ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '77

ΝΕΟΣ
ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ναγκίζα Ὤσιμα
Γιοσισίγκε Γιόσιντα

15/16

Κείμενα τῶν

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ
Ρ. ΜΠΑΡΤ
Μπ. ΜΠΡΕΧΤ

γιά τήν
Ανατολική Τέχνη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 100 ΔΡΧ.

II-000000002887

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ Ἢ ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΣΜΟΥ;

(Τό μάθημα ἀγωνιστικῆς ἑνότητας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου)

«Τί σημαίνει ἡ ἐμφάνιση ἑνός καινούριου προτσές; Σημαίνει ὅτι ἡ παλιά ἑνότητα καί οἱ ἀντιθέσεις πού τήν συγκροτούσαν παραχωροῦν τή θέση τους σέ μιά καινούρια ἑνότητα, σέ καινούριες ἀντιθέσεις. Ἔτσι γεννιέται ἕνα καινούριο προτσές πού πάει ν' ἀντικαταστήσει τό παλιό. Τό παλιό προτσές τελειώνει, τό καινούριο γεννιέται. Τό καινούριο προτσές πού περιλαμβάνει νέες ἀντιθέσεις, ἀρχίζει τήν ἱστορία τῆς ἀνάπτυξης τῶν ἰδιαίτερων του ἀντιθέσεων».

Μάο Τσέ Τούνγκ

Μέ τή φετινή διοργάνωση τοῦ ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1977 ἀπό τά ἴδια τά κινηματογραφικά σωματεῖα καί ὀργανώσεις, ὁ θεσμός τοῦ κινηματογραφικοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ζεῖ τόν θάνατό του; Ἕνας ὁρισμένος θεσμός, ὁπωσδήποτε ναί. Τίποτα δέν μπορεῖ νά ξαναστήσει στά πόδια του τόν μηχανισμό ἐκεῖνο, πού πρίν προχωρήσει σέ ὁτιδήποτε ἄλλο, ἐξασφάλιζε μέχρι σήμερα τόν οἰκονομικό καί πολιτικό ἀποκλεισμό τῆς ἐτήσιας ἑλληνικῆς παραγωγῆς, προωθώντας ταυτόχρονα καί μιά διαδικασία ἰδεολογικῆς ἀφομοίωσής της. Τά τρία τελευταῖα χρόνια τό φεστιβάλ μετατρεπόταν γρήγορα ἀπό ἀντιφασιστικό βῆμα (κατάκτηση πού πραγματοποιήθηκε στή δικτατορία) σέ μελαγχολική παράτα μίμησης ἑνός «ἔνδοξου» παρελθόντος, πού δέν θά μποροῦσε νά σημαίνει σ' ἕνα ὄχι καί τόσο μακρυνό μέλλον παρά ἀπώθηση τοῦ παρόντος καί μόνο. Μέ δυό λόγια, ἐνῶ τό φεστιβάλ ἔβγαζε στίς προθῆκες τόν ἑλληνικό κινηματογράφο μιά φορά τό χρόνο, ἔκανε τά πάντα γιά τήν ἐξαφάνισή του ἀπ' ὅλες τίς ζωντανές δραστηριότητες τοῦ πολιτιστικοῦ χώρου, ὁλόκληρη τήν ὑπόλοιπη χρονιά.

Ξέρουμε ὅμως πολύ καλά, ὅτι, ὁποιαδήποτε κρίση δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι καί κρίση στούς κόλπους τῶν ἴδιων τῶν θεσμῶν πού τήν ὑποθάλπουν κατά ἕνα μέρος, μιά καί τή χρειάζονται γιά νά συνεχίζουν νά ὑπάρχουν: ἔτσι, ἡ ἀπόφαση πού πῆραν φέτος τά κινηματογραφικά σωματεῖα καί ὀργανώσεις δέν ἦταν τό ἀποτέλεσμα διεργασιῶν πού ἔγιναν ἔξω ἀπ' τό χῶρο τοῦ φεστιβάλ (ὅπως θέλησε νά παρουσιάσει τό θέμα ὁ κυβερνητικός τύπος, ποντάροντας στήν «ἰδεολογική οὐδετερότητα» τοῦ θεσμοῦ σάν τέτοιου), ἀλλά προκλήθηκε ἀπό τίς ἴδιες τίς ἀντιθέσεις μέσα στούς κόλπους τοῦ φεστιβαλικοῦ μηχανισμοῦ, ἔτσι ὅπως αὐτές εἶχαν διαμορφωθεῖ μετά τήν δικτατορία, ἀντιθέσεις πού τοποθετοῦσαν ἀπ' τήν μιά μεριά τήν κρατική πολιτική καί τά φεστιβαλικά καί παραφεστιβαλικά της ὄργανα καί ἀπό τήν ἄλλη τό σύνολο τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου, πού ἔβγαινε δυναμωμένο πολιτικά καί ἰδεολογικά ἀπό τή δικτατορία, ἀλλά «πελαγωμένο» στό οἰκονο-

μικό ἐπίπεδο, πεδιο πού διάλεξε και ἡ κρατική πολιτική σάν προνομιοῦχο χῶρο σκλήρυνσης τῆς στάσης της, ἐπεκτεινόμενη σιγά σιγά καί σέ μιά προσπάθεια πολιτικῆς καί ἰδεολογικῆς χειραγώγησης.

Ἄς δοῦμε ὅμως πῶς φτάσαμε στό φετεινό φεστιβάλ:
Τό καλοκαίρι τοῦ '75 ἔγιναν μέ πρωτοβουλία τοῦ Ὑπουργοῦ βιομηχανίας δύο συσκέψεις μέ θέμα τή σύνταξη ἑνός νέου κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Στίς συσκέψεις αὐτές πῆραν μέρος ἐκπρόσωποι τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ἐκπρόσωποι συνδικαλιστικῶν φορέων καί παράγοντες ἄμεσα ἐνδιαφερόμενοι γιά τό Φεστιβάλ. Οἱ συσκέψεις κατέληξαν σ' ἕναν κανονισμό κοινῆς ἀποδοχῆς βάσει τοῦ ὁποίου ὀργανώθηκε τό Φεστιβάλ γιά δύο συνεχῆ χρόνια, '75 καί '76. Τό καλοκαίρι τοῦ '77 καί μέ τρόπο ἐντελῶς ἀπαράδεκτο τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ἀποφασίζει νά τροποποιήσει τόν κανονισμό σ' ἐκεῖνα ἀκριβῶς τά σημεῖα του γιά τά ὁποῖα πολύς λόγος εἶχε γίνει καί τά ὁποῖα ἀποτελοῦσαν ἐγγυήσεις γιά τούς συμμετέχοντες παραγωγούς καί δημιουργούς. Ἡ ἐνέργεια αὐτή τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας ἔκανε ὅλα τά σωματεῖα τοῦ κινηματογραφικοῦ κλάδου νά ἀντιδράσουν ἄμεσα. Ζητήθηκε ἀπό τόν Ὑπουργό νά ἐπαναφέρει τόν κανονισμό τοῦ '75 καθώς καί νά τοποθετηθεῖ πρόσωπο κοινῆς ἀποδοχῆς ὡς Διευθυντής τοῦ Φεστιβάλ. Ἡ ἀντίδραση αὐτή τῶν σωματείων ἀντιμετώπισε τήν περιφρονητική σιωπή τῶν ἁρμοδίων.
Ἀναλυτικά οἱ τροποποιήσεις τοῦ κανονισμοῦ, πού οὐσιαστικά σήμαιναν τόν ἀποκλεισμό τῶν κινηματογραφιστῶν ἀπό ὁποιαδήποτε συμμετοχή στήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ καθώς ἐπίσης καί τό μπλοκάρισμα τῶν δυνατοτήτων πού θά ἐπέτρεπαν τήν προώθηση τῶν καλλιτεχνικῶν ταινιῶν, ἦταν οἱ ἑξῆς:

1. Ἡ Ὀργανωτική Ἐπιτροπή ὁρίζεται ἀπό τήν ΔΕΘ μέ τήν ἀόριστη διατύπωση ὅτι τά μέλη της πρέπει νά ἔχουν «εἰδικές γνώσεις κινηματογράφου» ἐνῶ βάσει τοῦ κανονισμοῦ τοῦ '75 τά Σωματεῖα καλοῦνταν νά προτείνουν τούς ὑποψηφίους τους.

2. Ὁ Πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς δέν ἐκλέγεται ἀπό τήν ἴδια τήν Ἐπιτροπή ἀλλά διορίζεται ἀπό τόν Ὑπουργό.

3. Ἡ ἐννεαμελής Κριτική Ἐπιτροπή περιλαμβάνει μόνο τέσσερα μέλη ἐκλεγμένα ἀπό τά σωματεῖα τους (σκηνοθέτης, τεχνικός, παραγωγός, κριτικός) καί οἱ ἄλλοι πέντε διορίζονται, ἐνῶ βάσει τοῦ κανονισμοῦ τοῦ '75 διορίζονταν μόνο δύο πρόσωπα.

4. Τά χρηματικά βραβεῖα περιορίζονται σέ ἕξη ἀντί γιά 14 πού ὑπῆρχαν στόν παλιό κανονισμό.

Ἀνατρέποντας, λοιπόν, αἰφνιδιαστικά τό Ὑπουργεῖο κεκτημένες διεκδικήσεις τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν, προσπάθησε νά τούς παγιδεύσει σέ μιά ντέ φάκτο κατάσταση καί νά ἐγκαινιάσει ἐκ νέου τήν πολιτική τοῦ κρατικοῦ ἐτσιθελισμοῦ στά πολιτιστικά πράγματα. Μόνο πού αὐτή τή φορά ἡ λογική τοῦ «εἶμαι τό 54%» τό ὁδήγησε σέ λάθος ἐκτίμηση. Γιατί οἱ κινηματογραφιστές δέν περιορίστηκαν ἁπλά σέ διαβήματα καί πλατωνικές διαμαρτυρίες, ἀλλά ἀπέδειξαν ἔμπρακτα πώς μποροῦν νά φτιάξουν οἱ ἴδιοι ἕνα Φεστιβάλ, ἀποδεικνύοντας ταυτόχρονα πώς ἔχουν καί τήν ὡριμότητα καί τήν ἱκανότητα νά προτείνουν καί νά πραγματοποιήσουν λύσεις γιά τό πρόβλημα, Ἑλληνικός Κινηματογράφος.

Μετά τήν ἄρνηση διαλόγου ἀπό τή μεριά τῶν ἁρμοδίων, τά συνεργαζόμενα Σωματεῖα πού εἶχαν ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση μέ τόν κινηματογράφο συγκότησαν μιά Συντονιστική Ἐπιτροπή καί ἀποφάσισαν νά διοργανώσουν τό 18 Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στή Θεσσαλονίκη ἀπό 3 – 9 Ὀκτωβρίου. Τά Σωματεῖα πού μετεῖχαν στή Συντονιστική Ἐπιτροπή ἦταν: Ἑταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Ἕνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Σωματεῖο Ἑλλήνων ἠθοποιῶν, Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου, Ἕνωση Μουσικοσυνθετῶν – Στιχουργῶν Ἑλλάδος, Πανελλήνια Ὁμοσπονδία Θεάματος – Ἀκροάματος καί Ἕνωση

Ἑλλήνων Παραγωγῶν. Μετά ἀπό αὐτό οἱ ἁρμόδιοι τοῦ Ὑπουργείου καί οἱ σοφοί τους συμβουλάτορες ἀποφάσισαν νά ἀλλάξουν τακτική: ὑποχώρηση σέ δευτερεύοντα σημεῖα (ἀποδοχή ἐκπροσώπου τοῦ ΣΕΗ στίς ἐπιτροπές), δελεαστική αὔξηση τῶν χρηματικῶν βραβείων (τό συνολικό ποσό τῶν βραβείων ἀνέρχεται σέ ἕνα ἑκατ. διακόσιες χιλ., θεσπίζονται βραβεῖα ἤχου καί μοντάζ). Παράλληλα, πλουσιοπάροχες ὑποσχέσεις ἤ παρασκηνιακές πιέσεις ἀπό τή διευθύντρια τῆς Ταινιοθήκης κ. Μητροπούλου σέ μιά προσπάθεια νά μετατοπιστεῖ τό ὅλο πρόβλημα στήν πλαστή ἀντίθεση πόλεων Θεσσαλονίκη – Ἀθήνα πού ἐρίζουν γιά τό Φεστιβάλ (βλέπε ἄρθρο τοῦ κ. Χριστοδούλου στήν ἐφημερίδα τοῦ Βελλίδη *Θεσσαλονίκη*). Τά πράγματα εἶναι πεντακάθαρα, ἀπό τή μιά τό Ὑπουργεῖο ἐμμένει στά σημεῖα πού τοῦ ἐπιτρέπουν τόν ἔλεγχο τοῦ θεσμοῦ – Ὀργανωτική Ἐπιτροπή, Πρόεδροι τῶν Ἐπιτροπῶν, Διευθυντής τοῦ Φεστιβάλ – ἀπό τήν ἄλλη προσπαθεῖ νά ἐξαγοράσει τούς κινηματογραφιστές καί νά περιορίσει τό θέμα σέ στενά οἰκονομική βάση. Ἐκεῖνο πού καταφέρνει νά πετύχει στή συγκεκριμένη φάση εἶναι ἡ ἀποχώρηση ἀπό τή Συντονιστική Ἐπιτροπή μιᾶς μερίδας παραγωγῶν καί ἡ συμμετοχή τοῦ σκηνοθέτη Βελλόπουλου στό κρατικό Φεστιβάλ. Ὁ κόσμος τοῦ κινηματογράφου μένει ἀδιάσπαστος προχωρώντας στίς συνθέσεις τῶν ἀπιμέρους ἐπιτροπῶν καί στήν ἐξεύρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων γιά τή διοργάνωση τοῦ Φεστιβάλ.

Σ' αὐτή τή φάση τά πράγματα γίνονται σκληρότερα. Λασπολογία («ἐκδήλωση τῶν ἐξτρεμιστῶν»), κάθε εἴδους ἀπειλές γιά νά μή παραχωρηθεῖ ἡ αἴθουσα τοῦ *Ράδιο Σίτυ*, ἀστυνομικές ἐπεμβάσεις πού ἀπαγορεύουν τήν ἀφισοκόληση γιά τό Φεστιβάλ, συνεχεῖς παρακωλύσεις ἀπό τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας γιά τό χαρακτηρισμό μιᾶς ταινίας ὡς Ἑλληνικῆς, ἐπιστράτευση τῆς λογοκρισίας πού τελικά ἀπαγορεύει τήν προβολή δύο ταινιῶν, καί τέλος ὑστερικές καί γελοῖες ἀντιδράσεις, ὅπως ἡ μήνυση ἐκ μέρους τῆς ΔΕΘ γιά οἰκονομική ζημιά καί γιά τή χρησιμοποίηση τοῦ τίτλου. Ταυτόχρονα παραιτήσεις μελῶν ἀπό τήν Προκριματική καί Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ καθώς καί ἡ ἐπιστράτευση τηλεοπτικῶν σήριαλς ἤ ἐθνικῶν ντοκυμαντέρ μουσείου μαζί μέ τήν ἀναγκαστική προβολή τῶν ταινιῶν τοῦ Κακογιάννη καί τοῦ Δημογεραντάκη, παρά τή θέληση τῶν ἰδιων, γιά νά καλυφθεῖ τό πρόγραμμα τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ, φανερώνουν τό ἀδιέξοδο στό ὁποῖο ἔχουν περιπέσει οἱ ἁρμόδιοι τοῦ Ὑπουργείου. Τό κρατικό Φεστιβάλ ἦταν ἕνα φιάσκο πού τό κοινό τῆς Θεσσαλονίκης ἀγνόησε καί μέ τό ὁποῖο τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας καί ἡ ΔΕΘ αὐτογελοιοποιήθηκαν.

Τό ἀνεξάρτητο φεστιβάλ δέν κατάφερε μόνο νά γίνει ἀλλά πέτυχε τήν ἀναζωπύρηση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ γιά τήν κινηματογραφία μας, ἐνδιαφέροντος πού ἔφθινε σημαντικά τά τελευταῖα χρόνια. Πρίν ἀπό κάθε τι ἄλλο ὅμως, τό ἀνεξάρτητο φεστιβάλ ἔδωσε ἕνα μεγάλο μάθημα ἀγωνιστικῆς ἑνότητας, ἀποτελώντας ταυτόχρονα καί ἕνα ὑποδειγματικό γεγονός γιά τό πολιτιστικό κίνημα, γενικά, μιά καί δέν ἦταν τό *τέλος*, ἡ *κατάληξη* μιᾶς σειρᾶς στενά οἰκονομικῶν ἤ ἄλλων αἰτημάτων, ἀλλά ἡ *ἀρχή* μιᾶς συνολικῆς ἐπανατοποθέτησης τοῦ προβλήματος,ἑλληνικός κινηματογράφος,σ' ὅλες του τίς διαστάσεις: οἰκονομικές, πολιτικές, ἰδεολογικές. Οἱ διεργασίες πού ἄρχισαν τόν Ὀκτώβρη στήν Θεσσαλονίκη δέν θά μπορέσουν νά ὁλοκληρωθοῦν παρά μόνο ἄν περάσουν σέ ὅλους τούς χώρους πού προβάλλονται ἤ συζητιοῦνται *καθημερινά* οἱ ταινίες (αἴθουσες, λέσχες, συλλόγους στίς συνοικίες, κ.λπ.) Δέν θά μπορέσουν ἐπίσης νά βροῦν τήν προοπτική τους ἄν δέν ἀνοιχτοῦν σέ μιά θεωρητική ἐπεξεργασία: ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* θά ἀφιερώσει τό ἑπόμενο τεῦχος του σ' αὐτή ἀκριβῶς τήν προσπάθεια, σκοπεύοντας νά παρουσιάσει μιά ὁλοκληρωμένη εἰκόνα ὄχι τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέχρι σήμερα (δουλειά μερικῶν ἀρχειοθετῶν ἤ ἀρχειοφάγων) ἀλλά τῶν κυρίαρχων τάσεων ἤ προβληματικῶν πού τόν συνδέουν μέ τήν πολιτιστική συγκυρία γενικά, ἐντάσσοντάς τον μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο στήν ἰδεολογική πάλη. Παράλληλα ὅμως (ἤ καί πρίν) ἀπ'αὐτή τήν δουλειά, τό φετεινό φεστιβάλ (μέ τά προτερήματα ἤ τά ἐλαττώματά του) μᾶς δειώχνει ἕνα δρόμο: πῶς οἱ ταινίες δέν φτάνει μόνο νά δείχνονται ἀλλά κύρια καί νά γίνονται *διαφορετικά*.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἀρ. τεύχους 15-16, Αὔγουστος – Νοέμβριος '77. Τιμή τεύχους δρχ. 100. Συνδρομή γιά ἕξη τεύχη: ἐσωτερικοῦ 350 δρχ. ἐξωτερικοῦ δολ: 20.

Synchronos Kinimatographos '77. Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 15-16 Spécial. Août — Novembre 1977. Paraît six foix par an. Prix: 100 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77». *Ἐκδότες:* Ἀντώνης Καρκαγιάννης, Μιχάλης Δημόπουλος. Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 3224131. *Ἀρχισυντάκτης:* Μιχάλης Δημόπουλος. *Σύνταξη:* Δ. Ἀγραφιώτης, Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος, Ἀλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. *Συνεργάστηκαν:* Φρ. Ἀλμπερά, Ν. Παναγιωτόπουλος, Ι. Ζαχμανίδη. *Ἀναπαραγωγή φωτογραφιῶν:* ΕΝΚΑ, τηλ. 5223505. *Κασέ:* Ἀλεξάνδρα Δρόσου. *Ἐκτύπωση:* Φωτοκύτταρο Ε.Π.Ε. Βασ. Ἀλεξάνδρου 2, Χίλτον, τηλ. 748314, 713604. *Κεντρική διάθεση:* Ἀθήνα, Ὑπατίας 5, τηλ. 3224131. Θεσσαλονίκη, Βιβλιοπωλεῖο Μ. Κοτζιᾶ & Σία, Τσιμισκῆ 78, τηλ. 279720, 268940.

ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ἀπ' αὐτό τό τεῦχος ἡ τιμή τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» αὐξάνεται σέ 70 δρχ. τό μονό τεῦχος καί 140 δρχ. τό διπλό τεῦχος. Ἡ αὔξηση αὐτή, ἡ πρώτη ἀπό τήν ἐπανέκδοση τοῦ περιοδικοῦ τό Σεπτέμβρη 1974, μᾶς ἐπιβάλλεται ἀπό τήν συνεχή αὔξηση τοῦ κόστους παραγωγῆς του. Ὡστόσο τό διπλό τεῦχος 15/16 πού ἔχετε στά χέρια σας κοστίζει μόνο 100 δρχ., μιά καί δέν εἶναι ἀκριβῶς διπλό τεῦχος ἀπό ἄποψη ἀριθμοῦ σελίδων, ἀλλά μᾶλλον ἕνα μονό τεῦχος μέ παραπάνω σελίδες πού τίς κρίναμε ἀπαραίτητες γιά νά ἐξαντλήσουμε σέ ἕνα τεῦχος τό ἀφιέρωμά μας στόν νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο.

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 φτηνότερα 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 ἢ καί ἀτόμων. Τούς καλοῦμε νά ἔρθουν σέ ἐπαφή μαζί μας γιά νά ἐπιδιώξουμε τήν πλατύτερη διανομή τοῦ περιοδικοῦ στήν ἐπαρχία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΥΠΕΡΒΑΣΗ Ἢ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΣΜΟΥ: 1
(Τό μάθημα ἀγωνιστικῆς ἑνότητας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου)

Εἰδήσεις καί σχόλια 6

ΙΑΠΩΝΙΚΟΤΗΤΑ: Προτάσεις γιά μιά προσέγγιση τοῦ Νέου Γιαπωνέζικου Κινηματογράφου

Εἰσαγωγή, τοῦ *Μ.Δ.* 24

Ἡ προβληματική ματιά, τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 26

Σχετικά μέ τό θέατρο τῶν κινέζων, τοῦ *Μπέρτολτ Μπρέχτ* 37

Οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνρακου, τοῦ *Νίκου Λυγγούρη* 41

Μάθημα γραφῆς, τοῦ *Ρολάν Μπάρτ* 43

Ὁ Ἄιζενστάιν καί τό Καμπούκι, τοῦ *Νίκου Σαββάτη* 51

Τό ἀπροσδόκητο, τοῦ *Σ.Μ. Ἄιζενστάιν* 53

Ἰαπωνία: ἡ τέχνη τοῦ ζεῖν, ἡ τέχνη τῶν σημείων, συνέντευξη μέ τόν *Ρολάν Μπάρτ* 63

Ναγκίζα Ὄσιμα

Συνέντευξη τοῦ Ναγκίζα Ὄσιμα στούς *Πασκάλ Μπονιτσέρ, Μισέλ Ντελααί* καί *Συλβί Πιέρ.* 72

Ὁ μικρός Τόσυο *(Τό ἀγόρι)*, τοῦ *Νίκου Σαββάτη* 85

Πρόκληση στό πορνό, τοῦ *Μ.Δ.* 91

Ὁ Θεσπέσιος ἔρωτας *(Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων)*, τοῦ *Ἀντρέ Πιέρ ντέ Μαντιάργκ* 92

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων, τοῦ *Δημοσθένη Ἀγραφιώτη* 96

Γιοσισίγκε Γιόσιντα

Συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη γιά τήν ταινία *Ἔρως + Σφαγή* 101

Ἡ βία τοῦ ἔρωτα εἶναι θυσία τῶν λέξεων *(Ἔρως + Σφαγή)*, τοῦ *Νίκου Λυγγούρη* 108

Ἡ ἀδιαφορία τῆς φιλίας καί τῆς κοινῆς περιπέτειας *(Οὐζάλα)*, τοῦ *Ν.Λ.* 110

9 + 1 (Σημειώσεις γιά τήν γιαπωνέζικη ἰδιαιτερότητα), τοῦ *Δημοσθένη Ἀγραφιώτη* 115

ΘΕΩΡΙΑ

Κινηματογράφος/Ἱστορία (Ἀναζητώντας μιά διαφορετική σχέση), τοῦ *Μανόλη Κούκιου* 122

Ἀλληλογραφία

ἐξώφυλλο: Ὁ ἐρωτισμός στόν Ὄσιμα *(Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων)*

ειδησεις και σχολια

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΛΛΕΣ

Ὑπάρχει μιά παλιά καλή παράδοση τῆς πολιτιστικῆς πραγματικότητας στόν τόπο μας πού τροφοδοτεῖ ἐπαρκῶς τίς ἀνάγκες τῆς «ἐπικαιρότητας» πού χρειάζονται τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης καί πού συνίσταται στό νά ἐξεγείρονται σέ ἀνύποπτο χρόνο, μέ τό πρόσχημα τῆς ἐκκαθάρισης παλιῶν λογαριασμῶν, οἱ σκηνοθέτες ἐνάντια στούς κριτικούς, οἱ κριτικοί ἐνάντια στό κοινό, τό κοινό ἐνάντια στούς σκηνοθέτες καί ἀντίστροφα, τήν ἴδια στιγμή μάλιστα πού ἡ ὅλη ἀτμόσφαιρα τῆς μάχης ἐλέγχεται καί καθοδηγεῖται ἀπό παράγοντες πού δέν ἀνήκουν σέ καμιά ἀπ' αὐτές τίς τρεῖς κατηγορίες: ἔτσι, ἡ ἐπίθεση κατά τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς πού ἄρχισε μέ τήν τηλεοπτική ἐκπομπή Ἔρευνα τῆς 6/7/77, ὄχι μόνο ἔπεσε ἀπό τόν οὐρανό στίς ἀρχές τῆς ζέστης καί τοῦ Ἰούλη, ἀλλά μᾶς παρέσυρε ὅλους, κινηματογραφιστές, κριτικούς, κοινό, ἀναγνῶστες, τηλεθεατές, μέ δυό λόγια καταναλωτές ἰσχυρῶν δόσεων «ἐπικαιρότητας», στό ἴδιο παλιό καλό παραμύθι μιᾶς διαμάχης πού θά μποροῦσε νά μήν εἶχε κανένα νόημα ἄν δέν εἶχε προκληθεῖ καί κυριαρχηθεῖ μέχρι τέλους, ὅπως εἴπαμε προηγούμενα, ἀπό κάποιον τρίτο, πού στήν περίπτωσή μας δέν εἶναι ἄλλος (οὔτε ἦταν ποτέ ἄλλος) ἀπό τήν ἴδια τήν κρατική ἐξουσία καί τήν ἰδεολογία της.

Γιατί, ἄσχετα ἀπό τίς εὐγενεῖς προθέσεις μερικῶν ἀγνῶν διαμαρτυρομένων ψυχῶν, πού ἀντί νά καταγγείλουν τό συγκεκριμένο εἶδος κριτικῆς πού τούς ἐνοχλεῖ, ἐπανέλαβαν τίς θαυμαστές κυρίαρχες κοινοτυπίες καταγγέλοντας τήν κριτική γενικά (καί ἄρα καθόλου), ἡ ὅλη ἐπιχείρηση τῆς ἐπίθεσης κατά τῆς κριτικῆς (καί δυστυχῶς τίς περισσότερες φορές καί τῆς ἄμυνας ἐνάντια σ' αὐτή τήν ἐπίθεση, πού περιορίστηκε στό νά ἀναμασήσει τίς ἴδιες κοινοτυπίες ἀπό τήν ἀνάποδη) συνέπεσε μέ μιά ἐντελῶς συγκεκριμένη πολιτική καί ἰδεολογική συγκυρία τῆς κατάστασης στήν ὁποία βρίσκεται σήμερα ἡ ἑλληνική κινηματογραφία, τροφοδοτῶντας τίς ἴδιες τίς ἐπιδιώξεις καί τά συμφέροντα αὐτῶν πού τήν ἐλέγχουν, μετατοπίζοντας θεμελιακά τήν προσοχή ἀπό τά πραγματικά προβλήματα πού τή διαπερνοῦν, κλείνοντας τέλος τά μάτια μπροστά στίς βασικές συγκρούσεις πού τή συνταράζουν ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη της.

Συγκεκριμένα λοιπόν α) ἀπ' τή μεριά της, ἡ τηλεόραση διάλεξε τήν κατάλληλη στιγμή γιά νά ἐπιτεθεῖ ἐνάντια στήν κριτική γενικά, μιά κι ἡ τηλεοπτική ἐπίθεση ἔγινε (τυχαῖα;) ἀνάμεσα σέ δυό γεγονότα ὅπου ὁ ρόλος τοῦ συνδικαλιστικοῦ ὀργανου τῶν κριτικῶν, τῆς Π.Ε.Κ.Κ., ὑπῆρξε θεμελιακά ἀντίθετος στήν κρατική πολιτική. Αὐτό ἦταν, πρῶτο, ἡ πρωτοβουλία πού πῆρε ἡ Π.Ε.Κ.Κ. γιά τήν διοργάνωση τοῦ συνέδριου τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, τήν ἵδρυση τῆς συνομοσπονδίας τους καί τό σπάσιμο τοῦ μονοπώλιου τῆς ἡμικρατικῆς Ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδας τῆς κ. Μητροπούλου (γεγονός πού προηγήθηκε τῆς ἐκπομπῆς) καί δεύτερο, ἡ συμμετοχή τῆς Π.Ε.Κ.Κ. στήν συντονιστική ἐπιτροπή τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων καί ὀργανώσεων πού ἀνάλαβε τήν ὀργάνωση τοῦ «Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1977» (γεγονός πού ἔγινε ἀμέσως μετά). Ἀπ' ὅτι εἴμαστε σέ θέση νά ξέρουμε κανένας ἀπ' ὅσους πῆραν μέρος στήν διαμάχη (ἐκτός ἀπό τήν ἴδια τήν Π.Ε.Κ.Κ. φυσικά καί τήν ἀνακοίνωσή της πού δημοσιεύουμε παρακάτω) δέν ἐπισήμανε τήν πολιτική αὐτή σκοπιμότητα τῆς τηλεοπτικῆς ἐπίθεσης, βοηθώντας ἔτσι στό νά καλλιεργηθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι οἱ «δημιουργοί» τσακώνονται μέ τούς «κριτικούς» μιά ζωή περί ἀνέμων καί ὑδάτων καί β) ὕστερα ἀπό τήν ἔξυπνα ἀποσιωπημένη διάσταση τοῦ προβλήματος, ἀκολούθησε μιά συζήτηση συγκεντρωμένη γύρω ἀπό τά προσφιλῆ ἰδεολογικά θέματα μιᾶς κάποιας κυρίαρχης πρακτικῆς τόσο στό ἐσωτερικό τῆς «δημιουργίας» ὅσο καί σ' ἐκεῖνο τῆς κριτικῆς, πού ἀντιλαμβάνεται τόσο τήν πρώτη ὅσο καί τή δεύτερη σάν ἀποτέλεσμα θείων ἐμπνεύσεων, ἑνοράσεων καί ἀναζητήσεων ἐκτός τόπου καί χρόνου, συζήτηση πού ἀκόμα κι ὅταν τυλίγεται μ' ἕναν κάποιο ἐλαφρό λαϊκιστικό καί κοινωνιολογίστικο μανδύα («οἱ κριτικοί δέν ἔχουν καμμιά σχέση μέ τήν ἑλληνική πραγματικότητα» – ποιά εἶναι ὅμως αὐτή ἡ πραγματικότητα;) δέν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά ἀποκόβει συστηματικά τόσο τόν κινηματογράφο ὅσο καί τήν κριτική στόν τόπο μας ὄχι πιά ἀπ' τήν «ἑλληνική» ἀλλά ἀπό τήν ταξική πραγματικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καί τίς οἰκονομικές, ἰδεολογικές καί πολιτικές συνισταμένες της.

Καθόλου τυχαῖο λοιπόν τό γεγονός ὅτι, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ἡ ψευτοδιαμάχη γύρω ἀπ' τήν κριτική δέν βασίσθηκε πάνω σέ μιά διαφωνία ἀλλά πάνω σέ μιά συμφωνία: κυρίαρχοι κριτές (θιγμένοι «δημιουργοί», ὀργισμένοι «ἀναρχικοί» ρεπόρτερ, διευθυντές εἰδικευμένων περιοδικῶν) καί κυρίαρ-

χοι κρινόμενοι (οἱ περισσότεροι κριτικοί τῶν μεγάλων ἐφημερίδων) συμφωνοῦν βαθύτατα ὅτι α) ἡ κριτική εἶναι μία, ὁμοούσια, ἑνιαία *καί* μονοσήμαντη, *ἔχοντας σκοπό νά «μεσολαβεῖ» ἀνάμεσα στήν ταινία καί στό κοινό. Τό μόνο πού τήν κάνει ἐδῶ νά παραλλάσσει εἶναι ἡ τίμια ἤ μή μεσολάβηση (ἀπόκρυψη τοῦ ἰδεολογικοπολιτικοῦ ρόλου τῆς κριτικῆς μέσα ἀπό τήν ἀπόδοση σ' αὐτήν ἑνός ἠθικοῦ ρόλου) καί β) ὁ μεσολαβητικός χαρακτήρας θεμελιώνεται πάνω σέ μιά ἑρμηνευτική λειτουργία τῆς κριτικῆς, πού μοιάζει νά ἔχει ἀναλάβει (ἐπί πληρωμῆ) τήν ἀποκρυπτογράφηση τῶν Γραφῶν, ρόλο πού ἀποδέχονται ὄχι μόνο οἱ σκηνοθέτες («Ἡ κριτική εἶναι λειτούργημα δημόσιο», λέει ὁ Νίκος Κούνδουρος στά Νέα τῆς 14/7/77), ἀλλά καί οἱ κριτικοί («Ἡ δουλειά του [τοῦ κριτικοῦ] εἶναι ἡ δουλειά ἑνός μεσάζοντα πού προσπαθεῖ νά φέρει, ὅσο μπορεῖ, τό κοινό πιό κοντά στόν καλλιτέχνη ἀλλά καί τόν καλλιτέχνη ὅσο μπορεῖ πιό κοντά στό κοινό», δηλώνει ρητά ὁ Ν. Φ. Μικελίδης στήν Ἐλευθεροτυπία τῆς 5/8/77).*

Δέν θά μποροῦσε νά διακρίνει κανείς πίσω ἀπ' ὅλα αὐτά παρά μιά γενικευμένη ὁμοφωνία καί μιά κοινή ἰδεολογική παραδοχή, πού φροντίζουν μέ κάθε θυσία νά ἀφήσουν ἄθικτο τόν τρόπο παραγωγῆς *τόσο τοῦ κινηματογράφου ὅσο καί τῆς κριτικῆς καθώς καί τήν κυριαρχία τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας στό ἐσωτερικό τους. Καί εἶναι φανερό ὅτι ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία γιά τούς φορεῖς αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας εἶναι τό νά ἀποσιωπηθεῖ ἡ ἔκρηξη τῶν κινηματογραφικῶν καί κριτικῶν πρακτικῶν, καί ἡ σύγκρουσή στους μέ τήν λογική τοῦ ΕΝΟΣ κινηματογράφου καί τῆς ΜΙΑΣ κριτικῆς, πού σάν μοναδικοί σχηματισμοί καί ὑπερσύνολα ἑνός τομέα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς δέν μποροῦν παρά νά εἶναι ὁ ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ κινηματογράφος καί ἡ ΚΥΡΙΑΡΧΗ κριτική. Καί μιά τέτοια ἀποσιώπηση - ἀπώθηση εἶναι ζωτική γι' αὐτούς τούς φορεῖς, ἔστω κι ἄν ἀναγκάζονται νά στήνουν κάθε τρεῖς καί λίγο ψευτοδιαμάχες καί «ὁμηρικές» συγκρούσεις ἀπ' ὅπου ὅλοι βγαίνουν ἄθικτοι.*

Εἶναι ὅμως κάτι παραπάνω ἀπό σίγουρο σήμερα ὅτι ἡ κριτική δέν ὑπῆρξε ποτέ: ἀκριβῶς γιατί ἀναφέρεται σέ μιά σημαίνουσα παραγωγή ὅπως ἡ κινηματογραφική παραγωγή εἰκόνων καί ἤχων, σέ μιά πολλαπλότητα λόγων, σημείων, στύλ καί δομῶν (πού χαρακτηρίζουν τά καλλιτεχνικά αὐτά προϊόντα *πού ὀνομάζονται ταινίες), ἡ κριτική γίνεται ἡ ἴδια μιά πολλαπλότητα λόγων πού ὀργανώνονται* παράλληλα *μέ τό προϊόν στό ὁποῖο ἀναφέρονται χρησιμοποιώντας μερικά ἐργαλεῖα. Μέ δυό λόγια οἱ κριτικοί λόγοι γύρω ἀπ' τίς ταινίες ἀποτελοῦν μιά ἰδιαίτερη πρακτική πού δέν μπορεῖ νά χαρακτηρισθεῖ οὔτε «λειτούργημα» ἀλλά οὔτε «μεσάζοντας» μεταξύ κοινοῦ καί καλλιτέχνη. Χαρακτηρισμοί τέτοιου εἴδους ἁρμόζουν στούς κριτικούς ἐκείνους λόγους πού διαλέγουν γιά τόν ἑαυτό τους τό ρόλο τοῦ θεσμικοῦ γραναζιοῦ σ' ἕνα οἰκονομικό καί ἰδεολογικό κύκλωμα πού διακινεῖ μερικές ταινίες, περιθωριοποιώντας ὅσες ἄλλες ταινίες τό καταγγέλουν. Ἡ διαφορά ὅμως βρίσκεται στό ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ κριτική παράγει καί τή* χαρακτηριστική εἰκόνα τῆς κριτικῆς γενικά, *τείνοντας νά ὁριοθετήσει τόσο τόν ἑαυτό της ὅσο καί τόν κινηματογράφο πού ὑπηρετεῖ σάν τή μόνη δυνατή κριτική καί τό μόνο δυνατό κινηματογράφο, χαρακτηρίζοντας ὁποιαδήποτε διαφορά πού συναντάει στό δρόμο της σάν ἔκτρωμα, ἀνωμαλία, αὐταρέσκεια («διανοουμενισμό») ἤ παρέκκλιση ἀπό τόν τύπο τῆς λατρείας πού ἡ ἴδια προωθεῖ. Δέν σταματάει ὅμως ἐκεῖ, μετατοπίζοντας συστηματικά τίς ἀντιδράσεις της στό ἴδιο τό «κοινωνικό σύνολο» (τό ὁποῖο προϋποθέτει ἐξίσου ΕΝΑ, ΟΜΟΟΥΣΙΟ, ΑΔΙΑΙΡΕΤΟ μέ αὐτήν) καί ἀρχίζει νά μιλάει μέ ὅρους «ἐκπροσώπησής» του, ἀποκρύβοντας ἔτσι τόν ἰδεολογικό του χαρακτήρα καί οἰκοδομώντας μιά ψευδαίσθηση καθρέφτη τῆς «κοινῆς γνώμης» πού ἡ ἴδια (καί κανείς ἄλλος) ἔχει δημιουργήσει. Παίρνουμε γιά παράδειγμα τό ἀξιοπαρατήρητο καί τουλάχιστον ἀστεῖο ἀπόσπασμα ἀπό ἕνα κείμενο πού δημοσιεύτηκε στά Θεατρικά, τεῦχος 6-7-8-9: «Ὅλοι οἱ κινηματογραφιστές γελᾶνε (ὅταν δέν θυμώνουν ἤ στενοχωριοῦνται) μέ τά λάθη, τίς ἀνακρίβειες καί τήν ἀσχετωσύνη τῶν Ἑλλήνων κριτικῶν (ἀφήνουμε πάντα περιθώριο γιά τίς ἐξαιρέσεις). Καί ὅλοι οἱ κινηματογραφιστές θυμώνουν (ὅταν δέν γελᾶνε) μέ τήν ἔπαρση καί ἔλλειψη σεμνότητας πού χαρακτηρίζει τίς κριτικές στήν Ἑλλάδα. Ἄν τοὐλάχιστον γραφόντουσαν ἀπό τήν ἄποψη τοῦ ἁπλοῦ θεατή... Ἄν δέν ἀσκοῦσαν αὐτή τήν «τρομοκρατία τῆς κουλτούρας» («ἐμεῖς ξέρομε, ἐσεῖς – κι ὁ κοσμάκης – δέν ξέρετε») πού κάνει καί τόν ἁπλό θεατή νά ἀμφιβάλλει γιά τά κριτήριά του...» Οἱ ὅροι πού κυριαρχοῦν ἐδῶ (σεμνότητα, ἁπλός, θυμός, στενοχώρια, ξέρομε) ἀρκοῦν ἀπό μόνα τους, γιά νά μᾶς δείξουν πῶς ἀντιλαμβάνεται ἡ κυρίαρχη κριτική τόν ἑαυτό της ἀλλά καί τόν «μέσο» θεατή στόν ὁποῖο πρέπει νά «ἀπευθύνονται» οἱ ταινίες: πρόκειται γιά ἕνα ὄν πολιτισμένο, χωρίς ἔπαρση (ἰσοπεδωμένο), πού «ξέρει» (τί ξέρει ἐπιτέλους; Ἤ τί εἶναι αὐτό πού θά πρέπει νά μάθει; Χρειάζεται νά ξέρουν ὅλοι ἐνῶ τώρα ξέρουν μόνο οἱ κριτικοί; Ἤ δέν ξέρει κανείς τίποτα; Ἀπό ποῦ τά μάθαμε αὐτά πού ξέρουμε; Μυστήριο... Γενικά πάντως ὅταν μιλάει κάποιος μέ ὅρους ὅπως «ξέρω», κ.λ.π., προϋποθέτει μιά γνώση οὐδέτερη, ὑπερταξική καί ἔγκλειστη σέ μυστικούς χώρους), ἕνα εὐνουχισμένο πλάσμα πού τό μόνο πού τοῦ ἔχει μείνει εἶναι νά στενοχωριέται...*

Κατά ἕνα περίεργο (ἀρχικά τουλάχιστον) τρόπο τόν ἴδιο θεατή προϋποθέτουν καί «σοβαρές» προσπάθειες κινηματογραφικῆς κριτικῆς ὅπως συμβαίνει στήν περίπτωση τοῦ Φίλμ *καί εἰδικότερα τοῦ ἄρθρου τοῦ Γ. Σολδάτου στό* Φίλμ *ἀρ. 11 μέ τίτλο «Ἡ διανομή τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν», ὅπου τό κύριο ὅμως θέμα εἶναι ἡ κινηματογραφική κριτική καί ἡ ἐπιρροή πού ἔχει στήν διακίνηση τῶν ταινιῶν. Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ Σολδάτου ὑπάρχουν τρία εἴδη κινηματογράφου στήν χώρα μας αὐτή τήν στιγμή: α) ὁ ἐμπορικός, συμβατικός κινηματογράφος πού δέν ἀμφισβητεῖ στήν βάση του τό χολλυγουντιανό μοντέλλο (ὅπου ἐντάσσει καί τόν Θίασο, β) ὁ «ἀριστερίστικος» κινηματογράφος πού διαφοροποιεῖται ἀπό τόν πρῶτο στό ὅτι γίνεται μιά προσπάθεια νά κινηθεῖ ἔξω ἀπ' τό ἐμπορικό κύκλωμα (κύριο παράδειγμα ὁ* Ἀγώνας)

καί γ) ἡ ἐρευνητική πειραματική δουλειά πού ξεκόβει μορφικά ἀπό τό χολλυγουντιανό μοντέλλο (δηλωμένη ἀναφορά ἡ Βιογραφία τοῦ Θανάση Ρεντζή). Πέρα ἀπ' τό ὅτι αὐτή ἡ διάκριση εἶναι καθαρά σχηματική καί μπερδεύει τά μορφολογικά μέ τά οἰκονομικά κριτήρια διαχωρισμοῦ τῶν ταινιῶν, τό ἐνδιαφέρον βρίσκεται στό ποιά εἶναι ἡ ἀντίληψη πού ἔχει γιά τήν κριτική (ἀρχικά) ἀλλά καί γιά τόν θεατή κύρια ὁ Γ. Σολδάτος ἀπέναντι σ' αὐτές τίς ταινίες. Ἡ κριτική πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀντιμετωπίζεται ἐνιαῖα καί πάλι, μέ βάση τῆς ἑνοποίησής της τό ὅτι μπορεῖ νά καταλάβει μερικές ταινίες (τίς «χολλυγουντιανές») τίς ὁποῖες καί προτιμάει, ἐνῶ ἄλλες ὄχι (τίς «πειραματικές»). Ἔτσι στήν σελίδα 490 ὁ Γ. Σολδάτος παρατηρεῖ: «Στήν τρίτη περίπτωση τῆς ἐρευνητικῆς πειραματικῆς δουλειᾶς ἡ κρίση τῆς κριτικῆς δέν ἔχει καί μεγάλη ἀξία μέ τήν ἔννοια τοῦ καλοῦ/κακοῦ, ἐκεῖνο πού χρειάζεται εἶναι κατανόηση ἀπό μέρους τῆς κριτικῆς ὥστε νά καταστεῖ ἀγωγός γιά τό κοινό. Ἐδῶ τά πάντα ἐξαρτῶνται ἀπό τίς οὐσιαστικές δυνατότητες τῆς κριτικῆς κι ὄχι ἀπ' τίς προτιμήσεις της ὅποιες κι ἄν εἶναι γιατί συνήθως ἔχει νά κάνει μέ καινοφανῆ φαινόμενα πού γι' αὐτά δέν μπορεῖ νά ἔχει ἐμπειρικά κριτήρια, μπορεῖ ὅμως νά ἔχει ἤ νά μήν ἔχει δυνατότητες γιά τήν κατανόησή τους κι αὐτό εἶναι πέρα ἀπό τήν ἀξιολόγηση. Ἡ *Βιο-γραφία* πού ἀνήκει λόγου χάρη σ' αὐτή τήν κατηγορία μπορεῖ νά ἐπαινέθηκε ἀλλά δέν εἶναι καθόλου σαφές ἄν κατανοήθηκε». *Ὅπως βλέπουμε, ὁ «μεσάζοντας» ἐμφανίζεται ξανά, ἔστω καί μέσα ἀπ' τήν καταγγελία τοῦ Χόλλυγουντ. Πρόκειται ὅμως γιά ἕνα διαφορετικό «μεσάζοντα»: μεταφέρει τήν προβληματική μας γύρω ἀπ' τόν κινηματογράφο, ἀπό τήν ἀνάλυση τῆς ἰδεολογικῆς καί σημαίνουσας παραγωγῆς πού ἀποτελεῖ σ' ἐκείνη τῆς αὐστηρῆς (χωρίς ἀξιολογήσεις καί ἄρα ἀπολίτικης) μελέτης τῶν μορφῶν καί στήν «κατανόησή» τους. Τό ζητούμενο εἶναι καί ἐδῶ ἡ ὑπερταξική γνώση γιά τήν ὁποία μᾶς μιλοῦσαν τά Θεατρικά. Σημειώνουμε ἐπίσης ὅτι αὐτή ἡ τελική θέση τοῦ Γ. Σολδάτου γιά τήν κριτική ἄρχισε σάν ἐπιστέγασμα μιᾶς σειρᾶς ἀντιφάσεων γύρω ἀπ' τόν ρόλο τῆς κριτικῆς, πού ἀπ' τή μιά ἐμφανίζεται νά «ὑψώνει» (τί εὐλυγισία στούς ὅρους!) τήν ἀνταλλακτική ἀξία τῆς ταινίας (περίπτωση Θίασου) κι ἀπ' τήν ἄλλη μυστηριωδῶς ἔχει τά ἀντίθετα ἀποτελέσματα (περίπτωση Ἀγώνα), ἐπειδή ἡ κριτική φαίνεται ὅτι λειώνει γιά μερικές κρυπτοχολλυγουντιανές ταινίες (καί ἐπιτέλους: γιά ποιό Χόλλυγουντ ἀπό ὅλα μιλάει ὁ Γ. Σολδάτος;) ἐνῶ ἄλλες τίς ὑποστηρίζει μέ τό σταυνιό προβλέποντας τήν ἀποδοχή τους ἀπό τήν «προοδευτική» κατηγορία τοῦ κοινοῦ...*

Κάπου ἐδῶ καί μέσα ἀπ' τήν κριτική, ἐμφανίζεται καί ὁ θεατής: «Στό βαθμό πού ὁ κριτικός εἶναι προπομπός τοῦ κοινοῦ, ἡ σχέση εἶναι ἀναλογική κι ἀπ' ὅτι φαίνεται πράγματι εἶναι». *Ἀπ' ὅτι φαίνεται οἱ ταυτολογίες δίνουν καί παίρνουν: γιά μιά ἀκόμα φορά ὁ θεατής καταλαμβάνει στό Φίλμ τόν ρόλο πού τοῦ ἐπιφυλλάσσουν καί τά Θεατρικά, δηλαδή τόν ρόλο τοῦ ἐκπροσωπούμενου ἀπό τήν κριτική. Ἀδύνατο νά ξεφύγει ἀπ' αὐτή, ἐκτός ἄν ἐνταχθεῖ στήν κατηγορία τῶν πανεπιστημιακῶν ἀναλυτῶν μορφολόγων, τῶν μόνων πού μποροῦν νά «κατανοήσουν» κατά τόν Γ. Σολδάτο τίς «ἄλλες» ταινίες...*

Ὅπως ὅμως δέν ὑπάρχει ἡ κριτική ἔτσι δέν ὑπάρχει καί ὁ θεατής: ἀπ' ὅπου καί οἱ τόμοι πού ἔχουν γραφτεῖ γιά νά μᾶς ξεγελάσουν ἀπ' τήν πικρία τῆς ἔλλειψής του σάν τέτοιου καί τῆς παρουσίας του μέσα στήν σκοτεινή αἴθουσα σάν ἕνα διχασμένο θλέμμα καί μιά σιωπηλή ἀκοή. Ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος (ὅπως καί ἡ κυρίαρχη κριτική) προϋποθέτει ἄλλωστε αὐτή τήν ἀπουσία (ἀπουσία τοῦ σώματός του, τῶν αἰσθήσεών του, τῆς ἔκρηξής του) μεταβάλλοντάς την σέ ὁμοίωμα παρουσίας, σέ ἄψυχο σῶμα πού διακρίνεται μόνο ἀπό τίς ἰδέες πού κάποιος ἄλλος πρέπει νά τοῦ σφυρίζει στό αὐτί γιά νά ὑπάρξει καί νά ἀντιδράσει ἀνάλογα μέ τίς ἐπιταγές του.

Κι ἄν ὅλα αὐτά διατυπώνονται ἐδῶ εἶναι γιά νά καταδείξουν ἴσως ὅτι αὐτή τήν στιγμή δέν ζοῦμε τήν κριτική τῆς κριτικῆς ἀλλά τήν κρίση της, πού ἔχει σάν ἀποτέλεσμα νά γίνεται σήμερα ἡ τελευταία προσπάθεια νά λογοκριθοῦν ὅλες οἱ κριτικές ἐκτός ἀπό μία, ἐκείνη ἀκριβῶς πού μᾶς σφυρίζει στό αὐτί, ἀκόμα καί τήν κονσερβαρισμένη κι ἕτοιμη νά καταναλωθεῖ ἀνώδυνα «ἀμφισβήτησή» της ἤ μάλλον τό θλιβερό κακέκτυπο αὐτῆς τῆς ἀμφισβήτησης. Στίς ἐποχές ὅμως τῆς κρίσης ἐκεῖνο πού τελικά ἐπιθιώνει δέν εἶναι ὁ μονότονος, θαλτωμένος ψίθυρος μιᾶς χαμένης ὑπόθεσης ἀλλά οἱ ἀναρθρες ἐκρήξεις τοῦ ξεπεράσματός της.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου ἀπαντᾶ στούς ἐπικριτές της

Συστηματική καί πολλαπλή ἐπίθεση δέχτηκε ἡ κινηματογραφική κριτική τόν τελευταῖο καιρό μ' ἀφορμή τήν τηλεοπτική ἐκπομπή *Ἔρευνα*, ἡ ὁποία ἀντί νά ἐρευνήσει τό πρόβλημα κριτικά προτίμησε τόν εὔκολο τρόπο τῆς ἀκριτης «εἰκονοποίησης» κάποιων ἐμμονων κι ἁπλοϊκῶν ἰδεῶν.

Ὡστόσο, ἡ παραπάνω ἐπίμαχη ἐκπομπή εἶναι μόνο ἕνα *σύμπτωμα*. Τό ὅλο πρόβλημα ἔχει πολύ βαθύτερες ρίζες πού πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν στήν ἐνόχληση τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας ἀπ' τό διάλογο καί γενικότερα τό δημόσιο δημοκρατικό ἔλεγχο, πού ἡ κριτική ἀσκεῖ «κατ' ἐξακολούθησιν». Θάθελε πολύ ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία νά μειώσει τή σημασία καί τό ρόλο τῆς κριτικῆς καί νά τήν ὑποθιβάσει στό ὑποβολιμαῖο σχῆμα «ὑπέρ - κατά».

Ἰδιαίτερη φροντίδα τῶν φορέων τῆς ἐξουσίας, καί συνεπῶς τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας - μεταξύ αὐτῶν καί ἡ τηλεόραση – τό χτύπημα τῆς *Πανελλήνιας*

Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), τή στιγμή ἀκριβῶς πού αὐτή ἀρχίζει νά παίζει πρωτεύοντα ρόλο στήν ἐνεργοποίηση καί ὀργάνωση τοῦ πολιτιστικοῦ μας χώρου (Ὁμοσπονδία Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν, Ἀντιφεστιβάλ, ὀργάνωση ἑβδομάδων ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σέ ξένες χῶρες, ἐργασία τῶν μελῶν της στά πιό ἔγκυρα καί ὑπεύθυνα δημοσιογραφικά ὄργανα, κλπ.).

Πιστεύουμε πώς ὁ σάλος πού δημιουργήθηκε τελευταῖα εἶναι καί τεχνητός ἐν πολλοῖς καί προβοκατόρικος κυρίως. Ἐμεῖς, οὔτε στήν παραπάνω ἐκπομπή, οὔτε στά ἔντυπα ὅπου γράφουμε, βάλαμε ποτέ θέμα ἀντιδικίας ἀνάμεσα στούς κριτικούς καί τούς δημιουργούς. Τούτη ἡ «διαμάχη», ἄν καί παλιά, εἶναι πέρα γιά πέρα φανταστική καί ὑστερόβουλη, καί τελικά στρέφεται ἐνάντια καί στούς δύο. Κι αὐτό γιατί συσκοτίζει τίς παραγωγικές συγκρούσεις τῶν ἰδεῶν στό *ἐσωτερικό* τῆς καθεμιᾶς ἀπ' τίς δυό *διαφορετικές* πραχτικές, καί προσπαθεῖ ν' ἀδρανοποιήσει κριτικούς καί σκηνοθέτες, κάνοντάς τους νά πιστέψουν ὅτι ἀνήκουν σέ δυό «φατρίες» πού παλεύουν μέχρι πλήρους ἐξοντώσεως τοῦ ἀντιπάλου. Ὡστόσο, τό μόνο πού ἐπιδιώξαμε κι ἐπιδιώκουμε ἐμεῖς εἶναι ἡ πάλη τῶν ἰδεῶν.

Πιστεύουμε ὅτι πρόθεση καί στόχος τῆς κριτικῆς δέν εἶναι ἡ ὑποκατάσταση ἤ καί ἡ ἀχρήστευση τῆς δημιουργίας ἀλλά, ἁπλά καί μόνο, ἡ παραγωγή πολλαπλῶν προβληματικῶν πάνω στά ἀποτελέσματά της. Ἄλλωστε, οἱ δικές μας προβληματικές δέν ἀσκοῦνται μέ κινηματογραφικά μέσα καί τοποθετοῦνται σ' ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό πεδίο: αὐτό τοῦ ἐννοηματοποιημένου λόγου.

Σύμφωνα μέ τίς παραπάνω ἁπλές θέσεις, θά ἦταν παρανοϊκό ν' ἀπαγορεύσουμε στόν καθένα νά μᾶς κρίνει, τή στιγμή μάλιστα πού ἡ κριτική λειτουργεῖ σωστά μόνο ὅταν ἐνεργοποιεῖ τή στοχαστική καί κριτική λειτουργία τοῦ ἀναγνώστη.
Ὅμως, ἀπαιτοῦμε ὁ κριτής μας νἄχει ἐπίγνωση τοῦ ρόλου του καί τῆς εὐθύνης του σάν κριτή καί νά ἐκφράζει πρῶτος αὐτά πού θά ἀπαιτοῦσε ἀπό μᾶς. Δηλαδή, οἱ θέσεις του πρέπει νά εἶναι κατά τό δυνατόν τεκμηριωμένες ἐπιστημονικά καί ὄχι ὑπαγορευμένες ἀπ' τή μικροαστική καί βαθύτατα ἀντιδραστική θέση πού ἐκφράζεται μέ τά νηπιακά σχήματα «ἔτσι θέλω, ἔτσι νομίζω, ἔτσι μ' ἀρέσει». Κι ἀκόμα, ἀπαιτοῦμε ἀπ' τόν κριτή μας νά κάνει φανερό, πρίν ἀπ' τό κάθε τί, τό «σημεῖο ὁράσεώς του», δηλαδή τή συγκροτημένη βιοθεωρία καί κοσμοθεωρία του.

Δέν ἰσχυριστήκαμε ποτέ ὅτι, σάν πάπες, κατέχουμε τό «ἀλάθητο». Ἀντιδικίες καί ἰδεολογικές διαφορές ὑπάρχουν καί ἀνάμεσά μας. Καί ἡ ὕπαρξη ἀντιδικιῶν καί συζήτησης εἶναι αὐτή πού κρατάει ζωντανή τήν Ἕνωσή μας, σ' ἀντίθεση μέ τή φορμαλιστική καί τυπική *Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν (ΕΚΚΑ)*, ἀπ' τήν ὁποία καί ἀποχωρήσαμε ἀκριβῶς ὅταν διαπιστώσαμε ὅτι ὁ διάλογος ἦταν ἐντελῶς ἀδύνατος.

Τό ὅτι ἡ *ΠΕΚΚ* ἀρνεῖται ἐπίμονα νά ἐπιβάλει «ἀπόψεις» στά μέλη της ἔγινε πρόσφατα φανερό καί ἀπό τήν ἐπίμαχη ἐκπομπή πού ἀναφέραμε. Ὅσα μέλη μας πῆραν μέρος σ' αὐτήν δέν ἐξέφρασαν παρά τίς προσωπικές τους ἀπόψεις. Ἔτσι, ἡ ἐκφρασμένη κατά συμπερασμόν ἄποψη τοῦ Προέδρου τῆς *ΠΕΚΚ*, γιά ἕνα πιθανό χρηματισμό συναδέλφων, μή κατονομαζομένων γιά λόγους καθαρά νομικούς, δεσμεύει μόνο τόν ἴδιο, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἡ *ΠΕΚΚ* δέν θεωρεῖ καί πιθανό καί δυνατό τό χρηματισμό.

Ὡστόσο, τούτη ἡ πιθανότητα ἰσχύει τόσο γιά τά δικά μας μέλη ὅσο καί γιά τούς συναδέλφους τῆς *Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν*. Δέν ἰσχυριζόμαστε ὅτι «ἐπιλέξαμε» τά μέλη μας μέ κριτήρια ἀγιότητας. Ἰσχυριζόμαστε μόνο ὅτι ἡ θαρραλέα ἀντιμετώπιση τῶν «ἐσωτερικῶν» μας προβλημάτων εἶναι δυνατό νά ὁδηγήσει στίς λύσεις πού ἁρμόζουν. Ἡ τακτική τοῦ στρουθοκαμηλισμοῦ δέν εὐνοεῖ κανένα – καί κατ' ἀρχήν ἐμᾶς. Ὅσο γιά τήν *ΕΚΚΑ*, δικαίωμά της νά θεωρεῖ τά μέλη της ἄσπιλα καί ἀμόλυντα, καί νά *«συμπαρίσταται στούς συναδέλφους πού δέχτηκαν μία τόσο κακόβουλη, ἀστήριχτη καί ἐξευτελιστική κατηγορία»*. Θά προτιμούσαμε, ὅμως, μιά λιγότερο ὑποκριτική δήλωση στήν ὁποία ἡ λέξη *«συνάδελφοι»* νά δήλωνε καί τά μέλη τῆς δικῆς τους Ἕνωσης. Καί ἐν πάσῃ περοπτώσει, θεωροῦμε τήν ἔκφραση *«συμπαθείας»* ἀπό κείνους γιά μᾶς τουλάχιστο κακόβουλη καί ἐξ ὁρισμοῦ ὑποβολιμαία καί ὕποπτη. Τώρα εἴμαστε πιά βέβαιοι γιά τήν ὀρθότητα τῆς ἀπόφασής μας νά διαχωρίσουμε τή θέση μας ἀπό κείνους ἱδρύοντας τήν *ΠΕΚΚ*.

Εἴπαμε ἤδη ὅτι ἡ μισαλλόδοξη ἐκπομπή *Ἔρευνα* καί ἡ ὑπόπτη συζήτηση πού ἀκολούθησε, εἶναι ἕνα γενικό σύμπτωμα τοῦ τρόμου τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας γιά τό δημόσιο ἔλεγχο, πού ἀποτελεῖ τήν κύρια σύνιστῶσα τῆς λειτουργίας τῆς κριτικῆς. Ἐπί μέρους ἔκφανση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου γενικοῦ συμπτώματος, πού ταυτόχρονα δείχνει καί τήν πολυπλοκότητα τοῦ προβλήματος, εἶναι ἀπό τή μιά ἡ ἄστοχη προσπάθεια ἀπογευματινῆς ἐφημερίδας γιά τή δημιουργία ἐντυπώσεων σέ βάρος τοῦ συναδέλφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλου καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ καταγγελθεῖσα στήν Ἕνωσή μας λογοκριτική ἐπέμβαση ἀπ' τή μεριά τῶν προϊσταμένων του σέ κριτικό κείμενο τοῦ συναδέλφου Κώστα Πάρλα.

Ἡ δημιουργία ἐντυπώσεων ἀφορᾶ τή μομφή κατά τοῦ Γ. Μπακογιαννόπουλου γιά συνεργασία μέ τή χούντα. Πράγματι, ὁ παραπάνω συνάδελφος συνεργάστηκε σάν κινηματογραφικός κριτικός μέ ἀπογευματινή ἐφημερίδα τοῦ Σ. Κωνσταντόπουλου, προσκληθείς ἀπό τόν προϊστάμενο ὕλης τῆς ἐφημερίδας. Ἀλλά ἐκδιώχθηκε μετά ἀπό τέσσερις μῆνες, προφανῶς γιατί τά κείμενά του κρίθηκαν ἀκατάλληλα γιά ἕνα τέτοιο ἔντυπο καί ἐνάντια στήν πολιτική καί τήν ἰδεολογία τῆς ἐφημερίδας.

Εἴμαστε σέ θέση νά γνωρίζουμε καλύτερα ἀπ' τόν καθένα

ὅτι σημασία ἔχει ὄχι *ποῦ* γράφει κανείς ἀλλά *ποιός* εἶναι αὐτός πού γράφει καί κυρίως *τί* γράφει. Ἄλλωστε ἕνας ἐπαγγελματίας – καί δέν ἀρνούμαστε ὅτι κατ' ἀρχήν εἴμαστε ἐπαγγελματίες – δέν ἔχει εὐχέρεια ἐπιλογῆς τοῦ ἐντύπου - φορέα τῶν ἀπόψεών του. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει νά μήν ἐκχωρεῖ κανείς στόν ἐργοδότη του, μαζί μέ τή συγκεκριμένη ἐργασία καί τήν ἰδεολογία του. Κι αὐτό δέν συνέβηκε ποτέ στά 20 χρόνια πού ὁ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος δουλεύει σάν κινηματογραφικός κριτικός, ἐπιμένοντας στίς προσωπικές του ἀπόψεις, ἡ κριτική τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ ἄλλο θέμα.

Διαφορετική εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ συναδέλφου Κώστα Πάρλα, ὁ ὁποῖος μᾶς γνωστοποίησε μέ γράμμα του ὅτι κείμενο γιά μιά ἀπροκάλυπτα ἀντικομμουνιστική ἐκπομπή τῆς τηλεόρασης πετάχτηκε στόν κάλαθο τῶν ἀχρήστων, χωρίς προηγουμένως νά εἰδοποιηθεῖ γι' αὐτό.

Ἔχουμε συνείδηση τοῦ γεγονότος πώς τά ἔντυπα στά ὁποῖα ἐργαζόμαστε δέν μᾶς ἀνήκουν καί συνεπῶς ὁ ἐργοδότης ἤ οἱ ἐκπρόσωποί του ἔχουν τό δικαίωμα νά ἐκρίνουν ἤ νά ἀπορρίπτουν, νά λογοκρίνουν ἤ ὄχι ἕνα κείμενο, ἐφ' ὅσον αὐτό ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τή γενικότερη πολιτική ἑνός ἐντύπου. Ξέρουμε ἀκόμα ὅτι πίσω ἀπ' τή λογοκρισία, τήν ἐμφανιζόμενη σάν πολιτική, εἶναι δυνατό νά κρύβονται ἄλλοι λόγοι, καθαρά προσωπικοί καί ἐργασιακοί. Ὅπως π.χ. ἡ ἄμεση ἀπόδοση μομφῆς γιά τό εἶδος καί τήν ποιότητα μιᾶς συγκεκριμένης δουλειᾶς. Ὡστόσο, ὅπως καί νάχουν τά πράγματα, θεωροῦμε ἀπόλυτα νόμιμη τήν ἀπαίτησή μας νά πληροφορούμαστε ἔγκαιρα τούς λόγους τῆς ἀπόρριψης ἑνός κειμένου μας ἤ τῆς περικοπῆς του, ὥστε νά κρίνουμε ἐμεῖς ἄν τελικά εἶναι δυνατή ἡ παρουσίασή του στό ἀναγνωστικό κοινό μέ μιά μορφική ἀλλάγή του ἤ ἀκόμα μέ τή συγκεκριμένη προσαρμογή του στίς ἀπόψεις τῆς ἐργοδοσίας. Σέ μιά τέτοια περίπτωση τήν εὐθύνη τῆς «ὑποχώρησης» ἤ τοῦ συμβιβασμοῦ θά τή φέρουμε στό ἀκέραιο ἐμεῖς οἱ ἴδιοι, μόνοι ὑπεύθυνοι ἀπέναντι στή συνείδησή μας καί τήν ἰδεολογία μας. Ἄλλωστε πιστεύουμε ὅτι μιά ἁρμονική συνεργασία ἀνάμεσα σέ ἀνθρώπους πού συχνά εἶναι καί δυνατό καί ἐπιτρεπτό νά ἔχουν ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες ἀπόψεις εἶναι ἐφικτή μόνο στά πλαίσια τῆς καλόπιστης καί εἰλικρινοῦς συζήτησης καί τῆς ἀμοιβαίας κατανόησης. Ἔχουνε συνείδηση τῶν δυσκολιῶν – πραχτικῶν καί ἰδεολογικῶν – ἑνός ἐντύπου. Ὅμως, οἱ ἐργοδότες μας θά πρέπει νά παίρνουν ὑπ' ὄψη τους τίς συνειδησιακῆς καί ἰδεολογικῆς τάξεως δυσκολίες πού ἐνδέχεται νά ἔχει ἕνας συνεργάτης τους.

Τελειώνοντας, καλοῦμε ὅλους – τούς συναδέλφους τόσο τῆς δικῆς μας ὅσο καί τῆς ἄλλης Ἕνωσης – τούς καλόπιστους συνεργάτες τῆς τηλεόρασης, ὅσους δέν παραδόθηκαν ἄνευ ὅρων στό ραγιαδισμό, τούς σκηνοθέτες, τούς ἐργοδότες μας καί τούς ἐκπροσώπους τους – σέ μιά εὐρέως δημοκρατική, προοδευτική καί καλόπιστη συνεργασία πού θά κάνει καί δυνατή καί γόνιμη τήν πάλη τῶν ἰδεῶν, στήν ἀξία καί σημασία τῆς ὁποίας πιστεύουμε ἀπόλυτα. Γνωρίζουμε ὅτι εἴμαστε ἀδύναμοι, πρός τό παρόν τουλάχιστον, γιά συγκεκριμένες συνδικαλιστικές διεκδικήσεις. Γι' αὐτές ὑπάρχουν ἄλλα συνδικαλιστικά ὄργανα (π.χ. ἡ Ἕνωση Συντακτῶν) στά ὁποῖα οἱ περισσότεροι ἀπό μᾶς εἴμαστε ἐντεταγμένοι ἤ ὑποψήφιοι γιά ἔνταξη, καθώς καί τά πολιτικά κόμματα. Τά ὁποῖα βέβαια δέν σκοπεύουμε νά... ὑποκαταστήσουμε! Ἡ *Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου* ἐκ τῶν πραγμάτων κι ἀπό τή φύση τους εἶναι περισσότερο πνεύματικό Σωματεῖο καί λιγότερο συνδικαλιστικό ὄργανο.

Ἀθήνα, 4 Αὐγούστου 1977

Μέ ἐντολή τοῦ Δ.Σ. τῆς Π.Ε.Κ.Κ.

Ὁ Πρόεδρος
Βασ. Ραφαηλίδης

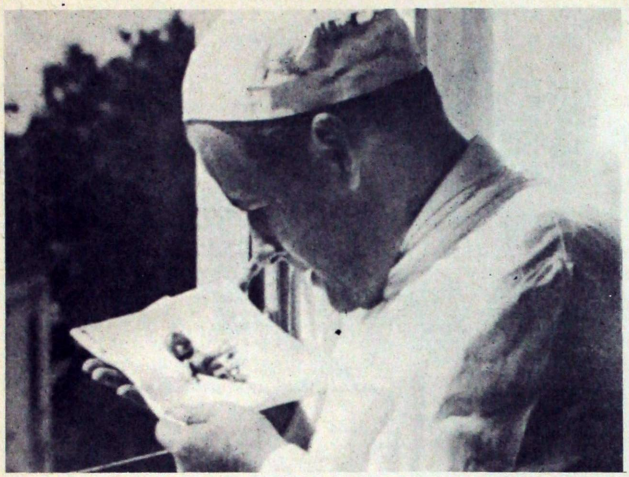
Ὁ Γεν. Γραμματεύς
Μιχ. Δημόπουλος

Ἀϊζενστάιν: «Γυναικεία ἀθλιότητα – γυναικεία εὐτυχία»

Μία Ἐλβετική ταινία τοῦ 1930

Μελετώντας τό πέρασμα τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογραφιστῆ Ἀϊζενστάιν ἀπό τήν Ἐλβετία(1), κάθε ἄλλο παρά τό ἀνέκδοτο συναντήσαμε: γίνεται μιά πρόταση στούς τρεῖς Σοβιετικούς (ὁ βοηθός του Ἀλεξάντρωφ καί ὁ ὁπερατέρ Τισέ συνοδεύουν τόν Ἀϊζενστάιν στήν Εὐρώπη) νά γυρίσουν μιά ταινία στή Ζυρίχη μέ θέμα τήν ἔκτρωση – ἀπαγορευμένη τότε, ὅπως καί τώρα – καί αὐτοί τήν ἀποδέχονται. Τό *Frauennot — Frauenglück* προβάλλεται στίς 21 Μαρτίου 1930 στό «Appollo» τῆς Ζυρίχης καί ξεσηκώνει μιά πολεμική πού γρήγορα παίρνει διαστάσεις: ὑπογραφές διαμαρτυρίας, καμπάνια τοῦ τύπου, συναντήσεις, σέ σημεῖο πού τό Μεγάλο Συμβούλιο τῆς Ζυρίχης ἀφιερώνει τή συνεδρίασή του τῆς 14ης Ἀπριλίου σ' αὐτήν τήν ὑπόθεση πού διαιρεῖ τήν κοινή γνώμη καί τήν πόλη. Στή συνεδρίαση αὐτή ἀκόμη καί οἱ βουλευτές ἀνταλλάσσουν θρισιές.

Σέ τί ἀναφέρεται καί τί φέρνει στήν ἐπιφάνεια ἡ ταινία; Ὄχι μόνο ἀντιμετωπίζει τό πρόβλημα τῆς ἔκτρωσης – ἀπό τήν ἄποψη τῆς κοινωνικῆς ἀνισότητας – τῆς γέννησης, ἀλλά καί ὑποκινεῖ μιά ἐπίθεση γιά τήν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης (ἡ ἀπαγόρευσή της, ὕστερα ἡ περικοπή ὁρισμένων σκηνῶν) καί φέρνει στήν ἐπιφάνεια τήν ἀντίθεση τῶν ἐργατικῶν κομμάτων σχετικά μ' αὐτά τά τρία ζητήματα. Τό Κομμουνιστικό Κόμμα ἀγωνίζεται τότε ταυτόχρονα γιά τή νομιμοποίηση τῶν ἐκτρώσεων, τόν ἔλεγχο τῶν γεν-



Ὁ Ἄιζενστάιν κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ *Γυναικεία ἀθλιότητα-γυναικεία εὐτυχία*.

νήσεων καί τήν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης, καί καταγγέλλει τή σοσιαλδημοκρατία γιά συνενοχή στό ἔργο τῆς λογοκρισίας.

Ἡ ταινία

Στά 1929, ὁ Lazare Wechsler διευθυντής τῆς Praesens-Films τῆς Ζυρίχης σχεδιάζει νά γυρίσει μιά ταινία ντοκυμανταίρ γιά τή γυναικολογική κλινική τῆς πόλης. Ἐκείνη τήν ἐποχή οἱ ἐφημερίδες δημοσιεύουν συχνά τήν εἴδηση: «Νεκρή ἀπό ἔκτρωση». Ὁ Wechsler, ὁ ὁποῖος δέν ἔχει τότε καμιά πρόθεση κοινωνικῆς κριτικῆς, ἐπιδιώκει ἁπλῶς νά πληροφορήσει τό κοινό ἀντιπαραβάλλοντας στίς συχνά θανατηφόρες παράνομες ἐκτρώσεις τούς τοκετούς στίς κλινικές, ὅπου ἐπικρατοῦν οἱ καλύτερες συνθῆκες ὑγιεινῆς καί ἀσφάλειας. Ἡ ταινία του τελικά ἀποσκοπεῖ στό νά ἀποτρέψει τίς γυναῖκες ἀπό τό νά κάνουν ἔκτρωση! Τό ντοκυμανταίρ ἀρχίζει νά γυρίζεται μέ τήν ἐνθουσιώδη ὑποστήριξη τοῦ διευθυντῆ τῆς κλινικῆς καί ὁ ὀπερατέρ Emile Berna τραβάει σκηνές ἀπό τό νοσοκομεῖο, τοκετούς καί, συγκεκριμένα, μιά καισαρική. Καί μετά ἡ ταινία σταματάει, γιατί δέν ἔχει προοπτικές. Ὑποδείχνεται τότε στόν Wechsler νά καλέσει τόν Ἀϊζενστάιν – διάσημο ἀπό τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* – ὁ ὁποῖος ἔχει φτάσει στό Βερολίνο γιά νά παρουσιάσει τή *Γενική Γραμμή*. Ὁ Ἀϊζενστάιν δέχεται τήν πρόταση γιά νά κερδίσει μερικά χρήματα.

Μόλις ξεπερνιοῦνται οἱ δυσκολίες τῆς εἰσόδου τους στήν Ἑλβετία[2], οἱ τρεῖς Ρῶσοι – καί κυρίως ὁ Τισέ – ξαναρχίζουν τό γύρισμα, διαφοροποιώντας ἀπόλυτα τό στόχο τῆς ταινίας, στόχος πού στό ἑξῆς ἐγγράφεται μέσα σέ μιά κοινωνική προβληματική. Θά κάνουν τό μοντάζ στό Παρίσι, ὅπου καί θά βρίσκονται ἀκόμη – πρίν μπαρκάρουν γιά τίς ΗΠΑ – ὅταν πρωτοβγαίνει ἡ ταινία, τέλος Μαρτίου 1930.

Ἡ ταινία διαιρεῖται σέ δύο μέρη: τό ἕνα εἶναι «στημένο», τό ἄλλο ντοκυμανταίρ. Στό πρῶτο μέρος παρουσιάζονται τρεῖς περιπτώσεις κοινωνικῆς ἀθλιότητας πού ὁδηγοῦν τρεῖς γυναῖκες στήν παράνομη ἔκτρωση: μιά μάνα φτωχῆς ἐργατικῆς οἰκογένειας· μιά νεαρή ἐργάτρια τῆς ὁποίας ὁ ἄντρας σκοτώνεται σέ ἐργατικό ἀτύχημα· μιά νεαρή κοπέλα πού παρασύρεται ἀπό ἕναν πλαίη-μπόϋ. Αὐτή ἡ τρίτη περίπτωση παραλληλίζεται μέ μιά τέταρτη, τήν περίπτωση μιᾶς ἀστῆς, πού αὐτή καταφέρνει νά «πείσει» τό γιατρό, πού μόλις ἔχει διώξει τήν κοπέλα. Ἡ κυρία μέ τή γούνα, τήν ὁποία ἕνας πολύ ἀξιοπρεπής κύριος μέ χαρτοφύλακα περιμένει στό δρόμο, κάνει τήν ἔκτρωση στήν κλινική. Καί ἡ ταινία ἀντιπαραβάλλει σημεῖο πρός σημεῖο τήν ἐγχείρηση πού πραγματοποιεῖται μέ τό μέγιστο τῶν ἀνέσεων, τῆς ἀσφάλειας καί τῆς περιποίησης μέ τή βρώμικη, βίαιη ἔκτρωση τῆς «ποιήτριας τῶν ἀγγέλων»[3], στά χέρια τῆς ὁποίας πεθαίνει ἡ κοπέλα.

Τό δεύτερο μέρος δείχνει πόσο καλά ἐξοπλισμένο, πόσο μοντέρνο κ.λπ. εἶναι τό νοσοκομεῖο καί πῶς γίνονται ἐκεῖ οἱ τοκετοί.

Διαμάχες μετά τήν προβολή τῆς ταινίας

Ἡ προβολή τῆς ταινίας στό «Appollo» προκαλεῖ πρῶτα τήν ἀρνητική στάση τῆς *Neue Zürcher Zeitung* («Οἱ φάσεις τῆς γέννησης δέν ἔχουν θέση στόν κινηματογράφο»). Στίς 25 τοῦ Μάρτη ξεκινάει μιά καμπάνια διαμαρτυρίας. Δύο μέρες ἀργότερα ἡ ὑποστηρίζει τήν ἀντίθεση τῆς Συνομοσπονδίας Γυναικῶν τῆς Ζυρίχης, ἡ ὁποία δηλώνει ὅτι ἔχει μαζέψει 9.500 ὑπογραφές ἐναντίον τῆς «γυναικολογικῆς ταινίας». Στίς 31 Μαρτίου τό *Züricher Post* μιλάει γιά 10.000 ὑπογραφές. Ἀκολουθοῦν 49 ἑταιρεῖες καί 500 γράμματα ἐπιδοκιμασίας στήν NZZ, ἡ ὁποία καταλήγει: «Πρέπει νά ἀποφευχθεῖ ἡ προοδευτική κατάλυση ὅλων τῶν στοιχείων τῆς ἁγιότητας τῆς γυναίκας».

Μιά ἰδεολογική μετατόπιση

Ἡ ἀντίθεση πρός τήν ταινία θεμελιώνεται κυρίως πάνω σέ ἠθικά καί θρησκευτικά ἐπιχειρήματα. Περιέργως, ὅλα τά πυρά συγκεντρώνονται στό δεύτερο μέρος, ἐπειδή δείχνει τοκετούς καί ἀναφέρονται ἐλάχιστα στό πρῶτο. Δηλαδή, αὐτές οἱ ἐπιθέσεις λειτουργοῦν βάσει μιᾶς μετατόπισης: αὐτό πού δέν εἶναι ἀνεκτό ἰδεολογικά εἶναι ἡ ἀμφισβήτηση τοῦ νόμου περί ἐκτρώσεων (πού ἐπιβεβαιώνει τήν κοινωνική ἀνισότητα καί πού ἡ ται-

νία τοποθετεῖ σέ σχέση μέ τίς κοινωνικές τάξεις) καί ὄχι ἡ γέννα καί τά πλεονεκτήματα ὑγιεινῆς, ἰατρικῶν δυνατοτήτων κτλ, τά ὁποῖα προσφέρει τό νοσοκομεῖο. Κι ὅμως, αὐτή εἶναι ἡ μόνη πλευρά πού ἀντιμετωπίζεται, γιατί εἶναι ἡ μόνη γιά τήν ὁποία μπορεῖ κανείς νά μιλήσει μέ ὅρους θρησκευτικούς, πνευματιστικούς. Ἡ ἄλλη εἶναι ἀκατανόμαστη(4).

Τά ἐπιχειρήματα τῶν γιατρῶν, τῶν δημοσιογράφων καί τῶν πολιτικῶν οἱ ὁποῖοι ζητοῦν τήν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας, θεμελιώνονται χοντρικά πάνω σέ τρία σημεῖα, ἀλληλέγγυα μέσα στήν ἀστική ἰδεολογία, ἔτσι ὅπως αὐτή ἐπενδύεται στόν κινηματογράφο: ἀφενός λέγεται ὅτι εἶναι μάταιο νά θέλει κανείς νά κινηματογραφήσει τήν πραγματικότητα, γιατί εἶναι εὐρύτερη ἀπ' ὅ,τι μπορεῖ νά συλλάβει ὁ φακός· ἀφετέρου ὅτι ἡ πραγματική γνώση εἶναι μιά ἀποκάλυψη πού συνδυάζει τό βιωμένο καί τό μή ὁρατό· τέλος, ὅτι τό νά κινηματογραφεῖς κάποιον – μιά γυναίκα πού γεννάει – γιά νά τόν δείξεις στό κοινό (θέαμα, ἐμπόριο) εἶναι κλοπή, τοῦ κλέβεις τήν ἀπόλυτα ἰδιωτική του ζωή. Ἔτσι ἡ λογοκρισία εἶναι ἡ ἐγγύηση τῆς πληρότητας τοῦ πραγματικοῦ καί τοῦ δικαιώματος στήν ἰδιωτική ζωή.)(5)

Ἡ ὑποστήριξη τῆς ταινίας

Τήν ταινία ὑποστηρίζουν μέ ἐνεργό τρόπο γυναικεῖες ἑνώσεις πού ἐπιζητοῦν τήν ἀναθεώρηση τοῦ νόμου γιά τίς ἐκτρώσεις, καθώς καί τό Κομμουνιστικό Κόμμα, οἱ ὀργανώσεις του καί ὁ τύπος του. Τό Σοσιαλιστικό Κόμμα θά παραμείνει σχεδόν σιωπηλό (πρέπει νά ποῦμε ὅτι ὁ διευθυντής τοῦ τμήματος Δικαιοσύνης καί Ἀστυνομίας, ὁ ὁποῖος κατάσχει τήν ταινία στή Ζυρίχη εἶναι σοσιαλιστής!), ἐκτός ἀπό μεμονωμένες περιπτώσεις.

Ἤδη στίς 22 Μαρτίου, τό Κ.Κ. βάζει τό πρόβλημα τῆς ταινίας στή σωστή του βάση, φανερώνοντας τό διφορούμενο στοιχεῖο της (τό ὁποῖο ὀφείλεται, ὅπως εἴδαμε, στή διαφορετική ἀντίληψη τοῦ Wechsler καί τῶν Ρώσων). Αὐτό τό πρόβλημα μποροῦμε νά τό διατυπώσουμε ἐπαναλαμβάνοντας ἐκείνη τή φράση τοῦ Μπρέχτ: «*Ὅλος ὁ κόσμος γνωρίζει πώς οἱ ὠδίνες τῆς γυναίκας δέν ἀποτελοῦν ὅλη τήν ἀλήθεια τοῦ τοκετοῦ. Ἐδῶ ἀληθεύει κάτι πολύ πιό ἀπόλυτο. Μά σέ ποιόν κόσμο φέρουν οἱ μῆτρες τά ἀνθρώπινα πλάσματα;*»

Τό *Kämpfer*, ἡμερήσια κομμουνιστική ἐφημερίδα, καλεῖ τούς ἐργαζόμενους νά δοῦν τήν ταινία, ἀλλά καί νά τήν κρίνουν πολιτικά: τό δεύτερο μέρος διαστρεβλώνει τό πρόβλημα: ἐξιδανικεύοντας τό νοσοκομεῖο, τήν ἀστική τεχνολογία, χωρίς νά λαβαίνει ὑπόψη του τήν κοινωνική κατάσταση τῶν γυναικῶν πού ἔρχονται νά γεννήσουν. Ἡ ταινία καταλήγει στήν εὐτυχία τῆς γυναίκας πού φέρνει στόν κόσμο ἕνα παιδί· πῶς ὅμως θά τό θρέψει;

Στό μεταξύ, μόλις ἡ δεξιά ἀρχίζει τήν ἐπίθεση κατά τῆς ταινίας καί ζητᾶ τήν ἀπαγόρευσή της, τό Κ.Κ. τῆς προσφέρει μιά πιό μαζική ὑποστήριξη: συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας, καμπάνιες ἀπό τόν τύπο, πού στρέφονται ταυτόχρονα κατά τῆς νομοθεσίας γιά τίς ἐκτρώσεις καί κατά τῆς πολιτικῆς λογοκρισίας.

Τό ἄρθρο τοῦ *Kämpfer* τῆς 27ης Μαρτίου πού μιλάει γιά τό *Frauennot-Frauenglück* καί γιά τό «*Cyankali*», τό θεατρικό ἔργο τοῦ Fr. Wolf(6) διατυπώνει μιά θέση τῶν κομμουνιστῶν γιά τή γέννηση, ἡ ὁποία στή συνέχεια μᾶλλον παραμερίστηκε, καί μιά ἰδεολογική κριτική τῆς τεχνικῆς, τῆς ἐπιστήμης καί τῶν κρατικῶν ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν, πού τό «σταλινικό» πάγωμα τῆς μαρξιστικῆς σκέψης δέ θά ἐπιτρέψει νά μελετηθεῖ σέ βάθος.

Jacob Bührer: Μία «οὐμανιστική» ὑποστήριξη

Ὁ προοδευτικός συγγραφέας Jacob Bührer – πού θά προσχωρήσει λίγο ἀργότερα στό Σοσιαλιστικό Κόμμα – ὑποστηρίζει τήν ταινία, μέσω τοῦ *Express* τῆς Βιέννης, ὅμως ἀπό τήν ἴδια ὄχθη μέ τούς ἀντιπάλους της. Ἀγνοώντας τό πρόβλημα τῆς ἔκτρωσης, προσπαθεῖ νά δικαιολογήσει, αἰσθητικά καί ἠθικά, τίς εἰκόνες τοῦ τοκετοῦ. Ἐκεῖ, ὅπου ἡ *NZZ* λέει ὅτι ἡ γυναίκα ἐξευτελίζεται, αὐτός λέει ὅτι πουθενά δέν παρουσιάζεται μέ τόσο εὐγενή τρόπο· ἐκεῖ ὅπου ἡ δεξιά λέει ὅτι παραβιάζεται τό μυστήριο, ὁ Bührer λέει ὅτι τό μυστήριο δέν εἶναι ἡ γέννηση ἀλλά τό γεγονός ὅτι γίνεσαι ἄνθρωπος

κτλ. Ὅσον ἀφορᾶ τήν ἄρνηση τῆς δυνατότητας νά δειχτεῖ στόν κινηματογράφο ἡ πραγματικότητα ἑνός τοκετοῦ λόγω τῆς ὠμότητας τῶν εἰκόνων κτλ, ἀντιστρέφει τό ἐπιχείρημα ὑποστηρίζοντας ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι παρά ἕνα ὄργανο, σάν ἕνα ἁρμόνιο, πού ἀποδίδει ἐξίσου καλά τίς μελωδίες τοῦ δρόμου καί τούς ἱερούς ὕμνους. Αὐτή ἡ θέση εἶναι κλασικά ρεφορμιστική καί συμπληρώνεται ἀπό μιά ἀπειλή: ἄν οἱ γυναῖκες διαμαρτύρονται γι' αὐτή τήν ταινία δέ θά βλάψουν τό σκοπό τους, δέ θά καθυστερήσουν τήν ἀπόκτηση τοῦ δικαιώματος τῆς ψήφου:

Ἡ ἀπαγόρευση τῆς ταινίας Συζήτηση στό Μεγάλο Συμβούλιο

Ἡ ἀπόφαση γιά τήν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας διατυπώνεται μέ ἀσάφεια: μετά τίς 29 Μαρτίου, ἀπαγορεύεται ἡ προβολή της, ἐνῶ ἡ ἀγροτική πτέρυγα τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου ἔχει καταθέσει μιά πρόταση ἐναντίον τῆς ταινίας, ἀπαιτώντας ἀπό τό Κρατικό Συμβούλιο νά ἐφαρμόσει πιό αὐστηρά τούς νόμους καί νά ἐμποδίσει τέτιου εἴδους «κινηματογραφικές ὑπερβολές», οἱ ὁποῖες θίγουν τή δημόσια ἠθική, ἀποσκοποῦν στήν ἱκανοποίηση τῶν συγκινησιακῶν ἀναγκῶν τῶν μαζῶν κτλ. Τότε ἐντείνεται καί ἡ δράση ἐνάντια στή λογοκρισία καί οἱ ἐνέργειες γιά μεγαλύτερη πληροφόρηση σχετικά μέ τήν ἀντισύλληψη, μέχρι τή στιγμή πού ἡ ἀστυνομία ἐπιτρέπει ξανά τήν ἐκμετάλλευση τῆς ταινίας μέ περικοπές.

Στίς 14 Ἀπριλίου γίνεται συζήτηση στό Μεγάλο Συμβούλιο, ὕστερα ἀπό ἐπερώτηση τοῦ Ἀγροτικοῦ βουλευτῆ κ. Haegi. Οἱ βουλευτές τῆς δεξιᾶς δέ μιλοῦν γιά ἔκτρωση, ἀλλά μόνο γιά τό ἄσεμνο καί τό ἀνήθικο τῆς παρουσίασης τοκετῶν στόν κινηματογράφο... Μετά τόν Haegi, ὁ χριστιανοσοσιαλιστής Keppeli τά βάζει μέ τή Γυναικολογική κλινική τοῦ Καντονίου καί μέ τήν ὑγειονομική ὑπηρεσία πού ὑποστήριξαν τήν πραγματοποίηση τῆς ταινίας.

Ἡ παρέμβαση τοῦ Δρ. Hitz γιά λογαριασμό τοῦ Κ.Κ. εἶναι ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα, γιατί θέτει τό πρόβλημα σέ ὅλη του τήν εὐρύτητα.

Ὁ Δρ. Hitz ρωτάει ἄν ἡ κυβέρνηση εἶναι διατεθειμένη νά ἀναλάβει ἕναν ἀγώνα ἐνάντια στό σοβαρό κοινωνικό κίνδυνο πού ἀποτελοῦν οἱ παράνομες ἐκτρώσεις καί νά προωθήσει μέσα ἀντισύλληψης. Καταγγέλλει, στή συνέχεια, τή νομοθεσία, ἡ ὁποία καθιστᾶ ἐγκληματία τή γυναίκα πού κάνει ἔκτρωση. Μετά, ἐπανέρχεται στήν ἀνάλυση τῶν κομμουνιστῶν γιά τήν ταινία: ἀνεπαρκής ὡς πρός τήν παρουσίαση τῶν προβλημάτων καί κυρίως παραπλανητική ὡς πρός τό μέρος πού εἶναι ἀφιερωμένο στή «γυναικεία εὐτυχία», στόν τοκετό, ὁ ὁποῖος *«βαραίνει ὑπερβολικά μέσα στήν ταινία σέ σχέση μέ τά ὑπόλοιπα. Ἀπό μιά προλεταριακή σκοπιά θά ἔπρεπε νά τήν κατακρίνουμε. Οἱ προλετάριοι ἔχουν ὑπερβολικά πολλά παιδιά: θά ἦταν ἀνεύθυνο νά τούς προτρέπουμε σέ μιάν ἀκόμη μεγαλύτερη ἀναπαραγωγή, βάζοντάς τους νά παρακολουθοῦν σκηνές εὐτυχίας. Ἀλλά δέν μπορεῖ ἡ βαρύτητα τῆς τάδε ἤ τῆς δείνα ἄποψης νά δικαιολογήσει τήν ἀπαγόρευση. Οὔτε τό πρόσχημα τῆς φασαρίας μέσα στήν κινηματογραφική αἴθουσα»*. Κατόπιν, ὁ Hitz τά βάζει μέ τό μηχανισμό τῆς ἀπαγόρευσης: ἡ λογοκρισία – εἰδικευμένη συμβουλευτική ἐπιτροπή στό πλευρό τῆς διεύθυνσης Ἀστυνομίας – δέν ἀντέδρασε παρά μόνο ὅταν ὁρισμένες γυναικεῖες ἑνώσεις μπῆκαν στή μάχη καί ἄρχισαν νά μιλοῦν καταχρηστικά ἐν ὀνόματι ὅλων

Οἱ προλετάριοι νά κάνουν ὅσο τό δυνατόν λιγότερα παιδιά...

«Οἱ προλετάριοι πρέπει νά κάνουν ὅσο τό δυνατόν λιγότερα παιδιά, γιατί αὐτά εἶναι χρήσιμα στούς ἐκμεταλλευτές τους, πού κατόπιν, τά βάζουν σέ ἀντίθεση μεταξύ τους, σέ συναγωνισμό στήν ἀγορά ἐργασίας!

Οἱ προλετάριοι μόλις καί ἐπιζοῦν. Καί μέ παιδιά ἀπό πάνω λοιπόν! Ἀθλιότητα. Μέσα στήν πάλη τῶν τάξεων Ἐκκλησία, Τύπος, Σχολεῖο, ἰδεολογίες, ἠθική εἶναι κι αὐτά ὄργανα ἰδεολογικῆς πίεσης πού ὑποβοηθοῦν τούς κρατικούς μηχανισμούς: Δικαιοσύνη, Ἀστυνομία, Φύλακες. Ἡ ἰουδαϊκο-χριστιανική ἰδεολογία μᾶς προστάζει νά τεκνοποιοῦμε.

Οἱ προλετάριοι πρέπει νά ἔρχονται στόν κόσμο ἐπειδή συνελήφθησαν τυχαῖα ἤ γιατί ἔτσι θέλουν ἡ Ἐκκλησία, τό Κράτος; Ὁ προλετάριος διεκδικεῖ δικαίωμα ἤ ὄχι στήν τεκνοποίηση.

Ἡ ταινία:

Παρουσιάζει ἕνα ἐντυπωσιακό ὑλικό γιά τήν ἀθλιότητα τῶν ἐργατῶν, μᾶς δείχνει ὅτι ἡ ἰατρική ἐπιστήμη μπορεῖ νά κάνει τέλεια ἐκτρώσεις μέ καλές συνθῆκες. Ἡ ταινία τά λέει ὅλα αὐτά καί ξαφνικά πηδᾶει σ' ἕνα ἄλλο θέμα: ἡ χαρά τῶν γυναικῶν! τά θαύματα τῆς ἐπιστήμης μέσα σ' ἕνα ἀστικό Κράτος, πῶς αὐτή ἡ ἐπιστήμη μπορεῖ νά ἐξασφαλίσει τή γέννηση ἑνός παιδιοῦ. Ἀναγνωρίζουμε τίς μεγάλες ἀρετές τῆς ταινίας καί τήν ἐπιτηδειότητα τῶν γιατρῶν, ἀλλά πρέπει νά κάνουμε τή διαπίστωση ὅτι αὐτή ἡ τέχνη καί αὐτή ἡ προπαγάνδα ἐξυπηρετοῦν πάντοτε τήν ἀστική ἐπιστήμη, τά συμφέροντα τῆς μπουρζουαζίας, καί προσφέρουν τελικά μιά καινούρια παραλλαγή στό σύνθημα: «Αὐξάνεσθε καί πληθύνεσθε!».

Ἡ ταινία δέ θέλει νά πεῖ ὅτι ἡ ἐπιστήμη δέν τολμάει καί δέ θέλει νά βοηθήσει τίς γυναῖκες.

Σιωπᾶ στό πρόβλημα τῆς ἀντισύλληψης. Δίνει τή μάχη της μόνο ἐνάντια στήν παράνομη ἔκτρωση, χωρίς νά προτείνει διέξοδο.

Ἐμεῖς προτείνουμε: ἀποφύγετε τήν τεκνοποίηση ἐάν δέ θέλετε παιδιά! Καλύτερα νά τήν ἀποφεύγει κανείς μέ κάθε ἰατρικό μέσο παρά νά χαρίζει τή ζωή μέσα στήν κουζίνα. Αὐτές οἱ καταραμένες διατάξεις πρέπει νά λείψουν!

Αὐτοί οἱ κ.κ. γιατροί ξέρουν ὅτι εἶναι ὁ μόνος δρόμος, ἀλλά δέν τολμοῦν ἤ δέν θέλουν νά τό ποῦν, γιατί βρίσκονται στήν ὑπηρεσία τοῦ Κεφαλαίου.(7).

(Kämpfer, 27.3.30)

Πλάνο τοῦ *Γυναικεία ἀθλιότητα-γυναικεία εὐτυχία* (1929)

τῶν γυναικῶν. Ἡ ταινία τότε ὑπέστη τίς πρῶτες περικοπές, ὕστερα ἀπαγορεύτηκε, ἔγιναν καινούριες περικοπές καί τελικά ἐπιτράπηκε πάλι...

Στή συνέχεια ὁ Hitz ἐπιτίθεται βίαια στόν σοσιαλιστή Pfister ὁ ὁποῖος ἀνέχτηκε αὐτή τήν κατάσταση, ἐνῶ στή Βέρνη ἡ (σοσιαλιστική) *Tagwart* διαμαρτυρήθηκε ζωηρά γιά τήν ἀπαγόρευση, καί ἐνῶ στήν Βασιλεία ἡ ταινία προβάλλεται χωρίς νά προκαλέσει διαμαρτυρίες, παρόλο πού ὁ ἀρχηγός τῆς Ἀστυνομίας ἐκεῖ εἶναι συντηρητικός καθολικός! «*Ἄν στή θέση τῆς πολιτικῆς ἔννοιας τοῦ κόμματος*, συνεχίζει ὁ Hitz, *εἰσάγουμε τήν ἔννοια τοῦ ταξικοῦ συμφέροντος εἶναι προφανές πώς πρέπει νά ἐναντιωθοῦμε στά καμώματα τοῦ κ. Pfister (...) Ἄν ξέρουμε ὅτι οἱ σοσιαλδημοκράτες τῆς κυβέρνησης ἀφήνουν κατά μέρος τά συμφέροντα τῶν προλετάριων, δέ μᾶς ἐκπλήσσει τό γεγονός ὅτι ἐπωφελοῦνται ἀπό τήν κατάσταση γιά νά ταχθοῦν μᾶλλον στό πλευρό τῶν ἀφεντικῶν παρά τῶν ἐργαζόμενων γυναικῶν! ὁ κ. Pfister θά μποροῦσε νά ἔχει βρεῖ ἐδῶ μιά εὔκολη εὐκαιρία γιά νά βελτιώσει τό πολιτικό του πρόσωπο, πλασάροντας τήν εἰκόνα τοῦ ἐλευθερωτῆ τοῦ κινηματογράφου καί τοῦ ἐξολοθρευτῆ μιᾶς ἄχρηστης λογοκρισίας, ἀλλά ἄφησε νά τοῦ ξεφύγει αὐτή ἡ εὐκαιρία...*»

Τέλος ὁ Hitz, ὁ ὁποῖος προτείνει τήν ἀνανέωση τῆς ἐπιτροπῆς λογοκρισίας, διατυπώνει τή θέση τοῦ Κ.Κ.: «*Σάν κομμουνιστές, εἴμαστε ἐνάντια στήν κινηματογραφική λογοκρισία μέσα στό ἀστικό κράτος. Ἀφήνει νά περνᾶνε ταινίες πού ἀποκοιμίζουν, ἀποκτηνώνουν τούς ἐργαζόμενους ἤ τούς δημιουργοῦν ψευδαισθήσεις, ἀπομακρύνοντάς τους ἀπό τό προλεταριακό τους καθῆκον. Ἡ ταινία, εἶναι ἕνα ἐξαιρετικά ἰσχυρό μέσο παρέμβασης στήν κοινή γνώμη, ἔτσι ἡ λογοκρισία δέν ἀφήνει νά περάσει παρά μόνο ὅ,τι προέρχεται ἀπό τήν ἀστική τάξη (ἀπαγορεύονται, χωρίς λόγο, οἱ ρώσικες ταινίες)*».

Καί μετά...

Μετά τήν ἐπαναπροβολή της μέ πολυάριθμες σκηνές καί εἰκόνες ἀκρωτηριασμένες, ἡ ταινία διανέμεται σέ ἄλλες γερμανόφωνες ἐλβετικές πόλεις, ὅπως στή Βασιλεία καί στή Schaffhouse ὅπου στίς 23 Ἀπριλίου ἀπαγορεύεται. Δέ θά διανεμηθεῖ ποτέ στή γαλλόφωνη Ἐλβετία (θά γίνει ἀντικείμενο ὁλικῆς ἀπαγόρευσης στό καντόνιο τοῦ Vand τόν Σεπτέμβρη), ἐνῶ στή Γερμανία γνωρίζει μιά κάποια ἐπιτυχία. Ὕστερα στήν Αὐστρία, στίς ΗΠΑ, τήν Αὐστραλία, τή Λατινική Ἀμερική, τήν Ἰαπωνία...

Τή στιγμή πού ὁ ἀγώνας γιά τό δικαίωμα στήν ἔκτρωση συνεχίζεται καί πού ἀκριβῶς αὐτήν τή στιγμή γυρίζεται μιά ταινία μ' αὐτό τό θέμα, ἡ ἀναφορά στό *Frauennot-Frauenglück* δέν εἶναι παρά μόνο ἱστορική. Δέν μποροῦμε λοιπόν παρά νά εὐχηθοῦμε νά δοῦμε πάλι νά προβάλλεται τούτη ἡ ταινία στίς αἴθουσες· στήν πλήρη ἔκδοσή της, ἄν ὑπάρχει ἀκόμη... μία...

Φρανσουά ΑΛΜΠΕΡΑ

Μετ.: Ἴρις Ζαχμανίδη

(1) *Γιά λογαριασμό τοῦ περιοδικοῦ τῆς Ἐλβετικῆς ταινιοθήκης* Travelling *(ἡ μελέτη δημοσιεύτηκε στό τεῦχος 48, τό ὁποῖο περιέχει ἐπίσης μιά δουλειά τοῦ H. Dumont πάνω στό* Ρωμαῖος καί Ἰουλιέττα *στό χωριό τῶν Trammer — Schmidely, μιά ἀπ' τίς μεγαλύτερες ἐλβετικές ταινίες. Ταχυδρομική θυρίδα 2876, 1002 Λωζάννη).*

(2) *Ἡ Ἐλβετία δέ διατηροῦσε διπλωματικές σχέσεις μέ τήν ΕΣΣΔ μετά τή δολοφονία τοῦ Βορόφσκυ, σοβιετικοῦ ἐπιτετραμμένου στή Συνδιάσκεψη γιά τήν Εἰρήνη στή Μέση Ἀνατολή στή Λωζάννη. Ἦταν τόσο ἔντονος ὁ ἀντικομμουνισμός πού ἡ δολοφονία αὐτή – στίς 10.5.1932 – χάρισε στό δράστη του Κονράντι τήν ἀπαλλαγή του. Ὁ τύπος τῆς ἐποχῆς – συμπεριλαμβανομένης καί τῆς σοσιαλιστικῆς Le Grütli – μιλάει γιά τούς Μπολσεβίκους ὅπως ὁ Hergé στό «Ὁ Τέν-τέν στά Σοβιέτ». Οἱ θεωρήσεις εἰσόδου καί διαμονῆς στήν Ἐλβετία γιά τόν Ἀϊζενστάιν καί τούς φίλους του ἐκδίδονταν ἀνά καντόνιο, πράγμα πού δημιούργησε πρωτοφανεῖς περιπλοκές σέ κάθε μετακίνησή τους. Ἀργότερα, τόν Ἰανουάριο τοῦ 30 τοῦ ἀπαγορεύτηκε ἡ εἴσοδος στήν Ἐλβετία!*

(3) *Κυριολεκτικά: στά γαλλικά χρησιμοποιεῖται ἡ ἔκφραση «faiseuse d' anges».*

(4) *Καθαυτό χαρακτηριστικό τῆς ἰδεολογίας:* «ἡ ἰδεολογία εἶναι μιά διαδικασία τήν ὁποίαν ἀναμφίβολα ὁ ἄς ποῦμε διανοητής ἐκτελεῖ συνειδητά, ἀλλά μέ ἐσφαλμένη συνείδηση. Οἱ κινητήριες δυνάμεις πού τόν ὠθοῦν παραμένουν ἄγνωστες γι' αὐτόν, ἀλλιῶς ἡ διαδικασία δέ θά ἦταν ἰδεολογική» *(Ἔνγκελς). Μποροῦμε λοιπόν, νά πιστέψουμε πραγματικά ὅτι ἡ κατηγορία γιά «Μπολσεβικισμό» πού ἀπευθύνει στήν ταινία ἡ Καθολική Ἐκκλησία* (Züricher Post, *1.4.30) ἔχει μοναδικό της στόχο τήν ἀναπαράσταση τῆς γέννησης, κι ὄχι τήν κοινωνική καταγγελία τοῦ πρώτου μέρους;*

(5) *Βλ.* Le droit saisi par la photographie (Τό δίκαιο πού «συλλαμβάνει» ἡ φωτογραφία) *τοῦ B. Edelmann, εκδ. Maspéro.*

(6) «Cyankali» ἤ «§ 218», *θεατρικό ἔργο τοῦ Γερμανοῦ κομμουνιστῆ συγγραφέα καί γιατροῦ Fr. Wolf (πέθανε τό 1953 στή Λαϊκή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας), ὅπου μία ἀγωνίστρια τῆς ὁποίας τόν ἄνδρα κυνηγάει ἡ ἀστυνομία, θέλει νά κάνει ἔκτρωση· ἐλλείψει χρημάτων καταφεύγει στό δηλητήριο (cyankali) καί πεθαίνει. Τό ἔργο παιζόταν τόν ἴδιο καιρό στή Ζυρίχη.*

(7) *Ἡ θέση τῶν γιατρῶν ὑπῆρξε διφορούμενη κατά τή διάρκεια τῆς διαμάχης: ἡ ἕνωση τῶν γιατρῶν τῆς Ζυρίχης τάχθηκε ὑπέρ τῆς πληροφόρησης· ἐνάντια στόν δημόσιο χαρακτήρα τέτιων προβολῶν πού θ ἔπρεπε νά περιορίζονται μόνο σέ κλειστούς κύκλους· ἐνάντια στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο παρουσιάζεται ἡ ἔκτρωση, τρόπος ὁ ὁποῖος τείνει νά πείσει ὅτι γιά νά λυθεῖ τό πρόβλημα θά ἀρκοῦσε νά γίνονται οἱ ἐκτρώσεις στά νοσοκομεῖα, ἐνῶ ὁ νόμος δέν κρίνει ἐπαρκῆ τά κοινωνικά κριτήρια· ἐνάντια στόν τρόπο παρουσίασης τῆς γέννησης πού κάνει μιά καισαρική νά μοιάζει «παιχνιδάκι».*

Ὁ Σ.Κ. '78 ἐπέστρεψε στά γραφεῖα Ὑπατίας 5 – 4ος ὄροφος, τηλ. 3224131.

Σάμουελ Φοῦλερ: «Τό μεγάλο Κόκκινο Ἔνα»

(ἀποσπάσματα τοῦ σεναρίου)

«Μιά ἀπό τίς συναισθηματικότερα γυρισμένες σκηνές τοῦ μενοῦ τῆς βίας, πού μοῦ ἀνοίγει τήν ὄρεξη ἦταν τό Σχισμένο παραπέτασμα *τοῦ Χίτσκοκ, ὅταν ὁ Πώλ Νιούμαν καί μιά γυναίκα – κι οἱ δυό ἐρασιτέχνες φονιάδες καί παρθένοι στή βία – δυσκολεύονται τρομακτικά νά σκοτώσουν κάποιον καί, πασκίζοντας νά τό καταφέρουν, καταφεύγουν μέσα στόν πανικό τους σ' ἕναν συνδυασμό ἄτσαλο κι ἀγωνιακό. Θύμιζε τήν ἀγωνία καί τήν ἀποτυχία ἐκείνων πού προσπαθοῦσαν νά καθαρίσουν τόν Ρασπούτιν καί δέν τά κατάφερναν – ὄχι γιατί ἐκεῖνος ἦταν ἀποφασισμένος νά ζήσει, ἀλλά γιατί τούς ἔλειπε ἡ «σιτεμένη» γνώση κι ἡ πείρα τοῦ νά κάνουν μιά τέτια δουλειά γρήγορα καί καθαρά. Καί, βέβαια, ὅσο γρηγορότερα τελειώνει ἡ δουλειά, τόσο καλύτερα, συναισθηματικά εἶναι αὐτός πού θά ἐπιζήσει.*

Ὁ φόνος ἑνός ἀνθρώπου εἶναι ἡ ὕψιστη συναισθηματική πράξη στή βία, γιατί ὅλοι φοβόμαστε ὅτι θά εἴμαστε τό θύμα. Εἶναι δύσκολο νά σκοτώσεις ἄνθρωπο. Σχεδόν ὅσο δύσκολο εἶναι νά ξεθάψεις αὐτόν πού θά σοῦ χρηματοδοτήσει μιά ταινία. Ὁ ἀντικειμενικός σκοπός εἶναι παρόμοιος: ἡ πραγματοποίηση μιᾶς πράξης πού ἐξασφαλίζει τήν ἐπιβίωση».

Τά σκληρά κι ἐκκεντρικά αὐτά λόγια εἶναι δηλώσεις τοῦ Σάμουελ Φοῦλερ, τοῦ πιό παραγνωρισμένου ἀπ' τούς δημιουργούς τοῦ Ἀμερικάνικου κινηματογράφου (ἤ τοῦ πιό δημιουργοῦ ἀπ' τούς παραγνωρισμένους, ἄν θέλετε) καί μᾶς δίνουν μιά πρώτη ὄψη τοῦ κινηματογράφου πού ἀγαπάει καί φτιάχνει. Κινηματογράφος, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τῆς βίας (ἀλλά ὄχι τῆς λατρείας τῆς ἀπεικόνισης τῆς βίας), κινηματογράφος *ἄμεσος* πού ἔχει συνείδηση ὅτι ὁ χῶρος ἀνάμεσα στήν ὀθόνη καί τό κεφάλι τοῦ θεατῆ εἶναι ἕνα πεδίο μάχης, ὅπου ξοδεύονται τά πένθη, οἱ συναισθηματικές συγκρούσεις κι οἱ φασματικές ἐπενδύσεις μέσα στή δράση. Κινηματογράφος μιᾶς ἀπό τίς *βιαιότερες γραφές*, πού ἔχουμε δεῖ ποτέ, μιᾶς ἐκπληκτικῆς γνώσης τῆς κίνησης, μιᾶς ἐνέργειας τόσο συναρπαστικῆς, σχεδόν ὀργανικῆς. Κινηματογράφος συγχρόνως ὅπου μιλάει ἡ ἀμερικάνικη ἰδεολογία μέ ἀπόλυτη ἄνεση, μόνο γιά νά συγκρουστεῖ μέ τό ἴδιο της τό εἴδωλο καί νά μεταβληθεῖ σέ μιά ἀνησυχητική παράνοια, ἄν ὄχι σέ μιά ξεκάθαρη τρέλλα. Κινηματογράφος πού δουλεύει στά ἄκρα, σχεδόν στό περιθώριο τοῦ «παραδοσιακοῦ» σινεμά (ὑπερθεματίζοντας εἴδη ὅπως τό γκανγκστερικό, τό γουέστερν, καί πάνω ἀπ' ὅλα τό πολεμικό φίλμ) καί ἀρνιέται πεισματικά νά παρασυρθεῖ ἀπό τό καταστροφικό κύριο ρεῦμα του.

Ὁ Σάμουελ Φοῦλερ ξεκίνησε ἀπό ἀστυνομικός συντάκτης στά 17 του γιά νά καταλήξει ἀπό τό 1936 σεναριογράφος καί, τελικά σκηνοθέτης καί παραγωγός τῶν ταινιῶν του. Φέτος, 65 χρόνῶν πιά ξαναγυρίζει μέ τήν τελευταία του ταινία στήν ἐμπειρία πού τόν σημάδεψε περισσότερο ἀπ' ὅλες: τόν πόλεμο· (στρατεύτηκε τό 1942 καί ὑπηρέτησε στόν 16ο Λόχο τῆς 1ης μεραρχίας πεζικοῦ τῶν Η.Π.Α. γνωστῆς σάν *«Τό Μεγάλο Κόκκινο Ἔνα»).* Μετά τήν ἀποτυχία τοῦ σχεδίου του *Alamo Charlie* ὁ Φοῦλερ κατάφερε νά βάλει μπροστά τήν ταινία, χωρίς ὅμως νά εἶναι παραγωγός (ὁ Πῆτερ Μπογκντάνοβιτς κι ὁ Μέρβ Ἄντελσον θά εἶναι παραγωγοί καί στή διανομή θά ὑπάρχουν ἀστέρια σάν τόν Λῆ Μάρβιν, τή Ζάν Μορώ, τήν Στεφάν Ὠντράν καί τήν Κρίστα Λάνγκ, γυναίκα τοῦ σκηνοθέτη). Τά ἀποσπάσματα τῆς συνέντευξης καί τοῦ

– *Τρία ἀντικείμενα. Ἕνα χρονόμετρο, μιά πένα, ἕνα κομμάτι χαρτί. Ὅταν ὁ δευτεροδείκτης φτάσει στήν ὥρα πού ἔχει ἐπιλεγεῖ, ἡ πένα γραντζουνίζει κάτι στό χαρτί κι οἱ ἄντρες κι οἱ σύμμαχοι χαιρετιοῦνται κι ἀρχίζει ὁ βόμβος τοῦ πολέμου. Μιά ἄλλη φορά, ὁ δευτεροδείκτης φτάνει στήν ὥρα ποὺχουν διαλέξει, ἡ πένα γραντζουνίζει τό χαρτί καί ἄντρες και ἐχθροί χαιρετιοῦνται κι ὁ θόρυβος τοῦ πολέμου σταματάει.*

Τώρα... ἀνάμεσα στά γραντζουνίσματα τῆς πένας βρίσκεται ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό ἔγκλημα καί τό σκοτωμό, κι αὐτό εἶναι τό θέμα τοῦ Μεγάλου Κόκκινου Ἕνα.

Κινηματογράφος ὅπου τό ὑποκείμενο τῆς δημιουργίας γράφει τήν ἴδια του τήν ἱστορία ξανά καί ξανά, ὁ κινηματογράφος τοῦ Φοῦλερ μιλάει γιά ἱστορικές στιγμές χωρίς νά τίς ἐντάσσει σέ μιά ἱστορική προοπτική. Ὅπως καί ὁ Γκρίφιθ κι ὁ Φόρντ, μέχρι ἕνα σημεῖο, πιστεύει ὅτι ἡ ἱστορία εἶναι μιά ἀνθολογία κάποιων μεγεθυμένων πράξεων μερικῶν ἡρώων (πέντε θά εἶναι τά κύρια πρόσωπα τῆς ταινίας), ἡ περιπέτεια εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἀναζήτησης μιᾶς ἐθνικῆς ταυτότητας, οἱ συγκρούσεις εἶναι ἕνα ἀναπόφευκτο, φυσιολογικό σχέδιο ὅπου κινεῖται ὁ ἄνθρωπος ἀπ' τήν ἀρχή ὥς τό τέλος. Κανένας ψεύτικος μοραλισμός, καμιά ψεύτικη δικαιολογία σ' ὅλα αὐτά. Παρόλη τή μαστοριά του ὁ κινηματογράφος τοῦ Φοῦλερ στή βάση τῆς λειτουργίας του, παράδοξα, συναντάει κάτι ἀπό τήν καθαρότητα ἑνός ντοκυμαντέρ, ἑνός ντοκυμαντέρ μέ θέση. Ὁ Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος, μέσα στόν παραλογισμό του, ἦταν τελικά ἕνας πόλεμος «γιά μιά σωστή αἰτία» μοιάζει νά θέλει νά δηλώσει τό σενάριο τοῦ Φοῦλερ σέ ἀντίθεση μέ τούς ἄλλους πολέμους, τόν Μεξικάνικο, τόν Ἱσπανο-ἀμερικάνικο, τῆς Κορέας, τοῦ Βιετνάμ. Κι ἔτσι οἱ πέντε ἥρωές του γίνονται σύμβολα μιᾶς σκληρῆς διαδικασίας τῆς ἐπιβίωσης πού στή διάρκειά της χάνουν κάθε ἠθικό ἢ συναισθηματικό χρῶμα. «*Ἀπό τήν πρώτη, μεθυστική γεύση τῆς μάχης δέν ὑπαρχει καμιά συγκίμαχης νά κλωτσάει τή σκόνη σέ κάποιο καταυλισμό τοῦ στρατοῦ ἢ ἕνα μελισσολόι ἀεροπλάνων ἢ ἕνα τσαμπί ἀπό πλοῖα.*

Ὁ Σάμουελ Φοῦλερ, ἀστυνομικός ρεπόρτερ τοῦ *New York Evening Graphic*, σέ ἡλικία 17 χρονῶν

– Γιατί ὄχι;

– *Γιατί οἱ ἄντρες εἶναι πιό σημαντικοί γιά μένα σ' αὐτό τό πολεμικό φίλμ ἀπό τά βαριά σιδερικά που τρέχουν στή στεριά, πετοῦν στόν ἀέρα, ἢ πλέουν στη θάλασσα. Ἡ ὀπτική συγκίνηση τοῦ νά βλέπεις μιά μάζα ἀπό ἀτσάλι νά τσουλάει, τόν οὐρανό νά σκοτεινιάζει ἀπό σύννεφα καπνοῦ καί τή θάλασσα νά γεμίζει ἀπό ἐκρήξεις πλοίων εἶναι ἀποτελεσματική ἀλλά φευγαλέα. Μόλις τό δεῖς ἡ συγκίνηση ἐξαφανίζεται. Ὁ ἄνθρωπος στή μάχη, ὅμως, δέν εἶναι φευγαλέος, ἴσως ὄχι τόσο γραφικά ὀπτικός, ἀλλά συναισθηματικά τόσο ἀνώτερος πού μικραίνει τό ἀψυχο μέγεθος, τήν κρύα, πελώρια μεγαλοσύνη τοῦ πολέμου.*

– Μπορεῖς νά μοῦ δόσεις ἕνα παράδειγμα;

σέναριου πού ἀκολουθοῦν πρωτοδημοσιεύθηκαν στό ἀμερικανικό περιοδικό *Film Comment*, Ἰαν.-Φεβ. 1977 *The Flavor of Ketchup, 3 X SAM* (τήν συνέντευξη πῆρε ὁ Richard Thompson).

–*Πόσο μεγάλο θά εἶναι τό Μεγαλο Κόκκινο Ἕνα;*

Θάναι μεγάλο ὅσο κι ὁ Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ἀπό τήν πρώτη μοναδική σφαίρα πού ἔπεσε καί τόν ἄνθρωπο πού τήν ἔφαγε στη Βόρεια Ἀφρική τό Μεσογειακό θέατρο τῶν ἐπιχειρήσεων μέχρι τήν τελευταια μοναδική δράση στήν Τσεχοσλοβακία, στό Εὐρωπαικό θέατρο τῶν Ἐπιχειρήσεων, καί θά καλύπτει μιά στεριανή καί τρεῖς θαλάσσιες εἰσβολές.

– Ἕνα ἐκτεταμένο φίλμ;

– *Ἡ χίμαιρα ἑνός μάλλον.*

– Πῶς;

– *Δέ θά ἔχει μεραρχία ἁρμάτων*

νηση σ' αὐτούς τούς πέντε ἀντρες, ἔτσι ποὺ στό τέλος ἡ ἀπουσία της γίνεται μιά παράξενη μορφή συγκίνησης. Αὐτό τό κενό μέσα τους γεμίζει ἀπό ἄλλο ἕνα κενό πού μεγαλώνει σ' αὐτό τό ἀπόλυτο τίποτε πού εἶναι στ' ἀλήθεια τό μέγεθος τοῦ πολέμου... Εἶναι αὐτή ἡ ἀπόλυτα συνειδητή αἴσθηση τοῦ θανάτου κι ἀκόμη ἡ ἀναισθησία μπροστα σ' αὐτήν. πού ξεχωρίζει τήν ἀτομική πράξη τοῦ φόνου. Μπορῶ νά τό ἐξηγήσω μόνο ἀπό ἕνα γεγονός: ὁ στρατιώτης τοῦ πεζικοῦ δέν ξεπέφτει μόνο στό ἐπίπεδο τοῦ ζώου ἀλλά πληρώνεται γιά νά βουλιάζει σ' αὐτό τό ἐπίπεδο» (Φοῦλερ, ἐγώ ὑπογραμμίζω).

Πόσο διαφορετικές εἶναι οἱ βάσεις τῶν ταινιῶν τοῦ Φοῦλερ, ἀπό τίς ταινίες ἑνός δημοφιλέστατου στίς μέρες μας τσαρλατάνου, (τοῦ Πέκινπα) πόσο σημαδιακή γιά τήν ἀμερικάνικη ἰδεολογία εἶναι αὐτή ἡ μηδενιστική πορεία τοῦ κινηματογραφιστῆ, πόσο προτιμότερη εἶναι ἡ βίαιη ὀπτική του, ἀπό τήν ψυχοπαθολογική ματιά στή βία πού αντιπροσωπεύει ἡ «ἀντιπολεμική ἐμετική» κατασκευή *Σιδηροῦς Σταυρός* γεμάτη ἀπό χοντροκοπιές και ὑστερικά ξεσπάσματα μποροῦμε νά καταλάβουμε ἀπ' τόν προσωπικό, χιουμοριστικό καί σχεδόν ἐξπρεσιονιστικό τρόπο γραφῆς τοῦ πρόλογου τῆς ταινίας πού παραθέτω:

Πρόλογος

Μικρή ὀθόνη/ἄσπρο μαῦρο
ΦΕΗΝΤ ΙΝ.

Ἐξωτερικό – πεδίο τῆς Μάχης – Μέρα. (Φαντασματική καταχνιά).

Ἕνα ξετρελλαμένο ἀπ' τίς ὀβίδες ἄλογο τρέχει μέσα στό χάος τῶν ερειπίων τοῦ Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. *ΔΙΠΛΟΤΥΠΙΑ: ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ*

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ γεμίζουν τήν ὀθόνη. Δυό ἄδειες τρύπες. Κομμάτια ἀπό τηλεφωνικά σύρματα φιάχνουν τόν ἀκάνθινο στεφάνι. Τό ξύλινο πρόσωπο εἶναι κομματιασμένο ἀπ' τίς σφαῖρες, τό σαγόνι σχισμένο. Ὁ Χριστός σ' ἕναν τεράστιο σταυρό στέκεται σ' ἕνα ὕψωμα. Ἀπό κάτω ἕνας νεαρός ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ περνάει πάνω ἀπό ἕναν νεκρό Γερμανό, ποῦ φοράει ἀκόμη μιά γκροτέσκα ἀντιασφυξιογόνα μάσκα καί κοιτάζει τούς νεκρούς αμερικάνους, ψάχνοντας γιά κάποιον. Ὁ Στρατιώτης κουβαλάει τό ὅπλο σάν κομμάτι τοῦ σώματός του. Ὅταν δέν μπορεῖ ν' αναγνωρίσει τά πρόσωπα, κοιτάζει τά διακριτικά. Βρίσκει τόν ἄντρα πού ἔψαχνε, τραβάει τά διακριτικά του, τά βάζει στήν τσέπη κι ΑΚΟΥΕΙ τό χτύπημα τῶν ὁπλῶν. Γυρίζει. Τό λαχάνιασμα τοῦ ζώου εἶναι ἀπό πάνω του. Σηκώνει τά μάτια.

ΚΟΝΤΡ – ΠΛΟΝΖΕ: Τό ΑΛΟΓΟ, μέ ἄγρια μάτια, πάει πίσω, σηκώνει τά πόδια γιά νά κλωτσήσει.

Ὁ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ βγαίνει ἔξω ἀπό τίς

ΟΠΛΕΣ πού χτυποῦν στό ἔδαφος, κομματιάζοντας τή λαβή τοῦ ὅπλου.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ τρέχει νά σωθεῖ, μπερδεύεται σ' ἕνα τουμπανιασμένο πτῶμα καρφωμένο σ' ἕνα ὀχύρωμα ἀπό συρματόπλεγμα, πιάνεται στό σύρμα, βλέπει τό ἄλογο νά ὁρμάει. Ὁ Στρατιώτης ἐλευθερώνεται ἀπ' τό σύρμα καί πηδάει.

ΤΟ ΠΤΩΜΑ χτυπημένο ἀπ' τίς ὁπλές τοῦ ἀλόγου.

ΔΙΠΛΟΤΥΠΙΑ: «Ο ΠΡΩΤΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ».

Ὁ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ σκαρφαλώνει τό ὕψωμα μέχρι τήν παχιά βάση τοῦ Σταυροῦ, τραβάει τό μαχαίρι του απ' τή θήκη. Εἶναι ἕνα ἄσχημο ὅπλο: ἀτσάλινη λαβή, ἀτσάλινη λεπίδα.

ΤΟ ΑΛΟΓΟ ἀνεβαίνει τό λόφο γιά νά ἐπιτεθεῖ. Ὁ Στρατιώτης χτυπάει τό ζῶο μέ τή λεπίδα. Ὀργισμένο τό ἄλογο κλωτσάει τό Στρατιώτη κάτω ἀπ' τό λόφο, περνάει ἀπο πάνω του καί χάνεται μέσα στήν καταχνιά. Ὁ Στρατιώτης εἶναι αναίσθητος, μοιάζει νεκρός

ΔΙΠΛΟΤΥΠΙΑ: «ΓΑΛΛΙΑ».

Ὁ Στρατιώτης ἀναταράζεται, ἀνοίγει τά ματία, κοιτάζει τό Χριστό. Ταραγμένος ἀκόμη ἀπ' τόν ἐφιάλτη ψάχνει μήπως ἔχει σπάσει κανένα κόκκαλο. Ὅλα εἶναι ἐντάξει. Σηκώνει τό πεσμένο του μαχαίρι ὅταν ΑΚΟΥΕΙ:

ΦΩΝΗ ΕΝΟΣ ΑΝΤΡΑ: Ist vorbei... ist vorbei... (τελείωσε)

Κουρασμένος στό ὕψωμα σφίγγοντας πιό πολύ τό μαχαίρι του, ὁ στρατιώτης βλέπει ἕναν μεγαλόσωμο ΓΕΡΜΑΝΟ μέσα στήν καταχνιά. Ὁ Γερμανός φοράει καπέλο ἐκστρατείας. Βλέπει τόν μικρό. Τόν πλησιάζει.

Ο ΜΕΓΑΛΟΣΩΜΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ. Der Krieg ist vorbei! Nicht schiessen. Der Krieg ist. (Ὁ πόλεμος τελείωσε. Μή χτυπᾶτε).

Τά λόγια του μένουν στό κενό, καθώς ὁ Στρατιώτης τοῦ ἐπιτίθεται. Τό θλιμμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μέ τό στόμα ἀνοιχτό, παρακολουθεῖ τή συμπλοκή – ὁ γερμανός κρατάει τό μαχαίρι του – πολύ ἄσχημο ὅπλο κι αὐτό!

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΚΙ Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ, μέσα ἀπ' τίς δυό τρύπες πού εἶναι τά ματια τοῦ Χριστοῦ. Ὁ στρατιώτης σκοτώνει τό Γερμανό. Ξεκουράζεται λίγο, σκουπίζει τό μαχαίρι του πάνω στό πτῶμα, τό βάζει στή θήκη του. *ΔΙΠΛΟΤΥΠΙΑ*: «11 Νοεμβρίου, 1918».

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ κοντανασαίνοντας προσέχει τό κόκκινο χρῶμα πάνω στό καπέλο τοῦ Γερμανοῦ (ΚΟΚΚΙΝΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΣΠΡΟ – ΜΑΥΡΟ ΠΡΟΛΟΓΟ). Ὁ στρατιώτης παίρνει τό καπέλο. Τό σῆμα εἶναι κόκκινο. Μιά ἰδέα τοῦ ἔρχεται. Βάζει τό καπέλλο στή ζώνη του, σηκώνεται καί περπατάει μέ δυσκολία, σταματάει νιώθει κάποιο θλέμμα, καρφωμένο πάνω του. Γυρίζει ἀργά καί βλέπει:

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ – νά τόν κοιτοῦν θλιμμένα.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ μουγκρίζει κάτι, ἔπειτα προχωράει στίς γραμμές του. Χάνεται μέσα στήν καταχνιά.

Θά περιμένουμε μέ ἐνδιαφέρον αὐτό τό παιχνίδι ἀνάμεσα στόν κυνισμό καί τήν τρυφερότητα, τήν εἰρωνεία καί τή σοβαρότητα, τό χνάρι καί τίς ντελιριακές δράσεις, πού ὅπως μαρτυράει τό ἐμπνευσμένο κομμάτι τοῦ προλόγου θά εἶναι ἡ τελευταία ταινία τοῦ Σάμουελ Φοῦλερ.

Ν.Σ.

Τιμή τῆς συνδρομῆς

6 *Τεύχη*: 350 δρχ. (ἐσωτ.)
20 $ (ἐξωτ.)
12 *Τεύχη*: 700 δρχ. (ἐσωτ.)
40 $ (ἐξωτ.)
Συνδρομή ὑποστήριξης
6 Τεύχη: 700 δρχ.

Γράμμα ἀπό τό Παρίσι

Γιά μερικές ταινίες πού μπορεῖ νά δεῖ κανείς στίς ξένες ὀθόνες.....

Ὁ φίλος μας Φρανσουά Ἀλμπερά μᾶς ἔστειλε τή γνώμη του γιά ὁρισμένες ταινίες, γιά τίς ὁποῖες γίνεται λόγος στήν «Εὐρώπη» καί στίς ὁποῖες θά ἐπανέλθουμε ὁπωσδήποτε ἐν καιρῷ. Αὐτά γιά πρώτη γεύση.

Μήπως πρέπει νά κρίνουμε τίς ταινίες σέ σχέση μέ τό ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ, θεωρώντας ὅτι ἀπό ταινία σέ ταινία, ἐμπλουτίζεται καί ἀναπτύσσεται κάποιο ἔργο; Δύο δημιουργοί μόλις παρέδοσαν τίς ταινίες τους φέτος τήν ἄνοιξη στούς παριζιάνους θεατές, ἐγκωμιάστηκαν, τιμήθηκαν ἀπό τόν τύπο μέ τούς κλασικούς ὅρους τῆς κριτικῆς, πού εὐχαριστημένη διαπίστωσε ὅτι «ὁ Φελίνι εἶναι πάντοτε Φελίνι» ἤ ὅτι ὁ «Ρεναί ξαναβρίσκει τόν ἑαυτό του». Ἀλλά, νά πού ὁ *Καζανόβα*, ὅπως καί ἡ *Πρόνοια* (Providence), εἶναι μέτριες ταινίες, ἀπό τή στιγμή πού ἡ πρόθεσή μας εἶναι νά κρίνουμε ὄχι αὐτό πού θά ἦταν ἔτσι κι ἀλλιώς – ἡ ἔμπνευση τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ψυχή του καί πάει λέγοντας – ἀλλά τήν ἐργασία πού παρουσιάζει ἤ ὄχι στίς ταινίες.

Ὁ «Καζανόβα» τοῦ Φελίνι

Εἶναι νά ἀναρωτιέται κανείς ἄν εἶναι ἀπαραίτητο νά δεῖ τήν τελευταία ταινία τοῦ Φελίνι, μετά ἀπό τόσες διηγήσεις, σχόλια καί ἑρμηνεῖες πού προκάλεσε. Ἡ κλοπή τῶν ἀρνητικῶν πρίν τό μοντάζ τῆς ταινίας, ἐδῶ καί ἕνα χρόνο, ἦταν ἡ ἀπόδειξη: ἀκόμη κι ἐξαφανισμένος, κλεμμένος, ὁ *Καζανόβα* τοῦ Φελίνι ἦταν μιά ἀριστουργηματική ταινία! Κι ὅμως ὅσοι πῆγαν νά τήν δοῦν βρέθηκαν πρό διλήμματος: θά ἔπρεπε νά ἀναγνωρίσουν τή σφραγίδα τῆς φελινικῆς ἰδιοφυίας, ἕνα ἀκόμη μέρος τοῦ Ἔργου τοῦ Δημιουργοῦ, ἤ μᾶλλον νά ἀναρωτηθοῦν ποιάν ἱστορική, κοινωνική, ἰδεολογική πραγματικότητα ἐπεξεργάζεται αὐτή ἡ ταινία καί ποιά γνώμη παράγει; Ὁ *Καζανόβα*, θρυλικός γόης τοῦ 18ου αἰώνα (φρόντισε νά συγγράψει ὁ ἴδιος αὐτόν τό θρύλο), ἔζησε μέσα στήν ἀριστοκρατική παρακμή ἑνός κόσμου πού ἐξέλιπε, πηγαίνοντας ἀπό τή μιά αὐλή τῆς Εὐρώπης στήν ἄλλη, συναναστρεφόμενος τήν πολυτέλεια καί συμμετέχοντας στήν κραιπάλη τῶν κυρίαρχων τάξεων. Ἐδῶ βρίσκεται αὐτό πού ἐνδιαφέρει τόν Κομεντσίνι στήν δική του ταινία: *Καζανόβα, ἕνας ἔφηβος στή Βενετία*. Σ' αὐτήν ἡ ἠθική (στήν οὐσία ὁ κυνισμός) τοῦ *Καζανόβα* ἱστορικοποιεῖται, ἀντιμετωπίζεται μέσα ἀπό κοινωνική σκοπιά. Ὁ Φελίνι δέν ἐνεργεῖ καθόλου μέ τόν ἴδιο τρόπο, τοποθετεῖ τό λόγο του στό ἐσωτερικό τῆς ἐρωτικῆς προβληματικῆς. Αὐτό σέ δύο ἐπίπεδα: ἀφενός ὁ *Καζανόβα* «ἀπομυθοποιεῖται», «ἀνατρέπεται»: ἡ ἐλαφρότητα καί ἡ μεγαλοπρέπεια γίνονται ἄχαρες, ἡ χάρη μετατρέπεται σέ «ἱδρώτα», οἱ κομψές μηχανορραφίες τῆς αὐλῆς γίνονται πανηγυριώτικες ἐπιδείξεις, ὁ γόης εἶναι βλάκας, κ.τ.λ.....

Ἡ μέθοδος αὐτή ἐνδιαφέρει μόνο τήν πολεμική πού ἀσκεῖ ἕνας ἀγοραῖος ὑλισμός: ἀντιπαραθέτει τό ταπεινό στοιχεῖο, τό βοῦρκο, τό σῶμα, τό ὑλικό στοιχεῖο ἐνάντια στήν ψυχή, τό πνεῦμα. Ὡστόσο αὐτή ἡ ἀντιστροφή ταπεινοῦ/ὑψηλοῦ θά ἦταν δυνατό νά εἶναι σίγουρα παραγωγική. Δέ συμβαίνει κάτι τέτιο ἐδῶ, καί αὐτή εἶναι ἡ πρώτη ἀποτυχία τῆς ταινίας. Ὁ Φελίνι ἀναμασᾶ μιά ἀποστροφή τῆς σάρκας, τοῦ σώματος, πού παραπέμπει ἐδῶ ὅπως κι ἀλλοῦ (*Ἀμαρκόρντ* καί *Ρώμα*, κυρίως) στή φαντασίωση τῆς σαρκοβόρας μητέρας. Ἐξάλλου ἡ ἐρωτική δραστηριότητα τοῦ *Καζανόβα* ἐξομοιώνεται μέ μιά μηχανική δραστηριότητα: πράγμα πού σημαίνει, ὅτι ὄχι μόνο ὁρίζει τόν παραμερισμό τῆς ψυχῆς, ἀλλά κι αὐτό πραγματοποιεῖται μέσω τῆς ἰδέας τοῦ 18ου αἰώνα γιά τόν «ἄνθρωπο – μηχανή». Ἀπό τήν πρώτη κιόλας σεκάνς διαπιστώνουμε ὅτι ὁ *Καζανόβα* διαθέτει ἕνα μηχανικό πουλί, σάν ρυθμόμετρο, γιά τίς ἐρωτικές περιπτύξεις ἐνῶ στό τέλος, γερασμένος καί μαραμένος, χαϊδεύει μιά θηλυκή κούκλα σέ φυσικό μέγεθος. Μεταξύ τῆς μιᾶς καί τῆς ἄλλης μεταφορᾶς κινεῖται ὅλη ἡ ταινία καί ὁλόκληρος ὁ λόγος της, ἀλλά ὁ Φελίνι περιορίζεται νά τοποθετήσει αὐτά τά ὑλικά στά δύο ἄκρα τῆς ταινίας χωρίς νά τά βάλει σέ λειτουργία. Ἡ ἐρωτική πράξη ὡς δραστηριότητα εἶναι μηχανική, κουρδισμένη, μέσα στήν ἀντίληψη πού ἔχει γι' αὐτήν ὁ *Καζανόβα* (τό ρυθμόμετρο καί

Ἡ σκιά τοῦ *Ὑπεραρσενικοῦ* (Ὁ Ντόναλντ Σάδερλαντ στόν *Καζανόβα*, τοῦ Φελλίνι)

Οἱ Ἀλαίν Ρεναί καί Ντέρκ Μπόγκαρντ κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς *Πρόνοιας*

τά πολλαπλά θέματα πού προσφέρει ὁ *Καζανόβα* ὅταν κάνει ἔρωτα: σέ κάποιον ἡδονοβλεψία, σέ κάποια νεαρή γυναίκα, πού τόν βοηθᾶ στή σκηνή μέ τή γριά, τέλος στόν δημόσιο ἀγώνα του μέ κάποιον ἱπποκόμο, πού ἀπειλεῖ τό ρεκόρ του – πάνω σ' αὐτό τό θέμα ὁ Ζαρί ἔγραψε τό ἀξιοθαύμαστο βιβλίο του μέ τίτλο Le Surmale *(Ὁ Ὑπεραρσενικός)* – ἡ σχέση του μέ τίς γυναῖκες, πού τίς θεωρεῖ ἀντικείμενα, ἐκτός ἄν εἶναι ἑτοιμοθάνατες (ἡ νεαρή μοδιστρούλα πού λιποθυμάει κάθε λίγο καί λιγάκι), ἢ ἀπαθεῖς (τό μανεκέν). Δέν μένει παρά μιά ταινία «καλοῦ γούστου», αὐτό εἶναι βέβαιο: χρώματα, ντεκόρ, εἰκονογραφικές ἀναφορές, ὀπτικοί συνδυασμοί, τοπία, γελοῖες φάτσες, φαινόμενα (γίγαντες, νάνοι). Ὁπωσδήποτε αὐτό πού ὀνομάζουμε «φελινικό ἐφέ» (πού ἔχει τήν ἐπίδρασή του στό κοινό).

«Πρόνοια» τοῦ Ἀλαίν Ρεναί

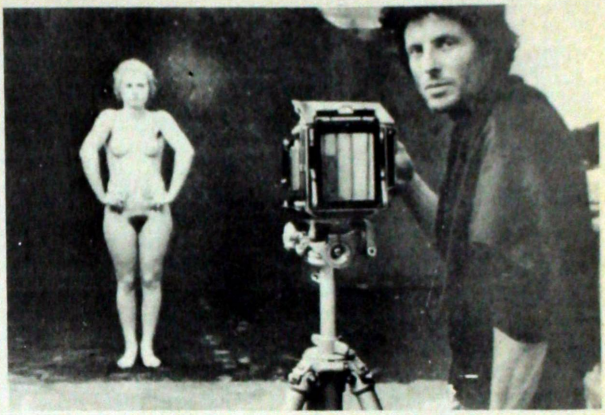
Ἡ *Πρόνοια* (Providence), ἡ τελευταία ταινία τοῦ Ἀλαίν Ρεναί εἶναι μιά ταινία πρίν ἀπό τή *Χιροσίμα ἀγάπη μου*, πρίν ἀπό τό *Πέρυσι στό Μαρίενμπαντ*, πρίν ἀπό τή *Μυριέλ*....

Τί εἶναι αὐτό πού συγκλόνισε τόν γαλλικό (καί τόν παγκόσμιο) κινηματογράφο, ὅταν στά 1959 προβλήθηκε ἡ *Χιροσίμα*, πού ἀναμίγνυε τή μνήμη μέ τό παρόν, τήν ἱστορία μιᾶς πόλης μ' αὐτήν μιᾶς ἀγάπης, τά περασμένα γεγονότα μέ τά βιωμένα συναισθήματα; Ὄχι πάντως ἡ ἀπόδοση στήν ὀθόνη τῆς κίνησης κάποιας συνείδησης, κάποιας «ὑποκειμενικότητας», ὅπως συνήθως λέγεται, ἀλλά ἡ ἔκρηξη μιᾶς γραμμικῆς συνεχοῦς ἀφήγησης σέ μιά σειρά νημάτων, σέ μιά πολυφωνία, μιά διαλεκτική. Ὁ Ρεναί καί ἡ Ντυράς (σεναριογράφος καί συγγραφέας τῶν διαλόγων) διαλύανε τήν εἰκόνα ἑνός κόσμου αὐτονόητου καί μερικῶν προσώπων μονολιθικῶν. Ἡ *Μυριέλ* προχώρησε πάρα πολύ σ' αὐτήν τήν κατεύθυνση, διαταράσσοντας τίς κλασικές κατηγορίες τῆς ἀφήγησης καί τῆς μυθιστορηματικῆς ψυχολογίας γιά νά σημαδέψει τό πέρασμα τῆς ἱστορίας (τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας), ἐπάνω στούς ἀσήμαντους ἀνθρώπους μιᾶς ἐπαρχιώτικης πόλης. Ἀλλά ἡ *Πρόνοια*, δυστυχῶς! ἁπλῶς σφραγίζει τήν ἔκρηξη τῆς διήγησης, τή διάταξή της σέ παράλληλα ἐπίπεδα, τά ἀπροσδόκητα σταυροδρόμια της, τόν πολλαπλασιασμό της. Πράγματι, σ' αὐτήν τήν ταινία τό κάθε τί ἐπανέρχεται ἀκατάπαυστα σ' αὐτό πού τό ἑνοποιεῖ, τό ἑρμηνεύει, τό καθιστᾶ συμπαγές: στόν ἀφηγητή, ἔσχατη, ὑπερβατική φωνή. Ἕνας γέρος συγγραφέας, μπεκρής ἄσωτος (στύλ Χένρυ Μίλερ, προφανῶς) ὑποφέρει στό κρεβάτι του καί σκέπτεται τόν ἐπικείμενο θάνατό του. Ἀνάμεσα σέ δύο ἀνυπόφορους πόνους καί δύο ποτήρια κρασί, ὁ Κλάιβ Λάνγκαν συνθέτει στό μυαλό του τό τελευταῖο του βιβλίο: σ' αὐτό συμπλέκονται ἡ ἔμμονη ἰδέα τοῦ θανάτου (εἰκόνα ἑνός γέρου πού μέ πολύ φροντίδα νεκροτομεῖται μέ νυστέρι καί ἀδειάζεται!), τῆς ἀρρώστιας (σκηνές ὅπου στρατιῶτες συλλαμβάνουν τούς γέροντες καί τούς τουφεκίζουν, μεταφορά λυκάνθρωπου), καί πραγματικῶν προσώπων – τοῦ γιοῦ του, τῆς νύφης του – στά ὁποῖα ἐκδηλώνει τήν περιφρόνησή του ρίχνοντας στά πόδια τους τόν δεύτερο γιό του πού φιγουράρει σάν ἐρα-

στής, κτλ.

Αὐτά τά διαφορετικά ἐπίπεδα τῆς διήγησης καταρχήν ξενίζουν: ἀφότου ὅμως ὁ συγγραφέας ἐμφανιστεῖ στήν ταινία, τίποτε δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀνησυχιτικό. Ὁ θεατής «κατέχει» τήν ἐξήγηση. Ὁ Ρόμπ Γκριγιέ ἔλεγε γιά τό «νέο μυθιστόρημα» (στά 1957), ὅτι τοῦ ἔλειπε ὄχι ἡ ἱστοριούλα ἀλλά μόνο ἡ σιγουριά της, ἡ ἠρεμία της, ἡ ἀθωότητά της» (δηλαδή αὐτά τά ἀπατηλά μυθοποιητικά στοιχεῖα πού ἀπορρέουν ἀπό τήν ἀστική ἰδεολογία καί ἀποκλείουν κάθε ἀποκέντρωση πρός αὐτό πού παίζει τό ρόλο τοῦ καθορισμοῦ στήν ζωή τῶν ἀτόμων: τίς κοινωνικές σχέσεις, τήν ἱστορία καί τό ἀσυνείδητο).

Ἡ κομψότητα τῆς τελευταίας αὐτῆς ταινίας τοῦ Ρεναί, ἀφήνοντας τήν ἀφέλεια τῆς διακοσμητικῆς τέχνης *(Σταβίσκυ)*, δίνει στόν ἑαυτό της τήν ἐγγύηση μιᾶς ἀναφορᾶς σέ μιά πολυτελή φαντασίωση! Στά μισά τοῦ δρόμου ἀνάμεσα στήν ἐκλέπτυνση τοῦ μυθιστορηματικοῦ στοιχείου ἑνός Μάνκιεβιτς καί στίς παλαβομάρες τοῦ Φιλίπ ντέ Μπροκά, ὁ Ρεναί ἐγκρίνει, ὑπερθεματίζοντάς το, τό συμπαγές, τό ἰδιαίτερα ἀγγλοσαξονικό στοιχεῖο τοῦ σεναρίου τοῦ Ντέηβιντ Μέρσερ, πράγμα πού πετυχαίνει χάρη στόν πολύ λοουζικό Ντέρκ Μπόγκαρντ. Συνολικά δέν πρόκειται παρά γιά μιά ταινία μέ ἀτμόσφαιρα.



Σκηνή ἀπό τό *Ἡ μιά τραγουδᾶ, ἡ ἄλλη ὄχι*, τῆς Ἀνιές Βαρντά.

«Ἡ μία τραγουδᾶ, ἡ ἄλλη ὄχι» τῆς Ἀνιές Βαρντά.

Μετά ἀπό τά πρῶτα δύο μεγάλα ὀνόματα, μετά ἀπό τίς φωτεινές ἐπιγραφές, καί τίς καθιερωμένες ἀξίες πού δέν κάνουν ἄλλο πιά παρά νά ὑπογράφουν, τό ὄνομα τῆς Ἀνιές Βαρντά φτάνει μέ ὑπόκωφα βήματα, ἀπό τήν πόρτα τῆς ὑπηρεσίας. *Ἡ μιά τραγουδᾶ ἡ ἄλλη ὄχι* (L' une chante, l'autre pas) «ταινία γυναίκας», ὅπως λένε...

Ἡ ἀφήγηση: δύο γυναῖκες στά 1962. Ὁ σύζυγος τῆς μιᾶς εἶναι φωτογράφος, φωτογραφίζει γυναῖκες, ἐπιδιώκοντας νά τίς συλλάβει ἐν ἀγνοίᾳ τους. Ἀλλά αὐτή ἡ ἄγνοια, καί ἡ σύλληψη εἶναι πάντοτε εἰκόνες γυναικῶν κουρασμένων, πού κρατοῦν παιδιά: στήν κοιλιά τους, στά χέρια τους. Ὁ φωτογράφος αὐτοκτονεῖ ἀφήνοντας τή μητέρα μόνη καί δύο παιδιά μή ἀναγνωρισμένα. Ἡ ἄλλη εἶναι στό λύκειο, βοηθάει τήν πρώτη (πού κάνει ἔκτρωση ἑνός τρίτου παιδιοῦ), ἐγκαταλείπει τήν οἰκογένειά της καί γίνεται τραγουδίστρια. Δέκα χρόνια ἀργότερα ξανασυναντιῶνται, διαδηλώνουν σέ μιά δίκη γυναικῶν γιά τό θέμα τῶν ἐκτρώσεων. Σ' αὐτή τή δίκη ἐνάντια σέ ἕνα πολύ καταπιεστικό νόμο, τοῦ ὁποίου τήν ἀναθεώρηση ἐπέβαλλε στήν κυβέρνηση ἕνα μαζικό κίνημα, ἀγωνίστηκε ἡ διάσημη δικηγόρος Ζιζέλ Ἀλιμί. Κι αὐτή ἡ συνάντηση τούς ἐπιτρέπει νά ἀναπολήσουν τό παρελθόν τους: ἡ τραγουδίστρια εἶχε πάει στό Ἄμστερνταμ γιά μιά ἔκτρωση, καί ἐκεῖ συνάντησε ἕναν Πέρση. Ἡ ἄγαμη μητέρα ξαναγύρισε στούς γονιούς της στήν ἀγροικία, ὅπου τήν ὑποδέχτηκαν ἄσχημα· ἀργότερα γίνεται γραμματέας καί ἐργάζεται στό Planning Familial. Καί ἡ ἱστορία τους συνεχίζεται, τήν διηγοῦνται ἡ μία στήν ἄλλη μέ κάρτ ποστάλ: ἡ μία πηγαίνει στό Ἰράν, ὅπου καί παντρεύεται, ἡ ἄλλη συναντᾶ ἕνα γιατρό· ξανασμίγουν γιά τή γέννα τῆς πρώτης, πού χωρίζει ἀπό τόν ἄντρα της ἐπειδή εἶχε ξαναγίνει κυριαρχικός πάνω της.

Ὁ μπάρμπα – Ἔνγκελς τό εἶχε πεῖ...

Ὁ λόγος: ἡ μοίρα τῶν γυναικῶν ἐδῶ (στή Γαλλία), ἐκεῖ, στό Ἰράν. Ἡ ἀφόρητη σχέση τῆς κυριαρχίας: «ὁ μπάρμπα Ἔνγκελς τό εἶχε πεῖ», τραγουδάει ἡ Πόμ, «ἡ γυναίκα εἶναι ὁ προλετάριος τοῦ ἄντρα, ὁ ἄντρας εἶναι ἀστός». Ἡ Βαρντά στήν κάποτε ἐπιτηδευμένη αὐτή ταινία, πού κάθε στιγμή κινδυνεύει νά ἐκτραπεῖ στό μελό ἤ στό χαριτωμένο ἀνέκδοτο προχωράει ὡστόσο μερικά βήματα τόν ἀγώνα, τή ῥήξη· βήματα πού ὅμως μόνο εὐκαιριακά στηρίζονται στήν ἀπόρριψη τοῦ ἄντρα ἤ τήν ἀπουσία του. Ὄχι πάντοτε, κι αὐτό εἶναι κάπως ἀδύνατο σημεῖο: μή θέλοντας νά ἀποκόψει τίς γυναῖκες ἀπό τούς ἄντρες, ἡ Βαρντά μιλάει γιά τήν εὐτυχία τοῦ ζευγαριοῦ, τοῦ τοκετοῦ, ἀποσιωπώντας ὁρισμένες ἀντιφάσεις. Ἔρωτας, παιδί, τοκετός, χωρισμός, συνθέτουν σχέσεις κοινωνικές, ἱστορικές. Εἶναι μιά ἀρχή, ὅπως καί νά ἔχει τό πράγμα γιά νά ἀντιμετωπίζονται ἔτσι. Τουλάχιστον σ' αὐτό συμβάλλει τούτη ἡ ταινία.

Φρανσουά ΑΛΜΠΕΡΑ

Δυό ταινίες ἐπί ὀχτώ

(Ἡ Λίζα καί ἡ Ἄλλη, *τοῦ Τ. Σπετσιώτη καί ἡ* Σαλώμη, *τοῦ Ν. Μουρατίδη)*

Δέν εἶναι ἁπλῶς *γιά λόγους γούστου* – τούς ὁποίους, ὡστόσο, θά ἤθελα νά ὑπογραμμίσω, ἔστω γιά χάρη τῆς ἐνόχλησης ἑνός κάποιου «κριτικοῦ» ὑπερεγώ – πού μόνο δυό ἀπ' τίς, ἀρκετές, ταινίες στά ὀχτώ χιλιοστά πού μπόρεσα νά δῶ μές τό χειμώνα, μέ συγκρατοῦν σ' αὐτή τή σημείωση: εἶναι ἐπίσης γιατί πρόκειται γιά ταινίες οὐσιαστικά *δυσεύρετες*, στό μέτρο πού κάθε λόγος τόσο αὐστηρά κάτω ἀπ' τόν ἀστερισμό τοῦ ἀνεπίσημου, ἐδῶ καί τώρα, σπανίζει – *σπανίζει ἐξαιρετικά*, ἀκόμη καί μέσα ἀπό «μέσα» πού ἡ *μικρή πελατεία* τους (αὐτό πού ἀλλιῶς λένε *«ἡ περιθωριακότητά τους»)* θά ἐπέτρεπε, *οἰκονομικά*, μιά σχετική ἀδιαφορίας γιά τούς τρόπους τῆς νόρμας. Εἶναι ἴσως γι' αὐτό πού ὁ κονφορμισμός ἑνός πολύ μεγάλου μέρους ταινιῶν ἐπί ὀχτώ χωρίζεται ἀπό μιάν τόσο θλιβερή γελοιότητα: τίποτε, στήν πραγματικότητα, *πιό γκροτέσκο* ἀπ' αὐτά τά κακέκτυπα Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ταινίας.

Ἡ μπάντα – ἦχος τῆς *Λίζας καί τῆς Ἄλλης* ξαναδιαβάζει τά λεκτικά τίκ, τά ἰδεολογικά κλισέ ἑνός οἰκογενειακοῦ ρομάντζου σέ τυπική κατάσταση κρίσης (τοῦ τύπου: *ὁ γυιός μου ἀλίμονο, δέν εἶναι καί τόσο ἄντρας»)* δέν πρόκειται γιά μιά ἠρακτική ἀπαρίθμηση τόνων, φωνῶν καί χαρακτηρολογικῶν στερεότυπων, ἀλλά γιά ἕνα βασικά διεστραμμένο τσιτάρισμα πού, χάρη σέ μιά περίσσεια ἐντυπώσεων *ντελίριου*, ἐπιτρέπει στήν παράνοια, δηλ. *σέ κάτι σάν τήν ἀλήθεια* τοῦ μπαμπᾶ – μαμά – παιδί, νά σπάσει, μέ ὅλη τήν ἔνταση μιᾶς ἀνυπόφορης, σχεδόν πένθιμης, βρωμιᾶς τήν κρούστα τοῦ ἀνέκδοτου. Ἀκόμη περισσότερο πάντως ἀπ' αὐτή τήν «ἐργασία», ὅ,τι στήν ταινία τοῦ Τάκη Σπετσιώτη, μ' ἐνδιαφέρει, εἶναι μιά διάθεση γιά *γκάγκ*[1], μιά ἀσεβής κι εὔθυμη ἔξαψη πού στίζει εἰκόνες καί ἤχους, ἐκμηδενίζοντας κάθε στιγμη το ἐρωτικό σοβαρό, την καταπιεστική τραγικότητα τοῦ οἰκιακοῦ μελοδράματος: ἡ Μεγάλη Μοχθηρή Τραβεστί εἰσβάλλει στήν κουζίνα – ἡ μαμά, λοιπόν, θά κάψει τό φρικασέ.

Ἡ μίζα στό παιχνίδι τῆς *Σαλώμης* σέ βερσιόν Νίκου Μουρατίδη διαφέρει: πρόκειται γιά μιάν ἀργή, κωματώδη ματιά πάνω στίς ἀκραῖες ἐρωτικές ἀπαιτήσεις τῆς βιβλικῆς χορεύτριας, ματιά πού, ἀπ' τήν ἴδια της τήν ἤρεμη, ἀποκολλημένη ἀδιαφορία θραύει τό ἱεροποιημένο πάθος τῆς ὑστερικῆς, ἀφήνοντας μονάχα ἕνα ἤ δύο ψίχουλα μύθου, μερικά ἀποκόμματα ἀπό φωνές καί κορμιά κάποια ἀκατάστατα μουσικά τεμάχια. Μιά ἠχηρή *φτώχεια* μετατονίζει αὐτό τό, κατεξοχήν πρόσφατο γιά πληθωρική ἐπίδειξη πλούτου καί δύναμης[2], ἀφήγημα σέ παρωδία, *παρωδία ἀπροσδόκητη* ὡστόσο, πού φέρνει ἀναπόφευκτα στό δίλημμα τοῦ take it or leave it τόν ὁποιοδήποτε πού θά ἤθελε, μέσα στό διάστημά της, *νά ξαναβρεθεῖ.....*

1. Ὑπενθυμίζω ὅτι τό γκάγκ – δές Freud, *τό* Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten – *εἶναι ἀσφαλῶς ἀκριβῶς τό σκίσιμο μέσα στή γλώσσα ἀπ' ὅπου τό ἀλλοῦ μιλάει μέ τή μεγαλύτερη ἔμφαση.*

2 Τό «μεγάλο θέαμα» ταίριαζε πάντοτε στίς εὐνουχίστριες – θυμηθεῖτε τή σειρά Cecil B. de Mille, *αὐτή τήν* glamorous *παρέλαση ἀπό θανατηφόρες ἑταῖρες κι ἐκδικητικές βασίλισσες.*

Νῖκος ΠΑΝΑΓΙΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Παροράματα

Στό προηγούμενο τεῦχος (13/14) μερικά τυπογραφικά λάθη ἀλοίωσαν ἤ κατάστρεψαν τό νόημα κάποιων ἄρθρων. Διορθώνουμε τά πιό χτυπητά καί ζητοῦμε συγγνώμη ἀπό τούς ἀναγνῶστες:

Στή σελ. 6 ἡ πρώτη γραμμή τῆς πρώτης στήλης πρέπει νά διαβαστεῖ σάν πρώτη τῆς τελευταίας στήλης στήν ἴδια σελίδα.

Στή σελ. 17, τά πράγματα εἶναι πιό μπερδεμένα: ἡ τελευταία γραμμή τῆς δεύτερης στήλης πρέπει νά μεταφερθεῖ στό τέλος τῆς πρώτης στήλης καί οἱ λέξεις *«ἐμπορική ἐπιτυχία»* πού βρίσκονται στήν ἀρχή τῆς στήλης συμπληρώνουν τήν ἴδια φράση πού γίνεται *«μέ βάση τό μυθιστόρημα τοῦ δεξιοῦ συγγραφέα Χάνς Χάμπε καθώς καί πολλές ἄλλες σημείωσαν ἐμπορική ἀποτυχία».*

Στή σελ. 20, (9 γραμμές ἀπό τό κάτω μέρος) τό σχῆμα *«προιόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολον»* πρέπει νά διορθωθεῖ σέ *«ἐργαλεῖο - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολο».*

Στήν ἴδια σελίδα στήν προτελευταία γραμμή ἡ λέξη *«παύσεις»* δέν ἔχει καμμιά θέση. Ἡ σωστή φράση εἶναι: *«προϊόν βιομηχανικό, λέξεις, εἰκόνες.»*

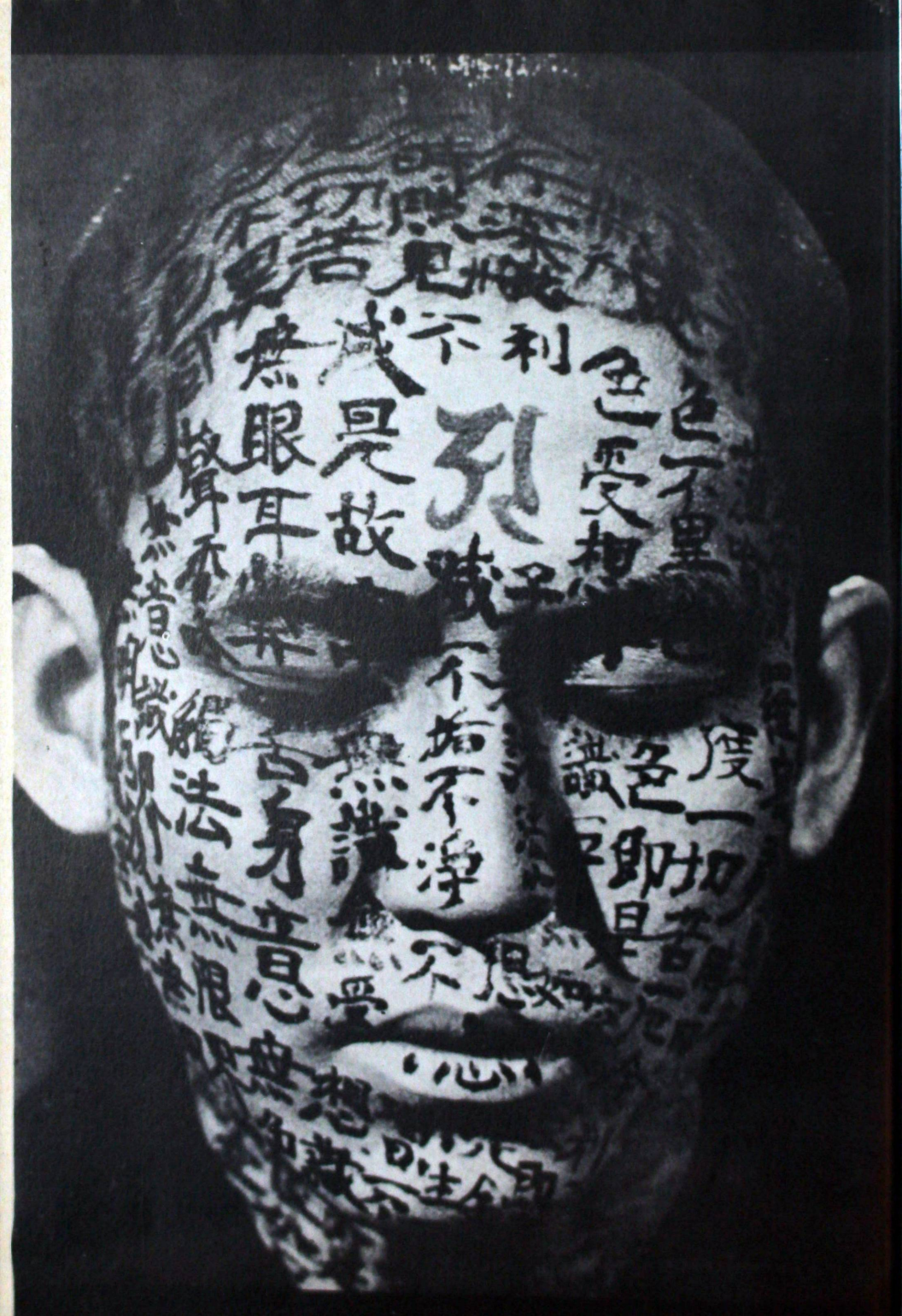
Στή σελίδα 25 τό ὄνομα τοῦ ἥρωα ἔχει γραφτεῖ μέ ἀλλόκοτα ξένα στοιχεῖα. Τό σωστό εἶναι ὁλοφάνερα: *«Ὁ Φράντς Μπλούμ ὁδηγεῖται...»*

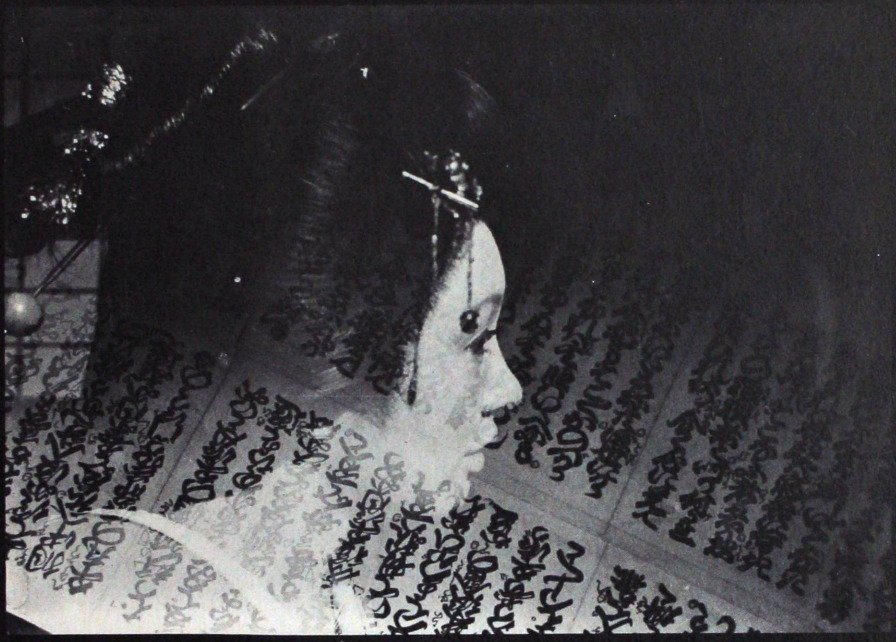
Σελίδα 26: ὁ τίτλος τῆς παραγράφου εἶναι: *α) Φυλακισμένοι καί Φυλακές».* Τό σωστό εἶναι *«Φυλακισμένοι καί φύλακες».*

Στή σελίδα 123 ἀντί *«βίαιη ἀπάντηση τοῦ βλέμματος...»* (10η σειρά) πρέπει νά διαβαστεῖ *«...βίαιη ἀπαίτηση τοῦ βλέμματος...».*

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

Κάντε τον γνωστό. Ἡ ἔκδοσή του στηρίζεται στή βοήθειά σας.


色不異空
空不異色
色受想行識
是故空中無色無受想行識
無眼耳鼻舌身意
無色聲香味觸法
無眼界乃至無意識界
無無明亦無無明盡
乃至無老死亦無老死盡
無苦集滅道
無智亦無得
以無所得故
菩提薩埵
依般若波羅蜜多故
心無罣礙
無罣礙故
無有恐怖
遠離顛倒夢想
究竟涅槃
三世諸佛
依般若波羅蜜多故
得阿耨多羅三藏三菩提
故知般若波羅蜜多
是大神咒
是大明咒
是無上咒
是無等等咒
能除一切苦
真實不虛
故說般若波羅蜜多咒
即說咒曰
揭諦揭諦
波羅揭諦
波羅僧揭諦
菩提薩婆訶



Ἰαπωνικότητα: διαφορετική προσέγγιση τοῦ Νέου Γιαπωνέζικου Κινηματογράφου

Μακρυά ἀπ' τήν Ἰαπωνία...

Αὐτό τό ἀφιέρωμα στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο δέν τό φανταζόμασταν ἔτσι ἀπό τήν ἀρχή: τό ἀντιμετωπίζαμε κάπως παραδοσιακά σάν «πανόραμα», σάν «ὁδηγό» περισσότερο ἤ λιγότερο πλήρη αὐτοῦ τοῦ μακρυνοῦ κινηματογράφου μέ τίς βαθειές ἱστορικές ρίζες καί τή μεγάλη ποικιλία τάσεων καί ρευμάτων. Μιά τέτοια θεώριση, ὅπως εἶναι φυσικό, θά ἄρθρωνε τό πεδίο τῶν ἀναλύσεων καί τῶν ἑρμηνειῶν της γύρω ἀπό μερικά ὀνόματα (ὁρόσημα ἤ κορυφές) προικισμένων, μά πολύ λίγο ἤ καί καθόλου γνωστῶν στό ἑλληνικό κοινό, δημιουργῶν: Κινουγκάσα Ὄζου, Μιζογκούσι, Κουροσάβα, Ἰμαμούρα, Μασουμούρα, Ὄσιμα, Γιόσιντα... Γιά πολλούς λόγους, κατά κύριο λόγο ὑλικούς, τό ἀρχικό μας σχέδιο διαφοροποιήθηκε οὐσιαστικά: προτιμήσαμε νά ἀντικαταστήσουμε τήν μάλλον ἐγκυκλοπαιδική αὐτή θεώρηση τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου μέ τή σκόπιμη ἐπιλογή μερικῶν ταινιῶν, μερικῶν νέων σκηνοθετῶν, στήν οὐσία δύο, τοῦ Ὄσιμα καί τοῦ Γιόσιντα, πού ὅμως ἔχουν τό σημαντικό πλεονέκτημα νά εἶναι λίγο περισσότερο γνωστοί στό ἀθηναϊκό κοινό. Οἱ δημιουργοί αὐτοί, γιά μᾶς, συμπυκνώνουν στό πολύπλοκο ἔργο τους μιά ἰδική κινηματογραφική πρακτική πού θά μπορούσαμε νά ὁρίσουμε σάν σημαίνουσα πρακτική, «δηλαδή σάν ἕνα σύνολο κωδικοποιημένων πρακτικῶν (.....) πού ἔχουν τή δική τους λογική καί πού χρησιμοποιοῦνται γιά νά φέρουν στό φῶς τόν ἐπικαθορισμό (αἰσθητικό, πολιτικό, ἐρωτικό) καί τήν πολλαπλότητα (ἱστορική, κοινωνιολογική, γεωγραφική) τῶν ἑστιῶν τους. Κάθε ἐργασία πάνω στήν ἀνατολική κουλτούρα ὀφείλει νά παίρνει ὑπόψη της αὐτά τά δύο θεμελιώδη σημεῖα: ἡ Ἀνατολή καί ἡ σχέση της μέ τόν ὑλισμό, ἡ Ἀνατολή σάν τόπος μή – φωνητικῶν γραφῶν (πρίν ἀπό τήν ἰδεαλιστική δυτική διάκριση γραφή – ζωγραφική)».*

Σύμφωνα μ' αὐτή τήν ὀπτική, θεωρήσαμε καλό νά συνοδεύσουμε τίς σκέψεις μας πάνω στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο μέ μιά εὐρύτερη προβληματική τοῦ σημείου, ἔτσι ὅπως διαμορφώνεται χάρη στήν ἀνατολική πολιτιστική παράδοση σέ ἄλλους τομεῖς, προπάντων στό θέατρο καί τή ζωγραφική, παράδοση πού οἱ σημαντικοί θεωρητικοί τῆς Δύσης (Μπρέχτ, Ἄιζενστάιν, Ἀρτώ, Μπάρτ) δέν παρέλειψαν νά ὑπογραμμίσουν τήν κεφαλαιώδη σημασία της. Διαλέξαμε νά περιλάβουμε ἐδῶ μερικά ἀπό αὐτά τά θεωρητικά κείμενα (μεταφρασμένα γιά πρώτη φορά στήν Ἑλλάδα), γιά νά δείξουμε πώς ἀνάμεσα στούς δύο ὅρους «γιαπωνέζικος» καί «κινηματογράφος» ὁ πρῶτος, φορτισμένος μέ ἕνα πλῆθος πολιτιστικῶν καί συμβολικῶν ἀναφορῶν, ἔρχεται νά ὑπονομεύσει καί σχεδόν νά ἀνατρέψει τό δεύτερο πού, ὁ καθένας τό ξέρει, καλύπτει μιά καθαρά δυτική ἐπινόηση.

Ὅμως γιατί, τελικά, νά ἀφιερώσουμε σήμερα ἕνα τεῦχος τοῦ Σ.Κ. '77 στήν Ἰαπωνία καί τόν κινηματογράφο της; Ἄν, ὅπως φαίνεται, ἡ Δύση δέν δείχνεται διατεθειμένη νά ἀποδεχτεῖ – ἤ ἀκόμα καί νά ἀνεχτεῖ – τήν Ἰαπωνία παρά μόνο σάν τόν προμηθευτή μερικῶν μουσειακῶν ἀξιοπερίεργων, σάν μεγάλη βιομηχανική δύναμη καί σάν ἀγορά πού ξεχειλίζει ἀπό καταναλω-

* Βλπ. *Cahiers du cinéma*, 224, Ὀκτ. 70, σ.4 (αὐτό τό τεῦχος τό ἀφιερωμένο στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο ὑπῆρξε γιά μᾶς ἀντικείμενο παραγωγικῆς μελέτης).

τικά προϊόντα γιά ἐξαγωγή (φωτογραφικες μηχανές, τρανζίστορς, μαρκαδόροι, αὐτοκίνητα...), δέν συμβαίνει τό ἴδιο στό πολιτιστικό καί καλλιτεχνικό ἐπίπεδο. Ἐκεῖ, πέρα ἀπό ἕνα κάποιο ἐξωτισμό, ἡ Ἰαπωνία εἶναι πολύ δύσκολα κατανοητή. Ὅμως ἀκόμα κι ἔτσι, ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος ἔχει συντελέσει στό νά γνωρίσει ἡ Δύση τήν ἱστορία, τήν κουλτούρα, τήν αἰσθητική καί τήν εὐαισθησία τῆς χώρας αὐτῆς. Μέ τό νά τόν τιμήσουμε, ἔστω καί ταπεινά μ' αὐτό τό ἀφιέρωμα, φέρνουμε στό φῶς τό πρόβλημα τῆς ὕπαρξης ἑνός κάποιου εὐρωπαιοκεντρισμοῦ (πού συνήθως κυριαρχεῖ στίς παρόμοιες θεωρήσεις) καί μαζί, σημαδεύοντας τίς διαφορές πού μᾶς χωρίζουν, ὁδηγούμαστε στό νά ἀναγνωρίσουμε τήν ἰδιαιτερότητα τῶν δικῶν μας πολιτιστικῶν κωδίκων.

Δέν πρόκειται λοιπόν νά «προσεγγίσουμε» μέ κάποιο τρόπο τήν Ἰαπωνία μέσα ἀπό αὐτό τό ἀφιέρωμα, ἀλλά νά ἀνοίξουμε ἴσως τό δρόμο γιά τή συνειδητοποίηση, τή μελέτη καί τή γνώση τῆς ἀπόστασης πού μᾶς χωρίζει ἀπό αὐτήν.

Μ.Δ.

Θά θέλαμε νά εὐχαριστήσουμε τόν κύριο καί τήν κυρία Σιμπάτα γιά τήν προθυμία τους νά μᾶς ἐφοδιάσουν ἀπό τό Τόκυο μέ τό εἰκονογραφικό ὑλικό αὐτοῦ τοῦ τεύχους τό σχετικό μέ τούς κινηματογραφιστές Ὄσιμα καί Γιόσιντα.

Ὁ μεγάλος ἀπών αὐτοῦ τοῦ ἀφιερώματος: *Κένζι Μιζογκούσι (στό κέντρο), στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ ἀριστουργήματός του* Μύθοι τοῦ φεγγαριοῦ μετά τή βροχή (Οὐγκέτσου Μονογκατάρι) – 1953.

Ἡ προβληματική ματιά

Τοῦ Μανόλη Κούκιου

«Νά κατανοήσει καί νά ἐφαρμόσει τήν πολιτιστική της ἰδιαιτερότητα στόν ἴδιο της τόν κινηματογράφο, νά κάτι ἐπεῖγον γιά τήν Ἰαπωνία».
Σ.Μ. Ἄιζενστάιν *Ἡ κινηματογραφική ἀρχή καί τό ἰδεόγραμμα (1929)*

1. Ἡ πρόκληση

Ὁ νέος γιαπωνέζικος κινηματογράφος, ἀποτελεῖ γιά μᾶς τούς θεατές, τούς θρεμμένους μ' αὐτό πού ἔχουμε συνηθίσει νά ἀποκαλοῦμε «Δυτική κουλτούρα», ἕνα ἀναμφισβήτητο *πρόβλημα*. Κι εἶναι – νομίζουμε – στήν ἀνάγκη ἀντιμετώπισης αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ προβλήματος πού ἔρχεται νά ἀνταποκριθεῖ τό μικρό αὐτό «ἀφιέρωμα», ὅσο κι ἄν ἀφορμή του στέκονται κάποιες γιαπωνέζικες ταινίες πού εἴδαμε πέρσι στήν Ἀθήνα. Πρόκειται γιά ἕνα πρόβλημα πού ἁπλώνεται καί στοιχειώνει ὅλα τά γνώριμα μονοπάτια ἀπ' ὅπου, ἀνέκαθεν καί μέ τόση ἄνεση, προσεγγίζαμε καί ἀπολαμβάναμε τό κινηματογραφικό θέαμα: Πρόβλημα πληροφόρησης κι ἐνημέρωσης, πρόβλημα ἐξοικείωσης καί διωμάτων, πρόβλημα συγκινησιακῆς διέγερσης καί συναισθηματικῆς ταύτισης, πρόβλημα μεθόδου καί «ὀπτικῆς γωνίας» προσέγγισης, πρόβλημα κατανόησης καί ἡδονῆς. Ἕνα *γενικευμένο πρόβλημα φιλμικῆς ἀνάγνωσης* λοιπόν πού, ἄν τό ἀντικρύσουμε σέ ὅλες του τίς συνέπειες, μᾶς φέρνει – ἀπροσδόκητα – κάπου ἀλλοῦ: μᾶς ὁδηγεῖ στή δοκιμασία τῆς ἴδιας τῆς ὑπόστασής μας ὡς θεατῶν[1].

1. Καί τοῦτο ὄχι μόνο θεωρητικά: σέ μερικές ἀπό αὐτές τίς ταινίες (π.χ. Ἔρως + Σφαγή, Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη), ἄν ἐπιμείνουμε σ' αὐτό πού ἔχουμε μάθει ὅτι εἶναι ὁ «θεατής», ὀφείλουμε νά ἐγκαταλείψουμε τήν αἰθουσα προβολῆς.

Τό πρόβλημα ἑπομένως δέν βρίσκεται σ' αὐτές τίς ταινίες, ἀλλά σέ μᾶς. Ἡ ματιά μας, τό ὄργανό μας γιά τή θέαση τῆς ταινίας, ἀποδεικνύεται ὄχι ἁπλῶς *προβληματισμένη* ἀπό τόν ὄγκο τῆς δουλειᾶς πού ὀρθώνεται μπροστά της (νά μάθει, νά συσχετίσει, νά ἀναλύσει, νά διαβάσει, νά παράγει), ἀλλά βαθειά καί ἀνησυχητικά *προβληματική*.

Τό φανταστικό πεδίο πού ἁπλώνεται πίσω ἀπό τήν ὀθόνη γίνεται γιά μᾶς, γιά τή ματιά μας, χῶρος διαποτισμένος ἀπό τήν ἀπειλή ἑνός *εὐνουχισμοῦ*[2]. Νά ἀφεθοῦμε λοιπόν ἐκεῖ μέσα; Ὅμως, ἄς μήν ξεγελιόμαστε: ὁ πραγματικός κίνδυνος γιά μᾶς δέν βρίσκεται σ' ἕναν ἀκόμα εὐνουχισμό – ἔχουμε μέχρι τώρα ὑποστεῖ τόσους, στήν πορεία τῆς παραγωγῆς ἀπό τό (ἀνεξερεύνητο ἀκόμα) ΣΩΜΑ μας χιλιάδων *ὑποκειμένων:* τοῦ λόγου καί τῶν κειμένων του, τῆς σκέψης καί τῆς συνείδησης, τῆς ἰδεολογίας καί τοῦ νόμου. Ἡ πραγματική ἀπειλή κρύβεται[3] στήν ξεκάθαρη *ἀναγνώριση τοῦ εὐνουχισμοῦ μας*, μιάν ἀναγνώριση πού, βάζοντας τέλος στό «κρυφτούλι» πού παίζεται, αἰῶνες τώρα, θἄφερνε στό φῶς τήν ὑστερία μας, θά τήν ἀχρήστευε καί θά τήν καταργοῦσε: τό ὕψιστο φροϋδικό μάθημα τοῦ 1895.

Ἔτσι, ἕνα «ἀφιέρωμα» στό νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ὅσο κι ἄν φροντισμένα ρετουσάρεται ἀπό τίς παρεμβάσεις τῆς κυρίαρχης πάνω στά κεφάλια καί τά μάτια μας ἰδεολογίας[4], τείνει ἀδιάκοπα νά ξεστρατίσει πρός μιάν ἀντιμετώπιση τῶν πραγματικῶν προβλημάτων πού βάζει ὁ κινηματογράφος αὐτός στό «δυτικό» θεατή: τί εἶναι καί τί ρόλο παίζει σήμερα ὁ κινηματογράφος; πῶς παράγεται ἡ θέση τοῦ θεατῆ καί τί ἀντιπροσωπεύει; τί εἴδους μετασχηματισμό ὑφίστανται ὅλα αὐτά κάτω ἀπό τήν πίεση τῶν πραγματικῶν ἱστορικῶν δυνάμεων; Διακρίνουμε ἐδῶ μιά *πρόκληση* καί σπεύδρυμε νά τήν ἀποδεχτοῦμε. Νά λοιπόν ἕνα κείμενο ὄχι ΠΑΝΩ (στό) ἀλλά ΜΕ τό «ξεστράτισμα» αὐτό τῶν «ἀφιερωμάτων[5]», ΜΕ τά προβλήματα πού γεννάει ἡ ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου, ΜΕ αὐτήν τήν προβληματική μας ματιά: ἔχουμε κι ὅλας ἀρχίσει.

2. Γιαπωνέζικος ἤ κινηματογράφος;

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπό τήν ἁπλή καί κοινή διατύπωση «*γιαπωνέζικος κινηματογράφος*». Τί εἴδους κινηματογράφος ἀλήθεια καί πόσο γιαπωνέζικος; – νά οἱ δυό πόλοι τῆς σχέσης αὐτῆς:

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ἕνας μηχανισμός παραγωγῆς θεαμάτων ριζωμένος γερά μέσα στή δυτική κουλτούρα (θέατρο, ζωγραφική, λογοτεχνία). Χρησιμοποιεῖ γιά τήν παραγωγή τῶν εἰκόνων του ἐργαλεῖα (φακούς, μηχανές) κατασκευασμένα σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς προοπτικῆς πού ἀπό τήν Ἀναγέννηση καί δῶθε, ἐνσωμάτωσε ἡ ἀστική τάξη στήν ἰδεολογία της τῆς ἀναπαράστασης, καί κώδικες μέ λειτουργία ἐπικαθορισμένη ἀπό τήν ἰδεολογία αὐτή[6].

ΙΑΠΩΝΙΑ: Ἕνας κοινωνικός σχηματισμός δομημένος ἀπό πρακτικές τελείως διαφορετικές ἀπό τίς «ἀντίστοιχες» δυτικές, ἄν ὄχι ἀνύπαρκτες στή Δύση (π.χ. ἡ καλλιγραφία). Ἀρχίζουμε σήμερα νά καταλαβαίνουμε πῶς οἱ διαφορές αὐτές τῶν χωρῶν τῆς μακρυνῆς Ἀνατολῆς πηγάζουν ἀπό διαφορετικούς *τρόπους παραγωγῆς*, πού ἀποκαλοῦμε «*ἀσιατικό*», πού κυριαρχοῦσαν στίς χῶρες αὐτές μέχρι τήν ἐποχή τῆς Δυτικῆς ἰμπεριαλιστικῆς ἐξάπλωσης[7].

Τό πρόβλημα λοιπόν πού μπαίνει αὐτόματα ἐδῶ εἶναι: μποροῦν μέσα ἀπό ἕναν κινηματογράφο, τέτοιον ὅπως ἡ Δύση τόν κατασκεύασε, νά

2. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, καί σύμφωνα μέ ὅσα γράψαμε στόν Σ.Κ. *9/10* (Τό Τέρας καί τό Ξόρκι), *οἱ ταινίες τοῦ Ὄσιμα καί τοῦ Γιόσιντα ἀποτελοῦν γνήσια «φανταστικά», δηλαδή παράξενα κι ἀνησυχητικά, ἀντικείμενα γιά τό Δυτικό θεατή.*

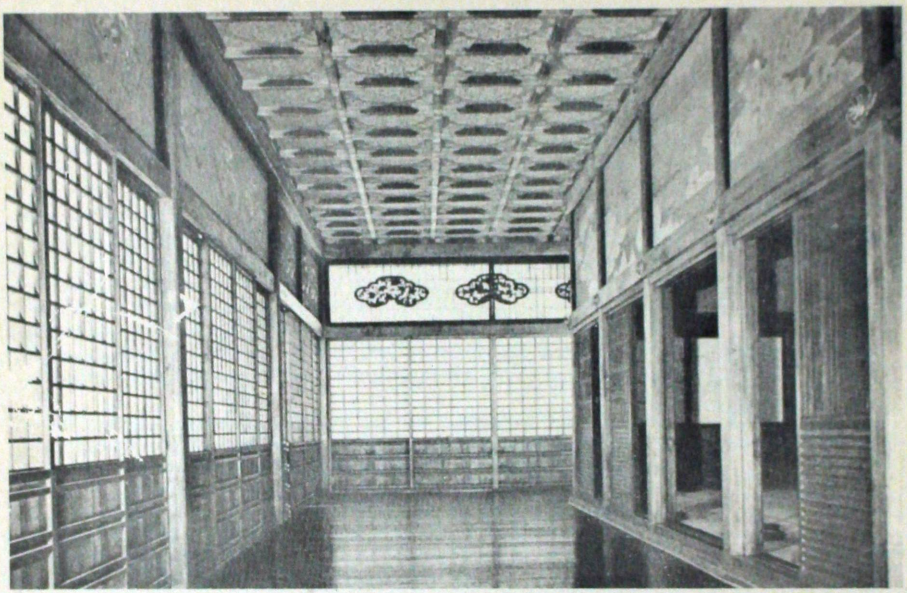
3. Κρύβεται φανερώνεται ἀναγνωρίζει παραγνωρίζει: δέν μποροῦμε νά κρατήσουμε ἐδῶ τό θαυμασμό μας γιά τόν περίτεχνα ὑφασμένο ὑστερικό ἰστό πού μόλις ἀγγίζουμε.

4. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὅλα σχεδόν τά σχετικά «ἀφιερώματα» πού συμβουλευτήκαμε (π.χ. αὐτά τοῦ περιοδικοῦ Image et Son, *τ.* 222 *καί* 225) *ἀρθρώνουν τή σχέση τους μέ τό ἀντικείμενό τους πάνω σ' ἕνα παράπονο τοῦ τύπου: «πόσο λίγο ξέρουμε γι' αὐτό», ἤ πάνω σέ μιάν ἀφορμή προβολῆς τῆς Ἰαπωνίας στήν ἀστική ἐπικαιρότητα.*

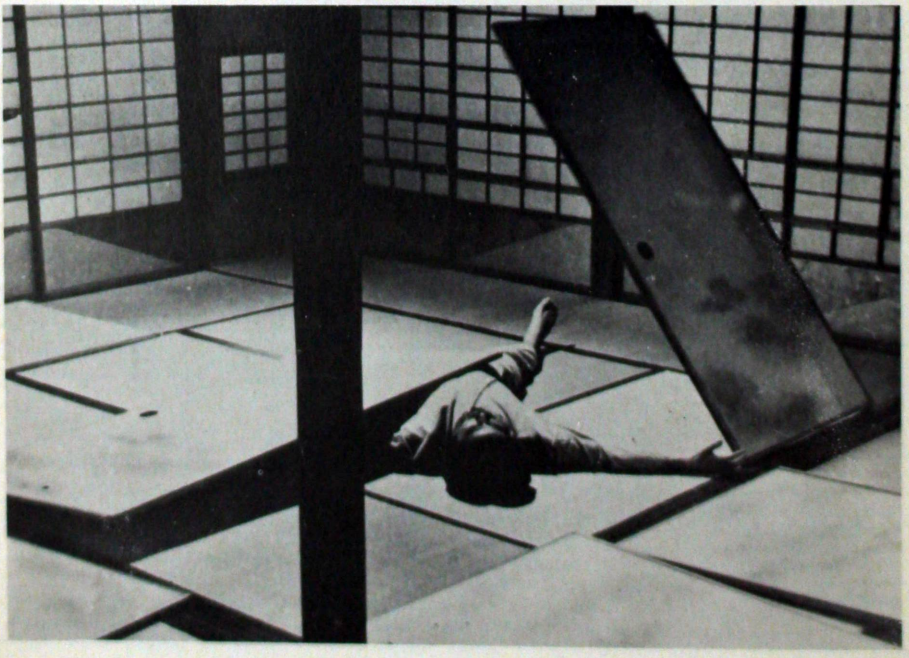
5. Ὄχι δηλαδή σάν ἀντικείμενο ἀλλά σάν ὑλικό τοῦ κειμένου.

6. Μιά ἐνδιαφέρουσα ἀνάλυση αὐτῆς τῆς θεμελίωσης τοῦ κινηματογράφου πάνω στό ἰδεολογικά ἐπικαθορισμένο μάτι τοῦ Δυτικοῦ ἀστοῦ μπορεῖ νά βρεῖ ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης στό βιβλίο τοῦ Τ. Ἀντωνόπουλου Κινηματογράφος – Ἐπιστήμη – Ἰδεολογία *(Ἀντίλογος, 1972) – Α!μέρος. Γιά ὅποιον ἐνδιαφέρεται, κριτική μας γιά τό βιβλίο αὐτό ὑπάρχει στόν* ΣΚ. *75, τ. 5.*

7. Εἶναι ἀξιοσημείωτο, ὅτι ἡ προκαπιταλιστική γιαπωνέζικη κοινωνία δέν ἐντάσσεται στήν κατηγορία τοῦ λεγόμενου «ἀσιατικοῦ τρόπου παραγωγῆς» (Κίνα, Ἰνδία, Κορέα κ.λπ.), ἀλλά μοιάζει περισσότερο μέ τήν εὐρωπαϊκή φεουδαρχία. Κάτι πού ἴσως ἐξηγεῖ καί τήν ἐκπληκτική της καπιταλιστική ἀνάπτυξη (καί μάλιστα δίχως νά προηγηθεῖ ἀστική ἐπανάσταση!)



Ἡ διάταξη τῶν γιαπωνέζικων ἐσωτερικῶν χώρων μοιάζει αὐστηρά μελετημένη καί τέλεια ὀργανωμένη. Προσοχή ὅμως: «τά τοιχώματα *εἶναι εὔθραυστα, λυόμενα, οἱ τοῖχοι κυλιόμενοι, τά ἔπιπλα ἐναλλασόμενα*» (Μπάρτ), ἔτσι ὥστε τό γιαπωνέζικο δωμάτιο νά μήν εἶναι παρά ἕνας ἐτοιμόροπος πύργος ἀπό τραπουλόχαρτα (θλέπε, κάτω, τήν σκηνή τοῦ θανάτου τοῦ Ὀσούγκι, στό *Ἔρως + σφαγή*)



8. Μπορεῖ βέβαια νά συμπαραδηλώσει (connoter) τήν «ἰαπωνικότητά» τους, ὅμως συγχρόνως προδίδοντάς τες, ὅπως θά φανεῖ στή συνέχεια.

9. Παράβαλε τήν ἀντίστοιχη διαδικασία παραγωγῆς καί τόν ἀντίστοιχο ἰδεολογικό ρόλο τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας (Σ.Κ. 75, τ. 5) καί ἱστορικότητας (σ' αὐτό ἐδῶ τό τεῦχος) πού ἔχουμε ἐπισημάνει σέ ἄλλα μας κείμενα. Ἀξίζει νά σημειώσουμε ἐδῶ πώς πρόκειται γιά ἕνα μηχανισμό κοινό στίς περιπτώσεις ἀντιμετώπισης μή – ἀναπαραστάσιμων στοιχείων σάν τίς κοινωνικές σχέσεις, τό Ἀσυνείδητο καί τό Σῶμα (γι' αὐτό τό τελευταῖο παρατηροῦμε πώς θά εἶχε ἐνδιαφέρον μιά μελέτη τῶν ἐντυπώσεων «σωματικότητας» πού παράγουν οἱ ταινίες πορνό).

10. Γύρω στό 1970 παρουσιάζεται μιά κρίση ἀμφισβήτησης τῆς εἰσαγόμενης Δυτικῆς κουλτούρας καί ἀναζήτησης τῆς πραγματικῆς πολιτιστικῆς ταυτότητας τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ κρίση αὐτή παίρνει συχνά τή μορφή βίαιης εἰσβολῆς στήν ἀναπαράσταση ἀρχαϊκῶν στοιχείων, ἀπωθημένων ἀπό τή συλλογική συνείδηση, πού εἶχαν ὅμως βρεῖ καταφύγιο στήν ὑπο - κουλτούρα ὁρισμένων λαϊκῶν στρωμάτων. (Γιά περισσότερα στοιχεῖα, ἰδιαίτερα γιά τό θέατρο, δές τό κείμενο τοῦ Μοριάκι Βατανάμπε «Τό παιχνίδι, τό σῶμα, ἡ γλῶσσα» στό περιοδικό Esprit - Φεβρουάριος 1973 σ. 431 - 458).

11. Ἕνα περισσότερο σύνθετο παράδειγμα δουλειᾶς πάνω στήν ἀναπαράσταση τῆς σύγχρονης Ἰαπωνίας καί μαζί πάνω στόν ἴδιο τόν κινηματογράφο βρίσκουμε στό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη τοῦ Ὄσιμα. Ἐκεῖ ἔχουμε ἕνα συνεχές πήγαινε-ἔλα ἀνάμεσα σέ στοιχεῖα θεατρικά, κινηματογραφικά καί τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς Ἰαπωνίας τοῦ 1969, μέ ἀποτέλεσμα τή σχεδόν μόνιμη παρουσία καί ἐξέταση πάνω στή σκηνή τῶν θεμάτων - προβλημάτων «Ἰαπωνία» καί «κινηματογράφος».

ἀναπαρασταθοῦν γιαπωνέζικες πρακτικές σάν τήν ἐθιμοτυπία τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τή μιμική τοῦ προσώπου, τίς χειρονομίες, τό στόλισμα τῶν λουλουδιῶν, τό στρώσιμο τοῦ τραπεζιοῦ; Ἡ ἀπάντηση εἶναι: ὄχι. Ἡ κινηματογραφική ἀναπαραστατική μηχανή ἀδυνατεῖ νά σημάνει, νά καταδηλώσει (dénoter) τήν οὐσία τῶν πρακτικῶν αὐτῶν[8]: τό στοιχεῖο πού κυρίως χάνεται μέ τήν «ἀναπαράστασή» τους εἶναι ἀκριβῶς ἡ «διαφορά» τῶν ἀρχῶν πού τίς διέπουν ἀπό τίς ἀρχές πού διέπουν αὐτήν τήν ἴδια τήν παραγωγή τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος.

Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τόν τρόπο δόμησης καί παραγωγῆς τῆς ἔννοιας τοῦ «χώρου» στή γιαπωνέζικη κατοικία. Ἄν θελήσουμε νά στήσουμε σ' ἕνα τέτοιο σκηνικό χῶρο τήν κινηματογραφική μας δράση καί νά τήν ἀναπαραστήσουμε κλασικά, τότε εἶναι σχεδόν σίγουρο πώς ἡ ἴδια ἡ δουλειά μας (κινήσεις μηχανῆς, διεύθυνση ἠθοποιῶν, μοντάζ πάνω στά βλέμματα) θά παράγει ἕνα δεύτερο «χῶρο», πού θά στήσει πάνω στόν πρῶτο: τό χῶρο τῆς κλασικῆς (δυτικῆς) σκηνῆς ἤ, πράγμα πού εἶναι τό ἴδιο, τήν εἰκόνα ἑνός χώρου δομημένου κινηματογραφικά ὅμοια ὅπως τό «δυτικό» σπίτι. Ἡ δεύτερη αὐτή εἰκόνα θά κυριαρχήσει πάνω στήν πρώτη σάν ἡ σκηνή τῆς δράσης τοῦ ἔργου μας, ἄσχετο ἄν μπροστά στά μάτια τοῦ θεατῆ μένει πάντα τό γιαπωνέζικο σκηνικό. Ἀπόβλητο ἀπό τό κέντρο τῆς ἀναπαράστασης αὐτό τό τελευταῖο θά βρεῖ τελικά μιά θέση στό περιθώριο: στή διακόσμηση τῆς σκηνῆς, στήν ἀπόδοση τῆς «ἀτμόσφαιράς» της.

Στή θέση λοιπόν τῆς εἰκόνας ἡ ἐντύπωση, στή θέση τῆς παρουσίασης μιά μάσκα, πού παίρνει τή θέση αὐτοῦ πού κρύβεται, στή θέση τῆς Ἰαπωνίας ἡ *ἰαπωνικότητα*[9].

Ἀφήνοντας γιά ἄλλο σημεῖο τή συζήτηση τῆς λύσης αὐτῆς καί τήν ἀνάλυση τῶν χαρακτηριστικῶν της, θά θέλαμε τώρα νά θέσουμε τό ἑπόμενο «προκλητικό» ἐρώτημα: τί θά συμβεῖ ἄν, μέσα ἀπό μιά συγκεκριμένη ἐπαναστατική πρακτική ἀπέναντι στό κινηματογραφικό σημαῖνον, ἀφήσουμε νά ἐκραγεῖ ἡ «διαφορά» τοῦ γιαπωνέζικου ἀπό τό δυτικό μέσα στήν ἀναπαράσταση; ἄν, σκοπεύοντας στήν παραγωγή μιᾶς Ἄλλης ἰαπωνικότητας, ἐπιτρέψουμε στό γιαπωνέζικο σημαῖνον νά φανεῖ γιά μιά στιγμή τέτοιο πού εἶναι κι ὄχι τέτοιο πού ἡ γλώσσα κι ἡ ἰδεολογία μας ἐπιβάλλουν νά εἶναι; Ἐρώτημα πολύ σημαντικό, γιατί φέρνει στό φῶς μιά ἀπό τίς σταθερές τῆς δουλειᾶς τῆς σημερινῆς γιαπωνέζικης πρωτοπορείας[10].

Γιά νά συνεχίσουμε τό παράδειγμά μας τῆς ἀπεικόνισης τοῦ χώρου τῆς γιαπωνέζικης κατοικίας, βλέπουμε τί συμβαίνει στό *Ἔρως + Σφαγή* τοῦ Γιόσιντα: ἐκεῖ, μέσα ἀπό ἕναν ἰδιαίτερο χειρισμό τῶν εἰσόδων καί ἐξόδων τῶν προσώπων σέ σχέση μέ τήν ἀναπαραστατική σκηνή, ἔχουμε μιά σειρά ἀπό βίαιους καί ἐπώδυνους γιά τή ματιά μας μετασχηματισμούς:

– ἐννοιῶν τόσο βαθειά ριζωμένων μέσα μας σάν ἐκεῖνες τῆς «πόρτας» καί τοῦ «παράθυρου», τῶν διαφορετικῶν δηλαδή δυνατοτήτων προσπέλασης ἑνός χώρου.
– ἀκόμα, τῶν διάφορων τρόπων ἀποκλεισμοῦ ἑνός χώρου, τῶν τοίχων, τῶν παραβάν.
– καί ἀπό τό παιχνίδι ἐναλλαγῶν καί μεταθέσεων τῶν ἀνοιγμάτων καί τῶν φραγμάτων τοῦ χώρου (τό ἐπαναλαμβανόμενο μαχαίρωμα τοῦ Ὀσούγκι) παράγεται ἕνας καινούριος, ἰδιόμορφος χῶρος, πού «περικλείνεται κάπου» ἐνῶ συγχρόνως «διαχέεται» πρός τά ἔξω. Ἡ ἀνάδυση αὐτῆς τῆς ἄγνωστής μας ὑλικότητας τοῦ χώρου διασπᾶ τήν ὁμοιογένεια τῆς κλασικῆς ἀπεικόνισης, σταματᾶ τό παιχνίδι – ἄλλοθι τῆς ἰαπωνικότητας, μέ τά ἐξωτικά στολίδια καί τήν «ἀτμόσφαιρα», καί πληγώνει δίχως οἶκτο τό δυτικό μας βλέμμα, πού ζητᾶ ἀπεγνωσμένα λίγη «ποίηση» γιά νά ἀκουμπήσει ἐκεῖ.

Βλέπουμε λοιπόν πώς ή πρακτική τοῦ νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου, ὁδηγώντας ὥς τήν ἔκρηξη τήν ἀντίφαση πού βρήκαμε νά κρύβεται στό φαινόμενο «γιαπωνέζικος κινηματογράφος», ἔρχεται νά συναντήσει τή δυτική πρωτοπορεία γιά νά δουλέψουν μαζί πάνω σ' αὐτό πού ἐπιχειρεῖται σήμερα στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου: τή Μεγάλη Ἀλλαγή[11].

3. Katsudo Shashin, Benshi, Onnagata

Ἀπό τά προηγούμενα βγαίνει ἕνα ξεκάθαρο συμπέρασμα: ὅσο στεκόμαστε ἀπό τήν πλευρά «κινηματογράφος», κινδυνεύουμε νά χάσουμε ἀπό τά μάτια μας τήν ἀληθινή εἰκόνα τῆς Ἰαπωνίας (ἀκόμα κι ἄν τήν ἴδια στιγμή εἴμαστε τόσο σίγουροι πώς αὐτήν βλέπουμε)· ὅσο πάλι προσπαθοῦμε νά σταθοῦμε ἀπό τήν πλευρά «Ἰαπωνία», ὁ κινηματογράφος πού ξέρουμε δέν εἶναι δυνατόν νά μείνει ἀναλλοίωτος.

Ἡ σύγκρουση τῶν δύο αὐτῶν «κόσμων», σύγκρουση οὐσιαστικά, ριζικά διαφορετικῶν σημαινουσῶν πρακτικῶν, δέν εἶναι μονάχα μιά θεωρητική σύλληψη πού παρουσιάζεται μέσα στό κεφάλι μας ἤ πάνω στό χαρτί: βρίσκεται χαραγμένη στήν ἱστορία αὐτοῦ πού, ἔστω καί ἀντιφατικά – ἤ μᾶλλον ἀκριβῶς γι' αὐτό, συνεχίζουμε νά ἀποκαλοῦμε «γιαπωνέζικο κινηματογράφο». Καί θά τό ἀποδείξουμε μέ μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα παρμένα ἀπό τήν ἱστορία αὐτή[12].

Ὁ κινηματογράφος ἔρχεται στά νησιά τῆς Ἰαπωνίας στά 1897 μαζί μέ τά μηχανήματα πού φέρνει ἐκεῖ ὁ Κατσοῦρο Ἰναμπάτα. Τό ὄνομα πού δίνεται στό προϊόν τῶν μηχανημάτων αὐτῶν εἶναι *Κατσοῦντο Σασίν (Katsoudo Shashin)* δηλαδή «κινούμενες εἰκόνες». Τό γύρισμα στήν Ἰαπωνία ἀρχίζει ἀπό τό 1899 (χοροί γκέισσας, λαϊκές συνοικίες) γιά νά ἐπεκταθεῖ στήν κινηματογράφιση τοῦ θεάτρου Καμπούκι καί τοῦ κινήματος τῶν Μπόξερς στό Πεκίνο (οἱ γνωστές *55 μέρες*, 1900). Ἤδη ἀπό τήν περίοδο 1908 – 1912 παγιώνονται τά δύο κορυφαῖα εἴδη τῆς γιαπωνέζικης παραγωγῆς, δηλαδή τό *Jidaigeki* (ἡ ἱστορική ταινία) καί τό *Gendaigeki* (ἡ ταινία μέ σύγχρονα θέματα), πού ἡ βασιλεία τους φτάνει περίπου ὥς τό 1960.

Στήν πρώτη, βουβή περίοδο τοῦ γιαπωνέζικου Κατσοῦντο Σασίν, πού κι ὅλας στά 1925 φτάνει νά ἀριθμεῖ παραγωγή 800 ταινιῶν μέσα σ' ἕνα χρόνο, παρουσιάζεται ἕνα ἰδιόμορφο κι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον φαινόμενο: στή διάρκεια τῶν προβολῶν βρίσκεται μέσα στήν αἴθουσα ἕνας ἀφηγητής, ὁ *Μπένσι* (Benshi), πού σχολιάζει τήν ἀναπαράσταση τῆς ὀθόνης. Μιά τέτοια λειτουργία δέν εἶναι καθόλου ἄγνωστη στήν Ἰαπωνία: βρίσκεται ἤδη στό θέατρό της, ὅπου ἡ φωνή κι ἡ κίνηση δίνονται ἀπό διαφορετικούς ἐκτελεστές[13]. Οἱ Μπένσι λοιπόν αὐτοί, ὀργανωμένοι σέ ὁμάδα σύμφωνα μέ τά ἰδιαίτερα ἐπαγγελματικά τους συμφέροντα, ἀποτελοῦν ἕνα σημαντικό, καί γιά μιά περίοδο παντοδύναμο, συντελεστή ἐπιτυχίας αὐτοῦ πού τότε καθιερώνεται στήν Ἰαπωνία σάν κινηματογραφικό θέαμα. Ἡ δύναμή τους φτάνει ὥς τό σημεῖο νά ἐπιβραδύνεται ὁ ρυθμός τῆς προβολῆς στό συγκεκριμένο σημεῖο ὅπου ἔχουν «πολλά νά ποῦν» (!) καί (κάτι ὁπωσδήποτε σοβαρότερο) νά παρεμποδιστεῖ ἡ υἱοθέτηση τῶν ἐνδιάμεσων τίτλων στίς ταινίες καί, ἀργότερα, νά πολεμηθεῖ ἡ καθιέρωση τοῦ «ἤχου»[14]. Τελικά, ὅμως, οἱ Μπένσι δέν θά μπορέσουν νά γλυτώσουν τήν ἐξαφάνιση...

Μιά ἄλλη γιαπωνέζικη ἰδιομορφία τῆς πρώτης αὐτῆς περιόδου, πού μάλιστα σβύστηκε ἀρκετά γρηγορότερα, ὑπῆρξαν οἱ *Ὀνναγκάτα*. Πρόκειται γιά τούς εἰδικευμένους ἄντρες ἠθοποιούς πού, σύμφωνα ἐπίσης μέ μακρόχρονη γιαπωνέζικη θεατρική παράδοση, ἔπαιζαν γυναικείους ρόλους. Ὅπως ἦταν λοιπόν φυσικό, οἱ διάσημοι καί ἀγαπητοί Ὀνναγκά-

12. Βοηθήματά μας ἐδῶ ὑπῆρξαν: ἡ ἔκδοση Τά καινούργια πρόσωπα τοῦ Γιαπωνέζικου Κινηματογράφου *Τ.4, (πού ἀποτελεῖται ἀπό τά πρακτικά τοῦ εἰδικοῦ συμπόσιου γιά τό γ.κ. πού ,ἔγινε στό Παρίσι τόν Ἰούνιο 1976), ἡ μπροσούρα* Γιαπωνέζικος Κινηματογράφος *(μέ τήν εὐκαιρία τῶν 75 χρόνων τοῦ κινηματογράφου στήν Ἰαπωνία, 1971), καί τά ἀφιερώματα τῶν περιοδικῶν* Image et Son *(225/Φεβρ. 1969 καί 222/Δεκ. 1968) καί* Cinema 69 *(139/Σεπτ - Ὀκτ.).*

13. Βλέπε τό κείμενο τοῦ Ρολάν Μπάρτ «Μάθημα Γραφῆς», *μιάν ἀνάλυση τοῦ γιαπωνέζικου κουκλοθέατρου Μπούνρακου, στό τεύχος αὐτό.*

14. Ἀξίζει νά σημειώσουμε πώς ὁ «ἦχος» ἔρχεται στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο ὁ ἤ 7 χρόνια ἀργότερα ἀπ' ὅ,τι στή «Δύση».

Ἀπ' τό *Μιά τρελή σελίδα* (1926), τοῦ Teinosuke Kinugasa, πρώτη γιαπωνέζικη ταινία πού ἔγινε γνωστή στήν Εὐρώπη. Ὁ Kinugasa πρίν ἀσχοληθεῖ μέ τόν κινηματογράφο σάν σκηνοθέτης ἦταν *onnagata*, δηλαδή ὑποδυόταν γυναικείους ρόλους (ἔτσι ἔπαιξε σέ περισσότερες ἀπό 130 ταινίες τῆς ἐποχῆς). Τό *Μιά τρελή σελίδα* γυρίστηκε σ' ἕνα ψυχιατρεῖο καί θεωρεῖται μιά ἀπ' τίς πιό πρωτοποριακές δουλειές σέ παγκόσμιο ἐπίπεδο. Γιά πρώτη ἴσως φορά στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο τῆς ἐποχῆς, δέν χρησιμοποιήθηκαν τά σχόλια τῶν Μπένσι.

τα τῆς ἐποχῆς πέρασαν στήν ὀθόνη. Ἐκεῖ ὅμως τούς περίμενε μιά δυσάρεστη ἔκπληξη: ἡ ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, πού τούς ἔθεσε ἐκτός μάχης. Εἰδικά ἡ υἱοθέτηση τοῦ γκρό-πλάν, πού τούς ἔδειχνε στό κοινό ἀπό πολύ κοντά παραβιάζοντας ἔτσι τήν κλασική καί καθιερωμένη σχέση θεατῆ – θεάτρου Ὀνναγκάτα, ὑπῆρξε μοιραία γι' αὐτούς. Ἔγιναν ἀνεπιθύμητοι στό γιαπωνέζικο κοινό καί ἀντικαταστάθηκαν ἀπό γυναῖκες ἠθοποιούς...

Αὐτό πού προβάλλει μπροστά μας μέσα ἀπό τίς περιπτώσεις τῶν Μπένσι καί τῶν Ὀνναγκάτα εἶναι *ἡ σύγκρουση* τῆς γιαπωνέζικης, θεατρικῆς κυρίως, παράδοσης τοῦ θεάματος μέ τή «νέα τέχνη» πού εἰσβάλλει στή χώρα αὐτή. Πρόκειται ἀκριβῶς, μέ συγκεκριμένη τώρα ἱστορική μορφή, γιά τήν ἴδια σύγκρουση πού φωλιάζει στήν ἀπατηλή ἑνότητα «γιαπωνέζικος κινηματογράφος», ὅπως τήν ἀνιχνεύσαμε ἀπό γενική σκοπιά πρίν. Γιατί, ἄς μή μᾶς διαφεύγει πώς αὐτό πού κάνει περιττούς τούς Μπένσι κι ἐξαφανίζει τούς Ὀνναγκάτα δέν εἶναι ἡ ἐξέλιξη μιᾶς οὐδέτερης ἰδεολογικά τεχνικῆς[15], ἀλλά ἡ λογική συνέπεια τῆς ἐξάπλωσης τῆς δυτικῆς ἀναπαραστατικῆς ἰδεολογίας καί τῆς αἰσθητικῆς πού ἡ ἰδεολογία αὐτή χρησιμοποιεῖ γιά ὄχημα. Καί οἱ ἄνεργοι Ὀνναγκάτα καί οἱ συνταξιοῦχοι Μπένσι ἐκφράζουν ἀκριβῶς μιά συγκεκριμένη ἱστορική φάση τῆς σύγκρουσης αὐτῆς. Σήμερα, μέ τό νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ζοῦμε μιάν ἄλλη[16].

Ἴσως θά ἄξιζε, γιά νά κλείσουμε τό θέμα αὐτό, νά ἀναρωτηθοῦμε γιά τίς πιθανές ἐπιβιώσεις ἤ ἀναβιώσεις τῶν χαμένων ἐκείνων γιαπωνέζικων ἰδιομορφιῶν στό νέο κινηματογράφο. Ὑπόθεση ὄχι ἀδικαιολόγητη: ἄν ἐκπροσωποῦν, ὅπως τονίσαμε, βαθειά ριζωμένες στήν παράδοση σημαίνουσες πρακτικές τότε ἡ ἰδεολογική καί αἰσθητική προβληματική τῆς γι-

15. Ὁ μύθος αὐτός ἔχει καταρριφθεῖ ἀπό καιρό, ἰδίως μέ τά κείμενα «Τεχνική καί Ἰδεολογία» *τοῦ Ζ.Λ. Κομολλί στά* Cahiers du cinéma.

16. Πρέπει νά εἴμαστε προσεκτικοί νά μήν ἀντιμετωπίσουμε αὐτή τή σύγκρουση μεταφυσικά, σάν σύγκρουση δύο ἀσυμφιλίωτων «πολιτισμῶν» πού ἀναζωογονεῖται κάθε τόσο, ἀλλά νά τή δοῦμε μέσα στά πλαίσια μιᾶς ἀντιφατικῆς ἑνότητας (δομῆς), ὅπου συγκρούονται ἑτεροειδεῖς πρακτικές κι ὅπου μία ἀπ' αὐτές καταφέρνει κάθε φορά νά κυριαρχήσει πάνω στίς ὑπόλοιπες γιά ἱστορικά καθορισμένους λόγους (ἀντιμετώπιση σύμφωνα μέ τά διδάγματα τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ).

απωνέζικης πρωτοπορείας[17] δέν θά δίσταζε νά τίς προσεγγίσει. Καί νά μιά τέτοια περίπτωση: θά τήν ὀνομάζαμε «ἐγγραφή τῆς *ἀπουσίας* ἑνός Μπένσι στό *Ἀγόρι* τοῦ Ὄσιμα». Μέ τοῦτο ἐννοοῦμε ὅτι ἡ ἔκδηλα ἀφηγηματική/γραμμική δομή τῆς ταινίας σέ συνδυασμό μέ τό ἤδη – γνωστό τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας ὁδηγοῦν σέ μιά «θέση Μπένσι», ἑνός ἀφηγητῆ – σχολιαστῆ πού θά φορτίζει τήν ἀκολουθία τῶν πλάνων τοῦ Ὄσιμα μέ πλούσιο νόημα καί συναίσθημα. Ὅμως, ἄν ἡ θέση αὐτή παράγεται ἀπό τήν ταινία, συγχρόνως παράγεται καί ἡ ἔλλειψη τοῦ Μπένσι, ἡ ἀπουσία του ἀπό τή θέση: Εἶναι σ' αὐτήν τήν ἀπουσία ὅπου θεμελιώνεται ἡ συναισθηματική «ἀπάθεια» τῆς ταινίας, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ ἀπουσία καθρεφτίζεται τόσο ἀπδτελεσματικά στό ἀνέκφραστο πρόσωπο τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ.

4. Προβλήματα ἀνάγνωσης κι ἕνα πιθανό κλειδί

Τώρα πού ἔχουμε κάπως ἀγγίξει τόν πυρήνα τῶν προβλημάτων προσέγγισης τοῦ νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου, τό ὅτι εἶναι ἕνας: Ἀλλιώς γιαπωνέζικος – Ἄλλος κινηματογράφος (συνδυάζει δηλαδή δύο ἐπάλληλα συστήματα ριζικῶν μετασχηματισμῶν σέ ἀλληλεπίδραση), μποροῦμε νά ἐξετάσουμε τά συγκεκριμένα σημεῖα ὅπου «σκαλώνει» ἡ πρακτική ἀνάγνωσης τοῦ «δυτικοῦ» θεατῆ, ἡ δική μας πρακτική[18].

Τά προβλήματα πού συναντᾶμε ἀνάγονται κυρίως σέ *προβλήματα παραπέμποντος*. Ὅπως ἔχουμε πιά μάθει, διαβάζουμε καί καταλαβαίνουμε[19] τά φιλμικά κείμενα ξεκινώντας ὄχι ἀπό τό σημαῖνον ὑλικό τους, οὔτε ἀπό τό νοηματικό σύμπαν τῶν σημαινομένων πού ἀναβλύζουν ἀπό τό ὑλικό αὐτό, ἀλλά ἀπό τά «πράγματα», τήν δῆθεν – ἐξωτερική «πραγματικότητα» ὅπου μᾶς παραπέμπει ἡ κινηματογραφική ἀναπαράσταση (παραπλανώντας μας βέβαια, ἀφοῦ κι αὐτή ἐπίσης ἡ «πραγματικότητα» παράγεται ἀπό τή σημαίνουσα πρακτική πού παράγει τό κείμενο). Γιά ποιό λοιπόν «πράγμα» μᾶς μιλάει ὁ νέος γιαπωνέζικος κινηματογράφος; Ἤ μᾶλλον ἄς ρωτήσουμε προηγουμένως: πόσα καί ποιά ἀπό τά «πράγματα» αὐτά μποροῦμε νά ἀναγνωρίσουμε στήν ὀθόνη; δηλαδή: τί μᾶς ἐπιτρέπει ἡ κυρίαρχη ἀστική ἰδεολογία νά ἀναγνωρίσουμε σάν γιαπωνέζικο;

Τό σύνολο αὐτῶν τῶν ἰδεολογημάτων εἶναι ὁπωσδήποτε περιωρισμένο. Ἕνα δεῖγμα συνοψίζουμε ἀμέσως στό ἀκόλουθο σχῆμα:

Ἰαπωνία: νησιά, Ἀνατέλλων ἥλιος, γιαπωνέζικη σημαία
Γκέισσα, Χιροχίτο, Κιμονό
Καμικάζι, Χαρακίρι, Χιροσίμα
Οἰκονομική-τεχνολογική ἀνάπτυξη, Τρανζίστορ, Γέν.

Εἶναι φανερό πώς ὁπλισμένοι μ' ἕνα τέτοιο ὄργανο ἀνάγνωσης, πού βρίσκει δικαίωση μονάχα μέσα σέ μιά *ἰδεολογία ἐξωτισμοῦ* – γνώριμη μάσκα/ἄλλοθι τοῦ *ἐθνοκεντρικοῦ τρόπου σκέψης* – καί ἰδεώδη πεδία ἐφαρμογῆς τά Δυτικά κατασκευάσματα πού, ἀπό τή *Μαντάμ Μπαττερφλάι* ὡς τή *Σαγιονάρα*, ἀναπαράγουν μιά τέτοια εἰκόνα τῆς Ἰαπωνίας, θά συναντήσουμε ἀνυπέρβλητες δυσκολίες στήν προσέγγιση τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου μέ βάση τό παραπέμπον του[20]

Εἶναι ἀπό αὐτή τήν ἄποψη χαρακτηριστικό πώς ὁ Πρύτανις τῆς ἀστικῆς κριτικῆς Ἀντρέ Μπαζέν, σχολιάζοντας τήν εἰσβολή τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου στή Δύση (1951: ἡ ταινία *Ρασομόν* τοῦ Ἀκίρα Κουροσάβα κερδίζει τό Χρυσό Λέοντα στό Φεστιβάλ Βενετίας[21]), θαύμαζε πῶς οἱ Γιαπωνέζοι κατάφεραν νά ἀφομοιώσουν τή Δυτική (μας) τεχνολογία διατηρώντας συγχρόνως ἀνέπαφη τήν Ἀνατολική (τους) μεταφυσική[22]. Εἶναι ἐδῶ ξεκάθαρη ἡ προσπάθεια ἀποκατάστασης μιᾶς κάποιας «οἰκειότητας» ἀνάμεσα στήν ἐπαναπαυμένη μας ματιά καί στά

17. Εἰδικά μάλιστα ὡς πρός αὐτό πού ὀνομάσαμε «ἔκρηξη» τῆς ἀντιφατικῆς ἑνότητας «γιαπωνέζικος κινηματογράφος» στά προηγούμενα (βλέπε καί τή Σημείωση 10).

18. Γιατί ὄχι, τό ἴδιο εἶναι πιθανό νά ἰσχύει καί γιά τήν πρακτική ἀνάγνωσης πού ἐφαρμόζεται στό «ἀφέρωμα» αὐτό. Θά ἄξιζε, ἴσως, μιά ἐκ τῶν ὑστέρων θεώρηση τῶν ἀμηχανιῶν, τῶν χασμάτων, τῶν συγκεκριμένων προβλημάτων τῶν κριτικῶν κειμένων του καί ἡ σύγκρισή τους μέ τίς δικές μας ὑποθέσεις (κάτι πού θά μποροῦσες νά ἐπιχειρήσεις Ἐσύ ἀγαπητέ ἀναγνώστη, ἄρχιζε νά προσδοκᾶς τήν ἀβέβαιη τήρηση κάποιων δικῶν μας τωρινῶν ὑποσχέσεων δουλειᾶς).

19. Αὐθόρμητα καί δίχως τήν παρέμβαση μιᾶς συγκεκριμένης πρακτικῆς κριτικῆς ἀνάγνωσης, δηλαδή κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τῶν κυρίαρχων ἰδεολογημάτων τοῦ χώρου αὐτοῦ.

20. Κι αὐτό ἰσχύει ὄχι μόνο γιά ταινίες σάν τήν Τελετή τοῦ Ὄσιμα *(1970) ἤ τό* Ἔρως + Σφαγή τοῦ Γιόσιντα *(1969), ἀλλά ἀκόμα καί γιά τίς ταινίες τοῦ Κουροσάβα:* 7 Σαμουραΐ *(1954),* Θρόνος τοῦ Αἵματος *(1957),* Δολοφόνοι τοῦ Τόκυο *(1963), τοῦ Τεσιγκαχάρα:* Ἡ Γυναῖκα τῆς Ἄμμου *(1964), τοῦ Κανέτο Σίντο:* Ὀνιμπάμπα *(1964) (ἀναφέρουμε ταινίες γνωστές στήν Ἑλλάδα). Σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψη πού ἐπεξεργαζόμαστε στό κείμενο αὐτό (βλέπε τά μέρη 2 καί 3 καί τή Σημείωση 16), ὁλόκληρος ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος αὐλακώνεται ἀπό μιά ἀδυσώπητη σύγκρουση καί τά ἴχνη ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς σύγκρουσης εἶναι μή – ἀναγνώσιμα ἀπό μιά τέτοια (ψευτο) ἀναγνωστική πρακτική. Ἐνδιαφέρον θά εἶχε ἡ ἐξέταση τῶν «εὐανάγνωστων» γιαπωνέζικων ταινιῶν τοῦ τύπου Γκοντζίλλα (οἱ ταινίες μέ τέρατα), κάτι ὅμως πού δέν μποροῦμε νά κάνουμε ἐδῶ (χάσμα; δές Σημείωση 18).*

Πάνω: ὁ χωρικός ἀναδιπλασιασμός τῆς οἰκογενειακῆς σκηνῆς τῆς αἰμομιξίας, στήν *Τελετή*, τοῦ Ναγκίζια Ὄσιμα. Κάτω: τό γεῦμα τοῦ ἀγοριοῦ, παράγοντας ἔκρηξης τῆς οἰκογενειακῆς ἑνότητας, στό *Ἀγόρι*, τοῦ Ναγκίζα Ὄσιμα.

Τό νησί-Ἰαπωνία σάν τόπος κλειστός πού ἡ οἰκογένεια διασχίζει ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη, στό Ἀγόρι τοῦ Ναγκίζα Ὄσιμα.

παράξενα καί ἀνησυχητικά αὐτά γιαπωνέζικα ἀντικείμενα πού ζητοῦν νά τήν ταράξουν. Στηριγμένοι σ' ἕνα τέτοιο minimum οἰκειότητας θά μπορέσουμε στή συνέχεια νά ἀφεθοῦμε σ' ἕνα ἀκίνδυνο ἐκστασιασμό μέ τή «μορφική τελειότητα» καί τήν «πλαστικότητα» μιᾶς γιαπωνέζικης «τέχνης» – φετίχ, εἰσάγοντας ἔτσι ἀπό τό παράθυρο τήν διωγμένη ἀπό τήν πόρτα Δυτική μας αἰσθητική μεταφυσική.

Θά τό μποροῦμε ὅμως πάντα; Ταινίες σάν τό *Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη* σαρκάζουν αὐτή τήν ἀνάπηρη ἀνάγνωση παίζοντας μέ τά δεκανίκια της: ἀνατρέπουν διαρκῶς κάθε προσπάθειά μας νά «οἰκειοποιηθοῦμε» τό «γιαπωνέζικο» παραπέμπον τῆς ταινίας, ἤ καί νά λατρέψουμε τή «γιαπωνέζικη» φόρμα της[23]. Καί, πάνω ἀπ' ὅλα, οἱ λίγες αὐτές ταινίες τοῦ νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου πού εἴδαμε δέν μᾶς ἐπιτρέπουν νά τίς «κατανοήσουμε» ἐπικαλύπτοντάς τες μέ ἕνα σφαιρικό σημαινόμενο – ἕνα μεγάλο μῦθο γιά τήν «Ἰαπωνία», μιά τακτική πολύ συνηθισμένη στό «Δυτικό» μας ἰδεολογικό καί αἰσθητικό σύμπαν[24]. Τόχουμε κιόλας πεῖ: ὁ κινηματογράφος αὐτός παράγει σάν ἀποτέλεσμα τῆς μετασχηματιστικῆς του πρακτικῆς μιάν *Ἄλλη ἰαπωνικότητα*. Καί ἐδῶ ἀκριβῶς πιστεύουμε πώς βρίσκεται ἕνα *κλειδί* γιά τήν προσπέλασή του.

Ἡ ἰαπωνικότητα συμπυκνώνει ὅ,τι μᾶς χωρίζει καί μαζί ὅ,τι μᾶς ἑνώνει μέ τό γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Οἱ ἐντυπώσεις της ἀποτελοῦν μιά δεύτερη «ραφή» πού μᾶς ἑνώνει, ἐμᾶς τούς Δυτικούς θεατές, μέ τά γιαπωνέζικα εἴδωλά μας. Βέβαια δέν πρόκειται παρά γιά τό *ἀποτέλεσμα* μιᾶς συγκεκριμένης ἀναπαραστατικῆς δουλειᾶς, ἀκριβέστερα γιά τό *σύμπτωμα* τῆς πραγματικῆς της λειτουργίας. Στίς πρόσφατες αὐτές ἐπα-

21. Ἀντίστοιχη ἀπό πολλές ἀπόψεις ὑπῆρξε καί ἡ εἰσβολή τῶν 7 Σαμουράι (στή συντομευμένη κόπια πού κυκλοφόρησε στήν Εὐρώπη κι ὄχι στήν ἀρχική τῶν 200') στήν Ἑλλάδα.

22. Στό Le Cinéma de la cruauté *(Ed. Flammarion)*

23. Εἶναι ἀλήθεια πώς αὐτό στή συγκεκριμένη ταινία γίνεται μ' ἕνα τρόπο πού δέν ξεφεύγει πάντα ἀπό τήν νευρωτική ἄρνηση τοῦ διπλοῦ κατεστημένου «Ἰαπωνία + Κινηματογράφος», συγγενεύοντας ἔτσι ἀρκετά μέ τή δουλειά μιᾶς ὁρισμένης φάσης τῆς εὐρωπαϊκῆς πρωτοπορείας.

24. Μερικοί μελετητές ἐπισημαίνουν τή σχέση αὐτοῦ τοῦ ἄρχι – σημαινόμενου – μύθου μέ τό μονοθεϊστικό μας σύστημα, εἰσάγοντας καί τόν παράγοντα «θρησκεία» στό σύνολο τῶν μή -

ναστατημένες ταινίες, στόν κλονισμό πού ἐπέφεραν στό λίγο - πολύ σταθεροποιημένο σύστημα τῶν ἐξωτικῶν μας ἀπολαύσεων, ὀφείλουμε τή συνειδητοποίηση αὐτῆς τῆς δεύτερης «ραφῆς». Πού ἐνῶ ἑπομένως δέν ἀποτελεῖ τόν κυρίαρχο μηχανισμό, παρουσιάζεται – κατά τήν ἄποψή μας – σάν *ὁ πιό ἀδύνατος κρίκος*, ἔτσι ὥστε ξεκινώντας ἀπό ἐδῶ θά μπορέσουμε νά παραβιάσουμε τήν ἀλυσίδα πού μᾶς κρατάει μακριά ἀπό τόν κινηματογράφο αὐτό[25]. Ἄποψη πού, εἶναι φανερό, ὀφείλει πολλά καί στήν ψυχαναλυτική προσέγγιση τῶν νευρώσεων ξεκινώντας ἀπό τά συμπτώματά τους.

Μιά ταινία πού προσφέρεται πολύ γιά μιά, σέ πρώτη φάση, προσέγγισή της μέ βάση τό ἐργαλεῖο τῆς «ἰαπωνικότητας» καί τῶν μετασχηματισμῶν της εἶναι τό *Ἀγόρι* τοῦ Ὄσιμα (1969). Ἐκεῖ βρίσκουμε σέ ἀναπτυγμένη μορφή τά ἀποτελέσματα μιᾶς συστηματικῆς δουλειᾶς πάνω στήν ἀναπαράσταση τῆς σύγχρονης Ἰαπωνίας. Σταχυολογοῦμε:

– ἡ Ἰαπωνία σάν ντεκόρ μιᾶς ἤδη - γνωστῆς ἱστορίας, πού μετατρέπεται σταδιακά σέ ἀντικείμενο τῆς ταινίας

– ἡ Ἰαπωνία σάν τόπος κλειστός (σάν νησί, θυμηθεῖτε τήν ἄφιξη στό ἄκρο της πού ἀναγκάζει τήν οἰκογένεια νά ἐπιστρέψει, βαδίζοντας πρός τή σίγουρη σύλληψη), πού ἀποδεικνύεται καθοριστικός γιά τή μοῖρα τῆς ἀφήγησης

– ἡ σκηνή τῆς ἀναπαράστασης σημαδεμένη μέ τή γιαπωνέζικη σημαία ἤ μιά σειρά ἀπό ὑποκατάστατά της (κόκκινο πάνω στό ἄσπρο χιόνι κ.λπ), σημαδεμένη λοιπόν σάν «γιαπωνέζικη», γίνεται ὁ τόπος ἐγγραφῆς ἑνός συνεχοῦς παιχνιδιοῦ τοῦ ντεκόρ μέ τή δράση τῆς ταινίας: ἡ οἰκογένεια πρέπει νά μεταφέρεται σέ ἄλλα ντεκόρ γιά νά ἀποφεύγει τή σύλληψη[26], παιχνιδιοῦ πού καταλύει τήν ἴδια τήν ἔννοια τοῦ «ντεκόρ».

– ὁ διπλασιασμός τῆς σκηνῆς αὐτῆς, μέσα ἀπό τίς φαντασιώσεις τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ, σέ ἕνα φανταστικό διαστημικό κόσμο ὅπου μεταφέρονται καί λύνονται ὅλα τά προβλήματα τῆς ἀφήγησης, ἡ καταδήλωση δηλαδή τῆς δοσμένης κινηματογραφικῆς εἰκόνας τῆς Ἰαπωνίας σάν φανταστικῆς.

– ἡ εἰκόνα μιᾶς Ἄλλης Ἰαπωνίας, πού ἀρχίζει νά προβάλλει πίσω ἀπό τήν αἰθάλη τῆς βιομηχανικῆς ρύπανσης, πέρα ἀπό τούς κομπασμούς τῶν πολεμικῶν ἀφηγήσεων τοῦ πατέρα, μέσα ἀπό τήν ἀναπαραγωγή τῆς ἐξουσιαστικῆς σχέσης ἀπό τό Κράτος/Αὐτοκράτορα στόν Πατέρα καί ἀπό κεῖ στό μικρό γιό, πού τήν ἐξασκεῖ πάνω στό μικρότερο ἀδερφό του.

Φαίνονται λοιπόν ξεκάθαρα ἀπό τή μιά μεριά ὁ ρόλος τῆς δουλειᾶς γιά μιάν Ἄλλη Ἰαπωνικότητα σέ σχέση μέ τήν ὅλη ἐπαναστατική πρακτική τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ κι ἀπό τήν ἄλλη οἱ δυνατότητες πού παρέχει στήν ἀνάλυση τοῦ συνόλου τῆς ταινίας μιά προσέγγιση βασισμένη στήν ἔννοια τῆς «ἰαπωνικότητας». Γιά τοῦτο καί χαρακτηρίσαμε τήν ἔννοια αὐτή σάν κλειδί.

Μανόλης Κούκιος

ἀναπαραστάσιμων αὐτῶν «διαφορῶν» γιά τό ὁποῖο ἔχουμε μιλήσει.

25. Κατά παρόμοιο τρόπο, μέσω τῆς «ἑλληνικότητας» μποροῦμε νά ξεκινήσουμε μιά διαφορετική προσέγγιση τοῦ μόνιμα προβληματικοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί μέσω τῆς «σωματικότητας» μιά ἀποκρυπτογράφηση τοῦ εἴδους πορνό (βλέπε καί τή Σημείωση 9).

26. Σύμφωνα μέ τήν πολύ σωστή παρατήρηση τοῦ Ζάκ Ὠμόν στήν ἀνάλυσή του «Μέ τήν εὐκαιρία τοῦ «Ἀγοριοῦ» (Cahiers du Cinéma 218, Μάϊος 1970), στήν ὁποία ὀφείλουμε καί ἄλλες γόνιμες συσχετίσεις.

Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ, τό κινέζικο θέατρο καί ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος 77»

Τήν συλλογή αὐτή τῶν κειμένων τοῦ Μπρέχτ γύρω ἀπ' τό κινέζικο θέατρο δέν τήν δημοσιεύουμε μόνο μέ ἀφορμή τό ἀφιέρωμα στήν Ἰαπωνία (τῆς ὁποίας ὁ πολιτισμός συνδέεται στενά μέ κεῖνον τῆς Κίνας), οὔτε ἀκόμη μέ ἀφορμή τίς συνεχεῖς ἀναφορές τοῦ Ρολάν Μπάρτ στόν Μπρέχτ, στά δύο ἄρθρα του πού πρωτοστατοῦν σ' αὐτό τό ἀφιέρωμα τοῦ Σ.Κ. '77 στήν τέχνη τῆς Ἀνατολῆς. Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι οἱ θέσεις τοῦ Μπρέχτ γιά τήν παράδοση καί τήν πρωτοπορία, τό στύλ καί τή φύση, τή συντήρηση καί τήν ἀνατροπή, τήν καλλιτεχνική πρακτική καί τήν πραγματικότητα, τό νόημα καί τόν διασκορπισμό του, τό ἀπεικονίζον καί τό ἀπεικονιζόμενο, μᾶς ἐκφράζουν ἀκόμη σήμερα, ἄν καί δέν εἶναι γραμμένες γιά τό σινεμά: ἡ διαφορά εἶναι ἐλάχιστη, ἀνύπαρκτη! Οἱ θέσεις τοῦ Μπρέχτ ἀφοροῦν τίς τέχνες σάν χειρονομία, στάση, ἄποψη, κι ὄχι σάν οὐσιακή ὑπόθεση πού τήν ἀπομονώνει τήν μία ἀπ' τήν ἄλλη, κολλώντας τους τίς ἐτικέτες τοῦ Πανεπιστημίου, τοῦ Μουσείου ἤ τῆς Ἀκαδημίας. Λέγοντας ὅτι οἱ θέσεις αὐτές μᾶς ἐκφράζουν, δέν ἐννοοῦμε μόνον ὅτι τίς βρίσκουμε ὀρθές: ἀντίθετα, αὐτό πού ἐπιχειροῦμε στόν Σ.Κ. '77 εἶναι ἡ κριτική ἐφαρμογή τους κι ὁ μετασχηματισμός τους σέ ὅλους τούς τομεῖς τῆς ἀνάλυσης καί τῆς κριτικῆς, ἡ ἀποσαφήνισή τους, ἡ τοποθέτησή τους σέ θέση ἐπιταγῆς, τόσο στή θεωρία, ὅσο καί στήν πρακτική. Ἐπιχείρηση δύσκολη σήμερα, μιά πού τόν Μπρέχτ προσπαθοῦν ν' ἀπορροφήσουν ἡ Ἀκαδημία, οἱ κυρίαρχες λαϊκιστικές δοξασίες, οἱ ἐπίσημες κρατικές ἐξουσίες, μέ σκοπό νά ἐξουδετερώσουν τήν διδαχή του σέ ὄφελος φανταστικῶν ἀνθρωπιστικῶν ἰδεωδῶν. Πράγμα εὐκολονόητο βέβαια, ἀπ' τή στιγμή πού ὁ Μπρέχτ θέτει τό καυτό ἐρώτημα τῆς νέας μορφικῆς πρακτικῆς καί τῆς σύνδεσής της μέ τήν ἐπαναστατική πολιτική πρακτική, ἐρώτημα πού οἱ λεγόμενες «πολιτικές», «στρατευμένες» κ.λπ. ταινίες ἀπωθοῦν γρήγορα στό περιθώριο, μιά πού αὐτό τινάζει στόν ἀέρα τίς προθέσεις τους καί τά ἀποτελέσματά τους.

Καί τά πέντε κείμενα τοῦ Μπρέχτ προβάλλουν τό καθένα γνήσιες ὑλιστικές θέσεις:

1) Ἐνάντια στή θεωρία τοῦ ἔργου τέχνης ὡς καθρέφτη (κι ἡ πιό μικρή λεπτομέρεια νά παράγει νόημα)

2) Ἐνάντια στήν ἀναρχική, ἀνεδαφική, δημαγωγική ἀντίληψη γιά τίς πρωτοπορίες (μόνον ἡ ἐπανεγγραφή τοῦ ὑπάρχοντος μᾶς ἐπιτρέπει τό ξεπέρασμά του)

3) Ἐνάντια στή σύγχυση καί στήν ταύτιση τοῦ σημαίνοντος καί τοῦ παραπέμποντος (τό ἔργο τέχνης δέ μιμεῖται τό πραγματικό, παίρνει θέση ὑπέρ αὐτοῦ ἤ κατά: ἡ ταύτιση σημαίνοντος καί παραπέμποντος ἀποκρύβει τό σημαινόμενο).

4) Ἐνάντια στίς δεξιές (ἐλιτίστικες) καί στίς ὑπεραριστερές (ὀκνηρές) δοξασίες σχετικά μέ τή σχέση θεατῆ/θεάματος (Μάρξ: «Δέν ὑπάρχει βασιλική ὁδός πρός τήν ἀλήθεια, καί μόνον αὐτοί πού δέ φοβοῦνται τόν κόπο(...) ἔχουν ἐλπίδα νά φτάσουν στίς φωτεινές κορφές της»

Μπέρτολτ Μπρέχτ

Σχετικά μέ τό θέατρο τῶν Κινέζων

(Τά πέντε παρακάτω κείμενα συναρμολογήθηκαν σ' ἕνα σύνολο, ἀπ' τόν ἐκδότη τῶν ἁπάντων τοῦ Μπρέχτ)

1

Στύλ καί φύση

Εἶναι φυσικά ἀνόητο νά διαπραγματευόμαστε τό *στύλ* καί τή *φύση* σάν ἀπόλυτες ἀντιθέσεις. Ἡ φύση ἐμφανίζεται μέ τή μορφή μιᾶς ἀναπαραγωγῆς, ὄντας πάντοτε στυλιζαρισμένη. Ἐννοεῖται, βέβαια, ὅτι τό *Τεχνητό* εἶναι γιά τήν *Τέχνη* ἀφύσικο. Καί ὅμως, ὁ παραμικρότερος λυγμός, πού δέν τοῦ ἔχει δοθεῖ κάποια μορφή, εἶναι ἀρκετός γιά νά προξενήσει τήν ἐντύπωση τοῦ ἀφύσικου στό κοινό μιᾶς κινέζικης παράστασης κλασικοῦ τύπου, ἀκόμη κι ὅταν αὐτό τό κοινό εἶναι ἐθισμένο στόν ματουραλισμό.

2

Ἡ διατήρηση τῶν χειρονομιῶν ἀπό γενιά σέ γενιά

Ἡ συνήθεια τοῦ κινέζικου θεάτρου νά διατηρεῖ ἀπό γενιά σέ γενιά ἀπαράλλαχτες ὁρισμένες χειρονομίες ἤ στάσεις τῶν σκηνικῶν τύπων

του, μοιάζει, σέ πρώτη ματιά, ἄκρως συντηρητική. Τό γεγονός αὐτό κρατᾶ τούς περισσότερους ἀπό μᾶς μακριά ἀπό κάθε σχετική ἔρευνα, σίγουρα πολύ ἄδικα, μιά πού οὔτε ἡ ἔλλειψη τῆς ἀνεπαίσθητης ἐξέλιξης οὔτε ἡ κυριαρχία δεδομένων (ἀναλλοίωτων) χειρονομιῶν εἶναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα τοῦ συντηρητισμοῦ. Αὐτό πού στήν πραγματικότητα ἐνδιαφέρει τούς τεχνίτες τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, δέν εἶναι ἡ διατήρηση τῶν χειρονομιῶν, ἀλλά ἡ τροποποίησή τους, καί ἀκριβέστερα, μιά διατήρηση πού ἔχει γιά στόχο της αὐτήν τήν τροποποίηση. Εἶναι βέβαια αὐτονόητο ὅτι τό κινέζικο θέατρο τροποποιεῖ τήν ἀναπαράσταση τῶν τύπων τοῦ ρεπερτορίου του, ὅπως καί τό δυτικό. Κι ἄν οἱ νέοι ἠθοποιοί εἶναι στήν ἀρχή ἀναγκασμένοι νά μιμοῦνται τούς παλαιότερους, αὐτό δέν σημαίνει καί ὅτι τό παίξιμό τους θά περιορίζεται ἐφόρου ζωῆς σέ μιά ἀπομίμηση. Κατά πρῶτο λόγο, οἱ χειρονομίες εἶναι διαμορφωμένες σύμφωνα μ' ἕναν ἀπρόσωπο καί – μέχρις ἑνός σημείου – ἀπροσδιόριστο τρόπο ἔτσι ὥστε ἕνας ἠθοποιός νά μπορεῖ νά τίς ἀναπαράγει χωρίς νά ζημιώνει παράλληλα καί τήν προσωπικότητά του. (Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ ἐξάλλου τόν κινησιακό καί χορογραφικό τομέα, οἱ χειρονομίες εἶναι σέ ἀπίστευτο βαθμό προκαθορισμένες· ἡ ἀπροσδιοριστία ἀφορᾶ μονάχα τό μέτρο τοῦ ἠθοποιοῦ, τό χρόνο του κ.λπ. Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τό τραγούδι: οἱ νότες εἶναι κι ἐδῶ βέβαια δοσμένες ἀπ' τά πρίν, ὅμως ἡ χροιά τῆς φωνῆς, ὁ χειρισμός της κ.λπ. καθορίζεται ἀπ' τήν ἀπροσδιοριστία πού χαρακτηρίζει τή μουσική τυπολογία). Στή συνέχεια ὁ ἠθοποιός ἀρχίζει νά τροποποιεῖ τό παίξιμό του. Αὐτές οἱ τροποποιήσεις του δέν περνοῦν καθόλου ἀπαρατήρητες, ἀντίθετα, σχεδιάζονται μπροστά στό ἐρευνητικό καί προειδοποιητικό βλέμμα τοῦ κοινοῦ, περικλείοντας γιά τόν ἠθοποιό στιγμές κινδύνου: σέ περίπτωση πού δέν κατορθώσει νά πείσει, διακυβεύεται τό ὄνομά του. Σ' αὐτό τό μέτρο ἡ τροποποίηση εἶναι πολύ πιό βίαιη ἀπ' ὅ,τι σέ μᾶς. Ἐμεῖς, βέβαια, ἐπιτρέπουμε σέ ὁποιονδήποτε ἠθοποιό μας, τό ἀπαιτοῦμε μάλιστα, νά διαπλάσει ἕναν ἀπόλυτα νέο τύπο, ἔχοντας ἀφετηρία του κάποιον ἄλλο προγενέστερο, μόνο πού ὁ τύπος αὐτός διαπλάθεται μέ τελείως τυχαῖο τρόπο, χάνει τό σύνδεσμό του μέ τούς ἄλλους, σύγχρονους ἤ παλαιότερους, δίχως νά μᾶς λέει τίποτε γι' αὐτούς· ἔτσι ὁ ἴδιος ὁ τύπος δέν ἔχει στήν πραγματικότητα καθόλου ἐξελιχτεῖ: τό πολύ- πολύ θά πρόκειται γιά μιά παραλλαγή. Ὁ κινέζος ἠθοποιός ἐκθρονίζει μπροστά στά μάτια τοῦ κοινοῦ του μέ θεαματικό τρόπο ὁρισμένες χειρονομίες, τίς ἀπορρίπτει μιά γιά πάντα, μέ σκοπό νά προκαλέσει μιά ἐξέγερση αἰσθητικῆς τάξης καί νά ἐκτελέσει ὁ ἴδιος μιά πράξη ἐξέγερσης, ποντάροντας πάνω σ' αὐτήν ὁλόκληρη τήν φήμη του. Τό κοινό δέ θά ἐγκωμιάσει τό νεωτερισμό του, ἀλλά μονάχα τήν ἀξία πού ἀναγνωρίζει σ' αὐτόν τό νεωτερισμό. Ἦταν δύσκολο νά ἀποδειχτεῖ κανείς ἰσάξιος μέ τό Παλαιό, κι αὐτός τό κατόρθωσε. Καί ὄφειλε ν' ἀντλήσει τό νεωτερισμό του ἀπ' τό Παλαιό. Μ' αὐτό τόν τρόπο ἡ φυσική στιγμή τῆς ἐξέγερσης, ἡ ἀπόλυτα ὁρατή, ἐκτιμήσιμη, ὑπεύθυνη πράξη τῆς ρήξης μέ τό Παλαιό εἰσάγεται μέσα στή μονιμότητα (πού εἶναι τό χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς πραγματικῆς τέχνης – καί τῆς ἐπιστήμης). Μόνον ἐκεῖνοι πού δέν μποροῦν ν' ἀπελευθερωθοῦν ἀπ' τίς τυπικές ἐπιφανειακές μεθόδους μέ τίς ὁποῖες οἱ δυτικοί ἠθοποιοί διαπλάθουν τό ρόλο τους – συναρμολογώντας τον μέ μικρές νευρικές πινελιές, λιγότερο ἤ περισσότερο ἰδιωτικῆς προέλευσης, πού δηλώνουν ἐλάχιστα πράγματα καί πού ἀδυνατοῦν νά σημάνουν κάτι τό Τυπικό – μόνον αὐτοί δέν θά μπορέσουν νά καταλάβουν, ὅτι οἱ τροποποιήσεις τῶν χειρονομιῶν ἀποτελοῦν ἕναν πραγματικά θεμελιώδη νεωτερισμό σέ ὅ, τι ἀφορᾶ τήν διάπλαση ἑνός τύπου. Ἡ ἀνατροπή τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης εἶναι ὄντως τόσο δύσκολη γιά μᾶς τούς δυτικούς, ἐφόσον εἶναι δύσκολο ν' ἀνατρέψουμε κάτι, ὅταν δέν ὑπάρχει ἐκεῖ τίποτε πού νά μπορεῖ ν' ἀνατραπεῖ.

3

Σχετικά μέ μία λεπτομέρεια τοῦ κινέζικου θεάτρου

Σίγουρα, ἐξαιτίας τῶν κακῶν ἐμπειριῶν πού ἀποκόμισαν δυτικοί θίασοι καί θεατές στήν Κίνα, ὁ μεγάλος κινέζος ἠθοποιός θεώρησε ἀναγκαῖο νά ἐπιβεβαιώσει ἐπανηλειμμένα μέσω τοῦ διερμηνέα του, ὅτι, μολονότι ἀναπαριστάνει ἐπί σκηνῆς γυναικεῖες μορφές, ἐντούτοις δέν εἶναι «τραβεστί». Οἱ ἐφημερίδες πληροφορήθηκαν ὅτι ὁ δόκτωρ Μέϊ Λάν - Φάνγκ εἶναι ἕνας ἀπόλυτα ἀρρενωπός ἄντρας, καλός οἰκογενειάρχης, πρός τούτοις δέ καί τραπεζίτης. Γνωρίζουμε ὅτι σέ ὁρισμένες πρωτόγονες περιοχές καθίσταται ἀναγκαῖο - πρός ἀποφυγή ἀσχημιῶν – νά δηλώνεται στό κοινό, ὅτι ὁ ἠθοποιός πού ὑποδύεται ἕναν παλιάνθρωπο δέν εἶναι κι ὁ ἴδιος παλιάνθρωπος. Ἡ ἀναγκαιότητα αὐτή δέν προκύπτει, βέβαια, μονάχα ἀπ' τόν πρωτογονισμό τῶν θεατῶν, ἀλλά καί ἀπό τόν πρωτογονισμό τῆς δυτικῆς ὑποκριτικῆς τέχνης.

Ὁ κινέζος ἠθοποιός φορᾶ σμόκιν* ἐπιδεικνύει ὁρισμένες θηλυκές κινήσεις. Ἔχουμε ἐδῶ δύο μορφές. Ἡ πρώτη δείχνει, ἡ δεύτερη δείχνεται. Ἀργότερα, κατά τή διάρκεια τῆς βραδινῆς παράστασης, ἡ πρώτη μορφή, ὁ δόκτωρ (οἰκογενειάρχης, τραπεζίτης) δείχνει ἀκόμη περισσότερα στοιχεῖα τῆς πρώτης, τό πρόσωπό της, τήν ἐνδυμασία της, τόν τρόπο της νά ἐκπλήσσεται, τή ζήλεια της καί τό θράσος της, ἀκόμη καί τή φωνή της: ἡ μορφή μέ τό σμόκιν ἔχει σχεδόν ἐξαφανιστεῖ. Ἴσως μάλιστα νά μή τήν βλέπαμε καθόλου πιά, ἐάν ἤδη δέν ξέραμε τά πάντα γι' αὐτήν, ἐάν ἤδη ἡ φήμη της δέν ἦταν τόσο διαδεδομένη, τοὐλάχιστον ἀπ' τόν Εἰρηνικό μέχρι τά Οὐράλια. Ὅμως ὁ κινέζος ἠθοποιός δέν ἀποδίδει μεγάλη σημασία στό γεγονός ὅτι μπορεῖ νά περπατάει καί νά κλαίει ὅπως μιά ὁρισμένη γυναίκα. Στήν πραγματικότητα, μονάχα μιά πραγματική γυναίκα θά μποροῦσε νά ἐκτελέσει αὐτές τίς χειρονομίες, ἀλλά σ' αὐτή τήν περίπτωση δέν θά ἔπρεπε νά γίνεται πιά λόγος γιά τέχνη, καί οὔτε βέβαια γιά καλλιτεχνική ἐπίδραση.

* Κατά πάσα πιθανότητα ὁ Μπρέχτ ἐννοεῖ ἐδῶ κάποια συνέντευξη τοῦ συγκεκριμένου ἠθοποιοῦ Μέϊ Λάν Φάνγκ.

4

Ἡ διπλή κατάδειξη

Οἱ κινέζοι δέν δείχνουν μόνον τή συμπεριφορά τῶν ἀνθρώπων, ἀλλά καί τή συμπεριφορά τῶν ἠθοποιῶν. Δείχνουν τόν ἰδιαίτερο τρόπο μέ τόν ὁποῖο οἱ ἠθοποιοί παρουσιάζουν τίς χειρονομίες τῶν ἀνθρώπων. Πράγμα πού σημαίνει, ὅτι οἱ ἠθοποιοί μεταφράζουν τή γλώσσα τῆς καθημερινότητας στή δική τους, ἰδαίτερη γλώσσα. Ὅταν λοιπόν παρατηροῦμε ἕναν κινέζο ἠθοποιό, παρατηροῦμε ταυτόχρονα τρία πρόσωπα: ἕνα πού δείχνει καί δύο πού δείχνονται.

Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ἠθοποιός πρέπει νά δείξει ἕνα κορίτσι πού ἑτοιμάζει τσάϊ. Πρῶτα ὁ ἠθοποιός δείχνει ὅτι αὐτό πού θά δοῦμε εἶναι προετοιμασία τσαγιοῦ. Στή συνέχεια δείχνει πῶς κανείς ἑτοιμάζει τσάϊ σύμφωνα μέ τόν παραδοσιακό τρόπο. Ἐκτελεῖ καθορισμένες, διαρκῶς ἐπανερχόμενες χειρονομίες, οἱ ὁποῖες εἶναι ἤδη γεμάτες νόημα. Σέ μιά τρίτη φάση, μᾶς δείχνει αὐτό τό συγκεκριμένο κορίτσι, πού μπορεῖ π.χ. νά εἶναι ὁρμητικό ἤ ὑπομονετικό ἤ ἐρωτευμένο. Καί παράλληλα μᾶς δείχνει, μέ τή βοήθεια ἐπανερχόμενων χειρονομιῶν, μέ ποιό τρόπο ὁ ἠθοποιός ἐκφράζει τήν ὁρμητικότητα ἤ τήν ὑπομονή ἤ τόν ἔρωτα.

5

Σχετικά μέ τήν τέχνη τοῦ θεᾶσθαι

Ἰδιαίτερα σημαντική μοιάζει γιά μᾶς ἡ προσπάθεια τοῦ κινέζικου θεάτρου νά παραγάγει μιά πραγματική τέχνη τοῦ θεᾶσθαι. Παρατηρώντας κανείς αὐτήν τήν τέχνη, τῆς ὁποίας ἡ κατανόηση δέν ἐπαφίεται κατά κανέναν τρόπο μονάχα στό συναίσθημα (τέχνη πού κλείνει τόσα πολλά συμβόλαια μέ τό θεατή της καί πού διατυπώνει τόσους πολλούς κανόνες γιά τό πῶς αὐτός ὀφείλει νά συναλάσσεται μαζί της), θά ἔπρεπε ἀρχικά νά ὑποθέσει ὅτι αὐτή ἡ τέχνη προορίζεται ἀποκλειστικά γιά ἕναν μικρό κύκλο λογίων καί μυημένων. Οὔτε κατά διάνοια, μᾶς πληροφοροῦν: αὐτό τό θέατρο τό καταλαβαίνουν ἀκόμη κι οἱ πλατειές λαϊκές μάζες, παρόλο πού προϋποθέτει τόσα ἐφόδια ἀπ' τό θεατή! Εἶναι θέατρο πού μπορεῖ ν' ἀπαιτεῖ καί νά παράγει μιά τέχνη τοῦ θεᾶσθαι, μιά τέχνη πού στήν ἀρχή μαθαίνεται καί διδάσκεται, καί πού ὕστερα ἀπαιτεῖ διαρκή τριβή μέ τό ἴδιο τό θέαμα. Καί, ὅπως ὁ κινέζος ἠθοποιός δέν μπορεῖ εὔκολα νά «ἐξαπατήσει» τό κοινό του, μέ μόνη τή βοήθεια τῆς ὑπνωτιστικῆς του δύναμης (ἀντικείμενο ἀπεριόριστης ἀπέχθειας ἀπό μέρους τοῦ κοινοῦ), ἔτσι κι ὁ θεατής δέν μπορεῖ ν' ἀπολαύσει σέ βάθος αὐτή τήν τέχνη, ὅταν δέν διαθέτει τήν ἀπαραίτητη γνώση, ὅταν δέν κατέχει τήν ἱκανότητα τῆς σύγκρισης, ὅταν δέν ἔχει ἐμπεδώσει τούς κανόνες της.

Μετάφραση τοῦ Ν. Λυγγούρη ἀπό τήν γερμ. ἔκδοση τῶν ἁπάντων τοῦ Μπρέχτ *Γραπτά γιά τό θέατρο*, Suhrkamp Verlag, τόμος τέταρτος, κεφάλαιο: *«Γύρω ἀπ' τό ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ»*. Τά κείμενα συναρμολόγησε ὁ ἐκδότης· γράφτηκαν τήν ἐποχή πού ὁ Μπρέχτ εἶχε μεταναστεύσει στήν Σκανδιναυία, στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '30).

Οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνραχου

Ἀπό τόν Σ.Μ. Ἀϊζενστάϊν μέχρι τόν Ἔζρα Πάουντ, κι ἀπό τόν Μπ. Μπρέχτ μέχρι τόν Ἀντονέν Ἀρτώ, οἱ ὁριακοί καλλιτέχνες τοῦ αἰώνα μας προσέφυγαν πολύ συχνά σέ κουλτοῦρες διαφορετικές ἀπό τή δική μας (τῆς Κίνας, τῆς Ἰαπωνίας, τοῦ Μεξικοῦ, τοῦ Μπαλί...) μέ σκοπό νά φωτίσουν τούς νόμους πού τίς καθορίζουν καί νά ἐγγράψουν στήν ἴδια τήν καρδιά τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ τά θεμελιώδη διδάγματά τους: ἐπιχείρηση ριζοσπαστική, πού προσδίδει στήν πρακτική τους ἄλλη διάσταση καί πού περισώζει μ' ἕνα μή - ἐξωτικό τρόπο ὅ,τι ἀκόμη ὁ λογοκεντρισμός τῆς Δύσης δέν κατόρθωσε νά μολύνει μέ τόν ἀριστοτελισμό του, τόν πλατωνισμό του, τό χριστιανισμό του καί τόν καρτεσιανισμό του.

*Ὁ Ρολάν Μπάρτ συμμετέχει περισσότερο ἴσως ἀπ' ὅλους τούς σύγχρονους στοχαστές σ' αὐτήν τήν ἐπιχείρηση: τό βιβλίο γιά τήν Ἰαπωνία (*Ἡ αὐτοκρατορία τῶν σημείων / *L'empire des signes*, Les sentiers de la création, Skyra, 1970), σκόρπια ἄρθρα του τυπωμένα σέ διαφορετικά περιοδικά, ἀλλά καί διαρκῶς ἐπανερχόμενες σκέψεις του γύρω ἀπ' τά συστήματα γραφῆς τῆς Ἀνατολῆς, κλονίζουν τόν δυτικό πολιτισμό στά ἴδια του τά γλωσσικά θεμέλια καί ξεγυμνώνουν σέ βάθος κάθε μεταφυσική πού κρατᾶ δέσμιά της κάθε καλλιτεχνική πραχτική, τίς ἐπιστῆμες, τή φιλοσοφία, τήν ὁμιλία, τίς συνήθειες καί τίς δοξασίες τῆς Δύσης.*

Ἡ ἀνάλυσή του γιά τό θέατρο Μπούνρακου *ἀφορᾶ ἀπόλυτα καί τόν κινηματογράφο ἀφοῦ ὁ δυτικός ἠθοποιός διαιωνίζει μέ τό παίξιμο καί τήν τεχνική του τίς ἱερές «μοῦχλες» τῆς (ἀριστερῆς ἤ δεξιᾶς) μεταφυσικῆς σχετικά μέ τό σῶμα καί τήν ὁμιλία: τόν ἀνθρωπομορφισμό, πού κινεῖ τόν ἠθοποιό στή σκηνή καί στήν ὀθόνη σύμφωνα μέ βιταλιστικά, ἀναλογικά κριτήρια.*

Τό βασικό μάθημα πού μᾶς δίνουν οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνρακου *δέν εἶναι - ὅπως θά νόμιζε κανείς εὔκολα - ἐκεῖνο τῆς ἀντιστροφῆς τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ (τοῦ ἀναποδογυρίσματός του, τῆς νέας ἑρμηνείας του κ.λπ.) ἀλλά τῆς κατάτμησής του, τῆς διαίρεσής του, τοῦ πολλαπλασιασμοῦ του, τῆς παράδοξης ἀναδιανομῆς του. Τέρμα πιά μέ τά «εὑρήματα», τούς «νεωτερισμούς», τίς «πρωτοτυπίες» κι ὅλων τῶν εἰδῶν τίς μόδες.! Τό Α καί τό Ω τῶν ἀληθινῶν πρωτοποριῶν ἔγκειται στή ριζική, ἀπόλυτη, ἐπίμονη ἀπελευθέρωση* τῆς πολλαπλότητας τοῦ νοήματος. *Κάθε ἄλλη δραστηριότητα, πού ποθεῖ νά προβάλλει ἐτοῦτο ἤ τό ἄλλο νόημα (τό παλιό, τό ἐπίκαιρο, τό μελλοντικό, τό ἄδηλο ἤ τό φανερό...) συναντᾶ μονάχα τή σύγχυση (τήν ὀκνηρία τοῦ δημιουργοῦ, τήν ἐξαπάτηση τοῦ κοινοῦ). Τό* Μπούνρακου *ἐκπληρώνει τή θεμελιώδη ἀπαίτηση τοῦ Μπρέχτ, αὐτόν τό* διαχωρισμό (Trennung) *τῶν λειτουργιῶν, πού ὁ δυτικός ἠθοποιός καμώνεται ὅτι μπορεῖ ταυτόχρονα νά «παίξει» μέ τό σῶμα του: φωνή, χειρονομία, πάθος, ἰδέα, κίνηση, ρυθμός, ἰδανικά. Κάθε λειτουργία ἀναλαμβάνεται ἀπό ἕνα διαφορετικό σῶμα μέ τρόπο πού ἡ τέχνη νά μή μιμεῖται πιά κατά τρόπο γελοῖο κάποια Ἰδέα, Ἀρχή, Ὄν ἤ Ἀλήθεια (πρότυπα γιά μᾶς τούς δυτικούς), ἀλλά ν' ἀνοίγει τό χῶρο τῶν ἄπειρων κειμένων, τῶν ἀτελεύτητων γλωσσῶν καί τῶν σπειροειδῶν συστημάτων, πού συντρίβουν τό Ἕνα μέσα*

στήν ἀπειροστικοποίησή του. Ὁ θεατής δέν καταναλώνει πιά ἕνα προϊόν, μιά δομή, ἀντίθετα ἀναλώνεται μέσα στήν παραγωγή, στή δόμηση τοῦ προϊόντος, παίζει μέ τά νοήματα παράγοντάς τα, ἐκλέγοντας τήν κατάλληλη σ' αὐτόν εἴσοδο γιά τή διείσδυσή του μέσα στό παιχνίδι τῶν δικτύων, τῶν γραφῶν, τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων. Ὁ θεατής δέν καθιστᾶ πιά προνομιοῦχο αὐτό ἤ τό ἄλλο νόημα, ἀλλά ἀποδεσμεύει τήν πολλαπλότητά του: τό εἶναι τῆς πολλαπλότητας δέ χαρακτηρίζεται οὔτε ἀπ' τήν ἀλήθεια, οὔτε ἀπ' τήν πιθανότητα, οὔτε ἀπ' τή δυνατότητα (τοῦ τύπου: «στόν καθένα ἡ ἀλήθεια του» κ.λπ.), ἀλλά ὑφαίνεται μέσα ἀπ' τά ἀέναα περάσματα, τά ταξίδια τῶν κωδίκων, τίς μεταναστεύσεις τῶν σημασιῶν, πού συνεπάγονται τήν ἀπώλεια κάθε πρώτης Καταγωγῆς καί κάθε ἐπί μέρους ἀλήθειας μέσα σ' αὐτό τό σύμπαν τῶν σημαινόντων, δομική ἀρχή τοῦ ὁποίου δέν εἶναι ἡ γραμματική, ἡ ἀφήγηση, οἱ σύνδεσμοι, ἀλλά τό παιχνίδι, ἡ κονιορτοποίηση τοῦ νοήματος σέ ὄφελος τῆς ἀδιάκοπης διάχυσής του πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις. Ἡ στερεοφωνία, ἡ στερεογραφία τῆς αἰσθητικῆς ὕλης αὐτός εἶναι ὁ σκοπός τῆς μοντέρνας τέχνης, κι ὄχι ἡ γραμμικότητα ἤ οἱ κεντρόφυγες δυνάμεις της (ἡ διαφάνεια). Κι ἄν κάθε κονιορτοποίηση τοῦ θησαυροῦ τοῦ σημαίνοντος δέν παράγει παρά τή χρυσόσκονή του, αὐτό συμβαίνει μέ σκοπό τή διαύγεια τῆς ἀνάγνωσης καί τή δυνατότητα τῆς ἀπόλαυσης τοῦ αἰσθητικοῦ ἔργου: σκοπός πού συνδέει μεταξύ τους τήν Ἰδεολογία καί τήν Αἰσθητική, τήν Πολιτική καί τήν Ἡδονή καί πού ἐκπληρώνει τούς πόθους τῶν σύγχρονων ὑλιστικῶν θεωριῶν γύρω ἀπ' τό σῶμα καί τό γράμμα.

Ν. Λυγγούρης

Roland Barthes

Μάθημα γραφῆς

Οἱ κοῦκλες τοῦ *Μπούνρακου* ἔχουν ὕψος ἕνα ὡς δύο μέτρα. Πρόκειται γιά μικρούς ἄντρες ἤ γιά μικρές γυναῖκες μέ κινητά μέλη, κινητά χέρια καί κινητό σῶμα. Τρεῖς ὁρατοί ἄντρες περιστοιχίζουν, ὑποβαστάζουν, συνοδεύουν, κινοῦν κάθε κούκλα: ὁ ἀρχηγός κρατᾶ τό ἐπάνω μέρος τῆς κούκλας καί τό δεξί της μπράτσο· ἔχει τό πρόσωπό του ἀκάλυπτο, ἕνα πρόσωπο λεῖο, φωτεινό, ἀπαθές, ψυχρό, «ἕνα φρεσκοπλυμένο λευκό κρεμύδι»[1]. Οἱ δύο βοηθοί του φοροῦν μαῦρα· ἕνα ὕφασμα σκεπάζει τό πρόσωπό τους· ὁ πρῶτος φορᾶ γάντια, πού ἀφήνουν ἐλεύθερο τό δείκτη του καί κρατᾶ μιά μεγάλη ψαλίδα μέ νήματα, μέ τήν ὁποία κινεῖ τό ἀριστερό χέρι τῆς κούκλας, ἀπό τόν ὦμο καί τόν καρπό· ὁ δεύτερος, ἕρποντας, ὑποβαστάζει τό σῶμα της καί τῆς ἐπιτρέπει τό βάδισμα. Καί οἱ τρεῖς ἐλίσσονται κατά μῆκος μιᾶς τάφρου, τόσο ρηχῆς ὥστε νά μπορεῖς νά τούς βλέπεις. Τό σκηνικό βρίσκεται πίσω τους ὅπως καί στό θέατρο.

Στό πλάϊ, πάνω σέ μιά ἐξέδρα, κάθονται οἱ μουσικοί καί οἱ ἀφηγητές. Ὁ ρόλος τους εἶναι νά ἐκφράσουν τό κείμενο (ὅπως κανείς στίβει ἕνα φροῦτο)· τό κείμενο αὐτό μισο - ἀπαγγέλλεται, μισο-τραγουδιέται· οἱ μουσικοί τοῦ δίνουν τή στόξη του μέ δυνατά κτυπήματα στά πλῆκτρα τοῦ shamisen[2], ἐνῶ οἱ ἀφηγητές τοῦ δίνουν τό μέτρο καί ταυτόχρονα τό διαχέουν μέ βίαιο καί περίτεχνο τρόπο. Οἱ ἀφηγητές - τηλεβόες κάθονται ἱδρωμένοι καί ἀκίνητοι πίσω ἀπό μικρά ἀναλόγια. Πάνω στά ἀναλόγια βρίσκεται τό λιμπρέτο μέ τούς μεγάλους κάθετους χαρακτῆρες (εὐδιάκριτους καί ἀπό μακριά, ὅταν γυρίζουν τίς σελίδες), τοῦ ὁποίου τή γραφή οἱ ἀφηγητές ἀποδίδουν φωνητικά. Ἕνα μεγάλο, τριγωνικό, τεντωμένο πανί εἶναι κολλημένο πάνω στούς ὤμους τους, σάν χαρταετός, καί πλαισιώνει τό πρόσωπό τους πού προσφέρεται σέ ὅλες τίς φρικιάσεις τῆς φωνῆς.

Ἡ ἀντίθεση εἶναι ἕνα ἀπό τά προνομιοῦχα σχήματα λόγου τοῦ πολιτισμοῦ μας, ἐπειδή ἀναμφίβολα ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα στόν τρόπο πού βλέπουμε τό καλό καί τό κακό, ὅπως ἐπίσης και σέ ἕναν ἀπαρχαιωμένο ἐμβληματισμό, πού μᾶς κάνει νά μετατρέπουμε κάθε ὄνομα σέ σύνθημα ἐνάντια στό ἀντώνυμό του: τήν δημιουργικότητα ἐνάντια στήν ἐφυία,

1. « Ἕνα φρεσκοπλυμένο λευκό κρεμύδι αἴσθηση ψυχροῦ» *(Χάϊκου τοῦ Γιαπωνέζου ποιητῆ Μπασό)*

Χαϊκού *ὀνομάζεται ἕνα ποίημα τριῶν στίχων (πρῶτος καί τρίτος πεντασύλλαβος, δεύτερος ἑπτασύλλαβος) πού σκοπεύει νά ἀποδώσει μέσα ἀπό τήν ἐπίκληση μιᾶς ἁπλῆς σκηνῆς κάποια ψυχική κατάσταση ἤ κάποια φευγαλέα συγκίνηση. Λογοτεχνικός κλάδος τοῦ Ζέν (ἡ ἐπιρροή τοῦ ὁποίου ἁπλώθηκε καί σ' ἄλλους τομεῖς: τήν τέχνη τοῦ τοξότη, τήν ζωγραφική, τήν τελετουργία τοῦ τσαγιοῦ, τήν διακόσμηση μέ λουλούδια κ.λπ.) τό* Χαϊκού *εἶναι ἡ ἔκφραση μιᾶς στιγμιαίας φώτισης.*

«Στό Χαϊκού», *γράφει ὁ Μπάρτ,* «ὁ περιορισμός τῆς γλώσσας εἶναι σκοπός μιᾶς ἀδιανόητης μέριμνας, γιατί τό πρόβλημα δέν εἶναι νά εἶναι λακωνικός (δηλ. νά συντομεύεις τό σημαῖνον χωρίς νά ἐλαττώσεις τήν πυκνότητα τοῦ σημαινομένου) ἀλλά ἀντίθετα νά ἐπιδράσεις πάνω στήν ἴδια τή ρίζα τοῦ νοήματος γιά νά καταφέρεις νά μήν ἐκραγεῖ τό νόημα, νά μήν ἐσωτερικευτεῖ, νά μήν ὑπονοηθεῖ, νά μήν ἀπαγκιστρωθεῖ, νά μήν περιπλανηθεῖ μέσα στήν ἀπειρία τῶν μεταφορῶν,

τόν αὐθορμητισμό ἐνάντια στό στοχασμό, τήν ἀλήθεια ἐνάντια στό φαινόμενο κ.λπ. Τό *Μπούνρακου* ἐμπαίζει αὐτές τίς ἀντιθέσεις, καθώς καί τήν ἀντωνυμία πού ρυθμίζει ὁλόκληρη τήν ἠθική τοῦ λόγου μας, (discours). Χρησιμοποιώντας μιά θεμελιώδη ἀντιλογία, ἐκείνη τοῦ *ἔμψυχου / ἄψυχου* (παροῦσα ἐξ ἄλλου μέσα στήν ἴδια τή δομή τῆς γιαπωνέζικης γλώσσας), τήν διαταράσσει, τήν ἀφανίζει, χωρίς κανένας ἀπό τούς δύο ὅρους της νά ὄγαίνει κερδισμένος. Σέ μᾶς ἡ μαριονέτα (γιά παράδειγμα ὁ Πουλτσινέλα) ἔχει σκοπό της νά ἐπιστρέψει στόν ἠθοποιό τό εἴδωλό του ἀντεστραμμένο! Ἐμψυχώνει τό ἄψυχο, ἀλλά αὐτό φανερώνει μόνο πιό καθαρά τόν ξεπεσμό της καί τή χαμέρπεια τῆς ἀδράνειάς της. Καρικατούρα τῆς «ζωῆς» ἐπιβεβαιώνει, ἀκριβῶς γι' αὐτό, τά ἠθικά ὅρια τῆς ζωῆς καί ἐπιδιώκει νά φυλακίσει τήν ὀμορφιά, τήν ἀλήθεια καί τήν συγκίνηση μέσα στό ζωντανό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ ὁποῖος ἐντούτοις φτιάχνει ἀπ' αὐτό τό σῶμα μιάν ἀπάτη. Τό *Μπούνρακου* δέν μαϊμουδίζει τόν ἠθοποιό, ἀντίθετα μᾶς ἀπαλλάσσει ἀπ' αὐτόν. Μέ ποιόν τρόπο; Ἀκριβῶς μέ τή βοήθεια μιᾶς προβληματικῆς γύρω ἀπ' τό ἀνθρώπινο σῶμα, τήν ὁποία ἡ ἄψυχη ὕλη ἐξυπηρετεῖ μέ ἀπείρως μεγαλύτερη αὐστηρότητα καί παλμό ἀπ' ὅ,τι τό ἔμψυχο σῶμα (τό προικισμένο μέ μιά «ψυχή»).

Ὁ δυτικός (νατουραλιστικός) ἠθοποιός δέν εἶναι ποτέ ὄμορφος· ἡ οὐσία τοῦ σώματός του θέλει νά εἶναι φυσιολογική καί ὄχι πλαστική: εἶναι μιά συλλογή ἀπό ὄργανα, ἕνα μυϊκό σύστημα ἀπό πάθη, τοῦ ὁποίου κάθε ἐλατήριο (φωνή, παρουσιαστικό, χειρονομίες) ὑποβάλλεται σ' ἕνα εἶδος γυμναστικῆς ἄσκησης. Ἀλλά, χάρη σ' ἕνα ἀναποδογύρισμα χαρακτηριστικό στούς ἀστούς, τό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, ἄν καί κατασκευάζεται σύμφωνα μέ μιά διαίρεση τῶν οὐσιῶν τῶν παθῶν, ἐντούτοις δανείζεται ἀπό τή φυσιολογία τό ἄλλοθι μιᾶς ὀργανικῆς ἑνότητας, τῆς ἑνότητας τῆς «ζωῆς»: ὁ ἠθοποιός δέν εἶναι τότε παρά μιά μαριονέτα, παρά τό ρευστό παίξιμό του, πού δέν ἔχει γιά πρότυπο τό χάδι, ἀλλά μονάχα τήν «ἀλήθεια» τῶν σπλάχνων.

Ἔτσι, πίσω ἀπ' τά «ζωντανά» καί «φυσικά» του προσχήματα, ὁ δυτικός ἠθοποιός διαφυλάσσει τή διαίρεση τοῦ σώματός του καί συνεπῶς τήν τροφή τῶν φαντασμάτων μας: ἐδῶ ἐρωτικοποιεῖται ἡ φωνή, ἐκεῖ τό βλέμμα καί πιό κεῖ τό στήσιμό του, ὅπως τόσα καί τόσα τμήματα τοῦ σώματος, ὅπως τόσα καί τόσα φετίχ. Ἡ δυτική μαριονέτα, ἀκόμη κι αὐτή (τό βλέπουμε ξεκάθαρα στόν Πουλτσινέλα) εἶναι ἕνα φαντασματικό ὑποπροϊόν: ὄντας μιά συρρίκνωση, μιά ξεχαρβαλωμένη ἀντανάκλαση, μέρος τῆς τάξης τῶν ἀνθρώπινων, καθώς μᾶς τό ὑπενθυμίζει ἀδιάκοπα ἡ καρικατουρίστικη ὑπόκρισή της, δέν ζεῖ σάν ὁλοκληρωμένο, ἀπόλυτα δονούμενο σῶμα, ἀλλά σάν μιά χορταστική μερίδα τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀπό τόν ὁποῖον προέρχεται. Ἡ μαριονέτα, σάν αὐτόματο, εἶναι πάντα ἕνα κινούμενο κομμάτι, ἕνα τίναγμα, ἕνας κραδασμός, οὐσία τοῦ ἀσυνεχοῦς, διαμελισμένη προβολή τῶν κινήσεων τοῦ σώματος· τέλος σάν κούκλα, σάν ἀσυνείδητη μνήμη ἀπό ξεφτίδι ἤ καί ἀπό πάνα, εἶναι, βέβαια, τό φαλλικό «μικρό πράγμα» («Der kleine»), πού ἔπεσε ἀπό τό σῶμα γιά νά γίνει φετίχ.

Ἡ ἴδια φανταστική καταγωγή εἶναι δυνατόν νά καθορίζει καί τή γιαπωνέζικη μαριονέτα· ἀλλά ἡ τέχνη τοῦ *Μπούνρακου* τῆς προσδίδει ἕνα διαφορετικό νόημα. Τό *Μπούνρακου* δέν σκοπεύει νά «ἐμψυχώσει» ἕνα ἄψυχο ἀντικείμενο, νά ζωντανέψει ἕνα κομμάτι τοῦ σώματος, ἕνα τμῆμα τοῦ ἀνθρώπου, περισώζοντας τόν «μερικό» του προορισμό, δέν ἐπιδιώκει νά μιμηθεῖ τό σῶμα, ἀλλά τήν αἴσθητή ἀφαίρεση του, θά ἔλεγα! Ὁ ἀνθρωπάκος τοῦ *Μπούνρακου* χωρίς νά καταφεύγει στό ψέμμα, ἀποταμιεύει καί λέει ὅλα αὐτά πού ἀποδίδουμε στό ὁλικό σῶμα καί πού τά ἀρνούμαστε στούς ἠθοποιούς μας πίσω ἀπό τό πρόσχημα κάποιας «ζωντανῆς», ὀργανικῆς ἑνότητας: τήν εὐθραυστότητα, τή διακριτικότητα, τή μεγαλοπρέπεια, τήν ἀπιαστη ἀπόχρωση, τήν ἐγκατάλειψη κάθε

στίς σφαῖρες τοῦ συμβόλου. Ἡ ὁλιγολογία τοῦ Χαϊκού δέν εἶναι μορφική: τό Χαϊκού δέν εἶναι πλούσια σκέψη πού περιορίζεται σέ μιά σύντομη μορφή, ἀλλά ἕνα σύντομο συμβάν πού βρίσκει μέ μιᾶς τή σωστή του μορφή (...) Τό Χαϊκού βασισμένο σέ μιά μεταφυσική χωρίς ὑποκείμενο καί χωρίς θεό, ἀντιστοιχεῖ στό βουδιστικό *Μυ*, στό *σατόρι Ζέν* πού δέν εἶναι καθόλου μιά ἐπιφώτισ η ἀπό το Θεό, ἀλλά «ἐγρήγορση μπρός στό γεγονός», κατανόηση τοῦ ἀντικειμένου ὡς γεγονότος κι ὄχι ὡς οὐσίας...» (Ἡ αὐτοχρατορία τῶν σημείων).

Ὁ Μπασό ἦταν μοναχός πού ἔζησε τόν 17ο αἰ. καί πού παραμένει ἕνας ἀπό τούς γνωστότερους ποιητές τοῦ Χαϊκού. (Σ. τ. Σ.)

2. Τό σαμιζέν εἶναι τό πιό δημοφιλές ὄργανο τῆς γιαπωνέζικης μουσικῆς. Ὑπάρχει σέ τρία διαφορετικά μεγέθη. Τό μεγαλύτερο χρησιμοποιεῖται ἀποκλειστικά γιά τήν παράσταση τοῦ θεάματος Μπούνρακου, *πού ἀπαιτεῖ βαθειές καί διαπεραστικές νότες ἀντί γιά ἤχους μελωδικούς καί ποιητικούς.*

Σύμφωνα μέ τήν παράδοση, στό θέαμα Μπούνρακου, *τό σαμιζέν λειτουργεῖ ἀξιοποιώντας τήν ὁμιλία τοῦ ἀφηγητῆ καί κρατώντας τούς χειριστές τῶν μαριονετῶν ἀφοσιωμένους στίς κινήσεις τους. Ἀκόμη κι ἄν δέν εἴμαστε γνῶστες αὐτῶν τῶν τεχνικῶν θεμάτων, δέν πρέπει νά ἀγνοοῦμε τόν σημαντικό ρόλο τοῦ σαμιζέν στό ξετύλιγμα τοῦ θεάματος τοῦ* Μπούνρακου. *Ἀνάλογα μέ τόν τρόπο πού παίζεται, τό σαμιζέν, βγάζει ἰδιαίτερους ἤχους πού θεωροῦνται ὅτι ὑποβάλλουν διάφορα συναισθήματα ἐνῶ βοηθοῦν στή δημιουργία κατάλληλης ἀτμόσφαιρας γιά τήν ἱστορία πού ἐξελίσσεται ἐκεῖ κοντά.* (Σ. τ.Σ)

Σκηνή ἀπ' τό ἔργο *Shimpan Utazaemon* (Ὁ τριγωνικός ἔρωτας)

κοινοτυπίας, τή μελωδική φρασεολογία τῆς χειρονομίας, μέ δύο λόγια, τήν ἴδια τήν ποιότητα πού οἱ ὀνειροφαντασίες τῆς παλαιᾶς θεολογίας ἀπέδιδαν στό ἔνδοξο σῶμα, δηλαδή, τό πράο, τό φωτεινό, τό ἀνάλαφρο, τό λεπτό. Νά τί ἐπιτυχγάνει τό *Μπούνρακου*, νά πῶς μετατρέπει τό φετιχιστικό σῶμα σέ σῶμα ἀξιαγάπητο, νά πῶς ἀρνεῖται τήν ἀντωνυμία τοῦ *ἔμψυχου / ἄψυχου* καί πῶς ἀπαλλάσσεται ἀπό τήν ἔννοια πού κρύβεται πίσω ἀπό κάθε ἐμψύχωση τῆς ὕλης καί πού πολύ ἁπλά ὀνομάζουμε «ψυχή».

Μιά ἄλλη ἀντίθεση πού καταστρέφεται, εἶναι ἐκείνη τοῦ *μέσα / ἔξω*. Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τό δυτικό θέατρο, τῶν τελευταίων αἰώνων· ἔχει οὐσιώδη λειτουργία του νά μᾶς ἀποκαλύψει αὐτό πού θεωροῦμε μυστικό (τά «συναισθήματα», τίς «καταστάσεις», τίς «συγκρούσεις»), ἀποκρύβοντάς μας ταυτόχρονα τό ἴδιο τό τέχνασμα τῆς ἀποκάλυψης (τίς κάθε λογῆς μηχανές, τή σκηνογραφία, τά φτιασιδώματα, τά φωτιστικά σώματα). Ἡ ἰταλική σκηνή εἶναι ὁ χῶρος αὐτῆς τῆς ἀπάτης: ἐδῶ τά πάντα διαδραματίζονται μέσα σ' ἕνα ἐσωτερικό, πού ἕνας κρυμμένος θεατής τό ἀνοίγει, τό κατασκοπεύει, τό τσακώνει καί τό ἀπολαμβάνει κρυφά. Αὐτός ὁ χῶρος εἶναι θεολογικός, εἶναι χῶρος τῆς Ἁμαρτίας: ἀπό τή μιά, κάτω ἀπό τό φῶς τῶν προβολέων, πού προσποιεῖται ὅτι ἀγνοεῖ, ὁ ἠθοποιός, δηλαδή ἡ χειρονομία καί ἡ ὁμιλία, ἀπ' τήν ἄλλη, μέσα στό σκοτάδι, τό κοινό, δηλαδή ἡ συνείδηση. Τό *Μπούνρακου* δέν ἀνατρέπει ἄμεσα τή σχέση τῆς αἴθουσας καί τῆς σκηνῆς (ἐξ ἄλλου, οὔτε κι ὁ Μπέχτ ἔκανε κάτι τέτοιο), ἄν καί οἱ γιαπωνέζικες αἴθουσες εἶναι λιγότερο περιφραγμένες, ἀποπνικτικές καί βαριές ἀπό τίς δικές μας. Τό *Μπούνρακου* ἀλλοιώνει σέ βάθος τόν κινητήριο κρίκο, πού συνδέει τόν ἥρωα μέ τόν ἠθοποιό, καί πού ἐμεῖς τόν ἀντιλαμβανόμαστε πάντοτε σάν τό μέσο πού ἐκφράζει τήν ἐσωτερικότητα. Πρέπει νά θυμηθοῦμε ὅτι οἱ χειριστές τοῦ θεάματος εἶναι ὁρατοί καί ταυτόχρονα ἀπαθεῖς! Οἱ μαυροντυμένοι ἄντρες καταγίνονται μέ τήν κούκλα χωρίς νά ἐπιδεικνύουν κάποια ἐπιδεξιότητα ἤ διακριτικότητα, καί, μποροῦμε νά ποῦμε, χωρίς καμιά αὐτοδιαφημιστική δημαγωγία. Εἶναι σιωπηλοί, γοργοί καί κομψοί, οἱ πράξεις τους μεταβιβάζουν τό νόημα μέ χειρουργική ἀκρίβεια καί χρωματίζονται ἀπ' αὐτό τό μεῖγμα δύναμης καί λεπτότητας, πού σφραγίζει τό γιαπωνέζικο κινησιακό σύστημα καί πού μοιάζει σάν τό αἰσθητικό περίβλημα τῆς ἀποτελεσματικότητας. Ὅσο γιά τόν ἀρχηγό τους, τό κεφάλι του εἶναι ξεσκέπαστο, καθώς ἤδη εἴπαμε πιό πάνω. Τό πρόσωπό του λεῖο, γυμνό καί ἀφτιασίδωτο, φέρνει τή σφραγίδα τοῦ *πολίτη* (καί ὄχι τοῦ θεατρικοῦ ἠθοποιοῦ) καί προσφέρεται πρός ἀνάγνωση στούς θεατές. Ἀλλά αὐτό πού μέ τόση φροντίδα καί ἀκρίβεια μᾶς προσφέρεται νά διαβάσουμε, εἶναι ὅτι στό πρόσωπο αὐτό δέν διαβάζεται τίποτε. Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ αὐτήν τήν ἀπουσία τοῦ νοήματος, πού φεγγοβολεῖ μέσα σέ τόσα ἔργα τῆς Ἀνατολῆς καί πού πολύ δύσκολα μποροῦμε νά κατανοήσουμε, ἐφόσον σέ μᾶς, τό νά ἐπιτίθεσαι στό νόημα σημαίνει ἤ νά τό κρύβεις ἤ νά τό ἀντιστρέφεις, ὄχι ὅμως καί νά τοῦ ἐπιτρέπεις νά ἀπουσιάζει. Στό *Μπούνρακου* οἱ πηγές τοῦ θεάτρου ἐκθέτονται μέσα ἀπ' τήν ἀπουσία τους. Κι' αὐτό πού ἀποπέμπεται ἀπό τή σκηνή εἶναι ἡ ὑστερία, δηλαδή τό ἴδιο τό θέατρο. Στή θέση της μπαίνει ἡ ἀναγκαία γιά τήν παραγωγή τοῦ θεάματος δράση: ἡ ἐργασία παίρνει τή θέση τῆς ἐσωτερικότητας.

Εἶναι λοιπόν μάταιο νά ἀναρωτιέται κανείς, ὅπως ὁρισμένοι εὐρωπαῖοι (ὁ Κλωντέλ...) ἄν ὁ θεατής καταφέρνει ἤ ὄχι νά λησμονήσει τήν παρουσία τῶν χειριστῶν. Τό *Μπούνρακου* οὔτε μᾶς ἀποκρύβει τίποτε οὔτε καί μᾶς ἀποκαλύπτει ἐμφαντικά τά ἐλατήριά του. Κι ἔτσι ἀπαλλάσσει τό θυμικό τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπό κάθε ἴχνος ἱεροῦ καί καταλύει τόν μεταφυσικό δεσμό πού ἡ Δύση ἀναγκαστικά ἐγκαθιδρύει ἀνάμεσα στήν ψυχή καί τό σῶμα, στήν αἰτία καί τό ἀποτέλεσμα, στόν κινητήρα καί τή συσκευή, στόν χειριστή καί τόν ἐκτελεστή, στό Πεπρωμένο καί τόν ἄν-

θρωπο, στὸ Θεό καί τό δημιούργημα[4]: πῶς θά ἦταν δυνατόν νά δοῦμε ἕνα Θεό στή μορφή τοῦ χειριστῆ, τή στιγμή πού αὐτός εἶναι μπροστά στά μάτια μας; Ἡ μαριονέτα τοῦ *Μπούνρακου* δέν κρέμεται ἀπό νήματα. Τό ὅτι δέν ὑπάρχουν πιά νήματα, σημαίνει ὅτι δέν ὑπάρχει πιά οὔτε μεταφορά, οὔτε πεπρωμένο. Ἡ μαριονέτα δέν μαϊμουδίζει πιά τό δημιούργημα τοῦ Θεοῦ, καί ἔτσι ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πιά μαριονέτα στά χέρια τῆς θεότητας, τό *μέσα* δέν ἐπιτάσσει πιά τό *ἔξω*.

Τέλος, τό *Μπούνρακου* ἐπιτίθεται ἐνάντια στή γραφή τοῦ θεάματος, ἐπιχείρηση ἀκόμη πιό ριζοσπαστική. Σέ μᾶς, αὐτή ἡ γραφή συνεπάγεται μιά ψευδαίσθηση ὁλότητας. «*Εἶναι ἀρκετά δύσκολο νά πάψουμε νά θεωροῦμε μιά καλλιτεχνική παράσταση σάν ἕνα ὅλο, ὅπως συχνά τό συνηθίζουμε*», λέει ὁ Μπρέχτ[5]. Γι' αὐτό τό λόγο ὑπάρχουν ἐποχές, λ.χ. ἐκείνη τῶν ἑλληνικῶν χορικῶν ἢ τῆς ἀστικῆς ὄπερας, κατά τίς ὁποῖες θεωροῦμε τή λυρική τέχνη ταυτόχρονη σύμπτωση πολλῶν ἐκφραστικῶν μέσων μέ κοινή καί ἐνιαία καταγωγή (τραγούδι, παίξιμο, μιμική). Αὐτή ἡ καταγωγή εἶναι τό σῶμα· ἡ δέ ποθούμενη ὁλότητα ἔχει γιά πρότυπό της τήν ὀργανική ἑνότητα: τό δυτικό θέαμα εἶναι ἀνθρωπομορφικό[6]. Ἡ χειρονομία του καί ἡ ὁμιλία του (ἀφήνω κατά μέρος τό τραγούδι) σχηματίζουν καί τά δύο μαζί ἕνα μοναδικό πλέγμα, ἕνα εἶδος συμπαγοῦς καί λείου μυϊκοῦ ἱστοῦ, πού ἐπιτρέπει τήν ἔκφραση, χωρίς ὅμως ποτέ νά τή διαιρεῖ· ἡ ἑνότητα τῆς κίνησης καί τῆς φωνῆς παράγει αὐτόν πού παίζει· μέ ἄλλα λόγια, μέσα σ' αὐτή τήν ἑνότητα κατασκευάζεται τό πρόσωπο τοῦ ἥρωα, - δηλαδή ὁ ἠθοποιός. Ἀντίθετα, στή σκηνή τοῦ *Μπούνρακου* δέν ὑπάρχει κανένα πρόσωπο, ἢ ἀκριβέστερα, κανένα πρόσωπο δέν ἐγκαθιδρύεται πάνω στή σκηνή. Ἡ ἀρχική (προσωπική) ψευδαίσθηση ἐξαφανίζεται, ὄχι ἐπειδή οἱ ἠθοποιοί εἶναι ἀπό ξύλο ἢ ὕφασμα (ἀφοῦ εἴδαμε ὅτι στό *Μπούνρακου* τό σῶμα εἶναι κατά κάποιο τρόπο ἀξιαγάπητο), ἀλλά ἐπειδή οἱ ἐκφραστικοί κώδικες ἀποσυνδέονται μεταξύ τους, ἀποκολλοῦνται ἀπό τήν ὀργανική γλίτσα, μέσα στήν ὁποία τούς κρατᾶ δέσμιους τό δυτικό θέατρο.

Στήν πραγματικότητα τό *Μπούνρακου* ἐφαρμόζει τρεῖς ξεχωριστές γραφές, τίς ὁποῖες μᾶς προσφέρει νά διαβάσουμε ταυτόχρονα, μέσα σέ τρεῖς τόπους τοῦ θεάματος: τή μαριονέτα, τό χειριστή, τόν ἀφηγητή: τήν ἐκτελεσμένη χειρονομία, τήν ἐκτελεστική χειρονομία, τή φωνητική χειρονομία. Ἡ φωνή: κατεξοχήν μίζα μέσα στό παιχνίδι τῆς μοντέρνας τέχνης, ἰδιότυπη γλωσσική ὕλη, πού ὅλοι ποθοῦμε τό θρίαμβό της. Ἡ σύγχρονη κοινωνία θαρρεῖ ὅτι ἔφερε στό φῶς τόν πολιτισμό τῆς εἰκόνας (χιλιοειπωμένη ἄποψη), στήν πραγματικότητα ὅμως αὐτό πού κυριαρχεῖ παντοῦ καί ἰδιαίτερα στό ἐλεύθερο χρόνο μας (πού τόν ξοδεύουμε κουβεντιάζοντας) εἶναι ἕνας πολιτισμός τοῦ λόγου. Ἀντίθετα, τό *Μπούνρακου* δίνει ἕναν *περιορισμένο* ρόλο στή φωνή. Ἂν καί δέν τήν καταργεῖ, τῆς προσφέρει ἐντούτοις μιά ἀπόλυτα καθορισμένη λειτουργία, πού οὐσία της εἶναι ἡ κοινοτυπία. Στήν φωνή τοῦ ἀφηγητή συγκεντρώνονται πράγματι: ἡ ἔξαλλη κραυγή, ὁ στριγγός, γυναικεῖος τόνος, οἱ σπασμένοι τονισμοί, οἱ λυγμοί, οἱ παροξυσμοί τῆς ὀργῆς, τῆς οἰμωγῆς τῆς δέησης, τῆς κατάπληξης, τό αἰσχρό πάθος, ὁλόκληρη ἡ κουζίνα τῆς συγκίνησης, ἐπεξεργασμένη φανερά στό ἐπίπεδο αὐτοῦ τοῦ ἐσωτερικοῦ, ἐντοσθιακοῦ σώματος, πού ἔχει σάν μεσολαβητικό τόν λάρυγγα. Ἐπιπλέον, αὐτή ἡ παραφορά δέν δίνεται παρά μέσω τοῦ ἴδιου τοῦ κώδικα τῆς παραφορᾶς. Ἡ φωνή κινεῖται ἀποκλειστικά μέσα ἀπό διάχυτα σημεῖα ἑνός ψυχικοῦ κλονισμοῦ. Ἡ φωνητική ὕλη σπρώχνεται ἔξω ἀπό τό ἀκίνητο σῶμα, τριγωνίζεται ἀπό τό ροῦχο, συνδέεται μέ τό βιβλίο πού τήν καθοδηγεῖ ἀπό τό ἀναλόγιο του, χρυσοκεντιέται ἀπό τούς στεγνούς ἤχους τοῦ shamisen, τούς ὁποίους ὁ μουσικός ἀποδίδει μέ ἐλαφρό φάλτσο (μέ ἀνάρμοστο τρόπο). Ἔτσι γράφεται, κωδικοποιεῖται, γίνεται ἀσυνεχής, ἀντικείμενο εἰρωνίας (ὄχι ὅμως μέ τήν σκωπτική ἔννοια τοῦ ὅρου). Καί ἔτσι αὐτό πού ἐξωτερικεύει ἡ φωνή, σέ τελευταία ἀνάλυση, δέν εἶναι αὐτό πού

4. «Τό Μπούνρακου (...) εἶναι μεταφυσικό θέατρο (...). Ἡ μαριονέτα εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Ὁ χειριστής εἶναι ὁ Θεός. Οἱ βοηθοί εἶναι οἱ ἀγγελιαφόροι τοῦ Πεπρωμένου». (*J. L. Barrault, «Le Bunraku» στά* Cahiers Renaud-Barrault, *ἀρ. 31, Νοέμβριος 1969, σελ. 53*).

[*Θά προσθέσουμε μετά ἀπό τό τσιτάτο τοῦ Ζ. Λ. Μπαρώ καί ἕνα ἄλλο τσιτάτο τοῦ διάσημου συγγραφέα Πώλ Κλωντέλ, πού ὁ Μπάρτ δέν παραλείπει νά ἀναφέρει. Ἐμπνευσμένος ἀπό παραστάσεις Μπούνρακου πού εἶχε δεῖ στήν Ἰαπωνία, ὁ Κλωντέλ ἔγραψε γι' αὐτό τό θέαμα ὡραῖες σελίδες, ἀλλά ἀπό μιά ὀπτική καθαρά μεταφυσική, αὐτή πού ὁ ἴδιος ὁ Μπάρτ ἀρνιέται στό κείμενό του:* «Δέν εἶναι ἠθοποιός πού μιλάει, εἶναι ὁμιλία σέ δράση *γράφει ὁ Κλωντέλ γιά τήν κούκλα.* Τό ξύλινο πρόσωπο ἐνσαρκώνει τήν προσωποποίηση. Πλέει πάνω στό ρευστό σύνορο ἀνάμεσα στό γεγονός καί στήν διήγηση. Οἱ θεατές βλέπουν πάνω του, ὅλα ὅσα ὁ ἀφηγητής ξεφωνίζει ἀπό τό ἀναλόγιό του, ἐνῶ τόν σιγοντάρει τό σαμιζέν, τό ὄργανο πού μεταδίδει τό φρίκιασμα τῶν σφιγμένων νεύρων κι ὁ συνάδελφος στό πλάι, πού μέ ἀναρθρες κραυγές καί μουγκρητά μεταφέρει ὄχι μόνο τήν συγκίνηση τῆς σκηνῆς ἀλλά καί τόν πόθο τοῦ φανταστικοῦ πλάσματος νά ὑπάρξει, τήν προσπάθειά του νά ζωντανέψει. Ἡ μαριονέτα εἶναι σάν φάντασμα. Τά πόδια της δέν ἀκουμποῦν στή γῆ. Κανένα χέρι δέν τήν ἀγγίζει κι ἐκείνη δέν μπορεῖ ν' ἀγγίξει. Ὅλη της ἡ ζωή κι ἡ κίνηση βγαίνουν ἀπ' τήν καρδιά κι ἀπ' αὐτή τή μυστική συνάθροιση ἀπό μασκαρεμένους θαυμαστές πίσω της, ἀπ' αὐτό τό συλλογικό πεπρωμένο πού ἐκείνη ἐκφράζει.» Σ.τ.Σ.]

5. «Ἐντυπώσεις ἀποστασιοποίησης στήν κινέζικη ὑποκριτική τέχνη», *ἀπό τήν* Ἀγορά τοῦ μπρούντζου – *διάλογος γιά ἕναν νέο τρόπο θεατρικοῦ παιξίματος – κεφάλαιο:* «Ἡ τρίτη

νύχτα», Γραπτά γιά τό θέατρο, *τόμος πέμπτος τῆς γερμανικῆς ἔκδοσης Suhrkamp τῶν ἁπάντων τοῦ Μπρέχτ.*

Ἀριστοτέλη, Ποιητικά, *1459α*. «Εἶναι λοιπόν φανερό ὅτι ἡ μυθοπλασία πρέπει νά γίνεται καθώς στίς τραγωδίες, δηλαδή, δραματική καί γύρω ἀπό μιά ὁλόκληρη καί τέλεια πράξη, πού νά ἔχει ἀρχή καί μέση καί τέλος, ὅπως ἕνας ζωντανός ὀργανισμός...»

μεταφέρει (τά «συναισθήματα») ἀλλά τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό, τήν ἴδια της τήν ἐκπόρνευση.

Τό σημαῖνον, προσποιεῖται ὅτι μᾶς μεταδίδει περιεχόμενα, πού παίρνουν τή μορφή τοῦ ἀνέκδοτου ἤ τοῦ πάθους, ἐνῶ παράλληλα, δέν παύει νά ἀντιστρέφεται πονηρά, ὅπως ἕνα γάντι πού τό γυρίζουμε ἀνάποδα.

Ἡ φωνή δίχως νά ἐξαλείφεται (πράγμα πού θά σήμαινε ὅτι τή λογοκρίνουμε, δηλαδή ὅτι ἀναγνωρίζουμε τή σπουδαιότητά της), παραμερίζεται (οἱ ἀφηγητές βρίσκονται πάνω σέ μιά ἐξέδρα στό πλάϊ τῆς σκηνῆς). Τό *Μπούνρακου* προσφέρει στή φωνή ἕνα ἀντίβαρο, ἤ μᾶλλον, μιά ἀντίβαρη κίνηση: τή χειρονομία. Καί εἶναι διπλή: στό ἐπίπεδο τῆς μαριονέτας εἶναι χειρονομία συγκινησιακή (πολλοί κλαῖνε μέ τήν αὐτοκτονία τῆς κούκλας - ἐρωμένης)· στό ἐπίπεδο τῶν χειριστῶν εἶναι πράξη μεταβατική. Στή δική μας θεατρική τέχνη, ἡ ἠθοποιός προσποιεῖται ὅτι δρᾶ,

ἀλλά οἱ πράξεις του δέν εἶναι παρά χειρονομίες: θέατρο καί μόνο θέατρο πάνω στή σκηνή, κι ὅμως πρόκειται γιά δειλό θέατρο. Τό *Μπούνρακου*, ἐξ ὁρισμοῦ, διαχωρίζει τήν πράξη ἀπό τή χειρονομία: ἐπιδεικνύει τή χειρονομία, μᾶς ἀφήνει νά δοῦμε τήν πράξη, ἐκθέτει ταυτόχρονα τέχνη καί ἐργασία, ἀποδίδει στήν κάθε μιά τή δική της γραφή. Ἡ φωνή (καί δέ διακινδυνεύουμε τίποτε ἀφήνοντάς την νά ἐξαντλήσει ὅλες τίς δυνατότητες τῆς γκάμας της), ἡ φωνή λοιπόν συνοδεύεται ἀπό ἕναν τεράστιο ὄγκο σιωπῆς, ὅπου ἐγγράφονται μέ ἀκόμη μεγαλύτερη φινέτσα ἄλλα σημάδια καί ἄλλη γραφή. Κι ἐδῶ, παράγεται μιά πρωτόγνωρη αἴσθηση: μακριά ἀπό τή φωνή καί σχεδόν χωρίς μιμική, αὐτές οἱ δύο σιωπηλές γραφές, ἡ μία μεταβατική ἡ ἄλλη κινησιακή, παράγουν μιά ἔξαρση τόσο μοναδική πού θυμίζει τή διανοητική ἔνταση πού προκαλοῦν ὁρισμένα ναρκωτικά. Ἐπειδή ἡ ὁμιλία δέν εἶναι «καθαρή» (τό *Μπούνρακου* δέν ἀποδίδει καμιά σημασία στήν ἀσκηνικότητα) κι ἐπειδή ἀντίθετα διαπλάθεται σάν ἕνα παιχνίδι, διαλύει τίς πίσσες τοῦ δυτικοῦ θεάτρου: ἡ συγκίνηση δέν ἀναβλύζει πιά, δέν πλημμυρίζει, γίνεται ἀνάγνωση, τά στερεότυπα ἐξαφανίζονται, δίχως ὅμως τό θέαμα νά καταφεύγει στίς πρωτοτυπίες καί στά «εὑρήματα».

Ὅλα αὐτά συναντοῦν, βέβαια, τήν «ἀπόσταση» πού ἀπαιτοῦσε ὁ Μπρέχτ, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ πρῶτος, πρέπει ἴσως νά τό ὑπενθυμίσουμε, πού κατάλαβε τήν κριτική σημασία τοῦ θεάτρου τῆς Ἀνατολῆς καί μᾶς μίλησε γι' αὐτήν. Αὐτή τήν «ἀπόσταση», πού ἐμεῖς θεωροῦμε ἀδύνατη, ἄχρηστη ἢ γελοία καί πού τήν ἐγκαταλείψαμε μέ διάση, παρόλο πού ὁ Μπρέχτ τήν τοποθέτησε μέ μεγάλη ἀκρίβεια στό κέντρο τῆς ἐπαναστατικῆς δραματουργίας (γι' αὐτό ἀκριβῶς τρομοκρατηθήκαμε), αὐτήν τήν ἀπόσταση καί τόν τρόπο λειτουργίας της κατανοοῦμε στό *Μπούνρακου*: χάρη στήν ἀσυνέχεια τῶν κωδίκων, χάρη σ' αὐτή τήν παύση, πού ἐπιβάλλεται στά διαφορετικά χαρακτηριστικά τῆς ἀναπαράστασης, μέ τρόπο ὥστε τό ἐπεξεργασμένο πάνω στή σκηνή ἀντίγραφο νά μήν καταστρέφεται, ἀλλά, κατά κάποιο τρόπο, νά θραύεται, νά χαράσσεται, νά μήν προσβάλλεται ἀπό τή μετωνυμική μόλυνση τῆς φωνῆς καί τῆς χειρονομίας, τῆς ψυχῆς καί τοῦ σώματος, ἡ ὁποία προσβάλλει τόν ἠθοποιό μας.

Τό *Μπούνρακου*, ὁλικό ἀλλά καί διαιρεμένο θέαμα, ἀπορρίπτει βέβαια τόν αὐτοσχεδιασμό: γνωρίζει ὅτι ἡ ἐπιστροφή στόν αὐθορμητισμό θά σήμαινε καί μιά ἐπιστροφή στά στερεότυπα, ἀπ' τά ὁποία κατασκευάζεται τό «βάθος» μας. Ὅπως ὁ Μπρέχτ εἶχε καταλάβει σέ σχέση μέ τόν ἠθοποιό τῆς Ἀνατολῆς (ἀπ' τόν ὁποῖο ποθοῦσε νά πάρει μαθήματα καί νά διαδόσει τά διδάγματά τους), ἐδῶ βασιλεύει ἡ *ἀπαγγελία*[7], τό ἀπόσπασμα τοῦ κώδικα, ἡ σταλιά τῆς γραφῆς, ἐφόσον κανένας ἀπ' τούς ὑπεύθυνους τοῦ παιξίματος δέν μπορεῖ νά ἐπιφορτιστεῖ προσωπικά μέ κάτι πού δέν τό γράφει μόνο αὐτός ὁ ἴδιος. Κι ὅπως συμβαίνει μέ τό μοντέρνο κείμενο, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖον πλέκονται οἱ κώδικες, οἱ ἀναφορές, οἱ μεμονωμένες διαπιστώσεις, οἱ ἀνθολογικές χειρονομίες, πολλαπλασιάζει τή γραμμένη γραμμή, ὄχι χάρη σέ κάποια μεταφυσική ἐπίκληση, ἀλλά μέσω τοῦ παιχνιδιοῦ μιᾶς συνδυαστικῆς πού ἁπλώνεται σ' ὁλόκληρο τόν θεατρικό χῶρο: κάθε στοιχεῖο της θέτει σέ κίνηση κάποιο ἄλλο πού μέ τή σειρά του τό συνεχίζει κ.ο.κ.

Ρολάν Μπάρτ

7. «(Ὁ ἠθοποιός) περιορίζεται ἀπ' τήν ἀρχή στό νά ἀπαγγέλλει ἁπλά καί μόνο τό ρόλο τοῦ προσώπου πού πρέπει νά ἀναπαραστήσει. Ἀλλά μέ ποιά τέχνη! Ἕνα μίνιμουμ ψευδαίσθησης τοῦ ἀρκεῖ. Αὐτά πού δείχνει παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον ἀκόμη καί γιά δσους ἐναντιώνονται σφόδρα στήν τέχνη τοῦ παιξίματός του». («Ἐντυπώσεις ἀποστασιοποίησης στήν κινέζικη ὑποκριτική τέχνη», *στό ἴδιο) – καί ἀλλοῦ:* «Μόλις ὁ ἠθοποιός ἐγκαταλείψει κάθε ὁλική μεταμόρφωση, ἀποδίδει τό κείμενό του ὄχι σάν αὐτοσχεδιασμό, ἀλλά σάν ἀπαγγελία». («Νέα τεχνική τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης», *στό κεφάλαιο* «Σύντομη περιγραφή μιᾶς νέας τεχνικῆς τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης, ἡ ὁποία παράγει μιά ἐντύπωση ἀποστασιοποίησης», Γραπτά γιά τό θέατρο, *τρίτος τόμος).*

(Ἀπό τό περιοδικό *Tel Quel* –καλοκαίρι 1968, ἀρ. 34. *Μετάφραση:* Νίκος Λυγγούρης - Μαρία Νικολακοπούλου.)

Ὁ Ἄιζενστάιν καί τό Καμπούκι

Σέ μιά εὐρωπαϊκή περιοδεία τοῦ 1928, ἡ ὁμάδα ἠθοποιῶν τοῦ Καμπούκι μέ ἀρχηγό τόν περίφημο Ichikawa Sadanji, μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες προσωπικότητες τοῦ γιαπωνέζικου θεάτρου, ἔδωσε παραστάσεις στή Μόσχα καί στό Λένιγκραντ. Τό περιοδικό Zhizn Iskusstvo *ἀφιέρωσε στήν ἐκδήλωση τό τεῦχος του της 19ης Αὐγούστου 1928.* Τό Ἀπροσδόκητο (Nezhadannyi Styk) *ἦταν ἡ προσφορά τοῦ Σέργέι Μιχαήλοβιτς Ἄιζενστάιν στό Ἀφιέρωμα γιά τό Καμπούκι τοῦ περιοδικοῦ τοῦ Λενινγκραντ.*

Δημοσιεύουμε σ' αὐτό τό τεῦχος τό δοκίμιο τοῦ Ἄιζενστάιν (μεταφρασμένο ἀπό τά ἀγγλικά) ἐπιδιώκοτας δύο πράγματα. Πρῶτα μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἀϊζενσταϊνική προβληματική σχετικά μέ τόν χῶρο, ὅπου συγκρούονται δύο ἑτερόκλητες περιοχές, δύο διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις. Ὅπως καί στό, πιό φιλόδοξο, ἄρθρο του: Ἡ κινηματογραφική ἀρχή καί τό ἰδεόγραμμα,* *ὁ Ἄιζενστάιν καταπιάνεται μέ ἕνα παιχνίδι μέ διαφορετικές ἔννοιες κι ἐπεξεργάζεται μέ βίαιο καί ἀκροβατικό κάποτε τρόπο τίς θεωρητικές διασυνδέσεις τῶν δύο χώρων. Ἡ ἐκπληκτική ζωντάνια τῶν παρατηρήσεων τοῦ Ἄιζενστάιν νομίζουμε, δέν ἔχει χάσει τή λάμψη της καί ἐντάσσεται ἄνετα στήν πρώτη ἀπόπειρα ἐξερεύνησης τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ πολιτιστικοῦ χώρου μέσα ἀπό τίς συγκεκριμένες ταινίες, πού κάνουμε ἐδῶ.*

*Ἔπειτα, τό περιοδικό μας δέν παραμέλησε ποτέ τή θεωρητική ἐργασία τοῦ Ἄιζενστάιν πού ἀέναα διαπερνοῦσε, ὀργάνωνε καί θεωρητικοποιοῦσε τήν ἴδια τήν κιμηματογραφική του πρακτική (βλ. π.χ. πῶς μετά ἀπό κάθε τελειωμένη του ταινία, ἐπεξεργάζεται καί μιά προχωρημένη θεωρία τοῦ μοντάζ), ἐνῶ ἀναμφίβολα ἐξακολουθεῖ νά ἔχει μιά αὐτονομία καί μιά δική της ζωή. Γιά τόν Ἄιζενστάιν, τό σύνορο ἀνάμεσα στή θεωρία καί στήν πράξη ἦταν ἀσαφές: περνοῦσε ἀπό τή μιά στήν ἄλλη μέ τήν ἴδια ἄνεση καί ποτέ δέν περιόριζε τά κείμενά του μόνο σέ ἐπεξηγηματικούς ἤ παιδαγωγικούς σκοπούς. Ἀντίθετα τά γραφτά του εἶναι κάπως τρομοκρατικά, δυσπρόσιτα, σκόπιμα διφορούμενα (=διαλεκτικά κατά τόν ἴδιο), σφραγισμένα ἀπό τίς ἀναζητήσεις μιᾶς μορφῆς ἀνάλογης μ' ἐκείνη τῶν ταινιῶν του: ἀδιάκοπα παιχνίδια λέξεων, γιγαντιαῖα χάσματα, «γλυστρήματα», τσιτάτα, θεωρητικές ἀκροβασίες, ρυθμός καί μοντάζ τῶν φράσεων κ.λπ. Ὁ Ἄιζενστάιν – κινηματογραφιστής καί θεωρητικός – θεωρητικοποιεῖ τά πάντα μέ μιά διεστραμμένη σχεδόν ἐμμονή, ἐνῶ δέν ἔπαψε ποτέ νά σαρκάζει τό τίμημα τῆς θεωρίας μέ τό πασίγνωστο τσιτάτο τοῦ Γκαῖτε «*Grau ist die Theorie*» *(Ἄχρωμη εἶναι ἡ θεωρία).*

Τό κάπως ἁπλούστερο κι ἐπικαιρικό δοκίμιο Τό ἀπροσδόκητο *εἶναι τυπικό ἀϊζενσταϊνικό κείμενο τῆς δεκαετίας 1920-30. Βρίσκουμε κι ἐδῶ τήν ἴδια θεωρητική τόλμη, τήν τάση τοῦ κινηματογραφιστῆ νά διεισδύσει σ' ὅσο τό δυνατόν περισσότερους πολιτιστικούς τομεῖς (γραφή, θέατρο, κινηματογράφος, ποίηση....) καί τήν ἀπόπειρά του νά γκρεμίσει τή γέφυρα πού τόν ἔφερνε ἀπό τό θέατρο στό σινεμά – τίς σταθερές τῆς προβληματικῆς του ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.* «Εἶμαι πέρα γιά πέρα βέβαιος, ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι τό σημερινό ἐπίπεδο τοῦ θεάτρου. Τό θέατρο στήν παλιότερη μορφή του ἔχει πεθάνει κι ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει μόνο ἀπό ἀδράνεια». *Τέτοια διακήρυχνε τό 1928 καί θά ἦταν ἐνδιαφέρον νά παρακολουθήσουμε μέ πιό τρόπο ἀργότερα κριτικάρει, καί ἔντεκα χρόνια μετά, ἀρνιέται αὐτή τήν ἄποψη, βλέποντας ὅτι τό θέατρο κατάφερε νά ἐπιζήσει.*

Κι ὕστερα πίσω ἀπό τήν παράτολμή του ἐκλογή ἑνός ἀντικειμένου ἀπόλυτα μακρινοῦ (Ἰαπωνία, Καμπούκι) διακρίνουμε ὁλοκάθαρα τό θεωρητικό του στριφογύρισμα γύρω ἀπό τίς τρεῖς ἔννοιες-κλειδιά τῆς σκέψης του πρίν ἀπό τό 1930

Τό ἐρέθισμα – *τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τό θέαμα (θέατρο /κινηματογράφος) θά μποροῦσε νά γίνει κοινωνικά χρήσιμο, νά χειραφετήσει δηλαδή τόν θεατή του παιδαγωγώντας τον στίς ἐπαναστατικές κατακτήσεις μιᾶς ὁρισμένης ἰδεολογίας, πρόβλημα ὀξύτατο γιά ἕναν κινηματογραφιστή, πού τελικά ἔκανε τίς περισσότερες ταινίες του κατά παραγγελίαν. Σέ ποιές λειτουργίες τοῦ θεατῆ πρέπει, λοιπόν, νά σκοπεύσει, ἄν θέλει νά τόν ἀναγκάσει νά δεχτεῖ τήν ἰδεολογία τῶν ταινιῶν του; Δέν εἶναι τυχαῖο, ὅτι ὁ Ἄιζενστάιν ἐδῶ «τσιτάρει» ἕνα κομμάτι ἀπό τό περίφημο δοκίμιό του* «Μοντάζ τῶν ἀτραξιόν» *(Λέφ, 1923), ὅπου γιόρτασε τόν χειρισμό ὅλων τῶν ἐμπειριῶν ἤ ψυχολογικῶν δομῶν τοῦ θεατῆ, μέσα ἀπό μιά ἀλληλοδιαδοχή τῶν* «ἐπιθετικῶν στιγμῶν», *χαράζοντας μ' ἄλλα λόγια* « τό δρόμο πού φέρνει στή γνώση, περνώντας ἀπό τά πάθη».

Τό ἀπόσπασμα – *στήν προσπάθειά του νά καθορίσει τήν ἐλάχιστη μονάδα κάθε ἐκφραστικῆς ὕλης (θέατρο, ζωγραφική, ποίηση...), πού βέβαια μᾶς ξαναφέρνει στή βία τῆς δομικῆς μονάδας κάθε ταινίας,* στό κόψιμο τοῦ πραγματικοῦ ἀπό τό κινηματογραφικό πλάνο. *Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά βία ἐνάντια στή φύση, ἐννοοῦσε ὁ Ἄιζενστάιν ἀπορρίπτοντας πάντα τά νατουραλιστικά ὁμοιώματα καί τήν ψευτο-φυσική ἀντιμετώπιση τοῦ πραγματικοῦ· εἶναι ἀκόμη μιά συνεχής ἐμπλοκή τοῦ διχασμένου καί δεσμευμένου ὑποκειμένου στή χαρά τῆς νεκροτομῆς καί στή βία τῆς καταστροφῆς* «τοῦ ὅλου», *τοῦ* «συνόλου τῶν πραγμάτων ὅπου δέν μπορεῖ νά ἐπέμβει». *(βλ. τήν ἀντίθετη ἄποψη τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ νεορεαλισμοῦ).*

Τό μοντάζ – *πεμπτουσία τῆς ἀϊζενσταϊνικῆς δημιουργίας.* Μοντάζ τῶν «ἀτραξιόν», διανοητικό καί παθητικό μοντάζ, ἁρμονικό, κάθετο ἤ ἐκτατικό μοντάζ. *Μοντάζ πού πρέπει νά ξαναανακαλύψουμε σ' ὅλη τήν ὁρμητική του καταστροφικότητα* στήν ὑπονόμευση τῆς παιδαγωγικῆς (=τοῦ ἰδεολογικοῦ μαθήματος) ἀπό σκοτεινούς δρόμους καί ἀνομολόγητες ἐπιθυμίες κυριαρχίας. Πῶς ἀλλιῶς μποροῦμε νά δοῦμε σήμερα τήν ἄγρια, «παραφύση» ἀϊζενσταϊνική ἡδονή τοῦ κομματιάσματος καί τῆς συνάρθρωσης τῶν κομματιῶν σ' ἐκστατικές ροές εἰκόνων, ὁρμητικούς καταράχτες μορφῶν, τόνων, σχημάτων, ἀντιστίξεων;*

Κάθε στοχασμός τοῦ Ἄιζενστάιν εἶναι στοχασμός πάνω στόν τρόπο, μέ τόν ὁποῖο ὁ κινηματογράφος γίνεται ἀποτελεσματικότερο ὄργανο ἐπηρεασμοῦ. Κάθε καινούρια ἀνάγνωση τῶν κειμένων του μᾶς φέρνει κοντύτερα στήν πραγματικότητα τῆς δημιουργίας του καί καλύπτει τήν τεχνητή ἀπόσταση μας ἀπό τόν μουμιοποιημένο «μεγαλύτερο κινηματογραφιστή» στό παγκόσμιο κινηματογραφικό μουσεῖο. Κάθε καινούρια προβληματική βασισμένη πάνω στά γραφτά του σβήνει καί τήν ἀντίθετη ὄψη τοῦ μύθου του, τήν ὄψη τοῦ προπαγανδιστῆ, τοῦ διαφημιστῆ τοῦ λόγου τοῦ Σοβιετικοῦ Κράτους. *Ἰδιαίτερα κάθε προβληματική γύρω ἀπό τίς ἀρχές τοῦ ἀϊζενσταϊνικοῦ μοντάζ – τίς ἀρχές τῆς προσωπικῆς του ἀπόλαυσης, τόν ξέφρενο σαδισμό τοῦ δημιουργοῦ, – εἶναι μιά καινούρια ἐπαφή μας μ' ὅ,τι μένει ἀκόμη ζωντανό καί παραγωγικό ἀπό τήν τεράστια ἐπένδυση πόθου καί βίας στή θεωρητική καί κινηματογραφική προσφορά του.*

Νίκος Σαββάτης

* *Ἄρθρο πού δημοσιεύτηκε τό 1929 σάν ἐπίλογος τοῦ βιβλίου τοῦ N. Kaufman ὁ* Γιαπωνέζικος κινηματογράφος *(καί ὄχι σάν «ἀπάντηση» στό «φυλλάδιο» τοῦ Kaufman, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Ἕλληνας μεταφραστής του στό περιοδικό* Φίλμ. *4,74/75). Σημειώνουμε ὅτι πέρα ἀπό τήν ἀγγλική ἀπόδοση τοῦ ἴδιου κειμένου ἀπό τόν Jay Leyda στό* Film Form *(ἐκδ. Dennis Dobson, London, 1951), ὑπάρχει καί μιά γαλλική ἀπόδοση, διαφορετική κάπως, τῶν Luda καί Jean Schnitzer, πού δημοσιεύτηκε στά* Cahiers du Cinéma 215 *μέ τόν τίτλο* Ἐκτός κάδρου.

* *Βλ. καί κείμενο τοῦ φιλμογράφου* Σχετικά μέ τό ρυθμό καί τό μοντάζ, *Σ.Κ. 11.*

Σ.Μ.Ἄιζενστάιν

Τό ἀπροσδόκητο

Ἄκου! ἡ φωνή ἑνός φασιανοῦ
κατάπιε τό πλατύ χωράφι μονορούφι

Yamei[1]

Κάποτε ὁ Τζιβοτσίνι, ὁ γνωστός ἠθοποιός τοῦ θεάτρου Malii, ἀναγκάστηκε νά ἀντικαταστήσει – τήν τελευταία στιγμή – τόν Λαβρώφ, τόν κοσμαγάπητο μπάσο τῆς Μόσχας, σέ μιά ὄπερα, *Τόν ἐρωτευμένο Μπαγιαντέρκα.* Ἀλλά ὁ Τζιβοτσίνι δέν ἔκανε γιά τραγουδιστής. *«Μά πῶς εἶναι δυνατό νά παίξεις τόν ρόλο Βασίλη Ἰγνάτιεβιτς;»* Ὁ Τζιβοτσίνι δέν ἔχασε τό κουράγιο του. Εἶπε χαρούμενα: *«Ὅσες νότες δέν μπορῶ νά τίς πιάσω μέ τή φωνή μου, θά τίς παρασταίνω μέ τά χέρια».*[2]

Τό θέατρο Καμπούκι μᾶς ἐπισκέφτηκε - θαυμάσια ἐκδήλωση θεατρικῆς κουλτούρας.

Ἀπό κάθε κριτική ἀναβλύζουν ἔπαινοι γιά τήν καταπληκτική μαστοριά του. Ὅμως πολύ λίγο ἐπαινέθηκε αὐτό πού πραγματικά εἶναι τό θαῦμα του. Τά «μουσειακά» στοιχεῖα του, ὅσο κι ἄν εἶναι ἀναντικατάστατα γιά ὅποιον ἐκτιμάει τήν ἀξία τους, δέν μποροῦν μόνα τους νά μᾶς δώσουν μιά ἱκανοποιητική ἐκτίμηση αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, αὐτοῦ τοῦ θαύματος. Ἕνα θαῦμα πρέπει νά προωθεῖ τήν πολιτιστική πρόοδο, δυναμώνοντας καί ἐρεθίζοντας τά πολιτιστικά προβλήματα τοῦ καιροῦ μας. Οἱ ἄνθρωποι ἀποδιώχνουν τελικά τό Καμπούκι μέ κοινότυπες φράσεις ὅπως: «Τί μουσικότητα!», «Τί ὡραία χρήση τῶν ἀντικειμένων!», «Τί πλαστικότητα!». Καί φτάνουμε στό συμπέρασμα ὅτι δέν ἔχουμε τίποτα νά μάθουμε, ὅτι (ὅπως κάποιος ἀπό τούς πιό σεβαστούς κριτικούς μας ἀνακοίνωσε) δέν ἔχουμε τίποτα τό καινούριο νά δοῦμε: Ὁ Μέγιερχολντ εἶχε ἤδη ἁρπάξει ὅλα τά λάφυρα ἀπό τό Γιαπωνέζικο θέατρο!

Πίσω ἀπό τίς ἀηδιαστικές γενικότητες φανερώνονται κάποιες πραγματικές στάσεις. Τό Καμπούκι εἶναι συμβατικό! Πῶς μποροῦν τέτοιες συμβάσεις νά συγκινοῦν εὐρωπαίους! Ἡ μαστοριά του εἶναι μονάχα μιά ψυχρή τελειοποίηση τῆς μορφῆς! Καί τά ἔργα πού παρασταίνουν εἶναι φεουδαρχικά! Τί ἐφιάλτης!

1. Ἀπό τά Ποιήματα Χαϊκού, παλιά καί σύγχρονα (Haïku Poems, Ancient and Modern) *μεταφρασμένα καί σχολιασμένα ἀπό τόν Mihamori Asataro, Τόκυο, Ἑταιρία Μαροῦχεν, 1949.*

2. Ἀπό μιά συλλογή ἀνεκδότων γιά τόν Βασίλη Ἰγνάτιεβιτς Τζιβοτσίνι.

Ο Αϊζενστάιν μ' ένα ήθοποιό τοῦ Καμπούκι σέ μιά περιοδεία τοῦ γιαπωνέζικου Θεάτρου τό 1928

Περισσότερο ἀπό ὁποιοδήποτε ἄλλο ἐμπόδιο αὐτός ὁ συμβατισμός μᾶς κρατάει ἀπό τό νά χρησιμοποιήσουμε σωστά ὅ,τι μποροῦμε νά δανειστοῦμε ἀπό τό Καμπούκι.

Τοῦτος, ὅμως ὁ συμβατισμός πού τόν μάθαμε «ἀπό τά βιβλία» ἀποδείχνεται στήν πραγματικότητα συμβατισμός ἐξαιρετικά σημαντικῶν σχέσεων. Οἱ συμβατικότητες τοῦ Καμπούκι δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο αὐτές οἱ στυλιζαρισμένες καί προσχεδιασμένες μανιέρες πού γνωρίζουμε ἀπό τό δικό μας θέατρο, πού μεταμοσχεύτηκαν τεχνητά ἔξω ἀπό τίς τεχνικές ἀπαιτήσεις τῆς συλλογιστικῆς του. Στό Καμπούκι οἱ συμβάσεις ἔχουν μιά βαθειά λογική ὅπως καί σ' ὅποιο ἀνατολίτικο θέατρο, στό Κινέζικο γιά παράδειγμα.

Ἕνα ἀπό τά πρόσωπα τοῦ Κινέζικου θεάτρου εἶναι «τό πνεῦμα τοῦ στρειδιοῦ». Κυτάξτε τό μπογιάτισμα τοῦ ἠθοποιοῦ πού παίζει αὐτό τό ρόλο, τούς διαφορους ὁμόκεντρους κύκλους πού ἀγγίζονται κι ἁπλώνονται δεξιά κι ἀριστερά ἀπό τή μύτη,ἀναπαράγοντας γραφικά τά δύο μισά τοῦ ὄστρακου, κι ἀμέσως φαίνεται ξεκάθαρα ὅτι εἶναι ἀπόλυτα δικαιολογημένο. Δέν εἶναι οὔτε λιγότερο οὔτε περισσότερο σύμβαση ἀπό τίς ἐπωμίδες ἑνός στρατηγοῦ. Ἀπό τή γέννησή τους γιά στενά ὠφελιμιστικούς λόγους, γιά νά προστατεύσουν τούς ὤμους ἀπό τά χτυπήματα τοῦ πέλεκυ, μέχρι τό γέμισμά τους μέ μικρά ἀστέρια, διακριτικά τῆς ἱεραρχίας, οἱ ἐπωμίδες ὑπακούουν στίς ἴδιες ἀρχές μέ τό γαλάζιο βάτραχο πού ζωγραφίζεται στό μέτωπο τοῦ ἠθοποιοῦ, πού παίζει τό «πνεῦμα» τοῦ βατράχου.

Κι ἄλλη μιά σύμβαση παίρνεται κατ' εὐθείαν ἀπό τή ζωή.Στήν πρώτη σκηνή τοῦ Chushingura[3] ὁ Shocho, πού παίζει μιά παντρεμένη, ἐμφανίζεται χωρίς φρύδια καί μέ μαυρισμένα δόντια. Αὐτός ὁ συμβατισμός δέν εἶναι καθόλου ἐξωπραγματικότερος ἀπό τή συνήθεια τῶν γυναικῶν τῶν ἑβραίων, πού κουρεύουν τό κεφάλι τους γιά ν' ἀφήσουν ἀκάλυπτα τά αὐτιά τους, οὔτε ἀπό τή συνήθεια τῶν κοριτσιῶν τῆς Κομσομόλ πού φοροῦν κόκκινα μαντήλια, σάν κάποιο εἶδος «μορφῆς». Σέ διάκριση ἀπό τήν εὐρωπαϊκή πρακτική, ὅπου ὁ γάμος κατάντησε νά προφυλάει ἀπό τούς κινδύνους τῶν ἐλευθέρων δεσμῶν, στήν ἀρχαία Ἰαπωνία (τήν ἐποχή τοῦ ἔργου) ἡ παντρεμένη γυναίκα κατάστρεψε τή γοητεία της, ὅταν δέν εἶχε πιά τήν ἀνάγκη της. Ἔβγαζε τά φρύδια της καί μαύριζε (ἤ κάποτε κι ἔβγαζε) τά δόντια της.

Ἄς προχωρήσουμε σέ κάτι σημαντικότερο, τίς συμβατικότητες πού ἑρμηνεύονται ἀπό τήν ἰδιαίτερη κοσμοαντίληψη τῶν Γιαπωνέζων. Αὐτό φανερώνεται μ' ἐξαιρετική καθαρότητα στή διάρκεια τῆς ἴδιας τῆς ἄμεσης παρακολούθησης τῆς παράστασης καί σέ ἰδιαίτερο βαθμό, πού καμιά περιγραφή δέν κατάφερε νά μᾶς μεταδώσει.

Κι ἐδῶ βρίσκουμε κάτι ἐντελῶς ἀποσδόκητο – μιά συνάρθρωση τοῦ θεάτρου Καμπούκι μ' αὐτές τίς ἀκραῖες ἀναζητήσεις στό θέατρο, ὅπου τό θέατρο μεταμορφώνεται σέ κινηματογράφο μπαίνει στό πιό καινούριο στάδιο τῆς ἀνάπτυξής του: τήν *ἠχητική* ταινία.

Ἡ ὀξύτερη διάκριση ἀνάμεσα στό Καμπούκι καί τό θεατρό μας, βρίσκεται – ἄν μπορεῖ νά ἐπιτραπεῖ μιά τέτοια ἔκφραση – *σ' ἕνα μονισμό τοῦ συνόλου.*

Μᾶς εἶναι οἰκεῖο τό συγκινησιακό σύνολο τοῦ θεάτρου τέχνης τῆς Μόσχας – τό σύνολο μιᾶς ἑνοποιημένης συλλογικῆς «δεύτερης ἐμπειρίας». Ὅπου τό σύνολο παραλληλίζεται μέ τό «σύνολο» στήν ὄπερα (ὀρχήστρα, χορωδία καί σολίστες). Ὅταν καί τά σκηνικά συνεισφέρουν σ' αὐτό τόν παραλληλισμό, τό θέατρο τότε καθορίζεται ἀπ' αὐτή τή βρωμισμένη λέξη «συνθετικό». Τό «ζωϊκό» σύνολο τελικά ἐκδικήθηκε μέσα ἀπ' αὐτή τήν παλιωμένη μορφή ὅπου ὁλόκληρη ἡ σκηνή κακαρίζει, γαυγίζει καί μουκανίζει φκιάνοντας μιά νατουραλιστική ἀπομίμηση τῆς

3. Τό ἔργο Chushingura *εἶναι πιθανότατα ἀπό τά πιό φημισμένα στό ρεπερτόριο τοῦ* Καμπούκι. *Ἱστορικό δράμα τοῦ Τακέντα Ἰζοῦνο διηγεῖται, βασισμένο σέ θρύλους, τήν ἱστορία 47 ἔκπτωτων καί περιπλανώμενων σαμουράι, πού μετά τήν ὁλοφονία τοῦ ἀφέντη τους, ὑποδύονται τούς ὑπηρετες στό δολοφόνο του καί στό τέλος τόν ἐκδικοῦνται, σκοτώνοντάς τον. Αὐτό τό δράμα zidaigeki (βλ. στό κείμενο τοῦ M. Κούκιου) ἔγινε γνωστό στήν Εὐρώπη μέ τίτλο* 47 Ronins *καί φαίνεται ὅτι μεταφέρθηκε στήν ὀθόνη πιό συχνά ἀπ' ὅτι οἱ* Τρεῖς σωματοφύλακες. *Ὁ Σόζο Μακίνο (1878 – 1929) πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν πρωτοπόρος τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου γύρισε τρεῖς ἐκδοχές του, τό 1913, τό 1919 καί τό 1927. Ἄλλες ἀποδόσεις του ἦταν οἱ ταινίες τοῦ Κινουγκάζα (1932) καί τοῦ Μιζογκούσι (1942).*

Τό Chushngura *ἦταν ἕνα ἀπό τά ἔργα τοῦ ρεπερτορίου τοῦ* Καμπούκι *στή σοβιετική περιοδεία του τό 1928 κι ὁ Shocho πού ἀναφέρεται στό κείμενο, ἦταν ὁ πρῶτος στούς γυναικείους ρόλους τοῦ* Καμπούκι *στήν περιοδεία του στή Μόσχα.*

(Σ. τ. Σ.)

ζωῆς πού ζοῦν ὅσοι ἄνθρωποι «παρακολουθοῦν τό θέαμα».

Οἱ Γιαπωνέζοι μᾶς ἔδειξαν μιάν ἄλλη, ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα μορφή συνόλου – *τό μονιστικό σύνολο.* Ἠχος-κίνηση-χῶρος-φωνή ἐδῶ δέν *συνοδεύουν* (κι οὔτε πηγαίνουν παράλληλα) ὁ ἕνας τήν ἄλλη, ἀλλά λειτουργοῦν σάν στοιχεῖα *πού ἔχουν τήν ἴδια σπουδαιότητα:*

Τό πρῶτο σχετικό πράγμα πού μᾶς ἔρχεται στό μυαλό ὅταν βρισκόμαστε μπορστά στήν ἐμπειρία τοῦ Καμπούκι εἶναι τό *ποδόσφαιρο,* τό πιό συλλογικό, συνολικό ἄθλημα. Φωνές, κτύποι, μιμικές κινήσεις, κραυγές τοῦ ἀφηγητή, ὀθόνες πού διπλώνονται – ὅλα αὐτά εἶναι τά μπάκ, τά χάφ, οἱ τερματοφύλακες, οἱ ἐπιθετικοί παῖκτες καθώς δίνουν ὁ ἕνας στόν ἄλλο τή δραματική μπάλα καί προωθοῦνται πρός τό τέρμα: τόν ζαλισμένο θεατή.

Μᾶς εἶναι ἀδύνατο νά μιλήσουμε γιά «συνοδεῖες» (ἀκομπανιαμέντα) στό Καμπούκι – μέ τόν ἴδιο τρόπο πού δέν θά λέγαμε ποτέ ὅτι στό περπάτημα ἤ στό τρέξιμο, τό δεξί πόδι «συνοδεύει τό ἀριστερό καί τά δύο μαζί συνοδεύουν τό διάφραγμα»

Ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά μοναδική μονιστική αἴσθηση θεατρικῆς «πρόκλησης». Ὁ Γιαπωνέζος ἀντιμετωπίζει κάθε θεατρικό στοιχεῖο ὄχι σάν ἀσύμμετρη μονάδα ἀνάμεσα στίς ποικίλες κατηγορίες ἐπίδρασης (πάνω στά διάφορα αἰσθητήρια ὄργανα), ἀλλά σάν μιά ἁπλή μονάδα *θεάτρου.*

«... ἡ φλυαρία τοῦ Ὀστοῦζεφ τό ἴδιο μέ τή ρόζ στενή φόρμα τῆς πριμαντόνα, ἕνα χτύπημα στό ταμποῦρλο ὅσο κι ὁ μονόλογος τοῦ Ρωμαίου, τό τραγούδι τοῦ γρύλλου ὅμοιο μέ τήν κανονιά πού πέφτει πάνω ἀπ' τά κεφάλια τῶν θεατῶν...»[4]

Τέτοια ἔγραφα τό 1923, βάζοντας τό σημάδι τῆς ἰσότητας ἀνάμεσα στά στοιχεῖα κάθε κατηγορίας, καθορίζοντας θεωρητικά τή βασική *ἑνότητα τοῦ θεάτρου,* πού τή ὀνόμασα «ἀτραξιόν».

Ὁ Γιαπωνέζος μέσα ἀπό τή δική του, ἐνστικτώδη βέβαια, πρακτική, κάνει μιά ὁλοκληρωμένη, 100% ἐπίκληση, μέ τό θέατρό του, ὅπως αὐτή πού εἶναι τότε στό μυαλό του. Ἀπευθυνόμενος στά διάφορα ἀντιληπτήρια ὄργανα, «χτίζει» τό ἄρθοισμά του καταλήγοντας σέ μιά μεγάλη *ὁλοκληρωτική* πρόκληση τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ, χωρίς νά προσέχει ποιό ἀπό τά μονοπάτια ἀκολουθεῖ.*

Στή θέση τῆς *συνοδείας* ἡ ἀπογυμνωμένη μέθοδος τῆς *μετάθεσης* ἀστράφτει στό θέατρο Καμπούκι. Μεταθέτοντας τό βασικό συναισθηματικό στόχο ἀπό τό ἕνα ὑλικό στό ἄλλο, ἀπό τή μιά κατηγορία τῆς «πρόκλησης» σέ ἄλλη.

Ἡ ἐμπειρία τοῦ Καμπούκι φέρνει στό μυαλό ἕνα ἀμερικάνικο μυθιστόρημα, μέ ἥρωα τόν ἄνθρωπο πού τοῦ ἔχουν μετατοπίσει τό ὀπτικό καί τό ἀκουστικό νεῦρο, μέ τέτοιο τρόπο πού ἀντιλαμβάνεται φωτεινές δονήσεις σάν ἤχους, καί τρεμουλιάσματα τοῦ ἀέρα σάν χρώματα: *ἀκούει τό φῶς καί βλέπει τούς ἤχους.* Νά, λοιπόν, τό ἴδιο συμβαίνει καί στό Καμπούκι! Πραγματικά «ἀκοῦμε κίνηση» καί «βλέπουμε ἦχο».

Παράδειγμα: ὁ Yuranosuke φεύγει ἀπό τό κάστρο πού ἔχει παραδοθεῖ. Καί προχωρεῖ ἀπό τό βάθος τῆς σκηνῆς πρός τά ἐμπρός, τό πρῶτο πλάνο. Ξαφνικά ἡ ὀθόνη τοῦ βάθους μέ τήν καστρόπορτα ζωγραφισμένη σέ φυσικές διαστάσεις (γκρό-πλάν), τυλίγεται κι ἀπομακρύνεται. Στή θέση της βρίσκεται μιά ἄλλη ὀθόνη μέ μιά μικροσκοπική πύλη ζωγραφι-

* *Ἀκόμη κι ὅτι τρώγεται σ' αὐτό τό Θέατρο, δέν εἶναι τυχαῖο! Δέν εἶχα τήν εὐκαιρία νά ἀνακαλύψω ἂν τό φαγητό εἶναι στοιχεῖο μιᾶς λειτουργίας. Τρῶνε ὁτιδήποτε βροῦν ἤ ἔχουν καθορισμένο διαιτολόγιο; Ἂν συμβαίνει τό δεύτερο, τότε πρέπει νά συμπεριλάβουμε στό σύνολο καί τήν αἴσθηση τῆς γεύσης.*

4. *Κομμάτι ἀπό τό ἄρθρο* Μοντάζ τῶν ἀτραξιόν, *πού δημοσιεύτηκε τό Μάρτη τοῦ 1923 στό Λέφ.*

σμένη πάνω της (γενικό πλάνο). Αὐτό σημαίνει ὅτι ὁ ἥρωας ξεμακραίνει ἀκόμα πιό πολύ. Ὁ Yuranosuke προχωρεῖ. Στό βάθος τραβοῦν μιά καφέ-πράσινη-μαύρη κουρτίνα, πού δείχνει ὅτι τό κάστρο ἔχει τώρα χαθεῖ ἀπ' τά μάτια του. Κι ἄλλα βήματα. Ὁ Yuranosuke ἔχει πιά πάρει τόν «ὁλάνθιστο δρόμο». Αὐτή ἡ τελευταία μετακίνηση τονίζεται... ἀπό τό *σαμιζέν,** δηλαδή ἀπό τόν ἦχο!!!

Πρώτη μετακίνηση - βήματα, μιά μετακίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ *μέσα στό χῶρο.*

Δεύτερη μετακίνηση - μιά ἐπίπεδη *ζωγραφιά:* ἡ ἀλλαγή στό βάθος.

Τρίτη μετακίνηση - μιά ἔνδειξη πού ἐξηγεῖται *διανοητικά:* καταλαβαίνουμε, ὅτι ἡ κουρτίνα «σβήνει» κάτι πού βλέπουμε.

Τέταρτη μετακίνηση - *ἦχος!*

Νά ἕνα παράδειγμα μιᾶς καθαρά κινηματογραφικῆς μεθόδου ἀπό τό τελευταῖο κομμάτι τοῦ Chushingora.

Μετά ἀπό μιά μικρή πάλη («γιά μερικά μέτρα») ἔχουμε ἕνα «σπάσιμο» - μιά ἄδεια σκηνή, ἕνα τοπίο. Ἔπειτα ἡ πάλη ξαναρχίζει. Εἶναι ἀκριβῶς τό ἀντίστοιχο μέ τό κάτ πού θά κάναμε (σέ μιά ταινία) στό γενικό πλάνο κάποιου τοπίου γιά νά δημιουργήσουμε μιά αἴσθηση στή σκηνή. Ἐδῶ κάτ σ' ἕνα ἄδειο, νυχτερινό χιονισμένο τοπίο (στήν ἄδεια σκηνή). Καί στή συνέχεια μετά ἀπό μερικά ἀκόμα «μέτρα», δυό ἀπό τούς «47 Ronins»[3] παρατηροῦν ἕνα καλύβι ὅπου ἔχει κρυφτεῖ ὁ κακός (πράγμα πού ὁ θεατής ξέρει ἤδη). Ὅπως καί στόν κινηματογράφο, μέσα σέ τέτοια ὀξυμένη δραματική στιγμή, πρέπει νά τραβήξουμε κάποιο φρένο. Στό *Ποτέμκιν,* ἀφοῦ γίνεται ἡ προετοιμασία γιά τό παράγγελμα «Πῦρ»!, γιά τόν τουφεκισμό τῶν κουκουλωμένων ἀπό τό καραβόπανο ναυτῶν, ὑπάρχουν διάφορα πλάνα «ἀδιάφορων» μερῶν τοῦ θωρηκτοῦ πρίν δοθεῖ τό τελικό πρόσταγμα: ἡ πλώρη, οἱ μποῦκες τῶν κανονιῶν, ἕνα σωσίβιο κ.ἄ. Πατάμε τό φρένο τῆς δράσης, κι ἡ ἔνταση σφίγγει σάν τανάλια.

Ἡ στιγμή τῆς ἀνακάλυψης τοῦ κρυσφήγετου πρέπει νά τονιστεῖ. Γιά νά βρεθεῖ ἡ *σωστή* λύση γι' αὐτή τή στιγμή, αὐτός ὁ τόνος πρέπει νά μορφοποιηθεῖ ἀπό τό ἴδιο ρυθμικό ὑλικό- ἕνα ξαναγύρισμα στό ἴδιο νυχτερινό ἄδειο, χιονισμένο τοπίο...

Τώρα, ὅμως, ἔχουν βγεῖ ἄνθρωποι στή σκηνή. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ Γιαπωνέζοι βρίσκουν βέβαια τή σωστή λύση - κι εἶναι τό *φλάουτο* πού βγαίνει στή σκηνή θριαμβευτικά. Κι ἐξακολουθεῖς νά *βλέπεις* τά ἴδια χιονισμένα λειβάδια, τήν ἴδια νύχτα καί ἄδεια ἀπεραντωσύνη γεμάτη ἠχώ, πού *ἄκουγες* πρίν λίγο, ὅταν *κοίταζες* τήν ἄδεια σκηνή.

Κάποιες φορές (καί συνήθως τή στιγμή πού τά νεῦρα κοντεύουν νά σπάσουν ἀπ' τό τέντωμα) οἱ Γιαπωνέζοι διπλασιάζουν τά «ἐφφέ» τους. Κυριαρχώντας πάνω στίς ἰσοδυναμίες τῶν ὀπτικῶν καί τῶν ἀκουστικῶν εἰκόνων, ξαφνικά δίνουν καί *τίς δυό,* ὑψώνοντάς τες στό τετράγωνο, καί λογαριάζοντας ἔξυπνα τό χτύπημα τῆς αἰσθητικῆς τους στέκας ἀκριβῶς στό στόχο τους, τόν ἐγκέφαλο τοῦ θεατή. Ὁ καλύτερος τρόπος νά περιγράψω αὐτόν τόν συνδυασμό εἶναι τό χέρι τοῦ Ichikawa Ennosuke πού κουνιέται καθώς κάνει χάρα-κίρι, μέ τόν θρηνητικό ἦχο ἐκτός σκηνῆς, τό *γραφικό* ἀντίστοιχο τῆς κίνησης τοῦ μαχαιριοῦ.

Νά τό λοιπόν: «*Ὅσες νότες δέν μπορῶ νά πιάσω μέ τή φωνή μου, θά τίς παρασταίνω μέ τά χέρια*». Ἐδῶ ὅμως καί ἡ φωνή τίς ἔπιασε καί τά

* «... ἡ μουσική γιά σαμιζέν βασίζεται σχεδόν ὁλοκλήρωτικά στό ρυθμό, κι ὄχι στή μελωδία γιά νά περιγράψει τή συγκίνηση. Ὁ ἦχος εἶναι ἀνεξάντλητος κι οἱ μουσικοί τοῦ σαμιζέν, γκρουπάροντας ἤχους σέ μεταβαλλόμενους ρυθμούς, καταφέρνουν τά ἀποτελέσματα πού θέλουν... Ντρίν, ντρίν, ντράν: ἀβρότητα, σκληρότητα, κακία, ἠρεμία. Τό χιόνι πού πέφτει, τό πέταγμα πουλιῶν, ἄνεμος στίς κορφές τῶν δένδρων. Ἀψιμαχία καί συμπλοκή, ἡ γαλήνη τοῦ *σελήνόφωτος* ὁ πόνος τοῦ χωρισμοῦ, ἡ ἔνταση τῆς ἀνοιξῆς. Ἡ ἀσθενικότητα τῶν γηρατιῶν, ἡ χαρά τῶν ἐραστῶν. Αὐτά καί πολύ περισσότερα ἀκόμα ἐκφράζει τό σαμιζέν σ' ὅσους μποροῦν νά κοιτάζουν πέρα ἀπό τήν κουρτίνα πού χωρίζει αὐτόν τόν μουσικό κόσμο ἀπό τά δυτικά αὐτιά, ἀφοῦ αὐτός ὁ κόσμος εἶναι γεμάτος ἀπό ἐκθαμβωτικές μουσικές συμβάσεις μᾶλλον κι ὄχι μελωδία». *Zoë Kincaid,* Kabouki, The Popular Stage of Japan (Καμπούκι, ἡ λαϊκή σκηνή τῆς Ἰαπωνίας), *Λονδίνο, Macmilan and Co, 1925, σελ. 199 – 200.*

Ο ήθοποιός Bando Mistuguro II στό ρόλο τοῦ Ishie-Guizo, στό ἔργο Hanayama Bunroku Soya (1794). Ἔστάμπα τοῦ Sharaku, διάσημου χαράκτη τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα, γνωστοῦ ἀπό τά πορτραίτα του τῶν ἠθοποιῶν τοῦ Καμπούκι τῆς ἐποχῆς.

χέρια τίς ἔδειξαν. Κι ἐμεῖς μένουμε ἔκθαμβοι μπροστά σέ τέτοια τελειότητα τοῦ μοντάζ.

Ὅλοι ξέρουμε τίς τρεῖς ἐρωτήσεις παγίδες: Τί σχῆμα ἔχει μιά στριφτή σκάλα; Πῶς μπορεῖς νά περιγράψεις τό «συμπαγῶς». Τί εἶναι «φουσκοθαλασσιά»; Δέν μπορεῖ κανείς νά διατυπώσει ἀπαντήσεις πού τίς ἔχει ἀναλύσει τό μυαλό, σ' αὐτές τίς ἐρωτήσεις. Ἴσως ὁ Baudouin de Courtenay* ξέρει νά ἀπαντήσει, ἐνῶ ἐμεῖς ἀναγκαστικά θά ἀπαντήσουμε μέ χειρονομίες. Δείχνουμε τή δύσκολη ἔννοια «συμπαγῶς» μέ μιά σφιγμένη γροθιά κ.λπ.

Καί τό σημαντικότερο εἶναι ὅτι τέτοια περιγραφή εἶναι *ἀπόλυτα ἱκανοποιητική*. Κι ἐμεῖς ἀκόμη εἴμαστε λίγο Καμπούκι! Ὄχι ὅμως ὅσο θἄπρεπε!

Στή «*Διακύρυξή*»[5] μας γιά τήν ἠχητική ταινία γράψαμε γιά μιά ἀντιστικτική μέθοδο σύζευξης τῶν ὀπτικῶν κι ἀκουστικῶν εἰκόνων. Γιά νά ἀποκτήσουμε αὐτή τή μέθοδο πρέπει νά ἀναπτύξουμε μιά καινούρια *αἴσθηση: Τήν ἱκανότητα νά σμικρύνουμε τίς ὀπτικές κι ἀκουστικες ἀντιλήψεις σ' ἕναν «κοινό παρονομαστή»*.

Τήν ἱκανότητα αὐτή τήν ἔχει τέλεια τό Καμπούκι. Κι ἐμεῖς - διασχίζοντας τούς διαδοχικούς Ρουβίκωνες πού τρέχουν ἀνάμεσα στό θέατρο καί τόν κινηματογράφο κι ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο καί στήν ὁμιλούσα ταινία - πρέπει ἐπίσης νά τήν ἀποκτήσουμε. Μποροῦμε νά μάθουμε ἀπ' τούς Γιαπωνέζους πῶς θά κυριαρχήσουμε πάνω σ' αὐτή τήν καινούργια αἴσθηση. Ὅσο ξεκάθαρα ὁ ἰμπρεσσιονισμός χρωστάει πολλά στή γιαπωνέζικη στάμπα, κι ὁ μετά-ἰμπρεσσιονισμός στή νέγρικη γλυπτική, τόσο ἡ ἠχητική ταινία θά εἶναι ἐπίσης χρεωμένη στούς γιαπωνέζους.

Κι ὄχι μόνο στό γιαπωνέζικο θέατρο, γιατί αὐτά τά θεμελιακά στοιχεῖα, νομίζω, διεισδύουν βαθειά σ' ὅλες τίς ἀπόψεις τῆς γιαπωνέζικης κοσμοαντίληψης. Σίγουρα σ' ὅλα αὐτά τά ἀτελή κομμάτια τῆς γιαπωνέζικης κουλτούρας πού μοῦ ἦταν δυνατό νά προσεγγίσω, μοῦ φαίνεται ὅτι αὐτό τό πότισμα φτάνει μέχρι τό μεδούλι.

Δέν χρειάζεται νά κοιτάξουμε πέρα ἀπό τό Καμπούκι γιά παραδείγματα παρόμοιων ἀντιλήψεων τοῦ νατουραλιστικοῦ τρισδιάστατου καί τῆς ἐπίπεδης ζωγραφιᾶς. «Ξένο»; Μά πρέπει ὁπωσδήποτε αὐτή ἡ κατσαρόλα νά βράσει μέ τό δικό της ζουμί προτοῦ δοῦμε μέ τά μάτια μας τήν τέλεια ἱκανοποιητική λύση ἑνός καταράχτη φτιαγμένου ἀπό κάθετες γραμμές σάν φόντο, κι ἐπάνω του ἕνα πονηρό, φιδίσιο δράκο ἀπό ἀσημόχαρτο, δεμένο ἀπό μιά κλωστή, νά κολυμπάει ἀπελπισμένα. Ἤ ξαναδιπλώνοντας τούς ἀδιαπέραστους τοίχους ἑνός αὐστηρά κυβιστικοῦ σπιτιοῦ γιά τσάι «τῆς κοιλάδας μέ τίς βεντάλιες», ἀποκαλύπτεται μιά κρεμασμένη ὀθόνη στό βάθος, μέ μιά «προοπτική» γαλαρία νά τρέχει λοξά στό κέντρο της. Τά σκηνκά γιά τό θέατρό μας ποτέ δέν γνώρισαν τέτοιο διακοσμητικό κυβισμό, οὔτε καί τέτοιο πρωτογονισμό τῆς ζωγραφισμένης προοπτικῆς. Οὔτε, ἀκόμη περισσότερο, τέτοια *ταυτόχρονη διείσδυση* - ἐδῶ ὁλοφάνερα γλυστράει μέσα στά πάντα.

Κοστούμι: Στό χορό τοῦ φιδιοῦ ἡ Odato Goro βγαίνει στή σκηνή δεμένη μ' ἕνα σχοινί πού ἐκφράζεται ἐπίσης, μέσα ἀπό μετάθεση, στό σχέδιο τοῦ φορέματος της (μιά ἐπίπεδη εἰκόνα σχοινιοῦ) καί ἀκόμη καί ἡ φαρδιά ζώνη της στρίβεται σ' ἕνα τρισδιάστατο σχοινί, τήν τρίτη κατά σειρά μορφή (σχοινίοῦ).

* *Καθηγητής τῆς συγκριτικῆς φιλολογίας στό πανεπιστήμιο τῆς Πετρούπολης.*

5. *Ἡ ἱστορική αὐτή* Διακήρυξη, *δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στό περιοδικό τοῦ Λένινγκραντ* Zhizn Iskusstva, *στίς 5 Αὐγούστου 1928. Εἶναι ἕνα συλλογικό κείμενο ὑπογραμμένο ἀπό τούς Ἄιξενστάιν, Πουντόφβιν καί Ἀλεξαντρώφ, γενικά, ὅμως, θεωρεῖται δημιούργημα τοῦ πρώτου, πού ὑποστηρίχτηκε καί «ἐνισχύθηκε» ἀπό τούς ἄλλους δύο. Στό κείμενο αὐτό οἱ κινηματογραφιστές βλέπουν σωστά ὅτι ἡ ἀναπόφευκτη ἐπικράτηση τῆς ἠχητικῆς ταινίας, δέν θ' ἀργήσει νά ἐπεκταθεῖ καί στή Σοβιετική Ἕνωση καί διατυπώνουν μιά σειρά ἀξιοθαύμαστες ἀρχές σχετικά μέ τά αἰσθητικά, ἰδεολογικά κι οἰκονομικά ἀποτελέσματα τῆς ἠχητικῆς ταινίας.*

Ἀπορρίπτοντας ἔτσι τόν ὑπερβολικό συγχρονισμό εἰκόνας καί ἤχου, σάν νατουραλιστική καί θεατρική τροχοπέδη τῆς ἐλευθερίας τοῦ μοντάζ, χαιρετίζουν τήν ἀντιστικτική δυνατότητα ὀργάνωσης τοῦ ἤχου καί τῆς εἰκόνας σ' ἕνα πολυφωνικό, ἀπελευθερωτικό χείμαρρο νοηματικῶν καί αἰσθητηριακῶν «ἐρεθισμάτων» καί διακηρύττουν ὅτι στήν κατεύθυνση τοῦ «ντεκαλάζ» καί τοῦ ἀσυγχρόνιστου ἤχου μπορεῖ νά κρύβεται τό πιό γόνιμο ἔδαφος γιά πειραματική δουλειά. Ὁ ἦχος, ὅπλο στά χέρια τῆς τυφλῆς βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου, μόνο ἄν νοηθεῖ σάν καινούριο στοιχεῖο τοῦ μοντάζ δέ θά θανατώσει τήν κουλτούρα τοῦ μοντάζ καί δέν θά ἀποδιαρθρώσει τή δύναμη τῆς γλώσσας τοῦ κινηματογράφου, ἐνῶ ἀναντίρρητα θά βοηθήσει νά ξεπεραστοῦν μερικά ἀδιέξοδα τοῦ βωβοῦ φίλμ (ἐπεξηγηματικό γκρό - πλάν, μεσότιτλος κ.ἄ.). Παρ' ὅλες τίς οὐτοπικές αἰσιοδοξίες του τό

Γραφή: Ὁ Γιαπωνέζος ξέρει πολύ καλά μιά, σέ πρώτη ὄψη, ἄπειρη ποσότητα ἱερογλυφικῶν. Ἱερογλυφικά πού φτιάχτηκαν ἀπό τά συμβατικοποιημένα χαρακτηριστικά ἀντικειμένων, βαλμένα μαζί, ἐκφράζουν ἔννοιες, ἤ καλύτερα τήν ἀπεικόνιση μιᾶς ἔννοιας - ἕνα ἰδεόγραμμα. Πλάι σ' αὐτά βρίσκουμε ἕνα σωρό ἀπό ἐξευρωπαϊσμένα φωνητικά ἀλφάβητα: τό Manyo Kana, τό hiragana, κι ἄλλα. Ἀλλά ὁ Γιαπωνέζος γράφει ὅλα τά γράμματα, χρησιμοποιώντας συγχρόνως καί τίς δύο μορφές. Δέν θεωρεῖται ἀξιοσημείωτο νά πλάθονται προτάσεις ἀπό ἱερογλυφικά, εἰκόνες σέ σύμπραξη μέ τά *γράμματα* διαφόρων, ἀπόλυτα ἀντίθετων ἀλφάβητων.

Ποίηση: Ἡ tanka εἶναι μιά σχεδόν ἀμετάφραστη μορφή λυρικοῦ ἐπιγράμματος αὐστηρῆς διάστασης: 5,7,5, συλλαβές στήν πρώτη στροφή (Kami-no-ko) κι 7,7 συλλαβές στή δεύτερη (shimo-noku). Εἶναι ἴσως ἡ πιό ἀσυνήθιστη ποίηση τόσο σέ μορφή ὅσο καί σέ περιεχόμενο. Ὅταν εἶναι γραμμένη, κρίνεται τόσο σάν εἰκόνα ὅσο καί σάν ποίημα. Ἡ γραφή της ἐκτιμᾶται σάν καλλιγραφία ὅσο καί σάν ποίηση.

Καί τό περιεχόμενο; Κάποιος κριτικός λέει πολύ σωστά γιά τήν ποιητική τῶν Γιαπωνέζων: «*Τά Γιαπωνέζικα ποιήματα θά ἦταν καλύτερο, κάποτε, νά βλέπονται (*δηλ. νά παρασταίνονται ὀπτικά - Σ.Α) *παρά νά ἀκούγονται*».

ΖΙΓΩΝΕΙ Ο ΧΕΙΜΩΝΑΣ

«Πάει γιά τήν Ἀνατολή

ἕνα πετούμενο γεφύρι ἀπό κίσσες

ρυάκι ἀπ' ἀκρη σ' ἄκρη τ' οὐρανοῦ...

οἱ μακρόσυρτες νύχτες

θά στολιστοῦν μέ πάχνη».

Περνώντας μιά γέφυρα ἀπό ἱπτάμενες καρακάξες, ὁ Yakamochi (πού πέθανε τό 785) φεύγει μέσα στούς αἰθέρες.

ΚΟΡΑΚΙ ΣΤΗΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΧΝΙΑ

«Τό κοράκι κουρνιασμένο ἐκεῖ

εἶναι μυσοκρυμένο

ἀπ' τῆς ὀμίχλης τό κιμονό...

Ὅπως ὁ μεταξένιος μελωδός

ἀπ' τίς πτυχές τῆς ζώνης».

Ὁ ἀνώνυμος ποιητής (γύρω στά 1.800) θέλει νά ἐκφράσει ὅτι τό κοράκι μισοφαίνεται μέσα ἀπ' τήν πρωινή καταχνιά σχεδόν ὅσο τό πουλί στό σχέδιο τῆς μεταξωτῆς ρόμπας, ὅταν τό φαρδύ ζωνάρι τυλιχτεῖ γύρω ἀπ' τό ντυμένο σῶμα.

κείμενο αὐτό παραμένει ἕνα σπουδαιότατο ντοκουμέντο. Τό Σεπτέμβρη τοῦ 1928 ἔγιναν οἱ πρῶτες δοκιμές τοῦ ἤχου στό Λένινγκραντ καί τ' ἀποτελέσματα δείχτηκαν στή Μόσχα στίς ἀρχές τοῦ 1929. Τόν Ἰούλη τοῦ 1929 ἔγιναν καινούριες δοκιμές στή Μόσχα, ἐνῶ τό πρῶτο ἠχητικό «στούντιο», γιά τόν συγχρονισμό τῆς ἠχητικῆς ἐπένδυσης φτιάχτηκε στό Λένινγκραντ (Αὔγουστος 1929, στούντιο Σόβκινο). Μετά τήν προβολή τῆς Γενικῆς Γραμμῆς ἔγιναν οἱ ἀναγκαῖες ἐνέργειες γιά νά σταλοῦν οἱ Ἄιζενστάιν, Τισσέ κι Ἀλεξαντρώφ στό ἐξωτερικό γιά τή μελέτη τοῦ ἠχητικοῦ φίλμ. (Σ.Τ.Μ.)

* «Μέ τ' ὄνομα Schischigoto εἶναι γνωστό τό μέτρο τῆς κλασικῆς στροφῆς, πού σημαίνει κίνηση 7 καί 5, οἱ γιαπωνέζοι θεωροῦν ὅτι ἀπηχεῖ τό θεϊκό χτύπο – παλμό τῆς ψυλῆς» *J. Ingram Bryan*, The Litterature of Japan (Ἡ λογοτεχνία τῆς Ἰαπωνίας), *Thornton Butterworth Ltd. 1929, σελ. 33 – 34.*

Ἡθοποιός τοῦ σύγχρονου Kabuki, πού ὑποδύεται γυναικεῖους ρόλους. *«Ὁ ἀνατολίτης τραβεστί δέν ἀντιγράφει τήν Γυναίκα, τήν σημαίνει. Δέν παίζει μέσα στό μοντέλο του, ἀποσπᾶται ἀπό τό σημαινόμενό του. Ἡ θηλυκότητα προσφέρεται στό διάβασμα κι ὄχι στή θέαση»* (Μπάρτ)

πολλούς πολιτιστικούς τομεῖς τῆς Ἰαπωνίας δέν εἶναι ἀκόμη φανερή ἡ διαφοροποίηση, πού εἰσάγεται στήν κοινωνία στό μεταβατικό της στάδιο πρός τόν καπιταλισμό καί συμπαρασύρει πίσω της διαφοροποιημένες ἀντιλήψεις τοῦ κόσμου, σάν συνέπεια τῆς οἰκονομικῆς διαφοροποί-

Αὐστηρά περιωρισμένο στόν ἀριθμό τῶν συλλαβῶν του, καλλιγραφικά γοητευτικό στήν περιγραφή καί τίς συγκρίσεις του, ἐντυπωσιακό στήν παράλογη ἀνορθοδοξία του πού εἶναι ἐπίσης θαυμάσια λογική (κοράκι μισοκρυμένο ἀπ' τήν καταχνιά καί σχεδιασμένο πουλί, μισοκρυμένο ἀπ' τό ζωνάρι), τό γιαπωνέζικο λυρικό ποίημα δείχνει μιά ἐνδιαφέρουσα «*συγχώνευση*» εἰκόνων, πού ἀπευθύνεται στίς πιό διαφορετικές αἰσθήσεις. Αὐτός ὁ πρωταρχικός «ἀρχαϊκός» πανθεϊσμός βασίζεται ἀναμφίβολα σέ μιά *μή - διαφοροποίηση τῆς ἀντίληψης, μιά πασίγνωστη ἀπουσία τῆς αἴσθησης τῆς «προοπτικῆς»*. Δέ θά μποροῦσε νά εἶναι ἀλλιῶς. Ἡ Γιαπωνέζικη ἱστορία εἶναι πολύ πλούσια σέ ἱστορική ἐμπειρία καί τό βάρος τῆς φεουδαρχίας ὅσο κι ἄν ξεπεράστηκε πολιτικά, διαπερνάει ἀκόμη τίς πολιτιστικές παραδόσεις τῆς Ἰαπωνίας σάν κόκκινο νῆμα. Σέ

ησης. Κι οἱ Γιαπωνέζοι ἐξακολουθοῦν νά σκέπτονται «φεουδαρχικά» δηλαδή, μή διαφοροποιημένα.

Αὐτό βρίσκεται στή ζωγραφική τῶν παιδιῶν. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στούς θεραπευμένους τυφλούς, γιά τούς ὁποίους ὅλα τ' ἀντικείμενα, κοντινά καί μακρυνά, αὐτοῦ τοῦ κόσμου, δέν εἶναι τακτοποιημένα στό χῶρο, ἀλλά συνωστίζονται καί πέφτουν ἐπάνω τους ἀνάκατα.

Μαζί μέ τό *Καμπούκι*, οἱ Γιαπωνέζοι μᾶς ἔδειξαν ἀκόμη μιά ταινία, τόKarakuri-musume. Ἀλλά ἡ μή διαφοροποίηση πού ἔχει φτάσει σέ τέτοιο λαμπρό ἀπροσδόκητο ἐπίπεδο στό Καμπούκι, σ' αὐτήν τήν ταινία πραγματώνεται ἀρνητικά.

Τό Karakuri-musume εἶναι μιά μελοδραματική φάρσα. Ἀρχίζοντας μέ τό ὕφος τοῦ Μόντυ Μπάνκς, τελειώνει μέσα σ' ἀπίστευτη μαυρίλα, καί γιά τεράστια διαστήματα εἶναι ἐγκληματικά διχασμένο καί πρός τίς δύο κατευθύνσεις.

Ἡ προσπάθεια νά δεθοῦν τά δύο αὐτά ἀντιπολιτευόμενα στοιχεῖα εἶναι γενικά ἡ δυσκολότερη δουλειά.

Ἀκόμη κι ἕνας μάστορας σάν τόν Τσάπλιν, πού ἀνάμειξε στό *Χαμίνι* τά δύο στοιχεῖα μέ ἀπαράμιλλο τρόπο, δέν κατάφερε νά τά φέρει σέ ἰσορροπία στόν *Χρυσοθήρα*. Τό ὑλικό γλυστροῦσε ἀπό τό ἕνα πεδίο στό ἄλλο. Στό Karakuri -musume ὅμως, ἡ συντριβή εἶναι ὁλοκληρωτική.

Ἡ ἠχώ, ἡ ἀπροσδόκητη σύζευξη, πετυχαίνεται ὅπως πάντα στίς ἄκρες, στούς πόλους. Ὁ ἀρχαϊσμός τῶν μή διαφοροποιημένων αἰσθητικῶν «προκλήσεων» ἀπό τή μιά πλευρά καί στήν ἄλλη - ἡ ἀκμή *τοῦ στοχασμοῦ τοῦ μοντάζ*.

Ὁ στοχασμός τοῦ μοντάζ - ὕψιστο σημεῖο νά ἀντιλαμβάνεσαι διαφοροποιημένα καί νά ἀναλύεις τόν «ὀργανικό» κόσμο - πραγματώνεται ἄλλη μιά φορά σ' ἕνα μαθηματικό ἐργαλεῖο - μηχανή, πού λειτουργεῖ χωρίς σφάλμα.

Ἀναπολώντας τά λόγια τοῦ Κλάιστ, τόσο κοντινά στό θέατρο Καμπούκι πού γεννήθηκε ἀπό μαριονέτες:

«...(ἡ χάρη) παρουσιάζεται πιό καλά σ' ἐκείνη τήν ἀνθρώπινη σωματική δομή, πού δέν ἔχει καμιά συνείδηση· ἤ ἔχει ἄπειρη συνείδηση - δηλαδή στή μηχανική μαριονέτα ἤ στό Θεό..»[7]

Τά ἄκρα συναντιῶνται...

Τίποτε δέν κερδίζεται γκρινιάζοντας πόσο ἄψυχο εἶναι τό Καμπούκι, ἤ, ἀκόμη χειρότερα, ἀνακαλύπτοντας στήν ἠθοποιία τοῦ Sadanji τήν ἐπιβεβαίωση τῆς Στανισλαυσκικῆς θεωρίας. Ἤ μέ τό νά ψάχνουμε γι' αὐτά πού «ὁ Μέγιερχολντ δέν ἔκλεψε ἀκόμα».

Καλύτερα ἄς χαιρετίσουμε - *τό πάντρεμα τοῦ Καμπούκι καί τῆς ἠχητικῆς ταινίας.*

(1928)

(Μετάφραση τοῦ Νίκου Σαββάτη ἀπό τήν περίφημη συλλογή ἄρθρων, τοῦ Σ.Μ.Α. *Film Form πού ἐπιμελήθηκε καί μετέφρασε σ' ἀγγλικά ὁ Jay Leyda, τό 1951).*

7. *Χ.Φ. Κλάιστ*, Γιά τό κουκλοθέατρο. (Über das Marionettentheater). *Τό ἀπόσπασμα τῆς μετάφρασης τοῦ Eugene Jolas στό* Vertical, *Νέα Ὑόρκη, Gotham Book. 1941.*

Ἰαπωνία: ἡ τέχνη τοῦ ζεῖν, ἡ τέχνη τῶν σημείων

Συνέντευξη μέ τόν Roland Barthes

Ποιά εἶναι ἡ ἐμπειρία σας ἀπό τήν Ἰαπωνία;

Μπ: Πρόκειται γιά μιά πολύ προσωπική ἐμπειρία, πού περιορίζεται σέ προβλήματα τῆς τέχνης τοῦ ζεῖν...

Εἶναι δυνατόν νά ὑποθέσει κανείς ὅτι ἕνα κοινό τελείως διαφορετικό ἀπό τό γιαπωνέζικο μπορεῖ νά νοιώσει καί νά καταλάβει ἕνα τέτοιο πολιτιστικό σύστημα – συμπεριλαμβανομένου καί τοῦ κινηματογράφου;

Μπ: Γιά μένα ὑπάρχουν τρία προβλήματα: α) ἡ ἄγνοια πού ἔχει γιά τήν Ἀσία ἡ Δύση, β) ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν Ἰαπωνία ὅπως τήν βλέπουμε ἀπό δῶ, καί στήν Ἰαπωνία ὅπως εἶναι, γ) τό πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου στήν Ἰαπωνία, τό ὁποῖο ἐξάλλου μποροῦμε νά συσχετίσουμε μέ τό πρόβλημα τοῦ θεάτρου.

Στό Τόκυο (τεράστιος γεωγραφικός χῶρος στόν ὁποῖον ἡ λέξη πόλη δέν ταιριάζει) – καί πρέπει πάντα νά τοποθετούμαστε μέσα στό πλαίσιο μιᾶς πόλης παραδειγματικῆς σέ παγκόσμια κλίμακα – ἤ ἀκόμα σέ ἄλλα ἀστικά συγκροτήματα ὅπως τοῦ Κυότο, τῆς Ὀζάκα καί τοῦ Κομπέ, συναντᾶμε τρία διαφορετικά λειτουργικά εἴδη κινηματογράφου.

Καταρχήν τό τρέχον εἶδος, μέ πλατιά ἐμπορικές ταινίες, συχνά καλοφτιαγμένες, πού κατασκευάζονται σύμφωνα μέ διεθνῆ στερεότυπα, ἀπομιμήσεις δυτικῶν προτύπων. Ἡ παραδοσιακή παραλλαγή τοποθετεῖται σέ μιά φεουδαρχική Ἰαπωνία μέ ντεκόρ, κοστούμια κ.τ.λ. Μοῦ φάνηκε ὅτι αὐτές οἱ ταινίες, στό πλαστικό ἐπίπεδο, χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἄκρα καλαισθησία. Τό γιαπωνέζικο ὀπτικό σύμπαν εἶναι θαυμαστά ἐκλεπτυσμένο: ἕνα πολύ γοητευτικό εἶδος αἰσθητικῆς μεταφυσικῆς... κι ὅμως οἱ ταινίες αὐτές περνοῦν σέ αἴθουσες λαϊκῶν συνοικιῶν. Δέν εἶναι ντουμπλαρισμένες κι ἑπομένως δέν κατάλαβα παρά τίς εἰκόνες. Εἶχα πάντως τήν ἐντύπωση πώς ἔπαιζαν μέ τυποποιημένες ἱστορίες παρμένες ἀπό τή γιαπωνέζικη λογοτεχνία. Ἡ δεύτερη κατηγορία ἀποτελεῖται ἀπό ξένες ταινίες πού περνᾶνε σέ εἰδικές αἴθουσες, πάντα ὅμως συνοικιακές. Ἐκεῖ βλέπει κανείς ὄχι μόνο ἀμερικάνικα ἔργα ἀλλά ἐπίσης γαλλικά καί ρώσικα: ἀντιπροσωπεύονται ὅλες οἱ ἐθνικότητες. Τό γιαπωνέζικο κοινό διακατέχεται ἀπό μιά ἀπληστία, χωρίς ἐκλεκτικό πνεῦμα γιά ὅλα τά ἔργα. Σέ ἕνα καταγώγιο κάποιας ἀ-λά-Πιγκάλ συνοικίας τοῦ Τόκυο, μπορεῖ κανείς νά δεῖ γαλλικές ταινίες 4ης ἤ 5ης κατηγορίας. Ἔτσι, εἶδα τόν *Πύργο στή Σουηδία (Chateau en Suede)* τοῦ Βαντίμ. Ἦταν κάπως ἀναχρονιστικό νά βλέπει

κανείς μέ ποιά ἀφελή, μή ἐπιθετική καί μή κριτική δεχτικότητα ἀπέναντι στό ξένο φίλμ ἀποδέχονταν οἱ θεατές αὐτό τό μέτριο κατασκεύασμα. Αὐτό ἔχει ἀπόλυτη σχέση μέ μιά ἀπό τίς μεγάλες σταθερές τοῦ γιαπωνέζικου ἔθνους, πού πάντα ἐκπλήσσει τούς δυτικούς: μιά νησιώτικη χώρα, πού εἶναι ὁλοκληρωτικά κλεισμένη στίς ἐθνικές της παραδόσεις εἶναι ἐπίσης ἡ πιό ἀφομοιωτική χώρα τοῦ κόσμου. Ἡ δύναμη τῆς Ἰαπωνίας σάν ἔθνους προέρχεται ἀπό τή δύναμή της νά ἀφομοιώνει: παλαιότερα τόν κινέζικο πολιτισμό, τώρα τήν τεχνική. Κι αὐτό τό ξαναβρίσκουμε στόν κινηματογράφο. Οἱ Ἰάπωνες ἀφομοιώνουν, ἀπορροφοῦν σιωπηλά κάθε λογῆς ξένες ταινίες...

Ἡ τρίτη κατηγορία, ὀνομαστή στό πλαίσιο τῆς κοινότοπης μικρῆς μυθολογίας τῆς Ἰαπωνίας εἶναι. ὁ ἐρωτικός κινηματογράφος, ὁ ὁποῖος διαθέτει πολύ μεγάλη ἐλευθερία ἔκφρασης. Ὑπάρχουν μικρές εἰδικές αἴθουσες πού λειτουργοῦν ὅλη νύχτα καί πού δέν τίς πιάνει ἡ λογοκρισία. Προφανῶς, πρόκειται γιά ἕναν κωδικοποιημένο ἐρωτισμό, ἀδιανόητο σέ μᾶς, στόν ὁποῖο κυριαρχεῖ ἕνας ἀπόλυτα τυποποιημένος σαδισμός. Μέ ἀφετηρία αὐτόν τόν κινηματογράφο θά μπορούσαμε νά ξεκινήσουμε μία ἔρευνα γιά τόν γιαπωνέζικο σαδισμό. Οἱ γιαπωνέζοι ἐπιδείχνουν στήν καθημερινή τους ζωή μιά θαυμαστή αὐτοκυριαρχία, μιά ἀπόλυτη ἔλλειψη ἐπιθετικότητας. Θά νόμιζε κανείς ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀπορροφᾶ τό «σαδικό δυναμικό», τό ὁποῖο ἀπελευθερώνεται στό ἐπίπεδο τῶν φαντασμάτων τῆς εἰκόνας. Ἡ θέση μου εἶναι ἴσως αὐτονόητη γιατί ὑπῆρξαν ἐπεισόδια στήν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας πού μοιάζουν νά εἰκονογραφοῦν τή «γιαπωνέζικη σκληρότητα». Θά ἔπρεπε ὅμως νά ἐρευνήσουμε προσεκτικά, μήπως ὅλα αὐτά δέν εἶναι παρά τμῆμα τῆς ροπῆς τῶν δυτικῶν πρός τήν μυθοποίηση.

Αὐτό πού μᾶς ἐκπλήσσει ὅταν βλέπουμε πολλές γιαπωνέζικες ταινίες εἶναι κάποια διαφορετική σκηνοθετική ἀντίληψη. Ὁ Ὄζου εἶναι τό τυπικό παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀντίληψης: ἡ κάμερα βρίσκεται στό ἐπίπεδο τοῦ ἐδάφους καί κινηματογραφεῖ πολύ ἐκτεταμένα πεδία σέ μεγάλης διάρκειας πλάνα. Δέν παρατηροῦμε ἐδῶ τήν τάση τῶν δυτικῶν πρός τό ντεκουπάζ. Βλέπετε σ' αὐτό ἕνα καθαρά γιαπωνέζικο γνώρισμα;

Μπ: Θά ἀποπειραθῶ νά συσχετίσω τήν παρατήρησή σας μέ τήν ἀρχιτεκτονική τοῦ σπιτιοῦ, δηλαδή μέ τόν οἰκιακό χῶρο στήν Ἰαπωνία. Ἡ Ἰαπωνία προώθησε ἕναν πολιτισμό τοῦ κατοικίσιμου, τοῦ σπιτιοῦ μέ κῆπο. Τό γιαπωνέζικο σπίτι εἶναι χαμηλό, χωρίς ἤ σχεδόν χωρίς ἔπιπλα, καί μοιάζει νά εἶναι φτιαγμένο γιά νά κοιτάζεται ἀπό χαμηλά καί σέ ὅλο του τό πλάτος. Συνεπάγεται ἕνα εἶδος ἔκτασης στό ἐπίπεδο τοῦ σώματος. Ἀποκλείει τό κάθετο στοιχεῖο. Ὁ χῶρος εἶναι πολύ ἐπεξεργασμένος, ἀλλά σέ ἐπίπεδο πού παραμένει ὁριζόντιο, μέ πολύ ὄμορφες προοπτικές διαδρόμων μέ σκεπαστές στοές ἀπό ξύλο. Εἶναι ἡ χώρα τῆς σύνδεσης. Οἱ κινήσεις συνδέονται μεταξύ τους. Ὑπάρχει μιά παραδοσιακή πρακτική τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ, σημαδεμένη βαθιά ἀπό τό βουδισμό. Ἡ αἴσθηση τοῦ κορμιοῦ εἶναι διαφορετική ἀπό τή δυτική. Ὁ ἐξαιρετικός ἔλεγχος τοῦ γιαπωνέζου – τοῦ ἀσιάτη – πάνω στό κορμί του παράγει αὐτήν τήν πολύ ἰδιαίτερη «σύνδεση» ὄχι μόνο τῶν κινήσεων μεταξύ τους, ἀλλά καί τῆς κίνησης μέ τό ἀντικείμενο. Εἶναι πολύ δύσκολο νά τό ἐξηγήσουμε, ὅμως δέν χωράει ἀμφιβολία. Θά εἶχε ἐνδιαφέρον νά ἐρευνήσουμε τή σχέση ἀνάμεσα στήν κινηματογραφική ὀπτικότητα, ὅπως τῆς δίνει μορφή ἡ τεχνική τοῦ σκηνοθέτη καί στόν κατοικημένο χῶρο, δηλαδή τήν ἀρχιτεκτονική, τήν πολεοδομία...

Κατά τή γνώμη σας, ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος συνεχίζει κατά κάποιον τρόπο τήν τέχνη τοῦ σημείου πού χαρακτηρίζει τό γιαπωνέζικο θέατρο;

Μπ: Δέν νομίζω. Μοῦ φαίνεται ὅτι στήν ἔκφραση «γιαπωνέζικος κινηματογράφος» τό γεγονός «κινηματογράφος» ἔχει πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα ἀπό τό γεγονός «γιαπωνέζικος». Γιά παράδειγμα, ἡ τυπολογία τοῦ γιαπωνέζου ἠθοποιοῦ δέν μοιάζει νά εἶναι ἀντιπροσωπευτική αὐτῶν πού συμβαίνουν στούς δρόμους τῆς χώρας. Ὑπάρχουν ἐδῶ δυσνόητα φαινόμενα πού θά ἔπρεπε νά τά μελετήσουμε. Εἶμαι πολύ εὐαίσθητος στή σωματική αἰσθητική τοῦ γιαπωνέζικου λαοῦ, τήν ὁποία ὅμως, δέν ξαναβρίσκω στό σινεμά. Πολύ σπάνια ἕνας γιαπωνέζος ἠθοποιός μοῦ προξενεῖ αὐτό τό εἶδος τῆς φυσικῆς συμπάθειας πού μυριάδες φορές ἔχω νιώσει στό δρόμο. Ὑπάρχει ἐδῶ ἕνα χάσμα πού μέ προβληματίζει. Ἴσως ἕνας πειρασμός «ἀποϊαπωνικοποίησης» νά χαρακτηρίζει τούς γιαπωνέζους καί ἰδιαίτερα τόν κινηματογράφο τους. Ἀντίθετα, τό θέατρο ἀπορροφᾶ ἀπόλυτα τήν «ἰαπωνικότητα». Γιά νά τελειώνουμε μ' αὐτό τό θέμα, πρέπει νά ἀναρωτηθοῦμε παρόμοια (ἤ μάλλον νά ρωτήσουμε τούς ξένους) ἄν οἱ γάλλοι ἠθοποιοί ἀντιπροσωπεύουν πιστά τό γαλλικό ἔθνος. Ἔχουν ἄραγε οἱ ξένοι τήν αἴσθηση μιᾶς συνέχειας μεταξύ τοῦ γαλλικοῦ δρόμου καί τῶν ἠθοποιῶν τόσο «ἀνθολογικῶν»

Ἡ ἀρχιτεκτονική ὀργάνωση τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογραφικοῦ χώρου: θάθος πεδίου, ὁριζόντια τομή τοῦ χώρου, κάμερα σταθερά τοποθετημένη στό ἔδαφος, κάθετη διάταξη των σωμάτων. (Ἡ *Τελετή*, τοῦ Ναγκίζα Ὄσιμα)

Ἕνας ἀπόλυτα κωδικοποιημένος ἐρωτισμός ὅπου κυριαρχεῖ ἕνας ἀπόλυτα τυποποιημένος σαδισμός. (Ἀπό τό *Βιασμένοι ἄγγελοι*, τοῦ Koji Wakamatsu-1967).

ὅπως ὁ Μπελμοντό ἤ ὁ Ντελόν;...

Τό θέατρο εἶναι ἄλλο πράγμα. Αὐτό πού ὀνομάζουμε γιαπωνέζικο θέατρο εἶναι ἕνα παραδοσιακό θέατρο, πού τό ἐκτιμοῦν ἀκόμη ἀλλά πού εἶναι ἤδη κάπως ἀναχρονιστικό. Τό *Νό* [1] ἔχει καταλήξει νά εἶναι ἕνα ἰδιόρρυθμο θέατρο μέ λιγοστό κοινό: ἕνα θέατρο σοφῶν. Οἱ γιαπωνέζικες μάζες δέν πηγαίνουν στό *Νό*. Τό *Νό* προϋποθέτει ὑψηλό πολιτιστικό ἐπίπεδο. Βρίσκεται σέ ρήξη μέ τή μαζική κουλτούρα πού χαρακτηρίζει αὐτήν τή στιγμή τήν Ἰαπωνία. Ὅσο γιά τό *Καμπούκι*, πού γενικά εἶναι δημοφιλέστερο, δίνει παραστάσεις σέ γεμάτες αἴθουσες. Ἀλλά, ἔχει μόνο μία αἴθουσα σέ ὁλόκληρο τό Τόκυο καί τό κοινό της δέν εἶναι καί πολύ νεανικό. Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτό πού ὀνομάζουμε «νεολαία» δέν πηγαίνει στό θέατρο *Καμπούκι*[2] καί ὅτι ἔχει μάλλον «ἀμερικάνικα» γοῦστα. Τό νατουραλιστικό, δυτικοῦ τύπου θέατρο ἔχει τεράστιο κοινό. Σέ ἄλλες συνοικίες δίνονται παραστάσεις ἀνάλογες μέ τό δικό μας μπουλβάρ καί ἐκεῖ τό κοινό πηγαίνει μαζικά νά παρακολουθήσει κάποια προσαρμογή τοῦ «*Κόκκινου καί τοῦ Μαύρου*» τοῦ Σταντάλ, μέ γιαπωνέζους ἑρμηνευτές...

Τό θέατρο *Καμπούκι* ἀποτελεῖ θαυμαστό μάθημα «σημαντικῆς». Πρόκειται γιά θέατρο σημείων, πού δέν βασίζεται στήν ἐκφραστικότητα. Φτιάχνει ἀπό τό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ ἕνα εἶδος ἀπόλυτα κωδικοῦ ρεπερτορίου. Ἀρκεῖ νά παραπέμψουμε ἐδῶ στίς γνωστές σήμερα καί ἀρκετά προφητικές σελίδες τοῦ Μπρέχτ [3] σχετικά μέ τό κινέζικο θέατρο.

Τό ρεπερτόριο τοῦ *Καμπούκι* εἶναι ποικίλο καί ἑτερόκλητο: παντομίμες παλαιοῦ τύπου, θρυλικοί μύθοι ἀλλά καί μοντέρνες ἱστορίες μεταφερμένες στό στύλ τοῦ *Καμπούκι*. Γιά παράδειγμα στήν ἰαπωνικοποιημένη «*Τόσκα*», παιγμένη σύμφωνα μέ τήν τεχνική τοῦ *Καμπούκι*, οἱ γυναικεῖοι ρόλοι παίζονται ἀπό ἄνδρες. Αὐτό ἄλλωστε εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον. Ὁ ρόλος τῆς πριαντόνα ἑρμηνευόταν ἀπό ἕναν διάσημο μεσήλικα ἠθοποιό. Αὐτός ἔπαιζε τέλεια τό ρόλο τῆς νεαρῆς γυναίκας ἀκριβῶς ἐπειδή ὁ τρόπος κατανόησης τῶν σημείων ἦταν διαφορετικός: δέν ἀντέγραφε τή νεαρή γυναίκα, σύμφωνα μέ τή νατουραλιστική δυτική ἔννοια τοῦ ὅρου, πράγμα πού δέν θά ἦταν ἀνεκτό. Αὐτό πού ἀναπαρήγαγε μέ θαυμαστό τρόπο ἦταν τά κωδικά σημεῖα τῆς θηλυκότητας. Τό παίξιμο δέν ἐνοχλοῦσε καθόλου – ἀντίθετα προξενοῦσε τό θαυμασμό τοῦ κοινοῦ, μόνο καί μόνο ἐπειδή ὁ κώδικας «παριστανόταν» καλά, ὅπως λένε οἱ γλωσσολόγοι. Τό πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ *Καμπούκι* δέν κάνει γκριμάτσες, δέν εἶναι κάν βαμμένο. Εἶναι στήν κυριολεξία ζωγραφισμένο. Μία λεία, λευκή μάσκα στήν ὁποία τονίζεται ἡ «ἰαπωνικότητα» τῶν ματιῶν. Ὁλόκληρη ἡ φιλοσοφία τῆς μάσκας: ἕνα πρόσωπο μορφολογικά ἀπαθές καί ταυτόχρονα ἐξαιρετικά εὔθραυστο. Πολλά πράγματα διαβάζονται πάνω του παρόλο πού ἡ ἐπιφάνειά του μένει ἀκίνητη.

Ὑπάρχει ἐπίσης τό θέατρο μαριονέτας, τό *Μπούνρακου*[4], πού ἔχει τό ἴδιο σχεδόν ρεπερτόριο μέ τό *Καμπούκι*. Τό ἐκπληκτικό σ' αὐτό εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχει καμιά ἀπάτη σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό χειρισμό τῆς μαριονέτας, οἱ χειριστές εἶναι ἀπόλυτα ὁρατοί. Κάθε μαριονέτα ἔχει τρεῖς χειριστές, οἱ δύο ἀπ' αὐτούς ἔχουν τό πρόσωπό τους σκεπασμένο μέ μιά μεγάλη μαύρη κουκούλα, ἐνῶ ὁ τρίτος, ὁ σπουδαιότερος, ἔχει ξεσκέπαστο τό πρόσωπό του, ἐπίσης ἀπαθές καί ἄβαφο. Ἡ σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτά τά ἀνθρωπάκια – ἄντρες ἤ γυναῖκες – καί τούς τρεῖς χειριστές τους εἶναι πολύ ἐντυπωσιακή καί πηγαίνει πολύ μακρυά σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν ἠθική τοῦ θεάτρου, τό ὁποῖο δέν εἶναι πιά τέχνη τῆς ψευδαίσθησης, ἀλλά τέχνη τῶν ἐκτεθειμένων, ἀπογυμνωμένων σημείων. Ὅλη ἡ σημασία βρίσκεται στήν ὀπτικότητα. Ὁλόκληρο τό συγκινησιακό στοιχεῖο συγκεντρώνεται στό ρόλο τῶν ἀφηγητῶν, πού ἱδρώνουν, κλαῖνε, βογγοῦν. Πρόκειται γιά μιά ὄμορφη διανομή τῶν λειτουργιῶν: ὅλη ἡ ἐκφραστικότητα συγκεντρώνεται στή φωνή, ἡ ὀπτικότητα δέν ἔχει παρά «σημαντικό» ρόλο, πού συνοδεύεται ἀπό μία ἐξαιρετικά ἐκλεπτυσμένη αἰσθητική ἀναζήτηση.

Δέν γνωρίζω τί ἀπ' ὅλα αὐτά μπόρεσε νά ἀφομοιώσει ὁ κινηματογράφος. Πιθανότατα στοιχεῖα τοῦ *Νό*, τοῦ *Καμπούκι*, καί τοῦ *Μπούνρακου* νά ἔχουν περάσει σέ ὁρισμένες ταινίες...

Οἱ γιαπωνέζοι ὁμολογοῦν φανερά τήν ἀγάπη τους γιά τήν ἐπιστημονική φαντασία. Νομίζετε ὅτι πρόκειται γιά μιά ἔκφραση τοῦ μοντερνισμοῦ, τῆς ἀμερικανοποίησης τῆς Ἰαπωνίας, ἤ ἀντίθετα ὅτι ἡ ἀγάπη αὐτή ἔχει τίς ρίζες της στήν παράδοση;

Μπ: Δέν νομίζω ὅτι πρέπει νά ταυτίζουμε αὐτόματα τήν ἀνεπτυγμένη τεχνολογία μέ τήν ἀμερικανοποίηση. Ἀπόδειξη ἡ Ἰαπωνία. Τά ἀμερικανοποιημένα στοιχεῖα τῆς γιαπωνέζικης ζωῆς ἐλκύουν ἴσως τή νεολαία σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τό τραγούδι, τό χορό... ὅμως, ἡ κυριαρχία τῆς τεχνικῆς στή γιαπωνέζικη ζωή ἔχει κάθε ἄλλο παρά ἀμερικάνικα ἀποτελέσματα.

Μάσκα Νο ένός τυφλοῦ στό ρόλο τοῦ Yoroboshi (Περίοδος Edo).

«Ἡ χειρονομία τοῦ γράφειν, χειρονομία ἀπόλυτα σωματική εἶναι παροῦσα σ' ὅλη τή ζωή. Μπορεῖ νά πεῖ κανείς ὅτι ὄχι μόνο ἡ γλῶσσα ἀλλά καί πολλά ἄλλα πράγματα γράφονται»

Δέν καταπιέζομαι καθόλου ἀπό τή ζωή στήν Ἰαπωνία. Πρόκειται ἴσως γιά προσωπική ἐμπειρία, πάντως θά μποροῦσα νά πῶ μέ σιγουριά ὅτι ἡ Ἰαπωνία προσπαθεῖ νά συνθέσει μιά τέχνη τοῦ ζεῖν, φεουδαρχικῆς προέλευσης, μέ ἕναν τεχνολογικό τρόπο ζωῆς. Ὁρισμένες ὄψεις αὐτῆς τῆς προσπάθειας εἶναι πολύ πρόσφατες. Φεουδαρχία καί τεχνολογία: δύο «ἀλλοτροιώσεις» πού ὁ συνδυασμός τους παύει νά εἶναι βλαβερός. Λέγοντας «τέχνη τοῦ ζεῖν» δέν ἐννοῶ κατά κανένα τρόπο τά γραφικά φαινόμενα καί τό φολκλόρ, οὔτε κάνω παρελθοντολογία. Ἐννοῶ μιά πρακτική τῆς καθημερινῆς δράσης, ἐπεξεργασμένη σέ βάθος. Πρακτική τοῦ ἐνδύματος, τῆς φιλοξενίας κ.τ.λ. Ὅσον ἀφορᾶ τήν ἐπιστημονική φαντασία θά τήν συνέδεα μέ τό γεγονός ὅτι οἱ γιαπωνέζοι ἔχουν ὑπέροχα παιχνίδια, πού συχνά ἀκολουθοῦν πρότυπα ἀπό τήν ἐπιστημονική φαντασία. Ἀγαποῦν τίς μινιατοῦρες καί τά αὐτόματα παιχνίδια – τά ὁποῖα μποροῦμε νά συγκρίνουμε μέ τό *Καμπούκι* ἤ τό *Μπούνρακου*.

Πρόκειται γιά μία καταναλωτική κοινωνία πού ἀναγκαστικά συνοδεύεται ἀπό τίς ἀλλοτριώσεις καί πού ὅμως ἔχει κατορθώσει νά τοποθετήσει ἀκόμη καί τή θέα τῶν πραγμάτων, κι ὄχι μόνο τήν κατοχή ἤ τή χρήση τους, στή σφαίρα τῶν καταναλωτικῶν ἀξιῶν...

Στήν Ἰαπωνία ὑπάρχει μία κάπως φανταστική τέχνη τῆς μηχανικῆς καί τῆς τεχνικῆς...

Θά μπορούσαμε ἄραγε νά ὑποθέσουμε πώς ὑπάρχει κάποιο ἀνθρωπολογικό «φανταστικό» πού ἀφορᾶ τό θέαμα, τό ὁποῖο μεταφράζεται μέ τή βοήθεια «σημαντικῶν» συστημάτων, διαφορετικῶν ἀπό κουλτούρα σέ κουλτούρα, καί θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά ἕνα βαθιά πρωτότυπο γιαπωνέζικο σύστημα;

Μπ: Γνωρίζουμε ἀπό τόν Κλωντέλ τήν πρωτοτυπία τοῦ γιαπωνέζικου «σημαντικοῦ» συστήματος, ἀπό τότε πού αὐτός ἔγραψε ἐνδιαφέρουσες σελίδες, μπολιασμένες μέ Μαλαρμεϊκές θεωρίες, σχετικά μέ τό σημεῖο, ὅπως αὐτός τό ἀνακάλυψε στήν Ἰαπωνία (*Τό σημεῖο εἶναι ἕνα ὄν, Ἡ θρησκεία τοῦ σημείου κ.τ.λ.*) Τό πρωτότυπο ἐδῶ εἶναι ὅτι αὐτή ἡ συστηματική τοῦ σημείου εἶναι κενή, γι' αὐτό ἄλλωστε καί μέ συγκινεῖ τόσο πολύ. Τά σημεῖα εἶναι κενά ἐπειδή ἡ Ἰαπωνία εἶναι μιά χώρα δίχως θρησκεία, μέ τή δυτική ἔννοια τοῦ ὅρου. Δηλαδή δίχως μονοθεϊσμό. Τό ὅτι ζεῖς σέ μιά τέτοια χώρα τό νιώθεις σέ βάθος παρατηρώντας τήν ἀντίληψη καί τήν πρακτική τοῦ σημείου. Μιά θρησκεία κενή ἀπό Θεό σημαίνει ὅτι δέν ὑπάρχει σημαινόμενο· ὅτι ὑπάρχουν σημεῖα δίχως αὐτό τό ὕστατο σημαινόμενο πού εἶναι ὁ Θεός. Ἡ δυτική «σημαντική» συνδέεται μέ τό γεγονός ὅτι ἀνήκουμε σέ ἕναν μονοθεϊστικό πολιτισμό, καί ὅτι τοποθετοῦμε πίσω ἀπό τά σημεῖα ἕνα σημαινόμενο. Περνώντας ἀπό τό ἕνα στάδιο στό ἄλλο ὁλόκληρο τό σημειακό μας σύστημα καταλήγει νά γεμίζει κάποιο τελευταῖο σημεῖο μέ ὑπερβατικότητα, πληρότητα, κέντρο, νόημα. Ἡ γιαπωνέζικη πρωτοτυπία ἔγκειται σέ μιά ἐξαιρετικά εὔφυή, λεπτεπίλεπτη, ἐπεξεργασμένη καί ταυτόχρονα διαυγέστατη συστηματική, τῆς ὁποίας ὅμως τά σημεῖα εἶναι τελικά κενά. Πρόκειται γιά τή βασιλεία τοῦ σημαίνοντος. Ὅλα αὐτά συνδέονται ἀπόλυτα μέ τίς φιλονικίες γύρω ἀπό τό στρουκτουραλισμό στή Γαλλία. Δέν ἔχουμε νά κάνουμε ἐδῶ μέ ἕνα μοντέλο, ἐφόσον ἀρκετές ὄψεις του παραμένουν ὑπερβολικά σκοτεινές, ἰδιαίτερα τά οἰκονομικά καί πολιτικά προβλήματα, μιά πού πρόκειται γιά χώρα καπιταλιστική καί μάλιστα ὑποδειγματικά καπιταλιστική. Ἴσως αὐτά πού λέω γιά τήν Ἰαπωνία νά μπορούσαμε ἀκόμη περισσότερο νά τά ἰσχυριστοῦμε γιά τήν Κίνα, τή χώρα τοῦ ἰδεογράμματος.

Μιά πού τό ἀναφέρατε, ποιά εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς ἰδεογραφικῆς γραφῆς πάνω στίς τέχνες καί ἰδιαίτερα στό σινεμά;

Μπ: Σήμερα, χάρη σέ ὁρισμένες ἐργασίες τοῦ Ντεριντά καί τῆς σχολῆς τοῦ Λακάν ἀντιλαμβανόμαστε τή σημασία τῆς κυριολεκτικότητας τῆς γραφῆς: τό γεγονός ὅτι ἔχουμε ἀλφαβητική καί ὄχι ἰδεογραφική γραφή εἶναι ἐξαιρετικά σημαντικό. Ἡ ἰδεογραφική γραφή ἐμποτίζει ὁλόκληρη τή ζωή αὐτοῦ τοῦ λαοῦ. Ἔχει ἀνυπολόγιστες συνέπειες σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή θέση τοῦ ἀνθρώπου μέσα στό χῶρο, τή σκέψη, τά πάντα. Πολύ σημαντικό εἶναι ἐπίσης τό γεγονός ὅτι ἡ γραφή εἶναι ἰσάξια μέ τή ζωγραφική, ὅτι ἡ ζωγραφική παράγεται κατά κάποιο τρόπο ἀπό τή γραφή καί ὄχι τό ἀντίθετο. Παρά τήν τεχνολογία ἤ διαμέσου τῆς τεχνολογίας, ἡ καλλιγραφία εἶναι παρούσα μέσα στή σύγχρονη γιαπωνέζικη ζωή. Ὅλα τά μεγάλα καταστήματα ἔχουν τεράστια τμήματα γραφικῶν ὑλῶν. Ἡ χειρονομία τοῦ γράφειν, χειρονομία ἀπόλυτα σωματική εἶναι παρούσα σ' ὅλη τή ζωή. Μπορεῖ νά πεῖ κανείς ὅτι ὄχι μόνο ἡ γλώσσα ἀλλά καί πολλά ἄλλα πράγματα γράφονται. Δίνοντας ἕναν πληρέστερο ὁρισμό στή γραφή σάν χειρονομία θά συναντούσαμε ξανά προβλήματα τοῦ κινηματογράφου. Ὁ μαρκαδόρος πού μᾶς ἔρχεται ἀπό τήν Ἰαπωνία εἶναι φτιαγμένος σύμφωνα μέ μιά ὁλόκληρη πρακτική, ἡ ὁποία δέν θά μποροῦσε ποτέ νά μᾶς δώσει τό στυλό διαρκείας. Ἡ διαφορά τῶν πολιτισμῶν προσδιορίζεται

ἀπό τέτοια εὐτελῆ ἀντικείμενα.

Δέν νομίζετε ὅτι ὁ κινηματογράφος, σύστημα ἰσχυρά ἀναλογικό, ἀντιστέκεται σέ σημαίνοντα κωδικά συστήματα;

Μπ: Θά ἔλεγα: μποροῦμε νά κατασκευάσουμε μία γραφή μέ κινητό στοιχεῖο – δέν λέω μέ κίνηση ἀλλά μέ κινητό στοιχεῖο;
Ναί, βέβαια, ἐφόσον ἔχουμε νά κάνουμε μέ τό θέατρο. Ἀλλά ἡ γραφή τοῦ θεάτρου ἀντιστέκεται στήν κίνηση. Τό θέατρο τῆς ἀνατολῆς παίζει μέ ἀκίνητους χρόνους. Ἀντίθετα ὁ κινηματογράφος, λόγω αὐτοῦ τοῦ ἀναλογικοῦ καταναγκασμοῦ γιά τόν ὁποῖο μιλήσατε, δέν διαθέτει αὐτή τήν ἐλευθερία. Ἐγγράφει τό ρυθμό τῆς πραγματικότητας, ἐνῶ στό *Καμπούκι* ἡ κίνηση ἐπιβραδύνεται καί ἀποσυντίθεται...
Ἐπιφυλάσσομαι ὅταν ἀκούω νά λένε ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει πάρει τή σκυτάλη αὐτῶν τῶν σημειακῶν συστημάτων. Καθετί πού εἶναι πρακτική τοῦ σημείου εἶναι ἀποκλεισμένο μέσα σ' ἕναν αἰσθηματισμό... Ἐν πάση περιπτώσει, ὁ κινηματογράφος εἶναι καινούριος. Τίποτε δέν ἔχει ρυθμιστεῖ. Πῶς εἶναι ἐξάλλου δυνατόν νά ποῦμε ὅτι ὁ δυτικός κινηματογράφος ἔχει ἀφομοιώσει τή δυτική του κουλτούρα.

(Αὐτή ἡ συνέντευξη μέ τόν Ρολάν Μπάρτ πρωτοδημοσιεύτηκε στό γαλλικό περιοδικό Image et Son, *ἀρ. 222, Δεκέμβριος 1968. Τήν εἶχαν πάρει οἱ* Guy Gauthier *καί* Philippe Pilard. *Ἡ Μαρία Νικολακοπούλου καί ὁ Νίκος Λυγγούρης τήν μετέφρασαν).*

儀式

Σημειώσεις

1. Τό παραδοσιακό θεατρικό εἶδος μέ περίοδο ἀκμῆς τόν 14ον - 16ον αἰώνα στήν διάρκεια τῆς ὁποίας γράφτηκαν πάνω ἀπό 1.000 ἔργα - (200 ἀπ' αὐτά παίζονται ἀκόμη). Τό Νο *μέχρι τήν δυναστεία Meigi ἀποτελοῦσε τήν κλασική τελετουργική διασκέδαση τῆς κοινωνικῆς ἐλίτ.*

Στά κινέζικα ἡ λέξη «Νο» σημαίνει «τέχνη» καί ἀποδίδει ἀρκετά καλά αὐτό τό πρῶτο εἶδος τῆς γιαπωνέζικης θεατρικῆς τέχνης πού ἀποτελεῖ μιά ἰδιότυπη σύνθεση ὄπερας, μπαλλέτου, παντομίμας, ἐνόργανης μουσικῆς, ἀφήγησης καί θεάτρου μέ τήν δυτική ἔννοια, τῆς χρήσης μασκῶν. Τό εἶδος ἀναπτύχθηκε παράλληλα μέ τήν αἰσθητική Ζεν καί χρησίμευσε γιά τήν εἰκονογράφηση τοῦ βουδιστικοῦ δόγματος.

Τό 15ον αἰώνα ὁ μεγάλος ἠθοποιός Zeami τελειοποίησε καί κωδικοποίησε τά «ἐκφραστικά μέσα» καί παρομοίωσε τήν ἀκινησία αὐτῆς τῆς τέχνης μ' ἕνα ἀσημένιο κύπελλο γεμάτο παγωμένο χιόνι. Ἀπό τό 16ο αἰώνα ὁ κώδικας δέν ἐξελίσσεται. Ὅπως καί στά ἄλλα θεατρικά εἴδη ἡ τέχνη τοῦ Νο *μεταβιβάζεται ἀπό γενιά σέ γενιά. Τέσσαρες οἰκογένειες μοιράζονται τό ἐπίπονο ἔργο αὐτῆς τῆς μεταβίβασης.*

Παραφράζοντας τόν Γιάν Κότ μπορεῖ νά λεχθεῖ οτι τό Καμπούκι *χαρακτηρίζεται ἀπό πληθωρικότητα, ρευστότητα, κίνηση καί μίμηση ἐνῶ τό* Νο *τό διακρίνει μιά αὐστηρή οἰκονομία, σχεδόν μιά στεγνότητα, μιά «ἀπολίθωση», μιά στατικότητα, μιά ἀντίληψη πού θυμίζει τήν ἀφηρημένη τέχνη τῆς Δύσης (Σ.τ.Σ)*

2. Καμπούκι: *(στήν κυριολεξία) τραγούδι (κα), χορός (μπου), καλλιτέχνες (κι). Αὐτό τό λαϊκό θεατρικό εἶδος ἀπόκτησε περισσότερο κύρος ἀπό τόν 16ο αἰώνα καί μετά. Γύρω στό 18ο αἰ., δανείστηκε ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ θεατρικοῦ ρεπερτορίου τοῦ* Μπούνρακου *κι ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἐκπληκτική συγγένεια ἀνάμεσα στίς μαριονέτες τοῦ τελευταίου καί στό συνλίζαρισμένο, ὑπερκωδικοποιημένο, ὑπερβολικό καί πληθωρικό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν τοῦ* Καμπούκι *(πού ἦταν πάντα ἄντρες ἀκόμη καί στούς γυναικείους ρόλους). Τά συνηθισμένα του θέματα εἶναι τά ἐπεισόδια τῶν παραγμένων ἐποχῶν (12ος - 14ος αἰ) καί ὁ προνομιοῦχος ἥρωάς του παραμένει ὁ περίφημος σαμουράι. Παρακολουθοῦμε μάχες, αἱματηρές ἐκδικήσεις, ὀπτασίες, θεαματικές ἀπαγωγές, ἱστορικά συμβάντα καί τελείως παραμυθένιες περιπέτειες νά ἀλληλοδιαδέχονται. Κι ὅλα αὐτά σέ μιά τόσο βίαιη ἀτμόσφαιρα πού χρειάστηκε νά παρεμβαίνουν καί κωμικά καί τραγουδισμένα ἰντερμέτζα ἀνάμεσα στίς ὑπόλοιπες σκηνές. Ἡ σκηνή ἐξοπλισμένη μ' ἕνα κινητό ντεκόρ καί μιά καταπακτή, ἐπιτρέπει θαυμαστά φανερές σκηνικές ἀλλαγές. «Θέατρο μιᾶς συνειδητά ξεδιάντροπης ψευδαίσθησης» (Γιάν Κότ) τό* Καμπούκι, *ὅπως ἦταν φυσικό, ἐπηρέασε τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, κι ἰδιαίτερα τό εἶδος jidaigeki (βλ. τά ἄρθρα τῶν Μ. Κούκιου καί Δ. Ἀγραφιώτη) προπολεμικά ἀλλά καί, στή συνέχεια, τίς ταινίες τῶν Κουροσάβα, Κινουγκάσα. Κομπαγιάσι καί Σίνοντα.*

Βλέπε ἐπίσης στό ἴδιο τεῦχος καί τίς σκέψεις τοῦ Ἄιζενστάϊν γιά τίς παραστάσεις τοῦ Καμπούκι, *πού παρακολούθησε στή Μόσχα τό 1928. (Σ.τ.Σ.)*

3. Βλ. στό ἴδιο τεῦχος τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ: Σχετικά μέ τό Θέατρο τῶν Κινέζων.

4. Τό κουκλοθέατρο Μπούνρακου *δημιουργήθηκε στά μέσα τοῦ 17ου αἰώνα ἀπό τό συνδυασμό τριῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν: τοῦ joruri (ἀφήγηση), τοῦ χειρισμοῦ τῶν μαριονετῶν καί τῆς μουσικῆς ἀπό σαμιζέν. Ὁ ἑπόμενος αἰώνας ἦταν ἡ χρυσή ἐποχή τῆς γιαπωνέζικης μαριονέτας μέ τά δυό θέατρα στήν Ὀζάκα Τακεμοτόζα καί Τογιοτακέζα, πού ἀντιμάχονταν γιά νά παρουσιάσουν τά καινούρια καί πιό γοητευτικά ἔργα τους. Ἄλλωστε τά περισσότερα ἀριστουργήματα τοῦ ρεπερτορίου τοῦ Μπούνρακου ἀνήκουν σ' αὐτή τήν περίοδο.*

Μετά ἀπό μιά φάση τεράστιας δημοτικότητας ἀκολούθησε μιά κάποια κάμψη πού ὀφειλόταν στήν ὅλο καί μεγαλύτερη περιφρόνηση τοῦ κοινοῦ, κάμψη πού θά κατάληγε στόν ὁλοκληρωτικό ἀφανισμό τῆς παραδοσιακῆς αὐτῆς τέχνης, ἄν δέν δημιουργεῖτο τόν Ἀπρίλη τοῦ 1931 ἕνας ἡμι-κρατικός ὀργανισμός μέ τ' ὄνομα Ἕνωση γιά τό Μπούνρακου, *πού τῆς ἔδωσε τήν ἀναγκαία χρηματική ὑποστήριξη γιά νά ἐπιβιώσει. (Αὐτή ἡ ἕνωση χρηματοδοτήθηκε ἀπό τήν Ἐπιτροπή Διάσωσης τῶν Πολιτιστικῶν Ἀγαθῶν, τήν πόλη Ὀζάκα καί ἕνα τηλεοπτικό σταθμό.)*

Στήν Ἰαπωνία ὁ θίασος τοῦ Μπούνρακου *πού συμπεριλαμβάνει περίπου 70 πρόσωπα δίνει κάθε χρόνο, σχεδόν δεκαπενθήμερες σειρές παραστάσεων στό Ἐθνικό Θέατρο τοῦ Τόκυο καί στό Θέατρο Ἀζαχίζα τῆς Ὀζάκα. Σπάνια περιοδεύει στό ἐξωτερικό.*

Γιά μιά λεπτομερειακή ἀνάλυση τοῦ Μπούνρακου *βλέπε τό κείμενο τοῦ Ρ. Μπάρτ* Μάθημα Γραφῆς. *(Σ.τ.Σ).*

Συνέντευξη μέ τόν Ναγκίζα Ὄσιμα

Ὁ Ὄσιμα στό Πέζαρο, τό 1972. (Φωτογραφία: Μιχάλης Δημόπουλος)

Κρίνοντας ἀπό ὅσες ταινίες σας ἔχουμε δεῖ, φαίνεται ὅτι χρησιμοποιεῖτε ἐξαιρετική ποικιλία ἀπό θέματα καί στύλ καί ὅτι, ἀπό τή μιά ταινία στήν ἄλλη, πειραματίζεστε.

Ὄσιμα: Ὅσον ἀφορᾶ τά θέματά τους, καμιά ταινία μου δέν θέλησε ποτέ νά ἀκολουθήσει ἄμεσα τό δρόμο μιᾶς ἄλλης. Ἡ κάθε μιά τους δέν ἤθελε παρά νά ἐρευνήσει, ὅσο τό δυνατόν βαθύτερα, ἕνα συγκεκριμένο θέμα. Ἀλλά, στήν πραγματικότητα, πολλές ἀπό αὐτές διασταυρώνονται, ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ νά βρεῖ κανείς σ' αὐτές, σέ θεματικό ἐπίπεδο, μιάν ὁρισμένη συνέχεια, ἐνῶ, σέ ἐπίπεδο στύλ ἤ δομῆς, θέλησα πάντοτε νά ἐρευνήσω δρόμους κατά τό δυνατόν διαφορετικούς. Παρόλα αὐτά, ὅλες οἱ ταινίες μου ἔχουν, βασικά, δύό κοινά σημεῖα.

Ποιά;

Ὄσιμα: Ὑπάρχει ἀφενός ἡ φυσική ἤ λογική· καί ἀφετέρου, ἡ εὐαισθησία – μέ ἄλλα λόγια, τό συναίσθημα μέ τό ὁποῖο χειρίζομαι, μ' ἕναν τρόπο συγκινησιακά κοντινό, μερικά πράγματα πού ὑπάρχουν μές τίς ταινίες μου. Κατ' αὐτή τήν ἔννοια μίλησα γιά «κοινά σημεῖα».

Ὅσον ἀφορᾶ τό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη, *τόν* Ἀπαγχονιμό *καί τό* Ἀγόρι, *μοιάζει νά ὑπάρχει κάποιο κοινό σημεῖο ἀνάμεσά τους, πού εἶναι τό θέατρο.*

Ὄσιμα: Σχετικά μέ τό θέατρο ἤ τή θεατρικότητα, δέ νομίζω ὅτι ἀποτελοῦν οὔτε τό κοινό οὔτε τό πιό σημαντικό σημεῖο σ' αὐτές τίς τρεῖς ταινίες. Εἶναι φανερό ὅτι στόν *Κλέφτη* (πραγματεύτηκα) τό θέατρο, καί δέν εἶναι λιγότερο φανερό ὅτι στόν *Ἀπαγχονισμό* ὑπάρχει μιά ὁρισμένη θεατρικότητα, ἀλλά δέν βρίσκω οὔτε τό ἕνα οὔτε τό ἄλλο στό *Ἀγόρι*. Καί ὅταν λέω ὅτι ὑπάρχουν πάντοτε κοινά σημεῖα στίς ταινίες μου (οἱ ὁποῖες εἶναι πάντοτε πολύ διαφορετικές, οἱ μέν σέ σχέση μέ τίς δέ), αὐτό σημαίνει ἐπίσης ὅτι, ὅταν γυρίζω μιά ταινία, ὑπάρχει ἴσως ἕνα ὁρισμένο πράγμα ἀπό τό ὁποῖο προσπαθῶ νά ξεφύγω, ἀλλά μέσα σ' αὐτή τή φυγή θέλω νά πραγματοποιήσω τήν ἄρνηση, ταυτόχρονα τοῦ ἑαυτοῦ μου καί τῆς ταινίας πού γυρίζω. Μέ δυό λόγια: μόλις ἔχω τελειώσει μιά ταινία, προσπαθῶ ἀμέσως νά κάνω μιάν ἄλλη ταινία πού θά μποροῦσε νά εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς προηγούμενης.

Ἀλλά, ἀντίθετα ἀπό ὅ,τι εἴπατε γιά τό Ἀγόρι, *μπορεῖ κανείς θαυμάσια νά βρεῖ σ' αὐτό μιά θεατρικότητα, ἐφόσον οἱ γονεῖς μαθαίνουν στό παιδί νά παίζει τό ρόλο κάποιου πού τόν χτυπάει ἕνα αὐτοκίνητο. Γιά τί ἄλλο πρόκειται, ἄν ὄχι γιά θέατρο;*

Ὄσιμα: Ἄν αὐτό λέγεται θεατρικότητα, τότε συμφωνῶ. Ἀλλά, προσωπικά, λέω θεατρικότητα κάποιο ἄλλο πράγμα. Ἄρα εἶναι φυσικό νά μή βρίσκω θεατρικότητα στό *Ἀγόρι*. Γιατί, μ' αὐτή τή λέξη, ἐννοῶ περισσότερο τό παιχνίδι τῶν ἠθοποιῶν μέσα σέ μιά θεατρική κατάσταση. Πάντως, ἕνα ἀπό τά κεντρικά θέματά μου εἶναι ὁ κόσμος ὅπου κανείς δέν μπορεῖ νά ζήσει παραμένοντας ὁ ἑαυτός του, ὅπου ἡ ζωή δέν εἶναι δυνατή παρά μόνο ἄν γίνει κανείς κάποιος ἄλλος. Ἄς βρεῖ ὁ καθένας τήν ὁρολογία πού ἁρμόζει σ' αὐτή τήν κατάσταση.

Τί ἐννοεῖτε μ' ἐκείνη τή φυσική ἤ λογική τήν ὁποία ἀναφέρατε προηγουμένως;

Ὄσιμα: Μοῦ εἶναι δύσκολο νά σᾶς ἀπαντήσω. Θά ἔλεγα ὅτι ἡ λογική εἶναι κάτι πού πρέπει νά εἶναι κοινό σέ ὅλο τόν κόσμο. Καί ἐκεῖνο πού κάνω στίς ταινίες μου, εἶναι ἀκριβῶς τό ν' ἀναζητάω αὐτό πού ὅλος ὁ κόσμος μπορεῖ νά ἔχει ἀπό κοινοῦ. Μέ ἄλλα λόγια, ἐκεῖνο πού γιά μένα προηγεῖται τῆς λογικῆς, εἶναι κυρίως τό συναίσθημα, καί πάνω σ' αὐτό τό τελευταῖο σημεῖο μπορῶ νά πῶ ὅτι ὑπάρχει, σέ ὅλες τίς ταινίες μου, ἕνα βασικό συναίσθημα: ἡ θλίψη καί ἡ ὀργή.

Αὐτό πού κατόπιν προσπαθῶ νά κάνω, εἶναι νά κάνω τό συναίσθημα λογικό. Καί τό γεγονός ὅτι ἔτσι δημιουργῶ μιάν ὁρισμένη λογική τοῦ συναισθήματος, νομίζω ὅτι ἐπιτρέπει στίς ταινίες μου νά ἐπικοινωνοῦν μέ τόν κόσμο. Κατ' αὐτήν τήν ἔννοια, ἤδη ἀπό τίς πρῶτες μου ταινίες, ὁ κινηματογράφος μου ὑπῆρξε πάντοτε μιά ἀναζήτηση τῆς λογικῆς.

Μέσα στήν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς λογικῆς, ὁ *Ἀπαγχονισμός* ἔχει φτάσει σέ μιά κατάληξη. Ὅσο γιά τό *Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη*, εἶναι μιά ταινία πού, αὐτή, μεταφράζει τή λογική *στό ἐπίπεδο* τοῦ συναισθήματος, χωρίς νά μεταφράζει τή λογική *τοῦ* συναισθήματος. Τέλος, τό *Ἀγόρι* εἶναι μιά ταινία πού θέλησε νά ἐκφράσει πολύ ἄμεσα τήν ὀργή καί τή θλίψη μου.

Γιά τί, ἐνάντια σέ τί, αὐτή ἡ ὀργή κι αὐτή ἡ θλίψη;

Ὄσιμα: Ἐνάντια στό γεγονός ὅτι οἱ ἄνθρωποι ὑποχρεώνονται νά ζοῦν ἔτσι, δηλ. ταύτόχρονα σάν τό πρόσωπο στήν ταινία καί σάν ἐμένα τόν ἴδιο. Ἀλλά ὅσον ἀφορᾶ τήν ταινία, εἴσαστε ἐσεῖς πού θά ἐκτιμήσετε καί θά κρίνετε διά μέσου τῶν προσώπων

Ἀλλά ἴσως νά μήν εἴμαστε ἱκανοί νά ἐκτιμήσουμε καί νά κρίνουμε ἐκεῖνο πού εἶναι εἰδικά γιαπωνέζικο σ' αὐτό τό συναίσθημα τῆς ὀργῆς καί τῆς θλίψης;

Ὄσιμα: Δέν εἶναι ζήτημα συγγενικῶν ἤ ἀπομακρυσμένων πολιτισμῶν. Τό ζήτημα εἶναι ἁπλῶς τό ὅτι οἱ ἄνθρωποι δέν μποροῦν νά ζοῦν ὅπως θέλουν καί ὅτι πρέπει πάντοτε νά ὑποτάσσονται σέ ὁρισμένες ὑποχρεώσεις.

Νομίζετε τότε ὅτι οἱ ταινίες σας ἔχουν κάποια πολιτική σημασία, εἴτε ἄμεση εἴτε ἔμμεση;

Ὄσιμα: Θεωρῶ πράγματι ὅτι κατά μιάν ὁρισμένη ἔννοια, ὅλες μου οἱ ταινίες εἶναι πολιτικές. Ἀλλά δέν ἐννοῶ μ' αὐτό ὅτι οἱ ταινίες μου εἶναι ἱκανές νά ἐπηρεάσουν τή σημερινή πολιτική. Θά ἤθελα μᾶλλον οἱ ταινίες μου νά μποροῦσαν νά ἐπηρεάσουν τήν πολιτική μέ τήν ἔννοια πού ἡ ἴδια ἡ πολιτική, μή ἔχοντας πιά λόγο ὕπαρξης, θά ἐξαφανιζόταν. Δέ θά εἴχαμε πιά ἀνάγκη τήν πολιτική γιά νά ζήσουμε.

Νομίζουμε ὅτι, ἀκριβῶς στό Ἀγόρι τίθεται τό πρόβλημα τῆς ἀνάγκης γιά χρῆμα, ἀνάγκη πού γενικά συνδέεται μέ βίαιη συμπεριφορά (π.χ., τά παιδιά πού παίζουν ξύλο). Νομίζετε ὅτι ὅσο ἡ ἀνάγκη γιά χρῆμα θά ὑπάρχει, ἡ πολιτική θά ἔχει πιθανότητες νά ἐξαφανιστεῖ;

Ὄσιμα: Νομίζω ὅτι ἡ ἐξαφάνιση τῆς πολιτικῆς καί τῆς οἰκονομίας εἶναι συνδεδεμένες. Ἡ μιά δέν μπορεῖ νά πεθάνει δίχως τήν ἄλλη.

Ἀλλά ἄν ἡ ἀνάγκη γιά χρῆμα παραμένει, ἄρα: ἡ οἰκονομία, ἡ πολιτική δέν μπορεῖ παρά νά παραμείνει κι' αὐτή. Πρέπει λοιπόν νά μεταβληθοῦν ὁλοκληρωτικά οἱ οἰκονομικές συνθῆκες.

Ὄσιμα: Ὁ λόγος ὕπαρξης τῆς οἰκονομίας εἶναι ἡ πολιτική. Ἴσως ἡ ἐξήγησή μου θά εἶναι λίγο θολή, ἀλλά θά ἔλεγα ὅτι εἶναι τό ἴδιο τό γεγονός τῆς κυριαρχίας κάποιου πάνω σ' ἕναν ἄλλο ἐκεῖνο πού ἀποτελεῖ τόν λόγο ὕπαρξης καί τῆς πολιτικῆς καί τῆς οἰκονομίας. Αὐτό πού εὔχομαι εἶναι, λοιπόν, τό ἴδιο αὐτό τό γεγονός νά πάψει νά ὑπάρχει.

Ἄν ἡ κυριαρχία ἑνός ἀνθρώπου πάνω σ' ἕναν ἄλλο εἶναι δεδομένη σάν γεγονός, τότε πῶς μπορεῖ νά πάψει νά ὑπάρχει;

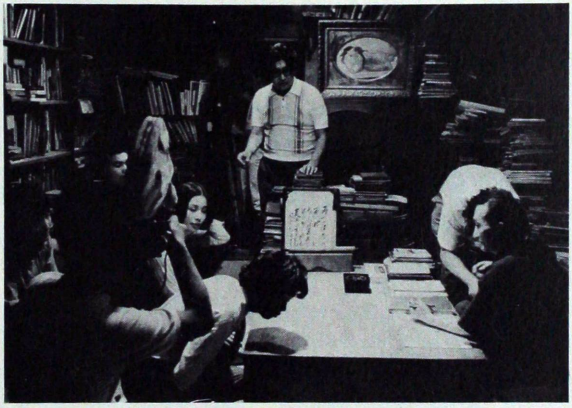
Ὄσιμα: Δέν ξέρουμε πότε αὐτό τό γεγονός θά ἐξαφανιστεῖ, πάντως νομίζω ὅτι ὅλος ὁ κόσμος πρέπει νά στρέψει τίς προσπάθειές του πρός αὐτή τήν κατεύθυνση.

Ὑπάρχει μέσα σέ δυό τουλάχιστον ταινίες σας ἕνα συγκεκριμένο πολιτικό σύμβολο: εἶναι ἡ γιαπωνέζικη σημαία πού ἐμφανίζεται στόν Ἀπαγχονισμό καί στό Ἀγόρι. Γιατί αὐτή ἡ σημαία; ἔχει τό ἴδιο νόημα στίς δυό ταινίες ἤ ἕνα νόημα διαφορετικό;

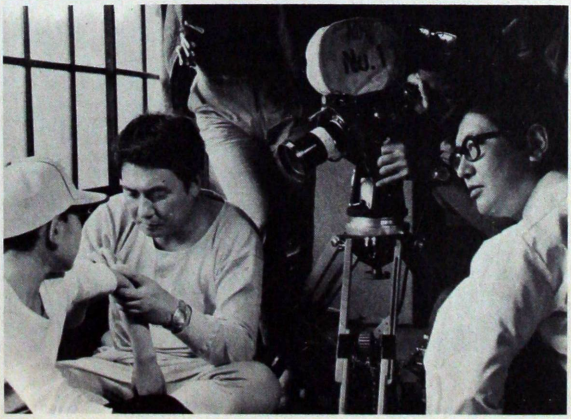
Ὄσιμα: Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, σᾶς ὑπενθυμίζω ὅτι αὐτή ἡ σημαία ἔχει παρουσιαστεῖ καί στά *Ἄσεμνα γιαπωνέζικα τραγούδια.* Στίς τρεῖς αὐτές ταινίες, εἶχα τήν ἐλπίδα ὅτι αὐτό τό σύμβολο τῆς σημαίας θά ἔκανε τούς θεατές νά συνειδητοποιήσουν τό γεγονός ὅτι, ὅλοι ἐμεῖς οἱ γιαπωνέζοι, ζοῦμε μέσα στό Ἰαπωνικό Κράτος. Αὐτός εἶναι ὁ πρῶτος της σκοπός.
Αὐτή ἡ σημαία, πού ἐμεῖς τή λέμε Χίνομάρου (ἀπό τό Χίνο = ἥλιος, καί Μάρου = κύκλος) ἦταν, πρίν ἀπ' τόν πόλεμο, τό σύμβολο τοῦ γιαπωνέζικου μιλιταρισμοῦ. Μετά τόν πόλεμο καί τήν ἧττα, αὐτό τό σύμβολο ἐκδιώχθηκε ἠθικά ἀπ' τήν Ἰαπωνία. Ἀλλά στό μέτρο πού ὁ πόλεμος γινόταν κάτι ὅλο καί πιό μακρινό, αὐτό τό σύμβολο τῆς παλιᾶς τάξης πραγμάτων ἐπέστρεφε προοδευτικά, καί κυρίως τόν Φεβρουάριο τοῦ '67, ὅταν ἡ Ἰαπωνία ἀποφάσισε νά ξαναρχίσει τόν ἑορτασμό τῆς Ἐθνικῆς της Γιορτῆς, δηλ. νά γιορτάσει τήν ἵδρυση τῆς μοντέρνας Ἰαπωνίας. Ἡ νεολαία ἦταν πολύ ἀντίθετη μέ τήν ἐπαναφορά αὐτῆς τῆς γιορτῆς, πού ἦταν κληρονομημένη ἀπό τήν παλιά τάξη πραγμάτων. Ἡ ἡμέρα τῆς ἐπαναφορᾶς της προκάλεσε ὁρισμένες διαδηλώσεις στίς ὁποῖες οἱ δυνάμεις τῆς δεξιᾶς ἔφεραν αὐτό τό ἔμβλημα τῆς Χίνομάρου. Ἀλλά ἦταν ἀκριβῶς ἐκείνη τή μέρα πού ἀρχίσαμε τό γύρισμα γιά τά *Ἄσεμνα γιαπωνέζικα τραγούδια.* Ἡ διαφορά εἶναι ὅτι στήν ταινία, πάνω στή σημαία πού κουβαλοῦν στή διαδήλωση, ὁ κύκλος δέν εἶναι κόκκινος ἀλλά μαῦρος. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη φορά πού παρουσίασα μιά Χίνομάρου σέ ταινία μου.
Ὅσο γιά τή σημασία αὐτῆς τῆς σημαίας, εἶναι ἡ ἴδια μέσα στόν *Ἀπαγχονισμό* καί στό *Ἀγόρι* (μέσα καί στίς δυό αὐτές ταινίες, παρουσίασα καί τήν κόκκινη καί τή μαύρη Χίνομάρου), ἄν καί στόν *Ἀπαγχονισμό* ἐπιζητοῦσα ἕνα λογικό ἀποτέλεσμα, ἐνῶ στό *Ἀγόρι* ἤθελα μᾶλλον ἕνα ἀποτέλεσμα τῆς τάξης τοῦ συναισθήματος.

Ποιά εἶναι ἀκριβῶς, γιά τήν Ἰαπωνία, ἡ σημασία αὐτῆς τῆς ἀντιστροφῆς ἀπ' τό κόκκινο στό μαῦρο; Εἶναι ἡ ἴδια πού ἔχει γιά μᾶς;

Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα στό γύρισμα τῆς ταινίας *Ὁ τάφος τῆς νιότης: Τηλεοπτική σειρά γυρισμένη στή Νότιο Κορέα τό 1964.*



Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα (κέντρο) μέ τούς ἠθοποιούς Rie Yokoyama καί Tadanori Yokoo στό γύρισμα τῆς σκηνῆς μέ τόν σεξολόγο, ἀπό τό *Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη* (1968-69)



Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα μέ τούς ἠθοποιούς Fumio Watanabe (πατέρας) καί Tetsuo Abe (ὁ μικρός Τόσιο) κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας *Τό Ἀγόρι* (1967)

Ὁ ακηνοθέτης ἐφαρμόζει τή θηλιά: Ναγκίζα Ὄσιμα καί Yun-do Yun, στό γύρισμα τοῦ *Ἀπαγχονισμοῦ* (1968)

Ὄσιμα: Στήν Ἰαπωνία, εἶναι γνωστή, σίγουρα, ἡ κόκκινη σημαία τοῦ κομμουνισμοῦ, ἀλλά ἡ μαύρη σημαία τῆς ἀναρχίας δέν εἶναι πολύ γνωστή. Ἄρα, κατ' αὐτή τήν ἔννοια, οἱ γιαπωνέζοι θεατές δέν ἔνιωσαν ἴσως τό ἴδιο εἶδος διαφορᾶς πού μπορεῖ κανείς ἐδῶ νά νιώσει. Ἀλλά δέν ἤθελα, ἀκόμη, νά ταυτίσω τό μαῦρο μέ τήν ἀναρχία. Ἀντίθετα: ἡ Χίνομάρου, στή γνωστή της μορφή, κάνει ἤδη συνειδητή τήν ὕπαρξη τοῦ Ἰαπωνικοῦ Κράτους. Ὁποιοδήποτε κι ἄν εἶναι τό χρῶμα, κόκκινο, μαῦρο ἤ κίτρινο, ἡ πρώτη σημασία, ἀπό μόνο τό γεγονός τῆς μορφῆς, εἶναι ἡ σχέση πού ἔχει κάποιος μέ τήν Ἰαπωνία. Αὐτό εἶναι καί παραμένει πάντοτε μιά Χίνομάρου.

Ἀλλά ἄν περάσουμε τώρα στή διαφορά τοῦ χρώματος (ἡ ὁποία, σέ πρῶτο στάδιο, εἶναι δευτερεύουσα), θά βροῦμε, μέ τό μαῦρο, τή σημασία τοῦ πένθιμου τελετουργικοῦ πού θέλησα νά δώσω: τόν θάνατο κάποιου πράγματος. Γιατί στίς νεκρώσιμες τελετές, στήν Ἰαπωνία, τά χρώματα εἶναι πάντοτε τό μαῦρο καί τό λευκό. Ἄρα, ἡ Χίνομάρου μέ τόν μαῦρο κύκλο μπορεῖ νά θεωρηθεῖ διπλά: πολιτικά, εἶναι ὁ θάνατος τῆς Ἰαπωνίας καί ἀρνητικά, σημαίνει ὅτι μέσα στή σημερινή κατάσταση πραγμάτων στήν Ἰαπωνία ὅλοι οἱ Γιαπωνέζοι εἶναι προορισμένοι νά πεθάνουν.

> *Ὑπάρχει ἐπίσης τό γεγονός ὅτι στόν* Ἀπαγχονισμό *ἡ γιαπωνέζικη σημαία εἶναι συνδεδεμένη μέ μιά πράξη πού ἐκτελεῖ τό Ἰαπωνικό Κράτος: μέ τήν ἐκτέλεση ἑνός κατάδικου. Ἐπίσης, μποροῦμε νά συλλογιστοῦμε ὅτι, στό* Ἀγόρι, *αὐτή ἡ σημαία συνδέεται μέ ἕναν ἄλλο παραδοσιακό θεσμό: μέ τήν γιαπωνέζικη οἰκογένεια, μιά οἰκογένεια πού διέπεται ἀπό ὁρισμένες σχέσεις δυνάμεως, οἱ ὁποῖες ὁδηγοῦν στήν «ἐκτέλεση» τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ.*

Ὄσιμα: Προσωπικά, δέ μοῦ ἀρέσει διόλου ν' ἀναλύονται οἱ ταινίες μου κατά τήν ἔννοια τῆς λογικῆς, ὅσο κι' ἄν αὐτά πού λέτε δέν εἶναι διόλου λανθασμένα, – ὅσο κι' ἄν εἶναι μᾶλλον σωστά. Ἀλλά ὁπωσδήποτε, στό *Ἀγόρι*, π.χ., ἡ σημαία δέ συνδέεται μόνο μέ τήν παραδοσιακή γιαπωνέζικη οἰκογένεια, ἐπειδή ὅταν βλέπουμε, στή σκηνή τῆς ἀκροθαλασσιᾶς, τή μαύρη Χίνομάρου, αὐτό ἀναφέρεται περισσότερο στό Κράτος παρά στήν οἰκογένεια.

Στό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη *(πού εἶναι ἀναμφίβολα γιά μᾶς ἡ πιό δύσκολη στήν κατανόηση ταινία σας) ὑπάρχει μιά σύνδεση ἀνάμεσα στήν κοινωνική καί στή σεξουαλική βία, σύνδεση πού μοιάζει νά δημιουργεῖται μέσα ἀπό τίς κοινωνικές δομές τῆς Ἰαπωνίας. Ἀλλά μέσα στήν ταινία παρεμβάλλεται ἕνας μεγάλος ἀριθμός στοιχείων πού προέρχονται ἀπό τήν εὐρωπαϊκή κουλτούρα. Ἀναρωτιόμαστε ἄν, μέσα σ' αὐτή τήν ἐπανάσταση τῶν ἠθῶν τῆς Ἰαπωνίας τήν ὁποία φαίνεται νά εὔχεστε, δίνετε ἕνα καθορισμένο νόημα στήν παρέμβαση τῆς εὐρωπαϊκῆς κουλτούρας.*

Ὄσιμα: Πρίν ἀπό ἑκατό χρόνια – τό 1868 – ἄρχισε ἡ ἐκσυγχρόνιση τῆς Ἰαπωνίας. Φαίνεται ὅτι πρίν ἀπό κείνη τήν ἐποχή οἱ Γιαπωνέζοι ἀπό σεξουαλική ἄποψη, ἦταν ἀκόμη περισσότερο καταπιεσμένοι. Π.χ., δυσκολεύονταν πολύ νά χρησιμοποιήσουν τή λέξη πού σημαίνει «σέξ» στά γιαπωνέζικα, ἐνῶ μποροῦσαν νά τό κάνουν στίς ξένες γλῶσσες. Καί αὐτό συνεχίστηκε ἀκόμα καί μετά τό 1868: πολλά πράγματα πού ἀφοροῦσαν τό σέξ δέν μποροῦσαν νά διατυπωθοῦν στή γιαπωνέζικη λογοτεχνία. ἐνῶ ἦταν δυνατόν νά εἰπωθοῦν στίς μεταφράσεις ἔργων τῆς δυτικῆς λογοτεχνίας, ὅπου οἱ μεταφραστές διατηροῦσαν ὁρισμένες λέξεις στά γαλλικά ἤ στά ἀγγλικά. Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ δυτικός πολιτισμός εἶχε μιάν ἐπίδραση ἀρκετά ἱκανοποιητική στήν ἀπελευθέρωση ἀπό τήν κοινωνική καί σεξουαλική καταπίεση. Ἀλλά ἡ Ἰαπωνία, σήμερα, στό μέτρο πού ἔχει φτάσει σ' ἕνα σημεῖο κορεσμοῦ, δέν μπορεῖ νά προχωρήσει περισσότερο πρός αὐτή τήν ἀπελευθέρωση κάτω ἀπό μόνη τήν ἐπίδραση τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ. Αὐτό εἶναι ἕνα ἀπ' τά πράγματα πού θέλησα νά δείξω σ' αὐτή τήν ταινία – ὅπως εἴδατε.

> *Πρόκειται γιά ἕναν κορεσμό ἀπό δυτική κουλτούρα (αὐτό πού τήν ἔχει κάνει τώρα ἄχρηστη) ἤ πρόκειται γιά ἕναν κορεσμό ἀπό σέξ μέ τίς σημερινές μορφές (ταινία ἤ βιβλίο) τῆς γιαπωνέζικης κουλτούρας;*

Ὄσιμα: Ἄς καθορίσουμε λοιπόν αὐτό τόν κορεσμό. Πρόκειται γιά τόν τρόπο τοῦ «εἶναι» τῆς Ἰαπωνίας. Γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἔλυσε τό πρόβλημα τῆς κοινωνικῆς καί τῆς σεξουαλικῆς καταπίεσης. Βοηθήθηκε σ' αὐτό ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλά ὁ ἴδιος αὐτός ὁ τρόπος τῆς ἐπίδρασης ἔφτασε σ' ἕνα σημεῖο κορεσμοῦ. Δέν τίθεται ἐδῶ θέμα οὔτε γιά τήν Ἰαπωνία οὔτε γιά τόν δυτικό πολιτισμό, ἀλλά γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ πρώτη χρησιμοποίησε τόν δεύτερο.

Στήν ἀρχή, εἶναι φανερό ὅτι ἡ διαφορά ἐπι-

πέδου ἀνάμεσα στούς δύο πολιτισμούς (ἡ καθυστέρηση τοῦ γιαπωνέζικου πολιτισμοῦ) ἔκανε χρήσιμη καί γόνιμη τήν εἰσφορά τῆς δύσης, ἀλλά τώρα πού τά ἐπίπεδα ἐξισώθηκαν αὐτή ἡ εἰσφορά δέν ἔχει πιά τίποτε νά δώσει. Αὐτός εἶναι ὁ κορεσμός γιά τόν ὁποῖο μίλησα. Καί αὐτό θά μποροῦσε ν' ἀνταποκρίνεται ἐξίσου στό γεγονός ὅτι, ἀκριβῶς, ὁ ἴδιος ὁ δυτικός πολιτισμός ἔχει φτάσει σ' ἕνα ὅριο, ἔχει φτάσει στό σημεῖο ὅπου δέν εἶναι πιά ἱκανός νά παίξει (στήν Ἰαπωνία, μεταξύ ἄλλων), τόν ρόλο πού μποροῦσε νά παίξει παλαιότερα.

Θέλετε νά πεῖτε μ' αὐτό, ὅτι αὐτά τά προβλήματα (λ.χ. ἡ σεξουαλική ἀποτυχία στό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν, καί ὅτι δέν εἶναι οἱ ἀπελευθερώσεις τῆς τάξης τῆς ἔκφρασης (ἤ τῆς τέχνης) πού θά βοηθήσουν στή λύση τους; Ἔτσι, ἀπέναντι στό συγκεκριμένο τῶν προβλημάτων, οἱ λύσεις θεωρητικῆς τάξης, δυτικές ἤ γιαπωνέζικες ἀδιάφορο, δέν θά εἶχαν πιά καμιά χρησιμότητα;

Ὄσιμα: Δέ νομίζω ὅτι θά ὑπάρξει γι' αὐτά τά προβλήματα κάποια λύση πού θά προέρχεται ἀπ' τή γλώσσα, ἤ πού θά ἦταν τῆς τάξης τῆς λογικῆς. Ἀντίθετα, ἐκεῖνο πού μπορεῖ νά δόσει λύση σέ μερικά πράγματα, εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ δράση πού συνίσταται στήν πραγματοποίηση τῆς ἐπανάστασης καθαυτῆς. Ἐδῶ θά ἤθελα νά διασαφηνίσω ὅτι αὐτή ἡ δράση, πέρα ἀπό τήν ἔννοια πού ἔχει σάν δράση ἄμεση, πρέπει ἐπίσης νά περιλαμβάνει κάθε δράση πού προέρχεται ἀπό τήν τάξη τοῦ φανταστικοῦ.

Μπορεῖτε νά καθορίσετε ἐκεῖνο πού ἐννοεῖτε σάν ἐπανάσταση καθαυτήν, στή διπλή της διάσταση τῆς ἄμεσης δράσης καί τῆς δράσης μέσω τοῦ φανταστικοῦ; Σέ τί εἶδος ἀλλαγῆς αὐτή ἀνταποκρίνεται;

Ὄσιμα: Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ὑπάρχει κάτι πού δέ μοῦ ἀρέσει στή λέξη «ἀλλαγή». Εἶναι τό ὅτι αὐτή ἡ λέξη προϋποθέτει πάντοτε ἕνα δεσμό ἀνάμεσα σ' αὐτό πού ἔρχεται μετά καί σ' αὐτό πού ἦταν πρίν, ἕνα δεσμό μέ τό παρελθόν. Ἀλλά νομίζω ὅτι ἡ ἐπανάσταση γιά τήν ὁποία μίλησα πρέπει νά μᾶς ἀποκόψει ἐντελῶς ἀπό τό παρελθόν. Πρέπει νά παρεμβληθεῖ μιά ἄρνηση ἀνάμεσα στό παρόν καί στό παρελθόν καί κανένας δεσμός νά μή διατηρηθεῖ ἀνάμεσά τους. Ὡστόσο, αὐτή ἡ ἐπανάσταση καθαυτή μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ μέ διαφορετικούς τρόπους: ἐξαρτᾶται ἀπό τίς περιπτώσεις, ἀπ' τό κάθε ἄτομο... Ὅσον ἀφορᾶ τήν τάξη τοῦ φανταστικοῦ, θά προσπαθήσω νά τήν ἐξηγήσω ξεκινώντας ἀπό τίς πρῶτες μου ταινίες. Ἐκείνη τήν ἐποχή, αὐτό πού ὅρισκόταν στή βάση τῶν ταινιῶν μου καί καθόριζε τήν δράση τῶν προσώπων, ἦταν ὁ πόθος. Ἀλλά, ὅταν ξεκινάει κανείς ἀπ' τόν πόθο, καταλήγει πάντοτε στό ν' ἀντιληφθεῖ τά ὅρια τοῦ πόθου, καί αὐτά τά ὅρια ἐμποδίζουν τή δράση, γιατί ἀπ' τή στιγμή πού τά γνωρίζει κανείς, δέν ὑπάρχει πλέον δυνατότητα δράσης. Εἶναι αὐτό πού κι' ἐγώ ἀντιλήφθηκα, καί μαζί μ' ἐμένα κι ἄλλοι γιαπωνέζοι κινηματογραφιστές, πού κι' αὐτοί πῆραν τόν ἀνθρώπινο πόθο σάν βάση, καί ἔρχονται σήμερα ὅλο καί πιό κοντά στήν ἀντιμετώπιση τοῦ ὅριου αὐτοῦ τοῦ πόθου, μέσα στίς ἴδιες τους τίς ταινίες. Ἐκείνη τή στιγμή, κατάλαβα ὅτι, πέρα ἀπό τόν πόθο, κάνει κανείς τό ἄλμα μέσα στό φανταστικό. Μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι μέ τίς *Ἡδονές* πού ἄρχισα νά πραγματεύομαι τό φανταστικό μ' αὐτό τό πνεῦμα. Κατόπιν, μέ τά *Ἄσεμνα γιαπωνέζικα τραγούδια*, μ' ἕναν τρόπο πιό φανερό, καί μέ τό *Γιαπωνέζικο καλοκαίρι*. Τελικά, μέ τόν *Ἀπαγχονισμό*, ὅπου νομίζω ὅτι πραγματεύτηκα αὐτό τό πρόβλημα τοῦ φανταστικοῦ σά νά ἦταν ἡ ἴδια ἡ δομή τῆς ταινίας.

Πῶς ἀντιλαμβάνεστε τίς σχέσεις ἀνάμεσα στό φανταστικό καί στόν πόθο;

Ὄσιμα: Τό ζήτημα δέν εἶναι νά καθορίσουμε τή διαφορά ἀνάμεσα στό φανταστικό καί στόν πόθο (ἡ ὁποία θά μποροῦσε ὡστόσο νά σκιαγραφηθεῖ λέγοντας ὅτι ἡ δράση τοῦ πόθου εἶναι περισσότερο ἐνστικτώδης ἐνῶ ἐκείνη τοῦ – ἤ μέσω τοῦ – φανταστικοῦ, περισσότερο στοχασμένη). Τό φανταστικό εἶναι, νομίζω, ἐκεῖνο πού ἐμφανίζεται ὅταν ὁ πόθος βρίσκεται ὑπό ἀπαγόρευση ἤ δέν μπορεῖ νά ἐκδηλωθεῖ, καί αὐτό τό φανταστικό εἶναι βαθύτερο ἀπό τό πρόβλημα τοῦ πόθου. Μπορεῖ νά κάνει κανείς μερικές πράξεις μέσα στό χῶρο τῆς φαντασίας καί, ἀπό αὐτό πού ἔχει φανταστεῖ, νά περάσει στό πραγματικό τῆς δράσης. Κατ' αὐτή τήν ἔννοια μίλησα γιά δράση μέσω τοῦ φανταστικοῦ.

Ἀλλά ἐνῶ καταλαβαίνουμε καλά ἐκεῖνο πού μπορεῖ νά εἶναι ἡ δράση τῆς φαντασίας μέσα στόν καλλιτεχνικό, ἐρωτικό καί σεξουαλικό χῶρο, δυσκολευόμαστε νά τήν ἀντιληφθοῦμε μέσα στόν χῶρο τῆς πολιτικῆς. Ἀλλά φαίνεται ὅτι αὐτό εἶναι ἀκριβῶς τό θέμα τοῦ Ἀπαγχονισμοῦ καί δέν ἀντιλαμβανόμαστε τό πῶς, ἐκεῖ, μπορεῖ νά ὑπάρξει δράση.

Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα διευθύνει τόν μικρό Tetsuo Abe πρίν ἀπ' τό γύρισμα τῆς σκηνῆς μέ τό χιονάνθρωπο, στήν ταινία *Τό ἀγόρι* (1967)

Ὄσιμα: Τό ἴδιο κι' ἐγώ, δυσκολεύομαι νά τό ἀντιληφθῶ. Νομίζω ὅτι εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά μπορέσει τό φανταστικό, μέσα στό χῶρο τῆς πολιτικῆς, νά ἐκτελέσει μιά πραγματική δράση. Ἀλλά λέω ΣΧΕΔΟΝ ἀδύνατο· ὅταν αὐτό παραχθεῖ, ἔχουμε μιάν ἐπανάσταση. Ἀλλά ὑπάρχει μιά διαφορά ἀνάμεσα στήν ἐπανάσταση μέ τήν παραδοσιακή ἔννοια καί πού εἶναι μιά ἔκρηξη τοῦ πόθου (σέ μένα, αὐτή ἡ ἔννοια μοῦ φαίνεται λίγο λαθεμένη) καί σ' ἐκείνη τήν ἐπανάσταση γιά τήν ὁποία μιλάω, πού θά ξεκινοῦσε ἀπ' τό φανταστικό.

Μπορεῖτε νά μᾶς διευκρινίσετε τή φύση τῆς σχέσης πού ὑπάρχει, καθώς φαίνεται, στό τέλος τοῦ Ἡμερολόγιου ἑνός κλέφτη, ἀνάμεσα στίς ἀναταραχές καί στήν πραγματοποίηση τοῦ πόθου;

Ὄσιμα: Προσωπικά, θά προτιμοῦσα νά μιλήσω γιά κάτι διαφορετικό ἀπό αὐτή τήν «πραγματοποίηση τοῦ πόθου». Γιατί τά δύο νέα παιδιά τῆς ταινίας ξεκίνησαν ἀπό μιά κατάσταση ὅπου οἱ πόθοι τους δέν ἀρκοῦσαν. Ἄρα, ἀντί νά φτάσουν στήν ἱκανοποίηση τοῦ πόθου, ὁδηγήθηκαν στό νά πραγματοποιήσουν μιά δράση, καί μέσω αὐτῆς τῆς δράσης, νά συνδεθοῦν μέ τή δράση ἄλλων ἀνθρώπων.

Μέ δυό λόγια, μπορεῖ νά πεῖ κανείς ὅτι χρειάστηκε γι' αὐτούς, μιά προσωπική ἐπανάσταση, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, γιά νά μπορέσουν νά φτάσουν στό ἐπίπεδο τοῦ πόθου.

Ὄσιμα: Ἴσως, μετά τό τέλος τῆς ταινίας, νά φτάσουν στήν πραγματοποίηση τοῦ πόθου.

Νομίζω ὅτι ἡ Σκληρή ἱστορία *τῆς νιότης (ἑλλ. τίτλος* Διεστραμμένα νιάτα*) ἄρχιζε, κι αὐτή, μέ διαδηλώσεις. Κατόπιν, βλέπαμε τά προβλήματα ἑνός νεαροῦ ζευγαριοῦ. Ὑπῆρχε λοιπόν ἤδη ἡ ἴδια θεματική.*

Ὄσιμα: Στήν *Σκληρή ἱστορία* καί στό *Ἡμερο-*

λόγιο, τό θέμα εἶναι τό ἴδιο στό μέτρο πού εἶχαμε νά κάνουμε, καί στίς δυό περιπτώσεις, μέ τή σύγχρονη νεολαία τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ διαφορά εἶναι ὅτι, στήν πρώτη ταινία, εἶχα ἀκόμη μιάν ὁρισμένη ἐμπιστοσύνη στόν πόθο, ἐνῶ, στή δεύτερη, ξεκίνησα ἀπό ἕνα ἄλλο στάδιο: ἐκεῖνο ὅπου θεωρῶ ὅτι ὁ πόθος δέν εἶναι ἐπαρκής. Ἀλλά ἴσως κάτι ἄλλο ἔχει ἀκόμη παρεμβληθεῖ: εἶναι τό ὅτι, στά δέκα χρόνια πού χωρίζουν αὐτές τίς δυό ταινίες, ἡ ἴδια ἡ κοινωνία τῆς Ἰαπωνίας ἔχει ἀλλάξει.

Ἀλλά καί στίς δυό περιπτώσεις, φαίνεται νά ὑπάρχει ἕνας δεσμός ἀνάμεσα στό πέρασμα στόν πόθο καί στό πέρασμα στήν ἐπαναστατική ἐξόρμηση, καί αὐτός ὁ δεσμός εἶναι τό αἷμα.

Ὅσιμα: Ὁ δεσμός ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δυό εἴδη σκηνῶν εἶναι ἴσως ὅτι ἡ νεαρή κοπέλλα περνάει στή δράση ἀμέσως μετά τή θέα τοῦ αἵματος καί ὅτι οἱ ἀναταραχές, ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, εἶναι ἐξίσου μιά δράση πού ἐκδηλώνεται ἀμέσως μετά τή θέαση τοῦ αἵματος.

Ἀλλά καί στίς δυό περιπτώσεις, ἄν ἡ δράση, τῆς ὁποίας προηγεῖται ὁ πόθος, πραγματοποιοῦταν κατά τήν ἔννοια τοῦ πόθου, τότε θά εἴχαμε πρῶτα τή δράση καί ἴσως, κατόπιν, σάν ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς δράσης, τό αἷμα. Ἀλλά νομίζω ὅτι, στίς ταινίες, ἡ κατάσταση ἔχει μᾶλλον τήν ἑξῆς σειρά: πρῶτα τό αἷμα, καί κατόπιν ἡ δράση.

Τότε ποιό νόημα ἔχει, στό Ἡμερολόγιο *ἑνός κλέφτη ἡ χειρονομία πού κάνει ἡ κοπέλλα μέ τό αἷμα πάνω στήν κοιλιά της;*

Ὅσιμα: Μιμεῖται τόν τρόπο πού κάνουν χάρα-κίρι.

Ἀλλά, ἐκείνη τή στιγμή, ὅλοι οἱ ἠθοποιοί γυρίζουν ἀλλοῦ τά μάτια τους, φεύγουν, καί δέν μένει παρά τό ζευγάρι. Φαίνεται νά ὑπάρχει ἐδῶ, περισσότερο ἀπό μιά χειρονομία πού ἀναφέρεται στό χάρακίρι, ἕνα εἶδος μαγικῆς πράξης πού πηγάζει ἀκριβῶς ἀπό τήν τάξη τοῦ φανταστικοῦ, γιά τίς δυνατότητες καί τήν ἀποτελεσματικότητα τοῦ ὁποίου τίθεται ἄλλη μιά φορά ζήτημα.

Ὅσιμα: Ὑπάρχει πράγματι μιά σχέση ἀνάμεσα στή χειρονομία της καί στήν ἀναχώρηση τῶν ἠθοποιῶν. Οἱ ἠθοποιοί (δηλ. ὁ Καρά Τζοῦρο καί ἡ ὁμάδα του, πού συμπεριφέρονται σάν ταραξίες ἢ σάν «μίκος»[1] καί ἀναστατώνουν ὁλόκληρη τή συνοικία τοῦ Σουντζούκου) φεύγουν ἀκριβῶς τή στιγμή πού ἡ κοπέλλα τούς παίρνει, τούς κλέβει τή χειρονομία τοῦ χάρα-κίρι. ἐπειδή ἐκείνη τή στιγμή ὑπάρχει ἕνα εἶδος μεταβίβασης τοῦ ρόλου τοῦ Καρά Τζοῦρο στήν κοπέλλα.

Ἐκείνη τή στιγμή, θά μποροῦσε νά σκεφτεῖ κανείς ὅτι ἡ ἀναπαράσταση ἔχει μιά δύναμη πάνω στά γεγονότα καί ὅτι τό θέατρο ἔχει μιάν πραγματική ἀποτελεσματικότητα;

Ὅσιμα: Στά πλαίσια τῆς Ἰαπωνίας καί τῆς συνοικίας Σουντζούκου, αὐτό παραμένει πάντοτε στό ἐπίπεδο τοῦ θεάτρου, μιᾶς καλλιτεχνικῆς δράσης, δράσης ἀναμφίβολα πολιτικῆς ἀπό μιάν ἄποψη, ἀλλά καλλιτεχνικῆς πρίν ἀπ' ὅλα.

Ἡ δύναμη τοῦ Ἀγοριοῦ *βρίσκεται στήν ἀπουσία τοῦ συναισθήματος, τῆς εὐαισθησίας – ὅπως καί τό ἴδιο τό ἀγοράκι, πού λέει κάποια στιγμή: «ἐγώ δέν αἰσθάνομαι τίποτε, ἐγώ δέν σκέφτομαι τίποτε». Αὐτή εἶναι μιά στιγμή πολύ δυνατή, ἀλλά στό τέλος, ὅλα μοιάζουν νά διαλύονται σ' ἐκείνη τή στιγμή συγκίνησης, ὅταν τό ἀγοράκι ἀρχίζει νά κλαίει. Δέν ἐξασθενίζει ἔτσι ἡ βία τῆς ταινίας; Δέ θά μποροῦσε νά σκεφτεῖ κανείς ὅτι ἐκείνη τή στιγμή τά δυό συναισθήματα πού θέλατε νά ἐκφράσετε ἀλληλοκαταστρέφονται κι' ὅτι ἡ ὀργή διαγράφεται ἀπό τή θλίψη;*

Ὅσιμα: Ἄν δέν ἀντιληφθοῦμε ὅτι αὐτή ἡ τελική σκηνή: τό κλάμα, εἶναι κάτι ταυτόχρονα φυσικό, ἀνθρώπινο καί ἐξαιρετικό, τότε, ἴσως πράγματι ὁλόκληρη ἡ δύναμη τῆς ταινίας χάνεται. Προσωπικά, εἶχα θελήσει, ἐκείνη τή στιγμή, νά δείξω ὅτι τό ἀγόρι φτάνει σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, ἕνα ἐπίπεδο πού ξεπερνᾶ ἐκεῖνο ὅπου μπορεῖ κανείς ν' ἀρνηθεῖ τό συναίσθημα, μιά ἄλλη διάσταση.

Δέν πρόκειται ὡστόσο γιά ἕνα εἶδος διάσωσης;

Ὅσιμα: Κατά τή γνώμη μου, ὄντας δεδομένο ὅτι (τό ἀγοράκι) σώζεται μέ σχεδόν θρησκευτικό τρόπο, ἐκείνη τή στιγμή ξεθράζεται μέσα σέ μιά πραγματικότητα ὅπου δέν βρίσκει καμιά σωτηρία.

Τό πρῶτο πλᾶνο τοῦ Ἀγοριοῦ *μᾶς δείχνει τό παιδί πού παίζει καί τραγουδᾶ μπροστά σ' ἕνα εἶδος βωμοῦ. Αὐτή ἡ σκηνή δέν βρίσκεται στήν πραγματικότητα μετά ἀπό ὅλη τήν ὑπόλοιπη δράση*

Ὁ Juro Kara, διευθυντής τοῦ θιάσου Situation players, σέ μιά σκηνή τῆς ταινίας *Τό ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη* (1968-69)

Ἡ διάλυση τῆς οἰκογένειας στήν *Τελετή* (1971)

«Πάνω στή γέφυρα τοῦ Κόχι...»: τό μικρό παιδί τραγουδάει μπροστά στό θωμό (Ἀπό Τό ἀγόρι, 1967)

τῆς ταινίας – ἡ ὁποία ἑπομένως δέ θά ἦταν παρά ἕνα φλάς-μπάκ;

Ὄσιμα: Ὅταν γυρίζαμε τήν ταινία, ἦταν πολύ ἁπλό: θεωρήσαμε ὅτι, ἐκείνη τή στιγμή, τό ἀγοράκι ἔκανε μιά «πρόβα» γιά νά ἐξασκηθεῖ στό νά κλαίει πειστικά, καί γιά νά εἶναι ἔτσι ἕτοιμο νά πέσει κάτω ἀπό τό αὐτοκίνητο καί νά φερθεῖ μετά τό «δυστύχημα» σάν κάποιος πού πέρασε ἕνα σόκ. Στήν σκηνή τοῦ τέλους, ἀντίθετα, τό ἀγοράκι κλαίει πραγματικά, χωρίς νά ἔχει κάνει πρόβα. Νά τί ἐμεῖς εἴχαμε σκεφτεῖ, ἀλλά ὡστόσο, βρίσκω τήν δική σας ἐντύπωση πολύ ἐνδιαφέρουσα.

Ἄν εἴχαμε αὐτή τήν ἰδέα, εἶναι ἐπειδή σ' αὐτό τό ἀρχικό πλάνο, τό ἀγόρι τραγουδᾶ τό τραγούδι τοῦ γεφυριοῦ. Ἀλλά ἀργότερα, στή σκηνή τοῦ ξενοδοχείου, τό ἀγοράκι ἀκούει αὐτό τό τραγούδι. Μπορεῖ ἔτσι νά σκεφτεῖ κανείς, εἴτε ὅτι ἤδη τό ἤξερε, καί ἡ γυναίκα στό ξενοδοχεῖο τοῦ τό ξαναφέρνει στή μνήμη, εἴτε ὅτι τραγουδᾶ αὐτό τό τραγούδι στήν πρώτη σκηνή τῆς ταινίας, ἐπειδή τό εἶχε μάθει στή σκηνή τοῦ ξενοδοχείου... Σύμφωνα μ' αὐτή τήν τελευταία ὑπόθεση, πρέπει νά παραδεχτεῖ κανείς ὅτι ὅλη ἡ ταινία θά ἐκτυλισσόταν πρίν ἀπ' αὐτή τήν πρώτη σκηνή.

Ὄσιμα: Στήν πραγματικότητα αὐτό τό τραγούδι τῆς ἀρχῆς εἶναι τραγούδι ἀποχαιρετισμοῦ γιά τή συνοικία ὅπου γεννήθηκε, ἕνα τραγούδι πού θά συγκινήσει τό ἀγοράκι ὅταν τό ἀκούσει κατόπιν στό ξενοδοχεῖο.

Τί σᾶς ἄρεσε στόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο τήν ἐποχή πού εἴσαστε κριτικός;

Ὄσιμα: Μέχρι τήν ἐποχή πού γύρισα τήν πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μου, ἀπεχθανόμουν ὅλο τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Σή-

μερα, ἐξακολουθῶ νά τόν ἀπεχθάνομαι, συμπεριλαμβανομένων καί τῶν δικῶν μου ταινιῶν.

Ἀλλά τό κινηματογραφικό περιοδικό πού ἔκδιδα μαζί μέ τόν φίλο μου[2], παρόλο πού κράτησε μονάχα τρία χρόνια, εἶχε, πιστεύω, μιάν κάποια ἐπίδραση, ἐπίδραση πού γίνεται πάντοτε αἰσθητή, στόν σημερινό γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Αὐτό τό περιοδικό ὀνομαζόταν *Ἡ Κινηματογραφική Κριτική*.

Οἱ σκηνοθέτες πού σᾶς ἄρεσαν (καί τούς ὁποίους ὑποθέτουμε ἤδη σάν μή – γιαπωνέζους) ἄσκησαν πάνω σας κάποιαν ἐπίδραση;

Ὄσιμα: Ὅταν λέω ὅτι ἀπεχθανόμουν τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ἡ λέξη πού θά ἔπρεπε νά χρησιμοποιήσω γιά νά κάνω αὐτό πού αἰσθανόμουν ξεκάθαρο, εἶναι ἡ λέξη *μίσος*. Ἀλλά αὐτό τό μίσος σημαίνει ἐπίσης ὅτι ἔχω μάθει πολλά ἀπ' τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Ἔχω ἄλλωστε μάθει ἐξίσου πολλά κι' ἀπό τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, κυρίως ἀπό κεῖνον τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς, καί ἀπό τόν ἰταλικό νεο - ρεαλισμό. Ἴσως ὄχι τόσο σάν κινηματογραφιστής, ὅσο σάν κινηματογραφόφιλος.

Αὐτό τό μίσος γιά τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο ἀφοροῦσε ὁρισμένους κινηματογραφιστές ἰδιαίτερα; Ἐμεῖς, λ.χ., δέν γνωρίζαμε, γιά πολύ καιρό, τίποτε ἄλλο γιά τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο ἀπό τόν Μιτζογκούσι καί τόν Κουροσάβα (καί μᾶς ἄρεσε ἀρχικά ὁ Μιτζογκούσι σέ ἀντίθεση μέ τόν Κουροσάβα, ἐνῶ τώρα μᾶς ἀρέσουν καί οἱ δυό) καί θά θέλαμε νά μάθουμε ἄν αὐτό τό μίσος στρεφόταν ἐναντίον τους.

Ὄσιμα: Τό μίσος μου γιά τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο συμπεριελάμβανε τά πάντα ἀπολύτως. Γιατί μέχρι τότε, δέν ἦταν οἱ δημιουργοί ἐκεῖνοι πού ἔφτιαχναν τίς ταινίες, ἀλλά ἦταν οἱ ἑταιρεῖες παραγωγῆς ἐκεῖνες πού καθόριζαν τά πάντα. Αὐτή εἶναι μιά ἐξήγηση ἀνάμεσα στίς ἄλλες. Ἀλλά ἀπό τή στιγμή πού λέω ὅτι ἀπεχθανόμουν αὐτό τόν κινηματογράφο, δέ μοῦ ἀρέσει νά ἐξηγῶ αὐτό τό μίσος.

Πάντως θέλω νά προσθέσω κάτι: στήν Εὐρώπη, μιλοῦν πάντα γιά τήν ὀμορφιά τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου, ἀλλά κάνουν μεγάλο λάθος, κατά τή γνώμη μου, νά μή μιλοῦν ἀρκετά γιά τό περιεχόμενο τοῦ *Ἀπαγχονισμοῦ*. Γιατί ἡ μορφή εἶναι κάτι πού μπορεῖ νά δανειστεῖ κανείς ἀπό τούς ἄλλους, καί ἀπό κεῖ καί πέρα νά κάνει ὁ,τιδήποτε. Ἐνῶ γιά τό περιεχόμενο πρέπει νά ξεκινήσει ἀπό δικά του, ἰδιαίτερα πράγματα. Ὅπως ξεκίνησα ἐγώ, λ.χ., ἀπ' τήν ὀργή καί τή θλίψη γιά τήν ὁποία σᾶς μίλησα στήν ἀρχή. Ἔτσι, ἄν ἀρνοῦμαι, ἐγώ, νά μιλήσω γιά τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, μπορῶ τουλάχιστον νά σᾶς πῶ τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο θά ἤθελα νά μιλοῦν γι' αὐτόν.

Μά αὐτό τό μίσος δέν εἶχε καμιάν ἐξαίρεση;

Ὄσιμα: Ὄχι.

1. «Μίκο» εἶναι ἕνα παραδοσιακό θεατρικό πρόσωπο, πού παίζει τό ρόλο τοῦ μεσάζοντα ἀνάμεσα στό ἐδῶ – κάτω καί στό πέραν.

2. Πρόκειται γιά τόν Γιοσισίγκε Γιόσιντα.

(Τήν συνέντευξη αὐτή πού πῆραν οἱ Πασκάλ Μπονιτζέρ, Μισέλ Ντελααί καί Συλβί Πιέρ, πρωτοδημοσίευσαν τά Cahiers du Cinéma *τό Μάρτιο τοῦ 1970 στό τεῦχος ἀρ. 218. Ἡ ἀναδημοσίευση στόν* Σ.Κ. *'77 γίνεται κατά παραχώρηση τῆς σύνταξης τῶν* C.d.C.
*Τήν μετάφραση ἔκανε ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος. Ὑπενθυμίζουμε στούς ἀναγνῶστες μας ὅτι εἴχαμε ἤδη δημοσιεύσει μιά συζήτηση τοῦ Ν. Ὄσιμα μέ τόν Μ. Δημόπουλο (*Σ.Κ. 27 – 28, *Ἰαν. Φεβρ. Μαρτ. 73) πού ἀφοροῦσε κυρίως τήν* Τελετή*).*

Τό χρυσάνθεμο, σύμβολο τῆς Ἰαπωνίας, πάνω στό σῶμα τοῦ Juro Kara, σέ μιά παράσταση «Θεάτρου τοῦ δρόμου» στή φοιτητική συνοικία Σιντζούκου, ἐπίκεντρο τῶν ἀναταραχῶν καί τῶν συγκρούσεων μέ τήν ἀστυνομία τό 1968. Ἡ παράσταση αὐτή «ἀνοίγει» τό *Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη*, σάν μιά ριζική θεθήλωση τῶν ἐθνικῶν συμβόλων-ταμπού, μέσα ἀπ' τήν ἀναρχική καί ἐρωτική παρουσία τοῦ σώματος τοῦ ἠθοποιοῦ, πού ταυτόχρονα,ἐπιδρᾶ ἀποφασιστικά στόν κεντρικό ἥρωα (ὁ κλέφτης Τόρυο «Βουνοκορφή» βρίσκεται στό ἀριστερό μέρος τῆς φωτογραφίας)

Τό ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη

(Shinjuku dorobo ni kki)

Ἰαπωνία (1969)

Σκην: Nagisa Oshima. *Σεν:* Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Masao Adachi καί Nagisa Oshima. *Φωτ:* Yasuhiro Yoshioka, Seizo Sengen. *Ἠχοληψία:* Hidéo Nishizaki, Akira Suzuki. *Ντεκόρ:* Dai Arakawa. *Ἑρμηνεία:* Tadanori Yokoo (Τόριο «Βουνοκορφή»), Rie Yokoyama (Suzuki Umeko), Moichi Tanabe (ὁ διευθυντής τοῦ βιβλιοπωλείου), Tetsu Takahashi (ὁ σεξολόγος), Kei Sato (Kei Sato, ἠθοποιός τοῦ κινηματογράφου), Fumio Watanabe (Fumio Watanabe), Mutsuhiro Toura (ὁ ἄνθρωπος πού κάνει ἔρωτα στήν ἔπαυλη), Juro kara (Juro Kara, διευθυντής τῆς Θεατρικῆς ὁμάδας «Situation Players») καί οἱ Situation Players. *Παραγωγή:* Masayuki Nakajima γιά τήν Sozosha, A.T.G. *Διανομή:* Shibata Organisation Inc. (στήν Ἑλλάδα: «Στούντιο») *Διάρκεια: 94'*

Ὁ μικρός Τόσιο

Τό Ἀγόρι

τοῦ Νίκου Σαββάτη

Τό ἀγόρι
(Shonen)

Ἰαπωνία (1969)

Σκην: Nagisa Oshima. *Σεν:* Tsutomu Tamura, Fumio Watanabe. *Φωτ:* Yasuhiro Yoshioka, Seizo Sengen (Ἔγχρωμο - σινεμασκόπ).*Μουσ:* Hiraku Hayashi. *Ἠχοληψία:* Hidéo Nishizaki, Akira Suzuki. *Ντεκόρ:* Jusho Toda. *Μοντάζ:* Jueko Shiraishi. *Ἑρμηνεία:* Tetsuo Abe (Toshio), Fumio Watanabe (ὁ πατέρας), Akiko Koyama (ἡ μητέρα), Tsuyoshi Kinoshita (ὁ μι-

Στό *Ἀγόρι*, ἡ Χίνομάρου, ἡ σημαία τῆς Ἰαπωνίας, γίνεται ἀναρχικό λάβαρο (ὅταν ὁ «στρογγυλός ἥλιος» βάφεται μαῦρος), ἀπειλητικό διακοσμητικό στοιχεῖο (στά πλάνα τῶν σημαιοστολισμένων δρόμων) ὥς καί σεντόνι στό κρεβάτι τῆς αἱμομειξίας. Μιᾶς αἱμομειξίας σέ ἀδιάκοπη *ἀναστολή*, πού συμπληρώνεται δομικά ἀπό τήν *αὐτοκτονική* μανία σέ κάθε διαδοχικό πέσιμο στίς ρόδες τῶν αὐτοκινήτων. Κι αὐτό εἶναι μονάχα μιά πτυχή τοῦ ἐγχειρήματος τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα. Στήν ταινία του ἡ ἐθνικιστική κληρονομιά, τό συλλογικό τραῦμα γράφεται σάν ἐπιθυμία θανάτου, ἡ ἀπάνθρωπη λογική τῆς καθημερινῆς ἐπιβίωσης συνορεύει μέ τό πεδίο *τῆς φοβίας*, ὁ Οἰδίποδας γίνεται μηδενιστική κραυγή καί τό ντοκουμέντο σκηνοθετεῖται σάν μακάβρια ὄπερα τῆς ἐμμονῆς καί τῆς ἀπολίθωσης. Ἡ διεθνής κριτική, μέ τό χονδροειδές στερεότυπο «ἐδῶ τό ὄνειρο γίνεται ἕνα μέ τήν παραγματικότητα», δέν παραγνωρίζει ἄραγε αὐτή τή διπλή λειτουργία τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα;

Ἀλλά ἄς προσπαθήσουμε νά τά δοῦμε ξεχωριστά. Ἡ δίαιη ποιότητα τῆς ταινίας βρίσκεται ἀρχικά στή μυθοπλασία τῆς *ἀντιστροφῆς* πού τραμπαλίζεται συνέχεια ἀνάμεσα στό μύθο καί τό πραγματικό γεγονός. Ἀντιστροφῆς μιᾶς τόσο ρόδινης ὅσο καί στείρας συμβιβαστικῆς ἀντίληψης γιά τήν παιδικότητα[1] καί τήν οἰκογένεια. Ὁ βιασμός τοῦ ζηλότυπα φυλαγμένου μυστικοῦ φέρνει στή σκηνή μιά οἰκογένεια ἀπατεώνων πού περιπλανιέται σ' ὁλόκληρη τήν Ἰαπωνία. Οἰκογένεια ὑπονομευμένη, ὄχι μόνο γιατί λειτουργεῖ στό περιθώριο, ἀλλά καί σάν «φυσική» δομή ὡς πρός τόν δεσμό τοῦ αἵματος τῶν προσώπων (ἡ γυναίκα εἶναι μητριά τοῦ ἀγοριοῦ, ὁ ἀδερφός του εἶναι ἑτεροθαλής). Οἰκογένεια ἑνωμένη τεχνητά ἀπό ἕνα περίπλοκο δίκτυο κατακερματισμοῦ τῶν πόθων καί ἱεράρχησης σειρᾶς ἀπό καταπιεστικές κι ἐκμεταλευτικές σχέσεις. Ἡ τρομακτική σκληρότητα αὐτῶν τῶν σχέσεων, ἡ βιαιότητα τῶν συγκρούσεων, ἡ πνιγηρή πατρική λειτουργία (καθορισμός καί διανομή τῶν ρόλων στή σκηνοθεσία τῶν ἀτυχημάτων καί μοίρασμα τῶν κερδῶν) ἀνάγονται, ὅπως σωστά ἐπιχειρεῖ ὁ Ζάκ Ὠμόν (*Σχετικά μέ τό Ἀγόρι, Cahiers du cinéma*, No 218), στήν τάξη τῆς φροϋδικῆς ἀνάλυσης τοῦ οἰδιπόδειου· ἀκόμη περισσότερο ἡ μυθοπλασία παραλληλίζεται μέ τήν ἐργασία τοῦ Φρόυντ *Ὁ μικρός Χάνς*[2]. Οἰκογένεια, λοιπόν, πού καταστρέφει τήν *ἀληθοφάνεια* τοῦ πραγματικοῦ περιστατικοῦ, τή βάση γιά τήν κατασκευή τῆς ταινίας, οἰκογένεια ἀφηρημένη καί *συμβολική*, (ὁ ἴδιος ὁ Ὄσιμα δέν τιτλοφορεῖ τό κείμενο-παρουσίασης τῆς ταινίας του «*Ἡ Ἁγία Οἰκογένεια*»); Τό ἀγόρι, ὁ δεκάχρονος ἀνέκφραστος ἥρωας θά συνειδητοποιήσει, μπρεχτικότατα, ὅτι τό σχῆμα αὐτῆς τῆς οἰκογένειας εἶναι ἁπλούστατα *θανατηφόρο* (τό ἀγόρι στό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας συχνά λέει ὅτι θά πεθάνει, ἄν ἐξακολουθήσει νά «δουλεύει»). Τότε τί εἶναι αὐτό πού τό κρατάει στό χεῖλος τοῦ βάραθρου τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου, ἕτοιμο σέ κάθε στιγμή νά τσακιστεῖ ἀπό τίς ρόδες τῶν αὐτοκινήτων; Εἶναι μονάχα ὁ ἀνταγωνισμός τοῦ πατέρα καί τοῦ γιοῦ, ἡ λυσσαλέα σύγκρουση γιά τήν κάλυψη τῶν *θέσεων* (:τό κορμί τῆς μάνας, ἡ μεταστροφή τοῦ Τόσιο ἀπό τότε πού ἀρχίζει νά τά καταιφέρνει στή «δουλειά», ἡ ἀντίσταση στόν πατέρα καί ἡ προσκόλησή του στή μητριά); Εἶναι μόνο ὁ μηχανισμός τοῦ Οἰδίποδα πού ἀκινητοποιεῖ τόν ἥρωα στήν κόχη (στό κράσπεδο τοῦ πεζοδρομίου), ἡ βαριά κληρονομιά τοῦ πατέρα-τό πολεμικό του τραῦμα, πού τοῦ μεταβιβάζεται σ' ὅλη τήν ταινία; Ἡ μήπως, παίρνοντας τήν ἀναφορά στό *Μικρό Χάνς* κατά γράμμα, εἶναι *ἡ φοβία* ἰδωμένη σέ σχέση μ' αὐτό πού ὁ Ζάκ Λακάν διατύπωσε σάν Ὄνομα τοῦ Πατέρα;

Γιατί πέρα ἀπ' τή σκληρή διαδικασία τῆς ἐκμετάλλευσης καί τήν ἀπειλή τοῦ εὐνουχισμοῦ, τό *Ἀγόρι* ἀπεικονίζει τήν διαδικασία τοῦ *ὀνόματος*, μέσα ἀπό τήν ὅλο καί πιό τέλεια διείσδηση τοῦ γιοῦ στόν *τίτλο* τοῦ λοῦμπεν ἀπατεώνα πού σέρνει πίσω του τό ὄνομα τοῦ πατέρα του. Κανένα πρόσωπο τῆς ταινίας δέν *ὀνομάζεται* πρίν ἀπό τήν τελευταία της σεκάνς (σύλληψη καί ἀνάκριση τῶν ἀπατεώνων), κανένα κορμί δέ θά ἔρθει σέ ἐπαφή μέ τό ὄνομά του πρίν ἐκείνη, ἡ σχεδόν ἐπίσημη φωνή ὄφφ τό *ὀνομάσει*, προαναγγέλλοντας μπρεχτικά τό τέλος τῆς ταινίας καί τήν μοίρα τῶν προσώπων. Αὐτό πού ὑπάρχει καί περισσεύει σ' ὅλες τίς στιγμές τοῦ παιχνιδιοῦ μέ τίς ἐντυπώσεις θανάτου, πού συσσωρεύει ἡ διεστραμμένη, παραλυτική γραφή τοῦ Ὄσιμα, εἶναι ἡ μαγεία τοῦ κορμιοῦ. Ἑνός κορμιοῦ πού ταλαντεύεται ἀνάμεσα στή ζωή καί στό θάνατο καί γεμίζει τό σιωπηλό ξετύλιγμα τῶν χώρων τῆς ἐγγραφῆς (ὅλ. τό τεράστιο γκρό-πλάν τοῦ πληγωμένου χεριοῦ τοῦ Ἀγοριοῦ καί τίς ἀργές μεγάλες λήψεις τῶν περιπλανήσεων στούς δρόμους πρίν ἀπό κάθε «ἀτύχημα», ὅπου οἱ ἥρωες κινοῦνται ἀπό τό βάθος μέχρι τό πρῶτο πλάνο). Ἡ στιγμή λοιπόν τῆς *ἐπαφῆς* τοῦ ὀνόματος καί τοῦ κορμιοῦ εἰσάγεται μέ μιά κάθετη τομή τῶν ἐπίπεδων πεδίων τοῦ στοχασμοῦ καί τῆς κατάνυξης, μέ τήν διακοπή τῆς χασματικῆς, ποιητικῆς ἀφήγησης καί τήν ἐπα-

κρός ἀδερφός). *Παραγωγή:* Sozosha—A.T.G. (Masayuki Nakajima, Takuji Yamaguchi). *Διανομή:* Shibata Organization Inc. (στήν Ἑλλάδα: «Στούντιο»). *Διάρκεια:* 97΄

1. Ἀναπόφευκτα αὐτή ἡ ρήξη μέ τήν δοξασία τῆς παιδικότητας θά περάσει ἀπό τήν μελέτη τῆς παιδικῆς σεξουαλικότητας, πού μᾶς κληρονόμησε ὁ Φρόυντ. Σ' αὐτό τό θέμα θά ἐπανέλθουμε μέ τήν προβολή τῆς ταινίας τοῦ Β. Βέντερς: Ἡ Ἀλίκη στίς πόλεις, ὅπου κι ἐκεῖ τό παιδί ἀντιμετωπίζεται μέ πολύ ἐνδιαφέροντα τρόπο.

2. Πρόκειται γιά τό δοκίμιο τοῦ Φρόυντ: Ἀνάλυση τῆς φοβίας ἑνός πεντάχρονου Ἀγοριοῦ, *πού πρωτοδημοσιεύτηκε τό 1909 (Analyse der Phobie eins fünfjahrigen Knaben). Ἐκεῖ ὁ Φρόυντ συνεργάζεται μέ τόν πατέρα ἑνός μικροῦ ἄρρωστου, πού ξαφνικά ἐμφανίζει συμπτώματα φοβίας· τό δοκίμιο τοῦ Φρόυντ ἔχει δύο μέρη. Στό πρῶτο, ὁ Φρόυντ ἀναπαράγει τήν ἀλληλογραφία του μέ τόν πατέρα τοῦ παιδιοῦ, πού σύμφωνα μέ τή σύγχρονη ἔρευνα ἦταν ὁ μουσικολόγος Μάξ Γκράφ, στό δεύτερο ἔχουμε τό σχόλιο τοῦ Φρόυντ γιά τήν περίπτωση, πού τή χρησιμοποιεῖ λίγο-πολύ γιά τήν ἐπιβεβαίωση τῶν διατυπώσεών του στά* Τρία δοκίμια γιά τή θεωρία τῆς σεξουαλικότητας. *Τό παράρτημα - ἐπίλογος, ὅπου βεβαιώνεται ἄλλη μιά φορά ἡ θεραπεία τοῦ Χάνς μέ τήν ἐπίσκεψή του στόν ἴδιο τόν «καθηγητή», δημοσιεύτηκε τό 1922. Χρησιμοποιῶ τήν γαλλική μετάφραση ἀπό τή Marie Bonaparte πού ὑπάρχει στόν τόμο,* 5 ψυχαναλύσεις (Cinq psychanalyses, Presses Universitaires de France, *ἔκδοση τοῦ 1975) καί τό ἄρθρο τῶν Serge Haljblum καί Colette Misrahi* Πεδίο τῆς φοβίας: ὁ μικρός Χάνς, *πού δημοσιεύτηκε στό* Tel Quel (*ἐκδ. Seuil, Παρίσι 1977). Τά δύο κείμενα μοῦ ἔδωσαν τά κλειδιά γι' αὐτή τήν ἀνάγνωση τοῦ* Ἀγοριοῦ.

'Η περιπλάνηση τῆς ἐγκληματικῆς οἰκογένειας, ἀνάμεσα σέ δυό «δουλειές», σ' ἕνα σημαιοστολισμένο ἐπαρχιακό γιαπωνέζικο δρόμο (Akiko Koyama, Tsuyosi Kinoshita, Fumio Watanabe, Tetsuo Abe). 'Η στιγμή τῆς δουλειᾶς: σκληρή ταλάντευση ἀνάμεσα στή ζωή καί στό θάνατο, ἀποτέλεσμα τῆς σκηνοθεσίας τῶν ἀτυχημάτων. (Tetsuo Abe).

Τό διπλό ταξίδι τοῦ Τόσιο: μέσα στήν Ἰαπωνία καί μέσα στίς φαντασιώσεις του. Ἡ ἀπόδρασή του ἀπό τή «δουλειά» καί τήν οἰκογένεια καταλήγει στή μοναχική νύχτα πλάι στή θάλασσα. Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα (στό κέντρο) σκηνοθετεῖ τόν Tetsuo Abe.

ναφορά μας στό ντοκουμέντο, τό ἀσπρόμαυρο καί τή σκληρή μονοχρωμία τοῦ ἀποκόμματος τῆς ἐφημερίδας.

Ἔτσι τό κορμί τοῦ Τόσιο ἁρπάζεται κι ὑποκύπτει σ' αὐτό πού *συμβολικά* τό ξεσχίζει (ὅπως κυριολεκτικά τά αὐτοκίνητα ἀπειλοῦν νά τό κομματιάσουν): τό *μίσος* πού ἡ μητέρα κατευθύνει στόν πατέρα[3], μίσος πού κυριολεκτικά διαλύει τόν πατέρα μέσα στήν ἴδια τή συμβολική φυλακή τῆς ἀγωνίας του. Φυλακή μέ τίς γεωγραφικές διαστάσεις ὅλης τῆς Ἰαπωνίας, πού τελειώνει ἐκεῖ πού ἀρχίζουν οἱ παραληρηματικές μυθοπλασίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας (ἱστορίες πού ὁ Τόσιο σκαρώνει καί διηγιέται στό μικρό του ἀδερφό). Φυλακή μέ μιά σειρά ἀπό *τοπωνύμια* – σταθμούς σ' αὐτό τό ἀτελείωτο ταξίδι* μέ τούς ὁποίους ὁ πατέρας ἐπικοινωνεῖ μέσα ἀπό τήν ἀγωνία μήπως *χαθεῖ τό ὄνομά του* καί μήπως τό κορμί – πού θά γίνει ἄντρας κληρονομώντας το – μείνει μονάχα ἄψυχο, κομματιασμένο κουφάρι στήν ἄκρη κάποιου δρόμου. Ἐδῶ ἡ μορφή πού παίρνει τό μίσος τῆς μητέρας εἶναι ὁ τρόμος πού βαραίνει πάνω στό κορμή τοῦ Τόσιο καί τό «στοιχειώνει» σάν πραγματικό φορτίο θανάτου, στίς στιγμές τῆς αὐτοκτονικῆς του ὑπνοβασίας, τῆς «δουλειᾶς του». Κι ἀκόμη περισσότερο ὁ τρόμος ζωογονεῖ αὐτό τό σχεδόν νεκροζώντανο μικρό ἀγόρι στήν τελευταία σεκάνς, ὅπου ἡ ἀπολίθωση τοῦ προσώπου κι ἡ ἀκινησία τοῦ κορμιοῦ, ταράζονται μόνο ἀπό τίς λακωνικές ἐξομολογήσεις (*«Μά ἐγώ ἀγαπῶ τή μάννα μου»* καί *«Ναί, ἔχω πάει στό Χοκάιντο»*) καί λίγα καθαρτήρια δάκρυα.

Καί θά ἐκπλαγοῦμε, ἄν προσπαθήσουμε νά ἐξακολουθήσουμε τήν ἀνάλυση πρός τήν ἴδια κατεύθυνση, μέ τήν ἀφθαστη ἱκανότητα τοῦ Ὄσιμα νά σκηνοθετεῖ τό συμβολικό μέ *συνέπεια* (πού μᾶς εἶχε ἐκπλήξει καί στό ἀριστούργημά του *Ἡ Τελετή*). Καί ἀκόμη περισσότερο θά ἀνακαλύψουμε τή βαθύτερη ὁμοιότητα τῆς περίπτωσης τοῦ μικροῦ Χάνς μ' ἐκείνη τοῦ μικροῦ Τόσιο.

Ξέρουμε πῶς ὁ Φρόυντ συμπυκνώνει τόν πιό βασανιστικό σταθμό στήν περιπέτεια τοῦ Χάνς, τήν κατ' ἐξοχήν περίπτωση τῆς φοβίας. Ξέρουμε πῶς, ἀπό τή στιγμή πού τό πρόβλημα τοῦ Χάνς θά σκοντάψει πάνω στήν ἀπορία τῆς στήσης (ὅλο αὐτό τό βασανιστικό ἀναμάσημα τῶν λέξεων Wiwimacher καί lumpf[4], πού ἐγκαινιάζεται μέ τό σκίτσο τῆς Καμηλοπάρδαλης) πού θά τόν ἔκανε νά θέσει γιά ἄλλη μιά φορά τό πρόβλημα κάθε ὀνομασίας καί κάθε διαχωρισμοῦ (τῶν φύλων) *ἐγγράφοντας ἕνα ὄνομα στό κορμί του καί εἰσάγοντας αὐτό τό κορμί στήν ἀπόλαυση τοῦ ὀργάνου*. Ἀπό κείνη τή στιγμή ὁ Χάνς βρίσκεται πεταγμένος στήν περιοχή ἑνός κορμιοῦ σέ πένθος.

Στό *Ἀγόρι* θαυμάζω τήν οἰκονομία τῶν ἐλλειπτικῶν ἐγγραφῶν τοῦ Ὄσιμα. Μέ τό συμπυκνωμένο πλάνο στό οὐρητήριο – ὅπου δεσπόζει ἀπειλητικά τό κοντινό τοῦ πατέρα (προφίλ) καί τό μαγνητισμένο ἀπό τό ὄργανο τοῦ πατέρα, βλέμμα τοῦ Ἀγοριοῦ (σέ δεύτερο πλάνο) – ὁ Ὄσιμα βρῆκε μιά σύντομη κυριολεξία γιά νά ὑπογραμμίσει τή στιγμή τοῦ πιό μεγάλου πλησιάσματος τοῦ μικροῦ σέ μιά ἡδονή τοῦ ὀργάνου. Καί τί καλύτερος τρόπος νά δειχτεῖ τό σταμάτημα τῆς φοβίας στήν κόχη, ὅπου καρφώνεται ὁ Τόσιο, ἕτοιμος νά γλυστρήσει στήν τρέλλα (στό θάνατο τοῦ πραγματικοῦ), ἀπό τίς ἱστορίες του, γεμάτες μέ ἐξωγήινους ἐξολοθρευτές τῆς ἀδικίας καί ἀποκαλυπτικές καταστροφές; Γιατί ἀκριβῶς τό θύμα τῆς φοβίας (π.χ. ὁ Χάνς) παγώνει πάνω στήν κόψη τῆς ἡδονῆς τοῦ ὀργάνου, ἀπό τήν ἀπόλαυση τοῦ Ἄλλου, πού ἀναδύεται στήν ἀπόλυτα τρομοκρατική στιγμή τῆς ἐπαφῆς του *καί* μέ τό κορμί του *καί* μέ τόν Ἄλλο. Ἔτσι τό Ἀγόρι καταποντίζεται σέ μιά ἀβέβαιη ταλάντευση ἀνάμεσα στή ζωή καί στό θάνατο· στήν προσπάθειά του νά διεισδήσει στό ὄνομα, πρέπει νά πέσει μέ τά μοῦτρα πάνω στό τεῖχος τοῦ μίσους τῆς

* *μέ τελικό σταθμό τήν πραγματική φυλακή.*

3. *Βλ. πῶς αὐτό τό μίσος συμβολίζεται ἔξοχα στίς ἡδονικές συσπάσεις τοῦ προσώπου τῆς μητριᾶς στά «κοντινά» της, ὅταν σπρώχνει τό Ἀγόρι στίς ρόδες τῶν αὐτοκινήτων.*

4. *«Πιπί» καί «κακά», λέξεις κλειδιά γιά τήν κατάσταση τοῦ Χάνς, πού ἐπαναλαμβάνονται μέ πνιγηρή συχνότητα στή τρομοκρατική ἀνάλυση τοῦ Χάνς ἀπό τόν πατέρα του.*

μητέρας. Ἀκόμη περισσότερο ἡ ὀδύσσειά του μοιάζει νά εἶναι ὁ καταποντισμός του πρός τήν πλευρά ἑνός κορμιοῦ, ὄχι νεκροῦ, ἀλλά σέ *ἀπώλεια*. Εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Τόσιο νά διασχίσει τά μητρικά σημαίνοντα καί νά φτάσει σέ μιά πραγματική ἐπαφή μέ τή μητέρα, (τό ἐπεισόδιο μέ τά γιαλιά, τό ταξίδι στή γιαγιά του), πού μᾶς κάνει ἀπόλυτα συνειδητό, μέ πόσο ἀναμφισβήτητο τρόπο *ἡ ἀπώλεια τῆς μητέρας* ἔχει σημαδέψει ὅλη τήν ταινία. Οὐσιαστικά, ἀπ' αὐτό τό μεγαλοφυές χάσμα διεισδύει στό Ἀγόρι ἡ Ἱστορία. Γιατί πρέπει, νά τό καταλάβουμε: ὁ Τόσιο *εἶναι τελικά τό παιδί τῆς μεταβίβασης ἀνάμεσα στόν πατέρα του καί τήν Ἰαπωνία*, πράγμα πού σημαίνει ὅτι στό ὄνομά του πρέπει νά γράψει κάτι, ὄχι ἀπό τήν πλευρά μιᾶς γυναίκας, τῆς μητριᾶς του, ἀλλά ἀπό τό *πένθος* γιά τή νεαρή νεκρή στό τελευταῖο ἀτύχημα, τό ἴδιο τό τραῦμα, τήν ἔλλειψη, τήν *ἀπώλεια*. (Οἱ γιατροί στήν τελευταία σεκάνς: «*Μπορεῖ νά χρειαστεῖ νά σοῦ κόψουμε τό χέρι*». Τόσιο: «*Ἐντάξει, κόψτε το*»!)

Μιά τέτοια ἀνάγνωση μᾶς ἐπιτρέπει νά ξεπεράσουμε τόν ψυχολογισμό τοῦ Οἰδίποδα πού θά μᾶς σταματοῦσε σέ μιά καταγγελία τῆς πατρικῆς φιγούρας (καί ἴσως μιά ἠθική ἐκτίμηση) καί νά στραφοῦμε σ' αὐτό πού οἱ ταινίες τοῦ Ὄσιμα θέτουν καί ξαναθέτουν σάν θεωρητικό πρόβλημα: *μέ πιό τρόπο ἡ ἀναπαράσταση κολάει στήν πραγματικότητα;* Μ' ἕνα τρόπο πιό στατικό, πιό ἔμμονο, ἀπαντάει ἡ δημιουργία τοῦ κινηματογραφιστῆ, μέσα ἀπό μιά *σκανδαλώδη καί μηδενιστική* πρακτική τῆς ἀπονέκρωσης καί τῆς χαλάρωσης κάθε δομῆς[5] (καί τῆς ἴδιας τῆς ταινίας). Σ' αὐτό συγκλίνουν ἡ θεατρική ἐγγραφή τῆς ἀκινησίας, ἡ ἀδίστακτη μετατροπή τῶν ἠθοποιῶν σέ προσωπία, τό ἐκπληκτικό *μοντάζ τῆς ἀποκόλλησης*, τό ἰδεοληπτικό καδράρισμα, πού παίζει μέ ἐντυπώσεις κενοῦ καί ἀνισορροπίας, τό αὐθαίρετο παιχνίδι μέ τό χρῶμα καί τήν ταχύτητα τοῦ φιλμαρίσματος (βλ. στή σκηνή μέ τό χιονάνθρωπο), ἡ ἀντιρεαλιστική ἠχητική μπάντα. Ὁ νεορεαλισμός πού, ὅπως λένε, συγγενεύει περισσότερο μέ τή θεματική τῆς ταινίας, σέ σύγκριση μαζί της, εἶναι τελικά μιά συμβιβαστική σχολή, ἀφοῦ οὐσιαστικά ὑποδαυλίζει μονάχα τήν συναισθηματική ταύτιση τοῦ θεατῆ μέ τήν ἀφήγηση[6]. Ἀντίθετα, *τό Ἀγόρι* τοῦ Ὄσιμα, λειτουργεῖ κάπως σάν τό ἀπολίθωμα ἀπό τή ματιά τῆς μέδουσας, παραλύει τό θεατή, ἀφήνοντάς του σάν κατακάθια τῆς ἀπόλαυσης, τήν *ὀργή* καί τή *λύπη* ἀπό τήν ἠδονική ἐνατένιση τοῦ ἀδιέξοδου καί τοῦ ἀργοῦ θανάτου τῆς Ἰαπωνίας.

Νίκος Σαββάτης

5. Ἀφοῦ γιά τόν ἀνατρεπτικό Ὄσιμα ἡ δύναμη τῶν δομῶν εἶναι ἡ αἰτία τοῦ μίσους καί τῆς ἐξέγερσής του κι ὄχι ἡ αἰτία τοῦ πόθου του γι' αὐτές.

6. Ἀντίθετα ἡ πρακτική τοῦ Ὄσιμα, καί σάν μυθοπλαστική πορεία καί σάν σκηνοθεσία τοῦ συμβολικοῦ, συγγενεύει – παρά τίς ἀβυσσαλέες διαφορές στύλ καί ἄποψης – μ' ἐκείνη τοῦ Χίτσκοκ. Ἡ τάση γιά ἐξπρεσσιονιστικές καί σουρρεαλιστικές ἐντυπώσεις τῆς σκηνογραφίας, ἡ συμβολική χρήση τοῦ μοτίβου τοῦ ταξιδιοῦ (μαγεία μέ τήν μετακίνηση καί ἀναζήτηση θανάτου), ἡ συμβολοποίηση τῆς ἀπειλῆς τοῦ εὐνουχισμοῦ στή χρήση τῶν μεταφορικῶν μέσων (τ' αὐτοκίνητο καί τό ἀεροπλάνο στό North by North-West, *τ' αὐτοκίνητα στό* Ἀγόρι), *ἡ ἄρθρωση τοῦ σέξ στό θάνατο, μιά ἰδιαίτερα φροντισμένη ἀποστασιοποίηση, εἶναι κοινές καί στίς δύο ταινίες. Ὅμως ἄν στό Χίτσκοκ, τό παιχνίδι τοῦ πόθου ὑποκύπτει τελικά στίς ἀπαιτήσεις τοῦ Νόμου κι ἡ διαστροφή ἐξατμίζεται σέ μιά «οἰκεία» κανονικότητα, ὁ ἀναρχισμός τοῦ Ὄσιμα, στηριγμένος πάνω στή διαστροφή, παράγει κείμενα πιό τραυματικά, πιό ἀπελπισμένα, ἐλάχιστα συμβιβαστικά.*

ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
Ἑλληνική ἔκδοση
LE MONDE diplomatique
1ος χρόνος
Δρχ. 40
Εκδίδεται από την ΕΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ
Δελφών 4, τηλ. 3637107
Αθήνα, Τ.Τ. 144
ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Πρόκληση στό πορνό

Γνωστές εἶναι πιά οἱ περιπέτειες τῆς Αὐτοκρατορίας τῶν αἰσθήσεων *στό ἐξωτερικό. Ἡ πολυσυζητημένη αὐτή ταινία κατασχέθηκε σέ ἀρκετές χῶρες σάν «πορνογραφική» καί «βίαιη», λογοκρίθηκε στήν ἴδια της τή γενέτειρα, τήν Ἰαπωνία, (ἐνῶ ἀποτελεῖ ἀναμφίβολα μιά ἀπ' τίς καθαρότερες ἐκφράσεις τῆς γιαπωνέζικης ἐρωτικῆς εὐαισθησίας) καί σέ τελική ἀνάλυση ὀφείλει τήν ὕπαρξή της μόνο καί μόνο στήν ἐξάπλωση τοῦ λεγόμενου «hard core», στήν «φιλελεύθερη» ζισκαρδιανή κοινωνία (ἀφοῦ πρόκειται γιά γαλλική παραγωγή).*

Στήν Ἑλλάδα ἡ τύχη τῆς Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων, *δέν φαίνεται νά διαγράφεται μέ καλύτερες προοπτικές. Ἀπεναντίας ὑπάρχουν σοβαρές πιθανότητες νά μή διοχετευθεῖ ποτέ στίς ὀθόνες μας παρά μόνο σάν συλλογή ἀπό «τσόντες». Καθόλου ἀπίθανο πράγματι, κάποια μέρα νά κυκλοφορήσουν μερικά «ἀποσπάσματα» τῆς ταινίας στίς αἴθουσες γκέττο τοῦ κυριάρχου πορνογραφικοῦ κινηματογράφου.*

Κι ἐδῶ μπαίνει τό ἐρώτημα: πῶς θά μποροῦσαν τά στενόμυαλα κεφαλάκια τῶν λογοκριτῶν μας νά φαντασθοῦν ποτέ ὅτι τό πορνό καί ἡ τέχνη τά πᾶνε κάπου κάπου μιά χαρά; Ἤ, γιά νά τό διατυπώσουμε ἀλλιῶς, ὅτι μπορεῖ τό σέξ νά μᾶς ἀναστατώσει, νά μᾶς κλονήσει, νά μᾶς ἀπειλήσει ἐμᾶς τούς βολεμένους θεατές; Ἐδῶ βρίσκεται ὁ κίνδυνος γιά τούς λογοκριτές μας.

Σέ γενικές γραμμές ἡ λογοκριτική μηχανή ἀνέχεται ἕναν πορνογραφικό κινηματογράφο, καθησυχαστικό καί τελικά βαθειά κομφορμιστικό, ἀντιμετωπίζοντάς τον, σάν μιά κατ' ἐξοχήν διέξοδο στήν γενική ἐκτόνωση πού πρέπει νά καναλιζαρισθεῖ σ' ἕνα περιφραγμένο γκέττο, αὐστηρά προδιαγεγραμμένο καί ἀρκετά «ὑπόγειο». Ἀλλά ἀπ' τή στιγμή πού ἡ πορνογραφία βγαίνει ἀπ' τό γκέτο της, ἀπ' τή στιγμή πού καταφεύγει σέ μιά καλλιτεχνική πραγμάτωση, ὅπου, πέρα ἀπ' τίς ἐρωτικές σχέσεις ὑπάρχει καί μία κοινωνική κριτική, ἀπ' τή στιγμή πού παύει πιά νά εἶναι ἕνα ξεχωριστό εἶδος καί ἀρχίζει νά προβληματίζει, τότε πέφτει τό μαχαίρι τῆς λογοκρισίας! Αὐτό ἄλλωστε συνέβη τήν πρώτη ἐποχή τῆς διάδοσης τοῦ φαινομένου στή Δ. Γερμανία καί στίς Η.Π.Α. ὅπου βέβαια ἀνθίζει σήμερα ἡ παραγωγή «hard-core» σέ μιά κατεύθυνση πού φυσικά εὐνοεῖ τήν ἐξουσία καί κανέναν ἄλλον.

Μέ δυό λόγια, τό νά δοῦμε τήν Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων *στήν Ἑλλάδα εἶναι κάτι πού ἀνήκει στόν χῶρο τῆς οὐτοπίας, ἀκόμα κι' ἄν γνωστός ἕλληνας διανομέας, ἔχοντας ὑπερβολική ἐμπιστοσύνη στό μέλλον, ἐπιμένει νά συμπεριλάβει τήν ταινία, ἐδῶ καί δυό χρόνια, στούς καταλόγους τοῦ γραφείου του. Ἡ πραγματικότητα ὅμως δέν εἶναι καί τόσο εὐχάριστη: μέ μεγάλη μας χαρά θά ἐπιθυμούσαμε νά διαψευτοῦμε!*

Ἡ Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων *τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα βασίζεται σ' ἕνα πραγματικό περιστατικό πού ἀναστάτωσε τήν Ἰαπωνία τό 1936. Ἡ ἱστορία περιγράφεται τότε στίς ἐφημερίδες καί καταχωρεῖται στίς ἀστυνομικές ἀναφορές τῆς ἐποχῆς. Μιά ὑπηρέτρια πανδοχείου, ἡ Σάντα, γοητεύει τό ἀφεντικό της, τόν Κίσι. Οἱ ἐραστές τό σκᾶνε καί ἀπό κρυψώνα σέ κρυψώνα, ζοῦν τήν ὑπερβολή τοῦ πάθους τους. Στό τέρμα τῆς διαδρομῆς, ὁ θάνατος. Ἡ Σάντα κι ὁ Κίσι, ἀνακαλύπτουν τήν ἡδονή τοῦ στραγγαλισμοῦ. Ἐκείνη τόν σκοτώνει, τόν εὐνουχίζει καί σφραγίζει τήν ἱστορία τους: ζωγραφίζει πάνω στό γυμνό πτῶμα τοῦ ἐραστῆ της αἱμάτινα ἰδεογράμματα τῶν ὀνομάτων τους σάν ἐγγραφή τοῦ ἔρωτά τους στήν αἰωνιότητα. Μυθική ἱστορία ἔρωτος λοιπόν, πού θεμελιώνεται πάνω σέ συνεχεῖς παραβάσεις, τή βία τῶν ὁποίων εἶχε ὑπογραμίσει ἤδη ὁ Φρανσουά Ἀλμπερά σ' ἕνα σύντομο σημείωμά του (Σ.Κ. '76, ἀρ. 9/10, σελ. 16).*

Ἐπιστρέφουμε σήμερα σ' αὐτή, ὅπως ἄλλωστε τό ὀφείλαμε, στά πλαίσια αὐτοῦ τοῦ ἀφιερώματος, μέ δυό πολύ διαφορετικά κείμενα, τό πρῶτο, τοῦ γάλλου συγγραφέα André Pieyre de Mandiargues (εἰδικευμένο στόν περίτεχνο ἐρωτισμό, τόν διαποτισμένο μέ μιά ἔντονη αἴσθηση τοῦ φανταστικοῦ), σκιαγραφεῖ μιά πρώτη λίστα ἀναφορῶν τῆς ταινίας, πού συνδέονται ἄμεσα μέ τόν ἐρωτισμό. Τό δεύτερο, κείμενο τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιώτη, προχωράει πέρα ἀπό τήν ἁπλή ἀνάλυση ἤ ἀνάγνωση τῆς ταινίας καί ἐπιλέγει τελικά ἕνα πιό ριψοκίνδυνο καί λιγότερο βολεμένο δρόμο: ἐκεῖνο τοῦ νά μιμηθεῖ μέσα ἀπό μιά χειρονομία γραφῆς τήν καθαρά σημαίνουσα βία τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα. Ἀπό τήν Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων *στήν* Αὐτοκρατορία τῶν σημείων *πού τό βλέμμα τοῦ Ρ. Μπάρτ εἰσέπραξε ἀπό τήν γιαπωνέζικη ἐμπειρία τοῦ καί ἀποτύπωσε στό ὁμώνυμο βιβλίο του, τό πέρασμα ἀπ' τόν Ἐπίκουρο δέν ἀποτελεῖ ἕναν ἁπλό φιλολογικό σταθμό. Ἀποκαλύπτει μᾶλλον ὅτι, ἡ ἡδονή καί ἡ εὐχαρίστηση εἶναι δυό ἔννοιες πού δέν μποροῦμε νά τίς χειριζόμαστε μέ ἀθῶο τρόπο.*

Μ. Δ.

Ἡ Aoi Nakajima (Τόκου) κι ὁ Tatsuya Fuji (Κισίζο) στήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*

André Pieyre de Mandiargues

Ὁ θεσπέσιος ἔρωτας

(γιά τήν αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων)

Ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ὄσιμα πού βλέπω. Μοῦ γεννάει μεγάλη ἐπιθυμία νά γνωρίσω καλύτερα τό ἔργο αὐτοῦ τοῦ κινηματογραφιστῆ, πού μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ὁ πιό ἐνδιαφέρων μαίτρ τοῦ νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου.

Ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἐντελῶς ἐρωτική ταινία. Τό νά λέει κανείς κάτι τέτοιο δέ σημαίνει ὅτι βεβαιώνει κάτι προφανές, μιά καί τό ἐπίθετο «ἐρωτικό» χρησιμοποιεῖται σέ ἀφθονία στίς μέρες μας γιά κάθε ἐκδήλωση χυδαίας σεξουαλικότητας, γιά νά χαρακτηρίσει τό κάθε τι πού οἱ γάλλοι στήν ὡραία γλώσσα τους ἀποκαλοῦν «ὀρωμιά» καί πού οἱ καλοανατεθραμμένοι ὀνομάζουν «κῶλο».

Βλέποντας αὐτή τήν ταινία μοῦ ἐρχόταν στό νοῦ, σχεδόν ἀδιάκοπα, ὁ Μίσιμα καί τό μεγάλο βιβλίο του *Ἡ δοκιμασία τῶν ρόδων*. Στήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* παραβρισκόμαστε σέ μιά δοκιμασία τοῦ σέξ. Ἕνας ἄντρας, σάν τόν δεμένο στό δέντρο του Ἅγιο Σεβαστιανό, βιδώνεται μέ τό γεννητικό του ὄργανο στή γυναίκα πού ἀγαπάει καί πού θά τόν σαϊτεύσει θανάσιμα μέ τήν ἀλύγιστη ἀγάπη της.

Εἶναι σχεδόν κοινότυπο τό νά ἀναφέρει κανείς σχετικά μ' αὐτό τό ἔργο τόν διάσημο ὁρισμό τοῦ Ζώρζ Μπατάϊγ, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ ἐρωτισμός εἶναι ἡ ἐπιδοκιμασία τῆς ζωῆς μέχρι θανάτου. Μερικές σεκάνς (σκέφτομαι ἰδιαίτερα ἐκείνη ὅπου ἡ κοπέλα πιέζει τόν ἐραστή της νά ξευγαρωθεῖ μέ τή γριά γκέισα, πού θά τοῦ θυμίσει «τό πτῶμα τῆς μητέρας του») μοῦ φαίνονται ὄχι μόνο πολύ κοντινές στό πνεῦμα τοῦ Μπατάϊγ, ἀλλά συγχρόνως, κατευθείαν ἐμνευσμένες ἀπό τό ἔργο του. Ἡ σημασία μιᾶς τέτοιας σκηνῆς ξεπερνάει πράγματι κατά πολύ τήν ἔννοια τῆς ἐπικοινωνίας μέ τούς προγόνους πού ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς γιαπωνέζικης θρησκευτικῆς παράδοσης. Ἡ *Ἱστορία τοῦ ματιοῦ* (*L' histoire de l' oeil*) καί τό *Γαλάζιο τοῦ οὐρανοῦ* (*Le Bleu du ciel*) μποροῦν νά μᾶς βοηθήσουν νά τήν καταλάβουμε καλύτερα.

Ἡ βαθειά σύμπτωση ἀνάμεσα στόν Ὄσιμα καί τόν Μπατάϊγ εἶναι τέτοια, ὥστε τό μοναδικό ἐρώτημα πού θά ἔπρεπε νά θέτουν, κατά τή γνώμη μου, ἡ κριτική, τό κοινό καί ἡ εἰσαγγελία, εἶναι τό ἀκόλουθο: θεωροῦμε, ναί ἢ ὄχι, τόν Ζώρζ Μπατάϊγ σά μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες μεγαλοφυίες αὐτοῦ τοῦ αἰώνα, ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους κλασικούς τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας, ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους πού ἔθεσαν αὐτό τό καυτό ζήτημα πού ἀποτελεῖ ὁ ἐρωτισμός; Ἄν, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπεται νά ὑποθέσουμε, ἡ ἀπάντηση εἶναι ναί, τότε θά ἔπρεπε νά καταλήξουμε στό ὅτι ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἡ πιό εὐγενική εἰκονογράφηση πού θά μποροῦσε ποτέ νά δοθεῖ στό ἔργο τοῦ Μπατάϊγ.

Κοιτάζοντας αὐτή τή συνέχεια εἰκόνων μιᾶς ἔντασης καί μιᾶς δύναμης πού δέν ἔχουν τό ὅμοιό τους, ξαναβρῆκα ἐπίσης τό πνεῦμα τῶν πινάκων τοῦ *Balthus* κι αὐτό ὄχι μόνο γιατί ὁ *Balthus* εἶναι παντρεμμένος μέ μιά νεαρή γιαπωνέζα, πού εἶναι μιά ἀπ' τίς πιό ὡραῖες καί τίς πιό ἔξυπνες γυναῖκες πού συνάντησα ποτέ μου, ἀλλά γιατί εἶναι φανερό μέσα ἀπ' τό ἔργο του, ὅτι ὁ *Balthus* ἔχει μιά ἀρχοντική καί φεουδαρχική ἀντίληψη τοῦ ἔρωτα πού εἶναι λίγο ἐκείνη τοῦ *Τριστάνος καί Ἰζόλδη* καί πού εἶναι ταυτόχρονα εἰδικά γιαπωνέζικη.

Μποροῦμε νά παρατηρήσουμε στό μεταξύ, ὅτι ὁ ρόλος τῆς συζύγου τοῦ ἐραστῆ μέσα στήν ἴντριγκα εἶναι νά προσωποποιήσει τό ὅριο πού πρέπει νά ξεπεραστεῖ, νά σημάνει τό ἀπαγορευμένο πού πρέπει νά παραβιασθεῖ γιά νά μπορέσει ὁ ἔρωτας νά ἀνθίσει μέσα στό θάνατο. Ἡ σύζυγος παίζει ἐδῶ τόν ἴδιο ρόλο μέ τό βασιλιά Μάρκο στό *Τριστάνος καί Ἰζόλδη*, μέ τόν Τιτουλάριο Φούλμπερ στίς σχέσεις Ἀβελάρδου καί Ἐλοΐζ. Ἐνσαρκώνει τήν καταδίκη χωρίς τήν ὁποία δέν θά ὑπῆρχε τραγική ὁλοκλήρωση.

Ὅταν ἡ νεαρή γυναίκα, ἡ Σαντά, ταΐζει τόν ἐραστή της μέ τρόφιμα πού εἶχε πρίν τοποθετήσει μέσα στό γεννητικό της ὄργανο, μᾶς ἔρχεται στό νοῦ ὁ Πιέρ - Ζάν Ζούβ καί συγκεκριμένα τό βασικό κεφάλαιο τοῦ ἀφηγήματός του *Στά βαθιά χρόνια*, (*Dans les années profondes*) στό ὁποῖο οἱ δυό «λογοδοσμένοι», μελλοντικοί ἐραστές, ἀνταλάσσουν λουλούδια πού τά ἔχουν ποτίσει μέ τά σεξουαλικά ὑγρά τους. Ὡστόσο ὁ Ὄσιμα προχωρεῖ ἀκόμα παραπέρα. Σ' αὐτόν πρόκειται γιά τό ἴδιο τό γεννητικό ὄργανο σάν τροφή καί γιά τήν ἁπλή καί ξεκάθαρη κατανάλωσή του, ὅπως ἄλλωστε ἡ κατάληξη τῆς ταινίας τό ἀποδεικνύει καί τό ἐκθέτει.

Μοῦ λένε ὅτι ὁ Λακάν διαβεβαίωσε ὅτι αὐτή ἡ ταινία ἦταν μιά ἀπ' τίς πιό σεμνές πού ἔχει δεῖ ποτέ. Συμφωνῶ μαζί του. Ὁ φωτισμένος ἀπ' τό θάνατο ἐρωτισμός, ἔτσι ὅπως τόν συλλαμβάνει ἤ τόν κηρύσσει ὁ Μπατάϊγ, εἶναι πράγματι ἐντελῶς σεμνός, ἀπελπισμένα ἀγνός. Δέν νομίζω ὅτι ἡ *Μαντάμ Ἐντουάρντα* μπόρεσε νά κάνει ἀκόμα καί τόν πιό θερμόαιμο κολλεγιόπαιδα νά καβλώσει. Φαίνεται ὅτι μιά ἀπό τίς ταινίες πού ἦταν ἐπιτυχία τά τελευταῖα χρόνια, τό *Les Valseuses* (ἑλλ.τίτλος *Ὁ χορός τῶν διεφθαρμένων*), πού δέν τήν εἶδα καί πού δέν πρόκειται βέβαια νά πάω νά τή δῶ, ἔκανε τό μισό τουλάχιστον γαλλικό πληθυσμό νά καβλώσει, συμπεριλαμβανομένων καί τῶν θηλυκῶν. Κάτι τέτοιο δέν πρόκειται νά συμβεῖ σίγουρα μέ τήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, ταινία πού θά μποροῦσαν νά συνιστοῦν οἱ τοπικές ἀρχιεπισκοπές, σάν ἕνα ἐργαλεῖο τρόμου, φοβερά ἀποτελεσματικοῦ γιά τή σωτηρία τῆς ψυχῆς. Ὁ παγερός χαρακτήρας τοῦ ἐρωτισμοῦ, ἔτσι ὅπως μᾶς παρουσιάζεται σ' αὐτή τήν ταινία, προέρχεται ἀπό τήν εὐγένεια, τήν ἀγνότητα, τήν ὑψηλή καί ἐκπληκτική ἁπλότητα μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζεται τό πρόβλημα τοῦ ἔρωτα, μέσα ἀπό τήν ἀπουσία κάθε ἐλευθεροστομίας, στοιχεῖα πού τήν τοποθετοῦν ὅπως εἶπα στό ἐπίπεδο τοῦ *Τριστάνος καί Ἰζόλδη*.

Σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας, ἡ νεαρή γυναίκα χρησιμοποιεῖ τό μαχαίρι. Ὁ ἄντρας τήν ἀνακαλύπτει γιά πρώτη φορά, τή στιγμή πού ἐκείνη ἀπειλεῖ μέ τό μαχαίρι τή σύζυγό του. Ἀργότερα, ὅταν θά ζήσουν μαζί, κάθε μέρα ἡ νεαρή γυναίκα ξυρίζοντάς τον θά τοῦ δείχνει τή λάμα πού πρόκειται νά χρησιμεύσει στήν τελετουργία τῆς ὕστατης στιγμῆς. Ἡ ἔκπληξη, ἄν ὑπάρχει ἔκπληξη στήν ταινία, βρίσκεται στό ὅτι ἡ τελετουργική θανάτωση τοῦ ἐραστῆ δέν εἶναι

Ὁ Tatsuya Fuji (Κισίζο) καί ἡ Eiko Matsuda στήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*

τό ἔργο τοῦ μαχαιριοῦ, τό ὁποῖο, σέ ἀντάλλαγμα, χρησιμεύει στό κόψιμο τοῦ γεννητικοῦ ὀργάνου. Ἐπιμένω στό ὅτι πρέπει νά μιλᾶμε γιά *κόψιμο*, παρά γιά *εὐνουχισμό*, γιατί δέν πρόκειται γιά μιά στέρηση, μιά μείωση, ἀλλά γιά τό ἀντίθετο. Ὅταν ἡ γυναία ὑψώνει τό γεννητικό ὄργανο σάν λάβαρο – αὐτό τό ὄργανο πού μόλις ἔχει κόψει – ἔχουμε τήν αἴσθηση ὅτι ἔχει κατακτήσει τό ὕστατο ἀντικείμενο τοῦ ἔρωτα. Ἡ ψυχή τῆς γυναίκας μοιάζει νά ἔχει συμπυκνωθεῖ ὁλόκληρη στό γεννητικό ὄργανο τοῦ ἄντρα.

Αὐτό πού μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι πολύ γιαπωνέζικο καί πού εἶναι πολύ ὡραῖο, εἶναι ἡ ἀναπαράσταση τῆς σεξουαλικῆς ἡδονῆς τῆς γυναίκας, πού οἱ γιαπωνέζοι, ἤξεραν καί ξέρουν νά ἀναπαρασταίνουν μέ μιά ἐκθαμβωτική ἔνταση. Οἱ μεγάλοι ἐρωτομανεῖς χαράκτες, ὁ *Utamaro* κι ὁ *Hokusaï*, ἀναπαράστησαν χιλιάδες φορές τό ἐξωραϊσμένο ἀπ' τή σεξουαλική ἔνταση πρόσωπο τῆς γυναίκας, ἀναπλασμένο ἀπό τό γιγάντιο κύμα τῆς ἡδονῆς, ἀνταριασμένο ἀπό τόν ὀργασμό. Ἄν καί προκαλεῖ κατάπληξη τό ὅτι μέχρι σήμερα ἡ ἐπιρροή τοῦ *Utamaro* καί τοῦ *Hokusaï* δέν ἀσκήθηκε καί τόσο πάνω στόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο – ἀπ' ὅτι τοὐλάχιστον γνωρίζω, γιατί δέν εἶμαι εἰδικός – θά ἔλεγε κανείς ὅτι αὐτή τή φορά ὁ Ὄσιμα χρησιμοποίησε συνειδητά αὐτές τίς θαυμάσιες ἀκουαρέλες καί τίς ξυλογραφίες, γιατί ἡ ὑπεραφθονία σέ γκρό πλάνα, τῶν προσώπων στήν ταινία του, δέν παύει, νά μᾶς φέρνει στό νοῦ τήν ὀμορφιά πού ὑπάρχει στίς ἐστάμπες τοῦ 17ου αἰώνα στήν Ἰαπωνία.

Δέν εἶναι ἀξιοθαύμαστο πού ἕνας ἄντρας, ὁ Ὄσιμα, ὁ σκηνοθέτης, δίνει ἕνα τέτοιο δεῖγμα ἐκτίμησης τοῦ γυναικείου ἐρωτισμοῦ; Στήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* τό ἀρσενικό πρόσωπο, σεξουαλικά μή φυσιολογικό, μιά καί βρίσκεται σέ κατάσταση συνεχοῦς στύσης, περιορίζεται σιγά - σιγά στό ρόλο τοῦ ἀντικειμένου. Πρός τό τέλος τῆς ταινίας, εἶναι ἕτοιμο νά πεθάνει καί δέν ζητάει παρά νά τό ἀποτελειώσουν. Ἡ θέληση τῆς ὁλοκληρωτικῆς κατοχῆς τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἀγάπης της, ἡ ἀγχώδης ἐπιμονή νά σκοτώσει τόν ἀρσενικό της, μοῦ φαίνονται ὅτι ἀποτελοῦν φυσιολογικά φαντάσματα τῆς γυναίκας, καί θά πρόσθετα ὅτι τί-

Ὁ Ναγκίζα Ὄσιμα καί οἱ ἡθοποιοί Eiko Matsuda (Σαντά) καί Tatsuya Fuji (Κισίζο) στό γύρισμα τῆς *Αὐτοκρατορίας τῶν αἰσθήσεων* (1976)

ποτα δέν μπορεῖ νά κολακέψει ἕναν ἄντρα περισσότερο ἀπό ἕνα τέτοιο πόθο, πού δυστυχῶς ἐκδηλώνεται λιγότερο συχνά ἀπ' ὅσο θά εὐχόταν κανείς...

Ἡ προσέγγιση γεννητικοῦ ὀργάνου καί μαχαιριοῦ μᾶς κάνει ἀναπόφευκτα νά σκεφτόμαστε τόν Σάντ. Ἔτσι, ἀναγκαζόμαστε νά διακρίνουμε μιά συγκεκριμμένη νύξη στό ὄνομα τῆς Σαντά πού ὁ Ὄσιμα διάλεξε γιά τήν ἡρωΐδα του. Συμβαίνει ὡστόσο νά εἶναι ἕνα ἀρκετά συνηθισμένο ὄνομα στήν Ἰαπωνία καί νομίζω ὅτι θά ἔπρεπε νά δοῦμε μᾶλλον σ' αὐτή τήν σύμπτωση ἕνα σημάδι τῆς φυσικῆς συμπάθειας ἤ τῆς αὐθόρμητης συμφωνίας πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στό Σάντ καί τήν εὐαισθησία τοῦ γιαπωνέζικου λαοῦ. Ἴσως ἐξαιτίας τῆς ἀριστοκρατικῆς λεπτότητας τοῦ ἐρωτισμοῦ τοῦ Μαρκήσιου. Ὅταν σκέπτεται κανείς τήν Ἰαπωνία ὁδηγεῖται πάντα σ' αὐτή τήν ἔννοια τῆς ἀριστοκρατίας. Ἡ γιαπωνέζικη μάζα, παραγεμισμένη μέ κονσερβοκούτια φορτωμένη μέ φωτογραφικές μηχανές καί τρανζίστορ, μοιάζει νά κατέχεται ἀπό χυδαιότητα καί χοντροκοπιά, τόσο ἐνοχλητικές, ὅσο καί ἐκεῖνες τοῦ λαοῦ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν· ὑπάρχουν ὡστόσο στήν Ἰαπωνία μερικοί καλλιτέχνες, μερικοί συγγραφεῖς, μερικοί ποιητές πού τοποθετοῦνται σ' ἕνα ὕψος πού δέν μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ ὅλα τά ὑπόλοιπα. Ὁ Ὄσιμα εἶναι ἕνας ἀπό αὐτούς τούς μεγάλους ἄρχοντες.

Δέν εἶναι βέβαια ἀδιάφορο ὅτι ἡ ἱστορία τῆς Σαντά δέν ἐπινοήθηκε, ἀλλά ὅτι πρόκειται γιά ἕνα πραγματικό γεγονός πού συνέβη στήν Ἰαπωνία, στά 1936 ἀπ' ὅ,τι μᾶς διευκρινίζεται.

Δέν εἶναι ἐπίσης χωρίς σημασία ὅτι αὐτή ἡ νεαρή γυναίκα, μέ τή χειρονομία της, ἔγινε μιά ἐθνική ἡρωΐδα στήν Ἰαπωνία, ἕνα εἶδος Ζάν ντ' Ἄρκ – ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νά ἐπιμείνω στή σύγκριση. Καί δέν θά διαφωνοῦσα μέ τή διαπίστωση ὅτι μποροῦμε νά δοῦμε σ' αὐτή τήν ἱστορία μιά ἀναγγελία τῆς πράξης τῶν Καμικάζι. Μιά ἐπιπλέον σχέση, ἄν ὄχι μιά συγγένεια, ἀνάμεσα στήν Ζάν ντ' Ἄρκ, τόν Μίσιμα καί τόν πολύ ἐπίκαιρο Ὄσιμα!

(Τό κείμενο τοῦ *André Pieyre de Mandiargues* μεταφράστηκε ἀπό τό *Positif* ἀρ. 181, Μάης 1976. Μετάφραση: *Χρ. Βακαλόπουλος*.)

Τοῦ

Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων

Εἴδωλον

... τό ἀντικείμενο... ὅπου, ὡστόσο ἡ εἰκόνα του πολιορκεῖ τά μάτια, καί τό γλυκό του ὄνομα ἐκλιπαρεῖ τά αὐτιά... ἀπόφευγε αὐτά τά εἴδωλα· διῶξε ὅ,τι μπορεῖ νά συντηρήσει τόν ἔρωτα, νά παρασύρει τή σκέψη, νά ἐμποδίσει τό μοίρασμα τῆς φλόγας σου σέ πολλά ἀντικείμενα, νά σταθεροποιήσει τόν πόθο σου σέ ἕνα καί μοναδικό· τό ἀποκλειστικό πάθος φέρνει φροντίδες καί, ἀναπόφευκτα, τόν πόνο· ὁ ἔρωτας εἶναι μία φρενίτιδα πού πολλαπλασιάζεται, μιά ἀρρώστια πού θεριεύει καί χειροτερεύει μέρα μέ τή μέρα ἄν δέν τήν προλάβουμε στή γέννησή της ἄν δέν τῆς κάμουμε ἀντιπερισπασμό, διαφοροποιώντας τίς ἀπολαύσεις, ἄν δέ δόσουμε στό πάθος ἄλλες εὐκαιρίες.

παραίτηση ἀπό τόν ἔρωτα σημαίνει μερική στέρηση ἀπό τίς ἡδονές του, ἀλλά ὅμως καί ἀπόλαυση τῶν καρπῶν του χωρίς τό ἀντίτιμο τοῦ πόνου. Ἡ σίγουρη καί πραγματική ἡδονή εἶναι τό μοίρασμα ψυχῶν συγκροτημένων καί μοναδικῶν, καί ὄχι τό μοίρασμα ψυχῶν παράφορων ἐραστῶν, πού στό μεθύσι τῆς ἡδονῆς μέ τήν ἀβέβαιη ὁρμή τους δέν ξέρουν σέ ποιά θέλγητρα νά ἀκουμπήσουν τά βλέμματα καί τά χέρια· σφίγγουν μέ δύναμη τό ἀντικείμενο τοῦ πόθου τους· τό τραυματίζουν· τά δόντια τους ἀποτυπώνουν φιλιά πόνου στά χείλη κι αὐτό γιατί ἡ ἀπόλαυσή τους δέν εἶναι καθαρή καί γνήσια, γιατί φορτίζονται ἀπό κεντρίσματα μυστικά ἐνάντια στό ἀσαφές ἀντικείμενο ἀπ' ὅπου ξεκίνησε αὐτή ἡ φρενίτιδα...

οἱ ἐραστές στήν πραγματικότητα κολακεύονται πιστεύοντας πώς τό ἴδιο σῶμα, πού τούς ἀνάβει τή φλόγα μπορεῖ καί νά τούς τήν σβήσει· ἀλλά ἐδῶ ἡ φύση ἐπεμβαίνει σάν ἄρνηση: ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ μόνη ἐπιθυμία ὅπου ἡ ἡδονή δέν κάνει τίποτε ἄλλο παρά νά τήν ἐνεργοποιεῖ. ἡ πείνα καί ἡ δίψα μποροῦν εὔκολα νά ἡμερωθοῦν γιατί ἡ τροφή καί τό πιοτό μοιράζονται σ' ὅλο τό σῶμα καί γίνονται ἕνα μέ τά μέρη του. ἀλλά σέ ἕνα ὄμορφο πρόσωπο, σέ μιά φωτεινή χροιά, τό σῶμα δέν ἀντιδρᾶ παρά μέ εἴδωλα, μέ μιά προσμονή ἀπατηλή, ὅπως ἀκριβῶς στό ὄνειρο, ὅταν ἡ δίψα μᾶς κατατρώει καί παλεύουμε νά ξεδιψάσουμε, χωρίς νά βρίσκουμε νερό, πού θά σβήσει τή φλόγα σάν κατατρώει τά μέλη μας· βάζουμε τά χείλη μας σέ εἴδωλα βρύσης· ἄχρηστη ἡ ἐξάντληση, κι ὁ θάνατος ἀπό τή δίψα θά ἔρθει στή μέση τοῦ ποταμοῦ, πού νομίσαμε θά μᾶς ποτίσει... τό ἴδιο παθαίνουν καί οἱ ἐραστές μέ τίς ἀπατηλές εἰκόνες· τό κοίταγμα ἑνός ὡραίου κορμιοῦ δέν εἶναι ἀρκετό νά τούς χορτάσει, καί μάταια τά χέρια τους περιπλανιῶνται ἀμφίβολα στά ὄμορφα μέλη: δέν μποροῦν νά ἀποσπάσουν κανένα κομμάτι τέλος, ὅταν δύο νεανικά σώματα στήν ἕνωσή τους ἀπολαμβάνουν τήν ἡδονή, πού τούς δίνει τό σφρίγος κι ὅταν ἀναριγοῦν μέ τόν ἐρχομό τῆς ἀπόλαυσης... τότε ἀλληλοσφίγγονται καί τά χείλη μπλέκονται· τά στόματα μπερδεύονται μέ τίς ἀναπνοές· μάταια ὅμως γιατί ἡ ἐπικοινωνία ὕλης – οὐσίας δέν πραγματοποιεῖται· οἱ ψυχές δέν ἀλληλο – διαπερνῶνται καί τά σώματα δέν ταυτίζονται. αὐτό εἶναι ὁ πόθος τους, αὐτός εἶναι ὁ σκοπός τῶν προσπαθειῶν τους ὅταν ἑνώνονται μέ τούς δεσμούς τοῦ ἔρωτα, ὅταν τά μέλη τους αἰωροῦνται ἀπό τό ρίγος τῆς ἀπόλαυσης καί διαλύονται σέ ἕνα ἀπέραντο ρευστό. τέλος τά κύματα μαζεύονται γιά νά σπάσουν τά φράγματα: ἡ βία τοῦ πάθους λιγοστεύει γιά μιά στιγμή, γιά νά ξαναγεννηθεῖ ἀκόμη μιά φορά μέ πιό πολύ μανία καί λύσσα, ψάχνοντας χωρίς σταματημό νά φτάσει τό σκοπό πού τή γεννάει· ἀλλά ὅμως δέν βρίσκει τρόπο νά ξεπεράσει τήν αἰτία τῆς γέννησής της καί οἱ ἐραστές ἐξαντλοῦνται ἀπό μιά ἄγνωστη πληγή.

καί δέν εἶναι μόνο αὐτό: οἱ δυνάμεις ἐξαντλοῦνται ἀπό τήν κούραση, ἡ ζωή περνάει μέσα στή σκλαβιά· ἡ περιουσία καταστρέφεται, τά χρέη ἀνεβαίνουν τά καθήκοντα ἐγκαταλείπονται καί ἡ φήμη χάνεται... τό πάθος τυφλώνει δείχνοντας μιά τελειότητα ἀνύπαρκτη...

(ἐπι/(δια)λογές καί (παρα)διαφορές ἀπό τό ποίημα τοῦ Λουκρήτιου «De rerum natura» *στίχοι 1055 – 1160, βιβλίο* IV, *σελ. 42 – 46,* «Lucrèce, De la nature» *Tome* 1,2, *κείμενο καί μετάφραση A. Ernout, Société d' Edition «Les Belles Lettres» Παρίσι, 1975. Ἐπίσης* «Epicure et les Epicuriens» *σελ. 156 – 159, κείμενα διαλεγμένα ἀπό τόν J. Brun, P.U.F – 4η ἔκδ., Παρίσι 1976).*

Ὁ χῶρος καί ὁ τόπος

φανταστόν

Τά ροῦχα φτιάχνουν ἐπιφάνειες ὅπου τό σῶμα δέν ἀναπαρασταίνεται, ἀλλά διαμοιράζεται καί ἀναπλάθεται χάρη στήν πυκνότητα τῶν σημείων.

τά μαλλιά κατσαρώνουν γιά νά σκιάσουν τήν καλλιέργεια τοῦ ἀκραίου, τή συνεχή ἀποδέσμευση τῆς συνέπειας.

κόψιμο, σχίσιμο τοῦ κορμιοῦ· ἀποκοπές ζωνῶν· πηγή ἀστείρευτη, πού ζητᾶ νά πνίξει τή θλίψη. ἐκρήξεις, αὐθαίρετες ἀνασυνθέσεις.

ἀπορρόφηση καί μετασχηματισμός τοῦ ἄλλου σέ ὄργανο. καμιά κατάρα! μόνο ἡ ἄμεση σκληρότητα, τό βύζαγμα τῶν ἀρτηριῶν πρίν στερέψουν.

τό συνεχές πέρασμα. τό μπλέξιμο τῶν ἱστῶν· ἡ λατρεία τοῦ μερικοῦ σάν παρουσία τοῦ τέλειου. ἡ βροχή.

πτυχώσεις τοῦ δέρματος. οἱ ἐκκρίσεις ξεπλαίνουν τό φόβο καί τά χρώματα.

ὁ ὀμφάλιος λῶρος κόβεται μέ τό τραγούδι καί τό ἀλκοόλ.

τό μουσικό ὄργανο συνοδεύει τή ροή τοῦ ἱδρώτα. δεσμεύει τίς κραυγές, τήν ἀγωνία, τίς τελευταῖες συσπάσεις τοῦ προσώπου.

γλιστρήματα τοῦ βλέμματος πάνω στά ἀντικείμενα. ἀνταναχλάσεις καί δεσμεύσεις τῶν βλεμμάτων.

ἡ προπαρασκευή ἐκτονώνει πάνω σέ ἕνα βιολογικό μαξιλάρι. χορός.

χορός. ἡ ὀμπρέλα σπάει· ἡ βροχή ἄς διαβρώνει τά κόκκαλα. ἀναστεναγμός.

ἡ στιγμή τοῦ ὑπολογισμοῦ· ἡ ἀπαίτηση τῆς μοναδικότητας. τό κορμί κρατάει μυστική τή μαρτυρία, κι οἱ ὧρες τρέχουν μέ τό καθῆκον.

οἱ γραμμές δέν τοκίζονται καί δέν ἀπειλοῦνται. ὁ ὅρκος δέν προβλέπει καμμένα ὄργανα, μόνο οἱ βιαστικοί μπερδεύουν τά βήματα μέ τήν ἐκκίνηση. τίς δυνατότητες τῆς ράτσας μέ τήν προσπάθεια τῆς συσσώρευσης.

τό ἱερό μεταφράζεται σέ σήματα! καταργοῦνται οἱ ἀντιστάσεις τοῦ ἀντικειμένου γιά νά βρεθοῦν οἱ σχέσεις! θάνατος φτωχός.

ἡ ἡδονή: μή τόπος
ἡ ἡδονή ἔξω ἀπό τό χρόνο

ἀπόλαυση

ὁ λόγος δυνατός: διηγηματικός, ἀναπαραστατικός. ἡ ἀπόλαυση δέχεται τά ὅρια τοῦ θεμιτοῦ, δέν ἀπειλεῖ τό «πρέπει», συνοδεύεται ἀπό τή σεμνότητα ἀντέχει στίς συμβουλές, εἶναι διαφοροποίηση καί ἐπιβεβαίωση. τό ὑποκείμενο ὁρίσκεται· καί ἀπολαμβάνει μιά σχετική ἀσφάλεια.

ἡ ἀπόλαυση προμελετιέται

στήν ἐρωτική πράξη.ἀπόλαυση εἶναι ἱκανοποίηση. ἡ πράξη εἶναι ὄργανο καί ἀνάγκη. πιστοποίηση ρόλων, παρομοίωση ἐξουσίας, καλλιέργεια ρόλων.

ἡδονή

ὁ λόγος ἀδύνατος; ἴσως μόνος ὁ λόγος ὁ ποιητικός.

ἡ ἡδονή δοκιμάζεται στά ὅρια πού τοποθετοῦν τήν ἀπόλαυση: γνώση, μόρφωση, συμβατικότητα, προφύλαξη, καταγωγή... ἡ ἡδονή γεννιέται μέσα στήν παρουσία, τήν ἀμεσότητα, τήν πρώτη ἐπαφή, τήν ἄρνηση τῆς συνδιαλλαγῆς, τήν προβολή τῆς σάρκας μέσα στό ἀντικείμενο, τήν ἀπορρόφηση τοῦ ἀντικειμένου, τήν ἐπέκταση τοῦ σώματος, τήν ἔνταση τῶν ὀργάνων, τό ὑποκείμενο χάνεται.

ἡ ἡδονή σάν ἀκρότητα δέν προϋπολογίζεται κι εἶναι μικρή δοκιμασία θανάτου.

ἡ ἡδονή ἴδια ἡ πράξη· αὐτοσχεδιασμός ἄρνηση τῆς ἐξουσίας· σχετικοποίηση τῶν ρόλων· ἀμεσότητα τῆς πρόσληψης· πυκνότητα τῆς σχέσης· παροξυσμός πού δημιουργεῖ ἕνα ὑπόστρωμα παραγωγῆς τοῦ νοήματος

ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων *σάν νόημα, σάν ἔκρηξη τῆς ἀμεσότητας.*
οἱ αἰσθήσεις, ἡ πρόσληψη, τό πάθος: τρεῖς διαστάσεις γιά τή μυθοπλασία τῆς ἀλήθειας.

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων

(L' empire des sens/Ai no corrida)

Γαλλία – Ἰαπωνία, 1976

Σκην: Nagisa Oshima *Σεν:* Nagisa Oshima. *Φωτ:* Kenichi Okamoto. *Κάμεραμαν:* Hideo Ito. *Ντεκόρ καί κοστούμια:* Jusho Toda. *Ἠχοληψία:* Tetsuo Vasuda. *Μοντάζ:* Keiichi Uraoka. *Μουσ:* Minoru Miki καί παραδοσιακά γιαπωνέζικα τραγούδια. *Ἐρμ:* Eiko Matsuda (Σάντα), Tatsuya Fuji (Κίσιζο), Taiji Tonoyama (ὁ ζητιάνος), Aoi Nakajima (Τόκου, ἡ γυναίκα τοῦ Κίσιζο), Kanae Kobayashi (ἡ γριά γκέισα), Kyoji Kokonoe, Melka Seri, Kazue Tomiyama, Yasuko Matsui, Akiko Koyama.

Παραγωγή: Argos Films (Anatole Dauman) (Παρίσι) καί Oshima Productions (Τόκυο)

Συνέντευξη μέ τόν Γιοσισίγκε Γιόσιντα

(γιά τό *Ἔρως + Σφαγή*)

ΕΡ: *Ἡ ταινία σας ἔχει τίτλο* Ἔρως + Σφαγή: *μέ ποιά ἔννοια χρησιμοποιήθηκε ἡ λέξη* Ἔρως *στή σύλληψη τῆς ταινίας;*

ΓΙΟΣ: Ἐπέμενα νά περιλάβω τή λέξη *Ἔρως* στόν τίτλο καί στήν ταινία γιά δυό λόγους.

Ἦταν ἀδύνατο νά δείξω τόν σεξουαλικό πόθο μέσα στά πλαίσια τῶν πέντε μεγάλων ἑταιριῶν πού συγκεντρώνουν κι ἐκμεταλλεύονται ὁλόκληρη τήν ἐθνική παραγωγή κι ἔτσι ἐπωφελήθηκα ἀπό τήν πρώτη μου, ἐντελῶς ἀνεξάρτητη, ταινία γιά νά περιγράψω αὐτό τό θέμα. Αὐτός εἶναι ὁ πρῶτος λόγος. Ὕστερα, ἤθελα νά μεταχειριστῶ τόν ἐρωτισμό σάν κινητήρια δύναμη γιά τήν ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπου: αὐτή ἡ ἐπανάσταση περνάει ἀναγκαστικά μέσα ἀπό μιά ἐξέγερση ἐνάντια στίς κατεστημένες *ἀστικές ἀξίες.*

ΕΡ: *Αὐτές οἱ ἀξίες δέν εἶναι συνέπεια τοῦ ἰμπεριαλιστικοῦ παρελθόντος τῆς Ἰαπωνίας καί τῆς ἄμεσης ἐπίδρασης τοῦ καπιταλισμοῦ ἀπό τό τέλος τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου κι ὕστερα;*

ΓΙΟΣ: Ἡ Ἰαπωνία ὑφίσταται τίς συνέπειες ἑνός διπλοῦ παρελθόντος (ἀνατολικοῦ καί ἰμπεριαλιστικοῦ) πού εἶναι πολύ μπλεγμένο στήν κουλτούρα της. Ἀλλά στά μάτια μας, ἐμᾶς τῶν Γιαπωνέζων πού ζοῦμε μέσα του, αὐτό τό γεγονός εἶναι λιγότερο αἰσθητό ἀπό ἐκεῖνο τῆς ἐπίδρασης τοῦ ἀμερικανικοῦ καπιταλισμοῦ. Τελικά ὅλη ἡ πραγματικότητα τῆς γιαπωνέζικης σκέψης ἔχει πολωθεῖ ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς διπλῆς ἐπίδρασης.

Πολλοί ἄνθρωποι προσπαθοῦν νά ἐξεγερθοῦν ἐνάντια σ' αὐτή τήν κατάσταση τῆς κοινωνίας μας. Προσπαθοῦν νά ἐλευθερωθοῦν ἀπ' αὐτό τό χάος μέσα ἀπ' ἕναν ἐσωτερικό ἀγώνα. Θέλησα ν' ἀποσαφηνίσω αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων κι ἀντί νά προχωρήσω σέ μιά ἱστορική βεβαίωση τῆς σκέψης τοῦ ἀναρχικοῦ Ὀσούγκι, προτίμησα νά περιγράψω τόν ἐσωτερικό του κόσμο μέ ὅλες τίς περιπλοκές καί τούς σπαραγμούς του. Ἐπιμένοντας στόν τρόπο συμβίωσής μας μέ τίς γυναῖκες, δείχνω μιά ἀντανάκλαση τοῦ συστήματος τῆς οἰκογένειας στό ἐσωτερικό τῆς φεουδαρχικῆς Ἰαπωνίας.

Περιγράφοντας τίς δυσκολίες πού συναντοῦσαν ὅσοι πάσχιζαν ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' αὐτή τήν

τροχοπέδη, προσπάθησα νά ξαναβρῶ τή σημασία πού εἶχε ὁ ἐρωτισμός ἐκείνη τήν ἐποχή. Ἄν καί θεωρούμενος μέ τήν ἀρχική του ἔννοια, *ὁ ἔρως* ἔχει μιά σημασία μεταφυσικῆς τάξης.

ΕΡ: *Τό γεγονός ὅτι προσθέσατε τό σημεῖο + καί τή λέξη σφαγή δέν ὑπονοεῖ μιά πολιτική ἀνάγνωση τῆς ταινίας;*

ΓΙΟΣ: Βέβαια μ' αὐτή τήν προσθήκη, ὁ τίτλος ἔγινε ἐντελῶς πολιτικός. Μερικοί σκέφτονται ὅτι μπορεῖς νά φτάσεις σέ μιά ἀπόλυτη ἀπόλαυση μέσα ἀπ' τόν ἐρωτισμό. Αὐτό δέν συμβαίνει μ' αὐτό τόν τρόπο σέ μᾶς πιά, ἀναμφίβολα ἐξαιτίας ὅλων ὅσων καταπιέστηκαν ἀπό τό φεουδαρχικό καθεστώς.

Στήν Ἰαπωνία ἡ λέξη *Ἔρως* προκαλεῖ τή ἰδέα ἑνός κάποιου θανάτου. Εἶναι δυό πράγματα ἀλληλένδετα. Ὅταν οἱ ἄνθρωποι φέρνουν στή μνήμη τους τή σφαγή τοῦ Ὀσούγκι πιστεύουν ὅτι οἱ ἀναρχικές του ἰδέες προκάλεσαν τήν ἐκτέλεσή του. Αὐτό δέν εἶναι, ὅμως, τόσο ἁπλά πολιτικό. Τό σκάνδαλο τῆς ἰδιωτικῆς του ζωῆς ἔπαιξε κάποιο ρόλο στήν καταδίκη του. Ὁ Ὀσούγκι πίστευε, ὅτι ὅσο ὑπῆρχε σεξουαλικός πόθος, ὁ ἄντρας μποροῦσε νά κάνει ἐπ' ἄπειρον πολυγαμική ζωή. Αὐτή ἡ ἰδέα ἦταν ἡ ἄρνηση τῆς μονογαμικῆς μητριαρχίας καί ἀκριβῶς μέσα ἀπ' αὐτό ἡ ἄρνηση τῶν θεσμῶν τῆς φεουδαρχίας. Αὐτό πῆρε τίς διαστάσεις μιᾶς ἄρνησης τοῦ Κράτους. Ἡ κυβέρνηση καταδίκασε τόν Ὀσούγκι γι' αὐτήν τήν κλιμάκωση. Περισσότερο ἀπό μιά σεξουαλική στάση, τό ἔγκλημα αὐτοῦ τοῦ ἀναρχικοῦ ἦταν ἔγκλημα μέσα στό φανταστικό.

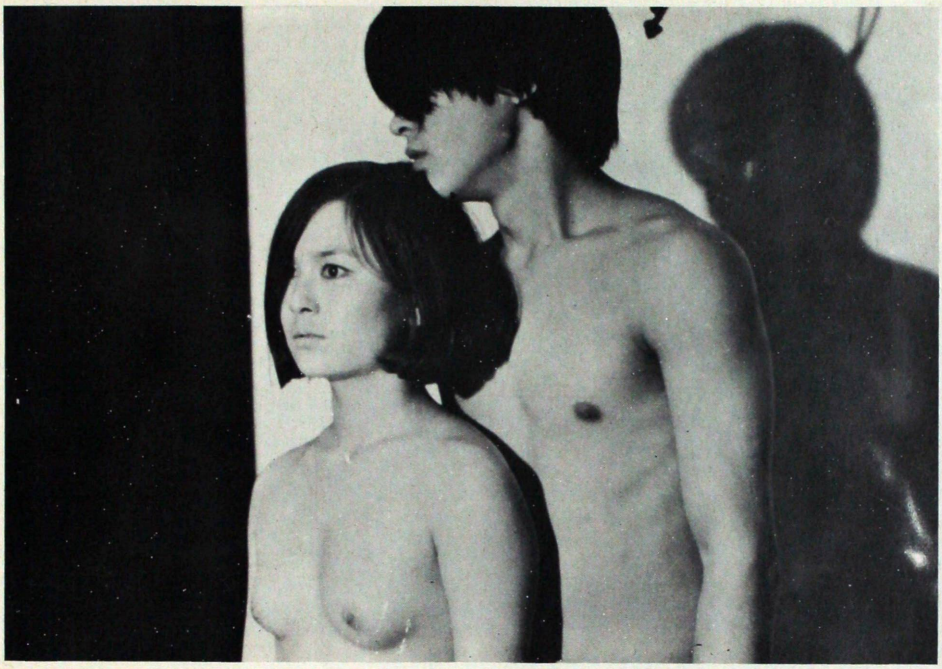
Στίς μέρες μας τά πράγματα ἔχουν ἀλλάξει ριζικά. Γιά νά κάνω φανερό αὐτόν τόν μετασχηματισμό, ἔδειξα τή σημερινή γενιά. Ζεῖ σ' ἕνα κράτος διαφορετικό ἀπό τήν Αὐτοκρατορία. Αὐτό τό κράτος ἐπιτρέπει τόν ἐλεύθερο ἔρωτα, ἀλλά αὐτή ἡ πρακτική διώνεται σάν μόδα. Δέν ξέρω ἄν οἱ νέοι θά καταφέρουν νά φτάσουν σ' ἕνα παρόμοιο ἐπίπεδο μ' ἐκεῖνο τοῦ Ὀσούγκι. Ἄν γίνει αὐτό, νομίζω ὅτι τό κράτος θά ἐπέμβει. Θά συμβεῖ τότε τό ἀντίστοιχο τῆς σφαγῆς τοῦ ἀναρχικοῦ Ὀσούγκι.

Θά μπορούσαμε ἐπίσης νά ποῦμε, ὅτι ἀφοῦ χρονολογικά ὑπάρχουν δυό ἐποχές (ἡ δική μας κι αὐτή τοῦ Ὀσούγκι πρίν πενήντα χρόνια), ἡ ταινία ἀντιμετωπίζει τό πρόβλημα τοῦ χρόνου. Γιά μένα βέβαια τό σημαντικό εἶναι τό παρόν. Τό νά σκέφτεσαι γιά τό παρόν σημαίνει ἐπίσης ὅτι σκέφτεσαι καί γιά τό μέλλον: σημαίνει τό νά θέλεις νά ἀλλάξεις τό παρόν καί ταυτόχρονα νά συλλαμβάνεις τό μέλλον. Αὐτό ἦταν τό θέμα τῆς ταινίας κι ὄχι ὁ Ὀσούγκι σάν χαρακτήρας πού κάποτε ὑπῆρξε. Τό πρωταρχικό ζήτημα ἦταν: πῶς ν' ἀλλάξουμε τόν κόσμο καί τί πρέπει ν' ἀλλάξουμε; Καθώς σκεφτόμουν τή σημερινή κατάσταση ξεκινώντας ἀπό μιά περασμένη ἐποχή, ἔφτασα νά σκέφτομαι ὅτι τά προβλήματα τοῦ Ὀσούγκι συνεχίζουν νά εἶναι καί δικά μας.

Ὁ Ὀσούγκι εἶναι πολύ γνωστός στήν Ἰαπωνία, εἶναι σχεδόν θρυλικός: εἶναι κάποιος πού μίλησε γιά τόν ἐλεύθερο ἔρωτα. Δολοφονήθηκε τό 1923 ἀπό κάποιον ἀξιωματοῦχο τοῦ Κράτους, σφαγιάστηκε ἀπό τήν κρατική ἐξουσία! Ἔτσι ὑποστηρίζουν ὅλοι οἱ γιαπωνέζοι ἱστορικοί, ἀλλά ἡ ἱστορική αὐτή ἐκτίμηση μᾶς κάνει νά βλέπουμε μονάχα τό παρόν κι ὄχι τό μέλλον. Φτιάχνοντας αὐτή τήν ταινία θέλησα νά μεταλλάξω τό μύθο τοῦ Ὀσούγκι μέ τά μέσα τοῦ φανταστικοῦ. Σίγουρα ὁ Ὀσούγκι καταπιέστηκε ἀπό τήν κρατική ἐξουσία στίς πολιτικές του δραστηριότητες. Ἀλλά πάνω ἀπ' ὅλα μιλοῦσε γιά τόν ἐλεύθερο ἔρωτα πού μποροῦσε νά καταστρέψει τό μονογαμικό σύστημα, ὕστερα τήν οἰκογένεια καί τέλος τό Κράτος. Ὁ Ὀσούγκι ἦταν κάποιος πού σκεφτόταν τό μέλλον.

ΕΡ: *Φαίνεται ὅτι τό φανταστικό δίνει τόν πραγματικό χρόνο τῆς ταινίας: κανέναν ἀπό τούς δυό χρόνους γιά τούς ὁποίους μιλήσαμε, ἀλλά ἕνα τρίτο χρόνο, συγκεκριμένα τό διάλογο ἀνάμεσα στό παρελθόν, τό παρόν καί τό μέλλον.*

ΓΙΟΣ: Ἐδῶ, ἀκριβῶς, θά ἤθελα νά ὑπενθυμήσω τή δολοφονία πού βλέπουμε στό δεύτερο μέρος τῆς ταινίας. Βλέπουμε πρῶτα αὐτό καθεαυτό τό γεγονός: τό μαχαίρι νά διαπερνάει τό λαιμό τοῦ Ὀσούγκι, κινηματογραφημένο ρεαλιστικά. Ἦταν ἡ ἁπλή καί καθαρή ἀναπαράσταση τῆς διήγησης. Φιλμάροντας τό ἔγκλημα γιά δεύτερη φορά, θέλησα νά καταστρέψω τούτη τή διήγηση, νά παραμορφώσω τό πραγματικό γεγονός γιά νά καταδυθῶ μέσα στόν Ὀσούγκι: σκέφτηκα ὅτι ὁ Ὀσούγκι προτιμοῦσε νά σκοτωθεῖ – ἀντίθετα μ' αὐτό πού δείχνει ἡ πρώτη ἀπόπειρα. Ἀμέσως μετά φτάνει στό σημεῖο νά στοχαστεῖ τήν ἐκμηδένιση τῆς ἐπανάστασης πού ἐπιθυμοῦσε. Ἀπ' αὐτή τήν ἐκμηδένιση καί μετά ἄρχισε νά μιλάει γιά τόν ἐλεύθερο ἔρωτα, δηλαδή γιά τό φανταστικό ἔγκλημα. Σ' αὐτή τήν ἐκδοχή τό ἔγκλημα δέν ἔπρεπε νά εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ζήλειας ἤ κάποιου ψυχολογικοῦ στοιχείου, ἀλλά τῆς πολιτικῆς. Κι ἔτσι λοιπόν βάζω τόν Ὀσούγκι νά λέει: «*Ἡ ἐπανάσταση δέν εἶναι παρά ἡ αὐταπάρνηση*» · «*μέσα στόν ἔρωτα καί τόν τρόμο ὑπάρχει ἡ ἔκσταση*». Βάζοντας αὐτά στό στόμα τοῦ Ὀσούγκι, ἤθελα νά κάνω τό θεατή νά νοιώσει την ἀνυπαρξία τῆς ἐπανάστασης στή σημερινή κατάσταση. Γιά τήν τρίτη ἐκδοχή τοῦ ἐγκλήμα-



Τό νεαρό ζευγάρι στήν ταινία *Ἔρως + Σφαγή*. Θεατρικότητα καί παιχνίδια θανάτου.

τος προσπάθησα νά δείξω ἐντελῶς τό ἀντίθετο, δηλαδή τή Νοέ νά τόν μαχαιρώνει. Ἀντίθετα ἀπό τόν Κουροσάβα, γιά μένα εἶναι σημαντική πάντα ἡ αὐταπάρνηση. Μονάχα ἔτσι γίνεται δυνατή ἡ ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στή Νοέ καί στήν Ἰτσοῦκο, καί ἔτσι ἐμεῖς μποροῦμε νά σκεφτοῦμε τό μέλλον.

ΕΡ: *Πῶς τοποθετεῖτε πολιτικά τήν ταινία σας σέ σχέση μέ τόν ἥρωα, πού εἶναι ἀναρχικός καί σέ σχέση μέ τόν ἀναρχισμό γενικά;*

ΓΙΟΣ: Ἡ ἐποχή τοῦ Ὀσούγκι ἦταν ἡ ἐποχή τῆς ρωσικῆς ἐπανάστασης. Καί συνεπῶς ὁ κομμουνισμός δέν εἶχε σταθεροποιηθεῖ διεθνῶς. Δέν εἶμαι ἐντελῶς σύμφωνος μέ τή διεθνοποίηση τοῦ κομμουνισμοῦ. Μέσα στήν ταινία ἕνα ἀπό τά πρόσωπα βρισκόταν στή Ρωσία τό 1923 καί ἡ πολιτική κατάσταση τῆς Ἰαπωνίας ἐκείνη τήν ἐποχή δέν ἦταν ἀκόμα ξεκάθαρη. Ἡ κοινωνική ἐπανάσταση δέν εἶχε ἀκόμα ἐκδηλωθεῖ. Μ' ἐνδιέφερε πολύ ὁ ἀναρχισμός τοῦ Ὀσούγκι σ' ἐκείνη τή διφορούμενη ἐποχή.

Ὅλος ὁ κόσμος γνωρίζει τήν κατάσταση τῆς σημερινῆς Ἰαπωνίας: ὑπάρχουν συντηρητικοί ἀπό τήν μιά μεριά καί κομμουνιστές ἀπό τήν ἄλλη, κι ἀνάμεσά τους σοσιαλιστές. Αὐτή ἡ κοινωνία βρίσκεται σέ ἐποχή σταθεροποίησης, ἀλλά τήν ἴδια στιγμή τίθεται σέ ἀμφισβήτηση ἀπό τούς ἀναρχικούς φοιτητές, τούς Ζενγακοῦρεν. Γι' αὐτό διάλεξα τήν ἐποχή τοῦ Ὀσούγκι, ἐποχή ὅπου ἡ κοινωνία δέν εἶχε ἀκόμα σταθεροποιηθεῖ.

ΕΡ: *Ὅσο γιά τό πρόβλημα τοῦ ἐλεύθερου ἔρωτα, ποιά ἀντιστοιχία καθορίζει τό φίλμ ἀνάμεσα στίς σχέσεις Ὀσούγκι - Νοέ καί Ὀσούγκι - Ἰτσοῦκο ἀπό τή μιά μεριά, καί τίς σχέσεις τῶν σύγχρονων ζευγαριῶν ἀπό τήν ἄλλη;*

ΓΙΟΣ: Ἀρχικά ἄς πάρουμε τή σχέση Ὀσούγκι Ἰτσοῦκο: εἶναι ὅ,τι πιό ἐλεύθερο μποροῦμε νά φανταστοῦμε, ἄν πάρουμε ὑπ' ὄψη μας τίς κοινωνικές συνθῆκες. Ὁ Ὀσούγκι δέν σκέφτεται ποτέ τήν ἀπόκτηση χρημάτων, μονάχα πώς θά μοιράζονται. Καί στήν ταινία ἐπιβάλλει στήν Ἰτσοῦκο τούς «τρεῖς ὅρους» του: νά ζοῦν ξεχωριστά, νά διατηροῦν τήν οἰκονομική ἀνεξαρτησία καί τή σεξουαλική ἐλευθερία ἀνάμεσά τους. Εἶναι ἡ τριπλή ἄρνηση τῆς μονογαμίας, τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος καί τοῦ σεξουαλικοῦ συστήματος. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ σκηνή *τοῦ τεϊοποτείου*, δηλαδή ἡ δολοφονία ἀπό τήν Ἰτσοῦκο. Παρόλα αὐτά συμπαθῶ πολύ τή ζωή τοῦ Ὀσούγκι καί τῆς Ἰτσοῦκο γιά τήν

Ἡ φεμινίστρια Νοέ στήν τρίτη ἐκδοχή τῆς σφαγῆς τοῦ Ὀσούγκι *(Ἔρως + Σφαγή)*.

Ὁ ἔρωτας στό σύγχρονο ἐπεισόδιο τῆς ταινίας *Ἔρως + Σφαγή*.

«κοινωνική πληγή» τους.

Ὅσο γιά τόν Ὀσούγκι καί τή Νοέ, γιά νά μιλήσω γιά τίς σχέσεις τους εἰσήγαγα τό φανταστικό. Ἡ θεωρητική ἀρχή εἶναι ἡ ἴδια μ' ἐκείνη τῆς τρίτης ἀπόπειρας. Εἶναι μιά ἀέναη προσπάθεια νά ξεπεράσει ὁ ἕνας τόν ἄλλο, γιά νά φτάσουν σέ μιά ἀληθινή ἐλευθερία – ὅπως καί στήν τρίτη ἀπόπειρα ἐκφράζεται αὐτή ἡ αἰώνια κίνηση, ἡ πρόθεση νά ἀλληλοξεπεραστοῦν.

Ὅσο γιά τά ζευγάρια τῆς ἐποχῆς μας, ἀρχικά ἔδειξα τόν ἐλεύθερο ἔρωτα σάν μιά μόδα πού ὑπάρχει σήμερα. Δείχνοντάς τα παράλληλα μέ τόν Ὀσούγκι, ἤθελα νά ὑποδηλώσω ὅτι ὁ ἐλεύθερος ἔρωτας θά κατέληγε ὁπωσδήποτε, νά ἐνεργήσει ἐνάντια στό κοινωνικό σύστημα. Ἔτσι λοιπόν: ἀπό τόν ἔρωτα στήν πολιτική. Ὁλοφάνερα αὐτό σημαίνει ὁ τίτλος τῆς ταινίας: ὅτι ἄν μιά σκέψη ὅπως αὐτή τοῦ Ὀσούγκι ὑπάρχει μέσα στόν ἐλεύθερο ἔρωτα τότε θά ὑπάρξει σφαγή. Ὁ ἐλεύθερος ἔρωτας εἶναι μιά αἰώνια δράση πού ἀναζητεῖ τήν τέλεια ἐλευθερία. Αὐτό πού θεωρῶ πιό σημαντικό, εἶναι ἡ δυναμική ἐνέργεια τοῦ Ὀσούγκι, πού βλέπουμε στήν τρίτη ἀπόπειρα δολοφονία του, δηλαδή ἡ δυναμική τῆς ἄρνησης τοῦ ἑαυτοῦ του, ἄρα μιά δυναμική πρός τό μέλλον.

ΕΡ· *Στίς διάφορες ἐποχές τῆς ταινίας, οἱ γυναῖκες μοιάζουν πολύ διαφορετικές. Ἡ γυναίκα εἶναι αὐτή πού δρᾶ στό μέρος πού ἀναφέρεται στήν ἐποχή μας, ἐνῶ ὁ Ὀσούγκι ἔχει μιά κάποια ἐξουσία πάνω σ' αὐτές πού μοιράζονται τή ζωή του.*

ΓΙΟΣ: Πολύ σωστά. Ἤθελα νά δείξω τή μεγάλη διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σέ μᾶς καί στούς ἀνθρώπους τῆς γενιᾶς τοῦ Ὀσούγκι. Αὐτός ἰδιαίτερα δέν περιγράφεται ποτέ σάν ἥρωας: Εἶναι ἕνα πλάσμα πού πάει ὥς τά ἄκρα ἑνός στοχασμοῦ ὁ ὁποῖος περικλείει σφαιρικά τίς γυναῖκες πού τόν περιτριγυρίζουν...

Πρός τό παρόν, ἡ γυναίκα θεωρεῖται ἐλεύθερη, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ἀκόμα ἀλήθεια. Ἡ ἀποἀλλοτρίωσή της παραμένει ἀκόμη κάποιο ὅριο. Ἡ νέα κοπέλα ψάχνει ἀκόμη κάτι στήν ἀνταν-άκλαση τοῦ νεαροῦ. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἔδειξα τίς σχέσεις τους ἦταν πολύ προμελητημένος.

ΕΡ: *Μιλήσατε γιά κάποιον ἐρωτισμό συνδεδεμένο μέ τό θάνατο, ἀλλά ἡ ἰδέα τοῦ βασανιστηρίου παίζει κάποιο ρόλο γιά τήν περίοδο Ὀσούγκι, ἐνῶ στή σύγχρονη ἐποχή ἐπεμβαίνει μονάχα σάν στοιχεῖο μαζοχιστικοῦ παιχνιδιοῦ.*

ΓΙΟΣ: Στήν ἐποχή τοῦ Ὀσούγκι, οἱ ἐπαναστάτες εἶχαν ἕναν πολύ καθορισμένο σκοπό, ἀφοῦ ἡ Ἰαπωνία ἀναπτυσσόταν στό πλαίσιο μιᾶς αὐτοκρατορίας. Ἡ λογική συνέπεια τῆς δράσης τοῦ Ὀσούγκι περνοῦσε ἀναγκαστικά ἀπό τή σφαγή. Τώρα εἶναι πολύ διαφορετικά. Οἱ νέοι δέν καταφέρνουν νά βροῦν κάποιο νόημα στήν ἀναζήτησή τους. Ὅλοι πλήττονται ἀπό τό μονοπώλιο τοῦ κράτους. Ὁ ἔρωτας μετασχηματίζεται τότε καί παίρνει μιά μορφή σαδομαζοχιστική.

ΕΡ: *Τό σύμβολο τοῦ σταυροῦ (πού ἦταν ὄργανο μαρτυρίου στή μεσαιωνική ἐποχή) καί τό παιχνίδι τοῦ θεάτρου παρεμβάλλονται ἀκριβῶς γιά νά εἰκονογραφήσουν αὐτή τήν τάση; Αὐτό πού εἶναι ἐκπληκτικό (κι ὄχι μόνο στήν ταινία σας – κι ὁ Ὄσιμα μοῦ φαίνεται πώς θέλει νά κάνει τό ἴδιο) εἶναι ἡ χρησιμοποίηση τοῦ θεάτρου σάν παιχνιδιοῦ πού μιμεῖται τό θάνατο, ὅπου τά πρόσωπα μοιάζουν νά ἀγγίζουν, ὅσο γίνεται περισσότερο, μιά ἀπόλαυση πού τείνει στό ἀπόλυτο.*

ΓΙΟΣ: Στήν ἐποχή τοῦ Ὀσούγκι, ἡ λέξη ἦταν πολύ ἱκανοποιητική γιά τήν ἐπικοινωνία. Ὅταν κάποιος ἔλεγε ἐπανάσταση ἤ ἔρωτας, ἐννοοῦσε ἀκριβῶς ἐπανάσταση ἤ ἔρωτας. Τώρα, αὐτή ἡ ἐπικοινωνία μέσα ἀπό τό λόγο εἶναι ἀδύνατη. Γι' αὐτό καί τά μοντέλα νέων πού δείχνονται στό μέρος τῆς ταινίας πού ἀναφέρεται στήν ἐποχή μας μιμοῦνται δράσεις. Ὁ σταυρός πού βλέπουμε ἀνάμεσα στή νέα κοπέλα καί τή Νοέ σημαίνει μιά θυσία, ἐκεῖνος ὅμως, στόν ὁποῖο οἱ δυό νέοι δένονται γιά νά παίξουν, ὑπάρχει μόνο μέσα ἀπό τό κενό πού βάζει ἀνάμεσα σ' ὅσους τόν μεταχειρίζονται σάν ἕνα πρόσθετο στοιχεῖο.

ΕΡ: *Θέλω νά κάνω μιά εἰδική ἐρώτηση: τό ζευγάρι τῆς ἐποχῆς μας πού δέν καταφέρνει νά κάνει ἔρωτα, πρέπει νά τοποθετηθεῖ μέσα σέ πολύ εἰδικές συνθῆκες, νά δημιουργήσει μιά κάποια σχέση γιά νά τό κατορθώσει. Δέν μπόρεσα νά μή σκεφτῶ μιά παρόμοια κατάσταση στό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη τοῦ Ὄσιμα, ὅπου τό αἷμα παίζει τό ρόλο πού παίζει ἡ φωτιά στήν ταινίας σας.*

ΓΙΟΣ: Δέν ξέρω τί θά ἔλεγε ὁ Ὄσιμα. Ἀπό τή δική μου τή πλευρά σκέφτομαι ὅτι αὐτά τά δύο στοιχεῖα σημαίνουν κάτι τέτοιο! Τό νά ζεῖς στήν Ἰαπωνία εἶναι ἤδη ἕνας παραλογισμός κι ἡ φλόγα καί τό αἷμα εἶναι οἱ ἀντανακλάσεις αὐτοῦ τοῦ παραλογισμοῦ σάν στοιχεῖα «μή κανονικά». Μέσα σ' αὐτή τήν παράλογη κατάσταση εἴμαστε ἀναγκασμένοι νά μεταβληθοῦμε καί πρέπει νά συνειδητοποιήσουμε αὐτή τή μεταβολή. Καί ἀπό τή στιγμή πού τή συλλαμβάνουμε θά μπορέσουμε νά συλλάβουμε τήν κατάσταση τῆς ἴδιας τῆς κοινωνίας. Γιά νά ἐξηγηθῶ καλύτερα, στρέφομαι στούς μεγάλους «ἀνθρωπιστές» σκηνοθέτες. Αὐτοί θεωροῦσαν

πάντοτε ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι «αὐθεντικός», ὅποια κι ἄν εἶναι ἡ κατάσταση. Ἐμεῖς ἀντίθετα, σκεφτόμαστε ὅτι ἀκόμα κι ὅταν ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι «αὐθεντικός», πρέπει νά στοχαστοῦμε γι' αὐτόν καί νά φτάσουμε ἔτσι στήν κατάστασή του.

ΕΡ: *Φαίνεται ὅτι ὅλοι οἱ νέοι γιαπωνέζοι κινηματογραφιστές ἐπεξεργάζονται τό ἴδιο θέμα: «Ἔρως καί πολιτική». Νομίζετε ὅτι αὐτό εἶναι ἕνα γενικό χαρακτηριστικό τοῦ νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου;*

ΓΙΟΣ: Δέν νομίζω ὅτι μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά μιά «σχολή» ἤ μιά «ὁμάδα» κινηματογραφιστῶν. Δέν νομίζω ὅτι ὑπάρχει κάποιος δεσμός ἀνάμεσα στούς «νέους γιαπωνέζους κινηματογραφιστές». Ἴσως ὅμως, στή Γαλλία, νά νομίζουν ὅτι συμβαίνει ἔτσι. Στήν Ἰαπωνία ἡ πολιτική δέν εἶναι ἐπιστημονική, ἐξακολουθεῖ νά εἶναι ποτισμένη ἀπό τόν ἀνθρωπισμό. Εἶναι λοιπόν εὔκολο γιά κάποιο γιαπωνέζο νά πραγματεύεται τό σέξ μέσα στήν πολιτική, ἤ τήν πολιτική μέσα στό σέξ. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἀφορᾶ, εἶναι ὁ δυναμισμός αὐτῆς τῆς σχέσης. Γιά μᾶς εἶναι σημαντικό νά μποροῦμε νά πραγματευόμαστε τήν πολιτική σέ ἀκατέργαστη κατάσταση κι ὄχι σάν ἐπιστήμη. Σκέφτομαι ὅτι θά μπορούσαμε νά βροῦμε ἀνάλογες τάσεις στό βραζιλιάνικο κινηματογράφο ἤ στόν Μπουνιουέλ, ὅπου οὔτε ἐκεῖ, ἡ πολιτική ἀντιμετωπίζεται μέ ἐπιστημονικό τρόπο.

Ὑπάρχει ἕνας ἄλλος παράγοντας – ἡ κυριαρχία πού ἐξακολουθοῦν νά ἐξασκοῦν οἱ πέντε μεγάλες ἑταιρεῖες παραγωγῆς πάνω στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Αὐτή τή στιγμή ἡ κατάστασή του ἀλλάζει ἀφοῦ ὑπάρχει κρίση. Ἀλλά οἱ ταινίες πού παράγουν οἱ ἑταιρείες παραμένουν κυριαρχημένες ἀπό μιά «γιαπωνέζικη ἠθική». Ὁλοφάνερα ἐμεῖς, οἱ ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστές, κάνουμε ταινίες ἐνάντια σ' αὐτή τή γιαπωνέζικη ἠθική. Καί τά πιό ἀποτελεσματικά θέματα γι' αὐτό τόν σκοπό εἶναι τό σέξ καί ἡ πολιτική.

Θά ἤθελα νά προσθέσω κάτι ἀρκετά σημαντικό: ὅσον ἀφορᾶ τήν πρώτη ἀνεξάρτητη παραγωγή, ἀκριβῶς μετά τόν πόλεμο, αὐτή ἀποτελοῦσε τήν ἀντανάκλαση τῆς πολιτικῆς τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος, ἦταν δηλ. ἕνα σύνολο ἀπό ταινίες καθαρά ἰδεολογικές. Ποτέ ἄλλοτε δέν εἴχαμε ἀσχοληθεῖ μέ τήν πολιτική, ἔτσι ὅπως θέλαμε νά τήν ἐπεξεργαστοῦμε.

ΕΡ: *Ὑπάρχει κάτι διασκεδαστικό στό Ἔρως + Σφαγή, ἡ ἄρνηση νά ἐπαναληφθεῖ γιά δεύτερη φορά τό ἴδιο πλάνο. Αὐτό συμβαίνει μόνο μιά φορά στίς τελευταῖες σεκάνς. Αὐτό συμβαίνει ὅταν οἱ δύο νέοι φωτογραφίζουν τά πρόσωπα τοῦ δράματος. Γιατί αὐτή ἡ ἐξαίρεση;*

ΓΙΟΣ: Ἀντιλαμβάνομαι τόν δημιουργό τῆς ταινίας σάν κάποιο πού δέν ξέρει τί πρόκειται νά φιλμάρει. Ὅταν ἡ κάμερα τοποθετηθεῖ σ' ἕνα χῶρο, ὁ δημιουργός πρέπει νά ξεπεράσει τό θεατή καί ν' ἀλλάξει τή γωνία λήψης. Ἡ κάμερα πρέπει ν' ἀλλάζει θέση συνέχεια, λειτουργώντας σύμφωνα μέ τή συνείδηση τοῦ σκηνοθέτη.

ΕΡ: *Τό ὑλικό, πού εἶναι ἡ εἰκόνα μονταρισμένη κομμάτι κομμάτι, βρίσκει μιά ἀντίστιξη στή γραμμικότητα τοῦ ἤχου. Οἱ ἐπαναλήψεις γίνονται σ' αὐτό τό ἐπίπεδο.*

ΓΙΟΣ: Ἡ ἀντίθεση εἰκόνας καί ἤχου ἦταν θελημένη. Τό μεγάλο προνόμιο τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι σ' αὐτόν, μπορεῖ κάποιος νά κατορθώσει νά βάλει αὐτά τά δυό οὐσιαστικά στοιχεῖα του σέ σύγκρουση. Θά προσθέσω ὅμως, καί τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν στήν ταξινόμησή σας. Ἐλπίζω ὅτι μιά ταινία μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει μέ τό θεατή ἀφήνοντας ἐλεύθερο τό πεδίο τοῦ φανταστικοῦ του. Δέν πρέπει νά σκηνοθετοῦμε ταινίες τέλειες ἤ πολύ κλειστές. Ἡ οὐσία εἶναι νά καταφέρνουμε νά ὑπάρχει πάνω στήν εἰκόνα τό ὁρατό καί τό ἀόρατο. Αὐτό μπορεῖ ἐπίσης νά γίνει καί στό ἐπίπεδο τοῦ ἤχου.

Ἕνα ἀπό τά πράγματα πού μέ παρακίνησαν νά κάνω αὐτή τήν ταινία εἶναι ἡ χρησιμοποίηση τοῦ κινηματογράφου στή φανταστική του διάσταση. Πρόσθεσα στήν ταινία κι ἄλλη μιά φανταστική ταινία γιά νά δράσω πάνω στή φαντασία τοῦ θεατῆ. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὑπάρχει ὁ κόσμος τοῦ Ὀσούγκι. Μέ τήν αὐτοκτονία τοῦ σκηνοθέτη στό τέλος, θέλω νά δείξω τό ἴδιο τό ὅριο τοῦ κινηματογράφου. Πρέπει νά προσπαθήσουμε νά τραβήξουμε πρός τά πίσω αὐτό τό ὅριο μέσω τοῦ φανταστικοῦ ἤ τῆς γλώσσας.

Ἡ συνέντευξη τοῦ Γιοσισίγκε Γιόσιντα πού δημοσιεύουμε, εἶναι μιά ἐπιλογή ἀπό παλαιότερες συνεντεύξεις τοῦ κινηματογραφιστή. Ἡ πρώτη δόθηκε στόν Noël Simsolo, γιά τό περιοδικό Image et son *(Δεκ. 1969, ἀρ. 234) καί ἡ δεύτερη στούς Pascal Bonitzer, καί* Michel Delahaye *γιά τά* Cahiers du Cinéma *(Ὀκτ. 1970, ἀρ. 224* – ἀφιέρωμα στόν νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο).

Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπό τόν Νίκο Σαββάτη. Ὑπενθυμίζουμε στούς ἀναγνῶστες ὅτι ὁ Σ. Κ '74 ἔχει ἤδη δημοσιεύσει μιά παρουσίαση τοῦ Γ. Γιόσιντα, μέ συνέντευξη, κριτικό σημείωμα καί βιο-φιλμογραφία, στό τεῦχος ἀρ. 1, σελ. 54-64.

Ἀπό τήν ταινία *Ὁμολογίες, θεωρία, Ἠθοποιοί*, τοῦ Γιόσιντα.

Ἀπό τήν ταινία *Ἡρωϊκό καθαρτήριο*, τοῦ Γιοσισίγκε Γιόσιντα.

Ἡ βία τοῦ ἔρωτα εἶναι θυσία τῶν λέξεων

(Ἔρως + Σφαγή)

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Τό ζευγάρι τοῦ Γιόσιντα καθίζει τήν ὀμορφιά τοῦ σέξ στά γόνατά του. Καί τήν βρίσκει πικρή. Καί τήν καταριέται.

Ὁπλίζεται μέ τή συνείδηση τοῦ τίποτε ἐνάντια στήν ἀδικία τοῦ Νόμου καί τῆς ὁμιλίας. Δραπετεύει ἀπ' τά κάτεργα τῆς ἀνδρόγυνης καταπίεσης κι ἐμπιστεύεται τό θησαυρό τῆς βίας στίς μάγισσες καί στό μίσος τῆς ἄπειρης σφαγῆς. Σκοτώνει κάθε ἐλπίδα στήν ἀναπαράσταση τῶν ἀναμνήσεων τῆς οἰκογενειακῆς καταπίεσης καί θανατώνει κάθε τί πού σάν σεξουαλική πράξη πέφτει στίς αἰσθήσεις του, τήν συνουσία, τή διαστροφή, τή φαντασίωση καί τή λαγνεία. Καλεῖ γιά τελευταία φορά τούς μύθους, τό θέατρο καί τά μαρτύρια τοῦ ἔρωτα, καλεῖ τυφλά τή σταύρωση, τίς φλόγες καί τό θάνατο τῆς κοινωνικότητας. Τό πλήν μιᾶς διαρκοῦς ἀρνητικότητας γίνεται ὁ Θεός του (Ἔρωτας + Σφαγή = 0 /Ἔρωτας = – Σφαγή). Καί τό μηδέν τῆς σεξουαλικῆς ἀπόλαυσης πέφτει μές στίς ἐμπειρίες τῆς τρέλλας, τοῦ ἐγκλήματος καί τοῦ παγανισμοῦ.

Καί παίζει μέχρι τέλος τό παχνίδι τοῦ Νόμου καί τῆς Παρανομίας.

Ἀλλά τό Φίλμ εἶναι ἐδῶ. Καί ἡ ἀρνητική του ὁμιλία ἀναγγέλλει τήν καρποφορία τῆς πληθώρας καί τήν ἄνθηση τοῦ Νέου, τή συγχώνευση τῶν σωμάτων μέσα στή συνέχεια τοῦ ὀργασμοῦ, τή δύση κάθε γράμματος μέσα στήν κίνηση τῆς ὕλης.

Ἔρως + σφαγή
(Eros + Gyakusatsm)

Ἰαπωνία (1969)

Σκην: Yoshishige Yoshida. *Σεν:* Masahiro Yamada, Yoshishige Yoshida. *Φωτ:* Motikichi Hasegawa. (συνεμασκόπ). *Ντεκόρ:* Tsuyoshi Ishii. *Μουσική:* Kei Ichiyanagi. *Ἠχοληψία:* Yukio Kubota. *Ἑρμηνεία:* Tosiyuki Hosokawa, Mariko Okada, Yuko Kusunoki, Etsushi Takahashi, Masako Yagi, Kasuko Ineno, Toshiko II, Daijiro Harada. *Παραγωγή:* Y. Yoshida, Gendai Elgasha *Διανομή στήν Ἑλλάδα:* «Στούντιο» – *Διάρκεια: 185'*

Ἀφελής οὐτοπία μιᾶς μή – ἐργασίας τοῦ σημαίνοντος; Εὐαγγελισμός τοῦ τίποτε; Οἱ δαίμονες τῆς ψυχανάλυσης θά ἤθελαν νά σαρκαστοῦν τήν ἀνδρόγυνη ὁμιλία: τό συντακτικό τοῦ ἄντρα καί τή γλωσσολαλιά τῆς γυναίκας – ἀλήθεια τί εὔκολη οὐτοπία! Ἀλλά τό πλήν καί ἡ βία τῆς γυναικείας ἐμπειρίας δηλητηριάζει τήν τέχνη, τσακίζει τήν ψυχανάλυση, σφάζει τό κράτος καί τούς θεούς τοῦ ἀρχαίου παγανισμοῦ. Τό σέξ γίνεται ἀπώλεια, κι ἡ ἀπώλεια θυσιάζει τά σύμβολα καί τίς λέξεις πρός ὄφελος τῆς ὁρμῆς καί τῶν δικῶν της σφαγῶν.

Ἄν δέν ἐλπίζαμε στόν Νέο Ἔρωτα θά ἔπρεπε νά σιωπήσουμε! Καί νά καταραστοῦμε τήν ἀθλιότητα τοῦ Νόμου – καί τίς βιβλιοθῆκες τῆς ψυχανάλυσης καί τοῦ μαρξισμοῦ. Ἄν δέν ἐλπίζαμε στήν ἀλλαγή – σέ κάθε ἀλλαγή, θά ἔπρεπε νά σκοτώσουμε ὅλες τίς γυναῖκες καί νά φωνάξουμε ὅτι τό ὑποκείμενο εἶναι ἀρσενικό καί νά ψελλίσουμε τή μιζέρια τῆς μετωνυμικῆς περιπέτειας τοῦ πόθου.

Ἀλλά ἡ βία τῆς ἀγάπης διασχίζει τό ἀντικείμενο καί τό θυσιάζει στό βωμό μιᾶς συνεχοῦς σφαγῆς. Ἡ βία τοῦ ἔρωτα, ἡ ὀργή, ἡ ἀκολασία κι οἱ δαπάνες καῖνε τόν ἔρωτα καί τήν ἀγάπη μέσα στόν κύκλο τοῦ ἔρωτα καί τῆς ἀγάπης.

«Δέν πιστεύω σ' αὐτά / Δέν ἀναδιπλώνομαι / Δέν ἀπαιτῶ πιά / Κάνω / Κι αὐτό δέν εἶναι οὔτε λέξη οὔτε ἰδέα» (Ἀρτώ).

Ἡ βία τοῦ ἔρωτα διαιρεῖ.

Οἱ ἐραστές τοῦ Γιόσιντα καί ὁ Ὀζούγκι θά ξανάρθουν, μέ σιδερένια μέλη, μέ σκοτεινό δέρμα, μέ ὀργισμένο μάτι: Θά διαβάσουμε στή μάσκα τους τό σημάδι μιᾶς ἰσχυρῆς φυλῆς. Θά ἔρθουν μέ τό χρυσάφι στά χέρια τους: Θά εἶναι ἀδρανεῖς καί βίαιοι. Θ' ἀναμιχτοῦν μέ τήν πολιτική. Σωσμένοι.

Τώρα εἶναι ἀκόμη καταραμένοι, ὁ Νόμος τούς τρομάζει. Κοιμοῦνται μεθυσμένοι μέσα στήν παραζάλη τῆς σφαγῆς.

Νίκος Λυγγούρης

Υ.Γ. *«Ἀκόμη κι ἄν οἱ ἀναμνήσεις τῆς οἰκογενειακῆς καταπίεσης δέν ἦταν ἀληθινές, θά ἔπρεπε νά τίς ἐφεύρουμε, καί αὐτό συμβαίνει συχνά. Ὁ μύθος εἶναι αὐτή ἡ ἐφεύρεση, ἡ προσπάθεια νά δόσουμε ἐπική μορφή σ' αὐτό πού εἶναι ἐπιχείρηση τῆς δομῆς»* (Λακάν, *Τηλεόραση/Télévision*, σελ. 51, Seuil 73).

Ἀλλά ὁ Ρεμπώ ἀποκρίνεται τό 1873, ἀκριβῶς ἕναν αἰώνα νωρίτερα:

«Δέν μπορῶ νά θυμηθῶ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπ' αὐτή τή γῆ καί τόν χριστιανισμό. Δέ θά ἔπαυα νά βλέπω τόν ἑαυτό μου μέσα σ' αὐτό τό παρελθόν. Ἀλλά πάντα μόνος· δίχως οἰκογένεια· ἀλήθεια, ποιά γλώσσα μιλοῦσα; Δέ βλέπω τόν ἑαυτό μου ποτέ στίς συμβουλές τοῦ Χριστοῦ· οὔτε στίς συμβουλές τῶν Κυρίων – τῶν ἀντιπροσώπων τοῦ Χριστοῦ.

Τί ἤμουν τόν περασμένο αἰώνα: δέν ξαναβρίσκω τόν ἑαυτό μου παρά σήμερα. Δέν ὑπάρχουν πιά ἀλῆτες, δέν ὑπάρχουν πιά ἀσαφεῖς πόλεμοι. Ἡ κατώτερη φυλή σκέπασε τά πάντα – τόν λαό, καθώς λένε, τό λογικό, τό ἔθνος καί τήν ἐπιστήμη» (*Ρεμπώ: «Μιά ἐποχή στήν κόλαση»: Κακό αἷμα*).

Ἡ ἀδιαφορία τῆς φιλίας καί τῆς κοινῆς περιπέτειας

(Οὐζάλα)

Τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Γιά τό σημαντικό αὐτό φίλμ τοῦ Ἀκίρα Κουροσάβα πού προβλήθηκε στήν Ἀθήνα τό 1976, ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος σίγησε... Παράλειψη, τήν ὁποία οἱ γραμμές πού ἀκολουθοῦν θέλουν νά διορθώσουν.

— — —

Τό *Οὐζάλα* εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς φιλίας, μιᾶς μή – ἐπικοινωνίας κι ἑνός ταξιδιοῦ. Θά ἐξετάσω τίς τρεῖς αὐτές ἑνότητες ξεχωριστά.

Ἡ φιλία

Παρόλο πού ὁ συναισθηματικός σύνδεσμος πού ἑνώνει τόν Ρῶσο μέ τόν Μογγόλο ἔχει μιά ἀρχή κι ἕνα τέλος, τήν ἐμφάνιση καί τό θάνατο τοῦ Οὐζάλα, αὐτό πού τοῦ λείπει εἶναι μιά μέση, ἕνα ἀποκορύφωμα καί μιά «περιπέτεια» (μέ τό νόημα πού δίνει ὁ Ἀριστοτέλης στόν ὅρο τοῦτο στήν «*Ποιητική*»). Κι ὄχι τυχαῖα: τό εἶδος τῆς ἠθικῆς πού διαποτίζει τή σχέση τῶν δύο ἀντρῶν ἀποφεύγει κάθε ὑπερβολική οἰκειότητα, κάθε ἔντονη ἐπαφή, κάθε ἀδιάκριτη συμβουλή ἤ ἐρώτηση. Αὐτό πού τούς συνδέει δέν εἶναι τό δραματικό στοιχεῖο, φορέας ἐρωτικῶν καί σεξουαλικῶν συμπαραδηλώσεων, ὁ ὁποῖος καθορίζει τούς διαφορετικούς τύπους τῆς ἀνδρικῆς φιλίας στή Δύση (γιά παράδειγμα: τίς χολυγουντιανές φιλίες), ἀλλά ἡ ἀγάπη πού ἔχουν γιά κάθε ἰδέα τῆς ἰσότητας καί τῆς δικαιοσύνης: ἡ προσπάθειά τους νά ὑλοποιήσουν τήν ἀπόλυτη ἰσότητα, ὄχι μόνο ἀνάμεσα στό δικό μου καί στό δικό σου, ἀλλά καί στό *ἐγώ* καί τό *ἐσύ*. Ἡ πρακτική αὐτή δέν ὑπονοεῖ μόνον τήν ἀποφυγή κάθε ὑλικῆς ζημίας τοῦ ἄλλου καί τό σεβασμό τῶν δικαιωμάτων, τῶν ἀγαθῶν καί τῶν παραδεδομένων, ἀλλά κυρίως τήν ἀποφυγή κάθε κρίσης γιά τόν ἄλλο καί γιά τόν ἑαυτό, ἀρετή πού συνιστᾶ τό περιεχόμενο τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας καί τῆς ἠθικῆς κομψότητας. Σύμφωνα μέ τήν πρακτική αὐτή, πρόοδος ὑπάρχει μόνο μέσα στήν κοινωνικότητα (στή φιλία), ἀλλά ὄχι καί στό πνεῦμα τῆς *ὁμάδας*. Κάθε πόθος γιά τήν ὁποιαδήποτε ὁμαδικότητα ἐκφράζει ἕνα *οἰκειοποιητικό* πνεῦμα. Ἡ λέξη αὐτή πρέπει νά ἐκληφθεῖ κατά γράμμα: αὐτό πού ἡ ταινία ἐξετάζει εἶναι ὁ *οἶκος*, σάν ἀπόπειρα ἐπιβολῆς τοῦ πόθου τοῦ ἑαυτοῦ στήν πράξη τοῦ ἄλλου. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ὁ Ρῶσος παραβαίνει τούς ἠθικούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ πού τόν συνδέει μέ τόν Μογγόλο, ὅταν τόν ἐγκαθιστᾶ στό σπίτι του. Ἡ λέξη «ἠθικός» πρέπει ἐδῶ νά ἐννοηθεῖ μέ τήν τεχνική ἔννοια τοῦ ὅρου. Ὁ Ρῶσος ἐπιθυμεῖ νά μετατρέψει τή φιλία σέ πάθος καί νά τῆς δώσει κάποιο ἐρωτικό περιεχόμενο. Ἡ ἄρνηση τοῦ Οὐζάλα νά μείνει στή Ρωσία σημαίνει τήν ἀπόλυτη ἀπόρριψη κάθε ἄλλου πόθου, ἠθικοῦ ἤ ἀνήθικου. Ὁ χῶρος του δέν εἶναι τό σπίτι, ἀλλά ὁ δρόμος, τό ταξίδι, ἡ ἀλλαγή, *ἡ σειρά*. Ἄν τό σπίτι εἶναι ὁ τόπος ὅπου συσσωρεύονται τά παραδείγματα μέ ἀσφυκτικό τρόπο (ἀγάπη, μίσος, ὀργή, χαρά, πλήξη, φθόνος...), τό δάσος εἶναι ὁ τόπος τοῦ συντάγματος (τῆς χρονικῆς καί χωρικῆς συνέχειας). Τό φίλμ ἀντιπαραθέτει σέ κάθε *δομή* (οἰκογένεια, σπίτι, πάθος, σημασία) τήν *σειρά* (συνάντηση, διασπορά, λογική, μουσική). Ἡ φιλία εἶναι λοιπόν τῆς τάξης τῆς σειρᾶς.

Ἡ μή – ἐπικοινωνία

Ἄν ἐπικοινωνία ὑπάρχει ὄντως ἀνάμεσα στούς δύο ἥρωες (μέ τή μορφή τῆς φιλίας), ἐκεῖνο πού τούς χωρίζει μιά γιά πάντα εἶναι ὁ τρόπος τους νά ἐπικοινωνοῦν μέ τόν ἄνεμο, τό χιόνι, τή βροχή, τόν οὐρανό, τό θάνατο, τίς ἰδέες, τό σῶμα, τήν τροφή, τά σημεῖα τοῦ ὁρίζοντα, τούς ἀριθμούς, τίς ἐποχές, τά ζῶα, τά ὑλικά, τούς μύθους, τά χρώματα, τίς

Οὐζαλά
(Derzu Uzala)

Ε.Σ.Σ.Δ. (1975)

Σκην: Akira Kurosawa. *Σεν:* Akira Kurosawa, Youri Naguibine, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Vladimir Klavdievitch Arseniev. *Φωτ:* Asakadzu Nakai (70 mm, ἔγχρωμο). *Μουσική:* Issaak Schwartz. *Ντεκόρ:* Youri Rakcha. *Ἑρμηνεία:* Youri Salamane (Arseniev), Maxim Mounzouk (Derzu Uzala). *Παραγωγή:* Mosfilm. *Διανομή:* Sovexport Films (στήν Ἑλλάδα: Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης). *Διάρκεια: 145΄*

Φιλία ἡ ἀδιαφορία; Στό ταξίδι μέσα στήν μεγαλόπρεπη «τάιγκα» ἡ πρώτη δέν μπορεῖ παρά νά ὑπάρξει μέσα ἀπ' τή δεύτερη. (Ὁ Μαξίμ Μουντζούκ κι ὁ Γιοῦλι Σολομίν στό *Ντερζού Οὐζαλά*, 1975)

μυρωδιές, τά σημεῖα, τά ἐμβλήματα, τίς αἰτίες καί τ' ἀποτελέσματα. Γιά τόν Ρῶσο τό δάσος εἶναι ἕνας οὐδέτερος, μή – κοινωνικός χῶρος πού πρέπει νά χωρομετρηθεῖ, ἕνας χῶρος ἐξω – δομικός («πραγματικός»), πού δέν σημαίνει τίποτε. Γιά τόν Οὐζάλα ἡ Φύση εἶναι ἕνα πολύπλοκα ταξινομημένο βιβλίο γεμάτο χνάρια καί γράμματα, ἕνας πολυσήμαντος συμβολικός τόπος, ὅπου κάθε σημάδι εἶναι ἕνα πρακτικό ἔμβλημα, τό ὁποῖο ἀπεικονίζει ταυτόχρονα τό μικρό (τό σῶμα, τή σκέψη) καί τό μεγάλο (τή φύση, τό σύμπαν). Γιά τόν Οὐζάλα κανένα πράγμα καί κανένα σημεῖο δέν παραπέμπει αὐστηρά στόν ἑαυτό του. Μποροῦμε νά μεταχειριζόμαστε τά πράγματα σάν σημεῖα (κάθε φυσικό φαινόμενο, κάθε ἰδιοτροπία τοῦ νεροῦ ἤ τ' οὐρανοῦ σημαίνει μιά φυσική καί πνευματική κατάσταση) καί τά σημεῖα σάν πράγματα (κάθε τέχνη τοῦ ὁμιλεῖν, τοῦ σκέπτεσθαι καί τοῦ γνωρίζειν ἀντιστοιχεῖ σέ μιά πρακτική πραγματοποίηση, μιά ὀργάνωση καί μιά ἐμπειρία: ἡ γνώση εἶναι αὐτόματα δύναμη). Τέλος, μποροῦμε νά διαστρέφουμε τή χρήση τῶν πραγμάτων, προικίζοντάς τα μέ νέες δυνατότητες, ἀνάλογα μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ Μεγάλου Κώδικα, πού λέγεται φύση. Ὑψιστη στιγμή μιᾶς τέτοιας χρησιμοποίησης: τό τρίποδο τῆς κάμερας, μέ τό ὁποῖο ὁ Οὐζάλα κατασκευάζει τήν καλύβα, στή σκηνή τῆς χιονοθύελλας (μιά ἀπ' τίς πιό ὄμορφες σκηνές πού ἔτυχε νά δοῦμε τόν τελευταῖο καιρό στό σινεμά), λύση πού ὀφεί-

λει ἐξ ἴσου στήν ἐπιστήμη καί στή σοφία, ἤ πού μᾶλλον καταλύει τά ὅρια ἀνάμεσα στή θεωρία καί τήν πρακτική, στό πράγμα καί τή χρήση, στό σημεῖο καί τό παραπέμπον του, καί πού εἰσάγει τό κοσμικό μέσα στό ἀνθρώπινο. Ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά, ἡ σκηνή αὐτή παίζει μέ ἀποφασιστικό τρόπο τό μεγαλόπρεπο (καί τρομακτικό) παιχνίδι τῆς ἀντιστροφῆς αἰτίας καί ἀποτελέσματος: ἕνα σχεδιαγράφημα τῆς καλύβας μᾶς ἀποκαλύπτει στό τέλος τῆς σκηνῆς τό μυστικό τοῦ χτισίματός της. Πρακτική πού μόνο οἱ μεγάλοι σκηνοθέτες (Λάνγκ, Μιζογκούσι, Ντράγιερ) κατόρθωσαν νά χρησιμοποιήσουν μέ μιά παρόμοια προοπτική.

Αὐτό πού θά νομίζαμε γιά «θαῦμα» εἶναι λοιπόν μία ἄλλη ἀναγνώριση τοῦ βιβλίου τοῦ κόσμου. Κι' ὁ θάνατος τοῦ Οὐζάλα δέν ἔχει βέβαια σάν αἰτία του τήν προφορική ἑρμηνεία πού μᾶς προτείνει στό τέλος τοῦ φίλμ ἕνα πρόσωπο τῆς ἱστορίας, ἀλλά τήν αἰτία πού ὁ ἴδιος τονίζει: τό ἐπεισόδιο μέ τόν τίγρη, τήν ἐκδίκηση τοῦ πνεύματος τοῦ ζώου, πού ἐξάλλου ἀρχίζει νά ἔχει ἀποτελέσματα ἤδη πολύ πρίν αὐτός πεθάνει (μέ τή σκηνή τῆς ἀργῆς του τύφλωσης).

Ἡ ταινία τοῦ Κουροσάβα μᾶς παρακινεῖ λοιπόν, νά μή θεωροῦμε τούς πόθους μας σάν πραγματικότητα, καί τήν δική μας τύφλωση (τοῦ δυτικοῦ θεατῆ) σάν ὀξυδέρκεια: ἡ εἰκόνα τοῦ Μογγόλου – γιά – μᾶς εἶναι πλανερή, μᾶς προσφέρει λανθασμένα ἴχνη, μᾶς ἐπιστρέφει ἕνα φανταστικό εἴδωλο, γεμάτο ἀπό τίς δυτικές πλάνες καί προκαταλήψεις.

Τό ταξίδι

Ἡ διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ συμπίπτει μέ τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας.Οἱ σκηνές εἶναι «αὐθεντικές», γυρίστηκαν μέ 40 βαθμούς Κελσίου ὑπό τό μηδέν. Ξέρουμε ὅτι ὁ Τοσίρο Μιφοῦνε ἀρνήθηκε νά παίξει στήν ταινία, μή θέλοντας νά ριψοκινδυνεύσει τήν ὑγεία του. Τό ταξίδι καί τό φίλμ ἔχουν λοιπόν σάν σημεῖο ἐκκίνησης τόν κίνδυνο: ἕνας τίγρης, μιά χιονοθύελλα, ἡ ἔλλειψη τροφῆς ἀπειλοῦν ἐξίσου καί τά δύο. Καί κάτι περισσότερο: ἐπικίνδυνη καί θανάσιμη εἶναι ἡ κινηματογράφηση αὐτῶν τῶν «αὐθεντικῶν» ἐντυπώσεων πού λέγεται χιόνι, πάγος, λάσπη, λίμνη, κρύο, ἄνεμος, βροχή, πείνα, ἀρρώστια. Κάθε ἀποτύπωση μιᾶς ἐντύπωσης στοιχίζει κι ἕνα κίνδυνο: ὅτι τό ὑποκείμενο θά ριχτεῖ στήν περιπέτεια μιᾶς ἀπώλειας. Αὐτό πού διαρκῶς κινδυνεύει νά χαθεῖ εἶναι ἀπ' τή μιά ἡ ἴδια ἡ ἀποτύπωση (ἡ λήψη, ἡ καθαρή ματιά πάνω στό συμβάν), κι ἀπ' τήν ἄλλη τό ὑποκείμενό της (ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἠθοποιός, τό συνεργεῖο, τό μάτι, τό σῶμα πού ριψοκινδυνεύει τή λήψη.). Ἐνῶ ὁ κινηματογράφος μᾶς προσφέρει συνήθως κατασκευασμένες ἐντυπώσεις, μέ σκοπό νά προκαλέσει πραγματικά ρίγη, ὁ Κουροσάβα αἰχμαλωτίζει τό ὠμά πραγματικό, σκοπεύοντας μιά ἀληθινή ἐμπειρία *τῶν ὁρίων*, τῆς τρέλλας καί τῆς ἀπώλειας τοῦ ἑαυτοῦ. Δηλαδή ὑπερβαίνει τό μικρό, τετριμμένο σύστημα τῶν φιλμικῶν λήψεων πρός μιά ἀπόλυτα φανταστική ἀπεικόνιση (βλ. τήν εἰκόνα τοῦ κατάμαυρου οὐρανοῦ μέ τόν ἥλιο πάνω στή στέππα, μετά τή σκηνή τῆς χιονοθύελλας), μέ σκοπό νά προξενήσει στό θεατή ὑπερ – πραγματικά, πνευματικά, κοσμικά καί γαλαξιακά ρίγη. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ ταινία εἶναι τό ἀντί – *Μπάρου Λύντον*: κάθε εἰκόνα δονεῖται ἀπό τούς κυματισμούς τῶν διακριτικῶν σημείων πού τήν διαπερνοῦν (τά χνάρια τοῦ βιβλίου τῆς φύσης) κι ἀπό τόν κοχλασμό τῆς φυσικῆς ὕλης (βαθμός μηδέν κάθε σημείου).

Τό ταξίδι δέν ἔχει λοιπόν σκοπό ἤ προορισμό. Ἐπαναλαμβάνεται, διακόπτεται, ξαναρχίζει, τελειώνει, δίχως παύση, δίχως ρυθμό. Ὁ χῶρος του (δάσος ἤ τάϊγκα) εἶναι ἐκεῖνος μιᾶς ἀληθινῆς οὐτοπίας, μέσα στήν ὁποία τό ὑποκείμενο διαλύεται στά στοιχεῖα ἀπ' τά ὁποῖα φτιάχτηκε (στίς ἐντυπώσεις πού μέ τόσο κόπο ἀποτύπωσε ἡ κάμερα), ἐνῶ παράλληλα περνᾶ σ' ἕναν νέο χῶρο, ὅπου κάθε σημάδι εἶναι ἴσο μέ τ' ἄλλα, ὅπου κάθε προτσές καταλύεται μιά γιά πάντα, ὅπου τά πράγματα ἀντηχοῦν ἀπ' τούς διφορούμενους θορύβους τους καί τίς ταξινομήσεις

Τό πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ Μαξίμ Μουντζούκ. Ἕνα «τοπεῖο» σέ ἀπόλυτη ἁρμονία μέ τό χῶρο πού τό περιβάλλει.

τους. Κανένα σημεῖο δέν εἶναι ἀκίνητο, δεδόμενο· κάθε κατάσταση γεννᾶ τήν ἑρμηνεία της ἀνάλογα μέ τόν χῶρο πού τήν περικλείει. Αὐτό πού δέν γράφτηκε ποτέ μπορεῖ ξάφνου νά γυρέψει τή δικαίωσή του. Ἡ ἀντρική φιλία δέν εἶναι (ὅπως π.χ. στόν Χώουκς) μιά κοινή πρακτική τοῦ προσανατολισμοῦ, ἀλλά αἴνιγμα τοῦ ταξιδιοῦ πού σφραγίζει κάθε συμπεριφορά μέ τόν πνευματικό ἀπόηχό του. Τό ταξίδι εἶναι ἡ ἐλπίδα μιᾶς καινούργιας κοινωνικότητας, ἀλλά καί εὐκαιριακή συνάντηση τοῦ ὑποκείμενου μέ τό ἱερό (ὁ τίγρης, ὁ μαῦρος οὐρανός), στό μέτρο πού τό ἱερό αὐτό εἶναι τυχαῖο, οἰκεῖο, ἀλλά καί μή – ἐπίκαιρο! Ὁ χῶρος καί ὁ χρόνος εἶναι ἕνα σύνολο ἀπό ἀλληλεξαρτήσεις καί εὐκαιρίες· δέν ὑπάρχουν προκαθοριστικοί νόμοι καί διατάγματα. Ἀντιθέσεις δέν καθορίζουν οὔτε τή φύση οὔτε τή σκέψη: τή θέση τους παίρνουν οἱ διαφορές. Ἡ ἔννοια τοῦ πεπρωμένου εἶναι ἀκαθόριστη, ἀλλά καί συγκεκριμένη, περικλείει μέσα της τή δυνατότητα τοῦ παιχνιδιοῦ, δηλαδή τόν κανόνα καί τό μοντέλο. Ἡ κοινωνικότητα τοῦ Μογγόλου δέν εἶναι λοιπόν «ἀναρχική».

Τό *Οὐζάλα* εἶναι ἕνα ἀπ' τά σπάνια μεγάλα ἔργα πού ἔχουν ἀντικείμενό τους τό ταξίδι, καί πού ταυτόχρονα ἀνυψώνουν τήν ἔννοια τοῦ ταξιδιοῦ σέ μεγαλόπρεπη μεταφορά τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου, τῆς διακίνησης τῶν σημείων του.

Νίκος Λυγγούρης

Σημειώσεις γιά τήν γιαπωνέζικη ἰδιαιτερότητα

9 + 1*

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

1. «(...) *Ὅταν κοιτάξει κανείς τή γιαπωνέζικη τέχνη βλέπει πίσω της ἕναν ἄνθρωπο ἔξυπνο καί σοφό, πού περνάει τόν καιρό του ὄχι μέ τή μελέτη τῆς ἀπόστασης τῆς γῆς ἀπ' τή σελήνη οὔτε μέ τήν ἀνάλυση τῆς πολιτικῆς τοῦ Μπίσμαρκ, ἀλλά μέ τή μελέτη τοῦ φύλλου ἑνός χόρτου.*

(...) *Τελικά αὐτό πού μᾶς διδάσκουν οἱ γιαπωνέζοι δέν εἶναι σχεδόν μιά θρησκεία; Δέν εἶναι τόσο ἁπλοί, ὥστε νά ζοῦν μές τήν φύση σάν νάτανε καί οἱ ἴδιοι λουλούδια; (...) Ζηλεύω φτούς γιαπωνέζους τήν μεγάλη καθαρότητα πούχουν γι' αὐτούς ὅλα τά πράγματα (...) Ἡ δουλειά τους εἶναι τόσο ἁπλή ὅσο ἡ ἀναπνοή· φτιάχνουν μιά μορφή μέ μερικές σίγουρες γραμμές, μέ τήν ἴδια ἄνεση πού κουμπώνεις τό γιλέκο σου».*

Vincent Van Gogh
Arles, Σεπτέμβρης 1888.

* *Οἱ ταινίες πού ἀναφέρονται παρακάτω προβλήθηκαν στά πλαίσια τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ Παρισιοῦ, τόν περασμένο Νοέμβρη.*

2. Ἕνας κοινωνιολόγος[1] δίνει μερικές πληροφορίες γιά τήν σύγχρονη Ἰαπωνία: «καλπάζων καπιταλισμός» μέ «ὑψηλούς ρυθμούς ἀνάπτυξης», ἐξαγωγικό δυναμικό, προχωρημένη τεχνολογία, μεγάλα ποσοστά κερδῶν, χαμηλοί μισθοί, ἄσχημη στέγαση, μόλυνση... Τό μοίρασμα τῆς ἐξουσίας γίνεται μέ κριτήριο τήν ἡλικία, τήν κοινωνική θέση. Ἡ ἐπαγγελματική ἐπιτυχία ἐξασφαλίζεται μέ τήν ἐργατικότητα, τήν πίστη, τόν σεβασμό, τήν μακρόχρονη παραμονή στήν ἐπιχείρηση. Ἡ πάλη γίνεται μεταξύ τῶν μεγάλων οἰκογενειῶν πού συμμετέχουν σέ πολλές ἐπιχειρήσεις. Ἡ κατανομή τῆς ἐξουσίας εἶναι πολύπλοκη ἀλλά περιορίζεται σ'

ἕνα μικρό κύκλο οἰκογενειῶν. Οἱ μηχανισμοί ἀποφάσεων λειτουργοῦν κάτω ἀπό τό βάρος μιᾶς παραδοσιακῆς τελετουργίας καί τήν ἴδια στιγμή σύμφωνα μέ τόν δυτικό ὀρθολογισμό... Βασική θέση αὐτῆς τῆς παρουσίασης: ἡ Ἰαπωνία μπῆκε στόν καπιταλιστικό κόσμο ἀλλά ἔχει διατηρήσει πολλές ἀπό τίς παραδοσιακές της δομές.

3. *Μπούνρακου:* παραδοσιακό θεατρικό εἶδος.

[*Γιά μιά λεπτομερή παρουσίαση τῆς ἀντίληψης καί τῆς λειτουργίας τοῦ εἴδους, βλέπε στό ἴδιο τεῦχος τό ἄρθρο τοῦ R. Barthes* «Μάθημα γραφῆς»].

Ἡ ἀντίληψη τοῦ θεάτρου Μπούνρακου μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ στήν (πολύ) τομή τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου καί τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου. Οἱ παρατηρήσεις, πού ἀκολουθοῦν, μποροῦν νά δικαιολογήσουν αὐτήν τήν τοποθέτηση.

– Τό ἀρχαῖο ἑλληνικό θέατρο σάν σύστημα ἀνα–παράστασης προβλέπει τήν σκηνή ὅπου γίνεται δυνατή ἡ ἀναγνώριση τῶν ἀπωθημένων ἀναπαραστάσεων καί μορφῶν. Ἡ ἀνα–παράσταση τῆς οἰκογενειακῆς τραγωδίας τοῦ Οἰδίποδα λειτουργεῖ σάν μιά «ἄλλη σκηνή» ὅπου οἱ ψυχικές ἀναπαραστάσεις τῶν θεατῶν ἐξωτερικεύονται ξεπερνώντας τίς ἀντιστάσεις. Ἡ ἀνα–παράσταση εἶναι τό τέχνασμα γιά τήν «βίαιη» ἐξωτερίκευση τῶν ἀπωθημένων ἀναπαραστάσεων καί τό δόσιμό τους σάν ἀντικείμενο στήν ἀντίληψη.

– Ὁ ἀφηγηματικός λόγος ἀποκλείει τό στήσιμο μιᾶς σκηνῆς. Ἡ διαδοχική ἀντιπαράσταση λέξεων καί φράσεων τροφοδοτεῖ τήν παραγωγή ἀναπαραστάσεων μέ τήν ἀξίωση μιᾶς αἰσθητικῆς συνέπειας.

– Στό Μπούνρακου οἱ «κώδικες» εἶναι διαχωρισμένοι: ὁ κώδικας τῶν κινήσεων καί τῶν χειρισμῶν τῶν μαριονετῶν συνυπάρχει, συμπληρώνει, σχολιάζει τούς κώδικες τῆς μουσικῆς, τῆς ἀφήγησης. Τό θέαμα δέν περιορίζεται στήν μίμηση, ἀλλά εἶναι μιά διάταξη, ἕνα τέχνασμα γιά τήν διέγερση τοῦ πόθου· ὄχι βέβαια γιά νά τόν ὁδηγήσει στό κανάλι τῆς ταύτισης, ἀλλά γιά νά τόν ἀφήσει νά κυκλοφορήσει πρός ὅλες τίς διαστάσεις πού ἀνοίγουν οἱ διαχωρισμένοι κώδικες.

4. *Οἱ ταινίες Jidaigeki*[2]*:* εἶδος τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου πού διαμορφώθηκε ἀπό τόν S. Makino (1878 – 1929). Ξεκινώντας ἀπό τό κινηματογραφοποιημένο θέατρο, καί πέρνοντας περιστατικά ἀπό τήν ἱστορία τῆς ἰαπωνίας ὁ Makino παρουσιάζει, τούς σαμουράϊ ντυμένους μέ τίς πολύπλοκες στολές τους σέ συνεχεῖς μάχες. Οἱ μάχες αὐτές ἐξελίσσονται ὅμως σύμφωνα μέ ὡρισμένους κανόνες πού ἐπιβάλλει ἡ παράδοση τοῦ θεάματος καί ὄχι ἡ ρεαλιστική ἀπεικόνιση τοῦ (μικρο) πολέμου. Στό τέλος ὁ θρίαμβος τοῦ ἥρωα – πού παίζεται ἀπό τόν περίφημο ἠθοποιό Matsumosuke Onoe – θά εἶναι μιά συμβατική κατάληξη, κι ἴσως μιά ὑπόσχεση ὅτι τό θέαμα θά συνεχιστεῖ ἤ συνεχίζεται.

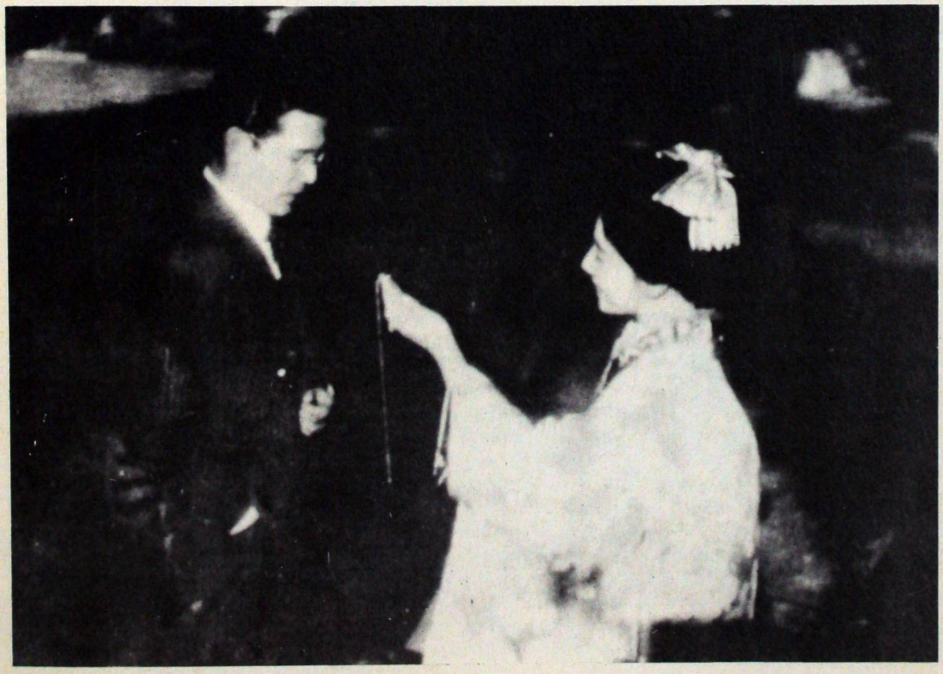
Οἱ ταινίες Minjutsu [3]*:* εἶδος τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου ὅπου ὁ «ἥρωας» μεταμορφώνεται καί ἐξαφανίζεται. Τήν στιγμή τῆς μονομα-

χίας ὁ «ἥρωας» γίνεται βάτραχος, ἐξαφανίζεται καί ἐμφανίζεται σ' ἄλλο μέρος. Ἡ πάλη του μέ τήν πριγκίπισσα τοῦ βουνοῦ εἶναι «πολύ δύσκολη», γιατί ἡ πριγκίπισσα προσπαθεῖ νά τόν ἀφοπλίσει ρίχνοντάς του δίχτυ ἀπό κορδέλλες ἤ μεταμορφώνεται σέ ἀράχνη. Ἕνα θέαμα πού θυμίζει Μελιές καί «σκηνές ἀπό τήν αὐτοκρατορική αὐλή τῆς Ἰαπωνίας».

5. *Μουσική καί χοροί ἀπό τήν αὐλή τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας.*

Τοποθέτηση τῶν ὀργάνων καί τελική διευθέτηση. Ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς διαθέσιμος. Ἀναμονή. Οἱ μουσικοί γλιστροῦν ἀθόρυβα καί παίρνουν τίς θέσεις τους. Σιωπή. Ὑπόκλιση. Ἡ μουσική: ἕνας ψίθυρος πού διακόπτεται ἀπό τίς ἐπικλήσεις τῶν πνευστῶν. Οἱ χορευτές καθένας μέ τήν σειρά του, προχωράει καί πέρνει τήν θέση του. Σχηματίζεται τελικά ἕνα τετράγωνο πού σέ κάθε κορυφή του βρίσκεται ἕνας χορευτής. Ὁ καθένας κρατᾶ ἀπό ἕνα ραβδί. Οἱ κινήσεις εἶναι ἁπλές καί διαγράφονται μέ καθαρότητα, καταλήγουν σέ ἐνδιάμεσες στάσεις μικρο – ἰσορροπίας. Τό παιχνίδι τῆς κίνησης καί τῆς ἀκινησίας σ' ὅλες τίς παραλλαγές. Τά σώματα δέν δείχνονται· εἶναι κυκλωμένα ἀπό πολύπλοκα ροῦχα πού μέ τήν κίνηση δημιουργοῦν ἕνα διαρκές πεδίο παραγωγῆς σημείων. Δέν ὑπάρχει «ἔκφραση» παρά μόνο μιά συνεχής παραγωγή εἰκόνων, μιά συνεχής μεταμόρφωση ὄγκων καί ἐπιφανειῶν πού ἀντιστοιχεῖ στίς «πρωτογενεῖς διαδικασίες», στήν ρευστότητα τῆς ἐνέργειας καί τοῦ πόθου, στίς ἀσυνείδητες μεταμορφώσεις. Ἀναπαραστάνεται, λοιπόν, ὁ πόθος ὄχι σάν ἐπιθυμία ἑνός μερικοῦ ἀντικειμένου, μιᾶς πρωταρχικῆς ἔλλειψης, μιᾶς μερικότητας, ἀλλά σάν δύναμη, σάν μιά ἐνέργεια, σάν μιά

Σκηνή ἀπό τήν ταινία *Οἱ παπαροῦνες* (1935), τοῦ Κένζι Μιζογκούσι



θετικότητα ἑνός ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ πού μπορεῖ νά μεταμορφώσει καί νά μεταμορφωθεῖ, νά πιάσει (καί νά πιαστεῖ ἀπό) ἕνα ἀντικείμενο, μιά λέξη, μιά κίνηση, ἕνα βλέμμα, ἕνα χρῶμα...

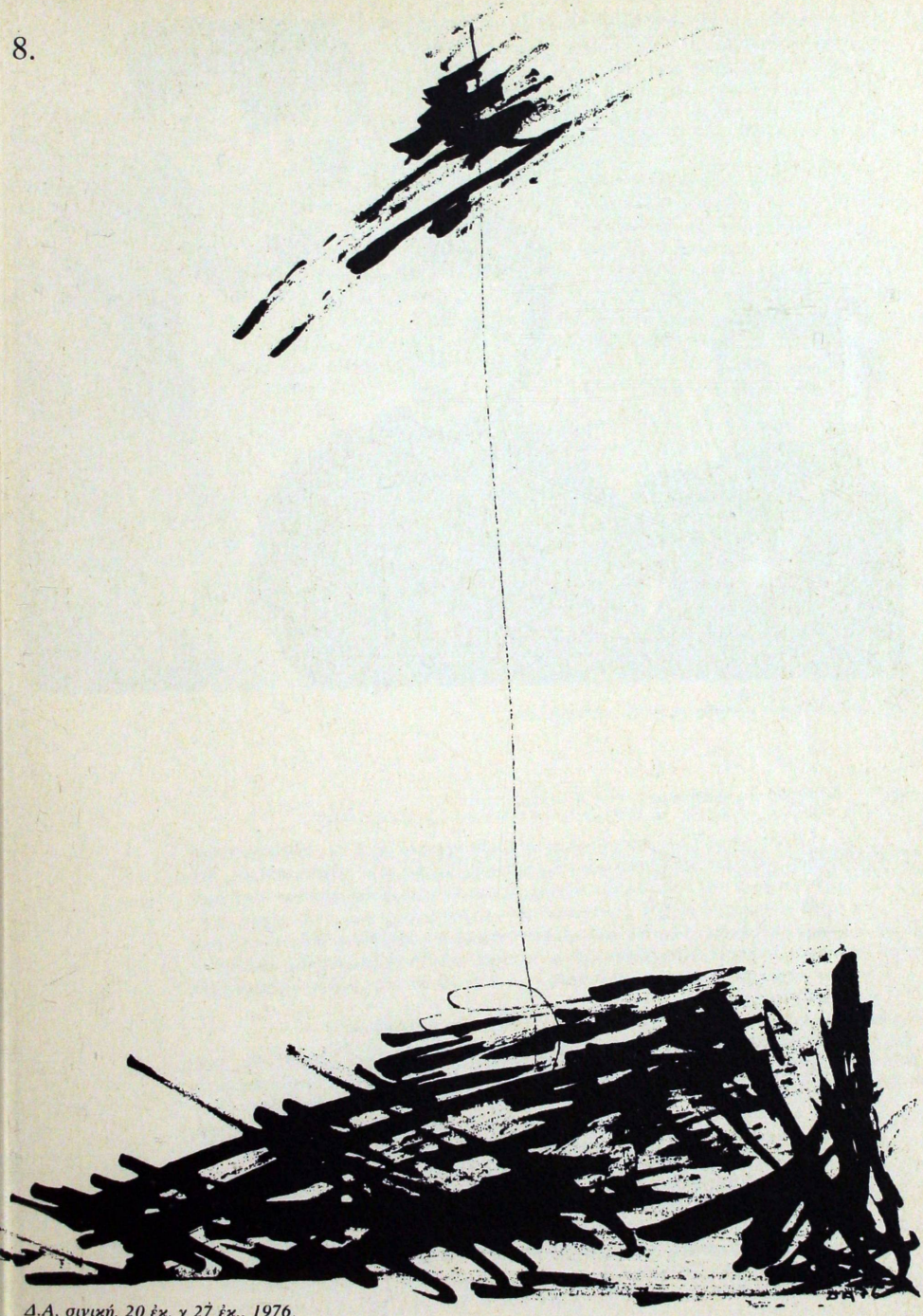
6. Γιά ἕνα εἶδος γιαπωνέζικης κουζίνας [7] τό τραπέζι δέν εἶναι μιά ἐπιφάνεια τοποθέτησης ἑνός τελειωμένου προϊόντος, μιᾶς τροφῆς παρασκευασμένης σ' ἕναν ἄλλο χῶρο, συνήθως ἀπομακρυσμένο, σχεδόν «ἀπωθημένο». Ἀλλά εἶναι μιά ἐπιφάνεια ἔκθεσης, ἀνα–παράστασης, μεταμόρφωσης, παραγωγῆς, κατανάλωσης. Λαχανικά, φροῦτα, κρέας... τοποθετοῦνται στό κέντρο τοῦ τραπεζιοῦ – πού τό ἀποτελεῖ μιά θερμαινόμενη μεταλλική πλάκα – καί διαθέτονται ὥστε νά δίνεται ἡ ἐντύπωση μιᾶς «νεκρῆς φύσης τῶν δυτικῶν» ἤ ἑνός πίνακα «ἀφηρημένης ζωγραφικῆς». Ὁ μάγειρας κόβει, ψήνει, καί μοιράζει τό φαγητό. Ὅλες οἱ κινήσεις εἶναι ζυγισμένες καί ἀκριβεῖς· ἡ ἀποτελεσματικότητα συμπληρώνεται μέ μιά αἰσθητική χειρονομία. Προϊόν καί χειρονομία βρίσκονται στό ἴδιο ἐπίπεδο αἰσθητικῆς. Κι οἱ πέντε αἰσθήσεις δέχονται τά ἐρεθίσματα. Δέν ὑπάρχει αἴσθηση πού νά μήν γεννᾶ εἴδωλα. Τό φαγητό γίνεται μιά μικρή τελετή τῆς παρουσίας, μιά διάταξη ἡδονῆς. Ἡ παραγωγή τῆς τροφῆς συνοδεύεται μέ τήν παραγωγή ἀναπαραστάσεων καί κεντρισμάτων τῆς ἐπιθυμίας. Ἡ κατανάλωση τῆς τροφῆς ἔρχεται νά συμπληρώσει τήν παραγωγή εἰδώλων, νά κλείσει τόν συναγερμό πού προκάλεσε ἡ προπαρασκευή τοῦ γεύματος. Ἡ κατανάλωση τῆς τροφῆς διαδέχεται τά εἴδωλα, ἡ βιωματική ἐμπειρία διαδέχεται τήν παραισθητική ἱκανοποίηση: τό παιχνίδι τῆς βιωματικῆς ἐμπειρίας καί τῆς παραγωγῆς εἰδώλων – εἰκόνων – ψυχικῶν παραστάσεων σ' ὅλη του τήν ἀνάπτυξη.

7. *Οἱ παπαροῦνες* τοῦ Κ. Μιζογκούσι[4].

[Ἕνας γέρος καθηγητής πηγαίνει μέ τήν κόρη του στό Τόκυο γιά νά συναντήσει τόν πρώην μαθητή καί ὑποψήφιο γαμπρό του, ὁ ὁποῖος ἔχει ἐγκατασταθεῖ στήν μεγάλη πόλη κι ἔχει δημιουργήσει σχέσεις μέ μιά κοπέλλα τῆς δυτικοποιημένης εὔπορης τάξης. Ἀνάμεσα στίς δύο παπαροῦνες – κοπέλλες θά διαλέξει τήν κόρη τοῦ δασκάλου του μένοντας πιστός στήν ὑπόσχεσή του].

Ὁ πατέρας τῆς πρώτης κοπέλλας – ὁ δάσκαλος τῆς ἐπαρχίας – κρατάει τήν κόρη του στήν σκιά τῶν γνώσεών του, τῆς θέσης του, τῆς παράδοσης. Ἡ κοπέλλα ἀποκτᾶ ἔτσι μιά εὐγένεια, μιά χάρη, μιά εὐαισθησία, ἀλλά τῆς λείπει ἡ δύναμη καί τό θάρρος μιᾶς ἀνεξάρτητης ζωῆς. Ἡ ὑποταγή ἐξιδανικεύει τήν μορφή τοῦ πατέρα ἀλλά δημιουργεῖ ἐκρηκτική ἐσωτερίκευση. Τό ἴδιο γιά τόν μαθητή του ὁ σεβασμός πρός τόν πατέρα – δάσκαλο εἶναι ἡ ἀποδοχή ἑνός καθήκοντος, μιᾶς πολιτιστικῆς παράδοσης. Ἀντίθετα ἡ δεύτερη κοπέλλα μέσα σ' ἕνα περιβάλλον ἔντονα ἐπηρεασμένο ἀπό τήν δύση (χτίσιμο μέ πέτρα, κῆπος σέ ἀγγλικό στύλ, ἔπιπλα δυτικοῦ στύλ...) προσπαθεῖ νά ἐπιβάλλει τήν παρουσία της καί «ἀγωνίζεται» γιά τήν κατάκτηση μιᾶς προσωπικῆς εὐτυχίας. Ὁ πατέρας της εἶναι σχεδόν ἀπών ἤ παρατηρεῖ ἀπό μακρυά μέ ἐνδιαφέρον βέβαια, ἀλλά χωρίς νά ἐπεμβαίνει. Ἡ ἀμφιταλάντευση τοῦ νεαροῦ ἀντιμετωπίζεται ἀπ' αὐτήν σάν μιά προσωπική δοκιμασία, ἐνῶ ἡ ἄλλη κοπέλα ξεσπάει σέ μικρή κρίση καί τρέχει στήν πατρική προστασία. Ὁ Κ. Μιζογκούσι μέ μιά σειρά ἀπό πίνακες δίνει ὅλη τήν πυκνότητα τῶν δύο μορφῶν πού παίρνουν οἱ σχέσεις πατέρα – κόρης στό πλαίσιο τῆς σύγκρουσης δύο πολιτιστικῶν μορφωμάτων – Ἰαπωνίας καί Δύσης.

8.



Δ.Α, σινική, 20 ἐκ. χ 27 ἐκ., 1976

Ἀπ' τήν ταινία *Κι ὅμως γεννηθήκαμε* (1932), τοῦ Yasujiro Ozu

9. *Κι ὅμως γεννηθήκαμε...* τοῦ Y. Ozu.

[*Ἕνας ὑπάλληλος μετακομίζει στά προάστεια. Ἀπό τήν πρώτη στιγμή οἱ δύο γιοί του προσπαθοῦν νά ἐπιβληθοῦν στά νέα γειτονόπουλα. Μέ τήν πονηριά τους καταφέρνουν νά ὑποτάξουν τ' ἄλλα παιδιά· ἕνα ἀπό αὐτά εἶναι ὁ γυιός τοῦ ἀφεντικοῦ τοῦ πατέρα τους καί πού τελικά τούς καλεῖ στό σπίτι τους γιά μιά κινηματογραφική προβολή. Τά δύο παιδιά ἀνακαλύπτουν στήν ταινία ὅτι ὁ πατέρας τους παριστάνει τόν «κλόουν» γιά νά εὐχαριστήσει τό ἀφεντικό του. Γιά νά τόν τιμωρήσει καταφεύγει στήν ἀπεργία πείνας*].

Ἡ προβολή τῆς ταινίας εἶναι μιά στιγμή ἀλήθειας. Ὁ πατέρας δέν εἶναι οὔτε «ἥρωας» οὔτε ὁ πρῶτος οὔτε ὁ πιό δυνατός· εἶναι ἕνας ἀπό τούς τόσους μισθωτούς, ἕνας ὑπάλληλος μέ τίς δυνατότητες – τόσο λίγες, πού τοῦ προσφέρει ἡ ἐπαγγελματική του ἐξέλιξη γιά τήν ὁποία εἶναι διατεθειμένος νά κάνει τό πᾶν. Ἕνας νικημένος ἀπό τήν καθολικότητα τῆς ἀγορᾶς καί τῆς ἰδιοκτησίας. *«Ποιός δέν θέλει τό θάνατο τοῦ πατέρα;...»* Τά παιδιά καταφεύγουν σέ μιά στρατηγική ἄμεση: τήν στέρηση τοῦ ρόλου τοῦ πατέρα: μέ τήν ἄρνηση νά δεχτοῦν τήν φροντίδα του, τίς συμβουλές του καί τήν ἀγάπη του. Μέ τόν ἀργό θάνατό τους θά καταστρέψουν τό ἀντικείμενο τοῦ ἐξουσιασμοῦ, τό ἀντικείμενο πού πάνω του μπλέκονται τά αἰσθήματά του καί οἱ ψυχικές του ἐπενδύσεις. Τελικά ὁ θάνατός τοῦ ἀντικειμένου θά εἶναι καί ὁ θάνατος τοῦ πατέρα. Καμμιά

σχέση λοιπόν μέ τήν ψυχολογική ἐπανατοποθέτηση τῆς (μικρο) οικογενειακῆς κατάστασης, καμμιά σχέση μ' ἕνα ἄϋλο λεκτικό σημαῖνον, μόνο ἡ σκληρότητα καί ἡ βία τῆς «ἄγ(ρ)ιας οἰκογένειας». Στήν βιομηχανική κοινωνία ὅπου γρήγορα οἱ ρόλοι δημιουργοῦνται γιά νά ἀλλαχτοῦν τό ἴδιο γρήγορα καί οἱ ἀξίες ὅπως ἡ καριέρα, ἡ ἀποδοτικότητα, δημιουργοῦν ψευτοϋποκείμενα, τό νά θεωρηθεῖ ἡ οἰκογένεια σάν ἕνα λιμάνι ἐφησύχασης εἶναι τουλάχιστον χίμαιρα. Τό κεφάλαιο διαβρώνει ὅλους τούς θεσμούς γιά νά τούς ὑποτάξει στό νόμο της ἀξίας ἀνταλλαγῆς, τῆς ἰδιοκτησίας καί τῆς ἐξουσίας. Ὁ Y. Ozu προειδοποιεῖ ὅτι ὁποιαδήποτε ἀναστήλωση τοῦ θεσμοῦ τῆς οἰκογένειας σάν προσδιοριστικοῦ παράγοντα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, τουλάχιστον στήν καπιταλιστική κοινωνία, κι ἕνας μονομερής τονισμός μιᾶς συμβολικῆς τοῦ πατέρα θυμίζουν μιά θεολογία τοῦ θεοῦ πατέρα, *«Ποιός δέν θέλει τόν θάνατο τοῦ πατέρα;... τί;... ψεῦτες, ὅλοι οἱ ἄνθρωποι θέλουν τόν θάνατο τοῦ πατέρα τους»* (Ἰβάν Καραμάζωφ). Ἰδιαίτερα ἑνός πατέρα πού κατάντησε «παράγων» τῆς οἰκονομικῆς ἀνάπτυξης.

10. ... *«ἕνα χρῶμα προκαλεῖ μιά φόρτιση ἐνεργειακή»* – [διεγείρει μιά συναισθηματική πυκνότητα, διαβρώνει μία ψευτοκαθημερινότητα, καταλύει μιά συγκινησιακή ἔκρηξη, δίνει ἕναν μουσικό τόνο στήν ροή τῆς ψυχικῆς ἐνέργειας, δείχνει μιά κατεύθυνση γιά μιά ἐπένδυση, τή διέξοδο, τόν τόπο γιά μιά παραγωγική μεταμόρφωση] – *«ἕνα χρῶμα σ' αὐτόν πού τό παρατηρεῖ τόν σπρώχνει πρός τόν χορό. Κι ἄν εἶναι ἄνθρωπος τίμιος θά ἀρχίσει νά χορεύει. Κι ἄν εἶναι ἄνθρωπος στενόκαρδος (δυτικός) θά ἀρχίσει νά μιλάει».*

à partir de Lyotard et...

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

1. Chie Natane: *La société japonaise*, Paris, U. prisme — A. Colin, 1974.

2. π.χ. Goketsuji Raiya (1921). *Σκηνοθεσία:* Shozo Makino. *Ἑρμηνεία:* Matsumosuke Onoe, Suminojo Ichikau. · 35 χιλ. χωρίς ἦχο, ἀσπρόμαυρο, 1:33 – 25 λεπτά/18 εἰκόνες τό δευτερόλεπτο.

3. π.χ. Shibukawa Bangoro (1920). *Σκηνοθέτης:* ἄγνωστος. *Ἑρμηνεία:* Matsunosuke Onoe. 16 χιλ., χωρίς ἦχο, ἀσπρόμαυρο, 75 λεπτά/18 εἰκόνες τό δευτερόλεπτο.

4. *Οἱ παπαροῦνες* (Gubijinso, 1935) τοῦ Kenji Mizoguchi. *Σενάριο:* Daîsuke Ito ἀπό τό βιβλίο τοῦ Soseki Natsume. *Ὀπερατέρ:* Minori Miki. *Ἑρμηνεία:* Kunito Miyake, Ichiro Tsukita, Chiyoko Okura. 35 χιλ – ἀσπρόμαυρο – μέ ἦχο – 1:33 – 72'. Ἡ μοναδική κόπια παρουσιάστηκε γιά πρώτη φορά στήν Εὐρώπη τό 1976.·

5. *Κι ὅμως γεννηθήκαμε* (Umaretewa mitakeredo, 1932). *Διασκευή:* Akira Fushimi ἀπό τό ἔργο τοῦ James Maki (ψευδώνυμο τοῦ Ozu). *Ὀπερατέρ:* Hideo Mohara, *Ἑρμηνεία:* Tatsuo Saiko, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto. 16 χιλ, χωρίς ἦχο, 90 λεπτά.

6. J.F. Lyotard: *Dispositifs pulsionnels*, 10/18, Paris, 1973.

7. Βλέπε καί Roland Barthes, *L' Empire des Signes*, σειρά Les Sentiers de la création, SKYRA, 1970.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

(Ἀναζητώντας μιά διαφορετική σχέση)

τοῦ Μανόλη Κούκιου

Δέν εἶναι στούς σκοπούς μας νά κρύψουμε τό ἔντονο ἐνδιαφέρον μας γιά τή σχέση κινηματογράφου / ἱστορίας. Καί τοῦτο, γιατί θεωροῦμε τή σχέση αὐτή ὄχι ἁπλῶς «σημαντική», ἀλλά σχέση - κλειδί, πρῶτα γιά τήν κατανόηση τοῦ σημερινοῦ κινηματογράφου κι ἔπειτα γιά τή διαμόρφωση ἑνός καινούριου, ριζικά διαφορετικοῦ, πού γι' αὐτόν ἀπό καιρό ἀγωνιζόμαστε.[1] Ἄς προσέξουμε πῶς γίνεται σιγά-σιγά ἀντιληπτό ὅτι ἡ ριζική ἀλλαγή τοῦ κινηματογράφου περνᾶ ἀπό τή συνειδητοποίηση αὐτοῦ πού ὑφίσταται, καί ἡ στάση αὐτή δέν συνεπάγεται τίποτε λιγότερο, ἀλλά καί τίποτε περισσότερο, ἀπό τό νά ἔρχεται ἀντιμέτωπος ὁ κινηματογράφος μέ τήν ἱστορία. Τήν ἱστορία τή δική του, τήν ἱστορία τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ ὅπου ἐντάσσεται, τήν ἱστορία πού τόσες φορές διάλεξε γιά θέμα του. Ἕνα νέο πλησίασμα λοιπόν, τῆς κρίσιμης αὐτῆς σχέσης, μιά προσπάθεια νά φωτιστοῦν μερικές ἀπό τίς πλευρές της γίνεται αὐτόματα βοήθημα στήν κατανόηση τῆς πραγματικῆς θέσης καί τοῦ ρόλου τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς σήμερα, ἀνάμεσα στίς διάφορες κοινωνικές πρακτικές, καί, ταυτόχρονα, ὅπλο στόν ἀγώνα γιά ἀλλαγή αὐτῆς τῆς θέσης κι ἐκείνου τοῦ ρόλου. Αὐτή ἀκριβῶς εἶναι καί ἡ πρόθεση τῶν σημειώσεων πού ἀκολουθοῦν.

1. Καί στή διαπίστωση αὐτή δέν καταλήξαμε – φαίνεται – μόνο ἐμεῖς: πληθαίνουν οἱ πληροφορίες γιά ἕναν γενικό προβληματισμό σχετικά μέ τό θέμα. Βλέπε γιά παράδειγμα τά κείμενα τοῦ Ζ - Λ Κομολί στά τελευταῖα Cahiers *(ἀρ. 277 καί 278), τό ἀφιέρωμα* Κινηματογράφος / Ἱστορία τοῦ περιοδικοῦ Ça, *(ἀρ. 10/11), ἀλλά καί μιά σειρά ἀπό ταινίες πού θέτουν τό πρόβλημα μέσα ἀπό τήν ἴδια τους τήν πρακτική. Οἱ ταινίες τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ (*Μαθήματα Ἱστορίας, Φορτίνι/Σκυλιά*), ἀνήκουν σίγουρα ἐδῶ.*

I. Ἡ διπλή σχέση

Θά ἀρχίσουμε προσπαθώντας – τί ἄλλο; – νά διερευνήσουμε τό πλέγμα τῶν σχέσεων κινηματογράφου / ἱστορίας ἀπό γενική σκοπιά, ἔτσι ὥστε νά προκύψει στέρεη θεωρητική βάση γιά τή συνέχεια. Λοιπόν, τό πλέγμα αὐτό παρουσιάζεται ὀργανωμένο σέ δύο διαφορετικά δομικά ἐπίπεδα ἤ, πράγμα πού εἶναι τό ἴδιο, μπορεῖ νά ἀναλυθεῖ σύμφωνα μέ δύο διαφορετικές ὀπτικές:

Α. Ἀπό *ἐξωτερική* σκοπιά διαπιστώνουμε τήν ὕπαρξη πρωταρχικῆς, θεμελιώδους σχέσης κινηματογράφου/ἱστορίας, πού ὀφείλεται στήν αὐτονόητη ἐγγραφή τῆς παραγωγῆς ταινιῶν μέσα στό εὐρύτερο πεδίο τῆς κοινωνικῆς (οἰκονομικῆς, νομικῆς, πολιτικῆς, ἰδεολογικῆς, γλωσικῆς, αἰσθητικῆς) πρακτικῆς, δηλαδή ἀκριβῶς μέσα στό χῶρο δράσης τῶν ἱστορικῶν ὑποκειμένων: τῶν κοινωνικῶν τάξεων, στρωμάτων καί ὁμάδων. Ἡ πρώτη αὐτή γενική διαπίστωση μᾶς ὁδηγεῖ σ' ἕνα πλῆθος ἀπό ἰδιαίτερα προβλήματα, πού ἔχουν σχέση μέ τή διερεύνηση τῆς πραγματικῆς θέσης τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς μέσα στό χῶρο αὐτό, δηλαδή τοῦ τρόπου πού ἡ θέση αὐτή καθορίζεται κι ἐπικαθορίζεται μέσα στήν ἑκάστοτε ταξική διαμόρφωση τοῦ συγκεκριμένου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ [2]. Ἀπαραίτητο γνωσιολογικό καί μεθοδολογικό βοήθημα ἐδῶ ὁ ἱστορικός κι ὁ διαλεκτικός ὑλισμός, κι οἱ συγκεκριμένες ἀναλύσεις πού θά προκύψουν χαρακτηρίζονται ἄλλοτε οἰκονομικές, ἄλλοτε νομικο-πολιτικές κι ἄλλοτε ἰδεολογικές.

Β. Ἀπό *ἐσωτερική* σκοπιά ἀνακαλύπτουμε μέσα στήν ἰδιαίτερη πρακτική τοῦ κινηματογράφου – τήν παραγωγή εἰκόνων, ἤχων καί νοημάτων μέσα ἀπό συγκεκριμένους καί ἱστορικά καθορισμένους [3] μηχανισμούς (ταινίες, σημαίνουσα πρακτική) – μιά δεύτερη μορφή σχέσεων μέ τήν ἱστορία. Εἶναι οἱ σχέσεις πού ὀφείλονται στήν ἀναπαραστατική λειτουργία τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς, στή δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νά ἀναπαριστάνει τήν ἱστορία, νά μᾶς «μιλάει» γι' αὐτήν. Τό κύριο πρόβλημα ἐδῶ εἶναι: «*πῶς, μέ ποιά μέσα καί μέ ποιό ἀποτέλεσμα, μᾶς μιλᾶνε οἱ ταινίες γιά τήν ἱστορία;*» [4], κι ἔχει σχέση μέ τήν ἐξακρίβωση τῆς πραγματικῆς στάσης τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς ἀπέναντι στήν ἱστορία, τῆς ἰδιαίτερης δυνατότητας, δηλαδή τῆς πρακτικῆς αὐτῆς νά συμβάλλει, μέ τόν τρόπο της, στό ἱστορικό γίγνεσθαι. Ἐδῶ ἀπαραίτητη εἶναι ἡ χρήση τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας καθώς καί τῆς ἐπιστήμης τῶν σημείων (σημανάλυσης, σημειωτικῆς).

Ἡ διπλή αὐτή σχέση, ἡ διπλή παρουσία τῆς ἱστορίας μέσα κι ἔξω ἀπό τήν ταινία, ἡ διπλή της ὑπόσταση, ὡς προσδιοριστικό στοιχεῖο καί παράλληλα, ὡς προϊόν, ὡς ἀποτέλεσμα τῆς κινηματογραφικῆς λειτουργίας, δέν εἶναι βέβαια τυχαία. Πηγάζει ἀπό τήν ἴδια τήν οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς ὡς ἰδιόμορφου ὀργάνου ἀναπαράστασης, ἀντανάκλασης [5], στήν ὑπηρεσία τῆς κυρίαρχης κάθε φορά ἰδεολογικῆς πρακτικῆς.

Ἡ ἰδιομορφία αὐτῆς τῆς σχέσης ἰδεολογίας – ὀργάνου της συνίσταται στό ὅτι, ἐνῶ ὁ κινηματογράφος (καί γενικότερα ἡ «τέχνη») χρησιμοποιεῖται γιά νά ὑποβοηθήσει τήν ἰδεολογική πρακτική, πού μ' αὐτήν ἡ κυρίαρχη τάξη ἐπιδιώκει νά ἐπιβάλει τήν ἰδεολογία της, τήν ἴδια στιγμή διατηρεῖ ἀπέναντι στήν πρακτική αὐτή μιάν *ἀπόσταση*, μιά *σχετική αὐτονομία*. Ἔτσι λοιπόν μποροῦμε νά ποῦμε πώς ἡ πρωταρχική, ἐξωτερική σχέση κινηματογράφου / ἱστορίας «ἀντανακλᾶται» στή δεύτερη, ἐσωτερική σχέση, ὅμως ἀπό τή στιγμή πού θά δεχτοῦμε εἴτε τήν πλήρη ταύτισή τους, εἴτε τήν τέλεια ἀνεξαρτησία τους, ὁδηγούμαστε σ' ἕνα ἀπό τά γνωστά μοντέλα διαστρέβλωσης τῆς πραγματικῆς δουλειᾶς τοῦ κινηματογράφου:

2. Ἕνα συγκεκριμένο παράδειγμα μποροῦμε νά δοῦμε στό ἐρώτημα: «ποιός εἶναι ὁ πραγματικός ρόλος τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στόν σημερινό ἑλληνικό κοινωνικό χαρακτήρα;» ἐρώτημα πού μέσα ἀπό τήν ἀπάντησή του εἶναι ὑποχρεωμένη νά περάσει κάθε ἀπόπειρα γιά τή θεμελίωση μιᾶς «Θεωρίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου».

3. Πρόκειται γιά καθορισμούς μέ βάση τήν πρώτη (Α) μορφή σχέσεων κινηματογράφου/ἱστορίας πού μόλις ξεχωρίσαμε.

4. Τό ὅτι ὑπάρχουν ταινίες μέ ἐλάχιστες ἱστορικές ἀναφορές, ταινίες βυθισμένες βαθιά στήν αἰώνια ἀκινησία τοῦ μύθου, δέν εἶναι κάτι πού μποροῦμε νά ἀμφισβητήσουμε – δέν παύει ὅμως ἡ ἄρνηση αὐτή μιᾶς (ἀναπαραστατικῆς) σχέσης μέ τήν ἱστορία ν' ἀποτελεῖ αὐτή ἡ ἴδια μιά κάποια σχέση (πολύ χαρακτηριστική μάλιστα).

5. Τήν ἀντανάκλαση αὐτή πρέπει βέβαια νά τήν καταλαβαίνουμε ὑλιστικά, σύμφωνα μέ τό παράδειγμα τοῦ Λένιν, ὅπως ἔχει ἀναλυθεῖ ἀπό τόν Λεκούρ (Une Crise et son Enjeu, *Maspero/Théorie*), *σάν ἀντανάκλαση δίχως καθρέφτη. Δές ἀμέσως παρακάτω τί σημαίνει ἡ εἰσαγωγή ἑνός καθρέφτη ἐκεῖ πού δέν ὑπάρχει.*

1. Ἂν ἀγνοήσουμε τή *διπλή φύση* τῆς σχέσης κινηματογράφου/ἱστορίας, ἄν δηλαδή ταυτίσουμε τά δύο ἐπίπεδα σχέσεων, ἀνάγοντας τό δεύτερο στό πρῶτο, ἐφαρμόζουμε οὐσιαστικά τό μοντέλο ἀστικῆς αἰσθητικῆς, τό βασισμένο στήν ὕπαρξη ἑνός «καθρέφτη», τοῦ καθρέφτη τῆς Γέχνης (τῆς ὀθόνης τοῦ κινηματογράφου), ὅπου ἔρχονται νά καθρεφτιστοῦν ἡ Ζωή, ἡ Ἱστορία, ἡ Κοινωνική Πραγματικότητα. Τό μοντέλο αὐτό κυριαρχεῖ τόσο στίς παραδοσιακές μεταφυσικές θεωρήσεις, ὅσο καί στίς δογματικές ἀντιλήψεις περί σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.

2. Ἂν ἀγνοήσουμε τήν *ἰδιόμορφη σύνδεση* τῶν δύο ἐπιπέδων τῶν σχέσεων κινηματογράφου/ἱστορίας, ἄν δηλαδή τά θεωρήσουμε τελείως ἀνεξάρτητα τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο, τότε ἡ δουλειά μας ἐγγράφεται σ' ἕνα μοντέλο μικροαστικῆς ἐπαναστατημένης αἰσθητικῆς, βασισμένο στήν ἰδέα μιᾶς «στρατευμένης τέχνης – ὅπλου γιά τήν ταξική πάλη». Ἑνός ὅπλου δηλαδή πού μπορεῖ ν' ἀλλάξει χέρια δίχως νά ἐπηρεάζεται ἡ ἀποτελεσματικότητά του [6].

Στή συνέχεια τῶν σημειώσεών μας αὐτῶν θά ἀσχοληθοῦμε περισσότερο μέ τή δεύτερη, ἐσωτερική σχέση κινηματογράφου/ἱστορίας, δηλαδή μέ τό *«πῶς μᾶς μιλάει ὁ κινηματογράφος γιά τήν ἱστορία»*, στήν προσπάθειά μας νά ἀνιχνεύσουμε τήν ἀνάδυση μιᾶς Ἄλλης, ριζικά διαφορετικῆς, σχέσης. Ἄξονας τῆς ἀναζήτησής μας αὐτῆς θά γίνει ἡ διάκριση τριῶν ἱστορικῶν μορφῶν ἐγγραφῆς τῆς ἱστορίας μέσα στήν κινηματογραφική ἀναπαράσταση: αὐτήν τοῦ *κλασικοῦ κινηματογράφου*, πού ἔφτασε ὥς τήν κωδικοποίηση τῆς σχέσης του μέ τήν ἱστορία[7] μέσα σέ χωριστό εἶδος, τήν «ἱστορική» ταινία, αὐτήν τοῦ *«μοντέρνου» κινηματογράφου*, πού ἐπιχείρησε νά ἀρνηθεῖ μιά σχέση μέ τήν ἱστορία μέσα ἀπό τό ἀντίστοιχο εἶδος καί νά «μιλήσει» γι' αὐτήν δίχως τούς κλασικούς περιορισμούς (χωρίς ὡστόσο καί νά τό καταφέρει, ὅπως θά δοῦμε), κι αὐτήν ἑνός *Ἄλλου κινηματογράφου*, πού κάνει τήν παρουσία του ὁλοένα καί ἐντονότερη τά τελευταῖα χρόνια καί πού, ὅπως τό σημειώσαμε ἤδη, ὀφείλει νά περάσει ἀπό τή ριζική μετατροπή τῆς σχέσης του μέ τήν ἱστορία.

II. Ὁ ἐγκλωβισμός στό ἱστορικό εἶδος.

Ἀνάμεσα στά πολλά χολυγουντιανά εἴδη (genres) ὑπάρχει θέση καί γιά τίς λεγόμενες «ἱστορικές» ταινίες, πού ἀναφέρονται ἄμεσα ἤ ἔμμεσα στά σπουδαῖα, «ἱστορικά» γεγονότα τοῦ παρελθόντος, καθώς καί γιά τίς λεγόμενες ταινίες «ἐποχῆς», πού στήνουν τήν ἀφηγηματική τους πλοκή (περιπετειώδη, ἐρωτική, φαρσοκωμική) μέσα σέ κάποιο «ἱστορικό» κλίμα ἐποχῆς. Θυμίζουμε ἐδῶ πρόχειρα τίς ἰταλικές σειρές ταινιῶν μέ θέματα ἀπό τή ρωμαϊκή ἱστορία, τίς ἀμερικάνικες σειρές τίς σχετικές μέ τόν Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο κι ἀκόμη ἐκεῖνες τῆς πρόσφατης δικτατορικῆς περιόδου μέ θέμα τήν Κατοχή.

Ὅλες αὐτές οἱ ταινίες ὑπακούουν ἀπόλυτα στούς νόμους ἑνός σύμπαντος δομημένου σύμφωνα μέ τό τριαδικό σχῆμα : σημαῖνον – σημαινόμενο – παραπέμπον, ἐγγράφονται δηλαδή σ' αὐτή τή δομή πού ἀποκαλοῦμε σήμερα *ἰδεολόγημα τοῦ σημείου*. Σύμφωνα λοιπόν μέ τήν κυρίαρχη πρακτική ἀνάγνωσης πού καθορίζει τό ἰδεολόγημα τοῦ σημείου, οἱ ταινίες θά διαβάζονται μέ βάση τό *παραπέμπον* τους. Ὅμως τά παραπέμποντά τους βρίσκονται συνήθως ὁμαδοποιημένα σέ μεγάλες κατηγορίες, σέ ὁμοιογενῆ, σταθερά σύνολα, ὅπου ἀναφέρονται κανονικά τά

6. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καί τά δύο εἴδη διαστρεβλώσεων προϋποθέτουν κάποια παραγνώριση τῆς λειτουργίας τῆς ἰδεολογίας: ὑπερεκτίμησή της καί ὑποταγή σ' αὐτήν κάθε πρακτικῆς πού ἔχει σχέση μέ «ἰδέες» στήν πρώτη περίπτωση, ὑποτίμησή της καί ἄγνοια τοῦ ἰδεολογικοῦ ρόλου τῶν αἰσθητικῶν πρακτικῶν στή δεύτερη.

7. Πίσω ἀπό τή διαμόρφωση κάθε κλασικοῦ εἴδους, κάθε ἰδιαίτερης πολιτικῆς ἀπέναντι στό σημαῖνον, κρύβεται πάντοτε μιά θεμελιώδης σχέση τοῦ κινηματογράφου μέ τήν ἴδια του τήν πρακτική καί τήν κοινωνική πραγματικότητα πού τόν περιβάλλει, σχέση πού, συγχρόνως, θεμελιώνει τό εἶδος καί κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτό. Βλέπε γιά παράδειγμα τό εἶδος «ταινίες τρόμου» καί τό κείμενό μας στόν Σ. Κ. '76, 9/10.

κλασικά εἴδη. Π.χ. τό ὁμοιόμορφο παραπέμπον τοῦ εἴδους «γουέστερν» εἶναι οἱ μικρές πόλεις καί τά φαράγγια τοῦ Γουέστ, τά Σαλούν, οἱ Ἰνδιάνοι, ὁ Σερίφης κ.λπ.[8] Ἡ κυρίαρχη λοιπόν ἀνάγνωση τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου βασίζεται στό «εἶδος» τῆς κάθε ταινίας, ἔτσι ὥστε νά μποροῦμε νά ποῦμε πώς τό «εἶδος» αὐτό ἀποτελεῖ τήν κύρια νοηματική καί συνάμα ἐμπορική ἐναλλακτική ἀξία τῶν ταινιῶν στό σύστημα κυκλοφορίας τῶν νοημάτων καί θεαμάτων.[9]

Ἄς ξαναγυρίσουμε τώρα στό *ἱστορικό εἶδος*. Ὅπως φαίνεται ἐδῶ πρόκειται γιά μιάν ἀξιοσημείωτη συνάντηση: αὐτήν τῆς σχέσης μέ τήν ἱστορία καί παράλληλα, μέ τήν κλασική εἰδοποιητική – παραπεμπτική λειτουργία. Ἡ συνάντηση αὐτή μεταφράζεται γιά μᾶς σέ μιά πρόταση: *ἡ ἱστορία ἐγγράφεται στή θέση τοῦ παραπέμποντος τοῦ ἱστορικοῦ εἴδους* (κι ἐγκλωβίζεται ἐκεῖ, ὅπως θά δοῦμε). Ἔτσι λοιπόν βλέπουμε πώς οἱ κλασικές ταινίες χρωστοῦν τήν ἱστορικότητά τους στό ἴδιο τους τό εἶδος σάν «ἱστορικές», στό «ἱστορικό» τους παραπέμπον. Οἱ «ρωμαϊκές» σειρές, πού ἀναφέραμε πρίν, γίνονται «ἱστορικές» παραπέμποντάς μας σέ μιά γνωστή ἀπό τό σχολεῖο περίοδο τῆς ρωμαϊκῆς ἱστορίας, πού ἀναγνωρίζεται ἀμέσως ἀπό τό θεατή.

Κι ἐρχόμαστε στό σημαντικότερο σημεῖο: *πῶς ἀκριβῶς παράγεται ἡ «ἱστορικότητα» αὐτή τοῦ παραπέμποντος*[10]*; ποιοί σημαίνοντες μηχανισμοί κατασκευάζουν αὐτήν τήν «οἰκειότητα τῆς ἱστορίας», μέ σκοπό νά παγιδέψουν ἐκεῖ τό βλέμμα τοῦ θεατῆ;*

Σέ πρώτη προσέγγιση, ἡ παγίδα αὐτή φαίνεται νά χτίζεται μέ τήν ἐγγραφή στήν ἱστορική ταινία μιᾶς σειρᾶς ἀπό *ἔξω-φιλμικούς κώδικες*. Στό παράδειγμά μας τῶν «ρωμαϊκῶν» ταινιῶν ἔχουμε τό ντύσιμο, τό χτένισμα, τόν ὁπλισμό, τίς φυσιογνωμίες τῶν ἡρώων, στοιχεῖα παρμένα ἀπό τά γνωστά ρωμαϊκά γλυπτά, καθώς καί τή διαμόρφωση τῶν χώρων, τήν ἀρχιτεκτονική (ρωμαϊκή ἀγορά) κ.λπ. Ὅλα αὐτά ἀποκαθιστοῦν ἀνάμεσα στό θεατή καί τό παραπέμπον τῆς ταινίας μιά σχέση οἰκειότητας, πού στηρίζεται στήν εἰκόνα τῆς ἱστορίας, πού ἔχει προηγουμένως ἐπιβληθεῖ στό μυαλό του μέσα ἀπό τή δράση τῶν κατάλληλων ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν (σχολεῖο, Πανεπιστήμιο, μέσα ἐπικοινωνίας).

Θά ἦταν ὅμως λάθος νά σταθοῦμε σ' αὐτή τήν ἀναγνώριση, πού δέν μᾶς ἐξηγεῖ παρά μονάχα τό δόλωμα τῆς παγίδας, κάνοντάς μας νά παραγνωρίσουμε τόν βαθύτερο μηχανισμό της. Κι ὁ μηχανισμός αὐτός δέν μπορεῖ νά εἶναι παρά καθαρά *φιλμικός*. Συνίσταται σ' ἕνα ὁλόκληρο *παιχνίδι πόθων καί βλεμμάτων*, λίγο - πολύ κοινό στόν κλασικό κινηματογράφο, πού χρησιμοποιεῖται ἐδῶ γιά νά αἰχμαλωτίσει τό θεατή στή μοναδική ἐπιτρεπτή ἀνάγνωση τῆς ταινίας: αὐτήν πού σύμφωνα μέ τό «ἱστορικός» της παραπέμπον, γιά νά τόν κάνει νά πιστέψει πώς «ζεῖ» τήν ἱστορία, ξεχνώντας πώς ἁπλῶς *διαβάζει* μιά ὁρισμένη ἐγγραφή της[11], καί νά παραγάγει τελικά αὐτό πού μποροῦμε νά ὀνομάσουμε *ψευδαίσθηση ἱστορικότητας*.

Ἡ σημαίνουσα βάση τοῦ παιχνιδιοῦ αὐτοῦ εἶναι ἡ κυριαρχία στήν «ἱστορική» ταινία μιᾶς *μετωνυμικῆς ἐγγραφῆς* τῆς ἱστορίας μέ τή μορφή τοῦ ἱστορικοῦ ἀποσπάσματος, τοῦ κομματιοῦ ἀφήγησης πού καλεῖται νά ἀντιπροσωπεύσει τό ἱστορικό «ὅλο» (μιά ἱστορία «ἁπλῶν ἀνθρώπων» πού φωτίζει πτυχές ἀπό τή ζωή τῶν «μεγάλων», μιά μικρή λεπτομέρεια παρμένη ἀπό μιάν ἀπέραντη ἱστορική τοιχογραφία). Σύμφωνα μέ τήν πρακτική αὐτή ἐπιχειρεῖται μιά συνεχής *μετατόπιση* ἀπό τό ὅλο στό μέρος, πού, ἐνῶ σέ πρώτη ἐξέταση φαίνεται ἀθῶα, ἀποδείχνεται ὅτι εἶναι στήν πραγματικότητα ἡ βάση τῆς διαστρέβλωσης τῆς ἱστορίας: κρύβει τόν ἐκτός πεδίου ἱστορικό χῶρο καί χρόνο, περιορίζοντας τό θεατή στό νά διώνει μιά κινηματογραφική ἀφήγηση φτιαγμένη σύμφωνα μέ τίς παμπάλαιες συνταγές τῆς μυθοπλασίας (fiction). Τήν ἴδια στιγμή ἡ ἀπωθημένη ἀπό τό προσκήνιο τῆς ἀφήγησης ἱστορία ἐπιστρέφει[12] στό πίσω μέρος τῆς σκηνῆς, στή λεπτομέρεια, τό φετίχ, τό ντεκόρ, τά κοστούμια,

8. Αὐτή ἡ διαρκής ἀναφορά σ' ἕνα λίγο-πολύ σταθερό παραπέμπον ἀποτελεῖ ἀκριβῶς τήν οὐσία τῆς διάκρισης τῶν κλασικῶν εἰδῶν σύμφωνα μέ τίς μελέτες εἰδικῶν σημειολόγων σάν τόν Τοντόροφ.

9. Τό ὅτι ἡ ὕπαρξη καί ἡ λειτουργία τῶν εἰδῶν ἦταν θεμελιώδης γιά τόν κλασικό κινηματογράφο ἴσως τό εἴχαμε προαισθανθεῖ, τώρα ὅμως βρίσκουμε τήν εὐκαιρία καί νά τό στηρίξουμε λογικά.

10. Καί βέβαια γιά μᾶς τό παραπέμπον δέν εἶναι κάποια ἔξω-φιλμική «πραγματικότητα», ἀλλά ἕνα κύριο συστατικό τοῦ φιλμικοῦ σημείου, παράγεται ἑπομένως σύμφωνα μέ μιά συγκεκριμένη σημαίνουσα πρακτική – Ἡ πρωτοκαθεδρία αὐτή τοῦ παραπέμποντος δέν πρέπει νά μᾶς κάνει λοιπόν νά ἀμελήσουμε τή σημαίνουσα ὑλική βάση τῆς ταινίας.

11. Πρόκειται γιά τό γνωστό καθαρά ἡδονοβλεπτικό παιχνίδι ἀπουσίας/παρουσίας τοῦ ματιοῦ τοῦ θεατῆ μέσα στήν ἀναπαραστατική σκηνή.

12. Ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου στοιχείου κι ἐγκατάστασή του πίσω ἀπό μιά σειρά ἀπό ἴχνη - συμπτώματα πού, σύμφωνα μέ μιά πολύ συνηθισμένη πρακτική τῆς ἀστικῆς κουλτούρας, ἀντλεῖ στήν παγίωση ἑνός ἀκόμη μηχανισμοῦ μέ νευρωτική δομή. Εἶναι ἐνδιαφέρον νά ἐξεταστεῖ πῶς ἡ ἐπέμβαση τῶν διαφόρων μοντερνισμῶν ὁδηγεῖ στήν ἀπελευθέρωση καί ἔντονη ἐκδήλωση τῆς ἄλλοτε σταθεροποιημένης ὑστερίας.

τό περιττό ἐπιπλέον τῆς ἀφήγησης[13], ἐξασφαλίζοντας σ' αὐτήν τήν τελευταία τήν ἀπαραίτητη (μετωνυμική) ἐντύπωση «ἱστορικότητας», μιᾶς ἀστικῆς ἱστορικότητας βέβαια.

Τό ἀποτέλεσμα: ὁ θεατής πιστεύει πώς «βλέπει» τήν ἱστορία, ἐνῶ ἀσυνείδητα ἀναγνωρίζει ὅ,τι ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία τοῦ ἔχει ἤδη ἐπιβάλει σάν εἰκόνα τῆς ἱστορίας. Κι ἡ διαπίστωση αὐτή μᾶς ὁδηγεῖ στό νά δοῦμε πόσο ἰδεώδης ἀντανάκλαση τῆς ἀστικῆς ἱστοριογραφίας εἶναι ἡ ἱστορική ταινία[14] καί πόσο χρήσιμη θά ἦταν π.χ. στό δάσκαλο τῆς σχολικῆς ἱστορίας ἡ προβολή κατάλληλων ταινιῶν γιά νά παραστήσει μέ τόν καλύτερο (καί, σίγουρα, πιό ἐνδιαφέροντα) τρόπο στούς μαθητές του τίς παραδόσεις του[15].

III. Ἄρνηση καί νοσταλγία τοῦ εἴδους.

Ξέρουμε σήμερα πώς ἡ ἐπίθεση πού δέχτηκαν οἱ σταθερές τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου ἤδη ἀπό τήν ἀρχή τῆς 10ετίας τοῦ '60, μέ τά ἀλλεπάλληλα κύματα μοντερνισμοῦ, ἄλλοτε τῆς ἀστικῆς πρωτοπορίας κι ἀνανέωσης κι ἄλλοτε τῆς μικροαστικῆς ἐπαναστατικότητας, δέν ἔθιξε τόν πυρήνα, τόν τρόπο παραγωγῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος. Διαπίστωση πού, βέβαια, διατηρεῖ ὅλη τή σημασία της καί γιά τήν ἐξέταση τῆς μορφῆς πού πῆρε ἡ ἐγγραφή τῆς ἱστορίας στόν «μοντέρνο» αὐτό κινηματογράφο.

Ἡ ἐγγραφή λοιπόν τῆς ἱστορίας στόν κινηματογράφο αὐτό ἀκολούθησε λίγο - πολύ τούς ἀκόλουθους γενικούς κανόνες:

> *1. Ἀρνήθηκε τό ἱστορικό εἶδος.* Θεωρήθηκε (καί σωστά) πώς ἡ εἰδο-ποιητική λειτουργία τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου ἦταν κάτι περισσότερο ἀπό μιά ἁπλή ταξινόμηση τῶν προϊόντων του[16] κι ἔτσι οἱ γνώριμες ταινίες «ἐποχῆς» ἐξαφανίστηκαν ἀπό τά σχέδια τῶν μοντέρνων κινηματογραφιστῶν[17].
>
> *2. Ἐπιχείρησε νά διαφοροποιηθεῖ σέ σχέση μέ τήν κλασική, μέ τό νά φέρει τήν ἀπωθημένη ἱστορία στό προσκήνιο τῆς ἀφήγησης.* Τέλος πιά στίς ἐρωτικές ἱστορίες σέ «ἱστορικό» φόντο! ἄς δείξουμε στήν ὀθόνη τίς πραγματικές κοινωνικές ἀντιθέσεις καί συγκρίσεις!

Ἀλλαγές ἐπιθυμητές; ναί, ἀλλά πάνω σέ ποιά σημαίνουσα βάση; Μέσα ἀπό ποιά πρακτική θά ξεφύγουμε ἀπό τή μετωνυμική ἱστορικότητα τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου; Τό ἐπαναλαμβάνουμε σέ κάθε εὐκαιρία: ὄχι μόνο δέν ἔθιξε τήν οὐσία τοῦ κλασικοῦ θεάματος ὁ μοντερνισμός, ἀλλά σέ πολλές περιπτώσεις *ὄξυνε τίς ἐντυπώσεις – ψευδαισθήσεις* πού μέ τόση μαστοριά εἶχε ἐπεξεργαστεῖ τό Χόλυγουντ.

Κι ἄς δοῦμε τί συνέβει μέ τίς δύο τροποποιήσεις στήν ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας πού διαπιστώσαμε μόλις πρίν:

> 1. Μπορεῖ ὁ μοντέρνος κινηματογράφος νά ἀπαρνήθηκε τήν παραγωγή σειρῶν ταινιῶν τοῦ τύπου τῶν «ρωμαϊκῶν ἱστοριῶν» πού συναντήσαμε πρίν, ὅμως δέν κατάφερε γιά τοῦτο καί νά ἐξαφανίσει τό κλασικό ἱστορικό «εἶδος». Ἀντίθετα ἀποδιώχνοντάς το ἀπό τά σύνολα, τίς ὁμάδες ταινιῶν[18] τό ὁδήγησε νά κρυφτεῖ μέσα στίς μοντέρνες ταινίες μέ «ἱστορικό περιεχόμενο», στό ἐσωτερικό κάθε μιᾶς ταινίας ἀπ' αὐτές, κομματιασμένο στά ἐπί μέρους στοιχεῖα του – τίς διάφορες συγκεκριμένες ἱστορικές ἀναφορές – ἀλλά καί συνάμα ὑπερπολλαπλασιασμένο κι ἀκατανίκητο. Ἐπιμύθιο: στίς ταινίες

13. Ἐδῶ, καί μ' αὐτούς τούς ὅρους, γίνεται δυνατή ἡ δουλειά τῶν ἐξω-φιλμικῶν κωδίκων πού θίξαμε πρίν.

14. Φαίνεται λίγο ὑπερβολικό; Προσπαθεῖστε λοιπόν νά ἀφηγηθεῖται κινηματογραφικά, ἕνα ὁποιοδήποτε «πραγματικό» ἱστορικό ἐπεισόδιο καί θ' ἀντιληφθεῖτε ἀμέσως πῶς οἱ ἀφηγηματικοί κανόνες τοῦ εἴδους θά «παρεμβληθοῦν» γιά νά μετασχηματίσουν τελικά τήν ἀφήγησή σας σέ χολυγουντιανή ἱστορική ταινία!

15. Τά λεγόμενα ἐδῶ γύρω ἀπό τό κλασικό ἱστορικό εἶδος δέν πρέπει νά μᾶς κάνουν νά πιστέψουμε πώς ὁλόκληρος ὁ κλασικός κινηματογράφος ἀντιμετωπίζει ἔτσι τήν ἱστορία. Μιά τέτοια ὁμοιογενής ἀντίληψη αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου εἶναι μακριά ἀπό τίς προθέσεις μας. Ἀντίθετα, ὀφείλουμε νά σημειώσουμε ὅτι ὑπάρχει καί μιά ἄλλη κυριαρχούμενη μορφή ἱστορικότητας, μεταφορικοῦ τύπου, βασισμένη δηλαδή, περισσότερο στή συσχέτιση παρά στή γειτονεία τῶν σημαινόντων, στό χτίσιμο ἑνός ὁμολογημένα φανταστικοῦ κινηματογραφικοῦ μικρόκοσμου σάν μοντέλου τῆς ἱστορίας παρά στήν ψευδαίσθηση τοῦ ἱστορικοῦ ἀποσπάσματος, στήν ὁλοφάνερη παραγωγή μιᾶς μεγάλης παγίδας γιά τό βλέμμα παρά στήν ψεύτικη παρουσία τοῦ ματιοῦ. Τρόπος μέ μεγάλο ἐνδιαφέρον καθώς, ἀγγίζοντας τήν ποίηση, ἀποτελεῖ ἔμμεση ὁμολογία τῆς φύσης καί τῆς λειτουργίας τοῦ κλασικοῦ θεάματος καί ἐμβρυώδη σοχασμό πάνω στίς ἴδιες τίς προϋποθέσεις τῆς «ταινίας ἐποχῆς». Ἐδῶ ἀνήκουν σίγουρα πολλά ἀπό τά ἀριστουργήματα τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου (π.χ. Τό δειλινό τῆς μεγάλης σφαγῆς τοῦ Τζών Φόρντ) πού ἀξίζουν σοβαρῆς ἀντιμετώπισης, στό πλαίσιο τοῦ θέματος «κινηματογράφος / ἱστορία». Σήμερα ὡστόσο στεκόμαστε στήν ἱστορική ταινία «τῆς σειρᾶς», γιατί πιστεύουμε πώς προσφέρεται γιά τήν ἐξέταση τῶν τυπικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς κλασικῆς ἐγγραφῆς τῆς ἱστορίας.

Τό χολλυγουντιανό «ἱστορικό» εἶδος κωδικοποιεῖ τήν παραγωγή θεαμάτων φορτισμένων μέ ἐντυπώσεις «ἱστορικότητας». Ἡ κατανόηση, ἑπομένως, τῆς σχέσης τοῦ εἴδους μέ τήν ἱστορία περνᾶ ἀπό τήν ἀνάλυση τοῦ τρόπου παραγωγῆς τοῦ κλασικοῦ θεάματος καί, πάνω ἀπό ὅλα, τοῦ ἰδιαίτερου μηχανισμοῦ δημιουργίας τῆς «ἱστορικότητάς» του. (Ὁ Ρέξ Χάρισον καί ἡ Λίζ Ταίηλορ στήν *«Κλεοπάτρα»* τοῦ Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς).

αὐτές ἡ ἱστορία δέν ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τή φυλακή τοῦ παραπέμποντος, ὅπου κρατιόταν καί πρίν, ἀντίθετα, τά δεσμά της τώρα ἔγιναν δυσδιάκριτα πίσω ἀπό τό θρυμμάτισμα τοῦ ἱστορικοῦ εἴδους.

2. Πῶς ἀλλιῶς θά μπορέσουμε νά «δείξουμε» τήν ἱστορία στήν ὀθόνη, χωρίς νά ἀπειλήσουμε τίς βάσεις τοῦ παραδοσιακοῦ θεάματος, ἄν ὄχι φέρνοντας στό προσκήνιο καί ὑπερτονίζοντας μέσα στήν ἀφήγηση τά ἴχνη ἐκεῖνα τῆς παρουσίας τῆς ἱστορίας στό ντεκόρ καί τίς λεπτομέρειες; Ἄν μιά τραγιάσκα ἐργατική ἦταν ἄλλοτε ἕνα ἁπλό στολίδι τῆς ἀφήγησης, ἡ τραγιάσκα αὐτή τώρα θά ἐπωμισθεῖ τό βαρύ ρόλο νά μεταμορφώσει τόν ἠθοποιό πού θά τή φορᾶ σέ «γνήσιο» ἐκπρόσωπο τῆς ἐργατικῆς τάξης[20].

Μέ δυό λόγια, οἱ μοντέρνες ἱστορικές ταινίες ἀποτελοῦν στήν οὐσία ἀναπαραγωγές ἑνός χαμένου, λημονησμένου γι' αὐτές ἱστορικοῦ εἴδους[21], πού ἡ ὑστερική ἄρνηση ὁρισμένων ἀπό τά χαρακτηριστικά του ὁδηγεῖ στή διαστροφή τῆς λογικῆς τοῦ πόθου καί τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν βλεμμάτων πού στηρίζουν τήν παραδοσιακή κινηματογραφική ἀπόλαυση, ἐνῶ ἐντείνεται ἡ παραγωγή ἐντυπώσεων ἱστορικότητας, γνησιότητας, κοινωνικῆς πραγματικότητας[22].

Βλέπουμε καθαρά τή *διπλή φύση τῆς ἀπώθησης:* ἀπώθησης ἱστορίας / ἀπώθηση τοῦ κλασικοῦ λόγου πάνω στήν ἱστορία. Ἡ μοντέρνα ἱστο-

16. Ἀξίζει μιά ἀκόμη παρατήρηση: πιστεύουμε πώς ἡ λειτουργία αὐτή ὑπῆρξε ὁ μόνος δυνατός δρόμος γιά τήν καλλιτεχνική καί οἰκονομική ἐπιβίωση τοῦ Χολυγουντιανοῦ Θεάματος, μέσα ἀπό τή διαρκή πορεία ἀνανέωσης – τυποποίησης – ἀνανέωσης τῆς παραπεμπτικῆς ἐγγραφῆς πού τό χαρακτηρίζει.

17. Γιά νά ἐμφανιστοῦν βέβαια ἀργότερα, μετά τήν ἀποτυχία τῆς προσπάθειας τους, καλυμμένες κάτω ἀπό τή νοσταλγία τοῦ ρετρό (βλέπε στή συνέχεια τοῦ κειμένου). Παράδειγμα: ἡ πορεία τοῦ «μοντέρνου» Μπερτολούτσι ἀπό τή Στρατηγική τῆς Ἀράχνης καί τόν Κονφορμίστα στό 1900.

ρική ταινία γίνεται λοιπόν ἐκείνη πού δέν ἔχει ἄλλο τρόπο νά μιλήσει γιά τήν ἱστορία παρά μέσα ἀπό τούς παλαιούς κανόνες τοῦ εἴδους, αὐτούς ἀκριβῶς πού ἀρνεῖται στήν προσπάθειά της νά μείνει «μοντέρνα». Στό νευρωτικό αὐτό ἀδιέξοδο πιστεύουμε πώς ριζώνει ἡ πρόσφατη μόδα «*ρετρό*», ἰδωμένη βέβαια σάν μηχανισμός παραγωγῆς νοημάτων κι ὄχι σάν ὕφος, σάν στύλ (ὅπως ἀντιμετωπίζεται συνήθως). Πάρτε τό *1900* τοῦ Μπερτολούτσι: μιά ταινία «ἐποχῆς» πού ἔχει ἀπαρνηθεῖ τόν ἑαυτό της (γνώρισμα τοῦ μοντερνισμοῦ της), ἐνῶ ἀγωνίζεται νά κρύψει τό ἀδιέξοδό της υἱοθετώντας κάθε λογῆς παμπάλαιες συνταγές (γνώρισμα «ρετρό»). Ἐδῶ, σ' αὐτό τό κρύψιμο, σ' αὐτό τό μπέρδεμα, πέρα ἀπό τήν ὁποιαδήποτε ἰδεολογική κριτική τῶν σημαινομένων τῆς ταινίας, θεμελιώνεται ἡ βαθειά ἀντιδραστική φύση τοῦ «ρετρό». Δέν εἶναι λοιπόν παράξενο πού ὁδηγεῖται, παρά τήν κάποτε ἔκδηλα «ἐπαναστατική» του βιτρίνα, στήν ἰδεολογική ὑπηρεσία τῆς δεξιᾶς, ὡς κι αὐτοῦ ἀκόμη τοῦ φασισμοῦ.

IV. Μάθημα μιᾶς «ἄλλης» ἱστορικότητας

Τώρα πού ἔχουμε μάθει νά ἀναγνωρίζουμε τόν ἀστικό τρόπο ἀναπαράστασης τῆς ἱστορίας καί μαζί νά προφυλαγόμαστε ἀπό τίς κάθε εἴδους μοντερνίζουσες ἀπόπειρες ἀνατροπῆς /σύγχυσης/ ἀνανέωσής του, εἶναι καιρός πιά νά δοῦμε πῶς εἶναι δυνατόν νά ἀρθρωθεῖ ἕνας διαφορετικός κινηματογραφικός λόγος πάνω στήν ἱστορία, πῶς δηλαδή εἶναι δυνατή ἡ παραγωγή μιᾶς «ἄλλης» ἱστορικότητας. Μιᾶς ἱστορικότητας πού δέν θά συγκαλύπτει ἀλλά θά φωτίζει τίς πραγματικές κινητήριες δυνάμεις τῆς ἱστορίας καί τήν πραγματική ἱστορική κίνηση, καί ἑπομένως θά ἔρχεται αὐτόματα νά τεθεῖ στήν ὑπηρεσία τῆς τάξης ἐκείνης πού ἀπειλεῖ τή σημερινή ἀστική κυριαρχία: τῆς ἐργατικῆς.

Δυστυχῶς, στό σημεῖο αὐτό δέν ὑπάρχουν συνταγές, γενικοί κανόνες, πού ἡ ἐφαρμογή τους θά μᾶς ὁδηγοῦσε στό ζητούμενο ἀποτέλεσμα. Ἡ κάθε ταινία εἶναι ὑποχρεωμένη νά ἐπεξεργαστεῖ καί μιά διαφορετική ἐπαναστατική πολιτική ἀπέναντι στό σημαῖνον της, ἔτσι ὥστε νά τό μετασχηματίσει ριζικά, μπλοκάροντας τό μηχανισμό παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἱστορικότητας καί θέτοντας σέ λειτουργία μηχανισμούς νέους, πού θά τή βοηθήσουν νά ἐγγράψει πάνω στό σῶμα της μιά Ἄλλη σχέση μέ τήν ἱστορία. Ἔτσι τά τελευταῖα λίγα χρόνια, μέσα στή γνώριμη σύγχρονη ἔρημο, ὅπου κυριαρχοῦν οἱ ἀστικές καί μικροαστικές εἰκόνες τοῦ κόσμου, δέν λείπουν κι οἱ κάποιες δάσεις μιᾶς τέτοιας, διαφορετικῆς δουλειᾶς. Θυμηθεῖτε τόν Ἀγγελόπουλο καί τήν προσπάθειά του νά «μιλήσει» γιά τήν ἑλληνική ἱστορία μέ τρόπο πού νά ξεπερνᾶ τό κλασικό ἀφηγηματικό μοντέλο (*Μέρες τοῦ '36, Θίασος*). Τό καταφέρνει μέσω μιᾶς σειρᾶς ἐπεμβάσεων στήν ἀφηγηματική λειτουργία, ἀπό ἕναν διαρκή ἐπικαθορισμό τῶν ἀναπαραστάσεων τῶν ταινιῶν του (μιά δεύτερη σκηνή μέσα στήν πρώτη), ἀπό τήν παραγωγή μιᾶς ὁλόκληρης συμβολικῆς τῶν θέσεων καί τῶν κινήσεων, μιᾶς διαλεκτικῆς τοῦ μπρός μέ τό πίσω: τοῦ μυθικοῦ προσκήνιου μέ τό «ἱστορικό» ντεκόρ[23]. Θυμηθῆτε ἀκόμη τήν περίπτωση τῆς *Γῆς τῆς Ἐπαγγελίας* τοῦ Βάιντα, πού εἶδαμε φέτος τό χειμώνα. Ἐκεῖ, μέσω μιᾶς πλούσιας χρήσης τοῦ μπρεχτικοῦ κοινωνικοῦ gestus, ἑνός συνόλου δηλαδή ἀπό ἐξωφιλμικούς κώδικες συμπεριφορᾶς (ἐμφάνιση, μιμική) πού εἰσβάλλουν στήν ἀναπαράσταση, πετυχαίνεται τό συμβολικό σημάδεμα τῶν κοινωνικῶν τάξεων καί τῆς πάλης τους στήν Πολωνία κατά τίς ἀρχές τοῦ αἰώνα, ἀφήνεται νά ἀναδυθεῖ γιά λίγο ἡ ἱστορία. Δέν ὑπάρχουν λοιπόν συνταγές, κι ἄν βγαίνει

18. Ἕνα φαινομενικά μοντέρνο εἶδος, ἡ «πολιτική» ταινία, ἄν τό ἐξετάσουμε ἀπό πιό κοντά, δέ φαίνεται νά ἀποτελεῖ «εἶδος» μέ τήν κλασική ἔννοια: Πιστεύουμε, καί ἴσως βροῦμε ἄλλοτε τήν εὐκαιρία νά τό ἀποδείξουμε, πῶς πρόκειται γιά σύνολα ταινιῶν ὄχι μέ κάποιο ὁμοιόμορφο (πολιτικό) παραπέμπον, ἀλλά μέ ὁμοιόμορφη στάση ἀπέναντι σέ διάφορα παραπέμποντα (φορτίζονται ὅλα μέ «πολιτική» χροιά).

19. Δηλαδή ἡ ἀνάγνωση τῶν ἐπιμέρους ἱστορικῶν ἐξακολουθεῖ νά γίνεται μέ βάση τό παραπέμπον, ὁσοδήποτε «ἐπαναστατικό».

20. Στοιχεῖο καθαρά ὑστερικό, σύμφωνα μέ ὅσα λέγαμε στή σημείωση 12.

21. Ἀπό μιά ἄποψη τό «εἶδος» λειτουργεῖ σάν προσυνειδητό πεδίο σέ σχέση μέ τήν ὁποιαδήποτε «συνείδηση» τοῦ μοντέρνου ἱστορικοῦ κινηματογράφου.

22. Μιά τέτια ἔνταση τῆς μετωνυμικῆς λειτουργίας τῆς ἀστικῆς ἱστορικότητας βρίσκουμε πάντοτε ἐκεῖ πού μᾶς ὑπόσχονται νά μᾶς δείξουν τήν κοινωνική πραγματικότητα σύμφωνα μέ κάποια (δῆθεν) προλεταριακή ἀντίληψη τῆς ἱστορίας, ὅπως π.χ. στίς ταινίες τοῦ Ρόσι.

23. Θά ἦταν πολύ ἐνδιαφέρον νά ἐπιχειρούσαμε κάποτε μιά λεξικογραφική καταμέτρηση αὐτοῦ τοῦ νέου ὁπλοστάσιου τῶν σημαινουσῶν πρακτικῶν πού συντελοῦν στήν ἀνάδυση τοῦ Ἄλλου κινηματογράφου: δουλειά ὁπωσδήποτε δύσκολη, ἀλλά καί μεθοδολογικά ὁλισθηρή, ἀφοῦ ἐπιδιώκει νά «τυποποιήσει» τήν παραδίαση καί τήν ἀνατροπή τῶν παλῆῶν «τύπων». Τό γεγονός πῶς ποτέ δέν ὑπῆρξε κάτι τέτοιο εἶναι, πιστεύουμε, ἀρκετά εὔγλωτο...

Αὐτό πού ἔκρυβε ἡ χολλυγουντιανή ταινία, ὁ μοντερνισμός πού τή διαδέχτηκε ἐπιχειρεῖ νά τό θάψει, κι ὁ ρετρό ἀπόγονός της φιλοδοξεῖ νά χτίσει κι ἕνα μνημεῖο πάνω στόν τάφο. Μνημεῖο ἀποθέωσης τοῦ ντεκόρ, τῆς «ἀτμόσφαιρας», τῶν ἐντυπώσεων ἱστορικότητας καί μαζί λατρείας τοῦ θρώμικου, τοῦ χαμηλοῦ καί τοῦ αἰσχροῦ καί υἱοθέτησης μιᾶς κατά βάθος φασιστικῆς εἰκόνας τῆς ἀγροτιᾶς καί τοῦ προλεταριάτου. (Τό οἰκογενειακό δεῖπνο τοῦ *1900* (μέρος πρῶτο), τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι).

Μιά ἐνδεχόμενη λύση στό ἀδιέξοδο τοῦ «μοντέρνου» κινηματογράφου φαίνεται νά βρίσκεται στή συστηματική ἐπεξεργασία τῶν στοιχείων τοῦ ἱστορικοῦ διάκοσμου (ντύσιμο, ἔκφραση, κινήσεις, κοινωνική συμπεριφορά) μέ τρόπο πού μεταθέτει τό κέντρο τῆς ἀναπαράστασης, ἀποσπώντας το ἀπό τήν ἀγκαλιά τοῦ μύθου καί τήν φυλακή τῆς κλασικῆς σκηνῆς, καί συνάμα σημαδεύοντας τό δρόμο γιά μιά «ἄλλη» σκηνή, αὐτήν τῆς ταξικῆς πάλης, τῆς Ἱστορίας. (*Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας*, τοῦ Ἀντρέι Βάιντα).

τελικά κάτι κοινό σέ ὅλες τίς προσπάθειες, πέρα βέβαια ἀπό τό στόχο τους, αὐτό εἶναι ἡ κοινή τους ἀνάγκη ἀναφορᾶς στή δουλειά τῶν μεγάλων ὑλιστῶν προδρόμων τους: τοῦ Μπρέχτ, τοῦ Βερτώφ, τοῦ Ἀϊζενστάιν[24].

Μέσα στήν ὅλη αὐτή προσπάθεια παραγωγῆς μιᾶς Ἄλλης ἱστορικότητας ὁριακή θέση κατέχει ἡ δουλειά τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ, πού εἴχαμε τήν τύχη νά δοῦμε συγκεντρωμένη τήν ἄνοιξη στήν Ἀθήνα (Ἑβδομάδα προβολῶν ὀργανωμένη ἀπό τόν Σ.Κ. '77). Στή δουλειά αὐτή, καί εἰδικά στά ὑποδειγματικά *Μαθήματα Ἱστορίας* (ἀλλά καί στήν *Εἰσαγωγή*, τό *Φορτίνι/Σκυλιά*), παρακολουθοῦμε τήν ἐπεξεργασία μιᾶς πολύ ἀποτελεσματικῆς ἐπαναστατικῆς *πρακτικῆς*, πού ἀναλαμβάνει νά δράσει πάνω στήν κλασική ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας πετυχαίνοντας τά ἑξῆς ἀποτελέσματα:

1. ὁ κλασικός λόγος προσβάλλεται στά πιό εὐαίσθητά του σημεῖα: τά σημεῖα σύμπλεξής του, πού στηρίζουν τήν παραδοσιακή του ἑνότητα καί τοῦ ἐπιτρέπουν νά γλιστρᾶ πάνω στήν ἐπιφάνεια τῶν κειμένων του χάρη σ' ἕνα καλομονταρισμένο μετωνυμικό παιχνίδι βλεμμάτων καί πόθων.

2. ἡ ἀπο-σύμπλεξη αὐτή, ἡ ἀπο-συναρμολόγηση τοῦ παραδοσιακοῦ θεάματος - ἀφηγήματος παραλύει τό μηχανισμό παραγωγῆς ἐντυπώσεων πραγματικότητας, ἱστορικότητας, κ.λπ.[25] καί, παράλληλα, ἀνοίγει στήν καρδιά μιᾶς ἄλλοτε πανίσχυρης ὑλοποιητικῆς λειτουργίας πολυάριθμα χάσματα.

3. αὐτά τά σημεῖα προσβολῆς γίνονται κέντρα διάχυσης μιᾶς ὑλικῆς ἑτερογένειας, πού αὐλακώνει μέσα στό χῶρο καί τό χρόνο τό σῶμα τῆς ταινίας καί κάνει, ἐπιτέλους, δυνατή τήν ἐγγραφή πάνω στό σῶμα αὐτό μιᾶς σχέσης μέ τήν ἱστορία πού νά μήν ἐλέγχεται ἀπό τήν ἀστική ἰδεολογία.

Ἄν τήν δοῦμε ἀπό πιό κοντά, ἡ πρακτική αὐτή τῶν Στράουμπ/Ὑγιέ εἶναι *πρακτική σχισίματος*, ἀπόσχισης, ἀποκόλλησης ἑνός Ἄλλου κινηματογράφου μέσα ἀπό τά σπλάγχνα τοῦ Ἴδιου[26], καί βασανιστικῆς παραμονῆς τοῦ Ἄλλου δίπλα στό Ἴδιο, σέ μιά πιστή ἐφαρμογή τῆς ἀρχῆς τῆς λενινιστικῆς διαλεκτικῆς, ὅπου τό Ἕνα σχίζεται σέ Δύο, Δύο, πού δέν εἶναι πιά δυνατό νά ἀναχθοῦν σ' αὐτό τό Ἕνα.

Ἡ πρακτική αὐτή τοῦ σχισίματος προσβάλλει πρῶτα - πρῶτα *τό βλέμμα* πού ἀπαιτεῖται γιά τήν ἀνάγνωση τῆς ταινίας. Ἄς πάρουμε τά «περίεργα» αὐτά κομμάτια τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*: τίς περιπλανήσεις μέ τό αὐτοκίνητο στή Ρώμη. Ἐμεῖς, ὁ παραδοσιακός θεατής, βρισκόμαστε καθισμένοι στό πίσω κάθισμα κι ὁ ἀντιπρόσωπός μας στήν ταινία, ὁ «ἥρωας», τό «δρῶν πρόσωπο», μᾶς ὁδηγεῖ χωρίς ποτέ νά βλέπουμε τό πρόσωπό του. Μά οὔτε καί τή Ρώμη μποροῦμε νά δοῦμε ἄνετα καί νά τήν ἀπολαύσουμε, καθώς τό μόνο, κάπως ἀνοιχτό πέρασμα γιά τό βλέμμα μας βρίσκεται στήν ἄβολη θέση τῆς σκεπῆς τοῦ αὐτοκινήτου. Τήν ἴδια στιγμή, κατευθείαν μπροστά μας, στό κέντρο τῆς εἰκόνας, στόν γεωμετρικό πόλο ἕλξης τῶν βλεμμάτων μας, συναντᾶμε ἕναν καθρέφτη, τό καθρεφτάκι τοῦ αὐτοκινήτου, καί μέσα σ' αὐτόν βυθιζόμαστε σέ δυό μάτια πού, δίχως πρόσωπο, χαράζουν τή διαδρομή μας. Δύο λοιπόν δυνατά βλέμματα ἐδῶ: τό ἕνα πρός τήν ἐκτός πεδίου ἱστορική σκηνή, τίς ρωμαϊκές συνοικίες, ἄβολο καί μή - ἀπολαυστικό γιά τόν παραδοσιακό θεατή, τό ἄλλο πρός τό φανταστικό βάθος τοῦ καθρέφτη, πρός τήν ταύτιση τῆς ματιᾶς πού βλέπει μέ μιάν ἄλλη πού βλέπεται, ξεγυμνωμένη ἀπό κάθε στολίδι ἀφαίρεση τοῦ ναρκισσιστικοῦ μηχανισμοῦ τῆς κλασικῆς ἀπόλαυσης τοῦ θεάματος. Δύο λοιπόν βλέμματα, ἤ μᾶλλον κανένα: *ἀγκύλωση τοῦ ματιοῦ*, ἄρνησή του νά δεῖ ὅ,τιδήποτε, καί ἀδημονία... Τό

24. Στό σοβιετικό μοντέλο τῆς «κλασικῆς» περιόδου ὑπάρχει ἤδη ἐγγεγραμμένη μιά ἄλλη σχέση μέ τήν ἱστορία, κάτι πού ἀναμφισβήτητα σχετίζεται μέ τίς ἱστορικές συνθῆκες γέννησης τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ (προλεταριακή ἐπανάσταση, περίοδος οἰκοδόμησης σοσιαλισμοῦ). Θά ἦταν χρήσιμο νά ἀναλυθεῖ αὐτή ἡ διαφορετική σοβιετική ἀπάντηση στό πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης τῆς ἱστορίας, σέ σχέση μέ τίς λύσεις πού δόθηκαν, ἀντίστοιχα, μέσα στό κλασικό μοντέλο καθώς καί μέ ἐκείνην τοῦ σύγχρονου σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

25. Αὐτή ἡ παράλυση τοῦ κυρίαρχου μέχρι σήμερα μηχανισμοῦ (ψευδο)ἀνάγνωσης τῆς κινηματογραφικῆς δουλειάς ἀντανακλᾶται, πιστεύουμε, στήν ἀμηχανία τοῦ ἐθισμένου θεατή, ἀλλά καί στήν ὑστερική ἀπάρνηση ἀπό τήν κυρίαρχη κριτική τῆς «Ἑβδομάδας Στράουμπ / Ὑγιέ».

26. Αὐτή ἡ εἰκόνα τοῦ σχισίματος δέ λείπει ἀπό καμιά σχεδόν ἀνάγνωση τῆς δουλειάς τῶν Στράουμπ / Ὑγιέ. Βλέπε γιά παράδειγμα τήν παρουσιά αὐτοῦ τοῦ «ἔξ» στήν παραδειγματική σειρά «ἔξοχία ἐξοστρακισμός, ἐξέγερση, ἐξάρθρωση», στήν ἀνάγνωση τοῦ Νίκου Σαββάτη, κι ἀκόμη τό «χωρισμό στά δύο τῆς ἀφήγησης», πού διαπιστώνει ὁ Λουΐ Σεγκέν στό κείμενό του Ἡ ἱστορία, ἡ οἰκογένεια, τό μυθιστόρημα (Σ.Κ. '77 τ. 12).

Αὐτή ἡ «ἄλλη» σκηνή, ὅπου ἡ ἱστορία δέν θά εἶναι πιά ζήτημα ἐντυπώσεων ἱστορικότητας, εἶναι δυνατό – χάρη σέ μιά ἐπίπονη, ἀντιφατική καί διαρκῶς αὐτοαναιρούμενη πρακτική – νά καταδηλωθεῖ *μέσα* καί *δίπλα* στήν κλασική σκηνή. Αὐτό τό *σχίσιμο σέ δύο* τῆς ἀναπαράστασης ὁδηγεῖ τό θεατή, ἀντί νά ἀπολαμβάνει μιά κάποια «ἱστορική» στιγμή, νά διαβάζει τήν ἱστορία μέσα στήν ταινία καί μέσα ἀπό τή σωστή ἀνάγνωση τῆς σχέσης τῆς ταινίας μέ τήν ἱστορία. (*Μέρες τοῦ '36*, τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου).

Ἡ πολύ στενή σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν κινηματογραφική ἀναπαράσταση τῆς ἱστορίας, στό μοντέλο παραγωγῆς τοῦ θεάματος πού ἀκολουθεῖται, καί στήν ἰδεολογία πού δίνει κίνηση στό θέαμα κι ἀντλεῖ τά ὠφέλη της ἀπό αὐτό, ἀποδεικνύεται ἀμέσως ἀπό μιά πρόχειρη ἐξέταση τῆς σοβιετικῆς ἱστορικῆς ταινίας. Ἐκεῖ, ἡ ἀνάδυση μιᾶς ἀνέκαθεν κυριαρχούμενης ἰδεολογίας κι ἑνός καινούριου κινηματογράφου, ζωντανῆς σύγκρουσης τοῦ ὑλισμοῦ μέ τόν ἰδεαλισμό, στηρίζουν μιά καινούρια ἔννοια τῆς «ἱστορικότητας» (πού ἡ ἰδιαιτερότητά της, δίχως συνέχεια καθώς φαίνεται, μένει ν' ἀναλυθεῖ). – Ἀπ' τόν *Ὀκτώβρη*, τοῦ Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν: πυροβολισμοί καί πανικός στό Πέτρογκραντ, τόν Ἰούλη τοῦ 1917.

αὐτοκίνητο μετασχηματίζεται σέ μιά συμβολική παγίδα θανάτου γιά τό βλέμμα τοῦ παραδοσιακοῦ θεατῆ, σ' ἕνα κινούμενο φέρετρο πού περιφέρει τελετουργικά μέσα στό λαβύρινθο τῶν ἱστορικῶν σημαινόντων (ἀρχιτεκτονική τῶν παλιῶν κτιρίων, ἐργατικές, μικροαστικές καί μεγαλοαστικές συνοικίες) ἕνα μάτι πού προτιμᾶ νά τυφλωθεῖ παρά νά σχιστεῖ στά δύο.

Ἡ πρακτική αὐτή τοῦ σχισίματος τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ ὁλοκληρώνεται στίς «συνεντεύξεις» τοῦ νεαροῦ μέ τούς Ρωμαίους: εἶναι ἀδύνατο νά ὑπάρξει στό πλαίσιο τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου ἕνα μάτι γιά νά «δεῖ» αὐτά τά πλάνα. Ὅμοια ὅπως πρίν, ἡ κίνηση τῆς μηχανῆς κι ἡ σύνθεση τοῦ πλάνου ἀναγκάζουν τό βλέμμα νά σχιστεῖ στά δύο: τό ἕνα νά μείνει ταυτισμένο μέ τόν συμπλέκτη τῆς ταινίας, πού παίρνει τίς συνεντεύξεις, καί τό ἄλλο ν' ἀρχίσει σιγά - σιγά νά διαβάζει τή ρωμαϊκή ἱστορία μέ βάση τόν μπρεχτικό λόγο πού ἐκφέρουν οἱ ρωμαῖοι[27].

Στίς «συνεντεύξεις» αὐτές ἀκριβῶς *τό σχίσιμο ἐπεκτείνεται στό ὑποκείμενο τοῦ λόγου* μέσα στήν ταινία. Ὅπως δέν εἶναι δυνατό νά ὑπάρξει ἕνα ὑποκείμενο-μονάχα πού στήν ἐρώτηση «*ποιός βλέπει;*» ν' ἀπαντήσει «*ἐγώ*», ἔτσι δέν εἶναι πιά δυνατό ν' ἀπαντηθεῖ ἀπό ἕνα ὑποκείμενο κι ἡ ἐρώτηση «*ποιός μιλάει;*» Ἡ ἑνότητα αὐτή καταστρέφεται ἤδη ἀπό τό σωματικό ἐπίπεδο, μέ τήν εἰσβολή τῶν ἀπωθημένων ἀπό τήν κλασική ἐκφορά τοῦ λόγου στοιχείων: τοῦ κόπου, τῆς δυσκολίας, τῆς προσφορᾶς, τοῦ σφάλματος. Ἀλλά καί στό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης καί τοῦ διατυπωμένου (énonciation - énoncé) τό παιχνίδι τῶν ὑποκειμένων τοῦ λόγου: Στράουμπ/Ὑγιέ – Μπρέχτ – Ρωμαῖος 1 – Ρωμαῖος 2 – Ρωμαῖος 3 – σιωπές καί ἀπαγγελία ἑνός σχολικοῦ μαθήματος ἱστορίας ἀπό τό νεαρό, δέν εἶναι πιά δυνατό νά ἀναχθεῖ στήν κλασική ἑνότητα τοῦ Ὑποκειμένου τοῦ κειμένου τοῦ Λόγου Του. Τό ὅτι μέσα ἀπό αὐτήν τήν πολλαπλότητα τῶν ὑποκειμένων καί τῶν λόγων ἀφήνεται νά ἀναδυθεῖ ἡ ριζική ἀντίθεση τῶν *δύο δυνατῶν σήμερα, λόγων πάνω στήν ἱστορία*, τοῦ κυρίαρχου τῆς ἀστικῆς τάξης (Σχολική Ἱστορία) ἐκείνου πού ἐπιδιώκει νά τόν ἀνατρέψει, (Μπρέχτ/Μάρξ), εἶναι κάτι πού ξεπηδᾶ αὐθόρμητα μέσα ἀπό τό σχίσιμο τοῦ κλασικοῦ λόγου.

Αὐτό ἀκριβῶς τό σχίσιμο τοῦ ὑποκειμένου τῶν λόγων καί τῶν βλεμμάτων τῆς ταινίας, τοῦ κύριου δηλαδή συμπλέκτη (embrayeur) τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου, εἶναι πού μπλοκάρει τό μετωνυμικό ξεδίπλωμα τῆς ἀναπαράστασης καί τήν παραγωγή τῶν ἐντυπώσεων πού τήν συνοδεύουν συνήθως. Ἀπό πού ἁπλώνεται τώρα εἶναι τό ἴδιο τό χάσμα: μποροῦμε ἔτσι νά ξαναεξετάσουμε τά μεγάλα τράβελινγκ μέσα στή Ρώμη καί νά παρακολουθήσουμε πῶς (ἀναδρομικά, ἀφοῦ ἔχει ἤδη ἀπο-συναρμολογηθεῖ ὁ κλασικός λόγος) χτίζουν μέ ἀλλεπάλληλες ἑτερογενεῖς «φέτες», ἕναν ἄλλο χῶρο κι ἕναν Ἄλλο χρόνο. Ἕνα πολυεπίπεδο σύμπαν σημαινόντων ἁπλώνεται μπροστά μας, ὅπου ξετυλίγεται ἕνα λεπτοϋφασμένο παιχνίδι τῶν ὑποκειμένων μέ τά ἀντικείμενα καί τά κατηγορήματά τους: τοῦ ἐδῶ μέ τό ἐκεῖ, τοῦ πάνω μέ τό κάτω, τοῦ μπρός μέ τό πίσω, τοῦ μέσα μέ τό ἔξω, τοῦ «ἄδειου» μέ τό «γεμάτο» (ἀπό ἄποψη νοήματος). Ἡ Ἄλλη ἱστορικότητα τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας* στηρίζεται ἀκριβῶς σ' αὐτό τό κομμάτιασμα τοῦ χώρου καθώς καί στό σχίσιμο στά δύο τοῦ παντοδύναμου (ἱστορικοῦ) ἐνεστῶτα τῆς (μετωνυμικῆς) παρουσίας: προκύπτει ἕνα παρελθόν (ἡ ἀρχαία Ρώμη κι οἱ ταξικοί της ἀγῶνες) κι ἕνα μέλλον (ἡ μελλοντική ἱστορική σκηνή, ἔτσι ὅπως καταδηλώνεται γιά μιά στιγμή ἀπό τή σφύζουσα ἀπό ζωντάνια «φύση» τοῦ χείμαρρου δίπλα στό νερόμυλο – στή συζήτηση μέ τόν ἀγρότη - στρατιώτη).

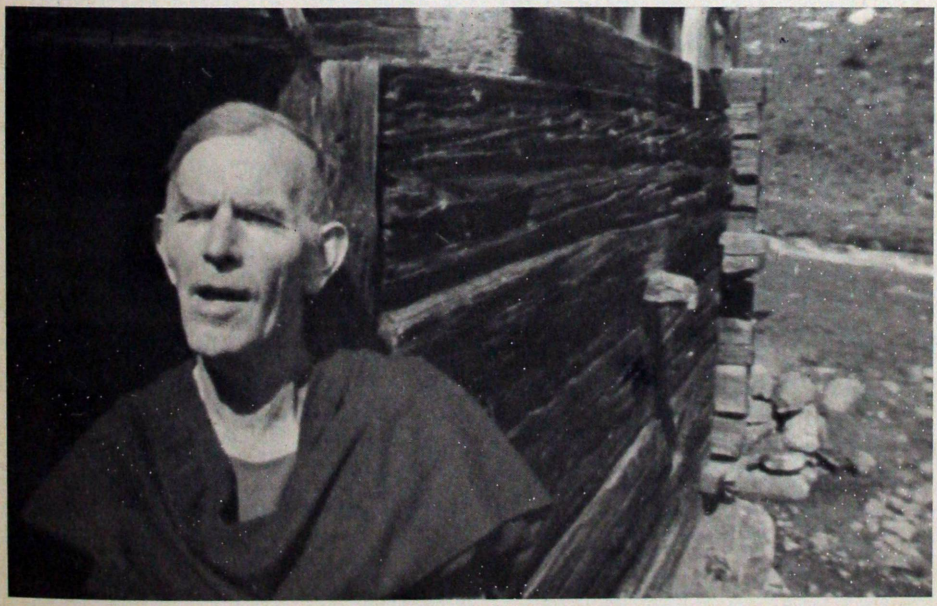
Ἄλλη ἱστορικότητα λοιπόν, Ἄλλος κινηματογράφος, Ἄλλη σχέση μέ τήν ἱστορία: νά τά πρῶτα καί βασικά μας εὑρήματα ἀπό ἕνα *Μάθημα Ἱστορίας* (καί Κινηματογράφου) μέ τούς Στράουμπ/Ὑγιέ πού εἴχαμε τήν τύχη νά παρακολουθήσουμε.

Μανόλης Κούκιος

27. Σημειώνουμε ἐδῶ, ἐντελῶς πρόχειρα, τή χρήση τοῦ πάγκου καί τοῦ τραπεζιοῦ, σέ συνδυασμό μέ τό ντύσιμο τῶν προσώπων, γιά τό στήσιμο ἑνός περίπλοκου παιχνιδιοῦ βλεμμάτων, θέσεων καί λόγων. Ἄς σταθοῦμε καί γιά μιά στιγμή σ' αὐτό τό περίφημο ποτήρι κόκκινο κρασί πού βρίσκεται στό τραπέζι ἀνάμεσα στόν νεαρό καί τόν ρωμαῖο τραπεζίτη: πέρα ἀπό τό νά δηλώνει τήν ἀποκατάσταση μιᾶς σχέσης ἀνάμεσα στούς δύο, ἀποτελεῖ (σάν εἴσβολή ἑνός χρώματος πού λείπει) τό ἴχνος τοῦ σχισίματος τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ καί σημαδεύει (σάν παρουσία τοῦ αἵματος στήν ἀναπαραστατική σκηνή) τήν ὕπαρξη μιᾶς πληγῆς πάνω στό σῶμα τοῦ κλασικοῦ κειμένου.

Ὑπάρχουν περιπτώσεις δουλειᾶς πού, ἐνῶ ἐγγράφονται στό πλαίσιο τοῦ κλασικοῦ εἴδους, τήν ἴδια στιγμή παίζουν μέ τρόπο ἀνεπίτρεπτο μέ τά κωδικοποιημένα στοιχεῖα καί τούς μηχανισμούς τους. Καί ἀπό τή στιγμή πού διαταράσσεται ἡ κλασική ἰσορροπία ἀνάμεσα στή μάσκα καί τό πρόσωπο, τό κοστούμι καί τό σῶμα, τό περιττό στολίδι τοῦ ντεκόρ καί τό δομικό συστατικό τῆς ἀφήγησης, ἡ λεία ἐπιφάνεια τῆς «ἱστορικότητας» σημαδεύεται μ' ἕνα ρήγμα... (Ὁ *Λουδοβίκος 14ος*, τοῦ Ρ. Ροσσελίνι)

Ἡ ὑλιστική καί διαλεκτική στραουμπική *πρακτική τοῦ «σχισίματος»*, ὅπως ἀποδεικνύεται, ἐπεκτείνεται σέ ὅλα τά ἐπίπεδα ὀργάνωσης τῆς σημαίνουσας ὕλης τῆς ταινίας: εἰκόνες φύσης / εἰκόνες πολιτισμοῦ, ἐρωτήματα / ἀπαντήσεις, ἀφηγητής / ἀφήγηση, μύθος / ἱστορία, ντύσιμο / σῶμα, γλῶσσα / διάλεκτος, παρόν / παρελθόν, ἐδῶ / ἐκεῖ. Ἀποτελεῖ λοιπόν μιά ἰδιαίτερη, ὁριακή στιγμή στήν ὅλη προσπάθεια τῆς σημερινῆς πρωτοπορείας γιά μιά ἀναθεώρηση τῆς σχέσης κινηματογράφου / ἱστορίας (*Μαθήματα ἱστορίας*, τῶν Ζ.Μ. Στράουμπ – Ντανιέλ Ὑγιέ).



Καί ἕνα γράμμα...

Μέ τήν πρώτη ματιά παρατηροῦμε ὅτι τό γράμμα τοῦ κ. Σφυρῆ εἶναι κομμένο στά δύο. Στό πρῶτο μέρος προσπαθεῖ νά «ἀρθρώσει» μιά κριτική σέ χλιαρό πάντως τόνο, μιά κριτική πού μέσα της μέ δυσκολία διακρίνουμε ὁρισμένες θέσεις. Τό μέρος αὐτό ἀκολουθεῖται καί κλείνει μιά ὑβριστική παράγραφος πού δίνει καί τό μέτρο τῆς προχειρότητάς καί τῆς φτώχειας τοῦ πρώτου. Οἱ ὅρισιές τοῦ τέλους δέ μᾶς ἀφοροῦν (εἶναι πρόβλημα σύνταξης). Πιστεύουμε ὅμως γι᾽αὐτές, ὅτι ἔχουνε σχετικό ἐνδιαφέρον μόνο γιά τόν ἴδιο, σημεῖο τό ὁποῖο θά ἐννοήσει στό τέλος τοῦ γράμματός μας.

Μιλήσαμε προηγουμένως γιά προχειρότητα καί φτώχεια. Πιστεύουμε ὅτι ὁ ἴδιος συνειδητοποίησε τήν ἀποτυχία του καταφεύγοντας στό εἶδος ἐκεῖνο τῆς «κριτικῆς» πού εἶναι τό ὁρίσιμο (εἴσαστε φασίστες). Καί τό ὅτι ἡ παρέμβασή του ἔχει, τουλάχιστον, ἀποτύχει, εἶναι ἕνα γεγονός φανερό. Αὐτή ὅμως ἡ ἀποτυχία θά γίνει γιά μᾶς ἐδῶ ἀφετηρία μερικῶν σκέψεων γιά τήν ἑρμηνεία καί τό ξεπέρασμά της.

Ἡ γνώμη μας εἶναι ὅτι ἔκανε ἁπλούστατα (!) τήν ἐπικριτική του παρέμβαση ἐνάντια στό περιοδικό ἀντικείμενο τοῦ γράμματός του, ἀντί τό ἴδιο του τό γράμμα νά τό κάνει «ἀντικείμενο πάλης, κριτικῆς, μετασχηματισμοῦ» (Μπονιτσέρ). Ἐάν δηλαδή αὐτό τό τελευταῖο ἔκανε μέ συνέπεια, δηλαδή ἐάν τίς ἴδιες του τίς ἰδέες τίς ὑπέβαλλε μέσα στό γράμμα του σέ συνεχή ἐπεξεργασία καί κριτική, πιστεύουμε ὅτι τότε μόνο θά ἔδινε λαβή γιά συζήτηση.

Μιλήσαμε γιά ἐπεξεργασία ἰδεῶν. Θά μᾶς ρωτήσει τί ἐννοοῦμε. Καί θά τοῦ δόσουμε ἕνα παράδειγμα: γράφει, ποιό εἶναι τό ἐνδιαφέρον σκηνοθετῶν πού δέν πάιζονται στήν Ἑλλάδα, ἀντί, σωστότερα, ὁ ἴδιος νά ἀναρωτηθεῖ (κριτικά) γιατί αὐτοί οἱ σκηνοθέτες δέν παίζονται στήν Ἑλλάδα. Ἐρώτηση πού τελικά εἶναι πολιτική καί πού, ἄν καί λογική, ἀπωθεῖται ἀπό τόν κ. Σφυρῆ μέ συνέπεια νά ἀδυνατεῖ νά καταλάβει πρός τί ἡ παρουσίαση τῆς κινηματογραφικῆς τους πραχτικῆς ἀπό τό περιοδικό. Ἔτσι μέ τόν τρόπο πού προτείνουμε, θά μποροῦσε ἡ παρέμβασή του νά εἶχε ἀξιόλογα ἀποτελέσματα πρῶτα ἀπ᾽ ὅλα γιά τόν ἴδιον, ἀλλά καί γιά τούς ἀναγνῶστες. Μέ τήν ἀπόφασή του, ὅμως, νά γράψει κάτι, μπῆκαν μπροστά του ἄθελά του προβλήματα τῆς ὑλιστικῆς ἐπεξεργασίας τοῦ κριτικοῦ κειμένου. Προβλήματα καυτά καί ὑπαρκτά πού ἐκεῖνος δέν τά πονηρεύτηκε. Προβλήματα πού μᾶλλον ψιλά γράμματα εἶναι γιά τόν κ. Σφυρῆ.

Ἐμεῖς τελειώνοντας τοῦ προτείνουμε νά διαβάσει τήν ἐξαιρετική (κατά τή γνώμη μας) κριτική τῆς *Οἰκογενειακῆς Συνομωσίας* στό τ. 12. Καλοπροαίρετα ἐλπίζουμε ὅτι τουλάχιστον θά τοῦ γεννήσει τήν περιέργεια νά μάθει κάτι ἀπό μιά νέα ἐπιστήμη: τήν ψυχανάλυση τοῦ Φρόυντ. Ἡ ἐπαφή του μέ αὐτήν (καί τόν ὑλισμό) θά τόν βοηθήσει νά ἐννοήσει πόσο ἔχει προχωρήσει ἡ κινηματογραφική κριτική στόν καιρό μας. Θά τοῦ μάθει ἐπίσης καί κάτι γιά τόν ἑαυτό του σέ συνάρτηση μέ τό ὑβριστικό του γράμμα. Λίγη αὐτογνωσία δέ ὀλάπτει. Τό ἐπίπεδο τῆς ἐπιστολῆς του τήν ἐπιβάλλει.

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ
Κώστας ΠΟΛΥΚΡΕΤΗΣ
φοιτητές ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗΣ ΘΕΣ/ΚΗΣ
Σκεπαστοῦ 10, 40 Ἐκκλησιές

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

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 350 δρχ. ἐξωτ. 20 δολ.
Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78» Ὑπατίας 5, τ.τ 118.

Τηλεφωνεῖστε στό νούμερο 32.24.131 καί θά ἔχετε τό τεῦχος σπίτι σας.

ΦΙΛΟΙ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΜΗ ΧΑΣΕΤΕ ΑΥΤΕΣ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ!

ΕΠΑΡΧΙΑ ΧΑΡΛΑΝ Η.Π.Α.
* HARLAN COUNTY U.S.A. *
Βραβεῖον ΟΣΚΑΡ ΚΑΛΛΙΤΕΡΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ 1977

ΠΑΤΕΡΑΣ ΑΦΕΝΤΗΣ * PADRE PADRONE *
Τῶν Ἀδελφῶν TABIANI * Α! ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ 1977

ΡΑΣΟΜΟΝ * RASHOMON *
Τοῦ ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

ΤΟ ΠΕΤΡΙΝΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ
Τό ἀξέχαστο Ρωσσικό Ἀριστούργημα

Ο ΓΑΜΟΣ
* THE WEDDING *
Τοῦ ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

Ἡ βραβευμένη Πολωνική ταινία
ΝΥΧΤΕΣ ΚΑΙ ΜΕΡΕΣ
* NIGHTS AND DAYS *
Α! Βραβεῖον φεστιβάλ Βερολίνου
Τοῦ ΓΕΡΤΖΥ ΑΝΤΚΣΑΚ

ΕΝΑΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣΦΙΛΟΣ
Τοῦ ΒΙΜ ΒΙΝΤΕΡΣ * Α! ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 1977

ΑΝΑΤΑΣΗ
* THE ASCENT *
Τῆς ΛΑΡΙΣΣΑ ΤΣΕΠΙΤΚΟ
Α! ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΟΣΧΑΣ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΑΓΑΠΗΣ
* LA DANTELLIERE *
Τοῦ ΚΛΩΤ ΓΚΟΡΕΤΑ

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΤΗΣ
* UNE FEMME A SA FENETRE *
Τοῦ ΠΙΕΡ ΓΚΡΑΝΙΕ ΝΤΕΦΕΡ • Μέ τήν ΡΟΜΥΣΝΑΪΝΤΕΡ

dialectiques

Revue trimestrielle

No 21: ANTHROPOLOGIE TOUS TERRAINS

L' idéologie, supplement au voyage?
par M. Abeles, J. Copans, M. Godelier, M. Augé, M. Izard.

Ici c' est comme ailleurs
par G. Althage/M. Abeles, H. Giordan

Les femmes, les esclaves, les cadets et les autres: le partage des classes
par P. Bonte, P-P, Rey, E. Terray, Cl. Meillassoux

La revue **dialectiques** offre par ailleurs des conditions intéressantes d'abonnement:
1 an .....4 Numéros 80F
2 ans .....8 Numéros 140F

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

ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Κινηματογράφος Τέχνης

Καί φέτος...

– Σπάνιες κλασικές ταινίες
– Καινούριοι δημιουργοί
– Ἀφιερώματα σέ σκηνοθέτες καί ἐθνικούς κινηματογράφους

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

STUDIO

Robert Kramer
ICE

Vassili Choukchine
ΚΟΚΚΙΝΗ ΣΗΜΥΔΑ

Gleb Panfilov
ΖΗΤΩ ΤΟ ΛΟΓΟ

Carlos Saura
Η ΑΝΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΛΥΚΟΙ

Victor Erice
ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΜΕΛΙΣΙΟΥ

Marta Meszaros
ΤΑΞΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Istvan Dardaï
ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

Zsolt Kezdi — Kovacs
ΟΤΑΝ ΓΥΡΙΣΕΙ Ο ΖΟΖΕΦ

Judith Elek
ΜΙΑ ΑΠΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Yussef Chahine
Η ΓΗ

Satyajit Ray
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Kristof Zanussi
ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ

Rainer Werner Fassbinder
Ο ΦΟΒΟΣ ΤΡΩΕΙ ΤΑ ΣΩΘΙΚΑ

Werner Herzog
ΑΓΚΙΡΕ, Η ΜΑΣΤΙΓΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

Bernardo Bertolucci
ΑΡΓΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ

Pier-Paolo Pasolini
ACCATTONE

Federico Fellini
ΟΙ ΒΙΤΕΛΟΝΙ

ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ

*ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 * ΤΗΛ. 36.20.957*

Μεγάλες παραγωγές
Ἐκλεκτές ταινίες
Τρανταχτά «Ὀνόματα»

ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΝΕΙΛΟ
MURDER ON THE NILE
τῆς ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΧΥΝΗΓΟΣ
THE DEEP HUNTER
ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ*

ΑΓΡΙΑ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ
CONVOY
τοῦ ΣΑΜ ΠΕΚΙΝΠΑ
ΑΛΙ ΜΑΚ ΓΚΡΩ*ΚΡΙΣ ΚΡΙΣΤΟΦΕΡΣΟΝ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ
DONNA DELLA DOMENICA
τοῦ ΛΟΥΪΤΖΙ ΚΟΜΕΝΤΣΙΝΙ
ΜΑΡ. ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΙ*ΖΑΚΛΙΝ ΜΠΙΣΕ

ΤΡΕΛΛΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ ΑΠΙΘΑΝΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ
NICKELODEON
τοῦ ΠΗΤΕΡ ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ
ΡΑΪΑΝ Ο' ΝΗΛ*ΜΠΑΡΤ ΡΕΫΝΟΛΝΤΣ

Ο ΑΣΗΜΕΝΙΟΣ ΚΟΝΔΟΡΑΣ
THE SILVER BEAR
ΜΑΪΚΛ ΚΑΙΗΝ*ΣΥΜΠΙΛ ΣΕΠΕΡΝΤ

ΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ
THE MEDOUSA TOUCH
ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ*ΛΙΝΟ ΒΕΝΤΟΥΡΑ

ΚΥΝΗΓΗΜΕΝΟ ΑΓΡΙΜΙ ΤΗΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥ
THE DRIVER
ΡΑΪΑΝ Ο' ΝΗΛ*ΙΖΑΜΠΕΛ ΑΝΤΖΑΝΙ

ΑΚΡΩΤΗΡΙΟ ΚΕΝΝΕΝΤΥ ΩΡΑ ΜΗΔΕΝ
CAPRICORN ONE
ΕΛΛΙΟΤ ΓΚΟΥΛΝΤ*ΤΕΛΛΥ ΣΑΒΑΛΑΣ

ΩΡΑΙΟΣ... ΣΚΛΗΡΟΣ ΚΙ' ΑΝΗΘΙΚΟΣ
MORT D' UN POURRI
ΑΛΑΙΝ ΝΤΕΛΟΝ*ΟΡΝΕΛΛΑ ΜΟΥΤΙ

ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ ΕΝΟΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ
DEATH RITE
τοῦ ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ
ΦΡΑΝΚΟ ΝΕΡΟ*ΣΤΕΦ. ΣΑΝΤΡΕΛΛΙ

* ΟΛΕΣ *
ΕΓΧΡΩΜΕΣ

ΑΡΕΛΙΕ "95"

cahiers du CINEMA

No 281: *Programmation du regard*
Pour une nouvelle approche de l' enseignement de la technique du cinéma.
1. L' image, par Claude Baiblé

A propos de cet «Obscur objet du désir»
J.-P. Oudart: Un homme, une femme et quelques bêtes

Critiques
Pascal Bonitzer: Le secret du placard *(Les enfants du placard)*
Pascal Kané: Nouvelles de l' anti-rétro *(Une journée particulière)*
Serge Toubiana: Social-dépression *(Dernière sortie avant Roissy)*
J.-P. Oudart: Le routier et le routard *(Dernière sortie avant Roissy)*
J.-C. Biette: Revoir *Wichita*

Lettre aux «Cahiers» sur la question juive au cinéma, par L. Bloch.

No 282: *Programmation du regard*
Pour une nouvelle approche de l' enseignement de la technique du cinéma.
1. L' image (suite), par Cl. Baiblé

Le cinéma Italien en question
Pascal Kané: Les fils ne valent par les pères
Danièle Dubroux: Lait caillé *(Padre padrone)*

Critiques
Jean Narboni: Traquenards *(L' ami américain)*
J.-C. Biette: Imaginez deux enfants *(Gloria)*
Serge Daney: Le cinéphile à la voix forte *(Annie Hall)*
Serge Toubiana: Bernard, Pierre, Anne et les autres *(Des enfants gâtés)*

Cinéma Français (3)
Entretien avec Paul VECCHIALI
Serge Le Peron: La Bête humaine *(La machine)*
Petit Journal, Festivals

NOM ..... Prénom .....

ADRESSE ..... Code Postal .....

POUR 12 NUMEROS:
FRANCE: 118F ETRANGER: 128F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires: FRANCE: 104F, ETRANGER: 112F

POUR 24 NUMEROS:
FRANCE: 230F ETRANGER: 250F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires: FRANCE: 200F, ETRANGER: 220F

BULLETIN D' ABONNEMENT
A nous retourner
9, passage de la Boule-Blanche
Paris 75012

ΗΑΥΓΗ
κάθε πρωΐ
•ζωντανή ἐνημέρωση
•ἀδέσμευτη ἔρευνα •ἐλεύθερη κριτική

ΗΑΥΓΗ
κάθε Κυριακή
16 σελίδες
•με πλούσιο περιεχόμενο
•μέ νέο ἐπιτελεῖο συνεργατῶν

ΗΑΥΓΗ
στήν πρώτη γραμμή τῆς πάλης
γιά τή δημοκρατία καί τήν ἀνεξαρτησία τῆς Χώρας
γιά τήν ἑνότητα καί τήν ἀνανέωση τοῦ κομμουνιστικοῦ κινήματος

ἀγοράζετε
διαδίδετε
τήν
ΑΥΓΗ

TXT
«aux colères errantes»
KHLEBNIKOV
MAÏAKOVSKI
«retour du fascisme?» (INEDITS)
[sur le Berufsverbot.]
par R. Kühn / H. Hulsmann
daniel dezeuze : dessins
ph. boutibonnes / d. busto / h. champroux / cath. & ch. prigent / j.m. touratier / j.p. verheggen : textes et notes
n° 9
CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR
TXT Abonnements (4 numéros)
France : 80 F — Etranger : 85 F — Soutien : 150 F
Versements à effectuer au compte des éditions Ch. Bourgois, 8, rue Garancière, Paris-6

ο πολιτης
μηνιαία ἐπιθεώρηση
Κυκλοφορεῖ
Στά περίπτερα καί τά βιβλιοπωλεῖα

Τό γραφεῖον

Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Καί γι' αὐτή τή χρονιά θά δώση κάτι ξεχωριστό:

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
Ο ΛΟΓΟΣ

*

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ·Ι·
ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΠΑΙΔΙΑ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ·Ι·
Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ

*

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ·Ι·
ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ·Ι·
ΕΤΣΙ ΔΕΘΗΚΕ Τ' ΑΤΣΑΛΙ
Ἀπό τό βιβλίο τοῦ
ΝΙΚΟΛΑ·Ι· ΟΣΤΡΟΦΣΚΙ

*

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ·Ι·
ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ

*

Η ΠΡΩΤΗ ΦΙΛΑΝΔΙΚΗ ΚΙΝ)ΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΡΑΟΥΝΙ ΜΟΛΜΠΕΡΓΚ
Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΑΜΑΡΤΩΛΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΟΥΚΑΡΝΟ

ΓΙΑΝ ΧΑΛΝΤΟΦ
Ο,ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ ΠΕΘΑΙΝΕΙ ΝΩΡΙΣ
Α' ΧΡΥΣΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΟΥΗΔΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΚΙΝ)ΦΟΥ

ΛΕΟΝΙΝΤ ΓΚΑ·Ι·ΝΤΑ·Ι·
ΟΤΑΝ Η ΖΩΗ ΕΧΕΙ ΚΕΦΙΑ

ΜΑΡΙΟ ΚΙΡΧΝΕΡ
Ο ΗΛΙΟΣ ΓΕΛΑΕΙ ΚΟΚΚΙΝΑ
Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΡΗΣ ΞΕΝΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΕΛΛΑΔΑΣ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ)ΝΙΚΗΣ

ΜΠΑΓΚΡΑΤ ΣΙΓΚΟΥΜΠΑ
ΧΑΤΖΑΡΑΤ Ο ΑΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΣ

Τά τελευταῖα μας τεύχη

11

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ
Ἡ Βιεννέζικη νύχτα (1), τοῦ *Φρίτς Λάνγκ*
Ντοκουμέντο: Λάνγκ/Μπρέχτ
Λέξεις ὅπως Μ. τοῦ *Νίκου Λυγγούρη*

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1976
Τά συμπτώματα μιᾶς κρίσης

ΓΙΑ ΤΟ ΡΥΘΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ: «Η ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ».

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Ρόντο, Υἱοθεσία, Φυλλοροή,
Ὁ ταξιτζής, Οἱ φυγάδες τοῦ Μιζούρι.

12

ΖΑΝ-ΜΑΡΙ ΣΤΡΑΟΥΜΠ – ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ

Εἰσαγωγή στίς ταινίες τῶν Ζ-Μ. Σ καί Ντ. Υ., τοῦ *Νίκου Σαββάτη*
Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα (1) τοῦ *Louis Seguin*

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ Ἀλήθεια *(Οἰκογενειακή συνομωσία)*, τοῦ *Ν. Λυγγούρη*
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

13/14

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Βέντερς – Ζύμπερμπεργκ – Στράουμπ/Ὑγιέ)
Συνεντεύξεις, ἀναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ
(Τό ἄλογο πού κλαίει, Τό πρίμ, Ὁ Ἄθῶος)

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ