

# ΘΘΘΝΗΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ Ι ΔΡΧ. 60

ΑΝΟΙΞΗ 1979

Πασκάλ Μπονιτσέρ  
Βίμ Βέντερς  
Νέος Έλληδικός Κινηματογράφος  
Κριτικές  
Κινηματογραφική Βιβλιογραφία





# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

## ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Ν. ΑΥΓΕΛΗΣ

DESCARTES

---

### *Κανόνες για την καθοδήγηση του πνεύματος*

Β' έκδοση, 176 σελίδες.  
Με το λατινικό κείμενο  
Μετάφραση-Σχόλια: Γιώργου Δαρδιώτη  
Πρόλογος-Εισαγωγή: **Νικολάου Αύγελή**

LEIBNIZ

---

### *Μεταφυσική Πραγματεία*

188 σελίδες  
Με το γαλλικό κείμενο  
Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια: **Παύλου Καϊμάκη**

CARNAP

---

### *Φιλοσοφία και Λογική Σύνταξη*

136 σελίδες  
Με το αγγλικό κείμενο  
Μετάφραση: **Ιωάννας Γόρδου**  
Εισαγωγή: **Νικολάου Αύγελή**

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

---

### *Θεμελιώδεις έννοιες της σύγχρονης φιλοσοφίας και έπιστημολογίας*

168 σελίδες

SCHLICK

---

### *Εισαγωγή στη φιλοσοφική σκέψη*

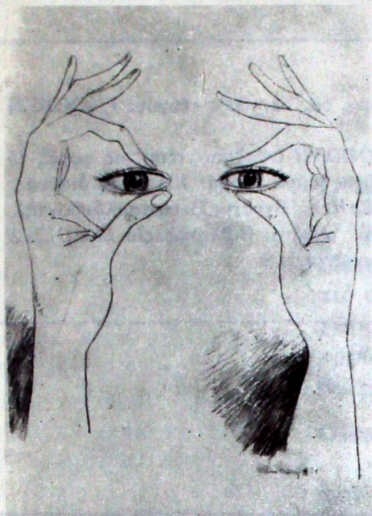
264 σελίδες  
Με το αγγλικό κείμενο  
Μετάφραση: **Ιωάννας Γόρδου**  
Εισαγωγή: **Νικολάου Αύγελή**.

ΠΛΑΤΩΝ

---

### *Φίληβος*

Η μεταφυσική του μείγματος  
της Ήβης - Ήδονής και του Νοεΐν  
Με το αρχαίο κείμενο  
Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια:  
**Νικολάου - Ιωάννου Σ. Μπούσουλα**



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΕΣ ΑΡΧΕΣ</b>	3
<b>ΣΧΟΛΙΑ</b>	
«Μορφή», «περιεχόμενο» και Προοδευτικός Κινηματογράφος, του Λ. Στεργιάδη	7
Έπιθεση μετριότητας, του Ν. Φόρσου	12
Τά «Πιράνχας» και πώς νά απαλλαγούμε από τά δόντια τους, του Άλέξαντρου Μουμτζή Μπράβο σου Χριστοδούλου!	14
15	
<b>ΘΕΩΡΙΑ</b>	
Ή έννοια του πλάνου και τό ύποκείμενο του κινηματογράφου, του Πασκάλ.Μπονιτσέρ	16
Γιά τό βλέμμα και τό φάντασμα, του Μ. Γρηγοράκου	30
<b>ΚΡΙΤΙΚΕΣ</b>	
Ή «άναβίωση» του έλληνικού λαϊκού σινεμά («άπό πού πάνε στή χαβούζα»), του Άλέξαντρου Μουμτζή	35
Ή εϋφορία της τεμπελιάς («Τεμπέληδες της εϋφορης κοιλάδας»), του Γ. Τζώρτζιου	38
Παράσταση για ένα... κόμμα («Παράσταση για ένα ρόλο»), του Γ. Τζώρτζιου	4
Μιά ταινία δικιά μας («Πάγος»), του Ά. Γαλιώτου	50
Ή επιστράτευση των φαντασμάτων («ΖΟΜΠΙ: τό ξύπνημα των νεκρών»), του Γ. Τζώρτζιου	51
Ή παρα-γραφή του rock'n roll («Γκρήζ»), του Γ. Τζώρτζιου	54
Ποιός φοβάται του Νικήτα Κρουτσεφ; («ό άνθρωπος από μάρμαρο»), του Γ. Τζώρτζιου	56
Γιά τρείς ταινίες του Βίμ Βέντερς, του Γ. Τζώρτζιου	57
<b>ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΙΔΑΜΕ</b>	
Φαιδώρα, Τό αίνιγμα του Κάσπαρ Χάουζερ, Φθινοπωρινή σονάτα, Χίτλερ: μιά καριέρα, Χρυσομαλλούσα, Σούπερμαν, Λίγο-πολύ τρελλοϋτσικος, Μνήμες υπανάπτυξης, Μιά νύχτα γεμάτη βροχή	66
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ</b>	70

Περιοδικό *ΘΘΟΝΗ*, εκδόσεις *ΕΓΝΑΤΙΑ*, 'Αλ. Δελμούζου 7, Θεσσαλονίκη, τηλ. 265.985. Σύνταξη: 'Αλέξανδρος Μουμιτζής, 'Αάζαρος Στεργιάδης, Γιώργος Τζώρτζιος, Συνεργάτες: Νίκος 'Ανέστης, 'Αριστ. Γαλιώτος, 'Ευαγγελική Γληνού, Μηνάς Γρηγοράκος, 'Αυτήρης Δανίκας, 'Αγγελίνα Μεταξάτου, Νότης Φόρσος, Γραφική 'Επιμέλεια/Σελιδοποίηση, Μπέττυ Τζουμαλή, Διόρθωση, 'Αέλη Σταματοπούλου, 'Εκτύπωση — Χατζηϊακώβου Α.Ε. Φρίξου 5, Φωτοστοιχειοθεσία/'Εκτύπωση *ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ*.

Τιμή τεύχους δρχ. 60. 'Αριθμός τεύχους 1, ΑΝΟΙΞΗ 1979.

Τό περιοδικό *ΘΘΟΝΗ* εκδίδεται τέσσερις φορές τό χρόνο, ένα τεύχος κάθε εποχή. Κεντρική διάθεση: *ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ*, 'Εγνατία 73, Θεσσαλονίκη τηλ. 231.230. Για τήν 'Αθήνα: Βιβλιοπωλείο *ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ*, Μαυρομιχάλη 9.

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τό περιοδικό αυτό σχηματίστηκε σάν κόμβος σέ μιά περιπλάνηση πού Ξπαχνε διέξοδο· πρόκειται γιά μιά ψηλαφητή άνίχνευση πού δέν ύποπτεύεται κán τό τέλος της. "Ερχεται άπλᾶ σάν καρπός τής συνύπαρξης καί τής γεωγραφικής συσπείρωσης όρισμένων φοιτητών πού, μέ στίγμα τήν Κινηματογραφική 'Ομάδα (Κ.Ο.) του Φοιτητικού 'Ομίλου Θεάτρου Κινηματογράφου (Φ.Ο.Θ.Κ.) Θεσσαλονίκης, προχώρησαν μέσα άπό ένα λαβύρινθο άντιφάσεων σέ κάποια ιδεολογική όμογενοποίηση, στήν πορεία κατάκτησης μερικών μονάχα εργαλείων παρέμβασης στό χώρο του κινηματογράφου καί πού κρίνουν σήμερα άναγκαίο νά διατυπώσουν τά ψήγματα μιᾶς προβληματικής. Δουλεύοντας σ' ένα χώρο όπως ό φοιτητικός καί βιώνοντας στό σύνολό της τήν κρίση τής άριστερᾶς στά πολιτιστικά της «όχυρά» (στά όποια ό άντίκτυπος αὐτῆς τής κρίσης βρήκε τό έπίκεντρό του), κρίνουμε άπαραίτητη αὐτή τήν έξοδο άπό τά άμφιθέατρα τών προβολών, δίχως νά προδικάζουμε τό βεληνεκές της. 'Εξακολουθώντας νά λειτουργοῦμε ύποτονικά στίς γραμμές ενός πολιτιστικού όργάνου, όπως ό Φ.Ο.Θ.Κ., δηλώνουμε πώς οι άπόψεις πού συνιστοῦν τήν έπέμβασή μας δέν άποτελοῦν άπόρροια μιᾶς συλλογικής προβληματικής τής Κινηματογραφικής 'Ομάδας πού άνήκουμε, ούτε άναγκαστικά άντανακλοῦν τή γενικότερη άντίληψη του Φ.Ο.Θ.Κ., αλλά εκφράζουν τήν πρωτοβουλία όρισμένων μελών τής Κινηματογραφικής 'Ομάδας πού έξακολουθοῦν νά θεωροῦν σκόπιμη τήν παραμονή τους στήν τελευταία, πιθανολογώντας τήν προοπτική μιᾶς μαζικής καί ουσιαστικής, παρέμβασης μέ άφετηρία τους κόλπους της.

'Η έμπλοκή μας στό δίλημμα τής μορφῆς πού θά Ξπαιρνε αὐτή ή έκδοση, οίκοδομήθηκε (άπ' τή μιά) στή βάση τών κοινών σημείων αναφορᾶς πού θά Ξπρεπε νά διαθέτει, καί (άπ' τήν άλλη) τών κατακερματισμένων καί πλαστά άνταγωνιστικῶν άπόψεων πού θά πρόβαλε μέ τό άνοιγμά της στό σύνολο τής ομάδας. 'Επιλέξαμε τόν πρώτο δρόμο πιστεύοντας ότι τό νόημα μιᾶς τέτοιας έκδοσης δέ διαχέεται μέσα άπό τίς ιδεολογικές χαραμάδες μιᾶς έσωτερικής διαφορᾶς, αλλά προκύπτει άπό μιά ένιαία προβληματική πού ή ύλική διαφορετικότητα της άναδύεται στή σύγκρουση μέ άλλες ύπαρκτές εκδόσεις καί τή σιωπηρή συμμαχία τής πλειοψηφίας τών «κριτικῶν τών εφημερίδων»· σύγκρουση σέ τελευταία άνάλυση πολιτική, πού γεννήθηκε άπ' τήν άναζήτηση μιᾶς ταυτότητας στό σημερινό πολιτιστικό κυκεώνα.

Τό κείμενο τών ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΩΝ ΑΡΧΩΝ του Φ.Ο.Θ.Κ. πού ακολουθεί, προτάσσεται χάρη στή δικαιοδοσία του νά έννοποιεί κάθε στιγμή τίς άντιθέσεις μας (μιᾶς κι ύπῆρξε άποκλειστικό προϊόν εισηγήσης τών μελών τής Κινηματογραφικής 'Ομάδας πού πλαισιώνουν τό περιοδικό) κι άκόμα σάν «πρόταση γιά άποδοχή» σέ όσους θέλουν νά βοηθήσουν στήν άπόπειρα πού Ξγκαινιάζουμε.

# Κατευθυντήριες ἀρχές

## I. Ἀπόψεις γιά τά καλλιτεχνικά προϊόντα

Ἐὸ Φοιτητικός Ὁμιλος Θεάτρου Κινηματογράφου τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης εἶναι ἕνας φοιτητικός, πολιτιστικός καί πιό στενά καλλιτεχνικός ὄμιλος. Ἔτσι ἡ πρακτική του ἀπλώνεται στό χῶρο τῆς παραγωγῆς, κριτικῆς καί παρουσίας καλλιτεχνικῶν προϊόντων μέ κύριους τομεῖς δραστηριότητας τόν κινηματογράφο, τό θέατρο, τή μουσική καί τή φωτογραφία.

### Οἰκονομικός καθορισμός

«Ἡ ἀνάγκη τοῦ χρήματος εἶναι ἡ ἀληθινή ἀνάγκη πού παράγεται ἀπό τήν πολιτική οἰκονομία καί ἡ μοναδική ἀνάγκη πού παράγει» (Μάρξ).

Ἡ κριτική μας ἐπέμβαση στό χῶρο τῆς κουλτούρας ἔχει πρῶτα ἀπ' ὄλα ἀνάγκη ἀνάλυσης τῶν συγκεκριμένων οἰκονομικῶν συνθηκῶν παραγωγῆς ἑνός καλλιτεχνικοῦ προϊόντος πού, σέ τελευταία ἀνάλυση, καθορίζουν τήν ἰδεολογία πού (αὐτό) παράγει στή σχέση μέ τόν ἀναγνώστη του. (Ἡ φράση «σέ τελευταία ἀνάλυση» ἐννοεῖ βέβαια ὅτι ὁ οἰκονομικός καθορισμός δέν εἶναι καί ὁ μοναδικός καθορισμός).

### Ἡ καλλιτεχνική πρακτική

Τό καλλιτεχνικό προϊόν ἢ ἀλλιῶς, τό καλλιτεχνικό κείμενο (παράδειγματα: μία κινημ/κή ταινία, ἕνα μυθιστόρημα, μία θεατρική παράσταση, μία φωτογραφία, ἕνα κονσέρτο, κοκ.) εἶναι τό προϊόν μιᾶς διαδικασίας παραγωγῆς. Ἄν ὀρίσουμε ὡς πρακτική κάθε διαδικασία μετατροπῆς μιᾶς δοσμένης πρῶτης ὕλης σέ ἕνα καθορισμένο προϊόν, μετατροπή πού ἐπιτυγχάνεται μέ μία καθορισμένη ἀνθρώπινη ἐργασία πού χρησιμοποιεῖ καθορισμένα μέσα παραγωγῆς, τότε ὀρίζονται τά καλλιτεχνικά προϊόντα σάν προϊόντα μιᾶς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς πού, χρησιμοποιώντας ὀρισμένα μέσα παραγωγῆς (πινέλο, μουσικά ὄργανα, κάμερα, κλπ.) μετατρέπει μία πρώτη ὕλη ἀπό σκέψεις, ἀπόψεις, μνῆμες, βιώματα (πού παράγονται μέσα σ' ἕνα πολιτικο-ἰδεολογικό ὑπόστρωμα πού σχετίζεται μέ τήν ἠθική, τή φιλοσοφία, τή θρησκεία κοκ.) σέ καλλιτεχνικά κείμενα.

### Ἐλικό προϊόν

Τί εἶναι ἕνα καλλιτεχνικό προϊόν; Πρῶτα ἀπ' ὄλα εἶναι ἕνα ὕλικό προϊόν μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο οἰκονομικό σύστημα, ἕνα προϊόν πού γιά νά παραχτεῖ ἀπαιτεῖ (καί στοιχίζει) κάποια ἀνθρώπινη ἐργασία (χρῆμα) κι ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς παραγωγῆς μεταβάλλεται σέ ἐμπόρευμα, σέ ἀξία ἀνταλλαγῆς, ἀφοῦ πουλιέται μέ τή μορφή εἰσιτηρίων, βιβλίων κλπ., εἶναι δηλαδή ἕνα ἐμπόρευμα καθορισμένο ἀπό τήν κυκλοφορία τοῦ χρήματος, τή διανομή, τήν ἐκμετάλλευσή κοκ. κι ἐπομένως δέν μπορεῖ ἀπό μόνο του νά ἀλλάξει κάτι ἀπό τόν οἰκονομικό τρόπο παραγωγῆς του. Εἶναι λοιπόν ἕνα ὕλικό

προϊόν που παράγεται μέσα σ' ένα όρισμένο κοινωνικό καθεστώς, που «χαράζει» πάνω στο προϊόν του την ιδεολογία του. 'Απ' την άλλη τό προϊόν αυτό έχει την ιδιαιτερότητά του που αποτελεί την (μέ οικονομικούς όρους) «καλλιτεχνική υπεραξία» του.

### **Ίδεολογικό προϊόν**

Τό καλλιτεχνικό προϊόν, εκτός από υλικό, είναι κι ένα ιδεολογικό προϊόν που παράγεται από (καί μέσα σέ) μιá ιδεολογία, τήν ιδεολογία τής κυρίαρχης τάξης (στήν περίπτωσή μας: τήν αστική ιδεολογία). "Ένα καλλιτεχνικό προϊόν δέν είναι πάντα άμιγές ιδεολογικά, άφου είναι δυνατό πέρα από τήν ιδεολογία τής κυρίαρχης τάξης νά έγγράψει τά σημεϊά μιās "Άλλης ιδεολογίας ή νά δρᾶ λίγο ως πολύ άνατρεπτικά πάνω στήν πρώτη. Μ' αυτό τό πρίσμα, τά καλούμενα προοδευτικά καλλιτεχνικά προϊόντα τών καπιταλιστικῶν χωρῶν δέν είναι όμοιογενή ιδεολογικά προϊόντα και γι' αυτό πρέπει νά αντιμετωπίζονται άναφορικά μέ τήν έσωτερική ιδεολογική τους έτερογένεια και τίς ποικίλες «περιπέτειες» τής ιδεολογίας (τής κυρίαρχης τάξης) μέσα σ' αυτά (άμφισβήτηση, άποδιάρθρωση, ρήγματα). Πρέπει έδῶ νά τονίσουμε τήν πιθανή διάσταση που μπορεί νά υπάρξει άνάμεσα στήν ιδεολογία του δημιουργού και στήν τελικά ύλοποιούμενη σχέση του καλλιτεχνικού προϊόντος μέ τό κοινό.

### **Γλώσσα**

Ή ιδιομορφία του καλλιτεχνικού προϊόντος σάν υλικού προϊόντος βρίσκεται στή χρήση όρισμένης καλλιτεχνικής πρακτικής που τό όρίζει σάν τέτοιο. Κι έδῶ άκριβῶς μπαίνει τό πρόβλημα τής επιλογής τών έκφραστικῶν μέσων, τής κατάλληλης γλώσσας, τής προσπάθειας για τήν έξεύρεση μορφῶν επικοινωνίας που μπορούν νά διαρρηξουν τήν καταπιεστική επιβολή τής καθιερωμένης γλώσσας και εικόνων πάνω στο μυαλό και στο σῶμα του ανθρώπου (γλώσσα κι εικόνες που από καιρό έχουν καταστεί μέσα διαπαιδαγώγησης, κυριαρχίας). "Ένα είναι βέβαιο: μιá νέα γλώσσα δέν μπορεί νά έφευρεθεί· θά έξαρτηθεί άναγκαστικά από τήν άνατρεπτική χρήση του παραδοσιακού υλικού. Οί δυνατότητες αὐτῆς τής άνατροπῆς πρέπει νά άναζητηθοῦν φυσικά εκεί όπου ή ἴδια ή παράδοση έχει επιτρέψει, επικυρώσει και διατηρήσει μιá άλλη γλώσσα κι άλλες εικόνες. Δέν πρόκειται λοιπόν για τό «ξέθαμα τής λαϊκής μας παράδοσης», τό νοσταλγικό μακροβούτι στά λείψανα τών προγόνων, τή νεκρανάσταση τών φαντασμάτων κάποιου «έξωτικού» λαϊκού. Πρόκειται για τή διατήρηση ὅ,τι ζωντανού παράμεινε άπ' τή σύγκρουση μέ τήν αστική ιδεολογία, τήν προβολή του στή σημερινή συγκυρία, τό μετασχηματισμό του σ' ένα νόημα και μιá λειτουργία άπελευθερωμένα άπ' τίς άπαιτήσεις μιās εκμεταλλευτικής κοινωνίας.

### **Ή άνάγνωση σάν εργασία**

'Αναφορικά μέ τή σχέση του καλλιτεχνικού κειμένου (άπό δῶ και κάτω άπλῶς κειμένου) και του κοινού που έρχεται σ' έπαφή μ' αυτό (θεατές-άκροατές-άναγνώστες) σημειώνουμε συνοπτικά τά παρακάτω. Δέ βλέπουμε τήν ιδεολογία σάν κάτι τό όποιο «μεταφέρεται» από τό κείμενο, αλλά κυρίως σάν σχέση που ύλοποιείται άνάμεσα σ' αυτό και τούς άναγνώστες του. "Έτσι, τό κείμενο δέν άποτελεί ένα είδος «φακέλλου» που μέσα του εισάγεται, και μέσω του διοχετεύεται, «μήνυμα». Μιá τέτοια άποψη για τήν ιδιαιτερότητα τής σχέσης άναγνώστης-κείμενο, που όνομάζουμε άνάγνωση, τή θεωρούμε ιδιαίτερα

άπλουστευτική. Ἡ πράξη τῆς ἀνάγνωσης εἶναι μία ἐργασία τῆς γλώσσας, καί σημαίνει νά βρίσκει κανεῖς ἔννοιες καί νά τίς ὀνομάζει. Ἡ διαδικασία ὀνοματίζω, ἀπ-ονοματίζω, ἐπανονοματίζω ἀποτελεῖ τή διαδικασία τῆς ἀνάγνωσης τοῦ κειμένου. Πρέπει νά σημειωθεῖ πώς ὁ ἀναγνώστης δέν εἶναι ἕνα ἀθῶο «ἐγώ» πού ὑπάρχει, τάχα, πρὶν ἀπ' τό κείμενο, ἀλλά ἕνα ἐγώ πού εἶναι τό ἴδιο μία πολλαπλότητα ἄλλων κειμένων, ἡμιτελῶν κωδίκων ἢ ἀκριβέστερα χαμένων κωδίκων (κωδίκων μέ χαμένη τήν καταγωγή). Τέλος, ἡ σημασία γιά τήν ὁποία μιλήσαμε παραπάνω δέν εἶναι μία ἐνιαία, μοναδική σημασία γιά κάθε ἕνα κείμενο (ἀντίληψη μοιρολατρική, μεταφυσική). Ἀντίθετα τό κείμενο εἶναι πλουραλιστικό, γεννᾷ μία σειρά ἀπό σημασίες. Ἡ ἴδια ἡ πράξη τῆς ἀνάγνωσης ἀποτελεῖ τό παιχνίδι τῆς ἀναγνώρισης καί τῆς μή-ἀναγνώρισης τῶν σημασιῶν αὐτῶν.

### Γιά τήν κριτική

Θεωροῦμε τόν κριτικό λόγο γύρω ἀπό ἕνα καλλιτεχνικό προϊόν σάν ἕνα λόγο πού ὀργανώνεται παράλληλα μέ τό προϊόν στό ὁποῖο ἀναφέρεται, χρησιμοποιώντας ὀρισμένα θεωρητικά ἐργαλεῖα. Μέ δύο λόγια ὁ κριτικός λόγος ἀποτελεῖ, γιά μᾶς, μία ἰδιαίτερη πρακτική πού δέν μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ οὔτε «μεσάζοντας», μεταξύ κοινοῦ καί καλλιτέχνη, οὔτε «λειτούργημα». Τέτοιοι χαρακτηρισμοί ἀρμολογῶν σ' ἐκείνους τούς κυρίαρχους κριτικούς λόγους πού διαλέγουν γιά τόν ἑαυτό τους τό ρόλο τοῦ γρναζιοῦ μέσα σ' ἕνα οἰκονομικό κύκλωμα πού διακινεῖ μερικά καλλιτεχνικά προϊόντα, βάζοντας στό περιθώριο ὅσα ἄλλα τό καταγγέλλουν. Ἡ κυρίαρχη αὐτή κριτική μιλάει μέ ὄρους «ἐκπροσώπησης» τοῦ ὁμοῦσιου κι ἀδιαίρετου κοινωνικοῦ συνόλου, οἰκοδομώντας μία ψευδαῖσθηση ὅτι εἶναι τάχα ὁ καθρέφτης τῆς «κοινῆς γνώμης» (πού βέβαια ἡ ἴδια ἡ κυρίαρχη κριτική ἔχει δημιουργήσει). Ἀντίθετα μέ τήν κυρίαρχη αὐτή ἄποψη, θεωροῦμε ὅτι στόχος τῆς κριτικῆς δέν εἶναι ἡ ὑποκατάσταση τῶν καλλιτεχνικῶν προϊόντων. Βλέπουμε τήν κριτική σάν μία «προνομιόχου» ἀνάγνωση πού γίνεται μέ βάση θεωρητικά ὄργανα (βλέπε παρακάτω), καί πού πρέπει τά ἴδια νά δείχνονται μέσα στό ἴδιο τό κείμενο τῆς κριτικῆς, μέ σκοπό τήν παραγωγή πολλαπλῶν σημασιῶν ἀπό τό ἀρχικό καλλιτεχνικό κείμενο.

### Θεωρητικά ἐργαλεῖα

Στόν τομέα τῆς θεωρίας δουλεύουμε γιά τήν κατάκτηση ἐνός θεωρητικοῦ ὄργανου, ὁδηγοῦ τῆς πολιτιστικῆς μας πρακτικῆς. Ἐννοοῦμε τήν κατάκτηση μερικῶν βασικῶν ἐργαλείων ἐπιστημονικῆς γνώσης. Πιστεύουμε πώς ἡ γνώση δέν εἶναι μονόπλευρη κι εὐνοοῦμε τή χρήση πολλῶν τέτοιων ἐργαλείων. Ἐνα τέτοιο θεμελιακό ἐργαλεῖο εἶναι γιά μᾶς ὁ διαλεκτικός ὕλισμός. Πλάι σ' αὐτόν ἡ ἐπιστήμη τῆς ψυχανάλυσης καί ἡ σημειολογική μέθοδος ἀνοίγουν ἄλλες «ἡπιέριους γνώσης». Αὐτές οἱ μέθοδοι, πού θά προσπαθήσουμε νά κατακτήσουμε ὅσο τό δυνατόν πληρέστερα καί νά τίς κάνουμε παραπέρα γνωστές, δέ βρίσκονται σέ καμιά μεταξύ τους ἀντίθεση ἢ σύγχυση ὀρίων, ἀντίθετα φωτίζουν ἀπό πολλές πλευρές τό βασικό μας ἀντικείμενο.

### II. Πολιτικός καί Πολιτιστικός ρόλος τοῦ Φ.Ο.Θ.Κ.

«Ἡ παραγωγή δέ δημιουργεῖ μονάχα ἕνα ἀγαθό γιά τήν ἀνάγκη, ἀλλά καί μία ἀνάγκη γιά τό ἀγαθό. Τό καλλιτεχνικό προϊόν —ὅπως καί κάθε ἄλλο προϊόν— δημιουργεῖ ὄχι μόνο ἕνα ἀντικείμενο γιά τό

υποκείμενο, αλλά κι ένα υποκείμενο για τό αντικείμενο». (Μάρξ, απ' τήν Κριτική τής Πολιτικής Οικονομίας).

Όρίσαμε τό αντικείμενο δουλειᾶς τοῦ Φ.Ο.Θ.Κ., καιρός νά μιλήσουμε καί γιά τό χῶρο τής κριτικῆς ἐπέμβασής του. Πιστεύουμε πῶς ἡ πολιτιστική πρακτική δέν μπορεῖ νά ἀσκειται μέ ἐπιτυχία παρά μονάχα ὅταν 1) τό πεδίο τής δράσης της εἶναι, ὡς ἕνα βαθμό, ὁμοιογενές καί 2) τό πεδίο αὐτό ἔχει ἀναλυθεῖ ἀπό τόν πολιτιστικό φορέα ὡς πρός τά βασικά του χαρακτηριστικά. Μακριά ἀπό τίς αὐταπάτες ἐνιαίων πολιτιστικῶν κινήματων πού «ἀγκαλιάζουν ὅλο τόν ἑλληνικό λαό», ἐμεῖς δουλεύουμε στό συγκεκριμένο χῶρο τῶν φοιτητῶν καί σπουδαστῶν τής Θεσσαλονίκης, ἕνα χῶρο πού παρουσιάζει σημαντικές ἰδιομορφίες. "Όταν λέμε ὅτι δουλεύουμε στό φοιτητικό αὐτό χῶρο ἐννοοῦμε ἀπλά καί μόνο ὅτι κατ' ἀρχήν αὐτό εἶναι τό πεδίο δράσης μας, χωρίς νά φτιάχνουμε στεγανά γιά τήν ἐνίσχυση τής μυθολογίας τοῦ «φοιτητικοῦ γκέτο». Ἀπό τήν ἀνάλυση τοῦ χῶρου, μέ βοήθῃ τήν πολιτική σκεψη τοῦ φοιτητικοῦ κινήματος, βγάζουμε τίς παρακάτω χονδρικές διαπιστώσεις:

1) Οἱ φοιτητικές μάζες εἶναι σαφῶς ἑτερογενεῖς, διαταξικές, στήν πλειοψηφία τους μικροαστικῆς καταγωγῆς.

2) Βρίσκονται στήν πλειοψηφία τους στήν ἰδιάζουσα κατάσταση τής οικονομικῆς ἐξάρτησης ἀπό ἄλλους (γονεῖς), πού τούς ἀπαλλάσσουν ἀπό τή βιοτική μέριμνα.

3) Ὑπάρχουν στοιχεῖα πολιτικοποίησης, στράτευσης μέ τή μεριά τῶν προοδευτικῶν ἰδεῶν, ἐνδιαφέρον γιά τά κοινά καί κινητοποίηση γι' αὐτά.

4) Ὑπάρχει μία σαφῆς καθυστέρηση στόν πολιτιστικό τομέα, τέτοια πού νά ὀριοθετεῖ ἕνα χάσμα ἀνάμεσα, ἀπ' τή μιᾶ, στή στενή πολιτική συνειδητοποίηση κι ἀπ' τήν ἄλλη, στίς καλλιτεχνικές ἐπιλογές καί τόν τρόπο ζωῆς.

Ὁ κατεστημένος κοινωνικός σχηματισμός ἀναπαράγει τούς ὄρους τής παραγωγῆς του (στοιχεῖο ἀναγκαῖο γιά τήν ὑπαρξή του) κι ἐπομένως τίς παραγωγικές δυνάμεις, μέ τό σχολικό σύστημα καί μέ ἄλλους θεσμούς καί μηχανισμούς. Θά λέγαμε πῶς ἡ ἀναπαραγωγή τής ἐργατικῆς δυνάμεις ἀπαιτεῖ ὄχι μόνο τήν ἀναπαραγωγή τής εἰδίκευσής της, ἀλλά συνάμα καί τήν ἀναπαραγωγή τής ὑποταγῆς της στήν ἰδεολογία τής κυρίαρχης τάξης. Στήν ἰδεολογία αὐτή, ἂν δεχτοῦμε τήν ὑπαρξή σχετικῆς αὐτονομίας τοῦ ἐποικοδομήματος σέ σχέση μέ τήν οικονομική βάση (λόγω καί παρά τόν καθορισμό σέ τελευταία ἀνάλυση ἀπό τή βάση), ὀφείλουμε νά στρέψουμε τίς προσπάθειές μας σάν πολιτιστικός φορέας, διατηρώντας τό δικαίωμά μας γιά πολιτικές ἐπεμβάσεις στό πλαίσιο μιᾶς κοινῆς ἀποδεκτῆς πολιτικῆς πλατφόρμας τοῦ φοιτητικοῦ κινήματος.

Στήν ἐπαφή μας μέ τήν ἰδεολογία τής κυρίαρχης τάξης παίρνουμε τήν ταξική θέση τοῦ προλεταριάτου καί τῶν συμμάχων του, ὠθώντας τήν ἰδεολογική σύγκρουση σέ ἀνώτερες μορφές πάλης στό μέτρο τῶν δυνατοτήτων μας. Αὐτό σημαίνει πῶς διατηροῦμε μιᾶ σταθερή ἄποψη στήν ταξική πάλη, πέρα ἀπό κάθε ἀστική-φιλελεύθερη ἀντίληψη γιά πάλη τῶν ἰδεῶν μέσα στούς κόλπους μας, πάλη πού ὑπάρχει ἔτσι κι ἄλλιῶς ἔξω ἀπό μᾶς καί στήν ὅποια καλοῦμαστε νά πάρουμε θέση σάν ζωντανό κύτταρο τοῦ φοιτητικοῦ καί λαϊκοῦ κινήματος.



11-3

De Pedaltheropodotandomovens centroculatus articulosus ontstond (generatio spontanea) uit onbevredigdheid over het in de natuur ontbreken van wielvormige levende schepselen met het vermogen zich rollend voort te bewegen. Het hierbij afgebeelde diertje, in de volksmond genaamd „wentelteeftje” of „rolpens”, tracht dus in een diepgevoelde behoefte te voorzien. Biologische bijzonderheden zijn nog schaars: is het een zoogdier, een reptiel of een insect? Het heeft een langgerekt, uitverhoornde geleidingen gevormd lichaam en drie paren poten, waarvan de uiteinden gelijkens vertonen met de menselijke voet. In het midden van de dikke, ronde kop, die voorzien is van een sterk gebogen papagaaiensnavel, bevinden zich de bolyvormige ogen, die, op stelen geplaatst, ter weerszijden van de kop ver uitsteken. In gestrekte positie kan het dier zich, traag en bedachtzaam, door middel van zijn zes poten, voort bewegen over een willekeurig substraat (het kan eventueel steile trappen opklimmen of afdalen, door struikgewas heendringen of over rotsblokken klauteren). Zodra het echter een lange weg moet afleggen

en daar toe een betrekkelijk vlakke baan tot zijn beschikking heeft, drukt het zijn kop op de grond en rolt zich bliksemsnel op, waarbij het zich afduwt met zijn poten voor zoveel deze dan nog de grond raken. In opgerolde toestand vertoont het de gedaante van een discus-schijf, waarvan de centrale as gevormd wordt door de ogen-op-stelen. Door zich beurte- lings af te zetten met één van zijn drie paren poten, kan het een grote snelheid bereiken. Ook trekt het naar believen tijdens het rollen (bv. bij het afdalen van een helling, of om zijn vaart uit te lopen) de poten in en gaat „freewheelende” verder. Wanneer het er aanleidend toe heeft, kan het op twee wijzen weer in wandel-positie overgaan: ten eerste abrupt, door zijn lichaam plotseling te strekken, maar dan ligt het op zijn rug, met zijn poten in de lucht en ten tweede door geleidelijke snelheidsvermindering (remming met de poten) en langzame achterwaartse ontrolling in stilstaande toestand.

Wil Gebruik. Proefdrank.



XI-51

## ΣΧΟΛΙΑ

«Μορφή», «περιεχόμενο» και προοδευτικός κινηματογράφος

Τό περιοδικό (Προοδευτικός Κινηματογράφος) Π.Κ. κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τόν Ἀπρίλη τοῦ '78. Ἄν θέλουμε νά προσδιορίσουμε τό χωρο του, θά λέγαμε, ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ κομμουνιστές τῆς «συνεποῦς ἀριστερᾶς», δηλαδή θά μιλούσαμε γιά τόν χωρο πού καλῶς ἢ κακῶς ἔχει πολιτογραφηθεῖ σάν ἀριστεριστικός καί πού τώρα μάχεται γιά νά κερδίσει καί τόν τίτλο τοῦ δογματικοῦ. Τό δεύτερο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ κυκλοφόρησε τόν Ὀκτώβρη τοῦ '78. Σ' αὐτό προσδιορίζονται οἱ στόχοι του, γίνεται ἕνας ἀπολογισμός τῆς δράσης του, —μᾶλλον τῆς δράσης τῆς ομάδας πού τό ἐκδίδει—, καί μέσα ἀπό τίς ἀπαντήσεις σέ ἐρωτήσεις — κριτικές ἀναγνωστών οἰκοδομεῖται ἡ θεωρία του δηλ. τά ἐπιστημονικά κριτήρια μέ τά ὅποια γίνεται ἡ ἀνάλυση τῶν ταινιῶν. Μ' αὐτό τό τελευταῖο, μέ τή θεωρία πού προτείνει τό περιοδικό μέσα ἀπ' τίς ἀπαντήσεις του, θά ἀσχοληθοῦμε σ' αὐτό τό

κείμενο.

Καταρχή νά ξεκαθαρίσουμε κάτι. Δέν πιστεύουμε ὅτι στή θεωρία πού μᾶς προτείνει ὁ Π.Κ., ἀξίζει νά δώσουμε τόν τίτλο τῆς ἐπιστημονικῆς. Ἀκόμα περισσότερο δέν πιστεύουμε ὅτι μιά συζήτηση, πού εἶναι χαρακτηριστική ἑνός στημένου κλίματος ἰδεολογικῆς τρομοκρατίας, μπορεῖ νά κυφορήσει μιά θεωρία ἐπιστημονική. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ἐμεῖς δέ θά προτείνουμε σ' αὐτό τό γραφτό μιά τέτοια θεωρία. Ἀπλᾶ, θά ἐκθέσουμε τίς προτάσεις τοῦ Π.Κ. καί θά προσπαθήσουμε νά δείξουμε τά ρήγματα πού παρουσιάζονται τή στιγμή ἐκείνη, πού οἱ προτάσεις αὐτές ἔρχονται σέ ἐπαφή μέ τό ἀντικείμενό τους. Ἄλλωστε αὐτή εἶναι ἡ ἐπικίνδυνη στιγμή πού κάθε μή — ἐπιστημονικός θεωρητικός σχηματισμός καταρρέει: ἡ στιγμή τῆς ἐπαφῆς μέ τό ἀντικείμενο, ἡ ὥρα τῆς ἀνάλυσης.

Ἄς δοῦμε τώρα τή θεωρία πού προτείνει ὁ Π.Κ. Ἀπό δῶ καί μπρός κάθε φράση πού εἶναι μέσα σέ εἰσαγωγικά εἶναι ἀπό τό ἴδιο τό κείμενο τοῦ Π.Κ.

Ποίος εἶναι ὁ στόχος τοῦ Π.Κ. στή θεωρία; «νά συμβάλουμε στήν προσπάθεια γιά τή διαμόρφωση ἐπιστημονικῶν καί ὄχι ἐμπειρικῶν κριτηρίων... στόν τομέα τοῦ ἐποικοδομήματος γενικά, τῆς τέχνης καί τοῦ κινηματογράφου εἰδικότερα». Ἀφορμή γι' αὐτό γίνονται ὀρισμένες ἐρωτήσεις — παρατηρήσεις ἀναγνωστῶν καί ἰδιαίτερα ἡ δευτέρη ἀπ' αὐτές. Τή διατυπώνουμε: «Κριτικάρετε σωστά ἕνα ἔργο ἀλλά ἀσχολεῖστε μόνο μέ τό περιεχόμενο καί παραμελεῖτε τή μορφή». Στήν ἀπάντησή της ἡ σύνταξη τοῦ Π.Κ. ξεκινώντας «ἀπό κάτι γενικά παραδεκτό. Ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο εἶναι ἀδιάσπαστα δεμένα μεταξύ τους», ἀποδείχνει ὅτι εἶναι ἀδύνατο νά ἀσχοληθεῖ κάποιος μέ τό περιεχόμενο χωρίς νά ἀσχοληθεῖ συγχρόνως καί μέ τή μορφή. Ἄς δοῦμε πῶς γίνεται αὐτό. Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ Π.Κ. σέ κάθε καλλιτεχνική πρακτική ὑπάρχουν δύο κύριοι παράγοντες καί δύο δευτερεύοντες. Οἱ δευτερεύοντες: α) τά μορφικά στοιχεῖα, «εἶναι ἀπό τή μιά τά ὕλικά μέσα ἐκφρασης πού διαθέτει (ὁ καλλιτέχνης), καί ἀπό τήν ἄλλη οἱ τεχνικές ἐπεξεργασίας τους», β) τό θέμα, «εἶναι ἕνα συστατικό μόνο τοῦ περιεχομένου», «π.χ. ὁ θερισμός». Οἱ κύριοι: α) ἡ μορφή, «ἡ ἐπιλογή καί ἡ ὀργάνωση τῶν μορφικῶν στοιχείων» β) τό περιεχόμενο, «ἕνα θέμα ὅπως ὁ θερισμός μπορεῖ νά τό διαπραγματευτεῖ κανεῖς σάν γοητευτικό εἰδύλλιο,... ἀπάνθρωπη δοκιμασία, νίκη τοῦ ἀνθρώπου πάνω στή φύση». «Τό θέμα ἰδεολογικά φορτισμένο εἶναι τό περιεχόμενο». Παρακάτω ἄς δοῦμε πῶς ἀντιλαμβάνεται ὁ Π.Κ. αὐτούς τούς παράγοντες στήν καλλιτεχνική πρακτική. Καταρχήν ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἕνα θέμα, ἀλλά ἐπίσης «ὁ καλλιτέχνης γιά νά ἐκφράσει αὐτό πού θέλει... ἔχει στή διάθεσή του τά μορφικά στοιχεῖα... διαλέγει τά μορφικά στοιχεῖα πού θά χρησιμοποιήσει... διαλέγει τόν τρόπο πού θά τά ὀργανώσει προκειμένου νά ἐκφράσει τήν ἄποψή του, προκειμένου δηλ. νά φορτίσει ἰδεολογικά τό θέμα του. Μέσα ὅμως ἀπό τήν παραπάνω διαδικασία —πού δέν εἶναι ἄλλη ἀπό τήν καλλιτεχνική πρακτική— συγκεκριμενοποιοῦνται ταυτόχρονα τόσο ἡ μορφή ὅσο καί τό περιεχόμενο...». «Ἡ ἐπιλογή καί ὀργάνωση τῶν μορφικῶν στοιχείων εἶναι αὐτό πού λέμε μορφή, ἡ ὁποία φτιάχνεται... μέ βάση τήν ἄποψη τοῦ καλλιτέχνη πάνω στό θέμα (περιεχόμενο). Ἐπόμενα ἡ μορφή συγκεκριμενοποιεῖται ἀπό τό περιεχόμενο». «...τό περιεχόμενο ὑπάρχει μόνο ἀφοῦ ἔχει γίνει ἡ ἐπιλογή καί ὀργάνωση τῶν μορφικῶν στοιχείων

(μορφή). Κατά συνέπεια τό περιεχόμενο συγκεκριμενοποιείται από τή μορφή». "Αρα σύμφωνα μ' ὅσα ἔχουν εἰπωθεῖ, «μποροῦμε νά καταλάβουμε πώς εἶναι ἀδύνατο νά ἀσχολεῖται κανεῖς μέ τό περιεχόμενο ἂν δέν ἔχει ἀναλύσει τή μορφή τοῦ ἔργου».

Ὡς ἐδῶ πᾶμε καλά. Εἶναι φανερό πώς ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά θεωρία συνεκτική, πού περιέχει μαρξιστικές ἔννοιες, μορφή, περιεχόμενο, πρακτική. Ὅπως ὁμως κάθε θεωρία ἔτσι κι αὐτή, ὅπως ἤδη εἶπαμε, θά δοκιμασθεῖ στήν πράξη, στήν ἐπαφή της μέ τό ἀντικείμενό της. Λένε λοιπόν ἀπό τόν Π.Κ. «"Ἄς πάρουμε ἕνα παράδειγμα ἀπό τό πρῶτο μας τεῦχος». (Ἐναφέρεται στοὺς Κυνηγούς). «Ὅταν ὁ Ἄγγελόπουλος χειρίζεται τό θέμα «λαϊκό κίνημα» μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο, (μορφή): Γαλάζια ἤρεμα νερά, βάρκες πού κυλοῦν ἤσυχα κάτω ἀπό τοὺς μελωδικούς ἤχους μιᾶς φουσαρμόνικας μέ κάμποσες κόκκινες σημαῖες καί δυό-τρία ἄσπρα κυκνάκια κ.λ.π. μόνο ἢ ἀνάλυση τῶν παραπάνω μορφικῶν στοιχείων καί τῆς δομῆς τους, (ἢ ἀνάλυση δηλ. τῆς μορφῆς αὐτοῦ τοῦ πλάνου), θά μᾶς ἐπιτρέψει νά ἐντοπίσουμε τό περιεχόμενο: κίνημα παραιτημένο, κίνημα ἀποδυναμωμένο, κίνημα σάν ὄμορφο θέαμα, ὄνειρο, φάντασμα οὐτοπία. Γιά νά μὴν τά πολυλογοῦμε τό περιεχόμενο δέν εἶναι τό λαϊκό κίνημα, ἀλλά τό... κίνημα πάει βαρκάδα».

Ἐδῶ ἀρχίζουν τά ἐρωτήματά μας: 1) Γιατί τό θέμα τοῦ πλάνου εἶναι τό λαϊκό κίνημα; 2) Ἄν πραγματικά ἔτσι εἶναι μέ ποιούς ὄρους, μέ ποιὰ θεωρητικά ἐργαλεῖα ἕνα πλάνο πού ὀνομάζεται μορφή μεταφέρεται σέ λέξεις, «Γαλάζια ἤρεμα νερά κ.λ., κ.λ.». Ἐμεῖς τουλάχιστον δέ βλέπουμε στό κείμενο αὐτά τά ἐργαλεῖα. 3) Ἄν πάλι αὐτή ἡ μεταφορά εἶναι αὐτονόητη, κάνουμε καί μεῖς μιά: Ἄνθρωποι μέ κόκκινες σημαῖες πάνω σέ βάρκες πού πλέουν σέ μιά λίμνη κάτω ἀπό τοὺς ἤχους μιᾶς μελωδίας τοῦ Θεοδωράκη, (εἶναι σαφές, ὅτι δέν ἀκοῦμε τοὺς ὅποιουσδήποτε μελωδικούς ἤχους), καί δυό-τρεῖς κύκνοι (εἶναι ἐξίσου σαφές, πώς εἶναι κύκνοι κι ὄχι κυκνάκια).

Καί μέ τήν ἀνάλυση αὐτῆς τῆς μορφῆς, (μιά ἀνάλυση πού ἐπικαλεῖται τό μοντέλο τοῦ Π.Κ. ἀλλά δέν τή δείχνει) βγάζουμε τό δικό μας περιεχόμενο: κίνημα ἀναγεννημένο, τό λέει ὁ Φρόντ, τό νερό σημαίνει τή γέννηση, τό λέν οἱ κόκκινες σημαῖες, τό λέει τό τραγούδι πού ἀκούγεται.

Βλέπουμε ὅτι ἡ θεωρία πού προτείνει ὁ Π.Κ. ἂν καί συνεκτική παρουσιάζει ρήγματα. Ἄν ἐμεῖς προτείνουμε μιά ἄλλη ἄποψη γιά τό πλάνο τοῦ Ἄγγελόπουλου, ἐξίσου αὐθαίρετη μέ αὐτή τοῦ Π.Κ., τό κάναμε, ὄχι γιά νά ὑπερασπιστοῦμε τόν Ἄγγελόπουλο ἀλλά γιά νά δείξουμε πώς ἡ θεωρία τοῦ Π.Κ. σταματᾷ νά λειτουργεῖ ἐκεῖ ἀκριβῶς πού θά ἔπρεπε ν' ἀρχίζει. Συμφωνοῦμε ἢ δέ συμφωνοῦμε μ' αὐτήν, ὅταν ἐξετάζουμε μιά ταινία τοῦ Ἄγγελόπουλου ἢ ὁποιαδήποτε ἄλλη, τό πρόβλημά μας δέ θά εἶναι ἂν ἡ μορφή της καί τό περιεχόμενό της εἶναι ἀλληλένδετα, ἀλλά ἂν πράγματι ἡ ταινία εἶναι ρεβιζιονιστική, (ἢ ἂν ἡ ταινία τῶν Ταβιάνι π.χ., «Πατέρας ἀφέντης» εἶναι σοσιαλφασιστική), καί γιά νά πᾶμε ἀκόμα παραπέρα ρωτᾶμε ἂν εἶναι δυνατό νά δίνονται τέτοιοι χαρακτηρισμοί σέ ταινίες. Αὐτά τά προβλήματα παρουσιάζονται τή στιγμή πού ἔχοντας ἀπαριθμίσει τά στοιχεῖα τοῦ πλάνου — νερά,

μελωδίες, κυκνάκια — στεκόμαστε αμήχανοι μπροστά σ' αυτά. Τότε ο Π.Κ. μᾶς λέει ότι, «μόνο ἡ ἀνάλυση τῶν παραπάνω μορφικῶν στοιχείων καί τῆς δομῆς τους θά μᾶς ἐπιτρέψει νά ἐντοπίσουμε τό περιεχόμενο», καί ἀμέσως μετά, χωρίς δεύτερη κουβέντα, μᾶς μιλάει γιά «κίνημα παρατημένο», γιά «κίνημα πού πάει βαρκάδα»!

Πού εἶναι ἡ ἀνάλυση γιά τήν ὁποία γινόταν λόγος καί πού μόνο αὐτή θά μᾶς ἐπέτρεπε... Εἶδαμε ὅτι παίζοντας μέ τόν ἴδιο τρόπο βγάζουμε τό συμπέρασμα ὅτι τό κίνημα ἀναγεννιέται ἢ δέν ξέρω καί ' γώ τί ἄλλο κάνει. Στό βαθμό λοιπόν, πού ἂν καί ἀποδεχόμαστε τή θεωρία τοῦ Π.Κ., ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ἀπ' αὐτήν λείπει κάτι στό τέλος, δηλαδή δέν ἔχει ἐπιστημονικά ἐργαλεῖα γιά τό πλησίασμα τῆς μορφῆς, καί ἀφοῦ θυμηθοῦμε αὐτό πού ὑποστηρίζει ὁ Π.Κ., — «ἡ μορφή εἶναι αὐτό πού ἐπιτρέπει τή γνώση τοῦ περιεχομένου», — ἡ θεωρία πού μᾶς προτείνεται γίνεται ὄπλο στή χεῖρα μας γιά ν' ἀποδείξουμε ὅτι ἀφοῦ δέν πλησιάζει τή μορφή κατά μειζονα λόγο δέν πλησιάζει καί τό περιεχόμενο. Μέ δύο λόγια μᾶς γεννιέται μιὰ ὑπόνοια: ἡ ' Ἀνάλυση τοῦ Π.Κ. ἀπωθεῖ τό ἴδιο τό κείμενο. Ἄς συγκρατήσουμε αὐτό τό τελευταῖο.

Ἄς ξαναγυρίσουμε τώρα, στήν ἀρχική παρατήρηση τοῦ ἀναγνώστη τοῦ περιοδικοῦ. Αὐτή διατυπώνεται δύο φορές, μιὰ στή σελ. 4 καί μιὰ στή σελ. 7, ἐνσωματωμένη στήν ἀπάντηση πού τῆς δίνει τό περιοδικό.

Παραθέτουμε καί τίς δύο:

Σελ. 4 «Κριτικάρετε σωστά ἕνα ἔργο ἀλλά ἀσχολεῖστε μόνο μέ τό περιεχόμενο καί παραμελεῖτε τή μορφή».

Σελ. 7 «... ξαναγυρίζουμε στήν κριτική πού μᾶς ἔγινε (Ἄσχολεῖστε σωστά μόνο μέ τό περιεχόμενο καί παραμελεῖτε τή μορφή)».

Ἐχουμε νά διαπιστώσουμε δύο πράγματα: πρῶτα, ὅτι ἡ ἐρώτηση δέν εἶχε λόγο ὑπαρξης, (γι' αὐτό καί δέν ἔλυσε κανένα πρόβλημα, μιλήσαμε στήν ἀρχή γιά στημένο κλίμα), ἀφοῦ τελικά ὁ Π.Κ. ἔδειξε ὅτι μορφή καί περιεχόμενο εἶναι ἀλληλένδετα, καί δεύτερο, ὅτι... σαφῶς ἡ πρόταση πού παραθέτει ἡ σύνταξη τοῦ Π.Κ. στή σελ. 7 δέν εἶναι ἡ ἀρχική. Βέβαια ὅταν κάποιος λέει ὅτι «κριτικάρετε σωστά ἕνα ἔργο» καί «παραμελεῖτε τή μορφή» τό «σωστά» τό ἀποδίδει ἴσως στό περιεχόμενο, καί πιθανά ἔτσι νά εἶναι θεμιτή ἡ ἀνασκευή τῆς ἀρχικῆς πρότασης ἐφόσον μᾶς ὀδηγεῖ σ' ἕνα νόημα πού βρίσκεται πίσω ἀπ' αὐτή, ἀλλά ὅπως εἶναι φανερό, ἡ ἀρχική πρόταση λέει «ἀσχολεῖστε μέ τό περιεχόμενο», δέ λέει «ἀσχολεῖστε σωστά μέ τό περιεχόμενο». Ἐμεῖς μέ τή σειρά μας θά δοῦμε ἀπό πῶς κοντά τήν ἀρχική πρόταση γιά νά βρεθοῦμε ἐπίσης σ' αὐτό πού εἶναι πίσω ἀπ' αὐτήν, μόνο πού θά τό κάνουμε πῶς προσεκτικά ἀπ' ὅτι ὁ Π.Κ. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἡ ἄποψη τοῦ ἀναγνώστη εἶναι πῶς τό περιοδικό, «ἀσχολεῖται μόνο μέ τό περιεχόμενο καί παραμελεῖ τή μορφή». Μπροστά σ' αὐτή τή φράση μπαίνει τό «κριτικάρετε σωστά ἕνα ἔργο ἀλλά...». Ἐμεῖς σκεφτόμαστε ὅτι αὐτός πού ἀσχολεῖται μέ τό περιεχόμενο παραμελώντας τή μορφή, θέτει ὑπό συζήτηση καί πρὸς ἀπόδειξη τό ἂν κριτικάρει σωστά ἕνα ἔργο. Ἄν ὁ ἀναγνώστης εἶπε πῶς μιὰ τέτοια κριτική εἶναι «σωστή», ἐξίσου καλά θά μπορούσε νά πεῖ ὅτι εἶναι λάθος: «κριτικάρετε λάθος ἕνα ἔργο γιατί ἀσχολεῖστε μόνο μέ τό περιεχόμενο καί παραμελεῖτε τή μορφή». Φαντάζει τίποτε τό παράξενο στήν παραπάνω πρόταση; Τί γυρεύει τό «σωστά»; Ὁ Π.Κ. τό ἀποδίδει στό περιεχόμενο, ἐμεῖς κάπου ἄλλοῦ. (Μιλήσαμε στήν ἀρχή γιά ἰδεολογική τρομοκρατία).

“Ας δοῦμε τώρα, τί μπορεί νά ἔννοεῖ ἕνας ἀναγνώστης πού δέν ἀντιμετωπίζει μαρξιστικά-λενινιστικά, δηλ. ἐπιστημονικά, μιὰ ταινία, (εἶναι καταφάνερο αὐτό, μᾶς τό βεβαιώνει ὁ Π.Κ.). Ἔρα πού, σέ τελική ἀνάλυση, ἡ ἀνάγνωσή του γίνεται κάτω ἀπό τούς ὄρους πού τοῦ ἐπιβάλλει ἡ ἰδεολογία τῶν κυρίαρχων τάξεων, (ἢ μήπως ἡ ἔνταξή του στό χῶρο τοῦ πολιτικά συνεποῦς τόν σώζει ἀπ’ αὐτόν τόν κίνδυνος;), τί μπορεί λοιπόν νά ἔννοεῖ ἕνας τέτοιος ἀναγνώστης λέγοντας *μορφή - περιεχόμενο*;

Περιεχόμενο εἶναι αὐτό πού βρίσκεται ἔξω ἀπό τό λόγο μας κι αὐτό γιά τό ὁποῖο μιλάμε, αὐτό τό μακρινό πού πρέπει νά γίνει πληροφορία, πού πρέπει νά μεταβιβαστεῖ.

Μορφή εἶναι αὐτό πού ἔχει ὕλική ὑπόσταση, πού τό ἔχουμε μπροστά μας καί πού πρέπει νά τό ἀποκρυπτογραφήσουμε γιά νά βροῦμε αὐτό πού εἶναι πίσω του, «ἡ μορφή εἶναι πού ἐπιτρέπει τή γνώση τοῦ περιεχομένου». Σέ τελική ἀνάλυση μορφή εἶναι τό ἴδιο τό ἔργο γιά τόν ἀναγνώστη μας. Ὅταν λοιπόν γράφει «ἀσχολεῖστε μόνο μέ τό περιεχόμενο ἀλλά παραμελεῖτε τή μορφή», ἔννοεῖ: ἀσχολεῖστε μέ κάτι πού εἶναι ἔξω ἀπό τό ἔργο καί παραμελεῖτε τό ἴδιο τό ἔργο. Κι ὅταν ἐπαναλαμβάνουν ἀπό τόν Π.Κ., «ἀσχολεῖστε σωστά μέ τό περιεχόμενο ἀλλά παραμελεῖτε τή μορφή», οὐσιαστικά λένε τό ἑξῆς: «οἱ ἀπόψεις σας μπορεί νά εἶναι συνεπεῖς ἀλλά δέν ἀσχολοῦνται μέ τό ἔργο». Ἐδῶ χωρίς σχόλια παραθέτουμε τήν τρίτη πρόταση-κριτική πού γίνεται ἀπό ἀναγνώστη στό περιοδικό: «Συμφωνοῦμε ἀπόλυτα μέ τίς ἰδεολογικοπολιτικές σας θέσεις, ἀλλά διαφωνοῦμε στόν τρόπο ἐφαρμογῆς τους στόν τομέα τῆς τέχνης». Ἄφοῦ, ἀπλᾶ καί μόνο, σημειώσουμε ὅτι αὐτό τό «ἀπόλυτα» θά μπορούσε νά βρίσκεται στό δεύτερο σκέλος τῆς ὅλης πρότασης, θά ποῦμε πῶς, ἂν καί τά παραπάνω φαίνονται κάπως σχηματοποιημένα, ἐντούτοις δέν ἀπέχουν πολύ ἀπό τήν ἀλήθεια. Μέ λίγα λόγια παρά τή συμφωνία πού διαπιστώνει μέ τόν Π.Κ. ὁ ἀναγνώστης τοῦ περιοδικοῦ διαπιστώνει καί μαζί μας κάτι πού γράψαμε προηγουμένως. Τήν ἀπόφραση τοῦ κειμένου.

Ἔχουμε τώρα δύο ἐνδείξεις ἀρκετά ἰσχυρές, κατά τήν ἄποψη μας, πού ἐνισχύουν τήν ἄποψη ὅτι ἡ θεωρία πού προτείνεται ἀπό τόν Π.Κ. θεμελιώνεται πάνω σέ μιὰ ἀπόφραση τοῦ κειμένου, θά προσθέσουμε μιὰ τρίτη. Διατυπώνουμε τήν τέταρτη ἐρώτηση ἀναγνώστη στό περιοδικό. «Ἄφοῦ ξέρετε πῶς τό ἔργο εἶναι ἀστοῦ ἢ ρεβιζιονιστῆ καλλιτέχνη γιατί προσπαθεῖτε νά τό κρίνετε μέ μαρξιστικά-λενινιστικά κριτήρια; Αὐτό εἶναι οὐτοπία ἀφοῦ ἔτσι κι ἀλλιῶς οἱ θέσεις του εἶναι λανθασμένες». Ἐμεῖς ρωτᾶμε. Ποῦ γνωρίζει ὁ ἀναγνώστης τοῦ Π.Κ. ὅτι οἱ συντάκτες τοῦ περιοδικοῦ ξέρουν ὅτι ὁ τάδε σκηνοθέτης εἶναι ἀστός ἢ ρεβιζιονιστής; Καί ἀπαντοῦμε. Τό βλέπει μέσα στίς κριτικές τους, διαπιστώνει ἐκεῖ τήν ἀπόφραση τοῦ κειμένου καί τήν ἀντικατάστασή του μέ ἕνα φετίχ: τήν ἰδεολογικοπολιτική τοποθέτηση τοῦ δημιουργοῦ.

\*\*\*

«Ἡ ἰδεολογία εἶναι μιὰ διαδικασία πού πραγματοποιεῖ ὁ λεγόμενος διανοούμενος ἀναμφίβολα μέ τρόπο ἐνσυνείδητο· πρόκειται ὅμως γιά μιὰ πλαστή συνείδηση. Οἱ ἀληθινές κινητήριες δυνάμεις πού τόν ἄθοῦν μένουν ἄγνωστες γι’ αὐτόν, γιατί ἀλλιῶς αὐτή ἡ διαδικασία δέ θά ἦταν ἰδεολογική. Ἔτσι ὁ διανοούμενος ὑποθέτει

Ποιές είναι οι κινήτριες δυνάμεις που ώθουν τούς προοδευτικούς διανοούμενους του περιοδικού Π.Κ. και που είναι άγνωστες σ' αυτούς όπως λέει ο Ένγκελς; Ποιός είναι αυτός που θεμελιώνει την άπώθηση του κειμένου στη θεωρία τους; Και στίς δύο έρωτήσεις ή ίδια άπάντηση. Έχουμε να κάνουμε με την ιδεολογία των κυρίαρχων τάξεων ντυμένη τό μανδύα του μαρξισμού.

Είδαμε και παραπάνω ότι τό άπωθημένο κείμενο αντικαθίσταται από ένα φετίχ. Ο καθένας αναγνωρίζει εκεί τό φάντασμα που προβάλλει. Έμεις για παράδειγμα τό αναγεννημένο μας κίνημα, ό Π.Κ. τό κίνημά του που πάει βαρκάδα. Ο καθένας μπορεί να διεκδικήσει την άλήθεια-συνέπεια για τόν έαυτό του. Δέν είναι τυχαία που ό Π.Κ. δέν αναφέρεται σ' άλλα περιοδικά που κυκλοφορούν στην Έλλάδα, (και που δέν είναι ούτε λίγα, ούτε και άζια περιφρόνησης), και άνοίγει διάλογο «μέ άπλους προοδευτικούς ανθρώπους του λαού». Ξέρει τί κάνει, χτίζει ένα οικοδόμημα του Μοναδικού, χωρίς τό Άλλο. Σ' αυτό τό χώρο δίνεται αυτοδικαία ό τίτλος του Συνεπούς. Τό Μοναδικό (κόμμα-γραμμή-περιοδικό) είναι πάντα Συνεπές. Έδω είναι που μπορούμε μέσα από ένα παιχνίδι να άπωθήσουμε την ψυχανάλυση, να παραγνωρίσουμε τό μαρξισμό, να αναγνωρίσουμε τό φάντασμα.

Λάζαρος ΣΤΕΡΓΙΑΔΗΣ

### Έπίθεση μετριότητας

Τόν τελευταίο καιρό, με μιά ένκνευριστική συνέπεια, έκανε την εμφάνισή του τό βαρύ πυροβολικό των μετριοτήτων που κρύβονταν στίς άποθήκες των εισαγωγών. Βέβαια, στην Έλλάδα, σχεδόν νομοτελιακά, ή κινηματογραφική σαιζόν τελειώνει στα μέσα περίπου της άνοιξης, συνήθως με την άρχή της εβδομάδας του Πάσχα. Φαίνεται όμως ότι φέτος είχαμε μιά κακή χρονιά στην παραγωγή και σάν συνέπεια και στην εισαγωγή ταινιών.

Έτσι λοιπόν, πέρα από τίς γνωστές, αλλά παλιές, πιά ταινίες που φέρνουν δύο-τρία όνόματα γνωστά για τίς προσπάθειές τους στον καλό κινηματογράφο, από τίς υπόλοιπες λίγες ήταν αυτές που άξίζαν να άφιερώσει κανείς τό χρόνο του. Εύτυχώς, τουλάχιστο για τούς κινηματογραφόφιλους των Άθηνών, πέρα από τίς ταινίες που προβάλλονται στό έμπόριο, υπάρχουν και αυτές που προβάλλονται σε ένα παράλληλο κύκλωμα αίθουσών (Ίνστιτούτα, Λέσχες, Ταινιοθήκη κ.τ.λ.) όπου μπορεί κανείς να δει κάποια άξιόλογη άγνωστη ή γνωστή ταινία.

Άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό αυτής της χρονιάς ήταν ή ένταση που πήρε ή προβολή ταινιών ρετρό, ένα φαινόμενο βέβαια όχι καινούργιο αλλά όπωσδήποτε ένδεικτικό, εξαιτίας της έκτασής του, δύο πραγμάτων α) της νοσταλγίας της αστικής τάξης για μιά «άγνότερη» περίοδο της ανάπτυξης της β) σε ακολουθία, της προσαρμογής του Χόλλυγουντ στίς νέες αυτές συνθήκες, αλλά και της άποτυχίας του να πετύχει μιά ανανέωση στό ύλικό του. Έτσι δέ θά μās έκπλήξει αν ξαναδοϋμε τόν Μπέν-Χούρ, όπως είδαμε τόν Κίγκ-Κόγκ, τά τέσσερα

φερά, τό Κβό Βάντις κ.ἄ. σέ νέες ὑπερπαραγωγές, γεμάτες ἀπό ἀπασφράπττοντες στάρ τῆς ἐποχῆς μας. Ἔτσι λοιπόν ἡ ὀξυνση τῆς οἰκονομικῆς κρίσης χτυπᾷ τή θεματολογικὴ εὐρύτητα τοῦ Χόλλυγουντ καὶ γενικότερα τοῦ κινηματογράφου ὁ ὁποῖος παράδοξα ἄρχισε μιὰ ἀργή ἀλλὰ σταθερὴ ἀνάκαμψη. Ἡ ἐπιστροφή αὐτὴ στους κινηματογράφους (σ' ἓνα μέσο «παραγωγῆς ὀνείρων» πρέπει νὰ ἐξεταστῆ πολὺπλευρα καὶ ἐλπίζουμε ὅτι θὰ μᾶς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία σ' ἓνα ἐπόμενο τεῦχος.

Τό ρετρό, λοιπόν, ἐμφανίζεται σέ δύο μορφές. Ἐπὶ τῆ μιᾶ ἔχουμε ἓνα «ἰδεολογικό» ρετρό, μέ τὴν ἔννοια ταινιῶν πού ἀρκοῦνται στήν ἀναπόληση ἑνός εὐτυχημένου παρελθόντος ἢ ἀποτελοῦν ἀναβίωση τοῦ ἀμερικάνικου ὀνείρου. (Οἱ τελευταῖες αὐτές ταινίες εἶναι καὶ οἱ πῶ ἐπικίνδυνες γιατί, πίσω ἀπὸ ἓνα μοντέρνο καὶ δῆθεν ἀνατρεπτικὸ καμιά φορά ὕφος, προσπαθοῦν νὰ κλείσουν πληγές ὅπως τὸ πρόβλημα τοῦ Βιετνάμ, τό φυλετικὸ κ.ἄ.). Ἐπὶ τὴν ἄλλη ἔχουμε αὐτοῦσιες ἐπαναφορές κλασικῶν ταινιῶν. Ἔτσι ἔχουμε ταινίες (ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ καὶ ἡ ἀγγλικὴ ὀνομασία τους, γιατί πολλές φορές οἱ ἐλληνικοὶ τίτλοι εἶναι παραπλανητικοί) ὅπως «Τὰ τέσσερα φτερά», (Four Feathers), «39 Σκαλοπάτια», «Ὁ ἐπιθεωρητὴς Μάρλοου ξαναχτυπᾷ» (Big sleep), «Δαιμονικὴ ἀπειλή» (Invasion of the body snatchers) κ.ἄ. Ταινίες γυρισμένες ἀπὸ ἀνθρώπους ἀναγνωρισμένης μετριότητος, ὅπως ὁ Σάρπ, ὁ Γουϊνερ κ.ἄ. ἢ ἄγνωστους πού δέν ξεπέρασαν τὴ μίμηση. Ἔτσι σέ ἀντίθεση μέ τίς παλιότερες ἐπανεγγραφές κινηματογραφικῶν εἰδῶν, ὅπως τὸ «Τσάινατάουν» τοῦ Πολάνσκι ἢ τὸ «Μιὰ σφαῖρα, ἓνα ἀντίο» (Long Goodbye) πάνω στό φίλμ-νουάρ, ἡ χρονιά αὐτὴ μᾶς ἔδωσε «Δολοφονημένους» Χόουξ, Χίτσκοκ, Σίγκελ κ.τ.λ.

Ἐπιφυλλασσόμαστε, πιστεύοντας πὼς δέν πρόκειται γιὰ ἀπλό σύμπτωμα.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ



## Τά «Πιράνχας» καί πώς νά ἀπαλλαγούμε ἀπό τά δόντια τους

Πρόσφατα προβλήθηκε στους κινηματογράφους ακόμη μία (καί καθόλου, ὅπως φαίνεται, ἡ τελευταία) ταινία «σύγχρονου» τρόμου (:«Πιράνχας»)· ἀφορμή γιά μερικές σκέψεις πάνω στήν ἐξέλιξη αὐτοῦ τοῦ κινηματογραφικοῦ «εἶδους» (τά εἰσαγωγικά προφυλλάσσουν ἀπό τήν υἱοθέτηση ἑνός τυφλοῦ, φορμαλιστικοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ κινηματογραφικοῦ σώματος — παράγωγου σέ τελευταία ἀνάλυση μιᾶς ἐμπορικῆς ὀπτικῆς — καί ακόμη σημαίνουν τήν παραδοχή μιᾶς ἐκκρεμότητας τοῦ προβλήματος γιά ἕνα μελλοντικό ξεκαθάρισμα): *τὴν ταινία τρόμου.*

Τό ὑποκείμενο τοῦ τελευταίου ἀποτελεῖ ἀρχικά (ὡς Φρανκεστάιν — Δράκουλας — Λυκάνθρωπος...) μιᾶ ἀπειλή γιά τούς κλασικούς κανόνες πού εἶχε μέχρι τότε ἐπεξεργαστεῖ ὁ κινηματογράφος πού εἶχε φτάσει σέ μιᾶ μορφή πρώιμης ἐνηλικίωσης ἀποκτώντας μιᾶ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του καί ἕνα μοντέλο — αὐτό πού λέμε Χολλυγουντιανό — ὡς σπονδυλική στήλη. Ἡ εἰσβολή τοῦ τέρατος στή μυθοπλασία, ἀμφισβητώντας αὐτά πού εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ὡς ἀξίες, ὡς θεσμικούς κανόνες τὸ Χόλλυγουντ (τὴν ἀληθοφάνεια, τὸ «πραγματικό», τὴν προφάνεια, τὴ «δοξασία» ἑνός τυπικά μικροαστικοῦ κοινού, τὴ «διαφάνεια»...), ἐπιφέρει μιᾶ τομῆ, ἕνα ρήγμα στό κινηματογραφικό status (τὸ τερατώδες, τὸ παράλογο, τὸ ἐξωλογικό, ὁ θάνατος...·). Τό ρήγμα αὐτό βέβαια ἐπουλάνεται στήν πορεία τῆς μυθοπλασίας καί τὸ μοντέλο διασώζεται, παραμένει ὁμως ἡ ἐντύπωση αὐτῆς τῆς ἀναμόχλευσης, ἡ ὁποία συνιστᾷ αὐτό τὸ ἴδιο τὸ ὑλικό στή βάση τοῦ ὁποίου διεξάγεται ἡ θέαση τῆς ταινίας.

Σημαντικὴ μεταμόρφωση ὑφίσταται τὸ ὑποκείμενο τοῦ τρόμου στίς καλούμενες ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας: εἴμαστε πλέον στήν κατηγορία τοῦ «δυνατοῦ», τοῦ ἐνδεχόμενου τέρατος· π.χ. ἕνα ρομπὸτ μὲ ἀνθρώπινη γλῶσσα εἶναι ἕνα τέρας λιγότερο ἀπειλητικό, γιατί εἶναι λιγότερο παράλογο· ὁ χῶρος

τῆς ἀλήθειας του εἶναι αὐτός τοῦ λίγο ἢ πολὺ μακρινοῦ μέλλοντος, δέν εἶναι ἐκεῖνος τοῦ παρελθόντος (κυρίως τοῦ παρελθόντος πρὶν ἀπὸ ἕνα θάνατο). Ἄν ἡ ἀρχικὴ ταινία τρόμου ἀντιστοιχοῦσε (ἀπλοποιώντας) σέ μιᾶ κλειστὴ κοινωνία καί σέ περιόδους ὄξυνσης τῶν οικονομικῶν κρίσεων καί παρίστανε τὸ ξόρκι ἐνάντια — βασιικά — στό θάνατο, ἔννοια φοβερὴ κι ἀκατανόητη, ἰδιαίτερα ἀπειλητικὴ γιά ἕνα ὀρισμένο τρόπο σκέψης, ἡ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας (στηριγμένη κι αὐτὴ σέ ἕνα ἀνάλογο ὑπόβαθρο) μ' αὐτὴ τὴν ἐκλογίκευση τοῦ τέρατος ὁδηγεῖ σέ μιᾶ συντηρητικοποίηση καί μιᾶ «ἀποποιητικότητα» τοῦ ἀρχικοῦ μοντέλου· κοντολογίᾳ: ἕνα στόμωμα. Τά φίλμ αὐτά κουβαλοῦν ἐπιπλέον τὸ φόβο-ἄγχος ἀπέναντι σέ μιᾶ ραγδαία τεχνολογικὴ ἀνάπτυξη, τὴν ἀγωνία τοῦ μικροῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι σ' ἕναν κόσμο πού τοῦ φεύγει ἀπὸ τά χέρια (ἡ ταχύρρυθμη ἐπιστημονικὴ — διάβαζε λογικὴ — πρόοδος ὁδηγεῖ σ' ἕνα κόσμο παράλογης εἰκόνας), ἀλλὰ κυρίως ἄγουν τὴν ἐπιθυμία νά σταματήσῃ αὐτὸ πού φαντάζει ἀπειλητικό («πρὶν εἶναι πολὺ ἀργά»), πράγμα πού μὲ τὸν τρόπο πού ἐγγράφεται στὰ φίλμ ἀποτελεῖ μιᾶ καθαρὴ ἀπαίτηση συντήρησης, - χωρὶς αὐτὸ νά σημαίνει ὅτι λείπουν τά φίλμ πού προσπαθοῦν νά ἀποδεσμεύσουν μιᾶ ἄλλη προβληματικὴ μέ περισσότερο ἢ λιγότερη ἐπιτυχία (ἀπὸ τὸ ἀφαιρετικὰ φιλοσοφικὸ ἔπος τῆς «Ὀδύσειας τοῦ διαστήματος» μέχρι τίς τυφλές ἀντιθέσεις τῆς Γκονταρικῆς Ἄλφαβίλ ἢ τίς ἄγρονες ἐπανεγγραφές τοῦ Φαρενάιτ).

Ἡ τρίτη μεταμόρφωση προσγελᾶνε τὸ τέρας στόν κόσμο μας· οἱ ταινίες αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἀντλοῦν καί τρέφονται ἀπὸ τὸ παρόν. Τὸ σύγχρονο τέρας εἶναι ἕνα συγκεκριμένο ἐπικίνδυνο ὄν π.χ. ἕνας καρχαρίας ἢ ἀκόμη μιᾶ φυσικὴ δύναμη π.χ. σεισμός ἢ φωτιά (ταινίες καταστροφῆς). Τὸ μοντέλο ἔχει πιά ἀπολύτως ρεαλιστικοποιη-



θεϊ, ή ταινία είναι τελείως διαφανής, όμοιογενής, χωρίς άπειλές, χωρίς ρήγματα. Ό ίδιος ό καπιταλισμός έγγράφεται πλέον σάν σωματικό σύμπωμα (οί άντιδράσεις

του θεατή), ό τρόμος πιά είναι πραγματικός, βρίσκεται δίπλα μας και μās άγκαλιάζει.

Άλέξαντρος Μ.

**Μπράβο σου Χριστοδούλου!**  
(Πώς ή άκμή ξηρού γίνεται ξηρός άκμων)

«Τό «1922» είναι ένα τυπικά καθορισμένο έμπορικό προϊόν με ύστερικές σωβινιστικές ύπερβολές. Άντιτουρκική φυσικά ή πρόθεσή του. Θλιβερό τό άποτέλεσμα του. Γουέστερν-φέσι (γυρισμένο στά νταμάρια της Άττικής) όπου οί κακοί Ίνδιάνοι σκοτώνουν τούς καλούς λευκούς. Υπό τά άπαθή βλέματα της ιστορίας, των συμμάχων και του Έρυθρού Σταυρού.

Γιά νά πούμε τή μαύρη αλήθεια δέ διαφωνούμε στό νά γίνονται τέτοιες (περίπου) ταινίες. Γιατί χρειαζόμαστε «ύλικό» νά στέλνουμε στά συνέδρια των όμογενών μας και σέ διάφορες έκδηλώσεις δημοσίων σχέσεων των πρεσβειών μας. Νά προβάλλουμε τά βάσανα της φυλής. Τή ζωτικότητα της. Τό δαιμόνιό της. Δέ νοείται στό κάτω-κάτω νά έχουν μόνο οί Έβραίοι τό προνόμιο της διεθνούς προβολής των παθών τους. Όμως μιά τέτοια ταινία σάν τό «1922» δέν πρέπει νά υπογράφεται άπό ένα Κούνδουρο...

... Και κάτι άκόμα: Όλοι αυτοί οί Έλληνες της Ίωνίας, έτσι παρέδωσαν τόν αυχένα τους στό μαχαίρι; Με τόση πρόθυμη άγιοσύνη και ήττοπάθεια; Δηλαδή, όσο σκέπτεται κανείς τήν ταινία, του ρχεται τρέλα, καθώς ανασύρει άντιρρήσεις.

Περνάμε τώρα στό «ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ» τή δεύτερη καταπιεσθείσα ταινία της χθεσινής (3.10.78) μέρας. Έχουμε εκφράσει τή γνώμη μας για τόν Κανελλόπουλο άπό καιρό και τήν επαναλαμβάνουμε παρακάτω. Πρέπει όμως προηγουμένως νά επισημανθεί τό γεγονός ότι ένα μέρος του κοινού άντιδρά άπό μιά εκ των προτέρων προκατάληψη (sic) σέ όρισμένες ταινίες (περίπτωση Κούνδουρου-Κανελλόπουλου) άρνούμενο νά τίς «δει» έλεύθερα και νά τίς συζητήσει. Γιατί βέβαια ό μυκηθμός δέν

είναι συζήτηση. Η γνώμη μας (άπόσπασμα) για τό «ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ» όπως διατυπώθηκε στις 4 του Ίούλη:

«...Ποτέ άλλοτε δέν άπομυθοποιήθηκε με τόσο θάρρος και τόση ευγένεια ή νεότητά. Η νεότητά που μās τήν επέβαλε τόσο άχαρη, έξαρτώμενη, πιεσμένη, όσο για ν' άναρωτιόμαστε άργότερα, αν ή άγνοια, ήταν ευτυχία, όπως νομίζουμε... Περπάτησε σέ κόψη ξυραφιού, ό Κανελλόπουλος. Στηρίχθηκε ΕΠΙ ΞΗΡΟΥ ΑΚΜΟΝΟΣ αυτός ό άθεράπευτος άγαπητικός της άνθρωπιās. Και βγήκε νικητής. Έδωσε στόν κινηματογράφο μιά ταινία με πίστη, με καθαρότητα, με ευγένεια. Κυρίως: μιά ταινία με μοναδικότητα. Τό ίσόποσο και τό όμοιο του Κανελλόπουλου δέν ύπάρχει πουθενά στόν παγκόσμιο κινηματογράφο. Και μιά τέτοια διαπίστωση είναι ή όριστική καθιέρωση αυτού του άφελους άγνού παιδιού της μητέρας Θεσσαλονίκης...

**ΜΠΡΑΒΟ ΣΟΥ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΕ.** Πιστέψαμε ότι χάσαμε τό αισθητήριο μας στις επικές αξίες της ανθρωπίνης πορείας, τήν πίστη μας σέ μās αλλά και σέ σένα. Ξαναβρίσκουμε πολλά χάρη σέ σένα. Τό φεστιβάλ, πιστεύουμε, θά δικαιώσει τό επίτευγμά σου. Μαζί και τήν εκκληκτική συμβολή των συνεργατών σου: του Άλκη Κακαλιάκου, στη μουσική, του Χρήστου Τριανφυλλου στη φωτογραφία και του Γιώργου Μάζη και της Μαρίας Περδίκη, στους βασικούς ρόλους».

Χρ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

(δημοσιευμένο στη ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ της 4.10.78).

[Σ. Σύνταξη: οί ύπογραμμίσεις είναι δικές μας. Συνέχεια στην ΟΘΟΝΗ Νο 2 με νέες διασκεδαστικές περιπέτειες].



## Ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου καί τό ὑποκείμενο τοῦ Κινηματογράφου

**ΝΑ!**

Ἐπάρχει κάτι πού μοιάζει ἀφύσικο στή στάση μας ἀπέναντι στήν εἰκόνα, ὅπως καί στίς ἀναλύσεις τῶν ταινιῶν πλάνο πρὸς πλάνο. Αὐτό εἶναι, σίγουρα, ἐνάντια στή φύση τοῦ κινηματογράφου πού παρασύρει τοὺς θεατὲς σὲ μιὰ κίνηση μέσα στὸν ἐνιαῖο χρόνο τῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς.

Ὅμως, ἂν θέλουμε νά καταλάβουμε κάτι ἀπὸ αὐτὴν τὴν κίνηση, κι ἔτσι νά αὐξήσουμε τὴν ἀπόλαυση, πρέπει ὀπωσδήποτε, τουλάχιστον διανοητικά, νά ἐνοχοποιήσουμε τὴ στάση μας ἀπέναντι στήν εἰκόνα, νά παγιώσουμε τὰ πλάνα, νά τεμαχίσουμε τὴ ροὴ τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων.

Ἐξάλλου, καμία ταινία, δὲν παρουσιάζεται σάν μιὰ μοναδική, ἐνιαῖα

ροή, εκτός (ίσως) σέ ένα μάτι άθώο καί άκόλαστο. 'Η κίνηση είναι τεμαχισμένη, διακεκομμένη, άναδιπλωμένη μέ άρθρώσεις λιγότερο ή περισσότερο αισθητές — ύπάρχουν γωνίες, γωνίες ποικίλων λήψεων, διάφορα άντικείμενα, πολυάριθμα πεδία, άνισα πλάνα, πού τελικά συντίθενται σέ σκηνές, σέ σεκάνς. Ένα όλόκληρο τεχνικό λεξιλόγιο, λίγο ή πολύ έξειδικευμένο, λίγο ή πολύ άκριβές, μās επιτρέπει νά ύπολογίσουμε αυτές τίς άρθρώσεις, αυτές τίς άναδιπλώσεις του φιλικού σώματος, τά διακριτικά εκείνα σημεία πού άναδιπλασιάζουν κι έξουσιάζουν τά φιλικά γεγονότα.

‘Ο προσεκτικός θεατής (αυτός πού προσπαθει νά 'ναι τέτοιος) δέν ικανοποιείται βλέποντας μιά ιστορία, δρώντα πρόσωπα, σώματα, χειρονομίες, εικόνες. ‘Ο θεατής αυτός βλέπει καθραρίσματα, γωνίες λήψης, έντυπώσεις βάθους πεδίου, διάρκειες καί μεγέθη τών πλάνων, μέ δυό λόγια: μιά σκηνοθεσία, μιά «γραφή», ένα στίλ.

Μπορεί έτσι νά αγαπήσει ένα δημιουργό ή ένα τύπο ταινιών, στό όνομα μιάς κάποιας άντίληψης γιά τόν κινηματογράφο. Τότε έρχεται κανείς σέ έπαφή μ' αυτό τό κάτι, τό όποιο του προσφέρεται πίο ειδικά σάν άντικείμενο του πόθου, ή σάν συνιστώσα του άντικειμένου αυτού.

Αυτό τό κάτι, στόν κινηματογράφο, είναι τό πλάνο. Μέ ένα όρισμένο τρόπο, τά καθραρίσματα, οί γωνίες λήψης, τό βάθος πεδίου, οί κινήσεις τής μηχανής, τό μοντάζ, μās παρουσιάζονται σάν τά «καμώματα» του πλάνου, αυτής τής περιέργης συνιστώσας, τήν όποία οί θεωρίες γιά τόν κινηματογράφο συγκλίνουν στό νά θεωρήσουν σάν τή «φιλική μονάδα» (Μιτρώ), ή σάν τό «φιλικό τέλος»(!) (Μέτς), τουλάχιστο από τήν άποψη τής κινηματογραφικής τέχνης.

Οί μεγάλες ταινίες, τά κινηματογραφικά στίλ, χαρακτηρίζονται πάντα άπ' τόν τρόπο μέ τόν όποιο χειρίζονται τό πλάνο, τό όποιο έπεξεργάζονται καί μετασχηματίζουν μέ τίς λήψεις, μέ τό μοντάζ δηλαδή σήμερα, μέ τήν πύκνωση του εικονικού καί ήχητικού ύλικού πού άποτελεϊ μιά ταινία. Για παράδειγμα, στόν Γκοντάρ, ή ίνώδης (σάν μύς) ήλεκτρονική εικόνα (σέ σχέση μέ τή γλυκύτητα του φωτογραφικού κόκκου) άποτελεϊ κυρίως τό προϊόν τής καλούμενης συγκόλλησης πού καταστρέφει τή διαφάνεια καί τό βάθος πεδίου καί παράγει τό μή-παραστατικό.

Γύρω από τή χρήση του πλάνου περιστράφηκαν άκριβώς οί μεγάλες θεωρίες πολεμικής στόν κινηματογράφο, συγκρούστηκαν οί θεωρίες πάνω στόν κινηματογραφικό ρεαλισμό, άρθρώθηκαν οί περίοδοι τής ιστορίας τών κινηματογραφικών στίλ —θεωρίες γιά τό σύντομο πλάνο, τό γκρό-πλάνο, τό δυναμικό μοντάζ, θεωρία του πλάνου-σεκάνς, του μοναδικού πλάνου καί του βάθους πεδίου— σάν νά ήταν, τό πλάνο, τό προνομιοϋχο σημείο διατύπωσης τής ταινίας καί ό χώρος τής άλήθειας.

“Όμως τί είναι τό πλάνο; 'Η έννοιά του φαίνεται περιέργα έπιφανειακή, όχι πολύ αϋστηρή, διασκορπισμένη σέ πολλές έννοιες πού άναγκαστικά, δέ συγκρούονται ή δέ συμπληρώνονται. ‘Ο όρος «πλάνο» ποικίλλει άνάλογα μέ τά κατηγορήματά του: όταν μιλάμε γιά γκρό-πλάνο, γιά πλάνο-σεκάνς ή γιά σταθερό πλάνο, γιά παράδειγμα, δέ μιλάμε γιά τό ίδιο άντικείμενο «πλάνο». ‘Ο όρος γκρό-πλάνο παρπέμπει σέ μιά μόνο από τίς περιπτώσεις τών άποστάσεων του άντικειμένου από τήν κάμερα: ό όρος πλάνο-σεκάνς (ύποκείμενος, έξάλλου, σέ άμφισβήτηση) άναφέρεται στή διάρκεια (καί κατά βάθος

1) τέλος: μέ τήν οικονομική έννοια.

στήν κινητικότητα της μηχανής και στίς διακυμάνσεις του βάθους πεδίου: σύνθετη έννοια)· ο όρος σταθερό πλάνο [plan fixe] αναφέρεται στην ακινησία της εικόνας ή στη διαφορά των φωτογραμμάτων που συνθέτουν την τελευταία. Ένα σταθερό πλάνο μπορεί ταυτόχρονα να είναι ένα γκρό-πλάνο, αλλά δύσκολα ένα πλάνο-σεκάνς· ένα πλάνο-σεκάνς μπορεί να περιέχει ένα γκρό-πλάνο, αλλά δύσκολα ένα σταθερό πλάνο. Παρατηρούμε λοιπόν ότι δεν υπάρχει άμεσα αναφορική σχέση, ανάμεσα στο πλάνο-σεκάνς, στο γκρό-πλάνο και στο σταθερό πλάνο, σέ αντίθεση π.χ. προς τους όρους γκρό-πλάνο, αμερικάνικο πλάνο, πλάνο συνόλου κλπ. τά όποια κατατάσσονται μέσα στην ίδια παραδειγματική άλυσίδα.

Υπάρχει λοιπόν κάτι τό όλότελα παράδοξο, κάτι πού βαραινεί πάνω στη θεωρία του κινηματογράφου: όλος ο κόσμος συμφωνεί πάνω-κάτω, από καταβολής κινηματογράφου, στό να θεωρεί τό πλάνο σάν τή βασική φιλική μονάδα, σάν τό ειδικό κινημ/φικό μόρφωμα, είτε θεωρήσουμε τόν κινηματογράφο τέχνη, είτε «γλώσσα», είτε «κώδικα». Η μονάδα αυτή μεταβάλλεται, ριζικά, ανάλογα μέ αυτή ή τήν άλλη παραμετρική λήψη (λήψη πού δίνει στό πλάνο τό σῶμα του, ή καλύτερα πού συγκροτεί τό πλάνο σάν άυλο όμοιωμα της).<sup>(2)</sup> Η έννοια του πλάνου-σεκάνς είναι, άπ' αυτή τήν άποψη, ή πιό παράξενη, άφού είναι «ένα πλάνο» πού μπορεί να περιέχει «πολλά πλάνα»: προφανώς, δεν πρόκειται, για τό περιέχον ως προς τό περιεχόμενο, της ίδιας έννοιας του πλάνου. Στο επίπεδο του περιέχοντος (έάν βέβαια είναι έπιτρεπτή ή άδεξιότητα του όρου) πρόκειται για τό σύνολο συνεχόμενων λήψεων (των όποιων τό πλάνο είναι, μπορούμε να πούμε, ή εικόνα πάνω στην όθόνη)· στό επίπεδο του περιεχομένου, πρόκειται για διαφορετικά «μεγέθη» καθραρισμένα σύμφωνα μέ τίς διακυμάνσεις του πεδίου και των αντικειμένων πού παράγονται από τήν ύποτιθέμενη κινητή, λήψη.

Υπάρχει λοιπόν, και σ' αυτή τήν περίπτωση, σύγχυση. Άκριβώς αυτό οδήγησε έναν θεωρητικό, σάν τό Ζάν Μιτρώ, να πει ότι ο όρος πλάνο-σεκάνς είναι άφηρημένος και να ύπενθυμίσει έναν αυστηρό όρισμό της έννοιας του πλάνου, όρισμό βασισμένο σέ μία έτυμολογική όσο και άρχαιολογική άποψη: «Στήν καταγωγή του, (πλάνο είναι) σύνολο εικόνων πού συνιστούν μία ένιαία λήψη. Σύντομη σκηνή στη διάρκεια της όποιας τά κύρια πρόσωπα σκηνοθετούνται σύμφωνα μέ ένα ένιαίο καθράρισμα και από τήν ίδια γωνία, στην ίδια άπόσταση από τήν κάμερα. Τά διακρίνουμε (μ' αυθαίρετο τελείως τρόπο) σέ πολύ κοντινό, κοντινό (κλπ)... μακρινό πλάνο, στό μέτρο πού τό κάδρο περικλείει ένα όλο και μεγαλύτερο «πεδίο» χώρου. Έπειδή άκριβώς μπορούμε να παίρνουμε λήψεις σέ κίνηση, συμπεραίνουμε ότι δεν υπάρχει πιά σήμερα όμοθεσία ανάμεσα στό πλάνο και στη λήψη· ή λήψη μπορεί να συμπεριλάβει, άπ' τήν ίδια της τήν κίνηση, μία σειρά από διαφορετικά πεδία και, στη συνέχεια, γωνίες και πλάνα κάθε φύσης». (Λεξικό του Κινηματογράφου, Λαρούς, 1963).

Ο αυστηρός αυτός όρισμός περιορίζει τήν έννοια του πλάνου στα κατηγορήματα διάρκειας και κίνησης. Άν υπάρχει κάποια ένόχληση σέ αυτόν τόν έξομαλυντικό, περιοριστικό όρισμό, αυτή βρίσκεται στό ότι ο όρισμός αυτός δε μάς επιτρέπει να ύπολογίσουμε τήν ένότητα της λήψης, της συνέχειάς της, ούτε να άποφασίσουμε για τό αν τά πλάνα διαδέχονται σύμφωνα μέ τίς λύσεις της συνέχειας, μέ τό μοντάζ, ή μέσα στη συνέχεια μιās και μόνης λήψης. Δηλαδή, ή «φιλική μονάδα»

2) Οί θεωρητικοί του κινηματογράφου (έκτός άπ' τό Μιτρώ) πολύ λίγο άνησυχούν, άπ' ό,τι ξέρω, για τόν προσδιορισμό της έννοιας του πλάνου. Η άοριστία κι ή ασάφεια άποτελούν σ' αυτούς τόν κανόνα, άκόμη και στόν Κρ. Μέτς· ο Μέτς, (ένω στην πρώτη περίοδο των έρευνών προσπάθησε μέ όξύτητα να προσδιορίσει μέ γλωσσολογικούς όρους τά χαρακτηριστικά του πλάνου στό επίπεδο της καταδήλωσης) στό σημείο πού μάς ενδιαφέρει έδώ, παραμένει άσαφής: εικόνα, φιλική εικόνα, λήψη και πλάνο δε διαφέρουν όταν τά χρησιμοποιεί στα ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION... I. Ο Μέτς, λαμβάνοντας ύπόψη τήν πορεία του Μιτρώ και χαιρετίζοντας τή δύναμή της αναφορικά μέ τόν όρισμό της έννοιας του πλάνου, κάνει δικιά του τή διάκριση του Μιτρώ για τό πλάνο κλιμακωτών «μεγεθών» και για τή λήψη πού προϋποθέτει

τήν απόρριψη του ὄρου πλάνο-σεκάνς. Αυτό όμως δέν ἐμποδίζει τό Μέτς στόν ἴδιο τόμο νά μιλήσει γιά τό πλάνο σεκάνς σάν «ἕνα πλάνο» κλπ. (σημ. Μπο-νιτσέρ).

διασπᾶται, διαιρεῖται στά δύο: στό πλάνο καί στή λήψη, καί εἶναι ἀδύνατο νά ξανακολλήσουμε τά κομμάτια. Ἡ μᾶλλον τό πλάνο (ἀκρωτηριασμένο ἀπό τούς διαχρονικούς προσδιορισμούς πού εἰσάγει ὁ ὄρος πλάνο-σεκάνς) θά συνιστοῦσε βέβαια τή φιλική μονάδα, ἀλλά μονάχα στό βαθμό πού εἶναι μονάδα, δηλ. διακριτικό στοιχεῖο τῆς λήψης θεωρούμενη στή διάρκειά της. Τότε ἡ λήψη θά ἦταν ἡ μίνιμουμ μονάδα, ἀπό τήν ἄποψη τοῦ μοντάζ τῆς ταινίας... Θά ἔπρεπε νά ἀναθεωρήσουμε τούς ὄρους καί νά μιλήσουμε, ὄχι γιά τή λήψη ὡς τή μίνιμουμ μονάδα τοῦ μοντάζ, ἀλλά ἀπλά καί μόνο γιά τή «φιλική εἰκόνα», πού εἶναι διαφορετικό πράμα ἀπό τό πλάνο... Ἐδῶ οἱ δυσκολίες εἶναι πολυάριθμες κι οἱ ὄροι ἐξαιρετικά ὀλισθηροί, ἀνάλογα μέ τή γωνία πού προσεγγίζουμε τήν ταινία, ὥστε νά μήν εἶναι καί πολύ συνετό τό νά καταφεύγουμε σέ ὑπερβολικά ἐξομαλυντικούς ὀρισμούς.

Ἄν ὁ Μιτρώ, ἀπορρίπτοντας τόν ὄρο πλάνο-σεκάνς, ξεκαθαρίζει, τό πρόβλημα τοῦ πλάνου ἀπό ἐκεῖνο τό μοντάζ, αὐτό τό κάνει στό ὄνομα ἀρχαιολογικῶν καί ἐτυμολογικῶν θεωρήσεων πού παρουσιάζουν τό πλάνο σάν καταγόμενο ἀπό τό μοντάζ (καί γιά τήν ἀκρίβεια ἀπό τό μοντάζ τοῦ Γκρίφιθ). Ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου, πράγματι, δέν εἶναι σύγχρονη μέ τή γέννηση τοῦ κινημ/φου· εἶναι μιά μεταγενέστερη σύλληψη. Πιστεύει ὁ Μιτρώ: «Ὅταν μετά τούς πρώτους πειραματισμούς τοῦ Γκρίφιθ, ὁ κινηματογράφος ἄρχισε νά ἀποκτᾶ συνείδηση τῶν μέσων του, δηλ. ὅταν, μέ ἕνα γενικό τρόπο, γύρισαν σκηνές σύμφωνα μέ διάφορα εἶδη λήψεων, οἱ τεχνικοί ὄφειλαν νά χαρακτηρίσουν αὐτές τίς διαφορετικές λήψεις ὥστε νά τίς ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Γι' αὐτό τό λόγο ἀναφέρθηκαν στή θέση τῶν κυρίων προσώπων διαιρώντας τό χῶρο σύμφωνα μέ πλάνο ἀνάθετα ὡς πρὸς τόν ἄξονα τῆς κάμερα. Ἀπό δῶ κι ἡ ὀνομασία πλάνο. Ἦταν κατά κάποιον τρόπο ἡ προνομιούχα ἀπόσταση σύμφωνα μέ τήν ὁποία θά ρυθμιζόταν ἡ κινηματογραφική λήψη». (Αἰσθητική καί ψυχολογία τοῦ κινηματογράφου, I).

Μιά τέτοια, πάντως, ἱστορική προοπτική εἶναι ἀκριβῆς (εἶναι συχνά αὐτό πού λείπει στίς σημειολογικές καί ψυχαναλίζουσες προσεγγίσεις τοῦ κινηματογράφου, στή φιλοσοφική προσέγγιση γενικά). Δείχνει (ὅπως ἤδη ἔχω παρατηρήσει, Cahiers du Cinema No 233) ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου εἶναι ξεχωρη, ἱστορικά, ἀπό τή συγκρότηση τοῦ κινηματογράφου σέ ἀφηγηματικό σύστημα, ἤδη ἀπό τό ἀφηγηματικό μοντάζ τοῦ Γκρίφιθ καί ἀπό τά σκηνογραφικά περάσματα πού εἰσάγει (πάνω στό μοντέλο καί σέ ἀναλογία πρὸς τήν ἀφήγηση τοῦ Ντίκενς). Ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου εἶναι μιά ἔννοια διαφοροποιητική, προορισμένη νά δηλώσει, νά ἐξουσιάσει καί νά ἐκτιμήσει μιά διαφορὰ πού εἰσάγεται μέσα στό σκηνικό χῶρο τῆς ταινίας: ἡ μικρὴ ἢ μεγάλῃ ἐγγύτητα, ἡ μικρὴ ἢ μεγάλῃ ἀπομάκρυνση τοῦ πλαστοῦ σημείου ὄρασης, (πλαστοῦ, στό μέτρο πού δέν εἶναι ἐκεῖνο τῶν θεατῶν, ἀλλά ἐκεῖνο τοῦ φακοῦ) παράγει ἀπό τήν κάμερα πρὸς τά «κύρια πρόσωπα» (δηλ. τίς προνομιούχες φιγούρες) τήν ἀφηγηματική σεκάνς.

Ἡ ἔννοια τοῦ πλάνου σημαδεύει ἔτσι μιά ἀξία, μιά θετική διαφορὰ μέσα στό σκηνικό χῶρο τῆς ταινίας καί μέσα στή λήψη. Τό πλάνο εἶναι ἕνα τμῆμα μεροληπτικό μᾶλλον παρά μερικό —στό βαθμό πού στηρίζει μιά ἄποψη— τοῦ φιλικοῦ χῶρου. Ἀπό δῶ ἐξᾴλλου (θά ἐπανέρθω) ξεκινάει ὅλη ἡ πολεμική τοῦ «μοντάζ» καί τοῦ «ἀπαγορευμένου μοντάζ», ὅλη ἡ ἀίξενσταϊνική προβληματική, ὅλη ἡ μπαζενική

προβληματική (πού άλλωστε δέν είναι στά καθέκαστα στοιχεία τους αντίθετες ὅπως γενικά πιστεύεται καί θά επιχειρήσω νά δείξω γιατί). Δέν ὑπάρχει λοιπόν πλάνο «καθ' ἑαυτό». Τά πλάνα ἐμφανίζονται στόν κινηματογράφο (γιά τόν ὁποῖο ἀποτελοῦν τήν πρωταρχική ἀδιαφοροποίητη μονάδα καί ἄς ποῦμε μαζί μέ τόν Μιτρώ πῶς ὁ Γκρίφφιθ εἶναι ὁ ἐπώνυμος δημιουργός τῆς τομῆς αὐτῆς):

1) μέσα σέ μιά αὐθαίρετα ἱεραρχημένη πολλαπλότητα πού συνιστᾶ βέβαια μιά ἀρχιτεκτονική τῆς διαφορᾶς τους, ἀλλά ἐπίσης μιά παραδειγματική βεντάλια:

2) ἐφοδιασμένα μέ ἓνα δείκτη «μεγέθους» (ὅπως ὄχι καί πολύ σωστά λένε), καλύτερα μέ ἓνα δείκτη ἐγγύτητας<sup>3)</sup> (ἢ ἀπομάκρυνσης), πού συμπαραδηλώνει τά πλάνα μέ ἔνταση.

3) π.χ.: πλάνο γενικό, πλάνο κοντινό κλπ.

Ἄπ' αὐτά συνεπάγεται μιά ριζική τροποποίηση στόν κινηματογραφικό χῶρο καί στήν ὑποταγή τῶν θεατῶν στό θέαμα. Πρίν τή «συνειδητοποίηση» γιά τήν ὁποία μίλησε ὁ Μιτρώ, ἡ ἄποψη γιά τή φιλική σκηνή ἦταν σφαιρική, πανοπτική ἂν θέλετε, ἐξίσου ὅμως ἀκαμπτη, μιᾶς καί ἀντιστοιχοῦσε (χρησιμοποιοῦν πάντα τό μῦθο τῶν καταγωγῶν) στήν ἰδανική ἄποψη τοῦ θεατρικοῦ θεατῆ (χωρίς ὅμως τήν ἐλευθερία ἐκείνου, ἀφοῦ ἡ θέαση αὐτή στόν κινηματογράφο ἐπιβάλλονταν στούς θεατές). Ὁ «σκηνογραφικός κύβος» παρουσιαζόταν ἀκέραιος, σέ γενικό πλάνο, σάν μιά μικρή σκηνή α-λα ἰταλικά (δές τίς ταινίες τοῦ Μελιές ἢ τίς πρῶτες τοῦ Τσάπλιν, π.χ. ὁ *Σαρλώ κάνει σινεμά*) χωρίς ὅμως τά μέσα ἐκείνης, τουλάχιστον ἀπό ἀρχιτεκτονική ἄποψη. Ὁ πολλαπλασιασμός τῆς θέασης καί τό ἀποτέλεσμά του, ὁ τεμαχισμός τῆς σκηνῆς (ἡ ρυθμισμένη ἐμφάνιση πλάνων), εἰσάγουν κάτι τό ριζικά καινούργιο, κάτι γιά τό ὁποῖο οὐδέποτε θά πάσουν νά μιλοῦν (μέ ὄρους αἰσθητικούς, ψυχολογικούς, δηλ. κοινωνιολογικούς): *τή δραματοποίηση τῆς θέασης*, μέσο γιά τήν ἐπιτυχία τῆς περίφημης «ταύτισης». Πρόκειται γιά μιά θέαση μερική, μετωνυμική, «μεροληπτική», ὅπως καί γιά ἓνα χῶρο κατακερματισμένο πού ὅμως μπορεῖ νά συρραφεῖ (μέσω τῶν κλασικῶν κανόνων πού χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ καί πολλά χρόνια, καί γιά τούς ὁποίους ὁ Μιτρώ κι ὁ Μπαζέν εἶπαν ἐνδιαφέροντα πράματα). Αὐτήν ἀκριβῶς τή δραματικότητα, οἱ Ἀμερικανοί, κυρίως μέ τό σασπένς, προσπάθησαν νά τελειοποιήσουν.

Ἄλλά, τή στιγμή πού ὁ Γκρίφφιθ καθιέρωνε τά παραπάνω, ὑπῆρχαν ἄνθρωποι πού ἔβλεπαν τά πράματα τελείως διαφορετικά. Δέν ἔβλεπαν τά πλάνα μέσα στήν ἐπινόηση τοῦ Γκρίφφιθ, ἢ μᾶλλον ἔβλεπαν ἄλλα πράματα κι ὄχι τή δραματοποίηση μιᾶς μετωνυμικῆς θέασης πρὸς τή σκηνή τῆς ἀφήγησης. Γιά τήν ἀκρίβεια, αὐτό πού ἔβλεπαν, ἦταν ὁ ἴδιος ὁ τεμαχισμός, ἦταν τό μοντάζ, ὄχι σάν ραφή, ἀλλά σάν ἓνα εἶδος «κιμᾶ». Βέβαια μιλάω γιά τούς Σοβιετικούς, προφανῶς τούς Βερτώφ, Ἀϊζενστάιν, Κουλέσωφ, Κόζιντσεφ καί Τράουμπεργκ, Ντοβζένκο (λιγότερο γιά τόν Πουντόβκιν, πού εἶναι σαφῶς πῶς «Ἀμερικανός»). Τά πειράματα τοῦ Κουλέσωφ ἔχουν θέση πειραματικῆς ἀναφορᾶς στίς λειτουργίες τῆς ἀφηγηματικῆς συρραφῆς (ξέρουμε ὅτι τό κυρίως καλούμενο ἐφέ-Κουλέσωφ, τό πείραμα δηλ. μέ τό Μοζούκιν<sup>4)</sup>, ἀποδείχνει τό «πάθος συρραφῆς» τῶν θεατῶν κι ἐπιτρέπει νά τεθοῦν οἱ κλασικοί κανόνες ραφῆς). Εἶναι ὅμως κυρίως ὁ Ἀϊζενστάιν κι ὁ Βερτώφ (ὁ πρῶτος μέ τό μεγαλύτερο οἶστρο καί διαλεκτική, ὁ δεύτερος μέ τή μεγαλύτερη ριζοσπαστικότητα) αὐτοί πού οἰκοδόμησαν μιά πρωτότυπη θεωρία καί πρακτική πάνω στόν τεμαχισμό «ἀντιστρέφον-

4) Ὁ Κουλέσωφ πήρε ἀπό ἓνα παλιό φίλμ ἓνα γκρό πλάνο τοῦ διάσημου ἠθοποιοῦ τῆς ἐποχῆς Μοζούκιν, πού τό βλέμμα του, ἀρκετά ἀκαθόριστο, ἦταν ἐπίτη-

δες διαλεγμένο ανέκφραστο. Ἐπὶ αὐτὸ τὸ γκρό πλάνο ἐφτιαξε τρία ἀντίτυπα. Ὑστερὰ τὰ ἄρθρωσε διαδοχικὰ, τὸ πρῶτο μ' ἓνα πλάνο πού ἔδειχνε ἓνα πιάτο σούπα ἐπάνω σ' ἓνα τραπέζι, τὸ δεύτερο πού ἔδειχνε ἓνα πτώμα, τὸ τρίτο μ' ἓνα πλάνο μιᾶς μισόγυμνης γυναικᾶς ξαπλωμένης σ' ἓνα ντιβάνι σέ μιὰ στάση προκλητικῆ. Ἐνῶνοντας μετὰ καί τὰ τρία αὐτὰ ζευγάρια πλάνων, τὰ πρόβαλε σέ θεατὲς ἔξω ἀπὸ τὸ πείραμα, ρωτώντας τους πῶς τοὺς φαίνεται τὸ «παίξιμο» τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ γενικὴ ἀπάντηση ἦταν ἓνας θαυμασμός γιὰ τὸ μεγάλο ταλέντο του πού σέ τόση λίγη ὥρα κατόρθωσε μὲ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου του τρία διαφορετικὰ συναισθήματα, τὴν πείνα, τὴν ἀγωνία μπροστὰ στὸ θάνατο, τὸν ἐρωτικὸ πόθο (ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Τ. Ἀντωνόπουλου: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΣΤΗΜΗ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ. Ἔκδ. ΑΝΤΙΛΟΓΟΣ).

5) δὲς κυρίως τὸ κείμενο τοῦ Ἀιζενστάιν: «Ντίκενς, Γκρίφφιθ καὶ ἐμεῖς» στὰ Cahiers 231, 232, 233, καὶ 234-35). (σημ. Μποντισέρ).

6) βλέπε καὶ στὸ κείμενο: ΓΙΑ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ.

τας» τὸν Γκρίφφιθ<sup>5)</sup>.

Οἱ Σοβιετικοὶ δὲν εἶδαν «τὰ πλάνα» ρυθμισμένα ἀπὸ μιὰ αὐθαίρετη ἱεραρχία, σύμφωνα μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ μετωνυμία: εἶδαν τὸ γκρό-πλάνο. Τὸ γκρό-πλάνο χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ δική του ὀριακὴ θέση στὴν κλιμακωτὴ ἱεραρχία στὴν ὁποία ἐγγράφεται. Ξέρουμε ὅτι ὄλοι οἱ σοβαροὶ ἱστορικοὶ τοῦ κινηματογράφου παίρνουν γιὰ ζήτημα τιμῆς τὸ νὰ προσδιορίσουν τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ γκρό-πλάνου ὁ καθένας τους τὴν τοποθετεῖ ἄλλου, καὶ γι' αὐτὸ, διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν ἄλλο. Ὁ Κομολλί προσπάθησε νὰ βρεῖ γιατί (Cahiers 231). Στὴν πραγματικότητά, τὸ γκρό-πλάνο ἀποτελεῖ μιὰ παράβαση τῆς ὀμαλῆς σκηνογραφικῆς προοπτικῆς (μέσα στὴν ὁποία, εἶναι ἀλήθεια, ἡ κλιμακωτὴ ἱεραρχία τὸ κάνει νὰ «ἐπιστρέφει» σάν μιὰ λεπτομέρεια μέσα σέ ἓναν πίνακα) καὶ τοῦ «ἀνθρώπινου μέτρου», δηλ., ὅπως λένε, τοῦ δράματος «στό ὕψος τοῦ ἀνθρώπου». Ἀκόμη ἀποτελεῖ μιὰ εὐαίσθητη διάρρηξη τῆς σκηνηκτικῆς καὶ ἀφηγηματικῆς συνέχειας τῆς ταινίας. Ἀπὸ ὄλους τοὺς τύπους τῶν πλάνων αὐτῆς τῆς «κατὰ μεγέθη» κλίμακας, τὸ γκρό-πλάνο εἶναι ἐκεῖνο πού πιὸ ἔντονα δηλώνει τὴ διαφορὰ.

Στὸ μέτρο πού τὸ γκρό-πλάνο εἶναι διαφοροποιητικὸ σημάδι καὶ ἔργο τοῦ μοντάζ, ὁ Βερτώφ κι ὁ Ἀιζενστάιν τοῦ ἐπιφύλαξαν ἓνα προνόμιο: (νὰ εἶναι) ἔργο τοῦ μοντάζ, σάν ἀπόσπασμα, κι ὄχι ἔργο τῆς λήψης. Ὅταν γενικά μιλά γιὰ τὸ πλάνο, ὁ Ἀιζενστάιν προτιμᾷ νὰ χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο ἀπόσπασμα (fragment). Ὁ ὄρος αὐτὸς δὲν προϋποθέτει παρά τὸ μοντάζ καὶ καθόλου τὴ λήψη (γι' αὐτὸ κι εἶναι τόσο παράξενο τὸ ἀποτέλεσμα ὅταν ὁ Ἀιζενστάιν, θέλοντας νὰ μιλήσει γιὰ τὴ σύνθεση τῶν στοιχείων μέσα στὸ πλάνο, μιλάει γιὰ «μοντάζ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀποσπάσματος»). Ὁ Ἀιζενστάιν, κι ἀκόμα πιὸ πολὺ ὁ Βερτώφ, οὐδέποτε θέλανε νὰ ξέρουμε κάτι γιὰ τὴ λήψη σάν τέτοια, δηλαδή σάν αὐθεντικὴ παραγωγικὴ δύναμη, παράγουσα δηλαδή ἐκεῖνη τὴν εἰδικὴ ἐντύπωση πού περιέγραψε ὁ Οὐντάρ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Ἀπόντος<sup>6)</sup>: μιὰ θέαση καὶ τὴν ἀπουσία μιᾶς θέασης, ἓνα fading — τὴν ἐντύπωση ἐκεῖνη πού τόσο πάθιασε τοὺς Ἀμερικανούς (Χίτσκοκ καὶ Λάνγκ στὴν ἀμερικανικὴ περιόδὸ του) κι ἀργότερα τοὺς Εὐρωπαίους (Ντράγιερ καὶ κυρίως Μπρεσσόν). Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἤθελαν τοὺς θεατὲς τους ὁ Βερτώφ κι ὁ Ἀιζενστάιν δὲν ἦταν αὐτὸς (τῶν Ἀμερικάνων). Τοὺς ἤθελαν προσηλωμένους «σέ γκρό-πλάνο» ὅπως δὲ σταμάταγε νὰ ἐπαναλαμβάνει ὁ Ἀιζενστάιν: αὐτὸ δὲ σημαίνει καθόλου τὸ γκρό-πλάνο, σάν σφήνα, ὅπως τὸ χρησιμοποίησαν οἱ Ἀμερικάνοι.

Στοὺς Ἀμερικανούς (τοὺς περιγράφω ἔτσι γιὰ νὰ μὴ μακρηγοροῦμε) τὸ κλιμακωτὸ πλάνο εἶναι ἓνα δραματικὸ μέτρο τοῦ βάθους πεδίου. Αὐτὰ πού μετρᾶνε εἶναι ἡ λήψη καὶ τὸ βάθος πεδίου (μαζὶ μὲ τὸ ἐκτός-πεδίου πού τὸ προεκτείνει καὶ τὸ «παρενοχλεῖ»). Γι' αὐτούς, τὸ μοντάζ εἶναι λειτουργία τῆς σκηνηκτικῆς δραματοποιήσεως, τῆς σκηνογραφίας. Ὁ Ἀιζενστάιν οὐδέποτε ἀληθινὰ ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὸ βάθος πεδίου. Ἐνδιαφέρεται, σκηνηκτικὰ, γιὰ τὸ κάδρο, ὄχι γιὰ τὸ βάθος πεδίου. Θὰ δείξω τὰ στοιχεῖα τῆς ἀποψῆς μου μέσα ἀπὸ μιὰ σκηνή (μὲ βάθος πεδίου) στὴν ἀρχὴ τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ *IBAN*, ὅπου τὸ ἑλικοειδὲς νῆμα τῆς πορείας τοῦ λαοῦ ἔρχεται πρὸς τὸ καταφύγιο τοῦ Ἰβάν γιὰ νὰ τὸν ἐκλιπαρήσει νὰ ἐπιστρέψει: τὸ πλάνο συγκροτεῖται μὲ τὴν παράθεση (αὐτὸ πού ὁ Ἀιζενστάιν ὀνομάζει: μοντάζ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀποσπάσματος) δύο μοτίβων σέ ἀντίθεση, ἀπ' τὴ μιὰ τὸ ἑλικοειδὲς σχῆμα τοῦ πλήθους κι ἀπ' τὴν ἄλλη τὸ ὄξυ προφίλ τοῦ

τσάρου μέ τό αϊχμηρό μούσι· ή έντύπωση τής φυγής (τής προοπτικής), μέ δ,τι άνησυχητικό, έξουσιαστικό κι άπειλητικό ή έντύπωση αύτή συμπαραδηλώνει (πρβλ. τά άποτελέσματα του εύρυγωνίου φακού στό Γουέλλες), άπορρίπτεται έδω όλοκληρωτικά μέσω τής άύστηρης τάξης τής σύνθεσης. Τό σημαντικό γιά τό Σ.Μ. 'Αϊζενστάιν (Σ.Μ.Α.) σ' αύτό τό πλάνο είναι ή σχεδόν άφηρημένη, ρυθμική αντίθεση τών δυό μοτίβων (όξύ κι έλικοειδές). Τό πλάνο είναι άληθινά πλάνο. τό βάθος πεδίου τοποθετείται στήν έπιφάνεια.

Τό θέμα του κινηματογράφου-γλώσσα στό Βερτώφ, τό θέμα του κινηματογράφου-κώδικα επικοινωνίας (langage) στό Σ.Μ.Α. βρίσκεται άκριβώς σ' αύτή τήν έπιπεδοποίηση. Πρέπει νά δουλεύουμε πάνω σέ άπροσπάσματα, μοτίβα, γράμματα, κι όχι πάνω σέ βλέμματα. Σέ ένα κείμενό του μέ τόν τίτλο «Σέ γκρό-πλάνο», ό Σ.Μ.Α. διαμαρτύρεται: «Πολύ συχνά στά γραπτά γιά τόν κινηματογράφο βασιλεύει τό βλέμμα και τίποτα άλλο· νά γιατί τά δικά μου γκρό-πλάνα προξενούν τόσο φόβο». Αυτό τό «βλέμμα και τίποτα άλλο» είναι φράση άρκετά σκοτεινή· πρέπει νά υποθέσουμε ότι ό Σ.Μ.Α. τοποθετείται έδω άντιμέτωπος πρός τή δραματική χρησιμοποίηση τών πλάνων, τήν έπικυριαρχία του παιζίματος τών ήθοποιών πάνω στή δουλειά τής ταινίας, τό στανισλαβ-σκισμό άν θέλετε. 'Αλλά ή καταδίκη αύτή προυποθέτει και τήν άρνηση, τήν περιφρόνηση του βάθους πεδίου, στό μέτρο πού τό τελευταίο συμπαραδηλώνει τό δράμα.

Τό παιχνίδι τών πλάνων συνίσταται (στους 'Αμερικανούς) περισσότερο στήν έμπλοκή τών θεατών μέσα στή σκηνή του δράματος καθώς τά πλάνα είναι μετωνυμίες μιās σκηνής (ή μάλλον ενός ύποτιθέμενου συνεχούς και χωρίς όρια πεδίου) πού μέ διαφορετικές έντάσεις συμπαραδηλώνουν οι παραλλαγές τών γωνιών λήψης και τών πλάνων (μέσω μιās αδιάκοπης κλιμάκωσης, σύμφωνα μέ τό Μιτρώ). 'Ο Μπαζέν άνάλυσε πολύ καλά τό σύστημα ξεκινώντας από ένα παράδειγμα επινοημένο βέβαια γιά τήν περίσταση, αλλά πάντως σημαντικό: «'Ενας άνθρωπος, κλεισμένος μέσα σέ ένα δωμάτιο, περιμένει νά έρθει νά τόν πάρει ό δήμιος. 'Αμπαρώνει μέ άγωνία τήν πόρτα. Τή στιγμή πού ό δήμιος πρόκειται νά μπει, ό σκηνοθέτης δέ θά παραλείψει νά κάνει ένα γκρό-πλάνο του πόμολου τής πόρτας πού γυρίζει σιγά· αυτό τό γκρό-πλάνο δικαιολογείται ψυχολογικά άπ' τήν άκραία άναμονή του θύματος στό σημείο αυτό τής άγωνίας του. 'Η άκολουθία τών πλάνων, συμβατική άνάλυση μιās συνεχούς πραγματικότητας, είναι αύτή πού συγκρατεί τή σημερινή κυρίως κινηματογραφική γλώσσα (langage)». (Τί είναι ό κινηματογράφος; IV). Τό σύστημα αυτό είναι φανερά πολύ διαφορετικό από τό «σέ γκρό-πλάνο» του Σ.Μ. 'Αϊζενστάιν, γιά νά μήν πούμε τίποτα γιά τόν Βερτώφ. Τό σύστημα αυτό είναι διαφορετικό επίσης, αυτό θέλει νά άποδείξει ό Μπαζέν, από τό σύστημα του νεο-ρεαλισμού. "Όμως πρέπει νά πούμε ότι ό Μπαζέν έρμηνεύει άσχημα τό παράδειγμά του. Ι ατί, τό γκρό-πλάνο του πόμολου δέν παραπέμπει στήν ψυχολογική πραγματικότητα, ούτε τό νεκουπάς τής σκηνής σέ μιá «συμβατική άνάλυση τής συνεχούς πραγματικότητας». 'Εάν ό σκηνοθέτης κάνει ένα τέτοιο γκρό-πλάνο, αυτό θά γίνει λιγότερο σέ σχέση μέ τήν ψυχολογία του ήρωα τής ταινίας και περισσότερο σέ σχέση μέ εκείνη τών θεατών: θά γίνει γιά νά προκαλέσει τό ρίγος, τό thrill. 'Επειδή άκριβώς ύποτίθεται ότι οι θεατές ταυτίζονται μέ τό θύμα, τό πόμολο τής πόρτας γίνεται ένα σημείο πού πρέπει νά παρατηρήσουν.



7) Η ιδιοφυΐα του Χίτσκοκ (κι από μιά άποψη ή άνωτερότητά του πάνω στον 'Αιζενστάιν) έγκειται στο ότι θεωρούσε τή λήψη σάν ικανή παραγωγική δύναμη (ξέχωρη από τό μοντάζ) κι όχι σάν ένα άπλά δευτερεύον «στοιχείο» του μοντάζ. Για μένα, τό σφάλμα του Μπαζέν βρίσκεται στο ότι θεωρεί τό βάθος πεδίου σάν δεδομένο, σάν ένα προϊόν τής *πραγματικότητας* κι όχι σάν μιά έντύπωση τής λήψης. Γι' αυτόν ή λήψη είναι μιά άγνή έννοια, μιά παθητική καταγραφή πού «άποδίδει στήν πραγματικότητα τή φανερή συνέχειά της» δέν αντιλαμβάνεται τή λήψη σάν μιά παραγωγική δύναμη και μιά παγίδα για τό βλέμμα. 'Απ' αυτή τήν άποψη δέν αντιτίθεται στους Σοβιετικούς θεωρητικούς του μοντάζ παρά μόνο στο έσωτερικό τής ίδιας προβληματικής. "Ένα άπ' τά άποτελέσματα αυτής τής αντίληψης ύπήρξε, μέ τήν ιδεολογικό-θεωρητική στροφή των χρόνων 1960-70, ή ύποψία, όδηγημένη ενάντια στή λήψη: νά «σβήσουμε τήν εργασία», νά 'ναι περισσότερο ύπόθεση ισχύος, έκφοβισμού και κυριαρχίας, παρά παραγωγικότητας... "Ισως πρέπει νά αναθεωρήσουμε (είναι ένα άπ' τά αντικείμενα του κειμένου αυτού) τή διανομή τής ισχύος και τής παραγωγικότητας, μέσα στήν κινηματογραφική δουλειά. (σημ. Μπονιτσέρ).

8) NOTORIOUS: ταινία του 'Αλφ. Χίτσκοκ.

Νά λοιπόν ή βασιλεία του «βλέμματος και τίποτα άλλο». Μέσα σ' αυτό τό σύστημα, κάθε πλάνο έμπλέκει τούς θεατές σάν ύποκείμενα (σάν μοναχικά θύματα) για ένα άλλο πλάνο: τελικά επικρατεί, σ' όλο αυτό τό παιχνίδι, ή εικόνα του χειρότερου: κάθε πλάνο, μέσα στή διαφορά τής έντασής του, παρουσιάζει, μέσα σέ, ένα σασπένς «τήν όθόνη του χειρότερου» για τούς θεατές-ύποκείμενα τής μυθολογίας. Αυτή είναι ή άρχή πού στηρίζει τό σασπένς. Είναι αυτό πού όνόμασα, ακολουθώντας τό Λάνγκ, τό σύστημα του «μυστικού πίσω από τήν πόρτα», του όποιου άναμφισβήτητα ό Χίτσκοκ είναι ό μαίτρ. 'Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ό τόμος των συζητήσεών του μέ τόν Τρυφώ: «'Ο Κινηματογράφος σύμφωνα μέ τό Χίτσκοκ». Στίς συζητήσεις αυτές, κάτω από τό χιούμορ και τήν έκπληκτική συνείδηση τής τέχνης του, ό Χίτσκοκ αφήνει νά άναδυθεί αυτός ό «κρύος τρόμος» για τόν όποιο λέει ό Λακάν ότι πρέπει νά συνοδεύει τό λόγο (parole) των ψυχαναλυτών.

Τό σασπένς δέν είναι μονάχα ένα κινηματογραφικό είδος. Είναι, όπως θά εξηγήσω παρακάτω, ένα από τά στοιχεία του κινηματογράφου. 'Η επινόηση του συστήματος πλάνων πού, όπως λέει ό Μιτρώ, εγκαινιάζει άναμφίβολα όχι τήν τέχνη του κινηματογράφου, αλλά τή συνείδηση των μέσων της, άποτελεί ταυτόχρονα και τήν επινόηση του σασπένς, όπως μās παρουσιάστηκε άπ' τόν Γκρίφιθ. 'Αλλά αυτό γίνεται στο βαθμό πού αυτό τό σύστημα άποτελεί ένα είδος ρύθμισης του βάθους πεδίου. Τό σύστημα αυτό καθιστά τή λήψη, όχι πιά μιά παθητική σκηνοθεσία τής σκηνής, αλλά μιά βίαιη παραγωγική δύναμη, έκφράζοντας, παράγοντας, τό fading μιās θέασης. 'Εξ ου κι ή τεχνική ανάπτυξη των κινήσεων τής μηχανής, τά τράβελλινγκ, τά πανοραμικά μέχρι τό παράδοξο του πλάνου-σεκάνς(?).

'Από δώ πηγάζει τό γεγονός ότι ό Σ.Μ.Α. (επανέρχομαι) *συστηματικά* παραγνώρισε θεωρητικά και πρακτικά τίς κινήσεις τής κάμερα. Ξέρουμε ότι είχε θεωρήσει κοινότητα τήν περίφημη κίνηση σέ πλονζέ στο NOTORIOUS(\*) όπου, περνώντας μέ πλάνο συνόλου του σαλονιού κατέληγε, μέ ένα πολύ γκρό-πλάνο, στο μικρό κλειδί στο χέρι τής "Ινγκριντ Μπέργκμαν. Πάντως, τέτοια πράματα είναι δυσέυρετα στίς ταινίες του, άκόμη και στον IBAN. 'Ο Σ.Μ.Α. δέν άγαπούσε τά φιλικά στοιχεία παρά άποσπασμένα μεταξύ τους, διαμελισμένα, έξαρθρωμένα: και τό χρώμα άκόμα τό ήθελε άποσπασμένο άπ' τό αντικείμενο (πρβλ. για παράδειγμα «ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΑ ΑΣΤΕΡΙΑ» εκδ. 10/18 σελ. 280-307). Και τό νά περνās σέ συνέχεια από ένα πλάνο συνόλου σέ ένα πολύ γκρό-πλάνο. Θά 'πρεπε νά του φαινόταν βαθιά ξένο, δηλαδή έχθρικό.

Για τόν 'Αιζενστάιν τά γκρό-πλάνα άποτελούν μιά άπόλυτα διαφορετική ποιότητα: «άπόλυτες μεταβολές των διαστάσεων των σωμάτων και των αντικειμένων στήν όθόνη», γράφει. 'Απόλυτες μεταβολές, δηλαδή άσχετες προς τό ρεαλιστικό χώρο του δράματος. «Οί νόμοι τής κινηματογραφικής προοπτικής είναι τέτοιοι πού ένας άνθρωπάκος, σέ γκρό-πλάνο, φαίνεται στήν όθόνη έκατό φορές πιό φοβερός από μιά έκατοντάδα έλεφάντων, σέ γενικό πλάνο» (όπ. παρ. σελ. 112). 'Εδω ύπάρχει κάτι, πού φαινομενικά μοιάζει μέ τό παράδειγμα του γκρό-πλάνου του πόμολου· όμως ή άποψη του Σ.Μ.Α. είναι τελείως διαφορετική. Τό γκρό-πλάνο λαμβάνεται έδω στήν άπόλυτη άξία του κι όχι σέ σχετική άξία (μετωνυμικά ως προς τά άλλα στοιχεία του δράματος: ή πόρτα, ό δήμιος, κλπ.). 'Ετσι προϋποτίθεται ότι μέ διαφορετικό τρόπο ύποβάλλονται στήν ταινία οί θεατές. Οί «άπόλυτες μεταβολές των

διαστάσεων τῶν σωμάτων...» προϋποθέτουν βέβαια ἕναν παντοδύναμο, ἕναν ἀπόλυτο κύριο πού δημιουργεῖ τίς μεταμορφώσεις αὐτές ὅπου ἡ φυσική πραγματικότητα δέν παίζει ρόλο· ἀκόμη προϋποθέτουν ἕνα μάτι ἀπόλυτα ἀπαλλαγμένο ἀπό τή μετωνυμία τοῦ χώρου, ἕνα μάτι ἀγνά διανοητικό, ἄν μπορούμε νά ποῦμε. Ἐνῶ στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, τὸ κινητοποιημένο ἀπὸ τὴν ταινία μάτι εἶναι καταρχὴν τὸ «φυσικό» μάτι (τὸ μάτι τοῦ πνεύματος εἶναι δευτερεύον), ἀντίθετα, στὸ Σ.Μ.Α. τὸ διανοητικό μάτι εἶναι τὸ πρῶτο πού δραστηριοποιεῖται.

Ὁ Σ.Μ.Α. ἐρμηνεύει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὰ πλάνα: σάν τὴν ἔκφραση μιᾶς διανοητικῆς ἄποψης. Σέ ἕνα ὁμότιτλο κείμενό του μ' αὐτό πού ἤδη ἀναφέραμε, περιγράφει κι ἀντιπαράθετε αὐτές τίς διαφορετικὲς ἀπόψεις, τὰ διαφορετικὰ σημεῖα θέασης: «σέ γενικό πλάνο», «σέ μεσαῖο πλάνο», «σέ γκρό-πλάνο». Τὰ σημεῖα αὐτὰ θέασης εἶναι συχρόνως καὶ διαθέσεις· ξέρουμε ὅτι γιὰ τὸ Σ.Μ.Α. «διανοητικό» καὶ «παθητικό» εἶναι οἱ δύο ὄψεις τοῦ διαλεκτικοῦ μοντάζ. Δέν εἶναι ὅμως καλὰ νά παράγει ὁ ἀμερικανικός κινηματογράφος· μᾶλλον πρόκειται γιὰ γενικά συναισθήματα καὶ κοσμοαντιλήψεις. «Τὸ πλάνο συνόλου δίνει τὴν αἴσθηση μιᾶς σφαιρικῆς κατανόησης τοῦ φαινομένου· τὸ μεσαῖο πλάνο ἐγκαθιδρύει μιὰ ἀνθρώπινη, ἐσωτερικὴ ἐπαφή ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ στὰ πρόσωπα πάνω στὴν ὀθόνη: τοῦ φαίνεται πὼς βρίσκεται στὸν ἴδιο χῶρο μ' αὐτά, στὸ ἴδιο ντιβάνι, γύρω ἀπ' τὸ ἴδιο τραπέζι τσαγιοῦ. Καὶ τέλος μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γκρό-πλάνου, ὁ θεατὴ εἰσδύει στὰ ἐσώτατα ἐκείνων πού συμβαίνουν στὴν ὀθόνη: βλεφαρίδες πού κινοῦνται, ἕνα χέρι πού τρέμει...» (ὄπ. παρ. σελ. 263). Τὸ σημαντικό γιὰ τὸν Ἄιζενστάιν ἐδῶ, δέν εἶναι καθόλου (σέ ἀντίθεση π.χ. μὲ τὸν Χίτσκοκ) ὅτι αὐτές οἱ διαφορετικὲς «συγκινήσεις» μποροῦν νά τροποποιηθοῦν ἀπὸ τὸ μοντάζ ἢ τίς κινήσεις τῆς κάμερα (ὅπως σέ ἐκεῖνο τὸ παράδειγμα στὸ NOTORIOUS). Αὐτό πού ἐνδιαφέρει τὸ Σ.Μ.Α. εἶναι ὅτι μεταξύ τους οἱ «συγκινήσεις» ἀντιτίθενται καὶ βρίσκονται ἢ κάθε μιὰ γενικεύσιμες σέ ἀντιφατικὲς διανοητικὲς ἀπόψεις. Ἔτσι, ἀναλογικά, φτιάχνει κριτικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸν κινηματογράφο: σέ γενικό πλάνο, εἶναι ἡ ἄποψη τῶν ὀργάνων τοῦ κομματικοῦ τύπου (κι ἔτσι φανερά ἐξυπακούεται ὅτι δέν πάει καὶ πολὺ μακριά)· σέ μεσαῖο πλάνο, ἡ ἄποψη τῆς κοινῆς γνώμης, τῶν μικροαστῶν, τῆς «μοδιστρούλας»· σέ γκρό-πλάνο (ὅπως φυσικά τὸ ἐννοεῖ, προνομιακά, ὁ Σ.Μ.Α.) εἶναι ἡ κριτικὴ ἄποψη, ἀπαιτητικὴ ἀναφορικά μὲ τὴ φόρμα, ἡ ἄποψη τῶν ἐπαγγελματιῶν, τοῦ καλλιτέχνη. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο καταλαβαίνουμε πιά γιατί ὁ Σ.Μ.Α. δέν ἐννοεῖ πὼς μπορούμε νά περάσουμε ἀπ' τὸ γενικό σέ γκρό-πλάνο. Μεταξὺ τους ὑπάρχει ἀνταγωνισμός. Πρέπει ὅλα, μέσα στὴν ταινία, νά τὰ χειρίζομαστε «σέ γκρό-πλάνο», πράγμα πού δέ σημαίνει ὅτι θά ὑπάρχουν μόνο γκρό-πλάνα, ἀλλὰ ὅτι ἀκόμη καὶ τὰ πλάνα συνόλου θά συνθέτονται, ἀρθρώνονται καὶ τονίζονται σύμφωνα μὲ τὴν ὄραση σέ γκρό-πλάνο. Γιὰ παράδειγμα, ὁ ΝΙΕΦΣΚΥ: δέν ἀφήνει νά «ἀναπνεύσει» ἡ λήψη, ὁ χῶρος εἶναι πάντοτε σύνθετος, ρυθμικός, γραμμένος, κυριαρχημένος· ποτέ ἐλεύθερος, ποτέ στὴν τύχη. Ὁ Σ.Μ.Α. ἀγαποῦσε τὸν Ντίσνεϋ καὶ τίς ταινίες κινούμενου σχεδίου, ἐπειδὴ ἡ εἰκόνα δημιουργεῖται γραφικά χωρὶς νά περνᾷ ἀπ' τίς τύχες τῆς λήψης: «Ἡ δυσκολία στὸ φυσικό κινηματογράφο βρίσκεται στὸ ὅτι πρέπει νά ἀποσπάσει τὴ γραμμὴ τῆς σύνθεσης ἀπὸ τὸ πραγματικό ὑλικό. Μιά μέρα, γιὰ παράδειγμα, δέν



καταφέραμε παρά τυχαία νά φιλμάρουμε ένα πυκνό σύννεφο πού χρειάζομασταν. Μέχρι τότε, είχαμε κάνει σαράντα λήψεις καί καμιά δέν ήταν καλή. Μιά φορά μονάχα τό καταφέραμε. Ἄλλά κι αὐτό, δέν ήταν τό σύννεφο πού θέλαμε. Ὁ Ντίσενϋ, ἀντίθετα, ἔχει τήν εὐκαιρία νά κατασκευάζει ὅ,τι ἔχει ἀνάγκη...» (ὄπ. παρ. σ. 307).

Στήν πραγματικότητα αὐτή ἡ ἀντίληψη γιά τόν κινηματογράφο δέν εἶναι μακριά ἀπό ἐκείνη τοῦ Χίτσκοκ. Κι αὐτός ἐπίσης συνθέτει τά πάντα στό χαρτί κι ἀπαιτεῖ τό ἀποτέλεσμα νά συμφωνεῖ μέ τό ἀρχικό ντεκουπάζ. Κι αὐτός ἐπίσης εἶναι ἕνας καλλιτέχνης τοῦ γκρό-πλάνου καί τοῦ «σέ γκρό-πλάνο». Αὐτό πού τοὺς ξεχωρίζει εἶναι πρῶτα-πρῶτα, βέβαια, ἡ κοινωνική τους συνείδηση, ἡ θεματική, ἀλλά καί μία ὑποκειμενική στάση τοῦ πόθου, πού ὑπερπροσδιορίζει αὐτή τή θεματική καθῶς καί τήν ἀντίληψη γιά τόν κινηματογράφο πού αὐτή ἐκφράζει. Οἱ ταινίες τοῦ Χίτσκοκ εἶναι «ἱστορίες τοῦ ματιοῦ» (ὅπως καί τῆς ἐξόρυξής του). Ἐπίσης, στό Χίτσκοκ, ἡ κλίμακα τῶν πλάνων (σάν κλίμακα ἀποστάσεων ἀπ' τήν πιό μακρινή στήν πιό κοντινή) συνδέεται μέ τή φοβική συμπαράδῃλωση τοῦ γκρό-πλάνου, μέ τή συμπαράδῃλωση τοῦ τρόμου: ὁ τρόμος τοῦ πτώματος, τοῦ πτώματος πού κοιτάζει: ὁ ἄνθρωπος μέ τά βγαλμένα μάτια στά ΠΟΥΛΙΑ, ἡ ταριχευμένη μάνα στήν ΨΥΧΩ κλπ. μᾶς λένε πολλά γιά τή λειτουργία τοῦ γκρό-πλάνου: σημαδεύουν τό πραγματικό, τό ἀδύνατο νά δεῖς. Τό γκρό-πλάνο δέν ἔχει αὐτήν τή λειτουργία στό Σ.Μ.Α. οὔτε καί στό πλάνο τοῦ σκουληκιασμένου κρέατος στό ΠΟΤΕΜΚΙΝ· τό γκρό-πλάνο ἀνήκει φανερά στή δικαιοδοσία τῆς ἀρχῆς τῆς ἀπόλαυσης καί τῆς ἀπόλαυσης τοῦ τεμαχισμοῦ.

Γι' αὐτό, τό βλέμμα τοῦ θεατῆ ὑφίσταται διαφορετική μεταχείριση σέ κάθε ἕναν: στό Χίτσκοκ, τό μάτι αἰχμαλωτίζεται ἀπό τή μετωνυμία τοῦ χώρου (παιχνίδι τοῦ πεδίου μέ τό ἐκτός-πεδίου) καί γλιστρᾷ ἀπό τήν ἀπόλαυση στήν ἀγωνία μέχρι τόν τρόπο· ἀντίθετα στό Σ.Μ.Α. τό μάτι «κυβερνημένο» κι «ἐκπαιδευμένο» («ἕνας σκηνοθέτης πού σέβεται τόν ἑαυτό του πρέπει νά ξέρει νά εἶναι... ὁ ἐπικεφαλῆς ἀρχηγός» ἢ ἄλλοῦ γράφει: «Ἡ ἐκπαιδευτική αὐτή δουλειά πού συνίσταται στό νά ὀδηγήσει τό θεατῆ ἐκεῖ πού θέλετε...» ὄπ. παρ. σελ. 280 καί σ. 287) γλιστρᾷ μέσα σέ ἕνα ὠκεανό λεπτομερειῶν ξερριζωμένων ἀπό τό φυσικό τους βᾶθρο καί μπολιασμένων σέ ἕνα μεταφυσικό ἢ, ἂν προτιμᾶτε, μεταφορικό χῶρο.

ἌΟχι πῶς ἡ μεταφυσική, ἢ ἡ μεταφορά ἀπουσιάζουν στό Χίτσκοκ. Τίς συναντοῦμε καί σ' αὐτόν, σέ δεύτερο ὅμως βαθμό, σάν ἕνα «λανθάνοντα λόγο», μιά γνώση βυθισμένη κάτω ἀπ' τή μετωνυμία τῆς ἀφήγησης, μιά ἄλλη σημαίνουσα ἀλυσίδα, πού προσφέρεται γιά ἀποκωδικοποίηση καί πού πολύ φυσικά ἀποκωδικοποιεῖται μέ τοὺς ὄρους τοῦ Οἰδίποδα καί τοῦ εὐνουχισμοῦ (δέξ τή λαμπρῆ ἀνάλυση τοῦ Μπελλούρ πάνω στό ρόλο τοῦ Ὀνόματος - τοῦ - Πατέρα στήν ταινία: ΣΚΙΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΓΙΓΑΝΤΩΝ τοῦ Χίτσκοκ, περιοδικό COMMUNICATIONS 23). Ἡ γραμμικότητα τῆς γραφῆς κι ἡ συσχέτισή της, ἢ ραφή, εἶναι αὐτά πού παράγουν αὐτές τίς ἐντυπώσεις τοῦ πίσω πλάνου. Οἱ ταινίες τοῦ Χίτσκοκ περιγράφουν, ἔτσι, παραδειγματικά τή διπλή σκηνή πάνω στήν ὁποία μετατίθεται τό δυτικό ὑποκείμενο, τό παρανοϊκό ὑποκείμενο τοῦ, ὅπως λένε, βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ. Ἄντίθετα, ἡ γραφή τοῦ Ἄιζενστάιν εἶναι μῆ-γραμμική, μυθογραφική καί παραπέμπει σέ ἕνα πληθυντικό ὑποκείμενο ὅπου τό σέξ δέν εἶναι «ἡ

άλλη σκηνή», αλλά μιά διάσταση από ένα δίκτυο πολυδιάστατο (πρβλ. τή έγκυκλοπαιδική γνώση του Σ.Μ.Α., τό ενδιαφέρον του γιά τήν «πρωτόγονη σκέψη», τήν κινεζική γραφή, τή γιαπωνέζικη ζωγραφική κλπ.).

Αυτά έχουν χιλιοειπωθεϊ. Αυτό πού θέλω νά υπογραμμίσω είναι ότι οί θεατές καί κυρίως τό μάτι τών θεατών δέν εγκαλεϊται καί δέ χρησιμοποιεϊται μέ τόν ίδιο τρόπο στους δύο σκηνοθέτες. 'Από τήν άλλη όμως θέλω νά υπογραμμίσω ότι τά πλάνα δέ θέλουν νά πουν τίποτε έξω από ό,τι τά συμπαραδηλώνει. 'Η καταδήλωση είναι τό άπλό στήριγμα, τό νεκρό σημείο τής έντασης πού τή διασχίζει καί γιά τήν όποία ένα πλάνο (σύμφωνα μέ τόν αναφορικό προσδιορισμό πού τό χαρακτηρίζει: απόσταση, διάρκεια, κίνηση) δηλώνει τήν αξία καί συγκροτεί τό σημαϊνον. "Ενα πλάνο.

Μέ άλλα λόγια, οί δυσκολίες κάθε κινηματογραφικής θεωρίας πού προσπαθεϊ νά θεσμοθετήσει μέ άφηρημένο τρόπο τή μίνιμουμ μονάδα, τήν μονάδα του κώδικα του «φιλμικού μηνύματος», καταλήγουν νά παίρνουν τά πράματα άπ' τήν άνάποδη. Τό πλάνο δέν είναι αυτή ή μονάδα, ή επινοημένη από μιά διανοητική διήθηση, από μιά άπαιτηση γιά γνώση. «Τό πλάνο» δέν υπάρχει, γιατί αυτό μπορεί νά είναι πολλά πράματα μαζί, σύμφωνα μέ μιά σταθερή μονάδα μιās καί είναι μιά έννοια μεταβλητή μιās απόστασης, μιās διαφορās ή μιās αξίας πού δηλώνεται από τή λήψη. Στο μέτρο πού είναι τέτοια προϋποθετεί ένα θέμα. "Ενα διχασμένο θέμα. Στο πλάνο πού αναφέραμε από τόν IBAN, πρόκειται γιά ένα γκρό-πλάνο του 'Ιβάν ή γιά ένα μακρινό πλάνο του πλήθους; Χωρίς άμφιβολία, καί τά δύο. Πρέπει νά τό δοϋμε, σύμφωνα μέ τό Μιτρώ, σάν δύο πλάνα; "Οχι, ή εικόνα συγκροτεί άσφαλώς ένα πλάνο, φτιαγμένο έτσι ώστε νά βρίσκεται σέ άρμονία ή ρυθμική αντίθεση μέ ένα προηγούμενο κι ένα επόμενο. Θα λέγαμε π.χ. ότι πρόκειται γιά ένα γκρό πλάνο του 'Ιβάν στό μέτρο πού ή μυθοπλασία τόν κάνει κεντρικό πρόσωπο. Καί στή φωτογραφία από τά ΠΟΥΛΙΑ, ποιό είναι τό κύριο



πρόσωπο; Ἡ Χέντρην σέ μεσαῖο πλάνο ἢ ὁ γλάρος σέ γκρό πλάνο; Πῶς ἐκφράζεται ἡ ἐνότητα τοῦ πλάνου; Ἡ ἐνότητα αὐτὴ εἶναι λειτουργία τοῦ SUBJECT (καί μέ τίς δύο σημασίες τῆς λέξης: ὑποκείμενο, ἀλλά καί θέμα) δηλαδή στό μέτρο πού ἔνα ὑποκείμενο, ὁ θεατής, ἐνδιαφέρεται, αἰχμαλωτίζεται, παγιδεύεται ἀπό τό θέμα (topic), ἀπό τή μυθοπλασία.

Μέ ἄλλους ὄρους, τό γεγονός ὅτι, στό ἐπίπεδο τοῦ πλάνου, ὑπάρχει λήψη, δημιουργία θέασης, ἠδονοβλεψία, ἐμποδίζει τό πλάνο νά ἀναχτεῖ σέ κάτι διατυπωμένο (έπονσέ) ἢ (κατά μείζονα λόγο) σέ μιά λέξη τουλάχιστο σέ κάτι διατυπωμένο τοῦ ὁποῖου ἡ διατύπωση θά ἦταν ἀδιάφορη, μὴ δομική. Ὁ Μέτς διαπραγματεύτηκε αὐτό τό πρόβλημα τῆς διατύπωσης «μεταφράζοντας», ἔνα γκρό πλάνο ἑνός ρεβόλβερ, μέ μιά ἐκφραση τοῦ τύπου: «Νά, ἔνα ρεβόλβερ». Ἡ ἀλλά αὐτό τό NA! δέν εἶναι μονάχα ἕνας δείκτης πραγματοποίησης· ἢ μᾶλλον στό βαθμό πού εἶναι τέτοιος συγκροτεῖ ἕνα shifter<sup>(9)</sup>, τό συναρμοστή ἑνός ὑποκειμένου τῆς διατύπωσης διαφορετικοῦ ἀπό τό ὑποκείμενο τοῦ (φιλμικοῦ) διατυπωμένου<sup>(9)</sup>. Ποιός εἶναι λοιπόν ὁ ὑποτιθέμενος σιωπηλός ἐκφραστής αὐτοῦ τοῦ βωβού NA!, πού ἐγγράφεται στό πλάνο; «Ὁ δημιουργός»; Ἡ ὁ θεατής πού ἀναγνωρίζει τό αἰώνιο ρεβόλβερ τῶν thrillers;

Μᾶλλον ἄσχημα διατυπωμένη ἐρώτηση. Τό πρόβλημα ἔχει ὡς ἐξῆς: ἀπό πού ἔρχεται, μέσα σέ ἕνα πλάνο, ἡ ἐντύπωση τοῦ *Ná!*; Πιστεύουμε ὅτι εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ βλέμματος· κάτι τι πού κάνει ὅ,τι ἐμφανίζεται στό πλάνο (ἢ μαζί μέ τό πλάνο) νά βλέπεται ἀναδιπλασιασμένο ἀπό ἕνα *ΚΟΙΤΑ! ΝΑ, ΔΕΣ ΕΚΕΙ!* ἢ ἀπό ἕνα: *ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΝΑ ΔΕΙΤΕ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΝΑ ΔΕΙΤΕ*. (δές<sup>(10)</sup> Daney, *CAHIERS* 258-259). Πρόκειται λοιπόν λιγότερο γιά μίαν ἐνδειξη πραγματοποίησης καί περισσότερο γιά μιά ἐνδειξη μυθοπλασίας. Ἡ ἀπ' αὐτό εἶναι πού οἱ θεατές (σημαδεμένοι ἀπό τήν ἔνταση τοῦ πλάνου σάν διαφοροποιητικοῦ ἴχνους μιάς διαχρονικῆς ἀλυσίδας σεκάνς ἀφ' ἑνός, κι ἀφ' ἑτέρου μιάς συγχρονικῆς κλιμακωτῆς ἀνέλιξης) καθηλώνονται σάν τέτοιοι, ὑποκείμενοι στήν ἔνταση ἀλλά καί στήν ὑποτιθέμενη πρόθεση τοῦ ὑποτιθέμενου δημιουργοῦ. Μ' αὐτόν τόν τρόπο μποροῦν νά ἐκφράσουν, παριστάνοντας τούς κριτικούς, μιά ἀγάπη ἢ ἕνα μίσος. Θά ἀγαπήσουν ἢ θά μισήσουν τούς Γουέλεις, Μιζογκούτσι, Λάνγκ, Ντράγιερ, Ροσσελλίνι, Μπρεσσόν, Γκοντάρ, κλπ., μέσω ἀκριβῶς ἑνός σταθεροῦ σημείου καί μιάς ἐντύπωσης ὑπογραφῆς, στίλ πού συγκροτοῦν «Τό ροσσελλινικό πλάνο», «τό μπρεσσονικό πλάνο», «τό γκονταρικό πλάνο» κλπ.

Στό ἐπίπεδο ἀκριβῶς τοῦ πλάνου εἶναι πού τό ὑποκείμενο καθηλώνεται σάν ζήτησι<sup>(11)</sup> καί, πάρα πέρα, σάν πόθος τοῦ κινηματογράφου. Ἔστω γιά παράδειγμα ἡ «παρά τούς κανόνες» διάρκεια τοῦ ἀκίνητου πλάνου στό σαλόνι στό *ΜΟΥΣΙΚΟ ΔΟΛΟΦΟΝΟ*<sup>(12)</sup>. Ἡ ἔνταση τοῦ πλάνου εἶναι ἐδῶ ἐκείνη τῆς αὐξανόμενης ὀργῆς πού μπορεῖ νά προκαλέσει ἡ θέαση τοῦ πλάνου αὐτοῦ πού παραμένει τό ἴδιο χωρίς νά συμβαίνει κανένα γεγονός, χωρίς νά ἔρχεται ἕνα ἄλλο πλάνο νά τό διακόψει. Σιγά-σιγά ἡ εἰκόνα ἀδειάζει ἀπό σημασία (νόημα) καί ἐρεθίζεται συνεχῶς ἢ ζήτησι· ἀναμφίβολα ἐρεθίζεται μέχρι, στήν πρόθεση ἀκριβῶς τοῦ δημιουργοῦ, νά καθηλώσει τήν ἄρνηση καί τήν ἀποστέρηση τῆς ζήτησις (ζήτησι τροφῆς, δηλ. εἰκόνων, γιά τό μάτι).

9) Βλ. ΖΑΚ ΛΑΚΑΝ: «ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ» ἐκδ. ΕΡΑΣΜΟΣ σελ. 34.

10) Κείμενο μεταφρασμένο μέ τόν τίτλο «ΕΝΑΣ ΤΑΦΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΤΙ» φυλλάδιο τοῦ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ γιά τίς «ταινίες τοῦ J.-M. Straub καί D. Huillet».

11) Γιά τή σχέση ζήτησις-ἐπιθυμία, βλ. ΖΑΚ ΛΑΚΑΝ: «ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ» ἐκδ. ΕΡΑΣΜΟΣ, σελ. 66.

12) Πρώτη ταινία τοῦ B. Jacquot. Ἡ δεύτερη ταινία του μέ τόν τίτλο *LES ENFANTS DU PLACARD* (τά παιδιά τῆς ντουλάπας) προβλήθηκε στό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης 1978 καί στό Γαλλικό Ἰνστιτούτο τό Μάρτη 1979.

Γι' αυτό και ξεγείρονται σάν θεατές, γίνονται κριτικοί, ζητούν τάρεστα από τό σκηνοθέτη. Ή κριτική διατύπωση, ή διατύπωση του πόθου του κινηματογράφου, συναρμόζονται έτσι, στο επίπεδο ακριβώς του πλάνου.

Κι αυτό γιατί τό πλάνο είναι τό σημείο πού δείχνει ότι κάθε ταινία καθίσταται λεία τής έλλειψης, του πόθου. Τό σημείο του πόθου μου, έμένα του θεατή, εκείνο τής γνώσης του, του σκηνοθέτη. Μέ μιά λέξη του κινηματογράφου: αντικείμενο τής υπερ-απόλαυσης.

ΠΑΣΚΑΛ ΜΠΟΝΙΤΣΕΡ  
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΛΕΞ. Μ.  
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ



στό επόμενο τεύχος:

Ζάκ ΛΑΚΑΝ : *Τό στάδιο του καθρέφτη*  
Ρολάν ΜΠΑΡΤ : *Ή από τό έργο στο κείμενο*  
*«Ταχυδρομική άμαξα» του Φόρντ*  
Γαλλικός Κινηματογράφος  
Κινηματογραφικές Λέσχες  
Κριτικές



## ΓΙΑ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Lacan/lacune/Lang

στή Αίνα  
στό Ν.Α.

1) Πρόκειται για τό γνωστό παιχνίδι ενός βρέφους 18 μηνών που περιγράφει ο Freud στο 2ο κεφ. του βιβλίου του «ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ

Α. Μέ τό παιχνίδι<sup>(1)</sup> αυτό, τό βρέφος όχι μόνο αναπαριστάνει τήν προσωρινή απώλεια τής μητέρας, αλλά και άπαντᾶ στήν τάφρο που ἔχει δημιουργήσει στά ὅρια τής κυριότητάς του (γύρω από τήν κούνια) ἢ μητρική άπουσία. Στήν προσπάθειά του νά ξεπεράσει αὐτή τήν τάφρο, χρησιμοποιεῖ ἕνα καρούλι δεμένο, ὥστε νά μπορεί νά τό ξαναμαζεύει.



ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΗΔΟΝΗΣ: Οί σχέσεις του βρέφους αυτού με τους γονείς του ήταν θαυμάσιες και προπαντός, δέν εκλαιγε ποτέ όταν απουσίαζε ή μητέρα παρόλο πού ήταν άφοσιωμένο σ' αυτήν. Τό παιδί είχε ένα ξύλινο καρούλι τυλιγμένο μ' ένα σπάγγο. Δέν του ήρθε ούτε μιά φορά στό μυαλό ή ιδέα νά σύρει τό καρούλι από πίσω του, νά παίξει δηλαδή τό άμαξάκι. Άλλά, κρατώντας πάντα στό χέρι του τό σπάγγο, εκτόξευε τό καρούλι πάνω από τά κάγκελα του κρεβατιού του καί τό καρούλι εξαφανιζόταν. Πρόφερε τότε ένα «δ-δ» (πού κατά τή σύμφωνη γνώμη τής μητέρας του καί του Freud δέν ήταν ένα άπλό επιφώνημα, αλλά σήμαινε τή λέξη «FORT», δηλαδή «έκει») κι έπειτα τραβούσε τό σχοινί καί χαιρετούσε τήν επανεμφάνιση του καρουλιού μ' ένα χαρούμενο «DA!» («έδω!»).

2) Τό όφελος πού άποκομίζει τό ύποκείμενο στό ίδιο του τό σχίσιμο, συνδέεται με αυτό άκριβώς πού καθορίζει αυτό τό σχίσιμο· δηλαδή με ένα προνομιούχο άντικείμενο πού έμφανίζεται λόγω κάποιου πρωταρχικού άποχωρισμού, λόγω κάποιου αυτο-ακρωτηριασμού πού επιβάλλει ή προσέγγιση με τό πραγματικό: μιλάμε, γι' αυτό πού ονομάζουμε άντικείμενο α.

3) Αυτό πού είναι άπωθημένο, δέν είναι τό άναπαριστώμενο τής επιθυμίας, ή σημασία, αλλά τό άναπαριστόν τής

Τό άντικείμενο αυτό (όσο κι άν συγκρατιέται από τό βρέφος) είναι κάτι πού άποσπάται από τό ύποκείμενο. Μπορούμε έδω νά πούμε μιμούμενοι τόν Άριστοτέλη, ότι ο άνθρωπος σκέπτεται με τό άντικείμενό του. Μ' αυτό τό άντικείμενο (τό καρούλι) είναι πού τό βρέφος πηδά τά έμπόδια του χώρου του καί άρχίζει ή γοητεία. Έάν άληθεύει ότι τό σημαίνον είναι τό πρώτο σημάδι του ύποκειμένου, πώς νά μήν άναγνωρίσουμε έδω ότι τό άντικείμενο είναι εκεί γιά νά μπορέσουμε νά προσδιορίσουμε τό ύποκείμενο. Στο άντικείμενο αυτό, θά δώσουμε τελικά μέσα στη λακανική άλγεβρα τό όνομα: τό μικρό α.

Β. Τό σύνολο αυτής τής δραστηριότητας συμβολίζει τήν επανάληψη (όχι εκείνη μιās ανάγκης γιά τήν επιστροφή τής μητέρας, πού άλλωστε θά εκδηλωνόταν πολύ άπλά με κραυγές). Αντίθετα, πρόκειται γιά τήν επανάληψη τής αναχώρησης τής μητέρας σάν αίτία γιά ένα διχασμό(2) μέσα στό ύποκείμενο (διχασμό πού υπερνικιέται μέσω του επαναλαμβανόμενου παιχνιδιού fort-da, πού είναι έδω ή εκεί, καί πού δέν έχει άλλο σκοπό, στην επανάληψή του, από τό νά είναι fort ενός da καί da ενός fort. Αυτό πού σκοπεύει τό παιχνίδι είναι αυτό πού βασικά δέν είναι εκεί, μιās κι είναι άναπαριστώμενο (έπειδή τό ίδιο τό παιχνίδι είναι(3) τό Repraesentanz τής Vorstellung.)

Γ. Τό άντικείμενο α είναι κάτι τι πού, γιά νά συγκροτηθεί, είναι άποχωρισμένο από τό ύποκείμενο. Έχει άξία σάν σύμβολο τής έλλειψης, δηλαδή του φαλλού. Άκριβώς γιά νά μπορεί νά προξενεί έλλειψη, πρέπει αυτό τό κάτι-τι νά είναι ένα άντικείμενο, πού άφ' ενός νά μπορεί νά άποχωριστεί από τό ύποκείμενο καί νά έχει κάποια σχέση με τήν έλλειψη άφ' έτέρου.

Δ. Στη σχέση μας με τά πράματα (σ' αυτή πού εγκαθιδρύεται μέσω τής όρασης καί όργανώνεται στίς φιγούρες τής άναπαράστασης) κάτι-τι γλιστρᾶ, διαβαίνει, μεταδίδεται. Μιλάμε βέβαια γι' αυτό πού ονομάζεται βλέμμα.

Γενικά, ή σχέση του βλέμματος με αυτό πού θέλει κανείς νά δει είναι μιιά σχέση άπάτης (leurre): τό ύποκείμενο παρουσιάζεται σάν άλλο από αυτό πού είναι· κι αυτό πού του δίνει κανείς νά δει, δέν είναι ό,τι θέλει (τό ύποκείμενο) νά δει. Καί έπειδή άκριβώς τό μάτι λειτουργεί στό επίπεδο τής έλλειψης, μπορούμε νά διατυπώσουμε τήν κεντρική μας πρόταση: στό πεδίο τής θέασης, τό άντικείμενο α είναι τό βλέμμα.

Ζ. Στο «βλέπομαι νά βλέπομαι» είναι φανερό ότι βλέπω άπ' έξω. Πρέπει νά επιμείνουμε σ' αυτό: στό βλεπτικό πεδίο, τό βλέμμα είναι άπ' έξω, κοιτάζομαι, δηλαδή γίνομαι πίνακας. Η λειτουργία αυτή βρίσκεται στό πιό βαθύ σημείο τής σύστασης του ύποκειμένου μέσα στό όρατό. Αυτό πού κατά βάθος με καθορίζει μέσα στό όρατό είναι τό βλέμμα πού είναι άπ' έξω. Λόγω του βλέμματος είναι πού εισέρχομαι μέσα στό φώς, καί, μέσω του βλέμματος είναι πού παραλαμβάνω τό άποτέλεσμα. Άρα τό βλέμμα είναι τό όργανο με τό όποιο ένσαρκώνεται τό φώς καί με τό όποιο φωτο-γραφίζομαι. Συνοψίζοντας: στό βλεπτικό πεδίο, τά πάντα άρθρώνονται άνάμεσα σε δυό όρους πού παίζουν με άντινομικό τρόπο — από τή μεριά των πραγμάτων ύπάρχει τό βλέμμα (δηλαδή τά πράγματα με κοιτάζουν) καί ταυτόχρονα(4) τά βλέπω εγώ.

αναπαράστασης, το *Vorstellungs repraesentanz* (για τὸ Freud), τὸ ἀναπαριστάσιμο ἀναπαριστόν. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐπιθυμία εἶναι τὸ μὴ-ἀναπαριστάσιμο ἀναπαριστόν.

4) Μέσω τῆς διπολικῆς αὐτῆς ἀνακλαστικῆς σχέσης μοιάζει νὰ ἐγκαθιδρύεται ἓνα προνόμιο γιὰ τὸ ὑποκείμενο· ἓνα προνόμιο πού κάνει, τὴν ἴδια στιγμή πού βλέπω, νὰ μοῦ ἀνήκουν ἀκόμη κι οἱ ἀναπαράστασις τοῦ ἑαυτοῦ μου.

5) *fantasme*. Χρησιμοποιοῦμε τὸ γαλλικὸ ὄρο *fantasme*, ἀλλοῦ σάν φάντασμα, κι ἄλλου σάν φαντασίωση.

6) Ἐπιβεβαιωτικὴ, ἐπειδὴ μὲ τὴν ἀληθοφανῆ μορφή της ἐπιβεβαιώνεται σάν εἰκόνα κι ὄχι σάν φωτεινὰ ἴχνη.

7) Στὴν κινηματογράφηση ἑνὸς διαλόγου δείχνεται πρῶτα ἓνα πλάνο μὲ τὸν Α νὰ κοιτᾶ δεξιὰ καὶ μετὰ, ἓνα πλάνο μὲ τὸ Β νὰ κοιτᾶ ἀριστερά (*champ-contrechamp*). "Ὅταν ὁ θεατῆς βλέπει τὸ πρῶτο πλάνο (:παρόν πεδίο) τοποθετεῖ σὲ φανταστικὸ τοῦ τὸ Β συνομιλητῆ ἐκτός-πεδίου (:σὲ ἓνα ἀπόν πεδίο): σὲ κάθε φιλικὸ πεδίο *ΑΝΤΗΧΕΙ ΕΝΑ ΑΠΟΝ ΠΕΔΙΟ*, χῶρος ἑνὸς προσώπου πού θὰ ὀνομάσουμε, ὁ Ἄπὼν.

Η. Μέσα στὴ διαλεκτικὴ τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ βλέμματος δὲν ὑπάρχει κανένα σημεῖο σύμπτωσης, παρά μόνο ἀπάτη. "Ὅταν στὸν ἔρωτα ζητῶ ἓνα βλέμμα, αὐτὸ τὸ «*ΠΟΤΕ ΔΕ ΜΕ ΚΟΙΤΑΣ ΕΚΕΙ ΑΠΟ ΟΠΟΥ ΣΕ ΒΛΕΠΩ*» εἶναι πού πάντα κατὰ βάθος δὲ μὲ ἱκανοποιεῖ καὶ πού πάντα λείπει. Ἡ καλύτερα: «*ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΚΟΙΤΩ, ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΟΤΕ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ*».

Θ. Στὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα, ἀνάμεσα στὸ θεατῆ καὶ στὴν ὀθόνη ἐγκαθιδρύεται μιὰ *τάφρος* πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἀπουσία πού σημαδεύει ἢ ἀσυμφιλίωτη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ «*ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΚΟΙΤΩ, ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΟΤΕ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ*» τοῦ θεατῆ καὶ στὸ «*ΘΕΣ ΝΑ ΔΕΙΣ; ΚΟΙΤΑ ΛΟΙΠΟΝ ΑΥΤΟ!*» τοῦ σκηνοθέτη· μιὰ *τάφρος*, στὴν ὁποία ἀπαντᾶ ὁ θεατῆς ἐξακοντίζοντας καὶ μαζεύοντας τὸ βλέμμα του· κι αὐτὸ ἐπειδὴ (ὑπενθυμιζόμενος): *σὲ πεδίο τῆς θέασης, ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ Α ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ*. Ὁ θεατῆς δὲν ἔχει στὴ διάθεσή του τὸ δεμένο καρούλι, ἀλλὰ τὸ βλέμμα του· πρὸς αὐτὸ πού δὲν εἶναι ἐκεῖ (στὴν ὀθόνη), μιᾶς καὶ εἶναι ἀναπαριστώμενο.

Ι. Τὸ ὑποκείμενο εἶναι ἓνας μηχανισμός. Ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς εἶναι κάτι-τι χασματικὸ· μέσα ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ χάσμα (*lacune*) εἶναι πού τὸ ὑποκείμενο (θεατῆς) ἐγκαθιδρύει τὴ λειτουργία ἑνὸς ὀρισμένου ἀντικειμένου: τὸ νόμο τοῦ ἀντικειμένου *α* μιᾶς καὶ αὐτὸ εἶναι παρόν μέσα στὴν ὀρμή. Γιατί τὸ ξέρουμε πιά καλά: τὸ ὑποκείμενο τίθεται σάν καθορισμένο ἀπὸ τὴ φαντασίωση<sup>(5)</sup>: τὸ στήριγμα τῆς ἐπιθυμίας δὲν εἶναι τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ ἡ φαντασίωση: τὸ πανί τῆς κινηματογραφικῆς αἴθουσας γίνεται ἡ ὀθόνη τοῦ φαντάσματος<sup>(5)</sup> μου.

Κ. Τὰ φωτεινὰ ἴχνη πού γράφονται *χωρὶς διακοπὴ* πάνω στὸ πανί (τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας) γιὰ νὰ ἀναπαραστήσουν φιγούρες σχεδόν πάντα ἀναγνωρίσιμες καὶ πού δημιουργοῦν σημασίες, δὲν εἶναι τῆς τάξης τοῦ σημαίνοντος, ἔστω κι ἂν ἐκεῖ διακινεῖται κάτι-τι σημαῖνον (οἱ φιγούρες). Κι ἐπειδὴ οἱ φιγούρες αὐτές (ἢ ἀναγνωρισμένη τους μορφή συγκαλύπτει τὴ φύση τους ὡς φωτεινὰ ἴχνη) δὲν ἔχουν μὴ πραγματικὴ πραγματικότητα (παρὰ μόνο γιὰ νὰ θέτουν μπροστά στὸ θεατῆ ἓνα ὁμοίωμα *ὑπαρξῆς* πού τίς κάνει ἀντικείμενα ἢ ἠθοποιούς μέσα στὸ φάντασμά του) μπορούμε νὰ ποῦμε: τὸ ὑποκείμενο (θεατῆς) δὲν ἀναλαμβάνει τὸ φιλικὸ πρᾶγμα παρὰ μόνο ἀφοῦ τὸ ὑποτάξει στὴν ἀναπαράσταση μιᾶς φαντασίωσης<sup>(5)</sup>. Καὶ μέσω ἑνὸς ἐξαισιου *dispositif*: ἡ σκηνοθεσία γίνεται ἡ *τοπο-θεσία αὐτοῦ τοῦ χῶρου-τῆς-φαντασίωσης* καὶ ἡ γραφή, *γραφή αὐτῆς τῆς φαντασίωσης-τοῦ-χῶρου*.

Λ. Ὁ θεατῆς εἶναι διχασμένος ἀνάμεσα στὴν ἀναγνώριση αὐτοῦ πού φιγουράρει πάνω στὴν ὀθόνη καὶ στὴν ἐρμηνεία τῶν σχέσεων ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τίς φιγούρες. Μά πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι γοητευμένος ἀπὸ τὸ μὴ-πραγματικὸ πού τοῦ προσφέρεται μὲ τὴ μορφή τῆς λεγόμενης «ἐπιβεβαιωτικῆς» εἰκόνας<sup>(6)</sup>, ἐνῶ συγχρόνως δὲ θέλει νὰ κατανοήσῃ ὅτι ὁ «ἐπιβεβαιωτικὸς» τῆς χαρακτῆρας ἀνήκει ὅσο καὶ συντελεῖ σὲ μιὰ φαντασίωσή του: ἡ εἰκόνα στὸν κινηματογράφο εἶναι «ἐπιβεβαιωτικὴ» ἐπειδὴ ὑπάρχει στὴν ὀθόνη γιὰ κάποιον πού δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸ ὁμοίωμα τοῦ θεατῆ, γιὰ νὰ σημαίνει κάτι γι' αὐτόν τὸν ἀπόντα<sup>(7)</sup> (ἄς θυμηθοῦμε τὸν ὀρισμὸ πού δίνει ὁ Λακάν γιὰ τὸ σημεῖο: αὐτὸ πού ἀναπαριστᾶ κάτι γιὰ κάποιον).

8) Ο άπών (τό συμπυκνωμένο αυτό προϊόν του φανταστικού του θεατή) εκδηλώνεται άνάμεσα σέ δύο χρόνους: ό πρώτος είναι όπου ή κινηματογραφική έκφραση (parole) άναιρεϊται μέσα στην κοσμομορφική ήδονή του θεατή, ό άλλος χρόνος όπου ή έκφραση αυτή τόν διασχίζει. Ο ένδιάμεσός τους χρόνος είναι αυτός τής άνάκτησης, από τό θεατή, τής διαφορής του πράξης πού μεταφράζεται από τό γεγονός ότι τίθεται έκτός-πεδίου μιās καί θέτει (άφ' ενός) τόν άπόντα ως ύποκείμενο μιās δράσης πού δέν είναι δικιά του καί (άφ' ετέρου) τήν εικόνα ως σημαίνον τής άπουσίας του. Μόνο μέσα στά διαστήματα αυτών των στιγμών-όρίων είναι πού μπορεί νά παίξει ελεύθερα τό φανταστικό του θεατή καί πού άρα μπορεί νά κατέχει μιά θέση σάν εκλείπον κι άποκεντρωμένο ύποκείμενο ενός (κιν/κού) λόγου (discours) πού κλείνεται, συρράπτεται στόν έαυτό του.

9) Βλέπε «Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ» κι ειδικά όπου αναφέρεται στούς Αμερικάνους σκηνοθέτες.

10) βλέπε ξανά τήν παράγραφο Κ.

Μ. Τί συνδέει δύο φιλικές εικόνες μεταξύ τους(7) πέρα από τό διάλογο καί τά βλέμματα των ήθοποιών πού κοιτάζουν πρός τό έκτός-πεδίου (έκει όπου μέσα στη φαντασία μου τοποθετώ προσωρινά τό συνομιλητή); Δέν τς συνδέει τίποτε άλλο από μιá φαντασίωση συρραφής, τίποτε άλλο από έναν τρίτο πού είναι άπών καί πού τό βλέμμα του ένώνει αυτό πού ή ταινία δέν μπορεί νά κατορθώσει.

Ν. Τό άπόν πεδίο γίνεται τό πεδίο του φανταστικού του φιλικού χώρου πού συνίσταται από τά δύο πεδία: τό παρόν καί τό άπόν συναντώντας στό πεδίο του μιá ήχώ(7), τό σημαίνον ριζώνει άναδρομικά μέσα στό φιλικό πεδίο· κι άνάμεσα στα δύο πεδία έγκαθίσταται μιá «άνταλλαγή» μέσω τής όποιās εμφανίζεται, άληθινά, τό *σημαινόμενο*.

Ξ. Ο 'Απών(8) εμφανίζεται σάν αυτό πού άμεσα φανερώνει τήν άξίωση του σημαίνοντος νά μπορεί νά άναπαρίσταται μέσα σέ κάτι διατυπωμένο (έnoncé) πού ύποκειται στην τάξη του, καί έπίσης σάν αυτό πού εξασφαλίζει, μέ τήν έκλειψή του, τή συρραπτική λειτουργία του ύποκειμένου του (κινηματογραφικού) λόγου (discours).

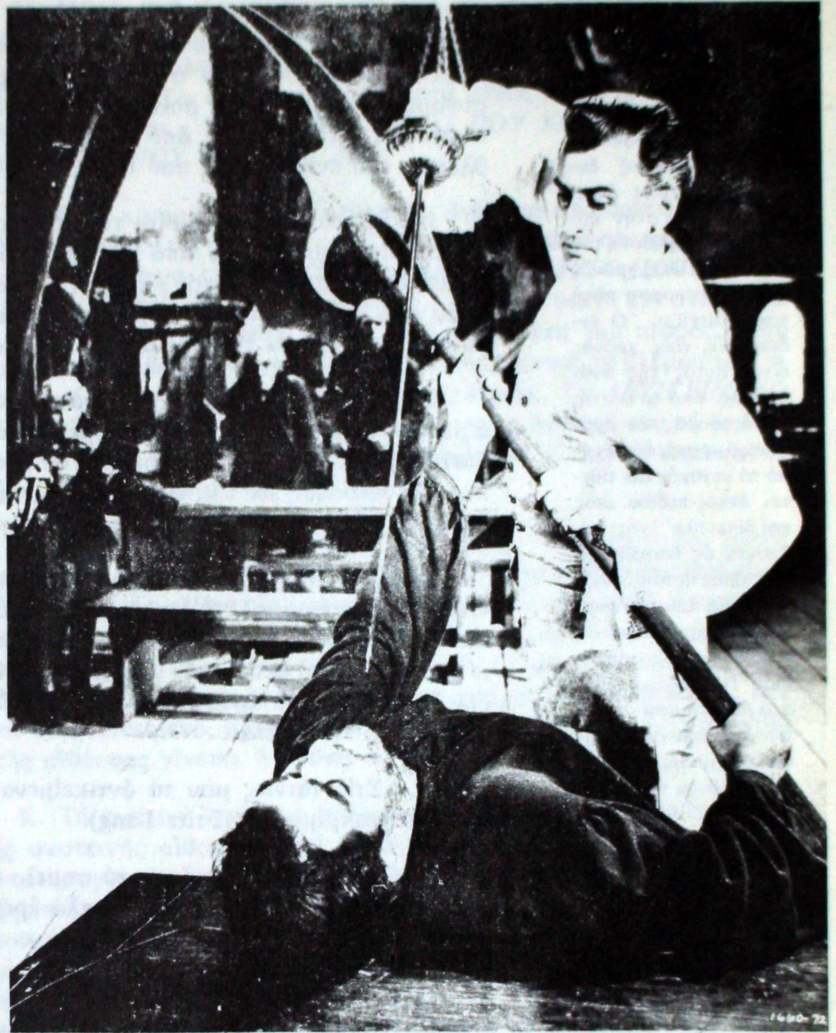
Ο. Αυτός ό κινηματογράφος (καί μιλάμε βέβαια γιά τόν άμερικανικό κινηματογράφο) τής διπλής σκηνης, ό κινηματογράφος του όρατου καί του άόρατου, του βλέμματος καί τής σκηνοθεσίας(9), όσο παγιδευμένος κι άν είναι μέσα στην ιδεολογία τής διαφάνειας καί του νοήματος, δέν έπαψε ποτέ νά άρθρώνει ένα λόγο γι' αυτό πού του δημιουργούσε πρόβλημα: τό *σημεϊο*.

Π. «Στις ταινίες μου τά άντικείμενα είναι σημεϊα, αλλά σημεϊα πολύ συγκεκριμένα». (Fritz Lang).

Ρ. Κινηματογράφος όπου τό σημεϊο ένσαρκώνεται μέσα σέ μυθολασίες πού θετουν πάντα ένα διπλό έρώτημα:  
— από πού αυτό γίνεται σημεϊο; (Lang κι ειδικά στό «MABUSE».)  
— ποιανού είναι σημεϊο; (Hitchcock).

Σ. Κινηματογράφος πού βάζει τό θεμελιακό έρώτημα του ύποκειμένου του *σημαινόντος*, του διχασμένου ύποκειμένου. Δηλαδή, όχι του ύποκειμένου σάν αίτία κι άπόλυτο κυρίαρχο τής γνώσης του (όπως θά μπορούσε νά τόν κάνει νά πιστέψει ή ιδεολογία του), αλλά του ύποκειμένου του *κυρίαρχου τής παραγώρισής του*, μιās μισο-γνώσης πού άποκρύπτει μιάν άλλη άλήθεια.

Τ. Πιο τέλεια από άλλοι τίθεται στις μυθολασίες των ταινιών του Lang τό πρόβλημα τής ύπαρξης(10) (γέννηση, έρωτισμός καί θάνατος): τό πέραςμα ενός πλάνου σέ ένα άλλο, ενός χώρου σέ έναν άλλο, δέν είναι άπλά τό μέσο γιά τή δημιουργία του άληθοφανούς, αλλά καί τό μέσο γιά νά σημάνει τό πρόβλημα τής ύπαρξης του ήρωα, τής γέννησής του· ό κινηματογράφος του Lang θέτει πολύ λογικά αυτό πού ξεχνάμε όταν βλέπουμε μιá ταινία (καί πού μάς ένοχλεί όταν γίνεται ή προβολή μέ λανθασμένη ταχύτητα): ότι ύπάρχει κανείς από τή στιγμή πού έχει γεννηθεϊ, είναι κανείς εκεί από τή στιγμή πού έχει έρθει από κάπου, κι έτσι τό νά βρísκεσαι μέσα στό πλάνο προϋποθέτει ότι ήρθες από άλλοι, από έναν άλλο πρωταρχικό τόπο, πού ό κινηματογράφος του Lang δέν



«MOONFLEET» του Fritz Lang

ἔπαυε να ποθεῖ νά μᾶς τό δείχνει μέσα στό φάντασμά του.

Υ. Μέ τέτοιο τρόπο πού ἡ μεγάλη του δύναμη δέν ἦταν, ὅπως τό πίστευε, ἡ διαφάνειά του ὡς πρὸς τό πραγματικό, ἀλλά τό καταναγκαστικό του ἀγκυροβόλιο: τό ἀληθινό παραπέμπον αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου δέν ἦταν σχεδόν ποτέ τό πραγματικό, ἀλλά τό φανταστικό.

Φ. Στό Lang, ἡ φύση τῶν πραγμάτων εἶναι φύση τῶν λέξεων· εἶναι ἶχνος, γράμμα, γραφή, ρητορική τοῦ γράμματος πάνω στό σῶμα, στή σελιλόνη, ρητορική τῆς μεταφορᾶς, ἀντιστροφή αἰτίου καί ἀποτελέσματος, πλοῦτος σέ μελάνη, φτώχεια σέ μήνυμα: αἶνιγμα ὅλης τῆς κινηματογραφίας του.

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

Βοηθήματα: Jacques LACAN: Le Seminaire, livre XI.  
Jean-Pierre OUDART: La suture.

# ΚΡΙΤΙΚΕΣ



## Ἡ «ἀναβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ λαϊκοῦ σινεμά ἢ οἱ Βρυκόλακες τοῦ παρελθόντος» [«Ἐπὶ ποῦ πᾶνε στὴ χαβούζα»]

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Θ. Μαραγκοῦ μέ τό Θ. Βέγγο (καί ἡ μεγάλη —καί ἀναπάντεχη— εἰσπραχτική τῆς ἐπιτυχία) ἀποτελεῖ ἕνα πείραμα καί μιᾶ ἐλπίδα. Τὴν ἐλπίδα ἑνός ἀβριανοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου «μέ γεμάτες αἴθουσες» καί τό πείραμα δημιουργίας μιᾶς νέας(;) κινηματογραφικῆς γραφῆς βασισμένης σέ μιᾶ «λαϊκή», «εὐληπτη» γλώσσα κι ἀνοιχτῆς σέ κάποιες «Ἄλλες» σημασίες. Τό πείραμα αὐτό — καί ἡ ἀπόλυτη ἀποτυχία του — θά μᾶς ἀπασχολήσουν συνοπτικά παρακάτω.

Ἐσκηνωθῆτες προσπαθεῖ νά ἀναβιώσει —ἀνανεώσει τό μοντέλο τοῦ παλιοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ὅπως κωδικοποιήθηκε τίς δύο τελευταῖες δεκαετίες τῆς ἄνθησής του· ἡ προσπάθεια αὐτή εἶναι διπλά ἀποτυχημένη, ἀφοῦ αὐτό τό μοντέλο α) δέν μπορεῖ νά ἀναβιωθεῖ —καί ἡ περίπτωση τῆς ἐπιτυχίας τῆς ταινίας πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἀλλοῦ: στό φαινόμενο Βέγγος, μιᾶ τάση ἐπιστροφῆς(;) τοῦ κοινοῦ στό ἑλληνικό σινεμά, ἀλλά καί πιό γενικά στόν κινηματογράφο...—, ὄντας ἀπόλυτα ἀφομοιωμένο ἀπό τὴν τηλεόραση καί ξεπερασμένο κοινωνικά, ἱστορικά καί πολιτιστικά β) δέν μπορεῖ, κατά μείζονα λόγο, νά ἀνανεωθεῖ —κυρίως μέ τόν τρόπο τοῦ Μαραγκοῦ— καί νά λειτουργήσῃ παράγοντας ἄλλες ἐντυπώσεις ἔξω ἀπ' αὐτό. Ἄς δοῦμε ὅμως σύντομα ἀπό πιό κοντά τὴν κινηματογραφικὴ γραφή τοῦ σκηνοθέτη.

**Ο ΗΡΩΑΣ:** Ὁ Μαραγκός κρατᾶει στὴν ταινία ὡς κεντρικό ἥρωα τό Βέγγο ἢ πιό σωστά τό «Θανάση», «τό δικό μας ἄνθρωπο». Ἡ παρουσία του δίνει ζωὴ καί κίνηση στὴν ταινία σπρώχνοντας τὰ πάντα στό περιθώριο. Οἱ ἄλλοι ἠθοποιοὶ κινοῦνται γύρω του σάν χλωμές σκιές, πράγμα πού εἶναι συνέπεια τῆς ἐκρηκτικῆς κινηματογραφικῆς προ-

σωπικότητας του Βέγγου, της μυθοπλασίας που τον βάζει στο κέντρο (και που στο τέλος προσπαθεί χωρίς επιτυχία να απαγκιστρωθεί απ' αυτόν) και της κινηματογράφησης που του επιφυλλάσει την «πιό προνομιούχα» θέση. Ο Βέγγος στην ταινία κουβαλάει (σέ ψυχολογικό και κοινωνικό επίπεδο) όλο το βάρος που του έχει φορτώσει μέχρι τώρα ο κινηματογράφος: είναι ο καλός και τίμιος άνθρωπος, ο δουλευταράς, ο ζωτικός και αείκίνητος με μία εργασιακή απασχόληση λίγο-πολύ παρασιτική που του δημιουργεί προβλήματα επιβίωσης. Ακόμη είναι ο αισιόδοξος άνθρωπος, ο ζεστός στις σχέσεις του με τους άλλους αλλά και με τα πράγματα του γύρω χώρου του, ο εν μέρει άπροσάρμοστος, ο πλατωνικά ερωτευμένος με μία «καλή» κοπέλα που «περιμένει», ο οικογενειάρχης που θέλει να αποκαταστήσει την αδερφή, ένας πάσχων μικροαστός (για τον οποίο η ταξική διάκριση είναι φυσιολογική κι η ταξική πάλη άγνωστη) βυθισμένος σ' ένα κόσμο όπου οι άνθρωποι σημαίνονται εύκολα ως καλοί ή κακοί (και που οι δεύτεροι ξεχωρίζουν συντριπτικά). Αυτός είναι ο Θανάσης — αναγνωρίζουμε σ' αυτόν ένα



ύλικό παλιότερων κωμικῶν π.χ. πολλά ἀπό τὰ τσαπλινικά στοιχεῖα, ὁ Σαρλώ ὁμως εἶναι τό προϊόν μιᾶς ἀφαίρεσης πού λειτουργεῖ μέ τελείως διαφορετικό τρόπο— ἐφοδιασμένος μέ ὄλο ἐκεῖνο τό ἀνθρωπολογικό ὑλικό ὥστε νά ἀναγνωρίζεται (καί καταναλώνεται) σάν τέτοιος στή συνείδηση τῶν θεατῶν.

Ἡ ταινία λοιπόν διατηρώντας τό Βέγγο ὄχι μόνο ὡς φιγούρα ἀλλά κι ὡς ἀνθρωπολογικό τύπο καί βάζοντάς τον στό κέντρο τῆς μυθοπλασίας φράζει ἤδη τό δρόμο στήν παραγωγή νοήματος.

**Ἡ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ «ΤΑ ΝΟΗΜΑΤΑ»:** Ἡ γραφή τοῦ φιλμ τό εἶπαμε ἤδη, εἶναι μιά τυφλή ἀναπαραγωγή τοῦ παλιοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.) μέ ὄλα τὰ μείζονα χαρακτηριστικά του (ἀπό τό νατουραλισμό μέχρι τή συμβατικότητα)— καί πρέπει ἐδῶ νά ἀναφερθοῦμε σέ μιά σημερινή τάση ὠραιοποίησης τοῦ Π.Ε.Κ. καθαρά νοσταλγικοῦ, ἀντιδραστικοῦ χαρακτήρα, κινηματογράφου πού κάτω ἀπό ἔννοιες: μεράκι, δουλειά, αὐθορμητισμό, ἐρασιτεχνισμό, ποίηση (πού σίγουρα χαρακτηρίζαν μερικές ταινίες, πράγμα πού λίγο μετράει) πέφτει εὐκολα στήν παγίδα τῆς μυθοποίησης γιά νά παραγνωριστεῖ ἔτσι τό πραγματικό του εἶναι — ἀλλά καί μέ ὄλα του τὰ κλισέ· αὐτά ἀναπαράγονται εὐκολα, ἔστω κι ἂν ἀλλάζει τό «περιεχόμενο» τους, χωρὶς νά ἀντιστρέφονται ἢ κατὰ μείζονα λόγο νά ἀκυρώνονται. Γιά παράδειγμα, δέ λείπει ἀπό τήν ταινία, ἢ σκηνή τοῦ κλασικοῦ γλεντιοῦ στήν ταβέρνα, μόνο πού τή θέση τοῦ μπουζουκοτραγουδιστῆ παίρνει ἕνας Κρητικός μέ δημοτικά τραγούδια: τό νέο «περιεχόμενο» (ἢ φαντασματική προσφυγή τοῦ δημιουργοῦ στή δημοτική μας μούσα, πράγμα πού ἐπαναλαμβάνεται καί στή σκηνή τοῦ λεωφορείου) γραμμένο πάνω στό φιλμ μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅπως στόν Π.Ε.Κ., παράγει ἀνάλογες ἐντυπώσεις καί δέν ἀποδεσμεύει καμιά νέα σημασία. Ἄλλα πάλι στερεότυπα, ἐγγράφονται αὐτοῦσια ἀπό τόν Π.Ε.Κ., ὅπως τό ἀρχικό πλάνο τῶν τίτλων, ὅπου «πέφτουμε οὐρανοκατέβατοι» σέ μιά ἀπόμερη —ὄχι καί τόσο γραφική εἶναι ἀλήθεια— συνοικία τῆς πρωτεύουσας, μετά ἀπό μιά περιπλάνηση στίς ἀπέραντες στέγες τῆς.

Μέσα σ' αὐτό τό εἶδος γραφῆς τό «καινούργιο» προσπαθεῖ νά κάνει τήν εἴσοδό του υἱοθετώντας δυό δρόμους: α) τό σύντομο ὑπαινιγμό β) τήν ἰδιαίτερη ἐκβαση τῆς μυθοπλασίας (κι ὄχι τήν «ἄλλη» μυθοπλασία). Ἄλλά μέ τίς κινηματογραφικές ἐπιλογές πού ἀναφέραμε, οἱ νύξεις αὐτές (μόλυνση ἀτμόσφαιρας, διαφθορά πολιτικῶν, ρουσφέτι, ἀμερικάνικη πολιτική, ἐρήμωση ὑπαίθρου, κακή ἱατρική περίθαλψη, ἀνεπάρκεια σπουδῶν, ὑποβιβασμός πτυχίου, τηλεοπτική λογοκρισία ὀδηγοῦνται στό ἀνεκδοτολογικό καί στό δημαγωγικό. Τί ποῖο ἀνώδουνο πολιτικά ἀπό τά βαρέλια μέ τά κονσερβαρισμένα ἀπορρίματα πού ἀφιερώνονται στίς ΕΠΑ; Ἄλλά κι ἡ τροποποίηση τῆς μυθοπλασίας —πού ἔχει ἕνα παραπέμπον, ὄχι περιεχόμενο, σαινισμονικοῦ χαρακτήρα— τήν ὀδηγεῖ στό κενό: τί εἶναι αὐτοί οἱ ἀλλόκοτοι ἄνθρωποι καί τί θέλουν νά κάνουν; Τό περίεργο αὐτό φαινόμενο ἔρχονται νά καλύψουν τά τελευταῖα πλάνα πού πέφτουν πάλι στήν ἀπόλυτη ἀνεκδοτολογία: τό πρῶτο περιστατικό σ' αὐτό τό λαϊκό ἱατρεῖο τῶν πεινασμένων ἀνθρώπων εἶναι μιά κωμική καί τελείως ἐπίπεδη φιγούρα πού ἔσκασε ἀπό τό πολύ φαί.

Τό πρόβλημα εἶναι ποῖο λαϊκό ἢ ὄχι ἱατρεῖο θά βοηθήσει τούς θεατές αὐτῆς τῆς ἐπικίνδυνα δύσπεπτης κινηματογραφικῆς σούπας.

Ἀλέξαντρος Μ.

## Ἡ εὐφορία τῆς τεμπελιάς («Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορίας κοιλάδας»)



1) Διαβάζω σημαίνει γράφω, δηλαδή σκέφτομαι ἐπομένως ὀργανώνω τὸν κόσμο, τὸν σπάζω καὶ τὸν ξαναφτιάχνω, ἀνα-νεώνω κάποιο ὕλικό καὶ τὸ ξαναδιαθέτω, ὀδηγοῦμαι στὴν ἀλήθεια τῆς γραφῆς μέσα ἀπὸ μιά ἐργασία τῆς γλώσσας, βρίσκω τίς σημασίες κυνηγώντας τες ὡς τὸ τελευταῖο καταφύγιο τῆς γραφῆς, τίς ἀνα-γνωρίζω. Ἡ θεμελιακὴ παρανόηση τῶν παραπάνω ὀδηγεῖ σ' ἓναν φιλελευθερισμό τῆς ἀνάγνωσης πού θεωρεῖ τὴν ἰδεολογία τοῦ καλλιτεχνικοῦ προϊόντος ὄχι σάν μιά σχέση πού ὑλοποιεῖται ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ τοὺς ἀναγνώστες του, ἀλλὰ σάν κτῆμα τοῦ δημιουργοῦ κι ἐπόμενα τὸ παιχνίδι τῆς ἀνάγνωσης σάν ἐγχείρημα γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῶν προθέ-

«... Τὸ κοινό καταξίωσε δύο νέους μεγάλους Ἕλληνες φιλομοδημουργούς, τὸ Ν. Παναγιωτόπουλο καὶ τὸν Τ. Λυκουρέση καὶ «ἐκτόξευσε» τίς ταινίες τους στὴν πιὸ ψηλὴ βαθμίδα τῆς Ἱστορίας τοῦ ταλαίπωρου ἑλληνικοῦ σινεμά» (5/10/78 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)

«... Κοντὰ στὸ χρωματικό μπαρόκ στίλ τοῦ Βισκόντι καὶ στὴν ἀνηλεή, σχεδόν μαθηματικὴ καταγραφή τοῦ Φερρέρι, ἡ Ἑλλάδα μὲ τὸν Παναγιωτόπουλο καὶ τοὺς τεμπέληδες του». (Στὸ ἴδιο).

«... Τὸ κοινό, ἄφωνο παρακολουθοῦσε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προβολῆς τίς σχεδόν ἀποσυνθετικές, ἐντεχνες διαδικασίες τοῦ σκηνοθέτη γύρω ἀπ' τὸ ξέσπασμα μιᾶς τάξης». (Στὸ ἴδιο).

«... Τέλειος στὴ χρῆση τῆς αἰσθητικῆς γραφῆς, ξεκάθαρος στὸ τί θέλει νὰ «ταράξει», ὁ Παναγιωτόπουλος, φέρνει τὸ σινεμά καὶ τὴν κοινωνία μας μπροστὰ στὸ καιτὸ τῆς πρόβλημα... Αὐτὸς ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα ἐξωτικό εἶδος γιὰ τὴ χώρα μας» (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ).

### 1. Μία ἀκόμα παλιγγενεσία

Εἶναι οἱ «Τεμπέληδες» ἓνα φίλμ ἀπολαυστικό, γοητευτικό; Μήπως ἀκόμα περισσότερο (ἢ λιγότερο;) εἶναι ἓνα φίλμ «πολιτικό», πού ὀργανώνει ἓναν κριτικό λόγο πάνω στὴν ἰδεολογία τῆς κυρίαρχης τάξης;

Οἱ διθύραμβοι πού ὑφάνθηκαν στὸ παρασκήνιο καὶ τὰ μνημεῖα πού ἐτοιματζίδικα στήθηκαν στὴν κωμικὴ σκηνή τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου εἶναι κατηγορηματικά: Ἡ πολλαπλότητα τῆς ἀνάγνωσης, ἀνοιχτῆς σὲ κάθε ἐρμηνεία (1), πρόφτασε νὰ βαφτίσει τὸ νεογέννητο προσφέροντας ἄφθονες προοπτικές, πού ὄλες τους συγκλίνουν —τί



σεων Του και της Ιδεολογίας Του. Έτσι ή ανάγνωση αυτή αποφεύγει την ετερογένεια των δρων και των κωδικών του ύλικου προϊόντος και ανατρέχει στην αμφιβολή άτομική ψυχολογία του δημιουργού, όντας άνικανη να απελευθερωθεί άπ' τον άφηγηματικό κλοιό και να προσεγγίσει τή δομή του κειμένου, τά σημαίνοντα ύλικά τής κατασκευής του. Η ανάγνωση αυτή, σύμπτωμα ένός κυρίαρχου και καθόλου έπιπόνου κριτικού λόγου, άποκτά έτσι τό άλλοθι τής άδυναμίας της μιά πού: 1) Τό δημιούργημα δέν μπορεί να ξεπερνά τό δημιουργό του, 2) 'Ο τελευταίος σαν αυθεντία κινείται σε πέπλα μυστηρίου κι οί προθέσεις του μπορεί να παραμένουν άνεξιχνίαστες, 3) Τό καλύτερο πού μπορεί να γίνει είναι να άποκρυπτογραφηθεί ή σκέψη του (έδω και ό πλουραλισμός τής αυθαιρεσίας) με βάση τά βιογραφικά στοιχεία του και τίς πολιτικές επιλογές του.

2) 'Ο νέος Έλληνικός Κινηματογράφος (NEK) πέρασε ξόφιλτα τά ρεύματα του Μοντέρνου Εύρωπαϊκού Κινηματογράφου για να έγκατασταθεί μ' ένα κενό μνήμη στον ΠΕΚ (Παλιό Έλληνικό Κινηματογράφο). Αυτή ή άμνησία άφορα τή σχέση του NEK με τήν 'Ιστορία, τή σχέση του NEK με τήν ιστορία του, τή σχέση του NEK με τίς αισθητικές επιλογές του. Διαφοροποιήσεις πού συντελέστηκαν στους τρόπους παραγωγής ταινιών, στό ρόλο του σκηνοθέτη, στη φαντασμα-

περίεργο;— στην άποκάλυψη ένός και μοναδικού τιμητή τής άστικής τάξης. Η παρθενόγνεση συντελέστηκε: 'Ανάτειλε ό νέος Μεσσίας πού θα ξελασπώσει τον Νέο (σε σχέση με τίς); 'Ελληνικό Κινηματογράφο (2) κατέχοντας ταυτόχρονα καλά τό παιχνίδι τής περιήφης άποδιάρθρωσης άπό τά μέσα. Οί κριτικοί υπερθεματίζουν σε τιμές και δόξα, ή «κοινή γνώμη» πανηγυρίζει για τό μεγάλο άπόκτημα, ό ήρωάς μας σκορπίζει χαμόγελα δρέποντας τούς καρπούς τής τεμπελιάς των άλλων και τό σώμα τής ταινίας παραμένει άγέρωχο στη μετωπική του σύγκρουση με τήν άστική τάξη.

## 2. Μακάριοι οί πτωχοί τῷ πνεύματι...

«... 'Ο ύπνος τής άστικής τάξης δέν άνηχεί τίποτε άλλο άπ' τήν άγωνα αντίδραστικότητα του άστικού χώρου, πού τό μόνο πού τον ένδιαφέρει είναι ή έξασφάλιση μερικων αγαθων για τήν περιφρούρηση μιάς σιχαμερής, φτηνής και άνευ σκοπού ζωούλας, άρνούμενη να μετάσχει στις επιβλητικές και αναπόφευκτες κοινωνικές αλλαγές πού συντελούνται γύρω της» (ΒΗΜΑ). «... 'Η τάξη αυτή του Παναγιωτόπουλου δέν παράγει τίποτε όντας παραδομένη όλο και περισσότερο στό βύθισμά της» (στό ίδιο). «... 'Η γυναίκα είναι τό έξαρτώμενο σε πολλά επίπεδα ύπαρξης του άτόμου πού τό εκμεταλλεύονται («έκμετάλλευση άνθρώπου από άνθρωπο»)). «... Μιά όμορφη κοπέλα, κωδική μορφή μιάς άλλης τάξης... Μ' αυτή τό σκάει τελικά ένας άπό τούς «τεμπέληδες» ηγαίνοντας προς τον χώρο τής έργασίας... 'Υπόμνηση ένός συμβιβασμού (ξεκάθαρη έδω ή ταύτιση του συμπεράσματος με τον «ιστορικό συμβιβασμό» των Εύρωκομμουνιστών)». (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ).

Η διαδικασία τής ανάγνωσης έχει πιά για τούς κριτικούς μας περατωθεί: Η ταινία είναι μιά άλληγορία πάνω στη σήψη τής άνικανης και μή-παραγωγικής άστικής τάξης πού κατορθώνει να επιζει χάρη στην άναπαραγωγή τής ιδεολογίας της και τήν άποδοχή τής τελευταίας άπό τό προλεταριάτο, πού όμως (σημειωτέον!) άρχίζει να συνειδητοποιεί τήν «έν κυριαρχία» δομική του θέση και βάζει μπροστά όλους τούς μηχανισμούς φυγής (sic) πού του άπόμειναν...

Μερικές σχηματοποιημένες παρατηρήσεις, αναγκαίες για τήν παράκαμψη ένός κυρίαρχου κριτικού λόγου, πού έπίσημα εκπροσωπεί και άνεπίσημα επιβάλλει άπόψεις άπαραίτητες για τήν συντήρησή του:

α) Λέγοντας πώς ή άστική τάξη δέ μετέχει στην παραγωγική διαδικασία, κρύβουμε πώς ή ιδιοκτησία είναι σχέση παραγωγής (καλύτερα: ένότητα πλήθους σχέσεων) και βεβαιώνουμε πώς τό Κεφάλαιο συνίσταται σε άποθέματα ύπνου. Η άστική τάξη κοιμάται λοιπόν κι επί πλέον δημιουργεί μιά έσωτερική, αυτόνομη «ιδεολογία του ύπνου». Δέν μένει παρά να συμπληρώσουμε (έρήμην της) τό πρωτόκολλο παραλαβής - παραδόσεως τής έξουσίας, να τήν μαντρώσουμε σ' ένα Πανδοχείο 'Υπνου και μέσα σ' ένα άκατάσχετο ντελίριο σοσιαλρομαντισμού να έγείρουμε τίς διαδικασίες για τήν άποκατάσταση των άντιστραμμένων παραγωγικών σχέσεων. (Σ' αυτό τό μεταβατικό στάδιο για τον σοσιαλισμό, θα έπιδιοθούμε, φυσικά, σε μιά εκστρατεία άναμόρφωσης τής άστικής τάξης με τό σύστημα τής ύπνοπαιδείας...).

β) Σε μιά ταξική κοινωνία, ή κυριαρχία τής ιδεολογίας δέν άρκει για να έξασφαλίσει τήν έξουσία τής κυριαρχης τάξης και χρειάζεται

τική, σε σχέση με τόν ΠΕΚ, παρουσία του ή-θοποιού, στη θεματική, στη μυθοπλασία, μπλο-καρίστηκαν μπροστά στη βολική επίλυση του διλήμματος: Βελτίωση ή Άλλαγή του ΠΕΚ; Οι τάσεις που κυριαρ-χούν σήμερα στο χώρο του Έλληνικού Κινη-ματογράφου (μέ μεγα-λύτερη απόδειξη τή στάση τής Έταιρείας Έλλήνων Σκηνοθετών στο ζήτημα του Φεστι-βάλ), τάσεις που σε τε-λευταία ανάλυση επι-θορίζονται από πο-λιτικά κριτήρια, φα-νερώνουν τήν κλίση τής πλάστιγγας και αιτιολο-γούν τήν απόψηση του παρελθόντος.

οί σχέσεις παραγωγής νά επικαλυφθούν και μέ πολιτικές σχέσεις, δηλαδή όργάνωση θεσμών και μέσων καταπίεσης.

γ) Στο συγκεκριμένο φίλμ, τά μέσα παραγωγής τών «ιδιωτικών ιδιοκτητών» δέν χρησιμοποιούνται σε μία διαδικασία αυτομεγέθυνσης τής αξίας και δέν ύπάρχει ένα προλεταριάτο πού τά δουλεύει έτσι ώστε ή ιδιωτική ιδιοκτησία νά παίρνει τή μορφή τής καπιταλιστικής ιδιοκτη-σίας και ή εργατική δύναμη νά μετατρέπεται σε εμπόρευμα. Ή ανα-παραγωγή αυτή εξάλλου προϋποθέτει τήν ανάπτυξη συλλογικών έρ-γασιακών διαδικασιών πού δέν μπορεί ούτε νά σχηματοποιήσει ή μονοσήμαντη ύπηρετρια.

### 3. Ή πολιτική τών δημιουργών ή ή Ταξική πάλη κοιμάται

«... Μία προηγμένη παραβολική σύνθεση» (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ) «Στήνει μία έκθαμβωτική πολιτική άλληγορία...».

Είνα λοιπόν οί «Τεμπέληδες» μία ταινία «άλληγορικά πολιτική», μέ τήν έννοια τής άρθρωσης ενός «συμβολικού» πολιτικού λόγου, κι άν ναι, μέσω τής αναζήτησης μιās τοπολογίας του μέσα και του έξω, του επάνω και του κάτω;

Όταν ή μυθοπλασία άποφασίζει νά μιλήσει γιά τήν Ίστορία, είμαστε ύποχρεωμένοι ν' ανατρέξουμε στήν ίστορία τής μυθοπλα-σίας πού ό Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος, στο σύνολό του, άρ-νιέται ύστερικά νά εγγράψει στο σώμα του. (Γιά τήν ακρίβεια, τό μόνο πού καταφέρνει είναι νά μάς ύπενθυμίξει τήν άπουσία της μέσα άπ' τήν ιδεολογικά παραχαραγμένη άρνησή της).

Δύο παρατηρήσεις: (α) Στήν προσπάθεια του μύθου νά ύποκατα-στήσει τήν πολιτική, ή τελευταία τόν διατρυπάει, τόν ξεπερνάει, κα-τορθώνει πάντα νά εμφανίζεται δίπλα του ή μέσα στις σχισμές του. (β) Ή σημαίνουσα διαδικασία του φίλμ αφήνει έντεχνα νά συγχέονται οί πραχτικές τών (άντι) ήρώων τής μυθοπλασίας μέ τίς πραχτικές τών πιθανών παραπεμπόντων τους, χωρίς νά κάνει λόγο γιά τούς καθορι-σμούς αυτών τών τελευταίων και χωρίς ν' αναρωτιέται πάνω στους καθορισμούς τών συμπαραδηλώσεων αυτών τών προσώπων.

Έχουμε λοιπόν μπροστά μας μία αισθητική επιλογή μυθοποίησης πού γίνεται πολιτική (και όχι βέβαια «προοδευτική») μονάχα στήν άποκάλυψή της. Ή ιδεολογία ύλοποιείται μέ τήν στυλιστική άπα-γόρευση του λόγου, μέ τόν άποκλεισμό του άπρόβλεπτου σ' ένα κλειστό σύστημα ριζικού ίμπεριαλισμού τής εικόνας, ή όποία γίνεται, οί άπόψεις, οί αναπαραστάσεις, οί άλληγορίες, τά μυστήρια πού προσαρμόζονται στήν έξυπνότητα τής ιδεολογίας. Και ή δύναμη τής ύλικότητας, ό άμμος αριθμός τής επιθυμίας, τό ανθρώπινο σώμα πού κινείται στήν εικόνα, είναι άραγε άνοιχτό στήν απόλαυση; Μέσα άπ' αυτό τό αυταρχικό, συμπαγές οικοδόμημα πού αυτοορίζεται παρά-γοντας τίς διαστάσεις του, τά όριά του, τόν κόσμο του, τή συλλογή του άπό άντικείμενα και μύθους: *καμιά «λιποταξία τής εικόνας».*

Σύμφωνοι λοιπόν. Μία ταινία κλίματος, μία «φέτα γλυκού». Όμως τό κλίμα, αναγκαία ιδεολογικό, άδυνατεί νά γίνει άπορρίψιμο (δια-δικασία πού θά προϋπόθετε μία βίαιη άνατροπή τών άφηγηματικών κωδίκων, πού συναντάμε λ.χ. στήν Ντυράς), τυλίγει τήν Ίστορία στήν άμνησία του μύθου, σ' έναν κλειστό άφομοιωτικό χορό.

#### 4. Ἡ γλῶσσα τῆς ἀφήγησης — Ἄνάμεσα στὸν Προύστ καὶ τὸν Μπαλζάκ

Μιά συνταγματική ἀνάγνωση τοῦ φιλμ προσκρούει ἀναπόφευκτα στὸ ἐπιφανειακό κάθε ἀφήγησης πού θέλει νά ὀδηγεῖ κάπου, στήν ἔλλειψη κάθε ψυχολογισμοῦ, στὸν θεατρικό χῶρο, στήν ἀνάδειξη τοῦ σημαίνοντος σ' αὐτό καθ' ἑαυτό τὸ ἀναπαριστώμενο. Ἡ ἀναπαράσταση παίρνει γιὰ ἀντικείμενο μίμησης τὸν ἴδιο τὸν πόθο, πόθο ὅμως πού διακινεῖται ἀνάμεσα στοὺς ἥρωες τῆς μυθοπλασίας (καλύτερα ἀνάμεσα στίς κατηγορίες τους καὶ σέ σχέση μέ μιὰ ὑπερβατική πραγματικότητα) καὶ παραπέμπει σέ μιὰ σημειωτική τῆς ἀναπαράστασης. « Ἡ ἀναπαράσταση εἶναι τοῦτο δῶ: ὅταν τίποτα δέν βγαίνει, ὅταν τίποτα δέν πηδαίει ἔξω ἀπ' τὸ πλαίσιο τοῦ πίνακα, τῆς ὀθόνης».

Μιά γραφή τοῦ πόθου θά εἶχε σάν ἄλλη σκηνή τῆ γραφῆ τῆς Ἱστορίας, ἀλλά ἡ Ἱστορία ἀπωθεῖται διαρκῶς κι ἀκόμα ἔκδηλα, μιὰ πού ἡ μόνη ἀναφορά στὸ ἔξω εἶναι ἡ μυστικιστική ἐπίκληση «κάποιου» ἐργοστάσιου. Νά πού ἡ γλῶσσα λειτουργεῖ σάν καλὴ συνείδηση πού σάν ἀποστολή ἔχει νά κάνει νά ταυτισθοῦν *δόλια* ἢ καταγωγή τοῦ γεγονότος καὶ ἡ πῖο μακρινή κι ἀόριστη μεταμόρφωσή του («ὁ ὕπνος τῆς ἀστικής τάξης»). Ὁ Παν. ἀκολουθώντας τὸ δρόμο τῆς γλῶσσας εἶναι ἀναγκασμένος νά ἐπανεπταχθεῖ.

Κι ὁ πόθος πού μαστιγώνει τὸ φιλμικό κείμενο; Πόθος μήπως γιὰ τὸ προλεταριάτο; Κι εἶναι τὸ προλεταριάτο περιγράψιμο, εἶναι ἓνα σημαῖνον τοῦ φιλμ κι ἂν ναί, μέσα ἀπὸ ποιά συμβολικὴ τοῦ πόθου ξεχύνεται; Εἶναι μήπως μονάχα τὸ χαμένο ἀντικείμενο πού ἀναπαριστάνει τὰ ὄρια τοῦ ἀνέφιχτου καὶ γι' αὐτὸ δέν μπορεῖ νά κλειστεῖ σέ καμιὰ γλῶσσα ἀλλὰ αἰωρεῖται ἀπωθούμενο σ' ἓνα φανταστικό χῶρο; Ἡ διαστροφή αὐτοῦ τοῦ πόθου ἐμφανίζεται μέ τὸν ἀποκλεισμό κάθε «μερικοῦ ἀντικειμένου» καὶ τὴν περιχαράκωση τῆς προσδοκίας σ' ἓναν παρα-γνωρισμένο καὶ ἄρα γενικό χῶρο: τὸ ἐργοστάσιο (τὴν ἐντύπωση τοῦ ἐργοστάσιου). Ἀκόμα κι ἀπ' τὴν παραμικρὴ ἀφηγηματικὴ χαρμάδα λείπει ἔντεχνα (καὶ συνειδητά;) τὸ ἱστορικό νόημα τῆς ἀναπαριστώμενης χειρονομίας, αὐτὴ ἡ *ἐγκυμονοῦσα στιγμή* πού στὸν Μπρέχτ, γιὰ παράδειγμα, ἐμφανίζεται μέ τὴν μορφή τοῦ κοινωνικοῦ *gestus*. (Βλ. Ρολάν Μπάρτ: *Ντιντερό-Μπρέχτ - Αἰζεστάιν*).

#### 5. Ἡ ἀναμέτρηση μέ τὸ συμβολικὸ ἢ Γιὰ ἓναν λαϊκισμό τοῦ συμβόλου

«... Τὰ τέσσερα ἀρσενικά πρόσωπα μιᾶς συμβολικὰ ἐπιλεγμένης ἀστικής οἰκογένειας γίνονται ἓνα περιληπτικό μοντέλο μιᾶς ὀλοκληρῆς τάξης» (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ). «... Ἡ ταινία σέ παρασύρει σέ μιὰ πορεία γεμάτων σύμβολα (*Ἡχοι* τοῦ γειτονικοῦ ἐργοστασίου, τὰ σάπια γεννητικά ὄργανα, ὁ ἀνδανισμός τῆς Γυναίκας μπροστά στὸν ἀνήμπορο, βυθισμένο πιά ὀλοκληρωτικά, γυμνὸ ἄντρα...)» (ΒΗΜΑ).

Τὸ πραγματικό δέν ὑπάρχει μέσα στὸ ἀσυνείδητο, εἶναι ὅμως ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεσή του. Τὸ ἀσυνείδητο, τόπος τοῦ πόθου, ἐκδηλώνεται μέ μιὰ σειρά «σημαντικές» σχέσεις πού μπορούμε νά ὀρίσουμε σάν συμβολικές: οἱ συμβολικὲς σχέσεις δέν κάνουν τίποτα ἄλλο ἀπ' τὸ νά ἐγγράφουν μέ ὄρους τοῦ πόθου, τίς δυνάμεις πού δροῦν μέσα στὸ πραγματικό. Ὁ χῶρος —ἢ σκηνή— εἶναι συμβολικός παριστάνοντας ἓνα χῶρο μὴ-πραγματικό (ἀλλ' ὄχι φανταστικό, ἀνύ-

παρκτο), μέσα στον οποίο εκτελούνται πράξεις (κινήσεις, λόγοι) που εγγράφουν με συμβολικό τρόπο τις πραγματικές ιστορικές και πολιτικές δυνάμεις. Μ' αυτή την έννοια ή αίσθηση του θανάτου, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο θάνατος του συμβολικού, δηλαδή το φανέρωμα του πόθου για τό ίδιο τό πραγματικό, που σαν ανέφιχτο περιορίζει την σκηνή στη συμβολική της λειτουργικότητα όπου κάθε πράξη, κάθε κίνηση είναι όμοιομα (ή κακέκτυπο) του πραγματικού, αλλά με μία αισχρότητα που προέρχεται από την περίσσεια της αναπαραστατικής τελετουργίας (Βλ. Πασκάλ Μπονιτσέρ: Σχετικά με την Τελετή).

"Όλα τά παραπάνω δεν αποτελούν «ερμηνεία» του φίλμ του Παναγιωτόπουλου, αλλά τό ίδιο τό σώμα του, σώμα έκτρωματικό, που την υιοθεσία του βρέθηκαν πολλοί νά επισπεύσουν. "Όλοι αυτοί θά καρπωθούν ένα σύμβολο που οδηγεί στό τετελεσμένο ρίχνοντας σκιά στά ίχνη της παραγωγής του, ένα σύμβολο - καρικατούρα, έτοιμοπαράδοτο για κριτική, για ανάλυση. "Όμως «τό σύμβολο δεν μεταφράζεται, δεν αναλύεται, είναι πολλαπλό και άστειρευτο» και κύρια δεν είναι οίκειοποίησιμο.

Γιῶργος ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ

## Παράσταση για ένα... Κόμμα

*Μέ αφορμή την ταινία -  
ποταμό του Δ. Γρηγοράτου  
«Παράσταση για ένα ρόλο»*

Πρέπει νά ξεκινήσουμε από ένα κυρίαρχο σύμπτωμα του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.) Και έξηγουμαι: 'Αντιδρώντας στην άπώθηση του πολιτικού στοιχείου από τόν Παλιό Έλληνικό Κινηματογράφο (Π.Ε.Κ.), ο ΝΕΚ έρχεται σαν μιά παραγωγική άμνησία του παλιού στό σημείο αυτό. 'Αναφέρομαι στίς σταθερές εκείνες του Π.Ε.Κ. που, ακολουθώντας όρισμένες έμπορικές και ιδεολογικές απαιτήσεις, ύποτάσσονταν σ' ένα γενικό Μοντέλο έκφορας της ιδεολογίας μέσα από τό ρόλο του ήρωα, της διαφορετικότητας αυτού του ήρωα που έπρεπε νά βγει έξω από την πραγματική του θέση (άπωθώντας έτσι την ταξική θέση του θεατή), την απόκρυψη της οικονομικής σκηνής και την προβολή της έρωτικής, (που μετατόπιζε τίς αντιφάσεις από τό οικονομικό στό σεξουαλικό πεδίο), πρὸς όφελος της *επιβεβαίωσης της ιδεολογικής κοινότητας των προσώπων*. Αυτή ή μετατόπιση λύνεται βίαια από τό Ν.Ε.Κ. με μιά σπασμωδική *άντιστροφή* που προβάλλει την πολιτική σκηνή, με τρόπο όμως, (και εξαιτίας αυτής της σπασμωδικής αντίδρασης) ώστε ή ιστορία νά καταλαμβάνει τή θέση του ντεκόρ. ('Εξαίρεση, «Μέρες του 36» όπου ή 'Ιστορία μπαίνει σαν κενό, ή διαλεκτική εγγράφεται σαν μέθοδος κατασκευής και γίνεται φανερή σαν τέτοια, ή έκμετάλλευση των χασμάτων άνοίγει προοπτικές σχισίματος). Στο Ν.Ε.Κ., ή σχέση με την 'Ιστορία καταλήγει με τούς «Κυνηγούς» στη μουσειοποίηση, στην κομματική άμνησία, (μιά που δεν υιοθετείται ή κατεύθυνση των χασμάτων).

Τό έρώτημα που μπαίνει είναι: "Ένας λόγος πάνω στην 'Ιστορία πῶς μπορεί νά εκφέρεται; Συγκεκριμένα, ποιόν λόγο σχηματίζει και

1) Κ. Μάρξ: «'Η 18η Μπρυμαίρ».

2) Ρ. Μπάρτ: «Le discours de l'histoire».

3) Σ' ένα άνεργάτιστο ύλικό, (σάν κι αυτό στην ταινία), άρμόζει μονάχα ένας παραλληληματικός λόγος, στή γλωσσική ιδιαιτερότητα του όποιου άναγκαστικά θά καταφύγουμε γιά νά θυμηθούμε τήν «κατάδειξη τής ξένης εξάρτησης».

'Η πρώτη ένότητα του φίλμ επιγράφεται, «'Η ταυτότητα του Γενικού» και παραθέτει στή σειρά, τόν ύπουργό Πετρελαίων του σάχη, μιά κινηματογραφική ταινία γιά τήν άμυνα τής άποικιοκρατίας στήν Κίνα, μιά διαδήλωση Πακιστανών έργατών στήν 'Αθήνα-'Ελευσίνα, τό Λένιν κι ένα προσκόνημα νεολαίων στήν Κόκκινη Πλατεία, σκηνές άπό τό Μάη του '68, τό Νάσσερ και μιά συνέντευξη μέ εκπρόσωπο τής Ρ.Λ.Ο. σχετικά μέ τή στρατηγική θέση τής Παλαιστίνης. Συνεχίζει μέ τήν 'Ιστορία του καπιταλισμού, άκολουθεί μιά άναδρομή πού ξεκινάει σχεδόν άπό τήν άλωση (Τύρναβος, Ζαγοροχώρια) και ξαφνικά βρισκόμαστε στήν Αίγυπτο και τό Σουδάν και στίς έλληνικές παροικίες τους, άκούγοντας, μέ τήν ευκαιρία, γιά τίσ Σουδανέζες μέ τά λευκά δόντια και τούς παράταιρους γάμους μέ "Έλληνες άποίκους, ύστερα βλέπουμε μιά σεκάνς μέ άσχετο Καραγκιόζη, άφου προηγήθηκε μιά σειρά πλάνων άπό άθηναϊκά σαλόνια τής Belle Epoque μέ άνα-

άρθρώνει ή «Παράσταση»; Και σέ ποιό σημείο αυτός ό λόγος θά μπορούσε νά κομματιαστεί σέ πολλούς διαφορετικούς λόγους, όντας σέ τελευταία άνάλυση ένας λόγος πάνω στίς συλλογιστικές του δομές, δηλαδή ένα λόγος πού ψάχνει τόν έαυτό του, τά στοιχεία του γιά ν' άποδιάρθρωθει άπ' τίσ ίδιες του τίσ δυνατότητες;

Μέ τόν τρόπο πού ό Γρηγοράτος παραθέτει τό ιστορικό ύλικό του, θυμίζει τήν παρατήρηση του Χέγκελ, πώς όλα τά μεγάλα ιστορικά γεγονότα παρουσιάζονται ξανά. «Ξέχασε νά προσθέσει τή μιά φορά σάν τραγωδία, τήν άλλη σάν φάρσα»(1). "Έτσι κι ό Γρηγοράτος «'Επικαλείται μέ άγωνία τά πνεύματα του παρελθόντος» στήν ύπηρεσία τής κομματικής άμνησίας, «δανείζεται τά όνόματά τους, τά πολεμικά τους συνθήματα, τίσ φορεσιές τους» γιά νά παρουσιάσει «μ' αυτή τή μεταμφίηση πού τήν έκανε ό χρόνος σεβάσμια, και μ' αυτή τή δανεισμένη γλώσσα, τήν καινούργια σκηνή τής ιστορίας. "Έτσι μεταφράζει και ό άρχάριος πού έμαθε μιά νέα γλώσσα πάντοτε ξανά στή μητρική γλώσσα».(1) (Βλέπε κομματική του γλώσσα). "Έτσι τό Πολυτεχνείο, μέσα άπό τό άφροδισιακό φίλτρο τής οικειοποίησης, παραπέμπει στόν "Άρρη Βελουχιώτη, έτσι και τό χτύπημα του λαϊκού κινήματος εκκρίνει άπ' τούς δακρυγόνους άδένες του θεατή τά ίδια εκείνα δάκρυα του εμφύλιου, έτσι κι ή σημερινή κομματική ιστορία φιμώνει όριστικά τά έρωτήματα πού έθεσε στήν πορεία της ή 'Ιστορία.

Τό ιστορικό γεγονός άποκτά στό φίλμ ύπαρξη πραγματική κι όχι γλωσσική, ύπαρξη πού τό έγκαθιστά στό χώρο τών ρεαλιστικών δογματικών προβληματικών, πού θέλουν αυτή τήν ύπαρξη σάν τήν καθαρή και άπλή «άντιγραφή» μιās άλλης ύπαρξης, έγκαταστημένης μέσα σ' ένα πεδίο έξω-δομικό, τό «πραγματικό».(2) Μ' άλλα λόγια, ό λόγος πάνω στήν 'Ιστορία προσφεύγει στό άλλοθι του «Βιωμένου», του «πραγματικού», δηλαδή στό άλλοθι ενός πανίσχυρου παραπέμποντος, τό όποιο θ' άποκρύψει μ' αυτό τόν τρόπο τό ιστορικό σημαίνόμενο. 'Η ταινία προϋποθέτει σιωπηλά εκείνο πού θέλει ν' άπομακρύνει, μέσα άπό τό «πραγματικό» πού κατευθύνει αυτή τήν παραγνώριση.

'Ο χώρος τής 'Ιστορίας στό φίλμ παρουσιάζεται σάν χώρος έξω-φιλμικός, σάν τόπος πραγματικός, στόν όποιο οί ιστορικές φιγούρες λειτουργούν ιδεολογικά. Δηλαδή τό παραπέμπον (ή 'Ιστορία), εκμηδενίζεται στήν άμεση κατανάλωσή του μέσα άπό μιά άναμφισβήτητη πραγματικότητα, «πού έρχεται νά επικαλύψει τήν άλήθεια» (Λακάν) "Έτσι, τό φάντασμα τής 'Επανάστασης, όθόνη άνάμεσα στό ιδεολογικό ύποκείμενο (ή εργατική τάξη και οί ήρωές της) και τίσ πραγματικές συνθήκες, προβάλλεται στήν άμετάβλητη, (άρα άνώδυνη) σκηνή τής 'Ιστορίας, σάν τό άντικείμενο τής έπιθυμίας. Τίποτα δέ μās παραπέμπει στή ριζική διαφορά άνάμεσα στήν πραγματικότητα και στό άντικείμενο τής γνώσης αυτής τής πραγματικότητας. Είναι επειδή ή χρήση του ιστορικού ύλισμου —όπου γίνεται— είναι καθαρά ιδεολογική, καταλήγοντας νά παρουσιάσει μιά εικόνα του πραγματικού φαντασματική και μυθοποιημένη. 'Η 'Ιστορία μετατρέπεται σέ θέαμα παρέλαση μέ άντάρτικο φολκλόρ, «ή πάλη γίνεται ένα άντικείμενο κι όχι τό φίλμ ένα άντικείμενο πάλης, κριτικής, μετασχηματισμού.» (Π. ΜΠΟΝΙΤΣΕΡ) 'Από αυτή τήν εμπειρική, εκλεκτικίστικη άναδρομή, άπουσιάζουν τά οικονομικά και νομικά ύποκείμενα, ή πάλη τών τάξεων, οί πρακτικές τους στίς πολιτικές-ιδεολογικές σχέσεις. Στή θέση τους έγκαθιδρύεται ένας κομματικός λόγος πάνω στήν 'Ιστορία τής άδιαί-

ρητης, «παγκόσμιας» εργατικής τάξης που κατακλύζει τή Μεσόγειο και μάχεται ενάντια στά καρτέλς τών πετρελαίων και στά C.I.A.! Πρόκειται για τό βύθισμα τής κομματικής σπάτουλας στό βαρέλι τής 'Ιστορίας και τήν αυθαίρετη επιλογή «ιστορικῶν γεγονότων», που έκτοξεύονται στήν οθόνη ἐν εἶδει ρωσικῆς (κυριολεκτικά) σαλάτας<sup>(3)</sup>.

φορά στά ντεκολτέ τῶν κυριῶν. Ἀμέσως μετά περνάμε στά 1909, ὁ Βενιζέλος λέει κάτι που εἶναι ἀδύνατο ν' ἀκούσεις ἀλλά ἀφοῦ εἶναι δυσεῦρετο ἀξίζει νά ἐνσωματωθεῖ στήν ταινία κι ὕστερα ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν ἀληθινή ἐλληνική βιομηχανία, τήν ἀγροτιά και τή μετανάστευση (μέ σημασία στήν ἠχητική μπάνα, λ.χ. πλάνα ἐργατῶν σέ αὐτοκινητοβιομηχανία τῶν Ε.Π.Α. που συνοδεύονται ἀπό δημοτικό τραγούδι γιά τήν ξενιτιά). Παρακάτω βλέπουμε ἕναν ξανθό κῶλο μέ σόρτς νά βηματίζει σπαστικά μέ τό ρυθμό τοῦ «Ἄιτοῦ ὁ γιός» και πληροφοροῦμαστε πῶς ἀπό τό 1922 και μετά ἡ νεαρή εργατική τάξη μας παίξει τό ρόλο τῆς πρωτοπορείας στούς ἀγῶνες τοῦ Ἐθνους, μιά ταινία τοῦ Αὐλωνίτη, ἀναφορά στόν Κρατικομονοπωλιακό Καπιταλισμό, μέ τήν ἐπικουρία τοῦ Μάριου Νικολινάκου, «ἡ οἰκονομία μας ἀπό τό 1960 ἀνεβαίνει, ἀλλά εἶναι ἐξαρτημένη», σχολιάζει ὁ Μάριος, τώρα ἀρχίζουν σκηνές μέ τό Γαβαλά και τή Ρία Κούρτη —σπάζουν πιάτα— ἡ φωνή τοῦ Μάριου off συνεχίζει, μιλάει γιά τήν ἐλαφρά βιομηχανία μας, ἐργατική διαδήλωση — πορεία μετά τό '74, πλάνο μέ τόν Καρακίτσο (Γ. Γ. τῆς Γ.Σ.Ε.Ε.).

Ἀκολουθεῖ ἡ ἐπόμενη ἐνότητα μέ τό βαρύγδουπο τίτλο, «Ἡ

Ἀλληλεξάρτηση τοῦ Γενικοῦ μέ τό Εἰδικό».

*Γενικό:* Ἡ δίκη τῶν ἔξι, ἡ θεωρία τῆς αὐτοτέλειας τοῦ Στράτου.

*Εἰδικό:* ἕνας γέρος λέει κάτι ἀσυναρσίες.

*Γενικό:* ἡ ἐκστρατεία στήν Οὐκρανία και ἡ σκοπιμότητά τῆς. Θέση: Ἡ Ἑλλάδα ἦταν ὁ χωροφύλακας τῶν Μ. Δυνάμεων στή Μ. Ἀσία.

*Εἰδικό:* Καντάδα τοῦ προηγούμενου γέρου σέ κάποια Μαρίτσα. Ἐδῶ μπαίνει ὁ Ν. Ψυρούκης και σοβαρά λέει, πῶς οἱ Ε.Π.Α. βοήθησαν τόν Κεμάλ. Ἀπόδειξη (;): Οἱ Τοῦρκοι τσέτες, που δέν ἄφησαν πέτρα στήν πέτρα, δέν πείραξαν τά ἰδρύματα Ροκφέλλερ! (γιά ὄσους δέν κατάλαβαν πρόκειται γιά ἐπιχειρήματα.

Ἡ ταινία μετά κατηγορεῖ, ἀκοῦμε τό Μαγκάκη, βλέπουμε τήν προβοκάτσια τοῦ Γοργοπόταμου, μαθαίνουμε γιά πρώτη φορά τήν ὑπαρξη τοῦ σχεδίου Κάμελοτ, μπαίνουμε στό Κυπριακό, διαδηλώσεις, ἀπίθανα κυπριακά τραγούδια

και νά ὁ Βαρτάνης μέ τόν Ψάχο (ἰδεολογική παρέμβαση τοῦ σκηνοθέτη), ὕστερα μέ ὑπόκρουση τοῦ «πού νά ναι ὁ ἴσκιος σου Θεέ.» ἀπολαμβάνουμε Παπαδόπουλο και Πατακό σέ πάρτυ μέ εὐθymes κυράτσες ἀξιωματικῶν, πλάνα μέ τή Δέσποινα, ὀμιλία τοῦ Γεωργαλά, Πολυτεχνεῖο, Ζαγοριανάκος, Μαρκεζίνης STOP: τώρα πιά ἔχουμε καταλάβει ὅτι μπήκαμε στό τρίτο σκέλος τῆς ταινίας, τό Κυπριακό. Στό μεταξύ ἔχουμε δεῖ σέ ἀνέκδοτο ὕλικό, τοῦς μαυροσκοῦφηδες τοῦ Ἄρη και τήν παράδοση τοῦ ὄπλισμοῦ μετά τή Βάρκιζα, (καμιά ἀναφορά σέ Λίβανο-Καζέρτα), μάχες τοῦ Δεκέμβρη τοῦ '44 ἀπό ἐγγλέζικα ἐπικάιρα, τόν Παῦλο νά μοιράζει ὄπλα στούς ἀνανήψαντες, σκηνές ἀλαλούμ για τήν ἀτομική βόμβα στήν Ἰαπωνία, τό Ρουχωτᾶ στή λαχαναγορά τῆς Ἀθήνας, τόν Ἀσλανίδη και τό Μαρκεζίνη σ' ἕνα δεκάρικο λόγο «περί ἐσωτερικῶν ἐχθρῶν.» Ἐφτασε ἐπιτέλους ἡ ὥρα νά μάθουμε ἀπ' τό γνωστό μας γέρο τό θάνατο τῆς Μαρίτσας, ἀνάμεσα σέ δυό πραξικοπήματα: 21 Ἀπρίλη '67 στήν Ἑλλάδα — 15 Ἰούλη '74 στήν Κύπρο. Τό δεύτερο πραξικόπημα καθυστέρησε γιά ἕφτα χρόνια κι αὐτό ὀφείλεται στή διεθνή συγκυρία! Τό θεμελιώνει μέ

ἰσχυρά ἐπιχειρήματα, (πετρέλαιο, Μ. Ἀνατολή, γεωγραφική θέση — πάλι στό προσκήνιο αὐτή), ὁ ἀρχισυντάκτης τῆς «Χαραυγῆς» τοῦ Α.Κ.Ε.Α. κι ἐμφανίζονται ἀκόμα ἕνας τῆς Ρ.Λ.Ο. κι ἕνας Τοῦρκος, οἱ ἠθοποιοί ὑποκρίνονται τό Λαμπράκη, τόν Πέτρουλα και τό Διομήδη Κομνηνό, παρακολουθοῦμε μάχες τοῦ ἐμφύλιου, αἰχμάλωτους τοῦ Δημοκρατικοῦ Στρατοῦ, τήν ἀφιξη τοῦ στρατηγοῦ Βάν Φλήτ και τελειώνουμε ὀριστικά μέ τήν περίοδο '46-49 γιά νά περάσουμε στήν ἀποστασία τοῦ '65 και στό καράτε τοῦ Κωνσταντίνου. (Μερικοί κριτικοί μέ δυζιμένη φαντασία διάκριναν στό τελευταῖο, τό συμβολισμό τοῦ χτυπήματος τοῦ λαϊκοῦ κινήματος!) Κάπου ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτά ὁ Γρηγοράτος ἀδράχνη τήν εὐκαιρία, προβάλλοντας ἕνα ντοκουμέντο ἀπό τό Φόρεϊν Ὁφφίς, νά «καταγγεῖλει» τόν ὑπονομευτικό ρόλο τοῦ Μποδοσάκη στήν προσπάθεια νά ρίξει τή δοτή κυβέρνηση Παπανδρέου μετά τόν ἐμφύλιο κι ἀκόμα «ξεσκεπάσει» τόν Τόμ Πάπας παραθέτοντας φωτογραφίες του μέ Στ. Στεφανόπουλο, Νίξον και Παπαδόπουλο.

Ο Γρηγοράτος άδυνατεί νά οργανώσει ένα λόγο πάνω στο ντοκουμέντο καί νά συνειδητοποιήσει τήν άπόσταση ανάμεσα στο ντοκουμέντο (παρελθόν) καί τό σήμερα. Δέν προάγει κάποια άποδεικτική διαδικασία αλλά δρᾷ στό χώρο τής ταυτολογίας καί τοῦ αὐτονόητου. Αὐτή ἡ άδυναμία προέρχεται ἀπό μιᾷ συγκεκριμένη ἀντιμέτωπιση τής 'Ιστορίας σάν ἐνιαῖο, ἀδιάρητο, συμπαγές οἰκοδόμημα, μέ διαμερίσματα σημαδεμένα ἀπό τόν ιστορικό χρόνο, τά ὁποῖα πρέπει νά διασχίσεις γιά νά βρεθεῖς στό παραπάνω πάτωμα. Εἰδικότερα: "Οταν ἀντιλαμβανόμαστε τά πράγματα ἔτσι ὅπως πραγματικά εἶναι καί συνέβηκαν, ὁποιοδήποτε πρόβλημα ἀναλύεται πολύ ἀπλά σ' ἕνα ἐμπειρικό γεγονός. Ἡ ἀστική κοινωνία, ἀληθινή σκηνή ὄλης τής 'Ιστορίας, παραμερίζεται ἀπό μιᾷ ἀντίληψη πού παραμελεῖ τίς παραγωγικές σχέσεις καί περιορίζεται στήν ιστορική στήλη ἀπαρίθμηση «πράξεων» ἀνθρώπων καί κρατῶν. "Ετσι, ἡ καταγωγή μιᾷς οικονομικῆς σχέσης πού ἡ ιστορική τής γέννηση ἀγνοεῖται, ἐξηγεῖται ιστορικά σάν νά ξεπήδησε μέσα ἀπό μιᾷ σειρά γεγονότα κι ἀπό τότε καθιερώθηκε. Εἶναι ἡ ἴδια άνοησία μέ τό νά πραγματεύεσαι τήν παραγωγή σάν αἰώνια ἀλήθεια, περιορίζοντας τήν ιστορία στόν κύκλο τής διανομῆς. Τό ζήτημα, τί σχέση ἔχει αὐτή ἡ διανομή μέ τήν παραγωγή πού καθορίζει, εἶναι φανερό πώς ἀνήκει στόν κύκλο τής ἴδιας τής παραγωγῆς. Τό ἐρώτημα ἀνάγεται τελικά σ' ἕνα: μέ ποιό τρόπο δηλαδή οἱ ιστορικές συνθήκες γενικά ἐπηρεάζουν τήν παραγωγή καί ποιά εἶναι ἡ σχέση τής παραγωγῆς μέ τήν ιστορική ἐξέλιξη. Τό ζήτημα αὐτό, εἶναι φανερό, πώς ἀνήκει στήν ἐξέταση καί στήν ἀνάλυση τής ἴδιας τής παραγωγῆς κι ὄχι μιᾷς ἀλυσίδας ιστορικῶν γεγονότων. Πρόκειται γιά μιᾷ θεωρητική διαστρέβλωση πού ὁ Μάρξ πιθανολόγησε ἀπό τήν γερμανική ἰδεολογία: ἡ ιστορική διαδικασία «μπορεῖ νά διαστρεβλωθεῖ θεωρητικά ἔτσι πού ἡ κατοπινῆ ιστορία νά γίνεται ὁ σκοπός τής προηγούμενης ιστορίας. Λόγου χάρι, ὁ σκοπός πού ἀποδίδεται στήν ἀνακάλυψη τής Ἀμερικῆς εἶναι νά προωθήσει τήν ἔκρηξη τής Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. "Ετσι ἡ ιστορία ἀποκτάει τούς δικούς της εἰδικούς σκοπούς καί γίνεται ἕνα πρόσωπο πλάι σ' ἄλλα πρόσωπα, ἐνῶ αὐτό πού σημαίνουν οἱ λέξεις «προορισμός», «σκοπός», «σπέρμα», «ιδέα» τής παλιότερης ιστορίας δέν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό μιᾷν ἀφαίρεση δημιουργημένη ἀπό τήν κατοπινῆ ιστορία, μιᾷ ἀφαίρεση τής δραστηρίας ἐπίδρασης πού ἡ παλιότερη ιστορία ἀσκεῖ πάνω στήν κατοπινῆ ιστορία»<sup>(4)</sup>. Αὐτή ἡ διαστρέβλωση ἀποτελεῖ μιᾷ φιλοσοφική σύλληψη τής 'Ιστορίας πού ἐπαφίεται στήν τελεολογία καί δέν ἀντιλαμβάνεται τήν 'Ιστορία σάν πορεία καί μάλιστα πορεία χωρίς ὑποκείμενο, (πού σημαίνει πώς ἡ ἔννοια τοῦ ὑποκειμένου εἶναι μιᾷ ἔννοια ἰδεολογική.)<sup>(5)</sup> Ἡ παραγωγή, ναί, ἔχει ἕνα ὑποκείμενο, ὄχι ὅμως καί ἡ ιστορία τῶν κοινωνικῶν μορφῶν ὀργάνωσης, ἡ ιστορία τῶν παραγωγικῶν σχέσεων. Σέ τελευταία ἀνάλυση, ἡ παραπάνω διαστρέβλωση ἀποτελεῖ τήν πεμπουσία τής ἀντίληψης τοῦ Γρηγοράτου, πού προϋποθέτει τόν ἄνθρωπο σάν ὑποκείμενο (καί κέντρο) τής 'Ιστορίας γιά νά τόν ἀναγάγει σέ κινητήρια δύναμή τής, ἀπαθώντας ταυτόχρονα τήν ταξική πάλη. "Εχουμε νά κάνουμε μέ κάποιον νεφελώδη θεωρητικό ἀνθρωπισμό στόν ὁποῖο θά ὑποχρεωθῶμε νά ἐπανεέλθουμε. Ὁ Μάρξ μᾶς λέει, ὅτι πρέπει πρῶτα νά διευκρινήσουμε τή γνώση τοῦ συναρθρωμένου, ἱεραρχημένου, συστηματικοῦ συνδυασμοῦ<sup>(10)</sup> τής

4) Κ. Μάρξ: «ἡ Γερμανική Ἰδεολογία»

5) Λ. Ἀλτουσσέρ: «Ἀπάντηση στόν Τζῶν Λίουις»

σύγχρονης κοινωνίας για να φτάσουμε στην κατανόηση προηγούμενων μορφών. Ἡ γνωστή διατύπωσή του, «ἡ ἀνατομία τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τό κλειδί στήν ἀνατομία τοῦ πιθήκου», δέ σημαίνει τίποτε ἄλλο καί συμπίπτει μέ μιᾶ ἄλλη διατύπωση τῆς «Εἰσαγωγῆς» ὅτι, δέν εἶναι ἡ ἱστορική γένεση τῶν ἐννοιῶν οὔτε κι ὁ συνδυασμός τους σέ προηγούμενες μορφές πού μᾶς ἐπιτρέπει νά τίς κατανοήσουμε, ἀλλά τό σύστημα τοῦ συνδυασμοῦ τους στή σύγχρονη κοινωνία, πού ἀνοίγει τό δρόμο γιά μιᾶ κατανόηση τῶν προηγούμενων σχηματισμῶν, δίνοντάς μας ἀκριβῶς τήν ἐννοια τῆς παραλλαγῆς αὐτοῦ τοῦ συνδυασμοῦ. "Ὅπως τονίζει κι ὁ Ἄλτσσερ<sup>(6)</sup> τό παραπάνω πρόβλημα σχετίζεται μέ μιᾶ ἐπείγουσα θεωρητική ἀνάγκη πού ἐπιμένει στήν ἐξάρτηση τῆς ἐξήγησης προηγούμενων μορφῶν στό σύγχρονο τρόπο τοῦ συστηματικοῦ συνδυασμοῦ τῶν ἐννοιῶν, πού ἐπίσης συναντιῶνται μερικά σέ προηγούμενες μορφές.

Πρέπει νά θεωρήσουμε αὐτή τήν ἀνάγκη σάν ἀναπόσπαστη μέ τή θεωρία τοῦ Μάρξ, *εἰδικά στό πεδίο τῆς θεωρίας τῆς Ἱστορίας*. "Ὅταν ὁ Μάρξ μελέτησε τή σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, υἱοθέτησε μιᾶ παράδοξη στάση. Πρῶτα-πρῶτα συνέλαβε αὐτή τήν ὑπάρχουσα κοινωνία σάν ἓνα ἱστορικό ἀποτέλεσμα, π.χ. σάν ἓνα ἀποτέλεσμα πού παρήγαγε ἡ Ἱστορία. Φυσικά, αὐτό μοιάζει νά μᾶς παραπέμπει σέ μιᾶ χεγκελιανή ἀντίληψη, στήν ὁποία τό ἀποτέλεσμα συλλαμβάνεται σάν ἓνα ἀποτέλεσμα ἀχώριστο ἀπό τή γένεσή του. Στήν πραγματικότητα, συγχρόνως ὁ Μάρξ παίρνει μιᾶ τελείως διαφορετική κατεύθυνση: «Δέν πρόκειται γιά τή σύνδεση πού ἱστορικά ἔχει ἐγκαθιδρυθεῖ ἀνάμεσα στίς οἰκονομικές σχέσεις στή διαδοχή τῶν διαφορετικῶν μορφῶν τῆς κοινωνίας κι ἀκόμα λιγότερο γιά τήν τάξη διαδοχῆς «στήν Ἰδέα» (Προυντόν), ἀλλά γιά τόν συναρθρωμένο συνδυασμό (GLIEDERUNG) μέσα στή σύγχρονη ἀστική κοινωνία.»<sup>(7)</sup> Ἡ ἴδια ἀντίληψη εἶχε κιόλας ἐκφραστῆι στήν Ἀθλιότητα τῆς φιλοσοφίας: «Οἱ παραγωγικές σχέσεις κάθε κοινωνίας συνιστοῦν ἓνα σύνολο. Ὁ κ. Προυντόν θεωρεῖ τίς οἰκονομικές σχέσεις σάν κοινωνικές φάσεις, πού ἡ μιᾶ γεννιέται ἀπ' τήν ἄλλη, πού προκύπτει ἡ μιᾶ ἀπ' τήν ἄλλη σάν ἡ ἀντίθεση τῆς θέσης καί πού πραγματοποιοῦν, στή λογική τους διαδοχή, τόν ἀπρόσωπο λόγο τῆς ἀνθρωπότητας. Τό μοναδικό ἄτοπο πού ὑπάρχει σέ τούτη τή μέθοδο, εἶναι πῶς ὅταν ὁ κ. Προυντόν ἀρχίζει τήν ἐξέταση μιᾶς μονάχα ἀπ' αὐτές σχέσεις δέν μπορεῖ νά τήν ἐξηγήσει χωρίς νά προστρέξει σ' ὅλες τίς ἄλλες σχέσεις τῆς κοινωνίας, σχέσεις πού ὠστόσο δέν κατάφερε ἀκόμα νά γεννηθοῦν ἀπ' τή διαλεκτική του πορεία. "Ὅταν ὕστερα ὁ κ. Προυντόν, μέ τή βοήθεια τοῦ Καθαροῦ Λόγου, περνάει στή γέννα τῶν ἄλλων φάσεων, κάνει σάν νά ἔταν νεογεννητα· ξεχνάει πῶς ἔχουν κι αὐτές τήν ἴδια ἡλικία πού ἔχει κι ἡ πρώτη... Χτίζοντας μέ τίς κατηγορίες τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας τό οἰκοδόμημα ἑνός ἰδεολογικοῦ συστήματος ἀποσυνθέτουμε τά διάφορα μέλη τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος. Μεταβάλλουμε τά διάφορα μέλη τῆς κοινωνίας σέ τόσες ξεχωριστές κοινωνίες πού ἔρχονται ἡ μιᾶ ὕστερα ἀπ' τήν ἄλλη. Πῶς θά μπορούσε, πραγματικά, ἡ μοναδική λογική φόρμουλα τῆς κίνησης, τῆς διαδοχῆς τοῦ χρόνου, νά ἐξηγήσει τό ΣΩΜΑ τῆς κοινωνίας, πού σ' αὐτό ὅλες οἱ σχέσεις συνυπάρχουν ταυτόχρονα καί ἀλληλοὑποστηρίζονται;»<sup>(8)</sup>

Τό ἀντικείμενο τῆς μελέτης τοῦ Μάρξ εἶναι λοιπόν ἡ σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, πού θεωρεῖται σάν ἓνα ἀποτέλεσμα: ἀλλά ἡ κατανόηση αὐτῆς τῆς κοινωνίας, μακριά ἀπό τό νά ἀποκτιέται ἀπό τή

6) Λ. Ἄλτσσερ: «LIRE  
LE CAPITAL»

7) Κ. Μάρξ: «Ἡ Ἀθλιότητα  
τῆς φιλοσοφίας».

8) Κ. Μάρξ: «Ἡ Ἀθλιότητα  
τῆς φιλοσοφίας»  
στό 2ο κεφ.: ἡ μεταφυσική  
στήν Πολιτική  
Ὀικονομία.



9) 'Ο Μάο Τσέ-Τούγκ ύπογραμμίζει τήν πολυπλοκότητα τών πραγματικῶν διαδικασιῶν ὅταν ἐπιστᾶ τήν προσοχή στήν ἀναγκαιότητα τῆς διάκρισης μεταξύ βασικῆς ἀντίθεσης, κύριας ἀντίθεσης καί δευτερευουσῶν ἀντιθέσεων ἢ, ἀκόμα, μεταξύ ἀνταγωνιστικῶν καί μὴ ἀνταγωνιστικῶν ἀντιθέσεων. 'Εδῶ ἐντοπίζεται μιά ριζική διαφορά μεταξύ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ καί γεγκελιανισμοῦ. 'Ο τελευταῖος προϋποθέτει τήν ὑπαρξή ὁμοιογενοῦς καθολικότητας στό σημεῖο πού κάθε «μέρος» εἶναι ἔκφραση τῆς καθολικότητας, καί κάθε μερικὴ τροποποίηση εἶναι ἐπίσης μιά ὁλοκληρωτικὴ καί προοδευτικὴ τροποποίηση. Γιά τόν ἱστορικό ὕλισμό ἀντίθετα, τὸ κοινωνικό σύνολο εἶναι ἓνα σύνολο διαρθρωμένο μέσα σέ μιά κυριαρχία, οἱ διαδικασίες ἀναπαραγωγῆς καί μετασχηματισμοῦ ἀναγκαστικά τέμνονται καί κανένας μερικὸς μετασχηματισμὸς δέν εἶναι σέ θέση νά καθορίσει ἀπὸ μόνος του τὸ μετασχηματισμὸ τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Γι' αὐτὸ ἡ κυριαρχία ἑνὸς νέου τρόπου παραγωγῆς δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς διαρκοῦς πάλης πού συντρίβει

θεωρία τῆς γένεσης αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος εἶναι, ἀντίθετα, ἀποκλειστικό ἀπόκτημα τῆς θεωρίας τοῦ «σώματος» π.χ. τῆς σύγχρονης δομῆς τῆς κοινωνίας, χωρὶς νά ἀνακατεῦται μέ ὁποιοδήποτε τρόπο ἡ γένεσή της. Αὐτὴ ἡ στάση μπορεῖ νά φαίνεται παράδοξη, ἀλλὰ ὁ Μάρξ ἐπιμένει σ' αὐτὴ ἀποκαλύπτοντας τήν ὑπαρξή δύο προβλημάτων, διακριτῶν στήν (ἐξαρθρωμένη) ἐνότητά τους. 'Υπάρχει ἓνα θεωρητικό πρόβλημα πού πρέπει νά τεθεῖ καί νά λυθεῖ, ὥστε νά ἐξηγηθεῖ ὁ μηχανισμὸς μέ τὸν ὁποῖο ἡ 'Ιστορία ἔχει παράγει σάν ἀποτέλεσμά της τὸ σύγχρονο καπιταλιστικό τρόπο παραγωγῆς. 'Αλλὰ ταυτόχρονα ὑπάρχει ἓνα ἄλλο ἀπόλυτα διακριτὸ πρόβλημα πού πρέπει νά τεθεῖ καί νά λυθεῖ, ὥστε νά κατανοηθεῖ ὅτι αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πραγματικά ἓνας κοινωνικός τρόπος παραγωγῆς, ὅτι αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἀκριβῶς μιά μορφή κοινωνικῆς ὑπαρξῆς κι ὄχι μιά ὁποιαδήποτε μορφή ὑπαρξῆς: αὐτὸ δεύτερο πρόβλημα εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς θεωρίας στό ΚΕΦΑΛΑΙΟ, καί ποτὲ δέν μπερδεύεται μέ τὸ πρῶτο πρόβλημα. Στό ΚΕΦΑΛΑΙΟ, ἡ κοινωνία θεωρεῖται σάν ἓνα «σῶμα», κι ὄχι ὁποιοδήποτε σῶμα, ἀλλὰ σάν ἐκεῖνο τὸ σῶμα πού λειτουργεῖ σάν μιά κοινωνία.<sup>(6)</sup> 'Η θεωρία αὐτὴ ἀπομακρύνεται τελειῶς ἀπὸ τήν κοινωνία σάν ἀποτέλεσμα κι ὁ Μάρξ ὑποστηρίζει ὅτι κάθε ἐξήγηση μέσω τῆς κίνησης, διαδοχῆς χρόνου καί γένεσης δέν μπορεῖ νά εφαρμοστεῖ κατ' ἀρχὴν στό πρόβλημα, γιατί εἶναι ἓνα τελειῶς διαφορετικὸ πρόβλημα. "Ὅταν ὁ Μάρξ μᾶς λέει, ὅτι ἐξηγώντας μιά κοινωνία μέσω τῆς γένεσῆς της χάνουμε τὸ «σῶμα» της, (δηλαδὴ ἀκριβῶς αὐτὸ πού ἔπρεπε νά εἶχε ἐξηγηθεῖ), ἐντοπίζει τὴ θεωρητικὴ του προσοχή στήν ἐξήγηση τοῦ μηχανισμοῦ πού κάνει αὐτὸ τὸ προϊόν τῆς 'Ιστορίας νά ὑπάρχει σάν μιά κοινωνία κι ὄχι σάν μίαν ἀπλή συλλογὴ ἀνθρώπων καί / ἢ μιά ἀλυσίδα γεγονότων, «πού σημάδεψαν τὸν κόσμο», ὅπως περίπου ἡ «Παράσταση» ἰσχυρίζεται. Οἱ ἐπενέργειες αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ πρέπει νά ἐξηγηθοῦν ὡς τὸ σημεῖο ὅπου παράγονται στή μορφή τῶν ἴδιων τῶν ἐπενεργειῶν πού συνιστοῦν τὴ συγκεκριμένη, συνειδητὴ ἢ ἀσυνειδητὴ σχέση τῶν ἀτόμων μέ τήν κοινωνία σάν μιά κοινωνία, π.χ. ὡς τίς ἐπενέργειες τοῦ φετιχισμοῦ τῆς ἰδεολογίας, (ἢ «μορφῶν κοινωνικῆς συνειδήσεως» ΜΑΡΞ), μέ τὰ ὁποῖα οἱ ἄνθρωποι συνειδητὰ ἢ ἀσυνειδητὰ βιώνουν τίς ζωές τους, τίς πραγματικὲς συνθῆκες, τίς πράξεις τους, τὴ στάση καί τίς λειτουργίες τους σάν κοινωνικῆς<sup>(6)</sup>.

### Μιά «ΕΑΜογενής» ἀντίθεση

«'Η γνώση πού ἔχει ἀπεριόριστη ἀξίωση ὅτι εἶναι ἀληθινή, πραγματοποιεῖται μέ μιά σειρά σχετικῆς πλάνες»

(Λένιν, 'Υλισμὸς καί 'Εμπειριοκριτικισμὸς)

Γιά τὸ Γρηγοράτο τὸ πρόβλημα εἶναι ἀπλό καί ἐπόμενα πρωτογενές (: 'Ἰμπεριαλισμὸς τῶν μητροπολιτικῶν κέντρων) καί μπαίνει μέσα ἀπὸ μιά ἐνότητα, «παρὰ τίς ὅποιες ἀντιθέσεις»!! (Γρηγοράτος στό ἐνημερωτικό φυλλάδιο πού μοιράστηκε στό Φεστιβάλ), πού ἀναπαράγεται διαρκῶς σέ διαφορετικὰ ἱστορικὰ στάδια, στήν ἀλληλεξάρτηση Γενικοῦ καί Εἰδικοῦ καί στήν ἀναζήτηση τῆς ταυτότητάς τους. Αὐτὴ ἡ μηχανιστικὴ ἀντίληψη ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἐξίσωση τῆς δομημένης ἐνότητας ἑνὸς σύνθετου ὄλου<sup>(10)</sup> μέ τήν ἀπλή ἐνότητα μιᾶς ὁλότητας, παρακάμπτοντας τὴ διάκριση ἀνάμεσα στήν κύρια καί στίς δευτερεύουσες ἀντιφάσεις, καθὼς καί τὴ διάκριση ἀνάμεσα στήν κύρια καί δευτερεύουσα ὄψη τῆς κυρίαρχης ἀντίφασης<sup>(9)</sup>, εἰσάγοντας τὸ δοσμένο

διαδοχικά, χάρη στις μετατοπίσεις της κύριας αντίθεσης, τις διαφορετικές διαδικασίες αναπαραγωγής.

(Σ. Μπεττελέμ: 'Η διαλεκτική του Μάο).

10) Λ. Άλτνσερ: «POUR MARX»

11) Στο κείμενο του Ι. Στάλιν «Διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός» συναντάμε για πρώτη φορά επίσημα διατυπωμένη τη θεμελιακή θέση του οικονομισμού: «ή άποφασιστική δύναμη της κοινωνικής εξέλιξης αποτελείται από τους συγκεκριμένους όρους της υλικής ζωής της κοινωνίας.» Στην αντίληψη αυτή, ο κύριος παράγοντας είναι οι «συγκεκριμένοι όροι της υλικής ζωής της κοινωνίας», ενώ η γνώση των «άναγκων της ανάπτυξης» υποκαθιστά τη σημασία της ταξικής πάλης. 'Η «τεχνικίστικη» αυτή διατύπωση εμφανίζει τον τρόπο παραγωγής (κι όχι τις αντιφάσεις του) σαν την κύρια δύναμη «εξέλιξης της κοινωνίας». 'Ο τρόπος παραγωγής δέ νοείται σαν ή αντιφατική ένότητα των σχέσεων παραγωγής και των παραγωγικών δυνάμεων και ή «κοινωνική εξέλιξη» ταυτίζεται με την εξέλιξη της παραγωγής. Μέ τη σειρά της αυτή ή «εξέλιξη» ταυτίζεται με την «ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων», που εμφανίζεται έτσι σαν πηγή κάθε «κοινωνικής εξέλιξης», που αρχίζει πάντα «μέ την αλλαγή και την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων και, πριν απ' όλα, των εργαλείων παραγωγής». 'Η παραπάνω ά-

μιās άπλης πρωτογενούς ένότητας που στην ιστορική της εξέλιξη αναπαράγει τή συνθετότητα της ιστορικής πορείας, δίχως ή ίδια νά χαθεί μέσα σ' αυτήν τήν πολλαπλότητα και δίχως νά χάσει εκείνα τά στοιχεία που τήν αναγορεύουν σε μοναδική, προνομίουχα άνάγνωση της 'Ιστορίας. Αυτή ή αντίληψη «άποτελώντας τό γεγονός μιās συμπτωματικής κατανομής διαφορετικών αντιφάσεων μέσα σ' ένα συνάθροισμα, που έκλαμβάνει σαν ένα άντικείμενο»<sup>(10)</sup> και παραμερίζοντας τήν ένότητα των δομών «σε κυριαρχία», (όρος προτιμότερος από τή «δεσπόζουσα» της ελληνικής μετάφρασης του Ρουί Μαρκ), οδηγεί στην οικονομίστικη λογική της πρωτοκαθεδρίας ή μάλλον της μοναδικότητας της οικονομικής βάσης, όπου ούδέποτε μπορεί νά επικαλύπτεται από ιδεολογικές πραχτικές αφού είναι εκείνη που κατευθύνει τήν ταξική πάλη, (και τήν τακτική κάμψων «κομμουνιστικών» κομμάτων)<sup>(11)</sup>. *Τό συγκεκριμένο, όμως, είναι συγκεκριμένο γιατί είναι σύνθεση πολλών καθορισμών (ΜΑΡΞ), άρα ένότητα των ποικιλιών.* "Όπως μάς έδειξε ο 'Ενγκελς στό «'Αντί-Ντύριγκ», ή άλήθεια και ή πλάνη, όπως κι όλες οι κατηγορίες της νόησης που κινούνται σε διαμετρικές αντιθέσεις, έχουν άπόλυτη ισχύ μόνο μέσα σε μιá εξαιρετικά περιορισμένη περιοχή, (π.χ. οι παραγωγικές σχέσεις στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία ή οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του άστικού κράτους στην ιδιαιτερότητά τους) έξ αιτίας της άνεπάρκειας όλων των διαμετρικών αντιθέσεων. Μόλις αρχίζουμε νά εφαρμόζουμε τήν αντίθεση άλήθειας και πλάνης έξω απ' τά όρια της στενής περιοχής που άναφέραμε, ή αντίθεση αυτή θά γίνει σχετική κι έτσι ακατάλληλη για έναν άκριβή επιστημονικό όρισμό, οι δύο πόλοι της αντίθεσης μετατρέπονται ό καθένας στό αντίθετό του, ή άλήθεια γίνεται πλάνη και ή πλάνη άλήθεια. Πόσο μάλλον στην περίπτωση της «παράστασης», όπου ό *ιδεολογικός δογματισμός*, μπροστά στην άναγκαία για τή λειτουργία του υπεραπλούστευση, άνάγει όλες τις αντιθέσεις σε μιá και μοναδική κυρίαρχη αντίφαση που έρμηνεύει σφαιρικά τήν 'Ιστορία σ' όλες τις «φάσεις» του 20ου αιώνα αλλά και παλιότερα, (ό άπαραίτητος μαϊντανός της Τουρκοκρατίας), παρουσιάζοντας τις διάφορες μορφές των κοινωνικών σχέσεων σαν έξωτερική άναγκαιότητα και χαρίζοντας τό πρώτο ρόλο στόν «ξένο παράγοντα και τους έκφραστές του στη χώρα». (Στό ίδιο φυλλάδιο).

#### 'Η δημαγωγία του συναισθήματος ή τό καταφύγιο του άνθρωπισμού

«Μιά ταινία που δέν πρέπει νά χάσει κανένας δημοκράτης, κανένας Μικρασιάτης, κανένας νέος της γενιάς του Πολυτεχνείου, κανένας 'Ελληνας.»

( 'Από τά διαφημιστικά φυλλάδια της ταινίας)

'Η άστική ιδεολογία είναι στην πιό ενδόμυχη ουσία της συγκροτημένη άπό τό ζεύγος οικονομισμός / άνθρωπισμός που συναντιούνται ζευγαρωμένοι μέσα άπό τή σκοπιά των υλικών όρων (Βλ. σημείωση<sup>(3)</sup>) και του άστικού φιλελευθερισμού, στό χώρο της νομικής ιδεολογίας. Κι όταν αυτό τό άστικό ιδεολογικό ζεύγος εισχωρήσει στό γενικό πεδίο του μαρξισμού, παραμένει αυτό που ήταν πάντα: μιá άστική σκοπιά, περιορισμένη στό λόγο της άστικής κοινωνιολογίας,<sup>(5)</sup> στην όποία βρίσκει τό τελευταίο καταφύγιο και ή ταινία, διακρίνοντας ίσως, τό πολιτικό άδιέξοδο στό όποιο τήν κατευθύνει ή ιστορική άναδρομή της. 'Ο άνθρωπισμός αυτός που προβάλλεται άπό τήν ταινία σαν

ποψη αποτέλεσε τή θεωρητική βάση του οικονομισμού, σφράγισε τήν εγκαθίδρυση του «παλλαϊκού κράτους» (τό κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στή 1938) καί τήν «κατάργηση τής πάλης τών τάξεων στήν Ε.Σ.Σ.Δ.» καί ἔξηγεῖ μιά χαρά τήν ὑποταγή κάποιων «κομμουνιστικῶν» κομμάτων στή λογική του ἔκσυγχρονισμού.

Ἡ φύση του ἔκσυγχρονισμού σάν πρακτικῆς πού στοχεύει στή διαίωσιση τών καπιταλιστικῶν σχέσεων παραγωγῆς ἔγινε αντικείμενο πραγμάτευσης ἀπό τό Μάρξ ἀπ' τή 1865 ὅταν καθόριζε αὐτή τήν «τεχνολογική ἀλλαγῆ» σάν «σαφή ὑποταγή τῆς ἐργασίας στό κεφάλαιο», πού συνεπάγεται τόν ἐξαναγκασμό σέ ὑπερ-ἐργασία. Ὁ Μάρξ ὑπογραμμίζει πώς ὅταν τό κεφάλαιο ἀρχίσει νά ὑποτάσσει δυνάμεις μισθωτῆς ἐργασίας καί ἀναπτύσσει ἐπομένως νέες κοινωνικές σχέσεις, τό κάνει αὐτό στή βάση τῆς παλιάς τεχνικῆς. Ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ἀπό τεχνολογική ἀποψη, ἡ ἐργασιακή διαδικασία ἐπιτελεῖται ἀκριβῶς ὅπως καί πρῖν».

(Oeuvres, τόμος 2)  
Βρισκόμαστε λοιπόν πολύ μακριά ἀπ' τήν ἀποψη του Στάλιν, ὅπου οἱ ἀλλαγές «ἀρχίζουν πάντοτε ἀπό τήν ἀλλαγῆ καί τήν ἀνάπτυξη τών παραγωγικῶν δυνάμεων καί, πρῖν ἀπ' ὅλα, τών ἐργαλειῶν παραγωγῆς», καί ἀκόμα πῶς μακριά ἀπό τίς θέσεις τών τυμβωρύχων του Κ.Κ.Ε. καί ἀπ' τόν ἀνομολόγητο οικονομισμό του.

ἔσχατη λύση, σάν ἐπίκληση μιᾶς μίνιμουμ συμφωνίας μέ τούς θεατές, εἶναι πού προορίζεται νά καλύψει τά κενά τῆς ἔλλειψης ἐπιστημονικῆς θεωρίας ὀδηγώντας κατ' εὐθείαν, μέσα ἀπό τή φύση του ἀνθρωπισμοῦ σάν ἰδεολογίας, σέ μιά ἀντίληψη γιά τή διεθνιστική ἀλληλεγγύη, (ἀλλά καί γιά ἐσωτερική κατανάλωση), πού εὐρύτητα χρησιμοποιεῖται ἀπό τήν ΕΣΣΔ γιά νά ἀπωθήσει μιά σειρά ἀπό προβλήματα.

Εἶναι ἴσως ἡ ὥρα νά τονίσουμε, πώς εἶναι ἀδύνατο νά δημιουργηθεῖ ἕνας πολιτικός κινηματογράφος γιά ὅλους, γιατί τότε ἀναγκαστικά θά καταλύει τίς ταξικές διαφορές. Μποροῦν, μέσα σ' αὐτό τό πνεῦμα, νά ὑπάρχουν μονάχα ταινίες σάν τήν «Παράσταση», ὅπου ὁ ταξικός λόγος τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας θά ἀποκρύβεται σάν τέτοιος, παίρνοντας τή μορφή ἑνός προοδευτικῶν λόγου καί παραβλέποντας ὅτι οἱ θεατές εἶναι ἀπό τά πρῖν χωρισμένοι σέ ἀνταγωνιστικές τάξεις, ἀνάγοντας τά ταξικά ὑποκείμενα σέ ὑποκείμενα του θεάματος τῆς Ἱστορίας καί θεμελιώνοντας ἔτσι τήν παραγνώριση αὐτοῦ του ἀνταγωνισμοῦ. Αὐτή ἡ ἀπόκρυψη ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἀπόκρυψη του ἰδιαίτερου ρόλου τῆς ἰδεολογίας μέσα στίς κοινωνικές μορφές, του ἀναδρομικοῦ ἀποτελέσματος τῆς πάνω στήν οικονομική βάση, μιά καί ἡ σχέση ἀνάμεσα στή βάση καί τό ἐποικοδομημα ὄχι μόνο εἶναι περίπλοκη ἀλλά καί ἀμοιβαία καί ἡ οικονομική δομή μόνο σέ *τελευταία ἀνάλυση* παρουσιάζεται σάν καθοριστικό στοιχείο. Ὁ Γρηγοῤῥτος ξεχνάει πώς ἕνας ἱστορικός παράγοντας πού γεννήθηκε ἀπό ἄλλα φαινόμενα, σέ τελευταία ἀνάλυση οικονομικά, ἀντιδρᾷ μέ τή σειρά του καί μπορεῖ ν' ἀσκήσει μιά δράση στό χῶρο του κι ἀκόμα στίς αἰτίες του.

Ἡ ταινία του Γρηγοῤῥατος φαίνεται νά μᾶς προκαλεῖ φωνάζοντας: Ἡ Ἱστορία πέθανε, ζήτω μιά ὀρισμένη ἱστορία. Ἐμεῖς ἀπ' τήν πλευρά μας, «ἄς κάνουμε τό πτώμα, γεγονός ἀναστάσιμο».

Γ. ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ





## Μιά ταινία δικιά μας («Πάγος» τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ)

Ἡ ταινία αὐτή δηλώνει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴν ταυτότητά της:

1. Περιθωριακή, φυγόδικη, κινεῖται πάνω στὶς τροχιές τοῦ κινηματογράφου-χτύπημα. Ἡ εἰκόνα μαυρόασπρη. Οἱ λήψεις κακοτραβηγμένες, ἔχεις τὴν ἐντύπωση πὼς γίνεται σκόπιμα... Τό μοντάζ νευρικό, μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀποδεικτικὴ ἀλληλουχία τοῦ κλισαρισμένου σινεμά, δέν ἔχει νὰ κάνει μὲ «δραματικὲς κορυφώσεις» καὶ τίς ἀνάλογες χοντροκοπιές τῶν ταινιῶν «ποιότητας». Τό σῶμα τῆς ταινίας, σῶμα κατατεμαχισμένο σέ κομμάτια πού φαινομενικά μόνο δέν ἔχουν σχέση ἀνάμεσά τους, παράγει νόημα καὶ προβληματίζεται, ἔτσι ὅπως εἶναι δομημένο, ὄχι μόνο πάνω στό τί θέλει νὰ πεῖ, ἀλλά καὶ στὶς εἰκόνες καὶ τὴν τεχνικὴ του, στό πῶς θά τό πεῖ. Ὁ κινηματογράφος μέσα στόν κινηματογράφο, καὶ σάν ἐργαλεῖο πάλης γιὰ τὴ συνειδητοποίηση. Ἀπ' τίς πιὸ εὐτυχισμένες στιγμές τῆς ταινίας.

2. Ἕνας Ἀμερικάνος (ὁ Κράμερ) σκέπτεται πολιτικά κι ἔχει στραμμένο τό βλέμμα στήν Εὐρώπη καὶ στά ρεύματα τῆς ἀριστερᾶς της καὶ πού, τὰ ἔχοντας κάπως χαμένα, τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ βρεῖ ἄκρη. Ὁ Ρ.Κ. ἔχει πολιτικὲς θέσεις, ὄχι κατασταλαγμένες ἀλλά σέ διαμόρφωση. Μερικὲς *σήμερα* φαίνονται ἀφελεῖς, ξεπερασμένες, ἄλλες στομφώδικες. Ἐξάλλου εἶναι φανερὴ ἡ παρουσία τοῦ Χ. Μαρκοῦζε, τόν ἐπηρεάζει... ἀπ' τὴν ἀντίστροφη (σεκάνς τῆς τεχνολογίας καὶ πού ὀδηγεῖ).

3. *Ἡ ἐπανάσταση θά γίνει τὴν ἀνοιξη.* Ὁμορφὴ ἐποχὴ γιὰ ἕνα ξεκίνημα μὲ στόχο τὴ λύτρωση. Ἡ ἀλήθεια τῆς ὅλης ταινίας ἔχει σάν ἄξονα αὐτὴ τὴ φράση. Ὁ πόθος τῆς ἐπανάστασης.

Γίνονται δοκιμές, παράνομη δουλειά, ἀτελέσφορες συζητήσεις-προβληματισμοί, μπαίνουν πλάνα πού πρέπει νὰ καλυφτοῦν, *γράφονται* μανιφέστα μὲ τόν πολὺγραφο, λεκτικά, καὶ μὲ τὴν κάμερα, κινηματογραφικά, (τά δεύτερα ἰδιαίτερα διακρίνονται γιὰ τὴν εὐστοχία τους). Ἀκόμα θυμῆσου τὴ σεκάνς μὲ τοὺς δισταγμούς τῶν μικροαστῶν καὶ τὰ ἔωλα ἐπιχειρήματά τους. Οἱ ἥρωες εἶναι κι αὐτοὶ ὁρατοὶ σάν ἄνθρωποι εὐμετάβολοι, ἀγχωτικοί, μαλώνουν μεταξύ τους, τραγουδοῦν, κάνουν ἔρωτα καὶ φοβοῦνται τό θάνατο. Ὁ μύθος τοῦ σιδερένιου ἐπαναστάτη

πάει περίπατο, σέρνοντας μαζί του κι όλους τούς κινηματογραφικούς «θετικούς» ήρωες και τούς ρεαλισμούς του σοσιαλισμού.

Ἡ βία-πανταχοῦ παροῦσα-εγγράφεται στήν πραγματικότητα σ' ὅλες τίς παραλλαγές της. Τόσο σάν ἀντιδραστική (εὐνουχισμός, δολοφονίες ἐπαναστατῶν), ὅσο καί σάν ἐπαναστατική (ἀντάμυνα, ἀπελευθέρωση κρατουμένων, φυσική ἐξόντωση ἀφεντικῶν).

Ἐξω ἀπ' τήν ὕλικότητα τῆς βίας καταδείχνεται καί ἡ ἰδεολογική βία, πού περνάει μέ τή μορφή τῆς «κοινῆς λογικῆς», (θυμῆσου τῆ μικροαστή δασκάλα καί τίς ἀντιρρήσεις της), τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης (εὐνουχισμός τῆς σκέψης) κλπ. Ἄλλά καί τήν ἀπάντηση στήν ἰδεολογική βία πού ἀσκεῖται πιά ἀπό τή μεριά τῆς ἐπαναστατικῆς ὀργάνωσης (σεκάνς μέ τόν πειθαναγκασμό τῶν ἐνοίκων τῆς πολυκατοικίας νά δοῦν τά μικρά φιλμάκια καί νά πληροφορηθοῦν «διαφορετικά» γύρω ἀπό τά γεγονότα πού συμβαίνουν στίς ΕΠΑ, στό Μεξικό π.χ. καί ἄλλοῦ).

4. Ἡ δουλειά τοῦ Ρ.Κ. εἶναι τίμια-ὄχι «σπαραχτικά», ἀπλῶς τίμια-βάζει προβλήματα, ἐπισημαίνει τίς ἀντιφάσεις καί τίς προκαλεῖ, ξεκόβει ἀπ' τίς «καταγγελίες» καί τά «ξεσκεπάσματα», δέ χρησιμοποιεῖ τό κινηματογραφικό βῆμα γιά νά βγάλει δεκάρικους λόγους καί νά δώσει «ἐπαναστατικές» ντιρεκτίβες καί, τό σημαντικότερο ἀπ' ὅλα, ἔχει συνείδηση τῆς πλατωνικότητος τοῦ σινεμά καί γενικά τῆς κάθε τέχνης.

Καί ἐπειδή ἀκριβῶς εἶναι τέτοια, βλέπουμε μιά ταινία προοδευτική χωρίς εἰσαγωγικά. Μιά ταινία δικιά μας. Πάγος.

Ἄριστ. ΓΑΛΙΩΤΟΣ

## Ἡ ἐπιστράτευση τῶν φαντασμάτων («Ζόμπι, τό ξύπνημα τῶν νεκρῶν» τοῦ Τζῶρτζ Ρομέρο)

### I

1) Ἡ πρώτη ταινία Ζόμπι γυρίστηκε τό 1932 ἀπό τό Βίκτορ Χέλμπερν ἡ δεύτερη τό 1943 ἀπό τό Ζάκ Τουρνέρ.

Πρὶν ἀπ' ὅλα οἱ Ζόμπι εἶναι μιά ἐπανεγγραφή<sup>(1)</sup>, ἕνας τρόπος γιά νά αὐτο-αποδειχθεῖ μιά παραγωγή πού κινεῖται στό περιθώριο τοῦ Χόλλυγουντ, μιά πρόταση στό τελευταῖο γιά τήν ἐνσωμάτωσή της, ἕνα δείγμα τῶν καλῶν της προθέσεων, ἡ ἐπίδειξη τῆς ἰκανότητάς της νά σκηνοθετεῖται. «Εἶναι ὁ ἀναδιπλασιασμός τοῦ σημείου πού βάζει ἀληθινά τέλος σ' αὐτό πού προσδιορίζει» (Μπωντριγιάρ).

Τό παραπέμπον εἶναι ὁ κινηματογράφος. Κάθε διαφορά ἢ ἀναλογία μέ τίς πρῶτες ταινίες Ζόμπι, ὀφείλει νά ἐπιτρέπει, νά διαβάσει, νά γράφει, αὐτό πού κυκλοφορεῖ δωρεάν στό Χόλλυγουντ, πού μπορεῖ νά δεκαπλασιάζεται στήν Ἀμερική. Τό φίλμ σημαδεύει καταρχήν τό μέτρο κάθε πράγματος πού ἔχει ἀλλάξει, πού ἔχει μεταμορφώσει τίς οικονομικές καί μυθοπλαστικές συνθήκες, αὐτές πού χαρακτηρίζουν τό Χόλλυγουντ. Εἶναι κατά κάποιον τρόπο τό μέτρο τῆς αὐτομεγέθυνσης τοῦ καπιταλισμοῦ, αὐτό τῆς ὑπερτίμησης πού ἀπορρέει ἀπό τή φαντασία τοῦ Χόλλυγουντ. Τό φίλμ μέσα ἀπ' αὐτό πού δαπανᾷ, καί πάνω ἀπ' ὅλα ἐπειδῆ εἶναι μιά ἐπανεγγραφή, φέρνει στίς συνθήκες παραγωγῆς του τό ἔργο τῆς καταστροφικῆς ὀρμῆς τοῦ κεφάλαιου· δέν εἶναι ἡ τελειωμένη ἐργασία πού προξενεῖ τό φανταστικό, ἀλλά οἱ ὄροι αὐτῆς τῆς ἐργασίας — ἡ νεύρωση, ἡ ἀναρρίχηση — πού τό προξενοῦν. Αὐτό πού κάνουν σήμερα ὅλες οἱ ταινίες καταστροφῆς εἶναι νά παράγουν τήν εἰκόνα τῆς

καταστροφής τους.

Οί δυό πρώτες ταινίες Ζόμπι είχαν τό χαρακτηριστικό τοῦ νά εἶναι ἕνα προϊόν μέσα σέ μιά συγκυρία καταπίεσης στήν Ἀμερική. Ἦταν αὐτόματα ἐπενδυμένο μέ μιά ἀνάγνωση ὅπου τά Ζόμπι συμβόλιζαν τήν κρίση, τό ἐπικείμενο τῆς καταστροφῆς, πού ἦταν ἀνάγκη νά ἐξορκιστεῖ μέσω μιᾶς συστολῆς καί ἑνός ἐπαναπροσδιορισμοῦ τῆς συγκατάθεσης τῶν μαζῶν. Τά Ζόμπι εἶχαν τήν ιδιότητα νά ἀπο-φυσικοποιοῦν τήν κρίση, νά τῆς δίνουν ἕνα status μή-πραγματικοῦ καί ἐπαυξάνοντος τήν καταστροφή καί τ' ἀποτελέσματά της πάνω σέ μιά διασπορά συμπεριφορῶν (πού σύγκλιναν στό σχηματισμό τοῦ θεατῆ), πάνω σέ μιά κίνηση παραφορᾶς καί ἀπόθησης, παραχωροῦσαν τό δικαίωμα ἐπιβολῆς μιᾶς ριζοσπαστικῆς λύσης στίς δυνάμεις τῆς Τάξης καί τοῦ Νόμου, γιά νά ἐξαλειφθεῖ τό κακό. Ἄς ποῦμε λοιπόν πῶς οἱ ταινίες αὐτές ἦταν ὀπλισμένες μέ μιά ἀναγκαστική, συμβολική ἀνάγνωση, πρωταρχική καί ἄμεσα συνδεμένη μέ τίς κοινωνικές συνθήκες μέσα στίς ὁποῖες εἶχε παραχτεῖ. Τί ἔχει ἀλλάξει σήμερα;

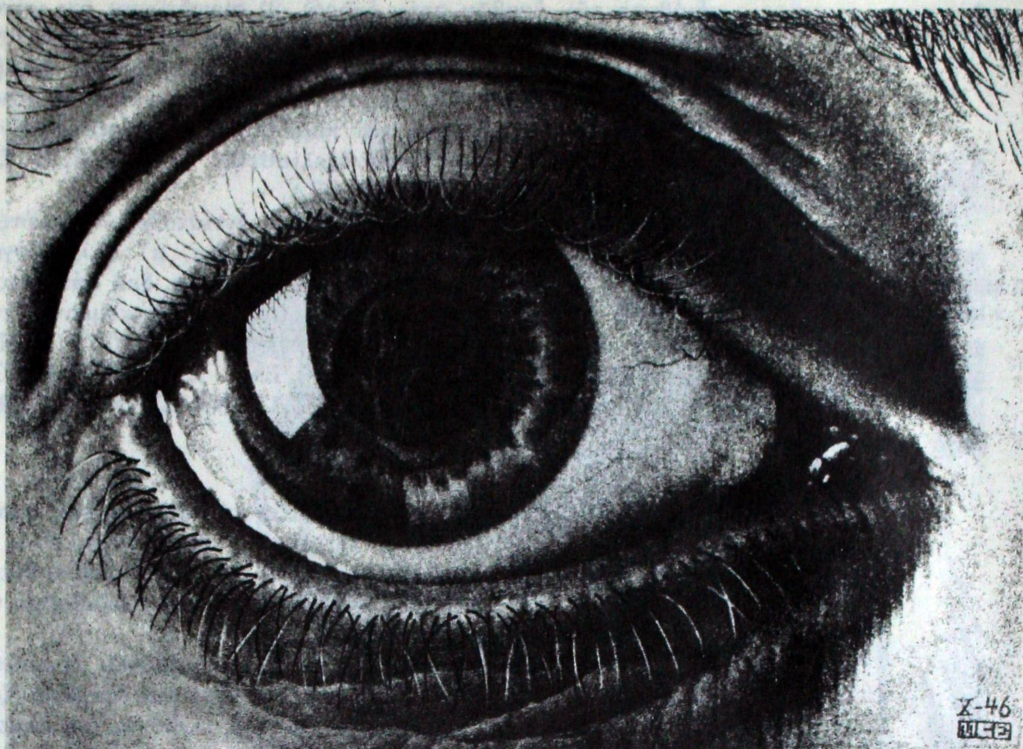
## II

Τό «ZOMPI: τό ξύπνημα τῶν νεκρῶν» εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα μιά πρόκληση ἐκτοξευμένη στούς κινηματογραφόφιλους, προορισμένη νά ἐπαναδραστηριοποιήσῃ τή μεγάλη μυθοπλαστική μηχανή.

Πάνω σέ ποιούς κώδικες μηχανεύεται τό δόλο της ἡ ταινία; Πῶς ἀλλιῶς μπορεῖ ἡ διάπραξη μιᾶς ἄλυσιδας εὐνοουχισμῶν, πού τελοῦνται στήν ὀθόνη ἀπλώνοντας τίς συνέπειές τους στή σαρκοβόρα τάφρο πού μεσολαβεῖ ὡς τό θεατή, νά δικαιολογηθεῖ παρά μέ τήν ἀπομάκρυνση τοῦ σημαίνοντος, τήν ιδεολογική του ἐπικάλυψη, πού φτάνει ὡς τό σημεῖο νά αὐτο-ορίζεται σάν ἀνατρεπτική; Σέ τί συνίσταται αὐτή ἡ ἀπάτη;

Ἡ ἀπάντηση περνάει μέσα ἀπ' τό σκοτεινό ἐργαστήρι τῆς πορνογραφίας καί τοῦ μανιχειοῦ στόν ὁποῖο στηρίζεται ἡ ἀστική ιδεολογία: Τό σέξ εἶναι ἀπαγορευμένο («κακό») ὅταν δείχνεται γι' αὐτό πού εἶναι. Ἡ βία εἶναι ἀπαγορευμένη («κακή») ὅταν διακυβεύεται ἡ πεμπουσία τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς: ἡ ἀνθρώπινη ὑπαρξη, τό ὄν, ὄχι ἀπλᾶ στή φυσική του ὑπόσταση, ἀλλά σάν δέ-ον, σάν νομικό ὑποκείμενο (δηλαδή σάν ὑλικό ἐγγράψιμο στή διαδικασία παραγωγῆς-διανομῆς-κατανάλωσης). Ἡ ὑπερ-ἀξία τοῦ ζωντανοῦ ἀπό τό νεκρό δέν εἶναι ἡ ζωή, ἀλλά ἡ δυνατότητα ἀνταλλαγῆς. Ἡ ἐξόντωση ἑνός νεκροῦ δέ στοιχειοθετεῖ ἔγκλημα, εἶναι ἀπρόσφορη ἐνέργεια, ἀτιμώρητη ἀπό τό νόμο (γιατί λοιπόν τιμωρητέα ἀπό τή ρομφαία τῶν «νόμιμων» κριτικῶν;) Ὁ ὄχετός τῆς βίας πού ἐξαπολύει ἡ ταινία βρίσκει καταφύγιο στόν ἀνύπαρκτο ἀντίκτυπό του, στή διαφορά ἀνάμεσα στό φόνο ἑνός φυσικοῦ προσώπου κι αὐτόν ἑνός νεκροῦ. Τό πρόσχημα λοιπόν ὑπάρχει: στά «φιλοσοφικά» πλοκάμια του θά ξετυλιχθεῖ ἡ ἀφήγηση μιᾶς σειρᾶς θεαματικῶν ἐκτελέσεων ἀπέναντι σέ οἰκεία σώματα πού ὅμως ἡ ταινία μᾶς διαβεβαιώνει πῶς εἶναι νεκρά, ἔξω ἀπ' τήν τάξη τοῦ πραγματικοῦ. [Ἄκόμα κι ὅταν ἡ βία ἐπανερχεται στήν παραπεμπτική της ἀρμοδιότητα, δέν ἀσκεῖται παρά ἐνάντια σ' ὅ,τι ἔχει τεθεῖ ἐκτός - Νόμου (ἀναφέρομαι στήν προτελευταία σεκάνς, τῆς ἐπίθεσης τῶν «διεστραμμένων» πλιατσικολόγων)].

Τό ἀπό-κοσμο σημαδεύει διπλᾶ τόν χῶρο τῆς ταινίας: σάν τό προφυλαγμένο —ἀπό— τόν κόσμο (τό ὄχυρό δέν μπορεῖ νά ἀλωθεῖ παρά μέ τή βία) καί σάν τό ἔξω —ἀπό— τόν κόσμο (οἱ «νεκροζώντανοι» δέν



είναι τὰ φαντάσματα τῶν ἡρώων, οὔτε αὐτὰ τῶν θεατῶν — πού εἶναι ἀπόντες ἀλλά συμμετέχουν. Ἔρχονται μέ τή σωματική τους παρουσία, ἀπογυμνωμένη ἀπό κοινωνικά συμβόλαια, νά χρησιμεύσουν στήν ὑπερκοινωνικοποίηση τοῦ ἐγκλήματος).

### III

Μερικοί ἀθεράπευτοι κινηματογραφόφιλοι, καταφέρνουν γιά μιὰ ἀκόμα φορά νά πηδήσουν τό φράγμα πού τούς χωρίζει ἀπ' τήν ὀθόνη. Συναυτουργοί —ἐκτός πεδίου— τῆς γενοκτονίας πού κατατροπώνει τό βλέμμα τοῦ θεατῆ, βρίσκουν τό ἄλλοθι τῆς σύμπραξης τους στή λεωφόρο τῆς νεκρολαγνείας διακρίνοντας στό φίλμ τή συμβολική διαδικασία τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπό τούς κώδικες πού κυβερνοῦν τήν καπιταλιστική κοινωνία: μιλοῦν γιά κριτική τῆς ἰδιοκτησίας, τοῦ ἐμπορεύματος, τῆς κατανάλωσης.

Μερικές παρατηρήσεις πάνω στήν ταινία:

1) Ἡ τροφή (ἢ κατανάλωση) λειτουργεῖ: α) σάν ἐμπόρευμα, β) σάν ροή ἑνός εὐνουχισμοῦ (τό ἐγκλημα ἀναδειχεται πρῖν ἀπ' ὅλα σάν ἰσοδύναμο τῆς κατατόμησης τοῦ διάμελισμοῦ), γ) σάν αἰτία τοῦ εὐνουχισμοῦ (παράγωγο τῆς ἀποκοπῆς ἀπ' τό μητρικό στήθος), δ) σάν ἀναφορά στό βουβό κινηματογράφο (ἐπαναστροφή στά πρῶτα Ζόμπι μέ τήν τυπική χρήση τῆς τουρτομαχίας). Ὡστε: ΣΑΝ ΑΝΑΓΚΗ, ΣΥΝΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ.

2) Ἡ ἰδιοκτησία: α) δέν ἀντιστοιχεῖ στόν καταμερισμό τῆς ἐργασίας (κι ἐπόμενα ἀποφεύγει τή νομική της μορφή, σάν ἐλεύθερη

διάθεση τῶν ἀγαθῶν στήν ἀγορά), β) συνοδεύεται ὄχι μόνο ἀπό τή δυνατότητα ἐλεύθερης κατοχῆς ἀλλά καί ἀπό τή δυνατότητα τῆς ἀλλοτριώσεώς της, γ) οἱ ἥρωες δέν ἀναγνωρίζονται ἀμοιβαία σάν ἀτομικοί ἰδιοκτῆτες (διαδικασία πού θά ἀπαιτοῦσε νά κάνουν δικό τους τό ξένο ἐμπόρευμα καί παράλληλα νά ἀποξενωθοῦν τό δικό τους). "Ὡστε: ἡ ἰδιοκτησία ἐξελίσσεται πλαστά ΑΠΟ ΣΦΕΤΕΡΙΣΜΟΣ ΣΕ ΝΟΜΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ.

3) Τό ἐμπόρευμα: α) δέν μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ. «Ἄν αὐτό δέ θέλει, ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νά μεταχειριστεῖ βία, μ' ἄλλα λόγια νά τό ἀδράξει»(2), β) Μόλις ὁ ἄνθρωπος ἐμπόρευμα, δρᾷ σάν ἐμπορευματοκάτοχος, παίρνει ἀντανακλαστικά τήν ἀξία ὑποκείμενου, τήν ἄτυπη μορφή τοῦ ἰδιοκτῆτη. "Ὡστε: ΜΙΑ ΟΠΟΙΑΔΗΠΟΤΕ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΟΣ ΣΥΝΔΕΕΤΑΙ Μ' ἘΝΑ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟ ΤΥΠΟ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΟ ΑΓΑΘΟ.

#### IV

"Ἄν ὁ Κίνγκ - Κόνγκ μᾶς θυμίζει τήν πρωταρχική συσσώρευση τοῦ κεφαλαίου (ἀναζήτηση πετρέλαιου, ἀνακάλυψη νέων ἀγορῶν), οἱ Ζόμπι ἀποτελοῦν τό κύκνειο ἄσμα του (τί παραπάνω ἔχει νά προσφέρει τό χρηματιστηριακό κεφάλαιο ἀπό τόν ὑποβιβασμό τῆς ἀξίας χρήσης σέ ἀξία ἀναπαράστασης;).

Πέρα ἀπ' τό φανταστικό πού ἡ ταινία μᾶς εἰσάγει: Ἡ καπιταλιστική κοινωνία καταστρέφει τά Ζόμπι ὄχι γι' αὐτό πού δέν εἶναι (ζωντανοί), ἀλλά γι' αὐτό πού εἶναι: ἕνας πραγματικός κίνδυνος, ἕνα σημεῖο μηδέν. Οἱ ἐξορκισμοί (πού μοιάζουν κριτική τοῦ ἐμπορευματικοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ) ἀναπληρώνουν τήν ἔλλειψη δικαιολογίας. Γιά νά τελειώνουμε:

*Οἱ νεκροί δέ θέλουν νά σκοτώνονται.*

Γ. ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ



## Ἡ παρα-γραφὴ τοῦ rock'n roll (Γκρήζ)

Ἡ θέαση τοῦ Γκρήζ περνáει ἀναγκαστικά μέσα ἀπ' τόν κόλπο (τό μύθο) τῆς Σταχτοπούτας (τῆς πεθαμένης χολλυγουντιανῆς ντίβας), ἡ ζήτησή του μπορεῖ νά ἐκφέρεται μονάχα μέσα ἀπ' τήν ὀρμική οἰκονομία ἐνός νεκρόφιλου (ἢ ἐνός «κινηματογραφόφιλου»). Εἶναι γιατί τό Γκρήζ ἐγκαινιάζει μιά σχέση θεάματος-θεατῆ, στήν ὁποία ὁ τελευταῖος δέν εἶναι κán τό θῦμα μῆς μυστηριακῆς τελετουργίας πού διακινεῖται στή σκοτεινὴ αἴθουσα (ὅπως στόν κλασικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο), ἀλλά ἕνα ὑποκείμενο πού ἡ ἰδεολογία ἐγκαλεῖ στό ἐξευτελιστικό μᾶλ-μασκέ τῶν φαντασμάτων.

Τό σῶμα: ἐνιαῖο, ἀκέραιο. Ἄπό πού θά περάσει ὁ πόθος; Αὐτό πού κερδίζω στή μετωπική ἀντιπαράθεση μέ τή μούμια εἶναι ἡ πρόκληση τοῦ νεκροῦ σώματος (τί ἄλλο ἀπό μιά προϊούσα παραλυσία σημαίνει ἡ κίνηση μῆς μαριονέτας πού ὑποκαθιστᾷ τό σῶμα ἐνοποιώντας τίς λειτουργίες του;), αὐτό πού λικνίζεται στή μιμική τῆς ὁμοφυλοφιλίας εἶναι ὁ φαλλός δίχως τό φύλο του, αὐτό πού μέ κοιτάζει δέν εἶναι τό ἐρωτικό σῶμα τῆς ἡρωίδας (πού μαχαιρώνει τή νοσταλγία γιά τή χαμένη





Στάρ), αλλά ή πλαστότητα του τραυματισμού που ίκετεύει τή συμμετοχή μου.

‘Η γυναίκα: επιθυμεί νά τήν αγαπούν για κάτι που δέν είναι. Γι’ αυτό κι ή τελική της μετ-αμφίεση: ‘Η γυναίκα-φαλλός.

‘Ο άντρας: επιθυμεί νά τον αγαπούν γι’ αυτό που κρύβει ότι είναι (ό Θεός είναι άρσενικός, ή λίμπιντο είναι άρσενική). Γι’ αυτό και ή τελική του μετ-αμφίεση: ‘Η θηλυκή μασκαράτα.

Φαταλισμός-Φαμμαλισμός-Δαμαλισμός: τό σώμα παραδίνεται παραμορφωμένο στή μήτρα του. Στο έρώτημα «άπό πού έρχονται τά παιδιά», τό Γκρήζ άπαντά μέ τήν εκτόξευση (στό τελευταίο πλάνο) των νεκρών σωμάτων στον Παράδεισο (:ταυτότητα-ίσοπολιτεία-όμοιογένεια-‘Αμερική). Τί μπορεί νά ‘ναι αυτή ή προοπτική πέρα άπ’ τό συμβολικό όργανο μιās κυριαρχίας;

Γιά νά μή μακρηγορούμε: τό νόημα της επιστροφής στό Χόλλυγουντ είναι ή επιστροφή στό νόημα του Χόλλυγουντ. Τό Γκρήζ, κακέκτυπη έρωτική σκηνή, δέν είναι ή ταινία άπ’ όπου θά περάσει αυτή ή επιστροφή.

Γ. ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ

## Ποιός φοβᾶται τὸ Νικήτα Κρουτσεφ; (« Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ μάρμαρο» Σκηνοθεσία: Ἄ. Βάιντα)

Ἡ ταινία λειτουργεῖ στή βάση μιᾶς διαδικασίας ἀποκάλυψης, ἀπόκρυψης, ἢ ἀποψῆς τῆς, δηλαδή, θεμελιώνεται σάν μιὰ νεκροφάνεια, σάν μιὰ διπλῆ ἀμνησία πού κάθε στιγμή παίρνει τ' ὄνομα τῆς αὐτοκριτικῆς. Αὐτή ἡ «αὐτοκριτικῆ» ἐγγράφεται ἀπὸ τῆ μιὰ σάν ἓνα καθεαυτὸ φιλικὸ γεγονὸς πού διατρέχει τὸν κορμὸ τῆς ταινίας καὶ μιλάει, μέ τὴν ἔγκριση τοῦ μύθου, γιὰ τίς «παρεκκλίσεις» καὶ τὰ «σφάλματα» πρὶν τὸ '56, κι ἀπ' τὴν ἄλλη παράγεται σάν αἰτία καὶ προϊόν τῆς φιλικῆς διαλεκτικῆς συγκαλύπτοντας τίς πραγματικῆς θεωρητικῆς ἀδυναμίες κάτω ἀπ' τὴ φαντασματικὴ κυριαρχία πού διεκδικεῖ τὸ ντοκουμέντο. Ἡ οὐσία αὐτῆς τῆς συγκαλύψης ὁδηγεῖ σέ μιὰ ὀφθαλμαπάτη: Μιὰ ταινία πού ὀρίζει σάν ἀντικείμενο τὴν ἴδια τὴν παραγωγή τους καὶ τίς συνθήκες πού τὴ γέννησαν; Ἡ ἀπάντηση μπορεῖ νὰ δοθεῖ μέ πολιτικούς ὅρους: "Ὅταν μιὰ «σοσιαλιστικῆ» ταινία ἀναφέρεται στὴν αὐτοκριτικῆ, τὸ μόνο πού ἐπιχειρεῖ νὰ διατυπώσῃ εἶναι ἡ πίστη γιὰ τὴ δυνατότητα ἄσκησης αὐτῆς τῆς αὐτοκριτικῆς (κι αὐτὸ θὰ γίνετα ἀναπόφευκτα, στό βαθμὸ πού οἱ ἴδιες παραγωγικῆς



σχέσεις θά ἐπι-καθορίζουν τήν πολιτιστική πρακτική τῶν «σοσιαλιστικῶν» χωρῶν). Τό ὄριο τῆς τελευταίας θά ξεπερνοῦσε νικηφόρα τή μουσειοποίηση ὅταν θά τολμοῦσε νά ψελλίσει μιά ἄλλη κριτική στοῦ πρόποδες τῆς ἐπίσημης (προοπτική, πρακτικά ἀδύνατη), τέτοια πού νά μή μετατοπίζει ἐπιτήδεια μιά σφαλερή ἀντίληψη γιά τήν ταξική πάλη, μ' ὅλες τίς ἱστορικές της συνέπειες, σέ μιά σειρά «σφαλμάτων καί παρεκκλίσεων». Ποιά εἶναι ἡ ἀντοχή αὐτῆς τῆς ἀναβαφτισμένης, ἐσωτερικῆς αὐτοκριτικῆς πού θεωρεῖ δοσμένη τήν τελική ἐπικράτησή της; Πρόκειται γιά τή φρεναπάτη (ἢ ἀπλᾶ ἀπάτη;) ἐνός «δημιουργοῦ» πού μέσα ἀπό ἕνα σύστημα ἀπωθήσεων, ἐπανεγγράφει τό ἴδιο του τό παρελθόν (ἢ ὀνοματισμένη νευρικότητα τῆς Ἄνιούσκα: τό ἄγχος τοῦ δημιουργοῦ, ἡ ὀφθαλμοπορνική σχέση του μέ τήν ἀλήθεια, ὁ βιασμός της, τό σινεμά-βεριτέ) ἀκλόνητα πεισμένος γιά τήν παρθενικότητα μιᾶς ἐπιστροφῆς πού, ὅμως, δέν μπορεῖ ν' ἀποφύγει τή διέλευση ἀπό τά τραύματα πού σωρεύτηκαν στήν ἱστορία της. Τό ἐκδηλο σύμπτωμα αὐτῆς τῆς ἀνομολόγητης ἐνοχῆς παίρνει ἀνάγλυφα τή θέση τοῦ σημαίνοντος στήν ταινία: εἶναι τό ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ ἐνταγμένο στήν ἴδια τή μυθοπλασία (ὅπως ἐμφανίζεται στά ζενερίκ μιᾶς παλιᾶς ταινίας). Τό μαρμάρινο οἰκοδόμημα τῆς «σχολικῆς» ἱστορίας δέν κινδυνεύει ἀπ' τοῦς ἀδιάβαστους σκασιάρχες.

Γ. ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ

## Faruca tempe a curupianus (Γιά τρεῖς ταινίες τοῦ Βίμ Βέντερς)<sup>(1)</sup>

1) Γιά ὅσα ἀκολουθοῦν εἶναι ὑπεύθυνο τό εὐ-θραυστο κενό τῆς τύ-ψης, ὅ,τι ὁ Ἄλέξαν-δρος Μ. (γιατί ὄχι ὁ Μ. Ἄλέξανδρος;) καταχω-νιάζει στό ἀπόρρητο τῆς ἀλληλογραφίας. Ἄφορμή στάθηκαν οἱ τρεῖς ταινίες τοῦ Βέν-τερς, «Ἡ Ἄλικη στίς πόλεις», «Στό πέρασμα τοῦ χρόνου» καί «Ἡ Ἄμερικανός φίλος», πού πρόσφατα οἱ δύο τελευταῖες καί παλιότε-ρα ἡ πρώτη, προβλή-θηκαν στό ΦΟΘΚ.

Jacques Lacan,

*τό μόνο πού μπορῶ νά κάνω γιά σένα:  
νά κοιμηθῶ εικοσιτέσσερις ὥρες  
χωρίς σταματημό*

Εἶσαι ἡ φιλαυτία μου  
Καί τώρα εἶτε κατά λάθος  
εἶτε μοιραῖα  
ἐνσαρκώθηκε ἐκδηλα σέ σένα  
ἀντί σέ μένα.

Robert Musil

«La lettre, l' être et l' autre»

Ἡ Τζόναθαν στροβιλίζει μιά ἀνύπαρκτη ἐνοχή στήν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης. Ἡ κορνίζα στεφανώνει τό σημαῖνον αὐτῆς τῆς ἐνοχῆς, τήν παγιδεύει σ' ἕνα βλέμμα καθηλωμένο στήν ἀναπαραστατική του ἀρμοδιότητα. Ἡ γυναίκα τοῦ Τζόναθαν βλέπει τή φυσική ἐπιστροφή του νά ζωγραφίζεται στό πλαίσιο τοῦ παράθυρου. Τό Video, ἡ κορνίζα, τό παράθυρο: ἡ ὀθόνη ὅπου τό μυστικό ξερνάει τοῦς κρυμμένους κώδικες. Ἡ ἐνοχή εἶναι τό καθαρτήριο τῆς ἀπόλαυσης: ὁ λόγος τῆς Τάξης πού ὀλοκληρώνει τήν καταδίκη τῆς ἑτερογένειας, ἡ τάξη τοῦ λόγου πού ἐπιστρέφει τοῦς λιποτάκτες στό στρατόπεδο τῆς ἀθανασίας (: τῆς «φυσικῆς ροῆς τῶν πραγμάτων»). Ἡ ἐνοχή δέν προέρχεται ἀπ' τό ἔγκλημα, τό Νόμο, τά δημιουργεῖ: Ἡ ἀπόλαυση τιμωρεῖται μέ ἕνα

φυσικό φόνο πού ἔστω καί καθυστερημένα ὀφείλει νά διαπραχθεῖ σάν πράξη ἢ σάν φάντασμα.

\* Ἡ γραφή: ἡχώ τοῦ κροταλίου πού πλαταγιάζει στήν καρδιά τοῦ δάσους.

Ἡ γραφή: σφουγγάρι ἀποστράπτων στά προστάγματα τῶν παραπομπῶν.

Ἡ γραφή: τό ἀκρωτήρι τῆς Καλῆς Ἑλπίδας ὅπου ὅλες οἱ παρθένες παραδίνονται.

Ἡ γραφή: ὁ τρόμος, ἡ ἔλλειψη.

[Σέ τί μᾶς χρησιμεύει ἡ γραφή; Ἀπεμπολοῦμε τούς πόθους μας στό προπετές αἰδοῖο της (2)]

2) Ἡ γραφή: «ἐφεύρεση τῶν γυναικῶν πού ὕφαιναν καί ἐπλεκαν τίς τρίχες τοῦ αἰδοῖου τους. Ὅσο γιά τόν ἄντρα, αὐτός ἐγγράφεται σάν ἀναπληρωτής τῆς ἔλλειψης». (Σ. Φρόντ)

Στό Βέντερς παρατηρεῖται μιάπραχτική ἀντίστροφη ἀπό κείνη τοῦ κλασικοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου (ἡ λειτουργία τοῦ ὁποίου ἀναδιπλασιάζεται σ' ἓνα σύστημα ἀξονικῶν ἐπανεγγραφῶν), πού ἀντί γιά τό σβῆσιμο τοῦ σημαίνοντος, τό κρύψιμό του στήν ἀφηγηματική ἀλυσίδα, ἀναδύει κάθε στιγμή τήν ὁσμὴ τῆς σημαίνουσας ὕλης σπέρνοντας τά σημαίνοντα στά χάσματα τῆς (προσχηματικῆς ἐξάλλου) ἀφήγησης. Αὐτό πού ἔρχεται κάθε στιγμή νά ταραξεῖ τή νάρκη τῆς συνέχειας εἶναι ἡ «ὕλικότητα τοῦ σημαίνοντος» πού χλευάζει τίς ἱστορίες τοῦ κινηματογράφου. Κάποτε αὐτά τά σημαίνοντα ἴχνη συγκλίνουν σ' ἓνα σχηματισμό πυκνῆς τάξης πού καθιστᾷ τήν ἐρμηνεία τῆς ἱστορίας ἀνεφικτη. Εἶναι πού ἡ ὕλική ἀδιαφάνεια τοῦ βλέμματος τῆς ὀθόνης ἐπιτακτικά προβάλλει τήν καθαίρεση τοῦ φαντάσματος πού ἐπικαθορίζει τό θεατή. Ὅ,τι λοιπόν ἡ εἰκόνα μᾶς προτείνει σάν προφανές, ἡ σημαίνουσα σπεῖρα τό ἀνατρέπει, ἐγκαθιδρύοντας στά ἐρείπια του τό ἀμείλικτο ἐρωτηματικό: ἀπό πού ἔρχονται οἱ σημασίες; Ἐπικαλούμενοι τήν κοινή λατρεία τοῦ Χίτσκοκ, αὐτοῦ τοῦ ὑπέροχου «πτώματος πού δέν ἦρθε ἀπό πουθενά», μεταφερόμαστε στό στίβο τῶν ἀρματοδρομιῶν: ὁ καλπασμός «πέρα ἀπ' τό ἀσυνείδητο: τό συμβολικό» (Μπωντριγιάρ)(3).

3) Σ' ἓνα ταξιδιωτικό ἔπος ἀντίθετα, σάν τό *Conroy* τοῦ Πέκινπα ἡ ψυχαναλυτική ἐμπειρία μετατρέπεται σέ θέαμα, ἀνάγοντας τό παρμπρίζ ἐνός φορητοῦ σέ φαντασματική ὀθόνη ὅπου ὁ θεατής καλεῖται νά διαβάσει τό μῦθο τοῦ Οἰδίποδα μέ τά μάτια τοῦ ἥρωα.

Σάν τόν Ὀδυσσεά τοῦ Τζόους πού τρώει φρυγανιές στούς βράχους τῆς Ἰρλανδίας (κώδικας μέ κρυμμένη τήν καταγωγή), σάν τό Χρυσό Σκαρβαῖο τοῦ Πόε (κώδικας κρυμένος στήν ἱστορία τῆς γραφῆς), σάν τούς βρυκόλακες τοῦ Φίσερ (πού ξυπνᾶνε στό φανταστικό τή χαμένη του διάσταση) ἢ Ἄλικη, ὁ Φελίξ, ὁ Μπροῦνο, ὁ Καμικάζι, ὁ Ρίπλεϋ, πλανιῶνται στίς ἀφετηρίες τῆς γεωγραφίας τοῦ ἀσυνείδητου καί τῆς γλώσσας, ἀνιχνεύοντας τά σημάδια τοῦ Γκάουντι καί τοῦ Μόρισσον, ἀνατρέχοντας στίς πηγές τῆς ἀρχιτεκτονικῆς πλεκτάνης, στό λαβύρινθο τῆς φαλλικῆς μουσικῆς πού βιάζει κάθε παρθένα μεμβράνη. Like a rolling stone ἢ μήπως *Cars hiss by my window*; Οἱ *Animals* μᾶς δίνουν τήν ἀπάντηση: *Inside looking out*.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς ἀρνεῖται νά ὀνοματίσει, νά διαστρέψει τό λόγο. Ἔτσι κι ἀλλιῶς, ἓνα ὄνομα δέν μπορεῖ νά πάρει τή θέση τοῦ σημαίνοντος (πέρα ἀπ' τή νευρωτική, ὑποκαταστατική λειτουργία τοῦ ὀνόματος τοῦ Πατέρα), νά τό ἀπο-κλείσει. Ὁ Ἄλλος περνᾷ μέσα ἀπ' τήν κατάργηση τοῦ ὀνόματος. Τοῦτο τό ὄνομα εἶναι ὁ Φαλλός, ἡ συμπτυκνωμένη ἐξουσία πάνω σέ κάθε ὀνοματισμένο ἀντικείμενο, ὁ Νόμος. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς δέ λειτουργεῖ σάν «ἀπόληση τοῦ ἀπόλημένου», ἀρνούμενος τή διαφορά, ἀλλά μέ μιά τριπλή διάρθρωση (πολιτική καί ἀσυνείδητη, ἀσυνείδητα πολιτική, πολιτικά ἀσυνείδητη) πού παραβιάζει τό Νόμο χωρίς νά γελοιοποιεῖ ἓνα πτώμα, ἀλλά ἀναδειχνοντας ἓνα σῶμα, σῶμα τῆς γλώσσας καί τῆς ἱστορίας, μέ τόν προνομιακό χαρακτήρα τοῦ βλέμματος σάν μικροῦ



4) Τό ἀντικείμενο α: αυτό πού πάνω του σκοντάφτει κάθε συμβολοποίηση, ἴχνος τῆς λήθης, ὀμφαλός, αἰτία τῆς ἐπιθυμίας, χαμένο μέρος τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκειμένου. «Ὀνομάζουμε (α) κάθε αντικείμενο, ἀπομεινάρι πού θυμίζει καί ταυτόχρονα ἀποκρύβει τὴν ἀρχέγονη ἀπόλεια τοῦ ὑποκειμένου» (Βλέπε γιά περισσότερα στό κείμενο: «Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα»).

5) Ὁ Lasca διηγείται μία ἱστορία πού διαδραματίστηκε σέ κάποια παραλία τοῦ Βρετάνης. Βρισκόταν ἐκεῖ γιά ψάρεμα ὅταν στή θάλασσα φάνηκε γυαλίζοντας μία ἄδεια κονσέρβα ἀπό σαρδέλες. Ὁ μικρός Ζάν τόν τράβηξε ἀπ' τό μανίκι φωνάζοντας μέ ἀλλόκοτη χαρά: «Βλέπεις αὐτό τό κουτί, τό βλέπεις; Ἐλοιπόν, αὐτό, αὐτό δέ σέ βλέπει». Ὁμως, «παρά πάσα ἔννοια στρατιωτικῆς πειθαρχίας», τό κουτί τοὺς ἔβλεπε, μονάχα πού δέν τό ἔκανε στό ἐπίπεδο τῆς σωματικῆς τους παρουσίας, ἀλλά στό ἐπίπεδο τοῦ βλέμματος. (Βλέπε καί «Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα»).

6) Ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας σχηματίζεται στό γεωμετρικό χῶρο τῆς ὀθόνης καί τῆς προοπτικῆς της σάν ἓνα μίνιμουμ συμβόλαιο οἰκειοποίησης τῶν εἰκόνων, στίς ὁποῖες τά ἀντικείμενα πρέπει νά ἀναλογοῦν στά φυσικά τους μεγέθη.

Ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ, ἀποτελέσμα καί βῆθος τῆς κυριαρχίας τῶν ἀναπαραστατικῶν συστημά-

ἀντικείμενου α(4). Ὁ λόγος μετασχηματίζει τόν πόθο σέ ὕλικό σύμπωμα. Καί ἡ ἐκκρεμότητα; Σημάδι τῆς ἐπιθυμίας τοῦ Ἄλλου: «τί ἀντικείμενο α εἶμαι γιά τὴν ἐπιθυμία τοῦ Ἄλλου;» (Τό α σημεῖο τομῆς τοῦ φαντάσματος). Καί ἡ ἰσορροπία; Μιά ἀπλή παραλλαγή τοῦ εὐνουχισμοῦ. Τό καθεαυτό ὑποκείμενο γίνεται ἀντικείμενο, διασπᾶται στή διάρκεια τῶν λειτουργιῶν του καί μᾶς φανερώνει ἓνα ρῆγμα ἐκεῖ πού ὑπάρχει ἓνας σύνδεσμος. Ὅ,τι θά προκύψει ἀπό τούτη τὴν ἀνασκαφή θά εἶναι τό προνομιούχο ἀντικείμενο τοῦ πόθου, πάντα μερικό, ἐκτυφλωτικά ἀστροποβόλο.

Ἡ κάμερα τοῦ Βέντερς μοιάζει μέ κονσέρβα ἀπό σαρδέλες(5), ἀναδίνει τὴ σήψη τοῦ κινηματογράφου σάν ὄργανο πιστῆς καταγραφῆς τῆς πραγματικότητας. Σ' αὐτὴ τὴν ἄλλη ποιότητα πού προβάλλει ὁ κινηματογράφος τοῦ βλέμματος, τῆς ὀθόνης καί τοῦ πίνακα (στόν ὁποῖο βρίσκεται ἢ καλύτερα, στόν ὁποῖο στίγμα ἀποτελεῖ ὁ θεατῆς), δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ κάποια ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας οὔτε, κατὰ μείζονα λόγο, μέ κάποια ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ(6), ἀλλά μέ τὴν ἐπιθυμία τοῦ Ἄλλου, τὴν ἐπιθυμία πρὸς τόν Ἄλλο, στό τέρμα τῆς ὁποῖα εἶναι τό «νά δώσεις - νά - δεῖ». Ὁ Ἄλλος παραμονεύει στήν ὀχλοβολή τοῦ πανηγυριοῦ, κατατομημένος, βορᾶ στήν ἀρχέγονη ἐπιθυμία. Ἡ ταύτιση, ἡ στοματικὴ ἐνσωμάτωση τοῦ ἄλλου, ὁ κανιβαλισμός. (Ἡ Θεοφαγία πῆρε τέλος, ὅ,τι ἀπόμεινε, Ἄγάθη, ἔχει διαλυθεῖ σέ κρυστάλλινα, κοφτερά κομμάτια, ἀθέατα κι ὥστόσο προκαθορισμένα).

Τί εἶναι αὐτό πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ; Διαγράφεται πίσω ἀπ' τὴ βαριά κουρτίνα, τυλίγεται στίς ἀνεξίτηλες φλόγες, κουρνιάζει στήν αὐτόφωτη πανοπλία του: τό μικρὸ α (μικρὸ στή σημαίνουσα συνεκτικότητά του, συρματόπλεγμα τῆς ἔλλειψης, ἀποτύπωμα ἐνός Ἄλλου, πού δέν εἶναι σεσημασμένος, δέν ἀναγνωρίζεται).

« Ἡ λογικὴ τοῦ Φαντάσματος »

Μάταια ἡ εἰκόνα σου ἔρχεται νά μέ συναντήσῃ  
Καί δέ μέ εἰσάγει ἐκεῖ ὅπου εἶμαι ὁ μόνος πού τὴ δείχνει  
Ἐσύ, στριφογυρνώντας γύρω μου, δέν ἤξερες νά βρεῖς  
Στό ἐμπόδιο τοῦ βλέμματός μου παρά τὴν ὄνειρική σκιά σου

Εἶμαι ἐκεῖνος ὁ δυστυχῆς, παραβλητός στοὺς καθρέφτες  
Πού μποροῦν ν' ἀντανακλοῦν, ἀλλά δέν μποροῦν νά δοῦν  
Ὅπως αὐτοὶ τό μάτι μου εἶναι ἄδειο κι ὅπως αὐτοὶ κατοικημένο  
Ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆ δικιά σου πού προξενεῖ τὴν τύφλωσή του.

Louis Aragon

Τά παιδιά κοιτάζουν μέσα ἀπ' τὴ ντουλάπα. Κάποτε ὁ γιός τοῦ Τζόνθαν θά συναντηθεῖ μέ τὴν Ἀλίκη καί ποιός μπορεῖ νά καταδικάσει τό «πλάσμα» τῆς αἰμομιξίας; Στὴν ἀναζήτηση τοῦ Σίσσυφου(7) ἡ ἀπάντηση θά εἶναι στερεότυπη: Ἡ Ἀλίκη (ἢ Ἄγάθη); δέ ζεῖ πιά ἐδῶ.

ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ: ταξίδι τοῦ πόθου μέσω τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος (ἐρωτικοῦ γιατί ἀψηφᾷ τό θάνατο, τὴν ἀνέραστη ἀσημαντότητά του), ἐνεργοποιεῖ τό βλέμμα στή διαδικασία ἀναγνώρισης τοῦ ἄλλου, ἀποκαθιστᾷ τὴν ἐπαφή μέ τ' ἀντικείμενα, σαρώνει τὴν αὐταπάτη τῆς

των, δηλώνει την ιδιότητα εκείνη του κινηματογράφου να παρουσιάζει τα αντικείμενα όπως πραγματικά είναι, όντας σύμφωνα με τη διατύπωση του Μπαζέν «άνοιχτό παράθυρο στον κόσμο». 'Η έντυπωση του πραγματικού είναι εκείνη ή ιδεολογική πρακτική που αποκρύβει τη σημαίνουσα παραγωγή του φίλμ για χάρη της επικράτησης κάποιας θεολογικής 'Αλήθειας. 'Ετσι τό φίλμ άρκείται στη καταγραφή της «φυσικής» πραγματικότητας, αντί να επιχειρεί τό μετασχηματισμό της σε μία πραγματικότητα ιστορικά καθορισμένη.

7) 'Αν κάτι ύπολογίζεται στό μύθο, δέν είναι ή δραματολογία του αλλά τό έρωτηματικό του. Γι' αυτό και ή σκόπιμη μετάθεσή του δέν αλλάζει σε τίποτα τή μετέωρη στιγμή τής άγωνίας. 'Ορνέλλα, Μάθιους, Φισκ: όλα όνόματα. Αυτό που μένει: ό διάπλους τής άπάντησης.

8) Lacan, *Le Seminaire* livre XI σ. 89.

9) Lacan, *Le Seminaire*, livre XI σ. 41.

διορισμένης άθωότητας. Ταξίδι σε φακελωμένους τόπους, ή σιωπή του άπαγορευμένου λόγου, άκαθόριστος αριθμός από άπουσίες (τί άπ' όσα έζησα μου θυμίζει Τυνησία;), τό βλέμμα τριγυρνάει προσπαθώντας άπεγνωσμένα να συγκρατήσει τή συνέπειά του, τό συντριβάνι του καθηλωμένου πόθου αναβλύζει θριαμβευτικά, ή ήδονή στή θέα τής βαλσαμωμένης μητέρας, ή Ψυχώ, ό 'ίδιος ό κινηματογράφος, τό φάντασμα και τό έκκρεμές ύποκείμενό του, πού μέ όργανο τό βλέμμα προσπαθεί να συλλάβει τήν παραγνωρισμένη σημασία του (αυτό τό συρφετό από παραγνωρισμένες σημασίες). 'Η διακίνηση τής επιθυμίας παραπέμπει σε μία κυοφορία πού μπορεί ν' άπολήξει μονάχα σε καισαρική τομή. Τά του Καίσαρος τώ Καίσαρι: Αυτό πού είναι βλέμμα μέ κοιτά και χάρη σ' αυτό στό βάθος του ματιού μου κάτι ζωγραφίζεται, κάτι πού μοιάζει λάμψη μιās επιφάνειας, όμοίωμα όθόνης, πού δέν είναι προκαταβολικά τοποθετημένη για μένα στήν απόστασή της. Είναι εκεί κάτι διφορούμενο πού έκθλιβεται στη γεωμετρική σχέση θεάματος - θεατή, τό βάθος πεδίου, πού όμως δέν έπαναφέρει στη μπαζενική συλλογιστική, άλλ' αντίθετα εκφέρει κάθετί πού παρουσιάζεται έτερογενές, μεταβλητό, μηδαμινά κυριαρχημένο από μένα. Είναι τό βάθος πεδίου εκείνο πού μέ πανικοβάλλει σάν έξωτερική συνθήκη και κάνει τούς τόπους, τό ταξίδι ανάμεσα σε τόπους, κάτι διαφορετικό από μία προοπτική, διαφορετικό από έναν πίνακα. 'Όσο για τό νήμα πού μεσολαβεί ανάμεσα στό βλέμμα τής εικόνας και τό στίγμα του ύποκειμένου - θεατή, είναι άλλης φύσης άπ' τόν όπτικό γεωμετρικό χώρο, «κάτι πού παίζει ένα ρόλο άκριβώς αντίστροφο, πού ενεργεί χωρίς να είναι περαιωτό, αλλά αντίτιθεται όντας άδιαφανές — είναι ή όθόνη»(8). 'Η κλασική επίκληση τής όθόνης στό θεατή άπουσιάζει, τό βλέμμα δέ μεταφέρει φαντασματικά σ' ένα τόπο παραγνώρισης. 'Η ήδονή του βλέπομαι να βλέπομαι επικυρώνεται έξω άπ' τό χώρο τής άναπαράστασης, στη τραμπάλα όπου τό πραγματικό και τό φανταστικό δίνουν τήν άέναη μάχη τής επικράτησης και τής διαδοχής. [«Είναι σε σχέση μέ τό πραγματικό πού λειτουργεί τό επίπεδο του φαντάσματος. Τό πραγματικό ύποστηρίζει τό φάντασμα, τό φάντασμα προφυλλάσσει τό πραγματικό»](9). Στη βλεπτική διαδικασία άναγνώρισης/παργνώρισης, τά αντικείμενα μέ κοιτάζουν τήν 'ίδια στιγμή πού τά βλέπω. 'Η άντινομία πού παραπέμπει στό επίπεδο τής ιδεολογικής παραγνώρισης άνατρέπεται, γιατί ό Μπρούνο κι ό Καμικάζι, ό Φελίξ και ή 'Αλίκη έχουν μάτια για να βλέπουν (κι όχι για να - μη βλέπουν) κι είναι οι 'ίδιοι πού επιλέγουν τό ταξίδι στό φανταστικό φορώντας τά παραμορφωτικά γυαλιά του φαντάσματος. Αυτό πού σαγηνεύει σ' αυτή τήν όφθαλμαπάτη είναι ή στιγμή πού μέσω μιās άπλης μετατόπισης του βλέμματος μporώ να νιώσω ότι ή άναπαράσταση δέ μετακινείται μαζί του κι ότι δέν ύπάρχει τίποτε άλλο εκεί παρά μία όαση. Οι εικόνες εκλιπαρούν τό βλέμμα μας για να μās έγκλωβίσουν στό δικό τους. Μόνο πού αυτό τό βλέμμα δέν είναι τό βλέμμα των εικόνων, αλλά βρίσκεται πίσω και πέρα άπ' αυτές: είναι τό βλέμμα ενός Θεού πού άγνοεί, είναι τό βλέμμα του Βέντερς, τό 'Όνομα του Πατέρα (ό νεκρός Πατέρας), τό βλέμμα του 'Αλλου, ένα βλέμμα πού ξεδιπλώνεται στό δέος τής κατάδυσης τής επιθυμίας. Τούτη ή επιθυμία του 'Αλλου κάπου όριοθετείται, κάπου τολμάει τήν έξοδο άπ' τό καταφύγιο των χειμερινών άπωθήσεων στό ναρκοπέδιο των προκλήσεων, τρομοκρατώντας τό ύποκείμενο μπροστά στην εικόνα μιās πληρότητας πού

παραμένει κλειστή. Ἡ ἐπιθυμία αὐτή βρίσκει τόν κύκλο, τήν καθηλωμένη σχέση της, τό ὄριο της καί εἶναι ἀκριβῶς μέσα σ' αὐτή τή σχέση πού στηρίζεται σάν τέτοια, ὑπερπηδώντας τό κατώφλι τό περιφραγμένο ἀπ' τίς ἀλυσίδες τῆς ἀπόλαυσης.

### Ἄλλος εἶναι ἕνα Μενίρ

Σ' ἀγαπῶ.

Ἄλλά, ἐπειδή ἀνεξήγητα

ἀγαπῶ σέ σένα

κάτι περισσότερο ἀπό σένα —

τό μικρό ἀντικείμενο α

Σε' ἀκρωτηριάζω.

Lacan (Le Seminaire livre XI σ. 237)

Τό ἀσυνείδητο: τό ἔωλο (:κατακτημένο) κάστρο τῆς συνείδησης; Ἐκεῖνο τό διαμέρισμα μέ τά ἄπειρα κάτοπτρα γιά τοὺς προσκαλεσμένους ἐπισκέπτες; Κάθε ἄλλο: τό ἀνεκδιήγητο τοῦνελ μέ τά ἀνεπιθύμητα ὑπόγεια ρεύματα, τό Αἶολο ἀσκή των ἀπωθημένων ἀνέμων. Γιά νά καταφύγω σέ μιὰ Λακα(ω)-νική διατύπωση: τό ἀσυνείδητο δέ μιλάει: μιλιέται καί γράφεται. Θά 'λεγα πῶς δέν εἶναι ἀπλά δομημένο σάν μιὰ γλώσσα, ἀλλά μιὰ γλώσσα καθεαυτή πού ἡ λειτουργία της ρυθμίζεται ἀπό τά ὀρμικά στοιχεῖα ἐκείνου τοῦ καταρράκτη πού μαίνεται στό φράγμα τοῦ συνειδητοῦ γιά νά παρασύρει στή ροή του κάθε πτωματική ὑπόσταση, ὅλα ἐκεῖνα τά κατακάθια πού φυλάκιζε τό φίλτρο τῆς μνήμης. Ἡ ἐπανάληψη, ἡ μνήμη, τό ὑποκείμενο παρ-εαυτό, ἡ διαδικασία ἀνάληψης τῆς βιογραφίας, ὅλ' αὐτά δέν προχωρᾶνε παρά ὡς ἕνα ὀρισμένο ὄριο, τό πραγματικό. Τό πραγματικό εἶναι ἐδῶ αὐτό πού ἐπιστρέφει πάντα στήν ἴδια θέση — σ' ἐκείνη τή θέση ὅπου τό ὑποκείμενο, ὅσο σκέφτεται, δέν τό συναντᾶ πιά. Ἡ ἀπουσία τῆς γυναίκας σημαδεύει τοὺς ἥρωες, δια-σχίζει τό ταξίδι. Ὑπάρχει κάποια στιγμή (στό ἐγκαταλειμένο ἐργοστάσιο) πού αὐτή ἡ ἀπουσία ὀνοματίζεται: θάνατος, ἡ πληρέστερη εἰκόνα τοῦ εὐνουχισμοῦ. Ἡ ἔλλειψη τῆς Γυναίκας εἶναι ἡ ἔλλειψη στή Γυναίκα καί τό ἀποτέλεσμά της παράγεται ἀκριβῶς στό διάστημα αὐτῆς τῆς ἔλλειψης: ἡ νοσταλγία= ἡ εὐνουχισμένη μνήμη.

Γιατί ὁ Τζόναθαν ἀψηφᾷ τό θάνατο; Σέ σχέση μέ τή γυναίκα του ὀρίζεται σάν εὐνουχισμένος ἐραστής, σάν ἐραστής τοῦ εὐνουχισμοῦ, σάν ἐραστής ἑνός συμβόλου (τοῦ Φαλλοῦ) πού ὁ ἀποχωρισμός του ὀδηγεῖ στόν ὄλεθρο. Ὁ Τζόναθαν εἰσάγεται σάν μιὰ ἀπάλεια κι ἂν ὑπάρχει ἕνα χαμένο ἀντικείμενο «εἶναι παρόν ὅταν ψάχνει ἄλλοῦ· εἶναι ἄλλοῦ ὅταν βρίσκεται ἐδῶ πέρα».

Ἄλλος εἶναι ἕνα Μενίρ ἢ ἔνοχος, ζωντανός ἢ νεκρός; Ἕνας ζωντανός πού φαντάζεται (καί λογίζεται κοινωνικά) ὅτι εἶναι νεκρός δέ διαφέρει ἀπό ἕνα νεκρό, παρά στό ὅτι, ὁ πρῶτος εἶναι ἕνας ἀρνητικός νεκρός ἐνῶ ὁ δεύτερος ἕνας ἀρνητικός ζωντανός. Θεωρημένοι χωρίς τό σημεῖο τους εἶναι ὅμοιοι. Ἡ ταυτότητα δέ βρίσκεται στά πράγματα ἀλλά στό σημάδι τους. Τό σημάδι ἔχει σάν σκοπό τήν ἐξάλειψη τῆς διαφορᾶς. Ἐξ οὗ καί ἡ ἐπιστράτευση των πτωμάτων στήν προσπάθεια ἀνέλιξης πρὸς τό ὁμοίωμα: «τό ζωντανό νά κάνει τό νεκρό, νά εἶναι τό πραγματικό τοῦ συμβολικοῦ του μέσα στήν πένθιμη ἀκολουθία» (Ζάν





Λουί Σεφέρ). Ἡ κοινότητα τοῦ σημαίνοντος εἶναι μονάχα φανταστική. Τό σημεῖο « Ἴσον» δέν μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα σέ δύο πραγματικότητες τοῦ λόγου παρά γιά νά μεταθέσει τό ἐνοχλητικό ἀπόστημα τῆς διαφορᾶς σέ κείνη τήν ἰδιο-λογική πλάστιγγα ὅπου ὁ Φαλλός ζυγίζει ὅσο καί τό εἶδωλό του. « Ἡ ἀντιπαράθεση ἑνός σώματος μέ τήν εἰκόνα του δέν εἶναι ποτέ δυνατό νά γίνει χωρίς αἰματοχυσία».

Ἡ τελετή τοῦ ἀκρωτηριασμοῦ, τό ἱερό κονκλάβιο τῶν (ἀπ)αγορεύσεων, τό ταμποῦ τοῦ ἀντικειμένου (πῶς νά μιλάς γιά ὅ,τι μιλάει καί βλέπει μαζί), οἱ ἀδιέξοδες ἀλέες τοῦ λόγου (διαφοροποιημένες καί διαφοροποιούσες) ὁ καθορισμός τῶν ὄρων τῆς χρήσης του, ἡ καταναγκαστική (ὑπερ) ἀξία τῆς τελετουργίας πού τόν περιβάλλει: οἱ χειρονομίες, οἱ συμπεριφορές, οἱ περιστάσεις, τό σύνολο τῶν σημείων πού λειτουργοῦν στό ἐσωτερικό πολύπλοκων συστημάτων περιορισμοῦ: Ὁ Χίτσκοκ, ὁ Χιοῦστον, ἀκόμα κι ὁ Νίκολας Ρέη — ἐπαναστάτες χωρίς αἰτία. Στό σταυροδρόμι τῶν εὐτραφῶν σημαίνοντων καί τῶν ἰσχνῶν σημειομένων, ἡ ἐκκωφαντική σύγκρουση παράγει κοπιαστικά τό τρίτο νόημα: τή διαφορετικότητα σ' ἕνα σύστημα σχέσεων. Ἡ οἰκονομική καί ἡ σεξουαλική σκηνή ἀκινητοποιοῦνται ταυτόχρονα στήν κορνίζα τῆς ἀναπαραστάσεως: Ὁ Τζόνθαν δέ ζητάει νά ἐξασφαλίσει στήν οἰκογένεια τούς ὄρους τῆς ἐπιβιώσεώς της, ἀλλά τούς ὄρους τῆς ἐπιβιώσεώς του. Τό κληρονομικό δίκαιο διατρυπάει τό οἰκονομίστικο περιτύλιγμα πού τό προβάλλει σάν ἀπλό παραπλήρωμα τοῦ οἰκογενειακοῦ δικαίου (κλειδί στήν ἐρμηνεία τῆς ἀνταλλακτικῆς — ἄρα ταξικῆς — φύσης τοῦ δικαίου) καί καθηλώνει τήν Ἱστορία στά πλαίσια τῆς ἀναπαραστάσεως (ἀναπαραστάση = ὑποκατάσταση τοῦ κληρονομούμενου). Παράλληλα ἀποκαλύπτει τήν κίβδηλη ἰδιο-λογικοποίηση τῆς ἀναπαραστάσεως μέσα ἀπό τή διαδικασία διανομῆς-κατανάλωσης, πού ἀναδειχνοντας τή διφορούμενη φύση τῆς παραγωγῆς τοῦ προϊόντος της στά ἴδια τά ἀποτελέσματά της, (ὁ Νίκολας Ρέη εἶναι «ἀντιγραφῆς» πινάκων), τήν ἐμπορευματοποίηση, δικαιολογεῖ τήν ὑπερβολική αὐστηρότητα τοῦ νόμου στά ἐγκλήματα τῆς πλαστογραφίας καί τῆς παραχάραξης.

Ἡ τύχη, ἡ ἀσυνέχεια, ἡ ὑλικότητα: ὁ τριπλός κίνδυνος πού ἐπισημαίνει ὁ Φουκώ. Κίνδυνος γιά τή διαβάθμιση τῆς κοινωνίας: ποιός εἶναι ὁ ἀφέντης; ποιό εἶναι τό θῦμα; « Ἡ κοινωνία μας δέν ἐκφράζει ποτέ καμιά ἐρωτική πρακτική, μονάχα ἐπιθυμίες, προοίμια, εἰσηγήσεις, διφορούμενες ἐκστάσεις, ἔτσι ὥστε γιά μᾶς ὁ ἐρωτισμός νά μήν μπορεῖ νά καθοριστεῖ παρά μόνο μ' ἕναν αἰώνιο ὑπαινιγμό»<sup>(10)</sup>. Τό πρωκτικό, ὁ τόπος τῆς μεταφορᾶς, ὁ Μπροῦνο δίνει τά περιττώματα στήν κοινή θέα, στή θέση τοῦ φαλλοῦ. Ἐκεῖ ὅπου δέν μπορεῖ κάποιος λόγω τῆς ἔλλειψης (τῆς ἀπ-ουσίας) νά δώσει αὐτό πού θέλει νά δώσει, τότε ἔχει πάντα, τό μέσο νά δώσει κάτι ἄλλο. Δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τή ζήτηση<sup>(11)</sup>, ἀλλά τήν ἐπιθυμία<sup>(12)</sup>, τήν ἐπιθυμία τοῦ ἄλλου. Τό ὑποκείμενο δέ βλέπει αὐτό πού θέλει νά δεῖ κι ἀπό κει εἶναι πού τό μάτι μπορεῖ νά λειτουργήσει σάν ἀντικείμενο α, δηλαδή στό ἐπίπεδο τῆς ἔλλειψης. Αὐτό πού πάντα λείπει εἶναι ὅτι: «ποτέ δέ μέ κοιτᾶς ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ἐγώ σέ βλέπω». Ὁ Μπροῦνο μοιάζει περισσότερο ἀπό αὐτάρκης: νάρκισσος· οὔτε τό Φόλκς Βάγκεν τοῦ Καμικάζι μπορεῖ ν' αὐλακώσει τή σπιλνότητα τῆς λίμνης του. Αὐτό πού κοιτᾶ δέν εἶναι ποτέ αὐτό πού θέλει νά δεῖ.

Τό ἀσυνείδητο: καζάνι τῶν ἐρεθισμῶν, ἀνοιχτό τό σῶμα, αἰμορ-

10) Rolan Barthes, «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα».

11) Ἡ διάκριση τῆς ἐννοιας τῆς ἐπιθυμίας (desir) ἀπό τήν ἀνάγκη (besoin) καί ἀπό τή ζήτηση (demande) τονίστηκε ἀπό τό Λακάν. Ἡ ἀνάγκη ἀφορᾶ ἕνα ὀρισμένο ἀντικείμενο πού τήν ἱκανοποιεῖ· ἡ ζήτηση διατυπώνεται, ἐρμηνεύεται ἀπ' τούς ἄλλους καί ἀπευθύνεται σ' αὐτούς· μπορεῖ ν' ἀφορᾶ κάποιο ἀντικείμενο πού ὅμως δέν ἔχει σημασία, ἡ ζήτηση στό βάθος εἶναι πάντα ζήτηση ἀναγνώρισης.

12) Ἡ ἐπιθυμία γεννιέται ἀπ' τό χάσμα πού χωρίζει τήν ἀνάγκη ἀπ' τή ζήτηση· δέν ταυτίζεται μέ τήν πρώτη ἀφοῦ δέν ἀφορᾶ ἕνα πραγματικό ἀντικείμενο, ἀλλά ἕνα φάντασμα δέν ταυτίζεται μέ τή δεύτερη ἀφοῦ θέλει νά ἐπιβληθεῖ ἀνεξάρτητα ἀπ' τή μιλιὰ κι ἀπ' τή σχέση μέ τό ἄλλο.



13) «Τό σκάνδαλο πού προκάλεσε ο Φρόντ, καί πού εξακολουθεῖ αὐτόματα νά προκαλεῖ, παρόλο τό «φροῦδισμό» πού πλημμυρίζει τόν κόσμο, εἶναι ἡ ἀνακάλυψη τῆς παιδικῆς πολύμορφης διαστροφῆς — πράγμα πού δείχνει ἀνάγλυφα τή σφαλερότητα τοῦ ὀρισμοῦ τοῦ Μάρξ, ὅτι οἱ Ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἦταν «φυσιολογικά παιδιά». (Philippe Solers, «Ἐπί τῶν ἐρχομένων τῶν παιδιῶν»).

ροῦσα πληγή, ὁ Οἰδίποδας στό κρεβάτι τοῦ Προκρούστη, τό τούνελ τῆς τελικῆς σκηνῆς στή «Σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων», «Τά πουλιά», μετωνυμία ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας, ἡ χαμένη λέξη τοῦ «Πολίτη Καίην», ποιός κατέχει τό «Γεράκι τῆς Μάλτας»; Ἡ Ἀλίκη ἔχει βρεῖ κιάλας τόν Ἀμερικάνο φίλο στό πρόσωπο τοῦ Φελίξ, τό πέρασμα τοῦ χρόνου δέν εἶναι παρά τό ἐλαστικό διάστημα μιᾶς ἀποκλεισμένης συν-ουσίας. Ἡ Ἀλίκη, «φυσιολογικό»<sup>(13)</sup> παιδί, διασχίζει ἀγέρωχη τό συνωστισμό τῶν φαλλῶν. Ἡ Ἀλίκη στή χώρα τῶν θαυμάτων. Σάν νά μή συνέβη τίποτα. Ἄπ' τούς οὐρανοξύστες τῆς Ν. Ὠρόκης, ἡ μουσική τοῦ Τσάκ Μπέρρυ τή μεταφέρει (ἢ μήπως μεταφέρεται στό σῶμα της;) σέ κάποια ξέφωτα (ἢ γκέττο;) τῆς Γερμανίας; ἡ ἐρμηνεία δέν εἶναι ἀνοιχτή σ' ὅλες τίς σημασίες. Αὐτό πού βλέπουμε καί ἡ ὀπτική τῶν τυφλῶν κρύβει, εἶναι ὁ φαλλός στήν ὀθόνη, ἡ μεταφορά, ὁ ἐρωτισμός στήν παρέλαση τῶν σημασιόντων, τό ἀκαθόριστο: Πεδίο τοῦ Ἐγώ καί πεδίο τοῦ Ἄλλου. Ἡ Ἀλίκη μοιάζει νά λέει στό Φελίξ: «Δέ θά σ' εὑρῶ ἀν δέ σέ εἶχα ἤδη βρεῖ». Τήν ἴδια στιγμή πού ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς μᾶς χασισώνει (χασ-ισώνομαι: ἰσπεδώνομαι μέσα στήν ἀπώλεια), μᾶς τρομοκρατεῖ κραδαίνοντας τό ἔκτρωμα τῆς ἱστορίας του: Ἡ λειτουργία τῆς γλώσσας δέ βρίσκεται στήν ἐπικοινωνία, ἀλλά στήν ἐγ-κλήση.

\*

Στά σύνορα τῶν δύο Γερμανῶν (ὅπου ἡ Λ.Δ.Γ. εἶναι τό ἐκτός πεδίου, τό ἐκτός κινηματογράφου) μία παρακμασμένη πολιτιστική παράδοση προλαβαίνει νά θέσει στόν ἑαυτό της ἕνα τελευταῖο πλαστό δίλημμα: προοπτική ἀνυπαρξίας ἢ ἀνυπαρξία προοπτικῆς; Ἐνα ἀκόμα ἄσυλο κτίστηκε πρὸς τιμῆ τοῦ γεωγραφικοῦ μεγαλείου. Τό στίγμα του, χαμένο σ' ἕνα ὑδάτινο ὄγκο. Ποῦ εἶναι οἱ ἐκβολές αὐτοῦ τοῦ ποταμοῦ;

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς δέν ἀνήκει σέ κάποιο ταξιδιωτικό «εἶδος», δέν ψάχνει τή φερεγγυότητα στό βαθμό ἀνταπόκρισής του σ' ἕνα μοντέλο ἀπ' ὅπου οἱ παρεκκλίσεις ἀπαγορεύονται. Ἐνάντια στό «καλό γοῦστο», οἱ ταινίες ἐκρήγνυνται στήν ὁμολογημένη ἀδυναμία τους ν' ἀρθρώσουν ἕναν ἐλεγχόμενο πολιτικό λόγο. Ταξίδι τελειωμένο, ταξίδι χωρίς τελειωμό· ἡ περιπλάνηση δέν ὀριοθετεῖται: μετασχηματίζει καί μετασχηματίζεται.

Γιώργος ΤΖΩΡΤΖΙΟΣ

# ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΙΔΑΜΕ

**ΦΑΙΔΩΡΑ**  
του Μ. Γουάιλντερ

**Φαιδώρα:** άτυχής προσπάθεια νεκρανάστασης μιās χαμένης νεότητας και άκμης του Χόλλυγουντ, τών στάρ και του ίδιου του σκηνοθέτη. Μιά βουτιά, πρός τά πίσω, μέ τήν άνιαρή γεροντίστικη βραδύτητα. Λίγα στοιχεία θυμίζουν τή γοητεία τόσο τής ίδιας τής στάρ (ή Φαιδώρα στή σκηνή μέ τή λίμνη και τά νούφαρα), όσο και τής γραφής του Γουάιλντερ.

Ή Κέρκυρα είναι τό ντεκόρ τής ταινίας, τό Χόλλυγουντ ό χαμένος παράδεισος, ή «όμορφιά», ή «τέχνη» έτσι όπως βγήκαν άπ' τή χολλυγουντιανή προβληματική, είναι τό θέμα της.

Ή προσπάθεια διατήρησης ένός πώματος (Χόλλυγουντ) μέ τή χρησιμοποίηση καινούργιου αίματος (ή Φαιδώρα ξαναζεί μέ τή μορφή τής κόρης της) είναι μιá επι-

χείρηση, πού βιάζει τή ροή τής ιστορίας, μιá προσπάθεια καταδικασμένη.

Οί σημερινές χολλυγουντιανές ταινίες (έστω κι άν χρησιμοποιούν τούς μύθους τών κλασικών μέ νέα έφέ) δέν προκαλούν τήν άπόλαυση τών παλιών, έτσι όπως αυτές λειτουργούν σήμερα. Άλλά δείχνουν ότι τό Χόλλυγουντ έχει πεθάνει και ότι επανέρχεται σαν φάρσα, σαν νεκρανάσταση του παλιού (king kong, νέο μιούζικαλά-Τραβόλτα, ταινίες καταστροφής).

Βέβαια ή Φαιδώρα δέν ανήκει σ' αυτό τό σωρό. Δείχνει όμως, ότι ή νοσταλγική επιστροφή στο Χόλλυγουντ, είναι άποτυχημένη ακόμα και όταν γίνεται από κάποιον πού γνωρίζει τό νόημα του Χόλλυγουντ όπως είναι ό Γουάιλντερ.

A.M.

**«ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΟΥ ΓΚΑΣΠΑΡ»**  
**ΧΑΟΥΖΕΡ»**  
Του Βέρνερ Χέρτζοκ  
(«Όλοι έναντιόν ένός και ό Θεός  
έναντιόν όλων»)

Ή άπουσία μιās θέσης πάνω στο άινιγμα του κεντρικού ήρωα είναι φανερή και συνάμα ύποπτη. Όπως και ή μεταφυσική, (πού άναμφισβήτητα ύπάρχει μέσα στην ταινία),... άμφισβητείται άν είναι καταφάνερη ή καλά κρυμένη.

Όπως και νά 'χει, ό Β.Χ. διάλεξε νά κινηματογραφήσει μιá πραγματική ιστορία, ένα ιστορικό άινιγμα και άπ' τήν αρχή μέχρι τό τέλος σαν τέτοιο προσπάθησε νά τό άντιμετωπίσει.

Άξιοπαρατήρητη έπιλογή, πού δέν άκολουθήθηκε μέ συνέπεια.

Άπ' τή μιá, ή αφήγηση άπο-

σπασματική —σωστά κατ' αρχήν— έτεινε νά καταδείξει τή βαθύτερη ανθρωπινή ουσία για καλοσύνη, για ένα κόσμο χωρίς διακρίσεις κλπ., κλπ. — έδώ κι ή μεταφυσική, άκόμη οί άπορίες του ήρωα, άπορίες ένός ούρανοκατέβατου άθώου.

Άπ' τήν άλλη, μιá στομωμένη και καθωσπρεπική κριτική τής θρησκείας-άστικης κουλτούρας-άστικης έπιστήμης- (θυμήσου τό τέλος τής ταινίας μέ τόν έγκέφαλο).

Αποτέλεσμα: δημιουργία μιās άπουσίας, ένός άινίγματος πού μόνο ό Β.Χ. ξέρεי τή λύση του, ίσως κι ό Θεός.

A.Γ.

## Η ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΟΥΣΑ του Τώνη Λυκουρέση

Σ' ένα χωριό κάπου στη Ζάκυνθο δημιουργείται έρωτικός δεσμός ανάμεσα στη χήρα ενός μετανάστη και τό δάσκαλο, παράλληλα μέ τήν αναβίωση μιᾶς όμιλίας (παραδοσιακό θεατρικό είδος τοῦ νησιοῦ). Πράξεις άνατρεπτικές καί οί δύο τους καί στό περιεχόμενο άλλα καί στή μορφή —γιά τήν ήσυχη καθημερινότητα τῆς ζωῆς τοῦ χωριοῦ— καταστέλλονται άπ' τήν έξουσία (γερο-κόντες, άστυνόμος, παπάς, έπιστάτης).

Στό περιθώριο αὐτῆς τῆς ιστορίας εγγράφεται ή κίνηση τοῦ παλιατζῆ έντελῶς άποσπασματικά. Ἡ παρουσία του σέ τρία πλάνα καί τά σημαινόμενα πού άναδίδει στήν έπαφή τῆς μέ τά άλλα σήματα πού τήν περιβάλλουν, μέ κάνουν νά βλέπω τή «χρυσομαλλούσα» σάν *ένα φίλμ γιά τό «πλαστικό» τῆς νεοελληνικῆς πραγματικότητας χωρίς καμιά διάθεση κεντροθέτησης.*

Τά τρία πλάνα:

### 1) Ἡ άνταλλαγή

Νοικοκυροῦλες, πού ξεφορτώνονται «ἄχρηστα» παλιά άντικείμενα, άπ' τήν έποχή τῶν προγιαγιάδων τους ἴσως, παίρνοντας γι' άντάλλαγμα «χρήσιμες» πλαστικές λεκάνες. Δέν πρόκειται σέ καμιά περίπτωση γιά τό καινούργιο πού έκθρονίζει τό παλιό —δέν τά συνδέει τίποτα. Είναι μάλλον τό άπρόσωπο, τό «πλαστικό», πού γίνεται άξία καί τό προσωπικό πού τή χάνει— ἴσως γιατί έμποδίζεται ή διαφοροποίησή του σέ άλλες μορφές, τουλάχιστον σέ μαγικό επίπεδο.

### 2) Τό πέρασμα

Ἐνα φοβερά όργανωμένο πλάνο. Ἄστυνομικό μπλόκο σ' ένα ξερό τοπίο, στό σημείο πού ό δρόμος περνά ανάμεσα άπό δύο μικρά ύνάματα. Λήψη πλονζέ. Τό φορτηγό μέ τό θίασο έμποδίζεται νά περάσει. Τό αυτοκίνητο τοῦ παλιατζῆ περνά σχολιάζοντας τή σκηνή μέ μουσική ύπόκρουση Καζαντζίδη. Ἄπό δώ μπορεί νά προκύψει θέση, διαγράφοντας τή βασανιστική άμφιβολία τοῦ προηγούμενου «ἴσως». Είναι, λοιπόν, τό άπρόσωπο πού γίνεται άξία, έπειδή έμποδίζεται (μπλόκο τῆς έξουσίας) ή διαφοροποίηση τοῦ προσωπικού σέ νέες μορφές (αναβίωση τῆς όμιλίας).

### 3) Ἡ άπόθεση

Τό φέρρου καταπίνει μέσα στό σκοτεινό του κήτος πρῶτα τό αυτοκίνητο τοῦ παλιατζῆ —φορτωμένο μέ ξεπουλημένη λαϊκή παράδοση καί μέ μιá μηχανή προβολῆς, εὐτυχῶς χωρίς φίλμ— καί ὕστερα τή γυναικα.

Λαϊκή παράδοση καί έπικοινωνία, δύο μνήμες πού άπωθοῦνται στό πλωτό ύποσυνείδητο τοῦ δάσκαλου (καί σίγουρα καί τοῦ λαοῦ).

Είναι πού ξε-χάσαμε τίς γλώσσες μας καί ή έπικοινωνία πέρασε όριστικά στό χῶρο τοῦ άνέφικτου.

Αὐτό τό πλάνο πραγματικά στέκει άνετα σάν τελευταίο καί πιστεύω πῶς θά ἦταν πολύ καλύτερα έτσι.

Τό νά εὐνουχιζεις, άλλωστε, κάποιον καί έπειτα άπό λίγο νά τόν δολοφονεῖς δέν έχει νόημα.

Λ.Δ.

## ΜΝΗΜΕΣ ΥΠΑΝΑΠΤΥΞΗΣ του Τόμας Ἄλλεα

Αὐτή είναι ή δεύτερη ταινία τοῦ ταλαντούχου αὐτοῦ σκηνοθέτη, πού βλέπουμε στήν Ἑλλάδα καί πού είναι άπό τίς ήγετικές φυσιογνωμίες καί άπό τούς πρωτοπόρους τῆς κουβανέζικης κινηματογραφίας. Ἡ πρώτη ταινία του πού προβλήθηκε στήν Ἑλλάδα, «Ἁ θάνατος ενός γραφειοκράτη» είναι μιá εύρηματική καί σατιρική ταινία πάνω στή γραφειοκρατική διαδικασία μιᾶς ταφῆς ενός πτώματος πού θεωρεῖται ἤδη θάμένο. Τόσο τό

«Λουτσία» όσο καί οί ταινίες τοῦ Ἄλλεα, ταινίες παλιές βασικά, μάς δείχνουν έναν κινηματογράφο προβληματισμένο, εύρηματικό, κριτικό, γεμάτο χιούμορ. Ἐνα κινηματογράφο καθαρά έθνικό. Δυστυχῶς δέν έχουμε δείγματα τῆς πρόσφατης κινηματογραφικῆς δουλειᾶς στήν Κούβα γιά νά γνωρίζουμε τήν εξέλιξη αὐτοῦ τοῦ έκπληκτικοῦ άρχινήματος.

Ἄς επιστρέψουμε όμως στή συγκεκριμένη ταινία. Θά μπορού-

σαμε νά τήν ονομάσουμε ἴσως «Περιπέτειες Κουβανέζου ἄστου στή νέα Κούβα». Ταινία ἀσπρόμαυρη, ὅπως ἄλλωστε καί ὄλες οἱ κουβανέζικες, μέ πολύ καλές ἐρμηνεῖες καί κινηματογράφιση, γυρίστηκε στά 1968. Παρακολουθεῖ τή ζωή καί τήν προσπάθεια προσαρμογῆς ἑνός ἄστου πού ἀρνεῖται νά ἐγκαταλείψει τήν Κούβα, ὅπως ἔκανε ἡ οἰκογένειά του καί ἡ κοπέλα του. Ἡ ταινία κινεῖται μέ φλάς-μπάκ στή σκηνή τοῦ χωρισμοῦ τοῦ ζεύγους καί τῆς οἰκογένειας καί παράλληλα υἱοθετώντας μιά προσωπική ἀφήγηση, ἀπό μέρος δηλαδή τοῦ πρωταγωνιστῆ, βλέπει μέ τά μάτια του, μέσα ἀπό τήν ἄσκοπη περιπλάνηση του στήν Ἀβάνα, τό μετεπαναστατικό γίγνεσθαι μέ τό διτό στόχο: ἀπό τή μιά νά κάνει μιά τομή στό ἄτομο αὐτό, ἀποφεύγοντας τόν ψυχολογισμό, καί ἀπό τήν ἄλλη μιά ἐπισήμανση τῶν ἀδυναμιῶν καί τῶν

ἐλλείψεων τῆς νέας κοινωνίας. Μέσα ἀπό τήν προσωπική σχέση του μέ μιά κοπέλα (ἄς θυμηθοῦμε τήν ἔλλειψη πουριτανισμοῦ καί τόν ἐρωτισμό τῆς Λουισία) ἐντοπίζει τό οὐσιαστικό νόημα τῆς ἀλλαγῆς. Πρέπει νά ἀλλάξει ὄχι μόνο ἡ οἰκονομική βάση ἀλλά καί νά ἀποτιναχτεῖ ἡ κυριαρχία τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας πού δέν ἀλλάζει ἀπό τή μιά μέρα στήν ἄλλη. Μιά ταινία πολύπλευρη, στοχεύει μ' ἕνα θαυμάσιο κινηματογραφικό λόγο ὄχι σέ μιά καταγραφή ἀλλά σέ μιά δημιουργική ἐπέμβαση στό χῶρο. Ἄν κρίνουμε τόν ψυχισμό καί τή νοοτροπία αὐτοῦ τοῦ λαοῦ μᾶς φαίνεται φυσική ἡ ὑπαρξη ἑνός τόσο δυναμικοῦ καί ποιητικοῦ συνάμα κινηματογράφου, πού πολύ ἀπέχει ἀπό τίς ψυχρές νοητικές κατασκευές ὀρισμένων κινηματογραφικῶν ρευμάτων στίς σοσιαλιστικές χῶρες τῆς Εὐρώπης.

N.Φ.

#### ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ τοῦ Ρίτσαρντ Ντόννερ

Μακριά ἀπό ἐστετιστικές «προκαταλήψεις» γιά τή γραφή τοῦ κινηματογράφου:

Ἐκείνος ὁ κινηματογράφος σέ οἰκείους χώρους. Φαντασία ἐπιστημονικίζουσα, πραγματική ἐξωπραγματικότητα, «λίγη καταστροφή», ἀφοῦ εἶναι τοῦ συρμοῦ τοῦτα τά κινηματογραφικά χρόνια, (καταστροφή τοῦ πλανήτη Κρύπτον). Ὁ Ἔρωτας, πού τά πάντα νικάει, τό χρόνο καί τίς πατρικές ἐντολές ἀκόμα, (νεκρανάσταση τῆς Λόις). Οἱ κινηματογραφικοί ἥρωες λές καί ξεπηδᾶνε μέσα ἀπό τίς εἰκονογραφημέ-

νες σελίδες τῶν γνωστῶν κόμικς — ἡ ἐφευρετικότητα τοῦ ἐμπορίου, πῶ σίκ μάρκετινγκ. Ποῦ καί ποῦ ἀμερικάνικα χιούμορ, δηλαδή ἄν θέλεις γελάς. Ἀξιοπρόσεχτα τά ἀπαραίτητα ἐμφέ. Ὁ Μάρλον Μπράντο, καί ἔτοιμος ὁ «ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ» (ἀτυχῶς μόνο τό πρῶτο μέρος, γιά νά ἐξηγοῦμαστε..., ἀκολουθεῖ τό δεύτερο μέρος ἢ καί ἄλλα μέρη ἀνάλογα...).

Δυστυχῶς ἢ εὐτυχῶς ὁ Ρίτσαρντ Ντόννερ δέν εἶναι σούπερμαν.

A.Γ.

#### «ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ» τοῦ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν

Ἡ ταινία δέν ἐπιδέχεται κριτική, μᾶς καί τά «λέει ὅλα», οἱ διάλογοι, τά γκρό-πλάνα, οἱ ἠθοποιοί, δέν κάνουν τίποτε ἄλλο ἄπ' τό νά καταγγέλλουν τίς σχέσεις μητέρας-κόρης νά μιλοῦν γιά τήν «ἀπομόνωση» καί τήν «μόναξιά» τῆς γυναίκας πού δέν ἔχει μιά οἰκογένεια: ἀπόψεις μεταφυσικές ὅσο κι ὑποπτες.

Ἡ ἀνδροπρεπής καί διάσημη πιανίστρια (Ἰνγκριντ Μπέργκμαν)

κατέστρεψε μέ τή δουλειά της τόν «παράδεισο τῆς οἰκογένειας», ἕνα παράδεισο πού ἡ κόρη της (Λίβ Οὐλμαν) ζητᾶ κι ἀναζητᾶ συνεχῶς, καί πού ἡ ἔλλειψή του τήν κάνει «κλαψιέρα» καί δυστυχιμένη. Ἡ θρησκεία, «καταφύγιο τῶν πονεμένων», δείχνει τή διέξοδο στήν κόρη, πού γεμάτη φιλανθρωπία περιποιεῖται τήν ἀκρωτηριασμένη ἀδερφή της.

Μιά ταινία πού βιάζεται νά

κρίνει, νά αναλύσει καί νά λύσει μέσα από κοινοτυπίες, μέ τή θρησκευτική καί μεταφυσική της ήθικη, τό πρόβλημα τών ανθρώπινων σχέσεων. Μιά ταινία πού δέ γνωρίζει τούς περιορισμούς πού τής βάζει ή ίδια της ή φύση σάν φιλικό κείμενο, ό ίδιος της ό λόγος (γραμμικός, γεμάτος γκρό-πλάνα

καί διαλόγους πού ταυτολογοῦν καί προκαλοῦν συναισθηματικά, π.χ.: «Τί ἄραγε εἶναι ή εὐτυχία τῆς μάνας, ή δυστυχία τῆς κόρης τῆς;»), τό ἴδιο της τό θέμα.

Μοιραία λοιπόν, ή ΦΘΙΝΟ-ΠΩΡΙΝΗ ΣΟΝΑΤΑ, θά συνοδεύσει τή χειμερινή νάρκη τοῦ καλλιτέχνη.

A.M.

**ΛΙΓΟ-ΠΟΛΥ  
ΤΡΕΛΛΟΥΤΣΙΚΟΣ  
τοῦ Μέλ Μπρούκς**

Ἡ ταινία εἶναι ἀφιερωμένη στόν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Ὑπάρχουν μπόλικες ἀναφορές στίς παλιές του ταινίες, γουστοζίκες φυσικά καί πού εὐκολα διακρίνει κανείς μιὰ νοσταλγία γιά ἕναν μεγάλο κινηματογραφιστή, σάν τόν Α.Χ. Πέρα ἀπ' αὐτό καί σέ πείσμα τῆς «κριτικῆς τών ἐφημερίδων» τό φιλμάκι τοῦ Μ.Μ., παίξει ἕνα ζαβολιάρικο παιχνίδι σέ πολλούς κώδικες τοῦ κυρίαρχου μοντέλου, (χολλυγουντιανοῦ παλιοῦ καί νέου), ἀνατρέποντας μέ ὅπλα τό γνωστό χιούμορ τοῦ Μ.Μ. καί τήν ἄριστη

τεχνική του, κάμποσους ἀμερικάνικους κινηματογραφικούς μύθους. Τό μελανό σημαδάκι: ή «κακοχωνεμένη» ψυχανάλυση. Γίνεται μιὰ ἐλαφριά κριτική τῆς ἐπιστήμης τῆς ψυχανάλυσης ἀπ' τήν «ἀμερικάνικη» σκοπιά. (Θυμήσου λ.χ. τή σέκάνς τῆς ὑπνωσης καί τῆς ἐξήγησης τοῦ ἄγχους τοῦ ἥρωα).

Ἡ ταινία τελειώνει —ὅπως καί κάθε ταινία ἄλλωστε τοῦ Μ.Μ. —μέ τό συνηθισμένο ἀμερικάνικο χάπυ-ἔντ, πού ὅμως, δρᾷ κι αὐτό ἀνατρεπτικά.

A.Γ.

**ΧΙΤΛΕΡ, ΜΙΑ ΚΑΡΙΕΡΑ  
τοῦ Γιοάκιμ Φέστ**

Ταινία φτιαγμένη γιά τούς Γερμανοπαίδες. Δυστυχῶς. Διεκδικεῖ τήν ἀντικειμενικότητα. Ὁ Φύρερ του ἕνας θεατρίνος, «πού καμιά σχέση δέν ἔχει μέ τό μεγάλο κεφάλαιο». (Σχόλιο μέσα στήν ταινία).

Ἐνα πλούσιο κινηματογραφικό ὄλικο στήν ὑπηρεσία τῆς ἀντιδραστικότητας. Χρήση ἄγευστη καί ἄχρωμη, «χωρίς πάθος», σέ κάνει νά νοσταλγεῖς τή δηκτικότητα τοῦ «καθημερινοῦ φασισμού» τοῦ Μιχαήλ Ρόμ. Οἱ NAZI ξεκομμένοι ἀπό χῶρο καί χρόνο, παρελαύνουν μέσα ἀπό τίς δίχως τελειωμό παρελάσεις, πού τόσο ἄψογα ὀργάνωναν.

Συμπέρασμα: ό φασισμός «μπόρα εἶταν καί πέρασε», κι ὥστόσο ή μήτρα πού γεννοβολάει αὐτό τό τέρας ἐξακολουθεῖ νά ἔναι γόνιμη. (Μπ. Μπρέχτ).

Βλέποντας τήν ταινία τά νεαρά βλαστάρια τῆς Γερμανίας, μένουν ἀνήμπορα νά τό καταλάβουν. Κι ό κόσμος ὅλος, «οἱ θεατές».

Ἐνας Γερμανός, ό Γιοάκιμ Φέστ μιλάει γιά τό Χίτλερ καί τή Γερμανία του. Ἐνας ἄλλος Γερμανός ό Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ, δουλεύει πάνω στό Χίτλερ.

Μέσα ἀπό ὀλότελα διαφορετικά «κανάλια» ό καθένας τους.

Ζήτημα γούστου. Μόνο;

A.Γ.

**ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΓΕΜΑΤΗ ΒΡΟΧΗ  
τῆς Λίνα Βερτμύλλερ**

Αὐτή τήν ταινία ἴσως πρέπει νά τή δοῦμε σάν συνέχεια τῆς ἀμέσως προηγούμενης δουλειᾶς της. («Ἡ κυρία καί ό ναύτης»).

—Ἐνασχόληση μέ «καυτά» θέματα, ἀπελευθέρωση τῆς Γυναίκας π.χ., πού «καῖνε» τούς ταλαίπωρους

θεατές.

Πάλι ἐδῶ ἐρευνάει τή σχέση ἐνός ζευγαριοῦ, (ό κομμουνιστής Τζιαννίνι, ή Ἄμερικάνα ὀργισμένη ἀστή Μπέργκεν — ό ναύτης, ή κυρία).

Δύσκολες καταστάσεις. Ἡ ἀ-

γάπη δέν άρκει, φαίνεται νά ισχυρίζεται ή Λ.Β., ούτε ή κατανόηση, χρειάζεται κάτι άλλο ή ισότητα, λέξη-φετίχ στην περίπτωση μας.

Τό φεμινιστικό πρόβλημα προσεγγίζεται από μιά γυναίκα πού κουβαλάει ένα σωρό αντιφεμινιστικές «άξίες».

Ή «πολιτισμένη» μικροαστική ιδεολογία, ή άλλοτρίωση, ή κάθε είδους άλλοτρίωση, κανένα ούσια-

στικό ρόλο δέν παίζουν. Ή γάμος είναι μιά φυλακή και για τούς δύο, για κυρίαρχο και για κυριαρχούμενο, μπορεί έντούτοις και νά μήν είναι. Πλάνη.

Ή «Ασχημη ταινία, πριονίζει τό μυαλό και άνάγει τή λύση τών σχέσεων τών δύο φίλων σέ ζήτημα καλής θέλησης και γιατί όχι (;) και λίγης αγάπης, πού πρώτα άπ' όλα είχε άπορριφτεί σάν άλυσιτελής.

Α.Γ.

---

Ήπιμέλεια: Ήριστ. Γαλιώτος, Λευτέρης Δανίκας, Ήγγελίνα Μεταξάτου, Νότης Φόρος.

---



# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παραθέτουμε έναν ένδεικτικό πίνακα μέ βιβλία, πού μιλοϋν για τόν κινηματογράφο, χωρίς αυτό νά σημαίνει, πώς ύπάρχει μιά έμμεση έστω, σύσταση για τή μελέτη τους.

Τά βιβλία πού πραγματικά βρίσκουμε ότι έχουν κάτι νά πουν, ότι έχουν ένα ιδιαίτερο ένδιαφέρον σημειώνονται μέ άστερίσκο. ένδιαφέρον σημειώνονται μέ άστερίσκο.

1)\* *Σκέψεις μου για τόν Κινηματογράφο* Σελ. 240

Σεργί Μιχαλοβιτς Ήιζενστάιν

Ήκδόσεις: Φέξη Ήθήνα — 1964.

2) *Ή Κινηματογράφος* (Α και Β τόμοι)

Ζώρς Σαρανσόλ

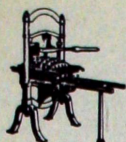
Ήκδόσεις: Πάπυρος — Λαρούς Ήθήνα — 1968.



- 3)\* *Ἡ Αἰσθητικὴ τοῦ φιλμ* Σελ. 190  
Σεργκέι Μιχαϊλοβιτς Ἀιζενστάιν  
Ἐκδόσεις: Μέντωρ Ἀθήνα —
- 4) *Ἡ Γλώσσα τοῦ Κινηματογράφου* Σελ. 322  
Μαρσέλ Μαρτέν  
Ἐκδόσεις: Κάλβος Ἀθήνα — 1969
- 5) *Ἀπό τὸ Λυμιέρ στὸν Μπέργκμαν* (ἀπόψεις τριάντα σκηνοθετῶν)  
Σελ. 389.  
Ἐπιμέλεια: Δ. Λεβεντάκου  
Ἐκδόσεις: Κάλβος Ἀθήνα — 1971.
- 6) *ΣΤΑΡ* Σελ. 175  
Ἐντγκάρ Μορέν  
Ἐκδόσεις: Παϊρίδη Ἀθήνα — 1971.
- 7) Σύγχρονη θεωρία τοῦ Κινηματογράφου Σελ. 331  
(Σύνταξη - εἰσαγωγή Δ. Λεβεντάκου)  
Ἐκδόσεις: Ράππα — Ἀθήνα — 1972.
- 8)\* *Κείμενα γιὰ τὸν Κινηματογράφο* Σελ. 90  
Μπέρτολτ Μπρέχτ  
Ἐκδόσεις: Κέδρος — Σύγχρονος Κινηματογράφος — Ἀθήνα — 1972.
- 9)\* *Κινηματογράφος - Ἐπιστήμη - Ἰδεολογία* Σελ. 307  
Τάκη Ἀντωνόπουλου  
Ἐκδόσεις: Ἀντίλογος Ἀθήνα — 1972.
- 10) *Μύθος, Κινηματογράφος, Σημειολογία, Κρίση τῆς Αἰσθητικῆς* Σελ. 394.  
Σωτήρη Δημητρίου  
Ἐκδόσεις: Ἄλμα — Ἀθήνα — 1973.
- 11) *Ἰγκμαρ Μπέργκμαν* (σειρά δοκιμίων) Σελ. 220  
(ἐπιμέλεια: Δ. Λεβεντάκου)  
Ἐκδόσεις: Κάμερα — Στυλό Ἀθήνα — 1973.
- 12) *Ἡ Σημειολογία τοῦ Κινηματογράφου* Σελ. 119  
P. WOLLEN  
Ἐκδόσεις: Κάλβος Ἀθήνα — 1973.
- 13)\* *Μαθήματα πλανοθεσίας*  
Σεργκέι Μιχαϊλοβιτς Ἀιζενστάιν.
- 14)\* *Μαθήματα μέ τὸν Ἀιζενστάιν* Σελ. 221  
Βλαντιμίρ Νίζνυ  
Ἐκδόσεις Ὀλκός Ἀθήνα — 1974.
- 15) *Ζάν - Λύκ Γκοντάρ* (σειρά δοκιμίων) Σελ. 215  
(Ἐπιμέλεια: Δ. Λεβεντάκου).  
Ἐκδόσεις: Κάμερα — Στυλό Ἀθήνα — 1974.
- 16) *Χιροσίμα, ἀγάπη μου*  
Ἀλαίν Ρεναί  
Ἐκδόσεις: Κάμερα — Στυλό Ἀθήνα — 1974.
- 17)\* *MADE IN U.S.A.* Σελ. 66  
Ζάν - Λύκ Γκοντάρ  
Ἐκδόσεις: Κινό Ἀθήνα — 1975.
- 18)\* *Θωρηκτό Ποτέμκιν*  
Σεργκέι Μιχαϊλοβιτς Ἀιζενστάιν  
Ἐκδόσεις: Ἐρευνα Ἀθήνα — 1972 καί  
Κινό Ἀθήνα — 1975 Σελ. 78.

- 19)\* *Η Μάνα* Σελ. 80  
Βσέβολοντ Πουντόβκιν  
Έκδόσεις: Κινό Άθήνα — 1975.
- 20) *Τό Κινούμενο Σχέδιο* Σελ. 105.  
Γιάννη Βασιλειάδη  
Έκδόσεις: Καστανιώτη Άθήνα — 1975.
- 21) *Τσάρλι Τσάπλιν* Σελ. 376  
Πιέρ Λεπροχόν  
Έκδόσεις: Κινό Άθήνα — 1975.
- 22) *Κινηματογράφος και Πολιτική* Σελ. 316  
CHRISTIAN ZIMMER  
Έκδόσεις: Έξάντας Άθήνα — 1976.
- 23) *Ο Σουρρεαλισμός στον Κινηματογράφο* Σελ. 322  
Άδωνις Κύρου  
Έκδόσεις: Κάλβος — Άθήνα — 1976.
- 24) *Δώδεκα μαθήματα για τόν Κινηματογράφο*  
Σελ. 120 Βασ. Ραφαηλίδη  
Έκδόσεις: Ώρα Άθήνα — 1970.
- 25) *Ο Κινηματογράφος (Α και Β τόμοι)* Σελ. 420  
Γ.Ν. Μακρή  
Έκδόσεις: Βάκων — Άθήνα — 1974
- 26)\* *Ιστορία και Τέχνη στον «Ίβάν ό τρομερός»*  
του Σεργκέι Μιχαίλοβιτς Σελ. 83  
Παύλου Α. Ζάννα  
Έκδόσεις: Κέδρος Άθήνα — 1977.
- 27) *Έναντια στον Κινηματογράφο* Σελ. 96  
Γκύ Ντεμπόρ  
Έκδόσεις: Άκμων Άθήνα — 1977.
- 28) *Οί ταινίες Πορνό «Ένας άκόμη μηχανισμός καταπίεσης»* Σελ. 95  
Δημ. Παναγιωτάτου  
Έκδόσεις: Καστανιώτη — Άθήνα — 1978.
- 29) *Γιόρις Ίβενς*  
Ένας κινηματογραφιστής στά μέτωπα τής παγκόσμιας επανάστασης.  
Σελ. 151.  
Κλάους Κραϊμάγιερ  
Έκδόσεις: Νά ύπηρετοϋμε τό λαό  
Άθήνα — 1978.
- 30) *Ιστορία τής Τέχνης του Κινηματογράφου* Σελ. 480  
Ζώρζ Σαντούλ  
Έκδόσεις: Φέξη — Άθήνα — 1960  
και  
Έκδόσεις: Φέξη — Άθήνα — 1979.  
*Προσοχή* μολονότι έχουν διαφορετικό τίτλο, πρόκειται για τό  
Ίδιο άκριβώς βιβλίο μέ μερικές μόνο προσθήκες στή  
νεώτερη έκδοση.

Έπιμέλεια  
Άριστ. ΓΑΛΙΩΤΟΣ



## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

Γραφεία:

Αλ. Δελαμούζου 7, τηλ. 265.985, Θεσσαλονίκη

Βιβλιοπωλεία:

Θεσσαλονίκη: «ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ»

Εγνατία 73, τηλ. 231.230

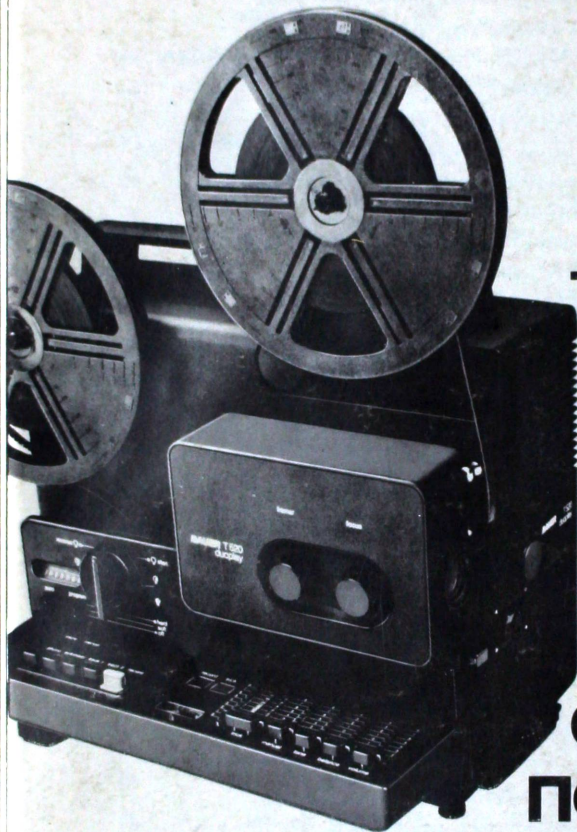
Αθήνα: «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ», Μαυρομιχάλη 9

### ΣΕΙΡΑ: ΤΡΑΜ / ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Διευθύνεται από τον Γιώργο Κάτο

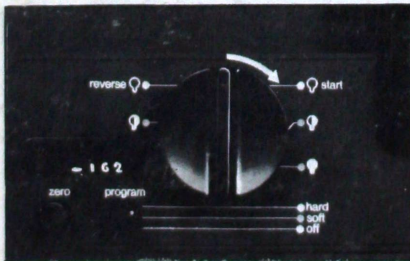
- |  |    |  |    |
|--|----|--|----|
| 1. Ανδρέας Έμπειρικός<br>Ο Δρόμος                                    | 30 | 29. Νίκος Λάζαρης<br>Τό Δάσος τών Έκρηξεων                             | 40 |
| 2. Κατ. Άγγελάκη-Ρούκ<br>Τά Σκόρπια Χαρτιά τής Πηνελόπης             | 30 | 30. Άντεια Φραντζή<br>Η Περιπέτεια μιάς Περιγραφής                     | 40 |
| 3. Νάσος Θεοφίλου<br>Ο Έρημόπολις (β' έκδοση)                        | 50 | 31. Λεονίντ Ίλιτς Μπρέζνιεφ<br>Η Μικρή Γή                              | 40 |
| 4. Τόμας Μάν<br>Τόνιο Κρέγκερ (β' έκδοση)                            | 60 | 32. Δημήτρης Νόλλας<br>Πολυξένη (β' έκδοση)                            | 50 |
| 5. Αλουΐσιους Μπέρτραντ<br>Ο Γασπάρ τής Νυκτός                       | 40 | 33. Σωτήρης Κακίσης<br>Τά Σύρματα                                      | 40 |
| 6. Πάνος Θεοδωρίδης<br>Προσπέκτους                                   | 40 | 34. Νάνος Βαλαωρίτης<br>Ο Ήρωας του Τυχαίου                            | 50 |
| 7. Γιάννης Ύφαντης<br>Μανθρασπέντα                                   | 40 | 35. Φράντς Κάφκα<br>Γράμμα στον Πατέρα (β' έκδοση)                     | 50 |
| 8. Γιάννης Πατίλης<br>Ύπερ τών Καρπών                                | 40 | 36. Τάκης Κανελλόπουλος<br>Ρομαντικό Σημείωμα                          | 40 |
| 9. Αντώνης Σουρούνης<br>Οί Συμπαίχτες                                | 80 | 37. Χένρυ Μίλλερ<br>Ο Καιρός τών Δολοφόνων                             | 80 |
| 10. Κώστας Λαχάς<br>Πεδιον Όσφρήσεως (β' έκδοση)                     | 40 | 38. Δημήτρης Ποταμίτης<br>Τό Άρχαιο Σαξόφωνο                           | 40 |
| 11. Γιάννης Κοντός<br>Τό Χρονόμετρο (β' έκδοση)                      | 40 | 39. Θανάσης Νιάρχος<br>Έρωσ Έρωτας                                     | 40 |
| 12. Γιάννης Ρίτσος<br>Τό Ρόπτρο                                      | 40 | 40. Γιάννης Βαρβέρης<br>Τό Ράμφος                                      | 40 |
| 13. Πάμπλο Νερούδα<br>Ποήματα  | 50 | 41. Αργύρης Χιόνης<br>Τύποι Ήλων                                       | 50 |
| 14. Άλέξης Τραϊανός<br>Τό Δεύτερο Μάτι του Κύκλωπα                   | 50 | 42. Μπίλη Βέμη<br>Η Σκουριά του Μεγαλέξαντρου                          | 40 |
| 15. Παυλίνα Παμπούδη<br>Αυτόσ Έγώ                                    | 40 | 43. Μισέλ Φάις<br>Παλαιοδημοτικά Πονήματα Σεμνά ως Απόβλητα            | 40 |
| 16. Ξ. Α. Κοκόλης<br>Μελέτες γιά Μεταφράσεις (Άπολινέρ-Λόρκα-Μορεάς) | 60 | 44. Μυρτώ Αναγνωστοπούλου<br>Πειρατικός Σταθμός                        | 40 |
| 17. Δημήτρης Καλοκύρης<br>Τά Φανταστικά Φουγάρα                      | 40 | 45. Ανδρέας Στάικος<br>Αισχροτάτη Έριέττα                              | 40 |
| 18. Φίλιππος Δρακονταειδής<br>Διηγήματα Ι                            | 60 | 46. Τζόρτζ Όργουελ<br>Η Φάρμα τών Ζώων                                 | 80 |
| 19. Γιώργος Κάτος<br>Η Βασιλεία τών Κατσαριδών (β' έκδοση)           | 60 | 47. Νίκος Καχτίσης<br>Τρωτό Σημείο 1949                                |    |
| 20. Θανάσης Τζούλης<br>Τό Απόγευμα τών Μύρων                         | 40 | 48. Βασίλης Παπαγεωργίου<br>Άνθολογία Σουηδών Ποιητών                  | 80 |
| 21. Γιάννης Κακουλίδης<br>Μεσημβρινή Απόπειρα                        | 40 | 49. Μήτσος Εύθυμιάδης<br>Προστάτες                                     |    |
| 22. Άλέξης Ζήρας<br>Ο Ύπνος τών Έρωτιδών                             | 30 | 50. Γιώργος Μαρκόπουλος<br>Οί Πυροτεχνουργοί                           |    |
| 23. Γιώργος Χρονάς<br>Βιβλίο 1, Οί Λάμπες (β' έκδοση)                | 80 | 51. Γιώργος Χρονάς<br>Τά Μαύρα Τακούνια                                | 60 |
| 24. Βασίλης Στεριάδης<br>Ο κ. Ίβσ/Τό Ίδιωτικό Άεροπλάνο (β' έκδοση)  | 60 | 52. Άνέστης Εύαγγέλου<br>Άπογύμνωση                                    | 40 |
| 25. Γιώργος Μανιώτης<br>Όνειρώξεις                                   | 30 | 53. Νατάσα Χατζιδάκι<br>Άκρυλικά (β' έκδοση)                           | 40 |
| 26. Πέτρος Άμπατζόγλου<br>Ίσορροπία Τρόμου (β' έκδοση)               | 80 | 54. Μιχαήλ Μήτρας<br>Φανταστική Νουβέλα (β' έκδοση)                    |    |
| 27. Γιάννης Βατζιάς<br>Η Φάλαινα (β' έκδοση)                         | 80 | 55. Μιχάλης Παπαμιχαήλ<br>Ηλιόγραμμα                                   | 40 |
| 28. Τάσος Δενέγρης<br>Τό Αίμα του Λύκου                              | 40 | 56. Βασίλης Παπαγεωργίου<br>Κρυπταισθησίες                             | 40 |
|  |    | 57. Μήτσος Εύθυμιάδης<br>Ο Φώντας                                      |    |
|  |    | 58. Κώστας Μαυρουδής<br>Ποίηση 1971 - 1972                             | 40 |
|  |    | 59. Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος<br>Όδοντόκρεμα με Χλωροφύλλη (β' έκδοση) |    |
|  |    | 60. Άνδρέας Άγγελάκης<br>Όδος Θρασυβούλου                              |    |
|  |    | 61. Κώστας Κινδύνης<br>Ίωάννης χωρίς Άποκάλυψη                         |    |
|  |    | 62. Σπύρος Τσακνιάς<br>Ο Κύκλος  |    |
|  |    | 63. Παυλίνα Παμπούδη<br>Ποήματα 1971-1974 (β' έκδοση)                  |    |
|  |    | 64. Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος<br>Θερμά Θαλάσσια Λουτρά                 |    |
|  |    | 65. Γιώργος Βέης<br>Όλοι Κοιμούνται στο Καράβι                         |    |
|  |    | 66. Ίωάννα Φιλλιπίδου<br>Σταυρός διά Γραφή                             |    |

# BAUER® SOUND



Ήχος  
υψηλής  
πιστότητας  
**STEREO**  
Εικόνα  
αρίστης  
ποιότητας!

gamma



- Λαμπτήρας 150 W.
- Έξοδος 2X 20W.
- Σταμάτημα εικόνας (με παρεμβολή αντιθερμικού φίλτρου).
- Ήχητική έγγραφη ρυθμιζόμενη ή αυτόματη, με έκλογη stereo, διφωνικής ή μονοφωνικής.
- Ρυθμιζόμενο ή αυτόματο μιξάζ ήχου.
- Μετρητής καρρέ digital.
- Φωτιζόμενη κονσόλα με συρόμενους διακόπτες.
- Προγραμματισμός έγγραφης.

ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΣΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΣΑΣ ΤΑ ΜΟΝΤΕΛΛΑ T50, T500, T520, T60 stereosound  
ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ HI FI ΚΑΙ ΤΑ T170, T180 ΜΕ ΤΗ ΓΝΩΣΤΗ ΑΡΙΣΤΗ ΠΟΙΟΤΗΤΑ  
ΤΩΝ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΡΟΒΟΛΕΩΝ BAUER.

BAUER είναι σήμα κατατεθέν του οίκου ROBERT BOSCH, G.M.B.H., Δυτικής Γερμανίας.

Στά καλά φωτογραφικά καταστήματα.

Γεν. Αντ/πεία Ελλάδος ΣΑΛΚΟΦΩΤ Α.Ε.

Αθήνα, Σταδίου 43, Τηλ. 3217506. Θεσ/νίκη, Βενιζέλου 15, Τηλ. 237494.