσική/πολιτική), ἔτσι κι ὁ πυρσός ἐπιτρέπει στό πλάνο νά γίνει ὁρατό, ἀντιληπτό, ὑπαρκτό: ν' ἀποκτήσει μιά ταυτότητα.

Μεταφορά, θά ἔλεγε κάποιος!

Μεταφορά, πού ὅμως εἶναι χρήσιμη, «ἁρμόζουσα», ὅπως θά ἔλεγαν οἱ γλωσσολόγοι.

Ἄς θεωρήσουμε αὐτό τό φιλμικό ἀντικείμενο σάν φορέα νοήματος κι ὄχι σάν ἁπλό στολίδι. Ἄς μήν ξεχάσουμε ὅτι θά μποροῦσε κάλλιστα νά λείπει· ἕνας Θεός ξέρει πόσο βαθιά ἡ πραχτική τοῦ Στράουμπ περιφρονεῖ τό διακοσμητισμό καί τούς πλεονασμούς!

Μέσα στό σύνολο τῶν ἐπίπλων, τῶν μουσικῶν ὀργάνων, τῶν ἐκκλησιῶν, τῶν χειρογράφων, τῶν ἐνδυμασιῶν, τῶν κατοικιῶν καί τῶν μουσικῶν ἀποσπασμάτων ὁ πυρσός κατέχει ἰδιαίτερη θέση κι ἀξία.

1. Εἶναι ἕνα *σημεῖο*, μέ τήν ἔννοια πού ἡ φιλόσοφος Τζούλια Κρίστεβα τοῦ ἔχει δόσει, στό κείμενό της *Ἀπό τό σύμβολο στό σημεῖο (Du symbole au signe, Tel. Quel* ἀρ. 34, 1968). Σέ ἀντίθεση μέ τό σύμβολο δέν μᾶς παραπέμπει σέ μιά προκαθορισμένη πραγματικότητα, ἀλλά ἐγκαλεῖ ἕνα σύνολο εἰκόνων καί ἰδεῶν. Στήν περίπτωσή μας εἶναι μιά *φλόγα* (μιά δάδα, μιά λαμπάδα) πού ἐπιτελεῖ τίς λειτουργίες πού τῆς ἀναθέτει ἡ ἐποχή τοῦ Μπαρόκ: τή βασιλική τελετή, τή γιορτή, τή στέψη, τή λειτουργία, αὐτή τήν τυπική γιά τό Μπαρόκ ὑπεραφθονία τῆς γεωμετρικά διατυπωμένης χαρᾶς, τό ξεχείλισμα τῶν θησαυροφυλάκιων τῶν

μορφῶν, τόν κατακλυσμό κάθε ἔκφρασης ἀπό τόν ἐνθουσιασμό τῶν ἰδανικῶν καί τῶν ἰδεῶν. Βρισκόμαστε σέ μιά ἐποχή πού κατά κάποιο τρόπο γιορτάζει τή φωτιά. Οἱ ἐνδείξεις εἶναι πολλές: ἡ τέχνη τῶν πυροτεχνημάτων, τά ἰδιαίτερα τυπικά πού συνόδευαν τό ἄναμμά τους, τά μουσικά ἔργα πού γράφονται γιά τήν ἀπόλαυσή τους (π.χ. ἡ «*Μουσική τῶν πυροτεχνημάτων*» τοῦ Χαΐντελ), οἱ καλλιτέχνες πού ἐργάζονται γιά τήν παραγωγή τους, τήν ἀναβίωση καί τήν ἐκλέπτυνσή τους, ὅπως οἱ Ρουτζιέρι πατέρας καί γιός, πού γίνονται γνωστοί σέ ὅλη τήν Εὐρώπη...

Ἀπ' τήν ἄλλη τό νόημα αὐτοῦ τοῦ σημείου προκύπτει ἀπ' τό συνδυασμό του μέ τά ὑπόλοιπα: τό τσέμπαλο, πού ἐπίσης εἶναι χαρακτηριστικό σημάδι τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ (σάν κλαβιτσέμπαλο), ἡ περούκα τοῦ Λέοναρντ, γιά τήν ὁποία θά μιλήσουμε πιό κάτω, τό Δημαρχεῖο τῆς Λειψίας... Ἱστορικό ντοκουμέντο, ἀντικείμενο ἐνδεικτικό τῶν βαθύτερων τάσεων τῆς ἐποχῆς, στοιχεῖο ἑνός μυθιστορηματικοῦ λόγου, ὁ ὁποῖος στό πλάνο ὑπ' ἀρ. 57 ἀγγίζει ἕνα ἀπ' τά ἀπόγειά του, τό θρίαμβο τοῦ μουσουργοῦ, τήν ἀποθέωσή του (τό *Χρονικό εἶναι* ἕνα οἰκογενειακό μυθιστόρημα, ὅπως μᾶς δείχνει ὁ Λουΐ Σεγκέν στήν ἀνάλυσή του *Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα – Σύγχρονος Κινηματογράφος* ἀρ. 12 - 13).

Ὅμως τό ἑορταστικό στοιχεῖο καθορίζει τόν πυρσό, δηλαδή ἡ φωτιά σάν ζωική ἔξαρση, πηγή αἰσθητικῆς καί αἰσθησιακῆς ἡδονῆς (κι ἐδῶ παραπέμπω στήν *Ψυχανάλυση τῆς φωτιᾶς – La psychanalyse du feu*, Gallimard, Collection Idées, 1949 – τοῦ γάλλου ἐπιστημολόγου Γκαστόν Μπασελάρ), δέν παύει νά σημαίνει καί τό ἀντίθετό του: τή βία τοῦ πολέμου, τήν πολεμική τέχνη τῆς πυροτεχνικῆς, τούς «δραματικούς συμβολισμούς» μιᾶς ἐποχῆς σέ ἀναταραχή, «ἕναν κόσμο στό γίγνεσθαί του», τή σύγκρουση τῶν ἀντιθέτων, πάντα σύμφωνα μέ τόν Μπασελάρ (ἀλλ' αὐτή τή φορά στό βιβλίο του *Ἡ φλόγα μιᾶς λυχνίας — La flamme d'une chandelle*, Presses universitaires de France, 1961). Οἱ καιροί πού ἔζησε ὁ Μπάχ δέν ἦταν ἀφοσιωμένοι μονάχα στήν ἔξαρση – τό ἀντίθετο: τό βασίλειο τῆς Σαξωνίας (πρωτεύουσά του ἦταν ἡ Δρέσδη) παίρνει μέρος στίς ἀρχές τοῦ 18ου αἰώνα δύο φορές στόν λεγόμενο Βόρειο Πόλεμο, καί ἀργότερα, γύρω στά 1730 στούς Σιλεσιακούς Πολέμους (βγαίνοντας ὄχι πάντα κερδισμένο...).

2. Εἶναι ἕνα *σύμβολο*, πάντα σύμφωνα μέ τήν Τζούλια Κρίστεβα. Ἐγγράφεται μέσα σέ μιά κοσμογονική σημειωτική πρακτική καί παραπέμπει σέ μιά παγκόσμια, μή ἀναπαραστάσιμη καί μή ἀναγνωρίσιμη ὑπερβατική οὐσία. Ἡ φωτιά σάν φῶς εἶναι ἡ ἴδια ἡ θεότητα («*ἐγώ εἰμί τό φῶς*»), ἡ Ἀλήθεια, ἡ τελευταία, ὑπέρτατη Σημασία, πρός τήν ὁποία ἐξάλλου ὁ Μπάχ πάντα ἀπευθύνεται. Εἶναι ἡ ἑστία τοῦ κόσμου καί ἡ πνοή τῆς ζωῆς στόν ἄνθρωπο (ἡ «ψυχή»), ἡ ἀποκάλυψη τῆς οὐσίας μέ τή μορφή τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, πού φωτίζει καί τυφλώνει, ἀκριβῶς γιατί τά μάτια δέν ἀντέχουν νά τήν κοιτάξουν. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἔχουμε νά κάνουμε μέ τή διάλυση κάθε διακριτικοῦ σημείου μέσα στήν παντοκρατορία τοῦ Ὄντος, τό ὁποῖο βρίσκεται ἔξω ἀπό κάθε ἀναπαράσταση.

Ὁ πυρσός εἶναι ἀκόμη «*τό ἀρσενικό ὄνομα μιᾶς φλόγας πού καίει ἔνδοξα*» (Γκ. Μπασελάρ: *Ἡ φλόγα μιᾶς λυχνίας*). Εἶναι δηλαδή, ἐκεῖ γιά νά καίει γιά τή Δόξα τοῦ Θρόνου, προσφέροντάς του τό φῶς του, ὅπως ὁ Μπάχ τοῦ προσφέρει τήν Καντάτα του. Καί, κατ' ἀντιμετάθεση, ἀναπαριστάνει τόν ἴδιο τόν ἔνδοξο Θρόνο μέσα στήν εἰκόνα, τή μεγαλοπρέπειά του, πού καίει κάθε μέρα καί νύχτα φωτίζοντας τήν ζωή τῶν ὑπηκόων του. Τί ἄλλο εἶναι ἡ φωτιά, ἄν ὄχι ἡ ἀτέλειωτη δαπάνη τῆς ὕλης πού γίνεται ἐνέργεια καί πού ἀναπαρασταίνει τήν κραταιότητα τῆς βασιλικῆς λάμψης στή σφαίρα τοῦ καθαροῦ συμβολικοῦ νοήματος; Ἄς μή λησμονοῦμε ὅτι ἡ ρητορική τοῦ Μπαρόκ συγκρίνει τό βασιλικό στοιχεῖο μέ τόν ἥλιο, τ' ἄστρα, τήν ἀκτινοβολία, τό φῶς (ὁ Λουδοβίκος XIV ἦταν ὁ βασιλιάς - ἥλιος...).

Ἡ ρητορική τῆς φωτιᾶς εἶναι στόν πολιτικό τομέα ρητορική τοῦ θριαμβεύοντος ἀπολυταρχισμοῦ καί ἰμπεριαλισμοῦ, στόν μεταφυσικό τομέα ρητορική τοῦ φιλοσοφικοῦ ἰδεαλισμοῦ, καί στόν σεξουαλικό τομέα ρητορική τῆς πατριαρχικῆς ἀνδροκρατίας. Γιά τόν Ζώρζ Μπατάιγ «*ὁ ἥλιος τιμωρεῖ κάθε τί πού συγκρούεται μ' αὐτόν: τόν Ἴκαρο, τόν Προμηθέα, τόν μιθραϊκό ταῦρο*» (*ὁ γεροτυφλοπόντικας καί τό συνθετικό ὑπέρ στίς λέξεις ὑπεράνθρωπος καί ὑπερρεαλιστής – La vieille taupe et le préfixe* sur *dans les mots* surhomme *et* surréaliste, Oeuvres Complètes, II, Gallimard) · εἶναι δηλαδή ἡ ἐπιβολή τοῦ πατρικοῦ εὐνουχισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἐξάλλου στόν Σοφοκλῆ παίρνει τή μορφή τῆς *τύφλωσης* τοῦ Οἰδίποδα: τό φῶς εἶναι ἡ ἴδια ἡ πατρική μεταφορά. Ἤ ὀρθότερα: ἡ πέρα ὄχθη τῆς σημασίας, τό ὅριο ἀνάμεσα στό λέγειν καί στό ἀφατο, ἡ αἴσθηση τοῦ «*πέρα ἀπ' αὐτό δέν διατυπώνεται τίποτε*», δηλαδή ἡ ἴδια ἡ ἱερή φρίκη μπροστά στό νόμο τῶν λέξεων. Δέν εἶναι ἴσως τυχαῖο ὅτι αὐτή ἡ προβληματική τῆς τιμωρίας καί τοῦ τρόμου ἀποτέλεσε τό νῆμα τῆς Ἀριάδνης γιά τόν Ἀλεξάντρ Σκριάμπιν στό συμφωνικό του ποίημα «*Προμηθέας*» (πού ἔχει τόν ὑπότιτλο: «*Ποίημα τῆς φωτιᾶς*»), ὅπου ὁ μουσικός λόγος παγώνει μπροστά στήν ἀνάδυση τοῦ Ἱεροῦ, ἐκφρασμένου μέ τήν κραυγή τῆς χορωδίας, καί πεθαίνει μέσα σέ μιά δαιμονική συντριβή τοῦ μουσικοῦ ὄγκου σέ χίλια κομμάτια· καί δέν εἶναι τυχαῖος ἐπίσης αὐτός ὁ συνδυασμός τοῦ φωτός καί τοῦ θανάτου, χαρακτηριστικός τῆς δυτικῆς ρητορικῆς, πού ὁ Κάλβος διατύπωσε στήν Ὠδή του γιά τό θάνατο μέ τούς ὕψιστους στίχους: «*Ὁ ἥλιος κυκλοδίωκτος / ὡς ἀράχνη μ' ἐδίπλωνε / καί μέ φῶς καί μέ θάνατον / ἀκαταπαύστως*».

Τιμωρία καί θρίαμβος, ἀστραπή καί ἀποκάλυψη, ἡ φλόγα εἶναι σύμβολο τοῦ βασιλικοῦ προσώπου. Κι ἐδῶ πρέπει νά συνδυαστεῖ μέ τήν εὐγένεια πού ἀντανακλᾶ ἡ πρακτική τῆς περούκας, ἡ ὁποία δέν εἶναι ἐπίσης ἁπλό διακοσμητικό ἀξεσουάρ: «*ἡ περούκα ἔγινε κατά κάποιο τρόπο τό γνώρισμα τῆς ἐποχῆς (ἐνν. τοῦ 18ου αἰώνα), ἡ ἔκφραση τῆς τυπικῆς πανηγυρικότητας τῆς ἐθιμοτυπίας της καί τῆς κοινωνικῆς της ζωῆς (...) Ἡ μεγάλη περούκα ἦταν γιά τήν ἐποχή τό φωτοστέφανο τοῦ ἅγιου, τό γόητρο τοῦ Μεγαλείου, Ὕψος καί Κύρος*» (Ἀπό τό γερμανικό λεξικό *Μπρόκχαους*, ἔκδοση 1894, λῆμμα «Περούκα»).

Τζούλια Κρίστεβα: «*Τό κλειδί τῆς συμβολικῆς σημειωτικῆς πρακτικῆς δίνεται ἤδη μέ τήν ἔναρξη τοῦ συμβολικοῦ λόγου: ἡ διαδρομή τῆς σημειωτικῆς ἐξέλιξης εἶναι μιά μπούκλα, τῆς ὁποίας τό τέλος εἶναι ἤδη προγραμματισμένο ἐν εἴδει σπέρματος μέσα στήν ἔναρξη (πού τέλος της εἶναι ἡ ἔναρξη), ἐφόσον ἡ λειτουργία τοῦ συμβόλου (τό ἰδεολόγημά του) ὑπάρχει πρίν ἀπ' τήν ἴδια τήν συμβολική διατύπωση. Κι αὐτό συνεπάγεται τίς γενικές ἰδιοτυπίες τῆς συμβολικῆς σημειωτικῆς πρακτικῆς: τόν* ποσοστικό περιορισμό *τῶν συμβόλων, τήν* ἐπανάληψη *τῶν συμβόλων, τόν γενικό τους χαρακτήρα*» (*Ἀπό τό σύμβολο στό σημεῖο*).

Σέ συνάρτηση μέ τά παραπάνω, ἡ ἐγγραφή τοῦ Θρόνου εἶναι στό πλάνο 57 διπλή: παίρνει τή μορφή τοῦ ἐκτός - πεδίου καί παίρνει μιά θέση μέσα στήν εἰκόνα σάν καθαρό σύμβολο. Συμπέρασμα:

3. Ὁ πυρσός εἶναι τό *σημαῖνον* τοῦ ἐκτός - πεδίου μέσα στό πεδίο ἀφοῦ τό πρῶτο ἐγκαθίσταται μέσα στήν εἰκόνα μέ τή μορφή μιᾶς φωτεινῆς πηγῆς, μιᾶς λάμψης, μιᾶς φεγγοβολῆς, παρόμοιας μέ τή φωτεινή ἀντανάκλαση τοῦ βασιλιᾶ τοῦ Βελάσκεθ μέσα στόν καθρέφτη (στό βάθος τοῦ πίνακα): χνάρια τοῦ Κυρίαρχου μέσα στήν ἀπεικόνιση, πού θά διασπαροῦν παντοῦ μέσα στίς ἀστικές ἀναπαραστάσεις σάν ἀντανακλάσεις, ἥλιοι, φῶτα, παιχνιδίσματα, καθρεφτίσματα, ἀκτινοβολίες, φωτοσκιάσεις, ἀναδιπλασιασμοί τῶν φωτεινῶν ὄγκων καί τῆς πλαστικῆς ὕλης, ἀποκρύψεις, φανερώματα κτλ. κτλ., παράγοντας ἀκριβῶς τήν «*ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας*», δηλαδή τήν ἐγγύηση τῆς «ἐκεῖ ὕπαρξης»

τοῦ *κόσμου*, στόν χῶρο πού κάποτε βασίλευε ἡ συμβολική ἐγγύηση τῆς ὕπαρξης τοῦ *ὑποκειμένου*...

Ἡ φλόγα εἶναι λοιπόν τό μάτι πού κοιτάζει καί φωτίζει τά ἀντικείμενα τῆς εἰκόνας, ὄντας ἡ μοναδική ἐγγύηση τῆς ὕπαρξής τους μέσ στή νύχτα τοῦ νοήματος. Στ' ἀλήθεια, πῶς θά ἀντιλαμβανόμασταν τήν εἰκόνα ἄν ὁ πυρσός ἔσβηνε; τό σκοτάδι πού θά τήν γέμιζε δέν θά μᾶς παρέπεμπε στό σκοτάδι πού *εἶναι* τό πεδίο ἔξω ἀπ' τήν εἰκόνα, ἀόρατο γιά μᾶς; Ἡ νύχτα (πού ἐξάλλου κυριαρχεῖ στό πλάνο 57) εἶναι ἐδῶ ἡ ἐξάλειψη τοῦ νοήματος, ἡ ἔλλειψή του, ἡ ἀπουσία του, ἡ ἀλληγορία τοῦ βαθιοῦ ὕπνου τῆς σημασίας – σέ ἀντίθεση μέ τήν πρακτική τοῦ ρομαντισμοῦ. Τά λόγια καί τά πράγματα σιωποῦν, εἶναι ἐκεῖ, κι ὅμως δέν μποροῦμε νά τά συλλάβουμε, δίχως μνήμη, δίχως ὁμιλία, μή ἐξιστορήσιμα. Ἡ ἀνάδυση τοῦ φωτός εἶναι ἡ προϋπόθεση γιά τήν ἔναρξη τῆς ἀφήγησης, γιά τήν εἰσαγωγή τοῦ νοήματος μέσα στή μυθοπλασία. Πανάρχαια μεταφορά: πολλές ραψωδίες τῆς *Ὀδύσσειας* εἰσάγονται μέ τήν ἀνατολή τοῦ ἡλίου καί κλείνουν μέ τή δύση του ἤ μέ τόν ὕπνο τῶν προσώπων. Δέν εἶναι ἄραγε ἡ κόρη τῆς Νύχτας Ἠώς – ἡ αὐγούλα τοῦ Ἐφταλιώτη – ἡ ἴδια ἡ ἀφηγηματική χειρονομία, ἡ sine qua non προϋπόθεση γιά τά ἐγκαίνια τοῦ μυθοπλαστικοῦ λόγου; Ἡ Νύχτα καί ἡ Μέρα: ἀρχαϊκό μοντέλο πού ὀργανώνει τή διανομή τοῦ νοήματος.

Καί ὁ ἥλιος, τό φῶς, ἡ λάμψη, τό καῖον σῶμα εἶναι ἡ ἴδια ἡ θεότητα τοῦ νοήματος, τό ἴδιο τό νόημα, πού προσφέρει στά ὄντα μορφή καί σημασία. Τό φῶς εἶναι τό νόημα. Δίχως αὐτό δέν ὑπάρχει εἰκόνα.

Αὐτονόητο, θά ποῦν μερικοί: χρειαζόμαστε πάντα φωτιστικά σώματα γιά νά φωτίσουμε τό πλάνο!

Μόνο πού αὐτά τά φωτιστικά σώματα βρίσκονται πάντα ἐκτός πεδίου. Ποτέ ὁ κινηματογράφος δέν μᾶς ἐκθέτει τή φύση τους σάν μέσων γιά τήν παραγωγή τοῦ νοήματος.

«*Ἄς ἀναστρέψουμε λοιπόν τό σύστημα κι ἄς καταστήσουμε ὁρατά αὐτά τά μέσα, ἄς στήσουμε τούς προβολεῖς μέσα στήν εἰκόνα*», ἀναμηρυκάζουν μονίμως οἱ δημαγωγικές «πρωτοπορίες» (οἱ ὁποῖες θάρρησαν ὅτι τό νά δείξεις τήν κάμερα μέσα στήν εἰκόνα θά ἰσοδυναμοῦσε μέ μιά ἀνατροπή τῆς ἰδεολογίας τοῦ ματιοῦ...).

Ὁ Στράουμπ δέν ἐπιχειρεῖ τέτιου εἴδους τεμπέλικες ἀνατροπές τῶν κρατούντων ἀλλά χρησιμοποιεῖ τό φῶς σάν στοιχεῖο πού μεταθέτει τό νόημα καί διασπᾶ τή φωτιστική ὁμογένεια πού καθορίζει πάντα τήν κινηματογραφική εἰκόνα, προσφέροντάς της θλιβερά ἄλλοθι «ρεαλισμοῦ».

Ἄς παρατηρήσουμε πάλι τό πλάνο ὑπ' ἀρ. 57. Τό φόντο – τό Δημαρχεῖο – εἶναι ἁπλετα φωτισμένο, ἐνῶ ὁ Λέοναρντ παραμένει σέ μιά ζώνη σκιᾶς. Ἡ ἀρχική ἀσυμφωνία πού διαπιστώσαμε ἀνάμεσα στίς δύο προοπτικές τονίζεται ὁλοκληρωτικά κι ἀμετάκλητα ἀπ' αὐτή τή φωτιστική ἑτερογένεια πού σχίζει τήν εἰκόνα σέ δύο φωτεινούς ὄγκους.

Ἡ φλόγα ἔχει μετατοπιστεῖ, ἔχει γίνει φῶς. Καί τό φῶς εἶναι:

1. Φωτεινή πηγή (φλόγα – αἰτία), πού φωτίζει τό πλάνο καί τό *ἀνάβει* συμβολικά.

2. Φωτισμένη ἐπιφάνεια (φῶς – ἀποτέλεσμα), πού διαχωρίζει τίς θεατρικές χειρονομίες τοῦ Λέοναρντ ἀπ' τό φόντο του καί τό περιβάλλον του, ἀπ' αὐτό τό Δημαρχεῖο, πού εἶναι εἰκόνα τῆς πόλης καί τοῦ πλανώ-

μενου φαντάσματός της πάνω ἀπ' τή μοίρα τῶν κατοίκων της.

Δέν πρόκειται γιά κάποια *διαβάθμιση* στή φωτοσκίαση, ἀλλά ἀντίθετα γιά ἕναν σαφή καί συνειδητό διαχωρισμό ἀνάμεσα σέ δύο διαφορετικά ἐπίπεδα φωτός.

Ἄν ἡ φλόγα εἶναι ἡ πηγή τοῦ νοήματος, ἄν τό φῶς εἶναι τό νόημα, τότε ἡ ριζοσπαστική πρακτική τῆς ἑτερογένειας εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἔκρηξη τοῦ νοήματος, ὁ θρυμματισμός του, ἡ πολυφωνική ὀργάνωσή του, ἡ ἀποθέωση τῆς κινητικότητάς του:

Τό φῶς διαχωρίζει λοιπόν τή δαπάνη ἀπό τήν πολιτική.

Ἀπ' ὅ,τι γνωρίζω δέν ὑπάρχουν ἀκόμη θεωρητικά κείμενα πού ν' ἀντιμετωπίζουν τό φῶς σάν καθαρά σημαίνουσα λειτουργία, σάν στοιχεῖο πού παράγει νόημα κι ὄχι κάποια πλαστική ἤ ψυχική «ἀτμόσφαιρα».

Ὅσοι ἔχουν δεῖ τήν ταινία τοῦ Κάρλ Τέοντορ Ντράγιερ *Γερτρούδη (Gertrud,* 1964) θά θυμοῦνται ὅτι ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποίησε ἐκεῖ τά κεριά σάν στοιχεῖα πού ἀνοίγουν (*ἀνάβουν)* καί κλείνουν *(σβήνουν)* τό πλάνο. Ἀλλά ἤδη τό 1924 στό βουβό φίλμ του *Μίχαελ (Michael,* γυρισμένο στή Γερμανία) ἡ φωτιστική πρακτική του ἀπομόνωνε τό πρόσωπο ἀπ' τό φόντο του, χρησιμοποιοῦσε φανάρια σάν νοηματικές πηγές καί καταγινόταν μέ μιά ἐκλεπτυσμένη ἀλλαγή τοῦ φωτός μέσα στό ἴδιο πλάνο, ἡ ὁποία τόνιζε ἤ παραμέριζε τά στοιχεῖα ἐκεῖνα πού ἀντίστοιχα φορτίζονταν μέ κάποιο σπουδαῖο νόημα, ἤ γίνονταν ἀσήμαντα. Ἔτσι ὁ δανός καλλιτέχνης ἐνέγραψε μέσα στή δομή τοῦ ἔργου του τό μυστικό τῆς λειτουργίας του καί τό μοντέλο τοῦ περάσματος ἀπ' τό ἕνα πράγμα στό ἄλλο.

Ἡ πρακτική τοῦ Στράουμπ εἶναι παρόμοια μ' αὐτή τοῦ Ντράγιερ (καί τοῦ Λάνγκ): εἶναι πρακτική τῆς ἑτερογένειας ἀνάμεσα στά πεδία, στά πλάνα, στίς προοπτικές, καί στούς φωτεινούς ὄγκους, ἑτερογένεια πού τοῦ ἐπιτρέπει νά ἐγγράψει μέσα σέ μιά εἰκόνα μιά σειρά ἀπό πολύπλοκες σχέσεις καί νά ἐπιδοθεῖ σέ μιά δίχως ὅρια αἰσθητική καί σημειωτική δαπάνη τῆς ὁποίας ὁ πλοῦτος σέ νοήματα εἶναι ἀντιστρόφως ἀνάλογος πρός τόν περιορισμένο ἀριθμό τῶν ἀντικειμένων μέσα στήν εἰκόνα. Νά γιατί δέν μποροῦμε νά μιλᾶμε πιά γιά κάποια «ἀσκητική» πρόθεση, ἤ γιά «προτεσταντική» ἠθική τοῦ Στράουμπ, ὅπως τό συνηθίζει ἡ κριτική του – συνήθως ἐχθρική κι ἐπιθετική σχετικά μέ τό ἔργο του. Γιατί ἡ παραγωγή τοῦ νοήματος στίς ταινίες του ὑπακούει σέ μιά ἰσχυρή πολλαπλασιαστική χειρονομία, ἡ ὁποία δέν ἔχει κανένα κοινό σημεῖο μέ τίς μέχρι τοῦδε γνωστές στήν Εὐρώπη πρακτικές παραγωγές τοῦ νοήματος. Εἶναι εὔκολο νά λέμε λοιπόν ὅτι ἡ συγγένεια τοῦ Στράουμπ μέ τόν Ντράγιερ εἶναι πλαστική, ἐκφραστική κτλ. τή στιγμή πού παραγνωρίζουμε ἀκριβῶς ὅτι τό σχίσιμο τοῦ νοήματος, ἡ ἀπομόνωσή του ἀπ' τόν περίγυρό του εἶναι αὐτό πού μᾶς ἐπιτρέπει νά τούς ἀντιπαραθέσουμε.

Ἡ πρακτική τοῦ Στράουμπ ἀρθρώνει ἕναν λόγο πάνω στόν καλλιτέχνη καί τό προϊόν του, στό θρόνο καί στή θεότητα, στόν καλλιτέχνη καί στό θρόνο, στή μουσική καί τήν πολιτική, στό θέατρο καί στή χειρονομία, στό βάθος καί τήν ἐπιφάνεια, στό σύμβολο καί τό σημεῖο, στό πεδίο καί ἐκτός - πεδίου, στό σημαῖνον καί τήν ἰδεολογία, στό σινεμά καί στή ζωγραφική, στήν ἀνάγνωση καί τήν ἡδονή, στόν Μεσαίωνα καί τό Μπαρόκ, στό νόημα καί τή μεταφορά του, στήν ἐργασία καί τό παιχνίδι, στή φλόγα καί τό φῶς – λόγο πού χρησιμοποιεῖ ἕνα μικρό ἀριθμό στοιχείων τά ὁποῖα ὅμως τοποθετεῖ σέ πολυάριθμες θέσεις ρήξης καί διαφωνίας, ὥστε νά μήν μποροῦμε νά συμπεράνουμε ποιά διαφωνία εἶναι πρωταρχική καί ποιά δευτερεύουσα, ποιά προσφέρει στήν ἄλλη τήν ἀξία της. Κάθε στοιχεῖο μετατίθεται ἀπό τό Ἔξω στό Μέσα, ἐξορίζεται ἀπ' τό Μέσα στό Ἔξω, μεταφέρεται ἀπ' τό βάθος στό πρῶτο πλάνο, ἀποπέμπε-

ται στά παρασκήνια τῆς εἰκόνας – καί ἀντίστροφα – ἀποτελώντας μέρος μιᾶς πολυφωνικῆς πρακτικῆς. Βασική ἀρχή αὐτῆς τῆς πρακτικῆς εἶναι ἡ ἀέναη *κυκλοφορία* τοῦ νοήματος διά μέσου τῶν κινηματογραφικῶν καί ἔξω - κινηματογραφικῶν κωδίκων ἀπ' τόν ἕναν τόπο στόν ἄλλο. Ἄς φανταστοῦμε ὅτι τό ἔργο τέχνης εἶναι μιά πολιτεία, κι ὅτι τό νόημα κυκλοφορεῖ ὅπως τ' αὐτοκίνητα (οἱ σημασίες) μέσα στούς δρόμους της (οἱ μέθοδοι ἀνάγνωσης τῆς σημασίας), ὑπακούοντας στούς ὁδικούς κανόνες ἑνός πολυτελοῦς καί πολυέξοδου παιχνιδιοῦ (τό «σύστημα» τοῦ φίλμ) καί μιᾶς ἐπαναληπτικῆς, ἀντιστρεπτῆς, ρευστῆς διαδικασίας πού δέν ἀποκλείει τήν Τύχη (τά δυστυχήματα, τίς ἐκπτώσεις τοῦ νοήματος), ἤ τά ἀπρόοπτα, πού διασαλεύουν τό μοντέλο, τό ποικίλουν ἤ τό νεκρώνουν (μιά κυκλοφοριακή συμφόρηση, μιά διαδήλωση, μιά ὅλάβη τῶν ἠλεκτρικῶν ἐγκαταστάσεων τῆς πόλης). Κάθε στοιχεῖο, κάθε συμβάν, κάθε ἀλλαγή πορείας εἰσάγεται ταυτόχρονα μέσα στήν ἐργασία τοῦ κειμένου *καί* στήν ἀνάγνωση τοῦ θεατῆ κατασκευάζοντας ἕνα πυκνό πλέγμα, ἕνα δίκτυο φωνῶν, μιά ὕφανση χειρονομιῶν, μιά «*γραφή*». «*Κείμενο, ὕφανση καί πλέγμα εἶναι ἕνα καί τό αὐτό*» λέει ὁ Ρολάν Μπάρτ στό *S/Z* (Collection *Tel Quel* 1970)· κι ἐδῶ οἱ φωνές αὐτῆς τῆς γραφῆς τραγουδοῦν τήν εἰσαγωγή τῆς πολιτικῆς διάστασης μέσα στό ὑφάδι τῆς εἰκόνας καί ράβουν πάνω στό σῶμα τῆς σημαίνουσας ὕλης καί τῆς αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης τά κοσμήματα τοῦ λόγου τῆς ὕπαρξής της. Τά ἱερά καί τά ἄδυτα τῆς ἑλληνοευρωπαϊκῆς τέχνης παραβιάζονται μιά γιά πάντα.

Ἀπορρίπτοντας δυναμικά τήν ἴδια τή θεμελιακή χειρονομία τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, ὁ Στράουμπ υἱοθετεῖ ἕναν διαφορετικό τύπο αἰσθητικῆς παραγωγῆς, παρόμοιο μ' ἐκεῖνον τοῦ Ἄντον Βέμπερν στή μουσική, τοῦ ὁποίου ἡ ἀφηγηματική οἰκονομία κι ἡ σημαίνουσα ὀργάνωση ἀγγίζει τήν οὐσία πολλῶν μή δυτικῶν καλλιτεχνικῶν πρακτικῶν.

«*Σκέφτηκα ἐπίσης τόν Νταλί*», λέει ὁ καλλιτέχνης μιλώντας γιά τό πλάνο 57. Σημαντική ὑπόμνηση: ἡ ἀποσύνθεση τῶν φιλμικῶν στοιχείων παράγει μέσα στήν τυπική γιά τόν Στράουμπ σκηνική δομή τῆς κινηματογραφίας του ἕναν λόγο πού δέν ὑπακούει πιά στή φετιχιστική ἐπιταγή τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος, μιά πού ἡ παραγωγή τῶν φωτεινῶν ἐντυπώσεων καί τῶν «ἐντυπώσεων τῆς πραγματικότητας» ὑπερβαίνει κάθε σκηνική δομή, μᾶς ὁδηγεῖ πρός τή μουσική (τοῦ κειμένου, τοῦ σημαίνοντος, τοῦ παιχνιδιοῦ, τῆς χειρονομίας), διαβαίνοντας ἀδιάκοπα ἀπ' τήν αἰτία (τήν φωτιστική πηγή) στό ἀποτέλεσμα (τή φωτεινή ἐντύπωση) καί ἀντίστροφα, ἐγγράφοντας μέσα στό ἔργο τίς κοινωνικές σχέσεις παραγωγῆς κι ἐγγραφόμενη μέσα στό πλαίσιό τους. Συνέπεια: ἐγκαινιάζει μιά διαλεκτική *καί* ὑλιστική καλλιτεχνική πρακτική. *Ὑλιστική*, γιατί ἐκθέτει τά μέσα παραγωγῆς της (τό φῶς, τήν προοπτική, τό κάδρο, τό πεδίο, τό ντεκόρ, τόν ἦχο...) καί φέρνει στό φῶς τό πρόγραμμα καί τό σχέδιο τῆς ἐργασίας της, σέ ἀντίθεση μέ τίς ἰδεαλιστικές πρακτικές πού ἐξαλείφουν συνήθως τό προτσές τῆς ἐργασίας τους. *Διαλεκτική*, γιατί παρουσιάζει διάφανα τή διαδικασία πού διαμορφώνει κάθε ἀναπαραστατική ἐντύπωση καί κάθε ἐνδεχόμενη ἀπεικόνιση, ἀναλύοντας σέ κάθε βάθος τόν σημαίνοντα σκελετό της, διασχίζοντας κάθε «ὁλοποιητική» σφαίρα ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη καί τινάζοντας στόν ἀέρα κάθε ἐκφραστικό βάθος, πρός ὄφελος μιᾶς ἄπειρης πολλαπλότητας καί μιᾶς ἁρμονικῆς ἀσυμμετρίας.

Ἡ πρακτική αὐτή φαίνεται νά ἐπιβεβαιώνει τή θεωρία σύμφωνα μέ τήν ὁποία κάθε εἰκόνα δομεῖται ὅπως ἕνα σύστημα ἀριθμῶν, δηλαδή τή θεωρία τοῦ «γραφήματος» τοῦ Ζάκ Λακάν, ὅπως ὁ θεωρητικός τῆς ζωγραφικῆς Ζάν Λουΐ Σεφέρ τήν ἔχει διατυπώσει. Γιά τόν Σεφέρ καμιά εἰκόνα δέν μπορεῖ νά καλυφτεῖ ἤ νά νά περιγραφτεῖ ἀπό κάποια «ἀντίστοιχη» ἔννοια: οἱ εἰκόνες δέν εἶναι παρά «*στάσεις πάνω σέ μιά στιγμή, θεωρημένη κάθετα, μέσα στόν καθορισμό τῆς ἔννοιας*» (*Ἡ ἐφεύρεση τοῦ*

χριστιανικοῦ σώματος – ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος, τό λεξικό, ἡ μνήμη / L'invention du corps chrétien — Saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire, éditions *Galilée*, 1975).

Ἀντίληψη ἀπόλυτα νέα κι ἐπαναστατική γιά τόν εὐρωπαϊκό καί χριστιανικό πολιτισμό, γιά τόν ὁποῖο ἡ εἰκόνα εἶναι πάντα ἕνα ὀργανικό «ἀνάλογο» τοῦ ὁρατοῦ κόσμου.

Οἱ ταινίες τοῦ Ζάν - Μαρί Στράουμπ καί τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ εἶναι πυρσοί πού καῖνε ἀσταμάτητα γιά τή Δόξα ἐποχῶν πού θά ἔλθουν.

Νίκος Λυγγούρης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Μπέρτολτ Μπρέχτ

Ἡ ὁρατότητα τῶν φωτιστικῶν πηγῶν

Ἡ φανερή κατάδειξη τοῦ φωτιστικοῦ ἐξοπλισμοῦ ἔχει σημασία, στό μέτρο πού μπορεῖ νά εἶναι ἕνα μέσο παρακώλυσης μιᾶς ἀνεπιθύμητης ψευδαίσθησης. Ἡ κατάδειξη δέν ἐμποδίζει μέ κανένα τρόπο τήν ἐπιδιωκόμενη προσοχή τοῦ θεατῆ. Ἄν φωτίσουμε τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν μέ τέτιο τρόπο, ὥστε οἱ φωτιστικοί προβολεῖς νά βρίσκονται μέσα στό ὀπτικό πεδίο τοῦ θεατῆ, καταστρέφουμε ἕνα μέρος τῆς ψευδαίσθησής του: ὅτι δηλαδή παρευρίσκεται σ' ἕνα στιγμιαῖο, αὐθόρμητο, ἀπροβάριστο, πραγματικό περιστατικό. Ὁ θεατής βλέπει ὅτι τό δειγμένο ἔχει προπαρασκευαστεῖ, ὅτι ἐδῶ κάτι τί ἐπαναλαμβάνεται κάτω ἀπό ἰδιαίτερες συνθῆκες, γιά παράδειγμα μέσα σέ ἄπλετο φῶς. Αὐτό πού ἡ κατάδειξη τῶν φωτιστικῶν πηγῶν πρέπει νά θίξει, εἶναι ἡ πρόθεση τοῦ παλιοῦ θεάτρου νά τίς ἀποκρύψει. Κανείς δέν θά περίμενε ἀπό μιά ἀθλητική ἐκδήλωση, γιά παράδειγμα ἀπ' τό μπόξ, νά ἀποκρύψει τούς προβολεῖς. Ὅσο κι ἄν οἱ παραστάσεις τοῦ νέου θεάτρου διαφέρουν ἀπ' τίς ἀθλητικές ἐκδηλώσεις, ἐν τούτοις δέν διαφέρουν ἀπ' αὐτές σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν τακτική τοῦ παλιοῦ θεάτρου ν' ἀποκρύβει τίς φωτιστικές πηγές. (Μπέρτολτ Μπρέχτ: «*Ἡ ὁρατότητα τῶν φωτιστικῶν πηγῶν*», στό: *Τό σκηνικό τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, Γραπτά γιά τό θέατρο*, Τόμος III, σελ. 241, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).

[*Βάζοντας σέ παρένθεση τό πρόβλημα τοῦ περάσματος ἀπ' τό θέατρο στό σινεμά θά ἔπρεπε ἴσως ἐδῶ νά ὑπογραμμίσουμε τή συγγένεια τῆς πρακτικῆς τοῦ Στράουμπ μέ τήν πρακτική τοῦ Μπρέχτ (ἀνύψωση τοῦ φωτός σέ σημαῖνον στοιχεῖο), ἀλλά καί τήν μέχρις ἑνός βαθμοῦ ἀνωτερότητα τῆς τέχνης τοῦ πρώτου, στό μέτρο πού ὁ Στράουμπ δέν ποθεῖ μονάχα νά «παρακωλύσει μιά ἀνεπιθύμητη ψευδαίσθηση», ἀλλά, ὑπερβαίνοντας τό κλασικό σχῆμα ψευδαίσθηση/ἀπόσταση, μᾶς προτείνει μιά προβληματική ἡ ὁποία παίζει μέ τό σύνολο παραμέτρων πού παράγουν αὐτό τό σχῆμα, μ' ἄλλα λόγια φέρνει στό φῶς ἐκείνη τήν ἀναλυτική μά καί συνθετική στιγμή τῆς φιλμικῆς παραγωγῆς, χάρη στήν ὁποία τό ἄμεσο (ὁ «πρῶτος» ὅρος τῆς φιλμικῆς ἀπεικόνισης) καθορίζει τόν ἑαυτό του σάν τό ἄλλο τοῦ ἑαυτοῦ του (τό «μέσο») τείνοντας πρός τήν αὐτογνωσία τῆς κινηματογραφικῆς ὕλης, δηλαδή πρός τήν ριζοσπαστική ἀρνητικότητα τοῦ ὁρμικοῦ ἴχνους.*

Τό γεγονός ὅτι ὁ Μπρέχτ δέν εἶχε συλλάβει τό πρόβλημα τῆς παραγωγικότητας τοῦ σημαίνοντος – στό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης τῶν θέσεών του – καί τά συνεπαγόμενα ὅρια μιᾶς τέτιας στάσης θά ἔπρεπε νά μᾶς ἀπασχολήσει ἴσως διπλά: σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν καθαρή καλλιτεχνική του παραγωγή καί σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν διατύπωση τῶν θέσεων, οἱ ὁποῖες συλλαμβάνουν τό σημαῖνον μέ μή - θεωρητικό, μεταφορικό ἤ ἀσαφή τρόπο. Πράγμα στό ὁποῖο ὁ Σ.Κ. θά ἐπανέλθει στό ἀφιέρωμά του γιά τόν Ἰαπωνικό κινηματογράφο].

Ν.Λ.

Πλάνο 26: Ὁ Ἀαρών παίρνει τό ραβδί τοῦ Μωυσῆ.

Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα

τοῦ Louis Seguin

II

Οἱ πρῶτες παράγραφοι τῆς *18ης Μπρυμαίρ τοῦ Λουδοβίκου Βοναπάρτη* ἔχουν ἰδιαίτερη σημασία (καί ἔχουν μέχρι σήμερα, ὅπως καί τά ἄλλα πολιτικά σχόλια τοῦ Μάρξ, ἐρευνηθεῖ καί χρησιμεύσει ἐλάχιστα, γιά λόγους στούς ὁποίους ἄλλωστε θά ἔπρεπε νά ἐπανέλθουμε) γιατί ὁ Μάρξ σκιαγραφεῖ σ' αὐτές μιά θεωρία τοῦ ἱστορικοῦ φανταστικοῦ. Περιγράφει ἐκεῖ τό μυθιστόρημα πού ἀφηγοῦνται στόν ἑαυτό τους ὄχι πιά τά ὑποκείμενα, ἀλλά οἱ τάξεις καί ἰδιαίτερα μιά ἀπ' αὐτές, ἡ ἀστική τάξη.

Ὁ Μάρξ διαιρεῖ στά δύο τήν ἑνότητα τοῦ προβλήματος. Τσιτάροντας τόν Χέγκελ ἐπαναλαμβάνει τήν παρατήρησή του: «*ὅλα τά μεγάλα γεγονότα καί τά πολιτικά πρόσωπα ἐπαναλαμβάνονται κατά κάποιο τρόπο δύο φορές*». Ἔπειτα, προσθέτει: «(Ὁ Χέγκελ) *ξέχασε νά προσθέσει ὅτι αὐτό συμβαίνει τήν πρώτη φορά σάν τραγωδία καί τή δεύτερη φορά σάν φάρσα.*» Ἡ ἀστική τάξη προσφέρει στόν ἑαυτό της ἕνα θέατρο καί τό ἐκφυλίζει.

«*Οἱ ἄνθρωποι*», λέει ὁ Μάρξ, «*δημιουργοῦν τήν ἴδια τους τήν ἱστορία*». Ἔπειτα διορθώνει: αὐτό τό «δημιουργῶ» εἶναι μιά αὐταπάτη. Λέει: «*Ἀλλά δέν τήν δημιουργοῦν αὐθαίρετα, σέ συνθῆκες πού διαλέγουν οἱ ἴδιοι, ἀλλά σέ συνθῆκες ἄμεσα δοσμένες καί κληρονομημένες ἀπ' τό παρελθόν. Ἡ παράδοση ὅλων τῶν περασμένων γενεῶν βαραίνει μ' ἕνα πολύ βαρύ φορτίο πάνω στό μυαλό τῶν ζωντανῶν. Ἀκόμη κι ὅταν μοιάζουν ἀπασχολημένοι μέ τό νά μετασχηματίζουν τούς ἑαυτούς τους καί τά πράγματα, μέ τό νά δημιουργοῦν κάτι τό ἐντελῶς καινούριο, σ' αὐτές ἀκριβῶς τίς ἐποχές τῆς ἐπαναστατικῆς κρίσης ἐπικαλοῦνται φοβισμένα τά πνεύματα τοῦ παρελθόντος, δανείζονται τά ὀνόματά τους, τά συνθήματά τους, τά κοστούμια τους, γιά νά ἐμφανιστοῦν στή νέα σκηνή τῆς ἱστορίας κάτω ἀπ' αὐτή τή σεβαστή μεταμφίεση καί μ' αὐτή τή δανεισμένη γλώσσα. Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ Λούθηρος φόρεσε τή μάσκα τοῦ ἀπόστολου Παύλου, ἡ Ἐπανάσταση ἀπ' τό 1789 μέχρι τό 1814 τυλίχθηκε διαδοχικά μέσα στό κοστούμι τῆς ρωμαϊκῆς δημοκρατίας κι ἔπειτα τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας καί μ' αὐτό τόν τρόπο ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1848 δέν μπόρεσε νά κάνει τίποτε καλλίτερο ἀπό τό νά λειτουργεῖ σάν παρωδία ἄλλοτε τοῦ 1789 κι ἄλλοτε τῆς ἐπαναστατικῆς παράδοσης ἀνάμεσα στά 1793-1795.*»

Ἡ ἰδεολογία ξαναγυρίζει. Πρόκειται ἐπίσης ἐδῶ γιά μιά μεταβατική πρακτική (κι ὄχι γιά ἕνα ἐργαλεῖο) πού μετακομίζει καί πού τήν ξεφορτωνόμαστε ἀφοῦ τήν χρησιμοποιήσουμε: ἀνταλλάσσεται δύσκολα. Ἡ «*ρωμαϊκή φρασεολογία*» εἶχε βοηθήσει στούς «*στόχους μιᾶς ἐποχῆς*», στήν ἐγκαθίδρυση τῆς «*σύγχρονης ἀστικῆς κοινωνίας*». «*Ὅσο λίγο ἡρωϊκή κι ἄν εἶναι ἡ ἀστική κοινωνία, ὁ ἡρωϊσμός, ἡ θυσία, ἡ τρομοκρατία, ὁ ἐμφύλιος πόλεμος καί οἱ ἐξωτερικοί πόλεμοι ἦταν ἀναγκαῖοι γιά τή γέννησή της*». Ἔπρεπε «*νά διατηρηθεῖ ὁ ἐνθουσιασμός στό ἐπίπεδο τῆς μεγάλης ἱστορικῆς τραγωδίας, ἀλλά καί ταυτόχρονα νά ἀποκρυβεῖ (ἀπό τούς ἀστούς) τό στενά ἀστικό περιεχόμενο τῶν ἀγώνων τους.*»

Ὁ Μάρξ δέν ἐπιμένει στόν «*ἡρωϊσμό*» αὐτῶν τῶν περιστάσεων κι αὐτῆς τῆς ἐπίκλησης παρά γιά νά ἀντιπαραθέσει σ' αὐτόν, μέσω μιᾶς διαφορᾶς, τόν ἀντίκτυπό του, τήν «*παρωδία*» του, τό «*σκιάχτρο*» του, ἔτσι ὅπως τό χρησιμοποιεῖ ἡ δεύτερη ἀστική Ἐπανάσταση, ἐκείνη τοῦ 1848.

Θά πρέπει νά γίνει κατανοητό γιά ὅσα θά ἀκολουθήσουν ὅτι αὐτό πού ὁ Μάρξ τοποθετεῖ στό πεδίο τῆς ἰδεολογίας (ἐνῶ ὁ Φρόϋντ ἀνέλυε τήν δική του περίπτωση, τό σῶμα του, τό «ὑποκείμενό» του) δέν εἶναι ἕνας μηχανισμός. Ἡ ἰδεολογία, ἔχει διευκρινιστεῖ ἀρκετά, δέν εἶναι τό ἐργαλεῖο πού σφυρηλατεῖ γιά τόν ἑαυτό της μιά τάξη, ἀλλά ἡ ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς τάξης: ὁ λόγος πού ἐκφέρει καί ὁ νόμος πού δίνει στόν ἑαυτό της. Ἡ ρωμαϊκή ἀναπαράσταση ἀναβίωνε τό «καθολικό» μοντέλο τοῦ ρωμαϊκοῦ Δικαίου.

Μποροῦμε λοιπόν νά συνοψίσουμε:

– ὅτι ἡ ἰδεολογία τοῦ ἀρχαίου (ἤ, τουλάχιστον, τοῦ παρελθόντος) ἐμφανίζεται στίς ἱστορικές «κρίσεις».

– ὅτι εἶναι, ὅπως καί τό φροϋδικό «συναίσθημα», «ψεύτικη καί ὑπερβολική».

– ὅτι ἀνήκει στήν τάξη τῆς μυθοπλασίας.
– ὅτι εἶναι, ἐξορισμοῦ, μεταβατική, χρονολογημένη, χρονολογική.

Παρά τή βιβλική του ἀναφορά, τό *Μωϋσῆς καί Ἀαρών* δέν πέφτει ἀπ' τόν οὐρανό, οὔτε γιά τόν Σαίνμπεργκ, οὔτε γιά τόν Straub καί τήν Huillet πού τό σκηνοθετοῦν. Ὅταν ὁ Σαίνμπεργκ, κατά τή διάρκεια τῶν διακοπῶν του στό Λουγκάνο, κι ἐνῶ εἶναι καθηγητής στήν Musikhochschule, ἀρχίζει νά γράφει τήν ὄπερά του κατευθείαν, χωρίς πρόχειρο οὔτε προετοιμασία καί χρονολογεῖ τίς πρῶτες του σελίδες μέ τήν ἡμερομηνία 17 Ἰουλίου 1930, μοιάζει νά ἔχει ἀναλάβει μιά πάλη ἐνάντια στό χρόνο, ἐνάντια στήν ἱστορία του. Εἶναι γνωστό τό γράμμα του τῆς 3ης Αὐγούστου 1931, στόν Alban Berg, ὅπου σχολιάζει τήν ἐκπληκτική δυσκολία τοῦ ἐγχειρήματός του: «*μετωπικός*» χειρισμός τοῦ λιβρέττου καί τῆς μουσικῆς σύμφωνα μέ μιά μέθοδο, πού ὅπως λέει «*θά ἔπρεπε νά συσταθεῖ... σέ ὅλους τούς συνθέτες ὄπερας*», *πλάνο ἐργασίας εἴκοσι μέτρων καθημερινά, τό ὁποῖο δέν καταφέρνει νά τηρήσει, δεδομένης τῆς «προσπάθειας» πού ἀπαιτοῦν τό κείμενο καί τά χορωδιακά μέρη. Αἰτιολογεῖ αὐτή τή βιασύνη καί δέ δανείζεται τίποτε ἀπ' τό παραδοσιακό πάθος τῆς μεγαλοφυΐας: «Ἤθελα νά κάνω ὅ,τι ἦταν δυνατό γιά νά τελειώσω τήν ὄπερα πρίν ἐπιστρέψω στό Βερολίνο.»* Ἄν ἀφήνει ἀτελείωτο τό ἔργο, τή δουλειά, αὐτό δέν γίνεται γιά τούς ἀόριστους λόγους πού τροφοδοτοῦν τόν ἰδεαλιστικό μύθο τοῦ δράματος τῆς δημιουργίας, ἀλλά γιατί τά γεγονότα τόν προλαβαίνουν. Ἡ ἐξορία τόν ἀπομακρύνει σύντομα ἀπ' τό Βερολίνο, ὅπου ὁ Χίτλερ θά καταλάβει τήν ἐξουσία κι ὁ ἀντισημιτισμός θά ἐξαπολυθεῖ. Τό *Μωϋσῆς καί Ἀαρών* εἶναι σίγουρα ἕνα ἔργο «κρίσης» καί ἡ ἐπιστροφή του στό παρελθόν, ἡ ἔξαρσή του τῆς θεοκρατίας καί τῆς γῆς τῆς ἐπαγγελίας, συμπίπτουν μέ μεγάλη ἀκρίβεια μ' αὐτό πού ὁ Μάρξ λέει γιά τό «*ἐπίπεδο τῶν μεγάλων ἱστορικῶν τραγωδιῶν*».

Τό *Μωϋσῆς καί Ἀαρών* εἶναι ὁπωσδήποτε θέατρο. Λίγους μῆνες πρίν, ἀπ' τίς 15 Ὀκτωβρίου 1929 μέχρι τίς 14 Φεβρουαρίου 1930, ὁ Σαίνμπεργκ εἶχε γράψει, ἐκτελώντας τήν παραγγελία ἑνός ἐκδότη (ἄλλη μορφή, ἄμεσα οἰκονομική, τῆς χρονικῆς πίεσης τῆς ἱστορίας θεωρούμενης ὄχι σάν ἑνός ἀπόλυτου τῆς μοίρας ἀλλά σάν διαλεκτικῆς τῶν περιστάσεων) τή *Μουσική συνοδεία γιά μιά σκηνή ταινίας*, τῆς ὁποίας τά τρία μέρη (ὁ Straub ἐπιμένει σ' αὐτό σέ μιά ἄλλη ταινία του) ἔχουν τούς ὑπότιτλους: «*Ἀπειλή*», «*Κίνδυνος*», «*Καταστροφή*». Ἀλλά ἡ ἔννοια «καταστροφή», γιά ἕνα μουσικό πού ἔχει πάντοτε πλήρη συνείδηση τῆς σκηνογραφίας τῶν ἔργων του, ξεπερνάει τήν κοινά ἀποδεκτή ἔννοια τῆς «μεγάλης δυστυχίας» γιά νά συναντήσει τό πρωταρχικό, θεατρικό της νόημα, τό νόημα τοῦ «*τελευταίου καί κύριου γεγονότος μιᾶς τραγωδίας, ἑνός δράματος*» (λεξικό Littré). Εἶναι μιά ἀκραία μορφή τῆς περιπέτειας νοούμενης, ἐτυμολογικά πάντοτε, σάν «*γεγονότος πού ἀλλάζει τήν ἐξέλιξη τῆς δράσης*».

Πρόκειται γιά μιά «*ἀντανάκλαση*» κι ὅπως λένε οἱ ἀλτουσεριανοί, γιά μιά «ἀντανάκλαση χωρίς καθρέφτη», γιά μιά ἀντανάκλαση πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἀντιγραφή ἤ τό μοντέλο, μέ τή μηχανική ἀναπαραγωγή, ἀλλά ὅπως λέει ὁ Dominique Lecourt στό *Une crise et son enjeu «μ' αὐτό πού πραγματοποιεῖται σέ μιά ἱστορική διαδικασία ἀπόκτησης γνώσεων»*. Οἱ «*σεβαστές μεταμφιέσεις*» καί οἱ «*δανεισμένες λέξεις*» δέν εἶναι μιά ἀπόκριση, ἀκόμη καί μετασχηματισμένη ἀκόμη καί γεμάτη νύξεις, σέ μιά ἱστορία, πού θά τήν ξαναβρίσκαμε πέρα ἀπ' τόν μετασχηματισμό καί τήν νύξη: ἀποτελοῦν κομμάτια τῆς Ἱστορίας, συμμετέχουν καί παίρνουν μιά θέση στό ἐσωτερικό της. Ἀπαντώντας στόν Bazarov, συγγραφέα τῶν *Δοκιμίων πάνω στή μαρξιστική φιλοσοφία*, ὁ Λένιν τόν κα-

Πλάνο 72: Ὁ Μωυσῆς καταστρέφει τίς δέλτους τοῦ Νόμου.

Πλάνο 27: Ἀαρών: «*Τοῦτο τό ραβδί σᾶς ὁδηγεῖ: δεῖτε τό φίδι!*»

τηγοροῦσε ὅτι ὑποκαθιστᾶ «*στό ζήτημα τῆς ὕπαρξης τῶν πραγμάτων ἔξω ἀπό τίς αἰσθήσεις μας, τίς ἀντιλήψεις μας, τίς ἀναπαραστάσεις μας, ἐκεῖνο τοῦ κριτηρίου τῆς ἀκρίβειας τῶν ἀναπαραστάσεων πού κάνουμε σ' αὐτά «τά ἴδια» τά πράγματα. Πιό συγκεκριμένα: καλύπτεται τό πρῶτο πρόβλημα ἀπό τό δεύτερο*». Ἡ δουλειά τοῦ Straub καί τῆς Huillet θά καταλάβει τήν περιοχή τῆς «*ἀντανάκλασης χωρίς καθρέφτη*», τό Θέατρο τοῦ ἱστορικοῦ «*μυθιστορήματος*». Μ' αὐτό τόν τρόπο ἀντιπαρατίθεται τόσο στούς ὑποστηρικτές τῆς ὑποταγῆς στό ἀπόλυτο τοῦ ἔργου καί σέ ὅσα αὐτό θέλει νά πεῖ «ὅσο καί στίς ὑπερβολικά κυριολεκτικές ἑρμηνεῖες τοῦ μαέστρου Michael Gielen, γιά τόν ὁποῖο τό πρότυπο τοῦ Ἀαρών εἶναι ὁ θετικός ἥρωας τῆς ὄπερας, τό φερέφωνο ἑνός ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ πού συγχέεται περίεργα μέ τόν πολιτικό ρεαλισμό (βλέπε σχετικά μ' αὐτό τό θέμα τίς σημειώσεις τοῦ Γκράμσι γιά τόν Μακιαβέλι) ἐνῶ ὁ Μωϋσής δέν θά ἦταν παρά ὁ ἰδεαλιστής δικηγόρος μιᾶς μυστικῆς θεοκρατίας, ἄποψη πού εἶναι περίεργα ἀντιμπρεχτική, ἀφοῦ εἰσάγει ἐκ νέου τήν ἔννοια τοῦ μοντέλου μέ τό ὁποῖο ὁ θεατής, σύμφωνα μέ μιά καινούρια μέθοδο πιά, εἶναι ἀναγκασμένος, ὑποχρεωμένος, νά ταυτισθεῖ.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Straub καί τῆς Huillet δέν πέφτει ἀπ' τόν οὐρανό. Ἔχει τή δική της παράδοση, τό δικό της «μυθιστόρημα». Τό τελευταῖο πλάνο τοῦ *Ὄθωνα* συνεχίζεται ἀπό τό πρῶτο πλάνο τοῦ σχολίου τους πάνω στή *Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας*, ὅπου ἡ σκηνή ἐπανέρχεται στή μουσική γιά νά ἀναπτύξει τή δύουσα ἔννοια τῆς «καταστροφῆς» μετατοπίζοντάς την ἀπ' τήν ἄνοδο τοῦ ναζισμοῦ στή σύγχρονη ἀπειλή τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ. Αὐτή ἡ μετατόπιση ἀποφεύγει τήν ἐπανάληψη, τό «ρετρό». Ὁ Straub καί ἡ Huillet ἀποφεύγουν τήν περισυλλογή, δέν συγκρατοῦν παρά τήν «κρίση», τή στιγμή ὅπου ἡ Ἱστορία λυγίζει, κατρακυλάει μέσα ἀπό μιά κίνηση πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τή μοίρα (κι ἄλλωστε, ἀπό τότε, ὁ βιετναμέζικος λαός νίκησε τόν δυνάστη του) καί πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τήν γνώση τῆς Ἱστορίας, τήν ἐπιστήμη.

Οἱ ὑποθέσεις τοῦ κυρίου Ἰούλιου Καίσαρα γίνονται ἔπειτα τά *Μαθήματα Ἱστορίας*. Ἀλλά ἐδῶ ἡ συνέχεια καταγγέλλει τό τέχνασμα· τά ρωμαϊκά «σημαίνοντα», χάρτης καί ἄγαλμα, μέ τά ὁποῖα πρέπει νά «γίνει ἡ σύνθεση», εἶναι «ψεύτικα καί ὑπερβολικά», φασιστικά ἀντίγραφα, βγαλμένα ἀπ' τό «ἱστορικό μυθιστόρημα» τοῦ φασισμοῦ. Ταυτόχρονα ἐξαλείφεται ἡ αἰωνιότητα, ὁ μύθος τῆς κυκλικῆς ἀνανέωσης τῆς Ἱστορίας. Τά πρῶτα πλάνα αὐτῶν τῶν *Μαθημάτων* σημαδεύουν τή διαφορά· χαράζουν τό διάστημα πού χωρίζει τήν Ἱστορία ἀπ' τή μυθοπλασία της, τήν ἐπιστροφή ἀπ' τό μάθημα.

Τά *Μαθήματα Ἱστορίας* ἀρνοῦνται τόν ἱστορικισμό. Ἡ ἐξάλειψη τῆς ἀφήγησης τοῦ ἀπελεύθερου Rarus κι ἡ ἀντικατάστασή της ἀπό βόλτες «χωρίς σημασία», χωρίς μεταφορά, μέσα σέ μιά Ρώμη χωρίς παρελθόν καί χωρίς σύμβολο, πραγματώνει ξανά σ' ἕναν καινούριο τόνο, τήν εἰρωνία μέ τήν ὁποία ὁ Μπρέχτ τύλιγε τό «ἀνέκδοτο». Στήν παιδαγωγική τοῦ Straub καί τῆς Huillet, ὅπως καί στήν παιδαγωγική τοῦ Μπρέχτ, οἱ ἐρωτήσεις ἀνοίγονται σέ ἄλλες ἐρωτήσεις, οἱ ἀλήθειες σέ ἄλλες ἀλήθειες, ὁ λόγος μιᾶς τάξης (καί τῶν ἑρμηνευτῶν της: τοῦ τραπεζίτη, τοῦ δικηγόρου καί τοῦ συγγραφέα) στόν λόγο τῆς ἄλλης τάξης (ὁ ἀγρότης).

Τί συμβαίνει στό τέλος τῆς «ἁλυσίδας» τοῦ κειμένου καί στό τέλος τῆς «ἁλυσίδας» τῆς σκηνοθεσίας;

Γιά τόν Σαίνμπεργκ, ἡ πρόβλεψη τῆς σκηνοθεσίας δέν εἶναι μιά πρακτική ἀλλά ἕνα ἐμπόδιο. Δέν προτείνει, κωλυσιεργεῖ· ἔχει σκοπό νά πείσει τήν κάθε δυνατή σκηνοθεσία γιά τήν ἀδυναμία της. Εἶναι γνωστό τό

γράμμα στόν Βέμπερν:... *ἡ ἀκριβής πραγματοποίηση τῆς σκηνῆς τοῦ «χοροῦ γύρω ἀπ' τό Χρυσό Μόσχο» μοῦ κόστισε πολλή δουλειά. Ἤθελα νά ἀφήσω «τά λιγότερα δυνατά πράγματα στά χέρια τῶν νέων κυρίων τῆς θεατρικῆς τέχνης, δηλαδή τῶν σκηνοθετῶν κι ἤθελα ἐπίσης νά προβλέψω τή χορογραφία ὅσο περισσότερο αὐτό μοῦ ἦταν δυνατό.(...) Κατόρθωσα μέχρι τώρα νά φαντασθῶ κινήσεις πού ἀγγίζουν ἕνα ἐκφραστικό πεδίο διαφορετικό ἀπ' τά συνηθισμένα πηδηματάκια τοῦ μπαλέτου.»* Οἱ ὑποδείξεις γιά τίς θέσεις πού βρίσκονται διάσπαρτες μέσα στό λιβρέτο καί πού εἴτε χαράζουν τίς ἀποστάσεις ἀνάμεσα στά πρόσωπα, εἴτε τά κάνουν νά γυρνοῦν τό ἕνα γύρω ἀπ' τό ἄλλο εἴτε ἀκόμη (ὅπως στήν ἀρχή τῆς τρίτης σκηνῆς τῆς δεύτερης πράξης) ὑποδεικνύουν τήν κατάληψη μιᾶς θέσης, μοιάζουν προορισμένες νά μπλοκάρουν, νά ἀδειάζουν καί ταυτόχρονα (καί ἀντίθετα) νά ὑπερφορτώνουν τόν παραδοσιακό χῶρο τῆς ἀναπαράστασης. Ὁ Σαίνμπεργκ προκαλεῖ τό «ἰταλικό» θέατρο. Προσπαθεῖ μέ μανία νά κάνει τήν ὄπερά του «*ἀδύνατη νά παιχθεῖ*». Στήν κρίση πού εἰσάγει στήν ἰδεολογία, κρίση πού ἀντανακλᾶ τή σύγχρονη του ἱστορική κρίση, προσθέτει μιά ἄλλη κρίση πού περισσότερο τήν ἀντανακλᾶ παρά τήν ἀναδιπλασιάζει καί πού εἶναι ἡ κρίση τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς.

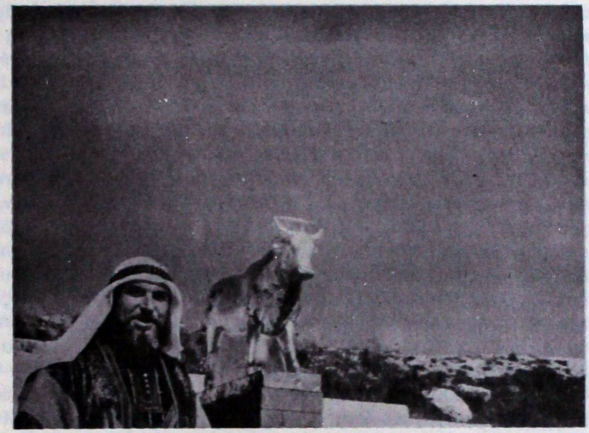
Ἡ σκηνοθεσία πού προτείνει εἶναι μιά ἀπάρνηση τῆς ὄπερας· ὁ Σαίνμπεργκ μπροστά στό ἑβραϊκό «*ἱστορικό μυθιστόρημα*», συμπεριφέρεται «*σάν νά*» ἔπρεπε νά εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀφήγησή του, στήν αὐγή τῆς καταστολῆς του. Γιά νά ξαναγυρίσουμε στό Φρόϋντ, τό «λανθάνον περιεχόμενο» τοῦ ἔργου ἔχει λογοκριθεῖ ἀπό ἕνα «ἔκδηλο περιεχόμενο» πού κατέχει, στό θέατρο, τόν παράδοξο ρόλο τοῦ νά «ἐμποδίζει τήν ἑρμηνεία». Γιά νά ξαναγυρίσουμε στόν Μάρξ, ἀρνεῖται νά «*συμπεριφερθεῖ σάν κι αὐτόν τόν σαλεμένο Ἄγγλο τοῦ Μπέντλαμ πού φανταζόταν ὅτι ζοῦσε στήν ἐποχή τῶν ἀρχαίων Φαραώ καί παραπονιόταν καθημερινά γιά τίς ἐπίπονες δουλειές πού ἦταν ἀναγκασμένος νά ἐκτελεῖ σάν μεταλλωρύχος στά χρυσωρυχεῖα τῆς Αἰθιοπίας*». Ὁ Σαίνμπεργκ ἀρνήθηκε τόν ἴδιο του τόν «παραλογισμό». Συμπεριφέρεται μέ τέτιο τρόπο ὥστε τή στιγμή πού μιλάει (κι ὄχι μόνο πού γράφει, πού συνθέτει κι ἀκριβέστερα πού κρατάει ρόλο συνθέτη) νά τοῦ λείπει ἡ ὁμιλία. Ὁ Μωϋσής εἶναι ἕνας ἥρωας ὄπερας πού δέν τραγουδάει. Τό «Sprechgesang» εἶναι, ἡ ἀπάρνηση τῆς ὄπερας μέσα ἀπό τό ἴδιο τό ἐσωτερικό της. Τό *Μωϋσής καί Ἀαρών* εἶναι μιά δουλειά τῆς ἴδιας τῆς ἀπάρνησης αὐτῆς τῆς δουλειᾶς, κι αὐτή ἡ ἀπάρνηση δέν εἶναι μιά τραγωδία τῆς δημιουργίας καί τῆς ἀνικανότητας ἀλλά ἕνας «ἀπελπισμένος» τρόπος νά κρατηθεῖς σέ ἰσορροπία πάνω στό τεντωμένο σκοινί τῆς «κρίσης».

Ὁ René Leibowitz, στό βιβλίο του γιά τόν Σαίνμπεργκ, ὅπου σημειώνει ἄλλωστε τήν πολιτική ἐπικαιρότητα τοῦ *Μωϋσής καί Ἀαρών*, ἀνάγοντάς την, ὅμως, στό τυχαῖο, στό ἀπρόβλεπτο, γράφει: «*Μπορέσαμε νά ποῦμε γιά τίς δυό πρῶτες του ἐργασίες, τό* Erwartung *καί τό* Die glückliche Hand, *ὅτι δέν ἐπρόκειτο γιά δύο ὄπερες στήν κυριολεξία, ἀλλά γιά ἀπόπειρες μιᾶς ριζικῆς ἀνανέωσης σέ σχέση μέ τήν λυρική παράδοση. Ἀντίθετα, ἡ μπουφόνικη ὄπερα* Von Heute auf Morgen *ἐπανέρχεται σέ μιά πιό παραδοσιακή παράδοση τῆς λυρικῆς σύνθεσης. Ὁ Σαίνμπεργκ προσπαθεῖ, συνολικά νά κυριαρχήσει σ' αὐτήν τήν παράδοση, πού ἄλλοτε τήν εἶχε ὑποβάλλει σέ «ριζική ἀμφισβήτηση», παράδοση πού δέν θά μποροῦσε νά «ξεπερασθεῖ» (μέ τήν χεγκελιανή ἔννοια τοῦ ὅρου) χωρίς νά ἔχει διασωθεῖ*». Καί προσθέτει παρακάτω: «*Τέλος*, τό Μωϋσής καί Ἀαρών *προτίθεται νά σώσει, ξεπερνώντας την, τήν μορφή τῆς «μεγάλης ἱστορικῆς ὄπερας» (ἢ μάλλον βιβλικῆς,, σ' αὐτή τήν περίπτωση) κι αὐτή ἡ τελευταία παρατήρηση καταλήγει σ' αὐτό πού κατά τή γνώμη μας ἀποτελεῖ τήν πιό ὁλοκληρωμένη σύνθεση στούς κόλπους τῆς παράδοσης τῆς λυρικῆς τέχνης.*» Τό ἐνδιαφέρον αὐτῆς τῆς θέσης εἶναι ὅτι μᾶς προσφέ-

ρει μιά ὑποδειγματική διατύπωση τῆς ἰδεαλιστικῆς κατεύθυνσης (ὅπου ἡ ἀντίφαση λύνεται μέσα στήν ἑνότητα) πού θά ἀκολουθήσει ἡ «παραδοσιακή» σκηνοθεσία τοῦ *Μωϋσῆς καί Ἀαρών*. Διαπράττοντας ἕνα κοινό καί καθόλου ἀθῶο λάθος, ὁ Leibowitz ὑπονομεύει, μεταφράζοντάς την ,τήν ἔννοια τοῦ ἀμετάφραστου «Aufhebung» πού διασταυρώνεται μέ μεγάλη ἀκρίβεια γιά τή γαλλική γλώσσα μέ τό «ἀπόθεμα» (réserve) καί τήν «ἀρνητική στιγμή» (moment négatif) τῆς χεγκελιανῆς διαλεκτικῆς· τοῦ δίνει τήν πιό κοινή, ἀ-διαλεκτική, χυδαιοποιημένη ἀπ' τόν «ὑπαρξιστικό» ψυχολογισμό ἔννοια τῆς προσπάθειας τοῦ ἀτόμου νά ὑπερβεῖ τήν κατάσταση στήν ὁποία βρίσκεται. Αὐτή ἡ ὑπέρβαση παραπέμπει γιά μιά ἀκόμη φορά (ὅλοι οἱ δρόμοι τῆς ἰδεαλιστικῆς αἰσθητικῆς ὁδηγοῦν ἐκεῖ) στή μυστική καί ἀδιάκοπα ἀναμασημένη ἀφήγηση τοῦ πυρετοῦ τῆς δημιουργίας καί τοῦ ἀνολοκλήρωτου ἔργου, θέση πού θά στηρίζει γιά σαράντα χρόνια τή σκηνοθεσία τοῦ *Μωϋσῆς καί Ἀαρών*.

Ἀπ' τήν «πρώτη» δημιουργία τοῦ «χοροῦ γύρω ἀπ' τόν Χρυσό Μόσχο», στό Ντάρμστατ, στά 1951, ὑπό τήν διεύθυνση τοῦ Rolf Lieberman, μέχρι τήν τελευταία περίεργη ἐκτέλεση στή γαλλική γλώσσα, στά 1973, στήν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ, μέ τή διεύθυνση πάλι τοῦ Rolf Lieberman καί τοῦ Raymond Gérôme, περνώντας ἀπ' τήν περίφημη παράσταση τῆς Ζυρίχης, ὑπό τή διεύθυνση τοῦ Rosbaud, ἡ σκηνοθεσία τοῦ *Μωϋσῆς καί Ἀαρών* ἐπαναλαμβάνει τόν ἴδιο λόγο καί θεμελιώνεται πάνω στήν ἴδια ἀρχή. Ἡ ἀρχή εἶναι ὁ ἀποκλεισμός τῆς τρίτης πράξης πού μόνο τό λιβρέτο της εἶχε σχεδιαστεῖ στή Νέα Ὑόρκη, στά 1935. Ὅσο γιά τό λόγο, μποροῦμε νά βροῦμε ἕνα παράδειγμά του σέ μιά συνέντευξη τοῦ Raymond Gérôme, δημοσιευμένη ἀπ' τό περιοδικό *Harmonie* στά 1973, πρίν ἀπ' τή «γαλλική» παράσταση. Ἡ σκηνοθεσία ἐγκλωβίζεται σέ μιά ψυχολογικο-μυστικιστική προβληματική, ὅπου ἡ διαλεκτική τοῦ «Aufhebung» ὑποτάσσεται, πέρα ἀπ' τόν κλασικό ἰδεαλισμό, στήν ὀρθότητα τῶν συναισθημάτων: «*Ἡ δυσκολία πού συναντᾶνε οἱ ἑρμηνευτές βρίσκεται στό νά φέρουν σέ συμφωνία τά συναισθήματά τους, τήν ἀντίληψη πού ἔχουν γιά τό πρόσωπο πού ἑρμηνεύουν, μ' αὐτό πού τούς ἐπιβάλλει ἡ μουσική. Γιατί ἕνα ἀπ' τά βασικά θέματα τοῦ* Μωϋσῆς καί Ἀαρών *εἶναι ἡ ἀμφιβολία, καί ἡ μουσική ζωντανεύει μέ θαυμαστό τρόπο αὐτούς τούς διασταγμούς τῶν προσώπων.*» Ὁ Raymond Gérôme ἔχει, ὅπως λέει μιά «ἄποψη γιά τό ἔργο»: «*Μοῦ φαίνεται πώς ἔχει ἐξαιρετική σημασία τό ὅτι ὁ Σαίνμπεργκ ἄφησε ἀτελείωτο τό ἔργο του ἀκριβῶς τή στιγμή τῆς ἀμφιβολίας τοῦ Μωϋσῆ μπροστά σ' αὐτό τό «Λόγο πού τοῦ λείπει»* (ἀνακριβής μετάφραση κι ὄχι χωρίς λόγο!). *Αὐτό εἶναι ἕνα εἶδος διαπίστωσης ἀποτυχίας τῆς διαλεκτικῆς* (sic) *σκέψη/ὁμιλία/δράση.*» Ἡ σκηνοθεσία περιορίζεται στήν τεχνική πρόκληση: «*νά ἀναπτυχθοῦν τά 165 μέλη τῆς χορωδίας*». Ἡ τεχνική γεμίζει τίς ἐλλείψεις, *τό «μοιραῖο»* τῆς Ἱστορίας.

Ἔτσι, ἡ πρώτη παρέμβαση τοῦ Straub καί τῆς Huillet δέν ἔγκειται σέ μιά ὀπισθοχώρηση τῶν τοιχωμάτων τοῦ σκηνικοῦ κύβου, στή διεύρυνσή του καί στό βάθεμά του (ὅπως θά γινόταν ἄν ὑπάκουαν στήν καθαρά κινηματογραφική παράδοση τοῦ «μιούζικαλ») ἀλλά στήν ὑποκατάσταση στόν κύβο ἑνός ἄλλου χώρου. Ἀντικαθιστοῦν τόν κύβο μέ μιά ἔλλειπτική ἀρένα καί ταυτόχρονα, ἐπανατοποθετοῦν τό «ἱστορικό μυθιστόρημα», τό παραμύθι, στόν χῶρο τῆς καταγωγῆς του πού εἶναι ἡ πλατεία, τό φόρουμ τοῦ πανηγυριοῦ. Ἡ ρωμαϊκή πραγματικότητα αὐτοῦ τοῦ νέου τόπου, ἄν καί διακριτική, βαραίνει ἰδιαίτερα στήν ἐπιχείρηση. Ἡ ἀρχαιολογία της συναντάει τή βιβλική ἀναφορά. Τό πολιτικό θέαμα παραπέμπεται στό ἰακωβίνικο μοντέλο του. Δίνει ἕνα νέο «μάθημα ἱστορίας». «*Ἡ ἐθνική παιδεία*» (ἐννοεῖται, ὄχι ὁ μηχανισμός, ἀλλά στήν



Πλάνο 51: Ὁ Ἀαρών παρουσιάζει στό λαό τό Χρυσό Μόσχο.

Πλάνο 52 – 53: Τά ζῶα καί τό κοπάδι ἀπό κατσικοπρόβατα πού προσφέρει ὁ λαός στό εἴδωλο.

κυριολεξία ή διαπαιδαγώγηση τοῦ ἔθνους), λέει τό μέλος τῆς Συμβατικῆς Συνέλευσης Rabaud Saint-Etienne, «*χρειάζεται τσίρκα, γυμνάσια, ὅπλα, δημόσια παιχνίδια, ἐθνικές γιορτές, τόν ἀδερφικό συναγωνισμό ὅλων τῶν ἡλικιῶν κι ὅλων τῶν φύλων, τό ἐπιβλητικό καί γλυκύ θέαμα τῆς συγκεντρωμένης ἀνθρώπινης κοινωνίας, ἔχει ἀνάγκη ἀπό ἕναν μεγάλο χῶρο, ἀπ' τό θέαμα τῶν ἀγρῶν καί τῆς φύσης· μέσα ἀπ' αὐτά, τά ἤθη ὑψώνονται μονομιᾶς στό ἐπίπεδο τῶν νόμων. Μποροῦμε νά κάνουμε μιά ἐπανάσταση στίς γιορτές καί τίς καρδιές ὅπως ἔγινε αὐτή στίς συνθῆκες καί στήν Κυβέρνηση.*» Τό θέαμα αὐτῶν τῶν γιορτῶν, ὅπως καί κάθε ἰακωβίνικο θέαμα, πρέπει νά εἶναι ὑποδειγματικό· ἀκόμη καλύτερα: οἱ γιορτές αὐτές εἶναι ὁ προνομιοῦχος χῶρος τοῦ ὑποδειγματικοῦ. Στήν ἀναφορά τοῦ Grégoire μπροστά στή Συμβατική Συνέλευση, στίς 16 Πραιριάλ τοῦ ἔτους II, μποροῦμε νά διαβάσουμε ὅτι «στούς πραγματικούς δημοκρατικούς, ἀρκεῖ νά δείξει κανείς τό καλό· εἴμαστε ἀπαλλαγμένοι ἀπ' τό νά τούς διατάσσουμε νά τό κάνουν». Ἡ διαπαιδαγώγηση εἶναι πειστική· προσκαλεῖ στή μίμηση τῶν παραδειγμάτων τῆς ἀρετῆς καί τοῦ ἡρωϊσμοῦ. Τά θεάματα αὐτά, θεμελιωδῶς ἀντιμπρεχτικά (ἤ μάλλον: πού κατάγονται ἀπό μιά προμπρεχτική κατάσταση τοῦ πολιτικοῦ θεάματος), παίζουν πάνω στήν ταύτιση τοῦ θεατῆ καί τῶν μοντέλων. Ἡ μετωνυμία τους εἶναι συγχρονική· ἐπιβάλλει ἕνα πάντοτε ἀνανεωμένο περιβάλλον, μιά ἐπιμονή. Λέει ὁ Boissy d' Anglas; «*Οἱ δημόσιοι θεσμοί πρέπει νά μορφοποιοῦν τήν ἀληθινή διαπαιδαγώγηση τῶν λαῶν, ἀλλ' αὐτή ἡ διαπαιδαγώγηση δέν μπορεῖ νά εἶναι ὠφέλιμη παρά στό βαθμό πού δέν εἶναι οἱ ἴδιοι παρά γιορτές καί τελετουργίες*». Ἡ Renée Balibar, στό βιβλίο της γιά τήν *Ἐθνική Γαλλική γλώσσα*, ἔδειξε ὅτι αὐτή ἡ γιορταστική ἐκδήλωση, αὐτός ὁ «*θεαματικός ἀποπροσανατολισμός*», εἶχε ἀποτέλεσμα τήν ὑποταγή αὐτῶν πού συμμετεῖχαν, μέσα ἀπό τήν – ἀνάμεσα στά ἄλλα – συστηματική χρήση μιᾶς κοινῆς ἀλλά φιλολογικῆς γλώσσας, στήν ἀνερχόμενη ἰδεολογία τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἀλλά ἡ μετατόπιση πού πετυχαίνουν ὁ Straub καί ἡ Huillet, μετατόπιση ἀναχρονική καί κριτική, ἔχει σίγουρα μιά τελείως διαφορετική λειτουργία.

Τό πανηγύρι στό *Μωϋσής καί Ἀαρών*, γιορτή ἑβραϊκή καί ἤ ρωμαϊκή, ἐπανατοποθετημένη στόν χῶρο τῆς καταφυγῆς της, αὐτόματα διαστρέφεται. Ἡ συμμετρία καί ἡ διάρκεια τῆς πολιτικῆς, τοῦ θεάματος καί τῆς γιορτῆς ἐπαναμφισβητοῦνται. Ὁ καθρέφτης ἐξαφανίζεται ἀπ' τήν ἀντανάκλαση.

Οἱ σχέσεις τοῦ ἥρωα καί τῆς χορωδίας ἀρχικά ἀντιστρέφονται. Περικλείοντάς τις στήν ἴδια κυκλικότητα (τήν ὁποία περιγράφει καί ἀναδιπλασιάζει τό πανοραμίκ τῆς πρώτης σκηνῆς στήν πρώτη πράξη) ὁ Straub καί ἡ Huillet ἀφαιροῦν ἀπ' τήν μάζα τῆς χορωδίας τόν παραδοσιακό της ρόλο ἐκείνου πού ἀπαντάει (στόν ἥρωα) κι ἐκείνου πού μεταδίδει (στούς θεατές). Πιό συγκεκριμένα, δίνουν στόν ἐγκλεισμό αὐτῶν τῶν σχέσεων καινούριο νόημα: δέν πρόκειται πιά γιά ἀναπαραγωγή τῶν «συναισθημάτων» τῶν προσώπων καί γιά τήν ἐγγραφή αὐτῶν τῶν σημασιῶν σ' ἕνα χῶρο, ἀλλά γιά μιά πρωταρχική περιγραφή τοῦ χώρου πού τίς καθορίζει. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Straub καί τῆς Huillet εἶναι σκηνοθεσία τοῦ διαχωρισμοῦ καί τῆς σύγκρουσης· χρησιμοποιεῖ, στό δικό της ἐπίπεδο πάνω καί μέσα ἀπό τό θέατρό της, τή βασική αὐτή ἀρχή τοῦ μαρξισμοῦ-λενινισμοῦ, ἔτσι ὅπως τήν διατυπώνει ὁ Ἀλτουσέρ: «*Γιά νά ὑπάρχουν τάξεις σέ μία* «κοινωνία», *πρέπει ἡ κοινωνία νά εἶναι* διαιρεμένη *σέ τάξεις: αὐτή ἡ διαίρεση δέ γίνεται* ἐκ τῶν ὑστέρων, *εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση μιᾶς τάξης ἀπό μιά ἄλλη καί κατά συνέπεια, ἡ πάλη τῶν τάξεων εἶναι ἐκείνη πού δημιουργεῖ τή* διαίρεση *σέ τάξεις*» (*Ἀπάντηση στόν Τζών Λιούϊς / Réponse à John Lewis*, ἐκδόσεις Θεμέλιο).

Ὁ Σαίνμπεργκ εἶχε ὑποδείξει γιά τήν ὄπερά του (συμπληρωματικό ἐμπόδιο) τό γλιτσερό μπαρόκ τοῦ Σεσίλ ντέ Μίλ. Ὁ Straub καί ἡ Huillet ξαναδένονται προχωρώντας την ἀκόμη παρά πέρα μέ τή λανγκική πρα-

κτική τῶν *Νιμπελούγκεν*. Πρακτική προφανής σέ ὅποιον βλέπει ξανά σήμερα αὐτές τίς ταινίες τοῦ Λάνγκ, παρά τή μακρόχρονη παραγνώρισή τους καί πού ἐγκαινίαζε μιά ἀντίφαση, μιά διαλεκτική ἀνάμεσα στό ἱερατικό καί τό ἀνόσιο, στή γεωμετρία καί τήν μαζική ἀμορφία, στήν ἡρωϊκή φιγούρα καί τό δαιμονικό στοιχεῖο (τά δαιμόνια τοῦ *Siegfried*, οἱ βάρβαροι τῆς *Kriemhilde* καί γενικότερα οἱ χυδαῖες σημειώσεις, αὐτό πού ἡ Lotte Eisner ὀνομάζει «πολλαπλασιασμό τῶν μικρῶν κωμικῶν πινελιῶν»). Δέν πρόκειται πιά, ὅπως θά τό ἤθελε ὁ Gielen (ἄν καί τό «σκανδαλῶδες» ἀποτέλεσμα τῆς πρότασής του δέν εἶναι καί τόσο ἀντιπαραγωγικό), νά μάθουμε ποιός ἀπ' τούς δύο, ὁ Μωϋσής, ἤ ὁ Ἀαρών, εἶχε δίκιο, καί νά πάρουμε τό μέρος τοῦ δεύτερου ἐνάντια στόν πρῶτο, ἀντίθετα βέβαια ἀπ' ὅτι γίνεται συνήθως ἀλλά μπλεγμένοι μιά γιά πάντα στό παιχνίδι τῶν ἡρώων. Ἀρχικά, μέσω μιᾶς μετωπικῆς ἀντιμετώπισης πού ἐπισημαίνουν τά πλονζέ, διαχωρίζοντας σύμφωνα μέ τή διαγώνια λήψη – ἀποτέλεσμα τοῦ καδραρίσματος – τόν προφήτη καί τόν δημαγωγό, τή δυσκολία τῆς ὁμιλίας καί τή ρητορεία. Οἱ ἥρωες ἀνάγονται στόν ἰδεολογικό τους χῶρο: ἐκεῖνον τοῦ κλειστοῦ λόγου, τῆς σχολικῆς ὑπόθεσης καί τῆς μαγείας πού ἔχει ἀναχθεῖ στό φυσιολογικό τῆς ταχυδακτυλουργίας. Πρόκειται ἔτειτα γιά μιά καταστροφή τῆς συμμαχίας ἀνάμεσα στή φλυαρία καί τήν ταχυδακτυλουργία, μέσα ἀπό ἕνα ἄνοιγμά της στήν εἴσβολή τοῦ λαοῦ. Ὁ λαϊκός παραλογισμός, τό «δαιμονικό» στοιχεῖο, ὅπως καί στόν Λάνγκ, ἀλλ' αὐτή τή φορά μέ ξεκάθαρο τρόπο, συγκλονίζει τήν τάξη τῆς γιορτῆς. Ἡ λατρεία τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου ἀνοίγει τό ἄσπιλο πεδίο τῆς σχολαστικότητας στή νύχτα, στό αἷμα καί στή χαμέρπεια, στό καταπάτημα ἀπ' τούς χωρικούς καί τά κοπάδια τους. Τό μάθημα ἱστορίας τοῦ πανηγυριοῦ χάνεται, ξεκοιλιάζεται, σκίζεται στά δύο κάτω ἀπ' τήν πίεση ἑνός ἄλλου μαθήματος, πού δέν εἶναι πιά τό μάθημα τῆς σωστῆς ὁμιλίας, τοῦ ἀτόμου καί τοῦ παραδείγματος, ἀλλά τό «ἄγριο» μάθημα τῆς σύγκρουσης καί τῆς εἰσβολῆς. Ὁ προδιαγραμμένος χῶρος τῆς γιορτῆς ἐκρήγνυται. Τό τραγούδι τῆς ἐλευθερίας ξεφεύγει ἀπ' τό θέατρο τοῦ λαοῦ καί ξεδιπλώνεται στά τοπία τῆς κοιλάδας τοῦ Νείλου, μέσα ἀπ' τή λυρική περιπέτεια ὅπου ὁ λαός αὐτοδοξάζεται.

Τό ντεκόρ τῆς φύσης δέν περιορίζεται πιά στό «θέαμα τῶν ἀγρῶν» γιά τό ὁποῖο μιλοῦσε ὁ Rabaud Saint-Etienne, ἀλλά ἐκτείνεται σέ μιά ἄγονη γή, πού ἀπ' τή μιά περικλείεται ἀπό τοίχους καί βουνά κι ἀπ' τήν ἄλλη ἀνοίγεται στήν ἀνακάλυψη ἑνός ὁρίζοντα χωρίς ὅρια. Ταυτόχρονα, τό «μυθιστόρημα» ἐπιστρέφεται στήν κλίση πού εἶχε ἀνακαλύψει γιά λογαριασμό του ὁ Bakhtine[1]. Δέν εἶναι πιά ὁ μονολογικός ψίθυρος τοῦ παραδειγματικοῦ ἀλλά ἡ διαλογική του παραβίαση. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Sraub καί τῆς Huillet ξανατοποθετεῖ, «στά πόδια της» ἐλεύθερη, μιά διαλεκτική πού μέχρι τότε βρισκόταν ἐγκλωβισμένη, γαντζωμένη μέ τή βία στό πήγαινε-ἔλα, στή συμμετρία τῆς προβληματικῆς. Ἀποδίδει τό «ἱστορικό μυθιστόρημα» στό Μυθιστόρημα καί στήν Ἱστορία.

Ἡ ἀνασύσταση τῆς τρίτης πράξης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό πρόκληση στήν κυρίαρχη ἰδεολογία τοῦ δημιουργοῦ καί τῆς κατάρας του, εἶναι μιά ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς νέας σκηνοθεσίας πού ἀποδίδει τήν λαϊκή ἐξουσία. Ὅταν στό τέλος ὁ Μωϋσής θριαμβεύει ἐπί τοῦ Ἀαρών κι ὅταν ὁ ρήτορας καταποντίζεται ἀπ' τό βάρος τῆς Ἱστορίας, αὐτό γίνεται σ' ἕναν καινούριο τόπο, ἀκαθόριστο, χωρίς περίγραμμα, σ' ἕναν βάλτο πού εἶναι «ὅ,τι ἀπομένει» στούς ἥρωες μετά ἀπ' τήν ἔκρηξη πού ἔχει προκαλέσει ὁ λαός στούς τοίχους τῆς ἀρένας πού τόν περικλείανε. Ὁ θρίαμβος (πού θαυμάσια διεκδικεῖ ὁ Σαίνμπεργκ) τῆς θεοκρατικῆς μοναρχίας ἀποδίδεται στήν ἱστορική λογική του, ἀλλά συνταράσσεται ἐπί-

σης ἀπό μιά παράδοξη ἐπίκληση στόν νομαδισμό (πρόκειται γιά μιά βασιλεία χωρίς βασίλειο) καί καταδικάζεται στήν ἀμορφία καί στήν κινητικότητα, σέ μιά ἀβεβαιότητα πού δέν ἐπικαλεῖται πιά παρά τήν ὑλιστική ἀνάγκη της.

★ ★ ★

Ἡ συστηματική χρήση τοῦ «Sprechgesang» εἶναι ἀκόμη ἐδῶ, μέ τή βοήθεια τοῦ Günter Reich, κάτι περισσότερο ἀπό μία ὑπεκφυγή, ἀπό ἕναν ἰδιοφυή τρόπο συμπλήρωσης τῆς ἀπουσίας τῆς μουσικῆς. Εἶναι τό προϊόν μιᾶς πολιτικῆς. Ὁ Leibowitz συνόψιζε θαυμάσια τήν κοινότυπη ἄποψη: «*Ὁ Μωϋσής, ὁ σκεπτόμενος, βαθιά φωνή μπάσου πού ἀντιμετωπίζεται ἀπ' τή μιά ἄκρη στήν ἄλλη μέ τόν τρόπο τοῦ* «Sprechgesang».

Αὐτός ὁ φωνητικός τρόπος συμβολίζει (δική μου ὑπογράμμιση) *τήν «ἐσωστρέφεια» τοῦ προσώπου, τή δυσκολία του νά βρεῖ μιά σωστή ὁμιλία, τή συνεχή του πάλη γιά νά κατορθώσει νά διαπιστώσει τό ὅραμά του. Ὁ Ἀαρών, ἐξάλλου, ὁ ἄνθρωπος τῆς δράσης, ἀποδίδεται ὁλοκληρωτικά σύμφωνα μέ τόν χαρακτήρα τοῦ τυπικοῦ λυρικοδραματικοῦ τενόρου, μέ τήν ἄνετη καί λαμπρή τραγουδιστική ἰδιότητα, σέ τόνο ἡρωϊκό καί εὐγενικό, πράγμα πού συμβολίζει τήν «ἐξωστρέφεια» τοῦ προσώπου καί τήν κάποτε λίγο τεχνητή δύναμή του*». Αὐτά πού ἀπομένουν, οἱ «*λιγότερο σημαντικοί ρόλοι*», λέει ὁ Leibowitz ἀνάγονται στό τυχαῖο, στή φιοριτούρα καί στό στολίδι. Αὐτή ἡ ταυτολογία τῆς ψυχολογικομυστικιστικῆς «ἑρμηνείας» ὅπου τό ἐκφράσιμο καί τό ἐκφρασμένο ἀνταλλάσσουν μιά μονότονη «ἀτάκα» καί τήν ὁποία δέν καταφέρνει οὔτε στό ἐλάχιστο νά κρύψει τό καταφύγιο τοῦ πιό κοινότυπου ψυχαναλυτικοῦ λεξιλόγιου, εἶναι ἀκόμη περισσότερο καταδικάσιμη ἀφοῦ ἀρνεῖται τήν πρωτοτυπία τοῦ «Sprechgesang». Εἶχε ἐμφανιστεῖ, τριάντα χρόνια πρίν στίς Gurre-Lieder κι ὁ ἴδιος ὁ Leibowitz τήν ὅριζε, ξεκάθαρα ἐκείνη τή φορά, σάν μέσο «ξεπεράσματος» (ἡ χεγκελιανή ἔννοια – ἀρνοῦμαι / παραμερίζω – θεμελιώνεται ἐδῶ) τοῦ «κλασικοῦ δυϊσμοῦ» «δράματος-μουσικῆς» ἤ, ἄν θέλετε, τῆς ὄχι λιγότερο κλασικῆς ἀντινομίας «ρετσιτατίβο-ἀριόζο». Τό «Sprechgesang» ἀποθηκεύει (aufheben) τόν ἱστορικισμό τῆς ὄπερας, τό μοίρασμά της ἀκριβῶς ἀνάμεσα στή σκέψη καί τό συλλογισμό, στό ἐπεισόδιο καί τήν ὠδή· ἡ οὐδετερότητά του δέν παραπέμπει σ' ἕνα ἀδιάφορο πεδίο, ἀλλά σ' ἕναν ἄλλο χῶρο, σέ μιά ἄλλη σκηνή καί σέ μιά ἄλλη μουσική, πού δέ βρίσκεται σέ διαφορετική φάση οὔτε εἶναι, ὅπως ὑπαινίσσεται μιά πολύ διαστική γνώση τοῦ Μπρέχτ, «ἀποστασιοποιημένη», ἀλλά ἀναποδογυρισμένη, ἀνασυστημένη μέσα ἀπ' τή διαλογική ὑφή τοῦ μυθιστορήματος πού τήν παράγει. Ἡ σκηνοθεσία ξεδιαλέγει τόν μουσικό χῶρο· διακρίνει σ' αὐτόν τρία ἐπίπεδα καί δυό ἀντιφάσεις. Τό «Sprechgesang» δέν ἀντιτίθεται μόνο στό λυρικό στοιχεῖο ἀλλά ἐπίσης (κι αὐτή τή φορά μαζί του) σ' αὐτό πού τό ἰδεαλιστικό σχόλιο πού ἀποσιωπεῖ καί πού εἶναι τό τραγούδι τοῦ λαοῦ, ἡ πολυπλοκότητά του (τῆς ἴδιας τῆς ὁμολογίας τοῦ Σαίνμπεργκ), ἡ ἀγριότητά του (ἡ σκηνή τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου) κι ὁ ἐνθουσιασμός του, δηλαδή – σύμφωνα μέ τήν πρωταρχική της ἔννοια – ἡ «ὀργή» του. Ἡ ὑλικότητα τοῦ τραγουδιοῦ, πού ὁ Straub καί ἡ Huillet συγκεκριμενοποιοῦν μέσω τῆς ὑλικότητας τοῦ ἤχου ντιρέκτ καί τῶν θορύβων, ἀπ' τήν ἀντήχηση τῆς ἐξοχῆς καί τό κονσέρτο τῶν βημάτων, τῶν κάθε εἴδους φυσικῶν ἠχητικῶν μιγμάτων καί τῶν κραυγῶν, θριαμβεύει πάνω σ' αὐτή τή σκηνή πού λυγίζει κάτω ἀπό τό βάρος τους. Μετά ἀπ' αὐτήν τήν ὑλικότητα δέν ὑπάρχει πιά θέση παρά γιά τήν ἐπιστροφή τοῦ «Sprechgesang» (πού δέν εἶναι οὔτε ὑπαγόρευση οὔτε μουσική, οὔτε τά δύο μαζί), γιά τό ἀκαθόριστο καί τό μη-τελειωτικό στοιχεῖο πού ὑπάρχει στήν «κρίση», ὑπόλειμμα τοῦ ἰδεαλισμοῦ πού τό παραβιάζει, μιά καί δέ

μεταφέρει πιά τήν (ψυχολογική) ἱστορία τοῦ πόθου ἀλλά τόν (ὑλιστικό) πόθο τῆς Ἱστορίας.

Ἀπό τό *Χρονικό* στό *Μωϋσής καί Ἀαρών*, ἀπό τόν Φρόυντ στόν Μάρξ, ἀπ' τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» στό «ἱστορικό μυθιστόρημα», ἀπ' τή χριστιανική κατοικία στό θέατρο τῆς «κρίσης», πολλά «κοινά σημεῖα» ἐμφανίζονται γιά νά μπορέσουμε νά ἱκανοποιηθοῦμε αἰτιολογώντας τα μέσα ἀπ' τήν «ἁπλή» ἔννοια τοῦ ἀντιστρέψιμου. Ἡ πολιτική, τό «ἱστορικό μυθιστόρημα», ἐμφανίζονται ἤδη στόν Φρόυντ καί τόν Μπάχ, ὅπου τό οἰκιακό στοιχεῖο δέν εἶναι παρά ἕνας τρόπος, πρόσκαιρος καί χαρούμενος, γιά νά ἀποτραβηχτεῖ κανείς ἀπό ἕναν ἀπωθημένο κόσμο, πού ξαναγυρίζει γιά νά τόν κυριεύσει. Στόν Μάρξ ἐναπόκειται ἡ ἐξασφάλιση τῆς συνέχειας τῶν μέσων καί τῶν κινήτρων τῆς μυθοπλασίας. Κι ἡ συμμετρία δέν εἶναι παρά ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς συνέχειας. Αὐτή ἡ «παρέμβαση», ἡ δική μου, θά μποροῦσε νά εἶχε ἐπιχειρηθεῖ ἀνάποδα, ἀναδρομικά, νά εἶχε ἀσχοληθεῖ μέ τό «ἱστορικό μυθιστόρημα» καί τόν διαλεκτικό ὑλισμό σχετικά μέ τό *Χρονικό*, κι ἔπειτα μέ τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα», μέ σκοπό νά προκαλέσει μιά ἔκρηξη τοῦ ψυχολογισμοῦ τοῦ *Μωϋσής καί Ἀαρών*, καταγγέλλοντας, μέσα ἀπό τήν κλασική προσφυγή στόν *Οἰδίποδα* καί τόν Ράιχ, τήν φιγούρα τοῦ πατέρα. Ἀλλ' αὐτό τό ἀντιστρέψιμο δέν θά εἶχε καταφέρει τίποτε περισσότερο ἀπ' τό νά ἐκμεταλλευτεῖ ἐκ τῶν ὑστέρων, «ξαναγράφοντας τήν Ἱστορία», τή συνέχεια. Θά εἶχε ὑποκαταστήσει τή σύμπτωση στή διασταύρωση καί στήν ἀντίφαση. Δέν ὑπάρχει σ' ὅλα αὐτά οὔτε ἡ τύχη οὔτε ἡ θέληση νά φανεῖ κανείς ἔξυπνος ἀλλά, ἀκόμη μιά φορά, ἡ ὑπόδειξη τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Straub καί τῆς Huillet εἶναι κινηματογράφος ἀπ' τόν ὁποῖο εἶναι ἀδύνατο νά ξεφύγεις, γιατί οὔτε ὁ Straub οὔτε ἡ Huillet ξεφεύγουν ἀπ' τόν κινηματογράφο, γιατί ὁ κινηματογράφος ἀποτελεῖ γι' αὐτούς πρακτική (βλέπε τή συνέντευξή τους στό τεῦχος 258-259 τῶν Cahiers du Cinéma). Σέ ἀντίθεση μέ τόν κινηματογράφο πού ναρκισσεύεται μαγικά γιά ἕνα ἐπίπλαστο «ξόδεμα», περιορισμένο στό (χωρίς ἀντίκρυσμα) τσέκ καί στή σπατάλη, καί πού δέν προστατεύεται ἀπ' αὐτή τήν ἀπώλεια παρά μόνο μέσω τῆς παράλογης συσσώρευσης ἐντυπώσεων κυριαρχίας, ὁ Straub καί ἡ Huillet πραγματοποιοῦν, σκηνικά, ἕνα ξόδεμα ἄλλου τύπου, μιά νέα οἰκονομία πού ἀναφέρεται σ' αὐτή τή νέα μέθοδο γιά τήν ὁποία ὁ Μάρξ ἔλεγε, σχετικά μέ τό κεφάλαιο, ὅτι «*δέν εἶχε ἐφαρμοστεῖ ποτέ μέχρι σήμερα...*» Ὅλα ὅσα ἐπιχειρήθηκαν ἐδῶ δέν ἦταν παρά μιά προσπάθεια (ἔστω καί μερική) συνέχισης αὐτῆς τῆς μεθόδου.

Λουΐ Σεγκέν

Ἐδῶ τελειώνει τό κείμενο τοῦ Λουΐ Σεγκέν. Τό πρῶτο μέρος πού ἀναφερόταν στήν ταινία Τό Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ *δημοσιεύτηκε στό τεῦχος 12 τοῦ* Σ. Κ. '77. *Τό ἴδιο κείμενο ἔχει δημοσιευτεῖ στά* Cahiers du Cinéma *260-261, Ὀκτ.-Νοεμ. '75. Τή μετάφραση ἔκανε ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος. Εὐχαριστοῦμε τόν Λουΐ Σεγκέν γιά τή συνεργασία του.*

ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΣΑΙΝΜΠΕΡΓΚ

Τοῦ Νίκου Σαββάτη

Θά μπορούσαμε ν' ἀρχίσουμε κι ἀπό «τή διατύπωση τῆς διατύπωσης»: *Ὁ Μωυσῆς καί Ἀαρών* εἶναι ἕνα ἀπό τά σπάνια κι ἐκθαμβωτικά *ἐπιτεύγματα* τοῦ κινηματογράφου.

Κι αὐτή ἡ προσωρινή παράβαση τῶν νόμων τῆς ἰδεολογικοφιλμολογικῆς ἀνάλυσης, αὐτή ἡ προσφυγή σ' ἕνα τόσο φθαρμένο στερεότυπο εἶναι ἀπό μιά ἄποψη δικαιολογημένη. Ἀδύνατο νά μιλήσει κανείς γιά τήν περιπέτεια τῆς ὅρασης καί τῆς ἀκοῆς, πού εἶναι αὐτή ἡ ταινία, ἀποσιωπώντας τήν περιπέτεια τοῦ γυρίσματός της, τίς ἀνυπέρβλητες δυσκολίες πού ἔπρεπε νά ὑπερπηδηθοῦν. Πράγμα πού μᾶς ξαναφέρνει, ἄλλη μιά φορά, νά ὑπογραμμίσουμε ὅτι ἡ δουλειά τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ εἶναι ἡ πραγμάτωση μιᾶς ἀντίληψης τῆς κινηματογραφικῆς ἐργασίας πού διαποτίζει καί διαφοροποιεῖ καί τό τελευταῖο στάδιο τῆς *διαδικασίας τῆς διατύπωσης* στόν κινηματογράφο.

Ἀντίληψη πού ἐπιβάλλει, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, τήν ἐμμονή στή λήψη μέ σύγχρονο ἦχο ἀκόμη καί γιά τήν κινηματογράφηση μιᾶς δύσκολης ὄπερας στό ὕπαιθρο – πρακτική πού πολλαπλασιάζει τίς δυσκολίες – ἤ ἕνα ὁλόκληρο ταξίδι στήν Αἴγυπτο γιά τήν κινηματογράφηση δυό πλάνων τῆς ταινίας. Κι αὐτό δέν δικαιολογεῖται μόνο ἀπό τήν ἀγάπη στήν *ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ*, τή βάση, ὅπως πολλές φορές ἔχουμε τονίσει ἀλλοῦ, τῆς δουλειᾶς τοῦ Στράουμπ. Τό νά κινηματογραφεῖς μέ σύγχρονο ἦχο, ἰδίως στήν Ἰταλία, σημαίνει νά *«σκοτώνεις τή βιομηχανία τοῦ ντουμπλαρίσματος»* πού συντηρεῖ ἕναν *«κινηματογράφο τοῦ ψέμματος, τῆς πνευματικῆς νωθρότητας καί τῆς βίας, πού δέ δίνει κανένα χῶρο στό θεατή κάνοντάς τον ὅλο πιό κουφό κι ἀναίσθητο»* (Στράουμπ, ἀπό συνέντευξή του πού δημοσιεύτηκε στά *C.d.C* No 260/61).

Ἄν ὑπάρχει ἄλλο ἕνα μάθημα στήν καινούρια αὐτή διαδικασία τῆς κατασκευῆς εἶναι ὅτι ὁ σκηνοθέτης δέν εἶναι πιά ὁ προνομιοῦχος ἄρχοντας τοῦ φαντάσματος, ἀλλά ἕνας ἁπλός «ἐργάτης» τοῦ γυρίσματος πού εἶναι ἀναγκασμένος νά παλέψει γιά νά πάρει στά χέρια του ὅλα τά μέσα παραγωγῆς, καί νά ὀργανώσει τή δουλειά του τόσο καλά πού νά ἀποφύγει τήν περιττή ταλαιπωρία ἀκόμη καί τοῦ τελευταίου κομπάρσου. *(Σταχυολογῶ ἀπό τό κείμενο τοῦ Γκρέγκορι Γούντς καί τίς σημειώσεις τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ, ἕνα θαυμάσιο διπλό ἡμερολόγιο τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας κι ἕνα ἀποκαλυπτικότατο, ἀπομυθοποιητικό μυθιστόρημα ὅλης τῆς περιπέτειας).*

Κι ἀφοῦ ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νά βρεῖ κάτι ἀπό τήν κρυμμένη ὄψη τῆς στραουμπικῆς δημιουργίας στίς συνεντεύξεις αὐτοῦ τοῦ τεύχους, κλείνω τήν ὑμνητική οὐβερτούρα γιά νά περάσω σέ πιό συνηθισμένες διατυπώσεις.

★ ★ ★

Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά κλείνουν .... (ἤ *Ὄθων*), ἦταν μιά *λυρική* ταινία, λέει κάπου ὁ Στράουμπ. Ἦταν ἡ πρώτη καί τελευταία του λυρική ταινία θά λέγαμε ἐμεῖς. Ξαναζωντάνεμα τοῦ Κορνηλιανοῦ κειμένου μέ μιά σειρά ἀπό μουσικότατες ἀπαγγελίες (μέ τίς ἀνάσες τῶν ἠθοποιῶν, σάν «φιλί τῆς ζωῆς»), ὁ *Ὄθων* μᾶς ἔδειξε καθαρότερα ἀπό τίς ἄλλες ταινίες τί εἴδους εἶναι ἡ διπλή ἐπέμβαση τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ στά ὑλικά τους. Πρῶτα ἀπ' ὅλα *σκηνοθεσία ἑνός κειμένου*, πού παίρνεται στήν ὁλότητά του, ἔπειτα, *καταστροφή* πολλῶν λειτουργιῶν πού ἔχει αὐτό τό κείμενο, ὄξυνση μέχρι τά ἄκρα τῶν ἀντιθέσεων, ἀδιάκοπο παιχνίδι μέ τήν *ἑτερογένεια* τῶν ὑλικῶν (τραγωδία/κινηματογράφος). « *Ὁ σκοπός μου εἶναι νά καταστρέψω τίς σημασίες* », εἶπε ὁ Στράουμπ μετά τήν προβολή τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας* στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο, ἀπαντώντας στήν αἰώνια ἐρώτηση «τί σημαίνει ἡ δουλειά του;». Κι ἴσως τό ποιητικό γκρέμισμα τῶν στεγανῶν τῆς θεατρικότητας, πού πνίγουν τούς δωδεκασύλλαβους τοῦ Corneille, τό ἄνοιγμα τῆς ἀναπαράστασης στό φῶς, στόν ἄνεμο καί στό σκηνικό (κι ἀκουστικό) κοντραποῦντο τῆς σύγχρονης Ρώμης, ἡ ἐρεθιστική ἀσυνέχεια τῆς ἐγγραφῆς τοῦ χώρου κι ἡ συμπαγής ὑλικότητα τῆς ἠχητικῆς μπάντας, ὅλα δηλαδή τά στοιχεῖα τῆς ἰδιαιτερότητας τοῦ *Ὄθωνα*, πραγματοποιοῦν καλύτερα ἀπό ποτέ τό σκοπό αὐτό. Μένει μόνο, σάν ἀπόσταγμα ἤ σά *χνάρι* τοῦ δραματουργικοῦ λαβύρινθου τοῦ Corneille, ἕνα οὐδέτερο, (ἀποδραματοποιημένο) κοίταγμα τῶν στρωμάτων τῆς ἐξουσίας, ἡ *«πετρωμένη ἀπό τό γήτεμα τῆς ματιᾶς τῆς Μέδουσας»* (σύμφωνα μέ τόν Π. Μπονιτσέρ) ἐγγραφή τοῦ μηχανισμοῦ τῆς πολιτικῆς μηχανορραφίας, τῆς Ἴντριγκας, πού τελικά δέ μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἀπό τήν ἐγγραφή τῶν ἠθοποιῶν, τή στιγμή πού τό κορμί τους διασχίζεται καί «διαφοροποιεῖται» ἀπ' τούς ρυθμούς τοῦ δύσκολου κειμένου πού τό διαπερνάει.

Ἂν τό *Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ* ἦταν ἡ σκηνογραφία τῆς ἀναμονῆς, *τῆς ἀναμονῆς τῆς βίας* (μιᾶς βίας πού κρύβεται μέσα στή μουσική τοῦ Μπάχ), ὁ *Ὄθων* εἶναι ἡ ποιητική μετάθεση τῆς τραγωδίας, ἢ καλύτερα ἡ μετάθεση τοῦ χώρου τῆς ἀνάγνωσής της στό χῶρο τῆς μουσικῆς (βλ. τούς ἀνήκουστους ἐκείνους ρυθμούς τῆς ἀπαγγελίας, τίς διαφορετικές προφορές, τά «χρώματα» κάθε φωνῆς ὅπως συκρούονται μέ τούς ὑπόλοιπους ἤχους τοῦ περιβάλλοντος). Ὁ *Ὄθων* ἦταν γιά τόν Στράουμπ, ἡ τραγωδία τῆς ἀπουσίας, *τῆς ἀπουσίας τοῦ λαοῦ* ἀπ' τήν ὀρθάνοιχτη σκηνή τῆς πολιτικῆς, μιά ταινία πού δέ φοβᾶται μήπως ἀπομονωθεῖ στά στρώματα τῆς ἐξουσίας, γιατί προδίδει, σέ ἀντάλλαγμα, μιά ἀτέλειωτη τρυφερότητα γιά τήν ὕλη της: τή γῆ πού πάνω της θά ἐξελιχτεῖ τό δράμα καί πού θά ἦταν «*πολύ πιό γλυκιά χωρίς τήν τραγωδία τοῦ κυνισμοῦ, τῆς καταπίεσης καί τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ*», τόν ἠθοποιό ἰδωμένο σάν κορμί σύν ὁμιλία, τόν ἥλιο καί τόν ἀέρα πού ἀγκαλιάζουν τά κοστούμια καί τά ἐρείπια τοῦ Παλατίνου, τή γοητευτική, ἀτάραχη ὄψη τῆς Ρώμης, ὅπου σταματάει τό βλέμμα μας στό βάθος. Κι ἄν ὁ *Ὄθων* ἦταν ἡ πιό λυρική ἐπίκληση στήν ἐξέγερση τῶν μαζῶν, πού πάντα ἀπουσιάζει καί πάντα ρυθμίζει τήν ἀλήθεια πού μιλᾶνε οἱ δυό κινηματογραφιστές μόνο ἀπ' ἀγάπη γι' αὐτήν (κι ἀπό περιφρόνηση γιά τά ἀνδρείκελα τῆς ἐξουσίας, τά πιόνια τῆς μοίρας, χαμένα μέσα στά ἴδια τους τά ὀπορτουνίστικα παιχνίδια πού ἀπό τότε μέχρι σήμερα ἔχουν παραμείνει ἴδια), τότε τί εἶναι αὐτό πού κάνει τό *Μωυσῆς καί Ἀαρών* νά πηγαίνει ἀκόμη μακρύτερα;

Ἴσως τό γεγονός ὅτι αὐτή «*ἡ πολύ δραματική ταινία*» (Στράουμπ, παρουσίαση τῆς ταινίας στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο), γιά πρώτη φορά βάζει στή σκηνή τόν ἴδιο τό λαό, τίς ἀπαιτήσεις του, τή βία του καί τήν ὑποταγή του στή βία τοῦ ὀπορτουνισμοῦ καί τοῦ δογματισμοῦ. Γιατί, ὅμως, οἱ Στράουμπ/Ὑγιέ διάλεξαν νά τό κάνουν «*στήνοντας στά πόδια του*»[1] τό ταραγμένο ἀριστούργημα τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ;

★ ★ ★

Ὑπάρχει μιά ἔντονη λογική τοῦ ρήγματος καί τοῦ χάσματος ὄχι μόνο στή «συγχρονία» (σέ κάθε ταινία) ἀλλά καί στή «διαχρονία» (σέ ὅλες τίς ταινίες) τῆς στραουμπικῆς δημιουργίας[2]. Ἔτσι ἡ *Εἰσαγωγή στή Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ* δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ σάν εἰσαγωγή καί στό *Μωυσῆ καί Ἀαρών*, ἀλλά οὔτε καί σάν συνέχεια τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*, ὅσο κι ἄν τό τελευταῖο τους πλάνο (χωρίς τή μουσική) γίνεται πρῶτο πλάνο τῆς *Εἰσαγωγῆς*... Ἡ δεκαπεντάλεπτη αὐτή ταινία εἶναι ὁ χῶρος τῆς ἔκρηξης μιᾶς προβληματικῆς γύρω ἀπό τόν ἰουδαϊσμό, καί τόν ἀντισημιτισμό, ἡ δραματουργία μιᾶς *μονομαχίας κειμένων:* ἡ ὅλο καί πιό ὅλαιη ἔκφραση τῆς ὀργῆς τοῦ Σαίνμπεργκ γιά τόν κατατρεγμό τῶν ἑβραίων – στά ἀποσπάσματα ἀπό γράμματα τοῦ συνθέτη στό φίλο του Καντίνσκυ – καί παράλληλα ἡ ἤρεμη «ἀπάντηση» τοῦ Μπρέχτ, ἕνα κομμάτι του πού ἀποδίδει τόν ἀντισημιτισμό καί τίς γενοκτονίες στήν Ἱστορία, στήν πάλη τῶν τάξεων, στόν καπιταλισμό πού γεννάει τό φασισμό. Ἡ *Εἰσαγωγή*... εἶναι ἀκόμη, ἡ σκηνοθεσία τῆς *διαδικασίας τῆς διατύπωσης* σέ διάφορες μορφές της. Οἱ δυό κινηματογραφιστές ἐμφανίζονται σέ δυό πλάνα τῆς ταινίας (Στράουμπ στό πλάνο 2, Ὑγιέ στό 14) σέ στιγμές ἀνάπαυσης θά ἔλεγε κανείς (ποτέ πίσω ἀπό μιά κάμερα π.χ.), χρησιμοποιώντας τό ἐλάχιστο ἐργαλεῖο τῆς διατύπωσης (τή φωνή) γιά νά μεταδόσουν τή σκέψη τους: πρῶτα ἐγκαινιάζουν τήν προβληματική πάνω στή δημιουργία τοῦ Σαίνμπεργκ (μουσική διατύπωση) σέ σύγκρουση μέ τήν πολιτική συγκυρία πού τήν περιβάλλει (τήν ἄνοδο τοῦ ναζισμοῦ) – ὕστερα ἐξαλείφουν τήν ἀνιστορική τυπολογία τοῦ κομματιοῦ *Μουσική συνοδείας γιά μιά κινηματογραφική σκηνή*, Opus 34 τοῦ Σαίνμπεργκ[3] ἀντικαθιστώντας τό φαν-

1. Μέ τόν ἴδιο τρόπο πού ἡ μαρξιστική διαλεκτική ἔστησε στά πόδια της τήν ἐγελιανή διαλεκτική.

2. Ἔτσι ἀνάμεσα στόν Ὄθωνα καί τό ἰουδαϊκό τρίπτυχο, ὁ Straub σκηνοθετεῖ ἕνα οἰκονομικό κείμενο τοῦ Μπρέχτ, ἕνα «ἀμερικάνικο» μυθιστόρημα. Ἡ ταινία ἔχει τήν ἀποκολλημένη δομική λογική μιᾶς ἔρευνας, τῆς δοκιμασίας τῆς ἀλήθειας ἑνός ἥρωα πάνω στήν ἀναγνώριση μιᾶς πολιτικῆς ἀλήθειας. Ξεκινάει ἀπ' τό ἐρώτημα: πῶς μπόρεσε νά ἐπιζήσει μιά πόλη (ἡ Ρώμη) μετά τόν Καίσαρα; Εἶναι μιά διαδοχή περιπλανήσεων τοῦ ἥρωα πού συναντάει ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς τοῦ Καίσαρα στή σύγχρονη Ρώμη(!) καί ἀσχολεῖται μέ τή σχέση τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καί τοῦ ἐμπορίου. Μιά ἀπ' τίς πιό μοντέρνες ταινίες πού ἔγιναν ποτέ.

3. Μιά σύνθεση κατά παραγγελίαν (γραμμένη τό 1929-30) μέ τή μορφή μικρῆς συμφωνίας σέ τρία μέρη (Ἀπειλή, Φόβος, Καταστροφή). Στήν ἁπλή αὐτή δωδεκαφθογγική σύνθεση, ὁ Σαίνμπεργκ ἔδοσε ἕνα φανταστικό ἀναφορικό σύστημα, πού ὅμως εἶναι μοντέλο σχεδόν μιᾶς ὁλόκληρης μορφῆς κινηματογράφου (ἡ μουσική ὑποτίθεται ὅτι συνοδεύει μιά σκηνή κινηματογραφικῆς ταινίας). Ἐπειδή, ὅμως, ἡ δωδεκαφθογγική μουσική εἶναι στήν πραγματικότητα ἕνα κλειστό σύστημα ἀναφορᾶς μόνο στόν ἑαυτό της, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἡ εὐφυΐα τοῦ Σαίνμπεργκ, ἴσως τυχαία ἔφτιαξε μιά «ἑνοματική» ἐκτίμηση τοῦ μέλλοντος τῆς ἴδιας τῆς μουσικῆς του. Ἀπειλή τοῦ μουσικοῦ παραλογισμοῦ πού διαλύει τή συνοχή, φόβος ἀπό τόν ἀχώνα πού ἡ τέχνη ἀναλαμβάνει μέ τό χρόνο καί τελικά καταστροφή της.

Ἡ Ὀλίμπια Καρλίζι (Καμίγ) καί ἡ Τζιάννα Μινγκρόνε (Ἀλμπιάν) σέ μιά σκηνή τοῦ *Ὄθωνα (Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά κλείνουν...).*

ταστικό μοντέλο μιᾶς ἀγύριστης ταινίας μέ πραγματικά παραπέμποντα. *Ἀπειλή, φόβος, καταστροφή*, τό πρόγραμμα καί ἡ ὀνομασία τῶν τριῶν μερῶν τῆς σύνθεσης ἔτσι ἀποκτᾶ καινούριο νόημα: *ἀπειλή* κρύβεται στή συμπυκνωμένη ἔνταση τῶν ἀναγνώσεων τῶν δυό ἀριστερῶν κινηματογραφιστῶν (Στράσεκ καί Νέστλερ) πού, ἀπό μιά «ἀνατρεπτική ἰδιοτροπία» τοῦ στραουμπικοῦ φανταστικοῦ, μᾶς δείχνονται νά ἔχουν καταλάβει τήν ἐξουσία τῆς διατύπωσης, νά διαβάζουν τά γραφτά δυό καταπιεσμένων, ἐξόριστων κι ἀνατρεπτικῶν δημιουργῶν (Σαίνμπεργκ καί Μπρέχτ) μέσα στό ἴδιο τό ἄντρο τῆς διατύπωσης, τό στούντιο τηλεόρασης. Φόβος πού μᾶς πιάνει ἀπ' τή συνειδητοποίηση τῆς θηριωδίας τοῦ φασισμοῦ καί τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ, πού δέν ἀρκοῦνται σέ μυθιστορηματικές νύχτες τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου, ὅπως γράφει ὁ Σαίνμπεργκ, ἀλλά ἐξαπολύουν μιά ἄνευ προηγουμένου *καταστροφή*. Κι αὐτῆς τῆς θηριωδίας ἡ ἐπιστροφή *συμβολίζεται* σέ μιά ἄλλη πιό σύγχρονη θηριωδία: τήν *καταστροφή* τῆς γῆς καί τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ Βιετνάμ ἀπό τίς βόμβες τῶν Β-52. (πλάνα 18-31).

Παράδοξη ἄρνηση τοῦ Στράουμπ: νά μή χρησιμοποιήσει ντοκουμέντα ἀπό τό ναζισμό, πού φαινομενικά «ἀνήκουν» στήν ἐποχή τῶν γραφτῶν τοῦ Σαίνμπεργκ, καί στή θέση τους νά συνδέσει τρία ντοκουμέντα διαφορετικῶν ἐποχῶν σ' ἕνα χασματικό ἱστορικό ζίγκ-ζάγκ.

Τά πτώματα τῶν Κομμουνάρων εἶναι ἡ πρώτη ὀπτική πρόκληση πού ἀκολουθεῖ τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ. Οἱ εἰκόνες τοῦ βομβαρδισμοῦ ἔρχονται μετά, πολλαπλασιάζοντας τή βαρβαρότητα μπροστά στά μάτια μας πού δέν μποροῦν πιά νά κοιτάζουν τό μαγειρεμένο βόδι, χωρίς νά βλέπουν τό αἷμα του (παραφράζοντας τά λόγια τοῦ Μπρέχτ). Καί μόνο μετά τά τελευταῖα μέτρα τῆς μουσικῆς δυό ἀποκόμματα ἐφημερίδας σέ γκρό-πλάν μᾶς ξαναφέρνουν στήν ἀθώωση τῶν ἀρχιτεκτόνων τῶν κρεματορίων τοῦ Ἄουσβιτς, στή διαστροφή ἑνός συστήματος πού ἀνέχεται

τίς γενοκτονίες κι εὔκολα κινεῖ τούς μηχανισμούς γιά νά ὑποστηρίξει ἀκόμη καί τή μεταστροφή τῶν θυμάτων σέ καινούριους δήμιους, ἄν χρειαστεῖ.

Χάσματα, κενά, θύμηση καί λήθη, εἶναι οἱ χῶροι ὅπου ἡ λογική τῆς πρόκλησης δουλεύει μέ ταχύτητα καί καθαρότητα, ὅπου τά χνάρια ἀνασύρονται, γιά νά ἀρθρώσουν λόγο συμπυκνωμένο κι ἀποτελεσματικό, ὅπου οἱ ἐχθροί εἶναι γνωστοί: φετιχοποίηση τῆς ἱστορικότητας μέσα ἀπό τά ἐπιφανειακά σημάδια τῆς ἐποχῆς, λατρεία τοῦ ὁλοκληρωμένου, ἀνταλλαξιμότητα τοῦ παρελθόντος μέ τό παρόν μέσα στή φαντασματική περιοχή τῆς ταύτισης, θάνατος τῆς ἀγκιτάτσιας ἤ τοῦ πραγματικοῦ ἱστορικοῦ μαθήματος. Ἐχθροί, πού σήμερα περισσότερο ἀπό ποτέ, γοητεύουν ἐκπορνεύοντας τήν ἰδεολογία καί τήν ἱστορία στό ρετρό καί τήν εὔκολη μεταφυσική, κι ἔχουν ὀνόματα ὅπως *1900, Θυρωρός τῆς Νύχτας*, κ.ἄ. Σ' αὐτή τή στραουμπική λατρεία τοῦ μερικοῦ, τοῦ κομματιοῦ, τοῦ χναριοῦ βρίσκεται μιά πραγματικά καινούρια σχέση τοῦ μέρους καί τοῦ ὅλου, τῆς ἐγγραφῆς καί τοῦ παραπέμποντος, τῆς ταινίας καί τῆς Ἱστορίας. Ὅμως τί σχέση μπορεῖ νά ἔχουν ὅλα αὐτά τά περίπλοκα μέ τή μουσική τοῦ Σαίνμπεργκ; Μόνιμο ἐρώτημα τῶν ἀκαδημαϊκῶν καί τῶν μουσικολόγων (καί βάση τῆς ἀσυμφωνίας τοῦ Γ. Λεωτσάκου πού εἶχε τουλάχιστο τή συνέπεια νά γράψει τό μοναδικό κριτικό σημείωμα γιά τίς ταινίες *Εἰσαγωγή*... καί *Μωυσῆς καί Ἀαρών* στό *Βῆμα*).

Αἰώνιες ἐχθρικές κριτικές πού, πολύ φοβᾶμαι, παραγνωρίζουν ὄχι μόνο τίς σταθερές τούτης τῆς ταινίας ἀλλά ὁλόκληρης τῆς παραγωγῆς τοῦ Στράουμπ. Ἡ στραουμπική πρόκληση, ἡ οὐσία τῆς ἀνατρεπτικῆς του χειρονομίας ἦταν νά βάλει τή *Μουσική συνοδείας*... νά *συνοδεύσει* τίς ἀτίθασες ἀρθρώσεις αὐτῆς τῆς δυναμικῆς ἀγκιτάτσιας, τούς σπασμένους ρυθμούς της καί τίς ἔντονες ἀκινησίες της, τήν πολύπλοκη ὕφανση τῶν ἐκφραστικῶν ὑλικῶν της σ' ἕνα καινούριο κείμενο.

Ἡ *ἔνταξη* τῆς μουσικῆς σ' αὐτό τόν πυκνό ἱστό δέν εἶναι πνίξιμό της, ἀλλά πραγματοποίηση ὅλων τῶν δυνατῶν λειτουργιῶν της («ὑλικῶν», ἰδεολογικῶν κι αἰσθητικῶν). Ἀντίθεση καί δίαιη ἀντιπαράθεση τῶν ὑλικῶν εἶναι μόνιμη στρατηγική τῆς στραουμπικῆς διαλεκτικῆς, καί μέ τήν ἄρνησή του ν' ἀναγνωρίζει τήν *αὐθεντία* ἑνός προνομιούχου ὑλικοῦ, ὁ Στράουμπ μᾶς στερεῖ τή μεταφυσική ἀπαίτηση νά ξεκινήσουμε ἀπό τή βάση τοῦ ἔργου, ἀπό τόν δαθύτερο πυρήνα του. Ἔτσι ἡ *Μουσική συνοδείας*... δέν εἶναι τίποτε σημαντικότερο ἀπό τά ἄλλα στοιχεῖα τῆς ταινίας. Πόσο γελοία θά ἦταν ἡ ἀντίθετη ταχτική πού, σέ τελευταία ἀνάλυση, θά ἔκανε τή μουσική «διαφημιστικό πράκτορα» τῆς δεξιοτεχνίας τοῦ σκηνοθέτη[4], μιά ἀνώνυμη ὑπηρέτρια τῆς εἰκόνας καί τοῦ μοντάζ. Ὁ Στράουμπ ἀπό τήν πρώτη του κιόλας ταινία ἔδειξε, μέ κάμποσα μουσικά τσιτάτα[5], εἴτε μέ τίς σοδαρότερες δουλειές μέχρι σήμερα πάνω στή μουσική, ὅτι δέν ὑπάρχει τίποτε ἁπλοϊκότερο ἀπό τήν ἰδέα ὅτι ὁ ὀπτικός ρυθμός μπορεῖ νά μεταφράζει ἤ νά συμπίπτει μέ τόν μουσικό ρυθμό. Στίς ταινίες του ἡ μουσική ἐγγραφή δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν τακτική τῆς *ἐπένδυσης* (τῆς ἠχητικῆς «εἰκονογράφησης»). Ἀντίθετα, ἔρχεται νά διαταράξει τή *φασματική ἠρεμία* τῆς ἀναπαράστασης, διεισδύει στήν τάξη τῆς προσήλωσής μας, ὄχι δέβαια σάν κάποιος τροχός τῆς κωδικῆς ἱεραρχίας (ὁ τελευταῖος συνήθως στό κλασικό παιχνίδι), ἀλλά γιά νά ὀξύνει τή διαιότητα ἑνός δικτύου διαφοροποιημένων σχέσεων τῶν ὑλικῶν, σά στοιχεῖο *μέ τή δική του ἱστορία*.

Ἡ κυρίαρχη σχέση πού ἐπιδάλλεται ἔτσι εἶναι ὁ *χρόνος*. Ὄχι ὁ μεταφυσικός χρόνος τῆς ἀνάμνησης καί τῆς λήθης ἤ ὁ ὁμοιογενής, γραμμικός χρόνος πού ἐκπληρώνει τίς συναισθηματικές ἀπαιτήσεις τῆς ἀφήγησης. Ὁ χρόνος σάν περιοχή τῆς σιωπηλῆς καί λογικῆς ἐπεξεργασίας τῆς σχέσης τοῦ τώρα μέ τό ἄλλοτε πού γεννάει τό κάθε φιλμικό κείμενο, ὁ χρόνος πού λογίζεται σάν *παραγωγικότητα* τοῦ κειμένου, ἄρα ἀντιμετωπίζεται σά στοιχεῖο τοῦ συστήματος τῆς χωροχρονικῆς ἀναπαράστα-

4. Ὄχι ὅτι δέν ὑπάρχει μιά διαφορετική ἀντιμετώπιση τῆς μουσικῆς. Ὁ Ἀίζενστάιν, ὁ κατεξοχήν σκηνοθέτης τοῦ ρυθμοῦ τήν μελετάει στή στενή του συνεργασία μέ τόν Προκόφιεφ. Ἤ καί πιό πρόσφατα: Στό Μέσα ἀπ' τόν καθρέφτη, τοῦ Μπέργκμαν *ἡ χρήση τῶν πρώτων μέτρων τῆς σαραμπάντας ἀπό τή σουῖτα γιά τέλλο No 2 τοῦ Μπάχ, γίνεται ἀκόμη στή βάση μιᾶς οὐσιαστικῆς παρανόησης. Ἡ μουσική χρησιμοποιεῖται γιατί* ταιριάζει *μέ τή δραματική ἀτμόσφαιρα, γιατί «ἐκφράζει» τήν ἀγωνία τῆς ἡρωίδας στή στιγμή τῆς προδοσίας της ἀπ' τόν πατέρα της, τήν ἐπίκληση στό θεό μετά τήν αἰμομιξία, τήν τραγικότητα στή στιγμή τοῦ ἀνεδάσματος τῆς ἡρωίδας στό ἑλικόπτερο. Τό ἐνδιαφέρον στήν περίπτωση τοῦ Μπέργκμαν εἶναι ὅτι χρησιμοποιεῖ · τό μουσικό τσιτάτο σά λάιτ-μοτίφ, κι ὄχι ὅτι προσπαθεῖ νά μεταφράσει τό νόημα τῶν εἰκόνων του μέ τό μουσικό «νόημα». Τουλάχιστον τά τραγικά πρῶτα μέτρα τοῦ* Κύριε Ἐλέησον *ἀπ' τή Λειτουργία τοῦ Μότσαρτ, K.V. 427, ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τή δρωμιά καί τήν τελετουργική ἀθλιότητα τῆς ζωῆς τῆς φυλακῆς στό* Ἕνας καταδικασμένος σέ θάνατο δραπέτευσε *τοῦ Ρ. Μπρεσόν.*

5. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τά μουσικά αὐτά τσιτάτα εἶναι ἀπό ἔργα τοῦ Μπάχ. Στήν ταινία Ὁ ἀρραδωνιαστικός, ἡ ἠθοποιός καί ὁ προαγωγός *τό τσιτάτο εἶναι τό δεύτερο μέρος τῆς τελευταίας κίνησης τῆς Καντάντας BWV 11* (Ὀρατόριο τῆς Ἀνάληψης) *καί γίνεται μέ ὑποδειγματικό τρόπο, ἀφοῦ ἡ μουσική διατηρεῖ τήν κωδική της αὐτονομία κι ἐνεργοποιεῖ μιά σειρά νοηματικῶν ἀντιφράσεων. Στό τελευταῖο πλάνο τοῦ Μαθήματος Ἱστορίας, τό δεύτερο μέρος τοῦ ἄγριου χορωδιακοῦ* Sind Blitze, sind Donner... *ἀπ' τά Κατά Ματθαῖον Πάθη, συμδολίζει τήν ὀργή ὄχι κάποιου ἥρωα ἀλλά τοῦ ὑποκειμένου τοῦ θεάματος, πού προσφέρεται στήν παιδαγωγία τῆς ταινίας.*

Ο Γκύντερ Ράιχ (Μωυσής) κι ο Λουί Ντεβός (Ἀαρών). *Πάνω:* στό πλάνο 32 (πρώτη πράξη, τρίτη σκηνή), *κάτω* στό πλάνο 74 (δεύτερη πράξη).

σης. Ὁ χρόνος ἤ καλύτερα ἡ *χρονική ἑτερογένεια* δυό τεχνῶν πού φαίνεται πώς τό μόνο κοινό τους εἶναι ὅτι δουλεύουν στό χρόνο: «*Ὁ κινηματογράφος εἶναι φαινομενικά ἡ τέχνη τοῦ χώρου. Στήν πραγματικότητα εἶναι ἡ τέχνη τοῦ χρόνου. Δουλεύουμε μέ «μπλόκ» χώρου γιά νά χτίσουμε μιά χρονική πραγματικότητα. Καί ἡ τέχνη πού δουλεύει περισσότερο μέ τό χρόνο εἶναι ἡ μουσική*». (Στράουμπ, ἀπό συνέντευξη πού δημοσιεύτηκε στά *C.d.C.* 260/1).

Ἄσχετα ἄν θά συμφωνήσει κανείς ἀπόλυτα μέ τή δήλωση αὐτή, θά πρέπει νά ὑπογραμμίσουμε πόσο συγγενεύει μέ τή σύγχρονη θεωρία τῆς γραφῆς καί τοῦ κειμένου. Στή φράση «*δουλεύουμε μέ μπλόκ χώρου...*» δέν ὑπάρχει αὐτή ἡ ἔννοια τῆς ἄρθρωσης τοῦ χώρου στό χρόνο, τό ὅτι ὁ χῶρος «γίνεται» χρόνος κι ὁ χρόνος χῶρος, ἡ ἔννοια espacement δηλαδή πού προτείνει ὁ Z. Ντεριντά; Σκέφτομαι ὅλες αὐτές τίς συμπυκνωμένες, ἔμμονες ἐγγραφές τῶν χώρων πού λειτουργοῦν πάνω ἀπ' ὅλα σάν *συντομεύσεις χρόνων:* δρόμοι, γέφυρες, ἐκκλησίες, μνημεῖα, στούντιο, θέατρο, ποτάμια, ἀναμνηστικές πλάκες, ἐφημερίδες, βουνά, ἀρχαῖα θέατρα, τό σπίτι τῶν Στράουμπ, τό ἐξοχικό τοῦ Φορτίνι, ἡ συναγωγή, τά βιβλία...

★ ★ ★

Κάθε μουσική λοιπόν ἔχει τή δική της ἱστορία. Αὐτό ὅμως δέ σημαίνει ὅτι στίς ταινίες τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ μποροῦμε νά βροῦμε *κάθε* μουσική. Ἡ μουσική τοῦ Μπάχ, ἡ μουσική τοῦ Σαίνμπεργκ εἶναι ἡ μουσική πού οἱ Στράουμπ/Ὑγιέ *ἀγαποῦν*. Ὄχι ὅμως τυχαῖα καί χωρίς λόγο. Ἡ μουσική τοῦ Μπάχ διηγεῖται διαδοχικά τήν ἱστορία τοῦ μουσικοῦ τῆς αὐλῆς, (τήν κατάσταση ἑνός προνομιούχου λακέ) καί τοῦ ἐλάχιστα πιό ἐλεύθερου, δεμένου μέ μιά τάξη, προτεστάντη Κάντορα. Ἡ αὐστηρότητα κι ἡ καθαρότητά της μᾶς δείχνουν τόν συνθέτη ἱκανό νά διατυπώνει, μέ ἀπαράμιλλο τρόπο, τήν ἀλήθεια τῆς φεουδαρχίας καί τοῦ προτεσταντισμοῦ, ἡ συνέπεια τοῦ λόγου του τόν φέρνουν ἔτσι στό ἐπίπεδο τοῦ *ἀναλυτῆ* μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς καί κοινωνίας στό κλείσιμό της. Καθόλου τυχαῖο δηλαδή πού οἱ κινηματογραφιστές δέ διάλεξαν τή μουσική ἑνός ἀπό τούς δυό μεγάλους σύγχρονους τοῦ Μπάχ, – Χαϊντελ ἤ Τέλεμαν – ἰδιαίτερα τοῦ τελευταίου πού κατόρθωσε μέσα στόν ἴδιο χῶρο ν' ἀποδεσμευτεῖ ἀπό αὐτή τήν κατάσταση καί νά δημιουργήσει, ὄχι χωρίς πιέσεις, στή φιλελεύθερη ἀτμόσφαιρα μιᾶς ἀστικο-δημοκρατικῆς κοινότητας (τό Ἀμβοῦργο ἀπό τό 1721 μέχρι τό 1767, χρονιά τοῦ θανάτου του). Κι ὕστερα, οἱ ἀντιστάσεις τοῦ Μπάχ στίς πιέσεις τῆς δικῆς του κοινότητας, ἐνσωματώνουν στή μουσική του τήν τεράστια, ὑπόγεια βία, πού γοητεύει τούς κινηματογραφιστές. Καί ὁ Σαίνμπεργκ;

Ὁ Σαίνμπεργκ ἀντιπροσωπεύει τή σύγκρουση τοῦ συνθέτη μέ τό ὑλικό του, πού εἶναι ἱστορικά καθορισμένο σάν φάσεις μιᾶς ἐξέλιξης μορφῶν καί ταυτόχρονα «*τή σύγκρουσή του μέ τήν κοινωνία στό μέτρο πού αὐτή ἔχει διεισδύσει στό ἔργο του καί δέν εἶναι ἁπλῶς ἀντίθετη στήν καλλιτεχνική παραγωγή σά στοιχεῖο ἐξωτερικό ἤ ἑτερόνομο*». (Τ. Ἀντόρνο, *Φιλοσοφία τῆς καινούριας μουσικῆς*, ἐκδ. Gallimard, σελ. 45). Ἀπό τήν ἐποχή τῆς βίαιης ἄρνησης τῆς στυλιζαρισμένης ἔκφρασης, τῶν ἰσοπεδωμένων καί παγιωμένων μορφῶν τῆς δραματικῆς μουσικῆς, τῶν κάθε εἴδους ἄσχετων ποικιλμάτων μέχρι τή θεωρητικοποίηση καί πραγμάτωση τοῦ δωδεκαφθογγικοῦ πρωτόκολλου, ὁ Σαίνμπεργκ ἐγγράφει στά μουσικά του μέσα μιά καινούρια ἐκφραστικότητα, σεισμογραφώντας πραγματικά πάθη, ἀσυνείδητες ἀναταραχές, τραύματα. Ἀφοῦ λοιπόν ἡ λογοκρισία τῆς μορφῆς περιορίζεται στό ἐλάχιστο, οἱ ἐνστικτώδικες συγκρούσεις δέν μποροῦν πιά νά κρύβουν τόν ἄμεσα σεξουαλικό χαρακτήρα τῆς γένεσής τους.

Στό μονόδραμα *Erwartung (Ἀναμονή)* ὁ Σαίνμπεργκ σκηνοθετεῖ ἕνα σχεδόν *διαταχτικό ἀνάλυσης* καί τοποθετεῖ μέσα του ἕνα καί μοναδικό πρόσωπο, μιά γυναίκα πού περιμένει τόν ἐραστή της, τρομοκρατημένη ἀπό τό σκοτάδι καί τίς σκιές τοῦ δάσους, μόνο γιά νά τόν βρεῖ νεκρό στό τέλος. Ἀντίθετα, στό δράμα *Die glückliche Hand (Τό εὐτυχισμένο χέρι)* ὁ Σαίνμπεργκ ἀσχολεῖται μέ τό μοντέρνο ἀπομονωμένο ὑποκείμενο, τήν ἀποτυχία του νά ἀναγνωρίσει τήν πραγματική διαδικασία τῆς παραγωγῆς, τίς σχέσεις του μέ τήν ἐργασία καί τή μορφή τῆς οἰκονομίας. Στό προκλητικό τρίτο μέρος τοῦ δράματος, ὅπου ἡ σκηνή εἶναι ἕνα ἐργαστήρι, ὁ μοναχικός ἥρωας συγκρούεται μέ τούς ἐργάτες καί τούς τρομοκρατεῖ φιάχνοντας ἕνα χρυσό διάδημα μέ μιά κίνηση. Οἱ ἐργάτες ἑτοιμάζονται νά τοῦ ἐπιτεθοῦν. Αὐτός τούς πετάει στά μοῦτρα τό διάδημα. Γυρίζει τήν πλάτη του καί τούς ἀγνοεῖ. Μ' αὐτό τό ἀφελές ἰδεολογικό σχῆμα, ὁ Σαίνμπεργκ κατόρθωσε τουλάχιστο νά «ἀποψυχολογικοποιήσει» τήν προοπτική ὅπου κινοῦσε τόν ἥρωά του. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ἀντόρνο, ἡ χειρονομία τοῦ Σαίνμπεργκ ἦταν νά ἰσχυριστεῖ ὅτι «*τά ἄτομα κι ἡ βιομηχανική κοινωνία βρίσκονται σέ μόνιμη σχέση ἀντίθεσης κι ἐπικοινωνοῦν μέσα ἀπ' τήν ἀγωνία*» (*Φιλοσοφία τῆς καινούριας μουσικῆς*, σελ. 54). Ἐνῶ ὁ Μπάχ ἦταν ὁ «ἀναλυτής» τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, ἡ προκλητική, βίαιη μουσική τοῦ Σαίνμπεργκ σεισμογραφία τῆς παράνοιας, τῆς ἀγωνίας καί τῆς μοναξιᾶς τοῦ ὑποκείμενου μιᾶς κοινωνίας σέ κρίση, μᾶς δείχνει τό ὑποκείμενο τῆς δημιουργίας νά ἔχει ἀλλάξει θέση μέ τό «*ἄρρωστο*» αὐτῆς τῆς κοινωνίας.

★ ★ ★

Ὁ Μωυσής καί Ἀαρών, ὥριμο ἔργο τῆς ἰδιοφυΐας τοῦ Σαίνμπεργκ, μᾶς δίνει πολύ μεγαλύτερες προοπτικές. Ὁ Στράουμπ τό πλησιάζει γιατί, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τόν ἐνδιαφέρει ἡ τεράστια ἰουδαϊκή πρόκληση, πού ὁ συνθέτης δούλευε στό μυαλό του ἀπό τό 1922 μέχρι τό 1930, χρονολογία κατά τήν ὁποία ἀρχίζει νά τό γράφει γιά νά τό ἀφήσει ἀτελείωτο τό 1932. Αὐτή ἡ πολύχρονη ἐργασία εἶναι συγχρόνως κι ὁ γυρισμός τοῦ Σαίνμπεργκ στήν ἰουδαϊκή θρησκεία καί κοινότητα, ἡ ἱστορία τῶν «ἀντιστάσεών» του μπροστά στήν ἀλλοτρίωση καί τήν ἰσοπέδωση τῆς βιομηχανικῆς καί καπιταλιστικῆς κοινωνίας, καί παράλληλα, μπροστά στή συγκεκριμένη πίεση τῆς ἱστορίας, πού σπρώχνει τόν καλλιτέχνη νά παρέμβει ἐνεργά στήν κοινότητα.

«*Ὅπως κι ἐσύ σίγουρα θά ἔχεις παρατηρήσει, ἡ ἐπιστροφή μου στήν ἰουδαϊκή θρησκεία ἔχει συντελεστεῖ ἐδῶ καί πολύν καιρό, κι αὐτό εἶναι ὁλοφάνερο στίς συνθέσεις μου, ἰδιαίτερα σέ ὅσες ἔχουν ἤδη δημοσιευτεῖ («Du sollst nicht, du musst»)*[6] *καί στό «Μωυσή καί Ἀαρών» πού γνωρίζεις ἀπό τό 1928, ἀλλά πού ἔχω ἐγκαταλείψει ἐδῶ καί 5 χρόνια σχεδόν. Καί ἰδιαίτερα στό δράμα μου «Der biblische Weg»*[7]. *Καί πού ἐμπνεύστηκα γύρω στά 1922/3, ἀλλά ὁλοκλήρωσα τό 1926/7*»», γράφει ὁ Σαίνμπεργκ στόν Μπέργκ τό 1933. Οἱ ἀντιστάσεις, λοιπόν, παίρνουν τή μορφή τοῦ ἔνθερμου θεοκρατισμοῦ, τῆς πίστης στόν μή εἰκονίσημο Θεό τῆς ἐρήμου (τῆς συνείδησης τοῦ ὑποκείμενου σέ κρίση;) τή μορφή μιᾶς πορείας κάτω ἀπ' τή σκέπη μιᾶς ἰσχυρῆς ἰδεολογίας καί μιᾶς ἰδεοληπτικῆς νεύρωσης (ὅπως ὁ Φρόυντ ἀποκαλεῖ τό μονοθεϊσμό στό «*Μωυσής καί Μονοθεϊσμός*») πού *ξαναγυρίζουν*. Πορεία πού ὁ Σαίνμπεργκ παραγνωρίζει σάν πορεία πρός τήν ἐλευθερία. «*Ἔχεις δίκιο νά λές, ὅτι εἶναι δύσκολο νά μείνει κανείς ἀδρανής στήν ἐποχή μας. Ὁπωσδήποτε οἱ περιστάσεις πού σπρώχνουν σέ δράση εἶναι, στήν περίπτωσή μου, διαφορετικές ἀπό τίς δικές σου... Ἀποφάσισα, ἐδῶ καί πολύν καιρό, νά γίνω Ἑβραῖος κι ἴσως μέ ἔχεις ἀκούσει κάποτε νά ἀναφέρομαι σ' ἕνα δράμα («Der biblische Weg»)... ὅπου ἔδειξα πῶς οἱ ἑβραῖοι σάν ἔθνος μποροῦν νά ἀναλάβουν δράση. Πρίν ἀπό μιά βδομάδα ξαναμπῆκα ἐπί-*

6. Κομμάτι ἀπ' τό ἔργο 4 κομμάτια γιά μικτή χορωδία, opus 27 *(1925-26) πάνω σέ κείμενο τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη, πού ἀναφέρεται ξεκάθαρα στό Μωυσή:* «Δέν μπορεῖς νά κάνεις καμιά εἰκόνα – γιατί ἡ εἰκόνα μικραίνει, περιορίζει, περιέχει αὐτό πού πρέπει νά μείνει ἄπειρο, αὐτό πού δέν μπορεῖ ν' ἀναπαρασταθεῖ».

7. Τό τρίπρακτο δράμα Ὁ βιβλικός δρόμος *ἐξελίσσεται στή σύγχρονη ἐποχή στήν Εὐρώπη καί τήν καινούρια Παλαιστίνη. Ὁ ἥρωάς του Μάξ Ἄρουνς, προσπαθώντας νά ἱδρύσει τή νέα Παλαιστίνη, ἀποτυχαίνει καί καταλήγει στό μαρτύριο, πού ἴσως εἶναι ἡ μόνη ἐλπίδα γιά τή σωτηρία τῆς ἀνθρωπότητας. Πλασμένος ἀπό τήν ἕνωση τῶν δυό πόλων τῆς ἀντίθεσης πού ὁ Σαίνμπεργκ θά χωρίσει ἀργότερα σέ Μωυσή καί Ἀαρών, ὁ ἥρωας (καί ἡ μεσσιανική του κατάληξη) θά ἀπογοητεύσει τελικά τόν συνθέτη καί θά τόν σπρώξει νά θέσει τό πρόβλημα ξεκινώντας ἀπό τήν πηγή του, ἀλλά κοιτάζοντάς το ἀπό μιά σύγχρονη ὀπτική γωνιά.*

σημα στήν ἑβραϊκή θρησκευτική κοινότητα, παρόλο πού δέ μέ χωρίζει ἡ θρησκεία ἀπ' αὐτήν τήν κοινότητας (ὅπως ὁ «Μωυσής καί Ἀαρών» θά δείξει), ἀλλά μάλλον ἡ ἰδέα μου ὅτι ἡ ἐκκλησία χρειάζεται ὁπωσδήποτε νά ἔρθει ἀντιμέτωπη μέ τίς ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης ζωῆς», ἔγραφε ὁ Σαίνμπεργκ στόν Βέμπερν τόν Αὔγουστο τοῦ 1933. Μαρτυρία καί ἀποτελέσμα μιᾶς ἐσωτερικῆς πορείας καί μιᾶς ἰδεολογικῆς κίνησης ὁ *Μωυσής καί Ἀαρών* μᾶς δείχνει τό ὑποκείμενο τῆς δημιουργίας χωρισμένο στά δυό: παγιδευμένο, στό κατώφλι τῆς κρίσης, ἀπό τήν ἰδεολογία περασμένων ἐποχῶν πού τό ἀκινητοποιεῖ, ἐνῶ τήν ἴδια στιγμή ὀργανώνει τή δική του κινητοποίηση ἔστω καί ἀντίθετα στήν κίνηση τῆς ἱστορίας.

Οἱ μελετητές τῆς ὄπερας παρερμηνεύουν μόνιμα τίς δομικές ἀντιθέσεις της, ψυχολογικοποιώντας τις σέ μιά ψεύτικη προβληματική τῆς ἐξωστρέφειας καί τῆς ἐσωστρέφειας. Οἱ περισσότεροι δέν παύουν νά τονίζουν ὅτι ἡ ἀντίθεση τοῦ Sprechgesang (τοῦ Μωυσῆ) μέ τό τραγούδι, τήν ἡρωική θέρμη (τοῦ Ἀαρών) συμβολίζει τήν ἐσωτερικότητα καί τήν αὐστηρότητα τοῦ ἱερέα καί νομοθέτη μπροστά στή γοητευτική ἐξωστρέφεια τῆς ρητορίας τοῦ δημαγωγοῦ. Αὐτή ἡ ἐμμονή στόν ψυχολογισμό τῆς δομικῆς αὐστηρότητας τοῦ Σαίνμπεργκ (πού κατάντησε νέ ἐπηρεάσει ἀκόμη καί τόν εὐφυή διευθυντή ὀρχήστρας Μίχαελ Γκίλεν καί τόν ὤθησε νά πάρει θέση μέ τόν «θετικό ἥρωα Ἀαρών») σκοντάφτει ὁλοφάνερα σέ δυό σημεῖα. Πρῶτα στό ὅτι ὁλόκληρη ἡ ὄπερα εἶναι ἐμπνευσμένη σά μιά ἀντίφαση ἀνάμεσα σέ «καθαρά» μουσικά καί «ἀσύμμετρα» στοιχεῖα, ἔπειτα στό ὅτι ὁ Σαίνμπεργκ δέν ἔδοσε ποτέ μεγαλύτερο βάρος στήν ψυχολογική σύγκρουση τῶν δυό ἡρώων. Ἀντίθετα ἔκανε τό πάν γιά νά τούς καθορίσει σά μεσιτεία καί *πολιτική* σύγκρουση ἀνάμεσα σέ δυό ἄλλους πόλους: τή φωνή τοῦ Θεοῦ *«πού κανένα ἀνθρώπινο χέρι δέν μπορεῖ ν' ἀναπαραστήσει»*, πού μοιράζεται σέ ἕξι σόλο φωνές (σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, κοντράλτο, τενόρο, βαρύτονο, καί μπάσο) σέ συνδυασμό μέ μιά χορωδία πού μιλάει, καί τό Λαό, πού ὅπως σέρνεται ἀπό τόν ἕνα πόλο στόν ἄλλο ἀντιπροσωπεύεται στήν ὄπερα ἀπό μεγάλη χορωδία πού χρησιμοποιεῖται μέ πολλούς τρόπους. Ἡ δεύτερη ὑπόθεση τῶν μελετητῶν ὅτι ἡ ὄπερα, μιλάει, δῆθεν, τήν αἰώνια ἀντίθεση ἀνάμεσα στήν Ἰδέα καί τήν Πράξη, εἶναι ἕνα μεταφυσικό τέχνασμα πού καταρρέει μέ μιά ματιά μονάχα στήν τρίτη πράξη, ἤ σέ ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπό τό λιμπρέτο της, πού συνήθως δέν παίζεται ἐπειδή ὁ Σαίνμπεργκ δέν ἔγραψε ποτέ τή μουσική. Ἔτσι λοιπόν οἱ Στράουμπ/Ὑγιέ τοποθετώντας τήν ἀναπαράστασή τους μέσα σέ μιά εὔγλωττη παρένθεση – στό χωρίο ἀπό τή Βίβλο πού μᾶς πληροφορεῖ γιά τό τί ἔκανε ὁ Μωυσής, ἀφοῦ πῆρε τήν ἐξουσία (φρόντισε νά ἐπιβάλει μιά στυγνή δικτατορία, ὑποστηριζόμενος ἀπό τούς Λευίτες καί πνίγοντας στό αἷμα τίς ἀντιδράσεις) καί στήν τρίτη πράξη τῆς ὄπερας ὅπου ὁ Μωυσής ἔχει τήν ἐξουσία καί κηρύττει τήν ἰδεολογία τοῦ *νομαδισμοῦ* – ἔκαναν τήν ὄπερα ἕναν στοχασμό στήν Ἱστορία. Πόσο ἀνόητο νά βλέπει κανείς τήν ἐπιβολή τοῦ μονοθεϊσμοῦ σάν μιά ὑπόθεση *δυό προσώπων*. Ὁ ἰουδαϊσμός καθορίζεται πέρα ἀπ' αὐτή τήν παράδοση, ὅταν γύρω στό 1350 (σύμφωνα μέ τήν ἱστορική ὑπόθεση τοῦ Φρόυντ στό *«Μωυσής καί Μονοθεϊσμός»*) νομάδες, λῃστές καί ἐξεγερμένοι χωρικοί, κυνηγημένοι ἀπ' τήν Αἴγυπτο καί μέ καθοδήγηση ἑνός ἰσχυροῦ ἀνώτατου ὑπαλλήλου, τοῦ Μωυσῆ, ἐπηρεασμένου ἀπό τόν μονοθεϊσμό τῆς θρησκείας τοῦ Ἄτον, ἑνώνονται χωρίς καμιά ἐθνική συνοχή, χωρίς ἐπικράτεια, χωρίς κράτος, ἀλλά μέ τήν ἐπιθυμία νά ἐπιζήσουν σάν κοινότητα – ἔστω καί μέσα στήν περιπλάνηση. Ὁ μονοθεϊσμός πού *«φέρνει»* ὁ Μωυσής *«κατευθείαν ἀπ' τά χείλη τοῦ Θεοῦ»*, ριζώνει πρῶτα ἀπ' ὅλα σ' αὐτήν τήν ἑβραϊκή ἐπιθυμία τῆς κοινότητας, παρά καί ἀντίθετα σέ ὅλες τίς συγκεκριμένες καί δυσμενεῖς συνθῆκες κι ἔρχεται νά διώξει τίς ἄλλες μητρικές συνήθως θεότητες πού λάτρευαν οἱ Σημίτες. Κοινότητα ἀφηρημένη, μόνο κατ' ὄνομα ἀρχικά, *συμβολική, πέρα ἀπό ἄτομα καί πεποιθήσεις, πέρα κι ἀπ' τήν ἴδια τήν πολιτική τους*

ὀργάνωση.

Ἐπινοημένος γιά νά συγκολλήσει τεχνητά μιά κοινωνία, ὁ μονοθεϊσμός δέν μπορεῖ νά συμβιβαστεῖ μέ τήν πολιτική κοινότητα, τό κράτος δηλαδή, καί ἀρχικά, δέν τήν βοηθάει καθόλου. Ἕνας λαός νομάδων προσπαθεῖ νά ἐξασφαλίσει τήν ἐγκατάστασή του σέ μιά *μυθική γῆ*, πιστεύοντας ὅτι εἶναι «ὁ ἐκλεκτός» ἑνός ἅγριου καί αὐστηροῦ Θεοῦ. Προσπαθεῖ, λοιπόν, νά χτίσει τήν ἑνότητά του ἀπό τό μοναδικό ὑλικό πού ἀντέχει στήν ἔρημο, στήν κάψα καί στήν ἄμμο, στίς κακουχίες τῆς περιπλάνησης: *τό Λόγο*. (Πῶς νά μή θαυμάσουμε τήν ἐκπληκτική δουλειά ἀνανέωσης, τήν ἀπελευθέρωση τῆς ὅπερας τοῦ Σαίνμπεργκ ἀπό ἄχρηστες ψυχολογικο-μεταφυσικές ἑρμηνεῖες, πού καταφέρνει τούτη ἡ ἁπλούστατη καί ἱστορικά συνεπής ὀπτική τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ).

Κι ὁ *Μωυσῆς καί Ἀαρών* ἔρχεται στή στραουμπική σκηνή σάν *μάθημα ἱστορίας*. Κουβαλάει μαζί του ὄχι μόνο τήν ἱστορία τῆς δημιουργίας του ἀλλά καί τίς περιπέτειές του. Σέ ὅλες τίς μέχρι σήμερα ἐλάχιστες παραστάσεις της, ἡ ὅπερα ἀνεβάστηκε βαρυμένη ἀπό μιά διπλή παρανόηση. Ἡ πρώτη, ὅπως ἤδη σημείωσα, εἶναι ἡ παράλειψη τῆς τρίτης πράξης πού ἔχει ἀποτέλεσμα τό θάψιμο τῆς καθαρότατης σύλληψης τοῦ Σαίνμπεργκ μέσα στή μεταφυσική θολούρα, στή μυθοπλασία τῆς ἀποτυχίας (τοῦ Μωυσῆ κάτω ἀπ' τό βάρος τοῦ *«O Wort, du Wort das mir fehlt»* [8]), τοῦ ὑποκειμενισμοῦ, ἐνῶ ἡ δουλειά τοῦ συνθέτη ἦταν ἡ ἐπιστροφή του *στό μύθο τῆς δημιουργίας – καί στόν κυνικό μηχανισμό τῆς ἐπιβολῆς – μιᾶς συμβολικῆς τάξης πού ἐπέζησε, κι ἀκόμη ἐξακολουθεῖ νά ὑπερκαθορίζει τά σημερινά κράτη*. Δεύτερη παρανόηση ἦταν ὅτι ἡ περιπέτεια τοῦ λαοῦ πού ἀφήνεται ἀπό τόν Ἀαρών νά ἀπελευθερώσει ὅλη τή βιαιότητα καί τήν ἐπιθετικότητά του στή δεύτερη πράξη (χορός γύρω ἀπό τόν χρυσό Μόσχο), εἶναι μιά καλή βάση γιά νατουραλίστικες ἀναπαραστάσεις καί δεξιοτεχνικά ὑπερθέαματα.

Ἡ σκηνοθετική ἀντίληψη τοῦ Στράουμπ καταστρέφει κάθε παρανόηση. Παίρνοντας κατά γράμμα τίς *δομικές ἀπαρνήσεις* ὅλης τῆς ὅπερας, πού ὁ Σαίνμπεργκ ἔβαλε στή γραφή του (Sprechgesang τοῦ Μωυσῆ, ψίθυροι, ὁμιλίες, ἀδυναμία ἀναπαράστασης τοῦ ἔργου στό διατακτικό τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς), ἡ ταινία ἀρνιέται τή νατουραλίστικη ὑπερβολή τῶν ὀπερατικῶν παραστάσεων γιά χάρη τῆς *ὀρατοριακῆς ἀκινησίας*. Ἔτσι ἔσωσε τό ἱστορικό μάθημα, μετάδοσε τή δύναμη τοῦ τραγουδισμένου λόγου – τήν ἐκπληκτική ἑνότητα γλώσσας πού μιλιέται καί μουσικῆς γλώσσας, ἀποτέλεσμα τῆς ταυτόχρονης γραφῆς τῆς μουσικῆς καί τοῦ λιμπρέτου – τόνισε τήν ἔνταση τῆς *σωματικῆς* ἐγγραφῆς καί ἑρμηνευτικῆς ἀκτινοβολίας τῶν τραγουδιστῶν.

Ἀγαλματικές ἀκινησίες, ἀγκυροβολήματα τῶν κορμιῶν στή σκηνή τῆς ἀναπαράστασης ἦταν στρατηγική καί τοῦ *Χρονικοῦ τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ* καί τοῦ *Ὄθωνα*. Καί θά ἔπρεπε νά σημειώσω, ὅτι τό λεξιλόγιο τῆς ταινίας διαποτίζεται ἀπό τή νοσταλγία τῆς γλώσσας τοῦ παλαιότερου κινηματογράφου, μόνο γιά νά τήν ἀρνηθεῖ στό τέλος. Τό πανοραμίκ καί τό champ-contre-champ ἦταν δυό σχήματα πού σπάνια ἐμφανίζονταν στή στραουμπική γραφή, ἐνῶ στό *Μωυσῆ καί Ἀαρών* χρησιμοποιοῦνται καί ἐπενδύονται μέ μιά *δομική* λειτουργία πολύ διαφορετική ἀπό τίς κλασικές ἀφηγηματικές ταινίες. Ἔτσι τό πανοραμίκ δέν εἶναι μόνο ἡ κίνηση τῆς συνέχειας, πού ἐξασφαλίζει τήν ἕνωση δυό στοιχείων (ἠθοποιῶν ἤ δράσης) μέσα στήν ἴδια λήψη, ἀλλά ἕνα σχῆμα *πού ὑπαγορεύεται ἀπό τήν κυκλικότητα τῆς ἀρένας ὅπου οἱ Στράουμπ διάλεξαν νά συμπυκνώσουν τήν ἀναπαράστασή τους.*

Γιά παράδειγμα τό πρῶτο πανοραμίκ 360° δέ συνδέει τίποτε στήν κρίσιμη στιγμή τῆς ὁμιλίας τοῦ Μωυσῆ μέ τή φλεγόμενη βάτο (1η σκηνή τῆς 1ης πράξης). Εἶναι μιά ἐκπληκτική *κίνηση τῆς ἀπουσίας*, ἐγγραφή τοῦ *ἀνύπαρκτου*, τοῦ *φανταστικοῦ* (φλεγόμενη βάτος δέν ὑπάρχει στό

8. «Ὁ Λόγε, σύ Λόγε πού μοῦ λείπεις!» τελευταία φράση τή στιγμή τῆς συντριβῆς τοῦ Μωυσῆ ἀπό τή λογική τοῦ Ἀαρών καί κλείσιμο τῆς δεύτερης πράξης. Εἶναι καί τό σημεῖο πού ἡ μουσική ἔμπνευση τοῦ Σαίνμπεργκ διακόπτεται. Γι' αὐτό ἡ τρίτη πράξη γίνεται πολύ σημαντική γιατί, τό λιμπρέτο της πού ἔμεινε, διηγεῖται τήν κατάληψη τῆς ἐξουσίας ἀπό τόν Μωυσή.

Ἡ χορωδία τῆς αὐστριακῆς ραδιοφωνίας – ὁ λαός στήν σκηνή τῆς ἀντιπαράθεσης μέ τό Μωϋσῆ καί Ἀαρών, πού ἀναγγέλλουν τό θεϊκό μήνυμα.

Πλάνο 63: Ἡ θυσία τεσσάρων κοριτσιῶν στό δωμό μπροστά στό Χρυσό Μόσχο.

ἀμφιθέατρο τοῦ Alba Fucense, οὔτε καί στίς πλαγιές τῶν βουνῶν Abruzze), ἕνα σχῆμα πού ἀνοίγει τό ὀπτικό πεδίο στήν ἀτάραχη καί αἰώνια ὀμορφιά τῆς βλάστησης καί τῶν βουνῶν, πού μέ τή σειρά τους *συμβολίζουν* τή *γυναικεία παρουσία* (τήν *ἀπόλαυση τῆς γυναίκας*, στήριγμα τῆς ὄψης τοῦ Ἄλλου πού οἱ ἄνθρωποι λατρεύουν σά Θεό, ὅπως θά ἔλεγε ὁ Λακάν).

★ ★ ★

Οἱ βίαιες τελευταῖες σκηνές τῆς πρώτης πράξης ὀργανώνουν τή μονομαχία τοῦ προφήτη καί τοῦ ρήτορα μέ τό λαό πού τούς ἀντιστέκεται, σά μιά βίαιη *ταυρομαχία*, πού στηρίζεται ἀπό/καί περιστρέφεται γύρω ἀπό/τό βλέμμα τῆς χορωδίας, τοῦ λαοῦ. Τό πανοραμίκ ἐκεῖ εἶναι τό σχῆμα πού ἐγγράφει τό λαό στή σκηνή καί συμπυκνώνει τίς συγκρούσεις στόν συμπαγή χρόνο κυκλικῶν περιγραφικῶν, ἀντικειμενικῶν κινήσεων τῆς μηχανῆς.

Ὄργανο καί ὑποστήριγμα τῆς συνεχοῦς ροῆς τῆς ἀφήγησης εἶναι στίς κλασικές ταινίες, περισσότερο ἀπό τό πανοραμίκ, τό champ-contre-champ. Συμπλεκτικός σύνδεσμος στό συντακτικό τῆς ταινίας, εἶναι ἡ τεχνική πού «ράβει» δυό κομματιασμένες ἐγγραφές χώρου σύμφωνα μέ τούς ἄξονες τῶν βλεμμάτων, (συνήθως στούς διαλόγους δύο ἠθοποιῶν), καί λειτουργεῖ σά φαντασίωση σύνταξης καί συνάρθρωσης κομματιῶν πού ὁ θεατής νομίζει συνεχόμενα, τή στιγμή πού πετυχαίνονται μόνο μέ μιά προσεχτική ὑποταγή στούς κανόνες τῆς λήψης καί τοῦ μοντάζ. Ἔτσι champ-contre-champ εἶναι μιά ἀπό τίς σημαντικότερες στιγμές τοῦ καθορισμοῦ τοῦ θεατῆ σάν ὑποκείμενου στό χῶρο τοῦ θεάματος, γιατί τόν ταυτίζει ἔμμονα μέ ἕναν *ἀπόντα*, τόν ἠθοποιό πού δέν βρίσκεται στό κάδρο σέ κάθε ἀλλαγή πλάνου. (Κι ἐδῶ ἀναφέρω ὅτι αὐτή ἡ ἀναγκαστική τυπολογία τῆς ὁμαλῆς ροῆς ἔγινε σέ πολλές περιπτώσεις ἀνησυχητικό μέσο ἔκφρασης: βλ. τήν ἄψογη ἀλλά βίαιη σύνταξη τοῦ Λάνγκ, τή ρυθμική καί ἀνησυχητική ἐναλλαγή βλεμμάτων στόν Χίτσκοκ).

Κάτ καί contre-champ στό *Μωυσή καί Ἀαρών* λειτουργοῦν ἀντίθετα σά βίαια κοψίματα, δέ σκοπεύουν νά ξανακολλήσουν τό μερικό σ' ἕνα ψεύτικο καί φανταστικό ὅλο, οὔτε καί νά «συρράψουν» καλά τήν ἄτακτη ἀναπαράσταση τοῦ χώρου, τεμαχίζουν τή συμπυκνωμένη ἔνταση τοῦ πανοραμίκ. Τά συστηματικά «πηδήματα τοῦ ἄξονα» εἶναι παρεμβάσεις τῶν κινηματογραφιστῶν στή φαντασματική ἠρεμία πού ἐπενδύουν στήν ἀναπαράσταση τά «κλασικά» champ-contre-champ.

Σκηνοθεσία τῆς βιαιότητας, τῆς ἄγριας ἀντιπαράθεσης, τοῦ ξεχειλίσματος καί τῆς κατάπνιξης ὁ *Μωυσής καί Ἀαρών* δέν φτιάχνεται πάνω σέ μιά μηχανιστική ἄρνηση τῶν κλασικῶν κωδίκων, ἀλλά πάνω στό ξεπέρασμά τους πού ἐπιβάλλει πρῶτα καί κύρια ἡ «κίνηση» τῆς παρτιτούρας, κι ὁ παγχρωματικός, ἐλλειπτικός χῶρος τοῦ Σαίνμπεργκ. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς τεράστιας δουλειᾶς ἦταν ἡ πραγμάτωση τῆς ἱστορικῆς προοπτικῆς τῆς ὄπερας, ἡ ἀνάγλυφη παρουσία τῆς δομικῆς λογικῆς της (ὁ κάθε πόλος τοῦ δράματος κατέχει ἕνα κομμάτι χώρου πού ἀντιπαρατίθεται στό ἄλλο) καί ἕνας ὑπερθεματισμός τῆς ἀπόλαυσης, πού παραγόταν διαφορετικά στίς ἄλλες ταινίες. Ἡ ἁπλότητα τῆς στραουμπικῆς γραφῆς, πού μεταφράζεται ἀνότητα σάν ἀδυναμία ἤ ἀνικανότητα, εἶναι ἐφαρμογή μιᾶς ὁλόκληρης προβληματικῆς. Πῶς θά μποροῦσε νά συνδέσει κανείς τό κατακερματισμένο σῶμα καί τίς φευγαλέες ἀναπαραστάσεις τοῦ *Χρονικοῦ τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ;* Δέν ὑπάρχει πανοραμίκ γιατί δέν ὑπάρχει συνέχεια παρά μόνο στά μουσικά κομμάτια, δέν ὑπάρχει κανένα contre-champ ἀφοῦ ὅλα τά βλέμματα συγκλίνουν ἀναγκαστικά στό γραφτό, στούς λογαριασμούς, στήν παρτιτούρα, στόν κώδι-

κα, στή Βίβλο, γιατί ἡ ταινία, κατά βάθος, εἶναι κομμάτια διαφορετικων κειμένων πού διαβάζονται, πού βέβαια δέν μποροῦν νά μᾶς ἐπιστρέψουν τό βλέμμα μας. Ἄλλωστε, στή μουσική τοῦ Μπάχ (π.χ. *Στό καλῶς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο* ἤ στήν *Τέχνη τῆς Φούγκας)* ἡ ἀντίστιξη εἶναι οὐσιαστικά γραμμική, ἀναπτύσσει δηλαδή *ὁριζόντια* πιό πολύ, τήν ἠχητική ἰδέα, καί ἡ ταινία τοῦ Στράουμπ μοιάζει, παράδοξα, νά κινεῖται γραμμικά σάν εὐθύγραμμη παράταξη μιᾶς σειρᾶς ἀπό σκηνές, μέ ὅλο τό κενό πού χρειάζεται γιά «ν' ἀνασαίνουν» ἀνάμεσά τους. Στόν Σαίνμπεργκ ἡ σειρά ὀργανώνει τήν ἠχητική ὕλη σέ τέσσερις διαστάσεις: μελωδία, ἁρμονία, ρυθμός, χρῶμα.

Ἡ ἑνότητα τῆς οπερας δέν εἶναι παρά ἀποτέλεσμα τῆς ὡρίμανσης τῆς δωδεκάφθογγης τεχνικῆς[9]: «*Κατάφερα ἀκόμη καί νά δομήσω μιάν ὁλόκληρη ὄπερα, τόν Μωυσή καί Ἀαρών, πάνω σέ μιά καί μοναδική σειρά. Στό τέλος συνειδητοποίησα, ὅτι παρά τούς φόβους μου, ὅσο πιό οἰκεία μοῦ γινόταν ἡ σειρά, τόσο εὐκολότερα «ἔβγαζα» θέματα ἀπ' αὐτήν*». (Σαίνμπεργκ, *Ὕψος καί Ἰδέα*, N. Ὑόρκη 1950, σελ. 114). Αὐτή ἡ ἐπιλογή καθορίζεται κι ἀπό τή συμβολική ἀπαίτηση, τή μετάφραση τῆς θεμελιακῆς ἑνότητας τῆς ἰδέας τοῦ Θεοῦ σέ πυρήνα πού γεννάει μιά περίπλοκη ἠχητική δομή, μέ τήν ἰλιγγιώδη κυκλικότητα καί συμμετρικότητα τοῦ *Μωυσῆ καί Ἀαρών*. (Συμμετρικές σχέσεις δέ θά βροῦμε μονάχα ὁριζόντια καί κάθετα ἀλλά καί στό ρυθμό, στήν ἔνταση καί τή διάρκεια τῆς νότας, στά ἠχοχρώματα).

Πράγμα πού μᾶς ξαναφέρνει στό ἐρώτημα τῶν ἐρωτημάτων: γιατί ὁ Straub ἐπιμένει νά δουλεύει στό ἐσωτερικό παραδόσεων, ἤ ἀπαγορευτικῶν ἔργων, πού ἄμεσα ὑπακούουν στή λογική τοῦ θεοκρατισμοῦ; Γιατί τελικά προτίμησε νά ἔχει στό μυαλό του τό *Μωυσή καί Ἀαρών* δεκαπέντε χρόνια πρίν τελικά καταφέρει, σκηνοθετώντας τήν ὄπερα, νά μπλοκάρει τή μεταφυσική τοῦ Σαίνμπεργκ μέ μιά ὑλιστική πρακτική τῆς σκηνοθεσίας ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη; Ἴσως γιατί πέρα ἀπ' τή σύγκρουση ὑπάρχει ἕνα πεδίο διασταύρωσης; Ἡ καινούρια μουσική ἤδη ἀπό τό ἐξπρεσιονιστικό παρελθόν της ἦταν μιά βίαιη ἄρνηση τῶν ἀξιῶν τῆς ἀστικῆς τάξης. Τίποτε δέν τῆς ἦταν πιό μισητό ἀπό τήν ψεύτικη «Ὁλότητα, τήν ὑπουδούλωση τοῦ ὑλικοῦ σέ ὅλες τίς συμβάσεις τῆς δημιουργίας». Ἡ δωδεκαφθογγική τεχνική τῆς σύνθεσης φάνηκε ἀρχικά σάν ὄχημα χειραφέτησης τοῦ ὑλικοῦ (μέ τήν οἰκουμενοποίηση τῆς ντισσονάντσας, τήν ἐπιστροφή στήν ἀντίστιξη καί τήν πολυφωνία, τήν ἐπεξεργασία τοῦ ρόλου τῶν διαστημάτων καί τήν ἀνακάλυψη, τῆς σειρᾶς[10] κ.ἄ.)· ἔπειτα φάνηκε σάν μιά ἀκόμη κλειστή σειρά ἀπό συμβάσεις, σάν προσφυγή τοῦ ὑποκείμενου τῆς δημιουργίας σ' ἕνα λογοκρατικό σύστημα (σύνθεσης) πού τό ὑπουδουλώνει σ' ἕνα ἄλλο πιό ἀπαγορευτικό σύστημα. «*Ἡ δωδεκαφθογγική μουσική, ὀπισθοδρομική τελικά καί ἄπειρη μέσα στήν ἀνιστορική της ἀκινησία, φαίνεται πολύ πιό κοντινή στό ἰδανικό πού ὁ Σπέγκλερ ἤ κι ὁ Σαίνμπεργκ ἀκόμη δέ θά ἤθελαν νά παραδεχτοῦν. Κοντινή ἐπίσης στό ἰδανικό τῆς κυριαρχίας σάν ἐξουσιασμοῦ, τοῦ ὁποίου τελικά ἡ ἀτέλειωτη ἔκταση συνίσταται, σέ τελευταία ἀνάλυση, στήν ἐξαφάνιση κάθε ἑτερονομίας πού δέ θά ἐντασσόταν στό Continuum του*», σημειώνει ὁ Ἀντόρνο καί πιό κάτω... «*σάν σύστημα ἀδιαπέραστο καί κλειστό στόν ἑαυτό του, ὅπου ὁ ἀστερισμός τῶν μέσων γίνεται οὐσιαστικά σκοπός καί νόμος, ὁ δωδεκαφωνικός ρασιοναλισμός μοιάζει μέ πρόληψη*» (*Ἀντόρνο, σελ. 75*). «Ἡ ἀκρίβεια ἑνός ὑπολογισμοῦ πού τυχαῖα βγαίνει σωστά» μπῆκε στή θέση τῆς ἔμπνευσης καί τῆς «ἰδέας» πού στόν ρωμαντισμό μπολιάστηκαν ἀπό μιά ἀρρωστημένη ἰδεολογία καί μιά μεταφυσική ὑποκειμενικότητα. Ὑποκύπτοντας ὅμως σέ μιά καινούρια, πιό κλεισμένη ὑποκειμενικότητα, χάνοντας τήν ἐλευθερία πού εἶχε ὑποσχεθεῖ, ἡ καινούρια μουσική μένει ἕνα ἀπομονωμένο προϊόν

9. Ὁ Σαίνμπεργκ ἐνσωματώνει στό δωδεκαφθογγικό ὑλικό, τίς κλασικές τεχνικές καί ἀκόμη περισσότερο τίς τεχνικές τῆς παραλλαγῆς. Τήν ἀρχική σειρά τήν χρησιμοποιεῖ σέ τέσσερις μορφές: ἀρχική σειρά, ἀντιστροφή της (ἀντικαθιστώντας κάθε διάστημα τῆς σειρᾶς ἀπό ἐκεῖνο τῆς ἀντίθετης κατεύθυνσης) παλινδρόμηση *(δηλ. μέ τέτιο τρόπο πού ἡ σειρά ἀρχίζει ἀπ' τήν τελευταία νότα γιά νά καταλήξει στήν πρώτη, σύμφωνα μέ τήν παλιά ἀντιστικτική τεχνική) κι ἀντιστροφή τῆς παλινδρόμησης. Αὐτές οἱ τέσσερις μορφές μποροῦν νά μετατοπιστοῦν στά δώδεκα ἡμιτόνια τῆς χρωματικῆς κλίμακας καί μ' αὐτό τόν τρόπο ἔχουμε σαρανταοχτώ διαφορετικές μετατοπίσεις, κι ἀνάμεσά τους μιά πού εἶναι ὅμοια μέ τήν ἀρχική σειρά. Μ' ἕνα συμμετρικό γκρουπάρισμα μερικῶν ἤχων, ὁ συνθέτης σχηματίζει ἀπ' τήν πρώτη σειρά καινούριες αὐτόνομες σειρές πού ὅμως ἔχουν σχέση μέ αὐτήν ἤ γιά νά αὐξήσει τήν πυκνότητα τῶν σχέσεων μπορεῖ νά ὑποδιαιρέσει τή σειρά σέ κύτταρα καί νά δημιουργήσει περισσότερες συμμετρικές σχέσεις.*

10. Σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ, στή λειτουργία τῶν διαστημάτων δέν ξαναβρίσκουμε τήν ἔννοια τοῦ espacement, πού χρησιμοποιήσαμε πιό πρίν γιά τό σινεμά τοῦ Straub; Ὁ ὅρος αὐτός ἐδῶ συμπαραδηλώνει ἀκόμη περισσότερο τό θάνατο τοῦ ὑποκειμένου-σημείου, «εἶναι τό μή ἀντιληπτό, τό μή παρόν, τό μή συνειδητό». *Ὅσο γιά τήν ἐκτίμηση τῶν ἀποτελεσμάτων τοῦ δωδεκαφθογγισμοῦ:* «ἡ σειρά διαλύει τήν ἀντίθεση τῆς ὁριζοντίας καί τῆς κάθετης, ἐνῶ συγχρόνως φτιάχνει ἕναν κόσμο ὅπου ντισσονάντσα καί συνήχηση καταργοῦνται» *γράφει ὁ Pierre Boulez· καί πιό κάτω* «Αὐτά τά θέματα, τῶν ὁποίων τά κύτταρα ἐναρμο-

νίζονται ἀπό παραπληρωματικά κύτταρα, πού περιέχονται στή σειρά, μᾶς ἀπογοητεύουν βαθιά, ὅσο κι ἄν ἐπικαλεστοῦμε τή σκιά τοῦ Σβέντενμποργκ ἤ ξαναγυρίσουμε στήν κυβιστική ἀντίληψη τοῦ ἀντικειμένου. Ἄλλωστε δέν ὑπάρχει πραγματική ἁρμονική λειτουργία πού νά δένει τό θέμα σ' αὐτό πού τό συνοδεύει: εἶναι ζῆτημα καθαρῆς χρωματικῆς παραπληρωματικότητας. Αὐτή ἡ ἀντιμετώπιση ἀντί νά ἑνώσει τίς δυό διαστάσεις τελικά τίς φέρνει σέ τεχνητή ἀντίθεση.» *(Pierre Boulez,* On music today, *Faber and Faber, 1971).*

τῆς κρίσης, ἕνα κρυπτογραφημένο μήνυμα, πού ἐπιπλέει σ' ἕναν ὠκεανό *ἀδιαφορίας*.

Δέ συμβαίνει τό ἴδιο μέ τό σινεμά τοῦ Στράουμπ πού πολεμάει ὄχι μόνο τήν ἐκπόρνευση καί τή φασιστικοποίηση τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου – τή συγκυρία μέσα στήν ὁποία ἐγγράφεται – ἀλλά καί τή στειρότητα τοῦ ἔργου τέχνης, τήν ἀπομόνωσή του σέ ταξικά ἰδεολογικά στεγανά πού τοῦ καθορίζει ἡ ἐξουσία. Γι' αὐτό καί στή σκηνοθεσία τῆς ὄπερας, ὁ κυρίαρχος πόλος πού ὀργανώνει, ξεπερνάει καί συντρίβει τήν ἀναπαράσταση εἶναι ἡ χορωδία – ὁ λαός. Ὁ λαός πού γράφεται στήν ταινία σάν κορμί, βίαιη ἀπάντηση τοῦ βλέμματος κι ἄγριος πόθος, ὑποκύπτει διαδοχικά στή γοητεία τῶν θαυμάτων τοῦ Ἀαρών καί στήν τρομοκρατία τῆς πελώριας, ἱερατικῆς φιγούρας τοῦ Μωυσῆ (πού ὁ συνθέτης τόν φαντάστηκε ὑπεράνθρωπο σάν τόν Μωυσή τοῦ Μιχαήλ Ἄγγελου). Ὁ λαός εἶναι ἀκόμη τό ἀπελευθερωτικό τραγούδι (στή στιγμή τοῦ τινάγματος τοῦ αἰγυπτιακοῦ ζυγοῦ) πού γράφεται πάνω ἀπ' τά νερά τοῦ Νείλου καί τά βουνά, ἤ τό ξεχείλισμα τῶν φεγγαρολατρειῶν καί τῶν τοτεμικῶν ὀργίων. Σέ τελική ἀνάλυση, ὁ λαός εἶναι ὁ δημιουργός τῶν συστημάτων του, ὁ ὑπεύθυνος τῆς κοινωνικότητάς του, τή στιγμή μιᾶς σπουδαίας ἱστορικῆς του κίνησης (ὅπως στόν Φρόυντ ἤ στόν Ἔνγκελς). Ἀρνούμενος νά προσποιηθεῖ ὅτι δέν ὑπάρχει λύση (ἐνῶ ὁ Σαίνμπεργκ στίς τελευταῖες του συνθέσεις ἀναγνωρίζει ὅτι δέν μπορεῖ νά δόσει λύση) – ὁ Στράουμπ βάζει στή θέση τῆς ἀπάρνησης καί τῆς *διακοπῆς* μιά πραγματική λύση. Ὁ λαός εἶναι τό μόνο πού μένει πέρα, μακριά ἀπ' αὐτό τόν βάλτο, ὅπου ὁ νομοθέτης ἔχει ἀκινητοποιήσει τόν συμπαθητικό λαοπλάνο (στό τελευταῖο πλάν - σεκάνς), ἔξω ἀπ' αὐτόν τόν τρομακτικά ἄδειο χῶρο, πού κανένας ἀπ' τούς δυό (ἀφοῦ, ὄντας οἱ δυό ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος, καταστρέφονται ἀμοιβαῖα) δέν μπορεῖ πιά νά γεμίσει.

Νίκος Σαββάτης

Πλάνο 82: Ὁ Ἀαρών δεμένος στό χῶμα, ὁ Μωυσῆς ἔχει, πιά, πάρει τήν ἐξουσία.

Εἰσαγωγή στή Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ.

1. Συντριβάνι στή Via Giulia: *γυναικεῖο πρόσωπο ἀπό τό στόμα τοῦ ὁποίου τρέχει νερό*

Ἦχος ἀπό συντριβάνι καί θόρυβος τῆς κυκλοφορίας

Στράουμπ:

2. Ὁ Ζάν – Μαρί Στράουμπ πάνω στό λόφο Giannicolo

Στίς παρτιτοῦρες κάθε δράματός του καί κάθε ὄπερᾶς του ὁ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ περιγράφει τί καί πῶς τό κάθε τί πρέπει νά συμβεῖ στή σκηνή, ὥς καί τούς θορύβους περιγράφει. «Ἤθελα, ἀναφέρει σέ κάποιο γράμμα πρός τόν Ἄντον Βέμπερν, νά ἀφήσω ὅσο τό δυνατό λιγότερα στούς καινούριους κυρίαρχους τῆς θεατρικῆς τέχνης, στούς σκηνοθέτες, καί νά ἐπινοήσω ἀκόμη καί τή χορογραφία, ὅσο αὐτό εἶναι δυνατό. Γιατί ὅλα αὐτά σήμερα βρίσκονται σέ πολύ κακή κατάσταση καί ὁ δεσποτισμός αὐτῶν τῶν βοηθητικῶν ὀργάνων καί ἡ ἀσυνειδησία τους ξεπεράστηκαν ἀπό τήν ἀπαιδευσία τους καί τήν ἀδυναμία τους.» Στήν παρτιτούρα τῆς «Μουσικῆς συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας» ὡστόσο, δέν ὑπάρχει ἀπό τόν Σαίνμπεργκ παρά ὁ τίτλος: «Ἀπειλητικός κίνδυνος, φόβος, καταστοφή». Ἀδυνατώντας νά τήν φανταστεῖ κανείς διαφορετικά, ἡ σκηνή τοῦ παιχνιδιοῦ τοῦ φωτός* συνίσταται μόνο στή μουσική συνοδείας.

Στράουμπ: (off, συνέχεια).

3. Πρόσωπο τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ, 1951 (ἀπό τίς τελευταίες φωτογραφίες του)

Ἀπειλητικός κίνδυνος, φόβος, καταστροφή. Ὁ Σαίνμπεργκ ἔγραψε αὐτήν τή μουσική ἀπό τίς 15 Ὀκτωβρίου 1929 ὥς τίς 14 Φεβρουαρίου 1930. Μόλις τέσσερα χρόνια ἀργότερα θά ἐγκατέλειπε τήν Εὐρώπη, καί θά πέθαινε στίς 13 Ἰουλίου 1951 στό Λός Ἄντζελες – ἐξόριστος.

20 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

4. Προφίλ τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ, 1951. (μιά ἀπό τίς τελευταῖες φωτογραφίες του).

Στράουμπ: (off)

5. Πλάτη τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ (ἡ κάμερα κάνει βερτικάλ κάτω): περπατάει στό δρόμο τά χέρια στήν πλάτη (αὐτοπροσωπογραφία τοῦ 1911).

Γεννημένος στή Βιέννη στά 1874, πέρασε τή ζωή του ὥς τό 1933 μεταξύ Βιέννης καί Βερολίνου. Ἀπειλητικός κίνδυνος, φόβος, καταστροφή. Στά 1923 ὁ ζωγράφος Βασίλη Καντίνσκι, πού ἤδη ἀπό τόν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ἦταν στενός φίλος τοῦ Σαίνμπεργκ, τόν εἶχε ἐξορκίσει νά ἔλθει στή Βαϊμάρη, γιά νά βοηθήσει νά ἱδρυθεῖ ἐκεῖ πέρα στό Bauhaus ἕνα καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο. Ὁ Σαίνμπεργκ τοῦ ἀπάντησε:

Στράσεκ:

6. Γκύντερ Πέτερ Στράσεκ, στό στούντιο ἠχογράφησης τῆς τηλεόρασης τοῦ Μπάντεν – Μπάντεν, διαβάζοντας ἕνα φύλλο χαρτιοῦ.

Αὐτό δέν μπορεῖ νά γίνει.

Γιατί αὐτό πού ὑποχρεώθηκα νά μάθω πέρυσι, ἐπιτέλους τώρα τό κατάλαβα καί δέ θά τό ξεχάσω πιά. Ὅτι δηλαδή δέν εἶμαι οὔτε Γερμανός, οὔτε Εὐρωπαῖος, ναί, ἴσως μετά βίας ἄνθρωπος (τουλάχιστον οἱ Εὐρωπαῖοι προτιμοῦν ἀπό μένα τούς χειρότερους τῆς φυλῆς τους), ἀλλά ὅτι εἶμαι Ἑβραῖος.

Εἶμαι εὐχαριστημένος γι' αὐτό. Σήμερα δέν ἐπιθυμῶ καθόλου νά ἀποτελῶ ἐξαίρεση· δέν ἐναντιώνομαι καθόλου σ' αὐτό, τό νά μέ ρίξουν σέ ἕνα καζάνι μέ ὅλους τούς ἄλλους. Γιατί εἶδα ὅτι ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά (πού, ναί, γιά μένα δέν εἶναι πιό ὑποδειγματική) τά πάντα βρίσκονται μέσα σ' ἕνα καζάνι. Εἶδα ὅτι κάποιος, μέ τόν ὁποῖο νόμιζα ὅτι εἴμαστε τοῦ ἴδιου ἐπιπέδου, ἐπιζήτησε τήν κοινότητα τοῦ καζανιοῦ· ἄκουσα ὅτι ἕνας Καντίνσκι ἐπίσης δέν βλέπει στίς πράξεις τῶν Ἑβραίων παρά μόνο τό κακό, καί στίς κακές πράξεις τῶν Ἑβραίων ἑβραϊλίκι, κι ἐδῶ ἐγκαταλείπω τήν ἐλπίδα γιά κατανόηση. Ἕνα ὄνειρο ἦταν. Εἴμαστε δύο εἴδη ἀνθρώπινων ὄντων. Ὀριστικά!

7. Λευκός τίτλος σέ μαῦρο φόντο:

Μέντλιγκ, 20 Ἀπριλίου 1923 · Μέντλιγκ, 4 Μαΐου 1923

Στράσεκ:

8. Στράσεκ (συνέχεια)

Ὅταν περπατῶ στό δρόμο καί κάθε ἄνθρωπος κοιτάζει ἄν εἶμαι Ἑβραῖος ἤ Χριστιανός, δέν μπορῶ τότε νά λέω στόν καθένα ὅτι εἶμαι αὐτός τόν ὁποῖο ὁ Καντίνσκι καί μερικοί ἄλλοι θεωροῦν ἐξαίρεση, ἐνῶ ἀσφαλῶς ὁ Χίτλερ δέν ἔχει τήν ἴδια γνώμη. Ἐξάλλου, κι αὐτή ἀκόμη ἡ καλή γνώμη δέν θά μοῦ χρησίμευε πολύ, ἔστω κι ἄν, ὅπως οἱ τυφλοί ζητιάνοι, τήν ἔγραφα σέ μιά πινακίδα καί τήν κρεμοῦσα στό στῆθος μου γιά νά τή διαβάζει ὁ καθένας. Ἕνας Καντίνσκι δέν σκέφτεται τίποτε γι' αὐτό; Ἕνας Καντίνσκι δέν ὑποψιάζεται τί πραγματικά συνέβη, ὅταν ἀναγκάστηκα νά διακόψω τό καλοκαίρι τήν ἐργασία μου, γιά πρώτη φορά ἐδῶ καί πέντε χρόνια, νά ἐγκαταλείψω τόν τόπο ὅπου εἶχα ἀναζητήσει τήν ἠρεμία γιά νά ἐργαστῶ, καί ὅπου δέν μποροῦσα πιά νά εἶμαι σέ θέση νά βρῶ τήν ἠρεμία; Ἐπειδή οἱ Γερμανοί δέν ὑποφέρουν κανέναν Ἑβραῖο! Ἕνας Καντίνσκι μπορεῖ νά ἔχει γνώμη πού συμφωνεῖ μέ τούς ἄλλους παρά μέ μένα; Ἀλλά μπορεῖ νά ἔχει ἔστω καί μία σκέψη κοινή μέ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΟΝΤΑ πού βρίσκονται σέ θέση νά μοῦ διαταράζουν τήν ἠρεμία τῆς ἐργασίας μου; Ὑπάρχει σκέψη πού νά εἶναι δυνατό νά

τήν ἔχει κανείς ἀπό κοινοῦ μέ τέτια ὄντα; Καί: μπορεῖ νά εἶναι δίκαιη; Ἔννοῶ: οὔτε τή γεωμετρία ὁ Καντίνσκυ δέ θά μποροῦσε νά τήν ἔχει ἀπό κοινοῦ μαζί τους. Δέν εἶναι ἡ θέση του ἤ δέν εἶναι ἀπό τούς δικούς μου! Ἐρωτῶ: γιατί λένε ὅτι οἱ Ἑβραῖοι εἶναι ὅπως οἱ κομπιναδόροι τους; Λένε τό ἴδιο γιά τούς Ἄριους, ὅτι εἶναι ὅπως τά χειρότερά τους στοιχεῖα; Γιατί μετράνε ἕναν Ἄριο μέ κριτήριο τόν Γκαῖτε, τόν Σοπενάουερ κτλ; Γιατί δέ λένε, οἱ Ἑβραῖοι εἶναι ὅπως ὁ Μάλερ, ὁ Ἄλτενμπεργκ, ὁ Σαίνμπεργκ καί πολλοί ἄλλοι;

15 καρέ μαύρη ἀμόρσα

9. Στράσεκ (συνέχεια)

Κάθε Ἑβραῖος ἀποκαλύπτει μέ τή γαμψή του μύτη ὄχι μόνο τό δικό του λάθος ἀλλά ἐπίσης καί αὐτό κάθε γαμψῆς μύτης, πού ἀπουσιάζει τή συγκεκριμένη αὐτή στιγμή. Ἀλλά ὅταν 100 Ἄριοι ἐγκληματίες εἶναι συγκεντρωμένοι δέν μπορεῖ κανείς νά διαβάσει στίς μύτες τους παρά τήν προτίμησή τους γιά τό ἀλκόολ, ἀλλά αὐτοί λογαριάζονται κατά τά ἄλλα γιά ἔντιμοι ἄνθρωποι. Καί σ' αὐτά συμμετέχετε καί «δέν μέ παραδέχεστε γιά Ἑβραῖο». Προσφέρθηκα λοιπόν σέ σᾶς; Νομίζετε ὅτι κάποιος σάν ἐμένα ἐπιτρέπει νά μήν τόν παραδέχονται! Πιστεύετε ὅτι κάποιος πού γνωρίζει τήν ἀξία του παραχωρεῖ στόν ὁποιοδήποτε τό δικαίωμα κριτικῆς ἔστω καί τῶν πιό ἀσήμαντων προτερημάτων του; Ποιός θά μποροῦσε νά εἶναι πού θά εἶχε αὐτό τό δικαίωμα; Κατά τί θά ἦταν καλύτερος; Ναί μποροῦν νά μέ κριτικάρουν, πίσω ἀπό τήν πλάτη μου, ἐκεῖ ὑπάρχουν πολλά περιθώρια, ὁ καθένας. Ἀλλά ἐάν τό ἀντιληφθῶ, τότε παραδίδεται στήν κρίση μου τήν εὐμενή ἤ δυσμενή.

Πῶς ἕνας Καντίνσκι βρίσκει σωστό νά μέ προσθάλλουν; Πῶς μπορεῖ νά λαβαίνει μέρος σέ μιά πολιτική πού θέλει νά δημιουργήσει τή δυνατότητα νά μέ ἀποκλείσει ἀπό τόν φυσικό μου κύκλο δραστηριότητας· πῶς εἶναι δυνατό νά παραλείπει τόν ἀγώνα ἐνάντια σέ μιάν ἀντίληψη πού σκοπό της ἔχει Νύχτες τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου, μέσα στό σκοτάδι τῶν ὁποίων δέν θά εἶναι δυνατό...

83 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ: (off)

10. Στράσεκ (συνέχεια)

... νά διαβάσει νανείς τήν πινακίδα ὅτι ἐξαιροῦμαι!

Ἀρχή τῆς μουσικῆς κάτω ἀπό τό κείμενο

Στράσεκ:

11. Στράσεκ (συνέχεια)

Θά τό ὀνομάζατε αὐτό μοναδική θλιβερή περίπτωση, ἐάν κι ἐγώ ἐπίσης χτυπηθῶ ἀπό τά ἐπακόλουθα τοῦ ἀντισημιτικοῦ κινήματος.

131 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ: (off)

12. Στράσεκ (συνέχεια)

Λοιπόν δέν εἶναι μοναδική περίπτωση, δηλαδή τίποτε τυχαῖο. Ἀλλά εἶναι...

Στράσεκ:

13. Στράσεκ (συνέχεια)

...τελείως μεθοδευμένο, ὥστε, ἀφοῦ πρῶτα δέν κρίθηκα σύμφωνα μέ τόν συνήθη νόμο τῆς χώρας, τώρα νά πρέπει νά περάσω καί ἀπό τήν πολιτική.

Φυσικά: ἐκεῖνοι οἱ ἄνθρωποι, γιά τούς ὁποίους ἡ μουσική καί ἡ σκέψη μου ἦταν ἐνοχλητικές, δέν μπορεῖ παρά νά χαίρονται πού τώρα παρουσιάζεται

μιά δυνατότητα παραπάνω νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό μένα προσωρινά! Ἡ καλλιτεχνική μου ἐπιτυχία μοῦ εἶναι ἀδιάφορη, τό γνωρίζετε. Ἀλλά δέν ἀφήνω νά μέ προσβάλλουν!

Τί σχέση ἔχω μέ τόν κομμουνισμό; Δέν εἶμαι, καί δέν ἤμουν! Τί σχέση ἔχω μέ τούς Σοφούς τῆς Σιών; Γιά μένα εἶναι ἕνας τίτλος παραμυθιοῦ ἀπό τίς *Χίλιες καί μία νύχτες*, ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει ὅτι ὑπάρχει κάτι ἄλλο ἔστω καί κατά προσέγγιση ἄξιο πίστης.

Δέ θά ἔπρεπε ἐπίσης, νά γνωρίζω κάτι γιά τούς Σοφούς τῆς Σιών; Ἤ μήπως φαντάζεστε ὅτι ὀφείλω τίς ἀνακαλύψεις μου, τή γνώση μου, τή δύναμή μου στήν ἑβραϊκή προστασία; Ἤ ὅτι ὁ Ἀϊνστάιν ὀφείλει τίς δικές του σέ παραγγελία τῶν Σοφῶν τῆς Σιών; Δέν τά καταλαβαίνω ὅλα αὐτά. Ὅλα αὐτά, ὡστόσο, δέν ἀντέχουν σέ μιά σοβαρή ἐξέταση. Καί δέ θά ἔπρεπε νά εἴχατε ἀπό τόν πόλεμο τήν εὐκαιρία νά παρατηρήσετε πῶς, ναί, πῶς μέ τρόπο ἀποκλειστικά ἐπίσημο ψεύδεται κανείς. Πῶς γιά τό μυαλό μας, πού ρέπει πρός τό συγκεκριμένο, ἡ προοπτική τῆς ἀλήθειας κλείνεται γιά ὅλους τούς καιρούς. Δέν τό γνωρίζατε ἤ τό ἔχετε ξεχάσει;

Ξεχάσατε ἐπίσης αὐτό τό κακό, πού μιά εἰδική μορφή τῆς κατάλυσης τοῦ συναισθήματος εἶναι σέ θέση νά προκαλέσει; Δέν γνωρίζετε ὅτι σέ καιρό εἰρήνης σέ κάποιο σιδηροδρομικό δυστύχημα μέ τέσσερις νεκρούς οἱ πάντες εἶχαν πανικοβληθεῖ, καί ὅτι στή διάρκεια τοῦ πολέμου μποροῦσαν νά ἀκοῦν νά μιλᾶνε γιά 100.000 νεκρούς, χωρίς κάν νά προσπαθοῦν νά φανταστοῦν τήν ἀθλιότητα, τούς πόνους, τό φόβο καί τά ἐπακόλουθα. Ναί, ὅτι ὑπῆρξαν ἄνθρωποι πού πιό πολύ χάρηκαν ὅσο πιό πολλοί ἦσαν οἱ σκοτωμένοι ἐχθροί· τόσο περισσότερο πού δέν ὑπῆρχαν ἄλλοι! Δέν εἶμαι εἰρηνιστής· τό νά εἶναι κάποιος ἐναντίον τοῦ πολέμου στερεῖται τόσο προοπτικῆς ὅσο καί τό νά εἶναι ἐναντίον τοῦ θανάτου. Καί τά δύο εἶναι ἀναπόφευκτα, καί σέ μικρό βαθμό ἐξαρτῶνται ἀπό μᾶς.

10 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ:

14. Στράσεκ (συνέχεια)

Τό ἴδιο ἡ ἀνατροπή τῶν στρωμάτων, πού πραγματοποιεῖται αὐτήν τή στιγμή στήν κοινωνική δομή δέ χρεώνεται στό λογαριασμό ἑνός ὁποιουδήποτε ἰδιαιτέρως. Εἶναι γραμμένη στά ἄστρα καί πραγματοποιεῖται μέ ἀναγκαιότητα. Ἡ ἀστική τάξη ἦταν ἤδη διατεθειμένη μέ τρόπο ὑπερβολικά ἰδεώδη, ἱκανότερη νά ἀγωνιστεῖ, καί γι' αὐτό ἀπό τά βάθη τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου ἀναδύονται στοιχεῖα ἐξαθλιωμένα ἀλλά ρωμαλέα, γιά νά ξαναγεννήσουν μιά μεσαία τάξη ἱκανή νά ὑπάρξει. Αὐτή ἡ τελευταία ἀγοράζει γιά τόν ἑαυτό της ἕνα ὡραῖο βιβλίο σέ κακό χαρτί καί πεθαίνει τῆς πείνας. Ἔτσι κι ὄχι ἀλλιῶς πρόκειται νά συμβεῖ αὐτό – εἶναι δυνατό νά μήν τό βλέπει κανείς; Καί αὐτό θέλετε νά τό σταματήσετε. Αὐτοῦ τοῦ πράγματος θέλετε νά καταστήσετε ὑπεύθυνους τούς Ἑβραίους; Δέν τό καταλαβαίνω! Ὅλοι οἱ Ἑβραῖοι εἶναι κομμουνιστές; Τό γνωρίζετε ἐξίσου καλά μέ μένα, ὅτι δέ συμβαίνει αὐτό.

10 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ:

Οἱ Ἑβραῖοι καταγίνονται μέ μπίζνες σάν ἔμποροι πού εἶναι. Ἀλλά ὅταν γίνουν ἐνοχλητικοί γιά τόν ἀνταγωνισμό, τότε τούς χτυποῦν· ὄχι ὅμως ὡς ἔμποροις, ἀλλά ὡς Ἑβραίους. Ὡς τί λοιπόν πρέπει νά ὑπερασπισθοῦν τόν ἑαυτό τους; Εἶμαι πεπεισμένος ὅτι δέν ὑπερασπίζονται τόν ἑαυτό τους οὔτε κάν ὡς ἐμπόρους, καί ὅτι ὑπεράσπιση ὡς Ἑβραίων εἶναι φαινομενική. Πού σημαίνει ὅτι οἱ ἐπιτιθέμενοι Ἄριοι ὑπερασπίζονται ἐξίσου τόν ἑαυτό τους σάν νά εἶχαν ὑποστεῖ τήν ἐπίθεση, ἀκόμη κι ἄν χρησιμοποιοῦν ἄλλες λέξεις κι ἄλλες μορφές (πιό συμπαθητικές ;;;) ὑποκρισίας· κι ὅτι γιά τούς Ἑβραίους τό ζήτημα δέν εἶναι νά χτυπήσουν τόν χριστιανικό ἀνταγωνισμό, ἀλλά κάθε ἀνταγωνισμό: καί ὅτι γιά τούς Ἄριους τό ζήτημα ἐπίσης εἶναι ἐξίσου γιά κάθε ἀνταγωνισμό· καί ὅτι κάθε συνδυασμός, πού ὁδηγεῖ στό στόχο, εἶναι διανοητός μεταξύ τους, καί κάθε ἄλλη ἀντίφαση.

Σήμερα εἶναι ἡ ράτσα· κάποια ἄλλη φορά, κι ἐγώ δέν ξέρω τί!

Καί ἕνας Καντίνσκι συμμετέχει σ' αὐτά;

202 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ: (off)

Σέ τί ἄλλο μπορεῖ νά ὁδηγήσει ὁ ἀντισημιτισμός παρά σέ πράξεις βίας; Τόσο δύσκολο εἶναι νά τό φανταστεῖ κανείς;

Στράσεκ:

Σέ σᾶς ἀρκεῖ ἴσως νά στερήσετε ἀπό τούς Ἑβραίους τά δικαιώματά τους. Ὁ Ἀϊνστάιν, ὁ Μάλερ, ἐγώ καί πολλοί ἄλλοι ἀσφαλῶς θά ἀφανιστοῦν τότε. Ἕνα πράγμα, ὅμως, εἶναι βέβαιο: μ' αὐτά τά στοιχεῖα πολύ περισσότερο ἀνθεκτικά, χάρη στήν ἱκανότητα ἀντίστασής τους διατηρήθηκε ὁ Ἰουδαϊσμός στή διάρκεια 20 αἰώνων χωρίς προστασία ἐνάντια σ' ὅλη τήν ἀνθρωπότητα, αὐτά δέ θά μπορέσετε παρόλα αὐτά νά τά ἐξολοθρεύσετε. Γιατί εἶναι ὁλοφάνερα ὀργανωμένα μέ τέτιο τρόπο πού νά μποροῦν νά ἐκτελοῦν τό ἔργο πού ὁ Θεός τούς ὅρισε: νά συντηρηθοῦν στήν ἐξορία, χωρίς νά ἀναμιχθοῦν καί χωρίς νά συντριβοῦν...

47 καρέ μαύρη ἀμόρσα.

Στράσεκ (off):

...ὡς τή στιγμή πού θά ἔρθει ἡ ὥρα τῆς ἀπολύτρωσης!

«Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας» (συνέχεια).

Ντανιέλ Ὑγιέ:

15. Ντανιέλ Ὑγιέ, στό σπίτι (μέ τή γάτα Μιστί).

Ἀλλά ἐρωτᾶ ὁ Μπρέχτ: «Πῶς θέλει κανείς τώρα νά πεῖ τήν ἀλήθεια γιά τό φασισμό, στόν ὁποῖον ἐναντιώνεται, ἄν δέν θέλει νά πεῖ τίποτε ἐναντίον τοῦ καπιταλισμοῦ, πού τόν φέρνει; Πῶς ἡ ἀλήθεια του μπορεῖ νά γίνει σ' αὐτό τό σημεῖο ἐφαρμόσιμη;»

«Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας» (συνέχεια)

Νέστλερ:

16. Πέτερ Νέστλερ, πίσω ἀπό τό τζάμι τοῦ στούντιο ἠχογράφησης (διαβάζοντας ἕνα χαρτί).

Ὅσοι εἶναι ἐναντίον τοῦ φασισμοῦ χωρίς νά εἶναι ἐναντίον τοῦ καπιταλισμοῦ, ὅσοι παραπονιοῦνται γιά τή βαρβαρότητα πού ἔρχεται ἀπό τή βαρβαρότητα, μοιάζουν μέ ἀνθρώπους πού τρῶνε τή μερίδα τους ἀπό τό μοσχάρι, ἀλλά τό μοσχάρι δέν θέλουν νά σφαχτεῖ. Θέλουν νά φᾶνε τό μοσχάρι, ἀλλά νά μή δοῦνε τά αἵματα.

Νέστλερ (συνέχεια):

17. Νέστλερ, μπροστά στήν κάμερα (ἐξακολουθεῖ νά διαβάζει).

Αὐτοί δέν εἶναι ἐναντίον τῶν σχέσεων ἰδιοκτησίας, πού γεννοῦν τή βαρβαρότητα, μόνον ἐναντίον τῆς βαρβαρότητας. Ὑψώνουν τή φωνή τους ἐναντίον τῆς βαρβαρότητας καί τό κάνουν σέ χῶρες ὅπου βασιλεύουν οἱ ἴδιες σχέσεις ἰδιοκτησίας, ἀλλά ὅπου οἱ σφαγεῖς νίπτουν ἀκόμη τάς χείρας τους πρίν σερβίρουν τό κρέας. Θορυβώδεις κατηγορίες ἐνάντια στά βάρ-

Ο Γκύντερ Πέτερ Στράσεκ στό πλάνο 9

θαρα μέτρα μποροῦν νά ἔχουν ἐπίδραση γιά λίγο καιρό, τόσον ὅσο οἱ ἀκροατές πιστεύουν ὅτι στή χώρα τους δέν ὑπάρχει ζήτημα παρόμοιων μέτρων. Ὁρισμένες χῶρες εἶναι ἀκόμη σέ θέση νά διατηρήσουν τίς σχέσεις ἰδιοκτησίας τους μέ μέσα πού ἐνεργοῦν λιγότερο βίαια. Σ' αὐτές, ἡ δημοκρατία παρέχει ἀκόμη τίς ὑπηρεσίες γιά τίς ὁποῖες ἄλλες πρέπει νά καταφύγουν στή βία, δηλαδή τήν ἐγγύηση τῆς ἰδιοκτησίας τῶν μέσων παραγωγῆς. Τό μονοπώλιο ἐπί τῶν ἐργοστασίων, τῶν ὀρυχείμν, τῶν γαιῶν δημιουργεῖ παντοῦ βάρβαρες καταστάσεις· ὡστόσο, οἱ τελευταῖες αὐτές εἶναι λιγότερο φανερές. Ἡ βαρβαρότητα γίνεται φανερή ἀπ' τή στιγμή πού δέν μπορεῖ πιά νά ὑποστηριχθεῖ παρά ἀπό τήν ἀπροκάλυπτη βία...

«Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας» (συνέχεια).

18. Πτώματα τουφεκισμένων κομμουνάρων μέσα σέ φέρετρα (φωτογραφία Μουσεῖο Carnavalei Παρίσι).

25 καρέ μαύρη ἀμόρσα

19. Παρακολουθοῦμε νά ἑτοιμάζονται
20. καί νά φορτώνονται
21. βόμβες σ' ἕνα B–52
22. πού ἀπογειώνεται
23. καί ἀδειάζει τίς
24. βόμβες του στό
25. Βιετνάμ.
26. Καί βλέπουμε
27. ἕνα καταδιωκτικό
28. βλέπουμε νά καίγεται
29. ἡ γῆ ἀπό
30 τήν ἔκρηξη τῶν·'

8 καρέ μαύρη ἀμόρσα

31 βομβῶν Ναπάλμ
32.

33. Τίτλος τῆς Unita: Assoltii costruttori dei forni crématori del campo di Auschwitz» *('Αθῶοι οἱ κατασκευαστές τῶν κρεματορίων τοῦ στρατόπεδου τοῦ 'Αουσβιτς)*

Assolti i costruttori dei forni crematori del campo di Auschwitz

VIENNA, 10.

34. Τίτλος στήν Die Presse *(Βιέννης):*
KZ— Baumeister freigesprochen Im Auschwitz — Prozess reichten die Indizien night aus. *'Αθῶοι οἱ*

ἀρχιτέκτονες τῶν στρατοπέδων συγκεντρώσεως ἀνεπάρκεια ἀποδείξεων στή δίκη τοῦ Ἄουσβίτς). Ἡ κάμερα κάνει ἕνα πανοραμίκ στόν τίτλο, μετά κατεβαίνει καί διαβάζουμε:

ΒΙΕΝΝΗ.– Ἕξι ἑβδομάδες διήρκεσε ἡ μεγάλη δίκη τῆς Βιέννης γιά τό Ἄουσβιτς ἐνάντια στούς δύο ἀρχιτέκτονες τοῦ στρατοπέδου συγκεντρώσεως, Βάλτερ Ντεγιάκο καί Φρίτς Ἔρτλ, ἕξι ὧρες συνεδρίασαν οἱ ἔνορκοι, πρίν ἀνακοινώσουν τήν ἐτυμηγορία τους, τήν Παρασκευή, στή μεγάλη αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου ἐνόρκων:

Οἱ κύριες ἐρωτήσεις γιά τήν ἐνοχή συνεργείας σέ μαζικό φόνο... τῶν δύο κατηγορουμένων, μέ τήν ἐκπόνηση σχεδίων γιά τίς αἴθουσες ἀερίων καί κρεματορίων, ἀπαντήθηκαν ἀρνητικά.
Καί ἡ ἑπόμενη ἐρώτηση γιά ἐλάχιστη συνενοχή ἀπαντήθηκε ἀρνητικά γιά τόν κατηγορούμενο Ἔρτλ μέ ἀναφορά στήν ὑποχρέωση ὑπακοῆς πού εἶχε.
Κατά τόν ἴδιο τρόπο ὁ Ντεγιάκο ἀνακηρύχθηκε ἀθῶος ὅσον ἀφορᾶ στήν κατηγορία τῶν μεμονωμένων φόνων. Βάσει αὐτῆς τῆς ἐτυμηγορίας, ὁ πρόεδρος τοῦ Ἐφετείου, Ραϊζενλάϊτνερ, ἀνακοίνωσε τήν ἀπαλλαγή τῶν κατηγορουμένων. Καί οἱ δύο ἀφέθηκαν ἐλεύθεροι.

«Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας» (τέλος).

Ζενερίκ τέλους

Εἰσαγωγή
στή
Μουσική συνοδείας
γιά μιά σκηνή ταινίας
τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ

(Φοντύ)

τοῦ
Jean Marie Straub

μέ τούς
Günther Peter Straschek
Danièle Huillet
Peter Nestler

(Φοντύ)

Φωτογραφία
Renato Berta
Horst Bever

Φωτισμοί
Karl — Heiz Granek

(Φοντύ)

Ἦχος
Jeti Grigioni
Harald Lile

Μιξάζ
Adriano Taloni

(Φοντύ)

Παραγωγή
Straub — Huillet
γιά λογαριασμό
τῆς Südwestfunk (3ο πρόγραμμα τῆς Δυτικο-Γερμανικῆς Τηλεόρασης)

Τό κείμενο τοῦ Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene μᾶς τό παραχώρησε στά γαλλικά ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ τήν ὁποία εὐχαριστοῦμε ἰδιαίτερα. Τή μετάφραση ἔκανε ἡ Μαίρη Κοτσανάρου.

Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Τό παρακάτω λεξικό δέν εἶναι πλῆρες, οὔτε φιλοδοξεῖ νά δόσει ἕναν καθολικό πίνακα τῶν κινηματογραφικῶν δραστηριοτήτων τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν. Σκοπεύουμε ἁπλά νά σκιτσάρουμε σημαντικές στιγμές στήν ἐξέλιξη τοῦ νεότερου γερμανικοῦ φίλμ, σημαντικά πρόσωπα καί ταινίες, ἤ νά διαλύσουμε κάποιες συγχύσεις σχετικά μέ τήν πραγματική ἀξία αὐτῶν τῶν προσώπων κι αὐτῶν τῶν ταινιῶν.

Ἐδῶ πρέπει νά ὑπενθυμίσουμε ἐπίσης ὅτι δέν περιλαμβάνουμε στό λεξικό κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Ζάν-Μαρί Στράουμπ *(γιά τόν ὁποῖο ὁ Σ.Κ. ἔκανε ἀλλοῦ λόγο, βλ.* Σ.Κ. 77, *ἀρ. 12 καί 13),* ὁ Βέρνερ Σρέτερ *(βλ.* Σ.Κ. 75, *ἀρ. 5) καί* ὁ Χάνς-Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ *(γιά τόν ὁποῖο γίνεται λόγος ἀλλοῦ σ' αὐτό τό τεῦχος), δημιουργοί πού εἶναι κι οἱ πιό ἀξιόλογοι τελικά στόν γερμανικό χῶρο, ἀντιπροσωπεύοντας ὁ καθένας διαφορετικές ἰδεολογίες κι αἰσθητικές.*

Ἡ σειρά παρουσίασης τῶν κινηματογραφιστῶν δέν εἶναι ἀξιολογική. Φιλμογραφίες δέ δίνουμε πλήρεις, ἁπλῶς ὀνομάζουμε σημαδιακές ταινίες.

1. Ἀλεξάντερ ΚΛΟΥΓΚΕ

Γνωστός σέ ὁρισμένους κινηματογραφόφιλους ἀπό προβολές τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαῖτε, ὁ Κλοῦγκε (φιλμουργός, συγγραφέας, ὁπαδός τῆς Σχολῆς τῆς Φρανκφούρτης) θεωρήθηκε κάποτε ἀπό κάποιους ὡς ὁ Γκοντάρ τοῦ γερμανικοῦ σινεμά. Ἡ γνώμη αὐτή ἔχει ἀποδειχτεῖ σήμερα λαθεμένη. Ὁ Κλοῦγκε (πρωταγωνιστής τοῦ κινήματος τοῦ Ὀμπερχάουζεν) παρήγαγε ἔργα ὅπως ὁ *Ἀποχαιρετισμός στό χτές* (1966), *Οἱ καλλιτέχνες κάτω ἀπ' τήν τέντα τοῦ τσίρκου: ἀμήχανοι* (1968), *Τό μεγάλο ἅλμα* (1971), *Δουλειά εὐκαιρίας μιᾶς σκλάβας* (1973), *Στόν κίνδυνο καί στήν ἀνάγκη τήν πολλή/φέρνουν τό θάνατο οἱ συμβιβασμοί* (1975), *Ὁ δυνατός Φερδινάνδος* (1976), τά ὁποῖα ἀναπτύσσουν ἕναν τερατώδη, τρομοκρατικό κι ἀκατάληπτο λόγο πάνω στήν ἐξουσία, στήν ἀστυνομία, στήν οἰκογένεια, στό πανεπιστήμιο, στίς σχέσεις τῶν δύο Γερμανιῶν κλπ. χρησιμοποιώντας μιά μέθοδο *κολάζ* εἰκόνων, ντοκουμέντων καί ἀπαγγελιῶν, τῆς ὁποίας οἱ συνειρμοί εἶναι συστηματικά «σκοτεινοί» καί βαρύγδουποι. Ὁ Κλοῦγκε ποθεῖ νά καταπλήξει μέ τήν ἐξυπνάδα τῶν εὑρημάτων του τόν «κατώτερο» ἀπ' αὐτόν θεατή. Πρόκειται γιά ἕναν κοινωνιολογιστικό καί ἰδεολογιστικό ἀσαφή κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος ἀνακατεύει τόν νεομαρξισμό τοῦ Ἀντόρνο μέ τήν ψευτοψυχανάλυση τοῦ Μίτσερλιχ. Ὅπως εἶπε ὁ Χέλμοντ Φαῖρμπερ (συγγραφέας καί καθηγητής τοῦ κινηματογράφου), ὁ Κλοῦγκε *«δίνει τήν ἐντύπωση ἑνός ἄμουσου καί φάλτσου ἀνθρώπου πού ἐπιμένει νά παίξει πιάνο».* Ὁ δέ Ζάν-Μαρί Στράουμπ τόν ἀποκάλεσε *«τσομπανόσκυλο τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας τῆς σοσιαλδημοκρατίας», «βασιλιά Ὑμπύ-Ταρτοῦφο»* πού προσπαθεῖ νά καταστήσει τό σινεμά ἐπίσημο ὄργανο τοῦ κράτους τοῦ Βίλυ Μπράντ.

2. Χέλμουτ ΚΟΣΤΑΡΝΤ

Μιά πρόσφατη ρετροπροσπάθεια τῶν ἔργων τοῦ Κόσταρντ στό Κινηματογραφικό Μουσεῖο τοῦ Μονάχου ἐπιβεβαίωσε τό γεγονός ὅτι ὁ κινηματογραφιστής αὐτός εἶναι μιά ἀπ' τίς πιό ἐνδιαφέρουσες μορφές τοῦ νεότερου γερμανικοῦ σινεμά. Καταγόμενος ἀπ' τό Ἀμβοῦργο, ὁ Κόσταρντ παρήγαγε φίλμ, ὅπως *Ποδόσφαιρο ὅπως ποτέ,* καί *Ἡ καταπίεση τῆς γυναίκας εἶναι προπάντων ἀναγνωρίσιμη στήν ἴδια τή συμπεριφορά τῶν γυναικῶν.* Στό τελευταῖο αὐτό ἔργο του ἕνας ἄντρας προσπαθεῖ νά πάρει τό ρόλο μιᾶς γυναίκας-νοικοκυρᾶς καί ν' ἀναπαραγάγει μιά μέρα τῆς ζωῆς της στό σπίτι. Θαυμάσιο φίλμ πού μιλᾶ μᾶλλον γιά τό πῶς ἕνας ἄντρας δλέπει μιά γυναίκα, γιά τό φανταστικό τοῦ ἄντρα λοιπόν, τό ὁποῖο εἶναι φοβερά φτωχό (ὁ ἠθοποιός ἐπαναλαμβάνει μονότονα τίς ἴδιες πράξεις, ἡ φαντασία του τόν ἐγκαταλείπει κλπ.), ἀλλά πλούσιο σέ πατριαρχικές φαντασιώσεις. Τό φίλμ εἶναι ἐπίσης μιά ἐνδιαφέρουσα διερεύνηση τῆς σχέσης ντοκυμαντέρ/μυθοπλασία, ἀναπαράσταση/ἀποδόμηση, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ καί σέ ἄλλες ταινίες τοῦ Κόσταρντ, οἱ ὁποῖες συχνά παίρνουν τή μορφή τοῦ λίβελου καί τοῦ μανιφέστου ἐνάντια σέ κυρίαρχες δομές. Στό μικροῦ μήκους του μέ τόν τίτλο *Ἰδιαίτερα ἀξιόλογος* ἕνα χέρι πού αὐνανίζει ἕνα πέος (κάποιου σώματος πού δέν δλέπουμε) ἔρχεται

σέ διπλοτυπία νά συμπέσει πάνω στίς παρόλες ένός ὑπουργοῦ πολιτισμοῦ πού μιλᾶ γιά τό σύστημα χρηματοδότησης τῶν νέων γερμανικῶν ταινιῶν. Μέ τά τελευταῖα λόγια τοῦ ὑπουργοῦ τό πέος τινάζει τό σπέρμα του πάνω στό φακό τῆς κάμερας, ὁ ὁποῖος τώρα θολώνει. Ὁ Χέλμουτ Κόσταρντ κατόρθωσε νά γυρίσει λίγα φίλμ στή δεκαετία τοῦ ἑξήντα. Σήμερα δέν τοῦ παρέχεται πιά κανένα μέσο γιά τήν παραγωγή ταινιῶν, ὁ ἐπίσημος τύπος τόν ἔχει θάψει μιά γιά πάντα στή σιωπή, ἀπαγορεύοντάς του νά ἔλθει σέ ἐπαφή μέ τό γερμανικό κοινό.

3. Βίμ ΒΕΝΤΕΡΣ

Ὁ πρωταγωνιστής τοῦ κινήματος τῶν «εὐαισθητοποιῶν τοῦ Μονάχου» καί παλιότερο μέλος τοῦ περιοδικοῦ *Φίλμκριτικ* εἶναι σήμερα διάσημος ἐκπρόσωπος τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, τόσο στή Γερμανία, ὅσο καί στό ἐξωτερικό. Οἱ πρῶτες του ταινίες *Ἀσημένια πόλη, Ἀλαμπάμα,* εἶναι καί οἱ καλύτερές του, μικροῦ μήκους ἐλεγεῖες γιά τό Μόναχο, παραγωγές τῆς Ἀκαδημίας Τηλεόρασης καί Κινηματογράφου τῆς πόλης. Ὁ Βέντερς καθιέρωσε μιά ὁρισμένη αἰσθητική τάση πού χρησιμοποίησε μεγάλα τράβελινγκ, ἀκίνητα πλάνα, ἀμερικάνικη μουσική, ἕνα εἶδος «ἀθώου» σινεμά, σχεδόν παιδικοῦ, πού διατείνεται ὅτι ποθεῖ νά ξανακοιτάξει τόν κόσμο στήν ἀδαμική του κατάσταση. Μέ τήν *Ἀγωνία τοῦ τερματοφύλακα στό πέναλτυ,* τήν *Ἀλίκη στίς πόλεις,* τό *Λάθος κίνηση* καί τό *Στό πέρασμα τοῦ χρόνου,* ὁ Βέντερς ἐπιδόθηκε σέ μιά ἀπόπειρα μυθοπλαστικῆς καί συχνά μυθιστορηματικῆς ἔμπνευσης, ἡ ὁποία εἶχε τίς ἀκμές της (*Ἀλίκη στίς πόλεις*) ἀλλά καί τίς σοβαρές παρακμές της (*Λάθος κίνηση*). Μπορεῖ κανείς νά πεῖ πολύ γενικά ὅτι ἡ πρακτική τοῦ Βέντερς εἶναι διφορούμενη, ταλαντεύεται ἀνάμεσα σ' ἐνδιαφέρουσες μυθοπλασίες τῆς περιπλάνησης καί τοῦ ταξιδιοῦ καί σέ μιά ὕποπτη ἰδεολογική νεορομαντικιστική τάση, ἡ ὁποία συντέλεσε στό ν' ἀποκαλεῖται σήμερα ὁ κινηματογράφος του σάν «παλινορθωτικός», δηλαδή σάν (ἀσυνείδητη ἀσφαλῶς) ἀπόπειρα χρησιμοποίησης τῆς κλασικῆς γερμανικῆς μυθολογικῆς κουζίνας (μοναξιά, ἰδεολογία τοῦ καλλιτέχνη, φαουστισμός, ἀστισμός, ἀνιστορικότητα, συναισθηματολογία, ὑποκριτικό ἐνδιαφέρον γιά τά προβλήματα τῶν γυναικῶν...), ἡ ὁποία ὑποστηρίζεται ἀπό μιά κινηματογραφόφιλη ἐπανεγγραφή χολυγουντιανῶν ἰδεωδῶν. Ἡ ἐμπορική ἄνοδος τοῦ Βέντερς συμπίπτει μέ τήν νέα συντηρητικοποίηση τοῦ γερμανικοῦ κράτους, γεγονός πού θά ἔπρεπε ν' ἀπασχολήσει πιό σοβαρά ὁρισμένους ἐνθουσιώδεις ὀπαδούς αὐτοῦ τοῦ ὄχι ἀτάλαντου καί συχνά ἀξιόλογου φιλμουργοῦ. (βλ. τή συνέντευξη τοῦ Β.Β. καί τήν κριτική τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου στό ἴδιο τεῦχος).

4. Κλάους ΒΙΜΠΟΡΝΥ

Ἐξαιρετικά ἰδιόρρυθμη περίπτωση ἀπομονωμένου σκηνοθέτη ὁ Βιμπόρνυ παράγει μέ πενιχρά ὑλικά μέσα θαυμάσιες ταινίες, πού ἡ σπουδαιότητά τους ὑπερβαίνει κατά πολύ τά γιαλιστερά προϊόντα τῆς βιομηχανίας. Στή *Δαιμονική ὀθόνη* ὁ φιλμουργός συνδυάζει ἕνα περίπλοκο μυθοπλαστικό ὑλικό μέ μουσικές καί σχολιασμούς πού μᾶς φέρνουν στό μυαλό τόν Μούρναου καί τόν Πόε, ἡ ἀκόμη τήν πρακτική τοῦ Βέρνερ Σρέτερ. Τό τελευταῖο φίλμ τοῦ Βιμπόρνυ *Ὁ τόπος τῆς δράσης* προχωρεῖ σέ μιά τολμηρότατη συνδυαστική τοπίων τοῦ Ἀμβούργου, σκηνῶν μιᾶς Ἀμερικανίδας πού μαθαίνει γερμανικά καί ἀφηγήσεων ἑνός νεαροῦ δασκάλου ὁ ὁποῖος ἔχει δυσκολίες νά βρεῖ δουλειά γιατί εἶναι ἀριστερός, παίρνει ναρκωτικά καί ντύνεται ὅπως αὐτός θέλει. Τό πολύπλοκα ἐπεξεργασμένο φίλμ εἶναι μιά ὑπέροχη ἐλεγεία γιά τή σημερινή Γερμανία, γιά τή δυσκολία ἐκμάθησης μιᾶς αὐστηρά γραμματικο - συντακτικῆς γλώσσας, γιά τή δυσκολία ἐργασίας κι ἐπιβίωσης, γιά τήν ἀδυναμία ὅρασης τῶν σπιτιῶν μιᾶς πόλης. Ἡ συνδυαστική τοῦ Βιμπόρνυ χρησιμοποιεῖ ἠλεκτρονικές ἐπεξεργασίες τῆς εἰκόνας καί τοῦ ἤχου, γοργές λήψεις, ἐκρηχτικές μεταφορές. Εἶναι μιά πρακτική τῆς ἰδέας καί τοῦ πάθους, ἑνός ξέφρενου ρομαντισμοῦ πού ξαναβρίσκει τήν παράδοση τοῦ Νοβάλις, τοῦ Σαίνμπεργκ καί τοῦ Μούνχ. Ὁ φιλμουργός θάβεται συστηματικά ἀπ' τήν κριτική, οἱ αἴθουσάρχες τόν ἀγνοοῦν, τό κοινό δέν μπορεῖ ἔτσι νά γνωρίσει πλατειά ἕνα καλλιτέχνη πού εἶναι ἐπίσης προχωρημένος θεωρητικός τῆς φιλμικῆς πρακτικῆς.

5. Βέρνερ ΝΕΚΕΣ

Ἕνας σπουδαῖος πειραματιστής. Ἔχει παραγάγει πάνω ἀπό τριάντα ταινίες. Δουλεύει στό Ἀμβοῦργο. Τά φίλμ του εἶναι δοκίμια γιά τίς δυνατότητες τῆς ὅρασης, γιά τίς δομές τῶν πραγμάτων, γιά τίς σχέσεις τῶν στοιχείων. Φοῦγκες, ἀρχιτεκτονήματα καί ἀραβουργήματα, τά φίλμ του δουλεύουν πάνω στό εἰκονιστικό καί τό ἠχητικό ὑλικό. Πρόκειται γιά ἐπιχειρήσεις ἀπόλυτων δομικῶν ἢ ὑλικῶν κατασκευῶν, ὅπου ἡ μορφή τοῦ φίλμ εἶναι τό περιεχόμενό του, ὅπου τό φιλμικό σημαῖνον ἀπαγορεύει στά σημαινόμενά του κάθε τρομοκρατία τοῦ νοήματος. Εἶναι ἀδύνατο νά περιγράψει κανείς αὐτές τίς ταινίες, οἱ ὁποῖες ἀπέχουν ριζικά ἀπό ἀνάλογες δοκιμές τοῦ ἀμερικάνικου «ἀντεργκράουντ». Ἂν λησμονήσουμε τή φαινομενολογική θεωρία τῆς ἀντίληψης πού ὁ Νέκες ἔχει ἀναπτύξει σέ διάφορα κείμενά του (καί ἡ ὁποία δέ μᾶς ἐνδιαφέρει καθόλου), βλέπουμε ὅτι οἱ ἴδιες οἱ ταινίες του ἀμφισβητοῦν πράγματι μέ ἐπίμονο, ἐπαναληπτικό, πανοῦργο τρόπο τίς κυρίαρχες ἰδιότητες τῆς «κινηματογραφικῆς γλώσσας», ἐγγράφοντας γραμμές, συχνότητες, σχέσεις, μετατονισμούς τοῦ ὑλικοῦ, χρησιμοποιώντας ἰδιαίτερες τεχνικές μεθόδους λήψης καί μοντάζ. Τό ἀριστούργημά του *T-WO-MEN* (1972) εἶναι πράγματι ἕνα «καλά συγκερασμένο διδακτικό ἔργο» μιᾶς τέτιας ἀντίληψης τοῦ σινεμά – καθώς ἔχει εἰπωθεῖ: δυό κορίτσια, τό ἕνα δίπλα κι ἀπέναντι στό ἄλλο, πέρα ἀπ' τή δράση, τήν ἐξέλιξη, τό χρόνο, τόν τόπο, τό περιεχόμενο. Δυό γυναῖκες κι ἡ σύνταξη πού τίς διατυπώνει, τά γράμματά

'Απ' τήν ταινία τοῦ Πέτερ Νέστλερ *'Απ' τήν Ἑλλάδα.*

τους πού ἐκφήγνυνται σέ εἰκόνες, ἡ εἰκόνα «Τ» ὁρμα μέσα στήν εἰκόνα «WO», κι ἡ εἰκόνα «ΜΕΝ» ἀγκαλιάζει τίς ἄλλες δύο. Τό τοπίο, τό φῶς, ἡ κίνηση, ἡ λεπτομέρεια, τά ἐρωτικά «ρευστά» (μαλλιά, χέρια, γόνατα, ἄκρα κλπ.) τά χρώματα, ἡ εἰσαγωγή τοῦ «Τριστάνου», τά κόκκινα, τά διολετιά, τά γαλάζια, οἱ ρυθμοί, οἱ χρονικοχωρικοί διαφορισμοί, τό σκίσιμο τῶν εἰκόνων σέ διαφορετικά μέρη, ὅλ' αὐτά κάνουν τήν ταινία μιά ὑψηλή γυναικεία κραυγή, ἕνα σῶμα πού θρυμματίζεται μεγαλόπρεπα μέσα στό σύμπαν τοῦ πόθου, μέσα στό πολυδιάστατο διάστημα τῶν φωνῶν καί τῶν ἤχων. Δέν πρόκειται γιά φορμαλιστικό ἔργο, ἀλλά γιά μιά δουλειά γιά τή σημαίνουσα ὕλη, πού ὁμοιά της δέν ἀπαντᾶται στόν σύγχρονο κινηματογράφο. Ὁ Νέκες ἔχει σπουδάσει γλωσσολογία καί ψυχολογία, εἶναι παράλληλα ζωγράφος καί καθηγητής ζωγραφικῆς. Ὁ ἐπίσημος τύπος τόν περιφρονεῖ μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις. Τελευταῖο του φίλμ: *Λαγκάντο* (σέ 35 χιλιοστά), ἀριστούργημα βασισμένο στά *Ταξίδια τοῦ Γκιούλιβερ).*

6. ΝΤΟΡΕ Ὄ.

Η Ντόρε Ὄ εἶναι παντρεμμένη μέ τόν Βέρνερ Νέκες. Γιά πολλούς οἱ ταινίες της (πού συγγενεύουν μ' αὐτές τοῦ ἄντρα της) εἶναι ἀνώτερες ἀπ' τίς ταινίες τοῦ Νέκες. Στό φίλμ τοῦ Νέκες *Abbandono* (1967-1971) ἡ Ντόρε Ὄ κοιτάζει τίς στέγες τῶν σπιτιῶν, τό χιόνι, τόν πάγο, ἕνα λειδάδι, ἕνα δωμάτιο. Μέσα τους ὁρίσκεται ἡ Ντόρε Ὄ. Τό φίλμ κυλᾶ, περνᾶ, σβήνει, πεθαίνει, μαζί του κι ἡ γυναίκα. Τό φίλμ της *'Αλάσκα* δέν περιγράφεται, δέν ἔχει οὔτε περιεχόμενο, οὔτε δομή. Ἡ κίνησή του σπάζει τή δομή κι ἀνοίγει τό διάστημα μιᾶς προλεκτικῆς, προλογικῆς καί προσυμβολικῆς «σύνταξης». Οἱ εἰκόνες γίνονται ἐδῶ στοιχεῖα πού μᾶς θυμίζουν τίς μεταφορές καί τίς μετωνυμίες τῆς ψυχανάλυσης, δίχως ὅμως νά ἐγγράφονται μέσα στήν ὠφελιμιστική της κίνηση. Ἐδῶ ὅλα δαπανῶνται καί χάνονται μέσα στήν ἐλευθερία, πέρα ἀπό κάθε ψευτοπαραγωγικότητα. Φίλμ μιᾶς γυναίκας πού καταστρέφει ὅλα τά φίλμ τῶν ἀντρῶν καί πού ἔχει σάν πηγή του αὐτό πού ἡ Κρίστεβα ὀνομάζει *«γυναικεία παραγωγικότητα»*, *«γλωσσολαλιά»*, *«ὁρμή»*, ἐπιχειρήσεις πού διαλύουν κάθε ὑποκειμενικό προτσές. Ἡ πρακτική τῆς Ντόρε Ὄ εἶναι μιά πρακτική *σημειωτική*, πράγμα πού σημαίνει ὅτι τό σινεμά της δέν εἶναι ἐπιστροφή στόν μητριαρχικό ἀρχαϊσμό, ἀλλά ὅτι προσπαθεῖ νά ἐπενδύσει αὐτόν τόν ἀρχαϊσμό (τή δυναμικότητα τῆς λίμπιντο) μέσα σέ τόνους, στοιχεῖα καί σημεῖα, τοποθετώντας στήν καρδιά τῶν ταινιῶν της ὄχι τή σεξουαλική διαφορά (ἄντρας/γυναίκα), ἀλλά τή σεξουαλική διαφοροποίηση (ἀντρικό/γυναικεῖο). Τό ἔργο τῆς Ντόρε Ὄ ἀκολουθεῖ κι αὐτό τήν τύχη τόσων ἄλλων ἀξιόλογων καλλιτεχνικῶν παραγωγῶν: θάδεται ἀπ' τή διομηχανία τῆς κουλτοῦρας, ἀπ' τούς κυρίαρχους πολιτιστικούς μηχανισμούς...

7. Ἔνερ Βέρνερ ΦΑΣΒΙΝΤΕΡ

Παραπέμπω ἐδῶ τούς ἀναγνῶστες στό κείμενο τοῦ

Μιχάλη Δημόπουλου (*Σ.Κ.*, ἀρ. 17-18, Μάρτης 72, σελ. 16). Ἀπό τήν ἐποχή πού γράφτηκε αὐτό τό κείμενο μέχρι σήμερα ὁ Φάσμπιντερ ἀκολουθεῖ τήν ἴδια τακτική τῆς εὐκολίας καί τῆς κακογουστιᾶς. Οἱ ἄφθονες ταινίες του ἔχουν μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία, σήμερα γυρίζει μέ διεθνεῖς στάρ (Μπόγκαρτ, Καρίνα, Φερεόλ...), ὁ τύπος τόν ἐπαινεῖ, οἱ παραγωγοί τόν κυνηγοῦν. Ὁ Φάσμπιντερ κρατικοποιεῖται, γίνεται ἡ συνείδηση μιᾶς κάποιας φιλελεύθερης σοσιαλδημοκρατίας, συνεργάζεται μέ τόν δημοσιογραφικό γίγαντα *Σπῆγκελ* κτλ. Ἡ πρακτική του αὐτή γράφεται καί στίς ταινίες του, νευρωτικά προϊόντα πού καταπιάνονται μέ «μεγάλα» προβλήματα (γάμος, κοινωνία, ἐβραῖοι, καπιταλισμός κτλ., κτλ.), προσφέροντάς μας μιά πλήρη βιτρίνα τοῦ σημερινοῦ «νέου» γερμανικοῦ κινηματογράφου (στέρηση, παλινορθωτικές τάσεις, ἀτομικές φυγές, κλάψες, ἀνικανότητα, ἰδεολογική σύγχυση). Τελευταῖο φίλμ: *Κινέζικη ρουλέτα*.

8. Βέρνερ ΧΕΡΤΣΟΓΚ

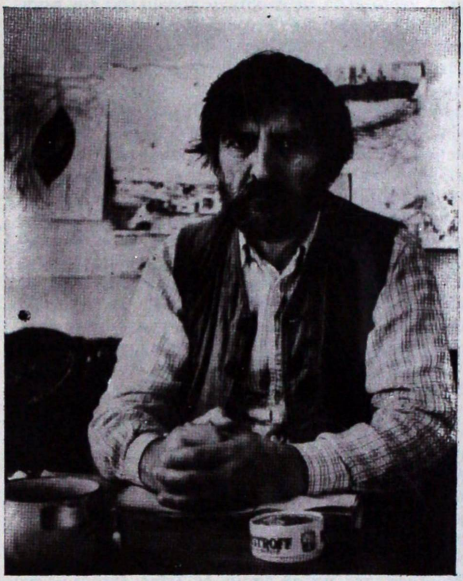
Κι ἐδῶ παραπέμπω στήν ἀνάλυση τοῦ Μανόλη Κούκιου, στόν *Σ.Κ.* 27/28. Ὁ Χέρτσογκ θεωρεῖται ἀπ' τόν τύπο (καί τό κοινό πού αὐτός χειραγωγεῖ) σάν τό ὑπ' ἀρ. 1 ἄλογο τοῦ «νέου» γερμανικοῦ σινεμά. Οἱ τελευταῖες του ταινίες: *Κάσπαρ Χάουζερ, Ἀγγίρε,* καί *Καρδιά ἀπό γυαλί* ἐπιβεβαιώνουν τόν παρανοϊκό κόσμο τοῦ δημιουργοῦ τους, ὄντας ταυτόχρονα ἰσχυρά ἀντιδραστικά φίλμ, πού ἔρχονται ὄψιμα νά μᾶς ξαναθυμίσουν τό ἀπαίσιο πρόσωπο τῆς ἰδεολογίας τοῦ Καλλιτέχνη καί τοῦ «παραμυθιοῦ», τῶν «ὀνείρων» καί τῶν φολκλόρ τοῦ βαυαρικοῦ πληθυσμοῦ. Τέλειος κινηματογράφος ρετρό, ἀποκορύφωμα τῶν παλινορθωτικῶν τάσεων πού στοιχειώνουν γιά μιά φορά ἀκόμη τή συνείδηση ὁρισμένων «ἀνήσυχων» γερμανῶν δημιουργῶν.

9. Φόλκερ ΣΛΑΙΝΤΟΡΦ

Γνωστός σέ ὁρισμένους ἕλληνες θεατές ἀπό προβολές τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαῖτε (κι ἀπ' τήν *Καταρίνα Μπλούμ*). Μαζί μέ τή γυναίκα του καί ἠθοποιό Μαργκαρέτε φόν Τρότα ὁ σοσιαλδημοκράτης Σλαίντορφ παράγει ἐμπορικές ταινίες πού θίγουν καί πολιτικά προβλήματα, ξώπετσα, ἐντυπωσιακά καί δημαγωγικά. Τό τελευταῖο του φίλμ *Ἡ χαριστική βολή* ἀσχολεῖται καί μέ τά «προβλήματα» ἄντρα/γυναίκας, τῆς μόδας σήμερα στό διεθνές σινεμά. Πιστεύοντας ὅτι τό φίλμ του θά παιχτεῖ στήν Ἑλλάδα θά ξαναεπανέλθουμε στόν σκηνοθέτη αὐτόν, πού μέχρι σήμερα ἔχει παραγάγει μιά δεκάδα ταινιῶν, ἀπ' τίς ὁποῖες ἡ πιό ἀποδεκτή εἶναι ὁ *Νεαρός Τέρλε* (1965). «*Νομίζω ὅτι τό σινεμά δικαιώνει τήν ὕπαρξή του μονάχα σάν δημοφιλές μέσο ἐπικοινωνίας*», λέει ὁ Σλαίντορφ. (Δίχως σχόλιο).

10. Βλάντο ΚΡΙΣΤΛ

Γιουγκοσλάβος σκηνοθέτης καί ζωγράφος πού ζεῖ στό Μόναχο, ταινίες του ἔχουν προβληθεῖ στό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε. Ἐνδιαφέρουσα περίπτωση ἑνός ἀναρχικοῦ κινηματογραφιστῆ, πού ἀμφισβητεῖ κάθε εἶδους κοινωνικότητα. Οἱ μικροῦ μήκους ταινίες του εἶναι συχνά θαυμάσιες (*Αὐτοκινητοδρομία, Οὐτόποι,* κτλ.) εἰρωνικές, εἰκονοκλαστικές, γεμάτες εὑρήματα κι ἀσέβεια. Τό πιό ὁλοκληρωμένο ἔργο του, τό *Γράμμα* πλησιάζει τόν Κάφκα, ὄντας ἡ ἱστορία τῶν περιπλανήσεων ἑνός ἀνθρώπου πού γυρεύει ἕνα σημαντικό γράμμα. Ἡ ἰδιοτυπία τῆς πρακτικῆς τοῦ Κρίστλ ἔγκειται στό ὅτι οἱ κινήσεις τῆς κάμεράς του εἶναι τόσο γοργές, πού ὁ θεατής δέν μπορεῖ ν' ἀντιληφτεῖ, νά δεῖ τ' ἀντικείμενα μέσα στήν εἰκόνα. Κι ἐδῶ ἐνεδρεύει κι ὁ σοβαρός κίνδυνος πού ἀπειλεῖ τό σινεμά τοῦ Κρίστλ: ὅτι δηλαδή ἡ ἐντύπωση τῆς ἀσάφειας καί τῆς «ἐνόχλησης» πού ἔχει ὁ θεατής (τά μάτια κουράζονται, στήν κυριολεξία) δέν παράγει τίποτε ἄλλο ἀπό ἕνα ἄλλοθι τῆς ἰδεολογίας τοῦ θεάματος, τήν ἀνύψωσή της στή σφαίρα τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν ἐντυπώσεων. Τόν τελευταῖο καιρό ὁ Κρίστλ (πού ἡ κριτική τόν καταδίκασε ὁμόφωνα) ἀσχολεῖται μέ πειράματα μέ βίντεο, χρησιμοποιώντας πολλές τηλεοπτικές συσκευές, πού ἡ κάθε μία ἐγγράφει καί διαφορετικές δράσεις· ὁ θεατής δέν «προλαβαίνει» νά δεῖ τά πάντα, πρέπει νά διαλέξει.



Βλάντο Κρίστλ.

11. Ρόζα φόν ΠΡΑΟΥΝΧΑΪΜ

Ἡ κινηματογραφία τοῦ Πράουνχαϊμ ἀσχολεῖται μέ τήν πολιτικοποίηση τοῦ γερμανικοῦ κινήματος ὁμοφυλοφίλων. Πρόκειται γιά μιά σημαντικότατη πρακτική πού παρήγαγε φίλμ ὅπως τό *Δέν εἶναι ὁ ὁμοφυλόφιλος διεστραμμένος ἀλλά ἡ κατάσταση μέσα στήν ὁποία ζεῖ,* στό ὁποῖο ὁ φιλμουργός καταγγέλλει τίς ἴδιες τίς κυρίαρχες ὁμοφυλοφιλικές πρακτικές (Ναρκισσιστικές σχέσεις, ταβέρνες - γκέτο, κουλτοῦ-

ρες - γκέτο κτλ.), μέ σκοπό νά προκαλέσει τόν φασιστικό ρατσισμό τῶν ἑτεροφυλόφιλων θεατῶν, γιά τούς ὁποίους ἡ ὁμοφυλοφιλία εἶναι «ἀνήθικη», «διεστραμμένη» κτλ., καί παράλληλα γιά νά προκαλέσει τούς ἴδιους τούς ὁμοφυλόφιλους θεατές νά ἐγκαινιάσουν ἄλλες πρακτικές, πραγματικά ἀνατρεπτικές καί πολιτικοποιημένες. Ὁ Πράουνχαϊμ θέλει νά μεταδόσει τό δίδαγμα ὅτι οἱ ὁμοφυλόφιλοι δέν πρέπει νά ἀναπαράγουν στή ζωή τους τίς κυρίαρχες οἰκογενειοκρατικές καί πολιτικές σχέσεις (γάμος, διάκριση, ἄντρας/γυναίκα, πατριαρχική ἰδεολογία κτλ.), ἀλλά νά καταστρέψουν κάθε δεσπόζον σύστημα, δομή καί Νόμο, παραβαίνοντας πραγματικά καί συμβολικά τόν Νόμο, δηλαδή πραγματοποιώντας τήν ἰδιοτυπία τους. Παρά τόν κάπως βαρύ κι ἀσφυκτικό διδακτισμό του τό φίλμ ἀποτέλεσε πραγματικό *πολιτικό* σκάνδαλο στή Γερμανία, χρησιμοποιούμενο ἐνεργά ἀπ' τά διάφορα κινήματα τῶν ὁμοφυλοφίλων. Κατόπιν ὁ Πράουνχαϊμ (πού δέν ἐνδιαφέρεται γιά τίς πρωτοπορίες καί δέν ἀσχολεῖται διόλου μέ τό σινεμά σάν τέχνη μέ ἱστορία, κώδικες καί μέλλον) παρήγαγε δύο ἔξοχες κωμωδίες, τό *Μαξιλάρι* καί τό *Βερολινέζικο μαξιλάρι*, μέ ἐρασιτέχνες ἠθοποιούς, ἀκαλαίσθητα ντεκόρ καί κακόγουστες κινήσεις τῆς μηχανῆς λήψης. Πρόκειται γιά ἀπόλυτες ἀποθεώσεις τοῦ κίτς (ὅπου οἱ ἠθοποιοί αὐτοσχεδιάζουν), φίλμ πάνω στό κωμικό τοῦ λόγου, τῆς ὁμιλίας καί τῆς χυδαιότητάς της, ἀπ' τά ὁποῖα δέ λείπει ἐντούτοις ἕνα ὑψηλό μυθικό στοιχεῖο. Οἱ ἄλλες ταινίες τοῦ Πράουνχαϊμ, *Ἡ Ρόζα δουλεύει πάνω σέ χρυσούς δρόμους, Οἱ ἀδελφές τῆς ἐπανάστασης, Μάκβεθ, Πάθη, Ὁ μονόλογος μιᾶς στάρ* κ.ἄ. δέν ἦταν πάντοτε τόσο ἐπιτυχημένες, ὅσο τό πολιτικό του μανιφέστο καί οἱ δύο κωμωδίες του.

12. Πέτερ ΝΕΣΤΛΕΡ

Ὁ πιό σημαντικός γερμανός ντοκουμενταρίστας καί ταυτόχρονα ἕνας ἀπόλυτα πολιτικός κινηματογραφιστής. Ἔχει γυρίσει πάνω ἀπό εἴκοσι ταινίες μέχρι σήμερα. Ζεῖ στή Στοκχόλμη, γιατί τό συντηρητικό κλίμα πού ἐπικρατεῖ στή γερμανική τηλεόραση καί στόν κινηματογράφο δέν τόν σήκωνε... Τά φίλμ τοῦ Νέστλερ εἶναι μαρτυρίες ἀλλά κι ἀναλύσεις πολύπλοκων πολιτικοκοινωνικῶν προβλημάτων ὅπως τό ἐργατικό ἑλληνικό κίνημα (*Ἀπ' τήν Ἑλλάδα*, 1965), οἱ ἕλληνες μετανάστες (*Ἕλληνες στή Σουηδία*, 1968), οἱ τσιγγάνοι (*Νᾶσαι Τσιγγάνος*, 1970), ὁ γερμανικός νεοφασισμός (*Ἐπιτρέπεται νά ξανάλθουν;*, 1971), ἡ Ἱστορία τῶν χωρικῶν τοῦ Δούναβη (*Πάνω στό Δούναβη*, 1969), ὁ πόλεμος, ἡ ζωή τῶν ἀγγλων ἐργατῶν, ὁ ἐμφύλιος τῆς Ἱσπανίας κτλ., κτλ. (Βλ. καί *Σ.Κ.* ἀρ. 1, σελ. 28). Οἱ ταινίες αὐτές ὑπακούουν σέ ὑπολογισμένες μαθηματικές δομές ἀξιοθαύμαστης διαύγειας, πού μᾶς θυμίζουν λίγο τό σινεμά τοῦ Στράουμπ. Ὁ Νέστλερ ἐξάλλου εἶναι ὁ ἠθοποιός πού διαβάζει τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ στήν ταινία τοῦ Στράουμπ *Εἰσαγωγή στή Μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή ταινίας τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ*. Αὐτός ὁ συνεπής καλλιτέχνης πού σπούδασε ζωγραφική, ἔπαιξε σάν ἠθοποιός σέ ταινίες καί παρήγαγε ἐπίσης βιομηχανικά ντοκυμαντέρ, δούλεψε στά δάση τῆς Σουηδίας σάν ἐργάτης, καθώς καί σέ ἐργοστάσια πάγου. Μετά τό φίλμ του γιά τήν Ἑλλάδα δέν μπόρεσε νά δουλέψει πιά στή Γερμανία, ἡ κριτική ἦταν κι αὐτή ἀρνητική. Τό φίλμ του γιά τό νεοφασισμό λογοκρίθηκε

Ἀπ' τήν ταινία τοῦ Βέρνερ Νέκες *T — Wo — Men*.

στήν πατρίδα του. Οἱ ταινίες του σχετικά μέ τεχνικά, βιομηχανικά καί χειροτεχνικά θέματα εἶναι στήν πραγματικότητα οἰκονομικο-πολιτικά καί ἱστορικά δοκίμια. Ἡ μέθοδος τοῦ Νέστλερ εἶναι διαλεκτική καί ὑλιστική, συνδυάζει τό γενικό μέ τή λεπτομέρεια μέ ἔξοχο τρόπο. Ὁ συνδυασμός αὐτός ἀντανακλάται καί στή σφαίρα τῶν μορφῶν τῶν ἔργων του, ὅπου τό γενικό (αἰτία) προηγεῖται ἀπ' τό εἰδικό (ἀποτέλεσμα), ἀλλά καί τό ἀκολουθεῖ συχνά. Ἡ ἀκολουθία αὐτή θεμελιώνει μιά μορφή τέλεια συνταγματική, τῆς ὁποίας ἡ μετωνυμική ρητορική εἶναι τόσο αὐστηρή καί συνεπής, πού θαρρεῖ κανείς ὅτι διαβάζει τά ἱστορικά βιβλία τοῦ Μάρξ, ἤ τίς ταξιδιωτικές περιγραφές τοῦ Ντιντερό.

13. Γκύντερ Πέτερ ΣΤΡΑΣΕΚ

Ὁ Στράσεκ διαβάζει στήν ταινία τοῦ Στράουμπ *Εἰσαγωγή στή μουσική συνοδείας γιά μιά σκηνή κινηματογραφικῆς ταινίας τοῦ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ* τό γράμμα τοῦ Σαίνμπεργκ στόν Καντίνσκι. Γεννημένος στήν Αὐστρία, κι ἔχοντας σπουδάσει σινεμά στό Βερολίνο, ὁ καλλιτέχνης αὐτός συγγενεύει μέ τόν Ζάν-Μαρί Στράουμπ. Τά φίλμ του, *Ἕνα γουέστερν γιά τό Σοσιαλιστικό γερμανικό φοιτητικό κίνημα, Πάνω στήν ἰδέα τοῦ «κριτικοῦ κομμουνισμοῦ» τοῦ Ἀντόνιο Λαμπριόλα (1843-1904)*, καί κυρίως τό *Πάνω στήν ἱστορία τῆς γερμανικῆς κινηματογραφικῆς μετανάστευσης μετά τό 1933* εἶναι δοκίμια πάνω σέ ἰδέες, προβλήματα καί τάσεις τοῦ γερμανικοῦ προλεταριακοῦ καί φοιτητικοῦ κινήματος, ἁπλά δομημένα, ὅπου ὅμως ἡ ἁπλότητα δέν εἶναι τό ἄλλοθι τῆς τεμπελιᾶς καί τοῦ νατουραλισμοῦ, ἀλλά σημεῖο πνευματικῆς καθαρότητας καί συνειδητῆς πολιτικοποίησης. Τό τελευταῖο φίλμ του (γιά τούς ἐξόριστους γερμανούς σκηνοθέτες μετά τό 1933) χρησιμοποιεῖ στραουμπικά μεγάλα πλάνα καί καταγράφει μέ μιά θαυμάσια ἐπιμονή στίς λεπτομέρειες τά πολύπλοκα προβλήματα τῶν γερμανῶν στήν ἐξορία, γκρεμίζοντας εὔκολους μύθους περί ἀντισημιτισμοῦ καί φιλοσημιτισμοῦ, ὀργανώνοντας τόν φιλμικό λόγο του σύμφωνα μέ τήν ἀλήθεια τῆς ἱστορίας. Ὁ Στράσεκ, πού ἐνδιαφέρεται ἀποκλειστικά γιά τίς ἐθνικές, κοινωνικές καί σεξουαλικές μειοψηφίες, εἶναι καί συγγραφέας ἑνός ἀξιόλογου ἱστορικοκριτικοῦ βιβλίου μέ τόν τίτλο *Ἐγχειρίδιο κατά τοῦ κινηματογράφου*.

14. Γκέρχαρντ ΤΩΥΡΙΝΓΚ

Μέλος τοῦ περιοδικοῦ *Φίλμκριτικ* ὁ Τώυρινγκ (ζεῖ στό Μόναχο) παρήγαγε τό ἐντυπωσιακό φίλμ *Ἄφησέ με μόνο*, δίχως διαλόγους, μέ μουσική ρόκ πού συνοδεύει τοπία ἐγκατάλειψης καί γύμνιας τοῦ Μονάχου. Ταινία πού μᾶς προσφέρει αὐτό πού ὁ Φρόυντ ὀνόμασε Trauerarbeit (Ἐργασία πένθους): δυσχέρεια, πόνος καί θρῆνος γιά νά συνδεθοῦν δυό εἰκόνες μεταξύ τους, δύο τραγούδια μεταξύ τους, πού πρέπει νά καταδείξουν τό πένθος μιᾶς ἀκίνητης πολιτείας, ἡ ὁποία δομεῖται ἀπό ἀμερικάνικες συνήθειες καί συμπεριφορές. Ὁ Τώυρινγκ μᾶς δίνει ἕναν θρῆνο πάνω στήν ἀρχιτεκτονική, οἰκολογική καί πολιτιστική καταστροφή τοῦ γερμανικοῦ χώρου ἀπ' τήν ἀμερικάνικη εἰσβολή.

★ ★ ★ ★ ★

Ἀναφέρουμε ἐδῶ συμπληρωματικά τούς ἐνδιαφέροντες σκηνοθέτες Ι. Ἔνγκστρεμ (γύρισε τό φεμινιστικό φίλμ *Ἀγώνας γιά ἕνα παιδί*), τόν Π. Σβάμ (γύρισε τό ἐνδιαφέρον κι ἀρκετά «σρετερικό» φίλμ *Ὁ παραδείσιος κῆπος*), τόν Λ. Ἄϊσχολτς καί τόν Ι. Μπρῆλ, τόν Ρ. Τομέ (*Made in Germany and in U.S.A* καί *Ἡμερολόγιο*, ταινίες πάνω στόν προφορικό λόγο καί τά ὅριά του), τόν Ν. Σίλινγκ (ἐλβετογερμανός πού ἔφτιαξε τό ὑπέροχο φίλμ *Νυχτερινές σκιές* πλησιάζοντας κάπως τό στύλ τοῦ Ριβέτ, ἀντλώντας τή μυθιστορηματική δομή τοῦ φίλμ ἀπ' τό κλίμα τοῦ Ε.Τ.Α. Χόφμαν), τόν Οὔδε Μπράντνερ (*Σ' ἀγαπῶ, σέ σκοτώνω*, ἱστορία μιᾶς ἀντρικῆς φιλίας/ἔρωτα), τήν Χέλμα Σάντερς (*Κάτω ἀπ' τίς πέτρες εἶναι ἡ ἄμμος*), τόν Χ. Μπιτόμσκυ καί τόν Χ. Φαρόκι, τόν ἐλβετογερμανό Ντάνιελ Σμίτ, δημιουργό πού γύρισε τό ὄμορφο φίλμ *Λά Παλόμα* καί τοῦ ὁποίου τό ὄνομα ἔχει ἤδη ἐπιβληθεῖ στόν εὐρωπαϊκό χῶρο. Ὁ Σμίτ φτιάχνει ταινίες παρόμοιες μ' αὐτές τοῦ Βέρνερ Σρέτερ, ἴσως ὄχι τόσο τέλειες, πάντως πάντα ἐνδιαφέρουσες, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ὄπερα, τό μελόδραμα, τό μυθιστορηματικό, τό πάθος, ἡ θεατρική χειρονομία καί τά στρώματα τοῦ μακιγιάζ.

Ἐπίσης δέν πρέπει νά λησμονοῦμε ἐδῶ τούς κινηματογραφιστές Π. Κένιτς, Κ. Ρόζενταλ, Β. Χάϊν (*Ὠμό φίλμ*), Κ. Σαίνχερ, Μπ. Χάϊν, Σαβολντέλι (*Λύδια*), Ρ. Μπήβερς (*Τό μέτρημα τῶν ἡμερῶν*), Στρούκ, Μύλερ, Νόρμαν, Νύχτερν, Βίνκελμαν, Μπόλτ, λιγότερο ἤ περισσότερο «περιθωριακούς» κι ἄγνωστους στό πλατύ κοινό, ὁρισμένα ἔργα τῶν ὁποίων εἶναι πραγματικά ποιήματα, ἀπωθημένα καί περιφρονημένα ἀπ' τήν κυρίαρχη κουλτούρα. Δυστυχῶς οἱ ἀπόπειρες αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν δέν κατορθώνουν νά συνεχιστοῦν καί νά ἐπηρεάσουν βαθιά τό γερμανικό σινεμά γιά πολλούς καί διάφορους λόγους: ἀδιαφορία τοῦ κράτους, ἐχθροτήτα καί θάψιμο ἀπ' τή μεριά τῶν κριτικῶν, ἄρνηση τῶν παραγωγῶν νά χρηματοδοτήσουν ταινίες τους κτλ., κτλ. Κι ὅμως τό παρόν καί τό μέλλον τοῦ ἀληθινά νέου γερμανικοῦ σινεμά σχεδιάζεται μονάχα μέσα στά ἔργα αὐτῶν τῶν δημιουργῶν (πού δέν κατόρθωσαν νά γίνουν τόσο γνωστοί ὅσο οἱ Κόσταρντ, Βιμπόρνυ, Νέκες, Ντόρε Ὄ, Νέστλερ, Στράσεκ καί Σρέτερ). Εἶναι ἐδῶ φανερό ὅτι τό λεξικό πού προτείνουμε, καθώς καί οἱ πραγματικοί ἐκπρόσωποι τοῦ Νέου γερμανικοῦ Κινηματογράφου, ἔρχονται σέ σφοδρή ἀντίθεση μέ τίς ἀπόψεις καί τίς πληροφορίες τοῦ Χάϊντς Ράτσακ (στόν *Σ.Κ.* ἀρ. 22, σελ. 8-15).

Ἀναφέρω τέλος ἁπλῶς τούς σκηνοθέτες Π. Λίλιενταλ, Οὔλα Στέκλ, Τζ. Μούρς, Π. Σαμόνι, Ἄ. Μπρούστελιν, Ἔ. Ράϊτς, Μπ. Ζίνκελ, Π. Φλάϊσμαν, Κ. Τσίβερ, Οὔλφ Μίε, Γ. Σάαφ, Κ. Λέμκε, Ρ. Χάουφ, Φ. Φόγκελερ, Κ. Βίλντενχαν, Ρ. Κλίκ, Μ. Λύντκε, Ἴ. Κράτις, Β. Πέτερσεν, Ἔ. Κούς, Μ. Τσίλμαν, Γκ. Χέρμαν, Λ.Λάμπερτ, Μ. Βερχόφεν, Οὔ. Λόμελι, Οὔ. Σαμόνι, Π. Κόχ, Ν. Περάκης, Μπ. Βίκυ, Ρ. Ρύλ, Φ. Σόβνικε, Μπ. Ντέρις, Χ. Βέζελυ, Μ. Βάϊς, Β. Πέντσελ, πού κατά τόν ἕνα ἤ ἄλλο τρόπο ἔχουν γίνει γνωστοί στή Γερμανία.

Ν. Λυγγούρης

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἡ γυναίκα – ἄλογο

(Τό ἄλογο πού κλαίει)

Στήν Ὄλια

Οἱ πρῶτες εἰκόνες τῆς ταινίας: τά λειβάδια κι οἱ ἀγροί, κάνουν πάλι τήν ἐμφάνισή τους στό τέλος. Τό φίλμ βασίζεται λοιπόν στήν ἐπανάληψη καί τήν ἐπιστροφή. Εἶναι δηλαδή ἕνας *κύκλος*. Ὁ κύκλος κλείνει: ὁ Ὀστάπ θά πάρει στό τέλος τή θέση τοῦ παπποῦ του, πού πάνω στό κρεβάτι του προτρέπει τόν ἥρωα νά περάσει τό ποτάμι. Ὁ Ὀστάπ προτρέπει τώρα τούς νεαρούς νά ἀκολουθήσουν τήν ἴδια πορεία πρός τήν ἐλευθερία. Ἀλλά ἡ ταινία μᾶς ἔχει ἤδη δείξει τήν κατάληξη τῆς πορείας τῶν ἡρώων: τό θάνατο. Γι' αὐτό κι ἐδῶ ὁ Ντονσκόι προσθάλλει μυθικά τό ὅραμα ἔξω ἀπ' τή μυθοπλασία, πέρα ἀπ' τόν κύκλο, σ' ἕναν ποιητικό ἀφορισμό τοῦ Γκόρκι καί στήν εἰκόνα τοῦ ζευγαριοῦ πού βαδίζει μεγαλόπρεπα πρός τό μπροστινό μέρος τῆς σκηνῆς.... Ἄν ἡ ἐλευθερία θά βρίσκεται πάντοτε *πέρα*... (ἀπ' τή Ρωσία, τό ποτάμι, τή Βεσαραβία, τήν ἀφήγηση, τήν κυκλική δομή τοῦ μύθου), ἡ ἐπίτευξή της θά εἶναι πάντοτε ἀδύνατη, θά μετατοπίζεται πάντα πέρα ἀπ' τόν τόπο στόν ὁποῖο φτάνουν οἱ ἥρωες, οἱ ὁποῖοι φτάνουν ἢ πολύ νωρίς, ἢ πολύ ἀργά....

Τό ὄνειρο εἶναι λοιπόν ἀνέφικτο, τό ἀντικείμενό του μετατίθεται ἀδιάκοπα μέσα στό χῶρο καί στό χρόνο, ἡ ἐπιθυμία ἐκπλήρωσής του ἀνανεώνει διαρκῶς τίς προσπάθειες, τά ταξίδια καί τίς περιπέτειες τοῦ ζευγαριοῦ, ἐνῶ ταυτόχρονα τίς τρέφει (καί τίς ἀφήνει ἀνικανοποίητες). Εὔκολα θά ἀναγνωρίζαμε ἐδῶ τή μετωνυμική πορεία τοῦ ἀνθρώπινου πόθου, ὅπως μᾶς τήν περιγράφει ἡ ψυχανάλυση: τό ὑποκείμενο δέν καθησυχάζει ποτέ τήν πείνα του γιά κάποιο πράγμα, ἱκανοποιεῖται στιγμιαῖα, ὕστερα ρίχνεται στό αἰώνιο ταξίδι του πρός τή χώρα πού ἔχει γιά πάντα χαθεῖ, στή χώρα πού δέ φτάνουμε ποτέ. Ἀλλά τό ταξίδι στόν Ντονσκόι ὑπακούει σέ μιά ἀξιοθαύμαστη λογική, πού θά προσπαθήσουμε νά περιγράψουμε, ἐδῶ, γιατί δέν ἀρκούμαστε στό λυρισμό τῆς ταινίας του, τό εὔκολο αὐτό ἄλλοθι τῆς ταυτολογικῆς κριτικῆς.

Τό πέρασμα

Πρόκειται γιά μιά λογική τοῦ *περάσματος*: ἀπ' τή μιά τά τσιφλίκια, ἡ καταπίεση, ὁ γάμος, ἡ οἰκογένεια, ἡ Ρωσία, ἀπ' τήν ἄλλη ἡ ἐλευθερία, ὁ ἔρωτας, οἱ τσιγγάνοι, ἡ Βεσαραβία. Στή μέση: τό σύνορο ἀνάμεσα στούς δύο κόσμους, τό ποτάμι. Τό ποτάμι εἶναι τό πέρασμα, ἀπ' τόν ἕναν κόσμο στόν ἄλλο, ἀπό τή δυστυχία στό ὄνειρο. Δηλ. ἐκτός ἀπό *γεωγραφικό* πέρασμα εἶναι καί πέρασμα *λογικό* καί *δραματουργικό*. Ἐξάλλου δέν ὁδηγεῖ μόνο πρός τό ὄνειρο, ἀλλά καί βρίσκεται (σάν σεκάνς) στή *μέση* ἀκριβῶς τῆς μυθοπλασίας, διανέμοντάς την ἀνάλογα μέ τό χρόνο διάρκειας κάθε σεκάνς καί μέ τή γενική ἀλυσίδωση τῶν σεκάνς μεταξύ τους καί σέ σχέση μέ τό φίλμ σάν ὅλο: ἀπ' τή μιά ὀχθη ὁ γάμος,

Τό ἄλογο πού κλαίει

(Dorogoï Trenoï)

Ε.Σ.Σ.Δ. 1957

Σκην: Marc Donskoï. *Σεν:* Irina Donskaïa, βασισμένο σέ ἔργα τοῦ Kotsubinsky. *Φωτ:* N. Toptchi. *Ντεκόρ:* N. Reznik. *Μουσ:* Lev Schwartz. *Παρ:* Alexandre Dovjenko Studio. Kiev. *Ἔρμ:* Vera Donskaïa, Youri Dedovitch, Ivan Tverdokhleb, Olga Petrova, Sergei Chichkov.
Διάρκεια: 99'. *Διανομή:* Ἰ. Μητρόπουλος.

ἡ φυγή οἱ κοζάκοι κι ὁ μύλος, ἀπ' τήν ἄλλη ὁ τραυματισμός, οἱ τσιγγάνοι, τό παζάρι κι ἡ φυλακή. Ἡ λογική τῆς ταινίας δέ σταματᾶ ἐδῶ. Τό ποτάμι δέ βρίσκεται μόνο στή *μέση* τῆς μυθοπλασίας καί τῆς γεωγραφίας τοῦ φίλμ, ἀλλά διαιρεῖται κι αὐτό στά δύο: «*Θά πᾶμε στή μέση τοῦ ποταμοῦ*», λέει ἡ Σολωμία στόν Ἰδάν, ὅταν τόν προτρέπει νά ὁπλιστοῦν καί νά σώσουν τόν Ὀστάπ. Καί σ' αὐτή τή μέση, σ' αὐτό τό κέντρο (τοῦ κύκλου) θά πνιγεῖ καί θά βουλιάξει ἡ ἡρωΐδα. Κι ὁ Ὀστάπ θά πεῖ στό τέλος, ὅτι *ὁ μισός* ἑαυτός του βρίσκεται θαμμένος στό βυθό τοῦ ποταμοῦ. Πρόκειται λοιπόν γιά μιά λογική τοῦ κύκλου, τοῦ κέντρου, τῆς μέσης, τοῦ διχασμοῦ. Λογική τῆς συμμετρίας καί τῆς ἀνταλλαγῆς, ἡ ὁποία ἀντιτίθεται στή λογική τοῦ (ἀνύπαρκτου) ταξιδιοῦ πού διατρέχει ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τήν ταινία καί πού καθορίζει τίς ἐπιθυμίες τῶν ἡρώων. Τό ταξίδι δέν ἀκολουθεῖ ποτέ μιά κυκλική διαδρομή, ἡ πορεία του εἶναι τεθλασμένη, καθορίζεται ἀπ' τό *ἀπρόοπτο*, ὅπως τονίζει ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος σέ ὅσα λαμπερά ἄρθρα του ἀσχολεῖται μέ τή λογική τοῦ κομματιασμένου ταξιδιοῦ (σέ ταινίες ὅπως τό *Ἐπάγγελμα: ρεπόρτερ* Σ.Κ. ἀρ. 9/10, καί τό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*, σ' αὐτό τό τεῦχος).

Στόν Ντονσκόι τό ταξίδι εἶναι ἀντίθετα τῆς τάξης τοῦ *μύθου* (κύκλος καί ἐπιστροφή, πού ὁ Νίτσε τήν εἶπε αἰώνια). Καί τό πέρασμα εἶναι κι αὐτό μυθικό. Ἀλλά ποιός μύθος τρέφει ἐδῶ τήν ἀφήγηση; Ποιές οἱ συμβολικές προϋποθέσεις τοῦ περάσματος ἀπ' τή μιά ὄχθη στήν ἄλλη, ἀπ' τό ἕνα πράγμα στό ἄλλο, ἀπ' τή μιά εἰκόνα στήν ἄλλη;

Ἡ μεταμφίεση καί ἡ μασκαράτα

Ἡ Σολωμία φορᾶ ἀντρικά ροῦχα, ἴδια μ' αὐτά τοῦ Ὀστάπ (παντελόνι πουκάμισο καί σκουφί): μόνο ἔτσι μπορεῖ νά περάσει τό ποτάμι, χάρη στό μασκάρεμα. Ἀποκορύφωμά του: τό κόψιμο τῶν μαλλιῶν της, ἡ συμβολική ἀπώλεια τῆς θηλυκῆς ὀμορφιᾶς της. Τό μοτίβο τῆς μασκαράτας διατρέχει ὅλη τήν ταινία: πρῶτα σάν *ὄργιο διακοσμητισμοῦ*, στόν γάμο, στό χορό τῶν τσιγγάνων, στό παζάρι κτλ, ὕστερα σάν *καρναβαλίστικο στοιχεῖο*, π.χ. στή σκηνή πού ὁ μυλωνάς Ἰωακείμ προτρέπει τούς ἥρωες νά καθαρίσουν τά πρόσωπά τους ἀπ' τό ἀλεύρι γιατί μοιάζουν μέ θεατρίνους, ἤ στό τέλος τοῦ φίλμ, ὅπου, ὁ Ἰδάν φορᾶ στό κεφάλι του ἕνα τούρκικο φέσι (ξορκίζοντας τή μεταμφίεση: κάνει τό σταυρό του)· τελικά σάν *θέατρο*, στή σκηνή

τοῦ παζαριοῦ, μέ τήν ἐρωτική ἱστορία τῶν δύο ἡρώων τοῦ περίεργου αὐτοῦ θέατρου τῶν ζωγραφιῶν.

Τό πέρασμα γίνεται λοιπόν συμβολικό: ἀπ' τή μιά ὄχθη στήν ἄλλη κάτι πρέπει νά μασκαρευτεῖ, ὥστε νά περάσει. Αὐτό τό κάτι δέν εἶναι ὁ Ὀστάπ, ἀλλά ἡ Σολωμία. Αὐτή μασκαρεύεται, αὐτή ἀγωνιᾶ, αὐτή πεθαίνει. Κι ἡ ταινία μᾶς μιλᾶ γι' αὐτήν καί μόνο γι' αὐτήν, μέ μεταφορές, παραλληλισμούς καί παρομοιώσεις, πού συμπυκνώνονται στή μεταφορά τοῦ *ζώου:*

1. Ὀπτικές μεταφορές. Ἡ χαίτη τῆς Σολωμίας τή στιγμή πού πέφτει στή γῆ μᾶς παραπέμπει στήν ψεύτικη μαύρη χαίτη τοῦ ψωράλογου, πού τοῦ φοροῦν οἱ τσιγγάνοι γιά νά τό πουλήσουν. Ἡ πολύχρωμη στολή τοῦ γάμου της ἀντιστοιχεῖ μέ τό λαμπερό κόκκινο σαμάρι πού οἱ τσιγγάνοι φοροῦν στό ἄλογο.

2. Κοινωνικές μεταφορές. Τά πάθη τοῦ ἀλόγου παραπέμπουν στούς πόνους τῆς γυναίκας, τά δάκρυά του στά δικά της (ὁ Ὀστάπ δέν κλαίει ποτέ). Σέ μιά σκηνή μαθαίνουμε ὅτι ἡ τιμή τοῦ ἄντρα εἶναι τρία ρούβλια, ἡ τιμή τῆς γυναίκας ἑνάμισυ (ἐδῶ ξαναβρίσκουμε τή λογική τῆς μέσης, τοῦ μισοῦ). Ὥστε: ὁ γάμος τῆς Σολωμίας= πούλημα τοῦ ἀλόγου.

3. Λεκτικές μεταφορές. «*Μάζεψες τό ψωράλογο;*» ρωτᾶ ἕνας τσιγγάνος τή γυναίκα του, κι ἐκείνη τή στιγμή ἐμφανίζεται ἡ Σολωμία πού γυρεύει βοήθεια γιά τόν πληγωμένο Ἰβάν. Ἡ ἐμφάνισή της εἶναι ἐδῶ ἡ *ἀπάντηση* στήν ἐρώτηση τοῦ τσιγγάνου, ἀπάντηση ὀπτική σέ μιά ἐρώτηση προφορική.

4. Μεταφορές πού βασίζονται στή σύνταξη, στό μοντάζ. Ἡ Σολωμία βρίσκεται μέσα στό καλύβι, ἀκούει φωνές, βγαίνει στήν πόρτα, βλέπει τό ψωράλογο. Τό βλέπει σημαίνει ἐδῶ: κοιτάζει μιά εἰκόνα πού κρύβει μέσα της τήν ἀλήθεια τῆς ἡρωΐδας.

Ὑπάρχει ὅμως μιά σκηνή πού συσχετίζει τό ἄλογο μέ τήν νεαρή τσιγγάνα, τήν Μαριούτσα: ὅταν αὐτή λέει στόν ἄντρα της: «*ἐσύ βλέπεις μόνο τ' ἄλογα στό σκοτάδι*», τόν προκαλεῖ νά τήν κοιτάξει, *αὐτήν*, πού δέν εἶναι ἄλογο, ἀλλά γυναίκα. Ὁ τσιγγάνος τήν μαστιγώνει μέ τό καμουτσίκι σάν ἕνα ζῶο. Ἀνταποκρίνεται ἔτσι στήν ἐπιθυμία της, ἀπ' τήν ἀνάποδη: τήν βλέπει πάντα σάν ἄλογο. Τέλος ἡ Μαριούτσα *ἀκούει* πρώτη τό ἄλογο πού ἔχει γυρίσει ἔξω ἀπ' τό καλύβι, ἀποδιωγμένο ἀπ' τόν κύριό του. Δύο συμπεράσματα: ἡ μεταφορά τοῦ ἀλόγου ἀφορᾶ δύο γυναῖκες, τήν Σολωμία καί τήν Μαριούτσα, δύο διαφορετικά πρόσωπα τῆς γυναίκας, δύο εἴδη παθῶν: ἡ πιστή / ἡ ἄπιστη, ἡ μαντόνα / ἡ πόρνη, ἡ σύζυγος / ἡ ἐρωμένη, ὁ πόνος/ἡ εὐθυμία.... Δεύτερο: οἱ γυναῖκες εἶναι οἱ μόνες πού σ' αὐτό τό φίλμ *ἀκοῦνε* καί *βλέπουν*. Στήν κυριολεξία, ἀλλά καί μεταφορικά.

Ἀκούω, βλέπω

Αὐτό πού ἐκπλήσσει στήν ταινία τοῦ Ντονσκόι εἶναι τό συνεχές κοίταγμα τῆς Σολωμίας *ἔξω ἀπ' τό πλάνο*, τ' ἀφουγκράσματά της, τό ἀνήσυχο βλέμμα της, σ' ὅλες τίς σκηνές πού δέν τήν κοιτάζει ὁ Ὀστάπ, ὅπου δηλ. δέν ὑπάρχουν διάλογοι. Διαλέγω παραδείγματα στήν τύχη: ἡ Σολωμία σβήνει τό κερί, κοιτάζει μέ ἀγωνία πρός τήν ἀριστερή μεριά τοῦ κάδρου, ἀκούει θόρυβο. Βλέπει τήν φωτιά στίς καλαμιές (σκηνή μέ τόν Ἰωακείμ καί τή σχεδία, πρίν τή διάβαση τοῦ Δούναβη). Ὁ Ὀστάπ πάνω στή γῆ, ἀνάμεσα στά καλάμια, πληγωμένος. Ἡ γυναίκα κοιτάζει πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις, βλέπει πλάνα μέ καλαμιές καί τέσσερα πλάνα μιᾶς γάτας σέ γκρό (πού ὁ θεατής νομίζει ἀρχικά ὅτι εἶναι πάνθηρας,τίγρης ἤ κάτι τέτιο). Ἡ Σολωμία κοιτᾶ πρός τά δεξιά: λευκά σύννεφα, δυό πλάνα μιᾶς πάπιας. Ὕστερα ἡ γυναίκα ἀκούει: ἕνα σκυλί· κι ἀργότερα, ὅταν ὁ Ὀστάπ ἔχει συλληφθεῖ, ἡ Σολωμία φτάνει μέ τόν Ἰβάν, ἀκούει ἕνα σκυλί, ἀμέσως τρέχει ἀνήσυχη πρός τό σπίτι. Ἐξάλλου εἶπαμε ἤδη ὅτι ἡ τσιγγάνα ἀκούει τό ἄλογο. Εἶναι βέβαια καί μάγισσα: βλέπει πιό μακρυά ἀπ' τούς ἄλλους, τή μοίρα τους.

Ἡ ἀποθέωση τῆς λειτουργίας τοῦ βλέμματος βρίσκεται στό παζάρι, στό τέλος τοῦ φίλμ. Ἡ ἡρωΐδα κοιτάζει τή θεατρική παράσταση καί ξάφνου διδάσκεται ἀπ' τό μήνυμά της (ἀπαγωγή τοῦ ἀγαπημένου). Δίπλα της ὁ Ἰβάν παρατηρεῖ κι αὐτός τό θέαμα, γελᾶ, ἀλλά δέν καταλαβαίνει τίποτε: ἡ πρόταση τῆς γυναίκας νά σώσουν τόν Ὀστάπ τόν ἐκπλήσσει. Στή σκηνή τοῦ χοροῦ τῶν τσιγγάνων ἡ Σολωμία εἶναι ἐπίσης ἕνας θεατής, κοιτάζει τό χορό, δέν παίρνει μέρος σ' αὐτόν (ἡ σκηνή τοῦ χοροῦ εἶναι κι αὐτή θεατρική, κυκλική).

Ἡ φράση τῆς τσιγγάνας στόν ἄντρα της (*«ἐσύ βλέπεις μόνο τά ἄλογα στό σκοτάδι»*) σημαδεύει ὅλο τό φίλμ καί μᾶς προσφέρει ἴσως τό κλειδί του. Οἱ γυναῖκες βλέπουν κι ἀκοῦνε αὐτό πού μπορεῖ νά ἰδωθεῖ καί ν' ἀκουστεῖ: τόν κίνδυνο, τό μέλλον, τή μοίρα, τήν ἀλήθεια τοῦ ἔρωτα καί τοῦ θανάτου. Οἱ ἄντρες βλέπουν κι ἀκοῦνε αὐτό πού

τοὺς ξεγελᾶ καί τούς ἐξαπατᾶ: ἕνα εἴδωλο, ἕνα δόλωμα, μιά πλάνη.

Παράδειγμα: στήν ἀρχή τοῦ φίλμ, ἐνῶ ὁ παποῦς προτρέπει τόν Ὀστάπ νά φύγει, ἡ κάμερα κάνει ἕνα κάθετο πανοραμίκ ἀποκαλύπτοντάς μας τρία μαῦρα πουλιά πού κάθονται σέ μιά βέργα, πάνω ἀπ' τά πρόσωπα. Κατόπιν ὁ παποῦς μιλᾶ γιά τό πέρασμα τοῦ ποταμοῦ. Στό διάλογο παρεμβάλλεται τώρα ἕνα πλάνο τῶν ἴδιων πουλιῶν, πού δέν κελαϊδοῦν, ἀλλά ἐκπέμπουν μυστηριακούς, ἀπειλητικούς ἤχους. Ὁ Ὀστάπ τά κοιτάζει ἔντονα, μέ ὕφος πού προδίδει τόν πόθο του γιά τήν ἐλευθερία καί τό ταξίδι. Ὅμως τά πουλιά αὐτά εἶναι κακά σημάδια, οἰωνοί τῆς συμφορᾶς πού θά ξεσπάσει. Ὁ Ὀστάπ παρεξηγεῖ τή σημασία τῶν σημαδιῶν. Ἀργότερα, ἄλλα πουλιά, πού πετοῦν πάνω ἀπ' τό ποτάμι, θά σημάνουν ὄντως τή φυγή καί τό ὄνειρο, ὅταν εἶναι ἤδη ἀργά....

Ὅταν ὁ Ὀστάπ, πληγωμένος, βρίσκεται στίς καλαμιές, βλέπει τή γάτα σάν τίγρη, ἐνῶ ἐμεῖς ἤδη ἔχουμε καταλάβει ὅτι πρόκειται γιά γάτα.

Τά μάτια τοῦ ἄντρα καί τῆς γυναίκας εἶναι διαφορετικά: *«πᾶμε στήν ὄχθη νά κοιτάξω ἀπέναντι»* λέει ὁ ἄντρας στήν ἡρωΐδα, κατά τήν ἀνάρρωσή του. Αὐτός ἀτενίζει τήν ἄλλη ὄχθη, τό παρελθόν, τήν πατρίδα του. Ὅμως ἐκείνη κοιτάζει φανερά πρός τό τίποτε, πρός τό μέλλον, πρός τό θάνατό της, πρός μιά ἄλλη κατεύθυνση.

Τό μάτι τῆς γυναίκας ἀποκρυπτογραφεῖ, διαβάζει, βλέπει. Τί; Τήν ἀλήθεια, τόν ἔρωτα *(«ἀκούω τόν χτύπο τῆς καρδιᾶς»*, τοῦ λέει στή σκηνή μετά τή φυγή τους ἀπ' τούς κοζάκους: ἀκούω καί βλέπω εἶναι ἐδῶ *τό ἴδιο)*. Ἀλλά ἡ γυναίκα βλέπει καί τό ἑπόμενο πλάνο μέσα στήν ταινία, τό πλάνο μιᾶς γάτας, τά σύννεφα, τό ἄλογο, τό θέατρο. Δηλ. τό βλέμμα τῆς γυναίκας συνδέει δύο πλάνα μεταξύ τους, ὑποβαστάζει τή συντακτική λειτουργία τοῦ φίλμ, τή βαθιά ὑποκειμενική του δομή: κάποιος βλέπει / αὐτό πού βλέπει, κάποιος ἀκούει / αὐτό πού ἀκούει. Δομή ἀπόλυτα κλασική, «ραμμένη» μέ βλέμματα, χάρη στήν ἐπιθυμία τοῦ ὑποκείμενου πού κοιτάζει. Γι' αὐτό κι οἱ συνεχεῖς σφῆνες πού παρεμβάλλονται στήν ἀφήγηση δέν εἶναι μονάχα λυρικά σχόλια, ὅπως θά ποθοῦσε ἡ τεμπέλικη ἐπίσημη κριτική μας (ἐπί τέλους πότε θά μάθει νά βλέπει καί νά ἀκούει τίς εἰκόνες καί τούς ἤχους κι ὄχι τίς θλιβερές φαντασιώσεις της), ἀλλά καί ἀπαραίτητα πλάνα μέσα στή συντακτική καί νοηματική οἰκονομία τῆς ταινίας, πού δέ σχολιάζουν, ἀλλά τονίζουν τή διάσταση / ταύτιση ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία τῶν ἡρώων καί στή γνώση τους, ἀνάμεσα στή γνώση τους καί στή δική μας γνώση.

Ἐμεῖς π.χ. βλέπουμε αὐτό πού ὁ Ὀσπάπ δέν ξέρει: ὅτι τά τρία πουλιά σημαίνουν τήν ἀπειλή. Ἡ γυναίκα βλέπει αὐτό πού φοβᾶται: τόν κίνδυνο, τήν καταστροφή, τή σκηνή τοῦ θεάτρου, τήν ἴδια τή συνέχιση τῆς μυθοπλασίας: αὐτό πού ἐμεῖς θά δοῦμε κατόπιν, τήν ἀπαγωγή. Τό θέατρο θυμίζει ἐδῶ πολύ (μέ τή μουσική συνοδεία του) τήν *«Ἱστορία τοῦ στρατιώτη»* τοῦ Στραβίνσκυ, ὄντας ἕνα νοηματικό κλειδί γιά τή μυθοπλασία, ἕνα εἰκονιστικό δεῖγμα τῆς καταπληκτικῆς συμβολικῆς ἐργασίας τοῦ φίλμ κι ἕνα συντακτικό τέχνασμα παρόμοιο μέ κεῖνα τοῦ μεγάλου κλασικοῦ κινηματογράφου: βλέπουμε ἤδη σέ μινιατούρα, σμίκρυνση, καθρέφτη, σύμβολο, εἰκόνα, λέξη καί γράφημα αὐτό πού κατόπιν θά δοῦμε σάν κινηματογραφικό ἀφήγημα, μυθοπλασία, δράμα, σημασία καί δίδαγμα. Πρακτική πού ἐπίσης περικλείει καί μιά μπρεχτική πλευρά: τό νόημα τῆς μινιατούρας διατυπώνεται σάν αἴνιγμα καί μετασχηματίζεται ἀπό τό θεατή της – τήν Σολωμία – σέ δράση καί σέ δύναμη. Διατύπωση τοῦ νοήματος χάρη στήν ἀναίρεσή του.

Πολύ νωρίς, πολύ ἀργά.

Αὐτό πού οἱ σφῆνες τοῦ φίλμ ἀποκαλύπτουν κι ἐγγράφουν εἶναι ἡ λογική τοῦ ταξιδιοῦ καί τοῦ περάσματος: α) Ὁ Ὀστάπ κοιτάζει τά τρία πουλιά: εἶναι πολύ νωρίς γιά νά καταλάβει τό μέλλον του· β) Ἡ Σολωμία κοιτάζει τίς καλαμιές, μιά πάπια, τή γάτα: εἶναι ἤδη ἀργά, ἔχει χαθεῖ στό βάλτο. Σ' αὐτή τήν ἀριστουργηματική σκηνή ὁ Ντονσκόι δείχνει τό ὑποκείμενο *νά χάνεται μέσα σ' αὐτό πού κοιτάζει* (ἡ Σολωμία χάνεται *μέσα* στά καλάμια, πού μόλις τά κοίταζε), δηλ. μέσα στό ἴδιο τό βλέμμα του. Τό ὑποκείμενο χάνεται, σβήνει, παθαίνει ἔκθλιψη μέσα στή φιλμική σύνταξη, ἡ ὁποία τό διατυπώνει.

Διπλή λογική: μυθοπλαστική (συμβολική) καί σημαίνουσα (συντακτική). Οἱ ἥρωες φτάνουν ἢ πολύ νωρίς ἢ πολύ ἀργά στόν τόπο πού θέλουν νά φτάσουν. Ἀποκορύφωμα αὐτῆς τῆς πρακτικῆς: μόλις ὁ Ὀστάπ φτάνει στήν ἄλλη ὄχθη πληγώνεται *ἀμέσως* , σάν σέ θαῦμα, πού ἐπιτρέπει στόν τσιφλικά νά τόν πετύχει, παρά τήν ὁμίχλη! Ἡ λογική τοῦ *Ἄλογου* εἶναι *λογική τῶν θαυμάτων*. Ὄχι μόνο ἐπειδή ἡ τράπουλα τῆς τσιγγάνας λέει τήν

ἀλήθεια τοῦ θανάτου τῆς Σολωμίας, ὄχι μόνο γιατί τό ἄλογο δακρύζει κ.τ.λ., ἀλλά καί γιατί τό ὑποκείμενο βλέπει κι ἀκούει ἢ πολύ νωρίς (μαντεία, διαίσθηση) ἢ πολύ ἀργά (ἄγνοια, πλάνη), πράγμα πού σημαίνει ὅτι κάθε πλάνο λείπει ἀπ' τή θέση του, ἔρχεται νά τήν πάρει παρά – καιρα.

Κι ἄν θέλαμε νά ὁρίσουμε τήν ἰδιοτυπία τοῦ σινεμά τοῦ Ντονσκόι, τό πλάνο του, θά τήν βρίσκαμε σ' αὐτές τίς σφῆνες, τίς παρεμβολές, σ' αὐτά τά σήματα τῆς «ὁδικῆς» κυκλοφορίας τοῦ φίλμ – σ' αὐτές τίς συντακτικές παραμορφώσεις του: ἡ αἰτία ἀπομακρύνεται ἀπ' τίς συνέπειές της ἢ ταυτίζεται μ' αὐτές.

Ἀπομάκρυνση: Τά πουλιά τοῦ δειλινοῦ μετά τό θάνατο τοῦ Πανάς, πού κανονικά πρέπει νά συμβολίζουν τόν θάνατο, σημαίνουν τήν ἐλευθερία τοῦ Ὀστάπ. Ἤ: ὁλόκληρη ἡ περιπέτεια τοῦ ἄλόγου δέ συνδέεται αἰτιακά μέ τά πάθη τῶν δύο γυναικῶν.

Ταύτιση: ἡ γυναίκα τρέχει στίς καλαμιές, ἡ διαδρομή της τήν ἀποπροσανατολίζει ἤδη ἀπ' τήν ἀρχή. Αἰτία: τό βλέμμα τῆς ἡρωΐδας. Ἀποτέλεσμα: οἱ καλαμιές. Ταύτιση: ὁ ἀποπροσανατολισμός. Οἱ σφῆνες εἶναι λοιπόν ἀπόλυτα διακριτικά σημεῖα, πού δίχως αὐτές ὁ λόγος τῆς ταινίας θά γινόταν γραμμικός. Καί τό σύστημα τοῦ φίλμ, ὅπου μιά γυναίκα κοιτάζει κάτι, πού τό βλέπουμε πάντα *πιό πρίν* ἢ *πιό ὕστερα* ἀπ' αὐτήν, μᾶς παραπέμπει κατευθείαν στίς πηγές τοῦ κινηματογράφου, σέ ὅ,τι πιό «κινηματογραφικό» ἔχει παραχθεῖ ποτέ στήν ἔδδομη τέχνη: πρακτική ἀνάλογη μ' ἐκείνη τῆς «*Νύχτας*» τοῦ Ἀντονιόνι, τοῦ *Ταξιδιοῦ στήν Ἰταλία* τοῦ Ροσελίνι, τῆς *Ἄννας τῶν Ἰνδιῶν* τοῦ Ζάκ Τουρνέρ(1). Μέ τήν τελευταία αὐτή ταινία τό *Ἄλογο πού κλαίει*» συγγενεύει καί σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό *καρναβαλίστικο στοιχεῖο* του (στό γάμο, στό χορό καί στό παζάρι), στοιχεῖο πού ἀσφαλῶς εἶναι ἡ βαθύτερη ἐκδήλωση τῆς γυναικείας μασκαράτας: ἡ προσπάθεια τῆς γυναίκας νά τήν ποθήσουν γιά κάτι πού δέν εἶναι (μασκαράς, παλιάτσος, ζώο, ἀγία, πόρνη...). Ὁ χορός τῶν τσιγγάνων εἶναι μία σκηνή φανταστικῆς ὁμορφιᾶς καί δαπάνης. Ἀποτελεῖ γιά τήν Σολωμία/θεατή τό ἀνέφικτο, τήν ἐλευθερία, τήν ἀπόλαυση. Ὅσο πιό ὁμορφος γίνεται ὁ χορός, τόσο πιό ἀνέφικτες φαντάζουν οἱ προϋποθέσεις του. Κι ὅταν ὁ Ὀστάπ κόβει τά ὑπέροχα μαλλιά τῆς Σολωμίας, ὅταν δηλ. τήν μασκαρεύει σέ ἄντρα, ἡ γυναίκα ἐμφανίζεται σέ

1) Πέρα ἀπ' τόν Τουρνέρ καί τόν Ἀίζενστάιν, τό Ἄλογο πού κλαίει μᾶς θυμίζει ἀρκετά τήν μικροῦ μήκους ταινία τοῦ Πάνου Παπαδόπουλου Τά πλούτη τοῦ Μίδα *(1973). Αὐτό τό ἀριστούργημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου πού δυστυχῶς ἔχει παραμείνει σχετικά ἄγνωστο στόν τόπο μας (οἱ λόγοι εἶναι πολλοί: ἐποχή δικτατορίας, μή προβολή τοῦ φίλμ γενικά κτλ. κτλ.) περιέχει ἐπίσης ἕνα χορό ὑψηλῆς τεχνικῆς καί ἄφτασπον αἰσθησιασμοῦ, καρναβαλίστικες καί θεατρικές σκηνές, στιγμές ὄνειρου καί μύθου. Τά* Πλούτη τοῦ Μίδα *πάνε ὅμως πιό μακριά ἀπ' τό* Ἄλογο, *ξεπερνοῦν τή λογική τοῦ θαύματος καί τῆς ἀφήγησης, μᾶς προσφέρουν τήν ἔκρηξη κάθε ἀφηγημα-*

τικῆς μονάδας, ἀφοῦ πρῶτα τήν ἔχουν χρησιμοποιήσει. Ὁ Παπαδόπουλος μᾶς ἀποκαλύπτει τό λεξιλόγιο καί τή γραμματική τοῦ «Ἱεροῦ» καθώς καί τό ἄλλο πεδίο του – τόν ἐρωτισμό. Δέν ἀρκεῖται νά ἐπικαλύπτει τήν ἐργασία τοῦ φίλμ μέ στρώματα λυρισμοῦ καί νά «ράβει» τά πλάνα του χάρη στήν ὑποκειμενική λειτουργία τῶν βλεμμάτων τῶν ἡρώων του.

ὅλη της τήν οὐτοπική ὀμορφιά. Στά *Πουλιά* τοῦ Χίτσκοκ ἡ Μέλανι εἶναι ὀμορφότερη παρά ποτέ ὅταν πληγώνεται ἀπ' τά πουλιά, ὅταν δηλ. ἐμφανίζεται ἡ ἀπειλή τοῦ *περάσματός της* στόν κόσμο τῶν τεράτων.

Τό καρναβάλι, οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ, τά περάσματα, τά πλάνα, τ' ἀντικείμενα, σφραγίζονται ἀπ' τήν ἔκθλιψη τοῦ ὑποκειμένου, ἀπό τή λειτουργία τοῦ ὀλέμματός του, ἀπ' τή διαφορά τοῦ ἄντρα καί τῆς γυναίκας, ἀπ' τήν ἀναζήτηση τοῦ ἀνέφικτου, κι αὐτοῦ πού διαρκῶς ἀναβάλλεται, χάρη σ' ἕνα θαῦμα, σέ μιά ἔλλειψη, σ' ἕνα λάθος, σέ μιά παρανόηση. Ὁ τεμαχισμός τῆς ταινίας σέ πλάνα ἀνταποκρίνεται στήν ἐπιθυμία τοῦ ἥρωα καί τοῦ θεατῆ, στήν ἀπόσταση πού τίς χωρίζει, ἀπόσταση πού μετριέται καί πού ρυθμίζεται ἀπ' τή δυσαρμονία ἀνάμεσα στούς δύο ἥρωες κι ἀνάμεσα στίς συντακτικές ἰδιορρυθμίες τοῦ ἀφηγήματος: *τό κάτ ἐγγράφει τό θαῦμα*, τήν ἀναμονή, τήν ἰδιοτυπία τῶν περασμάτων, *τό πανοραμίκ* (τό πρῶτο πλάνο μέ τά τρία πουλιά) *ἐγγράφει τή συνύπαρξη τοῦ ἀνθρώπου μέ τό ζῶο στό ἴδιο πλάνο*. Δηλ. τή σύγχυση αἰτίας καί ἀποτελέσματος, τό μπλοκάρισμα τῆς παραγωγῆς τοῦ μεταφορικοῦ νοήματος, τό «αἴνιγμα» τῆς ταινίας (ποιό εἶναι τό ἄλογο πού κλαίει;) Τό αἴνιγμα αὐτό, τό πέρασμα ἀπ' τόν ἄνθρωπο στό ζῶο, αἴνιγμα πού διατυπώνει τήν προβληματική τῆς ὀμορφιᾶς καί τῆς ἀλήθειας (τό πέρασμα εἶναι ἡ ὀμορφιά, τό μή – πέρασμα εἶναι ἡ ἀλήθεια), ὀργανώνεται στή σφαίρα τῶν μορφῶν μέ μουσικό τρόπο, μέ ρετσιτατίβα καί ἄριες, λυρικές ἢ δραματικές. Ἡ σκηνή τοῦ κοψίματος τῶν μαλλιῶν εἰσάγεται μέ ἕνα πανοραμίκ: ἀπ' τόν ποταμό (πού καθρεφτίζει τούς ἥρωες) πάνω στούς ἴδιους, σέ γενικό πλάνο, πού ρυθμίζει ἀπόλυτα μιά τυπική κατάσταση ὄπερας (ἀργές κινήσεις καί στάσεις). Τό στακάτο τῶν παροτρύνσεων τῆς Σολωμίας στόν Ὀστάπ («κόφτα», «κόφτα»), διακόπτεται ἀπό ἕνα πλάνο νερῶν καί συνοδεύεται ἀπό ἕνα χορωδιακό, πού τό κρεσέντο του μοντάρεται πάνω στήν κίνηση τῶν χεριῶν πού κόβουν τά μαλλιά, ἐνῶ αὐτά πέφτουν στή γῆ σέ ραλαντί, ἀργή κίνηση. Τό πλάνο τῶν νερῶν πού σπάζει ἀναίτια τή συνέχεια τῆς ἀφηγηματικῆς ἀλυσίδας, καί πού ἐδῶ σημαίνει ἴσως τήν ὀμορφιά τοῦ μασκαρέματος, τό ἀντικαθρέφτισμά της, θά γίνει ἀργότερα (στή σκηνή τοῦ περάσματος τοῦ ποταμοῦ) ἀπειλή καί μυστήριο – δύο πλάνα νερῶν γεμάτα μαῦρες σκιές ἢ φανταστικά ζῶα, ὁ θεατής διαλέγει ἐλεύθερα – καί στό τέλος πλάνο πού πάνω του ἐπιπλέει τό φέσι τοῦ Ἰβάν καί ὁ μανδύας τῆς Σολωμίας: σφραγίδα τοῦ θανάτου, ὑγρός τάφος.

Πολυσημεία τῆς πρακτικῆς τοῦ Ντονσκόι: τάφος, καθρέφτης ἢ μυστήριο, τό πλάνο τῶν νερῶν δέν εἶναι πάντοτε *τό ἴδιο:* πρόκειται γιά μιά ταινία τῶν διαρκῶν μεταμφιέσεων, τῶν ἀλλαγῶν, τῶν περασμάτων, τῶν γλιστρημάτων, ἀπ' τή μιά μορφή στήν ἄλλη. Αὐτή ἡ λογική τοῦ ὀνείρου καί τοῦ καρναβαλιοῦ (λογική τοῦ μύθου τοῦ Πρωτέα) δέν μπορεῖ νά διαβαστεῖ μόνο στό συνταγματικό ἐπίπεδο («κόφτα»/πλάνο νεροῦ /«κόφτα» κτλ.) ἀλλά καί σ' ἕνα παραδειγματικό (πλάνο νεροῦ – καθρέφτη/πλάνο νεροῦ – ἀπειλῆς /πλάνο νεροῦ – τάφου/κλπ). Τό παραδειγματικό ἐπίπεδο εἶναι καί τό ἐπίπεδο τῶν μεταμορφώσεων τῶν ὄντων καί τῶν πραγμάτων, σύστημα τοῦ μύθου καί τοῦ κύκλου. Τό σύστημα αὐτό μιλᾶ τήν ἀλήθεια τοῦ φίλμ (δηλ. τό ἀνέφικτο τοῦ ταξιδιοῦ, τό ταξίδι, σάν παρά-καιρο φαινόμενο), σέ ἀντίθεση μέ τή συνταγματική ἀνάγνωση, πού μᾶς ἀποκαλύπτει τή σύνταξη αὐτῆς τῆς ἀλήθειας.

Αὐτή ἡ ταινία εἶναι κατά παράδοξο τρόπο μή μπαζενική: δέ δοκιμάζει νά φιλμάρει ἀνθρώπους καί ζῶα *μέσα στό ἴδιο κάδρο*, ἀλλά ἐφαρμόζει ἕνα μοντάζ, τό ὁποῖο δείχνει τό ζῶο σάν ἀποτέλεσμα τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἀνθρώπου – καί ἀντίστροφα. Ἡ μεταμόρφωση εἶναι βέβαια τῆς τάξης τοῦ θαύματος καί τοῦ μύθου (κάπως ὅπως στόν *Γαλαξία* τοῦ Μπουνιουέλ). Μᾶς θυμίζει ἐπίσης τό σύστημα τοῦ *Ἰβάν* τοῦ Ἀϊζενστάϊν, ἀλλά καί τά χρωματικά μεθύσια τῶν πειρατικῶν ταινιῶν, ὅπου τά ὀπτικο – ακουστικά θέματα, ἡ ἀνάμειξή τους, τά μυθικά μοτίβα τοῦ χαμένου παράδεισου, τῆς χαμένης πατρίδας καί τῆς χαμένης ἀγάπης σημαδεύουν τήν ἀνθρώπινη ζωή, φτιάχνουν ἀπό τή γυναίκα ἕνα αἴνιγμα καί προβάλλουν τή νοσταλγία της στό μέλλον, μέσα σ' ἕνα αἰσθητικό ὄργιο, ὅπου ὁ μύθος περατώνεται καί ὅπου τό νόημα χάνεται μέσα στό στροβίλισμα τῆς καλλιτεχνικῆς ὕλης.

Δύο προσωρινά συμπεράσματα:

Οἱ ἄντρες ὅταν ἀκόμη ἀγαποῦν τίς γυναῖκες δέν παύουν νά μήν τίς ἀγαποῦν.

Τό ἄλογο πού κλαίει εἶναι αὐτή, ἡ Σολωμία, πού τῆς ἔχουν κόψει τά μαλλιά, ἡ γυναίκα τοῦ σκηνοθέτη, ἡ πανέμορφη Βέρα Ντονσκόι.

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

Γιά μιά συντήρηση τῆς κριτικῆς;
(Τό Πρίμ)

«...τό ἀποφασιστικό – ἀπ' τή σκοπιά τοῦ σοσιαλισμοῦ – δέν εἶναι ὁ τρόπος «ρύθμισης» τῆς οἰκονομίας, ἀλλά ἡ φύση τῆς τάξης πού βρίσκεται στήν ἐξουσία. Μ' ἄλλα λόγια, τό βασικό ζήτημα δέν εἶναι ἄν κυριαρχεῖ στήν οἰκονομία ἡ «ἀγορά» ἤ τό «πρόγραμμα» – ἑπομένως καί τό «κράτος» – ἀλλά ἡ φύση τῆς τάξης πού κατέχει τήν ἐξουσία. Ἄν βάλουμε σέ πρῶτο πλάνο τόν ρόλο τῆς κρατικῆς διεύθυνσης τῆς οἰκονομίας, θέτουμε σέ δεύτερο πλάνο τό ρόλο τῆς φύσης τῆς ἐξουσιάζουσας τάξης, δηλαδή ἀφήνουμε κατά μέρος τήν οὐσία»

Σάρλ Μπετελέμ.

1. Τό *Πρίμ* φαίνεται νά βολεύει ὅλο τόν κόσμο: ὁ *Ριζοσπάστης* τό βρίσκει ἀριστούργημα τοῦ κομμουνιστικοῦ κινηματογράφου, ὁ Βασίλης Βασιλικός (πού πρόσφατα ἔγραψε στά *Νέα* ὅτι ὁ σταλινισμός ἦταν ἡ ἀναγκαία προέκταση τοῦ λενινισμοῦ) χαιρετίζει σ' ἕνα ἄρθρο του στό *Ἀντί* αὐτή τήν ἐκδήλωση τῆς ἰδεολογικῆς ἀμφισβήτησης τῆς γραφειοκρατίας, οἱ «μαοϊκοί» ἄδραξαν καί πάλι τήν εὐκαιρία νά μιλήσουν γιά τό σατανικό Κρεμλίνο, χωρίς νά δόσουν καί τόσο μεγάλη σημασία στήν ταινία καί ὁ Ἀντώνης Μοσχοβάκης στήν *Αὐγή* διαπίστωσε ὅτι ὁ σοβιετικός κινηματογράφος ἔχει ξαναβρεῖ τό δρόμο του.

Τό Πρίμ

(Premia)

Ε.Σ.Σ.Δ., 1975

Σκην: Sergei Mikaélian. *Σεν:* Alexandre Guelman. *Φωτ:* Vladimir Tchoumak. *Ντεκόρ:* Boris Bourmistrov, Mikhaïl Ivanov. *Μοντάζ:* O. Amossova. *Παρ:* Lenfilm. *Ἔρμ:* Evguéni Léonov (Ποτατώφ), Vladimir Samoïlov (Πάβελ Μπατάρτσεφ), Oleg Iankovski (Λ. Σολόμακιν), Mikhaïl Glouzski (Μπόρις Σατούνωφ), Armen Djigarkhanian (Γκριγκόρι Φρολόφσκι), Nina Ourgant (Ντίνα Μιλένινα), Victor

Sergatchev (Ρόμαν Λουμπάιεφ), Léonid Diatchkov (Βίκτωρ Τσερνίκωφ), Svetlana Krioutchkova (Ἀλεξάνδρα), Alexandre Pachoutine (Ὄλεγκ Κότσνωφ), Micha Sémionov (Τόλια Ἰαρίκωφ).
Διάρκεια: 88΄. *Διανομή:* Studio.

Ὅλοι ὅμως φαίνεται ὅτι θέλουν νά ξεχνᾶνε κάτι: ὁ Ποταπώφ (χαρακτηριστική εἰκόνα τοῦ ἀπολιθωμένου κινηματογραφικοῦ σοβιετικοῦ ἐργάτη) ἀρνεῖται τό πρίμ ἀλλά δέν ἀμφισβητεῖ οὔτε γιά μιά στιγμή τό πλάνο, μιλάει μέ ἐπιστημονικοτεχνικούς ὅρους. (*«Στό συνεργεῖο μας ἔγινε ἐπιστημονικοτεχνική ἐπανάσταση»!!*) καί δέν τόν ἐνδιαφέρει καθόλου τό πλέγμα τῶν κοινωνικῶν σχέσεων πού ὁ συσχετισμός τους ἐπιβάλλει σήμερα στή Σοβιετική Ἕνωση τά πλάνα, τά πρίμ, τίς συνεδριάσεις τῶν κομματικῶν ἐπιτροπῶν τῶν ἐργοστασίων καί ἄλλα πολλά πού δέν θίγονται (ἀλλά οὔτε καί ὑπαινίσσονται) στήν ταινία καί πού, κατά τή γνώμη μου, ἐνδιαφέρουν τά 39.000.000 θεατῶν τοῦ *Πρίμ* στή Σοβιετική Ἕνωση πολύ περισσότερο ἀπό αὐτή τήν ψευδοδιαφωνία, πού ὄχι μόνο δέν ἀρνεῖται τίποτα, ἀλλά ἀντίθετα ἔρχεται νά προτείνει τό πῶς θά βελτιωθεῖ ἡ παραγωγή, *μέσα στό πλαίσιο* τῆς κρατούσας ἀντίληψης, τῆς ἡγετικῆς γραμμῆς τοῦ Κ.Κ.Σ.Ε. καί τῶν παγιωμένων κοινωνικῶν σχέσεων πού τήν προϋποθέτουν.

Κάνοντας τή βελτιωτική του πρόταση (νά ἐπιστραφεῖ τό πρίμ, γιατί στήν πραγματικότητα τό συνεργεῖο *δέν* ἔχει καλύψει τό πλάνο) ὁ Ποταπώφ καί μαζί του ἡ ταινία κλείνουν τό δρόμο σέ ὁποιαδήποτε κριτική τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας *ἀπ' τήν πλευρά τῶν παραγωγικῶν σχέσεων* πού κυριαρχοῦν σ' αὐτή καί ἐπικυρώνει γιά μιά ἀκόμα φορά τήν βασική σταλινική θέση τῆς *πρωταρχικότητας τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων* ὡς πρός τίς παραγωγικές σχέσεις, πού διατυπώθηκε στά 1930 κι ἀπό τότε δέν ἔπαψε (ὁ Χρουτσώφ ἐνήργησε κάπως σάν τόν Ποταπώφ πάνω στό ζήτημα) νά εἶναι ἡ κατευθυντήρια γραμμή τῆς «ἀνάπτυξης» τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας. Καταλαβαίνουμε πολύ καλά ὅτι αὐτή ἡ θέση δέν εἶναι καί τόσο ἀνώδυνη: ὅταν ὁ Στάλιν λέει ὅτι «*πρῶτα τροποποιοῦνται καί ἀναπτύσσονται οἱ παραγωγικές δυνάμεις τῆς κοινωνίας ἔπειτα*, σέ συνάρτηση καί σύμφωνα μέ τίς τροποποιήσεις αὐτές, *τροποποιοῦνται οἱ παραγωγικές σχέσεις ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους*». (Ι. Στάλιν, *Ζητήματα λενινισμοῦ*, σελ. 785) στήν οὐσία δέν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά βάζει τήν ταξική πάλη σέ δεύτερη μοίρα καί νά μήν δέχεται τήν βασική μαρξιστική – λενινιστική θέση πού ὁρίζει τήν ταξική πάλη σάν τήν κινητήρια δύναμη τῆς Ἱστορίας· κι ὅπως λέει ὁ Σάρλ Μπετελέμ ἡ σταλινική θέση τῆς παραγωγικότητας μαζί μ' ἐκείνη τῆς ἐξαφάνισης τῶν τάξεων στήν ΕΣΣΔ (πού ἐμπεριέχεται στό σοβιετικό σύνταγμα ἀπό τό 1936), «*συμβάλανε στόν ἀποκλεισμό κάθε ὀργανωμένης δράσης τοῦ σοβιετικοῦ προλεταριάτου μέ σκοπό τόν μετασχηματισμό τῶν παραγωγικῶν σχέσεων(...) Πράγματι, ἀπό τό ἕνα μέρος οἱ τάξεις θεωροῦνται πώς εἶχαν ἐξαφανιστεῖ. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, οἱ παραγωγικές σχέσεις θεωροῦνται πώς ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα πρός τίς παραγωγικές δυνάμεις καί κάθε ἐνδεχόμενη ἀντινομία θεωροῦσαν πώς ὄφειλε νά ἐξαφανιστεῖ στόν κατάλληλο χρόνο, χάρη στή δράση τῆς «σοσιαλιστικῆς κοινωνίας*» (Σάρλ Μπετελέμ, *Οἱ ταξικοί ἀγῶνες στήν ΕΣΣΔ, πρώτη περίοδος, 1917–1923* στήν εἰσαγωγή, σελ. 38).

Ὅταν λοιπόν ὁ Δημήτρης Δανίκας καθαγιάζει τήν ταινία στόν *Ριζοσπάστη*, δέν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά ἀναγνωρίζει καί νά ἐπισημαίνει, μαζί μέ τόν Ποταπώφ, αὐτή τήν *ἐνδεχόμενη ἀντινομία πού ὀφείλει νά ἐξαφανιστεῖ στόν κατάλληλο χρόνο*, γιά τήν ὁποία μιλάει ὁ Μπετελέμ. Παραθέτουμε ἐδῶ τό σχετικό κομμάτι ἀπ' τό κείμενό του: «*Ὁ Ποταπώφ λοιπόν μέ τόν ὑπεύθυνο τῶν Κομσομόλων τοῦ συνεργείου του λένε ὅτι δέν παίρνουν τό «Πρίμ» γιατί δέν καλύπτονται πολλές ὧρες ἐργασίας τῶν ἐργατῶν, μέ ἀποτέλεσμα οἱ ἀποδοχές του νᾶναι πολύ μικρότερες ἀπ' αὐτές πού ἔπρεπε, καί δέν καλύπτονται οἱ ὧρες τους* γιατί δέν εἶναι καλά ὀργανωμένη ἡ παραγωγή. *Καί δέν εἶναι μόνο αὐτό. Ὁ Ποταπώφ ἀποδείχνει ὅτι ἦταν σφάλμα ἡ μείωση τοῦ ἀρχικοῦ πλάνου καί ὅτι εἶχαν ὅλες τίς δυνατότητες νά τό ἐκπληρώσουν. Γι' αὐτό τό λόγο, προτείνει νά ἐπιστρέψουν ὅλοι τό* Πρίμ γιά λόγους ἠθικῆς τάξης» (*Ριζοσπάστης*, 6/2/77. Οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μου)

Τό μοναδικό πρόβλημα λοιπόν εἶναι ὅτι «*ἡ παραγωγή δέν ἦταν καλά ὀργανωμένη*» καί ἐπιβάλλεται ἡ καθαρτήρια τιμωρία αὐτῆς τῆς ἀμέλειας μέσα ἀπό τούς φορεῖς τῆς «ἠθικῆς τάξης». Ἄν μερικοί ἀντιστέκονται (ὁ διευθυντής, ὁ προγραμματιστής) δέν τό κάνουν παρά γιατί εἶναι στενοκέφαλοι καί δύστροποι γραφειοκράτες (δέν ἔχετε παρά νά προσέξετε τό σουλούπι τους: ὁ διευθυντής μοιάζει μέ ἰταλό μικροαστό διευθυντή ἀστυνομικοῦ τμήματος κι ὁ προγραμματιστής μέ συνταξιοῦχο ἀγροφύλακα πού ἔχει σάν μοναδικό φίλο τό κυνηγόσκυλό του. Ἀντίθετα ὁ γραμματέας τῆς κομματι-

κῆς ἐπιτροπῆς μέ τό ἄψογο κουστούμι καί τά καλοφτιαγμένα χαρακτηριστικά εἶναι τέλειος τεχνοκράτης). Ἡ ἠθική ὅμως τοῦ ἐργάτη εἶναι ἀμείλικτη καί κυριαρχεῖ κι ἔτσι ὅλοι μένουν εὐχαριστημένοι, πρίν εἶναι πολύ ἀργά, «στόν κατάλληλο χρόνο».

2. Τό *Πρίμ* εἶναι μιά *ταινία – πυραμίδα*. Οἱ πρῶτες εἰκόνες της, μᾶς καθίζουν στήν ἐπιφάνεια μιᾶς ἐπίπεδης βάσης, ὅπου παρακολουθοῦμε μιά σειρά ἀπό καθημερινούς κι ἀσήμαντους διαξιφισμούς τῶν ἐργατῶν, πού ἔχουν τοποθετηθεῖ ἐκεῖ μέ τέτιο τρόπο ὥστε νά ὑπάρξει μιά «πραγματική» βάση στή συνεδρίαση τῆς κομματικῆς ἐπιτροπῆς (ἀρχικά, ὅταν βρισκόμαστε *ἔξω* ἀπ' τό χῶρο τῆς συνεδρίασης, ἀκόμα καί ἡ ἄρνηση τοῦ Πρίμ δέν μᾶς κάνει καί τόσο μεγάλη ἐντύπωση). Ἡ πυραμίδα ἀρχίζει νά ὀρθώνεται συστηματικά καί νά μᾶς περιβάλλει ἀπ' τή στιγμή πού ἀρχίζει ἡ κομματική συνεδρίαση: στήν κορύφωσή της, στό τέλος τῆς ψηφοφορίας πάνω στήν πρόταση Ποταπώφ, φτάνουμε στήν αἰχμή τῆς πυραμίδας, στήν διατύπωση τῆς Ἀλήθειας (4 μέ 3, ὑπέρ τοῦ Ποταπώφ). Τό ὑποκείμενο τῆς διατύπωσης: τό Κόμμα. Ἡ αἰχμή τῆς κομματικῆς πυραμίδας; Ὁ Γραμματέας τῆς κομματικῆς ἐπιτροπῆς, ὁ Φαραώ.

Ἡ Ἀλήθεια στό σύστημα τῆς πυραμίδας εἶναι *μοναδική*. Τά τρία νυχτερινά πλάνα μετά τή λύση τῆς συνεδρίασης εἶναι γιά τόν *Ριζοσπάστη* ὁ οὐρανός πού γλυκοχαράζει καί γιά κάποιους ἄλλους μιά μεταφυσική ἀβεβαιότητα, κληρονομημένη ἀπ' τόν Ἀντονιόνι: ἄς μήν κλείνουμε ἐπιτέλους τά μάτια, σ' αὐτές τίς *εἰκόνες!* Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι στό *ἐκτός πεδίου τους*, ὁ Μικελιάν διατηρεῖ τήν φωτισμένη ὕπαρξη τοῦ δωματίου ὅπου ἔγινε ἡ συνεδρίαση. Τό κόμμα μεταβάλλεται σέ *μοναδική* πηγή φωτός, ἔστω κι ἄν αὐτή εἶναι κρυφή καί φροντίζει νά ὑποβάλλει τήν παρουσία της μέσα ἀπό μιά ἐπιβλητική ἀπουσία. Ἀπ' ὅπου καί μιά σίγουρη δόση ἀβεβαιότητας, πού ἐγγράφεται ὅμως στό πλαίσιο τοῦ ἐρωτήματος: τό κόμμα θά τά καταφέρει; Ὁ *Ριζοσπάστης* καταλήγει: «*Ἀπ' ὅλα αὐτά, σάν συνισταμένη τους ζυμώνεται ὁ νέος Ἄνθρωπος στή σοσιαλιστική κοινωνία. Μέσα ἀπό τίς δυσκολίες, ἀπό τά λάθη, μέ γνώμονα τήν κομματικότητα καί τήν συλλογικότητα, μέ τήν προοπτική ὅτι τίποτα δέν χαρίζεται καί μέ τήν πίστη ὅτι οἱ δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπου σέ μιά κοινωνία, πού οἱ ἀντικειμενικές συνθῆκες εἶναι εὐνοϊκές, δέν εἶναι περιορισμένες, οἰκοδομεῖται ἡ Νέα κοινωνία. Μιά κοινωνία πού σ' αὐτήν ἡ ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό μιά ἁπλή πραγματικότητα*». Νεοτεχνοκρατικό ὅραμα, χωρίς αὐταπάτες...

3. Θά ἐπιχειρήσω, ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτά, τή διατύπωση ἑνός συμπεράσματος: τό *Πρίμ συντηρεῖ τήν εἰκόνα τῆς κριτικῆς*, ἔτσι ὅπως τήν δραματίζεται ἡ ἐπίσημη σοβιετική ἰδεολογία, δίνοντας ἕνα Ἀπόλυτο πρότυπο, πού ἐπιτρέπει γιά μιά ἀκόμα φορά νά χαρακτηρισθοῦν ἄλλες, ὑπόγειες καί ἀνατρεπτικές κριτικές προσπάθειες, ἰμπεριαλιστικές συνομωσίες καί νά διωχθοῦν ἀμείλικτα. Δέν ἔχετε παρά νά ἐξετάσετε τήν στάση τοῦ *Ριζοσπάστη* μπροστά σέ μιά πραγματικά ἐξεγερμένη ταινία ὅπως *ἡ Φυλλοροή*, πού ἀγνοεῖ ἐντελῶς τίς κομματικές ἐπιτροπές καί βρίσκει τόν τρόπο νά παίξει ἐπικίνδυνα, νά κινηθεῖ στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ τῆς λαϊκῆς ἀντίστασης, μέσα ἀπ' τήν *ὑπερβολή τοῦ κωμικοῦ στοιχείου*, μέσα ἀπ' τή διαστροφή καταστάσεων καί ἀξιῶν (Τό *Πρίμ* σπάει ὅλα τά ρεκόρ εὐπρέπειας καί σοβαροφάνειας.)

Τέλος, τό *Πρίμ* κάνει εὐχαρίστως ἕνα ἄνοιγμα *στά δεξιά* (ἐκεῖ ὅπου ἡ μόνη διεκδίκηση, τό μόνο αἴτημα, εἶναι ὁ διάλογος κι ὄχι οἱ *ταξικοί ὅροι* μέ τούς ὁποίους διεξάγεται – βλέπετε καί τό κείμενο τοῦ Β. Βασιλικοῦ στό *Ἀντί*) γιά νά κλείσει τό δρόμο σέ μιά *ἀριστερή κριτική τοῦ σταλινισμοῦ* (περίπτωση Μπίρμαν, συλλήψεις μελῶν ἐργατικῶν ἐπιτροπῶν στήν Πολωνία).

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

Ἡ εὐφυΐα τῶν λουλουδιῶν
(Ὁ ἀθῶος)

Ὁ Ἀθῶος
(L' Innocente)

Ἰταλία, 1976

Σκην: Luchino Visconti. *Σεν:* Suso Cecchi d' Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti, βασισμένο στό μυθιστόρημα *L' Innocente* τοῦ Gabrielle d' Annunzio. *Φωτ:* Pasqualino de Santis. *Μουσ:* Franco Mannino. *Ντεκόρ:* Mario Garbuglia. *Κοστ:* Piero Tosi. *Μοντάζ:* Ruggero Mastroianni. *Παρ:* Giovanni Bertolucci, γιά τήν Pizzoli Film. *Ἑρμ:* Giancarlo Giannini (Τούλιο), Laura Antonelli (Τζουλιάνα), Jennifer O' Neil (Τερέζα Ράφο), Marc Porel (Φίλιπο Ἀρ-

Τό πραγματικό πρόβλημα πού διαταράζει τή σχέση τοῦ ζευγαριοῦ τῆς ταινίας τοῦ Βισκόντι, ἄς τό ποῦμε ἀπ' τήν ἀρχή, δέν εἶναι ἡ ἀπιστία τοῦ συζύγου, ἀλλά ὁ ἔρωτάς του γιά τόν ἐραστή τῆς γυναίκας του. Πρόβλημα τῆς ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφιλίας λοιπόν, πού ὑπῆρξε γιά τόν Βισκόντι ἡ βασική πηγή ὁλόκληρης τῆς θεματικῆς καί ἰδεολογικῆς του παραγωγῆς – καί πού ἐδῶ εἰσάγεται σάν ἀστραπή καί *ἀποκάλυψη* μέσα στή μυθοπλασία: ἡ στιγμή ὅπου ὁ ἐραστής τῆς γυναίκας τοῦ ἥρωα βγαίνει γυμνός ἀπ' τό λουτρό. Ἀπό δῶ καί πέρα ὁ σύζυγος θ' ἀρχίσει νά ζεῖ μέσα στόν πανικό μπροστά στήν ἀνάδυση τῆς ἀλήθειας του. Ἀλήθεια πού θά πάρει τήν ὄψη τῆς *ζήλειας* (ὁ Φρόϋντ δέν ἔπαψε νά τονίζει ὅτι ἡ ζήλεια εἶναι ἡ κλασική ἐκδήλωση τῆς ὁμοφυλοφιλίας) καί παράλληλα τή μορφή τῆς ψυχικῆς, ἠθικῆς καί σωματικῆς *ἀγωνίας* (ἀνησυχία, ἀπαισιοδοξία, φιλοσοφική ἀναζήτηση, ἱδρώτας...) Τό πρόβλημα τώρα εἶναι γιά τό σύζυγο νά *ἀπαρνηθεῖ* τήν ἀλήθεια του μέ ὅλα τά μέσα, τό τελευταῖο τῶν ὁποίων εἶναι ἡ φιλοσοφική ἰδέα τοῦ ἐλεύθερου ἀνθρώπου (στόν *Θάνατο στή Βενετία* τό ρόλο της ἔπαιζε ἡ Ὁμορφιά: ἀδέξια ἰδεαλιστικοποίηση τοῦ ὁμοφυλόφιλου πόθου), δηλαδή τό πρόβλημα τῆς *μοίρας:* εἶμαι ἤ ὄχι ἐλεύθερος νά διαλέξω τή ζωή μου, τόν πόθο μου; Γνωρίζοντας πολύ καλά ὅτι ὁ πόθος του ἔχει διαλέξει ἤδη γι' αὐτόν, ὁ Τούλιο ἀπαρνεῖται αὐτή τή γνώση του, λέγοντας τό ὄχι στήν ἀλήθεια του. Ἡ αὐτοκτονία του εἶναι λοιπόν ἡ ἀπάρνηση τῆς ὁμοφυλοφιλίας του, συγχέεται δέ ἀξεδιάλυτα μέ τήν

ἰδέα τοῦ νιτσεϊκοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία εἶναι μᾶλλον ἡ ἐξιδανίκευσή της. Ἀλλά ἡ ἀπάρνηση κι ἡ ἐξιδανίκευση δέν κατορθώνουν νά σκεπάσουν τήν ἀλήθεια, ὅπως στίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Βισκόντι: ἡ μυθοπλασία δέν ἀποτελεῖ πιά κανένα *ἄλλοθι* τῆς ἀπάρνησης, ἐννοῶ ὅτι ἡ ἱστορία εἶναι τόσο ἁπλή καί συμπυκνωμένη, ὥστε νά μή μᾶς μένει πιά καμιά ἀμφιβολία γιά τήν ἀλήθεια τῶν προσώπων – καί γιά τήν ἀλήθεια τοῦ σκηνοθέτη. Καμιά αἰτία δέ συνδέεται πιά μέ τό θάνατο τοῦ Τούλιο, ἐκτός ἀπ' τή σκηνή τοῦ λουτροῦ, ἡ ὁποία εἶναι ἡ αἰτία τῆς διαμόρφωσης τοῦ πόθου τοῦ Τούλιο, ἀλλά καί μιά εὐκαιρία, μιά ἀφορμή γιά τήν ἀνάδυση τῆς ἀπωθημένης ἀλήθειας του. Ἡ *πραγματική αἰτία*, λοιπόν, κρύβεται στό παρελθόν, ἤ καλύτερα βρίσκεται *παντοῦ καί πάντοτε:* ὁ Φρόυντ εἶχε ἤδη πρίν μισόν αἰώνα τό θάρρος νά τοποθετήσει τήν ἀνδρική ὁμοφυλοφιλία στή βάση κάθε κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ* (ἀλήθεια πού σήμερα χρησιμοποιοῦν τά φεμινιστικά κινήματα στήν πάλη τους ἐνάντια στήν πατριαρχία), κι ὁ Βισκόντι δέν παύει νά τήν ἐγγράφει παντοῦ μέσα στόν κόσμο τῆς ἀνδρικῆς «φιλίας»: ἔτσι ἐδῶ βλ. τό ρόλο τῆς *ξιφομαχίας*. Ἄν ἡ ξιφομαχία εἶναι στό φίλμ ἡ πραγματοποίηση τῆς κοινότητας τῶν ἀνδρικῶν ἰδανικῶν καί πόθων (ἡ περίφημη «ἀνδρική φιλία») αὐτή θά ἐγγραφεῖ τήν δεύτερη φορά μέσα στήν ταινία σάν τό ἀποκορύφωμα τῆς *παράνοιας* τοῦ Τούλιο, ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νά σκοτώσει τόν ἀδελφό του, γιατί νομίζει ὅτι πίσω ἀπ' τήν μάσκα του κρύβεται ὁ ἐραστής τῆς γυναίκας του. Γιά τόν Βισκόντι λοιπόν ἡ ἀνδρική φιλία εἶναι μιά ἀπωθημένη ὁμοφυλοφιλία καί παράλληλα παρανοϊκό παραλήρημα, πού ἐγγράφεται στό βάθος ὅλων τῶν κοινωνικῶν σχέσεων (βλέπε ἐδῶ τήν ἄποψη τοῦ Κλώντ Λεβί-Στρώς ὅτι οἱ γυναῖκες ἀποτελοῦν μέσα στίς στοιχειώδεις σχέσεις τῆς συγγένειας ἀντικείμενα ἀνταλλαγῆς ἀνάμεσα στούς ἄνδρες, ἤ ἐπίσης τήν ἄποψη τοῦ Ζάκ Λακάν ὅτι στό ἐρωτικό παιχνίδι τό μόνο ἀντικείμενο πού ἔχει ἀξία γιά τόν ἄντρα καί γιά τή γυναίκα εἶναι τό ἀνδρικό γεννητικό ὄργανο καί ὄχι τό γυναικεῖο).

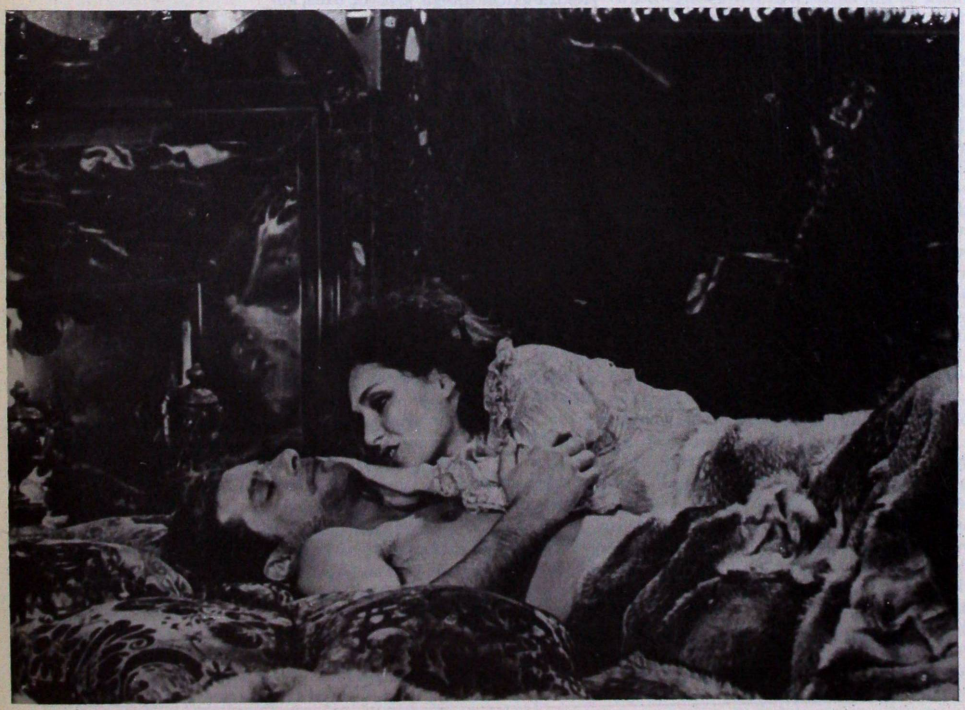
Ἡ ταινία του θ' ἀποσυνδέσει τή μυθοπλασία ἀπ' τήν ἀλήθεια τοῦ Τούλιο καί ταυτόχρονα θά αὐξήσει τίς *ἐντυπώσεις ὀμορφιᾶς καί γνώσης* οἱ ὁποῖες δέν εἶναι πιά ἐδῶ μονάχα ἐξιδανικεύσεις τοῦ σεξουαλικοῦ πόθου, ἀλλά καί παραπληρωματικά χρωματικά, διακοσμητικά στρώματα. Βέβαια, δέν πρέπει ἐδῶ νά λησμονήσουμε ὅτι τούς χώρους τοῦ φίλμ γεμίζουν πάντοτε ἄφθονα *λουλούδια*, τά ὁποῖα δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τήν ὕψιστη ἀπάρνηση τῆς ἀλήθειας τοῦ Τούλιο (καί τού κόσμου του): ἀλήθεια τοῦ ἐσχατολογικοῦ συμπτώματος (βλ. τόν ἱδρώτα του, ἤ τήν ἀποσύνθεση τῆς Βενετίας στό *θάνατο*, ἀλλ' ἐπίσης καί τήν ἐπανεμφάνιση τῆς ἐνετσιάνικης χολέρας ἐδῶ μέ τή μορφή τοῦ ἀφρικανικοῦ πύρετοῦ πού θανατώνει τόν ἐραστή τῆς γυναίκας τοῦ Τούλιο στήν Ἀφρική...). Ἀλήθεια τοῦ θανάτου, τῆς καταστροφῆς πού, δυστυχῶς, δείχνεται πάντα ἀπ' τόν Βισκόντι σάν δύση, λυκόφως (θά μποροῦσε νά εἶναι κι ἐπιθετικότητα, ἀρνητικότητα, ἀνατροπή...).

Ὁ Βισκόντι, βέβαια, δέν παραλείπει κι ἐδῶ νά ἀπαρνηθεῖ κι αὐτός τήν ἀλήθεια, ὅπως καί στίς ἄλλες ταινίες του: *βλ.* ἔτσι τό τελευταῖο μέρος τῆς ταινίας, τή συζήτηση ἀνάμεσα στόν Τούλιο καί τήν ἐρωμένη του, ἡ ὁποία χτίζεται μέ ἐκπληκτικά ἔξυπνους διαλόγους, πού δέν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπ' τό νά *ἐπιβεβαιώνουν ἀρνητικά* τό μυστικό τοῦ Τούλιο. Σ' αὐτό δέ τό ἐπίπεδο ἐγγράφεται κάτι στήν ταινία πού θά τό ὀνομάζαμε *εὐφυΐα:* ἡ ἀρνητική ἐπιβεβαίωση τῆς ἀλήθειας, τό *ὄχι* πού ἀποτελεῖ τόν ἀπαραίτητο ὅρο τοῦ λογικοῦ συλλογισμοῦ. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἡ ταινία εἶναι μέ τή σειρά της εὐφυής, διαυγής, στό μέτρο πού ἡ ἀλήθεια εἰσάγεται σέ κάθε στιγμή μέσα της καταστρέφοντας κάθε πιθανή ψευδαίσθηση τοῦ θεατῆ: βλέπε ἐδῶ τή σκηνή ὅπου ἀνακαλύπτουμε ἔκπληκτοι ὅτι ὁ Τούλιο ἐπισκέπτεται κρυφά τό ὀρέφος, ἐνῶ νομίζαμε ὅτι τό μισεῖ.

Ἡ διαφορά ἀπ' τό *Θάνατο στή Βενετία* εἶναι ἐδῶ ὅτι ὁ Βισκόντι δέν κατορθώνει ν' ἀποκρύψει τόσο τέλεια ὅσο ἐκεῖ τή φύση τοῦ πόθου τῶν ἡρώων του (μέ μέσο τήν Τέχνη ἤ τόν Πολιτισμό) κι ὅτι ἐδῶ ὁ ἥρωάς του περιγράφεται σάν ἑτεροφυλόφιλος ἄνδρας (σέ ἀντίθεση μέ τίς ἄλλες ταινίες του, ὅπου τό διφορούμενο τοῦ πόθου ἦταν πιό ἰσχυρό), κατάσταση ἀπ' τήν ὁποία πηγάζει πιό καθαρά ἡ *κοινωνικότητα* τοῦ προβλήματος τοῦ Βισκόντι, δηλ. ὁ *ἀποκλεισμός* κάθε ψυχολογικοῦ, προσωπικοῦ καί βιολογικοῦ καθορισμοῦ τοῦ δρῶντος προσώπου: ὁ Τούλιο εἶναι τέλειος ἑτεροφυλόφιλος – κι ἀκριβῶς γι' αὐτό ὁμοφυλόφιλος ἄνδρας. Διαλεκτική τοῦ προφανοῦς καί τοῦ μυστικοῦ, πού κατά κάποιο τρόπο εἶναι ἐδῶ *δομική* (ὁ Τούλιο εἶναι τό *μοντέλο* κάθε «κανονικοῦ» ἄνδρα), γεμπόριο), Rina Morelli (μητέρα τοῦ Τούλιο), Massimo Girotti (Στέφανο Ἐγκάνο), Didier Hautepin (Φεντερίκο), Marie Dubois (πριγκήπισσα), Roberta Paladini (Ἐλβιρέτα), Claude Mann (πρίγκηπας).

Διάρκεια: 125΄. *Διανομή:* Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης

★ Βλέπε τή *Συλλογική Ψυχολογία καί ἀνάλυση τοῦ Ἐγώ.*



γονός πού ἐντείνεται κι ἀπ' τό ὅτι τό μυθολογικό στοιχεῖο *ἀποκλείεται* κι αὐτό, διώχνεται ἔξω ἀπ' τή σκηνή: ἡ Ἀφρική, ὅπου πεθαίνει ὁ ἐραστής, εἶναι ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει ἀπ' τή χολέρα τῆς Βενετίας.

Γιατί λοιπόν τό φίλμ τοῦ Βισκόντι ἀπογοητεύει τή στιγμή ἀκριβῶς πού ἔρχεται νά παραγάγει τήν ἀλήθεια ὅλης τῆς κινηματογραφίας του (τήν παρανοϊκή δομή τοῦ πατριαρχικοῦ ὑποκειμένου καί τίς ἐκφάνσεις της: ὁμοφυλοφιλία, τέχνη, πολιτισμός, γλώσσα κ.τ.λ.) τήν ἀλήθεια τοῦ ὑποκειμένου Βισκόντι;

Θά δόσω ἐδῶ δύο ἐξηγήσεις: πρῶτα ἡ ὁμοφυλόφιλη δομή τοῦ πόθου τῶν ἡρώων τοῦ Βισκόντι ἐπενδυόταν στίς προηγούμενες ταινίες του μέσα σέ μιά *ἱστορική* ἤ *πολιτική* δομή, πράγμα πού εἶχε ἀποτέλεσμα τήν ἱστορικοποίηση τῆς σεξουαλικῆς ὁρμῆς, τή χρησιμοποίησή της μέσα σέ μιά θετική προοπτική (βλ. τά ἀριστουργήματα τοῦ Βισκόντι: *Ἡ γῆ τρέμει, Ὁ Γατόπαρδος, Σένσο).* Μέ ἄλλα λόγια ἡ παράνοια κι ἡ δύναμή της (*ἡ πρωκτική ὁρμή*, ὁ σαδισμός, ἡ ἐπιθετικότητα κ.τ.λ.) γίνονταν ἡ φόδρα τῆς Ἱστορίας (ὅπως καί στίς ταινίες τοῦ Ἀϊζενστάϊν, ὅπου ἡ ὁμοφυλόφιλη ὁρμή παράγει στήν κυριολεξία τούς «θετικούς» ἥρωες· σκέφτομαι ἐδῶ τούς τύπους τῶν ναυτῶν τοῦ *Ὀκτώβρη*, φορεῖς ἑνός ἀπόλυτου θετικισμοῦ), ἐνῶ ἐδῶ ἡ Ἱστορία ἀπουσιάζει ἀπόλυτα, κι ἡ δομική διαλεκτική γιά τήν ὁποία μιλᾶμε πιό πάνω μένει κατά κάποιο τρόπο δίχως ἔδαφος, δίχως λίπασμα πού θά τῆς ἔδινε σάρκα καί ὀστά, αἷμα καί χυμό.

Ἡ δεύτερη ἀντίρρησή μας εἶναι γενικῆς τάξης καί ἀφορᾶ τό *μάτι* πού κοιτάζει καί χτίζει τόν *Ἀθῶο*, τό μάτι ἑνός δημιουργοῦ κατά κάποιο τρόπο *νεκροῦ*. Ἡ κάμερα τοῦ Βισκόντι καθηλώνει τά ἀντικείμενά της, μόνο γιά νά τά σκοτώσει μέσα στή μαγεία τους. Ἡ αἰσθητική τοῦ φίλμ χαρακτηρίζεται ἀπό ἕνα εἶδος γεροντισμοῦ: ἡ κάμερα συρικνώνει τό θαυμάσιο παιχνίδι τοῦ κάδρου καί τοῦ ἐκτός – κάδρου τοῦ ζούμ καί τῆς ἀκινησίας, πού καθόριζε τό *Γατόπαρδο* ἤ τό *Θάνατο* στή *Βενετία*, καί καρφώνεται πάνω στό ἀντικείμενο, σκοτώνει τήν κίνησή του, τό κάνει δικό της, πράγμα πού σημαίνει ὅτι αὐτό χάνεται γιά πάντα γιά τό μάτι τοῦ θεατῆ. Ὁ Βισκόντι θανατώνει ἔτσι τήν εἰκόνα, τή στιγμή ἀκριβῶς πού κυριαρχεῖ ἀπόλυτα πάνω της, πού μᾶς τήν προσφέρει νά τήν θαυμάσουμε, σάν ἕνα μπουκέτο ἐξαίσια ἀλλά πεθαμένα λουλούδια. Τί μένει;

Τό μοντέλο μιᾶς ὁλόκληρης καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, τό ὁποῖο προφέρει τήν ἀλήθεια του ὄντας νεκρό, δηλαδή ἀδιάφορο πιά γιά τό θεατή.

Ἡ ἐξυπνάδα κι ἡ εὐφυΐα δέν εἶναι πειστικές ἀποδείξεις γι' αὐτό πού ὀνομάζουμε «αἰσθητική συγκίνηση» ἑνός ἔργου τέχνης, ὅταν δέ συνοδεύονται κι ἀπ' τήν *ὁρμή* πού τίς ἐπενδύει μέσα σ' ἕναν ἐνεργητικό, δυναμικό μηχανισμό. Κι ἀπό δῶ ἴσως προέρχεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ *Ἀθῶος* ἐπαναλαμβάνει γνωστά κλισέ: ἀπ' τό γεγονός ὅτι ἡ εὐφυΐα του *λιποθυμᾶ* σέ κάθε στιγμή πού τό φίλμ προσπαθεῖ νά τήν προφέρει.

Ν. ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

Υ.Γ. Ἄν τό φίλμ ἔχει τουλάχιστον τό προτέρημα νά μιλᾶ τήν ἀλήθεια ἑνός κινηματογράφου (βλ. τό *1900*, ἀλλά καί τά γουέστερν τοῦ Φόρντ, τοῦ Χώκς, τοῦ Πέκινπα, τά φίλμ τοῦ Γουάϊλντερ κ.τ.λ. κ.τ.λ.), χαράζοντας αὐστηρά τά ὅριά του, ποιά θά ἦταν ἡ ὑπέρβαση, ἡ ἀπάντηση σέ μιά τέτια προβληματική; Τό *Οὐζάλα* τοῦ Κουροσάβα φαίνεται νά δίνει ἤδη μιά πιθανή λύση: σ' αὐτό ἡ «φιλία» δίνει τή θέση της στήν *ἀδιαφορία*. Ἀλλά θά ἀσχοληθοῦμε στό ἑπόμενο τεῦχος μ' αὐτή τήν ταινία.

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν Σ.Κ. '77. Κάντε τον γνωστό. Ἡ ἔκδοσή του στηρίζεται στή βοήθειά σας.

αλληλογραφια

Ἀγαπητέ Σύγχρονε Κινηματογράφε

Περίμενα καί τό 12ο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ γιά νά διαπιστώσω ὅτι δέν ὑπάρχει καμμιά ἀναφορά στό 4ο φεστιβάλ διεθνοῦς κινηματογράφου ἐνῶ ὑπῆρχαν κάποιες ἀξιόλογες συμμετοχές ὅπως *Τό ἀγόρι* καί ἡ *Υίοθεσία*. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι στό 11ο τεῦχος περιέχεται κριτική γιά τήν *Υίοθεσία* χωρίς κἄν μία ἀναφορά στό ὅτι παρουσιάστηκε στό φεστιβάλ.

Θά ἤθελα νά πιστεύω ὅτι ἡ ἔλλειψη ἀναφορᾶς σ' αὐτό ὀφείλεται σ' ὁποιοδήποτε λόγο ἐκτός ὅμως ἀπό τοπικισμό πού ἐντελῶς στεῖρα ἀκολουθοῦν πολλοί.

Ἡ ἄγνοια ὁπωσδήποτε δέν εἶναι ἡ καλύτερη λύση γιά διάφορα προβλήματα. Γι' αὐτό θά ἔπρεπε νά ἀναλύσετε τούς σκοπούς του, γιατί συγχωνεύθηκε μέ τό φεστιβάλ τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου κ.ἄ.

Μέ κάθε καλή πίστη
Μαχαιρίδης Δημήτρης
Λυκούργου 65
Καλλιθέα
Ἀθήνα

Ὁ προσεκτικός ἀναγνώστης μας, μᾶς δίνει μ' αὐτό τό γράμμα του τήν εὐκαιρία νά ἐπανέλθουμε μέ συντομία στά προβλήματα πού θέτει τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μέ τό ὁποῖο ἔχουμε νά ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ καί δύο χρόνια.

Ἀρχικά, θά θέλαμε νά τόν καθησυχάσουμε: δέν παρακινούμαστε ἀπό κανένα τοπικιστικό πάθος, οὔτε ἀπό κανένα συναίσθημα ἐχθρότητας ἤ φθόνου ὡς πρός τίς ἐκδηλώσεις πού ὀργανώνονται στή συμπρωτεύουσα, ὅπου (τόν διαβεβαιώνουμε γι' αὐτό) ξαναγυρίζουμε κάθε χρόνο μέ μεγάλη εὐχαρίστηση. Ἄν παραμελοῦμε συνειδητά νά γράφουμε τίς ἐντυπώσεις μας γιά τό Διεθνές Φεστιβάλ, τήν ἴδια στιγμή πού περνᾶμε τό ὁμόλογό του ἑλληνικό φεστιβάλ «διά πυρός καί σιδήρου», ὑποβάλλοντάς το ἀκατάπαυστα σέ μιά ἀναλυτική κριτική, αὐτό ὀφείλεται μόνο καί μόνο στό ὅτι πιστεύουμε ὅτι αὐτή ἡ ἐκδήλωση παρουσιάζει τά τελευταῖα χρόνια ἕνα ὀδυνηρό θέαμα, τόσο στό ἐπίπεδο τοῦ προγραμματισμοῦ, ὅσο καί σ' ἐκεῖνο τῆς ὀργάνωσής της καί ὅτι ἡ συνέχισή της ἀπό χρόνο σέ χρόνο, ἔτσι ὅπως ἔχει, δέν εἶναι παρά μιά πρόκληση στήν κοινή νοημοσύνη καί σέ ὅλους ὅσους ἐνδιαφέρονται περισσότερο ἤ λιγότερο γιά τόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό τό λόγο, μέ δεδομένες αὐτές τίς συνθῆκες, προτιμᾶμε νά τό ἀγνοοῦμε ἐντελῶς, παρά νά τοῦ προσφέρουμε τήν παραμικρή ἀξιοπιστία ἀντιμετωπίζοντάς το στά σοβαρά, γεγονός πού θά εἶχε σάν κατάληξη τήν ἀναγνώριση μιᾶς ὕπαρξης πού τό ἴδιο φαίνεται νά χάνει, ὅπως ἀποδείχνει ἡ πραγματικότητά του. Πέρισυ, γιά παράδειγμα, κυριάρχησε σ' αὐτό ἡ ἀθλιότητα καί ἡ ἀσχετοσύνη (χωρίς νά ὑπολογίσει κανείς ὅτι γινόταν ταυτόχρονα μέ τό Ἑλληνικό φεστιβάλ, πράγμα πού πολλαπλασίαζε τή γραφειοκρατική ἀσυνοχή, τήν αὐθαιρεσία καί τό χάος σ' ὅλα τά ἐπίπεδα). Ἄς τό ἐξετάσουμε ἀρχικά ἀπ' τήν ὀργανωτική ἄποψη: στά χέρια ὑπαλλήλων-γραφειοκρατῶν πού μοιάζουν ν' ἀγνοοῦν τά πάντα σχετικά μέ τόν κινηματογράφο καί πού δύσκολα θά μᾶς ἔπειθαν ὅτι ἔχουν ἐπισκεφτεῖ ἔστω καί τό παραμικρό φεστιβάλ στό ἐξωτερικό, τό Διεθνές «φεστιβάλ» δέν εἶναι παρά ἕνα πρόσχημα γιά τήν ξεπερασμένη καί παράλογη διατήρηση μιᾶς τελετῆς πού θέλει νά δόσει τήν εὐκαιρία στήν τοπική μπουρζουαζία καί σέ μιά ψευτοελίτ νά ἐπιδείξουν σέ μερικούς ξένους προσκεκλημένους, πού ἀτύχησαν «ναυαγώντας» στήν συμπρωτεύουσα, τά στιλβωμένα μέ ἐπιμέλεια ψευτοστολίδια τους, σέ διάφορες κοσμικές «ἀτραξιόν» καί τουριστικούς ἤ παραθαλάσσιους χώρους. Τυπική ἀντίδραση ἑνός κομπλεξικοῦ ἀστικοῦ ἐπαρχιωτισμοῦ πού ἐπιδιώκει μανιωδῶς νά θαμπώσει τούς πάντες καί τά πάντα! Ἀλλά, ὁ κινηματογράφος, ποῦ εἶναι μέσα σ' ὅλα αὐτά; Γιά τούς ὀργανωτές ἀντιπροσωπεύει, σίγουρα, τόν τελευταῖο τροχό τῆς ἅμαξας. Ὅποιος παρακολούθησε πρίν δύό χρόνια ἐκεῖνες τίς «ἀξέχαστες» προβολές, ὅπου οἱ ταινίες δέν εἶχαν ὑποτίτλους, οἱ κόπιες χάνονταν στά πιό ἀπίθανα μέρη ἤ δέν ἔφθαναν ποτέ, τά προγράμματα ἄλλαζαν συνέχεια, ὅπου οἱ ξένοι κινηματογραφιστές (ὅσοι ἀπ' αὐτούς εἶχαν προσκληθεῖ, δηλαδή τυχαῖα) ἔβλεπαν τίς μέρες νά περνᾶνε μέ τήν ἐλπίδα ὅτι ἡ ταινία τους θά βρεθεῖ καί θά προβληθεῖ πρίν ἀπό τήν τελετή λήξεως, ὅποιος λοιπόν ἔζησε αὐτές τίς στιγμές πανικοῦ, σύγχυσης ἤ ἄγχους δέν μπορεῖ παρά νά θεωρήσει τουλάχιστον σκανδαλώδη ὅλα ὅσα συμβαίνουν κάθε χρόνο στή Θεσσαλονίκη. Δέ χρειάζεται νά ξαναγυρίσουμε μέ λεπτομέρειες στά συμβάντα: εἶναι πολύ γνωστά γιά νά μᾶς ἀπασχολοῦν πάλι καί πάλι. Ὁ ἀναγνώστης μας ἴσως ἔχει παρακολουθήσει, ἄλλωστε, τόν καθημερινό τύπο πού (στήν πλειοψηφία του) δέν παράλειψε ὅλα αὐτά τά χρόνια νά ἐπισημαίνει τό τέλμα στό ὁποῖο βυθίζεται μέ κανονικό ρυθμό ἡ ὅλη ἐκδήλωση.

Ὡστόσο, θά ἤθελα νά τοῦ ὑπενθυμίσω, μιά καί δίνει σημασία στίς λεπτομέρειες, ὅτι στό παρελθόν προσπαθήσαμε νά ἀντιμετωπίσουμε σοβαρά τά προβλήματα τοῦ Διεθνοῦς φεστιβάλ, τόσο στό θεσμικό ὅσο καί στό ὀργανωτικό ἐπίπεδο. Θά τόν συμβούλευα μάλιστα νά ἀνατρέξει στά σχετικά κείμενα, πού ἔχουν δημοσιευτεῖ στόν Σ.Κ. '74 ἀρ. 2-3, ὅπου θά βρεῖ δυό ἀπόψεις, τοῦ Σπύρου Παγιατάκη καί τοῦ Θόδωρου Κρητικοῦ, πού θά τόν βοηθήσουν ἴσως νά σχηματίσει μιά συνολική ἄποψη γιά μιά κατάσταση πού ὄχι μόνο δέν ἄλλαξε, ἀλλά χειροτέρεψε, μέσα σ' αὐτά τά δύο χρόνια πού πέρασαν ἀπό τότε, σέ τέτοιο βαθμό ὥστε φυσιολογικά θά ἔπρεπε οἱ ὀργανωτές νά ἔχουν τουλάχιστον αἴσθανθεῖ τόν κίνδυνο (ἐλπίζουμε νά συμβαίνει κάτι τέτοιο). Θά μπορέσει ἐπίσης νά πληροφορηθεῖ γιά τά ἐλάχιστα μέτρα πού ἐπιβάλλονται (ἄρση τῆς λογοκρισίας, ἀποδέσμευση ἀπ' τή Διεθνή Ἔκθεση, συνεκτική ὀργάνωση, αὐστηρότερη ἐπιλογή μέ κριτήρια, κτλ...) ὄχι γιά νά χρυσωθεῖ τό χάπι μιᾶς ἐκδήλωσης πού ἀπ' τή στιγμή πού δημιουργήθηκε ἔσκαβε τό λάκκο της, ἀλλά γιά νά μήν εἶναι τό φεστιβάλ μιά χλωμή καρικατούρα, μιά παρωδία πού σοκάρει ὅλο τόν κόσμο ἐκτός ἀπ' τούς ἴδιους τούς ὀργανωτές του. Ὅλα αὐτά χωρίς νά ὑπολογίσουμε τίς ἀναλύσεις καί τίς παρατηρήσεις μιᾶς δεύτερης φάσης, πού θά ἐπέτρεπαν τήν πρόβλεψη μιᾶς ριζικῆς ἀναδιοργάνωσης τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος, μιᾶς θεμελιακῆς ἀλλαγῆς πού θά εἶχε ἀποτέλεσμα μιά ζωντανή, καινούρια ἐκδήλωση.

Κι ἄν, ὅπως παρατηρεῖ κι ὁ ἐπιστολογράφος μας, ταινίες ἀξιόλογες σάν τήν Γίοθεσία, τό Ἀγόρι, ἤ ὁ Κύριος Κλάϊν προβλήθηκαν πέρισυ στό φεστιβάλ, αὐτό δέν ἔγινε δυνατό παρά μόνο χάρη στήν καλή θέληση μερικῶν διανομέων ἀλλά καί πρός τό συμφέρον τους, μιά καί ἐξασφάλισαν μ' αὐτό τόν τρόπο μιά φεστιβαλική προπερμέρα γιά μερικές ταινίες, πού ἔτσι ἤ ἀλλιῶς θά ἔβγαιναν στίς ἐμπορικές αἴθουσες (Ἄν ὁ Κύριος Κλάϊν τοῦ Τζότζεφ Λόουζυ δέν ἔχει ἀκόμη προβληθεῖ, πράγμα πού θά γίνει τοῦ χρόνου σίγουρα, αὐτό ὀφείλεται μόνο καί μόνο στά ἄγνωστα αἴτια πού πρυτανεύουν στόν ἐτήσιο προγραμματισμό τῆς Fox). Μποροῦμε, λοιπόν, νά βεβαιώσουμε ὅτι στή Θεσσαλονίκη συμβαίνει ἀκριβῶς τό ἀντίθετο ἀπό ὁπουδήποτε ἀλλοῦ: ἀντί νά δίνεται ἡ εὐκαιρία στούς διανομεῖς νά ἀντλοῦν τό στόκ τους γιά τόν χειμώνα μέσω μιᾶς ἀντιπροσωπευτικῆς ἐπιλογῆς τῶν διαφόρων τάσεων τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου, τό φεστιβάλ ἀρκεῖται, τίς περισσότερες φορές, στό νά ζητιανεύει ἀπ' αὐτούς τούς ἴδιους τούς διανομεῖς μερικές ταινίες γιά νά βουλώσει τίς τρύπες τοῦ προγράμματός του. Ἐξαίρεση ἀποτελοῦν οἱ σοσιαλιστικές χῶρες, πού στέλνουν ἀμέσως καί τακτικά στό φεστιβάλ ἕνα δεῖγμα τῆς ἐτήσιας παραγωγῆς τους: ἔτσι, κάπως στήν τύχη, εἴδαμε πέρισυ μιά ἀπ' τίς τελευταῖες ταινίες τοῦ Ἀντρέϊ Βάϊντα, τό Γραμμή Σκιᾶς, ἀπ' τό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Κόνραντ.

Ἄραγε, αὐτός εἶναι ὁ ρόλος καί ἡ λειτουργία ἑνός διεθνοῦς φεστιβάλ (ὁ ἀναγνώστης μας θά παρατήρησε βέβαια τήν πλήρη ἀδιαφορία μας γιά τό συναγωνισμό τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, πού ὑπαγορεύονται τελικά ἀπό τούς «κοινωνικούς λόγους» τῆς F.I.A.P.F καί πού τό ἐκπληκτικά χαμηλό τους ἐπίπεδο δέν ἐνδιαφέρει κανένα); Ὁ πραγματικός ρόλος τοῦ φεστιβάλ εἶναι μάλλον νά φέρει σ' ἐπαφή ἕνα ὅλο καί περισσότερο ἀπαιτητικό κοινό μέ μορφές κινηματογράφου πού τό ἐμπορικό κύκλωμα δέν προτίθεται νά τοῦ προσφέρει, νά ὀργανώνει ρετροσπεκτίβες ἐθνικῶν κινηματογράφων ἤ παραγνωρισμένων καί ἐλάχιστα γνωστῶν σκηνοθετῶν (ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ μερική ρετροσπεκτίβα πού ἦταν ἀφιερωμένη στόν Παζολίνι σημείωσε ἀναμφισβήτητη ἐπιτυχία).

Ἀντί νά εἶναι ἕνα ἀκόμη φεστιβάλ μέσα στό σωρό τῶν ἤδη ὑπαρχόντων (πού ἀνέρχονται σέ ἀρκετές ἑκατοντάδες), τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἀντικειμενικά ἀνίκανο νά συναγωνισθεῖ τά πιό σημαντικά ἀνάμεσά τους, ἀπογυμνωμένο ἀπό κάθε γόητρο, θά ἦταν προτιμότερο καί πιό ρεαλιστικό νά μετασχηματισθεῖ σέ χῶρο δουλειᾶς, ἔρευνας καί διαλόγου, ἀκολουθώντας τό παράδειγμα τῆς Βενετίας ἤ τοῦ Πέζαρο στήν Ἰταλία.

Αὐτά τά καυτά προβλήματα ἀναζητοῦν τίς λύσεις τους, τό γρηγορότερο δυνατό.

Μ. Δ.

* * *

Ἀγαπητό Περιοδικό:

Θά ἤθελα νά ἐκφράσω γιά πρώτη φορά δημόσια τόν ἀμέριστο θαυμασμό μου γιά τόν ἀόρατο ἀλλά πανθ' ὁρῶντα «Φιλμογράφο» τοῦ περιοδικοῦ σας.

Μαρξισμός, φιλοσοφία, γλωσσολογία, σχολαστικισμός, οὐμανισμός, ψυχανάλυση, σημειολογία, θεωρία κειμένου, καβάλα καί Ἐμπεδοκλῆς τά χειρίζεται ὅλα μέ ἀξιοθαύμαστη ριγουριά. Στό τελευταῖο του σημείωμα («Σχετικά μέ τό ρυθμό καί τό μοντάζ») διαπιστώσαμε μέ ἀνακούφιση ὅτι τυγχάνει καί ἔμπειρος μουσικός πού περιδιαβάζει μέ ἄνεση παρτιτοῦρες (σάν κι αὐτές τοῦ Σαϊνμπεργκ ἤ τοῦ Χρήστου) πού τρομάζουν ἀκόμα καί ἐπαγγελματίες μουσικούς.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, συγκινήθηκα πολύ ἀπό τή λεπτότητα μέ τήν ὁποία μᾶς πληροφορεῖ γιά διάφορα σημαντικά γεγονότα τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς γαλλικῆς πρωτεύουσας πού πιθανόν νά μᾶς διέφυγαν: συγκεκριμένα τό ὅτι τό Centre Pompidou (Beaubourg) ἐγκαινιάσθηκε μέ ἔκθεση «ρετροσπεκτίβα» Duchamps.

Θά μοῦ ἐπιτραπεῖ ὅμως νά κάνω μιά παρατήρηση. Πιστεύω προσωπικά ὅτι τά σημειώματά του χρειάζονται περισσότερες «ἐσωτερικές παραπομπές», ὅπως π.χ. αὐτή πού βλέπουμε στίς σελίδες 85-87 τοῦ τελευταίου τεύχους: *«γιά τήν ἔννοια τούτη βλέπε Σ.Κ. 75 στό ἄρθρο μου «Ντιντερό, Φρόυντ, Μπάρτ», σελ. 69 τή σημείωση 4».*

Ἐκτός ἀπό τό γεγονός ὅτι βοηθοῦν στόν ἐντοπισμό τοῦ νήματος τῆς κεντρικῆς προβληματικῆς πού διατρέχει τά διάφορα κείμενα, συμβάλλει ἀποφασιστικά (καί αὐτό εἶναι ἀκόμα σημαντικότερο – ὅπως ξέρουμε ὅλοι μας) σ' ἕνα βασικό στυλιστικό χαρακτηριστικό: δίνει μιά διάχυτη «ἐλαφράδα» καί χάρη στό κείμενο ἀπωθώντας ἔτσι ἀποτελεσματικά αὐτή τή «χαμέρπεια τῆς σκέψης» *(βλέπε Σ.Κ. Ἰουλ.Ὀκτ. '75, σελ. 113)*, τή σοβαροφάνεια. Σίγουρα, αὐτοί πρέπει νά εἶναι οἱ βασικοί λόγοι πού ὠθοῦν καί ἄλλους ἐγ-

κυρότατους κριτικούς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου στή συχνή χρησιμοποίηση τοῦ μέσου αὐτοῦ: σκέφτομαι τόν κ. Γεωργουσόπουλο τοῦ Βήματος.

Τελειώνοντας, θά ἤθελα νά σᾶς εὐχαριστήσω γιά τή δημοσίευση τῆς ἐπιστολῆς μου αὐτῆς καί νά παρακαλέσω νά μοῦ συγχωρέσετε τό ἐλαφρά προσωπολατρικό της ὕφος.

μέ τιμή
Ἀνδρέας Βελισσαρόπουλος
17, Τιμ. Βάσσου
Ἀθῆνα 602/Τηλ. 3607-643

Θά ἤθελα καί γώ μέ τή σειρά μου νά ἐκφράσω τή χαρά μου γιά τήν ἀνάλαφρη ἐξυπνάδα («σπιρτάδα» θά ἦταν πιό σωστό) πού διαποτίζει ἀπ' τήν μιά ἄκρη ὥς τήν ἄλλη τό παραπάνω γράμμα, τό ὁποῖο μέ τυλίγει μέσα στά Βάϊα τῆς γελαστῆς παρωδίας καί τῆς ἄκακης λεπτῆς (ἤ ἰσχνῆς) εἰρωνίας πράγμα τόσο σπάνιο σέ μιά ἐποχή πού ἡ ἐπιθετικότητα ἐγκαταλείπει τό ναό τῆς ἐτικέτας καί τῆς εὐγένειας.

Εὐχαριστῶ τόν ἐπιστολογράφο μου γιά ὁρισμένες ὑπενθυμίσεις του (θά ἐπανέλθω πιό κάτω σ' αὐτές) καί ταυτόχρονα μετατοπίζοντας ἐλαφρά τά πράγματα στή σωστή τους θέση, ὑπενθυμίζω μέ τή σειρά μου:

α) Τό «περιδιάβασμα» τῶν μουσικῶν κειμένων τό ὁποῖο φαίνεται ὅτι «τρόμαξε» μέ τή σειρά του τόν ἐπιστολογράφο δέν τυχαίνει νά πραγματοποιεῖται στό ἄρθρο μου, τό ὁποῖο βέβαια χρησιμοποιεῖ στοιχειωδέστατες ἀναφορές στόν κόσμο τῆς μουσικῆς· ἄς μήν ὑπερτιμᾶμε λοιπόν τίς καταστάσεις πού δέν μποροῦν ἀπ' τή φύση τους νά ὑπερτιμηθοῦν, γιατί τότε τό εἰρωνικό πνεῦμα μετατρέπεται σέ πνεῦμα στέρησης καί πανικοῦ,καλύτερα: σέ ὑποτίμηση τοῦ ἑαυτοῦ μας.

β) Τά περί γαλλικῆς ρετροσπεκτίβας τοῦ Duchamp (sic) δέν τά γνώριζα! Εὐχαριστῶ λοιπόν τόν ἐπιστολογράφο πού μέ πληροφορεῖ πάνω στά κοσμικοκουλτουρικά συμβάντα τοῦ διεθνοῦς δημοσιογραφικοῦ χώρου, δίχως βέβαια νά μπαίνω ἀπόλυτα στό πνεῦμα τῶν ἀναφορῶν του στόν κ. Γεωργουσόπουλο, μιά πού τό ἄρθρο του δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν «κριτική» καί μιά πού ἀπεχθάνομαι ἐλαφρά ταξινομήσεις, συγκρίσεις, ἐτικεταρίσματα κ.τ.λ. τοῦ εἴδους αὐτοῦ, πρακτική εὐρύτατα ἀναπτυγμένη στούς διάφορους κύκλους τοῦ τόπου μας, ὅπου ἡ ὑποκατάσταση ἤ ἡ παραπομπή ἀποκρύβουν τήν ἀπευθείας ἐνασχόληση μέ τό πρός κριτική ἀντικείμενο (ἤ ὑποκείμενο).

Ἐπιστρέφοντας στίς εὐχαριστίες μου, πού ἐκφράζω ἤδη πιό πάνω, θά προσπαθήσω νά ἐπωφεληθῶ ἀπ' αὐτά πού τό γράμμα τοῦ ἀναγνώστη μου δέν ἐκφράζει ἄμεσα, ἀλλά ὑποδηλώνει, μιά πού συχνά ἡ παρωδία, ἡ σάτιρα κι ἡ μεταμφίεση ἀντί νά ἀντιμετωπίζουν μέ ἀσέβεια τό ἀντικείμενό τους ἀποτελοῦν δυστυχῶς ἀδέξιες ἀποκρύψεις μιᾶς ἀδυναμίας ἔκφρασης τῆς ἀλήθειας. Θά παραπονιόμουν λοιπόν στόν Α. Βελισσαρόπουλο ὅτι ἡ συγκίνηση πού διακρίνει τό γράμμα του εἶναι πολύ δειλή, «μέ τό γάντι» διατυπωμένη, («ἀνάλαφρη», «χαρίεσσα», γιά νά μεταχειριστῶ τίς λέξεις του), ἀνώδυνη. Τί κρίμα! Φοβᾶμαι πολύ ὅτι ἡ συγκίνηση αὐτή εἶναι τό λογικό ἀποτέλεσμα μιᾶς στάσης ἡ ὁποία δέν ἀσχολεῖται διόλου μέ τό περιεχόμενο καί τίς ἀπόψεις τοῦ ἄρθρου μου, πράγμα πού βέβαια θά μοῦ ἔδινε τήν εὐκαιρία γιά ἕναν διάλογο.

Μιά πού ὁ διάλογος ἀπουσιάζει καί πού τή θέση του παίρνει ἡ κοσμική δαντέλα, δέν μοῦ μένει τίποτε ἄλλο (ὕστερα βέβαια ἀπό μιά ἀνάλογη ἀνταπόδοση φιλοφρονήσεων καί λουλουδιῶν), ἀπ' τό νά σχολιάσω αὐτά πού οἱ πρῶτες γραμμές τοῦ ἀναγνώστη μου ὑποδηλώνουν: «Μαρξισμός, φιλοσοφία...» *Ἤ ὁ ἐπιστολογράφος μέ θαυμάζει γιά τήν «προσωπική» μου κουλτούρα-ὁπότε καί τόν ξαναευχαριστῶ βαθύτατα γιά τήν ὀξυδέρκειά του ἤ ἐκφράζει τήν (θαυμάζουσα καί θαυμαστική του) ἀπορία γιά τή συσσώρευση τῶν διαφορετικῶν περιοχῶν τῆς γνώσης πάνω στίς ὁποῖες χτίζεται τό ἄρθρο μου (βέβαια ὑπερβάλλει, γιά μιά φορά ἀκόμη, ἀραδιάζοντας τομεῖς πού ἀνήκουν στόν ἴδιο χῶρο: π.χ. στή φιλοσοφία θά ὑπαγόταν βέβαια κι ὁ σχολαστικισμός, κι ὁ Ἐμπεδοκλῆς κι ὁ μαρξισμός κι ὁ οὐμανισμός/στή σημειολογία ἡ θεωρία τοῦ κειμένου ἀλλά κι ἡ γλωσσολογία... Ζήτημα ταξινόμησης λοιπόν....) – πράγμα πού πολύ φοβᾶμαι ὅτι θά τόν ὁδηγοῦσε σέ μιά ἀποδοχή τοῦ καλοῦ μας Πανεπιστήμιου, τό ὁποῖο μᾶς ἀπαγορεύει νά παρεκκλίνουμε ἀπ' τούς κώδικες τῆς γνώσης, ἐπιβάλλοντάς μας τήν ἐξειδίκευση, τό θάψιμο κάθε κώδικα τῆς γνώσης μέσα σέ ξεχωριστό πολιτιστικό τάφο. Δέ νομίζω βέβαια ὅτι ὁ ἐπιστολογράφος μου θά εὐχόταν τό τελευταῖο (μιά πού μάλιστα ἡ ταινία του* Ὄπερα *τυχαίνει νά βαδίζει σέ ἀντίθετες περιοχές). Ἐξάλλου χαίρομαι πού μοῦ δίνει τήν εὐκαιρία νά μιλήσω λίγο, γιά μιά τέτια πρακτική, ἡ ὁποία ἀνακατώνει ἑτερόκλητες περιοχές τῆς γνώσης, πρακτική πού χαρακτηρίζει βέβαια ὅλον τόν* Σύγχρονο Κινηματογράφο. *Ἐπειδή δέν παίζουμε ἐδῶ τό παιχνίδι τῆς πρωτοτυπίας, καί ἐπειδή ἀκόμη ἐπιθυμῶ νά ἱκανοποιήσω τόν πόθο τοῦ ἐπιστολογράφου μου τόν σχετικό μέ τόν θαυμασμό του, θά τόν παραπέμψω «ἐξωτερικά» σ' ἕναν συγγραφέα πού μέ τήν σειρά μου θαυμάζω ἀπεριόριστα, καί ὁ ὁποῖος μᾶς ἔμαθε νά μήν παίρνουμε στά σοβαρά τίς ταξινομήσεις, τά ἐτικεταρίσματα καί τίς ἀπαγορεύσεις πού πάνω τους σκοντάφτει (μέ χάρη βέβαια) τό πνεῦμα τοῦ ἐπιστολογράφου («νά μήν παίρνουμε σοβαρά» σημαίνει: νά εἰρωνευόμαστε, νά γελᾶμε, ἀλλά μ' ἕνα ἄλλο γέλιο, πού δέν γνωρίζει τίς φιλοφρονήσεις καί τίς «κομψότητες»). Τσιτάρω λοιπόν:*

«Αὐτή ἡ ἐπαφή κωδίκων διαφορετικῶν προελεύσεων καί διαφορετικῶν στύλ ἀντιτίθεται στή μονολογία τῆς γνώσης ἡ ὁποία ἐγκαθιδρύει τούς σπεσιαλίστες καί περιφρονεῖ τούς πολυγράφους (τούς ἐρασιτέχνες). Κι ἔτσι παράγεται μιά μπουρλέσκα, ἑτερόκλιτη γνώση (ἐτυμολογικά: πού γέρνει πρός τή μιά καί πρός τήν ἄλλη πλευρά): ἔχουμε ἤδη νά κάνουμε μέ μιά ἐπιχείρηση γραφῆς (ὅσο γιά τό γράψιμο, αὐτό ἐπιβάλλει τό διαχωρισμό τῶν γνώσεων – καί καθώς λέμε: τό διαχωρισμό τῶν εἰδῶν).

Προερχόμενη ἀπ' τό ἀνακάτωμα τῶν γνώσεων ἡ γραφή ὑπονομεύει τίς «ἐπιστημονικές ὑπεροψίες» (Ζ.

Μπατάϊγ, Ντοκουμέντα, *σελ. 23)* καί ταυτόχρονα καθιστᾶ δυνατό ἕνα φαινομενικό εὐανάγνωστο: πρόκειται γιά ἕναν διαλεκτικό λόγο πού θά μποροῦσε νά εἶναι δημοσιογραφικός, ἐάν ἡ δημοσιογραφία δέ βρισκόταν ἰσοπεδωμένη κάτω ἀπ' τήν ἰδεολογία τῆς μαζικῆς ἐπικοινωνίας» *(Ρολάν Μπάρτ:* Μπατάϊγ, *σελ. 51-52).*

Τελειώνοντας διαβεβαιώνω τόν ἐπιστολογράφο ὅτι ἡ «Καββάλα» κι ὁ «Ἐμπεδοκλῆς» δέν ἀπαντῶνται στό κείμενό μου, ἀλλά σέ κείμενο ἑνός ἄλλου μέλους τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Σ.Κ. Ἄν ὅμως ὁ ἀναγνώστης μου ἐπιμένει νά συγχέει διαφορετικά κείμενα καί πρόσωπα δέ θά μέ πείραζε διόλου. Τό ἀντίθετο: θά ἐπιβεβαίωνε τήν ὑπέρβαση τῶν ἀπομονωμένων περιοχῶν, τήν ὁποία αὐτός προσπαθεῖ ἴσως νά μοῦ ἀπαγορεύσει (ὁπωσδήποτε «προσωπολατρικά») καί θά ἄνοιγε ἴσως τό δρόμο γιά ἕναν πραγματικό διάλογο ἐπί τῆς οὐσίας τῶν κειμένων πού γράφονται στόν Σ.Κ., πέρα ἀπ' τόν ἀνιαρό χῶρο τοῦ κουτσομπολιοῦ καί τῆς αὐτοϊκανοποιούμενης καί βολεμένης εἰρωνείας.

Φιλμο – γράφος

* * *

Πρός τή Συντακτική Ἐπιτροπή τοῦ Σ.Κ.

Αὐτές τίς μέρες πῆρα τό τελευταῖο τεῦχος τοῦ Σ.Κ., καί διάβασα τό γράμμα πού περιεῖχε σχετικά μέ τήν ἀνανέωση τῆς ἐγγραφῆς μου καί τά οἰκονομικά προβλήματα τοῦ περιοδικοῦ.
Αὐτό στάθηκε ἀφορμή, γιά νά ἀποφασίσω νά σᾶς γράψω μερικά πράγματα, πού νομίζω ὅτι σᾶς ἐνδιαφέρουν γιατί σχετίζονται μ' αὐτά τά προβλήματα.

Ὑπάρχει, λοιπόν, τό δεδομένο ὅτι τό περιοδικό δυσκολεύεται νά συνεχίση νά ἐκδίδεται γιατί δέν καλύπτει τά ἔξοδά του.Καί δέν τά καλύπτει γιατί ἔχει πολύ μικρή κατανάλωση. Σ' αὐτή τήν περίπτωση τρία μποροῦν νά συμβαίνουν:

Δηλ. ἤ τό περιοδικό ἐμποδίζεται ἀπό τά κυκλώματα διανομῆς νά φτάσει στούς ἀναγνώστες, ἤ δέν εἶναι γνωστό στό κοινό λόγῳ ἐλλειποῦς πληροφόρησης (καί αὐτό εἶναι δυνατόν νά διορθωθεῖ μέ τήν διάδοσή του ἀπό μᾶς, ὅπως γράφετε) ἤ τέλος νά ἀφήνει ἀδιάφορο τό ἀναγνωστικό κοινό. Σ' αὐτό τό τελευταῖο νομίζω ὅτι βρίσκεται ὅλο τό πρόβλημα. Γιατί ἄς μήν ξεχνάμε, ὅτι κοινό γιά νά ἀπορροφήση τέτοιο περιοδικό *ὑπάρχει.* Καθημερινά ἀγοράζονται *χιλιάδες προοδευτικά περιοδικά, ἔντυπα καί βιβλία.* Φυσικά ὄχι γιατί πρέπει νά ἀγοραστοῦν, ἀλλά γιατί ἱκανοποιοῦν συγκεκριμένες ἀνάγκες. Γιατί νά μήν ἀγοράζεται, λοιπόν, καί τό περιοδικό σας, πού εἶναι ἀπό τά ἐλάχιστα στόν χῶρο τοῦ κινηματογράφου; Θά πρέπει τουλάχιστον νά ὑποψιάζεστε τήν αἰτία.

Διαβάζω τό περιοδικό ἀπό τό τεῦχος 19 τοῦ παλιότερου Σ.Κ. Τί κέρδισα; Δέν εἶναι ὑπερβολή νά πῶ, ὅτι σχεδόν τίποτα. Καί γιατί; Γιατί τά κείμενα πού περιέχονται (ἐκτός ὁρισμένων ἄρθρων θεωρητικῶν) εἶναι στήν πλειοψηφία τους ἐκτός τόπου καί χρόνου. Ὑπάρχουν ἄρθρα (γιά νά ἀναφερθῶ μόνο στήν καινούρια ἔκδοση τοῦ Σ.Κ.) π.χ. γιά τόν Χουάϊτχεντ, τόν Σρέτερ, γιά ταινίες ξένων φεστιβάλ (π.χ. Γκρενόμπλ). Καί σᾶς ρωτῶ: Ποιόν νομίζετε ὅτι ἐνδιαφέρει ἡ παρουσίαση τοῦ Σρέτερ ἤ τῶν φεστιβάλ ὅταν δέν ἔχει δεῖ καμμιά ταινία τοῦ Σρέτερ ἤ τῶν φεστιβάλ; Ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἀνάγκες γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο, ἀνάγκες πολύ βασικές πού τά παραπάνω αὐτά εἶναι τελείως ἄκαιρα.

Ἕνα ἄλλο μέρος τοῦ περιοδικοῦ καλύπτεται ἀπό τίς ἀναλύσεις γύρω ἀπό ταινίες, πού εὐτυχῶς τίς ἔχουμε δῆ.

Καί ἐδῶ εἶναι τό μεγάλο πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζουμε ἐμεῖς οἱ ἀναγνῶστες. Ἀνοίγουμε τό περιοδικό γιά νά διαβάσουμε μιά ἀνάλυση ταινίας, πού ὑποτίθεται ὅτι θά μᾶς βοηθήσει νά καταλάβουμε καλλίτερα τήν ταινία, καί βρισκόμαστε ἀντιμέτωποι μέ ἕνα κείμενο περισσότερο ἀσαφές καί συγκεχυμένο ἀπό τήν ταινία πού ὑποτίθεται ὅτι ἑρμηνεύει. Εἰλικρινά δέν καταλαβαίνω σχεδόν τίποτα!

Φυσικά τό πρῶτο πού θά σκεφτεῖ κανείς,εἶναι ὅτι ὑπεύθυνος γι' αὐτό εἶναι ὁ ἀναγνώστης, πού δέν ἔχει τήν ἱκανότητα νά καταλαβαίνει ἕνα προοδευτικό περιοδικό. Διάβασα λοιπόν ὅλα τά Ἑλληνικά βιβλία σχετικά μέ τόν κινηματογράφο καί τήν ὁρολογία του καί ξαναγύρισα στό περιοδικό. Καί ὄχι στά τελευταῖα τεύχη ἀλλά στά πρῶτα, πού ὑποτίθεται ὅτι εἰσάγουν τόν ἀναγνώστη σιγά - σιγά σ' αὐτήν τήν φρασεολογία. Δυστυχῶς ἡ κατάσταση ἦταν ἴδια. Καί ἐνῶ *σίγουρα* γίνεται νά γράφονται τά κείμενα ἁπλά χωρίς νά χάνουν τό νόημά τους, βρίσκεται κανείς ἀντιμέτωπος μέ μιά φρασεολογία, πού φοβᾶμαι πῶς μόνο ἐσεῖς καταλαβαίνετε. Δέν θέλω νά πιστέψω ὅτι ἡ φρασεολογία αὐτή προσπαθεῖ νά κρύψει πιθανή κενότητα καί σύγχυση τῶν σκέψεων πού διατυπώνονται.

Τό λιγότερο πού μπορεῖ νά πῆ κανείς εἶναι ὅτι τό περιοδικό μ' αὐτή τήν διατύπωση εἶναι τουλάχιστον σκοταδιστικό.

Στήν ἀρχή ἀποφάσισα νά ἐνισχύσω τό περιοδικό νομίζοντας ὅτι αὐτό ἦταν σωστό.Τώρα ὅμως σκέφτομαι, ὅτι εἶναι τουλάχιστον ἀνόητο, νά στηρίζεις ἕνα περιοδικό πού ἀπό μόνο του δημιουργεῖ τίς προϋποθέσεις γιά τήν ἐξαφάνισή του. Καί δέν μπορῶ νά καταλάβω πῶς ἐπιμένετε νά τό κυκλοφορεῖτε. Γιατί μέ τά περί «χιλίων συνδρομητῶν» πού γράφετε στό γράμμα εἶναι σάν νά τοποθετεῖτε τόν σκοπό σας πολύ πολύ χαμηλά.

Τί νόημα θά εἶχε τότε ἡ ἔκδοσή του; Ἕνα περιοδικό δέν εἶναι αὐτοσκοπός.

Ἄν ὅμως ἱκανοποιεῖστε νά ἔχετε ἕναν ἀριθμό συνδρομητῶν (1000 - 1500) ἀρκετό γιά νά ἐξασφαλίζετε τήν ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ καί ἀδιαφορεῖτε ἄν τό περιοδικό σας ἔχει ἀπήχηση στόν διψασμένο γιά κινηματογραφική μόρφωση λαό μας, τότε αὐτό εἶναι πέρα γιά πέρα φασιστικό.

Ζητᾶτε νά διαδίδω τό περιοδικό! Πῶς μπορῶ νά τό κάνω πού, ὅταν τό δίνω σέ κάποιον νά τό διαβάσει, δέν καταλαβαίνει ἴχνος ἀπό αὐτά πού γράφον-

ται. Τέτοιες ἀπεγνωσμένες κινήσεις, ὅπως οἱ παρακλήσεις γιά συνδρομές καί διάδοση τοῦ περιοδικοῦ δέν λύνουν τό πρόβλημα. Καί τό πρόβλημα δέν εἶναι νά βγαίνει ἕνα περιοδικό ἀλλά πῶς αὐτό τό περιοδικό θά γίνει χρήσιμο καί ἀπαραίτητο. Ἐπαναλαμβάνω: Ἡ ἔκδοση ἑνός περιοδικοῦ δέν εἶναι αὐτοσκοπός. Οὔτε βγάζουμε ἕνα περιοδικό γιά νά μᾶς δώσει τήν εὐκαιρία νά γράψουμε ἕνα ἄρθρο. Τό βγάζουμε γιά νά καλύψη συγκεκριμένες ἀνάγκες. (Δέν τό κρύβω ὅτι τό φοβᾶμαι κι' αὐτό. Τουλάχιστον αὐτό ἄφησε νά ἐννοηθῆ ἡ παρουσίαση τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους τοῦ περσινοῦ φεστιβάλ Θεσ/νίκης: *μιά παράγραφος νά κάθε ταινία, καί σελίδες γιά τήν ταινία Ἡ ἄλλη σκηνή*» τοῦ κ. Δημόπουλου).

Ἐπιτέλους! Σταματῆστε νά αὐτοϊκανοποιῆστε γράφοντας ἄρθρα, πού ἀπευθύνονται μόνο στόν κύκλο σας! Ἐνδιαφερθεῖτε κάποτε (ἄν εἶστε ὅπως λέτε προοδευτικοί) καί γιά τόν καημένο τόν λαό μας, γιά ὅλους ἐμᾶς πού διψᾶμε γιά κινηματογραφική μόρφωση!! Ἡ κάντε τό περιοδικό σας κατανοητό ἤ σταματῆστε το! Ἔτσι εἶναι *ἀντιδραστικό!*

Μέ πολλή ἐπιφύλαξη ὡς πρός τήν «προοδευτικότητά» σας, ἀκόμα καί ὡς πρός τίς πραγματικά τίμιες προθέσεις σας

Τ. Σφυρῆς
Φοιτητής Πολυτεχνικῆς Α.Π.Θ.
Ἀντωνίου Νάστου 3
Θεσ/νίκη

«Ὁ λαϊκός συγγραφέας ὁδηγεῖ τόν ἀναγνώστη σέ προβληματισμό καί σέ μελέτη ἐμβάθυνσης, ξεκινώντας ἀπό τά ἁπλά καί τά πιό κοινά παραδεκτά δεδομένα, ὑποδείχνοντας, μέ τή βοήθεια συλλογισμῶν χωρίς δυσκολία ἤ σωστά ἐπιλεγμένων παραδειγμάτων τά κύρια συμπεράσματα τῶν δεδομένων του, προτρέποντας τόν ἀναγνώστη πού σκέπτεται νά θέσει στόν ἑαυτό του ὅλο καί περισσότερα ἐρωτήματα. Ὁ λαϊκός συγγραφέας δέν προϋποθέτει τόν ἀναγνώστη πού δέν σκέπτεται, πού δέν ἐπιθυμεῖ οὔτε ξέρει νά σκέπτεται· ἀντίθετα, προϋποθέτει στόν ἐλάχιστα μορφωμένο ἀναγνώστη μιά σοβαρή πεποίθησή του νά βάλει τό μυαλό του νά δουλέψει καί τόν βοηθάει σ' αὐτή τή σοβαρή καί ἐπίπονη ἐργασία: τόν ὁδηγεῖ, βοηθώντας τον νά κάνει τά πρῶτα του βήματα καί μαθαίνοντάς τον νά συνεχίσει μέ τά ἴδια του τά μέσα. Ὁ χυδαῖος συγγραφέας προϋποθέτει ἕναν ἀναγνώστη πού δέν σκέπτεται καί πού δέ εἶναι ἱκανός νά σκεφτεῖ: δέν τόν σπρώχνει πρός τίς πρῶτες ἀρχές μιᾶς σοβαρῆς ἐπιστήμης ἀλλά, κάτω ἀπό μιά τερατωδῶς ἁπλοϊκή μορφή, πασπαλισμένη μέ χωρατά καί χοντρές φάρσες, τοῦ παρουσιάζει «ἕτοιμα» ὅλα τά συμπεράσματα μιᾶς θεωρίας, ἔτσι ὥστε ὁ ἀναγνώστης νά μήν ἔχει πιά οὔτε κάν νά μασήσει, παρά μόνο νά καταπιεῖ αὐτή τή σούπα» (Λένιν)

1. Οἱ κατευθύνσεις πού ἔχει πάρει τό πολιτιστικό κίνημα τρία χρόνια τώρα, τόσο μέσα στό κυρίαρχο κύκλωμα παραγωγῆς, διανομῆς καί ἐκμετάλλευσης, ὅσο κι ἔξω ἀπ' αὐτό, σ' ἕνα ἀδιαμόρφωτο ἀκόμη παράλληλο κύκλωμα, ἐπιβάλλουν σήμερα καί σ' αὐτούς πού τίς νοιθετοῦν καί σ' ἐκείνους τούς ἐλάχιστους πού βρέθηκαν νά τίς κριτικάρουν τή διαπίστωση ἑνός ἀδιέξοδου: θά πρέπει νά κατανοήσουμε τήν ὀργή καί τόν τρόμο τοῦ ἐπιστολογράφου μας σάν ὀργή καί τρόμο μπροστά σ' αὐτό ἀκριβῶς τό ἀδιέξοδο, συναισθήματα πού τό σπρώχνουν ἀκόμη παραπέρα καί μπλέκονται ναρκισιστικά στά δίχτυα του. Καί δέν εἶναι τυχαῖο τό ὅτι ὁ ἐπιστολογράφος μας ἀνακινεῖ γιά μιά ἀκόμη φορά τήν «κατάρα» τοῦ «διανοουμενισμοῦ» καί τήν ἀπειλή τοῦ «ἀκαταλαβίστικου», μασκαρεύοντας ἔτσι μιά σειρά ἀπό ἰδεολογικά καί πολιτικά προβλήματα πού βρίσκονται στό ἐπίκεντρο τοῦ πολιτιστικοῦ κινήματος στή χώρα μας.

Ἡ ἄποψη πού ἐκφράζεται στό γράμμα του, ἀνάγει οὔτε λίγο οὔτε πολύ τά ἄλυτα πολιτικά καί ἰδεολογικά προβλήματα τοῦ πολιτιστικοῦ χώρου, σέ προβλήματα τεχνικά: πῶς «νά μιλήσουμε ἁπλά» (δέν ἔχει σημασία τί θά ποῦμε, πῶς θά τό ποῦμε), πῶς «νά ἱκανοποιήσουμε τίς ἀνάγκες» μόρφωσης τοῦ «καημένου τοῦ λαοῦ» πού διψάει γι' αὐτήν (δέν ἔχει σημασία τί εἴδους ἀνάγκες μᾶς ἔχουν ἐπιβάλει καί τί εἴδους μόρφωση μᾶς ἔχουν πείσει ὅτι χρειαζόμαστε), πῶς νά γίνει ἕνα κινηματογραφικό περιοδικό «χρήσιμο» (χρήσιμο σέ τί; κι αὐτό δέ φαίνεται νά ἔχει σημασία).

Ἄν ὅμως πρέπει νά ζητήσουμε κάπου τό ἀδιέξοδο, δέν πρόκειται νά βροῦμε ἀλλοῦ τίς ρίζες του ἀπό τήν κυρίαρχη στό ἐσωτερικό τῶν «προοδευτικῶν δυνάμεων» πρακτική ἐκείνη πού ἀντιλαμβάνεται τό πολιτιστικό κίνημα σάν μιά τεχνική διεκπεραίωση ὑπηρεσιῶν ἀπ' τά πάνω πρός τά κάτω, ἀπ' αὐτούς πού κατέχουν τή Γνώση σ' αὐτούς πού περιμένουν μ' ἀνοιχτό τό στόμα γιά νά τήν καταπιοῦν. Ἄποψη λαϊκιστική πού συνδυάζεται ἄριστα μέ ἕναν ζντανοφισμό τοῦ χειρίστου εἴδους: οἱ μάζες δέν ξέρουν ἀλλά μποροῦν νά καταλάβουν, ἐμεῖς ξέρουμε ἀλλά δέν μποροῦμε νά τίς καταλάβουμε, ἄς βρεθεῖ ἡ γέφυρα! (μή σκοτίζεστε: πολλοί ἔσπευσαν ἤδη νά τήν κατασκευάσουν, συγκροτώντας θεόπνευστες πολιτιστικές κινήσεις πού ἑτοιμάζονται νά ἀνάψουν τούς προβολεῖς τους γιά νά φωτίσουν τή «σκοτεινή» ἐπαρχία).

Ἀπό παντοῦ ἀκούγεται ἡ κραυγή: δῶστε καί σῶστε! Μόνο πού οἱ κραυγές τοῦ εἴδους εἶναι τόσο ἐκκωφαντικές, ὥστε καταφέρνουν νά κρύβουν ἕνα ὑπόκωφο καί νόμιμο ἐρώτημα: τί εἴδους πράγματα θά δόσουμε καί πῶς θά τά δόσουμε; Ἤ: πῶς παράγονται τά καλλιτεχνικά/ἰδεολογικά προϊόντα, ποιά ἰδεολογία ὑλοποιοῦν, μέ τί ὑλικά δουλεύουν, ποιό ρόλο παίζουν, ποιά ἰδεολογική σχέση ἐγκαθιδρύουν μέ τίς μάζες, πῶς καθορίζουν τή διανομή τους (καί ἀντίστροφα), ποιά εἶναι ἡ διαφορά τους (ἄν ὑπάρχει) μέ τήν ἐπίσημη πολιτιστική τροφή πού διοχετεύουν τά κρατικά μέσα ἐνημέρωσης;

Παραγνωρίζοντας τά παραπάνω ἐρωτήματα, ἡ ἰδεαλιστική καί φιλανθρωπική πολιτική τῶν ἐκδηλώσεων «ἀπ' τά πάνω» δέν μπορεῖ νά κατανοήσει γιατί ἡ μεγάλη πλειοψηφία τῶν ἐκδηλώσεων ἀφήνει ἀπαθές τό κοινό τους, γιατί τό κοινό δέ μιλάει στίς διαλέξεις γιά τόν Καραγκιόζη ἤ στίς προβολές, γιατί τρέχει νά κλειστεῖ σπίτι του ὅταν τελειώνει, γιατί τέλος δέ μιλάει μέ τή «γλώσσα» πού οἱ ὀργανωτές τῶν ἐκδηλώσεων ἤ οἱ συντάκτες τῶν ἐντύπων θεώρησαν ὅτι εἶναι ἡ «γλώσσα» τῶν μαζῶν. Κι ἀντί νά ψάξουν οἱ ὁποιοιδήποτε ὑπεύθυνοι νά βροῦν τά αἴτια στήν ἴδια τήν ἰδεολογία τῆς ἐκδήλωσης ἤ τοῦ ἐντύπου ἀρ-

χίζουν νά θρηνοῦν γιά τά ὀργανωτικά: «δέν εἴμαστε προετοιμασμένοι», «δέν ἔχουμε κατακτήσει τή "γλώσσα" τοῦ λαοῦ», κ.τ.λ. Ποιά ὅμως εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ λαοῦ; Ἡ «γλώσσα» τοῦ «Ρομάντζου», ἡ «γλώσσα» τῆς τηλεόρασης; Καί τί ὠφελεῖ (ἐμᾶς καί τό «λαό») τό νά (ξανα)κατακτηθεῖ, (δηλαδή νά ἀναπαραχθεῖ) αὐτή ἡ «γλώσσα»;

2. Ἄν ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἔχει διαλέξει διαφορετικό δρόμο εἶναι γιατί πιστεύει ὅτι ὁ ρόλος ἑνός εἰδικευμένου ἐντύπου δέν εἶναι νά μορφώσει γενικά καί ἀόριστα ἀλλά νά παρέμβει ἀποφασιστικά στό ἐσωτερικό τῆς ἰδεολογικῆς πάλης, νά τήν ἀναλύσει, νά τήν κάνει φανερή καί νά καθορίσει τά κριτήρια καί τά ἐπιστημονικά ἐργαλεῖα πού θά τό τοποθετήσουν ἀπ' τή μιά κι ὄχι ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά μέσα ἀπ' τή συμβολή του στή διαμόρφωση αὐτῆς τῆς ἄλλης, σκοτεινῆς κι ἀκόμη ἀδιαμόρφωτης ἰδεολογίας πού ἀντιστρατεύεται σήμερα τήν κυρίαρχη ἰδεολογία, ἀλλά πού δέν εἶναι οὔτε παγιωμένη, οὔτε ξεκάθαρη, ὅπως μοιάζει νά πιστεύει ὁ ἐπιστολογράφος μας.

Γιά ποιόν εἶναι ἀκατανόητη αὐτή ἡ διαδικασία; Πρῶτα ἀπ' ὅλα γιά τά κριτήρια τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, κριτήρια πού ἐπιβάλλονται σάν οἰκουμενικά καί ἀπόλυτα χάρη στήν κυριαρχία της καί διοχετεύονται μέσα ἀπ' τούς ἰδεολογικούς μηχανισμούς τοῦ κράτους (κυρίως τῆς ἐκπαίδευσης). Ὁ Μπρέχτ ἔλεγε: «Ὁ Λένιν δέν ἔλεγε μόνο διαφορετικά πράγματα ἀπ' τόν Βίσμαρκ, τά ἔλεγε καί μέ διαφορετικό τρόπο». Ἡ μεθοδολογία τοῦ Μάρξ δέ χαρακτηρίζεται καθημερινά στό Ἑλληνικό Πανεπιστήμιο παράδοξη, ἀναπαρκής καί ἀκροβατική; Ἀλλά μήπως καί ὁ ἴδιος ὁ σταλινισμός δέν ἐγκαταλείπει τή «γλώσσα» ἐκείνη πού διερευνᾶ τίς κοινωνικές σχέσεις γιά νά περάσει σέ ἔννοιες καί λέξεις ὅπως ἡ «παραγωγικότητα», «τό κράτος ὅλου τοῦ λαοῦ», πού βασίζονται σέ μιά οἰκονομίστικη ἀντίληψη, κι ἐλάχιστα ἀπέχουν ἀπ' τήν πιό προωθημένη «γλώσσα» τῆς σύγχρονης τεχνοκρατίας;

3. Καθορίζοντας αὐτά ἀκριβῶς τά κριτήρια καί τά ἐπιστημονικά ἐργαλεῖα δέν ἐπιχειροῦμε τίποτε περισσότερο ἀπό ἐκεῖνο πού καί στό παρελθόν εἴχαμε διατυπώσει καί πού ὁ ἀναγνώστης (;) μας φαίνεται ὅτι δέν ἔχει πολυπροσέξει, δηλαδή τήν οἰκοδόμηση μιᾶς ἐπαναστατικῆς θεωρίας στόν ἰδιαίτερο χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς («Δέν ὑπάρχει ἐπαναστατική πρακτική χωρίς ἐπαναστατική θεωρία» – Λένιν).

Ἄς ἐπαναλάβουμε λοιπόν τά ἴδια μας τά λόγια κι ἄς ξεκαθαρίσουμε μιά καί καλή τούς στόχους μας: «...γιά μᾶς δέ νοεῖται σήμερα πρωτοπορία στό χῶρο τῆς πρακτικῆς (παραγωγή - διανομή - ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν· μέ τόν ὅρο «παραγωγή» ἐννοοῦμε τό πολύπλοκο προτσές τῆς αἰσθητικῆς, ἰδεολογικῆς, σημαίνουσας καί οἰκονομικῆς κατασκευῆς τῆς ταινίας) ὅσο καί σ' ἐκεῖνον τῆς θεωρίας (κριτική, ἀνάλυση, ἱεράρχηση τῶν φιλμικῶν πρακτικῶν) ἡ ὁποία νά μήν περνά μέσα ἀπ' τίς ἀναλύσεις τοῦ ἱστορικοῦ καί διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ καί, παράλληλα, τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνειδήτου, ὅπως αὐτή ἐγγράφεται καί μετασχηματίζεται στό πλαίσιο τοῦ μαρξισμοῦ.

Ἀλλά σέ ἕνα περιοδικό ἡ θεωρία δέν ὑπάρχει παρά διατυπωμένη σέ κείμενα. Τέτια κείμενα (ἐννοοῦμε τά αὐστηρά θεωρητικά – ὡστόσο οὔτως ἤ ἄλλως ἡ θεωρία ὑπάρχει παντοῦ, ἀκόμη καί στό πιό μικρό περιστασιακό σημείωμα) βοηθοῦν τόν ἀναγνώστη νά ξεπεράσει τόν ἐμπειρισμό μέ τόν ὁποῖο τόν τρέφει ἡ ἀστική ἰδεολογία καί νά ἀντιμετωπίσει πραγματικά ὑπεύθυνα καί κριτικά τά προϊόντα πού πλασάρει ἡ ἀγορά καί πού ἐγκωμιάζουν ἤ κατακεραυνώνουν οἱ φυλλάδες, οἱ ἐνταγμένες στά γνωστά συμφέροντα καί στίς γνωστές ἰδεολογίες» (Φιλμογράφος, «Ντιντερό - Φρόϋντ - Μπάρτ», Σ.Κ. '75 ἀριθ. 5, Μάρτης - Ἀπρίλης 1975).

Αὐτή εἶναι καί ἡ δική μας βάση γιά τόν ἄνοιγμα μιᾶς πραγματικά ἐπαναστατικῆς προβληματικῆς στήν κινηματογραφική πρακτική, ποτέ τά σπέρματά της ἔχουν ἀρχίσει ἤδη νά ἐπιδροῦν τούσο στήν κατασκευή μεμονωμένων ταινιῶν, ὅσο καί στήν ἀλλαγή τῆς πρακτικῆς ὁρισμένων λεσχῶν (ἐπιλογή ταινιῶν, τρόπος παρουσίασής τους, κ.τ.λ.) Καί ἴσως θά ἦταν προτιμότερο νά ἀρχίσουμε ἀπό αὐτές τίς συγκεκριμένες προσπάθειες καί νά μή μιλᾶμε ἀφηρημένα γιά τόν «διψασμένο γιά τήν κινηματογραφική μόρφωση λαό μας».

4. Πέρα ἀπ' αὐτές τίς γενικές καί ἀπαραίτητες τοποθετήσεις διαβεβαιώνουμε τόν ἀναγνώστη μας ὅτι τά προβλήματα διανομῆς καί διάδοσης τοῦ περιοδικοῦ ὑπάρχουν, μιά καί ὁ Σ.Κ. δέν πριμοδοτεῖται ἀπό κανένα κυρίαρχο κανάλι καί διατηρεῖ τήν οἰκονομική καί ἰδεολογική του ἀνεξαρτησία. Ἐπίσης τόν διαβεβαιώνουμε ὅτι καθημερινά ἀγοράζεται ὁ «Γισύγκερμαν» ἐπειδή ἔγινε τηλεοπτικό σήριαλ κι ὄχι «χιλιάδες προοδευτικά περιοδικά, ἔντυπα καί βιβλία» (μιά ματιά στίς κυκλοφορίες δέ βλάπτει). Ἡ ἔκκληση πού ἀπευθύναμε στούς ἀναγνῶστες μας, ἔχει λοιπόν γιά μᾶς τόσο οἰκονομική ὅσο καί ἰδεολογική/πολιτική σημασία. Δέν ζητᾶμε παρά τή βοήθεια ὅλων ὅσων κατανοοῦν ὅτι ἡ δεύτερη δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει παρά μόνο μέσα ἀπ' τήν πρώτη καί ἀντίστροφα.

Χρῆστος Βακαλόπουλος

Θά ἤθελα νά προσθέσω ἐδῶ τή δική μου παρέμβαση σ' ἐκείνη τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου (πού ἀντικρούει τίς βρισιές τοῦ ἐπιτιμητῆ μας μέ ψυχραιμία καί ἠρεμία, τουλάχιστον ἀξιοθαύμαστες!), ὄχι βέβαια γιά νά ἀνοίξω διάλογο μέ τόν ἐπιστολογράφο μας, μιά κι ὁ τελευταῖος, ὅπως δείχνει τό γράμμα του, ἀπωθεῖ αὐτή τή δυνατότητα μέσα ἀπό ἕναν ὠκεανό συκοφαντιῶν καί «λυσσωδῶν» κατηγοριῶν, προσβλητικῶν ἐπιθέτων καί δημαγωγικῶν ἐπιχειρημάτων (ὁ ἀναγνώστης θά ἔχει ἐξάλλου τήν εὐκαιρία νά παρακολουθήσει τή γεωμετρική κυριολεκτικά πρόοδο τῆς «ἀνάπτυξής» τους: τό ἤπιο καί γαλήνιο ὕφος τῆς ἀρχῆς ἐγκαταλείπει βαθμιαῖα τή θέση του, καθώς ἀνεβαίνει ἡ ὀργή, σέ μιά πυρετική ταραχή, σ' ἕναν ἐκνευρισμό πού κορυφώνεται στήν τελική εὐχή: «Ἤ κάντε τό περιοδικό σας κατανοητό, ἤ σταματεῖστε το! Ἔτσι εἶναι ἀντιδραστικό»). Δέν ὑπάρχει λοιπόν θέμα συζήτησης, ὁ κ. Σφυρῆς τήν ἀρνεῖται ὁλοκληρωτικά: Θά περιοριστῶ σέ μερικά προβλήματα σχετικά μέ τόν Σύγχρονο Κινηματογράφο, καθώς καί μέ τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τό περιοδικό ἀντιμετωπίζεται ἀπό «μιά κάποια ἄποψη».

Καί πρῶτα ἀπ' ὅλα μέ τήν περίφημη «σκοτεινότητα», τό «διανοουμενισμό», τό «ἀκαταλαβίστικο», κατηγορίες πού χρόνια σέρνει πίσω της ἡ πολεμική ἐπιχειρηματολογία ἐνάντια στό περιοδικό. Ὁ ἀναγνώστης μας (ἀλλά εἶναι πραγματικά ἀναγνώστης;) βεβαιώνει ἀρκετές φορές ὅτι δέν καταλαβαίνει τίποτε ἤ μᾶλλον «σχεδόν τίποτε», ἀπό τά γραπτά πού δημοσιεύουμε. Μιά τέτια δήλωση, πέρα ἀπ' τόν ὑπερβολικό, προκλητικό καί θελημένα πολεμικό χαρακτήρα της, παραεῖναι βολεμένη γιά νά εἶναι, ἔστω καί στό ἐλάχιστο, ἀληθινή: τοῦ προσφέρει τό πλεονέκτημα νά κολυμπάει ἥσυχος στά ρηχά νερά διαφόρων κοινοτύπων γενικοτήτων, ἐπιτρέποντάς του ταυτόχρονα νά μήν ξανοίγεται σέ κάποια διαμάχη πού νά εἶναι πραγματική διαμάχη, σέ συζήτηση πού νά εἶναι πραγματική συζήτηση. Μάταια θά ψάξει κανείς σέ ὅλο τό κείμενο τοῦ γράμματός του τήν παραμικρή ἀναφορά σ' ἕνα ἄρθρο ἤ μιά κριτική, μάταια θά προσπαθήσει νά βρεῖ τήν παραμικρή συγκεκριμένη νύξη ἔστω καί σέ μιά γραμμή δημοσιευμένη στόν Σ. Κ. καί ὅπου, μέ ἀφορμή αὐτά τά ἄρθρα, τίς κριτικές ἤ τίς γραμμές ἕνας χρήσιμος διάλογος θά ἦταν κάτι ἀπό παραπάνω ἀναγκαῖο νά ἀρχίσει. Ὁ κ. Σφυρῆς τά ἀπορρίπτει ὅλα μονοκοντυλιά, χωρίς τήν παραμικρή προσπάθεια ἐντοπισμοῦ τῶν πιθανῶν ἀποχρώσεών τους. Ἄς προχωρήσουμε ὅμως παραπέρα. Τί μᾶς προσάπτει, μέ τόσο ὀργισμένο τρόπο; Ἀρχικά, μιά «φρασεολογία», ἐπιμένοντας ἀρκετά πάνω σ' αὐτό.. Ἄς εἶναι λοιπόν! Ἀλλά ποιά εἶναι αὐτή ἡ «φρασεολογία» ἐνάντια στήν ὁποία «πνέει τά μένεα»; Συνδέεται, σύμφωνα μέ τίς ἀπόψεις του, μ' ἕνα ἰδιαίτερο στύλ, μέ μιά εἰδικευμένη «γλώσσα» ἤ μέ μιά ἑρμητική προβληματική; Χαρακτηρίζει ὁλόκληρη τή σύνταξη ἤ μόνο μερικά ἀπό τά μέλη της; Κυκλοφορεῖ σέ ὅλα τά τεύχη, ὑπάρχουν ὁάσεις στό ἐσωτερικό της; Δέν πρόκειται νά μάθουμε τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτά.

Αὐτό πού ξέρουμε, ἀντίθετα, εἶναι ὅτι ἡ ἐνόχληση τοῦ εἴδους, πού σπεύδει νά χρίσει «ἀκαταλαβίστικα», «σκοτεινά» καί κάποτε «ντελιριακά» μερικά κείμενα (ὅπως καί μερικές ταινίες), στήν πιό συνηθισμένη περίπτωση προέρχεται ἀπ' τόν τρόμο τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, τῆς ἀστικῆς γνώσης, μπροστά σέ κάθε παραγωγική θεωρητική ἐργασία. Κι αὐτές οἱ κατηγορίες ἔχουν ἀντικειμενικό στόχο, τίς περισσότερες φορές, τήν ἴδια τήν ἀνάγνωση σάν ἐργασία. Βέβαια, αὐτό δέ σημαίνει καί τό ὅτι πρέπει νά ἀπαιτοῦμε ἀπό τό σύνολο τῆς κριτικῆς νά παράγεται πάνω σέ θεωρητικές βάσεις καί νά προϋποθέτει, τόσο ἀπό τόν ἀναγνώστη, ὅσο κι ἀπ' τόν κριτικό, μιά κάποια ποσότητα γνώσης. Ὅμως, κάθε κριτική ἐργασία πραγματοποιεῖται σέ σχέση μέ τόν χῶρο ἀπ' τόν ὁποῖο ἐκπορεύεται καί μέ τό σκοπό τόν ὁποῖο ἔχει θέσει στόν ἑαυτό της: δέν εἶναι τό ἴδιο πράγμα νά γράφεις σέ ἕνα καθημερινό φύλλο, σ' ἕνα ἑβδομαδιαῖο ἤ σ' ἕνα μηνιαῖο ἔντυπο, κ.τ.λ.... (ἐγώ ὁ ἴδιος μπορῶ νά μιλήσω ὑπεύθυνα γι' αὐτό, μιά καί ἡ κριτική μου δραστηριότητα σέ μιά καθημερινή ἐφημερίδα μοῦ ὑπαγορεύει συστηματικά αὐτή τή διαφορετική λογική τῆς κριτικῆς λειτουργίας). Ὑπάρχει δηλ. ἕνα ἀναγκαῖο χάσμα, (πού ὑπαγορεύεται ἀπό τίς ἴδιες τίς συνθῆκες τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας: κοινωνική διαίρεση τῆς ἐργασίας, διαχωρισμός ἀνάμεσα σέ διανοούμενους καί χειρώνακτες, ἰδεολογικοί παράγοντες, κ.τ.λ.) ἀνάμεσα στήν ἐργασία μιᾶς θεωρητικῆς καί πρακτικῆς πρωτοπορίας καί στήν ἐργατική τάξη, στό πλευρό τῆς ὁποίας αὐτή ἡ πρωτοπορία ἀγωνίζεται πολιτικά. Αὐτό τό χάσμα, δέν μποροῦμε νά τό ἀγνοοῦμε, πρέπει νά τό ὑπολογίζουμε. Μέσα στό καπιταλιστικό σύστημα, τό κενό πού αὐτό τό χάσμα προκαλεῖ δέν εἶναι δυνατόν νά καλυφθεῖ παρά μόνο ἀπό μία δουλειά σύνδεσης, ὅπου τή σκυτάλη θά τήν μεταβιβάζουν τά καθημερινά καί τά ἑβδομαδιαῖα φύλλα, μέ τήν προϋπόθεση βέβαια ὅτι αὐτή ἡ σύνδεση δουλεύει σέ μιά προοδευτική κατεύθυνση, δέν εἶναι «κατ' ὄνομα» καί δέ χρησιμεύει ἁπλῶς καί μόνο γιά νά παρέχει «ὁμοιώματα θεωρίας» πασπαλισμένα μέ ρεπορτάζ καί ὑποταγμένα σέ μιά λογική πού δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά θολώνει τά νερά (ὅπως δυστυχῶς συμβαίνει τίς περισσότερες φορές)...

Ὁ Σ.Κ. εἶναι ἕνα εἰδικευμένο περιοδικό, εἴτε τό θέλουμε εἴτε ὄχι, καί σάν τέτιο, ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος. Προσπαθεῖ, μέ ὅσες δυνάμεις διαθέτει νά προωθήσει μιά κάποια θεωρητική ἀναζήτηση καί, κατά συνέπεια, θεωρεῖ κατά κάποιο τρόπο δεδομένο ἀπ' τούς ἀναγνῶστες του μιά προσπάθεια πού, ἄς μή γελιόμαστε, δέν εἶναι «ἀδύνατη», ἀκόμη κι ἄν στή χώρα μας, στή γλώσσα μας, ἕνας ὁλόκληρος προβληματισμός γιά τόν κινηματογράφο καί γενικότερα γιά τίς σημαίνουσες πρακτικές, προβληματισμός πού ἀνθεῖ κι ἐξελίσσεται ἀδιάκοπα στό ἐξωτερικό, ἐδῶ βρίσκεται ἀκόμη στό ἐμβρυακό στάδιο. Εἶμαστε ἕτοιμοι νά δεχτοῦμε ὅτι ὑπάρχει σ' αὐτό τό σημεῖο ἕνα πολύ μεγάλο πρόβλημα, πού ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἡ εἰδική δυσκολία μιᾶς θεωρητικῆς ἐργασίας γιά τόν κινηματογράφο ἔγκειται στήν ἀναγκαιότητα «εἰσαγωγῆς» ἐννοιῶν στό κινηματογραφικό πεδίο, ἐννοιῶν πού ἀνήκουν σέ ἄλλους τομεῖς καί θεωρίες: στή θεωρία τῆς λογοτεχνίας, στήν ψυχανάλυση , στή γλωσσολογία, στή σημειωτική, στή φιλοσοφία κ.τ.λ.... Ἔτσι, τά προβλήματα πού τίθενται ὀφείλονται σ' αὐτή τήν «εἰσαγωγή», ἀλλά ἐπίσης (καί κυρίως) στήν ἀπουσία, τήν ἔλλειψη ἑλληνικῶν μεταφράσεων, ἀποφασιστικῶν γιά τή θεωρητική σκέψη ἐργασιῶν, βασικῶν ἐπιστημονικῶν δοκιμίων (πού ξεκινοῦν σέ χοντρές γραμμές ἀπό τόν Φρόυντ καί φτάνουν στόν Κριστιάν Μέτς, περνώντας ἀπ' τόν Φερδινάνδο ντέ Σωσσίρ καί τήν Τζούλια Κρίστεβα), ἐργασιῶν πού δέν μποροῦμε πιά νά ἐπιτρέψουμε στόν ἑαυτό μας νά τίς ἀγνοεῖ σήμερα, ἄν θέλουμε νά προχωρήσουμε πέρα ἀπ' τό δημοσιογραφικό καί ἐμπειρικό μπλά – μπλά. Ἔχουμε συνείδηση τῆς καθόλου ἁπλῆς φύσης αὐτῶν τῶν προβλημάτων: ἡ ὕπαρξή τους ὅμως καί μόνο δέ θά μποροῦσε κατά κανένα τρόπο νά ἀποτελέσει τό πρόσχημα μιᾶς ἄρνησης τῆς κάθε ἐπιστημονικῆς προσπάθειας πού προσανατολίζεται στήν κατεύθυνση τῆς οἰκοδόμησης μιᾶς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου.

Κινούμενοι στό πλαίσιο αὐτῆς τῆς προβληματικῆς, ἀποφασίσαμε, μέσα ἀπ' τόν Σ.Κ. , νά ἐνεργήσουμε σέ διπλή κατεύθυνση: ἀφενός νά δημοσιεύσουμε μεταφράσεις βασικῶν ξένων κειμένων (βλ. στά περασμένα τεύχη, κείμενα τῶν Μέτς, Ἀϊζενστάιν, Μπάρτ, κ.λ.π.) καί ἀφετέρου νά ἐφαρμόσουμε αὐτές τίς θεωρητικές κατακτήσεις στίς ἴδιες μας τίς ἀναλύσεις. Τό ὅτι ὑπάρχουν σ' αὐτή τήν προσπάθεια κενά, πλατυασμοί ἤ ὑπερβολές, τό ὅτι, γιά παράδειγμα, χρειάζονται περισσότερες σημειώσεις καί ἐπεξηγηματικά σχόλια (ἀνάμεσα σέ ἄλλες ἐλλείψεις), αὐτό δέν τό ἀρνού-

μαστε. Ἀλλ' αὐτές οἱ ἐλλείψεις, αὐτά τά κενά, δικαιολογοῦν ἄραγε τήν ἐγκατάλειψη τοῦ πεδίου τῆς ἀναζήτησης (πού ὁ Σ.Κ. πρῶτος ἐγκαινίασε στή χώρα μας), πρός ὄφελος τῆς κάλυψης τῶν λαϊκῶν «ἀναγκῶν» (ὅρος πολύ ἀόριστος καί ὕποπτος ἰδεολογικά, γιά νά τόν πλασάρουμε μέ τόση εὐκολία), πού ὁ θιγμένος ἐπιστολογράφος μας μᾶς ἀνεμίζει σάν 'κόκκινο πανί, μέ τόση ἐλαφράδα; Δέν τό πιστεύουμε. Ἐξάλου, παραπέμπω σ' αὐτά πού λέει ὁ Βακαλόπουλος πάνω σ' αὐτή τήν ἔννοια τοῦ «λαοῦ» καί τοῦ «λαϊκοῦ», πού ἀπό μόνη της, κατά τή γνώμη μας, ἀρκεῖ γιά νά κυκλοφορήσει ἕνα σωρό παρεξηγήσεις. Θά πρόσθετα ἐπίσης ὅτι ἡ λέξη «λαός» στό στόμα μερικῶν διανοουμένων πού προσπαθοῦν νά τόν μαζέψουν γύρω ἀπ' τόν ἑαυτό τους (καί τά γραπτά τους) ἤ πολύ ἁπλούστερα καί καθαρά ἀποδίδοντάς τον σ' αὐτούς τούς ἴδιους, ἐπιθυμοῦν νά τόν ἐκπροσωπήσουν (ὅπως στήν περίπτωση τοῦ κ. Σφυρῆ πού δέν διστάζει νά γράψει: «Ἐνδιαφερθεῖτε κάποτε (ἄν εἶστε ὅπως λέτε προοδευτικοί) καί γιά τόν καημένο τόν λαό μας, γιά ὅλους ἐμᾶς πού διψᾶμε γιά κινηματογραφική μόρφωση») εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό διφορούμενη. Ὑπάρχει μιά πολιτική ἔννοια τῆς λέξης, πού ὁρίζει ἔτσι τό σύνολο τῶν στρωμάτων καί τῶν τάξεων πού ἐκμεταλλεύεται ὁ καπιταλισμός: ἄς ποῦμε, σέ χοντρές γραμμές, τήν ἐργατική τάξη καί τούς συμμάχους της. Κι ἔπειτα, ὑπάρχει μιά χυδαία ἐκδοχή τοῦ λαοῦ, δηλαδή τῶν ἁπλῶν ἀμόρφωτων ἀνθρώπων πού εἶναι ὅπως ἐδῶ «καημένοι». Κι ὅταν αὐτή ἡ δεύτερη ἐκδοχή, πού εἶναι ἐκείνη τῆς ἀστικῆς τάξης, στρέφεται πρός τό «λαό» καί μιλάει «ἀπ' τήν πλευρά του», τό κάνει μόνο καί μόνο γιά νά ἐκθειάσει τόν κοινό νοῦ, ὕστατη καί θεμελιακή ἀξία τοῦ μικροαστισμοῦ. Μέ δύο λόγια, πέφτουμε στό λαϊκισμό πού δέν εἶναι, σέ τελευταία ἀνάλυση, παρά μιά βαθιά περιφρόνηση τῶν λαϊκῶν μαζῶν ἤ στόν «σοσιαλιστικό ρεαλισμό», μέσα ἀπ' τόν Ζντάνωφ, τοῦ ὁποίου ὁ Ριζοσπάστης ἀποτελεῖ σ' αὐτή τή φάση τόν πιό ἔνθερμο λιβανιστή.

Θά ἐπιθυμοῦσα λοιπόν ὁ κ. Σφυρῆς νά συγκεκριμενοποιήσει – γιατί τό γράμμα του εἶναι ὑπέρ τό δέον διαχρωτικό σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό θετικό περιεχόμενο τῶν προτάσεών του – τή σκέψη του, ἀλλά καί ταυτόχρονα τίς ἐπιθυμίες του σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τόν Σ.Κ., θά ἤθελα νά μᾶς πληροφορήσει κάπως περισσότερο γιά τό τί περιμένει ἀπό ἕνα περιοδικό σάν τό δικό μας καί νά μᾶς τό πεῖ μέ καλύτερο τρόπο, κάπως πιό συγκεκριμένα, ἀντί νά μᾶς κάνει στόχους γιά τά (ὄχι καί τόσο ἀχονισμένα) βέλη του «ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς», τρίβοντας τά χέρια του ἀπό ἱκανοποίηση. Κάτι τέτιο θά ἔδινε μιά εὐκαιρία γιά ἕναν παραγωγικό διάλογο. Διαφορετικά, ἐμεῖς δέ θά ἐμποδιστοῦμε ἀπό κανέναν νά συνεχίσουμε τή δουλειά μας πάνω στίς ἰδεολογικές βάσεις πού ἔχουμε ἐπιλέξει, ὅσο κι ἄν αὐτό δυσαρεστεῖ τόν κ. Σφυρῆ.

Μιχ. Δημόπουλος

Τά τελευταῖα μας τεύχη

9/10

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

*

11

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ
Ἡ Βιεννέζικη νύχτα (Ι), *τοῦ Φρίτς Λάνγκ*
Ντοκουμέντο: Λάνγκ/Μπρέχτ
Λέξεις ὅπως Μ, *τοῦ Νίκου Λιγγούρη*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1976
Τά συμπτώματα μιᾶς κρίσης

ΓΙΑ ΤΟ ΡΥΘΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ
τοῦ Φιλμο – γράφον

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΪΝ: «Η ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ».
τοῦ François Albera

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Ρόντο, Υἱοθεσία, Φυλλοροή,
Ὁ ταξιτζῆς, Οἱ φυγάδες τοῦ Μιζούρι.

*

12

ΖΑΝ – ΜΑΡΙ ΣΤΡΑΟΥΜΠ – ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ
Εἰσαγωγή στίς ταινίες τῶν Ζ – Μ.Σ. καί Ντ. Υ.,
τοῦ Νίκου Σιαδάτη
Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα (Ι),
τοῦ Louis Seguin

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Ἡ Ἀλήθεια *(Οἰκογενειακή συνωμοσία), τοῦ Ν. Λιγγούρη*
Χορογραφία τοῦ χώρου καί τοῦ ματιοῦ (Μπάσμπυ Μπέρκλυ)
τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου
Ἡ ἄλλη Ἀμερική (Ρόμπερτ Κράμερ), *τοῦ Μ. Δημόπουλου*

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
1900, Μπάρρυ Λύντον, Μαρκησία φόν Ο,
Δολοφονίες διακεκριμένων
Κινηματογραφικές σχολές
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

ΕΚΡΑΝ

ΤΕΡΜΑ ΟΔΟΥ ΖΩΟΔ. ΠΗΓΗΣ & ΑΓΑΘΙΟΥ
ΤΗΛ. 64.61.895

Ὁ κινηματογράφος
πού κάθε
καλοκαίρι
μέ ἰδιαίτερη
φροντίδα
καί συνέπεια
παρουσιάζει τίς
καλλίτερες ταινίες
τῆς 7ης τέχνης...

ΑΧΙΛΛΕΑΣ

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΩΣ 14 • ΤΗΛ. 86.19.497
ΠΑΤΗΣΙΩΝ • ΣΤ. ΚΑΛΛΙΦΡΟΝΑ

Ἀπό φέτος
ὁ κινηματογράφος μας
ἀφιερώνει
τό πρόγραμμά του
στούς φίλους τοῦ καλοῦ
κινηματογράφου
μέ καινούργιες καί
παλιές δημιουργίες
γνωστῶν σκηνοθετῶν.

ΑΤΕΛΙΕ "95"

cahiers du CINEMA

No 275: STRAUB - HUILLET: *Fortini / Cani.*
J. Narboni: Là.

P. Bonitzer: Les deux regards.

Sur la fiction de gauche.
S. Toubiana: Notes sur la place du spectateur.
(Le juge Fayard).

No 276: J. Narboni: La quatrième personne du singulier.
(Je tu il elle de Chantal AKERMAN)
S. Toubiana: Notes sur la place du spectateur dans la fiction de gauche (suite)
Entretien avec Agnès VARDA.
D. Dubroux: Histoires d' F *(L' une chante, l' autre pas)*

S. Daney: Notes sur deux cinéastes portugais (M. de OLIVEIRA, A. REIS).

No 277: *Cinema «et» Histoire.*
Jean - Louis Comolli: Le passé filmé
Economiques sur les média.
P. Baudry: Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma, 2.
Cinema Français
Entretien avec Benoît JACQUOT et Jean - Claude BIETTE.

NOM ..... Prénom .....

ADRESSE ..... Code Postal .....

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) .....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΒΑΣΙΚΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΜΕΓΕΘΗ

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ	31.12.1976	31.12.1975
Ἐπενδύσεις σὲ Βιομηχανικὲς Περιοχὲς (Γήπεδα - Ἔργα ὑποδομῆς - Μελέτες)	669.410.117	769.447.461
Συμμετοχὲς σὲ ἐπιχειρήσεις	6.211.520.534	5.908.005.295
Δάνεια (πρὸς Βιομηχανία, Τουρισμό, Ναυτιλία)	22.438.026.755	20.898.783.880
Λοιπὰ στοιχεῖα ἐνεργητικοῦ	2.719.290.752	1.540.413.063
Σύνολο	32.038.248.158	29.116.649.699
Μεῖον ὑποχρεώσεις: Μακροπρόθεσμες	17.238.455.070	16.217.459.895
Λοιπὲς	3.651.079.733	2.073.606.729
Ἴδια κεφάλαια καὶ προβλέψεις	11.148.713.355	10.825.583.075
Μεῖον Προβλέψεις	2.045.908.759	1.856.846.644
Μετοχικὸ Κεφάλαιο καὶ Ἀποθεματικὰ	9.102.804.596	8.968.736.431

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ	1976	1975
Ἔσοδα ἐξ ἐργασιῶν	1.792.671.082	1.556.308.517
Συναλλαγματικὲς διαφορὲς	218.789.508	1.155.265.350
	2.011.460.590	2.711.573.867
Μεῖον χρηματοοικονομικὰ ἔξοδα	1.211.373.117	931.909.922
Μεῖον ἔξοδα διαχειρίσεως κ.λ.π.	340.081.608	277.593.043
Πλεόνασμα πρὸ προβλέψεων καὶ φόρου	460.005.865	1.502.070.902
Προβλέψεις ἔτους	385.242.502	429.604.000
Φόρος εἰσοδήματος	7.520.768	395.819.771
Καθαρὸ πλεόνασμα	67.242.595	676.647.131

ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΕΤΟΥΣ 1976'

Μετοχικὲς καὶ πιστωτικὲς ἐνισχύσεις σὲ ἰδιῶτες γιὰ ἵδρυση καὶ ἐπέκταση παραγωγικῶν ἐγκαταστάσεων. Ἀπὸ τὸ 1976 ἡ κινητοποίηση τῆς ΕΤΒΑ ἐκδηλώθηκε συστηματικότερα σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς, μὲ σημαντικὰ ἐπιτεύγματα τόσο στὸν τομέα τῆς δανειοδοτήσεως ὅσο καὶ στὸν τομέα τῶν εἰσπράξεων ἀπὸ ρευστοποίηση δανείων. Οἱ ἐγκρίσεις δανείων, ὕψους 3.595 ἑκατ. δρχ. ἐναντι 1.551 ἑκατ. δρχ. τοῦ ἔτους 1975, παρουσιάζουν ποσοστὸ αὐξήσεως 131%. Πολὺ πιὸ σημαντικὸ ποσοστὸ αὐξήσεως (224%) παρουσιάζουν οἱ συνάψεις δανείων: 2.587 ἑκατ. δρχ. ἐναντι 797 ἑκατ. δρχ. τοῦ ἔτους 1975.

Ἀπὸ τὰ συναφθέντα δάνεια, 48% ἀναφέρονται στὴ βιομηχανία, 27% στὸν τουρισμό, 21% στὴ ναυτιλία καὶ 4% σὲ ἐπενδύσεις διαφόρων κλάδων.

Οἱ εἰσπράξεις τοῦ ἔτους 1976 ἀπὸ τὶς δανειοδοτήσεις τῆς Τραπέζης ἐξελίχθηκαν πολὺ ἱκανοποιητικὰ καὶ ἔφτασαν σὲ 2.788 ἑκατ. δρχ., ἐναντι 2.360 ἑκατ. δρχ. τοῦ 1975, δηλαδὴ αὔξηση 18%. Ἐπίσης τὰ εἰσπραχθέντα κατὰ τὸ 1976 μερίσματα ἀπὸ συμμετοχὲς τῆς χρήσεως τοῦ 1975 ἔφτασαν σὲ 134.1 ἑκατ. δρχ., ἐναντι 150.8 ἑκατ. δρχ. καὶ 50 ἑκατ. δρχ. ἀντίστοιχα γιὰ τὶς χρήσεις τοῦ 1974 καὶ τοῦ 1973.

Στὸ τέλος τοῦ 1976 τὸ σύνολο τῶν τοποθετήσεων τῆς Τραπέζης, μὲ τὴ μορφὴ συμμετοχῶν καὶ μακροπροθέσμων δανείων, αὐξήθηκε σὲ 28.650 ἑκατ. δρχ. ἐναντι 26.806 ἑκατ. δρχ. στὸ τέλος τοῦ 1975.

Δημιουργία ὑποδομῆς γιὰ τὴ βιομηχανία. Ἡ ἵδρυση καὶ ὀργάνωση βιομηχανικῶν περιοχῶν, μιὰ κατ' ἐξοχὴ ἀναπτυξιακὴ δραστηριότητα τῆς ΕΤΒΑ, προωθήθηκε καὶ κατὰ τὸ 1976 μὲ ἔντονο ρυθμὸ στὶς βιομηχανικὲς περιοχὲς Θεσσαλονίκης, Βόλου καὶ Ἡρακλείου. Μέχρι 31.12.1976 δαπανήθηκαν συνολικὰ 1.098 ἑκατ. δρχ. στὶς βιομηχανικὲς περιοχὲς ποὺ λειτουργοῦν ἢ βρίσκονται ὑπὸ ἵδρυση γιὰ ἀγορὰ γηπέδων, μελέτες καὶ ἔργα ὑποδομῆς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες 137 ἑκατ. δρχ. κατὰ τὸ 1976. Στὴ βιομηχανικὴ περιοχὴ Πατρῶν συνεχίστηκε ἡ ἐκτέλεση ἔργων ὑποδομῆς, στὴ βιομηχανικὴ περιοχὴ Θεσσαλονίκης ὁλοκληρώθηκαν τὰ βιοτεχνικὰ κτίρια, ἐνῶ περατώθηκαν οἱ μελέτες σκοπιμότητος γιὰ τὴν ἵδρυση βιομηχανικῶν περιοχῶν στὴν Πρέβεζα, στὴν Κομοτηνή, στὰ Ἰωάννινα, στὴ Λάρισα, στὴν Καλαμάτα καὶ στὰ Χανιά.

Ἀντλήση κεφαλαίων . Ὑποβοήθηση τῆς κεφαλαιαγορᾶς. Ἀναπτύχθηκε τὸ πρόγραμμα διαθέσεως Τραπεζικῶν Ὁμολόγων στὸ εὐρὺ ἀποταμιευτικὸ κοινό, ποὺ ἔφτασε τὸ ποσὸ τῶν 1.754 ἑκατ. δρχ., ἐναντι 246 ἑκατ. δρχ. τοῦ ἔτους 1975.

Τὰ ὁμόλογα τῆς Τραπέζης μὲ ἀπόδοση 10,5% καὶ οἱ μετοχὲς τῆς Ἑλληνικῆς Ἑταιρείας Ἐπενδύσεων Χαρτοφυλακίου Α.Ε., θυγατρικοῦ ὀργανισμοῦ τῆς Τραπέζης, προσφέρουν ἀσφαλὴ καὶ ἀποδοτικὴ λύση στὸ πρόβλημα ἐπωφελοῦς τοποθετήσεως τῶν ἀποταμιεύσεων, ἰδίως τῶν μικρομεσαίων ἀποταμιευτῶν.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ Τραπεζικὰ Ὁμόλογα, σὰν μηχανισμὸ ἀντλήσεως ὑγιῶν πόρων ἀπὸ τὸ ἐσωτερικό, ἡ Τράπεζα ἐπέτυχε ἐπίσης χρηματοδότηση σὲ συνάλλαγμα ἀπὸ διεθνεῖς πιστωτικοὺς ὀργανισμούς.

Ἐνίσχυση ἐξαγωγικῶν ἐπιχειρήσεων. Ἡ Α.Ε. «Ἑλληνικαὶ Ἐξαγωγαί», θυγατρικὴ τῆς Τραπέζης, ὑποστήριξε κατὰ τὸ 1976 μὲ ἐνισχύσεις ὕψους 1.431 ἑκατ. δρχ. 239 μικρομεσαίες μεταποιητικὲς ἐξαγωγικὲς ἐπιχειρήσεις, οἱ ὁποῖες ἐπραγματοποίησαν ἐξαγωγὲς ὕψους 1.650 ἑκατ. δρχ.

Ὑπάρχουν σήμερα ὅλες οἱ προϋποθέσεις γιὰ ἕνα νέο ἅλμα ποὺ θὰ ὠθήσει τὴν οἰκονομία πρὸς ἀνώτερα ἐπίπεδα ἀναπτύξεως σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα.

ΕΤΒΑ

ΣΤΟΧΟΙ: Ἡ ἐπιτάχυνση τῆς δημιουργίας προσφόρου βιομηχανικοῦ περιβαλλόντος, ἡ ὑποβοήθηση τῆς ἀναπτύξεως τῶν ἐπιχειρήσεων σὲ ἀνταγωνιστικὲς μονάδες, ἡ προώθηση μὲ πρωτοβουλία τῆς Τραπέζης ἐπενδύσεων μεζόνος σημασίας.

ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ: Ἡ διεθνὴς ἀνταγωνιστικότης καὶ ἡ συμβολὴ στὴν ἀποκέντρωση, στὴν ἀξιοποίηση ἐγχωρίων πρώτων ὑλῶν καὶ στὴν ἀνάπτυξη τῶν ἐξαγωγῶν.

ΚΡΙΤΗΡΙΑ: Τὸ ἦθος, ἡ ἱκανότης καὶ ἡ πεῖρα τοῦ ἐπενδυτοῦ.